الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبيّة

تداخل الأجناس الأدبيّة في نصوص مقام الاغتراب لعمار بن لقريشي

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة ماستر

إعداد الطالبة:
صليحة سنوسي

إشراف الأستاذ:
د/ عبد القادر لباشي

لجنة المناقشة:

- د/صبيرة قاسي..... رئيسا
- د/عبد القادر لباشي..... مشرفا ومقررا
- د/لعريبي عواج.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

إهـــــــــــــــــداء:

إلى من علماني أنّ كرامة المرء

توازي نجاحه والدي العزيزين وإلى

جميع أهلي وأقاربي.

مقدمـــة

مقدمة:

تعد نظريّة الأجناس الأدبيّة من أعقد و أصعب المسائل التي عرفها النّقد الأدبي، لما تتضمنه من مفاهيم مختلفة وأراء معقّدة، تتمثل أساسا في كون الجنس الأدبي يتميز بالاستمراريّة وعدم الثّبات، فهو دائم السّيرورة مرتبط بزمانه ومكانه، فليس الشّعر عند العرب قديما هو نفسه حديثا، وليست الرّواية عند الغرب قديما نفسها حديثا، فاختلاف العصور و الأزمان له دور في بلورة هذه الأنواع ومضامينها، فقد كان للنظريّة إرهاصات مع أفلاطون في محاوراته ، ومن ثم مع تلميذه أرسطو في كتابه فن الشّعر حيث حاول أن يعطي أسسا ثابتة للأنواع الأدبية في ذلك الوقت وإدراجها في حيزها المثالي الذي يجب أن تكون فيه، ومن ثمة بدأت أسس النظرية تتبلور وتتطور.

يعتبر التّداخل الأجناسي هو الميزة التي طبعت الأعمال الأدبيّة الحديثّة و المعاصرة فتميزت بعدم قدرتها الحفاظ على أشكالها التّقليديّة و التّقوقع في قوالبها الفنيّة الخاصّة التي تتحكم بهيأتها العامة، فارتحلت إلى عوالم تسكنها أجناس أخرى، و استوطنت في غير بيئتها و أخذت من حضارتها و ثقافتها، ما سمح لها بإنتاج نص جديد تلاحمت فيه مكونات عدّة و تلاشت القوانين الموصى بها، مما جعل نظريّة الأجناس الأدبيّة عاجزة عن تقديم نظرة شاملة و متكاملة، فاتصفت بالمحدودية لعجزها مسايرة التحولات الجوهرية التي يعرفها الأدب. ومن خلال هذا التّداخل بين النّصوص وفوضى الأجناس يحق لنا أن نتساءل:

-هل الكتابة الأدبيّة تعمد إلى إزالة الحدود الفاصلة بين جنس وآخر وهل هي محاولة لإزالة الفروق الأجناسية؟.

-ألا يهدد هذا التّداخل التّلقي ويؤثر على القارئ في اختيار نصوصه الأدبيّة؟

-ألا يعمل التماهي بين الشعر و النثر على زوال التصنيف الأجناسي؟

-هل عمل التداخل الأجناسي في الشعر على زعزعة نظام القصيدة والتمرد على قيدها العروضي؟

-ما مدى تأثير التجريب على النص الأدبي؟

- تعد الجمالية الفنية مطلب القراء ومحفز أساسي على القراءة، فهل يا ترى يحققه التداخل الأجناسي؟

الدّراسات السّابقة التي تناولت هذا الموضوع وإن اختلفت جوانب الدراسة مثل" شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربي لـ فيروز رشام" و " انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة لـ مازوني فريزة

وانطلاقا من الإشكاليات التي طرحت كان عنوان بحثنا [تداخل الأجناس الأدبية في ديوان مقام الاغتراب لعمار بن لقريشي] وكان اختيارنا لهذا الموضوع عائدا بالدرجة الأولى إلى بروز طرائق جديدة في الكتابة التي أبانت على نيّة الشّاعر المعاصر كسر نمطيّة الكتابة الشّعرية بالإضافة إلى تشظي البناء الهرمي للقصيدة و الرغبة القويّة في محاولة استظهار الأنواع الأدبيّة الماثلة في الديوان.

وبعد اطلاعنا على المدونّة (مقام لاغتراب) كانت خطتنا مبنية على ثلاثة فصول كان الفصل الأول عبارة تمهيد لنظريّة الأجناس الأجناس الأدبيّة اخترنا له عنوان (الأجناس الأدبيّة المفهوم و المصطلح) تحدثنا فيه عن مفهوم الجنس الأدبي، ففصلنا الجنس عن الأدب و حاولنا تعريف الجنس عند العرب و عند الغرب، فوجدنا أنّ الكلمة ليس لها معنى محدد، فهي مستمدة أساسا من علوم طبيعيّة، في حين أن الأدب لا يمتلك تعريفا محددا في كلتا الحضارتين، أما نظريّة الأجناس الأدبيّة لم يعرف لها وجود لدى العرب عكس ما وجد لدى الغرب، فقد حاولوا التّنظير لها

بدءا من مؤسسها أرسطو في كتابه (فن الشّعر) ومن ثم بدأت تظهر ملامح نظرية الأجناس الأدبية.

في حين عرفت ثنائية الشّعر والنّثر جدلا واسعا لدى العرب، إذ قاموا بفصلهما عن بعضهما البعض، وجعلوا لكل أسسه وقوانينه، أن ندرج أهم الفنون التي تدخل تحت النثر في حين نتبعنا تطور الشّعر من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث والمعاصر.

أما الفصل الأول فقد جعلنا من (تمظهرات أجناسيّة في ديوان مقام الاغتراب لعمار بن لقريشي) عنوانا له، تناولنا فيه أهم الأنواع الأدبية الموجودة في الديوان وهي: القصة والأسطورة ولغة الأدب الصوفي، وعملنا على أنّ نستخرج المكونات الجوهريةّ المميّزة لكل جنس، وأثرها في بناء القصائد الشعرية في الديوان.

في حين كان عنوان الفصل الثاني (مستويات التّداخل الأجناسي في الديوان (تشكيلات فنية)) أدرجنا فيها الجوانب المشكلة للنوع الأدبي والمتمثلة في: شعرية العتبات، اللغة الشعرية و بناء الإيقاع.

كان هذا اختصار خطة بحثنا التي رافقتنا طيلة عملنا، معتمدين في ذلك على المنهج الأسلوبي مستعنين بالمنهج السّيميائي، حيث كان لها نصيب من ذلك من خلال دراستنا لشعريّة العتبات .

كان انطلاق البحث في ديوان (مقام الاغتراب) "لعمار بن لقريشي" يعتمد على عدّة مراجع من بينها محمد عروس (التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر) ووليد بوعديلة (شعرية الكنعنّة) و شعيب أما باقي المراجع فقد أوردناها في قائمة المخصصة لهم.

ختاما كان علينا أن ننوه أنه لا عمل يتم بسهولة ودون معيقات نذكر منها صعوبة ضبط عناصر العمل لاتساع عنوان البحث و قلة المراجع والمصادر حول المدونة، لكن هذا لم يكن إلا محفزا للاستمرار.

ثم لا يسعنا إلا أن نتقدم في الأخير بخالص الشّكر والامتنان للأستاذ الدكتور /*------+---

"عبد القادر لباشي " الذي كان له الفضل في قيادة هذا البحث والإشراف عليه، وكل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

فصل تمهيدي: الأجناس الأدبيّة المفهوم والمصطلح.

1-مفهوم الجنس الأدبي

1-1 مفهوم الجنس

1-1-1 مفهوم الجنس عند العرب

1-1-2 مفهوم الجنس عند الغرب

2-1 مفهوم الأدب

1-2-1 مفهوم الأدب عند العرب

2-2-1 مفهوم الأدب عند الغرب

2-نظرية الأجناس الأدبية عند الغرب والعرب

1-2 عند الغرب

2-2 عند العرب

3-ثنائيّة الشّعر والنّثر عند العرب

1-3 النّثر

2-3 الشّعر

1-مفهوم الجنس الأدبي

يقودنا مفهوم الجنس الأدبيّ إلى طرق متعدّدة و سبل ملتوية لما له من أبعاد دلاليّة واصطلاحيّة مختلفة، ممّا جعله مفهوما غامضا وملتبسا و محاولة لتجنّب الخلط و الغموض الّذي يكتنفه، نفصل بين المفهوم الغربيّ والمفهوم العربيّ للمصطلح.

1-1مفهوم الجنس.

1-1-1في النّقد العربي.

1-1-1-أ لغة:

ورد مصطلح الجنس في المعاجم العربيّة القديمة بشكل لافت، إذ أدرج النّوع ضمن الجنس عند بعضهم، فهناك من اعتبر النّوع والجنس سواء في حين ذهب آخرون لاعتباره الجنس أعمّ من النوع كما جاء ذلك في لسان العرب.

-**عند ابن منظور:** جاء في لسان العرب لابن منظور تعريف لمصطلح الجنس بقوله: " الجنس هو الضّرب من كلّ شيء"[1]فالجنس عنده لا يقتصر على شيء محدّد بل يتجاوز المفردة في معناها العام "والجنس أعمّ من النّوع"[2] أي أدرج تحت الجنس أنواع كثيرة ومتعدّدة مثل جنس الطيور تدخل تحتها أنواع مختلفة الّتي لها نفس الصّفات والخصائص و النّوع أخص من الجنس.

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط4، 2005، بيروت، ص210.

[2]-المصدر نفسه، ص210.

-**عند الزّمخشري:** ورد مفهوم الجنس في معجم أساس البلاغة في كتاب الجيم بقوله:" الناس أجناس وأكثرهم أنجاس"[1] فربط الجنس ونوعه بالنّاس، لكون النّاس أنواع تختلف حسب أصولهم فمنهم الأنجاس والشّرفاء والنّبلاء.

فصل الزّمخشري في القول فقال:" هو مجانس لهذا وهما متجانسان ومع التّجانس التّآنس، فكيف يؤانسك من لا يجانسك "[2] فهنا جعل مفهوم المجانسة متعلّقا بالمؤانسة كتلك العلاقات التي تجمع الأفراد فيما بينهم. فيخلق جوّا من الأنسة.

إذا من النّاحية اللّغويّة لمفهوم الجنس في المعاجم العربيّة القديمة نلاحظ أنّ جلّ التّعريفات تصبّ في قالب واحد ألا وهو أنّ الجنس يكمن في المجانسة والمشاكلة وكلّها تعطي دلالة للإنسان ونوعه.

1-1-1-ب اصطلاحا:

عرف مفهوم الجنس في الاصطلاح معانيّ مختلفة كلّ حسب وجهته، فنجد "غنيمي هلال" تطرّق إلى مفهوم الجنس في كتابه (الجنس المقارن) فقال: "يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطريّة الّتي تميّز مجموعة من النّاس انحدروا من أصل واحد، وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في ميزات الفرد وتركيبه العضوي"[3] فالجنس يشمل الهيئة البشريّة و السّمات الجوهريّة المميزة للعرق الّتي تحدّد النّوع ليدخل تحت الجنس.

---

[1]-الزمخشري، أساس البلاغة، مكتبة مشكاة العربية، د ط، د س، كتاب الجيم 3، ص248.

[2]-المصدر نفسه، ص248.

[5] -محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة مصر، د ط، 1998، القاهرة، ص51.

أورد "محمد مندور" رأيه في هذا الموضوع (نظريّة الأجناس الأدبيّة) فقال: "ونظريّة الأجناس كلّها لا تستند إلاّ على أساس اللّغة فعلماء الأجناس يقسّمون البشر على أساس اللّغة، فيقولون الجنس الهند وأوروبيّ و الجنس الحاميّ استناد إلى اللّغة المشتركة، الّتي تفرّعت بعد ذلك إلى لغات تستخدمها الشّعوب "[1] إذا محمد مندور يرى أنّ تصنيف الأجناس يتمّ حسب اللّغة .

نجد النّقد المعاصر المغربي سعيد يقطين لم يغفل عن دراسته هذه القضية (الأجناس الأدبيّة) وعلى هيمنة الشّعر في العصور القديمة على باقي الأجناس الأخرى وإهمالها دراسة ونقدا، فهذا التّغاضي منع وجود أجناس أخرى لمتحظ بالدّراسة والتّتبع كما كان حال الشّعر "إنّ هيمنة الشّعر حالت دون اهتمام العرب بالفنون والأجناس الأخرى الّتي أنتجوها "[2] فبقيت سجينة بسرداب مظلم إلى وقت متقدّم من العصر الحديث.

لم يعرف العرب القدامى الجنس إلاّ في صفة البشريّة و الكائنات الحيّة أمّا المحدّثين فذهبوا إلى تعريف الجنس انطلاقا من المفهوم العّام للأعمال الأدبيّة .

1-1-2-مفهوم الجنس في النّقد الغربي

1-1-2-أ لغة:

اختلفت التّعريفات وتعدّدت عند كبار المختصين سواء عند العرب أو الغرب فكلمة "الجنس تقابلها بالفرنسية كلمة genre و في اللّاتينية كلمة gerus أو generi وهو مفهوم استعارته نظريّة الأدب من العلوم الدقيقة وبالضّبط من البيولوجيا التي تصنّف الكائنات الحيّة إلى

---

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر، ط 5، أغسطس2006، مصر، ص65.

[2]-عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدين، دار محمد على الحامي1، سبتمبر2001، المغرب، ص120.

أجناس "[1] إذا فكلمة جنس بمفهومها العامّ لا تقتصر على الأدب فقط بل إنّ مجالها أوسع لتشمل بذلك العلوم الدّقيقة وتتعدّى مجال الجماليّات واللّغة .

استعملت الكلمة generis من العصر القديم إلى الحديث على أنّها العرق والجذر 'gennus' ' 'generis وبذلك المعنى استعمل اللّفظ إلى عصر النّهضة وكان معناه على وجه التّقريب العرق والجسم"[2] فبمقابلة اللّفظ أو الكلمة في اللّغة العربيّة ونظيرتها الغربيّة نجدها تصبّ في نفس المعنى حتّى عندما نذهب في تعريفه من منطلق فلسفيّ وحسب ما جاء به ستالوني في كتابه نجده يدّل في قوله" اللّفظان العامّان يحتوي أحدهما على الآخر سمّي أكبرهما في الماصدق جنسا و أصغرهما نوعا و الجنس في المفهوم أصغر من النّوع "[3] و بالتّالي يتقاطع تعريف ابن منظور مع المنطلق الفلسفيّ لدى الغرب .

1-1-2-ب اصطلاحا

يخلق الجنس خلافا كبيرا بين الغربيّين أنفسهم لما يحمله من ظلمة تكتنفه، فذهب كل واحد لإعطاء تعريف يستند إلى منهجه و مجال دراسته و ذلك للضّرورة الملحّة لمعرفة أصوله وماهيته الحقّة، ففي غمرة التعددية و الاختلاف ينساق كثير من النّقّاد إلى إقامة تعريف منطقيّ يتناسب والحالة غير الثّابتة للجنس الأدبيّ، فيقرّ البعض باستحالة مفهوم شامل وكاف للمصطلح.

---

[1]- سعيد جبار، الخبر في السّرد العربي الثوابت والمتغيرات ن شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2004، الدارالبيضاء، ص48.

[2]-ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر محمد زهراوي، مركز الدراسات العربية، ط1، أيار مايو، بيروت، ص 17.

[3]-المرجع نفسه،ص 17.

يقر" ديكرو" و "تودوروف" أنّ "مسألة الأجناس إحدى أقدم المسائل في الشّعريآت ومن العصر القديم إلى أيّامنا هذه لم ينقطع الجدل حول تعريف الأجناس و عددها و علاقتها فيما بينها وتستند هذه النظريّة إلى ثلاث معايير أو مواقف أساسيّة تتمثّل في الموقف المعياريّ الذي لا يمكن فصله عن الجانب التصنيفيّ، فتقوم بإدراجها تحت جنس محدّد "كانت أكثر التّصنيفات الجنسيّة نظريآت معياريّة أسّست نماذج لاستحيائها في الوقت نفسه"[1] فالمعياريّة حاولت أن تعطي صفات متقاربة لأجناس أخرى "والوصف التآريخي يعود إلى الفرضيّة المشهورة عن تطور الكوميديا عبر الزّمن وعدم بقاء الجنس الكوميديّ مثلا على نفس الشّاكلة الّذي كان عليه في الشّعر الهوميري و الإلياذة و الأوذيسا "[2] أمّا الموقف الوصفّي، فهو شبيه للمنهج البنيويّ التحليلي.

_**ميشال رفائيل** إذ قال: " الجنس هو البنية والأعمال وتقلّباتها "[3] فالبنيّة هي الأصل و الأعمال ما تنتج عنها.

يمكننا القول أنّ الجنس في المفهوم الغربيّ يتراوح بين ما هو وصفيّ معياريّ وماهو ذاتيّ بنيويّ فالمصطلح غير ثابت لا من النّاحية الاصطلاحيّة و لا اللّغويّة في كلا الحضارتين الغربيّة والعربيّة.

---

[1]–جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، تر غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، د ط، دس، بيروت، ص28.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص18.

[3]– إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص25.

1-2 مفهوم الأدب.

1-2-1عند العرب.

يتمثّل مفهوم الجنس الأدبيّ أساسا في العلاقة القائمة بين الجنس والأدب، فلا يمكن أن نفصل في ماهيّة الجنس دون أن نعرف معنى الأدب وهذا الأخير ظلّ مصدر جدل مع قرينه الجنس لكونهما يسيران في تطور مستمر، جعل المعاجم العربيّة عاجزة عن تقديم تعريف شامل للمصطلح.

1-2-1-أ لغة:

لم تورد المعاجم العربيّة المتخصّصة مفهوم الأدب بمعناه الدّقيق بل اكتفت بالإشارة إلى تعدّد معانيه في غير مجال اللّغة و الإبداع، فربطت الأدب بالإنسان وأخلاقه ونجد بعض التّعريفات تطرقت إلى هذا المعنى مثل (أساس البلاغة) للزّمخشري ومعجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي.

ذهب "الزّمخشري" لإعطاء صورة عن الأدب إذ اعتبرها ضمن التّربية في قوله " أدب هو من أدّب النّاس وقد أدّب فلان وأرب "[1] وأضاف " أدّبهم على الأمر جمعهم عليه بأدبهم "[2] أي أنّ الأدب لا يقصد به الإبداع و فنونه وإنّما يعني مجموع الأخلاق و الآداب العامة و التعاملات بين الناس فيما بينهم، أماّ إبراهيم فتحي فلن يختلف تعريفه للأدب كثيرا عما ورد في المعاجم القديمة، لكنّه أشار إليه من زاوية غير التي كانت تعرف قديما،إذ أعطى للأدب خصوصية مدرجا تحتها كلّ

[1]-الزمخشري، أساس البلاغة ، ص 18.

[2]-المصدر نفسه ، ص 18.

الموّاد المطبوعة كالكتب والمجلات ..."تطلق كلمة أدب دون دقّة أو صواب في أغلب الأحيان على أيّ نوع من الموّاد المطبوعة مثل الكتيّبات والبيانات والمنشورات "[1] غير أنّ هذا التعريف يعتبر حديثا .

1-2-1-ب اصطلاحا:

إذا كانت المعاجم العربيّة غير قادرة على إعطاء مفهوم واضح لمعنى الأدب، فالأكيد أنّه غامضا في الاصطلاح إذ أدرجه "ميشال عاصي" ضمن الفنون الجميلة "اعتبر أحد الفنون الجميلة الخمسة : كالرّسم والنّحت ، والرّقص و الموسيقى "[2] ولم يعتبر الأدب ضمن الفنون فقط ، بل جعل الكلام وما يحتويه من فنيّة وجماليّة في صناعة الأدب الإبداعي" فالأدب إذا هو بناء جماليّ بالكلام ، يبدعه الإنسان في القطاع العقلانيّ ويجسّده بألفاظ اللّغة المنصفة بصفات فنيّة إيحائيّة في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية "[3] فالعقل البشريّ هو مركز إنتاج الكلمات و الكلمات المختارة بعناية هي الّتي تؤسّس لوجود الأدب.

1-2-2 عند الغرب.

مرّ الأدب عبر العصور على مراحل متعدّدة لم يعرف فيها الاستقرار و الثّبات لا من النّاحية اللّغوية و لا من النّاحية الاصطلاحية، فظلّ المصطلح يترنّح بتغيّر الدّلالة في الأمم الغربيّة و منذ العهد الإغريقيّ و اليونانيّ التي كانت تعرف فنونا أدبيّة مختلفة أثبتت وجودها عبر

---

[1]-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضديّة العمّالية للطباعة والنشر، د ط ، 1986، تونس، ص11.

[2]-ميشال عاصي، الفن والأدب ، منشورات المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع، ط 2، 1970، بيروت ، ص74.

[3]-المرجع نفسه، ص 74-75.

التّاريخ، لكن لو عدنا لتعريف مفهوم الأدب في النّقد الغربيّ عند "تودوروف" لوجدنا أنّ الأدب عنده حديث الولادة في شكله الرّاهن "كلمة 'أدب ' في اللّغات الأوروبيّة حديثة العهد جدّا بمعناها الرّاهن: إنهّا لتكاد تسبق القرن الثّامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخيّة لا 'أبديّة' "[1] في كتاب تودوروف تضاربت التّعريفات حول ظاهرة الأدب " فهناك من اعتبر أنّ مفهومه يستدعي وجود كيان بنيويّ وآخر يظهر ليربط الأدب بالتّخييل"[2] ومن ناحية أخرى جاء الشّكلانيّون الرّوس لإعطاء مفهوم مغاير بريّادة "رومان جاكبسون" حيث نادى بأدبيّة الأدب أو الأدبيّة "إنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبيّة "[3] أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيّا، كالخصائص الّتي يحملها ومميّزاته الدّاخلية، البعيدة عمّا يحيط بها من الجوانب المختلفة كالجانب النفسيّ والتّاريخيّ والاجتماعيّ وغيرها. فالأدبيّة عندهم "تنطلق من دراسة النّص الواحد من أجل الخروج بمبدأ شاعريّ يمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النّص "[4] أي البحث عن السّمات المشتركة بين النّصوص والبنى الحاملة لها في ذاتها وكيف أدّت إلى نتاج جنس أونصّ أدبيّ يحمل سمات الأدبيّة.

واذا ما ربطنا الجنس بالأدب لوجدنا ان الكلمتين لا ترتبطان مع بعضهما البعض إلا اعتباطا وأنّ المفهوم له دلالات عدّة.

---

[1]– تازفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة دمشق، دط،2002 ، سوريا، ص6.

[2]–ينظر تودوروف، مفهوم الأدب، ص8.

[3]–فيصل الأحمر و نبيل دادوه، الموسوعة الأدبية ج2، دار المعرفة، د ط ،2008، الجزائر، ص167.

[4]–المرجع نفسه، ص167.

1-1 نظريّة الأجناس الأدبيّة عند الغرب والعرب.

1-1-1عند الغرب:

بدأ تاريخ نظريّة الأجناس الأدبيّة في النّقد الغربيّ القديم قبل كتاب أرسطو (فنّ الشّعر) مع أفلاطون الّذي أشار إلى الموضوع قرونا قبل الميلاد، فبدأت هذه القضيّة النّقدية تتبلور عبر العصور والأزمان و خاصّة في العصر الحديث و المعاصر، فلا تكاد تخلو دراسة نقديّة من وقفة فيه أو دراسة لها فعرفت النظريّة تطوّرات وتحوّلات كثيرة وجوهريّة إذ تعدّ مشكلة الأجناس الأدبيّة من أقدم مشكلات الشّعرية إلى أيّامنا هذه.

. **أفلاطون (427ق م، 322 ق م)** : يعتبر أفلاطون من الأوائل الّذين تطرّقوا إلى هذه المسألة من خلال كتابه (الجمهوريّة) يتناول الأنواع الأدبيّة الشّائعة والمعروفة في عصره " اقتصر على بعض الشّعر اليونانيّ مركّبا على نتاج هوميروس حيث تأمّله لا من زاويّة الجنس وإنّما من زاوية الإبداع création فصنفه إلى طبقات classes على أساس تصاريف الآراء " modalités dénonciations[1] فأفلاطون اقتصر في تصنيف الجنس الأدبيّ على أعمال هوميروس فالأعمال الأدبيّة عند أفلاطون كانت محدودة من ناحية التّصنيف والصيغة "ومن المهمّ الإشارة إلى أنّ أفلاطون لا يتحدّث عن ثلاثة أجناس أدبيّة ، ولكن عن ثلاث أصناف تحليليّة يمكن توزيع النّشاطات الخطابيّة عليها "[2]

---

[1]-سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، دط، دس، الجزائر ص48.

[2]-جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، ص 16.

. **أرسطو طاليس(384ق م –322ق م):** يمثّل أرسطو الدّعامة الأساسيّة الّتي ارتكزت عليها نظريّة الأجناس الأدبيّة، فكان من الأوائل الذين حاولوا التّنظير لها في كتابه (فنّ الشّعر)،"وكان يتميّز عمّن سواه بالتّوفيق بين الخصائص الفنّية التي يذكرها وطبيعة الجنس الأدبيّ الّذي يتحدّث عنه "[1] فالعمل الإبداعي خصائصه الجوهريّة الّتي يتميّز بها عن سواه يحملها في ذاته و يتفرّد بها " لكلّ جنس قواعد تعرّفه وحدود تحدّه ومنظّرون يراقبون أعماله ويختمون عليه علامته"[2]، فأرسطو هو المؤسّس الحقيقي للأجناس الأدبيّة وإن كان تصنيفه لا يمسّ جميع الأنواع الأدبيّة الموجودة في عصره حيث اكتفى بإدراج الملحمة والمسرحيّة بشقّيها التراجيدي والكوميدي فرسم بذلك معايير لكلّ منهما.

تتميّز الأنواع الأدبيّة بعدم الثّبات فهي متطوّرة وتتحوّل عبر الزّمن إلّا أنّ نظريّة أرسطو ظلّت المرجع الأوّل للتّنظير الأجناسي "إذ ما تزال ثلاثية الملحميّ والغنائيّ و الدراميّ موجودة في النّقد الأدبيّ اعتمادا على جهود النّظريّة منذ وقت طويل "[3]، فكان للانتقال عبر العصور الأثر الجليّ في الأدب وتغيّره حيث اندثرت وزالت الأعمال اليونانيّة القديمة مثل الملحمة وذابت في قوالب جديدة استصعب فرزها وفصلها عن بعضها البعض، لكن نظريّة أرسطو ماتزال قائمة.

. **فردناند برونتيير(1849–1906):** يعتبر برونتيير من الّذين حاولوا إعطاء تفسير لنظريّة الأجناس الأدبيّة من نظرة مخالفة تستند إلى الجانب البيولوجي بدرجة أولى ثمّ إلى النّظريّة الدّاروينيّة، وحاول أن يجد تفسيرا لسرّ وجود الأجناس ونتاجها وكيف تتم العمليّة، هل تنتج من العدم فتحضر النصوص الإبداعيّة أم تتوالد عن بعضها البعض ،نتيجة صدفة أو عامل ما "

---

[1]–محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص118.

[2]–إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص21.

[3]–محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 144.

ويقصد برونتيير ببنياتها للعلاقات التّاريخية للأجناس الأدبيّة بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود بعضها بعد بعض نتيجة الصّدفة أو نتيجة لتوالدها بعضها عن بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانيّة "[1] فالأجناس المختلفة كالقصة والمسرحيّة وغيرها شهدت تطوّرا وانتقالا جوهريّا في الخصائص الحاملة لها، فالقصة الّتي تمثّلت في الحكايات الشّعبية مثلا قدّمت نصّا إبداعيّا راقيا "وأنّ القصّة في معناها الحديث أرقى من الحكايات الشّعبيّة فأخيرا يريد بالعلاقات العلميّة القوانين الّتي تتحكّم في علاقات هذه الأجناس بعضها من بعض، ثم القوانين الّتي تتحكم في كل منها على حدى وجودا ونموّا و تطوّرا ثمّ موتا و اندثارا "[2].

يريد "برونتيير" إرجاع سبب واضح لبروز أجناس جديدة حلّت محلّ أخرى فحملت بعض خصائصها نمت وتطوّرت فأسّست مكانا لنفسها عبر التّاريخ ثم تندثر، فمثلا الروّاية ألغت الكثير من الأجناس الأدبيّة الأخرى، وجعلتها تنطوي تحت جناحها.

تقوم النّظرية الدّاروينيّة على اعتبار أنّ الإنسان كان قردا فتطوّر وأصبح إنسانا وبناء على هذه الفرضيّة، عمد برونتيير إلى جعل الأجناس الأدبيّة تتطوّر كالحيوانات "قانون التطوّر الأدبيّ هو قانون التميّز التّدريجيّ الّذي يتطلّب الانتقال من التّجانس إلى الاختلاف ومن الشبه إلى نقيضه ضمن تتابع حتميّ للأصناف الأدبيّة الّتي تتنافس بينها"[3] ،إذا الأجناس الأدبيّة عنده تتميّز بعدم الاستقرار وانعدام التّشابه التّام .

---

[1]–محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 63.

[2]– المرجع نفسه، ص63.

[3]–جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، ص44.

- **ليسنغ:** ذهب ليسنغ لإعطاء وجهة نظر مبنيّة على وجود اختلاف بين الفنّ والشّعر، فقام برفض المحاكاة الّتي كانت تعتبر مرجعا أوّليا للمبدعين في الفنّ عموما والشّعر خصوصا فحثّ على الاستقلاليّة وعدم محاكاة القدامى والنّسج على منوالهم فذهب إلى اعتبار أنّ الفنّ والشّعر يحتاج إلى تذوّق وتدّبر، وتفاعل الأجناس مع بعضها البعض فلا حدود فاصلة ولا تقييدا إلزاميّا.

تقوم نظرة "ليسنغ" على وجهة نظر جديدة للأجناس الأدبيّة فلم يعطها ذلك البعد التقييديّ التّقليدي في إتباع قواعد خارجية موروثة وإنمّا خلق وإعادة بناء وتجديد يحتكم إلى المنطق،"...صاغ ليسنغ تصوّره الجديد للجنس الأدبيّ، فلم يعد عنده مجموعة قواعد خارجية موروثة ينبغي أن يخضع لها الأثر وإنمّا ضرب من المنطق "[1] فقد جعل الجنس الأدبي مرنا مفتوحا بعد أن كان منغلقا ومجرّدا بعد أن كان ملموسا ومرنا بعد أن صار صارما فبيّن الفرق بين المميّزات الجوهريّة الّتي تمثّل الجنس في تصوّره الجديد "[2] أي أنّه أعطى الخصائص المختلفة لكلّ جنس ونفى الانتقاد الوهميّ بضرورة التّطابق الكلّي للأجناس مع بعضها البعض.

1-1-2 عند العرب.

-**الجاحظ:** يمثّل الجاحظ و فكره إرثا عربيّا أصيلا والمّادة الخامّ الّتي يعتمد عليها في النّقد والبلاغة العربيّة وتجلّى ذلك في كثير من أعماله التأليفيّة (البخلاء، الحيوان والبيان والتّبيين ...) ويعدّ هذا الأخير جوهرة فنّية جمع فيه لبّ الثّقافة العربيّة في عصره " فتعامل مع الشّعر كما تعامل مع الأدب الرّفيع والأدب الوضيع و أخذ لكلّ فنّ من أطرافه لكن لم يفكّر في إنشاء نظريّة لتصنيف

---

[1]-مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، د ط ،2013، الجزائر، ص37.

[2]. ينظر المرجع نفسه، ص 37.

هذه النّصوص"[1] أي أنّ الجاحظ لم يقم بدراسة فنّ بعينه وإنّما شمل كلّ الفنون فرغم المكانة القويّة الّتي كان يحظى بها الشّعر قديما ، لم يقتصر على إيراده لوحده وإنّما حاول التّطرّق لكلّ واحد من هذه الأجناس المختلفة على حدى، لكنّه ابتعد عن إقامة نظريّة شاملة تعمد إلى تصنيف هذه الأجناس وإقامة حدود فاصلة لكلّ نوع "و اقتصر على بعض المفاهيم إلى جانب الشّعر نذكر الخطب ، كلام مواعظ، نوادر، رسائل، السيّر، الدّعاء، والقصص فذكر العامّ مثل (الكلام والقول) والخاصّ (الشّعر والنّثر)"[2] أي أنّه أدرج الشّعر والنّثر في خانة واحدة والكلام العامّ في خانة أخرى .

-**ابن وهب الكاتب:** ذهب ابن وهب إلى إعطاء صورة مغايرة لثنائيّة الشّعر والنّثر فعمل على إيراد جوانب فنّية أخرى إلى النّثر، فاهتمّ بالخطابة وما تعلّق بها وبالأمثال والقصص "...لكنّه وسّع من دائرة المنثور وفصل في أنواعه فاهتمّ بالخطابة وأنواعها وشروط الخطيب ونفس الشّيء بالنّسبة للترسّل والاحتجاج كما أنّه ربط بين الأمثال والقصص "[3] حيث ذهب إلى جعل المنثور أكثر انفتاحا على الأجناس الأخرى .

-**عبد الفتاح كليطو:** يعتبر كليطو أنّ النّوع أو الجنس الأدبيّ يحتوي على أشياء جوهريّة كامنة في ذاته، يحتكم إلى قواعد أساسيّة ماثلة فيه، ما إن يخرج عنها حتّى تعطي سمة لجنس آخر غير الّذي كانت فيه "فالنّص بمجرد أن يخرج عن القواعد الأساسيّة للنّوع أو يخترقها أو يغيّرها بعناصر أخرى فإنّه يتحوّل إلى نوع جديد"[4] وفي ظل تداخل الأنواع الأدبيّة والخصائص الفنّيّة يستحيل أن

---

[1]. مازوني فريزة، الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، ص51.

[2]. المرجع نفسه، ص51.

[3]- المرجع نفسة، ص53.

[4]-المرجع نفسه، ص56-57.

يحافظ كلّ جنس على قالبه المعتاد أو أسسه النّافذة فيه، فنجده يأخذ من غيره مايخدم نصّه أو يبني عليه عمله و بالتّالي يستحيل وجود جنس أدبيّ دون أن يأخذ من الآخر "ومن خلال مبدأ التّعارض هذا بين نوع وآخر يرى كليطو أنّه لا يمكن دراسة النّوع في ذاته إلاّ بدراسة الأنواع المجاورة "[1] أي أنّه لا يمكن أن يحظى الجنس الأدبيّ بالاستقلاليّة فهو يؤثّر ويتأثّر .

[1]-مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة، ص57.

2-1ثنائيّة النّثر والشّعر.

2-1-1النّثر.

أحدثت ثنائيّة الشّعر والنّثر جدلا كبيرا فيما يعرف بتداخل الأجناس الأدبيّة وذلك في التّمازج الحاصل بين ماهو نثريّ و ماهو شعريّ، فلم يعد هناك نقاء للنّوع الأدبيّ أو بقاء لبنيته الدّاخلية. فإذا كان الشّعر ديوان العرب و تراثهم الموزون المقفّى، فإنّ النّثر وسيلة من وسائل الخطاب الّتي تطوّرت وأثبتت وجودها و بلاغتها منذ القديم، و النّثر نوعان: نثر عادي ونثر جماليّ فنيّ "والنّثر الفنّيّ هو الّذي يحتوي الأفكار المنظّمة تنظيما حسنا "[1].عرف العرب العديد من الفنون النّثريّة البلاغيّة نذكر بعضا منها:

2-1-1-1 المقامة: في الأدب العربيّ قصّة قصيرة مسجوعة..."[2] ظهرت في صورتها الواضحة على يد **بديع الزّمان الهمذاني** (398 هـ).

2-1-1-2 الرّسالة: يتجلّى النّثر في الرّسالة واضحا في استقامته وسلاسته فكانت تستعمل منذ القديم للتّواصل وإن اختلفت الوسائل المعتمدة في إيصالها إلاّ أنّ إيرادها بقي مستمرّا إلى الوقت الحاليّ " فنّ الرّسالة فنّ قديم الزّمان اعتبرت كتابة الرّسائل النّمط الّذي يحتذي به أسلوب النّثر السلس المقبول "[3]

---

[1]-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة الصلح ، ط1، 1984، بيروت ص401.

[2]-المرجع نفسه، ص379.

[3]-المرجع نفسه، ص279.

2-1-1-3 الخطابة: يعرف فنّ الخطابة بطابعه الدّيني والسّياسي والاجتماعي ... ويتميّز بنظرته القويّة وأسلوبه الحجاجي المقنع مع مراعاة الجانب الفيزيولوجي والذّاتي للخطيب، "ويرى أهل العلم أنّ الخطابة تتوجّه إلى العقل وتهدف إلى الإقناع "[1] .

2-1-1-4 المقالة: تمثّل المقالة أهمّ الفنون النّثرية الّتي عرفت قديما وانتشرت حديثا تطوّرت وبرزت جلّيا مع وجود المطابع وانتشار الصّحف والمجلّات خاصّة بعد عصر النّهضة " وقد ساعدت المجلّات على تطوّر فنّ المقالة الأدبيةّ فبعد أن كانت المقالة فناً نثريّا في القرن السابع عشر أصبحت فنّا أساسيّا في القرن الثامن عشر "[2] .بفعل التطور الحاصل استطاعت أن تثبت وجودها مع باقي الأنواع الأدبيّة الأخرى، حيث أدرجت تلك المقالات في كتب تمّ نشرها وحفظها، لكن هذا لاينفي عراقة وقدم المقالات " ليس بصحيح أنّ ظهور المقالة كفنّ أدبيّ مرتبط بظهور الصّحف والمجلّات ، فقبل أن تعرف الصّحف وقبل أن يخترع فنّ الطّباعة الآلية بقرون طويلة عرف فنّ المقالة "[3] .

2-1-1-5القصّة: عرفت الشّعوب قاطبة القصّة وهي قديمة قدم البشريّة، فالقصّة تختلف في شكلها سواء في طابعها الشّعبي أو السّرد القصصي المدروس " إنّ الشّعب العربيّ قصّاص بطبعه والقصّة عريقة في أدبه تسري في روحه وله منها وراثات قديمة مختلفة المنابع "[4]. والقراءان الكريم زاخر بالقصص الإسلاميّة كقصص الأنبيّاء وأهل الكهف.

---

[1]-إبراهيم السعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي ،دار الشروق، ط3، 2000، الأردن، ص96.

[2]-المرجع نفسه، ص254.

[3]-محمد مندور، الأدب وفنونه، ص171.

[4]-إبراهيم السعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي، ص 25-256.

2-1-1-6 السّيرة الذّاتيّة: تعدّ السّيرة الذّاتيّة من أهمّ الفنون السّرديّة النّثريّة تعبّر عن شخصيّة واقعيّة "وهي صورة صادقة شفّافة للتّجربة الإنسانيّة، على اختلاف زمانها ومكانها "[1].

2-1-1-7المسرحيّة: يعدّ المسرح أبو الفنون وأحد أوتار الفنّ العريق الّتي عاصرتها الإنسانيّة وجد في العصور القديمة كالعصر الإغريقيّ اليونانيّ والفرعونيّ، فإن كانت هذه النّصوص المسرحيّة عبارة عن تمثيليّات وطقوس إلّا أنّها كانت البوادر الأولى لمراحل التأصيل " يعدّ المسرح أبا للفنون جميعا لأنّه جمع بين القصّة والكلمة والحركة والموسيقى والمشهد، وقد نشأ عند الإغريق في كنف الطّقوس الدّينيّة ثمّ انتقل إلى الرّومان وسائر الأوربيّن وغيرهم من الأمم "[2].

عرف العرب المسرح في وقت متأخّر مقارنة بالشّعوب الأخرى إذا ما استثنينا منه العهد الفرعوني، فقد كان اهتمامهم بهذا الفنّ ضعيفا اقتصر على أعمال روتينيّة يوميّة من حياة الإنسان العربيّ كالسّامر و الحكواتي ..."كما عرف العرب فيما بعد أشكالا فنّية في تراثهم الشّعبي لا تخلو من عناصر مسرحيّة مثل خيال الظّل، الحكواتي و السّامر وما إلى ذلك "[3] فالمسرح نجد فيه تداخلا للأنواع الأدبيّة في ظلّ ثنائيّة الشّعر والنّثر مثل مسرحيّات أحمد شوقي الّتي كانت بلغة الشّعر.

هناك الكثير من الأجناس الأدبيّة الّتي عرفها العرب مثل الأسطورة، أدب الرّحلة والأدب الصّوفي والرواية مؤخّرا ...

---

[1]-محمد تيمور، إتجاهات الأدب العربي، ملتزم الطبع والنشر، دط، دس، مصر، ص17.

[2]-إبراهيم السعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي، ص323.

[3]-المرجع نفسه، ص323.

2-1-2الشّعر

يفصل النّظم و الإيقاع بين الشّعر والنّثر الّذي يعتبر الميزة الأبرز في العمل الشّعري حتّى أنّ الجاحظ اقتصر الشّعر على العرب و استبعد جواز نقله إلى لغة أخرى أو ثقافة مغايرة لكي لا يفقد خصائصه الجوهريّة والفنّيّة التّي بني عليها "إذا استظهرنا لغاية الاستظهار في مئتي عام قال: وظيفة الشّعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب والشّعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النّقل و متى حوّل تقطّع نظمه و بطل وزنه و ذهب حسنه و سقط موضع التّعجب منه وصار كلاما منثورا"[1] فالجاحظ أعطى للشّعر جماليّة كبيرة تفوق اللّغة النّثرية و رفعها درجة أسمى من هذه الأخيرة فقالب الشّعر خاصّ جدّا لا يسمح له بإيراده في غير لغته .

عرف الشّعر العربي منذ القدم مع أصحاب المعلّقات، حيث كانت القبائل تفتخر وتهجو، تصف الرّحلة والبادية وتتغزّل... فلكلّ قبيلة شاعر فحل ينوب عنها بنظمه يغرّد في سربهم على طريقته، فتداول تعريفهم للشّعر بقولهم: "هو الكلام الموزون المقفّى "[2] فالوزن هو قوام الشّعر له خاصيّة إيقاعيّة عذبة تتسم بالغنائية، فلا غنى للوزن عن الإيقاع فهو يمشي على أساس السّاكن والمتحرّك والطّول و القصر " ونجد أنّ الإيقاع الشّعري في اللّغة العربية قائم على أساس المتحرّك والسّاكن من جهة طول المدّ وقصره "[3].

مرّ الشّعر العربيّ على مراحل متعدّدة ومهمّة بدأت من العصر الجاهلي الذي يعتبر منبع التّأسيس، مجيئا إلى الزّمن الحديث والمعاصر ، فأخذت إرهاصات التّغيير تلوح من العصور السّالفة، مع ثلّة من الشّعراء الّذين تأثّروا بالحضارات الأخرى كالفرس واليونان " ولا شكّ أنّ اطّلاع

---

[1]-الجاحظ ، الحيوان ،تح يحي السامي ، دار ومكتبة الهلال، د ط، 2003، لبنان، ص51.

[2]-فيصل الأحمر ، الشعر الجزائري الحديث، المتصدر وزارة الثقافة، ط 3، د س، الجزائر، ص120.

[3]-الطاهر يحياوي، تشكلات الشّعر الجزائري الحديث، دار الأوطان، ط 1، 2013، الجزائر، ص121.

العرب على حواضر الشّرق الفارسيّة والهنديّة والصّينيّة وحواضر الغرب اليونانيّة و اللّاتينيّة و الإغريقيّة القديمة و الرّومانيّة قد ساهم مساهمة فعّالة لا في مجال التّأثّر بالأعمال الأدبيّة على نحو من الأنحاء فحسب، ولكن التّأثّر أيضا في طرق التّفكير و مناهج البحث والدّراسة "[1] فتأثّر العرب بباقي الأمم جعلهم يأتون بأنماط مختلفة من القول والفعل ، ومع مجيء الإسلام تغيّرت بعض المفاهيم والأساليب وصار القرءان الكريم هو النّصّ المتعالي الأوّل بإعجازه الربّاني فأصبح الشّعر يتخبّط في متاهة معقّدة يصعب الخروج منها فتوجّه اهتمام الناس إلى الحفظ والتلاوة والتّدبر فعزف الكثير عن قول الشّعر إلاّ في الدّفاع ومدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم مثل حسّان ابن ثابت وشاعر البردة.

ظهرت في صدر الإسلام بوادر التّغيير والتّهذيب على مستوى القصيدة كالصّدق والكذب وفي العصر العبّاسي مع أبي العتاهيّة ثمّ الأندلسي فاتّسمت مواطن التّجديد في كثرة نمطيّة الإيقاع فلم تعرف الموشحات الشّكل النّهائي لهذا النّوع من الكتابة فكانت الأقرب إلى مصادر التّأثير على حركة الشّعر الحرّ" ... انحرافات النّظام التّوشيحي وتأبّيه على حدود الضّبط والتّنظير ، وهو ما كان أساسا _فيما بعد_ لكثير من محاولات التّطوير القفويّ في الأدب الوسيط "[2] فانحراف القصيدة العموديّة كان مع الموشحات قبل العصر الحديث والمعاصر " ولعلّ أقرب المصادر تأثيرا على حركة الشّعر الجديد من النّاحية التّاريخيّة هما الشّعر الأندلسي بما عرف منه في فنّ الموشّح وكذا حركة الإحياء في العصر الحديث "[3]

---

[1]–حلمي بدير ، الأدب المقارن، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، د س، مصر، ص14.

[2]–محمد مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2005، مصر ص72.

[3]–الطاهر يحياوي، تشكل الشّعر الجزائري الحديث، ص123.

أدّى اختلاف الحياة العصريّة عن حياة الباديّة القديمة إلى ضرورة التجّديد، فظهرت آراء رافضة لاتّباع النّمط القديم للكتابة من أنصار الاتّجاه الرّومانسي والواقعي الّذين خلصوا إلى حتميّة الإتيان بقصيدة قادرة على احتواء نزعتهم الشّعوريّة الوجدانيّة " فكلّ كاتب رومنتيكي وما يهديه قلبه إليه من مشاعر و خواطر لا تقيّده حقائق الكلاسيكيّين وما تواضعوا عليه من تقاليد الحقيقة الهامّة "[1]فالاتّجاه الواقعيّ هو الانطلاقة الفعليّة للتّجديد حيث جاؤوا بما يسمّى بالشّعر الحرّ وقصائد النّثر "في الانتقال النوعيّ من النّصّ الكامل التّام إلى النّصّ النّاقص حيث اقترف الشّعر الحديث تمرّدا جزئيّا على الذّات الشّاعرة فكسر سلطانها وحطّم هيمنتها إلى ملعب مفتوح "[2].

تمتاز القصيدة الحرّة وقصيدة النّثر بكونها نصوصا شعريّة مفتوحة على كلّ الأصعدة خلقت تماهيا بين ماهو شعريّ وماهو نثريّ وتمازجا نوعيّا خلق تداخلا في الأجناس الأدبيّة، فلا الشّعر بقي في قالبه التّقليديّ ولا النّثر في لغته العادية فهذا الأخير شهد أجناسا مختلفة كانت في الأصل ضمن الشّعر وكذا الشّعر احتوى أنواعا مختلفة. فثنائيّة الشّعر والنّثر خلقت تداخلا أجناسيّا يصعب فرزه وتصنيفه.

---

[1]–غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص38.

[2]–عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنثر المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1 ،1974، د ب، ص94.

الفصل الأول: تمظهرات أجناسية في ديوان مقام الاغتراب لـ "عمار بن لقريشي"

تمظهرات أجناسية.

1- القصة

1-1 الشخصيات

2-1 المكان.

3-1 الزمان(الزمن).

2- الأسطورة

1-2 أسطورة سيزيف,

3- التصوف .

1-3 الرّمز الصّوفي

2-3 اللّغة الصّوفيّة

تمظهرات أجناسية.

عرف ديوان (مقام الاغتراب) تمظهرات لبعض الأجناس الأدبيّة والّتي أدّت إلى خلخلة النّظّام العامّ للقصيدة من جهة وشحنها بأساليب ودلالات جديدة من جهة أخرى، فالشّعر قديما عرف بسيرورة إيقاعه و نظمه ممّا جعل القصيدة تتّسم بنمط واحد و محدّد ومع بروز النّزعات التّجديديّة، طفت إلى السّطح الرّغبة الملحّة في استنباط طرق جديدة في الكتابة لتكون قادرة على احتواء دفقاتهم الشّعوريّة ، وأحاسيسهم المفعمة بتأوهات وتأمّلات تحذوها رغبة في غد أفضل فأصبح النّص الشّعري مجالا مفتوحا للعبة الكتابة والرّسم بالكلمات، فاستثمر الكتّاب تجاربهم فيها، فهذا الوضع الجديد أدّى إلى استحالة التّصنيف الأجناسي وصعب على القرّاء والدّارسين إدراج كل جنس تحت لواء محدّد، أهي من جنس الشّعر أم من النّثر؟ فإن كان ضمن الأوّل فهل هو قصيدة أم مسرحيّة وغيرها وإن كان من الثّاني فهل هناك مانع من أن يستمّد عناصرا من الأوّل؟ فهذه التساؤلات ظلّت مصدر قلق وتوجّس لدى الدّارسين لذلك حاولنا أن نستخرج الأجناس الأدبيّة الواردة في الدّيوان لكونها حملت خصائص غير الموجودة في الشّعر.

1. القصّة:

تعدّ القصّة من الأجناس الأدبيّة الّتي اثبتت حضورها منذ القدم، بل وجدت مع وجود البشريّة، وهي " سرد واقعيّ أو خياليّ لأفعال يقصد به إثارة الاهتمام أو تثقيف السّامعين أو القرّاء"[1] فالقصّة أنواع كما أسلفنا الذكر تتميّز بطابعها السّردي القصير، بالإضافة إلى كونها تتميّز بمحدوديّة الأشخاص والأماكن وتسلسل الزّمن "وفي أغلب الأحوال تركّز القصّة القصيرة على

[1]. إبراهيم السعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي، ص294.

شخصيّة واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة في مكان بعينه "[1] فالقصّة بصفة عامّة تتميّز بالمحدوديّة.

تبرز في الدّيوان أشكال قصصيّة مختلفة ، حاول الشّاعر أن يستثمر فيها تجربته الدّينيّة والشّعورية باستعمال لغة شعريّة بأسلوب سرديّ قصصيّ جعلت القصيدة تتراوح بين ما هو شعريّ وما هو قصصيّ، فتجلّى التّداخل النّوعيّ بين الجنسين (الشّعر والقصّة) فهذا النّوع من الكتابة وإن كان له وجود قديم كالسّرد في المعلّقات (معلّقة امرئ القيس)مثلا إلاّ أنّه لم يكن على هذه الشاكلة فقد كان في إطار الشّعر الموزون محافظا على قوام القصيدة العموديّة، أمّا في العصر الحديث استعملت أساليب جديدة وبرزت قصائد النّثر في صورتها الكاملة الحديثة .

نجد "بن لقريشي" جعل قصيدة النّثر نصّا مفتوحا على باقي الأنواع الأدبيّة الأخرى " يدعو إلى قراءة قصيدة النّثر كجنس مستقلّ له هويّة خاصّة مستقلّة باعتبارها نصّا مفتوحا ونوعا عابرا للأنواع "[2] هذا حسب رأي "عز الدين مناصرة" إذ لا ينفي قصيدة النّثر كنوع أدبيّ "بانفتاح بنيات الخطاب فيها على عدد من المراجع المعرفيّة في شكل تناصّات تتجاوز حينا وتتداخل أحيانا إلى حدّ التمازج عندما تتداعى الحدود بين الشّعر و النّثر والموسيقى والرّسم ووسائل الإعلام ممّا أضفى على أنساق الخطاب سمة التّنوع والثّراء"[3].

يتمظهر الحكي القصصي في أوّل القصيدة الّتي كانت منطلقا لسرد غير متسلسل من ناحية الأحداث وذلك في قوله: " الآن وبعد أن قطعت مسافة طويلة في رحلة البحث عن الحلم، أقف

---

[1]. إبراهيم السّعافين وآخرون، ص294.

[2]. وليد بوعديلة ، شعرية الكنعنّة، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2009، عمان، ص42.

[3]. المرجع نفسه، ص 54

على وقع همهمة يجهل مصدرها، رأيت بحرا من النّاس .. خليطا من الرّجال و النّساء يجرون إلى الخلف بسرعة البرق، لو اقتربت منهم لتجمّدت عمود ملح من لهيب شفاههم.

حاولت جاهدا أن أميّز بينهم عسى أن أعثر على واحد أعرفه، غير أنّ ما أثار دهشتي أنّني أعرفهم جميعا، فقد كانوا على صورة واحدة، ولا شيء خلفهم سوى قرية كبيرة نكرة الإسم، مجهولة الحدود ، خاوية إلاّ من مقبرة في وسطها، سيّجت بجدران مصبوغ بالأبيض و الأخضر و الأحمر وأمّا مدخلها فباب عظيم من دفّتين نقش على يمينه هلال ، و على يساره نجمة .

والّذي أثار الدّهشة أكثر مشاهدتي لنفسي في تلك الجموع المفردة ... فأنا هنا أتأمّل مشدوها وأنا هناك أجري .. ذلك الوراء الفسيح تفوح منه أسراب الشّوك وعنادل الألم ..وأنا هناك سألت الّذي عن يميني :

- أهو الخلاص؟ "[1]

ولا يمكن وجود عمل قصصي دون حضور المثلّث الّذي يقوم عليه العمل (الشّخصيّات، المكان و الزّمان) فرغم قصرها إلاّ أنّها لم تتخلّ عن هذه الثّوابت الثلاثة.

1.1 الشّخصيّات.

تعدّ الشّخصية هي الحاملة وزر إيصال رسالة القاصّ حيث تقوم ببلورة الأحداث وسردها وتمثيلها، فالشّخصية تصلح عاملا مهمّا عندما تقوم بدور فعّال في الحكي، وقد تقوم الشّخصية على دور عاملي واحد أو عدة أدوار عامليّة. فالشّخصية هي الّتي تعطي صورة أوليّة للفعل القصصيّ، فمثلا عندما يقال فلان عديم الشّخصية أي ليس فيه ما يميزه من الصفات الخاصة ويتراوح دور الشّخصية بين ذاتية الكاتب في الحكي وإسناد الدور لشخصية ثانوية أخرى وجهة

[1] عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، دار الروائع للنشر، ط1، 2015، الجزائر، ص 103-104.

النّظر الشّخصيّة: وتعني العلاقة الّتي يحكي الكاتب أو يناقش خلالها مادة التناول، سواء على لسان المتكلم أو المخاطب أو الغائب"[1] و نلاحظ في الجانب القصصيّ ذاتيّة المتكلم المسندة إلى الكاتب في حد ذاته على عكس السّرد و الحكي في الرّواية، وتكون الكتابة بضمير المتكلم فيتخذ المؤلف وجهة نظر الشّخصية، ونجده مشاركا في الفعل كما هو الشأن للقصّة الّتي بين أيدينا قصد دراستها وتصنف الشّخصية إلى نوعين رئيسيين، شخصية رئيسية و أخرى ثانوية .

تمثلت الشّخصيّة الرئيسيّة في الكاتب إذ حمل على عاتقه مهمة القص مستخدما ضميرا المتكلم أنا، فلعب دورا محوريّا في عملية مستندا على السّرد من وصف وحوار ..كتعبيره عن دهشته وهو وسط الجموع وحال النّاس وهي تجري (والذي أثار الدّهشة أكثر مشاهدة نفسي بين الجموع). فكان بوده أن يعرف حال النّاس وهي في تلك الهيأة،ففي باقي فقراته، تجلى بحثه عن سبب ذلك، أما الشّخصيات الثّانوية فإنّ "بن لقريشي" لم يصرح بأسمائها بل حاول أن يتجنب التسمية المباشرة لها، فأعطى كل شخصية ميزة تعرف بها مثل الرجلان الواقفان عن يمينه وشماله، فقد كان لهما شرف قيادة أحداث القصّة بحوارهما المطول، تمثل ذلك في حواره معهما، أما الشّخصية الأخرى فتمثلت في صديقه الذي أرسل له رسالة فحواها إبراز العبث وكشفه مع تأكيد المرسل على ضرورة قرائها علنا أما الملأ " هذه رسالة صديق أملاها علي وطلب مني أن أبعث بها لنشر علها إن قرأت وجدت من القرّاء من يتجاوب وما جاء فيها من معان تفضح بعض أساليب العبث المستورة "[2] بالإضافة إلى شخصيّة الأقزام والرّجل الّذي كان واقفا يقهقه.

---

[1]. ينظر إبراهيم السعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي ،ص297.

[2]- عمار بن لقريشي ،مقام الاغتراب، ص107.

2.1 المكان.

يتميز المكان في القصّة بطابعه التّفاعلي وهو خاضع لسيرورة الإنسان وتنقلاته وبالتالي يتحكم في كيفية وجوده كإعطائه عتيقة أو تقليديّة أو حداثيّة " أما شعريّة المكان، فهو تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الرّوائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الّذي يأهله"[1] وإن كان حسن بحراوي يقصد الفضاء في الرواية فهذا لا يعني عدم وجود مكان خاص بالقصّة فوجود الشّخصية يعني وجود مكان تسكنه ومنه ظهر نوعان من الأماكن ضيقة ومنفتحة، فالأماكن المنفتحة تتمثل في:

القرية: تعتبر من الأماكن المنفتحة التي يقطنها عدد لا بأس به من النّاس، تحكمهم روابط وعلاقات فيما بينهم وهي ذات طابع شعبي تكثر فيها الأحياء البسيطة " فضاء نموذجي للحي الشّعبي ذي الطابع المتحرر من جميع القيود الهندسيّة والحضريّة، إنه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته "[2] فالقرية كمكان مفتوح وإن كان له طابع محدد في الهيئة والتعامل، إلا أنه اعتبر مكانا محوريا في القصة وبيّن جغرافيّة النّص و فضائه.

جاء ذكر الكاتب لمكان القريّة أكثر من مرة في قوله: " جميعا كانوا على صورة واحدة ولا شيء خلفهم سوى قرية كبيرة ..."[3] و كذا في جملته " صور قرية أحرقتها اللّغة "[4] فالقرية هي المكان الفسيح الّذي بنى عليه الشّاعر قصته باعتبارها مركز الحدث فتراوحت بين ما هو عام وما هو خاص.

---

[1]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009، المغرب، ص45.

[2]. المرجع نفسه ، ص81.

[3]- عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص103-104.

[4] - المصدر نفسه، ص 103.

المقبرة: هي من الأماكن الضّيّقة الّتي تخصّص للموتى والعديمة الحركة ظاهريّا، تدلّ على الأسى والفراق استوطنها أشخاص فقدوا الرّوح من أجسادهم، فاستعمله الشّاعر كدّالة ربّما لركود الأفكار لدى ذلك المجتمع وموت الإبداع و التّفكير جعل أفكارهم تسري بهم إلى الخلف، فهذا الواقع المرير هو الّذي خلق فوضى في تصرّفات النّاس، وعدم قدرتهم على تحديد مسلك واضح لاتّجاههم وبالتّالي عمل المكان الضّيّق المرموز في المقبرة على فتح باب التّكهّنات لما يرمي إليه الشّاعر وما المراد من تسميته دون غيره، أضاف إليها موضع السّياج الّذي يحيط بها و يحصرها و كأنّها سجن يعيش سكّانه على وقع سجّانهم الّذي يتحكّم في تحرّكاتهم و تصرّفاتهم، ليبلغوا درجة الإساءة والاحتقار " و لعلّ أبرز رموز السّجن، باعتباره مكانا للإقامة الجبرية شديدة الانغلاق "[1].

3.1 الزّمان(الزمن):.

يمتاز طابع السّرد بوجود عامل الزّمان، لكنّه يعرف بعدم تسلسله الكرونولوجي، فهذا النّمط يعرف كثيرا في الرّوايات بدرجة أولى وفي القصّة بدرجة ثانيّة حيث يكون الاستباق قليلا " على أنّ القصّة التي تتجاوز عصر كاتبها وزمنه هي القصة التي يحذف الكاتب رد أصولها ومعانيها إلى أوصال الإنسانية الباقية بتلك الميول والغرائز "[2] فالزّمن كغيره مرتبط

بالمكان والأشخاص وإن كان مستمرا فالقاص هو من يتحكم على عكس الواقع الّذي يكون فيه الزّمن زئبقيا "معلوم أنّ ميزة القصّة و عناصرها الخاصّة هي الإخبار بحادثة تقع بين أشخاص في مكان و زمان معينين وهي ذات معنى أي ذات بعد فكري يجسد في النّهاية خلاصة ما ترمز إليه

---

[1]. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ،ص36.

[2]. إبراهيم السعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي، ص302.

الأحداث القصصيّة ..."[1] فالمراد من سرد القصص هو الوصول إلى شيء معين كالتّسلية أو العبرة مثلا قديما كانت الشّعوب تتفنن في خلق وتتبع أحداثها أوقات السّهر والسّمر.

يبدأ الزّمن في القصّة عند لحظة الوقوف و التّي تعتبر درجة الصّفر لزمن الحكاية الّتي بدأ الشّاعر والإخبار عنها، حيث كانت بعد رحلة البحث عن الحلم الّذي لم يصرّح الشّاعر فيه صراحة عن المدّة الّتي قضاها في هاته المرحلة، وبعدها جاء إيراد الأحداث من صوت همهة النّاس، فبيّن حالتهم والشّاكلة الّتي كانوا عليها، فكان السّرد يسير بتسلسل في أوّل القصة تتخلله وقفات ومشاهد تصويريّة " فإنّ عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم على طريقتين: فإمّا أن يخضع لمبدأ السّببيّة فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص وإمّا أن يتخلّى عن الاعتبارات الزّمنيّة بحيث تتابع الأحداث دون منطق خاص"[2] فالزّمن إذا يبنى على نوعين متسلسل ومتقطّع ونجد ضمن الزّمن خاصيّة الحذف .

الحذف: يقوم الحذف بالتّستّر على أحداث يراها غير مهمّة ويبرز الحذف في القصّة كما أسلفنا الذّكر سابقا في أنّ السّارد قام بحذف الأحداث الّتي سبقت لحظة وقوفه عن الحلم وإنهائه لرحلة البحث عنه، فلم يصرّح بالمدّة الّتي قضاها في سفره و ترحاله و ذلك لتسريع السّرد محاولة للقصد إلى الأمام ليدخل في موضوع القصّة مباشرة و يستغني عن الأحداث الّتي لا تخدم موضوعه " ومن هذه النّاحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصة والقصد بالأحداث إلى الأمام بأدنى إشارة أو بدونها"[3] فالحذف يقوم بإعادة هيكلة الأحداث وفق زمن محدد يلعب فيه الزّمن الميّت دورا فعالا في ذلك .

---

[1]. ميشال عاصي، الفن والأدب، ص151.

[2]. حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص107.

[3]. المرجع نفسه، ص156.

الوقفة الوصفيّة: يتخذ السّرد من الوصف أسلوبا جوهريّا يعمد إليه الكاتب لوصف الشّخصيات والأمكنة، لما له من جمالية و فنيّة تعطي معلومات جوهريّة عن الأحداث المذكورة في القصّة فتتبلور لدى القارئ صورة تخيلية تكون قادرة على إضفاء الجماليّة و المتعة، فالزّمن قد يتوقف خلالها مدة قصيرة أو طويلة " تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث ... أي تعطيل زمنية السّرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر "[1] يتمظهر الوصف في قول الشّاعر:

"عندما رقص الفؤاد وطرب الوجدان ..عندما ابتسم الربيع وتدفق النبع غراما "[2]

فالوصف هنا قد أبان عن الحالة الشعوريّة في فترة زمنيّة محدّدة.

الاستباق والاسترجاع: تعمل هذه الخاصيّتان على صياغة الأحداث في سير غير منتظم إمّا بالرّجوع إلى الخلف أي ما قبل درجة الصّفر أو استباق الأحداث إلى ما يتجاوز حاضر السّرد.

عاد الكاتب في قصيدته (بقايا حلم) بالزّمن إلى الوراء عندما استرجع ذكريات أيامه الدّراسيّة، فاستحضر ما قاله أستاذه في فقه اللّغة عن أصل الكلمة "تذكرت ما قاله لنا أستاذ فقه اللّغة ذات يوم من أنّ الكلمة من أصل فارسيّ وتعني خيال ..."[3] فلم يكن التّصريح بالمدّة الزّمنيّة الّتي سبقت حاضر السّرد محددّة ومع هذا كان الاسترجاع واضحا.

أمّا الاستباق فيكون بذكر أحداث تفوق حاضر السّرد وتسبقه، وقد تجلى هذا النّوع من الزّمن في قول الشّاعر:

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص175.

[2]. المصدر نفسه، ص 108.

[3]. المصدر نفسه، ص 109.

" ثُمَّ مَا مَعْنَى الخَلاَصْ عِنْدَك

أَهُوَ المَوْتُ والإِنْبعَاثُ والتَّجَلِي.

أَمْ هُو الحَيَاةُ والانْعِدَامُ

ثُمَّ لاَ شَيْء بَعْدَ ذَلِك ؟؟.."[1]

حاول الشّاعر أن تكون له نظرة تكهنيّة بعيدة المدى استبقت الأحداث قبل وقوعها محاولا معرفة إذا ما كان وراء الخلاص شيء من التّجلي والانعدام.

. موضوع القصّة.

عمل التّوازي بين الشّعر وأسلوب السّرد القصصيّ على بلورة نصّ راق تتفاعل فيه جميع المكونات، ولم تقتصر على شيء معيّن بل تجاوزت القالب العام وانزاحت إلى عوالم أكثر إثارة فتولّدت معاني شعريّة بقصة حداثيّة. "يتولد المعنى الشّعريّ في القصّة كما تتولد الاستجابة الجماليّة للنّصوص الإبداعيّة عموما من تلك الأشعّة الواصلة بين النّصّ وقارئه"[2] فالاستجابة الجماليّة تعطي معنى شعريًا قيّما تنسج به علاقة النّصّ بقارئه.

صاغ "بن لقريشي" قصته بلغة فنيّة مبتكرة وقدرة كبيرة في القصّ، باستعمال مفردات مفعمة بالدّلالة والغموض، و الاتّكاء على أسلوب السّرد الحواري متمردا على نظام القصيدة وأوتارها الماثلة فيها " ويلجأ الشّاعر المعاصر إلى استراتيجيّة الحوار والسّرد اللّذان يعتبران تقنيّة من التّقنيات المستعملة أساسا في الرّواية و القصة، و هو يصنع عالمه الشّعري فتحضر الشّخصيات

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص 104.

[2] صلاح فضل، تحليل شعرية السّرد، دار الكتاب المصري، ط 1، 2002، القاهرة، ص 206.

والأحداث وتتعدد طرق الحكي دون أن يفقد النّص الشّعري طبيعته الشّكليّة أو مميزاته الجوهريّة "[1] برزت حداثة القصيدة عند "بن لقريشي" باحتوائها عناصر من غير جنسها وانتقالها من الشعر إلى النثر.

كانت القصيدة أو القصّة إن صح القول تحكي عن رهبة الحدث و الأجواء المهيبة التي ظهرت و تجلت في تصرف النّاس وسيرهم بطريقة عكسيّة تتنافى والمنطق، كالجري إلى الخلف وكأنّ الشّاعر أراد إشراك القارئ في إنتاج دلالات لوحده واستخلاصها و بالتالي يفتح الباب أمام تعدد القراءات، فكانت القصة بذلك تحمل عدة تأويلات ولا يمكن أن تفسر في تحليل واحد.

في بادئ الأمر يفهم القارئ لقصته أنه يحكي عن بلده الجزائر وخاصة عندما أشار إلى ألوان العلم الجزائري (الأبيض والأخضر والأحمر) بالإضافة إلى النجمة والهلال، فحاول وصف الحالة المزرية التي كانت تعيشها في فترة من الفترات كالحياة التي كان يعيشها الناس وقت العشرية السوداء التي كان فيها المواطن الجزائري، يعيش حربا أهلية جعلت الحياة تبدو كسجن ضيق لا يدع مجالا للحرية.

ويستنكر الكاتب التّبعية التي تعيشها الدّول الإسلاميّة والخضوع للأنظمة اللّيبرالية الغربية، التي لا يهمّها سوى انتهاك وسلب الخيرات و إشعال نار الفتنة بين المسلمين وغيرهم، مما فرض الواقع عليهم عدم الاستقلال الكلي سواء كان فكريا أو اقتصاديا، وبعدها اذا ما حل خطب ما و تصاعد العنف، وابتلت الأرض بالدماء، جاءت تتوسط كمنافق يدعي النّصح والإرشاد " الليبيرالية تداعب العقلنة العربيّة، تصادموا تراحموا يغفر الله لكم "[2] ولا تعلم أنّ من قتل نفسا بغير حق فكأنّما

---

[1]. محمد عروس، التّجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية، ط1 ، 2012، الجزائر، ص 99.

[2]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب ص 105.

قتل النّاس جميعا ومن عمل على إحيائها وصيانتها وحمايتها فكأنّما أحيا كل من على وجه المعمورة. وفي نهاية القصة يحاول الشّاعر أن يجعل من القرية مدينة كبيرة، خرج من رحمها فارس مغوار يحطم أغلال العبث، ليزرع أملا جديدا في مستقبل أفضل لمستقبل الجزائر في قوله "وأنا هناك أرى القرية، المدينة تختفي، وأرى الهلال ينبعث من قبره فارسا يحمل في جبينه قصيدة يحطم بها أغلال العبث ...والنجمة الزّاهية تتجلى مدينة يحكمها الرّشد"[1] فظهور هذا الشخص غير الوضع الى الأفضل و أخرج مما كانت فيه.

تعمد القراءة الثّانية للقصة على إبراز حكاية مختلفة عن الأولى، لكون الشّاعر يحكي عن يوم القيامة وأهوالها من خوف و هلع، فتعبيره عن جري النّاس مأخوذ من قوله تعالى: (يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَىٰ نُصُبٍ يُوفِضُونَ (43) خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ۚ ذَٰلِكَ الْيَوْمُ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ (44))[2] متجهين إلى أرض المحشر وقد بعثوا على هيئة واحدة، وهذا ما أشار إليه الشّاعر ومازاد من دهشته أنّه شاهد نفسه وسط الجموع الغفيرة الّتي لا تهتم لأحد مستدلا بقوله تعالى:(وَلَقَدْ جِئْتُمُونَا فُرَادَىٰ كَمَا خَلَقْنَاكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَتَرَكْتُم مَّا خَوَّلْنَاكُمْ وَرَاءَ ظُهُورِكُمْ ۖ وَمَا نَرَىٰ مَعَكُمْ شُفَعَاءَكُمُ الَّذِينَ زَعَمْتُمْ أَنَّهُمْ فِيكُمْ شُرَكَاءُ ۚ لَقَد تَّقَطَّعَ بَيْنَكُمْ وَضَلَّ عَنكُم مَّا كُنتُمْ تَزْعُمُونَ (94))"[3] فهذه الصورة المهيبة للناس وهم في غير هيأتهم التي اعتادوها في حياتهم الدّنيا فلا الأب يعرف إبنه و لا الأخ يعرف أخاه ولا قريب يأخذ بيد قريبه يؤكدها تصريح الشاعر (الجموع المفردة) فرغم جموعهم الظاهرية، إلا أنّهم مشتتون باطنيا بسبب الهلع النّاتج عن الخوف من الحساب.

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص109-110.

[2]. المعارج، الآيات 43-44.

[3]. الأنعام، الآية 94.

عندما يسأل الشاعر الشّخص الذي عن يمينه أهو الخلاص كأنّما يسأله عن الكتاب هل تلقاه باليمين قال تعالى (فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ (7) فَسَوْف يُحَاسَبُ حِسَابًا يَسِيرًا (8) وَيَنقَلِبُ إِلَىٰ أَهْلِهِ مَسْرُورًا (9)).[1] فالمؤمن المطيع النّاجي من العذاب يأخذ كتابه باليمين جزاء حسن عمله في الدنيا على عكس الذي أوتي كتابه بشماله، فسيحاسب حسابا عسيرا، فكل شخص وفعله فالجزاء من جنس العمل، فالشّاعر عندما سأل الذي عن يمينه لم يغفل سؤال الذي عن يساره في قوله " فأجاب الذي عن شمالي "[2] وهذا مأخوذ من قوله تعالى: (وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيَهْ (25) وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهْ (26) يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ (27))[3] فليس من الهين أن يرى الانسان نفسه وهو من أصحاب الشّمال.

تطرق الشّاعر في قصيدته إلى ظهور يأجوج ومأجوج وكيف أنّهم يخرجون في أعداد كثيرة لا تحصى، ذوو وجوه أشبه بالمجان المطرقة يأتون على الأخضر واليابس، فلا يكاد آخرهم يجد أثرا لماء أو أي شيء يطعم لكثرة عددهم وشدة بأسهم وشرههم الشديد، وهم أشد المخلوقات تفننا في الرماية، فبعد أن يغلبوا أهل الأرض تأخذهم العظمة و العزة بالإثم فيرمون سهامهم إلى السّماء فتعود بمشيئة الله مخضلة ملطخة بالدماء فيصيحون : غلبنا أهل الأرض وغلبنا أهل السّماء، فيرسل الله عليهم حشرة النّغف تبيدهم عن آخرهم، وتبقى رائحتهم النّتنة تلوث الأرض فيأمر الله السماء فتمطر لتغسل الأرض من رجسهم ونجاستهم. تجلى ذلك في قول الشاعر: " خرج من وراء المجهول خدامه، وقد كانوا على صورتنا غير أنهم أقزام يتقنون فن الرماية و دفع الجمع المفرد في

---

[1]. الانشقاق، الآيات 7-9.

[2]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص104.

[3]. الحاقة، الآيات 31-33.

لهيب المتاهة.. وتدافعنا على الباب نتساقط في السّرداب كالذّباب .. والرّجل يرعد من الضّحك.."[1]

إذا أبان عمار بن لقريشي في قصيدته (بقايا حلم) عن عدة قصص مترابطة فيما بينها مستعملا أسلوبا سرديا قصصيا في غاية التعقيد .

لجأ الشّاعر إلى توظيف الأسلوب القصصي معتمدا في ذلك على ثقافته الإسلاميّة الكبيرة التي حاول استثمارها في تجربته الدّينية ربما لغرض تثقيف الناس و حثهم على القراءة و الرّجوع الى القران الكريم كأعظم كلام قيل منذ بداية الخلق، وهو زاخر بقصص معبرة وواقعه بإذنه تعالى، فلم يكتف بقصة يوم الحشر فقط بل ذكر وقصة يأجوج و مأجوج و ظهور المهدي المنتظر مستندا في ذلك إلى القرءان الكريم فنجده قد اتكأ على الدقة والاختصار في الوصف والإخبار مما أنتج عملا قصصيا متكاملا، لم يتجاوز فيه اللّغة الشّعريّة وبقي مخلصا لها .

2. الأسطورة.

تتميز الأسطورة بطابعها الخرافي الخيالي، ابتدعتها عقول بدائيّة لتفسير ظاهرة ما أو تقديسا لبعض الأشخاص والتّغني بمنجزاتهم، وفي الأصل لا يوجد تعريف واضح وشامل للمعنى الحقيقي للأسطورة، ومع ذلك هناك بعض التعريفات لمعناها هي " قصة خرافيّة أو تراثيّة وعادة ما تدور حول كائن خارق القدرات أو الأحداث ليس تفسير طبيعي "[2] فالكثير من الدارسين يعطونها أبعادا خرافية بالإضافة إلى طابعها السّردي.

عرفت الأسطورة منذ قرون عديدة فتنوعت حسب أصلها والبيئة التي نشأت فيها فاختلفت باختلاف والشّعوب والأمم، فهناك أساطير يونانية مثل (سيزيف و أوذيسيوس) وعربيّة (علاء الدين

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص109.

[2]. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص 11.

و السّندباد) وأخرى بابلية (تموز و عشتار)، "إنّ أساطير الشّعوب القديمة التي عاشت منذ نهاية العصر الحجري الجديد أي تلك التي تجد آثارها في تراث مصر القديمة، سومر وبابل و آشور والأدب اليوناني وفي النّقوشات التي وصلتنا من مصادر شتى، ومن خلال رؤى متعددة لتصور هي الأخرى ضربا من العلاقة بين الإنسان والكون"[1] وظفها الشّعراء في قصائدهم وأعمالهم الأدبيّة واستخدموها كرموز أسطوريّة في كتاباتهم، رسموا الواقع بطريقة تحمل أسس ومبادئ الأسطورة وخوارقها بغية العودة بالقراء إلى عالم الزمن القديم إلاّ أن الناس في العصر الحديث وبعد استدلالهم بنبراس العلم والتطور التكنولوجي اختلفت وجهة نظرهم نحوها إذ لا تتوافق مع من أنتجها "وبديهي أنّ إنسان المجتمعات لا ينظر إلى أساطير الأولين من نفس الموقع الذي كان ينظر إليها منه أصحابها"[2] ومع هذا ظلّ استعمال الأسطورة حاضرا في قصائد الشعراء .

ونجد بن لقريشي وظف الأسطورة في شكلها الكامل في قصيدته (ويأبى سيزيف..) هذه الأسطورة اليونانيّة التي جسدت الرّفض وعدم الخضوع، فكان بذلك شخصيّة أسطوريّة قويّة شهد لها الجميع بالتّمرد على سلطان العبوديّة " رغم نزوع الأسطورة إلى الخوارق فهي مع ذلك تبقى محاولة من الإنسان لتأكيد رغبته في الاستمرار"[3].وقد وظف بن لقريشي الأسطورة في قصيدته (ويأبى سيزيف) في قوله:

"سيزيف يا سعيد الأرض

دع الصخرة تتفتت على رأسي ..على قلبي ..

---

[1]. محمد عجينة، أساطير العرب من الجاهلية ودلالتها، دار الفارابي، ط1، 1994، لبنان، ص34.

[2]- المرجع نفسه ، ص34.

[3]- وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، ص48.

خذ مكاني، لعبة الغوص عذابي

خذ حياتي ..ثورة الصمت حياتي

ثورة الرّفض حياتي ..

خذ فؤادي، صرخة اليّأس فؤادي ..

خذ ما أملك: الآه و الدّمع و الكفن ..

ما أرحم الصّخرة!

سيزيف يا رافض الشّقاء

ما أتعس أن تحيا مع البرق أكمّا..

ما أتعس أن تحيا مع الرّعد أصمّا !؟..

ما أحزن أن يسيل الغيث ولا تظهر !؟.

عشقت نرجسة

فعشقها كل الرّجال

ذوت النّرجسة وانطفأت

وأورق الرّجال ..

نسخت ذاتي بحبر المعاناة، فكتب الحمقى صور التّقيق"[1]

يظهر بن لقريشي رفضه الانصيّاع والعبوديّة مستعملا أسطورة "سيزيف" للدّلالة على ذلك، كيف لا و سيزيف رمز المكر و الحيلة و رمز الشّقاء، الخارج عن إرادة الآلهة، العاصي الذي أغضب الآلهة و أمضى حياته يدحرج الصّخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، ليبرهن عن الرّفض المطلق وانطلاقا من عمله البطولي الذي قام به، حيث تحدى الآلهة و رفض جميع قوانينهم و فضل عيش الشقاء على الرّضوخ، رآه الشّاعر أسعد النّاس إذ أنّه أشار إلى ذلك في قوله:(سيزيف يا سعيد الأرض) ثم أشار إلى الصّخرة التي كان سيزيف يدفعها دون توقف و إلى آلامه والعذاب الذي لاقاه جراء تمرده، فالصّخرة لا بد أن يأتي يوم تتفتت فيه و تنكسر أمام إرادة سيزيف أما صمت الشّاعر فإنه ما يزال مستمرا يفسد عليه حياته وضميره الرافض يؤنبه ويدعوه إلى الخروج من قوقعة الخوف والانفجار في وجه الظّلم وعدم قبول الذّل والهوان، فيرى أن سيزيف وإن كان يقضي كل حياته معاقبا مسجونا في سفح الجبل ومصيره مرتبط بإيصال الصخرة إلى قمته، إلا أنه سعيد بقراره الصائب. فتألم بن لقريشي لعدم اقتدائه به.

فكان قوله: (ما أرحم الصخرة) _التي تمثل عذابا جسديا منتهى التّصريح بأنّه يتألم نفسيا و أنّ العذاب الجسدي أرحم و أرق وألين من العذاب النّفسي وتأنيب الضّمير وأكد أنّ المعاملة بالمثل هي الحل الأمثل فقال: (ما أتعس أن تعيش مع الرعد أصمّا؟!) فكيف نقابل صوت الرّعد الذي يصم الأذان بالسّكوت وقد تعدى حدوده، وما كان يقصد الرّعد نفسه وإنّما هو إشارة للقوة و السّلطة والطّغيان، فأراد أن يقول بأن الملك الجائر لا يمكننا الاستمرار بالعيش تحت سلطته وطغيانه و إنّما يجب التّمرد عليه ورفضه، فكلما علا صوته زادت أصواتنا تعاليا عليه حتى وإن

[1]- عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص23-24.

كانت النتائج الظّاهريّة و خيمة إلا أنّها تبعث راحة باطنيّة عظيمة لا يحس بها إلا المتمردون أمثال سيزيف.

وفي تأويل آخر للقصيدة نجد الشاعر يحاول إبراز الجوانب الذاتية وصراعه مع الأنا إذ يعمل على كبح شهواتها وردعها، فعندما يقول:

"غطني بالملاءة عفا زمني

غطني باللّيل عفا نهاري

غطني بالشّوك عفت سمائي

أردت أن أسحب السّر في فضاءات نفسي

فاستحلت إلى غبار .."[1]

تبرز في هذه الأسطر الشّعريّة الحالة الشّعوريّة التي يعيشها الشّاعر، حيث يحس بالانكسار وعدم قدرته على التّحكم في شهوات نفسه التي تعاكسه وتضاده في إرادته، فتبعث فيه نوعا من اليأس والفشل، فشبه نفسه بالأسطورة "سيزيف" الذي تمرد عن الآلهة، فكانت ردة فعل الشّاعر على نفسه يشوبها الكثير من الخضوع لنزوات النّفس والأمر الواقع، فهو يرى ما يحدث في قرارة نفسه تمردا على سلطان العقل والجسد. فقد بدا الانكسار جليا في تكراره لكلمة (غطني) في مواضع عدة من قصيدته فالتّغطي هو علامة النّوم، والنوم دليل الكسل والفشل وقلة العمل وذهاب الأمل خاصة وأنه أكد ذلك بقوله: (أردت أن أسحب السّر في فضاءات نفسي فاستحلت إلى غبار..) الذي يعني النّهاية وعدم القدرة على مقاومة النّفس.

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص23.

3. التّصوف.

يعدّ التّصوّف أسلوب عيش ونمطا متبعا، عرف منذ القديم منذ مجيء الإسلام ونزول القرءان الكريم و اعتناق النّاس له و اتّباعهم لأصول الدّين الحنيف، فتولّد لديهم شعور قويّ ونزعة إيمانيّة جارفة جعلتهم يهجرون الدّنيا و ملذّاتها "وحسبنا الإشارة هنا بأنّ الصّوفية في جملتهم فهموا التّصوّف على أنّه استمساك بحبل الله المتين، وثبات على الشّرع وتحمّل الأذى في سبيل القيّام بالشّعائر"[1] فالمتصوّفة لا يجرون وراء الدّنيا وملذّاتها بل يعملون على كبح أنفسهم عن الشّهوات والمحرّمات " فالمعروف عن المتصوّفة أنّهم لا يجرون وراء هذه الأحوال و المقامات لذاتها لكن لهدف معيّن وهو اكتساب الفضائل الروحيّة الّتي في الواقع لا يتوصّل إليها إلاّ بعد المرور الحتميّ على الأحوال والمقامات فالمتصوّفة إذا هم الأشخاص الزّاهدون في الدنيا القانعين بالقليل وعلى هذا الأساس قسّم التصوّف إلى أقسام مختلفة حسب المذاهب والتّوجّهات .

عرف المشرق والمغرب العربيّ نوعان رئيسيّان من التّصوف فنيّ وآخر فلسفي " والملاحظ أنّ تصوّف المغرب العربي في القرون الأولى كان في معظمه فنّيا وهو ما يفسّر التعايش السّليم الّذي كان بينه وبين الفقه "[2] أمّا الفلسفيّ فهو التّصوف الّذي يعمل للولوج إلى الغيبيات لدرجات قد تتقاطع وتختلف مع الدّين والعقل " أمّا الفلسفي فهو الذي ولج بقوّة إلى عالم الغيبيّات ولم يرعوا على أن يثير بعض الحالات الّتي قد لا يوافق عليها العقل وتتناقض تناقضا تامّا مع الشّريعة أو المنطق "[3] فالتّصوف يختلف باختلاف المذاهب والرّؤى.

---

[1]. محمد مرتاض، التجربة الصوفية (عند شعراء المغرب العربي)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2009، الجزائر، ص 11.

[2]. محمد مرتاض، التجربة الصّوفيّة ، ص 13.

[3]. المرجع نفسه، ص14.

يتميّز الأدب الصّوفي باستعمال رموز ومفردات صوفيّة تدلّ على عالمهم الرّوحي المعيش، حيث نجدهم في محرابهم ملتزمين بالعبادة يحذوهم شغف لقاء الخالق عزّ وجلّ و بنفوس راضيّة بالقضاء والقدر، ويختلف استخدام اللّغة الصّوفيّة من الشّعر إلى النّثر إذ نجد الأوّل أكثر رونقا وجمالا مكلّلا بوجدانيّة وأحاسيس الرّوح والجسد ،" إنّ أروع شعر و أجمله من غير مبالغة هو شعر الصوفية، لأنّه يطفح بماء الحياة و يتبجّس بإشراقة الرّمز و يفيض بشعور الوجدان ويسيل بوجد الذّكر، ويتفجّر بنشوة الذّكرى و صدق العاطفة "[1] فالشّعر الصّوفي زاخر بالرّموز المعبّرة والتراكيب الفنّية الإبداعية الّتي يشوبها غموض مفتعل مليء بالإيماءات الرّوحيّة وعالم الغّيبيات .

3-1 الرّمز الصّوفي:

يعدّ استعمال الرّمز عند المتصوّفة أمرا شائعا وكثير التّداول، فهم لا يستطيعون التّعبير عمّا يخالجهم، فيذهبون إلى ارتداء قناع الرّمز في سرد روحانيّتهم وطقوسهم التّعبّدية فتأسرهم عوالمهم الخاصّة و وجب الإشارة هنا إلى أنّ الأدب الصّوفي فن صنعة قبل كل شيئ فليس كل من يكتب عن التصوّف متصوّفا، فقد يكون استعار مفردات و مصطلحات صوفيّة ليوظّفها في شعره. و يلبس رداء مذهبهم وهو غير ذلك، ولا يعدو كلّ متصّوف كاتبا " توظيف اللّغة الصّوفيّة (لكن في بعض النّصوص تعبّر بلغة صوفيّة) صوفيّة مصطنعة أو تعيد نتاج صوفيّة موروثة"[2] فقد نجد اللّغة الصّوفيّة عند غير أهلها ومع هذا لا تهمّنا هذه المسألة بقدر ما يهمّنا الرّمز بحدّ ذاته الّذي تجلّى في الدّيوان بكثرة، نذكر على سبيل المثال رمز الخمرة و الكأس وهما ضمن التّصوّف الفلسفي الّذي يتكلّم عن الغّيبيّات.

---

[1]. محمد مرتاض، التّجربة الصّوفيّة، ص47.

[2]. وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، ص43.

3-1-أ رمز الخمرة :

عرف الشّعر الصّوفي باستعماله رموزا عديدة أهمّها الخمرة الصّوفية، حيث وظّفوها في قصائدهم وأشعارهم لتعطي بذلك معان كثيرة ومدلولات جمّة، فهي لا تقف عند معناها المتداول لاعتبار أنّ الخمر مسكر وكلّ مسكر حرام فقد ورد النهي والتحريم القطعي في القرءان الكريم حيث قال الله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ(90)إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ(91)﴾[1]. الاجتناب أعلى درجة من النّهي وهذا تأكيد قطعية تحريم الخّمر.

استعمال الصّوفيّة لفظ الخّمر لم يكن من باب قصد السّكر و إنّما ترمز للاختلاء الرّوحي والحالة الّتي يبلغها المتصوّف من هجران للنّفس الأمّارة بالسوء، فهي المبتغى الأول للارتقاء في درجات سلّم الإيمان " وهي أحد أحوالهم التي لا يبلغونها إلاّ بعد معاناة مع النّفس، وجهاد مع الهوى، حتى صارت الصّفة المحبّذة لدى طائفة الصّوفيّة إلى درجة أنّ من لا يستطيع الوصول إلى هذا الحال، فإنّه يكون قاصرا عن إدراكها وأقلّ شأنا من الآخرين "[2] فقد شبّه شّعراء الصّوفية أحوالهم بحال العنب في شجر الكروم لن يدوم وجوده طويلا، إذ يزول بانتهاء فصله وزمانه عكس الخمر الّذي هو نتيجة تخمّر العنب فكلما كانت مدّته أطول كانت جودته أعلى وأحسن ليظلّ صالحا مادام موجودا، فهكذا هي النّفس البشريّة كلّما تجرّدت من أهوائها وماديّتها ونزعت إلى الكمال زادت رفعة وسموا ونقاء. وجاء استعمال "بن لقريشي" لكلمة الخمر في قوله:

" تواريت خلف ظلال البياض، وكأسي تفيض بالرّؤى وخمر الصّمت العتيق..

---

[1]- المائدة، الآية 90-91.

[2]- ينظر محمد مرتاض، التجربة الصّوفية (عند شعراء المغرب العربي)، ص48.

حملت ماء العناية، ومسحت بيميني عن جدران البيت غبار الألسنة الآثمة، وأهتدي نخلة الشوق من ثمرها عطر الصّفح ولّذة السّفر إلى معارج الأمل "[1]

يتّضح من قول بن لقريشي أنّ كلمة (خمر) هي الّتي بلورت الدّلالة في الجمل الشّعريّة من بدايتها إلى نهايتها حيث جاءت جملة (خمر الصّمت العتيق) لتدلّ على انزواء الشّاعر و انفراده بنفسه وترفّعه عن الكلام، مشبها صمته بالخمر المعتّقة الّتي كلّما طالت مدتها زادت جودتها فأخذت خمرة صمته بيده إلى التّوبة و العودة إلى جادّة الصّواب من ترك ذنوب الغيبة و مآثم اللّسان فكانت الهدايّة. وقد شبهها باهتداء مريم عليها السّلام إلى النّخلة بعدما ضاقت بها الدّنيا بما رحبت أو بمعراج الرّسول صلّى الله عليه وسلّم بعد الّذي أصابه من الهّم و الحزن، ويقول أيضا:

رويدك هذا، فنور قلبك خان، نزع ذكراك عن فؤاده الأحمر، وراح يجيء وراء الوهم سكرانا، يبيع الحب في مستنقع الصخب، يرنو لغيرك فيضيع الخلق شيطانا. "[2]

يعيش الشّاعر نزاعا داخليّا بينه وبين نفسه يحاول من خلاله إقناع ذاته بضرورة اتباع المنهج الموصى به لبلوغ المقام المطلوب، أين تمثل الرّوح راضيّة مرضيّة أمام خالقها. فلفظ السّكر هنا توحي للسعي الحثيث للنّفس دون الانتباه إلى ملذات الدّنيا وشهواتها و ما يصحبها من رغبة النّفس الآدميّة في الاستيطان بها، فليس الوهم من يقود الإنسان وإنّما الحتميات والقناعات من تفعل ذلك.

3-1-ب رمز الكأس:

يعد الكأس من الرّموز الصّوفيّة التي استعملها الشّاعر بكثرة، وكأنّ به يريد أن يجعل منها رمزا للخلاص الذي يطمح إليه، ولم تكن لتدل على غير معناها السّياقي الذي وضعت فيه، فالكأس

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص46.

[2]. المصدر نفسه، ص39.

وإن كانت مرتبطة بالخمر إلا أنّها تحمل دلالات رمزيّة عميقة في حضورها لتشير إلى التّصوف (أهواءهم وأمانيهم).

وقد وظف بن لقريشي الكأس في قوله:

" لست أول من أطفأ قبسه فآنس في الكأس نورا واحتضنت من مقلتيه مسارح الملح الهجين. وجعي بسمتي وردة في زند الذاكرة "[1] فالكأس هنا ارتقت عن معناها العامي المتداول لتكسب إيحاءات الرمز الصوفي، فالشاعر عندما يصرح بضياء الكأس ونوره الوهاج الذي يرى نفسه ماكثا فيه ليس إلا شعورا وجدانيا ذاتيا، فيتخيل مقامه الجميل الذي يستأنس الخاطر و يلهيه عن الدّنيا مستحضرا بذلك قصة سيدنا موسى عليه السلام (وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الطُّورِ إِذْ نَادَيْنَا وَلَٰكِن رَّحْمَةً مِّن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْمًا مَّا أَتَاهُم مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (46)) .[2] فالله تعالى كلم موسى عليه السلام في الواد المقدس فكان نوره تعالى وهاجا يرى من بعيد، فاستأنس موسى عيه السلام قال تعالى: (فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَو جَذْوَةٍ مِّنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ (29))[3] فهذه المعجزة الرّبانيّة الّتي خص الله بها موسى دون غيره، وجد الشّاعر نفسه يستحضرها ليشبه كأسه بالواد المقدس طوى، وهو مكان تعبده الذي بلغ فيه أنسه الرّوح واستكمل فيه الطمأنينة. فرهبة المكان وروحانيّته جعلت الشاعر يذرف دموع الخشوع وعمق التّعبد(واحتضنت من مقلتيه مسارح الملح الهجين.) فهو يرى فيه المكان الأنسب للاتصال بخالقه.

---

[1]- عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص39.

[2] - القصص، الآية 46.

[3]- القصص، الاية 29.

يوظف الشّاعر رمز الكأس بصورة متكررة في قصائده، فما تفتأ تقرأ قصيدة حتى تجد الكأس حاضرة بقوة والدليل على ذلك قوله:

" أنا لا أتقن إلا رشفة التواجد .. ورجفة الكأس حين يمتد العشب

عبر متاهات الألم ..

في الخوابي يسكن سنا الانسجام..

من يخلع نعليه ويأتي بقبس البدء ..بألواح الحلم غير محرفة

فيحرقها الشّك .."[1].

يشير الشّاعر في أسطره هاته إلى رضاه بما هو فيه من تعبد وتأمل، فهو لا يتقن إلا العبادة، يرتشف منها الحياة الرّوحية الدّافعة نحو المقام الأسمى، فذهب إلى تشبيه العبادة بالكأس فهو مستمر بالارتشاف منها حتى يبلغ منتهاها و هو ما أطلق عليه (الرّجفة) الأشبه بالخشوع التام وتسليم الأمر لله، فيكون بذلك غير آبه بالألم الناتج عن مصائب الدنيا، فهو كثيرا ما يشبه نفسه بسيدنا موسى ويحاول أن يربط معاناته بما قاساه نبي الله موسى عليه السلام، فربط حياته بحياة هذا الأخير حين قال:(من يخلع نعليه ويأتي بقبس البدء) فموسى عليه السلام حين رأى النار قال لأهله سآتيكم منها بقبس فلما بلغها ناداه الله تعالى وطلب منه أن يخلع نعليه .قال تعالى :(وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَىٰ (9) إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (10) فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَىٰ (11) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِالْوَادِ

[1] عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص36.

الْمُقَدَّسِ طُوًى (12))[1] فكان القبس الذي أشار إليه الشّاعر هو الهدايّة التي أكرم الله بها موسى عليه السّلام فأراد الشّاعر مثلها. أما قوله: (بألواح الحلم غير محرفة) فإنّه استعمل الألواح للإشارة إلى البشارة الصّادقة وتحقق الأحلام في بلوغ المقام الرّفيع، فقد أعطى الله موسى ألواح التوراة التي كتبها جل جلاله بيده، وهذا دليل على رفعة موسى، فأراد بذلك أن يحاكي حياة موسى عليه السلام.

استعمل الشّاعر لفظ الكأس و الخّمرة كرموز تجلت في لغته الدّينيّة المفعمة بالرّوح الإسلامية فكانت هذه الرّموز بمثابة نصوص موازيّة للنّص الشّعري في حد ذاته، فكانت لغته زاخرة كالبحر الغني في مكمنه.

3-2 اللّغة الصّوفيّة.

3-2-أ التّضاد:

تظهر اللّغة الصّوفيّة في شكلها المتميّز عندما تجتاز النّظام العامّ و ترتحل إلى عوالم أخرى، فتجمع بين المتناقضات وتساوي بين الأضداد لتضعهم تحت لواء واحد، فالتّضادّ خاصيّة شعريّة تتمتّع بها اللّغة الصّوفيّة، وتعتبرها ركنا أساسيّا تقوم عليه " الثنائيّة التّضاديّة وهي كثيرة ومتنوّعة في الآن ذاته بين الإيجاب والسّلب، وبين إزالة الإبهام والمشاركة في توضيح المعنى وتجلّيه"[2] فالتّضاد هو الذي يجعل القارئ يتخبّط بين دلالة وأخرى كقول الشّاعر:

" هو الحبّ لذّة وعناء

---

[1]. طه ، الآيات 9-12.

[2]. محمد مرتاض، قراءة جديدة للنثر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، دس، الجزائر، ص 261.

هو الكره لذّة وعناء

يا أنا يا زرقة السّماء "[1]

يكمن التضّاد بين (الحبّ والكره) حيث ذهب الشّاعر إلى المساواة بينهما وإعطائهما نفس الوصف، فهو يرى في الكره لذّة لا تقتصر على الحبّ فقط "ونعني بالتّضادّ هنا كلّ كلمتين تختلفان في اللّفظ وتتناقضان في المعنى"[2] فالحبّ نقيض الكره ومع هذا جعلهما الشّاعر في نفس الرّتبة، فكلاهما يمنح اللّذة والعناء، فالمحبّ يتلذّذ بلقاء حبيبه ويفرح لوصله ويتعذّب إذا ما ابتعد عنه وطال غيابه، فيعاني ألم الفراق والشّوق أما الكره يولّد شخصا يهوى تعذيب الآخرين ويرى في معاناتهم شيئا من المتعة، لكن ما إن يخلد إلى نفسه حتى يشعر بنوع من تأنيب الضّمير أو شخصا يصدّه ويقف في وجهه، فيتألّم إذا الحبّ و الكره ورغم تضادّهما يعطيان النّتيجة نفسها بالنّسبة للشّاعر، فلا العشق والغرام منفذ آمن ومريح و لا الكره وسيلة للعيش السّليم .

داوم "بن لقريشي" على التّضاد في كتاباته، ويعود السّبب إلى النّزعة الصّوفيّة التّي تجلّت في ديوانه بكثرة و ذلك لطابع الشّعور و الوجدان الّذي تخلقه اللّغة الصّوفيّة للتّعبير عن أهوائهم وما يخالجهم للوصول إلى المقام الأسمى الّذي يطمحون إليه مثل قول الشّاعر:

"من حقّك أن تفكّر في الخلاص، ولكن قبل ذلك عليك أن تحدّد أوّلا الجهات الّتي تريد التّخلص منها .. ثم ما معنى الخلاص عندكَ.

أهو الموت و الانبعاث والتّجلّي، أم هو الحياة و الانعدام، ثم لا شيء بعد ذلك ؟؟.."[3]

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص117.

[2]. رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة، دار الآفاق العربية، دط، 2003، مصر، ص117.

[3]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص104.

يتمظهر التضادّ بين (الحياة والموت) و (الانعدام والإنبعاث) فالشّاعر هنا جمع بين الحياة و الموت فهذه الجدليّة الّتي يعيشها الإنسان بمصراعيها، تكون بين الرّغبة القويّة في العيش كما يحلو للنّفس وبين الطّمع في الموت ولقاء الخالق عزّ وجلّ، فليس الموت عند الشّاعر هو نهاية المطاف والخلاص و لا الحياة في عزلة وهجران هي الملاذ، فيرى الشّاعر أيضا أنّ بعد الموت بعث وحساب، فيكون بذلك الخلاص أما الانعدام عنده، فيراه في الحياة وما يعيشه الإنسان فالموت عند المتصوّفة و لقاء المولى عزّ وجلّ نوع من الإيمان القويّ، فهم لا يريدون الرّخاء ولا يطلبون النّجاة من النّار بل يصبون لوجه الخالق الواحد الأحد، فهو الحبّ الأزليّ وهناك يكمن الخلاص " هذه الثّنائيّات المتصارعة هي الّتي تقف حائلا بين الوصول إلى المبتغى عند الصّوفيّة لكونهم يطمحون أبدا إلى التّسامي بأنفسهم عن هذه الدّنايا، ولكنّهم يواجهون بمقاومة شديدة من الأضداد الّتي لا تتيح لهم الوصول إلى ما يبغون ويشتهون" [1]

يمثل الصّراع اللّغوي بين كلمة وأخرى هي طريقة المتصوّفة في كتاباتهم الأدبيّة وأسلوب يتّبعه جلّ الشّعراء المعاصرين تعبيرا منهم عن حياتهم المعيشة وآمالهم وطموحاتهم " مزج المتناقضات وذلك بالتّعبير عن الأحاسيس الغامضة والحالات النّفسيّة العميقة بصور لا تدرج في إطار العلاقات المألوفة بين الألفاظ والصّور وإنّما يجب البحث في علاقات التّضادّ والتّنافر والتكرار الّتي تنشأ بينها "[2] فالتّضادّ أو التّنافر هو تعبير عماّ تعيشه النّفس البشريّة وتأكيد ذلك قول الشّاعر في صيغة خطابيّة حواريّة تثبت ما أسلفنا ذكره:

" قالت: سألتك وتجيبني ..

---

[1]. محمد مرتاض، التجربة الصوفية (عند شعراء المغرب العربي)، ص29.

[2]. محمد عروس، التجريد في الشعر الجزائري المعاصر، ص258.

. قلبك؟

. صومعة راهب لطّختها يد خائنة.

. عيناك؟

. بريق أمل عيّبته ضحكة خادعة.

. ابتسامتك؟

. إشراقة شمس ضيّعتها ظلمة حاقدة.

. وجهك؟

. ضياءة بدر شوهته قبلة كاذبة.

. يداك امتداد

. امتداد برّ، قطعته لمسة خاطئة.

. صوتك

. وصلة عندليب غيّره نعيق ناصبة "[1]

لم يكتف الشّاعر بإظهار التّضادّ في أسطر قليلة فقط بل تجاوز ذلك في شكل سؤال وجواب فكان هناك صراع بين النّور والظّلام (إشراقة شمس # ظلمة) وبين امتداد السير نحو الأفضل وقطع الطّريق ونهاية المسلك (امتداد برّ # قطعته لمسة) وبين جمال الصّوت وعذوبته حين تلاوة

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص99-100.

القرءان و التفرّغ للعبادة، وبين قبحه وبشاعته حين البعد عن التلاوة و الذكر والاشتغال بما يشينه كالغناء (وصلة عندليب # نعيق ناصبة).إذا نستنتج أنّ استعمال الرّموز الدّينية الصّوفيّة ليست الشيء الوحيد الذّي يكوّن النص الإبداعي الصّوفي بل اتّخذ من الأضداد حقلا لغويّا خصبا ينتهجه المتصوّف للتعبير عمّا يختلج في صدره.

في ظل تداخل الأنواع الأدبية عمد الشّاعر"بن لقريشي" إلى جعل النّص الشّعري مجالا مفتوحا على باقي الأنواع الأدبيّة الأخرى، فأخرج النّص الشّعري من عزلته التي دامت قرونا عدة لم ير فيها الأدب تجاوزا صريحا على قانون العروض وتلاعبا كبيرا بأصول التّفعيلة، فرغم ما قام به رواد الشعر الحر من تجديد وتمرد إلا أن بن لقريشي تجاوز كل الحدود وكسر جميع القيود في بعض قصائده التي تعتبر نسجا جديدا في عالم الشعر خصوصا والأدب عموما.

تبرز التّداخلات الأجناسيّة في صورة واضحة أكثر من ذي قبل في ديوان (مقام الاغتراب) حيث تجلت القصّة في شكلها ومعالمها الهندسيّة الواضحة، من شخصيات مختلفة يعود بنا عن طريقها إلى الزّمن القديم بطريقة استرجاعيّة تسلب القارئ وتدفعه إلى الغوص أكثر في أغوار القصّة و تخمين أحداثها ونهايتها، كما أنه يستبق الأحداث في مواضع أخرى تجعل المتلقي أكثرا شوقا و تطلعا إلى أحداث القصة. كما أنه لم يغفل المكان، بل صوره بطريقة تجعل القارئ ينظر إليه مباشرة من خلال الأسطر ويجول فيه من خلال تداخل الأحداث وتشابكها، مدعما كل هذا بعنصر الزمن الذي يمتلك سلطة تحريك الأحداث.

كما لا يخفى على كل قارئ طالع الدّيوان أنّ "بن لقريشي" ظهر في صورة متصوف من خلال استعماله المفرط للغة الصوفيّة التي بنى بها و بعناية فائقة أركان قصائده، فقد عبر عن رفضه المطلق الانصيّاع و الانطواء تحت لواء النّفس وأهوائها بتوظيفه للأسطورة التي يوضح من

خلالها سبيله المنتهج لبلوغ درجة القبول والاستماتة من أجل المقام الرفيع الذي تبلغه النفس البشرية عن طريق الابتعاد عن الشهوات والملذات ومحاربة النفس ودحرها، فأسطورة سيزيف لم يأت بها الشّاعر صدفة وإنّما حاول أن يعلمنا من خلالها انه شبيه سيزيف في المعاناة غير أن هذا الأخير كانت معاناته جسديّة عكس الشاعر الذي ظل يتخبط في عذاب نفسي عميق يريد الخلاص منه .

وظف عمار "بن لقريشي" الرّموز الصّوفيّة في قالب فني إسلامي بحت تجعل القارئ متلهفا للاطلاع على المنهج الصوفي خاصة و القصص الإسلامي عامة، فقد ارتدى قميص سيدنا موسى عليه السّلام و تقمص دوره في أكثر من مرة في لغة دينيّة تخفي مدلولاتها وتلمح إليها دون كشفها، فقد مزج الأجناس الأدبيّة والرّموز الصوفيّة بطريقة إبداعيّة خاصة به، ليخرخ إلينا في الأخير بنتاج شعري أكثر حداثة و سلبا للقارئ بكامل أطيافه، فرغم هذا التداخل الكبير بين الأجناس الأدبيّة الثلاثة من قصة و أسطورة و لغة أدبيّة صوفيّة إلا أنّ النّتاج الأخير لم ينف صفة الشّعر عن الديوان ولم يلحق به أي عيب من عيوب اللّغةّ، بل زادته رونقا وجمالا وطبيعة فنية أخاذة، فكما يقول عزالدين مناصرة " فالتّجنيس الأدبي يشكل نصا و هذا لا يمنع وجود روح التّجريب ووعي الحريّة أثناء الكتابة"[1]. فكما أن التّجريب في الشّعر والنّثر مباح، إلا أن تجاوز المنطق ممنوع.

[1] . وليد بوعدبلة، شعريّة الكنعنة، ص45

الفصل الثاني: مستويات التّداخل الاجناسي في النّصوص الّتشكيل الفني.

1-شعريّة العتبات

1-1شعرية العناوين الخارجيّة

1-2 شعريّة العناوين الدّاخليّة

2- اللغة الشعريّة

2-1 استعمال العاميّة (اللغة الإلكترونيّة)

2-2 لغة الإيحاء والتصوير الفني

3- بناء الإيقاع.

3-1 بناء الإيقاع في القصيدة العموديّة

3-2 علامات التّرقيم واشتغال البياض.

1-شعريّة العتبات

تعدّ العتبات النّصّية بمثابة النّصّ الموازي للعمل، فهي تحمل دلالات عميقة تؤثّر في جميع الجوانب سواء على المتلقّي والقارئ أو حتّى النّصّ الإبداعي في حدّ ذاته، لكونها انعكاسا ومرآة تبرز الجوانب الغامضة من النّصوص كاسم الكاتب الّذي يعطي للعمل هويتّه وقيمته الفنّية فالغلاف والعناوين أشكال مساعدة ودالّة ويصطلح "جونيت " للنّص الموازي الّذي يعني "مجموع النّصوص الّتي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه الحواشي، الهوامش، عناوين رئيسيّة و أخرى فرعيّة، وفهارس ومقدمّات وخاتمة وغيرها، ومن بيانات النّشر المعروفة والّتي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيّا لا يقلّ أهميّة من المتن الّذي يحفزّه ويحيط به، إنّه يلاقي دورا هامّا في نوعيّة القراءة وتوجيهها "[1] فلا يمكن أن نستغني على الأشياء المحيطة بالعمل الإبداعيّ، فهي أشياء مكمّلة تعطي المتن قيمته الفنّية واللّغويّة .

تناول العديد من الدّارسين هذه القضيّة واعتبروها ضمن السّيّاقات المعرفيّة الكبرى الّتي أثبتت حضورها و تميزّها قديما وحديثا، إذ شكّلت مرجعا معرفيا هاماً، فمنها تتعدّد الرؤى وتتولّد الدّلالات لتتبلور الفكرة وتتأسّس، وهناك نوعان أساسيّان من العتبات: عتبات خارجيّة أي(العناوين الخارجية) وعتبات داخليّة (العناوين الداخليّة). ويعطى لمصطلح العتبات عدّة أسماء أخرى تمثّل نفس الدّلالة "إنّ لهذا الحقل المعرفيّ مصطلحات عدّة، كالنّصّ المصاحب، المناصّ، النّصّ الموازي، خطاب المقدّمة، مكمّلات ..."[2] إذا لا يمكن أن نحصر العتبات في اسم أو معنى واحد

---

[1]. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم) ،إفريقيا الشرق ،د ط، 2000، بيروت ، ص16.

2. فصيل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر ،ص223

1-1شعرية العناوين الخارجية :

1-1-1-العنوان الرّئيسي: وهو ما يتصدّر العمل الإبداعيّ، فيكون في الواجهة يقابل الجمهور ويعلن عمّا يوجد بين طيّاته،" وهو عامّة يأتي للتّعريف بالجنس الكتابيّ للعمل، رواية، قصّة، تاريخ"[1]. ويعتبر العنوان الرّئيسيّ الحلّة النّهائية للعمل " العنوان الرّئيسيّ الأصليّ من العناصر الأساسيّة في ثقافتنا الحاليّة فقلّما نجد عنوانا متصدّرا لوحة فهو دائما خاضع لهذه المعادلة "[2] فلا يمكن أن نؤلّف نصوصا إبداعيّة دون أن نعطي لها عنوانا يحمل على عاتقه إيصال الرسالة المكوّنة له، فهو السّمة الأبرز في الكتب وعالم التّأليف حيث يعتبر "العنوان عبارة كتلة مطبوعة على صفحة العنوان العامة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أودار النّشر "[3].

ويعتبر العنوان الرّئيسيّ شيئا جوهرياً يبنى عليه العمل الفنّي، فحتّى في المقالات والأخبار وغيرها نجدهم يولون عناية كبيرة في اختيّار العنوان وصيّاغته ليكون له وقعا قويّا يجذب انتباه النّاس، فيحملهم على الاطّلاع واكتشاف أغوار النّصّ ومحتواه فيحاولون تفكيك رموزه والتّخمين فيما هو موجود بين حروفه المكوّنة لجمله، والعنان عموما وهو آخر ما يكتب وأوّل ما يقرأ، وينصح بالاختصار فيه فلا يكون واسعا فضفاضا طويل اللّحن والصّياغة بل دقيقا ومعبّرا.

ويذهب الكثير من الدّارسين بعدم الحكم على الكتاب من عنوانه، فهناك الكثير من النّصوص القيّمة الّتي ضاعت على القارئ دراستها وتتبّعها لأن طريقة اختيار العنوان لم تصب في ذوقه العامّ، حيث توجد نصوص لم تستحق كل ذلك الاهتمام إلاّ أنّ العنوان كان السّند الرّئيسيّ لها والملاذ الأوّل للقارئ لاختياره وإقباله، وما إن يهيم في عمق نصوصه حتّى يجد نفسه يدور

---

[1]. عبد الحق بلعابد، مدخل الى عتبات النّص (دراسة في مقدامات النّقد العربي القديم)، إفريقيا الشّرق، دط، 2000، بيروت، ص16

[2]. المرجع نفسه، ص67.

[3]. المرجع نفسه، ص66.

في حلقة مفرغة، صحراء قاحلة لا تحمل سوى تراكمات لغويّة، فالعناوين تحتاج إلى وعي كبير فهناك من يلهث وراء العناوين الرّنّانة والمزخرفة دون أن يعرف أنّها شكليّات لا تخدم القارئ .

يحمل العنوان الرّئيسيّ لنصوص "عمار بن لقريشي" اسم (مقام الاغتراب) فيفتح الباب واسعا أمام التّخمينات والتّوقّعات لمحتواه، و يعطي بذلك دلالات واسعة، و آفاقا مجهولة تصادف المتلقّي في أوّل وهلة، (مقام الاغتراب) قد يقصد به المكان الّذي تبوّأه الاغتراب، فالمقام أو المقامات هي مراتب يبلغها السّالك إلى الله وترفع بالمجاهدات تحكمها الأحوال الّتي توهب من الله عزّ وجلّ كبشائر لأهل السّلوك على صحّة المسلك وقرب الوصول، فالمقامات عبارة عن رتب يحاول المتّصوّف أن يصل إلى أعلى رتبة فيها "يشترط فيها النّية كأوّل حلقة و أعلاها ومنتهاها التّصوّف وهو ما يعني أنّ المقامات كلّها متلاحمة فيما بينها تشترط وجود النّية والعمل "[1]. والأحوال لها علاقة وطيدة بالمقام فهي عوارض تعترض السّالك المتصوّف وتبيان حالته كالحزن مثلا أو العزوف عن الكلام ومخالطة الخلق والنأس لمدة معينة. فهو هنا إحالة لشيء من الثّورة والالتزام، ثورة يحاول من خلالها الشّاعر أن يغترب عن واقعه يلوذ بذاته بعيدا عن الأهواء واللّذّات والالتزام سّبيله نحو الملاذ الأنسب، حيث أكّد "عباس بن يحي" في مقال له نشر في الدّيوان نفسه "لعمار بن لقريشي" أنّ المقام له أبعادا صوفيّة ثوريّة " إذ ليس المقام إلاّ إحالة للقارئ على المدوّنة الثّوريّة الصّوفيّة، وليس الاغتراب إلّا الصّورة المبسّطة للرّفض "[2] فإذا كان العنوان الرّئيسيّ (مقام الاغتراب) يحيلنا على شيء من التّصوّف، فالدّيوان إذا قد يشير إلى الهويّة المحدّدة للشّخصيّة الفكريّة والإبداعيّة الزّاخرة برموز صوفيّة وإلى الأصالة الّتي تكوّنت من المعاناة الطّويلة والتّجارب الدّينيّة، فما التّصوّف إلاّ نوع من أنواع الزّهد و ما الاغتراب إلاّ اغتراب الذّات عن الشّهوات .

---

[1]. محمد مرتاض، التجربة الصوفية (عند شعراء المغرب العربي) ،ص33.

[2]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص07.

ذهب "بن لقريشي" بتجربته الإبداعيّة لجعل العناوين الشّعرية أكثرا إيحاء وتداخلا فالمقام يرمز إلى مكان والاغتراب يحمل قصّة روحيّة، فبذلك يدرس تداخل الأجناس الأدبيّة بين الشّعر والأدب الصّوفيّ بوصفهما يبحثان في النّفس الإنسانيّة فالشّاعر اختار عنوانه بناء على نظرة روحيّة فلسفيّة عمدت إلى إدخال المتلقّي في غمرة التّعدّد والاختلاف.

1-1-2-اسم المؤلّف : يعدّ اسم المؤلّف من أهمّ العناوين البارزة وأعرقها وهو الأيقونة الرّئيسيّة الّتي تؤثّر في المتلقّي و تلفت انتباهه " ويعدّ اسم الكاتب من بين أهمّ العناصر المناصّيّة المهمّة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلاقة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه يثبت هويّة الكتاب لصاحبه ويحقّق ملكيّته الأدبيّة والفكريّة علم عمله دون النّظر للاسم إن كان حقيقيّا أو مستعارا "[1] إذا يجب أن يحتوي العمل الأدبيّ على اسم المؤلّف مهما كانت صفته حقيقيّا أو مستعارا.

يمثّل اسم المؤلّف شارة الكتاب ودليله، و لا يقتصر على الأعمال الأدبيّة فحسب بل يشملها كلّها (تاريخيّة ، سياسيّة ، اجتماعيّة ...) فللاسم قداسة وميزة و الدّليل على ذلك أنّ "الله تعالى" سمّى نفسه تسعة وتسعين اسما ونصح بحفظها بل ونهى عن تسميّة الإنسان بغير مسمّاه بغية التّنكيت أو الإساءة في قوله تعالى: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ يَسْخَر قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَىَ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُم وَلَا نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ ۖ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَ لَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ ۖ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ ۚ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ (11)" [2] فالآية الكريمة تؤكّد حرمة التّلاعب بالأسماء ووجوب تسميّة الأشياء بمسمّياتها .

جعل "بن لقريشي" في ديوانه مقام الاغتراب اسمه بارزا في أعلى الصفحة الأولى من الغلاف، ولم يكن مستعارا أو بكنية مخالفة لاسمه الحقيقيّ وبذلك يحوز أحقّيته في الملكيّة الشّرعيّة

---

[1]-عبد الحق بلعابد، عتبات، ص62.

[2]-الحجرات، الآية 11.

للديوان." وجود اسم المؤلّف كاملا كما هو مسجل مدنيّا، يثبت هويّة العمل لصاحبه بإعطائه اسمه الحقيقيّ ما يمنحه حقّ الملكيّة الشّرعيّة "[1] فإذا كان المؤلّف أو المبدع له سمعته وصيته طبعت عليه صفة المهارة والتّميّز في أعماله الّتي تلقّاها الجمهور، فأصبح هذا الأخير شغوفا بتتبّع إصداراته و ما ينتجه من أعمال، فيكون التّداول كبيرا و القابليّة للاقتناء أكبر، أمّا إذا كان مغمورا لم يسمع به الكثير من المتلقّين ولم يصنع لنفسه اسما، فنسبة الإقبال على كتاباته قليلة حتىّ وإن كانت نصوصه الإبداعيّة ترتقي لتنافس ما سبقه، فصناعة الاسم لها أهمّيّة كبرى فالعظماء يخلدون بأسمائهم .

يمثّل ديوان (مقام الاغتراب) أوّل مولود للشّاعر، لم يعرف له الكثير من الإصدارات الشّعرية لذلك ليس معروفا على السّاحة الوطنيّة أو العالميّة كشاعر ومع هذا قد وفّق في نظم قصائده و نسج في جميع الأنواع الشّعرية سواء القصيدة العموديّة الحرّة أو قصيدة النّثر، ملتزما بقواعدها العروضيّة إلاّ ما أراد منها تداخلا مفتعلا أدرجه في خانة واحدة تحت راية التّجريب بغية الإتيان بنمط جديد من الكتابة الشّعريّة، ونادرا ما نجد مبدعين يكتبون في أجناس مختلفة "فإنّ الأدباء الذّين يستطيعون زخرفة القول في جنسي الشّعر و الكتابة النّثريّة في التّعداد قليل"[2] على حسب رأي "الجاحظ" أنّ لكلّ جنس أدبيّ مفرداته وأساليبه الخاصّة، فالروائيّ مثلا إذا برع في جنس الرّواية ليس بالضّرورة أن يكون ناجحا في جنس أدبيّ آخر .

عمل "بن لقريشي" في خضمّ تجربته الشّعريّة على إزالة الحواجز الفاصلة بين جنس الشّعر وغيره فأدخل عليه السّرد القصصيّ و الحوار المسرحيّ و الشّخصيّات و المكان و غيرها... ليجعل من الدّيوان فسحة تلتقي وتتداخل فيها الكثير من الأجناس وبالتّالي يصعب على القارئ أن يصنّف

---

[1]. فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، فضاءات للنّشر والتوزيع،ط1،2017،عمان، ص288.

[2]. عبد الملك مرتاض، الشعراء الجزائريّين (في القرن العشرين 20)، دار هومة، د ط، 2007، الجزائر، ص4.

عمله في خانة الشّعر أو نوع آخر، وإذا ما كان اسمه يدلّ على أنّه شاعر أو روائيّ أو قاصّ ...؟ فالجنس الأدبيّ أحيانا هو الّذي يحدّد انتماء الكاتب للنوع الجنسيّ.

1-2شعريّة العناوين الدّاخليّة,

1-2-1-عناوين القصائد:هي العناوين الّتي يحملها النّص في جعبته، فتكون غير بارزة للعيان وقليلة الظّهور بالمقارنة مع باقي العناوين النّصّيّة الأخرى، فلن يتمكّن القارئ من معرفتها إلاّ بعد الولوج إلى النّصوص و قراءتها، ومع هذا فهي تعمل بالموازاة مع العنوان الرّئيسيّ، فتكون مصاحبة للنّصّ كأسماء القصائد وعناوين الفصول والأجزاء "وهي تكون أقلّ مقروئيّة من العنوان الأصليّ لأنّه لا يصل إليها سوى من قرأ الكتاب فعلا أو على الأقلّ تصفّح فهرسه "[1] فبمقارنة العناوين الدّاخليّة مع العنوان الرّئيسي نجد هذا الأخير أكثر مقروئيّة.

يبرز العنوان الدّاخلي في بداية كلّ نصّ بأعلى الصّفحة منه، فتكون تلك إشارة مسبّقة تحيل على دلالات عديدة تتناسب ومحتوى النّصّ، وبالتّالي هي الانطلاقة الأوّليّة لمعرفة ما يدور في متن النّصّ أي يكون مختزلا ومتميّزا.

تتناثر العناوين الدّاخليّة في ديوان "بن لقريشي" كتناثر العبرات، يكتنفها تداخل للرّموز والدّلالات، حيث تجلّى الظّهور الأجناسيّ في استحضار الأسطورة كجنس أدبيّ تمثّل في العنوان الدّاخلي للقصيدة (ويأبى سيزيف..).هذه الأسطورة اليونانيّة الّتي تعبّر عن الرّفض والتّمرّد فكأنّ به يريد أن يجعل من ذاته أسطورة تحاكي ما قام به سيزيف عندما ثار عن واقعه والقانون الّذي فرضته الآلهة، فجاء العنوان ليعبّر عن النّصّ بأبعاد رمزيّة أسطوريّة، ولم تقتصر عناوينه على اللّمسة الأسطوريّة فقط، بل كان الخطاب القصصي حاضرا في شكله المختصر ولغته الدّقيقة

[1]-فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، ص293.

كعنوان قصيدته الّتي تحمل (وينمو الوجع ضاحكا ...) فجاء العنوان بصورة مفعمة بالغموض ليراد بها سرد قصّة المعاناة والصّمود فالفعل (ينمو) هو فعل مستمرّ غير ماض تقاطع مع الوجع والبسمة ليدلّ على تناقض جوهريّ بين الوجع والضّحك، وكأنّ به يريد أن يسرد قصّة الوجع الّتي تخللتها ضحكات مستبسلة، فترك نقاط حذف تسترّت عن ذكر القصّة بأكملها، فالوجع يعبّر عن الحزن والحسرة والضّحك يدلّ على الفرح لكن في جملته هاته قد ترمي إلى السّخريّة فالشّاعر يتحدّى الوجع ضاحكا مستهترا.

استعمل الشّاعر في قصيدة أخرى عنوان (خضراء يابسة) وظّف رمز الطّبيعة (الاخضرار) بلغة شعريّة معبّرة تقاطع اليانع مع اليابس، فالخضرة ترمز إلى الأمل و الحياة أما اليّبس فيرمز إلى الشّقاء و اليأس و المعاناة فإذا ما يبس الشّيء قرب فناؤه، لكنّ إذا ما ذهبنا بالنّظر من زاويّة مختلفة للجملة و تمعنّاها من النّاحيّة التّركيبيّة (التقديم والتأخير) فأعدنا صياغتها بقولنا (يابسة خضراء) أصبحت الدّلالة تختلف عن معناها الأوّل الّذي ذكره الشّاعر لتدلّ على أنّها يابسة تظهر خضراء في غير حلّتها الحقيقيّة، حيث زال عنها ما يرمز لليبس، أما العنوان الأول للشّاعر نفسه يعطي صورة عن الشّيء المخضرّ الّذي فقد بريقه وروحه وتجلّى في غير هيئته. إذن صياغة العنوان تستلزم الدّقّة وحسن الاختيار، فلا يمكن توظيفه بعشوائية إذ يجب أن يخدم المحتوى و المطق.

تراوحت عناوين "بن لقريشي" بين الجمل المطوّلة و المختصرة، فهو لم يتّبع نمطا واحدا في اختيار عناوينه بل كانت تتقاطع والغرض المراد من النّصّ الشّعريّ، فالعناوين المطوّلة تتمثّل في (في البدء كانت الكلمة ..والآن ؟ ، معذرة أردت عطرك، المرآة تعكس الأشياء الواضحة وينمو الوجع ضاحكا.) أمّا المختصرة مثل (منارة ، مرفأ ، بوح، وقفة ، أنين، رؤيا...) كلّها عناوين واسعة المعنى والدّلالة لا تكتفي بنفسها لتعطي صورة مبسّطة للواقع الّذي يعيشه الشّاعر وإنّما تستلزم

الغوص في أعماق قصائده، فالمنارة توحي في البدء إلى مكان مثل المنارة الموجودة في البحر و الّتي تقود سبل الفلك و المرفأ هو الموجود على الشّاطئ الّذي يطمح الشّاعر الوصول إليه بعد رحلته الطّويلة، أما البوح نجد فيه نوعا من الاستقصاء لأنّ الدّيوان يتميّز بالغموض وكثرة الرّموز الحاملة لعديد من التّأويلات، إلاّ أنّ إفصاحه كان موجودا وإن لم يكن بصريح العبارة فنجد عبّاس بن يحي يتكلّم في تقديم الدّيوان فيقول" لذلك يتحوّل الغموض من مطلب أساسيّ ومعبّر لا بدّ منه للفهم أو الوصول إلى مستوى الصّحو والوضوح "[1] فالغموض هو منفذ الشّاعر وإن كان في قوله شيء من البوح، أمّا المنارة فهي منارة المتصوّفين في معراجهم المتخيّل والرّغبة في الوصول إلى مقامهم الموعود يهتدون في دربهم بمنارة التّقوى و الإيمان .

يحتوي الدّيوان سبعة وعشرين عنوانا موزّعة على حسب حالته الشّعوريّة و الدّفقة الشّعريّة الّتي كان يعيشها الكاتب، تداخلت فيها الأنواع الأدبيّة بعناوين تتّسم بالاتّساع الدّلالي لتوضع في قوالب شعريّة مفتوحة على كلّ الأصعدة، مثل الأسطورة، القصّة،سيرة ذاتية، الرّسالة ... فعنوان قصيدة (المرآة تعكس الأشياء الواضحة) يراد به إيصال رسالة للقارئ أو المتلقّي بعدم البحث عن ذاته بالنّظر إلى المرآة فهي تعكس الأشياء الماديّة الظّاهرة فقط.

ويمكننا القول إذا أنّ العناوين الدّاخليّة هي نصوص لها نفس الصّدى والأهميّة الّتي يحظى بها المتن.

1-2-2-الغلاف وبيانات النّشر: يعدّ الغلاف الخارجيّ الوجه الثّاني لعملة المتن، والصّورة النّمطيّة الجليّة للعيان ومن المتداول والمعمول به أنّ النّصوص توضع في قالب شكليّ معيّن، وهو الغلاف الخارجي الّذي يتكوّن من صفحتين رئيسيّتين، الأولى تتضمّن اسم الكاتب وعنوان الكتاب بالإضافة إلى وجود شكل من أشكال التّعبي، رسومات، لوحات، صوّر وعبارات " للصّور مداخلها

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص07.

مخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتّدليل إنّها نصّ وككلّ النّصوص تتحدّد باعتبارها تنظيما خاصّا لوحدات دلالية متجليّة من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع معيّنة "[1] أي لا يمكن أن نستثني الأشياء الموجودة في ظاهر الغلاف مثل الصّور واللّوحات وغيرها لأنّها رسومات لها دلالتها الخاصّة، فالاعتماد على شكل معيّن يكون حسب طريقة تفكير الكاتب أو النّاشر وذوقه الفنّي، والنّاشر في أغلب الأحيان هو من يتكفل بإبراز الحلّة النّهائيّة للعمل، فيختار الأنسب ليضمن تسويقه فإذا كان الغلاف جميلا يحمل تعابير ورسومات أنيقة تروق للنّاظرين، كانت فرصة البيع والتّداول كبيرة وأمّا إذا كان غير ملائم فإمكانيّة العزوف عليه أكبر، وفي بعض الأحيان المؤلّف هو من يقترح على النّاشر بعض اللّمسات والشّكل الكامل للعمل لأنّه أدرى بنصوصه لكي يكون الظّاهر منسجما مع الدّاخل، أمّا الصّفحة الثّانيّة للغلاف نجد مدوّنا عليها البيانات الخاصّة بالكتاب كدار النّشر والطّبعة والسّنة ... " و الثّانية تحمل البيانات الخاصّة بدار النّشر (اسم الدّار ، العنوان ، الطبعة ، السّنة ،وكلمة النّاشر)"[2].

نجد في الواجهة الأماميّة لديوان "بن لقريشي" في أعلى الصّفحة منها اسمه الكامل بلون أسود وفي أسفله ببعض سنتيمترات اسم الدّيوان (مقام الاغتراب) باللّون نفسه أيضا، ليعطي حدّة ودلالة على الغموض و المعاناة فلطالما كان يرمز الأسود للحزن أمّا في الأسفل على حاشيّة الصّفحة مكتوب عليها نصوص بصفة لم تتغيّر ولون ثابت أيضا.

يحمل (مقام الاغتراب) لونا أزرقا فاتحا كلون البحر، يلوح لناظره من بعيد كأنّه في كامل هدوئه، وما إن يقترب إليه حتّى تفاجئه تلاطماته وأمواجه العالية كالّتي شهدتها نصوصه الشّعرية، فتراوحت بين ما هو شعريّ عتيق وما هو حداثي حرّ ونثري صنّف في خانة الشّعر، فكان

---

[1]. سعيد بنكراد، سينيائيات الثورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، إفريقيا الشرق، دط، دس، بيروت، ص56.

[2]. فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، ص303.

كاليَم يحمل الكثير في أعماقه ودهاليزه لا تتلمّسها العين المجرّدة إلاّ إذا غاصت بين حروفه وتحسّست كلماته و تقلّبات بحور قصائده. ويتوسّط هذا البحر جزيرة على شكل بطاقة مربعة الشكل، تتداخل فيها الألوان بطريقة رهيبة (أخضر، أصفر، أزرق، أحمر، برتقالي...) وهي في الأصل لوحة للفنان "خالد بوكراع" تحمل عنوان نوافذ القلب (المعلومة في الصفحة الأولى بعد واجهة الغلاف). فجميع ألوان الطّيف جمعت في مجال محدّد تحاول الاتّحاد فيما بينها مثل بعض قصائده الّتي لم تنزح لجنس أدبي معيّن بل تمرّدت على قوالبها فاحتار المتلقي في أي شكل يصنفها.

غطّت الألوان الموجودة في تلك اللّوحة مباني متراصّة لم يظهر منها إلاّ بعض نوافذها، فأصبحت تشبه أضرحة الأولياء الصّالحين الّتي كانت تبنى قديما على قبورهم لاعتزاز النّاس بأخلاقهم ونبل تصرّفاتهم من جهة وجهل بتقديسهم من جهة أخرى، أمّا الواجهة الخلفيّة مكتوب عليها معلومات النّشر، السّنة والمكان... وصورته الفوتوغرافيّة الشّخصيّة ومقطوعة شعريّة قصيرة يؤكد فيها رفضه واغترابه فحتّى في الواجهة الخلفيّة للغلاف ظل ينشد قصّة اغترابه.

1-2-3-التّقديم: لم يورد "بن لقريشي" مقدّمة لديوانه الشّعري بل عمل على وضع تقديم و هو عبارة عن مقال لكاتب آخر "عباس بن يحي" يحمل اسم مقام القراءة وكأنّه يريد به أن يجعل لكلّ مقام مقال، وهو كشرح مختصر لما يحتويه الدّيوان من ميزة صوفيّة وحضور قويّ للغموض كخاصيّة في شعره، صرّح بها كاتب المقال، وأشار إلى قدرة المبدع في الخلق مستدلاً بقول "أدونيس" في أحد حواراته سنة 1992 : الخلاّقون لهم قرّاء "[1] و يفتح بذلك الباب واسعا أمام نظريّة القراءة والتّلقي، فالكاتب وهو يبدع نصّا مهما كانت صفته وصيغته إلاّ أنّه يرسم في ذهنه قارئا متخيّلا متمثّلا في القارئ الضمني الّذي يعيد بناء النّص من جديد، بنظرة تتوافق و القدرة

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص05.

الذّاتية لكلّ شخص، وذلك لاختلاف أنواع القرّاء مثل القارئ العادي والقارئ الضّمني و القارئ المتمكّن الّذي مارس فنّ القراءة منذ زمن طويل، فأصبحت له قدرة كبيرة على التّأويل ورسم آفاق انتظار معيّنة، فالشّاعر المعاصر أصبح يحاول إعطاء صورة جديدة أكثر تميّزا ليكسر بها أفق انتظاره .

أعطى "عبّاس بن يحي" قسطا من دراساته لديوان (مقام الاغتراب) شرح فيها بعض العناوين مثل وقفة واسم الدّيوان بالإضافة إلى تنويهه بأهمّ التقنيات المستعملة في الدّيوان كالشّخصيّات والحوارات والرّموز " رغم ذلك يلحظ القارئ التنوّع الواسع للتّقنيّات المستعملة فمن الخارج نشاهد طول بعض القصائد الّتي تمتد على صفحات تتداخل فيها الشّخصيّات والحوارات والرّموز وهي في معظمها طليقة من كل قيد عروضي والبعض الآخر ينتهي عند نفس اللّحظة الّتي أشرقت فيها الرّؤيا واكتمالها يعني إنجاز نصّ شعريّ شديد الكثافة "[1].

والأكيد أنّ إدراج الشّاعر لهذا المقال المراد منه إظهار الصّورة الّتي تلقّاها النّقّاد والدّارسون لديوانه والنّظرة المغايرة لنظريّة الأجناس الأدبيّة وقابليّة انفتاح النّص الشّعري على بقيّة الأنواع ، إذ نلاحظ تداخل عنوان ديوان "عمّار بن لقريشي" مع مقال "عبّاس بن يحي" الّذي يحمل عنوان مقام القراءة، فالأوّل يبيّن لنا الرّغبة القويّة في الوصول إلى المبتغى والثّاني يحثّنا على ضرورة القراءة المعمّقة للوصول إلى أغوار النّصوص إذ أنّ القراءة ليست أمرا هيّنا، فالفهم العميق يستدعي الحضور القوّي للذّهن و الملكة.

1-2-4- الإهداء: يعدّ الإهداء من أهمّ العتبات تداولا في الكتب وعالم التّأليف ونادرا ما نجد كتابا دون إهداء لرغبة الأديب أو المبدع في تخصيص العمل لفئة معينة أو أشخاص بعينهم " الإهداء هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا و مجموعات (واقعيّة أو

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص 07.

اعتباريّة)"[1] و يتراوح الإهداء بين القصر والطول، لكنّ الأكيد أنّه لن يتجاوز طول النّصوص المكتوبة.

يحمل ديوان بن لقريشي إهداء مختصرا موجّها لشخص بعينه فنجده يقول:

" إلى سلطان العارفين

سيّدي

محي الدّين بن عربي "[2]

والملاحظ في المجتمع الجزائري أنّهم يطلقون لفظ " سيدي" على رجال بلغوا درجة من العلم والإيمان احتراما وتقديرا لهم، فكانوا أولياء الله الصّالحين و لأنّ الدّيوان له أبعادا صوفية، قد يكون الشّاعر أراد أن يخصّص الإهداء لزمرة من الصّالحين على رأسهم محي الدّين بن عربي.

[1]. عبد الحق بلعابد، عتبات، ص92.

[2]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ينظر صفحة الإهداء.

2-اللغة الشعرية

تعتبر اللّغة الشّعريّة مادة الأديب أو المبدع في نسج عمله الإبداعي، لما تحتويه من جماليّة وفنيّة توحي للقارئ بتخيلات و معاني عديدة تستقطب الفكر والعقل، وذلك باعتبار أن اللّغة مفتاح النّص وكيانه القائم، فهي على نقيض اللّغة العادية التي تستعمل في الخطاب اليومي لها مهمة تواصلية تقريرية " وما الشّعر إلا كلمات نظمت بطريقة خاصة وهذه الخصوصية التي تميز بها الشعر عن غيره من الأساليب".[1] فاللّغة الشّعرية لها أسلوبها الخاص المتفرد بمفرداته وتراكيبه انتقل باللّغة من الإطار العاديّ والمبتذل إلى لغة راقية أكثر إيحاء، تنتقل من التّجربة الرّوحية للشّاعر وما تنتقيه وتزخر به من معاني جليلة القدر جميلة المعنى، تحتوي على عدة مضامين كامنة في ذاتها، فاجتازت السّياق العام لها " وبهذا الاستعمال للغة في غير سياقها المتعارف عليه تكسب أبعادا وظلالا وإيحاءات خاصة بها و تتجاوز المعاني و الصور القريبة إلى معاني أوسع وأعمق"[2] إذا اللّغة والإيحاء و جهان لعملة واحدة تعطي عدة دلالات .

تعرف اللّغة الشّعرية بخصوصيتها يدركها الشّاعر بالإحساس الإيقاعي، فهو يختار الكلمات العذبة و يوظفها و يستغني عن الكلمات التي لا تحقق المبتغى، لذلك نجد عراك الشّاعر مع اللّغة كبيرا لكي يتوصل إلى لغة شعريّة تقوم برسم الصّورة بالمشهد والإيحاء "ولكنها تلتقي في نقطة الانزياح أو العدول في مستوى التعبير اللغوي المتجاوز للبساطة والسطحية والمباشرة "[3] فهي تتسم بالعدول والانزياح عن الكلام العادي " اللغة الشعرية إذ هي بيت الوجود كما يقول هايدغر ومن

---

[1]. شعيب أوعزوز ، اللغة الشعرية (في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة)، مطبعة الأمنية ، ط2، 2011، المغرب، ص239.

[2]. المرجع نفسه، ص283.

[3]. وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، ص364.

كثافتها وانزياحها، يكسب النّص الشّعري أبعاده التأويلية"[1] فالشاعر يقع في غواية الكلمات فتأسره في عالم بعيد عن المرئي والمحسوس.

2-1 استعمال العامية (اللغة الإلكترونيّة).

يتوجب على الشاعر ضرورة إيجاد لغة شعرية قادرة على الخرق واستمالة الأفكار والمشاعر، في حين يتوجب وجود قارئ متمكن يتقن تأويل الألفاظ ومدلولاتها " ولا يمكن أن تنزح عمليّة القراءة إذا لم تؤمن بأنّ اللّغة الشّعريّة لا تأتي لتعطي بعدا جماليا للنّص من غير أن يتفاعل المبنى مع المعنى وإنّما على القارئ أن يعي هذا الامتزاج بين اللّغة والمعنى لأنّهما يشكلان جسدا واحدا "[2]اللّغة وعاء الفكر الحامل لمعان متعددة لا حصر لها تتفاعل مع البناء العام للنص .

إن تفرد اللّغة الشّعريّة بعالمها الغامض و مفرداتها المليئة بالمعاني و الوحدات و الألفاظ المكونة لأجزاء النّصّ لم يمنع الشّاعر من استعمال الكلمات العامية المستمدة من الحياة اليوميّة كتأثر أو لرغبة في نفسه تدخل في حيز التّجريب مثل قول "بن بلقريشي" :

"هههه رَضِيعٌ يَتَغَذّى مِن فُتَاتِ ذَاكِرَتِي الرّضِيعةِ.

لَكنّي لاَ أَرَاكَ كَذلك، بَلْ أَرَاكَ كَهْلاً أخذ الشّيبَ بمفْرقيه .."[3]

يتراءى لنا استعمال الشّاعرُ صيغَة خطابيّةٌ غير مَوْجُودَةٌ فِي أَغْلَبِ النُّصُوصِ الشِّعْرِيّة، حيث لا يمكن أن نعتبر (هههه) كلمة أو جملة، فهي بعيدة عن القاموس العربيّ الفصيح وتدخل ضمن الغريب العاميّ ورغم ذلك تحتوي دلالات واسعة تبين التّأثر الكبير للشّاعر بالواقع وخاصة

---

[1] محمد عروس، التّجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص101.

[2]. وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، ص364.

[3]. عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص77.

مواقع التّواصل الاجتماعي التي غزت البيت الجزائريّ، فأصبحت ملاذا يقصده الصّغير والكبير سواء للتّسلية أو التّواصل أو التّسلية وغيرها في عالم افتراضي مثل الفيسبوك Facebook فايبر viber وتوتير Twitter..." التّجريب و هو السّمة التي هيمنت على النّص الشّعري المعاصر، ويمكن أن تدخل ضمنها شتّى المميزات التفصيلية الأخرى وهو ما أمكن أن يطلق عليه الشّعر التجريبي لما يحمله من التجاوز والمروق والتكثير "[1] ولقد جسد "بن قريشي" لغة التّجريب في ديوانه (مقام الاغتراب) في شكلها (القصائد) أو اللّغة.

ترمز القهقهة المكتوبة غابا للضّحك والابتسامة لكن في قول الشّاعر توحي إلى أبعد من ذلك، إذ لم يكن إفصاحه عنها بهذه الطّريقة إلاّ وقد كان من ورائها شيء جوهريّ يرمي إليه كالرّغبة في التّجديد عبر تجربة واعدة تريد إدخال طرائق جديدة في الكتابة و التعبير بأسلوب أكثر واقعيّة، وتبيان أثر التكنولوجيا على الفرد كمتلقي والشّاعر كمبدع " اللّغة هي مختبر الشّعر المعاصر "[2] فاللّغة حديثا أصبحت مختبرا للشّعراء وواحة لاكتشاف مضامين أكثر إلهاما وتجسيدا فـ"بن لقريشي" لم يرتجل هذه الحركة في قصيدة أو سطر واحد ، بل كررها في غير موضع كقوله : " لَشَدّ مَا يَروقُ لِي تُعَدّ لي تَعذْيبَ أمْثالِكَ مِنَ البَشَرْ.. هههههههههه يُريدُ أنْ

يُنَادي القَمَر !!! "[3]

ذهب "بن لقريشي" في هذه الجملة الشّعريّة بخياله بعيدا إلى مناجاة القمر إذ اعتبره أمرا ممكنا، و لكن هل يسمع القمر مناجاته؟؟ فكانت القهقهة الإلكترونيّة إن صح القول دليلا على استحالة الأمر لأنّها كانت تحمل شيئا من الاستهزاء والسخريّة، فكانت الجملة الشّعريّة مزيجا بين

---

[1]. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص150.

[2]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 03(الشعر المعاصر)، دار توبقال، د ط، دس، المغرب، ص 66.

[3]. عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص117.

العاميّة والفنيّة، فاستحداث هذه الأنماط من الكتابة قد تعود إلى رغبة منه في إدخال مصطلحات جديدة في الشّعر الجزائريّ المعاصر تكون أكثر إبرازا للمشاعر والأحاسيس ، فالعالم تطور و طرق الكتابة تعددت وصار النّصّ لا يعترف لا بالواقع ولا بالخيال و أصبحت الكتب تنشر الكترونيا أكثر منها ورقيّا.

2-2 لغة الإيحاء و التّصوير الفني.

عرف الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر تطوّرا كبيرا على مستوى اللّغة الشعريّة حيث ذهب الشّعراء لضرورة تجاوز القالب الشّعريّ القديم، فجعلوا كلماتهم تحمل موسيقى ومعان وعواطف من حزن وسعادة ألم وأمل و استرسال الحواس مع الخيال والحبكة في التّصوير المشهديّ " التّصوير المشهدي الّذي يقوم على تكثيف التّصوير وتحويل النّص على مشاهد بإمكان المتلقي متابعتها عن طريق شريط خياله "[1] فالخيال جزء من العمل التّصويريّ وسلاح الشّاعر للإفصاح عن مكبوتاته، و تعد التّقنية الجديدة متبعة في بناء قصائد عند شعراء هذه المرحلة " وهذه اللّغة الجديدة عند شعراء هذه المرحلة تأتي في مستوى واحد من حيث درجة فنيتها، وإنّما جاءت متفاوتة بحسب معاناة كلّ شاعر و قدرته الفنيّة وعمق تجربته الشعريّة و صدق إحساسه "[2] إذا تباين اللّغة بين كاتب وآخر مبني على مدى خبرته و تجربته، فاللّغة تصنع نفقا من العلاقات بين القرائن اللّغويّة وغيرها، فالشّاعر عند "جون كوين" هو القادر على صناعة و بناء أفكار بالكلمات والأحاسيس والبعد الجماليّ لاختراع الكلمات " يعدّ الشّاعر شاعرا لأنّه فكر و أحس ولكن عبّر، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، و كل عبقريّة تكمن في اختراع الكلمة "[3] فاللّغة الشّعرية لا تنفي اللّغة العاديّة

---

[1]. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص313.

[2]. شعيب أوعزوز ، اللغة الشّعرية (في القصيدة القوميّة العربيّة الحديثة والمعاصرة)، ص284.

[3]. جون كوين، اللغة الشعريّة، تح أحمد درويش، دار غريب، د ط، دس، مصر، ص64.

وإنّما تعيد بلورة لغة تصويريّة أكثرا سموا " ...هو أنّ الشّعر لا يهدم اللّغة العاديّة إلاّ لكي يعيد بناءها وفق تخطيط أسمى "[1]. وتكمن اللّغة الشعريّة الإيحائيّة في قول "بن لقريشي" :

" من شدّة الوجد أشجو بأحزاني

الشّوق عذبني، والبعد أضناني

الذّكرى أذابتني و السّقم أفناني

اللّيل روعني، و النّور أقصاني

يا وهم أحلامي ..."[2]

إنّ درجة انحراف اللّغة في هذه الأسطر كبير جدا، حيث ارتقت من النّمط العام إلى لغة بيانية (استعارة وكنايّة ..) وتصويريّة عمدت إلى جعل (الشّوق والذكرى واللّيل) في صفات إنسانيّة تجلت بتشخيصهم وترك أثر كبير لدى القارئ، فالشّوق لا يعذب ظاهريا أو بأشياء مادية مثل ما يفعل الإنسان ولا الذّكرى تفعل ذلك، بل أعطى لها ميزة غير الّتي تعرف بها فانزاحت عن المعنى الأصلي لها، لتعبر عن المعاناة التي يعيشها الشّاعر متخذة من لغة التّشخيص و التّجسيد مكانا لإفراغ الشّعور ونجد الشّاعر يعبر عن ذلك في أسطر أخرى بقوله:

سِرْتُ عَلَى المَاء

عَرَجْتُ إلَى السَّمَاء

وَحينَ لاَمَسْتك

---

[1]. جون كوين، اللّغة الشعرية، ص 72.

[2]. عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص 70.

هَبِ الفَنَاءَ..

اسْتَسلمت للرفق، وارتميت في حلقات ذكرك ..

وما دريت هل أنا السّالك، أم الحال، أم المتّحد !؟

وجهك غواية

وجهك صلاة

حبك فنائي في وجودي "[1]

يبرز "بن لقريشي" القرائن اللّغوية الماثلة في بناء الجمل الشّعرية، مستخدما أساليب إبداعيّة رمزيّة دينيّة كاستحضار قصة الإسراء والمعراج بلغة مميّزة ومعبرة و اتخاذ التّخييل كعنصر مهم فعندما يقول: (سرت على الماء) لا يعني المشي الحقيقي فوقه وإنّما يراد به شيئا آخر في ذاكرته و فكره و بالتّالي يحيلنا على أشياء عديدة وجب تأويلها من زوايا مختلفة.

يضيف في السّطر الثّاني والثّالث والذي بعده (عرجت إلى السّماء وحين لامستك هب الفناء) تتجلت قصة الإسراء والمعراج الّتي أسري فيها _بالرسول صلى الله عليه وسلم_ من مكة المكرمة إلى المسجد الأقصى أين صلى بالأنبياء ثم عرج به إلى السّماء حيث سدرة المنتهى ولقائه بالأنبياء. أكرمه الله _عز وجلّ_ بهذه الرحلة تكريما وتشريفا له، هذه المعجزة الرّبانية يستحضرها الشّاعر في لغة إيحائيّة مختصرة، يحاول فيها تبيان عروج روحه إلى السّماء و لقاء الله _عز وجلّ_ وهي نهاية الحلم الّذي يحاول الوصول إليه، فلا يكون بعد لقاء الله تعالى غايّة أخرى فتفنى الحياة وتنتهي .

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص37.

وعندما يقول الشّاعر: (صوتك غواية، وجهك صلاة، حبك فنائي) نجده يستعمل لغة غامضة بعيدا عن القول العاميّ المتداول، فالقارئ و هو يتفحّص النّص الشّعري للوهلة الأولى يستشعر من كلامه أنه يخاطب فتاة سحره وأغواه صوتها، فيرى في حسن وجمال وجهها قبلة للنّاظرين، فيجتهد ويتعمق في فهم تعابيرها، كما يفعل المصلي الخاشع في صلاته ليعبر في الأخير عن حبه وهيامه الكبير. فالقارئ لا يعرف أنّ كل هذه التأويلات قد لا تصب في المعنى الّذي ذهب إليه الشّاعر، فهو يخاطب نفسه أي أنه يحاور ذاته ليبرز ذلك الحب السّرمدي للواحد القهار، وبالتالي التّجربة المعاصرة تقوم في الغالب على كسر أفق توقع القارئ "وقد أفضى هذا التّصور الجديد لطبيعة لغة الشّعر إلى تولد مفاهيم وقيم فنية وجمالية جديدة "[1] وبذلك نلحظ تغير أساليب التعبير الأدبي." اللّغة الشّعريّة انزياحيّة بطبيعتها، تخفي أكثر مما تظهر "[2]، إذا مهما بلغت حدّة القارئ وتمكنه لن يستطيع إعطاء تأويل نهائي وحاسم للنّصّ الشّعريّ، فهو يتميز بتعدد القراءات واختلافها من قارئ إلى آخر.

2-2-1 الإحالة:

تعدّ الإحالة من الأساليب الّتي تحقق الاتفاق والتّماسك اللّغوي للنّصّ " إنّ الإحالة تتكون بواسطة الضّمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة "[3] وقد وظف "بن لقريشي" الكثير من الضّمائر في شعره معتمدا على البنية اللّغوية المعبرة كقوله:

"قال لها:

---

[1]. شعيب أوعزوز، اللغة الشعرية، ص293.

[2]. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، 309.

[3]. وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة، ص 369.

أنا لا أناقش حبك، فأنا اعلم أنك قدري.. لكن ماذا أنا بالنسبة لك؟.

أما أنا فلا أرى لي مكانا في جغرافية قلبك ..

فأنت امرأة تسبح في الهواء، تنظر إلى من وراء غمام أحمر لا يظهر من خلاله إلا شبح رجل يختبئ دخينة "[1]

تتجلى في هاته الجمل الشّعرية الضّمائر في شكلها الواضح و خاصة ضمير الأنا الّذي تكرر أكثر من مرة، ليؤكد على وجوده وبروز ذاته الماثلة في كلامه، فضمير المتكلم استظهر الواقع القريب والبعيد، فعندما يقول (فأنا أعلم أنك قدري) يظهر في كلامه الرّضى بالقضاء والقدر وهو عمق الإيمان، فليس باليسير رضى النّاس بأقدارهم لأنه يتوجب وجود صبر كبير عند المصائب و التّسليم أنّ الله أراد من وراء ذلك حكمة وعبرة، فسيدنا موسى _عليه السلام_ لما ذهب مع سيدنا الخضر _عليه السلام_ تعجب من حدوث بعض المصائب لأناس كانوا على قدر من التّقوى وحسن الخلق، فاستنكر موسى _عليه السّلام_ ما يحدث لهم و سأل الخضر عن عدم مساعدته لهم فأجابه الخضر "كيف تصبر على ما لم تحط به خبرا"[2] فإذا الأنبياء والرسل لا يصبرون لعدم معرفتهم الغيب، فكيف هو حال الناس عند الشدائد إذا فالرضاء بالقضاء و القدر أمر حتميّ و بالتّالي عملت الإحالات المتمثلة في ضمير الأنا على بلورة فكرة عن الشّاعر وذاتيّته، وثقته الكبيرة في نفسه ومصيره. أما ضمير المخاطب (أنت) فجعل من الأنثى أسلوب خطاب، فنجد "بن لقريشي" يوظف الإحالة في شكلها الإشاري (أسماء الإشارة مثل هذا) كقوله:

" هذا دمي المسفوك ينكسر

---

[1] عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص 44.

[2] –الكهف، الآية 28.

رسائل الحب لم تصل بساتيني ..

فأشرب كأس الدموع وحيدا

لن أجدف

وهذا ظهرك المكلوم ينكسر

يسحق الماء

غاب زورقي

فرت نوارسي

وفي السّراب تمثلت وارتوت ضيعتي "[1]

تمثّلت الإحالة في بروز أسماء الإشارة (هذا) حيث أعاد الشّاعر ذكرها أكثر من مرة فاسم الإشارة الأول إحالة إلى دمه المسفوك في قوله: (هذا دمي المسفوك ينكسر) محاولا اطلاعنا على النزيف والمعاناة الّتي يعيشها أما اسم الإشارة (هذا) في (هذا ظهرك المكلوم ينكسر) و كأنّ الشّاعر يشير بالبنان إلى مكان محدد يراه القارئ بعينيه وهو الظهر .

عملت أسماء الإشارة على إعطاء حالات لمكان معين ولشيء محدد مثل الدّم والظهر وبالتالي كانت لغته أكثر تواصلية شارك الشّاعر مأساته مع القارئ فخلق نوعا من التبادل الشّعوري.

3- بناء الإيقاع

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الإغتراب، ص33-34.

يفصل الإيقاع الشّعري بين الشّعر والنّثر إذ يعتبر الميزة الأبرز في الشّعر، فيخلق رنّة موسيقيّة غير موجودة في النّثر، وقد يرمز مصطلح الإيقاع إلى دلالات واسعة تتعدّى مجال الشّعر لتشمل أشياء فطريّة وجدت مع وجود آدم عليه السّلام كإيقاع القلب مثلا الّذي ارتبط بالكائنات الحيّة " وقد أخذ مفهوم الإيقاع مدلولات متعدّدة، فهو يطلق بمعان مختلفة كإيقاع القلب و إيقاع الرّوح ولكنه في مجمل معانيه مرتبط بالزّمن "[1] فالإيقاع وإن ارتبط بالزّمن فهو متغّير لأنّ الزّمن غير ثابت. خاضع لمبدأ الاستمراريّة يتغير حسب الزّمان والمكان لذلك نجد إيقاع الشّعر العربيّ متغيّرا غير ثابت ولا محافظ على شكله.

3-1 بناء الإيقاع في القصيدة العمودية

. الكتابة العروضية لقصيدة أريج الرّوح:

فاضت إليك بسرّ الوجد جزلانا	وأسكرتك أريج الرّوح ألوانا
0/0/0/ /0/0 /0// //0// 0/0/	0/0/0/ /0/0 /0// //0//0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
جاءت إليك بفيض الودّ مرتعشا	تحنو عليك فينمو الدفء أفنانا
0///0/ /0/0 /0// //0// 0/0/	/0/0/ /0/0 /0// //0// 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
شققت بقلبك للأفراح أغنيّة	فرحت تعزف لحن الشّوق نيسانا

[1]. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث ، ص121.

0//0/0/ /0/0/0/ //0// /0//	0/0/0/ /0/0 /0/ //0/ /0//
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
قد كنت تؤثر ثوب الحزن من زمن	وتشرب العشق في الأحشاء نيرانا
0/// 0/ /0/0 /0/ //0/ /0/ 0/	0/0/0/ /0/0/0/ /0/0 //0//
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
تسري بحلمك أفكار لها نغم	هزّت رؤاك فساد الصّمت أزمانا
0 /// 0// 0/0/0/ //0// 0/0/	0/0/0/ /0/0 /0// /0// 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
غابت أمانيك الخضراء وانتفضت	فيك العيون وكان النّهر عطشانا
0///0/ /0/0/0 /0/0// 0/0/	0/0/0/ /0/0 /0// /0//0 /0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
قد كنت تركض بحر الوهم مندفعا	تأبى الرّجوع تريد الغيث طوفانا
0///0/ /0/0 /0/ //0/ /0/ 0/	0/0/0/ /0/0 /0// /0//0 /0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
ترسو بعيدا تتلو آية بزغت	تفنى الدّموع يسيل الرّوع بركانا

0/// 0//0/ 0/0/ 0/0// 0/0/	0/0/0/ /0/0 /0// /0//0 /0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
ترجو التّآلف من أشجار وحدتنا	يزكو الخواء يجيء الشّوك بستانا
0///0/ /0/0/ 0/ //0//0 /0/	0/0/0/ /0/0 /0// /0//0 /0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
هيهات تسمع صوت النّبع منتشرا	دامت هضاب شبّ الملح شطآنا
0///0/ /0/0 /0/ //0/ /0/0/	0/0/0/ /0/0 /0/ 0/0// 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
الآن تبسم ملء الرّوض سوسنة	هدّت حصونا يفوح الهمس إيمانا
0///0/ /0/0 /0/ //0/ /0/0/	0/0/0/ /0/0 /0// 0/0// 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
هي الصّباح وأنت الجرح منكسرا	تدعو النّجوم فيأتي النّور ولهانا
// 0//0 //0/ /0/0 /0///0	0/0/0/ /0/0 /0// /0//0 /0/
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
فتشرب الآن من أحداق بسمتها	وحي التّمازج قنديلا وريحانا

//0/ /0/0 0/ /0/0/ 0///0/	//0/ 0/0/0 //0/0 /0/ 0/0/0//
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
أصبحت تعرف أنّ الحب ملحمة	وكنت تنكر ودّ البدر أحيانا
/0/0/ /0// /0/ 0/0/ /0///0/	/ /0/ /0// /0/ 0/0/ /0///0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

في ظل تداخل الأنواع الشّعرية في ديوان "بن لقريشي" انتقينا من بين قصائده قصيدة (أريج الرّوح) كأنموذج للقصيدة العموديّة، فالشّعر العربيّ القديم كان يعرف بأنه موزون مقفّى والإيقاع في القصيدة يبنى على شاكلتين إيقاع داخليّ وإيقاع خارجيّ .

3-1-1الإيقاع الداخليّ: يتمثل الإيقاع الداخليّ في الشّحنات الدّلاليّة الّتي تزخر بها القصيدة والتّراكيب المختلفة للكلمات والجمل وعدد ورودها في النّص الشّعريّ و هناك محسّنات بديعية كالجناس مثلا يعمد الشّاعر إلى توظيفها في القصيدة ليرسم بها جرسا موسيقيّا، أما التّكرار فيكون بتكرار اللّفظ أكثر من مرّة.

3-1-1-أ الجناس (التّجنيس): يعتبر الجناس عنصرا مهمّا في القصيدة حيث يعطيها نغما خاصّا، يحاول الشّاعر من خلاله استمالة القارئ واحترام ذوقه و ميولاته "التّجنيس الّذي نعنيه هنا هو اتّفاق بين كلمتين في عدد من الحروف وهو ما يعرف عند البلاغيّين بالجناس النّاقص فإذا

اتّفقت الكلمات في جميع الحروف وترتيبها وضبطها فهو الجناس التّام "[1]إذا الجناس نوعان تامّ وناقص ومنه أخذ مصطلح التّجنيس.

ويبرز الجناس التام في قصيدة (أريج الرّوح) في(ودّ و ودّ) في قول الشاعر (جاءت إليك بفيض الودّ مرتعشا) و(كنت تنكر ودّ البدر أحيانا) فالشّاعر يقصد بكلمة الودّ في الشطر الأول الحب فقد جاءته بفيض الحب مرتعشا أما الشطر الثاني فإن الشاعر كان ينكر أن يكون القمر ودودا. أما الجناس النّاقص فيظهر في الكلمات (أحيانا وريحانا)، (نيرانا و نيسانا)، (الوجد والودّ) و (تحنو وترنو).كل هذا الجناس ساهم بنوعيه في إعطاء نغم موسيقي للقصيدة.

3-1-1-ب التّكرار: يعرف التّكرار بأنّه خاصيّة فنيّة في الشّعر العربي منذ القدم لكنّه لم يبلغ أوجّه إلا في العصر الحديث لكون الشعراء يرونه ضرورة ملحة للتّعبير عن أهوائهم وما يخالجهم " على الرّغم من أن التّكرار كان معروفا للعرب منذ أيام الجاهليّة الأولى، وقد ورد في الشّعر العربي بين الحين والآخر إلاّ أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلاّ في عصرنا "[2]، ولا يمثل التّكرار ضعفا لدى الكاتب أو استصغارا من قيمة المحتوى، وإنّما يعتبر أسلوبا أدبيا قائما بحد ذاته " ذلك أن أسلوب التّكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيريّة، إنه في الشّعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى درجة الأصالة "[3] فقد أبانت القصيدة المعاصرة على تكرار الحرف والكلمة إذ لعب دورا أساسيا في بناء النّصوص الشعريّة، إذ برز تكرار الحرف في القصيدة أكثر من مرة "بقي من أنواع التّكرار نوع دقيق يكثر استعماله في

---

[1]. رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة، دار الآفاق العربية، د ط، 2003، مصر، ص121.

[2]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ، ط3 ، 1987، ص230.

[3]. المرجع نفسه ، ص230.

شعرنا الحديث، وهو تكرار الحرف "[1] فعمد الشّاعر للارتكاز على حرف النّون كحرف مركزي للقصيدة إذ كرره ثلاثة و أربعون مرة في الكلمات المكونّة للجمل. وبما أنّ القصيدة رويها هو حرف النون فالأكيد أنّه تكرر بعدد أبيات القصيدة. كما أنه تكرر عشرون مرة في أواخر الكلمات وبالتالي حرف النون هو الحرف المركزي للقصيدة.

أما تكرار الكلمة فلم يكن واردا بكثرة مقارنة بتكرار الحرف، فقد وردت كلمة الوّد مرّتين والزمن مرتين وإليك مرتين كذلك... فلم يتجاوز تكرار كلمة ما في القصيدة مرتين وإن كان هذا أبسط أنواع التكرارات " ولعل أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة "[2]

3-1-2 الإيقاع الخارجي: يتمثل في الرّوي والوزن والقافيّة.

3-1-2-أ الرّوي: يعتبر الرّوي في القصيدة العموديّة الرّكيزة الأساسيّة الّتي تبنى عليها وهو نوعان إمّا متحرك أو ساكن وعلى قوامه تحدّد نوع القافيّة "يجيء الرّوي في الشّعر العربي متحركا أو ساكنا وقد قسّم القافيّة تبعا لذلك إلى قسمين مطلقة و الّتي يكون فيها الرّوي متحرّكا ومقيّدة وهي الّتي يكون فيها الرّوي ساكنا "[3] وحرف الرّوي في قصيدتنا حرف النّون (ن)، استعمل من أوّل القصيدة إلى آخرها وهي ضمن الحروف الشّائعة في النّظم قديما " حروف تجيء رويّها بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في الأشعار هي الرّاء، اللاّم، الميم، النّون، والدّال" .[4]

---

[1]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص239.

[2]. المرجع نفسه ، ص231.

[3]. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الانجلو مصريّة، ط6،1988 ص257-258.

[4]. المرجع نفسه. ص246

إذا استطاع بن لقريشي أن يحاكي القدماء في رويّهم لما له من وقع قويّ على الجرس الموسيقي ،فهو من الحروف الشّعوريّة غير الحلقيّة سهلة النّطق تعطي للذّات القدرة على الإفصاح والقول ."النّون معناها لغة شفرة السّيف أو الحوت أو الدّواب، أصلح للتّعبير عن مشاعر الألم والخشوع ، يوحي بالأناقة و الرّقة والاستكانة والخروج من الأشياء "[1]

3-1-2-ب حركة الرّوي: جاء الرّوي في القصيدة متحرّكا وبالتّالي نستنتج أنّ القافية مطلقة ونادرا ما تكون مقيّدة لأنّه هو من يتحكّم في نوعها " أمّا ذلك الرّوي المتحرّك فهو الشّائع في الشعر العربي"[2]

3-1-2-ج الوزن: وهو المتحكّم في أنواع البحور المكوّنة للبيت "هو مجموع التّفعيلات الّتي يتألّف منها البيت" [3]

وقصيدة أريج الرّوح من بحر البسيط والبسيط يبنى على الوزن الآتي:

"مستفعل فاعلن مستفعل فاعلن مستفعل فاعلن مستفعلن فاعلن" [4]

تعتبر الّتفعيلات في القصيدة العموديّة اللّبنة الأساسيّة في البناء الشّعري، فإذا ما حافظت على أصلها كانت سالمة أمّا إذا طرأت عليها بعض التّغييرات أو الجوازات فهي مقبوضة وقد قمنا بعدّ تفعيلات القصيدة حيث كان عددها كاملا أي مئة وعشرون تفعيلة، بلغت نسبة التّفعيلات

---

[1] حبيب موسى، الإبداع الشّعري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دس، الجزائر، ص47

[2]. ابراهيم انيس، موسيقى الشّعر، ص259.

[3]. غنيمي هلال، الأدب المقارن،ص121.

[4]. مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، ط2005،1، الجزائر، ص123.

السّالمة ومقبوض فرغم التّغييرات الّتي جرت على بعض التّفعيلات إلّا أنّها لم تخرج عن البحر والوزن فهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على إخضاع الشّاعر لقانون القصيدة العموديّة.

3-1-2-هـ القافية: هي من أركان البيت الشّعري و أسطره عرفها أبو الشّوارب في كتابة (إيقاع الشّعر العربي) بقوله: "القافية مجموعة الحروف الّتي تبدأ بأوّل متحرّك قبل آخر ساكنين في البيت الشّعري "[1].(0/0/ 0//0/ 0///0/) إذا نجد أبو الشّوارب وافق الخليل في تحديد القافيّة.

.جدول يمثّل القافيّة بتحديد الخليل بن أحمد الفراهيدي.

القافية	حركتها
وانا	0/0/
نانا	0/0/
سانا	0/0/
رانا	0/0/
مانا	0/0/
شانا	0/0/
فانا	0/0/
كانا	0/0/
ثانا	0/0/
طانا	0/0/

[1]-مصطفى أبو الشوارب ، إيقاع الشعر العربي ، ص 19.

مانا	0/0/
هانا	0/0/
حانا	0/0/
يانا	0/0/

من خلال دراستنا للإيقاع الخارجيّ لقصيدة أريج الرّوح ، نجد أنّ هناك توازنا بين الأبيات فاتّحاد القوافي وتشابهها بالإضافة إلى وحدة الرّوي ، وبالتّالي يمكننا القول أنّ القصيدة حافظت على إطارها الخارجيّ التّقليديّ .

3-3 علامات الترقيم واشتغال البياض.

3-3-1البياض وعلامات الترقيم: اعتبر البياض وعلامات التّرقيم من الوسائل الكتابيّة الّتي استحدثت في القصائد المعاصرة الّتي يستعملها المبدع في كتاباته الشّعرية لما لها من تأثير كبير على القارئ والنّص الإبداعي في حدّ ذاته إذ يعطي صورة مغايرة لأشكال الكتابة التّقليدية وتتجلى علامات التّرقيم في نوعين أساسيين هما: علامات الوقف وعلامات الحصر.

"علامات الوقف: النّقطة (.)-الفاصلة(،)- الفاصلة المنقوطة (؛) - علامة الاستفهام(؟) - علامة الانفعال(!) - نقطتا التّفسير (:) - نقط الحذف (...).

علامات الحصر: المزدوجتان (« ») - الهلالان (()) - المعقوفتان ([ ])-الحاضنتان ({}) - العارضتان (_ _)." [1]

تمثّل علامات التّرقيم أساس الكتابة فهي تساعد القارئ على الاسترسال في القراءة والتّوقف كما أنها تعطي للجمل طولا محدّدا يتناسب ومجال التّنفس، فتجعل من قراءة النّص عملا يسيرا "وهي تلعب دورا هائلا في تنظيم التّنفس و استرسال القراءة من جهة ، ودعم النّص بدلالات إضافية من جهة أخرى ، فنقاط الحذف في النّص تفتح المجال للتّخمين والذّهاب بعيدا فيما يخفيك النّص فيشغل ذهنه بالتّوصل إلى أفق انتظار غير مدرج في النّص، فيكون بذلك القارئ الضّمني المثالي الّذي يسعى إليه الكاتب في نقاط الحذف التي استعملها لاستمالة خياله وتطلّعاته من قراءات سابقة لنصوص مختلفة .

---

[1]. فيروز رشام ، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، ص 249.

تبرز علامات التّرقيم في ديوان بن لقريشي بكثافة حيث لا يكاد يخلو عنوان أو قصيدة منها خاصة علامات الوقف الّتي كانت أكثر بروزا وهيمنة، أراد الشّاعر أن يعبّر بها عن انفعالاته مثل علامة الاستفهام وعلامة التّعجب والانفعال أمّا اشتغال البياض في النّص الشّعري فإنّه في خط مواز لعلامات التّرقيم، فلا يمكن أن يشهد النّص انعداما تامّا لهذه الثّنائيّة. ويشهد البياض بينه وبين السّواد صراع كبير لما يكتنف النّص من تشكيل بصري غير ثابت في عمليّة إبداعيّة ملهمة للقارئ.

يتمثّل السّواد في الكتابة بالأحرف والكلمات، ولا نقصد بالبياض الفراغات على الهوامش وإنّما هو النّص الشّعري في حد ذاته " نقصد بالبياض في النّص: الفراغ الذي يخترق النّص في داخله وليس الّذي يحيط به لأنّ البياض المحيط بالنّص لا يميّز الشّعر الحديث وحده"[1]. ولا يعدو التّشكيل البصري إلاّ الصورة العلنيّة الّتي ينتجها الكاتب لإبراز فنية القصيدة وإعطائها شكلا متميزا غير معتاد من والعناصر التي تنتج عن علامات التّرقيم واشتغال البياض، فهذا الشكل أضفى على النّصوص نوعا من الجماليّة والتأنّق، بحيث تواجه المتلقي في أول نظرة له على النص الشعري الحداثي" للصورة ألقها وحضورها، وهي المملح البصري الأوّل الذي يرسم في ذهن المتلقي جماليات بصريّة، تغري بمواصلة القراءة، والتّمعن في حيثيات الصّورة المصاحبة للنّص "[2] فالنصوص الحديثة شهدت تخليّا عن السّواد القاتم ،الذي كان مسيطرا على النّصوص القديمة فأصبح يوازي البياض، فهذا الأخير هو دالة انفصال عن الشّعر القديم، ليصبح اللّعب على الورق بالكلمات ميزة حداثيّة، استند عليه الشّاعر للتّعبير عن دفقته الشّعوريّة التي لم يحتويها السّواد، فكأن البياض

[1]. محمد جودات، في العروض والشكل البصري، عالم الكتب الحديث، ط1 ،2011، الأردن ، ص85.

[2]. محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائي المعاصر، ص304.

الملجأ الواسع للتعبير عن الخواطر والمشاعر " الشكل البصري كدالة انفصال عن الشّعر القديم حيث تعددت أشكال النّصوص الشّعرية ولم تعد موحدة في شكل وحيد عمودي "[1].

لجأ بن لقريشي في قصيدته (المرآة تعكس، فقط، الأشياء الواضحة ..) إلى تداخل نوعي بين الأنواع الشعريّة من الناحيّة العروضيّة، وتداخل كيفي في الدلالة والتراكيب، باعتماده على نمط جديد في الكتابة الإبداعيّة، واستحداث أساليب جديدة في التّعبير. فمن العنوان كانت الانطلاقة للإفصاح عن نص مفتوح لقراءات غير متناهية، تمثلت في الجمل الاسميّة المطولة الزاخرة بعلامات الوقف خاصة نقاط الحذف الّتي جعلت القارئ يهيم في تأويل المعنى الذي يقصده الكاتب.

بدأ الشّاعر قصيدته بأسطر شعريّة موزونة من بحر المتقارب تحمل صفة الشّعر الحر بكامل قوامه، وما إن تلبث تقرأ القصيدة وتتجاوز الاثني عشرة سطرا الأولى حتى تجد الشاعر يكسر الإيقاع و يتمرد عن البحر، فيدخل شخصيّة" أحمد" في صورة مرتجلة غير معلنة، كانت القصيدة تتخبط بين ما هو شعري وما هو نثري و إن كانت الغلبة للأخير وذلك في قوله :

"يرسم "أحمد" هذه المعاني على لوحة الواقع ..دوائر حلزونية ..خطوطا منكسرة..رؤوسا مكعبة بثلاثة وجوه .. بست عيون .. بثلاثين فما ..تتحد الوجوه والعيون والأفواه "[2] هذا الانتقال من الشعر إلى النّثر قطع سير التّفعيلات واستبدله بجمل شعريّة ذات تشكيل بصري مليء بعلامات الوقف ويزيد جملة أخرى يحصرها بمطة و كأنّه يدرج القول الأول في صيغة المخاطب "_أحمد –يا أحمد

---

[1]. محمد جودات، في العروض والشكل البصري ، ينظر صفحة الغلاف.

[2]. عمار بلقريشي، مقام الاغتراب ، ص70.

يا أيها الرجل المدفون في ذاته ، أما تزال تحدّق في بركة الشاي تمتص عمق الكأس ؟ "[1]. هذه الجمل المتراكبة انتهت بعلامة استفهام جعلت كلام الشّاعر يشوبه نوع من الغموض، فالاستفهام قد لا يكون الغرض منه عدم المعرفة أو السؤال، وإنما تدل على التّعجب والاستهزاء. فالفواصل التي كانت تسري بين الجمل عملت على الاسترسال وطريقة التّنفس.

يعمل البياض كنص موازٍ للنّص الأصلي تساعده علامات الترقيم و الوقف ليكون العمل أكثر تعبيرا وتجسيدا للخلق الجديد في الكتابة فالشاعر عندما يقول:

" لن توقفني، أبدا لن توقفني .. "العبور"، أتذكر العبور ؟.. آه لا تذكره، أمّا أنا فأحفظه كما رسمته أنت ذات مساء .."[2] فصلت بين لفظ العبور والجملة التي سبقتها نقطتي حذف، تركت القارئ أمام باب مفتوح على كل الأصعدة، فهل كان ما قبل العبور منعا وصدا أم هناك حكاية مؤلمة تستر عن ذكرها فترك القارئ يخمن قصة العبور، ثم يضيف جملة تنتهي بعلامة استفهام تليها نقطتي حذف أيضا، فالشاعر هنا يتذكر ماضي عبوره ويدركه تمام الإدراك، فعلامة الاستفهام جاءت لتعزز دلالة الانكسار والألم التي أثبتتها كلمة "آه". وقد تجلى البياض في باقي الجمل الشّعريّة بقوله:

"أما أنا فأحفظه كما رسمته أنت ذات مساء ..

تأمل في عيني ماذا ترى؟ أجل أجل إنه هو

أقرأه .. لا أستطيع .."[3].

---

[1]. عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، ص71.

[2]. المصدر نفسه، ص71.

[3]. المصدر نفسة، ص 71.

لا يتعارض البياض مع المضمون ولا السّواد غائب دون قصد بل هو فعل مصطنع ومفتعل، فالمبدع أحيانا يريد أن يستميل قارئا معينا له قدرة على التأويل، لإخراج المعنى من مفهومه الظاهر والولوج به إلى معناه الخفي، فيحذف الجمل ويترك علامات دالة عليها.

يكتنز البياض الذي تركه الشاعر بعد جمله الشعرية عدة مدلولات (تأمل في عيني ماذا ترى؟) فكأنّ الشّاعر سمع صوت المخاطب وتكهن بما سيورده فأكد قوله بتصريحه: (أجل أجل) فالشاعر رسم انطباعا قبل أن يسعى للإفهام المباشر، فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تشكيل قبل أن يكون وصفا ." كما للشكل تأسيسا على ذلك دلالة تعالق تناصي مع أي شكل يتبناه الشاعر مادامت سيميولوجيّة الشكل غير اعتباطية "[1] إذا هو عملية مدروسة.

أصبحت الكتابة الشّعريّة الحديثة تحمل الكثير من الطّرق والأساليب التي ابتدعها الكتّاب والشعراء، رغبة منهم في التّجديد مكلليها بزخرفة فنيّة منتقاة بعنايّة كبيرة " كما أن الشكل البصري اعتبر في النص الحديث رسالة بصرية توازي الرسالة السمعية التي كانت الناقل الوحيد للخطاب الشعري القديم "[2].

حاولنا في هذا المقام أن نعطي صورة عن الشّعر الذي تناوله عمار "بن لقريشي" في ديوانه، حيث تطرقنا فيه إلى التّشكيلات الفنيّة المشكلة للنّوع الأدبي، فكانت العناوين الخارجيّة والداخليّة بمثابة مفتاح لنصوصه الشعرية، حيث تقاطعت تقاطعا تاما مع النص، بالإضافة إلى تداخلها مع باقي الأنواع الأدبية الأخرى، فقد كانت بعضها تشير إلى مكان والأخرى رسالة .. فهذه العناوين

---

[1]. محمد جودات، في العروض والشكل البصري، ص89.

[2]. المرجع نفسه، ينظر صفحة الغلاف.

وإن اختلفت أشكالها وصفتها فهي غير اعتباطيّة أو عشوائيّة، بل عملا مدروسا استعمله الشّاعر كوميض شمعة تقود إلى دهليز النص.

عملت اللّغة الشعريّة على بلورة نص زاخر بمعالم بلاغيّة في غاية التّعقيد، رسمت بذلك مثالا قويا للغة قويّة يحتذي بها، وإن كان هناك استعمال استثنائي للغة الالكترونيّة (لغة التواصل الاجتماعي) لكن لا ينفي وجود إيحاء وتصوير ثم انزياح لغوي عجيب ليس من الهين على كل قارئ فهمها، أما الإيقاع الشّعري فقد قمنا الوقوف عليه كونه الهيكل المسير للشّعر، فحاولنا أن نفصل بين تداخل أنواعه الشعرية، فوجدنا أنّ الشّاعر قد أبان على قدرة كبيرة في محاكاة القدامى في قصائدهم العروضيّة، تجلى ذلك في قصيدة "أريج الروح"، أمّا الشّعر الحر فقد تمكن أن يضبط و قفاته الشعرية ضبطا دقيقا واحترامه للدلالة و التراكيب والعروض، و أثبت الشّاعر مرونة حركاته و إحترامه للأسس والقوانين، على عكس ما أبان عليه في بعض قصائده من تمرد و تشظي. أمّا قصيدة النّثر فقد كان هناك انتشار شبه عشوائي لعلامات التّرقيم والبياض وبالتالي كانت تجربة "بن لقريشي" تجربة شعرية متنوعة ومتميزة.

خاتمـــة

. الخاتـــــمة:

تجلت نتائجنا بعد دراسة تحليلية وصفية معمقة في شعاب "تداخل الأجناس الأدبية " التي كانت وكغيرها من الدراسات صعبة البلوغ والمنال ومع هذا فإننا حاولنا الوصول إلى نتائج ملموسة تفيد القارئ والباحث في هذا المجال وقد كانت النتائج المتوصل إليها كالآتي:

- ❖ لا يعدو الجنس الأدبي إلا نوعا من الإبداع له خصائصه وطرائق كتابته.
- ❖ تدرج كل الأنواع الأدبية تحت جدليّة الشعر و النثر، ومن هذه الثنائية تسنبط أحكام التصنيف الأجناسي.
- ❖ نظريّة الأجناس الأدبيّة وبالرغم من كونها نظريّة قديمة جدا بدأت إرهاصاتها مع أفلاطون ثم أرسطو ومع ذلك ظلت عاجزة أمام المبدع الذي لم يتقيد بشيء محدد وقارئ متشوق لظهور إبداعات جديدة أكثرا حداثة وتميزا.
- ❖ كسر عمار بن لقريشي أفق انتظار بعض القراء و المتلقين.
- ❖ عملت الأنواع الأدبيّة الماثلة في الديوان على خرق القواعد الأجناسيّة ليثبت الشاعر قواعده الخاصة.
- ❖ الأسلوب القصصي و السّردي كان حاضرا بقوة في شعر بن لقريشي.
- ❖ الأسطورة و الأدب الصّوفي كانا مفتاح جوهري للتّعبير عن مشاعر الشّاعر.
- ❖ تداخل الأنواع الشّعريّة في الدّيوان هو ما أضفى على النّص الأدبي صفة التّجريب.
- ❖ في ظل السّيرورة المستمرة وعدم ثبات الأنواع الأدبيّة، فإن ما جاء بن لقريشي خلاصة حتمية لعدم الاستقرار.

- تماهت النّصوص في ديوان مقام الاغتراب بين الشّعر والنّثر، وتداخلت الأنواع الشّعريّة واختلفت القصائد متراوحة بين القصر والطول وبين الموزونة والحرة لتمثل عالم التجريب غير الخاضع لسلطة الجنس الأدبي بكل مقاييسه.
- استحدث بن لقريشي في إطار التّجريب تشكيلات فنيّة غير مرتبطة بجنس الشعر فالعناوين حاملة لأنواع أدبية من جنس اخر و لغة شعريّة أدخلت اللّغة الإلكترونيّة المستمدة من العاميّة.
- تقاطع العناوين وتداخلها مع المحتوى.
- لم يحترم بن لقريشي أسلوبا واحدا في الكتابة مما جعل نصوصة تتسم بالتنوع و الاختلاف من الناحيّة العامية .
- إغتراف الشّاعر من العامية وتوظيفها في اللّغة الشّعرية واستعماله اللّغة الإلكترونيّة.
- بروز الأجناس الأدبيّة في ديوان مقام الاغتراب أدى إلى استحالة القبض على جنس الشعر في هيئته الكاملة.
- أبان بن لقريشي على قدرة كبيرة في الكتابة الشعرية والدليل قصائده العمودية وباقي الأنواع الشعرية الأخرى، وما صنعه من تداخل لا يمكن إدراجه إلا في خانة التجريب.
- تعدد الأوزان وتداخل البحور أدى إلى ظهور أشكال تعبيريّة جديدة تمردت على قوام القصيدة العربية الأصيلة.
- قدرة الشاعر الحداثيّ على إثبات عجز نظرية الأجناس الأدبيّة على احتواء إبداعاته الفنيّة في قوالبها الشكلية.

المصادر والمراجع

. قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم، (رواية ورش).

. المصدر:

1-**موضوع البحث:** نصوص مقام الاغتراب ل "عمار بن لقريشي"

. المعاجم:

1-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمّالية للطباعة والنشر، د ط ، 1986، تونس .

2-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط4، 2005، بيروت.

3-الزمخشري، أساس البلاغة، مكتبة مشكاة العربية، د ط، د س، كتاب الجيم 3.

4-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة الصلح ، ط1، 1984،بيروت.

. المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم السّعافين وآخرون، أساليب التعبير الأدبي ،دار الشروق،ط3، 2000، الأردن.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ملتزم الطبع والنشر ، ط 2، 1952، مصر.

3- الجاحظ، الحيوان، تح يحي السامي، دار ومكتبة الهلال ،د ط ،2003 ،لبنان .

4- الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، 1985،القاهرة.

5- حبيب موسى، الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط، دس ، الجزائر .

6- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009، المغرب.

7- حلمي بدير ، الأدب المقارن، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، د س، مصر.

8- رجب عبد الجواد إبراهيم، موسيقى اللغة ، دار الآفاق العربية، د ط، 2003، مصر.

9- سعيد بنكراد، سينيائيات الثورة الإشهاريّة (الإشهار و التمثلات الثقافية)، إفريقيا الشرق، دط، دس، بيروت،

10- سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات ن شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2004، الدار البيضاء.

11- شعيب أوعزوز، اللغة الشعرية (في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة)، مطبعة الأمنية ، ط2، 2011، المغرب.

12- -صلاح فضل، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، ط 1، 2002، القاهرة.

13- الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان ، ط 1، 2013، الجزائر.

14- عبد الحق بلعابد، عتبات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2008، الجزائر.

15- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق ،د ط، 2000، بيروت.

16- عبد العزيز شبيل نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدين، دار محمد على الحامي1، سبتمبر 2001، المغرب.

17- عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنثر المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1 ،1974، دب.

18- عبد الملك مرتاض، الشعراء الجزائريين (في القرن العشرين 20)، دار هومة ،دط، 2007، الجزائر.

19- عمار بن لقريشي ، مقام الاغتراب ، دار الروائع للنشر ، ط1، 2015، الجزائر ، ص 103-104.

20- فيروز رشام، شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربي، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2017، عمان.

21- فيصل الأحمر ، الشعر الجزائري الحديث ، المتصدر وزارة الثقافة ،ط 3، د س ، الجزائر.

22- فيصل الأحمر ، معجم السينيائيات ، دار العربية للعلوم ناشرون ،ط1، 2010، الجزائر.

23- فيصل الأحمر ونبيل دادوه، الموسوعة الأدبية ج2،دار المعرفة ،د ط ،2008، الجزائر.

24- مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، د ط، 2013، الجزائر.

25- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 03، دار توبقال للنشر، د ط، دس، المغرب.

26- محمد تيمور، اتجاهات الأدب العربي، ملتزم الطبع والنشر، د ط، دس، مصر.

27- محمد جودات، في العروض والشكل البصري، عالم الكتب الحديث، ط1 ،2011، الأردن.

28- محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعيّة، ط1، 2012، الجزائر.

29- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة مصر، د ط ،1998، القاهرة.

30- محمد مرتاض، قراءة جديدة للنثر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، دس ، الجزائر.

31- محمد مرتاض، التّجربة الصّوفية (عند شعراء المغرب العربي)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 2009، الجزائر

32- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر، ط 5،أ غسطس2006، مصر .

33- مصطفى أبو الشوارب، إيقاع الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط 1، 2005، مصر .

34- ميشال عاصي، الفن و الأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع، ط 2، 1970، بيروت.

35- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط3، 1987

. المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

36- ايف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، تر محمد زهراوي، مركز الدراسات العربيّة، ط1، أيار مايو، بيروت.

37- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق، دط،،2002، سوريا.

38- جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، تر غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، دط، دس، بيروت.

39- جون كوين، اللغة الشعريّة، تح أحمد درويش، دار غريب ، د ط ، دس ، مصر .

40- وليد بوعديلة، شعرية الكنعنّة، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2009، عمان .

قائمة المحتويات

فهرس الموضوعات

_ إهداء

_مقدمة.....ص01_04

_فصل تمهدي: الأجناس الأدبيّة المفهوم المصطلح.....ص05_24

_مفهوم الجنس الأدبي.....ص 05_12

_نظرية الأجناس الأدبيّة.....ص13_18

_أ عند العرب.....ص.13_16

_ ب عند العرب.....ص.16 _18

_ثنائية النثر و الشعر.....ص.19-24

___أ النّثر.....ص.19 _21

_ب الشعر.....ص22_24

الفصل الأول:تمظهرات الأجناسية في ديوان مقام الاغتراب لـ" عمار بن لقريشي"..ص25_52

_ القصة.....ص25 _36

_الأسطورة.....ص.37_41

_التصوف.....ص.41_52

_الفصل الثاني: مستويات التداخل الأجناس في الديوان (التشكيل الفني).....54ص_93

_شعريّة العتبات.....ص54_65

_اللغة الشعرية.....ص66_74

-أ) استعمال العامية.....ص.66_69

_ ب) اللغة الإحاء والتصوير الفني.....ص..69_74

_البناء الإيقاع .....ص 75_100

_أ) بناء الإيقاع في القصيدة العموديّة.....ص.75 _84

_ج) بناء الإيقاع (علامات التّرقيم واشتغال البياض).....85 _90

الخاتمة..... 92 93

_قائمة المصادر والمراجع.....

_فهرس الموضوعات .....