

## حركية البناء الفني للقصيدة الشعرية السردية

د/ محمد عروس

جامعة العربي التبسي، تبسة (الجزائر)

### الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن حركية البناء الفني للقصيدة السردية. وذلك بالبحث في عنصري البناء الدرامي والتصوير المشهدي. إن ما تتميز به القصيدة السردية من حدث، وحوار، وشخصيات، وفضاء ينقلها من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، وبالتالي ينقل الرؤية للنص الشعري من الطابع الغنائي إلى الطابع التمثيلي، وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية..

**الكلمات المفتاح:** الجنس الأدبي، تداخل الأجناس الأدبية، البناء الدرامي، التصوير المشهدي، الشعر السردية.

### Résumé :

Cette étude vise à révéler la cinétique de la construction artistique d'un poème narratif, et ce en recherchant les deux éléments : celui de la construction dramatique et la représentation de la scène. Ce qui caractérise le poème narratif, d'un événement, du dialogue, des personnages et de l'espace, le transmet de la pureté du genre littéraire à l'interférence des genres littéraires ce qui transmet, par conséquent, la vision poétique du texte du caractère lyrique au caractère représentatif et le transmet, aussi, de la subjectivité à l'objectivité.

**Mots clés:** la construction dramatique, la représentation de la scène, le poème narratif, la pureté du genre littéraire, l'interférence des genres littéraires

### مقدمة:

لحق النص الشعري العربي عبر سيرورته التاريخية، تحولات جوهرية. انتقل فيها من القصيدة العمودية؛ حيث ثبات الشكل ونمطية الإيقاع، إلى القصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة)؛ حيث تغير الشكل وتتنوع الإيقاع، إلى قصيدة النثر؛ حيث تغير الشكل وخفوت الإيقاع. وفي كل هذه التغيرات، تبرز ظاهرة إبداعية، تتمثل في حضور السرد، وما يتعلق به من حدث، وحوار، وشخصيات، وفضاء، وزمان. وكل ذلك أساسه قصة يتأسس عليها البناء الدرامي والتصوير المشهدي. و هو ما ينقل النص الشعري السردية من نظرية نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، بما جلبته تلك العناصر التي هي في الأساس عناصر بنائية لأجناس أدبية مجاورة للنص الشعري من جماليات فنية وأبعاد رؤيوية. ولذلك نتساءل: ماهي عناصر البناء الدرامي ومظاهره في القصيدة السردية؟ وكيف تحقق التصوير المشهدي

فيها؟

وستنخذ من شعر التفعيلة الجزائري المعاصر نماذج تطبيقية، لعدم تسليط الضوء عليها من طرف الدرس النقدي من جهة ولغناها الإبداعي من جهة ثانية.

### أولاً: البناء الدرامي في القصيدة السردية

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

إن التفاعل بين المكونات البنائية المختلفة في النص الشعري السردى جعل هذا النص ينحُو إلى الدرامية،<sup>21</sup> وتصبح دورها مظهرا من مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

يتعلق "البناء الدرامي" أساسا بالمسرح وما في عالمه العجيب من "فضاء" و"صراع" و"تأزم". وقد نقل الشاعر المعاصر تلك القضايا وألبسها عباءة الشعر. فكان البناء الدرامي مظهرا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر. إذ عمل الشاعر على « تجسيد أبعاد رؤيوية في صورة أشخاص تتصارع وتتجاوز، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها »<sup>3</sup>، وذلك ما ينقل النص الشعري من مجال نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

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

إن "البناء الدرامي" لا يتحقق إلا من خلال التفاعل بين تلك العناصر والعلاقات التي تنشأ بينها وبين غيرها من مكونات نصية وسياقية. إذ أن ما يميز الدراما هو « قدرتها الماثلة في التقنيات المختلفة »<sup>4</sup>، مما يزيد من إمكانات النص الشعري التعبيرية والتصويرية.

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

تعني الدراما « الفعل والحركة والصراع »<sup>5</sup>، وذلك ما يولد التأثير على المتلقي، ويجعل منطق التأزم الواقع في النص الشعري مصورا لحالات نفسية أو اجتماعية أو سلوكية. قد يكون لها "معادل موضوعي" في الواقع. و بالتالي مثلما تمارس المسرحية الدرامية التطهير، تمارس القصيدة ذات البناء الدرامي التأثير، بما استلهمته من عناصر بنائية لأجناس أدبية أخرى.

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

يعتمد البناء الدرامي للقصيدة السردية أساسا على « تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه »<sup>6</sup>. إضافة إلى الدور الذي يلعبه كل من الفضاء والزمان، إذ الفضاء « لبُّ الدراما »<sup>7</sup>، بينما الزمان مداها الوجودي.

بناء على ذلك كيف تجسد البناء الدرامي في قصيدة " شيء من سيرة الطفل المشاغب " لـ: " عز الدين ميهوبي " ؟

تعتبر قصيدة " شيء من سيرة الطفل المشاغب " لعز الدين ميهوبي<sup>8</sup> نموذجا لنص شعري جزائري معاصر يغلب عليه البناء الدرامي. من خلال الحدث المأساوي الذي يصور تفاصيله. ومن خلال القدرة الفنية عند نقل النص من الواقع الإنساني إلى الواقع النصي.

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

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

« أَبِي خُدَيْي غَدَا لِّلسُّوقِ  
 إِنَّ غَدَا النَّارَاحَةَ  
 وَإِنِّي أَعَشِقُ الحُلُوى  
 وَلَيْسَ لَدَيَّ مَا يَكْفِينِي مِنَ الأَلْعَابِ  
 فِي السَّاحَةِ  
 وَلَيْسَ لَدَيَّ كُرَّاسَ الأَنَاشِيدِ ..  
 وَلَيْسَ لَدَيَّ قَدَّاحَةَ  
 وَأُمِّي تَبْتَغِي " شَالَا " وَمِرَّآةً ..  
 وَتَفَّاحَةَ  
 سَتَذْهَبُ يَا بَنِي لِّلسُّوقِ  
 نَمَّ .. عَيْنَا كَمُحْمَرَّةً  
 .. »<sup>9</sup>

إنه مشهد هادئ. ينطلق منه البناء الدرامي لهذا النص، حتى يهيب القارئ ويجعله يتعرف على فضاء الحكيم، وينسج حميمية معه. تفرض عليه أن يسأل هل حقق الطفل حلمه القريب، أم أن الحلم سيتحول إلى فاجعة؟ ويأتي دور السارد (الراوي) ليقص حكاية الطفل محمد درة، ويصور بالكلمات مأساته في بناء درامي، يجعل المشاهد وكأنها ماثلة للعيان. ويزداد الصراع حدة، والمواقف توترًا، كلما تكاثرت خيوط البناء، واقتربنا من العقدة، التي فجرت الموقف، وحوّلت الحدث من أن يكون موتنا عاديًا إلى موت مفعم بروح الثورة والشهادة والخلود. ها هو محمد الدرّة، الذي كان يُنتظر منه أن يغرق في حلم طفولي، يواصل فيه ما هجس به في قرارة نفسه أيامًا، وصرّح به لأبيه ليلا، يتحوّل حلمه إلى مشاهد، تختلط فيها رؤيا الفتية في سجن يوسف، حيث الطير تأكل الخبز من فوق رأس أحدهما، وسفر ذي القرنين إلى تخوم الشمس وأطفال الحجارة وضغط الاحتلال.

« وَنَامَ مُحَمَّدُ الدَّرَّةُ  
 وَلَمْ يَحْلُمْ بِكُرَّاسِ الأَنَاشِيدِ  
 وَلَا بِالشَّالِ وَالْمِرَّآةِ وَالْحُلُوى  
 وَلَا تَفَّاحَةَ العِيدِ  
 رَأَى طَيْرًا تُخَضِّبُ بِشُهُ الحِنَاءِ  
 يَكْبُرُ فِي المَدَى زَعْتَرِ  
 وَأَبْصَرَ فِي تَخُومِ الشَّمْسِ دَالِيَّةً  
 مِنَ النَّارِ يَنْجُو العَنْبَرِ  
 وَأَطْفَالًا عَلَى أَسْوَارِ " رَامِ الله "   
 وَفِي بَوَابَةِ الأَقْصَى ..  
 وَخَلْفَ حَدَائِقِ التَّلَّةِ  
 بِأَيْدِيهِمْ وَرُودُ الصَّبْرِ ..  
 قُمْصَانًا  
 وَمِقْلَاعًا ..  
 وَبَعْضُ حِجَارَةِ الإسْفَلْتِ مَبْنُوتَةٌ »<sup>10</sup>

تمو معالم هذه المأساة الدرامية وذلك بتصوير فضاءات الحكي المتوهمة أو الواقعية، حيث لا يخلو أي مشهد شعري من مفارقة تصويرية تزيد من حدة التوتر، فالأطفال الذين كان من المفترض أن يمسكوا بأيديهم الأقلام والدفاتر، إذا بهم يمسكون الحجارة و المقاليح. و الأحلام التي يتوقع منها الإغراق في عالم الطفولة البريء إذ بها توغل في حيثيات الواقع الفلسطيني الذي صنعه الكبار، ولم يتركوا فيه فسحة أمل للصغار. ويواصل الراوي سرد ما رآه محمد الدرّة في حلمه:

« رَأَى الْأَطْفَالَ ..

هَلْ يَدْرُونَ أَنَّ الْأَرْضَ مُحْتَلَّة

وَلَمْ يُكَبِّهِمْ ..

يَبْكِي

فَيَسْمَعُ صَوْتَ وَالِدِهِ

مُحَمَّدٌ إِنَّهُ الْوَقْتُ ..

أَبِي كَانُوا هُنَا وَأَنَا بَعِيدٌ اعْتَهُمُ وَكُنْتُ .. »<sup>11</sup>

ويبرز في هذا المقطع "تعدد الأصوات" كملح للبناء الدرامي، فالسارد يسأل في حيرة على مدى إدراك الأطفال لكونه الاحتلال، ومحمد الدرّة يسمع صوت والده، الآتي من عالم اليقظة، و المركز في ذاكرته، بأن يبتعد دائما عن كل ما يمتُّ للاحتلال بصلة من جنود ومستوطنين، ومدافع و مجنزرات، إنه التوتر المتصاعد مع نمو الأحداث و سيرورة الحكي.

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

« دَعِ الْأَحْلَامَ ..

لَايَا أَبِي .. مِنْ الْأَحْلَامِ قَدْ جُنْتُ

أَمَا عَلَّمْتَنِي يَوْمًا

إِذِ الْمَتَكْبِرُ الْأَقْمَارُ ..

يَقْتُلُ ضَوْءَهَا الصَّمْتُ ..

أَمَا عَلَّمْتَنِي أَنِّي

إِذِ الْمَارِعَدَا كَرْتِي ..

يُعْشُّ شَفِيدَمِي الْمَوْتُ

أَبِي مَا أَضْيَقَ الشَّارِعَ

وَمَا أَوْسَعَ أَحْلَامِي »<sup>12</sup>

إنه حوار يزيد في حدة التوتر النفسي بين الوالد وابنه؛ الوالد الذي غرس القيم الأصيلة في نفس ولده، وها هو الابن يذكره بها عندما يشفق الوالد عليه ويأمره بالابتعاد عن المواجهة حفظا لحياته. ولكن الابن تعلم درس الحياة، فصار الواقع يضيق بأحلامه. و أيقن أن حفظ الذاكرة سببا لبقيائه، و أن حقائق الغد لن تكون إلا تجسيدا لأحلام اليوم.

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

« أَبِي أَنْظِرْ إِلَى الْجَامِعِ ..  
إِلَى ظِلِّي ..  
يَمِيلُكَ عَقْرَبَ السَّاعَةِ ..  
هُنَا قَدْ صَارَ قَدَامِي ..  
أَبِي أَنْظِرْ ..  
هُنَالِكَ خَلْفَ بَابِ السُّوقِ حَانُوتٌ ..  
وَفِي الْحَانُوتِ شَالَاتٌ وَالْبَيْسَةُ نِسَائِيَّةٌ  
سَأَخْتَارُ لِأُمِّي شَالَهَا الْوَرْدِيَّ ..  
أَوْصَنِّي بِأَنْ أَخْتَارَ هَذَا اللَّوْنَ ..  
يَصْلُحُ فِي الزِّيَارَاتِ الْمَسَائِيَّةِ  
لِمَاذَا تُحِبُّهُ أُمِّي .. وَمَا دَخَلِي أَنَا؟  
فَأَنَا أَحِبُّ "سَلَاحَ فَالْنَيْنِجَا"  
أَبِي هَلْ أُشْتَرِي عِلْكَ ..  
وَأَقْرَاطًا مِنَ الْجَوْهَرِ ..  
وَأِبريقًا مِنَ الْمَرْمَرِ  
وَأَسُورَةً نُحَاسِيَّةً»<sup>13</sup>

إنها ذات طفل بريئة في واقع بائس. أصبحت فيه أشياء الحياة البسيطة، من شال وعلك وأقراط وإبريق مطمحا وأمنية. وتزداد حركية الإبداع حيوية، ويزداد الصراع توترا، ويزداد البناء الدرامي إحكاما، مما يفجر صبر الأب، فيصرخ في وجه الابن أن كفى أمنية، فليس كل الأطفال من حقهم الأمان، بل إنني المقتول أو أنت ولا الأحلام تتجينا، ولا العالم المخمور ينقذنا، هذا قدرنا في أرضنا.

« كَفَى يَا ابْنِي ..  
فَقَدْ أَتَعَبْتَنِي يَا ابْنِي  
وَتَعَرَّفْتُ أَنَّنِي عَاطِلٌ  
رَغِيفٌ مِنْ عَجِينِ الْمُرِّ  
يَطْلُعُ فِي يَدِي الْيُمْنَى  
وَيَخْلِفُ الْبَابَ سَفَاخٌ  
وَمُسْتَوْظَنَةٌ تَبْنِي  
فَحُلْمُكَ يَا ابْنِي بَاطِلٌ  
وَتَعَلَّمْتُ أَنَّنِي الْمَقْتُولُ  
فِي أَرْضِي  
مَنْ الْقَاتِلُ؟

أَلَيْسَ الْعَالَمُ الْمَحْمُورُ يَا وَلَدِي هُوَ الْقَاتِلُ؟»<sup>14</sup>

و بعد أن أيقن الوالد من تخلي العالم عنه. يتجه إلى ذاته. يكشف عن أسرارها. ويعبر عن قوة صبرها واصطبارها، وعناصر القوة التي تمتد جذورها إلى مكونات الأرض، وخبايا التراث، ومعالم الدين، وحجارة المقاومة. في تحدّ واضح للواقع المفروض والمرفوض، وبين الفرض والرفض يحتدم الصراع، وتزداد الألفة مع الوطن تجذرا. في نهاية حلم أفاض السارد في ذكر تفاصيله، وكان مجالا لبناء درامي محكم، بما فيه من شخصيات، وحوار، وصراع، وأحداث، وحركة، وفضاء. ليسدل الستار على الأب معلنا التحديّ مُعتبرا بشائر النصر لا تحملها إلا أمطار الغضب.

« وَأَبْقَى وَأَقْفَا وَحَدِي

وَلَيْسَمَعَ يَسْوَى حَجْرِي

سَوَى رُوحِ يَالْتِي أَنْشَطَرْتِ ..

إِلَى وَطَنِي نَفِي الْمَنْفَى ..

وَمِنْذَنْتَيْنِ فِي حَيْفَا

وَلَيْسَ مَعَ يَسْوَى سَفْرِي

وَأَنْتَوَ غَابَةَ الزَّيْتُونِ ..

وَالزَّجَلِ الْفِلِسْطِينِي ..

وَالآتَيْنِ فِي أَنْتْرِي ..

يَدِي أُسْطُورَةَ الدُّنْيَا

تَلَامِسُ فِي الْمَدَى قَمْرِي

وَتَجْدِلُ مِنْدَ مَيُوطَنَا

يُخَبِّئُ فِي دَمِي قَدْرِي ..

وَتَعْلَمُ أَنَّنِي يَا ابْنِي

كَكَلِّ اللَّاجِنِينَ أَرَى ..

شُمُوسَ الصَّحْوِ فِي مَطْرِي»<sup>15</sup>

وهكذا، ينتهي المقطع الطويل الأول من "شيء من سيرة الطفل المشاغب"، والذي عنوانه بأول الشغب. و الشغب عادة ما يكون المجال الأرحب للفعل والحركة والصراع، وما يتولد عن ذلك من توتر في علاقة الشخصيات ببعضها، وعلاقتها بالفضاء المحيط بها. وكل ذلك تجسيد للبناء الدرامي الذي يمثل ملمحا بارزا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. غير أن البناء الدرامي لهذا المقطع من القصيدة شغل فيه الحلم حيزا معتبرا. وتعددت فضاءات الحكي بين واقعي ومتخيل، ونما فيه الحوار، وتعددت الأصوات مع التكتيف اللغوي، والضغط السردية، بما يعطي البناء الدرامي في النص الشعري خصوصية تجعله مختلفا عن نظيره في المسرح. إذ البناء الدرامي في المسرح أشد واقعية لشروط التمثيل وطبيعة الفضاءات والمشاهد، التي يتطلب الموقف حضورها على خشبة المسرح، بينما المشاهد في الشعر تخيلية تعتمد الوصف والتصوير.

وما إن ينتهي المقطع الأول حيث أحلام الطفل وكوابيسه، وواقع الوالد ومآسيه، حتى يفتتح الشاعر مقطعا جديدا سماه "آخر الشغب". يفتتح المقطع بوصف حالة الطفل مع والده وهما في الطريق إلى السوق، ليتحقق وعد الأب وأمنية الطفل. ويبدأ القلق يساور الفتى. فقد مرّ الكثير من الوقت. ولم يفتح الطريق. ولم ينجل غمام الرصاص. والأب العارف بطبيعة الاحتلال يهدئ من روعه أن مهلا بني، فالتقدم ليس مأمون المخاطر والتراجع كذلك. لأن الأحداث

بدأت في التأزم منذ وضع الطفل قدميه على الطريق. فالرصاص ينهمر من كل جانب، والطفل يتحاور مع أبيه بحثا عن مخرج وسط الرصاص. ويزداد التوتر وخفقان القلب، حتى تصبح الحوارات ناقصة، والنفوس منفصلة، والمشاهد كلها تنذر بحدوث خطب جسيم. لا أحد يدري طبيعته وضحاياه بالضبط، إلا أن علامات دالة أرسلها الشاعر في معرض تصويره للمشاهد توحى بذلك كسيارة الإسعاف المسرعة، والرصاص المتساقط.

« الصمّتُ تَأْكُلُهَا لُخْطَى..  
وَمُحَمَّدٌ يَمْشِي عَلَى الْجَمْرِ النَّدِي  
أَبْتَاهُ مَرَّتْ سَاعَتَانِ ..  
مَتَى نَعُودُ لِبَيْتِنَا؟  
مَهْلًا بَنِي ..  
صَوْتُ الرَّصَاصِ مِنَ الْجَنُوبِ  
مِنَ الشَّمَالِ  
مِنَ الْجِهَاتِ الأَرْبَعَةِ  
مِنْ أَيْنَ نَذْهَبُ يَا أَبِي؟  
مَهْلًا بَنِي..  
سَيَّارَةُ الإسْعَافِ مَرَّتْ مُسْرِعَةً  
دَرْبُ الشَّهَادَةِ مُسْرِعَةً  
فِي الأَنْتِفَاضَةِ .. يَا أَبِي ..  
مَا كُنْتُ أَقْصِدُ ..  
يَا أَبِي .. بَلْ كُنْتُ تَتَقَصَّدُ  
لَسْتُ أَقْصِدُ .. »<sup>16</sup>

وتتغير أمنية الطفل وحاله، وفجأة يتحول من الهلع إلى السؤال عن الأطفال الذين يُصَوَّبُ نحوهم كل هذا الوابل من الرصاص. ويبدأ حوار جديد بين والد مهزوز الكيان، وطفل منقطر الجنان، ليقترّب الموقف من التأزم النهائي حيث يبلغ البناء الدرامي مداه الإبداعي، وتقترّب خيوط القصة من بؤرة التوتر الحارقة.

« فَلْيُكُنْ خُذْنِي إِذْ نَحْوِ الشَّوَارِعِ كَيْ أَرَى الأَطْفَالَ .. خُذْنِي يَا أَبِي ..  
خَطَرَ عَلَيْنَا إِذْ نَهَبْنَا ..  
قُلْتُ لِي بِالْأَمْسِ .. أَطْفَالُ الحِجَارَةِ لَنَنِيْمُوا ..  
طَبَعًا بَنِي .. لَنْ يَسْرِقُوا مِنْهُمْ بِطُولَتَهُمْ  
وَلَنْ يَقْوَى عَلَى دَمِهِمْ سَكُوتُ .  
خُذْنِي إِذْ ..  
أُسْكُتُ .. فَلَيْسَ أَمَامَنَا إِلا الرُّجُوعُ  
وَالْإِنْتِفَاضَةُ يَا أَبِي  
لَا وَقْتٌ .. أَسْرِعْ »<sup>17</sup>

إنه الخيار الصعب، التحرك في فضاء خائق، تم تصويره ببعثة الأسطر الشعرية كما ينتشر الرصاص تاما، شخصياته الطفل وأباه يقتحمان الأهوال، وتفضيته متراس إسمنتي وحواجز وجنود ورصاص. ويبدأ الضعف يتسلل إلى الطفل، ولكن عزيمة الأب في قمتها، رغم التوتر النفسي العنيف الذي يعيشه. ويبلغ التأزم في البناء الدرامي مداه ويحتمي الابن بأبيه، ويحاولان الاحتماء بالواقية الإسمنتية، ولكن الرصاص يسرق الطفل من بين يدي أبيه، في مشهد أحكم الشاعر نسج تفاصيله، وكأنه مشهد تصويري يشاهده القارئ.

« أَيْنَ نَذْهَبُ يَا أَبِي  
دَعْنِي أَفْكَرْ .. فَالْشَوَارِعُ لَمْ تَعُدْ تَسَعُ الْجُمُوعَ  
مِنْ هُنَا ..  
صَوْتُ الرَّصَاصِ ..  
وَمِنْ هُنَا؟  
أَيْضًا رِصَاصٌ ..  
لَمَيِّقٌ غَيْرَ الشَّارِعِ الْمَسْدُودِ بِالْمِترَاسِ نَعْبْرُهُ ..  
أَبِي أَنْظِرْ هُنَاكَ جُنُودَهُمْ ..  
هَيَّا اقْتَرِبْ مِنِّي ..  
أَبِي .. هُمْ يَنْظُرُونَ، يُصَوِّبُونَ الْأَسْلِحَةَ  
لَا .. تَخَفْ .. فَهَنَّاكَ وَاقِيَّةً مِنَ الْإِسْمَنْتِ  
هَلْ يَكْفِي الْجِدَارُ؟  
لَا حَلِيًّا ابْنِي .. لَيْتَ عِنْدِي أَجْنَحَهُ  
هُمْ يُطْلِقُونَ النَّارَ نَحْوِي ..  
لَا تَخَفْ إِنِّي مَعَكَ  
مَهْلًا بُنِي ..  
إِنِّي أَنْزِفُ مِنْ كُلِّ الْجِهَاتِ  
يَا وَحُوشِ  
أَوْقِفُوا النَّارَ فَإِنَّ الطِّفْلَ مَاتَ»<sup>18</sup>

هي فجيرة والد يفقد فلذة كبده بين ناظرية. ولكن لحظة الموت دائما ميلاد للحقائق. وقد فجرها الشاعر في حوار جديد بين ابن أطل على وجود آخر وهو يودع وجوده الأول، وأب ما عاد يملك قلبه ولا عقله، فهو يصرخ في وجوه القتلة وكأنه يدل على مكانه أن اقتلونني فلا معنى للحياة دون محمد. ويتكاثر الرصاص في جسميهما، ويستمر الحوار، ويحدث تكتيف للرؤى والتصورات، واسترجاع للأحلام والطموحات، وتجسيد للتوتر، وانفعال في مقاطع تصويرية تمر سريعا أمام ناظرية من يودع الدنيا، ولكن الشاعر يغرق في التفصيل بما يعمق البناء الدرامي ويغني المشهدية.

« لَمْ أَمُتْ مَازِلْتُ حَيًّا يَا أَبِي ..  
أَوْقِفُوا النَّارَ ..  
أَبِي .. دَعَهُمْ فَلَنْ يُجِدِي رِصَاصُ الْجُبْنَاءِ  
لَا تَقْلُ شَيْئًا ابْنِي ..  
يَا أَبِي .. الْأَطْفَالُ مِلْحُ الْأَرْضِ



أَفْرَاحُ السَّمَاءِ  
 فِي فَلِسْطِينِ أَبِي ..  
 وُلِدَ الْأَطْفَالُ طَبَعًا لِيَكُونُوا شُهَدَاءَ  
 يَا مُحَمَّدَ .. لَا تَقُلْ شَيْئًا  
 أَنَا أُحْصِيبُ جِسْمِي كَمَا رِصَاصَهُ  
 وَأَنَا أَيْضًا .. بِصَدْرِي كَمَا رِصَاصَهُ  
 مَا زِلْتُ حَيًّا يَا أَبِي .. هَلْ أَنْتَ حَيًّا يَا أَبِي؟  
 حَيٌّ .. وَلَكِنِّي أَخَافُ ..  
 لَا تَقُلْ هَذَا .. أَبِي كَيْفَ يَخَافُ؟  
 دَمْنَا يَنُتَارُ ..  
 دَعُهُمْ يَا أَبِي ..  
 فَعَدَا يَأْتِي الْقَطَافُ؟  
 يَا أَبِي ..  
 لَا تَقُلْ شَيْئًا بَنِي ..  
 يَا أَبِي لَا تَنْزَعِجْ مِنِّي  
 فَإِنِّي عَاتِبٌ عَنِّي  
 وَإِنِّي مُحَمَّدُ الدَّرَّةِ  
 دَمِي لِلتُّرْبَةِ الْحَرَّةِ  
 مُحَمَّدُ يَا أَبِي طِفْلٌ  
 فَلِسْطِينِيَّةٌ عَيْنَاهُ  
 فُدْسِي الْمَوَاعِيدِ  
 وَكَمْ يَحْلُمُ بِكَرَّاسِ الْأَنْشِيدِ  
 وَلَا بِالنَّشَالِ وَالْمِرَاةِ وَالْحُلُوى  
 وَلَا تَفَاحَةَ الْعِيدِ  
 أَنَا طِفْلٌ لِمَجْدِ الْأَرْضِ  
 فِي عَصْرِ الْعَبَائِدِ ..  
 أَبِي ..  
 طَخُ .. طَخُ .. »<sup>19</sup>

وينسدل الستار عن المشهد الدرامي وعلى منصة الأحداث، محمد الدرّة مضرج بدمائه، ولا أحد يهب لنجدته، غير والد غارق في الدم والحزن والألم والحسرة. يسدل الستار على استشهاد الطفل محمد الدرّة. ويفتح الشاعر أفقا تصويريا جديدا، يجعل البناء الدرامي السابق سبيلا لبناء ملحمة جديدة، شعارها موت الولدان طريق لحياة الأوطان.

« مَاتَ الْوَلَدُ .. مَاتَ الْوَلَدُ  
 طَلَعَتْ مِنَ الدَّمِ وَرَدَّتَانِ  
 وَوَرْدَةٌ طَلَعَتْ بَلَدِ »

مات الولد .. عاش البلد»<sup>20</sup>

ويكتمل المشهد الدرامي، باستشهاد محمد الدرة صانعا منه أسطورة حية، تجعله يحيا في كل ضمير. لقد أضفى الشاعر على الحدث من قوة التعبير، وإحكام التصوير، بما استحضر في النص الشعري من عناصر البناء الدرامي ما جعل النص الشعري يتميز بتداخل الأجناس الأدبية.

ما يخلص إليه البحث في البناء الدرامي كمظهر لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، هو أن البناء الدرامي الذي هو وليد المسرح حول النص الشعري إلى طابع تمثيلي. تتجسد فيه الرؤى والمواقف. وتتفاعل فيه الشخصيات مع الأحداث و الفضاءات. بما ينتج عن ذلك من حركة، وانفعال، وتأزم، وصراع، يزيد من فاعلية التأثير على المتلقي، وينقل النص الشعري من التعبير إلى التصوير، ومن نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

## ثانيا: التصوير المشهدي في القصيدة السردية

تطورت الحياة المعاصرة بشكل جعل ثقافة الصورة تهيمن على شتى المجالات المعرفية. فيها تصنع الآراء وتوجه الشعوب. وعليه كان لكثافة الصورة إلحاح كبير على ذاكرة المبدع والمتلقي لشتى الأنواع الإبداعية. ومن ذلك النص الشعري « فاحتلت العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري، بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر »<sup>21</sup>. وأصبحنا أمام نماذج من النصوص الشعرية يمكن أن توصف بالقصيدة المشهدية. وهي القصيدة التي تعتمد التصوير المشهدي في أسس بنائها.

إن ظاهرة التصوير المشهدي، التي هي في الأساس من صميم الفن المسرحي، أصبحت تمثل ملمحا بارزا ومظهرا مهما لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. ذلك أن القصيدة المشهدية لم تقف « عند حدود استعارة التقنيات المسرحية الجزئية، من تعدد شخصيات، وحوار، وكورس، وغير ذلك من الأدوات المسرحية، وإنما تجاوزت ذلك إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته »<sup>22</sup>، وهو ما يحقق التصوير المشهدي من خلال الحضور الفني لتلك المقومات والعناصر في النص الشعري.

لم يقف الأمر عند تداخل المسرح بالشعر لإنتاج التصوير المشهدي، وإنما تعدى ذلك إلى السينما. إذ « شهدت العلاقة بين الأدب والسينما تفاعلا كبيرا وحفقت نتائج مميزة، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرًا على القصيدة الطويلة، بل إنه ظهر في القصيدة القصيرة أيضا»<sup>23</sup>، لتكون القصيدة الطويلة في مقابل الشريط السينمائي، وتكون القصيدة القصيرة في مقابل الومضات الإشهارية.

وعليه فإن التصوير المشهدي يمثل انفتاحا للقصيدة الشعرية المعاصرة على كل من الفن المسرحي والفن السينمائي. ومن نماذج التصوير المشهدي ما يُصطلح على تسم

يته "المونتاج الشعري"، حيث يعتمد الشاعر « على مبدأ عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون في النهاية عملا متكاملًا »<sup>24</sup>، وقدرة الشاعر على ربط المشاهد التصويرية بما يُكوّن صورة متكاملة عن التجربة التي يريد تصويرها، هو ما يعمق فكرة التصوير المشهدي كأداة لبناء القصيدة. إذ تغدو القصيدة الشعرية عند إحكام ذلك التصوير مسرحا حقيقيا، يمكن للمشاهد متابعة تفاصيله التصويرية. ولكن ذلك المسرح لا يعتمد الشاشة السينمائية للعرض، وإنما يعتمد الخيال التصويري كفضاء للإنتاج والعرض.

في ظل التصوير المشهدي « بدلا من اعتبار النص كتابة جامدة ونهائية ومكتفية بذاتها، يجري تصويره على أنه تعبير أو تلفظ لا سبيل إلى أن يتحول إلى خطاب إلا عبر شروط مشهدية لإيصاله »<sup>25</sup>. وتلك الشروط المشهدية هي ما تجسد في القصيدة السردية المعاصرة.

إذا كان المخرج المسرحي يعتمد الشروط المشهدية من ديكور، وحركة شخصيات، وإضاءة، وحوار، والتي تتجسد على خشبة المسرح بما يُمكن المشاهد من متابعة تفاصيل الحدث المسرحي، وإذا كان المخرج السينمائي يعتمد

في الشروط المشهدية على تركيب اللقطات التصويرية، مع توظيف كل عناصر الإثارة، من خلفيات، وإضاءة، وموسيقى تصويرية وغيرها، فإن الشاعر يجسد الشروط المشهدية على مستوى التخيل الشعري عن طريق الوصف والسرد والصورة والعبارة والإيقاع. فتنحدر القصيدة إلى ما يشبه الشاشة التي تحكي عالم القصيدة، بما يتجلى في سطحها من تصوير للمشاعر، وتأجيج للعواطف، وتصوير للذات أو للآخرين، في مشاهد متتابعة تحقق التصوير المشهدي، من خلال رسم المشاهد، وتفعيل التصوير، وفسح المجال للخيال الشعري، وما تنتج إمكاناته الذهنية من خرق لأفق التوقع. و ذلك ما ينتج مشاهد تصويرية في عالم القصيدة الشعرية، قد تعجز الخشبة عن تجسيدها والكاميرا عن تصويرها في كثير من الأحيان.

إن من يتابع القصيدة المشهدية قراءة أو سماعاً، يكون أشبه ما يكون بمتابع لمشاهد مسرحية أو سينمائية تجري أمام ناظره.

يعتبر التصوير المشهدي الذي يتجسد في «قصيدة المشهد الشعري أنموذجاً متقدماً وغنياً»<sup>26</sup> من النماذج الشعرية للإبداع، لما تميزت به من التفاعل بين كل العناصر البنائية للنص الشعري. إذ يحضر فيها الحوار، والشخصيات، والفضاء، والبناء الدرامي، وما ينشأ بين كل ذلك من تفاعل يحقق المشهدية.

يدل الإبداع الشعري المتسم بالتصوير المشهدي كمظهر لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري على اقتدار فني من طرف المبدع. إذ يتحول النص الشعري من نص يطبعه السكون إلى نص غني بالحركة، «ويظل المشهد المعطى أو المتشكل تدريجياً هو المهيم الروحي على حركية الأصوات والشخصيات وعلى الكتل والأشياء البصرية والهندسية المتجانسة تارة والمتصادمة تارة أخرى»<sup>27</sup>، مما يعطي النص نموا ذاتياً بالصور التي يشكلها، والمشاهد التي يصورها.

قد يتخذ الشاعر من القصيدة الديوان أو القصيدة متعددة المقاطع أو القصيدة متعددة الومضات إطاراً لتجربته الشعرية المتمسكة بالتصوير المشهدي، حسب طبيعة التجربة المعاشة أو الموقف المشهدي. من نماذج قصيدة الديوان ذات التصوير المشهدي يمكن أن نذكر ديوان " طواحين العبت " لأحمد شنّة، حيث جعل لمتفصلات التصوير فيها لازمة تكرارية هي: تكلم، واستهلها بقوله:

« تَكَلَّمْ لِكِي لَا أَرَاكَ

لِكِي لَا تُطَهِّرَنِي بِالِدَّمَاءِ يَدَاكَ »<sup>28</sup>.

ومن نماذج القصيدة الطويلة متعددة المقاطع ذات التصوير المشهدي تبرز قصيدة " شهرزاد والليللة الثانية بعد الألف"<sup>29</sup>. ومن نماذج القصيدة أحادية المقطع متعددة الومضات يمكن أن نذكر قصيدة " هي لن تموت"<sup>30</sup>. وعلى سبيل التمثيل، فإن قصيدة " شهرزاد والليللة الثانية بعد الألف " و التي تمثل حكاية متكاملة، نجد أنه يتجسد في تشكيلها البنائي التصوير المشهدي، بدءاً من العنوان، وانتهاء بالخاتمة النصية.

### 1- شهرزاد عنوان السردية العربية

يوغل بنا هذا العنوان: "شهرزاد والليللة الثانية بعد الألف" إيغالا بعيداً في تراثنا. فشهرزاد عنوان السردية العربية. وبذكرها تقفز إلى الذهن مباشرة شخصية الملك شهريار، التي بُني فيها المخيال العربي على شخصية بانخة في الترف، مشبعة بالظلم، تنبدي فيها سلطة الذكورة، وإشباع اللذة، وإلغاء الآخر. وكل من أدركها الليل مع شهريار لا سطوع لنهارها، لأنه الليل الأخير، حيث أن غروب كل شمس مهذّب للذة وإشباع لرغبة، وكل طلوع نهار إيذان بأفول لأنثى وانمحاء لوجودها، وميلاد للذة جديدة، فأقول جديد. هي لذة مفعمة بروح الانتقام، لا مجال فيها لحب، فالعقل لا يتصور حبا نهايته قتل، والنفس لا تأنس لألفة ليل يخبي في ثناياه الموت الرهيب. ذلك هو شهريار.

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

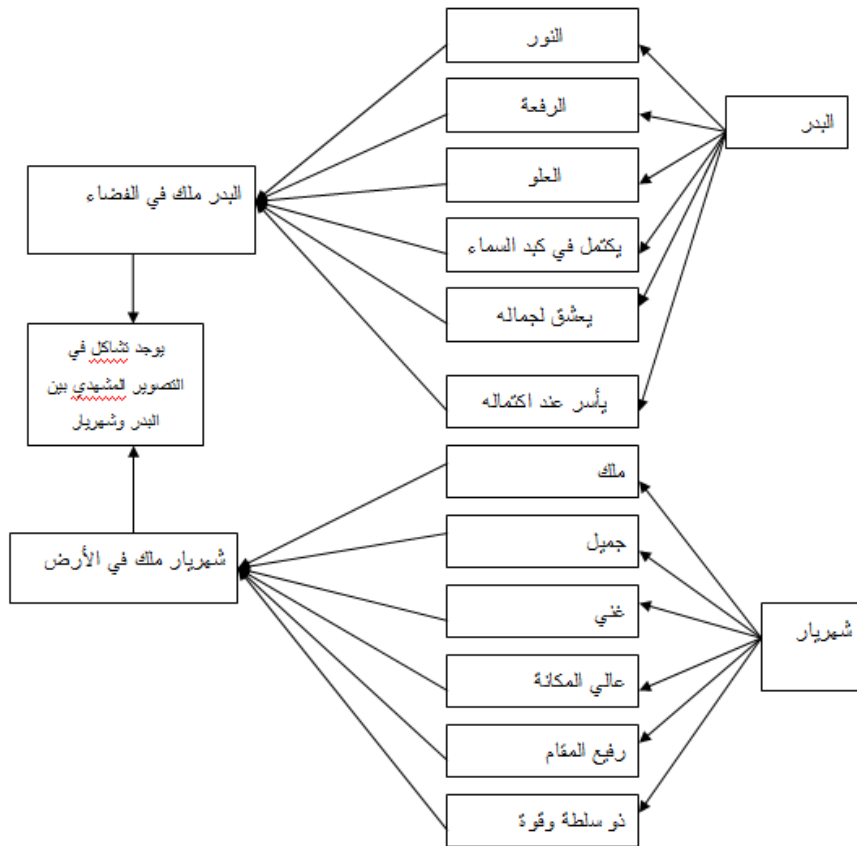
تلك ما توحى به لفظة شهرزاد، هذا العلم الذي يأخذ موضع الابتداء في عنوان القصيدة، ليكون مبتدأ خبره في النص، أو يكون خبرا لاسم إشارة محذوف، وأيما كان الأمر فشهرزاد تبحث عن قصة جديدة، فماذا تريد أو يراد لها في هذه الحكاية الجديدة؟ ذلك ما يحمله حرف العطف، لأن حرف العطف أحدث انزياحا على مستوى العنوان، إذ المعلوم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

## 2- الفاتحة النصية: البدر وشهرزاد ومنطقي التشاكل والتباين

تتمثل الفاتحة النصية في الأسطر الشعرية:

« البدرُ في كبدِ السماءِ قد استقرَّ ..  
وعلى أري كنهتمددَ شهریار .. »<sup>31</sup>

مثلَّ منطِق التشاكل السمة البارزة التي يرسمها التصوير المشهدي للفاتحة النصية بين لفظتي: البدر وشهریار



بناء على منطِق التشاكل، فإن شهریار ملك سعيد في عالم الواقع، يماثل البدر في عليائه في فضاء الكون، ومثلما سعت النفوس الكسيرة لاستمداد القوة من البدر، باعتباره سلوة المشتاقين وأنس المتحابين، فقد تسابق الناس إلى الملوك

لاستمداد القوة ورفع الضيم، باعتبارهم سند المقهورين ودعم المظلومين. لكن هذا التشاكل الظاهري سرعان ما يتحول إلى تباين واضح، حيث تتحوّل الصفات ذات القيمة الإيجابية لدى شهريار إلى قيم سلبية تجاه صنف من بني جنسه. إذن هو التشاكل الذي يقود إلى التباين، ومن ذلك تنشأ العلاقة الضدية بين طرفي الحكى شهريار وشهرزاد، وهو ما سيعمق التصوير المشهدي .

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

إنها فاتحة نصية تغري وتغوي، يغلب عليها التصوير الحسي والتجسيد التمثيلي، وهو ما يؤسس لمشهد رسم فضاؤه بما يحقق سيرورة الحكى وتتاسل المشاهد، وذلك ما سنتتبعه من خلال مقاطع القصيدة.

### 3- تضاريس الحكاية

يمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع وتأسيس هذا التقسيم على تضاريس الحكاية

#### المقطع الأول: سلطة الليل

يتمثل في الأسطر الشعرية:

« أَعْيَا هَطُولُ الْإِنْتِظَارِ ..

وَالنَّوْمُ أَرْخَى نَحْوَهُ

كَفًا وَرَاحَ

يُدَاعِبُ الْأَجْفَانَ قَهْرًا ..

فَيَرُدُّهَا السُّلْطَانِي أَبِي

أَنِي لَبِّي مُكْرَهُ اللَّيْلِ وَمَأْمَرًا .. »<sup>32</sup>

ها هو شهريار مأسور بسلطة الكلام، وعليه أن يغالب سلطة النوم التي تختار سكون الليل، تلك النعمة التي امتنّ الله بها على عباده، قال الله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا \* وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا \* وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا ﴾، سورة النبأ، الآيات: 11/10/9. غير أن السلطان يأبى الخضوع لسلطة النوم بالإكراه، لأنه يريد أن يكون له مع الليل شأن آخر.

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

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي<sup>33</sup>

وحديثا قال الشاعر " محمود غنيم " :

لِي فِيكَ يَا لَيْلُ آهَاتٍ أُرَدُّهَا أَوَاهُ لَوْ أَجَدَّتِ الْمَحْزُونُ أَوَاهُ<sup>34</sup>

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

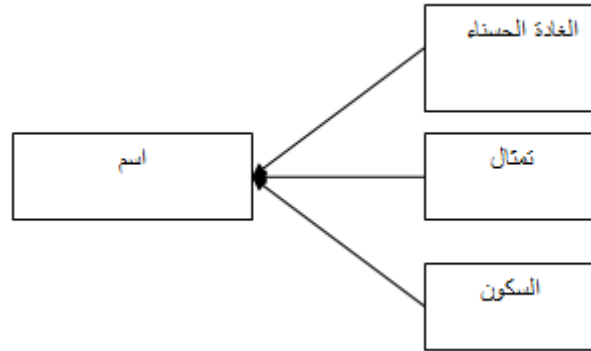
والمقطع يصور شهريار وقد استسلم كلية لخيوط الحكي التي نسجتها حوله شهرزاد، ولذلك يبدو وقد أعياه طول الانتظار، فقوى النوم تحاصره، تداعب أجفانه، وهو يغالب ذلك منتظرا قدوم شهرزاد. وعليه فقد نجح البرنامج السردي الذي أقامته شهرزاد في الليالي السابقة لكن هذا النجاح ما مدى صلاحيته للاستمرار والتفاعل من جديد؟ وذلك ما يجعلنا ندلف بوابة المقطع الثاني.

### المقطع الثاني: السكون الثائر

يتمثل هذا المقطع في الأسطر الشعرية:

« وَالغَادَةُ الحَسَنَاءُ تَمَثَلُ  
يَطُوقُهُ السُّكُونُ »<sup>35</sup>.

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



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

### المقطع الثالث: حديث الراوي وتحديد مصائر الشخصيات

تتمثل الأسطر الشعرية لهذا المقطع في:

« وَعَلَى امْتِدَادِ الصَّمْتِ  
تَمَتَّتْ الهَوَاجِسُ وَالظُّنُونُ  
" هَبَّ أَنَّهُ أَلَمْ تَسْتَطِعْ  
إِتِمَامَ قِصَّتِهَا كَمَا وَعَدْتَهُ شِعْرًا  
هَبَّأَنَّهَا عَجَزَتْ »

وَحَاثَهَا فَنَتَمِّيقُ الْكَلَامَ  
 أَوْ أَنَّهَا لَمْ تَسْتَطِعْ  
 إِغْفَالَهُ حَتَّى يَنَامَ  
 هَبْ أَنَّهَا ارْتَبَكَتْ لِبُرْهَمَةَ  
 وَخَيَالَهَا  
 نَضَبَتْ جَدًّا وَلَهُوَ أَمْسَتْ  
 جَنَّةُ الْأَفْكَارِ قَفْرًا ..  
 أَيَحْكُمُ السُّلْطَانُ سَيْفَهُ عِنْدَهَا؟  
 أَيَصِيرُ خُذْرُ الْغَادَةِ الْحَسَنَاءِ قَبْرًا ..؟»<sup>36</sup>.

باعتبار هذه القصيدة تتأسس على منطق الحكيم، فإن الراوي يلعب دورا مهما في عرض الأحداث وتصوير الوقائع وتفعيل المشهدية. وعليه فالرؤية قائمة على النظر من الخلف، ومنه فالراوي راو عليهم، يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات. يقوم هذا المقطع على تساؤلات الراوي، وذلك لحصر الهواجس التي تدور في خلد شهرزاد، وعلى المصير الذي ينتظرها إن هي قصرت في ما وعدت به واعتادت عليه. وبالتالي فهذا المقطع يحمل جملة مفارقات:

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

والثانية: الخوف من تراجع سلطة الكلام أمام سطوة الحسام.

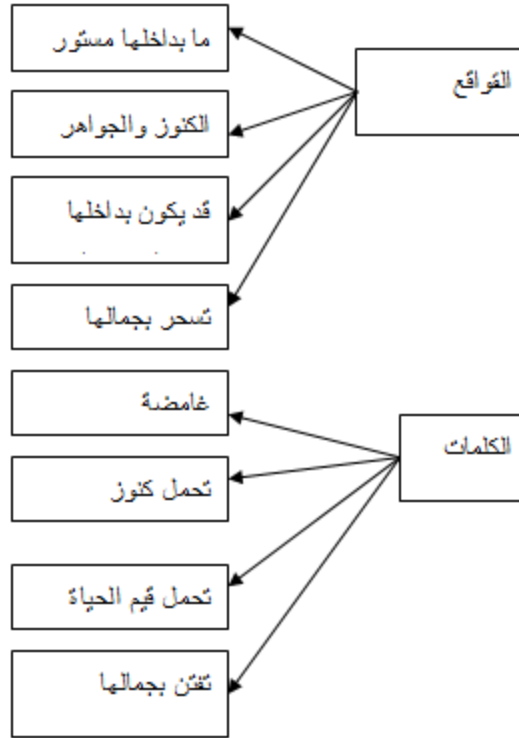
والثالثة: بروز مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في هذه القصيدة بدءا بوصف حالة الملك في المقطع الافتتاحي، وغنى النص بالحوار الداخلي، وصوت الراوي، ومصائر الشخصيات، وتنوع الفضاءات. إننا بحق أمام مشاهد تصويرية لقصة تتسم بالسرد الشعري.

المقطع الرابع: الحوار الداخلي

ويتكوّن من الأسطر الشعرية الآتية:

« وَمَضَتْ تُحَدِّثُ نَفْسَهَا  
 - خَوْفًا مِنَ السُّلْطَانِ - سِرًّا:  
 عَجَبًا لِأَمْرِي ..  
 أَجَعَلْتُ مِنْ نَسْجِ الْكَلَامِ قَوَاقِعَ  
 فِي جَوْفِهَا خَبَأْتُ عَمْرِي .. ؟  
 كَيْفَ ارْتَمَتْ هَذِي الْحُرُوفُ  
 لِكَيْ تَحُولَ بِسِحْرِهَا  
 مَا بَيْنَ خَنْجَرٍ هُوَ نَحْرِي  
 وَتَدَافَعَتْ لِتُطِيلَ عُمُرًا  
 كَيْفَ اسْتَطَاعَ الْحَرُّ فَأَنْ يَمْتَدَّ فَوْقَ  
 الْمَوْتِ وَالسِّيَافِ وَالْأَهْوَالِ جِسْرًا ..؟»<sup>37</sup>.

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



لأجل ذلك اتخذت شهرزاد من الكلمات قواقع تستتر بسحرها، تخبئ فيها عمرها، ليس حبًا في الاختباء وإنما طلبا للحياة. فالحروف عرائس الحياة، وإن اعتدى السيف يوما على الحرف فقتله فقد وهب له الحياة. لكن شهرزاد لا تريد أن توهب لها الحياة، بل تريد أن تكون واهبة للحياة لبنات جنسها، ولذلك نجدها في لحظة الخوف تعجب لأمرها، وتقيم مقابلة بين عناصر القوة الموهومة في الحرف، وعناصر القوة المائلة في السيف.

فالقواقع كلسية سهلة الكسر، تقذفها الأمواج وتلهم بها الأيدي. والسيف، الخنجر، السلاح، يحمل في طياته الموت والأهوال، ولا تخاله يتحرك دائما إلا في مهاوي النحر، حيث مجمع العروق واجتماع الحياة. فكيف بشهرزاد تنق بهذه القواقع الصدفية وتختبئ فيها، وتقيم منها جسرا يمنع الموت عن النحر ويعمل على إطالة العمر. هو شك إذن له ما يبرره، وهو اجس لها ما يؤيدها، ذلك أن المونولوج يتصف بالصدق عادة، لأن الذي يحدث نفسه لا يكذب عليها، ولئن غطى الحقائق عن الآخرين فلن يستطيع كتمان الحقيقة عن نفسه التي بين جنبيه، والراوي وحده من يستطيع إعلاننا بذلك الحوار الداخلي وإعلانه لنا، ليستمر السرد وتتشكل تضاريس الحكاية.

#### المقطع الخامس: الحكاية المؤجلة

يشمل هذا المقطع الأسطر الآتية:

« أَيْكُونُ .. لَكِنْ .. »  
صَوْتٌ سَيِّدَاتٍ هَادِي  
فِي فِضَاءِ الْقَصْرِ جَهْرًا:



يَا شَهْرزَادُ .. أَمَا وَعَدْتَنِي أَنْ تُتِمِّي  
قِصَّةَ " الْمَصْبَاحِ وَالْكَنْزِ الْمُخْبَأِ  
فِي بِلَادِ الْعَرَبِ " شِعْرًا .. ؟<sup>38</sup>.

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

لقد اعتمد شهريار في ندائه حرف الياء ليدل على تعيين المنادى وقربه، وقد جاء وصف صيغة النداء هذه بالتهادي، والأصل في التهادي أنه هياة مشي:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

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

إن فضاء القصر مؤثث على الرحابة والانتساع، ولذلك دعت الحالة أن يكون الصوت جهرا، ليقترّب الصوت من صفات الملوك، وليدل على القوة والسيطرة، وليؤكد الخوف، وليزيد من رجة فؤاد شهرزاد.

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

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

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

فالمصباح يدل على الإضاءة والاحتراق، وماذا تخبئ رمال العرب ؟ ببساطة إنها تخبئ البترول، والذي يتعمق فيه معنى الإضاءة والاحتراق، وفعلا فقصة البترول العربي قصة غريبة عجيبة، فقد حول جزيرة العرب من بساطة الحياة وشطف العيش إلى ترف الحياة وحياة الترف، وبقدر ما جلب من النعم والרגائب، بقدر ما جرّ عليهم من الويلات والمصائب، وذلك ما لم يخطر بالفكر على قلب شهريار خلال الحكايات السابقة، وبذلك فهي قصة تستحق أن تسرد وأن يستمع إليها.

المقطع السادس: أسطرة الواقع

ويتكون من الأسطر الشعرية الآتية:

« فَتَبَسَّمَتْ: مَوْلَايَ .. عُدْرَا

سَأْتِمُهَا،  
لكنني آثرتُ كاليومِ بأخرى  
سَأَقْصُ عِنْدَ الْعَمَادِ  
عَنْ جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ كَيْفَ تَبَخَّرَتْ  
كَيْفَ انْتَهَتْ بِجَمَالِهَا وَجَلَالِهَا  
مَا بَيْنَ كُتُبَانِ الرَّمَادِ  
سَأَقْصُ عَنْ غَوْلِ الْفَنَاءِ  
وَقَوَائِلِ الشُّهَدَاءِ، عَنْ  
أَسْطُورَةِ الْعَنْقَاءِ وَالْعَشْرِ الشَّدَادِ  
سَأَقْصُ عَنْ جُرْحِ تَغْلَغُلِ فِي فُؤَادِي  
تُذَكِّيهِ صَلَصلةُ السِّلَاحِ  
تُذَكِّيهِ أَنَا تَالَأْسَى  
تُذَكِّيهِ حَشْرَجَةُ النُّوَّاحِ  
سَتَقُولُ يَا مَوْلَايَ: إِنَّ  
الْكَيَّ أَشْفَى لِلْجِرَاحِ ..  
فَبِأَيِّ كَيْفٍ يَا تَرَى أَكُوبِيلايَ؟؟  
وَتَهَدَّتْ  
أَلْقَتْ بَحْرَ شُجُونِهَا حَمَمًا وَجَمْرًا  
وَتَدَفَّقَتْ عَبْرَاتِهَا لِتَشُقَّ فَوْقَ  
الْوَجْنَةِ الْمَلْسَاءِ نَهْرًا  
وَتَكَلَّمَتْ  
وَالْحُزْنَ يَعْصِرُ قَلْبَهَا الْمَذْبُوبَ وَحَعَصْرًا:  
يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ  
مَا عُدْتُ أَدْرِي كَيْفَ أَبْتَدِي الْكَلَامَ  
بَلْ كَيْفَ أَدْخُلُ قِصَّتِي  
وَبِأَيِّ حَرْفٍ سَوْفَ أُنْفِثُ الْفَصِيدَ»<sup>39</sup>.

ينشأ بن هذا المقطع والمقطع الذي قبله التباين الآتي:

المقطع السابق ( المقطع الخامس)	هذا المقطع ( المقطع السادس)
شهريار هو الذي يتكلم.	شهرزاد هي التي تتكلم.
تكلم شهريار أمرا.	تكلمت شهرزاد مجيبة.
تكلم شهريار بصوت مرتفع.	ابتسمت قبل الكلام، وبلغت اعتذار أنشأت الخطاب.
في الصوت قوة.	في الصوت لين.
كان ينتظر قصة المصباح والكنز.	أثر تهب مقدما تقصية تمتع من التراث والأساطير مادتها.

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

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

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

هي شهرزاد إذن تفتتح عالم الحكاية بإدخال ذاتها في الحكاية (كنا)، وتبدأ بالإخبار عن طبيعة الوطن الذي تنتمي إليه، وتستغرق في وصف أشيائه الجميلة، فينخرط شهريار ومن ورائه السامع أو القارئ في الإعجاب بهذا الوطن وسحره، ويتمنى أن تنقله الأقدام إليه مثلما نقلت العبارة الشعرية الوصفية الوطن إلى العين.

« مَا عُدْتُ أَدْرِي كَيْفَ أَبْتَدِئُ الْكَلَامَ  
بَلْ كَيْفَ أَدْخُلُ قِصَّتِي  
وَبِأَيِّ حَرْفٍ سَوْفَ أَفْتَتِحُ الْقَصِيدَ»<sup>40</sup>

المقطع السابع: عالم الحكاية

الأسطر الشعرية لهذا المقطع تفتتح بقول الشاعر على لسان شهرزاد:  
« كُنَّا،

وَكَانَ الْحُبُّ فِي وَطَنِي  
يَسِيلُ جَدَاوِلًا  
يَمْتَدُّ فِي أَعْمَاقِنَا نَبْعًا وَظِلًّا ..  
تَتَفَتَّحُ الْأَحْلَامُ حَوْلَ هُنُرِجَسَا  
عَطْرًا وَتَسْرِينَا وَفُلًا ..  
يَتَوَرَّدُ الْأَمَلُ الْجَمِيلُ  
عَلَى شِفَاهِ صِغَارِنَا  
يَسْتَلْمُ نَارًا وَاحِنًا يَأْسًا وَغِلًّا ..»<sup>41</sup>

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

« مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ أَوْ يَرَى  
فَيَزْرَعُ نَارَ الْحَقْدِ حَلَا ..  
مَنْ كَانَ يَعْرِفُ لِحْنَهُ الْمَشْهُومَ

في أفراننا  
 من كان يسعى كيري  
 وطني مدا سألعرض مصل و بامدلا..  
 " من كان .. ؟ " ما عاد تتفيد»<sup>42</sup>

وحتى لا تترك شهرزاد شهريار في حيرة كبيرة، بعد أن استدرجته بالأسئلة المثيرة. تبدأ بالإجابة في إخبار جديد، يتتبع حيثيات ما أصاب الوطن وأشياءه الجميلة.

« يا أيها الملك السعيد  
 فالحب أحرصه الردي  
 والزهر فارقه الندى  
 والروض غطاءه الجليد  
 وطن يتقاسمه بنوه  
 فدبحوه من الوريد إلى الوريد  
 باعوه نطقا، سلعة،  
 خبرا مثيرا، مشهدا  
 منقل مرعب، حصاة،  
 سبقا صحافيا، مقالا مغريا ..  
 عرضوه جارية تكون  
 لمن يضاعف سعرها  
 ولمن يزيد.»<sup>43</sup>

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

ذكره:

« لو كان في الوطن المذبح عصابة  
 قالت لمن باعوه: كلا ..  
 لو أنحبهم تصدى  
 جهرة للشامتين ..  
 لو أنه في ساعة العسرى تجلى ..  
 لو أننا  
 لمن لقي ألواح الوصايا  
 لو لمن خن حلم الشهيد  
 لو كان في الوطن المكبل قوة  
 لو أن هاوى إلى ركن شديد»

وبعدما منحت شهرزاد شهريار فرصة للتأمل، تستفيق من هواجس الحلم لديها (حلم التمني) وكان شهريار

يسألها: ما جريرة وطنك؟ ما خطيئته؟

فتسارع للإجابة:

« يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ ..  
 وَطَنَ يَجْرِي مَتَهُ الْجَمَالَ  
 وَطَنِي خَطِينَتُهُ الطَّهَّارَةُ  
 وَسَطَّ عَشَاقُ الْخَنِّ أَوْ الْإِتْحِلَالِ  
 وَطَنَ يَجْرِي رُتُهُ التَّقَرُّدُ وَالتَّمَرُّدُ  
 حِينَ ذَلَّ الْكُلُّ وَأَنْعَدَمَ الرَّجَالُ  
 لَوْ لَمْ تُرَقِّ  
 تِلْكَ الدِّمَاءُ عَلَى الدِّمَاءِ  
 وَلَمْ تَسَلْ فِي الْأَرْضِ بِحَرًا  
 لَوْ لَمْ يَمُتْ .. لَوْ لَمْ تَمُتْ .. »<sup>44</sup>  
 المقطع الثامن: استمرار الحكيم  
 تتمثل الأسطر الشعرية لهذا المقطع في قول الشاعر:  
 « وَاللَّيْلَةُ الْكُبْرَى انْقَضَتْ  
 ثَمَانُ قَضَى مِنْ بَعْدِهَا  
 سَبْعٌ وَنَشَهْرًا ..  
 وَالْغَادَةُ الْحَسَنَاءُ لِأَزَالِ تَتَّصَرُّوْ  
 حِدَّةَ الْمَأْسَاءِ شِعْرًا. »<sup>45</sup>

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

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

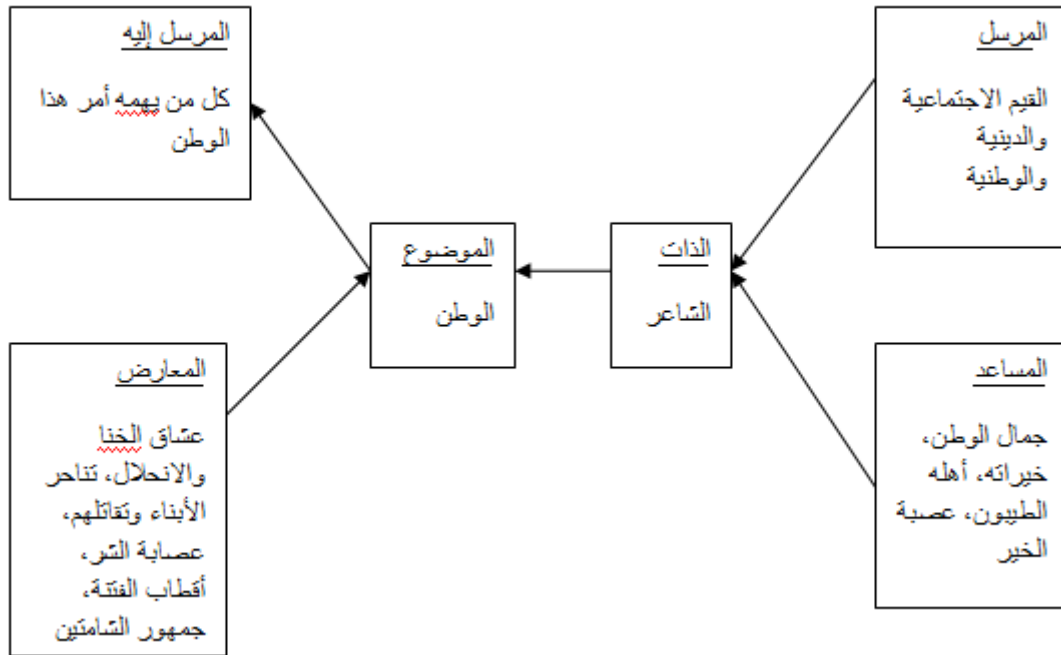
الخاتمة النصية:

وتشمل الأسطر:

« لَا الْفَجْرُ أَدْرَكَ شَهْرَزَادَ  
 وَلَا بِلَادِي أَدْرَكَتْ  
 بَعْدَ اللَّيَالِي الْأَلْفِ فَجْرًا »<sup>46</sup>

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

ويمكن حوصلة معالم الحكاية في قصيدة " شهرزاد واللييلة الثانية بعد الألف " بتطبيق النموذج العاملي لقريماس في الخطاطة السردية الآتية:



إن ما يعمق فعل الحكي، ويحقق تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر، هو هذا التصوير المتكامل للحكاية، بقلب شعري، فيه اشتغال على العبارة التركيبية والصورة الشعرية، بما يسمح بتطبيق النموذج العاملي، وكأننا أمام نص سردي لولا الإيقاع الشعري وكثافة الصورة والمشهدية. إذ أنها تتكوّن من المشاهد التصويرية الآتية:

المشهد الأول: بصور شهريار وهو على أريكته ينتظر شهرزاد.

المشهد الثاني: صوت الراوي وهو اجس شهرزاد التي جسدتها عبر تقنية المونولوج.

المشهد الثالث: شهرزاد في مواجهة شهريار والصراع بين سلطة الحرف والسيف، وبروز فتنة السرد وقوة الحجة والحوار.

المشهد الرابع: مشهد مفتوح، تتداخل فيه الإضاءة والتعتيم، فانتهاه المشهد مرهون بانتهاء الأزيمة التي تصور شهرزاد فصولها، وما دامت الأزيمة مستمرة فالحكي مستمر والمشهد مفتوح وشهرزاد تحكي وشهريار أسير الحكي.

وبتركيب المشاهد الأربعة، تنشأ لدى قارئ القصيدة أو سامعها صورة متكاملة عن المأساة التي تصور القصيدة تفاصيلها وتحكي فصولها، في تصوير مشهدي يجعل الأحداث تجري أمام ناظري المتلقي، وهو يتابع المشاهد المؤتثة والصراعات المصوّرة.

يتحول النص الشعري في التصوير المشهدي « إلى مجموعة من المشاهد أو اللقطات أو اللوحات، بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سنمائي »<sup>47</sup>، وعليه فنص " شهرزاد واللييلة الثانية بعد الألف " غني بالمشهدية.

ومن نماذج الشعر الجزائري المعاصر للقصيدة متعددة الومضات ذات التشكيل التدريجي ضمن المقطع الواحد نجد قصيدة " هي لن تموت"<sup>48</sup>، التي استهل بها نور الدين درويش ديوانه "مسافات". وفيها يحاول رسم صورة متكاملة للرسالة التي يحملها ويبشر بها، عبر تسلسل تدريجي للمشهد الذي يريد تشكيله. ويؤتث الفضاء التصويري بعناصر تنتمي إلى عوالم مختلفة منها ما هو إنساني ومنها ما هو حيواني، ومنها ما هو مادي وآخر معنوي، وواقعي ومتخيل. ويمكن تجزيء الوحدات المشهدية إلى البنيات الصغرى الآتية، والتي هي بمثابة ومضات مشهدية.

المشهد الأول: شاعر وحمامة وعنكبوت  
وهو العنوان الذي يمكن أن تحمله الومضة الافتتاحية لهذا المشهد، وفيها من التكتيف التصويري ما يلقي  
بالقصيدة في فضاء المشهدية بشكل مباشر.

« وَضَعْتُ عَلَى كَتْفِي الْحَمَامَةَ بِيضَهَا  
وَعَلَى فَمِ يَنْسَجُ الشَّبَّكَ الْعَنْكَبُوتُ »<sup>49</sup>

إن هذه اللفظة التصويرية، تحيط بالموقف، وترسمه في حالة سكون تصويري، وتوغل به في الدلالة التناصية  
مع الهجرة النبوية، وما وقع فيها من معجزات. ولكنه سكون يُمكنُ القارئ من إدراك واقعه التخيلي، مما يفتح لدى  
المتلقي أفقا قرائيا، ويجعله يبدأ في التساؤل عن طبيعة هذا الهادئ الذي يجلب الطير حتى تكون أكتافه موضع عش  
لبيضه، وما هي جريته حتى ينسج على فمه العنكبوت بخيوطه. ولذلك فلئن تعلق المشهد التصويري بالسكون، فإنه  
يؤسس لحركة على مستوى الخيال الشعري.

المشهد الثاني: نداء الآخرين وصراعهم حول موقفه من الحياة.  
يصور هذا المشهد نداء الآخرين، وموقفهم من الشاعر، فهم يستنهضونه ويدعونهم إلى العودة إلى بدء عهده،  
منشدا ومغردا وفق صورته المثلى في خيالهم.

وَتَعَالَتِ الْأَصْوَاتُ: غَرَّدَ  
مِثْلَمَا اعْتَدْنَا كَمِنَابِدِ الدُّهُورِ  
أَوْ مَيَّتْ؟  
أَمْصَرَّتْ صَوْفِي الْهُوَى  
وَتَضَارَبَتْ حَوْلَ يَالنُّعُوتِ»<sup>50</sup>

إنه تدرج ثان لتشكيل الصورة وإتمام المشهد، يتأسس على حكاية صوت الآخر داخل المشهد، غير أنه لا يمكن  
عزل هذا المشهد عن المشهد الذي سبقه، أو المشهد اللاحق به، وهو ما يحقق تكامل المشهد التصويري.  
المشهد الثالث: صوت الذات ونداء الأعماق.

يصور هذا المشهد صوت الذات (الأنا)، إذ يضطر الشاعر لإتمام التدرج التصويري إلى إنطاق الذات، وإضاءة  
بعض التعقيم الذي يشمل المشهدين السابقين، فيقول:

« أَنَا عَفْوُكُمْ  
أَنَا لَا أَبَايُ كُلَّ قَافِلَةٍ تَفُوتُ  
إِنَّ الَّتِي غَنَيْتُهَا انْتَبَذْتُ مَكَانًا فِي السَّمَاءِ  
فَصَلَّ تَبَعْدَ غِيَابِهَا الْمُرَّ السُّكُوتِ »<sup>51</sup>

إنه تبرير تصويري، فالقوافل التي تطلب وده عديدة، وعلى تضاريس البسيطة الكثير ممن يطلب غناه وتغريده،  
ولكن المشهد حصر المبايعة لقافلة بعينها، يرقب قدومها، ويعلن أن التي غناها فضاؤها الآن سماوي بعد أن كان  
أرضيا. وهو مشهد يصعب على الكاميرا التصويرية تتبع فضاءاته، وتصوير جزئياته، أما الشعر والخيال فيسمح بتداخل  
الفضاءات وتصوير المتناقضات.

المشهد الرابع: تعالي الذات الشاعرة عن واقعها  
وينتقل التصوير المشهدي إلى رحاب الذكرى، ليعلّل سر قوته وحقيقة وجوده وذكرياته مع من غناها، فتنكامل  
بالتالي الصورة ويكتمل التصوير المشهدي.

« سَاعِشْ بِالذِّكْرِى  
بِأَعْنِيَتِي الْقَدِيمَةِ لَنْ تَمُوتَ  
هِيَ فِي فَمِي  
هِيَ فِي الْفُؤَادِ وَفِي دَمِي  
هِيَ لَنْ تَمُوتَ  
هِيَ لَنْ تَمُوتَ. »<sup>52</sup>

إن هذا المشهد الشعري في صورته المتكاملة، بوحداته المشهدية الأربع، فيه من الحوار والسرد، والفضاءات،  
والشخصيات، وتشكيل الصورة البصرية ما يجعل تلك الوحدات المشهدية يكمل بعضها البعض من خلال حركية بناء  
المشاهد، والتي انطلقت من الإخبار بدلالة الماضي (وضعت، نسج، تعالت، تضاربت) إلى الحاضر في أبايع إلى  
الاستقبال في ساعيش إلى التأكيد على الحياة والحيوية في دلالة النفي في لن تموت.

هي مشاهد مقطعية متدرجة، تتفاعل جميعها في دينامية تحقق التصوير المشهدي في النص الشعري. مما جعلنا  
نحكم على أن النص الشعري الجزائري المعاصر المنتم بالمشهدية، يتجلى فيه تداخل الأجناس الأدبية، بما جلبه من  
الخصائص الفنية للأجناس الأدبية المجاورة، وجعلها عناصر بنائية له. إذ "التصوير المشهدي" في الأساس تقنية  
مسرحية وسينمائية أكثر منها أدبية وشعرية.

إن ظاهرة التصوير المشهدي، بناء على ما تم التأسيس له نظريا وتطبيقيا، تمثل ملمحا بارزا لتداخل الأجناس  
الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر. وعليه يمكن القول إن قصيدة المشهد التي يتجلى في فضائها التصوير  
المشهدية مجال إبداعى، اغتنى من خلاله النص الشعري بما جلبه من خصائص فنية من المجال المسرحي والسينمائي  
بشكل لم يفقد فيه النص الشعري سماته الأساسية وخصائصه الجوهرية.

ما يخلص إليه البحث في حركية البناء الفني للقصيدة السردية، يمكن بيانه في الآتي:

- تمثل القصيدة السردية فضاء نصيا، تتداخل فيه عناصر بنائية هي في الأساس مكونات نصية لأجناس أدبية مجاورة،  
وفنون إبداعية أخرى.
- إن غنى القصيدة السردية بالحدث، والحوار، والشخصيات، والفضاء، وصوت الراوي، جعلها مجالا إبداعيا للفعل  
الدرامي والتصوير المشهدي.
- تولد عن البناء الدرامي والتصوير المشهدي حركية في البناء الفني للقصيدة السردية، مما يولد الألفة بين المبدع  
والمتلقي، فيغدو السامع أو القارئ للقصيدة وكأنه يشاهد مشهدا تلفزيونيا أو مسرحيا.
- إن تحول النص الشعري المعاصر إلى القصيدة السردية فيه ابتعاد عن الطابع الغنائي الذي ميز القصيدة العربية عبر  
العصور، واقتراب من الطابع التمثيلي، وهو الملمح الإبداعى الذي يمكن أن ينقل الشعر العربي من الذاتية إلى  
الموضوعية.
- إن البحث في القصيدة السردية يقتضي أن تنتقل الرؤية النقدية من نقاء الجنس الأدبي حيث الحدود الصارمة بين  
الأجناس الأدبية إلى تداخل الأجناس الأدبية حيث شفافية تلك الحدود ومرورتها.



- 1- تتأسس فكرة تداخل الأجناس الأدبية على جملة مفاهيم نظرية تعتبر النص فضاء تتداخل فيه العديد من المكونات البنائية التي هي في الأساس خاصة بأجناس أدبية مختلفة، وهذا التداخل يضيف على النص قيما جمالية وأبعادا فنية لم تكن متاحة من قبل في ظل مقولة نقاء الجنس الأدبي. ومن أهم المراجع التي يمكن العودة إليها في مجال تداخل الأجناس الأدبية يمكن أن نذكر:
- تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين – جدل الشعري والسردى – لعبد الناصر هلال ، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012م.
  - البنية السردية في النص الشعري لمحمد زيدان، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2004م.
  - الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، دار الراجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
  - Marc Dambre etmonique gosselin-noat, L' éclatement des genres au 20 siècle, presses de la sorbonne nouvelle, 2001.
- 2 – ينظر، علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص ص 15، 21.
- 3 – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008م، صص 194، 195.
- 4 – علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث ، ص 22.
- 5 – أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2008م، مج 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009م، ص 70.
- 6 – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص 35.
- 7 – المرجع نفسه، ص 85.
- 8 – عز الدين ميهوبي: ديوان عناقيد لميلاد الفجر، منشورات أصالة، د ط، 2010م، الجزائر، ص ص 3، 12.
- 9 – عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، ص 3 .
- 10 – المرجع نفسه ، ص ص 3 ، 4 .
- 11 – المرجع نفسه، ص 4 .
- 12 – المرجع نفسه ص5.
- 13 – المرجع نفسه ، ص ص 5، 6 .
- 14 – المرجع نفسه ، ص6.
- 15 – المرجع نفسه ، ص ص6، 7 .
- 16 – المرجع نفسه، ص ص 7، 8 .
- 17 – المرجع نفسه ، ص 9 .
- 18 – المرجع نفسه ، ص ص 9، 10 .
- 19 – المرجع نفسه ، ص ص10، 11 .
- 20 – المرجع نفسه ، ص12 .
- 21 – صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997م، ص 34.
- 22 – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 206.
- 23 – أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص 212.
- 24 – المرجع نفسه، ص 163.

- 25 \_ علي عواد: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح، عرض وممارسة، أزمنا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996م، ص 66.
- 26 \_ فاضل ثامر: شعر الحدأة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار الهدى، سوريا، ط1، 2012م، ص 182.
- 27 \_ المرجع نفسه، ص 183.
- 28 \_ أحمد شنة: طواحين العيب، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م، ص 21.
- 29 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، منشورات السائح، الجزائر، ط1، 2007م، ص 21.
- 30 \_ نور الدين درويش: مسافات، شعر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص 11.
- 31 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 21.
- 32 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 22.
- 33- الزوزني، القاضي أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تقديم عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م، ص 44.
- 34 - محمود غنيم: قصيدة "وقف على طلل"، موقع [www.gonaim.com](http://www.gonaim.com) بتاريخ 10/05/2012.
- 35 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 22.
- 36 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 22، 23، 24.
- 37 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 24، 25.
- 38 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 25، 26.
- 39 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 25، 29.
- 40 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 29.
- 41 \_ المرجع نفسه، ص ص 29، 30.
- 42 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 30، 31.
- 43 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 31، 32.
- 44 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 33، 34.
- 45 \_ المرجع نفسه، ص ص 34، 35.
- 46 \_ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص 35.
- 47 \_ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 221.
- 48 \_ نور الدين درويش: مسافات، ص 11.
- 49 \_ المرجع نفسه، ص 11.
- 50 \_ المرجع نفسه، ص 11.
- 51 \_ المرجع نفسه، ص ص 11، 12.
- 52 \_ المرجع نفسه، ص 12.

## مصادر البحث ومراجعته

## 1/ المصادر

- 1 – شنة أحمد: طواحين العيث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م.
- 2 – مخالفة عبد الحليم: صحوة شهريار، منشورات السائحي، الجزائر، ط1، 2007م.
- 3 – ميهوبيعز الدين: ديوان عناقيد لميلاد الفجر، منشورات أصالة، د ط، 2010، الجزائر.

## 2/ المراجع

- 1- ثامر فاضل: شعر الحدائة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار الهدى، سوريا، ط1، 2012م
- 2- الجوة أحمد: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، 22- 24 تموز 2008م، مج 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009م.
- 3- رحاحلة أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م.
- 4- زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط5، 2008م.
- 5- الزبيدي علي قاسم: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م.
- 6- الزوزني، القاضي أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلمات السبع، تقديم عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م.
- 7- زيدان محمد: البنية السردية في النص الشعري ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2004م.
- 8- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
- 9- عواد علي: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغيباب في المسرح، عرض وممارسة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996م.
- 10- فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م
- 11- فضل صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997م.
- 12- محمود غنيم: قصيدة " وقفة على طلال "، موقع [www.gonaim.com](http://www.gonaim.com) ، بتاريخ 10/05/2012
- 13- هلال عبد الناصر: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين – جدل الشعري والسردية – ، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012م.
- 14-Marc Dambre etmonique gosselin-noat, L' éclatement des genres au 20 siècle, presses de la sorbonne nouvelle,2001.