الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التداخل الأجناسي آلياته ومستوياته في ديوان "حبر على سماء" لعادل بلغيث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:

- أحلام عمير
- خضرة بن دية

إشراف الأستاذة:

د. عقيلة مصيطفى

السنة الجامعية:

(1441-1442 هـ) / (2019-2020م).

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله على الذي أنعم وسهل وأرشد فله الحمد كله

وله الشكر كله على ما بلغنا إليه وبعد :

نتقدم بالشكر الجزيل ووافر الامتنان والعرفان مع فائق الاحترام والتقدير والمحبة

إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة ونخص بالذكر

الأستاذة المشرفة الدكتورة "**عقيلة مصيطفى**"

على نصائحها وإرشاداتها القيمة

ملخص :

تستهدف هذه الدراسة استجلاء ظاهرة التداخل الأجناسي في ديوان " حبر على سماء لعادل بلغيث، والكشف عن الأشكال التي وظفها الشاعر من تقنيات الفنون الأدبية و غير الأدبية ، مثل الفن المسرحي والسردي، والفن السينمائي والتشكيلي . كذلك البحث عن الأبعاد الدلالية من تلك الاختيارات، ومن استخدام العتبات النصية ، للوصول إلى الأبعاد الجمالية المتوخاة من وراء استدعاء تقنيات فنون أدبية و غير أدبية إلى فنون أدبية أخرى .

The summary :

The aim of this study is to clarify the phenomenon of races interference in divan of « ink on the sky » for Adel Belghith, And exposing the forms employed by the poet from literary and non literary, techniques such as : Dramatic and narrative Arts ,cinematic and Fine Arats .A lso search for Semantic dimensions from those choices, and from the use of text thresholds to reach the aesthtic dimensions envisaged from behind invoking literary and non literary Arts techniques to other literary Arts .

مختصرات البحث و رموزه

م س : مرجع سبق ذكره

ب ط : بدون طبع

ب ت : بدون تاريخ

مقدمة

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم و الحمد لله ربي العالمين و به نستعين ، و نصلي و نسلم على خير خلق الله محمد و على آله و صحبه أجمعين .

انشغل المفكرون و الدارسون والنقاد منذ القدم بالقضايا المتعلقة بالفنون بكل أنواعها أدبية كانت أو غير أدبية، وذلك رغبة منهم في ولوج عالمها و اكتشاف خباياها .

فميزوا بينها برسم حدود لكل نوع ، واضعين جملة من العناصر و الوسائل و الطرق التي تميز كل فن عن الآخر ، ولكن بمرور الزمن و التطور الحضاري الذي عرفته البشرية حدث تغير كبير على مستوى العلمي والفكري، ولم تكن الفنون بمنأى عن هذا التقدم ، فقد أخذت منحى آخر مما أحدث نوعا من التعالق بين مختلف الفنون والأجناس، وعليه انكب اهتمام النقاد و الدارسين على تلك النقاط التي التقت فيها الفنون مع بعضها البعض، وما انجر عنها حين حدث ذلك التبادل والتفاعل .

فالساحة الأدبية المعاصرة سجلت حضورا قويا لهذه الظاهرة وخاصة الشعر، الذي قام بكسر الحواجز التي وضعت له، ودخل في علاقات كثيرة مع الفنون بمختلف أنواعها، وهذا لكونه يمتلك القدرة على استيعاب وتوظيف فنون أخرى ، والتي ساعدته بدورها في التطور والارتقاء بفضل عناصرها وأساليبها التي وجد فيها طرقا جديدة؛ فتحت له المجال للتوسع والتطور.

فجاء شعر الشعراء ملونا بألوان الفنون الأخرى ، حتى كادت بعض الفنون الأدبية تفقد هويتها . ومن هنا جاءت دراستنا المعنونة ب : **التداخل الأجناسي آلياته و مستوياته في ديوان " حبر على سماء" لعادل بلغيث** ، ومن خلف هذا الاختيار أسباب ذاتية و أخرى موضوعية .

فعن الذاتية منها : ميلنا إلى الأدب المعاصر بكل قضاياه وفنونه ، والتي نتجت غالبا عن تلك المساحة الشاسعة للحرية التي صار يتمتع بها الشاعر، فيهدم ويبني تلك القيود التي كانت تتسلط على الشاعر القديم، وأكبر حرية نالها الشاعر المعاصر هي أن يهدم قواعد فن، ويبني له أخرى ، وهو أمر أثار اهتمامنا وفضولنا العلمي لمعرفة أسراره وعوائد ذلك على النص الأدبي.

أما عن الأسباب الموضوعية : فهي أسباب علمية صرفة؛ تتعلق بالبحث عن الكيفية التي يعتمدها الشاعر فيداخل بين الفنون، يستدعي هذا لهذا، ثم يؤلف بينها، فكأنه يبني نصا جديدا ويبني معه فنا أو جنسا جديدا .

أما عن **اختيارنا للمدونة** ، وهي ديوان " حبر على سماء " لعادل بلغيث، فإن القارئ يدرك للوهلة الأولى حداثة هذا الديوان، وتعالق العديد من الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية في تشكيله البنائي، مما يرشحه مدونة مناسبة للقضية التي نبحث في مجالها .

وقليلة هي **الدراسات السابقة** التي تناولت موضوع التداخل الأجناسي في الشعر الجزائري ، إذ لا يزال موضوعا جديدا في أدبنا العربي المعاصر، وأغلبها يقتصر على ذكر الأشكال المتداخلة دون بحث مستويات ذلك التداخل، وآلياته الموظفة، والإضافة التي تصبو إليها هذه الدراسة تكمن في تناول ديوان جديد لا يكتفى فيه بالبحث عن تقنيات الفنون الأخرى التي انفتح عليها الفن، بل يطال الأمر آليات ذلك التداخل والمستويات التي وقع فيها .

ومنه **تهدف** هذه الدراسة أساسا إلى تحقيق الأهداف التالية :

1 . **أهداف عامة** :

-تتبع ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر . . -- .

التعرف على أهم الفنون التي يتداخل معها النص الشعري في الأدب الجزائري المعاصر .

-الكشف عن الطرائق التي يعتمدها الشعراء لبناء النص المتداخل الأجناس، ومدى استفادته من تقنيات هذه الأجناس .

2 . **أهداف خاصة** :

نهدف من خلال دراسة هذا الديوان إلى استجلاء ظاهرة التداخل الأجناسي فيه ؛من خلال تحليل القصائد مركزين على الأثر الذي تحدثه الأنواع الفنية على الشعر، وإلى أي مدى استطاع عادل بلغيث أن يصل بإبداعاته الشعرية في ديوانه "حبر على سماء" وهو يخترق الفنون الأخرى وينهل منها؟

محاولين الكشف على مدى استفادته من تقنيات هذه الأجناس في ديوانه، الذي تجسد فيه تداخله مع الفن المسرحي والسردي، والفن السينمائي والفن التشكيلي .

وتأتي هذه الدراسة لتجيب عن **الإشكالية** الجوهرية التالية :

ما هي أشكال التداخل الأجناسي التي وظفها الشاعر عادل بلغيث، واستوعبها ديوانه " حبر على سماء "؟ وإلى أي مدى استفاد من تقنيات تلك الفنون ؟ وما هي الآليات التي تؤسس لعلاقات التفاعل والتداخل بين هذه الأجناس المتداخلة ؟

ويتدرج تحت هذه الإشكالية الهامة أسئلة أخرى جزئية :

1 . هل أسهمت ظاهرة التداخل الأجناسي في تعزيز البعد الدلالي و الجمالي في النص ؟

2 . هل استطاعت هذه الظاهرة الارتقاء بالجنس أو النوع الأدبي وتطويره ، وتوسيع دائرة الأثر على المتلقي .

وللإجابة عن تلك الأسئلة والإشكالات اعتمدنا **الخطة** التالية :

تمهيد: تناول ظاهرة التجريب في الشعر العربي المعاصر

المبحث الأول : التداخل الأجناسي و أشكاله في الأدب العربي المعاصر:

و يضم العناصر التالية :

أ- تداخل الشعر بالفنون الأدبية الأخرى.

ب- تداخل الشعر مع الفنون غير الأدبية .

المبحث الثاني : و تناول تداخل الأجناس الأدبية في ديوان " حبر على سماء " لعادل بلغيث .

تناولنا فيه العنصرين التاليين :

1 . التداخل الأجناسي من خلال شعرية العتبات النصية في ديوان " حبر على سماء " .

2- مستويات التداخل الأجناسي و آلياته في ديوان " حبر على سماء " .

تناولنا فيه تداخل الديوان مع الأجناس الأدبية الأخرى كالفن المسرحي و السردي ، ثم تداخل الديوان مع الفنون الأخرى كالفن السينمائي و الفن التشكيلي .

و لدراسة هذه الخطة كان **المنهج السيميائي** هو الأنسب للدراسة كونه وضع أساسا للكشف عن الدلالات البعيدة و المقاصد التي تحملها النصوص خلف بنيتها السطحية الظاهرة ، فاستفدنا من آلياته و إجراءاته خاصة في دراسة العتبات النصية لهذا الديوان .

اعتمدنا في دراستنا هذه على عدة **مراجع ومصادر** متنوعة أهمها:

- "ديوان حبر على سماء " لعادل بلغيث .
- " بناء القصيدة العربية الحديثة " لعلي عشري زايد .
- "الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية " لعز الدين إسماعيل .

- " عتبات جيرار من النص إلى المناص " لعبد الحق بلعابد .
- "نظرية الأجناس الأدبية " لعز الدين مناصرة .

ومن الطبيعي ألا يخلو أي بحث من الصعوبات والعراقيل التي نستطيع أن نعتبرها جزءا لا يتجزأ من عملية البحث، ومن الصعوبات التي واجهتنا كثرة المصطلحات وتنوعها في موضوع العتبات النصية، حيث توجد مصطلحات متعددة الأسماء ولكنها تدل على مفهوم واحد ، كذلك قلة الدراسات حول موضوع التداخل الأجناسي لاسيما في جانب آلياته ومستوياته في الشعر خاصة مقارنة بالرواية، مما صعب عملية إيجاد نماذج تساعدنا على تقصي الظاهرة في الديوان الذي اخترناه ، ولكن هذه الأمور لم تزدنا إلا إصرارا على المضي قدما في عملنا .

وأخيرا نحمد ونشكر الله تعالى الذي أعاننا على إنجاز هذا البحث، كما نتوجه بالشكر والعرفان والتقدير للأستاذة المشرفة عقيلة مصيطفى التي لم تبخل علينا بنصائحها و إرشاداتها القيمة، وما بذلته من مجهود من خلال قراءتها المتمعنة للبحث وتصحيحاتها له ، كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة على ما سيبذلونه من جهد في القراءة والتصويب والتوجيه.

تمهيد

إن المتتبع للحركة الأدبية العربية منذ القديم إلى اليوم يلاحظ تلك المحاولات الكثيرة التي أخرجت الأدب بنوعيه من نمطيته التي عرف بها ، تقول صبحة أحمد علقم " فليس من المعقول أن تنقلب المعارف العلمية السائدة ، وتظهر نظريات جديدة في ميادين علم النفس والاجتماع والاقتصاد والاتصالات وتخترع القنبلة الذرية التي قد تلغي الحياة الإنسانية في لحظة، ويبقى الفن بقوالبه الجامدة الثابتة، والفنان المبدع الأصيل ينفي وجود شكل أدبي محدد يقف عنده ."[1]

ولقد استطاع الشاعر أن يتحرر تدريجيا من قيود التقليد لينفتح على الحاضر واقعيا، و فنيا ، وهكذا دخل الشعر العربي أفق التجريب من أجل تجاوز الماضي و أشكاله ، ترى أيضا صبحة أحمد علقم " قد طال التجريب فنون الأدب المختلفة (...) وتتمثل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي و الالتزام بها ، وكان من نتائج الانقطاع عن القديم و السائد ظهور هذه الفنون بموضوعات و أشكال جديدة؛ تعبر عن رؤية قلقة للعالم و الذات فرضتها طبيعة الحياة الحديثة المعقدة و المتغيرة بسرعة ، لم يعد الإنسان فيها قادرا على اللحاق بالتطور الحاصل "[2].

ووقوفا عند دلالة مصطلح التجريب لغة و اصطلاحا نجد ما يلي :

1. التجريب لغة :

لابد من العودة إلى المعاجم أولا ، فلقد ورد عن ابن منظور في لسان العرب :

جَرَّبَ : الرَّجُلُ تَجْرِبَةٌ : اختبره ، والتَّجْرِبةَ : من مصادر المجموعة .قال النابغة :

إلى اليوم قد جربن كل التجارب .

قال الأعشى:

---

[1]. صبحة أحمد علقم : تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الدرامية أنموذجا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2006 ، ص 89 .

[2]. المرجع نفسه : ص ن .

كم جربوه فما زادت تجاربهم

أبا قدامة إلى المجد و الفنعا

رَجُلٌ مُجَرِّبٌ ، قد بُلِيَ ما عنده .

و مُجَرِّبُ : قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح .

مُضَرِّسُ : قد جَرَّبَتْه الأمور وأحكمته، والمجَرِّبُ مثل المجَرِّسُ [1]

وجاء في معجم الوسيط: جَرَّبَ تَجْرِيبًا وتَجْرِبةُ ، أختبره مرة بعد أخرى ، ويقال رجل مُجَرِّبٌ جُرِّبَ في الأمور وعرف ما عنده ،ورجل مُجَرِّب عرف الأمور وجربها [2].

2 . **التجريب اصطلاحا** :

لم يكن مصطلح التجريب هو المصطلح الوحيد الذي عبر به عن التجربة الأدبية الحداثية ، لكنه كان أشهرها توظيفا لدى الدارسين والنقاد ، ترى فاطمة فرحي : تداخل التجريب مع مصطلحات أخرى مثل التجديد والإبداع " حيث تتقاطع كلها في نقطة واحدة هي الهدف الأسمى الذي يسعى إليه كل أديب وفنان، حيث تمثل منطلقا جديدا في عالم الكتابة يناهض التقليد الأعمى، ويكسر التكرار والجمود، وحيازة رؤية قادرة على مجاراة التقدم والحياة المعاصرة، كل جديد و كل إبداع هو تجريب بالضرورة فلولا التجريب ما تقدمنا خطوة واحدة خارج دائرة النمطية و الجمود" [3].

---

[1]. ابن منظور : لسان العرب ، ضبط نصه و علق حواشيه خالد رشيد القاضي ،ج 1 ،دار الصبح بيروت لبنان، ط 1 ،2006، 211 .

[2]. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، ط 5 ، 2011 ،1432، ص 118 .

[3]. ينظر فاطمة فرحي : التجريب وتجاوز الوسيط الورقي ، في رواية نسيان لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير ، في الأدب العربي الحديث ،كلية الآداب و اللغات ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2013 / 2014 ص 25 .

الفنان أو الأديب دائم البحث عن الجديد حيث ينقب في كل المجالات لعله يخرج بفكرة أو موضوع يصنع له بصمة في عالم الفن و الأدب ،ويفتح الباب لمن يأتي بعده من المبدعين .يقول محمد أمنصور : " إن التجريب في الفن بصفة عامة (...) عبارة عن اقتراحات في مجال الإبداعات المختلفة ، يقصد به خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة و إثارة أسئلة جديدة و البحث عن صيغ جديدة للخطاب و التواصل . "[1]

و التجريب في الشعر لا يختلف عن هذا المفهوم يضيف محمد أمنصور " لا يخرج المجرب فيه عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها (...) ، و التجريب هو محاولة للخروج من الدوران الفراغ وخاصة بعد أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية و ليس الشعر . "[2]

وعلى صعيد الممارسة والتطبيق دعا رواد الحداثة الشعرية إلى الخروج عن الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العمودية .

وكانت دعواهم صريحة جعلتهم يتنصلون من الالتزام بالنظام العروضي الذي وضعه الخليل بن أحمد، وتخلصوا بذاك من القافية و رتابتها ، ووحدة البيت . و في هذا انتصار للشعراء المحدثين وفيه تجريب لشكل جديد مخالف للقصيدة العمودية .

وفي هذا إعلان عن ميلاد شعر جديد يسمى بالشعر الحر، الذي هو شكل من أشكال التجريب والحداثة في الشعر العربي. فكتبوا في شعر التفعيلة الذي ظهر بشكل واضح عند الرواد كنازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور ، ومحمود درويش ،ومحمد الفيتوري وغيرهم ، وهناك من ذهب أبعد من ذلك فبحث عن شكل جديد خال من الوزن والقافية فسايروا بذلك الشكل الغربي الذي يسمى بالشعر المنثور،

---

[1]. ينظر محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ط 1 ، 2006 ، ص76.

[2]. المرجع نفسه ، ص 76 .

أو قصيدة النثر . وبهذا استطاع الشعراء أن يخرجوا الشعر العربي من الحدود الآسرة إلى فضاء أوسع ، و لهذا رأى هشام محمد عبد الله ضرورة : " تخليص الشعر من الانحياز ، وتحريره من التسيس و من الوقوع في شرك الإيديولوجية ، وإبقائه تعبيرا حرا مستقلا ، و العلو به إلى مستوى المشكلات الكيانية الكبرى والتشديد على أنه التعبير الأكمل . " [1]

الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر :

الشعر عالم كبير و واسع يتخطى كل الحدود ، فإذا كان النثر يعتمد على العقل و النطق والوضوح فإن الشعر لا يعترف بكل ذلك .

1 . الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر :

تعد الصورة الشعرية مكونا من المكونات الرئيسية التي تتشكل منها القصيدة العربية ، و التي يعتمد عليها الشاعر الحديث كليا كما يقول علي عشري زايد : " في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة للرؤية الشعرية [2]". فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره ، ويجسدها، ويتخطى بها حسب قول عبد الحميد هيمة: " حدود الرؤية البصرية المباشرة . "[3]

أما عن الصورة في نظر القدامى يوجزها عز الدين إسماعيل فيما يلي : "و الصورة في القديم تتمثل في أعلى صورها التعبيرية في التشبيه و الاستعارة. بلاغة " الصورة الشعرية " تعد أوسع نطاقا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منها "[4]

---

[1] . هشام محمد عبد الله : التجربة الشعرية العربية ، دراسات ايستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة ، عبد الوهاب البياتي ، نزار قباني ، دار مجدلاي ، ط1 ، 2213 ، 2014 . ص 280 .

[2]. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، ط 5 ،1429 ، 2008 ، ص 65 .

[3]. عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة ، ب د ط ، 2006 ، ص 56 .

[4]. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار عودة بيروت ، ط 3 ، 1981 ، ص 143 .

.فقد تخطت الصورة الشعرية الحدود التي رسمت لها سابقا ،وأخذت في الاتساع لتأخذ بين طياتها خليطا متكاملا من عناصر كثيرة وحدت بينهم اللغة .

ولتكون الصورة الشعرية أكثر إيحاء وأشد تأثيرا على المتلقي اعتمدت على عنصر الخيال ، يضيف عبد الحميد هيمة " الذي يكسب التجارب الطاقة الإيحائية التي تصعد الإحساس و تقوي الاستجابة لدى القارئ "[1] .

أما عن دور الخيال ووظيفته في الأدب يقول علي عشري زايد : " يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها فهو يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر و المكونات لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر "[2] .

أن تشكيل الصورة الشعرية على نحو يكسب النص جمالية تحقق المتعة الفنية للمتلقي يتطلب جملة من الوسائل ؛التي تشكل الصورة الشعرية و التي تبدو مختلفة ، يقول علي عشري زايد : " فالشاعر الحديث يلجأ إلى مجموعة من الوسائل الفنية لتشكيل صورته الشعرية على نحو يكسبها قيمة إيحائية و تعبيرية أغنى تجعلها أقدر على الإيحاء بتلك العوالم النفسية الرحيبة " [3].

ومن تلك الوسائل :

أ . التشخيص :

وهو من الوسائل الفنية التي عرفها الشعر العربي مند القديم ، يقول علي عشري زايد : " هذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس و تتحرك و تنبض [4]" .

---

[1]. ينظر ، عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، م س ، ص 56 .

[2]. علي عشري زايد ، م س ، ص 74 ، 75 .

[3]. المرجع نفسه ، ص 76 .

[4]. المرجع نفسه ، 76 .

فالصورة عن طريقه تنقل كل ما هو معنوي و تضعه في شكل مادي محسوس ،أي تقوم بتجسيده لتقرب الصورة في ذهن المتلقي وتحدث أثرا في نفسيته .

أما الصورة التشخيصية في الشعر العربي المعاصر ، فهي تختلف عن الصورة القديمة ، يضيف علي عشري زايد : " لم تعد الصور التشخيصية فيه مجرد لمحات متناثرة ،و إنما أصبح التشخيص أساسا من الأسس التي يصوغ عن طريقها الشاعر العربي الحديث صوره [1]" .

ومن خلاله أصبح للصور نبض يسمع دقاته المتلقي ، ولون يشاهده ، وحركة يرصدها ، وكلام يستطيع محاورته .

فنازك الملائكة من خلال قصيدتها " النهر العاشق " شخصت النهر الذي يعتبر ظاهرة طبيعية في صورة كائن حي ، تقول فيها :

أين نمضي ؟ إنه يعدو إلينا
راكضا عبر حقول القمح لا يلوي خطاه
باسطا ، في لمعة الفجر ، ذراعيه إلينا
طافرا ، كالريح ، نشوان يداه
لم يزل يتبعنا مبتسما بسمة حب
قدماه الرّطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان [2]

صارت الصورة أكثر وضوحا حين منحت النهر صفات الكائن الحي الذي يعدو و يركض ، له ذراعان و قدمان تظهر ابتسامة على محياه ، فالتشخيص هنا قرب الصورة للقارئ بجعله يسرح بخياله

[1] . المرجع السابق ، 77/76.
[2] . نازك الملائكة : ديوان ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1997 ،مج 2 ، ص 531 / 532 .

رابطا صورا مختلفة ببعضها البعض ،ليخرج بصورة متكاملة فتحت له المجال للغوص في أعماق النص ، فتلك الصور الجزئية كانت دعما للصورة الكلية .

ب . تراسل الحواس و الألوان :

من الوسائل التي تشكل الصورة الشعرية تراسل الحواس ، يرى عبد الحميد هيمة أنه يعني " وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى "[1]،

وفي هذا تبادل في الأدوار بين الحواس وفي هذا الصدد يقول علي عشري زايد : " نعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم ، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورا "[2] .

من القصائد التي احتفت بهذه الظاهرة قصيدة " أغنية لشمس الشتاء " لنازك الملائكة ، تقول فيها :

وصبي البريق الملون فوق مرايا الغدير
ومن عطر هذا الشذى المذاب
أريقي على صفحات الضباب
دعيه يعانقك سكران من وهج هذا البريق
و يشرب يشرب هذا الضياء ولا يستفيق
يفيض عليك سناك الحنون
ولولاك يا شمس مات النشيد نشيد المروج

[1] . عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، م س ،ص 138 .
[2] . علي عشري زايد، م س ، ص 78 .

وجف رحيق الشذى تحت برد الشتاء اللجوج [1]

قامت هذه المقطوعة على فكرة تبادل الحواس ، حيث أصبح للضياء عطر يشم بعدما كان يبصر، وأصبح له ذوق حين تحول إلى مادة مذابة ،فيشرب كما تشرب بقية السوائل ، وأصبح للمروج نشيد يسمع بعدما كان يشاهد بحاسة البصر ، و أصبح للشذى رحيق ملموس بعدما كان يشم بحاسة الشم .

وهذا التراسل بين معطيات الحواس سمح للشاعرة ومكنها من البوح عن أحاسيسها ومكنوناتها بطريقة غريبة خرجت فيها اللغة عن المألوف ، حيث جعلت الحواس تغير أدوارها وتتقمص أدوارا أخرى جديدة من حواس أخرى تجعلها أكثر تعبيرا، كما زادت الكلام جمالية، مما يجبر المتلقي على قراءته و التمعن فيه وبذلك تكون الصورة آسرة لمخيلته وأحاسيسه .

وبهذا يستطيع الشاعر أن يحول مدركات حاسة إلى مدركات حاسة أخرى بطريقة فنية رائعة، تنم عن مقدرته الإبداعية في توليد و ابتكار صور شعرية تخرج اللغة من وظيفتها الأساسية إلى وظائف أخرى؛ تجعلها أكثر اتساعا في احتواء كل ما يجول في فكر ،ومخيلة الشاعر و ما يكنه من أحاسيس ومشاعر .

ج ـ **الغموض** :

الغموض وسيلة من الوسائل التي تتشكل منها الصورة الشعرية التي يسعى من خلالها الشاعر إلى ابتداع واختراع علاقات جديدة؛ تخرج الصورة من السطحية والمباشرَة لتدخلها عالم جديد عميق متشابك المعاني ؛لا يستطيع حل تشابكه إلا من يملك مفتاح شفرته ، يقول علي عشري زايد : " وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب ، وإنما هو أيضا وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة "[2] .

[1] . نازك الملائكة : ديوان ، ص 372 ، 373 ، 375 .

[2] . علي عشري زايد ، م س ،ص 82.

فالشاعر المعاصر يركز كثيرا على الجانب الإيحائي الذي يبين مقدرته الإبداعية في التلاعب باللغة وتشكيلها حسب رغبته، مكونا منها في الأخير صورا ظاهرها ليس كباطنها، والباطن هو المقصود. ومن الشعراء الذين اتسمت صورهم بالغموض نجد الشاعر أدونيس، يقول في قصيدته " مرآة الحلم":

خديه ، هذا حلمي
خيطيه و البسيه
غلالة
أنت جعلت الأمس
ينام في يدي
يطوف بي ، يدور كالهدير
في عربات الشمس
في نورس يطير
كأنه يطير في عيني [1]

يتضح من خلال هذا المقطع غموض كبير يكتنف الصورة ، فمن الصعب الولوج إلى داخلها فإن أمسكت جزءا منها فلتت منك أجزاء أخرى ، يقول علي عشري زايد أن : " القارئ يحس بأنه قد أمسك بخيط من الخيوط التي تهديه إلى مسار الخط الشعوري في الأبيات الذي ينتظم كل هذه الصور حتى يتفلت منه هذا الخط من جديد "[2] .

فرغم أن الغموض في الصورة يجعلها مستعصية الفهم يصعب على القارئ الغوص في أعماقها إلا أنه يعتبر سمة جمالية ،وفي هذا يقول مسعد بن عيد العطوي : " ينطلق الغموض من مفهوم الجمال

[1] . أدونيس : الأعمال الشعرية ، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى ، دار المدى للثقافة و النشر ، ب ط ، 1992 ، ص 396 .
[2] . علي عشري زايد ، م س ، ص 85 .

المكتمل بذاته ، فأنت تراه جميلا لكن تحديد ماهية الجمال لا يستطاع ، ففيه تلاحم وتناسق بين الأجزاء ، وهذا ما يريده المبدعون للنص الإبداعي يريدونه جميلا لكن لا يبحثون عن ماهية هذا الجمال "[1].

فهذا التراكم بين الأجزاء الكثيرة المكونة للصورة الشعرية وليد الحالة التي يمر بها الشاعر ، فقد ترجمها بطريقة غريبة مبهمة فهمه الوحيد البوح عما يختلج في نفسه ويجول في فكره ، وفي هذا الصدد يقول مسعد بن عيد العطوي نقلا عن جبور : " أن الشعر هو التعبير عن حالة لا شعورية متفجرة من الأعماق متحررة من قيود المنطق ، تفجأ الشاعر كانفجار الحمم البركانية فهي بالتالي تفرض وجودها عليه ، فلا تتيح له وعيا كافيا لاختيار ما يترجمها من العبارات الجلية " [2].

فهذه هي الصورة الشعرية المعاصرة التي منحت الفرصة للقارئ بأن يطلق العنان لخياله ويسرح به بعيدا؛ للبحث عن نقطة الاتصال التي تجمعه مع الشاعر فتتحد عملية الإبداع وتكتمل صورتها النهائية .

2 . الرمز الشعري في الشعر العربي المعاصر :

يعد الرمز الشعري شكلا من أشكال التعبير فهو حسب علي عشري زايد " وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية يثري بها لغته الشعرية ، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد و الوصف من مشاعره و أحاسيسه و أبعاد رؤيته الشعرية المختلفة " [3].

والرمز يعتبر من أهم الظواهر الفنية الجديدة التي احتفى بها الشعر العربي الحديث ، يرى عز الدين إسماعيل أن " من أبرز الظواهر التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام

---

[1] . مسعد بن عيد العطوي : الغموض في الشعر العربي ، ب د ن ، ط 2 ، 1420 هـ ، ص 162 .

[2] . المرجع نفسه ،ص 169 .

[3] . علي عشري زايد ، م س ، ص 104 .

الرمز والأسطورة أداة للتعبير، وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز و الأساطير في شعره فالعلاقة قديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام "[1] .

وينقل عبد الحميد هيمة تعريف أدونيس للرمز بأنه : " اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة النص ، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنشق عالما لا حدود له "[2]

فالشعراء المعاصرون سعوا إلى إثراء تجاربهم و التنويع فيها متأثرين بالتجربة الشعرية الغربية، فراحوا ينهلون من الرمز ، فظهر في شعرهم الرمز الخاص

والأسطوري والديني والتاريخي والأدبي، يرى عز الدين إسماعيل أن " أكثرها دورانا هي شخوص السندباد وسيزيف وتموز وعشتروت و أيوب وهابيل و قابيل وإيناس والخضر وعنترة وعبلة وشهريار وهرقل والتتار والسيرين وسقراط وغيرها "[3] .

كما نجد رموزا مستمدة من الطبيعة، ورموزا أخرى مرتبطة ببعض الأماكن كالظلام، الفجر، الليل، النور، الريح، الصفصاف، المدينة، القرية، المحراب، السجن.

ومن الرموز الأكثر حضورا في الشعر العربي رمز السندباد الذي استهوى العديد من الشعراء، فوظفوه كل حسب ما تقتضيه الظروف المحيطة به أو الحالة التي يمر بها ، فكان لحضوره المتميز والكثيف عوامل كثيرة، منها ما هو شبيه بواقع هذه الأسطورة ومنها ما هو متناقض معها .

وقصيدة " رحل النهار " للسياب التي يقول عنها عز الدين إسماعيل : " خير مثال يوضح لنا كيف يستخدم الرمز استخداما شعريا ناجحا "[4] .

---

[1] . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، م س ، ص 195 .

[2] . عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة ، ط1، 1998 ، ص 72 .

[3] . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، م س ، 202 .

[4] . المرجع نفسه ، ص 207 .

يضيف عز الدين إسماعيل في حديثه عن رمز السندباد عند السياب بأنه في استخدامه لرمز لهذا الرمز "حدث تلاحم بين تجربة الشاعر و الرمز الذي استخدمه فإذ الرمز يعطي التجربة بقدر ما يأخذ منها "[1] .

يقول بدر شاكر السياب في قصيدته :

رحل النهار
ها رأته انطفأت ذبالتُه على أفق توهج دون نار
وجلستِ تنتظرين عودة السندباد من السِّفار
و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم و المحار
هو لن يعود
رحل النهار [2]

ففي هذه الأسطر يتضح لنا أن السندباد الرحالة المعروف بمغامراته في عرض البحار الذي يعود دائما منتصرا منها؛ هزم هذه المرة، و تغلبت عليه العواصف في البحار ، فهذه التي تنتظر عودته خاب أملها لأنه لم يعد ذاك السندباد الذي روته الأساطير، فهو قد وقع في أسر الآلهة، فرحل كما رحل النهار، وطوى معه صفحة الأمل لقلب كان ينتظره .

[1] . عزالدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ،قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص 208 .
[2] . بدر شاكر السياب : منزل الأفنان ، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، ب ط ، ب ت ط ، ص 07 .

ومن الأساطير التي نجدها حاضرة عند الشعراء المعاصرين أسطورة " سيزيف " التي كان لها حضور متميز في شعر " أدونيس " ومن نماذج ذلك ما نجده في قصيدة " قصيدة إلى سيزيف " يقول فيها :

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء

أقسمت أن أظل مع سيزيف [1]

من خلال هذا المقطع يتضح ارتباط أدونيس بأسطورة سيزيف ؛الذي يصر كل مرة على حمل الصخرة التي تأبى إلا أن تنحدر ، رغم ذلك فأدونيس مصر على البقاء معه، وإصرار كذلك على موقف معين لا يريد أن يتنازل عنه مهما كانت الظروف .

ومن الأساطير الحاضرة في شعر السياب أسطورة " سربروس " التي نجدها في قصيدة " سربروس في بابل " حيث وظفها مع أسطورة " عشتار و تموز "

ليبين من خلالهما الواقع الذي تمر به بغداد يقول فيها :

ليعو سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمه ،

يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام

ليعو بربروس في الدروب

وينبش التراب عن إلهنا الدفين

[1] . أدونيس : الأعمال الشعرية ، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى ، ص 236 .

تموزنا الطعين
يأكله يمص عينيه إلى القرار
و أقبلت إلهة الحصاد
رفيقة الزهور و المياه و الطيوب
عشتار ربة الشمال و الجنوب
تسير في السهول و الوهاد
تسير في الدروب
تلتقط منها لحم تموز إذ انتشر
تلمه في السلة كأنه الثمر [1]

لقد جمع السياب في قصيدته بين آلهة ترمز للدمار و انتشار الخراب بأرض بابل، وهي بربروس، و آلهة أخرى رمز الحياة و الخصب وهي تموز و عشتار، فالشاعر في ظل هذا الوضع الصعب يتمنى عودة تموز للحياة، ولكن هذا لم يحصل لتأتي الآلهة عشتار لتجمع أشلاء جسده ،وتحولها إلى ثمار وفي هذا رمز لانبعاث الحياة من جديد .

فالشاعر في تعامله مع الرموز لم يتوقف عند القديم منها بل حول ماهو جديد إلى أسطورة يقول عز الدين إسماعيل : " فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ أسطورة جديدة (...) كما أنه يستطيع أن يرتفع بالواقعة العادية المألوفة إلى مستوى الواقعة الرامزة ، استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بحيرد شخصية أسطورية " [2].

[1]. بدر شاكر السياب : أنشودة المطر ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، ب ط ، ب ت ط ، ص 129 / 130 .

[2]. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و مظاهره الفنية و المعنوية ، ص 217 .

جميلة بوحيرد هذه الشخصية التاريخية تحولت بأقلام الشعراء إلى أسطورة للمرأة المناضلة ، يقول عنها بدر شاكر السياب :

عشتار ، أم الخصب ، والحب ، والإحسان ، تلك الربة الوالهة

لم تعط ما أعطيت ، لم تروي بالأمطار ما رويت : قلب الفقير

لم يعرف الحقد الذي يعرفون [1]

لقد تعامل الشعراء المعاصرون مع الرموز والأساطير ووظفوها لأغراض كثيرة أهمها ما وظف من أجل استنطاق واقع الشعوب العربية ،وكذا التجارب التي مر بها هؤلاء الشعراء ، فكان الشعر العربي حافلا بشتى الرموز منهم من أحسن توظيفها ،ومنهم من حاول أن يساير التجديد الحاصل في الشعر ومواكبته دون أن تكون فيه روح نابضة .

3 . الموسيقى الشعرية في الشعر العربي المعاصر :

تعد الموسيقى الشعرية من أهم العناصر التي يبنى عليها الشعر، يقول عنها علي عشري زايد هي: " أداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته ، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر على النثر "[2] .

لذلك اهتمت القصيدة القديمة بالموسيقى أو بما يعرف بالوزن و القافية ،فقيل عن الشعر أنه الكلام الموزون المقفى، أما عن الشكل الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة فقد تحرر من قيود الوزن والقافية و أصبح الشعر حرا ، يقول علي عشري زايد : " و الذي يعتبر أحدث الأشكال الموسيقية للقصيدة العربية الحديثة ، أن لم يكن هو شكلها الموسيقي الوحيد ، إنه قد تحرر كلية من الالتزامات الموسيقية في الشكل الموروث "[3] .

---

[1] . بدر شاكر السياب : أنشودة المطر م س ، ص 54 .

[2] . علي عشري زايد ، م س ، ص 154 .

[3] . علي عشري زايد ، م س ، ص 169 .

وهكذا تحرر الإيقاع من قيود الماضي ،ودخله هو الآخر التجديد و التجريب ، يرى عز الدين إسماعيل " إن الشاعر لم يعد حين يكتب قصيدة جديدة مرتبطا بشكل معين ثابت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد و المتوازنة في هذين الشطرين ، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت "[1] .

فالقصيدة الحرة تبنى على نمط بسيط ، الذي يتألف من تفعيلة واحدة متكررة ، ولكن الشاعر لا يلتزم في تكرارها بعدد محدد من المرات في كل بيت ، مثلا في البيت الأول تتكرر ست وحدات والثاني وحدتين و الثالث أربع وحدات و هكذا .

إن تحرر الشاعر من القيود الخليلية مكنه من التعبير عن حالاته النفسية وتقلباتها يقول عز الدين إسماعيل: " أن الشعراء أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية على أنفسهم ، أحسوا أن مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشقاتها وأنهم في حاجة (...) إلى شيء من التخفف "[2] .

فقاموا بتطويع الأوزان الشعرية فأخذوا بالبسيط منها ، أما القافية فلم يلتزموا فيها بنظام موحد يقول علي عشري زايد : " لم يلتزم فيها الشاعر نسقا واحدا ، وإنما ظل يراوح بين مجموعة من القوافي بدون نسق ثابت ، أي أنه يلتزم بنوع من التقفية و لا يلتزم بمبدأ القافية الواحدة (...) ولكن الشاعر قد يرى أحيانا أنه في حاجة إلى التزام قافية واحدة طوال قصيدته الحرة إذا أحس أنه يحتاج إلى إبراز الإيقاع "[3] .

وهذا الأخير نلمحه في قصيدة " أغنية الكعكة الحجرية " لأمل دنقل يقول فيها :

---

[1] . عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ،م س ، ص 65 .

[2] . عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، ط 4 ، ب ت ، ص 77 .

[3] . علي عشري زايد، م س ، ص 171 ، 172 .

أيها الواقفون على حافة المذبحه

أشهروا الأسلحه

سقوط الموت ، وانفراط القلب كالمسبحه

و الدم انساب فوق الوشاح

المنازل أضرحة

و الزنازن أضرحة

و المدى أضرحة

فارفعوا الأسلحه

و اتبعوني [1]

نلاحظ في من خلال هدا المقطع ذلك التفاوت في عدد التفعيلات بحيث تطول الأسطر الشعرية و تقصر ،كما نلمح ذلك الانتظام في القافية ضمن المقاطع .

ورغم الاهتمام الشديد الذي أولاه الشعراء للشكل الجديد إلا أنهم بقوا متمسكين بالقديم الموروث ، فهناك من زاوج بين الشكلين يقول علي عشري زايد : " ظل الشكل

الموسيقي الموروث يستخدم مع الشكل الحر جنبا إلى جنب في بناء القصيدة العربية الحديثة " [2].

فالشاعر العربي لازال مشدودا إلى الشكل القديم يحن إليه لما يجد فيه من قدرة على استيعاب بعض تجاربه الشعرية ، يقول علي عشري زايد " الشاعر العربي الحديث مازال يشعر أن من أبعاد رؤيته الشعرية ما لا يصلح للتعبير عنه إلا الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق " [3].

[1] . أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط 3 ، 1408 هـ ، 1987 م ، ص 274 .

[2] . علي عشري زايد ، م س ، ص 175 .

[3] . المرجع نفسه ، ص 175 .

الشاعر المعاصر شاعر شغوف بالتجديد يحاول دائما مواكبة عصره رغم أنه لا زال مشدودا بحبل قديمه، إذ نجده يستخدم التدوير في قصيدته الحرة رغم أن استعماله له مخالف لما جاء في القصائد القديمة ، فهذه الظاهرة عنده حسب قول علي عشري زايد " هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض ، حتى تصبح القصيدة بيتا واحدا ، أو مجموعة محددة من الأبيات المفرطة الطول "[1] .

وعليه فإن الشعر الحر و إن كان نموذجا جديدا فتح المجال للشاعر المعاصر وفك عنه القيود ليبدع ويسرح ،و يجول في عالم الشعر إلا أن موسيقاه لم تخرج كثيرا عن الموروث، فهو لم يتخل عنها، و إنما صيرها لتواكب عصره.

إن دخول الشعراء مجال التجريب جعل طموحهم كبيرا ، ولكي يعطوا الشعر بعدا آخر استفادوا من ما هو موجود فكثيرا ما يصادفنا ونحن نقرأ النصوص الشعرية أن هناك كلاما نعرفه ونفهمه، وحتى أننا ربما نحفظه ، وهذا يدل أن الشاعر قد أدخل في نصه كلاما لغيره أو حدث هناك تقاطع بين الأفكار .

فالشاعر يسعى إلى إثراء نصه بكل ما يساعده على نظم نصوص شعرية تنم عن موهبته الإبداعية و الفنية، وقدرته على إدخال نصوص أخرى في نصه بطريقة منسجمة لا يستطيع القارئ اكتشاف ذلك إلا إذا كان كثير الإطلاع وعالما بحيثيات الأمر .

4 ـ التناص في الشعر العربي المعاصر :

من الظواهر الفنية الحاضرة في الشعر العربي قديمه و حديثه ظاهرة التناص ، وهذه الظاهرة لها دور كبير في مد جسر التواصل الفكري و الشعوري بين الشعراء . يعرفه مسعد بن عيد العطوي بقوله: " الشاعر يبني قصيدته على قصيدة قديمة يستدعي الأبيات وأنصافها ليدخلها في قصيدته لكنه يفرغها من معناها الأصلي ويوظفها لمعنى يريده الشاعر "[2] .

---

[1] . علي عشري زايد، م س ، ص 182 . –

[2] . مسعد بن عيد العطوي : الغموض في الشعر العربي ، م س ، ، ص 153 ، 154 .

فالشاعر عند تشكيل نصوص غيره وفق رؤية شعرية خاصة تحمل معنى مخالفا لما جاء في النص الأصلي؛ فهو بذلك يستعين بها بغية تجسيد رؤيته . ويقول في ذلك علاء الدين رمضان السيد نقلا عن جوليا كريستيفا أنه : " تفاعل نصوصي يحدث داخل نص واحد ، و يمكن من التقاط مختلف المقاطع، أو القوانين لبنية نصية بعينها بوصفها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى " [1].

و عملية التناص عند الشعراء قد تكون بقصد أو بغير قصد ، أي يكون هناك تقاطع فكري على غير دراية من الشاعر وفي هذا يقول علاء الدين السيد نقلا عن كريستيفا : " أن التناص مجموعة من آليات النتاج الكتابي لنص ما ، تحصل بصورة واعية أو غير واعية " [2].

5 . تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر :

أن الأدب بكل فنونه النثرية منها و الشعرية في تطور دائم مند القديم، و لم يستطع الأديب أن يكبت عملية الإبداع عنده ،لأجل ذلك تطلع إلى الفنون الأخرى ،ونهل منها ما يعينه على إحداث نقلة جديدة في عالم الأدب و الإبداع ، و ظهر مؤخرا ما يسمى يتداخل الأجناس الأدبية ، وهذه الظاهرة ليست وليدة المعاصرة إنما هي قديمة

و لكنها عرفت تطورا واضحا في الحاضر المعاصر ، يقول عبد الملك بومنجل : " لقد عرفت القصيدة العربية القديمة ألوانا من التقاطع مع أنواع أدبية أخرى بعضها قديم ، كالخطبة والرسالة، وبعضها حديث الاكتمال قديم الجوهر كالقصة و الحكاية .. وعرفت القصيدة العربية الحديثة ألوانا أوسع من التقاطع ، و أشكالا أوضح من التداخل " [3]. فالشعر العربي المعاصر احتفى بالتداخل

---

[1] . علاء الدين رمضان السيد : ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني و جوليا كرستيفا ، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول ،،2014 ، ص 1406 .

3 . الرجع نفسه ، ص ن .

[3]. نبيل حداد ، محمود درابسة : تداخل الأنواع الأدبية ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك ، الأردن 22 ، 24 تموز 2008 ، مج 1 ، ص 900 .

الأجناسي من أجل احتواء كل الفنون سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، بحثا عن الانفتاح و الحرية في الكتابة ، و هروبا من قيد الالتزام بقواعد النوع أو الجنس ، وهو بحث في الآن ذاته عن أشكال جديدة تتلاءم مع روح العصر و مستجداته ، وخاصة انفتاح المعرفة على بعضها البعض .

المبحث الأول

التداخل الأجناسي في الشعر العربي المعاصر"

يختلف النقاد في تسمية التقسيمات الأدبية منهم من أطلق عليها تسمية الأنواع ، والبعض الأخر أطلق عليها مصطلح أجناس، وبين هما ينطرح السؤال ، هل هي أنواع أدبية أم أجناس أدبية ؟[1]

لابد من الوقوف عند المفهومين من الناحية اللغوية والاصطلاحية

أولا –**تعريف الجنس الأدبي والنوع** :

أ .**الجنس لغة** : يعرف ابن منظور في لسان العرب الجنس بقوله : ((الجنس : الضرب من كل شي فهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو ، والعروض ، و الأشياء جملة ، قال ابن سيدة : وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة ، وله تحديد ، والجمع أجناس ، والجنس أعم من النوع ، ومنه المجانسة والتجنيس))[2]

ب.النوع لغة :

يعرفه ابن منظور في لسان العرب بقوله :

(هو أخص من الجنس ، وهو أيضا الضرب من الشيء ، قال ابن سيده له تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان ، والجمع أنواع قل أو كثر ، قال الليث النوع والأنواع جماعة ، وهو كل ضرب من الشيء وكل صنف من الثياب ، والثمار ، وغير ذلك ، وحتى الكلام ، وقد تنوع الشيء أنواعا) .[3] ."

ج . الجنس "و " النوع " اصطلاحا :

الجرجاني يعرف الجنس بأنه " اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع " و "كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب : ما هو من حيث هو كذلك . فالكلي جنس " .[4]

أما النوع ، فيعرفه الجرجاني بفوله "أخص كليين مقولين في جواب ما هو " . وهو " اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص " . ويفصل **الجرجاني** الحديث في تعريف النوع ، إذ يحدده

---

[1] . أحمد محمد أبو مصطفى: **تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة**، رسالة ماجستير، في اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2015 ،ص7

[2]. بن منظور : **لسان العرب** ، مج1، دار المعارف ، القاهرة ، (د .ط) ، (د.ت) ، ص 800.

[3] . المرجع نفسه ، مج6، ص 4579.

[4] . محمد الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ، طبعة جديدة ،لبنان ،1985، ص 83.

بقوله: " كل مقول على واحد أو كثيرين متفقين بالحقائق في جواب ما هو . فالكلي جنس . والمقول على واحد إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص " [1]

د . الفرق بين النوع الأدبي والجنس الأدبي :

اعتبارا من أن النمط هو مجموعة من سمات النص الأدبي يرى **طدوروف** " أن النمط لا يقدم لنا أي واقع خارج التفكير النظري ، أنه يفترض دوما أن نتغاضى عن عدة سمات متضاربة ..اعتبرت قليلة الأهمية لفائدة سمات متماثلة ومهيمنة في بنية العمل ، نعتبر كل الأعمال منتمية لنفس النمط وهو الأدب . وبين هذين القطبين توجد الأنماط التي عودتنا عليها الشعريات الكلاسيكية ومثال ذلك الشعر والنثر ، والأساة والملهاة .. [2]

وحسب طدوروف أيضا في تعريفه للنمط يراه يعود لموضوع الشعرية العامة لا للموضوع الشعرية التاريخية ، ذلك انه في كل عصر يصبح عدد معين من الأنماط الأدبية معروفا معرفة جيدة لدى الجمهور ، يصبح معه الجنس الأدبي على حد عبارة **هـ.ر.جوص** " أفق الانتظار "، ويصبح الجنس الأدبي لديه " نموذج كتابة "، أي أن الجنس الأدبي نمط كان له وجود تاريخي ملموس ، ساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور[3]

ينقل عز الدين المناصرة قول أحمد الجوة حين يرى أن تسمية الجنس

تسمية الجنس لا تنطبق إلا على تراكمات نصية ، أنتجت مدونة كبرى ، وأن النمط أو النوع تسميتان تنطبقان على أجناس فرعية ، أقل عددا من النصوص التي يجمعها جنس أدبي واحد .[4]

وفي سياق ذاته يرى عز الدين المناصرة أن مصطلح الجنس مصطلح حديث فهذا الناقد غوثه

---

[1] – المرجع السابق ، ص317 /318.

[2] . تزفيطان طودوروف : **الشعرية**، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، دار البيضاء ، ط .1 ،1987، ط.2، 1990 ، ص ،78/77.

[3] . المرجع نفسه ، ص 78

[4] . ينظر عز الدين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ، دار الراية للنشر و التوزيع ، عمان ، د ط ، 2010 ، ص 118 .

لم يوظفه إذ يقول :" غوته لا يستعمل مصطلح الجنس بل يسمى الموشح الغنائي "قصيدة الهجاء ، الحكاية ، القصيدة الغنائية و الأهجية ، أنواعا شعرية ، ويسمى الملحمة و الشعر الغنائي و المأساة أشكالا طبيعية للشعر ".[1]

يوضح عز الدين المناصرة أن الجنس الأكبر لا يمت بل تحدث فيه انقسامات قد تتأثر بالزمن لكن الإطار العام يبقى ، يقول : تتحول الأجناس الأدبية في صيرورتها التاريخية من تحققات طرازية، أو شبه طرازية إلى تحققات تقع على (حواف المقولة)، وفي هده التخوم، تلتقي الأجناس، وتتداخل و تترابط في ما بينها . فالقصة القصيرة ، تلتقي مع أجناس أخرى مثل (الحكاية، الخرافة، الأسطورة، الخبر، النادرة، المقامة، الرواية، والشعر) لذلك تواجه هذه النصوص الواقعة على (الحواف) مشكلة في التجنيس ، لكن الحدود بين المقولات ضبابية ، فالأجناس لا تموت ، وإنما تتحول ، لكن الذي يموت ليس الجنس ، بل التحقق الطرازي لذلك الجنس .[2]

ثانيا :معنى التداخل :

أ . التداخل في اللغة:

هو التشابه و الالتباس ودخول الأمور بعضها في بعض، أي ببساطة الاندماج والاتحاد [3]

ويعد مصطلح التداخل من أبرز المصطلحات الأدبية واللغوية في النقد الأدبي المعاصر، وهذا نتيجة التطور المهول الذي أضحت به الحياة العصرية؛ لذا نرى مصطلح التداخل مهيمنا على معظم الدراسات النقدية لما يولده من أشكال أدبية ولغوية جديدة . ونحن هنا بصدد الحديث عن التداخل بين الأجناس الأدبية ، وعلة التداخل الأجناسي تعود إلى عملية التأثر والتأثير داخل الأدب ، زهي عملية معقدة وقديمة للغاية .[4]

[1] . المرجع نفسه ، ص 56.

[2] . ينظر المرجع نفسه : ص84.

[3] . ابن منظور : **لسان العرب** ، المرجع السابق ،11مج2، ص1343

[4] . أحمد محمد أبو مصطفى : تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة ، م س ،ص 36.

ب . التداخل النصي:

يشرح هذه التقنية المستجدة في الأدب أحمد محمد أبو مصطفى موضحا أنه صار من أبرز المصطلحات الأدبية و اللغوية في النقد الأدبي المعاصر ، وقد هيمن على معظم الدراسات النقدية لما يولده من أشكال أدبية ولغوية جديدة ....تداخل الأدب اليوناني والأدب الروماني : وهذا التداخل الأدبي أدى بدوره إلى ولادة لون جديد من الدراسة الأدبية تمثلت في دراسات المقارن التي انضج فكرتها الناقد الفرنسي **جون جان امبير** وقد قامت هذه الدراسات على البحث في العلاقات التي تربط بين الآداب ومعرفة أشكال التأثير والتأثير في ما بينها . [1]

إن التداخل النصي بين الأنواع من شأنه أن ينتج أنواعا أخرى ، يقول عز الدين المناصرة نقلا عن لؤي علي خليل يمكن أن ندرك أن أشكال التوافق في الأجناس الأدبية هي في حقيقتها حالة من الانسجام بين القاعدة والخرق ومهما بدت تعريفات (النوع = الجنس) متشعبة ، فإن تحديد معنى النوع يرتبط بتقاليد تتعلق بالأساليب والموضوعات الممكنة التحقق داخل النص الأدبي [2]

ثالثا :السرد:

ورد في " **لسان العرب** ": (السرد في اللغة : تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا . سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه . وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له) .[3]

وينطلق جيرالد برنس في معجمه السردي من التعريفات الرئيسية التالية:

1 . علم السرد :Narratology يوضح عز الدين المناصرة وظيفة علم السرد ومجال عمل السرد ، حيث يرى أن يدرس علم السرد ، طبيعة وشكل ووظيفة السرد ،كما يحاول أن يحدد القدرة

[1] – المرجع نفسه ، ص 36.

[2] . عز الدين المناصرة :، م س ، ص128.

[3] . ابن منظور : **لسان العرب** .مج 3 ، دار صادر ، بيروت ، مادة (سرد) ، ص 1987.

السردية ، والسمة المشتركة بين كل أشكال السرد . ويشرح السبب في القدرة على إنتاجها وفهمها.[1]

2 . العملية السردية :Narration

سرد خطاب بقدم واقعة أ و أكتر . وتتميز السردية تقليديا بالوصف أو التعليل ،وأن شملنهما.[2]

3 . السرد – Narrative

الحديث أو الإخبار : (كمنتج و عملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواقعة حقيقية أو خيالية (روائية) أو أكثر ، من قبل واحد ،أو اثنين ، أو أكثر من الساردين ، و ذلك لواحد ، أو اثنين ، أو أكثر من المسرود لهم .

أ) **وهذا ما يقابل**: السرديان ، السرد ، و النص السردي ، عند نقاد آخرين .[3]

ب) ويقول **جيرار جينيت ان إبرينه بهرنز** ، نقلت عن ارنست بوني، قوله: (ميز ارسطو بين الجنين الغنائي و الجنس الملحمي والجنس الدرامي)، لكن بهرنز ترفض هذا الإسناد الشائع لأرسطو . فهي تتساءل عن سبب غياب التقسيم الثلاثي التقليدي عند أرسطو ، وتقدم احتمالا لذلك ، يتمثل في أن الغنائية الإغريقية ، لا تمت بصلة للصناعة الشعرية ، وذلك لارتباطها الوثيق بالموسيقى .[4]

ت)لكن تودوروف – يقول جينيت – يسند الثلاثية الى أفلاطون ، وتنظيمها النهائي الى ذيوميد . فإسناد الثلاثية – يضيف – لم يكن من مخترعات القرن العشرين . فالقس باتو ، في القرن الثامن عشر ، يورد هذا الإسناد في كتابه .لهذا – يقول جينيت : ينبغي أن تعود لمعرفة نظام الأجناس إلى اقتراحات أفلاطون التي استغلها أرسطو . ويقوم **جينيت** بتجريد ، نظام **أفلاطون** على النحو التالي :

---

[1] . جيرالد برنس : المصطلح السردي ، تر : عابد خزندار ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2003 ،ص 157.

[2] . ينظر المرجع نفسه ، ص 144

[3] – المرجع نفسه ، ص 145.

[4] . جيرار جينيت : **مدخل إلى النص الجامع** ، تر : عبد العزيز شبيل ، المجلس الاعلى للثقافة ، 1999 ، (د.ط) ، ص 16

1. المأساة والملهاة : الصيغة الإيمائية الصرفة

2. الملحمة: الصيغة المزدوجة

الأنشودة المدحية : الصيغة السردية الصرفة ،[1]

ويرى **رولن بارت** أن أنواع السرد في العالم لا حصر لها ، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس

فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفهية كانت أم كتابية والصورة ثابتة كانت أم متحركة ، والإيماء كما أن السرد ، حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية ، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الخرافة وفي الأقصوصة ، والملحمة، والتاريخ ، والمأساة ، والدراما، و الملهاة، والبانتوميم ، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما ، وفي الخبر الصحفي التافه ، وفي المحادثة .. الخ .

لا يوجد أي شعب بدون سرد فالكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سردها، و لا يعير السرد اهتماما لا لجودة الأدب ولا لرداءته فهو عالمي عبر تاريخي ، عبر ثقافي .[2]

كذلك ينقل عز الدين المناصرة تعريف فتحي النصري حول نمط (القصيدة السردية) ، والتي هي جمع بين منطقتي السرد وانفعالية القصيدة ن يقول بأنها :" القصيدة التي تبنى على السرد ، بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر ، وهو يقتضي توافر النص الشعري على الحكاية ، أي على أحداث حقيقة ، أو متخيلة تتعاقب ، وتشكل موضوع الخطاب ، ومادته الأساسية). وأبرز وجوه التفاعل بين الشعر و السرد ، هي :

أ) اختزال المحتوى الحدثي في القصيدة .

ب)تنويع الأوزان في بعض هذه القصائد .

---

[1] . المرجع نفسه ، ص23/22.

[2] . ينظر عز الدين المناصرة ، م س ، ص 167.

ت)انحسار القافية اقتصادا للغنائية .

ث)اعتماد التدوير شكلا ينصهر داخله المكون السردي في البتية الشعرية.

ج) اعتماد السرد التكراري.

هذه (وجوه تفاعل) تدل على الجدل بين خطية السرد ، ودائرة السرد من جهة وبين الطبيعة الانفعالية للشعر ، والطبيعة المفهومية للسرد والقصة .[1]

3 . عناصر السرد :

المشهد – العرض – المحاكاة : تمثيل كلمات الشخصية وأفعالها بطريقة مباشرة ، وكثيرا ما تدعي (الدرامية) : اقتباسات الأفكار والحوار الأحادي الداخلي ، هي بهذا المعنى : مشهد .

الخلاصة – الإخبار – السرد : يصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة ، أو يسرد ما تفكر فيه الشخصيات، أو تشعر به ، دونما اقتباس. وأضيق تعاريف السرد، يساويه بالخلاصة والإخبار.

وجهة النظر : مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر في علاقة السارد بالقصة . وهو يتضمن (البعد أو المسافة)، أي التنوعات في مقدار التفصيل والوعي المقدم في المدى مابين الحميمية والبعد . ويتضمن أيضا : المنظور ، أو البؤرة ، أي من نرى من خلال عينيه ،زاوية النظر وما يسميه الفرنسيون (الصوت) : الهوية ، وموقع السارد .[2]

لقد أشار كريس بالديك إلى إمكانيات استخدام مصطلح" السرد" في نطاق الشعر وأطلق على ذلك مصطلح " الشعر السردي " ، وهو ما يؤسس لمصطلح الشعر السردي ويمكننا من التكلم عن القصيدة الشعرية ، التي تتجلى في مكوناتها البنائية ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ... والقصيدة

[1] . المرجع نفسه ، ص 117.

[2] . والاس مارتن : **نظريات السرد الحديثة** ، تر : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر القاهرة ،ب ط ، 1998، ص163.

السردية بناء هيكلي يتخذ من عناصر الحكاية أساس تشكله ، ويتوسل لتشييد ذلك البناء بلغة الشعر وموسيقاه[1]

يوضح محمد العروس كيفية دراسة السردية في النص الشعري بالبحث عن كل عناصر البناء السردي كما الشأن في النثر ، يقول : إن محاولة البحث في الجوانب السردية في النص الشعري ، هو محاولة للكشف عن مظاهر وتجليات تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري ، والمتمثلة أساسا في الحدث، والحوار، والفضاء ، والزمان ، وذلك ما يعمق فكرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري . و مع هذا التداخل يبقى النص الشعري ذو البنية السردية عن النص الروائي والقصصي، في لغته الفنية، وأسلوبه التعبيري، مهما أوغل في السردية. مما يجعل الحديث قائما عن تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري مع الاحتفاظ بالهويات الأجناسية [2]

رابعًا: أشكال التداخل فهي :

1 . تداخل الشعر والنثر :

يؤكد عبد المالك مرتاض وهمية الحدود وهشاشتها بين الأجناس ، مما يسهل على الأديب اختراقها ، ودمجها في بعضها البعض ، يقول إن القوة الإبداعية تكمن في الشعر كما تكمن في النثر ، ولقد نعلم أن الأداة المستخدمة في التبليغ هي واحدة وهي اللغة . ولقد يعني ذلك كله إن غياب الحدود بين هذين الجنسيين الأدبيين قد يكون أكثر من حضوره .[3]

ومن نماذج تداخل الشعر والنثر ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي نلحظ فيها اشتباك مع الشعر مثال :

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتنا راح ينأى عنها القمر "

---

[1] . محمد عروس : البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية – نماذج من الشعر الجزائري – ، مجلة إشكالات ، المركز الجامعي تمنراست ، ع : 10 ، 2016 ،ص 150.

[2] . ينظر المرجع نفسه ، ص 151

[3] .عبد الملك مرتاض : **نظرية النص الأدبي** ، ط.2 ، دار هومة ، الجزائر ، 2010.،ص106.

تفاجأت "حياة" بأن خالد يعرف شعر السياب ، وتعجبت من ذلك فأجابها "خالد اعرف [1]

ومن نماذج تداخل الشعر مع السرد

نموذج للشاعر نزار قباني من قصيدته خمس رسائل لأمي :

يقول الشاعر :

صباح الخير ..يا حلوه ..
صباح الخير ..يا قديستي الحلوه..
مضى عامان يأمي ،
على الولد الذي أبحر
برحلته الخرافيه.
وخبأ في حقائبه ..
صباح بلاده الأخضر
وأنجمها ، وأنهرها ، وكل شقيقها الأحمر ..
وخبأ في ملابسه
طرابينا من النعناع والزعتر ..
وليل دمشقيه ...[2]

2 . تداخل الشعر مع الفن الدرامي المسرح:

المسرح شكل فني عام يعد النص الأدبي أحد عناصره وموضوعاته وتشير المسرحية الى الجانب الأدبي من العرض ، أي النص ذاته ، ولما كانت المسرحية فن أدبي درامي ن فإنها مع الشعر من الفنون التي يسهل تداخلهما ، وقد بدأت التعالق بينهما منذ البدايات الأولى .[3]

ويعرفها سعي علوش في معجمه " الأحداث أو الحوار على خشبة المسرح " [4]

---

[1] . أحلام مستغانمي : **ذاكرة الجسد** ، ط.15، دار الآداب ، بيروت ، 2000 ، ص 161.

[2] . نزار قباني : **الأعمال الشعرية الكاملة** ، منشورات نزار قباني ،(د.ط.) ، بيروت –'(ذ.ت.) ، ج1، ص 529.

[3] . منى دوزة : **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة** ، رسالة دكتوراه مخطوط ، في الآداب الحديث والمعاصر ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة1، 2018/2017 ، ص178.

[4] . سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1985، ص 204.

وفي محاولة للتفرقة بين فن المسرح وفن القصة يسوق نبيل حداد النقاط الفاصلة التالية موضحا أن تعريف المسرح : يعرف أبو الحسن سلام المسرح في علاقته بالممثل الذي يودي أدوارا مخصوصة عليه بأن المسرح معناه " المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل الحال شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا ، مع فهم طبائعها وعلاقاتها ودوافعها ، أو محاولته ذلك عن طريق عنصر الخيال وفت

و بعد هذه التعريفات المسرحية نستنتج أن المسرحية هي نص أدبي مبني بطريقة فنية ودرامية، يخضع لقواعد السرد المشهدي ويحمل أفكارا معينة، وغايته التمثيل على خشبة المسرح

يوضح عز الدين إسماعيل آن تصنيف وتقسيم المسرحية في أدبنا العربي يخضع لاعتبارات غير تلك التي يخضع لها الأدب العربي ويرى أن في أدبنا العربي ، فان تصنيف المسرحيات يختلف عن تصنيفها لي الآداب الغربية ، ويخضع تصنيف المسرحية إلى مضمونها ، والى الأحداث التي تدور بها ، فيمكن تقسيم المسرحية في الأدب العربي إلى :

مسرحية اجتماعية، و مسرحية مأساة تاريخية ، ومسرحية سياسية ، والمسرحية الذهنية ، وهناك المسرحيات ذات الفصل الواحد التي تنتشر في الصحف والمجلات .[1]

علاقة الشعر بالمسرحية :

يرتبط الشعر والفن المسرحي بعلاقة وثيقة للغاية ، وهذه العلاقة ليست وليدة عهد قريب ، وإنما هي وليدة عهود ماضية ، فقد ارتبطت المسرحية بالشعر عن طريق رابطين ، هما : لغة المسرح ، استعارة الشعر بعض تقنيات المسرح ، وهذا ما سنوجز الحديث عنه .

أما محمد مندور في كتابة الأدب وفنونه فيقسم الكوميديا إلى ثلاثة أقسام : **الفارص** : وهو مسرحية هزلية هدفها الرئيس إثارة الضحك على النكات والحركات البهلوانية ، ولا يحتوي على آي حبكة أو شخصيات ، وينظر إليه على انه من الفنون المنحطة . و**الفودفيل** : وقد انتشر في فرنسا ، وهو عبارة

[1] . عز الدين إسماعيل ، **الأدب وفنونه(دراسة ونقد)** ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 09 ، 2013،ص 140 .

عن مسرحيات سخيفة وسطحية الهدف . **وفن الكوميديا الأصيل** : وهو فن ذو هدف نقدي اجتماعي أو أخلاقي أو سياسي وقد تطور في العصر الحديث [1]

نموذج في الشعر المسرحي :

نزار قباني قصيدة " حبلى "

لا تمتقع

هي كلمة عجلى

إني لأشعر أنني حُبلى

وصرخت كالملسوع بي كلا

سنُمَزِّقُ الطفلا

وأردت تطردني

وأخذت تشتمني

لا شيء يدهشني

فلقد عرفتك دائما نذلا

وبعثت بالخدام يدفعني

في وحشة الدربِ

يا من زرعت العار في صُلبي

وكسرت لي قلبي

ليقول لي

مولاي ليس هنا

مولاه ألف هنا

لكنه جبنا

[1] . ينظر محمد مندور : **الأدب وفنونه** ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط .5 ، 2006، ص 120

لما تأكدَ أنني حبلى

ماذا .. أتبصُقنُي ؟

والقيءُ في حلقي يدمرني

وأصابع الغثيَان تخنقني

ووريثك المشؤوم في بدني

والعار يسحقني

وحقيقة سوداء .. تملؤني

هي أنني حبلى

ليراتك الخمسون

تضحكني

لمن النقود لمن ؟

لِتُجهِضَني ؟

لِتَخيط لي كفني ؟

هذا إذن ثمني ؟

ثمن الوفا يا بؤرة العفن

أنا لم أجِئك لمالك النتنِ

شكرا

سأسقط ذلك الحَمْلا

أنا لا أريد له أبا نذلا[1]

[1]. نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ،(د.ت)، ص 340.

3. الشعر والدراما :

أ . مفهوم الدراما :

لقد وجه الدارسون لفن الدراما منذ القدم تعريفات شتى منهم محمد حمدي إبراهيم الذي رأى أنه قد اختلفت تعاريف الدراما إلا أن مفهومها العام لا يخرج عن أن الدراما drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتاقها اللغوي إلى الفعل drame الذي كان يعني عند الإغريق الفعل أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص .[1]

ب . المعنى الاصطلاحي:

لفظة " دراما " مشتقة من الفعل اليوناني ..... ومعناه (يعمل أو يتحرك) وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاق لاصطلاح الشعر الدرامي هو (الشعر الحركي) أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح..[2]

توضح نهاد صليحة استنادا إلى قول أرسطو منذ القدم الذي يؤكد على نصية النص الدرامي وقابليته للقراءة ، قبل قابليته للتمثيل ، تقول : " " فالنص الدرامي عند أرسطو ليس مشرعا لعرض مسرحي يحتاج بجهد فناني المسرح حتى يتحقق ويكتمل بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته لا يحتاج شيئا خارجه وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية في صميم بنائها وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور ويشاركهم في إنشاء عرض مسرحي حي ومتجدد لشرط وجودها وتحققها "[3]

---

[1] . ينظر محمد حمدي ابراهيم : **نظرية الدراما الإغريقية**، ط.1 ، دار نوبار، القاهرة ، 1994،ص 9.

[2] . محمد مندور : **الأدب و فنونه ، م س** ، ص61.

[3] . نهاد صليحة : المسرح بين النص والعرض ، د.ط، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع ،القاهرة ،1999،ص14.

وعن أهمية العمل المسرحي الذي لا يشترط التمثيل بالضرورة يرى عز الدين إسماعيل أنه قد يستقل العمل الدرامي عن الإخراج ، فقد يكون صالحا للقراءة دون التمثيل طالما ان الجوهر الدرامي يمكن أن يتحقق في العمل الأدبي دون أن يحتاج هذا العمل إلى الإخراج على المسرح .[1]

و بعد تعريفنا للدراما يتوجب علينا أن نتطرق إلى المسرح.

أما المسرح : يحاول نبيل حداد ومحمود التفرقة بين المسرح والمسرحية وتبيان علاقتهما ، فهو حسبه شكلا فني عام، يعد النص الأدبي أحد عناصره وموضوعاته فعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص ، ذلك " أن الشعر المسرحي هو ما يقدمه المؤلف على خشبة المسرح ،ويمكن أن يقرأ في أي مطبوع وفي دواخله شعرا ممسرحا ، أما المسرح يعتمد اعتمادا أساسيا على الكلمة الشعرية . [2]

المونولوج الدرامي : يلعب المونولوج دورا مهما في الدراما الشعرية فقد نتعرف من خلاله على ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية.

يرى أسامة فرحات في تعريفه للمونلوج الدرامي بأنه " هو الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين ، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ، ولكنه يبزغ على السطح من آن إلى آخر- هذا الصوت الداخلي – يبرز لنا كل الهواجس والخواطر و الأفكار المقابلة لما يدور في ظاهرة الشعور أو التفكير إنما يضيف بعدا جديدا من جهة ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى [3]

---

[1] . ينظر عز الدين إسماعيل : **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر** ، دار الفكر العربي ، الإسكندرية ، ط 1 ، 1980،ص32.

[2]. نبيل حداد ، محمود درابسة : **تداخل الأنواع الأدبية** ، مج2 ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22 -24 تموز 2008 ، جامعة اليرموك ، اربد – الأردن ، جدار للكتاب العالمي ، عمان ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، ط1 ، 2009 ، ص 197

[3] . أسامة فرحات : المونولج بن الدراما والشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتالب ، د ط ،د.ت ، ص 19-20.

الدراما الشعرية والشعر الدرامي

يحاول أسامة فرحات أن يفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي بالإعتماد خاصة على صوت الشاعر فيقول : المونلوج الدرامي بمثابة قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى غير الكاتب نفسه ، لكننا نتعرف صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب ويتوحد معها ، مجسدة في النهاية الموقف الدرامي [1]

كذلك ينقل أسامة فرحات تعريف الديالوج استنادا إلى قول د. إبراهيم حمادة في كتابه "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " حيث يقول:

" الديالوج (الحوار) هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر " [2]

نموذج للقصيدة الدرامية

الشاعر أمل دنقل فهو يحدثنا عن مدينة أخرى هي السويس في قصيدته التي تحمل نفس الاسم " السويس".

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى .. شارعا فشارعا

رأيت فيها (البشمك) الأسود و البراقعا

!وزرت أوكار البغاء و اللصوصية

على مقاعد المحطة الحديدية ..

نمت على حقائبي في الليلة الأولى

(حين وجدت الفندق اليلي ماهولا ؟)

وانقشع الضباب في الفجر .. فكشف البيوت و المصانعا

والسفن التي تسير في القناة، كالإوز ..

[1]. ينظر المرجع نفسه ، ص 22

[2]. المرجع نفسه ،ص 114

والصائدين العائدين في الزوارق البخارية..... " [1]

3 . تداخل الشعر مع الفن السينمائي :

يبين عز الدين مناصرة كيف يتحول النص الأدبي الى عمل سينمائي موضحا أن اريخ السينما يشير إلى أن الأدب والعلاقة بينهما قد بدأت منذ سنين طويلة فالفيلم حكاية تروى بالصور ، مثلما الرواية تروى بالكلمة مع اختلاف في وسيلة التعبير بين آلة التصوير والقلم ، فالرواية والقصة والقصيدة بعد كتابتها بالقلم ، تنقل للسينما من أجل العرض فتصور بالكاميرا وتعرض من خلال الفيلم[2]

بعد ذلك يكون المخرج السينمائي قد استعان بالمصور والرسام وفني الديكور ومهندس الصوت والإضاءة ولوازم التصوير الأخرى وعلى رأسها هؤلاء الممثل الذي يؤدي دور الشخصية المطلوبة في النص الأدبي، وهنا لا بدّ من التعاون الوثيق بين المخرج ومبدع النص الأدبي، رغم أن الأدب يسبق السينما بآلاف السنين إلا أنهما أصبحا فنين متجاورين تجمع بينهما روابط وثيقة ، فالسينما تشترك مع الفنون التشكيلة في كونها تشكيلا مرئيا ، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للإحداث ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور إلى جانب بعضها و كل هذه الفنون تتوحد في إنتاج العمل الفني السينمائي، والذي أصبح فنا متميزا عن سائر الفنون بشكل عام، وعن الفنون المتشابهة بشكل خاص .[3]

يتساءل " جان كوكتو " عن السينما هل هي فن ؟ ويراها وسيلة للشعر ، وفنا يافعا جدا عليه أن يحصل على شجرة عائلة خاصة به ، ثم يدعو إلى الاهتمام به . جان كوكتو إلى الاحتفاء بهذا الفن قائلا : ((ربما يمكن لأحد أن يتخيل كم سيكون " شكسبير مفعما بسرور لو أنه قد عرف

---

[1] . أمل دنقل : **الأعمال الشعرية الكاملة** ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، د ط ،(د.ت)، ص 131.

[2] **الفيلم السينمائي** نص مبصر ، والرواية فيلم مقروء يتجاوز النص المكتوب ، طبيعته التخيلية إلى طبيعة تصويرية ، يعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية ، وحوارية وتجسيد الموصوفات النصية ، عبر وسيط وتعتمد ، عز الدين مناصرة ، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ، م س ، ص 136 .

[3] ينظر نبيل حداد ، محمود درابسة ، م س ، ص100-101 .

هذه الآلة التي تعطي شكلا وهيكلا للأحلام ، أو" موزارت " لو استطاع تسجيل روائع الناي السخرية ")) [1]

ومن حيث علاقة السينما بالواقع ترى منى دوزة أن السينما فن يعبر عن الواقع بأسلوب فني إبداعي راق ، وهي في تكوينها تنطوي على واقعين مختلفين ؛ واقع حسي عيني وأخر فني تقني .[2]

يبن عبد الله الغدامي كيف أن الأدب المعاصر بدأ يتراسل مع السينما أيضا ، ويأخذ بعض خصوصيتها اذ يرى " أن شدة التغير في الوسيلة لابد أن يتبعها شدة مماثلة في تغير الرسالة نفسها وفي تغير شروط الاستقبال. هذا الأمر أنتج تغييرا ثقافيا بتحوله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة [3]

علاقة بين الشعر والسينما

وقد قامت العلاقة بين السينما والشعر الجزائري المعاصر – تحديدا- على أسلوب المغايرة في تشكيل الصور الشعرية، حيث انبعثت لغة الشعر وإيقاعاته في مسعى إلى تعويض جفاء الصورة المتخيلة بالصورة المتحركة لتتراءى لنا كما في الفن السينمائي جماليا وتعبيريا و تأثيريا .[4]

يرى داويت سوين: أنه بتشكيل سيناريو للنص أدبي يتحول إلى نص سنمائي الذي يحول هو الأخر إلى لقطات موضحا طريقة نسجها بقوله :" يمكن للقطات في الفلم التسجيلي أن ترتبط ببعضها، أي أن تتقيد سويا بعدة عناصر توحد بينها مثل : المفهوم / الفكر/الفكرة، الحركة، المكان، الشخصية، الحالة النفسية، وقد تتداخل كلها في مشهد واحد ، وتتوقف التسمية الصحيحة على

[1] . ينظر جان كوكتو : فن سينما ء،جمع وتحرير : أندريه برنار ، كلود غوتو ، تر : تماضر فاتح ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، 2012 .سلسلة الفن السابع ، ع: 227 . ص 30.

[2] . ينظر منى دوزة : م س ، **ص252**.

[3] . ينظر عبد الله الغدامي : الثقافة التلفزيونية م س ، ص 25

[4] . ينظر منى دوزة ، م س ، ص 253.

السياق والقرار ، أما التطور الداخلي للمكان فيكون حسب التسلسل التاريخي، أو المكان، أو من الألوف إلى غير المألوف ، أو من السبب إلى النتيجة[1].

يحدد داويت سوين أنواع السناريو هو نوعان :

1 . **السيناريو التنفيذي** : يعرفه داويت سوين بأنه : تخطيط تفصيلي للفيلم المقترح ، وأحيانا ما يسمى " قائمة اللقطات " . وهو يتكون من وصف لكل لقطة يشملها الفيلم إذ يحدد للمثلين ما يقولونه وما يفعلونه ، وللمنفذين ما يصورونه [2].

2 . **السيناريو تخطيط المشاهد** :

يرى داويت سوين أن المشهد هو سلسلة من القطات المرتبطة ببعضها البعض ، يربط بينها عنصر ما مشترك ، وبذلك حسبوه فتخطيط المشاهد هو قائمة محكمة تصف المشاهد التي يتضمنها الفيلم ، وهو توسع للمعالجة مع إضافة بعض التفاصيل .انه يترجم النقط التي سيوضحها الفيلم إلى وحدات من الفكر والأحداث ، بان من أجل التعمق في التقنيات المستخدمة في السينما مفهوم القطة يجبرك على أن تتصور كيف ستعرض مادتك عل الشريط . [3]

تعريف اللقطة : إن من المفاهيم الأولية التي عرفها فران فينتورا من اجل التعمق في التقنيات المستخدمة في الفن السمعي البصري مفهوم اللقطة حيث ينقل فران فينتورا القول ج .ميتري الذي يعرف فيه اللقطة كمصطلح من مصطلحاته التعريفية بانها حدث وزاوية وحقل ، حدث لمضمونه ، زاوية لتموضع الكاميرا ، وحقل للمساحة المؤطرة "[4]

---

[1] . ينظر دوايت سوين : كتابة السيناريو لسينما ، تر : احمد الحضري ، دار الطنائي ، القاهرة ، ط2 ، 2010، ص 64/63/62.

[2] . ينظر المرجع السابق ، ص 71.

[3] . ينظر المرجع نفسه ، ص 62.

[4] . ينظر فران فينتورا : **الخطاب السينمائي .لغة الصورة** ، تر: علاء الشنانة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سلسلة الفن السابع ، ع : 217 ، (د.ط.) ،2012 ،ص 23

اللقطة السينمائية في الكتابة

نتج عن التداخل الأجناسي بين الشعر و السنما أن استفاد الشعر المعاصر من تقنياتها خاصة تقنية اللقطة السينمائية .

1-تشكيل اللقطة المسافية في الكتابة الشعرية

استفادة الصورة الشعرية في تشكيل وبناء المشهد الشعري الشعر المعاصر من تقنية اللقطة السينمائية، وكثيرا ما أدخل عليها الشاعر تنويعات كثيرة ، تقول في ذلك منى دوزة " وقد استلهم الشاعر الجزائري المعاصر هذه التقنية السينمائية ووظفها في كتاباته الشعرية فأنتج – كما في السينما – ثلاثة أحجام رئيسة للصورة هي اللقطة القريبة ، اللقطة المتوسطة ، واللقطة البعيدة ، وكثيرا ما يضيف إليها تنويعات أخرى ؛ كاللقطة القريبة جدا ، اللقطة المتوسطة القريبة ، اللقطة المتوسطة البعيدة ، قد يحدث أن يوظف الشاعر المعاصر تقنية واحدة في تشكيل المشهد الشعري ، وقد يحاول الجمع بن كل هذه التنويعات في ترتيب غريب وغير مألوف ."[1]

يوضح داويت سوين أن لكل حجم من القطات وظيفة خاصة ويقسمها كالتالي :

1 . اللقطة القريبة هي : تعرف بأنها "لقطة للتركيز ، لقطة تشد الانتباه إلى جزء تفصيلي من الموضوع يحدد النقطة الواقعية أو العاطفية التي يهدف إلى توضيحها "[2]

2. **اللقطة المتوسطة** : هي حسب داويت سوين " لقطة للموضوع ... ترى فيها الشيء آو (الحركة) في حد ذاته ، بأقل التفات إلى ما يحيط به ". [3]

3.. **اللقطة البعيدة** : هي حسب داويت سوين أيضًا " لقطة توجيهية ، أي لقطة تأسيسية ، إنها تربط بين شيء معين (أو حركة معينة) وبين كل ما يحيط به ، أي خلفيته ".[4]

تشكيل اللقطة المتحركة في الكتابة الشعرية المعاصرة

---

[1]. منى دوزة ، م س ، ص 255.

[2]. ينظر داويت سوين ، م س ، ص،79/ 80

[3]. ينظر المرجع نفسه ، ص 80.

[4]. المرجع نفسه ،ص 79 .

تحدد منى دوزة أنواع اللقطة المتحركة ، وتحصرها في مايلي : " اللقطة التتبعية ، اللقطة البانورامية ، اللقطة المنخفضة ، واللقطة العالية [1]

حاول فران فينتورا تقديم أهم الحركات المختلفة للكاميرا

1) اللقطة البانورامية: هي الحركة التي تتحرك الكاميرا فيها حول محورها نفسه، لعمودي، الأفقي، أو كليهما " أنها الحركة الأكثر سهولة للكاميرا ، يسهل فعلها بجهاز متواضع نسبيا، بما أن الكاميرا لا تغير مكانها ، فالأساليب البانورامية هي نسبيا محدودة [2].

2) **اللقطة من زاوية مرتفعة:** ذلك بان نرفع الكاميرا فوق نظرة الشخص ، وتحرك زاويتها عموديا لنؤطر، حيث تكون الكاميرا في وضع مرتفع عن مستوى نظر الشخص .[3]

3) **اللقطة من زاوية المنخفضة:** ذلك بأن "نخفض ارتفاع الكاميرا ونجعل زاويتها مختلفة عموديا لتأطير الموضوع أو الشخصية المصورة .[4]

المونتاج السينمائي في الكتابة الشعرية المعاصرة :

وقد لعب المونتاج السينمائي دورا حاسما في الشعر المعاصر حيث استعار الشاعر هذه التقنية بأنماطها وأساليبها المختلفة .[5]

نموذج تداخل الشعر مع الفن السينمائي :

يقول الشاعر العراقي بلندا الحيدري في قصيدة حلم في أربع لقطات من ديوانه حوار حول الأبعاد الثلاثة.

لقطة أولى :

تفترش الشاشة عينان

---

[1] . ينظر منى دوزة : **م س** ، ص 266.

[2] . ينظر فران فيتورا ، مرجع سابق ، ص 224.

[3] . ينظر المرجع نفسه ، ص 127.

[4] . ينظر المرجع نفسه ، ص 118

[5] . ينظر منى دوزة ، م س ،ص 284.

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعة عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

لقطة ثانية:

رجلان تجوسان الليل بلا صوت

الظلمة توحى بالموت

تلتمع السكين

تتجمع في الظل رؤى لسنين

وسنين

وبلا صوت

تنطبق الشفتان

ما من أثر للقبلة في الفم

لا شيء سوى قطرة دم

ويغور اللون الأخضر في كل الألوان[1].

[1]. بلندا الحيدري : الديوان السادس ، **أغاني الحارس المتعب** ، ط.1 ، دار الآداب، بيروت، 1973 ، ص 553

المبحث الثاني

تداخل الأجناس الأدبية في ديوان

"حبر على سماء" لعادل بلغيث"

أ . التداخل الأجناسي من خلال شعرية العتبات النصية في ديوان " حبر على سماء ":

1 . مفهوم العتبات النصية :

تمثل العتبات النصية بتنوعها المعبر الذي يسلكه المتلقي و القارئ للوصول إلى النص الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا ، قال عنها محمد صابر عبيد : " كانت فيما مضى لا تحظى بأي أهمية من لدن الدراسات النقدية التي تذهب مباشرة إلى متن النص الموضوعي ، أضحت اليوم ذات أهمية كبيرة وحظيت باحتفاء أكبر النقاد المحدثين على مستوى التنظير والإجراء "[1] .

إن المفهوم الاصطلاحي للعتبات النصية هو مفهوم مفتوح كما يقول محمد صابر عبيد : " لا يمكن التوقف فيه عند عتبة بعينها ، لأن أنساقها تحتمل الكثير من التعدد والتنوع ، وعلى الرغم من أن عتبة العنوان و التصدير و التقديم و الإهداء ... تمثل الأنساق الرئيسية في فضاء العتبات . إلا أن ثمة أنساقا أخرى لا حدود لها من العتبات

و المصاحبات النصية التي يمكن أن يجترحها النص الأدبي بأشكاله المختلفة الشعري

و السردي و السير الذاتي وغيرها "[2] . ونلحظ من خلال هذا ، الحضور الكبير للعتبات النصية في الساحة النقدية الحديثة ، وعلى الرغم من تعدد الأنساق تبقى عتبة العنوان و الغلاف والإهداء و التقديم و اسم المؤلف ودار النشر من أهم العتبات التي يرتكز عليها سيميائيا .

2 ـ سيميائية عتبة العنوان ووظائفه :

أ . عتبة العنوان الرئيس :

العنوان هو أول ما يقع عليه نظر المتلقي ، وقد ازدادت العناية به يقول محمد صابر عبيد : " في الدراسات النقدية الحديثة بعد أن أعيد الاعتبار القرائي للعتبات النصية التي أغفلتها الدراسات النقدية القديمة أصبحت عتبة العنوان بمعية العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعرية النص "[3] .

---

[1]. محمد صابر عبيد: سيمياء النص الموازي ، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ، ط 1 ، 1437هـ ، 2016 م ، ص 09 .

[2]. المرجع نفسه ، ص 09 .

[3]. المرجع نفسه ، ص 11 .

يضيف أيضا محمد صابر عبيد حول عتبة العنوان : " هي دائما تاج عتبات الكتابة إنها دون شك العتبة الأظهر و الأقوى و الأكثر استفزازا لمحركات القراءة وميكانيزماتها "[1] .

وبذلك يكون العنوان من أهم العتبات أن لم يكن الأهم التي يقف عندها، و يتمعن أي دارس. ورد العنوان الرئيس لهذا الديوان كالآتي : " حبر على سماء " ووفق القراءة السيميائية عن طريق النظام المستوياتي سنقف عند المستويات التالية بإيجاز .

1. المستوى التركيبي : ينتمي العنوان " حبر على سماء " إلى صيغة العنوان الجملي ، فهي عبارة عن جملة اسمية تتكون من مبتدأ نكرة موصوفة ، تقدير الكلام حبر منتشر ، وخبر المبتدأ شبه جملة مشكلة من جار و مجرور .

حبر : مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره .

على : حرف جر .

سماء : اسم مجرور بعلى وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره .

وشبه الجملة " على سماء " في محل رفع خبر المبتدأ حبر .

ولقد اختار الجملة الاسمية التي تحمل معنى الثبات و الرسوخ ،وعدم التحول صيغة لهذا العنوان لأنه في مقام تنبيه إلى رفيع رفعة السماء لا يحول ولا يزول ، كذلك استخدم في تركيبة عنوانه الأسماء دون أي فعل ، مما يعكس حالة الدوام والاستمرار و البقاء التي يريدها لكلامه .

2. المستوى المعجمي : وهذا يدفعنا إلى تقسيم العنوان إلى ثلاث كلمات و البحث عن معاني كل كلمة على حدة .

[1]. المرجع السابق، ص 10 .

حبر : المداد الذي يكتب به . وجاء في لسان العرب :

" حبر : الحِبْرُ : الذي يكتب به موضعه المِحْبَرَةِ بالكسر . ابن سيده : الحِبْرُ : المداد . والحِبْرُ و الحَبْرُ : العالم ذميّيا كان أو مسلما بعد أن يكون من أهل الكتاب . وكل ما حسن من خط أو كلام أو شعر أو غير ذلك ، فقد حُبِرَ حَبْرًا و حُبِّرْ ، وكان يقال لطفيل الغنوي في الجاهلية : مُحَبِّرٌ، لتحسينه الشعر، وهو مأخوذ من التَّحبير وحسن الخط و الشعر وغيرها "[1]

على : حرف جر بمعنى فوق يفيد الاستعلاء . وجاء في لسان العرب :

على : حرف جر ومعناه الاستعلاء ، يقول : هذا عَلَى ظهر الجبل ، و عَلَى رأسه ، ويكون أيضا أن ينطوي مُسْتَعْلِياً ، كقولك : مر الماء عليه ، أو أمررت يدي عَلَيْهِ ، أو أمررت عَلَى فلان فجرى هذا كالمثل، وعَلَيْنَا أمير ، كقوله عليه مال لأنه شيء اعتلا " [2].

السماء: كل شيء أعلاه ، والسماء ما يقابل الأرض، الفضاء العلى المحيط بالأرض . جاء في لسان العرب:

سَمَاءٌ كل شيء : أعلاه مذكر ، و السَّمَاءُ : سقف كل شيء وكل بيت ، و السَّمَوَات السبع سَمَاءُ ، و السّمَوَاتُ السَّبْعِ : أطباق الأرضين ، وتجمع سَمَاءُ سَمَوَاتِ ، وقال الزجاج : السَّمَاءُ في اللغة يقال لكل ما ارتفع وعلا قد سَمَا يَسْمُو ، وكل سقف فهو سَمَاء "[3] .

قال تعالى : " الذي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ فِرَاشا و السَّمَاء بِنَاء " سورة البقرة ، الآية : 21 .

[1]. ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق عبد الله الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هشام محمد الشاذلي ، دار المعارف ، ب ط ، ب ت ، ص 748 .

[2]المرجع نفسه ، ص 3091 .

[3]. المرجع نفسه ، ص 2108 .

وردت حبر بصيغة النكرة و السماء بصيغة المعرفة ، وعادة الحبر يعني الكتابة، والتنكير يجعل منه كلاما مبهما وغير محدد يلفه الغموض، وارتباطه بالسماء يعكس علوه وبعده عن الاقتناء والتأويل

3 . المستوى الدلالي :

كلمة حبر في الديوان يقصد بها الكتابة الحسنة، و الشعر الحسن المتميز ، كما ترمز إلى اللون الموجود في السماء الزرقاء، وهو اللون الأبيض أو الرمادي الذي يمثل السحب ، وبالحبر تجسد الأفكار والخواطر على الصفحات من أجل نشرها و إيصالها إلى المتلقي والقارئ ، كما تدل على الرفعة ، وترمز إلى المكان الذي استعمل فيه الحبر و تموضع عليه وهو السماء ، وهي المكان البعيد الذي يصعب الوصول إليه ، و السماء تلك الصفحة التي استعملها الشاعر لتجسيد كتاباته ، صفحة زرقاء يخالطها بياض السحاب، والعنوان كله يرمز إلى الكتابة الشعرية الحسنة الرفيعة الراقية التي لا مثيل لها . وربما دل على علو شأنه وذيوع صيته بشعره الذي يطمح إليه من كتاباته ، فبنية العنوان تحمل دلالات العلو والرفعة و الطموح العالي ، ولعل الحقل الدلالي الذي تندرج فيه العنوان هو حقل الرفعة والعلو، إذ الكتابة لا تكون إلا لمن يقرأ فهي تمحو جهله، وترفع شأنه، ومن يكتب أديبا أو غيره رفع شأنه وحمل عنه في الآفاق . **وعلى** حرف استعلاء، و**السماء** دال الرفعة والعلو، وبذلك فمدار العنوان كله دلاليا هو العلو و الرفعة ، وهو ما يطمح الشاعر الوصول إليه بشعره .

ب . وظائف العنوان في الديوان :

إن للعنوان وظائفا عديدة ، يحددها عبد الحق بلعابد في قوله "بأنها من المباحث المعقدة للمناص ، لذا اتجه بعض الدارسين إلى تحليله متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية سبيلا للمقارنة ، يلفتح الباب بعد ذلك واسعا أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها "[1] . ومن تلك الوظائف نجد :

[1]. ينظر عبد الحق بلعابد : عتبات جرار جينيت من النص إلى المناص ، ت ، سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1 ، 1429 هـ ، 2008 ، ص 73 ، 74 .

1 . الوظيفة التعيينية :

عنوان الكتاب هو اسم له ، به يعرف في أوساط القراء ، و الوظيفة التعيينية حسب محمد رشد " هي الوظيفة التي تعين اسم النص وتعرف به القراء بكل دقة " [1].

يرى عبد الحق بلعابد أنه " لابد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء ، فمثلا عندما تدخل المكتبة أول ما تسأل المكتبي هو عن اسم الكتاب الذي نريد شراءه ، هل عندك " طوق الياسمين" أو " الأحمر الأسود " هل عندك" طوق الياسمين " أو " الأحمر الأسود " ، أي هل قرأت الكتاب ؟ الرواية المعنونة باسم" طوق الياسمين "، أما إذا أردت تحفيزه أو أن تنشط فيه فضوله القرائي فسأله لماذا عنون هذا لماذا عنوان هذا الكتاب بطوق الياسمين أو " الأحمر الأسود "[2] .

ونفهم من هذا أن الكاتب عندما يسمي كتابه أنه قام يتعيينه ، وتعد الوظيفة التعيينية حسب عبد الحق بلعابد " الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية ، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف الأخرى لأنها دائمة الحضور و محيطة بالمعنى " [3].

ومن العناوين التي حضرت فيها الوظيفة التعيينية بشكل واضح ولافت هي: "إيديولوجيا الأقحوان ، بحث ، هو الحب ، عادات الأوطان الصغيرة حلوة المذاق ، قصيرة قصص الجنود ، فوضى ، في البلد . " فنجد كل عنوان من هذه العناوين استطاع أن يصف مضمون القصيدة وجنس الشخص الموجود له .

فقصيدة " هو الحب " التي يبين فيها طبيعة الحب بين حلوه و مره ، فيقول :

" هو الحب دوما

صديق

يخونك

---

[1]. محمد رشد : مدخل نظري لدراسة العنوان ، الأنوطولوجيا ، 21 / 04 / 2018 ، www . alontilogia .com، يوم التصفح الثلاثاء 24 / 03 / 2020 ، 25 : 20 .

[2]. عبد الحق بلعابد ، م س ، ص 78 .

[3]. المرجع نفسه ، ص 86 .

كي لا تخونه

يغتاب شعرك حتى يكونه

حريق

وناره أمطار أفريل

يجرح بالماء وردا "[1]

ويقول الشاعر في قصيدته " عادات الأوطان الصغيرة حلوة المذاق " :

هكذا

في الأوطان الصغيرة حلوة المذاق

يلتقي التاريخ بالتاريخ

وتحتضن الحظائر الرومانية بعضها

ويقول :

فالوطنية أن تعمل بوابا لحصن طروادة

وتحب " تشي " وهو طبيب على دراجة نارية

و " أحمد ياسين " المعاق حركيا

و الشهداء وهم موتى " [2]

لقد عكس من خلال القصيدة بعض جوانب الأوطان كالجانب السياسي و التاريخي .

أما قصيدة " فوضى " تظهر لنا تلك الأزمات التي تتخبط فيها البلدان في العالم من فوضى وضياع ، فيقول :

لاشيء يوحي بالحب

جلسات الشاي لتربية الأمل

[1]. عادل بلغيث : حبر على سماء ، دار بوهيما ، ط 1 ، 2018 ، ص 36 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 41 .

الجماعات الإرهابية تطبخ صلصة جغرافيا : نحتاج دما

الغرب المتقدم : لا شأن لنا بالسطح ، نحن جيولوجيون

العربي نحتاج أبا

المسلم أنا الساعة

اليهودي أنا عقربها

الصيني : بشعبي الطموح

الصحراء الغربية : بنزعي كل ثيابي و مكافحتي الشجر المغرور

إيران : أكل هذا حقدا على نبوءتي "[1]

وجاءت قصيدة " قصيرة قصص الجنود " لتعرض لنا حياة الجنود أثناء الحرب

" هل تسمع القذائف ؟

هل تسمع القذائف ؟

مات مبتسما ،أنا من أنه سعيد

متأكد أنا من أنه لم يعد يبعث على الفرح

لقد نفدت المؤونة

مازال بحوزتنا جبل " [2]

فهذه العناوين رصدت لنا مضامين قصائدها التي تراوحت بين ما هو تفاؤلي و تشاؤمي ، بين ما هو حلو وما هو مر ، فعكست لنا نفسية الشاعر كما أنها ستنعكس على نفسية المتلقي .

2 . الوظيفة الوصفية :

تعد هذه الوظيفة من بين الوظائف التي تتعدد فيها التسميات ، حيث يقول بلعابد عنها : " يسميها "جرار جينيت " " الوظيفة الإيحائية " لأن التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي و الخبري

[1]. المصدر السابق ، ص 56 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 51 .

لا يحددان لنا التقابل موازيا بين وظيفتين ، الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية ، غير أن هذين النمطين في تنافسهما و اختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة في وصف النص " [1] .

كما تعتبر الوظيفة الوصفية حسب محمد رشد " التي يقول العنوان عن طريقها شيء من النص وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان ، ولابد أن يراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل (المعنوِن) أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي ، و التأويلات المقدمة من المرسل إليه (المعنون له) ، الحاضر دائما كفرضية لمحفزات المرسِل (المعنوِن) . وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدّها " إمبرتوإيكو " مفتاحا تأويليا للعنوان ، وقد كثرت تسمياتها هي الأخرى فنجد مثلا : الوظيفة التلخيصية عند " غولد نشتاين " ، الوظيفة اللغوية عند "كونتوروويس" [2].

ومن العناوين التي تتجلى فيها هذه الوظيفة : " الطفولة " التي يصف من خلالها الشاعر أحوال الأطفال مركزا فيها على جوانب معينة ، وبعض المراحل و الظروف التي يمرون بها ، يقول: "

الشمس لها

لغة

أبجاديتها: أن يخرج الأطفال للعب

الأطفال سموات صغيرة

من لحم وعظم ودم

الأطفال قتلى في الحروب

أكبر داع لبناء الجنة

ألعاب الأطفال تكنولوجيا الخيال

الطفل في سنواته الثلاث الأولى

[1]. عبد الحق بلعبد ، م س ، ص 82 ، 83 .

[2]. محمد رشد : مدخل نظري لدراسة العنوان ، م س .

لا يفصل نفسه عن الأشياء
فطرته هي وحدة الوجود "[1] .

تتحقق كذلك هذه الوظيفة في عنوان قصيدة " طيوريات "، ينتقل بنا إلى مملكة الطيور ذاكرا العديد منها ، وواصفا إياها وصفا غير اعتيادي ، فقد جعلها معبرة عن أفكاره ، أو عن الواقع يريد انتقاده، يقول في قصيدته :

" الدجاج لا يطير و لا يهاجر
لكن بيضه المسلوق
يعيش دائما في محطات السفر
ريشة الطاووس التي استعملت
للكتابة تكتب
الطاووس طائر مغرور
نسران يتصارعان في السماء
المخالب مشرعة
و الأجنحة مطوية
المتنصر الوحيد هو السقوط " .[2]

تتجلى أهمية هذه العناوين ذات الطابع الوصفي في أنها وصفت المحتوى ، وأعطت للقارئ فكرة عامة وصورة عن محتوى كل قصيدة .

[1]. عادل بلغيث ، م س ، ص 112 .
[2]. المصدر نفسه ،ص 105 ، 106 .

3 . الوظيفة الإغرائية :

تعد هذه الوظيفة من وظائف العنوان التي تثير الدهشة والفضول لدى القارئ ، وتفتح له شهية القراءة ، يشرح عبد الحق بلعابد قول دريدا الذي يرى أنه: " في ظل هذه الوظيفة يُحدث هذا العنوان تشويقا و انتظارا لدى القارئ [1] .

ومن العناوين المغرية التي تجبر القارئ على قراءة تلك القصائد و اكتشافها نجد العنوان الرئيس : " حبر على سماء " فيه إغراء للقارئ للبحث عن ماهية هذا الحبر الموجود في السماء وما تشكل منه . أما عنوان " ما تقوله فيزياؤك الطبية " فهو يغري القارئ لاكتشاف الجوانب الفيزيائية التي يتحدث عنها . ويأتي عنوان " لا باليساد " يغري القارئ لمعرفة ما يقصده الشاعر ب " لاباليساد " ، كما أن عنوان " تقاسيم على آلة الواو " فيه إغراء للقارئ للبحث عن هذه الآلة و معرفة سرها .

وتتمثل إغرائية العناوين في تمكن الشاعر من اختيار عناوين تأسر القارئ ، وتظهر لنا رغبته في التأثير على القارئ و إرغامه على الغوص في نصوصه و اكتشافها .

3 . سيميائية عتبة الغلاف

الغلاف هو أول ما يقف عنده القارئ ، وهو الشيء اللافت للانتباه بمجرد تناول الكتاب ، وهو من العتبات الهامة ، يعد الغلاف عتبة تحيط بالنص ، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الموازي و الدلالي عند " جرار جينيت " .

يقول في ذلك سامي جريدي: "هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية لغوية " [2] .

---

[1]. ينظر عبد الحق بلعابد ، م س ، ص 88 .

[2]سامي جريدي : سيميائية الغلاف في رواية غازي القصيبي،مجلة الفرقد الإبداعية ، العدد 1 ، www. Fargad .sa 04/ 02 / 2018 ، يوم التصفح 07 / 05 / 2020 ، 11: 38 .

ومن الأهمية الجمالية للغلاف يضيف سامي الجريدي " يمثل الغلاف عتبة بصرية لقراءة أي عمل أدبي، فمن خلاله تتشكل جماليات لنص الصورة، تلك الرؤية الجمالية التي صاغها فنان الصورة، أو صاغها مصمم الغلاف، وهي من ذلك نصوص بصرية لا تنفصل حقيقتها عن الإيقونات الأخرى المصاحبة والمتعلقة بطبيعة العنوان واسم المؤلف ودار النشر، وتنوع الجنس الأدبي ومن ثم باللون والحجم والشكل و نمط الخط ، وبشكل ما له فضاء بصري تصنع دلالته ورمزيته مساحة الغلاف "[1].

ومن هنا وجب الاهتمام به من حيث الشكل و اللون و الصورة .

يتوفر ديوان " حبر على سماء " على غلافين أحدهما يسمى الغلاف الأمامي ، ويسمى الثاني بالغلاف الخلفي .

أ . **سيميائية عتبة الغلاف الأمامي** : هو العتبة الأولى للكتاب ، ونجده في ديوان " حبر على سماء مستطيل الشكل يثبت اسم الشاعر على أعلى الصفحة إلى الوسط بخط أسود ،أقل بقليل من خطية العنوان ، ويوجد عنوان الديوان أسفل اسم الشاعر بشكل متدرج بداية من كلمة " حبر"

و أسفل منها كلمة " على " و أخيرا كلمة " سماء " ، كتب بلون أبيض بخط كوفي . واسم دار النشر " بوهيما " يقع في وسط القطر السفلي لهذا الغلاف موسوما على وسط مستطيل أبيض على حوافه العلويتين سواد ، كتب باللغتين العربية و الأجنبية ، و في الحافة العليا للغلاف على اليمين مستطيل صغير باللون الأسود كتب عليه عموديا كلمة " نصوص " بحروف مفصولة عن بعضها البعض بلون أبيض .

ب . سيميائية أيقونة الصورة : من خلال تأملنا للوحة الديوان "حبر على سماء" أول ما نلاحظه ونحن نقوم بقراءة بصرية لواجهة الغلاف في لوحته هو هيمنة و استحواذ اللون الأزرق على اللوحة مقارنة باللون الأبيض، واللوحة من تصميم مصمم دار "بوهيما" "زبير فارس" الذي اختار اللون

[1]. المرجع السابق .

الأزرق الفاتح الذي يعتبر لون السماء ، واللون الأزرق القاتم الذي يعتبر لون الحبر ، فاللوحة تجسد منظر السماء بلونها المتدرج من الفاتح في أعلى الغلاف إلى القاتم في أسفله ، فاللون الأزرق وظف بدرجتين تحمل دلالات كثيرة منها : اللون الأزرق الفاتح : مما يشيع عند علماء النفس أنه يحمل دلالة الثقة و البراءة والشباب ، ويوحي بالبحر الهادئ و المزاج المعتدل و هو دال السماء في الصورة.

اللون الأزرق القاتم : وهو دال الحبر في الصورة ، يدل على الخمول و الكسل والهدوء و الراحة، و في التراث مرتبطة بالطاعة و الولاء و بالتضرع و الابتهال و التأمل و التفكير .

كما يدل العميق منه على التميز و الشعور بالمسؤولية و الإيمان برسالة ينبغي تأديتها[1] .

ويتخلل اللون الأزرق لون أبيض مائل إلى اللون الرمادي الذي يمثل لون السحب ، حيث يتواجد في مواضع مختلفة من الغلاف بشكل متناثر في أعلى الغلاف و في أسفله ، أما في وسط الغلاف توجد سحابة ترقص كراقصة البالي فوق حرف اللام في كلمة " على " ترقص بخفة على حرف الشعر .

و السحب هي دال الغيث و الخير العميم الذي يتبعه ، وتعكس حالة عابرة انتقالية أشبه بالحالة التي يعيشها الشاعر لحظة الكتابة فهي في الأصل عابرة ، ولكن تقيدها بالكتابة يضمن لها الخلود و البقاء ، وهو ما يريده فعلا لكلماته الشاعرة التي ستثبت في السماء ، كما سيثبت الحبر على الورق ، ولما شغل اللون الأزرق من الصورة مساحة محدودة كان ذلك تجسيدا لصيغة العنوان " حبر على سماء " إذ لا يعكس هيمنة مطلقة ، يحمل قابلية التشكيل في كلمات ونصوص أخرى ، بينما الكلمات القليلة التي تشكلت على صفحة الغلاف في لوحته التشكيلية وردت باللون الأبيض تماما كلون السحاب ، ولما كانت السحب دال الخير و الغيث كانت الكلمات هي الأخرى تشاركها نفس الطموح ، فالكتابة لم تكن بلون الحبر و إنما بلون السحب ، وفي ذلك دلالة أن الشاعر يريد لكلماته

[1]. ينظر منتديات جواهر ستار التعليمية : سيمياء الغلاف ، الجزء 1 ، www.nerber.ahlamontada.com يوم التصفح 07 / 05 / 2020

و أشعاره أن تقع في النفوس موقع الغيث من الأرض القاحلة فبه تحي وتخضر ، ولكنها سحب قليلة في الصورة ، مما يغلب حالة الهدوء و الصفاء والطمأنينة التي يريد أن يحدثها في نفوس قرائه .

والحبر في الصورة سائل ووسيلة للكتابة ، بعدها سيحول إلى كلام كثير ، وهذا يدل أن الشاعر لا يريد أن يلفت انتباهنا إلى ما كتب من كلمات ،بل إلى المرحلة التي تسبق الكتابة أي المشاعر و الأفكار قبل أن تتشكل في الكلمات .

ج . سيميائية عتبة الغلاف الخلفي :

إن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب ، وفي ديوان " حبر على سماء " الغلاف الخلفي امتداد للغلاف الأمامي ، فقد جاء بنفس الألوان الأزرق الفاتح و الداكن مع انعدام اللون الأبيض الذي يمثل السحب ، وهذا الغياب دال على انتهاء حالة العبور و الانتقال نحو البقاء و الدوام لشعره و كلماته .

نلحظ في أيقونة الغلاف الخلفي كثافة الحبر الذي غطى لون السماء ، وكثرة الكلمات باللون الأبيض دليل على ذيوع صيته وعلو شأنه ، بالإضافة إلى ظهور صورته الحقيقية وهو تجسيد لواقعية يطمح إليها و مصداقية ينتهجها ، وقد وضعت صورته في أعلى الغلاف وهو ما يعكس اعتداده بالنفس لاسيما بتجربته الشعرية التي صارت محل دراسة و اهتمام لدى الدارسين

و النقاد ، بجانب صورة الشاعر اسم الشاعر " عادل بلغيث " و تحت الاسم جنسيته " شاعر جزائري " ، وفي هذا ترسيخ لفكرة الوجود و الحضور المتميز للشاعر الذي يريد أن يثبته على الدوام ، و من خلال هذا إثبات تميزه في الساحة الشعرية .

تموضع عنوان الديوان " حبر على سماء " تحت صورة الشاعر بلون أبيض كتب بطريقة أفقية بخط كوفي ، وتحت العنوان فقرة موجزة بخط صغير باللون الأبيض تقارب أربعة عشرة سطرا بقلم الشاعرة " رضوى عبد السلام " تشرح فيها طريقة الكتابة الشعرية للشاعر " عادل بلغيث " ، وهذا من أجل إثارة انتباه القارئ إلى الكتابات الشعرية السابقة للشاعر .

4 . سيميائية عتبة اسم المؤلف :

من أهم العناصر الثابتة وجودا في كل الأعمال الأدبية أسماء أصحابها ، بل الهوية التي نستطيع من خلالها معرفة تلك الأعمال ، فغالبا ما يكون اسم المؤلف دليلا على نوعية كتاباته شعرية كانت أو نثرية وذلك حسب شهرته ، و في هذا الصدد يقول عبد الحق بلعابد: "يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف و صفحة العنوان ،و في باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر- الملاحق الأدبية – الصحف الأدبية)، و يكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز ، و غليظ للدلالة على هذه الملكية ،و الإشهار لهذا الكاتب ." [1].

ونظرا لهذه الأهمية فلاسم مؤلف حضور متميز على ظهر غلاف كتابه وحتى في صفحات الكتاب نفسه ، ففي ديوان " حبر على سماء " هو الآخر يحتفي بحضور اسم صاحبه " عادل بلغيث " على غلافه و صفحاته ، نجد اسم الشاعر " عادل بلغيث " في الواجهتين الأمامية والخلفية حتى على الصفحة الثانية و الثالثة للكتاب ، و الذي يشد أكثر هو حضور الاسم في الواجهة الأمامية لكونها الأولى التي يقع عليها البصر عند القراءة .

يتموضع اسم الشاعر فوق عنوان الديوان ، وكتب بخط متوسط أقل سمكا من خط العنوان بلون أسود ، و اللون الأسود في الغالب يرمز إلى الحزن و الألم ،ويدل على الخوف من المجهول ، ولكن هذا لا يعني كون هذا التفسير كان سببا في كتابة الاسم بهذا اللون لأن الاسم قد كتب بلون أبيض في الواجهة الخلفية، وهو لون دال على السلام و الطهارة و،الصدق ،و كأن الشاعر قبل الكتابة في غلافه الأمامي كان يعيش حالة التوتر والاضطراب ، ولكنه بعد الكتابة و البوح بدأ يشعر بالارتياح ، فهو يعبر بصدق على ما يختلج في نفسه ، وما هو موجود في زمنه وفي بلده وعالمه ، وحاضره و مستقبله .

1 . عبد الحق بلعابد ، م س ، ص 64/63 .

5. سيميائية عتبة المؤشر الأجناسي :

يعتبر المؤشر الجنسي بمثابة القفل الذي يمكننا من الولوج لعالم الأنواع الأدبية ، إذ يساعدنا على معرفة الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي ، وفي هذا يوضح عبد الحق بلعابد من خلال قوله : "فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل ، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك .

في ديوان " حبر على سماء " المؤشر الجنسي غير واضح ، حيث أنه لم يذكر كلمة " شعر " بل اكتفى بذكر كلمة " نصوص " ، معنى هذا أن الرجل لا يعترف بنظرية الأجناس الأدبية وحدودها الفاصلة ، بل يراها حدودا وهمية يمكن أن تزول و تتداخل ، فهو لا يعترف إلا بالكتابة الصفة الجامعة لكل الأجناس الأدبية .

جاءت كلمة " نصوص " في أعلى الواجهة الأمامية للغلاف متخذة من الزاوية اليسرى مكانا لها ، كتبت بلون أبيض موضوعة في إطار مستطيل أسود ؛الذي كان له دور كبير في إظهارها على الواجهة فلولاه لما كان للكلمة بروزا واضحا في الصفحة ، كتبت بحروف مفصولة عن بعضها البعض بشكل عمودي تاركة بذلك مساحة أكبر لاسم الشاعر ،لأن اسمه وحده كفيل بمعرفة اسم الجنس الأدبي الموجود في طيات الكتاب ،و كأنه لا يريد أن يصبح اسمه شارة لنوع أدبي معين ، أنه يخشى انغلاق الكتابة في نوع أو جنس محددين .

6 . سيميائية عتبة دار النشر :

تلعب دور النشر دورا كبيرا في إنجاح الأعمال الأدبية التي تنشرها ،و خاصة إذا كان لها تاريخ عريق في الطباعة و النشر ، فاسم دار النشر له حضور متميز على ظهر أغلفة الكتب، و حتى على الصفحات الأولى لها .

ففي ديوان "حبر على سماء" تتربع دار "بوهيما" للنشر على جناحي الكتاب الأمامي والخلفي والصفحات الأولى منه ، دار " بوهيما " من الأسماء التي لها مكانة في الساحة الوطنية ، أشاذ بها "عز الدين ميهوبي" فقال : " دار بوهيما للنشر اسم جديد في حركة النشر الجزائرية ، تراهن على أسماء

جديدة و واعدة في الكتابة الأدبية و الترجمة ، وتحاول التميز بانتقائها للأعمال المرشحة للنشر ، وتلك التي تترجمها و تسوقها للجمهور الجزائري أولا "[1] .

يتموقع اسم دار " بوهيما" في الجزء السفلي من الغلاف الأمامي متخذا من وسطه مكانا له ، فقد كتب الاسم بلون أسود باللغتين العربية و الأجنبية داخل مستطيل أبيض بحافتين سوداويتين ، فحضور دار " بوهيما " في هذا المكان من الغلاف .كعادتها في كل إصداراتها ، جعل لها ميزة خاصة كونها قد أحيطت بلون السحاب الذي فيه دلالة على العطاء والنماء والاستمرار، والخير والتوهج الذي تقدمه هذه الدار لقراء منشوراتها ، ولكن وجودها في أسفل الغلاف يدل أن الشاعر لا يعول عليها في شهرته بل شهرته يؤمن أنها من صنيع قلمه و أفكاره و لغته لا غير.

7 . سيميائية عتبة كلمة الشاعرة رضوى عبد السلام ديبس :

يحتوي ديوان " حبر على سماء " على تقديم بقلم الشاعرة " رضوى عبد السلام " حيث صرحت في تقديمها للشاعر بلغيث بذكائه الشعري ، لقبته ب " شاغال "[2]الفنان المثالي ، فقد أثنت على شاعريته و إبداعه اللامتناهي و تحدثت على لغته الشاعرية التي لم يعتادها الشعر المعاصر، كما عرجت على تجاربه السابقة على قصائده التي تترجم شكل العالم الحقيقي ، وختمت كلامها بتوقيع اسمها في آخر الفقرة .

إن هذا التقديم الذي جاء في حوالي أربعة عشرة سطرا سيؤثر على الشاعر ،و يزيده إصرار على المضي قدما نحو وضع علامة فارقة في الشعر الجزائري المعاصر، و إيجاد مكانة بين أفضل الشعراء، كما يعطي هذا الكلام انطباعا أوليا لدى القارئ ويدفعه لولوج عالم بلغيث الشعري ليتعرف على شاعريته .

[1]. فهيمة قندوز : ميهوبي يشيد بدار" بوهيما " للنشر، www.alanenewes.dz ، 10 / 11 / 2018 ، يوم التصفح : 28 / 05/ 2020 ، 52: 15 .

[2]. شاغال واحد من أنجح الفنانين في القرن العشرين ، ارتبط اسمه بالعديد من المدارس الفنية ، رسم لنفسه طريقا مهنيا متميزا .

8 . سيميائية عتبة الإهداء :

يعتبر الإهداء تقليدا متبعا في مجال التأليف و الإبداع ، يقول عبد الفتاح الحجمري أنه: " تقليدا ثقافيا عريقا و لأهمية وظائفه و تعالقاته النصية فقد حظي أيضا بالدراسة والتحليل " [1] .

يرى عبد الحق بلعابد أن الإهداء : " هو تقدير من الكاتب و عرفان للآخرين سواء كانوا أشخاص أو مجموعات (واقعية أو اعتباطية) ، وهذا الإحترام يكون إما في شكل مطبوع وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة " [2] .

وتأتي صيغ الإهداء على أنماط يحددها عبد الحق بلعابد في قوله :

" إهداء خاص : يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه يتسم بالواقعية والمادية. إهداء عام: يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، والعدالة)"[3].

وكل هذا دليل على الاهتمام الكبير الذي يوليه الكتاب للإهداء الذي بدوره يعطي صورة عن الأشخاص الذين لهم مكانة لدى الكاتب ، وبين جوانب من اهتمامات المبدعين وميولاتهم النفسية و توجهاتهم الفكرية .

يشغل الإهداء في ديوان "حبر على سماء" صفحة خاصة تسمى الإهداء الذي يأتي بعد الصفحتين الداخليتين للديوان، والإهداء في ديوان "حبر على سماء" ذو صفة اجتماعية وسياسية، وفي هذا تقدير من الشاعر للآخرين ،يتكون الإهداء من ثلاث كلمات :

عائلتي ، وطني ، و إيمان .

فقد بدأ الشاعر إهداءه بالعائلة وهي مصدر القوة والمساعدة، هي السند والحب والطمأنينة ، العائلة هي الوطن الصغير في هذا العالم الموحش، العائلة وطن من دونها يعيش الإنسان غريبا، ولشاعر

---

[1]. عبد الفتاح الحجمري : عتبات النص : البنية و الدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 ، ص 26 .

[2]. عبد الحق بلعابد ، م س ، ص 93 .

[3]. المرجع نفسه ، م ن . .

بهذا قد أظهر مدى قربه و ارتباطه الوطيد بعائلته و محبته لها ، حيث جعلها تتصدر الإهداء و في هذا دليل على أن العائلة تحتل المرتبة الأولى في حياته .

أما الوطن فهو يحمل مفاهيم كثيرة فلذلك من الصعب جدا إيجاد ذلك التعريف الذي يضمه بين كلماته ، الوطن مرتبط بالوجدان ، يتضمن أشكالا أخرى كالاحترام و الانتماء و الفخر السياسي الاجتماعي ، فهو مكان إقامة الإنسان واستقراره حيث ينتمي إليه ، انتقل الشاعر في إهدائه من العائلة إلى الوطن و الرابط بينه و بين العائلة هو ميثاق الدم و النسب يكن لها الاحترام والتقدير والمحبة، أما الرابط الذي يربط بينه وبين الوطن هو الانتماء النابع من القلب فكانت العلاقة بينهما علاقة حب و تقدير بدافع المحبة و الواجب ، فالوطن أم لذلك وصف الوطن الأصلي بالأم .

فبعد إهداء الشاعر للعائلة و الوطن ها هو الخيط الشعوري يمتد ليكون خاصا بكائن بشري بعينه وهو المرأة ، فلطالما كانت المرأة محط اهتمام الشعراء عبر العصور ، فالمرأة عند الشاعر هي الوطن الأم الأخت ...و الحبيبة ، فبكل صورها كانت حاضرة في دواوين الشعراء سواء في صفحة الإهداء أو قصائد الديوان ، يقول أحمد الخطيب نقلا عن الشاعر راشد عيسى : " إذا ما خلت المرأة من حياة الشاعر فإن نهر الحب لن يسقي نباتات الأحلام المؤجلة ، ينبغي أن نحب .. بلا أسباب، ونكتب شعر الحب لتمتد أعمارنا ، بلا شعر الحب يصبح الشعراء سفنا معطوبة في مرافئ الضجر."[1]

فالاسم الثالث و الأخير الذي ختم به الشاعر صفحة الإهداء هو " إيمان " إيمان اسم يحمل عدة معاني ، فهو بشكل عام يحمل معنى الاعتقاد و التصديق و الفضيلة ، معانيه مختلفة لكن الظاهر من خلال تواجده في صفحة الإهداء إنه اسم امرأة أو ما هو يمكن أن تسمى به المرأة ، و الواضح أنه مرتبط بالجانب العاطفي للشاعر سواء بعشق امرأة أو وطن أو وجود إنساني ، كما إن اسم إيمان تعدى حضور صفحة الإهداء لنجد له حضورا آخر متميزا كقصيدة معبرة عن عواطف الشاعر يقول في مطلعها :

[1]. أحمد الخطيب : المرأة في النص الشعري ، صورة متخيلة معلقة في سياج مشدودة ، صحيفة الرأي ، www.alrai.com ،الأربعاء 03/ 06 / 2019 ، يوم التصفح 20/ 05 / 2020 ،49 : 11 .

" صباح بشمس صغيرة

لم تمسح النوم بيد

يحمل إبريق بريق يتغير من لون زهرة إلى آخر

و أنت هنا معي

كلما سكبت خفقانك في خفقاني

أشرب قلبي ثانية " [1]

إن الشاعر قد أهدى إلى ثلاثة عناصر ورتبها حسب أولوياته ،مما يدل على مفاضلات لديه، لكنه وضعها في سطر واحد و هذا الأمر الذي يعكس أنه رغم التراتبية التي قدمها فهم في منزلة واحدة رؤوس مثلث يعيش بين أضلاعه .

ومن خلال هذا الإهداء كشف الشاعر جانبا من أولوياته في الحياة، وعلاقاته ومحبته لأشخاص لهم دور في حياته ، كما يعكس هذا الإهداء فلسفة الإهداءات عند الشاعر في كونها لا تتمرد عن قوالب و قواعد المؤلفين ، فجاء الإهداء واضحا مرتبطا في بعض جوانبه بمحتويات الديوان خاصة عندما يتحدث عن الوطن و الجانب العاطفي الوجداني .

ب . مستويات التداخل الأجناسي في ديوان " حبر على سماء " :

أولا : تداخل الديوان مع الأجناس الأدبية :

1. مع الفن الدرامي المسرحي :

من المتعارف عليه في الساحة الأدبية والفنية أن المسرحية من الفنون الأدبية الأكثر ارتباطا بالشعر ، وفي هذا الإطار يقول علي عشري زايد : " لعل المسرحية هي أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر ، فقد بدأ الشعر مسرحيا ، أو بدأ المسرح شعريا كما نعرف ، وكان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصورا في إطار المسرحية و الملحمة . " [2]

[1]. عادل بلغيث ، م س ، ص 68 .

[2]. علي عشري زايد ، م س ، ص، ص 194 .

ولكن بمرور الزمن أصبح كل جنس قائما بذاته له قوالبه وفنياته المتعارف عليها ، ورغم هذا فإن الشعر لم يقطع صلته بالمسرحية بل ما زال يمد حبل التواصل بينه و بينها ، حيث تأثرت القصيدة بالتكنيكات المسرحية ، وعليه سنقف عند أهم العناصر الدرامية في ديوان " حبر على سماء " من خلال التشكيل الفني بتكنيكات المسرح و الحوار الدرامي وتعدد الأصوات و الجوقة .

التشكيل الفني :

ومن قصائد الديوان التي نلمس فيها الحضور المسرحي قصيدة " فوضى " جاءت هذه القصيدة بمشاهد حوارية تكشف ذلك الصراع المتأجج و الأزمات العديدة التي يتخبط فيها العالم ، هي تعبير عن فوضى العالم الذي يقف و كأنه مقلوب على رأسه ، يعيش حالة تداخل مع الأزمنة ، أو هي حالة حضور الأزمنة الثلاثة الماضي و الحاضر و المستقبل من خلال شخصيات تاريخية تمثل الأزمنة المختلفة ، أزمنة الانتصارات و أزمنة الهزائم ، فجميعهم يقفون على مسرح واحد بدايته تكاد تكون مجهولة و نهايته أكثر جهلا ، ومن خلال كل هذا التصادم تنعكس شخصية الشاعر الحائرة التي تشعر بالتوتر في ظل ما يشاهده، و يعيشه في عالم تحتدم في صراعات مورثة ، عبر مسار زمني يلتقط في صورة جمعت بين ماضيه الذي نقلوه له و حاضره الذي ينقله هو .

أ . الحوار :

يعد الحوار من التكنيكات البارزة التي استعارتها القصيدة من المسرحية ، يقول في ذلك علي عشري زايد : " الحوار تكنيك مسرحي آخر مرتبط ارتباطا وثيقا بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة ، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو شخصية في القصيدة ، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات ، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكا أساسيا ، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات بحضوره " [1] .

[1]. المرجع السابق ، ص 198 .

1 . الحوار الخارجي :

ففي القصيدة نجد حضور الحوار الخارجي الذي تعددت فيه الشخصيات و الأصوات ، وجاء بطريقة سؤال و جواب أو سؤال بدون جواب ، لقد لعب الحوار دورا هاما في الكشف عن وجهات نظر مختلفة ومتصادمة تتحاور حول الحدث ، فكان حوارا متبادلا بين بعض الشخصيات يكشف بعض الحقائق و الأبعاد .

يقول عادل بلغيث[1]:

" الجماعات الإرهابية تطبخ صلصة الجغرافيا : نحتاج دما /

الغرب المتقدم لا شان لنا بالسطح ، نحن جيولوجيون /

العرب: نحتاج أبا /

الماسونيون : بلعبة الأبعاد و بناء الساعة في مكة ،بدت الكعبة بحجم النملة /

المسلم

أنا الساعة /

اليهودي :

أنا عقرباها /

العربي من

جديد : أنا عبقراها /

الإرساليون : لا نحمل أسلحة بعثنا الله لملء الأرض قمحا /

مندوب وكالة " نازا " : حقا لقد صار الكوكب أصفر /

الصين : بشعبي الطموح /

الصحراء الغربية : بنزعي كل ثيابي و مكافحتي الشجر المغرور/

[1]. عادل بلغيث ، م س ، ص 56 ، 57 .

إيران : أكل هذا حقد على نبوءتي /

أمير عربي : سنغزو الرمل بروّاد القطا /

كلاب الوطن العربي : هو هو هو /

الخليفة المضاد للرشاش : بل هم هم هم اقطعوا أعناقهم /

السياف : لقد أصبحت رشاشا /

عنترة : كنت أعظم رشاش في التاريخ /

عبلة :سيكون مهري قطيعا من الميركافا " [1].

إن هذه المشاهد الحوارية المتبادلة بين الشخصيات المختلفة قد أشارت إلى تلك الحوادث الدموية المرتكبة من قبل الجماعات الإرهابية في بلدان العالم ،كما بينت موقع العرب و المسلمين من تلك الصراعات و مواقفهم السلبية ، في حين وجود شعوب أخرى تبحث عن فرص لتثبت بها وجودها كالشعب الصيني ، وفي ظل الظروف السياسية التي أرهقت نفسية الشاعر وسحبته للوراء ليعود به الزمن إلى العصور القديمة التي أسقطها على حاضره؛ محاولا بذلك عقد مقارنة بينهما .

2. الحوار الداخلي (المنولوج) :

يجنح الشاعر المعاصر إلى ما يسمى بالحوار الداخلي أو المنولوج من أجل الكشف عن ذاتيته والتعبير عن هواجسه في شكل حوار بينه وبين نفسه ، وهو الصوت كما يقول عز الدين إسماعيل : " الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر ، و هذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس و الخواطر و الأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير ، و إنما يضيف بعدا جديدا من جهة ، و يعين على الحركة الذهنية من جهة " [2] .

ومن القصائد التي عمد الشاعر فيها إلى الحوار الداخلي نجد المقطع الدرامي في قصيدة " تقاسيم على آلة الواو "

---

[1]. عادل بلغيث ، م س ، ص 56 ، 57 .

[2]. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، م س ، ص 294 .

يقول فيه :

" ولي عينان قد غفتا لوجه

على مقعد في مسامه

وقلب يعانق ظل السحابات منذ احتلامه

و أقول لقلبي :

لن أرتسم كقبر أمانيك

و لا مهد أغانيك

كن ريشي الذاهب للموت

و نعشي العائد إلى البيت

و العشق أن تتجمع الأسفار في

قدر سيرحل كي يعود إلى الصبى

هل يرحمونك حين تبكي فوق

سجاد و تهدي : إن لي ربا أبا

و أجابني :

النجم لا يقوى على تبخير ماء الضياء

و ليس أضعف كي يدلك في المسالك

كن قوة مختالة في ضعفها

كن ما هنا ، أجدى لتقنع ما هنالك

و صرت أغني :

بذات ربيع أحبك

عيناك في حلم توقضان الحزين من النوم في زورقين " [1] .

[1]. عادل بلغيث : م س ، ص 31 ، 32 .

بنى الشاعر المنولوج في هذا المقطع على حوار يعكس عواطف و مشاعر و أحاسيس وأفكار باطنية ، ظهرت على السطح في شكل حوار بين شخصين في الحقيقة يمثلان شخصا واحدا الذي يبحث عن نقاط قوة في نفسه ليكتشفها في الأخير ، مما جعله قادرا على البوح . وهذه المشاعر لم تكن لتظهر على السطح لولا استنطاقه لقلبه ليخرج منه ما هو مدفون بداخله ؛لينطلق شاديا معبرا عن ما يختلج في نفسه من عواطف جياشة .

ب . تعدد الأصوات و الشخصيات :

تعد الأصوات والشخصيات من أهم العناصر التي تبنى عليها المسرحية ويقول علي عشري زايد: " تتعدد الأبعاد في الرؤية الشعرية الحديثة، و أخذت بعض هذه الأبعاد أصواتا مستقلة مما نشأ عنه ما يمكن أن يسمى تعدد الأصوات في القصيدة "[1] .

ففي قصيدة " فوضى " للشاعر عادل بلغيث دراما شعرية بسيطة في مشاهد قصيرة جدا ، جرى على ألسنة شخوصها أفكار مختلفة تصب كلها في بحر من الصراع و الضياع ، لقد منح الشاعر الأصوات المتحاورة حرية تامة كل شخصية تقول ما تريد ، فاستعمل العديد من الشخصيات، وفي هذا يقول علي عشري زايد : " ونماذج تعدد الأشخاص في القصيدة الحديثة غير قليلة ، وهذه الأشخاص في الغالب تعبر عن أبعاد فكرية و شعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو ، أي أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة بمثابة رموز لأفكار الشاعر و أحاسيسه "[2] .

فالشخصيات التسعة والعشرون المتحاورة في القصيدة تعكس رؤية الشاعر لهذا العالم الذي يعيش في فوضى و شتات، عالم مقلوب لا يعرف قديمه من حديثه.

الشخوص المتحاورة في القصيدة منها ما هو بشري وغير بشري، فمن الشخصيات البشرية نجد: المسلم، واليهودي، والعربي، والخليفة المضاد الرشاش، وشخصية الأمير العربي، وهذه

[1]. علي عشري زايد : م س ، ص 194 .

[2]. المرجع السابق ، ص 195 .

الشخصيات لم تحمل أسماء بعينها إنما تمثل أعراقا وديانات وأشخاصا معروفة عبر التاريخ بالتصادم والنفور ، ومن الشخصيات البارزة نجد شخصية عنترة وعبلة، وبدر شاكر السياب، يقول الشاعر: "عنترة العبسي: كنت أعظم سلاح في التاريخ القديم /

عبلة : سيكون مهري قطيعا من الميركافا /

بدر شاكر السياب : مطر مطر مطر /

البائع المتجول : ماذا يبيع هذا الرجل ؟ / "[1]

فحضور هده الشخصيات التاريخية و الأدبية بهذا الشكل دليل على الفوضى و اختلاط الأزمنة ببعضها البعض ، فعنترة أصبح سلاحا و عبلة تريد مهرا من صنع يهودي ، كما لم يعد للشعر قيمة ولم يعد يعرف من قائله حين تساوى الشاعر بدر شاكر السياب و هو ينشد قصيدة أنشودة المطر بالبائع المتجول وهو يردد صوته . ويواصل الشاعر في عرض شخوصه مبينا من خلالها كيف تنقلب الأحداث في هذا العالم و يتغير مجراها فيقول :

أم جهل : استشهد زوجي في بدر /

النملة : سيأتي اليوم الذي أدحرج فيه القمر /

و هذا الوضع يرمز إلى العالم الجديد ، الذي رسمت له معالم جديدة بسبب انغماسه في بحر من الفوضى و الضياع .

كما أن الشخصية الفينيقية " حنبعل [*] "كان لها حضورا في القصيدة ، يقول الشاعر :

الحروب الونيقية : أخرجونا /

حنبعل : لا توجد آلة أضخم من الفيل الإفريقي /

الفيل الإفريقي : قلبك الأضخم سيدي /

---

[1]. عادل بلغيث : م س ، ص 57

[*] حنبعل : قائد عسكري قرطاجي ، ينسب إليه اختراع العديد من التكنيكات الحربية في المعارك لازالت معتمدة حتى اليوم .

فشخصية " حنبعل " تمثل لنا الشخصية الباحثة عن كيفية تطوير الخطط الحربية لمجابهة الأعداء في زمن الصراع .

ومن الشخوص غير البشرية التي تقمصت أدوارا في هذه القصيدة نجد: الصين، والصحراء الغربية، إيران الغرب المتقدم ، فهي نموذج عن البلدان المستبدة و المسيطرة ، وأخرى خاضعة لسلطة الغير، مع وجود دول تبحث عن تحقيق طموحات في ظل كل تلك الصراعات .

كل تلك الشخوص التي استعملها الشاعر تعبر عن الحالة النفسية للشاعر التي أفرغها في قالب شعري درامي، حالة جعلته يبوح بمكنوناته وأحاسيسه المنبثقة عن رؤيته للعالم المضطرب الضائع في متاهات ذات أبواب محكمة الإغلاق .

ج . الكورس (الجوقة) :

كثيرا ما استعمل الشعراء المعاصرون في شعرهم ما يسمى بالكورس أو الجوقة، لكونها ترافق الأعمال المسرحية، حيث تقوم بتأدية مقاطع كلامية بين مشاهد وفصول النص المسرحي ، يعرفه علي عشري زايد بقوله: "الكورس أو الجوقة هم جماعة المنشدين أو المغنيين في المسرحية الإغريقية القديمة، وقد كان للكورس شأن كبير في مرحلة نشأة المسرح، وقبل أن يتعدد الأبطال في المسرحية، كانت مهمة الكورس شرح الأحداث والتعليق عليها، والإشارة إلى بعض الأحداث التي لا يمكن تقديمها في المسرح، وقد استعار الشاعر المعاصر بوظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ، ليكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري، وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس"[1].

استعان الشاعر عادل بلغيث بالكورس في قصيدة " فوضى " فقام بدور الجوقة ، حيث جعل منها مدخلا لعرض الموقف المتأزم مما يحصل في العالم من حوله، فهي تسير في نفس اتجاه القصيدة فكان صوتا خارجيا معلقا على القصيدة مراقبا لمسارها ، استعملها في البداية و النهاية ، يقول فيها:

" لا شيء يوحي

[1]. علي عشري زايد : م س ، ص 200 .

بالحب :

جلسات

شاي لتربية الرمل /

زوارق ترفيه لتدجين البحر /

إكرام قطة بشريحة لحم ، و أخد صورة معها /

كلب على ذيله المستورد : ينام / "[1]

تكشف الجوقة في هذه القصيدة عن ضياع و صراع فلا مكان للحب في عالم ينظر إليه الشاعر نظرة تشاؤمية ، فهي قد مهدت لصراع درامي لعبت دوره شخصيات عديدة ، أما الظهور الثاني للجوقة جاء في آخر القصيدة ، يقول فيه :

" لا شيء يوحي بالحب

زوابع روحية على عمود ضوئي ..

قد يؤدي سقوطه في ليلة شتاء خليعة إلى تفحيم أكثر من بيت [2].

فوجود الجوقة في آخر النص لم يخرج عن الخط الذي تسير عليه القصيدة، وكان إصرارا وتأكيدا لما جاء في ثنايا القصيدة، فالشاعر من خلالها يؤكد نظرته وإحساسه العميق بما يجري من حوله.

فقد استعار من المسرح بعض عناصره فاصطبغت قصيدته باللون الدرامي نقل من خلاله وجهات نظره و أحاسيسه عن العالم الذي شغله ، و هو عالم مليء بالفوضى .

2. مع الفن السردي القصصي :

يعتبر السرد من أهم العناصر المكونة للعمل الروائي أو القصصي ، و لكن مع ظهور فكرة تداخل الأجناس الأدبية و إلغاء الحواجز فيما بينها فقد امتد السرد حاملا معه عناصره و مكوناته إلى الشعر ليمتزج به ، و يكشفا مع بعض عن أبعاد مختلفة ، ولكن بالرجوع إلى مدونة الشعر العربي

[1]. عادل بلغيث : م س ، ص 56 .

[2]. المصدر نفسه، ص 58 .

القديم نجده يحفل بالعناصر القصصية، مما يدل أن تداخل الفن السردي مع الشعر ليس وليد الحداثة والمعاصرة، وفي هذا الصدد يقول عز الدين إسماعيل : " ومن الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في تجربة الشعر الجديدة الأسلوب القصصي، وهو أسلوب مألوف كذلك في شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس" [1].

ورغم هذا يقول عبد الملك بومنجل فإن " هذا التفاعل أخذ يزداد و ينمو و تتشعب أساليبه في قصائد الشعراء العرب المعاصرين . فكان من نتائج ذلك إحداث تنويع في مذاهب الكتابة الشعرية ، وإخراج الشعر إلى أفق أرحب من الأساليب المتنوعة، تثري نسيجه، وتتيح للقارئ الفرصة للخروج من رتابة الإقامة في دائرة الخطابية الشعرية أو الغنائية المفرطة " [2].

وعليه فقد " أتاح استثمار البناء القصصي فرصا أوفر لاحتواء القضايا الإنسانية المختلفة، من نفسية، ومن تاريخية و وجودية ، ومن ذاتية و قومية . " [3]

ولذلك سنسلط الضوء على هذا النوع من التداخل الأجناسي وهو الفن السردي القصصي في ديوان "حبر على سماء" لعادل بلغيث، ونبحث عن تجليات السرد الحكائي أو القصصي في هذا الديوان. ومن العناوين التي تعالق فيها السرد بالشعر قصيدة "قصيرة قصص الجنود" التي تتكون من أربعة وثلاثين سطرا شعريا تتفاوت طولا وقصرا ، فقد جاء عنوانها بألفاظ تحيل إلى وجود قصة أو حكاية يروي الشاعر أحداثها، يفهم القارئ من خلالها أن القصة تدور حول ما يجري للجنود وهم في ساحة المعركة، ومن المتعارف عليه في الدراسات الحديثة أن كل نص سردي أو قصصي أو حكائي يبنى على العناصر التالية: الحدث، الشخصيات، الحوار، المكان، الزمان، الراوي، الصراع، ولكن حضور هذه العناصر مرهون بمتطلبات النص وما يريده صاحبه، فقد تغيب بعض العناصر منه.

[1]. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر و قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، م س ، ص 300 .
[2]. نبيل حداد ، محمود درابسة ، تداخل الأنواع الأدبية ، م س ، ص 913 .
[3]. المرجع نفسه ، م ن .

أ . **الحدث** : يعتبر الحدث أهم العناصر في البنية السردية ، فمن خلاله تتطور المواقف و تتمكن الشخصيات بوجوده من التحرك ، و بالنظر إلى القصيدة " قصيرة قصص الجنود " يتبن لنا من مطلعها السردي الحدث الرئيسي المتمثل في الحروب و المصير المحتمل لكل من دخل في معتركها وخاصة الجنود ، يقول في مطالعها :

" أثناء الحرب اكتظ الوطن بالمقابر

السلام لزيارتها " [1]

وفي هذا دليل على كثرة القتلى ، ثم ينتقل إلى سرد الأحداث التي أصبحت من يوميات الجندي التي يصبحها وتصاحبه؛ محددة له مصيره المحتوم ، يقول الشاعر :

" رسالة الجندي معروفة

الجراح تشرب أكثر منا

سأذخر النقود ، قبل اشتعال الحرب

لن نتمكن من ادخار النوم من الموت

هل تسمع القذائف ؟

هل تسمع القذائف ؟

الليل قادم

لماذا لا يكون أحباؤنا كذلك ؟ " [2]

ويستمر الشاعر في سرد الواقع المرير الذي يعيشه الجنود وهم يحاولون أن يتمسكوا بالحياة قدر الإمكان في مكان يحوم حوله الردى ، وهم متأكدون أنه سيأتي يوم وينقض عليهم فيستشهدون في سبيل الوطن ، يقول :

[1]. عادل بلغيث : م س ، ص 51 .

[2]. المصدر السابق ، ص 51 ، 52 .

" قو أنفسكم من البرد

سنوشح بالأعلام ذات يوم

ليغسل كل جندي بزته

هل سنعود إلى الموت ؟

فتات الخبز قد ينقدكم

الشظايا قاتلة يا سيدي

بالتضامن يكون نجاحكم

الجرب يعمل بنصيحتك " [1]

تصل الأحداث إلى النهاية المتوقعة للجنود في الحروب

" مات مبتسما ، متأكد أنا من أنه سيعد

متأكد أنا من أنه يعد يبعث على الفرح

لقد نفدت المؤونة

مازال بحوزتنا جبل

الليلة يكتمل القمر

لصالح من ... ؟

هل نعبر النهر

أفضل الاحتفاظ بجثتي " [2]

فالأحداث التي جسدتها القصيدة تعكس واقعا صعبا يعيش فيه الجنود في صراع مادي ومعنوي يحاولون التعايش معه رغم علمهم أن حياتهم قد تكون قصيرة .

[1]. المصدر نفسه ، ص 52 .

[2]المصدر نفسه ، ص 52 ، 53 .

ب . الحوار السردي : لا يخلو أي عمل سردي من الحوار الذي نجده في المسرحية و الرواية والقصة ، و يأخذ الحوار شكلين اثنين ، الحوار الداخلي و الحوار الخارجي ، نجد الشاعر في قصيدته " قصيرة قصص الجنود " اعتمد الحوار كوسيلة مساعدة لبناء قصيدته حيث اتضحت معالم الحوار الخارجي من خلال أصوات شاركت فيه ، يقول :

" ليغسل كل جندي بزته

هل سنعود للموت ؟

الليلة يكتمل القمر

لصالح من ... ؟

هل نعبر النهر

أفضل الاحتفاظ بجثتي " [1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن هناك حوارا بجمل قصيرة بصيغة سؤال و جواب . أما الحوار الداخلي فيتجلى في القصيدة " مساء كبديات المرض " نجد الشاعر في حوار مع نفسه يكشف من خلاله بعض أسرار النفس العاشقة ، يقول فيه :

" ها أنا

أحاول أن لا أصبح ثنائي الأبعاد

كالموت وبرك المطر

و ظلال الصنوبر

و أحب أن يستسلم القلب إلى تعريفه الطبي

ليكون خارطة ، لا شريدا

لكنني أحاولا عبثا ، القبض على نبضة واحدة

قائلا : أنت هي

[1]. عادل بلغيث ، ص 52 ، 53 .

هل أنت معي

حين أنقل الآن إليك

شعوري بخوفي من الكلمات

هل أنت معي الآن

حين تصبح قطرة مطر

في داخلي ... طلقة مدفع " [1]

فشكل المنولوج هنا تخيلي حيث يظهر أنا الشاعر في حوار مع أنثى يحاول من خلاله الإفصاح عن مشاعر أرهقته، ولم يجد متنفسا إلا في البوح عنها عن طريق الحديث مع النفس . فالحوار سواء كان خارجيا أو داخليا فإنه يعمل على كشف أغوار الشخصيات و طبائعها و مكانتها ، ويلمس فيها جوانبها النفسية و الاجتماعية و الثقافية ، وغير ذلك مما يساعد على جعلها تطفو على السطح

ج . الشخصيات: اهتم الشعراء بالبناء السردي و بجميع العناصر المكونة له ، ومن بين تلك العناصر الشخصيات التي تلعب دورا مهما في النص السردي الحكائي القصصي ، فهي التي تتفاعل فيما بينها وتحرك مجرى الأحداث، ففي القصيدة " قصيرة قصص الجنود " لم تتعدد فيها الشخصيات إذ نجد الشخصية المحورية، شخصية الجندي القائد الذي جاءت شخصية السارد . وهو الشاعر . لتخبر عن هده الشخصية، بالإضافة إلى تواجد شخصيات أخرى فاعلة وهم مجموعة الجنود الذين تحت إمرته ، يقول الشاعر :

" هل تريدون ماء ؟

الجراح تشرب أكثر منا

قو أنفسكم من البرد

سنتوشح بالأعلام ذات يوم

ليغسل كل جندي بزته

[1]. المصدر السابق ، ص 72 ، 73 .

هل سنعود إلى الموت ؟

فتات الخبز قد ينقدكم

الشظايا قاتلة يا سيدي " [1]

الشخصيات في النص قد قدمت بالعبارة و الصورة يوميات الجنود المكافحين من أجل وطنهم، الذين يعيشون واقعا صعبا كان له الدور الكبير في تشكيل ملامحهم وحالتهم النفسية وخاصة أنهم على علم أن مصيرهم ونهايتهم المتوقعة هي الموت في سبيل الوطن. هذه الشخصيات حتى وإن كانت قليلة فقد أسهمت في البناء النصي للقصيدة، وجعلته نصا تتجلى فيه مظاهر تداخل الأجناس الأدبية .

د . المكان و الزمان : إن كل عمل أدبي مبني على سرد أحداث ، و حكي مستمر، وشخصيات تتحرك هنا وهناك لابد له من حيز مكاني و زمني تدور في فلكه ، وعليه فإن عنصر المكان حاضر في قصيدة " قصيرة قصص الجنود " ،جاءت الأماكن في القصيدة مرتبطة بالأحداث و كذلك الشخصيات ، فذكر الشاعر في نصه أماكن لها الصلة بواقع صعب مأساوي ، منها : المقابر كمكان يرسم النهاية المتوقعة للشخصيات في النص بسب وضعهم ، الوطن الذي تضحي من أجله تلك الشخصيات، الجبل والنهر يدلان على الأماكن الوعرة التي يقطعها هؤلاء الجنود .

وبتفاعل السارد والشخصيات أصبحت هذه الأماكن ذات قيمة حين تركت انطباعا على حالتهم النفسية .

و باعتبار أن لكل حركة في الوجود مكانا فلابد لها من إطار زمني تتحرك فيه ، اعتمد الشاعر في قصيدته الاستباق في قوله :

" نتوشح بالأعلام ذات يوم

سننقذ الوطن

سنطعم الراديو " [2]

---

[1] المصدر السابق، ص 51 ، 52 .

[2]. المصدر نفسه، ص 52 ، 53 .

فقد اعتمد السارد على الاستباق الذي فيه استشراف لما يحصل ، عن استشهاد الجنود من أجل الوطن الذي سيحرر في النهاية .

إن البنية السردية للنص الشعري جعلت النص غنيا بمكوناتها من حدث و شخصيات و حوار ومكان و زمان ، وكل ما ينتج هو نتيجة تداخل الأجناس الذي يضيف قيما جمالية و فنية و معرفية للنص الشعري ليصبح أكثر تطورا .

ثانيا : تداخل الديوان مع الفنون الأخرى غير الأدبية :

استطاع الشعر بقوالبه الفنية احتواء العديد من الفنون الأدبية، فنهل من المسرحية والرواية والقصة والخطابة والرسالة، ليظهر بطابع جديد، إلا أنه لم يقف عند هذا الحد بل امتد إلى فنون غير أدبية راسما لنفسه لوحات ومشاهد زادته تطورا، وأضفت عليه جماليات فنية . ومن أهم تلك الفنون نجد الفن السينمائي والفن التشكيلي .

1 . .مع الفن السينمائي :

لقد استمد الشعر المعاصر من الفن السينمائي من جمالياته و فنياته، يقول علي عشري زايد في هذا الصدد: "من الفنون التي استعارت القصيدة الحديثة بعض تكنيكاتها و وسائلها في التعبير فن السينما، حيث استفادت من بعض تكنيكاته الأساسية كالمونتاج، والسيناريو، وسواها من أساليب صناعة الفيلم السينمائي" [1].

دخل الشعر المجال السينمائي و أخذ ينهل منه كل تقنية تساعد على تطوره و إعطائه أبعادا عديدة لم تكن مألوفة فيه ، فنجد اللقطة السينمائية بأنواعها و المونتاج السينمائي بأشكاله .

أ) اللقطة السينمائية في ديوان " حبر على سماء " :

إذا كان الشعر في منظوره العام يعتمد على اللغة الأدبية التي تعتبر الكلمة وحدة لها ، فإن السينما كذلك لها وحدة تعتمد عليها وهي اللقطة ، وهده الأخيرة لا تأتي على شكل واحد و إنما تكون مختلفة ، إما قريبة أو بعيدة أو متوسطة أو تفصيلية و غيرها ، يقول عنها " فران فيتورا ":

[1]. علي عشري زايد ، م س ، ص 215 .

"يعرفها (ايزتيشن) بأنها قطعة قابلة للتلاعب بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة و الصوت و الحركة ،وبشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها " [1] .

ومن قصائد ديوان " حبر على سماء " التي نرصد فيها حضور التقنيات السينمائية قصيدة " طيوريات " حيث استحضر فيها الشاعر مشاهد متنوعة ، تتكون القصيدة من عشرين مقطعا وظف فيها الشاعر اللقطة بأنواعها المختلفة .

نجده يوظف اللقطة القريبة التي قال عنها فران فيثورا هي : " أساسا سردية بموقع مقابل للإطارات الأكبر حجما التي هي واضحة بشكل بارز ، اللقطة القريبة هي المحور الأساسي الذي يبني السرد السينمائي " [2] . يقول الشاعر :

" عصفور ملتصق بالنافذة

تلك الفتاة تأخذ على الزجاج

مقاس جسمه بالبخار " [3]

يكشف هذا المقطع عن مشهد صور بعدسة مصور ، ينقل صورة قريبة ترتكز على الزجاج ، رصدت مشهدين مع بعض :الأول صورة ذلك العصفور و هو ملتصق بالزجاج ، و الصورة الثانية لنفس العصفور مجسدا هذه المرة بأنامل تلك الفتاة وهي تحدد ملامحه الجسمية .

ونرصد تواجد اللقطة المتوسطة في مشاهد أخرى من نفس القصيدة ، هذه اللقطة التي قال عنها فران فيتورا أنها : " عند اتخاذ الجسم البشري مرجعا قياسيا، فاللقطة المتوسطة هي تلك التي تصل إلى الخصر إنها مغلقة بما يكفي لالتقاط تعابير وجوه الممثلين، و بما يكفي أيضا لتقديم تعبيراتهم الجسدية ولاسيما الأيدي ، كما نلاحظ من اسمها أنها مرتبطة بما هو وصفي و سردي، فإذا كنا نريد

---

[1]. ينظر فران فيتورا : الخطاب السينمائي لغة و صورة ، م س ،ص23 .

[2]. المرجع نفسه ، ص 30 .

[3]. عادل بلغيث ، م س ، ص 106 .

رؤية شخص مثلا وهو يخرج مسدسه من معطفه ، و في الوقت نفسه نريد التقاط تعابير نظراته فاللقطة المناسبة هي اللقطة المتوسطة و إضافة الأيدي للحدث أمر يقيد اللقطة المتوسطة " [1].

يقول الشاعر :

" اللقلق الجائع

كي يلتهم السمك

يقشر الموج " [2].

في هذا المشهد الذي يتكون من ثلاثة أسطر ، ترصد لنا الكاميرا لقطة تصور فيها ملامح لقلق جائع ، كما عبرت عن طريقته في البحث عن قوته بين الأمواج ، وهذا المشهد مبني على خلفية أخرى يريد الشاعر من خلالها التعبير عنها بجعلها مشهدا سينمائيا . مثلما تستطيع عدسة الكاميرا أن تلتقط صورا قريبة ،و متوسطة تستطيع أن ترصد مشاهد بعيدة ، وهي ما تسمى باللقطة التأسيسية ، يقول عنها محمد شعبان : " هذه اللقطة تفيد في إعطاء الجمهور معلومات عن المشهد قبل البدء بالحوار ، فيمكنك من خلالها إخبار المشاهد عن المكان الذي تقع فيه الأحداث ، وفي أي وقت ، وكيف يعيش الأشخاص في الفيلم أو أكثر من ذلك " [3] . يقول الشاعر :

" كهف بأعلى الجبل

تطل عليه الصقور

الصياد لا يدري أن كان هو

الكهف الذي تعوي منه الذئاب " .[4]

---

[1]. فران فيتورا ، م س ، ص 46 .

[2]. عادل بلغيث : م س ، ص 107 .

[3]. محمد شعبان : 10 لقطات سينمائية للمصورين و صناع الأفلام و حالات استخدامها + نماذج بالفيديو، https://www.praffilm.com 01/ 05/ 2019 ، يوم التصفح 09 /06 / 2020 ، 06 : 15، :

[4]. عادل بلغيث ، م س ، ص 107 .

ففي هذا المشهد امتزجت اللقطة القريبة باللقطة المتوسطة ، حيث رصد لنا مشاهد متنوعة ترتكز كلها على مكان معين ، فقامت عدسة الكاميرا بنقل مشاهد للكهف الذي يتموقع في أعلى الجبل و الصقور تحوم فوقه ، ورصدت مشهدا آخر لذلك الصياد الذي هو في حيرة من أمره لا يعرف للذئاب وكرا .

عدسة الكاميرا تتحرك في مختلف الجهات و تلتقط مشاهد من زوايا مختلفة ، حيث تستطيع أن تلتقط صورا عالية .

يقول الشاعر وهو ينقل لنا مشهدا بهذه الصفة :

" نسران يتصارعان في السماء

المخالب مشرعة

و الأجنحة مطوية

و المنتصر الوحيد هو السقوط "[1] .

في هذه اللقطة المرتفعة ترصد لنا كاميرا الشاعر مشهدا دراميا بين القوى المتصارعة التي تستخدم كل الطرق والوسائل من أجل فرض سلطة وجودها ، ولكن السقوط هو الفائز و المنتصر في النهاية.

لقد استطاع الشاعر من خلال بعض المشاهد التي التقطها بواسطة الكاميرا الشعرية أن يضعنا داخل قاعة سينمائية للعرض ، حيث عرض فيها كل ما رصده من لقطات التي تحمل في طياتها أبعادا كثيرة وتخفي بين مشاهدها رؤية شعرية معبرة عن أفكار الشاعر ونفسيته .

ب) المونتاج السينمائي في ديوان " حبر على سماء " :

المقصود بالمونتاج السينمائي حسب فران فيتورا " هو ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن و المكان ، مانحة استمرارية للسرد السينمائي ، منظرون ك

[1]. المصدر نفسه، ص 106 .

(إزيتشين) يؤكدون على أن المونتاج ليس فقط أعادة بناء للزمن و المكان ، و إنما هو أيضا شكل للتلاعب بالواقع " [1] .

و للمونتاج أساليب و طرق معينة منها المونتاج على أساس الترابط ، ومونتاج على أساس التوازي أو على أساس التماثل ، أو على أساس التناقض ، وعليه سنرصد من خلال ديوان "حبر على سماء" الأساليب و الطرق التي نفد بها الشاعر بلغيث المونتاج السينمائي .

1) **المونتاج على أساس الترابط** : يعرفه علي عشري زايد نقلا عن رودلف أرنيهم هو : " تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد ، وتحدث في مجموعها تأثيرا معينا ، أو على أساس التكرار للقطة معينة " [2] .

ففي قصيدة " إيمان " قدم الشاعر العديد من الصور تشكل في مجموعها رؤية شعرية موحدة تعبر عن

خلجات نفسية و أفكار عميقة و مكنونات دفينة لدى الشاعر ،

يقول فيها الشاعر :

" صباح بشمس صغيرة

لم تمسح النجوم بعد

يحمل إبريق بريق يتغير من لون زهرة على آخر

و أنت هنا معي

كلما سكبت خفقانك في خفقاني

أشرب قلبي ثانية

ظهيرة غائمة

الجبال البعيدة كأنها تخطيط لكهربائية الأرض

[1]. ينظر فران فيتورا ، م س ، ص 342 .

[2]. علي عشري زايد ، م س ، ص 216 .

مازلنا ننبض

و أنت هنا معي

تطرزين المنديل لزجاج القنديل

و أنأ أصدق أنك تفعلين هذا

طالما لم يسقط المطر

ضباب مسائي على وجه السماء

و أنت هنا معي

كحبة مطر تنزل من غصن ، على غصن أسفل منه

و تظل تتناقص حتى التلاشي

و أنا كالشجرة مبلل بك و لا أجدك

ليلة مقمرة

تنضج ثمرة الظل في كل مكان

و أنت كالقمر

يهبط على مخابئ الحمام

و أنا هديل ..ككل هديل

يخجل أن يراه الناس " [1] .

جاءت اللقطات مرتبة ترتيبا زمنيا ، فالشاعر قد عرض لنا مشاهد مفعمة بالأحاسيس والمشاعر عبرت عما تكنه نفسه ، فهذه المجموعة من اللقطات المجسدة على خارطة يوم بدايته من شروق شمس أرسلت أشعتها التي ستمر عبر ظهيرة و مساء ، لتصل إلى ليل تسلم فيه مشعلها لقمر

[1]. عادل بلغيث ، 68 ، 89 .

يكمل المسيرة ، وعليه فإن هذه المشاهد وضعت القارئ في جو مشحون بالعواطف لا يكاد يخرج من مشهد حتى يجد نفسه في مشهد آخر .

2) المونتاج على أساس التكرار : من المتعارف عليه أن التكرار دائم الحضور والاستعمال في اللغة العربية ، ونجد له حضورا في المونتاج السينمائي كطريقة و أسلوب تنفد هذا المونتاج ، يقول عنه علي عشري زايد نقلا عن رودلف أرنيهم هو " تكرار لقطة معينة للإحاح على الفكرة التي تحملها"[1].

وفي قصيدة " حبر على سماء " يجعل الشاعر لقطة " سوف أذكرك دائما "كصورة دلالية على مكنونات خفية لا تظهر على السطح إلا إذا تعالقت مع لقطات أخرى تجعلها واضحة للعيان ، يقول الشاعر :

" سوف أذكرك دائما

في راحة البحر

في ارتداء الضوء بعد الفجر ، طقم القرى

في قيافة حمرة القرميد للمطر الشفيف

في ريح رويد تكتري بعض الهبوب على فراغات الأصابع قبل أن تفد الجبال

في تسلق طائر ماء النوافير الغزير بخفة و بلا زلل

في سموات على أطر النوافذ ، للأمل

في حلول الثلج

من خرجوا من الأبواب فقد دخلوا من أبواب بيت الثلج

في طفل يحاور نهد أمه

مطلقا لغة بلا عكازي نحوٍ و صرف

في شمس تهيئ طاولات قلوبنا و تضيء فينا

[1]. علي عشري زايد ، م س ، ص 216 .

بركة سرية لإوز أيدينا .. وبط شفاهنا

في كلام الله مكتوبا بحبر من سنونو في السماء

في هديل الأسقف الزرقاء تحت الليل ، فوق العقل ، بين موسيقى التنهد و السكون

في صخر تشقق وهو يعلو الرمل لا أحد يصدق أن صلبه ليس رملا

في صبي يمسح الخدين بالكم الممزق عندما يشتم قلبه

و يقول :

سوف أذكرك دائما

فاترك القلب يصنع من

صوت باخرة : دأدآت المهود

يخفف عني رذاذ الصباحات

تلك التي بللت جلد وقتي " [1] .

إن عبارة " سوف أذكرك دائما " التي كررها الشاعر تحمل دلالة ورغم ذلك تحتاج إلى شرح وترجمة فتأتي اللقطات الأخرى لتشرحها أكثر ، واستطاع الشاعر أن يربطها بمحاور القصيدة ولقطاتها، لتعبر كلها عن مشاعر جياشة جسدت رؤية الشاعر للكون من حوله .

حضور التقنيات السينمائية في الشعر جعلته يكتسي طابعا جديدا لم يألفه من قبل ، حيث يستطيع الشاعر من خلالها أن يأسر القارئ بجباله ؛حين يقدم له لغة شاعرية بقالب مشهدي يستطيع أن يقرأه أو يسمعه أو يشاهده أو ربما يستطيع أن يشتم له رائحة تجعله أكثر تعلقا.

[1] . عادل بلغيث ، ص 23 ، 24 ، 26 .

2 . مع الفنون التشكيلية :

أن للفن أنماطا كثيرة تشمل المكتوب و المنطوق و المرسوم و المجسم ، فكلها فنون ألهمت مبدعيها الذين حاولوا بدورهم الأخذ من هنا وهناك في سبيل إثراء أفكارهم و الإبداع أكثر في كل ما يجدونه ، فبين الشاعر الأديب و الرسام جسر يستطيع أن يعبره الأول للثاني ليجعل من إبداعه لوحة تشكيلية تعبيرية تتعدد فيها القراءات .

يعرف "كلود عبيد " الفن التشكيلي بقوله : " هو تلك الفنون التي تقوم على إبداع عمل فني جديد باستخدام مجموعة من المواد المختلفة ، المادية تحديدا ، التي لم يكن لها معنى قبل أن يستخدمها الفنان، وأن الفنان بتشكيله الخاص لهذه المواد الحيادية في ذاتها أو المفتقدة للمعنى يسبغ على هذه المواد قيمة مغايرة لم تكن لها " [1] .

و يواصل تعريفه مبينا وجه الاختلاف بين الفن التشكيلي و الفنون الأدبية قائلا : " الفنون التشكيلية تختلف عن الفنون القولية أو الأدبية التي تستخدم اللغة كالشعر و القصة و المسرحية المكتوبة؛ في أنها تشيد عالمها من لبنات مادية ذات حجم وكثافة، و كتلة ومساحة و تحيز في الفراغ، وليس من محض كلمات لا جسما ماديا لها في ذاتها ، فالفنون التشكيلية ببساطة تستخدم الأخشاب والأقمشة و اللوحات و الألوان و الأحجار و المعادن المختلفة ، وكل ما يخطر وما لا يخطر على بالنا من مواد متباينة " [2] .

ولكن رغم هذا الاختلاف إلا أن الفنون الأدبية استطاعت الامتداد و التوسع متبنية الفن التشكيلي ، و أخذت منه ما استطاعت من صور و رموز ، وتمكنت من خلال كلماتها اللغوية

[1].كلود عبيد : الفن التشكيلي نقد الإبداع و إبداع النقد ، دار الفكر البناني للطباعة و النشر و التزيع ، ط1 ، 2005 ، ص:45 / 46 .

[2]. المرجع نفسه ، ص 46 .

الشاعرية أن تصنع صورا و تنقل لوحات تضاهي بها لوحات كبار الرسامين . وعليه سنسلط الضوء على هذه الظاهرة و نبحث عن تجلياتها في ديوان " حبر على سماء " لعادل بلغيث .

أ. التشكيل الخطي و الهندسي في ديوان " حبر على سماء " :

إذا سكبنا لونا أسودا على صفحة بيضاء سيحدث تغييرا على وجهها ، وقد يشكل صورة تحمل دلالة معينة ، فكيف به إذا كانت هناك أنامل تحركه في اتجاهات مختلفة مشكلة به خطوطا هندسية لتصبح عبارة على لوحة تبحث عن قارئ ليكشف خباياها ، ولهذا فإن للبياض و السواد دلالات سنقوم برصدها في الديوان .

1) اللون وهندسة التشكيل الشعري في ديوان " حبر على سماء " :

البياض هو لون الصفحة في الأصل ثم يأتي السواد ليخط عليها خطوطا و صورا مختلفة ، و في هذا الصدد يقول محمد فاضل جدوع نقلا عن محمد الصفراني : " أن الصفحة في الأصل بياض أو فراغ لا قيمة له ، فلا تكسب الصفحة قيمتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري على أديمها ، فمن تمازج بياض الصفحة وسواد النص تتجلى أهمية كل منها ، وتتميز القصيدة الحرة بأنواع مختلفة التي تحدد حجم السواد و البياض فيها " [1] .

إن البياض و السواد في القصيدة المعاصرة يرتبطان ارتباطا وثيقا بالحالة الشعرية ، يقول بشير ضيف الله نقلا عن محمد بنيس : " البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض ، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء و توصل الدلالة للقارئ " [2] .

[1]. محمد فاضل جدوع : التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان ، صحيفة المثقف ، قراءة نقدية ، 19 / 07 / 2013، يوم التصفح 09/ 06/ 2020 ، 49: 00 .

[2]. بشير ضيف الله : إيقاع قصيدة النثر و إيقاع البياض في البنية الشعرية ، 04 / 09 / 2017 ، يوم. www. Fenni.dz.net.التصفح 02/ 06 / 2020 ، 35 :18

أ . هندسة التشكيل في النبر البصري في ديوان " حبر على سماء " :

استعمال اللون الأسود في الكتابة على الصفحة البيضاء يحمل فكرة ومغزى ودلالة ، كما أن لاستعمال الأسود بدرجات مختلفة قد يحمل دلالات أكثر، وقريب من هذا يقول محمد نجيب التلاوي أنه: "يأتي محملا برصيده الدلالي وليختصر به مسافات من الشرح والتطويل، وتصبح هده الأسماء " السوداء " بتناثرها في النص .. قد كونت شبكة دلالية تؤكد الفكرة التي يسعى لإثباتها " [1]

1 . النبر بالكلمة :

حمل الشاعر عادل بلغيث نصه الشعري دلالات جديدة أضافت له معاني أخرى أكثر حيوية حين استعمل في بنائه للكلمات الخط الأسود السميك البارز ، ففي قصيدة :

" لا باليساد " تظهر مجموعة من الكلمات بلون أسود سميك ، يقول في قصيدته :

" **البداية**

منذ النبضة الأولى ، و القلب يدق على باب غير موجود

منذ الحرف الأول ، و اليد تتوكأ على الأقلام

منذ الخط الأول

و الورق الأبيض للأشياء ... في كل مكان

الغائب

هو الأصدق

لسبب بسيط

إنه قال ما عنده

و لم يمنحه الوقت

فرصة للتناقض

[1]. محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، دار الفكر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ب ط ، 2006 ، 495 .

الحب

بين أن يكون خوض حرب

وبين أن يكون عقد هدنة

هو الحب .. كلاهما الحب

الزورق

هو تجويفة خشب ذكية

حين يصعب عليها فهم الماء علو و انحدار " [1].

إلى جانب هذه الكلمات هناك أخرى و هي : (الكمال ، المشاع ، البشرية ، الشيطان ، الذكريات ، السفر ، الجمال ، الشعر ، المطر ، الشجرة ، الانتصار ، الملك ، النضال ، الوطنية ، التضحية) . إن طباعة هذه الكلمات باللون الأسود الداكن جعلتها ذات أهمية في كونها تحمل بناء دلاليا ، و رغم أن الشاعر قد قدم لكل كلمة مفهوما في النص إلا أن حضورها بذلك الشكل جعل منها نصا في حد ذاتها ، فلو حذفنا من القصيدة جميع مقاطعها و اكتفينا بتلك الكلمات لاستطاع القارئ أن يكون فكرة في ذهنه عن طبيعة الموضوع .

ب . النبر بالحرف :

أعطى الشاعر عادل بلغيث لنصوصه إيحاءات مضاعفة حين جعل شكل الكلمة واضحا للعيان يشد انتباه القارئ قبل أن يقرأ النص ، وجعله يمعن التفكير لمعرفة المقصدية من ذلك ، في قصيدة " تقاسيم على آلة الواو" يظهر فيها حرف "الواو " باللون الأسود السميك ، يقول فيها :

" **و** كما أعيش بغربتي يمضي

كلام في كلام آخر ، يأتي و يمضي

رددت تقاسيم وحدتي أن لا

رفيق و رفقتي بين نبضي

[1]. عادل بلغيث، م س ، ص 116 ، 117 .

و يعتقد هواء البحر بأنه ينفخ فيك البحر

و أنت كما أنت ، على ظهر الجبل المغروق بالصخر

و شيء بسيط بسيط

يغير طعم الوجود

و كأن بي صحراء مخمرة إذا

خمر التوحد طاب و انسكب الأنا " [1] .

فحرف " الواو " يمثل نبرا بصريا من خلال حجم الخط وسمكه، تكررت في النص أربعة عشر مرة ، " الواو " في اللغة العربية تفيد الجمع المطلق بين المتعاطفين، فالواو في القصيدة قد جمعت كل ما أفصح به الشاعر من أحاسيس وربطت فيما بينها لتكون آلة عزف على أوتارها سيمفونية مشاعره .

ب . التشكيل اللوني في ديوان " حبر على سماء " :

الفن التشكيلي عالم واسع ، تدخل في تشكيله عدة عناصر طبيعية و صناعية ، وهذه العناصر حتى تتباين فيما بينها لابد من اصطباغها بألوان تجعل حضورها متميزا و تعطيها أبعادا عميقة لتأسر ناظريها، و تتمكن من قلوبهم ، كذلك الشعر فقد حذا حذو الفن التشكيلي ، و استعمل تقنية الألوان التي جعلت النص عبارة عن لوحات فنية عميقة التعبير ، متعددة القراءة توحي بمعاني خفية ، و تحمل أسرارا كثيرة فيها طاقة إبداعية لم يألفها الشعر العربي من قبل .

سنرصد في هذا الديوان " حبر على سماء " أهم الألوان التي كان لها حضور واضح في ثنايا القصائد .

1 . **اللون الأزرق** : أول ما يلاحظ في الديوان هو تصدر اللون الأزرق قائمة الألوان ، هذا اللون الذي تختلف دلالته بحسب درجته اللونية ، يقول أحمد مختار عمر " فالقاتم منه يدل على الخمول و الكسل و الهدوء و الراحة أما الفاتح فيعكس الثقة و البراءة و الشباب ، و الأزرق العميق يدل على التميز و الشعور بالمسؤولية " [2] .

---

[1]. المصدر السابق ، 30 . 31

[2]. أحمد مختار عمر : اللغة و اللون ، عالم الكتب و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 2 ، 1997 ، ص 228 .

احتوت العديد من القصائد على اللون الأزرق ، و ما يشد الانتباه أكثر هو غلاف الديوان الذي اصطبغ بنفس اللون ، مما يدل على الصلة بينه وبين نفسية الشاعر التي تميل لمثل هذا اللون ، و نرصد حضور اللون الأزرق في مجموعة من القصائد هي :

يقول الشاعر في قصيدة " حبر على سماء " :

" في كلام الله تشكيلا بكيزان الصنوبر في الدروب

في هديل الأسقف الزرقاء تحت الليل ، فوق العقل ، بين موسيقى التنهد و السكون " [1]

و يقول في قصيدة " وطني مقتحما خلواتي " :

" ما نفد الوطن .. ولن ينفد

مازال يتم استخراجه

من أيام الفقراء و مقبرة الثورة

من زيت الزيتون الموروث عن الفينيقيين

ومن معصرة الثلج الأزرق كل شتاء " [2]

و يقول في قصيدة " منظر من ثقب الغاب " :

كل ليلة يسقط التراب الأزرق من السماء

و يرتفع السحاب الأسود من السماء

كأنما هناك تبادل للأسرى " [3]

و يقول في قصيدة " إيمان " :

" سأقول لك فقط :

يحكى أن سنونوة زرقاء داكنة ... ظلت ترفرف بسرعة

[1]. عادل بلغيث، م س، ص 23 .

[2]. عادل بلغيث، م س، 48 .

[3]. المصدر نفسه، ص 61 .

حتى انفكت من لونها .. و بدت زرقاء سمارية ... كالسماء " [1]

في هذه القصائد ارتبط اللون الأزرق ارتباطا وثيقا بلون السماء فالأسقف الزرقاء فيها دلالة على ما يغطي الأرض من الأعلى ، و أعلى الأرض سماء ، فجعل الأسقف ترقى رقي السماء ، ولقد ربط الثلج باللون الأزرق لأنه ينزل من السحب في السماء ، وجعل التراب أزرق اللون لتصوره أنه ينزل من السماء ، كما شبه لون السنونوة التي تخلصت من لونها الداكن بلون السماء . فتكرار كلمة السماء دليل على استقائه اللون منها ، وهي خير ما يمثل هذا اللون بكل درجاته اللونية .

2 . **اللون البيض و الأصفر** : اللون الأبيض هو رمز الطهارة و النقاء و الصدق هو لون السلام، و اللون الأصفر لون مثل ما يقول عنه أحمد مختار عمر " مرتبط بالتحفيز و التهيؤ للنشاط ، و أهم خصائصه اللمعان و الإشعاع و الإثارة و الانشراح .و هو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال."[2]

لقد زاوج الشاعر بين اللونين في الحضور في بعض قصائده ، وهذا يدل على التقارب الموجود بينهما ، يقول في قصيدته " ما تقوله فزياؤك الطبية " :

" أنا لست شاعرة

لكني أتقن إعداد بيضة

من صفار الشمس

و بياض الستائر " [3]

و يقول في قصيدة " إيديولوجيا الأقحوان " :

" قد تعد له عيونا

و انفعالات من الحب القديم

[1]. المصدر نفسه ، ص 71 .

[2]. أحمد مختار عمر : اللغة و اللون ، م س، ص 229 .

[3]. عادل بلغيث ، م س، ص 84 .

و نستعيد حبيبة تسري كالماء

لا يراها الأقحوان و لا تراه

بعد باتلاته البيضاء

و الصفراء مثل الريش " [1]

ونلاحظ تلك الرفقة المتميزة التي تجمع اللون الأبيض بالأصفر فلا يفترقان فالبيض

و الأزهار يستغنيان عن وجود اللونين فيهما .

ومن الألوان الأقل حضورا في قصائد الديوان نجد : اللون الأحمر الذي تتعدد مدلولاته بين دلالة الخطر و العاطفة ، لم يكن له حضور كثيف في النص ، نجده في قصيدة " حبر على سماء " يقول الشاعر و هو يسرد مجموعة من الأماكن التي تحيي له ذكرياته :

" سوف أذكرك دائما

في رائحة البحر في القلب

في ارتداء الضوء بعد الفجر ، طقم القرى

في قيافة حمرة القرميد للمطر الشفيق " [2]

فالشاعر وهو في رحلة البحث عن الأماكن و الأشياء التي ستنعش له ذاكرته اختار القرميد بسبب لونه الأحمر باعتباره اللون الأنسب لتجسيد عاطفة الحب .

أما اللون الأسود فهو حسب أحمد مختار عمر " رمز الحزن و الألم و الموت ، كما أنه رمز الخوف من المجهول و الميل إلى التكتم " [3] ، لم يكن له حضور فعال رغم مسحة الحزن و الألم التي اكتنفت العديد من القصائد ، فالشاعر رغم هذا لم يشأ أن يجعل كلامه دامسا كدمسة الليل بل اكتفى بالإشارة إليه في قصيدة " لا باليساد " حيث قال :

---

[1]. المصدر نفسه ، ص 11 .

[2]. عادل بلغيث، م س ، ص 23 .

[3]. أحمد مختار عمر، م س ، ص 229 .

" التضحية

أن تبقى عصفورا أسود

ولا تقايض الطيران كالطاووس ، بحفنة الألوان " [1]

و نلاحظ من خلال هدا أن الشاعر أعطى اللون الأسود بعدا مأساويا حيث جعل التضحية مأسورة في جو من العتمة الموحش حين ينسحب الإنسان تاركا وراءه كل ألوان الحياة من أجل هدف آخر .

3 . **الحشد اللوني**: حمل الشاعر بعض قصائده ألوانا مختلفة تحمل في طياتها دلالات معينة، أراد من خلالها الشاعر التعبير عن حالة شعورية أو موقف معين ، فاستعمل لذلك جملة من الألوان إما بطريقة فردية أو عن طريق حشد العديد من الألوان من أجل إعطاء النص دلالات أكثر، وإكسابه جمالية خاصة ، فالشاعر عادل بلغيث استعمل هذه التقنية في قصيدته " تقاسيم على آلة الواو " ملونا أمنياته بألوان ثلاثة " الأخضر و الأحمر و السود " ، يقول فيها :

" و الأمنيات عديدة

خضراء إن كنا استوينا

حمراء إن كنا اغتوينا

سوداء إن كنا لم تبق فيكَ سوى الشفاه " [2] .

فلحضور هذه الألوان بهذا الترتيب يحمل دلالات كثيرة، فاللون الأخضر من الألوان الجميلة التي ترتبط أساسا بالطبيعة ، قد يحمل معاني عديدة كما يقول أحمد مختار عمر " فاللون الأخضر يرتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس (...) كما أنه يمثل التجديد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار"[3].

[1]. عادل بلغيث، ص 120 .

[2]. عادل بلغيث، م س، ص 32 .

[3]. أحمد مختار عمر ، م س ، ص 229 .

فبتصدره الألوان في النص يعني : " الرغبة في اعتراف الآخرين به ، القدرة على الصمود في وجه المعارضين " [1].

فباحتلال اللون الأخضر الموقع الأول بين الألوان الثلاثة، وهو يبعث على الطمأنينة والراحة والهدوء والأيام الجميلة، كما يدل على ثقة الشاعر بذاته، أما اللون الثاني وهو اللون الأحمر فيحمل في النص معنى العاطفة والحب، واللون الأخير هو اللون الأسود دليل الحزن والألم والنهاية المأساوية ، فهذا المزج بين الألوان يدل على حالة مضطربة يعيشها الشاعر ، كما بينت و أظهرت القدرة الإبداعية لدى الشاعر في استخدام الألوان المتعدد التي أضفت جمالية على النص، وجعلت الكلام الكثير مختصرا في ثلاثة كلمات أخضر و أحمر و أسود .

ب . التداخل الأجناسي عبر هندسة التشكيل البنائي في ديوان " حبر على سماء " :

1 . التداخل الأجناسي عبر الشكل النصي :

من المتعارف عليه في الساحة الشعرية العربية أن الشعر بني في الأساس على نظام الشطرين أي صدر البيت و عجزه ، فهذا الشكل كان يحدد موضع السواد من البياض على الصفحة بكل دقة ، فبصريا صورة القصيدة التقليدية لها شكل واحد لا يتغير ، أما القصيدة الحديثة و المعاصرة تغير شكلها بظهور الشعر الحر ،فلا تكاد تجد للقصيدة شكلا واحدا، بل أشكالا متعددة و صورا كثيرة نظرا لتفاوت عدد التفعيلات في السطر ، لذلك فإن مساحة السواد على البياض تحمل صورا كثيرة تدخل في تحديدها الدفقة الشعورية .

فبتتبعنا لقصائد ديوان " حبر على سماء " لعادل بلغيث وجدنا كل القصائد جاءت على شكل الشعر الحر، فقد التزم بشكل موحد رغم قصر و طول الأسطر الشعرية و لم يخلط بينه، وبين الشعر التقليدي. وهذا له علاقة بالحالة الفكرية و النفسية للشاعر ، كما أن حاضره لعب دورا كبيرا في جعله يعتمد هذا الشكل في بناء قصائده، حيث نلمس في العديد من القصائد التي اشتمل عليها الديوان

[1]. المرجع نفسه ، ص 234 .

حاضرا أليما جعل الشاعر يتخبط هنا و هناك ، فوجد في الشكل الجديد الشكل الأنسب للبوح بما جادت به قريحته الشعرية .

فالشعر الحر يعتمد على هندسة التشكيل الشعري بالخطوط التي تأتي في اتجاهات مختلفة أفقية أو عمودية أو متعرجة ، وتواجدها كلها أو البعض منها مرهون بالحالة الفكرية و النفسية و الشعورية التي يمر بها الشاعر . و بالعودة إلى ديوان " حبر على سماء " نسجل طغيان الشكل العمودي على قصائد الديوان ، فقد جاءت بشكل ثابت ، مثل قوله في قصيدة " إيديولوجيا الأقحوان " :

" في المزهرية
لا مكان للأقحوان
ولا كمان بقوسه هش النسيم على رباه
هو وحده في كثرة
و محاولات في التمعن
قد تراها دما لصبح " [1]

يقول في قصيدة " أنشودة صغيرة لمايو "

"لم نعش خيطا من الفجر في الحلم
انتصرنا ... مثل موسيقى انتهى تأليفها
و يظل يوقدها الوداع
هل في السماء سينتهي فصل الربيع
أم النجوم هي النجوم
و ليس يذبل غيرنا و الأقحوان " [2]

[1]. عادل بلغيث، م س ، ص 11 .
[2]. المصدر نفسه ، ص 20.

و يقول في قصيدة " بحث " :

" أبحث عن شمعتي
منذ وقت فقير
معي في الظلام
هل يمكن أن تعشقي
صوت ظل الحمام " [1]

باتخاذ الشاعر الشكل الموحد الثابت في كل قصائده فيه دليل على ثبات التفكير ؛الذي أملى على الشاعر أن يسير بلغته على بياض الورقة في اتجاهات واحدة في قصائده .

2 . هندسة التشكيل في استخدام علامات الترقيم في ديوان " حبر على سماء " :

تدخل في التشكيل النص الشعري عدة عناصر تتآلف فيما بينها مشكلة لوحة فنية شعرية تعكس القدرة الإبداعية للشاعر الفنان ، من بين تلك العناصر علامات الترقيم ، يقول محمد نجيب التلاوي عن دورها : " لعلامات الترقيم دور بارز في الشعر العربي المعاصر و أصبح استخدامها متمما للمعنى و الشكل الشعري ، و أصبح عدم استخدامها موظفا لغاية شعرية أيضا ، و كثر استخدام علامات الترقيم كثرة واضحة مع شعر التفعيلة " [2].

لقد وظف الشاعر عادل بلغيث في ديوانه مجموعة من علامات ترقيم لعبت دورا في البناء الشكلي للنص ، منها :

أ . نقاط الحذف (...) : يقول عنها محمد فاضل جدوع نقلا عن عمر أوكان : " تسمى بالإضافة لنقط الحذف نقط الاختصار و هي ثلاث نقاط لا أقل و لا أكثر توضع على سطور متتالية أفقيا لتشير أن هناك بتر أو اختصار في طول الجملة . "[3]

---

[1]. المصدر نفسه ، ص 28 .

[2]. محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، م س ، ص 499 .

[3]. محمد فاضل جدوع ، م س .

و تتجلى هذه الظاهرة في العديد من قصائد الديوان منها قصيدة " لا باليساد " ، يقول فيها:

" منذ الخطأ الأول

و الورق الأبيض للأشياء ... في كل مكان

الحب

بين أن يكون خوض حرب

و بين أن يكون عقد هدنة

و الحب ... كلاهما حب " [1]

و يقول في قصيدة : مرئية ميشال دلبش " :

" سرطان الطريق

سرطان الشروق

سرطان الوطن

سرطان تتبع من رحلوا

... سرطان الزمان " [2]

و يقول في قصيدة " الأيام التي تسبق الوقوع في الحب " :

" الاحتجاج الداخلي :

على شرب القهوة

وحدك في الصباح

و الكتابة بدل الكلام

و تتبع الحمام بين قبة المسجد

و أسطح قصر العدل ...

[1]. عادل بلغيث ، 116 ، 117

[2]. عادل بلغيث، م س، ص 101 . .

سيصنع الحمام عشه

لكن متى ؟

هذا هو السؤال الذي يسبق الوقوع في الحب

من رأى مني زهرة ؟ ... هذا هو الجواب " [1]

فالشاعر من خلال استعماله لتلك النقاط الأفقية فسح المجال للقارئ أن يكون شريكا له في نصه يستطيع أن يملأ تلك الفراغات بما يجود به فكره و عقله وقلبه .

ب . **نقطتا التوتر** (..) : يعرفها محمد فاضل جدوع نقلا عن محمد صفراني : " هي كتابة نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من المفردات أو العبارات النص الشعري " [2].

ومن القصائد التي اشتملت على نقطتي التوتر نجد قصيدة " نشيد جمهوري " يقول فيها الشاعر :

"نتجنب الروس .. لأنهم يستطيعون تشغيل الساكسوفون بالنووي

نتجنب أمريكا .. لأن دماء " الجاز " تسيل في كل مكان " [3]

و يقول في قصيدة " أنشودة صغيرة لمايو " :

" قمم الجبال تفتحت

و أنا و ماء البحر فهم واحد

(لأكون أزرق .. من بعيدا)

حل مايو و انتهى

كم ذا يحل كم انتهى .. ؟

فالقلب بيت .. كي يحل به الثبات " [4]

---

[1]. المصدر نفسه ، 67 .

[2]. محمد فاضل جدوع ، م س .

[3]. عادل بلغيث، م س ، ص 55 .

[4]. المصدر نفسه ، ص 21 ، 22 .

و يقول في قصيدة " إيديولوجيا الأقحوان " :

" أقحواني في كياني

ليس يملك من تراب أو هواء .. غير نفسي

ليس يملك من ضياء

غير فجر في القصيدة .. أو شقوق في الحبيبة

واحد في كثرة الأفعال

في دوامة الأيدي البعيدة .. في عجاج الألف حزن في جريدة

أقحوان كالمكيدة

تدمع الآلام .. و الأنغام .. منه " [1]

وجود نقطتي التوتر في هذه المقاطع من القصيدة من قصائد الديوان يحمل معاني و دلالات كثيرة لها علاقة بمواقف هزت كيان الشاعر و جعلته ينفعل معها ، مواقف تتراوح بين الحزن والتعاسة و الألم و الفرح و الغضب، و غيرها من الأمور التي تجعل النفس البشرية تدخل في دوامة التوتر .

ج . **الخط المائل** (/) : هي علامة تستخدم للفصل أو المقارنة بين عناصر مختلفة ، استخدامها في الشعر قد يحمل دلالات كثيرة التي تبنى على الحالة النفسية للشاعر ،و كذا طبيعة الموضوع و حيثياته ، وللتوضيح أكثر سنرصد بعض النماذج من الديوان : يقول عادل بلغيث في قصيدة " فوضى " :

" لاشيء يوحي بالحب :

جلسات شاي لتربية الأمل /

زورق تدجين لتربية البحر /

إكرام قطة بشريحة لحم ، و أخذ صورة معها /

كلب على ذيله ينام /

[1] . المصدر نفسه، ص 18 .

وطن على طينه : لن أطير يا شعبي إلا إذا أغلقتم البحر /

يتنفس الغيم : ماذا لو أمطرت أشجارا ، فمن يبقى منكم شاعري ؟؟/

الجماعات الإرهابية تطبخ صلصة الجغرافيا : نحتاج دما /

الغرب المتقدم : لا شأن لنا بالسطح نحن جيولوجيون /

العربي : نحتاج أبا / "[1]

الشاعر من خلال استعماله العارضة المائلة رسم حدودا بين الأسطر الشعرية مما جعل أحداث النص تبدو مفصولة عن بعضها البعض ، فكل سطر يكاد يكون مفصولا عن السطر الآخر معنويا ، والذي يفهم كذلك تعمد الشاعر الفصل بين الأسطر ليبين معارضته لما هو حاصل في هذه العالم الذي انطفأ نوره و ضيع ساكنوه طريقهم ،ليجدوا أنفسهم في الأخير قد تبادلوا أدوار بعضهم البعض و تقمصوا شخصيات ليست لهم . يقول :

" بدر شاكر السياب : مطر ، مطر ، مطر /

البائع المتجول : ماذا يبيع هذا الرجل /

أم جهل : استشهد زوجي في بدر /

النملة : سيأتي اليوم الذي أدحرج فيه القمر / "[2]

و القارئ لهذه المقاطع يدرك أن تلك العارضة المائلة ساهمت في إعطاء الأحداث المعروضة أبعادا عميقة حتى و إن كانت في أسطر قصيرة .

[1]. عادل بلغيث ، ص 56 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 57 .

علامات الترقيم ساهمت في تشكيل النص ورسم ملامح أخرى له ، وهذه الملامح لا تظهر إلا عندما نحلل تلك العلامات و نبحث عن أسباب تواجدها فيه ، فنتمكن حينها من إتمام تلك اللوحة الشعرية .

و عليه فإن الفن التشكيلي بكل أطيافه كان حاضرا في الشعر، لكي يرسم له لوحات شاعرية بقلم مبدعه الذي وجد في هذه التقنيات مجالات أوسع جعلته ينفتح على الحياة الفنية ،و ينهل منها ما يساعده على بناء فن رائع ،يجعل المتلقي و القارئ ينبهر بما جادت به قريحته الشعرية .

خاتمة

الخاتمة :

خلص البحث في موضوع (التداخل الأجناسي آلياته و مستوياته في ديوان حبر على سماء لعادل بلغيث) إلى بعض النتائج يمكن إيجازها فيما يأتي :

أ– نتائج عامة :

1– . إن الاهتمام بالجنس الأدبي ليس وليد الحاضر ،بل هي قضية ضاربة في التاريخ ، حيث يعود ظهورها إلى العصر اليوناني .

2. مسألة الأجناس الأدبية مسألة معروفة عند العرب منذ القدم، لكنها لم تكن عامة متيسرة للجميع، وكان ينظر إليها كقضية زمنية ، إذ يرتبط التحول والتطور بعامل الزمن .، أما حديثا فقد اهتم النقاد والدارسون بهذه القضية ؛ نظرا للتطور الذي شهده الأدب بنوعيه شعرا ونثرا، حيث اتخذ كلاهما أشكالا جديدة لم يألفها الأدب من قبل، فلم يعد الهدف من ذلك إيجاد فنون أدبية جديدة ، وإنما صارت قضية جمالية هدفها الإقناع والإمتاع .

3 . ساهم التداخل الأجناسي بين فنون الأدب في اتساع وتطوير دائرة الأدب العربي عامة، والشعر خاصة، حيث استطاع أن يضم فنونا أخرى متنوعة منها الأدبي وغير الأدبي .

ب: نتائج خاصة :

1. الفن السردي والفن المسرحي من الفنون الأدبية التي وجد فيها الشعر ضالته، فقد سمحت له بتقديم شعر في قالب درامي وقصصي، حيث تداخلت بعض قصائد الديوان مع الفن المسرحي الذي وجد فيه بلغيث الوسيلة ليعرض، ويجسد كلماته الشعرية بحضور الشخصيات وعنصر الحوار، مما أعطى للقصيدة بعدا دراميا؛ يقدم صورة عن رؤية واقعية في نظر الشاعر،كذلك تداخل الشعر في

الديوان مع الفن السردي الذي كان حاضرا ببعض التقنيات السردية؛ حيث استفاد الشاعر من الطابع القصصي في بناء قصائده الشعرية مما أكسبها بعدا جماليا و فنيا .

2 . حضور الفنون غير أدبية في الشعر بينت مدى تمكن الشعراء من تجاوز ما هو أدبي، والانفتاح على كل الفنون و العلوم الأخرى .

3. حسن استخدام وتوظيف العتبات النصية من شأنه أن يسهم في تكثيف الدلالة، وتقديمها إلى المتلقي بعدة طرق، بالإضافة إلى الأبعاد الجمالية التي تغري القارئ بالقراءة، كما هو الشأن في الديوان المدروس في ديوان "حبر على سماء" لعادل بلغيث.

4 . و من تلك العتبات نجد عتبة العنوان الرئيس و العناوين الفرعية في الديوان التي رسمت صورة في مخيلة القارئ حيث جاءت مشحونة بدلالات كثيرة ، منها ما مهد لدلالات النص المقصودة ، ومنها ما قدم فكرة حول النص، ومنها ما جعل القارئ يبحث عن تلك العلاقة الجامعة بين العنوان والنص، كذلك عتبة الغلاف والمؤشر الأجناسي، ودار النشر، وكلمة الناشر، وعتبة الإهداء كشفت عن عالم بلغيث الشعري ، و اهتماماته .

5 .كذلك تداخل الديوان مع فنون أخرى كالفن السينمائي و الفن التشكيلي ، فالأول كان حاضرا بتقنياته السينمائية المختلفة من لقطة و مونتاج سينمائي ، حيث استطاع بلغيث من خلالها أن ينقل مشاهد متنوعة أعطت للنص بعدا حيويا امتزجت فيه الصورة مع الحركة ، و الصوت .

أما الفن التشكيلي فقد أبرز الجانب الجمالي الفني الذي يمتلكه الشاعر من حيث استخدامه للتشكيل الهندسي؛ الذي يتماشى مع كتابته الشعرية، وكذا تلوينه لنصوصه بألوان حملت في طياتها مدلولات كثيرة أغلبها مرتبطة بالعامل النفسي .

6- استخدم علامات الترقيم المختلفة التي اختصرت في طياتها كلاما كثيرا لم يبح به الشاعر .

7 . من كل ما سبق نستنتج حداثة الكتابة الشعرية عند عادل بلغيث، خاصة حين وظف ظاهرة التداخل الأجناسي واحتفى بها بقوة في ديوانه، بل أبدع في ذلك التداخل، واستغله دلاليا لتبليغ مقاصد بعينها، وجمالية لإحداث التأثير في المتلقي .

فإذا كان هذا الديوان الحديث النشأة يمثل الأدب المعاصر بكل تطلعاته، ويمثل الحداثة الشعرية، فهل سار أغلب الشعراء الجزائريين على منواله في بناء دواوينهم الشعرية، لاسيما لدى شعراء الجنوب من الوطن ؟.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

بلغيث عادل: حبر على سماء ، دار بوهيما، ط 1 ، 2018

المراجع :

1. أحمد علقم صبحة: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الدرامية أنموذجا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 2006.
2. أمنصور محمد : **استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،** شركة النشر والتوزيع ، الدار البيضاء، ط 1، 2006.
3. إبراهيم محمد حمدي: **نظرية الدراما الإغريقية،** ط.1 ، دار نوبار، القاهرة ، 1994.
4. ابن منظور : **لسان العرب** ، ضبط نصه و علق حواشيه خالد رشيد القاضي ،ج 1 ،دار الصبح بيروت لبنان، ط1 ، 2006.
5. ابن منظور : **لسان العرب** ، مج1، دار المعارف ، القاهرة ، (د .ط) ، (د.ت).
6. ابن منظور: **لسان العرب** .مج 3 ، دار صادر، بيروت ، مادة (سرد) ، ص 1987.
7. ابن منظور: **لسان العرب،** تحقيق عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله ، هشام محمد الشاذلي، دار المعارف ، ب ط ، ب ت.
8. إسماعيل عز الدين : **التفسير النفسي للأدب** ، مكتبة غريب ، ط 4 ، ب ت.
9. إسماعيل عز الدين : **الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية** ، دار عودة بيروت ، ط 3 ، 1981.
10. إسماعيل عز الدين ، **الأدب وفنونه(دراسة ونقد)** ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 09،2013.
11. إسماعيل عز الدين: **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر** ، دار الفكر العربي ، الإسكندرية ، ط 1 ، 1980.

12. بلعابد عبد الحق : **عتبات جرار جينيت من النص إلى المناص** ، ت ، سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط 1 ، 1429 هـ ، 2008.
13. بن عيد العطوي مسعد: **الغموض في الشعر العربي** ، ب د ن ، ط 2 ، 1420 هـ.
14. التلاوي محمد نجيب : **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي** ، دار الفكر الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ب ط ، 2006 .
15. الجرجاني محمد الشريف : **كتاب التعريفات** ، مكتبة لبنان ، طبعة جديدة ،لبنان ،1985.
16. الحجمري عبد الفتاح: **عتبات النص : البنية و الدلالة** ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء، ط 1 ، 1996.
17. الحيدري بلندا : الديوان السادس ، **أغاني الحارس المتعب** ، ط.1 ، دار الآداب، بيروت، 1973 .
18. دنقل أمل: **الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي**، القاهرة ، ط 3 ، 1408 هـ ، 1987 .
19. رمضان السيد علاء الدين: **ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني و جوليا كرستيفا**، بحوث المؤتمر العلمي الدولي الأول ،،2014.
20. سعيد علي أحمد : **الأعمال الشعرية ، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى** ، دار المدى للثقافة والنشر، ب ط ، 1992.
21. السياب بدر شاكر : **منزل الأفنان** ، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، ب ط ، ب ت ط.
22. السياب بدر شاكر: **أنشودة المطر**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ب ط ، ب ت ط.
23. صليحة نهاد : **المسرح بين النص والعرض** ، د.ط، مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ،1999.
24. عبيد كلود: **الفن التشكيلي نقد الإبداع و إبداع النقد** ، دار الفكر البناني للطباعة والنشر و التزيع ، ط1 ، 2005.
25. عبيد محمد صابر: **سيمياء النص الموازي ، التنازع التأويلي في عتبة العنوان**، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان ، ط 1 ، 1437هـ ، 2016 م.
26. علوش سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

27. علي عشري زايد ، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ، مكتبة الآداب ، ط 5 ،1429 ، 2008.

28. عمر أحمد مختار: **اللغة واللون**، عالم الكتب والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط 2 ، 1997.

29. فرحات أسامة : **المونولج بن الدراما والشعر** ، الهيئة المصرية العامة للكتالب ، د ط ،د.ت.

30. قباني نزار: **الأعمال الشعرية الكاملة** ، منشورات نزار قباني ،(د.ط.) ، بيروت –(ذ.ت.)، ج1.

31. مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط** ، مكتبة الشروق الدولية ، ط 5 ، 2011 ،1432.

32. محمد عبد الله هشام : **التجربة الشعرية العربية** ، دراسات ايستمولوجية للسيرة الذاتية لشعراء الحداثة ، عبد الوهاب البياتي ، نزار قباني ، دار مجدلاي ، ط1 ، 2213 ، 2014.

33. مرتاض عبد الملك: **نظرية النص الأدبي** ، ط.2 ، دار هومة ، الجزائر ، 2010.

34. مستغانمي أحلام: **ذاكرة الجسد** ، ط.15، دار الآداب ، بيروت ، 2000.

35. الملائكة نازك ، ديوان ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1997 ،مج 2.

36. مناصرة عز الدين: **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة** ، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان ، د ط ، 2010

37. مندور محمد : **الأدب وفنونه** ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط .5 ، 2006.

38. هيمة عبد الحميد : **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)**، دار هومة ، ط1، 1998.

39. هيمة عبد الحميد: **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري** ، دار هومة ، ب د ط ، 2006.

كتب مترجمة :

1. طودوروف تزفيطان: **الشعرية**، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، دار البيضاء ، ط .1 ،1987، ط.2، 1990.

2. كوكتو جان : فن سينما ء،جمع وتحرير : أندريه برنار ،كلود غوتو ، تر : تماضر فاتح ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، 2012

3. جينيت جيرار: **مدخل إلى النص الجامع** ، تر : عبد العزيز شبيل ، المجلس الاعلى للثقافة، 1999، (د.ط).
4. برنس جيرالد: **المصطلح السردي** ، تر : عابد خزندار ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2003.
5. سوين دوايت: **كتابة السيناريو لسينما** ، تر : احمد الحضري ، دار الطنائي ، القاهرة ، ط2، 2010.
6. فينتورا فران: **الخطاب السينمائي .لغة الصورة** ، تر: علاء الشنانة ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سلسلة الفن السابع ، ع: 217 ، (د.ط.) ،2012.
7. مارتن والاس: **نظريات السرد الحديثة** ، تر : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة بمصر القاهرة ،ب ط ، 1998.

الرسائل الجامعية:

1. دوزة منى: **تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة** ، رسالة دكتوراه مخطوط ، في الآداب الحديث والمعاصر ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة1، 2018/2017.
2. فرحي فاطمة: **التجريب وتجاوز الوسيط الورقي** ، في رواية نسيان لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير ، في الأدب العربي الحديث ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، 2013 / 2014.
3. أبو مصطفى أحمد محمد: **تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة**، رسالة ماجستير، في اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية ، غزة ، 2015.

مجلات:

1. عروس محمد : البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية – نماذج من الشعر الجزائري – ، مجلة إشكالات ، المركز الجامعي تمنراست ، ع : 10 ، 2016.

ملتقيات:

1. حداد نبيل، درابسة محمود: **تداخل الأنواع الأدبية** ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة اليرموك ، الأردن 22 ، 24 تموز 2008 ، ،جدار للكتاب

العالمي ، عمان ، الأردن ، عالم الكتب الحديث ، إربد – الأردن ، مج 1 ، ط 1 ، 2009.

2. حداد نبيل، درابسة محمود: **تداخل الأنواع الأدبية** ، ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة اليرموك ، الأردن ، 22 -24 تموز 2008 ، جدار للكتاب العالمي ، عمان، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، مج 2 ، ط1 ، 2009.

مواقع الانترنت:

3. الخطيب أحمد: المرأة في النص الشعري ، صورة متخيلة معلقة في سياج مشدودة ، صحيفة الرأي، www.alrai.com، الأربعاء 03/ 06 / 2019 ، يوم التصفح 20/ 05 / 2020، 49 : 11 .

4. ضيف الله بشير: إيقاع قصيدة النثر و إيقاع البياض في البنية الشعرية ، 04 / 09 / 2017 ، يوم. www. Fenni.dz.netالتصفح 02/ 06 / 2020 ، 35 :18

5. جريدي سامي: سيميائية الغلاف في رواية غازي القصبي،مجلة الفرقد الإبداعية ، العدد 1، www. Fargad .sa 04/ 02 / 2018 ، يوم التصفح 07 / 05 / 2020، 38 :11 .

6. قندوز فهيمة : ميهوبي يشيد بدار" بوهيما " للنشر، www.alanenewes.dz ، 10 / 11 / 2018 ، يوم التصفح : 28 / 05/ 2020 ، 52: 15 .

7. رشد محمد : مدخل نظري لدراسة العنوان ، الأنوطولوجيا ، www . alontilogia .com، 21 / 04 / 2018 ، يوم التصفح الثلاثاء 24 / 03 / 2020 ، 25 : 20 .

8. شعبان محمد: 10 لقطات سينمائية للمصورين و صناع الأفلام و حالات استخدامها + نماذج بالفيديو، https://www.praffilm.com 01/ 05/ 2019 ، يوم التصفح 09 /06/ 2020 ، 06 : 15.

9. جدوع محمد فاضل : التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان ، صحيفة المثقف ، قراءة نقدية ، 19 / 07 / 2013، يوم التصفح 09/ 06/ 2020 ، 49: 00 .

10. منتديات جواهر ستار التعليمية: سيمياء الغلاف، الجزء 1، www.nerber.ahlamontada.com يوم التصفح 07 / 05 / 2020

الملاحق

الملحق رقم (01):

نبذة عن الشاعر" عادل بلغيث " :

ولد الشاعر عادل بلغيث سنة 1981 بتبسة .

حاصل على ليسانس في العلوم السياسية و العلاقات الدولية جامعة الجزائر ، بن عكنون

شاعر له إصدارات هي :

قصائد من مدخنة القلب (شعر) .

حبر على سماء (شعر) .

و له في قيد الطبع :

قراءة أولية للمنتهى (نصوص) .

شارك في العديد من الملتقيات الأدبية منها :

ربيع الونشريس الأدبي .

الأيام الأدبية ، تبسة .

مهرجان الشعر العربي ، بسكرة .

مهرجان الربيع العربي ، بوسالم ، تونس[1].

[1] اتصال بالشاعر عادل بلغيث عبر وسيلة التواصل فيس بوك يوم: 09 فيفري 2020 الساعة :22:20.

الملحق رقم (02):

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
مقدمة	أ-هـ
تمهيد: التجريب في الشعر العربي المعاصر	06
1. التجريب لغة	06
2. التجريب اصطلاحا	07
الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر	09
1. الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر	09
2 . الرمز الشعري في الشعر العربي المعاصر	15
3 . الموسيقى الشعرية في الشعر العربي المعاصر	20
4 **التناص في الشعر العربي المعاصر**	23
5 تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر	24
المبحث الأول: التداخل الأجناسي في الشعر العربي المعاصر	
أولا :تعريف الجنس الأدبي والنوع	27
أ . الجنس لغة	27
ب . النوع لغة	27
ج . الجنس "و " النوع " اصطلاحا	27
د . الفرق بين النوع الأدبي والجنس الأدبي	28
ثانيا :معنى التداخل	29
أ . التداخل في اللغة	29
ب . التداخل النصي	30
ثالثا :السرد	30
1. علم السرد	30
2 . العملية السردية	31
3. عناصر السرد	33

رابعا :أشكال التداخل	34
1. تداخل الشعر والنثر	34
2. تداخل الشعر مع الفن الدرامي المسرح	35
3 . الشعر والدراما	39
أ . مفهوم الدراما	39
ب. المعنى الاصطلاحي	39
3. تداخل الشعر مع الفن السينمائي	42
المبحث الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في ديوان "خبر على سماء" لعادل بلغيث	
أ . التداخل الأجناسي من خلال شعرية العتبات النصية في ديوان " حبر على سماء	49
1 . مفهوم العتبات النصية	49
2 . سيميائية عتبة العنوان ووظائفه	49
3 . سيميائية عتبة الغلاف	58
4 . سيميائية عتبة اسم المؤلف	62
5 . سيميائية عتبة المؤشر الأجناسي	63
6 . سيميائية عتبة دار النشر	63
7 . سيميائية عتبة كلمة الشاعرة رضوى عبد السلام ديبس	64
8 . سيميائية عتبة الإهداء	65
ب . مستويات التداخل الأجناسي في ديوان " حبر على سماء "	67
أولا: تداخل الديوان مع الأجناس الأدبية	68
1 . مع الفن المسرحي	68
2 . مع الفن السردي القصصي	76
ثانيا : تداخل الديوان مع الفنون الأخرى غير الأدبية	82
1 . مع الفن السينمائي	82
2 . مع الفنون التشكيلية	90
الخاتمة	108

قائمة المصادر و المراجع	
الملاحق	
المحتويات	