الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

آليات التجريب في ديوان "الأرواح الشاغرة" لعبد الحميد بن هدوقة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
**** مروة سايري***

إشراف الدكتور:
عبد الغاني قبايلي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

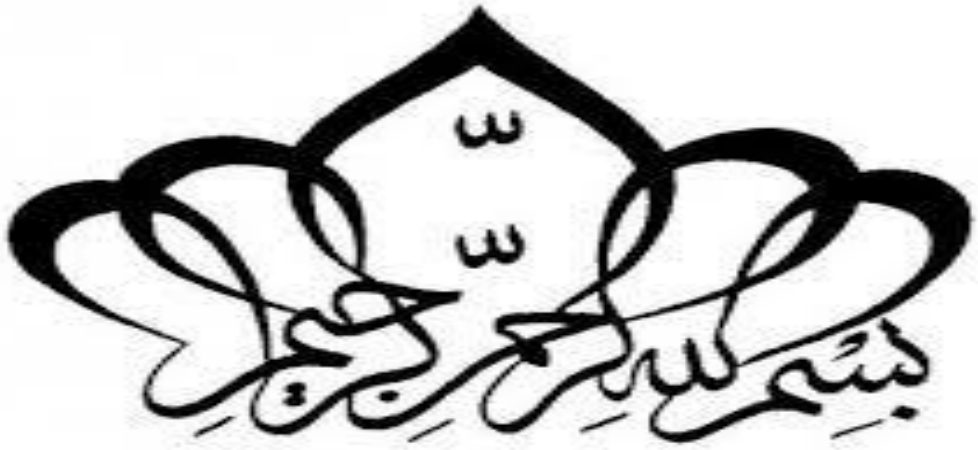
آليات التجريب في ديوان "الأرواح الشاغرة" لعبد الحميد بن هدوقة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
**** مروة سايري***

إشراف الدكتور:
عبد الغاني قبايلي



قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ
وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ
فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّلْعَٰلِمِينَ ﴿٢٢﴾﴾

[الآية 22/ سورة الروم]

شكر وتقدير

بعد شكر الله عزوجل الذي وفقني في بحثي، أتوجه بالشكر والامتنان للأستاذ المشرف الدكتور **عبد الغاني قبايلي** الذي كان لي خير معلم وملقن للعلوم واعترافا له بأفضاله التي لا تنسى ورعايته التي لا توصف رغم مشاكسي وإتعابي له، كان لي الأب والأخ الذي أرشدني إلى الطريق الصحيح في ظل كثرة انشغالاته الإدارية والبيداغوجية، هو الذي أعدّ لي لقاء مع علم جديد كان له الأثر الكبير في حياتي ألا وهو **اللسانيات** فشكرا لك أيها اللساني الفحل.

والأنسى كل من ساندني في مسيرتي العلمية وقدّم لي الدعم المعرفي أو المعنوي إلى كل معلم قدّم لي معلومة ولو كلمة طيبة وشجعني أقدم لهم جزيل الشكر والتقدير.

مقدمة

شهدت الشعرية العربية تحولات كبرى خلال مسارها بداية من العصر الجاهلي – حسب ما وصلنا– إلى يومنا هذا، وعرفت تغيرات جذرية على مستوى الشكل والمضمون وهذا راجع إلى عدة أسباب، من بينها تأثر الشاعر العربي بواقعه وظروفه خاصة بعد الحروب والاستعمارات التي شهدتها بلدانه، بالإضافة إلى انفتاحه على الثقافة والأدب الغربي، وتأثره بتيار الحداثة ومختلف المذاهب الأدبية والفلسفات التي ظهرت بين الحربين العالميتين وبعدهما، مما أدى إلى تغير عميق في المفاهيم والفكر الغربي وما لبث أن وصل صداه إلى العقل العربي فبلور فكره ووعيه وبرز في شعره في إطار عملية التجريب.

ومن بين الأشكال التجريبية التي وسمت القصيدة العربية ومنها الجزائرية تلك التي تتعلق بجانبها البنائي من حيث الإيقاع والوزن والقافية... ومن جانبها الموضوعي، حيث استثمر الشاعر العربي بعض تقانات الآداب والفنون الأخرى لتتحول القصيدة إلى قصيدة مرئية إلى جانب كونها سماعية، متجاوزة بذلك الصورة البلاغية إلى صورة تعتمد على فن السينما والمونتاج والفن التشكيلي والرسم، كما اهتم الشاعر بالكتابة والتشكيل البصري بعد تطور وسائل الطباعة فأصبحت القصيدة تشكيلا بصريا وخطابا رمزيا أيقونيا يترجم تجربة الشاعر الشعرية ويعمق دلالات النص ويكسر أفق توقع القارئ.

ويعد عبد الحميد بن هدوقة من الشعراء الجزائريين المعاصرين والمتأثرين بتيار الحداثة والشعر الغربي والتجريب في الشعر، وبرز ذلك من خلال ديوانه الأرواح الشاغرة، حيث استثمر بعض التقانات السردية في بناء شعره وساعده في ذلك خلفيته الروائية والقصصية، إذ يمثل ديوان **"الأرواح الشاغرة"** أولى تجاربه الشعرية، كما وظف بعض التقانات السينمائية في بناء صوره الشعرية وترجمة حالته الشعورية، إلى جانب توظيف الفضاء البصري في تعميق دلالات قصائده، وذلك في إطار رحلة البحث عن الجديد والمغاير فجاء عنوان البحث موسوما بـ: **"آليات التجريب في ديوان الأرواح**

الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة"، حيث حاول الشاعر إيجاد بناء قصائدي مغاير للنموذج الشعري التقليدي.

فإلى أي مدى استطاع الشاعر عبد الحميد بن هدوقة التجريب في تشكيل قصائده؟

ما مفهوم التجريب؟ وكيف تجلت آلياته في ديوان الأرواح الشاغرة؟

هل استطاع الشاعر عبد الحميد بن هدوقة المزج بين الشعر و السرد والفنون الأخرى؟

ما مفهوم سردية الشعر وكيف تجلت في ديوان الأرواح الشاغرة؟

في ما تتمثل آليات التجريب الشعري التي مارسها عبد الحميد بن هدوقة في شعره، وما مدى تحققها؟

وفي إطار الإجابة عل هذه الإشكالات خمنت في جملة من الفرضيات أهمها:

- حقق عبد الحميد بن هدوقة أسس التجريب في بناء قصائده.
- استطاع الشاعر بناء قصائد سردية شعرية، ولقطات سينمائية تترجم تجربته الشعرية.
- عمل التجديد على مستوى البناء القصائدي إلى خروجه من قالب الشعر بدلا من التجديد فيه وتقديم البديل.
- أسهمت الصورة السينمائية والتشكيل البصري في تعميق دلالات النص وتجسيدها للمتلقي في صورة بصرية معبرة.

وللبحث في صحة هذه الفرضيات والتنقيب في تقانات التجديد في ديوان الرواح الشاغرة اعتمدت على مجموعة آليات بعض المناهج منها آليات المنهج البنوي والمنهج السيميائي، حيث أهدف من خلال هذا البحث إلى إيجاد النقاط التي جدد فيها الشاعر عبد الحميد بن هدوقة ومعرفة ما مدى نجاح تجربته الشعرية الأولى ومدى تجاوزه لفكرة التجنيس.

إن السبب في اختياري لهذا الموضوع هو الرغبة في البحث عن مكامن التجريب في الشعر الجزائري منها النص الهدوقي، ومحاولة تجاوز الجانب اللساني إلى الفضاء البصري والبحث في كيفية الانتقال من بنيات لسانية وصور بلاغية إلى تشكيل لقطات سينمائية وصور بصرية معبرة عن الواقع الجزائري.

وهناك دراسات عديدة أقيمت حول ديوان "الرواح الشاغرة" منها رسائل ماستر ومقالات علمية مثل: حنان بومالي جماليات التكرار في ديوان الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة، أما من جانب موضوع التجريب فهو أيضا بحث فيه مثل زهيرة بولفوس التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وغيرها من البحوث العلمية والكتب، إلا أن الجديد في بحثي هو جدة الجانب الذي تطرقت إليه في المدونة – في حدود اطلاعي– حيث درست التقانات السردية والسينمائية في مدونة البحث.

وقد عمدت إلى وضع خطة منهجية قسمت فيها بحثي إلى: **مقدمة ومدخل ثم ثلاثة فصول وأخيرا خاتمة وملخص.**

جاءت المقدمة مستوفية لعناصرها المنهجية من تمهيد للموضوع وطرح للإشكالات وصياغة للفرضيات وذكر لعنوان البحث والسبب في اختياره والهدف من البحث فيه، إلى جانب تحديد المنهج المتبع وذكر العناصر التي تطرقت إليها، بالإضافة إلى توضيح الدراسات السابقة حول الموضوع وتقديم بعض عناوين المصادر والمراجع المعتمد عليها، وأخيرا شكر الأستاذ المشرف.

ثم ذيلت المقدمة بمدخل عنونته بـ: **"تحديد المفاهيم والمصطلحات"**، حيث عرضت فيه مفاهيم حول مصطلح التجريب وأصوله وتجليات التجريب في الشعر العربي.

أما الفصل الأول المعنون بـ: **"حداثة البناء في ديوان الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة"**، وقفت فيه على مفهوم الشعر والسرد والقصيدة السردية، وتقنات السرد التي وظفها عبد الحميد بن هدوقة في شعره، ممثلة في إيقاع السرد وإيقاع الحوار، الارتداد، الحدث، الوصف، السرد الطباعي، بالإضافة إلى الحوار.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ: **"الصورة الشعرية من اللسانية إلى البصرية"**، وتطرقت فيه لمفهوم الصورة الشعرية، اللقطة السينمائية وأنواعها في ديوان الأرواح الشاغرة، وفن المونتاج وتجلياته في المدونة.

أما الفصل الثالث والذي عنونته بـ: **"تجليات التشكيل البصري في شعر عبد الحميد بن هدوقة"**، وقدمت فيه مفهوما للتشكيل البصري وتقاناته التي وظفها الشاعر في قصائده ممثلة في علامات الترقيم والحذف والتنقيط.

وفي الأخير خلصت إلى عرض خاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج وإجابات عن الإشكالات المطروحة سابقا، كما قدمت جملة من التوصيات التي تدعو إلى مواصلة البحث في هذا المجال الخصب.

كما اعتمدت في هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع التي تخدم موضوعي أهمها: ديوان "الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة" كمصدر وحيد، وكتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني"، وبحث زهيرة بولفوس "التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، بالإضافة إلى كتب أخرى.

وكغيري من الباحثين واجهتني صعوبات أهمها نقص الخبرة في تطبيق المناهج النقدية المعاصرة ومقاربتها مع النصوص الإبداعية، بالإضافة إلى جائحة كورونا التي أدت

الى شل حركة السير وغلق المكتبات وحجر صحي شامل، فكان ذلك عائقا في طريق البحث.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف **"الدكتور عبد الغاني قبايلي"** الذي اشرف على بحثي، وكان له الفضل الكبير في توجيهي ودعمي لإكمال هذا البحث، كما أشكر اللجنة المناقشة والمتمثلة في الدكتورة حنان بومالي والدكتورة وسيلة مرباح لتحملهم عناء قراءة بحثي.

مدخل البحث

يعد مصطلح التجريب من أهم المصطلحات التي افرزها تيار الحداثة والتفكير العلمي، وقد استحدث في مجال الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة التي راحت تبحث فيه وتستثمره في كتاباتها وبحوثها، وقبل البحث عن مفهومه الأدبي لابد من الوقوف على مفهومه اللغوي وأصوله.

1- مفهوم التجريب وأصوله:

أ)- لغة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في قوله: "جرب يجرب تجربة فتجريبا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... ورجل مجرب قد عرف الأمور وجربها... والمجرب الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده... ودراهم مجربة موزونة "[1].

أما في معجم متن اللغة فنجد: "جربه: اختبره، والاسم تجربة جمع تجارب وتجاريب، والمجرب بفتح الراء الذي جربته الأمور وأحكمته ".[2]

فمن التعريف اللغوي للفظ التجريب نجد أنه يدل على التحويل والمعرفة والاختبار.

ب)- اصطلاحا:

إن ضبط مفهوم التجريب اصطلاحا يتطلب أولا تتبع سيرورة المصطلح في مختلف العلوم أو المجالات، أي التأصيل له. فمصطلح التجريب لم يكن وليد الدراسات الأدبية والنقدية أو الفنون، إنما هو مفهوم شاع في الحقل العلمي، فنجد مصطلح التجريبية *Expérimental* في نظرية التطور عند تشارلز داروين، هذا الأخير الذي وظفه للدلالة

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، مادة (ج ر ب)، 1410هـ، 1990م، ص261

[2]- الشيخ أحمد رضا: معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، م1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1377هـ، 1958م، مادة (ج ر ب)، ص498، ص500

على الخروج من النظريات التقليدية[1]، كما نجد كلود برنار يستعمل المصطلح في كتابه مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، حيث يعمد إلى التجريب على الكائنات الحية، واستخدم أيضا مصطلح التجريب الطبي [2] .

ويؤكد الناقد **مارتن إسلن** أن أصل مفهوم التجريب مأخوذ من العلوم التجريبية فيقول أن "كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم... علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب"[3]، من خلال هذا القول يؤكد إسلن الفرضية التي تؤكد أن مفهوم التجريب مأخوذ من العلوم التجريبية، كما يؤكد أن الإنسان يجرب من أجل أن يغير ويأتي بالجديد وتجاوز ما هو سائد، فالمجرب حسب برنارد هو " كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أو مركبة، لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف وأحوال لم تكن مصاحبة في حالتها الطبيعية لهذه الظواهر"[4].

إن عملية التجريب تقوم على جملة من الفرضيات ثم البحث فيها من خلال مجموعة من الوسائل والأدوات لبلوغ نتائج مختلفة وجديدة تتجاوز ما كان سائد إذ أن المجرب يقيم بحثه لإنتاج ما هو جديد أو تعديل لما هو سائد.

أما في الجانب الفلسفي لمفهوم التجريب فنجد الفلسفة الوضعية قد رسخت فكرته واعتبرته مكسبا حقق لها تجاوز الاتجاهات السابقة، فاهتمت بتحليل الظواهر الاجتماعية بأسلوب علمي، فبحثت في جوهر الشيء المدروس وأجزائه وكيفية تطوره خلال الأزمنة،

---

[1] – جان قال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص104

[2] –أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989م، ص01

[3] –ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1ن 2005م، ص 46

[4] –كلود برنارد: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر: يوسف رمضان وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م، ص14

وبحثت في علاقاته مع الأشياء المجاورة له والمتباعدة، وذلك من أجل الوصول إلى المنطق والقوانين التي تحكمه وتنظم سيره[1].

ودرج مفهوم التجريب في الفنون خاصة في الرسم والنحت قبل أن ينتقل إلى المسرح والفنون الأدبية الأخرى، وذلك بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف[2]، فالانفتاح الذي شهدته الفنون على مختلف المجالات أدى إلى استقطاب الألفاظ العلمية وتطويعها وما يخدم العملية الفنية.

أما في مجال الأدب فيرجع الفضل في تداول مفهوم التجريب بإجماع أغلب الدراسات النقدية على أن **لايميل زولا** الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية" (le roman expérimental)، حيث رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها **بداروين وكلود بيرنارد**[3].

كما يؤكد **ايميل زولا** طرحه الذي يسعى فيه إلى تجاوز السائد والمألوف، والاهتمام بالشكل والتجديد ولغة الكتابة فيقول:

"غالبا ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل **(La forme)**، وجريمتي أنه كان لدي فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية وأوظفها في أعمالي، إذ الشكل –

[1] –زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة منتوري، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة، الجزائر، 2009م، 2010م، ص09

[2] –ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، ص118

[3] – زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص11

هنا- هو الجريمة الكبرى، حيث درس هذه اللغة الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها وحداثته "[1].

إن "الأساس المعرفي الأول من التجريب هو نقد المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالتها"[2]، فالتجريب ينطلق من السائد ويهدمه لبناء الجديد المختلف، فهو "التغيير وهو في الوقت نفسه البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب، وذلك في العناصر والأشياء، وفي المفاهيم والعلاقات والبنيات المختلفة"[3].

ويعرف صلاح فضل التجريب فيقول أن: "التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول"[4]. إذن التجريب هو الإبداع بعينه، لما يحققه من جدة وتجاوز للمألوف والسائد، ونجد **أدونيس** يؤكد ذلك بقوله "التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن وإنما تنهض كتجاوز له، من اجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى"[5]، فالتجريب بدلالته الإبداعية والجمالية هو بمثابة معطى إبداعي أو بعبارة دقيقة هو شرط أنطولوجي لتحقيق الإبداع لأن الإبداع نفسه لا يسمى كذلك إلا بخلقه لنموذج جديد لا يستحضر بالضرورة نموذجا سابقا، بهذا

[1]– زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص11

[2] –جابر عصفور: التجريب المسرحي في حياتنا، مجلة فصول، المجلد 14، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ربيع 1995م، ص 06

[3] –عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإديولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع4، ج1، شتاء 1994م، ص20

[4] –صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص03

[5] –أدونيس : زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط06، 2005م، ص148

المعنى يصبح التجريب والإبداع وجهين لعملة واحدة، وكلاهما يدل على الآخر ويحمل خاصياته [1]، فالتجريب والإبداع يتداخلان ولا يتحقق أحدهما إلا في وجود الآخر.

لقد اقترن مفهوم التجريب أيضا بالتجاوز والتغريب والإبداع والانحراف والتفرد... الخ، فهو لا يمثل " نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتقويضها لكنه في الأصل منهج في التفكير وفي الحياة أيضا، يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف، فهو قيمة جمالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله، وكانت جوهر كل نهضته ولا غنى عنها إذا أردنا الانتساب لعصرنا"[2]. ومنه فالتجريب هو طريقة فالتفكير اعتمد عليها الإنسان في المجالات المختلفة من حياته بغية النهوض بالوضع القائم والبحث عن الجديد الأفضل.

2- التجريب في الشعر العربي:

يعد التجريب من المصطلحات الدخيلة على الأدب عامة والشعر خاصة، حيث تم أخذه من العلوم الطبيعة وتوظيفه في الإبداع الأدبي للدلالة على التجاوز والتجديد الذي يظهر في أعمال المبدعين، فالتجريب عملية تمت في ظل عملية المثاقفة مع الآداب الغربية، التي صادفت رغبة لدى شعراء العربية في تجاوز النمط القديم [3]، ولكن هذا لا ينفي أن الشعراء العرب قد مارسوا عملية التجريب وإن لم تكن عن وعي ودراية بالمفهوم الغربي للتجريب.

---

[1] –حنان بومالي : المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر، كلية الحضارة والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، قسنطينة، الجزائر، 2012م، 2013م، ص72

[2] –زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص13

[3] –عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص70

إذ إن القصيدة العمودية في العصر الجاهلي لم تكن هي النموذج الوحيد ولكن برز في حضورها نوع آخر من الشعر لم يعتمد على عمود الشعر المتعارف عليه، والدليل على ذلك ما قاله المغيرة في مسائلة أهل قريش لأمر القرآن، فأكد لهم أن العرب عرفت الشعر والهزج والخبل والرمل والقريض... الخ، وهي عبارة عن أعاريض وأشكال من الشعر[1]، كما أن القصيدة في الجاهلية تختلف عن القصيدة في الإسلام، فبنزول القرآن الكريم حرمت عدة أمور وأغراض شعرية منها الهجاء والذم والخمر... الخ، فظهر نوع جديد من الشعر يدعى بالشعر الإسلامي، وحدث تغير على مستوى المضامين فبرز المديح، ليأتي بعد ذلك أبو نواس ويقوم بعملية تجريب أو تجديد للقصيدة العربية فيستبدل المقدمة الطلالية بالمقدمة الخمرية، متجاوزا ذلك بعض عناصر عمود الشعر، حيث عد بعض النقاد أن الحداثة العربية بدأت مع أبي نواس، كما يذهب أدونيس ليؤكد أن أبي تمام أحدث قطيع مع الشعر ذي النموذج القديم، كما أن شعره أحدث انقلابا تغير فيه نظام الدلالة والمعنى ونظام التعبير ونظام الفهم [2]، كما عرف العربي تجاوزا للشكل التقليدي، فقد لجأ الشعراء إلى " الخروج على النمط القائم فعرفوا الموشح والموالية والدوبيت والزجل وما إلى ذلك من أوجه الخروج، وعاشت الموشحة والزجل عصرهما الذهبي... وقد زحزح بالفعل القصيدة عن الصدارة ردحا من الزمن[3]، وهذا يعني أن مفهوم التجريب قد عرفه الشاعر العربي منذ القدم ومارسه دون إدراك بمعناه الغربي المعاصر، حيث تعد الموشحة من الأشكال التجريبية التراثية العربية التي تأصل للتجريب في عملية الإبداع في الشعرية العربية، حيث عملت على خلخلة المنظور البصري الثابت للقصيدة فاعتمدوا على شكل القصيدة، فبرز عند الأندلسيين المغاربة خلال القرن السادس والسابع الهجريين أشكال جديدة للقصيدة حيث نظمت على

[1] –طراد الكبيسي: في الشعرية العربية نحو وعي مفهومي جديد عود الجذور الأقدم، دار الأزمنة، عمان، الأردن، ط1، 1998م، ص19

[2] –أدونيس : زمن الشعر، ص15

[3] –عبد الحليم عبد اللطيف: حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط3، 1429هـ، 2008م، 48، 49

شكل الطير والشجر ودوائر ومثلثات ومربعات، أي ما يسمى بالتخنيم، كما عملت على كسر النموذج الإيقاعي التقليدي، حيث نظمت على الأعاريض الخليلية الغير مألوفة أحيانا، كما عمدت إلى التخريب في اللغة الشعرية حيث وظفت الألفاظ الدارجة والأعجمية بالإضافة إلى اتصالها الوثيق بالموسيقى والغناء[1].

تعد الموشحة من أهم الأشكال التجريبية التي عرفها العربي، حيث تكمن شعريتها في اعتمادها على البصري لتكوين الدلالة، بالإضافة إلى كسر البناء العروضي الخليلي وتجاوز لغة الشعر المقدسة المتمثلة في العربية الفصحى، وإدراج مكانها العامية والأعجمية، بالإضافة إلى النغم الذي تحدثه تتابع قافيتها ورويها، فكانت أقرب إلى الغناء أكثر منه إلى الشعر، فالموشحة ظهرت من خلال التمازج بين العرقين العربي والاسباني خلال فتح الأندلس.

في تتبعنا لسيرورة التجريب في الشعرية العربية نجد شكلا آخر من أشكال الشعر التجريبي ألا وهو البند، الذي ظهر خلال القرن الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر هجري، ويعد "لونا من ألوان الأدب العربي وضرب من ضروبه، وجد نتيجة الخروج عن عمود الشعر التقليدي، فهو ليس بالموزون المقفى فيعد من باب الشعر العربي المعروف، ولا هو بالذي انتزعت عنه هاتان الصفتان الوزن والقافية، فيكون من قبيل النثر وبابه. هو إذن الحلقة الوسطى بين النظم والنثر اقتضته شرعة التطور وأوجده عامل الزمن، كما أوجد الموشح والرباعيات وأخيرا الشعر الحر وما شاكله"[2]، فالبند من الأشكال التي لا تخضع لمفهوم الجنس الأدبي، التي لا يمكن تحديدها هل هي شعر أم نثر، وهو بذلك يتشاكل مع نموذج قصيدة النثر التي وقعت هي أيضا في أزمة التجنيس.

[1] –زهيرة بوالفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص80،81

[2] –طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، ص40

لتستمر رحلة التجريب في الشعر العربي على مستوى الشكل والمضمون إلى أن ينفتح العرب على الغرب ويستفيدوا من منجزاتهم وحداثتهم، حيث "إن نقطة البدء أو البذرة الأولى للحداثة تكمن في اللقاء الاستعماري مع الغرب، فقد دخل الغرب مستعمرا ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية، وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانيا نحو الماضي، ومكانيا نحو الغرب هذا الاحتكاك خلخل القيم المحلية وجعل الشخصية المحلية تهتز لأول مرة عن الذات."[1]

فرغم تصادم الآراء حول بدايات الحداثة العربية وأصولها إلا أن بداياتها وفق المفهوم الغربي كانت مع حملة نابليون بونابرت على مصر، حيث رسمت للشعرية العربية طريقا جديدا في مسارها على مستوى الشكل والمضمون خاصة بعد البعثات الطلابية التي أرسلت إلى الدول الغربية، فتشبع الأدب العربي بالمفاهيم الغربية وآدابها، فظهرت أنماط جديدة للشعر خاصة بعد الانفتاح على أجناس أخرى فظهر المسرح الشعري مع احمد شوقي والقصة الشعرية مع خليل مطران... الخ، وصولا إلى الشعر الحر مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وقد لخص طراد الكبيسي مجموعة التحولات التي شهدتها القصيدة العربية منها:

- لم يعد الشعر العربي يعرف بالوزن والقافية فقط.
- لم يعد تمييز الشعر باستخدام الأدوات النغمية (الموسيقى الداخلية والخارجية) والبلاغية التقليدية من صور ومجاز واستعارة.

[1]– شكري عزيز ماضي: من إشكالات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1997م، ص180،181

- تداخل الشعر مع أجناس نثرية فبرزت أنواع جديدة أصبحت تعرف بالشعرية وكانت توصف من قبل بالنثرية مثل: قصيدة النثر، الشعر المنثور... الخ، وهي أنواع جديدة استغلت تقانات السرد والنثر.[1]

إذن التجريب من المصطلحات العلمية التي استعارها النقاد والشعراء للتعبير عن التجاوز والتجديد الذي تعرفه القصيدة، ويعد من المفاهيم التي أفرزتها الحداثة الغربية للثورة على كل نموذج ثابت، والباحث في الشعرية العربية يجد جذورا للممارسات التجريبية وان لم يكن بالمفهوم الغربي. ومن بين الأشكال التجريبية التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة توظيف تقنات لأجناس وفنون أخرى في بنائها، ومخاطبة بصيرة المتلقي وخياله إلى جانب مخاطبته لأذنه، ويعد **عبد الحميد بن هدوقة** من الشعراء الجزائريين الذين جددوا في بناء القصيدة، ويتجلى ذلك من خلال ديوانه **"الأرواح الشاغرة"**.

[1]– طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، ص42

الفصل الأول

حداثة البناء في شعر عبد الحميد بن هدوقة

الفصل الأول: حداثة البناء في شعر عبد الحميد بن هدوقة:

أولا- مفهوم القصيدة السردية

ثانيا- آليات السرد في ديوان الأرواح الشاغرة:

1- إيقاع السرد وإيقاع الحوار

2- الحدث

3- الارتداد

4- السرد الطباعي

5- الحوار

6- الوصف

يعد موضوع تداخل الأجناس الأدبية من أهم الأشكال التجريبية التي عرفتها القصيدة المعاصرة، خاصة وأن الشاعر المعاصر وجد في السرد المساحة الكافية ليعبر عن حالته الشعورية ويترجم تجربته الشعرية في نسق سردي.

أولا- مفهوم القصيدة السردية:

إن تداخل الأجناس الأدبية قضية قديمة منذ الأزل، ونجد ذلك في الأعمال الأدبية اليونانية مثلا، حيث تكون الملحمة والإلياذة وغيرها قصصا في قالب شعري وهذا التداخل بين الأجناس الأدبية ذهب في عدة اتجاهات عند النقاد العرب والغربيين، حيث يرى عز الدين المناصرة أن هذه الإشكالية " منذ ثلاثة أرسطو، الملحمي والدرامي الغنائي حتى النقد الحديث ما تزال نظريات التجنيس تخضع للأخذ والرد فهي غير قابلة للحسم النهائي وكلما توغل النقد الحديث في أعماق الإشكالية كلما ازداد في صحة التقسيمات الأساسية والفرعية."[1] فهذه الإشكالية ضاربة في الأزل (مشكلة التجنيس) لتنتقل في العصر الحديث إلى النص العابر للأجناس الأدبية، التي تعددت الأبحاث والدراسات فيه و" ظل السؤال الجامع بين هذه المباحث كامن في الكشف عن السمات المشتركة بين الأنواع الأدبية والفنية، وفي تحديث آليات التفاعل بينها، وقد كانت الصلة بين الشعر والسرد، التي تعد من أبرز قضايا الشعرية المعاصرة "[2]، التي تحول هدفها من تحديد مجال خصوصيات كل جنس إلى البحث في عناصر التداخل بين مختلف الأجناس، يقول رنيه ويليك " أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تتغير باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج والقديم يتحرك أو يحور... إلى حد صار معها المفهوم

[1] –عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص05

[2] – بوجمعة عمارة: اللغة الشعرية وتسريد الشعر، مجلة التعليمية، ع1، 2011م، ص389

نفسه موضع شك "[1]، وهذا راجع إلى التداخل الكبير الذي شهدته الأجناس الأدبية والذي أدى إلى طمس الفواصل بينها.

و يعد الشعر من بين الأجناس الأدبية التي عرفت تداخلا مع أجناس وفنون أخرى كالنثر والرسم والموسيقى والسينما... الخ، حيث شهد انفتاحا كبيرا على الفنون الإبداعية المقروءة والمرئية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وأدى هذا الانفتاح إلى تحرير القصيدة من غنائيتها المحضة ومن آلياتها التقليدية المتمثلة في القافية الموحدة ونظام الشطرين [2]، وفي إطار عملية التجريب الذي فجر سيلا من الأشكال الشعرية التجريبية تدافقت في القصيدة الحرة والنثرية والتوقيعة والشكلية البصرية والمفلمنة والممسرحة والمسردنة، تجسد انفتاح النص الشعري التجريبي المعاصر على سائر الفنون والأجناس الأدبية واختراقه حدوده وتوظيفه لمقوماته الجمالية في تشكيل متنه وصياغة شكله ونحت لغته واشتقاق أسلوبه [3]، أي أن التجريب على مستوى القصيدة المعاصرة أدى إلى الانفتاح على مختلف الفنون، ومن بينها السرد، وظهور ما يعرف بالقصيدة المسردنة.

وانطلاقا من التأثر الكبير الذي عرفه الشعراء العرب بالثقافة والآداب الغربية خاصة ما جاء به تيار الحداثة الذي أزال الحدود بين الأنواع الأدبية، " أخذ البناء النصي في الشعر المعاصر ينزع نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد "[4]، أي الخروج عن القصيدة التقليدية التي تقوم على وحدة

[1] –رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1987م، ص376

[2] –خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية أبنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص24

[3] –حنان بومالي: القصيدة المسردنة عند عز الدين المناصرة، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، ع16، ماي2017م، ص73

[4] –عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص179

القافية والوزن فأخذ النص الشعري يتجاذب مع غيره من الأنواع الأدبية فتعددت البنية النصية، بالإضافة إلى مكونات الخطاب المجازي باعتباره من ميزات النص الشعري، أصبح لتقنات السرد حضور وحركة في بنيته، وشكلت بذوره الجينية الجديدة وأصبحت إحدى خصائصه الجمالية التي يتأسس عليها [1]، وبذلك يؤكد طبيعة الإنسان في الحكي والسرد ليكشف عن وجوده، " فالنص الشعري المعاصر نص مفتوح على فضاءات أجناسية مختلفة وهو شعر مفتوح على مختلف أنواع النثر ومفتوح على الغنائية والدرامية والقصصية، يستفيد من التراث ويتلاقح معه ويتوالد من بنيات نص أخرى... إلى أن يتم تشكيل بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة."[2]

إن انفتاح الشعر على السرد أدى إلى ظهور ما يعرف بالقصيدة المسردنة، والتي "تعد واحدة من الممارسات الإبداعية المهجنة من جنسين معروفين هما الشعر والسرد مشكلين بذلك نوعا جديدا يقوم على السرد المكثف... وفي القصيدة المسردنة يتقابل السارد والشاعر ويندرجان معا في تداخل مستمر يكون الشاعر مصدر الذاكرة ومخيلة السارد الذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث." [3]، أي أن القصيدة المسردنة هي أحد أنماط الشعر الذي يجمع بين جنسين شعري ونثري، حيث يتحول الشاعر إلى سارد يسرد الأحداث والقصص وفق رؤاه.

أما فتحي نصري فقد عرف القصيدة السردية أنها " القصيدة التي تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر وهو يقتضي توافر النص الشعري على حكاية

[1] – عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص10

[2] – بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر– قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصر–، مجلة التواصل الأدبي، الجلفة، الجزائر، ع08، جوان 2017، ص249

[3] – حنان بومالي: القصيدة المسردنة عند عز الدين المناصرة، ص77، 78

(histoire)، أي أحداث حقيقة أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية."[1]

ومن خلال هذه التعاريف نستنتج أن القصيدة المسردنة أو القصيدة السردية هي القصيدة التي يوظف فيها الشاعر بعض تقانات السرد من شخصيات وأحداث وحكاية... الخ، حيث يتم فيها "بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية يتجاوز مستوى الحكاية لتقيم تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية، إضافة الحديث عن المعنى "[2].

كما أن " تجسيد عنصر السرد في الأشكال الشعرية يمنع الأفكار والأحاسيس فيها من أن تكون أفكارا وأحاسيس مجردة، وهو بذلك يفتح المجال واسعا أمام الحركة الدرامية في النص الشعري لقيام التفكير الدرامي على خاصية التجسيد أساسا "[3]، أي أن الشاعر يلجأ إلى تقانات السرد حتى يجسد أفكاره وصوره المجردة في صورة حقيقية ليتمكن المتلقي من استيعابها وتصورها وبناء صورة حية عنها، فسردية الشعر تمنح للمتلقي فرصة لإعمال عقله وتمثيل ما جاء في القصيدة كصورة حقيقية أو حادثة واقعية، كما أنها تكون حركة في القصيدة وتمنح للشاعر فرصة للتعبير عن أفكاره وتقريبها للمتلقي.

إن توظيف تقانات السرد في القصيدة المعاصرة تعد خاصية جمالية حيث ترى نازك الملائكة أن الشعر الحر يصلح للأوزان الحرة يصلح للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره [4]، وهذا كونها لا تخضع لنظام الشطرين بالإضافة إلى تمكن الدفقة الشعورية للشاعر من التحكم في التفعيلات وتطويعها وما يخدم التجربة الشعرية له، ويؤكد

[1] – عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، ص117

[2] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص92

[3] – بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص254

[4] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1978م، ص45

حاتم الصكر أن ما ساعد الشعر الحديث والمعاصر من توظيف تقانات القص هو عاملين أساسيين يتمثلان في:

الرؤية التي تتمركز حولها القصيدة، حيث تبتعد ذات الشاعر بمسافة كافية لتجسيد الحدث وتمثيله داخل النص الشعري على عكس القصيدة التقليدية التي تقوم على الغنائية التي لا تسمح بأية استعانة قصصية.

اللغة في القصيدة الغنائية تثقل بفضاءات المجاز والصور المشحونة بالانفعال الوجداني مما يجعل القارئ على اللغة ذاتها بعيدا عن الصور بعيدا عن الجو القصصي، عكس الشعر الجديد الذي يجعل القارئ يركز على البناء القصصي في القصيدة وذلك بفضل الاقتراب من النثر وتوظيف تقاناته من عرض وتجسيد للحدث في البناء القصائدي، بالإضافة إلى التخفيف في هيجان العاطفة والتصوير في التراكيب والمفردات والإيقاع [1]، رغم هذا الطرح الذي قدمه حاتم الصكر حول العوامل التي وفرها الشعر الحر للشاعر من أجل الانفتاح على الأجناس الأخرى وأن تطوره بفضل الانفتاح على الآداب الغربية وتقانات السرد وعلم السرديات الذي جاء عند الغرب، بالإضافة إلى تيارات الحداثة التي تأثر بها الشعراء العرب المعاصرون، إلا أن هذا لا يلغي حقيقة أن العرب عرفوا الحكي في حياتهم ووظفوه في شعرهم وإن لم يكن ذلك بوعي تجريبي نقدي، إلا أن هناك قصائد عمودية جاءت فيها تقانات السرد، حيث إن يستدعى في سياق الفخر والإشادة بقيم الفروسية والشجاعة والبطولة مثل ما هو الشأن في معلقة عنترة العبسي على سبيل المثال، وقد يرتبط بغرض الغزل وما يتصل به من مغامرات عاطفية على غرار ما جاء في معلقة امرؤ القيس ورائية المنخل الشكري وبعض قصائد عمر بن ربيعة وجميل بثينة، وقد يتعلق بالاستطراد السردي

[1] – حاتم الصكر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1949م، ص36

وغير ذلك من السياقات مثل وصف الصيد وتصوير بعض ما يدور في مجالس الشراب والغناء في خمريات أبي نواس [1]، فالشاعر العربي القديم في مختلف أغراضه سواء أكان فخرا أو مدحا أو غزلا أو رثاء أو بكاء على الأطلال أو وصف الراحلة، ففي مختلف الأحوال يوظف تقنات السرد، وبذلك تكون القصيدة القديمة الغنائية فيها ملامح السرد ما فيها وكل هذا راجع إلى البيئة العربية التي عرفت إلى جانب الشعر فعل الحكي.

تأثر الشعراء والكتاب الجزائريين بموجة الحداثة الغربية سواء من خلال اتصالهم المباشر بها أو من خلال كتاب المشرق، فدفع بشعراء الجزائر إلى نظم قصائد شعرية تقوم على تقانات السرد خلال مرحلة التجريب والتجديد في القصيدة العمودية، ومن بين الشعراء الذين نظموا قصائد تجريبية مسردنة نجد عبد الحميد بن هدوقة *، الذي نظم ديوانه الوحيد الأرواح الشاغرة والتي جاءت فيه تقانات السرد، حيث اعتبره بعض الباحثين من البدايات الأولى لقصيدة النثر من أمثال الباحثة زهيرة بولفوس*، ولا يخفى علينا أن هذا التأثر راجع إلى كونه روائي وقصصي اغترف من الثقافة الغربية والفرنسية خاصة فتجلى ذلك في كتاباته الشعرية.

---

[1]– بوجمعة عمارة: اللغة الشعرية وتسريد الشعر، ص391

* **عبد الحميد بن هدوقة:** كاتب وروائي وقصصي جزائري ولد في التاسع من يناير 1925م ، تعلم في معهد الكتانية ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس، ثم عاد إلى الجزائر ليواصل نضاله ليقوم الاستعمار الفرنسي بنفيه إلى فرنسا، وبقي هناك ليعوم إلى بلاده بعد الاستقلال. تقلد عدة مناصب منها : مدير المؤسسة الوطنية للكتاب، رئيس المجلس الأعلى للثقافة...الخ، كما عمل مخرجا ومنتجا في الإذاعة والتليفزيون والسينما، بالإضافة إلى تدرسيه الأدب العربي، له مجموعة من المؤلفات الروائية والقصصية منها: المجموعة القصصية ظلال جزائرية ، رواية نهاية الأمس ورواية جازية والدراويش، بالإضافة إلى ديوان الأرواح الشاغرة ومؤلفات أخرى، توفي في السادس والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسع مائة وستة وتسعون.

* تحدثت الباحثة في بحث الدكتوراه على أن ديوان الأرواح الشاغرة يعد من البدايات الأولى لقصيدة النثر في الجزائر، ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 266

ثانيا- آليات السرد في ديوان الأرواح الشاغرة:

1- إيقاع السرد وإيقاع الحوار:

يعد إحدى التقنات التي يقوم عليها فن القص، وقد لجأ إليها الشاعر المعاصر ووظفها في نظمه لترجمة حالته الشعورية وتجربته الشعرية، فأخذ بإيقاع الوزن والقافية وإيقاع الأصوات وانطلق إلى إيقاع آخر يساعده على بيان حالته وتجسيدها للمتلقي في صورة بصرية، ويعد "محاولة جادة تحرك نحوها إيقاع القصيدة العربية الحديثة من جانبه التعويضي، أي عن الفضاء الخليلي الخارجي، كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه بوصفه –أي السرد والحوار إيقاعيا– إطارا يمنح القصيدة محيطها الدلالي، ومساحتها المفترضة، ولتحول عناصرها على سياقها يفترض الحركة أو السكون أو يفترض البطيء أو السرعة كل حسب مادته"[1]، فتجاوز الشاعر للنظام الخليلي المتعارف عليه (نظام الشطرين ووحدة القافية وحرف الروي، أدى به إلى توظيف تقنات أخرى تشكل إيقاعا داخل القصيدة، وتعوض آثار كسر النظام الخليلي، فشكل كل من السرد والحوار إيقاعا داخل القصيدة المعاصرة أضاف لها حركة ومساحة مكنت الشاعر من أن يكون حرا في بناء إيقاعه على أساس تعاقب حالتي البطيء والسرعة، حيث إن "الكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواج تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين... وقد يبدو في بعض الأحيان خافتا غامضا، وفي البعض الآخر متحفزا متسارعا، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد، فيكون حرا أو منضبطا، متعسرا أو منسابا، هادرا متوثبا أو خافتا متغيرا في آن واحد، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة"[2]، إن توليد هذا النوع من الإيقاع راجع إلى توظيف تقنات السرد والحوار، اللذان يضيفان الحركية وحيوية الإيقاع القصائدي، إلا أنهما يختلفان في كون أن أحدهما يمتاز بالبطيء والآخر بالسرعة، وهذا

[1] –محمد يونس صالح: إشكالية الإيقاع الشعري وسيمياء الدلالة من المفهوم إلى التجربة، جامعة الموصل، ط1، 1437هـ، 2016م، ص22

[2] –محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1966م، ص87، 88

راجع كون أن "إيقاع السرد ينبع من ذات الشاعر وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لحالته النفسية أو الشعورية، في حين يتألف إيقاع الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتيا وثابتا بل متغيرا، لأنه لا ينبع من ذات واحدة، ومن هنا يكون الحوار أسرع من السرد "[1]، وهذا التعاقب بينهما يولد إيقاعا يوظفه الشاعر لغايات فنية ونفسية ودلالية، كما يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إطار القصيدة وخارجها، و يساهم في بناء القصيدة وتماسكها وإقامة توازنها.

ويعد عبد الحميد بن هدوقة من الشعراء الذين استغلوا تقنيتي السرد والحوار في بناء إيقاع قصائد ديوانه الأرواح الشاغرة، حيث نجده في قصيدة الفلاح يبذأ بإيقاع بطيء نوعا ما يقدم فيه مجموعة تفصيلات والجزئيات يقترب من المنولوج الداخلي، وكأن الشاعر يحكي في هدوء عن أحوال الدولة الجزائرية بعد الاستقلال ويصور لنا حياة الناس في المقهى وجالسهم فيقول:

بالمقهى

تحدث الناس عن أشياء جديدة

طرق سوف تشق

عيون تجري

في النور

معامل تصنع الجرارات

والطائرات

وأجهزة ثقيلة[2]

[1]– حنان بومالي: القصيدة المسردنة عند عز الدين المناصرة، ص83

[2]– عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981م، ص49

وما يلبث أن يقطع هذا الإيقاع البطيء المرافق لعملية السرد إيقاعا آخر سريع في بنية حوارية بصيغة الأمر، إذ أن الرجال في المقهى يلعبون فيقول أحدهم:

أرشم خمسة[1]

ثم يعود الهدوء إلى الإيقاع ويستمر الشاعر في تقديم التفصيلات حول مجالس الرجال في المقهى وأمالهم المعلقة في بناء جزائر جديدة تتوفر على جميع ضروريات الحياة.

ويستمر تداول إيقاعي السر والحوار على طول القصيدة، حيث يحكي الشاعر على آمال الشعب ثم فجأة يفصلها بعبارة تدل على اللعبة في صيغة الأمر، ونجده في بعض المقاطع يقيم حوارا داخليا يسأل ويجيب هو نفسه في تعاقب بين إيقاع سريع وآخر بطيء، حيث يقول:

الغروب

وحديث الناس بالمقهى

والذكريات

كلها نجوب

أعماق الضمير

أعماق الرجل الفقير

" أبنائي ينتظرونا الخبز "

بماذا أعود إليهم

.....

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص49

أعود لأبنائي بأمل جديد

وغدا عند الفجر

أدفن النجوم والقمر

وأبدأ اليوم الجديد

بالفأس والعرق

وأحقق حلم الأمس البعيد[1]

في هذا المقطع نجد الفلاح في حوار داخلي مع نفسه يبحث عن طريقة من أجل تأمين القوت لعائلته، ويتذكر الأجداد وتضحياتهم في بنية حوارية، لينهي الشاعر القصيدة بإيقاع بطيء في أسلوب سرديا مليء بالأمل والعمل لتوفير القوت لأبنائه وضمان مستقبل لهم.

وفي قصيدة حامل الأزهار نجد الشاعر يبني قصيدته على إيقاعين أحدهما بطيء وآخر سريع، حيث يقول:

حمل الأزهار، وسار..

إلى المدينة الجديدة.

ورأى من بعيد نورا

نورا ذهبي اللمعان،

ينبعث من تلك الألسنة البيضاء

وفروعه في السماء

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص51، 54

بالله من نورها لفها وانطلق

في المساء

أرسلت تلك الأشعة الغاربة

بسمات حزينات

على قبور الشهداء

وصل بعد المبعاد

وقد وصد الباب

فأنثنى راجعا[1]

في هذا المقطع نجد الشاعر يصور لنا حالة الجندي العائد إلى أرض الوطن واندهاشه من الوضع المزري الذي تعيشه الجزائر خاصة بعد حوادث الثامن ماي 1945، والتي خلفت العديد من القتلى والجرحى وإبادة للأرض فيستخدم أسلوب السرد لتقديم التفصيلات، بعدها يتحول الإيقاع الخافت إلى إيقاع سريع حواري في صيغة النداء حيث يقول:

يا حامل الأزهار ..يا حامل الأزهار ... [2]

ثم يستمر إيقاع السرد على طول القصيدة والشاعر يقدم وصفا للأحداث، وماخلفه المستدمر من جرائم كبيرة، حيث يقول:

ها هو راجع إلى كوخ أظلم من اليأس

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص119، 120

[2] – المصدر نفسه، ص120

وسكون أصم أبكم كالرمس

لازوجة ...ولا أبناء...

سوى بقايا مزق مخضبة..

بالدماء. [1]

ثم ينتقل إلى إيقاع سريع خاطف يحاور فيه نفسه ويعبر عن صدمته من مناظر القتل التي رآها، حيث يقول:

يا لها من فاجعة ...

دهماء [2]

ثم ما يلبث أن يعود الإيقاع البطيء، حيث يسرد الشاعر يوميات الجندي، ثم يقطع ذكرياته بصيحة وحوار مع نفسه في إيقاع سريع محمل بالغضب والكره اتجاه المستعمر المجرم، حيث يقول:

فتح النافذة وجلس،

في الليل مع الذكريات،

.....

.....

.....

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص120، 121

[2] – المصدر نفسه، ص121

.....وصاح:

يالهم من ذئاب لؤماء [1]

ويستمر بناء القصيدة بين إيقاع بطيء وآخر سردي حتى نهايتها، يترجم حالة الصدمة التي عاشها الجندي و يصور الجرائم التي ارتكبها المستعمر الفرنسي في الأراضي الجزائرية.

2- الحدث:

يمثل الحدث إحدى مكونات البنية السردية ونقصد بالحدث "action : هو سلسلة أفعال ووقائع، أو هو مجموع الوقائع تكون خط القصة على مستوى الفعل السردي، (أما وحدة الفعل Narreme فهي الوحدة السردية أو الوظيفة الجذرية، والبذرة والنواة... فهي نقطة بارزة متميزة على خط القصة)"[2]، فالحدث يدل على واقعة أو تغيير حدث على مستوى السلسلة السردية، حيث يعد الركيزة الأساسية للعناصر الأخرى، ففي النص الخطاب الروائي الكاتب لا ينقل الأحداث في الواقع كما هي، أما في الشعر فالقصيدة هي التي تشكل أحداثها أما أحداث الواقع فتكون في الخلفية تبرز من خلال الإيحاءات أو الإشارات فقط، حيث يتصل وينفصل عنه في آن واحد، كما أن الشاعر يهتم بفلسفة الحدث لا الحدث في ذاته حتى يصل في بعض الأحيان إلى الأسطرة، كما أن له علاقة مع الراوي ومع الشخصية [3].

فالشاعر العربي المعاصر ينطلق من أحداث الواقع وقضايا عصره ويبني قصائد محمولة بفلسفاته ورؤاه.

---

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص121

[2] –بان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011م، ص101

[3] – عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص1116

مثل الحدث محورا أساسيا في قصائد عبد الحميد بن هدوقة، فنجد في قصيدة أزرق العينيين الشاعر يقيمها على حدث كخلفية لبناء قصيدته حيث يقول:

« سيموڤ » تبكي عن سجين

وضاء الجبين

أزرق العينين

ما ذنبه

أڤ قتل النساء والبنين

***

ركب « الميراج » وطار في السماء

لم يدر أڤ السمر يعرفوڤ السماء،

لم يدر أڤ « دمشق » مدينة

فيها الأطفال والشيوخ والنساء ...

.....

لكن واسخطه !

وهو في « الميراج »

فماذا السماء حوله

مظلمة الجبين

أفرغ القنابل والذخيرة تحته

في الأرض لا يدري أين ...[1]

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص05، 06، 07

إن هذه القصيدة تدور حول نكبة أكتوبر1973 وحدث آخر يتمثل في المقال الذي نشرته سيمون تأييد فيه اليهود وتتعاطف مع سجنائهم ،إلا أن الشاعر من خلال نظمه للقصيدة لم يرد نقل الحدث لنا وإنما قدم رؤيته حول ردة فعل سيمون الفيلسوفة الوجودية التي تجاوزت كل ما فعله اليهود في فلسطين وسوريا ولبنان وراحت تآزر السجين أزرق العينين المجرم الذي قتل البنين والنساء، وراحت تميز بين الأسمر والأبيض العربي واليهودي ونسيت نكسة حزيران التي انهزم فيها العرب، في حين تذكرت نكبة أكتوبر التي انهزم فيها اليهود وكتبت مقالا تتعاطف فيه معهم.

3- الإرتداد (Flash Back):

يعد الارتداد من التقنات السردية التي يلجأ إليها القاص في بناء قصصهم، ونقصد به " قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي، وقد يتم هذا الارتداد على لسان الراوي أو من خلال وعي أحد الأبطال لأغراض فنية مقصودة كإضادة اللحظة الحاضرة التي يتم منها الارتداد، وما أشبه ذلك" [1]، أي أن الكاتب يتوقف في اللحظة الحاضرة ويعود إلى الماضي لتذكر حادثة أو قصة لغايات في نفسه منها رؤية الحاضر بعيون الماضي، وإقامة مقارنة بينهما.... الخ، "فإيقاف السرد والارتداد إلى الماضي لا يعني انفصالا بين الحدث الآني والحدث المسترجع... فالاسترجاع يشكل وحدة سردية صغرى ضمن الوحدة السردية الكبرى " [2]. والشاعر المعاصر استثمر هذه التقنية السردية وحاول تطويعها وحالته الشعورية وتجربته الشعرية، (وان كان الشعر العربي قديما وحديثا فيه استذكار وعودة إلى الماضي من خلال أغراض شعرية عديدة كالفخر والذم والرثاء ....الخ).

[1] –علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، مصر، 1432هـ، 2002م، ص209، 210

[2] –ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013م، ص40

وتجلت هذه التقنية في قصيدة الفيلسوف الإله، حيث يقول:

أفهمتم أيه العباد ؟

أنا فرعون اليوم

أهرامي كتبي

أنا فيلسوف قوي

مع القوي

لقد صافحت فرعون (2)

وأقسمت أن أكون فرعون

ولكنكم أغبياء

لا تفهمون

فأنتم بشر

بأيام الصغر

دوما تحلمون.[1]

إن الشاعر في هذا المقطع يقدم وصفا لسارتر ويتحدث على لسانه، هذا الفيلسوف الوجودي الذي نشر عريضة يدعم فيها اليهود بعد نكسة حزيران، هذا الفعل الذي استنكره الشاعر من فيلسوف وجودي يدافع على الإنسان ويهلل للإنسانية هاهو اليوم يؤيد إسرائيل التي نكلت بالعرب وارتكبت فيهم جرائم جسيمة، كما أن سارتر – حسب الشاعر– أراد أن يكون ملك الفلاسفة وسيدهم فيسترجع الشاعر ذكرى زيارة سارتر إلى مصر والتقاطه صورة مع فرعون، الذي هو رمز الجبروت والقوة والظلم، فاسترجع الشاعر هذه الذكرى ليبرر

[1] –عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص23

غضبه وسخطه من العريضة التي قدمها سارتر باستحضار حادثة معبرا عن فعلته ونواياه الخفية.

وأيضا نجد ذلك في قصيدة الفلاح:

الغروب

وحديث الناس بالمقهى

والذكريات

كلها نجوب

أعماق الضمير

أعماق الرجل الفقير:

.....

« أبي مات والفأس في يديه »

« احيا البدور !»

« ابي كان يعمل »

« ويأمل »

« كان يسقي أرضنا بعرقه »

« وكان الخبز »

« يأتينا في مبعاده »

« وأنا أعود لأبنائي »

« هكذا بلا خبز !»[1]

في هذا المقطع نجد الشاعر يقدم لنا قصة عن فلاح في المقهى يسمع حديث الناس حول الأوضاع التي يعيشها المجتمع الجزائري غداة الاستقلال، هذا الفلاح وفي لحظة يأسه وعجزه من توفير لقمة عيش لأبنائه يتذكر والده الذي جاهد وكابد في الحياة ليوفر لهم حياة كريمة، فالشاعر قطع السلسلة الزمنية الآنية وعاد إلى لحظة وقعت من قبل، حيث أراد أن يسقط اللحظة الماضية عن اللحظة الحاضرة ليخرج الفلاح من حالته النفسية المنهزمة ويشد من عزمه.

وفي قصيدة الفساتين القصيرة يقول الشاعر:

في الطريق

لست أدري أي طريق

كنت وحدي بلا رفيق

كانت العيون

كل العيون

كبيرة وصغيرة

تلتهم الأرجل الجميلة

تمتص الجمال

من السوق الجميلة

.....

وذكرت أمي

وأختي

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص51، 52، 53

والبنت الجميلة

هناك في الجبال

مع الرجال ...

وذكرت أدمعن غزيرة

وذكرت أزواجا بلا رجال[1]

إن الشاعر في هذه اللحظة التي يعيشها والمظاهر التي يشاهدها في مجتمعه التي تذل على طمس الهوية الجزائرية العربية والثقافة الإسلامية وتماهيها في ثقافة الآخر أصابه حزن فراح يتذكر الماضي حيث النساء والرجال سواء في الكفاح والجهاد ويتذكر الماضي المكتوب بدماء الشهداء والمجاهدين ويتحسر على الأوضاع التي آل إليها المجتمع الجزائري من تفسخ للأخلاق وانقياد للآخر، فظهرت نساء كاسيات عاريات ورجال في الطرقات ينظرون إليهم ويقتلون وقتهم دون عمل. إن الشاعر بارتداده على الماضي يحاول إثبات هوية وأصالة الشعب الجزائري نسائه ورجاله.

4- السرد الطباعي:

إن الشاعر العربي المعاصر تأثر بتيار الحداثة الغربي فأخذ يجرب في الأشكال الشعرية ويتجاوز الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وبعض الفنون، فبرزت عدة مصطلحات أطلقت على قصائد حديثة كقصيدة النثر والشعر المنثور ....الخ، حيث تجاوز الشاعر الخاصية السمعية للشعر إلى سمة أخرى بصرية تهتم بالتجسيد المادي أي الكتابة والشكل والفضاء الطباعي، فكتب قصائد في قالب نثري تجعل المتلقي يظن في بادئ الأمر أنها قصة أو خاطرة ...الخ، فبرز ما يعرف بالسرد الطباعي " ونعني به التتابع الكتابي وتواصل السياق عبر امتداده في سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامى من غير

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص57، 61

تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء، بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثري"[1]، فالشاعر المعاصر بداية من حقبة السبعينات والثمانينيات انفتح على مجال البصريات فأخذ ينظم قصائد في شكل نثري لكن هي قصائد شعرية، فشكل بذلك نسقا شعريا سرديا من خلال الكتابة المتتابعة المسترسلة، مزج فيها بين جمل قصيرة مكثفة وأخرى طويلة مسترسلة ومتتابعة.

وتجلى في بعض قصائد ديوان الأرواح الشاغرة، حيث يقول في قصيدة "ما أجمله":

أوقفوا إطلاق النار على الإنسان والطبيعة،

على الحقول الأنموذجية والسهول ولبسائين والمروج،

على المنضدة والمقعد، والشجرة والسقف،

على السماء حيث العصفور والجرأة يغامران،

على ماضي الحجر حيث يحلم المثال،

على هذا القلب الذي في قلبه ترافع أم،

أوقفوا اطلاق النار في كل مكان عن المرأة والطفل!

***

اسكت يا ارافون يا شاعر فرنسا، حيث الجمهورية

الرابعة !

اننا لا نفهم ما تقول،

وتكلم أنت يا ابليورد،

[1]- ناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص188

عن اغنيتك الخالدة،

اننا معشر العبيد نفهمها،

عن أغنيتك بالأمس فانها تطربنا،

تطربنا اليوم وغدا !

***

(انظروا كيف يعملون بناة الخراب،

انهم أغنياء صابرون منظمون، أغبياء،

ولكنهم يجتهدون في أن يبقوا وحدهم على الأرض،

انهم ثمة للإنسان، ثمة من الفاذوراث !)

أو غن أنت يا بتوفى، يا شاعر المجر،

قل ما قلته بالأمس، قبل أن يضمك الرمس !:

***

(السيف على رقابها، والموت على ركابها،

انها الشعوب المستعبدة المظلومة،

يتصبب منها العرق في الحقول ويراق دمها،

طالما هي على قيد الحياة !)[1]

إن المتلقي لهذه المقاطع وانطلاقا من شكلها يظن أنها قصة أو مقطع من رواية، حيث مازج الشاعر المعاصر بين الخطاب الشعري والخطاب السردي فأصبح يكتب شعرا في

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص 100، 101، 102

قالب سردي، فنظم قصيدته على امتداد خطي أفقي كما وظف ضمير المخاطب أنتم، أنت، وأيضا اشتغل على تقنية الحوار وسرد الأحداث (سرد الجرائم والوقائع التي قام بها المستعمر)، وأدرج الشخصيات... الخ، فشكلت أسطرا شعرية متراسلة في نسق سردي.

وتتجلى هذه التقنية أيضا في قصيدة " ذات الدمع الأحمر"، إذ يقول الشاعر:

كفكفي دمعك أيتها الأم الحنون،

وهبت حرارة العاطفة، ورفة الوجدان، ويقظة الضمير،

فتصارخت أصداء الثكل في أعماقك،

وانفرجت شفتاك عن الحان اللوعة ونفثات الألم،

وذبل لسانك من ذكر زوجك وأبنائك،

فهلا رفقت بلسانك الذي صار موانا ايتها الأم الحنون؟

***

منحت رحمة الفؤاد، وحساسية الروح ودفة الشعور،

فالتهبت حناياك،

وشبت نار الأمومة في ضلوعك،

فهرعت إلى مقلتيك،

ماذا يطفيء رذاذ الدمع مع في وجدان تبعث به

أرياح الفناء؟ [1]

[1]- عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص111، 112

إن المتأمل لهذه المقاطع من قصيدة ذات الدمع الأحمر يلحظ أن الأسطر الممتدة تشكل نسقا سرديا بصريا يوحي بسردية القصيدة، كما تحققت فيها بعض تقنات السرد من شخصيات وأحداث وزمن ومكان و وصف وحوار..... مما جعل الشاعر يسترسل في نضم القصيدة في قالب سرديا، بالإضافة إلى توظيفه لعلامات الترقيم التي تساهم في حسن السبك والنظم، فالمتلقي لهذه القصيدة بمجرد أن يرى امتدادية الأسطر يتبادر إلى ذهنه تواجد السرد.

كما أن عنوان القصيدة يوحي على وجود قصة تدور حول حدث معين بحيث ينطلق منه الشاعر ويتنامى ويتضافر مع العناصر الأخرى مشكلا بذلك قصة في قالب شعري، كما أن السلطة التي يمارسها السواد على الصفحة البيضاء والناتجة عن تراسلية في الأسطر توحي للقارئ بسردة القصيدة.

5ـ الحوار:

يعد الحوار من التقنات البنائية في النص المسرحي إلا أنه انتقل إلى السرد والشعر، ونقصد به "حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ما ينزله مقام نفسه يفرض عليه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس" [1]، أي أن الحوار لا يكون إلا بين اثنين حتى ولو كان الشخص وذاته فيجب وجود طرفين على الأقل، يتبادلا أطراف الكلام ويترجما شعورهما وأفكارهما وما يختلج نفسيهما، كما يمثل ظاهرة أدبية برزت أولا في المسرح ثم انتقلت إلى الشعر والنثر، فعرفت في الشعر العربي منذ عصر الجاهليين أين نظموا الشعراء قصائدهم وتجلى فيهم الحوار، "والحوار في الشعر من الأدوات الفنية التي توسل بها الشاعر المعاصر في التعبير عن تجربته المعقدة والرغبة في بناء نصي بعيدا عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، بعيدا

[1] –جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1984م، ص100

عن أحادية الصوت ورغبة في تعددها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة" [1]، فالشاعر المعاصر يريد التحرر ومشاركة الآخر رؤاه وأحلامه خاصة بعد المشهد الحزيراني الحزين، وانقسم الحوار إلى نمطين حوار داخلي (مونولوج)، وآخر خارجي (ديالوج).

ويعد الكاتب الروائي القصصي عبد الحميد بن هدوقة من الكتاب المغامرين الذين يحاولون الأخذ بكل فن من طرف، حيث كتب شعرا في صيغة سردية ووظف الحوار بنوعيه في ديوانه الأرواح الشاغرة.

أ)- الحوار الذاتي (المونولوج):

وهو " ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديه – دون التكلم بذلك على نحو كل أو جزئي- وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود" [2]، فالشاعر أو الذات سواء أكان راوي أو شخصية أو الكاتب يتكون من شحنة نفسية يحاول التعبير عنها والتنفيس على نفسه من خلال الحوار مع ذاته، وتجلت في ديوان الأرواح الشاغر في عدة قصائد منها، قصيدة أزرق العينين، حيث يقول الشاعر:

سيمون تبكي عن سجين

وضاء الجبين

أزرق العينين

[1] – ناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص156

[2] – روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1974م، ص46

ماذنبه

أن قتل النساء والبنين[1]

إن الشاعر في هذا المقطع بقيم حوارا داخليا ويلعب دورين مختلفين دور السائل الساخر المستغرب من تصرف سيمون ودور المجيب في صيغة استهزائية واستصغار لما فعله اليهود، فالشاعر في صراع المتناقضات من جهة اليهودي الظالم المجرم في السجن ومن جهة أخرى سيمون الكاتبة الفيلسوفة الوجودية التي غضت بصرها على كل جرائمه وعن جميع الوفيات لتبكي عليه وتسانده، وهذا فقط لكونه يهودي من نفس لون بشرتها، والعربي اعتبرته عدو مذنب لأنه سجن قاتل، فعبد الحميد بن هدوقة ترجم حالته الشعورية في قالب حواري داخلي معبر.

وفي قصيدة الفلاح، يقول الشاعر:

الغروب

وحديث الناس بالمقهى

والذكريات

كلها تجوب

أعماق الضمير

أعماق الرجل الفقير:

أبنائي ينتظرون الخبز

بماذا أعود اليهم

بحديث العمارات

أرضي بور

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص05، 06

بماذا أحدثها

بحديث المعامل التي تصنع الجرارات

.....[1]

في هذا المقطع ينقل الشاعر الراوي حوارا داخليا بين الفلاح وذاته، ليترجم تجربته الشعرية ويبين الوضع المزري التي آلت إليه الجزائر غداة الاستقلال، حيث أصبحت طموحات الشعب وآمالهم في بناء دولة جزائرية متطورة مجرد أحاديث في المقاهي، في وقت يعاني فيه الأسر من الفقر والجوع ودمار نفسي، فالفلاح في حيرة في كيفية توفير لقمة عيش لأبنائه، ثم يتذكر والده ويحاول أن يجعل من قدوة في العمل والنشاط فيستفسر عن مصدر ذلك ثم يجيب نفسه ويتذكر جهد وتعب الأب فيحاول أن ينطلق في حياته بكل أمل وعمل وجد في غذ أفضل.

ب)- الحوار الخارجي(ديالوج):

ونقصد به الحوار " الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة أطلق عليه تسمية الحوار التناوبي" [2]، أي أن الحوار الخارجي يشترط وجود طرفين مختلفين أو أكثر يتبادلان أطراف الحديث حول قضية ما.

وتجلى في بعض قصائد ديوان الأرواح الشاغرة، حيث يقول الشاعر في قصيدة ذات الدمع الأحمر:

والأبناء، أولئك اليتامى الصغار،

اذ سألوك:

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص51، 52

[2] – قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م، ص40

ماما ماما متى يعود أبونا

سوف يعود يا أبنائي

ويأتي لنا بالخبز والثياب الجديدة

والثياب الجديدة، نعم يا أبنائي

ونلاقيه عند ضفة الوادي يا ماما

نعم عند ضفة الوادي نتلاقى هناك جميعا،[1]

في هذا المقطع أقام الشاعر حوارا بين الأم والأبناء في صيغة الحكي، حيث نميز ثلاث أصوات صوت الراوي وصوت الأبناء وصوت الزوجة، فالشاعر يحاول نقل حالة الأم الحزينة وافتقاد الأبناء لوالدهم بأسلوب حواري غير مباشر حيث الأبناء يسألون بكل براءة وأمل، والأم تجيب بحزن شديد، والشاعر نقل لنا هذا الحوار الذي جاء بعد فاجعة مقتل الأب ليترجم حالته الشعورية ويصور حجم المعاناة التي تسبب بها المستعمر الظالم.

وفي قصيدة لاجئ صغير نجد الشاعر يبني قصيدة كلها في شكل حواري تتناوب فيه الأم والطفل، حيث يقول:

الطفل: قال لي الأطفال: أنت غريب . فما هو

الغريب يا أماه؟

الأم : هو الذي يأكل الخبز البارد .

الطفل: وأطفال هذه القرية أغرباء يا أماه ؟

الأم : لماذا ؟

الطفل: أكلوا معي خبزي البارد .

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص114، 115

الأم : انهم جباع .

الطفل: ألبس الجائع غريبا يا أماه ؟

***

الطفل: قال لي الأطفال: أنت لاجئ، فما هو

اللاجئ يا أماه ؟

الأم : هو الذي يخاف .

الطفل: ولكنني لا أخاف يا أماه، هم يخافون

أكثر مني.

الأم : اذن فهم اللاجئون .

الطفل: ولكني سمعتهم يقولون: ان اللاجئ هو

من خرج من بلاده ؟

الأم : وكذلك الذي يخلف في بلاده فهو لاجيء .

الطفل: إذن كلنا لاجئون .[1]

في هذه القصيدة نجد الشاعر ينقل تجربته الشعرية ومعاناته في المنفى وبعده عن وطنه على لسان الأم والطفل، فجاءت القصيدة في نسق حواري، سؤال وإجابة بشكل مباشر، يتحدث فيها عن حياة اللاجئ في بلاد غيره وحنينه لوطنه المستعمر، الذي يبقى أمل العودة إليه حلم يود تحققه.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص87، 88

6- الوصف:

تعددت مفاهيم الوصف حسب المجال الذي جاء فيه، فهو تقنية توجد على جميع الأصعدة، أما في الأدب فتعرفه سيزا قاسم أنه " أسلوب إنشائي، يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال "[1]. أي أن الوصف ينقل لنا الصور من حالتها المجردة إلى حالة حسية يمكن رؤيتها بالعين المجردة، فالوصف آلية فاعلة في السرد من جانب تفسيري وتوضيحي للأشياء والأشخاص...الخ في بعدها المادي والجسماني، أما في الشعر فيأخذ شقا آخر جمالي بما يعرف بالوصف المجازي [2]، ومع التداخل الكبير الذي شهدته الأجناس الأدبية وبعد أن برز السرد في الشعر أصبح الوصف في الشعر آلية سردية تساهم في بناء القصيدة وتعمق دلالتها وتترجم التجربة الشعرية للشاعر، فأصبح الشاعر يصف الشخصيات والأمكنة والأشياء بأسلوب سردي.

بما أن الشاعر عبد الحميد بن هدوقة روائي وقصصي فقد استثمر تقنات السرد في ديوانه ومن بينها آلية الوصف، حيث نجد في قصيدة الفلاح يقدم وصفا للشخصية إذ يقول:

أبي مات والفأس في يديه

أحيا البور

أبي كان يعمل

ويأمل

كان يسقي أرضنا بعرق

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة (د.ط)، 2004م، ص111

[2]– ناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص134، 135

وكان الخبز

يأتينا في ميعاده [1]

في هذا المقطع يستدعي الشعر شخصية الفلاح ووالده ويركز على الأب ويطلق عليه بعض الصفات المجازية التي تدل على تعبه وجده في العمل من أجل توفير القوت لأبنائه، حيث أن الشاعر لم يقدم وصفا جسمانيا مباشرا ولكن قدم قرائن تدل على الجهد والتعب والأمل الذي امتاز به الأب، إذ استدعى هذه شخصية الفلاح والتي يتبرز من العنوان وشخصية الأب يقارن بينهما وينظر إلى الحاضر بعيون الماضي، الماضي المزهر الحيوي الحاضر المدمر المهترئ، وكل ذلك بفعل المستدمر الذي أثر على جميع مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، أين أصبح الشعب الجزائري يجلس في المقاهي بدل العمل والجد وكثرة الكلام واللعب، فالشاعر أحضر الشخصية وقدم لها وصفا حتى تكون قدوة للشعب للجيل الحاضر في الجزائر المستقلة لينهض بها ويقوم ببنائها فعلا لا قولا فقط.

وما جعل الوصف سردي هو توظيف الشاعر للفعل السردي" كان " أثناء وصف الشخصية، الذي كان في نسق حكائي وارتداد للماضي.

كما نجد الشاعر عبد الحميد يصف الأمكنة، حيث يقول في قصيدة " الشمس المفقودة ":

أيتها الشمس التي أحببتك

وكنت رفيق الذكريات

والغدوات والروحات

فقدت الشاطئ

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص52، 53

ورماله اللينة

فقدت الربوة

ونسيماتها العليلة

فقدت الطريق

وأشجارها الظليلة

.....[1]

في هذا المقطع يقدم الشاعر وصفا للجزائر والتي أطلق عليها اسم "الشمس المفقودة" لكونه بعيدا عنها في المنفى، فاشتياقه لها دفعه إلى وصفها في صورة جميلة تارة وأخرى معاكسة، حيث يقيم مقارنة بين بلاده قبل دخول الاستعمار وعند دخوله فيقيم قصيدته على المتناقضات، تترجم حالة الحزن التي تعتريه واشتياقه لها من خلال تراكيب نحوية وصور بلاغية، فالوصف الذي قدمه عبد الحميد بن هدوقة كان وصفا نابعا من أعماقه معبرا على حالته الشعورية الحزينة وهو بعيد عن وطنه، كما أنه يؤثر على المتلقي ويجعله يستحضر صورتها ويرسم تضاريسها في مخيلته، كما أن الحوار الذي أقامه وصيغة المخاطب وأفعال السرد والحوار وعمق الوصف وسلاسته وحسن اختيار الكلمات والبناء اللغوي المحكم جعل الوصف سرديا مما أنتج قصيدة سردية.

ونخلص من هذا الفصل أن عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه الأرواح الشاغرة مثل بعض تقنات الحداثة الشعرية في بناء قصائده، حيث إن تكوينه الروائي والقصصي أثر في كتابته الشعرية فوظف تقنات السرد وطوعها وما يخدم تجربته الشعرية، فجعل نصه مرنا يصور لنا الواقع الجزائري في ظل الاستعمار وغداة الاستقلال.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص44

الفصل الثاني
الصورة الشعرية في
ديوان "الأرواح الشاغرة"
من اللسانية إلى السينمائية

الفصل الثاني:الصورة الشعرية في ديوان "الأرواح الشاغرة" من اللسانية إلى السينمائية

أولا- الصورة الشعرية

1. مفهومها

2. مفهوم اللقطة السينمائية في ديوان الأرواح الشاغرة

ثانيا- المونتاج السينمائي

1. مفهوم فن المونتاج

2. أنماط المونتاج السينمائي في ديوان الأرواح الشاغرة

انفتح الشاعر العربي المعاصر على فن السينما، واستعار بعض تقناته لبناء قصائده، فتحولت كتاباته من حالتها اللسانية إلى سلسلة من المشاهد التي تصور موقفا ما، فتغير مفهوم الصورة الشعرية البلاغية وظهر مفهوم اللقطة السينمائية، هذه الأخير التي ترتبط مع بعضها البعض في تتابع معين يخضع لفن المونتاج.

أولا- الصورة البصرية (الشعرية):

تعد الصورة عنصرا هاما في بناء القصيدة، و إن اختلف مفهومها بين القديم والحديث، حيث كانت الصورة في الشعر القديم تقوم على المشابهة والمماثلة، ولا تتعدى التصوير الحسي للعناصر الخارجية، أما في العصر الحديث فتغير مفهومها ووظيفتها" فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة وللعلاقات الخفية بين عناصره"[1]، فالصورة أصبحت جزء هاما في بناء القصيدة، ويعتمد عليها الشاعر في ترجمة تجربته الشعرية والتعبير عن حالته الشعورية، فأصبحت بذلك عنصرا هاما إلى جانب الإيقاع، حيث" أكد شعراء الحداثة خلال تجريبهم أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية"[2] ،فالذوق الحديث لا يعتمد على الإيقاع أو الموسيقى فقط، بل يركز أيضا على الصورة.

بعد الانفتاح الكبير الذي شهده الوطن العربي على التقنية الغربية وتأثر شعراءه بالثقافة والأدب الغربيين والفلسفة، أدى إلى تغبير مفهوم الصورة الشعرية خاصة بعد الصدى الذي حققه شعر اليوث، بالإضافة إلى مقولات السرياليين وأبحاث فرويد، " فأصبحت الصورة

[1] –علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط4، 2002م، ص65

[2] –محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص97

الشعرية رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة "[1]، فلم يعد الشاعر يسجل الأشياء، وإنما يترجم تجربته من خلال الانفعال بها لا تصويرها كما هي في الواقع، كما أن الصورة أصبحت مرئية وهذا بفضل الانفتاح على فنون السنيما والمونتاج والفنون التشكيلية والرسم... الخ، حيث يرى فان "بأن الصورة كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط ألوان، حركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة عاطفة" [2]، فالمتلقي للصورة الشعرية المعاصرة، يراها صورة بصرية مرئية أكثر منها تجريدية، وذلك محاولة من الشاعر لتقريب المعنى وتمثيله بصريا للمتلقي .

تمثل الصورة "الوجه المرئي أو المحسوس للخيال، تستثير عواطف النفس وتحركها من مكانها "[3]، حيث إن الشاعر يترجم خيالاته في شكل صور يتلقاها القارئ ويكون صورا معبرة عن ما أراده الشاعر، فهي عبارة عن صوغ لساني يترجم المعاني في صورة مرئية ومعبرة وإيحائية[4] من خلال "خلق مشهدي يتم عبر انزياحات اللغة بدلالة الواقع" [5]، فالتجاوز الذي يتم في الوحدات اللسانية والعلاقات القائمة بينها يؤدي إلى تشكيل صورة بصرية معبرة عن الواقع .

إن التداخل الكبير الذي شهده الشعر مع السينما خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين أدى إلى ظهور قصائد تقوم في بنائها على توظيف بعض تقنيات السينما

---

[1] –سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مر: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د.ط)، 1982م، ص23

[2] –روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، دار الكشوف، دار عاندور للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1971م، ص192

[3] –هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م، ص55

[4] – بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994م، ص13

[5] –عبد فرح موسى: أنماط الصورة في شعر الخوارج، مجلة جامعة ذي قار، م12، ع3، أيلول، 2017م، ص291

والمونتاج، فظهر مفهوم الصورة السينمائية "وهي الصورة النابضة بالحركة والصوت"[1]، والتي ظهرت بعد التأثر بالحركة الإيماجية مع باوند، حيث أدت إلى اتصال فعلي بين الشعر الحديث والسينما بين 1910-1920، والشاعر العربي المعاصر استفاد كثيرا من التجربة الإيماجية، وأيضا الأسلوب السينمائي حيث يستخدم المونتاج (كما يعرف في الأفلام) في بناء صورة إذ يلحق الصورة بالأخرى[2]، إذ "أن التصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره، كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية... لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي تستطيع أن يمنحه التصوير السردي"[3]، فالنص الشعري المعاصر حاول استثمار تقنيات السرد، الموجودة في القص والرواية، وباقتران السينما بالرواية واعتمادها عليها الفضل في اكتشاف بعض تقنات السينما، والتي عرفت بأنها سينمائية ولكنها في الأصل نابعة من الرواية (تقنات روائية)، ويؤكد هذه الفكرة أيزنشتاين الذي يرى أن غريفيث اعتمد على روايات دكنز من خلال بعض تقناتها لاكتشاف فن المونتاج[4].

إن الشعر والسينما يتقاطعان في مجموعة من العناصر تتمثل في:

- إن الفلم والشعر الحديث يتفقان على أن النقطة الأساسية ليس في إخبار القارئ أو المشاهد (المتلقي) بمعنى الأشياء، وإنما تجعله يشعر بها ويدركها ويكتشفها بنفسه.

[1]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، مصر، (د.ط)، 2007م، ص489

[2]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950- 2004) بحث في سمات الأداء الشفهي علم تجويد الشعر، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص228

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 2007م، ص138

[4]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص228

- يشتركان في كونهما يقومان على مبدأ التجاوز والنزعة التصميمية العالية وذلك من خلال كسر النموذج والأنظمة المهيمنة وبناء أنظمة جديدة تخضع لذاتية المبدع، أي لابد من الإبداع إذ لا يتحقق العمل الفني إلا من خلال التجاوز.

أما الجانب الثالث فيتمثل في الشعرية باعتبارها الغاية التي تسمو إلى تحقيقها كل الفنون الإبداعية والسينما أيضا، والتي تسعى إلى بلوغها من خلال لغة القول ولغة الصورة، حيث نجد لغة القول في السينما قريبة من لغة العامة ولغة الشعر من جانب الإيجاز، الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء والانزياح (التجاوز كما رأيناه سابقا)، أما من حيث لغة الصورة وذلك من خلال الاستخدام المجازي للصور السينمائية أو اللقطات وهذا ما نجده في الصورة الشعرية[1].

ومن هذا التداخل الكبير بين السينما والشعر أمكن للشاعر العربي المعاصر من توظيف تقانات السينما من اللقطة السينمائية وفني المونتاج والسيناريو.

1- اللقطة السينمائية وتجلياتها في ديوان الأرواح الشاغرة:

يقصد باللقطة *shot* في المفهوم الفني أي من وجهة نظر المصورين أنها جزء من الشريط المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا العمل واللحظة التي تتوقف فيها[2]، أي أن اللقطة لها بداية ونهاية وهي تشغل المسافة بينهما أما كوريجان تيموثي فيعرفها: "أنها الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى" [3]، من خلال

[1] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص 229

[2] –مارتن مارسيل: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2017م، ص196

[3]– كوريجان تيموثي: كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص55

هذا التعريف نلحظ أن كوريجان أطلق اسم الصورة المفردة على اللقطة وبذلك تتقاطع مع مفهوم الصورة الشعرية المفردة.

إن اللقطة مفردة تربطها علاقات مع لقطات أخرى مشكلة بذلك مشهدا وبهذا يتطابق مع مفهوما الصورة الشعرية باعتبارها أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تكون منها صورة شعرية ممثلة لقطة فنية تصويرية خاطفة، هذه الأخيرة عند تسلسلها تشكل فيلما سينمائيا وأيضا ترابط وتتابع الصور الشعرية تكون نصا.[1] حيث تمثل وحدة بناء الفيلم تماما مثلما الكلمة هي وحدة بناء اللغة وهي أصغر وحدة في اللغة السينمائية ويتكون الفيلم الطويل من آلاف الصور منظمة داخل اللقطات واللقطة تبدأ من بداية حركة الكاميرا حتى توقفها.[2]

إن تصوير اللقطة من طرف المخرج يتطلب توفر عناصر لابد من تحديدها أولا وتتمثل في، تحديد حجم الشيء المراد تصويره، زاوية الكاميرا بالنسبة لجسم المصور بالإضافة إلى تحديد زاوية الشيء المراد تصويره بالنسبة للكاميرا[3]، كما قسم السينمائيون اللقطات إلى أنواع استنادا إلى مبدأي الحركة والمسافة [4]مشكلا بذلك لقطات بصرية في الخطاب الشعري المعاصر.

1- 1)- **اللقطة المسافية (ل م):**

يعد عنصر المسافة أحد المبادئ التي اعتمد عليها السينمائيون في تحديد أقسام اللقطة السينمائية، وقد عرفها محمد الصفراني بأنها تلك "اللقطة التي تتخذ شكلها على أساس

[1]- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي العربي، ص231

[2]- منال أبو الحسن: السينما التسجيلية علم وفن تدريب وممارسة، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2015م، ص98

[3]- محمد عبد السلام علي: الحملات الإعلامية، دار المعتز للنشر والتوزيع، ط1،. 1438هـ، 2017م، ص274

[4]-محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي، ص231

قرب أو بعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير"[1]، أي أن المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير هي التي تحدد نوع اللقطة وقد قسمت على أساس هذا المبدأ إلى خمسة أقسام، ونجد الشاعر المعاصر يوظفها وما يتماشى مع تجربته الشعرية، حيث جعل من القصيدة فيلما سينمائيا يعرض على المتلقي، وذلك من خلال التشكيل اللغوي الذي فتح الباب للمتلقي من أجل إعمال البصيرة والبصر... الخ.

أ)- اللقطة القريبة (ل ق):

هي إحدى أنواع اللقطات التي تحدد حسب المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير واللقطة القريبة هي "اللقطة التي تقترب من الكادر إلى حد ما فتبين رأس الشخصية على سبيل المثال "[2]، أي أن في هذا النوع من اللقطات تكون الكاميرا قريبة من موضوع التصوير والذي مثله هنا برأس الشخصية أي أنها تهتم بالموضوع بعيدا عن السياقات أو العوامل الخارجية (البيئية) التي تحيط به، وهذا ما يؤكده سان تيرسن الذي يجعل من التركيز على الشيء المراد تصويره واستبعاد البيئة المحيطة به خارج الصورة أهم خاصية في اللقطة القريبة[3]، هذه التقنية التي استقاها الشاعر العربي المعاصر من فن السينما ووظفها في بناء قصائده، محاولا بذلك أن يقدم صورة بصرية معبرة عن الموقف الشعري، ونجد هذا النوع من الصور في شعر عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه الأرواح الشاغرة.

حيث يقول في قصيدة "أزرق العينين":

«سيمون» تبكي عن سجين

وضاء الجبين

[1]- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي، ص231

[2]- المرجع نفسه، ص232

[3]- سان تيرسن: الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1983م، ص96

أزرق العينين

ما ذنبه

أن قتل النساء والبنين؟[1]

من خلال هذه الأبيات يصف لنا الشاعر بعض ملامح السجين بعيدا عن وصف السياقات الخارجية (البيئة المحيطة)، وكأنه يقترب بعدسة كلماته ليصف أجزاء من جسم السجين مع التركيز على الجزء العلوي وبالضبط الجبين والعينين، حيث نجد الشاعر مصور فوتوغرافي يبدأ في تصوير سيمون وهي تبكي ثم ينتقل إلى السجين ويركز على جبينه ولون عينيه وهذا يشبه حركة عدسة المصور خلال اقترابه من الجسم المصور، فتصوير عبد الحميد بن هدوقة للسجين وسيمون في هذا المشهد جسد لدى المتلقي في صورة بصرية وكأنها لقطة من فيلم.

ب)- اللقطة القريبة جدا (ل ق ج):

تعد اللقطة القريبة جدا إحدى أقسام اللقطة المسافية وتعرف في معجم الفن السينمائي أنها "اللقطة القريبة جدا من موضوع التصوير والتي تجعله يملأ إطار الصورة وحده مثل وجه الإنسان أو أجزاء منه مثل العينين... أو سماعة التلفون أو صندوق المجوهرات أو باقة الزهور"[2] أي أن المصور يركز على نقطة واحدة تملأ سطح الصورة دون غيرها من الأشياء، كما أنها تعد "لقطة تفصيلية لجزء من الوجه أو العين أو الفم أو لبعض الأشياء"[3]، إذ أنها تصور جزء من الشيء بشكل دقيق وتفصيلي فيركز المصور على دقائق الشيء الواحد دون

[1] -عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص05، 06

[2] -مجدي وهبة، أحمد كامل مرسي، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1973م، ص249

[3] -عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما الصورة والتعبير، دار أي كتب، لندن، ط1، كنون الأول، ديسمبر، 2017م، ص105

غيره، فتؤكد منال أبو الحسن هذا بقولها أن اللقطة القريبة جدا تصور جزءا صغيرا من ثلثي المصور قد تصل إلى مجرد عين أو فم [1]، حيث إنه يأخذ مسافة صغيرة من المسافة الكلية ويصورها بتركيز عالي، أما محمد الصفراني فيعرفها كونها اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدا مركز على جزء محدد منه وبهذا اللقطة القريبة جدا تختلف عن اللقطة القريبة بانتقائها موضوعة معينة من الشيء المراد تصويره [2]، فبحسب هذا التعريف فإن اللقطة القريبة تصور موضوع الصورة في كليته بينما اللقطة القريبة جدا فتحدد جزء منه وتركز عليه خلال تصويره متجاوز بذلك الأجزاء الأخرى.

وتجلى هذا النوع من اللقطات في قصيدة ذات الدمع الأحمر لعبد الحميد بن هدوقة، حيث يقول:

كفكفي دمعك أيتها الأم الحنون

وهبت حرارة العاطفة، ورقة الوجدان، ويقظة الضمير،

فتصارخت أصداء الثكل في أعماقك

وانفرجت شفتاك عن ألحان اللوعة ونفثات الألم،

وذبل لسانك من ذكر زوجك و أبنائك

فهلا رفقت بلسانك الذي صار مواتا أيتها الأم الحنون؟[3]

إذا كان الشعر المصور في اللقطة القريبة يصور جزء من الجسم، فانه في اللقطة القريبة جدا يصور جزء أدق منه ففي مشهد وفاة الزوج نجد الشاعر يقترب في تصويره للزوجة من وجهها ويدقق في فمها ولسانها وحركة شفتيها التي تترجم حالة الحزن والألم

[1] –منال أبو الحسن: السينما التسجيلية، ص99

[2] –محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي، ص233

[3] –عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص111

لفقدان زوجها، والأصوات التي تصدرها لكثرة البكاء والنحيب. إن الشاعر يحاول أن يصور لنا هذا الموقف الحزين والدامي بداية من العنوان "ذات الدمع الأحمر"، الذي يشع بمرارة الفقدان لينتقل بعدها ويصور دموع الأم مع التركيز على فمها من حركة شفتيها وصوت لسانها، وبذلك تقمص الشاعر دور المصور وأخذ في تحريك كاميرته نحو الجزء المصور ليقدم للمتلقي صورة بصرية مجسدة لهذا المشهد المعبر عن حزن الأم على وفاة زوجها.

وأيضا في قصيدة حامل الأزهار، حيث يقول:

حمل الأزهار، وسار..

إلى المدينة الجديدة.

ورأى من بعيد نورا!

نورا ذهبي اللمعان

ينبعث من تلك الألسنة البيضاء،

وفروعه في السماء،[1]

ج)- اللقطة المتوسطة (ق م):

تعرف اللقطة المتوسطة أنها " لقطة تكون فيها الكاميرا على مسافة متوسطة من الجسم المصور، ربما تظهر جسد الممثل من الكاحلين أو الركبتين أو الخصر إلى الأعلى"[2]، أي أنها تكون في وضعية الوسط من مسافة المصور، كما أنها تصور الشخص من أعلى رأسه حتى وسطه [3]، أو من الرأس حتى الركبة [1] وذلك حسب مسافة الوسط.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص119

[2] –ويليام قي كوستانزو: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، دار المحورالأدبي للنشر التوزيع، ط1، 2020م، ص626

[3] –منال أبو الحسن: منال أبو الحسن، السينما التسجيلية، ص99

أما كوريجان تيموثي فيرى أن اللقطة المتوسطة "تقع في منتصف الطريق بين اللقطة القريبة وتلك البعيدة وهي تبين معظم لا كل أجزاء جسد الشخصية"[2]، إذ أنها تصور جل الأجزاء لا جزء واحد فقط فلا تكون بعيدة تصور الكل مع البيئة المحيطة، ولا قريبة تصور جزء واحد فقط، فهي لقطة تستبعد البيئة المحيطة وتجعل الجسم هو محور الانتباه.[3]

وبرز هذا النوع من اللقطات في قصيدة " ما أجمله" حيث يقول:

ما أجمله

في يده ذراع

وتحت قدميه جثة

وهو يبتسم

لتخرج الصورة جميلة

انه جندي

جمهوري

يهتف كل صباح

(تحيا الجمهورية)

رقم 4 [4]

في هذا النوع من التصوير نجد الشاعر المصور يرصد جل أجزاء الشخصية لا كل الأجزاء، حيث يصور لنا ذراع الجندي الحامل للدرع ثم ينتقل بعد ذلك ليصور فمه وهو

[1] - عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما الصورة والتعبير، ص102

[2] –كوريجان تيموثي: كتابة النقد السينمائي، ص35

[3] –محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص234

[4] – عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص97

يبتسم ويطق صيحات، وأيضا يرصد قدمه وهي على الجثة، وبذلك نجد الشاعر في منطقة وسطى لاهي بقريبة من الكادر الذي يمثل مصرح الجريمة ولا ببعيدة عنه، لأنه تمكن من نقل صورة الجثة والابتسامة والدرع، وخلال هذا التصوير نجد الشاعر يستبعد البيئة المحيطة بالشخصية مركزا فقط على الشخصية، فلم يقدم وصفا لمكان المشهد.

د)- اللقطة البعيدة (ل ب):

ونقصد باللقطة البعيدة تلك اللقطة التي " تكون فيها الكاميرا بعيدة نسبيا عن الجسم المصور، ربما تظهر جسد الممثل بالكامل وهو يركد في الحقل " [1]،أي أنها تظهر الجسم كله وليس جزء فقط، كما أنها " تصور في العادة من مسافة بعيدة لإظهار مكان واسع جدا وتستخدم في تحريك المجاميع الكبيرة حيث تلقي نظرة شاملة على ساحة الأحداث "[2].

فالمصور يقع على مسافة بعيدة عن الشيء المصور حتى يجعل من الإطار قادر على احتواء الجسم كله وبعض من مكان الواقعة (البيئة المحيطة به)، حيث يركز على حركة الإنسان مع إدراك أقل لما يحيط به، كما أن المتفرج خلال اللقطة البعيدة يركز انتباهه على ممثل في انفراده [3] لأن كادر الصورة أكثر تركيزا على الشخصيات وهذا ما يميزها عن النوع الآخر من اللقطة الموالية.

ونجد هذا النوع من اللقطات في عدة مقاطع من قصيدة حامل الأزهار منها:

وصل بعد الميعاد،

وقد وصد الباب...

فأنثنى راجعا.

[1] –ويليام قي كوستانزو: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، ص625

[2] –عبد الباسط الجهاني: الفيلم الروائي المغاربي الدرامية والجمالية، ص107

[3] –محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي، ص236

ولكن أصوات حادة اخترقت أذنيه،

وزلزلت منه الأعماق:

« يا حامل الأزهار ...يا حامل الأزهار... »

فوجم وجوم السامد الحيران!

وإذا بضحكات ماج منها الفضاء!

وأعقبها صمت عميق،

كالفناء![1]

عمد الشاعر في هذا المقطع إلى تصوير الشخصية والتركيز عليها مع رصد بسيط للبيئة المحيطة بها، وما يميز هذا النوع من اللقطات كون المصور يركز على الشخصية وخاصة من جانب حركتها، فنجد عبد الحميد بن هدوقة يجعل من حركة الشخصية هي الكادر فيصف الجندي العائد عن وصوله وفتحه الباب وعودته سماعه للصوت وحتى ردة فعله وصفها وصورها (دهشته وعجزه عن الكلام ...الخ)، كما يقدم وصفا للآخر المنادي وبعضا من البيئة المحيطة، فالشاعر قدم لنا مشهدا بصريا يترجم تجربته الشعرية والحالة الشعورية للجندي العائد إلى أرض الوطن.

1- 2)- **اللقطة المتحركة (ل م)**:

اعتمد السينمائيون في تقسيم اللقطات على مبدأ المسافة إلى جانب ذلك مبدأ الحركة وسميت اللقطة التي استند في تقسيمها على مبدأ الحركة باللقطة المتحركة، وهي " التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحركها من مكانها أم على محورها أم بنقلها

[1] -عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص120

وتغيير زاويتها "[1]، إذ أن حركة الكاميرا وزاويتها بالنسبة لجسم المصور هي التي تحدد شكل اللقطة حيث يتم تحريك الكاميرا في نفس حركة الجسم المصور أو في زاوية الأعلى أو الأسفل أو في اتجاهين متعاكسين (يمين وشمال).

إن تحريك الكاميرا في اتجاهات مختلفة يظهر الصورة تتحرك أو تغير في اتجاهها فتأثر اللقطة على المتفرج وتقوي من انتباهه إلى الأجزاء التي يريد المخرج أن يلفت نظره إليها [2].

وتنقسم هذه اللقطات إلى أربع لقطات تختلف باختلاف زاوية نظر عدسة الكاميرا إلى الجسم المصور، وتتمثل في:

أ)- اللقطة التتبعية (ل ت):

ويقصد بها اللقطة التي" تكون فيها الكاميرا مثبتة على منصة ذات عجلات Dolly تتحرك على قضيبين متوازيين حتى تساعد على سهولة ونعومة حركة الكاميرا أثناء متابعة حركة الشيء المراد تصويره" [3]، أي أن الكاميرا تكون في حركة تتبعية لشيء ما فتتبع على سبيل المثال شخص سائر[4]، إذ أن في هذا النوع من اللقطات يكون المصور خلف الجسم المصور في حركة تتبعية (تعقبية) له.

ويتجلى هذا النوع من اللقطات في قصيدة "حامل الأزهار" حيث نجد الشاعر المصور في حركة تتبعية للشخصية، فنراه يصوره تارة في المدينة متجها نحو الشهداء ثم يصفه من بعيد والضوء المنبعث منه ونجذ هذا في المقطع الأول حيث يقول:

---

[1] -محمد الصفراني: التشكيل البصري قي الشعر العربي، ص240

[2] -منال أبو الحسن: السينما التسجيلية علم وفن تدريب وممارسة، ص101

[3] -المرجع نفسه، ص101

[4] -كوريجان تيموثي: كتابة النقد السينمائي، ص36

حمل الأزهار وسار..

إلى المدينة الجديدة.

ورأى من بعيد نورا!

نورا ذهبي اللمعان،

ينبعث من تلك الألسنة البيضاء،

وفروعه في السماء،

ياله من نورها لفها وانطلق..

في المساء،

أرسلت تلك الأشعة الغاربة،

بسمات حزينات

على قبور الشهداء

.....

وصل بعد الميعاد،

وقد وصد الباب...

فانثنى راجعا.

.....

ها هو راجع إلى كوخ أظلم من الياس!

.....

فتح النافذة وجلس،

في الليل مع الذكريات،

.....

قضى ثلثي الليل يلاحق ذكرياته،[1]

ثم ينتقل بعدها في تصويره للشخصية وهي أمام القبور ويقدم وصفا للمكان وما وجدته الشخصية عند وصولها ثم ينتقل بكاميرته ويتتبع عودة حامل الأزهار أو الجندي العائد إلى كوخه ويقدم م له فهو راجع إلى كوخ اظلم من اليأس الخ ثم يتبع وهو على النافدة يتذكر الذكريات ثم نومه ونجذ ذلك في قوله: فتح النافدة وجلس حتى بين مواكب الأحلام وخلال نومه تتبع المصور الشاعر انتقاله في أحلامه إلى أن يستيقظ وبقوم من فراشه فيقول: وانتهى به المطاف إلى اليقظة من جديد ثم يستمر في تعقب رحلته فنجذه يصور وهو في المدينة بعد استيقاظه وذهابه دخل المدينة وجاب خلال الديار أين أضع الأزهار ثم يكمل بعد ذلك مسيرته وهو عائد من قبور الشهداء في هذه القصيدة نجذ الشاعر المصور حامل لكاميراته ويتعقب الشخصية وتجلياتها المختلفة سواء فالمدينة أو القبور أو الكوخ أو في الطريق وحتى في منامه وأحلامه يتعقبه وبذلك استطاع الشاعر أن يقدم صورة بصرية تجسد تحركات الشخصية في شكا تتابع اللقطات والمشاهد الموضحة لحركة الشخصية.

ب)- اللقطة العالية (ل ع):

ويقصد بها لقطة من فلم مصور تصور ما فوق الممثل أو الشيء، إذ أن المصور يكون فوق الجسم المصور وينظر إليه نحو الأسفل حيث تكون فيها الكاميرا في وضع علوي

[1] - عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص119، 120، 121

وتتجه عدستها إلى الأسفل وهي تعطي تأثيرا دراميا بضآلة الشخصية أو الموضوع أو الإقلال من أهميته، لأن المصور يكون في وضعية أعلى من الجسم المصور، وتكون الرؤية في زاوية من الأعلى إلى الأسفل، وبالتالي التقليل من أهمية الشخص وقوته ويعرض في حالة ضعف أو انهيار وتقبل للسقوط والهزيمة، أي أن هذه اللقطة تستخدم في حالات الضعف والحزن غالبا.

ونجدها تتجلى في قصيدة "ذات الدمع الأحمر"، حيث يقول الشاعر:

الزوج مسلول يرسل دفقات الدم تباعا،

وأنت تنظرين ملتاعة حزينة،

وتترقبين الفاجعة،

وأخيرا تبعت الزهقة شهقة،

سارع لها أولادك،

واجتمعوا حولك ينظرون حيارى،

ذلك المشهد الدامع الدامي!

ما أشد سعير قلبك اللائب الملتهب أيتها

الزوج المعطاف![1]

إن الشاعر المصور ينقل لنا مشهد موت الزوج من زاوية عالية لكي يتمكن من تصويره بدقة والإلمام بكل ما يحدث هناك، فصور الرجل ممدود وهو ينزف والروح تفيض

[1] - عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص112، 113

إلى مولاها والزوجة تبكي وترثي زوجها وأيضا الأولاد حوله يبكون، وقد اختار الشاعر هذه الزاوية حتى يتمكن من تصوير حالة الذعر والحزن التي انتابت العائلة بوفاة الوالد ويبينه في وضعية ضعف وانهزام.

ثانيا- المونتاج السينمائي:

1- مفهوم فن المونتاج:

يعد المونتاج أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن السينما، حيث اعتبره بعض الباحثين السينمائيين جوهر السينما، واختلف في ذلك، ويمثل فن " المونتاج القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية وأن الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التي يعتمد عليها التركيب "[1]، فالمونتير يعود للطبيعة يستوحي منها أفكاره وأحاسيسه وتجاربه ثم يبني بها لقطات هذه الأخيرة يرتبها ويركبها انطلاقا مما يهدف أو يصبو إليه أو ما يريد إيصاله للمتلقي، وبالتالي فإن " فن المونتاج يحدث عندما يؤدي جمع لقطتين أو أكثر إلى انتقال المعنى إلى مستوى أخر، الدهشة البصيرة، أو الصدمة أو اكتشاف مفاجئ "[2]، أي أن تركيب اللقطات يكون بأسلوب إبداعي غير متوقع من طرف المتلقي بل يكسر أفق توقعه.

ويعد ايزاشين سيرجي من المهتمين والباحثين في نظرية المونتاج، حيث يرى أن فن المونتاج " يعني حرفيا التجميع أو التركيب... وهو سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين، موجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه... وإنه ذلك التتابع الذي يولد المعنى، أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها بل تكون مشوبة

[1] –محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص250

[2] –كين دانسايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011م، ص24

بالغموض، ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذ يصبح الفيلم ذا معنى"[1].

أي أن فن المونتاج يقوم على تركيب اللقطات وفق تسلسل يحدده المونتير حتى يحدث به صدمة لدى المتلقي وهذا التركيب يكون بمثابة تحفيز يولد ردة فعل من المشاهد، كما أن إيزاشين يرى أن اللقطة في حد ذاتها ليس لها معنى بل تكسب معناها في علاقاتها مع اللقطات الأخرى فتشكل بذلك معنى يحاول المتلقي الوصول إليه وهذا يماثل الوحدة البنائية في السلسلة اللسانية، حيث يؤكد سوسير أن العلامة اللسانية لا قيمة لها في ذاتها بل في علاقاتها مع الوحدات الأخرى ويعمل المستوى التركيبي على جمع الوحدات وفق تسلسل ينتج عن ذلك معنا، حيث إن " أية عبارة مكونة من العديد من الجمل والجملة الواحدة مؤلفة من كلمات، لذلك تعتبر الكلمة الوحدة البنائية الأساسية للغة المنطوقة أو المكتوبة وطوال تاريخ السينما ظل السينمائيون وأصحاب النظريات السينمائية يبحثون عن الوحدة البنائية التي تؤلف اللغة السينمائية، وكانت اللقطة هي الإجابة عن هذا السؤال" [2]، فبذلك تكون اللقطة هي الوحدة البنائية في بناء المشهد وتركيب المشاهد يؤدي إلى إنتاج فيلم كامل، وبذلك يتوازى التركيب مع المونتاج والكلمة مع اللقطة، فإذا " كانت الكلمة المفردة لا تحمل إلا دلالتها المعجمية فإن اللقطة المفردة لا تحمل غير دلالتها المشهدية، وإذا أدخلت الكلمة المفردة في سياق تركيب لغوي واللقطة في سياق مونتاج سينمائي فإن السياق يكسبهما دلالات جديدة، وهذا يعني أن اللغة والمونتاج نظامان بنويان وبالتالي يمكننا تحليل فن المونتاج بنويا مثلما نحلل النص اللغوي "[3].

[1] –أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تر: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص76، 77

[2] – كين دانسايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، ص 11

[3] –محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص247، 248

وبذلك فإن كل من بناء الجملة اللسانية وبناء المشهد السينمائي يخضعان إلى المحور الأفقي والاستبدالي، إذ تبنى على مستوى المحور الأفقي الجمل والمشاهد وفق تسلسل معين ومنتظم وعلى المستوى الاستبدالي تتوفر البدائل سواء كانت البدائل اللسانية أو البدائل المشهدية، التي تغير من معاني ودلالات اللقطة والكلمة، حيث يرى محمد الصفراني أن تركيب المفردات في اللغة يماثل تركيب اللقطات في الفيلم على أسس بنوية واحدة، ويعرف فن المونتاج على أنه فن صياغة وتركيب وترتيب الصور/ اللقطات في تسلسل فني لتؤدي دلالة بصرية ذات مغزى فكري وفني يجسد مضمون النص المراد تصويره للمتلقي/ المشاهد، وبذلك ففن المونتاج لا يعمد إلى ترتيب اللقطات تسلسليا حسب زمن تصويرها، وإنما يرتبها وفق رؤية المونتير بطريقة فنية وهنا تكمل الجمالية والإبداعية فيه، وقد استثمر الشاعر العربي المعاصر أنواع المونتاج في بناء قصائده حتى يقدم صورة بصرية للمتلقي تجسد شعره وتجربته الشعرية والشعورية.

2- أنماط المونتاج السينمائي في ديوان الأرواح الشاغرة:

أ- المونتاج الترابطي:

ويقصد به " المونتاج المبني على تقنية الترابط وذلك بأن يقدم المونتير عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية، ولو قدمت هذه اللقطات منفصلة غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي/ المشاهد "[1]، أي أن هذا النمط من المونتاج يقوم بعرض لقطات مختلفة لا صلة بينها ظاهريا ولكنها ذات صلة داخلية وهذا ما يؤثر في المتلقي ويجعله يقيم صورة بصرية بين هذه اللقطات المتباينة، إن هذا النمط يبرز في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة التي تدعو إلى الوحدة العضوية رغم أن بنائها فيه من الاختلاف ما فيه.

[1] –المرجع نفسه، ص253

ومن القصائد المبنية على تقنية المونتاج الترابطي قصيدة أغنية لا تلحن، حيث يقول الشاعر:

أتبحث عن خبز؟

عن أحلام؟

عن ليالي جميلة

تملؤها أنغام؟

ماذا أقول؟

لا تصلح الرمزية ولا السريالية لخواطري

الذباب؟

الحر؟

البطالة؟

والعلم الجميل

بيوت تهدم وأخرى تشيد

بالمقبرة؟

العبيد تسيل عيونهم بالدماء

بالحرية ؟

في كل مكان [1]

إن المتلقي لهذا المشهد يلحظ أنه يتكون من مجموعة من اللقطات تبدو متباينة على المستوى الظاهري وتتمثل في: الليالي الجميلة، الأنغام، الخبز، السريالية والرمزية، الذباب، الحر، البطالة، العلم الجميل، بيوت مهدمة وأخرى مشيدة، العبيد، الحرية، حيث لا تجود علاقة ظاهرية بينها لكن الشاعر حاول الربط بينها وتقديمها في بناء بصري موجز مشكلا بذلك مشهدا سينمائيا يترجم الأوضاع المزرية التي مرت بها الجزائر عقب الاستقلال، بفعل الجرائم التي ارتكبها الاستعمار والدمار الذي ألحقه بمختلف المجالات من حياة اجتماعية واقتصادية ...الخ، فحاول عبد الحميد بن هدوقة من خلال هذه التقنية أن ينقل هذه الحالة إلى المتلقي في مشهد سينمائي.

ب- المونتاج التضادي:

يعد أحد أنماط المونتاج السينمائي ويعرفه الصفراني أنه "المونتاج المبني على تقنية التضاد، وذلك بأن يقدم المونتير عددا من اللقطات المتضادة، بحيث تتميز اللقطة بتضادها مع اللقطة الأخرى بهدف إبراز حسن كل منهما على حدا" [2]، إذ أن المونتير أو الشاعر يحاول عرض لقطتين أو أكثر متضادتين في قصيدة واحدة (مشهد واحد)، محاولا بذلك إبراز خصائص كل واحدة فيهما فالشيء يعرف بنقيضه، كما أن طريقة عرض الثنائيات الضدية تأثر في المتلقي وتعمق تفكيره فيعيد بناء النص بصريا.

ونجد عبد الحميد بن هدوقة في بعض قصائده يبني مشهدا يشمل لقطات متناقضة، حيث نجده يقول في قصيدة أزرق العينين:

« سيمون » تبكي عن سجين

[1] –عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص27، 28

[2] –محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص255

وضاء الجبين

أزرق العينين

ماذنبه

أن قتل النساء والبنين؟[1]

في هذا المقطع نجد مجموعة من اللقطات المتضادة، حيث يتضح هذا التضاد من خلال قول لقطة سيمون وهي تبكي على سجين ولقطة قتله للنساء والبنين، فالشاعر يحاول رصد المفارقة التي حدثت بفعل تضامن سيمون الفيلسوفة الوجودية التي تقدس حياة الفرد مع مجرم قاتل وغضها البصر على كل ما قام به من جرائم وتدمير للمدن وقتل للبشر(نكبة أكتوبر). إن الشاعر وظف تقنية المونتاج التضادي ليقدم دلالة المقطع في مشهد سينمائي يعمق فكرة الأنا والأخر وأن الإنسان مهما بلغ من العلم والتفكير إلا أنه يبقى خاضع لعاداته وأصله وتابع لبني بشرته وان كانوا ظالمين.

ج)- **المونتاج التكراري**:

من خلال اسمه نفهم أنه يقوم على خاصية التكرار هذه التقنية التي تتوفر في جميع الفنون والنشاطات الإبداعية وغيرها ومنها السينما التي تقوم تقاناتها على التكرار فبرز ما يعرف بالمونتاج التكراري " المبني على تقنية التكرار، وذلك بأن يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات مع التركيز على لقطة معينة بتكرارها أكثر من مرة بين لقطات النص "[2]، فخلال هذا المونتاج نلحظ بروز لقطة بصفة متكررة دون غيرها من اللقطات الأخرى وذلك من أجل التأكيد هذا ما يجعله يتقاطع مع التكرار الفني في اللغة، حيث يكسبان

[1] –عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص06،05

[2] –محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 256

أهميتهما الفنية من نفس المصدر فالتكرار في اللغة الشعرية يعني إلحاح الشاعر المبدع على أمر[1] أكثر يخدم تجربته الشعرية وحتى يكون المونتير مونتاج تكراري لابد من تكرار للقطة واحدة.

وتجلت هذه التقنية في مجموعة من القصائد، حيث يقول الشاعر:

« سيمون » تبكي عن سجين

وضاء الجبين

أزرق العينين

.....

.....

.....

سيمون تبكي عن سجين

.....

.....

سيمون تبكي عن سجين

ما اسمه؟

ما جنسه؟

.....[2]

إن المتلقي لهذه القصيدة يلحظ تكرار لقطة سيمون تبكي عن سجين، فإلحاح الشاعر عليها راجع إلى الأثر النفسي الذي ألحقته به، فتأييد سيمون لليهود استفز الشاعر فعبر عن

[1] – محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص256

[2] –عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، 05، 07، 09

سخطه بتكرار هذه العبارة، فسيمون الأديبة والفيلسوفة المفكرة استخدمت عاطفتها بدلا عن عقلها، فتجاوزت كل ما فعله اليهود في نكستي حزيران وأكتوبر وما قبلها وأخذت بالبكاء على اليهودي المغتصب.ان هذا الامتداد الخطي التكراري يؤكد على فكرة الصراع بين العربي والأخر حتى وان كان هذا الأخر فيلسوفا أو عالما، هذا الصراع الأزلي والممتد في القرون الماضية فحاول الشاعر التعبير عنها وإيصالها للمتلقي في شكل ترديد لقطات وفق صياغة مونتاجية معينة تعمق الدلالة وتترجم التجربة الشعرية والحالة الشعورية للشاعر.

وفي قوله أيضا في قصيدة قبلتني اليوم أمي يقول:

قبلتني اليوم أمي،

قبلني قبل العيد!

كانت أختي الصغيرة

وأنا،

وأمي،

.....

قبلتني اليوم أمي،

قبلتني قبل العيد،!

كانت غاضبة علي أمي.

لم أنجح في الامتحان،

.....

قبلتني اليوم أمي،

قبلتني قبل العيد!

.....[1]

في هذه القصيدة نجد تكرارا للقطة قبلتني اليوم أمي قبلتني قبل العيد، فالشاعر المونتير يؤكد عليها لما تحمله من دلالات عميقة وأثر نفسي كبير، لأنها كانت المرة الأخيرة التي يقابل فيها أمه لان الجنود الفرنسة قتلت كل عائلته، ولم يبقى من ذلك اليوم سوى ذكرى أمه التي قبلته، فالشاعر يرددها باستمرار لأنها المكان الوحيد الذي يفر فيه من ألم الفقد والوضع الحالي، كما أنه يحاول أن يوضح وينقل للمتلقي ماقام به المستعمر الظالم من جرائم كبيرة تركت أثرا عميقا في نفوس الشعب الجزائري، فمثلت هذه اللقطة العنوان نفسه واللازمة المكررة على طول القصيدة.

أما في قصيدة الفلاح فيبني الشاعر المونتير قصيدته على عدد من اللقطات، حيت كانت المقهى هي اللقطة الافتتاحية، حيث يقول:

بالمقهى

تحدث الناس عن أشياء جديدة

طرق سوف تشق

عيون تجرى

في النور

معامل تصنع الجرارات

[1] --عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص81، 82، 83

والطائرات

.....[1]

ثم يستمر في بناء لقطاته حتى بداية المقطع الثاني فيقول:

الغروب

وحديث الناس بالمقهى

والذكريات

كلها تجوب

أعماق الضمير[2]

إن الشاعر يكرر لقطة بالمقهى لما تتضمنه من دلالة يؤكد عليها الشاعر، حيث تمثل المقهى الذي يجتمع فيه الناس ويتبادلون أطرف الحديث، فالشاعر أراد أن يبرز مخلفات الاستعمار تهديم كلي للاقتصاد والمجتمع والثقافة، فأصبحت كل منجزات الدولة حديث في المقهى لا أكثر ولا أقل قول لا يصاحبه فعل من الصباح حتى المساء والناس في المقهى دون عمل و بناء لمستقبل حياتهم ودولتهم، فالشاعر خلال منتجة قصيدته كرر هذه اللقطة لينقل للمتلقي الأوضاع التي آلت إليها الجزائر، فوظف تقنية المونتاج التكراري ليجسد الفكرة تجسيدا بصريا في شكل فيلم.

د)ـ المونتاج الفجائي:

[1] --عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة،ص49

[2] --المصدر نفسه، ص51

يقصد بالمونتاج الفجائي "المونتاج المبني على تقنية المفاجئة، وذلك بأن يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقي/ المشاهد، وتشبه هذه الصياغة المونتاجية لغويا أسلوب التعبير بإذا الفجائية "[1]، حيث يقوم المونتير بتركيب مجموعة من اللقطات على نفس الوتيرة أو الوضعية الشعورية وبطريقة واضحة، ثم يدخل لقطة أخرى غير متوقعة فتفاجئ المتلقي لهذا النص أو المشهد ففي انتظاره لأمر ما أو تسلسل معين يطرأ تغيير يحدث إخلال في سلسلة تفكيره أو توقعه وبهذا تشبه إذا الفجائية في السلسلة اللسانية (التي تكسر أفق توقع الآخر) اللقطة الفجائية في المونتاج الفجائي فكلاهما تكمن وظيفتهما في إحداث تأثير المتلقي وكسر لسلسة ترتيب تصوراته.

ومن النصوص المبنية على هذه التقنية قصيدة قبلتني اليوم أمي، حيث يقول:

قبلتني اليوم أمي،

قبلتني قبل العيد!

كانت أختي الصغيرة

وأنا،

وأمي،

كنا عند الخياطة ننتظر،

ننتظر الفساتين الجديدة،

اشتراها أبي،

[1] –محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص260

.....

كنا جميعا مسرورات

بالفساتين الجديدة،

التي اشتراها أبي!

قبلتني وأرسلتني،

إلى أبي،

لآتي بثمن الخياطة،

وجدت الباب محطما،

والدماء تسيل

من فم أبي

قتلوه

.....[1]

في هذه القصيدة نجد الشاعر يقوم برصد سير الحدث وتراتبيته بلغة حكائية تشكل صورة بصرية للمتلقي حول الطفلة التي ذهبت مع والدتها وأختها للخياطة وهن فرحات بثياب العيد، وفي ظل هذه السعادة الغارمة للعائلة تأتي نقطة الانعطاف التي تتحول فيها حياة العائلة من فرح وسرور إلى حزن ودم، هذه اللقطة المفاجئة التي كسرت أفق توقع القارئ الذي كان يأمل عودة البن بالمال ولبس الثياب في العيد، وإذا بالمستدمر الظالم يخرب

[1] --عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص81، ص83،

سعادتهم بعدم كل العائلة وحتى الخياطة، فالملاحظ لهذا المقطع يجد نقطتا انعطاف الأولى قتل الأب وصدمة البنت والثانية عودتها إلى أمها فتتفاجأ بانفجار البيت وموت الوالدة والأخت والخياطة، لذا نجد الشاعر في حالة صدمة من هول الفاجعة وحالة نفسية مضطربة مما جعله يكرر عبارة قبلتني اليوم أمي ويبني لقطاته في مشهد دموي حزين يثير المتلقي،فعمد إلى صياغته وفق المونتاج الفجائي الذي يترجم حالته الشعورية وموقفه الشعري.

وفي قصيدة حامل الأزهار حيث يقول:

وصل بعد الميعاد،

وقد وصد الباب...

فانثنى راجعا.

ولكن أصوات حادة، اخترقت أذنيه،

وزلزلت منه الأعماق:

« يا حامل الأزهار.. يا حامل الأزهار... »

فوجم وجوم السامد الحيران!

وإذا بضحكات ماج منها الفضاء!

وأعقبها صمت عميق،

كالفناء![1]

ه- المونتاج الإزدواجي:

[1] --عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص120

إذا كان في المونتاج الفجائي قطع فجائي فإن المونتاج الإزدواجي نجد فيه التقطيع الإزدواجي، حيث يقطع المونتير من أمام وخلف بين لقطتين أو مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج وهو يستعمل غالبا عندما تقع إحدى الشخصيات الرئيسية في مأزق وتكون النجدة في الطريق، فينقطع المشهد الأول في لحظة حرجة ليظهر جزء من المشهد الثاني، ثم يستأنف المشهد الأول وهكذا، ويظل قلق المتفرج وترقبه في ازدياد حتى تلتقي نهايتا المشهدين في اللحظة الحاسمة.[1]

إن هذا النمط من المونتاج يشترط وجود مشهدين، حيث يتكون كل مشهد من سلسلة من اللقطات يعمل المونتير على كسر نمطية تراتبية قطات المشهدين بالتناوب في عرضها، إذ يعرض مجموعة لقطات المشهد الأول ثم يقطعه ويبدأ في عرض لقطات المشهد الثاني ثم يقطعه ويستمر في هذه العملية إلى أن يصل في النهاية إلى عرض اللقطة النهائية لكلا المشهدين معا.

نجد الشاعر عبد الحميد بن هدوقة في قصيدة "ذات الدمع الأحمر" يبني لقطاته وفق المونتاج الإزدواجي، حيث يقول:

الزوج مسلول يرسل دفقات الدم تباعا،

وأنت تنظرين ملتاعة حزينة،

وتترقبين الفاجعة،

وأخيرا تبعت الزهقة شهقة،

سارع لها أولادك،

[1] – محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص262

واجتمعوا حولك ينظرون حيارى،

ذلك المشهد الدامع الدامي!

ما أشد سعير قلبك اللائب، أيتها

الزوج المعطاف! [1]

في هذا المقطع نجد الشاعر المونتير يصور حدث قتل الزوج، فيقدم سلسله من اللقطات القريبة التي تعبر عن هذا المشهد الدامي، فوصف الرجل في اخر لحظات حياته والدم يتدفق منه والروح تعود إلى باريها، وانتقل بعدسته ليصور حالة الأم المصدومة والأبناء حولها يبكون، فترجمت هذه السلسلة اللسانية المشهد الدامي في صورة بصرية حقيقية جعلت المتلقي يعمل خياله ويحولها إلى مشهد من فيلم أو حدث وقع أمام عينه.

لم تعرفيه فجعله الحظ نصيبك،

ثم تفتحت براعم الحب في قلبك الصغير،

وأزهرت روضة الزواج في حنايا فؤادك،

وخفقت روحك في السماء الحالمة،

تستضيئ بأشعة الحب،

وتتغلغل في أعماق الأمل،

ذلك الفضاء المبهم، حيث تنام الحياة العذراء!

.....[2]

[1] –عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص112، 113

[2] ––عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص113

بعد سلسلة اللقطات التي صورها الشاعر حول المراحل الأخيرة من وفاة الزوج والأجواء الحزينة التي ملأت البيت، يعمد الشاعر المونتير إلى قطع هذا المشهد بمجموعة من اللقطات التي استحضرها من خلال الذاكرة، فعاد بنا إلى مرحلة ما قبل زواج وأيام زواج القتيل والأم، فيقدم مجموعة من التفصيلات حول حياتهما والطريقة التقليدية في زواجها الذي كان زواجا من تخطيط الأهل، وكيف نمى الحب بينهما بعد ذلك، فعبد الحميد بن هدوقة أدخل هذه اللقطة لكي يزيد من توتر المتلقين المشاهدين ويزيد من حماسهم لمعرفة باقي المجريات، فكان هذا المشهد مرحلة لإعمال الذاكرة واستحضار للقطات مضت.

والأبناء، أولئك اليتامى الصغار،

إذا سألوك!:

« ماما ماما متى يعود أبونا؟»

« ويأتي لنا بالخبز والثياب الجديدة?»

« والثياب الجديدة، نعم يا أبنائي!»

« ونلاقيه عند ضفة الوادي يا ماما?»

« نعم، عند ضفة الوادي! نتلاقى هناك جميعا،»

تقاذفتك أمواج الظلام،

وانهالت على وجهك الشاحب صفعات العواصف،

وأنت من باب إلى باب،

تتلمسين العون دون أن يفتح أمامك باب!

فانثنيت متعثرة في أحزانك،

وفي يدك يأسك،

وأنات أبنائك الجياع المرضى تتقطع حواليك،

وتجوب أذنيك في رهبة ذلك الظلام ،:

« ماما ! ماما ! متى يعود أبونا?»

« ويأتي لنا بالخبز والثياب الجديدة?»

« والثياب الجديدة! نعم يا أبنائي،»

« وسنلاقيه عند ضفة الوادي يا ماما?»

« نعم، عند ضفة الوادي نتلاقى هناك جميعا!»

وتسارعوا إلى ضفة الوادي،

ليلبسوا الأثواب الجديدة،

أثواب الفناء[1]

بعد هذا المشهد الاستذكاري يعود الشاعر لإكمال باقي المشهد الأول، فيقدم سيل من اللقطات التي تصور حالة الأبناء الحزينة وتأملهم في عودة الوالد، ويصف حالة الأم المنهزمة والحزينة والعاجزة أمام ما جرى وكيف تنقلت من منزل لأخر تطلب المساعدة ولكنها لم تلقى ردا من أحد، فعادت منهارة إلى أبنائها والألم يقطع فؤادها، واخذ الأبناء يستفسرون عن موعد لقياهم بوالدهم وإحضاره الخبز والثياب وهي تجيبهم بنعم، نعم العجز

[1] --عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص114، 115، 116

والألم، ليقدم المونتير بعد ذلك لقطة ختامية تصور نهاية العائلة الحزينة والتي لاقت نفس مصير الوالد، وبذلك كانت القصيدة سلسلة من المشاهد التي بنيت وفق المونتاج الإزدواجي الذي يؤثر على المتلقي وجذب انتباهه ويكسر أفق توقعه ويزيد من إثارة اللقطات.

ونخلص إلى القول أن الشاعر العربي المعاصر انفتح على فن السينما والمونتاج، فجعل من القصيدة بصرية إلى جانب كونها سماعية، حيث تحول مفهوم الصورة الشعرية من المفهوم التقليدي البلاغي إلى المفهوم البصري السينمائي بالاعتماد على البنية اللسانية المكونة للقصيدة، فانتقلت الصورة من حالتها المجردة إلى صورة بصرية وفق ترتيب يتحكم فيه المونتاج السينمائي، مترجمة بذلك الواقع الجزائري والعربي.

الفصل الثالث

تجليات التشكيل البصري في ديوان الأرواح الشاغرة

الفصل الثالث:تجليات التشكيل البصري في ديوان "الأرواح الشاغرة"

أولا- مفهوم التشكيل البصري

ثانيا- آليات التشكيل البصري

1- علامات الترقيم

2- الحذف

3- التنقيط

لجأ الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام أساليب موارية ليعبر عن حالته الشعورية والواقع العربي المر، خاصة بعد نكسة حزيران والانفتاح على الحداثة الغربية والتكنولوجيا الحديثة، فعمد الشاعر إلى الاهتمام بالكتابة وبالفضاء النصي وأخذ يوظف رموزا وأشكالا طباعية ورسومات... الخ، محاولا بذلك أن يحول الخطاب الشعري من مخاطبة الأذن إلى مخاطبة الأذن والعين.

أولا- مفهوم التشكيل البصري:

مظهر من مظاهر الحداثة في القصيدة المعاصرة، "وهو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة أعين الخيال"[1]، وانطلاقا من هذا المفهوم فإنّ التشكيل البصري يتمثل في تلك الأيقونات التي تُشكّل النص،سواء أكانت المادة اللغوية هي التي تشكّلها أم تداخلها مع فن الرسم والتصوير، أو من خلال استخدام الطباعة... الخ مشكلة بذلك نصا إبداعيا يحمل دلالات مختلفة ومكثفة، يحاول القارئ استخراجها واكتشاف خباياها.

وهذه التقنيات منها ما يرى بالعين المجردة (البصر) ومنها ما يتم استنباطها بالاعتماد على البصيرة، ومن بينها تلك التي ساهمت في تكوين البنية اللسانية للنص الشعري وتعميق دلالته وإعطاء جمالية له.

وقد وظف عبد الحميد بن هدوقة هذه التقنات في ديوانه ليترجم تجربته الشعرية، منها تقنتي التنقيط والحذف وعلامات الترقيم، التي مثلت سمة من سمات الأداء الشفهي.

[1]– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص18

ثانيا- آليات التشكيل البصري:

1- علامات الترقيم:

تُعّرف علامات الترقيم على أنّها "رموز اصطلاحية معينة تُوضع بين الجمل أو الكلمات لتساعد القارئ على فهم ما يقرأ، والكاتب على إيصال ما يريد من معنى"[1]، فهي عبارة عن أيقونات متفق عليها تكمن وظيفتها في المساعدة على الفهم وتيسير القراءة، إلاّ أنّها في النص الشعري المعاصر تعدت هذه الوظيفة وأصبحت تشكيلا بصريا يعطي دلالات معينة، فالترقيم" قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنّها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط، غير أنّ علامات الترقيم تكُون دالة من هذا المنظور بالذات، فغيابها أو تغيير مواقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[2].

ومعنى هذا أنّ علامات الترقيم ليست تشكيلا صوتيا بالمفهوم اللساني، إلاّ أنّها تساعد في إبراز الصوت وضبط النبر هذا من جهة، ومن جهة أخرى ولكَوْنها تشكيلا بصريا تعطي دلالة يستشفها القارئ من خلال قراءته البصرية للقصيدة، وإعطاء دلالة لما توحي إليه،" إذ تقوم هذه العلامات باستنطاق النص سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة[3]، وذلك من خلال دورها في ضبط إيقاع الألفاظ وقراءة بصرية لها، وهذا شكل من أشكال التجريب في القصيدة المعاصرة من خلال المراهنة على الكتابة ودورها في أداء دلالة البنية العميقة للنص

---

[1]– فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ 2011م، ص10

[2]– محمد الماكري: الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط***1*** ، ***1991***م ، ص240

[3]– عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2004م، ص58

المعاصر بعدما كان الصوت هو المسيطر من خلال اعتماده على الأذن، وتنقسم علامات الترقيم إلى محورين: محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر*.

أ)- النقطة:

ونقصد بالنقطة العلامة التي " تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة"[1]، فهي بمثابة نهاية للسلسلة اللسانية وسمة من سمات الأداء الشفهي التي تضبط العملية القرائية. وقد وظف عبد الحميد بن هدوقة هذه التقنية ووظفها في ديوانه الأرواح الشاغرة، حيث يقول في قصيدة "الفساتين القصيرة":

« حجبوا عنا الحياة

« حتى الممات.

« أيامنا كانت ليالي

« ليالي بلا أفجار

« ليالي ابكار

« ليالي بلا غابة[2]

---

*- علامات الوقف ويُقصد بها علامات الترقيم التي توضع لضبط معاني الجمل،يفصل بعضها عن بعض، وتمكّن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم الفاصلة والنقطة...الخ.علامات الحصر ويقصد بها الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وهي تشمل العارضتان والمزدوجتان...الخ.

[1] – عمر أركان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م، ص106

[2] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 58، 59

إن الشاعر يضع النقطة آخر السطر وبعد كلمة ممات ليقدم لنا علامة بصرية تدل على صفة الموت، حيث تمثل نقطة انتهاء الحياة الدنيا، كما أنه وظفها كدلالة على نهاية الجملة وبداية جملة أخرى .

أما في قصيدة "الفيلسوف الإله" حيث يقول:

في أيام الصغر

لم أكن أدرك غباوة البشر

كل البشر.[1]

استعملها للدلالة على نهاية الجملة لاستقلالية معناها عن ما بعدها فالمتلقي بمجرد رؤيته للنقطة يتوقف عن القراءة برهة ثم يسترسل في إكمال باقي المقاطع، حيث تمثل سمة من سمات الأداء الشفهي الدال على انتهاء الكلام، أما في المقطع الأخير من القصيدة فهي تدل على نهاية حلم الصغر حلم اليهود في بناء دولة فلسطينية وذلك بفضل مقاومة الفلسطينيين الأحرار حيث عبر الشاعر عن انتهاء هذا الحلم البعيد المنال بوضع نقطة تتشكل دلالتها لدى المتلقي.

وأيضا في قصيدة "قبلتني اليوم أمي" وظف الشاعر النقطة للدلالة على نهاية الجملة.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 17

ب)- الفاصلة:

وتأتي هذه العلامة لتدل " على الوقوف القليل في الجملة"[1]، فهي بمثابة وقفة استراحة للقارئ وأخذ قسطا من الوقت للتنفس، كما أنها تفصل بين عناصر الكلام المكتوب[2] ،وقد وظفها الشاعر في عدة قصائد منها قصيدة "أزرق العينين" حيث يقول:

كان في السماء،

وزهور الورد تنتظر الرجوع

رجوعه في الحين

فطفقت أبكي فتاة

في ثل أمين.[3]

وقد جاءت الفاصلة كعلامة على الوقف القليل ثم الاستمرار في وصف وسرد الأحداث فهي تعد سمة من سمات الأداء الشفهي تسمح للمتلقي بالتوقف وأخذ راحة ثم الاستمرار.

وتجلت في قصائد عديدة تحمل الدلالة نفسها مثل قصيدة "جندي القنال" و"الفيلسوف الإله" وقصيدة "الفساتين القصيرة" وقصيدة "الشعر الدائري".

ج)- نقطتا التوتر:

وتعني "وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري، بدلا من الروابط النحوية"[4]، ويمكن وضعها في بداية السطر أو

---

[1] -عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م26، ع2، الكويت، 1997م، ص 281

[2] -عبد الرحمان تيبرماسين: فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2000م، ص317

[3] - عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 06

[4] -محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص84

نهايته، وهي علامة بصرية ساهمت في تكوين النسق النصي، كما أنّها تدل على توقف صوت الشاعر بسبب التوتر (سواء توتر داخلي أو خارجي) نتيجة الأوضاع المعاشة.

نجد عبد الحميد بن هدوقة وظفها في قصيدة "الشعر الدائري" حيث يقول:

فنباك الإدارة

موضة بلافن

ولا أجراس نرن

ولا نشغل فنباك الإدارة..

فصة كبيرة:

.....[1]

وقد جاءت في هذا المقطع للدلالة على حالة التوتر والاضطراب الذي يعيشها الشاعر برؤيته الأوضاع التي آلت إليها الدولة الجزائرية خاصة في ظل تناهي الثقافة الجزائرية العربية الإسلامية في ثقافة الآخر الأجنبية حيث طمست الهوية والتعاليم الدينية فهذا الغزو الثقافي للجزائر احدث توترا لدى الشاعر خوفا من تحول الدولة الجزائرية من دولة إسلامية تقوم على أسس دينية وأخلاقية إلى دولة تابعة ثقافيا لفرنسا.

أما في قصيدة "حامل الأزهار" فنجد الشاعر يوظف كثيرا نقطتا التوتر للدلالة على حالة التوتر والخوف والفزع لدى الجندي العائد إلى أرض الوطن، بسبب ما حصل للجزائريين إبان حوادث 08 ماي 1945، فالشعور بالخوف والصدمة لدى الجندي العائد إلى الجزائر حاول عبد الحميد بن هدوقة ترجمته وتصويره للمتلقي بصريا، كما نجد علامة التوتر أيضا على طول القصيدة، حيث يصور الشاعر حالة الجندي المغترب بداية من حالة

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص75، 76

الشعور بالقلق والخوف من المستقبل وصوت الرصاص والذي تجلى في المقطع الأول، حيث يقول:

حمل الأزهار، وسار..

إلى المدينة الجديدة.

ورأى من بعيد نورا!

نورا ذهبي اللمعان،

ينبعث من تلك الألسنة البيضاء،

وفروعه في السماء،

يا له من نور لفها وانطلق..

في المساء،

أرسلت تلك الأشعة الغاربة،

بسمات حزينات

على قبور الشهداء[1]

وفي المقاطع الأخرى، حيث يقول :

وصل بعد المبعاد

وقد وصد الباب...

فانثنى راجعا

ولكن أصوات حادة، اخترقت أذنيه،

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 119

وزلزلت منه الأعماق:

يا حامل الأزهار..يا حامل الأزهار...

فوجم وجوم السامد الحيران

وإذا بضحكات ماج منها الفضاء

وأعقبها صمت عميق،

كالفناء

.....

لا زوجة ولا أبناء

سوى بقايا مزق مخضبة..

بالدماء.

.....

هجوم ..نار..خراب..دمار ..

.....[1]

يصور الشاعر في هذه المقاطع حالة الذعر والتوتر لما رآه بعد عودته لأرض الوطن وهو يأمل بحياة أفضل خاصة بعض فوز فرنسا في معركة الألمان، ليتفاجىء عند وصوله بالقتل والدمار والصوت وموت عائلته وفي مقطع بعده نجده يدعو الله وهو في حالة ألم وتوتر واضطراب بسبب ما آلت إليه الجزائر وبسبب جرائم الاستعمار الذي قتل الأرواح ودمر البيوت. والقصيدة مشحونة بالتوتر والاضطراب من بدايتها حتى نهايتها وهذا لما يعيشه

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص121، 122

الجزائريون من حالة اللااستقرار، بالإضافة إلى صدمة المجاهد العائد الحامل لأزهار الاشتياق والود والرغبة في لقاء الأهل والعودة إلى أرض الوطن لينكسر أفق توقعه بمجازر 08 ماي 1945 .

د)- نقطتا القول:

وهي إحدى التقنات البصرية و"تسميان نقطتي البيان ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين"[1]، ولها دلالات عديدة، حيث وظفها الشاعر عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه الأرواح الشاغرة .

وتتجلى في قصيدة "أزرق العينين" ،حيث برزت في موضع القول الذي يؤكد فيه الشاعر أن سيمون تؤيد اليهود، إذ صرحت في مقال نشرته بمساندتها لليهود ولقضية الجنود اليهود، حيث يقول:

وبح دمشق إن غضبت سيمون

سيمون هي اللون

وهي الوجود

وإذا وددت سؤالها

ستقول : مع اليهود

زرق العيون.

وفي قصيدة "الفلاح" حيث يقول:

الغروب

وحديث الناس بالمقهى

[1] – عمر أركان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص117

والذكريات

كلها نجوب

أعماق الضمير

أعماق الرجل الفقير:

أبنائي ينتظرون الخبز

بماذا أعود إليهم

« بحديث العمارات؟»[1]

استخدم الشاعر نقطتا القول لتبيين الحوار الداخلي الذي أقامه الفلاح الفقير وهو يخاطب نفسه ويتساءل في حيرة عن طريقة لتوفير لقمة عيش له ولعائلته، وبذلك جسد لنا الشاعر هذا الحوار الداخلي تجسيدا بصريا يتلقاه القارئ ويقف عند معناه.

أما في قصيدة "الشعر الدائري" فجاءت في عدة مواضع وتحمل دلالات عديدة منها ما جاء للتوضيح حيث يقول:

ويلاه !

ما السر؟

ما الخبر؟

لا تُخبر،

العبقرية لنا،

ورثناها عن الجدود:

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 51

الوأد للزهرة الوليدة![1]

وظف الشاعر نقطتا القول ليوضح إحدى عادات العرب القديمة والمتمثلة في وأد البنات، أما في موضع القول فنجده في مقطع يقول:

في المدارس

لا نتنافس

نمضغ هنا

بقايا من «ماركس»

.....

.....

و نهتف:

«تعلمنا الفصاحة!» [2]

أما في قوله:

« كوني صريحة : »

« أين ترفضين؟»[3]

فقد مثلت نقطتا القول سمة من سمات الأداء الشفهي المتمثلة في صيغة المخاطب والاستفسار، حيث جاءت النقطتان بعد فعل أمر كوني صريحة لتمثل تشكيلا بصريا يعوض فعل القول أو الأمر بالقول والإجابة عن السؤال، و أيضا في قصيدة "قبلتني اليوم أمي" وفي

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة ، ص 66، 67

[2] - المصدر نفسه، ص70

[3] –المصدر نفسه، ص 76

قصائد أخرى مثل قصيدة "لاجئ صغير"، " ذات الدمع الأحمر" و"حامل الأزهار"، جاءت في موضع القول والتحاور الداخلي والخارجي، وأيضا في موقف التوضيح والتبيين وتقديم وصف للمشهد.

أما في قصيدة "ما أجمله " في المقطع الأول حيث يقول:

أو غن أنت يا بنوفي، يا شاعر المجر،

قل ما قلته بالأمس، قبل أن يضمك الرمس! :[1]

في هذا البيت شكلت نقطتا القول سمة من سمات الأداء الشفهي، إذ جاء فيه أمر بترديد مقطع من قصيدة لشاعر مجري، فشكل الأمر بصيغة بصرية شكلتها نقطتا القول.

٥)- الاستفهام:

تأتي هذه العلامة "في نهاية كل جملة استفهامية"[2]، تحمل عدة أغراض منها الاستفسار والتساؤل... الخ، ويُوضع هذا الرمز "بعد الجملة الاستفهامية سواء أكانت أداة الاستفهام مذكورة في الجملة أم محذوفة"[3]، فإن وجدت الأداة فهي المسئولة عن الاستفهام، وان غابت فالجانب الصوتي هو الذي يميز بين الاستفهام أو الجد في الجملة (البيت الشعري)، ولهذا فهي مُكوّن أساسي في السلسلة الكلامية، كما أنّها تعمل كعلامة دالة تختزل مجموعة من الألفاظ ومعبرة عن دلالات عميقة يعمل القارئ على استخراجها، إذ تمثل عنصرا مهما في بناء النسق اللساني.

وتجلى في قصيدة "أزرق العينين" إذ وظف الشاعر استفهاما غير حقيقيا بواسطة أداة ما كعلامة بصرية عن وجود استفهام، والذي كان غرضه التعجب والسخرية والاستهزاء

[1] – عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص101، 102

[2] – سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، 2008م، ص10

[3] – فهد خليل: علامات الترقيم في اللغة العربية، ص71

من ردة فعل سيمون تلك الفيلسوفة الوجودية التي تؤمن بأن للإنسان قيمة في وجوده فنراها تدافع عن اليهود وتغض البصر عن الجرائم التي ارتكبوها في غزة وفي الدول العربية، حيث يقول:

« سيمون » تبكي عن سجين

وضاء الجبين

أزرق العينين

ماذنبه

أن قتل النساء والبنين؟

.....

ما ذنبه

أن قتل النساء والبنين؟[1]

أما في قصيدة "أغنية لا تلحن" حيث يقول:

أتبحث عن خبز أحلام؟

عن أحلام ؟

عن ليالي جميلة

تملؤها أنغام؟

ماذا أقول ؟

لا تصلح الرمزية ولا السريالية لخواطري

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص05، 06، 07

الذباب؟

الحر؟

البطالة؟

والعلم الجميل

ببيوت تهدم وأخرى تشيد

بالمقبرة؟

العبيد تسيل عيونهم بالدماء

بالحربة؟

في كل مكان[1]

في هذا المقطع نجد الشاعر يوظف الاستفهام كعلامة بصرية تدل على احتقار الشاعر لفرنسا والجرائم التي قامت بها وما خلفته من دمار وخراب وفقر وأوضاع مزرية فهذا استفهام غير حقيقي غرضه الاحتقار والسخط (موت، فقر الخ)، كما أن الشاعر ذكر السريالية والرمزية باعتبارهما اتجاهين ظهرا نتيجة الأوضاع المزرية والمأساوية التي حلت بالعالم بعد الحرب العالمية فاتجه الكتاب والفلاسفة إلى استخدام مصطلحات تدل على الكارثة التي حلت بالعالم والمكانة الدنيا التي وصلت إليها الروح الإنسانية، فالشاعر يريد بذلك أن يصور حجم الخسائر البشرية والمادية التي سببها الاستعمار حتى عجز عن تصوريها، إذ إن علامة الاستفهام هي سمة من سمات الشفهي فالمتلقي مجرد رؤيته لها يتجسد الاستفهام في نطقه وفي فكره .

[1] – عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص27

وفي قصيدة "الفلاح" استخدم الاستفهام للسخرية فكان سمة من سمات الأداء الشفهي حيث توضح سخرية وتدمر وحزن الشاعر للأوضاع التي آلت إليها الجزائر بعد الاستقلال وما شهدته من دمار شامل على جميع الأصعدة، فظهر الفقر والبطالة وانتشرت ثقافة الكسل في الشباب والاجتماع في المقاهي لا عمل إلا اللعب وكثرة الكلام والآمال، دون السعي إلى تحقيقها، حيث يقول:

الغروب

وحديث الناس بالمقهى

والذكريات

كلها نجوب

أعماق الضمير

أعماق الرجل الفقير:

« أبنائي ينتظرون الخبز »

« بماذا أعود اليهم?»

« بحديث العمارات?»

.....[1]

و)- علامة التعجب:

وهي علامة "تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك"[2]، القارئ عندما تستوقفه علامة تعجب يأخذ في البحث عن الدلالات الخفية التي تحملها، " وتسمى

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 51

[2] – عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم،ص 281

خطا علامة تعجب أو نقطة تعجب لأن التعجب ليس إلا تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال"[1]، فالتعجب جزء من الكل والذي يمثله الانفعال.

جاء في علامة التعجب الانفعال في قصيدة جندي القتال في كل عبارة استهلالية حيث يقول :

حسيبة!

يا بنت الحقول

حيث النباث بنادق

رؤوسها للسماء

لا تخشى السماء [2]

ما يلاحظ على قصيدة "جندي القتال" هو أنه على طولها ومع تكرار اللازمة حسيبة في كل مقطع ترافقها علامة الانفعال للدلالة على انفعال النداء أي كلما ينادي باسم حسيبة ينفعل وذلك بأن الشاعر في حالة انفعال وحماس وقوة المشاعر وحب لهذه المجاهدة الكبيرة حيث ينفعل يضع علامة الانفعال ليشيد ببطولات هذه الشهيدة البطلة ويطلب من الشعب الاقتداء بها حيث بذكره لها يشحن الهمم ويعقد العزائم والعزم على الانتفاض والتحرر من قيود الاستعمار كما بذكره لها يعظم من الشهادة في سبيل تحرير الوطن فالشاعر في حالة انفعال لما يحدث في الجزائر فكانت علامة الانفعال علامة بصرية ترسم لنا وتصور بطولات الشهيدة حسيبة وتصور حالة الانفعال واللغة القوية التي يتحدث بها الشاعر.

وفي قصيدة الفلاح نجد علامة انفعال حيث يقول:

[1] – عمر أركان: دلائل الاملاء وأسرار الترقيم، ص115

[2] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص 13

« أمور ! أمور !»

« الخبز موفور! »

« لا، كذب وغرور!»

« أبي مات والفأس في يديه »

« أحيا البور!»

« أبي كان يعمل »

« ويأمل »

.....[1]

في هذا المقطع جاءت علامة انفعال لتعبر عن حالة الفلاح الذي كان في موقف عجز فيها في كيفية توفير الطعام لأبنائه بعد الأوضاع التي ألت إليها الجزائر بسبب الاستعمار حيث نجده في لقطة المتفرج المندهش والحائر والمتعجب من الكيفية التي وفر بها أبوه الطعام له فيتعجب ثم يزيل تعجبه بإجابة جاءت فيها أن والده عمل الأرض بور وتعب وجد حتى يوفر لهم الأكل وكذلك من خلال الأمل والجد والعمل.

و وتبرز في قصيدة لاجئ صغير حيث يقول الطفل:

الطفل: ولماذا لم يذهب آباؤهم إلى الجبل مثل أبي

يا أماه؟

الأم: آباء من؟

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص 52

الطفل: أطفال المدرسة.

الأم : لأن آباءهم لبسوا جزائريين.

الطفل: خسارة لو ذهب آباؤهم إلى الجبل لكنا جميعا جزائريين.[1]

وظف الشاعر علامة الانفعال لتدل على التأسف والحسرة التي يشعر بها الطفل بسبب فقدانه لوالده المجاهد في سبيل تحرير الوطن.

ز)- المزدوجتان:

وتعد إحدى علامات الحصر "ويطلق عليهما البعض "علامة التنصيص" أو علامة الاقتباس" وتوضعان في الحالات التالية: لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، ولإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظا ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة: أي ما تشمل عليه الكلمة من أسباب وأوتاد، والاقتباسات"[2].

استعمل عبد الحميد بن هدوقة المزدوجتان في قصيدة "أزرق العينين" حيث يقول:

«سيمون» تبكي عن سجين

وضاء الجبين

أزرق العينين

.....[3]

[1] – عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة: ص90

[2] – عمر أركان: دلائل الاملاء وأسرار الترقيم، ص125

[3] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص05

وظف الشاعر المزدوجتين ليبين أن اسم سيمون دخيل على العربية والثقافة الجزائرية واللغة العربية وذلك لأنه كتابة صوتية لاسم أجنبي لا يوجد في قاموس اللغة العربية، وأيضا في قوله:

ركب «الميراج» وطار في السماء

لم يدر أن السمر يعرفون السماء،

.....[1]

كلمة الميراج هي كلمة أجنبية تطلق على نوع من أنواع الطائرات المقاتلة فيضعها بين مزدوجتين ليبين بأنها دخيلة على اللغة العربية، وأنها كلمة مستحدثة من خلال الكتابة الصوتية، و أيضا وضع دمشق بين مزدوجتين ليميزها ويبرز قيمتها باعتبارها دولة عربية، إذ يبين مكانتها وقوتها .

وفي قصيدة "الفلاح" يقول أيضا:

بالمفهى

نحدث الناس عن أشياء جديدة

طرق سوف نشق

عيون نجري

في النور

معامل نصنع الجرارات

والطائرات

[1] – عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص 06

وأجهزة تقبلك

«أرشم خمسة»!

.....

«خلاص اللعب»![1]

في هذا المقطع نجد الشاعر يضع عبارة أرشم خمسة داخل مزدوجتين ليوضح أن العبارة مقتبسة من الشارع أو المقهى، وأيضا كلمة خلاص اللعب إذ تمثل كلمة من العامية.

وفي قصيدة الشعر الدائري يقول الشاعر:

ذكرت الأقمار الصناعية،

فصرخوا ورائه

أقمارك؟

« لا تأتي برمضان ولا بعيد »

« ولا بنور للسماء جديد »

« تلك موضة المغرورين »

« لا يلبسها أصحاب اليمين !»[2]

في هذا المقطع نجد الشاعر وظف المزدوجتين ليبين وجود اقتباس من القرآن الكريم في عبارة " أصحاب اليمين"، حيث وظفه الشاعر ليبين قوة الإيمان لدى الشعب الجزائري

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص 49

[2] – المصدر نفسه، ص70

وتمسكه بدينه، بيد أن المستعمر يريد تدمير الهوية الجزائرية والدين الإسلامي وغزو الجزائر دينيا وثقافيا.

ويقول أيضا:

في المدارس

لا نتنافس

نمضغ هنا

بقايا من « ماركس »

.....

ونهتف:

« تعلمنا الفصاحة!»

« تعلمنا اشتراكية جديدة!»

« بها نبني (إرم) شديدة »

« ذات عماد »

« لم يعرفها شداد!»[1]

واستعمل هنا المزدوجتين ليوضح بأن اسم "ماركس" هو اسم أجنبي ودخيل على اللغة العربية، وأنه مجرد كتابة صوتية لاسم أجنبي، كما اقتبس من القرآن الكريم من سورة الفجر بعض الكلمات مثل (إرم، عماد... الخ).

[1] – عبد الحميد بن هدوقة، ديوان الأرواح الشاغرة، ص70، 71

وفي قصيدة ذات "الدمع الأحمر" يوظف الشاعر المزدوجتين ليصف حالة الأم والأبناء بعد استشهاد الأب وما يعانوه من مرارة الفقر، والتأمل في عودته وجلب اللباس والطعام لهم لأنه كان المعين الوحيد ورب الأسرة، كما استعملها ليميز الحوار الذي دار بين الأم والأبناء عن باقي الكلام ،حيث يقول:

وأنات أبنائك الجياع المرضى تتقطع حواليك،

وتجوب أذنيك في رهبة ذلك الظلام،:

« ماما ! ماما ! متى يعود أبونا?»

« وبأتي لنا بالخبز والثياب الجديدة?»

« والثياب الجديدة! نعم يا أبنائي، »

« وسنلاقيه عند ضفة الوادي يا ماما?»

« نعم، عند ضفة الوادي، نتلاقى هناك جميعا!»[1]

2- الحذف:

وهو تقنية حديثة ومن مظاهر الحداثة في القصيدة الشعرية، وهي عبارة عن "ثلاثة نقاط لا أقل ولا أكثر تُوضع على السطور متتالية أفقيا، لتشير إلى أنّ هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة"[2] حيث يلجأ الشاعر المعاصر إلى وضع النقط عند عجزه عن البوح، أو أنّه يختصر الكلام لطوله، وهذا تتحكم فيه الدفقة الشعورية للشاعر، كما أنّه يعبر من خلال أسلوب الحذف عن "دلالة الاقتطاع والضياع والنقص في الواقع، واستثمر قدرته على

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاغرة، ص115

[2]– عمر أركان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ليبيا، ط1، 2002م، ص119

تصوير هذه الدلالات الخاصة"،[1] فهذه التقنية ما هي إلا مرآة عاكسة للواقع المعاش وحالة الشاعر، و تخريب للبنية اللسانية فقد عمل هذا الحذف على إلغاء بعض الدوال وترك دلالة عبر استمرارية البصر وتأويل المتلقي.

يمثل الحذف "بلاغة الغياب الأولى، وهو يضع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة الحذف هو نوع من المحو (...) يمثل نزوعًا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يُؤكد حضور ما ليس ملموسًا"[2]، فهذه النقاط قد تكون امتدادا لفكر الشاعر الذي عجز عن الاستمرار في الكتابة والتعبير عن المسكوت عنه بواسطة الأصوات، فيمنح للمتلقي فرصة إعمال عقله وخياله ليضع الكلمات والدلالات المناسبة في مكان الحذف وما يتناسب مع فكر الشاعر وتصوره.

ووردت هذه التقنية في مجموعة من القصائد من ديوان الأرواح الشاغرة بينها قصيدة لاجئ صغير حيث يقول:

الطفل: اذن لماذا نحن هنا يا أماه؟ لماذا لا نعود إلى بلدنا؟

الأم: عندما نطلع شمسنا نعود .

الطفل: ألبست في بلدنا شمس الآن؟

الأم: لم نطلع بعد.

الطفل: خسارة... ولماذا أبطأت هكذا يا أماه؟

[1]– كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية مصر،(د.ط)، 2007م، ص397

[2]– وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، ع1، مج16، 1997م، ص178

الأم: لأنها عندما تطلع لا تغيب.[1]

إن الشاعر في هذا المقطع وبتوظيفه لنقاط الحذف جعل النص مرنا، فهذه النقاط بمثابة تجسيد بصري للاختصار، وترك الفرصة للمتلقي ليكمل الفراغ بما يتخيله من حجم الحزن والحسرة التي يعيشها الطفل المغترب المنفي من بلده، الذي اغتصبه المستعمر ودمره وقتل شعبه، حيث عجز الطفل عن تعبير حزنه الكبير فترك النقاط تعبر عن ذلك، كما أنها تمثل وقفة قصيرة بعد عبارة التحسر والحزن لاسترجاع النفس في ظل التوتر والحزن الذي يعيشه الشاعر.

أما في قصيدة "حامل الأزهار" فجاءت نقاط الحذف في كثير من المواضع منها:

وحام حوله طائف الكرى،

فاختلس من أجفانه اليقظة،

وأرسل به إلى عالم الرؤى والمستخلفات..

« صفارات إنذار...»

« هجوم .. نار.. خراب .. دمار..»

« وانتصار ..»

« أبنام صغار ... عبيد وأحرار ..»[2]

في هذا المقطع تعمل نقاط الحذف بمثابة علامة تدل على الصمت الذي يجتاح الإنسان خلال صدمته بما لم يتوقعه، فالجندي هنا في حالة عجز عن التعبير عن المسكوت

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 92

[2] – المصدر نفسه، ص 122

عنه وانصدامه من هول الخراب والدمار الذي حل ببلاده والجرائم التي ارتكبها المستعمر، هذا الجندي العائد الحالم والمتأمل والمتشوق في لقاء أحبابه وأهله وبلده وأن يشم رائحة أرضه وإذا بجرائم 08 ماي 1945 تكون هي المضيفة له، فالشاعر لجأ إلى هذه التقنية عند عجز الأصوات اللسانية التعبير عن هول الجرائم والصدمة التي تلقاها الجندي العائد إلى الوطن.

3- التنقيط:

ونعني به "وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مُغيّب بنحو مقصود من قبل الشاعر تجنبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنيا في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط (...) كعلامة على الصمت"[1] أي أن التنقيط يقرأ بصريا قبل كل شيء فهو يمثل تشكيل بصري في القصيدة المعاصرة يحمل دلالات متعددة، فتلك النقاط ما هي إلاّ دوال مغيّبة لسبب، تحمّل النص شُحنة من الغموض عند المتلقي الذي يعمل على فك شفراته الدلالية، والشاعر المعاصر يلجأ لمثل هذه التقنية عند عجز اللغة في التعبير عن ما يختلج النفس، ونجد في ذلك **صلاح فضل** يقول بأنّ "ظاهرة الفراغ المنقوط حيث يُشكّل الصمت المحسوب مساحة من جسد النص"[2] فهو لا يعد مظهرا من مظاهر الحداثة والتجريب في القصيدة المعاصرة فقط، بل يدل على عجز الصوت عن التعبير وإعطاء دلالة واضحة، أو لتجنب الشاعر الإفصاح بأمر ما لأسباب، هذا التنقيط يثير استفزازا وتساؤلا عند المتلقي لأنّه يحمل إيحاءات ودلالات مضمرة، فهذا الفراغ "إنّما هو

---

[1]– علي أكبر محسني، رضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، ص101

[2]– عبد الرحمن بن حسن المحسني: توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي (شعر منطقة الباحة نموذجا)، النادي الأدبي، الباحة، السعودية، 1433هـ، ص92

راجع إلى المتلقي، وعليه تقع تبعة ملئه، وفق الدلالة التي يتوخاها الشاعر، وربما يحيلنا هذا الأمر إلى مفهوم أفق التوقع"[1]، حيث إنّ المتلقي يعمل على ملأ هذه الفراغات بدوال تحمل دلالات معينة انطلاقا من مخيلته وإدراكه ويعطي قراءة لها، فتلك النقاط تحمل رؤية الشاعر وهي التي تفتح المجال لتعدد القراءات وتعطي للمتلقي فرصة المشاركة في الإنتاج الأدبي (العمل الإبداعي) وفق أفق توقعه.

وبرزت هذه التقنية على طول قصيدة الشعر الدائري حيث يقول :

وبلاه!

ما السر؟

ما الخبر؟

لا تُخبر،

العبقرية لنا،

ورثناها عن الجدود:

الوأد للزهرة الوليدة!

.....[2]

في هذا المقطع يجسد المد النقطي حالة الضياع والتمزق للثقافة الجزائرية العربية الإسلامية بعد انصهارها مع الثقافة الفرنسية الدخيلة، التي حاولت تجريد الجزائريين من عاداتهم ودينهم وأخلاقهم، كما أن الشاعر في هذا المقطع وضع النقاط كاختصار عن حكاية

[1]– هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م، ص269

[2]– عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص66، 67

وأد البنات أيام الجاهلية وترك للمتلقي فرصة لإعمال خياله وقراءة كتب التراث التي تروي قصص العرب الجاهليين .

وفي قوله:

.....

.....

وبح الطربوش والرؤوس العارية!

وبح القبعة والموضات البالية!

وبح الذين آمنوا بالفافية!

وبح أصحاب البمبن من لبنين!

الذين من الأديان خلفوا اشتراكية!

وبح الجميع،

من شعب مطبع،

.....[1]

إن الشاعر في هذا المقطع وضع عدة نقط في سطرين كاملين للدلالة على الاقتطاع والغياب الذي عانت منه الثقافة العربية الإسلامية في المجتمع الجزائري، وحالة الضياع والتشتت الذي عاشها هذا الشعب في ظل الغزو الفكري والثقافي خلال فترة الاستعمار، الذي حاول هدم أعمدة الهوية الجزائرية والتاريخ الجزائري فأدخل اللغة الفرنسية والموضة الفرنسية من ألبسة وأكل وشرب شعر وأدب وثقافة ...إلخ، فأصبح المجتمع الجزائري في ظل

[1] – عبد الحميد بن هدوقة: ديوان الأرواح الشاعرة، ص 74

المستعمر شعبا مطيعا تابعا للآخر وهذا ما أراد عبد الحميد بن هدوقة إيصاله للمتلقي وترك النقاط بدل الدوال حتى يتمكن القارئ من ملئها ويتصور حجم وفظاعة الحياة التي وصل إليها المجتمع الجزائري.

كما نجد هذه التقنية في قصيدة حامل الأزهار حيث يقول:

فتح النافذة وجلس ،

في الليل مع الذكريات ،

.....

.....

.....

.....وصاح:

« يا لهم من ذئاب لؤماء »[1]

إن هذا الفراغ المنقوط اختصار للذكريات والأحداث التي أعادها الشاعر في مخيلته وجاء في أربعة اسطر للدلالة على امتداد عقله في تذكر الأحداث وتجسيد دلالة الفعل الشنيع وضخامة الكارثة التي قام بها المستعمر من خراب وقتل ودمار، كما ترجم حالة الصدمة التي عاشها الجندي العائد إلى الوطن وتفاجئه بجرائم 8ماي 1945 خاصة وانه كان يقتل من أجل فرنسا واعدة إياهم بحياة أفضل في بلادهم، وإذا بها تمكر بهم وتقوم بمجازر كبيرة، فحاول الشاعر تجسيد هول الحادث ومكر فرنسا في مد نقطي يستطيع المتلقي من خلاله إعمال عقله وخياله وتصور جسامة وفظاعة هذا الحدث.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة : ديوان الأرواح الشاغرة، ص121

ونخلص إلى القول أن القصيدة المعاصرة أصبحت بصرية إلى جانب كونها سماعية حيث اتجه الشاعر المعاصر إلى استغلال الفضاء ألطباعي في بناء قصائده، فوظف تقنتي الحذف والتنقيط لتعوض السلسلة اللسانية التي لا يرغب بالبوح بها، أو عند عجزه عن الكلام يلجأ إليها، فحولت النص الشعري إلى صورة بصرية يتلقها القارئ ويؤول دلالاتها، كما ضبط الأداء الشفهي للقارئ من خلال علامات الترقيم، التي حملت دلالات عديدة وترجمة تجربة الشاعر وحالته الشعورية

خاتمة

خاتمة:

من خلال هذا البحث الموسوم بـ: **"آليات التجريب في ديوان الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة"** استخلص جملة من النتائج أهمها:

- ✓ يعد التجريب من المفاهيم العلمية الدخيلة على الأدب والفنون، إلا انه تأسس وأصبح له أصوله وقواعده في الشعر، ويقصد به تجاوز المألوف والسائد والإتيان بالجديد المغاير.
- ✓ تأثر الشاعر العربي المعاصر بواقعه وانفتاحه على الآخر، جعله يتجه إلى التجريب في القصيدة شكلا ومضمونا.
- ✓ إن الانفتاح الكبير الذي شهدته الفنون والآداب في ما بينها أدى إلى ظهور القصيدة المسردنة التي تسعى إلى توظيف تقانات سردية في بنائها.
- ✓ أسهمت الوسائل السمعية البصرية وفني السينما والمونتاج في تشكيل قصائد بصرية تترجم الحالة الشعورية للشاعر، حيث تجاوز عبد الحميد بن هدوقة مفهوم الصورة الشعرية البلاغية إلى صورة جديدة تقوم على البصريات وتخاطب خيال المتلقي وبصيرته فأصبحت قصائده بصرية إلى جانب كونها سماعية.
- ✓ وظف الشاعر عبد الحميد بن هدوقة إيقاع السرد والحوار في قصائده ليحدث توازنا في قصائده.
- ✓ اتجه عبد الحميد بن هدوقة إلى التجريب على مستوى الكتابة الشعرية، فوظف التشكيل البصري لترجمة حالته الشعورية، وهذا بفضل الانفتاح على وسائل الطباعة.
- ✓ إن الخلفية الروائية والقصصية لعبد الحميد بن هدوقة برزت في بناء قصائده فاتجه إلى استثمار آليات السرد المختلفة لينقل لنا أحداثا تاريخية للجزائر والدول العربية، ويصور الشعب الجزائري غداة الاستقلال.

- ✓ تجاوز الشاعر عبد الحميد بن هدوقة الصور البلاغية التقليدية إلى صور أخرى معاصرة ارتبطت بفن السينما، فبرزت اللقطة السينمائية التي تقابل الصورة الشعرية، والتي يتحكم في تسلسلها فن المونتاج، فبرزت اللقطة المسافية والمتحركة مصورة مشاهد من حياة الجزائريين في ظل الاستعمار، كما أسهمت أنماط المونتاج المختلفة في بناء مشاهد حية عن الواقع العربي والجزائري خاصة.
- ✓ برزت مجموعة من آليات التجريب في شعر عبد الحميد بن هدوقة على مستوى البناء من إيقاع وصورة، وعلى مستوى الشكل مثل التشكيل البصري الذي عوض عجز الدوال اللسانية في ترجمة تجربته الشعرية، حيث وظف نقاط الحذف والمد النقطي وعلامات الترقيم ليترجم حالة الضياع واللاستقرار التي يعيشها في صورة مرئية .
- ✓ يعد التجريب في الشعر العربي فضاء رحب مليء بتقانات مختلفة لم أتمكن من الإلمام بها لطبيعة البحث التي تتطلب التحديد، لذلك أوصي الباحثين الآخرين بالبحث في ديوان الأرواح الشاغرة لما فيه من تقانات وجماليات عديدة ودلالات مضمرة تتطلب وعي وإعمال للعقل.
- ✓ لابد على الباحثين أن يثروا بحوثهم بالحث في تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها وتداخلها مع الفنون الأخرى، لأن الأدب وليد عصره يستفيد منه ويتفاعل معه ويعبر عنه.

أدعو الباحثين الرجوع إلى الشعر الجزائري لأنه حقل خصب فيه من الخير ما فيه، ويفتقر إلى البحث والتنقيب في دلالاته وجماليته، وديوان الأرواح الشاغرة جسد بعض مظاهر الحداثة الشعرية لا تزال مضمرة إلى يومنا هذا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

ثانيا- المصادر العربية:

1- عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981م.

ثالثا- المراجع:

1. العربية:

1- أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989م.

2- أدونيس : زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط06، 2005م.

3- بان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011م.

4- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994م.

5- حاتم الصكر: مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1949م.

6- خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية أبنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

7- روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، دار الكشوف، دار عاندور للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1971م.

8- سجيع الجبيلي: تقنيات التعبير في اللغة العربية، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، (د.ط)، 2008م.

9- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة (د.ط)، 2004م.

10- شكري عزيز ماضي: من إشكالات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1997م.

11- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

12- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

13- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية نحو وعي مفهومي جديد عود الجذور الأقدم، دار الأزمنة، عمان، الأردن، ط1، 1998م.

14- عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما الصورة والتعبير، دار أي كتب، لندن، ط1، كنون الأول، ديسمبر، 2017م.

15- عبد الحليم عبد اللطيف: حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط3، 1429هـ، 2008م.

16- عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.

17- عبد الرحمان تيبرماسين: فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2000م.

18- عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2004م.

19- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006م.

20- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 2007م.

21- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

22- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة إبن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، مصر، 1432هـ، 2002م.

23- عمر أركان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م.

24- فارس مهدي: الاتجاه التسجيلي في الفيلم العراقي بحث في الإخراج السينمائي، دار الشؤون الثقافية،العراق، (د.ط)، 1995م.

25- فهد خليل زايد: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ 2011م.

26- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.

27- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، مصر، (د.ط)، 2007م.

28- ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1ن 2005م.

29- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950- 2004) بحث في سمات الأداء الشفهي علم تجويد الشعر، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

30- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

31- محمد الماكري: الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط***1*** ، ***1991***م .

32- محمد عبد السلام علي: الحملات الإعلامية، دار المعتز للنشر والتوزيع، ط1،. 1438هـ، 2017م.

33- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1966م.

34- محمد يونس صالح: إشكالية الإيقاع الشعري وسيمياء الدلالة من المفهوم إلى التجربة، جامعة الموصل، ط1، 1437هـ، 2016م.

35- منال أبو الحسن: السينما التسجيلية علم وفن تدريب وممارسة، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

36- ميلاد عادل جمال المولى: السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013م.

37- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1978م.

38- هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010م.

3. المترجمة:

1- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تر: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

2- جان قال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

3- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1974م.

4- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1987م.

5- سان تيرسن: الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1983م.

6- سي دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مر: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د.ط)، 1982م.

7- كلود برنارد: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر: يوسف رمضان وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م.

8- كوريجان تيموثي: كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

9- كين دانسايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011م.

10- مارتن مارسيل: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2017م.

11- ويليام قي كوستانزو: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، دار المحور الأدبي للنشر التوزيع، ط1، 2020م.

4. المعاجم:

1- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1984م.

2- الشيخ أحمد رضا: معجم متن اللغة موسوعة لغوية حديثة، م1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1377هـ، 1958م، مادة (ج ر ب).

3- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1.

4- مجدي وهبة، أحمد كامل مرسي،معجم الفن السينمائي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1973م.

5- ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، مادة (ج ر ب)، 1410هـ، 1990م.

5. المجلات والنوادي والرسائل الجامعية:

1- بوجمعة عمارة: اللغة الشعرية وتسريد الشعر، مجلة التعليمية، ع1، 2011م.

2- بوعيشة بوعمارة: تشعير السرد وتسريد الشعر في الخطاب الشعري العربي المعاصر- قراءة في البنية السردية للشعرية العربية المعاصر-، مجلة التواصل الأدبي، الجلفة، الجزائر، ع08، جوان 2017.

3- تجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، ع1، مج16، 1997م.

4- جابر عصفور: التجريب المسرحي في حياتنا، مجلة فصول، المجلد 14، العدد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ربيع 1995م.

5- حنان بومالي: المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر، كلية الحضارة والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، قسنطينة، الجزائر، 2012م، 2013م.

6- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة منتوري، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة، الجزائر، 2009م، 2010م.

7- عبد الرحمن بن حسن المحسني: توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي (شعر منطقة الباحة نموذجا)، النادي الأدبي، الباحة، السعودية، 1433هـ.

8- عبد الستار العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م26، ع2، الكويت، 1997م.

9- عبد فرح موسى: أنماط الصورة في شعر الخوارج، مجلة جامعة ذي قار، م12، ع3، أيلول، 2017م.

10- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإديولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع4، ج1، شتاء 1994م.

11- علي أكبر محسني: رضا كياني: الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر (دراسة ونقدا)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 12، 2013م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-ه

مدخل البحث: تحديد المفاهيم والمصطلحات

1- مفهوم التجريب وأصوله:..... 8

2- التجريب في الشعر العربي:..... 12

الفصل الأول: حداثة البناء فش عر عبد الحميد بن هدوقة

أولا- مفهوم القصيدة السردية:..... 19

ثانيا- آليات السرد في ديوان الأرواح الشاغرة:..... 25

1- إيقاع السرد وإيقاع الحوار:..... ***25***

2- الحدث:..... ***31***

3- الارتداد (*Flash Back*):..... ***33***

4- السرد الطباعي:..... ***37***

5- الحوار:..... ***41***

6- الوصف:..... ***47***

الفصل الثاني: الصورة الشعرية في ديوان "الأرواح الشاغرة" من اللسانية إلى البصرية

أولا- الصورة البصرية (الشعرية):..... 52

1- اللقطة السينمائية وتجلياتها في ديوان الأرواح الشاغرة:..... ***55***

ثانيا- المونتاج السينمائي:.....68

1- مفهوم فن المونتاج:..... ***68***

2- أنماط المونتاج السينمائي في ديوان الأرواح الشاغرة: ***70***

الفصل الثالث: تجليات التشكيل البصري في ديوان "أرواح الشاغرة"

أولا- مفهوم التشكيل البصري:..... 88

ثانيا- آليات التشكيل البصري:..... 89

1- علامات الترقيم:..... ***89***

2- الحذف:..... ***109***

3- التنقيط:..... ***112***

خاتمة..... 119

قائمة المصادر والمراجع.....122

فهرس الموضوعات.....129

حيلة في: 2020/09/13)

والله ولي كل التوفيق

ملخص

ملخص:

عرفت القصيدة العربية تحولات كبرى في مسارها، حيث برز مجموعة من الشعراء سعوا إلى التغيير في بنائها على مستوى الشكل والمضمون في إطار عملية التجريب، والذي يقصد به كسر النموذج والمألوف والبحث عن المغاير الجديد.

ويعد عبد الحميد بن هدوقة من الشعراء الذين مارسوا التجريب في قصائدهم ليترجموا حالتهم ويصوروا الواقع العربي، خاصة بعد الانفتاح على الفنون الأخرى والوسائل التكنولوجية وكسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية. فجاء البحث مقسم إلى:

مدخل أدرجت فيه مفهوم التجريب وأصوله وتجلياته في الشعر العربي، أما الفصل الأول فعالجت فيه نوع من الشعر مزج بين الشعر والسرد يعرف بالقصيدة المسردنة، وفي الفصل الثاني درست فيه تحولات الصورة الشعرية من اللسانية إلى السينمائية بما يعرف باللقطة السينمائية والمونتاج، وفي الفصل الثالث تطرقت فيه إلى تجليات التشكيل البصري في ديوان الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة وما مدى مساهمته في تعميق دلالات القصائد، أما الخاتمة فجاءت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها في الدراسة.

الكلمات المفتاحية: التجريب، عبد الحميد بن هدوقة، القصيدة المسردنة، اللقطة السينمائية، فن المونتاج، التشكيل البصري.

Abstract

The Arabic poem has known big strides in its way that a number of poets stood out and strove for change in its shape at the scale of structure and content through what is called experimental context which means getting out of stereotypes and what is usual and looking for the new different.

Among the poets who put experimental context into practice in their poems is Abdelhamid Ben HADOGA. They interpreted their life and they pictured the Arabic real, especially after the openness on other arts, technological means and surpassing the limiting segregation between literary genres. Hence, my research was divided into

Entry, was dedicated to the concept of experimental context, its origins and how it is expressed in Arabic poetry. But the first chapter has dealt with a kind of poetry that mixed between poetry and narration; it defines the narrated poem. In the second chapter, I studied the metamorphosis of the poetry image from linguistic to cinematic, it is called the cinematic shot and montage. In the third chapter, I touched on how visual formation is stated in the collection of vacant souls for Abdelhamid Ben Hadoga and the scope of his contributions in intensifying connote tions of poems.

The conclusion came out as a result of the most important findings of the study.

Key words: experimentation, Abdelhamid Ben Hadoga, narrated poem, cinematic shot, the art of montage, visual formation.