تسريد الشّعر الشّعبي في قصيدتي " توحشتك" و" يما" للشّاعرة " فاتن خلوات".

Narrativising Folk Petry in Poem "twahechetek" and "yemma " by poet "Fatene khelouat"

معتوق صالح *

د.نعيمة لعقريب †

تاريخ الارسال:14-10-2020 تاريخ القبول: 27-01-2021

ملخّص: عَبّرَ الشّعر الشّعبي الجزائريّ من النّموذجية والتّقليد إلى التّعدد والتّجريب، وصار بإمكاننا الحديث عن شعر شعبيّ "حداثيّ" شمل كافة جزئيات البنية النّصيّة، واستطاع أن يستفيد من إمكانات التّعابر الأسلوبيّ والتّفاعل الأجناسيّ، ما سمح له بتجريب ممكنات جديدة حرّكت طاقة هذه النصوص وحقّقت الفرادة والتّميّز ومن بين هذه الممكنات استغلال طاقة السّرد التّي خلقت شعرية ونمط كتابة جديدين.

كلمات مفتاحيّة: الشّعر الشعبي؛ التّسريد؛ التّجريب؛ التّداخل الأجناسيّ.

Abstract: Algerian folk poetry has shifted from modelling and imitation to pluralism and experimentation, and we can now talk about modern folk poetry that tackles all parts of the textual structure. It could benefit from the stylistic crossings over and genres' interference possibilities that allowed it to experiment new potentialies which stimulated the energy of those text and to achieve singularity and excellence. Exploiting the narration energy that created a new poetics and writing style is one of those potentialities.

Keywords: Folk Petry; Narrativising; Expérimentation; Genre overlap.

جامعة مولود معمري تيزي وزو، matouksalah2018@gmail.com (المؤلف المرسل)

† جامعة مولود معمري تيزي وزو ، Naima-hizia@yahoo.fr

1. مقدّمة: يعد الشّعر الشّعبي من بين أهم الخطابات الأدبيّة التّي نشأت في رحم الجماعات البشرية، حيث اتخذ لنفسه مجموعة من المقومات والمرتكزات شأنه شأن جميع الأجناس الأدبيّة الأخرى، « فالجنس الأدبي هو مؤسسة ثابتة بقوانينها ومكوّناتها النّظرية والتّطبيقية حيث يتعارف عليها النّاس إلى أن يصبح الجنس قاعدة معياريّة في التّعرف على النّصوص والخطابات والأشكال والتّمييز بينها تجنيسا وتنويعا تنميطا»[1](جميل حمداوي، 2011، ص 14)، لكن هذا الأمر لم يمنع الشّعر الشعبيّ من التّطور الفنيّ والنّصي والجمالي نتيجة للخرق النوعيّ لمجموع معاييره وضوابطه الشّكلية والأدائيّة والأسلوبيّة وذلك بتجريب خصائص فنّية جديدة غريبة عن جنس الشّعر كأن يستغل طاقة السّرد المعروفة والمتواضع عليها نقديّا أنّها خاصة بالأجناس النّثرية.

2. الشّاعر السّارد وانفتاح المحكي الشّعري الشّعبي: نشير في البدء إلى أنّنا استوحينا مفهوم "الشّاعر السارد" من التّعابر الحاصل بين الشّعر والسّرد على مستوى مؤلّفهما، ولا نغفل أنّ كلّ نص سرديّ يحتمل مجموعة من الذّوات المتشكّلة والتي يمكن تقسيمها الى ثلاثة مستويات، أوّلها مستوى الإرسال فتكون هذه الذّوات مؤلّفة أو ساردة، وثانيها مستوى الرّسالة فتكون هذه الذّوات شخصيات، وثالثها مستوى التّلقي[2](**سعيد وكيل، 1991، ص59**)، والسارد حسب تودوروفTodorov "هو الذّات الفاعلة الذّي يمثّله كتاب من الكتب هذا السّارد هو الذّي يُرتّب عمليات الوصف (...) وهو الذّي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعينَي هذه الشخصية أو تلك أو بعينيه هو دون أن يضطرّ إلى الظّهور أمامنا، وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعيّ"[3](**تيزيفطان تودوروف، دس، ص64**)، وهذا ما سنحاول استجلاءه في عدد من المقاطع الشعرية في قصيدة "يما" للشّاعر الشّعبية "فاتن خلوات" تقول:

"نحكي حكاية حب كبيرة
حاففضتها كي كنت صغيرة
كانت أمي كي أميرة
تسقيني بحنان وحيرة

لافتتي بحضنها دافي
حديقة والعطر يفوح
تطعمني من نهد الرّوح
وتغنيلي نامي بنتي
وأنا ريشة وسط الدوح
نامي يا ثمرة في حجري
تكبر بنتي وأنا ف كبري
وتكونلي ستري ولحافي
وكبرت أنا حين كبرتي
وبقينا غير أنا وأنتي
ولي كانو هنايا راحو
خويا وبويا وقاع قساحو
ولي لا هيلو بجرحوا
حياة وهم
ودنيا تجري
دنيا تجري
دنيا تجري
ولعمر يسري
فم أمبكم
حب أمحتم
«أخناجر أتعشش في نحري
باقي فيا زوج عيون
شايفة بييهم نورالكون
ذو هوما ثمرات عرافي
هاذو هوما دعوة يما
طيور تغرّد غربة قصري

فالتغريدة يبرى ضري

دعوة يما

فرحة يما

ترضى يما

كل كليمة فإسم يما

تفسر سري

ينبض قلبي ويقول أما»[4](فاتن خلوات، 2020).

تسرد لنا الشّاعرة السّاردة في هذه المقاطع حكايتها مع أمّها، وتصف في نفس الوقت حجم الحب والحنان المتبادل بينهما، حيث تعمّدت الشّاعرة السّاردة استنطاق الأم لتدلي بشهادتها عن حبّها للبنت لتعطي مصداقية لحكايتها تقول الأم:

«نامي يا ثمرة في حجري

تكبر بنتي وأنا ف كبري

وتكوني ستري ولحافي»[5](فاتن خلوات، 2020).

واصلت الشّاعرة السّاردة نقل أغوار القصة متبعة في ذلك زمنا كرونولوجيا يجعلنا نلمس دور السّارد في ترتيب هذه الأحداث، فالسّارد "عليه أن يحترم ترابط الوقائع فلا يتجاوز حدثا لو يُرجئه، فتصبح السببية أهم تلك القيود، كما تحُدّه من ناحية أخرى سلطة المُتلقي، إذ إنّ تسلسل الأحداث مرهون باعتقادات هذا المُتلقي التّي يبدوا أنّ السّارد مُجبر على احترامها فيوجّه سرده حسب متطلّباتها وإلا خيّب ظنّ هذا المتلقي"[6](عبد الفتاح كيليطو، 1981، ص245)، فالشّاعرة السّاردة التزمت بهذا الميثاق من خلال توظيفها "لعبارة كنت صغيرة" التي تجعل المتلقي ينتظر مراحل أخرى من الزمن لتحقق بعدها أفق انتظاره من خلال عبارة "كبرت أنا" التي جاءت في مقاطع لاحقة تقول:

"كبرت أنا حين كبرتي

وابقينا غير أنا وأنتي

ولي كانو هنايا راحو"[7](فاتن خلوات، 2020).

إنّ تتبع الشاعرة السّاردة وتشكّلاتها في القصيدة يجعلنا نضع جدولا نبيّن فيه وضعياتها في مختلف المقاطع:

النّص	السّارد	الضمير النحوي	الشّخصيات المحورية
يما	سارد داخل حكائي	أنا (السّاردة) هي (الأم) أنت (الأم) هم (الأخ والأب)	الشاعرة السّاردة الأم

جاءت الشّاعرة السّاردة في القصيدة ساردة مشاركة في أحداث القصّة التّي جاءت على لسانها، وكانت شخصيّة رئيسيّة فيها، وعموما السّارد المشارك كشخصية من شخصيات القصة يكون ذا تأثير ملموس في مجرى الأحداث، ويطلق عليه مصطلح سارد داخل حكائي حاضر في محكيه أو سارد لسيرته (Narrateur auto diégétique)[8](نجاة وسواس، 2012، ص105).

تعتبر الشّاعرة السّاردة في هذه القصيدة، ساردة محوريّة عليمة بكل شيء عن الأم، حتى شعورها الدّاخلي تجاهها، فهي من نوع "الشخصيات النّفسية التي تظهر في النّصوص السّردية وترتكز على الدواخل النّفسية معيّنة أو مجموعة من الشخصيات"[9](مرسل فاتح العجمي،2014، ص36)، وفي هذا الصّدد تقول الشّاعرة السّاردة:

"نحكي حكاية حب كبيرة
حافضتها كي كنت صغيرة
كانت أمي كي أميرة
تسقسيني بحنان وحيرة".[10](فاتن خلوات، 2020).

إنّ تغيّر الضمير النّحوي في هذا المقطع أو في القصيدة ككل من الضّمير المتكلم المذكر المفرد "أنا" إلى الضمير الغائب المؤنث المفرد "هي" ثم في نهاية القصيدة إلى الضّمير المتكلم الجمع "نحن" دليل على أنّ "الأنا" الغنائية التي كانت مركزيّة في الشعر القديم تشظّت من الأحادية المركزية إلى التّعدد نتيجة تغيّر مفهوم

الشّعر وأدواته، إلى جانب تغيّر رؤى وقناعات الشّعراء نتيجة المعرفة المركبة، والتّمثلات الذّهنية الخصبة، ويظهر ذلك من خلال إشراك شخصيات محوريّة(الأم)، وأخرى ثانويّة(الأخ/الابن).

وتجدر الإشارة أنّ هذه الشّخصيات قد ساهمت في تنامي الفعل الدراميّ من خلال مجموعة من الأفعال، إلاّ أنّ الشّاعرة السّاردة لم تعطي لها حقّ الكلام وفضّلت تصميتها، فلم تبقي منها سوى انفعالاتها وسلوكاتها التي جعلت الفعل الدرامي ينمو داخل النسيج النّصي، ليخلق نوعا من الحبكة، وعلى سبيل المثال نذكر سوء معاملة الأخ والأب للشاعرة السّاردة في قولها "قاع قساحو" التي تختزل سوء المعاملة والرعاية بعدما كانت مدلّلة من طرف الأم، فهذا الصّراع يمثل عنصرا فعالا في سير الأحداث وتفاعلها، لأنه محرّك الحبكة و شرط من شروط تطوّر الأحداث[11] (إبراهيم علي نجيب، 1994، ص322)، وليس من السّهل أن يتحقّق الطابع الدّرامي في عمل شعري "ما لم يتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسيّة التي لا تتحقّق الدراما بدونها، ونعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة"[12](إسماعيل عز الدين، 1978، ص284) التّي جعلت الشاعرة السّاردة ترتمي بين أحضان الأم التي مدّتها بالحب والحنان اللّذان لم تجدهما عند الأب والأخ، تقول في نهاية القصيدة:

«أنتي ليا كيف النسمه

وأنتي ليا سر البسمه

وأنتي ليا الحب الصافي»[13](فاتن خلوات، 2020).

بهذا تكون الشاعرة السّاردة قد حققت دراميّة الفعل والحبكة معا من خلال شخصيات مثّلت تناقضات الحياة ومآسيها، والتي قد تعيشها أيّة أنثى تحت سقف العائلة، وقد تجسّدت هذه الدّرامية من خلال ما يلي:

_ وجود سارد وشخصيات.

_ توفّر الحبكة.

_ دراميّة الأحداث.

_ حركيّة الأفعال.

_ الإطار الزّماني والمكانيّ.

3. غواية السّرد، وحكائيّة الشّعر الشّعبي: لقد كثر الحديث عن شعرية السّرد في النّقد العربي الحديث فتوجّهت أنظار النّقاد إلى الرواية والقصة من أجل اكتشاف هذه الشّعرية، غير أنّه لم يتم الاهتمام بالظّواهر السّرديّة في الشعر إلا في حدود بعض الدّراسات القليلة التّي اهتمّت بالشّعر القصصيّ الفصيح منه، متجاهلة بذلك الإنتاج الشّعريّ الشّعبيّ، وخصوصا القصيدة الشّعبية الحداثيّة التي أخضعت لغتها "وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث تُثير من جديد في تراثها العربيّ معنى الشّعر بالذّات"[14](أدونيس، 1960، ص79). إنّ ظهور القصيدة الشّعرية الشّعبية الحداثّية يقودنا إلى القول بأنّ مفهوم الشّعرية يتغيّر من زمان لآخر مع تغير مفهوم الشّعر فالقصيدة الشّعبية الحداثيّة استمدّت جمالياتها من خلال استغلال طاقات عديدة منها طاقة السّرد وتفجيرها بطريقة ذكيّة، علما أنّ "الحبكة الشّعرية أكثر تجريدًا من حبكة النّثر، كما أنّ تنوع التّجربة الإنسانيّة الضّخم لا يُمثّل مباشرة في الحبكة الشّعرية ولكن عبر اختزالها إلى واحد من النّماذج الصّغيرة المحدّدة ثقافيًّا وتاريخيّا"[15] وهذا يستدعي الكثير من المهارة، ناهيك عن ربط الحالات الوجدانيّة والفكريّة مع المحكي الرّاهن واليوميّ الذي يولّد الجمال "فالفنّ تفكير بالصّور، ولولا هذا التّفكير ما تكوّنت الصّورة الشّعرية، ولولاه ما تولّد الجمال"[16](مجاهد عبد المنعم مجاهد، 1997، ص117). يجب أن نسلّم في الأوّل أنّ طبيعة السّرد تقتضي صيغة الإخبار، لأنّها في مقام تبليغ السّامع بأحداث القصّة[17](مداس أحمد، 2012، ص41)، فهذا ما يدفع الأحداث نحو الأمام، ويضفي على طاقة الشّعر الجمال بالإيقاع والاشتغال اللّغوي الشعريّ، وإذا ما تضافرت هاتان الطاقتان –طاقة الشّعر وطاقة السّرد– تجعلان الشّعر يتجسّد بأرقى تمثّلاته من ناحية النّسيج الشّعري وتشكيل النّص كاملا، كما تتضاءل الغنائيّة في النّص الشّعري كلما أخذت الطّاقة التّعبيرية تتحرّر، فهي تقرّبنا من العالم وصراعاته وتحكي لنا ما لا تستطيع الأنا/ الذات حكيهُ أو التّعبير عنه، كما يتضاءل السّرد أيضا حين تسافر الذّات في رحلة إلى داخلها لتستنطق المشاعر والأحاسيس، فيشحن النّص الشّعري بالانزياحات والمجازات لتسيطر عليه الشّعرية، وكمثال على تزاوج الشّعري والسّردي اخترنا القصيدة المعنونة "توحشتك" تقول الشّاعرة السّاردة:

توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك
توحشتك

الإيقاع الشّعري:
تكرار الكلمة نفسها
في عشرة أسطر

عشر أشواق وقلبي واحد
عشر أشواق وحبي واحد
عشر أشواق وعشقي واحد
عشر أشواق وأسمايا واحد
عشر أشواق وبحري واحد
عشر أشواق وأنتايا واحد

الإيقاع الشّعري:
تكرار عبارة عشر أشواق+
صيغة (الواو+ الإسم+ لفظة واحد)

مثل السبحة فيها شاهد
مثل النخلة وعراجين
مثل النخلة حين تحين
وقت تمرها كيما توجد
مثل الما يخرج من طين

الإيقاع الشّعري:
تكرار حرف التشبيه+
(اسم معرّف بالألف واللّام)

وأنا وأنتايا لثنين بصح معدودين فواحد[18] (فاتن خلوات، 2020، ص17، 18).

عرف هذا المقطع الشعري تكريرًا ملحوظا ففي الأسطر الأولى تكرّرت لفظة "توحشتك" عشرة مرات، وفي الأسطر التي تليها تكرّرت عبارة عشر شواق + صيغة (حرف العطف+ الاسم+ لفظة "واحد")، وفي الأسطر الأخيرة تكررت لفظة (مثل + زائد اسم معترف بالألف واللام).

فالتّكرار هنا "يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النّغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي، والتّأثير على نفسه"[19](**عدنان حسين قاسم، 2000، ص219**)، كما يخلق نوعا من الموسيقى الدّاخلية التي تخالف تلك المعمول بها في القصائد المنظومة (الملحون)، فالموسيقى أوسع من أن تكون محصورة في عروض الخليل، "فالعروض ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الأكبر، الذي هو الموسيقى"[20] (**نزار قباني، 2000، ص166**)، فالقصيدة الشعبية الحداثية اشتغلت على تجريب مجموع من المكونات لخلق نوع من الإيقاع الدّاخلي، ويجب أن نشير هنا إلى أنّ الإيقاع يكون نسقًا للخطاب والبنية الدلالية بحيث يتجسّد في الخطاب ككل[21](**مشري بن خليفة، 2006، ص200**)، وقد يختلف نمط هذا الإيقاع من قصيدة لأخرى حسب اختلاف التجارب الشعرية.

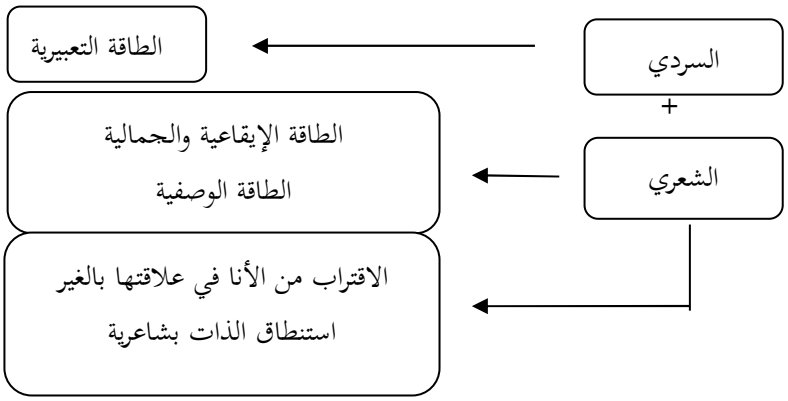
تقول الشاعرة الساردة في مقاطع أخرى من قصيدة "توحشتك":

"قبلك أنت كنت نشيب
ما نعرفش الشوق ونكذب
ولّى شعري منك شايب
وصحاباتي عندي لعبه
كي يصبو للدّمعة سبّه
وبكاهم بالشوق يرهب... وأنا نلعب...
حتى جيت نتايا سبّه
توحشتك
توحشتك ما نتغذى ما نتعشى
يبغي يشوفك وين تتجمّع
كيفاه تهدر كيفاه تدهش
ولا غير أنا نتوحشك وأنت ساكن فيا لبدا"[22] (فاتن خلوات، 2020، ص20، 21).

تضافر السردي والشعري:
السّرد + الإيقاع الدّاخلي

تشاطر كلّ من السّرد والشّعر حضورهما في هذين المقطعين الشّعريين، ففي بداية المقطع الأوّل بدأت الشاعرة السّاردة بسرد وصف حالتها قبل الوقوع في الحب لتقييم

نوعا من المقارنة بينها وبين صديقاتها اللائي يتعذبن نتيجة تجربتهن الغرامية ليتواصل السرد وتحكي الشاعرة الساردة عن حالتها بعد التعرّف على أحدهم وتقع في حبّه. أين يأخذ المقطع الشّعري مسارًا معاكسًا لما جاء في المقطع الأوّل فتبدأ الذّات (الأنا) باستنطاق دواخلها ليغلب الشّعري على السّردي، ولكي نوضّح هذه العملية وجب علينا وضع ترسيمة تسهّل عملية الفهم:



تعمّدت الشاعرة الساردة أن تجمع داخل النسيج النصي بين حكاية الأحداث والشعر، مستندة في ذلك إلى غواية السّرد، فحكاية الأحداث تحرّكها الأفعال، ورواية السّرد تحقّقها الشّعرية المتأتية من التكثيف، والاشتغال اللغوي الحذق، وكلتا العمليتين قد تتحققان معا، وقد تتناوبان حسب اختلاف النّصوص، وكمثال على الحكي المكثف نذكر المقطع الذي تقول فيه الشاعرة الساردة:

"توحشتك ها هم عشرة
خاوة يوسف كانوا عشرة
كي دخلوا للبير وغرقوا
وخرج منهم سوا يوسف
وذاك لكبير بخوتو يرجف
كف النسوة حين أتقطع
زوليخة دمعتها توجع
والدّمعة للخد ويوسف"[23] (فاتن خلوات، 2020، ص 19).

سعت الشاعرة السّاردة في هذا المقطع إلى حكي قصّة سيّدنا يوسف عليه السلام في أسطر معدودة معتمدة في ذلك على التكثيف الدلالي، لتختار أهم الأحداث والشخصيات المعملية في تلك القصّة لتكون نسيجا متكاملا ومكثفًا، لتعبّر من خلالها –القصة–عن مدى حب وإصرار زوليخة للظفر بيوسف ولو بعد عمر طويل، وكأنها وظّفتها لتستدلّ بها أو لتعبّر عن مشروعية الحب حتى وإن كان من طرف واحد وهي (الأنثى)، هذا ما قد يجعلنا نتحدّث عن شعرية جديدة للشعر الشعبي ألا وهي التداخل الأجناسي بين الشّعر والقصّة، والتفاعل بين الشعر والسّرد.

4. خاتمة : خلصنا في نهاية مقالنا إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها فيما يأتي :

– تشظي الأنا الغنائية داخل القصائد الشعرية الشعبية للشاعرة فاتن خلوات – التي كانت مركزية الشعر الشعبي القديم/ الملحون –وتحولها إلى المتعدد نتيجة تغير مفهوم الشعر الشعبي وأدواته.

– تحقق الدراما الشعرية داخل القصائد الشعبية الحداثية نظرا لتوفر عناصرها كالحدث والحبكة والشخصيات في حركة درامية.

– تظافر السِّرد مع الشعر في قصائد الشاعرة الساردة، حيث طاقة السرد تدفع الأحداث إلى الأمام، وطاقة الشعر تضفي الجمال والإيقاع ما جعلنا نلمس علاقة الذات (الأنا) في علاقتها مع الآخر في أرقى تمثلاتها.

– غياب الوزن والقافية في قصائد الشاعرة الساردة عوضته بالموسيقى الداخلية الناتجة عن التكرارات بأنواعها.

– حققت القصائد تنوعا أسلوبيا بين الشعرية والسردية في كمياء أخذت الأسلوب الشعري الشعبي إلى ممكنات تجريبة جديدة.

– تضمين قصة سيدنا يوسف عليه السلام داخل القصيدة الشعبية يجعلنا نفتح المجال للحديث عن التداخل الأجناسيّ في الشعر.

5. قائمة المراجع:

إبراهيم علي نجيب، جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، (دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، 1994)، ص322.

أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، دار مجلة الشعر، بيروت، 1960، ص 79.

إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978)، ص284.

تزيفطان تودروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، (اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، دط، دس)، ص 64.

جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، (المغرب، ط1، 2011)، ص 14.

سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي أنموذجا، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1991)، ص 59.

عبد الفتاح كيليطو، قواعد اللعبة السردية، ضمن كتاب محمد برادة، ومحمود أمين العالم وآخرون، (الرّواية العربية واقع وأفاق، ابن رشد، ط1، 1981)، ص 245 وما بعدها.

عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، (الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000)، ص 219.

فاتن خلوات، مختارات من الشعر الشعبي، قصيدة توحشتك، (دار خيال، الجزائر، ط1، 2020)، ص 17، 18.

مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، (دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997)، ص 117.

مداس أحمد، الفعل السردي في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد العددان العاشر والحادي عشر، مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، الجزائر، جانفي وجوان، 2018، ص 41.

مرسل فاتح العجمي، الواقع والتخييل، أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا، العدد 06، مجلة نوافذ المعرفة، دب، 2014، ص 36.

مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، (منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006)، ص 199، 200.

نجاة وسواس، السارد في السّرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع08، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، 2012، ص 105.

نزار قباني، لعبت باتقان، وماهي مفاتيحي، (منشورات نزار قباني، ط1، 2000)، ص 166.

يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد مذفتوح أحمد، (دار المعارف، القاهرة، دط، 1995)، ص 92.

6. هوامش[§]:

[1] – جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، المغرب، ط1، 2011، ص 14.

[2] – ينظر: سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، معارج ابن عربي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1991، ص 59.

[3] – تريفطان تودروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، دط، دس، ص 64.

[4] – فاتن خلوات، قصيدة يما، القاطنة بتيزي وزو، مسجلة في LONDA تحت رقم 127، وتم تسجيلها في لقاء يوم 2020/09/18، على الساعة 10 صباحا.

[5] – المصدر نفسه.

[6] – ينظر: عبد الفتاح كيليطو، قواعد اللعبة السردية، ضمن كتاب محمد برادة، ومحمود أمين العالم وآخرون، الرّواية العربية واقع وأفاق، ابن رشد، ط1، 1981، ص 245 وما بعدها.

[7] – (فاتن خلوات، قصيدة يما 2020).

[8] – ينظر: نجاة وسواس، السارد في السّرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع08، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، 2012، ص 105.

[9] – مرسل فاتح العجمي، الواقع والتخييل، أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا، العدد 06، مجلة نوافذ المعرفة، دب، 2014، ص 36.

[10] – (فاتن خلوات، قصيدة يما 2020).

[11] – ينظر: إبراهيم علي نجيب، جماليات الرواية، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، 1994، ص322.

[12] – إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978، ص284.

[13] – (فاتن خلوات، قصيدة يما 2020).

[14] – أدونيس في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع14، دار مجلة الشعر، بيروت، 1960، ص 79.

[15] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد مذفتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، دط، 1995، ص 92.

[16] – مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 117.

[17] – مداس أحمد: الفعل السردي في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد العددان العاشر والحادي عشر، مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، الجزائر، جانفي وجوان، 2018، ص 41.

[18] – فاتن خلوات، مختارات من الشعر الشعبي، (قصيدة توحشتك)، دار خيال، الجزائر، ط1، 2020، ص 17، 18.

[19] – عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000، ص 219.

[20] – نزار قباني، لعبت بإتقان، وهاهي مفاتيحي، منشورات نزار قباني، ط1، 2000، ص 166.

[21] – ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 199، 200.

[22] – فاتن خلوات، مختارات من الشعر الشعبي، (قصيدة توحشتك)، ص 20، 21.

[23] – المصدر نفسه، ص 19.