الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف . المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:97454460

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

شعرية السرد في ديوان " فلورا"

للشاعر نور الدين جريدي

إعداد الطالبة:

- **عائشة كرميش**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

:لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
سعدية بن ستيتي	أستاذ محاضر. أ	جامعة المسيلة	رئيسا
جميلة روباش	أستاذ محاضر. أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
خالد شبلي	أستاذ مساعد. ب	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1439 -1440 هـ / 2018-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

قالوا سبحانك لا علم لنا

إلا ما علمتنا إنك أنت العليم

الحكيم

صدق الله العظيم

البقرة (32)

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم

"مَنِ اصْطَنَعَ إِلَيْكُمْ مَعْرُوفًا فَجَازُوهُ، فَإِنْ عَجَزْتُمْ عنْ مُجَازَاتِهِ فَادْعُوا لَهُ، حَتَّى يَعْلَمَ أَنَّكُمْ قَدْ شَكَرْتُمْ ، فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌيُحِبُ الشَّاكِرِينَ" رواه الطبراني

الحمد لله العلي القدير الذي وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع وأصلي وأسلم على من لا نبي بعده .

أتقدم بالشكر الجزيل وفائق الامتنان إلى الأستاذ الفاضل

"شبلي خالد"

كما أشكر جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

جزاهم الله عنا ألف خير وسدد خطاهم إلى ما فيه خير وصلاح

دون أن أنسى موظفي المكتبات الذين

كان لهم فضل المساعدة

الإهداء

إلى فيض الحنان و العطاء الذي لا ينضب

أمي و أبي

إلى الذي انصهرت روحه في روحي و تعالق فؤاده بفؤادي لنعزف لحن الحياة ونشدو

على وتر السعادة "زوجي العزيز"

إلى نبض فؤادي و لظى اشتياقي قديستي الحلوة "سلسبيل"

إلى فلذات كبدي

إيناس، صلاح الدين ، المعتز بالله

إلى روح أخي الطاهرة "بلقاسم"

إلى جميع إخوتي و أخواتي

إلى معاني الحب والوفاء صديقاتي

"سهام وفريدة ونبيلة"

إلى الأستاذة المشرفة

"جميلة روباش"

إلى كل من مد لي يد العون

أهدي ثمرة جهدي

أتمنى أن يكون عملي هذا صيّبا نافعا يطفئ ظمأ المتعطش للعلم والمعرفة

مقدمة

مقدمة:

إن مساءلة النص الشعري الجزائري المعاصر تعد مجازفة وأمرا مستعصيا نظرا لخصوصيته الفكرية والثقافية والأدبية التي امتزجت بالراهن، والحديث عنه يسوقنا إلى التطرق إلى جمالياته الفنية، لا سيما إذا تداخل فيه الشعري والسردي إذ يعد ملمحا جماليا عضد من أدبية هذا النص.

ولست بصدد المفاضلة بين نمطين كتابيين هما "الشعر" و"النثر" ولا تزكية لشرف هذا النوع أو ذاك. وإنما أسعى إلى تسليط الضوء على التداخل الحاصل بينهما على مستوى أجناس الكتابة وفروعها.

فالشعر ديوان العرب –كما هو معروف منذ القدم– ويمثل أسمى أشكال التعبير الفني، فالعربي لا يدع الشعر حتى تدع الإبل الحنين ، إنه يرتقي باللغة إلى عوالم السحر والجمال، وفي المقابل نجد أن مصطلح السرد مرتبطا بالفن الروائي أو القصصي بصفة عامة، حيث تباينت طرائقه وصيغه وتنوعت عناصره وآلياته.

والشعرية علم يبحث في قوانين الإبداع الأدبي في كل من الشعر والنثر دون اختصاصها في جنس أدبي محدد، فقد كانت ولاتزال محل بحث واكتشاف من قبل النقاد.

وتعد ظاهرة التداخل الأجناسي وتعالق السردي بالشعري خاصية متفردة يتفاعل فيها النثر والشعر في خطاب واحد، فيحدث نوعا من التلاقح الفني.

ومن هذا المنطلق ارتأيت أن تكون دراستي حول "شعرية السرد في ديوان "قلورا" لنور الدين جريدي ليتم الكشف عن أنماط التشكل السردي المجسدة في شعره ومدى تمازج الأجناس الأدبية مرورا بالعتبات النصية التي تعتبر المفتاح الذي يمكننا من الولوج إلى أغوار النصوص وما تحمله من دلالات.

ومن بين الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع في شعر "نور الدين جريدي" لكونه يمثل تجربة فنية جديدة على الساحة الشعرية فضلا عن أن شعره يعد مسايرا لما يحدث في الوقت الراهن من تحولات.

وقد اقتضت هذه الدراسة الاعتماد على المنهج التحليلي البنيوي مع الاستعانة ببعض إجراءات السيميائية كونها تفتح مجالا واسعا للقراءة والتفسير وفك الشيفرات المتضمنة في ديوان "فلورا".

واتخذت في هذا البحث جانبين جانب نظري وآخر تطبيقي، وقد اخترت ديوان "فلورا" لاحتوائه على ملامح السرد حيث مزج فيه الشاعر بين الشعر والسرد في التعبير عن تجربته الشعورية للكشف عن خبايا نفسه وسبر أغوارها.

وعليه يمكن أن أطرح التساؤلات التالية:

- ما مدى تعالق الشعري السردي؟ وما فائدة الجمع بينهما في النص الأدبي؟
- ماهي أنماط التشكل السردي في شعر "نور الدين جريدي"؟ وأين تكمن جمالية شعره؟

هذا ما تطرقت إليه من خلال بحثي هذا الموسوم بـ(شعرية السرد في ديوان "فلورا" لنور الدين جريدي، نماذج مختارة الصادرة سنة 2014) فقد حاولت الوقوف عند أنماط السرد المتوافرة في ديوانه أو تمظهراتها أو تشكلاتها بوصفها الأساس الذي تدور عليه الدراسة.

وقد تضمن البحث ثلاثة فصول:

- فصل تمهيدي تطرقت فيه إلى ضبط مصطلحي الشعرية والسرد والتأسيس لهما وعلاقة الشعرية بالسردية.
- أما الفصل الأول فقد تناولت فيه تداخل الأجناس الأدبية وظهور قصيدة النثر.

- أما الفصل الثاني فقد انتقلت فيه من الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي، وكان ديوان "فلورا" كأنموذج للتطبيق، فاخترت منه ما يحقق الشعرية أو الجمال الأدبي وحصرتها في قصيدة الرسالة، قصيدة الوصف، قصيدة السيرة الذاتية، قصيدة الحواريات.

وقد اعتمدت جملة من المصادر والمراجع أنارت لي مسار البحث من أهمها: ديوان "فلورا" للشاعر نورالدين جريدي، شعرية السرد في الرواية العربية لليندة خراب، النص والمدار للدكتور جمال بوطيب، دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر لفالح نصيف الحجية الكيلاني، الشعريات والسرديات ليوسف وغليسي، في شعرية قصيدة النثر لعبد الله شريق، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم لمحمد بوعزة.

وقد واجهتني بعض العراقيل والصعوبات وقفت حجرة عثرة أمامي لعل أهمها انعدام الدراسات التي تناولت شعر "نور الدين جريدي" والضبابية والغموض الذي يعتور شعره.

وفي الختام أوجه خالص الحمد والامتنان لله عز وجل الذي ألهمني من لدنه علما وكان لي خير سند ودعم.

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان لكل من مد لي يد العون لإنجاز هذا البحث المتواضع على رأسهم الأستاذة المشرفة " جميلة روباش"

وأسأل الله التوفيق والسداد.

الفصل التمهيدي:

نظرة حول المفاهيم وتأسيسها

1. مفهوم الشعرية
   1.1. لغة
   2.1. اصطلاحا
2. **مسار تطور الشعرية في الدراسات النقدية**

أولا. الشعرية عند الغرب:

1. شعرية أرسطو
2. شعرية أفلاطون
3. شعرية بول فاليري
4. شعرية رومان جاكبسون
5. شعرية تودوروف
6. شعرية جيرار جينيت

ثانيا: عند العرب

1. عند كمال أبو ديب
2. عند عبد الله الغذامي
3. عند أدونيس
4. عند بنيس

3. **مفهوم السرد**
   3-1 لغة
   3-2 اصطلاحا
4. **أنواع السرد**
5. **مكونات السرد**
6. **أنواع الرواة**
7. **تعدد الرواة**
8. **أقسام الرؤية السردية**
9. **علاقة الشعرية بالسردية**

1. مفهوم الشعرية:

لقد ظهرت العديد من النظريات التي تعنى بدراسة العمل الأدبي والقبض على جمالياته، ومن بين هذه النظريات نجد "الشعرية" التي لا تزال تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعاريفها واكتنافها كثيرا من الالتباس، إذ تعد من مرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، وهذا ما دفعنا للبحث في ماهيتها.

1.1. لغة:

إذا عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي العربي وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي "شعر" وسنحاول تتبع المعاني التي يحملها من خلال المعاجم القديمة.

ورد في مقاييس اللغة أن "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على الثبات والآخر على علّم وعلم... شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له"[1].

ويحدد صاحب لسان العرب، الدلالة اللغوية "لمادة شعر" فيبرز بداية الصيغ الصرفية والاشتقاقية لهذه المادة: (شعرية، وشعر، يشعر، شعرا، وشعرا، وشعرة، ومشعورة، وشعورا وشعورة وشعرى ومشعوراء ومشعورا، إذ نجد فيه "شعر": بمعنى علم... وليت شعرى أي ليت علمي أوليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت، وأشعره الأمر وأشعر به، أعلمه إياه: وتقول للرجل: استشعر خشية الله أي اجعلها شعار قلبك واستشعر فلان الخوف إذا أضمره والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، ويسمى قائله شاعرا، ويسمى شاعرا لفطنته وعلمه)[2].

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة اتحاد الكتاب العرب2002، مادة شعر،ج3، ص 209.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999،ج7، (مادة شعر) ص 132_131.

وفي التنزيل "**وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ** "[1]، أي وما يدريكم.

وقال الأزهري: "الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعره غيره أي يعلم... ويسمى شاعرا لفطته"[2].

وما يلاحظ أن المعنى الغالب لمادة (شعرا) هو العلم والفطنة أما دلالة على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى فقائله يلتزم بقواعد ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها وسميت أعمال الحج بالشعائر كونها ثابتة ومحدودة وعلى الحاج الالتزام بها وعدم الخروج عليها وهذا هو الرابط بين الحاج والشاعر.

وإذا حاولنا الربط بين المفهوم الحديث لمصطلح "الشعرية" وجذره اللغوي الثلاثي وجدنا أن هناك خيطا رفيعا يصل بينهما يتمثل في وجود قوانين تضبط الشعر وتقوّمه: "وبما أن الشعرية في عمومها هي "قوانين الخطاب الأدبي" والشعر بدوره صنف من أصناف الخطاب فله قوانين وضوابط محددة، بالرغم من كونها متغيرة إلا أنه يمكن إيجاد نوع من الثبات وإن كان مؤقتا فهو ساري المفعول لمدة زمنية معينة ثم سرعان ما يتلاشى..."[3].

وفي الأخير نستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

_ الدلالة على العلم والفطنة والدراية.

_ أن لكل شعرية معالم وضوابط تستند عليها.

_ يحمل مصطلح الشعرية نوعا من الثبات المؤقت.

---

[1] سورةالأنعام، الآية 109.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ص 89.

[3] هدى أوبيرة، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012_2011، ص 15.

2.1. اصطلاحا:

إذا انتقلنا إلى الدلالة الاصطلاحية لمصطلح الشعرية واجهتنا العديد من المطبات في تحديد هذا المصطلح وكذا في مفهومه، نظرا للخلاف الحاد بين النقاد العرب في ترجمته، وتحديد موضوعه، فقد اكتنف مفهوم الشعرية الغموض مثل كثير من المصطلحات النقدية الأخرى، الواردة إلينا من بيئة النقد الغربي المباينة لبيئتنا العربية. فضلا عن غموض مفهوم الشعرية وتعدده في بيئته الغربية فمصطلح الشعرية قديم حديث، ولعل أرسطو هو أول من تناول في كتابه "فن الشعر" مفهوم الشعرية فكلمة poétique مرتبطة بالفن الشعري ومرتبطة بجماليات العمل الشعري Astheitik وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنيةbildkunst،[1] فالشعر عنده صنعة وفن ومحاكاة، ويتضح ذلك من خلال تفريقه بين الشاعر وسواه، ويبين أن الشاعر فنان خالق بقوله: "إن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا"[2].

يرى أرسطو أن الشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون، وهذا ما أسماه بالمستحيل الممكن، وكأن أرسطو أراد أن يقول لابد للعقل البشري أن يستوعب الحياة عن طريق الكتابة الجمالية بشرط أن يقنع الآخرين ليس كحقيقة، ولكن كانسجام جمالي وفني عن طريق الخيال.

ويعرفها "أحمد مطلوب" بقوله الشعرية مصدر صناعي وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية poétiqueأو اللفظة الإنجليزية poetic، وينحصر معناها في اتجاهين فن الشعر وأصوله والطاقة المتفجرة في الكلام المتميز"[3]، وهو بذلك يوافق أرسطو في أن الشعرية تدل على فن الشعرية، أي ما يصنع شاعرية الشعر التي تميزه وتجعله يؤثر في القراء.

---

[1] ينظر، محمود دراسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير اربد، الأردن، ط1، 2010، ص16.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1973، ص 28.

[3] أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، (د.ط)، 2002، ص 152.

أما "مشري بن خليفة" فيرى أن مصطلح الشعرية "يتضمن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي"[1].

كما نجد الدكتور يوسف وغليسي يعرفها بأنها: " توتر الدلالة وتفجير (اغتصاب) النظام العادي لغة والحياد بالكلمات عما وضعت له أصلا"[2].

وبذلك تكون الشعرية علم يبحث في قوانين الإبداع الأدبي في كل من الشعر والنثر دون اختصاصها في جنس أدبي واحد.

ويعد الشعر الفن الأول من فنون الكلام الفني، أما غيرها من الفنون كالرواية والملحمة والقصة والمسرحية وغيرها فهي فنون لاحقة، ظهرت بعد تطور المجتمعات البشرية، وهذا يعني أن الخصائص الفنية تمظهرت في البداية في الشعر، ومن ثم اكتسبت الفنون الأخرى تلك الخصائص الفنية العامة، مع تفرد كل جنس أدبي بخصائص ثانوية، وبشكل مختلف، ليتميز بهما عن الشعر والأجناس الأدبية الأخرى، فشكل المسرحية الشعرية وخصائصها الثانوية تختلف عن شكل الرواية وخصائصها الثانوية مثلا. إذن جميع الأجناس الأدبية تحتوى على شفافة الشعر والتي بسببها منحت الأجناس صفة الأدبية، التي من دونها تستحيل إلى كلام عادي، مع العلم أن جميع الأجناس الأدبية تتبادل تلك الخصائص الثانوية، فنجد الحوار مثلا والقصة في الشعر، ونجد الشعر في المسرحيات ونجد لغة الشعر وتصوراته في الروايات الحديثة.

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدلاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،(د.ط)،2010 ص 31.

[2] يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006، ص 97.

2- مسار تطور الشعرية في الدراسات النقدية:

أولا: الشعرية عند الغرب:

1. شعرية أرسطو: (Aristote):

يعد أرسطو الرائد الأول لمصطلح الشعرية كما أسلفنا الذكر، من خلال كتابه "فن الشعر" الذي يمثل نهجا للبشرية، حيث عرض فيه: "الشعر ليكون أعلى شكل للفن المنتج، كما عني بصورة خاصة بقدرة الشعر أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع"[1].

فالشعر على حدّ قول أرسطو هو فن في أعلى مراتبه وأنواعه، كما أنه محاكاة وتقليد للوقائع والمواقف الإنسانية ويقصد بالمحاكاة ما يمكن أن يكون ليس ما هو كائن "فالمحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما هو في الطبيعة أو على نقل صورة لها وليست كذلك وقوف عند حدود التشابه الخارجي للأشياء ولكنها محاكاة لجوهرها في الطبيعة لا كمالها وجلاء أغراضها"[2].

إذن فالمحاكاة هي العنصر الأساسي لإحداث الفرق بين الشعر والنثر، حيث أقصى الأوزان ولا يعتمد على مسألة الفصاحة والبلاغة التي يرى أنها لا تقتصر على الشعر دون النثر. "كما يردان في المنظوم يردان في المنثور وأحسن مواقعها ما ورد في المنثور"[3].

ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن الشعرية منبثقة من فن الشعر لأرسطو، ولكن "ليس بالمعنى الذي قننه أرسطو كفن التدليل والمحاكاة، وبهذا تكون الشعرية الجديدة العلم الجديد للأدب"[4].

فالشعرية إذن "مجرد نظرية متوازية محفوظة في إطار تقليد الإغريقيين والرومانيين ووضع خصوصية هذا الشكل من النشاط الألسني... ومنه فإن الحديث عن الشعرية

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسات مقارنة في أصول المنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 24.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2001، ط1، ص 50.

[3] المرجع نفسه، ص 194.

[4] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ط1، 2003، ص 380.

يستوجب الإحالة على أرسطو الذي استعمل هذا المصطلح بمفهوم دراسة الفن الأدبي لوصفه إبداعا لفظيا"[1].

فكتاب فن الشعر لأرسطو هو منهل العلماء، وهذا ما صرح به تودوروف بقوله: "كتاب أرسطو في الشعرية الذي تقادم نحو ألف وخمسمائة سنة هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، لكنه كتاب في المحاكاة عن طريق الكلام[2].

2. شعرية أفلاطون (AFLATON):

لقد نهج أفلاطون نهجا مغايرا لأرسطو، حيث يرى أن المحاكاة هي تزييف وتشويه للحقيقة، إذ تبتعد بثلاث خطوات عن العالم المثالي، فهو يجعلها محاكاة، فهي بمنأى عن الحقيقة.

وبالتالي فإنه لا مجال لرقي الفنون إلى المستوى الإلهي:

"فإذا رسم الفنان كرسيا، فلهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود، إذ أن هناك أولا فكرة الكرسي كما صنعها الذهن الإلهي، وهناك ثانيا الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان ومعنى ذلك أن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء، ولا يصنع الأشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي، وإنما يحاكي مظاهر هذه الأشياء الجزئية فحسب، فالفنان إذن أبعد ما يكون في الخلق بل أنه يكون أقل مرتبة من الصانع ذاته، لأن الصانع على الأقل يأتي لنبأ أشياء فعلية أما الفنان فيحاكي تلك الأشياء الفعلية التي أنتجها الصانع"[3].

---

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 380.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية. تر: شكري المنحوت ورجاءين سلامة، ط1، توطبقال، للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 12.

[3] فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ت، ص 164.

نستنتج من خلال هذا أن الفنان في محاكاته سواء لطبيعة أو لشيء آخر، فإنه لا يحاكيها كما هو أي كما يراها بالعين المجرد إنما يقوم بتغييره من خلال الزيادة أو النقصان، وبالتالي فهو ليس خالقا أو صانعا بل مزيف للحقيقة.

فالشاعر عنده ملهم من عند ربة الشعر: "الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكنه أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد هذا الكائن إحساسه وعقله، وإن لم يصل إلى هذه الحالة فإنه غير قادر على نظم الشعر واستجلاء الغيب حيث تلهمه ربة الشعر"[1].

فيرجع أفلاطون سلطة الشعر إلى الإله، الذي يتحدث على ألسنة الشعراء، وهو بهذا يسمو بمكانة الشعر والشاعر معا لأنه: "أقر بأن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي[2].

وفي الأخير يمكن القول أن مهمة الشعر عند أفلاطون هي جلب المتعة واللذة مما يقلل من إنتاج الفرد ونشاطه.

فالشعر الذي يعتمد المحاكاة يهتم بالوزن والإيقاع والمؤثرات النفسية التي تحجب صورة الوجود في حقيقته، مما اضطر أفلاطون لإخراج هذه الفئة من جمهوريته لأنه يرى أن الفن رسالة أخلاقية ملتزمة وراقية.

3. شعرية بول فاليري (Paul valery):

لقد كانت شعرية أرسطو بمثابة الأرضية التي شيدت صرح الشعرية الغربية الحديثة، وقد ولت هذه الأخيرة على يد الأديب الفرنسي بول فاليري (1761_1945)، فهو يمثل الأب الروحي للشعرية حيث وحد بين الشعر والأدب بقوله: "كل كتابة أدبية هي شعرية وهي مقولة وجدت صدى عميق بين النقاد والأدباء، وفي مقدمتهم الشكلانيين الروس في مطلع القرن العشرين تبنتها النظرية البنيوية فانتشرت الخاصية الشعرية واقترنت بالرواية ثم السنيما... ومن الواضح أن النظرية الشعرية لم تفقد طريقها في مسيرتها الطويلة بالرغم من

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص28.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تشعباتها وبلوغها آفاقا نقدية وأدبية متعددة، ولعل الفضل يعود إلى الكتاب الموسوعي الذي ألفه تزفطيان تودوروف تحت عنوان المعجم الموسوعي لعلوم اللغة... كان بمثابة دستور شامل لأصحاب الشعرية وغيرهم"[1].

ويذهب بول فاليري ويؤكد أن الشعرية ليست وقفا على الشعر فحسب وإنما تتسع أفقها إلى الأجناس النثرية الأخرى ويقول أن الشعرية: "فضاء لكل ماله صلة، بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في الوقت ذاته هي الجوهر والرسالة، ومن ثمة فالشعريات لا تعني مجموعة من المبادئ الجمالية ذات صلة بالشعر وإنما هي دراسة للخصائص النصية"[2].

إن هذه النظرة تعد الأقرب إلى مفهوم الشعرية بالمعنى الذي توجه إليه شرط أن تكون كل من اللغة وسيلة وغاية في الإبداع الأدبي، وتتجاوز بذلك المعني الضيق الذي يقتصر على القواعد الجمالية التي تهتم بالشعر وحده، فبول فاليري يسعى إلى كون "كل كتابه أدبية هي شعرية"[3].

4, شعرية رومان جاكبسون (Roman Gakobson):

تختلف شعرية جاكبسون عن سابقيه كونه مثل أحد أعلام اللسانيات ولهذا فرؤيته للشعرية متأثرة بالمبادئ اللسانية فهو ينطلق في تحديده للشعرية من سؤاله الشهير "أن موضوع الشعرية قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[4].

أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية، ثم يربط جاكبسون بين الشعرية واللسانيات بقوله: "أن تحليل النظم يعود كليا إلى

---

[1] زينب معمري، شعرية التكرار في شعر أمل دنقل أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر، 2011، ص 15.

[2] قيس عبد المؤمن، الشعرية ذات في أدب جيران خليل جبران،، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر،2011، ص 7-8.

[3] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 382.

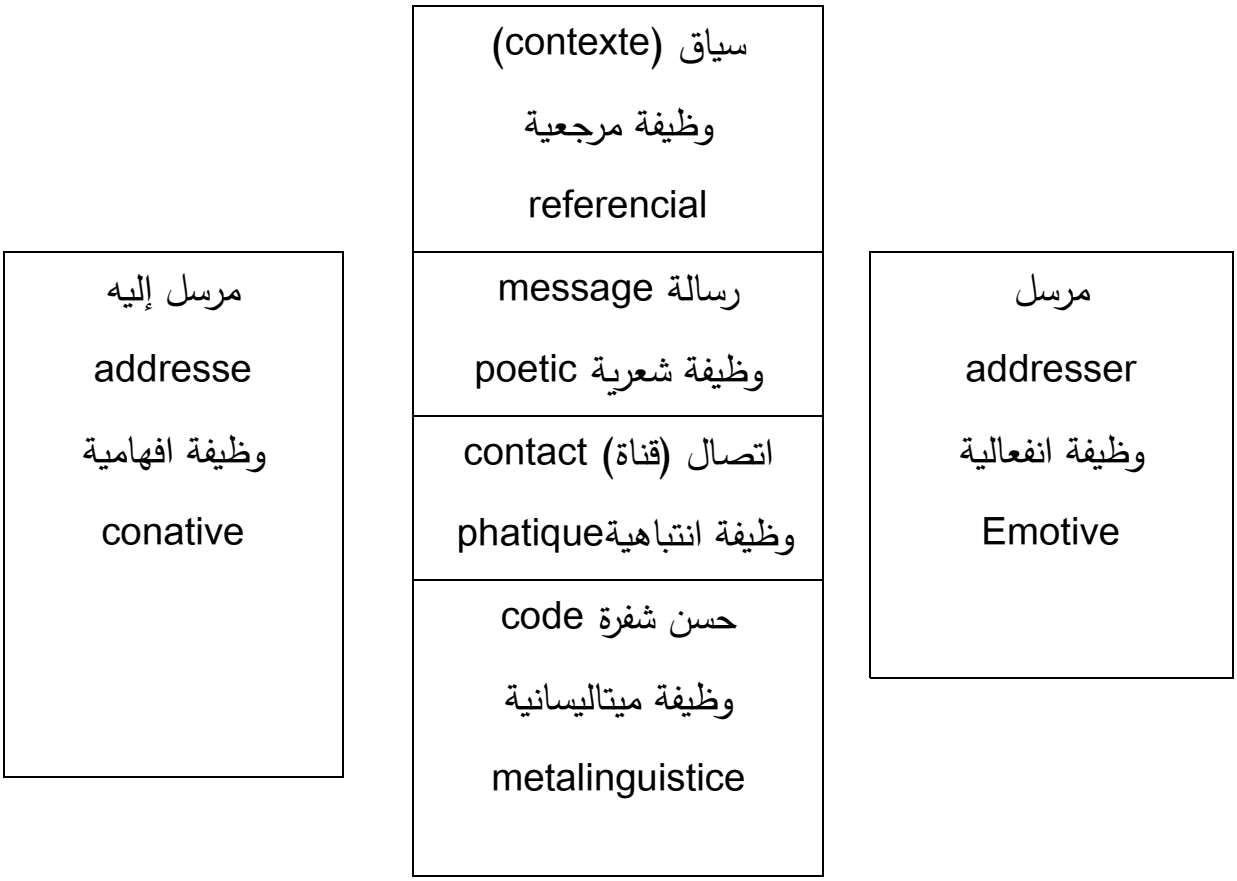
[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر الولي ومبارك حنون، دار توبقال،ط1988،1،ص24

كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]. فالشعرية عنده لا تختص بالشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية غير أنه مع ذلك يحرص على تصنيف مجال الشعرية في دراسة الوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى كلغة وهذه الوظائف حددها بوهلر قبل جاكبسون ولكنه تنبه فقط لثلاث وظائف أفاد منها جاكبسون في استنباط بقية الوظائف حيث يقول: "أن النموذج التقليدي للغة: كما أوضحه على وجه الخصوص بوهلرbuhler يقتصر على ثلاث وظائف انفعالية وإفهاميه ومرجعية... وانطلاقا من هذا النموذج الثلاثي، أمكننا مسبقا من أن نستدل بسهولة على بعض الوظائف اللسانية الإضافية"[2]. فقد أضاف جاكبسون ثلاثة وظائف أخرى ليصبح كل عنصر من عناصر التواصل اللغوي ينتج وظيفة محددة خاصة به والمخطط التالي يوضح ذلك أكثر[3]:

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 27_91.



ولكن الاهتمام الأكبر لجاكبسون كان بالوظيفة الشعرية المتميزة للخطاب الأدبي، وقد ذهب البعض إلى أن الوظيفة الإنسانية (الشعرية) ليست موجودة في الكلام العادي التي تؤدي فيه اللغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبية (الشعرية) تكون إذ ذلك من الدرجة الصفر"[1]. فالخطاب الأدبي وظيفته تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التواصل اللغوي وما يميز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشعرية عليه وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب إلى آخر وتبلغ ذروتها في الخطاب الشعري الذي يعتبر الأكثر انحرافا عن معايير اللغة العادية.

ومما سبق نلاحظ أن جاكبسون قد أضفى على دراسته الشعرية الطابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللسانيات، كي يستمد منها الشعرية المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وكان يوحي بأن النظرية هنا تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية كما أن جاكبسون يستعين "بعلم المنطق الحديث

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والاسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د.ت)، ص_ ص 161_160.

فيقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء، والفئة الثانية: ما وراء اللغة وهي لغة اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية 'الشعرية'"[1].

5. شعرية تدوروف (TODOROV):

لقد اتسعت دائرة الشعرية عند تودوروف لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية حيث يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... فإن هذا العلم (الشعرية) لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن... وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[2].

فالشعرية على حد رأيه لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى وهذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي وبالتالي تكسبه صفة الأدبية، فمن خلال تركيز تودوروف على النظرية الأدبية نجده يحدد مجالات الشعرية في النقاط التالية:

1. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
2. تحليل أساليب النصوص.
3. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي..."[3].

لقد اشتملت مجالات الشعرية عند تودوروف على مجالين النظري والتطبيقي المتمثل في تحليل أساليب النصوص ومن ثم استخراج المعايير التي تضبط ولادة كل عمل أدبي،

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 160_161.

[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 23.

فالنظرية الضمنية للأدب هي التي تنطلق من الأدب بحد ذاته بعيدا عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه.

6. شعرية جيرار جينيت (G.GENET):

تعد الشعرية عند جينيت هي مجموع العناصر التي تكون نصا له خصوصية وهذه العناصر هي طريقة السرد والأشكال العروضية والموضوعات والأجناس الأدبية والأساليب وغيرها.

حيث يقول "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة المتعالية التي ينتمي إليها كل حدث ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطاب وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"[1]، فالشعرية عنده نظرية عامة للأشكال الأدبية وموضوعها "السعي إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا ليس أثرا أدبيا"[2].

وتعتبر هذه الرؤية أولية انطلاقا من التناص لتفضي بعد ذلك إلى المتعاليات النصية التي تعد إقرارا بنظرية عامة للأشكال الأدبية، وقد وصفها بأن العلاقات الجلية والخفية التي تختلف بين النص وغيره من النصوص وقد أطلق عليها مصطلح "التعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية وجلية مع غيره من النصوص، ويدخل ضمنه التناص الذي هو التواجد اللغوي لنص ما في نص آخر، كما يقع ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها... وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل"[3].

وهذا يعني أن شعريته امتازت بالبعد العلائقي، الذي ينظم أشكال المتعاليات، وهذا ينم عن رؤية تستشرف نوعا آخر من النصوص يقع في محاورة مع نص المتن إنما النصوص

---

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترا عبد الله أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص 91.

[3] المرجع نفسه، ص 91.

الموازية، أو ما يسمى بالعتبات النصية حيث تلتحم هذه العناصر وتتداخل مع المتن في علاقة ما لتشكل بعد الشعري لهذا النص وتمنحه خصوصيته وميزته وجنيت بهذا يرى أن النص يتعالق مع نصوص أخرى سواء كان ضمنيا أو صريحا ويشتد بها ليقوى.

ويميز جيرار جينيت في المتعاليات النصية بين خمسة أنماط:

1. التناص (l'intertertextite): حضور نص ما في نص آخر (أقوال، سرقات، تلميح، إحالات).
2. المناص (la paratextualite): مصاحبة نص ما لنص آخر (عناوين تقديمات، غلاف، عبارات، توجيهية).
3. الميتناص (la métatextualite): تعليق نص على نص (تعليق، شرح، نقد...).
4. جامع النص (l'architextualité): الانتماء الجنسي/ النوعي/ لنص ما.
5. التعالق النصي (l'hypertextualite): علاقة الاشتقاق بين نص ونص آخر (تتمة، ترجمة...).

إن شعرية جنيت تتميز، بالتعدد وسعة الأفق، لقد اتخذت من النص موضوعها التطبيقي، وشحنته بالمعاني التي تختلف طرق استنباطها من باحث إلى آخر، وهكذا جعلت النص مفتوحا على القارئ يسأهم بشكل فعال في تكميل دلالته أثناء القراءة وقابل لشتى التأويلات.

وفي الأخير يمكن القول أن أرسطو هو أول من تناول مفهوم الشعرية في كتابه "فن الشعر" وقد تعددت فيما بعد مفاهيمها عند النقاد الغرب[1].

[1] جمال بوطيب، النص المدار، سردية الشعر وشعرية السرد، عالم الكتب الحدي، إربد، الأردن الطبعة الأولى، 2013، ص 16.

ثانيا: عند العرب:

الشعرية كمصطلح حديث وثيق الصلة بالبلاغة، فالبلاغة هي الوجه الثاني للشعرية كونهما يعتمدان على نفس المفاتيح للولوج في عالم النص، وتستمد الشعرية العربية الحديثة أصولها من الشعرية الغربية "النظرة المتأنية لتمظهرات المصطلح وتقلبات المفهوم داخل الحقول العربية يحيلنا إلى اضطرابات الهجرة"[1].

وقد تباينت ترجمات المصطلح إلى العربية حيث نجد منها: الشاعرية، علم نظرية الأدب، الإنشائية، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الفن الإبداعي، الأدبية والترجمتان الحرفيتان: "بيوطيقا، بيوتيك"[2].

ويعد مصطلح الشعرية الأكثر استعمالا وشيوعا نظرا لثباته في الكتب النقدية "مما نحا بالشعرية في اتجاه يمنحها الامتياز بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي جعلها تهيمن على ما سواها من المصطلحات الأدبية، الإنشائية، الشاعرية... الأمر الذي جعل الشعرية مفهوما تراكميا عبر طبقات جيولوجية مختلفة الترجمات لمصطلحات: (littérarités poéticité poétisme)"[3].

ويعود هذا الاختلاف في الترجمات من الغربية إلى العربية إلى اختلاف المنطلقات والمدارس الفلسفية التي ينتهجها الباحثون العرب، وما يهمنا هو رؤية الباحثين العرب لمفهوم الشعرية الحداثية ومنعرجاتها النظرية.

---

[1] نهاد مسعى، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أنموذجا، مخطوط مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2008_2009، ص 13.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في أصول المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 16.

[3] سمير إدريس، شعرية الخطاب الإقناعي في النص التوحيدي، الإشارات الإلهية أنموذجا، مخطوط ماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، 2011_2012، ص 07.

1. عند كمال أبو ديب:

يبدو تأثر كمال أبو ديب بالشعرية الغربية جليا من خلال تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعاتها، وفي تحليلاته النموذجية التي أوردها في كتابه (فن الشعرية) فهو يرى "أنها خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركتها المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1]. ويلاحظ من هذا التعريف أن أبو ديب يركز على أهمية العلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي في إضفاء صفة الشعرية على هذا العمل، فالشعرية لا تميز اللفظة وهي منفردة وإنما تكمن في النص باعتباره بنية متجانسة مكونة من مجموعة أجزاء مترابطة فيما بينها وتساهم من خلال علاقاتها ببقية الأجزاء في إنتاج صفة الشعرية، "فالشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات"[2].

كما يصف "كمال أبو ديب" الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهو ما يسمى ب (خيبة أفق المتلقي) وهذا يعتبر سر جمالية الإبداع الأدبي.

وقد صرح أن شعريته لسانية أي ترتبط بشكل كبير بموضوع اللسانيات "فهو يعتمد في تحليلاته على لغة النص، أي مادته الصوتية والدلالية... فالبحث في الشعرية حسبه هو البحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والدلالية والتشكيلية"[3].

كما يظهر تأثر أبو ديب بمبدأ "جون كوهن" في الشعرية التي تتمثل بالانزياح والخروج باللغة عما هو مألوف ويعتبره وسيلة لإنتاج الشعرية فيقول: "أن استخدام الكلمات بأوضاعها

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 14.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] بشير تاوريرت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المعاصرين والشعراء، مطبعة الجزائر، 2006، ص 117.

القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر"[1]. وهذا يعنى خرق المألوف في استخدام اللغة حيث تخرج اللغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني إذن فاللغة هي التي تحدد فرادة العمل الأدبي وتميز طريقة كل أديب عن الآخر.

من خلال ما سبق يمكن القول أن شعرية أبو ديب متميزة من حيث الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وقد تأثر بالنقاد الغربيين في الخلفية اللسانية (رومان جاكبسون)، وفي عدم تمييزه بين الشعر والنثر (مبدأ تودوروف)، واعتماده على مبدأ الانزياح الذي كرسه جون كوهن، إذن هو يسعى إلى تأسيس شعرية شمولية تنتهي إلى إخراج الكلمات عن حدودها إذ أن "كل لفظ يحمل ظلالا وارفة بعضها من قبيل المعاني وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش"[2].

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 380.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007، ص 35.

2. عند عبد الله الغذامي:

لقد أطلق عبد الله الغذامي مصطلح "الشاعرية" بدل "الشعرية" حتى يكون جامعا يصف (اللغة الأدبية)، ويرفع المصطلح من أرخبيل الشعر خشية الالتباس فيقول: "نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر"[1]

إذا هو يبعد الشعرية عن الشعر ويرمي بها إلى الشاعر، ومن ثمة يلقي بها في جوف القارئ، "إذ أن الشاعرية عنده مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش، تهوي كسر المألوف منتهية لقوانين العادة إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خاصة على تحويل الواقع إلى حلم عن طريق الخيال والرؤيا... فالشاعرية متموجة زئبقية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية ذات الدلالات اللانهائية"[2].

ومن هنا نستنتج أن الشعرية عند "عبد الله الغذامي" ليس وقفا على الأدب وإنما قد توجد في نصوص غير أدبية أو نصوصا لم يقصد منشؤها أن تكون أدبا.

كما يرى عبد الله الغذامي أن تقرير مصير النص يتوقف على القارئ، إذ يتمحور نقده على نظرية القراءة بشكل خاص "... فالأدب إذن هو نص وقارئ ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له..."[3].

كما أنه حين يتحدث عن عملية الحضور والغياب، فيتضح أن الحضور يقوم على عاملين أساسين هما القارئ والنص اللذان يحققان الأدبية (الشعرية)، حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص ليبرهن على وجود النص كي يبقى معلقا في الهواء، والفهم يعتمد تفسير الإشارات لاستدعاء الغائب ومن هنا يكون تفسير الشعر بالشعر (... ومن هنا يأتي

[1] محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، ط6، 2006، ص52.

[2] بشير تاوريرت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المعاصرين والشعراء، ص126-127.

[3] محمد سعدون، الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، جامعة محمد خضير ، بسكرة، 2009_2010، ص 51.

تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر ولكن لفهمنا للنص أي وصف للعلاقة بيننا وبين النص، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص (...) ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي نص وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته..."[1].

3. عند أدونيس:

يعد أدونيس من أشهر النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه فكتابه "الشعرية العربية" يتناول الشعرية والشفوية الجاهلية الذي يتناول فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن...

ولقد راح ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نظر به للشعر الشفوي "بحيث لا يعد أي كلام شعر إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية الأولى... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة، التأمل الاستقصاء، الغموض...".

وأدونيس لا يقدم مفهوما محددا للشعرية كما هو الحال عند النقاد الغربيين بل يرى أن "سر الشعرية هو أن تظل دائما كلام ضد كلام، لكي نقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، والشعر هو من حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[2].

وهذا الشيء يعني أن الشعرية تعتمد على الألفاظ التي تتجاوز معناها المباشر الذي يجعلها سهلة القراءة، لتصنع لنفسها فضاء دلاليا مكثفا بالإيحاءات اللامحدودة، أي شحن الكلمة بمعاني جديدة تتحول فيها إلى عالم من الإشارات والرموز، فتصبح الكلمة أعمق من

[1] محمد سعدون، الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، ص 51.

[2] أدونيس على احمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 78.

حروفها وبالتالي يجعل الأساس هو نقل اللغة الشعرية من الوضوح إلى الغموض، فالشعرية هي: "الانتقال من لغة التعبير إلى الخلق، ومن لغة التقرير الإيضاح إلى لغة الإشارة ومن التجزئة إلى الكلية ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس الشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك والإيقاع والرؤية المتناهية"[1].

ويتضح لنا جليا أن شعرية أدونيس تتحدد في عدة نقاط:

انفتاح النص، الغموض... حيث يقول: "الشعر لا يوصف ولا يحدد ومن لا يعرف الشعر لا يحسه مباشرة، يستحيل عليه أن يكون له أدنى معرفة عنه"[2]، فهذا يشير إلى لا نهائية الشعر إذ تفشل القصيدة وتذوب بالانتماء المعين.

أما الغموض فيكسب الخطاب قدسية بسبب تغييب المرجعية التي تحدث فراغا دلاليا يفضي إلى ضياع جزئي للمعني خلف الإيحاءات إذ يقول: "لغة الشعر الحديث لغة غامضة، لأنها لغة الحياد عن المعاني القاموسية هذه المعاني تمثل صورة من صور الواقع المرئي، فكلما كانت واضحة كل الوضوح أبى شاعر الحداثة، نقلها لنا عبر مستودع النص الشعري، فكان عمل الشاعر الحداثي عمل خرق الأنفس والمعاني الجديدة حتى يتسنى له نقل الواقع بلغة لا مرئية، وهذا ما ولد ظاهرة الغموض لدى شاعر الحداثة"[3].

ويرجع عنصر الدهشة والمفاجئة إلى الغموض: "فالقصيدة الغامضة هي بالأساس مفاجئة ومدهشة، وهذه الفجائية تنبع أساسا من الوظيفة الأساسية للشعرية"[4].

---

[1] زينب معمري، شعرية التكرار في شعر أمل دنقل أنموذجا، مخطوط مذكرة ماستر، قسم كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة العربي مهيدي، اللغة العربية وآدابها، أم البواقي، 2011، الجزائر، 2011_2012، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] سمير إدريسي، شعرية الخطاب الاقناعي في النص التوحيدي، الإشارات الإلهية أنموذجا، ص 20.

[4] ادونيسن زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005،ص9 .

4. عند بنيس:

نجد أن الناقد المغربي بنيس قد حاول تأصيل الشعرية العربية حيث أشار إلى انطلاقها من تقاطع مباشر مع شعرية اليونان، وقد عكف على "درس الجوانب المتعلقة بنشوء الشعرية العربية وتطورها في ظل الشعرية الغربية الحديثة، وأقرّ بأن الشعرية العربية حقل مدمج في حقل الدراسات النقدية"[1].

وبالتالي نلاحظ أن بنيس لم يهتم بالمفهوم وإنما حاول دراسة تطور الشعرية ومجالها.

وفي الختام يمكن القول أن النقاد العرب حاولوا التأصيل للنظرية الشعرية بالرغم من آرائهم المتباينة، في محاولة لمواكبة مقتضيات الحداثة الإبداعية، فنحن لا ننكر مجهوداتهم في موضوع الشعرية، إلا أنهم استفادوا من الشعرية الغربية بدءا من أرسطو ووصولا إلى النقاد الغربيين الذين جاؤوا من بعده.

نلخص إلى أن الشعرية هي:

- انحراف عن قانون اللغة.
- عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي.
- انتهاك معتمد لسنن اللغة العادية .
- انتهاك لقوانين العادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تغييرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون نفسها عالما آخر.

3-مفهوم السرد (la narration):

3-1.لغة:

السرد في اللغة العربية مصدر سَرد يَسرْد سردًا وقد ورد في لسان العرب تعريف السرد في مادة (سرد): "سَرَدَ" الحديث ونحوه ويسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا

[1] مفتاح عبد الجليل، نظرية الشعراء المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الأدب،مصر،ط1، ص77-78.

كان جيّد السياق له، وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم، لم يكن سرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حَذْر منه، والسرد: المتتابع... والمسرَدُ: اللسان... وسرد الشيء سردًا وسرده وأسرده: ثقبه... والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الخلق... وقوله عز وجلّ: وقدّر في السرد قيل: هو أن يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف اجعله على القصد وقدر الحاجة"[1].

نلاحظ أن مادة (سرد) في لسان العرب تدور حول المتابعة وحسن السبك كما يجعل السرد بمعني النسيج، وهو نسيج الكلام.

فالسرد يتضمن كل فعل قول إخبار دون تحديد أجناسي، فكلّ كلام منسوج حسن السبك متتابعا، هو سرد قد يكون خطبة أو قصة أو شعرا أما في القاموس المحيط: " السّرد الخرز في الأديم كالسُراد بالكسر والثقب كالتسريد فيهما، ونسيج الدرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق، وجوده سياق الحديث... ومتابعة الصوم..."[2].

فالسرد بهذا يحيل إلى معنى الصلابة والدوران والمتابعة كذلك كانت أحسن الدروع المسرودة، وأسرد النخل أصلية وأحسن الحديث أجوده، وهذا مما قد يكون له علاقة بخصوصيات منطوق السرد (الأدبي)، ولم تكن تلك الخصائص موضوعة للشعر دون النثر أو العكس لأن الحديث يجمعهما معا وإنما يشترط في كليهما أن ينهيا إلى الإبداع والاقتناع، وذلك هو أجود الحديث وأحسنه سبكا[3].

[1] ابن منظور، لسان العرب، 2004، ص 165.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص 312.

[3] ينظر، ليندة خراب، شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن،ط1، ص 65.

ويذهب ابن فارس إلى أن: "السين والراء والدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق"[1].

وإذا عدنا إلى الشعر العربي القديم نجد لفظة السرد جلية من ذلك قول أبي العلاء المعري:[2]

صُنْتُ درعي إذ رمى الدهر صرعى بما يترك الغني فقيــرا

ذات سرد تهين رسل المنـــــــايا كلما فارقت إليها جفيرا

فالشاعر هنا يجعل الدروع المسرودة رسلا للمنايا، ومن حق الرسل أن تكرم، أما الدروع فهي تخيب ظن الرسل فتردها دون أن تصيب هدفها ليفسر السرد بهذا بأنها الدرع المسرودة حسنة السبك.

وجاء لفظ السرد في قوله المتنبي[3]:

ما مقامي بأرض نخـــلة إلا كمقام المسيح بين اليهــود

مفرشي صهوة الحصان ولكن قميصي مسرودة من حديد

ومعنى المسرودة المنسوجة من الحديد وهي الدروع

فالسرد إذن بمعناه الشامل هو المتابعة، لارتباطه بالمعنى الاصطلاحي، كون الرواية سميت سردًا، لأن أحداثها ومعانيها متتابعة ومتتالية في نسق معين.

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، ص 599.

[2] ينظر، ليندة خراب، الشعرية في الرواية العربية الجزائرية، ص 65.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 66.

3-2.اصطلاحا:

لقد تنوعت مفاهيم السرد فهو يعني: "الفعل الذي تتطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص"[1].

ويقول "محمد ساري" عن السرد: "يتطلب كل سرد عقدا يتجمع فيه أربعة أقطاب: الكاتب، القارئ، الشخصية، اللغة، كلما اختفى واحد من هذه الأقطاب إلا وانتفى العقد، وبطل السرد"[2].

ثم يذهب ويقول: "هو طريقة الحكي والإخبار ويسمى الخطاب، وقد كان منذ وجد الإنسان، وفي كل المجتمعات، ونجده في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية، كما نجده في لغة الإشارات والإيماء وفي الرسم والتاريخ، وفي كل ما نقرأه أو نسمعه، سواء كان كلاما عاديا أو فنيا"[3].

يبدو أن السرد يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، فهو عالم واسع جدا، موجود في كل مكان وبأي وقت شاء.

أما عبد المالك مرتاض فيرى: «أن السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، لكن في صورة الحكي»[4].

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الجوار، ط1، سوريا، 1997، مج 158، ص 28.

[2] محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ع1، جانفي، 2004،مج 240، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 7.

[4] مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 53.

ويعد السرد من أقدم الممارسات الثقافية التي عرفها الإنسان ومارسها لإنتاج المعرفة بالذات وبالعالم وهذا ما اكتشفه علماء النفس، حيث أن الطفل عند تنشئته يتعلم فيما يتعلم أن يحكي، لكن الحكي هو أحد أشكال السرد ولا يطابق معناه، ولا ينبغي له أن يختزل فيه وإن كان تطابق دلالة السرد مع الحكي والقص قبله يكاد ينتظم كل لغات العالم، لكن السرد هو القول على وجه معين أو هو طريقة في القول.

ويمكن القول أن السرد هو صفة للخطابات واسم جامع لكل أجناس الكلام، وهو على النحو الذي قررته المعاجم والقوانين العربية لا يعدو أن يكون حديثا حسن النسج متتابعا تتابعا منطقيا، فهو خطاب استوفى جميع شروط شعريته دون أي تحديد أجناسي إذ أن الشعر يمكن أن يكون سرديا.

4- أنواع السرد :

إن للسرد ثلاثة أنواع حسب الحكاية (القصة المسرودة) بغضّ النظر عن الوسيلة وهي[1]:

1. **السرد الحقيقي (اللامتخيل):** وفيه يقوم شخص من الواقع بسرد قصة حقيقية حدثت فعلا بكل مكوناتها، فالسارد والأحداث والشخصيات والزمان والمكان كل من عالمنا الواقعي، ولهذا يكون السارد مسؤولا عما يقوله، فيحق لها أن نسأله عن مصدر قصته، وتبيان مدى صحتها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن أن نستشهد بها، ونتخذها دليلا، كالسرد في التاريخ.
2. **السرد المتخيل:** وفيه يقوم سارد من الخيال بسرد قصته من عالم الخيال بكل مكوناتها: فالسارد والأحداث والزمان والمكان والشخصيات من ورق، وعليه فلا يحق لنا

[1] وليد حامد محمد الجعل، شعرية السرد في روايات ليلي العثمان، أطروحة لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015، ص 24.

سؤاله عن مصدر قصته، ولا نتخذها دليلا وشاهدا على ما حدث في واقعنا حتى ولو استخدم أسماء شخصيات وأماكن وأزمنة حقيقية، فهي تبقى في الأخير من عالم الورق.

3. **السرد مزيج من الحقيقة والخيال:** وهو يأخذ في الأغلب أحكام السرد المتخيل.

فقد ميز الشكلاني الروسي (توما تشفسكيToma chowvski) بين نمطين في السرد: سرد ذاتي (subjectif) وسرد موضوعي(objectif)

أ. **السرد الموضوعي:** ويكون فيه الكاتب مطلعا على كل شيء، حيث يكون مقابلا للراوي المحايد الذي لا يدخل في تفسير الأحداث وكذلك يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكي له وهذا السرد يوجد في الروايات الواقعية.

ب. **السرد الذاتي:** ويتمثل في تتبع الأحداث من زاوية نظر الراوي، فالراوي هو الذي يخبر، ويعطى كل خبر تأويلا معينا يفرضه على القارئ، هذا السرد نجده في الروايات الرومانسية[1].

5- مكونات السرد:

السرد هو الطريقة التي تروى بها الرواية عن طريق المكونات السردية، والتي تتمثل في (الراوي، المروي، المروي له).

أ. **الراوي:**

الراوي يختلف عن الروائي الذي هو شخصية من لحم ودم أي واقعية، فالراوي "هو المرسل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل)"[2].

[1] ينظر، حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت، 2000، مج 160، ص 46.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 1999، مج 20، ص 90.

فلا سبيل للراوي أن يعرف ما يجول في نفوس الشخصيات الروائية، فهو يقدم ما يستطيع أن يسمع ويرى.

إذن الروائي هو خالق العالم التخيلي، الذي تتكون منه الرواية، فهو الذي يختار الأحداث والشخصيات الروائية ويكلف الراوي بسرد الأحداث "لذا لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي، أن يتأطر في الموقع الذي منه يرى، وإلا غدا كتلة وعظية"[1]، أي أنه يتستر خلف قناع الراوي، معبرا من خلاله عن تلك الأحداث والمواقف التي تحصل داخل الرواية.

ب. المروي:

هو الرواية في حد ذاتها والتي تحتاج إلى راو ومروي له، ففي الراوية تبرز ثنائية المبنى/ المتن الحكائي هذا من منظور الشكلانيين الروس، أما من منظور النقاد اللسانيين (تودوروف، جنيت...) فتبرز ثنائية (الخطاب/ الحكاية)، أو (السارد/ الحكاية)، وعلى اعتبارهم أن السرد (المبنى) هو شكل، والحكاية (المتن).

جـ. المروي له:

وهو قد يكون المروي له اسما معينا ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا مجهولا"[2]، أي قد يكون متخيلا، أو يكون فكرة أو قضية ما، يخاطبها الروائي.

6- أنواع الرواة:

يمكن تقسيم الرواة في السرد الروائي العربي المعاصر إلى ثلاثة أنواع حسب الناقدة البنيوية يمني العيد، على اعتبار أنها أقرب من بنية الرواية اليمنية العربية وتتمثل في[3]:

[1] ينظر، سيزا قاسم ، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1914، مج،180، ص 133.

[2] ابراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003، مج 352،ص 12.

[3] ينظر يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسات الأبحاث العربية، ط1986،1،مج 184، ص 82_83 .

- **النمط الأول:** يتمثل في هيمنة موقع الراوي البطل الذي يحكم منطلق بنية القص، أي أن الراوي يعلم كل شيء حيث يستطيع أن يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي، حيث يكون الراوي هنا منحازا إلى صف أبطال روايته، لكنه قد يكون مكشوفا ضعيفا فنيا، لأنه لا يملك تقنيات السرد، وأحيانا يكون خفيا، لأن الكاتب يستطيع أن يرسم عالم تخيلي قصصي واسع لا حدود له.
- **النمط الثاني:** الراويان المتناقضان، أو المتصارعان، حيث أنهما يشتركان في موضع واحد داخل بنية الرواية الواحدة، فهنا يخرج من نمط الراوي الذي يروى من موقع واحد، إلى راويان ينطلق من الرؤية الثنائية، نكون داخلية أو خارجية، هذا ما تبنته يمنى العيد بقولها: "لا يتخلى هذا النمط عن مفهوم البطل، بل يبدعه مزدوجا، وبالتالي يقيم الحوار في النص بين موقعين فعلين، لكل منها هويته الإيديولوجية"[1].
- **النمط الثالث:** الراوي الشاهد حيث يظهر في أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية التي يكون فيه عليم بكل شيء، ولا يتدخل في علم روايته بوصف، أو انحياز بل يتحدد دوره في "شهادة الكتابة على زمنها، على واقعها الثقافي، حيث في هذا الزمن الذي تغيرت هويته التاريخية واختلف واقعه الثقافي، تراجع أثر الكاتب وضمرت فاعلية الكتابة، والتراجع ليس تلقيا، بل هو قائم في إطار الشعور بهيمة السلطة السياسية وقوة حضورها في الثقافي"[2].

7_ تعدد الرواة:

قد نجد داخل الرواية عدد من الرواة، بحيث يكون كل بطل داخل رواية يسرد قصته، بشرط أن تكون القصة مخالفة من زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا يؤدي إلى الحصول على شكل مميز يسمى الرواية داخل الرواية، وهذا النوع ينتمي إلى الروايات

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 90 .

[2] المرجع نفسه، ص90 .

الرسائلية ولا يشترط أن يكون داخل الرواية رواة متعددين، لأن بإمكان راو واحد أن يولد رؤى متعددة داخل الرواية الواحدة[1].

8- أقسام الرؤية السردية:

إن الرؤية السردية تتعلق بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة أو الرواية من طرف السارد، وقد استخدم هذا المصطلح في النقد الانجليزي point of view بدل الرؤية السردية وهناك مصطلح آخر معادل لها هو المنظور السردي.

لقد تعددت التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، فمجال البحث فيها مفتوح ومتطور ومتغير، ويعد تصور "تودوروف" لمفهوم الرؤية السردية أكثر وضوحا. لأنه يقيم حدودا تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة، تمكن من ضبط كل شكل على حدى بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعب[2].

يميز "تودوروف" بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية[3]:

1. الرؤية من الخلف: vision par derriére:

حيث يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد الشخصية) أنه يرى ما يجرى في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرار، وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدي إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو هي معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك مالا تسطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها... إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان.

---

[1] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 49.

[2] ينظر، محمود بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 76.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 79.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من الخلف	السارد، الشخصية.

2. الرؤية مع vision avec:

وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية (السارد= الشخصية)، فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي معرفته مساوية لمعرفة الشخصية، أن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجده في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تنعت الشخصية بـ (الشخصية السارد)، وقد يستخدم السارد كذلك ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية، بمعنى المحافظة على الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية.

تنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث ولذلك يسمى البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية مع	السارد= الشخصية

3. الرؤية من خارج vision de dechors:

حيث تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد، الشخصية) أنه يصف ما يراه ويسمعه... لا أكثر بمعنى أنه يروى ما يحدث في الخارج ولا يعلم مطلقا ما يجول في ذهن الشخصيات ولا حتى ما تفكر به أو تشعره، فهو يعرف فقط ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق ونفسيات الشخصيات.

ويرى تدوروف بأن هذا الطابع الخارجي نسبي، وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة، ولم توظف هذه الرؤية من الخارج في الأشكال السردية إلا في القرن العشرين خاصة مع تيار الرواية الجديدة الذي ظهر في فرنسا[1].

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من الخارج	السارد، الشخصية

9- علاقة الشعرية بالسردية:

بعد هذه النظرة المستفيضة التي تتعلق بالحدود المفهومية للشعرية والسردية يتوجب علينا التطرق إلى العلاقة التي تجمعها باعتبار أن الشعرية بشكل عام هي علم يبحث في قوانين الإبداع الأدبي أما السردية فهي علم السرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحية والقصيدة) فهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو، ومروي له، وبما أن بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات فهذا يؤكد على أن السردية هي "المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا وبناء ودلالة والعناية الكلية بأوجه الخطاب السردي"[2] إذ نجد في السردية بروز تيارين هما:

- **السردية الدلالية:** حيث مثل هذا التيار كل من (بروب وبريمون، وغريماس)، ويقصد به أنها تهتم بمضمون الأفعال السردية، دون الاهتمام بالسرد الذي يكونها: أي بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال داخل النص السردي.

- **السردية اللسانية:** ويمثل هذا التيار كل من (رولان بارت، تودوروف، وجيرار جنيت)ويهتم هذا التيار بالمظاهر اللغوية للخطاب التي تتمثل في كل من رواة، وأساليب السرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي.

[1] ينظر، محمود بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، مج235، ص 82.

[2] إبراهيم عبد الله، السردية، مجلة ثقافات ع14، 2005، كلية الآداب جامعة البحرين، مج:235،ص 104

والسردية ليست نموذجا تحليليا جامدا نفرضه على النصوص، وإنما هي استجابة النصوص لوسائل الوصفية والتحليلية والتأويلية "إن السردية تأخذ قيمتها من كونها مستمرة ولا يمكنها أن تندثر أو تختفي فالرواية كجنس يمكنها أن تغيب، أما السردية فلا إنها وظيفة بيولوجية أساسية تماما مثل التوالد.[1]

وعموما يتضح لنا جليا أن السردية تبقى على علاقة وطيدة مع الشعرية ولاسيما وأن علم السرديات لا يعد وأن يكون فرعا من فروع الشعرية التي تتعدد اختصاصاتها وتوجهاتها.

وتعد السردية فرعا من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي تحكم أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها.[2]

[1] جمال بوطيب، النص والمدار سردية الشعر وشعرية السرد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبقة الأولى 2013 ص 22.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 22

الفصل الأول:

تداخل الأجناس الأدبية وظهور قصيدة النثر

1. مفهوم الجنس الأدبي
2. ثنائية الشعر والنثر

2-1-مفهوم الشعر

2-2-مفهوم النثر

3. ملامح السرد في الشعر العربي
4. ظهور قصيدة النثر
5. خصائص جمالية قصيدة النثر
6. إشكاليات قصيدة النثر العربية

أولا: إشكالية المصطلح

ثانيا: إشكالية الانتماء الأجناسي

ثالثا: إشكالية الوزن الإيقاع

يعد الأدب من أرقى الفنون وأكثرها عراقة وتأصيلا، كونه يعبر عن الذات الإنسانية وما يختلج في وجدانها من أحاسيس وما تحمله من أفكار وإيديولوجيات وممارسات وتجارب حياتية تستدعى البوح والإفصاح والذيوع، مما يسمح بالإثراء الثقافي والمذهبي والاتجاهات المتباينة في الرؤى.

1. مفهوم الجنس الأدبي:

يعد مصطلح الجنس (Genre) مصطلحا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى "تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنميطية كالمضمون، والأسلوب، والسجل والشكل... "[1]. ويتجلى غالبا في عتبة التجنيس التي تتمظهر في وسط صفحة الغلاف الخارجي أو الداخلي من الكتاب، وتعد بمثابة عقد بين المبدع والمتلقي، فيتعامل على هديه القارئ مع العمل فيعتبره عملا واقعيا أو عملا تخيليا.

ويتحدد الجنس الأدبي من خلال وجود مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية في حين توجد عناصر ثانوية يمكن أن تختلف فيها الأجناس والأنواع الأدبية بشكل من الأشكال والمهم هو احترام العناصر الرئيسية دون العناصر الثانوية، فكلما اختلت العناصر ننتقل إلى جنس أدبي آخر في ضوء قانوني: التحول والتغير.

وإذا قمنا باستقراء تاريخ الأجناس الأدبية، فقد كان الإخلال بالنوع أو الجنس في ثقافات معينة مذمة وتقصيرا أو تنقيصا، في حين يعد في الثقافات الأخرى فضيلة وتميزا وحداثة وتجريبا "وقد استلزمت نظرية الأجناس الأدبية مسألة التقسيم على غراء البلاغة العربية التي تم تشذيرها إلى المعاني والبيان والبديع، فقد قسم كل علم إلى عناصر وفروع كثيرة، وينطبق هذا أيضا على الأنواع الأدبية التي تم تصنيفها إلى جنسين كبيرين: الشعر

[1] جميل حمداوي، دراسات في القصة القصيرة جدا، ط1، 2013، ص 62.

والنثر، فقسم الشعر إلى أغراض وفنون ثانوية وفرعية، كما قسم النثر إلى فنون وأنواع وأنماط"[1].

وما دام أن الأدب يتشكل من نمطين كتابيين هما: الشعر والنثر، يستوجب علينا في هذا المقام وما تفرضه الدراسة التمييز بينهما في حدودهما المفهومية، ومدى التداخل الذي قد يحصل بينهما وهذا ما ينم عن جمالية النص الأدبي، وهذا لا يعني المفاضلة بينهما، أو تزكية لشرف هذا النوع أو ذاك وإنما لإزالة اللبس والغموض الذي يعتري أحدهما والتركيز على مدى تعالقها، فهناك من النصوص السردية قد تخلت عن بعض سرديتها لصالح الشعر، وهناك من تخلت عن كثير من شعريتها لصالح السرد، غير أن هذا التجلي المزدوج التوجيه والمؤسس على المطاوعة اعتبرناه ملمحا جماليا عضد من أدبية هذا النص أو ذاك وأصبحت مساءلته أمرا ضروريا وملحّا.

وقد يجرنا الحديث إلى غياب الاستقلالية الجنسية في الكتابة وهجانة النوع الأدبي، واستعصاء التصنيف، وإذا حاولنا تقصي خطى الفن الأدبي منذ بداياته الأولى نجد أن تقنيات السرد أو المكونات السردية وآلياتها قد تجسدت في الشعر العربي القديم و"إننا لا نرى أن خلو الشعر العربي من القصص الطويلة ذات النفس الملحمي أو قلته فيه لا يعني خلوه من القصص إطلاقا، كما يمكن اتخاذه دليلا على نقص في التراث العربي مطلقا، بل أن العكس هو الصحيح فقد قامت قصائد كاملة على القص"[2].

إذن فالإنسان منذ القديم قد عبر عن أغراضه في الحياة بطرق مختلفة فجرى على لسانه الشعر والنثر "ومن المعلوم أن أقدم إنتاج أدبي عثر عليه مؤرخو الحضارات كان نتاجا شعريا، شفويا غير أن هذا وحده غير كاف للجزم في الموضوع، فقد كان فن الكلمة شفويا،

[1] جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص 63.

[2] ينظر، ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع الوظائف، البنيات، ط1، الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 75.

فالشعر أكثر تعلقا بالذاكرة من النثر بسبب نظمه وصياغته وإيقاعه، بينما النثر أكثر عرضه للضياع"[1].

وفي هذا السياق يمكن الوقوف عند مفهوم الشعر والنثر للتمييز بينهما، وتحديد خصائص كل منهما وما ينضوي تحتهما من أنماط وأشكال وفروع.

2. **ثنائية الشعر والنثر:**

أ/ مفهوم الشعر:

تحمل مادة "شعر" معنيين مختلفين، معنى حسي هو الشعر وهو "نبتة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر ويجمع على أشعار وشعر وشعار"[2]. وأما المعنى الآخر فهو العلم فمعنى ذلك "شعر به هو على علم به وفطن له، والشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية وإن كان علم شعرا"[3] كما أنه عبارة عن انفعالات يتعرض إليها الشاعر وتجعله يعبر في لحظة من اللحظات مضطرا في تدفق شعوري محكوم بحدة الانفعال، "أن الشعر مسؤولية وأن القصيدة بناء فني يحتاج إلى موهبة حيث تكون عملية التوصيل الشعري عفوية بعيدة عن التعقيد"[4].

وتعود أصل تسمية شاعر كما أشار إليها "بروكلمان" هو أن الشاعر في الجاهلية كان "يلبس زيا خاصا به شبيها بالكاهن، ومن هنا أيضا تسمية بالشاعر أي العالم بمعنى أنه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة. بل بمعنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية"[5].

إضافة إلى ذلك فالشاعر قديما كان أشبه ما يعرف بالعراف لارتباطه بالكهنة والسحر.

---

[1] عبد القادر شبوني، ثنائية الشعر والنثر في النقد العربي القديم، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة البويرة، ص 08.

[2] الفيروز آبادي، القاموس المحيط،،مادة شعر، ص141.

[3] المرجع نفسه، ص 141.

[4] عناد عزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 2004، ص 37.

[5] بروكلمان كارل، تاريخ الأدب العربي، تر مجموعة إشراف محمود فهمي حجازي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، مصر، د. ت، ص 106.

فالشعر يبقى شعرا ليس بما يحتويه من علم وجوانب معرفية فحسب ولكن الأقدار على توليد الألفاظ والمعاني، فيجعل من الشاعر مقتدرا على الشعور بماهية الأشياء شعورا فيه من القدرة والكفاءة ما يجعله ماهرا في صناعة اللغة الشعرية المعبرة ذات الدلالات لا المتناهية فيميل إلى الشعور أكثر من ميلة إلى العلم.

أما عبد الله بن رواحه فقال عن الشعر أنه: "شيء يختلج في صدري فينطق به لساني"[1].

ونفهم من قوله أن الصدر هو ممكن الشعور حيث يستطيع أن يحرك ما في النفس البشرية من كوامن ساكنة تتدفق في قالب شعري فني محكم، وقد سمى الشعر بالقريض وقد كانت هذه التسمية منذ القديم، وأطلق عليه كذلك لفظ القصيد وهو جمع قصيدة، ومنه من سماه بالرجز وهو وزن معدود في أوزان الشعر المعروفة.

وقد استعمل مصطلح "النظم" ليدل على الشعر وخاصة في العصور الإسلامية حيث ترسخ مفهوم النثر، بيد أن مصطلح النظم اعتراه معنى سلبي، فأطلق على ما لا علاقة له بالشعر.

"ويروي أبو زكريا التبريزي عن شيخه أبي العلاء المعري قال: كنت أسال المعري عن شعر أقرؤه عليه فيقول لي: هذا نظم جيد، فإذا مر به بيت جيد قال: يا أبا زكريا هذا هو الشعر"[2].

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن الشعر هو أكثر دلالة من معنى النظم.

ب/ مفهوم النثر:

النثر مصدر الفعل "نثر" بمعنى فرق فيقال: "نثر اللؤلؤ وقد انتثر وتناثر والنفط نثار ونثارته وهو الفئات المتناثر حوله ورايته يتناثر الدر إذ حاور: بكلام ومنه فالنثر فتات

[1] ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح أحمد أمين ورفيقيه، مطبعة لجنة التأليف د.ط، القاهرة 1947، ص 278.، ص 9.

[2] عبد القادر شبوني، ثنائية الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ص 11.

الشيء وشتاته الذي تفرق"[1]، ويقال: "رجل نثر مهذار ومذياع للأسرار"[2]، فمعنى النثر هو التفرق والاستنثار وهو الكلام من المطلق من دون قيد، خلاف ما هو عليه الشعر إذ أنه كلام مقيد بالوزن والقافية، وهو ما عبر عنه ابن وهب بقول: "الشعر محصور بالوزن، محصور بالقافية فالكلام يضيق على صاحبه والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله"[3].

وكما أسلفنا الذكر فقد استند القدماء إلى الوزن نظرا لحاجتهم إلى حفظ الكلام، لأنه عنصر مساعد على الحفظ، وقد أكد ذلك النهشلي حين قال "أن العرب لما رأوا أن المنثور يند عليهم ويتفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مر الأيام فألفوا ذلك وسموه شعرا"[4]. فعلى حد رأي النهشلي فإن الوزن ضروري بالنسبة للشعر كالخيط للعقد، فإن خلا منه الكلام نسميه نثرا.

يقول عبيد بن الأبرص[5]:

سل الخطباء هل سبحوا كسبحي بحور القول أو غاصوا مغاصي

لساني بالنثير وبالقوافـــــــــي وبالأسجاع أمهر في الغواصي.

والنثر هو الكلام المنثور مقابل المنظوم، وقد أفصح أبو تمام عن هذا حين قال[6]:

هي جوهر النثر فإن ألفته بالنظم صار قلائدا وعقودا

وقد انفصل النظم عن النثر بفصل الوزن الذي صار المنظوم منظوما، وهما يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، وبالتالي حلية الشعر هو الوزن وهذا ما جعله أفضل من النثر.

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة، تق الأستاذ ابراهيم بلاشي، دار الشعب، د ط، القاهرة، د ط، ص 350.

[2] المرجع نفسه، ص351.

[3] ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، نح أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة المعاني، ط1، بغداد، 1967، ص 161.

[4] النهشلي عبد الكريم، الممتع في صنعة الشعر، تح محمد زغلول، منشأة المعارف، ط1، الاسكندرية، د ت، ص 19.

[5] عبيد بن الأبرص، ديوانه، تد حسين نمتاز، مطبعة مصطفي البابلي الحلبي، د ط، القاهرة، 1957، ص 11.

[6] أبو تمام، الديوان شرح الخطيب التبريزي، ج3، تح محمد عبده غرام، دار، دار المعارف، ط4، القاهرة، د ت، ص 65.

وقد ارتبطت الكتابة بالنثر منذ القدم وخاصة عند عرب الجاهلية، وقد استعملوها في بعض الأغراض التجارية والسياسية بيد أنهم جبلوا على قول الشعر، الذي أقامه الله لهم مقام الكتابة التي يمكن أن نقول أن البدايات الأولى للكتابة الفنية كانت في العهد الإسلامي، ثم راحت تتطور حتى أصبحت فنا قائما بذاته.

كما يمكن اعتبار الترسل متعلقا بكتابة الرسالة، ولم يقتصر على ذلك فحسب بل استحال إلى فن الكتابة النثرية، ويقال أرسل يرسل إرسالا، وهو مرسل والاسم الرسالة، أو راسل يراسل مراسلة وهو مراسل، ومما سبق ذكره فالترسل هو شهاب الدين الحلي في كتابه: حسن التوسل إلى صناعة الترسل.

يبدو واضحا ما يتميز به الشعر عن النثر، إلا أن الشعر تربطه وشائج قوية مع الفنون النثرية والتي تتسم بالسردية فيحدث التلاقح والتداخل، فتنتج لنا نوعا مفردا دون أن تفقد خصوصيتها النوعية وهذا ما كان باديا عند الكثير من الشعراء منذ القدم.

3. ملامح السرد في الشعر العربي:

منذ ما يربو عن عقديين من الزمن شاع في النقد العربي الحديث تناول شعرية السرد وسبر أغوارها في الرواية والقصة، وكذا العنوان حيث عنيت الكثير من الدراسات بها بيد أنه لم يتم الاهتمام في المقابل بما يسمى بالظواهر السردية في الشعر إلا في حدود دراسات تقليدية تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعا أكثر من كونه شكلا مما يحرم قارئ هذا الشعر، أو قارئ نقده من الالتفات إلى كثير من جماليات النص.

لكن تناول ظاهرة سردية القصيدة الحكائية عند شعراء ينتمون إلى مراحل أدبية وتاريخية مبكرة من أدبنا العربي، بدءا من امرئ القيس وانتهاء بشعراء الحداثة يجعلنا نطيل الحديث وهذا ما نخشاه في بحثنا.

وسنحاول تسليط الضوء على أشهر الحكايات التي قدمها الشعر العربي والتي تبدو ملامح السرد بارزة فيها.

فإذا جئنا إلى معلقة امرئ القيس وجدنا ثمة حكايات قصيرة، أشهرها حكايته مع ابنة عمه عنيزة، حين دخل خدرها، وأدرك من خلال حسه اللغوي حاجة هذا النوع من السرد الشعري إلى جمل فعلية تقود حركة الحدث وتناسب سرعته، يقول أمرؤ القيس[1]:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّكَ مُرْجِلِي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ

وإذا كان أمرؤ القيس في البيتين الأخيرين قد قام بإيقاف الحدث، أو إبطاءه فإن ما يسوغ ذلك هو سعيه إلى إقناع ابنة عمه أنه محبوب من قبل النساء، بخلاف ما يذكر عنه في كتب الأدب التي تقول أنه كان مكروها من قبلهن.

كما نجد أن الخنساء قد وصفت سباقا بين أخيها وأبيها وكان أكثر الأمثلة تعبيرا عن سرعة الحركة التي تناسب السرد، فالسباق على أشده بين الأدب وابنه، والابن يجاري أباه وهما يتبادلان الغبار المثار حولهما رداء لفرسيهما، ليفوز الأب في السباق، وقد كان من الممكن أن يعادل الابن أباه لولا إجلاله واحترامه. تقول الخنساء[2]:

جارى أَباهُ فَأَقبَلا وَهُما يَتَعاوَرانِ مُلاءَةَ الفَخرِ

حَتّى إِذا نَزَتِ القُلوبُ وَقَد لَزَّت هُناكَ العُذرَ بِالعُذرِ

وَعَلا هُتافُ الناسِ أَيَّهُما قالَ المُجيبُ هُناكَ لا أَدري

[1] ينظر، يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش أنموذجا، دراسة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق 2010، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص 7.

بَرَزَت صَحيفَةُ وَجهِ والِدِهِ وَمَضى عَلى غُلوائِهِ يَجري

أَولى فَأَولى أن يُساوِيَهُ لَولا جَلالُ السِنِّ وَالكِبرِ

فقد جاءت هذه الأبيات في أسلوب سردي شيق متعاقب الأحداث، لا استرجاع ولا استباق فيه، لا يخلو من السحر الشعري، ونلاحظ أن أمرؤ القيس والخنساء قدما لنا جزءا من حكاية، في حين هنالك من القصائد ما يحمل حكاية كاملة، كما نجده عند الحطيئة، حيث يقدم لنا حكاية للكرم في أبهى صوره فقال في مطلعها[1]:

وَطاوي ثَلاثٍ عاصِبِ البَطنِ مُرمِلٍ بِتيهاءَ لَم يَعرِف بِها ساكِنٌ رَسما

أَخي جَفوَةٍ فيهِ مِنَ الإِنسِ وَحشَةٌ يَرى البُؤسَ فيها مِن شَراسَتِهِ نُعمى

وَأَفرَدَ في شِعبٍ عَجُوزاً إِزائَها ثَلاثَةُ أَشباحٍ تَخالُهُمُ بَهما

لقد لجأ الشاعر إلى افتتاحية سردية ممتازة، حيث يقدم فيها البيئة التي يعيش فيها الأب وزوجه العجوز وأبناؤه الثلاثة الذين لا يجدون ما يسد رمقهم، وهذا ما يهيئ المسرح السردي للتعقيد، يرى شبحا فيرتعد، وحين يجد فيه ضيفا يتهلل:

رَأى شَبَحاً وَسطَ الظَلامِ فَراعَهُ فَلَمّا بَدا ضَيفاً تَسَوَّرَ وَاِهتَمّا

وتزداد الحكاية تشويقا والحبكة تعقيدا، حين يطلب أحد الأبناء الثلاثة من أبيه أن يذبحه حتي يؤدي واجب الضيافة، ويكاد الأب أن يذبح ابنه، فتحدث المفاجأة التي تغير مجرى السرد، إذ يرى الأب قطيعا من حمر الوحش جاء ليشرب من عين الماء، ويقدم مقطعا سرديا رائعا يدل على شجاعة بطل القصة ونبله أيضا ويعتمد في صياغة حكايته على التناص الديني، إذ يحيلنا على قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه[2].

فَأَمهَلَها حَتّى تَرَوَّت عِطاشُها فَأَرسَلَ فيها مِن كِنانَتِهِ سَهما

[1] ينظر، يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، ص 8.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 8.

فَخَرَّت نَحوصٌ ذاتُ جَحشٍ سَمينَةٌ قَدِ اِكتَنَزَت لَحماً وَقَد طُبِّقَت شَحما

وفي النهاية، يشعر الأب بالرضى، والأهل بالسعادة والجسور ويجسد بذلك خصلة الكرم فيقول[1]:

فَيا بِشرَهُ إِذ جَرَّها نَحوَ قَومِـــــــهِ وَيا بِشرَهُم لَمّا رَأَوا كَلمَها يَدمـــى

فَباتَوا كِراماً قَد قَضوا حَقَّ ضَيفِهِم فَلَم يَغرِموا غُرماً وَقَد غَنِموا غُنما

وثمة قصة أخرى عن الكرم ينسبها الفرزدق لنفسه،، الذي يصور كرمه من جهة وشجاعته لمواجهه عدر الذئب من جهة أخرى وإذا انتقلنا إلى سرديات عمر بن أبي ربيعة الشعرية، نجدها توظف الحوار الذي يضيء الشخصيات المتجاورة جسديا ونفسيا، والدور الذي يقوم به تطوير الحدث وتسريعه، فيقول[2]:

هَيَّجَ القَلْبَ مَغَانٍ وَصِيَرْ دارساتٌ قَدْ عَلاَهُنَّ الشَّجَرْ

وَرِيْاحُ الصَّيْف قَدْ أَذْرَتْ بِها تَنْسِجُ التُّرْبَ فُنوناً والمَطَرْ

ظلتُ فيه، ذاتَ يومٍ، وقفاً، أَسْأَلُ المَنْزِلَ هَلْ فيه خَبَرْ

للتي قالتْ لأترابٍ لها قطفٍ، فيهنّ أنسٌ وخفر

إِذْ تمشينَ بجوٍّ مؤنقٍ، نَيِّر النّبْتِ تَغَشَّاهُ الزَّهَرْ

بِدِماثٍ سَهْلَةٍ زَيَّنَها يَوْمُ غَيْمٍ لَمْ يُخالِطْهُ قَتَرْ

قد خلونا، فتمنينَ بنا، إِذْ خَلَوْنا اليَوْمَ نُبْدي ما نُسِرْ

فَعَرَفْنَ الشَّوْقَ في مُقْلَتِها وحبابُ الشوقِ يبديهِ النظر

قُلْنَ يَسْتَرْضِينَها: مُنْيَتُنا لو أتانا اليوم، في سرٍّ، عمر

[1] ينظر، يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، ص 09.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 09.

بَيْنَما يَذْكُرْنَني أَبْصَرْنَني دونَ قَيْدِ الميلِ يَعْدو بي الأَغَرْ

قالت الكبرى: أتعرفن الفتى ؟ قالت الوسطى: نعمْ، هذا عمر

قالت الصغرى، وقد تيمتها: قد عرفناهُ، وهل يخفى القمر!

أما ابن الرومي فقد اشتهر بوصف الشخصيات، فقد وصف الأحدب والأعمى والخبار، وغيرهم وإذ قال في وصف حمال أعمى[1]:

رأيتُ حمَّالاً مُبينَ العمى يعثر بالأكْم وفي الوَهْدِ

مُحتَمِلاً ثِقْلاً على رأْسه تضعُفُ عنه قُوةُ الجلْدِ

وكلهم يَصْدِمُه عامداً أو تائهَ اللُّبِّ بلا عمدِ

أما الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، فقد أجاد في التشخيص، باعتباره ملمحا سرديا عظيم الفائدة، حيث أصبغ على الجبل صفات إنسانية إذ يقول[2]:

وقال ألا كم كنتُ ملجأ قاتـــــلٍ وموطن أوَّاهٍ تبتَّلَ تائـــــــبِ

فما كان إلا أن طوتهم يدُ الردى وطارت بهم ريح النوى والنوائبِ

ولم ينمحي أثر الحكاية الشعرية، بل نجده متواصلا عبر العصور عند الكثير من الشعراء، فظهرت المسرحية الشعرية خاصة عند أحمد شوقي ومعروف الرصافي، والحكايات الشعرية التي نسجها الأخطل الصغير وبدر شاكر السياب وصلاح عبر الصبور ومحمد الماغوط ومحمود درويش وغيرهم.

ويمكن القول مما سبق التطرق إليه أن السرد قد أضفى مسحة جمالية على القصيدة ولم يفقدها سحرها الشعري بل وسّع في مجالها، وأصبحت تستضيف شتى الفنون النثرية كما حافظت على أدبيتها، وتبقى الأجدر بلا منازع.

[1] ينظر، يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، ص 10.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 11.

ويسوقنا الحديث في هذا الصدد إلى قصيدة النثر كونها "شكل أدبي جديد معاصر أوجدت مجالها الواسع في مجال الشعر ويتسع هذا المجال كلما تقدمت وتطورت الحياة فهي قد تحقق الدهشة أو قل الصدمة في التعبير المستجد المستحدث وهذا متوقف على إمكانية الشاعر في التقاط رؤيته المثالية وصياغتها في بنية جديدة، قوامها الصور والرموز الشعرية غير الموغلة في الإيهام والتوهج المنبعث من التركيب اللفظي وكيفية استخدامه في التعبير وجماليته من حيث الانتقاء والبيان اللغوي"[1].

4. ظهور قصيدة النثر:

تعد الحداثة بلا شك تمرد مستمر غير مرتبط بزمان أو مكان أو نوع أدبي، "لأن الحداثة الحقة ذات طابع متعال مفارق لكل هذه الأطر، ولا شك أيضا أن هذا التمرد لا يجد نفسه إلا في سلسلة من المغامرات الحرة التي تتحدى التقاليد والقيود والأطر أو لنقل أنه لا يتحداها بل إنه لا يعترف بها أصلا"[2].

ومادام أن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود، فنستلزم أن مواجهته والتمرد عليه من أبرز ملامح الحداثة، وقد وصلت المواجهة إلى ذروتها في توليد جنس إبداعي محايد يجمع بين (الشعر والنثر)، وتم الاصطلاح عليه قصيدة النثر، وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي (poème en prose)حيث "تتحمل جماعة مجلة "الشعر" التي تأسست سنة 1957 المسؤولية الكبرى في تبني هذا المصطلح والترويج له انطلاقا من التجربة الفرنسية واعتمادا على كتاب سوزان برنار المعروف الذي ظهر بهذا الاسم سنة 1958: (le poème en prose)"[3].

---

[1] فالح نصيف الحجية الكيلاني، دراسات في النثر المعاصر وقصيدة النثر، الطبعة الأولى 2017، دار دجلة للنشر والتوزيع 2016، عمان، ص 239_240.

[2] محمد عبد المطلب، النص المشكل أو قصيدة النثر، دار العالم العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011، ص 73.

[3] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003، ص 16.

فهذا المصطلح يعتمد ثنائية بنائية تجمع بين خواص جنسين متقابلين هما (الشعر والنثر)، ولقد سبقه مصطلح ثنائي هو (الشعر المنثور) أو (النثر الشعر)، "لكن الحداثة آثرت مصطلح قصيدة النثر الذي وفد علينا مع مجموع ما وفد من مجموع ظواهر الحداثة في الإبداع والنقد"[1].

وقد صاحب ظهوره في فرنسا حركة التمرد الشعري عند بودليروكلوديل وارتو ورامبو الذي قدم آخر منجزاته في ظل هذا المصطلح (موسم في الجحيم) و(الإشراقات)، وتذهب سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر هي "تماما نوع مختلف ليس هجينا في منتصف الطريق بين النثر والشعر لكن شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب رهيفة يفترض بنية وتنظيما"[2].

وفي ظل إمكانية تداخل الخواص الشعرية والنثرية في الإبداع القولي قدم بعض المبدعين إنتاجهم في إطار (قصيدة النثر) أمثال الماغوط وأنسي الحاج وأدونيس وسركون بولص ووديع سعادة وغيرهم ممن وقعوا في عملية تناسخ مع النموذج الغربي بكل خصوصيته الإنتاجية التي ولدتها ظروف _ لاشك_ مغايرة للظروف المصاحبة في الواقع العربي"[3].

وقد أطلق هذا المصطلح في الأدب العربي أدونيس عام 1960 للدلالة على نموذج شعري معين يستمد طاقته من النثر ويعرفها باعتبارها "كلمات عادية مشحونة بطاقة غامضة، شكل يجرى فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ظاهريا ولا عروض، عالم مشابك كثيف مجهول غير واضح المعالم"[4].

[1] محمد عبد المطلب، النص المشكل وقصيدة النثر، ص 74.

[2] احمد بزون، قصيدة النثر العربية (الاطار النظري)، دار الفكر الجديدة، ص 61.

[3] محمد عبد المطلب، النص المشكل وقصيدة النثر، ص 99.

[4] عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002، ص 35.

وعرفها أنسي الحاج بأنها: "هي وحدة متماسكة لا سقوف بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأساسيات وألفاظ"[1].

أما يوسف الخال فيعرفها بانها: "أن النثر نثر والشعر شعر، الفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر، وأن أهم هذه الخصائص الإيقاع، وهو يجري على الوزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظما على وزن التقليدي، كما يجرى على وزن ذاتي مستحدث ينبع عن عبقرية الشاعر وموهبته الفنية"[2].

ونخلص إلى أن قصيدة النثر اكتسبت مشروعية وقبولا لدى المتلقي في كل أنحاء العالم واتسعت منافذ وجوديتها وكثر من كتب فيها نظرا لقوتها التأثيرية في النفس، فهي ليست هذيانا ولا افتعالا ولا تراص لفظي فقط، إنما هي شكل أدبي له خصائصه الجمالية.

5. خصائص جمالية قصيدة النثر:

لقد اكتسبت قصيدة النثر شكلا أدبيا ورسوخا ثابتا، وتنظيرا واضحا، استقرت معه الكثير من الأطر الجمالية "وهو الأساس لقصيدة النثر المعاصر، والتي تظهر أبرز ملامحها في التخلي عن الوزن والقافية، والإبقاء على روح الشعر المتمثلة في الإحساس المتقد، والصورة الخلابة، واللفظ المنغم لنستقي جماليتها منها"[3].

وقد امتازت باعتمادها على وحدة السطر الشعري يدل البيت العمودي القديم (التقييدي) وكذلك على نغم الألفاظ وجمال الصورة، وتألق العاطفة، ونجد في قصيدة النثر نفس مفاهيم الشعر الرومانسي وآلياته فيعتبر في الغالب الأعم الأب الشرعي لها.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نحدد أهم خصائص جمالية قصيدة النثر وهي[4]:

- **الإيجاز**: ونعني به الكثافة في استخدام اللفظ سياقا وتركيبا.

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الاطار النظري)، دار الفكر الجديدة، ص 58.

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الاطار النظري)، دار الفكر الجديدة، ص 59.

[3] فالح نصيف حجية الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر، ص 241.

[4] المرجع نفسه، ص 241.

- **التوهج:** ونعني به الإشراق حيث يكون اللفظ متقدا متألقا في سياقه، كأنه مصباح يطفح نورا حتى إذا استبدلناه بغيره ينطفئ بعض بريقه أو يتلاشى. أي أنها متوحدة في صياغتها بحيث يكون السطر الشعري وحدة متكاملة مع بقية سطور القصيدة مترابطة شمولية لا تحدد بزمن بحيث تكون تنسيقية متفاعلة مفتوحة أطرها تخلت في بنائها عن النغمية والإيقاع العمودي لحساب جماليات جديدة وأساس هذه الجماليات تجنب الاستطرادات والشروح، وهذا ما نجده في الأشكال النثرية الأخرى على أن تكون قوة اللفظ وإشراقه قوة جديدة وفاعلة فيها.

إضافة إلى ذلك فإن قصيدة النثر "تؤلف عناصر من الواقع المنظور وفق الرؤية الفكرية للشاعر بعلاقات جديدة بين ألفاظ النص وتراكيبه هذه العلاقات مبنية على وحدة النص واحدة ذات جماليات مبتكرة تعتمد على رؤية الشاعر للواقع المادي الخارجي بمنظور جديد، وإمكاناته الشعرية في سياقاتها نحو الجمالية تنعكس هذه الرؤية على العلاقة اللفظية وبنية التركيب، وقوة التخييل ووحدة للرمز"[1]، إلا أن هذه الرمزية جعلتها توغل في الإبهام مما أدى إلى عزوف المتلقي عن قراءتها في بعض الأحيان وتفضيله قصيدة العمود الشعري لما فيها من موسيقى في الوزن والقافية القريبة إلى أذنه التي أحبتها نفسيته بحيث يبقى يفضلها على سواها في كل الأحوال.

6-إشكاليات قصيدة النثر العربية:

تعد التجربة الشعرية الجديدة في العالم العربي من أكثر القضايا إلحاحا في النقد العربي المعاصر فما يزال الكثير من نقادنا وشعرائها يرفضون الاعتراف بانتماء تجارب قصيدة النثر إلى فن الشعر بالرغم من توفرها على المميزات الجمالية لفن الشعر، ورغم ما تطفح به من شاعرية وتميز فني وإبداعي، وما يقترحه بعض شعرائنا من تجديدات وإبدالات في بنية النص الشعري العربي، ومن جانب آخر ما يزال الاختلاف قائما بين شعرائها

[1] فالح نصيف حجية الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر، ص 241.

وأنصارها أنفسهم في التصور النظري لطبيعتها ومكوناتها النصية ومميزاتها الفنية بالرغم من ذيوعها وهيمنتها على الساحة الأدبية الشعرية في مختلف ربوع العام العربي إلا أن الكثير من الإشكاليات النظرية والظواهر النصية التي أثارتها يكتنفها اللبس والغموض.

وقد حاول عبد الله شريق رفع اللبس والغموض من خلال الوقوف عند بعض القضايا النظرية والنصية وإبراز بعض عناصر ومميزات شعرية هذه التجربة الشعرية الجديدة ومناقشة بعض الآراء والمواقف المشككة في شاعريتها وانتمائها لفن الشعر.

وقد صنفها إلى ثلاث إشكاليات نظرية ونصية تمثل جوهر الخلاف الدائر حول قصيدة النثر وهي:[1]

1-إشكالية المصطلح.

2-إشكالية الانتماء الأجناسي.

3-إشكالية الوزن والإيقاع.

وقبل أن يخوض في ذلك ارتأى أن يحدد جملة من الاعتبارات التي انطلق منها وهي:[2]

1-قصيدة النثر من صميم **جنس** الشعر، وهي شكل من أشكال التحول في الشعر العربي، فرضته الظروف الثقافية والحضارية الجديدة وليست جنسا أدبيا جديدا.

2- إن الدفاع عن شكل قصيدة النثر لا يعني التعصب لها أو إقصاء الأشكال الشعرية الأخرى وإنكار قيمتها الفنية والإبداعية.

3- يرى بناء على ضرورة توفر نصوص هذه الحركة على الخصائص الجوهرية المميزة لفن الشعر برغم طابع الجدة والتحرر الذي تتميز به.

4- يعتبر التشكيل الإيقاعي وليس الوزن العروضي خاصية جوهرية ومميزة للخطاب الشعري.

---

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى يونيو 2003،، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص 13-14.

أولا: إشكالية المصطلح:

تعتبر الكثير من المصطلحات الأدبية والنقدية الوافدة إلينا من البيئة الغربية تمثل جدلا واسعا ويعتريها الغموض حيث تتباين ترجماتها وتختلف مفاهيمها، وقد ذهب عبد الله شريق إلى أن "العوامل التي ساعدت على عدم اعتراف كثير من النقاد من انتماء التجربة الجديدة إلى فن الشعر مصطلح قصيدة النثر بشكل واقع برغم ما يحمله من مفارقات وعدم صلاحيته للدلالة على طبيعة هذه التجربة وتنوع مساراتها، وعدم استيعابه لتعدد الأشكال والممارسات النصية التي تبلورت فيها والإبدالات التي أحدثتها في بعض مكونات النص الشعري".[1]

وكما أسلفنا الذكر فمصطلح قصيدة النثر يعود إلى التجربة الفرنسية الذي ظهر باسم " lepoème en prose" حيث يرى عبد الله شريق أن التشبث بهذا المصطلح "أدى إلى تشجيع كثير من الشعراء والنقاد المحافظين على التشكيك في شعرية نصوصها وكان من الأفضل اعتبارها من البداية نمطا من أنماط التجديد في الشعر العربي أو شكلا من أشكال الشعر الحر كما سبق أن اقترح جبران خليل جبران"[2]

ومن هذا المنطلق يقترح عبد الله شريق إعادة النظر في هذا المصطلح أو تبني مصطلح آخر بديل يستوعب خصوصية هذه التجربة في الفضاء العربي، لأن تجربة قصيدة النثر في العالم العربي لها استقلالها وخصوصيتها إنها متعددة الأصول والروافد ومتميزة عن التجربة الأوروبية رغم تأثرها بها في البداية ولذلك لا ينبغي أن تسقط عليها مفاهيم ومصطلحات وخصائص مستوردة من خارج منجزها النصي أو مستعارة من تجربة أخرى مخالفة.

وقد اقترح في هذا الإطار مجموعة من المصطلحات البديلة مثل: "الحساسية الشعرية الجديدة، الجيل الشعري الثمانيني، والتجربة الشعرية الجديدة، ويعتبر هذا الأخير أكثر ملائمة

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 14.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 15.

على الأقل في المرحلة الراهنة"، رغم أنه لا يعبر بدقة عن خصوصية هذه الحركة وما يميزها عن باقي الحركات التجديدية في الشعر العربي، رغم إقرارها بجديتها ومشروعيتها الشعرية وطابعها التجريبي"[1].

ثانيا: إشكالية الانتماء الأجناسي:

لقد انطلق الكثير من النقاد العرب المعاصرين في رفض اعتبار نصوص قصيدة النثر نصوصا شعرية من عدم خضوعها للشروط المتوازنة في كتابة الشعر العربي، وخاصة على مستوى الوزن والإيقاع والبناء الهيكلي، وهناك من يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر والآخر يعتبرها جنسا كتابيا خنثى كما وصفها الشاعر والباحث الفلسطيني عز الدين المناصرة هي أساسا إنها ليست شعرا ولا نثرا مستشهدا ببعض آراء محمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي لدعم موقفه.

وتتفق هذه الآراء في رفض الاعتراف بانتماء هذه النصوص الجديدة إلى جنس الشعر اعتمادا على تصور محافظ لطبيعة الشعر ومكوناته النصية وتحولاته الداخلية، إذ يقول عز الدين مناصرة في هذا الصدد: "قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر والنثر، ولا مسوغ لتسميته شعرا أو نثرا بل كتابة خنثى ولا معنى للاعتراض على كلمة خنثى لأن لهذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري."[2] ويقول محمود درويش: "إني أرى في النصوص الشعرية ادعاء نظريا أكثر من تحقق شعري (....) وهناك خلل ما فيما يسمى قصيدة النثر فهي قد توحي بالسهولة لمن ليسوا شعراء، ولكن المحك الأساسي دائما هو نوعية الشعر وحجم الإنجاز الشعري في كل تجربة (....) آن لنا أن نصل إلى استخلاصات ناضجة وأن نفهم ما هو النظام الإيقاعي والبنائي لهذه القصيدة، فأنا

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص15.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أقرأ نصوصا جميلة من قصيدة النثر باعتبارها جنسا أدبيا ما ومن يكتبون هذا النوع منهم الشعراء ومنهم دون ذلك..."[1]

وراح أحمد عبد المعطي يتبنى نفس الموقف تقريبا: "قصيدة النثر أصبحت شكلا شائعا، لكن هل دخلت الشعر العربي أم لا يزال هناك تحفظ شديد عليها (....) فأنا لا أعتبر أن لدى أنسي الحاج مثلا قصيدة لديه ربما كتابة شعرية وليس وحده في ذلك، هناك أعداد كثيرة، ويمكننا أن نعد العشرات ممن يستخدمون اللغة استخداما شعريا في لبنان وسوريا أو في مصر أو العراق أو المغرب، لكنهم لا يكتبون قصيدة"[2]

إلا أن هذه الآراء والأحكام التي صدرت من كبار الشعراء العرب المعاصرون لا تستند على الحجج الكافية والمقنعة ولا تحتكم إلى المميزات الجوهرية لفن الشعر ولا تأخذ في اعتبارها فكرتي (التحول) و(الهيمنة) في نظرية الأجناس الأدبية، فالحكم على انتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر أو عدم انتماءها إليه لا ينبغي أن ينظر إلى الخصائص العامة المهيمنة على نصوصها الجيدة والراقية. فرغم أن الأجناس الأدبية تتداخل أحيانا وتتقاطع في عملية الكتابة. فلابد أن تهيمن صفات نوعية خاصة على النص، حيث تهيمن عليه سواء صفات الشعر أو صفات أحد أجناس الفن النثري، ونقصد هنا الصفات الجوهرية في الجنس الأدبي وهي في الشعر: التشكيل اللغوي والتشكيل الإيقاعي، والرواية الشعرية، فالقارئ المتتبع يلاحظ أن النماذج الجيدة في قصيدة النثر تتوفر على هذه الخصائص أما النماذج الضعيفة فنيا فهي بالتأكيد أقرب إلى النثر العادي من الشعر، مع العلم أن الجنس الأدبي (الشعر) يخضع للتجديد والتحول الداخلي وليس ذا طبيعة جامدة مع محافظته على هويته الأساسية التي ينفرد بها كنوع أدبي فقصيدة النثر تم اعتبار خروجها عن بعض العناصر التقليدية في الشعر العربي عيبا وتقصيرا، رغم كونها عناصر متحولة وغير ثابتة ومن

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر،ص15.

[2] ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

منطلق الشكل فهي لا تهتم إلا بعنصري الوزن والتفعيلة وتلغي العناصر الأخرى المميزة للشعر على مستوى اللغة والإيقاع والبناء النصي.[1]

ثالثا: إشكالية الوزن والإيقاع.

يعد الوزن العروضي الذي يتخذه هؤلاء الشعراء منطلقا لرفض انتماء نصوص هذه التجربة الجديدة إلى الشعر ليس عنصرا جوهريا وخالدا في الشعر. فالتشكيل الإيقاعي هو الشرط الضروري في الخطاب الشعري وليس الوزن العروضي الذي يمثل إحدى التشكيلات الإيقاعية الممكنة للشعر العربي وليس التشكيل الإيقاعي النهائي الوحيد والممكن فالإيقاع الحر المفتوح والمتنوع هو الأصل وهو أسبق من الوزن وأعم منه، والشعر ارتبط في بداياته الأولى، وفي أبسط صورة بالتشكيل الإيقاعي الواسع والمتعدد وليس بالأوزان والتفعيلات المضبوطة والقواعد الصارمة، ثم أن الوزن غير كاف للدلالة على انتماء النص للشعر. فهناك من النصوص الموزونة والمقفاة لكنها ليست شعرا؟ فلا سبيل اليوم من اعتبار الشعر لا يقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزني معين، فالخطاب يمكن أن يكون شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن.[2]

ويقول عز الدين مناصرة قصيدة الشعر خاطرة نثرية ذات لغة شعرية أو هي جنس كتابي خنثى تنقصها الدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتمالها على إيقاع نثري وصور شعرية ولغة شعرية. الإيقاع الموجود في قصيدة النثر هو إيقاع نثري وليس إيقاعا شعريا لأنه يفتقد إلى خاصية الانتظام التكراري..."[3]

أما أحمد عبد المعطي حجازي فيقول: "إلى أي حد يمكن أن تستغني القصيدة عن الإيقاع. هذا يقود إلى التفريق بين القصيدة والكتابة الشعرية، لأن الكتابة شيء يختلف عن القصيدة، وهذا يدعو إلى التساؤل عن مدى حريتنا في إسقاط الإيقاع وأقصد به الوزن

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 16.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 16.

[3] ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تحديدا. وأن تظل القصيدة قصيدة، أنا أنكر أو أشك على الأقل أن تظل القصيدة قصيدة في حال حدوث ذلك..."[1]

فالفرق إذا يكمن في أن الإيقاع في الشعر دال بنفسه ويقوم بوظيفة صوتية ودلالية رمزية وجمالية، وفي كونه يشتغل في تضافر وتقاطع مع العناصر الأخرى اللغوية والتركيبية المكونة لبنية النص الشعري.

ويذهب عز الدين المناصرة إلى أن النصوص الجيدة من قصيدة النثر لا تخلو من الإيقاع الشعري ولا تخضع لإيقاع النثر، وإنما تبنى إيقاعها الخاص وتخلق تشكيلاتها الإيقاعية بآليات وطرف مخالفة للنماذج العروضية والإيقاعية التقليدية. وتحقيق هذا النمط من التشكيل الإيقاعي أصعب من اتباع التشكيلات الوزنية الجاهزة فرغم ما يتيحه من حرية في البناء والتشكيل فإن له شروطه وصعوباته. فهو يحتاج إلى ذوق موسيقي وإلى إحساس دقيق بالتناغم والتنوع الإيقاعيين وإلى قدرة على الخلق والتشكيل وتحقيق التفاعل مع العناصر الأخرى المكونة لبنية النص الشعري، لأن الإيقاع في الشعر لا يمكن تصوره مستقلا أو معزولا عن العناصر الأخرى أو بعيدا عن وظيفته البنائية والدلالية.[2]

ويقول عبد الله شريق غياب الإيقاع الشعري في قصيدة النثر بشكل مطلق هو قول غير دقيق، ولا يدل على متابعة دقيقة وشاملة لما ينتشر ضمن هذه الحركة من نصوص وتجارب متنوعة، فهو يؤكد في دراسته النظرية التي أنجزها حول إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر بالمغرب بأنه تمكن من رصد عدة آليات وظواهر إيقاعية في بعض نصوص هذه التجربة منها:[3]

1- تكرار الأصوات- الصوائت القصيرة والطويلة- بمراكمتها وتوزيعها بطريقة معينة.

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 17.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 17.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- تكرار الألفاظ المتجانسة صوتيا كليا أو جزئيا عن طريق الاشتقاق أو الجناس أو الترديد أو القافية...

3- ترديد ألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا أو علامات وتيمات متماثلة دلاليا، أو رمزيا عن طريق الترادف والتداعي والاستدارة وهذا يدخل ضمن ما يمكن تسميته بالإيقاع الدلالي.

4- التوازي: وهو ذو طبيعة مرفوتركيبية يتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في البنية النحوية والصرفية والطول والمسافة الزمنية وأيضا في طبيعتها التنغيمية.

5- التشكيل الهندسي لفضاء النص. وهو يدخل ضمن الإيقاع البصري الذي يتحقق بالتماثل والاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية..."[1]

وخلاصة القول ومن خلال ما تطرق إليه عبد الله شريق في دراسته لنصوص التجربة الشعرية وكذلك الآراء والمواقف التي أبداها العديد من الشعراء والنقاد يتضح لنا حقا أن هناك نصوصا لا تهتم كثيرا بالإيقاع إلا ما جاء عفويا ويعنى أكثر بشعرية اللغة والصورة والرؤية، فعلى شعراء قصيدة النثر العناية أكثر بالإيقاع والتشكيل الإيقاعي في نصوصهم وتوظيفه صوتيا ودلاليا رمزيا لأن الإيقاع الشعري وليس الإيقاع العروضي خاصية نوعية وجوهرية في الخطاب الشعري.

إضافة إلى ما سبق ذكره فيجب على النقاد والشعراء ضبط الخصائص الجوهرية العامة المميزة لقصيدة النثر العربية وإبراز أشكالها وإبدالاتها، وتدقيق المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بها. والحسم في كثير من القضايا الخلافية التي تثيرها.

[1] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 18.

الفصل الثاني:

شعرية التشكل السردي في ديوان "فلورا" لنور دين جريدي

1- قراءة في العتبات النصية

1-1. عتبة العنوان

1-2. عتبة الغلاف

2- أنماط التشكل السردي في ديوان "فلورا" لنور الدين جريدي

أولا: قصيدة الرسالة

1. مفهوم الترسل

أ. لغة

ب. اصطلاحا

2. أنواع الترسل الفني

أ. الرسائل الديوانية

ب. الرسائل الإخوانية

3. تحليل قصيدة: "زهراء قرطاج"

ثانيا: قصيدة الوصف

1. مفهوم الوصف

أ. لغة

ب. اصطلاحا

2. علاقة السرد بالوصف

3. تحليل قصيدة: " هاماني يعرفني"

ثالثا: قصيدة السيرة الذاتية

1. الرواية
2. السيرة الذاتية
3. علاقة الرواية بالسيرة الذاتية
4. مكونات البنية السردية في قصيدة السيرة الذاتية (فلورا1، فلورا2،....فلورا80)

أ- الشخصيات

1. مفهوم الشخصية
2. ومظاهر الشخصية
3. تمظهرات الشخصية في ديوان "فلورا"

ب- المكان

ج- الزمان

د- الأحداث

4- قصيدة الحواريات

أ- مفهوم الحوار

ب- تحليل قصيدة على شفتي سقراط.

شعرية التشكل السردي:

ليس الشاعر بمنأى عن الفنون الأدبية أو حتى غير الأدبية، إذ يمكن أن يستجمع كل ما يحويه وعاءه العقلي والوجداني من إيديولوجية وأفكار ورؤى وتوجهات وخلجات نفسية وتجارب حياتية ومغامرات عاطفية ويوميات، ليصبها في قالب شعري دون أن يستشعر توظيفه لتقنيات وقوانين ونظم جنس أدبي آخر، ولا أن يفقد في الوقت ذاته خاصيته الشعرية.

فبما أن الشعر والنثر هما جنسان أدبيان كبيران تتفرع منهما باقي الأجناس الأدبية الأخرى، نجد ثمة تداخل وإن لم نقل تعالق واندماج بين هذين النوعين ليؤسسا لنا خاصية جمالية منفردة، وهذا ليس بالجديد والغريب عن شعرنا العربي، بل وجدناه مجسدا في قصائد العديد من الشعراء القدامى أمثال امرئ القيس كما أسلفنا الذكر ففي الغالب الأعم وكما هو معروف في الساحة الأدبية نجد أن مصطلح السرد مرتبط بالفن الحكائي باعتباره فضاء رحبا لتتابع حركة الأحداث وتناميها، ووصفا للشخصيات التي تقودها في إطارها الزماني والمكاني، فالمبدع يمنح لذاته الحرية في صوغ النسق الحكائي دون قيد حيث يملك نفسا قصصيا طويلا لا متناهيا في حين نجد الشاعر الذي يسرد قصته مكبلا تتقطع أنفاسه بين الفينة والأخرى تحكمه نظم وقوانين النص الشعري، من حيث الإيقاع والوزن والصورة، أي يراعي لغته الشاعرية المتميزة حتى لا تتساوى مع اللغة العادية لها أطرها وخصائصها الفنية والجمالية، وبالتالي يبرز الشاعر براعته وتفوقه في قول الشعر.

والشعر الحداثي كما يقول عبد الله حمادي " تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها، وخيطا رقيقا يعض عليه الإنسان بالنواجذ في عالم أجهز على كل ليقيم النبيلة بواسطة آلة تقنية جهنمية تبث الرعب والدمار في كل أصقاع العالم حيث تكون الأنا الحداثية الشاعرة هنا تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها

الجمالي فيه دون أن يترك فيها أثر إنه وجه من وجوه المعاناة التي تتمرد بها على نحو يجعل من إبداعاتها نتاج عمليات لا واعية، وممارسة لحس نقدي في الوقت ذاته"[1].

ويعد نور الدين جريدي شاعرا جزائريا معاصرا جادت قريحته في نظم الشعر فبدت أشعاره دررا تتلألأ في فضاء الفن والإبداع.

لقد امتطى "نور الدين جريدي" صهوة خياله وأبحر في عوالم السحر والجمال ليعبر عن الشوق والحنين والحب والهيام، فكان شعره ملاذا للمعذبين والحيارى والشجانى يستنشقون من عبقه عطر النبوءة، ويتذوقون فن العبارات النقية.

وإذا أردنا تقفي قصائد ديوانه "فلورا" ومتابعة السردي داخل الشعري بغية استجلاء ملامح السرد فيها، نلمس جنوحا مستمرا نحو التنويع في تقديم أنماط التشكل السردي وميله إلى الانزياح اللغوي ليحقق بذلك مشروعا إبداعيا ينطلق من تصور نظري لشكل القصيدة واحتمالات تجديدها.

فقد تجلت قصيدة الرسالة، وقصيدة الوصف وقصيدة السيرة الذاتية وقصيدة الحواريات.

فهناك ما يشتمل على جميع مكونات البنية السردية من شخصياتها وزمانها ومكانها وحركتها النامية التي تقود القارئ إلى ذروة العمل الدرامي وهناك مواقف سردية لا تشكل قصة أو حكاية وإنما تشكل لوحات سردية لها خصائصها ومنطقها الفني الخاص.

وقبل الخوض في غمار الدراسة يستوجب الوقوف عند العتبات النصية التي تضيء لنا العمل الأدبي وتمنحنا وجاهة أكثر.

قراءة في العتبات النصية:

إن " جيرار جينيت" الذي يعتبر من أهم النقاد والدارسين الغربيين الذين احتفوا بدراسة النص الموازي "Le paratex" كمجال نقدي هام في كتابه عتبات Seuils يؤكد بأننا لا نلج

[1].عبد الغاني خشة ، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، ط1،دار الألمعية لنشر والتوزيع، عين الباي، قسنطينة، الجزائر، 2013، ص 148

فناء الدار قبل المرور بعتباتها وبأن العتبة "كل ما يمهد إلى الدخول إلى النص أو يوازي النص"[1].

أما " معجب العدواني" فيؤكد كذلك حيث يشبه النص الموازي" بعتبة البيت التي تربط الداخل بالخارج، وتوطأ عند الدخول، المكان الذي لا غنى عنه للداخل إلى المنزل في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطأ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه"[2].

ومما يلاحظ أن العتبة قد أصبحت خطابا مفكرا فيه لا زينة أو حلية في مواجهته للمتلقي، ويرسم انطباعا أوليا عن النص سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة إذ أن العلاقة اللغوية تشكل مكونا أساسيا للخطاب الشعري، غير أنه في بعض التجارب تواجه القراءة الشعرية لونا مغايرا يعتمد علامات غير لفظية في النص، ويعتمد تنويعات جديدة في التعبير.

ولعل الداخل/القارئ إلى بهو البيت/النص مرورا بالعتبة يعتمد على القراءة في إنجاح عملية الدخول والمرور، فهي التي تكشف المخزونات والحمولات النصية في مختلف النصوص الشعرية، وتتبع انشغالاتها الدلالية ، ومن بينها: العنوان والغلاف.

عتبة العنوان:

العنوان يتضح معناه من وظيفته ؛لأن عنوان الشيء دليله ووضعه أن يكون في البداية لأنه خير من يساعدنا في كشف النص، حيث يفتح للقارئ أفقا على عالم شعري خاص، ويمتلك بنية ودلالة غير منفصلة عن المكونات النصية الأخرى، وباعتباره عنصرا علامتيا يخزن الكثير من أسرار النص، كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص.[3]

[1] عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، ص 54.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر المرجع نفسه ، ص56.

ويعد العنوان مفتاحا أساسيا للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها خاصة إذا كان نصا معاصرا غامضا مكثفا ومعقدا معتمدا على تحطيم جميع الأنساق المعرفية واللغوية.

ويعد عنوان ديوان "فلورا" لنور الدين جريدي مثيرا لفظيا مشحونا بدلالات تكثف المحتوى، يحيلنا إلى بعض الاحتمالات والتصورات الدلالية، فالشاعر لم يضع العنوان عبثا أو اعتباطيا بل قصد من ورائه مزيدا من الدلالات والإضاءات التي تساهم في فك رموز المتن الذي يتضمن مجموعته الشعرية.

وبما أن العنوان هو أيقونة مفعمة بمعاني مصاغة في النص تشمل حالات الشاعر يقدمها للمتلقي الذي بدوره يؤولها حسب خلفيته ومنطلقاته الفكرية والثقافية، فنجد أن كلمة "فلورا" تتكون من حروف تحمل معان قد عبر عنها الشاعر في قصائد ديوانه:

الفاء ــ تشير إلى "الفراق"

اللام ــ تشير إلى "اللوعة"

الواو ـ تشير إلى "الوجد"

الراء ــ تشير إلى "الرحيل".

الألف ــ تشير إلى "الاشتياق".

فكل هذه المعاني مشحونة في ديوانه "فلورا" أما كلمة "فلورا" في معناها العام ترجع إلى أصل فرنسي " La Fleur" وتعني الزهرة فهي كلمة دخيلة ومعربة وعادة ما تطلق كتسمية للمرأة، مما يحيلنا الأمر إلى ملمح سردي جلي وواضح، فنجد كلمة "فلورا" التي عنون الشاعر بها ديوانه الشعري تبدو كشخصية حاضرة ومتكررة في جل لوحاته الشعرية، فالقارئ يعتقد من الوهلة الأولى أن الكتاب يتضمن قصة أو سيرة ذاتية لهذه الشخصية كما نلمسه في العديد من الكتب الروائية مثل رواية "زينب" لحسين هيكل وغيرها.

فهو إشارة إلى أن المتن ينتهج نمط السرد في قالب الشعر.

وقد تحيلنا كلمة "فلورا" أي "الزهرة" إلى دلالات متباينة فهي رمز للحسن والجمال، كما أنها رمز للأمل الباسم والغد المشرق وهي رمز للمحبة والألفة، وهي تطبيب للقلوب الموجعة والمنكسرة لجبر كسرها ولملمة لشتات أشلائها، هي استعادة للروح لتستنشق نسائم الحياة، حين تقدمها هدية في المناسبات والأفراح واللقاءات الحميمية. فقد اختار الشاعر هذا العنوان بنية مقصودة وغاية محمودة، يعبر من خلاله عن أحزان الشجانى والحيارى والمعذبين محاولا أن يزرع بذور الأمل في أفئدتهم الدامية التي خدشتها الأيادي الغادرة، فاستحالت وضيعة واهنة، تصرخ في صمت وتستغيث هل من منجد ينتشلها من غياهب الألم الموجع ؟ حيث يقول في "تأشيرة مرور".[1]

وكم هو جميل أن تهدي الأم والوالد ورودا في عيدي ميلادهما.

وما أجمل أن يهدي الحبيب حبيبته وردة.

فلنكن أمة عاشقة للورد به تهدأ القلوب وترتاح النفوس.

وحين نريد مساءلة العنوان نجده يسوقنا إلى عدة إحالات قد تكون "فلورا" العشيقة التي سكنت قلب الشاعر فلا يكاد يفارقها حتى يحن إليها من جديد، وفي أحايين كثيرة نجد أن الشعراء يوظفون المرأة للدلالة على الوطن الذي يهيم بحبه كل وطني غيور، فالجزائر في نظر الشاعر "نور الدين جريدي" زهرة بيضاء تفوح بالرائحة الطيبة فقد رضع أبناؤها من ثديها وتنعموا بدفئها وحنانها واستمتعوا بعبق هوائها العليل، بعد أن خلصوها من دنس الجيوش الطامعة الدنيئة لتطمح اليوم لمستقبل زاهر فيقول الشاعر.[2]

فذي ياسمين تصلي وحيدة

وتدعو لأجل حياة رغيدة

---

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، دار الأوطان، الجزائر، 2014، ص ص 4-5.

[2] المصدر نفسه، ص5.

لتبعث مجدا وحبا توارى

يسبح بدء بحلم وعيده.

وتمضي الجيوش إلى مبتغاها.

لتسحق كفرا، وتحيي القصيدة.

توضأ عشقي بنجوى سناها.

وصلت عيوني ليوم جديده

عتبة الغلاف:

لا شك أن الصورة قد حظيت بتطور ملحوظ عبر الأزمنة كأداة تعبيرية لا تقل شأنا عن باقي الأساليب بل كانت أهمها قبل أن يعرف الإنسان الكتابة، هو ما تفسره الحفريات والنحوت المنقوشة على الجدران.

ولم تتخلف الصورة في الوقت الراهن عن مسارها من حيث قيمتها وقدرتها على احتواء عدد لا متناهي من القراءات، مما أدى إلى حضورها في أغلب الإبداعات الفكرية "ورسمة الغلاف ما هي إلا تواصل بصري يترجم واقع العمل الداخلي"[1].

فبقدر ما يهتم المبدع بالنص والعنوان يركز كذلك على صورة الغلاف في أن تكون مطابقة لمحتوى النص "ويشير الغلاف بشكل عام إلى رؤية الفنان للعالم"[2] وبما أن الغلاف العتبة الأولى التي تواجه بصر المتلقي فقد أصبح محل عناية، حيث تحول من وسيلة تقنية

[1] عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية من عام 1990 إلى عام 2010، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 219.

[2] المرجع نفسه، ص 221.

تحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء حامل للعديد من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون النصية.[1]

فقد حاول الشاعر "نور الدين جريدي" تقديم صورة للمتن الشعري عن طريق الغلاف وما يدل عليه من إيحاءات، ويعتبر عتبة للمرور إلى داخل العمل الفني و"الغلاف من ثم بوابة رئيسية للعمل ولن يستطيع أحد الدخول إلى ذلك العمل إلا إذا تمكن من فتح هذا الغلاف وفك شفراته وتقديم هويته الثقافية والتي من خلالها يسمح له بالمرور والتجول داخل العمل"[2].

إذا نظرنا إلى الغلاف من الوهلة الأولى، فأول ما يجذبنا نحوه هو الألوان التي تبدو منسجمة ومترابطة تحقق وحدة جمالية، تحيل إلى ألوان الزهرة (الوردي، الأبيض، الأصفر) وقد جاءت في صورة مغرية تشد انتباه القارئ، فنجد أن العنوان واسم الشاعر قد شغلا القسم الأعلى من فضاء الغلاف، فكتب العنوان بخط غليظ صبغ باللون الأصفر من الداخل يلفه اللون الوردي من الخارج. فالأصفر يرمز إلى الإشراق والإثراء والتوهج أما الوردي فيرمز إلى الحب والسحر والحساسية والجمال، دلالة على أن أشعار "نور الدين جريدي" تتسم من ناحية الشكل باللغة الشعرية الجميلة، أما من ناحية المضمون فتعد حمولة مكثفة بالمعاني الهادفة والدلالات. فهو يعبر في ديوانه عن الحب والشوق والحنين ويطمح إلى مستقبل زاهر جميل.

وأسفل العنوان مباشرة كتب اسم الشاعر "نور الدين جريدي" بخط دقيق أقل حجما من خط العنوان وبلون وردي غامق يميل إلى السواد الذي يرمز إلى الحزن والشجن، وكأن الشاعر أسير في دعجة القهر والأسى والحرمان، يحمل على عاتقه هموم المعذبين والحيارى يصبو إلى غد مشرق يراه بعيدا، ويجعل الكون كله وردا متفتحا تغمره السعادة الأبدية، وقد وضعا (العنوان واسم الشاعر) في القسم الأعلى من الغلاف في مساحة ذات اللون الرمادي الغامق الذي يرمز إلى الغموض والمأساة. فيتمثل صورة السماء الملبدة بالغيوم التي تنبئ

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في العشر العربي الحديث (1950م-2004م)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 133.

[2] عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية ، ص 225.

بهطول المطر التي كانت زهورا بيضاء دلالة على الصفاء والنقاء والطمع في حياة أفضل. فارتأى الشاعر أن تكون خيوط الماء زهورا تشير إلى أشعاره، فهي كصيب نافع إذا سقط على أرض موات أحياها من جديد، إنه يهديها إلى هذا الكون الشاسع ليبعث بها الأمل والتفاؤل، ويضمد جراح القلوب المنكسرة.

أما القسم الأسفل من الغلاف فيظهر غيوما ذات لون وردي متدرج، حيث يبدو فاتحا ثم يستحيل غامقا لعله دلالة على استفحال الأمر وتفاقم الوضع الذي آل إليه حال المستضعفين والمحرومين حتى الزهور أصبحت غامقة تميل إلى السواد، فترمز إلى التشاؤم وحجم المعاناة، كغيث ضار إذا نزل قضى على الحرث والنسل.

أما عتبة الجنس الأدبي فتتمظهر لنا في أسفل الغلاف والتي توضع للدلالة على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل من شعر أو رواية...ليرفع اللبس ويحدد طبيعة النوع داخل خريطة الأجناس الواسعة.

فنلاحظ أن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الإبداع الفني، "هو الشعر" وقد كتب باللون الأبيض إنه رسالة سلام وخير إلى الإنسانية جمعاء، والطموح في استعادة الحرية والحقوق المسلوبة.

وفي الأخير نقول أن الغلاف قد بدا لنا فسيفساء متباينة الألوان ترمز إلى الحب والشوق والسحر والجمال، والمعاناة والغموض، وروح الأمل الباسم.

يقول الشاعر في مقطوعة فلورا: 72[1]

سئمت شتات انتمائي...

وسفك الدماء

فهل لي انتساب لديك ؟

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص ص 72-73.

فأين رقاع المثنى ؟

وأين سيوف الكميت ؟

سؤالي تلظى بصمتي ؟

فلورا:

نسيت انتمائي

فهل لي دليل يمني فؤادي..؟

هجرت الخيام

وبيت الحسين...

سئمت النفاق وهذي الحدود

وربط العناق وربط الرؤوس

فلورا ؟

رمتني الليالي بجوف جفاها

مراكب حلم على شفة النبض جرحى

فأين الخيام ؟

وأين النقاء

فأين الحمام .

أنماط التشكل السردي في ديوان "فلورا" لنور الدين جريدي:

أ- **قصيدة الرسالة:** زهراء قرطاج

مفهوم الترسل:

لغة: ورد في لسان العرب في مادة (رسل): الرسل هو القطيع من كل شيء، والجمع أرسال، والرسل الإبل...والقطيع بعد القطيع و(استرسل): إذ قال أرسل إلي الإبل أرسالا، وجاؤوا رسلة، أي جماعة جماعة...و(الترسل) كالرسل والترسل في القراءة والترسيل واحد...أي التحقيق والترتيل في الكلام في تأني وبلا عجلة، وأضاف والترسل من الرسل في الأمور والمنطق كالتمهل والتوقل والتثبيت، وجمع الرسالة الرسائل.[1]

أما عند الزمخشري فجاء جذر (رسل) كالتالي:

أرسل: الشيء أطلقه وأهمله، ويقال أرسلت الطائر من يدي، ويقال أرسلت الكلام من غير تقيد وأرسلت الرسول، بعثه برسالة و(راسله) في عمله تابعه فيه، و(تراسل) القوم: أرسل بعضهم إلى بعضهم رسولا أو رسالة، ويقال ترسل في كلامه وقراءته مشيه وترسل الكاتب: أي أتى بكلامه مرسلا من غير سجع.[2]

وخلاصة القول أن المفهوم اللغوي للترسل ارتبط بصفات التأني والرفق.

أما قدامة بن جعفر فقد اشترط في فعل الترسل ثلاثة شروط:

مرسل ومرسل إليه والشرط الثالث يكمن في المسافة، أي البعد بين طرفي المراسلة أو غياب أحدهما.

اصطلاحا: لقد خاض الدارسون قديما وحديثا في المفهوم الاصطلاحي لفن الترسل، ونبدأ بالمتقدمين على غرار صاحب صبح الأعشى الذي خصص مؤلفا ضخما في هذا اللون

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص ص1643-1644.

[2] الزمخشري، المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص 345. .

النثري وقد ارتبط الترسل عندهم بالكتابة يقول أنها: " صناعة روحانية تظهر بآلة جثمانية دالة المراد يتوسط نظمها"[1] فالروحانية هي الألفاظ المنتقاة أما الآلة فهي القلم ثم الجثمانية المعنية بالخط وأضاف أيضا: "وهي جمع رسالة والمراد فيها، أمورا يرتبها الكاتب من حكاية حال من عدو أو صيد أو تقريض أو مفاخرة بين شيئين....وسميت الرسائل من حيث أن الأديب المنشئ لها ربما كتب إلى غيره مخبرا به صورة الحال"[2] ومنه نلاحظ أن المعنى الاصطلاحي عند القلقشندي قريب إلى المعنى اللغوي للترسل.

أما عند المتأخرين فيعرفها أحمد الهاشمي " المكاتبة وتعرف أيضا بالمراسلة هي مخاطبة الغائب بلسان القلم، وفائدتها أوسع من أن تحصر من حيث أنها ترجمان الجنان، ونائب الغائب في فضاء أوتاره، ورباط الوداد مع تباعد البلاد"[3]

ونلاحظ أنه ربط الرسالة بالكتابة، فقد غيب الرسالة بصيغة المشابهة، وتكون الرسالة عند معالجة لموضوع معين، بصيغة أخرى فعملية الترسل لا تكون إلا بين مرسل ومرسل إليه بصيغة المكاتبة لا بالمشافهة.

ويعرفها عبد العزيز عتيق كالتالي: "الرسالة قطعة من النثر الفني تطول أو تقصر تبعا لمشيئة الكاتب وغرضه وأسلوبه وقد يتخللها الشعر إذا رأى لذلك سببا، وقد يكون هذا الشعر من نظمه أو مما يستشهد به من شعر غيره، وتكون كتابتها بعبارة بليغة وأسلوب حسن رشيق، وألفاظ منتقاة ومعان طريفة"[4]

ويعد هذا تعريفا شاملا تعرض فيه إلى شروط الرسالة كنوع نثري أدبي طولها يختلف بحسب موضوعها، وأسلوبها أرقى من أسلوب الكلام العادي، تكون بين المرسل والمرسل إليه، وقد تكون في بعض الأجناس الأخرى كالشعر.

---

[1] القلسقشندي، صبح الأعشى في كتابة الانتشاء، ج1، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ج14، ص ص 138-139.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط2009،1،ص45.

[4] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ط2، 1997، ص 448

أنواع الترسل الفني:

الرسائل الديوانية:

وهي الرسائل ذات الطابع الرسمي، وتكتب من طرف خيرة كتاب الملك في ديوان إنشائية وتحت رعايته وبأمر منه كتعيين لولاية أو مبايعة لأمير أو توقيع لهدنة..

ويقول شوقي ضيف في هذا الصدد (...أنها كانت تتناول تصريف أعمال الدولة وما يتصل بها من توليه الولاة، وأخذ البيعة للخلفاء وولاة العهود، ومن الفتوح والجهاد ومراسم الحج والأعياد والأمان وأخبار والولايات وأحوالها في المطر والحصاد والجدب وعهود الخلفاء لأبنائهم ووصاياهم ووصايا الوزراء والحكام في تدبير السياسة والحكم"[1] وقد أطلق عليها تسمية الرسائل السلطانية لما يصدر فيها من أحكام الملك وسميت أيضا الديوانية لأن الديوان هو مصدرها وموردها.

أما موضوعاتها فتختلف على حسب اختلاف الظروف السياسية والاجتماعية وتنوعت بتنوع الحاجة إليها.

والرسائل الديوانية هي ترجمة واضحة لمواقف الدولة السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية، وعلاقاتها الداخلية والخارجية فهي منبر الحكم في البلاد، ومرسوم الحاكم إلى المحكوم ومهما اتصفت بالرسمية إلا أنها كانت مراسا للأدب الراقي، فلم تخلو من شتى ضروب الإبداع الفني فتخللها الشعر تارة ومضرب المثل تارة أخرى وما يعاب عليها فقط هو أنها كانت تكتب لحاجة ماسة وغرض معين، مما أفقدها صفة الدوام عكس الرسائل الإخوانية التي كانت تحفظ وتروى.

الرسائل الإخوانية:

تعد الرسائل الإخوانية فن قديم في الأدب العربي وجد في النثر كما وجد في الشعر، وهي الضرب الثاني من الرسائل تخلو من الرسمية ويعرفها أحمد الهاشمي ب:"...وتعرف

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ن العصر العباسي، دار المعارف، ص 468.

برسائل الأشواق وهي ما دارت بين الأقرباء والأصدقاء، وأسفرت عن مكنون الوداد وسرائر الفؤاد، ولا حرج على الكاتب إذا بسط فيها الكلام على أحواله، وأخفى السؤال في أحوال أصحابه، وتتفرد هذه الرسائل بأن يطلق الكاتب فيها العنان للأقلام ويتجافى عن الكلفة ويعدل عن الانقباض"[1]

وتتسم الإخوانيات بالطابع الإنساني فهي مخاطبة لمودة صديق أو عتاب رفيق أو تعزية لشخص مقهور.

وقد شاعت هذه الرسائل في بداية العصر العباسي الأول، وكان الكتاب يتأنقون في صياغتها ويعنون بديباجتها ويسندونها بآيات قرآنية كريمة، وبعض الأشعار والحكم والأمثال.

وقد اشتهر بكتابتها العديد من الأدباء أمثال عبد الله بن المقفع، ومحمد بن زياد الحارثي، وكلثوم ابن عمرو العتابي، والجاحظ وأحمد بن يوسف، وعبد الله بن المعتز وأبو العيناء وبشر البلوي وغيرهم من الكتاب المتميزين الذين تطورت هذه الرسائل على أيديهم، فاهتموا بتنويعها وتنميقها[2].

وقد حصرت في عدة أنواع منها: التهاني، التعازي، التهادي، والملاطفة، الشفاعات والعنايات، الشوق والحنين، المودة والاستعطاف والاعتذار، الشكر، العتاب، الأخبار، المداعبة...

إضافة إلى ذلك فالرسائل الإخوانية تتمثل فيها العواطف الإنسانية المتباينة التي تجسد معاني الأخوة والمحبة المتبادلة بين الأدباء وتعكس شخصياتهم وثقافاتهم إلى جانب قيمتها التاريخية والأدبية والاجتماعية والعلمية.

ومن أشهر كتاب الرسائل الأدبية في العصر الحديث" مصطفى لطفي المنفلوطي، وأمين الريحاني، والدكتور أحمد أمين وأبو القاسم الشابي الموجهة إلى صديقه الأديب التونسي

[1] أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص 40

[2] قاسم عزام، محمد إسماعيل بن عبد السلام، مجلة القسم العربي، الفنون البديعية في الرسائل الإخوانية، جامعة بنجاب لاهور بكستان، العدد24،2017م،ص109.

محمد الحليوي، ورسائل مي زيادة التي بودلت بينها وبين جبران خليل جبران، ولطفي السيد ويعقوب صروف، ومصطفى الصادق الرافعي، وعباس محمود العقاد.

إذن فالرسالة لون من ألوان النثر الفني نظرا لمرونة النثر ويسر تعابيره وقدرته على تصوير المعاني بمضامينها كافة، قدرة لا تتاح للشعر لارتباطه بقواعد موسيقية معقدة من وزن وقافية، غير أن هذا لا ينفي أن الرسالة نظم أنواع التعبير كلها في وصف العواطف والمشاعر، وهي قصته للأحوال المتغيرة أو تحليل المشكلات التي تعترض الإنسان وهي عرض لموضوعات علمية أو أدبية أو هي وعظ وإرشاد، فلا يمكن فصله عن الفنون الأدبية الأخرى، فهناك عدد من الأدباء كتبوا روايات عبر سرد الحوادث والتعبير عنها على شكل رسائل متبادلة بين شخصيات الرواية كما في كتاب (مجدولين)و(آلام فارتر).

فأي نص أو رسالة لابد من تضمنها على خطاب لتؤديه عن طريق (الحكي) السرد الذي بدوره يشتغل على إيصاله إلى المتلقي/ القارئ الذي يقرأ سردا في هذا الخطاب أو الرسالة.

وبعد هذه الإضاءة التي نهدف من ورائها تحديد الخصوصية الأجناسية لهذا الفن الإبداعي الذي ينفرد بطابعه الجمالي وكونه وسيلة للتواصل بين الأحباب والأقران والأصدقاء غير أنها تتداخل مع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر.

وهذا ما نلمسه مجسدا في قصيدة "زهراء قرطاج" للشاعر "نور الدين جريدي" في ديوانه "فلورا"، فقصيدة "زهراء قرطاج" هي رسالة شوق وحنين يمتطي خلالها الشاعر صهوة خياله دون أن تكبله شاعريته ليبحر في مضمار الإبداع الأدبي ويصنع لذاته هذا التناسق الروحي، ويعبر عما يجول في وجدانه وفكره من عواطف وأحاسيس نبيلة تجاه وطنه الثاني "تونس" هذا البلد الساحر بجماله والحافل بأمجاده التاريخية وبطولات شعبه المغوار الذي ضرب المثل في التلاحم الإنساني بغض النظر عن صلة الأخوة والجوار.

تحليل قصيدة: "زهراء قرطاج"

لقد استغل الشاعر "نور الدين جريدي" موهبته الشعرية وفصاحته وبلاغته ليعبر عن عشقه الدفين لبلد الجمال والتضحيات الجسام حتى يقوي بذلك أواصر الحب والإخاء بين بلدين ذابت بينهما الحدود الجغرافية، وفوارق العادات التقاليد، لتجمعهم روح الأخوة، كما نجده في التوجيه القرآني الذي يحث على الإخاء لما له من معان قيمة وفوائد جلية في قوله تعالى: *"إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ"*[1] فمن خلال هذه القصيدة يثبت الشاعر وطنيته وقوميته دون أن يخدش شفافية الشعر.

إن اختياره للعنوان لم يكن عبثا بل ينم عن ذكائه الفائق حيث يقصد من ذلك لفت انتباه القارئ وإجهاد عقله للإحالة والتأويل، فكلمة "زهراء" أراد بها "تونس الشقيقة" فوصفها بالزهراء لما تحويه هذه اللفظة من سحر وجمال أخاذ، أما "قرطاج" فهي مدينة أثرية تقع على الساحل الشرقي لتونس والمطل على البحر الأبيض المتوسط فالمرسل إذن هو ذات الشاعر، وقد تجلت الأنا الذات في (سلامي، شوقي، ألفاظي، أنا، حلقي، أغني، أبهر، أرى...)

والمرسل إليه هي "تونس الخضراء" فهو يخاطب شعبها من خلال مخاطبته لها، فقد أطلق الكل وأراد الجزء.

فالشاعر "جريدي" يجنح إلى الخيال فيفتتح رسالته بتحية سلام مفعمة بعشقه الممزوج بعبق الهوى ليبعثها عبر أجنحة الشوق والهيام إلى "تونس" الفاتنة بسحرها الذي اكتوى فؤاده بلظى حبها حيث يقول "جريدي"[2]:

سلامي إلى الخضراء عشق معطر

وشوقي إلى زهراء قرطاج أخضر

---

[1] سورة الحجرات، الآية 10.

[2] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص 6.

ثم ينتقل الشاعر بعدها إلى سرد قصة شوقه وحنينه لمحبوبته التي غابت عن عينيه ويبوح لها عن كوامن نفسه يتخلل ذلك الوصف الملازم للسرد، ليرسم لنا صورة حية عن الأحداث موظفا الأفعال في المضارع (يناجيك، يسري، يعبر، تنساب، تسقي، ترش، تنثر، يجلو، يبصر، تناغي، يبحر، يؤثر) دلالة على الوقار والاستمرارية والديمومة، فحالته الوجدانية ثابتة تلوح بصدق مشاعره.

كما نجد "نور الدين جريدي" يوظف الألفاظ المستوحاة من الطبيعة التي ترمز للحياة والجمال (خضراء، زهراء، شمسي) متأثرا بالحركة الرومانسية فيقول[1]:

يناجيك حرفي والمعاني نشيده

فيسري مع الآفاق لفظا يعبر

وتنساب ألحاني فتسقي جوانحي

طيوفا على أحلامي تونس وتنثر

سبقتك للفظ الأنيق وللهوى

فأنت الهوى يجلو فؤادي فيبصر

وسحرك مسدول على الصدر أحرف

تناغي هيامي ها هنا الحب يبحر

تسابيح من فيه الهيامى تهومت

تراتيل في الأعماق صوت يؤثر

توضأ شوقي من مفاتن سحرها

ورف سنا شمس وراح يكبر

[1] المصدر السابق، ص06.

وفي المقطع الثاني يرسل الشاعر "جريدي" ألفاظ الشوق والحنين والحب الدفين إلى "تونس" التي ربما تشير إلى شخص عزيز يقيم هناك قد يكون أديب صديق فقوله (عشقتك للفظ الأنيق وللهوى) دلالة على ذلك فتشق ألفاظه عباب البحر، فيهيم بها كل من يراها، وتداعبها الطبيعة بكل عناصرها وتطرب لشذاها كل الصبايا والعذارى وتنبهر، فينتشي قلب الشاعر، وينقشع الليل وتنجلي هموم شوقه وينير حلمه دجى الليل الحالك، وكل الأرواح تغني له فرحا وحبورا.

ولقد وظف الشاعر "نور الدين جريدي" رموزا من الموروث العربي (الحلاج، عنتر) لتكثيف تجربته الجمالية وتدعيم دلالة معانيه، فالحلاج شاعر ومتصوف عباسي عرف بعشقه الإلهي، وعنتر الشاعر العباسي الذي اشتهر بعشقه الشديد لابنة عمه "عبلة" فلا تخلو قصيدة من ذكرها.

حيث يقول "نورالدين جريدي"[1]:

سرت لك ألفاظي تشق بحارها

يهيم بها المجداف، والعشق يمخر

فكم شع نور من بهاك، وكم سلا

يداعبه روض الجمال وكوثر

فما ؟ فأنا النجوى، وشعري صلاتها

يهيم بها الحلاح عشقا، وعنتر

أنا في فم النايات يشجو حنينها

تطوف على آه الصبايا، فتسكر

فما ؟ فأنا النجوى وحلقي نسيمه

[1]نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص ص6-7.

عذارى تناعيني أغني فأبهر

أرى بهجة الفجر الجديد فينتشي

فؤادي رؤى تنضوي ورودا تعطر

وأرنو إلى وجهي أمنيه بالمنى

وأتلو صلاة للأماني تبشر

فغنت لنا الأرواح حتى تألقت

هنا ....ها هنا حلمي ليال تنور

وفي المقطع الأخير من القصيدة يروي لنا الشاعر حادثة تاريخية في نسق فني رائع ينم عن قدرة الشاعر الإبداعية، وحسن تلاعبه بالألفاظ، فحاول أن يحيي الذكرى في شكل جمالي مبهر ويلبس التاريخ حلة بهية أنيقة، حيث يعزف على قيثارة شعره ليستحضر عهدا قد طواه الزمن، لكن لم تمحه ذاكرة الشعوب.

وتتمثل هذه الواقعة في حادثة ساقية سيدي يوسف التي جرت إبان الثورة التحريرية الجزائرية في الثامن من شهر فيفري عام ألف وتسعمائة وثمانية وخمسين حيث امتزجت فيها دماء الجزائريين والتونسيين من أجل هدف مشترك وهو الحرية والكرامة.

وقد مثلت أحداث ساقية سيدي يوسف أحد رموز الالتحام والنضال في سبيل التحرر، ولم تفلح الآلة الاستعمارية من أن توقع بين الإخوة رغم أنها اعتمدت أبشع أساليب التدمير من خلال قصف مدنيين عزل، والنتيجة التي جاءت بها تلك الجريمة أنها زادت من تعاطف الشعب التونسي ودعمه للثورة التحريرية.

يقول "جريدي" [1]:

نصفق للذكرى فتشدو لنا الدنى

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص 7-8.

فتنتعش الأيام، والحلم يزهر

وأستقرئ الماضي ليعرض عهده

فيروي انصهارا للدماء ويفخر

جزائر في التاريخ تونس مده

وساقية هاجت دماء تزمجر

أ....يوسف حبي هام فيك صبابة

ففي تونس للإخاء للمجد تذكر...؟

فالشاعر يمجد الذكرى ويفخر بها لأنها تبقى شاهدا حيا وتاريخيا بالنسبة للشعبين الجزائري والتونسي، فيردد الشاعر أناشيد البطولة ويتغنى بسمات الرجولة والكون يرقص ويصفق لهذا التحدي العظيم.

يقول " نور الدين جريدي"[1]:

تماديت في شعري فأيقظت غفوتي

تهادت دنى خضراء تنضو فتمطر

أردد من نجواك، من صحوة الورى

صباحا معي فاه يغني وينشر

ويختم الشاعر رسالته بتحية الإسلام يزفها عبر أجنحة الخيال إلى تونس المعجزة والجمال، فالشاعر هنا يمثل وطنه الجزائر وشعبها فتتمظهر من خلال قصيدته مشاعر المحبة والألفة بين شعبين شقيقين، فقد تكررت لفظة السلام بشكل ملاحظ في الافتتاح والختام، وهذا ما يفرضه البناء الهيكلي للرسالة الإخوانية، ليخلص في السطر الأخير قد يكون بمثابة الدعاء

[1] المصدر السابق، ص 8.

بالخير للمرسل إليه كما هو جلي في الرسائل النثرية و استشراف بمستقبل زاهر لمصير مشترك بين بلدين تجمعهما وحدة الدين واللغة والتاريخ. فيطوي بذلك صفحة البؤس والتشاؤم ويتطلع إلى حياة أفضل حافلة بالأمل والتفاؤل بغد جديد منير.

فقد تلونت مخيلة الشاعر بأماني غير فردية تحذوها روح القومية سيكون الزمن كفيل بتحقيقها. حيث يقول "نور الدين جريدي"[1]:

سلامي إلى دنيا الخيال وما حوت

غدا تشرق الأيام والليل يسفر

وفي الأخير يمكن القول أن قصيدة "زهراء قرطاج" تتداخل فيها الأجناس الأدبية ويتعالق فيها السردي والشعري فقد جمعت بين جنسين متباعدين هما (الشعر والنثر) حيث نسج لنا الشاعر رسالة فنية تتضمن السرد الحكائي في نقلها للأخبار وصبها في قالب شعري. لينتج لنا عملا أدبيا في أبهى صورة يدل على براعة الشاعر واقتداره، إن القصيدة كشفت لنا عن الشاعر والروائي" نور الدين جريدي".

قصيدة الوصف:

يعد الوصف إجراء فنيا وأسلوبا مرموقا مجسدا في كل الأجناس السردية سواء أكانت حكاية أو قصة أو رواية "حيث لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة"[2] فالوصف في مفهومه العام لا يقتصر على القصة ولا يختص حتى بالأدب ولا هو منحصر فيهما بل يطرق مجالات كثيرة.

[1] المصدر السابق.ص06.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، الكويت، 1998، ص 250.

مفهوم الوصف:

لغة: ورد في لسان العرب مادة (و، ص، ف): " وصف الشيء له وعليه وصف وصفة، حلاه، والهاء عوض من الواو، وقيل: الوصف المصدر والصفة الحلية، الليث: الوصف وصفك الشيء بحليته ونعته وتواصفوا الشيء من الوصف.[1]

اصطلاحا: لقد تعددت مفاهيم الوصف واختلفت بين ما ذهب إليه الدارسون القدامى، والأدباء والمنظرون في العصر الحديث. " فقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل"[2] أي أن الوصف قديما كان يرمي إلى نقل الأشياء في صورتها الحقيقية كما هي في العالم الخارجي، وقد حدده قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) بقوله: " إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان وصف الشعراء، إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحاكيه بشعره ويمثله للحس بنعته"[3] و"لعل الأدب العربي القديم، شعرا كان أم نثرا قد تميز فيما تميز بالعلاقات اللغوية الواصفة للأشياء المجسدة لخصائصها ووظائفها كما تمثلها وأحسها ومثلها الأدباء"[4].

أما في العصر الحديث فيعرف الوصف على أنها "نقل صورة العالم الخارجي من خلال الألفاظ والعبارات والتشبيهات والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقى"[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 305،306.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة ومقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع امرأة، 2004، ص 111.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 130.

[4] عثمان بدوي، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص 79.

[5] محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009، ص 306.

ومن هنا، فالوصف يتيح المجال للأديب أن يرسم للقارئ وينقل له بواسطة عبارات الصور الجمالية للعالم، وورد في السرديات على أنه " نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها وهو أسلوب من أساليب القص يتخذ أشكالا لغوية كالمفردة، والمركب النحوي والمقطع، وأيا ما يكن شكله اللغوي فهو يخضع لبنية أساسية"[1] ويمكن أن يتألف أي وصف "من مضمون تيمة تشير إلى الشيء أو الكائن أو الموقف أو الحوادث (منزل مثلا) ومجموعة من التيمات الفرعية تشير إلى الأجزاء المقابلة (باب، غرفة، نافذة...)[2] إضافة إلى ما سبق ذكره يعرف الوصف "بأنه الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه بمعنى أن الوصف هو الآلية الفنية التي يستطيع الراوي من خلالها تسليط الضوء على التفاصيل الجزئية لمظاهر الأشياء أو الأماكن أو الشخصيات التي يراها جديدة بأن تكون محط أنظار القراء"[3]

فالوصف بهذا يجعل الأديب يمعن النظر في العناصر الدقيقة في عمله من وصف الأشياء والأماكن، والشخصيات مما يجعله متميزا ويشد انتباه القراء ومهما اختلفت التعاريف فيبقى الوصف أسلوبا فنيا ذا أهمية بالغة في العمل الأدبي خاصة السردي باعتباره يساهم مساهمة كبيرة في إعطاء جمالية النص.

علاقة السرد بالوصف:

يتضمن الفن الروائي جملة من الأحداث المتتابعة التي تدعى بالسرد إلى جانب احتوائه على مواصفات لأشخاص وأماكن وأشياء معينة، وهو ما يدعى "بالوصف" وهذا يعني أن العمل الروائي ينقسم إلى مقاطع سردية وأخرى وصفية تجمع بينهما علاقة انسجام تارة وعلاقة تعارض تارة أخرى، فهل يمكن للمبدع أن ينتج عمله السردي دون أن يصف ؟ وللإجابة عن

[1] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 472.

[2] جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 58.

[3] نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكله، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2011، ص 100

هذا السؤال نعرض جملة من آراء الباحثين فهناك من يرى بأنه " تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة، ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان "والحجرة مربعة متسعة الأركان موفورة الأثاث ببساطتها الشيرازي وفراشها الكبير ذي الأعمدة الماسية الأربعة والصوان الضخم والأريكة الطويلة المغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان"[1]

فهذا الوصف ساكن ويخلو من الأفعال ولكن من الصعب تصور مقطع سردي خال من العنصر الوصفي.

ومن هنا يمكن القول أن "لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السرد للوصف"[2] حيث " لا يمكن للسرد أن يتحقق إلا بالوصف وفي الوقت ذاته ليس كل وصف سردا حتى في الجمل التي تبدو سردية مجردة من الوصف تحتوي على الوصف"[3] والوصف من هذا المنظور أكثر لزوما (للنص) وذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي من أن نحكي دون أن نصف (ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء" [4]

لقد اتفق معظم الباحثين على أن السمة المميزة للسرد هي الحركة أما الوصف فيتميز بالسكون وربما يعود هذا الإسناد إلى أن "السرد يكون عادة في جمل فعلية مادتها إيراد الأعمال أما الوصف فيكون عادة في جمل اسمية مدارتها إسناد صفات إلى موصوفات"[5] غير أن الفرق الذي يبدو واضحا هنا بين الوصف والسرد إلا أن التمييز العملي بينهما ليس بالأمر الهين، "فالوصف إنشاء وتقبلا يتطلب غير ما يتطلبه السرد، فالسرد إنما يتطلب أساسا معرفة

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 116.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 152.

[3] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد، مؤسسة الوراق للنشر، عمان، ط1، 2014، ص 115.

[4] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية ن دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص249.

[5] صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000م، ص 164

الأعمال وتذكرها والربط بينها، أما الوصف فيطلب معرفة الميدان الذي ينتمي إليه الموصوف"[1] وبالرغم من هذا التعارض الذي نلمسه إلا أن هناك صفات مشتركة تجمع بين السرد والوصف" وإننا ونحن نصف إنما نخبر المتلقي من حيث لا نشعر بأحوال سردها عليه"[2].

ونخلص في الأخير مما سبق ذكره أن لكل من السرد والوصف دور كبير في بناء المشهد الروائي فهما وجهان لعملة واحدة مهما اختلفا وتعارضا في بعض السمات غير أن الغرض منهما هو بناء العمل الروائي.

تحليل قصيدة: " هاماني يعرفني"

قبل الولوج إلى ثنايا القصيدة والإبحار في معانيها الغامضة والكثيفة. فألفاظها يعتريها اللبس والإيحاء حيث تحيل إلى العديد من الدلالات وتتطلب إعمال الفكر للوصول إلى مقاصد الشاعر ومراميه ونواياه، إذن يتوجب الوقوف مليا عند عتبة العنوان (النص الموازي).

عتبة العنوان:

كثيرا ما يلجأ الشاعر المعاصر إلى توظيف الرمز، ليعبر بعمق عما أراد البوح به، وغالبا ما يستحضره لأجل غاية جمالية وبعدا دلاليا. "أن الرمز الشعري يستطيع أن يولد لدى المتلقي سلسلة من المشاعر يحس فيها قيمة فنية تكمن خلف الرمز كما أن الصورة الشعرية قد تكون لها قيمة رمزية لأنها بلا جدال تمثل صورة لأغوار الشعور التي لا نستطيع أن نتوصل إليها"[3]

فالرمز هو كلام موح أكثر تعبير وإفادة من تقديم المعنى مجردا دون تدعيم دلالته، وهذا ليس نقصا من الشاعر بل هو إبداع فني إن كان يصب في بوتقة النص.

---

[1] المرجع السابق، ص 264.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 258

[3] عزت ملا إبراهيمي وآخرون: الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان: العدد 24، 2017م، ص 129.

لقد عنون الشاعر قصيدته الوصفية بـ(هامان يعرفني)،فلم يأت هذا الاختيار عبثا بل نجده مشحونا بدلالات عميقة ومتباينة، فالشاعر " نور الدين جريدي" متشبع بالثقافة الدينية ومطلع على الموروث التاريخي الأدبي، فلا غرابة أن نجد ألفاظه مستقاة منه فاسم "هامان" شخصية وردت في النصوص القرآنية كان وزير فرعون زمن نبي الله موسى عليه السلام والمقرب الأول من حاشيته، وذكره القرآن الكريم صراحة في قوله تعالى: **وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِى فَأَوْقِدْ لِى يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِى صَرْحًا لَعَلِّى أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّى لأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ**(38) "[1]

في هذه الآية الكريمة يخاطب فرعون وجهاء قومه، أنه لا يعرف معبودا لهم غيره، فينادي "هامان" طالبا منه أن يبني له من الطين المحروق وهو القرميد بناء شاهقا لعله يرى إله موسى.

فاستحضار هذا الاسم يدعم دلالة المعنى، فقد أراد الشاعر أن يصف شعره فمثله بالصرح الذي شيده "هامان"، فترجمة هذا الاسم هي: "رئيس عمال مقالع الحجر" وكان يطلق هذا اللقب على الرئيس الذي يتولى إدارة المشاريع الكبيرة، أي أن "هامان" يتقن فن البناء والتشييد، وهو يرمز إلى الشاعر كون شعره يمتاز ببنائه المحكم وقوة ألفاظه وجزالته في سبك المعاني، فيبدو جليا وصفه النرجسي. كما يتمظهر في العنوان التناص الأدبي باعتباره أحد جماليات النص، فالشاعر يقتبس العنوان من بيت الشاعر "المتنبي" المعروف ببراعة وصفه وكانت له همة عالية في بلوغ أعلى المراتب، فقد جمع بين الشعر والحكمة والشجاعة والإباء.

يقول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

إن العنوان مشحون بدلالات الوصف التي يجسدها الشاعر في قصيدته فهو يصف شعره ليلبسه ثوب الأناقة والجمال وكأنه في سجال مع شاعر آخر يحاول أن يبدي له براعته

[1]سورة القصص، الآية 38.

في صوغ الشاعر ويثبت شاعريته. أنه يعتبر نفسه من فطاحل الشعراء وأن الشاعر الجزائري لا يقل شأنا عن نده المشرقي فبإمكانه أن يصل إلى درجة الكمال الشعري.

يتضح ذلك الوصف النرجسي في مستهل القصيدة حيث يرى "نور الدين جريدي" أن شعره يتبوأ منزلة مرموقة، كونه أدب راق مفعم بالمعاني الهادفة يسمو إلى ذروة الإبداع الشعري، لقد مثله بالصيب النافع إذا نزل غيثه على أرض جدباء استحالت روضة غناء كثيرة الخيرات والأرزاق إن شعره يجيش بالعواطف النبيلة والأحاسيس المرهفة التي تطفئ ظمأ العطشان الذي يلهث خلف الكلمة الجميلة الموحية، لتكون متنفسا وملاذا يأوي إليه حتى يشعر بالمتعة والراحة والاطمئنان، فيقبل عليها بشغف ولهفة.

حيث يقول الشاعر[1]:

لفظي ارتقى في المعالي غيثه هطل

فترتوي من معاني حرفنا القبل

أنا هنا ...وتر المعنى ونغمته

أنت القصيد أنا ...تسمو بنا المثل

صبي ...المنى لغة الوجدان في كبدي

صمتي تماهى رؤى بالعشق ينهطل

صيف تهامى كما التحنان يغمرني

يسقي الهوى زللا بالقلب ينسجل

عني تسلوا: قدس الإبداع يخبركم

لقد وظف الشاعر في المقطع الأول الكثير من الصور كالاستعارة والتشبيه ليوضح المعنى ويقربه إلى ذهن القارئ ويضفي عليه مسحة جمالية.

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص9.

والمقطع الثاني لا يخلو أيضا من التشبيهات والنعوت وهذا ما يلائم الوصف. مستعملا ضمير المتكلم "أنا" وكأنه يخبرنا عن نفسه وذاته من يكون؟ بتعداد صفاته (الأناقة، المرآة، المثل، نور، ضيائي، حلة، المزمل..)، فهاته الألفاظ تعبر عن سمات شعره الذي يمتاز بجميل اللفظ ورونق العبارة والمعاني التي تعبر عن قضايا وطنه ومجتمعه وتعكس الواقع وفمه ينطق درر الكلام من مثل وحكمة، فهو نور يضيء دروب الحيارى والشجانى والمعذبين لتنجلي همومهم وتنكشف كربهم ويداوي أفئدتهم المثخنة بالجراح.

فراح يلفهم في ثوب شعره لتهدأ نفوسهم ويشعرون بالسكينة، وتتطاير شظايا أحلامهم في عوالم الحب والعشق والهيام.

حيث يقول الشاعر [1]:

أنا الأناقة والمرآة والمثل

نور على دعجة الأيام أنشره

هذا ضيائي تناجيه ...هنا زحل

أنا ....أنا حلة المعنى ورونقه

أنا المزمل في أطيافه الثمل

تنمو حروفي مدى عشقي أشعتها

مدا لقبل وبعد لا ولن يفلوا

هامت بها مدن الأحلام تسكرها

أحلامها مهجتي تنضو بها قلل

ويتابع الشاعر "نور الدين جريدي" وصفه النرجسي ليمدح نفسه ويفخر بشعره الذي يتغنى ببطولات أبناء وطنه هؤلاء العظماء الشرفاء الذين صنعوا ملحمة التاريخ، واستأصلوا

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص ص 9-10.

جذور الطامعين، وطهروا أرض الجزائر الأبية بدمائهم الزكية من دنس الكفر، فوظف كلمة "الأوراس" التي ترمز إلى المكان الذي انطلقت منه أول رصاصة ساعة الصفر، تعلن بداية ثورة أول نوفمبر المجيدة 1954م، فوصف نفسه أنه الماضي والحاضر، فالشاعر يفصح عن كوامن نفسه التي تطمح أن تزرع الدروب وردا فيسقيها بغيث شعره لتنمو وتعطر الأرجاء، وألفاظه تنساب ألحانا كما العسل يرقص على وقعها الكون ويحتفل. وقد استحضر شخصية "زرياب الموسيقي والمطرب العباسي" العذب الصوت لأجل إثراء المعنى وتقويته.

يقول الشاعر [1]:

لحن أنا في فم "الأوراس" غنته

خلف أنا حاضر يشدو لمن رحلوا

شدوي جرى بفم الغنام يعزفه

سنح الصباح مع الترنيم ينبذل

تهادت المهج السكرى على شفتي

دنى لها غنت الأفكار والجمل

يا نغمة في فمي زرياب يعزفها

يا لفظة تشحذ الإلهام تختزل

غيث أنا وغيوم ها هنا ...هطلت

تنمو الورود على كفي وتكتمل

شعري كما سكب الغيداق موعده

ينساب من عمق وجداني كما العسل

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص 10.

فما ؟ أنا ثورة الألفاظ ألهبها

فما ؟ فأنت الرؤى تشدو وتحتفل

ثم راح الشاعر يشبه نفسه في صياغة شعره بالمهندس البارع الذي يتقن التخطيط، و"هامان" يشهد عليه باعتباره من أحسن المعماريين الذين أشرفوا على بناء صرح فرعون، فقد وظف هذا الرمز من التراث العربي الإسلامي ليدعم دلالة المعنى حيث يصف شعره أنه محكم البناء من خلال جزالة ألفاظه وقوتها، وحسن سبك عباراته ومعانيه الكثيفة المتوالدة التي يشحذ بها همم الشعوب، فيبني صرحا من الألفاظ الموحية والدلالات العميقة ممتدا إلى الأعالي يزخر بالتاريخ والحضارة، فتردده الشفاه ويطرب به كل عاشق ولهان، فينتشي الكون كله وتزول الأحزان والأشجان. ولقد وظف الشاعر الرمز الديني" سدرة المنتهى" وهي شجرة عظيمة تقع في الجنة " السماء السابعة" وجذورها في" السماء السادسة" لها من الحسن ما لا يستطيع بشر أن يصفه وهذا المكان وصله الرسول صلى الله عليه وسلم ليلة الإسراء والمعراج وذلك تشريفا ورفعة له. نلاحظ أن الشاعر استعان بثقافته الدينية ليدعم دلالة المعنى ويقرب صورة الوصف.

يقول "نور الدين جريدي[1]":

مهندس للبنا هاماني يعرفني

صرحي تسامى مدى الآفاق يبتهل

سفينتي قد طوت بحرا قصائدها

ربانها قد تساوت عنده السبل

عني سلوا: سدرة المعراج تعشقني

بدء أنا فأنا التوكيد والبدل

[1] المصدر السابق، ص ص 10-11.

أنا شموس المدى وهجي هناك: هنا

مد الحضارة والتاريخ إن سألوا

قصيدتي في شفاه الكون رددها

يهفو لها قلمي والضاد والرسل

فوق السماوات تحلو لي صياغتها

هذي طيوفي ترامت ...سحرها ظلل

تحنو عذوبتها بالهمس تدفئني

كجوقة تهادى لحنها الغزل

فتطري العاشق الولهان تلهمه

يطوي الفيافي لي يسعى وينتعل

وفي المقطع الأخير من قصيدة "هامان يعرفني" نجد أن روح الشاعر "نور الدين جريدي" تزداد ولعا بإبداعه الشعري، فيسهب في وصفه النرجسي بانتقائه الألفاظ الدقيقة والمعاني العميقة[1]، فقد لجأ الشاعر إلى التشخيص ليقدم لنا إبداعه الفني في صورة امرأة مزينة بمساحيق تجملها، فتفتن كل من يراها، فيعشقها ويهيم بحبها حيث يقول:

تعشيقة بمساحيقي أجملها

توابل اللون طيف الصبح أنتحل

لقد أراد الشاعر من هذا الوصف المدح والتفاخر بنفسه وبعبقرتيه الشعرية التي تفوق براعة المتبني من حيث التركيبة والبلاغة والإيقاع الموسيقي المنسجم، فيرى أن شعره ينفرد بلغة شعرية غير مألوفة يتسم بالحداثة والجدة، وكل الخصائص الفنية والجمالية. لقد عمد

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص11.

الشاعر إلى هذا الوصف حتى يوصل شعره إلى ذروة الإبداع الفني و ليؤكد قيمته في الساحة الأدبية حيث يتمظهر لنا إعجابه بذاته وتقديسه لها من خلال استعمال ضمير المتكلم "أنا"، وثقته بنفسه تستجلي في حب الناس له واستمتاعهم بشعره الذي يطفئ لظى أحزانهم. قد شبهه بسدرة المنتهى في الحسن والرفعة حيث يقول:[1]

إضافة ومضاف في تجددها

أنا رؤى صور في نفس تنفعل

فلست بالمتنبي في بلاغته

وراء تركيبه يسعى ويبتذل

أنا الذي يوقظ الآيات يبعثها

فينتشي الكون والأشجان تنسدل

حبي سنا سكرة الأقمار تحضنه

المنتهى هاهنا.... يتلو له الأزل

ويتابع الشاعر وصف الأحاسيس المرهفة والعواطف الجياشة التي يفيض بها شعره وتستأنس به القلوب الموجعة التي أحرقها الحب والشوق فتطرب لسماعه، أنه يتسم بالإيقاع الموسيقي الجذاب الذي تنشده الشفاه. نجد أن "الشاعر" قد وظف الرمز باستحضاره لشخصية معروفة في ساحة الفن والغناء(أم كلثوم) ليقرب الوصف ويجعله أكثر دلالة وإحياء إضافة إلى كثرة التشبيهات فيقول الشاعر [2]:

أنا...أنا الناي يشجو بالحنين جوى

وجدي مع الليل بالآهات يشتعل

---

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص ص، 11-12.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

أسطورة صادفها " غستين" ثبتها

طوعا على عتبات الفكر تعتدل

صمت السكون طقوس للصلاة بها

يجلو قصيدي فراتا... بي هنا زلل

أكور الحرف أسري فيه نافحه

لبن الأصابع يعنو لي ويمتثل

هذا القريض شدا كلثوم ينشده

لحن الهيام فكم غنت به نزل

إن الشاعر "نور الدين جريدي" يستلهم نسيج شعره من وحي السماء، فينبثق من روحه لتتولد لنا صورة شعرية بديعة يهيم بها العشاق حبا، ويتوقون لها شوقا، فتشع نورا في سماء الفكر لتكتحل به العذارى، فالشاعر يلجأ في كل مرة إلى التشبيه والاستعارة والرمز ليولد لنا معانيا مفعمة بعميق الدلالات، لقد وظف الشاعر رموزا من التراث الإسلامي (زليخة، يوسف) لتدعيم معانيه، فكل الناس تعشقه لحسن بديع شعره ورونقه، فقد شبهه بالبدر في الرقة والجمال، فهو كزليخة التي هامت بحب "يوسف " وعشقها لجماله الفذ الذي لا يماثله أحد.

يقول" الشاعر"[1]:

شعري سنى نفحات الروح تنسجه

شوقا له يرقص العشاق والأمل

وحي السماء يناجي طيفه لغتي

حلم يعانقني بالفكر ينجدل

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا ، ص 12.

أنا الذي حدثت عنه...السماء أنا

عشق العذارى فمني النور يكتحل

أنا زليخة هيم الشوق أبحرها

أنا كيوسف بدرا من له يصل؟

عشقي رفيق الهوى تجلو قداسته

نهر إليه تحج الروح تغتسل

ونخلص في الأخير إلى القول بأن الشاعر "نور الدين جريدي" قد أجاد وصف ذاته الشخصية وشعره بالجنوح إلى الخيال وتوظيف الرمز. لقد تستر خلف الوصف ليخبرنا من حيث لا نشعر عن مكنوناته النفسية ودسائس فكره، وواسع ثقافته من خلال موهبته الفذة في صياغة الشعر المفعم بالمعاني الكثيفة والإيحاءات، إذن فتعالق الشعري والسردي وتداخل الأجناس الأدبية يبدو جليا في نصه الأدبي.

قصيدة السيرة الذاتية:

إن الحديث عن ميثاق السيرة الذاتية يسوقنا حتما إلى التطرق إلى الميثاق الروائي، فمعظم النظريات تربط جنس الرواية بمفهوم التخيل، وبالمقابل تربط السيرة الذاتية بالواقع فالسيرة الذاتية تبنى على تصريح الكاتب بأنه يحكي حياته ويعرض مسار أفكاره ومشاعره، أما الرواية فتبنى على ميثاق تخيلي يصرح فيه الروائي بأن ما يحكيه هو من صنع التخيل، وأي تشابه بين الأحداث والواقع هو محض صدفة[1].

وتعد الرواية فن يتسع لمفهوم التداخل بين مختلف الأنواع، فليس ثمة تعريف جامع لخصائص هذا النوع الذي لم يعرف التحديد على كثرة المحاولات التي اهتمت بتحديده[2]

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 32.

[2] كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الروية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتورة في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، ص 125.

"ويمكن رصد مساحات من التداخل عبر مجموعة من الأنواع التي تمتصها الرواية مع حفاظها على حضورها النوعي أو حفاظها على ملامحها رغم ذوبانها في النص"[1] ومن بين الأنواع التي تتداخل مع الرواية نذكر السيرة الذاتية.

وقبل أن نحدد علاقات التداخل والاختلاف بين هذين النوعين يجب تعريف كل نوع على حدى تعريفا شاملا.

1- **الرواية:** جاء في "معجم نقد مصطلحات الرواية" أن الرواية نص نثري تخيلي سردي أو واقعي غالبا ما يدور موضعها حول شخصيات متورطة في حدث مهم: وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتشاف المعرفة بشكل الحدث والوصف عناصر مهمة فيها، وهي تفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية، فالرواية تصور الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقتها فيما بينها وسعيها إلى غاياتها ونجاحها أو إخفاقها في السعي[2]

2- **السيرة الذاتية:** يعرف "فيليب لوجون" السيرة الذاتية بأنها << حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة[3]>> وذلك نجده قد وضع حدودا أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنسا قائما بذاته وهي:

- شكل اللغة (حكي، نثري)
- الموضوع (حياة فردية و تاريخ شخصية معينة)
- وضعية المؤلف (تطابق المؤلف الذي يحيل اسمه على شخصية واقعية والسارد)

[1] المرجع السابق، ص125.

[2] لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط2002،1م،ص99.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 34.

- منظور الحكي يجب أن يكون استيعادي وبذلك يكون قد جعل دراسة الأدب تشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي التنوع وتعوزها المرونة اللازمة التي من شأنها أن تجعل الإبداع متطور وغير قار[1]

ويمكن القول بالنسبة لشرط التطابق بين السارد والمؤلف واستعمال ضمير الأنا في السيرة الذاتية ذلك الأمر أصبح غير وارد لأن السيرة الذاتية، قد تكتب بأي ضمير من ذلك أن كل الضمائر: المتكلم أو الغائب شريطة إيجاد عقد ضمني بين الكاتب والقارئ.

كما تتقاطع السيرة الذاتية مع اليوميات وهي الكتابات المتعلقة بشخص معين يرصد فيها يوميات حياته في علاقتها مع حياة الآخرين.

تتميز عن المذكرات في كونها ردود أفعال آنية تحاول القبض على الراهن من خلال ذاتية "الأنا" وتعتمد على تسجيل الأحداث يوم بيوم، وقد تتداخل السيرة الذاتية مع المذكرات على مستوى الموضوع حضور الأنا بقوة غير أن المذكرات تطبعها الانقطاعات والتقديم والتأخير وهذا يعود إلى اختلاف ظروف الكتابة، كما أن السيرة الذاتية تتداخل مع الرواية الواقعية لأنها تحاول أن تقوي عناصر الإيهام بالواقع وتحاول أن تلتصق بكل تفاصيل الحياة[2]

علاقة الرواية بالسيرة الذاتية:

لكي نبين العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، يستوجب علينا تحديد نقاط الاختلاف ونقاط التداخل حول بنية كل منهما التي نوجزها فيما يلي:

1- نقاط الاختلاف:

إن بنية السيرة الذاتية مغلقة ومنتهية، لأنها تنتهي مع حياة كاتبها فهي لا تمتد في المستقبل وتلقى كل بعد في هذا الاتجاه فالعلاقات بين الأشخاص والأشياء وتبدو حقيقية

[1] ينظر محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي تونس، ط1، 2004م .

[2] حسين خمري، فضاء المتخيل(مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2002، ص228.

وواقعية وتستمد هذه الشرعية عن حياة الكاتب نفسها، أما بنية الرواية فتبدو منفتحة على كل الأزمنة فهي تصور حياة الشخص وهي تطور أمامه على الصفحات[1].

إن الرواية تتنازعها عدة انتماءات فهناك حدث يؤطر أفعال الشخصيات أو شخصيات متضافرة مع الحدث، أما السيرة الذاتية فهي تقترن بحياة الكاتب وعبر منظوره الشخصي تتشكل الشخصيات الأخرى.

إن السيرة الذاتية أقرب إلى رواية "الصوت الواحد"، فلا نجد فيها في الغالب تعددا في الأصوات وإنما هي أحادية الرؤية، وهي رؤية توحد فيها صوت الراوي مع صوت الشخصية الموضوع بحيث لا يستطيع القارئ الفصل بينها بسهولة، في حين نجد الرواية على رغم من أنه يؤطرها ضمير سردي معين–في بعض الأحيان بنيتها المرنة تسمح بظهور ضمائر سردية أخرى بحسب ما تفرزه المواقف ومن خلال تعدد الرؤى و أساليب السرد.

كما أن مسار التلقي يوحي بسلسلة من الاختلافات من ذلك أن أفق انتظار القارئ يحدد نوع التلقي في نهاية الأمر لا يمكن لأحد أن يخرق قناعات المتلقي في أن الرواية عمل قد يكون تخييلي، والسيرة الذاتية وثيقة لها بعد واقعي؛ ذلك الأفق وما يترتب عليه من توجيه سير القراءة إلى هدف محدد في كل من الرواية والسيرة الذاتية، وعلى كل حال لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي ؛ إنه في ما يخص الرواية يدفع بتخيله الأحداث ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين[2].

2. نقاط التداخل:

يرى بعض الباحثين أن التداخل بين الرواية بشكل عام والسيرة الذاتية يكمن في البداية من تشابه الآليات، أي أن السيرة الذاتية تظل على ما فيها من خصائص شكلا روائيا وهناك من يرى استحالة الحديث عن فارق واسع بين الرواية والسيرة الذاتية طالما أن السيرة الذاتية لا

[1] المرجع نفسه، ص226.

[2] ابراهيم عبد الله، السيرة الروائية (إشكالية النوع والتهجين)، مجلة علامات، العدد19، المؤب، د ط . د ت، ص 05.

تستطيع أن تحدد هوية "الأنا" دون جدل مع الآخر، فهؤلاء النقاد لديهم اعتقاد قوي أن السيرة الذاتية ليست إلا جسرا للعبور إلى كتابة الرواية.[1] فكان أن ظهر جنسا آخر عرف برواية السيرة الذاتية.

رواية السيرة الذاتية:

هي ممارسة إبداعية مركبة بين فنين سرديين معروفين هما السيرة الذاتية والرواية ويقصد بالتركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة من خلال إضفاء التخييل على التجربة الذاتية، وتوفر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في إعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها صوغا فنيا مخصوصا يناسب متطلبات السرد والتخييل[2].

وبعد هذه الإضاءة التي حاولنا من خلالها استجلاء الحدود المفهومية للرواية والسيرة الذاتية باعتبارهما فنان نثريان متداخلان يتشبهان في الخصائص الفنية للشكل الروائي، إلا أننا نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن يعرف اليوم بـ(قصيدة السيرة الذاتية) ولا سيما بعد أن أوجد "نور دين جريدي" بينه وبين القارئ الاحتمالي نوعا من التعاقد بأن ما جاء في قصائده ليس من فعل الخيال المحض وإنما يستند إلى تجربة معاشة من قبل المؤلف.

لقد تضمن ديوانه "فلورا" لوحات سردية متعاقبة ومتسلسلة، حيث نلاحظ الحضور الفعال للذاكرة التي هي شرط أساسي في كتابة السيرة الذاتية، فالشاعر يروي لنا تجربته الذاتية مع "فلورا" في شكل يوميات (صباح ومساء وليل)،(فلورا) تمثل حبه الدفين وشوقه اللامتناهي لقد استحوذت على قلبه ووجدانه يتنفس من عبق هواها، فحبه لها يسري في عروقه مجرى الدم، لقد اكتوى بنار فراقها فراح يصف لنا معاناته وتوجعاته وآهاته، وهو يعيش بعيدا عنها، إن الشاعر "نور الدين جريدي" لا يملك النفس القصصي الطويل لأنه يتقيد بنظام الشعر المحكوم

[1] عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية العلوم ناشرون، ط 1، 2010م ، ص137.

[2] إبراهيم عبد الله، موسوعة السرد العربي، دار فارس،الأردن،2006م،ج2، ص411.

بالوزن والقافية، لقد جاءت سيرته الذاتية على شكل لوحات سردية لا تسمو إلى الرواية المكتملة العناصر والمكونات.

مكونات البنية السردية في قصيدة السيرة الذاتية (فلورآ1، فلورا2،....فلورا80).

نلاحظ أن اللوحات السردية التي احتوى عليها الديوان جاءت مشتركة في عنوان واحد، ومرتبة ترتيبا تصاعديا(فلورا1، فلورا2،.....فلورا80)، فالشاعر يروي لنا تجربته الشعرية ونوباته النفسية التي عاشها مع "فلورا" هذا الاسم الذي تشترك فيه عدة شخصيات متفاعلة لتصنع لنا الأحداث التي كانت تجري في يوميات الشاعر. فهو يبوح لنا عن الحالة الوجدانية وما تجيش به عواطفه تجاه "فلورا" التي تتمظهر في صورة المرأة التي يهيم بها عشقا ويتوق لها شوقا، حين تبتعد عنه يشتعل فؤاده لوعة وشغفا للقائها والارتماء بين أحضانها وعناقها، فروحه تتعلق بروحها وهو بهذا وكأنه يروي لنا قصص ألف ليلة وليلة.

كما تتمظهر "فلورا" في صورة الوطن "الجزائر" الذي يبدي حبه لها وتمسكه بأرضها الطيبة وتمجيد بطولات شعبها، وسائر بلدان الوطن العربي الكبير التي تعيش تحت وطأة الظلم والقهر وإراقة الدماء، وشتى أنواع العذاب والتنكيل، فيزرع بذور الورد فتزدهي به الدروب، وتحلق الطيور فرحا بصبح مشرق. وصورة "فلورا" القصيدة التي تجسد صدى أحلامه، ورؤيته للحياة، وتعبر عن خلجات نفسه في لحظات الإبداع والإلهام السماوي، إنها نسيج لغوي شاعري يمتاز بالصورة الشعرية،، وانتقاء الألفاظ الموحية، والإيقاع الشعري الجذاب الذي يطفئ ظمأ العطشان الذي انفطر قلبه وانقطعت به السبل فيرتمي بين أحضان لحنه الجميل فيشعر بالراحة والاطمئنان.

1. الشخصيات:

مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد لا يمكن تصور رواية من دون شخصيات، و" من ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية[1]"

وقد تعددت المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية حيث وصلت إلى حد التضارب والتناقض ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا شخصا، أي "كائنا إنسانيا"، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، يعكس وعيا إيديولوجيا بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي للشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمط اجتماعيا،/فإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي ننجزها في سياق السرد وليس خارجه، وبالتالي لا يتعامل معها بوصفها "كائنا" أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية ومن ثم يستبدل "غريماس" مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل[2] الشخصية كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها.

مظاهر الشخصية:

تبنى الشخصية اطرادا زمن القراءة، من خلال الأفعال التي يقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد.

ويتم التميز بين هذه الملفوظات بحسب طبيعة المعرفة أي المعلومات التي تقدمها عن الشخصية، ويمكن التميز بين ثلاث مواصفات[3].

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 39.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص40.

- **مواصفات سيكولوجية:** تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف...)
- **مواصفات خارجية:** تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس....).
- **مواصفات اجتماعية:** تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعية، وايدولوجيتها، علاقتها الاجتماعية(المهنة، طبيعتها الاجتماعية، عامل/ طبقة متوسطة/ بروجوازي/ إقطاعي/،وضعها الاجتماعي، فقير/غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة....)وعلى مستويات التشخيص أي بناء الشخصية.
- تنتمي المواصفات التكوينية للشخصية إلى عدة مستويات موجهة أو وصفية، ويمكن أن نوجزها في الشكل التالي[1]:

الوصف	الحكي	الحوار	المونولوج
-ما توصف به الشخصية وصف ذاتي: ما تقدمه الشخصية من أوصاف عن ذاتها. وصف غيري، ما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصية الموصوفة	-ما تفعله الشخصية -محكي الأفعال	-ما تقوله الشخصية -محكي الأقوال	-ما تفكر به الشخصية -الخطاب الذاتي

وبما أننا بصدد دراسة تعالق الشعري مع السردي، وتداخل الأجناس الأدبية يستوجب علينا تحديد شخصيات السيرة الذاتية التي تمظهرت في ديوان "فلورا" وبالتحديد في اللوحات السردية (فلورا1،فلورا2،....فلورا80).

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 41.

- **تمظهرات الشخصيات في ديوان "فلورا":**

1. شخصية الشاعر/ السارد:

إن موضوع السيرة الذاتية هو ذات حيث يتطابق المؤلف والسرد والشخصية الرئيسة، وهذا ما نجده مجسدا في قصائد الشاعر "نور الدين جريدي" التي جاءت على شكل لوحات سردية، حيث يروي لنا حياته الشخصية المتمثلة في تجربته العاطفية مع "فلورا" بالحديث عن نفسه وسبر أغوارها، والإفصاح عن مكامنها، حيث يبوح الشاعر عما يعيشه من حالات نفسية خلال يومياته الحياتية (صباح، مساء، ليل)، وتبرز ذات الشاعر من خلال توظيفه الألفاظ التي توحي بذلك (هوايا، مدايا، سمايا، رؤايا، منايا، غفوتي، لفظتي، شفاهي، حبيبي، ورحت، احتوتني، فوادي، كؤوسي...)

إضافة إلى حضور ضمير المتكلم في أشعاره الذي يشير إلى ذات الشاعر السارد فـ (نورالدين جريدي) لم يسهب في وصف ذاته وصفا خارجيا ماديا بل اكتفى بالإشارة إلى شخصيته الفاعلة التي تتمحور حولها الأحداث التي تمثل واقعة الشعوري في علاقته مع "فلورا".

يقول الشاعر في فلورا(7)[1]:

أنا البحر للبدر عشق ومداح.

وقوله في فلورا(8):

وروحي تسافر في روحه

كطفل يناغي الدنى الآملة.

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا،ص24.

2. شخصية فلورا " المرأة":

إن شخصية " فلورا" المرأة قد بدت علاقتها الحميمية مع الشاعر تتمظهر منذ الوهلة الأولى في لوحاته السردية، فهي المرأة التي سكنت قلبه، فكانت ملهمته ينبعث من نور جمالها الفاتن وحي شعره الذي يستمده منه طاقاته الإبداعية، لينسج لنا نسقا فنيا في أبهى صوره.

لقد قام الشاعر بتقديم شخصية "فلورا" المرأة التي يتراءى له طيفها في كل حين، وصورتها لا تغادر مخيلته أينما ذهب وحيثما وجد، فهي حاضرة في حلمه أو صحوه، في ليله أو نهاره.

حيث يقول الشاعر نور الدين جريدة في فلورا[1]:

فلورا نبوءتها في هوايا

تمادت مباهجها في مدايا

فأنت الحروف تنامت ورودا

يهيم المكان، فتشدو سمايا

فلورا نبوءتها في فؤادي ترامت

يغني الزمان، وتتلو رؤايا

فأنت الليالي تناغي منايا

لقد أسهب الشاعر في وصف "فلورا' المرأة ليرسم لها صورة حية في مخيلة القارئ ويؤكد بأنها شخصية واقعية عاش معها أحداث تجربته الشعورية، ومن بين الملفوظات الوصفية التي خصها بها (نبوءة، شمس، بدر، نور، ضياء، قديسة، الملك، الجمال، أناقتها) حيث يقول "نور الدين جريدي" في فلورا(4):[2]

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص20.

[2] المرجع نفسه ، ص22.

كقديسة صمتها آية

تناجي الليالي وعزف القداح

وقوله في فلورا (6)[1]:

ورحت أغازل شمس المدى

فباحت تعال: كؤوسي هوى

وقوله في فلورا(12)[2]:

فعيناك تسنيم عدنن وراح

فعيناك نور يشع بهاه

كبسمة طفل يناغيه حلم

كطلعة شمس تؤدي الصلاة

فعيناك حور تغازل شعري

فعيناك بدر يناجي الليالي

فنلاحظ مزج بين مقاطع سردية وأخرى وصفية حيث يقول في فلورا (15)[3]:

فلورا شموس تضيء المدى

غيوم ورعد وصوت الصدى

وهذي نبوءتها نورت

[1] المصدر السابق، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص18.

وقوله في فلورا (25)[1]:

فأنت الجمال وأنت الهوى

أنت الأماني، وأنت الملك.

لقد أراد الشاعر "نور الدين جريدي" أن يبدي صورة عشقه لفلورا باستعمال ألفاظ الوصف التي تحمل إيحاءات مكثفة مفعمة بالدلالات، زاخرة بالتشبيه والاستعارة للمقارنة الوصفية.

2- شخصية "فلورا" الوطن:

لقد تمظهرت لنا شخصية "فلورا" في صورة الوطن، فغالبا ما نجد مقصد الشاعر من كلمة "الحب" هو الوطن فما من شاعر إلا وتغنى بحبه وهام بعشقه، فالشاعر "نور دين جريدي" يسوق القارئ إلى عدة احتمالات في تقديمه لشخصية "فلورا" التي يعيش معها تجربته العاطفية في كل لحظات حياته فلا تفارق بصره وفؤاده، فقد أحال اسم " فلورا " إلى الوطن الذي يمثل هواه ونبض قلبه وأسيره يشدو بحبه في كل حين، وأينما ترامت به السبل وساقته الرياح فلابد من العودة إليه، والارتماء في حضنه الدافئ.

إن الشاعر يفرغ كل ما في جعبته من بديع اللفظ وأسمى المعاني لتذوب في شعره الموشى بحب وطنه (الجزائر).

حيث يقول الشاعر في فلورا(55)[2]

حبيبي تعال نعيد الزمان

ونعزف حبا يغني مدانا

أوشح منك مناديل شعري

[1] نور الدين جريدي،ص36.

[2] المصدر نفسه، ص56.

وأوقظ لفظي فيشدو سمانا

انحرف عشقي بحلم المساء

بلون الغروب يناغي أمانا

ونسقي العطاش بعذب الأماني

نصلي لقرب ونتلو هوانا

كما نجد أن الشاعر يجسد وطنيته وقوميته في استحضار صورة فلسطين التي يتغنى بحبها، ويأمل في لملمة شتاتها وإثبات هويتها، يقول "نورالدين جريدي" في فلورا (72)[1]

سئمت شتات انتمائي

وسفك الدماء

فهل لي انتساب لديك؟

فأين رقاع المثنى؟

وأين سيوف الكميت

سؤال تلظى بصمتي؟

فلورا:

نسيت انتمائي

فهل لي دليل يمني فؤادي...؟

هجرت الخيام

وبيت الحسين...

سئمت النفاق وهذي الحدود

[1]نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص 72.

وربط العناق، وربط الرؤوس.

فلورا؟

رمتني الليالي بجوف جفاها

مراكب حلم على شفة النبض جرحى.

فالشاعر "نور الدين جريدي" يقدم شخصية "فلورا" في صورة فلسطين الجريحة التي داست كرامتها ولوثت أرضها الطيبة النقية أيادي البطش والنفاق، فهو يدعو الله أن يفك قيدها ويعم السلام بقاعها، لقد وظف الرمز الديني حيث استحضر شخصية النبي "سليمان" عليه السلام فيأتي لنصرها بجيوشه القوية، فيعد هذا تدعيما لدلالة المعنى.

يقول الشاعر [1]

فلورا:

فهذي صلاتي تهيم بحلم اللقاء...

يصلي فؤادي: لعز اللقاء

يصلي فؤادي: لفك القيود

تصلي دموعي لعل شرى

الصافنات الجياد...

لعل.....؟

سليمان جند سليمان بطوي

زمان الدمار....

يجوس خلال الربوع

[1] نور الدين جريدي، ديوان ص 73-74.

فيحمي الديار

فلورا:

ستسمو ربوع هوانا

تغني السلام

وتنمو الورود بعشق هوانا

3- شخصية فلورا "القصائد"

لقد بدا لنا الشاعر "نور الدين جريدي" مشتت الأفكار والرؤى حيث تجلت لنا شخصية "فلورا" في لوحاته الشعرية في صورة قصائد، يروي لنا تجربته الشعورية لحظات إبداعه، فقد أشار إلى موهبته الفذة من خلال هذا القريض الذي يشع بيانا وبلاغة محكم البناء والنسق، يسمو إلى أعلى مراتب الفن والإبداع ويحلق بسماء الفكر ليداعب قلوب الحيارى والشجانى والمعذبين، فيتلو عليهم معانيه الفياضة في صورة منمقة بهية.

حيث يقول الشاعر في "فلورا"(50)[1]:

قصيدي تسامي خلودا ليبقى

يشع بيانا ونورا ونسقا

يشاكس فكرا وروحا وقلبا

تحج القلوب إليه لترقى

فلورا نبوءة وحي ولفظ

تداعب حسيا وهمسا ونطقا

تمايل غصني وروض المعاني

[1]نور الدين جريدي، ديوان ص 52-53.

تسيح رؤايا جمالا ورقا

وقوله في فلورا (53):[1]

أنا جوقة في رياض الحروف

يتوق إليها قصيد الجنون

وأعزف حرفي لروح تجلت

فتشرق ألفاظها من فتون

تهدهد صدر العطاش الحيارى

تزغرد ألحانها من عيوني.

نلاحظ أن الشاعر قد أسهب في وصف شعره، حيث قام بأنسنة الألفاظ وجعلها تقوم بما يقوم به الإنسان، حيث جعل الروح تدب في الكلمات (تشاكس صمتا، تقبل معنى يساير مبنى ينير الحضارة، فهذي فلورا تبث هواها...)

فعلاقة الشاعر " نور الدين جريدي " بإبداعه الشعري وعصارة فكره علاقة حب، فوصفه لشعره يدل على إعجابه وفخره به.

حيث نجده يلجأ إلى تكرار المعاني والألفاظ دون عمد فلحظة إلهامه تجعله يوظف الألفاظ بعبثية.

يقول الشاعر في فلورا (51)[2]:

أمان....

سلام....

وحرب....

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص55

[2] المصدر نفسه، ص 53.

قتال....

هي البدء عند النهايا

هي المشتهى والغوى في قصيد الأماني...

غمام على صفحات الحب يتلو

تغني النبوءة، يهمي المطر

تضارع

حرفا

وفعلا

مضافا

وجرا

ونصبا

نعوتا

لنعت

فنجدل منها روائع عشق، تنمق نصا بقزح الصباح...

فتوقظ روضا

تشاكس صمتا، تقبل معنى يساير مبنى ينير الحضارا

فهذي فلورا تبث هواها...

إن الشاعر يمطرنا بوابل من الصفات التي يتحلى بها شعره النابع من صدق أحاسيسه وقلبه المرهف الذي ينزف شجنا ليداوي جراح المظلومين والمقهورين في هذه البقاع. فهو رسالة حب إلى القلوب المتعطشة للفظ الجميل المفعم بالإحساس المرهف الصادق ينير بها

فيافي الوجود. لقد ألبس الشاعر "نور الدين جريدي" قصائده ثوب الإناسة وجملها بمساحيق البلاغة والإيقاع الشعري الفياض.

حيث يقول في "فلورا" (80)[1]:

يحوم الفراش بروض القوافي

لريحان لفظي وعطري يمص

يطير بلفظ الأنيق إليها

سراح ينير وجودا يبص

أنا شعر مثقل بالأماني.

مواجع شوق، قصيد ينص

أحن إلى زهرة في فؤادي

تصوح بنات المعاني تقص

وخلاصة القول أن أشكال التقديم التي يقدم بها الشاعر الشخصيات التي عاش معها تجربته العاطفية خلال يومياته الحياتية تخضع لمنطق التحول الإبداعي، وترتبط باختياراته الفنية الجمالية، حيث حرص على إبراز شخصياته بأدق التفاصيل، فقد جعل لها ملامحا وأوصافا واقعية يستقي من الطبيعة وينهل منها أجمل الصور وأبلغ التشبيهات كما اعتاد الشعراء الرومانسيون على استعمالها، حيث تتحرك الألفاظ في عالم الشاعر وتخلق صورا ضاجة بالحيوية والدينامية.

إنه يستعير من الشمس النور والضياء والجمال، ومن الليل الحزن والألم ونار الاشتياق.

لقد أراد الشاعر إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصياته في أوضاع غامضة ومفارقة مثلما نجد في بعض أشكال الرواية الحديثة، حيث "الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم،

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا،ص80.

شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، تغير في الديمومة، نفس الشخصية، قد تكون تباعا، امرأة أو رجل، أشقر أو أسمر، ديمومة في التحولات (شخصيات مختلفة تقوم بنفس العمل أو تتلقى نفس الأوصاف""[1]

لقد تواترت شخصية "فلورا" من بداية اللوحات السردية إلى نهايتها بمواصفات متباينة.

3- الفضاء:

مفهوم المكان:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

يعرف الباحث السيميائي (لوتمان) المكان بقوله: " هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال، المسافة...)[2]

يمثل المكان إلى جانب الزمان "الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان" [3]

إذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى-أسفل-متصل-داخل-خارج) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي إضافة على أبعاده المكانية- يتميز بكونه[4] فضاء لفظي: "لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي espas verbale بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كل الأماكن التي ندركها

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم،ص43.

[2] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني: تقديم ورجمة سيزا قاسم، دار فارس، مجلة عيون المقالات، العدد، 1987، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص59.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص100.

بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه.

- **فضاء ثقافي:** إن تشكيل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا بجعله فضاء ثقافيا، بمعنى أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعة اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية.
- **فضاء متخيل:** يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخلية، تتضمن أحداثا وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه، وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية (الجغرافية، المكانية) يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك إمدادات واقعية، بمعنى يحيل على أمكنه لها وجود في الواقع، فإن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء، أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد.

الفضاء في قصائد (فلورا1ن فلورا2،....فلورا80):

يعد المكان عنصرا أساسيا من العناصر المكونة للعمل السردي –كما أسلفنا الذكر– فهو الفضاء العميق الذي تستلزمه مجموعة من العلاقات والشخصيات لتجري فيه الأحداث.

نجد أن الشاعر "نور الدين جريدي" يوظف في قصائده اسمي الإشارة "هنا" و"هناك" محاولة منه للفت انتباه القارئ حتى يبحث لها عن تأويل، بعد سرد تفاصيل المكان الذي يوحي إليه اللفظ، فأسماء الإشارة "لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل بل تحتاج إلى ربط متواصل مع سياق النص"[1] لذا يرتبط الملفوظ بوصف للمكان الذي يمثله مع أول وصف.

[1] فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكبا" أزمة للنشر والتوزيع ط1، 2006، ص44.

ونلاحظ جليا أن أسماء الإشارة تكررت مرات عديدة في اللوحات الشعرية، وكلما ذكرت يليها تعبير عن حالة نفسية عايشها الشاعر في تجربته الوجدانية خلال يومياته.

حيث يقول "نور الدين جريدي" في فلورا (2)[1]

هنا الشعر أحلامه أشرقت

يمد أشعته الساحرة

وقوله في "فلورا" (10)[2]

هناك على همسة الصمت نسري

ونسكب فجرا وحلما وعطرا

نهيم طويلا ونلهو جميلا

فينمو المكان سموا وخضرا

فالشاعر يرسم في خياله مكانا يسقط حالته الشعورية، فنجده بعد ذكر اسمي الإشارة "هنا" و"هناك" يليها مباشرة وصف للمكان، فقد بدا لنا المكان مشرقا جميلا مخضرا يشير إلى لحظات النشوة والسعادة التي عاشها الشاعر رفقة "فلورا".

كما نلاحظ عبثية المكان عند الشاعر التي تشير إلى حالته النفسية غير المستقرة والمتباينة، بين الشوق والحنين والعشق والهيام والحسرة والندم.

حيث يقول في فلورا (4)[3]

يذوب الفؤاد يتوه هنا....

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص 22.

هناك.... هنا قد يجافى وساح

تقلب كفا بكف الهوى.

حبيبي تعال نداوي الجراح.

وقد تجلت عبثية المكان في توظيفه لأسماء المكان (شرق، غرب، شمال، جنوب)، فقد أشار إلى حالة القلق والتوتر التي عاشها جراء نار الشوق التي أحرقت فؤاده فيقول في فلورا (26):[1]

تلهب شوقي لظى في هواك

ونايي زفير سرى في لظاك

أتيه شمالا، جنوبا، وغربا

وشرقا أناشد نجوى رؤاك.

واستعمل كذلك أسماء المكان التي توحي إلى حالاته النفسية المتقلبة وتحول أحاسيسه في علاقته مع "فلورا".

فوظف كلمات: البحر، الروض، البوادي، التلال....التي توحي إلى السحر والجمال والنسيم المنعش، والمنظر الرائع ليقحم المتلقي معه في جو من الغبطة والسرور.

حيث يقول في فلورا (20)[2]:

أتوه ببحرك يا آسري

لأسبح في حرفك السافر

وقوله في فلورا (10)[3]:

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] نورالدين جريدي، ديوان فلورا ، ص26.

ونقطف من شائق الروض وردا

ونمتص من رجفة الشوق خمرا

ومن بين أسماء الأماكن التي وظفها كذلك: الأوراس، فلسطين، العراق، القدس ليحدد مواضع الألم والحزن، فاستحضارها يحيي في قلبه الهموم والأشجان، فهي تشير إلى: الحروب، القتال، الدماء، الجراح... فتعكس نوبات الشعور التي تنتابه جراء ما حدث وما يحدث من مآسي وقهر وظلم في وقتنا الراهن، وهي دليل على واقعية شعوره.

2- الزمان

مفهوم الزمن في السرديات: للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى القارئ، وعادة ما يميز الباحثون السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن.[1]

- **زمن القصة:** وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، يخضع زمن الفضة للتتابع المنطقي.
- **زمن السرد:** هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.

فإذا افترضنا أحداثا في قصة ما تروى من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي:

حدث1--- حدث2---- حدث3

فإن زمن السرد قد يأتي على الترتيب المثالي:

حدث1--- حدث3--- حدث2

أو على الترتيب التالي:

حدث 2--- حدث 3--- حدث1

أو:

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 87.

حدث3--- حدث1 --- حدث 2

إن زمن السرد يتيح للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق مختلفة ومتعددة، وبالتالي يستطيع الروائيون إذا منحوا قصة واحدة أن يضعوا لها ترتيبا زمنيا لأحداثها وفق ما يناسب اختياراتهم الفنية فيقدم الواحد منهم في الأحداث ويؤخر بما يحقق غاياته الجمالية.

كما أن لكل زمن نظامه الخاص، وما يحدث بين الزمنين من تفاوت بينهما يولد مفارقات زمنية.[1]

- **المفارقات الزمنية:**

وتحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه.

الاسترجاع: يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل.

الاستباق: عندما يعلن السرد مسبقا عما يحدث قبل حدوثه المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية لحظة الحاضر، أو استباقا لأحداث لاحقة.

الزمان في قصائد "فلورا1، فلورا2،.... فلورا80":

إن الزمن عنصر حيوي له أهمية بالغة في حياة الإنسان، وهو من أهم العناصر المكونة للرواية وأشدها ارتباطا به.

نلاحظ تعدد الأزمنة في قصائد الشاعر فقد استعمل الزمن الموضوعي، والزمن المطلق، فواقعية الأحداث تفرض عليه ذلك، فالشاعر انتابته حالته الإبداعية، فراح يسترجع ذكريات تجربته العاطفية ويكتبها على شكل يوميات (صباح، مساء، ليل) فلوحاته السردية جاءت مرتبة من اللوحة الأولى إلى اللوحة الأخيرة يتقاطع فيها السردي والوصفي، فلحظة الاسترجاع كانت ليلا، ثم يستمر زمن الحكي في تعاقب واضح.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص ص 88-89.

حيث يقول الشاعر في فلورا (2)[1]:

تسافر في روحها غفوتي

ونامت على صدرها لفظتي

تموج بها نشوة الذاكرة

ثم يقول في فلورا (3)[2]

طقوسك طافحة في الهوى

يهيم بها الفجر نور الضياء

يضيء الليالي وكل المنى

فيتلو الصباح يعيد المساء

وفي فلورا (4) يقول[3]

كقديسة صمتها آية

تناجي الليالي وعزف القداح

.....

.....

كلوحة تماهي الصباح

وفي فلورا (5)[4]

رأيت فلورا مساء يغني

---

[1]نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص20.

[2]المصدر نفسه، ص،21.

[3]المصدر نفسه، ص22.

[4]نور الدين جريدي، ديوان فلورا،23.

وفي فلورا (6) يقول:[1]

ورحت أغازل شمس المدى

ويقول في فلورا (7)[2]:

نجوم تراقص ليلي وشدوي

يهيم بها القلب حتى الصباح

فنلاحظ أن الشاعر يسرد يومياته (صباحا، مساءً، ليلا)، في زمن منطقي يؤكد واقعية تجربته الذاتية.

الأحداث:

يعد الحدث من أبرز عناصر السرد، إن لم نقل هو المحور الأساسي الذي يقوم عليه العمل الروائي، "ويختلف الحدث الروائي عن الحدث الواقعي الذي يجري في حياتنا اليومية، بالرغم أنه يستمد أفكاره من الواقع"[3]

وتعرف الحادثة في العمل الروائي بأنها "مجموعة من الوقائع الجزئية، مرتبطة ومنظمة وهو ما يمكن تسميته بالإطار، أو هي تلك السلسلة من الواقع المسرودة سردا والتي يضمها إلى إطار خاص"[4]

نلاحظ أن الأحداث التي قام الشاعر بسردها في سيرته الذاتية تعبر عن الحالات الشعورية التي عاشها في تجربته الواقعية خلال يومياته الحياتية، لقد جاءت في خط سردي متوال وفق سيرورتها الزمانية إلا أن السرد يعتريه بعض الحالات من التقطع وهذا طبيعي في النص الشعري، حيث يكون الشاعر مقيد بالوزن والقافية. وما تقتضيه حالة الاستذكار والاسترجاع عند الشاعر حيث يتناوب السرد والوصف، فالشاعر يقوم بتعطيل السرد من أجل

[1] المصدر نفسه، صفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] ينظر آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص27.

الوصف " فالوصف المتسع والمفصل يتبدى بمثابة وقفة أو استراحة في سيرورة السرد، حيث يضطر السارد إلى وقف سرد القصة وقطع تسلسلها، ليصف مشهدا أو شخصية أو شيئا، وعندما ينتهي من الوصف يعود إلى استئناف سرد القصة.[1]

لقد استهل الشاعر "نور الدين جريدي" مساره السردي بمقطع وصفي يعد بمثابة مقدمة ساخنة يعرفنا فيه بشخصية "فلورا" التي عاش معها تجربته الشعورية، فهو بذلك يقوم بعملية جذب القارئ وتهيئته لاستقبال الأحداث التي كانت عبارة عن خلجات نفسية، بعدها نجد لوحاته الشعرية تتقاطع بين السرد والوصف، ها هو "جريدي" يستحضر لحظات السعادة مع "فلورا" في إحدى يومياته، حيث جاءت وفق تسلسل زمني منطقي، حيث يقول في "فلورا"(6)[2]:

ورحت أغازل شمس المدى

فباحت تعال: كؤوسي هوى

وحين احتوتني فؤادي انتشى

تفجر بنبعي وحرفي استوى

فهذي الأماني تراءت هنا

وداعا سهادي فحزني انطوى

وجيد الأغاني تهادى لنا

يغني وداعا ليالي الجوى

كما نجده يسرد لنا في إحدى لوحاته قصة معاناته حين استيقظ الشوق في قلبه، بعدما فرق الزمن بينه وبين حبيبته.

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص23.

حيث يقول في فلورا(7)[1]:

أنا البحر للبدر عشق ومداح

هاجت بحار ولاحت رياح

فأنشدت ملء وجودي غناء

فأيقظت الشوق هذي القداح

نجوم تراقص ليلي وشدوي

يهيم بها القلب حتى الصباح

رنا البدر للبحر حبا وشوقا

فألهمت البدر هذه الجراح

وكذلك نجده يحكي لنا لحظات لقائه ووصاله مع "فلورا".

حيث يقول في "فلورا"(8)[2]:

وتحمل قلبه في كفها

صباحا يناغي المنى الحافلة

كعرافة رق فنجانها

وتقرأ في غده سائلة

وروحي تسافر في روحها

كطفل يناغي الدنى الآملة

فحنت وقد أرسلت طيفها

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص24.

حبيبي كفاني رؤي قاتلة

بعد عرضنا لبعض النماذج الشعرية التي احتوت أساليب السرد في قصيدة السيرة الذاتية يمكننا القول أن تعالق السردي مع الشعري يبدو جليا في قصائد الشاعر "نور الدين جريدي"

الرؤية السردية:

من الواضح أن الرؤية السردية في اللوحات الشعرية (فلورا1، فلورا2،.... فلورا80) هي " الرؤية مع ' أو "الرؤية المصاحبة " وهي المناسبة لنمط السيرة الذاتية، فالشاعر "نور الدين جريدي" قد استخدم ضمير "الأنا" ليمنح لنفسه مساحة كبيرة ليعبر عن نفسه، ويمنح لقصته جانبا كثيرا من الواقعية فكان الشخصية المركزية هنا.

حيث يرى ميشال بوتور أن من شأن الضمير المتكلم أن يحول التخييلي واقعيا والوهم حقيقة ثابتة لدى القارئ فيقول:" من الثابت أننا نستعمل بالطبع صيغة المتكلم في كل مرة، نحاول أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا"[1]

قصيدة الحواريات:

أ- مفهوم الحوار:

الحوار من أهم العناصر السردية في المتن الروائي حيث يعكس المستوى الفكري والاجتماعي للشخصيات الناطقة به، «فكما أن الحوار في المسرحية يعد أداة لتحليل الشخوص، وإبراز الملامح، والطباع الفردية كذلك يعد اعتماده في الرواية، وفي أي فن سردي آخر، بطريقة يستطيع بها المؤلف التأثير على الشخصية»[2] كما أنه يبرز قدرة الكاتب في رصد مستويات شخصياته الثقافية وبراعته الإبداعية على تقديم هذا التميز في نص روائي يجعل المتلقي يرتبط به و الحوار في أبسط تعريفاته" «حديث يدور بين اثنين على الأقل،

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريدا أنطونيوس منشورات عويدات،1971 ص 65.

[2] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010، ص 190.

ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه.... يفرض منه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النفس».[1]

ب- تحليل قصيدة: على شفتي سقراط

عتبة عنوان: قبل الولوج إلى ثنايا القصيدة، لابد لنا من قراءة في العنوان باعتباره نصا مكثفا وقصيرا يختزل نصا طويلا، ويشكل مفتاحا يمكننا من الدخول إلى النص وكشف أسراره.

فالشاعر "نور الدين جريدي" قد اختار هذا العنوان عن مقصدية واضحه حيث نجده مشحون بدلالات النص، فقد وظف الرمز الفلسفي "سقراط" وهو شخصية فلسفية عرف أنه أكثر الرجال حكمة في العالم القديم، وقد كان يحث الحكام على تحقيق العدل والسعي إلى الخير مما سبب في إعدامه بالسم، فهو إسقاط من الشاعر الذي أبدى استياءه من الواقع الراهن الذي تعيشه الشعوب العربية من ظلم وفساد، فالشاعر يرفض ما آلت إليه البلدان العربية وكأنه يتحدث على لسان سقراط، ويحاول أن يدعو إلى العدل ونبذ الفساد.

فقد جاء نصه مثقل بالإيحاءات، حيث وضع القارئ إزاء عدد وافر من الدلالات، يستشيره ويدفعه للتسلح بكل خبراته الاستطلاعية ولا يوفر مجالا من مجالات معرفته اللغوية والتراثية والجمالية والطقوس الاجتماعية والموضوعات المحلية التي انبثق منها النص الشعري إلا وقد استشاره.

لقد راح الشاعر ينسج قصة روحية مع بلد الحب والجمال والحضارة الفرعونية، الزاخرة بشتى الفنون والعلوم، إنها "مصر" أم الدنيا يدعوها للوصال بعد أن عصفت بها نار الفتنة حين ثارت على الظلم والفساد فقد حاول أن يستحضر الذكرى ويبدي أسفه وتوجعه وحسرته على ما ألم بها من حزن عميق جراء قهر الأيادي الغادرة ويتساءل إلى متى وألسنتنا مخرسة لا تتفوه بكلمة الحق؟

[1] نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، الطبعة الالولى،2007، ص9.

يقول الشاعر "نور الدين جريدي"[1]

بحر يحاكي السماء....أه أيا وجعي

مواخرا الحب تاهت .. أين مرساه؟

حر تهاوى لظى فالنار تعصفه

حرف على ألسن الآهات ناجاه

يتلو النوى آهة النايات ملتهبا

من وجده تتلظى الروح أواه

حرفي تجافى مدى تشكو مشاعره

معنى على فوهة البين وسمناه

ذكرى على نبضات القلب أعزفها

فكيف أنسى الذي كنا كتبناه.

نجد أن الشاعر أراد أن يجعل الحديث يجري على لسان "مصر" كي تجيب على تساؤلاته التي أرقته وحيرته، فراحت تبادله حبها وعشقها، وتتغنى بمجدها وقوتها ف(فرعون، ذي الأوتاد، وهامان، الأهرام) كلها تشهد على ذلك.

يقول الشاعر "نور الدين جريدي"[2].

قالت،

فأنا..

ياحبيبي

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص85-86.

شرف، وانتساب

من أصل.....

همم التاريخ

تمجد...

ذي جذوري، وتاريخي

هذي الدنيا

أم الدنيا

ترددە...

فرعون

وذي

الأوتاد

وهامان

والأهرام

تمدده ...

قالت:

حبي نار وجد وهوى

صعب يستحيل تصيده

دنياك تقربني حينا

سحرا وجنونا تنشده

مهلا: حبي يتماهى في

محراب الصمت أردده

فغدا نبني حلما صرحا

فلقا.... يتباهى مولده

إنها تؤكد أنها ستخرج من دائرة صمتها وستبني مستقبل أبنائها لا محالة.

يقول الشاعر:[1]

تشدو .....

تغني النيل....

على الأيام....

شراب...

برد..

أمن...

فعلى القلب يشفي...

مصهده

***

قالت:

كلثوم تسامرنا...

عذب اللحن ترسله...

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص87.

لهوى...

ذي شفاه الكون...

ترده

***

نلاحظ في هذا المقطع أن "أم الدنيا" تتفاءل خيرا بغد مشرق تسترجع فيه مجدها المفقود وحقها المسلوب، فتعود بذلك ليالي السمر تنشد ألحانا ينتشي بها الكون ويحلق فرحا.

أما في المقطع الأخير فنجد الشاعر "نور الدين جريدي" يستعمل أسلوب النداء الذي يدل على بعد المسافة في الرد عليها ويلقبها بـ(جيهان)هذا الاسم الذي يعني الدنيا أو العالم بأن بلاده الجزائر، التي فجرت ثورة نوفمبر قد وقفت سابقا في وجه الظلم وطهرت أرضها بدماء الشهداء ولن ترضخ يوما لقوى الجبابرة فستثور لا محالة لتسحق أيادي الفساد والظلم، ثم راح يبين لها أن همهم واحد، ومصيرهم واحد لذا يجب عليهم أن يلتحموا لتحرير القدس وتطهيرها من دنس الكفر ويحاربوا الفساد والظلم، فقد بات حلما يؤرقه.

يقول الشاعر "نور الدين جريدي"[1].

قلت،

ياجيهان...

بلادي، بلادي، بلادي

فهذي الجزائر...

مليون نصف مليون...

عربون الشهداء...

[1] نور الدين جريدي، ديوان فلورا، ص ص.88-89.

مولده...

مجدي...

فدمي...

سينا....

كم تذكرني...

ها هنا...

الأرض التحمت

ها...هنا

فدمي انصهرت

عشق الموت أوراس

يخلده..

ويشهد هنا... يتلو دمه

لحن تسامي هنا غده

سينا أوراس أنا وهنا

وهناك دماء توحده

واحد... جرح، شوق، وغد

متى القدس يمحى تهوده..؟

أين، كيف لماذا، ومتى؟

أه... مجدي شلت يده.

وخلاصة القول نلاحظ أن الشاعر "نور الدين جريدي" قد أجرى حوارا فلسفيا عميقا، تروي فيه كل شخصية على لسانها قصة ماضيها المجيد وبطولات شعبها وتندد بواقعها المرير وتستشرف بمستقبل زاهر يلم شتاتها ويشيد صرحها.

فقد أراد الشاعر في قصيدة "على شفتي سقراط" أن يبعث الحيوية في الشخصية، ويخفف من رتابة السرد الذي يكون مبعثا للسأم والملل بتوظيف الحوار حتى يجعل نصه يقترب من لغة الواقع أكثر.

وبالتالي نجد أن القصيدة قد جسدت أحد أنماط السرد لتكشف لنا عن تداخل السردي والشعري في شعر" نور الدين جريدي" مما أضفى عليها جمالية متفردة.

خاتمة

خاتمة

بعد هذه الرحلة البحثية التي وقفت من خلالها عند تجليات الظاهرة السردية في الشعر وتجسيدها في ديوان "فلورا" للشاعر الجزائري" نور الدين جريدي". أختم بحثي هذا بتقديم حوصلة ما توصلت إليه في جملة من النتائج التي حاولت أن ألخصها في ما يلي:

- إن الشعرية تقوم أساسا على الآليات التي يستخدمها الكتاب والشعراء لإنتاج أعمالهم الأدبية فهي ترتكز على الأسلوب واللغة بقدر ما ترتكز على المعاني أيضا، وتهتم بجمالية النصوص وأدبياتها وتسعى إلى دراسة الإمكانات التي تجعل من عمل ما عملا فنيا وأدبيا راقيا.
- يعد السرد صفة للخطابات واسم جامع لكل أجناس الكلام، فهو حديث حسن النسج متتابعا تتابعا منطقيا، وهو خطاب استوفى جميع شروط شعريته دون أي تحديد أجناسي ، إذ أن الشعر يمكن أن يكون سرديا.
- إن التداخل الأجناسي سمة بارزة في الشعر العربي في مرحلته المبكرة، حيث نجد ثمة حكايات في أشعار امرئ القيس والخنساء والحطيئة، وعمرو بن أبي ربيعة.
- إنّ قصيدة النثر قد اكتسبت قبولا لدى المتلقي في كل أنحاء العام واتسعت منافذ وجوديتها وكثر من كتب فيها نظرا لقوتها التأثيرية في النفس، فهي ليست هذيانا ولا افتعالا ولا تراصا لفظيا فقط، إنما هي شكل أدبي له خصائصه الجمالية.
- إن تعالق الشعري والسردي ظاهرة فنية جمالية تجسدت في شعر "نورالدين جريدي"، فقد جاءت قصائده ملونة بشتى أشكال التعبير الأدبي إضافة إلى جمال الصورة الشعرية والوزن والإيقاع الذي زاد من تألقه الفني.
- جنوح الشاعر "نور الدين جريدي" نحو التنويع في تقديم أنماط التشكل السردي التي حصرها في ديوانه واشتماله على مكونات البنية السردية.

- لقد لجأ الشاعر إلى توظيف الرمز بكثرة لتدعيم دلالة المعنى، فلم يقدم لنا المعنى مجردا، مستعينا بثقافته الواسعة حيث نهل من الموروث الديني والتاريخي ما يناسب دلالات نصوصه الشعرية.
- لقد جادت قريحة الشاعر فبرع في انتقاء الألفاظ القوية ذات الدلالات الكثيفة، وميله إلى الانزياح اللغوي ليحقق بذلك مشروعا إبداعيا متفردا.
- إن ديوان "فلورا" كشف لنا عن الشاعر والروائي "نور الدين جريدي" الذي استطاع أن يجمع بين جنسين متباعدين في حلة جمالية أنيقة.
- إن قصائد "نورالدين جريدي" إسقاط للواقع المعاش الذي كان منبع إلهامه الشعري.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر

1. القرآن الكريم برواية ورش
2. نور الدين جريدي، ديوان فلورا، دار الأوطان،2014، الجزائر.

ب- المراجع:

الكتب العربية:

3. ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010،
4. ابراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع الوظائف، البنيات، ط1، الاختلاف، الجزائر، 2008.
5. ابراهيم عبد الله: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2003، مج 352.
6. ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح أحمد أمين ورفيقيه، مطبعة لجنة التأليف د.ط، القاهرة1947.
7. ابن فارس: مقاييس اللغة، ج1.ج3، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.
8. ابن منظور: لسان العرب، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.
9. ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، نح أحمد مطلوب وخديجة الحديشي، مطبعة المعاني، ط1، بغداد، 1967،.
10. أبو تمام: الديوان شرح الخطيب التبريزي، ج3، تح محمد عبده غرام، دار، دار المعارف، ط4، القاهرة، د ت،.
11. أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط1،2009.

12. أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، د.ط، 2002.
13. أدونيس على أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
14. أدونيس: زمن الشعر، ط6، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2005.
15. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الجوار، ط1، سوريا، 1997، مج 158.
16. جمال بوطيب، النص والمدار سردية الشعر وشعرية السرد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبقة الأولى 2013.
17. جميل حملاوي: دراسات في القصة القصيرة جدا، الطبعة الأولى، 2013.
18. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في أصول المنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.
19. حسين خمري، فضاء المتخيل(مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2002م.
20. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط3، بيروت، 2000، مج 160 .
21. الزمخشري: أساس البلاغة، تق الأستاذ ابراهيم بلاشي، دار الشعب، د ط، القاهرة.
22. الزمخشري، المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط4، 2004م .
23. سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة ومقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع امرأة، 2004 .
24. شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد مؤسسة الوراق للنشر، عمان، ط1، 2014.
25. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ن العصر العباسي، دار المعارف، .
26. صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000م .

27. عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية العلوم ناشرون ط 1 ،2010.
28. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د.ت).
29. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، ط2،1997 .
30. عبد الغاني خشة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، الطبعة الأولى دار الألمعية للنشر والتوزيع، عين الباي قسنطينة، الجزائر 2013.
31. عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003.
32. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.
33. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007
34. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، علم المعرفة، الكويت، 1998 .
35. عبيد بن الأبرص: ديوانه، تد حسين نمتاز، مطبعة مصطفي البابلي الجبلي، د ط، القاهرة، 1957.
36. عثمان بدوي، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000
37. عز الدين مناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002،.
38. عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية من عام 1990 إلى عام 2010، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
39. عناد عزوان: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 2004.

40. فالح نصيف الحجية الكيلاني، دراسات في النثر المعاصر وقصيدة النثر، الطبعة الأولى 2017، دار دجلة للنشر والتوزيع 2016، عمان،
41. فتحي رزق الخوالدة: تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكبا" أزمة للنشر والتوزيع ط1، 2006.
42. فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون، د.ط، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دت.
43. الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، تقد الشيخ أبو الوفاء، دار الكتاب الحديث، ط1، بيروت، 2004.
44. قاسم سيزا، بناء الرواية، الهيئة المصرية العاكة، ط1، 1914، مج 180.
45. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .
46. القلقشندي، صبح الأعشى في كتابة الانتشاء، ج1 .
47. كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
48. لطيف زيتوني، معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002 .
49. ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية ع ج، عالم الكتب الحديث، الأردن اربد، شارع الجامعة، ط1، 2017.
50. مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010 .
51. محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي تونس، ط1، 2002م .
52. محمد الصفراني، التشكيل البصري في العشر العربي الحديث (1950م-2004م)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
53. محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، 2009

54. محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، ط6، 2006.

55. محمد عبد المطلب: النص المشكل أو قصيدة النثر، دار العالم العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.

56. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ط1 ،2000.

57. محمود بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

58. محمود دراسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير، الأردن، ط1، 2010.

59. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2010،

60. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

61. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية ن دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004 .

62. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية مكتبة لبنان، ط1، 2003،

63. نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، الطبعة الأولى،2007.

64. نقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكله، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2011.

65. النهشلي عبد الكريم: الممتع في صنعة الشعر، تح محمد زغلول، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، د ت.

66. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 1999، مج 20.

67. يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، دراسة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق 2010.

68. يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006.

المذكرات والرسائل:

69. أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنين، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012_2011 .

70. بشير تاوريرت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المعاصرين والشعراء، مطبعة الجزائر، 2006 .

71. تداخل الأنواع الأدبية في الروية العربية لمعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتورة في النقد الأدبي المعاصر، طريمة فيتري، كلية الآداب واللغات متم اللغة والأدب العربي جامعة تلمسان.

72. زينب معمري: شعرية التكرار في شعر أمل أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر، 2011.

73. سمير إدريس: شعرية الخطاب الإقناعي في النص التوحيدي، الإشارات الإلهية أنموذجا، مخطوط ماجيستير كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2012.2011

74. عبد القادر شبوني: ثنائية الشعر والنثر في النقد العربي القديم، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة البويرة.

75. قيس عبد المؤمن: الشعرية ذات في أدب جيران خليل جبران،، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهدي، أم البواقي، الجزائر،2011.

76. محمد سعدون، الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، جامعة محمد خضير بسكرة، 2009_2010.

77. نهاد مسعى: شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أنموذجا مخطوط مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2008_2009.

78. وليد حامد محمد الجعل: شعرية السرد في روايات ليلي العثمان، أطروحة لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2015.

المجلات:

79. إبراهيم عبد الله، السردية، مجلة ثقافات ع14، 2005، كلية الآداب جامعة البحرين.

80. ابراهيم عبد الله، السيرة الروائية (إشكالية النوع والتهجين)، مجلة علامات، العدد19، المؤب، د ط . د ت.

81. عزت ملا إبراهيمي وآخرون: الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان: العدد الرابع والعشرون، 2017م.

82. قاسم عزام، محمد إسماعيل بن عبد السلام،، الفنون البديعية في الرسائل الإخوانية، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور باكستان، العدد 24، 2017م.

83. محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ع1، جانفي، 2004، مج 240.

84. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني: تقديم وترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، العدد، 1997.

الكتب المترجمة:

85. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973،

86. بروكلمان كارل: تاريخ الأدب العربي، تر مجموعة إشراف محمود فهمي حجازي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط1، مصر، د. ت.

87. تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط2، 1990.

88. جيرالد برنس، تر: عابد خزندار المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003 .

89. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: الولي مبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.

90. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريدا أنطونيوس منشورات عويدات،1997

الملاحق

الملاحق:

التعريف بالشاعر: "نور الدين جريدي"

من مواليد 03 جوان 1959 بعين الخضراء، ولاية المسيلة، يعيش في مدينة بريكة، عمل مدرسا لمادة اللغة العربية، ثم أحيل على التقاعد، ينشر أعماله في الصحف الدوريات من أهمها مجلة أصوات الشمال الإلكترونية شارك في عدة ملتقيات ومهرجانات وطنية وله عدة جوائز وتكريمات.

- يرأس اتحاد الكتاب الجزائريين فرع بريكة
- عضو في معلقة القرائح الخضراء، التي جمعت مائة شاعر على مستوى العالم العربي

أعماله:

- تفاحة المنتهى، عن منشورات دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة للنشر والتوزيع والاتصال عام 2012.
- فلورا عن منشورات دار الأوطان وعد وإشراق عام 2014.
- أورتينسيا عن منشورات دار الأوطان وعد وإشراق عام 2015.
- مواويل ريكا طبع في وكالة الماسة للخدامات الإشهارية بريكة2017.
- سفر الهزيع طبع في وكالة الماسة للخدامات الإشهارية بريكة 2017.

غلاف ديوان "فلورا"

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة أ

الفصل التمهيدي: نظرة حول المفاهيم وتأسيسها

1-مفهوم الشعرية. 05

2- مسار تطور الشعرية في الدراسات النقدية. 09

أولا: الشعرية عند الغرب 09

ثانيا: الشعرية عند العرب 18

3-مفهوم السرد (la narration) 24

4-أنواع السرد 28

5-مكونات السرد 29

6-أنواع الرواة 30

7_ تعدد الرواة 31

8- أقسام الرؤية السردية 32

9-علاقة الشعرية بالسردية 34

الفصل الأول: تداخل الأجناس الأدبية وظهور قصيدة النثر

1-مفهوم الجنس الأدبي 37

2- ثنائية الشعر والنثر 39

3- ملامح السرد في الشعر العربي 42

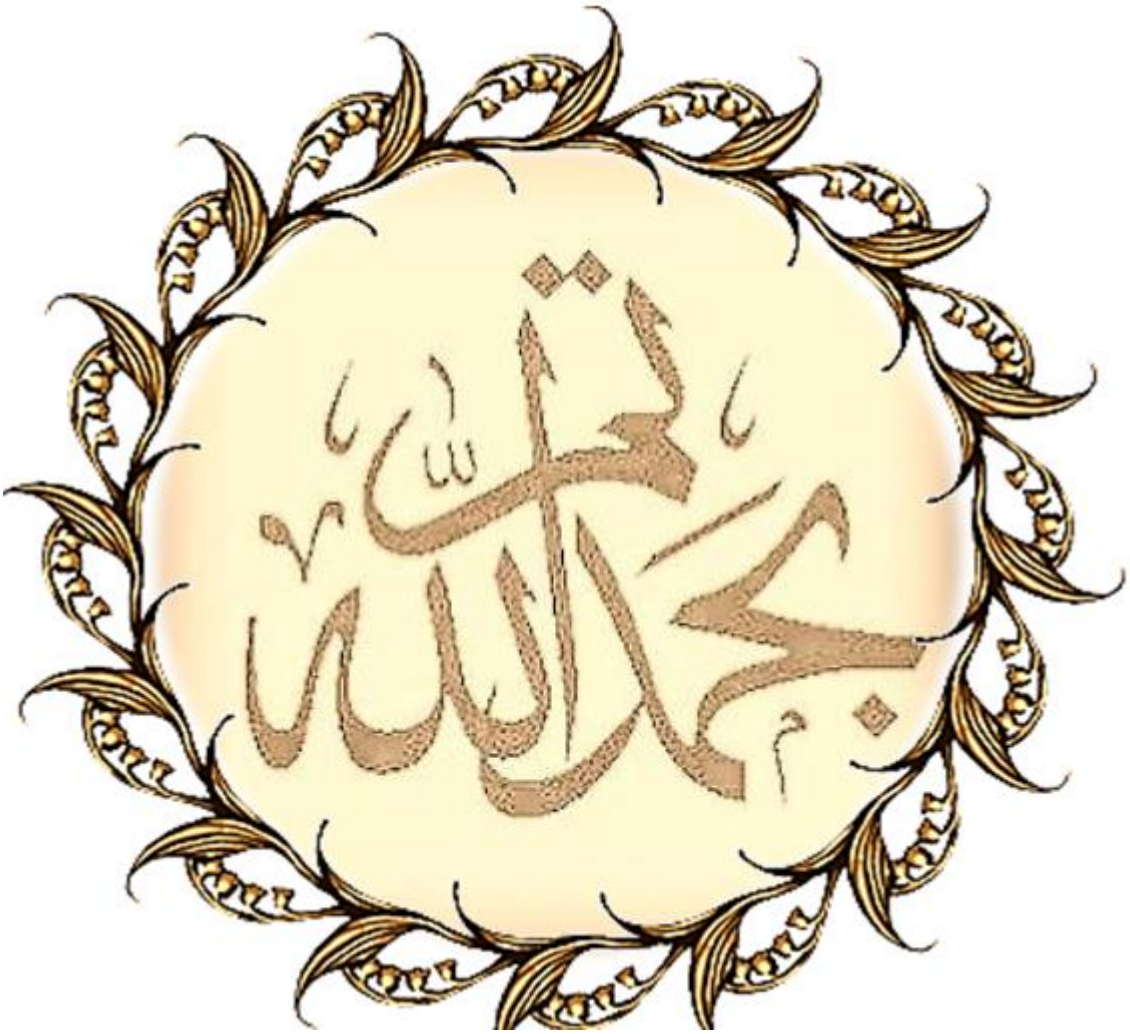
4- ظهور قصيدة النثر 47

5- خصائص جمالية قصيدة النثر 49

6- إشكاليات قصيدة النثر العربية 50

الفصل الثاني: شعرية التشكل السردي

1-قراءة في العتبات النصية	60
2-أنماط التشكل السردي في ديوان "فلورا" لنور الدين جريدي	68
أولا: قصيدة الرسالة	68
ثانيا: قصيدة الوصف	78
ثالثا: قصيدة السيرة الذاتية	91
رابعا: قصيدة الحواريات	119
خاتمة	128
قائمة المراجع	131
الملاحق	140
فهرس المحتويات	143


الحمد لله

الملخص:

يحاول هذا البحث الكشف عن مكانة السرد وما يحمله من جماليات ودلالات في الشعر الجزائري المعاصر من خلال الوقوف عند تجربة الشاعر "نور الدين جريدي" في ديوان "فلورا" وإبراز جماليات هذا العمل الأدبي.

واعتمدت المنهج التحليلي البنيوي مع الاستعانة ببعض إجراءات السيميائية وقسمت بحثي إلى ثلاثة فصول:

فصل تمهيدي: تحدثت فيه عن مفهوم الشعرية والسرد وعلاقة السردية بالشعر، أما الفصل الأول فقد تم التطرق فيه إلى تداخل الأجناس الأدبية وظهور قصيدة النثر، أما الفصل الثاني فقد تناولت الجانب التطبيقي من خلال إبراز أنماط التشكل السردي في شعر "نور الدين جريدي"، وأما الخاتمة فقد عرضت فيها جملة النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي للديوان.

الكلمات المفتاحية: الشعرية – السرد – النمط السردي.

Résumé:

Cette recherche tente de révéler le statut de la narration et ses implications de l'esthétique et des connotations dans la poésie algérienne contemporaine en s'appuyant sur l'expérience dans l'œuvre littéraire "Flora" de "Noureddine DJRIDI " et en soulignant l'esthétique de cette dernière.

On a utilisé la méthode analytique structurelle Avec l'utilisation de certaines procédures sémiotique. En divisant le travail en trois chapitres.

Le premier chapitre: le chapitre introductif dont on a parlé du concept de poésie, de récit et de ses relations poésie narrative, on a accentué sur le chevauchement des genres littéraires et l'émergence du poème en prose.

Le deuxième chapitre on a parlé sur la partie pratique en soulignant les modèles et formes narratives de la poésie de "Noureddine DJRIDI"

En fin, la conclusion, on a présenté les résultats dont on a abouti dans cette recherche dans l'œuvre de "Noureddine DJRIDI"

Mots-clés: Poétique, narration, style narratif.