الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

تحولات الخطاب الشعري في تجربة "سليمان جوادي"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي نظام ل.م.د

تخصص: تحليل الخطاب وعلم النص

إعداد الطالبة:

– سكوم خيرة

إشراف الأستاذة:

– د. بوخاتمي زهرة

السنة الجامعية: 2016–2017

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

قال تعالى: ﴿فَأَمَّا الزبد فَيَذْهَبُ جُفَآءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ الناس فَيَمْكُثُ فِي الأرض﴾

[سورة الرعد، الآية 17]

- ✓ إلى الأستاذ الدكتور رئيس المشروع "**حبيب مونسي**".
- ✓ إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة " **بوخاتمي زهرة**".
- ✓ إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة رئاسة وأعضاء لتفضلهم علي بقبول مناقشة هذه الرسالة
- ✓ إلى من مدّ لي يد العون الشاعر "**سليمان جوادي**".
- ✓ إلى الأستاذ "**عبد القادر رابحي**".

خ. سكوم

إهداء

- ✓ إلى "أمي" و "أبي" حفظهما الله وأمدّ في عمرهما.
- ✓ إلى سندي ، زوجي "محمد أمين".
- ✓ إلى ملاكي الصغير "نورهان".
- ✓ إلى من جمعتنا ذكريات بيت واحد "إخوتي وأخواتي".
- ✓ إلى الغوالي " هديل-أمين-ابتهال- نسرين- محمد-شيماء - فاروق".
- ✓ إلى كل من عبد القادر - أحمد- بالحضري.
- ✓ إلى عائلتي الثانية أمي و أبي قدور حفظهما الله لنا.
- ✓ إلى خديجة - زينب- حنان- رضوان.
- ✓ إلى صديقاتي مع تمنياتي بالنجاح.
- ✓ إلى كل من شجعني ولو بكلمة من قريب أو بعيد

خ. سكوم

مقدمة

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، و أفضل الصلاة و أتم التسليم على سيدنا محمد خير المتعلمين من الله وعلى آله وصحبه ومن اتبع طريقه وسار على نهجه إلى يوم الدين.....اللهم علمنا ما ينفعا وانفعنا بما علمتنا، و زدنا علما إنك أنت العليم الحكيم ، أما بعد:

لقد تعددت أوجه التخاطب الإنساني بتنوعها بين الخطابات الكتابية والشفوية، وكان الخطاب الشعري أقواها، و يمكن القول أن الشاعر المعاصر تفاعل مع القضايا الحيوية التي تمسه أو تحيط به ، وتتطلب منه أن يتخذ موقفا أو أن يقدم رؤية متكاملة للواقع الجديد، ويعبر عنه بأبعاده المختلفة، هذا الواقع الذي فرض نفسه جاء نتيجة الثورة على كل ما هو سائد من أوضاع اجتماعية وسياسية وثقافية ،و بطبيعة الحال الشاعر كغيره من أفراد المجتمع يتطلع إلى التغيير والتجديد حتى في الأسلوب الشعري لأنه أدرك أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم، لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيمه ،ومن هنا ظهرت محاولات جادة عرفت بالشعر الحر، كانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقاتها (محاولة الشعر المرسل أو نظام المقطوعات) وقد تجاوز الحدود الإقليمية ليصبح نقلة فنية وحضارية عامة في الشعر العربي حطمت هذه المدرسة الشعرية الجديدة كل القيود المفروضة عليها، انتقلت بها من الجمود إلى الحيوية والانطلاق ،حيث بدأت هذه المدرسة في إرساء قواعد ودعائم للشعر الحر.

لكل شاعر مفهومه الخاص به، يختلف كثيرا أو قليلا عن غيره، إذ لكل فترة شعرها الخاص الذي يميزها، هذه النهضة الشعرية مست جميع الأقطار العربية وقد جاءت مواكبة للتطورات الحاصلة فكريا وتقنيا ، هذا ما حدث بالفعل في الشعر الجزائري فأول تغيير طرأ على النص الشعري كان في البنية العامة له-الشكل الفني- فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينات من القرن الماضي في الجزائر بشكل ملحوظ .

"شهد الواقع الجديد تحولا ملحوظا على المستويين الفني و الفكري خاصة مع القصيدة السبعينية التي رصدت التحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري عبر نصوص تجادل فيها الشعري و الإيديولوجي "، وظهر في الساحة الإبداعية في تلك الفترة أسماء لها مكانتها في المدونة الأدبية الجزائرية "**محمد بلقاسم خمار، صالح باوية، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، أحمد حمدي، سليمان جوادي**" وغيرهم كثير، ففترة السبعينيات كانت الفترة الإبداعية الذهبية بالنسبة للجزائر، وهذا راجع إلى الاحتكاك الواقع بين التجربة الجزائرية الفتية مع التجربة المشرقية الرائدة،وقد انطلق بحثنا من إشكالية رئيسية تمحورت حول مجموعة من التساؤلات منها: كيف تم التأصيل للشعر الحر في الجزائر وإلى أي مدى كان ناجحا؟ وعلى أي نحو نسج الشعراء الجزائريون لغتهم الشعرية؟ وكيف كانت علاقة الشعر الجزائري بالشعر العربي عامة؟

فإذا ما ذهبنا نؤرخ للحركة الأدبية الجزائرية التي كانت وليدة الاستقلال ،وجدنا فترة السبعينيات النقطة الأساس لبداية حركة شعرية جزائرية جديدة أخذت في النضج أكثر فأكثر وبما أن شاعرنا "**سليمان جوادي**" من فترة السبعينات كان موضوع بحثنا،وكذا بسبب تميزه

بخاصية الشعر الغنائي دون سواه من أبناء جيله ، وهو يعد من خير الأمثلة التي نقتطفها من شعراء لهم قيمة كبيرة ،وقد ارتأينا أن شعرنا الجزائري وشعراؤنا أولى بالدراسة.

لقد اقتضت طبيعة الموضوع أن ندرسه وفق الخطة التالية: مقدمة،مدخل، ثلاثة فصول وخاتمة.

المقدمة كانت عبارة عن لمحة شاملة عن الموضوع ثم مدخل سلطت فيه الضوء على مفهوم الخطاب وعلاقته بالنص ودراسة كل منهما على حدا.

ولأن **المدخل** يحمل الطابع المفاهيمي لتوضيح مفهوم المصطلحات وعرضها بصفة مبسطة بحثت في مفهوم الخطاب و توضيح اللبس الواقع بين الخطاب و النص ،و الفرق بينهما وارتأينا أن نتوج المدخل بتعريف الشاعر سليمان جوادي وتجربته الشعرية.

ثم **الفصل الأول** بعنوان التأصيل للشعر الحر في الجزائر الذي يشكل امتدادا لخريطة الشعر العربي المعاصر وفيه تعريف للشعر الحر و العمودي و الفرق بينهما ، ثم تجربة الشعر الحر في الجزائر التي شقت طريقها رغم الصعاب ، و أهم العوامل المؤثرة في انتشاره و فيه تحدثت عن

أولى القصائد الحرة في الجزائر و شعرائها في عهد الاستقلال ،وكيف كان للشعر الحر تربة خصبة في نهاية الستينيات و بداية السبعينيات و أخيرا مستقبل الشعر الحر.

أما **الفصل الثاني** الموسوم بالقضايا الفنية في الشعر الحر سنوات السبعينيات وكانت لنا دراسة للغة و المعجم الشعري الذي وظفه شاعرنا "**سليمان جوادي**" و التوظيف المكثف للصورة الشعرية في دواوينه هذا بالنسبة للمبحث الأول.

أما في المبحث الثاني استعمال الرمز و استحضار الأساطير و بدراستنا لأشعار"**سليمان جوادي**" وجدنا هناك نوعين من التناص تناص أدبي و تناص ديني وكذا استعماله للموروث الثقافي و توظيفه بطريقة توصل الرسالة إلى المتلقي.

ويتضمن **الفصل الثالث** و الذي جاء بعنوان البنية الإيقاعية درسنا فيه الإيقاع بنوعيه الخارجي و الداخلي بوصفه الوجه الأكثر إبرازا للجمالية .

وكذا ظاهرتي التكرار و التنغيم ، فلتكرار وظائف عدة منها تأكيد المعنى و ترسيخه و مساهمته في بناء الإيقاع الداخلي.

ودراستنا للتنغيم بسبب الخاصية التي استأثر بها " **سليمان جوادي**" وحده دون شعراء جيل السبعين وهي حضور الغنائية في أشعاره و هذا الإبداع في النص الغنائي ما هو إلا دليل على الإبداع في النص الشعري.

ويعنى المبحث الثالث ببعض الظواهر الإيقاعية في شعر التفعيلة كالمزج بين البحور و التدوير و إعادة بناء بعض القصائد عموديا واقتضت الضرورة أن نقارب بعض النصوص سيميائيا للكشف عن جماليات النصوص.

وفي الأخير جاءت الخاتمة تتويجا للبحث واستخلاصا للنتائج المهمة التي توصلت إليها لكل ما سبق ذكره في المتن الرئيسي.

وفي الأخير وكطبيعة كل بحث عدم خلوه من الصعوبات والمتاعب من بينها قلة الدراسات النقدية الجادة والبناءة عن الشاعر "**سليمان جوادي**" وفترة السبعينيات إلا ما ندر وكذلك صعوبة الحصول على بعض الدواوين الشعرية والكتب الملمة بموضوع الدراسة، وقد ذُللت بعض الصعوبات بفضل تعاون الشاعر "**سليمان جوادي**" الذي كان له الفضل الكبير لتزويدي بدواوينه الشعرية وبعض البحوث حوله التي ساعدتني كثيرا في بحثي فله كل الشكر والامتنان. ومن أهم المصادر و المراجع التي اعتمدناها في بحثنا كتاب قضايا الشعر المعاصر **لنازك الملائكة**

- الدواوين الشعرية للشاعر **سليمان جوادي**.
- في الأدب الجزائري الحديث **لأحمد دوغان** .
- حركة الشعر الحر في الجزائر **لشلتاغ عبود شراد** .
- تطور الشعر الجزائري من سنة 1954 حتى سنة 1980 **للوناس شعباني**.
- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية **لمحمد ناصر**.

ولا يسعني في الأخير سوى أن أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو بعيد في مساعدتي وتهيئ الظروف الملائمة لإنجاز هذا البحث ، كما أتوجه بالشكر إلى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة سيدي بلعباس .

كما أقدم شكري الخاص للشاعر "**سليـــمان جوادي**" على تعاونه معي و رحابة صدره و رئيس المشروع الدكتور "**حبيب مونسي**" ،وشكري لدليلي في هذه المرحلة العلمية الأستاذة "**بوخاتمي زهرة**" .

كما أتمنى أن أكون قد وفقت ولو إلى حد ما في تقديم إضافة نوعية في هذا المجال.

والله ولي التوفيق

الطالبة سكوم خيرة

يوم 12-10-2016

جامعة الجيلالي اليابس- سيدي بلعباس.

مـــدخـــل

تعريف الخطاب

مدخـل: تعريف الخطاب

توطئة

أولا: تعريف النص.

1. لغة.
2. النص في الدراسات القرآنية.
3. النص في الدراسات اللغوية الحديثة.

ثانيا: تعريف الخطاب.

1. لغة.
2. الخطاب في الدراسات القرآنية.
3. الخطاب في الدراسات اللغوية الحديثة.

ثالثا: بين الخطاب والنص.

رابعا: السيرة الذاتية للشاعر "سليمان جوادي"

1. التعريف بالشاعر
2. المسار المهني
3. النشاط الأدبي والفني
4. الملتقيات
5. الأعمال والمطبوعات
6. النشاط الإعلامي
7. التجربة الشعرية للشاعر سليمان جوادي

خُلق الإنسان وقد ميزته ملكة فرقته عن سائر المخلوقات كانت ملكة الكلام والتخاطب مع أبناء جنسه من البشر، وكما يقال "اللسان آلة البيان" و به نحا الإنسان مناحي شتى في كلامه وصفات تخاطبه وما هيئت له من مواقف تناسبها.

يعد مصطلح الخطاب واحد من المصطلحات الحديثة التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية، والتي لا زالت تحتاج إلى تسليط الضوء عليها للكشف عن استعمالاتها المختلفة،وقد كان اعتماد للمصطلح من طرف الفكر العربي النقدي نتيجة لاحتكاكه بالتيارات الغربية.

إن مفهوم الخطاب اللساني حديث نسبيا، وتحديده من الأمور المستعصية "نظرا للتطور الذي حصل في علم اللسانيات، والتحولات السريعة التي عرفتها معظم النظريات التي تندرج تحته، فقد اختلط مفهوم الخطاب والتبس بغيره من المصطلحات، وبخاصة مصطلح النص، لأنها ظلت تلازمه في المعنى، وترادفه في الاستعمال، كما أن توظيفه في البحوث النقدية المعاصرة عرف ارتباكا كبيرا"[1]،ومن الأدلة على ارتباك المصطلح في الاستعمال ما نراه عند "يمسليف Hjelmslev"حيث يعوضه بالنص ويضعه بدله"[2] كما جعله "جيلام غيوم" G.Guillame مرادفا للسان"[3] اختلفت التعريفات كل حسب توظيفه واستعماله.

"ففي موسوعة اللغويات العالمية الخطاب والنص يستخدمان بذات الدلالة، وهما وحدة لغوية تتعدى حدود الجملة في حين يرى أصحاب معجم اللسانيات الحديثة أن بعض

[1] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 12.

[2]- Louis Hjelmslev, Essais linguistiques, les éditions de Minuits, paris,1971,p(43-44).

[3] – ينظر منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990،ص 182.

اللسانيين يميز النص Text على أنه مكتوب"[1]، ولكن البعض الآخر يستخدم المصطلح Discourse للإشارة إلى الحديث المنطوق" Discourse Spoken" و الحديث المكتوب "Written discoure"[2]. لكن لا يكاد المتتبع لهذه الدراسات أن يقف على تعريف شاف لأي منها، لاسيما أن أول ما سيواجهه هو إشكالية تتمثل في:كون النص والخطاب مفهومين منفصلين، أم أن كليهما واحد؟"فعندما نقرأ بعض الدراسات نجد الكثير منها قد استعملت مصطلح النص (Texte) وهي تقصد الخطاب (Discours) ونجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب وهي تقصد النص، ولذلك نتساءل: ما الفرق بين النص والخطاب؟ أين يلتقيان وأين يفترقان؟"[3] ومن هنا تأتي أهمية تحديد مفهوم (النص) ومفهوم (الخطاب).

[1] – مهى محمود إبراهيم العتوم، تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث دراسة مقارنة في النظرية و المنهج، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه ، الأردن، 2004، ص21.

[2] – ينظر سامي عياد حنا،و آخران ، معجم اللسانيات الحديثة (إنجليزي–عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص 40.

[3] – بشير إبرير، في تعليمية الخطاب الأدبي، مجلة التواصل، ع 8 ، عنابه، الجزائر، 2001، ص 75.

أولا– تعريف النص:

بعض المصطلحات و على الرغم "من غنى العربية بالمفردات التي تفوق في عددها مفردات بعض اللغات الأخرى، ترانا نعاني أحيانا من مشكلة تحديد معاني عدد من المفاهيم والمصطلحات العلمية، وتحديد الوافد منها في إطار العلوم الإنسانية"[1] لتداخلها مع بعضها البعض والتباسها في التعريف.

1. تعريف النص لغة:

تتعد معاني هذه المفردة في اللغة بتعدد استعمالاتها ونجدها مجملة في **"لسان العرب"** لابن منظور كالآتي:النص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص (...) ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ونص كل شيء منتهاه"[2] فهي ــالمعانيــ بمعنى الإظهار والتبيين وكذا السبك والترتيب، وترد بمعنى نهاية الشيء وغايته الكلية كالكلام مثلا.

2. النص في الدراسات القرآنية:

لم يعرف العرب في تاريخهم ممارسة نصية تامة إلا مع القرآن الكريم، وهي أولى مظاهر هذه الممارسة "وتتمثل في الوقوف على "النص في ذاتيته النصية" بتعبير "**بارت**"، فذاتية النص في تجليها قراءة للمكتوب تجعل النص كلاما يقوم بنفسه إزاء كلام آخر يظهر

[1] –عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص،ص 08.

[2] – ابن منظور، لسان العرب،ج6 ،دار صادر، بيروت، ط3، 2004، مادة (ن.ص.ص)،ص 648.

عبر إنجاز لغوي مختلف"[1] ، وقد أدرك **الباقلاني** هذا الأمر في القرآن الكريم فقال:"إذا تأملته تبين خروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم، إنه خارج عن العادة، وأنه معجزة، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن وتميز حاصل في جميعه"[2] من خلال قول **الباقلاني** يظهر لنا واضحا الفرق بين النص و الخطاب باعتبار النص مكتوب و الخطاب ملفوظ.

وهو عند الفقهاء:"نص القرآن ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام "[3] ويعرفه **الشريف الجرجاني**:"النص ما لا يحتمل إلا معنى واحد أو ما لا يحتمل التأويل"[4]، بينما يرى "**محمد مفتاح**" "أن أول المؤسسين لمفهوم النص في الثقافة العربية هو "**الشافعي**" الذي عرف النص في (**رسالته**)،وقرر أن النص هو:"المستغنى فيه بالتنزيل عن التأويل"[5]وفي هذا التعريف ربط لمفهوم النص بالتأويل على غرار التعريفين السابقين، لكنه ليس بمعنى المرادفة، إنما بمعنى المفارقة، أي برفض التأويل واستخراج المعاني المتعددة.

3. النص في الدراسات اللغوية الحديثة:

أما الدراسات الحديثة، فقد انطلقت في تعريفها للنص من المفهوم الغربي المأخوذ كما هو معلوم من اللاتينية "فإننا نجد كلمتي Texte.Text مشتقين من Textus بمعنى

[1] – منذر عياشي، النص، ممارسة وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 96-97،1992 ص 53.

[2] – الباقلاني، إعجاز القرآن،تح، السيد أحمد صخر، دار المعارف، (د.ت)، ص 35.

[3] – محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، اللغة والأدب، ع12 ،الجزائر، ، ديسمبر 1997،ص41.

[4] –المرجع نفسه، ص 43.

[5] – الشيخ بوقربة، المفاهيم الأدبية في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، السعودية، ،2001، ص 340.

النسيج "Tissu" المشتقة بدورها من Textere بمعنى نسيج"[1] فالأصل اللاتيني يحيل إلى النسيج ويوحي بالجهد والقصد ولعله يوحي أيضا بالاكتمال والاستواء.

أي أنه كما يعرفه روجر **فاولر** (**R.Fouler**): "بنية في أصلها متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها تشكل استمرارا ونسيجا على صعيد تلك المتوالية"[2] هذا بمعنى التنسيق بين الجمل وكأنها نسيج.

يقول "**جان ميشال آدم Jean Michel Adam**"**في كتابه "مبادئ في اللسانيات النصية Elemant de linguistique Textuelle**" بأن النص هو:" وحدة التبليغ والتبادل، ويكتسب النص انسجامه وحصافته (**Pertinence**) من خلال هذا التبادل والتفاعل"[3]بين عناصره ليؤدي وظيفته التواصلية.

أما "**محمد مفتاح**" فيورد لفظ "**التنضيد**" كضمان للانسجام في تعريفه للنص بأنه: عبارة عن وحدات لغوية منضدة ومنسقة" لأن التنضيد يضمن انسجام العلاقة بين أجزاء النص مثل: أدوات العطف، وغيرها من أدوات الربط"[4]ونضيف له قول الباحثة (**يمنى العيد**) التي ترى: " أن كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها فهو نص"[5] فهذه التعريفات حصرت معظمها ماهية النص في ظاهر الكلام، أو في جانبه الفيزيقي من حيث مكوناته وتراكيبه.

---

[1]- Dictionnaire Quillet de la langue française (Q.Z) librairie Aristide Quillet, paris, 1983 ,p 20.

[2] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1988، ص 12.

[3] – خولة طالب الإبراهيمي، قراءة في اللسانيات النصية،مبادئ في اللسانيات النصية جان ميشال آدم، اللغة والأدب، ع12 الجزائر، 1997، ص 116.

[4] – الشيخ بوقربة: المفاهيم الأدبية في النقد العربي الحديث، ص 340.

[5] – ينظر يمنى العيد،في معرفة النص، دار الآفاق، بيروت، ط3، 1985، ص 68.

ثانيا- الخطاب:

تعددت الموضوعات التي يطرحها مفهوم الخطاب التي فرضت تعددا في التعاريف،بتعدد اتجاهات أصحابها واختلاف مشاربهم، إلا أن ذلك لم يمنعه من أن "يحتل موقعا محوريا في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجال تحليل النصوص، حيث برزت للوجود شعب دراسية في اللسانيات والفلسفة، والأدب، جعلت منه ركنا رئيسيا ضمن مقرراتها واتخذته عناوين لفروع معرفية مختلفة وغدا كل مؤلف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصلي لابد أن يجعل أساسه الخطاب، وهدفه تحليله"[1] وفاعليته المتولدة عن ذلك.

1. الخطاب لغة:

لم يخرج "**ابن منظور**" في تعريفه لمصطلح "الخطاب" وتحديد مفهومه عن دلالة الكلام ومعاييره، وهو ما ذهب إليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا،يقول:"الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، و المخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك و المشاركة في فعل ذي شأن...."[2] ويرتبط الخطاب بالخطابة في النصوص.

2. الخطاب في الدراسات القرآنية

[1] -فؤاد بوعلي، مناهج تحليل الخطاب "منتديات جمعية المترجمين واللغويين المصريين، الرابط: http///egyforums.Com

[2] - ابن منظور، لسان العرب، تح يوسف خياط،دار لسان العرب بيروت ،ج2،مادة (خ.ط.ب)، ص658.

جاءت مادة (**خطب**) في عدة مواضع في القرآن الكريم،حيث ترددت اثنتي عشرة مرة"كما هو وارد في معجم الألفاظ والأعلام القرآنية "[1] منها قوله تعالى:﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾[2].

وقوله تعالى:﴿ **فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ**﴾[3].

وقوله عز وجل:﴿ **رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**﴾[4].

فقد ورد الخطاب بصيغة المصدر في الآيات الثلاث.

وورد بصيغة الفعل في آيات ثلاث أيضا وهي قوله عز وجل:﴿ **وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا**﴾.[5]

وقال تعالى:﴿ **لاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ** ﴾[6].

وقوله عز وجل:﴿ **ولاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**﴾[7].

---

[1] – إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، مادة (خ.ط.ب)، ص (196-197).

[2] – سورة ص، الآية 20.

[3] سورة ص، الآية 23.

[4] – سورة النبأ، الآية 37.

[5] – سورة الفرقان ، الآية 63.

[6] – سورة هود، الآية 37.

[7] – سورة المؤمنون، الآية 27.

تتفق كتب التفسير في ضبط مفهوم الخطاب كما ورد في هذه الآيات، ومنها ما أورده "**الزمخشري**" في (كشافه) في تفسير كلمة "الخطاب".

ففي قوله تعالى:﴿ **وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**﴾ وردت بمعنى: لا تدعني في شأن قومك...[1].

وفي قوله تعالى:﴿ **لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**﴾ أي لا يملكون أن يخاطبوه بشيء من نقص في العذاب أو زيادة في الثواب.[2]

وفي قوله تعالى:﴿ **فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ**﴾فهذا التفسير شأنه شأن باقي الكتب والمعاجم، قرن الخطاب بالكلام كعملية فردية ونشاط ذاتي يعتمد المتكلم في تعبيره عن أغراضه.

3. الخطاب في الدراسات اللغوية الحديثة:

يرجع ظهور الخطاب في حقل الدراسات اللغوية إلى الغرب، أين نمى وتطور في ظل التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات ولاسيما بعد ظهور كتاب"**فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure**" (**محاضرات في اللسانيات العامة**) وتعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري اللغة والكلام،فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه ، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى

[1] – الزمخشري، الكشاف، المجلد الثاني (2)، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص 268.

[2] – الزمخشري، الكشاف، المجلد الثاني (2)، ص 210.

المخاطب"[1] من هنا تتولد عملية التواصل الإنساني حيث يبث المتكلم للمتلقي رسالة فيستقبلها ويفك رموزها.

وقد ميز **دي سوسير** بين اللغة (**Langue**) كظاهرة اجتماعية وبين الكلام (**Parole**) كظاهرة فردية،حيث "اعتبر اللغة جزءا من اللسان،وهي في الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللسان يتبناها المجتمع لتسهيل ممارسة هذه الملكة عند الأفراد"[2] والتواصل فيما بينهم.

ويأتي تصور **إميل بانفنيست** **Emile Benveniste**" الذي حدد الخطاب كالآتي: "يجب النظر إلى الخطاب من حيث بعده الواسع، أي من حيث هو الكلام/ تلفظ يفترض وجود متكلم ومخاطب وأن للأول نية التأثير على الثاني بشكل من الأشكال"[3]، والتلفظ

"**Enonciation**" في نظر "**بانفنيست**" دائما هو الحدث (**Acte**)، التكلم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام أو إنتاج الكلام/الملفوظ، أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ، أي مجموع الأقوال المنجزة"[4]والمنجرة عن هذه العملية.

[1] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 11.

[2] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ،ص 12.

[3]- Emile Benveniste, Problème de linguistique Générale 1-2, Gallinard,paris 1966, p245.

[4] – محمد يحياتن، الأصالة في نظر رضا مالك،تحليل الخطاب من خلال النظرية الحديثة أو التلفظ، اللغة والأدب، ع14 الجزائر، 1999، ص 337.

وللنقد مفهومه الخاص فقد ارتبط بظهور مؤلفات "**ميشيل فوكو M.Foucault**"، ذلك أن رؤيته العميقة المحددة للخطاب وعلاقته بالمجتمع تعد من أهم الموجهات للثقافة العربية الحديثة، إذ أنه "يقف عند الحدود التي صنعت منذ مطلع القرن السابع عشر عقلانية الحضارة الحديثة"[1] باعتباره عصر الشفافية .

ويرى أيضا" أن الخطاب "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[2] فقد برز على الساحة آنذاك مجموعة من الباحثين و الدارسين في مجال تحليل الخطاب أفاضوا في البحث و الحديث عن هذا العلم فصنفوا فيه ووضعوا له التعاريف والقواعد كل حسب توجهاته اللسانية والفكرية.

[1] – جورج طرابيشي،معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص 432.

[2] – ميجان الرويلي و سعد البازغي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 89.

ثالثا– بين النص والخطاب:

هناك من الدارسين من فصل بين النص والخطاب، ووضع لكل منهما مفهومه الخاص ومنهم من لم يفرق بينهما وساقهما في تعريف موحد،فمثلا "**رومان جاكبسون R.jakobson**" الذي يعرف الخطاب على أنه "نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام ، وهو ما يفضي حتما إل تحديد ماهية الأسلوب لكونه الوظيفة المركزية المنظمة "[1]فالنص عنده تركب في ذاته و لذاته.

ويمكن التماس فارق جوهري بين الخطاب و النص استنادا إلى تعريف **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** للنص بأنه" جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية".[2] وبهذا نجد أن النص لا يقف عند حدود اللغة.

ومن الذين فرقوا بين مفهوم الخطاب والنص أيضا نجد "**بشير إبرير**" حيث يقول:

1. يفترض من الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص إلى من يتلقاه عن طريق عينيه قراءة، أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس–أولا وقبل كل شيء– على اللغة المنطوقة، بينما النص مدونة مكتوبة.

[1] –نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج2 ،دار هومة ،الجزائر،1997،ص11.

[2] – جوليا كريستيفا،علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم،دار توبقال للنشر، المغرب،ط2، 1997، ص 21.

2. الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه بينما النص . الكتابة ـ فهو يقرأ في كل زمان ومكان.
3. الخطاب تنتجه اللغة الشفوية، بينما النصوص تنتجها الكتابة"[1] ،فبشير إبرير يشير إلى أن الخطاب يفترض سامعا ويكون من إنتاج اللغة الشفوية والنص يفترض قارئا ويبقى في كل زمان ومكان.

ويمكن تحديد الخطاب قياسا إلى النص على النحو التالي :

1. " الخطاب وحدة لغوية تتكون من سلسلة من الجمل.
2. ينطوي الخطاب على نظم و قواعد تركيبية قابلة للوصف و التعيين.
3. يكون الخطاب منطوقا أو مكتوبا.
4. يكون مصدر الخطاب فرديا، ويكون له هدف التوصيل والتأثير في السامع أو القارئ.
5. إن متلقي الخطاب لابد أن يتوصل إلى الهدف الذي يحمله الخطاب وينطوي عليه،ليستطيع بعد ذلك القيام بتحليله و تأويله.كما يتشابك مفهوم الخطاب ومفهوم النص والقول بمفهوم الأثر الذي يقترحه **رولان بارت"**[2].

[1] – بشير إبرير، النص الأدبي وتعدد القراءات، موقع الإنترنت: www.Alwarrag.com، ص 413.

[2] –ينظر رولان بارت،درس السيميولوجيا ،تر: عبد السلام بن عبد العالي ، الدار البيضاء ،توبقال،1985.
يقول بارت في "نظرية النص":لا يجب أن نخلط بين النص و الأثر الأدبي ، أثر أدبي :ذلك شيء مفروغ منه ،نحتفظ به ، ويستطيع أن يملأ فضاء فيزيائيا (مكانا في رفوف المكتبة مثلا) ،أما النص فهو حقل منهجي،فنحن إذا لا نستطيع أن نحصي (على الأقل بانتظام) نصوصا (....) فإن الأثر الأدبي يحمل باليد ،و النص يحمله الكلام"، رولان بارت نظرية النص،تر :محمد خير البقاعي،مجلة العرب و الفكر العالمي ،ع3،97.

إن التمييز بين النص و الخطاب يطرح إشكالا كبيرا ،نظرا لتعدد الآراء واختلافها واللجوء إلى حملهما على محمل واحد في مواضع و الفصل بينهما في مواضع أخرى.

لقد مر الخطاب بأدوار ومراحل من التطور لدى نقاد الأدب حتى استوى بالشكل الذي نعرفه اليوم وذلك لدراسة الشعر والنثر على حد سواء، فقد اتصلت مسألة النقد بهذا التحول الإبداعي "والنقد هو خلق خطاب حول خطاب متأسس، وعملية الخلق هذه في غاية الدقة لأن الخطاب الثاني مطالب بأمرين: يجب أن ينفد إلى دواخل الخطاب الأول (**النص الشعري**) يفككه ويعيد تركيبه، ويحافظ في ذلك على خصوصيات ذلك الخطاب كحضور شعري متميز من ناحية أخرى"[1] ودراسة التحولات التي تطرأ على النصوص الشعرية لتجعلها تنفرد على غيرها بخصائص تميزها ودراستها وفهمها وتقييمها ثم تصنيفها ووضعها في المسار الصحيح الذي تسلكه الحركة الثقافية ولتحليلنا للخطاب الشعري علينا الغوص في أعماقه وسبر أغواره الدفينة لكي ننفذ إلى الواقع الشعري، وتصبح دراسته، بالضرورة وجها من وجوه الإحاطة بذلك الواقع.

ومنهج تحليل الخطاب حاول أن يؤسس ويشكل نظرية واضحة المعالم تنفذ إلى أعماق القصيدة الحديثة أو هذا الشعر الجديد وهذه الدراسات بدءً "بكتاب **نازك الملائكة**" قضايا الشعر المعاصر "ووصولا إلى كتاب إحسان عباس" اتجاهات الشعر العربي المعاصر" تحاول أن ترسي نظرية متكاملة تنفذ بها إلى دواخل الشعر الجديد وتصنفه ضمن أطر واضحة واتجاهات محددة"[2] وتحليل الخطاب يحاول قراءة التجارب المعاصرة تجربة تجربة

[1] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر (السياب/سعدي يوسف/درويش/أدونيس/"نموذجا، سراس للنشر،ط3،نوفمبر 1996، ص 13.

[2] – المرجع نفسه ، ص 14.

والكشف عن خصوصياتها وذلك التواصل الذي يحدثه النص الشعري الجديد بالتقاط السمات التي تميز صوتا عن آخر، ذلك أن الشعر موقف جمالي من الواقع ،وهو كذلك خطاب بين المرسل و المرسل إليه ، إلا أن لكل منهما موقعه ومنظوره، فالشعر بوصفه موقفا و خطابا جماليين ينطوي بالضرورة على خطاب إيديولوجي.

التجربة الشعرية السبعينية عند شاعرنا سليمان جوادي تجربة متميزة لم يرتق إليها باقي الشعراء من جيله وذلك لتمكنه من تحويل نصه من نص شعري إلى نص غنائي تداعبه الألحان، وقد كان هذا التحول على مستوى اللغة و الصورة الشعرية وعل مستوى الإيقاع .

هذا الإحساس الجمالي بالموسيقى المصحوب بالاستمتاع نجده مجسدا في استمتاع شاعرنا سليمان جوادي بالكلمة الموزونة في قالب شعري وذلك لم تحدثه الموسيقى في نظام الكون "فالموسيقى تنظم حركة الكون، وتسيطر على دائرة الوجود،فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر،فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها بالبعض الآخر...حركة إيقاعية دافعة إلى التمسك والتجاذب"[1] والشاعر سليمان جوادي ومن ديوانه الأول يتكرس كاسم له طابعه الخاص في المشهد الشعري الجزائري بغنائيته التي ميزته وقصائده شاهد إثبات على ذلك.

[1] – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور،مكتبة الخانجي، القاهرة،ط3، 1993،ص11

رابعا: السيرة الذاتية "سليمان جوادي"[1]

1. التعريف بالشاعر :

هو سليمان بن العرابي بن الزاوي جوادي من مواليد **12 فبراير 1953** ،ببلدية جامعة ولاية الوادي، تنحدر أسرته من **كوينين** بنفس الولاية، وهي نفسها البلدة التي ينحدر منها الشاعر الجزائري الكبير **محمد العيد آل خليفة**.

كان والده محبا للعلم والعلماء مولعا بالمطالعة، جمعته علاقة حميمية وطيدة بأربع شخصيات أدبية وفكرية، ينحدر جميعها من الجنوب الشرقي لبلادنا هذه الشخصيات هي الشيخ **عبد الحميد حبه** المختص في علم الأنساب وعلمي العروض والقوافي، والأستاذ **حمزة بوكوشة** الشاعر المصلح ،والشيخ **مصباح الحويذق** الإمام المتمرد الذي يعده البعض الأب الروحي للحركة الإسلامية السياسية في الجزائر، وقد كان يقرض الشعر في الأغراض السياسية والوطنية والدينية، وأخيرا الشيخ **محمد العيد آل خليفة** الشاعر الفحل، وقد سمحت الظروف لشاعرنا بالتعرف على المرحومين **عبد المجيد حبة وحمزة بوكوشة** وحالت دون التعرف عن قرب على الشيخين **مصباح الحويذق و محمد العيد**.

تتلمذ في مرحلة دراسته الابتدائية على يد شخصيتين مهتمتين بالشعر والأدب هما الدكتور **عبد القادر فضيل** رجل التربية المعروف ،والدكتور **مصطفى سواق** الناقد والإعلامي الشهير الذي أصبح فيما بعد مديرا عاما لقناة الجزيرة القطرية.

[1] – مقابله مع الشاعر سليمان جوادي 6-12-2012.

تخرج من دار المعلمين ببوزريعة سنة **1971** هذه المؤسسة التي كان يشرف عليها المجاهد السياسي المحنك **عبد الحميد مهري** ، وبها التقى شاعرنا مع شاعرين كبيرين هما **صالح خباشة** الذي يعد من الشعراء الجزائريين الثوريين والشاعر العربي السوري الكبير **شوقي بغدادي** وكان شاعرنا يعرض عليهما محاولاته الشعرية ويطلب منهما توجيهه ثم التحق بالمعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان وتخرج منه سنة **1977**.

2. المسار المهني:

اشتغل بالعمل الصحفي منذ منتصف السبعينات من القرن الماضي وقد شغل المناصب التالية:

- ✓ محررا ثم سكرتيرا بمجلة ألوان.
- ✓ نائبا لرئيس مجلة الثقافة.
- ✓ كبير المحققين بجريدة الشعب ثم بمجلة الوحدة.
- ✓ كلف مع مجموعة من الأدباء بالإشراف على مجلة آمال.
- ✓ كلف بإعداد صفحة يومية بجريدة الشعب بعنوان الموعد.
- ✓ عين سنة 1995 مديرا للثقافة بولاية الجلفة وبعدها بولاية الطارف إلى أن تقاعد سنة 2010.

3. النشاط الأدبي والفني:

أنتج عدة حصص للإذاعة الوطنية منها:

1- الساقية والخيمة.

2- ضياف ربي.

3- حقيبة الأسبوع.

أنتج للتلفزيون الجزائري مجموعة من المنوعات التاريخية والاجتماعية بعنوان حاجي لي يا جدي.

ألف مجموعة من الأغاني لعدد كبير من المطربين منهم **مصطفى زميرلي، محمد بوليفة، زكية محمد، الشاب خالد، صليحة الصغيرة، يوسفي توفيق** وغيرهم.

ألف عدة أعمال أوبيرالية أهمها:

الجزائر المحروسة-أم الجمال-العطرة.

كما ساهم مع مجموعة من الشعراء في تأليف ملحمة الجزائر.

وضع شارات عدة حصص تلفزيونية منها مسك الليل،البرنامج اليومي صباح الخير، ألف النشيد الرسمي للحماية المدنية.

كما وضع أغنية جينيريك التليطون الخاص بفيضانات باب الوادي (**بحبك يا بلادي تسلحنا**).

4. الملتقيات:

حين كان مديرا للثقافة أسس بولاية الجلفة الملتقى الوطني للإبداع الأدبي والفني.

كما أسس في ولاية الطارف الملتقى الوطني للطبيعة والإبداع.

5. الأعمال والمطبوعات:

- يوميات متسكع محظوظ.
- أغاني الزمن الهادئ.
- ثلاثيات العشق الآخر.
- قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا.
- رصاصة لم يطلقها حمة لخضر.
- قال سليمان.
- لا شعر بعدك.
- سليمان جوادي يغني للوطن.
- المجموعة غير الكاملة، وله عدة مخطوطات شعرية ونثرية.

6. النشاط الإعلامي:

- أسس مع مجموعة من الإعلاميين جريدة الشروق اليومي.
- أسبوعية الموقف.
- تعامل مع عدة صحف وطنية هي: الحوار، صوت الأحرار، الجزائر اليوم، بريد الشرق، الشروق العربي، الأنوار.

كتب لسنوات عمودا في جريدة الشروق اليومي ثم في يومية صوت الأحرار.

7. التجربة الشعرية للشاعر سليمان جوادي:

في حوار له مع "السعيد موفقي" عن بدايته الشعرية، يجيب الشاعر قائلا:"كل ما أذكره أني بدأت الكتابة حول قضيتنا المركزية العادلة القضية الفلسطينية ، ووجدت والدي رحمه الله بجانبي فهو رغم تواضع مستواه التعليمي إلا أنه كان مولعا بالمطالعة . وكان صديقا لعدد كبير من الشعراء والكتاب لعل أهمهم محمد العيد آل خليفة وعبد المجيد بن حبة وحمزة بوكوشة وزهير الزهراوي ومحمد الأخضر السائحي وغيرهم ، وقد حاول أن ينمي في ملكة الكتابة من خلال تزويدي بالكتب أو بتعريفي بأصدقائه"[1] للتعلم منهم.

ويقف **محمد بلقاسم خمار** على أعتاب تجربة سليمان جوادي معترفا "في مطلع السبعينات عندما كنت أعد أسبوعيا صفحة"**في رحاب الشعر**" بيومية الشعب جاءتني قصيدة لطيفة بعنوان "**من أجل زهرة**" أعجبت بجمالها فنشرتها، وكانت أول بطاقة للتعارف بيني وبين "**سليمان جوادي**"، وقد حسبته أستاذا، ولم يمض وقت حتى زارني ،وتفاجأت وهو يقف أمامي ... كان أنيقا وسيما مهذبا .. يتسلل على القلب بعفوية الأطفال ويفرض شخصيته بكل بساطة ويسر"[2] وهو يقر "**لسليمان**" أنه "ولد شاعرا كأغلب أبناء الجنوب من الموهوبين المبدعين ومن ولد شاعرا يمضي كل عمره مشتت الفكر مع أحلام الطفولة ونوازع الواقع"[3] هذا هو شاعرنا **سليمان جوادي** حسب **محمد بلقاسم خمار**، وقد اتجه في

[1] – سعيد موفقي في حوار مع الشاعر سليمان جوادي، المدونة الإلكترونية لسليمان جوادي، نشر بتاريخ 14-09-2009 djouadi.maktoob blog.com

[2] – سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص 3-4.

[3] – المرجع نفسه، ص 7.

وقت مبكر من حياته الأدبية لكتابة الأغنية ،وقد سعى إلى ذلك لإيمانه بأن جمهور الأغنية هو أكثر وأكبر من جمهور الشعر وقد كان هدفه من البداية هو إيصال شعره إلى اكبر عدد من الناس، وقد كان هذا بفضل الأغنية، لأن القصيدة المغناة أسهمت في الوصال بين "المواطن" و"اللغة" وخير دليل على ذلك أن أكبر شعراء العربية هم من تغنى الناس بأشعارهم بداء بامرئ القيس والمتنبي وبهاء الدين زهير وصولا إلى محمود درويش ونزار قباني.

استطاع "**سليمان جوادي**" أن يحقق حضوره على مستوى الشعر الجزائري وهو القائل "ما زلت مقتنعا من أن الشعر يسعني ويسع معاناتي ويستوعب همومي وانشغالاتي ولا يشكو من صراخي وحماقاتي،ما زلت أشعر بأبوة الشعر لي وسيطرته المطلقة على ميولاتي الأدبية ولذلك فإن فك الارتباط معه غير وارد في المدى القريب ....وسأبقى على قيد الشعر ما دمت على قيد الحياة"[1] فالشعر بالنسبة لشاعرنا متنفسه في هذه الحياة .

[1] – – مدونة سليمان جوادي الإلكترونية http:// djouadi.maktoob blog.com

الفصل الأول

التأصيل للشعر الحر

مَا قِيمَةُ الدُّنْيَا وَ مَا مِقْدَارُهَـا

إِنْ خِنْتَ عَنِي وَافْتَقَدْتُ هَوَاكَا

مَا قِيـمَةُ الأَزْهَارِ حِيـنَ أَلُمُـهَا

مَا قِيمَةُ الأَشْيَـــاءِ دُونَ لِقَاكَـا

سليمان جوادي

الفصل الأول

التأصيل للشعر الحر

أولا: الفرق بين الشعر العمودي والشعر الحر.

ثانيا: تجربة الشعر الحر في الجزائر.

ثالثا: أهم العوامل المؤثرة في انتشار الشعر الحر في الجزائر.

1. المؤثر الشرقي.
2. المؤثر الغربي.
3. المؤثر الوطني.

رابعا: القصائد الأولى مع رواد الشعر الحر.

خامسا: شعراء الجزائر في عهد الاستقلال.

1. شعراء الستين والسبعين.

سادسا: مستقبل الشعر الحر.

التجديد في الشعر وفي "بناء القصيدة عرف منذ الجاهلية واستمر إلى عصرنا هذا، وكان في كل مرة يصطدم بالمحافظين الذين وقفوا في وجه حركات التجديد في معظم العصور،وأحاطوا الشعر بهالة من التقديس، ورغم كل محاولات وضع الشعر في قوالب جاهزة إلا أنها قد باءت بالفشل لأن تاريخ الشعر يشهد محاولات عديدة للإنفلات من تلك القيود "[1]، فقد تعرض هذا الأخير إلى أنواع من الهزات التجديدية ،وذلك لما فطر عليه الذوق العربي من استعداد وإمكانية للتطور منها ما يتصل بأغراض الشعر ومحتوياته ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله.

وهذا التغيير في الظاهرة إنما وجد نتيجة إحساس الشعراء بضرورة مسايرة الحياة المعاصرة، فقد حدث الانعطاف الحقيقي في مسار القصيدة العربية بظهور حركة شعر التفعيلة أو ما عرف بالشعر الحر و التي تزعمها كل من "**نازك الملائكة**" و"**بدر شاكر السياب**" ويعتبر شعر التفعيلة المحاولة الأولى للإنفلات من الموروث الشعري، تقول"**يمنى العيد**"كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديما في العنصر الموسيقي لا من حيث المبدأ بل من حيث نمطيته الموروثة، وكان هذا بمثابة عودة للبحث عن نمطية بديلة"[2] وقد اعتمد أصحاب هذه الدعوة على التفعيلة الواحدة وتحرير شكل القصيدة العربية من النمط الذي فرض عليها لعهود طويلة.

فهو" شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية ويلتزم بها،ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل والتحرر من القافية الواحدة "[3]في أغلب الأحيان.

---

[1] – دهنون أمال ،أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي ، جامعة بسكرة،2009.

[2] – يمنى العيد، في معرفة النص، ص97.

[3] – سعد زيان،الشعر الحر ،من كتاب نشأة الشعر العربي السعودي واتجاهاته الفنية، الموقع الالكتروني:http //www.drmosad.com

الشعر الحر يتيح للشاعر مجالا أوسع على غرار نظام الشطرين المتساويين ،وكذا إثبات شخصية الشاعر المعاصر باتخاذ سبيل شعري جديد يتميز به عن شخصية الشاعر القديم ويتحكم في أطوال الأسطر الشعرية وله الحرية في اختيار عدد التفعيلات على حسب الدفقات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالتها الشعورية، هو شعر حر لكنه لم يتخل عن قواعد الخليل وتؤكد"**نازك الملائكة**" أن دعوتها للشعر الحر لم تكن لتتجاوز العروض تماما فتصرح بأنها:" ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة"[1]التي كانت تفرض نفسها آنذاك.

هذا النوع الجديد من الشعر" مكن الشاعر من امتلاك ثقافة عالمية واسعة والحصول على تراث ثقافي ،نهل الشاعر منه ما انسجم مع تجاربه ومشاعره وهمومه اليومية، وقد وجدت مدرسة الشعر الحر الكثير من المؤيدين، و ترسخت بصورة رائعة في جميع البلدان بدءا من العراق (**بالملائكة و السياب**) في الأربعينيات ثم ما لبثت أن اتسعت في الخمسينيات"[2] فضمت إليها شعراء مصريين آخرين مثل (**صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي**) وفي لبنان ظهر (**أحمد سعيد** (**أدونيس**) **وخليل حاوي و يوسف الخال**)،وكذلك (**فدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي**) في فلسطين، أما في السودان فقد برز في الأفق نجم كل من (**محمد الفيتوري وصلاح محمد إبراهيم**)وفي الجزائر كل من (**محمد بلقاسم خمار، صالح باوية،صالح**

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة،ط3، 1967، ص 49.

[2] – سليمان علي عبد الحق،إرهاصات الشعر الحر ، الموقع الإلكتروني:.http//www.elalouka.com

خباشة، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، مصطفى الغماري، أزراج عمر عياش يحياوي، أحمد حمدي،عبد العالي رزاقي ، سليمان جوادي) موضوع بحثنا وغيرهم كثير ممن سطع نجمهم في نظم الشعر الحر.

وكانت موضوعات الشعر الحر عن الحياة العامة، مثل تصوير المشكلات التي يعاني منها الناس في مجتمعهم من حروب أو مرض أو ضيق الحال ،وتعبير الشاعر عن الحالة التي يشعر بها، و الثورة على الحاكم الظالم أو التقصير من جانبه بحق شعبه ،ووصف الزيف أو الظلم السائد.

هو شعر واضح يتحدث فيه الشاعر ببساطة وعفوية ، وبلغة تقترب من لغة التخاطب اليومي حتى تصل لدرجة العامية أو اللغة الدارجة كما تسمى.

أولا– الفرق بين الشعر العمودي والشعر الحر:

عندما نقول شعر حر فهذا يعني أنه متحرر من القيود الخليلية إلا أنه دخل قيودا تنظمه ولا تجعله نثرا رغم وجود عناصر الأدب فيه، لأن النثر كلام مرسل خال من هذه القيود التي عرفها العرب في الشعر قديما وحديثا.

1. الشعر العمودي:

هو الشعر الذي آثر على القدامى في صورته المعروفة والمتمثلة في قصيدة طويلة أو قصيرة، وكل بيت يتكون من شطرين مع قافية موحدة ووزن واحد من البداية إلى النهاية وتمتاز ب:

1- اعتماد البيت ذي الشطرين المتساويين.
2- اعتماد القافية ذات الروي الواحد من بداية القصيدة إلى نهايتها.
3- اعتماد الوزن الواحد في القصيدة الواحدة ذات التفعيلات المتعددة أو الرتيبة.

2. شعر التفعيلة:

في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين ظهر لون جديد من الشعر يعتمد السطر الواحد بدل البيت، وأساسه التفعيلة المتكررة، وقد أطلقت عليه تسميات عديدة أقربها إلى الدقة (شعر التفعيلة) وخصائصه هي:

1- اعتماد القصيدة الأسطر المتفاوتة الطول والقصر تبعا للدفقة الشعورية.

2- عدم الالتزام بقافية واحدة بل يعتمد التنويع فيها حسب الحالة الشعورية.

3- عدم الاعتماد على وزن واحد في القصيدة الواحدة وذات المقاطع الكثيرة.

3. الفرق بينهما:

يلتزم بيت الشعر العمودي بشطرين متناظرين والشعر الحر عبارة عن شطر واحد أو ما يسمى بالسطر الشعري يطول أو يقصر على حسب انفعالات الشاعر.

يلتزم الشعر العمودي بوحدة القافية والبحر الشعري وكذا الشكل والمضمون، أما الشعر الحر فيبتعد عن الشكل التقليدي الذي يلتزم به الشعر العمودي ،والقافية فيه تتنوع في بعض الأحيان.

اعتمد الشعر الحر على البحور الخليلية مثلما يعتمد عليها الشعر العمودي،غير أن شعر التفعيلة تتكرر فيه التفعيلات من ضربة ،إلى اثنين إلى ثلاث إلى أربعة على حسب الشاعر. أما القصيدة العمودية تعتمد على عدد معين من التفعيلات، بغض النظر إن كان البيت تاما أو مجزوءا أو مشطورا أو منهوكا.

كما أن الشعر" الحر ظهر بالقرب من فترات التحرر والانفتاح على الغرب، فالعديد من القصائد نجد فيها الكثير من المصطلحات قد تكون دخيلة على اللغة العربية

، أما الشعر العمودي فقد تميز بجزالته وكتابته على يد شعراء استوحوا كتابته من البيئة التي تحيط بهم"[1].

فحين ندقق النظر في الركائز الأساسية لشعر التفعيلة نقول أن هذا النوع من الشعر يرتكز على عناصر وسطية، لأنه يتوفر على الموسيقى عن طريق اعتماد التفعيلة ويحافظ على القافية في معظم سطور القصيدة، فشعر التفعيلة تطور طبيعي للشعر العربي عبر مراحل التاريخ، والحرية لا تعني بأي حال من الأحوال الفوضى والارتجال بل هي نوع من التغيير لا غير.

إلا أن الجديد يفرض نفسه في الغالب على القديم ولا يلغيه على الإطلاق فلكل نوع محبوه ومؤيدوه،والشعر الحر كان استجابة للتحرر من الشكل القديم كما كان حال الشعوب المستعمرة للتحرر و الإنعتاق من ربقة الاحتلال وسيطرته،وبالتالي كان لا بد من ظهور شعر يتكلم عن معاناة الإنسان ويصف الهمجية الإنسانية .

[1] – الموقع الالكتروني:http://www.sh3r.net

ثانيا– تجربة الشعر الحر في الجزائر:

بما أن الشعر الحر زائر جديد طرق باب الأدب العربي بصيغته غير المألوفة، التي تمنح للشاعر المعاصر التعبير عن شخصيته الحديثة وما يشغل فكره من قضايا يستوحيها من عصره وجهت الأضواء إلى هذا الزائر وسخرت له عقول النقاد والباحثين والشعراء المعاصرين لإرساء قواعد هذا الشعر.

بعد أن اتسعت دائرة الشعر الحر في مختلف الأقطار العربية ومن بينها الجزائر، التي احتضنت الشعر الحر الذي كان في بواكره الأولى عبارة عن أرض خصبة، رعت الحركة الشعرية بعد الاستقلال التي شهدت نموا وتطورا ملحوظا ،"وما القصائد الأولى الحرة في الجزائر إلا براعم يانعات نشأت في زمن الشتات ، وجابهت بعباراتها الحماسية المستعمر الفرنسي الذي حاول وبشتى الطرق طمس الهوية الجزائرية ، وتدنيس أرضها المقدسة في جو كان يحرم على الشاعر أبسط حقوقه الشرعية ألا وهي حرية التعبير، ولكن رغم الغربة والأعداء استطاع الشاعر الجزائري أن يبدع ويضع بصمته في هذا النمط الشعري الجديد،فأبو إلا أن يلحقوا بالعجلة الأدبية لكي لا يتخلف الأدب الجزائري عن باقي آداب الأمم الأخرى"[1]، إذ لا يمكن فصل التجربة الشعرية الجزائرية والتجربة المشرقية التي كانت بداية عصر جديد في الشعر العربي ككل مثلته شخصية "**نازك الملائكة**" ثم "**بدر شاكر السياب**" باعتبارهما الشرارة الأولى التي مهدت لنضوج هذه الحركة والمستمرة لغاية اليوم.

[1] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية،الرابط http //massareb.com

فقد جسدت "**نازك الملائكة**"هذه التجربة في أولى قصائدها "**الكوليرا**"* أول ما كتب في هذا الشكل الجديد حيث تقول:

طَلَعَ الفَجْرُ

أَصْغِ إِلَى وَقْعِ خُطَى المَاشِينَ

فِي صَمْتِ الفَجْرِ أَصْغِ، أُنْظُرْ رَكْبَ البَاكِيَن.

عَشَرَةُ أَمْوَاتِ، عِشْرُونَا.

لَا تُحْصَ، أَصْغِ لِلْبَاكِينَا.

اسْمَعْ صَوْتَ الطِفْلِ المِسْكِينِ.

مَوْتَى، مَوْتَى،ضَاعَ العَدَدْ.

مَوْتَى ، مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَدْ.

فِي كُلِ مَكَانٍ جَسَدُ يَنْدُبُهُ مَحْزُونُ.

* – الكوليرا: كتبتها في 1947/10/27 وعبرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الكوليرا في ريف مصر، وتقول أن ضرورة التعبير هي التي ساقتها إلى ابتداع هذا النمط الشعري.

لَا لَحْظَةَ إِخْلَادٍ لَا صَمْتٍ.

هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفُ المَوْتِ.

المَوْتُ، المَوْتُ ، المَوْتُ.

تَشْكُو البَشَرِيَةُ تَشْكُو مَا يَرْتَكِبُ الموْتُ.[1]

نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول 1947.

وكذلك الشاعر "**بدر شاكر السياب**" في النصف الثاني من كانون الأول 1947 صدر ديوانه (**أزهار ذابلة**) فيه قصيدة (**هل كان حبا**) [2] وقد علق عليها في الحاشية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي.

يقول فيها:

هَلْ يَكُونُ الحُبَ أَنِي
بِتُّ عَبْدًا لِلتَمَنِي.
أَمْ هُوَ الحُبُ إِطْرَاحُ الأُمْنِيَاتِ.

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 24.

[2] – المرجع نفسه، ص 24.

والتِقَاءُ الثَغْرِ بِالثَغْرِ وَنِسْيَانُ الحَيَاةِ.

وَاخْتِفَاءُ العَيْنِ فِي العَيْنِ انْتِشَاءْ.

فقد كانت "بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله..."[1] بيد أن تجربة شعرية جديدة لا تنبع من عدم وتلك قاعدة ثابتة في كل الأشياء التي ينطبق عليها قانون الوجود والعدم تقريبا، فما من عملية خلق أو إيجاد إلا ولها مكونات ودوافع "حيث تأثر الشعراء بنماذج الشعر الأوربي، وانفتاح العرب في العصر الحديث على الثقافات الغربية وترجمتهم لبعض آثار هذه الثقافة، فكانت وجهة أخرى للنص هي وجهة الشعر الغربي والاعتراف بحضور هذا الأخير في حنايا الشعر الحر ، خاصة في النماذج التي يمثلها **ت.س.إليوت** و **عزار باوند"**[2] فكان لذلك أثر بارز في تجاربهم التي جسدوها من خلال دواوينهم الشعرية من مهاجري سوريا ولبنان أمثال "**إيليا أبو ماضي، جبران خليل جبران، فوزي المعلوف**" وغيرهم إضافة إلى ذلك الثورة العارمة في نفوس الشعراء على كل شيء قديم (**سالف**) وقد أشارت "**نازك الملائكة**" إلى ثورتها على طريقة الشطرين الخليلية إنما كان بسبب نفورها من "المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق"[3] ولكن هذا لا يعني أن الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله العروضي لا يعبر عن المعنى، أما الشكل الجديد فهو حر طليق منبعه الفطرة ويتحكم فيه الشاعر.

[1] – نازك الملائكة،المرجع السابق، ص 24.

[2] – عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، دراسة في البنية التشكيلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري، ج1،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2003، ص 38.

[3] – ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

إن التجربة الشعرية الجديدة في الجزائر لم تكن لها إرهاصات تجديدية كالذي حدث للشعر المشرقي قبل عام 1947 ،حيث يلاحظ أن الشعر ومنذ بداياته لم يخرج عن إطار عمود الشعر، في شكله المعتاد على الرغم من محاولات التجديد، وقد تجسدت حركة الشعر الحر في الجزائر بعد إرهاصاتها الأولى وذلك بوصول صدى هذا الشعر وتأثر الشعراء الجزائريين بالحركة الشعرية في المشرق، وكذا عامل آخر مهم لا يجب إهماله وهو الظروف التي كانت سائدة آنذاك في الجزائر من استعمار واستدمار طال أمده،وتدهور أحوال الشعب الجزائري،فكان قالب الشعر الحر مناسبا لهم يتماشى مع الوضع السائد،ونستعرض شهادة "**أبو القاسم سعد الله**" قائلا:"كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب العصر الحديث، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة،ومع ذلك فقد بدأت أول مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية، أي كنت أعبد ذلك الصنم وأصلي في نفس المحراب، ولكنني كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة واستخدام الصورة في البناء"[1] غير أن الاطلاع على الصحافة الأدبية المشرقية والسفر إلى المشرق جعلته يتجه اتجاها واعيا نحو التجديد والتخلص من نظام القداسة ،ومن هنا يظهر لنا أن الشعراء الجزائريين وعلى رأسهم **أبو القاسم سعد الله** لم تصلهم نفحات الشعر الحر ولم يتأثروا به إلا بعد سنة 1947، وقد تضاربت آراء الباحثين والدارسين حول الشاعر الذي سبق إلى كتابة الشعر الحر في الجزائر.

حاول بعض الدارسين أن يثبت بأن الإرهاصات الأولى للمحاولات الشعرية "**لرمضان حمود**" منذ العشرينات من القرن العشرين قد كانت محاولات محتشمة في تلك

[1] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، ط2، كانون الثاني (يناير)، ص51-52.

الفترة لم يكتب لها البروز بشكل واضح نظرا للظروف التي كانت سائدة في الجزائر آنذاك من حرمانه من حقه الشرعي والبسيط ألا وهو حرية التعبير وغياب الصحافة , ومن جهة أخرى دور الترجمة للنهوض براية الشعر الحر لترجمة الآداب الغربية إلى العربية وكذا المشرق وصلته نفحات الترجمة قبل المغرب لأن الأدب الجزائري وقف من الثقافة الفرنسية موقف العداء (**لأنها ثقافة مستعمره**) لأنه حاول طمس هويته الوطنية بنشر لغته الفرنسية ومنع التعليم في الجزائر فلم يحتك بها (**ترجمة الآداب الغربية**) إلا في وقت متأخر، وبالرغم من نداءات "**رمضان محمود**" في العشرينات من خلال مقالته الموسومة ب"**الترجمة ودورها في العربية**" للأخذ بأسباب الحضارة الأوربية والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة فإن طابع القطيعة كان ولا يزال يفوض نفسه على الثقافة العربية والفرنسية في الجزائر"[1] فمقالته هذه كانت تنم عن الوعي الثقافي، ومدى الحاجة الملحة للتغيير، إلا أن قصر عمر "**رمضان حمود**" الذي كان رائد الاتجاه الرومانسي في الجزائر لم يسمح بتبلوره وبقي هذا التيار غير مكتمل الملامح في الجزائر.

ويؤكد معظم الدارسين على أن "البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه؟ إنما بدأ مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية وهي قصيدة "**طريقي**" "لأبي القاسم سعد الله "المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ **23 مارس 1955**"[2] عدت هذه القصيدة الأولى من نوعها في الشعر الحر.

[1] – صالح خرفي،الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،د.ط،د.ت، ص 352.

[2] – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية،دار الغرب الإسلامي،ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 149.

ثالثا– أهم العوامل المؤثرة في انتشار الشعر الحر في الجزائر:

إذا أدركنا الظروف التي كان يعيشها الوطن العربي عامة و الجزائر خاصة ،وما عاناه ويعانيه جراء انعكاسات الاستعمار ،على الجوانب الثقافية و الاجتماعية و السياسية والفكرية وكان من أهم المؤثرات التي ساعدت و ساهمت في انتشار الشعر الحر في الجزائر نذكر منها :

1. المؤثر الشرقي:

هذا الذي ما لبث أن وصل إلى الجزائر، ويقصد به،"اقتداء الشعب الجزائري بما يحدث في الشرق العربي من أفكار واتجاهات، وما يحدث فيه من هزات قومية سواء أكان عمادها الماضي ومجده أم الحاضر في قلقه وتحفزه"[1] ومن هنا "يمكن اعتبار النهضة الأدبية الجزائرية صدى النهضة في المشرق العربي وامتدادا لخريطة الشعر العربي المعاصر، فتأثر به الأدباء والشعراء،وتفاعلوا معه متبعين المشرقيين في خطاهم"[2]، إذ يمكن اعتبار "المشرق العربي مؤثرا حيويا في اتجاه الأدب الجزائري، كما كان مؤثرا في الاتجاهات السياسية والإصلاحية"[3]، وبهذا تمكن" جيل الشعراء والأدباء الجزائريون من اكتساب الخبرة من إخوانهم العرب، فنسجوا على هديهم ، و ساروا على دربهم متجاوبين معهم من أجل التطلع إلى مستقبل أدبي أفضل"[4] لتجاوز النظرة التقليدية للشعر.

---

[1] – صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 13.

[2] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية،الرابط http //massareb.com

[3] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 24.

[4] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية، الرابط http //massareb.com

2. المؤثر الوطني:

يعتبر هذا العامل الأقوى و الأهم في" الحياة الاجتماعية، ومحاولته تغيير مسار الفرد الجزائري ،وتطبيع لغته ودينه"[1]، وهذا المؤثر عبارة عن "مجموعة من الأحداث الكبيرة التي ظهرت في الجزائر متخذة لها من السياسة عنوانا ومن الوطنية شعارا، مستهدفة جمع الشعب تحت راية واحدة"[2] ، تلك النزعة الوطنية خير مثال على محاولة إيقاظ الجزائريين وتوجيههم توجيها صائبا، بسبب الظروف التي سادت الجزائر من استدمار طال أمده و رغبة الشعب الجزائري في استرجاع حريته و سيادته " وبهذا حاولت النهضة الأدبية البروز إلى السطح ،فلم يقوى الأدباء والعلماء على السكوت والامتناع عن المشاركة في الحياة "[3] وإعلاء صوتهم من أجل الدفاع عن وطنهم وكرامتهم واسترجاع حقوقهم الضائعة، فكان قالب الشعر الحر مناسبا يتماشى مع الثورة و مطالبها، "ومن ثم يمكن القول بأن الحركة الوطنية قد أثرت في الأدب في جميع مراحلها، غير أن هذا التأثير اتخذ شكل التأييد المطلق وأغنى الأدب بتجارب سياسية في بعض الأحيان. واتخذ مرة أخرى شكل المعارضة، والدعوة على مفاهيم جديدة تحقق للشعب حياة أكمل وأوفر كرامة من حياته في ظل الاحتلال"[4] فقد تجاوز الأدب مختلف المواضيع منها السياسية وطوى صفحة الثقة في فرنسا و سياستها التي وككل مرة تخيب آماله ، فكانت أشعارهم تعكس تطلعاتهم إلى الحرية واسترجاع السيادة الوطنية.

[1] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية،الرابط http //massareb.com

[2] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 25.

[3] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية،الرابط http //massareb.com

[4] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 25.

وكذا استقلال بعض الأقطار العربية من الاستعمار الغاشم هذا ما أعطاه الثقة والأمل في نفس الوقت،و"على الرغم من أنه كان يعاني عبودية المستعمر الفرنسي إلا أنه أحس بهذه الفرحة لأنه لا يفرق بين الحرية هنا وهناك، ثم إن تحرير أي قطر عربي واستقلاله إنما كان خطوة لتحرير واستقلال بقية الأجزاء الأخرى"[1] وهذا كان دافعا قويا للنهوض بالأدب وفتح آفاق جديدة للشاعر من أجل التطلع إلى غد أفضل.

3. المؤثر الغربي:

بعد احتلال فرنسا للجزائر أصبحت تابعة لها خاضعة لسيطرتها تحكمها "سياسيا واقتصاديا وارتبطت بها ثقافيا وحضاريا منذ 1830، ولم يبق على الباحث إلا أن ينظر إلى النتائج فماذا كانت"[2] فالاستعمار بسلطته و أساليبه " استطاع أن يوجه الشعب لخدمته، وأن يسيطر عليه ماديا، لكنه ظل فاشلا في التحكم فيه ثقافيا وفكريا إلا فئة مستضعفة منه"[3] بقيت تحت رحمته.

فيما بعد و "مع بداية القرن العشرين بدأت هذه الفئة تتزايد بسبب الإغراءات الفرنسية ووعودها الكاذبة للشعب بسد احتياجاتهم ،والذين يدعون إلى هذا كانوا يرمون إلى ملئ الفجوة التي تعانيها الجزائر من حضارتها التقليدية"[4]، المستمدة من المشرق " لذلك اندفعوا يحملون هذا الشعار (التقدمي) مع الاشتراكية الاستعمارية تارة، ومع العقلية

[1] – عبد الله الركيبي، قضايا عربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977، ص 65.

[2] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 26.

[3] – الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية، ليندا كدير،الرابط http // massareb.com

[4] – المرجع نفسه ، الرابط http // massareb.com

العلمية ومبادئ الثورة الفرنسية تارة أخرى، وأدى تطور هذه الدعوة الخطرة إلى ظهور طائفة من المفكرين والأدباء والشعراء بعد الحرب العالمية الثانية،كانت تجربتهم جزائرية و لكن وسائلهم واتجاهاتهم كلها غربية"[1]،هذا فيما يخص مرحلة ما قبل الثورة.

لكن مع" اندلاع الثورة بدأت ملامح هذا المؤثر الغربي تندثر لتحل محلها اتجاهات وطنية متنفسة الصعداء،كشفت اللثام عن تلك الوعود الكاذبة ووجد الشعب الجزائري نفسه أمام واقع جديد و بوعي أكثر مطلقا العنان لرأي الشعب ،الذي حبس لفترة طويلة وطمست هويته ومحيت لغته فكانت الثورة الأدبية لتجسيد الشخصية الوطنية من ذات وأخلاق وتاريخ ،فكانوا بالمرصاد في وجه الاستعمار بقصائدهم الحماسية إلى جانب الكفاح المسلح"[2] لاسترجاع أرضهم المغتصبة و حرياتهم الضائعة.

وعموما إذا ما تتبعنا الحركة الثقافية في الجزائر، وجدنا فترة ما بين(1947-1957) أكثر عطاءا أدبيا مقارنة مع السنتين ما قبل الثورة، فقد خيم عليهما صمت وركود كبير، وكان هذا رأي "**شلتاغ عبود شراد**" مستشهدا "**بابن عاشور**""فأين العبد وهزاره والحكيم وحماره،و سحنون وأشعاره؟ أم أين بوكوشة والشجون والأغاريد و العقون والكاهن والأسجاع، والربيع والإبداع؟ أسماء أعجب الناس إنتاجها حينا من الدهر، ثم انطفأت شموعها المضيئة تاركة خلفها حالك الظلام"[3] خلاصة القول أن الأوضاع العامة التي عرفتها الجزائر منذ الاحتلال إلى غاية اندلاع الثورة ساهمت بشكل كبير في المسيرة الأدبية،دون أن ننسى المؤثرات الشرقية والغربية، التي كان لها شأن لا ينكر في

[1] – أبو القاسم سعد الله ،المرجع السابق، ص 23.

[2] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية ،الرابط http //massareb.com

[3] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص26.

ذلك،أظهرت لنا سبب بطء الحركة بالمقارنة مع أقرانها في الأقطار المختلفة من العالم، و بعد اندلاع الثورة انقلبت الموازين في الجزائر، سياسيا واجتماعيا، وفكريا، فطالت يد الحركة الأدبية لتمس الأدب شعرا ونثرا، لتنبثق بذلك "حركة شعرية أعلنت ميلاد عصر جديد في دنيا الأدب لصالح الشعب في الميدان الاجتماعي، وتخطفه إلى التجديد في ميدان الأدب

يقول "**رمضان حمود**"

أَلَا جَدِدُوا عَصْرًا مُنِيرًا لِشِعْرِكُمْ

فَسِلْسِلَةُ التَقْلِيدِ حَطَمَهَا العَصْرُ"[1].

من خلال هذا العرض للشعر الحر و شرح بداياته وجدنا أنه "لا يخرج عن إطار الشعر العمودي التقليدي شكلا ومضمونا، وهذا لا يعني أن الشعر بقي على حاله دون تغيير من حيث اللغة والصورة والشكل والمضمون على امتداد نصف القرن العشرين والمتتبع للشعر الجزائري يلمس فيه نزعتين: نزعة المحافظة والتقليد والتي لها أنصارها، ونزعة التجديد والتي لها روادها"[2].

[1] – لوناس شعباني،تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ص 17.

[2] – ليندا كدير ،الشعر الحر في الجزائر:رؤية تأريخية بنيوية ،الرابط http //massareb.com

رابعا– القصائد الأولى مع رواد الشعر الحر:

إن أحد أسباب ظهور الشعر الحر في الجزائر، وهو الاحتكاك بالمشرق واطلاع بعض الشعراء على هذا اللون الشعري الجديد من خلال دراستهم في كل من "**مصر ولبنان**"،و العامل الهام والأهم والذي دفع بشعراء الجزائر إلى نظم الشعر الحر ،هو الثورة فبانطلاق الرصاصة الأولى للثورة أعلنت عن فجر جديد للجزائر وللشاعر معا، انطلقت التجربة الشعرية الجديدة بحلة مغايرة، فالثورة كانت كفيلة لتدفع الشعراء إلى البحث عن طريقة جديدة للتعبير عنها، وقد" أتاح الشعر الجديد للشاعر فرصة التعبير عن تجاربه بحرية، فأصبح يشكل القصيدة وفق تجربته الخاصة وحسب الموسيقى كما يحسها في نفسه وبما يتلاءم والرؤية الجديدة للواقع المتغير"[1]فكان الشعر الحر المفر الذي لا بد منه للتغيير .

وقد كانت "**طريقي**"[2] أول قصيدة حرة في مشوار الشعر الحر في الجزائر "**لأبي القاسم سعد الله**" التي نشرها في "**البصائر**" في **25 مارس 1955**" ، يعبر من خلالها عن التغييرات الكبيرة التي طرأت على البلاد من ثورة وكفاح مسلح واختياره لطريق النضال يقول فيها:

يَا رَفِيقِي

لَا تَلُمْنِي عَنْ مُرُوقِي

[1] – عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 69.

[2] – أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، منشورات دار الأدب، بيروت، ط1، مارس 1967، ص 11-12.

فَقَدْ اخْتَرْتُ طَرِيقِي !

* * *

وَطَرِيقِي كَالحَيَاةِ.

شَائِكُ الأَهْدَافِ مَجْهُولُ السِمَاتِ.

عَاصِفٌ التَيَارِ وَحْشِيُ النِضَـالِ.

صَاخِبُ الأَنَاتِ عِرْبِيدُ الخَيَالِ

وَظَلَامُ وَشَكَاوِي وَ وُحُـــولْ.

تَتَراءَى كَـطُيُـــــوفْ.

مِـــــــنْ حُتُـــــــــوفْ.

فـــِــــــي طَـــــــرِيقِي.

يَـــــــــا رَفِيـــقِـــــي.

قصيدة "طريقي" قلبت مفهوم الشعر رأسا على عقب ،وبدأت الدعوة إلى الشعر الحر تنمو وتتسع فصدرت دواوين أخرى تحمل كما هائلا من القصائد الحرة ،وهذا "**أبو القاسم خمار**" بقصيدته "**الموتورة**" من ديوانه "**أوراق**" والتي يصف فيها حال لاجئة فلسطينية ، نظمها وهو في "سوريا" وبالتحديد في "حلب" وذلك سنة 1954"[1] ولم تنشر إلا في وقت لاحق يقول فيها:

كَحَبْلِ وَرِيدْ...

قَرِيبٍ .. بَعِيدٍ ..

هُنَاكَ مِنْ خَيْمَةٍ نَازِحَةٍ.

إِلَى جَانِبِ قَرْيَةٍ نَائْحَةٍ.

هُنَالِكَ خَلْفَ القُبُورِ عُرَاةٌ.

بَيْنَ المَآسِي لَفَحَ السَرَابُ.

بَدَتْ عَائِدَةٌ.

بِقَبْضَتِهَا كَمْشَةٌ مِنْ تُرَابٍ.

[1] – أبو القاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 117-118.

تُزَاحِمُهَا صَخْرَةٌ صَامِتَةٌ.

وَقَدْ هَتَفَتْ بَرِيقٌ عَجِيبٌ.

كَلَوْنِ اللَهِيبِ..

كَلَحْنِ الأَلَــمْ.

* * *

إِلَامَ الشَقَاءُ...؟

لمَاذَا تُحَارِبُنِي يَا زَمَانُ ..؟

أَمَا فِيكَ إِشْرَاقَةُ أَوْ حَنَانُ ...

قُتِلَ أَبِي ...وَأَضَعْتُ أَخِي

أَبْقَيْتَنِي ذَرَةً شَارِدَةْ.

أُلَاقِي الهَوَانَ.

وَأَزْحَفُ فَوْقَ السِنَانِ.

وَتَعْصِفٌ بِي زَفْرَةٌ عَاتِيَةُ

شُرُودُ ،سِقَامٌ ،فُتُوقٌ

وَآهَةُ قَلْبٍ مُشَوِقُ

وَذُلُ العُقُوقِ

وَظُلْمُ الأُمَمِ.

أما "**محمد عبد القادر السائحي**" فأول قصيدة قالها في هذا النمط الشعري تحت عنوان "**حنين**"[1] وقد نظمها وهو في تونس **04 أفريل 1953** ويحن فيها إلى بلاده، وإلى كل حبيب تركه فيها ويهفوا إلى كل شيء لديه، وهذا جزء منها:

حَبِيبِي

مِنَ القَلْبِ قَلْبِي

إِلَيكَ

حَنِينِي وَ وُجْدِي

[1]- محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،1983،ص12-13.

أَحِنُ إِلَى كُلِ شَيْءٍ

لَدَيْكِ ..

حَنِينِي..

إِلَى وَطَنِي إِلَى حَفْنَةٍ مِنْ تُرَابِهْ.

حَنِينِي.

إِلَى زَهْرَةٍ ذَاتِ عِطْرٍ.

لَدَيْكِ.

فُؤَادِي.

مِنَ الذِكْرَيَاتِ.

يُضْنِي الطَرِيقَ البَعِيدَة.

فُؤَادِي.

مُشَوَقٌ إِلَى كُلِ شَيْءٍ.

لَدَيْكِ.

كانت هذه القصائد البداية الأولى للشعر الحر في الجزائر ، اتسمت هذه المرحلة بكثرة الإنتاج الشعري ،ونذكر من الشعراء "**أبو القاسم خمار**" و"**أبو القاسم سعد الله**" و"**محمد صالح باوية**" و"**أحمد الغوالمي**"، وقد ذكرنا بعضهم في أولى قصائدهم التي نظموها في الشعر الحر "وقد بلغ نتاج هؤلاء الشعراء قمته في هذه الفترة ما بين **1954-1960** لقد وجد هؤلاء الشعراء في الشعر نفيسا عن الرغبة العارمة في أن يكونوا بجوار المجاهدين على أرض الوطن، فشحنوا كلماتهم بكل ما استطاعوا من صدى،حيث أصبحت الكلمة لديهم تعبيرا عن الطلقة التي يوجهها إخوانهم إلى صدور المحتلين داخل الوطن، لقد أرادوا أن يساهموا مساهمة فعالة في إنجاح الثورة حتى لا تتعرض للانتكاسات التي وقعت فيها الثورات السابقة لثورة نوفمبر"[1] وبهذا أعطت حركة الشعر الحر في الجزائر نفسا جديدا في الشعر الجزائري ، وتطلعا غير مألوف في المقاييس التقليدية، وألا يكون المتلقي الجزائري غائبا من الواجهة الأدبية المحلية والدولية أيضا. ليواكب الأدب الجزائري التطورات التي طرأت في الأمم المجاورة.

[1] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 73-74.

خامسا– شعراء الجزائر في عهد الاستقلال:

1. شعراء الستـــين والسبعين:

نكب الوطن العربي باستعمار غاشم جثم على صدره مدة من الزمن ،امتص خيراته وتركه في فقر مدقع "مما أدى إلى ظهور الوعي القومي، وتطور النزعة الوطنية كرد فعل على موجة الاستعمار، وقد عرف "الاستعمار الفرنسي عبر التاريخ بأنه من أخطر الإستعمارات التي عرفتها الشعوب،لأنه يعمل أساسا على ضرب الهوية واقتلاع الشعوب من جذورها وطمس ثقافتها الأصلية محاولا إدماجها في ثقافته"[1] ،من أجل انتزاع الجزائر من انتمائها العربي الحضاري الإسلامي وتجريدها من هويتها ومقوماتها.

كان الشعر والكتابة وسيلتان للتعبير عن الرأي، رغم أن فرنسا كانت ترى في انتشار اللغة العربية والكتابة الشعرية تهديدا لسلطتها وكيانها، فحاولت منعهم بشتى الطرق من سجن وتعذيب وترحيل، "حتى ضاق الوجود بما رحب على الشاعر المثقف الذي يحمل هم الإصلاح، ووجد نفسه غريبا بين قومه،فبرزت في قصائده روح اليأس والتشاؤم والتبرم بالناس والشكوى من سلوكياتهم ومن ابتعادهم عن الدين القويم".[2] نظرا للأساليب و السياسة المستخدمة من قبل فرنسا.

[1] – أمينة بوعلامات، الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تلمسان، 2010–2011، ص 146.

[2] – المرجع نفسه، ص 147.

يقول **صالح خرفي**:[1]

وَإِذَا العِلْمُ فِي الجَزَائِرِلَا يَجْلِبُ نَفْعًا لِلْعَـــالِمِ الصِنْـــدِيـدِ

هُوَ فِي قَوْمِهِ مُقِيمُ عَلَى الضَّيْ مِ مَقَامَ المسِيحِ بَيْنَ اليَهُـــودِ

أَيُهَا العَالِمُ الرَشِيدُ الذِي يُمَـــ حِضُ نُصْحًا دَوْمًا لِغَيْرِ رَشِيدٍ.

أَنْتَ فِي أُمَةٍ تَدَارَكَهَا اللَّـــهُ بِلُطْفٍ كَـــــصَالِحٍ فِي ثَمُـــودِ

أَنْتَ إِنْ جِئْتَهُمْ بِعِلمٍ صَحِيحٍ أَنْكَرُوهُ وقَابَـــلُوا بِالجُـــحُـــودِ

الشعراء مصابيح أممهم، قناديل تضيء المجاهل والدروب للأمم التي تتخبط في حالك الظلام والجهل.

إذا ما نظرنا إلى الفترة الواقعة ما بين عامي (**1954–1962**)"فإننا نجد أن الشعراء الجزائريين فيها قد التحموا بالنضال والمقاومة، وشاركوا الشعب في كفاحه

[1] – صالح خرفي، "شعراء من الجزائر، الحلقة الأولى"، معهد البحوث والدراسات العربية، بيروت، 1969،ص 104-105.

الوطني"[1]،حتى أن أحد الأدباء الجزائريين قال: "الشعر والحرب شيء واحد، وقصيدتي هي الشعب"[2] لأنه ملهمه ودافعه القوي لنظم الشعر.

إذا كان الشعر الجزائري قبل ثورة نوفمبر 1954 "لم يستفد من معطيات الثقافة فالسبب يتجلى في ضغط المستعمر، الذي جعل الأدباء يتخذون من التراث ثورة يواجهون بها الغزو بكل أنواعه"[3] وكان لهذا الواقع النضالي أن يأتي بلغة جديدة تجسد هذه المعايشة للعمل الثوري (**لغة الثورة**)، و"هذا هو شاعر الثورة الجزائرية" **"مفدي زكرياء"** يقول في قصيدة كتبها وهو في القاعة التاسعة من (**سجن بربروس**) بالجزائر العاصمة في فيفري (شباط 1957) "[4]:

نَطَقَ الرَصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامٌ وَجَرَى القِصَاصُ فَمَا يُتَاحُ مُلَامٌ

السَيْفُ أَصْدَقُ لَهْجَةً مِنْ أَحْرُفٍ كُتِبَتْ فَكَانَ بَيانُهَا الإِيهَـــــامُ.

وَالنَّارُ أَصْدَقُ حُجَةً فَاكْتُبْ بِهَا مَا شِئْتَ تَصْعَقُ عِنْدَهَا الأَحْلَامُ

لُغَةُ القَنَابِلِ فِي البَيَانِ فَضِيحَةٌ وُضِعَتْ لِمَنْ فِي مِسْمَعَيْهِ صِمَامٌ

[1] – أحمد دوغان،في الأدب الجزائري الحديث،منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 13.

[2] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 68.

[3] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 30.

[4] – المرجع السابق، ص32.

وَالحَقُّ وَالرَشَاشُ إِنْ نَطَقَا مَعًا عَنَّتِ الوُجُوهُ وَخَرَتِ الأَصْنَامُ.

وهذا "**محمد صالح باوية**" يبين أن الشاعر الجزائري "كان يمارس العمل الثوري داخل الوطن وخارجه، وأي شاعر عايش تلك الفترة ما كان له أن يكتب إلا بتلك الطريقة لأنه لا وقت ولا فلسفة إلا فلسفة الثورة ولا تيار غير تيار الثورة الجارف"[1] لمواجهة المستعمر وطرده.

كلمة قالها "**صالح خرفي**" لها موقعها في تنظير الزمن الشعري، وهو من شعراء الجزائر في الخمسينات، وقد صدر له ثلاث مجموعات شعرية (**نوفمبر**)، و(**أطلس المعجزات**) و(**أنت ليلاي**)"[2] وجاء في هذه الكلمة "حتى منتصف هذا القرن لا أرى ما يوجب تغييرا في المقاييس فدار (**ابن لقمان**) على حالها استعمارا وشعبا مناضلا،ومع الثورة تطالعنا ناشئة جديدة تقف وسطا بين الرعيل الأول ،وبين ارتياد آفاق جديدة بمفهوم جديد في الشعر، وأعني به الشعر الحر"[3]ومن يعود إلى ديوان الشعر العربي الحديث في الجزائر يجد قصيدة "**طريقي**" "**لأبي** القاسم **سعد الله**" كما ذكرنا سابقا من أولى قصائد الشعر الحر وقد اتخذ من التفعيلة قاعدة عروضية .

ومن الشعراء الذين كانوا روادا للحداثة في الجزائر أبو القاسم خمار في قصيدته (**الموثورة**) و أحمد الغوالمي في قصيدته "**أنين و رجيع** "و محمد باوية في قصيدته "

[1] – الشعر الجزائري في الخمسينات،مقال ،مجلة الثقافة السورية، عدد آب 1979، ص 03.

[2] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 33.

[3] – صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية ، 1983، ص 110.

الصدى "و محمد الأخضر عبد القادر السائحي في قصيدته "**حنين**"، هؤلاء الشعراء كتبوا النصوص الأولى في الشعر الحر "وعند العودة إلى الزمن الذي أرخت به كل قصيدة من هذه القصائد يتبين لنا أنها كتبت ما بين عامي (**1953-1954**) وإن تأخر نشرها لأكثر من ظرف"[1] بسبب ما كان سائدا آنذاك في المجتمع الجزائري.

فالشاعر الجزائري وجد نفسه في ثورة التحرير ليس ثائرا على الاستعمار فحسب وإنما ثائر على الشكل ،(شكل القصيدة وقوافيها وأوزانها) وكل ما هو متعلق بالواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي.

جاءت مرحلة الاستقلال محملة بنشوة الفرحة العارمة من جويلية عام 1962 حيث كان المثقف الجزائري يتطلع" إلى شعرائه منتظرا منهم ذلك التطور في بنية التشكيل الشعري، ويتوقع من الرواد مواصلة عطاءاتهم ليسجلوا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنية وأدوات فنية مكتملة"[2] إلا أن الواقع أثبت غير ذلك، فبدل أن تكثر منابر الإبداعات الأدبية خيم صمت رهيب وركود على مستوى ساحة الأدب الذي ساد الحياة الثقافية.

وتبين الدراسات النقدية والأدبية التي رصدت الحركة الشعرية خلال الفترة الواقعة ما بين عامي (**1962-1968**) " أنها كانت فترة ركود و فقر أدبي واضح، ولم تشهد صدور ديوان شعري ينتمي إلى هذه المرحلة مهما كان مستواه الفني"[3]،ونعترف أن الشعر

[1] - أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 35.

[2] - المرجع نفسه، ص 36.

[3] - نفسه، ص 37.

الجزائري في مرحلة الاستقلال وبالتحديد في الستينيات عاش فراغا كبيرا سواء من ناحية الإنتاج الشعري لدى الشعراء أو من جانب الطبع، والسبب يعود إلى مجموعة من العوامل نذكر منها:

"فقدان الصحافة الأدبية، وعدم وجود اتحاد للأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات وإلقاء المحاضرات، وندرة الكتاب في السوق وكذا ضعف الطبع"[1]والمتعمق "بموضوعية في الفعاليات الأدبية لهذه الفترة، فإنه سيصل إلى حتمية تثبت أن المثقف الجزائري- وهو جزء من الشعب- خرج من الثورة التحريرية، وهو يحمل على كاهله واقعا جديدا يتطلب منه ثورة جديدة في البناء الذي ظل يخرب فيه الاستعمار مئة واثنين وثلاثين عاما"[2]وهي فترة ليست بالقصيرة ، هذه المرحلة من الاستقلال شهدت اضطرابا ثقافيا نتيجة للمخلفات الاستعمارية السابقة، والازدواجية اللغوية.

وما تجدر الإشارة إليه أن بعض الشعراء أصيبوا بدهشة الاستقلال والتحرر نهائيا من الاستعمار الغاشم، حيث يقر ذلك "**عبد المالك مرتاض**" في كتابه "**معجم الشعراء**" إذ تحدث عن الشعراء الذين زامنوا المراحل الثلاث: "مرحلة ما قبل الاستقلال (1920-1954) ومرحلة ثورة التحرير، ثم أتيح لهم أن يعايشوا مرحلة عهد الاستقلال أمثال: **محمد العيد آل خليفة، و مفدي زكرياء، وأحمد سحنون** ،وسوائهم فيبدو أنهم أصيبوا بشيء من البهر لعظمة الحدث فلم يعودوا يتغنون بالشعر كما كانوا يتغنون به من قبل وكأنهم أحسوا في قرارة أنفسهم أنه لم يعد لديهم ما يقولونه بعد أن تحققت القضية

[1] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975،ص 161.

[2] - أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 37.

التي كانوا يناضلون من أجلها، وهي حرية الشعب الجزائري وطرد الاستعمار الفرنسي من الجزائر..."[1]واسترجاع الحرية و السيادة الوطنية.

وهناك من الشعراء من ثار على الشكل الجديد الذي خرج عن نظام القداسة، فلم يواصلوا في كتابة هذا الشكل الشعري الجديد كما كانوا يكتبونه على عهد ثورة التحرير مثل "أحمد الغوالمي الذي كان ينازع أبا القاسم سعد الله ريادة الشعر الجديد، حتى إذا جاء عليه عهد الاستقلال كتب مقالة غريبة نشرت في حلقتين اثنتين،في جريدة (النصر) القسنطينية في أبريل عام 1973 بعنوان"**رشحات على الشعر الحافي،الخالي من الأوزان والقوافي**" تنكر للشعر الحر وسخر سخرية شديدة ممن يمارسون كتابته **!**"[2] وابتعدوا عن الشكل القديم.

وكنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا إنجازات ما بعد الاستقلال... "ولكن المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية أو كادوا فمنهم من انقطع عن الكتابة،ومنهم من انصرف إلى البحث العلمي"[3]فقد شهدت الستينات في الجزائر انسحاب عدد من الشعراء الذين لهم أصواتهم الشعرية "فقد صمت أو توقف عن كتابة الشعر" **محمد صالح باوية** "لانشغاله بدراسة الطب في (يوغسلافيا) وانقطع "**أبو القاسم سعد الله**" عن كتابة الشعر لاهتمامه بالدراسات التاريخية والحركة الفكرية بالجزائر وهذه الاستقالات لم تقف عند شعراء

[1] – عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 38-39.

[2] – المرجع نفسه، ص 39.

[3] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر،ص 78.

القصيدة الحرة وإنما امتدت إلى الشعراء الآخرين، فقد مال (**عبد الله شريط**) إلى الدراسات الفلسفية، واتجه (**صالح خرفي**) إلى الدراسات الأدبية".[1]

وفي أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن العشرين كانت هناك تحولات هامة في جميع الميادين الثقافية والاجتماعية والاقتصادية "من تأميم الملكيات، والثورات الثلاث–الزراعية والصناعية والثقافية– وما تمخض عنها من أحداث برز خلالها مجانية التعليم والطب، وتسيير المؤسسات والجمعيات، وتكوين التعاونيات الزراعية، وبناء القرى الفلاحية وانتشارها في مدى التراب الوطني الجزائري و إنشاء الجامعات و المعاهد ،و تطور الإعلام و الصحافة الوطنية"[2] والمجلات الوطنية منها:مجلة آمال ،مجلة المجاهد، الشعب الثقافي والشعب الأسبوعي.

ومن هنا نعتقد أن بذور التجديد و البداية الأولى كانت لها تربة خصبة في مرحلة السبعينات و"ظلت الحركة الشعرية الجزائرية مصرة على المواصلة والعطاء على الرغم من المؤثرات الكثيرة التي كانت تصيب الوعي الثقافي للأمة الجزائرية من جراء مختلف التحولات السياسية و البنى الاجتماعية"[3] من تدهور في المعيشة.

[1] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 37.

[2] – المرجع نفسه ، ص 38.

[3] – عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح، قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينات، مجلة الأثر، جامعة ورقلة للآداب واللغات، الجزائر، ع4، ماي 2005، ص 37.

ويرى الباحث "**عبد المالك مرتاض**"" أن مرحلة الستينات تميزت بالضحالة الإبداعية، والرداءة الفنية، ومرحلة السبعينات بالتطلع إلى التجديد،وبالرغبة الجامحة في التجويد"[1] وإحداث التغيير.

كما نلمس تطورا ثقافيا بارزا من خلال المقالات التي نشرت في الصحافة الجزائرية خلال هذا العقد..."وإضافة إلى الروح النضالية الوطنية التي بقي وقعها راسخا في أذهانهم، والتحولات السياسية في الساحة العربية إثر هزيمة **حزيران عام 1967**"[2] هذه النكسة جعلت من الشعراء الشباب يضاعفون من الإحساس الثوري.

كما أن القضية الفلسطينية بقيت الشغل الشاغل للشاعر الجزائري، بحكم أن الجزائر عانت ما تعانيه فلسطين من استعمار واستدمار ،ففي مرحلة الاستقلال وقف إلى جانبها في مصيبتها واتخذ التعبير عن القضية بعدا أعمق من حيث الشكل والمضمون.

يقول **محمد زتيلي**:[3]

مَا جَدْوَى.

أَنْ نَتَفَاخَرَ بِالتَارِيخِ.

وَبِالأَجْدَادِ

[1] – عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962–1990)،مجلة الآداب، ع5 ،2000، ص 230.

[2] – ينظر :لوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، ص 141.

[3] –محمد زتيلي، انهيار مملكة الحوت (ديوان) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 38–39.

وَنَحْكِي

عَنْ تَحْرِيرِ القُدْسِ.

وَمَا زَالَ الخَوْفُ يُعَشْعِشُ بِالأَعْمَاقِ.

وَيَعْلُو صَوْتُ القَهْرِ جَهِيرًا.

مَمْزُوجًا بِكَلَامٍ مَعْسُولٍ.

عَنْ مُسْتَقْبَلِ هَذِي الأُمَةِ أَوْ تِلْكَ ؟؟

كَلَامُ ... وكَلَامٌ ... وكَلَامْ.

هَذَا الوَطَنُ الممْتَدُ مِنَ الشَامِ إِلَى فَاسْ.

كَلَامٌ ... فَكَلَامٌ ... فَكَلَامْ.

تجسدت في القصائد المؤيدة للقضية الفلسطينية روح جديدة شحنت بقوة الثورة هزت نفوسهم هزا. يقول "**سليمان جوادي**" في قصيدة (**ألا صفقي بيد واحدة**)[1]التي كتبها سنة 1982:

[1] – سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص118-119.

فَمَاذَا إِذَنْ يَا فِلِسْطِينُ تَنْتَظِرِينَ؟

مِنَ الأَدْعِيَاءِ العَرَبْ.

فَمَاذَا إِذَنْ ؟

ومَاذَا تُرِيدِينَ بَيْرُوتُ مِنْ هَؤُلَاءِ العَرَبْ؟

صَلَاحٌ مَضَى.

وَمَضَى خَالِدٌ وَأَبُو خَالِدْ.

هَلْ تُرِيدِينَ لَيْلَةَ أُنْسٍ وَحَفْلَ طَرَبْ؟

مَضَى طَارِقٌ وَاسْتَقَالَ الحَرَسُ"

إلا أن بعض الحركات النقدية و"المقالات والدراسات التي تناولت الشعر الجزائري في السبعينات قد دلت على أن المستوى الفني له في حال أدنى من المستوى الفني للقصة والرواية في الجزائر"[1] فهذا الحكم حكم تعسفي حيث لا نستطيع أن نحكم على جيل شعري كان في بداية الطريق.

[1] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 44.

يقول: الدكتور" **حسن فتح الباب** الذي عايش التجربة الشعرية الجزائرية من عام 1977 إلى عام 1987 عن شعر هذه الفترة ، أنه من التعسف والتجني أن نبحث عن الأخطاء أو السلبيات ونغض النظر عن الإيجابيات، وأن نسوي في ميزان النقد بين شاعر في أول الطريق، وبين آخر ذي تجربة وخبرة، وأحسب أنني تعاطفت مع هؤلاء الشعراء دون أن يكون ذلك على حساب البحث الموضوعي النزيه"[1] لتبيين موضع الاختلاف و عدم الحكم المسبق.

حيث يعد الشاعر **يوسف وغليسي** مرحلة السبعينات "من أّخصب مراحل الأدب الجزائري لقيامها على الثورة الزراعية والأوضاع الاجتماعية"[2] فترة السبعينات تعتبر النقطة الأساس في بداية حركة شعرية جزائرية بدأت هذه التجربة تتبلور وتنضج أكثر فأكثر في بداية الثمانينات.

الشاعر الجزائري لم يعد يرتبط بأحداث عصره وقضاياه ارتباط المشاهد فقط وإنما حاول أن يعيش الأحداث وينفعل مع ما يصوره وهو" ليس منفصلا عن العالم وليس كائنا خرافيا هبط مع أحد النيازك وليس مجرد كائن يعيش الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال وضحالة واستهلاك.. إنه كائن فريد يتفاعل مع الواقع عبر تجربة إنسانية عميقة، تتطور حاسته الفنية وتصقل عبر حوار غامض بين ذات الشاعر وواقعه، حوار لا يدركه العقل العملي بل هو ساكن في أعماق الشاعر، والذي قد يصعب عليه هو نفسه تفسيره و تأطيره في أطر ثابتة"[3]من هنا نستنتج أن التجربة الشعرية الجزائرية حدثت فيها نقلة نوعية

[1] – حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص 120.

[2] – يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب، الجزائر، ص 134-135.

[3] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية،ط1، 2002، ص 101.

في النظرة الشعرية وفي التعامل مع الشعر وسط إفرازات عصرنا وتناقضات واقعه من أجل التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية.

سادسا– مستقبل الشعر الحر:

ظهر الشعر الحر نتيجة لعدة عوامل، أولها ما سببته الحرب العالمية الثانية من دمار وقتل وبالتالي كان لابد من ظهور شعر يتكلم عن معاناة الإنسان،ويصف همجية الاستعمار، والعامل الثاني انتماء الكثير من الشعراء لتيارات مختلفة، خلقت في ذهنهم أفكار جديدة، أما العامل الثالث هو التأثر بالشعر الغربي ومذاهبه الرومانسية والواقعية ورغبة الشعراء في التجديد والثورة على القديم ،و محاولة الشعر الحر الوقوف على عدة مسائل هامة ومعالجتها .

استطاع النقد العربي الذي واكب ظاهرة الشعر الحر "أن ينفذ بشكل أو بآخر إلى بعض معالم تلك الظاهرة وسلم بمعاصرتها"[1] وتحديد وظيفة الشعر "تفسير العالم وتحويل العالم"[2]وكذلك وظيفة الشاعر المبدع في اكتشاف الظواهر وتوظيفها بشكل يتماشى مع التجربة الإبداعية الجديدة ،والوقوف على المطبات الرئيسية التي تعوق تقدمها ، وهذا محاولة من النقد في دفع الشعر الحر إلى توجهات فنية أرقى، وبما أن الشعر الحر زائر جديد طرق باب الأدب ، ومن طبيعة المجتمعات الإنسانية عبر التاريخ "أن تقابل التجديد بكثير من الريبة والتحفظ فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن

[1] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر (السياب/سعدى يوسف/درويش/أدونيس) نموذجا، ص14.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

حافزا أقوى منها يدفعها إلى أن تحمي نفسها من هذا الطارق المريب"[1] ورغم تلك المحاولات الجادة للشعر الحر والإضافات التي أضافها للحركة الأدبية عموما مازالت إن شئنا الدقة تحوم حوله الشكوك ويحتاج إلى مزيد من التحديد والضبط.

فالشاعر وهو يكتب قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) يجد نفسه حرا غير مطالب بإتباع نموذج معين يقيد مساره، هذه التجربة قامت على أنقاض المؤسسة القديمة (الشعر العربي القديم)، و"**نازك الملائكة**" في تنظيرها للشعر الحر وإمكانياته ومستقبله ترى أنه لا ينبغي للشعر الحر أن "لا يطغى على شعرنا المعاصر لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقى"[2]وهذه ليست دعوة منها لنكس الحركة و"الحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة 1951"[3] لأن أي حركة جديدة تظهر يُبالغ في تطبيق مبادئها في بداية الثورة التجديدية وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل الاستقرار.

فقد تنبأت "**نازك الملائكة**" في سنة 1954 في مقال لها نشرته مجلة الأديب "بأن حركة الشعر الحر ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة،فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزرى المواهب، ضحلي الثقافة سيكتبون شعرا غثا بهذه الأوزان الحرة"[4] ففي ذلك نظرة عامة على أن معظم الشعراء

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 37.

[2] – نازك الملائكة، المرجع السابق،ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص 35.

[4] – نفسه، ص 35.

سقطوا في الابتذال نظرا لعدم إلمامهم بقواعد وقوانين الشعر الحر فذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر وأعطونا نماذج شعرية رديئة.

وهي تتنبأ بأن" حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة،ولسوف يرتد عنها أكثر اللذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية"[1]وهذا ما حدث في الجزائر في عهد الثورة حيث حاول الشاعر الجزائري أن يسير على خطى المشارقة في نظم الشعر الحر مستفيدا من كل خبرات هذا الشعر، راصدا كل التحولات التي تطرأ عليه ونتائجه المنجرة عنه ولكن في عهد الاستقلال، رأينا عكس ذلك فقد توقف بعض الشعراء عن نظم الشعر وانقطعوا عن الكتابة ،وانصرفوا إلى البحث العلمي وأمور أخرى ،و منهم من ثار على الشكل الجديد (**الشعر الحر**) .

هذه النبوءة المبكرة حول الشعر الحر "ستنكشف على حقيقتها وتصبح مطبا رئيسيا من المطبات التي تردي فيها تنظير "**نازك الملائكة**"[2].والتي تقول هي أيضا:"إنما سيبقى الشعر الحر قائما ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الإنسانية ولسوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين، ويجني الأدب العربي من الحركة ثمراتها"[3] وذلك بالتنظير لهذه التجربة الإبداعية وضبط قواعدها بشكل دقيق والدليل على ذلك إقبال الشعراء على هذا النوع من الشعر، وتوالي كتابة القصائد الحرة والدواوين التي من شأنها أن تساهم في إرساء ضوابط وقواعد له.

[1] – نفسه،ص 35.

[2] - ينظر: نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ص35.

[3]- المرجع نفسه، ص35.

الفصل الثاني

القضايا الفنية في الشعر الحر

سنوات السبعينات

هُوَ الشِعْرُ بَاقٍ

هُوَ الشِعْرُ بَاقٍ

إِذًا

فَأَنَا الحَيُّ مَنْ لَا يَمُوتُ

"سليمان جوادي"

الفصل الثاني

القضايا الفنية في الشعر الحر سنوات السبعينات

أولا– اللغة الشعرية.

ثانيا– الصورة الشعرية.

1. التشبيه.
2. الاستعارة.

ثالثا– الرمز

رابعا–التناص.

1. التناص الأدبي (الشعر العربي).
2. التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي.

مرت ظاهرة الشعر الحديث بعدة مراحل ورافقتها عدة ظروف، فشعراء الجيل الجديد جددوا في شكل القصيدة"فتباينت بذلك أشكالهم التعبيرية وآلياتهم الفنية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التى لا تقوى الأشكال التقليدية على حملها"[1]وضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة ، تعتمد على فعالية الانتقال (شكليا) من نظام الشطرين المقيد إلى نظام السطر الشعري وبذلك تعددت فضاءات القصيدة الحرة وأرست وعمقت خصائصها الفنية والجمالية.

ومن هنا السؤال الذي يطرح نفسه: ما هي السمات التي تميزت بها القصيدة الحرة؟ وإلى أي حد وفق شعراؤنا في ذلك؟

[1] – كاملي بلحاج، اثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 12.

أولا– اللغة الشعرية:

اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر هي العمود الفقري الذي تقوم عليه قصائده، بها يحقق استقلاليته وتميزه، فكل انفعال أو تفاعل للتعبير عن الإحساس له نوع معين من اللغة التي تعمل على إثراء المعنى لذلك "يحمل النص الشعري في زخم المد الروحي دلالات شتى وتأويلات عديدة، وكلها صالحة لتفسير الجانب القصدي للعملية الإبداعية"[1] التي تسمح باكتشاف الطاقة الجمالية الموجودة في النص.

النص الشعري هو كيان لغوي بالدرجة الأولى،وعلى مستوى اللغة تتشكل أو تنعكس على سائر البنى التي تسهم في بناء النص،"فإذا كانت اللغة عنصرا من عناصر الشعر المهمة،فلابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا، يستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول"[2]،بمعنى أنه يجب على الشاعر أن يتحرى الجميل المناسب، لا مجرد رصف لكلماته جوفاء أو طلاسم معميات تفسد على القارئ نشوته وتوقعه في الحيرة والتردد.

الشاعر المعاصر في تجربته الشعرية الجديدة يمتاز بلغة تنحوا إلى التخفي والإماءة والترميز،فاللغة هي أداة الشاعر فلا وجود للشعر دون لغة وهي وسيلة تؤدي المعنى وأداة يترجم من خلالها الشاعر انفعالاته وتجاربه، ولها دورها في بناء النص الشعري، يقول" **علي قاسم الزبيدي**":"تمثلت استعانة الإنسان الأول باللغة في إطار الشعر باعتباره صومعة

[1] – صلاح يوسف عبد القادر في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للنشر والتوزيع،ط1، 1997/1966ص 150.

[2] – إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين،دار الثقافة، بيروت، د.ت،ط،ص 08.

الاعتراف الذاتي الشفاف عن خوالج النفس، فأول وسيلة يفلسف بها الإنسان ذاته كانت هي الشعر، وظل التعامل مع اللغة لتؤدي مهمة الكشف عن كوامن الذات وإبرازها أمام الآخر بل أمام الذات نفسها"[1]فهي وسيلة التواصل الإنساني الذي تبرز من خلاله علاقاتنا الفكرية و الفنية.

ويرتبط جوهر الشعر بالوجود اللغوي ويرتبط وجودهما معا بإثارة النشوة والهزة النفسية" **إن من البيان لسحرا"** ولا يكون ذلك إلا عن طريق اللغة الخالقة أي اللغة البكر، والشاعر هنا يدرك أهمية التجديد اللغوي ، وقد أصبح الإنسان الحديث يدرك مدى إمكانات اللغة واكتنازها لأسرار الخلق و الإبداع وكما يشرح **أدونيس** فإن "لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسارا للعالم وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبر عنه وحسب بل هو الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[2] فهو يخلق العلاقات بين الألفاظ في القصيدة وبهذا يكون قد اختار معجمه الشعري.

اللغة الشعرية لغة إيحائية تتجاوز الأسلوب المباشر وتنزاح إلى التعبير بطريقة مغايرة،تحفل كثيرا بالكلمات الفنية ذات الدلالات المتنوعة، وذلك عائد إلى استخدام الشاعر لها استخداما خاصا ،يضفي عليها تأثيرا وجمالا "فلغة الشعر تبتعد عن الاستخدام النمطي، وتعمد على تجاوز الإشاري إلى الانفعالي، وتسعى على تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة في طريقة جديدة

[1] – علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان،ط1، 2009، ص 27.

[2] – أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة،ط1 ،1971، ص 126-127.

من التعبير "[1] و بهذا يجد المبدع أسلوبه الخاص للتعبير"ولغة الشعر لديها سماتها المميزة عن لغة العامة، وأنها ملتزمة التزاما كاملا في نقل مشاعر الشاعر وخواطره إلى نفس القارئ في صدق ومهارة وصحة في قواعدها... على ألا يكون التعلق بالألفاظ والأساليب لذاتها، بل لما تنقله من مشاعر وأفكار"[2]في إطار الشعر الحر و بطابع مغاير ومتميز.

أولى الدارسون والنقاد أهمية كبيرة للغة ومكانتها في العمل الأدبي، على اعتبار أنها العنصر الأول في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، فاللغة الإبداعية لا تكتفي بمجرد الدقة والوضوح،"بل تتعدى ذلك للتعبير عن العنصر الذاتي في تجربة الكاتب، والكتابة الإبداعية بهذا صورة مصغرة لما نسميه الأدب والفن وأثمن ما في الفن هو هذه الناحية الذاتية التي يضيفها الفنان إلى الحياة الموضوعية"[3]ونظرا لما يوليه النقد الأدبي من أهمية للغة الشعرية ومكانتها في العمل الأدبي أردت أن أقف عند هذا الجانب الفني الهام وأستبين الخصائص التي تميزت بها اللغة في الشعر الجزائري المعاصر سنوات السبعينات.

لو ذهبنا نستقصي نوع المعجم الذي ساد الخطاب الشعري في السبعينات لوجدناه في أكثره يرضخ تحت وطأة الواقعية الاشتراكية التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق لمجاريه الشاعرية الداخلية .

[1] – محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،(السياب ونازك والبياتي)،دار الكتاب الجديدة المعتمدة، ط1، 2003،ص 53.

[2] – عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،1985، ص 72.

[3] – حسن شحاتة، تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص 177.

فترة السبعينات هي الفترة الحرجة التي مر بها الشعب الجزائري "أما في فترة الثمانينات وبعد زوال الالتزام الاشتراكي، فقد تنوع معجم الخطاب الشعري الجزائري وانفتح على آفاق أخرى متنوعة فكان المعجم الوجداني والمعجم الصوفي"[1] ، وصار الحس الشعري فترة السبعينات يتبنى قضايا الوطن والأمة بسبب نمو الوعي القومي و النضج الفكري.

وهذا "**حمري بحري**" يتحدث عن فترة السبعينات فيقول"إن الأسماء التي ظهرت في الثمانينات هي أسماء واعدة ننتظر منها الكثير في مجال الكلمة ولابد هنا أن أضيف إلى أن هذه الأسماء هي امتداد لفترة السبعينات.... وأجدني مضطرا لأضيف إلى هذا أن فترة السبعينات كانت الفترة الإبداعية الذهبية بالنسبة للجزائر"[2]ومن البديهي أن تؤثر التطورات السياسية والاجتماعية والفكرية في مضمون الشعر.

كانت لغة مرحلة الثورة حادة قوية، تتناسب مع الظروف التي سادت آنذاك فقد ظلت الحركة الشعرية الجزائرية مصرة على المواصلة والعطاء على الرغم من المؤثرات الكثيرة التي كانت تصيب الوعي الثقافي للأمة الجزائرية، فقد كان لوقع الثورة تأثير على لغة الشعر، حيث اقتفى الشعراء أثر القدماء في نظم الشعر (الشعر العمودي) قبل الكتابة في الشكل الجديد، ومن ذلك

[1] – يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 15.

[2] – المرجع نفسه، ص 134-135.

على سبيل المثال لا الحصر مقطع "**لعبد السلام الحبيب**" استخدم ألفاظا تعكس مشاهد الحرب، اللهب، المقاصل، السلاسل حيث يقول:

أَنَا لَسْتُ آبَهُ بِالسُّجُونِ وَبِالسَلَاسِلْ

مَنْ يَفْتَدِي الأَوْطَانَ... لَا يَخْشَى المقَاصِلْ.

قُولِي لَهُمْ غَدُنَا قَرِيبْ.

غَدُنَا لَهِيبْ.

سَيَطِيحُ بِالعَادِي الغَرِيبْ.

إِعْصَارُهُ الطَافِي الرَهِيبْ.

سَيَرَى كَمَا سَارَ المَسِيحُ عَلَى طَرِيقِ الجَلْجَلَةِ".[1]

يقول"**سليمان جوادي**" في قصيدة "**رصاصة لم يطلقها حمة لخضر** ": [2]

لَا لَيْسَ مِنْ شِيَمِ ابْنِ الصَحَارِي

خِيَانَةَ سَيِدِهِ فِي الحُرُوبِ .

[1] -شلتاغ عبود شراد، الشعر الحر في الجزائر، ص 137.

[2] -سليمان جوادي ،يوميات متسكع محظوظ ،ص34.

وَسَيِدِهِ فِي الخُطُوبِ .

وَضَعْتَ عَلَى صَدْغِكَ البُنْدُقِيَةَ

قُلْتَ اذْهَبَا وَاهْرُبَا .

ضَغَطْتَ الزِّنَادَ .

الألفاظ الموحية عن الحرب والثورة كانت تمثل البنية الجزائرية وهي لغة الشعر في تلك الفترة، ومن المعروف أن الصراع الذي دار بين الشعب الجزائري والمستعمر طوال فترة الاحتلال الفرنسي ،كان محوره قضيتي الهوية والانتماء، والشاعر الجزائري بوصفه جزء من الكل فإنه راح في قصائده يمثل وجدان الشعب المضطهد، فنجد معجمهم الشعري حافلا بكلمات تدل على التمسك بأرض الوطن وهذا "الموضوع ليس جديدا في شعر ما بعد الاستقلال ، فقد سبق أن عالجه الشعراء في الخمسينات أي في أثناء الثورة الجزائرية، وليس معنى هذا أن شعراء الستينات والسبعينات يلوكون تجارب غيرهم"[1] حيث يختلف الطرح ألمضموني لهذه القضية حسب طبيعة كل مرحلة.

يقول **سعد الله** في قصيدته الدم الشعلة.

يَا أَرْضِي المنْطَلِقَةُ !

نِسْرًا يَحْضُنُ حُرِيَةً.

[1] – الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري من سنة 1954 حتى سنة 1980،ص 137.

شُعْلَةَ نُورٍ مُنْبَثِقَةٍ.

مَا زَالَتْ فِي الكَأْسِ بَقِيَةٌ.

شَرَبُوهَا مَوْتًا أُوخِيَهْ.

وَسَتَمْلَؤُهَا حُرِيَةْ...

يَا أَرْضِي المنْطَلِقَةُ [1]!

يقول" **سليمان جوادي**" في قصيدته "**رصاصة لم يطلقها حمة لخضر**"[2] وهذا مقطع منها:

مِنَ الشَعْبِ جِئْتُ.

مِنَ الأَرْضِ جِئْتُ.

وَأَحْمِلُ مَالَا يَحْمِلَانِ مِنَ الحُزْنِ.

وَالِانْشِطَارْ.

أَنَا لَا تُقَيِدُنِي الفَلْسَفَاتُ.

وَلَا أَسْتَعِيرُ أَصَابِعُ غَيْرِي.

[1] – عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945–1962)، منشورات جامعة باتنة، د.ط، الجزائر، 1997،ص 223.

[2] – سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة،ط1،2003 ، ص24–25.

وَلَا أَسْتَجِيرُ بِأَفْكَارِ غَيْرِي.

وَأَقْرَأُ أَلْفَ حِسَابٍ لِأَيِ شِعَارْ.

وَلَكِنَنِي فِي هَوَى الأَرْضِ وَالشَعْبِ.

أَرْفُضُ كُلِ حِوَارٍ.

أَنَا لَا أَنْظُرُ.

لَكِنْ أَعِيشُ مَعَ الشَعْبِ فِي الأَرْضِ.

الأرض عند شعراء الثورة وجيل الاستقلال رمز الوفاء والعطاء والحياة "وفوق كل ذلك هي أم الجميع وسر البقاء، من هذه السمات ينبعث التفاني في حب الأرض وخدمتها بكل همة واقتدار من أجل إنتاج أفضل"[1]، ومن الطبيعي أن يستقي الشعراء ألفاظهم من المعجم الشعري المتوارث آنذاك وذلك لانشغالهم بالثورة والعبارات الدالة عليها دون غيرها،ويبدو أن الحصيلة اللغوية فيما يتعلق _بمرحلة الاستقلال _خصوصا لدى الشعراء الشباب كانت ضئيلة خصوصا في بدايتهم الأولى ،حيث عرفت هذه الفترة فراغا كبيرا وضحالة إبداعية ورداءة فنية واستخدام اللغة البسيطة ، وتوظيف العامية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر مقطع قصير من قصيدة "**الرحيل خلف العيون السوداء**"" **لعبد العالي رزاقي**" يقول فيها:

[1] – الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، ص 138.

وَتَنَاسَبَ مَعَ الذِكْرَى

حَكَايَا عَنْ لَيَالِي سَمَرِ القَرْيَةِ

عَنْ قَهْوَةِ أَوْ شَايِ بِلَادِي"[1]

ويقول "**سليمان جوادي**"في قصيدة "**أغنية لم يلحنها الشيخ إمام**"،وظف فيها أيضا العامية:

خَانَنِي حَظِي وَعُذِبْتُ عَلَى جِسْرِ التَشَدُقِ

نَحْنُ لَا نَطْلُبُ مِنْكُمْ –أَيُهَا السَادَةُ تَحْلِيقَ الشَوَارِبِ[2].

إلى جانب البساطة نجد إدخال العامية في الجملة وقد تكون أحيانا ذات أصل فرنسي فمن بين الكلمات الأكثر استعمالا نجد :"الشيك البنك...الفواتير، الموضة وغيرها من الكلمات التي دخلت العامية الجزائرية من طول احتكاك الشعب الجزائري باللغة الفرنسية"[3]وهناك من الشعراء من صنع الكلمات ذات الأصل الفرنسي صياغة عربية ونجد ذلك في مقطع من قصيدة "**أغنية لم يلحنها الشيخ إمام**" أيضا يقول فيها:

وَغَزَا صَالُونَ دَاوُودَ لِيَغْتَالَ فَتَاةً تَتَكَوْفَرْ[4].

[1] – عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر،1977، ص 127.

[2] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 126.

[3] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية،372-373.

[4] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 126.

مُخْطِئٌ هَذَا الذِي تَدْعُونَهُ الآنَ صِرَاعًا طَبَقِيًا.

فتوظيف اللفظ الأجنبي لا يعد أمرا في الشعر العربي؟،فلقد سبق الشعراء الجزائريين شعراء آخرون إلى هذا الاستعمال كأحمد شوقي و الرصافي و السياب و ألبياتي وغيرهم،" ودخول الأساليب الأعجمية في اللغة العربية قديم يتصل بالعهد الجاهلي، وربما وجد له شواهد في شعر "عدي بن زيد العيادي" الذي تربى في بلاد الأكاسرة،وله شعر مملوء بالكلمات الأعجمية وكذلك يقال في شعر الأعشى وغيره من الشعراء الذين خالطوا الأعاجم وتأثروا بثقافاتهم"[1] وهذا التأثر باللغة الأجنبية راجع إلى طول فترة الاستعمار فلا بد أن تكون له آثار قاسية تؤثر على الحياة في المجتمع الجزائري ولكن وعل الرغم من ذلك "فلقد وجد من أبناء هذا الشعب العظيم من شق طريقه وسط الزعازع في صعوبة لا تنكر وشدة لا تخفى ...واستطاعوا أن يتحدوا ذلك الألم وتلك المرارة ،في صولة تحد صارمة وثورة عزم حازمة...وتلك هي شيم النفوس الأبية لا يزيدها الضغط والتحدي غير إيمان ومواجهة واستماتة ومخاطرة...من أجل كلمة ثابتة من أجل مبدأ راسخ"[2]وسيادة وطنية وحرية دائمة.

[1] – علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة،دار النهضة،مصر، القاهرة،ط1،1972 ص 237-238.

[2] – الطاهر يحياوي،البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري،ص 15.

ثانيا– الصورة الشعرية:

في كل عمل شعري إبداع فني، ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته وتنسيقها وقدرته على استنباط الإيحاء في باطن الألفاظ، وإيصال رسالته النبيلة في بحر النشاط الإنساني العام، وصموده وإصراره على المواصلة، لدرجة أن العديد من المهتمين راحوا يتساءلون بدهشة وذهول عن السر في ذلك، وها هو أحدهم يقول:"الشعر ضرورة للإنسان وحبذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك"[1]، والمشاعر المراد إبرازها تظل مبهمة في نفس الشاعر ما لم تجسم في صورة تعبيرية تبرز أبعادها ودلالتها ، وتشكل الصورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة ،وهي ليست مستحدثة فيه بل هي جزء من مبنى القصيدة بل حسب ما يرى "**جابر عصفور**" "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياتها فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه"[2] وترتبط الصورة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية وهي "طريقة خاصة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة"[3]، ولقد اتسع مجال الحديث عن الصورة في النقد الحديث وتعددت الرؤى والتعريفات والعناصر المشكلة لها،و ذهب النقاد كل حسب مذهبه واتجاهاه،خلاصة ذلك كله أن الصورة في النقد الحديث شملت على

[1] –أرنست فيشر،ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان،دار الحقيقة، بيروت، د.ط،د.ت،ص07.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط3،1992، ص 07-08.

[3] – المرجع نفسه،ص 323.

كل ما من شأنه إبراز المعنى و اختيار الكلمة المفردة و العبارة، "فالصورة الشعرية هي العنصر الأبرز في لغة الشعر، والفاعلة في التحولات التي عرفتها القصيدة العربية منذ فجر النهضة العربية ،فبها يتعلق نجاح كل شاعر برزته ربة الشعر ومنحته موطئ قدم في حماها، وبها تتعلق خيبة كل هاو للشعر أقصته آلهة الشعر من حماها وأخرجته من حرمها كسير البال خاوي الوفاض، وذلك لأن الصورة الشعرية هي المكون الذي لا ينفع في اكتسابه حفظ القواعد،ومحاكاة الأشكال،وإنما لابد فيه من موهبة والتجريب والمران والدأب، والزاد المعرفي القادر على نقد الذات واللغة والفكر"[1]فالصورة ليست جديدة في عالمي الأدب والنقد، فالشعر منذ بداياته قائم على التعبير الفني الجميل ولم يستغن عنها يوما أبدا.

عرفت الصورة الشعرية لدى شعراء فترة السبعينات تطورا ملحوظا ،حيث أدرك أغلب الشعراء الشباب بأن الأصل في بناء الصورة الشعرية هو أن تكون تعبيرا عن الحالة النفسية للشاعر أولا، وقبل كل شيء ينبغي النظر إليها على أنها تمثل المكان النفسي لا المكان المقيس. والملفت للانتباه هو أن معظم صورهم كانت تصب في قالب واحد،هو الإحساس بالحزن والضياع والاغتراب.

ويعد شعر "**أزراج عمر**" الأكثر احتفالا بهذه الصور حيث يقول في قصيدته "**وحرسني الظل**".

....سَأَدْفُنُ وَجْهِي بِدَاخِلِ تِلْكَ الحَقِيبَةِ.

[1] – محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية،2001، ص 151.

وَأَنْتَظِرٌ الصَمْتَ تُومِئُ لِي سَاعِدَاهُ.

فَأَمْشِي إِلَى جُزُرِ الوَهْمِ، أَجْلِسُ بَيْنَ جَنَاحَيِ مَلَالٍ.

وَنَحْلِبُ جِنِيَةً لَا تُحِبُ.

وأَقْرَأُ مِنْ دَفْتَرِ الاغْتِرَابِ.

حَكَايَا فُؤَادِي البَعِيدِ.

لِسَاعِي البَرِيدِ.

لِيُرْجِعَنِي خِلْسَةً لِلْمَدِينَةِ.

فَأَسْكُنَ فِي سَلَةِ المُهْمَلَاتِ.

عَلَى بَابِ قَصْرِ الْحكُومَةِ.[1]

ترتبط الصورة بتجربة الشاعر" تجسد فكره أو عاطفته وتكون ذات صلة قوية بالمشاعر التي تسيطر على القصيدة وتصبح جزءا منها"[2] فهي الشكل والقالب الذي يصب فيه الأديب أفكاره ومعانيه وعواطفه،غير أن هذا القالب يختلف بين شاعر وآخر باختلاف أحوال الأديب (النفسية والاجتماعية) ،"والموقف الذي دعاه إلى قرض الشعر

[1] – عمر أزراج،الأعمال الشعرية الكاملة،وحرسني الظل (على باب قصر الحكومة)دار الأمل للنشر والطباعة والتوزيع، تيزي وزو ،2007، ،ص 288.

[2] – محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار النهضة للطباعة،مصر،القاهرة،1984، ص 288.

ويحاول المبدع من خلالها-**الصورة الشعرية-** أن يترجم أفكاره وخواطره في شكل فني محسوس وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره"[1]فالمعنى الشعري لا ينبثق إلا من الصورة ولا يشع إلا في أشكالها التعبيرية، وأي عمل شعري يحتاج إلى عنصر الصورة مهما كانت درجته الفنية (لا يعد شعرا بالمعنى الصحيح) ،وفي هذا المعنى يقول **عبد الرحمن بدوي:**" هي (الصورة الشعرية) أعلى ما يرشح الشاعر للمجد لأن الشعر إنما يكون بها... إذ بها تتحقق خاصية الشعر"[2]فتصبح الصورة الركيزة التي يهتدي بها المبدع للوصول إلى حقيقة التجربة وتوصيلها، فالمشاعر والأحاسيس تتحول إلى صور تؤثر بأطيافها وظلالها وتبدو مجسمة أمام أعيننا في أشكال وألوان "تمكن من التأثير في نفس المتلقي وإثارة مشاعره وانفعالاته،وخلق جو من الجمال التي يطيب للنفس أن تملأه برؤاه"[3] وقدرتها الهائلة على التأثير.

إن الشعراء في الجزائر عمدوا إلى نوع من التركيز والتكثيف في الصورة مبرزين بذلك أن تكون أهمية الصورة مركزة على الجوانب المتعلقة بالمتلقي، وذلك بمعالجته للواقع و المجتمع و أمور تمس الناس في الصميم كما"أن الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي ،ولكنه جوهر الصورة أي بعبارة أخرى إن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكن ليس الوظيفة، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقريبها في النفس"[4]باعثة لمشاعر خفية في الذات المتلقية واثر العمل الأدبي فيه "فهم في شعرهم يحاولون تهيئة

[1] – محمد الهادي بوطارن، رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد، الملكية للنشر والتوزيع، عاصمة الثقافة العربية،ط1،2007، ص 168-169.

[2] – عبد الرحمان بدوي، كولريدج، سلسلة نوابع الفكر الغربي،دار المعارف،مصر، ص 95.

[3] – محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص 412.

[4] – محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف،مصر،د.ت، ط، ص 32.

المتلقي لأن يبصر ويسمع الشيء الموصوف،و مادة هذا الشيء الموصوف كانوا يستمدونها من البيئة المحيطة بهم"[1]إن مهمة الشعراء إذا أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القارئ من مشاعر وذكريات، ولكن لماذا يعمد الشعراء إلى الصورة الشعرية للتأثير في نفس السامع؟ ألا توجد وسيلة أخرى؟

يجيب **حنفي محمد شرف**:"إن النفس الإنسانية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصور التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصورة الشعرية جمالا وروعة تجذب إليه النفوس"[2]، فقد حاول الشعراء التعبير عن المعنى بطريقة تقرب بعيده وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه، فالأنواع البلاغية "الاستعارة، الكناية، المجاز"إنما هي طرائق خاصة في التعبير.

إن ما يثير انتباه الدارس وهو يتفحص المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة هو كثرة شيوع التشبيهات والاستعارات،لأن التشبيه يقوم بتقريب الدلالة للمتلقي ويزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، أما الاستعارة فقد ذهب إلى أن الغرض منها "إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ ،أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة"[3] لما تمتاز به من إضفاء لمسة جمالية.

[1] – ناهد الشعراوي ، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، 2005، ص 267.

[2] – حنفي محمد شرف، الصورة البيانية،دار النهضة،مصر، القاهرة، د.ط،د.ت،ص 221.

[3] – ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص 332.

وعند استقصائنا للصور الواردة في بعض دواوين الشاعر "**سليمان جوادي**" وجدنا أغلبها ينتمي للصور التقليدية القائمة عادة على التشبيه أو الاستعارة،وهذا الميل لطبيعة الشعر التقليدية راجع في الأساس لخصوصية الخط الشعري والأسلوبي الذي رسمه الشاعر لنفسه، ويتمثل هذا الخط الشعري بصفة خاصة في الموضوع أو الدائرة التي يدور حولها شعره.

1. التشبيه:

تطالعنا أول صورة في ديوانه" **قال سليمان**" في قصيدة "**من أجل زهرة**"

وَرُحْتُ لِأَخْطِفَ زَهْرَةً .

وَقَبْلَ اخْتِطَافِي لَهَا .

جَاءَ شَيْخٌ (وَقُورٌ).. !

لِيَقْطِفَ كَفِي...

وَيَقْذِفَهَا كَالقُشُورِ !؟[1]

لدينا كل أركان التشبيه ،المشبه وهو الكف والمشبه به وهو القشور فقد شبه الشاعر كفه بالقشور لخفتها حيث أن الشيخ الوقور قطف كفه وقذفها كالقشور مع ذكر الشاعر لأداة التشبيه الكاف.

[1] – سليمان جوادي، قال سليمان،دار التنوير، الجزائر،ط2، 2012، ص 10.

ومثله قوله في قصيدة "**الكلاب**"[1]

أَنَا كَانَ لِي هَا هُنَا صَاحِبَانِ.

كَكَلْبَيْنِ كَانَا وَفِيَيْنِ.

فقد ذكر هنا أداة التشبيه "**ك**" مع ذكر أركان التشبيه أيضا فالمشبه الصديقين والمشبه به الكلبين ووجه الشبه بينهما الوفاء.

وفي ديوان "**لا شعر بعدك**" في قصيدة "حصار" التي تميل في بنائها إلى الشعر العمودي حيث يقول:

" **فَنَفْسِي قَبْلَ الحِصَارِ جَحِيمٌ**"[2].

فعندنا هنا مشبه الذي هو نفس الشاعر، ومشبه به وهم الجحيم ووجه الشبه ويتمثل في العذاب الشديد، مع حذف أداة التشبيه ومن الملاحظ أن لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الصور قليل في أشعاره والملاحظ عن هذه التشابيه أن أحد أطرافها يكون عادة شيئا معنويا والآخر حسيا،كما أن هذه الأدوات كانت لها آثارها على الأسلوب الشعري، حيث بدت هذه الصور منسجمة مع البناء العام للقصائد.

[1] – سليمان جوادي، قال سليمان،دار التنوير ، ص 99.

[2] – سليمان جوادي، لا شعر بعدك،دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص 07.

2. الاستعارة:

غرف منها الشعراء الجزائريون لأنها تبرز من بين أهم وسائل التعبير الشعري على تصوير الأحاسيس الدفينة ،"وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بها، لما تضيفه على التعبير الشعري من حيوية ووضوح واختصار واجتناب رتابة التعبير المباشر والمألوف"[1]

حفلت دواوين الشاعر "**سليمان جوادي**" بالصور ذات الطابع الاستعاري فلا تكاد تخلو قصيدة منه، بل قد تجده بصورة مكثفة في القصيدة الواحدة، ويمكن القول بأن لغة "**سليمان جوادي**" هي لغة استعارية، فهو مغرم بخرق العلاقات اللغوية، وبخرق النظام الإشاري للكلمات ليعطيها حياة جديدة، وليؤكد بعض الدلالات التي يريد الوقوف عليها وإبرازها يقول في قصيدته "**طقوس**"[2]:

أُبَارِكُ فِي مُقْلَتَيْهَا انْتِمَائِي

فَفِي مُقْلَتَيْهَا يَطِيبُ الجُلُوسُ

نجد هنا صورة للاستعارة"**ففي مقلتيها يطيب الجلوس**" حيث استعار صورة المقلتين وشبههما بالكرسي المريح الذي يطيب فيه الجلوس فقد حذف المشبه به "**المرأة**" ودل عليها بلازمة تدل عليها "**مقلتيها**" .

[1] – محمد مصطفى أبو شوارب،جماليات النص الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1، 2005، ص 122.

[2] – سليمان جوادي،قال سليمان، ص 47-48.

تصادفنا صور للاستعارات في أماكن مختلفة في دواوين شاعرنا، أحيانا تكون عميقة موحية وأحيانا أخرى تكون سطحية بسيطة وكلامها مألوف جرى على الألسن ،وبالتالي فتأثيرها محدود.

ومما لاشك فيه أن الصورة لا تخلق من فراغ ولا في فراغ و"إن ما يصوغها ليس مجرد الظاهرة اللغوية للفكر الذي تجسده دور ومعنى ودلالة، وللخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة وفاعلية،وللإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة وللإحساس أو الانفصال الذي تصدر عنه أساس وسبيل"[1]،فسعة أفق الشاعر وقدرته على الإتيان بالصور وانطلاقه من أرض الواقع إلى سماء الخيال، كل هذا يثري القصيدة ويتيح فرصا أكبر للتعبير وكسر الحاجز الواقعي الذي يحاول تطويق عالم الشاعر.

[1] – نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة الحديثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب،1993، ص 175.

ثالثا– الرمز:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية، وهذا ما أكده "**عز الدين إسماعيل**" في قوله:"من أبرز القضايا الفنية التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ"[1]،واستخدام الشعراء لهذا الأخير أضحى ظاهرة تلفت النظر، حيث لجؤوا إلى الرمز للتعبير عن أفكارهم وقناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد عن الوضوح ومنه يتجسد ويكمن سر المتلقي في تفسير تلك الرموز.

فالرمز يقوم على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى وهي التواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية "لأن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليها أصلا أما إذا أجهد المبدع نفسه في التخير شد انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته"[2]فهو يتضمن قدرا ضروريا من الغموض لا يصل إلى حد الإبهام لأنه كما يقول **مصطفى ناصف:**" ربما لا يكون الشيء الغامض في الرمز هو الفكرة التي تقع من خلفه، ولكنه مساق الدلالات الضمنية التي تسكن هذه الفكرة، فالخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السرية، ولكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا"[3]ومن هنا نفهم ما يمنحه التعبير بالرمز من ثورة نفسية ورحابة التخيل وحرية الإبداع ،لذا جعله الشعراء ملاذا لهم للتعبير عن ما يجول في خواطرهم.

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 62.

[2] – محمد علي الكندي:الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،السياب،نازك، البياتي، ص34.

[3] – مصطفى ناصف:دراسة الأدب العربي،دار الأندلس،بيروت،ط3، 1983، ص 132-133.

ولعل "اختلاف الشعراء الجزائريين في تعاملهم مع الرموز يعود إلى الظروف السياسية والحالات النفسية التي عاشوها،وكل مرحلة يغلب عليها طابع معين من الرموز، **فمحمد العيد والسائحي وصالح خرفي**...وغيرهم من الشعراء التقليديين كانوا يرمون إلى تجسيد أفكارهم في شيء أقرب ما يكون إلى الرمز"[1] ،ونجد الرمز عند شعراء السبعينات قد تعدد فهناك اللغوي وهو الأكثر شيوعا ،فقد استخدموا الرموز المستمدة من المعجم الذي يدور حول الأرض وما يتصل بها مثل: البذرة، الطين، المطر، قطرة الماء، الزيتون،ومن أبرز الشعراء الذين مثلوا هذا الاتجاه "**حمري بحري**"وذلك يظهر جليا من خلال عناوين قصائده "**السنبلة الحامل، ورق الزيتون صار أحمر" "ها هو يأتي مطرا**".وكل هذا نتيجة حبه للأرض وولعه بها،يقول في قصيدته:

أُحِبُكِ

كُونِي غُصُونًا عَلَى شَفَتِي وَجُفُونِي

وَكُونِي سَنَابِلَ قَمْحٍ

تَبَاشِيرُ صُبْحٍ

جَرَحْتُكِ فِي الصَدْرِ مِلْيُونَ مَرَةٍ.

[1] -بن جبارة سعدية ماجدة، الوقع و الأثر الجمالي في الشعر الجزائري المعاصر-ديوان "على حساب الوقت"للشاعر عبد القادر رابحي ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية،2010-2011،ص139.

فَكُنْتِ العَطَاءَ[1]

هذا دليل على حبه لأرضه وتمسكه بها فهي رمز للوفاء والعطاء والحياة هي أم الجميع وسر البقاء وتغنيه بما فيها من خيرات ويقول "**سليمان جوادي**" في قصيدته " **أهواك بندقية**".

حُيْيِتِ يَا صَبِيَةُ.

يَا نَسْمَتِي الذَكِيَةُ.

يَا نَخْلَةً بَاسِقَةً.

فِي مَوْطِنِي أَبِيَةٌ.

يَا وَاحَةَ الَجمَالِ يَا.

مَوَاسِمِي الجَنِيَةُ.

يَا غَابَةَ الزَيْتُونِ يَا

شَوَاطِئِي السِحْرِيَةُ

يَا نَكْهَةَ الزَعْتَرِ فِي

[1] – بحري حمري،ما ذنب المسمار يا خشبة،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982،ص 13.

حَدَائِقِي السَخِيَةُ

حُيِيتِ فِي الجَلِيلِ

فِي الخَلِيلِ يَا صَبِيةُ

حُيِيتِ فِي يِافَا

وَحَيْفَا يَا فِلَسْطِينِيةُ

أَهْوَاكِ جِسْمًا رَافِضًا

أَهْوَاكِ بُنْدُقِيَةً

أَهْوَاكِ فِي الكَرْمَلِ.

طِفْلًا يَرْسُمُ الحُرِيَةَ

أَهْوَاكِ يَا حَبِيبَتِي.

مَا دُمْتِ لِي القَضِيَةُ.

مَا دُمْتِ جُرْحًا نَازِفًا.

فِي أُمَتِي المسْبِيَةِ.[1]

إن الإكثار من توظيف الرموز الخاصة بأرض الوطن وما يتصل بها دليل على تمسك الشاعر بها . ومحاولة منه للتعبير عن مطامحه والتعبير عن معاناته الدفينة وما لحق بأرضه من دمار وخراب بسبب المستعمر الغاشم،"فالرمز يدل على معاناة مختبئة في نفس المبدع لابد التصريح بها، وإنما يقوده إليها لاوعيه وأحلامه الباطنية، وتكون مهمة الناقد أساسا في تحليل تلك الرموز وتفسير اتجاهات اللاشعور، على وفق ما يعتقده الناقد صوابا في كشفه للألفاظ الموحية وعلاقة تلك الألفاظ بعوالم الأعماق الغامضة"[2]،وموضوع الأرض كما سبق و أن تحدثنا عنه ليس جديدا في شعر ما بعد الاستقلال فنجد "**محمد العيد**" في قصيدته "**يا ليل**" يقول فيها:

يَا لَيْلُ طُلْتَ جَنَاحًا مَتَى تُورِينِي الصَبَاحَا

يَا لَيْلُ أَسْرَفْتَ بَرْدًا وَظُلْمَةً وَرِيَــاحَـــــا

أَطْفِئْ حُرُوبَكَ عَنَا وَلَا تَزِدْهَا لِقَـاحَـــا.

وَقِفْ لِنَعْقِدَ حِلْفًا مَا بَيْنَنَا وَإِصْـلَاحَـا

[1] – سليمان جوادي،ويأتي الربيع،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984، ص 20.

[2] – عبد الرضا ،علي الوادي، أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،ط1،2007، ص 27.

نَفْسِي إِلَى الفَجْرِ تَاقَتْ مَتَى أَرَى الفَجْرَ لَاحَا

تلك القصيدة قيلت وقت كانت الجزائر لا تزال تحت نير الاستعمار فرمز إلى المستعمر بالليل و إلى الإستقلال بالفجر و الشعلة والنور.

هذه الرموز اللغوية نحو :الليل،الظلام،الموت،التماسيح،الغراب استخدمت في مرحلة الثورة تجسيدا للغضب على المستعمر الظالم المستبد، وبقي الشعراء ينسجون قصائدهم بنفس الطريقة في عهد الاستقلال ،يقول الشاعر "**سليمان جوادي**"في قصيدة "**هنا...**" [1]:

هُنَا مَنْبَعُ الثَائِرِينَ.

هُنَا ثَوْرَةُ المَاجِدِينَ.

هُنَا مَوْطِنُ الظَافِرِينَ.

جَزَائِرْ،جَزَائِرْ،جَزَائِرْ.

هُنَا شُعْلَةُ الثَوَرَاتِ.

هُنَا فِي رِيَاضِ الأُبَاةِ.

[1] – سليمان جوادي،ويأتي الربيع،ص 15.

حُمَاةٌ، كُمَاةٌ، سُرَاةٌ.

جَزَائِرْ، جَزَائِرْ، جَزَائِرْ.

طَرَدْنَا الذِي اسْتَعْمَرَا.

وَكُنَا كَأَسَدِ الشَرَى.

وثمة ظاهرة رمزية يكاد يتفق حولها الشعراء الجزائريون وهي استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن ،فعند دراستنا لمعظم الدواوين الشعرية يظهر لنا ذلك جليا وبارزا للعيان، فنجد الشعراء يصفون الوطن بكل الصفات التي تتصف بها المرأة.

يقول **حمري بحري** في قصيدته" **حبيبتي تتعرى**" المأخوذة من ديوان "**ما ذنب المسمار يا خشبة**" يقول فيها:

مِنْ مَخَاضِ الرَفْضِ.

مِنْ عِشْقِ الِحجَارِةِ.

يَكْبُرُ النَهْرُ.

يَضِيقُ الخَصْرُ.

غُصْنًا وَإِشَارَةْ.

فَأَرَاهَا تَتَعَرَى

أَتَعَرَى [1]!

ونجد أيضا الشاعر "**سليمان جوادي**" في قصيدته "**حسنائي**" المأخوذة من ديوان "..**ويأتي الربيع**" يقول فيها:

تِلْكَ التِي كَمْ كُنْتُ أَشْدُو لِهَوَاهَا.

وَأُنَاجِي طَيْفَهَا فِي كُلِ لَيْلَةٍ.

تِلْكَ مَنْ لَا أَعْشَقُ العُمُرَ سِوَاهَا.

تِلْكَ طِفْلَةٌ.

مَسَهَا الضُّرُ فَثَارَتْ.

وَاسْتَحَالَتْ لَبْوَةً يُرْجَى رِضَاهَا.

تِلْكَ مَنْ سَجَلَ عَنْهَا الخُلْدُ قِصَةً.

قَالَهَا كُلُ خَطِيبٍ.

انْبَرَى فَوْقَ مِنَصَةٍ.

[1] – حمري بحري،ما ذنب المسمار يا خشبة،ص 16.

وَرَوَتْهَا كُلُ جَدةٌ.

لِتَكُونَ اليَوْمَ عِبْرَةٌ

لِلَذِي يَنْشُبُ ثَوْرَةٌ

تِلْكَ مَا تِلْكَ سِوَى أُنْشُودَةُ.

تُدْعَى الجَزَائِرْ[1]

فهذه التي كانت قبل قليل تمثل أنثى يحبها ويشدو لهواها،تغزل بها وتشببا،قد بدت في الأخير أنها وطن الشاعر وبلاده "**الجزائر**" فهي بالنسبة إليه كل شيء.

وبهذا نجد أن الشعراء وفي القرن العشرين اتجهوا إلى نوع آخر بالإضافة إلى الأنواع أنفة الذكر لما في الرمز من قوة الدلالة وهو ما اصطلح عليه "**بالرمز الكلي" أو "القناع"** فمن خلاله يتحدث الشاعر عن ذاته ومجتمعه مستعملا تقنية القناع وهذا ما يمنح الشاعر "مجالا للتعبير ليفصح عن أفكاره على نحو فني يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية من جهة، وينأى بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى والملاحقة"[2]وهذا ما يجعل الشاعر يعبر عما في داخله مستعملا هذه التقنية متخفيا وراءها.

ومن الواضح أن حداثة القصيدة المعاصرة لم تكن في الخروج عن الشكل المألوف (**العمودي**) وكذلك الوزن والقافية، بل شملت كذلك توجيه الشاعر لبلورة رؤيا خاصة به،

[1] – سليمان جوادي،ويأتي الربيع،ص11.

[2] –محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي،ص 134.

وما يتبع ذلك من بحث عن رموز يجسد فيها رؤياه ويعطيها شكلا حيا ملموسا وتنقسم هذه الرموز إلى:

1-رموز ترتبط ببعض الأماكن ذات المدلول النفسي الخاص مثل: المنفى، المدينة، الأوراس.

يقول "**سليمان جوادي**" في قصيدته "**رصاصة لم يطلقها حمة لخضر** "[1] على سبيل المثال:

لِأَوْرَاسَ حُلُمٌ تَدَاعَى.

لِأَوْرَاسَ صَخْرٌ تَفَتَتْ.

صَخْرٌ تَشَتَتْ.

حُلُمٌ تَدَاعَى.

لِأَوْرَاسَ مَنْزِلَةٌ فِي فُؤَادِي.

2-رموز مستمدة من الطبيعة مثل: الظلام، الفجر، الأرض.

ويقول في نفس القصيدة :

أَنَا لَا تُقَيِدُنِي الفَلْسَفَاتُ.

[1] -سليمان جوادي،رصاصة لم يطلقها حمة لخضر،ص 15.

وَلَا أَسْتَعِيرُ أَصَابِعَ غَيْرِي.

وَلَا أَسْتَجِيرُ بِأَفْكَارِ غَيْرِي.

وَأَقْرَأُ أَلْفَ حِسَابٍ لِأَيِ شِعَارٍ.

وَلَكِنَنِي فِي هَوَى الأَرْضِ وَالشَعْبِ

أَرْفُضُ كُلَ حِوَارٍ.

أَنَا لَا أَنْظُرُ.

لَكِنِي أَعِيشُ مَعَ الشَعْبِ فِي الأَرْضِ.

إِنْ دَاسَنِي ظَالِمٌ.

لَا أُفَتِشُ عَنْ سَيْفِ جَدِي[1].

4-رموز مستلهمة من القرآن الكريم مثل: محمد عليه الصلاة والسلام، والأنبياء،سير الصحابة.

ويقول في قصيدة"**ما سر القمة يا أماه**":

جَالَسْتُ المَقْهُورِينَ.

[1] -سليمان جوادي،رصاصة لم يطلقها حمة لخظر،ص 24-25.

وَجَالَسْتُ الأُمَرَاءَ المَزْعُومِينَ.

وَصَاحَبْتُ الشَيْطَانَ.

صَاحَبْتُ الجَانَ.

غَرَبْتُ،شَقِيًا عُدْتُ.

شَرَقْتُ ، غَبِيًا عُدْتُ.

قَبَلْتُ رَسُولَ الله فِي ذِكْرَى مَوْلِدِهِ.

عَانَقْتُ يَسُوعَ بِعِيدِ الفَصْحِ.

أَتَذَكَرُ أَنَّ رَسُولَ الله جَافَانِي وَأَنَبَنِي.

أَتَذَكَرُ أَنَّ يَسُوعَ ،بَكَى نَدَمًا لِمُعَانَقَتِي.

فَرَجَعْتُ إِلَى الأَحْزَانِ إِلَى الآلَامِ إِلَى الأَحْبَاسِ[1].

4-رموز من التراث العربي: رابعة العدوية،المتنبي، أفلاطون.

ونجده يقول في نفس القصيدة:

مَا سِرُ القِمَةِ يَا أُمِي ؟

[1] -سليمان جوادي،يوميات متسكع محظوظ،ص21.

لَا أَعْلَمُ لَا أَعْلَمُ

مَا سِرُ الجُرْحِ النَازِفِ فِي كَتِفِي .

لَا أَعْلَمْ لَا أَعْلَمْ.

سَقَاءٌ كَانَ أَبُو المُتَنَبِي.

فَالمُتَنَبِي إِذًا ..؟

ابْنُ السَقَاءِ.

أَيَحِقُ لَهُ أَنْ يَحْلُمَ بِالجَوْزَاءِ.

لَا لَا لَا لَا[1] .

5- رموز صوفية: صلاة، ضياء،تسبيح،نور.

يقول في قصيدة "**صلاة في معبد الكلمات**":

عَلَى شَفَتِي سُكُونٌ عَمِيقٌ.

عَمِيقٌ ... عَمِيقٌ

[1] -سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ ،ص24.

أُصَلِي عَلَى مَذْبَحِ الكَلِمَاتِ.

وَأَدْفُنَ حَرْفًا قَدِيمًا.

قَدِيمًا ... قَدِيمًا[1].

فهذه الرموز تغدو مفاتيح مهمة تساعد على فهم تجربة الشاعر وانشغالاته،وخلاصة القول في الرمز أنه كان حاضرا في الشعر الجزائري المعاصر، على أشكـال مختلفة فمرة يكون ممثلا في المرأة ومرة في شخصيات دينية وأخرى أسطورية ومرة يتخذ الشعراء من رمز الطبيعة ملاذا لهم وهذا التوظيف الكثيف للرموز ينم عن تنوع في الإطار وخصوبة في الدلالة.

[1] – المرجع نفسه،ص07.

رابعا–التناص:

التناص* مصطلح نقدي سيمولوجي ويقصد به تداخل النصوص بعضها البعض،لأن "النص انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه،فالنص يتولد مع بنيات نصوص أخرى،فكل نص هو نتاج نصوص سابقة،النص المتناص يتماهى في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى ،فقد تكون علاقة تحول أو تقاطع أو تبديل أو اختراق"[1] فالشاعر في حاجة إلى السابق وإلى اللاحق، في إطار لغته ولغة غيره ليؤسس هوية نصه .

تجلت هذه الكفرة بوضوح عند "**جوليا كريستيفا**" حيث نفت وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى عليه ،حيث تقول :"إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[2]، فالشاعر من خلال هذه النصوص يكوّن نصه الشعري ويكتبه ويؤرخ تاريخه ويجعله يبقى لمدة أطول.

وكما يقول "**محمد بنيس**":" فالذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، ولا تتم القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينها المتلاطم فهي ليست نتاجا تلقائيا،بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي

* يرجع الفضل للناقد الروسي **ميخائيل باختين** في تعريف التناص والتنظير له باسم **الحوارية** وللناقدة **جوليا كريستيفا** البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية التي استبدلت مصطلح الحوارية بالتناص للتفصيل، ينظر: سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي.

[1] – عبد الله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي المعاصر، مجلة عالم الفكر، أكتوبر/ ديسمبر 2001، ص 2016.

[2] – عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،النادي الأدبي الثقافي،جدة، ط1، 1985، ص322.

تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك عبر مراياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات"[1] فالقصيدة عبارة عن نسيج محكم تشكلها وتغذيها جملة من العناصر تلعب ذاكرة الشاعر فيها الدور البارز لما تجيش به من مخزون معرفي ووجداني.

وحين نتأمل الشعر الجزائري المعاصر فإننا نلمح نصوصا غائبة كثيرة ويؤدي التناص "دورا بارزا في إثراء تجربة السيرة ،حيث يكتسب النص تعددية من سياقات أخرى مع بقائه ممركزا في سياقه الخاص ،وتنوع أنماط التناص ما بين استعادة حدث ديني أو تاريخي أو أسطوري واستيطان هذه الأحداث أو الإشارات في سياق السيرة، بحيث تتولد دلالات جديدة تثري التجربة"[2] لأن النص الشعري عادة لا ينشأ من فراغ بل في عالم مليء بالنصوص ،والعلاقة بين النص وصاحبه هي "تلك الوشيجة الغائرة في النفس التي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه التي تموج بطبقة من القراءات المنسية، والنمو المعرفي والنفسي الممت"[3] فالنص الشعري لا يقف وحيدا بل يرتبط بالنصوص السابقة عليه والمتزامنة معه بعلاقة عميقة وهذا الارتباط يؤكد انتماء النص لسلسلة من العلاقات الفاعلة .

يعود "سر اهتمام الأدباء والنقاد بالتناص بالإضافة إلى كونه عاملا مهما في تحليل النصوص الأدبية،إلا أنه من الناحية الفنية يساهم في تشكيل هوية النص انطلاقا من التراث والتاريخ الإنساني ،لأن الارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في

[1] – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،مقارنة بنيوية تكوينية،دار التنوير،بيروت،المركز الثقافي العربي، ط2، 1985، ص 251.

[2] – فوزي عيسى، تجليات الشعرية "قراءة في الشعر المعاصر"،منشأة المعارف،مصر،ط 1 ،1998، ص 21.

[3] – علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية (قراءة في شعرية القصيدة الحديثة)،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان الأردن، ط1، 2002، ص 51.

عملية الإبداع فيبقى الاتصال بين القديم والحديث حافظا له من النسيان"[1]فالشاعر يجد نفسه مجبرا في الارتباط بتراثه في بعض الحالات في زاوية من زواياه المتعددة.

والتناص قد يكون على مستوى الألفاظ المستعملة،أو الدلالات المعجمية الموظفة،أو العبارات أو التراكيب ،أو توظيف بعض الأفكار والمعلومات حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف.

فبدراستنا للشعر الجزائري المعاصر فإننا نلمح نصوصا غائبة كثيرة، قد تكون مرة نصا شعريا قديما أو حديثا ومرة نصا قرآنيا أو حديثا نبويا وهذا الحضور يختلف باختلاف الشعراء وإضفائهم اللمسات الذاتية عليه، وإعادة صياغتها داخل النصوص الشعرية لأن الشاعر المتميز يسعى دائما للاستفادة من الموروث الشعري والنص القرآني بكيفية تخدم النص الجديد دون الوقوع في الغموض والإبهام.

والتناص لا يعني ظاهرة السرقات الأدبية المعروفة في تراثنا، ولا يعني كذلك التقليد لأن ذلك يذهب إرادة الكاتب ويجعله مجرد مقلد ،ويذهب أصالته وثقته وقدرته على الإبداع والسر في التناص "يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الإنعتاق ،فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه"[2]،يظهر من خلاله مهارته وقدرته عل الإتيان بالجديد.

[1] – آسيا تغليسية، فعالية النص الغائب في الخطاب الشعري عند نور الدين درويش، مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،العدد6 ،2010 .

[2] –عبد الله محمد الغذامي،الخطيئة و التكفير، ص 324.

وبقراءتنا لدواوين الشاعر "**سليمان جوادي**" نجد التناص حاضرا من خلال التداخلات النصية التي حدثت بين قصائده ومختلف النصوص الأخرى، وهناك نوعين من التناص: التناص الأدبي (الشعر العربي) و تناص ديني (القرآن الكريم ،الحديث النبوي الشريف).

1. التناص الأدبي (الشعر العربي):

يشكل الشعر العربي متنفسا كبيرا للشعراء، وفيه يجدون نبع كيانهم وما يتقابل معهم من نماذج بالدرجة الأولى،فالنص الشعري ليس عالما مغلقا على ذاته،" فالنص يطوي في جوانحه نصوصا أخرى تتلاقى فيه على غير ميعاد،و دون تقصد ثم تتلاشى آخر الأمر عبر ذاتها لتنتج من ذاتها لغة جديدة ينتج منها نص محايد جديد وتلك هي الإنتاجية (productivité)[1].

وشعرنا الجزائري المعاصر لم يكن بعيدا عن هذا التأثر أو التأثير ومدى نهلهم من تراث من عاصروهم أو سبقوهم.فقد جاء في كلام "**رمضان حمود**" وهو يخاطب الجيل الجديد قائلا:"فيا أيها الأدباء الأحداث اجعلوا نصب أعينكم أعلاء الأدب العربي وترقيته، وافهموا واعتقدوا أن موقفنا مع أجدادنا الكرام كموقف الأم الحنون مع ولدها،فإنها إذا ربته وبلغ أشده واستوى،فلابد له من القيام والسعي في مناكب الأرض لا الركود في حجرها والدوران حولها"[2] من خلال هذا يعمل التراث كدعامة أساسية في بناء القصيدة.

[1] – عبد المالك مرتاض،نظرية النص الأدبي،دار هومة،الجزائر،2007، ص 289.

[2] – عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1990، ص 132.

وهناك أمثلة كثيرة للتناص الأدبي في شعر "**سليمان جوادي**" نذكر منها على سبيل المثال: يلتقي شاعرنا من حيث مواضيع شعره المتعلق بالمرأة مع شعراء كثر يأتي على رأسهم الشاعر الكبير "**نزار قباني**" شاعر المرأة، و"**سليمان جوادي**" شاعر بما تحمله هذه الكلمة من معاني عاشق ومحب فالحب عنده كون شاسع كالبحر، استطاع أن يبرع في كتابه القصائد التي تعبر عن طبيعته كشاعر، كتب عن الحب والمرأة وهي تسع وعشرون قصيدة معيقة بروائح الأنثى لقد كانت المرأة ولا تزال محل إلهام الشعراء ، وتتجلى مظاهر التناص بين الشاعرين في أماكن كثيرة نذكر منها

أُحِبُكِ قَرْطَاجُ تُدْرِكُ هَذَا.

فَلَا تَسْأَلِينِي عَنِ امْرَأَةٍ.

يَتَلَخَصُ فِيهَا جَمِيعُ النِسَاءِ.

وَأَنْتِ التِي يَتَلَخَصُ فِيهَا الوُجُودُ[1].

فذكر الشاعر هنا اسم مدينة أثرية معروفة بتاريخها (**قرطاج**) وتحدث عن امرأة هي في نظره تتلخص فيها جميع النساء، ولا شك أن روح –**نزار قباني–** حاضرة هنا حيث ذكرت نفس العبارة تقريبا ذاكرا أيضا (دمشق ومصر) حيث يقول:

أَلَاحَظْتِ؟

[1] – سليمان جوادي، لا شعر بعدك، ص 84.

أَنَكِ صِرْتِ دِمَشْقَ.

بِكُلِ بَيَارِقِهَا الأَمَوِيَةِ

وَمِصْرَ ...بِكُلِ مَسَاجِدِهَا الفَاطِمِيَةِ.

وَصِرْتِ حُصُونَا..

وَأَكْيَاسَ رَمْلٍ....

أَلَاحَظْتِ...

أَنَكِ صِرْتِ خُلَاصَةَ كُلِ النِسَا [1]

فعبارة (خلاصة كل النسا) مذكورة في نص "**سليمان جوادي**" مع اختلاف بسيط (يتلخص فيها جميع النسا).

كما أن الفعل (أحبك) جاء مكررا في القصيدتين،يقول "**سليمان جوادي**":

وَلكِنْ أُحِبُكِ أَكْثَرَ مِمَا أَشَاءُ

أُحِبُكِ لَيْسَ إِدِعَاءْ[2]

[1] – نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، ص885.

[2] – سليمان جوادي، لا شعر بعدك ، ص 84.

فالفعل (أحبك) يوحي بتداخل النصين تداخلا واضحا لاشك فيه،"**فنزار قباني**" شاعر المرأة الأول و"**سليمان جوادي**"كذلك فقد قال:"أنا شاعر المرأة تهمة لا أنكرها وشرف لا أدعيه".

كما أن ظاهرة التناص تتعدى الشاعر الواحد أحيانا ،ومما لاشك فيه أن الشاعر "**سليمان جوادي**" تتداخل نصوصه مع نصوص أخرى نذكر شعر "**صلاح عبد الصبور**" وهنا نذكر قصيدة "**ليلاي**" لشاعرنا يقول فيها:

الكُلُ يُغَنِي لَيْلَاهُ

وَأَنَا لَا أَعْرِفُ لَيْلَايَا....

الكُلُ يُعَانِقُ لَيْلَاهُ

وَالكُلُ سَعِيدُ إِلَايَا ....

إِنْ نَاجَى العَاشِقُ لَيْلَاهُ

ظَلَتْ فِي قَلْبِي نَجْوَايَا

مَنْفَى الحُبِ أَنَا فَمَتَى

يَا حُبُ أَهْجُرُ مَنْفَايَا [1]

[1] – سليمان جوادي، لا شعر بعدك ، ص 55.

هنا تحققت ظاهرة التناص الأدبي مع قصيدة "**أناشيد غرام**" **لصلاح عبد الصبور**:

أُحِبُكِ يَا لَيْلَايَ،لَا القَلْبُ غَادَرَ.

هَوَاهُ،وَلَا الأَيَامُ مُسْعِفَةُ حُبِي.

وَأَنْتِ عَلَى البَيْنِ المشِتِ وَشِيكَةُ.

وكَيْفَ احْتِمَالِي البُعْدُ وَالبُعْدُ لَوْعَةٌ.[1]

فكلا الشاعرين ذكر اسم (**ليلى**) هذا الاسم المقترن برمز الحب وذكر بصيغة التملك "**ليلاي**"، وكذلك ذكر البعد فشاعرنا "**سليمان جوادي**" منفي بعيد كل البعد عنها متشوق للعودة إليها، و "**صلاح عبد الصبور**" أيضا بعيد لا يحتمل لوعة البعد، فنفس الشيء مكرر عند الشاعرين مع اختلاف بسيط في التعبير .

فبروز "آثار السياب ومظفر النواب، و أدونيس،ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور في الصيغة والتشكيل عند شعرائنا المعاصرين...كان لابد منه في المرحلة الأولى من الكتابة، ولكن بشرط أن يكون التجاوز فيما بعد لتأخذ الشخصية الإبداعية هويتها المتفردة"[2] لتتميز بأسلوبها الخاص فيما بعد.

[1] -صلاح عبد الصبور،الديوان، دار العودة، بيروت،ط4، 1983، ص73،74.

[2] -ينظر: أحمد دوغان ،الأدب الجزائري الحديث،ص 45.

2. التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي:

كان النص القرآني حاضرا في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة يقتبس الشاعر منه كلامه أو شعره سواء أكان نسبيا أو كاملا،وقد اتخذه متنفسا له في كثير من القضايا التي تطرق إليها وهو ما يعرف بالاقتباس من القرآن الكريم وبالتناص حسب المفهوم النقدي الحديث

"فالاقتباس يمثل شكلا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة من خطابه الشعري، بهدف افتتاح لشيء من القرآن أو الحديث وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار القصد النقلي"[1] حسب رأي الناقد "**محمد عبد المطلب** ".

ومادام النص قد دخل دائرة النصوص المقدسة (**القرآن الكريم،الحديث النبوي الشريف**) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي،فيولد بذلك صراعا بين النص الحاضر والنص الغائب بما له من شحنة انفعالية، ولكي يزداد تأثير النص الغائب "لابد من أن يكون مجرد لمحة فنية تثير انفعالا ذاهلا في المتلقي وتجعله من تلقاء ثقافته يستعيد دلالة قصة معينة أو يدرك ما وراء تعبير معين"[2]، ونماذج التناص مع القرآن الكريم كثيرة في شعر "**سليمان جوادي**" تكشف مدى تفاعله معه واستغلاله لصوره وعباراته،ومن أمثلة ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصيدته "**ما سر القمة يا أماه؟**"

[1] –رولان بارت، لذة النص، تح محمد عبد المطلب،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب، ص163.

[2] –مصطفى رجب،متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل الثقافية، السعودية، ع288، سبتمبر2000، ص56.

فَرَجَعْتُ إِلَى الأَحْزَانِ إِلَى الآلَامِ.

وَهَتَفْتُ

"أَعُوذُ بِرَبِ النَاسِ

مِنْ شَرِ الوَسْوَاسِ الخَنَاسِ"[1]

هذا التركيب في الكلمات ليس له وجود إلا في القرآن الكريم في قوله تعالى[2]: ﴿**قل أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ مَلِكِ النَّاسِ إِلَهِ النَّاسِ مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ** ﴾فالمؤمنون يتعوذون ويحتمون برب الناس من كل وسواس خناس يحاول أن يشتتهم ويفرق شملهم.

ونجد هناك تناصا آخر مع القرآن الكريم في قصيدته "**سليمان**" يقول فيها:

سُلَيْمَانُ

بَلْقِيسُكَ الآنَ رَاحِلَةٌ.

لِسُلَيْمَانَ آخَرَ

كَانَ يُمْطِرُهَا بِالقَصَائِدِ.

وَالأُغْنِيَاتُ الَجمِيلَةُ وَالوَرْدِ.

[1] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 22.

[2] – سورة الناس، الآية 1-4.

يَمْنَحُهَا مَا تُرِيدُ.

مِنَ العِشْقِ وَالانْتِشَاءِ.

يُعَلِمُهَا مَنْطِقَ الطَيْرِ.

وَيَرْفَعُهَا فَوْقَ أَلْفِ بِسَاطٍ

....

....

بَلْقِيسُ تَبْحَثُ عَنْ رَجُلٍ.

يَمْلِكُ الخَاتَمَ النَبَوِي.

لَهُ الفُلْكُ وَالرِيحُ.

وَالصَافِنَاتُ الجِيَادُ مُسَخَرَةٌ.[1]

هذه التناصية مع **القرآن الكريم** تحمل أكثر من إحالة ،و لجوء الشاعر إلى صور **القرآن الكريم** ليسرد من خلالها بعض التفاصيل، وحضور شخصيتي "**بلقيس**" و"**سليمان** "مقترن **بالقرآن الكريم** وما حولهما من كائنات استنطقها الشاعر بطريقه

[1] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 15-16.

خاصة وبعض الرموز الأخرى (البساط، السماء، الخاتم النبوي، الفلك، الريح، الصافنات).

وفي قول الشاعر "يعلمها منطق الطير" تتناص مع قوله تعالى في كتابه العزيز: ﴿ **وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ**﴾[1] فقد أتى الله "**سليمان**" من المعجزات،ما لم يؤتها لأحد غيره من الأنبياء ،فقد كان عليه السلام يعرف منطق الطير ويفهم لغتها.

ويقول **سليمان جوادي**:

وَبَلْقِيسُ إِذْ تَرَكَتْ سَبَأً

فَلِأَنَ سُلَيْمَانَ أَغْلَى مِنَ المُلْكِ

وَالحُبُ أَخْلَدُ مِنْ عَرْشِهَا

وَلِأَنَ سُلَيْمَانَ

يَعْرِفُ كَيْفَ يُرَوِضُ قَلْبَ النِسَاءِ.[2]

في هذا المشهد يبعث الشاعر العلاقات ويتحدث عنها بطريقة تجعل الأشياء الغائبة تتركب وتتجدد ففي النص القرآني كانت دعوة "**سليمان عليه السلام" لبلقيس"** ملكة سبأ

[1] – سورة النمل، الآية 16

[2] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 16.

التي أوتيت من العلم والمعرفة، والقوة والشجاعة كما أوتيت المال الوفير والذهب الكثير،ولها عرش قل نظيره في الدنيا إلا أنها وقومها كانوا في ضلال مبين، يقول **سبحانه وتعالى** في كتابه العزيز : ﴿ **فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ**﴾[1] فقد دعاها "**سليمان عليه السلام**" إلى الإيمان و الخضوع له والإذعان،ففي النص القرآني أسلمت بلقيس بعد أن أراها نبي الله "**سليمان**" معجزاته فعادت إلى صوابها ورشدها واستيقظت من غفلتها الطويلة وأعلنت توبتها وأنابت إلى الله رب العرش العظيم و "**سليمان جوادي**" في قصيدته جعل من "**بلقيس**" امرأة محبة "**لسليمان**" تركت ملكها وسبأ وأدركت أن حبها له أخلد من العرش و ما تملك ،وكذلك قدرة سليمان على ترويض قلب النساء، فبناء الصورة في **القرآن الكريم** كان على التوبة والإنابة وفي الصورة الثانية (**القصيدة**) على الإذعان للحب وترك كل شيء.

وكما كان النص القرآني نهرا لا ينضب كان له معين للاغتراف منه هو الحديث النبوي كان حاضرا في النص الشعري الجزائري وفي نصوص شاعرنا "**سليمان جوادي**" حيث يقول في قصيدته:

فَنَحْنُ هُنَا جَسَدٌ وَاحِدُ

إِذَا مَا اشْتَكَى مِنْهُ عُضْوٌ

تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الجَسَدِ[2]

[1] – سورة النمل الآية، 22-23.

[2] – سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص 119.

فالشاعر يستمد قصيدته من حديث "**النبي صلى الله عليه وسلم**":**مَثَلُ المَؤْمِنِينَ فِي تَوَادِهِمْ وَتَرَاحُمِهِمْ وَتَعَاطُفِهِمْ مَثَلُ الجَسَدِ إِذَا اشْتَكَى مِنْهُ عُضْوٌ تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الجَسَدِ بِالسَهَرِ وَالحُمَى**"[1]فكلا النصين يدل على الاتحاد والتوحد في شخص واحد ويد واحدة إذا ما أصيب جزء منه أصيب سائر الجسد، وهذه الصفة من أبرز صفات المؤمنين الأولين.

وكما استلهم الشعراء الجزائريون النص القرآني و الحديث النبوي وتفاعلوا معه استحضروا شخصيات أسطورية تكون بديلا دلاليا لواقع الشاعر،كاستحضار شخصية **شهرزاد** و **سندباد** من التراث العربي القديم وغيرهم من الشخصيات التاريخية المشهورة وتنوعها وتداخلها يكمن في مكانتها ودرجة قداستها.

يقول "**سليمان جوادي** "في قصيدة" **أغنية لم يلحنها الشيخ إمام**":

نَحْنُ لَا نَطْلُبُ مِنْكُمْ– أَيُهَا السَادَةُ تَحْلِيقَ الشَوَارِبِ.

نَحْنُ لَا نَطْلُبُ مِنْكُمْ– أَيُهَا السَادَةُ – إِلْغَاءَ الضَرَائِبِ.

تِلْكَ أَشْيَاءٌ رَوَتْهَا شَهْرَزَادُ.

وَأُمُورٌ قَالَ عَنْهَا سِنْدِبَادٌ.

نَحْنُ لَا نَطْلُبُ مِنْكُمْ أَنْ تُعِيدُوهَا إِلَيْنَا.

[1] – الأحاديث النبوية في الأخلاق والاجتماع والمدينة، مختارة من صحيحي البخاري ومسلم، (د.ط.ت)، ص73.

قَدْ مَلَلْنَا أَيُهَا السَادَةُ صُنْدُوقَ العَجَائِبِ[1].

وكذا تضمين الأشعار بأمثال شعبية قديمة، حيث لا تكاد تفتح ديوانا شعريا إلا ووجدنا مثلا حاضرا يحاول أن يضفي الشاعر عليه من ملامح عصره والاستعانة به في إغناء أشعاره،فمثلا نجد شاعرنا قد وظف مثلا شعبيا و جعله عنوانا لقصيدته "**اقبضوا الريح**" و العنوان أصبح ضربا لما هو ماثل في الواقع ،عبر مجموعة من الملفوظات لها علاقة به، يقول في قصيدته:

"اقْبِضُوا الرِيحَ"

- **أَوْ" قَضِيَةٌ عَاجِلَةٌ ضِدَ هَذَا المَثَلُ الشَعْبِي".**

فِي مَهَبِ الرِيحِ كَانَتْ فِكْرَتِي مُرْتَجَلَةٌ.

فِي مَهَبِ الرِيحِ كَانَتْ جُمْلَةٌ مُرْتَجَلَةٌ.

قُلْتُهَا لِلْفَأْسِ ، لِلْمِنْجَلِ.

كَانَتْ مُذْهِلَةٌ.

ضَحِكَتْ حَبَةُ قَمْحٍ فَوْقَ كَفِي.

وَاسْتَجَابَةْ سُنْبُلَةٌ.

أَيٌ رِيحٍ هَذِهِ الهَوْجَاءُ فِي فَصْلٍ غَرِيبٍ مُقْبِلَةٌ؟.

عَرَقِي تَمْسَحُهُ.

تَخْطِفُ مِنِي تَعَبِي .

تَسْرِقُ مِنِي مَوْطِأَ الأَقْدَامِ.

[1] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ ،ص 11-12.

تَمْحِي صُورَتِي.

تَقْذِفُنِي لِلْمِزْبَلَةِ.

قِصَتِي يَا سَيِدِي القَاضِي.

أَرَاهَا مَعَ نَفْسِي مُخْجِلَةٌ.

فَاقْبِضُوا الرِيحَ لَعَلِي أَسْتَرِيحُ[1].

وخلاصة ذلك أن الشعراء الجزائريون اتكؤوا على سلطة المرجع القرآني، والأشعار العربية والشخصيات التراثية وما يتمتعون به من ثقافة يستغلونها بما يتلاءم مع تجربتهم الشعرية لإقناع القارئ، والتناص عملية ضرورية فلا مناص للباحث منها سواء بصفة واعية أو غير واعية من خلال تأثره بخلفيته المعرفية المخزنة في الذاكرة وهذا ما يضمن للأشعار الديمومة والاستمرار.

[1] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ ،ص 67-68.

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية

في شعر سليمان جوادي

يُحَاصِرُنِي الحُبُ أَيْنَ الـمَفَرُ

أَمَامِي وَخَلْـفِي يَـدُقُ الخَطَرْ

يُحَاصِرُنِي الحُبُ هَذِي سَفَائِنُ

طَـارِقْ نِيـرَانُـهَا تَـسْتَـعِـــرْ

هَذِي عُيُـونُكِ أَهْـــوَنُ مِنْهَا

عَـذَابُ الجَحِـيمِ وَنَـارُ سَقَـــرْ

"سليمان جوادي"

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية

أولا– مفهوم الإيقاع

1. الإيقاع الخارجي
2. الإيقاع الداخلي

ثانيا–التكرار والشعر الحر

1. تعريف التكرار
2. سليمان جوادي وظاهرة التكرار
3. تكرار الجملة
4. تكرار الحروف والأدوات

ثالثا– بين الشعرية الغنائية والغنائية الشعرية

رابعا– ظواهر إيقاعية في شعر التفعيلة:

1. المزج بين البحور
2. التدوير
3. إعادة بناء بعض القصائد عموديا

منذ أن دبت الحركة على وجه هذه الأرض والإنسان يعبر عن مشاعره النبيلة وأحاسيسه الفياضة ومواقفه الثابتة ، بالكلمات المتناغمة والألحان المطربة التي تشكل داخل أضلعه حسب تموجات خواطره وآماله.

فالشعر منذ أن وجد قائم على الموسيقى،وعلاقته وطيدة بها، والخطاب الشعري المصحوب بالموسيقى يحرك في النفس ما لا يستطيع الكلام العادي فعله، فما من شك في أن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعد من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل.

أولا– مفهوم الإيقاع:

الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من "**أَوْقَعَ**" بمعنى بين، وأوضح،كما تستعمل "**الوَقْعَ و"الوُقُوعَ**" مصدرين للفعل "**وَقَعَ**" بمعنى سقط ونزل،وضرب".[1]

جاء في لسان العرب لابن منظور:"الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[2]

وجاء أيضا في قاموس المحيط:"الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[3].

هذه المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح وعملية إحداث الألحان والغناء وتبيينها،فالإيقاع هو أحد مكونات العروض وهو في الاصطلاح الموسيقي النقلة على النغمة في أزمنة محددة المقادير والنسب،ويعتبر الإيقاع الأساس في تحديد قيمة الشعر جيده من رديئه أي يعد مقياس لوجود الشعر و يميزه عما سواه من الفنون الأخرى.

وقد تواتر تعريف النقاد القدامى للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى،وقد حددوا بذلك"مظهرين هامين في البنية الشعرية إذ أن الوزن والقافية اللذين يسهمان مع عناصر أخرى في تشكيل الإيقاع ، يرتبطان عضويا بالبنية التركيبية والدلالية للنص "[4] والإيقاع

[1] – عمر خليفة بن إدريس،البنية الإيقاعية في شعر البحتري،منشورات قار يونس، ليبيا، 2003، ص 67.

[2] –ابن منظور،لسان العرب (مادة وقع)، ص 263.

[3] – الفيروزبادي،القاموس المحيط، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 1999، ص 127.

[4] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر، 1991، ص 207.

مرتبط بالعروض، يتغير مفهومه حسب اللغات وطبيعة الشعر والنظريات العروضية ،ونظرا للتطور الكبير الذي عرفته القصيدة المعاصرة وتنوعت بتنوع البلدان ومشارب شعرائها ومذاهبهم ومصادرهم فقد مس هذا التطور أيضا الإيقاع في الشعر،فهناك من الشعراء من ظلت نظرته تقليدية بحيث الإيقاع عنده هو الوزن على غرار شعراء آخرين ركبوا موجة الحداثة والإيقاع عندهم يتخطى مفهوم الوزن إلى عناصر لغوية أخرى.

ومن هنا ينقسم الإيقاع إلى قسمين الأول إيقاع خارجي (**النظرة التقليدية**) وإيقاع داخلي (**النظرة الحداثية**) ،وهذا التقسيم للتبسيط فقط مع العلم أنه من غير الممكن أن نفصل بين الإيقاع الخارجي والداخلي للقصيدة فهما يتداخلان تداخلا عضويا ،وإنما فصلنا بينهما لتيسير تناول ظاهرة الإيقاع.

1. الإيقاع الخارجي:

هو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية واعتماد القصيدة على الموسيقى الخارجية سواء أكانت تقليدية أو حديثة وكذلك اختيار الأوزان وانتقاء القوافي، حيث بقيت هذه النظرة التقليدية مسيطرة ولمدة طويلة على نظم الشعر، وبقي الشعراء مشدودين إلى العروض الخليلي.

-الوزن:

1- مفهوم الوزن لغة:

الوزن هو" ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الوزن أوزان العرب ما بنت عليه أشعارها ،واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[1] والوزن وزن الثقل والخفة.

2- مفهوم الوزن اصطلاحا:

قال خفاجي:"الشعر الكلام الموزون المقفى، على مقاييس العرب المقصود به الوزن المرتبط بمعنى وقافية".[2]

أوزان الشعر تجري على خمسة عشر بحرا وضعها بإتقان"**الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري**" وزاد "**الأخفش سعيد بن مسعدة**" تلميذ "**الخليل**" و"**سيبويه**" البحر السادس عشر وهو بحر "**المتدارك**".

وهناك من النقاد من يربطون بين وزن القصيدة وموضوعاتها من حيث يجعلون بحورا معينة تختص بأغراض ومواضيع ومعان محددة، يقول **علي صبح** "يكاد يجمع النقاد –قديما وحديثا– على أن الرثاء يتناسب مع بحر الممتد الوزن كالطويل ،لأن الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن أما الهلع والانفعال يتطلب بحرا قصيرا، يتلاءم وسرعة التنفس

[1] – ابن منظور، لسان العرب،م15،ص205.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث، مكتبة الأزهرية للتراث،القاهرة، ط1،1994، ص 13.

وازدياد نبضات القلب "[1] فنوع البحر يتلاءم مع الإنفعالات النفسية التي قد يتعرض لها الشاعر أثناء نظمه،فالحالة النفسية للشاعر في الحزن غيرها في الفرح.

-القافية:

الشعر يتميز على بقية الأنواع الأدبية الأخرى، وما يحمله من خصائص موسيقية تميزه من تنوع في البحور، وتميز في وحدة القافية ولكن نظرا للتطور الذي عرفته القصيدة المعاصرة وفي شتى النواحي شكلا ومضمونا ،من تغير في الشكل واستعمال البحور المتنوعة وتعدد القافية فقد تم توظيفها في نهاية السطر الشعري وليس البيت.

إلا أن الشاعر المعاصر لم يهمل القافية واستخدمها استخداما يتفق مع طبيعته وطبيعة التجربة الشعرية، فإهمال القافية ليس مدعاة للحداثة فهي في الشعر العمودي موحدة في كامل أبيات القصيدة، أما في الشعر الحر فقد تتنوع ،وبهذا فهو يتحدى القوانين الصارمة للقافية في الشعر العمودي التي لا تحتمل التنوع والتعدد في القصيدة الواحدة.

1- مفهوم القافية لغة:

يقال قفوت فلانا،اتبعت أثره، وفي التنزيل العزيز " **ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا**"[2] أي اتبعنا **نوحا وإبراهيم** رسلا بعدهم.

[1] – حسين نصار ، القافية في العروض و الأدب، المكتبة الثقافية الدينية ،ص44.

[2] – سورة الحديد، الآية 27.

القافية مأخوذة "من القفا وراء العنق، وقفوته قفوا تبعته"[1].

وسميت القافية قافية "لأنها تقفوا إثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفوا أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفوا أخواتها".[2]

ويقال أن"القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفوا الكلام".[3]

2- مفهوم القافية اصطلاحا:

يقول **إبراهيم أنيس:**" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة،وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[4] تعتبر القافية قضية من قضايا التشكيل الموسيقي في الشعر وهي امتداد لأسلوب التقفية في القصيدة التقليدية وقد جاءت لغايات تطريبية محضة أو انقيادا وراء العادة في الشعر التقليدي.

---

[1] – الفيروزبادي،قاموس المحيط، ص 360.

[2] –ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل ،بيروت، لبنان،ط5، 1981، ص 243.

[3] – ابن منظور،لسان العرب،م8، ص 160.

[4] – عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع،ط1 ،2003 ،ص 105.

ويتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر وهي إشراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير،و القافية عند **الخليل** هي" الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما"[1].

ويرى **عز الدين إسماعيل** أنها:"وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان"[2]فهناك تداخل بين مصطلحي الروي والقافية.

يقول **عز الدين إسماعيل**: "أما الروي فلابد أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وماله من جرس...وما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته...أما حرف الروي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث أنه يفرض نفسه على القافية".[3]

3- حروف القافية:

تتكون من "حروف متحركة وحروف ساكنة وهذه الحروف لها أسماء"[4]

[1] – د. السعيد الورقي،لغة الشعر الحديث،دار المعارف، ط2، 1983، ص 239.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،بيروت، دار العودة،ط5، 1988، ص 113.

[3] – عز الدين إسماعيل ،المرجع السابق، ص 113-114.

[4] –أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ص 110.

الروي: هو الحرف الذي تنسب إليه القصيدة وعليه تنشأ.

الوصل: هو الحرف الذي يأتي بعد الروي مثل... ما فرقا.

الخروج: هو المد الناتج عن إشباع حروف الوصل.

الردف: هو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما... الغروب.

التأسيس: هو الألف الذي يكون بينهما وبين حروف الروي..الأوانس.

الدخيل: هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي.

كما أن "قافية القصيدة ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية بل تكون هي المجلوبة من أجله،ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت،بل يكون معنى البيت مبنيا عليها "[1] لا يمكن الاستغناء عنها فيه.

في مرحلة ما بعد الاستقلال وصل سعي الشعراء لإيجاد قالب موسيقي جديد يتخلون فيه عن الوزن والقافية لأنهم رأوا فيها حاجزا يمنع الشاعر من التعبير عن انفعالاته ومشاعره محاولين إيجاد إطار موسيقي يختلف عن التقليدي، ولا يلتزم الشاعر بإتباع قافية محددة ولا وزن. وكان "**حمود رمضان**" من الشعراء الأوائل الداعين إلى التجديد وقد عبر عن ذلك شعرا ونثرا يقول:[2]

[1] – محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،ص 442.

[2] – صالح خرفي،حمود رمضان،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1985، ص 100.

أَلَا جَدِدُوا عَصْرًا مُنِيرًا لِشِعْرِكُمْ فَلْسَفَةُ التَقْلِيدِ حَطَمَهَا العَصْرُ

وَسِيرُوا بِهِ نَحْوَ الكَمَالِ وَرَمِمُوا مَعَالِمَـهُ حَتَى يُصَـافِحَهُ البَــدْرُ

ويقول أيضا:[1]"الشعر تيار كهربائي،مركزه الروح،وخيال لطيف تقذفه النفس،لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات بديعية لفظية، اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى،كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة،وإنما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان".

وقد وجدت دعوة"**حمود رمضان**" آذانا صاغية،أو بالأحرى أحس الشعراء الجزائريون في العصر الحديث،بأن المحافظة على الوزن والقافية يعيق انطلاقهم في التعبير عن مشاعرهم ،ولذلك كانت محاولتهم في التجديد مستمرة، وتجربة **أبو القاسم سعد الله** خير مثال على ذلك في قصيدته "**طريقي**" نجده يعتمد على التفعيلة بدل نظام البيت واعتماد جزئي للقافية في الأسطر الأولى والتخلي عنها فيما بعد حيث يقول:

يَا رَفِيقِي

لَا تَلُمْنِي عَنْ مُرُوقِي

فَقَدِ اخْتَرْتُ طَرِيقِي

وَطَرِيقِي كَالحَيَاةِ

[1] – صالح خرفي،حمود رمضان، ص 101.

شَائِكُ الأَهْدَافِ مَجْهُولُ السِمَاتِ.

عَاصِفُ التَيَارِ وَحْشِيُ النِضَالِ.[1]

وتشكل قصيدة "**ويأتي الربيع**" "**لسليمان جوادي**" تحولا واضحا في التشكيل الموسيقي،فقد حاول أن يقيم تشكيلا موسيقيا جديدا يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنا وقافية فقد أقامه على نظام التفعيلة،لا على أساس البيت على النحو التالي:[2]

يَذُوبُ الصَقِيعُ

وَيَرْحَلُ فَصْلُ الشِتَاءِ

كَشَيْخٍ كَئِيبٍ

وَيَأْتِي الرَبِيعُ

كَطِفْلٍ كَثِيرِ البَهَاءِ

بِحُسْنٍ عَجِيبٍ

يُوَلِي المَطَرُ

[1] – أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، ص 117.

[2] – سليمان جوادي، ويأتي الربيع، ص 51.

وَيَصْقُلُ وَجْهَ السَمَاءِ

فَتَزْهُو الحُقُولُ

وَيَبْدُو القَمَرُ

بَهِيًا شَدِيدَ الضِيَاءِ

كَرِيمٌ خَجُولٌ

إِذَا الصُبْحُ لَاحَا

تَرَى الزَهْرَ فَوْقَ التِلَالِ

يُعَانِقُ طَلُ

فَتَبْدُو البِطَاحُ

كَفَاتِنَةٍ فِي دَلَالٍ

تَسُرُ المُقَلَ

يبدو أن هذا النوع من التشكيل الموسيقي غريب نوعا ما ولاسيما أننا نتعامل مع أذن اعتادت وجود القوافي خلال مئات السنين،فهذا النوع من الشعر تخلى عن الإيقاع الموسيقي والشاعر "**نزار قباني**" هو الآخر رافع للواء التجديد والتحديث والثورة على كل خطاب شعري يتمظهر بمظهر الثبات،فإن الشاعر عند "**نزار**" ينال الفحولة بالخروج عن

هذا الموروث، وفي هذا الصدد يقول[1]:"عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة،والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام،الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي،لكن بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه،الشعر ليس انتظار ما هو منتظر،وإنما انتظار ما لا ينتظر إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء والآتي الذي لا يأتي ... الشعر الحقيقي يتقدم في المجهول والحدس والمغامرة"، كما يعطي" **نزار**" كل الصلاحيات للشعراء لكتابة قصيدة دون وزن ولا قافية ويرى أن" من يريد أن يتوقف عندهما (يقصد الوزن والقافية) فله ذلك ومن لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته،المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقي للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي،فسوف نصغي إليه باحترام"[2] إذا تخلى الشاعر عن (**الوزن والقافية**) عليه أن يعوض ذلك بالموسيقى الداخلية والتي تنتج عما توفره ألفاظ اللغة وحروفها من إيقاع وجرس متناغم.

فالناقد الحديث ينظر إلى الوزن والقافية في بعض الأحيان على أنهما آليتان اختياريتان في الشعر وليستا شرطا جامعا مانعا لنجاح البناء الفني لقصيدة التفعيلة.

وترى الشاعرة المنظرة "**نازك الملائكة**" أن القصيدة العمودية (**التقليدية**) بكل ما تخضع له من ضوابط وقيود لم تعد تلبي حاجيات الشاعر المعاصر الذي راح يبحث في الشعر الذي أرسله حرا من القيود عن المتنفس البديل،فقد "وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته،

[1] -بوهرور حبيب، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني،قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر،جدارة للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، ط1، 2008، ص 242.

[2] -المرجع نفسه، ص 260.

وليس هذا غريبا في عصر يبحث عنه الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية"[1]،على الرغم من هذا التوجه الحداثي "**لنازك الملائكة**" الذي يبدو متحررا إلا أنها في الحقيقة لم تفرط في الوزن ولا القافية تفريطا نهائيا كما فعل أتباع قصيدة النثر، فهي ترى بأن التحرر من النمط القديم لا يعني التخلص من الوزن والقافية، فهما ضروريان للقصيدة الحديثة "لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ،فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف،لا بل أن الصور والعواطف لا تصبح شعرية، بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى،ونبض في عروقها الوزن"... وهي ترى أيضا "أن الوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة"[2] أما القافية فهي عندها أكثر ضرورة للشعر الحر حيث تقول:"ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، وذلك لأنه يشعر بفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرةما القافية فهي عندما أأ في شعر الشطرين....ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر،سواء أكانت موحدة أم منوعة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"[3] فالقافية تعطي للكلمات صبغة الديمومة والاستمرار.

شاعرنا "**سليمان جوادي**" من شعراء الشعر الجديد (**شعر التفعيلة**) هذا الذي نادى بالتخلي عن الوزن والقافية لأنهما يقيدان الشاعر ويجعلان حريته محدودة إلا أن شاعرنا لم يوفق في ذلك في كل قصائده، فهناك قصائد اعتمد فيها على الوزن والقافية

[1] – نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، ص46-47.

[2] – المرجع نفسه، ص 193-196.

[3] – نفسه، ص 164.

وهذه الأخيرة لم يتخلى عنها مما يدل على أن الشاعر وهو يكتب يضع في حسابه أن القافية عنصر مهم في العمل الشعري،إذ لا يمكن الاستغناء عنها لما تحققه من إيقاع موسيقي جذاب،يقول في قصيدته "**مقاطع فلسطينية**"[1].

رِفَاقِي هُنِا يَسْتَقِرُ الشَقَاءُ.

وَيَسْكُنُ جُوعٌ وَعُرِيٌ وَدَاءٌ.

وَلَكِنَنِي عَاشِقٌ لِلْحَيَاةِ.

وَلَكِنَنِي مُولَعٌ بِالبَقَاءِ.

هُنَا حَبِيبَتِي وَهُنَا زَوْجَتِي.

جَمِيعًا نُعِدُ لِيَوْمِ الرُجُوعِ.

لَقَدْ آنَ لِلْظُلْمِ أَنْ يَنْتَهِي.

وَقَدْ آنَ لِلْشَمْسِ حَتْمًا طُلُوعْ.

المَوْتُ يَا حَبِيبَتِي.

مِنْ أَجْلِكِ انْتِصَارٌ.

وَالعَيْشُ يَا حَبِيبَتِي.

فِي بُعْدِكِ احْتِضَارٌ.

هَذَا الذِي يَعْرِفُهُ الكِبَارُ وَالصِغَارُ.

هَذَا الذِي يُرِيدُهُ الكِبَارُ وَالصِغَارُ.

[1] – سليمان جوادي، ويأتي الربيع، ص 26.

جاءت هذه الأبيات لتحطم الوحدة والرتابة لتحدث التنوع في الصوت والنغم والتمرد على القواعد التي تحكم القافية ففي هذه القصيدة جمع الشاعر بين القافية المطلقة والمقيدة ففي الأسطر الأربعة الأولى جاءت القافية مقيدة وحرف الروي في السطرين الأولين والرابع موحد (الهمزة) وفي الثالث (تاء مربوطة)،كما جاءت القافية مطلقة في كل من البيت الخامس والسابع والتاسع والحادي عشر أما حرف الروي فكان حرف الياء.

وجاء الردف موحدا في الأبيات الأربعة الأولى والبيت العاشر والثاني عشر إلى الرابع عشر والردف ألف.

والخلاصة أن هذا المقطع تراوح بين القيد والإطلاق وبين تعدد الروي: الهمزة، الياء، العين، الراء ، و الردف ألف و واو في البيت السادس والثامن.

من خلال تحليلنا للقصيدة لاحظنا أن الموسيقى الخارجية التي وجد فيها الشاعر إطارا ينسجم مع تجربته الشعرية هي موسيقى "المتقارب" بتفعيلاته المتكررة (**فعولن،فعولن،فعولن**) وأغراض بحر المتقارب لا تخرج عن الشوق والحب وعاطفة الانتماء للوطن والأمة وقصيدة **مقاطع فلسطينية** قصيدة وطنية عبر فيها الشاعر عن حبه لأرض فلسطين وأمله في النصر والاستقلال يقول في مقطع منها[1]:

يَا ضَيْعَةَ الزَعْتَرِ وَالزَيْتُونِ.

لَا تَحْزَنِي...لَا تَيْأَسِي.

[1] – سليمان جوادي، ويأتي الربيع، ص 27.

فَنَحْنُ عَائِدُونَ.

الكُلُ يَا حَبِيبَتِي بِالنَصْرِ عَائِدُونَ.

لو حللنا المقطع الأول من أبيات القصيدة عروضيا نجد:

رِفَاقِي هُنَا يَسْتَقِرُ الشَّقَاءُ ***//0/0 //0/0 //0/0 //0/0***

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وَيَسْكُنُ جُوعٌ وَعُرِيٌ وَدَاءٌ ***//0/ //0/0 ///0 /0/ /0/0***

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعِلُنْ فَعُلُ فَعْلُنْ

وَلَكِنَنِي عَاشِقٌ لِلْحَيَاةِ ***///0 //0/0 //0/0 //0/0***

فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وَلَكِنَنِي مُولَعٌ بِالبَقَاءِ *///0 //0/0 //0/0 //0/0*

فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

جاءت تفعيلات القصيدة في بعض المواضع تامة (**فعولن**) كما جاءت مقبوضة أي على وزن (**فعول**) وأيضا جاءت محذوفة (**فعل**) وفي مواضع دخلها التشعيث* فجاءت على وزن (**فعلن**) وهذه الزحافات المتواترة في القصيدة كانت لها فائدة" فهي تنوع في موسيقى القصيدة وتخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[1] هكذا حافظت القصيدة على موسيقاها الخارجية بالمحافظة على الوزن أما القافية فتنوعت.

لقد وجد الشاعر المعاصر في تجربة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة المساحة التي تستوعب تجاربه وتعبر عنه،دون أي يشعر أنه ملزم باحترام قاعدة أو تطبيق قانون سبقه إليه غيره ،فصارت كل قصيدة (**القصيدة العمودية،القصيدة الحرة،وقصيدة النثر**) لها قانونها الخاص الذي تكتب وفقه وهذا ما يدل على وعي الشاعر الجزائري لمتطلبات التغيير وأنه لا يعيش بمنأى عن التطورات الحاصلة على مستوى القصيدة العربية.

* التشعيث هو حذف أول الوتد المجموع.

[1] – يوسف حسين بكار،بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس،لبنان، ط2، 1982، ص 127.

2. الإيقاع الداخلي:

لا علاقة له بعلمي العروض والقافية وهو متعلق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع، وإيقاعها وخصائصها الصوتية وتركيبها اللغوي، حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع،والإيقاع الداخلي نابع من داخل التجربة الشعرية اعتمادا على موهبة الشاعر وخبرته ومهارته وذوقه الموسيقي واللغوي.

ولمعرفة بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة لابد من دراسة أسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية ،فإذا لم يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر منه من الارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية وهذا امتداد للموسيقى الخارجية،يعرفه **عبد الجبار داوود البصري**[1] الإيقاع الداخلي بأنه"الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية من خلال تكرار الحروف والجناس،الطباق،المقابلة،التضاد،السجع".

وسنتطرق لهذه العناصر التي تساعد الإيقاع الداخلي وتزيده إثارة ووضوحا، يقول "**سليمان جوادي**"[2]:

وَيُجْهَلُ مَا فِي البَدِيعِ.

وَمَا فِي الكِنَايَةِ وَالاسْتِعَارَةِ.

مِنْ حُسْنِ وَقْعٍ لَدَى الشُعَرَاءِ.

[1] http://www.Trables.com/montada/lofivision/index.php/gtml.

[2] – سليمان جوادي،رصاصة لم يطلقها حمة لخضر،ص 12.

-المحسنات البديعية

1- المحسنات اللفظية

-الجناس :

الجناس و المجانسة و التجنيس و هو "اتفاق اللفظين كتابة ونطقا واختلافهما في المعنى"[1] وسمي جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد، وينقسم إلى قسمين: جناس تام وغير تام.

الجناس التام: وهو ما "اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء"[2].

1- هيئة الحروف:أي حركاتها وسكناتها.
2- عددها.
3- نوعها.
4- ترتيبها مع اختلافها في المعنى مثل قولنا: صليت المغرب في بلاد المغرب.

المغرب لفظتان متشابهتان إلا أننا نقصد بالأولى صلاة المغرب المعروفة والثانية بلاد المغرب العربي،فقد اشتركتا في كل الشروط المذكورة آنفا مع اختلافهما في المعنى.

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 1991، ص 391.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، ط17، ص1964، ص59.

الجناس غير التام (الناقص): هو تماثل الكلمات في ثلاثة من الأركان السابقة.

وقد اعتمد الشاعر **سليمان جوادي** على الجناس الناقص أكثر من الجناس التام،إذ يظهر في قصيدة "**رصاصة لم يطلقها حمة لخضر**" في قوله:[1]

إِنَ قَصَائِدَ أَبْنَائِهَا الطَيِبِينَ.

مُمَشْكَلَةٌ بِالمَشَاكِلِ.

تَدْعُو بِأَشْكَالِهَا وَبِإِشْكَالِهَا

وقوله أيضا:[2]

عُدْ يَا أَبَا الطَيَبِ الآنَ.

هَذَا زَمَانُكَ.

هَذَا زِمَامُكَ.

وَالحَاكِمُونَ رَعَايَا.

[1] – سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص 07.

[2] – المرجع نفسه، ص 21.

وفي قصيدته **مقاطع فلسطينية**"[1]:

وَقَدْ عَلَمْتِنَا الصِرَاعَ

لِنَبْقَى.

لِنَشْقَى

لِنَرْقَى إِلَيْكِ.

وهذه بعض الأمثلة فقط فدواوين الشاعر **سليمان جوادي** تزخر بمثل هذه النماذج ،مما أعطى القصائد نغمات إيقاعية خاصة، يلجأ إليها الشاعر لتأكيد الدلالة ولزيادة الحس الإيقاعي لإحداث نغم موسيقي وأثره الخفي في إيقاع المعنى.أ

- **السجع (الترصيع):**

هو "أن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد"[2]وهو ما جعل أجزاء البيت الداخلية جملا متوازية متشابهة النهايات، وأن تدل كل واحدة على معنى مغاير ما دلت عليه الأخرى حتى لا يكون السجع تكرارا بلا فائدة.

يقول في قصيدة "**لن تلحقني**":[3]

[1] – سليمان جوادي،ويأتي الربيع، ص28.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين،البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 79.

[3] – سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص 05.

لَنْ تَلْحَقِي...لَنْ تَلْحَقِي.

إنَ المَسَافَاتِ التِي تَفْصِلُنَا.

...طَوِيلَةٌ...عَرِيضَةٌ

إنَ اللِقَاءَاتِ التِي تَجْمَعُنَا

... عَلِيلَةٌ ...مَرِيضَةٌ.

ويقول في قصيدة "**انتصرنا**":

وَمَعَ الفَجْرِ مَشَيْنَا .. !

إنْ تَعَانَقْنَا وَذُقْنَا.

نَارَ حُبٍ !! فَاحْتَرَقْنَا .. !

عُذْرُنَا أَنَا افْتَرَقْنَا.

قَبْلَ دَهْرٍ وَالتَقَيْنَا .. !

كَانَ هَجْرًا ! وَاغْتِرَابَا ..

كَانَ حُزْنًا وَعَذَابَا !

كَانَ شَكًا وَارْتِيَابَا !.[1]

نرى أن للسجع تأثير ملحوظ يظهر على موسيقى الجمل المسجوعة ،مستوية الأوزان متشابهة الأعجاز، فهذا التكرار يكسب القصيدة نغمة خاصة لها تأثير على نفسية القارئ أو السامع.

– التصريع:

التصريع هو جعل نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني وهو ما "كانت عروض البيت تابعة لضربة تنص بنصه وتزيد بزيادته"[2]وله قيمة إيقاعية تطرب لها الآذان وقد استفتح الشاعر معظم قصائده بالتصريع حيث يقول في قصيدته "**حقيقة**"[3]:

ذَكَرَ اسْمَهَا فِي شِعْرِهِ وَتَشَبَبَا

فَكَأَنَهُ المِسْكِينُ أَسْقَطَ كَوْكَبَا

وفي قصيدة "**أحزان**" أيضا يقول:

آمَنْتُ لَكِنْ بِأَحْزَانِي وَآلَامِي.

وَعِشْتُ وَلَكِنْ بِآمَالِي وَأَحْلَامِي.

[1] – سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ ، ص 40.

[2] – ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، ص 173.

[3] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 49.

وفي قصيدة "**تفضلي**"[1] يقول:

تَفَضَلِي يَا آنِسَة

ذَاتِ العُيُونِ النَاعِسَةْ

وفي قصيدة "**انتماء**" من نفس الديوان يقول:.

نَاوِلِينِي تَعَاسَتِي وَعَنَائِي

وَدَعِينِي أَخُضُ عُبَابَ شَقَائِي

وأمثلة ذلك كثيرة ذكرنا منها ما تيسر فالتصريع ظاهرة إيقاعية تحدث جرسا موسيقيا تنفرد به الأبيات الأولى عن بقية أبيات القصيدة.

الغاية من توظيف المحسنات اللفظية إضفاء مسحة جمالية فنية وعلى الشاعر أن يحسن توظيفها واستخدامها وإلا وقع في التكلف والتصنع.

2- المحسنات المعنوية:

المحسنات اللفظية تفيد في تحسين اللفظ، والتحسين بها راجع إلى المعنى قبل كل شيء وهي كثيرة نذكر منها:

[1] – سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ، ص 08.

-الطباق:

الطباق والتطبيق والتضاد بين معنيين مفردين والجمع بينهما في الكلام ويسمى بالمطابقة وبالتكافؤ وهو "الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[1]ويكون الطباق على قسمين.

1-طباق الإيجاب:

وهو "ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[2]أي أن اللفظان المتقابلان لم يختلفا إيجابا وسلبا.

واستعمال الطباق في الكلام يحدث التناغم ويوضح المعنى يقول الشاعر في قصيدته "**ماكرة**"[3]:

لَكِنَنِي أُحِبُهَا

بِخَيْرِهَا وَ شَرِهَا

[1] – الهاشمي: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين،دار النشر والمعرفة، ط1، 2003، ص 202.

[2] – علي الجارم ومصطفى أمين،البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 281.

[3] – سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ، ص 25.

وفي قصيدة "**يوميات متسكع محظوظ**"[1]

بِمَائِي وَنَارِي

تَكَافَأَ عِنْدِي :حَيَاتِي وَمَوْتِي.

تَسَاوَى لَدَيَ: شُمُوخِي وَعَارِي

تَسَكَّعْتُ،غَرَبْتُ،شَرَقْتُ، يَمَنْتُ، يَسَرْتُ.

وفي قصيدة "**الازدواجية "حقيبة دبلوماسية"** من نفس الديوان يقول :

وَقَوْلِي خَلِيطٌ مِنَ الصِدْقِ وَالكَذِبِ المُسْتَمَدِ مِنَ الوَطَنِ.

العَرَبِي المَجِيدِ، العَتِيقِ، التَلِيدِ...رِجَالُ الجَمَارِكِ لَا يُؤْمِنُونَ.

وكذلك في قصيدة "**أتفرج وأصفق بحرارة**" يقول:

عَلَقْتُهَا دُونَ دِرَايَةٍ

فِي مَحَطَاتِ البِدَايَةِ

وَمَحَطَاتِ النِهَايَةِ

[1] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 61.

2-طباق السلب:

"وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[1]بحيث يجمع بين مثبت ومنفي حيث تكون المطابقة بالنفي.

يقول الشاعر سليمان في **ثلاثينات العشق الآخر**[2]

وَكَمْ كُنْتُ بَيْنَ يَدَيْكِ أُضَامُ

تَخَافِينَ،لَا لَا تَخَافِي فَفِي.

حَضْرَةِ الحُبِ لَا أَعْرِفُ الانْتِقَامَ.

ويقول كذلك في قصيدته "**من أين لي**"[3]:

وَالشِعْرُ فِي وَطَنِي.

مُذْ كَانَ مَا قُرِئَا.

الصَبْرُ...

مَا الصَبْرُ

[1] – علي الجارم ومصطفى أمين،البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 281.

[2] – سليمان جوادي، ثلاثيات العشق الآخر، دار التنوير للنشر و التوزيع، الجزائر ،ط2،2012،ص11.

[3] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 80.

لَا صَبْرٌ وَلَا جَلَدُ

وفي قصيدة "**حقيبة دبلوماسية**"[1] يقول أيضا:

وَعَائِشَةُ لَا تُحِبُ التَوَابِلَ فِي الوَجَبَاتِ،وَلَكِنَنَا نَسْتَخِفُ

نَقُولُ تُحِبُ التَوَابِلَ فِي الوَجَبَاتِ تُحِبُ التَبَرُجَ

من نفس القصيدة يقول:

لَا يَشْعُرُونَ

وَلَا يَحْلُمُونَ

وَلِكَنَنِي –وَأَنَا المَلِكُ المُتَفَتِحُ –قَدْ جُبْتُ سَبْعَا طِبَاقَا

لِأُبْصِرَهُمْ

يَحْلُمُونَ بِبَسْمَةِ فَجْرٍ...

وفي قصيدة "**الراحلة المقيمة**"[2]يقول:

وَدُنْيَايَ أَنْتِ ...فَارْحَلِي.

[1] – سليمان جوادي يوميات متسكع محظوظ، ص 42.

[2] – سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ، ص 29.

إِنْ شِئْتِ ! أَوْ لَا تَرْحَلِي.. !

للطباق بنوعية وظيفة معنوية، إذ يزداد المعنى بتوظيفه وضوحا وقوة لإيراد المعنى مع ضده.

- **المقابلة:**

وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على سبيل الترتيب،

وأدخل بعض البلاغيين المقابلة في المطابقة بينما فرق بينهما البعض الآخر من وجهين:

الأول:"أن المطابقة لا تكون إلا بالجمع بين ضدين فرديين فقط والمقابلة تكون غالبا بالجمع بين أربعة أضداد، ضدين في صدر الكلام، وضدين في عجزه وتبلغ في الجمع بين عشرة أضداد ،و**الثاني:** أن المطابقة لا تكون إلا بالأضداد ،و المقابلة بالأضداد وغير الأضداد"[1].

يقول ابن رشيق:" إذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[2]

يقول "**سليمان جوادي**" في قصيدته "**ما قيمة الدنيا**"[3]

وَأَنَا أُحِبُكَ أَنْتَ لَا ذِكْرَاكَا.

[1] – أبي الأصمع المصري، تحرير التحبير، تح:حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي،القاهرة، ج1، ص 179.

[2] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 590.

[3] – سليمان جوادي، لا شعر بعدك، ص 10.

كُنْ حَاضِرًا لَا غَائِبًا كُنْ مُقْبِلًا

لَا مُدْبِرًا يَا أَنَا كَمْ أَهْوَاكَا.

للمقابلة أهمية كبيرة في توضيح المعنى وكلما زادت الأضداد زاد المعنى قوة ،إلا أن الشاعر "**سليمان جوادي**" لم يوظف المقابلة إلا ما ندر على عكس المحسنات الأخرى، وللمحسنات المعنوية أثر لا يقل أهمية عن سابقتها "**المحسنات اللفظية**" ألا وهو البناء الفني وإضفاء مسحة من الجمال التصويري.

اهتم "**سليمان جوادي**" بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه، و عنايته بكل ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون في معزل عن اهتمامه بالموسيقى التي تحمل كل تلك الأخيلة والصور والمعاني والألفاظ وترافقها وتقترن بها.

"**سليمان جوادي**" شاعر يكتب بكثير من الذوبان في إيقاع اللغة قصائده بساتين الإمتاع الجمالي والحسي،يرن صداها في الآذان،فالموسيقى ملازمة للشعر، قديمة وحديثة وهي سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى، (موسيقى داخلية، خارجية).

ثانيا–التكرار والشعر الحر:

يعتبر التكرار نسقا تعبيريا مهما في بنية القصيدة العربية ،حيث تعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة الكشف عن الدلالات، وقد انتشرت ظاهرة التكرار في الشعر الحديث واتخذت دورها في بناء النص، "إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي"[1]

وكما تقول" **نازك الملائكة**":"على الرغم من أن التكرار كان معروفا للعرب منذ الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والآخر، إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا، وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن،عدوا خلالها التكرار في بعض صوره لونا من ألوان التجديد في الشعر"[2] وقد أشارت كتب البلاغة لظاهرة التكرار لكنها لم تتوسع في ذلك، وقد يرجع هذا إلى طبيعة كل عصر وظروفه الخاصة به، فاعتبر التكرار وقتئذ أسلوبا ثانويا.

أما في العصر الحديث فقد تغيرت الأساليب الشعرية بتغير ظروف العصر، وفي هذا تقول **نازك الملائكة** :"وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان"[3] الشعراء في استعمال هذه التقنية.

[1] – رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 60.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 230.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 241.

فقد "حقق التكرار انتشارا أوسع مما كان في القصيدة القديمة من حيث الكم والتنوع،وهو يأخذ لدى أصحاب القصيدة الحديثة شكلا مسرفا ومقصودا أحيانا"[1] والشاعر يلجأ إلى التكرار بوصفه وسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي،ومن ناحية الدوافع الفنية للتكرار "فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا،فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه"[2] .

وقد يكون الدافع وراء التكرار هو التركيز على كلمات محددة و"الإلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها"[3] فالأبعاد الفنية للتكرار ووظائفه تغري الباحث وتدفعه إلى قراءته أكثر وبأسئلة أخرى عديدة وضمن سياقات متجددة.

1. تعريف التكرار:

[1] –مصالح عبد الفتاح النجار، أفنان عبد الفتاح النجار،مقال الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، ع 1،مج 23، 2007، ص 134.

[2] – عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،د.ط، ص 218.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242-243.

جاء في كتاب التعريفات أن التكرار "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد مرة أخرى".[1]

وتعريف مصطلح التكرار لغة هو "الكر: الرجوع عليه ومنه التكرار"[2] التكرار يتمثل في الرجوع إلى الشيء وإعادته مرة أخرى.

أما اصطلاحا يختلف مفهومه من منظور النقاد والدارسين فكل له نظرته الخاصة وآراؤه النقدية التي يستند إليها.

يقول **ابن أبي الأصبع المصري**: في تعريفه للتكرار:" وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[3] أي أنه يوضح ما يهدف إليه.

وقد أشار الدرس النقدي العربي إلى قضية التكرار ،**فابن رشيق القيرواني** في كتابه "**العمدة في محاسن الشعر**" أوضح أن "للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة

[1] –علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تح :نصر الدين التونسي، شركة القدس للتجارة، القاهرة، ط1، 2007، ص 113.

[2] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح :مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون، بغداد، العراق، 1986، ج5 (مادة كرر)، ص 277.

[3] – ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي شرف، ص 375.

التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب، أو على سبيل التنويه به والإشارة إليه بذكر إن كان في مدح، أو على سبيل التقرير والتوبيخ، أو على سبيل التعظيم المحكي عنه، أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع أو على سبيل الاستغاثة وهي في باب المدح، ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة وشدة التوضيع بالمهجو، ويقع أيضا على سبيل الازدراء والتهكم والتنقيص"[1] وبين هذا وذاك تتبدى ظاهرة التكرار ظاهرة أسلوبية لها دلالاتها الشكلية و المضمونية.

شاع التكرار في المتن الشعري الجزائري المعاصر وتحول إلى مفتاح لفهم النص، وهو التكرار الخاص بالنص الشعري المتعلق بالكلمة أو الجملة، وهو تكرار لا تحكمه ضوابط فنية معينة ،بل تحكمه إرادة الشاعر.

ويكون "التكرار بالمفردات المستقلة بالعبارات والجمل ويأتي بأشكال مختلفة هي تكرار ال(**amophora**) ويعني تكرار الكلمات والعبارات الأولى في أبيات متعاقبة وتكرار(**epistophe**) ويعني تكرار الكلمات والعبارات الأخيرة نفسها في نهاية الأبيات، وتكرار (**symploce**)ويعني تكرار العبارات نفسها في بداية الأبيات ونهايتها، وتكرار ال(**amadiplosis**)ويعني تكرار الكلمات والعبارات نفسها الواردة في نهاية الأبيات وبداية الأبيات التالية".[2]

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، آدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، ص 73.

[2] – مقداد رحيم الحروفي، 33 ناقدا يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007،ص 186.

أصبح التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة في الشعر المعاصر، وتكون إما في الحروف أو الكلمات أو العبارات، فتعددت أنماطه وتشكيلاته يقول "**عدنان حسين قاسم**" إنه:"بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى"[1] الموجودة فيه.

من خلال دراستنا لدواوين الشاعر "**سليمان جوادي**" وجدناها تزخر بهذه التقنية، فقد فرض التكرار سلطانه عليها بمختلف مظاهره من تكرار اللفظة إلى تكرار الجملة وتكرار الحرف (الأداة).

2. سليمان جوادي وظاهرة التكرار:

انتشرت ظاهرة التكرار في الشعر الحديث واتخذت دورها في بناء النص وبما أن "**سليمان جوادي**" أحد رواد هذا النمط من الشعر سنوات السبعينات فإننا نجد ظاهرة التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في دواوينه.

في ديوانه "**يوميات متسكع محفوظ**" تطالعنا أول صورة للتكرار في قصيدة "**صلاة في معبد الكلمات**"[2]جاء فيها:

[1] – عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 219.

[2] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 07.

تكرار اللفظ: وهو نمط من أنماط التكرار الشائعة وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[1].

يقول" **سليمان جوادي**" في قصيدته:

عَلَى سِكَةِ الصَمْتِ كُنْتُ وَحِيدًا

وَحِيدًا ... وَحِيدًا

عَلَى شَفَتِي سُكُونٌ عَمِيقٌ

عَمِيقٌ ...عَمِيقٌ

أُصَلِي عَلَى مَذْبَحِ الكَلِمَاتِ

وَأَدْفُنُ حَرْفًا قَدِيمًا

قَدِيمًا ... قَدِيمًا

نجد الشاعر هنا كرر عدة ألفاظ (**وحيدا، عميق، قديما**) أعطت هذه الألفاظ بعدا خاصا كان الهدف منه التأكيد وتبيين الحالة النفسية للشاعر، تكررت كل لفظة

[1] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 82.

ثلاث مرات وهذا التكرار في حقيقته أكثر ما يكون في مقدمات القصائد،هذا ما وجدناه في قصيدة "**صلاة في معبد الكلمات**" حيث تجاورت الألفاظ المكررة.

وكذلك من نفس الديوان نجد قصيدته "**ما سر القمة يا أماه**"[1]ورد فيها تكرار اللفظ في أحد المقاطع يقول فيها:

"أَعُوذُ بِرَبِ النَاسِ"

"مِنْ شَرِ الوَسْوَاسِ الخَنَاسِ"

اِلجسْمُ الرَابِضُ فَوْقَكَ يَا وَطَنِي

قَالُوا: مَرِنْ، مَرِنْ، مَرِنْ.

قَوْلٌ قَدْ يَقْبَلُهُ المَنْطِقُ.

صَدَقْ، صَدَقْ، صَدَقْ.

فَالكَلِمَةُ فِي وَطَنِي كَالغَادَةِ إِذْ تَعْشَقُ.

تَتَرَبَعُ فَوْقَ العَرْشِ وَتَمْتَحِنُ.

[1] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 22.

صَفَقْ، صَفَقْ، صَفَقْ.

فقد وصف الجسم الرابض فوق أرض الوطن بالمرن وكررها (**مرن**) ودعوته إلى التصديق عبر (**صدق**) مكررة، والدعوة إلى التصفيق أيضا من خلال (**صفق**) مكررة جاءت هذه الألفاظ متجانسة مع بقية الكلمات شكلت مع بعضها وحدة الأبيات.

وفي قصيدته "**محاكمة علنية**"[1] يقول فيها:

شَهِيَةٌ طَيِبَةٌ سَيِدَتِي.

سَيِدَتِي شَهِيَةٌ طَيِبَةٌ

طَيِبَةٌ سيدتي شهيتك

فَأَنْتِ لَا تَقْنَعِينَ بِالذِي قَلَ وَدَلَ

مِثْلَمَا أَقْتَنِعُ

وَأَنْتِ تَسْتَمِعِينَ لِإِذَاعَاتِ الرَصِيفِ

مِثْلَمَا أَسْتَمِعُ

في بداية القصيدة تلاعب الشاعر بالتركيب،يؤخر ويقدم ويقدم ويؤخر باستعمال جمل بسيطة،حيث تكررت لفظة سيدتي في الأسطر الثلاثة الأولى ثم توزع ذكرها على

[1] – سليمان جوادي ، يوميات متسكع محظوظ، ص 33.

حسب رغبة الشاعر بقية القصيدة، حيث تكررت عشر مرات، وقد استخدمت في القصيدة بغرض السخرية وفي ذلك إشارة واضحة من الشاعر دل عليها بقوله (لا تقتنعين بالذي قل ودل) كما يقول "**حسين فتح الباب**" على قصيدة "**سليمان جوادي**" "**محاكمة علنية**" أنها تغلب عليها السخرية الفكاهية اللاذعة..وكانت بدايات القصيدة امتصاصات رحيق قديم ونهايتها إبداع أصيل"[1] يقول في نهاية القصيدة [2]:

أَوَاهِ يَا سَيِدَتِي

لَا تَطْلُبِي المَزِيدَ

جَفَ النِيلُ

وَالفُرَاتُ فَاضَ

لَمْ أَعُدْ أَقْوَى عَلَى التَقْبِيلِ

فَالحَسْنَاءُ لَمْ تُعْجِبْ إِلهَ النِيلِ ..

وَالجُسُورُ عَافَهَا الفُرَاتُ وَصُمُودُ العَرَبِ.

اللفظ المكرر ارتبط مع غيره من الألفاظ الأخرى، وبهذا لم يخل التكرار من قيمته الموسيقية، فله قدرة على إحداث موسيقى ظاهرة من خلال التلاعب بالألفاظ.

[1] – حسين فتح الباب، شعر الشباب بين الواقع والآفاق، ص 136.

[2] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 35.

وفي قصيدته "**سليمان**"[1]من ديوانه "**قال سليمان**" نجد أيضا تكرار اللفظ، يقول:

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ وَجْهِي

لِأَلْقَى الأَحِبَةَ مُبْتَسِمًا

مِثْلَمَا عَهِدُونِي

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ ثَغْرِي

لِأُلْقِي التَحِيَةَ دُونَ ارْتِبَاكٍ

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ كَفِي

لِأَضْغَطَ عَلَى كَفِهِمْ جَيِدًا

وَلِأَحْضُنَهُمْ جَيِدًا

وَلِأُدْخِلَهُمْ فِي بَقَايَايَ

أَنْشُرُهُمْ فِي دِمَائِي

أُفَتِشُ عَنْ رَجُلٍ

[1] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 11-13.

غَيْرَ هَذَا الذِي يَسْكُنُ الحُزْنُ فِيهِ لِيَسْكُنَنِي

فَيُسَرُ الأَحِبَةُ عِنْدَ لِقَائِي

أُفَتِشُ عَنْكَ سُلَيْمَانُ

يَا رَجُلًا ضَيَعَتْهُ المَدِينَةُ

وَالمُشْكِلَاتُ الصَغِيرَةُ وَالحُبُ

أَيْ وَالذِي نَفْسِ قَاتِلَتِي بِيَدَيهِ

أَضَاعَكَ عَنْ جَسَدِي الحُبُ

أَفْسَدَ مَا فِيكَ مِنْ هَوَسِ وَجُنُونٍ.

وَأَعْدَمَ مَا خَبَأَتْهُ شِفَاهُكَ لِلْأُخَرِيَاتِ

أُفَتِشُ عَنْكَ سُلَيْمَانُ

يَا بَاقَةً مِنْ ضِيَاءٍ تَلَاشَتْ

وَيَا فَرْحَةً فِي قُلُوبِ العَذَارَى تَدَاعَتْ

قصيدة "**سليمان**" هي "رحلة بحث افتراضية وإن كانت وقائعها ذات يوم حقيقة تلبست مع رهانات الذات وارتباطاتها المتجددة"[1] هناك حنين ظاهر بين أسطر هذه القصيدة "حنين إلى الماضي وتذكر الطفولة والشباب أو الكهولة أو الشيخوخة أو الأصدقاء ومختلف العلاقات ترابطت نتيجة تفاعلات وانفعالات"[2] فالصورة التي يبحث عنها الشاعر تمتد أجزاؤها إلى اتجاهات مختلفة بداء بصورة الوجه وتكرار فعل (**أفتش**) هنا ارتبطت اللفظة المكررة بغيرها (**أفتش...وجهي ،أفتش... ثغري ، أفتش... كفي ،أفتش...سليمان**) شكلت هذه الألفاظ بنية القصيدة ،وارتبطت بها باقي الكلمات لأن "الكلمة المكررة تقوم بدور المولد للصورة الشعرية، وهي في نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين الصورة الشعرية مما يحمل للكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة وتعكس هذه الكلمة في الوقت نفسه إلحاح الشاعر على دلالة معينة"[3] كما أن "**نازك الملائكة** "أشارت إلى هذا النوع من التكرار في قولها:"لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على تكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[4] هذا ما وجدناه في قصيدة "**سليمان**" حيث كان التكرار خادما للقصيدة، أجاد الشاعر توظيفه ما أعطى للنص تألقا وجمالا،

[1] – سعيد موفقي، مقال: امتداد الذات في قصيدة قال سليمان لسليمان جوادي، مدونة سليمان جوادي الإلكترونية نشر بتاريخ 14-09-2009 djouadi.maktoob log.com.

[2] المرجع نفسه.

[3] الجبار مدحت سعد، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس،ليبيا، د.ط، 1984، ص 47.

[4] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231.

ودواوين "**سليمان جوادي**" تزخر بهذه التقنية (تكرار الكلمة) التي تشكل قوام النصوص الشعرية.

3. تكرار الجملة:

كان حاضرا وبقوة في القصائد المعاصرة، ويكون بتكرار عبارة بكاملها في أماكن مختلفة من القصيدة، قد يكون في بداية القصيدة وفي وسطها ونهايتها.

يقول **محمد لطفي اليوسفي**:" أنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة"[1] فالجملة المكررة في أول وآخر القصيدة تحيلنا إلى النقطة التي بدأ منها، وهذا ما نجده في قصيدة "**جسدي والوطن**"[2] حيث كانت البداية مكررة مع بعض التغيير في آخر القصيدة ولكن هذا التغيير بقي يصب في معنى واحد وفي نفس السياق وأيضا تكررت في وسط القصيدة يقول فيها:

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الوَطَنُ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الذِي

يَنْبُتُ الحُبُ فِيهِ

وَتَنْتَشِرُ الأُغْنِيَاتُ

[1] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراب للنشر، تونس (د.ط)، 1985، ص 129.

[2] – سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص 36-37.

غَيْرَ هَذَا الذِي يَكْثُرُ العِشْقُ فِيهِ

وَتَزْدَهِرُ الأُمْنِيَاتُ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الذِي

فِي دِمَائِي سَكَنَ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الوَطَنُ

لَيْسَ لِي جُزُرٌ غَيْرَ هَذِي التِي اتَخَذَتِ

أَضْلُعِي مَوْعِدًا لِلْمِحَنِ

آهٍ يَا جَسَدَا ظَلَ يَحْمِلُنِي.

هَلْ أَنَا مَرْفَأٌ أَمْ سُفُنْ

هَلْ أَنَا وَاحَةٌ لِلْهَوَى أَمْ مُدُنْ.

آهٍ يَا جَسَدِي

أَنَا غَارِقَةٌ فِي هَوَى وَطَنِي لِلْأُذُنِ

أَنَا عَاشِقَةٌ وُلِدْتُ قَبْلَ أَنْ يَسْتَفِيقَ الزَمَنُ

وُلِدْتُ قَبْلَ أَنْ يَخْرُجَ الحُبُ.

مِنْ رَحِمِ الكَلِمَاتِ

قَبْلَ أَنْ يَعْرِفَ النَاسُ مَا النُورُ مَا الظُلُمَاتُ

أَنَا عَاشِقَةٌ

فَاجْعَلُونِي نَشِيدًا عَلَى شَفَةِ الأَبْرِيَاءِ

أَنَا عَاشِقَةٌ

فَاتْرُكُونِي أُمَارِسُ هَوَايَ

كَمَا يَشْتَهِي وَطَنِي وَكَمَا أَشْتَهِي

فَأَنَا لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الوَطَنُ

غَيْرَ هَذَا الزَمَنِ

غَيْرَ هَذَا الزَمَنِ.

هذا النمط من التكرار يهدف إلى التأكيد على عبارات معينة ،بالإضافة إلى أن هذه العبارات المكررة تفتح الفضاء الدلالي للنص (**ليس لي وطن غير هذا الوطن**) .."تتردد في أذهاننا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور، وتطاردنا مهما حاولنا

نسيانها والتهرب من صداها في أعماقنا"[1] هذا ما حصل "**لسليمان جوادي**" فكل تلك العبارات المكررة والتي ترمز للوطن هي محل اهتمام من قبله وهذا ما يعمق الإحساس بوحدة القصيدة ومحور التجربة الشعرية وجاءت باقي العناصر ملازمة لها، على نفس المعنى، فتوزعت الجمل المكررة وتوزعت معها العبارات الدالة عليها في جسد القصيدة.

وفي قصيدة "**ما سر القمة يا أماه**"[2] نجد نفس النمط من التكرار حيث كرر الشاعر جملة "**روح يا زمان وأرواح يا زمان**" يقول فيها:

رُوحْ يَا زَمَانْ

وأَرْوَاحْ يَا زَمَانْ

يَتَفَجَرُ نِفْطٌ فِي الصَحْرَاءِ

وَيَضْحَكُ جُرْحٌ فَوْقَ جَبِينِ الأَحْزَابِ الأَيْتَامِ

تَسُودُ الزَحْمَةُ بَيْنَ الشَارِعِ وَالأَوْهَامِ.

.....

.....

[1] – نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، ص 255.

[2] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 15-20.

وَأَنَا ضَخْمٌ ...

ضَخْمٌ ...

ضَخْمٌ ....

مِثْلَ الحَشَرَةِ

رُوحْ يَا زَمَانْ

وأَرْوَاحْ يَا زَمَانْ

الرَبُ الثَائِرُ فِي الصَحْرَاءِ

تَوَسَدَ جِسْرًا مِنْ كَذِبٍ.

.....

.....

الوَيْلُ لَكُنَ

لَهُنَ

مِنَ الإِنْسَانِ إِذَا اجْتَازَ العَقَبَةَ

هَلْ تَدْرِي مَا العَقَبَةُ ...؟

رُوحْ يَا زَمَانْ

وأَرْوَاحْ يَا زَمَانْ

الزَهْرَةُ فِي كفِ المعْشُوقَةِ لَمْ تَذْبُلْ

وَالعَاشِقُ مَاتَ

.....

.....

لَمْ أُخْطِئْ لَكِنِي جَرَبْتُ – وَهَلْ عَيْبٌ إِنْ جَرَبْتُ

الأَفْكَارَ العَنْزِيَةَ

رُوحْ يَا زَمَانْ

وأَرْوَاحْ يَا زَمَانْ

يَجْتَازُ الجُرْحُ حُدُودَ الِجسْمِ

.....

.....

أَبْنَائِي كُلُكُمْ مِنْ نَفْسِ القِشْرَةِ مِنْ نَفْسِ البَذْرَةِ

أَبْنَائِي فِي كُلِ مِنْكُمْ إِعْصَارٌ

إِعْصَارٌ يُدْعَى ثَوْرَةٌ

أَبْنَائِي كُلُكُمْ إِنْسَانٌ

رُوحْ يَا زَمَانْ

رُوحْ يَا زَمَانْ

رُوحْ يَا زَمَانْ

يوحي هنا تكرار هذه الجمل بأهميتها حيث تغدوا مفتاحا لفهم النص والولوج إلى أغواره فقوله" روح يا زمان وأرواح يا زمان" في بداية القصيدة وفي وسطها ثلاث مرات وفي الختام، هذا التقسيم المكرر يخلق إيقاعا داخليا عمل على ترابط وتلاحم أسطر القصيدة .

كما أن التكرار لا يكون في الألفاظ والعبارات فقط، بل يكون على مستوى الحروف والأدوات أيضا.

4. تكرار الحروف والأدوات:

استطاع تكرار الحرف أن يأخذ مكانة مرموقة في الدراسات الحديثة وترى "**نازك الملائكة**" أن هذا النوع من التكرار دقيق يكثر استعماله في الشعر الحديث"[1].

هذا النوع من التكرار ورد كثيرا في قصائد شاعرنا كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء ومن أمثلة استعمال الشاعر لهذه الأدوات ما نجده في قصيدة "سليمان"[2]حيث استعمل حرف النداء (يا) بالإضافة إلى حرف العطف (و) يقول:

أُفَتِشُ عَنْكَ سُلَيْمَانُ

يَا رَجُلًا ضَيَعَتْهُ المَدِينَةُ

.....

أُفَتِشُ عَنْكَ سُلَيْمَانُ

يَا بَاقَةً مِنْ ضِيَاءٍ تَلَاشَتْ

وَيَا فَرْحَةً فِي قُلُوبِ العَذَارَى تَدَاعَتْ

وَيَا وَطَنًا كَانَ يُؤْوِي الجَمِيعَ.

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 239.

[2] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 12-17.

.....

سُلَيْمَانُ

يَا رَجُلًا كَانَ يَسْكُنُنِي

.....

سُلَيْمَانُ يَا فَرَحًا قَدْ يَجِئُ

وَيَا شُعْلَةً قَدْ تُضِئُ

وَيَا بَسْمَةً قَدْ تَرِفُ عَلَى شَفَةِ الأَشْقِيَاءِ.

تكرر حرف النداء ثمان مرات في القصيدة، وهو يتماشى مع نفسية الشاعر ورحلة بحثه المستمرة عن ذاته وهو غير حقيقي، و إنما كان عبارة عن خطاب موجه له، فهو نداء للذات والنفس ففي الأبيات الأولى كان البحث عن شخص سليمان الضائع الذي تلاشى وتغير بتغير الزمن،وهذا واضح من خلال التعابير الواردة (**ضيعته، تلاشت، تداعت**) أما في المقطع الأخير نلحظ تغييرا جذريا في التعابير على عكس الأولى حيث كان وجوده يشبه الفرح بذكر كل من (**الفرح، الشعلة، البسمة**).

أما حرف العطف (و) فقد جاءت القصيدة وكأنها مبنية عليه حيث تكرر 23 مرة وتظهر لنا أهمية العطف متجلية في الأبيات وذلك بمساهمتها في ربط الجمل ببعضها البعض وكأنها لحمة واحدة.

في قصيدة "**رباعيات الطفل العاق**"[1]اتكأ فيها التكرار على حروف الجر في المقطع الأول، يقول فيها

أَنْفِيكِ مِنَ الأَحْدَاقِ إِلَى الأَعْمَاقِ.

وَأُمَرِغُ وَجْهَكِ فِي الأَشْوَاقِ.

أَنْفِيكِ مِنَ الآصَالِ إِلَى الإِشْرَاقِ.

نَفْسِي

أَنْفِيهَا مِنْكِ إِلَيْكِ

الوَاحَةُ يَا أُمِي لَنْ تُسْغِبَ لَنْ تُسْغِبَ

مِنْ قَيْظِي

مِنْ قَحْطِي

مِنْ رَمْضَائِي تَشْرَبْ

مِنْ حَرْفِي مِنْ صَمْتِي

مِنْ إِيهَامِي مِنْ إِلْهَامِي

[1] – سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، ص 49-50.

مِنْ يَأْسِي مِنْ أَمَلِي تَشْرَبُ

ارْتَاحِي يَا أُمِي

يظهر الانتشار الواضح لحروف الجر (**من، في، إلى، على** ...) كثيرا ما يظهر تكرار الحروف في دواوين شاعرنا لما تحمله هذه الحروف من معاني وقيم شعورية ، فلكل حرف دلالته الخاصة وأبعاده التي تقوم عليها القصيدة،فالحرف (**من**) يرتبط عادة بزمان البحث،والحرف (**في**) يرتبط بالمكان (**وقد يدل على الظرف**).

وتكرار هذه الحروف استدعى تكرار بعض الأفعال والعبارات التي ارتبطت مع بعضها لتشكل لنا نسيج القصيدة، لأن التكرار "وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجئ في مكانه من القصيدة ،وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[1] وتوزع حروف الجر في جسد القصيدة ساعد على تماسكها وبنائها لذلك يبقى التكرار خاصية يتميز بها الشاعر عن غيره ليظهر رسالته للقارئ،فقد تميز "**سليمان جوادي**" بهذه الخاصية والأمثلة الآنفة الذكر على سبيل المثال لا الحصر فدواوينه تزخر بهذه التقنية (**تكرار اللفظ، الجملة، الحرف**).

يعد الشعر مادة خصبة لظاهرة التكرار التي استطاعت أن تتأقلم مع هذا الشكل الجديد المحرر من القيود والقوانين، التي ترهق إبداع الشاعر وكذا قدرة هذا الأخير في توظيف التكرار بصورة تخدم القصيدة ،ومدى تأثيرها في المتلقي ليتفاعل مع النص الشعري، هذا ما حققه "**سليمان جوادي**" وقصائده شاهد إثبات على ذلك.

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 257.

ثالثا– بين الشعرية الغنائية والغنائية الشعرية:

علاقة الشعر بالموسيقى علاقة وطيدة، فهي تمثل جوهر العملية الشعرية فيه "فالموسيقى تنظم حركة الكون، وتسيطر على دائرة الوجود، فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها بالبعض الآخر ... حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك والتجاذب"[1] بين عناصره.

ولا يقتصر الأثر الصوتي على الإنسان فحسب، بل يؤثر في الحيوان "فبالصوت تساق الإبل عند الحداء، وبالصوت يستعان على صيد السمك والطير والأيائل، وبالصفير تساق الدواب فالحركة الظاهرية للكلمة والمتمثلة في أصواتها تنافس المعنى في رسالته، فلا يقتصر دور الرسالة اللغوية على المعنى دون الصوت"[2] كل واحد منهما يكمل الآخر في أداء وظيفته.

قديما قالوا: الشعر موسيقى ذات أفكار، ولعل ذلك كان لإبراز أن الموسيقى هي العنصر الأساسي في الشعر، والذي يميزه عن بقية فنون القول:"فلا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره ووجوده الزاخر بالنغم الموسيقي ،تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال يحسون بتناغمهم معها وكأنما تعيد فيهم نسقا قد اضطرب واختل نظامه"[3] من هنا نفهم أن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري "له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول

[1] – صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص 11.

[2] – يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص 157.

[3] –شوقي ضيف،فصول في الشعر ونقده،دار المعارف، مصر،ط2، ص 28.

إليه،ذلك أنه يحرك في النفس ما لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركنا في التجربة وأغوارها"[1] فالموسيقى جوهر الشعر الغنائي.

فالعلاقة بين الشعر والموسيقى ترجع إلى طبيعة الشعر الذي نشأ مرتبطا بالغناء، فالغنائية مصطلح أوربي "إذ أنها تعيين بالسلب لكل نص استعصى على الانضباط في الجنسين الشعريين الأوربيين بامتياز (**الشعر الملحمي والشعر الدرامي**)،وتعود إلى المصطلح اليوناني أساسا الذي يعني أن الشعر الغنائي هو الشعر الذي يغنى بمصاحبة القيثارة أو بدونها ثم شيئا فشيئا تبوأ المكانة الجليلة مع الرومانسية"[2] ليكون فيما بعد له دور هام.

ولم يستعمل الشاعريون العرب القدماء "جنس أو (غرض) الغنائية في تصنيفهم للشعر العربي لكنهم رأوا إلى هذا الشعر في ضوء تفاعله مع الغناء في حالتي الإنشاد والبناء معا حيث واصلوا بين الوظيفتين التواصلية والبنائية في آن واحد"[3]، فالقول "بغنائية الشعر العربي الحديث ثم الشعر العربي برمته، يصدر هنا عن فرضية هي أن الغنائية ليست غرضا شعريا ولكنها خصيصة بنائية للنص الشعري لها تاريخها المؤرخ في الممارسة النصية ذاتها عبر

[1] – يوسف حسن نوفل، استشفاف الشعر،ص 157.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (مساءلة الحداثة)، ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 ،ص 44.

[3] – ينظر محمد بنيس ،المرجع نفسه، ص 47.

التعدد اللانهائي لإيقاع الذوات الكاتبة،ولاشك أن الشعر المعاصر وطرفه الأقصى الكتابة الجديدة،شعر غنائي"[1] يتميز عن غيره.

يرى **أبو حامد الغزالي** أن "القلوب والسرائر خزائن الأسرار ومعادن الجواهر وقد طويت فيها جواهرها كما طويت النار في الحديد والحجر...ولا سبيل إلى استثارة خفاياها إلا بقوادح السماع ولا منفذ إلى القلوب إلا من دهليز الإسماع بالنغمات الموزونة المستلذة تخرج ما فيها"[2]وهذا ما يحيلنا إلى أن الشاعر "**سليمان جوادي**" هو "الشاعر الذي تحتاجه جماهيرنا العربية هو ذلك الذي يستطيع أن يحقق المعادلة بين الاقتراب من الجمهور والمحافظة على القدرة الفنية والفكرية للقصيدة،ويقدر على تذويب الحواجز التي تحول بينه وبين هذه الجماهيرية ليتم التلاحم والتحاور والتفاعل الإيجابي"[3] بينهم .

هو من الشعراء الذين تحضر صفة "**الغنائية**" في تجربتهم الشعرية وهناك مقال حوله معنون ب"(**سليمان جوادي...فارس القصيدة الغنائية**)...كتب - **سليمان جوادي** (**القصيدة الغنائية**) وبرع فيها متأثرا وقارئا ولاشك للكثير من الشعراء وعلى رأسهم

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (مساءلة الحداثة)، ص 50.

[2] – الإمام أبو حامد الغزالي، تهذيب إحياء علوم الدين، ج1، تح: عبد السلام هارون، دار سعد للطباعة والنشر،مصر، القاهرة، ص 304.

[3] – عمارية بلال (أم سهام)، جولة مع القصيدة (تأملات وخواطر حول الشعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 14.

الشاعر الكبير **نزار قباني**...."[1] لما فيه من تشابه في بعض الأمور و القصائد المتعلقة بالمرأة ، و كلاهما شاعر المرأة و الحب دون منازع.

وكما نرى المتن الغنائي الجزائري "ما انفك على مدى العقود الثلاثة الأخيرة يقتطع من شهد الشاعر حلاوة اللفظة الشعرية ورنين الجملة الموسيقية العذبة، ما يعطي للملحن أو المتلقي،الإحساس بالرغبة في تحويل النص الشعري إلى قطعة مغناة، والإحساس بقدرة الفنان الموسيقي على التحليق بالمستمع في فضاءات الألحان والأنغام"[2] أمام تجربة الشاعر سليمان جوادي الممتدة وتألقه في الكتابة الشعرية الغنائية، نجد هذا الإحساس الجمالي بالموسيقى المصحوب بالاستمتاع مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة في قالب شعري، فالعلاقة بين الشعر والموسيقى ترجع إلى طبيعة الشعر الذي نشأ مرتبطا بالغناء ،كما أن اللحن الجميل لا يولد إلا من نص جميل، فهذا الإبداع في النص الغنائي ما هو إلا دليل على الإبداع في النص الشعري وتألق فيه، خطابه الشعري يلامس العقول والقلوب وخطابه الغنائي يلامس الروح والفؤاد.

أشعاره الغنائية دوخت متذوقي الشعر ووضعتهم في دوامة الألحان والكلمات، فهي لبساطتها تشد القارئ والملحن لسحريتها، هذا الذي يقع في حيرة من أمره هل يقوم بوضع اللحن المناسب لقصيدة ولدت أصلا موقعه بالألحان؟ "تخرج من قلب الشاعر

[1] – كريمة الإبراهيمي، سليمان جوادي فارس القصيدة الغنائية، موقع أصوات الشمال الإلكتروني www.Aswat-elchamal.com نشر بتاريخ 19-10-2010.

[2] – عمر بوشموخة،: سليمان جوادي بين الشعرية الغنائية والغنائية الشعر

Omar-bouchamoukha@yahoo.fr. نشر بتاريخ11 /2008/02 .

موقعة تستقر في جوف الملحن الذي يحولها هو الآخر إلى كائن متحرك يستأثر بالآذان ويهيمن على الروح والمشاعر، هو موقف يذكرنا بموقف الموسيقار "**محمد عبد الوهاب**" عندما التقى لأول مرة الشاعر "**نزار قباني**" وكانت قصائد الشاعر الدمشقي قد سبقته إلى موسيقار الشرق، فبادره هذا الأخير بالقول: لماذا يا أستاذ "نزار" ترسل لي قصائدك ملحنة؟"[1] وذلك لما تتميز به قصائد "**نزار قباني**" من غنائية واضحة.

وما من شك أن النصوص الغنائية للشاعر "**سليمان جوادي**" من هذا الصنف تأتي أشعاره موقعة بالألحان،فقد كتب لعدد كبير من المطربين أمثال "**مصطفى زميرلي**"، "**فؤاد ومان**"، "**زكية محمد**"،"**صليحة الصغيرة**" وغيرهم،وكان تعامله مع الفنان "**محمد بوليفة**" هو تعامل الكلمة النظيفة مع الملحن الرائق، هذا ما يعتبر إضافة نوعية للأغنية الجزائرية الجادة والملتزمة حيث كون هو و "**بوليفة**" ثنائيا غنائيا منفردا "**فسليمان جوادي**" نظم أحسن الأوزان و"**بوليفة**" سكب أعذب الألحان ويتضح ذلك ممثالا في قصيدة "**ما قيمة الدنيا**"[2]يقول فيها :

مَا قِيمَةُ الدُنْيَا وَمَا مِقْدَارُهَا

إِنْ غِبتَ عَنِي وَافْتَقَدْتُ هَوَاكَا.

مَا قِيمَةُ الأَزْهَارِ حِينَ أَلُمُهَا.

مَا قِيمَةُ الأَشْيَاءِ دُونَ لِقَاكَ.

[1] – عمر بوشموخة، مقال سليمان جوادي، بين الشعرية الغنائية والغنائية الشعرية.

[2] –سليمان جوادي، لا شعر بعدك، ص 9.

أَدْمَنْتُ حُبَكَ هَلْ تُرَى يَا ظَالِمِي

أَدْمَنْتَ تَعْذِيبِي فَطَالَ جَفَاكَا

كُلُ القُصَائِدِ لَمْ تَعُدْ مِثْلَ التِي

كَانَتْ تُهَدْهِدُنِي بِهَا شَفَتَاكَا

تِلْكَ الحَدَائِقُ كَالحَرِائِقِ أَصْبَحَتْ.

وَغَدَتْ جَمِيعُ وُرُودِهَا أَشْوَاكَا.

كانت تجربة الشاعر "**سليمان جوادي**" **و** "**محمد بوليفة**" ناجحة في كثير من الأعمال التي كانت قريبة من المتلقي وانشغالاته التي تعبر عن يومياته التي يعيشها، كلماته في متناول الجميع يفهمها العام والخاص، يتذوقونها على اختلاف مستوياتهم، فقد استطاع أن يحدث توازنا بين القارئ والملحن أو المغني، لأن الشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس يخدمه ويوصل أشعاره لقرائه بسلاسة ووضوح،فشعره الغنائي اهتم بالتعابير التي يسهل استعمالها بين الجمهور على اختلاف قدرة فهمهم واستيعابهم، استطاع أن ينزل الشعر من عليائه ليصبح في متناول أيديهم،تشدهم وتأسرهم الكلمات لجمالها لا لغموضها وغرابتها.

وفي حوار له مع التلفزيون الأردني قال فيه[1]:" أنا أسير في اتجاهين بالنسبة إلى الأغنية إذا كتبت بالعامية، فإنني أكتب مباشرة للأغنية كي تغني، وأما إذا كتبت للفصحى

[1] -مقابلة تلفزيونية مع التلفزة الأردنية ،بتاريخ 18-11-2003

غالبا ما أكتب القصائد"الشعر لا يمكن له أن يعرف إذا ما بقي رهين دفتي الديوان الشعري، فالغناء أو الأداء الفني للكلمات خادم للشعر ومعرف به، فالكثير من القصائد الشعرية ما كان لنا لنتعرف عليها لولا أدائها من قبل الفنانين، فما أحوجنا في وقتنا هذا إلى شاعر يستطيع كل إنسان أن يفهمه ويفهم شعره، وهذه خاصية استأثر بها "**سليمان جوادي**" وحده دون شعراء السبعين جميعا.

من خلال اطلاعنا على دواوين شاعرنا وجدناها " ذات نفع ثقافي وجمالي من هذا المنحنى لا يتكرر، إذا استطاع أن يلج إلى قلوب العوام الذين يعتقد كثير من الناس أنهم لا يفهمون إلا الكلمات المبتذلة والبذيئة والساقطة، ولا يقبلون على الغناء الراقي، وهو في الحقيقة محض توهم، فالقصائد العظيمة التي تغنى بها أشهر المغنين والمغنيات في المشرق والمغرب لقيت قبولا حسنا"[1] وصدى واسع على مدى عقود.

استطاع "**سليمان جوادي**" أي يضخ اللغة الرقيقة والصور البديعة في عروق الشعر الجزائري وهو القائل:

هُوَ الشِعْرُ بَاقٍ.

هُوَ الشِعْرُ بَاقٍ.

إِذًا

[1] – عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 351.

فَأَنَا الحَيُّ مَنْ لَا يَمُوتُ.

بِمَوْتِ المُرُوءَةِ.

أَوْ بِاخْتِلَافِ المَشَارِبِ.

أَوْ بِاخْتِلَافِ السَوَاقِي.

كَتَبْتُ وَمَا زِلْتُ أَكْتُبُ.

مَادَامَ قَلْبِي كَبِيرًا.

بِحَجْمِ انْكِسَارَاتِ شَعْبِي.

وَحَجْمِ انْتِصَارَاتِهِ.

كَتَبْتُ أَرَى الشِعْرَ لَا غَيْرَهُ.

فِي بِلَادِي انْعِتَاقِي[1]

أمام تجربة "**سليمان جوادي**" الشعرية الطويلة،نقف على ذلك الثراء الغنائي على اختلاف قصائده وتنوعها ولعل حساسيته الموسيقية أهلته أن يكون صناجة الشعر الجزائري المعاصر، استطاع أن يبرع في كتابته القصائد التي تعبر عنه كشاعر كتب عن الحب والمرأة كتب عن الوطن والزمن الجميل.

[1] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 62-63.

وهو القائل [1]:

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الذِي.

يَنْبُتُ الحُبُ مِنْهُ.

وَتَنْتَشِرُ الأُغْنِيَاتُ.

وحتى تنتشر الأغنيات كانت أغنياته لذلك الزمن الهادئ فالشاعر شأنه شأن أي فنان يعيش تجربة تولد في نفسه أفكارا وانفعالات، تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها وهي تتمثل في إنشاد الشاعر وانسجام المتلقي ،وكأن للشاعر أذن داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شيء وكل حرف وحركة بوضوح تام ،وبهذه الموسيقى الشعرية يتفاضل الشعراء هذه ميزة جعلت سليمان جوادي ينفرد بها دون غيره لا يكاد يدانيه فيها أحد من أبناء جيله.

[1] – سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص36.

رابعا– ظواهر إيقاعية في شعر التفعيلة:

1. المزج بين البحور:

نُظم الشعر ليُسْمَعَ وتلعب موسيقاه دورا هاما في تجسيد الإحساس الكامل في طبيعة العمل الشعري، والشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتنساق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه إحساسه وعليه نقول أن لكل حالة أنغامها وصورها الشعرية التي يحويها الإيقاع الذي يناسبها.

شعراء العصر الحديث عامة وشعراء التفعيلة خاصة اختاروا بحورا معينة نظموا عليها قصائدهم ومالوا كلهم إلى استعمال البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة، ولعل سبب ذلك "أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[1] ،لأن البحور الصافية بحور خفيفة وعلى الرغم من شيوعها في الشعر الجزائري المعاصر إلا أن هذا لا يعني تخلي الشعراء عن البحور المركبة.

ومن القصائد التي نسجها الشاعر على البحور الصافية نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدة "**قصة**"[2] التي نسجت على بحر الرمل وهو من البحور الصافية يقول فيها شاعرنا:

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 64.

[2] – سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ ، ص 07-08.

جَاءَ مِنْ رَبْعٍ قَصِي

لِيَرَاهَا !!

وَطَوَى الأَمْيَالَ طَيْ

لِيَعِيشَا لَحْظَةً بَيْنَ الزُهُورِ

بِمَوَاوِيلَ هُيَامٍ سَقَيَاهَا

لِيُنَاجِيهَا

لِيُذْكِيَ الحُبَ فِيهَا

جاء تقطيع الأبيات عروضيا كما يلي:

جَاءَ مِنْ رَبْعٍ قَصِي /0/0//0/ 0/0//0/

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

لِيَرَاهَا !! 0/0///

فَعِلَاتُنْ

وَطَوَى الأَمْيَالَ طَي ///0/0 /0//0/

فَعِلَا تُنْ فَاعِلَاتُنْ

لِيَعِيشَا لَحْظَةً بَيْنَ الزُّهُورِ ///0/0 /0//0/ 0/0//0/ 0/0

فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

اختار الشاعر بحر الرمل بتفعيلاته (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وقد " سمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء و يأتي في الغالب على وزنه فلذلك سمي به ،و قيل لدخول الأوتاد بين الأسباب"[1] و تفعيلات الرمل ذات نغم سريع الحركة لجأ إليها الشاعر لتناسبها مع تجربته الشعرية، وقد دخل على التفعيلة زحاف الخبن لتتحول التفعيلة إلى (فعلاتن)

ولكن مع التطور الذي شهدته قصيدة التفعيلة أثبتت إمكانات استخدام أكثر من بحر في قصيدة واحدة على حسب الحالة النفسية من جهة وحسب المعنى من جهة أخرى،كما فعل شاعرنا "**سليمان جوادي**" في قصيدة "**لا شعر بعدك**... "[2] على سبيل المثال لا الحصر يقول:

أَخَافُ عَنِ الشِعْرِ

لَا شِعْرَ بَعْدَكِ يُكْتَبُ

[1] – محمد صادق كرباسي ، الأوزان الشعرية ،العروض و القافية، دار بيت العلم للنابهين،بيروت لبنان،ودار علوم القرآن،كربلاء، العراق ،ط1،2011،ص281.

[2] – سليمان جوادي، لا شعر بعدك،ص ص83-84.

أَنْتِ القَصِيدَةُ

قَرْطَاجُ تَعْرِفُ هَذَا

وَيَعْرِفُهُ البَحْرُ إِذَا حَاوَلَ البَحْرُ.

أَنْ يَسْتَفِيدَ مِنَ العِشْقِ.

فَاخْتَارَ إِبْحَارَهُ البَحْرُ فِينَا

وَهَبْنَاهُ إِذْ ذَاكَ دُسْتُورُ عِشْقٍ

وَقُلْنَا لَهُ:

لاَ تَعُدْ أَيُهَا البَحْرُ

حَتَى تُفَسِرَ لِلنَاسِ بَعْضَ الذِي نَحْتَوِيهِ

وَبَعْضَ الذِي يَحْتَوِينَا

أُحِبُكِ قَرْطَاجُ تُدْرِكُ هَذَا

فَلَا تَسْأَلِينِي عَنِ امْرَأَةٍ.

يَتَلَخَصُ فِيهَا جَمِيعُ النِسَاءِ.

البناء الإيقاعي لهذه القصيدة لم يكن خاضعا لنظام واحد فالتشكيلات الإيقاعية كانت على النحو التالي (**مفاعلتن،فاعلن، مستفعلن،فعولن**) ويمكن إرجاع هذا الإيقاع إلى أصوله العروضية المتمثلة في بحر الوافر والبسيط.

الوافر: مفاعلتن- مفاعلتن- فعولن.

البسيط: مستفعلن- فاعلن- مستفعلن- فاعلن.

فإذا قمنا بتقطيع الأبيات عروضيا وجدناها على الشكل التالي:

أَخَافُ عَنِ الشِعْرِ *//0///0 /0/0*

مُفَاعَلَتُنْ فَعْلُنْ

لَا شِعْرَ بَعْدَكِ يُكْتَبُ *//0/0/ ///0 /0*

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْ

أَنْتِ القَصِيدَةُ */0 //0/0 //0*

لُنْ فَاعِلُنْ فَعُو

قَرْطَاجُ تَعْرِفُ هَذَا /0 /0// 0//0/ 0/

لُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فا

وَيَعْرِفُهُ البَحْرُ إِذَا حَاوَلَ البَحْرُ. //0 ///0 /0//0 /0//0 /0/0

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

أَنْ يَسْتَفِيدَ مِنَ العِشْقِ. /0/0// 0///0 /0/0

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ

فَاخْتَارَ إِبْحَارَهُ البَحْرُ فِينَا /0/0// /0//0 /0//0 /0

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فا

وَهَبْنَاهُ إِذْ ذَاكَ دُسْتُورُ عِشْقٍ //0 /0//0 /0//0 /0//0 /0

عِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فا

وَقُلْنَا لَهُ *0//0/ 0//*

عِلُنْ فَاعِلُنْ

لَا تَعُدْ أَيُهَا البَحْرُ */0// /0// 0/0/*

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعْلُنْ

لقد بدأ الشاعر قصيدته على بحر الوافر ثم انتقل إلى بحر البسيط وقد لحقت هذه التفعيلات زحافات مختلفة فهي تتنوع موسيقيا في البدء والحشو وفي الختام.

تعد بنية التعدد في الأوزان واحدة من الأساليب الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر **"سليمان جوادي"** في قصائده ،محاولا من خلالها إعطاء دلالات خاصة للقصيدة ترتبط بتنوع الوزن وتنوع غرض القصيدة.

وربما كان لطول قصيدة **"لا شعر بعدك"** تأثير على البنى الوزنية التي استخدمها،لأن استخدام بحر واحد في قصيدة طويلة ربما يصيبها بالترهل الإيقاعي ويصيب متلقيها بالملل، لهذا كان دافع الشاعر إلى هذه التنويعات يصب في رتابة الإيقاع وتجديد ذائقة المتلقي بأوزان جديدة تماشت مع الحركة النفسية في هذه القصيدة الطويلة القائمة على الخوف من فقدان المحبوب من جهة والبحث عن الأمل من جهة أخرى.

البحور الممزوجة في البنية الإيقاعية للشعر الحر غير قابلة للاستيعاب نظريا، بسبب تصرف الشاعر بالسطور الشعرية التي قد تطول أو قد تكون مفردة واحدة أي (تفعيلة واحدة) واستخدام الشعراء للتفعيلة المدورة التي يمكن أن تسبب في نهاية السطور تحولات إيقاعية في القصيدة تؤثر في موسيقى الشعر، هذه التحولات لا يمكن أن تحدث في القصيدة العمودية بسبب صرامة قالبها الشعري،لهذا اعتمد شعراء الشعر الحر على البحور التي أهملتها القصيدة العمودية.

2. التدوير:

إن حركة التطور المستمرة في قصيدة التفعيلة أثبتت قدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة التي تثري الإيقاع وتطوره فلم تعد موسيقى الشعر والتشكيل الصوتي كما كان في السابق تقتصر على الوزن والقافية،بل اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التعبير على إيقاع القصيدة الحرة وهو ما عرف **بالتدوير (القصيدة المدورة)**.

البيت المدور في تعريف العروضيين،هو ذلك الذي "اشترك شطراه في كلمة واحدة،بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني"[1] أي أن تمام الكلام يكون في السطر الأول وينتهي في الثاني والقصيدة تبدأ ولا تنتهي سطورها المتصلة إلا في نهايتها وهذا النمط (**التدوير**) لا يتحقق إلا بانتفاء وجود القافية لأنها تحدد نهاية السطر الشعري، وقد فرق" **عبد الله الغذامي**" في "(**الصوت القديم و الجديد**) بين نوعين من التدوير وهو تدوير التفعيلة وتدوير الكلمة ،و تدوير التفعيلة خفي بحيث تشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكلمة"[2] ،ومن أمثلة القصائد المدورة قصيدة "**سليمان**"[3] يقول فيها:

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ وَجْهِي

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 91.

[2] – ينظر عبد الله الغذامي، الصوت القديم و الجديد،دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث،الهيئة المصرية للكتاب،1987(د ط) ص57-58-59.

[3] – سليمان جوادي،قال سليمان،ص 11.

لِأَلْقَى الأَحِبَةَ مُبْتَسِمًا

مِثْلَمَا عَهِدُونِي

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ ثَغْرِي

لِأُلْقِي التَحِيَةَ دُونَ ارْتِبَاكٍ

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ كَفِي

لِأَضْغَطَ عَلَى كَفِهِمْ جَيِدًا

وَلِأَحْضُنَهُمْ جَيِدًا

وَلِأُدْخِلَهُمْ فِي بَقَايَايَ

أَنْشُرُهُمْ فِي دِمَائِي

أُفَتِشُ عَنْ رَجُلٍ

غَيْرَ هَذَا الذِي يَسْكُنُ الحُزْنُ فِيهِ لِيَسْكُنَنِي

فَيُسَرُ الأَحِبَةُ عِنْدَ لِقَائِي

أُفَتِشُ عَنْكَ سُلَيْمَانُ

يَا رَجُلًا ضَيَعَتْهُ المَدِينَةُ

وَالمُشْكِلَاتُ الصَغِيرَةُ وَالحُبُ

أَيْ وَالذِي نَفْسِ قَاتِلَتِي بِيَدَيِهِ

أَضَاعَكَ عَنْ جَسَدِي الحُبُ

أَفْسَدَ مَا فِيكَ مِنْ هَوَسِ وَجُنُونٍ.

وَأَعْدَمَ مَا خَبَأَتْهُ شِفَاهُكَ لِلْأُخَرِيَاتِ

أُفَتِشُ عَنْكَ سُلَيْمَانُ

هذا مقطع من قصيدة "**سليمان**" اعتمد فيه شاعرنا على نمط التدوير بإكمال الكلام في السطر الذي يلي السطر الأول.

وللتدوير فائدة شعرية في نظر "**نازك الملائكة**" "وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر،ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته"[1]وفي القصيدة المدورة تمام وزن السطر الأول يكون بجزء من كلمة تكون في السطر الثاني، كما في قول شاعرنا في قصيدته

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 91.

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ وَجْهِي // 0 ///0 //0/ 0/

فَعِلْ فَعِلُنْ فَاعلُنْ فَا

لِأَلْقَى الأَحِبَةَ مُبْتَسِمًا //0 //0/0 ///0 ///0

عِلُنْ فاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

مِثْلَمَا عَهِدُوني /0//0 ///0 /0

فاعِلُنْ فَعِلُنْ فا

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ ثَغْرِي //0 ///0 //0/ 0/

عِلُنْ فعِلُنْ فَاعِلُنْ فا

لِأُلْقِي التَحِيَةَ دُونَ ارْتِبَاكٍ //0 //0/0 ///0 //0/ 0/

عِلُنْ فَاعِلُنْ فعِلُنْ فَاعِلُنْ فا

أُفَتِشُ عَنْ غَيْرِ كَفِي *0/ 0//0/ 0/// 0//*

عِلُنْ فعِلُنْ فَاعِلُنْ فا

لِأَضْغَطَ عَلَى كَفِّهِمْ جَيِدًا. *0// 0/ 0// 0/0/ 0/// 0//*

عِلُنْ فعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلْ فَاعِلُنْ

لقد بدا نسيج المتدارك مستغلا في صورتين أساسيتين (فَعِلُنْ ،فَاعِلُنْ) فقد لحقت بالتفعيلة زحافات تماشيا مع الإطار الموسيقي .

وتقول "**نازك الملائكة**" على حسب ملاحظتها الشخصية "أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (**فعولن**)...غير أنه يصبح ثقيلا ومنفرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (**فاعلن**) و(**مستفعلن**) و(**متفاعلن**)"[1]ونموذجنا هذا من قصيدة "**سليمان**" كان التدوير فيها قائم على وتد.

إلا أن "**نازك الملائكة**" تقول:"أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا"[2]،معللة ذلك بعاملين رئيسيين: أولا:

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 92.

[2] – المرجع نفسه، ص 95.

"أن السطر الشعري في هذا النمط يبدأ ولا ينتهي إلا في نهاية القصيدة، أما العامل الثاني فهو عدم وجود القافية"[1] في مثل هذا النوع من الشعر.

والشاعر في الشعر الحر قادر على أن يتحرر من القيود التي كان يفرضها أسلوب الشطرين وهو في هذا النوع (**شعر التفعيلة**) حر في أن يطيل السطر الشعري أو يقصر فيه، على حسب الحاجة فهو هنا لا يحتاج إلى التدوير وهنا يصبح هذا الأخير بلا معنى.

وخلو القصيدة المدورة من القافية نتجت أصلا عن عدم وجود سطر شعري محدد الأمر الذي يؤكد دور القافية في تحديد هذا النمط من البناء.

لم يحظ هذا النمط من البناء باهتمام رواد قصيدة التفعيلة بسبب إلغائه للقافية التقليدية في الشعر الحر رغم أن القافية فيه عنصر حرية وليس عنصر إجبار للشاعر.

[1] – ينظر: نفسه،ص95.

3. إعادة بناء بعض القصائد عموديا:

أول تغيير طرأ على النص الشعري الجزائري كان في البنية العامة له – الشكل الفني– فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينات من القرن الماضي ،إلا أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين والبعض الآخر اتجه إلى كتابة قصيدة النثر، وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي،ولجوء الشاعر إلى كتابة البيت العمودي على طريقة شعر التفعيلة وسيلة لجذب القارئ الذي له موقف من القصيدة العمودية،وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت رغم وجود اختلاف بينهما وضحته "**نازك الملائكة**"[1]وهما فارقان اثنان، القافية وعدم تساوي الشطر الأول والثاني في أسلوب الشطرين.

ويعرف شعر التفعيلة بوصفه نظاما وزنيا جديدا كسر نظام الشطرين المتناظرين والقافية والروي الموحدين ،وكلاهما يعتمد على بحور الشعر من حيث التفعيلة ففي الشعر الحر تتكرر من ضربة إلى اثنين إلى ثلاث إلى أربعة، إلا أن القصيدة العمودية تعتمد على عدد معين من التفعيلات بغض النظر إن كان البيت تاما أو مجزوءا أو مشطورا أو منهوكا.

والقافية توجد أيضا في الشعر الحر كما توجد في الشعر العمودي إلا أنها موحدة في هذا الأخير بينما تتنوع في الأول.

[1] – ينظر :نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 75.

كما أن هناك بعض القصائد يمكن اعتبارها من الإيقاع القديم، لأنها حافظت على التناسق وأسطرها جاءت متوازية ومتساوية من حيث صيغتها العروضية، إذ تساوت التفعيلات في كل شطر.

ويتجلى أسلوب الشطرين واضحا،دونما زيادة أو نقصان في قصيدة "**من أين لي**"[1]يقول فيها:

مِنْ أَيْنَ لِي...

أَنْ أَسُدَ الجُوعَ وَالظَمَأَ.

وَالجِسْمُ أَصْبَحَ بِالأَوْجَاعِ مُمْتَلِئَا.

مِنْ أَيْنَ لِي...

أَنْ أُحِبَ الآَنِ ثَانِيَةً.

وَالخُبْزُ فِي جُمَلِي.

قَدْ صَارَ مُبْتَدَأَ.

يمكن إعادة بنائها عموديا ويصبح شعر ذو شطرين جار على القانون حيث نقول:

[1] – سليمان جوادي، قال سليمان، ص 79.

مِنْ أَيْنَ لِي... أَنْ أَسُدَ الجُوعَ وَالظَمَأَ وَالجِسْمُ أَصْبَحَ بِالأَوْجَاعِ مُمْتَلِئَا.

مِنْ أَيْنَ لِي... أَنْ أُحِبَ الآنَ ثَانِيَةً وَالخُبْزُ فِي جُمَلِي قَدْ صَارَ مُبْتَدَأَ.

عندما أعدنا تنظيم الأشطر الشعرية أصبح لدينا شعر عمودي جار على بحر البسيط (**مستفعلن–فاعلن–مستفعلن–فاعلن**).

كما تكرس قصيدة "**مقاطع فلسطينية**" من ديوان "**ويأتي الربيع**" المزاوجة الشكلية إذ مزج فيها **شاعرنا** بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة وهي محاولة تتسم بالتجريب والبحث عن إطار موسيقي جديد لهذا اللون من الشعر يقول فيها:

رِفَاقِي هُنَا يَسْتَقِرُ الشَقَاءُ.

وَيْسُكنُ جُوعٌ وَعُرِيٌ وَدَاءٌ.

وَلَكِنَنِي عَاشِقٌ لِلْحَيَاةِ.

وَلَكِنَنِي مُولَعٌ بِالبَقَاءِ.[1]

....

حَبِيبَتِي....

يَا ضَيْعَةَ الزَعْتَرِ وَالزَيْتُونِ.

[1] – سليمان جوادي، ويأتي الربيع، ص 26.

لَا تَحْزَنِي... لَا تَيْأَسِي

فَنَحْنُ عَائِدُونَ.

حيث تبدأ القصيدة بمقطع عمودي وتنتهي بمقطع حر وتميزت بإنسيابية شعرية متفردة، وجاءت القصيدة من بحر المتقارب بتفعيلاته المتكررة (**فعولن–فعولن–فعولن–فعولن**).

خـــاتمة

خاتمة

يعد الشعر الحر انعطافة مميزة لم يعرف الشعر مثيلا لها في مسيرته من قبل ذلك أنه لم يتغير على مستوى المضمون فحسب بل على مستوى الشكل.

إن انطلاق القصيدة العربية وتحررها من عقالها جعلها أكثر مرونة وحيوية وتجاوبا مع نوعية الموضوع الذي تكتب فيه ومنحت الشاعر الفرصة للتعبير عن مشاعره بكل طلاقة وحرية،فالشعر الحر كان بمثابة الزائر الجديد الذي طرق باب الأدب الجزائري بحلته المختلفة وهذا التغيير جاء نتيجة إحساس الشعراء بضرورة مسايرة كل ما هو جديد في ساحة الأدب ومواكبة لتغيرات العصر.

1. الشعر الحر لم يلغ الوزن ولا القافية ولكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا على القصيدة العمودية حتى يحقق لنفسه ذبذبات لمشاعره والتي كان الإطار القديم يقف أمام تحقيقها.
2. الشعر الحر وجد الصدى في السبعينات في الجزائر بشكل ملحوظ وهناك عوامل مؤثرة ساعدت في نشأته وهيأت له منها المؤثر المشرقي وهو الأهم وكذا المؤثر الغربي والوطني ومؤثرات أخرى منبثقة عن سابقتها.
3. بظهور الشعر الحر في الجزائر ظهرت معه أسماء لها مكانتها في الساحة الأدبية كانت الشرارة الأولى في انطلاق القصائد الحرة في الجزائر، كأبي القاسم سعد الله وأبو القاسم خمار.

4. فجرت ثورة التحرير كوامن الإبداع الشعري لدى الشعراء ،فيما بعد أطلت فترة السبعينات لتحدث ثورة هزت خمول الشعر وأنقذته من الركود، لتفجر شيئا جديدا يساير التغيرات ويتطور معها.
5. طرق الدخول إلى النص متعددة، ومن أهم تلك الطرق طريق اللغة، لأنها هي البناء واللبنة التي تشكل النص الشعري من خلالها كاستعمال شاعرنا **سليمان جوادي** لحقل معجمي يعنى بالألفاظ والمصطلحات يوظفها وفق القضية التي يعالجها.
6. حفل النص الشعري الجزائري المعاصر بتوظيف مكثف للصورة الشعرية وهي من أهم الركائز التي يقوم بها العمل الشعري ،وهي تتفاوت من شاعر لآخر هذا ما لمسناه في أشعار **سليمان جوادي**.
7. كما أن الشاعر يلجأ إلى الرمز بأشكاله المختلفة لبناء صورته الشعرية كالرمز للمرأة أو استحضار الأساطير والكتب المقدسة وجعلها سبيلا للتعبير عن خواطرهم وسط أفكارهم،فكان القناع الذي استند عليه الشعراء ليعبروا عن المتناهي واللامتناهي من الصور المباشرة وغير المباشرة .
8. الخطاب الشعري الجزائري المعاصر سعى إلى تطعيم النص بعدة توظيفات تستدعي استحضار التناص وفي دراستنا لبعض أشعار **سليمان جوادي** وجدنا هناك نوعين من التناص،تناص أدبي وتناص ديني،كما أن شاعرنا غرف من الموروث الثقافي ووظفه بطريقة فنية بهدف إيصال الرسالة التي ينهض بها وتبليغ المضمون الذي تنطوي عليه.
9. عنيت الدراسة برصد البنية الإيقاعية من خلال دراستنا للإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي.

10. يعد الإيقاع الموسيقي من المقومات الفنية التي يرتكز عليها العمل الشعري وهو الميزة الأولى والخاصية الأساسية التي تجعلنا نفرق الشعر عن النثر.
11. اهتمام الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه وعنايته بكل ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون في معزل عن اهتمامه وعنايته بالموسيقى وليس الشعر في الحقيقة إلا كلام موسيقي.
12. للتكرار وظائف منها تأكيد المعنى وترسيخه في الأذهان ومساهمته في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا وإظهار الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.
13. حضور الغنائية في أشعار "**سليمان جوادي**" خاصية استأثر بها وحده دون شعراء السبعين جميعا، اهتم بالتعابير التي يسهل استعمالها بين الجماهير على اختلاف مستوياتهم التعليمية، وهذا الإبداع في النص الغنائي ما هو إلا دليل على الإبداع في النص الشعري وتألق فيه.
14. قدرة الشاعر "**سليمان جوادي**" المزج بين البحور الشعرية واستعمال تقنية التدوير وذلك من خلال تحكمه في الأدوات الفنية، فمرة تكتسي قصائده الحرة حلة عمودية يمكن إعادة بنائها من جديد. فهو لم يعلن القطيعة نهائيا مع القصيدة العمودية إذ استطاع أن يكتب على النمطين (العمودي والحر) وهو بذلك يساير الواقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية.

"**سليمان جوادي**" صوت شعري جامح بالمغرب العربي ونتاجه الفذ يتيح له منزلة راقية في جيله، وهو بالفعل يتصدر المشهد باقتدار.

هذه النتائج التي حصلت عليها من خلال دراستي تبقى مجرد نتائج ناقصة والمتن الشعري الجزائري غني بعناصره الفنية التي تشكله يحتاج المزيد والمزيد من البحث والتمحيص.

وبحثي هذا لا يستطيع الإلمام بكل عناصره فأردت أن نشرب القلة القليلة من هذا البحر الزاخر لندلي بدلونا في شعر "**سليمان جوادي**" ونستفيد منه.

أرجو أن أكون قد وقفت ولو بقدر بسيط في إيصال رسالتي.

والحمد لله رب العالمين.

الملاحق

ملحق رقم01

ملحق المصطلحات:

A

Acte	الحدث
Amophora	تكرار الكلمات في أبيات متعاقبة
Amadiplosis	تكرار الكلمات في نهاية وبداية الأبيات التالية

D

Discourse	خطاب
Discourse spoken	حديث منطوق
Discourse written	حديث مكتوب

E

Enonciation	التلفظ
Elément	مبادئ
Epistophe	تكرار الكلمات في نهاية الأبيات

L

Linguistique	اللسانيات
Langue	اللغة

P

Pertinence	سديد–حصيف
Parole	الكلام
Productivite	الإنتاجية

S

Symploce	تكرار الكلمات في بداية ونهاية الأبيات

T

Texte	نص
Textus	تركيب–نسيج
Tissu	نسيج
Textuelle	النصية

ملحق رقم 02

ملحق الأعلام:

توماس إليوت Tomas Eliote :

ولد الشاعر الأنجلو أمريكي في عام 1888م ونشأ في سانت لويس في الولايات المتحدة الأمريكية التحق بجامعة السوربون الفرنسية، وجامعة أكسفورد في بريطانيا.

هو شاعر وناقد ومفكر أمريكي من أشهر شعراء الحداثة الغربيين،كان لظهوره تأثير كبير على النقد العربي، وقد عرض نظرياته النقدية في مجموعة من مؤلفاته ثم طبقها في قصيدته المشهورة "**الأرض الخراب**" حيث اهتم بالتراث الأدبي العالمي وضمنه شعره،ومقاطع من التراث الغربي وهو يثبت هذه المقاطع بلغتها الأصلية ،فاقتبس من إلياذة "**هوميروس**" ومن إلياذة "**فرجيل** " و "**جوته**" و "**دانتي الإيطالي**" في الكوميديا الإلهية ومن الشعر الرمزي الفرنسي،وشعر **بودلير** خاصة،كما عرف بمسرحيته" **مقتل في الكنيسة**" وقد توفي هذا الشاعر في عام 1965.

جوليا كريستيفا Julia kristeva :

مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة **سليفن** ببلغاريا، هي أديبة وعالمة لسانيات ، ومحللة نفسية وفيلسوفة ،وهي مؤسسة جائزة "**سيمون دي بوفوار**" "**simon de beauvoir**".

أصبح **لكريستيفا** تأثير في التحليل النقدي الدولي، من الناحية النظرية و الثقافية النسوية بعد نشر كتابها الأول Semiotike في عام 1969،انتجت كمية من الأعمال و تشمل الكتب و المقالات التي تعالج التناص و السيميائية و التهميش،في مجالات اللسانيات ونظرية الأدب و النقد، و التحليل النفسي و السيرة،و السيرة الذاتية و السياسية و الثقافية وتحليل الفن و تاريخ الفن، جنبا إلى

جنب مع رولان بارت"،"تودوروف"،"جولدمان"،"جيرارGenette"،"ليفي شتراوس" ، "لاكان" "Greimas"،"وألتوسير،وقد كانت واحدة من البنيويين ،في ذلك الوقت عندما كان للبنيوية مكان هام في الفكر ما بعد البنيوي.

فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure:

ولد في **26 نوفمبر 1857**،عالم لغوي **سويسري** شهير،يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، فيما عده كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث.

عني بدراسة اللغة الهندية و الأوروبية، وقال إن اللغة يجب أن تعتبر ظاهرة اجتماعية ، من أشهر آثاره :"بحث في الألسنية العامة (كتبه باللغة الفرنسية ونشر عام 1916 بعد وفاته)، وقد نقل إلى العربية بلغات متعددة و متباينة.

"**فرديناند دي سوسير**" من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول الخطير في دراسة اللغة هو اكتشاف "**اللغة السنسكريتية**"

ولد "**دي سوسير**" في "**جنيف**" **و** كان مساهما كبيرا في تطوير العديد من نواحي **اللسانيات** في القرن العشرين كان أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية ،اقترح دي سوسير تسميته "Semiology" ويعرف حاليا **بالسيميوتيك** أو علم **الإشارات**.

توفي **في 22 فبراير 1913**.

ميشال فوكو Michel foucault:

فيلسوف فرنسي من مواليد 15 أكتوبر1926 في بلدة Poitiers في غرب وسط فرنسا ،هو من أهم فلاسفة القرن العشرين، تأثر بالبنيويين،درس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون" و عالج مواضيع مثل الإجرام و العقوبات و الممارسات الاجتماعية في السجون.

ابتكر مصطلح " أركيولوجية المعرفة" وأرخ للجنس أيضا من " حب الغلمان عند اليونان" وصولا إلى معالجته الجدلية المعاصرة كما في "تاريخ الجنسانية 1984" .

كان يحتل كرسيا في "الكوليج دو فرانس" أطلق عليه اسم "تاريخ نظم الفكر" وقد كان لكتابته أثر بالغ على المجال الثقافي و تجاوز أثره ذلك حتى دخل ميادين العلوم الإنسانية و الاجتماعية ومجالات مختلفة للبحث العلمي، توفي في باريس بتاريخ 25 يونيو 1984.

من مؤلفاته:

-المرض العقلي و علم النفس.

-تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي 1961.

-الكلمات و الأشياء 1966.

-نظام الخطاب 1971.

- المراقبة و المعاقبة 1975.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا– المصادر والمراجع:

1. أبو حامد الغزالي، تهذيب إحياء علوم الدين، ج1، تح عبد السلام هارون، دار سعد للطباعة والنشر،مصر، القاهرة.
2. الباقلاني(أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد)، إعجاز القرآن،تح السيد أحمد صخر، دار المعارف.
3. أدونيس(علي أحمد سعيد)،مقدمة للشعر العربي،بيروت ،دار العودة،ط1،1971.
4. أحمد دوغان،في الأدب الجزائري الحديث،منشورات اتحاد الكتاب العرب،1996.
5. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،دار الآداب،ط2.
6. أبو السعود سلامة أبو السعود،الإيقاع في الشعر العربي،دار الوفاء لدنيا الطباعة.
7. الجبار مدحت سعد، الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1984.
8. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر و آدابه ونقده ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

9. علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تح:نصر الدين التونسي، شركة القدس للتجارة، القاهرة، ط1،2007.

10. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت.

11. عبد الله الركيبي، قضايا عربية، الدار العربية للكتاب، ط3،1977.

12. عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

13. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1،1985.

14. علي جعفر العلاق،الدلالة المرئية(قراءة في شعرية القصيدة الحديثة)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2002.

15. ابن أبي الأصمع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ج1.

16. الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

17. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2001.

18. السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار المعارف، ط2، 1983.

19. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

20. السيد أحمد الهاشمي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار النشر والمعرفة، ط1، 2003.

21. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

22. علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تح نصر الدين التونسي، شركة القدس للتجارة، القاهرة، ط1، 2007.

23. علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور و عبد العزيز مفالح،دار الزمان،ط1، 2009.

24. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة،بيروت،ط2، 1972.

25. عبد الرضا،علي الوادي،أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2007.

26. محمد علي الكندي،الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث،(السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المعتمدة، ط1،2003.

27. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3،1967.

28. محمد مصطفى أبو شوارب،جماليات النص الشعري،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1،2005.

29. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر(السياب/سعدي يوسف/درويش/أدونيس)نموذجا، سراس للنشر، ط3 نوفمبر،1996.

30. مقداد رحيم الحروفي،33ناقدا يكتبون عن تجربة أديب كمال الدين الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ط1،2007.

31. يحياوي الطاهر،البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983.

32. يحياوي الطاهر،أحاديث في الأدب والنقد،شركة الشهاب ،الجزائر.

33. ناهد الشعراوي،عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة،دار المعرفة الجامعية،2005.

34. يمنى العيد،في معرفة النص،دار الآفاق ،بيروت،ط3،1985.

35. رولان بارت، لذة النص، تح:محمد عبد المطلب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

36. بوهرور حبيب، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءة في آليات بناء الموقف النقدي و الأدبي عند الشاعر العربي المعاصر،جدارة للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث،ط1،2008.

37. عمر بوقرورة،الغربة و الحنين في الشعر الجزائري الحديث(1945-1962)،منشورات جامعة باتنة،الجزائر،1997.

38. عبد الرحمان بدوي،كولريدج،سلسلة نوابغ الفكر الغربي،دار المعارف ،مصر.

39. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2،1985.

40. محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته(مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط2،2001.

41. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في البناء العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2،1982.

42. عمارية بلال(أم سهام)،جولة مع القصيدة (تأملات وخواطر حول الشعر)، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986.

43. الشيخ بوقربة،المفاهيم الأدبية في النقد العربي الحديث، علامات في النقد، جدة، السعودية، يونيو،2001.

44. عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1990.

45. عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قار يونس، بن غازي، ليبيا 2003.

46. كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات والأصول) دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004.

47. محمد الهادي بوطارن،رمضان حمود شاعر التقليد والتجديد،الملكية للنشر والتوزيع،عاصمة الثقافة العربية،ط1،2007.

48. محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية،نشأة المعارف، الإسكندرية،2001.

49. عبد الرحمان تيبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1،2003.

50. حنفي محمد شرف،الصورة البيانية،دار النهضة مصر،القاهرة.

51. صالح خرفي،الشعر الجزائري الحديث،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

52. صالح خرفي،المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث،الشركة الوطنية،1983.

53. صالح خرفي،حمود رمضان،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1985.

54. محمد عبد المنعم خفاجي،القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث،مكتبة الأزهرية للتراث،القاهرة،ط1،1994.

55. إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،الجزائر،1991.

56. عبد القادر رابحي، النص والتقعيد،دراسة للبنية التشكيلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري،ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2003.

57. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

58. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1985.

59. حسن شحاتة،تعليم اللغة العربية بين النظرية والتطبيق،الدار المصرية، القاهرة، ط1،1992.

60. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده،دار المعارف،مصر،ط2.

61. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للنشر والتوزيع، ط1،1996-1997.

62. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

63. صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور،مكتبة الخانجي، القاهرة،ط3، 1993.

64. جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،1992.

65. رجاء عيد،لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)،منشأة المعارف الإسكندرية.

66. محمد حسن عبد الله،الصورة والبناء الشعري،دار المعارف ،مصر.

67. فوزي عيسى، تجليات الشعرية،(قراءة في الشعر المعاصر)، منشأة المعارف،مصر، ط1،1998

68. عدنان حسين قاسم،الإتجاه الأسلوبي البنيوي،في نقد الشعر العربي،الدار العربية للنشر و التوزيع،مصر.

69. حسن فتح الباب،شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1987.

70. محمد صادق كرباسي، الأوزان الشعرية،العروض والقافية، دار بيت العلم للنابهين، بيروت،لبنان،ودار علوم القرآن،كربلاء،العراق،ط1،20011.

71. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،2000.

72. عز الدين منصور،دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للنشر والتوزيع، بيروت،ط1،1985.

73. عبد المالك مرتاض،نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،2007.

74. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت ،لبنان،ط1،1985.

75. حسين نصار،القافية في العروض والأدب،المكتبة الثقافية الدينية.

76. مصطفى ناصف،دراسة الأدب العربي،دار الأندلس بيروت، ط3،1983.

77. يوسف حسن نوفل،استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر.

78. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة، مصر، القاهرة، 1984.

79. علي عبد الواحد وافي،فقه اللغة، دار النهضة، مصر،القاهرة، ط1،1972.

80. سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1988.

81. الأحاديث النبوية في الأخلاق والإجتماع والمدينة،مختارة من صحيحي البخاري ومسلم.

ثانيا– الدواوين الشعرية:

1. أبو القاسم سعد الله،ثائر وحب،منشورات دار الأدب،بيروت،ط1،مارس،1967.

2. أبو القاسم خمار،أوراق،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر.

3. عمر أزراج،الأعمال الشعرية الكاملة،وحرسني الظل (على باب قصر الحكومة)دار الأمل للنشر والطباعة والتوزيع، تيزي وزو ،2007.

4. محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ألوان من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،1938.

5. بحري حمري،ما ذنب المسمار يا خشبة،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982.

6. عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر،1977.

7. محمد زتيلي، انهيار مملكة الحوت (ديوان) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

8. سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

9. سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة،ط1، 2003.

10. سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

11. سليمان جوادي،قال سليمان،دار التنوير، الجزائر،ط2، 2012.

12. سليمان جوادي، لا شعر بعدك،دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.

13. سليمان جوادي،ويأتي الربيع،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984.

14. سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.

15. سليمان جوادي، ثلاثيات العشق الآخر، دار التنوير للنشر و التوزيع، الجزائر،ط2،2012.

16. صلاح عبد الصبور،الديوان، دار العودة، بيروت،ط4، 1983.

17. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1.

ثالثا–المراجع المترجمة:

1. أرنست فيشر،ضرورة الفن،تر:ميشال سليمان،دار الحقيقة،بيروت.

2. جوليا كريستيفيا،علم النص، تر:فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر،المغرب،ط2،1997.

3. خولة طالب الإبراهيمي،قراءة في اللسانيات النصية،مبادئ في اللسانيات النصية"جان ميشال آدم"،اللغة و الأدب،الجزائر، ع12،ديسمبر،1997.

رابعا–المعاجم:

1. ابن منظور،لسان العرب،دار صادر بيروت، ط3،2004.

2. ابن منظور،لسان العرب، م8.

3. ابن منظور،لسان العرب، م15.

4. الزمخشري،الكشاف،دار الفكر،بيروت،لبنان،م2.

5. الخليل بن أحمد الفراهيدي،تح مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي،دار الشؤون،بغداد،العراق ج5،1986.

6. الفيروزبادي،القاموس المحيط،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،1999.

7. إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية،دار الفكر العربي،القاهرة،ط2.

8. جورج طرابيشي،معجم الفلاسفة،دار الطليعة للطباعة و النشر،بيروت،ط1،1987.

9. سامي عياد حنا،كريم زكي حسام الدين،جيب جريس، معجم اللسانيات الحديثة، (إنجليزي-عربي)، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،ط1،1997.

10. عبد المالك مرتاض،معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2007.

خامسا– المجلات والدوريات:

1. عبد الله أبو هيف،الحداثة في الشعر السعودي المعاصر، مجلة عالم الفكر،أكتوبر– ديسمبر،2001.

2. بشير إبرير، في تعليمية الخطاب الأدبي، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر،ع8، جوان،2001.

3. مصالح عبد الفتاح النجار، أفنان عبد الفتاح النجار،الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق،المجلد23، ع1،2007.

4. محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، اللغة والأدب،جامعة الجزائر، ع12، ديسمبر،1997.

5. آسيا تغليسية، فعالية النص الغائب في الخطاب الشعري عند نور الدين درويش، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر، ع6،2010.

6. دهنون أمال ،أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة.

7. مصطفى رجب،متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل الثقافية، السعودية، ع288، سبتمبر،2000.

8. عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح،قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينات، مجلة الأثر، جامعة ورقلة للآداب و اللغات، الجزائر، ع4، ماي،2005.

9. منذر عياشي، النص ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع96-97 ،1992.

10. عبد المالك مرتاض، التجربة الحداثية في الجزائر، (1962-1990)، مجلة الآداب، ع5،2000.

11. محمد يحياتن،الأصالة في نظر رضا مالك،تحليل الخطاب من خلال النظرية الحديثة،أو التلفظ،اللغة و الأدب،جامعة الجزائر، ع14،ديسمبر1999.

12. مجلة الأثر،جامعة ورقلة للآداب و اللغات،الجزائر، ع4،ماي2005.

13. الشعر الجزائري في الخمسينات،(مقال)مجلة الثقافة السورية،1997.

14. صالح خرفي"شعراء من الجزائر" الحلقة الأولى، معهد البحوث والدراسات العربية، بيروت،1969.

سادسا– الرسائل الجامعية:

1. بن جبارة سعدية ماجدة،الوقع و الأثر الجمالي في الشعر الجزائري المعاصر،ديوان "على حساب الوقت" للشاعر عبد القادر رابحي،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير،سيدي بلعباس،2010-2011.

2. أمينة بوعلامات، الإغتراب في الشعر الجزائري الحديث،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تلمسان،2010-2011.

3. مهى إبراهيم العتوم ،تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث ، دراسة مقارنة في النظرية و المنهج ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،اللأردن،2004.

سابعا–المراجع الأجنبية:

1. Louis Hjelmslev, Essais linguistiques, les éditions de Minuits, paris,1971.
2. Dictionnaire Quillet de la langue française (Q.Z) librairie Aristide Quillet, paris, 1983.
3. Emile Benveniste, Problème de linguistique Générale 1-2, Gallinard,paris 1966 .

سابعا–المواقع الالكترونية:

1. فؤاد بوعلي، مناهج تحليل الخطاب "منتديات جمعية المترجمين واللغويين المصريين، الرابط: http///egyforums.Com

2. بشير إبرير، النص الأدبي وتعدد القراءات، موقع الإنترنت:

www.Alwarrag.com

3. سعيد موفقي في حوار مع الشاعر سليمان جوادي، المدونة الإلكترونية لسليمان جوادي، djouadi.maktoob blog.com

4. http://www.Trables.com/montada/lofivision/index.php/gtm.

5. سعيد موفقي، مقال امتداد الذات في قصيدة قال سليمان لسليمان جوادي، مدونة سليمان جوادي الالكترونية djouadi.maktoob log.com.

6. كريمة الإبراهيمي، مقال سليمان جوادي، فارس القصيدة الغنائية، موقع أصوات الشمال الإلكتروني.www.Aswat-elchamal.com

7. ليندا كدير،الشعر الحر في الجزائر ، رؤية تأريخية بنيوية، http//massareb.com

8. عمر بوشموخة،مقال:سليمان جوادي بين الشعرية الغنائية والغنائية الشعرية،Omar-bouchamoukha@yahoo.fr.

9. سعد زياد،الشعر الحر من كتاب نشأة الشعر العربي السعودي واتجاهاته الفنية،http://www.drmosad.com

10. سليمان علي عبد الحق، إرهاصات الشعر الحر،http://www.elalouka.com

11. الموقع الإلكتروني:http://www.sh3r.net

المقابلات:

-مقابلة مع الشاعر سليمان جوادي بتاريخ 06-12-2012 بوادي سوف.

-مقابلة تلفزيونية مع التلفزة الأردنية بتاريخ 08-11-2003.

الفهرس

الفهرس

مقدمة..... أ

مدخـل: تعريف الخطاب

توطئة.....**10**

أولا: تعريف النص.....12

1. تعريف النص لغة.....12
2. النص في الدراسات القرآنية.....12
3. النص في الدراسات اللغوية الحديثة.....13

ثانيا: تعريف الخطاب.....**15**

1. لغة.....15
2. الخطاب في الدراسات القرآنية.....15
3. الخطاب في الدراسات اللغوية الحديثة.....17

ثالثا: بين الخطاب والنص.....**20**

رابعا: السيرة الذاتية للشاعر "سليمان جوادي".....**24**

1. التعريف بالشاعر 24

2. المسار المهني.....25
3. النشاط الأدبي والفني.....25
4. الملتقيات.....26
5. الأعمال والمطبوعات.....27
6. النشاط الإعلامي.....27
7. التجربة الشعرية للشاعر سليمان جوادي.....28

الفصل الأول: التأصيل للشعر الحر

أولا: الفرق بين الشعر العمودي والشعر الحر.....36

1. الشعر العمودي.....36
2. شعر التفعيلة.....36
3. الفرق بينهما.....37

ثانيا: تجربة الشعر الحر في الجزائر.....39

ثالثا: أهم العوامل المؤثرة في انتشار الشعر الحر في الجزائر.....45

1. المؤثر الشرقي.....45
2. المؤثر الوطني.....46
3. المؤثر الغربي.....47

رابعا: القصائد الأولى مع رواد الشعر الحر.....50

خامسا: شعراء الجزائر في عهد الاستقلال.....57

1. شعراء الستين والسبعين.....57

سادسا: مستقبل الشعر الحر.....70

الفصل الثاني:القضايا الفنية في الشعر الحر سنوات السبعينات

أولا– اللغة الشعرية.....77

ثانيا– الصورة الشعرية.....87

1. التشبيه.....92
2. الاستعارة.....94

ثالثا–الرمز.....96

رابعا– التناص.....110

1. التناص الأدبي (الشعر العربي).....113
2. التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي.....118

الفصل الثالث: البنية الإيقاعية

أولا– مفهوم الإيقاع.....130

1. الإيقاع الخارجي.....131
2. الإيقاع الداخلي.....146

ثانيا–التكرار والشعر الحر.....159

1. تعريف التكرار.....161
2. سليمان جوادي وظاهرة التكرار.....163
3. تكرار اللفظ.....164
4. تكرار الجملة.....171
5. تكرار الحروف والأدوات.....178

ثالثا– بين الشعرية الغنائية والغنائية الشعرية.....182

رابعا– ظواهر إيقاعية في شعر التفعيلة.....191

1. المزج بين البحور.....191
2. التدوير.....199
3. إعادة بناء بعض القصائد عموديا.....205

خاتمة.....210

ملاحق.....215

قائمة المصادر والمراجع.....222

الفهرس.....242