وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

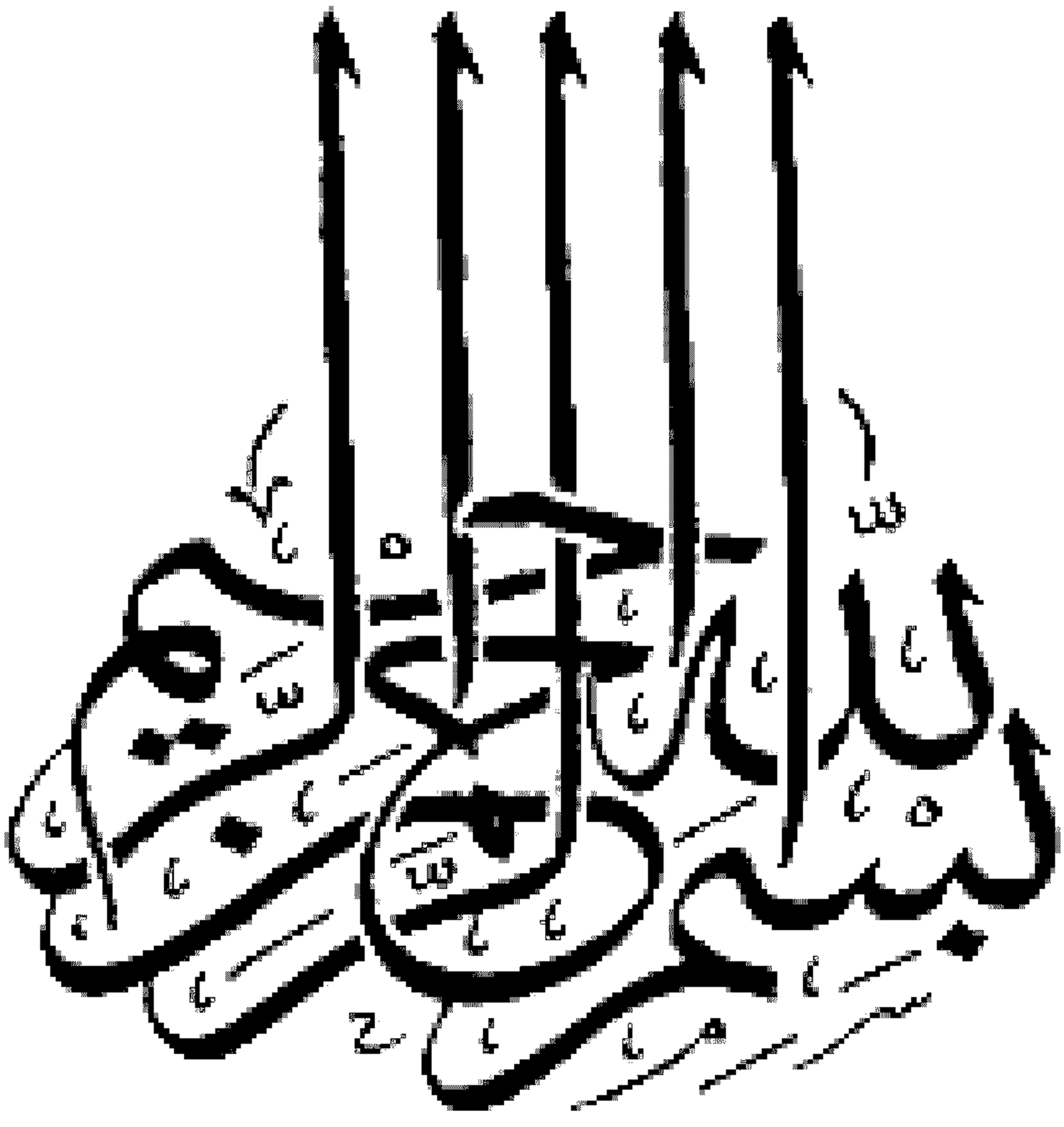
إعداد الطالب:
لخميسي شرفي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمن تبرماسين

لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
01				رئيســـا
02				مشرفا ومقررا
03				عضوا مناقشا
04				عضوا مناقشا
05				عضوا مناقشا
06				عضوا مناقشا

السنة الجامعية: (1435هـ-1436هـ) (2014م-2015م)



شكر وتقدير:

بأسمى آيات الود والاحترام أتقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف "عبد الرحمان تبرماسين" على ما خصني به من وافر العناية والاهتمام، وما قدمه لي من توجيهات سديدة ونصائح قيمة ثمينة أعانتني في إنجاز بحثي. كما أشكره على تشجيعه الحثيث على الكتابة والنشر، وما ذلك إلا لنبل أخلاقه وطيب سريرته وأصالة معدنه. فله جزاء الشكر على ما قدمه والدعاء له على فيض العطار بوافر الصحة وطول العمر وجميل الجزاء.

ولا أنسى شكري وتقديري إلى أستاذي "رايس رشيد" الذي تعلمت على يديه أبجديات البحث الأكاديمي، وإني لأكبر فيه نصيحته الخالصة حين دفعني إلى التوجه إلى أستاذي المشرف "عبد الرحمان تبرماسين".

والشكر الموصول إلى كل من شجعني على إنجاز هذه البحث بالكلمة والكتاب والكتابة.

مقدمة

أولا: فرضية البحث

في الوقت الذي آلت فيه بعض القضايا الأدبية إلى موضوعات متجاوزة لكثرة الأبحاث التي تناولتها، برزت الحداثة الشعرية موضوعا جديدا يغري بالإقبال عليه وخوض غماره وهو موضوع شائك لا يخلو من مزالق وصعاب إلى جانب كونه لا يفتقد اللذة والمتاع، ذلك أن النص الشعري الحداثي كمظهر من مظاهر التطور الشعري أثبت أنه نص يتمتع بكيان خلاق وثري، معجم بطاقة عالية هي نتاج طابعه البنائي الذي تحول إلى فسيفساء يتجاذبها السواد والبياض، تتوزع فيها المكونات الفنية الجمالية والفكرية المستمدة من مصادر ومرجعيات مختلفة بعد أن تنصهر وتتشكل جماليا على جسد النص الشعري.

إنه بناء يتأسس على هندسة لغوية وتصوير فني وانسجام إيقاعي غاية في الجمالية التعبيرية تؤول إلى عمق معرفي وبعد رؤيوي وقيمة إنسانية ترسم من خلاله خصوصيته التي تجعله محل اهتمام المتلقي وتغريه بالتفاعل الإيجابي معه، وتدفعه إلى القيام بقراءة نقدية تستهدف الغوص إلى أعماقه والحفر في طبقاته لفك أسرار شفرته الفنية وصولا إلى استكناه أسرار جماله وإعادة اكتشاف طريقة بنائه بالوقوف على شبكة العلاقات التي تربط بين عناصره المختلفة اللغوية والتركيبية والتصويرية والإيقاعية، وكيف تتحول أدواته الفنية التي تبدو ولأول وهلة متباعدة ومتنافرة، إلى عوامل انسجام وبناء متكامل لا يخلو من عمق وثراء.

فهذا النص الشعري الذي يقوم على شبكة علاقات منزاحة لا يمكن فهمها وإدراك مقاصدها وتأويلها باستعمال الأدوات المنهجية التقليدية المألوفة في عالم النصوص العادية، بل هو يتطلب طرائق معالجة خاصة تلائم طبيعته الخاص كنص حداثي.

وفي هذا الإطار تأتي دراستنا منصبة على الشعر الجزائري المعاصر على امتداد نصف قرن ونيّف أوله لحظة ميلاد قصيدة التفعيلة في مطلع الخمسينيات ومنتهاه مطلع القرن الحادي والعشرين. وهي تروم تسليط الضوء على الحداثة الشعرية وكيف تجلت في مدونة الشعر التي احتضنت التجربة الحداثية في الجزائر.

ارتسمت هذه الفكرة في ذهني لما أتيحت لي فرصة الاطلاع العميق على ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي في إطار إعداد مذكرة الماجستير، أين وقفت من خلاله على نصوص شعرية حداثية دفعتني قراءتها إلى التساؤل عن حقيقة الشعر الجزائري المعاصر، وإن كان ينحو هذا المنحى الحداثي، ولما تسنت لي فرصة قراءة عدد من دواوينه تأكدت عندي تلك الفرضية ليتحول التساؤل إلى فكرة تصبو إلى التجسيد فاخترنا لها عنوان: (تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر).

وفي هذه الدراسة حرصنا على تسليط الضوء على أهم ملامح الحداثة الشعرية في مدونة الشعر الجزائري المعاصر، وهي دراسة تستمد قيمتها من كونها تغطي أطول فترة زمنية امتد عبرها الشعر الجزائري المعاصر بمختلف مسارات تطوره، وتتعامل مع أكبر عدد من الدواوين المشكلة لمدونة الشعر الحداثي في الجزائر.

ثانيا: أسباب الاختيار

لكل دراسة مبررات ينطلق منها الباحث، بحيث تكون له حافزا ومعينا على خوض غمار بحثه، وتسوغ أسباب اختياره لهذا الموضوع أو ذاك، وقد اجتمعت لدى جملة من الأسباب كانت وراء اختيار موضوع دراستي، وهي:

أ- الأسباب الذاتية:

1- انخراطي في التعليم الثانوي لمدة تربو على العقدين، جعلتني أكثر قربا من النص الشعري، ومن ثمة أكثر ميلا للتعامل معه.

2- إيماني العميق بأهمية دراسة الشعر الجزائري عامة، والمعاصر على وجه الخصوص في ظل ندرة الإشارة إليه في الدراسات النقدية العربية.

3- الرغبة في تقديم دراسة تطبيقية تشتمل على أكبر عدد من نصوص الشعر الحداثي الجزائري، وتقف على أبرز سماته الفنية.

ب- الأسباب الموضوعية:

1- قلة الدراسات والبحوث الأكاديمية التي تدرس الشعر الجزائري الحديث والمعاصر دراسة شاملة تعتمد مدونة شعرية قوامها أكثر من ديوان، وتعرض لأكثر من شاعر في الآن نفسه، ما يسمح بالوقوف الفعلي والمؤسس للسمات الفنية والفكرية للنص الشعري الجزائري بعيدا عن التناول الجزئي المبتور الذي لا يتعدى -غالبا- ديوانا واحدا، ولا يعرض إلا لشاعر واحد، ما يجعل الدراسة ناقصة ونتائجها غير قابلة للتعتيم.

أذكر من هذه الدراسات الشاملة:

- الشعر الجزائري الحديث لصالح خرفي.
- قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر لعبد الله الركيبي.
- الشعر الجزائر الحديث لمحمد ناصر.

2- حاجة المكتبة الجزائرية إلى دراسات شاملة للشعر الجزائري تتعامل مع أبرز مدوناته وتحيط بأهم سماته، ليجد القارئ فيها المعين الكافي لسد حاجته البحثية.

3- الإيمان العميق بضرورة التعريف بالشعر الجزائري المعاصر خارج نطاق حدود الوطن من خلال دراسات رسمية جادة غايتها التعريف بنصوص أعلامه وإبراز خصائصه وسماته الفنية ودلالاته الفكرية وأبعاده الرؤيوية، حتى لا يبقى هذا الشعر محكوما عليه بالبقاء الأبدي في منطقة الظل، بحيث لا يجد إليه القارئ العربي سبيلا.

كل هذه الأسباب مجتمعة تبرز وجاهة الاختيار، وتطمئن إلى أهمية موضوع البحث، وذلك ما شجعني على خوض غماره بحماسة، وإن كانت لا تخلو من حذر.

ثالثا: إشكالية البحث:

اتضح لي من خلال القراءات الأولية لما وقع بين يدي من دواوين الشعر الجزائري المعاصر، أنه يتمثل بامتياز عناصر الحداثة الشعرية العربية، حيث تسوده

قصيدة التفعيلة، وتبرز خلاله الرؤية الفكرية الحداثية المتعددة المرجعيات، وتتجلى فيه جمالية اللغة الشعرية بمختلف تشكيلاتها.

هذا التعالق الحداثي جعلني من منطلق الاهتمام بالموضوع، أبحث عن الإشكالية المناسبة لهذه الدراسة، والتي تحيط بمختلف التساؤلات فجاءت على النحو الآتي:

1-ما مفهوم النص الشعري الحداثي؟

2-وما هي أهم محطات الحداثة الشعرية العربية؟

3-وما المسارات الكبرى التي مثلت تطور الشعر الحداثي الجزائري؟

4- وهل الشعر الجزائري المعاصر بهذا الشكل الجديد يعلن تجاوز صورته التقليدية متخلصا من تبعات الموروث الأدبي الجزائري الذي ساد على مستوى القصيدة العمودية قبل وبعد الاستقلال الوطني ليؤسس بهذا التجاوز شكلا حداثيا يعكس مدى مسايرة شعراء الجزائر لحركة العصر، ومدى تمثلهم لأبعاد الحداثة التي عمت مختلف المجالات الحداثية؟ أم أنه يحاول بهذا التجاوز أن يتخلص من تبعية ليقع في تبعية أخرى من خلال مجاراة النموذج الحداثي للشعر العربي المعاصر؟

5- ثم كيف تجلت الحداثة الشعرية في النص الشعري الجزائري عبر مختلف عناصر بنائه؟

رابعا: المنهج

تسعى هذه الدراسة من خلال تعاملها المباشر مع النص الشعري إلى أن تكون موضوعية في هذا التعامل الذي يهدف إلى إبراز تجليات الملامح الحداثية في هذا النص، وهو مسعى جديد ينأى كليا عن إعادة المنجزات البحثية السابقة وتكرار نتائجها، انطلاقا من هذه الخصوصية البحثية التي أساسها التعامل المباشر مع النص الشعري والقائم على الملاحظة الدقيقة والوصف الشامل والتحليل العميق، وصولا إلى استنتاج الملمح الحداثي السائد كما يعكسه العمق النصي بعيدا عما يمليه السياق الخارجي. وذلك ما جعل الاستناد إلى المناهج النصية الحداثية حتمية أكيدة لتحقيق هذه الغاية.

ولما كان المنهج الواحد لا يحيط بمثل هذه الدراسة المميزة باتساعها وتشعب مطالبها، ومحاولة مني الإحاطة بمختلف عناصر بناء النص الحداثي محل الدراسة، كان لزاما التركيب بين أكثر من منهج، حيث استندت الدراسة إلى آليات المنهج الأسلوبي في مواطن، وآليات المنهج السيميائي في مواطن أخرى.

كما لم تخل هذه الدراسة من توظيف بعض آليات المنهج التاريخي، على الأقل في مدخلها النظري، وما تعلق بمسارات تحديث الشعر الجزائري في الفصل الأول.

وقد اجتهدت قدر المستطاع لكي لا أجعل هذه الدراسة غارقة في المقولات النظرية، كما حاولت ألا أجعلها ممعنة في النقد والتحليل الصرف لنصوص مدونة الشعر مناط البحث، بل جعلتها تراوح بين هذا وذاك، لتكون الدراسة أفيد للقارئ، حيث بدا ضروريا أن تكون هناك مقدمات نظرية تعرّف بالمسائل والقضايا المدروسة لتيسير جوانب التطبيق التحليلي، وحتى يتم الانسجام العملي بين ما هو نظري وما هو تطبيقي.

خامسا: خطة البحث

ولتكون الدراسة شاملة في إحاطتها بإشكالية البحث قمنا بضبط خطة تشكلت من مدخل وخمسة فصول، قام المدخل على جملة من المفاهيم النظرية تضبط مصطلح الحداثة وتحدد مفهومه عند الغربيين ثم عند العرب ليعرض بعدها إلى إبراز التداخل بين الحداثة والمعاصرة والتجديد، وليتناول بعدها المسار التاريخي للحداثتين الغربية والعربية من الانبثاق إلى التأسيس.

وتناولت الفصل الأول: حداثة الشعر الجزائري المعاصر التي تجسدت عبر مسارات تحديث متعاقبة ابتداء بمرحلة الإحياء ثم مرحلة الإصلاح والتجديد وانتهاء بمرحلة التحديث الذي كانت بدايته متمثلة في ظهور الشعر الحر.

أما الفصل الثاني: فقد تتبع تجليات الحداثة اللغوية انطلاقا من اللغة اليومية، فاللغة الأجنبية ثم اللغة الصوفية مرورا بالاشتقاق اللغوي وانتهاء عند العدول بنوعية الصرفي والنحوي.

وتتبع الفصل الثالث: طرائق التعبير ممثلة بالمفارقة الشعرية ومفهومها وأشكالها وأنواعها، ثم الغموض الشعري بذكر مفهومه وأسبابه، مرورا إلى التكرار بذكر مفهومه هو أيضا ووظائفه وأنواع وصوره.

وجاء الفصل الرابع: ليفصل الحديث عن تقنيات بناء القصيدة الحداثية كما تجلت في النص الشعري الجزائري ومنها تقنية السرد ثم تقنية الرمز، وأيضا تقنية التشكيل البصري.

وآخر الفصول هو الفصل الخامس: الذي عرض إلى حداثة الإيقاع الموسيقي الذي كانت بدايته دراسة في الأوزان للوقوف على ما فيها من تنوع وتداخل وتناوب الشكليين العمودي والحر والجمع بين الشعر والنثر، ثم الحديث عن ظاهرة التدوير وصولا إلى القافية بمختلف صورها وانتهاء بالوقفة وأنواعها.

وذيلت هذه الفصول بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة.

سادسا: مدونة البحث

اعتمدت هذه الدراسة مدونة شعرية شملت معظم دواوين الشعر الجزائري المعاصر، خاصة دواوين أبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمار، وعمر أزراج وسلميان جوادي وأحمد حمدي وعز الدين ميهوبي وعثمان لوصيف وعبد الله العشي. كما اعتمدت مدونة نثرية شملت عديد المراجع الفكرية والنقدية المساعدة على تقصي المفاهيم النظرية وكيفية تناول الظواهر الفنية. كذلك كان الاهتمام بالدوريات المتخصصة في الدراسات الأدبية إلى جانب الاستعانة ببعض المراجع الأجنبية.

سابعا: الصعوبات

أبت هذه الدراسة أن تكون استثناء إذ لم تخل من صعوبات جمة واجهت مسار البحث، أبرزها:

1-صعوبة الحصول على الدواوين المكونة لمدونة البحث الشعرية، في ظل غياب شبه كلي لمكتبات تيسر الحصول عليها، خاصة أن العديد من هذه الدواوين يطبع

مرة واحدة وبأعداد محدودة، ثم يوزع على نطاق ضيق يجعل اقتناءه أمرا شبه مستحيل.

2- اتساع نطاق المدونة المشتغل عليها لتفوق ستين ديوانا، كانت كافية لتجعل الإحاطة بالظواهر الفنية للنص الشعري أمرا في غاية الصعوبة، التي أقلها هدر الكثير من الوقت للإحاطة بمجموع نصوصها وتحديد النصوص أو اقتطاع الأجزاء التي تستجيب للظاهرة المدروسة.

3- الغموض الحاصل في الدراسات التي عرضت للمفاهيم النظرية للحداثة أدى إلى ارتباك هذا المصطلح، وذلك ما يفضي إلى صعوبة الاستئناس إليه.

ولا يسعني في الأخير سوى التقدم بوافر الشكر وجميل العرفان لكل من حفز وشجع وساعد وقدم النصيحة. ولا أنسى شكري الخاص إلى أستاذ المشرف على متابعته الجادة وتوجيهه الجيد وتواضعه الرفيع وصبره الجميل.

والله ولي النعمة وولي التوفيق

مدخل نـظري

الحداثة المفهوم والتـجليـات

1- الحداثة: المصطلح والمفهوم:

لم يصمت الشعراء يوماً عن قول الشعر، بل ظلوا يصدحون بأصواتهم المعبرة عن تفاعلهم الوجداني مع الحياة بمختلف ألوانها وتغيراتها. هذه الأصوات الشعرية لم تكن بمنأى عن غرابيل النقاد الذين أوقفوا مناهجهم النقدية لمراقبة الشعراء، فتتبعوا سيرهم بخطى حثيثة، يراقبون قولهم بعيون ثاقبة تتفحص إبداعاتهم، وتتناول أعمالهم بالنقد والتشريح، فترى هذا الشاعر مقلداً وذاك مجدداً، وتنظر إلى هذا الشعر على أنه أصيل، وترى بخلافه ذاك زائفاً. ومن ثم كثرت المصطلحات النقدية الخاصة بالمتغير الشعري، إلى درجة التباين أحياناً. فوردت في كتابات النقاد مصطلحات من مثل (المعجم اللغوي، والسطر الشعري، والجملة الشعرية، والصورة، والتقليد، والتجديد، والأصالة والمعاصرة) وصولاً إلى مصطلح (الحداثة) الذي أقام الدنيا ولم يقعدها، حيث أطال النقاد الوقوف عنده، وخصصوا له مساحات كبيرة من كتاباتهم النقدية، وحيزاً واسعاً في نقاشاتهم، وما ذلك كله إلا لأن هذا المصطلح (الحداثة) يعد أكثر المصطلحات النقدية غموضا ومراوغة إلى حد غدا فيه الإمساك بمفهومه المتفلت كالقبض على الماء بين راحتي اليد. فالحداثة انتقلت بين عديد البيئات، وتداخلت فيها مختلف الإيديولوجيات الفكرية، ما زاد من كثرة الجدل والنقاش حولها. إنها وليدة التغاير الثقافي مع السلف أولاً ومع الآخر ثانياً، ما يؤدي إلى تأسيس خطاب جديد مبني على التجاوز المستمر، إنها حركة « تمضي إلى التراث لتكشف عن خباياه، تفتش بالهامش وفي ضوئه تقرأ المركز [...] ، وغايتها من ذلك ليس الحلول في التراث، بل مفارقته، ومتعلقها ليس إحياؤه بل تمثله، تمارس الاقتراب لتمعن في الابتعاد»[1].

1- 1- التأصيل اللغوي للمصطلح:

تعكس المعاجم اللغوية العربية تبايناً في المصطلح ناتجاً عن اختلاف المادة اللغوية، فكلمة حداثة مشتقة من الجذر اللغوي (ح – د – ث)، فقد جاء في معجم لسان العرب: «الحديث، نقيض القديم، حدث الشيء يحدث حدوثاً، وحداثة فهو محدث وحديث، وحدث الأمر أي وقع وحصل، وأحدث الشيء أوجده، والمحدث هو الجديد من الأشياء»[2].

---

1 – اليوسفي، محمد لطفي: البيانات، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، 2002، ص 14.

2 – ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت (لبنان)، ج02، ص 907.

والملاحظ من التعريف اللغوي لأبي منظور أن لفظي (الحداثة والحديث) جاءا بمعنى الجدة وهو ضد القديم، وهو المعنى ذاته الذي نقف عليه في المعجم الوسيط حيث ورد في مادة (حدث) الآتي: « الحداثة: سن الشباب، ويقال أخذ الأمر بحداثته أي بأوله وابتدائه»[1]، وعليه فالحداثة في اللغة العربية ترادف الجدة أو التجديد.

وعرف القدامى اسم الفاعل المحدث كما دلت على ذلك معاجمهم، و(المحدث) هو اشتقاق من الفعل (أحدث)، وقيل أحدث الشيء أي أوجده، ومصدر التحديث أي إيجاد ما لم يكن موجوداً.

وأصل هذا الفعل من الثلاثي المجرد (حَدَثَ)، فيقال حدث الشيء: أي وقع وحصل، ومصدره (حدوث وحداثة)، فمسألة الزمن تبدو هنا أكثر بروزاً من غيرها بالنسبة لهذا الفعل[2].

ونكاد نقف على هذا المعنى في المعاجم الغربية، فقد ورد في المعجم الأساسي للأدب الفرنسي القول بأن «الحداثة تنشد الجديد دائماً وأنها كمصطلح ظهر في النقد، وتشمل الفن والأدب تحديدا في نهاية القرن، وبعبارة أصحابه هو مصطلح يصعب علينا أن نمسك بالمعنى فيه لأنه يتغير ويتبدل ويظهر كل مرة بشكل جديد»[3].

وورد في معجم "Le Petit Robert" «الحديث Moderne الذي هو في زمن المتحدث أو في عهد حديث نسبياً، والحداثة Modernité نسبة لكل ما هو حديث لاسيما في الفن مثلاً حداثة مؤلف، والتحديث Modernisation أي فعل التحديث»[4].

إن صياغة هذه اللفظة حديث العهد في القواميس الغربية، فكلمة (حداثة) "Modernité" حسب موريس باربيي لم تظهر سوى سنة 1823م وكانت تعني ببساطة خاصية ما هو حديث، وظل هذا الوصف عاماً ومجرداً، كما لم يخرج عن إطار ما هو

---

1 – مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ج01، ط02، 1972، ص 160.

2 – خليل ذياب أبو جمعة: رؤية النقد العربي القديم إلى الحداثة الشعرية، مجلة دراسات عربية، ع 08/07، 1988، ص 24.

3 – Philippe Forest, Gérard gonion: Dictionnaire Fondamental du Français littéraire, imprime en France sur perne offset par brodart toupine, 2004, p 268.

4 – حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2010، ص 124.

حالي وراهن، لذلك فالحداثة الغربية تنطبق على الفترة المعاصرة بما عرفته من تقدم في مختلف الميادين، وهي تعارض الماضي باعتباره تجسيداً لما هو قديم أو عتيق[1].

وما يلاحظ هو ذلك الحضور الباهت أو شبه المنعدم لكلمة الحداثة في القواميس الفلسفية الغربية، وإن كان العالم الحديث يعد أبرز موضوع فلسفي شغل فلاسفة الغرب من أمثال كانط، وهيجل، وماركس، وهايدجر، ودريدا وهابرماس[2].

وكمثال على ذلك فإن "أندري لالاند A/Lalande" لم يخصص لكلمة (حديث Moderne) في معجمه الفلسفي الذي ضم أكثر من 1300 صفحة سوى نصف صفحة، وفيها أشار إلى أن «هذه اللفظة (حديث) ظهرت في القرن العاشر الميلادي ضمن النقاشات الفلسفية والبيولوجية التي كانت قائمة آنذاك، وتعني ما هو منفتح ومتحرر، ومحب للتغيير»[3].

يستفاد من هذا التأصيل اللغوي أن الحداثة تتضمن إدراك الجدة، وهذه المرادفة بين الحداثة والجدة تقتضي من الدارس أن ينظر إلى الظاهرة الأدبية في كيانها الخاص، وفي سياق مفارقتها للظواهر الشبيهة بها، ذلك أننا حين نباشر قراءة عمل أدبي لكاتب جديد تلح علينا – والقول لـــ "ليو تولستوي"– كثيرٌ من التساؤلات على نحو «بم يتميز هذا الأديب عن أقرانه؟ وما الجديد الذي يحاول أن يفضي به إلينا؟ وما الطبقة التي ينظر بها إلى حياتنا؟ وبهذه التساؤلات وأمثالها نقتحم عالم الأديب للبحث عن سماته المميزة أو صوته الخاص الذي قلما تعثر على شبيه له في حناجر الآخرين»[4].

1-2- مفهوم الحداثة:

1-2-1- عند الغربيين:

الحداثة مصطلح إشكالي أسال الكثير من حبر الدارسين سواء الغربيين الذين يمثلون بلد نشأة هذا المصطلح أو لدى الأوساط الأخرى التي تلقته وتفاعلت معه "إيجابياً

---

1 - Maurice Barbier: La Modernité Politique, presse universitaire de France, 2000, p 1.

2 - عز الدين الخطابي: أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009، ص 15.

3 - André la Lande: Vocabulaire Technique et critique de la Philosophie, universitaire de France, 10eme édition, 1968, p 640.

4 - أحمد محمد فتوح: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص 08.

وسلبياً، وذلك ما أدى إلى تعدد تعريفاته بحث أصبح من الصعوبة بمكان ضَبْط مفهوم دقيق له، فهو ينفلت من كل تحديد مفهومي نهائي. علما أن الحداثة رافقت التحولات الفكرية والأدبية منذ نشأتها، فمثلت «تجربة مجتمعية متداخلة ضمن سياقات تاريخية وتحولات معرفية»[1]. أحدثت خلخلة عميقة في بنية المجتمعات الغربية التي شهدت نشوء هذه الظاهرة.

وفي الحقيقة أن مصطلح الحداثة "Modernité" لم يأخذ معناه، ولم تتضح دلالته الحقيقية إلا خلال القرن التاسع عشر ميلادي، حين ارتبط بأعمال "شارل بودلير 1821-1861م" الذي يعده أغلب الدارسين أبا روحيا للحداثيين، فهو أول من أطلق موضوع الحداثة مع "تيوفيل جوتيه" "Theophile Gautier"، وكان أول من استخدم مصطلح الحداثة في نصه (رسام الحياة الحديثة)[2]، وهو أول من وضع صياغة نظرية للحداثة، فهي بالنسبة إليه «حضور الأبدي في الآني والمؤقت، هي الجمال الموجود في الموضة التي تتغير في كل فصل من الفصول»[3]. فهذا التعريف يرتكز على لفظين أساسيين: فأما الأول فهو (الآني) ويوحي بأن الحداثة ممارسة فعلية في زمن الحاضر لما يرغب الإنسان في تحقيقه، وأما الثاني فهو (تتغير في كل فصل) الذي يوحي بأن الحداثة كممارسة لا تعرف قراراً أو ثباتاً، بل هي فعل التجاوز المستمر بحثاً عن المغايرة والجدة.

كما يربط بعض الدارسين الغربيين مفهوم الحداثة بالجدة ورفض التقليد، وهو ما ذهب إليه "جون باودريلارد " "Jean Baudrillaard" حين رأى أن الحداثة ليست «مفهوماً سوسيولوجيا أو سياسياً أو تاريخياً بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات السابقة أو التقليدية. فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها واحدة متجانسة مشبعة عالميا انطلاقاً من الغرب»[4]، ويتضمن هذا المفهوم إجمالاً الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية.

---

1 – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2006، ص 25.

2 – خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، ط01، 1991، ص 09.

3 – آلآن تورين، نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1997، ص 141.

4 – محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مج04، ع03، 1984، ص12.

وحسب (باودريلارد) دائماً، يمكن تحديد بعض المفاهيم المميزة للحداثة، فهي تجسيد لمثل وأساليب جديدة، ولأنها تختلف في نظرتها وحركتها عن التصورات التقليدية للعالم، وبذلك خلقت لنفسها إيقاعها الزمني الخاص، فإذا كان التقليد يستند دوماً إلى الماضي، فإن الحداثة تجعل من المستقبل بعداً مكوناً لتحركاتها، وهذا ما يعطي للحداثة مظهراً تاريخياً بوصفها صيرورة واقعية للمجتمع، ومرجعاً متعالياً يجعلها تستشف اكتمالها النهائي[1].

وأما "يورغين هابرماس" "Jurgen Habermas"، فلا يكتفي في تحديد المفهوم بمعارضة الحداثة للتقليد بل يضيف إلى ذلك كونها تحمل معنى الجدة التي تقابل القديم حين قال: «إن الحداثة تعبر دائماً عن وعي عصر ما يحدد نفسه.. ويفهم ذاته كنتيجة انتقال من القديم إلى الحديث»[2]. إضافة إلى ذلك يؤكد أن الحداثة ممارسة فعلية في الحياة الواقعية تشمل جميع جوانبها ولا تنحصر في المجال الفكري فقط، فهو يقول: «يجب أن لا تبقى روح التنوير حبيسة في مجال الفكر العلمي، وعليها أن تخترق الحياة الاجتماعية، أي مجال القيم والقواعد، بل وحتى التجارب الأكثر ذاتية مثل الذوق والحكم الجمالي»[3].

وهو بذلك يوافق (جون بودريار) الذي يعتقد بأن الصراعات المختلفة التي ولدتها الحداثة بالإضافة إلى مظاهر النمو الديموغرافي والتمركز الحضري والتطور الخارق لوسائل التواصل والإعلام، كل هذا جعل –حسبه– «من الحداثة ممارسة اجتماعية ونمط حياة متمفصل مع التغير والتجديد، ولكن مع القلق أيضا واللاّاستقرار والتعبئة المستمرة والذاتية المتموجة والتوتر والأزمة»[4].

1–2–2– عند العرب:

إذا كان الغربيون لم يستطيعوا الوصول إلى مفهوم موحد لمصطلح الحداثة، فهل استطاع الدارسون العرب الذين تلقوا هذا المصطلح دون الإسهام في إنتاجه الاتفاق على مفهوم واحد له، وهم الذين اختلفوا في ترجمته ؟ هذا التساؤل يجد له سنداً فيما ذهب إليه

---

1 – محمد نور أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصر–نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، الغرب، ط02، 1998، ص 112.

2 – يورغين هابرماس: الحداثة مشروع ناقص، تر: بسام بركة، الفكر العربي المعاصر، ع 29، 1984، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 42.

3 – آلان تورين: نقد الحداثة، ص 434.

4 – محمد نور أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصر–نموذج هابرماس، ص 112.

"محمد بنيس"، وهو أحد المهتمين بالحداثة العربية حين يقول: «أننا نقوم بتبني مصطلحات لم نقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعنا، وفي هذا التبني تتم عمليات تأويلية لا نهاية لها»[1].

أ- اختلاف الترجمة:

يعبر عن مصطلح الحداثة في أصله الأجنبي بلفظة "Modernité" في اللغة الفرنسية، ولفظة"Modernity" في اللغة الإنجليزية، وفي المقابل يعبر عن العصرية بلفظة "Modernisme"، إلا أن الترجمة العربية اختلفت بين الحداثة والعصرية أو المعاصرة من خلال الخلط بين المصطلحين الأجنبيين. فهذا "محمد مصطفى هدارة" يترجم كلمة (Modernity) بالمعاصرة في إحدى مقالاته،[2] وبالعصرية في محاضرة له عن "الحداثة والتراث". ويرى أن هذه الكلمة تعني إحداث تغيير و تجديد في المفاهيم السائدة والمتراكمة عبر الأجيال نتيجة تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه الزمن[3].

ويترجم كلمة "Modernisme" بـــ "الحداثة"، ويقول بأنها مذهب أدبي بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية[4].

أما "محمد برادة" فيترجم المصطلحين ترجمة دقيقة معاكسة للترجمة السابقة، فهو يقول: «تأخر ظهور الحداثة "La Modernité" إلى منتصف القرن التاسع عشر، مع أن العصرية "La Modernisme" بدأت ممهداتها في أوربا مند القرن السادس عشر»[5].

في حين يذهب "كمال أبو ديب" مذهباً آخر في الترجمة، إذ يقول: « لقد اقترحت في عملي السابق ترجمة المصطلح "Modernism" بـــ "الحداثة"، ولأن "Modernisme" حركة متميزة ، بل مذهب أو مدرسة .. أما "Modernity" فإنني سأستخدمها استخداماً عاماً بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة. ويبدو أن "الحداثة" هي المصطلح الأقرب إلى التجديد مفهومها»[6].

---

1 - محمد بنيس: ندوة الحداثة في الشعر العربي، نقلا عن التهامي الهاني: الحداثة في الشعر التونسي المعاصر، الأطلسية للنشر، تونس، ط01، 2010، ص 36.

2 - مجلة الحرس الوطني، ع 66، 10 ربيع الآخر 1410هـ/نوفمبر1979م، ص 10.

3 - عدنان رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، درا النجوى للنشر والتوزيع، م ع السعودية، ط01، 1992، ص 27.

4 - المرجع نفسه، ص 27.

5 - مجلة فصول، مج 04، ع 03، 1984، ص 12.

6 - المرجع نفسه، ص 36.

أما "فردوس عبد الحميد البهنساوي" فإنها لا تطلق المصطلح بلفظه الصريح، وإنما تشير إليه بجملة كلامية كثيرة المتعاطفات، حيث تقول في حديثها عن عناصر الحداثة «تكرر استخدام أحد مشتقاتها وهو "Modernisme" للدلالة على حب الجديد ونزعة التجديد والنزعة العصرية... أما كلمة "Modernity" فهي تصف الزمن التالي لهذه الحقبة، كما تصف حداثة الأدب وكونه عصرياً»[1].

ب- تحديد المفهوم:

إن الاختلاف في الترجمة وما شابها من ضبابية في ضبط المصطلح لن يؤدي حتما إلى توافق الدارسين العرب في تحديد المفهوم، وذاك ما تفهمه من قول "محمد بنيس" الحريص على عدم الوقوع في هذا الاختلاف وضبط الفهم الصحيح للمصطلح بالدعوة إلى «التمييز بين الحداثة كما طرح في أوربا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي وبين الحداثة في العالم العربي»[2].

فمن الدارسين الأوائل الذين اهتموا بالحداثة تنظيرا وممارسة "أدونيس" المؤسس لجماعة شعر مع زميله "يوسف الخال"، حيث كان تحديث القصيدة الشعرية دافعه الأساسي إلى إرساء قواعد هذه الجماعة، ومن ثم صاغ مفهومه للحداثة على أساس الفهم المنطقي للثابت والمتحول في الثقافة العربية، فذهب بداية إلى اعتبار الحداثة كثورة على التقاليد والموروث القديم تقوم على التجاوز والرفض، فقال: «الحداثة سمة الأقوال والأشياء غير المطروحة من قبل وبهذا المعنى لكل عصر حداثته»[3].

وبما أنه يختصر الحداثة في الإبداع الأدبي ، ونعني بذلك الشعر، فإنه يحصرها في الجانب الشكلي منه حين يولي أهمية إلى الدال أكثر من المدلول، فالجانب التعبيري عنده هو المهم في العملية الإبداعية، فهو يقول في زمن الشعر «يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولوية التعبير، أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها» [4].

---

1 - المرجع السابق، ص 13.

2 - التهامي الهاني: الحداثة في الشعر التونسي المعاصر، الأطلسية للنشر، تونس، ط01، 2010، ص 36.

3 - أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1993، ص 96.

4 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط02، 1978، ص 71.

هذه الحداثة الشعرية بالنسبة لأدونيس هي حداثة مبتكرة تعبر عن الذاتية والشعرية، إنها تساؤل «يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، افتتاح أفاق تجريبية في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة فريدة للإنسان والكون»[1].

هذه النظرة الأدونيسية للحداثة تجد صداها عند "يوسف الخال" الذي يتخذ هو أيضا من الشعر مجالا للحداثة، فهو يراها حركة إبداعية مواكبة لتطورات الحياة تؤدي تحولاتها وتغيراتها إلى تغير نظرتها إلى العديد من الأشياء، ومن هنا «يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف»[2].

ومن هذا المنطلق تصبح الحداثة تعبيرا عن «عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد»[3].

فيما يذهب "جبرا إبراهيم جبرا" مذهبا تاريخيا بحتا، حين يبرز كيف ظهر مصطلح الحداثة في الساحة الأدبية العربية، إذ يقول: «إن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات حديثة قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم –طوال عقود من السنين– كلمة "Modernists" دون أن يستعملوا كلمة "Modernism" التي وفدت –في الحقيقة– من الخمسينات، وكثر استعمالها في الستينات والسبعينات»[4].

ومثله جابر عصفور الذي يتحول هذا المنحنى التاريخي حيث يؤكد حقيقة أن الحداثة مصطلح جديد وافد على الساحة العربية، لكنه يحصر هذا المصطلح أكثر في ثورة القصيدة العربية وتمردها على قيود الموروث العربي إذ يرى «أن الإلحاح على صيغة الحداثة قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريبا، فهو إلحاح يرتبط بتأكيد تجذر ثورة القصيدة العربية المعاصرة لخروجها على التقاليد، ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد يقابل مصطلحا أجنبيا هو "Modernité" "مودرنتي" أو "Modernisme" "مودرنيزم"»[5].

---

1 – أدونيس: بيان الحداثة، مجلة مواقف، ع 36، 1980، ص 142.

2 – يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 01، 1978، ص 16.

3 – المرجع نفسه، ص 17.

4 – شكري عياد: شوقي وحافظ، مجلة فصول ج 1، مج03، ع01، أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر، 1982، ص 264.

5 – جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج 04، ع 04، 1984، ص 35.

أما حين مروة فيؤكد بحركة الشعر الحديث وما عرفه من اتجاهات فنية مختلفة ساهمت في تحديثه، فالحداثة عنده تنعكس في «الاتجاهات المختلفة في الشعر العربي الحديث التي تلتقي على قدر مشترك من مفهوم الحداثة في الشكل والمضمون أو ما يدعى الموقف من العالم والتعبير عنه»[1].

وبعكس هؤلاء الدارسين فإن خالدة سعيد لا تحصر مفهوم الحداثة في دائرة الشعر فقط، بل تسقطها على جميع المعارف والعلاقات الاجتماعية بحيث كانت في تجديدها للمصطلح أكثر جرأة في الطرح، حين رأت في الحداثة ثورة على الموروث وصراعا مع المعتقدات، فهي تقول: «ترتبط الحداثة بصورة عامة بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط العلاقات والإنتاج في المعارف على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات أي المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات، ومع القيم التي تفرزها أنماط الانتاج والعلاقات السائدة»[2].

أما "كمال أبو ديب" في تعريفه للحداثة يوغل في الإبهام والغموض بعزفه على ألفاظ منزاحة لخلق الفجوة مسافة التوتر بينه، وبين المتلقي بما يكفي لمضاعفة هدا المصطلح الذي يفتقد إلى الوضوح في أصله. يقول أبو ديب «الحداثة اختراق لهذه السلام مع النفس ومع العالم، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث، الحداثة جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر»[3].

كما لا يبدو بعيداً في تحديد المفهوم عن "خالدة سعيد" في ربطها الحداثة بالثورة على الموروث والقطيعة معه، فالنسبة إليه تعد الحداثة قطيعة مع الماضي وتراثه وانقطاع إلى فكر جديد، يقول: «الحداثة انقطاع معرفي، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث [...] لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الاجتماعي، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية»[4]. أكيد يعد الاغتراب واضحاً في هدل التعريف

---

1 – حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ص 240.

2 – خالدة سعيدة: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج04، ع03، 1984، ص 25.

3 – كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج04، ع03، 1984، ص 35.

4 – المرجع نفسه، ص 37.

فصاحبه يمتح من معين غير معينه، فهو يقتات موائد الحداثة الغربية، فتراه يجتر المفردات المتداولة في تعريفات هيبرماس وبورديار من أمثال عبارات الفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وعلاقة الشعب بالسلطة، كما تشير إليه ديمقراطية الغرب. وكأنه في هذا التعريف لم يصغ جيداً إلى محمد بنيس حين دعا إلى ضرورة التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوربا والحداثة في العالم العربي الذي له من التقاليد الثقافية والعلاقات الاجتماعية ما يميزه عن حداثة الغرب.

ويبدو "محمد برادة" متماشيا مع المفهوم الغربي للحداثة، فهو لا يقيدها بحركة الشعر ولا يحصرها في جانب محدد من جوانب الحياة، بل يجعلها عنواناً للحضارة، إذ يقول: «ليست الحداثة "Moderinty" مفهوما سوسيولوجيا أو سياسيا أو تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة»[1].

وأخيرا نجد "عبد السلام المسدي" يؤكد حقيقة تعدد مفاهيم كلمة الحداثة بالقول: «فكلمة الحداثة تجري مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدد صوره اللغوية القائمة في أذهان المستعملين»[2]. ويتفق المسدي مع أغلب الدارسين العرب على أن الحداثة ظاهرة لغوية تمارس ثورة على التقليد، وخروجا عن المألوف، وتجاوزاً للرتابة. فللحداثة قوانينها وتأثيراتها الخاصة، فهي حركة تغيير تنصب على اللغة، بل «هي الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطرد، فيتّجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح إلى أن يستقر في التنظير حين يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييراً للمطرد»[3].

هكذا اتفق جل الباحثين العرب أن مفهوم الحداثة يعني تجاوز السلفي، وكسر الجمود، والانطلاق نحو الآفاق، وهم في ذلك إنما يجمعون بين رؤيتين: داخلية تنطلق من الواقع المعيش، أين يتراءى لهم الجمود المطبق على حركة المجتمعات العربية، ومنها الحركة الأدبية، ما يقتضي ضرورة كسر هذه الرتابة وتجاوز المألوف، ورؤية خارجية متأثرة بالمفهوم الغربي، حيث غدت الحداثة عند الغربيين سمة المجتمع الحديث في

---

1 - المرجع السابق، ص 13.

2 - عبد السلام المسدي: نقد الحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط01، 1983، ص 07.

3 - المرجع نفسه، ص 11.

مختلف مظاهره الحياتية. فجاءت الرؤية العربية انعكاساً للمفهوم الغربي، وترجمة حرفية له.

2- بين الحداثة والمعاصرة والتجديد:

إن الخوض في موضوع الحداثة، ومحاولة تحديد مفهوم لها يحيل حتماً على مصطلحين آخرين قريبين من دائرة استعمال الحداثة، ألا وهما المعاصرة والتجديد، فهذان المصطلحان يتداخلان مع مفهوم الحداثة لتقارب الدلالة اللغوية، ما يحدث لبساً وغموضاً لدى بعض الدارسين والقراء يفضي إلى استعمال هذه المصطلحات استعمالا غير دقيق يجعل الواحد منها يحل محل الآخر على غير وجه حق ولا صواب. وهو أمر يحتم ضرورة التمييز بينها.

ففي التمييز بين الحداثة والمعاصرة يذهب جل الدارسين إلى ربط مفهوم المعاصرة بالزمن، فهي «تعني أن النص كتب في العصر الذي نعيشه، فهو معاصر لنا»[1]. ويعرف "هنري لوفيفر" "Henri le febvre" المعاصرة بأنها «ذلك الوعي الذي تكونه عن نفسها العصور والحقب والأجيال المتتالية»[2]. أي أنها انعكاس حقيقي لملابسات التاريخ وتحولاته السوسيولوجية والإيديولوجية. ولا يكتفي "لوفيفر" بهذا الحد، بل يذهب إلى توضيح الفرق بين الحداثة والمعاصرة بأننا «ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص والوقائع التي تحمل بصمة عصرنا ولكنها مع ذلك تتعدى إلى الدعوة للموضة، وإلى الجديد، فالحداثة تختلف عن المعاصرة مثلما يختلف تفكير ما عن الوقائع»[3].

ويذهب بعض الدارسين ممن اهتموا بالمعاصرة في مجال الأدب إلى الاعتقاد بأن المعاصرة لا تحيل على التبدل ضرورة «إذ يمكن أن تكون المعاصرة صفة للأدب الذي ينقل أحوال العصر، كما يمكن أن تكون صفة لما يكتب من الأدب شعراً ونثراً في العصر ذاته دون التقيد بملابساته» [4]. ومعنى ذلك أن الأدب في الحالة الأولى يكون محاكياً لواقع العصر ولمنجزاته دون أن ينجم عن ذلك تحول في بناه الفنية، وأنه في الحالة الثانية يكون

---

1 - حمدي الشيخ: الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، 2010، ص 07.

2 - Henri le Febvre: Introduction à la Modernité, édition de Minuit, paris, 1961, p 13.

3 - Ibid, p 13.

4 - محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث- أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995، ص 21.

بعيدا عن روح العصر وإن قيل فيه، ولذلك لا يكفي مصطلح المعاصرة وحده لإثبات حداثة العصر أو الأدب.

وإذا كانت المعاصرة تحمل دلالة زمنية لارتباطها بالعصر، فبذلك تكون أشمل من الحداثة لأن إطارها الزمني أوسع من زمن الحداثة، وإذا كانت المعاصرة لصيقة بالتاريخية، فإن الحداثة ليست كذلك لأن الحداثة لا تشير إلى الزمن، وإنما «تشير إلى حساسية ما، وإلى أسلوب ما .. فهي تبحث عن كل جديد يخالف التراث»[1]. وبذلك نستطيع القول أن المعاصرة هي تلك المرآة التي يستطيع المبدع من خلالها أن يعكس روح العصر أو حركة الزمان ومتغيرات الواقع، إنها تعبير صادق عن معايشة العصر وتجلياته المختلفة، بعكس الحداثة التي هي حسب المفهوم البودليري لا تميل إلى تقليد نموذج سابق عليها، ولا تعكس واقعاً راهناً، وإنما تصدر عن الحاضر لتتجاوزه حين تعمد إلى تعريته وفضحه من خلال اللغة التي هي «أداة بها يُخلق عالم من الجمال المتعالي عن ملابسات العصر»[2] ورافض للإيمان بعقيدته والالتزام بمظاهره.

ويقع التداخل أيضا في المفهوم بين الحداثة والتجديد، فالتجديد لغةً يرد بمعنى الإصلاح والتحسين، فيقال جدّد الشيء أي جعله جديداً، ولا يكو الجديد جديداً إلا إذا اختلف في ناحية من نواحيه عما سبقه، وجاء بإضافة، وهذا ما ذهب إليه صاحب المعجم الأدبي حين عرف التجديد بأنه «ابتكار موضوعات أو أساليب تفكير أو تعبير تخرج عن النمط المعرف والمتفق عليه جماعياً» [3].

وبعكس المعاصرة فإن التجديد لا يرتبط بالزمن إذ «قد يكون الجديد في القديم، كما يكون في الحديث» [4]. وإن كانت الحداثة حركة تغيير رافضة للتقليد، ثائرة على الموروث، فإن التجديد «ينطلق من صورة مألوفة، فهو إصلاحي باتجاهه إلى الأصل، والانطلاق منه لتحسينه وتزيينه وإضافة نسبة جديدة إليه تتناسب والعصر»،[5]. بحيث وجب أن تكون هذه الإضافة موافقة لثقافة المبدع ورؤيته الفكرية، عاكسة لتجربته. وإذا

---

1 – حمدي الشيخ: الحداثة في الأدب، ص 07.

2 – محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 21.

3 – حبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 02، 1984، ص 58.

4 – زراقط عبد المجيد: الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1991، ص 15.

5 – محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 21.

كانت الحداثة حركة تغييرية شاملة تروم تجاوز الموجود والخروج عن الشكل المألوف وإضافة الجديد غير المعهود، فإن التجديد عمل جزئي لا يمثل تجاوزاً للظاهرة ولا خروجاً كلياً عنها، وإنما يهدف إلى تحسين جزئي فيها، يراه صاحبها مناسباً لحركة العصر الذي يعيش فيه.

وفي مجال الأدب نجد أن الأديب المجدد لا يرفض الشكل الأدبي الذي وقف عليه عصره رفضاً كلياً، بل نراه يثور عل جانب منه قد يتعلق بالموضوعات المطروحة أو الأغراض المتداولة أو الأوزان المستعملة أو اللغة الشعرية المتداولة أو الصور الشعرية المعهودة. هذا ما قام به جيل الأدباء الشباب المجددين في مطلع القرن العشرين في بعض الأقطار العربية، حيث وجدنا طه حسين يثور على أساليب التعبير المقيدة بالزخارف اللفظية، ويدعو إلى أسلوب مرسل، وكذلك العقاد الذي دعا من خلال كتاب "الديوان" مع زميله المازني إلى التجديد في الموضوعات وهجر الأغراض التقليدية وتجاوز وحدة البيت إلى الوحدة العضوية، وهو تجديد جزئي لم يخرج عن النسق العام للقصيدة العربية التقليدية خروجاً كلياً .

وممّا تقدّم نصل إلى أنّ التجديد حركة جزئية محتواة في الحركة الشاملة للحداثة. وإذا كان الجزء يقود إلى الكل، فإن التجديد يمثل البداية الحقيقية للحداثة، فالفعل يبدأ جزئياً وينتهي كلياً، الأمر الذي يجعل «كل حداثة سليمة هي بداية لتجديد طويل واع»[1].

3- المسار التاريخي للحداثة:

3-1- الحداثة الغربية:

يبدو الاختلاف واضحا بين جمهور المؤرخين في تحديد بداية الحداثة الغربية بين من يحددها بالقرن الخامس عشر الميلادي، ومن يرجعها إلى القرن التاسع عشر الميلادي، ومن يربطها بالقرن العشرين، لكن أغلب المؤرخين يجعلون من القرون الوسطى منطلقاً لتشكّلها الذي استمر في التفاعل على امتداد عدة قرون، إلى أن تجسد ظهورها الفعلي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

إذاً تمثل الحداثة الغربية مرحلة تاريخية طويلة امتدت من بداية القرن الخامس عشر مروراً بعصر النهضة ثم عصر التنوير وصولاً إلى النصف الأول من القرن

---

1 - خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي الحديث، ص 16.

العشرين، لتعكس نتيجة التحول الغربي من النظام الإقطاعي إلى البرجوازية فالرأسمالية والاشتراكية من جهة، والانتقال من التخلف والانحطاط إلى التقدم العلمي والصناعي ثم التقني من جهة ثانية. وتأكيداً لهذه الحقيقة التاريخية يذهب "آلان تورين" "Alain Tourine" إلى القول بأن «فكرة الحداثة في شكلها الأكثر طموحاً هي التأكيد على أن الإنسان هو ما يفعله، فهناك إذاً صلة تتوطد أكثر فأكثر بين الإنتاج الذي أصبح أكثر فعالية بفضل العلم والتكنولوجيا والإدارة من جانب، وبين تنظيم المجتمع الذي ينظمه القانون والحياة الشخصية، وتنعشه المصلحة وكذلك الرغبة في التحرر من كل الضغوط من جانب آخر»[1].

فالحداثة الغربية تجسدت كمشروع فعلي مع التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع الغربي علمياً واجتماعياً وسياسياً واقتصادياً، حين «صارت المعرفة تمثلاً والعلم حضوراً للعالم كصورة موضوعة إزاء الذات، وحين صارت التقنية الكوكبية هيمنة على الأرض، واستيلاء على ماهية العالم» [2]. وإن السعي لمعرفة مقومات الحداثة الغربية التي اكتسبتها عبر مختلف التحولات التاريخية التي شهدها المجتمع الغربي، يقتضي الوقوف على أهم العصور التي مر بها هذا المجتمع في سعيه لتجاوز العصور الوسطى. وأول ما يستوقفنا هو عصر النهضة الذي عكس تحولاً فكرياً وفلسفياً انتقل من إيطاليا وذلك «خلال فترة انهيار الإقطاع وقيام المجتمع البورجوازي الأول في القرن الخامس عشر ميلادي»[3]. ثم جسدته المذاهب الاجتماعية والفلسفية التي ظهرت في أوروبا فيما بعد، حيث شهدت هذه النهضة الغربية ميلاد نزعتين فكريتين متكاملتين، تمثلت الأولى في نشأة العلوم الطبيعية، وتجلت الثانية في بروز النزعة الإنسانية، فكانتا «بديلين لوجهة النظر اللاهوتية في فهم الإنسان والعالم»[4].

فعلى امتداد قرنين من الزمن سعى مفكرو عصر النهضة إلى إحياء التراث اليوناني ليشكل مرجعية فكرية وأدبية لحياة جديدة يهدفون إلى تحقيقها في أرض الواقع،

---

1 – آلآن تورين: نقد الحداثة، ص 19.

2 – الشيكر محمد: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص 124.

3 – م. روزنتال – ب. يودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط05، 1985، ص 552.

4 – فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2006، ص 27.

كما نادوا بتمجيد القيم الإنسانية وتغنوا بالحرية بغية التحرر من المفهوم اللاهوتي للإنسان، وذلك «بالانتقال من المفهوم المسيحي عن الإنسان ككائن روحي منفتح على العالم الأخر إلى الإنسان ككائن حي متطور، له رغبة ودوافع غريزية»[1]. وإلى جانب تجاوز التصور التقليدي عن الإنسان تحققت كشوفات علمية رائدة غيرت نظرة الغربيين للكون، هذه الكشوفات العلمية تحققت على يد العالم "كوبرنيكس" الذي خالف النظرة السائدة في القرون الوسطى والقائلة بمركزية الأرض، ليعلن أن الشمس هي مركز الكون، فكان لهذه النظرية العلمية المغايرة للمألوف عظيم الأثر في التطور العلمي الذي شهدته أوروبا لاحقاً بحيث «أن العلماء الذين أتوا بعد "كوبرنيكس" من أمثال "كابلر" و"غاليلو" ثم "نيوتن" بعد ذلك، ما كان بوسعهم أن يحققوا ما حققوه لولا التحول من مركزية الأرض إلى مركزية الشمس» [2].

إن الحركة الفكرية التي شهدها هذا العصر على امتداد قرنين أسهمت في إحداث القطيعة مع فكر القرون الوسطى، كما قدمت تصوراً جديداً للعالم بدا مغايراً تماماً لما كان سائداً. هذا التجاوز الحداثي تبلور أكثر في عصر التنوير الذي تلا عصر النهضة، وسطعت أنواره خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، أين شهد الغرب ثورة علمية أفضت إلى تأسيس المناهج العلمية الحديثة التي بُنيت على أساسها أوروبا الجديدة بداية بالمنهج التجريبي ثم المنهج العقلي.

فأما المنهج التجريبي فقد ارتسمت معالمه على يد "فرنسيس بيكون" الذي يعد أول من وضع الأسس الأولى للمنهج الاستقرائي القائم على الملاحظة والتجربة. علما أن عالم هذا المنهج قد اتضحت لاحقا على يد كل من "دافيد هيوم" و"جون لوك" و"جون ستيوارت مل"[3]. وأما المنهج العقلي فظهر على يد "رنيه ديكارت"، وكان يهدف من خلاله إلى «نقل المعرفة وموضوعاتها من الكونيات الإلهية إلى الفيزياء، ومن نظام العلل الأولى إلى نظام الميكانيكا»[4].

---

1 – محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000، ص 102.

2 – توبي أ. هف: فجر العلم الحديث، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط02، 2000، ص355.

3 – فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، ص 31.

4 – فؤاد كمال وآخرون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم بيروت، د.ت، ص 195.

وللوصول إلى المعرفة العلمية الحقيقية انطلق من السؤال (كيف أعرف؟)، جاعلا منه محورا لفلسفته العقلية. وقد قدم إجابته مفصلة من خلال كتابه (مقال الطريقة)، وفيه وضع أسس المنهج العقلي الذي كان أساس التغيير الجذري الذي شهدته أوروبا الحديثة، وهو الذي فتح مجال التنوير الذي ساد أوروبا في القرن الثامن عشر ميلادي كحركة فلسفية متميزة ببروز فكر التقدم وتحدي التقليد والسلطة، وكذا الدعوة للإيمان بالعقل، وبالآثار التهذيبية للتعليم، وبالدعوة إلى التفكير والحكم بطريقة ذاتية على الأمور[1].

فمشروع التنوير الذي شهدته أوروبا، جاء لإرساء التفكير العقلاني الرامي إلى بلوغ الحقيقة التي يصعب معرفتها في ظل وجود سلطة دينية وسياسية أو فلسفية، كما ارتبط التنوير بفكرة التحسن Le progress، والمقصود بذلك أن «الإنسانية تتحسن على مر السنين، أي أنها تسير دائما نحو التقدم والتطور إلى الأحسن»[2].

وقد تحقق هذا التحسن الذي آمنت به أوروبا فعلا على يد مجموعة من العلماء من أمثال "هوبز، ولوك، وروسو، وهيوم، وكانط" حيث «قام هيوم بتحرير العلل من العلية الدغمائية، ووجه روسو النظر العلمي إلى الاجتماع البشري، ونمطية التعاقد واستتباعاتها السياسية، ودافع فولتير عن حرية المعتقد والتصرف في المجتمع والسياسة»[3].

فبمثل هذه العوامل الموضوعاتية التي ركز عليها الفكر الغربي أسهم عصر التنوير في بناء مقومات الحداثة الغربية من تمجيد للعقل وتعلق بالحرية واعتقاد بالإرادة العامة، وإيمانا بمبدأ التسامح، وغيرها من الأفكار الإيجابية التي أسهمت مجتمعة في بناء مجتمع غربي حداثي ترسخت ملامحه من خلال الثورة الصناعية والتقنية التي بدأت في القرن التاسع عشر وبلغت الذروة في القرن العشرين.

وفي مجال الأدب انطلق عديد النقاد من ظهور بعض الأعمال الأدبية البارزة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي لاتخاذها بداية للحداثة الغربية. ومن هذه الأعمال: أوراق العشب لـــ (لوتمان 1855)، وأزهار الشر لـــ (بودلير) ومدام بو فاري لـــ (فلوبير 1857)، وأصل الأنواع لـــ (داروين 1859)، وهو ما يؤكد «استحالة

---

1 – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط02، 2001، مج1، مج02، ص 759.

2 – فارح مسرحي: الحداثة في فكر محمد أركون، ص 35.

3 – فتحي التريكي، رشيدة التريكي: فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص 77.

تحديد بداية للحداثة تحديدا دقيقاً»[1]. هذه الحداثة التي أصبحت واقعا تجاوز تأثيره حدود أوروبا، ليشغل العالم كله في فترات لاحقة، بشّر بها في مجال الشعر "بودلير"، ودعم أركانها "رامبو 1854- 1891" و"مالارميه 1842-1898" وسار بها "اندريه بروتون 1896-1966" و"سانت جون بيرس 1887-1975" وغيرهما إلى مسافات بعيدة[2]. جعلتها تعم الآفاق، إذْ لمّا كان ديكارت يفكر في تغيير العالم فكريا عبر الكوجيتو أي عبر التفكير في الله[3]. ولما كان كارل ماركس يفكر في تغييره سياسيا بواسطة براكسيس كلي،[4] اندفع بودلير لتغيير العالم بواسطة الفن، معتمدا الكلمة الشعرية أداة لذلك، و«كان همه تجميل القبيح، وجعل الممكن واقعا باعتماد صيغ جمالية جديدة»[5].

إن الحداثة عند بودلير تكمن فيما هو ظرفي وعابر وعرضي، وهو الشطر الأول من الفن، أما الشطر الثاني منه فكامن فيما هو أبدي لا يتغير[6]. وبهذا يصبح الفن الحديث عند بودلير فنا محضا صادرا عن شروط الزمن، ومتعاليا عليها، منافيا لها في نفس الوقت، ويصبح الشعر من هذه الجهة خطابا خالصا، وتنظيما لأشكال تسبق الفكرة[7] ويصبح بذلك هذا الخطاب الشعري «وليد اللحظة الحداثية بوصفها نفي للثبات وسعي دائم للتحول، لأن الحداثة الحقيقية هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب»[8].

يتضح مما تم تفصيله أن الحداثة –كما يراها بودلير– لا تقلد نموذجا سابقا عليها، ولا تحاكي واقعا راهنا متقدما، وإنما «تصدر عن هذا الأخير لتفضحه وتحرفه باللغة التي هي أداة بها يخلق عالم من الجمال المتعالي عن ملابسات العصر. ومن هذه الجهة ينحرف الفن عما تقتضيه العصرية من التزام بمظاهرها وإيمان بقصديتها»[9] وبهذه المغايرة أوصلت الحداثة الغربية أوروبا إلى ما تشهده الآن من تقدم متواصل.

---

1 – التهامي الهاني: الحداثة في الشعر التونسي، الدار الأطلسية للنشر، ط01، 2010، ص 37.

2 – خليل الموسى: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 10.

3 – آلان تورين: نقد الحداثة، ص 74.

4 – خليل الموسى: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 09.

5 – المرجع نفسه، ص 09.

6 – Gerald Froidevaux: Modernisme et Modernité, in: revue letterature, N^{e} 63, oct 1986, p 94.

7- Gerald Froidevaux: Modernisme et Modernité, p 99.

8 – عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط01، 1990، ص 82.

9 – محمد الخبو: مدخل إلى الشعر الحديث، ص 21.

3-2- الحداثة العربية:

أكيد أن الحداثة كمنتج غربي لا تقف عند حدود موطنها الأصلي ولا تريد أن تبقى حبيسة حدود جغرافية هذا الموطن، لأنها منذ بدايتها الأولى «برزت في شكل إرادات للقوة تسعى إلى الهيمنة والتوسع والانتشار» [1]. لقد غدت انطلاقا من ذلك ظاهرة عالمية امتد تأثيرها إلى كافة أصقاع العالم، وكأنها أيقونة من أيقونات نظام العولمة الذي غدا الاعتقاد فيه بالعزلة والمحافظة على أصالة مجتمع ما ضربا من المستحيل، حيث اخترق شعاع العولمة كل المجتمعات، وهذا ما أشار إليه صاحب كتاب الحداثة بقوله: «يوجد فقط بعض الإيديولوجيين وبعض المستبدين يدعون إلى الجماعة المنغلقة على تراثها وأشكال تنظيمها الاجتماعي ومعتقداتها الدينية، لقد صارت كل المجتمعات تقريبا مخترقة بالأشكال الحديثة للإنتاج والاستهلاك والاتصال» [2].

لتحقيق هذا الاختراق خراج حدود جغرافيتها الأولى ركبت الحداثة الغربية الموجة الاستعمارية التي أطاحت ببلدان العالم الثالث التي لم تكن انطلاقا من واقعها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المتخلف، وتقاليدها المتجذرة ، مستعدة لركوب هذه الموجة، لذا مثلت الحداثة بالنسبة إليها صدمة «خلخلت كيان الإنسان في هذه البلدان»[3].

إن تخلف بلدان العالم الثالث ما كان ليساعد على ظهور الحداثة كممارسة اجتماعية فعلية، فلا ينتظر منها، والواقع هكذا، أن تكون تغييراً جذرياً، وقطيعة كلية مع التقاليد، لكنها ستدخل في «مساومات ثقافية وسياسية مع البنيات التقليدية»[4] لهذه البلدان. وإذا كانت الحقيقة كما يؤكدها آلان تورين بأن «قارب الحداثة يحملنا جميعاً، يبقى فقط، إذن أن نعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون أمتعة»[5]. فكيف، والحال كذلك، تعامل العرب مع هذا الوافد الجديد؟

مما لا شك فيه أن هناك تعالقاً وتجاسراً بين الحداثتين الغربية والعربية، وتبدأ نقطة انطلاق هذا التعالق بُعيد عصر النهضة حيث أدى اتصال العرب بالغرب إلى

---

1 - محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص 117.

2 - آلان تورين، نقد الحداثة، ص 267.

3 - محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصر، ص 117.

4 - المرجع نفسه، ص 117.

5 - آلان تورين، نقد الحداثة، ص ص 267-268.

الصدمة والانهيار بما حققه هذا الأخير الذي أخذت منجزاته الصناعية والتكنولوجية تغزو العالم وتجتاحه، وبهذا التطور في شتى المجالات سيطر الغرب على عقول الشعوب الأخرى ومنهم العرب الذين رزحوا لقرون طويلة تحت نير التخلف، وعاشوا الانتكاسة الحضارية بعد سقوط بغداد والأندلس، لذا دفعهم هذا الاتصال القصري إلى الالتفات إلى أسباب هذا التطور المفاجئ للآخر، فآمنوا حينها أن «لا سبيل إلى مجاوزة التخلف، ومحو الشعور المؤرق بالهزيمة والانكسار إلا بمعرفة تقدم ذلك الآخر» [1].

وإذا كانت بعض البلدان العربية قد سارعت إلى إرسال بعثات إلى أوربا للاقتباس من نور هذه الحداثة الغربية كما فعلت مصر أيام محمد علي، فإن الحملات العسكرية التي شنها الغرب الاستعماري على البلاد العربية سرّعت هي الأخرى عملية هذا النقل الحداثي ليصبح «جسر التأثير الغربي في الثقافة العربية طريقاً واسعاً ممهداً عن طريق الاستعمار الغربي، فلم يعد الأمر مقصورا على فئة محدودة من الأفراد يُبتعثون إلى أوروبا لتعود بانبهارها إلى الثقافة العربية لتحاول تحديث العقل العربي، أو مجرد اقتباس أنظمة تعاليم أوروبية حديثة، تطبق في عدد محدود من المدارس، بل تعداه إلى غزو بشري عسكري يؤكد التفوق العسكري والثقافي»[2] الغربي في أعين المنبهرين به.

إذاً لا يمكن الحديث عن الحداثة الغربية دون الإشارة إلى هذا الواقع الاستعماري الذي عاشته المجتمعات العربية، وما ترتب عنه من التقاء نين نمطي مجتمعين متغايرين: الأول قوي متطور، والثاني ضعيف متخلف. هذا الالتقاء المفروض استعماريا جعل هذه المجابهة «تتفجر في شكل شظايا حداثية تعمق جروح المجتمعات التقليدية، وتشد مسيرتها التحريرية إلى متهات العصرية والتحديث، واستيراد النموذج الحضاري الغربي»[3].

هذا الالتقاء بين الغالب والمغلوب، بين المتطور والمتخلف، ما كان ليفسح مجالا طبيعياً للعرب لكي ينجزوا مشروعهم الحداثي وفق أسس أصيلة تعكس خصائص مجتمعاتهم، بل وجدوا أنفسهم –والحال كذلك– مضطرين إلى الأخذ بحداثة الآخر، وهذا ما سلب الحداثة العربية صفة الرضى، وساق إليها الاستهجان والانتقاد من قبل الكثير من النقاد العرب الذين لم يرضهم هذا النموذج الحداثي الذي سوّقه الغرب وتبناه العرب، فهذا

---

1 – جابر عصفور وآخرون: الغرب بعيون عربية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ج01، ط01، ص 12.

2 – عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 27.

3 – محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص 16.

أدونيس يرى أن «الحاثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوباً من الخارج، إنها حداثة تتبنى الشيء المحدث، ولا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثه، فالحداثة موقف ونظرة قبل أن تكون نتاجاً»[1].

أكيد أن العالم العربي لم يهتم بالحداثة كمفهوم إلا لأنها دعت إلى التجاوز ورفض القديم والسعي وراء التجديد، وهو ما كان يصبو إليه في ظل تراكمات من الاحباطات المتتالية التي ولدتها عصور التخلف والضعف والانهيار الحضاري في شتى المجالات. وحتى يتجاوز هذا الواقع المرير استعجل العالم العربي العبور من جهة كما أجبره الواقع الخارجي متمثلاً في الظاهرة الاستعمارية، من جهة ثانية، على ركوب هذا التجاوز، ولو كان القارب الذي امتطاه ليس من صنع يديه، فانتهى في الأخير إلى نموذج مقلد للحداثة، انعكس في جميع جوانب الحياة العربية بما فيها الحياة الأدبية، حيث ذهب محمود أمين العالم إلى القول بأن «مختلف الاتجاهات في نقدنا الحديث والمعاصر –عامة– هي أصداء لتيارات نقدية أوربية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم ابستومولوجية وإديولوجية»[2].

4– تجليات الحداثة الشعرية العربية:

4–1– تجليات الحداثة في شعر الرواد:

إذا كانت الحداثة رؤية شاملة للكون، ففي مجال الأدب هي مدرسة في الفن والأدب تسعى إلى خلخلة التقاليد الأدبية القديمة والثورة عليها، ولقد جاءت نتيجة وعي الأديب بظروف عصره ثم رفض هذه الظروف. وهذا ما يتضح من خلال مسار شعرنا العربي في العصر الحديث حيث عرف مراحل تجديدية متجاوزة للركود والجمود الذي عاشه الأدب في عصر الضعف والانحطاط، علماً أن هذه الممارسة التجديدية بدأت خلال مرحلة الإحياء التي تجلّت في جهود محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ومن حذا حذوهم، حيث أنقذت الشعر مكبوتة وتجاوزت به ما شهده من جمود في عصر الانحطاط، وأوجدت له فنون جديدة كالشعر المسرحي الذي تألق فيه أحمد شوقي.

---

1 – أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985، ص 84.

2 – محمود أمين العالم: الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، ضمن كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1988، ص ص 75، 100.

وتبلورت الحداثة الشعرية العربية مع ظهور الحركة الرومانسية التي شملت الشعر في الثلث الأول من القرن العشرين بحيث «ارتقت هذه الحركة بالشعر إلى مراتب لم يعهدها من قبل»[1]، وذلك أن شعراء هذه الحركة سعوا إلى تحرير الشعر من القيود الموروثة عن السلف، فاستطاعوا تجاوز محاكاة النماذج الأدبية القديمة من خلال ربط الأدب بالحياة.

وتبلورت هذه الحركة في تجمعات أدبية هي:

أ- جماعة الديوان:

أعلنت هذه الجماعة عن نفسها في الساحة الأدبية سنة 1912م بإصدار كتابها النقدي الذي سميت باسمه وهو "الديوان" الذي اشترك في تأليفه العقاد والمازني، ومن خلاله دعت هذه الجماعة التي ثالثها عبد الرحمان شكري إلى التجديد في الشعر العربي الحديث من خلال التواصل مع الثقافة الغربية والاستفادة من مذاهب الغرب في الأدب والنقد، خاصة الأدب الانجليزي.

يقول العقاد والمازني في مقدمة كتاب الديوان في الإعلان عن أهداف الجماعة: «وأوجز ما نصف به عملنا –إن أفلحنا فيه– أنه إقامة مدّ بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة، ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أهم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى مصر الجاهلية»[2].

لقد أوجدت هذه الجماعة لنفسها من المسوغات ما يبرر الإقبال على هذه الحركة التغييرية العامة، وهذا ما أشار إليه العقاد بقوله: «وهذا العصر طبيعته القلق بين ماض عتيق ومستقبل قريب، وقد بعدت المسافة بين اعتماد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن، ووجد كل ذي نظر فيما حوله عالماً غير الذي صورته لنفسه حداثة العصر

---

1 – محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 23.

2 – العقاد والمازني، الديوان في النقد والأدب، دار الشعب، القاهرة، ط03، د.ت، ص 04.

والتقدمية»[1]. وذهبت جماعة الديوان إلى أن الغاية من دعوتها إلى التجديد لا تعني الخروج عن مقومات تراثنا الأدبي بمقدر ما هي تصحيح لمفاهيم نقدية متحجرة سادت الوسط الأدبي فحالت دون تطويره، إذ أن الإبداع لا يتم دون حرية المبدع أو انعكاس خصوصيته وذاتيته في ما يبدع. وتأكيداً لهذه الحقيقة يقول العقاد: «ليس التجديد هو إنكار فضل العرب أو تعمد الخروج على الأساليب العربية، ولكنه هو إنكار أوهام الذين يحصرون الفضل كله في العرب دون أمم الشرق والغرب من سابقين ولاحقين، أو الذين يختمون على الأساليب بعد القرن الرابع للهجرة، فلا يجيزون لأحد أن يكتب بغير أقلام الأدباء الذين عاشوا في ذلك الزمان، ولا يفهمون أن الأسلوب صورة لنفس صاحبه، وأن الله لم يخلق الطبائع كلها على صورة واحدة، فيكون لها أسلوب واحد في المنظوم أو المنثور، وليس التجديد أن نصنف المخترعات العصرية بأن أحد من العقلاء لا يطالبنا بأن نثبت وجودنا في هذا العصر بهذه الأمارة، ثم لأن العبرة بأسلوب الوصف، لأن الوصف في ذاته، وبروح الشاعر لا بموضوع القصيدة»[2].

حقاً مثلت حداثة الشعر عند جماعة الديوان تجاوزاً حقيقياً للموروث الشعري الذي حاولوا التخلص من قيوده، وتقديم لون شعري جديد من حيث الموضوعات والموسيقى الشعرية، والبناء الفني، فاتجهوا للاهتمام بالجوانب الذاتية، والمشاعر الإنسانية، ومالوا إلى التأمل في الطبيعة والكون، وابتعدوا عن الأغراض والموضوعات التقليدية، وذلك ما تجلى في رثاء عبد الرحمان شكري لشخصيات عصره، إذ جاء برثاء «يختلف كل الاختلاف عن رثاء شعراء النهضة، فليس دموعاً سخينة تذرف ولولة وعويلا، وليس إشادة بأمجاد المرثي وحسناته لبلاده، ولكنها تأملات ذهنية وحديث عن الموت وسطوته. وقد خلت دواوينه من المدح تماماً»[3]. لأن شعراء هذه الجماعة حاولوا الابتعاد عن شعر المناسبات خاصة في تنظيرهم النقدي.

ومن حيث البناء الفني دعا أعضاء هذه الجماعة إلى التزام الوحدة العضوية وتجاوز وحدة البيت، لأنهم رأوا في ترابط أجزاء القصيدة ما يساعد على تحقيق الوحدة

1- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ذار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 109.

2- كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، 1967، ص267.

3- حمدي الشيخ: الحداثة في الأدب، ص 41.

النفسية، والانسجام المضموني للقصيدة. وإلى جانب ذلك أولوا الجانب الموسيقي أهمية واضحة وإن كانت جزئية لم تتعد نطاق التنويع في القافية، وما نتج عنه من ظهور للشعر المرسل الذي كان شكري سباقا إليه.

ب- الرابطة القلمية:

استطاع أدباء المهجر أن يقدموا إضافة نوعية للأدب العربي الحديث، وأن يثروا حركة الشعر الحديث بما أضفوه من سمات تجديدية مميزة لهذا الشعر شكلاً ومضموناً، ابتعدت به عن صفته التقليدية، وأكسبته ملمحاً تجديدياً سرّع خطواته نحو الحداثة الشعرية برز ذلك جلياً مع تأسيس الرابطة القلمية بنيويورك سنة 1920م، حيث لعبت دوراً هاما في نهضة الأدب العربي الحديث حين اجتمعت رغبات شعراء المهجر وأهدافهم في هذا التجمع الأدبي ذي النزعة التجديدية.

فهذا جبران رئيس هذه الرابطة يلخص مشروعه التحديثي كما جاء في رسالة ماري هاسكل «لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة، كان عليّ أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة»[1]. ولعل هذه الرسالة تفصح في محتواها عن دواعي توجه جبران إلى التجديد متمثلة في تبرمه من الطرائق التعبيرية القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن أشيائه وأفكاره، كما تبرز هذه الرسالة طبيعة التجديد الذي أراده والذي شمل جميع جوانب البناء الفني للقصيدة من لغة وموسيقى وأشكال تعبيرية، وموضوعات جديدة.

وكان تجديد شعراء الرابطة القلمية واضحاً في الأوزان الشعرية، فقد مالوا إلى الموشحات الأندلسية فنظموا على منوالها الكثير من قصائدهم لِما وجدوه فيها من تنوع أوزانها وحرية كبيرة في تخير قوافيها، كما نظموا الشعر المنثور الذي يكسر رتابة الوزن الواحد، ونمطية القصيدة القديمة أحادية الصوت، وذلك ما يؤكده جبران حين ذهب إلى أن تعدد الأصوات يزيد في وقع القصيدة ومداها، ويستدعي انتباه القارئ أكثر من الصوت الواحد[2].

---

1 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط03، 1997، ص 77.

2 - عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001، ص 183.

كما يبرز هذا التجديد في استخدام شعراء الرابطة القلمية أشكلا متعددة ومتنوعة من القافية الموحدة والمزدوجة والمتنوعة، كذلك استخدموا أساليب مختلفة في الوزن حين مزجوا بين البحور في محاولة للخروج عن أحادية البحر الشعري، وكسر رتابة أحادية الصوت، وظهرت بعض قصائدهم وقد امتزجت فيها البحور، بحيث يصاغ مقطع شعري من بحر، ويصاغ المقطع الذي يليه من بحر شعري آخر، كما في قصيدة المواكب لجبران.

وأما لغة القصيدة المهجرية كما نظمها شعراء الرابطة القلمية، فقد انتقلت بالشعر العربي الحديث من عصر إلى عصر، وانتقلت بالخطاب الشعري ولغته من الصخب إلى الهمس، ومن التقريرية والنبرة الخطابية المباشرة إلى النجوى والإيحائية، ومن لغة المعاجم الجافة إلى لغة الحياة اليومية، ومن التعقيد إلى البساطة. إنها انعكاسات حقيقية للرومانسية الغربية وتجلياتها في الإبداع العربي الحديث.

ج- جماعة أبولو:

ظهرت هده الجماعة في ثلاثينيات القرن الماضي لتكون إضافة فاعلة في مسار تحديث الشعر العربي، حيث اتجه شعراؤها إلى التجديد في شكل القصيدة العربية ومضمونها انطلاقا من تأثرهم بالثقافة الغربية، وتمثلنهم لمبادئ المذهب الرومانسي.

أصدرت هذه الجماعة مجلة خاصة بالشعر ونقده، أبرز رئيسها أحمد زكي أبو شادي هدفها في مقدمة العدد الأول منها بقوله: «نظراً للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجلّ مظاهر الفن، وفي تدهوره إساءة للروح القومية، لم نتردد في أن نخصه بهذه المجلة»[1]. إنه هدف صريح وواضح قوامه غيرة على الشعر العربي ذي المكانة السامية في قلوب أبناء العروبة، ورثاء للحالة التي آل إليها من جهة، وما أصاب الشعراء من جهة ثانية، ثم محاولة النهوض والارتقاء به بتجاوز تلك العثرات، وتلافي تلك النقائص، وجاء اختيار هذه الجماعة لاسم "أبولو" موافقاً لتوجه شعرائها الذي يميل إلى التجديد والتحرر من القيود السلفية، والتأثر بالمذاهب الفنية الحديثة في أوربا، خاصة المذهب الرومنسي منها.

1 – علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 52.

يقول أبو شادي: «وكما كانت الميثولوجيا الإغريقية تتغنى بأبولو للشمس والشعر والموسيقي، فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي وبنفوس شعرائه»[1].

في ظل هذا التوجه ذي البعد العالمي قام شعراء أبولو بثورة تجديدية في البناء الفني للقصيدة العربية الحديثة، فنادوا بجعل الشعر تعبيراً عن الذات والوجدان، ودعوا إلى تناسق الشكل والمضمون وضرورة الالتزام بالوحدة العضوية للقصيدة، كما دعوا إلى التجديد في موسيقى الشعر، وذلك بالتنويع في القافية، والميل إلى الشعر المرسل إلى جانب المزج بين الأبحر الشعرية في القصيدة الواحدة لكسر أحادية الصوت والإيقاع، فجاءت قصائدهم تحمل عددا من البحور الشعرية ومن الأوزان العروضية، بل مال بعضهم إلى التحرر من القافية[2].

إلى جانب ذلك نادوا إلى تحرر القصيدة في شكلها ومضمونها وفكرتها، فاهتموا بالتجربة الشعرية، بحيث لم تعد القصيدة عندهم انعكاسات للمناسبات الطارئة وتعبيرا عن الأحوال النفسية العارضة وإنما غدت تعكس ذلك الانسجام العميق والمتلائم الوثيق بين التجربة الشعرية وطريقة صوغها فنيا.

كما دعت هذه الجماعة إلى اعتماد الوحدة العضوية في بناء القصيدة بحيث «تصبح كل صورة من صورها بمثابة عضو في بنيتها الفنية»[3]. وإضافة إلى ذلك مالوا إلى التعبير بالصور الفنية بدل التعبير بالألفاظ، فغدت قصائدهم مجموعة من اللوحات الفنية والمشاهد الشعرية الآسرة. يقول إبراهيم ناجي في هذا الصدد: «وأما الصور الشعرية فنعني بذلك أنك حين تقرأ للشاعر قطعة من شعره يكون الشيء وكأنه مرسوم أمامك بوضوح شديد ومجسم اتجاه بصرك»[4].

وأما لغتهم فقد لانت ومالت إلى السهولة والإيحاء والهمس، متجاوزة اللغة التقريرية والنبرة الخطابية المباشرة للقصيدة التقليدية. ذلك أنه كلّما كان للفظة أكثر من

---

1 – المرجع السابق، ص 52.

2 – حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب، ص 32.

3 – نسيب نشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 227.

4 – المرجع نفسه، ص 228.

معنى عرفت طريقها إلى قلب القارئ مهما كانت نزعته، لأنه سيفسرها حسب ذوقه، فتلاقي عنده قبولا وهوى، الأمر الذي يكسب القصيدة الحياة والتجدد المستمرين.

ولعل هذه الجهود التجديدية تبرز أن لأصحاب هذه الجماعة رؤية واضحة لما انتهجوه من تحديث في الشعر العربي، قاد لاحقا إلى ظهور الشعر الحر. يقول أبو شادي في رده على خصومه: «وإني إذا عذرت من لا يقدّرون قيمة الشعر الحر والشعر المرسل وتنوع الأوزان والابتداع فيها، وأثر دلك كله في تحرير التعابير الشعرية من القيود الثقيلة، ودفعها حرة لتكون للأدب العربي شعرا دراماً قوياً بعد أن حرم من ذلك طويلاً في ماضيه»[1].

هذا الدور الذي لعبته جماعة أبولو يراه أدونيس دوراً مهما في تحديث الشعر العربي تنظيراً وإبداعا، يقول في ذلك: «ذهبت حركة أبولو في التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلت جماعة الديوان، وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم، فخلقت وسطاً شعرياً ثقافياً أكثر غنى واستقصاء. ومن هنا أسهمت إسهاما كبيراً في تجاوز شعر النهضة، بخاصة، والتقليدية الشعرية، بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر»[2]. لكن هذه الآراء المشيدة بجهود الجماعة التجديدية لا تعفيها من بعض الهفوات، ومن ثم لا تبعد عنها سهام النقد، حيث يرى كثير من النقاد أنها كجماعة الديوان يبقى نتاجها التنظيري أكثر من نتاجها الشعري، فهي كسابقتها نجحت تنظيرياً على حساب الممارسة الإبداعية الشعرية.

4-2- الحداثة في الشعر الحر:

أ- موقف رواد الشعر الحر من الحداثة:

لا يخفى على متتبعي الحركة الشعرية ذلك الدور الذي لعبته الجماعات الأدبية "الديوان، والرابطة القلمية وأبولو" في تغيير مجرى الشعر العربي الحديث وتجديد مساره، لكن هذا الدور سيتعمق أكثر بظهور حركة تغيير جديدة في العراق في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، تزعمها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، لتنتشر فيما بعد وتعم، باقي ربوع الوطن العربي.

---

1 - أحمد زكي أبو شادي: الشفق الباكي، المطبعة السلفية، مصر، د.ت، ص 24.

2 - أدونيس، الثابت والمتحول، ج 04، صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط02، 2002، ص 107.

وتعد هذه الحركة أقوى حركات التغيير لأن أصحابها ارتقوا بالشعر صعداً إلى مجال تفجير الأشكال الوزنية المستقرة على هيئة واحدة منذ قرون، وتبديل البنى العضوية للقصيدة[1]. وكان هذا الظهور في مرحلة تاريخية شهد العراق خلالها «حركة سياسية مدارها مناهضة رموز الاستعمار البريطاني، وكانت هذه الحركة موازية لحركة اجتماعية نهج فاعلوها نهج الاحتجاج لحالتهم الاجتماعية الصعبة عل محتكري الثروة في البلاد. وقد كانت هاتان الحركتان مدعمتين بحركة ثقافية كبيرة، تجسدت فيما اكتسبه طلاب الجامعة والمتخرجون من المؤسسات التعليمية الغربية من معارف جديدة كفيلة بتغيير تعاملهم مع الواقع ونظرتهم إلى الحياة»[2].

وعكس رواد الشعر الحر هذه الحركة في قصائدهم ببروز النزعة الوطنية والتحررية في أشعارهم، علما أن ذلك لا يعد آخر ما تصبو إليه حركتهم التحديثية، إذ تجلت جهودهم في تحرير الشعر من النظام العمودي بحيث لم يعد البيت الشعري قائماً على نظام الشطرين، «بل أصبحت القصيدة مشتملة على أسطر تتفاوت من حيث عدد التفعيلات، ولم تعد القافية واحدة، بل أضحت متنوعة لا تخضع لنفس النظام»[3]. وبسبب ما طرأ من تغييرات وزينة على هذا النوع من الشعر أطلق عليه أصحابه تسمية (الشعر الحر) وكذلك شعر (التفعيلة)، حيث كان ثورة على الأوزان الخليلية القديمة للتحرّر من قيودها.

عرّفت نازك الملائكة الشعر الحر وهي رائدته بأنه «شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه»[4].

وقد عُدّت نازك الملائكة رائدة الشعر الحر في قصيدتها "الكوليرا" التي نشرتها في أواخر الأربعينيات حيث قادت بعدها حركة الشعر الحر إبداعاً وتنظيراً منطلقة في ذلك من انتقاد واقع الشعر العربي، وذلك حين تقول: «إن الشعر العربي لم يقف بعد على

---

1 – كما خيري بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، بيروت، ط 01، 1982، ط02، 1986، ص 36.

2 – محمد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص ص 24–25.

3 – المرجع نفسه، ص 25.

4 – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط04، 1974، ص 17.

قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية. فنحن عموماً أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية ومازنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمّدنا نحن ما ابتكروا واتخذناه سنة»[1].

إنها نبرة حادة عبرت من خلالها نازك الملائكة عن غضبها من الواقع المزري للشعر العربي الحديث، وما أصابه من جمود نتيجة تلك القواعد والقوالب الجافة المنتمية إلى عصور بالية قيدت الشعر المعاصر، وضيقت عليه آفاق الإبداع، وافتكت منه حريته الإبداعية التي هي وسيلته الوحيدة للتعبير عن الحياة. وبعد هذا الانتقاد الغاضب على واقعنا الشعري المرير تعلن ثورتها على هذه التقاليد البالية والقواعد الجامدة والبنى البائدة لتتاح الفرصة أماما الشعر العربي ليعكس حاضره كما يراه فعلاً في الحياة، فتقول: «والذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاق جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعية) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس ، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»[2].

وأما فيما يتعلق بأسباب ظهور الشعر الحر، تذهب نازك الملائكة إلى أن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا[3]. وترى أن الشعراء المعاصرين وجدوا في شكل القصيدة التراثية ما يعوقهم عن التعبير عن قضاياهم ومشكلاتهم الواقعية، فأرادوا التحرر من قيوده حتى تتاح لهم فرص التعبير عن مشاعرهم، بل ترى أن على الشاعر أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن

---

1 – نازك الملائكة: شظايا ورماد، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، ص ص 5-6.

2 – المرجع نفسه، ص ص 25،26.

3 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 56.

شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر[1].

وإذا كانت حركة الشعر الحر قد فهمت فهماً خاطئاً من قبل بعض الشعراء الذين رأوا في التحديث تجاوزاً كليا للموروث، وخروجا عن الوزن العروضي، حملت نازك الملائكة على عاتقها تصحيح هذا الفهم، فكتبت تقول: «وإنه ليهُمّنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر، بصورتها الحقة الصافية، ليست دعوة لننبذ الأبحر الشعرية نبذاً تاماً ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة. ولا أظنه يخفى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحر، ولذلك لا نرى وجهاً نبرر به ميل بعض الناشئة إلى أن يكتبوا شعرهم كله بالأوزان الحرة»[2].

إن اتجاه حركة الشعر الحر الذي ظهر في العراق ما لبث أن امتد إلى باقي ربوع الوطن العربي، متنقلاً من بلد إلى بلد، يتلقفه الشعراء الشباب من أمثال صلاح عبد الصبور في دفاعه عن موقفه من التجديد يرى أن التفعيلة قادرة على التطور لأنها نقطة التقاء الشعراء، ومثلها القافية. ويسوق مثالاً على ذلك التطور في تراثنا الشعري بالحديث عن الموشحات كلون شعري عرف في العصر الأندلسي، وخرج عن خط القصيدة العمودية، لكنه لم يلغها، إذ يرى أن «التفعيلة مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشاعر والناقد، غير أنه ليس هو المصطلح الوحيد المشترك، فالقافية أيضا مصطلح نغمي قابل للتطور، فقد كانت في مراحلها الأولى موحدة ثم عرفت التنوع في تراثنا حين ظهرت الموشحات والمخمسات والمربعات والمسمطات والدوبيت الفارسي، والثنائيات العربية»[3].

أما عبد المعطي حجازي فيرى أن الشعر مرتبط بالحياة يتغير بتغيرها، «فإذا كانت حياتنا قد تغيرت فالتجديد أصبح ضرورة ملحة في حياتنا، ومن ثم يجب أن تتغير

---

1 - المرجع السابق، ص 58.

2 - المرجع نفسه، ص 47.

3 - صلاح عبد الصبور: الشعر الجديد لماذا؟، المجلة المصرية، ع59، 1961، ص 59، نقلا عن: عالم الفكر، مج 19، ص 20.

الرؤيا الشعرية تبعاً لتغيرات الحياة»[1]. وفي حديثه عن عناصر التجديد في الشعر ومصوغات وجودها يرى حجازي أن كثيراً ممن يدعون نظم الشعر يظنون أن الفارق بين الشعر القديم والشعر الحديث هو الوزن، إذ يعتمد الشعر القديم على وحدة الوزن والقافية، بينما يتميز الشعر الجديد بثلاث ميزات هي الوزن والمعجم والاستعارة. فحسب رأيه أن القصيدة الجديدة لا تكون كذلك إلا بمدى خروجها عن الوزن والقافية القديمين. فهذه القصيدة حين طرحت الوزن والقافية كانت مضطرة لأنها أرادت أن تكون بمنأى عن أسر اللغة القديمة. وهذا الأمر يختلف عن إسقاط الوزن كأساس للتجديد، ذلك أن الذين تمردوا على الوزن القديم لم يفعلوا ذلك بحثا عن السهولة، وإنما لكي لا يختلط النظم والشعر[2].

ب- موقف حركة شعر من الحداثة:

استمرت ظاهرة الشعر الحر في تطورها المتجاوز لمقومات الشعر التقليدي، فظهرت في لبنان "حركة شعر" التي قادها في الخمسينات من القرن الماضي أدونيس ويوسف الخال، اللذان لم يكتفيا برفض القديم، بل دعوَا إلى ضرورة تجاوز مرحلة التجديد الأوّلي الذي رفع لواءه جيل الرواد بتجمعاته الثلاثة المتأثرة بالمنهج الرومانسي المنعكس في إنتاجها الشعري.

يقول يوسف الخال موجهاً سهام نقده الصريح إلى شعر تلك المرحلة في بيانه الأول الذي صدر في مجلة "شعر" في عددها الأول: «إن الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي، وهو شعر مختلف عن هذا العصر، إنه في كلتا الحالتين شعر غير حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي، فعمود الأغراض هو هو، ووحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليها أي تعديل، الأغراض الشعرية القديمة بالرغم من بعض المحاولات المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة»[3].

وفي البيان نفسه، يوضح يوسف الخال ملامح الشعر الحداثي الذي تنشده حركة شعر والذي يرتكز على مبادئ التحديث الشعري إلى جانب تحديث الذهنية العربية حتى

---

1 - حمدي الشيخ: الحداثة في الأدب، ص 51.

2 - أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع، ع 09، السنة الثالثة، ص 08.

3 - يوسف الخال: بيان شعري عن كتاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر لكمال خيري بك، ص 67.

تكون في مستوى الشعر الإنساني، يقول: «على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى، وأعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالميّ الصفة، بل عالمي المستوى أيضاً»[1].

والملاحظ أن هذا القول يعكس طموح صاحبه الفائق للوصول بالشعر إلى مراتب العالمية من خلال الثورة على كل المثبطات التي اشتكى منها الشعراء الذين سبقوه إلى واحة الشعر العربي في العصر الحديث.

وفي دعوته إلى لتجديد يربط يوسف الخال الشعر بالحياة، مثلما فعل عبد المعطي حجازي، وإن كانت الحال أوضح وأرسخ في المفاهيم النظرية عند يوسف الخال الذي لا يرى التحديث ظاهرة شكلية تخص الشعر وحده، بل يراه موقفاً كيانياً من الحياة إذ يقول: «والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السّلفي والمألوف»[2].

هذا المفهوم الرؤيوي للشعر عند يوسف الخال يقاسمه إياه أدونيس الذي يرى أن رؤيوية الشعر سبب في تحديثه المستمر، فهو يقول عن الشعر الحديث أنه «رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذاً، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها»[3].

ومن ثمة فالرؤيوية تنأى بالشعر على أن يكون مناسباتياً يصف الوقائع ويرصد الأحداث الفانية، وفي ذلك تجاوز صريح لخصائص الشعر التقليدي، فأن يكون الشعر رؤيوياً فهو شعر حداثي. وانطلاقاً من أن الشعر رؤيا، والرؤيا في جوهرها إعادة نظر في أساليب التعبير ونظام الأشياء، لذلك يرى أدونيس «أن الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة، إنها قبول بكل مستلزمات

---

1 – يوسف الخال: الحداثة في الشعر، نقلاً عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ج03، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1996، ص 14.

2 – يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 17.

3 – أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع 11، صيف 1959، ص 79.

الحداثة: الكشف، المغامرة واحتضان المجهول»[1]. لذلك فهي تعني في نظره «الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة لتغيير هذا النظام»[2].

وبذلك فالحداثة في نظرة حركة شعر، صراع وتصادم بين الحاضر والماضي من جهة، وبين النظام الداخلي والنظام الخارجي للأمة، أي مع الأمم الأخرى مما يكسبها بعدا إنسانياً. ويؤكد أدونيس على البعد الإنساني للحداثة الشعرية والانفتاح على الآخر والتأثر به، وهي نزعة عرفت منذ جيل الرواد، يراها سبيلا إلى التجديد حيث يقول: «لا بد للشعر العربي المعاصر في ضوء ما قدمناه من أن يتخطى قيم الثبات في تراثه الثقافي على الجملة، لكي يقدر أن يبدع شعراً في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها. وكما هو طبيعي أن لا يرى في تراثه الشعري قيماً نهائية، كذلك طبيعي أن ينظر إلى تراثه الحضاري من هذه الزاوية. هكذا يصبح التراث العربي شعراً وثقافة جزءاً من الحضارة الإنسانية. ولا معنى لهذا التراث إلا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة، وبقدر ما هو إنساني، وبقدر ما يقوم على الحرية والبحث، ولا يلتمس الشاعر العربي المعاصر ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل»[3].

إنه يدعو بذلك إلى حتمية قيام شعر الحداثة العربي على تجاوز الموروث السلفي، وأن يخرج عن بوتقة الشعر القديم، ويسعى للمشاركة في بناء المشروع الحضاري العالمي، وذلك باكتساب المواصفات العالمية للشعر، إلى جانب مراجعة تراثنا لأخذ ما كان منه موافقاً لروح العصر، ومسايراً لصفة الحضارة الإنسانية.

وإذا كانت الحداثة في سياقها التاريخي الغربي هي «سؤال جوهري عن تصدع الأنا العميق، وبذلك يتبدل مجال المعنى، ويتغير حيز المقدس وطبيعة القيم والمعايير في الأحكام »[4]، فإن أدونيس يتبنى هذا الموقف الغربي حين يذهب إلى أن التجديد وجب أن يكون قناعة ذاتية وحقيقة اعتقادية تنبع من ذات الشاعر الذي يهدف إلى تحقيق هذه الغاية. فهو يقول: «لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوماً شعرياً حديثاً إلا إذا عانى في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكرة إذا لم يكن عاش التجدد، فصفى من

---

1 – أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص 102.

2 – المرجع نفسه، ص 115.

3 – المرجع نفسه، ص ص 49–50.

4 – مشري خليفة، القصيدة في النقد العربي المعاصر، ص 33.

التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة. فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي نثور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي»[1].

إن جرأة أدونيس في الدعوة إلى تجاوز كل ما هو تراثي سلفي، والانفتاح على ما هو عالمي، لتحقيق فعل الحداثة الشعري لم يخلصه من إطار الثقافة العربية. ففي خضم اعترافه بتماهيه في الثقافة الغربية يكشف عن تجذر أصول الثقافة العربية في أعماقه حين يقول: «أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي الغربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته.. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عندي الجرجاني، خصوصاً من كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية –التعبيرية»[2].

وحين يلتفت أدونيس إلى بناء القصيدة العربية الذي يمثل جوهر التحول الحداثي، لا يبدي رضاه عن قصيدة الشعر الحديث. فعلى الرغم من دعوة جيل الرواد في افتتاحيات مدوناتهم الرسمية "كتاب الديون، مجلة أبولو، كتاب الغربال" إلى ضرورة التزام الوحدة العضوية ووحدة الموضوع، والابتعاد عن لغة القواميس الجافة، وتحاشي النبرة الخطابية المباشرة، إلا أنه يرى بأن هذه القصيدة مازالت مثقلة بعيوب الشعر التقليدي، فهو يقول: «فنحن نرى في معظم القصائد المعاصرة تشققاً في هيكلها ووحدتها. هناك مضامين حديثة بالمعنى النسبي، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطابية، خطابية الفكرة حيناً، وخطابية العاطفة حينا آخر، وعلى التركيب المباشر، وعلى التشابيه والأوصاف والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الحديث، واستعاض عنها بالصورة التركيبية: الصورة– الرمز، أو الصورة – الشيء. وهناك أساليب حديثة إلا أن مضامينها قديمة، لأنها في ذروة ما توصف به، بكاء جميل»[3].

---

1 – أدونيس: زمن الشعر، ص 54.

2 – سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص 77.

3 – أدونيس، مجلة شعر، ع 02، ص 82.

وإذا كانت حقيقة الشعر الحديث مع ظهور حركة شعر، على تلك الحال التي لا تخلو من سوداوية لكثرة ما فيه من عثرات تبطئ من تحوله الحداثي كما رآه أدونيس حينها، فإنه يطل علينا بعد ذلك بدراسة مغايرة يظهر خلالها الرضى عن هذا الشعر من خلال موزانة بين القصيدة الجديدة والقصيدة العربية التقليدية، يقول: «مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة بشكل أو بآخر حتى اليوم، تنهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بينها نجد أن الأولى إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، إذ تلتمس جماليتها بالتالي، في جمالية البيت المفرد، فإن القصيدة الجديدة وحدة متماسكة حية متنوعة، وهي تُنقد ككل لا يتجزأ شكلاً ومضموناً»[1].

1 – أدونيس، زمن الشعر، ص 45.

الفصل الأول

مسارات حداثة الشعر الجزائري

مسارات حداثة الشعر الجزائري:

1- النهضة بين الواقع والمفهوم:

شاع في العصر الحديث مصطلح النهضة كمؤشر لرقي المجتمعات وتطورها، وكقاعدة لتمام بنائها الحضاري وتميزه، سواء لدى أمم الغرب أم أمم الشرق. ولطالما وردت كلمة (نهضة) مرفوقة بسلسلة من المصطلحات الملازمة لها حتى أضحت لا تذكر إلا بذكرها، لتغدو قرينة دالة عليها، ومحقة لوجودها. ومن هذه المصطلحات نجد: (البعث، الإحياء، المعاصرة، التجديد، التحديث...)، علما أن جميعها يمثل محطات فارقة في مسار نهضة أية أمة من الأمم، بحيث يؤدي الانتقال من إحداها إلى الأخرى التي تعقبها، إلى بناء المشروع النهضوي الذي تصبو تلك الأمة إلى تحقيقه، والذي من خلاله تحقق حداثتها .

وإن وعي الإنسان العربي بالنهضة بدأ مع إدراكه لطبيعة علاقته مع الأجنبي باعتبارها علاقة تفاوت تاريخي محدد للتقدم أو التخلف، للرقي أو الانحطاط[1]. هذه النهضة تؤرخ كتب التاريخ وكذا كتب الأدب لبدايتها في المشرق بحملة "نابليون بونابرت" على مصر سنة 1798م، وهي لحظة التصادم الحضاري بين الشرق الضعيف والغرب القوي، كذلك نستطيع التأريخ لها في بلاد المغرب العربي عامة، والجزائر خاصة، بالاحتلال الفرنسي لهذه الأخيرة سنة 1830. علما أن فترة نصف قرن من السبق الزمني كافية لجعل بلدان المشرق العربي سباقة في النهوض على بلدان المغرب العربي، كما تُقدم مبررا كافيا على تأثير المشرق في المغرب العربي، خاصة في ميدان الأدب، إذا وضعنا في الحساب ما بينهما من روابط قوية قادرة على تعزيز التواصل بينهما.

على هذا الأساس المتين من العلاقات ارتبطت حداثة الشعر الجزائري بحداثة الشعر العربي في بلاد المغرب والمشرق العربي ارتباط جوار واتصال، بل ارتباط تأثير وتأثر، فكما اتجه المشرق العربي إلى تحديث أدبه عامة وشعره على وجه الخصوص، فعل المغرب العربي الشيء نفسه، بما فيه الجزائر، حيث مر مشروع تحديث الشعر فيها بمسارات عديدة انطلاقا من الإحياء فالإصلاح، وصولا إلى المعاصرة.

---

1 - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، دار توبقال للنشر، المغرب، ط01، 2006، ص 44.

2- مؤلفات في الطريق:

حين نبحث عن معالم الشعر الجزائري من خلال ما أجري حوله من دراسات، نجد ثلة قليلة من المؤلفين الذين اهتموا بهذا المبحث، فأفرد له البعض منهم مؤلفا خاصا، وأشار إليه البعض الآخر كجنس من أجناس الأدب الجزائري ضمن مؤلف عام يشملها جميعا، أو يشير إلى بعضها. كما قدم البعض الآخر دراسات خاصة تتناول ضربا من موضوعات الشعر الحديث. وللتوضيح نقدم هذا الجرد العام لأبرز تلك المؤلفات مرتبة ترتيبا زمنيا:

- **شعراء الجزائر في الحاضر:** ألفه محمد السنوسي(1902-1974)، ويعد أول مصنف في هذا الباب، صدر بتونس سنة 1927، عمد خلاله إلى جمع قصائد الشعراء الذين توسم فيهم تمثيل الشعر الجزائري. وبقي هذا المؤلف مرجعا وحيدا لمن رام الاطلاع على الشعر الجزائري إلى غاية سنة 1966.
- **دراسات في الأدب الجزائري الحديث:** ألفه أبو القاسم سعد الله، ليسد به نقصا واضحا في هذا الباب، وتشير مقدمة طبعته الأولى إلى أنه صدر سنة -1966- أفرد خلاله المؤلف مبحثين للشعر: الأول بعنوان تصميم للشعر الجزائري الحديث، أشار فيه إلى حال الشعر الجزائري قبل فترة الإصلاح التي عرفتها الجزائر وأثناءها وبعدها، ثم ذكر أسباب تطور هذا الشعر، مردفا ذلك بتصميم لمسار الشعر الجزائري الحديث، ثم ذكر موضوعات هذا الشعر، خاتما دراسته بالحديث عن خصائصه. وأما المبحث الشعري الثاني فتناول فيه الكاتب الغزل في الشعر الجزائري[1].
- **الأدب الجزائري المعاصر:** تأليف سعاد خضر، فعلى الرغم من تأليفه بالعربية إلا أن المطلع عليه سرعان ما يصاب بخيبة التوقع، لأنه لا يتناول إلا الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية وكذا الأدب الأمازيغي الشفهي، ويضرب عن ذكر الأدب المكتوب باللغة العربية. صدر هذا المصنف سنة 1967.
- **تاريخ الأدب الجزائري:** لمعمد الطمّار، وهو كتاب شامل تتبع المراحل التاريخية للأدب الجزائري مخصصا الفصل التاسع منه للشعر الجزائري الحديث تحت عنوان(النهضة- اليقظة- الثوري)، وهي مصطلحات توافق طبيعة عصر النهضة من جهة، كما توافق حال

1 - أبو القاسم سعدالله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط03، 1985، ص ص 31-73.

الجزائر التي كانت خاضعة للاستعمار من جهة ثانية. ولئن أُغفل تاريخ صدور هذا الكتاب، فإن القرائن كلها توحي بأنه يعود إلى سنة 1967.

في هذا الكتاب تطرق المؤلف إلى طبيعة السياسة الاستعمارية المنتهجة من فرنسا تجاه الشعب الجزائري بسعيها إلى تحقيق منابع الثقافة الوطنية، واستبدالها بثقافة المستعمر لتسهل السيطرة على هذا الشعب، كما بين كيف كانت ردة فعله حفاظا على هويته، حيث هاجر الكثير من أبنائه المتعطشين للعلم إلى تونس ومصر لاستكمال دراستهم فاستفادوا من تواجدهم خارج وطنهم بالانفتاح على الثقافة العربية الإسلامية التي كانت لهم عونا حين عودتهم للنهوض بمجتمعهم[1].

- **الشعر الجزائري الحديث:** ألفه صالح خرفي ليسهم في إثراء الدراسات التي خصت الشعر الجزائري في العصر الحديث، ويبدو أن مضمونه كان أقرب إلى التعبير الحقيقي على دلالة عنوانه، ذلك أن صالح خرفي توقف عند أهم المؤثرات السياسة التي أسهمت في تطور الشعر الجزائري، وانعكست جلية في إبداعه، وارتبطت مباشرة بموضوعاته، إلى جانب إشارته إلى علاقة الشعراء بواقعهم الاجتماعي، وبالرؤى الفكرية والاتجاهات الإصلاحية التي ظهرت في الجزائر الحديثة[2].
- **قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر:** ألفه عبد الله الركيبي، وهو من الدراسات التي اهتمت بالشعر الحديث وأثرت رصيد مكتبته، قدم له بتاريخ 1970/01/01، ليعد بذلك من الكتب الأولى المهتمة بهذا المبحث. أبرز خلاله الكاتب انفتاح الشعر الجزائري الحديث على قضايا الأمة العربية، وتفاعله معها، خاصة القضية الفلسطينية وقضية العروبة، ليختمه بالوقوف على خصائص البناء الفني مركزا على مفهوم الوحدة في بناء القصيدة.
- **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية:** ألفه محمد ناصر، ويعد من الدراسات المتخصصة التي اهتمت بالشعر الجزائري خلال فترة زمنية محددة تمتد من 1925 إلى 1975. وتمتاز هذه الدراسة عن سابقاتها بطابعها الأكاديمي، إلى جانب استفاضتها في الإلمام بالشعر الحديث ، مركزة في تبويبه على طبيعة اتجاهاته الفنية ثم استظهار خصائصه الفنية المتعلقة باللغة والموسيقى والصورة الشعرية.

---

1 – محمد الصالح طمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ص283.

2 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ص97.

3- مسارات تحديث الشعر الجزائري:

إن المؤلفات السابق ذكرها، وإن أعطت في مجملها صورة عن الشعر الجزائري الحديث يطمئن إليها الدارس، ويستخدمها منطلقا للاستفاضة في البحث، إلا أنها لم تشر إلى مسارات تحديث هذا الشعر، وأهم المراحل التي مر بها لإتمام هذا التحديث، عدا كتابي أبي القاسم سعد الله ومحمد ناصر، ففي باب "تصميم للشعر الجزائري الحديث" قدم سعد الله تصميما يبرز أهم مساراته، وفي ذلك يقول:« ولدراسة ذلك الشعر دراسة تتمشى مع الآراء السابقة، وضعنا له هذا التصميم، وذلك بتقسيمه حسب الفترات التي يكثر فيها الصراع الشعبي، وتتدافع أثناءه الأمواج الوطنية في أشكال مختلفة. ومن الممكن أن يكون هذا التصميم على النحو التالي:

01- شعر المنابر: من أواخر القرن الماضي إلى 1925.

02- شعر الأجراس: 1925-1936

03- شعر البناء: 1936-1945

04- شعر الثورة: 1954[1].

وأما "محمد ناصر" في مؤلفه "الشعر الجزائري الحديث"، فقد قسم هذا الشعر إلى ثلاثة اتجاهات كبرى، أطلق على الأول منها تسمية(الاتجاه التقليدي المحافظ)،[2] وضمنه شعر الحركة الإصلاحية التي لاح سناها في أفق الجزائر مع بداية القرن العشرين، واستمرت حتى بداية ثورة التحرير وسمى الثاني بـــ (الاتجاه الوجداني الرومانسي)[3]، مشيرا إلى أن بوادر ظهوره انطلقت مع ظهور اليقظة القومية قبل الحرب العالمية الأولى وأثناءها. وكانت بدايته الفعلية بعد الحرب العالمية الأولى مع بداية ظهور الوعي الاجتماعي والسياسي في المجتمع الجزائري.

وإذا كنا نلاحظ تداخلا زمنيا بين هذين الاتجاهين: التقليدي والرومانسي، فلأنهما قاما على أساس الصراع الذي قوامه الانتصار إما للمحافظة أو التجديد من جهة، وعلى واقع المجتمع الجزائري الذي شهد تحولا في واقعه بعد الحرب العالمية الأولى، صار

---

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص ص 35، 36 .

2 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط02، 2006، ص37.

3 - المرجع نفسه، ص81.

مغايرا لما كان عليه قبلها وأثناءها، حيث قاده هذا التحول إلى الخروج من دائرة اليأس والقنوط إلى رحابة الأمل المتجدد، سواء لدى المحافظين الذين ركبوا حركة الإصلاح أو لدى الوجدانيين الذين كانوا يصبون إلى التغيير والسعي نحو الأفضل.

أما الاتجاه الثالث، فأطلق عليه محمد ناصر تسمية "الاتجاه الجديد/ "الشعر الحر"، وقسمه إلى ثلاث مراحل على النحو التالي:

01- المرحلة الأولى: 1955- 1962.

02- المرحلة الثانية: 1962-1968.

03- المرحلة الثالثة: 1968- 1975.

وقصد بالمرحلة الأولى بداية ظهور الشعر الحر في الجزائر، أي مرحلة التأسيس، حيث عرف الشعراء أصحاب هذه المرحلة بجيل الرواد. ومثلت المرحلة الثانية أصعب فترات الشعر الجديد في الجزائر، حيث انسحب جيل الرواد بعد الاستقلال من الساحة الأدبية لأسباب ذاتية تارة وعامة تارة أخرى، فنتج عن ذلك ركود ثقافي مرّ خلاله الشعر بسنوات عجاف. أما المرحلة الثالثة والأخيرة؛ فهي مرحلة الانبعاث الفعلي لهذا الشعر والنهضة الحقيقية له، والتي نتجت عن متغيرات المجتمع الذي شهد في تلك الفترة؛ تحولات كبرى سياسيا واقتصاديا وثقافيا[1].

وبما أن التطور التاريخي، والمسار الزمني هو الأقرب إلى الدقة في تصميم مراحل أي فن من الفنون، فإننا آثرناه في تحديد مسارات الشعر الجزائري الحديث، مع ميل واضح وقريب إلى تصميم محمد ناصر في مؤلفه "الشعر الجزائري الحديث". وإن كنا قد غيرنا بعض التسميات وأضفنا بعض المسارات تبعا للامتداد الزمني في فجر النهضة الجزائرية إلى يومنا هذا، وتبعا لما رأيناه مناسبا لحقيقة تطور هذا الشعر. فكان تقسيمنا له إلى ثلاثة مسارات على النحو التالي:

01- مسار الإحياء: يمتد من النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي إلى بدايات القرن العشرين. وكان اختيارنا لهذه التسمية راجعا إلى ذلك التجاسر الوثيق بين الشعر الجزائري ونظيره المشرقي، فغالبا ما كان الأول موافقا للثاني، متأثرا به في انبعاثه

1 - المرجع السابق، ص147.

وتطوره لقوة الصلة بينهما المرتكزة على الامتدادات الجغرافية والاعتبارات الثقافية، وقد مرّ مله بمرحلة إحياء بعد جمود.

02- مسار الإصلاح والتجديد: يمتد من بُعيد الحرب العالمية الأولى إلى غاية اندلاع ثورة التحرير، ويتفرع بدوره إلى مسارين متلازمين هما:

أ- الشعر الإصلاحي التقليدي.

ب- الشعر الرومانسي التجديدي.

03- مسار التحديث (الشعر المعاصر/الشعر الحر): يمتد من بدايات النصف الثاني من القرن العشرين إلى مطلع القرن الواحد والعشرين، وينقسم بدوره إلى:

أ- مسار التأسيس: 1955-1962.

ب- مسار الصمت والانتظار: 1962-1968.

ج- مسار الانبعاث: 1968-1975م

د- مسار التأصيل والاستمرار: 1975 وما بعدها.

3-1- مسار الإحياء:

ترجع البدايات الحقيقية للشعر الجزائري الحديث إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، حينها كانت الحركة الأدبية المغاربية وثيقة الصلة بالمشرق العربي الذي شرع في تحقيق نهضته التي بدأت « باستلهام التراث والاستفادة من عناصر القوة فيه ، إلى جانب ما بدأت تسهم به حركة الترجمة والنقل والطباعة والنشر ، والانفتاح على الثقافة الأوروبية »[1].

وإذا كانت حملة "نابليون بونابرت" على مصر سنة 1798م تمثل بداية النهضة في بلاد المشرق العربي بحسب رأي المؤرخين ،فإن احتلال فرنسا للجزائر سنة 1830م يمثل هو كذلك بداية النهضة في بلاد المغرب العربي عامة والجزائر خاصة.

ففي الجزائر شكل شعر المقاومة نواة للنهضة الأدبية، وفي طليعتها الشعر الذي دخل في مسار الإحياء ،حيث أمدته هذه المقاومة من عناصر القوة ما ساعده على تجاوز الجمود والتقليد والضعف الذي ألمّ به فيما مضى من سنين وعهود جراء سياسة التتريك إبان العهد العثماني.

1- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط02، 2009، ص15.

وإذا كان الأمير عبد القادر أول من حمل لواء المقاومة ضد الغزو الفرنسي، فكذلك كان أول من حمل راية النهضة الشعرية في الجزائر في تلك المرحلة، فاستطاع أن يحيي الشعر وينهض به من كبوته، فجاءت أشعاره تحمل معنى البطولة والفدى، وتمجد القيم النبيلة من اعتزاز بالشخصية الوطنية، وافتخار بالشجاعة والفروسية، وفخر بالإقدام في مقاومة جيوش فرنسا، وتغن بالشهامة والنبل والعز والإباء، فسار بذلك في درب فرسان الشعر العربي القديم، متبعا خطوهم، ناسجا على منوالهم، فكان شعره رجعا لأشعار عنترة بن شداد، وأبي الطيب المتنبي، وأبي فراس. أولئك الفحول الذين تغنوا هم أيضا بالفروسية والشجاعة والإباء، فبقيت قصائدهم خالدة إلى حاضر يومنا.

نهج الأمير عبد القادر نهجاً إحيائياً في شعره، فكان رائداً في للبعث والإحياء في بلاد المغرب العربي عامة والجزائر خاصة كما كان محمود سامي البارودي رائداً للشعر في بلاد المشرق، «فهما معاً يمثلان مدرسة الإحياء والتجديد، وقد اشتركا في صفة البطولة في الشعر والحرب، فكل منهما خاض المعارك في ميدان القتال، كما عانى كلاهما المنفى والغربة»،[1] فحق أن يلقبا بشاعري السيف والقلم.

لقد عادت أشعار الأمير عبد القادر بقصيدة الشعر الجزائري إلى عصور الشعر العربي الزاهية، فهو ينظم على شاكلة الشعراء القدامى، خاصة أنه عاش ظروفاً مشابهة لظروفهم من بداوة وحرب وفروسية، وكر وفر، فغدا صوته مشابها لأصوات أولئك الشعراء الذين عاشوا في العصر الجاهلي والعصر العباسي. فأنت حين تسمعه يقول مخاطباً زوجته (أم البنين):[2]

وعنـــي ســـلي جـــيش الفرنســـيس تعلمـــي بـــأن منايـــاهم بســـيفي وعسّـــالي

نستحضر قول عنترة العبسي حين خاطب ابنة عمه(عبلة) قائلا: [3]

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهـلة بمـا لا تعلـــــــــمي
يخبرك من شهـــد الوقيعـة أننـــــي أغشـــــى الوغـــــى وأعف عند المغنم

وحين يقول الأمير واصفا فرسه:

---

1 – عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص15.

2 – ديوان الأمير عبد القادر: جمع – تحقيق- شرح وتقديم العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط03، د.ت، ص49.

3 – الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة ومطبعة مصطفي الباني الحلبي وأولاده، مصر، ط03، 1959، ص 159.

سلي الليل عني كم شققت أديمه على ضامر الجنبين، معتدل عال

تجد نفسك مصغيا لامرئ القيس وهو يصف فرسه حين خرج في رحلة الصيد:[1]

وقد أغتـــــدي والطـــــير في وكناتهـــا بمنجرد قيـــد الأوابد هيكـــل

مكر مفـــــــر، مقبـــــل مدبـــر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

ولما يقول الأمير مفاخرا:

سلي البيد عني والمفاوز والربى وسهلا وحزنا، كم طويت بترحالي

تخال نفسك مصغيا إلى المتنبي وهو يفتخر بشجاعته قائلا: [2]

صحبت في الفلوات الوحش منفردا حتى تعجب مـــــني القور والأكم

فالخيـــل والليل والبداء تعـــــرفـــني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

طرق الأمير في ديوانه الأغراض الشعرية التقليدية، فأكثر من الفخر والحماسة، ونظم الغزل إلى جانب الوصف والرثاء. وكان في ذلك كله وفيا للعمود الشعري التقليدي، يستمد تعابيره الشعرية من بيئته البدوية راجعا بها إلى عصورها الأولى، حيث يوغل في غريب اللفظ أحيانا، ويميل إلى استعمال السهل منه أحيانا أخرى، وهو يستطرد في وصفه كما فعل القدماء، وبذلك طغت على شعره ظاهرة التقليد واستعمال القوالب التعبيرية الجاهزة، إلى جانب تفكك بناء قصيدته لارتكازها على وحدة البيت. علما أن هذه النقائص الفنية التي وقع فيها الأمير، لم يسلم منها شعراء الإحياء في المشرق أيضا. ورغم ذلك استطاع الأمير أن يعبر عن واقعه بصدق وحرارة، كما استطاع أن يعيد إلى قصيدة الشعر الجزائري وهجها وصفاءها كما كانت القصيدة العربية في عصورها الأولى.

ظهر إلى جانب الأمير عبد القادر، في مرحلة الإحياء، عدد قليل من الأدباء والشعراء، لعل أبرزهم القاضي الأديب "محمد الشاذلي" الذي عاش في الشرق الجزائري. وبعكس الأمير الذي اتسم في مقاومة العدو بالشجاعة والإباء، فإن هذا الأخير "محمد الشاذلي" رفع صوت الشكوى والتذلل ، يبرز هذا الصوت الضعيف في قصيدته التي بعث

---

1 – المرجع السابق، ص ص 29، 30.

2 – ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 332.

بها إلى الأمير، يشكو فيها ظلم الاحتلال وبطشه بأهالي قسنطينة حين اقتحمها سنة 1839م. يقول مخاطبا حامل الرسالة: [1]

وبلّغ له شكوى قسنطينة بمـــــا يسوء ذوي الأحلام والله يشهد
وذلك أن الكفر حل بها، وفي عمالتها من كل أرجائها يبدو
ترى أهل دين الله حقا أذلـــــة وذو الكفر في عز للحق يجحد

إلى أن يقول:

هلمّ لنا يا ابن الرسول، فإننا بذل وخسران، ونصرك نقصـــد
وبادر لقمع الكفر يا ابن نبينا عسى نفحة من عند جدك تُنجد.

إن مرحلة الإحياء التي انطلقت قوية كما تبين من هذه الأمثلة الشعرية، لم تدم طويلا، إذ سرعان ما عادت للشعر الجزائري انتكاسته في ظل وجود استعماري بغيض يحارب مصادر الإشعاع الثقافي الأدبي ليوطد في ظلام الجهل أركانه. إذ قام بنفي بعض رجال العلم والأدب، وضيق على بعضهم الآخر، فاضطر إلى الهجرة، وآثر البعض الآخر الانسحاب والانزواء بعيدا، فخيمت ظلال الجهل من جديد على الساحة الفكرية والأدبية.

إن هذا التقهقر الأدبي راجع إلى عوامل كثيرة، تجلّت في مجملها في انتكاسة شعر مرحلة الإحياء، تأتي في مقدمتها شراسة الاحتلال الفرنسي الذي ألحق الدمار بالبلاد، وشرد العباد، وزرع الخوف والرعب في النفوس، وعطّل الحياة الاقتصادية بمصادرة أملاك المواطنين، فتردت الأوضاع الاجتماعية وانتشر الفقر، كما استشرى الجهل بسبب محاربة هذا الاحتلال قنوات المعرفة والتعليم من مساجد وزوايا وأوقاف [2] لتخيم الكآبة على أبناء الجزائر، ويتسرب اليأس إلى نفوسهم، وتنحدر الساحة الثقافية والأدبية إلى الجمود والضعف.

---

1 - أدونيس، زمن الشعر، ص 45.

2 - عمر بن قينه: في الأدب الجزائري الحديث، ص17.

هذه الحقيقة يؤكدها محمد ناصر حين يشير إلى «أن الضعف والانحطاط اللذين وصل إليهما الشعر في تلك الفترة، إنما كان نتيجة حتمية لما كانت تعانيه الثقافة العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب، ناجم عن الاستعمار الفرنسي»[1].

هذا الاستعمار الاستيطاني سعي إلى تجريد الشعب الجزائري من هويته العربية الإسلامية بمحاربة قنواتها، واستبدالها بقنوات تصب في الثقافة الفرنسية الغربية، فترتب على هذه السياسة ظهور جيل مفرنس هجر ثقافته الأصلية، وتعلق بأهداب الثقافة الغربية، وابتعد عن أدبه العربي، ومال إلى الأدب الفرنسي. هذا الاستلاب الثقافي سلاح خطير عوّل عليه الاحتلال لفرض سيطرته على الجزائر.

وصف أحد رواد الإصلاح ممن عايشوا تلك الفترة حال شباب الجزائر الذين استهوتهم ثقافة الغرب وأدبه، واستلب عقولهم، فقال: «ترى شابا يرفع عقيرته بأشعار "فيكتور هيجو"، والآخر معجبا بروايات "شكسبير"، وهكذا فلا شغل لتلك الفئة إلا حمد رجال أوروبا، وتمجيد نثرهم وشعرهم واختراعاتهم.ومن المحال أن يخطر في بال أحد ذكر علّامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلق، أو إصلاح مصلح شرقي. وأمثال هؤلاء عندهم كلَا شيء في الوجود»[2].

ولئن كان هذا الأمر يعني أن الشعر الجزائري سيؤول، في حال استمرار هذه الظروف الصعبة، إلى الزوال والاندثار، فثمة عامل قوي تمسك به أبناء الجزائر حال دون ذلك، وهو عامل الدين الذي حفظ لغتهم ومعها ثقافتهم وأدبهم، فكان هذا العامل الصخرة التي انكسرت على سطحها أمواج الغزو الثقافي العاتية. فالشعب يرى في حفاظه على لغته حفاظا على دينه وعقيدته، لذا ارتبط أبناؤه خاصة المتعلمين منهم بمراكز التعليم الدينية، مساجد وزوايا وكتاتيب، وكان نتيجة ذلك أن« احتفظت اللغة العربية بوجودها يغذيها تحفيظ القرآن، وتعليم التشريع والتاريخ العربي الإسلامي. ولكنها ظلت على حالتها الأولى، فلم ترد أن تتطور وتتحرك،مما جعلها أداة سلبية في حياة الشعب اليومية»[3].

انعكس هذا الواقع الثقافي المتردي على أشعار تلك المرحلة، فتراجعت جل الأغراض الشعرية فاسحة المجال لانتشار الشعر الديني الذي كان ينظم على عتبات

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص16.

2 – جريدة الأخبار، عدد 1908.12.18، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص17.

3 – أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط03، 1984، ص79.

المساجد وأفنية الزوايا، وتشابهت نصوصه، فكانت غالبا ما «تتجه إلى مدح المشائخ والكبراء، والتغني بمآثر الأولياء الصالحين، والتغزل في الذات الإلهية، والتوسل بمدح الرسول (ص) وآل البيت، وغيرها من الموضوعات التي لا تخرج عن هذا النطاق الصوفي الديني»[1].

لقد نبض شعر الأمير عبد القادر بالحياة لأنه تفاعل مع الواقع، وأحسن التعبير عن حركته المضطربة بشعره النضالي المقاوم، أما وقد تحجرت الحياة وجمدت الحركة، ورست بين عتبات المساجد والزوايا، فحتما ستفقد القصيدة حياتها وحرارتها، وتتحول إلى جثة هامدة وهي تلتحق بالشعر التعليمي، وذاك ما أشار إليه أبو القاسم سعد الله بالقول: «فإذا ألقينا نظرة على موضوعات هذا الشعر وجدناها لا تخرج عن نظم المتون والمسائل الفقهية والنحوية والكلامية.وإذا تجاوزنا هذا الضرب من شعر الصنعة إلى شعر العاطفة لم نجد أكثر من أبيات في العزاء والرثاء وبعض الغزل المتكلف، والشكر والمدح الذليل، والفخر السخيف، والتذمر من العصر وأهله أو ما يمكن أن نسميه بضاعة العصر الكاسدة» [2].

هي نظرة سوداوية تبرز مدى التردّي الذي آل إليه الشعر الجزائري في نهاية مسار الإحياء، فلقد تواترت في هذه المقولة سلسلة من الصفات مقرونة بالأغراض الشعرية التي أشار إليها سعد الله، كاشفا من خلالها عن عدم رضاه ككل، ناقد عن ذلك الواقع الشعري. وهذه الصفات هي (الغزل ⟵ المتكلف، المدح ⟵ الذليل، الفخر ⟵ السخيف، بضاعة العصر ⟵ الكاسدة).وكلها تشير إلى بوار صناعة الشعر، واهتزاز شخصية الشاعر الذي أضاع في ظل الظروف القاسية، بوصلة الإحساس بالحياة.

كان ذلك هو حال الشعر من حيث مضامينه وموضوعاته، أما من حيث البناء الشكلي للقصيدة، فنرى فأن شعراء هذه المرحلة حاولوا المحافظة على العمود الشعري وخصائص بناء القصيدة التقليدية، فكان الوزن واحدا، والقافية واحدة، والأسلوب ضعيف،

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 19 .

2 – أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص84.

جاف الألفاظ، سطحي المعنى، بارد الصور، يعكس معان ساذجة مقلدة، وكيف لا يكون كذلك وهو صنيع الفقهاء وطلابهم [1].

فهذه الأمراض التي حلّت بالشعر الإحيائي شكلا ومضمونا أصابته بالوهن، وعجلت بانطفاء نوره، وكساد سوقه، وتفرق أهله، وضياع مؤيديه، لينتظر الجزائريون مرحلة أخرى من مسارات الشعر لتخرجه من هذا الانحطاط والجمود.

3-2- مسار الإصلاح والتجديد:

3-2-1 البدايات التاريخية:

تذهب الدراسات التي اتخذت الشعر الجزائري الحديث موضوع بحثها، إلى أن صحوته الحقيقية كانت في مطلع القرن العشرين مع ظهور الحركة الإصلاحية، بحيث يعد تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين برئاسة الإمام عبد الحميد بن باديس معلما تاريخيا دالا على الانتقال من مرحلة إلى أخرى في تاريخ الجزائر السياسي من جهة، وتاريخها الثقافي والأدبي من جهة ثانية[2].

هذه الحقيقة التاريخية في مسار تحديث الشعر الجزائر تبدو منطقية باعتبار ما كانت عليه الساحة الثقافية والأدبية في أواخر القرن التاسع عشر، فذلك الجمود كان يقتضي ظهور حركة إصلاحية تحديثية تمس المظهر العام للحياة، وكذا المظهر الأدبي، ليتأكد جليا «أن حداثة الشعر الجزائري بالمفهوم الدقيق لكلمة "حداثة"، إنما بدأت معها [الحركة الإصلاحية]لا قبلها»[3]، واستمرت في التطور الحثيث الذي انتهى بها إلى طرق باب الشعر الحر.

في ظل هذه الحركة الإصلاحية بدأ الشعر الجزائري يخطو خطواته الأولى نحو الحداثة، مطورا أدواته الفنية وآلياته التعبيرية شكلا ومضمونا، ليسترجع سحره الجمالي، المفقود، ويستعيد تأثيره في الجماهير. وكان في سيره ذاك مسنودا بحركة الإصلاح التي اتخذت منه أداة أساسية لتمرير رسائلها الإصلاحية وبلوغ أهدافها التوعوية.

وفي تطوره سرى عيه في بدايته ما سرى على الشعر العربي عامة، فقد تقاسمته نزعتان: الأولى منها تقليدية، ترى في المحافظة على التراث، والتمسك بمقومات الشعر

---

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص27.

2 - صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ص ص 06،07.

3 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 15.

العربي القديم، وعدم الخروج على عموده، سبيلا إلى المحافظة على الأصالة وعناصر الهوية العربية للأمة الجزائرية، ودافعا لتحقيق التقدم والرقي وتحقيق النهضة. والثانية منهما نزعة تجديدية تسعى في سبيل تحقيق الهدف النهضوي ذاته إلى تجاوز ما تراه مظهرا للجمود والانحطاط في المجتمع، والمضي في خلخلة القيم والشرائع التي تحجرت مع مرور الزمن.

وعلى عكس أنصار النزعة المحافظة، الذين كانت لهم الغلبة العددية، حيث لبّ نداء الحركة الإصلاحية ذات التوجه الديني جل الأدباء والشعراء الذين كان لهم ارتباط وثيق بمؤسساتها، وكانوا يتحركون على هدي من تعليماتها وتوجيهاتها؛ فإن أصحاب التوجه التجديدي كانوا قلة، فهم أولئك الذين تأثروا بما تسرب إليهم من الكتابات الرومانسية العربية التي بدأت تنتشر في الكتب، وتتناقلها الصحف والمجلات عبر ربوع البلاد العربية في سنوات العشرينات من القرن الماضي، إلى جانب ما قرأه باللغة الفرنسية من صميم الأدب الغربي في ظل سيطرة الثقافة الفرنسية في الجزائر المحتلة.

إن غلبة الشعراء ذوي النزعة الإصلاحية لا يجب أن يثير فينا الدهشة والاستغراب، فذلك أمر منطقي وافق طبيعة المجتمع الجزائري المتأهب للنهوض بتأثير من الحركة الإصلاحية الدينية القويّة، فالظروف السياسية والاجتماعية والثقافية المحيطة بالشاعر« تضافرت كلها على توجيه الحركة الشعرية إلى أن تتغلب عليها نزعة المحافظة والتقليد»،[1] ليغدو الصوت الشعري التقليدي أقوى حضورا من الصوت الشعري التجديدي ذي الملمح الرومانسي بفعل تلك الظروف.

إن الصراع بين الاتجاهين التقليدي والتجديدي في المشرق العربي كان حادا، بحيث نشبت معارك نقدية ساخنة بين أعلام هذين الاتجاهين، وكانت صفحات الجرائد والمجلات لها مسرحا، وخاض هذا الصراع النقدي لفيف من ألمع الأدباء من أمثال مصطفى صادق الرافعي وطه حسين والعقاد والمازني، وقد تجلت حدة الصراع في نبرة الخطاب الذي تبناه هذان الأخيران "العقاد والمازني"، حين رفضا التعايش مع المحافظين، وجاهرا بمحاربتهم لأنهم، حسب زعمهم، يقفون حجر عثر في مسار تطور الأدب الحديث، نقرأ هذا الخطاب في مقدمة كتابهما "الديوان" التي يقولان فيها: «وقد مضى

---

1 - المرجع السابق، ص39.

التاريخ بسرعة لا تتبدل، وقضى أن تحطم كل عقيدة أصناما عبدت قبلها، وربما كان تقدما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسط من الصحيح... فلهذا اخترنا أن نقدم تحطيم الأصنام على تفضيل المبادئ الحديثة»[1].

إذا كان الأمر كذلك في المشرق، فعلى عكسه تماما نجد أن النزعتين التقليدية والتجديدية كانتا متزامنتين في الجزائر، إلا أن الصراع لم يحتدم بينهما، وبقي صوته خافتا لعدم تكافؤ الفريقين كما اتضح في الإشارة السابقة، كما أن حركة النقد الأدبي كانت بطيئة إن لم تكن منعدمة، فالنقد عندنا «قد تخلف عن ركب الشعر خاصة (النقد المنهجي) الذي يعتمد على التحليل والتفسير والتقويم، وعلى الاستشهاد بالنص ودراسته بموضوعية»[2]. ورغم ذلك استطاع التيار التجديدي أن يستمر في الوجود مجاورا لتيار المحافظين إلى غاية نهاية مسار الإصلاح والتجديد، منتظرا الوقت المناسب ليعلن عن وجوده الفعلي بظهور الشعر الحر.

3-2-2 الشعر الإصلاحي التقليدي:

- **بداية المسار:** لم تخرج حركة الشعر الجزائري الحديث عن البنية الثقافية العامة التي سادت البلاد في تلك المرحلة، وأخضعت كل نشاط إبداعي لحتميتها الزمنية، فهذه البيئة الثقافية شهدت في أواخر القرن التاسع عشر جمودا، «فكانت بوادر التصدع قائمة في مسارها التاريخي التقليدي الذي استبدت به الاستكانة إلى الواقع وتقليدية نظر تأبى مفارقة مألوفة العادة والموروث»[3]، وما كان هذا الوجه الثقافي الشاحب ليستمر هكذا لولا السياسة الاستعمارية التي أحكمت قبضتها على الشعب، وجردته من كل سلاح يحفظ شخصيته، ويضمن استمراريته المتميزة. حتى سلاح اللغة والدين اللذين يمثلان الهواء الذي يتنفسه هذا الشعب المسلم، سعت فرنسا إلى الحجر عليه، ولم تكتف بذلك، بل راحت «تقيم الحدود الحصينة الفاصلة بين الجزائر وشقيقاتها، حتى لا يصل ما يوقظ النائمين، ولا يخرج ما يكشف الواقع الأليم»[4].

---

1 - العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، ص 04.

2 - عبد الله الركيبي: قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص 163.

3 - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 51.

4 - أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص 72.

إن هذا الواقع السوداوي الذي يبقي الجزائر في خانة المتخلفين، كان لابد أن يتغير، وهنا تعالت أصوات داعية إلى الإصلاح وفتح باب التغيير لإعادة نبض الحياة إلى هذه الأمة الحبيسة. فسعى الإصلاحيون إلى الأخذ بالأسباب التي رأوها مناسبة لتحقيق النهضة والتقدم. وكان من بين هذه الأسباب الشعر، فقد ارتبطت حركة الشعر الحديث في الجزائر بالحركة الإصلاحية التي بدأت طلائعها مع القرن العشرين بعودة نفر من أبناء الجزائر من حملة العلم والأدب، الذين كانوا في تونس ومصر يطلبون هذه البضاعة النفسية التي جفف الاستعمار البغيض منابعها في ديارهم، فكانوا بعودتهم رادة هذه الحركة الإصلاحية التي عمّت من خلالها بشائر النهضة، وعاد بصيص الأمل إلى النفوس اليائسة.

كتب الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في تصدير مقدمة كتاب أبي القاسم سعد الله عن الشاعر محمد العيد آل خليفة: «النهضة العربية في الجزائر بجميع فروعها وفي مقدمتها نهضة الأدب العربي، وليدة الخمس الثاني من هذا القرن الميلادي، وسبقها كذلك تقدم مشهود في عربية القواعد، اضطلع به نفر استطاعوا بوسائلهم الخاصة أن ينفلتوا من الحواجز التي وضعها الاستعمار الفرنسي عن قصد في سبيل التعليم العربي»[1].

إن هؤلاء النخبة المثقفين العائدين من تونس ومصر، هم من وضع اللبنة الأولى لبداية النهضة الأدبية الفعلية المواكبة في صورتها التقليدية لحركة الإصلاح المباركة. كان ذلك يوم أُسّست جريدة "المنتقد" وظهرت إلى الوجود في سنة 1925 لتكون حاضنة فعلية لهؤلاء الأدباء، فاحتفت صفحاتها بما خطته أقلامهم اليافعة من مقالات، وما سطرته من أشعار تنحو منحى إصلاحيا غايته العودة بأبناء الجزائر إلى منابع دينهم الصافية وعروبتهم الأصيلة. يقول الإمام ابن باديس عن هذه البداية «فالحقيقة التي يعلمها كل أحد، أن هذه الحركة الأدبية ظهرت واضحة من يوم برزت جريدة "المنتقد"، فمن يوم ذاك عرفت الجزائر من أبنائها كتّابا وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل»[2].

إلى هذه الدرجة كانت لهذه الجريدة وما جاء بعدها من صحف أخرى دور في توطيد حركة الإصلاح. لكن هل كانت الصحف لوحدها كافية لينطلق الإصلاح، وتصدح الأصوات بالكلمة الشاعرة في ظل انعدام منافذ العلم التي غيبها الاستعمار؟ حتما يكون

---

1 – المرجع السابق، ص 01.

2 – الشهاب،ج01، مج11، أفريل 1935، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 29.

الجواب (لا)، فما كان الجزائريون لينجزوا مشروعهم النهضوي، وينطلقوا في حركتهم الإصلاحية في ظل الحصار الاستعماري لولا تواصلهم مع بلدان المشرق العربي للتعلم والاستزادة من فيض الثقافة العربية بجميع أدواتها العلمية والأدبية. فقد آمنو بهذا الانتماء، وعرفوا أهميته في كسر عزلتهم الإجبارية، فشدوا الرحال زرافات ووحدان في رحلات علم شاقة، استطاعت أن تؤتي أكلها في نهاية المطاف. يقول عبد الله الركيبي مؤكدا هذه الحقيقة: «من يتتبع الحركة الثقافية الأدبية في الجزائر يدرك تماما أن الأدباء والشعراء كانوا يسعون باستمرار إلى تمتين الروابط مع المشرق العربي على الرغم من الظروف التي كانت تعيشها الجزائر داخل الأسوار»[1]، وقد أقامها الاستعمار الفرنسي لعزلها عن مجال انتمائها.

إن أولئك النفر الذين تعلموا في الزيتونة والأزهر، وحتى في بلاد الحجاز، من أمثال الشيخ البشير الإبراهيمي، تسنى لهم أن يعاينوا عن قرب حركة الإحياء التي شهدتها بعض الأقطار العربية خاصة مصر التي كانت حاضرة المشرق العربي بلا منازع، فكان تأثيرها أقوى من غيرها في رجالات الحركة الإصلاحية الجزائرية. هذه الحقيقة يؤكدها محمد السعيد الزاهري بقوله: «وما من شيء له أثر في حياة المغرب العقلية والاجتماعية إلا وهو مصري غالبا. وكل حركة دينية أو أدبية في مصر لها صداها القوي في المغرب العربي»[2].

ولم تكن مصر الوحيدة التي أثرت في تفعيل حركة الإصلاح في الجزائر، بل نجد إلى جانبها تونس من خلال الدور الذي لعبته معاهدها في إحداث هذا التأثير، وفي طليعتها جامع الزيتونة الذي استقطب عددا كبيرا من طلبة العلم الجزائريين، ساعدهم في ذلك القرب الجغرافي بين الجزائر وتونس. هؤلاء المستنيرون بما حصلوه من علم وأدب استطاعوا أن يكشفوا حجب الجهل والظلام التي طوّق بها الاستعمار بلادنا، حيث «حمل أولئك النفر من مصر وتونس إلى الجزائر قبسا خافتا من الأدب العربي، كان كافيا في تحريك القرائح والأذهان، وقارن ذلك أو سبقه بقليل وصول الآثار الأدبية الجديدة من شعراء المشرق المجلين، وعرفت الجزائر شعر شوقي وحافظ ومطران والرصافي، وما

---

1 – عبد الله الركيبي: قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، ص 19.

2 – محمد السعيد الزاهري: مكانة مصر في المغرب العربي، مجلة الرسالة، القاهرة، ع 135 ، 1936.02.03، ص 178.

انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة الموارد قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة التي هي طلائع النهضة الأدبية»[1]، في الجزائر الطامحة إلى تغيير واقعها الاستعماري.

– مؤسسات الإصلاح ودورها في ترقية الشعر التقليدي:

من الطرائق التي يعتمدها الشعر في تطوره مبدأ الإفادة والاستفادة، حيث نجده في أطوار معينة يفيد بمشاركته ثم يستفيد لاحقا، وفي أطوار أخرى يستفيد أولا ليفيد في الأخير. وهذا ما تأتّى للشعر الجزائري الحديث في مساره الإصلاحي. فلكي يلعب دوره المنوط به في هذه المرحلة الفارقة في تاريخ الجزائر، استفاد هذا الشعر أولا من تلك الوسائل التي وظّفتها حركة الإصلاح في مطلع القرن العشرين في سعيها لمحاربة مظاهر التخلف الاجتماعي والثقافي لتحقيق نهضة المجتمع الجزائري.

ففي مقالة كتبها عبد العزيز الثعالبي، قدّم تصوره للنهضة ووسائل تحقيقها في المجتمع قائلا بأن «الرقي نوعان: مادي وأدبي، وكون الثاني أساس الأول.. ارتأى بعض المؤرخين أن أركان النهضة العلمية الأخيرة في مصر والشام خمسة... المدارس، والمطابع، والكتب، والجرائد، والجمعيات»[2].

فإذا كانت بعض أقطار المشرق قد سبقت إلى تسخير هذه الوسائل خاصة مصر وبلاد الشام كذلك فعلت الجزائر لاحقا حين شرعت في تحقيق نهضتها، إذ عمد رواد حركة الإصلاح إلى تأسيس الجمعيات والنوادي الثقافية، وإنشاء الصحف والمجلات، وبناء دور العلم. فكانت هذه المؤسسات بنشاطها النهضوي سببا في تطور حركة الشعر الجزائري الحديث، بحيث «لم يتهيأ التحديث الشعري إلا في ضوء التغييرات الطارئة على الحياة الذهنية المجتمعية والثقافية»[3] بفضل تلك المؤسسات، وهي:

أ– **المبادلات الثقافية:** إن الذي أعطى للحركة الإصلاحية انطلاقتها الفعلية هو تلك المبادلات الثقافية التي تمت في إطار انفتاح الجزائر على مركز الإشعاع الثقافي في الأقطار العربية في ذلك الوقت الحرج من تاريخها، حين ضيّق الاستعمار الحصار عليها.

---

1 – أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص ص 01–02.

2 – عبد العزيز الثعالبي: واجباتنا، جريدة الفجر، مج01، جانفي 1940، ص04، نقلا عن محمد الفاضل عاشور: الحركة الأدبية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط02، 1972.

3 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ص 63.

يقول عبد الله الركيبي في إشارة إلى تلك الحقيقة: «فكل ما يمت للشرق بصلة كان محرما على الجزائر. والسفر والتعليم كان لا يتمان إلا بالهجرة أو الهروب، والصحف كانت تصل إلى أيدي الناس كالأشياء المحرمة المهربة، ومثلها الكتب التي حرّم تدريسها والانتفاع بها، وخاصة تلك الكتب التي كانت تدعو إلى يقظة الأمة العربية الإسلامية»[1].

وإذا كانت مراكز الإشعاع الثقافي وحواضره محدودة في البلاد العربية آنذاك، فقد كانت معاهد تونس واحدة منها، فمثلت المنارة التي اهتدى بنورها أبناء الجزائر المتعطشين للعلم والراغبين في كسر طوق الجمود الفكري الذي ابتلاهم به الاستعمار الفرنسي. أدى تدفق طلاب العلم الجزائريين على هذه المعاهد إلى توطيد العلاقات الثقافية بين البلدين، كما أدى إلى تهيئة الظروف الموضوعية لظهور النخبة الجزائرية المثقفة التي عولت عليها حركة الإصلاح في إنجاز مشروعها النهضوي. كما كان لهذه البيئة الثقافية دور في تحضير الشباب المتعلم لخوض غمار الكتابة الأدبية شعرا ونثرا، فكثير من الأسماء الشعرية التي ذاع سيطها في الجزائر لاحقا كانت بدايتها الشعرية في تونس، عندما كانت تنهل من منابعها الثقافية الأصيلة من أمثال محمد العيد آل خليفة وسعيد الزاهري ورمضان حمود ومفدي زكريا وأحمد سحنون ومحمد الأخضر السائحي. فقد كان للجمعيات التي انخرطوا فيها كجمعية الطلبة التونسيين وجمعية الوفاق، دور بارز في ظهور تلك الأسماء. هذا الدور لعبته أيضا الصحف التونسية التي احتضنت كتابات هؤلاء الشعراء واحتفت بقصائدهم الشعرية ذات النزعة الإصلاحية.

وليست الصحف التونسية وحدها من شجعت هؤلاء الشعراء الشباب على نقل أصواتهم بين صفحاتها للتعريف بقضاياهم الداخلية أو مشاركة إخوانهم العرب مناسباتهم المختلفة، بل سنحت لهم هذه الفرصة مع كثير من الصحف العربية أيضا، وبذلك رأينا كيف أن «الجزائريين كتبوا المقالات في بعض الصحف مثل "الفتح" و"الهدي الإسلامي" و"كوكب الشرق" و"البلاغ" و"الرسالة" وغيرها. أضف إلى ذلك أن الشعراء والكتاب الجزائريين كانوا لا يدعون فرصة إلا شاركوا العالم العربي أفراحه وأحزانه»،[2] لإحساسهم بالانتماء العميق إليهم.

---

1 – عبد الله الركيبي: قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، ص 19.

2 – المرجع نفسه، ص 20.

لقد آتى هذا الانتقال إلى حواضر الشرق الثقافية أكله في أرض الجزائر التي كان أبناؤها في أمسّ الحاجة إلى قبسة نور تبدد ظلمة ليلهم الاستعماري، فكان هذا الرعيل الأول من المثقفين العائدين من تونس ومصر كالغيث النافع إذ انخرطوا في إنجاز المشروع الإصلاحي النهضوي بكل عزم وتصميم، فأخذت الحياة تدب في المجتمع من جديد. هذا الأثر أشار إليه محمد الطمار قائلا: «فتعاطوا كلهم، وحملوا عند قفولهم إلى بلادهم التراث الأدبي العربي، وأمكن للآثار الأدبية من شعراء الشرق أن تدخل الجزائر، ثم قامت الحرب العالمية الأولى وما انتهت حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة الموارد قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة، فأخذ الأدب ينهض من عثرته متثاقلا، وتكونت نخبة لا بأس بها من الشعراء اتجهوا إلى أنفسهم يبحثون عنها، وإلى الزمان يحكمونه ما يقاسون من شقاء وما يلاقونه من حرمان» [1].

ب- الصحافة العربية: لعبت الصحافة الجزائرية المكتوبة بالعربية دورا أساسيا في مسار التحديث الشعري، خاصة منه الشعر الإصلاحي التقليدي. فكانت من أهم الوسائل التي اعتمدتها حركة الإصلاح ممثلة في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، بحيث تجاوز اهتمام هذه الصحف القضايا الاجتماعية والسياسية إلى الاهتمام بالحياة الأدبية من خلال تشجيع الأقلام الشعرية واستقطابها للمشاركة في عملية الإصلاح الكبرى التي تستهدف نهضة المجتمع الجزائري.

وبعكس كثير من الأقطار العربية التي شهدت صدور الصحف منذ أوائل القرن التاسع عشر، تأخر ظهور الصحف العربية في الجزائر إلى مطلع القرن العشرين لأسباب استعمارية بحتة. فالمحيط الثقافي كان راكدا ومتجمدا نتيجة تضييق الاحتلال على كل ما يقود إلى اليقظة. إلا أن رغبة الجزائريين في الحياة وتمسكهم بعروبتهم جعلهم يتحدون الاستعمار ويطرقون كل باب يحفظ شخصيتهم وهويتهم ومنها الصحف، فكان صدور جريدة "المغرب" سنة 1903 إعلانا عن البداية الأولى للصحف العربية في الجزائر، وتتالت بعدها الصحف الأخرى في الظهور، ومنها جريدة "كوكب إفريقيا" سنة 1907، وجريدة "الفاروق" و"ذو الفقار" سنة 1913، وجريدة "الإقدام" سنة 1920[2].

---

1 – محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص 278.

2 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ص 69.

أما الجرائد التي عرفت بخطها الإصلاحي الصريح فكانت بدايتها الفعلية سنة 1925 مع جريدة "المنتقد" ثم تبعتها كل من "الشهاب" والبصائر" و"الإصلاح"، وكانت جميعها تابعة لجمعية العلماء المسلمين التي جعلت منها قناة للتواصل مع جماهير الشعب بغية إيصال أفكارها التوعوية وتنوير العقول التي ناءت بما حملت من أفكار الجهل والتخلف. فقد مثلت جريدة "الشهاب" مثلا «قناة خطاب مجتمعي وثقافي وديني وسياسي، حملته إلى بلدان عربية كمصر وسوريا على امتداد خمسة عشر سنة، واستطاع الجزائريون التعرف على النموذج الإصلاحي عن طريق العلاقة مع المشرق الذي كان يعيش أولى مراحل النهضة، وخاصة مؤثراتها التي انتقلت إلى الجزائريين مع بعض الصحف الوطنية كاللواء والمنار»[1] التي احتفت بهذا الوجه المشرق للنهضة.

وفي سعيها لتنشيط الحركة الأدبية فتحت صحف الإصلاح صفحاتها أمام أصحاب الأقلام الشابة، مشجعة إبداعاتهم بنشرها لأشعارهم ومقالاتهم، فساهمت بذلك «في خلق جيل جديد من الأدباء والشعراء يواكب حركة الإصلاح ويدعو إليها»[2]. وكان محمد العيد آل خليفة في طليعة هؤلاء الشعراء الشباب الذين تناغموا مع الصوت الإصلاحي، وتجاسرت علاقاتهم بالصحف الوطنية، ومن خلالها ذاعت شهرته في الآفاق. لقد نشر جُل أشعاره في جريدتي "الشهاب" و"البصائر"، فعرفه جمهور القراء من خلال صفحاتهما.

ولم تكن صحف جمعية العلماء المحرك الوحيد لدواليب الحركة الثقافية والأدبية في الجزائر، فقد كان إلى جوارها أحزاب سياسية لها «صحافة عربية ساهمت هي الأخرى في تطوير الأدب والفكر العربي في الجزائر على نطاق محدود، لأن طابعها في الغالب سياسيا عاما»[3]، بعكس صحف جمعية العلماء التي تأتّى تأثيرها الواسع من خلال طابعها الإصلاحي البحت، فهي جمعية ذات طابع اجتماعي ثقافي كما صرحت في أدبياتها التأسيسية. لم تشتغل بالسياسة على الأقل في مراحل انطلاقتها الأولى.

ج- التعليم: كانت السياسة الاستعمارية في الجزائر تهدف إلى استثمار كل الوسائل التي تمكن هذا الاستعمار من السيطرة على الجزائر، لذلك نظرت فرنسا إلى التعليم على أنه الوسيلة الأهم في تحقيق مشروعها الاستيطاني، فقامت بخطوتين متزامنتين ومتعاكستين

---

1 - المرجع السابق، ص 69.

2 - أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص 81 .

3 - المرجع نفسه، ص ص 81، 82.

في الوقت نفسه، تمثلت الأولى في التمكين للتعليم الفرنسي في مدن الجزائر، لتخريج جيل يؤمن بمبادئ الدولة الفرنسية، يسهل عليها التحكم فيه. وأما الثانية فهي محو عناصر الشخصية الجزائرية بمحاربة التعليم العربي، والتضييق على المشرفين عليه، إذ أقدمت على غلق المدارس والمساجد، وسجن المعلمين وتغريمهم.

وتمثلت أولى خطوات المشروع الاستعماري في بناء ثلاث مدارس تتوزع على وسط الجزائر وشرقها وغربها (الجزائر، قسنطينة، تلمسان)، علما أنه «لم يتخرج من هذه المدارس إلى حدود 1932 غير مائتي تلميذ وجهوا لأداء وظائف في الإدارة»[1] الاستعمارية. وكان الاستعمار صارما في فرض لغته الفرنسية على أبناء الشعب الجزائري، فسلّط الغرامات على من رفض تعلّمها،[2] فغدت بذلك اللغة العربية لغة ثانوية في عقر دارها؛ لفظتها المدارس، وأقصتها، الإدارات، فمرت بوقت عصيب كاد الاستعمار، خلاله أن يقتلع جذورها من قلوب أبناء الجزائر. ولكن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين رائدة حركة الإصلاح التي زرعت بظهورها الأمل في النفوس اليائسة، آلت على نفسها أن تحافظ على هذه اللغة وتمكين الألسنة منها، لأنها لغة الدين الذي لا تستقيم حياة الجزائريين إلا به، فعمدت إلى نشر التعليم العربي الحر بتأسيس المدارس في جميع ربوع الوطن، معتمدة على تبرعات الأهالي وجهود الخيرين. وأخذ عدد هذه المدارس يزداد، وغدا نشر التعليم العربي تعبيرا عن رفض سياسة الاستعمار وتجسيدا للروح الوطنية المتوثبة.

كتب عبد الله حمّودي عن هذه الجهود قائلا: «هذه الحركة الوطنية التي تتعلق بالوطن، غير أنها تدمجه في مجموعات أوسع يحددها التاريخ واللغة والدين، أيدها مجهود نشيط في مجال التربية والتعليم. ففي الجزائر كما في المغرب، فتح العلماء مدارس حرة من أجل إعلاء لغتهم: 90 مدرسة سنة 1948، 181 مدرسة سنة 1958، منها مدارس تقليدية، استقبلت 40000 تلميذ وعشية انطلاق المقاومة المسلحة، كانت وطنية، جمعية العلماء قد انتشرت بشكل واسع في مجموع المجتمع الجزائري» [3].

---

1 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ص 65.

2 – سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص 48 .

3 – عبد الله حمّودي: الشيخ والمريد،– النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 201.

بفضل هذه الجهود المباركة استطاعت جمعية العلماء أن تفشل المشروع الاستعماري، وأن تستعيد للغة العربية مكانتها المسلوبة في المجتمع، كما استطاعت أن ترسخ ثقافة الإصلاح ذات المنحى الديني بين مختلف فئات الشعب، ليكون على استعداد لحمل راية المقاومة. يقول مالك بن نبي تعليقا على بداية ظهور مدارس التعليم الحر: «وهكذا ابتدأت على أثر هذه النهضة المدارس الأولى تشيّد بسيطة متواضعة كتلك المدارس الأولى التي افتتحت في الغرب في عهد "شارلمان"، والتي كانت أوصالا للمدنيّة الغربية»[1].

وأما دور التعليم العربي الحر في تطوير الحركة الثقافية والأدبية فهو دور جلي للعيان، إذ «لعبت المدرسة دورا هاما كوسيلة لنقل الشعر العربي إلى الجمهور، ذلك أن أكثر شعراء هذه الفترة كانوا معلمين لهم اتصال مباشر بتلاميذهم. وكثيرا ما نظم هؤلاء الشعراء قصائد خاصة لهذا الشأن»،[2] يبشرون فيها بأفكارهم الإصلاحية، وينشرون الوعي والفكر الوطني بين تلاميذهم، كيف لا، وجمعية العلماء راهنت في مشروعها الإصلاحي على الجيل الصاعد، حيث خاطبه الإمام ابن باديس قائلا: [3]

يا نشء، أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب

خذ للحياة سلاحهـــا وخذ الخطوب ولا تهب

والملاحظ في تلك المرحلة أن جل المعلمين الذين انتدبتهم جمعية العلماء لمهمة التدريس كانوا يقرضون الشعر، فقد ذكر أبو القاسم سعد الله عددا من هؤلاء الشعراء الذين مارسوا التعليم، وهم: عاشور الخنقي، عبد الرحمن الدّيسي، أبو اليقظان، الطيب العقبي، محمد اللقاني، السعيد الزاهري، الهادي السنوسي، أحمد الغزالي، الجنيد أحمد مكي، ونبّه إلى أن «هؤلاء الشعراء لم يكونوا كلّهم إصلاحيين في أغراضهم الشعرية، فقد تناولوا بالإضافة إلى ذلك موضوعات أخرى غير الإصلاح ولكن الطابع العام لشعرهم

---

1 – مالك بن نبي: شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، 1986، ص 61.

2 – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 37 .

3 – المرجع نفسه، ص 01.

كان الإصلاح في ثوبه الوقاري المتواضع»[1]. فالذي جمعهم هو الانتفاض ضد الواقع المزري في جميع مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية، ورفض الضغوطات الاستعمارية.

د- الجمعيات والنوادي: كانت حركة الإصلاح شاملة، وكانت رؤية جمعية العلماء ثاقبة، تعرف السبيل التي توصلها إلى تحقيق هذه الغاية، فعمدت إلى تأسيس النوادي الثقافية والجمعيات الكشفية، فكانت فضاء واسعا للنشاط الإصلاحي، ومنطلقا للوعي الوطني، ونقطة تجمع لأفراد الشعب الجزائري بمختلف فئاته[2]. هذه المؤسسات أسهمت في تطوير الحركة الثقافية ولمِّ شمل المثقفين، واستقطاب المتعطشين إلى فيض المعرفة من الناشئة والشباب، من الصغار والكبار. ففيها يجتمع الأدباء ليطرحوا انشغالاتهم، ويتبادلوا الآراء حول آخر كتاباتهم، ويلتقي الشعراء مع جمهورهم، فيلقون عليهم آخر ما جادت به قرائحهم من أشعار، ليزرعوا فيهم الأفكار الإصلاحية، ويغذوهم بالروح الوطنية، كما كانت هذه النوادي منبرا للخطباء من رجالات الإصلاح .فكم من خطبة ألقيت في نادي الترقي، حيث كان يجتمع أعضاء جمعية العلماء.

وبين جنبات هذه النوادي بدأ المسرح الجزائري يخطو خطواته الأولى، فعُرضت المسرحيات المكتوبة باللغة العربية تارة، وباللهجة العامية المراعية لمستوى الجمهور تارة أخرى. ولم يكتف القائمون على المسرح بهذا الجهد فقط، بل عمدوا إلى ترجمة المسرحيات العالمية. كما أسهم أشهر الكتاب والشعراء في تلك المرحلة، في إغناء رصيد المسرح الجزائري الناشئ بما ألّفوه من مسرحيات، نذكر منها جهود أحمد توفيق المدني الذي ألف مجموعة مسرحيات أشهرها مسرحية "حنبعل"، ونذكر أبضا الشاعر محمد العيد آل خليفة في مسرحيته الشعرية "بلال". وبهذا النشاط الجمعوي أخذ الجمهور يكسر طوق الحياة البائسة، ويستوعب الفكر الإصلاحي بمشاهدته المسرحيات الاجتماعية الهادفة أو الفكاهية السّاخرة.

3-2-3- الشعر الإصلاحي التقليدي المؤثرات والخصائص: كان الاتفاق مطلقا على أن النهضة الحقيقية للأدب الجزائري وفي طليعته الشعر، إنما ترتبط بحركة الإصلاح الشاملة

---

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 37.

2 - أبو القاسم سعد الله: النوادي والجمعيات، في الجزائر، مجلة الآداب، بيروت، ع11، سنة 1959،نقلا عن أبي القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ص 83.

التي عرفتها الجزائر بعدما شهدته من جمود في أواخر القرن التاسع عشر. فمع حركة الإصلاح تلك، بدأ الأدب خطواته الأولى في مسار التحديث. أشار مالك بن نبي إلى هذه الحقيقة، فقال: «ولم يختلف الأدب الجزائري عن الركب، فقد بدأ يصور تقدم البلاد في قصائد جدّد فيها نشاطه بعد ركود طويل»[1].

ففي كنف مرحلة الإصلاح جنت قصيدة الشعر التقليدي الممثلة لهذه المرحلة، مكاسب مشهودة، وقف عليها دارسو الشعر الجزائري الحديث، فرأى "صالح خرفي" أن هذه القصيدة شهدت أزهى أيامها في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، فازداد «المضمون الشعري عمقا، والبناء القصيدي تماسكا. والملامح الجديدة سينتعش تبلورها وتمايزها في هذه المرحلة»[2] التي تمثل قاعدة انطلاق نحو تحديث فعلي وعميق في مراحل لاحقة من مسار الشعر الجزائري الحديث.

أ- المؤثرات: هذا الانبثاق الأدبي لم يكن، فقط، وليد تلك العوامل الداخلية التي استعانت بها جمعية العلماء لإنفاذ مشروعها الإصلاحي، بل كان للمؤثرات الخارجية الأثر البالغ في تحفيزه، فطالما مثّل الشرق بالنسبة للجزائر، وعلى غرار باقي دول المغرب العربي، ذلك المركز المؤثر في الحياة الأدبية، إذ خضع الشعر الجزائري في مسار مرحلته التقليدية إلى هذا التأثير، خاصة من الأدب المصري الذي كان في أوج نهضته، فاستطاع أن ينزل بساحات الجزائر محدثا تأثيرا عميقا في طلبة العلم الذين اعترفوا بدوره في تكوينهم. ذاك ما ذكره محمد الهادي السنوسي بالقول: «من منّا معشر الأدباء لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى على آثار مدرسة إسماعيل صبري وحافظ وشوقي وطه حسين وأحمد أمين والزيات من أفراد الرعيل الثاني. أقول الثاني لأنهم سُبقوا بطبقة الشيخ محمد عبده وبمن التف حوله من أمثال رشيد رضا وعبد العزيز جاويش وطنطاوي جوهري وعلي يوسف والمرصفي، فكانت "الهلال" و"المقتطف" و"المنار" هذه الثلاثة على الخصوص رسل النهضة الأدبية المشرقية إلى الشمال الإفريقي، وكان أساتذتنا لا يفتئون يتحرّون لنا من منظومهم ومنثورهم ما يؤثرننا به لتثقيف عقولنا، وإصلاح ألسنتنا، وتبصيرنا بما تجود به أفكار المدرسة الحديثة في عالم العرب»[3].

---

1 – مالك بن نبي: شروط النهضة، ص 61.

2 – صالح خرفي: الشعر الجزائري المعاصر، ضمن معجم البابطين، ج06، ص 53.

3 – مجلة هنا الجزائر، ع5 ، 1954.07.27، ص 4، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 52.

هذا التوجيه السديد من قبل رجال الإصلاح فتح الأعين على الأدب المشرقي، خاصة المصري منه، فأفاد حركة الشعر الجزائري وأعطاها انطلاقة قوية، حيث تمكن جيل شعراء الإصلاح من التعرف على أعلام النهضة الشعرية المصرية من أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. وأدى إعجابهم بهم إلى تعلقهم الشديد بهذا القطر العربي الشقيق. عبّر أحمد سحنون عن ذلك قائلا: [1]

لي إلى مصر هوى، يا ليتني طائـــــر يصـــــدح فـــي أفنانكم
فـــأرى موطـــــن "شوقي" وأرى نيلـــــــه الموحـــــــي إلى حسانكم
نحـــــن فـــــي بلداننا في غربة فتشوقنـــــا إلـــــى بلدانكـــــــم

كان اهتمام رجال الإصلاح منصباً على التعليم لاستعادة مكانة اللغة العربية في المجتمع الجزائري بتمكين الناشئة منها، فاستعانوا بالشعر المشرقي ذائع الشهرة لبلوغ هذه الغاية، فأصبحت أشعار شوقي وحافظ تعرض في المدارس الحرة كنموذج للغة الراقية، فشب جيل من الطلبة على حفظ هذه الروائع الشعرية. فهذا الإمام ابن باديس كما يخبر عنه أحد تلامذته (محمد الهادي السنوسي)، كان «يختار لطلابه نماذج من شعر شوقي، ويطلب منهم الكتابة على منواله»[2].

إن ارتباط الجزائر بعمقها الحضاري رغم حصار الاستعمار، إلى جانب رغبتها في الحفاظ على دينها ولغتها، جعلها تهتم بما يدور في البلاد العربية من قضايا مختلفة، والتي غالبا ما يسبق الشعراء إلى التعبير عنها، «فكانت الصحف الجزائرية تنقل القصائد الكثيرة للشعراء العرب أمثال شوقي وحافظ وإيليا أبو ماضي والرصافي وغيرهم، ممن كانوا ينوّهون بالقضايا العربية، ويتحدّثون عن الوطن العربي والإسلامي»[3]. هذا الإقبال الكبير على الشعر المشرقي جعل أدباء الجزائر يتعلقون بشوقي وحافظ، فيوم اختطف المنون أمير الشعراء تزلزلت أرض الجزائر تحت أقدام الأدباء، ورأوا في رحيله خسارة عظمى للغة والدين. في هذا المقام كتب ابن باديس في جريدة "الشهاب" الآتي: «مات شاعر العربية الذي تشرّب روحها، وتملّكت هي روحه، فحمى أسلوبها ونغمها، وحمل لواءها خفاقا في الآفاق، كما توج على شعرائها باستحقاق.. مات شاعر الشرق الذي كان

---

1 – ديوان أحمد سحنون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977، ص 45.

2 – محمد الهادي السنوسي: شعراء الجزائر، مطبعة النهضة، تونس، 1927، ج02، ص 97.

3 – عبد الله الركيبي: قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، ص 20.

يهتزّ قلبه لهزّاته، وتضطرب حياته لاضطراباته.. فيدوّي صوته حتى لتتحرك منه جبال.. وتسري كهرباؤه حتى لترتبط بعد الشتات أوصال»[1].

وهبّ محمد العيد آل خليفة يرثي أمير شعراء العرب في ذكراه الأولى، فنظم قصيدة بعنوان "إلى روح شوقي"، نشرت بالشهاب في جانفي 1933. يقول فيها:[2]

أين شـــوقي، أين منه طروس مـــــن قوافـــي حكمة وسطور
أيـــن شـــوقي، أيـــن منـــه خيـــال يســـبق الأريـــاح حـــين يثـــور
نضرة مـــن جنـــة الشـــرق ولّـــت وتلتـــــها ذبلـــة وضمـــــور

كما تبرز مكانة حافظ إبراهيم في قلوب الأدباء الجزائريين من خلال فجيعتهم لوفاته هو أيضا، إذ سارعوا يومها إلى تأبينه بنادي الترقي[3]. كما أقيمت حفلة للغرض ذاته في قاعة الخلدونية بتونس، اشترك فيها شعراء من أقطار المغرب العربي(الجزائر، تونس، ليبيا). وفي هذه المناسبة نظم محمد العيد قصيدة بعنوان "رثاء شاعر النيل حافظ إبراهيم"، ألقاها نيابة عنه طالب جزائري لعدم تمكن الشاعر من الحضور، قال فيها: [4]

ويح مصر خلت من حافظ، وخلا في الهامدين كأن لم يثوها دارا
كأنه لم يجـــدها كالحيا أدبا جماً، ولم يروها كالنيـــــل أشعارا

إلى أن يقول مبرزا أثر الفاجعة على أبناء الجزائر:

وفي الجزائر من وجد بأتمه هول عليها طغى كالموج تيارا
وابن الجزائر بابن الشرق مرتبط وإن أحاطت به الأشراك أسوارا

أطال أدباء الجزائر وشعراؤها بكاء شوقي وحافظ، واستمروا يحيون ذكرى وفاتهما أكثر من عقدين من الزمن، فكانت الصحف تزدهي بالقصائد المدبجة والمقالات المحبرة التي يتنافس أصحابها في ذكر مناقب العلمين. هذا التخليد المتجدد عزته مجلة "هنا الجزائر" إلى كون الشاعرين «حملا صولجان الشعر وحدهما دهرا طويلا» [5].

---

1 – مجلة الشهاب، مج 8،ع11، نوفمبر 1932،نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 56.

2 – ديوان محمد العيد آل خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 459.

3 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 57.

4 – ديوان محمد العيد آل خليفة، ص ص 454 ، 456.

5 – جلول البدوي: حافظ وشوقي، مجلة هنا الجزائر، ع09، جانفي 1953، ص ص 10، 11.

ولو بحثنا عن سر تعلق أدباء الجزائر بالشعر المشرقي ممثلا بعلَميْ الشعر الإحيائي "شوقي" و"حافظ"، لوجدنا أن متزعمة الحركة الإصلاحية، أي جمعية العلماء المسلمين ذات التوجه السلفي، هي السبب في توجيه الأدباء الشباب من خلال وسائلها الإصلاحية المختلفة (صحف، تعليم...) إلى التمسك بعروة الأدب التقليدي لأنه يوافق نزعتها في الحفاظ على اللغة والدين.

ب – الخصائص:

– مفهوم الشعر: كان إبداع الشعراء الإصلاحيين غزيرا، وهو تقليدي في مجمله وفيّ للتراث الأدبي، لا يخرج عن العمود الشعري القديم. وظلت نظرتهم للشعر تراوح المفهوم السلفي الذي عرف به في كتب النقد القديم: شعر موزون مقفّى، دال على معنى. هذا المفهوم الذي تداوله الجاحظ وابن قتيبة وقدامة بن جعفر، وغيرهم من النقاد القدامى[1]، نقرأه عند "أحمد الأكحل" حين عرّف الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى، السهل العبارات، ذو الخيال البديع، والاستعارات البليغة الفائقة، والمعاني الرقيقة الشائعة دون الغريبة.. لأن البلاغة ما فهمته العامة والخاصة»[2].

– الشاعر: في نظر الشعراء الإصلاحيين هو صاحب رسالة مقدسة، منوط به أن يتخندق في الصفوف الأولى، رافعا راية الإصلاح، ذائدا عن حمى اللغة والدين. ففي مقدمة كتاب "شعراء الجزائر في العصر الحاضر"، يعرّف محمد الهادي السنوسي الشاعر بأنه: «ذاك الفذ القادر الذي أوقف نفسه على بني جلدته أوبني الإنسان جميعا، يجاهد بفكره في سبيلهم ليهدي الضال، ويعلم الجاهل، ويضرب لبني البشر المثل العالية في السعادة وكمال الإنسان»[3]. هكذا هو الشاعر عند الإصلاحيين، صاحب رسالة شريفة ذات بعد أخلاقي وآخر إنساني، ورسالة تعليمية يحرص من خلالها على محاربة الجهل والضلالة، وهو مبشر يسقي النفوس اليائسة كؤوس الأمل ليعيد لها نظارة الحياة. فوظيفة الشاعر عند الإصلاحيين أخلاقية قبل أن تكون فنية.

– النـزعة الإصلاحية: إذا كانت الحركة الإصلاحية ممثلة بجمعية العلماء المسلمين قد دعت في أولى خطوات مشروعها النهضوي إلى المحافظة على اللغة العربية وتعاليم الإسلام،

---

1 – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط05، 1986، ص 98-113-191.

2 – مجلة النجاح، ع 828، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص67 .

3 – محمد الهادي السنوسي الزاهري: شعراء الجزائر في العصر الحديث، ج02، ص 10.

وضرورة حفظ الشخصية الوطنية إلى جانب محاربة الخرافات والبدع والترهات التي علقت في الأذهان حين ضرب الجهل أطنابه في المجتمع، فذلك لا يعني أن الشعر حين ارتبط بهذه الحركة، قد «انعزل تماما عن بقية الاتجاهات الأخرى، ولكن الذي حدث بالذات هو أنه كان ينظر إلى القضايا الوطنية جميعها من زاوية واحدة هي زاوية الإصلاح الثقافي والاجتماعي»[1]. فكان لابد أن يراعي ضرورة المصلحة الوطنية التي تقتضي الانخراط في المشروع الإصلاحي، فجاءت إسهامات الشعراء موافقة لهذا المنحى وخادمة لهذا الهدف، فغلبت الوظيفة الأخلاقية على رسالة الشاعر الملتزم، لأن الشعر كان بالنسبة إليه وسيلة ولم يكن غاية في حد ذاته.

– الصدق والواقعية: لا يتحقق نجاح الإصلاح إلا إذا كان الشاعر صادقا في توجهه، مؤمنا بأفكاره، واقعيا في تعبيره عنها، ينقل الأحداث والوقائع، ويعرض المواقف، ويصف الأحوال بعيدا عن المبالغة والتهويل. وتلك سمة تحققت في أدب الإصلاح.

صحيح أن شعراء هذه المرحلة وكتابها لم يبلغوا درجة الرقي الفني في إبداعاتهم كما في أدب إخوانهم المشارقة، إذ ظلّوا أسيري النبرة الخطابية والأسلوب التقريري المباشر والفكرة المسطحة، لكن يكفي أدبهم، مهما كان شأنه من الجودة أو الضعف، أنه «قد كان تعبيرا عن الحياة التي عاشتها الجزائر وراء القضبان عشرات السنين، وصورة للصراع من أجل البقاء.. ويكفي الشعر أنه كان صدى لخلجات الشعب وأناته، وصوتا لكفاحه منذ أُستهل»[2] حتى بلوغ غايته.

– الالتزام: منذ بداية اليقظة الثقافية والأدبية التي شهدتها الجزائر مع بداية الإصلاح كان الشعر شديد الالتزام بالقضايا الوطنية، فعمل الشعراء على ترسيخ فكرة العروبة والإسلام، ومناهضة الاستعمار في النفوس، كما تفاعل هؤلاء الشعراء الجزائريون مع واقعهم المحلي، وتماهوا مع ما يحدث في وطنهم من قضايا مختلفة، فسجلت أشعارهم ما جرى من أحداث. وبذلك وجدت حياة أبناء الجزائر القاسية بمختلف تمظهراتها موقعا لها في قصائد هؤلاء الشعراء الذين كانوا حقا، الصوت الأمين المعبر عن خيبات الشعب وآلامه، والناقل لطموحاته وآماله ولحظاته السارة التي قلّ وجودها في زمن الاستعمار.

---

1 – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 35.

2 – المرجع نفسه، ص 32.

هذا التوجه الواقعي الملتزم بمجريات حياة الشعب، عبّر عنه مفدي زكريا في مقدمة ديوانه "اللّهب المقدس"، حين قال: «لم أُعنَ في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي، غمستها في جراحاته المطلولة. والشعر الحق -في نظري- إلهام لا فن، وعفوية لا صناعة»[1].

3-2-4- الشعر الرومانسي التجديدي:

أ- وقفة مع المفهوم: لا تخرج محاولة الكتابة الشعرية الرومانسية في الجزائر عن مثيلاتها في الأقطار العربية، فعلى عكس الرومانسية الغربية لم تستند الرومانسية العربية على أسس فلسفية وخلفيات فكرية ترتبط بحركة المجتمع بمختلف تمظهراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. فلم يكن لها من وسع الزمن ما يسعفها للتفاعل مع التحولات المجتمعية نظريا قبل الشروع في الممارسة الإبداعية، لذا استعارت هذه الآليات الفكرية والفنية من النموذج الفرنسي، حيث رأى الذين تبنوا هذا الاتجاه أن التوجه إلى الرومانسية كان من منطلق قدرتها على التجديد وتوفير إمكانية التجاوز الذي بدأ يعرف طريقه إلى القصيدة العربية بعد عبورها مرحلة الإحياء ودخولها مسار الإصلاح التقليدي، فمع الرومانسية «بدأت تتخلخل العلاقة بالأنموذج الشعري القديم في ضوء إبدال الرؤية إليه كطريقة وحيدة من البناء النصي، وكعلاقة مخصوصة باللغة والخيال»[2].

لقد جاءت الرومانسية العربية بمجموعة من المفاهيم الفكرية والخصائص الفنية الجديدة مكنت الشعر العربي من مبارحة النموذج الاتبّاعي، والخروج من دائرة التقليد. فبواسطة هذه الخصائص استطاع جيل جديد من الشعراء العرب أن يخلخل بناء القصيدة الشعرية التي لطالما رفلت في ثوب التقليد دون أن تنتبه إلى تحنطها بداخله. فكان صنيعهم ذاك أول خطوة اعتبارية في مسار الحداثة الشعرية.

وفي بيان أهمية هذا الصنيع كتب محمد بنيس قائلا: «ومع الرومانسية العربية ستنقلب أوضاع الشعر من حيث العلاقة بالقدامة والحداثة. لأول مرة سيصبح النموذج الشعري للمجددين متوجها مباشرة نحو الآخر الأوروبي، ولكن هذا المعيار لم يكن أوربيا

---

1 -مفدي زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007، ص 07.

2 - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ص 189.

كلية، لأن حدود الوعي بالمشروع الرومانسي الأوروبي بادية على تنظير الرومانسيين العرب وممارساتهم النصية»[1].

ب- بداية المسار: يعد الحدث التاريخي المؤثر البارز في تحديد بدايات الفعل الأدبي مهما كان نوعه، وتبرز معالم التاريخ الكبرى كواجهة تحدد بداية هذا النوع الأدبي أو ذاك الاتجاه الفني، فهي العنوان المناسب الذي يقود القارئ إليه ويدله عليه. هذه الحقيقة تنطبق على الشعر الرومانسي في الجزائر الذي يُحدّد ظهوره تاريخيا بالحرب العالمية الأولى، فمعها كان انبثاقه الأول. وذلك ما ذهب إليه عبد الله الركيبي حين رأى أن انبثاق فجر الشعر الرومانسي كان مع بداية النهضة الوطنية قبيل وأثناء الحرب العالمية الأولى بظهور مجموعة من النصوص الشعرية في هذه الفترة تصف الواقع البئيس، والحالة النفسية اليائسة، والنظرة السوداوية القاتمة التي اعترت أبناء الجزائر وهم يعيشون تحت قبضة الاستعمار، كما تصف ما كانوا يشعرون به من تطلع إلى غدا أفضل رغم تلك الظروف. ولعل عناوين تلك القصائد المفعمة بالأحاسيس الرومانسية تؤكد هذه الحقيقة ومنها "دمعة على الملة"، "زفرات العيش"، "زفرات الحيران ذي الشجن"، "دمعة كئيب"[2].

وإذا كانت الحركة الرومانسية في المشرق العربي قد أعلنت عن وجودها من خلال مجموعة تنظيمات أدبية "جماعة الديوان، الرابطة القلمية، جماعة أبولو"، واستطاعت بذلك أن تقف ندا للحركة الشعرية التقليدية، وتضع لنفسها قدما راسخا في مملكة الشعر العربي الحديث، فعلى العكس من ذلك كانت بداية الحركة الرومانسية في المغرب العربي ومنه الجزائر، محتشمة وباهتة في ظل سيطرة الشعر الإصلاحي التقليدي.

ويعد الشاعر الجزائري "رمضان حمود"، أول شاعر رومانسي في المغرب العربي تمثل مفاهيم الرومانسية، ودعا إلى تحرير الإبداع الأدبي وفي مقدمته النص الشعري من القيود التي فرضتها عليه النزعة التقليدية، كما دعا إلى ضرورة تعبير

---

1 – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها، القسم الثاني، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص ص 23، 24 .

2 – عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، 1979، ص 495 .

الشاعر عن تجربته الذاتية ونقل أحاسيسه ومشاعره بصدق، بحيث تكون النظرة إلى اللغة مبنية على أساس ذاتي وجداني بعيدا عن الغيرية والمناسباتية[1].

لقد تفطن رمضان حمود إلى أن الشعر لا يبلغ القلوب، ولا يأسر الشعور إلا إذا أحسن صاحبه تصوير عواطفه. فالشعر الرومانسي وجداني منطلقه العاطفة، ومن ثمة فهو يرى أن الشاعر «لا يستطيع امتلاك العقول والأخذ بأزمّة النفوس إلا إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة القائمة في ميدان صدره الرحب»[2]. ولا يستطيع الشاعر إيصال عواطفه إلا إذا كانت لغة الخطاب الشعري حية قادرة على التأثير، وهذا ما دفع رمضان حمود إلى الدعوة إلى ضرورة تجديد اللغة بفهم أسرارها، والتدقيق في معانيها والتحكم في ناصيتها، وإتقان استخدامها. وفي ذلك يقول مخاطبا الشعراء:« فإذا تم لكم المراد واستحوذتم على جانب وافر منها [اللغة]، انبذوا عنكم كل صلة بينكم وبين ماضيها، اجعلوها وسيلة إلى نيل مآربكم لا غاية لا تتجاوزونها، غيّروا فنّنوا، وسّعوا، أصلحوا، فإنكم بذلك تكونون عصرا مستقلا منيرا ذا ميزة على غيره»[3].

اكتسب رمضان حمود هذه التجربة النقدية العميقة ذات النزعة الرومانسية في ضوء اطلاعه على الشعر الإحيائي التقليدي وما صاحبه من خطاب نقدي لا يخرج بالشعر عن خطى السلف، إلى جانب انفتاحه على الأدب الغربي وإيمانه بضرورة اعتماد الترجمة من منابع الشعر الرومانسي الغربي لإثراء تجربة الشعر العربي الجديدة التي تحاول كسر المألوف وتجاوز النمطية التقليدية. من هذا المنطلق الرؤيوي «قام احتفالا منه بالشعر الأوربي، بترجمة قصائد من الفرنسية ليمثل بها الأنموذج المأمول بالنسبة للشعر العربي وخصّص كتابه "بذور الحياة" لتوطين الخطاب النقدي المنادي بالحاجة إلى الانفتاح على الآداب العالمية (الفرنسية هنا)، وترجمتها»[4]. وهي دعوة واعية بأهمية الخطوة التي قام بها صاحبها، فكسْرُ جدار المألوف لا يتأتّى بجهد فردي، وإنما السبيل إلى تحقيقه جهود جماعية يلتقي أصحابها المبدعون على موقف واحد لإبدال الممارسة الإبداعية والوصول بها إلى الهدف المأمول.

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 333.

2 – رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928، ص 105.

3 – المرجع نفسه، ص 121.

4 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ص 192 .

هذه التجربة الفريدة في مسار الشعر الرومانسي التجديدي في الجزائر لم تضاهها سوى تجربة أبي القاسم الشابي الذي ظهر إبّان الفترة الزمنية ذاتها في تونس، وتبنى هو أيضا، الخطاب التجديدي والنزعة الرومانسية، كما اشتملت تجربته الجمع بين الممارسة النقدية والإبداع الشعري. وكما ممر رمضان حمود خطابه النقدي من خلال كتاب "بذور الحياة"، كذلك فعل الشابي في كتابه "الخيال الشعري عند العرب" الذي ضمّنه آراء نقدية جريئة لم ترض عنها الفئة السلفية من رجال الأدب. ففي مقارنته بين الأدب العربي القديم والآداب الغربية، رأى الشابي أنّ «كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب. وإن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القاصرة الساذجة، التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق»[1]. هذه الحال التي كان عليها الشعر العربي في نظر الشابي، دفعته إلى الدعوة إلى ضرورة إعادة النظر في علاقتنا بأدبنا القديم، بحيث لم يتوان عن التصريح برغبته الجامحة في الثورة على هذا الأدب الذي لا يتجسّد فيه عنصر الخيال ولا يعكس صوت الحياة.

هذا الخطاب النقدي الرؤيوي أحدث تشققات في جدار الشعر التقليدي، استطاع الشاعر الرومانسي أن ينسرب من خلالها، ويشق طريقه إلى الحداثة. ولئن استطاع الشابي أن يحلّق عاليا في سماء الشعر العربي الحديث، ويغدو اسمه متداولا على الألسن، ورقما محفوظا في الدراسات التي تُجرى حول الرومانسية العربية بفضل اتصالاته بالمشرق، ذاك المركز الأدبي المؤثر، الذي قدمه إلى القرّاء عبر الصحف والمجلات والكتب، ومختلف قنوات التواصل الثقافي والأدبي، فعلى عكسه تماما لم يحظ رمضان حمود بهذه الفرصة، فظل على الهامش رغم أسبقيته الرومانسية المشهود له بها. إذ لم توفّر له بيئته الجزائرية الظروف المناسبة ليسطع نجمه، ويحتل مكانة الريادة المغاربية التي يستحقها. ففي ظل تحكم القبضة الاستعمارية المعادية للأصوات المبدعة، وفي ظل سيطرة حركة أدبية إصلاحية تقليدية الاتجاه، تناوئ المجددين، وتنظر إلى محاولاتهم بعين الريبة، آفل نجم رمضان حمود، وكان حقه أن يكون فرقدا في سماء الشعر العربي.

كان رمضان حمود أبرز الأصوات الأدبية والنقدية الداعية إلى التجديد بتبنيه الاتجاه القائم على الثورة والتحرر من القيود البالية. لكن ظهوره في ظل تربع الحركة

---

1 – أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص 125.

الأدبية التقليدية على الساحة الأدبية قلّل من حظوظ انتشار مشروعه التجديدي، على الأقل في تلك الفترة، حيث بقي صوته عزفا منفردا. وذلك ما أدّى إلى ضاءلة إنتاج الشعر الرومانسي في مقابل غزارة الشعر الإصلاحي الذي احتفت به الصحف والمجلات والنوادي الأدبية المختلفة. ففي بيان سبب ضاءلة الشعر الرومانسي ممثلا في شعر الوجدان وشعر الطبيعة خاصة، يقول صالح خرفي: «من البين الواضح أن الشعر الوطني يمثل العمود الفقري للإنتاج الشعري في الجزائر، بينما يتضاءل الفرعان الباقيان، شعر الوجدان وشعر الطبيعة، ويتقلص ظلهما تحت وطأة مأساة الشعر من ناحية، ووطأة التقاليد المحافظة من ناحية أخرى. لكن لا نفتقد النوعين بالمفهوم التقليدي لهما، حتى نعثر عليهما بمفهوم جديد، متولد من المأساة نفسها، ومن ذات التقاليد. فإذا بنا نقرأ الوصف، ولكنه وصف قاتم الملامح، شجي النبرة، يستلهم المأساة، ويسلط الأضواء على زواياها، ويقتفي خطى ضحاياها، يستنطق الطبيعة، ما تضيق به الصدور، ولا ينطلق به اللسان. وإذا بشعرائنا يتغزلون، ولكنه غزل مناضل، هو الآخر سياسي. وقد تكون هذه الازدواجية بين التعبير العربي، والمضمون السياسي تنفيساً عن الذاتية المكبوتة والوطنية المضطهدة في آن واحد»[1].

ج- أسباب الاختيار:

- الوضع الاجتماعي: مرّ المجتمع الجزائري في مطلع القرن العشرين بظروف اجتماعية قاسية في ظل سياسة استعمارية ظالمة، ضيّقت على الناس في معاشهم، وأحصت حركاتهم، وعدّت عليهم أنفاسهم، فتسلل القنوط إلى النفوس، وتثآبت الحياة التي كانت أيامها نسخة مكرّرة من الجهل والفقر والحرمان والذلة والمهانة والانكسار، بل أوشكت ساعتها على التوقف عن الدوران. وهنا بدأ الناس يترقبون في حذر فجراً جديداً يزيح هذا الظلام القاتم ويخلع عن حياتهم هذا الجمود القاتل.

وإذا كانت الخطوة الأولى في هذا المجال قد خطتها الحركة الشعرية الإصلاحية السّلفية بتوجيه من جمعية العلماء، فإن الخطوة الثانية سيقودها جيل من الأدباء الشباب الذين لا يريدون من التغيير أن يعود بهم إلى الوراء، وإنما يبغونه قفزة إلى الأمام تتجدد معها الحياة وتبلغ الأفق المأمول. وقد يبدو هذا المطلب حلماً في تلك الظروف القاسية

---

1 - صالح خرفي: الشعر الجزائري المعاصر، معجم البابطين، ج06، ص 165.

والفترة الزمنية الصعبة، لكن الحلم مطية الرومانسية التي «تنتشر في المجتمع الذي بدأ يزحزح الأسس التي يقوم عليها البناء الاجتماعي، وبدأ يتخلص من بعض العادات والشرائع التي تحجرت مع مرور الزمن، ولم تعد نافعة للمجتمع أو عاملة على إسعاده»[1].

ومهما كان الحلم كبيراً في التجاوز، فإن الواقع البائس قد ارتسم في كتابات الجيل الأول من الشعراء الرومانسيين الجزائريين، لأنهم ما استطاعوا إغماض أعينهم عمّا يعيشه مجتمعهم في تلك الفترة من حرمان. يقول محمد العيد آل خليفة: «كنَّا إلى أمد غير بعيد ننظر إلى هذه الحياة الدنيا في هذه البلاد الجزائرية نظرة اليائس البائس، نظرة الآسف الكاسف.. أما اليوم، وقد بددت طلائع النهضة وطوالعها في الجزائر، وتجلى فيها نور نهار الإصلاح، وأشرق مدّ نور العلم، أصبحنا بفضل الله نستقبل فجراً جديداً، ونُبعث من مراقدنا بعثاً جديداً »[2].

إذاً سرعان ما زال ذلك الصوت اليائس، وتلاشى من خريطة الخطاب الشعري، خاصة الرومانسي منه، بمختلف امتداداتها، فازداد ابتعاداً عن تلك النظرة السوداوية في ظل الحراك النهضوي، متخذاً منحى ثوريا مع بداية الكفاح المسلح حين اتجه الشعراء إلى تمجيد بطولات الشعب الجزائري، وتخليد انتصاراته السياسية والعسكرية. فالثورة أدخلت التفاؤل والأمل إلى النص الشعري الرومانسي الذي ساير حراك شعب تغيرت حياته بفضلها، من الحزن إلى الفرح، ومن القنوط إلى التفاؤل، ومن الذلة إلى العزوة والكرامة[3]. نقرأ هذه النغمة المتفائلة في أشعار الجيل الثاني من الشعراء المجددين من أمثال أبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم خمّار، ومحمد الأخضر السائحي، أولئك الشعراء الذين ارتسم الطابع النضالي في قصائدهم بوضوح.

– **الانفتاح على منابع الأدب الرومانسي:** انفتح الشعراء الجزائريون على وجهتين أدبيتين سعياً لتحديث مسار الشعر الجزائري، الأولى غربية فرنسية، والثانية عربية مشرقية. فأما الوجهة الغربية فتمثلت في إقبال بعض الشعراء الشباب الطامحين إلى التجديد، على الأدب الفرنسي الذي كان أبرز الآداب الغربية المجسدة لمعالم الرومانسية،

---

1 – عيسى يوسف: الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث،دار الثقافة، بيروت، 1960، ص 51.

2 – مجلة البصائر، ع 114، 10 .04. 1936، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: ص 90.

3 – سلمى خضراء الجيوسي: الشعر العربي الحديث والمعاصر، م عالم الفكر، مج04، ع 02، ص 13.

مدفوعين إلى هذه الوجهة بتشجيع من بعض النقاد الذين دعوهم إلى كتابة أدب جديد يتمثل خصائص هذا الأدب الرومانسي الفرنسي، كما دعوهم إلى الاقتداء بأعلامه في رؤاهم ومواقفهم وطرق تعبيرهم، كما يشيد هذا الصوت النقدي «بشعر "لامرتين" و"فيكتور هيجو" لأنه شعر متميز بصدق العاطفة ودقة الوصف، وهي ميزة لا توجد، على حدّ تعبير الناقد، إلا في "الرومانتيزم"»[1].

وزادت الترجمة التي قام من خلالها بعض الشعراء أمثال رمضان حمود، بنقل نصوص شعرية رومانسية، من تقوية الصلة بالأدب الفرنسي. فمن خلال هذه الترجمات تم «وصول المبادئ الرومانتيكية من فرنسا إلى الجزائر، وتأثر الجيل الدارس للثقافة الفرنسية بتلك المبادئ وما تحمله من بذور ثورية وأنغام حزينة وصور بيانية حالمة»[2]. فأقبل الشعراء الشباب على تبني هذا الاتجاه الذي وجدوا فيه ما لم يجدوه في الشعر التقليدي المتحجر فكراً ولغة وخيالاً. فالأدب الرومانسي الغربي فتح أعينهم على طرق تعبيرية جديدة، وعلى لغة أقرب إلى ذواتهم بما تكتنزه من إيحاء وهمس وانفعال، كما فتح أعينهم من خلال روحه الثورية على الحرية التي طالما افتقدوها اجتماعيا وسياسيا وأدبيا.

وأما الوجهة الثانية التي كانت عربية، فتظهر في مدى انفتاح الشعراء الجزائريين على الأدب العربي التجديدي ممثلا في إنتاج أدباء المهجر وجماعة أبولو على وجه الخصوص. فكان للشعر المهجري حضور في الساحة الأدبية الجزائرية، حيث سهّلت مجلة "الشهاب" على الشعراء الشباب المتبنين للاتجاه الرومانسي، الإقبال على هذا الأدب المفعم بالرومانسية. ونستطيع القول بأن «الشهاب في العشرينات والثلاثينات، كانت مصدرا هاما لمن يرغب في الإطلاع على الأدب المهجري في الجزائر، فقد كانت تنشر قصائد ومقالات لأكثر وأشهر أدباء العرب في أمريكا من أمثال جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبي ماضي، ورشيد سليم القروي، ونسيب عريضة، وجورج حدّاد، ورشيد أيوب، وإلياس قنصل»[3].

---

1 – أبو مدين الشافعي التلمساني: الشعر والنفس، م البصائر، ع 112، 6 .5 .1938، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 148.

2 – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 27.

3 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص ص 99، 100.

ولعل هذا الإقبال الملفت على الأدب المهجري مرتبط بنزعته التجديدية، إذ مارس الإبدال والتغيير على هيكل القصيدة العربية ومضمونها. فما ما قام به أعلام الرابطة القلمية من أمثال جبران ونعيمة، يعد ثورة في الأدب وجدت لها صدى عميقا في قلوب جيل الشباب من الشعراء الجزائريين، خاصة أولئك الذين برزوا بعد الحرب العالمية الثانية.

كما استطاعت جماعة أبولو من خلال نزعتها العالمية ورؤيتها الأدبية الشاملة التي تروم مشاركة عربية واسعة بانفتاحها على المبدعين العرب المؤمنين بالتجديد، استطاعت من خلال مجلتها "أبولو" الوصول إلى جل الأقطار العربية ومنها الجزائر التي كان وصول هذه المجلة إليها دوريا ومنتظما فتمكن جيل الأدباء الشباب من التعرف على خصائص الأدب الرومانسي الذي تنشره، ومن ثمة التأثر به.

إن هذا الانفتاح الإيجابي للشعراء الجزائريين على الأدب العربي الحديث، وإقبالهم على ما أنتجه أعلام الرومانسية العربية بغية تحديث مسار الشعر الجزائري، لا يختلف كثيرا عن توجه الأدباء الإصلاحيين نحو الأدب الإحيائي المشرقي للنهوض بالأدب الجزائري. فقد اتفقت الغاية وإن اختلف الاختيار.

وإقبال جيل الشباب على أدب المهجريين وجماعة أبولو يدل على «أن أدباء الجزائر لم يكونوا مفصولين عن تطور الحركة الشعرية في الأدب العربي، ولاسيما أولئك الذين يلمّون إلماما كبيرا بالثقافة العربية القديمة، فقد كانوا دائما يرقبون ما يجدّ فيها من صور وأوزان، وما يطرأ عليها من تغييرات، حتى إذا أعجبوا بها أو ببعض قادتها تبعوهم ومارسوا اتجاههم في سرور واعتداد».[1] لذلك لمّـــا رأى هذا الجيل الجديد بأن أدباء المهجر وجماعة أبولو قد جددوا في طرائق إبداعهم الشعري، وتحرّروا من بعض القيود الصارمة لغة ووزنا، وأطلقوا العنان لأخيلتهم لابتكار صور فنية جديدة، لما رأوا منهم ذلك راقهم صنيعهم فأقبلوا عليه مصممين على فتح باب التحديث أمام الشعر الجزائري ليتنفس بعض نسمات الحرية، ويجدد ثوبه الفني شكلا ومضمونا.

د- الانطلاقة الفعلية: مثّل رمضان حمود الانبثاقة الأولى للشعر الرومانسي تنظيرا وممارسة، لكن البداية الفعلية لتجسيد الرومانسية في الخطاب الشعري الجزائري تجلّت في

---

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 27.

كتابات جماعة من الشعراء برزت بعده، كان من بينهم الطاهر بوشوشي، وعبد الكريم العقون، ومحمد الأخضر السائحي، ومبارك جلواح العباسي، وأحمد سحنون، وعبد الله شريط.. هؤلاء الشعراء استندوا في ممارستهم الإبداعية إلى المفاهيم النظرية التي ضمّنها رمضان حمود في كتابه "بذور الحياة"، كما اطّلعوا على شعره المفعم بالرومانسية، فحددت كتاباته اختيار التوجه الرومانسي لدى بعض هؤلاء الشعراء من أمثال محمد الأخضر السائحي.

إلى جانب ذلك استضاءوا بما وفد إليهم من الكتابات الرومانسية المشرقية، وكان في طليعة من تعرفوا إليه من الشعراء "خليل مطران" باعتباره رائد الرومانسية العربية بأشعاره الوجدانية. كما قرأوا شذرات من الأدب المهجري وبعض كتابات جماعة أبولو، كل ذلك من خلال مجلة "الشهاب". فهذه المجلة الإصلاحية كان لها الفضل الكبير في إطّلاع الشعراء الجزائريين على الكتابات الرومانسية العربية «فرغم الطابع الديني الذي غلب على الشهاب، نشرت هذه المجلة قصائد ومقالات من أدب المهجر، وساهم بالكتابة فيها كل من إيليا أبي ماضي وجورج حداد»[1].

من الشعراء الجزائريين الذين تميزت أشعارهم بغلبة الطابع الوجداني المميز للشعر الرومانسي نجد "أحمد سحنون" الذي عبّر في مطلع ديوانه عن العلاقة الحميمية التي تربطه بشعره، إذ يقول: [2]

وكـــل بيـــت صيـــغ لم أحبه منـــــي الحيـــــاة بـــدون إتقان
وكـــان حـــادي رحلتي ما دجى مـــن ليـــل آلام وأحـــزاني

إنها رحلة شعرية يلفها الحزن، وتعصف بها الآلام. وهي تجسيد لنظرة الشعراء الرومانسيين الذين اتجهوا للتعبير عن الحزن والألم، في مسعى منهم للتعبير عن ذاتيتهم وإحساسهم بالحياة.

ومن الأحاسيس التي تملّكت الرومانسيين الجزائريين صوت الحنين، وهو شعور إنساني نبيل عبّر عنه أحمد سحنون الذي ذكرته عصفورة وقفت على نافذته في السجن بابنته الصغيرة "فوزية"، فأنشأ شعرا يترجم عذوبة هذا الحنين، جاء فيه: [3]

---

1 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ص 205.

2 – أحمد سحنون: ديوان أحمد سحنون، ص 10.

3 – المرجع نفسه: ص 75.

عصفـــــورة مـــــرت على غرفتي تشـــــــدو بلحـــــــن ساحر النبرة
مـــــرت تغنـــــي فاستثارت جوى قلبـــــي وأشواقـــــــي لعصفورتي
عصفـــــــورة تشبههـــــا روعة فـــــي الثوب والتغريـــد والصورة

ومن هذه الكوكبة المتألقة رومانسيا نجد الشاعر جلواح العباسي، الذي عبرّت قصائده عن عمق إحساسه باليأس، وكشفت عن معاناة حياتية صعبة وشعور باليأس والقنوط جرّاء اصطدامه بالواقع المرير. ففي قصيدته "الذكريات" يكشف جلواح عن نفس برمة لا تبغي الحياة، يقول: [1]

اعبســـــي أو تبسّمـــــي إن نفســـي سئمـــت من جميع شجوٍ وأنس
غادرت غرفـــة الرجا، واختفت عن حقـــــل الدهـــر في دياجير يأس
لا تبـــالـــــي بمـــــا يعـــمّ البرايا من سعـــود أو من غياب نحس

ويبلغ اليأس والقنوط بالشاعر جلواح منتهاه، فيقف على نهر "السين" الفرنسي، ويناجيه في قصيدة بعنوان "زفرة منتحر على ضفة السين". وربما كانت هي المناجاة الأخيرة، لأن الشاعر غاب عن الحياة بعدها بقليل، فكأنه كان يعلم ما سيقدم عليه كما برز من العنوان الذي تصدر تلك القصيدة. وممّا ما جاء في هذه المناجاة: [2]

ياسين جئتك في ذا الليل ملتمسا بعـــــرض لجّـــــك إخمادا لأنفاسي
خـــــلّ القلى جانبا وأبسط إلى كبد حرّى وقلـــــب معنـــى راحة الآسي
فإننـــــي لا أرى في غير مائك ماء بـــــه تطهّـــر أوضاري وأرجاسي.

وأما محمد العيد آل خليفة الذي كان خطّه الفني إصلاحيا تقليديا، فقد تضمن ديوانه قصائد وجدانية تفيض رومانسية، منها تلك القصيدة التي يناجي فيها الليل قائلا: [3]

يا ليل طلت جناحـــــا متى تريني الصباحا
أرى الكرى صدّ عني بوجهـــه وأشـــــاحا
أمسى عليّ حرامـــــا ما كان منه مباحـــا
قد ذقت بالهم ذرعـــا وما وجدت انشراحا

---

1 – عبد الله الركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ت، الجزائر، ص 382.
2 – المرجع نفسه، ص 449.
3 – ديوان محمد العيد آل خليفة، ص 45.

ملت فراشي نفسي واستوحشت منه ساحا

كأنني رهن ســـجن لم ارج منه سراحـــــا

ويرسم محمد الأخضر السائحي صورة الشاعر كما يراها بعيون رومانسية حالمة، فيقول:[1]

ذاهل ينظر كالحالم في الأفق البعيد

وادع النظرة والبسمة كالطفل الوليد

في محياه سهوم أو ظلال من جمود

وعلى عينيـــه نجوى وابتهال وسجود

سكن الكون، وأغفى كل شيء في الوجود

وهو سهران وحيد، يرقب النجم الوحيد.

والملاحظ في الشواهد الشعرية السابقة ميل الشعراء الرومانسيين الجزائريين إلى التعبير عن النزعة الفردية التي ازدادت وضوحا في أشعارهم بعد الأربعينات، حيث استمر الشاعر الرومانسي يسمع صوت نفسه ويصغي إليها بعمق، مترجما مشاعرها التي لا تعرف السكون فيما ينظم من أشعار، كما فعل عبد الله شريط في قصيدته "قلق"، إذ يقول: [2]

سخرت مني الحياة كما يسخر بالعابد الغبي صليبهْ

كم حرقت الأشياء في هيكل الدنيا بخورا، ورجّع شعري طيبهْ

وتقدمت للحياة بما في القلب من شوق قلب يذيبهْ

حاسبا صمتها استماعا، ولكن هو موت بالدود فاض صبيبهْ.

هـ- الخصائص العامة: رغم أن الشعر الرومانسي الجزائري ظهر متزامنا مع الشعر الإصلاحي التقليدي الذي كان في أوج انتشاره، إلا أن الشعراء الشباب الذين خاضوا هذه التجربة الرومانسية، استطاعوا أن يتميزوا في ساحة الإبداع بما أضفوه على القصيدة الشعرية من خصائص فنية سرّعت مسار تحديثها، ومنها:

---

1 - محمد الأخضر السائحي: همسات وصرخات، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1956، ص 29.

2 - عبد الله شريط: الرماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 81.

– **مفهوم الشعر:** تجاوز شعراء القصيدة الرومانسية المفهوم التقليدي للشعر الذي يحصره في الوزن والقافية، وجاءوا بمفهوم جديد متناغم مع ذلك المفهوم الذي تداولته جماعة أبولو، وكذا أدباء المهجر، فارتبط الشعر عندهم بالإحساس والتعبير عن الذاتية والتفاعل مع الحياة بما فيها من ألم وأمل.

ظهر هذا المفهوم أولا عند رافع لواء الرومانسية الجزائرية رمضان حمود. ففي تقديمه لقصيدة "موت الغريب" الصادرة سنة 1928، بسط بين يدي القارئ التعريف الآتي: «الشعر هو الإحساس، الشعر هو الروح، الشعر هو القلب، الشعر هو الحياة اللذيذة والأليمة معا. وما عدا ذلك فليس من الشعر في شيء. الشعر سلوة البؤساء المنكوبين، وهو ميدان فسيح ترفرف فيه أرواح النبلاء مع الملائكة الأبرار. ولعلك أيها الأديب الكاتب –غير الشاعر– تعتقد بخلاف اعتقادي، ولعلك تهزأ بغروري واسترسالي في عالم الخيال، ونحن في عالم الحقيقة المتحجرة»[1].

هذا المفهوم الذي تحسب وأنت تقرأه أنك مصغ لجبران وهو يقرأ كلماته، يتقاطع معه تعريف الشاعر مبارك جلواح العباسي حين يقدم تصوره الخاص عن مفهوم الشعر انطلاقا من ممارسته الإبداعية القائمة على تصوير الأحاسيس والمشاعر الذاتية المفعمة بالأسى والحزن في بيئة استعمارية قاسية. يقول مبارك جلواح: «إني ما كنت أقول الشعر لطلب محمدة أو لإرضاء أحد أو لدرء سخط الساخط، وإنما أقول منّي إليّ، وأترنم به لتسلية قلبي من بعض ما يعانيه من الآلام والأوصاب المتراكمة عليه، ولا أتألم لفقد الحطام أو لذكرى الكنيس والآرام، ولكني أتألم وأشكو تعلّقا بحب أشياء سبقتها في الوجود»[2].

فرؤية الشاعر واضحة في هذا التعريف، تقوم على القطيعة مع النهج التقليدي للشعر القائم على مخاطبة الغير في سياق المدح أو الذم أو الاعتزاز، وتبنّي نهج جديد قائم على الذاتية والتعبير عن المشاعر الإنسانية من حب وشكوى وألم. إنه مفهوم رومانسي محض.

---

1 – محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص ص 186 ، 187.

2 – مبارك جلواح العباسي: مجلة الأمة، ع 119، 27 . 04 .1937، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 138.

– حقيقة الشاعر: إن الشاعر كما يراه أصحاب القصيدة الرومانسية ليس ذاك اللاهث وراء المناسبات، والذي يكتب عن الآخرين ولهم، ويغفل نفسه. وإنما هو الذي يصغي لنفسه أكثر من إصغائه للآخرين، ويصف الأشياء كما يراها بعينيه لا كما تراها أعينهم. وفي ذلك كله فهو ينطلق من كونه إنسانا كما يقول أحمد سحنون: «الشاعر إنسان يدركه ضعف الإنسان في كثير من الأحيان، بل لعلّه معرض للضعف أكثر من كل إنسان، لأنه مرهف الحس، رقيق الشعور، يقظ الوجدان. إن الشاعر خيرٌ له وأجدى عليكم أن يسكت أكثر مما يتكلم، وإلا كان كلامه ثرثرة ومعاني مكررة»[1].

- التعبير عن النزعة الفردية: بدأت هذه النزعة تظهر في الشعر الجزائري الحديث مع "رمضان حمود" في قصيدة "يا قلبي"، وبعده مع "مبارك جلواح" عندما أخذ الشاعر الرومانسي يصغي لنفسه أكثر من الإصغاء للآخرين، ويدخل في حوار داخلي معها، تبرز خلاله ذات الشاعر المتألمة حينا، والمنشرحة حينا آخر بحسب ما تلاقيه من الحياة. وازدادت هذه الفردية رسوخا في القصيدة الرومانسية في سنوات الأربعينات والخمسينات، وكان لها «تأثير مباشر على توجيه الشعراء إلى الشعر الذاتي الوجداني. فقد أخذ الشعر الجزائري في هذه الفترة يتجه اتجاها واضحا للتعبير عن الفردية، وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تطغى عليها الغيرية وشعر المناسبات»[2].

ومن الشعراء الذين برزت هذه الفردية في أشعارهم بوضوح أبو القاسم خمّار قبل توجهه إلى قصيدة الشعر الحر. ففي قصيدته "عودة" يظهر الصوت الفردي حين يبدي تصوره الخاص للشعر قائلا: [3]

كنت والشعـــر والصبـــا والأماني وتـــــراً ساحـــــر الهوى والأغاني
من نشيـــدي ذات الجناح هتـــــــوف وارتعاش الفراش من خفقاتـــــــــي

– مناجاة الطبيعة: اتّجه الشاعر الرومانسي إلى الطبيعة يطيل مناجاتها، محاورا جماداتها، واصفا انعكاساتها على نفسه المهتزة على جمالها حينا، والمرتاعة لهولها حينا آخرا، والمتألمة من شدة وطأتها أحيانا، كما في مناجاة مبارك جلواح لنهر السين، ومناجاة

---

1 – أحمد سحنون: سكوت الشاعر، م البصائر، ع 211، 27 . 04 . 1937، نقلا عن محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث، ص 137، 138.

2 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 178.

3 – محمد أبو القاسم خمار: أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 09.

محمد العيد آل خليفة لليل. ففي هذه القصائد لم تعد الطبيعة منظرا يوصف فيأسر جماله الألباب، وإنما غدت كائنا حيا يصغي للشاعر حين يحاوره ويشاركه همومه وآلامه. كل ذلك بالاعتماد على التجسيد والتشخيص.

هذا التماهي مع الطبيعة والقصيدة يبرز في قصيدة "الليل" لعبد الله شريط التي يقول فيها: [1]

هكذا يمّحي الضياء من الأفق ويخبو كما خبت أحلامي
ويموت الشعاع في قبضة الصمت وراء الجبال والآكام
وأرى الليل قابضا بيديه عنق الكون بردا كالحمام
جاء كاليأس ساكنا يتمشى مثقل الخطو في فؤادي الدّامي.

– التجديد اللغوي: اجتهد الشعراء الرومانسيون في كسر رتابة اللغة بتجديد لغة الشعر، فادخلوا إلى معجمه مفردات جديدة ما كانت موجودة في قصائد الشعراء التقليديين. هذه المفردات التي أثرت المعجم الشعري بعضها خاص بالطبيعة، وبعضها الآخر مرتبط بالذات والوجدان. كما مالت اللغة الشعرية إلى الرّقة والعذوبة والهمس والإيحاء، لتوافق الموضوعات الوجدانية التي تناولها أولئك الشعراء.

تحقق هذا التجديد اللغوي حين تناول الشعراء الرومانسيون الموضوعات العاطفية التي يجد أصحاب النهج الإصلاحي حرجا في تناولها، وحين أصغوا إلى صوت الطبيعة وأطالوا مناجاتها، وحين استعاروا ألفاظ الطبيعة للتعبير عن موضوعاتهم المختلفة، فحققوا بالانزياح اللغوي من العمق والتأثير ما لم يتأتّى للشعراء التقليدين حين اكتفوا من اللغة بمستواها السطحي التقريري.

هذا الانزياح اللغوي الذي يتيح للشاعر الانطلاق من الطبيعة باستعارة مفرداتها لمقاربة موضوعات حياتية مختلفة، استفاد منه محمد الأخضر السائحي في رثاء الشاعر المصري "أحمد زكي أبي شادي". ففي قصيدته "مصرع البلبل" قفز السائحي بالرثاء من المستوى التقليدي بألفاظه البكائية المألوفة إلى مستوى جديد تقوم خلاله ألفاظ الطبيعة بأداء هذه الوظيفة بامتياز. وممّا قاله فيها:[2]

---

1 – عبد الله شريط: الرماد، ص 84.

2 – محمد الأخضر السائحي: همسات وصرخات، ص 108.

مـــــــلأ الشـــاطـــــيء شدوا رائعا أغـــــرق الشاطـــئ فـــــي لوعته
وطـــــوى تحـــــــت جناحيه أسى لـــــرواء ضـــــاع فـــــي أيكتـــه
لـــــــم يـــــزل يبكيه حتى سكنت خفقـــــــة الأنفـــاس فـــــي جثته
فبكتـــــــه الطيـــــر في كل الربى إنـــــــه قـــــــد مات في غربته

– **التجديد الموسيقي:** كذلك تجسدت النزعة التجديدية لدى الشعراء الرومانسيين في محاولتهم كسر رتابة نمطية نظام الأوزان الخليلية بالتحرر من قيود الوزن والقافية. وكان رمضان حمود أوّل الشعراء المتجرئين على التقليد العروضي. ففي قصيدته (يا قلبي) حاول التخلص من وحدة الوزن والقافية، فقام بتوزيع القصيدة إلى مجموعة مقاطع تتفاوت في عدد أبياتها وفي انتظامها العروضي حيث عمد في بعضها إلى التحرر من الوزن كليا، ونوّع القوافي في بعضها الآخر ليأتي على شاكلة الشعر المرسل، وفي مقاطع أخرى بقيَ وفياً للوزن الخليلي بتوحيده الوزن والقافية. فمثلت هذه التجربة الفريدة خروجا عن النمطية العروضية المعهودة. يقول الشاعر في أحد مقاطع قصيدته المتحرر من الوزن والقافية: [1]

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان، ونصيبك في الدنيا الخيبة والحرمان
أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبارْ
أنت يا قلبي مكلوم، ودمعك الطاهر يعبث به الدهر الجبّار.
أرفع صوتك للسماء مرة بعد مرّهْ
وقل اللّهم إنّ الحياة مرهْ.

كما نجد اجتهاده العروضي في قصيدة "دمعة على الأمة والشرف" التي جاءت مرسلة القوافي، قسّمها الشاعر إلى عشرة مقاطع ثلاثية الأبيات، ينتهي البيت الأول بحرف (اللام) روياً، وينتهي البيت الثاني بحرف (الميم)، وأما البيت الثالث فرويّه (الباء)، علماً أن الشاعر سار على هذا النسق في جميع المقاطع. يقول في واحد منها: [2]

بكيت على قومي لضعف نفوسهم على حمل أثقـــال العـــلى والفضـــائل

---

1 – محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره، ص 186، 187.

2 – محمد الهادي السنوسي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص 173.

بكيت عليهـــــم والحشا متقطّــع بكائـــــي علـــــى طفل ضعيف العزائم
بكيـــــت عليـــــهم إذ رأيت حياتهم مكـــــدّرة مملـــــــوءة بالعجائــب

ونجد التنويع في القوافي في بعض قصائد ديوان محمد العيد آل خليفة، خاصة تلك التي يغلب عليها الطابع الوجداني، من مثل قصيدة "دمعة على القمر الخاسف"، وقصيدة "آفة العين"، وقصيدة "من الشعر الرمزي". هذه القصائد جميعها مقسّمة إلى مقاطع تتنوع فيها القافية من مقطع إلى آخر وفق تشكيلات عروضية خاصة، تجعلها شبيهة بشعر الموشحات. فقصيدته الأولى "دمعة على القمر الخاسف" نُظمت على مجزوء الوافر، التزم الشاعر فيها روياً موحداً هو حرف (الراء) في البيتين الأخيرين من كل مقطع من مقاطعها التسعة الرباعية الأبيات، ونوّع حرف الرّوي في البيتين الأولين في جميع المقاطع. يقول في أحدها: [1]

ماذا دهـــى زين البهاء
غشى الحلك وجه الفلك
وعرا الكدر صفو البشر
يا للعبـــــر خسف القمر

3-3- مسار التحديث: الشعر المعاصر – الشعر الحر:

3-3-1-مسار التأسيس:(1955-1962):

أ- الشعر الحر/ شعر معاصر:

كانت الكتابات الرومانسية التي ظهرت في مطلع النصف الأول من القرن الماضي، خطوة أولى في مسار تحديث الشعر الجزائري حين تجرأ بعض الشعراء الشباب على تجاوز القواعد العروضية التقليدية فظهرت قصائد "لرمضان حمود" وغيره من الشعراء بقواف مرسلة تحمل إيقاعا جديدا فيه خروج عن رتابة إيقاع القافية الموحدة.

مع هذه المحاولات بدأنا نتطلّع إلى شعر معاصر تشكّلت معالمه التاريخية مع تحوّل شكل الكتابة الشعرية إلى الشعر الجديد الذي تحرر من قيود الوزن والقافية فعُرِف باسم "الشعر الحر".

---

1 – ديوان محمد العيد آل خليفة، ص 34.

إن محاولات الرومانسيين التجديدية التي ظهرت في وقت مبكر من القرن العشرين، مرّرت إلى أولئك الشعراء الشباب الذين ملّوا رتابة التقليد، رسالة قوية بأنهم يستطيعون إيجاد طرائق تعبيرية وأشكالا إيقاعية غير تلك الأشكال الممجوجة التي ملّوا الوقوف عندها وسماع إيقاعاتها.

ولم تكن جهود الرومانسيين المحفز الوحيد على التجاوز التحديثي، بل كان للتطور المشهود الذي عرفته حركة الشعر العربي في بلاد المشرق دور في هذا التوجه أيضا. فلطالما كان للمشرق العربي كمركز للإشعاع الثقافي، تأثير قوي على بلدان الشمال الإفريقي. فحتما اطّلع الشعراء الجزائريون الذين كانوا على اتصال بهذا المركز على قصائد الشعر الجديد، فراقهم ما اشتملت عليه من تحرر عروضي، فحفزهم ذلك على التجريب بخوض غمار الشعر الحر.

وبما أن المحيط يكون تاليا للمركز غالبا، فقد ظهر الشعر الحر في الجزائر متأخرا عن نظيره في المشرق العربي بسبع سنوات. وكان ظهوره في الخمسينات مصاحبا لاندلاع ثورة التحرير، علما أن بعض الدارسين يعزوا هذا التأخر إلى أسباب موضوعية لا تخرج عن ملابسات التاريخ الخاص الذي عرفته الجزائر في هذه الحقبة.

بداية نعرف أن جُل الذين اتجهوا إلى كتابة الشعر الحر في بلاد المشرق، كانوا على اتصال بالآداب الغربية بلغاتها الأجنبية مباشرة أو عن طريق الترجمة، فوقفوا بذلك على اختلاف شكل النص الشعري الغربي على نظيره في الأدب العربي الذي مازال أسير التقليد، لا يبرح صورته العمودية. فشجعهم ذلك الاحتكاك على كسر النموذج الشعري السلفي، واستبداله بالنموذج الجديد الذي يمثل بوابة الشعر إلى الحداثة. وبما أن الشعراء الجزائريين كانوا هم أيضا على اتصال بالآداب الغربية ممثلة في الأدب الفرنسي اتصالا اختياريا أو إجباريا في ظل الواقع الاستعماري آنذاك، كان من المتوقع أن يسارعوا هم أيضا إلى تحديث نموذجهم الشعري بالتحرر من قيود التقليد وتمثل الشكل الجديد. إلا أن هذه الاستجابة قد تأخرت على الرغم من دعوة رائد التجديد رمضان حمود إلى ترجمة نصوص من الأدب الفرنسي، يسهم الاطّلاع عليها في كسر رتابة المألوف وتجاوز النمطية التقليدية، كما يسهم في إثراء التجربة الشعرية وتجديد أدوات المبدع الفنية، لبلوغ النص المأمول حداثيا. ويعود سبب ذلك في نظر "صالح خرفي" إلى العداء بين الثقافتين

العربية الفرنسية في الجزائر[1] وهي حساسية تنفر من كل ماله علاقة بالمستعمر، وترى في كل جديد يأتي من جهته نوعا من التبعية المذلة.

كما أن ارتباط الشعر الجزائري الحديث بالحركة الوطنية بمسارها الإصلاحي أو النضالي يعد سببا آخر لهذا التأخر، ذلك أن هذه الحركة في صراعها مع الاستعمار كانت تهدف إلى الحفاظ على المقومات العربية الإسلامية المكونة للشخصية الوطنية «كرد فعل ضد وسائل التعبئة الاستعمارية»[2]، فإن الشعراء الذين انخرطوا في صفوفها وكانوا صوتا منافحا عنها، وجدوا أنفسهم مدفوعين للتعبير عما يجذّر هذه المقومات، فتماهوا مع كل ما له علاقة بالتراث والأصالة، ووثّقوا صلتهم مع الأدب العربي القديم واتجهوا إلى نضم الشعر العمودي الذي هو «أكثر تعبيرا عن الأهداف الواضحة، وإيصالها إلى الجماهير من خلال موسيقاه التي تحفز الجماهير على التمرد والثورة»[3].

وازداد تعلق الشعراء بهذا النموذج التقليدي الذي وجدوا فيه الأداة الطّيعة لتبليغ الأفكار الإصلاحية والنضالية التي يرون لها الأولوية على الشكل الفني في تلك المرحلة الحساسة من الكفاح الوطني. فالخروج عن الشكل التقليدي يعد مغامرة كبرى غير محسوبة النتائج، لأن الرهان كان منصبا على الجمهور واستقطابه لاستقبال الأفكار التوعوية. فإذا حاول هؤلاء الشعراء مجاراة التجديد وغيّروا شكل الشعر المألوف، فإن ذلك قد يستغرق وقتا أولا، كما قد يضل خلاله الخطاب الشعري إلى الجمهور الذي ارتبط بالشكل العمودي. لذا زهد الشعراء في التحديث إلى حين تتهيأ لديهم دوافع التغيير فيكتبون أول قصيدة من الشعر الحر.

بعد أن خطا "رمضان حمود" في عشرينات القرن الماضي أوّل خطوة في مسار التجديد انتظرنا ثلاثة عقود لتأتي الانطلاقة الفعلية لقصيدة الشعر الحر في الخمسينات، وينتقل بذلك الشعر الجزائري إلى مرحلة المعاصرة، ويكتسي ثوب الحداثة. إن أوّل مرة اطلع فيها جمهور القراء الجزائريين على قصيدة من الشعر الحر كانت يوم 23 مارس من

---

1 – صالح خرفي: الشعر الجزائري، ص 35.

2 – شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 68.

3 – المرجع نفسه، ص 62.

سنة 1955، حين طلعت جريدة "البصائر" عليهم بقصيدة "أبي القاسم سعد الله" بعنوان "طريقي"، وتضمنها لاحقا ديوانه "ثائر وحب" جاء في بدايتها:[1]

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخب الأنات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام وشكاوى و وحول
تتراءى كطيوف
من حتوف
في طريقي
يا رفقي.

وكما وقع في المشرق خلاف حول أول نص كتب في الشعر الحر بين نازك الملائكة وبدر شاكر السّياب، بحيث ادّعى كل منهما فضل الريادة، بل أشار بعض النقاد أن نصوص شعرية لغيرهما ظهرت قبل صدور قصيدتيهما الحرتين "الكوليرا" و"هل كان حبا"، كما أشارت إلى ذلك نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"[2]، فإن الأمر لا يختلف عنه كثيرا في الجزائر، حيث دار نقاش حول من له فضل السبق في هذا الشعر الجديد، وإن كان الخلاف أقل حدة مما جرى في بلاد المشرق.

يعود سبب هذا الخلاف إلى وجود نصوص شعرية حرة مثبتة في دواوين أصحابها بتواريخ سابقة لتاريخ نشر قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله. فحين نعود إلى ديوان "أوراق" لأبي القاسم خمار الصادر بنفس تاريخ ديوان "ثائر وحب" سنة 1967، نقف

---

1 –أبو القاسم سعد الله: ثائر وحب، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، 1967، ص11.

2 – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 66.

على قصيدة مؤرخة بسنة 1953، وتحمل عنوان "الموتورة"، هذه القصيدة التي تحكي حال لاجئة من فلسطين يعتبرها خمار أول عمل له في الشعر الحر من دون دليل ملموس يثبت ما قاله.[1] وردت هذه القصيدة في آخر الديوان،* وجاء فيها:[2]

كحبل وريد

قريب.. بعيد..

هنالك من خيمة نازحة

إلى جانب القرية النائحة

هنالك خلف القبور العراة

وبين المآسي ولفح السراب

بدأت عائدة

بقبضتها كمشة من تراب

تزاحمها سخرة صامدة

وقد هتفت ببريق عجيب

كلون اللهيب

كلحن الألم.

كما نجد لمحمد الأخضر السائحي في ديوانه "ألوان من الجزائر" الذي نشر بعد الاستقلال، قصيدة كتبت بتاريخ 04 أفريل 1953 بعنوان "حنين"، يرى فيها الناقد "شلتاغ" نموذجا متطورا بالنسبة لتاريخ ظهورها على الرغم من أنها كانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر[3].

وإذا كان النقاد المهتمون بقصيدة الشعر الحر في الجزائر متفقين بأن أبا القاسم سعد الله هو فاتح باب الشعر الحر في الجزائر، فقد شذّ عنهم عبد الله الركيبي في دراسته عن الشاعر الرومانسي "جلواح"، حيث ذكر «أن أحمد الغوالمي كتب قصيدته "أنين

---

1 – عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص 78.

2 – محمد أبو القاسم خمار: أوراق، ص ص 117، 118.

*– ذكر الشاعر أنه نشرها في الشام عام 1954، ولكنه لم يتذكر اسم الجلة.

3 – شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 70.

ورجيع" قبل أسبوعين من النموذج المنشور لأبي القاسم سعد الله في البصائر»[1]. وإذا عدنا إلى جريدة البصائر وجدنا قصيدة "طريقي" سابقة على قصيدة جلواح بقرابة شهر، إذ نشرت بتاريخ 25 مارس 1955، بينما نشرت قصيدة جلواح بتاريخ 22 أفريل 1955. وذاك ما لم ينتبه إليه عبد الله الركيبي.

حقيقة الخلاف هذه التي استوقفت الباحثين، أشار إليها أبو القاسم سعد الله في مقدمة ديوانه "النصر للجزائر" لمّا ذكر أن النقاد قد دخلوا في جدل حول من هو الأول من الشعراء الجزائريين الذي أدخل قالب الشعر الحر في الشعر الجزائري، فذهب نفر إلى أن الرائد الأول كان رمضان حمود، بينما رأى نفر آخر من النقاد أن الشاعر الأول هو عبد الكريم عقون، وقال فريق ثالث من النقاد أن مبتدع الشعر الحر هو أبو القاسم سعد الله[2]. وقد أشار سعد الله بأنه أرسل عددا من القصائد الحرة قبل قصيدة طريقي ولكنها لم تنشر في الصحف.

ومهما يكن حجم الخلاف فإن الرأي الحاسم الذي يطمئن إليه كل باحث، يتمثل في الرجوع إلى تاريخ النشر في الصحف، فكما حسم الخلاف في المشرق باعتماد تاريخ نشر القصائد الشعرية الحرة لمعرفة أيها كانت هي الأولى، ومن صاحبها، كذلك الأمر عندنا. فمادامت النصوص التي ظهرت في الخمسينات كثيرة، والدواوين المتضمنة لها صادرة بعد الاستقلال، إذاً فالحسم في الريادة يرجع إلى تاريخ النشر في الصحافة، وهذا التاريخ يظهر أن قصيدة "طريقي" لأبي القسم سعد الله هي الأولى في الشعر الجزائري الحر.

إضافة إلى كون سعد الله هو صاحب أول نص شعري حر، فمن المؤكد كذلك «أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتّجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار، وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة في بنيتها التعبيرية هو أبو القاسم سعد الله، في حين ظلت محاولات الآخرين من أمثال محمد الأخضر عبد القادر السائحي، والطاهر بو شوشي، والغوالمي وأبو* القاسم خمار متسمة بالتذبذب»[3].

---

1 -المرجع السابق، ص 69.

2 -أبو القاسم سعد الله: النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط02، 1986، ص 02.

*-الصواب هو (أبي القاسم).

3 -محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 151.

ب- دوافع الاختيار:

لا يجد دارس الشعر الجزائري في مطلع القرن العشرين، صعوبة في تحديد مساره التاريخي المحدد لقدامته وجدته. فهناك توافق بين النقاد على أنه مرّ بمرحلتين تتوسطهما الحرب العالمية الثانية كمعلم بارز محدد لتوجه هذا المسار، ففي مرحلة ما قبل هذه الحرب غلبت النزعة التقليدية على الشعر الجزائري رغم وجود أصوات ظهرت في فترة مبكرة منادية بضرورة التجديد، كان أبرزها رمضان حمود. إلا أن هذه الأصوات لم تكن قادرة على تغيير حركة الشعر في هذه المرحلة التي مالت إلى المحافظة على سمات الشعر التقليدي في بناء القصيدة، سواء على مستوى اللغة أو الموسيقى أو الصورة الفنية، إلى جانب غلبة النبرة الخطابية والنزعة العقلية الملائمة للدور التوجيهي الذي كان الشعر التقليدي يلعبه.

وفي المرحلة التالية للحرب بدأ الشعر يخطو خطواته الأولى بعيدا عن روح التقليد وما يميزها من قيود قاتلة للإبداع، مدفوعا في هذه الحركة بالآثار المدمرة لتلك الحرب وما تركته من انعكاسات في نفوس الشعراء. إذ لم يكن أبناء الجزائر بعيدين عن أجوائها، فقد نقل الاستعمار رحاها إلى مدن الجزائر بارتكابه مجازر فظيعة في 08 ماي 1945. وأمام هذا الخطب الجلل تغيّر الخطاب الشعري، فراح الشعراء يعبّرون عن هذا الإحساس بانفعال تلفُّه نبرة رومانسية حزينة وإن لم تكن سوداوية قاتمة[1]. فكأن هول هذه الحرب، وما تكشّفت عنه من أحداث مرعبة أحدث تشققات وتصدعات في جدار الشعر الجزائري عبرت من خلالها أشعة الحياة، لتنير كهوفه ومغاوره المظلمة، فرأينا كيف أن بذرة التجديد التي زرعها رمضان حمود بدأت تنمو ويشتد ساقها ويستغلظ حين تهيأت الظروف والدوافع لتجديد الشعر بتجاوز النظام العمودي واختيار الشعر الحر. ومن تلك الدوافع:

- الثورة على الرتابة والتقليد:

من الملاحظ أن الشعر المعاصر متمثلا في قصيدة الشعر الحر ظهر في الجزائر متزامنا مع اندلاع ثورة التحرير الكبرى، فكما أراد الشعب بهذه الثورة طي صفحة من العيش البائس تحت وطأة الاستعمار، صفحة طال أمدها فغدت مملة، وكان لابد أن

1 - شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 63.

يتجاوزها إلى حياة جديدة، كذلك كان حال أصحاب تجربة الشعر المعاصر، فإنما أرادوا بخوض غمار هذه التجربة الجديدة، تجاوز المألوف، وكسر الرتابة التي عرفتها القصيدة التقليدية، فارتبطوا بالثورة التي امتد تأثيرها في الحياة السياسية والاجتماعية فغدت أشعارهم انعكاسا حقيقيا لها، حيث «لم يتردد بعض الشعراء في جعل الثورة السياسية سببا في توجههم إلى كتابة الشعر الحر»،[1] فهي بالنسبة لهم دافع قوي لممارسة هذا الشعر الجديد، أكسبتهم من الشجاعة والجرأة والثقة في النفس ما حفّزهم على هذه الممارسة ومكنهم من هذا الإبدال الشعري.

هذا ما ذكره أحمد الغوالمي في رسالة إلى الباحث شلتاغ، قال فيها: «السبب الذي دفعني إلى كتابة الشعر الحر، هو أن الثورة اندلعت والرقابة على الصحف ازدادت ضراوة، فارتأيت أن أتنفس الصعداء، وأخرج ما في بطني من تأثير عميق من الأحداث والأزمات التي تجري أمام أعيننا، قصد التعمية واللغز» [2].

ويذهب أبو القاسم سعد الله إلى أن الإقبال على الشعر الحر كان بدافع كسر رتابة التقليد الذي انتشر بين المثقفين، فانجر عنه انحطاط فكري وزيف فني قتل روح الشعر، وأفقده بريقه وتأثيره. ففي دراسة له بعنوان "من حضارة الشعر إلى حضارة العلم" توحي عباراتها برغبة التجاوز وكسر النمطية لإنقاذ حضارة الشعر التي ستغدو من الماضي إن لم يتداركها أصحابها في ظل تقدم حضارة العلم، يقول الباحث مفسرا هذه الحقيقة: «نجد أن روح التقليد تغلب على المثقفين أكثر من غيرهم من طبقات الشعر. هذه نقطة خطر، فالتقليد لدى الجماهير لا خطورة فيه إذا قورن بالتقليد لدى المثقفين.. ولعل أهم ما يميز ما وصفناه بحضارة الشعر هو الرتابة والتكرار والحشو والخيلاء والنفاق، والرتابة في بحور الشعر، واجترار الإبل انعكست عندنا على طريقة تفكيرنا وحكمنا على الأشياء. ولو أحصينا إنتاجنا من المدائح والأهجية والمفاخر، وهي أنواع من الكذب والنفاق والتكبر الفارغ، لوجدناه يزيد على ثلثي إنتاجنا عامة»[3].

وإذا كان للشعراء تفسيرهم الخاص لدوافع الدخول في تجربة الشعر المعاصر بالإقبال على الشكل الشعري الجديد كما بيّنّا سابقا، عند أبي القاسم سعد الله وأحمد

---

1 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج02، ص 30.

2 – أحمد الغولمي: رسالة إلى شلتاغ عبود شراد، ضمن حركة الشعر الحر في الجزائر، ص ص 76، 77.

3 – أبو القاسم سعد الله: رسالة غلى محمد ناصر، ضمن :الشعر الجزائري الحديث، ط01، 1985، ص 152.

العوالمي، كذلك كان للنقاد رأيهم في هذه الدوافع. وهو رأي مبني على استقرار الوقائع وتحليلها باعتبار أن الشكل الشعري الجديد ظاهرة تاريخية سوسيو نفسية، صاحبت تحولات الحياة المجتمعية، وتزامنت مع انطلاق ثورة التحرير الوطني. ففي هذا الباب يرى "شلتاغ عبود شراد" أن دوافع الشعر الجزائري إلى التجديد كانت مشابهة لتلك التي حركت جيل الرواد في المشرق العربي، بحيث جرى على المحيط ما كان ساريا في المركز، من نفور من الشكل التقليدي الثابت للقصيدة العربية، والرغبة في إيجاد شكل جديد يحرر القدرة على التعبير عن التجربة الشعورية بعيدا عن أرق القيود ورتابة النمطية[1].

هذا التشابه يقابله –حسب شلتاغ– اختلاف في الظروف الاجتماعية والسياسية التي انطلق منها الشعراء، «فبينما كان الشعراء في المشرق يعانون أزمة نفسية حادة على إثر الحرب العالمية الثانية، ومأساة تقسيم فلسطين، وعدم التوافق والانسجام مع قيم مجتمعاتهم، وجد الشاعر الجزائري نفسه بعد عام 1954 ثائرا على الاستعمار الذي يحتل أرضه، ومدفوعا إلى الثورة على واقع الثقافة والشعر أيضا»[2].

– الانفتاح على حركة الشعر في المشرق :

كان الشعراء الجزائريون منفتحين على حركة الشعر العربي الحديث في بلاد المشرق، وخاصة تلك الفئة التي أسعفتها الظروف لمتابعة تحصيلها العالي في مراكز الثقافة العربية، وفي طليعتها مصر. ذلك في غياب هذه الإمكانية في أرض الوطن، لمحدودية وسائل التعليم وبساطتها في ظل حصار الاستعمار الفرنسي لمصادر الثقافة العربية.

هذا الانفتاح جعل الشعراء الجزائريين تحت طائلة التأثير الجديد الذي أحدثته القصيدة العربية المعاصرة بقيادة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور، وغيرهم من جيل الرواد. وذاك ما أشار غليه أبو القاسم سعد الله رائد الشعر الحر في الجزائر حين قال: «كنت ألتقي في مؤتمرات ونوادي الطلبة العرب

---

1 –شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر، ص72.

2 – المرجع نفسه، ص 72.

بالأدباء الشباب المجددين أمثال رجاء النقاش وأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور والفيتوري وغيرهم»[1].

وكان هذا الاحتكاك مع دوائر الثقافة المشرقية المنطلق من رغبة ملحة في التغيير، قد فتح أعين الشعراء الجزائريين على جديد حركة الشعر العربي، وحفزهم على خوض تجربة الشعر الحر. فعن هذا التأثير الصريح يقول أبو القاسم سعد الله: «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947، باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة.. غير أن اتّصالي بالإنتاج القادم من الشرق، ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي، ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر»[2].

إلى هذا الحد كان المشرق مؤثرا في الشعر الجزائري الذي كانت صلته به وثيقة، فلما هبّت رياح التجديد، وحركت أيكة الشعر في المشرق لتُسقط أوراقها القديمة تاركة مكانها لبراعم جديدة ستكون لاحقا مصدر خصب هذا الشعر وثرائه. ولقد لحقت تلك النسمات إلى أرض الجزائر حاملة هذه الطلائع التجديدية، وليس ذلك غريبا، «فقد كانت كل خطوة تحررية أو ثورية إصلاحية أو دعوة أدبية يصل صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر»[3].

– الدافع النفسي:

لا يجب أن ترسخ في الأذهان تبعية الشعر الجزائري، لنظيره المشرقي وتأثر أصحابه المطلق به، في ظل ما حدث من انفتاح في الجزائر على النموذج الشعري المشرقي رغبة في التحديث. إذ يبقى للشاعر الجزائري دوافعه الخاصة في الاتجاه إلى تجربة الشعر المعاصر وتبني شكل القصيدة الجديد. علما «أن بذرة النزوع إلى التجديد في الشعر ألقاها رمضان حمود في 1958م أمّا البداية الجادة فكانت بنت الخمسينات»[4].

---

1 – أبو القاسم سعد الله: النصر للجزائر، ص 10.

2 – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص ص 50، 51.

3 – المرجع نفسه، ص 25.

4 – عمر بن قينة: الأدب الجزائري الحديث، ص 79.

فشعراء الرومانسية في الجزائر كانت لهم رغبة في إثبات ذواتهم وإبراز خصوصيتهم الشعرية الإبداعية، فكانت نزعتهم إلى التحرر من الشكل التقليدي واضحة في تلك النماذج الشعرية، المبكرة المتحررة من بعض قيود الوزن والقافية. وهو عامل نفسي صريح ترسّخ لاحقا في مسار الشعر الجزائري بخصوص تجربة الشعر الحر. وبذلك فإن هذه الحقيقة التاريخية المتعلقة بالدافع النفسي تُنزّه الشاعرَ الجزائري عن التقليد الحرفي لما كان سائدا من تجديد شعري في المشرق العربي.

ومن النقاد الذين اعتبروا تجربة الشعر الحر في الجزائر استجابة نفسية تماشي تطور مسار هذا الشعر الجزائري، وتعكس واقعا اجتماعيا ثوريا عرفه أبناء الجزائر في تلك المرحلة، محمد ناصر الذي يقول: «إن الاتجاه إلى القصيدة الحرة من طرف الشعراء الجزائريين لم يكن وليد تقليد محض لظهور هذا الشعر في المشرق، أو هو نابع عن إرادة مجردة لمتابعة التطور الشعري الذي اتخذ له في هذه الفترة شكل الظاهرة في الساحة الأدبية قد يكون لها أثر في نفوس الشعراء الجزائريين.. ولكن العامل الأقوى فيما نرجح نبع قبل كل شيء من حاجة نفسية ذاتية دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسّون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير والتغيير. وقد ارتبط كل ذلك بطبيعة الحياة الجزائرية العامة التي أخذت تشهد تحولا هاما وجذريا بعد أحداث الحرب العالمية الثانية، وكانت الثورة التحريرية النتيجة الحتمية لها»[1].

هذا الرأي النقدي يرتكز ضمنيا على ما أدلى به رائد الشعر الحر أبو القاسم سعد الله في رسالة إلى هذا الناقد، مبينا من خلالها أن الاتجاه إلى الشعر الجديد كان استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء الشباب حين ذاك من مظاهر الكبت السياسي والاقتصادي والجمود الاجتماعي والديني، فجاء بذلك –والقول لصاحب الرسالة– كتعبير عن «تمرّد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة ليس في الشعر فحسب، ولكن في مختلف أوجه الحياة، إنه جزء من ثورة أو شكل من أشكال الثورة»[2].

ج– تجليات الممارسة:

كانت قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله الخطوة الأولى التي بدأت بها القصيدة الحرة في مسار الشعر الجزائري المعاصر. وكان لاتصال الأدباء الجزائريين بالمشرق

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 161.

2 – أبو القاسم سعد الله: في التجربة الأدبية ، نقلا عن: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 152.

وما يفد عنه من جرائد ومجلات دور في التعرف على معالم ممارسة هذه التجربة الجديدة. فقد أشار سعد الله إلى متابعته خلال دراسته العليا لكتابات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، كما لم يخف إعجابه بنزار قباني الذي يراه مدرسة شعرية قائمة بذاتها. إضافة إلى علاقته المميزة بمجلة الآداب البيروتية كقارئ وناشر لبعض إبداعاته، وطّدت صلته بالشعر الجديد الذي كانت هذه المجلة تنشره وتتابعه بالنقد والتوجيه[1].

فعن طريق هذه القنوات الثقافية التي تعرف إليها الأدباء الجزائريون حين كان أغلبهم خارج أرض الوطن، استطاعوا التعرف على أدوات ممارسة هذا النص الجديد. هذه الحقيقة التي تبين مركزية المشرق بالنسبة لبلدان المغرب العربي ومنها الجزائر، يؤكدها "شلتاغ" بالقول: «في هذه المرحلة ظهر جيل من الشباب الذي كتب الشعر الحر، وكان معظمهم خارج القطر يدرسون في الأقطار العربية في المشرق والمغرب، فلم يتعرضوا لذلك الإرهاب والقتل كما هو الحال داخل الجزائر، بل وجدوا من الحرية الفكرية ووسائل النشر والاطلاع على ما كُتب من الشعر الحر في تلك الأقطار ما ساعدهم على المبادرة إلى مواكبة الحركة الشعرية الجديدة، وإثراء الشعر الجزائري الحديث بها. ولهذا بلغ نتاج هؤلاء الشعراء قمته في هذه الفترة، وخصوصا ما بين عامين 1954 و1960»[2].

وقد عرف هذه المرحلة غزارة في إنتاج الشعر الجديد على الرغم من قلة الشعراء الذين خاضوا هذه التجربة، حيث أفرغ أبو القاسم سعد الله ما في جعبته الشعرية في هذه الفترة التي احتضنت إنتاجه الشعري كله، ليصمت طائر شعره بعدها نهائيا. كما أن معظم إنتاج أبي القاسم خمار و محمد عبد القادر الأخضر السائحي تم خلالها أيضا. ومن الذين كتبوا خلال هذه المرحلة نحد أحمد العوالمي، وعبد السلام حبيب الجزائري، ومحمد الصالح باويه، وعبد الرحمان زناقي، والطاهر بوشوشي.

ذلك الانفتاح على النموذج الشعري الجديد في المشرق العربي، وإن تعددت وسائطه، فإن الاستفادة منه لم تكن بالمستوى الكافي الذي يمنح الممارسة الشعرية قدرة الوصول إلى امتدادات الشعر المعاصر، ذلك أن الشعراء الجزائريين وقعوا في شراك الثورة التي كانت معبدهم الذي صلوا فيه بخشوع، بحيث لم يلتفتوا إلى مناحي الحياة

---

1 – مجلة الآداب، ع 09، سبتمبر 1956، ص 57، نقلا عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 158.

2 – شلتاغ: حركة الشعر الحر، ص 73.

الأخرى. وذاك ما لاحظه عبد الله الركيبي في نتاج شعراء هذه المرحلة وعابه عليهم إذ رأى أنهم «لم يعتنوا بالجوانب العامة لحياة الشعب، فلا يزال شعراؤنا تجذبهم الناحية السياسية أكثر مما تجذبهم النواحي الأخرى، فليس هناك حديث عن الفلاح الجزائري الذي غذّى الثورة بدمه وعرقه، ولا حديث عن الفدائي، وليس هناك من اهتم بحياة الصانع والتاجر ورجل الشارع الذي بات عصب الثورة»[1].

كما أن رهن النموذج الشعري الجديد بالثورة وفقا لمتطلبات المرحلة سياسيا وثوريا، جعل أصحاب هذه الممارسة يلتقون مع أعلام الشعر التقليدي الذين سخّروا أشعارهم للثورة، وتغنوا بها، خاصة منهم محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا، في خطاب شعري يقوم على الحماسة والانفعال العاطفي والنبرة الخطابية وقوة الجرس الموسيقي. وهي خصائص تخدم الهدف الثوري، بحيث تجعل القصيدة أقرب إلى قارئ تلك المرحلة المنتشي بأحداث الثورة وانتصاراتها، لكنها تقصر بالشعر الحر عن تحقيق سمات الشعر المعاصر كما عرفه المشارقة.

فمسايرة الثورة دفع الشاعر أبا القاسم خمار إلى اعتماد هذه النبرة الخطابية التي تجعل القصيدة مفعمة بالحماسة والموسيقى، وخادمة للحظة التاريخية، وإن كان ذلك على حساب الجانب الفني. فهو يقول في قصيدة نضالية بعيدة عن عناصر الغموض المعهودة في الشعر الحر، عنوانها "منطق الرصاص":[2]

لا تفكر.. لا تفكر..
يا لهيب الحرب زمجر.. ثم دمر..
في الذرى السمراء من أرض الجزائر..لا تفكر..
مزق الأحياء ..أشلاء.. وبعثر
حطم الطغيان.. كسر
وانشر الإرهاب.. والنيران.. أكثر
ثم أكثر..
وإذا ناداك غرّ فتحجر..
تمرد وتكبر.. لا تفكر..

---

1 – عبد الله الركيبي: دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، ص 65.

2 – أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1982، ص 63.

سوف تظفر..

قوة المدفع.. والرشاش أكبر.

ومهما برزت لنا من نقائص متعلقة بقصيدة الشعر الحر في مرحلة تأسيسها، فلا يجب على الباحث أن يتوقع من شعراء هذه المرحلة المعدودين على رؤوس الأصابع والمحفوفين بظروف خاصة، أن يرتقوا بالشعر المعاصر في الجزائر إلى أرقى المراتب، وأن يصلوا به إلى مستوى نظيره في المشرق العربي. فالحقيقة التي وجب أن نعيها هي «أن تجربة الشعر الجزائري في هذا الشكل أثناء الثورة كانت محدودة في أشخاصها، وفي إنتاجها، وفي مستواها نظرا لظروف كثيرة، منها أن الشعراء كانوا في بداية تفتحهم، وأن اطلاعهم على الشعر الجديد كان محدودا نسبيا إلى جانب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة بحيث نستطيع القول بأنهم مارسوا التجربة وقول الشعر في ظروف جد صعبة»[1].

3-3-2- مسار الصمت والانتظار 1962- 1968:

أ- الصمت بعد الريادة:

إن شعراء مرحلة التأسيس وهم يتلمسون معالم هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية، ويمارسون الإبدال المتجاوز للتقليدية نحو التحديث، كانوا يجابهون ثالوثا صعّب مهمتهم، وأقعد ممارستهم عن الارتفاع إلى مستوى الشعر المعاصر. هذا الثالوث تمثل في قصر زمن المرحلة، وطبيعة ظرفها، وقلة عدد الشعراء المنخرطين في التجربة الشعرية الجديدة. فزمن المرحلة القصير الذي لم يتجاوز ثمان سنوات لم يتح للشاعر الجزائري الفرصة الكافية للتمكين لتجربته الشعرية واستكمال جوانبها الفنية بالمراجعة التي تزيل الشوائب، وتحدّد المأمول منها والسبيل إلى تحقيقه. فوقع حركة الثورة السريع وحُجَجَه الثمانية حالت دون هذه المراجعة. وأما الظرف فهو الثورة حيث صاحبت هذه التجربة الشعرية الجديدة انطلاق ثورة التحرير التي استقطبت بانجازاتها أنظار الجميع، ومثّلت منتهى اهتماماتهم، فلا تسمع الأصوات خارج دائرتها. وبذلك انقاد الشعراء الرواد لمعالجة موضوع الثورة مراعاة لضرورة الحال، علما أن للخطاب الثوري مميزاته وخصوصياته التي لا ترتقي به إلى المستوى الفني كما أسلفنا الذكر. وأما عدد شعراء تلك المرحلة فلم يتجاوز السبعة، وهو عدد لا يمكن من إرساء هذه التجربة الجديدة، فقلة النصوص

---

1 - عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 70.

الشعرية المنتجة تبعا لقلة عدد أصحابها، لا يطور آليات الممارسة الإبداعية، بحيث تبقى المحاولات المنتجة مراوحة لمكانها وثابتة في المستوى، في غياب نصوص منافسة تتيح لأصحابها الإطلاع على كتابات زملائهم، ومن ثمة مراجعة تجاربهم وتقويم محاولاتهم وتوجيههم الوجهة الفنية الصحيحة.

رغم ذلك أمكن لهؤلاء الرواد أن يقدموا نصا شعريا بديلا عن النموذج التقليدي الذي ظل محتكرا لفضاء الشعر الجزائري. وجاءت مرحلة الاستقلال، وكان الاعتقاد سائدا أن الشعر المعاصر سيتطور خلالها، كيف لا؟ وقد ذهب الرقيب الذي كان يضيق على المبدعين ويكبت أصواتهم.

لكنْ شيء من ذلك لم يحدث، فقد انتهت تجربة الشعر الحر من الصمت والخمول. لقد كان متوقعا من جيل الشعراء الرواد أن يواصلوا إنتاجهم ويُكْملوا ما بدؤوه أثناء الثورة بروح متأنية تلتفت إلى تلك التجربة اليافعة بالصقل والتهذيب، والشّذب والتقويم، حتى يستقيم عودها ويشتد، إلا أن الصّمت اعتراهم، وكأن فترة الاستقلال لم تطرح أمام الشعراء «مواقف ولا اختيارات جديدة يمكن لها إبدال التصور وطرق الممارسة، ولا طرح أسئلة ذات صلة بالإبدالات الشعرية. وذلك ما تشكّلَ صمتا في بيئة لم تعثر على ما به تستمر في التواصل مع غيرها ومع المركز»[1].

ب- أسباب الصمت:

- أسباب متعلقة بأحوال الشعراء: انصرف جُل شعراء المرحلة الأولى عن الكتابة الشعرية، و أبوا الاستمرار لأسباب موضوعية وأخرى شخصية اقتضتها ظروف المرحلة المحيطة بكل واحد منهم، فقد انصرف بعضهم لاستكمال دراستهم الجامعية التي لم تُتَح لهم إبان الاستعمار، وتوجهوا للانخراط في هيئة التدريس الجامعي، ومن ثم الاهتمام بالأبحاث التاريخية وذلك ما قام به أبو القاسم سعد الله. كما أن الدولة الجزائرية المستقلة حديثا كانت في حاجة ماسة إلى سد العجز الحاصل في الإدارات من المعربين، فوجد بعض الشعراء الفرصة سانحة للقيام بهذا الواجب الوطني مراعاة لضرورة المصلحة من جهة، ولتأمين وظيفة تُصلح أحوالهم الاجتماعية، وتؤمن حياتهم المعيشية من جهة ثانية،

1 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج02، ص 35.

وذلك ما حدّ من نشاطهم الأدبي. ومن هؤلاء الشعراء أبو القاسم خمار، وأحمد الغوالمي، والطاهر بوشوشي[1].

– **غياب الحافز:** مثل انتهاء الثورة التحريرية سببا مباشرا لدى بعض الشعراء للإقلاع عن ممارسة الشعر، والدخول في حالة الصمت. فالثورة كانت لهم حافزاً على الكتابة الشعرية المتابعة لأحداثها والممجدة لبطولات ثوّارها. فقد كان الشعراء مؤمنون بضرورة المساهمة بكتاباتهم في إنجاز مشروع الثورة، ويعلمون أن هناك جمهوراً متعطشاً لسماع قصائدهم والاحتفاء بها، لأنها نافذة العرب على هذه الثورة، وصدى الرصاص المترجم لصنيع الثوار بالنسبة لأبناء الجزائر. واليوم وقد سكت صوت الثورة، فعمّ يكتب الشاعر؟ ولمن يكتب؟

إن هذا الارتهان الثوري هو الذي أدى إلى صمت الشعراء بعد الاستقلال، وذاك ما ذهب إليه أحمد الغوالمي بالقول معللاً مذهبه: «لأننا كنا نهاجم به [الشعر] الدخيل وأذنابه، وندافع عن كيان الأمة في تحرير وطنها ولغتها ودينها، وبعبارة أوضح كنا نهدم كل وضعية يريد الاستعمار أن يجعلها قانوناً لنا .. أما اليوم فلم نجد ما نحاربه»[2].

– **النفور من تهافت الطفيليين على النموذج الشعري الجديد:** كان للجزائر المستقلة حديثاً توجه سياسي متحسس لما له علاقة بالمستعمر، فرسّخ فكرة القطيعة مع الأخر (الأوربي)، وأعطى بذلك الفرصة للنزعة الشعرية التقليدية كي تسترجع أنفاسها، وتتقوى من جديد كخط فني يميز قصيدة الشعر الجزائري في هذه المرحلة. «فهذا المدار التقليدي المغلق هو الذي جعل رواد الشعر الحر في الجزائر مترددين سنوات بعد الاستقلال بين كتابة شعر حر، وبين استئناف القصيدة التقليدية»[3]، بل كان لهذا تأثير على بعض الشعراء الرواد، فأعلن صراحة عن تراجعه عن ممارسة الشعر الحر، ونقصد هنا "أحمد الغوالمي" الذي رغم كونه من المبادرين إلى ممارسه الشعر الجديد إلا أنه ارتد عنه إلى الشعر التقليدي، وله في ذلك مبرراته التي يسوقها، ومنها ما رآه من إقبال كثيف من الأقلام النكرة على الشعر الحر، ومحاولتها تجريب حظّها في ممارسته، ما أدى إلى انحطاط قيمة الشعر وتراجع مستواه، وهوان القصيدة الشعرية الحرة التي غدت عاجزة

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 162.

2 – من رسالة إلى شلتاغ عبود بتاريخ 1976/11/10، ضمن: حركة الشعر الحر، ص 81.

3 – يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج02، ص 35.

عن تمثل حركة المجتمع أو النهوض بمستواها الذي آل إلى الإسفاف موضوعاتياً، والانحطاط فنياً، في ظل تهافت من هبّ ودبّ على كتابتها دون أن يمتلك الإمكانات والأدوات المؤهلة لهذه الممارسة.

هذا الواقع الجديد دفع الشاعر الغوالمي إلى كتابة مقالتين في جريدة النصر يهاجم فيهما الشعر الحر الذي غدا مطية الفاشلين، وقد طعم مقالته بشحنة من السخرية اللاذعة انعكست على العنوان ذاته الذي رأى الشعر الحر على أنه ضرب من «الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي»[1].

هذه الأسباب جميعها ساهمت في انسحاب جيل الرواد من الانسحاب من الساحة الأدبية. ولئن بقيت ثلة منهم تكتب القصيدة الحرة، فإن كتاباتها لم تكن منتظمة كمحمد الصالح باويه وأبي القاسم خمار. هذا الأخير ومعه محمد الأخضر السائحي وغيرهما لم يكونوا أوفياء للنموذج الشعري الجديد. فالمتتبع لكتاباتهم من خلال دواوينهم الشعرية يلاحظ «أنهم يراوحون بين كتابة القصيدة العمودية والقصيدة الحرة، وكأنهم لم يقتنعوا بعد بالشكل الفني الجديد»[2]. ولو تساءلنا عن خلفٍ لهم يسدّ هذا الفراغ، ويعوّض الشعراء المنسحبين، ويملأ الساحة الأدبية بدلا عنهم، لتبين لنا أن هذه الفترة الزمنية الوجيزة (1962–1968م) لم تشهد ظهور جيل جديد من الشعراء، لأن مرحلة الاستقلال كانت مرحلة انتقالية حرجة، فُتِحت فيها كثير من الملفات المتعلقة بالدولة الجديدة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي. وفي ظل ما تبعها من صراعات خاصة في المجال الثقافي بين المفرنسين والمعربين تراجع الاهتمام بالتعليم والتكوين، فأصبح من الصعب ظهور جيل جديد في تلك الفترة.

ج– تجليات الممارسة:

أدى هذا الجو الثقافي إلى فقر إبداعي في جميع المجالات بما فيها المجال الأدبي، مما دفع المهتمين بالظاهرة الشعرية إلى دق ناقوس الخطر، وإعلان أزمة الإبداع الشعري في الجزائر. وفي ظل هذا الفراغ الأدبي تسرّب الصوت النشاز إلى القصيدة الحرة مستغلا الظرف ليطفو على السطح، إلى درجة أضحى البحث فيها عن نص شعري تتوافر

---

1 – جريدة النصر، ع 565–566/ 25–26 أفريل 1973، عن شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 79.

2 – شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 78.

فيه السمات الفنية ضرباً من المستحيل. هذه الحقيقة نقف عليها مع سؤال الحيرة والفجيعة الذي أطلقه عبد الله الركيبي كصرخة استغاثة لما كان مشرفا على صفحة الأدب والثقافة في جريدة الشعب، وكان ذلك السؤال تعليقا على رداءة النصوص الشعرية التي ترد على الجريدة، فاحتار الركيبي بما يبدأ «بالعمودي الذي انكسر عوده أم بالشعر الحر الذي لم يرتفع إلى مستوى النثر الفني الجميل؟»[1]. وله الحق في هذا التساؤل، فأمام صمت الشعراء الرواد أصبحت الساحة الأدبية الخاوية على عروشها قابلة لاحتضان مثل هذه الكتابات الشعرية الرديئة التي اتخذت من موضوعات الثورة بطاقة عبور إلى الصحف الرسمية التي تريد هي بدورها، الوصول إلى القراء موشّحة بقصائد الشعر الجديد، ولو كانت لا ترقى إلى المستوى الفني المطلوب.

فصّلَ "علي ملاحي" الحديث عن هذا الواقع، مقدماً تفسيره الموضوعي له بالقول: «كان فراغ الساحة مدعاة إلى احتضان كل تجربة وإشهار كل شيء له علاقة بالإبداع الثقافي الشعري. ولم تكن ساعتها تطرح الإشكالية الأسلوبية وجماليات التعبير، والمفاهيم الدلالية المبنية على قيم لغوية، قاعدة مألوفة أو غير مألوفة بما تحمله من معطيات تركيبية ودلالية وإيقاعية، بالعمق النقدي. وقد تمت التجارب لذلك في نوع من الخطابية الحماسية التي ما لبثت أن بدأت في التلاشي مع بداية الثمانينات مع ظهور جيل الاستقلال المتعلم ليبدأ التفكير الجدي في نمط تعبيري يمتلك الأدوات المؤهلة لظهور نص يقبل الدراسة النقدية الجادة»[2].

هذا الشعر الرديء الذي لا يحمل سمات الإلهام والإبداع احتفى به القراء، ليغدو أصحابه أكثر حظاً وأرفع مقاماً عندهم من الشعراء المبدعين، وذاك ما دفع أبا القاسم خمار إلى رثاء دولة الشعر التي ولّت في قصيدة "مرسم الفن الجديد"، وفيها يقول:[3]

زمن الشاعر ولى
وعهد الكلمات
ليس بالفنان من غنى بشعره
أو حوت أدراجه ديوان شعر

---

1 – جريدة الشعب، ع 914/ 1965/11/26، ص04.

2 – علي ملاحي: شعرية السبعينات في الجزائر–القارئ والمقروء، دار التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995، ص07.

3 – أبو القاسم خمار: الحرف والضوء، ص 182.

إلى أن يقول: [1]

إنما الفنان من كان له

ألف كلب

ويد قرد

وإحساسات صخر.

ولما رأى أبو القاسم خمار ظاهرة الرداءة استفحلت بين الشعراء بحيث أن أمثاله أصبحوا غرباء وسط هذا النشاز، قرر الانسحاب والغوص في أعماق الصمت، فقال:[2]

فحطمت نايي

وأخرست دنيا غنائي،

ولممت حسي

وأغرقته في أبحر الصمت.

3-3-3- مسار الانبعاث: 1968 -1975م:

أ- حافز الانبعاث:

اعتبرت فترة الركود التي مرّ بها الشعر الجديد بعد الاستقلال استراحة محارب، وذلك حين صمت الشعراء الرواد، لكن هذه الاستراحة لم تطل لتدب الحركة من جديد في جسم الحركة الثقافية والأدبية بظهور جيل جديد تجلّت ممارسة الإبداعية في الجرائد والمحلات الوطنية التي أولت اهتمامها للنشاط الأدبي، ومنها مجلة "المجاهد" و"أمال" ثم "الشعب الثقافي" و"الشعب الأسبوعي"[3].

هذه الانبعاثة تمت في إطار حركة شاملة قامت بها الجزائر التي حسمت خيارها الاشتراكي، وصممت على بناء الدولة العصرية المرتكزة على هذه الإيديولوجية، فبعد أن حققت بثورتها المسلحة الاستقلال واسترجاع السيادة الوطنية، قامت بإطلاق ثلاث ثورات هي الثورة الصناعية والثورة الزراعية والثورة الثقافية، لتطوير المجتمع والنهوض بالدولة الفتية لتغدو من خلال ما تحققه من رقي وتقدم دولة عصرية. انعكس أثر هذه الثورات

---

1 - المرجع السابق، 183.

2 - أبو القاسم خمار: حين تكبر الطيور الصغيرة، ص 172.

3 - شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 83.

على المجتمع من خلال انجازات معتبرة في جانبه الطب وتعميم التعليم ودمقرطته، وتأميم الثروات الصناعية والأراضي الزراعية[1].

كان لابد أن يسد ذلك الفراغ الذي شهدته الساحة الثقافية في الفترة السابقة، فظهر جيل جديد من الشباب تفاعل مع هذه المتغيرات الوطنية وتشبّع بالزخم الثوري الذي تعرفه. ومن ثمة حاول هؤلاء الشباب إثبات أنفسهم وتحقيق شخصيتهم الأدبية التي تميز الواحد منهم عن غيره، فتواصلوا مع الجرائد والمجلات المشجعة للحراك الأدبي، وأخذوا ينشرون كتاباتهم الشعرية التي بدأت تكشف بمرور الأيام نضج ممارستهم الإبداعية، وإن ظهر ذلك بتفاوت من شاعر إلى آخر بحسب تباين المستويات الثقافية واختلاف المواهب الشعرية.

خلال هذه المرحلة استطاع الشعراء في إطار وعيهم الذاتي بتجربتهم الشعرية، أن يتجاوزوا ما غطّى على المرحلة السابقة من نقائص أبرزها طبيعية العلاقة مع الشعر المشرقي المنظور إليه كمركز مؤثر، وارتكاز الممارسة الشعرية على الانفتاح على الثقافة العربية، ثم اعتبار الثورة التحريرية محفزا أساسيا على ممارسة الكتابة الشعرية.

هذا التجاوز مكن شعراء المرحلة، وإن على مستوى محدود، من فهم الشعر خاصة الحر منه، على أنه ممارسة خصبة تتعالى على التأثيرات الخارج نصية، وذلك ما تجلّى أولا مع بعض الرواد الذين استمروا إلى غاية المرحلة الثالثة من مسارات الشعر الحر في الجزائر، ونقصد هنا محمد الصالح باوية وأحمد حمدي، فأما باوية، فقد ضم ديوانه "أغنيات نضالية" قصائد ذات نسيج مرتبط تحمل بعداً شعرياً متألقاً بخصائصه الفنية، بحيث ابتعد عما وقع فيه شعراء جيله من ميل إلى اللغة التقريرية والنبرة الخطابية التي تجعل كتاباتهم دون الشعر المعاصر.

وأما أحمد حمدي فقد تماهى مع تيار الوعي الوطني الجديد، فكتب قصائد حرة تتغنى بقيم التحرر والاشتراكية، وتنتصر لإيديولوجية الثورة والعمال والفقراء. ففي إحدى قصائد ديوانه "قائمة المغضوب عليهم" يقول:[2]

يكبر شكل الحلم في عيون فقراء وطني

تحترق المراحل

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 168.

2 – أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص08.

الحواجز

الحلاج يغزو حلقات الذكر

تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر

يمزق الأشخاص – الورق المقوى

يجادلون الموتى

في شرعية النظام

في إيديولوجيات المعارضين.

وإلى جانب هذا النفر من الشعراء الرواد، ظهرت أسماء شعرية جديدة نستطيع تقسيمها إلى طائفتين بحسب شكل الممارسة الشعرية، الطائفة الأولى ضمّت أولئك الشعراء الذين زاوجوا في كتاباتهم بين الشعر العمودي والشعر الحر، وأبرزهم مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بو الدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنير، وغيرهم. والطائفة الثانية ضمت شعراء انخرطوا مباشرة في تجربة الشعر الحر بعيداً عن الشعر العمودي، ومن هؤلاء عبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمدي بحري، وأحلام مستغانمي، ومحمد زنتيلي وعز الدين ميهوبي وغيرهم[1].

ب- عوامل بطء مسار الانبعاث:

هذه القائمة الاسمية لشعراء هذه المرحلة وإن طالت لا تعني أن تجربة الشعر الحر في الجزائر قد بلغت عنان السماء، فهي لم تبرح مستواها الأول ولم تتخطاه إلا بمسافة قليلة، فحركة تطوير الشعر المعاصر بقيت بطيئة لأن عوامل تسريعها لم تكن فاعلة، ونقصد بذلك الشاعر المنتج والجمهور القارئ إلى جانب الخطاب النقدي التوجيهي.

لقد كان الشعراء أنفسهم سبباً في عدم قدرة حركة الشعر الحر على فرض نفسها في الساحة الأدبية، فهم وإن كانوا مؤمنين بأهمية رسالتهم الشعرية، وحتمية الارتقاء بالشعر الحر في الجزائر، والوصول به إلى مرتبة الريادة، إلا أنهم كانوا يفتقدون المؤهلات الموصلة إلى ذلك، فأغلبهم يحوز تكوينا علمياً وثقافيا بسيطاً لا يرتقي إلى الخصوصية الفنية للشعر المعاصر. ضف إلى ذلك أنهم اكتفوا بعامل الطموح الجارف

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 87.

لتحقيق هدفهم، وغضوا الطرف عن عامل التكوين الذي يصقل المواهب ويعمق الفكر ويجلّي الرؤية وينضج التجربة. ومن ثم سرعان ما ظهر ضعفهم في مستوى كتاباتهم التي كانت في بداياتها «ركيكة البناء، بسيطة المحتوى»،[1] ولم تكن في المستوى الذي كانت الحركة الشعرية الجديدة.

وأما الجمهور الذي كان يفترض أن يكون متلقيا إيجابيا لظاهرة الشعر الحر، فلم يكن مشجعا لهذا الجيل البتة، إذ مازلنا في تلك المرحلة أمام جمهور يغلب عليه المفرنسون، بحيث يظهر ذوو الثقافة العربية قلة أمامهم. ضف إلى ذلك أن هذه القلة من الجمهور لم تكن مستعدة لتقبل الشعر الجديد، إذْ ما زال ذوقها سلفيا يميل إلى استحسان القصيدة العمودية التي تعوّد على موسيقاها واستأنس لها، وبذلك «كان من الصعب خلق جمهور جديد في مدة زمنية وجيزة يتقبل الشعر الحر بديلا»[2].

وهل يستطيع الشاعر النجاح في التعريف بتجربته الشعرية الجديدة إذا كان الطرف الأساس في عملية التواصل، ونعني به القارئ، رافضا الاستماع إليه؟ لقد كان الجمهور عقبة كؤود في مسار تطور الشعر الحر خلال هذه الفترة، يطلعنا جروة علاوة وهبي على هذه الحقيقة التي عاشها كشاعر مباشرة في الميدان مع المقربين إليه من زملاء الدراسة، فيقول: «كلما تحدثت إلى زملائي في المدرسة عن تجربة الشعر الجديد ضحكوا مني، وكأني أحدثهم عن نزول الإنسان على سطح كوكب الزهراء، أو عن اكتشاف علمي خطير.. ولا بد من القول هنا أنهم من الساخطين على ما يسمى بالشعر الجديد»[3].

يذهب بعض المتابعين لحركة الشعر الحر إلى ربط ظاهرة النفور منه، ورفض تلقيه إلى طبيعة المناهج الدراسية التي يرون «أنها لم تكن تولي أية أهمية للشعر الحر»،[4] فهي تقدم نصوصا من الشعر العمودي، بينما تغفل الشعر الحر، ما يغذي الاعتقاد لدى الطلبة بأن الشعر العمودي هو أساس الاهتمام كحارس أمين للغة، كيف لا؟

---

1 – شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 83.

2 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 168.

3 – جروة علاوة وهبي: لقاء مع أفكار صلاح عبد الصبور، المجاهد الأسبوعي، ع 572، 8-8-1971، ص 26. نقلا عن محمد ناصر، ص 169.

4– حمزة يدوغي: الشعب الأسبوعي، ع 30، 6-2-1976، ص 14.

وما من قاعدة نحوية أو صرفية تعرض أو ظاهرة بلاغية تشرح في حجرات الدراسة إلا وكان الشاهد فيها من روائع الشعر العربي القديم.

بهذه الطريقة تكون المناهج التربوية قد وجهت ذوق المتعلمين إلى الشعر العمودي، حين بعثت عبر صفحاتها قصائده القديمة، واجتهد القائمون عليها في تحفيظ تلك القصائد لطلابهم، «وهو ما جعل كثير من الشباب المزدوج الثقافي يكادون لا يستطيعون أن يذكروا لنا إلى جانب بودلير، ورومبو، وموليير، سوى شعراء المعلقات ومن شابههم.. أما معرفتهم بالشعر العربي الحديث فترجع في معظم الأحيان إلى صدف المطالعة والمجهود الخاص»[1]. وبذلك كيف تقوم للشعر الحر قائمة وجمهور القراء لا يحفل به؟

أما الضلع الثالث في مثلث هوان الشعر الحر في تلك المرحلة (1968-1975) فهو الناقد المتخصص الموُكل إليه تقييم الأعمال الشعرية وتوجيه الشعراء الشباب من خلال الانتقادات الموضوعية. فهل وجد خطاب نقدي بهذه المواصفات ليرافق الشعر الحر في تلك الفترة؟

أول ما يطلعنا عليه بعض الباحثين من حقائق هو ذلك الغياب التام للحركة النقدية البناءة وانعدام الناقد المتخصص[2]، ما دفع الحركة النقدية الضعيفة أصلا إلى بلوغ حافة «التأزم الحاد»[3]، ولم يظهر النقد التوجيهي إلا في فترة متأخرة «حينما بدأ الشعراء الشباب أنفسهم يكتبون عن تجارب زملائهم، أو عندما بدأ أساتذة مشارقة يساهمون في هذه الدراسات النقدية»[4].

لم يكن غياب النقد المتخصص وبالاً، فقط على حركة الإبداع الشعري باعتبار أن ضعف المستوى الشعري يرتبط بضعف الحضور النقدي، وإنما فسح غيابه عن الساحة الأدبية مجالا لظهور كتابات شبه نقدية، لا تخدم التجربة الشعرية بقدر ما تخدم قضايا هامشية من شأنها إدخال الشعراء في متاهات تشغلهم عن تحسين ممارساتهم الشعرية، فقد «اتصفت أغلب تلك الكتابات ببعض السلبيات منها اتصافها بالروح الأسرية، والنقد

---

1 - عبد العزيز قاسم: عوائق خاصة بالشعر العربي، جريدة الشعب الأسبوعي، ع 73، 10-03-1973 .

2 - محمد ناصر: الشاعر الجزائري الحديث، ص 170.

3 -محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1981، ص 09.

4 - شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 84.

الإخواني، والتعصب الإيديولوجي والموقف المسبق من النص تأييدا أو إنكارا، وافتعال التظاهر بالتقدمية، والدفاع عن المكاسب الثورية والاشتراكية»[1].

إن الموقف المسبق من النص الشعري الذي صدر عن بعض من مارسوا النقد حين غاب أصحابه المتخصصون، كان له ما يبرره ، فأغلب الذين انتقدوا النص الشعري ومبدعه كانوا مندفعين بحماسة الشباب التي غالبا ما تكون لها حساسية من الجيل السابق لها، بحيث لا يهدأ لها بال إلا إذا رأت النقص في صنيعهم. ثم إن هؤلاء الشباب قد تلقفوا المواقف السياسية المؤدلجة بصورة سطحية ، فغدا ، في نظرهم، كل إنتاج لا يعكس هذه الشعارات السياسية محشورا في خانة الضعف ومتهما بالرجعية.

نقف على هذا النقد المؤدلج عند عمر أزراج في تعليقه على تراثنا الشعري إذ يقول: «نحن كشباب وأبدأ بنفسي، لم نستفد من الشعراء الجزائريين، لقد قرأت ما نشر، وما كتب، فلم أجد ما يشدّني لأبدأ نواة جديدة عبر هذا التراث الذي كتب وأثناء الثورة..»[2]. والذي أغفله أزراج أن الثورة على التراث وإن كانت تصنع التميز إلا أن صنيعها زائف وظرفي، فالقطيعة مع تراث الأمّة لا تنهض بالأدب ولا تبني أمجاده.

هذه الأصوات النقدية المؤدلجة أخذت في سنة 1975 تتجمع لتتحول إلى حملة مسعورة ضد التراث، يبرز ذلك جليا حين انعقد المؤتمر العاشر لأدباء العرب ومهرجان الشعر الثاني عشر بالجزائر. وقد تفطن بعض النقاد لهذه الحملة، وكشفوا عنها النقاب لتتضح صورة أصحابها الحقيقية أمام جمهور القراء، كما فعل محمد مصايف حيث قال عنهم: «الذي يأخذ على هؤلاء الإخوان، هو أن تعلّقهم بالماركسية كمذهب في الحياة، ومنهج في النقد والفن، يجعلهم في أغلب الأحيان ينسون أن العمل الأدبي ليس موقفا عقائديا من الحياة فحسب، بل هو بالإضافة إلى ذلك فن يقوم على أسس لا يمكن إغفالها عند ممارسة النقد، وهكذا نجد هؤلاء الإخوان يعاملون النصوص الأدبية على أنّها مواقف ليس غير. ويكفي أن يجدوا موقف الأديب متمشيا مع ما ينتظرون لأن ينسبوا له كلّ ضعف في الجانب الفني»[3].

---

1 – محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث، ص 171.

2 –المرجع نفسه، ص 174.

3 – محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص30.

ج-تجليات الممارسة:

هذه المرحلة بوهجها الاشتراكي الذي تكرس من خلال الثورات الثلاثة، حفزت المثقف الجزائري على التعلق بالمواقف الإيديولوجية وتكريس طاقاته لتجسيدها في ممارسته الشعرية أو النقدية. فغدا النص الشعري واجهة لشعارات سياسية يريد أن يثبت من خلالها مسايرة المرحلة والانخراط الإيجابي في الثورة الجديدة، فكانت الكتابات النقدية المؤدلجة «سببا في أن يتصور بعض الشباب بأن الشعر شعارات سياسية وإعلاما تقدميين يرص بهم قصيدته هنا وهناك، وترديدا لمبدأ الالتزام يخفي به ضعفه الفني»[1].

كان "عبد العالي رزاقي" من بين هؤلاء الشعراء الشباب المتحمسين للشعارات السياسية، فجاءت بعض قصائده مثقلة بما حملت من هذه الشعارات، وكأنه كان يعتقد نه بحشده لها إنما يمنح نصه الشعري شرعية الوجود في الساحة الأدبية، ففي مقطع واحد من قصيدته "رسوم على معدل" جمع رموز الثورات الثلاثة. وفيه يقول: [2]

يورق الوشيم الوشم على الجبهة زيتونا...
فتميد خيوط الفجر
في غصن تدلى
من جبين العامل- الفلاح
والقرية كالمعمل والفلاح يشد الفقراء
وحدوهم
وحدوهم
وحدوهم نحن لن نرضى سواهم زعماء
وسدوهم نبض القلب إذا ماتوا،
وشدونا إليهم.

وحين يبتعد عبد العالي رزاقي عن الإيديولوجيا يرتفع مستوى كتابته الشعرية، وتصل ممارسته الإبداعية حد النضج، فتشعر حين تقرأ له أنك في صميم الشعر المعاصر. ففي ديوانيه "هموم مواطن يدعى عبد العال" و"من يوميات الحسن بن الصباح" تجاوز الإبدال العروضي الذي غالبا ما ينبهر به الشعراء الشباب، إلى الانفتاح على

---

1 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 178.

2 –عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1977، ص 39.

الكتابة الصوفية وما تحمله من دلالات رمزية وأبعاد إيحائية، مستفيدا من ثراء تراثنا العربي في هذا المجال. ومثل ذلك نجده لدى شاعر آخر هو "عمر أزراج" في (وحرسني الظل) و(العودة إلى ثيزي راشد).

ويعد عبد الله حمادي من الأسماء المرموقة التي ارتقت بالممارسة الشعرية الحداثية، مستفيدا في ذلك من تكوينه الأكاديمي، وقدرته على إيصال كتاباته إلى وسائل النشر المختلفة، فكان لمَا كتب من أشعار صدى حسن لدى القراء خاصة منه دواوين (تحزب العشق يا ليلى) و(قصائد غجرية) ثم (البرزخ والسكين).

3-3-4- مسار التأصيل والاستمرار: 1975 وما بعدها:

لم يكن من السهل جدا أن تتضح تجربة الشعر الحر في الجزائر في ظل انسحاب جيل الرواد بصمت بعضهم وانصرافهم عن الكتابة الشعرية، وتراجع البعض الآخر عن الشكل الشعري الجديد، وتردد البعض الآخر بين الشكلين التقليدي والحر. فانتظرنا حتى بداية السبعينات ليظهر جيل جديد من الشعراء الشباب معهم اتضح شكل الشعر الحر بحدوده العروضية المميزة له عن القصيدة التقليدية. ولأن هذا الشعر كما عرفته نازك الملائكة، «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقى للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد، وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضية بحتة»[1].

أتيح لهؤلاء الشعراء من الوقت ما مكنهم من الإطلاع على مستجدات الشعر العربي المعاصر والتعرف على سماته الفنية بالوقوف على نماذجه الرفيعة، والاستضاءة بها للتمكين لتجربتهم الفنية. وهكذا استطاع هؤلاء الشعراء «أن يتخلصوا شيئا فشيئا من النفس التقليدي الذي كان سائدا في التجارب الأولى»[2].

وفي ظل هذا النضج التدريجي لتجربتهم الشعرية، لم تعد البحور الصافية بتفعيلتها الواحدة هي الاستعمال الغالب في البناء العروضي لقصائدهم، بل أخذوا يتجاوزونها إلى الاعتماد على البحور الممزوجة بالجمع بين التفعيلتين وصولا إلى توظيف أكثر من وزن

---

1 -نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 69.

2 -محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 288.

في القصيدة الواحدة كما فعل أحمد حمدي في "تحولات في خريطة الحقل"، حيث بدأ قصيدته بالخبب ثم المتقارب ثم الرمل فالمتدارك[1].

هذا التداخل العروضي الذي يجعل الموسيقى أكثر عمقا وبعدا عن الإيقاع المباشر المصاحب لنبرة الانفعال والحماسة التي ترد غالبا في القصيدة التقليدية، استطاع جيل السبعينات النجاح في توظيفه حين «أصبح الشاعر يولي أهمية للموسيقى الداخلية المتنامية عبر الصور والإشارات والموقف النفسي»[2]. لكن شعراء السبعينيات «المؤدلجين اشتراكيا أو يساريا قد كتبوا في ظل وعي غائب»[3]، نتج عن الخط السياسي المنتهج من قبل الدولة التي تبنّت الخيار الاشتراكي بعيداً عن منطلقات الثورة التحريرية وأهدافها.

وفي ظل رفضهم للنموذج الشعري السائد وإعلانهم القطيعة مع إنتاج الجيل السابق لهم، حاول هؤلاء الشعراء أن يتمثلوا شعر الحداثة في ممارستهم، فتماهوا مع الشعر المشرقي في شكله الجديد، وكان التأثر به حرفيا لدى كثير منهم، وذلك ما عبّر عنه أحد هؤلاء الشعراء السبعينيين حين قال: «يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص قد كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا.. لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر: رزاقي، زتيلي، حمدي، بحري، ليست في الواقع إلا صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية»[4].

وفي ظل تبعية شعراء السبعينيات للشعر المشرقي الذي هو صدى لشعر الحداثة، وفي ظل التشبع الإيديولوجي الذي لا يناسب مقومات الشخصية الوطنية، لم تتبلور التجربة الشعرية الجديدة، ولم تتطور حركة الشعر الحر كثيرا، فالحصيلة الشعرية كانت هزيلة فنيا، تميل أغلب نصوصها إلى التعبير المباشر والتكلف الفني، حيث تسربت إليها رموز خادمة للتوجه اليساري مأخوذة من البيئة الأجنبية حينا كلفظة (شيغيفارة)، ومنتقاة من التراث العربي الإسلامي خصيصا لتوافق هذه الإيديولوجيا حينا آخر كلفظة (أبو ذر الغفاري).

---

1 – شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 149.

2 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 231.

3 – عمر بو قرورة: دراسات في الشعر المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 180.

4 – محمد زتيلي: الشعب، ع(25-1-1981).

إن هذه الممارسة الشعرية المؤدلجة لم تنجح في إثبات حداثتها، ليصدق فيها قول يوسف الخال: «كثير من الشعر العربي الحديث أو الجديد لا هو حديث ولا هو جديد، فالحداثة لا تكون بأشكال تعبيرية شعرية معينة، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة ومنها القصيدة »،[1] كما لم تنجح في إقناع جمهور القراء الذين اعرضوا عنها ورأوا فيها قطيعة مع مكونات شخصيتهم الثقافية والدينية.

وأكثر من ذلك بدأ جيل جديد من الشعراء الشباب يعزف عن الاشتراك فى هذه الممارسة، ويرفض الاستمرار في هذا الخط الفني المؤدلج، فأخذ يبتعد عنه تدريجيا ليرسم لنفسه مسارا شعريا يخالف التجربة اليسارية، ويتماشى مع ثوابت الأمة وخياراتها السياسية الجديدة. هؤلاء الشعراء الجدد هم« أولائك الذين كتبوا أشعارهم في الثمانينات وما بعدها، حين حاولوا أن يؤسسوا لتيار شعري ذي سمات فكرية وفنية جديدة، أو هي سمات سائلة رافضة لما سبق –على الأقل– ويبدو أن الجديد عند هؤلاء الشعراء الشباب إنما يأتي استجابة لرغبة التغيير التي فرضها المتغير الحضاري الطارئ، فهم قد شعروا بعدم الرضا عن الفن المؤدلج الذي كتبه أسلافهم»[2].

بعيدا عن الشعارات الزائفة التي سرعان ما أعلنت كسادها، أخذ هذا الجيل الثمانيني من الشعراء يمارس الكتابة الشعرية التي من خلالها استعادوا ذاته التي كانت غائبة، وتصالح مع ماضيه القريب بعد قطيعة قهرية فرضها الإيديولوجي. وكان للتكوين الجيد دوره في ترقية هذه الممارسة لتحقق حداثة شعرية فعلية.

وبعد أن كان جيل الرواد نفرا لا يتجاوز السبعة، أضحى جيل الثمانينات كثير العدد غزير الكتابة، خاصة منه الشعراء "عز الدين ميهوبي، ياسين بن عبيد، يوسف وغليسي، عيسى لحيلح". فعن عز الدين ميهوبي كتب "عبد الملك مرتاض" يقول: «ومن الشعراء الجزائريين الذين ظهروا خلال الأعوام الثمانين من القرن العشرين، وواصلوا كتابة الشعر بغزارة واستمرار وإصرار أيضا عز الدين ميهوبي الذي صدر له مجموعة صالحة من الدواوين منها: كاليغولا: يرسم غرنيكا الرايس، النخلة والمجداف، حيزية،

---

1 –يوسف الخال: الحداثة في الشعر، درا الطليعة بيروت، 1978، ص 84 ، 85.

2 – عمر بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 184.

*– الدواوين المقصودة صدرت سنة 1997.

اللعنة والغفران، شيء كالشعر. ويبدو أن ميهوبي، كما أومأنا إلى بعض ذلك منذ قليل، غزير الفيض، لا شحيح الغيض، والآية على ذلك نشر خمسة دواوين جملة واحدة، في سنة واحدة*، وعلى الرغم من أننا نعلم أن نصوص هذه الدواوين كان كتب كثير منها قبل عام النشر، إلا أننا إزاء شاعر مكثار مغزار، سخي الغرب، سيّال الشعر.. ينحو منحى الكتابة الشعرية القائمة على جمالية الإيقاع، وعلى أناقة الديباجة النسجيّة، وعلى انتقاء المفردة الشعرية الشفافة»[1].

مع هؤلاء الشعراء لم تعد القصيدة تخفي فقرها الفني بالتستر وراء الشعارات السياسية، والتلويح بورقة الإيديولوجيا لإثبات الشرعية، بل أخذت ترتكز على جمالية النسيج الشعري التي لا تنهض «على شعرية الجملة الواحدة، أو حتى الكلمة الواحدة لمن لا يزال يؤمن بشعرية اللفظ المجرد على ملة صاحب –سر الفصاحة– بل تقوم على شعرية الرؤيا في سياق إطارها البنيوي العام»[2].

إن هذا الجيل بتكوينه الجامعي العالي استطاع أن يرتقي بالنص الشعري الحداثي إلى مستوى من الشعرية لم يبلغه سابقا، منطلقا من رؤية فنية شاملة في بناء القصيدة تكون اللغة أحد عناصرها. يقول ياسين بن عبيد في مقدمة ديوانه "غنائية التيه": «لا حياد للغة في العمل الشعري الأصيل، وليست هي بريئة في هندسة الشعرية وبنائها على أصولها متلاحمة مع الأنساق الشكلية، فهي الجسر الواصل بين تجريدية الصورة وتمثل الفكر، وهي الحد الفاصل بين سلبية الذاتية وإيجابية الذاتية، ولا يمكن رصد التجربة الشعورية على حقيقتها إلا أذا تواطأت اللغة مع انزلاقات مثل هذه الدلالة»[3].

لا شك أن عوامل كثيرة اجتمعت لتجعل التجربة الشعرية في هذه المرحلة أكثر نضجا وأرفع مستوى وأبرز انعكاسا لتجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر. فأولاً نجد التواصل الإيجابي الذي يحكم علاقة هؤلاء الشعراء من خلال ما نراه من تقديم بعضهم لدواوين البعض الآخر، علما أن هذا التقديم ينطلق من خلفية معرفية عالية

---

1 – عبد الملك مرتاض: تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر 1962–2000، مجلة كتابات معاصرة، ع 56، مج 14، جانفي 2005، بيروت لبنان، ص 30.

2 – يوسف وغليسي: مقدمة ديوان (ملصقات شيء كالشعر) لعز الدين ميهوبي، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر ط01، 1997، ص 19.

3 –ياسين بن عبيد: ديوان غنائية آخر التيه، منشورات آرتيستيك، القبة الجزائر، ط01، 2007، ص 09.

المستوى، فكثير منهم منتسب إلى الجامعات الجزائرية وله دراسات أكاديمية إلى جانب كونهم شعراء. وثانيا نجد أن بعضهم قد انتظموا في تجمع أدبي شجعهم على الكتابة والنشر، ومن ثمة التواصل مع الجمهور. ومثال هذه التجمعات "رابطة إبداع" التي ضمّت نفراً من الشعراء الشباب اجتمعوا على «هدف واحد أساسه الأنا المشكلة في ظل الجمع الواعي» [1]. وقد أصدر رئيس هذه الرابطة شبه بيان يحدد الخط الفني لجماعته، والمتمثل في الوفاء لتاريخ الأمة الجزائرية وتضحيات أبنائها البطولية، وفي ذلك رفض لخط القطيعة مع التراث السائد في السبعينات. يقول نور الدين درويش: «سيظل إصرارنا شعلة تفتق إرادتنا العالية وجهودنا البانية لأن يعلو الوطن الغالي دوما ولا ينحني، ولأن يكون في مستوى التضحيات المعطرة بالدماء عبر قرن ونصف ويزيد»[2]. ولئن كان هذا البيان لا يفصح عن السّمات الفنية لأصحابه، إلا أننا نجد داخل الديوان أبيات شعرية يعرض من خلالها درويش تصوره لمفهوم الشعر فيقول: [3]

لا خـــير في شعر يحيـــا بلا هدف يخضر حينا وبعض الحين يحمر

أسأل أيـــــا صاحبي عن صدق من كتبوا هل طبقوا الشعر في الميدان أم فرّوا

مـــــا نفع القول إذا ما الفعل خالفه مـــــا نفـــــع شعـــــر إذا ما خانه الشعر

فمن خلال هذه الأبيات الشعرية اتضحت سمات الشعر كما تصبو إليه جماعة "رابطة إبداع"، فهو يقوم على تحديد الهدف، والصدق في التعبير، والمطابقة للواقع، والتمكن من اللغة بحسن التعبير. هذا المفهوم يحاول تحديد طبيعة مضامين الأشعار المكتوبة، أما القصيدة التي تحوي هذه المضامين فيرسم حدودها ياسين بن عبيد في مقدمة ديوانه "الوهج العذري"، وعنها قال: «فيها حضور الغائب عن كل أداء فاضح يناهض القيم التي أؤمن بها في الشعر وفي غيره.. والعامل الأكبر في هذا التوجّه الذي نتبناه، هو محاولة الابتعاد عن لعبة الشكل، والحرص على عدم الوقوع فيها، حرصا يضمن الاستغراق في الأداء العفوي»[4]. وفي الديوان ذاته يرى بن عبيد أن الشعر هو «شعر

---

1 –عمر بو قرورة :دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 185.

2 –نور الدين درويش: السفر الشاق، رابطة إبداع، ط01، د.ت، المقدمة.

3 –المرجع نفسه، ص 35.

4 –ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، د ت، ص ص 06، 07.

ذات قبل أن يكون شعر موضوع، وشعر فكرة قبل أن يكون شعر حدث، وشعر وجدان قبل أن يكون شعر شكل»[1].

ما نلاحظه على كثيرين من شعراء جيل الثمانينات أنهم زاوجوا في كتاباتهم الشعرية بين الشكل الحر والشكل العمودي رغم توجّههم الحداثي. ومع هذا الجيل عرفت القصيدة الحرة إحياء سلطة الذات واسترجعت وعيها الغائب. ولئن كانت هذه سمة قد اشترك فيها أغلب الشعراء العرب، إلا أن الجيل الجزائري« يتميز باهتمامه بالقصيدة كما أنجزها أسلافنا، حين عرفت هذه القصيدة بالجزائر دفعة جديدة تتجلى في لغة الحداثة التي تلّفها، وهذا (في تقديري)، أمر إيجابي إذ لا ينبغي ربط الحداثة بالقصيدة الحرة فقط، فالشاعر الفرنسي "بودلير" حفر اسمه في لائحة الحداثيين الغربيين من خلال أعماله الشعرية الخاضعة لصرامة العروض الفرنسي، فهو حين يُذكر، يُذكر معه ديوانه أزهار الشر، وقلّما يذكر بجانبه مجموعته النثرية. هذا معناه أن الشكل التراثي لا يقف في وجه التحولات الجمالية التي يعرفها الشعر»[2]. بعكس ما يدعيه بعض المبدعين الذين رأوا في الشكل التراثي حجر عثر وجب تلافيه.

عرفت هذه المرحلة من مسارات الشعر الجزائري المعاصر بتعدد الأسماء الشعرية، فإلى جانب ميهوبي وبن عبيد ولحيلح، عرفنا عن طريق "رابطة إبداع" كلا من نور الدين درويش في (السفر الشاق)، ومحمد شايطة في (احتجاجات عاشق ثائر)، وصالح سويعد في (دف دق)، كما أسهمت منشورات الاختلاف في ظهور أسماء شعرية منها: نجيب أنزار في (كائنات الورق) سنة 1998، وميلود خيراز في (شرق الجسد) سنة 2000، والخضر شوادر في (شبهات المعنى) سنة 2000. فمع هؤلاء الشعراء أصبحت الممارسة الشعرية ذات رؤية شمولية وأداة تتحكم في مسار تطور الإيقاع الموسيقي المتنامي داخل البناء الكلي للقصيدة، إلى جانب توظيف الرمز بطرائق مستحدثة ،كما لدى الشاعر عز الدين ميهوبي في قصيدته (موبوء)، حيث يقول: [3]

أنا لا أنكر أن ألمح الأشياء

تبدو كالسراب،

---

1 -المرجع السابق، ص 06.

2 -محمد علي السباوي: مقدمة ديوان أهديك احزاني لياسين بن عبيد، ردمك، الجزائر، ط1، 1998، ص 06.

3 -عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، ص 39.

وأرى ما لا يرى الناس

ولو من ثقب باب.

هذا الجيل عاش مع الجزائر متغيرات سياسية كثيرة انطلاقا من أحداث أكتوبر 1988، وصولا إلى العشرية السوداء ثم الانفراج الأمني، وفي كل هذه المحطات كانت القصيدة حاضرة بصوتها الشعري الرقيق المضاد للغة القوة التي شهدتها البلاد، لم يصمت أصحابها يوما رغم ما لحقهم من أخطار بلغت حد الاغتيال. وكيف يصمت الشاعر، وهو رمز المثقف؟ يقول "بختي بن عودة" غداة أحداث أكتوبر 1988: «كدنا ننسى أن التاريخ يتماطل على نفسه وعلى غيره، وبما أن التاريخ هو سياق الشهادة والحبر، فإننا ملزمون بإعادة تركيب قطع التاريخ البلورية فوق المنابر وعلى هامشها، ولنطرح على أنفسنا ذلك السؤال المعقد (من هو المثقف؟)، ثم نروم احتلال فضاءات أخرى لنفجر وعدنا هناك، حيث التلال تسكننا بمياه التغيير، وحيث الانتصار على العزلة يكون هو المقدمة الحقيقية لاستدراج المتصارعين على تحالف يرجرج المؤسسة والمنابر ويدمر الولع بالحنين»[1].

ولئن أبت تلك السنوات السوداء إلا استبدادا، فإن شعراء هذه المرحلة أبوا هم أيضا إلا صمودا واستمرارا، ليبزغ الفجر الجديد، وتظهر الحقيقة الشعرية مشرقة في سماء الجزائر. نقرأ هذه الحقيقة في قصيدة "بداية" للشاعر طارق بن ثابت، وفيها يقول:[2]

الآن فقط، سأقول الشعر لكي أحيا..

سأقول الشعر لكي أزهر

الآن فقط.. سأقول الشعر برغم الرغم..،

برغم الظلمة والخنجر..

الآن تركت الحرف يقاسمني..،

ذاتي.. طرفات الليل..

ألمي المكنون..، وأستر..

وأضأت روائع أشعاري..

من غربة بدري الجاثم في ليلي،

1- بختي بن عودة: المنابر تحتفل بشتات الرؤى، ضمن رنين الحداثة، ص ص 40، 41.

2- طارق بن ثابت: إفضاءات.. في أذن صاحبة الجلالة، دار الهدى للنشر والطباعة والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص 09.

من قيس..، من عبلة..، من عنتر..

سأظل أسائل عن الحب..

أرويه بماء عيوني...، كي يكبر..

الفصل الثاني

حداثة اللغة الشعرية

1- اللغة اليومية:

1-1- الشعر ولغة الكلام اليومي:

إن التجربة الشعرية في أساسها هي تجربة لغوية بامتياز، لذلك فإن الأولوية التي يركز عليها الشاعر الحداثي هي «استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية»[1]. ليلبي طموحه في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه وما يجيش في صدره بلغة متجاوزة للغة التقليدية التي يراها غير الحداثي لغة معيارية، فيجهد نفسه لحذو حذوها والنسج على منوالها.

فعلى عكس ذلك تماما آمن الشاعر الحداثي بأن اللغة التي يكتب بها وجب أن تكون قريبة من لغة الكلام اليومي حتى يصل بتعبيره الشعري إلى المتلقي ويؤثر فيه، فالشعر كما يرى النويهي «يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها أو نسمعها»[2]. وهي حتمية أخذ بها شعر الحداثة باعتبار أن هذه اللغة تمثل مرحلة من مراحل التطور اللغوي، ذلك ما ذهب إليه "ف.ن. بيون" حين رأى «أن تاريخ الشعر يشكل جزءا من تاريخ اللغة عموما، وأن ما فيه من تغيرات في الأسلوب والمزاج إنما يصور الاتجاهات المتغيرة في الاستعمالات التي تطرأ على اللغة»[3].

إن الواقعية في التعبير التي اعتمدها الشاعر الحداثي مكنته من تجاوز تلك الهالة التي أحيطت باللغة، فاستطاع أن يمزق ثوب قداستها وينزل بها إلى الواقع ويضفي عليها من الأنسة ما يجعلها قريبة من لغة التداول اليومي دون أن نفقد بريقها الشعري، وبذلك أصبحت هذه اللغة تقدم في صورة بسيطة تقترب بفعل تداولها وشيوعها بين الناس من اللغة العامية، بل إن أصحابها لا يتوانون عن استعمال اللغة العامية التي تكون في حل من

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 415.

2- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، شارع ضريح سعد، القاهرة، 1964، ص 17.

3- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2001، ص 725.

قواعد اللغة النحوية والصرفية، ولا تلتزم بضوابط الإعراب[1] كلما سنحت لهم الفرصة المناسبة لهذا الاستعمال.

1-1-1- دعوة ت.إليوت وموقف النقاد العرب منها:

هذا التوجه إلى استخدام لغة بسيطة أقرب إلى لغة الخطاب اليومي، إنما يعكس تأثرا لدى شعرائنا المعاصرين بآراء "ت.س.إليوت" "T.S. Eliot"، هذا الناقد والشاعر الإنجليزي الذي دعا إلى أن تكون اللغة الشعرية عاكسة للغة المحكية، فقد أورد له محمد النويهي قوله: «أن الشعر يجب أن لا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها... فسواء أكان الشعر مقفى أم كان غير مقفى، وسواء التزم شكلا محددا أم تحرر من الشكل فإنه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم بعضهم ببعض»[2]، وفي المحاضرة ذاتها يقول: «إننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي وطريقة أسرته وأصدقائه وحيّه الخاص، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة التي يجب أن يصنع منها شعره»[3]، بمعنى أنه في تشكيله الشعري يبقى أمينا للأداة التي يشتغل بها.

هذان القولان لإيليوت يحملان ضربا من التناقض المعنوي، بحيث يحد الثاني من تدفق حرية الأول نحو اللغة اليومية، وقد استقبلهما نقادنا المعاصرون من دعاة الشعر الحر والحداثة الشعرية بأفهام متبيانة، فنجد محمد النويهي متبعا خطى إليوت مؤكدا على ضرورة تفاعل الشعراء مع اللغة التي يتحدث بها عامة الناس، إذ يرى: «أن الشعر ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكرها طبقة من الناس تترفع على سائر الناس وتنقطع عنهم، فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين، وأن لغة الشعر مهما يكن نصيبها من الإتقان والإجادة والتخير والتنظيم، وهو أمر لا ننكره ليس الأمر فيها إلا كالأمر في وزن الشعر نفسه، مصدرها الحق هو اللغة الطبيعية الحية التي يتحدث بها الناس في واقع حياتهم»[4].

1- عبد العزيز المقالح: شعر العامية في اليمن، دراسة تاريخية ونقدية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1978، ص 18.

2- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 17.

3- المرجع نفسه، ص 20.

4- المرجع نفسه، ص ص 43-44.

إن هذا الاهتمام الذي أظهره النويهي تجاه لغة الخطاب اليومي كمصدر للغة الشعر باعتباره فاعلية بحيث لا يوجد منعزلا عن الناس الذين يخاطبهم الشاعر، نجده عند أحد أبرز دعاة الحداثة الشعرية العربية، وهو يوسف الخال الذي يرى في استعمال لغة الحديث اليومي تجاوزا لأزمة الإبداع الشعري ،لأن الشعراء يفكرون بلغة ويتكلمون بلغة ويكتبون بلغة، فالحل –حسبه– كامن في تجاوز اللغة الموروثة واستخدام اللغة التي طورتها الألسن، فهو يقول: «إن الشعر الذي يراد له التحديث لابد أن ينطلق من تحرير اللغة ونبذ القواعد الجامدة والتسليم بمبدأ التطور، وأنها تتغير مع الزمن، ليس على ألسنة المتكلمين بها وحسب، وإنما بأقلام الكتاب والشعراء أيضا، ولا ينبغي للأدب شعره ونثره أن يتجاهل هذه الحقيقة، ولابد إذن أن يكتب بلغة حية تماثل اللغة التي يتكلم بها الناس ويقرؤون ويكتبون، فاللغة لدى الأديب هي كل شيء، فإذا لم يشعر بحيوية تلك اللغة وتجاوبها مع نبضه وشعوره سيخفق حتما من الوصول بها إلى أعماق القارئ»[1].

وعلى عكس يوسف الخال وغيره من النقاد الذين رأوا في قول "إليوت" دعوة إلى الإغراق في لغة الحديث اليومي إلى درجة الإسفاف والابتذال اللغوي، فإن عز الدين إسماعيل يقدم فهما أعمق لهذا القول لا يخطئ الصواب حيث قال: «ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم»[2]. وشتان بين تمثل روح اللغة اليومية وبين استعمالها في الكتابة الشعرية، هذا الفهم الصحيح يشاركه فيه علي الشرع، فهو بعد أن أبرز ما لدعوة إليوت من أثر على الحركة النقدية العربية المعاصرة، خاصة في فترة الستينيات، أشار إلى أن «دعوة إليوت في جوهرها تنصب على اتخاذ واقع الحياة المعاصرة مادة مضمونية للشعر بدلا عن المضامين التقليدية، وهذا يعني أن دعوة إليوت لم تكن موجهة للغة الشعرية بقدر ما وجهت لمادة هذه اللغة»[3]، بمعنى أن على الشاعر الحداثي أن يكتب

1- ينظر: إبراهيم خليل: من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2006، ص 17.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط05، 1994، ص 152.

3- علي الشرع: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ط01، 1991، ص 22.

شعرا مترجما لحركة الحياة اليومية المتغيرة باستمرار وبذلك تكون حداثة شعره انعكاسا حقيقيا لحداثة الحياة.

لم يقف النقاد العرب عند حدود قراءة دعوة إليوت، بل تبنوها فدعوا صراحة إلى استخدام اللغة اليومية بوصفها لغة حية في الشعر، فرأي محمد النويهي أن الشعر «يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها أو نسمعها»[1]،ويبرر شوقي ضيف سبب دعوته إلى هذه اللغة بأنها «أكثر طواعية لأن تكون ترجمانا صادقا عن حياتنا ووقائعها»[2]، وكأن لغة الشعر لا تستطيع أن تكون كذلك وإلا فلم سميت باللغة العليا؟!

1-1-2- تجليات اللغة اليومية في الشعر الجزائري المعاصر:

كان لهذه الدعوة تأثير مباشر في الشعر العربي المعاصر المسكون بهاجس الحداثة، فوجدنا «ثلة من الشعراء العرب المعاصرين أخذوا بها ومنهم البياتي، وصلاح عبد الصبور، ثم أمل دنقل فيما بعد»[3]. ولم يكن الشعراء الجزائريون بمنأى عن هذه الدعوة التي شقت طريقها إلى القصيدة العربية المعاصرة، فقد كانوا مطلعين على تحولات هذه القصيدة في المشرق الذي لطالما مثل المعيار الذي حذو حذوه، فإذا نظرنا إلى مدونات الشعر الجزائري المعاصر وجدنا عددا وافرا منها يطغى على معجمها الشعري استخدام اللغة اليومية. والشعراء في ذلك متفاوتون، ففي حين استخدم بعضهم هذه اللغة باعتدال ليكون أقرب إلى القارئ، بالغ البعض الآخر في هذا الاستخدام إلى درجة الابتذال.

بدأت هذه الظاهرة الحداثية في شعر الستينيات، وعرفت توسعا في شعر السبعينيات، لتبدأ في التراجع مع شعراء التسعينيات، فهذا أبو القاسم سعد الله صاحب

1- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 40.

2- ينظر: عبد العزيز المقالح: من البيت إلى القصيدة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1983، ص 140.

3- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1985، ص 272.

الريادة في الشعر الحر، يستخدم لغة شعرية بسيطة أقرب إلى لغة التداول اليومي، وذلك حين يقول: [1]

إلى أين نسير؟

والبرد يلفحنا

إن الجو أحمق

والسماء غاضبة

لقد بعدنا عن الكوخ

كوخنا المسكين

الذي جرفه السيل

ونحن نأكل...

فتات الخبز المجفف الذي ابتاعه أبي،

من بائعي الورقة

آه! أين أبي؟

عبر الشاعر عن واقع اجتماعي مزر بلغة تقريرية مباشرة قريبة من اللغة اليومية، حيث استعمل مفردات الخطاب اليومي مثل (كوخنا، المسكين، فتات الخبز، المجفف)، فكانت هذه المفردات أدوات بناء قصيدته بعيدا عن لغة الانزياح التي غالبا ما تميز الشعر، وهذا ما أضفي عمقا واقعيا على هذه القطعة الشعرية وجعلها أقرب إلى المتلقي وأكثر تأثيرا فيه.

هذه البساطة في التعبير التي تمتح من لغة الخطاب اليومي، نجدها أيضا عند أبي القاسم خمار في قوله: [2]

وبينما يحاول البعض

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ديوان سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 111.

2- محمد بلقاسم خمار: الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص 148.

بأن يجتثنا من أصلنا اجتثاث

لأننا في رأيه

كالكتب الصفراء

كالببغاث

وكل ما نحلم أن نصنعه

أضغاث.

إنها لغة واقعية تعكس خصوصية الواقع الجزائري وتجسد ملامحه، فقد عمد أبو القاسم خمار حين آمن «بقيمة اللغة اليومية وأهميتها إلى اختيار لغة تصدم الجمهور من تسمية الأشياء بأسمائها»[1]، في سياق واقعي يحفظ للشعر قيمته الجمالية إلى جانب قيمته الإبلاغية، هذه اللغة اليومية إذًا، لا تفقد شاعريتها عند رواد الشعر الحر، وتظل كذلك ما دام أصحابها يجيدون المواءمة بين ما هو يومي وما هو شعري. ذلك ما نجده في هذا المقطع الشعري لأبي القاسم سعد الله وهو يخاطب الأثرياء باسم الفقير المعدم، ليسجل شهادة للتاريخ تحكي بشاعة الجرم المرتكب في غياب عدالة اجتماعية تنصف المحرومين. يقول: [2]

يا مترفين هل تعرفون!

كوخي الحقير

كيف الرياح تجوسه

وفم الزمان ينوشه

وعلى الحصير

1- هايل محمد الطالب: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، نزار قباني نموذجا تطبيقيا، دار الينابيع، دمشق، ط02، 2008، ص 38.

2- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص ص 146، 147.

ولدي الصغير..

كبدي الصغير...

فالمقطع ملئ باللغة اليومية المألوفة من مثل (مترفين، كوخي، الحقير، الحصير، كبدي)، ولعل ميل الشاعر إلى المساءلة كان تسجيلا لموقف تنديدي يرسم عمق معاناة الفقير في ظل المفارقة الحياتية التي صنعها المترفون.

لم يتوقف الشعراء الرواد عند حد استعمال اللغة الواقعية البسيطة، بل تجرؤوا فاستخدموا ألفاظا عامية، لكنهم أجادوا توظيفها في المواطن المناسبة من القصيدة لترسم بوجودها الملمح الواقعي المنشود مع المحافظة على جمالية القصيدة، نسوق لذلك قول أبي القاسم سعد الله: [1]

كان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور

أن نرى الأرض تثور

أرضنا بالذات أرض الوادعين

فلفظة (بالذات) شائعة في الاستعمال اللغوي اليومي، وظفها الشاعر لأنه أراد أن يكون ما صدر عنه من كلام ثوري تعبيرا صادقا يعكس موقف المواطن الجزائري الذي انتفض من أجل أرضه. وإذا كان الشاعر في هذا المقطع قد استخدم كلمة منحرفة عن الفصحى، ففي مقطع آخر لا يتوانى عن توظيف كلمة عامية كثيرة التداول على الألسن، وهي كلمة (الدّوار) المقصود به الريف، فنجده يقول معبرا عن عنف الثورة التحريرية:[2]

من حولك الصراع والدمار

والنار تأكل الأحياء في (الدوار)

1- المرجع السابق، ص 179.

2- المرجع نفسه، ص 249.

من حولك الدماء كالأنهار

تجري فتسقي الأرض ماء الثأر

لتنجب الأشاوس الأحرار

اتسعت دائرة هذه الظاهرة مع جيل الثمانينات الذي كان أكثر قربا من الشعر المشرقي المتأثر بدعوة "إليوت" فتسربت اللغة العامية إلى نسيج القصيدة الجديدة خاصة. ولم يكن التأثر غير المباشر بإليوت هو الحافز الوحيد لفتح باب الشعر أمام اللغة اليومية، بل كان التأثر بالواقعية الاشتراكية في تلك المرحلة دافعا قويا لرسم واقع المجتمع الجزائري المتحفز للنهوض، فتهافت الشعراء على تسجيله بلغة بسيطة تصدر عن الواقع وتحاكيه حيث رأوا أن كل الكلمات هي موضوع للشعر، «فلا فضل لكلمة على كلمة إلا بقدرتها على استيعابنا ونقل تجربتنا بكل حرارتها وصدقها»[1]، لكن الاندفاع المفرط نحو اللغة اليومية «جرّ أغلبهم إلى الوقوع في بعض السلبيات التي أثرت في لغتهم الشعرية، فجردتها من الجمالية الفنية التي لا تنمو لغة الشعر إلا بها»[2]. فمن نصوص هذه المرحلة التي نقلت الواقع بمفردات مستمدة من لغة الاستعمال اليومي قصيدة "السيادة" لليلى راشدي، وفيها تقول: [3]

لا تسأليني يا رفيقتي ما دهاني

فهذا زمان الطي والكتمان

زمان يسرق فيه الخبز

من أفواه الفقراء

ويباع في السوق السوداء

لتنعم السيادة.

1- نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، مج 07، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1993، ص 300.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 372.

3- ليلى راشدي: متهات الصمت، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط01، 1982، ص 14.

فلغة هذا المقطع لم ترتفع عن مستوى لغة الحديث اليومي، حيث ساقت الشاعرة مجموعة من المفردات محملة بدلالة مباشرة لم تنزح عنها قيد أنملة، لتبقى لغتها رهينة الوظيفة الإبلاغية تمارس التوصيل دونما تأثير جمالي.

هذه اللغة البسيطة تنفتح عليها قصيدة سليمان جوادي الذي غرق هو أيضا في الوظيفة الإبلاغية في قصيدة "سورة المائدة" ولم يتوان عن توظيف المثل الشعبي كما في قوله: [1]

قصيدتي مرفوضة؟

أعرف هذا سلفا

لكنـي

سأبذل الجهود كي أنشرها

سأبذل الجهود كي يسمعها

القصي والدني والفقير والغني

قدْ مِتّ يا سيدتي

وما يضير الشاة بعد ذبحها

فهذه العبارات (سأبذل الجهود، كي يعرفها القصي والدني والفقير والغني)، و(وما يضير الشاه بعد ذبحها) مما تنطق به الأفواه وتلوكه الألسن في لغة الخطاب اليومي، وهو ما يفقد القصيدة بريقها ويسلبها ميزة اللغة العليا التي تنفرد بها عن غيرها من فنون الأدب.

حين نعبر هذه المرحلة إلى شعر التسعينيات وما بعده، نلاحظ أن ظاهرة استعمال اللغة اليومية قد بدأت في الانحسار والتراجع، حيث نجد أنفسنا مع جيل من الشعراء

1- سليمان جوادي: سورة المائدة، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 126.

امتلكوا ناصية الكلمة الشعرية وأدركوا سر جمالها الذي يميزها عن غيرها من الكلمات. وحتى وإن عبرت اللغة اليومية إلى قصائدهم فإنها تظل تمارس وظيفتها الإبلاغية في رسم ملامح الواقع وإيصاله إلى القارئ دون أن تتخلى عن وظيفتها التأثيرية أو الشعرية، ودون أن تفقد مسحتها الجمالية، ومن الأمثلة التي نسوقها توضيحا لذلك قول عز الدين ميهوبي:[1]

منذ عام أو يزيد

صاحبي ليس الوحيد

كان بوابا بمتحف

مثل كل الناس يشقى...

وإلى الخبزة يزحف

لم ينل شيئا من "المتحف"

فاختار "البريد"

صار بوابا عنيد...

فعلى الرغم من استعمال الشاعر مفردات بسيطة غارقة في الواقعية من مثل (صاحبي، بوابا، كل الناس، الخبزة)، إلا أن ذلك الاستعمال لم يفقد النص الشعري بريقه، ولم يضعف شعريته.

1-2- مستويات توظيف اللغة اليومية:

في تتبعنا لظاهرة توظيف اللغة العامية في الشعر الجزائري المعاصر، وجدنا الشعراء يستخدمونها بمستويات عدة، بحيث تجلى هذا الاستعمال على مستوى المفردة والعبارة، إلى جانب توظيف الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية وكذا المثل الشعبي.

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 28.

أ- مستوى المفردة:

وظف شعراء الحداثة الجزائريون بعض المفردات العامية التي درجت على ألسنة الناس في خطابهم اليومي، ليضفوا على خطابهم الشعري مسحة من الواقعية، ويجعلوه أكثر قربا من حياة الناس بالتركيز على الوظيفة الإبلاغية، فقد استخدم أبو القاسم سعد الله كلمة (دوار) للتعبير عن الريف لأنها أكثر تداولا وحضورا بين الناس، نجد ذلك في قوله: [1]

من حولك الصراع والدمار

والناس تأكل الأحياء في (الدوار)

من حولك الدماء كالأنهار

تجري فتسقي الأرض ماءالثأر

لتنجب الأشاوس الأحرار.

ويبدو أبو القاسم خمار أكثر ميلا إلى استخدام المفردة العامية، فنجد له في قصيدة واحدة ثلاث مفردات من العامية، هي (اللّفات) جمع لفّة بمعنى الدوران وتدل على النشاط والحركة وكثرة السير، وكلمة (القفزات) جمع قفزة بمعنى البراعة والحذف والذكاء، وكلمة (الحطات) جمع حطة بمعنى الهندام الحسن وارتداء جميل الثياب للفت الأنظار وإثارة الإعجاب، يقول: [2]

استبشري..

يا أم أطفالي الصغار

استبشري

بلغت سن اليأس

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 249.

2- محمد بلقاسم خمار: الحرف والضوء، ص 151.

ليس من الحياة

ولا من (اللفات.. والقفزات)

ولا من الشوق إلى (الحطات)

فرغبتي لمّا تزلْ كالنار

ووظف أحمد حمدي كلمة (قشّرت) العامية ذات المعنى الحسي استعمالا انزياحيا بمعنى إزالة الشيء أو نزعة والتخلي عنه، فهو يقول: [1]

آه.. عيناي إليك

منذ أن قشرت خوفي

وركبت القدر المحموم

في ليلي

عرفت الحب

أطفالا

وأقواس قزح

وأما سليمان جوادي فنجده يوظف كلمة (الخرخرة) للدلالة على صوت شخير النائم حيث يقول: [2]

جربت النوم فكان شهيا

جربت الأحلام فكانت أشهى

أخفض صوتك أني نائم..

1- أحمد حمدي: انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 05.

2- سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 21.

نائم نائم

إني نائم نائم نائم نائم

خرْ خرْ خرْ خرْ

ب- مستوى العبارة:

لم يقف الشاعر الجزائري المعاصر عند حد المفردة الواحدة بل تجاوزها إلى استعمال العبارة العامية لأن معناها أوسع، حيث تنفتح على سياقات معنوية مختلفة وتحمل دلالات إيحائية متنوعة، ما يجعلها أفيد في تحقيق الوظيفتين: الإبلاغية والتأثيرية. وكان أول الشعراء المستخدمين لها أبو القاسم سعد الله الذي وظف هذه العبارة العامية في سياق خطابه الثوري الانفعالي، حين تكلم باسم الشعب الجزائري الثائر، مؤكدا عزمه على محاربة الأعداء وتطهير الوطن منهم، فقال: [1]

سنطرد أعداءنا كالكلاب

ونفنيهم واحدا واحدا

لتبقى الجزائر ملكا لنا

وتبقى حماها لنا وحدنا

ونغدو كراما على أرضنا.

هذا الاستعمال المهذب للغة العامية تجسد في التشبيه الوارد في السطر الأول، حيث شبه سعد الله الاستعمار بالكلاب، وهو تشبيه يوضح نظرة الجزائريين لعدوهم التي تمتلئ بالاحتقار من خلال توظيف كلمة (الكلاب)، كما يتجلى هذا الاستعمال في عبارة (ونفنيهم واحدا واحدا) المتداولة بكثرة في الخطاب اليومي للجزائريين.

هذه العبارات العامية المهذبة التي تجمع بين التوصيل والتأثير تبرز كذلك عند أبي القاسم خمار خاصة في تشبيهاته التي يكون المشبه به فيها مأخوذا من اللغة العامية لتحقيق

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 179.

الوظيفة الإبلاغية، ففي تعبيره عن وحشة غرفته في بلاد الغربة، وخوفه من البقاء فيها وحيدا جاء بسلسلة من التشبيهات تصور هذا الشعور وتنقل هذا الإحساس، ومنها (كالجمل الهائج، وكالمكلوب)، قال مصورا حالته تلك: [1]

لا تتركوني خلفكم

إني أخاف غرفتي

أكرهها

أكره حتى بابها اللعين

أطيافها تلتهم الدروب

تركض خلف رجلي

كالشبح الراقص في أطلاله

كالجمل الهائج..

كالمكلوب

تمضي

ومن الجيل السبعيني نجد عمر أزراج يكتب بلغة واقعية تنفتح على العامية المهذبة، إذ يفسح لها مجالا واسعا في قصائده، فتتغلغل في نسيجها لتجعلها أكثر ملامسة للواقع دون أن تفقدها نضارتها الشعرية، مثل هذا التوظيف نجده في قوله: [2]

وكل النساء

يغنين: «سيدي الكبير

نريد الصغار

1- أبو القاسم خمار: ظلال وأصداء، ص 102.

2- عمر أزراج: وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1981، ص 33.

فنحن أتيناك عاما وعاما

وعاما فعاما رجوناك... لكنا قد يئسنا

غسلنا مراثيك عاما فعاما

ذبحنا على قدميك حماما

و"بسنا" شواهد قبرك: سيدي الكبير

نريد الصغار حماما!

نريد الصغار سلاما!!»

ونجده في مواضع أخرى يستخدم العبارة العامية دون تهذيب، لكنه يحسن وضعها في المكان المناسب من السياق الشعري لتغدو جزءا لا يتجزأ منه بناءً ودلالةً، فهو يقول:[1]

لماذا تركت

وبيني وبينك دم

و"وائل يندە بابا" فتحرقني نار غم

وحتى في مناجاته الوجدانية التي هي أكثر اللحظات شاعرية، يستعير أزراج العبارة العامية ويلوذ بها لتنقل إحساسه المثقل بالحرقة، وليستدر بها بعض العطف والشفقة، وذلك حين يستعمل عبارة عامية كثيرة التداول في الخطاب اليومي وهي (على وجه ربي) قائلا:[2]

مدّي يديك

لأشعر بالدفء... هاتي يديك، وخلّي

1- عمر أزراج: العودة إلى ثيزي راشد، مطبعة لافوميك، الجزائر، 1985، ص 30.

2- المرجع نفسه، ص 59.

"على وجه ربي"!! يديك تنامان فيّ.

وعلى عكسه تماما يستخدم عبد العالي رزاقي عبارات عامية مبتذلة، فيها إسفاف يزري بلغة الشعر. أجاز الشاعر لنفسه استعمالها ظنا منه أنه يتقرب بها زلفى إلى جموع القراء حين ينقل بها صورا حية عن الواقع المعيش ومفارقاته.

ومن هذه الصور التي اجتهد رزاقي في رسمها ليكشف حقيقتها أمام القراء منطلقا في ذلك من خلفيته الإيديولوجية، صورة الثري الجشع الذي خاطبه في هذا المقطع الشعري بالقول: [1]

وبطنك يكبر..

يكبر كامرأة حامل،

والشكات تُحوّل باسمك في كل بنك

وغيرك يسكب ماء الجبين

ليعثر يوما على عمل أو سكن

إن هذه الأسطر الشعرية التي ناءت بما حملت من ألفاظ وعبارات عامية، تفتقد جمالية الشعر، حيث لا يوجد فيها ما يأسر القارئ ويجتذبه إليه، فلغتها تقريرية تجنح إلى التعبير المباشر الناقل للمعنى بطريقة آلية فوتوغرافية فارغة من روح الشعر وسحره. ومثل «هذه التقريرية الجافة لا تشي بشاعرية أصحابها وتفاعلهم مع موضوعاتهم بكيفية تتيح لهم خلق قصائد شعرية رائعة تنبض بحرارة التجربة وصدق الإحساس وبراءته»[2]، بل يجعلها ذلك الابتذال اللغوي قاصرة عن أداء وظيفة التأثير لقصورها عن ملامسة الفن الرفيع.

1- عبد العالي رزاقي: ثلاثة أزمنة ومرحلة، مجلة آمال، الشعر الجزائري المعاصر02، ص 35.

2- شعيب أو عزوز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة (1917-1991)، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط01، 2004، ص 245.

ونجد من الشعراء الشباب الذين ظهروا بعد هذا الجيل المؤدلج، عثمان لوصيف الذي يميل إلى توظيف العبارة العامية المهذبة إلى جانب العبارات الفصيحة ذات الاستعمال الواسع إلى درجة الابتذال الذي يفقدها بريق لغة الشعر العليا. ولئن كان الشاعر يرمي إلى ملامسة الواقع بمثل هذه العبارات (انفرط بين يدي عقد الصبر)، فإنه سقط في لغة تقريرية ذهبت بماء شعره في مثل قوله: [1]

أكتب لك لأنني مشتاق إليك

أكتب لك لأنني أحبك حتى الجنون

أكتب لك لأنني أموت فيك

آه... يا مليكتي!

آه.. يا معبودتي

ما أطول الليل وما أوحش الظلام

انفرط بين يدي عقد الصبر

ولم أعد أتحمل أكثر من هذا.

ج- مستوى الحكاية الشعبية:

الشاعر المعاصر إنسان مثقف يعي جيدا مقومات بيئته الاجتماعية والمرتكزات الثقافية التي تمثل عناصر اشتراك تجمع بين مكونات الأمة، وتعد الحكاية الشعبية من بين هذه العناصر المكونة للذاكرة الجمعية للأمة والحافظة لتراثها، إذ تعبر عن أوضاعها الاجتماعية والثقافية والسياسية، لذلك أقبل الشاعر الجزائري على توظيفها في قصائده لما لها من صلة بالواقع، فهي «حريصة على أن تشعر القارئ أو السامع بجوها الواقعي عندما تبدأ حوادث القصة بتحديد زمانها ومكانها»[2].

1- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1999، ص 48.

2- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، 1964، ص 265.

اتجه الشاعر الجزائري المعاصر إلى بلورة تجربته الشعرية وتجسيدها بالاتكاء على الحكاية الشعبية مستفيدا من تنوع دلالاتها وإيحاءاتها وقوة حضورها في الذاكرة الجمعية لتكثيف نصّه الشعري وإيجاد القبول المناسب له لدى جمهور القراء. ومن هذه الحكايات الشعبية المنتشرة في القطر الجزائري حكاية القمر وكيف كان في الأصل امرأة جميلة لكنها مُسِخت إلى هذه الصورة، وعلقت في الفضاء حين قامت بتطهير ابنها من فضلاته باستعمال الحليب والخبز، وهما من النعم المقدسة عند الجزائريين، فكان عقابها المسخ.

أعادت الشاعرة زينب الأعوج بناء هذه الحكاية ووظفتها لخدمة موضوع المرأة التي تناضل من أجلها، وكانت تريد أن تقول من وراء هذا التوظيف أن مصير المرأة لا يحكمه العقل في الغالب، بل هو رهين الخرافة، وذاك ما عكسه هذا المقطع الشعري[1]:

خبأوا الفجر

وعيون أطفال لم تفتح بعد..

تدري ولا تدري أن الأرض تدور

وقالوا...

«القمر..

حسناء.. عُلِّقت من العينين»

وحين سأل الطفل الموعود سؤاله المعتاد

زعقوا،

«مسحت مؤخرة طفلها بقطعة خبز..

وغسلت رحمها فجرا بحليب الأموات»

1- زينب الأعوج: ديوان أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص ص 71، 72.

ومن الحكايات الموظفة في الشعر الجزائري المعاصر تلك المرتبطة بزيارة الأولياء الصالحين للتّمسح بقبورهم طمعا في قضاء المآرب والحاجات المستعصية، حيث يعتقد العامة بكرامات أصحاب تلك الأضرحة، وتساق في ذلك حكايات عجيبة خاصة ما تعلق منها باهتمامات الناس اليومية كموضوع الإنجاب والشفاء من الأمراض المستعصية. وبما أن هذه الحكايات تستقطب اهتمام القراء لارتباطها بواقعهم المعيش، فقد حاول الشاعر الجزائري توظيفها في تجربته الشعرية الحداثية، وذاك ما فعله عمر أزراج حيث استفاد من هذا الموروث الشعبي، وبتوظيفه استطاعت قصيدته أن تنقل صورة واقعية عن المجتمع الجزائري، فيها كثير من الحرمان والمعاناة المستمرة دون حل. يقول واصفا موكب النسوة وقد وقفنا بيني يدي ضريح الولي (سيدي الكبير) يرددن دعاء لطالما تكرر حتى أصبح أغنية، لكنه لم يجد حلا: [1]

وكل النساء

يغنين: «سيدي الكبير

نريد الصغار

فنحن أتيناك عاما فعاما

ذبحنا على قدميك حماما

و"بسنا" شواهد قبرك: سيدي الكبير

نريد الصغار حماما

نريد الصغار سلاما!!»

د- مستوى الأغنية الشعبية:

تحظى الأغنية الشعبية بحضور قوي وانتشار واسع بين الناس باعتبارها أحد الأنماط التعبيرية الهامة التي تعبر عن أحلامهم وآمالهم وترسم انكساراتهم وأحزانهم، يلجأون إليها في أوقات الفرح أو الحزن لأنها "تختلف عن غيرها من أشكال التعبير في

1- أزراج عمر: وحرسني الظل، ص 33

كونها تؤدىّ بالكلمة واللحن في آن واحد، وليس عن طريق الكلمة وحدها" [1]. ليس ذلك فقط، بل يستطيع الدارس من خلال الوقوف على كلماتها معرفة طبيعة الحياة التي يعيشها أفراد المجتمع، فهي تنطلق من صميم حياتهم، وتترجم بصدق ما يطرأ عليها من تحولات . ولما كانت كذلك التمسها الشاعر الحداثي الجزائري وسيلة لرسم تجربته الشعرية ونقلها إلى القارئ بصورة أقرب ما تكون إلى حياته الواقعية.

وبما أن تجارب الحياة تتوزع بين الخيبة والنجاح، فقد عبر الشاعر عمر أزراج بواسطة الأغنية الشعبية عن مأساة اغترابه وفشله في تحقيق ما كان يصبو إليه من وراء رحلة اغترابه، فقال: [2]

جلست على الطين أقرأ غربة جرحي

وأصقل في النار كل الأماني التي أورثتنا التعاسة

ففاجأني دركيّ المدينة

– غن لنا أم فؤاد المغني حزين؟

فغالبني يا بلادي الحنين

«يا رايحْ لبني منصورْ

قل ألْهمْ خلّاه البابور

وراه في القصبة يتسوّل

وينشر أحزان من سور لسور»

والشاعر الجزائري المعاصر حين يوظف الأغنية الشعبية، فإنه لا يقف عند حدود التعبير عن همومه الشخصية، بل يتجاوز ذلك إلى مشاركة أبناء وطنه واقع حياتهم بما فيه من خيبات أو تحديات، وذلك ما نلحظه في شعر أحمد حمدي حين شارك الشعب

1– نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 265.

2– أزراج عمر: العودة إلى تيزي راشد، ص 59.

الجزائري ثورته المجيدة رافعا معه لواء التحدي لقهر الأعداء، فحول ثورة الشعب إلى موال يتغنى به ويردده في أشعاره قائلا: [1]

فيا قلب

هذا زمان الصمود

وعصر التحدي

قد انساب صوتي

يحل الطلاسم

ويصمد في حشرجات المواويل

دون اختصار:

والله مـــا نبطـــــل غنايا والله مانـــي نـــــدرقّ فيه

جبتـــــه عـــن كل الثوار والـــّي في قلبـــي ما نخيبه

ويراهن الشاعر أحمد حمدي على أصالة الثورة الجزائرية وقدرتها على تحقيق الانتصار وافتكاك الحرية، فيعزف لحن التحدي أغنية صارخة بهذه الحقيقة حين يقول: [2]

فيصخب صوتي

يدحرج كل هذر

ويسبق كل كلام:

القهر ما ينفعشي

والحر ما يرجعشي

حتى يجيب الشمس

أو النعش.

1- أحمد حمدي: انفجارات، ص ص 44-45.

2- المرجع السابق، ص ص 47-48.

ه/ مستوى المثل الشعبي:

في سعيه للتعبير بلغة يومية ذات وسم واقعي، اهتم الشاعر الحداثي الجزائري بمختلف ألوان الثقافة الشعبية، ومنها المثل الذي يعد أوسع هذه الألوان التعبيرية انتشارا واستعمالا بين عموم الناس، فهو «مرآة كل قوم، يصف أخلاقهم وعاداتهم، وشاهد عيان على لغتهم، فهو ينبع من طبقات الشعب كلها»[1]، ما يجعله أكثر إحاطة باهتمامات هذه الطبقات، وأكثر تلقائية في التعبير عنها واختصارها في جمل قصيرة، وذاك ما يشجع على الإقبال عليه وتداوله في نطاق واسع.

هذه الخاصية الفريدة استثمرها الشاعر الجزائري في قصيدته، فساق من الأمثال الشعبية ما استوعب تجربته واختصرها في جمل قصار، نجد هذا الاستخدام عند الشاعرة زينب الأعوج، فمن خلال توظيف المثل ترفض بعض المفاهيم الاجتماعية الخاطئة المتوارثة عن الذهنية البرجوازية النزّاعة إلى تكريس الطبقية والتفاوت الاجتماعي. والمثال المسوق هنا هو (الجنازة كبيرة والميّت فار)، المعبر عن نظرة الاحتقار والاستصغار تجاه بعض أفراد المجتمع لكونهم ينتمون إلى فئات مغمورة، دون استحضار للقيمة الإنسانية التي وجب أن تبرز على الأقل في مناسبة الموت، تقول: [2]

قال، في فمه عظام الموتى،

الذين سقطوا تحت الأنياب بدون شهادة،

«الجنازة كبيرة، والميت فار»

سبح في الليل ونام

في عينيه زوايا طعمها الغبن

فرأى نفسه مثل غراب، تحت سواده

1- عمر شكارنة: مدخل إلى دراسة المثل الشعبي، مجلة التراث والمجتمع، العدد 31، تيسان 1998، مدينة البيرة، فلسطين، ص 63.

2- زينب الأعوج: أرفض أن يدخن الأطفال، ص ص 106، 107.

يرتجف الأطفال

وهذا سليمان جوادي الذي يكتب بلغة واقعية تتمدد لتلامس أقصى حدود التعبير الواقعي، يتخذ هو أيضا، من المثل أداة لإيصال فكرته وتصوير رؤيته الشعرية، ويناضل من أجل إسماع كلمته الشعرية الهادفة، مخاطرا بحياته لكنه لا يخشى الخطر وما ينتج عنه من ألم، لذلك يجهر بالرفض حيث يرى نفسه ميتا إن لم تُسمع قصيدته فساق المثل المناسب لتصوير هذه الحالة، وهو (ما يضير الشاة بعد ذبحها) معبرا من خلال توظيفه عن مأساة ومعاناة أصحاب الكلمة الشعرية الملتزمة، إذ قال: [1]

قصيدتي مرفوضة؟

أعرف هذا سلفا

لكني

سأبذل الجهود كي أنشرها

سأبذل الجهود كي يسمعها

القصيّ والدنيّ والفقير والغني

قدْ مِتُّ يا سيدتي

«ما يضير الشاة بعد ذبحها»

وكم كان الشاعر عز الدين ميهوبي واقعيا في "ملصقاته"، ذلك الديوان الذي نشره في أوج العشرية السوداء التي عصفت بأمن الجزائر، وقلبت أوضاعها، فجاء الديوان عاكسا لحيثيات تلك المرحلة، فكانت كل ملصقة منه عبارة عن لافتة تكشف حقيقة المجتمع الجزائري الذي انفلت زمام نظامه في تلك الآونة. كل ذلك عبر عنه ميهوبي بلغة يومية بسيطة تمتح من الواقع الأليم بغية التخفيف من حدة وقعه على نفس الشاعر الذي يرفض مثل هذا المآل.

1- سليمان جوادي: سورة المائدة، مجلة آمال، الشعر الجزائري المعاصر، 02، ص 126.

ففي إحدى ملصقاته وظف المثل الشعبي (من حبة يصنع قبة) توظيفا شعريا جميلا، فكتب يقول: [1]

يقولون أوضاعنا مستتبهْ

وأعلم أن الخيانة في وطني

سنة مستحبّهْ

فهذا التحزب أصبح لعبهْ

وأصبح حب الجزائر سُبّهْ

وقول الحقيقة ما عاد يغري..

فمن حبة الشيء تصنع قبه..

وينبش ميهوبي في عمق الأمثال الشعبية التي تحمل قيما سالبة بحيث تقتل الطموح في النفس وتحبط الإرادة، ليوظفها بأسلوب فني مبطن بالسخرية اللاذعة بغرض الكشف عن الواقع المرفوض. من هذه الأمثلة (مد رجلك على قد حصيرك) الذي ساقه الشاعر على النحو الآتي: [2]

في بلادي..

مد رجليك على قدر كسائك

هكذا الوضع وإلا..

صادر الحاكم صحنا من حسائك

وتحضر المرأة في المثل الشعبي الذي يسوقه عز الدين ميهوبي لرسم الواقع بلغة يومية، بحيث يستفيد من عمق الدلالة الناتجة عن الجمع بين المثل والمرأة، ذلك أنه إذا كان المثل في الأصل جملة مكثفة بالدلالات، فإن ارتباطه بالمرأة يضاعف إنتاج الدلالة،

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 116.

2- المرجع نفسه، ص 135.

وذلك ما ينشده الشاعر ليجعل القارئ أكثر التصاقا بشعره يحاوره باحثا له عن تأويل ودلالة، يقول: [1]

صاحبي ليس سياسيا

ولكن يفهم الأشياء من دون عقد

قلت ما رأيك في وضع البلد؟

قال: كالمرأة لا يفهمها الإنسان إلا عندما

تنجب عشرين ولدْ.

هذه النصوص الشعرية تعكس حقيقة أن الشاعر المعاصر «ثائر ومجدد واللفظة مادة ثورته، وتاريخ تطور لغة هو تاريخ تطور شعرها، فهي تغنى بقدر ما يقدم لها الشاعر من ألفاظ جديدة»[2]، وهو في سعيه إلى التجديد لا يفتأ يسلك كل السبل التي تعينه في إنجاح مهمته، ولعل سعي الشاعر الجزائري المعاصر إلى استخدام اللغة اليومية في بناء نصوصه الشعرية يدخل في هذا الباب التجديدي. وما استنتجناه من تلك النصوص أن هناك تفاوتا بين شعراء الحداثة الجزائريين في توظيف اللغة اليومية، ففي الوقت الذي استخدمها جيل الرواد باعتدال وضمن نطاق محدود، فإن الجيل السبعيني بالغ في توظيفها متأثرا بالدعوة الإليوتية والنزعة الواقعية التي انتشرت في تلك المرحلة، ما جعل بعضهم يقع في الابتذال ويميل إلى الإسفاف ويكتب في بعض الأحيان ما ليس من الشعر؛ فيكتب نصوصا شعرية منحطة تخلو من الإبداع وتفتقد الخصوصية الشعرية، وعلى عكسهم تماما كان الجيل الثالث أكثر نضجا لغويا، إذ حافظت معه القصيدة الحداثية على جمالها الشعري رغم انفتاحها على هذه اللغة اليومية بما فيها من استعمال للفظ العامي

وحين وظف الشاعر الجزائري هذه اللغة اليومية استطاع إلى جانب الغاية التحديثية، تحقيق غايتين أخريين، تمثلت الأولى منهما في إضفاء الروح الواقعية على

1- المرجع السابق، ص 139.

2- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون، دمشق، سوريا، ط01، ص 194.

النص الشعري حتى يكون أقرب إلى جمهور القراء وأكثر تعبيرا عن اهتماماتهم، وأما الثانية فتمثلت في الإسهام الإيجابي في خدمة تراث الأمة الجزائرية، حيث جاءت قصائد هؤلاء الشعراء محملة بالأمثال والحكايات وموشحة بالأغاني الشعبية التي تصدر عن الذاكرة الجماعية، وتمثل جزءا من ثقافتنا الوطنية.

2- اللغة الأجنبية:

2-1- القصيدة الحداثية واللغة الأجنبية:

الشاعر ابن بيئته، والبيئة تنتج الثقافة التي هو صورة لها، هذه البيئة تتغير أحوالها من زمن إلى آخر، وزمن شعرنا العربي اليوم غير زمنه بالأمس حين تكلم البدوي بلغة البداوة والحضري بلغة أهل الحضر، فقد انفتحت بيئتنا الثقافية على بيئات أخرى، وتداخلت الأصوات في زمن العولمة، فكان لزاما على الشاعر العربي أن يعكس هذه الحقيقة في شعره، ويفتح قصيدته ليستوعب مفردات اللغات الأجنبية في خضم الاحتكام الطبيعي لقاعدة التأثير والتأثر.

هذه الحقيقة ليست جديدة على البيئة العربية التي شهدت مثل هذا الأمر في عصرها الذهبي حين انفتحت على ثقافة الآخر بألوانها اللغوية المختلفة من يونانية وفارسية وهندية، وقد تعامل أهلها مع هذا الدخيل بحذق، حيث «ابتكروا قواعد معينة للتعامل معه حتى ينسجم مع طبيعة العربية في صيغها واشتقاقاتها ليتم تطويعه للسان العربي عن طريق ما سمي بالتعريب»[1]، وبذلك غدا هذا الوافد اللغوي عنصرا مغذيا للغة العربية وأداة من أدوات قوتها.

كانت تلك حداثة أولى، واليوم دخل الشعر العربي حداثته الثانية في زمن العولمة التي انسحب تأثيرها على كل شيء، حتى أن بعض الدواوين الشعرية غدت تحمل هذه التسمية كما فعل الشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي حين أسمى أحد دواوينه بـــ "عولمة الحب عولمة النار". ففي ظل هذه العولمة الحداثية انفتح الشعر العربي المعاصر على اللغة الأجنبية، فكسر رتابة النسق اللغوي التقليدي بإدخال مفردات اللغة الأجنبية مكتوبة

1- إبراهيم السامرائي: العربية تواجه العصر، منشورات دار الحافظ، بغداد، ط01، 1988، ص ص 44، 45.

بالحرف العربي تارة، ومنقولة في صورتها الأجنبية وبحرفها الأصلي تارة أخرى، لتعكس ملمحا حداثيا في هذا الشعر يستفز السمع والبصر معا.

هذا التجلّي الحداثي يحيل على طبيعة القصيدة الجديدة كما يراها أدونيس حين يقول: «القصيدة الحديثة خلق، تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلاله لغة الخلق محل لغة التعبير»[1].

إن ديوان عز الدين ميهوبي، ومن خلال عنوانه "عولمة الحب، عولمة النار" يشي بأن الشاعر الجزائري المعاصر لم يكن بمعزل عن هذا التأثر بلغة الآخر، فبرزت المفردة الأجنبية عبر ثنايا القصيدة الجزائرية الحداثية، سواء في دواوين رواد القصيدة الجديدة أو في دواوين الذين جاءوا بعدهم، ليؤكدوا حقيقة أن اللغة الحداثية في هذه القصيدة تتشابك بمختلف صورها في نسيج تركيبي، «فتكسب في علاقاتها الجديدة حيوية وابتكارا من خلال العلاقات اللغوية في كونها التركيبي المؤطر في سياق الخطاب الشعري»[2] الحداثي.

2-2- الحقول الدلالية التي برزت فيها اللغة الأجنبية:

أ-حقل الجغرافيا:

نجد من هذه المفردات الأجنبية ما يدخل في حقل الجغرافيا بأنهارها وجبالها، حيث أورد أبو القاسم سعد الله مفردتي "السين والألب" في سياق حديثه عن الثورة الجزائرية، علماً أن "السين" اسم لنهر يعبر فرنسا، و"الألب" سلسلة جبلية مشهورة في أوروبا، يقول: [3]

لقد عرفت طريقي

ولن يرد جماحي

فلست للسين أنمى

1- أدونيس: زمن الشعر، ص 40.

2- رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2003، ص 23.

3- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 233.

وليس للألب شاني

ب-حقل الدول والعواصم:

كما كانت دول العالم الكبرى وعواصمها حاضرة في نسيج القصيدة الجزائرية الجديدة، حيث نقرأ اسم أمريكا وفرنسا في شعر أحمد شنه الذي ساق في أحد نصوصه هاتين المفردتين الأجنبيتين بأسلوب تهكمي سافر يفضح نظرة التعالي الزائف عند بعض أبناء وطنه، فهو يقول: [1]

وأنّا جميعا.. سنسخر من غزوة الأمريكان

لبعض النجوم

وتسدي فرنسا.. لنا الجائزة

هذه المفردات يكتبها الشاعر الحداثي بالحرف العربي تارة وبحرفها الأجنبي تارة أخرى، فتأخذ موضعها في القصيدة مثيرة جذبا بصريا لا يخلو من جمالية غير مألوفة، منتهاها أن في النص الشعري الحداثي خلق وابتكار. من هذه الصور ما نجده في قول عز الدين ميهوبي: [2]

آخر الأخبار قالت:

رجل باع ابنه من أجل سكن

وبقايا حائط الألمان معروض بـــ London

ج-حقل الحروب:

كما تجد هذه المفردات الأجنبية طريقها إلى النص الشعري الجزائري حين الحديث عن الحرب بذكر أماكنها وأدواتها وآثارها، علما أن هذا الذكر يرتبط تارة بالحماسة والتحدي حين يكون الحديث عن الدفاع عن الأوطان والتغني بنشوة الانتصار،

1- أحمد شنه: طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، ماي 2000، ص 65.

2- عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، ص 94.

ويرتبط تارة أخرى بالخيبة والحسرة والانكسار حين الحديث عن قسوة الحرب وما ينجرّ عنها من قهر ودمار.

ففي السياق الأول نقرأ لأبي القاسم سعد الله مفردة (الديناميت) في حديثه عن ثورة تحرير الجزائر قائلا:[1]

وجموع الدناميت تنصب

سيولا من اللهيب تسيل

تأكل الغاصبين في شرّه

الوحش، فتلقى ونابها مسلول

ونقرأ لأبي القاسم خمار هذه المفردات الأجنبية (الفيتنام، هدسن، ألاسكا، سيام) في تمجيده لحرب الفيتنام، إذ يقول: [2]

فى جنب الهند الصينية

في قلب شمال الفيتنام

أشباح الهندي الأحمر

تتخطى ظل الأعوام

تتحدى خلجان الموتى

هدسن: وألاسكا.. وسيام

وفي السياق الثاني، حيث يبرز الوجه الحقيقي للحرب من خلال الدمار والفناء والحزن العميق، نجد الشاعر الجزائري يتذكر الحرب العالمية الثانية التي تحولت في

1- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 265.

2- أبو القاسم خمار: أوراق، ص 33.

منتهاها إلى حرب نووية أودت بحياة آلاف الضحايا. فتحضر هيروشيما عنوانا كبيرا لتلك الكارثة. يقول عز الدين ميهوبي: [1]

للسجن باب يطل على محكمة

لغتي مبهمه

إذا أخطأ قاض بـــ "ليما"

تشير إلى موتها "هيروشيما"

وكنت على سدرة الأنبياء أدور

والمرايا طيور"

د-حقل السياسة:

ولما كان الشاعر الجزائري المعاصر متابعا لأحداث عصره، تغلغلت في لغة الشعر الجزائري، خلال هذه المتابعة، مفردات أجنبية متعلقة بحرب أفغانستان التي كان عنوانها الأكبر محاربة الإرهاب العالمي، وجراء هذه المتابعة غدت القصيدة الجزائرية الحداثية خريطة لجغرافية هذا البلد الآسيوي، نقرأ فيها أسماء من مثل (قندهار، تورابورا...)، وهي الأسماء التي أضحت من خلال نشرات الأخبار تجري على الألسنة، ولما استدعتها القصيدة الشعرية أخذت مكانها إلى جوار ألفاظ اللغة العربية في نسيج متشابك، وبناء متعالق فغدت وكأنها جزء منها. ذلك ما نجده في بعض نصوص ديوان "عولمة الحب عولمة النار" ، يكتب ميهوبي قائلا: [2]

أبي يسألني عن كذا وكذا وكذا

يغيب أبي ساعة ثم يأتي ليسألني المرة الألف

عن "قندهار"

1- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، يناير 2000، ص ص 60، 61.

2- المصدر نفسه، ص 46.

ويسألني عن رسائل تحمل "جمرا خبيثا"

وعن ملك نسيته السنون بـــ "روما"

يحن إلى عرشه..

ملك بين غار.. وغار

يلح أبي في السؤال

يحيّره أمر "تورا" و"بورا"

وقافلة قدمت من تخوم الشمال

هـ-حقل العملات:

ولقيت العملة الأجنبية من "الدولار" إلى "الفرنك" أو "الين" طريقها إلى هذا النص الشعري الحداثي المتفتح على ثقافة العالم وتأثيراتها المختلفة، فحين وظف الشاعر الجزائري هذه المفردات الخاصة بعالم المال، أضافت إلى نصه الحداثي دلالات إيحائية ضاعفت من قيمته الإبلاغية والشعرية، فقد وظف الشاعر ميهوبي مفردتي "الدولار" و"الين" مبرزا كيف تحوّلتا إلى خطاب سياسي يغري به بعض رجالات السياسة عامة الناس، خاصة أولئك الحالمين بالثروة، يقول الشاعر: [1]

هل صحيح يصبح الدينار..

دولارا ويناً

مثلما صرح حزب حالم..

أصغر سنا.

كما استخدم هذا الشاعر مفردة "الفرنك" وهي العملة الفرنسية، ليبرز كيف بقيت ثقافة الاحتلال مترسبة في أذهان أبناء الجزائر حتى بعد الاستقلال، فلئن كانت العملة

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 103.

الوطنية هي الدينار إلا أن عامة الناس لا يفتأون يطلقون "الفرنك" بدلا عن الدينار في معاملاتهم اليومية، يقول: [1]

وكنت أصرف كل "فرنك" بأضعاف أضعافه

والخلائق غارقة في قنوت

وتحولت.. رغم المصاعب – شيئا ثقيلا –

–كما قلت يوما– تنوء به لفظة الجبروت

وقبله أبو القاسم خمار، وظف مفردة (الدولار)، مشيرا من خلالها إلى قوة المال وغلبة نفوذه في عالم مادي لا يرحم، فنجده يقول: [2]

عشرين دولارا فقط

عشرين

عاطفة أمضى من السلاح

أزخر من بترولنا المباح

و–حقل الدواء:

ومن المفردات الأجنبية التي عبرت إلى القصيدة الجزائرية الحداثية بعض أسماء الأدوية الطبية، خاصة تلك التي اشتهرت واتسع نطاق استعمالها بين الناس، ومنها "الأسبرين" الذي غدا علامة طيبة يعرفها الخاص والعام، تلك المفردة وُجدت في نسيج النص الشعري لميهوبي في قوله: [3]

ومشى الحكيم

سألته:

1– المصدر السابق، ص 128.

2– أبو القاسم خمار: أوراق، ص 49.

3– عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 36.

"وإذا تألم أو بكى"

- تكفيه حبة "أسبرين"..

أغلقت نافذة البكاء..

فتحت باب الصحو

حاصرني الأنين

ويساير هذا الشاعر العصر، فتحفل قصيدته باسم دواء طبي آخر اشتهر وطار ذكره في الآفاق جرّاء التسويق الإعلامي له على الرغم من استخدامه المحدود لدى فئات خاصة. هذا الدواء هو "الفياغرا"، يفتح له ميهوبي دون حرج باب نصه الشعري إلى جانب مصطلحات ومسميات علمية وطبية أخرى كالاستنساخ وأطفال الأنابيب فنقرأ له: [1]

هل أصدق أن الذي استنسخ الشاة مثلي..

وأن الجنين الذي كونته الأنابيب مثلي

وأن "الفياغرا" اشتهاء خفي..

وأن الفضاء انتهى علبة..

لعبة في يدي

ب-حقل المخترعات:

ولا يفتأ الشاعر الحداثي يثري نصه ببعض المفردات الأجنبية، ومنها هذه المرة ما تعلق بالمخترعات التقنية كالتلفزيون والراديو، نجد ذلك الاستعمال عند الشاعر أحمد عبد الكريم، ففي صورة مشهدية يقول: [2]

كأني أرى المتنبي أميرا

1- المصدر السابق، ص 59

2- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، دار أسامة للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط01، د.ت، ص 31.

له صولجان العبارة،

طلسمه الخيل والليل والعنفوان الأخير

يطل على شاشة التلفزيون

بنبرته العسكرية

أما عز الدين ميهوبي فقد استهوته لفظة "أطوروت" لكثرة تداولها، فأدخلها إلى قصيدته، وكأنه وجد استعمالها بهذه الصورة أبلغ من كلمة "الطريق السيار" التي لا تستعمل إلا في نطاق ضيق، فلغة التداول اليومي التي آمن بها الشاعر الحداثي ذات تأثير أقوى في مثل هذه المواضع الكلامية، من فصيح الكلام غير المستخدم، يقول الشاعر: [1]

مضى العام كنت نسيت صديقي

وذات مساء رأيت صديقي

بفارهة يعبر "الأوطوروت"

ولم يغفل الشاعر الحداثي عن ذكر حواضر العلم العالمية بأسمائها الأجنبية كجامعة السربون وجامعة كمبردج التي يوحي ذكرها بالرفعة والاحترام ورفعة الشهادة، وإن كان الواقع الذي يحكمه منطق غير منطق العلم لا يعير اهتماما لمنتسبي هذه الحواضر، وهو ما أشار إليه ميهوبي حين ذكر حال منتسبي حاضرتي العلم في الشرق والغرب وهما (الأزهر والسربون)، فقال: [2]

في بلادي..

لا تقل عندي شهادة

أو أنا خريج "سربون" و"أزهر"

إن للإنسان مليون ولاده

وهو بطال ومشبوه بمحضر

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 127.

2- المصدر نفسه، ص 43.

3- اللغة الصوفية:

3-1- الشعر المعاصر واللغة الصوفية:

لم يعد الشعر العربي المعاصر تعبيرا عن تجربة عابرة وسريعة، أو تقديم رؤية جزئية للأشياء، بل أصبح تعبيرا عن تجربة إنسانية شاملة، وذلك حين أعاد الشاعر الحداثي ترتيب علاقته بذاته والعالم، ومن ثمة «صارت القصيدة الحديثة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها»[1]، مستفيدة في ذلك من انفتاحها على تجربة الخطاب الصوفي الذي تجاوز لغة التواصل العادية إلى توظيف لغة أكثر إيحاء ورمزية، الأمر الذي دفع الشاعر الحداثي المسكون بهاجس البحث عن عالم أكثر كمالا من عالم الواقع الفظيع، إلى استعارة هذه «اللغة الصوفية، بما هي لغة لشمولية التجربة الإنسانية في أبعادها جميعا»[2].

هذا التقاطع اللغوي بين الشعر الحداثي والخطاب الصوفي أدى إلى اتحاد التجربتين في طريقة التعبير التي تقوم على الإيحاء والغموض، والابتعاد عن التقريرية والوضوح، فكما في اللغة الصوفية، يسعى شعراء الحداثة إلى تجاوز اللغة التواصلية بخلق لغة ثانية داخل اللغة تقوم على «الرمز والإشارة»[3]. وإذا كان الصوفيون قد أقبلوا على هذه اللغة انطلاقا من دافع موضوعي هو «عجز اللغة التقليدية عن الوفاء بما يكفي للدلالة على المعاني التي حملها الخطاب الصوفي لما فيه من دقة وعمق»[4]، فإن الشعراء المعاصرين قد انطلقوا من واقع الحداثة التي تسعى إلى التجاوز المستمر للقديم، وكسر رتابة الأساليب المألوفة، فالشعر كما التصوف إنما هو نزعة حدسية تتمرد على قوانين العقل والمنطق في سعيها للكشف عن جوهر الحياة وحقيقتها.

1- خالد سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، عدد 03، مجلد 04، القاهرة، 1984، ص 30.

2- المرجع نفسه، ص 30.

3- علي أحمد أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط03، 1997، ص 67.

4- عبد القادر بن غزة: مستويات اللغة الصوفية عند محي الدين بن عربي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، عدد 10، 2010، ص 33.

وبما أن الشاعر يمتح من الباطن، كانت لغته «مباينة للغة الناس كافة، هي لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح»[1]، وبهذا النوع من اللغة تتحقق قيمة الشعر الفنية بوصفه ممارسة حية للغة، لا تمثيلا عاريا للأفكار. هذه الحقيقة التي يؤمن بها الشاعر الحداثي نقرأها في أحد مقاطع ديوان "تحزب العشق يا ليلى"، وفيه يقول عبد الله حمادي: [2]

الشعر وثب على سرج الأقمار

وطول شوق إلى استنطاق أفكار

فغمرة السكر فيه سفرة ركبت

بسبب الخلود، بدمع الجوع والغار

وقبلة السلم ذوق هام شاربها

يرقى لرفض على مزمور طيار

لقد أصبح الشعر الحداثي شعرا شاقا وممتعا، ينتشل صاحبه من أسر الواقع، ويحلق به في فضاءات ساحرة ومدهشة، جديدة غير متوقعة، رغبة منه في بلوغ الحقيقة والاتحاد مع المطلق، كما غدت اللغة في هذا الشعر «كأنها لغة أكيدة حاسمة حاضنة لكل شيء، وبواسطتها، عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل»[3]، ذاته في علاقتها مع العالم. هذا التجاوز اللغوي أخرج القصيدة العربية من سكونيتها لتكسر حواجز اللغة التقليدية، وتؤسس للغة جديدة ذات فعالية شعرية، قادرة على قول ما لم تروض على قوله اللغة التقليدية.

استطاع الشعر الحداثي الهادف إلى تجاوز جاهزية الدال والمدلول، وكسر نمطية المألوف، أن يجد في الخطاب الصوفي ضالته، لتنشأ بينهما علاقة وطيدة مكنت لأحدهما

1- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1995،1947)، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، د.ت،ص24.

2- عبدالله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1982، ص 216.

3- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ص 40، 41.

الاستفادة من الآخر، لأن «الشعراء الصوفيين هم أول من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس، لإدراجها في أنساق رمزية جديدة»[1]؛ لذلك حين عزم شعراؤنا المعاصرون على إنجاز مشروعهم الحداثي لم يجدوا بدا من الاستفادة من التجربة الصوفية، فعبّ كثير منهم من هذا المعين الصافي، ونهل من هذا المورد الفياض، من أمثال صلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وعلي أحمد أدونيس، ومحمد الفيتوري، ومحمد عفيفي مطر، وغيرهم ممن آمن بجدوى الخطاب الصوفي في الارتقاء بالتجربة الشعرية الحداثية، ذلك أن الصوفية «حين تتخلى عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه وتبتعد عنه، فإنها تصبح بذلك فنا، تصبح شعرا. إنها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع، وهي تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة»[2].

3-2- تجليات اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر:

لم يخرج الشعراء الجزائريون عن خط الشعر العربي المعاصر في سعيه لتشكيل لغته الحداثية، فالتفت كثير منهم إلى الخطاب الصوفي، مستفيدا من دواله ومدلولاته المختلفة في إثراء تجربته الشعرية، والارتقاء بنصه الشعري إلى مراتب الشعرية، نذكر منهم: عبد الله حمادي وعثمان لوصيف وياسين بن عبيد، ومصطفى الغماري وعز الدين ميهوب وعبد الله العشي، هذا اللفيف من الشعراء تجلت النزعة الصوفية في أشعارهم بنسب متفاوتة، حيث نجدها حاضرة لدى بعضهم في جميع دواوينهم كعبد الله حمادي في "البرزخ والسكين" و"أنطق عن الهوى" وعبد الله العشي في ديوانيه "مقام البوح" و"يطوف بالأسماء"، في حين تبرز في بعض الدواوين دون الأخرى لدى بعضهم الآخر كعثمان لوصيف، ولا تحضر عند البعض الآخر إلا في قصائد محدودة من الديوان، وذلك راجع إلى كون تجربة الكتابة الصوفية تجربة صعبة ومضنية، فكم يشقى الشاعر لترويض معنى يعذب نفسه كي يصوغه جملة شعرية تناسبه، وذلك ما أشار إليه عبد الله العشي بالقول: [3]

1- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط01، 1995، ص 192.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 414.

3- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، باتنة، 2009، ص 33.

أتعبتني اللغةْ

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفردهْ

إن توجه الشاعر الحداثي الجزائري إلى استثمار الخطاب الصوفي تجلى في بروز معجم لغوي خاص، له مصطلحاته وألفاظه التي تميزه، فتظهر من خلاله هذه التجربة الشعرية الحداثية في لغة صوفية ذات أبعاد إشارية تجاه ما توحي به، وتومئ إليه، إذ «لم تعد اللفظة أو الكلمة (فيها) لها نفس الدلالة التي نعرفها، بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر بها، حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها»[1].

3-2-1- الموضوعات الصوفية:

وقد أحاط هذا المعجم اللغوي المنزاح بالموضوعات الصوفية الكبرى، ومنها الحب الصوفي والاتحاد والمرأة وثنائية الظلام والنور، وهذا تفصيل لها:

أ- الحب الصوفي:

لا تبتعد لغة الحب الصوفي في مفرداتها عما يتضمنه الغزل العفيف من مفردات الوجد والشوق والاحتراق والسهر والترقب، لكن «الحب الصوفي يخالف ما سبق إلى الذهن عادة من هذه الكلمة، إذ تمثل الذات الإلهية الطرف الآخر في هذه العلاقة»[2]، وإذا لم يكن المحبوب هو الذات الإلهية، فهو المرأة التي تتراءى في صور مختلفة تباين صورة المرأة العادية، لتكون معراج الارتقاء إلى عالم الأنوار والكشوفات.

1- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 279.

2- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945-1995)، ص 45.

ففي قصيدة "سر السّتور" يناجي عبد الله حمادي مولاه مستخدما معجما غزليا خاصا، فهو إضافة إلى معاني ألفاظه الصوفية، فهو يثبت كيف اجتهد الشاعر في الوصول إلى مبتغاه، إنه يتخذ من الهوى وسيلة للكشف عن سر هذا المحبوب، حيث تتكشف الأنوار في أقصى تناهيها فيحدث التجلي. ونجده في ذلك يتخذ من شوقه مطية لروحه التي تهفو إلى الارتقاء نحو هذا المحبوب، يقول: [1]

هوى بنفسك

يهواني... فأهواه...

وطيف عرشك يلقاني

فألقاه...

وما احتجابي

وراء النور إلا هوى

به التناهي تدنى

صوب محياه

ومثله يسلك ياسين بن عبيد درب المحبين، ففي قصيدة "تراتيل المشكاة الخضراء" التي استهلها هذا الشاعر بإهداء خاص إلى الحلاج شهيد الحقيقة وشاعرها، يتوهج الحب فيغدو عشقا، وذلك حين يناجي الشاعر محبوبته، مستعينا بحشد من مفردات الغزل الصوفي التي تترجم عذوبة الوصال وذوبان الحبيب في حبيبه كما سائل الفضة البراق، وكيف يتحول وجده إلى ارتعاش يسري في كيانه وهو مسافر ليحل في أنثاه، حيث هناك الحقيقة التي يتلهف للوصول إليها، فالحب الصوفي طريق للبحث عن الحقيقة، وهو فعل يقوم به المحب، والفعل معرفة، والمعرفة هي الحقيقة، والحقيقة هي الحب في عرف الصوفيين[2].

1- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط01، 2011، ص 55.

2- إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصرف، ص 45.

هذه المعاني اختصرها الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة من قصيدته، حيث قال مناجيا محبوبته: [1]

يا أنت.. يا عذْبى الوصال.. تواترت عنبا.. ووردا.. وامتلاء مشاهد!
ذوبي على شفقي المضرّح فضـــــة وامضي بسرّي من رواعش واجد
كوني.. أكن.. وكما تكوني.. كائنٌ أنا في دروب العشق أتلو شاهدي
وسأجعل النعل المسافر في دمـــــي وأحل.. في وصلي.. جميع مقاعدي!!

والحب الصوفي عند عثمان لوصيف هو حب إلهي ملهم يمدّه بالأشعار التي يكشف فيها عن حالته الواجدة، مستعملا من اللغة الصوفية الإشارية هذه المفردات (ملهب، براق، أطير نحوك، أجتلي، إشراقة الحياة)، علما أن اللغة «تتخذ في التجربة الصوفية منحنى ازدواجيا حيث تجسد الدلالات المحسّة شكولا ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه مما يكاد يمثل تفسيرا جديدا نضطر إلى حيث لم تعد اللفظة أو الكلمة لها نفس الدلالة التي نعرفها، بل تصطبغ دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصب معنى آخر، حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها»[2]. نقرأ هذا المعجم اللغوي في قول الشاعر: [3]

يا ملهب القيتار والأشعار

سرّحني براقا كي أطير.. أطير نحوك

اجتلي إشراقة ولْتنتصر فيّ الحياة

وإذا أحب عثمان لوصيف المرأة، فإنه صوفي الهوى، يتخذ من حبها سبيلا لحب الله، يعبده بالنظر في مقلتيها، ويذوب في وجده حينما يحترق بهواها، إنها محرابه الذي من خلاله يقف بين يدي الله. هذه الحقيقة الصوفية يبسطها الشاعر بين يدي هذه المرأة قائلا: [4]

1- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، ص 17.
2- رجاء عيد: لغة الشعر، ص 279.
3- عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، 2008، ص 15.
4- المصدر نفسه، ص 42.

يا طفلة الله البريئة

يا شعاعا من ضلوع الماء يبزغ

لا تخافي! إنني من جوهر حيّ

ومن شجر إلهي

أحبك أو أحب الله

صوفي.. وأعبد مقلتيك

أقدس القدوس باسمك

والهوى عندي احتراق بالجميلة والجميل

ب-الاتحاد:

لا يكتفي الشاعر الصوفي في تعلقه بالذات الإلهية بالتعبير عن فيوض الحب ووهج الإشراق، بل يطمح إلى تحقيق ما هو أكثر من ذلك، أي الاتحاد بالمطلق والفناء في الذات العلوية. ويقصد أهل الصوفية بالاتحاد «شهود وجود الحق الواحد الذي الكل له موجود بالحق، فيتحد به الكل من حيث كل شيء موجود به معدوم بنفسه، لا من حيث أن له وجودا خاصا به فإنه محال»[1]. هذا الاتحاد الذي غدا يعني في مذهب الشعراء المعاصرين فناء الذات في الحق وبحثها الحثيث عن الحقيقة المطلقة، تجلت مصطلحاته في قصيدة الشعر الحداثي الجزائري، علما أن هذه «المصطلحات الصوفية المذكورة (في النصوص الشعرية) لا تعني مدلولها الصوفي فحسب، بل تشير إلى مجاهدة الشاعر بحثا عن المثال أو الحقيقة المطلقة التي ترتد إليها ظواهر الوجود»[2].

هذه المعاني عبر عنها مصطفى الغماري في إحدى قصائد ديوانه "قراءة في آية السيف"، حيث رأى أن تجاوز ظاهر الحياة هو حلم ينتشله من غفوة الدهر، ويكشف له

1- عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1994، ص 284.

2- أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1984، ص 39.

سر الحقيقة المطلقة، ويقوده إلى الاتحاد من خلال التدرج عبر مراتب خاصة من صحو يقود إلى سكر، وسكر يقود إلى احتراق، واحتراق ينتهي إلى اتحاد. يقول الغماري: [1]

حلما كان على الموعد نجما وقمر

كان حرفا في لهاة العشق نارا... ووتر

حلم نبهنا من غفوة الجهر

صحونا..

ليتنا لم نعرف السكر

احترقنا

فإذا الصحو احتراق

واتحدنا

فإذا الوحدة سكرٌ وأغانٍ وقمرْ

وعندما كتب عبد الله حمادي بلغة تحترف الانزياح وتخترق القواعد المألوفة، غدا تعبيره عن حقيقة الاتحاد «غيبوبة إشراق نوراني عاقل أدركها لما خلص إلى درجة التأمل المتفاني في واهب الصور ومبدع الأجسام الموجودة على الأرض»[2]، ومن ثم حملت لغته الصوفية دلالات عميقة ومعبرة عن رؤية خاصة تستوجب تأملا لإدراك كنهها. وهذا ليس غريبا، لأن «الشعر هو لغة لإدراك الذي لا يدرك، وهذه اللغة هي ما أسست لها التجربة الصوفية العربية ومارستها على نحو فريد»[3] في تجارب الشعراء الحداثيين.

1- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص ص 33، 34.

2- عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط01، 1994، ص 221.

3- أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 198.

من مفردات هذه اللغة ما تضمنته إحدى مقطوعاته الشعرية (وردتان، الغناء، التوحيد، السنا، مدارج القربان، نكهة العروج، عالم الكتمان)، والتي حين توزعت عبر نسيج النص أضفت عليه نكهة شعرية وألقا جماليا. يقول حمادي في مقطعه: [1]

هناك في خدود الموج وردتان:

أولاهما بداية الفنا،

أخراهما التوحيد والسنا

أحببت يا حبيبة مدارج

القربان

ونكهة العروج لعالم الكتمان

أما عثمان لوصيف فيرى أنه حين يتحد بأنثاه يتحولان إلى ترنيمة عذبة يتحد الكون على وقعها. هذه القوة الخلاقة نقرأها في قوله: [2]

وحدك تتحدين بي

فيتحد الكون كله بي

وعلى ضفاف هذه الروح اليتيمة

نتحول معا إلى ترنيمة إلهية

تسبح في مداراتها

ملايين الهزات العاشقة.

1- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 25.

2- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2008، ص 116.

وتحضر مصطلحات الفناء والاتحاد في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي بصورة لافتة فأيما قصيدة تقرأها من هذا الديوان، يستوقفك فيها مقطع متوهج بمفردات الفناء والاتحاد. ففي أحد مقامات بوحه يناجي مولاه قائلا: [1]

مولاي...

تسمح لي أن أسكنك،

أذوب من وجدي على أصابعك،

أحط فوق صدرك الدفىء صدري

أنيم فيه طائري...

وأستريح في مدائنك

فالذي يميز تجربة عبد الله العشي الصوفية أنه لم يشارك الصوفيين شطحاتهم وتأويلاتهم المستغلقة، بل وقف موقفا عمليا، فأطلق لقلبه العنان في أن يرى ويبصر ويصغي ليصل إلى الحقائق فيتذوقها ويعبر عنها بطريقة حالمة حتى أصبح شعره «يمثل التجربة الرومانسية الصوفية التي نجد بذورها عند بعض شعراء المهجر»[2]. هذه الميزة تتراءى لنا في قصيدة "أجراس الكلام". حين يتوجه الشاعر بمناجاته إلى المرأة سائلا إياها الاتحاد معه ليتحقق له حلم الخلود. يقول العشي: [3]

مولاتي...

جردني صمت العالم من ذاتي

هل أحلم أن تتوحد ذاتك...

في ذاتي،

1- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007، ص 08.

2- فوزي عيسى: تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص 293.

3- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 33.

لتضيف إلى عمري...

أعمار

ويبدو العشي في بعض قصائده متماهيا مع عبد الله حمادي، فهو مثله يرى في الرحلة التي تنشد الفناء في هذه الأنثى، حلما يحرره من غفلة الواقع، ويوقظ روحه لتتكشف أمامه الأسرار المخبوءة، يقول: [1]

ما الذي أيقظني يا ربِّ حتى...

صرت:

روحي روحها...

ثم صارت:

روحها روحي، حتى

كشف المخبوء سرَّه؟

آه.. لكن ...

نجمة...

في ظل

أنوار

مجره

ج- المرأة:

حضرت صورة المرأة في الشعر الجزائري ذي النزعة الصوفية، حين وظفها الشاعر الحداثي كرمز صوفي متشعب الدلالات، متخذا منها وسيطا جماليا للوصول إلى المطلق، وذاتا أولى يعرج من خلالها إلى الذات الإلهية/ العلوية، حيث تتكشف الأسرار

1- المصدر السابق، ص 29.

وتتحقق الرؤى عند سدرة المنتهى. والمرأة في المنظور الصوفي تعد «تجسيدا فيزيائيا لتجلّ إلهي يتنوع بتنوع ظهوره في ما لا يتناهى من الصور، وكلما تلاشت من المشاهدة الخيالية صورة شخصت أخرى مقامها»[1].

هذه الحقيقة تنعكس تماما في ديوان "أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي، فهو حين يدعو المرأة لتضيء مغاور قصيدته، فإنه يرسم لها صورة منتزعة من مختلف عناصر الطبيعة، ليقنعك أن خصبها فياض كهذه الطبيعة، كيف لا؟ وقد خصها بكل ما في الطبيعة من غيوم، ومطر، وعطور، وإشراق، وشدو، وضياء، وغصن بان، وقطر ندى، وطيب عود، وذلك حين يخاطبها قائلا: [2]

لك الغيوم... ولي من وقعك المطر أنت العطور ولحن الناي والوتـــــر
أنت ابتسامة أوقات شغفت بها أنت الضياء.. وغصن البان والقطر
مهلا فعشقك مسفوك على ألقي وطيب عطرك تيّاهٌ ومبتكـــــــــر

هذه المرأة التي تستمد دلالتها من الطبيعة، نجدها حاضرة في شعر عثمان لوصيف، فأنثاه سليلة البحر وبرق السماء وشجر الضياء، إنها عناصر الطبيعة التي تزيد من تعلق الشاعر بهذه الأنثى، فيخاطبها قائلا: [3]

أحبك أنت فقط

يا سليلة البحر

ويا سليلة البرق

ويا شجرة الضياء الأزلية

لا يقف عثمان لوصيف عند هذه الدلالة الواحدة للمرأة، بل يجتهد لكي يلبسها كل الدلالات الرمزية عبر نصوصه الشعرية، بحيث تؤدي كثرة هذه الدلالات إلى تفلّتها من بين يدي القارئ، فهو لا يكاد يمسك بدلالة لها في نص شعري حتى يفاجئه الشاعر بدلالة

1- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998، ص 202.

2- عبد الله حمادي: انطق عن الهوى، ص 63.

3- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، ص 36.

جديدة عبر نص آخر، وما ذلك إلا لأن «رمز المرأة في الشعر الصوفي رمز مركب معقد، فهو مأخوذ عن فلسفات وأساطير وعقائد شيعية وباطنية وغنوصية، ومصادر أخرى متعددة، فالمرأة صورة ورمز لجوهر أنثوي أُشْرِب طبيعة إلهية مبدعة»[1].

فمن هذه الدلالات الرمزية للمرأة عند لوصيف، مناداته لها تارة بالجنية العذراء في قوله: [2]

آه أيتها الجنية العذراء!

هل كنت بزغت من أبخرة الخرافات

وارتجاجات الأراغن؟

ومنادتها تارة أخرى بالحورية الشقراء والأميرة الهيفاء، وهي أوصاف تعكس جمال هذه المرأة التي أشعلت الوجد في قلب الشاعر وألهبت فيه نار الغرام، لكنها أوصاف تخترق أفق التوقع لدى القارئ متجاوزة صورتها التقليدية في مخيلته، ليقرأ من خلال أسطر القصيدة كيف تتحول هذه المرأة إلى كائن غيبي. يقول الشاعر: [3]

آه.. يا حوريتي الشقراء

وأميرتي الهيفاء

وعروستي القادمة من نفحات الفردوس

مثل هذا الوصف نجده أيضا في قوله: [4]

كانت إلى جانبي

جذلى

1- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 124.

2- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص 157.

3- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص 57.

4- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص 159.

ومذعورة

كأنما هي إحدى حوريات البحر

وقد بزغت للتو من أحشاء الماء

لتكشف عالما آخر!

هذه المرأة التي تعددت دلالاتها الصوفية الرامزة، قدمها لنا عبد الله العشي في ديوانه "مقام البوح" في صورة الأميرة النورانية ذات الإشراق الفياض، فهو يقول: [1]

تلومني أميرتي...

وهل درت بأنني أعيشها...

غزالة خضراء في حدائق الفيروز

مجلوّة بالمسك والندى والنور؟

إن الألفاظ المستعملة في هذه الأسطر لا تنطلق من لغة عادية تفصح عن مضمونها بسهولة، بل هي أقرب إلى الرموز التي تصنع التوتر لدى القارئ. وقد سلك العشي هذه الطريقة الرمزية في التعبير عن تجربته مع المرأة لأنه يتبع درب الصوفيين، وقد «لجأ شعراء التصوف إلى طريقة الرمز لأنهم أحسوا أن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معاناتهم وما يحسونه في أذواقهم ومواجدهم»[2].

ولأن الشاعر الصوفي يتجاوز الوصف الحسي للأشياء، ومن ثم يسمو فوق الطابع الشهواني الذي يجعل الذات مرتدة إلى العالم المادي، مرتكسة فيه، فقد صوّر لنا العشي المرأة على أنها رمز للطهارة، مستعينا بمعجم لغوي يخدم هذا الغرض من مفرداته (ثبج المياه، قديسة، أنصع، بياض الغيم)، مؤكدا من خلاله للقارئ أن المرأة التي ينشدها علوية المقام تستحق أن يشد إليها الرحال ويشقى للوصول إلى منتهاها، وذلك حين يقول: [3]

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 59.

2- فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 284.

3- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 12.

هاهي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلهْ

قديسة وإلـها

ها هي تقبل من وراء الأفق،

أنصع من بياض الغيم

أجمل من صباها

وأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا

أمحو المسافة بيننا،

حتى تحلّ بدايتي

في منتهاها

إن لغة هذا المقطع الشعري لغة صوفية موغلة في الانزياح، كاسرة نمط التعبير التقليدي، فكانت بالفعل لغة شعرية، «وإن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا: كل شيء فيها هو ذاته، وشيء آخر، الحبيبة مثلا هي نفسها، وهي الوردة أو الخمر أو الماء أو الله؛ إنها صور الكون وتجلياته»[1] كما يراها الشاعر الصوفي.

لا يكتفي العشي بهذه الدلالات الرمزية للمرأة، فيعمد إلى تقديمها لنا مرة أخرى في صورة أعظم من كل ما سبق من صور؛ فالمرأة التي يهفو إليها تربعت على عرش السيادة واحتلت أعلى المقامات فهي سيدة الكواكب والسماوات والأرضين. فأي ملك هذا الذي حازته هذه الأنثى في قلب الشاعر حتى غدت إلها متربعا على عرشه؟ بهذا التصوير الرامز يؤكد الشاعر حقيقة التجربة الصوفية التي تمثل في جوهرها «حركة نحو التوحد، نحو تكثيف ذاتين وزمنين ومكانين في ذات وزمن ومكان واحد»[2]، يقول عبد الله العشي واصفا رحلته نحو هذه الأنثى: [3]

1- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، 1992، ص 32.

2- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987، ص 103.

3- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 40.

ورأيت:

ملكا من الفردوس يدنيني من الملكوت..

أسمع ما تردده الملائك

من نشيد الوجد...

في أعلى المقامات

وأراك سيدة الكواكب كلها...

وأميرة الأرضين والسماوات

3-2-2- استراتيجية التضاد:

لطالما ارتبط التضاد بالنصوص الشعرية ذات النزعة الصوفية، حتى غدا ملمحا فنيا يميز لغة هذه النصوص، فما من لغة صوفية إلا اكتنفها التضاد، فما بالك إذا كانت لغة شعرية؟ ذلك أن الموقف الشعري «بقدر ما يتجسد في لغة تُجسّد التضادات الجوهرية في بنية هذه التجربة، بقدر ما يبرز هذه التجربة الكامنة ويحيلها إلى متحقق شعري»[1]، فالشاعر الحداثي يلتمس التضاد استراتيجية لغوية للتعبير عن تجربته الشعرية ذات النزعة الصوفية، بحيث تتوتر الدلالات والمعاني خلال هذا الخطاب الصوفي في تقابلات ثنائية خادمة لمركزية تلك التجربة الشعرية، مولدة فاعلية ينبض بها النص الشعري.

من هذه الثنائيات الضدية ذات الدلالة الرمزية: (ثنائية الظلام والنور) و(ثنائية الحضور والغياب)، و(ثنائية الوجود والعدم)، وهي أزواج لغوية متضادة، تساق في النهاية بحسب دلالتها التعبيرية إلى غاية واحدة، هي ما يصبو الشاعر الحداثي إلى تحقيقه من خلال رحلته الإبداعية عبر مدارج قصيدته، والتي تشبه رحلة الصوفي التواق إلى بلوغ عالم الحقيقة المطلقة.

إن ثنائية (النور والظلام) توحي في دلالتها الرمزية بعمق الصراع داخل النفس البشرية التواقة إلى التحرر والانعتاق من أثقال العالم المادي وأدرانه، والانطلاق في رحلة

1- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 104.

علوية لاكتشاف عالم الأنوار، حيث توجد الحقيقة المطلقة التي تهدف إليها هذه النفس العطشى المجنحة بالأحلام. فرمز النور المقابل للظلام، يعتبر من أبرز الدوال الرمزية عند الصوفية، إذ «لا تكاد تخرج دلالات هذا الرمز عن السّر الكوني العرفاني الذي يطمح الصوفي إليه في رحيله، هو الصورة المعرفية لحالة الكشف التي يحلم بها.. هو الإشراق الروحي الفياض الذي يأمل أن يفيض قلبه إليه»[1]. تحضر هذه الثنائية في قول أبي القاسم سعد الله: [2]

مرة أسكب دمعي

حين يحفيها الظلام

فإذا ذوبت شمعي

سلمتني للهيام

وبخوراتي وروعي

في احتراق واضطرام

في هذا المثال يحضر المعجم الصوفي بصورة لافتة، إذ أننا أحصينا في ستة أسطر شعرية ،إحدى عشرة مفردة صوفية، هي (اسكب، دمعي، يخفي، الظلام، ذوبت، شمعي، الهيام، بخوراتي، روعتي، احترق، اضطرام)، هذه المفردات تجتمع دلالتها حول معنى مركزي واحد، هو صراع الظلمة والنور.

وتحفل "رباعيات آخر الليل" لعبد الله حمادي بحضور هذه الثنائية، ففي الرباعية رقم 27 يقول هذا الشاعر: [3]

لا تعيدي علي الظلام ظلامي أنت أقلعت من هشيم حطامي
أنت أبحرت خلف ألف غمام ساعة الصفر مذ ركبت هيامي

1- حسين خمري وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 102.

2- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 127.

3- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط03، 2002، ص 99.

رحلة الصبر نوبة من صخور كسرت ألف موجة من غرامي
فاركب النور إن تلاطم موج حميت فيه معضلات الملام

في هذه الرباعية مثل التقابل الضدي بين رمزي (الظلام والنور) صراع الإنسان الأبدي (أنت أبحرت خلف ألف عام)، في التخلص من ثقل العالم المادي (هشيم حطامي)، وهو صراع شاق يقتضي من خائضه أن يتسلح بالصبر والشوق (رحلة الصبر... كسر ألف موجة من غرامي)، ومن ثم كان لهذا التقابل بين مفردتي (الظلام والنور) في الرباعية «دلالته الواضحة في الإيحاء بالصراع والنضال الإنساني الذي يتوقد رغبة في الكشف عن المجهول، وفي مقاومة الإنسان الفاني بغية إدراك عوالم الخلود الأبدية»[1]. وبما أن هذا الإدراك لا يتم إلا بالرحلة الفاصلة بين عالمي الظلام والنور، فقد بدا عزم الشاعر واضحا للقيام بها، وذلك من خلال توظيفه أسلوب الإنشاء الطلبي بصيغتي النهي والأمر؛ فللتخلص من عالم الظلام استهل رباعيته بأسلوب نهي (لا تُعيدي عليّ الظلام ظلامي)، ولبلوغ عالم النور استعمل في نهاية رباعيته أسلوب الأمر (فاركب النور) الدال على العزم والتصميم.

كذلك تحضر هذه الثنائية (الظلام والنور) في أشعار عثمان لوصيف، وذلك في أكثر من ديوان، علما أنه ينشد النور في المرأة ذات الدلالة الرامزة، فنورها المنبعث من مقلتيها كفيل بتحريره من كهفه المظلم، حيث يقول في ذلك: [2]

هذا المساء سربلتني أنفاسك

وسرت رعشة كهربائية الوخزات

في عروقي المُتيبّسة

أفقت من موتي الألف

وأغواني الهبوب إليك

فخرجت من كهفي المظلم

1- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط02، 2006، ص 14.
2- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص 163.

أتشرّب النور

المنبعث من مقلتيك الخضراوين.

وتكمن براعة عثمان لوصيف اللغوية في توظيف التضاد واستثمار إمكاناته التعبيرية كاستراتيجية شعرية للكشف عن تجربته الصوفية النزعة، حين يستعمل ثنائية (الليل والنهار) للبوح بسر معاناته أمام أنثاه التي لا يفتأ يتغنى بها ليلا ونهارا قائلا: [1]

أغنيك بالليل

أغنيك بالنهار

فهل تسمعين زقزقاتي

وأنفاسي الملتهبة؟

آه.. أيتها الصامتة!

آه.. أيتها الفراشة اللامبالية!

وفي ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، تكرر لفظ النور صريحا في ست قصائد هي "أجراس الكلام، القصيدة، نشيد الوله، الغياب، السر، مديح الاسم"، كما ذكرت مفردات مرادفة له أو قريبة من معناه في قصائد أخرى، في حين تكرر لفظ (الظلام) صريحا في قصيدتي "أجراس الكلام وشتات"، وذكر بمرادفه أو ما يدل على معناه في أكثر من قصيدة أخرى، فكان من ألفاظ النور في الديوان (يومض البرق، الوهج، الضوء، إلتماعة، الضحى، توهجت فيض سرمدي، تضيء)، ومن ألفاظ الظلام (الغمام، غيمة، غيب، غموض، الديجور، عتمة الليل، وحشة الظلمة).

وللتقابل بين الظلام والنور في تجربة عبد الله العشي دلالة موحية بالصراع الذي يعيشه الشاعر كإنسان يرغب في كشف حجب المجهول، ويسعى لبلوغ عالم الأنوار الأبدية، وهو في ذلك كعثمان لوصيف يتخذ من المرأة وسيلة لتحقيق هذا المرام، لذلك

1- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص 38.

نجده يشد الرحال إليها مهاجرا عبر لغة منزاحة توحي مفرداتها بمدى وجده وشوقه إليها، هذا الوجد تحول إلى نشيد صوفي عذب، نقرأ من مقاطعه قول الشاعر وهو يناجي أنثاه:[1]

يخطفني صوتك من نفسي

ويهاجر بي في بحر الأنوار

وفي بحر الظلمات

من خلال هذا المثال وغيره مما ورد في الديوان يظهر جليا أن تجربة العشي الشعرية هي تجربة صوفية بقدر ما هي تجربة واقعية كذلك، يتضح ذلك من خلال لغته التي جمعت كل دلالات اللغة الصوفية. وهذه اللغة إنما «تتولد نتيجة للحفر في سراديب الواقع، إنها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه»[2]، وحين يتجاوز العشي في رحلته الصوفية بحر الظلمات وصولا إلى عالم الأنوار وسحرها الأخاذ، يخبرنا عبر هذه اللغة عما رأى، وهو مشدوهٌ بروعة اللحظة الصوفية، «فعندما يصير الشاعر صوفيا، فإنه يعبر عن تجربة ليست شاعرية فحسب»[3]، بل هي أقرب إلى العجائبية، يقول العشي: [4]

رأيت دنيا غير ما ألفت عيوني:

ضوءا يمازج بالبها ضوءا...

ويدنو من جفوني..

سحرا،

ويحضن غيمة بيضاء في عشق وهتون

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 28.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، ط05، ص 158.

3- جان شوفليي: التصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، د.ت، ص 129.

4- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 39.

ما نشير إليه بعد وقوفنا على هذه النصوص الشعرية ذات الملمح الصوفي، أن الشاعر الحداثي الجزائري استطاع من خلال الاطلاع على التراث الصوفي وتوظيفه، أن يرتقي بعمله الإبداعي ويثري تجربته الشعرية المعاصرة، وهو في ذلك يسير على خطى رواد الحداثة الشعرية العربية في تعاملهم مع هذا النوع من التراث، هذه الحقيقة أكدها عثمان حشلاف حين قال: «ولم يكن اهتمام الشعراء المحدثين بالتراث الصوفي لذاته أو لأنه شيء عظيم فحسب، بل لأنه الوسيلة الأساسية التي تمكن الشاعر من الاستمرار في الإبداع والكتابة، إذ بواسطته يتاح له نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشعرية»[1]، لقد استثمر الشاعر الجزائري اللغة الصوفية في بناء نصه الشعري، مستفيدا من طاقاتها الإيحائية الهائلة كلغة منزاحة متجاوزة القواعد المعيارية الضابطة لعلاقة الدال بالمدلول، وهدفه من ذلك كله إثارة اهتمام القارئ وشد انتباهه إلى هذه اللغة ذات الدلالات الرامزة والإيحاءات اللامتناهية التي تسهم في تحقيق جمالية النص الشعري الحداثي.

4- الاشتقاق:

4-1- مفهوم الاشتقاق:

الحداثة تغيير في كل الاتجاهات، وتجاوز مستمر يصبو إلى التجديد، ويرفض التقليد، هذه الحقيقة تمثلها شعراء الحداثة العربية الذين أرادوا للغة الشعر وهي اللغة العليا على حد تعبيره "ملارميه" "S. Mallarmé"[2]، أن تكون حداثية تستوعب أفكارهم وتجسد رؤاهم بعيدا عن نمطية اللغة التقليدية، هذا الأمر تفطنت إليه رائدة الشعر الحر مبكرا، ورأت بأنه «سيكون عليه (الشاعر) أن يدخل تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة»[3]، فالألفاظ تَخْلَقُ كما يخلق كل شيء طال استعماله، إضافة إلى أن الأذن البشرية تنفر من سماع اللفظ

1- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د .ت ،ص15.

2- محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1988، ص 23.

3- نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 11.

المكرور، لذلك رأينا كيف اتجه الشاعر الحداثي إلى تجديد معجمه الشعري وإثرائه ببعض المفردات الجديدة مستفيدا من طاقات الاشتقاق الهائلة في سد حاجاته إلى الألفاظ التي تخدم المعاني الجديدة التي يروم التعبير عنها.

والاشتقاق ظاهرة أصيلة في اللغة العربية هذه الظاهرة اللغوية القديمة لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأن الحاجة إليها لا تنقطع ما دام العصر لا يخلو من مستحدثات تلبي نهم الإنسان إلى الجديد وسعيه الحثيث إلى الابتكار والإبداع في شتى مجالات الحياة.

وإذا كان الاشتقاق ميزة في اللغة العربية على خلاف بعض اللغات الأخرى، فذلك يرجع إلى طبيعتها الخاصة، كونها لغة اشتقاقية لها القدرة على تناسل المفردات الجديدة التي تمنحها القدرة على التعبير عن متغيرات الحياة والإحاطة بمستجداتها. والشعراء هم رواد الاشتقاق اللغوي والتصرف في أبنية اللغة وأقيستها بحثا عن جديد الألفاظ القادر على التعبير عن تجاربهم الحياتية المختلفة، هذه الميزة فرادة تحسب لهم، ذلك أن «الشاعر الذي يمتلك موهبة رصينة وجرأة في اقتحام أسوار اللغة، ولديه خبرة باللغة ومكنة فيها، قادر على اشتقاق الصيغ الجديدة التي تغني المعجم الشعري وتسهم في توليد الحركة والحيوية في اللغة الشعرية»[1]، وذلك ما يمكنه من التعبير عن تجربته الشعرية المسايرة لمستجدات الحداثة الحياتية.

4-2- أنواع الاشتقاق في الشعر الجزائري:

لم يحد شعراء الحداثة الجزائريون عن هذا المسار التجديدي، حيث أبانت أشعارهم عن محاولات جادة لإثراء معجمهم الشعري بألفاظ جديدة تعكس طبيعة العصر المتجدد من جهة، وتكشف الروح الحداثية لهؤلاء الشعراء من جهة ثانية. وجاءت هذه الألفاظ المشتقة شاملة مختلف الجوانب الحياتية المادية والمعنوية، كما مست أبنية المفردة اللغوية بمختلف صورها، فكانت منها الأفعال والأسماء بمختلف صور اشتقاقها والجموع، وهذا تفصيل لها بالمثال:

1- عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر البمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط01، 2013، ص 111.

أ- اشتقاق الفعل من الاسم الجامد:

اشتقّ أبو القاسم سعد الله الفعل (تكهرب) من الاسم الجامد (كهرباء) في سياق شعري يعكس روح العصر من جهة، وحقيقة الكهرباء من جهة ثانية، فقال: [1]

جفتك أماني الحب يا قلب، فلتفض

وحاذر سهام الهجر في الغيم والومض

تكهربك الأنوار بالسحر هاجسا

من الشفة الولهى إلى أنسب فض

والفعل ذاته (تكهرب) وظفه ناصر لوحيشي، لكنه لم يربطه بالومض الكهربائي، بل بالنبض الدموي، نجد ذلك في قوله: [2]

وينحدر الدمع -الآن-

ويبحر حلمي

ويكهرب كل النبضات

ولدى أحمد حمدي ميل كبير إلى اشتقاق الأفعال من الأسماء الجامدة، وغالبا ما يسوقها في الزمن الماضي للتعبير عن حالة نفسية رافضة الواقع وأشياءه، متألمة من شدة وطأته، منكرة للسائد من مظاهره السلبية، فهو يشتق الفعل (تطلسم) من الطلاسم للإيحاء بضبابية هذا الواقع المرفوض حين يقول: [3]

يا أنت..!

يا غنيمة الجياع

تطلسمت في دفقة الموال

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 83.

2- ناصر لوحيشي: لحظة شعر وشعاع، مطبعة هومة، د.ت، ص 40.

3- أحمد حمدي: انفجارات، ص 09.

رعشة الأشواق

ونحن يا حبيبتي عشاق

ويشتق الفعل (عنكب) من العنكبوت التي تبني بيتها الواهن في الزوايا المظلمة والمهجورة، ليعبر من خلاله عن عمق مأساته وامتدادها عبر الزمن، يقول: [1]

فتمتد...

تمتد عيناك!

تأسر جراحي

التي عنكبت في حشاها السنون

وهو لا يتوانى في استعمال مفردات بذيئة، إذ يشتق الفعل (تعهّر) من العهر، وإذا كانت دلالة هذه المفردة تحيل غالبا على سلوك لا أخلاقي ملتصق بالمرأة، فالشاعر يخالف ذلك ويلحق هذه الدلالة بالرجال ليكشف مفارقة الواقع الذي يعيشه، وهو إذ يستعمل صيغة (تفعّل) فللتعبير عن تضخّم الحالة المجتمعية المرَضيّة التي أراد كشفها حيث قال: [2]

يا بلادا تعهر فيها الرجال

أمطريني جليدا

إذا شئت

لكنني..

سوف آتيك نجما من الشرق

برقا من الشرق

قوس قزح

1- المصدر السابق، ص 47.

2- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 40.

كما يشتق من (الرجولة) الفعل الماضي (استرجل) على صيغة (استفعل) ويسوقه للتعبير عن مفارقات الحياة ومتناقضات واقعه المعيش حين تسند هذه الصفة الإيجابية لمن لا يستحقها، فيقول الشاعر معبرا عن رفضه لهذا الانحراف: [1]

زمن الردة يأتي – استرجل

الخفاش – جاءت موجة الحزن

وكانت بومة تبدع ألحانا

على حانة «نزل الشرق» حرمانا

من الموت

وحين يشتق أحمد حمدي من الأسماء الجامدة أفعالا في صورة المضارع، فذلك للتعبير عن استمرار الحال المرفوض، كاشتقاقه للفعل (يلولب) من الاسم الجامد (اللولب) وهو آلة خشبية أو معدنية ذات محور حلزوني، يقول في ذلك: [2]

تختفي شوارع المدينة

ويركض التاريخ للوراء

يلولب الأيام في سخاء

يقتلني...

كما يدل بالفعل المشتق في صورة المضارع من الجامد على اتساع دائرة الحالة المرفوضة المعبر عنها حتى تخرج عن نطاق السيطرة، وذلك كأن يشتق من (الطحلب) وهو نبات مائي سريع النمو والانتشار الفعل (طحلب) تعبيرا عن حالته الوجدانية فيقول في ذلك: [3]

1- المصدر السابق، ص 73.

2- أحمد حمدي: انفجارات، ص ص 25، 26.

3- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 47.

تسابقني

خيالاتي إليك

تطحلب الصمت

وتقتل كبوة الفرسان

أسطورة

كذلك يميل الشاعر سليمان جوادي إلى اشتقاق الأفعال من الأسماء الجامدة، فمثلا يشتق من (المنطق) و(المنهج) الفعلين (تمنطق وتمنهج) للتعبير عن ثقل وطأة هذين الفعلين المرتبطين بالتعبير العقلي على الشعراء أصحاب اللغة العليا التي تتمرد على حدود المنطق والمنهج، فهو يقول: [1]

قد تمنطقتنا كثيرا

وتمنهجنا كثيرا

فتعذبنا كثيرا

أما عثمان لوصيف فهو بارع في اشتقاق كلمات شعرية مفعمة بالجمال والسحر اللغوي، فنجده يشتق من (الرذاذ) الفعل (ترذذ) على صيغة (تفعل) للدلالة على إمعان المرأة المحبوبة في التمتع بألم وجراحات الشاعر الولهان، نقرأ له قوله: [2]

يا امرأة الريح والسفر

أتمدد على سرير تعبي وصباباتي

فتترذذين على حروفي وخزات طرية

من إيقاع وهفهفات

1- سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص 12.

2- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص 139.

ويجتهد الشاعر الحداثي الجزائري في اشتقاق صور جديدة للفعل بعضها تقتضيه تحولات العصر ومخترعاته، وبعضها الآخر يكون صورة جديدة لفعل موجود في قاموس لغتنا، ليغدو اشتقاقه ضربا من الترف اللغوي لدى هذا الشاعر، فمثال النوع الأول اشتقاق عز الدين ميهوبي للفعل (استنسخ) من نسخ نسخا ونسخة للدلالة على الصورة طبق الأصل التي هي استعمال حداثي لصيق بتكنولوجيا العصر. وظّف الشاعر هذا الفعل المشتق للسخرية من قرارات ولوائح القمم العربية المتشابهة، والتي غدت نسخا طبق الأصل عن بعضها، يكرّر آخرها محتوى أولها حتى ملّها الخاص والعام. يقول الشاعر معبرا عن ذلك: [1]

بعد يومين يستصدر الزعماء قرارا جريئا

ويستنسخون لنا... لائحه

مثل كل اللوائح نهضمها عنوة..

وجبة صابحه.

وأمّا مثال النوع الثاني، فنقف على صوره الاشتقاقية الجديدة في وجدانيات الشاعر عثمان لوصيف، فهو يشتق تارة الفعل (اتشهّى) بدلا عن (اشتهي) مع ملاحظة تشابه الدلالة بينهما، فنجده يقول: [2]

أتوق إليك كلما هبت ريح

أتشهاك كلما غيمت سماء

أو لألأ نجم

وتارة أخرى يستعمل صورة اشتقاقية جديدة للفعل (مشط) للدلالة على المبالغة والاستمرار في فعل الشيء، هذه الصورة هي (تمشّط) التي يرسم باستعمالها صورة

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 96.

2- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص 85.

لمحبوبته الساحرة حيث يقول: [1]

تتمشطين

ملايين الشموس تتكسر بين أناملك

طوفانات تسيل

خارج إيقاع الزمن

ب- اشتقاق اسم الفاعل من الاسم الجامد:

لا يكتفي الشاعر الحداثي الجزائري باشتقاق الفعل من الاسم الجامد، بل يشتق منه كذلك اسم الفاعل. ومن صور هذا الاشتقاق ما نجده في قول عثمان لوصيف حين يشتق اسم الفاعل (مترذذ) من (الرذاذ):[2]

ويطير مني جرح آخر

ليتشرب من حُمْيا صبواتك المترذذة

أو حين يشتق من (الرمضاء) التي تعني الحرارة الشديدة، اسم الفاعل (مترمض)، في قوله: [3]

تقدمي كالغيمة العاشقة

وانسكبي زخات خضراء

على أرضنا المترمضة

وفي حقل السياسة يشتق مصطفى الغماري من الاشتراكية اسم الفاعل (متأشركون) وهي صورة اشتقاقية جديدة فيها كثير من الغمز السياسي، إذ توحي بعكس ما يفيده اسم

1- المصدر السابق، ص 143.

2- المصدر نفسه، ص 84.

3- المصدر نفسه، ص 141.

الفاعل الشائع (مشتركون)، يقول الغماري:[1]

ما للجبارى...؟

في مزادات الصغار يتاجرون!

كم يضمرون لغدرنا هماً يجن بها الجنون!

«متأشركون»

وإنهم باسم الحضارة مشركون!

متآمرون...

وفي الحقل ذاته يذهب عز الدين ميهوبي مذهب الغماري الناقد، فيأتي بصورة اشتقاقية جديدة من (الحزب) وهي (مستحزب) التي توحي بخلاف معنى (متحزب) ويسوقها بأسلوب شعري لا يخلو من سخرية لاذعة، وذلك في قوله: [2]

صاحبي مستحزب حتى النخاع

كلما أبصر شيئا قام يدعو لاجتماع

ج- اشتقاق صيغ جديدة للدلالة على الجمع:

اجتهد الشعراء الجزائريون وهم يصنعون حداثتهم الشعرية، في اشتقاق صيغ جديدة للجمع غير تلك الصيغ المستعملة في قواميس اللغة. بعض هذه الصيغ الجمعية منقول عن اللغة العامية كما فعل محمد بلقاسم خمار في جمعه لكلمة (راع)، فبدلا من استعمال صيغة الجمع القياسي (رعاة) اشتق صيغة جديدة، وهي (رعيان) وهي صورة مستعملة بكثرة في لغتنا العامية الجزائرية، يرد هذا الاشتقاق في قوله: [3]

لا فرق بين بلبل أو ثور

1- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 177.

2- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 104.

3- محمد بلقاسم خمار: الحرف والضوء، ص 86.

أو بين أغنام القطيع والرعيان

من قبل أن تستشوك الزهور

من قبل أن يعتنق الإيمان والحرمان

كان الجميع حيوان...

أما بعض هذه الصيغ الجمعية فهو عبارة عن اشتقاق جديد، جاء على غير الصورة القياسية المعلومة للجمع كتوظيف أحمد حمدي لصيغة (طيوب) جمع (طيب) بدلا عن (أطايب) هذه الصيغة نجدها في قوله: [1]

يخضر في بعديهما..

يغري

فتناثرت حولي طيوب هوى

فواحة...

ومثله فعل عثمان لوصيف، إذ جاء بصور اشتقاقية للجمع منها صيغة (يبوسات) التي هي جمع (يبوسة)، حين قال: [2]

ومن.. من شد إيقاعات هذا الكون

فاندلعت خزائن فيضه

كانت يبوسات فغمسها هديل الأنجم

واشتقاقه أيضا، لصيغة الجمع (طقوسات) مفردا لكلمة (طقس) التي تجمع قياسا على صيغة (طقوس)، فهو يقول: [3]

1- أحمد حمدي: انفجارات، ص 59.

2- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص 20.

3- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى ص 78.

يا!

من شكّلني نعاسا من ريش

يتلّون بطقوسات الدهشة؟

ويستمر هذا الخرق الاشتقاقي للقياس المألوف، فينحرف الشاعر بصيغ جديدة غالبا ما تسهم في إثراء المعنى وتعميق الدلالة وإغناء التجربة الشعورية، مثلما فعل أحمد عبد الكريم حين اشتق اسم التفضيل (أليل) من (الليل) وهو اسم جامد لا فعل له، لكن الصورة الاشتقاقية الجديدة كانت معبرة عن فكرته، وذات تأثير في قلب السامع لانحرافها عن المألوف صائغة مفارقة شعرية جميلة، فهو يقول: [1]

لو يخرج الشهداء من أجداثهم،

والليل أليل من نهاري،

كي يروا قمري المسيج بالقيامة

ربما اعتذرت دماهم.

هذا الانحراف الاشتقاقي عن القياس المألوف، لا يخضع غالبا لسلطة القاعدة اللغوية، حيث نجد الشاعر يثنّي ما لا يثنّى في عموم الاستعمالي، كما فعل عز الدين ميهوبي في كلمة (ربما) التي أوجد لها صيغة اشتقاقية جديدة للدلالة على التثنية هي (ربّمان)، كل ذلك لهثا وراء تحقيق الإيقاع الموسيقي ولو شذ عن مألوف قواعد اللغة. وردت هذه التثنية كصورة اشتقاقية جديدة في قوله: [2]

ربما أخطأت في المكان

ربما انتظرت هاتفي

ربما

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 51.

2- عزالين ميهوبي: أسفار الملائكة، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008، ص141.

ربمان..

لا ريب أن الشاعر الحداثي قد استطاع من خلال ممارسة الاشتقاق بصوره الجديدة المنحرفة عن القواعد المعيارية والصيغ القياسية المألوفة في العربية، استطاع أن يغني معجمه الشعري بصيغ جديدة مكنته من مسايرة مستجدّات العصر والإحاطة بتحولاته، كما مكنته من تجديد طرائقه التعبير باستعمال مفردات جديدة الصياغة تناسب حالته الشعورية وتترجم تجربته الشعرية، إضافة إلى إثراء القاموس اللغوي العام بالعديد من هذه الصياغات الاشتقاقيّة الجديدة.

5- العدول الصرفي والنحوي:

حين يبحث الشاعر الحداثي عن فضاء تعبيري أرحب أفقا، بعيدا عن قواعد اللغة المعيارية إن على المستوى التركيبي/ النحوي أو على المستوى الإفرادي/ الصرفي، فإنه يضطر إلى انتهاك تلك القواعد التي تحكم هذين المستويين، فيعدل عن المعيار المألوف رغبة في تحقيق شعرية نصه الشعري. والعدول هو «خرق نظام النحو ونظام الدلالة لخلق لغة شعرية، وهو المنهاج الوحيد الذي يجب أن يرتكبه كل شاعر للخروج من الدائرة المغلقة والنمطية المستهلكة»[1]، إلى آفاق الإبداع التي تتيح له تجسيد حداثته الشعرية.

ولما كان الاستعمال اللغوي، بحسب "تودوروف" "Todorov" «يكرس في اللغة ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النحوي والمستوى اللانحوي والمستوى المرفوض»[2]، علما أنه يذهب إلى أن المستوى الثاني يمثل أريحية اللغة فيما يسع الإنسان أن يتصرف فيه، لذلك اتجه شعراء الحداثة العرب، ومنهم الشعراء الجزائريون إلى ممارسة هذا التجاوز لتحقيق هذا المبتغى، فكان العدول إراديا عند بعضهم ممن وجدوا فيه مسلكا لتوسيع المعاني بالقدر الذي يحقق رغبة المبدع ويرفع الأستار عن معالم تجربته، ويحيط بأغوارها بما يساعده على التواصل الإيجابي مع القارئ، وكان لا إراديا عند البعض

1- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2005، ص 154.

2- عبد الحميد هنداوي: الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، الدار الثقافية، القاهرة، ط01، 2004، ص 54.

الآخر، ممن يعكس عدولهم تقصيرا لغويا أو غفلة أو ضعفا أو انعدام موهبة[1]، فينزلون بلغتهم الإبداعية من خلال هذا النوع من العدول إلى المستوى المرفوض الذي يفقد النص الشعري جماليته. ونسبة هؤلاء الشعراء غير قليلة.

والشاعر الحداثي الجزائري لم يكن بمنأى عن العدول في ممارسته الإبداعية إذ تجلت مظاهر العدول الصرفي والنحوي في نصه الشعري بمستويات مختلفة، وذلك ما سيتضح من خلال ما سنسوقه من أمثلة فيما يأتي.

5-1- العدول الصرفي:

5-1-1-مفهومه:

تعد الصيغة الصرفية الرافد الثاني لتحديد معنى الكلمة بعد الوقوف على دلالة جذرها، فقد لاقت الاهتمام نفسه الذي حظيت به الدلالة المعجمية للمفردة، حيث تتبع علماء الصرف الصيغ اللغوية من خلال النصوص، وحددوا دلالاتها وضبطوا استعمالاتها وأوزانها، ووقفوا على ما لها من معان، وإذا كان ذلك أمر القاعدة والقياس الصرفي، فإن الاستعمال اللغوي كثيرا ما خرق هذه القواعد وأخضعها لسلطة السياق لتعرف بذلك هذه الصيغ عدولا عن المعنى الأصلي الذي حددته القواعد المعيارية كالعدول عن المطابقة في زمن الفعل من صيغة الماضي إلى المضارع أو العكس، ومن صيغة البناء للمعلوم إلى صيغة البناء للمجهول، وكذلك العدول من صيغة الفعل إلى صيغة الاسم، ومن الإفراد إلى الجمع، ومن الاشتقاق إلى الجمود، وغيرها من وجوه العدول الصرفي التي تتيح للشاعر الحداثي في ظل سعيه للتجاوز المستمر، فضاء إبداعيا رحبا تتشكل خلاله معالم تجربته اللغوية.

5-1-2- مظاهر العدول الصرفي:

وقد حفل الشعر الحداثي الجزائري بحلّ مظاهر العدول الصرفي التي تجلت في مدوناته كالآتي:

1- علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج02، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط01، 1993، ص 106.

أ- العدول عن المطابقة في زمن الفعل:

لا يتوانى الشاعر الجزائري في كسر خط زمن الفعل الذي ينتظم من خلاله نسق الكلام، فيعمد إلى الانتقال المفاجئ من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع، ثم يعود إلى الماضي ثانية كما فعل عبد الله حمادي في حديثه عن مدينته التي أضحت مسرحا لشتى أنواع الغزاة، يقول الشاعر: [1]

مدينتي داهمها الفجار والمجوس

فخيلهم تدك براءة النفوس

فشتت رؤاها

وهشمت صداها

نلاحظ أن هذا المقطع الشعري قد تضمن سلسلة من الأفعال الماضية هي:

داهـــم ⟵ تـــدك ⟵ شتت ⟵ هشمت

ماض ⟵ مضارع ⟵ ماض ⟵ ماض

فعلى الرغم من غلبة الزمن الماضي على هذه الافعال، وهو موافق لحقيقة السرد المناسب لموضوع المقطع الشعري، إلا أن الشاعر كسر هذا الخط الزمني بالفعل المضارع (تدك) للتعبير عن استمرار مأساة مدينته التي تعرضت لهذا الغزو الشرس.

ومثله عز الدين ميهوبي الذي نجده ينتقل بزمن الفعل من الماضي إلى المضارع في مقطع شعري يعكس الإحساس بالألم هو كذلك، إذ يقول: [2]

إنه الجرح أكبر منّي

ومن هذه الأمة النائحة..

كلما ضرب الغرب ضربته

1- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 110.

2- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 95.

واستباح اليهود حُمى أرضها

أدركت أنها وحدها..

كلهم ضدها

ترفع الأمر حالا إلى الناطحهْ

الجملة الشرطية

أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط
كلّما	ضرب	نرفع
	ماض	مضارع

أما عثمان لوصيف، فتجلى العدول الزمني في أحد مقاطعه الشعرية بالانتقال من المضارع إلى الماضي، وذلك في قوله: [1]

على رمل الشاطئ أحفر اسمك

لكن الأمواج لا تلبث أن تمحوه

وتجليت لي

أغمضت عيني من خوف

فتلألأت في قلبي

فبداية هذا المقطع تضمنت ثلاثة أفعال مضارعة تصف الشاعر وهو ينتظر قدوم أنثاه، وهي (أحفر، لا تلبث، أن تمحوه)، ليفاجئنا بكسر هذا الخط الزمني لحظة ظهور الأنثى المنتظرة (تجليت، أغمضت، تلألأت)، هذا العدول يدفع القارئ إلى الاجتهاد في تأويل سياق الكلام حتى يستسيغ المعنى من خلال تصور وجود حذف في بداية المقطع يسده الفعل (كنت).

1- عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، مطبعة هومة، الجزائر، 1999، ص 45.

كما يعدل الشاعر عن مطابقة صيغة الفعل بالانتقال من البناء للمعلوم إلى البناء للمجهول جامعا بين التحديد والتخصيص من جهة، والتعميم والشمول من جهة ثانية في سياق واحد. ومثل هذا العدول نجده عند ياسين بن عبيد في قوله: [1]

لم تزل سنوات منفى جميلا

وحريتي في قيودي

وحجمي فيما أقول وعني يقال

وفيما به تحلم الأرض مثلي

ومن صور العدول أيضا، الانتقال من الفعل إلى الاسم في سياق واحد، فهذا عثمان لوصيف في أحد مقاطعه الشعرية، بعد أن يسوق سلسلة من الأفعال (لازلت، أشتهي، يرشح، أشقى، أموت)، ينحرف فجأة إلى اسم الفاعل (ذاهب)، كاسرا بإدخاله في نسقه الشعري هيمنة الأفعال قاطعا في الوقت نفسه رتابة الجملة الفعلية الطاغية على المقطع من خلال الانتقال إلى الجملة الاسمية (ذاهب في التراب)، محدثا بهذا العدول تشويشا ذهنيا لدى القارئ ينتهي إلى مضاعفة تأمله ومن ثم تقوية اللحمة الشعورية بينه وبين النص الشعري، يقول الشاعر: [2]

وتلك العقارب

لازلت أعبدها

أشتهي لدغها

أشتهي السم يرشح منها

فأشقى به أو أموت

ذاهب في التراب

1- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 16.

2- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، مطبعة هومة، الجزائر، ص 74.

تنازعني اللفتات

وتخطفني النظرات

كأني أسير إلى أجلي..

ب- العدول في نوع الاسم:

تتعدد مظاهر عدول الاسم كالعدول في نوعه من المذكر إلى المؤنث أو العكس، وغالبا ما يكون ذلك العدول لضرورة شعرية بحتة، غاية الشاعر القصوى منها البحث عن استقامة الوزن وانسجام الإيقاع، ففي مطلع قصيدة "الصدى والنرجس" عدل ياسين بن عبيد بالاسم من المؤنث إلى المذكر (ويعيد بلادها)، وبما أن القصيدة عمودية، فقد كان الشاعر مضطرا إلى هذا العدول حفاظا على الوزن، مستفيدا من قاعدة الجوازات الشعرية التي تجيز له هذا الانحراف. نقرأ ذلك في قوله: [1]

مولـــــدي أقـــرب المواعد منها وبعيـــــد بـــلادها والتـــراب

أيـــن منهـــا مسالكي في الخطايا أيـــــن منـــــي مضيقها والرحاب

ومن صور العدول عن المؤنث إلى المذكر ما نجده من عدم مطابقة الشاعر بين الفعل والفاعل، ومثاله قول عثمان لوصيف: [2]

حتى إذا ما الفجر شعشع وانبلج

هب النساء مع الرجال

إلى المزارع

لا سموم من نفايات الشمال

ولا رهجْ..

1- ياسين بن بعيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 22.

2- عثمان لوصيف: زنجبيل، مطبعة هومة، الجزائر، 1999، ص 47.

ففي السطر الثاني (هب النساء مع الرجال)، عدل الشاعر عن المطابقة بين الفعل (هب) والفاعل (النساء)، فعلى الرغم من أن قاعدة الإسناد تقتضي تابعية الفعل للفاعل تذكيرا وتأنيثا، إلا أن الشاعر انحرف عن هذا المعيار فلم يلحق تاء التأنيث بالفعل (هب) ليطابق فاعله المؤنث (النساء)، وإذا بحثنا عن علة ذلك الانحراف وجدناه مرتبطا بالضرورة الشعرية، فلكي لا يخرج الشاعر عن صورة التفعيلة (مستفعلن) وجد نفسه مضطرا إلى حذف تاء التأنيث.

ومن صور العدول في الاسم كذلك الانتقال من اسم مشتق إلى اسم مشتق آخر، بحيث لا يكون هناك مبرر لهذا الانتقال سوى سعي الشاعر إلى تحقيق انسجام الإيقاع الموسيقي في نصه. ففي السطر الثاني من المقطع الثاني من قصيدة (احتراق) ينتقل أبو القاسم سعد الله من اسم الفاعل (الفائض) إلى اسم المفعول (المستراق) على الرغم من الاختلاف بين المشتقين، حيث يدل اسم الفاعل عادة، على اجتماع الفعل وفاعله في الكلمة نفسها، في حين يدل اسم المفعول على من وقع عليه الفعل، وما كان الشاعر ليستسيغ هذا العدول لولا تركيزه على الإيقاع وسعيه للمحافظة على انسجام كلمة القافية بين (المستراق والمحاق)، كما يتضح من المقطع الشعري: [1]

أيا شعب أنت وجودي وشعري

وإيماني الفائض المستراق

وأنت الكيان الذي لن يذوب

إذا ما الوجود عراه المحاق

ويتجلى كذلك هذا النوع من العدول في الانحراف بالاسم من المشتق إلى الجامد، كما يتضح في قول عز الدين ميهوبي: [2]

ما الذي يصنع الشهداء إذا أدركوا

1- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 131.

2- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 83.

أنـهم سلعةٌ...

تتداولـها السمسرة؟

فقد عدل الشاعر بالاسم المشتق (سمسار) الذي هو في الأصل صفة مشبهة إلى المصدر (سمسرة)، والغاية من هذا العدول انتقاد الواقع الذي طغت عليه النظرة المادية ممثلة في حرفة السمسرة التي اتّسع مجالها ليشمل كل شيء مربح، حتى المتاجرة بالقيم الخالدة للمجتمع وفي طليعتها الشهداء.

ج- العدول في عدد الاسم:

قد يعدل الشاعر الحداثي في عدد الاسم، فينحرف به من المفرد إلى المثنى أو الجمع، هذا العدول من صورة عددية إلى صورة عددية أخرى غالبا ما يكون إراديا يقتضيه الإيقاع الموسيقي للنص الشعري، فلكي يحافظ الشاعر على وحدة التفعيلة أو القافية، نجده ينحرف بالكلمة عن صورتها المعيارية كما في هذا المقطع الشعري لعثمان لوصيف: [1]

أقرأ كتب الشعر

أرتل قرآن الحب

أفصله آيات

وأقول:

سلام للعينين... سلام للشفتين

سلام للوجنات..

ففي السطرين الأخيرين من هذا المقطع الشعري تكررت جملة مقول القول ثلاث مرات، كان الاسم المجرور مثنى في الأولى والثانية (للعينين، للشفتين)، لينحرف فجأة إلى صورة الجمع في الجملة الثالثة (للوجنات)، على الرغم من أن التثنية هي الصورة

1- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 74.

المناسبة للسياق، ذلك أن المرأة التي يصفها الشاعر لها وجنتان كما لها عينان وشفتان، والظاهر في المقطع الشعري، أن صاحبه أراد الحفاظ على وحدة القافية (آيات – للوجنات) فجاء بصيغة الجمع التي معها ينسجم إيقاع النص الموسيقي.

ومن الشعراء الجزائريين الذين تجلى عندهم هذا العدول في عدد الاسم، ياسين بن عبيد، ففي أحد نصوصه الشعرية كانت دلالة السياق تقتضي استعمال مفردة (عين) المنسوبة إلى الشاعر بصيغة التثنية تبعا لمعيار القاعدة اللغوية، لكن الشاعر عدل عنها إلى صيغة الجمع (عيوني) لمناسبة الوزن، ومن ثم المحافظة على انسجام الإيقاع الموسيقي، فهو يقول: [1]

أول الحلم أنت

وآخره أنت

بينما مشرعات عيوني لهاربة في الصعيد

وإذا كان بعض الشعراء يعدل عن صورة عددية إلى صورة عددية أخرى طلبا لانسجام الإيقاع، فإن بعضهم الآخر لا يكون مضطرا لذلك العدول، وإنما ينحرف عن الصورة المعيارية للاسم بسبب الغفلة عن القاعدة، ومثال ذلك ما وجدنا عند أحمد حمدي الذي لم يحسن الاستفادة من ظاهرة التناص القرآني في توظيفه لقصة النبي يونس عليه السلام مع الحوت، فعوضا أن يقول في أحد أسطره الشعرية (يخرج يونس السجين من بطن الحوت)، قال: (يخرج يونس السجين من بطون الحوت)، فوقع تنافر دلالي في التركيب الإضافي (بطون الحوت) بإيراد كلمة (بطن) في صورة الجمع وذاك ما لا يناسب السياق اللغوي، ففقد النص بهذا العدول جماليته الشعرية، يقول أحمد حمدي: [2]

تنزع الستائر السوداء من نوافذ البيوت

يخرج يونس السجين من بطون الحوت

فجأة ينتحر السكوت

1- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 16.

2- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 08.

5-1-3- الدمج وصوره:

لا يتوانى الشاعر الجزائري عن تجريب ظواهر العدول الصرفي المختلفة بحثا عن توسيع مساحة معانيه الشعرية بالانتقال من الصيغة المعدول عنها إلى الصيغة المعدول إليها، وإذا كان من المعلوم أن «مواضعة اللغات في مبدأ النشأة أن لكل دال مدلول واحد، ولكل مدلول دال واحد»[1]، فغاية توسيع أفق المعنى التي ينشدها الشاعر هي التي تدفعه إلى الانحراف عن هذا المعيار.

ويعد الدمج من الظواهر الصرفية التي تماهى معها الشاعر الجزائري في عدوله عن المعيار، والمقصود به «دمج بعض أركان الجملة ومتعلقاتها في التركيب اللغوي»[2]، بغية الانحراف عن المألوف وكسر رتابة التعبير التقليدي في سياق مجاراة التجاوز الحداثي. وهذه الظاهرة الصرفية جديدة في شعرنا العربي، فحسب ما ذهب إليه علوي الهاشمي، فهي مرتبطة بظهور شعر التفعيلة، فقد «بدأ الدمج في الشيوع والانتشار مع نمو قصيدة التفعيلة وشيوعها في مطلع الخمسينات لدى السياب والبياتي وأدونيس»[3]، ومن ثم استهوى هذا الدمج الشعراء العرب الذين تمثلوا مذهب الرواد.

- صور الدمج:

لم يشذّ الشعراء الجزائريون عن الشعراء العرب في هذا المنحى، فتجلّى الدمج عندهم في صور كثيرة، منها:

أ- دمج أداة النداء في المنادي:

كشفت كثير من النصوص الشعرية أن بعض الشعراء الحداثيين يعمد إلى وصل أداة النداء بالمنادى، فيشكل ذلك الدمج كيانا لغويا جديدا ما كانت صورته لتبرز إلا في شعر الحداثة، نجد مثل هذه الصورة الصرفية في قول فاتح علاق:[4]

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ليبيا، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط05، 2006، ص 48.

2- علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج02، ص 120.

3- المرجع نفسه، ص 120.

4- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص ص 63، 64.

أيها الصدى المقبل نطفة

أيهذا الردى المصلت مضغة

أيهذا السديم

لا تصدق نُواحي

ولا يخفى ما في هذا الجمع بين الأداة (أي) والمنادى (هذا) من وقع موسيقي جذاب مغاير تماما لوقع صورة أسلوب النداء المعيارية (أي هذا) التي تقتضي تسكين آخر أداة النداء.

ومن أمثلة هذا الدمج أيضا قول أحمد حمدي: [1]

إيهذا الـــ..... ذي

يتحدى القدر

عد إلى ظلمات الحفرْ

فقد جمع الشاعر في أسلوب ندائه بين الأداة (أي) والمنادى (هذا) عبر هذا الدمج، وهو عدول يقتضيه الإيقاع، لكن كسر الشاعر لهمزة الأداة (أي) لتصبح (إي) عدول غير مبرر لغويا لاختلاف المعنى بين الصورتين.

ب- مناداة المعرف بأل:

في انحرافه عن نسق أسلوب النداء المعياري يعمد الشاعر الجزائري كذلك إلى مناداة المعرف (بال)، مخالفا قواعد الصرف وضوابطه، لكنه بمثل هذا الخرق يهدف إلى كسر رتابة القاعدة المعيارية، ويسعى إلى جعل أسلوبه الشعري يمارس هو بدوره، خرقا في أفق التوقع لدى القارئ. ويتجلى مثل هذا العدول في قول أحمد عبد الكريم: [2]

1- أحمد حمدي: أشهد أني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، سبتمبر، 2000، ص 40.

2- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ص 35.

مساء الصّبا والصّبابة

ياالأخضر المتموّج في لمعان اليائسين

يا نافراً من شفاه الضنى والغبار

توهّج على قبة الروح

علّي أراك بهيا كما البرق

يا الزئبق المتنصل من جبّة الشهداء

فإذا كانت القاعدة الصرفية تقتضي أن يستعين الشاعر بكلمة (أيها) لمناداة هذين الاسمين المعرفين (الأخضر، الزئبق)، فإنه بخرق هذه القاعدة وعدوله عنها مارس نوعا من تجاوز المألوف وكسر الرتابة المعيارية، وكأنه رأى أن هذا الوسيط اللغوي المستعان به لرفع ثقل النطق، يبعد المسافة بينه وبين من يناديه، فاستغنى عنه واصلا الأداة بالمنادى مباشرة غير معير اهتمامه لعائق التعريف، ليبرز بذلك مدى تلهفه لهذا المنادى الذي يجدد ذكره الوصل بالشهداء.

ومثله جرّبت الشاعرة نصيرة محمدي هذا النوع من العدول الصرفي، إذ نجدها في أكثر من موضع في ديوانها "غجرية" تنادي المعرف بال دون واسطة، دامجة بينه وبين أداة النداء في صورة خارجة عن النسق المألوف، حيث تقول في أحد مقاطع الديوان: [1]

يا المتشردة

يا احتضار المسافات

تضيء على خطّي العبثي

في قصر الاغتراب

في ارتداد الذاكرة

1- نصيرة محمدي: غجرية، منشورات أبيك، مطبعة متيجة، الجزائر، نوفمبر 2007، ص 31.

وفي مقطع شعري آخر تناجي الشاعرة البحر مناجاة حميمية، معبرة من خلالها عن مدى قربها منه واتصالها به، فانعكس هذا الشعور المعنوي على صياغتها اللغوية، بحيث عدلت عن مناداة ما فيه (ال) باستعمال الواسطة اللغوية، وعمدت إلى مناداته مباشرة مجسدة ذلك القرب والاتصال المعنوي في صورة عبارة النداء، إذ تقول: [1]

آه... يا البحر

تقهرني عنابة

تلبسني أصدافها

أسرارها

أوزارها

إن محاولة الشاعر الحداثي ابتكار أسلوب شعري يميزه عن أسلافه، ويمكنه من تجاوز النسق التعبيري التقليدي، هو الذي دفعه إلى تجريب هذا النوع من العدول الصرفي، بحيث غدا يستسيغ الدّمج بين المعرف بال وأداة النداء. هذه الظاهرة تحضر بصورة لافتة عند عثمان لوصيف في أكثر من ديوان، فهو يقول في ديوان "يا هذه الأنثى": [2]

يا مروضة الليوث

يا المغناج الشغوب الخلوب

يا العارفة المتغابية

يا القاتلة المقاتلة

يا الكاشفة المكاشفة

1- المرجع السابق، ص 49.

2- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص ص 104، 105.

اشتمل هذا المقطع الشعري على خمسة أساليب نداء، عدل الشاعر في أربعة منها عن المعيار، حيث أدمج أداة النداء (يا) مع المنادى المعرف بـــ (أل) مباشرة دون واسطة لغوية، وهي (يا المنهاج، يا العارفة، يا القاتلة، يا الكاشفة).

ونجده في ديوان (جرس لسماوات تحت الماء)، يقول: [1]

يا أيها الحيران

يا المنذور نهبا للوساوس والشرور

ويستمر عثمان لوصيف على هذا النسق من العدول عن المعيار، ففي ديوانه "ريشة خضراء"، نلاحظ هذا الميل إلى مناداة المعرف بـــ (ال) مباشرة، منحرفا عن القاعدة الصرفية. يقول في أحد مقاطعه: [2]

يا التي ألهمتني أن أغني

وسقتني حِمْيا الحياة

يا التي غسلتني

سلسبيل روحها الطاهرة

وألبستني

حبقا.. ونسرينا...

ج- حذف أداة النداء:

كضرب من الاختصار اللغوي الذي يختزل الكلام، يميل الشاعر الجزائري إلى حذف أداة النداء، وهو عدول صرفي يخرق النسق المألوف، حفلت به جل الدواوين الشعرية التي أطّلعنا عليها، دلالة على شغف الشعراء الحداثيين بهذا النّوع من العدول،

1- عثمان لوصيف: جرس السماوات تحت الماء، ص ص 27، 28.

2- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، ص 77.

حيث يحقق الشاعر من خلاله هدفان هما: جمالية الإيجاز وانسجام الإيقاع. ومثاله هذا المقطع الشعري لسليمان جوادي، وفيه يقول: [1]

تكلم سمير... تكلم سمير

واثبت لكل الطحالب

إنا نريد اشتراكية واحدة

ومثله عبد الله حمادي في مرثيته "النوارس تسكن المقابر!" يجد نفسه قريبا من الفقيدة التي يتوجه إليها بالنداء، فيستغني عن الأداة، مختزلا المسافة بينهما، قائلا: [2]

أيتها الحبيبة

أيتها العجيبة...

كيف للنوارس أن تسكن

المقابر؟

إلى أن يقول: **حبيبتي الجرح من فراقك**

يطول... ويزيد

وقلبي المضرج من وجهك البعيد

فكيف أتناسى خيالك

السعيد؟

ونجد هذا الميل إلى حذف أداة النداء، كذلك عند ناصر لوحيشي وهو يقول مناديا: [3]

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص 114.

2- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص98.

3- ناصر لوحيشي: فجر الندى، منشورات أرتستيك، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، ط01، 2007، ص 61.

أيها السادر السائل المرتحل..

راح يبحث عن موجة،،

في ارتعاش المدينة،

كم يغمر الجرح ظلك،،

والشمس لا... لم تزل..

ولما كان الشعر في أصله نداء أزليا يتوسل من خلاله الشاعر لإيصال صوته إلى مريديه، فقد وجدت الشاعرة نصيرة محمدي، هي الأخرى في حذف الأداة ضالتها لتسريع هذا التواصل، واختزال المسافة بينها وبين من تنادي، قائلة: [1]

يا غجري العنين

أيها الهارب

من حبي... من تعبي

ابق قليلا

د-دخول (ال) الموصولة على الفعل:

قال العرب القدامى (البلاغة الإيجاز)، ورأى المحدثون في زمننا هذا فيما يشبه هذا القول، أنها اقتصاد في اللفظ واتساع في المعنى، وقد سعى الشاعر الحداثي إلى تجسيد هذه الرؤية عن طريق الاختزال الصرفي الذي تتعدد مظاهره وفقا لطبيعة المعنى الذي يريد هذا الشاعر اختزاله في بنائه اللغوي، وهذا ما ذهب إليه علوي الهاشمي حين رأى «أن مظاهر الاختزال الصرفية المختلفة تعكس مسافة التوتر الإشكالية والعلاقة المتجاذبة بين حركة المعنى والذات المتفلّتة والمنطلقة بحرية فردية ملحوظة وبنية التراكيب المختزلة والمضغوطة بصورة اقتصادية ملحوظة أيضا»[2]، بمعنى أن هذا الانسياق وراء

1- نصيرة محمدي: غجرية، ص 31.

2- علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج02، ص 122.

المعنى المتحرك باستمرار حسب طبيعة الأفراد ورؤاهم في كل عصر يقتضي من زاوية التجاوز الحداثي، البحث عن آلية تعبير مغايرة للطرق التقليدية حتى تناسب هذا المعنى. وإذا كان بعض الشعراء قد اجتهدوا في إيجاد هذه الآلية الاختزالية، فبعضهم الآخر اكتفى بتقليد جيل رواد الحداثة الشعرية العربية.

هذا الاختزال الصرفي المتمثل في دخول (ال) الموصولة على الفعل، تتعدد أمثلته في النص الشعري الجزائري المعاصر، فنجد مثلا، أحمد عبد الكريم في أحد مقاطعه الشعرية يلصق (ال) بالفعل (قطف) ليشكل صورة لغوية جديدة هي (القطفت) في قوله: [1]

وليلى المسجاة في نسغي وحنيني

تغافلني في الظلال

لكي تنتقي عاشقا يرتديها

وما جف منديلها أو دم العاشق

الْقطفتْ وجهه زرقة البحر

والطين والمدن المعدنية

ويقول في موضع آخر: [2]

والذي يجهش الآن بالهيمنات الحفيفة

أسلافي اليعرجون إلى رئتي.

ومثله يلحق الشاعر أحمد حمدي (ال) الموصولة بالفعل (تتناثر)، مختزلا الجملة الموصولة في صورة لغوية جديدة هي (التناثر) قائلا: [3]

مفعم بارتكاب المعاصي، وعما قريب

1- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 38.

2- المصدر نفسه، ص 60.

3- أحمد حمدي: مفعم بارتكاب المعاصي، الشعر الجزائر المعاصر، مجلة آمال، 02، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 65.

تجيء الأقاصي، كالنبـــأ المستحيل،

وتدنو إلى هذه الشجرة التتناثر(!)

في الريح حيث المسيح يعاقر

خمرته باشتهاء

وحين يدمج فاتح علّاق (ال) الموصولة مع الفعل الناقص (كان) في نسيج نصه المتقاطع مع النص القرآني، تدرك أنك أمام تجربة شعرية ناضجة، فيها هندسة لغوية لا تخلو من إبداع فني، يقول: [1]

النمارق مصفوفة، والزرابي مبثوثة

فابتدئ عرسك الآن

أو فابتدئ عرشك الكان

من هنا يصعد الكلم

كما يميل الشاعر عيسى لحيلح إلى هذا الضرب من الاختزال الصرفي سعيا وراء تحقيق الانسجام الإيقاعي زيادة على كسر رتابة التعبير اللغوي المألوف، وهو يجيد هذا الاختزال إلى درجة تغدو فيها الصورة اللغوية المختزلة قطعة أساسية في النسيج اللغوي لنصه الشعري. فهو يقول مثلا: [2]

لا تخافي حين تغزونا المرافئ..

ترتمي شوقا علينا..

قد حرقنا ليلنا الكان طويلا..

ونفسنا المستحيلا..

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 65.

2- عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط01، 1983، ص 60.

وانتمينا..

5-1-4- النحت:

هو من صور الاختزال الصرفي التي لا يفتأ الحداثي الجزائري يجرّبها، تحقيقا لحريته التعبيرية، وجريا وراء الدلالة المعنوية المتغيرة باستمرار. والنحت «ظاهرة صرفية تدل على طواعية اللغة العربية وقدرتها على تلبية متطلبات الاستخدام اللغوي، كما يسهم في إثراء المعجم اللغوي»[1] بمفردات جديدة تتشكل من خلال اختصار مفردات الجملة وضغطها في مفردة واحدة، وذلك ما يتيح للشاعر تكثيف معانيه وتقديمها للقارئ في عدد قليل من الألفاظ.

ومن أمثلة النحت في مدونات الشعر الجزائري المعاصر، ما نجده من اختصار عز الدين ميهوبي لجملة (لا مكان موجود) في مفردة واحدة هي (اللامكان)، حيث يقول:[2]

أنا الطفل

بالشمس

أهديت قلبي الأمان

وحين اكتشفت الطريق إلى الحلم

غنيت مثل العصافير

أزهر في راحتي الرمان

ونامت على شفتي الفراشات

أغرقني الشجر في بحره

واحترقت كروماً..

1- عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجا، ص 121.

2- عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة، ص 36.

رمادي التوحد في اللّامكان

كما نجده يستعمل الاختصار النحتي المشهور لعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) متمثلا في (البسملة) حين يقول:[1]

رأسي مثقلة

لم أعد أذكر غير البسملةْ

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقي..

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر يخفي

قنبلةْ!

أما أحمد شنّه، فقد اختزل عبارة (ما يجري وراء الكواليس) في مفردة واحدة هي (الكولسة) وهي من المفردات الحداثية التي شاعت في الأوساط السياسية، يقول الشاعر في أحد مقاطع ديوانه "طواحين العبث": [2]

تكشّفْ... فلا حل عندي لهذي الدماء...

ولا حل عندي لهذي الفتن...

سوى الأوربية

ولا حل عندي لأحزابنا،

سوى الغمرسةْ

تكشف فقد صرت بعد احتساء الشراب،

أجيد التفاوض والكولسةْ.

1- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط01، 1997، ص 57.

2- أحمد شنه: طواحين العبث، ص 127.

5-2- العدول النحوي:

5-2-1- مفهومه:

العدول النحوي هو الخروج عن معيار القواعد النحوية للغة العربية خروجا مقصودا لضرورة شعرية أو غير مقصود لغفلة أو ضعف لغوي عند الشاعر، وهو ما يعرف بـــ «الانحراف الخارق لمعيار النحو الأصلي، أي الانتقال من ما هو أصلي إلى ما هو فرعي»[1]. وإذا كان هذا العدول الذي يكسر النسق اللغوي المألوف جائزا في بعض المواضع التي يقتضيها السياق، كالتقديم والتأخير والحذف والعدول في استخدام أدوات الربط أو حروف المعاني، فإن هناك اعتراضات لا تجعل هذا النوع من العدول مقبولا لانعدام المسوّغ، إذ «ليس كل خروج عن الوظيفة النحوية يمتلك وظيفة جمالية»[2]، بل قد يفقد النص الشعري جراء هذا العدول هذه الوظيفة، فينفر منه القراء.

5-2-2- مظاهر العدول النحوي:

تعددت مظاهر العدول النحوي في الشعر الجزائري المعاصر، إذ بالإضافة إلى غنى الدواوين الشعرية بصور التقديم والتأخير والحذف، برزت مظاهر من العدول النحوي الذي يفتقد الاستساغة والتبرير، منها:

أ- إرجاع الضمير إلى اسم ظاهر بعده:

على خلاف القاعدة النحوية التي توجب أن يعود الضمير على اسم قبله، يعمد الشاعر إلى إرجاع الضمير إلى اسم ظاهر بعده، دون وجود مسوغ نحوي يبرر ذلك العدول ،نجد مثالا لذلك في قول عمر أزراج:[3]

من عادة الغرب أن يأسر عصافيرك كلها، ويطلق
الرصاص على شجر يحضنها

1- موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، 2003، ط 01، ص 38.

2- المرجع نفسه، ص 38.

3- عمر أزراج: العودة إلى تيزي راشد، ص 96.

من عادة الشرق أن يقصّبها الأجنحهْ

فالضمير المتصل (الهاء) في (يقصبها) عاد على اسم ظاهر بعده هو (الأجنحة) دون مسوغ نحوي لتأخير الاسم عن الضمير، مما أوجد ركاكة في التعبير وإسفافا في المعنى، وكان بوسع الشاعر أن يقدّم الاسم فيقول: (من عادة الشرق أن يقصب الأجنحة)، فيحافظ بهذه الصياغة على الوظيفة الجمالية لعبارته الشعرية إلى جانب محافظته على الوزن والإيقاع.

وعلى الطريقة ذاتها في العدول النحو المرفوض، صاغ سليمان جوادي السطر الثالث من هذا المقطع الشعري الذي يقول فيه ساخرا من واقع الإعلام الجزائري الذي يراه فاقدا للحرية: [1]

هذا يا سادتي خلل خارج نطاق

محطتنا الجهوية..

لا تشتموها الإذاعة

فالكل يعرف في السرِّ أن الذي

قطع البث أكبر منها

ولكننا جبناء...

فقد أعاد الشاعر في عبارة (لا تشتموها الإذاعة)، الضمير المتصل (الهاء) على اسم ظاهر بعده (الإذاعة) مخالفا المعيار النحوي، خارقا قاعدة التابعية التي تجعل الضمير تابعا للاسم، وليس العكس، وذلك ما يحدث تشويشا ذهنيا لدى القارئ، حيث لا يستطيع انطلاقا من ذوقه المحكوم بقواعد معينة، أن يستسيغ هذا التعبير اللغوي الذي لا مبرر للعدول فيه إيقاعيا ودلاليا.

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 110.

ب- عدم المطابقة بين جواب الشرط الجازم وفعله:

كما يظهر هذا النوع من العدول النحوي غير الجائز لغياب المبرز، في عدم المطابقة بين جواب الشرط الجازم وفعله في علامة الجزم، ومثال ذلك قول جمال سعداوي: [1]

قالوا لي: من قال لك اُكتب قصيدهْ

ألا تعلم أن الشعر ممنوع

في القوانين الجديدهْ!!!

من يكتب حرفا يستطيع أن يغير المدينة والعقيدهْ

تم العدول النحوي في السطر الأخير من المقطع الشعري، حيث أورد الشاعر فعل الشرط (يستطيع) مرفوعا وهذا مخالف للمعيار، فوجود أداة الشرط الجازمة (من) في بداية الجملة يقتضي جزم فعل الشرط وفعل جواب الشرط، وصورة فعل الجواب المجزوم هي (يستطع) بتسكين آخر الفعل وحذف حرف الياء قبل الآخر، لأن الفعل إذا كان معتلّ العين حُذِف حرف علّته عند الجزم. وهذه الزلة النحوية، وإن كانت نتيجة غفلة الشاعر عن ضبط أجزاء التركيب، فإنها تفقد النص الشعري جماليته وتنفر القارئ منه.

ج- العدول عن جزم جواب الطلب:

يخترق الشاعر الجزائري قاعدة الجزم أيضا في جواب الطلب، فلا يُظهِر علامة الجزم على الفعل الواقع جوابا لطلب، ولا مبرّر لذلك سوى الضعف اللغوي لدى بعض الشعراء. نسوق لذلك مثلا من ديوان "قائمة المغضوب عليهم" لأحمد حمدي، فهو يقول في أحد المقاطع الشعرية: [2]

يا وطني المحضور على جدران القلب

زدني غضبا

ازداد حبا

1- جمال سعداوي: هذه ثورتي، منشورات الخبر، الجزائر، ط01، 2010، ص 13.

2- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 35.

فإذا كانت القاعدة النحوية تقتضي أن تكون صورة جواب الطلب (ازدد) بتسكين آخر الفعل وحذف حرف العلة الذي قبله، لأن هذا الفعل معتل العين، فإن الشاعر لم ينتبه لذلك، وجاء بصورة معدولة عن الأولى هي (ازداد)، دون أن يكون له مبرر لهذا العدول، فحتى الضرورة الشعرية غير موجودة، إذ يستقيم الوزن بالصورة المعيارية للفعل.

وبسبب هذه الغفلة اللغوية، وجدنا الشاعر جمال سعداوي لا يفرق بين صورتي الفعل الماضي وفعل الأمر، إذ تقتضي القاعدة أن يجزم فعل الأمر (تنح) بحذف حرف العلة إذا كان ماضيه معتل الآخر، لكن الشاعر أورد فعل الأمر مكررا ثلاث مرات في صورة الفعل الماضي (تنحّى)، وذلك حين يقول في أحد المقاطع الشعرية مخاطبا المغتصب[1].

أنا من سيقول لكل مغتصب للحق: تنحى

ولكل من غذى شعبه بالخطابات الملفقة: تنحى

ولكل من باع ذمته، همته، غير مبادئه[*] لأجل المقاعد:

تنحى

ومن صور العدول النحوي الخاطئ أيضا، الإبقاء على حرف العلة في آخر الفعل المضارع المجزوم (لم تبق) في قول أحمد حمدي: [2]

فقدت مخبزة الحيّ

وهدّ القصف حانوتا

ولم تبقى سوى أعمدة الضوء

على الأرض، وبعض الجثث الملقاة

1- جمال سعداوي: هذه ثورتي، ص 66.

*- خطأ في كتابة همزة (مبادئه)، فهي تكتب على السطر (مبادءه) لأن هذا الاسم جاء منصوبا.

2- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص ص 71، 72.

كما يغفل أحمد حمدي عن تثبيت علامة رفع الأفعال الخمسة التي هي معياريا حرف النون، ويكتفي برسم نون الوقاية التي تسبق ياء المتكلم المتصلة بالفعل[1]، فيبدو الفعل وكأنه مجزوم أو منصوب، وذلك حين يقول: [2]

كلهم في أول الشارع كانوا

يعرفونني

فقد يتساءل القارئ، وهو يقف على هذه الصورة للفعل المضارع (يعرفونني)، هل هذه النون هي علامة رفع الفعل لأنه من الأفعال الخمسة أم هي نون الوقاية؟! فإذا كانت الأولى، فأين الثانية؟ وإذا كانت الثانية، فأين الأولى؟ وأين هو عامل الجزم أو النصب؟

د- العدول عن حرف جر إلى حرف جر آخر:

ويتجلى العدول النحوي كذلك في استعمال حروف الجر التي تختلف في معانيها عن بعضها البعض، إذ لا يتوانى الشاعر الجزائري في استعمال بعضها بدلا عن البعض الآخر منطلقا تارة من مسوّغ معنوي، وأخرى من مسوغ إيقاعي، وقد لا يكون لذلك العدول مبرر البتة. ففي قول عمر أزراج: [3]

ما الفرق بين قطار يجرّك للغربة القاسيهْ

وبين قطار يعيدك للأمهات صدى أغنيهْ؟

نجد أن السياق يقتضي استعمال حرف الجر (إلى) الذي يفيد انتهاء الغاية المكانية، لكن الشاعر استعمل بدلا عنه حرف الجر (اللام) للمحافظة على وحدة التفعيلة (فعولن) حتى ينسجم الإيقاع الموسيقي بين أسطر نصه الشعري.

1- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط01، 2005، ص 82.

2- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 55.

3- عمر أزراج: العودة إلى تيزي راشد، ص 38.

وحين يغيب هذا المسوغ الإيقاعي يصبح عدول عمر أزراج عن حرف جر إلى آخر عدولا ممجوجا، يفسد معه المعنى ويتشوّه التركيب اللغوي، ويفقد السطر الشعري وظيفته الجمالية التي هي غاية العدول الأولى. نجد ذلك حاضرا في قوله: [1]

أحسب أن خنجرا غار لعظمي فاخترق

أبعاد هذا الجسد الذي شدا هواك فاحترق

فقد حدث العدول في عبارة (غار لعظمي)، حيث استعمل الشاعر حرف الجر (اللام) بدلا من حرف الجر (في)، فالصواب أن يقول: (غار في عظمي)، وبذلك فقط يستقيم المعنى.

وكثيرا ما يجنح الشاعر الجزائري إلى استعمال حرف الجر الزائد في التراكيب التي يتعدى فيها الفعل بنفسه إلى المفعول، وإذ يفعل هذا الشاعر ذلك، فإنه يريد بعدوله كسر رتابة النسق اللغوي المعياري لشد انتباه القارئ. وأكثر هذه الحروف استعمالا هو حرف الجر (الباء)، الذي وجدنا له أمثلة كثيرة في الدواوين الشعرية التي وقفنا عليها، نسوق منها قول أحمد حمدي: [2]

أنا الفقير البائس التائه

ولست بصاحب التيجان

والأموال والطاعة

وكذلك قول عمر أزراج: [3]

لماذا تفر المدينة مني

ولست بغاز غريب

والعدول ذاته نجده في قول حسين زيدان: [4]

1- المصدر السابق، ص 20.

2- أحمد حمدي: انفجارات، ص 52.

3- عمر أزراج: على باب قصر الحكومة، الشعر الجزائري المعاصر، مجلة أمال، 02، ص 14.

4- حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، منشورات Sed، قسنطينة، الجزائر، ص 29.

رمال البيد تعصف بي

وضاعت ويح ذاكرتي

ولست بذاكر أحدا.. سوى أحزن أبائي

هذه الباء الزائدة يأتي استعمالها في التركيب أحيانا نتيجة غفلة الشاعر وميله إلى اتباع الخطأ الشائع في عبارة (بدون)، فالظرف (دون) لا يحتاج حرف جر، وإنما يحتاج فقط مضافا إليه ليشكّل معاًشبه جملة، لكن الصورة المعدولة عن المعيار أصبحت هي الشائعة في الاستعمال الشعري المتأثر بالوظيفة التعبيرية على حساب الوظيفة الجمالية، علما أن كثرة استعمال هذه الصيغة في صورتها الجديدة «تجعل الصيغتين المعدول عنها والمعدول إليها بمثابة المترادفين، وبذلك تتعدد الصيغ على المعنى الواحد»[1].

ومثال ذلك قول ليلى راشدي: [2]

وخلفي القطار

قيتارة بدون أوتار

تركت على الطريق

بدون سلاح

أخوض الكفاح

وكذلك قول زينب الأعوج: [3]

كابتسامة صغير لم يولد بعد

سيسقط من الرحم بدون قيود

1- محروس محمد إبراهيم: البنية الصرفية وأثرها في تغيير الدلالة، دار البصائر، القاهرة، ط01، 2005، ص 102.

2- ليلى راشدي: متاهات الصمت، ص 28.

3- زينب الأعوج: أرفض أن يدجن الأطفال، ص 79.

وقد يؤدي عدول الشاعر عن النسق اللغوي المألوف بزيادة حرف الجر إلى سقوطه في التعبير العامي الذي يفقد معه النص الشعري جماليته. نسوق مثالا لذلك قول أحمد حمدي: [1]

فأمضغ صبري.. مات أيوب بالأسى

وأقرع سنني.. يا شقا كل صابر

وفي بعض الأحيان يعمد الشاعر إلى حذف حرف الجر منطلقا من الضرورة الشعرية للحفاظ على وحدة التفعيلة والانسجام الموسيقي، كما فعل عبد الله حمادي في قوله: [2]

أنا ملطخ/ مصاب

برحمة السماء...

وكل لحظة من بعدك تعيدني

الوراء..

حيث حذف حرف الجر (إلى) من العبارة (إلى الوراء) كي يستقيم له الوزن العروضي وينسجم الإيقاع الموسيقي في أسطره الشعرية، ومثله فعل عقاب بلخير، بحذفه حرف الجر (الباء) من عبارة (بمقدورك) حفاظا على تفعيلة المتقارب (فعولن) حين قال: [3]

تحول إذن..

أنت مقدورك الآن.. أن تتحول

عاصمة للسواد

1- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص 09.

2- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 100.

3- عقاب بلخير: ديوان التحولات، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1998، ص 12.

فمن خلال هذه الأمثلة حول العدول الصرفي والنحوي ،يتضح جليا مدى أهمية العدول خاصة الصرفي منه، في إثراء المعجم اللغوي لكل شاعر، إضافة إلى إثراء المعجم اللغوي عامة، إلى جانب تحديث الصياغة اللغوية بكسر رتابة نسيج اللغة التقليدي، وذاك ما يضاعف فاعلية النص الشعري ويقوي حضور وظيفته الشعرية، ويدفع القارئ إلى التفاعل الإيجابي معه. لكن وجب أن نشير من خلال ما وقفنا عليه من نصوص شعرية اعترتها هذه الظاهرة، أنه ليس بمقدور كل الشعراء الذين جربوا العدول بنوعيه الصرفي والنحوي، أن ينجحوا دائما، إذ غالبا ما يسقط البعض منهم في فخ الخطأ اللغوي، وعوضا أن يبدع شعريا نجده يقع في الإسفاف وركاكة التعبير، وينزل إلى مستوى اللغة اليومية، فيفقد نصه بريقه الشعري، ومن ثم يتأكد لنا أن النجاح في هذا العدول مكفول فقط للشعراء الذين جمعوا بين أصالة الموهبة الشعرية والمقدرة اللغوية.

الفصل الثالث

طرائق التعبير الشفوي

1- المفارقة:

1-1- مفهومها:

اللغة الشعرية لغة عليا ذات استعمال خاص، فهي تختلف عن لغة النثر المعيارية ذات البناء المنطقي، إذ «ينحرف المبدع بلغته قليلا أو كثيرا عن الاستعمال الوظيفي "المعياري" للغة، ويخرج بها عن دوائر المواضعة بمعالجتها بطريقته الفنية الخاصة»[1]، وذلك حين يعمد إلى خرق مقصود لقواعد اللغة المعيارية، قائما على اختيار الألفاظ وتأليفها بطريقة مخصوصة، فينتج لغة جديدة ذات كثافة عالية وطاقات تعبيرية إيجابية غير محددة، كيف لا؟ وهذا الشاعر يحاول أن يعبر عن تجاربه الخاصة بلغة خاصة مثلها، تخالف لغة التعبير المألوف. إن هذا التعبير الخاص ينتهي إلى بناء نسيج لغوي أساسه لغة منزاحة يكون للدال فيها أكثر من دلالة، وذلك ما يؤدي إلى تكثيف المعنى وتوسيع دائرة الدلالة.

ولما كانت تجارب الشعراء تختلف باختلاف رؤاهم الفنية ومشاربهم الفكرية، فإن بعض هذه التجارب تدفع الشاعر إلى التعبير بأسلوب مغاير لا يخلو من مفارقة، فما المقصود بالمفارقة إذا؟ إنها ممارسة أدبية ترتدّ في الوجود إلى عصور الآداب القديمة، إلا أنها أصبحت في العصر الحديث من أبرز طرائق التعبير التي مال المبدعون إليها للارتقاء بإبداعاتهم إلى درجة الأدبية، وذلك لما لها من أثر في المتلقي، ولما كانت المفارقة ذات امتداد تاريخي طويل، فإن ذلك يجعل الوقوف على تعريف واحد لها أمرا صعبا وعسيرا، فقد نظر إليها الباحثون كل من زاويته الخاصة فأدى ذلك إلى تعدد تعريفاتها.

هذه الحقيقة نقف عليها في قول "دي سي ميويك" الذي ورد فيه أن «تعريف المفارقة بطريقة لا تنال من نوعيها الرئيسيين (المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف) مسألة صعبة تثير اليأس»[2].

1-محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص79.

2 - دي . سي ميويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحدة لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مجلد04، ط01، 1993، ص 40.

ومن بين التعريفات الغربية للمفارقة، التعريف الوارد في معجم أكسفورد المختصر، وجاء فيه حسب ما اختصره الباحث "انرايت" "Enright" أن «المفارقة هي إما أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن يقصد السخرية أو التهكم؛ وإما حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء، وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»[1].

أما دي سي ميويك، فقدم تعريفا مختصرا للمفارقة جاء فيه أنها «فن قول شيء دون قوله حقيقة»[2]، بمعنى أن المقصود بالقول ليس المعنى الظاهر المصاحب للفظ، وإنما المعنى الخفي البعيد الذي لم يظهره ذلك القول، ولم يدل عليه مباشرة.

وعلى عكس هذين التعريفين وغيرهما من التعريفات التي نظرت إلى المفارقة نظرة متعددة الأبعاد، نقف على تعريفات بلاغية نظرت إليها من منظور أسلوبي بحت، إذ ذهب "ماكس بيربوم" "Max Beerbhom" إلى أن المفارقة تعني «إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا»[3]. ومن الباحثين العرب نجد نبيلة إبراهيم التي ترى أن المفارقة «تعبير بلاغي ترتكز أساسا على تحقيق العلاقة النغمية والشكيلة بين الألفاظ، وهي تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها»[4]. وإذا كانت نبيلة إبراهيم ترى في المفارقة تعبيرا واع لا يخضع للانفعال العاطفي، وأن فاعليتها تكمن في توازن بنائها اللفظي الذي لا يصل إلى درجة التأثير إلا من خلال المواءمة بين الصياغة

---

1 -D. J. Enright : The Alluring Problem, Oxford University Press, 1986, P 05.

2 -D.C Mueck : The compass of Irong, Methuen, London and Newyork, 1980, P 08.

3- دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 63.

4- نبيلة إبراهيم: فن القصص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ط، د.ت، ص 197.

والإيقاع، فإن ناصر شبانة يرى أن «المفارقة انحراف يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وبهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع»[1].

وبالوقوف عند هذه التعريفات الثلاثة ذات المرجعية البلاغية والأسلوبية نجد أن أركان الخطاب الأساسية حاضرة بصورة أو بأخرى بين ثناياها، وهي (المنشئ/ المرسل) و(القول/ الرسالة) و(المتلقي/ المرسل إليه)، وهذا تفصيل حضورها:

1- المنشئ
- يقول شيئا ويريد شيئا آخر.
- يقول شيئا وفي الوقت ذاته يقول شيئا آخر.

(قوله الظاهر يخفي قولا مستترا)

2- القول
- معنى ظاهر غير مقصود.
- معنى خفي هو المقصود.

3- المتلقي
- الأول لا يفهم ما يقال لتعلقه بالظاهر.
- الثاني يفهم ما أريد قوله (يتفطن للمعنى)

وتبرز المفارقة في الأدب أكثر من غيره من فنون التعبير الأخرى، لكونه أكثر قدرة على حمل أفكار الناس ومشاعرهم ورؤاهم؛ بمعنى أن مجال المفارقة يكون أكثر اتساعا في الأدب لأن «لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس وما يفكرون

1- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الشرق، ط01، 2002، ص 46.

أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقدون وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة»[1].

وإذا كانت المفارقة ترجع إلى البيئة الغربية التي كانت مسرحا لظهورها منذ العصر اليوناني، ثم تدرجت في التطور حتى العصر الحديث، فإنها في هذه المرحلة الأخيرة كسرت حدود البيئة الغربية لتعبر إلى مختلف الآداب العامة، ولتغدو بذلك سمة بارزة في لغة القصيدة الحداثية، فوظفها الشاعر المعاصر لإبراز التناقضات التي عرفتها الحياة الراهنة حين ابتعدت عن البساطة ومالت إلى الكلفة والتعقيد، فاتسمت بكثرة تناقضاتها.

1-2- أشكال المفارقة:

وقد برزت المفارقة في الشعر الجزائري المعاصر بأشكال وأنواع مختلفة، فمن أشكالها:

أ- مفارقة العنوان:

إن المبدع الناجح هو الذي يحسن التواصل الفني مع المتلقي، إذ يتخذ اللغة وسيلة للعبور بتجربته المحملة برؤاه الحياتية إلى قلب هذا المتلقي وعقله، ويدفعه إلى الاهتمام بعمله الأدبي والانشغال به، ومشاركته ما ورد فيه من أفكار وعواطف ومواقف. وغالبا ما يكون العنوان مفتاح العبور إلى هذا العمل، ومن ثم يجتهد المبدع لكي يجعل المتلقي منتبها للعنوان ومنجذبا إليه. وهذا يعني أن النجاح في احتيار العنوان يصبح جزءاً من النجاح في إنتاج النص الأدبي، لذلك عُدَّ «العنوان جزءا من استراتيجية النص، له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية (المؤثرة في المتلقي)، وليس بوصفه مكملا أو دالا على النص، ولكن بوصفه علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال»[2].

ولما كان العنوان بهذه الأهمية، فإن اختياره ليس عملا اعتباطيا، إنه جزء من تجربة المبدع، من فكرته وعاطفته ورؤيته التي يرغب في التعبير عنها، فكما ينشأ

1- دي. سي مويك: المفارقة وصفاتها، ص 17.

2- بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2001، ص 57.

النص،كذلك ينشأ عنوانه نتيجة دوافع مختلفة وضغوط متفاوتة يمر بها المبدع، فهو حين يختار عنوان قصيدة ما، «فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي منه، وهو يختار هذا العنوان أو ذاك بدوافع ثقافية أو إيقاعية أو تركيبية تشمل بنية النص وتستدعي أصداء لعناوين خارجية وأحداثا بعيدة موحية»[1]. وحين يختار الشاعر عنوان قصيدته يكون قد حقق ثلاث وظائف أساسية ينبري لها هذا العنوان في الآن نفسه، فهو من خلال جملة العنوان ينتج دلالة ما، ويحدد النص حيث يصبح العنوان تسمية له، ثم يجذب المتلقي إليه بجعل العنوان عنصر تشويق وجذب لذلك النص.

وتتفاوت العناوين في الإحالة على مدلولات النصوص، فبعضها يفهم مدلوله بسهولة لبساطة صياغته، وبعضها يصاغ بصورة غامضة فلا يفهم إلا بصعوبة. وغالبا ما تكون دلالته مرجعية لبعض أجزاء النص، وأما بعضها الآخر فيوغل في الغموض والتعقيد مستفيدا من طاقات الخرق اللغوي، وبذلك يصبح معناه مراوغا يصعب القبض على دلالته المتفلتة، وذلك يؤدي إلى نشوء المفارقة في العنوان.

وفي تتبعي لدواوين الشعر الجزائري المعاصر وجدت كثيرا منها يخضع للمعيار الأخير، حيث تبدو المفارقة حاضرة سواء في عنوان الديوان أو في عناوين القصائد الشعرية التي يحتويها، فمن الدواوين التي تضمنت عناوينها مفارقة لغوية وجدت ديوان "قائمة المغضوب عليهم" لأحمد حمدي، فهو عنوان صادم للمتلقي، لأن المألوف عادة أن تكون القائمة للناجحين أو المستفيدين من شيء ما، وقد تكون للراسبين أيضا، لكن أن تكون قائمة للمغضوب عليهم فذلك ما لا يتوقعه القارئ مطلقا، خاصة أن عبارة (المغضوب عليهم التي صيغ منها العنوان استعارها الشاعر من النص القرآني، ولا تخفى دلالتها القرآنية في نفوس القراء لارتباطها باليوم الآخر وبالعقاب. أما عندما يحدد المغضوب عليهم في قائمة آنية، فإن ذلك يخلق رغبة لا تخلو من دهشة في نفس القارئ للاطلاع على محتوى هذه القائمة، وبذلك يقبل على النص الشعري. ومثله ديوان "هناك التقينا ضبابا وشمسا" لياسين بن عبيد الذي تكمن مفارقته في الجمع بين المتضادين، إذ

1- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط01، 2002، ص 05.

كيف يجتمع الضباب والشمس في الوقت نفسه، والمعلوم أن الشمس مبددة للظلام فما بالك بالضباب؟!

ومن الدواوين التي تحمل مفارقة في العنوان، وقفت كذلك على ديواني "قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا" و"يوميات متسكع محظوظ" لسليمان جوادي، وديوان "طواحين العبث" لأحمد شنه، وديوان "النخلة والمجداف" لعز الدين ميهوبي، و"كسوف النبض" لعاشور بوكلوة، و"موعظة الجندب" لأحمد عبد الكريم، و"الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، و"ملح الأحبة" لسمير رايس، وديواني "أعراس الملح" و"جرس لسماوات تحت الماء" لعثمان لوصيف، و"دموع النخلة الهاشمية" للأزهر عجيري الفيروزي.

وكما كانت عناوين هذه الدواوين غارقة في المفارقة التي لا تخلو من تضاد أو سخرية أو تعجب أو مفاجأة وفقا لطبيعة دلالتها، كذلك كانت عناوين القصائد التي تضمنتها مبنية في أغلبها على أساس من المفارقة. نسوق لذلك مثالا، ديواني "قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا" و"يوميات متسكع محظوظ" لسليمان جوادي، ففي الديوان الأول نقف على القصائد التالية: (القصيدة التي كتبتني، أحزان ليست مراهقة، حقول الطغيان، ألا صفّقي بيد واحدة، العشق والعشق الآخر) ، ونقف في الديوان الثاني على هذه القصائد: (غابت فكان الموعد، مخبزة الأحلام، بجرحي أضمد جرحك، يوميات متسكع محظوظ، مسافر نحو الطفولة، اقبضوا الريح، الشمس في استقالة مؤقتة).

ففي هذه العناوين لعب سليمان جوّادي على عنصر اللغة ليخلق المفارقة حين بنى صياغته على مبدإ التضاد حينا والسخرية حينا آخر، والتعجب تارة والمفاجأة تارة أخرى، ليشد انتباه القارئ إلى نصه حينا، ويستفزّه بغرابة فكرته فيتوجس من النص حينا آخر، لعلمه أن «المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى

الذي يرتضيه ليستقر عنده»[1]. فحين نقرأ هذا العنوان "القصيدة التي كتبتني"، لا نملك إلا التعجب حياله لأن ما نعرفه هو أن الشاعر هو الذي يكتب القصيدة، لكن جوادي خالف هذا المعيار وجاء بنقيضه، ليثير تعجبنا، وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدة "غابت فكان الموعد"، فالعنوان بني على التضاد بين الحضور والغياب، فما يعرفه القارئ أن الموعد يفضي إلى لقاء، وأن اللقاء يتم بحضور الطرفين المتواعدين، لكن جوادي خالف ذلك العرف، وجعل اللقاء يتم من خلال الغياب، وهنا تبرز قيمة المفارقة المبنية على التضاد. وأمّا عنوان "اقبضوا الريح" فهو لا يخلو من استحالة وتحدً ساخر، حيث استفاد الشاعر من المثل الشعبي ليسخر من خصومه حين طلب منهم ما لا يستطيعون فعله. ويبدو حضور المفارقة قويا في هذه العبارة إلى درجة الإحساس بصوت القهقهة الناتجة عن السخرية المصاحبة لهذا العنوان.

وكمثال ثان، نقرأ من ديوان "قائمة المغضوب عليهم" لأحمد حمدي عناوين القصائد التالية: (توضيح عن منشور غزلي، يطلع الراقدون، الشهيد الذي لم يمت، نزول المهدي بن بركة)، وفيها تبدو المهارة اللغوية وسيلة الشاعر لبناء المفارقة؛ فهذه العناوين بنيت على التعارض الذي هو من العناصر الأساسية في بنية المفارقة، بحيث «لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص»[2]، فحين نقف على هذا العنوان: "الشهيد الذي لم يمت"، نلاحظ ذلك التضاد اللغوي الذي بنيت عليه مفارقة هذا العنوان، ففي ، ففي دنيا الناس نعلم أن الشهيد هو من مات لأجل مبدإ ديني سام، وأن جزاءه على ذلك هو الخلود في دار النعيم، لكن حين يقول الشاعر أنه لم يمت فذلك يحمل رسالة دلالية يريد صاحبه إبلاغها، قد لا يقف جل القراء على معناها، وتلك سمة المفارقة. وأما عبارة "نزول المهدي في بركة"، فتقوم المفارقة فيها على اللعب بالألفاظ، أين يتكئ الشاعر على التجانس اللفظي ليحدث تمويها معرفيا في ذهن القارئ من خلال الجمع بين الصورة اللفظية ذات الدلالة الحاضرة للمهدي بن بركة المعارض المغربي في العصر الحديث، وبين الصورة اللفظية ذات

1- خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 1991، ص 46.

2- نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، مجلد 07، العددان الثالث والرابع، أفريل/ سبتمبر، 1987، ص 133.

الدلالة الغائبة للمهدي المنتظر، تلك الشخصية المرتبطة بالمخيلة الدينية. فالقارئ لهذا العنوان يقع للوهلة الأولى في خداع بصري يخلق في نفسه هذه المفارقة المفاجئة التي لا تخلو من متعة عند معرفة مقصديتها.

ب- المفارقة الجزئية:

لا يقف الشاعر بالمفارقة عند حدود العنوان، بل قد تجتمع لديه من الدوافع والأسباب ما يجعل نصه فضاء للمفارقة. وتتفاوت النصوص الشعرية في اعتمادها على عنصر المفارقة، فنجد منها ما يقوم على المفارقة الواحدة، وما تتعدد فيه المفارقات. فإذا كانت المفارقة واحدة، فإنها تظهر في جزء من النص دون بقية أجزائه بحسب طبيعة الفكرة أو العاطفة المعبر عنها، ففي لحظة من لحظات النص الإبداعية المتلاحقة يرتفع نسق التوتر عند الشاعر لحساسيته تجاه موقف ما، فينحرف بتعبيره عن المعيار المألوف، ويعمد إلى التعبير بما يفارق الحقيقة ويناقضها، وعندها يتحول هذا التعبير إلى مفارقة بارزة في النص تزيد من كثافة معانيه، وترفع درجة إيحائه ونسبة غموضه.

ففي قصيدة "روح الشيخ الغسيري" الواردة ضمن ديوان "الحرف والضوء" ينطلق محمد بلقاسم خمار من التعبير عن الإحساس بالمرارة قائلا: [1]

أكره ما أكره أن أكتب بالدموع

وأن أكون داعيا للحزن...

والولوع..

لكنني بكيت

في مرارة المفجوع

بكيت..!

يا لخيبة البكاء.. والخشوع..!

1- محمد بلقاسم خمار: الحرف والضوء، ص 155.

ففي غمرة هذا البكاء الحار، يبلغ الإحساس بالمرارة ذروته، عند هذه الدرجة من التوتر، ينفلت حبل التعبير لدى الشاعر ويقفز إلى مستوى غير مألوف خارقا النسيج اللغوي التقليدي فتبرز المفارقة جلية في المقطع الثاني من القصيدة، ذلك أن «المرارة حين تبلغ درجتها القصوى قد تتمرد على طبيعتها الراسخة، تتحول إلى النقيض الصادم، وتطفح بشحنتها السوداء حد الضحك»[1]، وذلك ما تجلى في قول خمار واصفا حقيقة الموت في ظل الوجود الاستعماري: [2]

الموت في ديارنا مراوغ..

كالجوع...

يأخذ كل أحمدي..

ويترك اليسوع..

وألف.. ألف واحد عن ظله..

مرفوع..

في شدقه.. موضوع..

يختار من رياضنا المحبب

المشروع..

ويترك المخدر.. المستورد.. الممنوع..

الموت فينا أجنبي

حاقد موجوع

ككل من في أرضنا

1- جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، ط01، 1997، ص 202.

2- محمد بلقاسم خمار: الحرف والضوء، ص ص 156، 157.

من تُكلِّمُ الجموع..

يريد أن نظل تحت الذل والركوع

وأن يظل رهطه الموتور في طلوع

تبرز المفارقة في هذا الجزء من النص في تصوير حالة الصراع غير المتكافئ بين آلة القمع الاستعمارية الجالبة للموت والدمار، وبين الشعب الجزائري الأعزل المحب للحياة، حيث يوحي لنا الشاعر من خلال تعابيره الشعرية بأن الموت قد تحالف مع الاستعمار الفرنسي ليتلقف الوطنيين من أبناء هذا الشعب المسلم، في حين يعمى عن المسيحيين المستوطنين لأرضه، لأنهم من جلدة الاستعمار. وقد جسد خمار هذه المفارقة في صياغات لفظية أفرزتها تقابلات ضدية متتابعة نذكر منها (يأخذ كل أحمدي ≠ يترك اليسوع)، (يختار المحبب المشروع ≠ يترك المخدر المستورد، الممنوع)، (يريد أن نظل تحت الذل والركوع ≠ وأن يظل رهطه الموتور في طلوع).

ج- مفارقة النص/المفارقة الكلية:

قد لا تقف المفارقة عند جزء واحد من النص فقط، بل تتعداه في بعض الأحيان إلى النص الشعري كله، فنجد أنفسنا أمام نصوص تعتمد المفارقة طريقة تعبيرية في كل أجزائها، لأن أصحابها يتخذون موقفا جدليا من الحياة يناقض المواقف العادية ويخالفها، فلا يجدون أسلوبا تعبيريا يناسب ذلك الموقف سوى المفارقة، علما أن أنه ليس بمقدور أي شاعر أن يوظف المفارقة كبنية فاعله في نصه الشعري لاختلاف طرائق الشعراء في التعامل مع صور الحياة ومواقفها، وتباين ردود أفعالهم تجاهها، بحيث يتسنى لبعضهم اقتناص المتناقض والمدهش منها، فيما يرتبك بعضهم الآخر فتنفلت منهم تلك الصور، فتبدو نصوصهم خالية من المفارقة.

كذلك فإن حضور المفارقة في النص الشعري كله أمر مرهون بتجارب الشعراء، فاعتماد بنية المفارقة نسقا جماليا في هذا النص أمر لا يمكن النظر إليه بمعزل عن آفاق التجربة الحياتية والجمالية للشاعر الذي يجعل نصه فضاء للمحاورة بين ما هو يومي وما هو جمالي. ولما كانت نظرته للواقع مغايرة لنظرة الإنسان العادي انطلاقا من طبيعة

موقفه ورؤيته الخاصة التي تصل في مخالفتها إلى حد المفارقة، لذلك وجدنا أن «التعبير بالمفارقة لدى (هذا) الشاعر المعاصر، عن الموقف الجدلي من الحياة والعصر وما يشوبه من صراع يجعل العقل يرتمي من أحضان اللامعنى، حيث تصبح المفارقة هي الوسيلة الوحيدة التي تقرر المعنى بافتراض خلفية لجميع مظاهر الصراع في هذا العصر»[1].

وفي الشعر الجزائري المعاصر، تبرز القصيدة أو النص المفارقة عند بعض الشعراء الذين اتخذوا موقفا جدليا من الحياة لاعتبارات سياسية واجتماعية في الغالب، فجاءت قصائدهم تحمل رفضا داخليا للواقع الاجتماعي الذي نظروا إليه نظرة سوداوية متجهة، فاتسعت الهوة بينهم وبين هذا الواقع المرفوض. تتجلى هذه النظرة بوضوح عند شعراء جيل السبعينات من أمثال عمر أزراج وأحمد حمدي وسليمان جوادي، وشعراء التسعينات الذين تأثروا بالعشرية السوداء، وفي طليعتهم عز الدين ميهوبي وأحمد شنه، حيث عبّروا عن الواقع المعيش تعبيرا دراميا لا يخلو من مفارقة، ففي ديوان "العودة إلى ثيزي راشد" لعمر أزراج نقرأ من قصائد المفارقة (وصيّة، صليحة، الجميلة تقتل الوحش، الوصّية..)، وفي ديوان "انفجارات" لأحمد حمدي، نقف على هذه القصائد: "فقير على صليب لوركا، زهرة الياسمين"، وأما سليمان جوادي، فإن لقصيدة المفارقة عنده حضور فريد، نقرأ من هذه القصائد: "جلسة مغلقة، القدس لنا ورقصات أخرى، ضمائر قابلة للاتصال"، ومن ديوانه "يوميات متسكع محظوظ" نقرأ القصائد الآتية: "ما سر القمة يا أماه، غابت فكان الموعد، مسافر نحو الطفولة".

نسوق للتمثيل قصيدة "القدس لنا ورقصات أخرى" من ديوان جوادي الأول، وفيها بنيت المفارقة على التضاد بين القول والعقل، بين الأنا والآخر، في ظل الصراع العربي الإسرائيلي حول القدس التي تمثل الكلمة الرئيسية التي اجتمعت حولها مشاهد القصيدة الثلاث، ففي الوقت الذي لا يجيد فيه الأنا (العربي) إلا التشدق بالأقوال، يؤمن الآخر (الإسرائيلي) بالأفعال، والنتيجة واقع مؤلم يطغى عليه الزيف بحيث يقدم الصورة على نقيض حقيقتها الواقعة، ليستيقظ الإنسان العربي البسيط على مفارقة مؤلمة هي ضياع

1- محمد كنوني: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997، ص 271.

حلمه الجميل المتمثل في عودة القدس إليه، وهي عكس ما يروج قادته من خطابات زائفة، يقول جوادي في المشهد الأول: [1]

"القدس لنا"

القدس لهم

القول لنا

الفعل لهم

ولدنيا يا أبتي في الجعبة أسرار

ولدينا يا أبتي في الجعبة أخبار

ولدينا ولدنيا الأشعار

أشعار الثورة يا أبتي

أشعار الثورة والثوار

والغضب الساطع يا أبتي

الغضب الساطع حلم

ولدينا كل الأحلام..

تتجلى بداية المفارقة في هذا المشهد، برفع الشعارات البراقة، واتخاذ الشعر بوقا للترويج للأخبار الكاذبة والأحلام الزائفة، بغية تخدير الشعب العربي، ثم يتواصل نمو هذه القصيدة عبر اتكائها على بنية الإخبار، ومعها تنمو المفارقة، وتتضح دلالاتها الساخرة، فعلى لسان الطفل الحالم الذي يخاطب أباه، يقول الشاعر مخبرا في المشهد الثاني: [2]

حاربنا إسرائيل يا أبتي

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص 57.

2- المصدر السابق، ص ص 57، 58.

مزقناها.. شردناها

وأعدنا القدس

مسحنا في لبنان دموع الأيتام

وأعدنا لمصر عروبتها

أرجعنا لموقعها الأهرام

الحلم جميل يا أبتي

سنواصل هجعتنا الحلوة

إنه مشهد درامي ساخر، في ظاهره يعدد الشاعر الإنجازات، وفي باطنه يذكر إخفاقات هذه الأمة التي انتشرت مآسيها وهزائمها على امتداد خريطتها، من القدس إلى لبنان فمصر. إنه تدفق لصور المفارقة راسمة حقيقة الواقع العربي البائس الذي لا يخلو من مفاجأة.

وفي المشهد الأخير يصل الشاعر عبر صوت الفتى العربي الذي يمثل قناعا في هذا النص إلى لحظة الإخبار الصادمة التي تكشف صورة الواقع العربي المرير، وذلك حين يذكر في نهاية القصيدة أسباب خيبة الأمة العربية وفشلها الذريع في صراعها مع العدو، فيقول: [1]

ما أحلى النوم النوم النوم

وسنكمل رقصتنا

دم تاك دم تاك تاك تاك

كم يعجبني يا أبتي هذا الخصر

وهذا الساق

1- المصدر السابق، ص ص 59، 60.

كم يبعث فيّ هذا الثغر من الأشواق

هل تدري يا أبتي

إني لما أرقص أصبح موجودا

والعالم كل العالم يصبح مفقودا

والجنس لنا

القدس –نسيت– لنا

والغضب الساطع

دم تاك تاك دم تاك تاك تاك

بانتهاء هذا الجزء الأخير بحقائقه الساخرة المفعمة بالمرارة، اكتملت هذه القصيدة المفارقة، حيث امتدت بنية المفارقة متنامية عبر نسيج النص إلى أن بلغت درجة الاكتمال، إنه بناء شعري محكم عكس تجانس الخيط الشعوري الذي ربط أجزاء القصيدة، لأن هذا الشكل من المفارقة يقتضي توظيف نسق دال يتجاوز حدود الجملة البسيطة ليشمل النص كبنية كلية. فهذه المفارقة «ترتبط بالمجال الفكري الذي يثير الموقف الدلالي العام داخل القصيدة»[1]، ومن ثم فإن الشاعر لا ينجح في توظيفها إلا إذا أحاط بهذا الموقف وجسده شعريا على امتداد قصيدته.

1–3– أنواع المفارقة:

1–3–1– المفارقة اللغوية:

تقوم على الخرق اللغوي للمعيار، فهي ترد مخالفة لما هو مألوف ومتعارف عليه لغويا أو بلاغيا، حتى يكون للتناقض الذي تحمله تأثيره الصادم في المتلقي، فبخرقها للمعيار تكون قد كسرت أفق التوقع لديه. وعلى هذا الأساس يرى ناصر شبانة أنها «لا تخرج عن كونها دالا يؤدي مدلولين أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا

1– محمد كنوني: اللغة الشعرية، ص 271.

والآخر سياقي خفي يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه»[1]. وفي تعريف قريب منه يذهب محمد العبد إلى أن المفارقة اللغوية «شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر»[2].

والملاحظ أن هذين التعريفين يستفيدان كثيرا من مفاهيم البلاغة العربية في باب التورية التي يكون الاهتمام فيها بالمعنى الخفي البعيد على حساب المعنى الظاهر القريب. وقد كانت سيزا قاسم أكثر جرأة عندما سمت الأشياء بمسمياتها، فقالت بأن «المفارقة (اللغوية) تعبير يقوم على التورية»[3].

وتبرز المفارقة اللغوية في الشعر الجزائري المعاصر بصور متعددة، عادة ما يكون للقارئ الدور الأساس في تحديدها، ومنها:

أ- مفارقة الأضداد:

تبنى هذه المفارقة على الجمع بين لفظين متضادين في التركيب، علما أن التضاد هو أساس المفارقة التي تقوم على مبدإ التناقض بين المعنى الخفي المقصود والمعنى السطحي الموجود. ويتجه الشاعر إلى هذا النوع من المفارقة لما له من تأثير عاطفي ناتج عن الجمع في الوقت ذاته، بين المعنى الموجب والمعنى السالب، إنه يُجاوِرُ الأضداد في العبارة الشعرية بطريقة تصدم القارئ وتسقطه في هوة التناقض الواقعية بين الضدين، ليقف على حجم التناقض الماثل في الواقع: [4]

يقول يوسف وغليسي: [5]

قطار يجي

وآخر يمضي كطيف عبرْ!

1- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 64.

2- محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط02، 2006، ص 54.

3- سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامية للكتاب، مج02، عدد 02، 1982، ص 143.

4- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 181.

5- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، ط01، 1995، ص 56.

زمان يعود..

زمان يمرْ..

وأني هنا

على سكة الدهر.. وحدي أنا...

أحن إلى الشمس حين الغروب،،

وحين يهل القمرْ!

أحن إلى الصيف حين الشتاء..

ولما يراودني الصيف

أبكي شتاء العمرْ!!!...

تعكس المفارقة الواردة في المقطع الشعري، قلق الشاعر وخوفه الشديد من وطأة الزمان وتغير الأحوال.. هذه الحالة الشعورية عبر عنها بالجمع بين الأضداد حين جاور بين هذه الأزواج المتقابلة (قطار يجي ≠ آخر يمضي)، (زمان يعود ≠زمان يمر)، (أحن إلى الصيف حين الشتاء ≠لم يراودني الصيف أبكى شتاء العمر)، إنه شعور فطري في الإنسان يفضي إلى تزاحم الأضداد وتصارعها بداخله وهو يرى كل الأحوال إلى زوال، كما يعكس تبرمه الدائم من الحياة: حنين إلى الصيف وقت الشتاء وإلى الشتاء وقت الصيف. وقد وفق الشاعر في اختيار نوع المفارقة المناسب لهذا الشعور، لأن المفارقة «تتطلب تضادا أو تنافرا بين المظهر والمخبر، وتكون أشد وقعا عندما يشتد التضاد»[1]، ليترك الأثر البالغ في المتلقي، مستفيدا من فاعلية اللغة الشعرية.

ومن مفارقة الأضداد أيضا هذا المقطع الشعري لمصطفى محمد الغماري، يقول فيه: [2]

1- دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 53.

2- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص ص 131، 132.

يا إلها من حديد..

في الخلايا

في مرايا الشمس

في عقم المرايا

في لهاث الريح

في عبيد الخبز

في خبز العبيد

يا إلها من حديد!

عامر وجهك بالموت الجديد!

عامر وجهك بالموت الجديد!

عاقر.. مرٌّ.. صعيد

عاقر.. مرٌّ.. صعيد

يعكس هذا المقطع حدة المرارة التي يحسها الشاعر المتأثر بالمآل السلبي لجزائر ما بعد الاستقلال، «ليصور لنا واقعا مهترئا ضالا سرعان ما تحول استقلاله إلى خيبة تستدعي الندب والبكاء»[1]. إنه تناقض صريح مثل خيبة أفق التوقع الكبيرة لمن جاهد من أجل هذا البلد، ليقف في الأخير على هذه الحقيقة المرة والصورة المغايرة لما كان ينشده، لذلك لم يجد الشاعر إلا المفارقة وسيلة للتعبير عن هذا الشعور مستفيدا من طاقة التضاد غير المباشر الذي تجلى في هذه العبارات: (في مرايا الشمس ≠عقم المرايا)، (في عبيد الخبز≠ في خبز العبيد)، وحتما سيقف القارئ على المفارقة الضدية بين خصوبة زمن الثورة وعقم عهد الاستقلال.

1- عمر بقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص 112.

ب- مفارقة التضاد الموازي:

يتميز هذا النوع من المفارقة بتنظيم التراكيب الضدية وتوزيعها بصورة متتابعة تكسب الأسطر الشعرية «المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه»[1]، كما يسهم الإيقاع الناتج عن توازي الجمل الشعرية المتضادة في تعميق الإحساس بالمفارقة، فمن قصيدة "أول البوح" لعبد الله العشي نقرأ هذا الجزء:[2]

أوقفتني في البوح يا مولاتي

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني،

وبحت عن غوامض العبارة

قامت بنية المفارقة في هذا الجزء على توتر شديد كشفت عنه سلسلة من الثنائيات الضدية: (قبضتني ≠ بسطتني)، (طويتني ≠ نشرتني)، (أخفيتني ≠ أظهرتني)، ومن خلالها أظهر الشاعر كيف تم هذا البوح الصوفي المستحيل، فالمفارقة «بنية تنهض على الثنائية، وقد تنشأ هذه الثنائية بفعل التعارض القائم في بنيتها الداخلية وتعارضاتها الصياغية والأسلوبية، وهي ناتجة عن تصادم وتعارض في الأفكار والمواقف، وهو الغالب على التجارب الصوفية»[3].

إن هذا التعارض الذي يبرز في الأضداد المتوازية ينعكس أثره الإيجابي على المتلقي، فالأضداد تعرض أمام ناضريه بطريقة انسيابية متلاحقة ومنسجمة إيقاعيا، بحيث أن هذا الانتقال الدوري المنتظم من الضد إلى الضد أصبح ضابطا إيقاعيا هاما يدفع

1- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 83.

2- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 05.

3- محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ص 95.

المتلقي إلى ملاحقة ذلك التوتر الدلالي بحثا عن انفراج له، وثمة تكمن شعرية هذه المفارقة.

ومثل هذه المفارقة نجده أيضا عند عثمان لوصيف في قوله: [1]

رأيت النار ماء
والماء نارا
رأيت كيف تتقاطع الأرض بالسماء
والسماء بالأرض
رشق... ففتق
فتق.. فرتق
رأيت كيف تتجاور العناصر
ثم تتنافر

فالمقطع الشعري يقوم على تناقض صارخ إلى حد الاستحالة، لولا النزعة الصوفية التي تحكمه، والتي تجيز مثل هذا التناقض لتعبيرها عن عالم مغاير لعالم الناس. وقد استند الشاعر في بناء مفارقته على التقابلات الضدية التي ساقها بصورة متوازية ليرفع من وتيرة إيقاع النص الشعري، وبذلك يتضاعف تفاعل المتلقي مع هذه المفارقة حين يقف على حلم الشاعر الصوفي المناقض للواقع، والذي اتضحت معالمه من خلال المجاورة بين هذه السلسلة من التضادات: (رأيت النار ماء ≠ والماء نار)، (تتقاطع الأرض بالسماء ≠ والسماء بالأرض)، (رتق ≠ فتق)، (فتق ≠ رتق).

1- عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، 1999، ص ص 64، 65.

ج- مفارقة المفاجأة:

أساس هذه المفارقة «مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به»[1]، فيأتي على غير مألوف العادة، وعلى نقيض المتوقع، وغالبا ما ترد نهاية الموقف مخالفة لبدايته، فتفاجئ المتلقي وتصدمه.

ومن أمثلة هذا النوع في الشعر الجزائري المعاصر، قول لخضر فلوس من قصيدة "رقية": [2]

تربع موكبها الملكي على قمة تتلألأ

وانبجس الأفق بالنار.. والماء

فاعتلت القوم مثل السكينهْ

واخجلتاه

رقية تصنع فوق الجبال طعام القرى

والرجال على عتبات البيوت جلوس!!

تجلت بنية المفاجأة في السطرين الأخيرين من المقطع الشعري، حيث أخبر الشاعر أن هذه المرأة المسماة رقية تصنع طعام القرى (الضيافة) في أعالي الجبال، والمألوف أن يصنع الطعام في البيوت، وأردف مخبرا أنها حين كانت تقوم بهذا الصنيع، كان الرجال جلوسا على عتبات البيوت، وهنا تبلغ مفارقة المفاجأة ذروتها، حيث يتبادر السؤال إلى ذهن المتلقي: لماذا بقي الرجال في البيوت في الوقت الذي صعدت فيه هذه المرأة إلى قمة الجبل؟ وبهذا الموقف غير المتوقع الذي يخالف حقيقة الواقع يكون الشاعر قد أحدث المفاجأة في نفس المتلقي.

1- سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المؤتمر القومي للنشر، الأردن، ط01، 1999، ص 28.

2- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 51.

ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة أيضا، ما نجده في قول عثمان لوصيف: [1]

كيف لي أن أسقط

بين يديك

وأبكي مثل نبي مثخن بالذنوب؟

كيف لي أن أتحد بك

أمزج رمالي برمالك؟

إن عبارة (نبي مثخن بالذنوب) الواردة في السطر الثالث هي التي فاجأت المتلقي، وأوجدت المفارقة في النص لمخالفتها حقيقة الواقع، فالمتلقي لا يتصور أبدا أن يكون الأنبياء مذنبين وهم رمز الاستقامة، لذلك كانت تلك العبارة صادمة له، بدلالتها المغايرة للموقف المتوقع.

وفي قول عثمان لوصيف أيضا: [2]

الآن تعلمت كيف أطير

وألمس الحفيف الأزرق من سدرة المبتدأ

شلالات من المرايا تتدفق على جبهتي

وأنهار من المعاني تنساب تحت سريري

الطافي فوق أمواجك

نجده قد استفاد من كثافة اللغة الصوفية ودلالتها الإشارية، ليخلق هذه المفارقة حين أنهى العبارة الواردة في السطر الثاني (... من سدرة المبتدأ) بالنقيض الذي لا يتوقعه المتلقي، فالعروج الذي يحلم به الصوفيون يكون إلى سدرة المنتهى التي انتهى إليها نبيّنا الكريم في رحلة الإسراء والمعراج، لكن الشاعر قد راوغ القارئ لغويا حين قال (سدرة

1- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص 140.

2- المصدر نفسه، ص 148.

المبتدأ)، ليدفعه إلى رحلة بحث شاقة ومضنية عن المعنى المقصود عبر أعماق هذا النص وضمن نسيجه اللغوي بمختلف بنياته، وذلك بالربط بين المعنى السطحي للفظ ومعناه الغائص في الأعماق. وهذا ما يؤكد حقيقة أن «المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وبهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع»[1] لتأويل النص وإنتاج الدلالة، وهل يستطيع القراء أن يجتمعوا حول دلالة واحدة لعبارة (سدرة المبتدأ)؟

د- مفارقة السخرية:

هي نوع من التعبير الهزلي الذي يتضمن في داخله الإدانة والاحتقار، يلجأ إليه الشاعر للإبانة عن موقفه من الواقع المرفوض سياسيا واجتماعيا وأخلاقيا، ذلك أنه «عندما تفشل كل وسائل الإقناع وتستهلك الحجج، تظل المفارقة هي الطريق المفتوح أمام الاختيار»[2].

وتتطلب المفارقة الساخرة من الشاعر أن تكون له القدرة على التقاط المواقف المدهشة وتصوير المشاهد المضحكة من خلال تتبع حركة الأفراد في الواقع، فهي تبنى على «حركة عضوية أو حركة جسمية عامة تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية»[3].

ويعد سليمان جوادي من الشعراء الجزائريين القلائل الذين يميلون إلى توظيف المفارقة الساخرة للتعبير عن مواقفهم من الحياة، ففي ديوانه (يوميات متسكع محظوظ) الذي لا يخلو عنوان من سخرية لاذعة، نقف على هذه المفارقة الساخرة: [4]

وأنا ضخم..

ضخم..

1- ناصر شيانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 46.

2- سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي، ص 144.

3- محمد العبد: المفارقة القرآنية، ص 145.

4- سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص 17.

ضخم

مثل الحشرة

فنهاية هذه الأسطر الشعرية تسوق للمتلقي مفاجأة ساخرة انقلبت فيها الصورة من التضخم المغرب إلى التقزّم المضحك، وخلالها برزت قدرة الشاعر على التصوير الساخر باعتماد تقنية التشبيه.

ومن مفارقاته الساخرة أيضا، قوله من قصيدة "مدينتي والعالم بخير": [1]

عباءة لصاحبي

لها وجوهٌ أربعهْ

مثل الفصول الأربعهْ

وصاحبي...

يساره يخاف من يمينه

يمينه يخاف من يساره

وصاحبي

يستقبح اليمين واليسار

والإمام والوراء والرسائل المنزلهْ

وصاحبي يحمل في أعماقه مكتبة ومزبلهْ...

إن صورة المفارقة في هذا المقطع الشعري منتزعة من متعدد، حتى لنكاد نقف على مفارقة لا تخلو من سخرية في كل سطر منه، وعندما نجمع هذه الصور الجزئية نحصل على الصورة الكلية التي تقدم للقارئ نموذج الإنسان الانتهازي في العصر الحديث.

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص ص 39، 40.

وكذلك دفعت العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر في التسعينيات، بعض الشعراء إلى اعتماد أسلوب المفارقة الساخرة لكسر حدة الواقع الصعب الذي مرت به البلاد، وذاقوا هم مرارته. من بين هؤلاء الشعراء، عز الدين ميهوبي الذي عج ديوانه "ملصقات" بهذا النوع من المفارقة الساخرة التي رصد الشاعر خلالها تحولات المجتمع الجزائري في ظل التعددية السياسية التي شهدها في مطلع هذه المرحلة بعد أن خلع فجأة، رداء الأحادية.

من هذه التحولات التي برزت في شكل سلوكات مثيرة للسخرية، أن يتفنن المرء في تأسيس الأحزاب السياسية المجهرية التي سرعان ما تختفي وكأنها فقاعات هوائية ما أن ترتفع حتى تنفلق. لخص ميهوبي هذه المفارقة الساخرة في هذه الملصقة الشعرية:[1]

قال: لا شغل لدي

كل ما بين يدي

ألف حزب..

طلعت من ساعديْ

هـ- مفارقة التعجب:

هي تلك المفارقة التي تبنى على تصوير أمر لا يصدق، يؤدي سماعه إلى إثارة دهشة المتلقي وتعجبه مما يحدث، لأنه لا يتوقع حدوثه أصلا لاستحالة، أو لتناقضه، أو لمخالفته مألوف الواقع. ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة الخارقة للمألوف، قول عز الدين ميهوبي: [2]

ذات سبت..

أنشدت "زينب" في موكب أطفال

الحواري "قسما"

سمعت في آخر الشارع طفلا أخرس

الصوت يغني "فاشهدوا"

إن الذي يثير التعجب في هذه المفارقة أن تسمع طفلا أخرس يردد نشيد (قسما)، وهو لا يتكلم أصلا لعجزه عن النطق.

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 65.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 40.

ومن مفارقات التعجب كذلك، ما نجده في قول عمر أزراج: [1]

أيتها المرأة التي تختصر المدى

وتلبس الظل موسيقى الروح فيزهو الصدى

اهدئي.. فأنا لست عائدا إلى الزمن الذي

لم يشرق غدا

تمت المفارقة في السطرين الأخيرين من هذا المقطع الشعري في عبارة (فأنا لست عائدا إلى الزمن الذي / لم يشرق غدا) التي بنيت عناصرها على التناقض الدلالي بين الماضي والمستقبل، فالعودة في الزمن تقتضي الرجوع إلى الماضي منه، لكن عمر أزراج ارتد بهذه العودة إلى المستقبل مخالفا الواقع. فالزمن الذي سيعود إليه كما صرح (لم يشرق غدا)، وهنا تبرز المفارقة ومعها الاستحالة التي تثير دهشة المتلقي وتعجبه.

كما تبرز مفارقة التعجب في قول حسين زيدان: [2]

عشرون نحن.. واجتمعنا في ظروف لا ترى..

الأمر شورى بيننا.. فمن يخون يا ترى!

جميعهم ضدي – عدا واحد–

إذن.. أنا القائدْ!

تكمن غرابة هذه المفارقة المثيرة للدهشة والتعجب في أن تنقلب الأقلية على الأغلبية، وأن يغلب الواحد العشرين. إنه أمر مخالف لحقيقة الواقع العام، وبهذا التناقض الذي يحمله فهو يصدم المتلقي ويكسر أفق التوقع لديه، فلا يملك أمامه سوى التعجب.

و– مفارقة التقابل:

تبنى هذه المفارقة على الجمع بين موقفين متضادين يناقض أحدهما الآخر، وغايتها فضح الواقع وتعريته بتقديم صورته الحقيقية بين يدي المتلقي، ولئن كانت صورة هذه المفارقة صادمة له، فإنها توجهه إلى معرفة الحقيقة، وذلك ما تصبو المفارقة للوصول إليه. وكمثال على هذا النوع من المفارقة نسوق قول عز الدين ميهوبي: [3]

1– عمر أزراج: العودة إلى ثيزي راشد، ص ص 97، 98.

2– حسين زيدان، فضاء لموسم الإصرار، ص 44.

3– عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 59.

استحي

أن أمد يدي ليد صافحتني

صباحا وعند المساء..

ذبحتني

فالتقابل صريح في هذا المقطع الشعري بين موقفين متناقضين دلاليا، هما مصافحة السلام صباحا وذبح الغدر مساء، إنه تناقض صريح في سلوك فئة من الناس، بحيث يثير دهشة المتلقي ويدفعه إلى التفكير في أسبابه.

1-3-2- المفارقة الدرامية:

على عكس المفارقة اللفظية التي ترتكز أساسا على اللغة المنزاحة التي تخترق المعيار اللغوي لإنتاج الدلالة المغايرة للمألوف، فإن المفارقة الدرامية تقوم على «تصوير حالة أو حدث أو تبيين موقف ما، يمكن من خلال إدراك أبعاد كل منها أن يُرى فيها وجه المفارقة»[1]. ويهدف الشاعر من خلال هذا النوع من المفارقة إلى «تأسيس موقف معين من الوجود، أو يسعى إلى المشاركة في التعبير عن أوجه الحياة والمجتمع بحسب رؤاه الخاصة وثقافته»[2]. إنه يهدف إلى مشاركة قرائه المعنى والفهم المشترك للموضوع في ظل واقع لا يخلو من مفارقة.

أ- صورها:

ومن صور المفارقة الدرامية في الشعر الجزائري المعاصر:

- مفارقة الموقف:

هي المفارقة الناتجة عن موقف ما، ولئن ارتبطت بالحدث الذي يعكسه السياق المنتج لها، فذلك لا يعني بالضرورة وجود شخصيات تقوم بالحدث الذي يعكس المفارقة،

1- دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ص 78، 79.

2- حسن غانم فصالة: أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 10، كانون الثاني، 2013، ص

إنها نتاج أحداث ضمن سياق عام يتفطن المتلقي من خلاله إلى وجود المفارقة، ولارتباطها بالحدث، فهي «تميل إلى أن تكون ذات صفة كوميدية أو مأساوية أو فلسفية»[1]، بحسب الموقف.

وتتميز مفارقة الموقف بتداخل الأصوات، حيث يبني الشاعر نفسه بطريقة تتعدد فيها الأصوات المركبة في صورة: (أنا / أنت) أو (أنا/ الآخر)، التي غالبا ما يؤدي التداخل بينها إلى نشوء مفارقة الموقف. ففي قصيدة (كان يا ما كان في جلسة مغلقة) ، يقيم سليمان جوادي خطابا حواريا مع الآخر الذي يمثل حسب سياق النص، السلطة، فتبرز المفارقة من خلال الاستسلام الكلي للأنا (صوت الشاعر) أما المخاطب (أنت) أي صوت السلطة، حيث يبسط الشاعر الحدث في شكل اعتراف من قبل الأنا، الضعيف على غير حقيقة ما جرى في واقعه (جلسة المساءلة السرية). وهنا تبرز المفارقة صارخة وصادمة للمتلقي الذي سيقف على واقع مغاير تماما لما كان يتوقعه. يقول جوادي في المقطع الأول من القصيدة: [2]

أقسم يا سيدي إنني لن أقول الذي قد رأيت

وأقسم أني أقول الذي ما رأيت

وأشهد إني طربت طربت

لما قد رأيت

واذكر إني...

بكيت بكيت

وأحزنني ما رأيت

1- دي. سي مويك: المفارقة وصفاتها، ص 20.

2- سليمان جوادي: قصائد الحزن وأخرى للحزن أيضا، ص ص 45، 46.

ويقول في المقطع الثاني من القصيدة ذاتها وهو يسترسل في اعترافه الزائف الذي أرغم عليه، كاشفا الوجه الدرامي للواقع الذي يحياه، والذي لا يخلو من مفارقة: [1]

سيدي...

أقسم الآن أني لم أرتكب أي ذنب

سوى أني قد حضرت إلى جلسة مغلقة

إذ دخلت حذاء يفاخر بي أحد الزعماء

وقطعة خزّ يّزين بها عنقه

جُننت أيا سيدي

فبكيت ضحكت

ضحكت بكيت

ولكنّني سوف أنكر أني رأيت الذي قد رأيت

وأشهد أني رأيت الذي ما رأيت

تكمن مفارقة الموقف الذي تضمنها المقطعان الشعريان، في أن الجلسات المغلقة التي تتم فيها المساءلة المصحوبة بالترهيب تدفع المتهم ممثلا بـــ (الأنا) الوارد في النص، إلى تغيير أقواله مرغما لما يوافق موقف المخاطب (الآخر= السلطة) ،كل ذلك يصوره جوادي بطريقة درامية ساخرة تعكس هوان الأنا وضعف حاله في هذه الغرف المغلقة التي أصبحت جزءا من الواقع العميق الذي سيفاجئ كشفه المتلقي ويصدمه.

- مفارقة الحكاية:

إن عبارة المفارقة الدرامية تحيل القارئ مباشرة على القصة الدرامية، وإن كانت هذه حقيقة، فذلك لا يعني اقتصار هذا النوع من المفارقة على الفن القصصي دون

1- المصدر السابق، ص ص 87، 48.

سواه، فقد تميز الأدب الحداثي بكسر الحدود بين أجناسه، لينفتح بعضها على البعض الآخر مستفيدا من بعض خصائصه، فاستفاد الشعر من عنصري السرد والحوار المرتبطين بالقصة، حيث عمد بعض الشعراء إلى الكتابة بأسلوب قصصي مستغلا «كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يحسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملموس»[1]، كما استفاد من طرائق التعبير الدرامي التي تتعدد فيها الأصوات وتتقابل المواقف، وذلك ما أدى إلى «تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية، ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تمثل القصيدة الدرامية»[2]، إن هذا التوظيف قد أسهم في بناء المفارقة الدرامية ذات الطابع القصصي، وذلك بالاستفادة من المواقف المتقابلة بين أحداث القصة، وهو ما يزيدها إثارة وتشويقا[3].

وجدت المفارقة القصصية طريقها إلى قصيدة الشعر الحداثي الجزائري، خاصة في القصائد التي تنزع في بنائها إلى الطول، فتتعدد مقاطعها مما يفسح المجال واسعا أمام الشاعر ليبسط الحدث الحكائي بما يحمله من مفارقة. نجد هذا النوع من القصائد في ديوان "العودة إلى ثيزي راشد" لعمر أزراج، فهي قصائد تعكس موقف الشاعر من الحياة، وتبرز رؤيته الرافضة لما يحمله الواقع من تناقض، نقرأ من هذه القصائد: "صليحة، ثيزي راشد، الجميلة تقتل الوحش، الوصية، الهبوط إلى القصبة".

وبوقوفنا عند القصيدة الأخيرة "الهبوط إلى القصبة" وجدناها تتضمن موقفين متناقضين: الأول يمثل الحلم الهارب المتفلت الذي يصعب القبض عليه، إنه حلم المغترب الذي يهدده حنين العودة إلى وطنه ليحتضنه وينعم بدفئه، ويملأ عينيه بصوره الجميلة، وأما الثاني فهو صورة واقع الاغتراب المؤلم الذي يدفع إلى التشرد ليلا في الشوارع، مع الخوف من ملاحقة رجال الأمن ومضايقتهم المقصودة لهذا الغريب، وما يصاحب ذلك من الوقوف على مشاهد اللصوص، والمختلين عقليا وهم يخترقون صمت المدينة النائمة، وعذاب العمل الشاق نهارا في مصانع الحديد وما يصاحبه من الوقوف الطويل المضني

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط05، 1994، ص 242.

2- المرجع نفسه، ص 242.

3- حسن غانم فضالة: أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، ص 266.

أمام لهيب النار الحارق، وما إلى ذلك من صور مؤلمة حزينة تدفع إلى السؤال: لماذا إذاً، الاغتراب؟ وهنا تبرز المفارقة.

يقول عمر أزراج في بداية قصيدته: [1]

أصير مدينة

ولا شيء يرحمني – لا النعاس، ولا الشجر المرتعش

يعيش بداخل عينيّ، يا شجر الحلم أورق

على جبهتي، وتألق

كواكب ورد

تشعب.

على جسدي وشم مقهى

وبحر بعيد!.

أسير وحيد

ولا شيء يرحمني . لا النعاس. ولا الشجر المستريح

يمد جناح الرضا في مدينة قلبي الرهيبة

وحين أرى الدركيّ

أفتش عن وطني في المزابل

وأصرخ... أصرخ.. أصرخ

ويهجرني وجه فأراه

يتيما على الأضرحة

1- عمر أزراج: العودة إلى ثيزي راشد، ص ص 57، 58.

ينكس رايتنا المطرقهْ

ويهرب صوتي

وفيّ يصير دروبا.. صفوف نخيل

فأحلب ضرع المسافات يا وطني القصبهْ

وآتي إليك

كذلك يتجه سليمان جوّادي إلى كتابة القصيدة القصصية الدرامية لأنها توافق نظرته للحياة، فغالبا ما كان موقفه رافضا للواقع المعيش. هذه الثورة تنفجر سردا قصصيا لا يخلو من مفارقة في كثير من قصائد ديوانه "قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا"، ومنها قصيدة "مقاطع مفككة من رحلة الضياع" التي يقول في مقطعها السادس: [1]

محطتنا الجهوية تدرك أن المذيع مذيع

ولكنه اليوم فلسف كل الأمور

فقال الذي كان يخفيه في صدره

ليت أنّ محطتنا الجهوية

ما بثت اليوم تهريجها

سادتي أعلن اليوم أن سميرا

يفتش في سلة المهملات

عن العطف والحب والانتماء

وأعلن أن الضباب ضباب

وأن السراب سراب

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص ص 109، 110.

وأن السماء وإن أمطرت

ذهبا فهي للأغنياء

وإنّ وإنّ وإنّ....

وقبل انتهاء اعترافاته قُطع البثّ

هذا يا سادتي خلل خارج عن نطاق محطتنا الجهوية....

إن هذه القصيدة التي يشي عنوانها بموقف الشاعر الرافض للواقع المسيء لفئة من أبناء مجتمعه في غياب عدالة اجتماعية، تعكس مفارقة صارخة في وطن الشاعر، فمن خلال سرده القصصي تتبلور هذه الفكرة الرافضة في تقابل موقفين: الأول زائف يمثل الواقع المفروض، وتمثله المحطة الجهوية الساهرة على ترويج سياستها المرسومة، بما تبثه من أخبار لا تعكس حقيقة الواقع ولا تنقل ملامحه للسامعين، حتى تضمن لنفسها الاستمرار، والثاني رافض لهذا الواقع لكنه مستتر وخفي، لا يكاد يبرز لشدة محاصرته ولخطورته على أصحابه والمحطة ذاتها صورته ماثلة في شخص (سمير) رمز الفرد البائس، ويمثله صوت المذيع الذي صرّح في بث مباشر بما يؤمن به، على الرغم من مخالفته سياسة المحطة التي يعمل فيها، ما اضطرها إلى قطع البث لكي لا تنتشر الحقيقة، ومن ثمّ يستمر التعتيم على ذلك الواقع المأساوي.

ولئن كان موقف مسؤولي المحطة مثيرا للسخرية بمحاولة تغطية ما لا يُغطّى، فإنه من جهة ثانية يكشف عبر تنامي الحدث، حجم المفارقة التي انسحبت ظلالها على الواقع.

هذه المفارقة القصصية الدرامية يقف عليها القارئ من خلال إدراكه للتناقض الرهيب بين الفعل ورد الفعل وما صاحب ذلك من انتقال مفاجئ من مستوى دلالي إلى مستوى دلالي آخر مخالف له.

وقد تبين من خلال النصوص الشعرية السابقة التي أخضعناها للفحص والتحليل، مدى حضور المفارقة اللافت في الشعر الجزائري المعاصر، باعتبارها واحدة من طرائق التعبير التي انتهجها الشعراء الجزائريون الحداثيون في بناء قصائدهم، فمكنتهم من التعبير بحرية عن رؤاهم وأفكارهم وعواطفهم ومواقفهم من الحياة بمختلف تجلياتها السياسية

والاجتماعية، إنها خولت لهم تمرير خطاباتهم المعبرة عن تلك الرؤى والمواقف، عبر دلالاتها البعيدة والعميقة دون أن يقعوا في الحرج.

وتجلت المفارقة في النص الشعري الجزائري الحداثي بمختلف أشكالها وأنواعها وصورها من لفظية إلى درامية، بحسب أسلوب وطريقة التعبير اللذين يعتمدهما الشاعر، مع الإشارة إلى التفاوت الحاصل بين الشعراء في استخدام هذه الطريقة التعبيرية، فهي تندر عند أولئك الشعراء الذين يميلون إلى الأسلوب التقريري المباشر، وتحضر لدى الذين يميلون منهم إلى لغة الإيحاء.

وبرزت المفارقة اللفظية في صور كثيرة جدا، ابتداء بمفارقة التضاد وانتهاء إلى مفارقة التقابل، بينما اقتصرت المفارقة الدرامية على مفارقة الموقف والمفارقة القصصية أو الحكاية بحسب طبيعة التجربة الشعرية لدى هؤلاء الشعراء، والتي ما زالت تسلك طريقها حثيثا نحو التطور والنضج.

2- ظاهرة الغموض:

2-1- مفهوم الغموض:

انخرط الشاعر العربي المعاصر في تيار الحداثة الجارف، الذي يؤول من خلاله كل ثابت إلى متحول، فحاول أن يطبق قاعدة التجاوز على النص الشعري عروضيا ولغويا، فكما نجح عروضيا في إنتاج شكل جديد هو الشعر الحر أو شعر التفعيلة، كذلك نجح لغويا في تغيير ملامح اللغة التقليدية وتجاوزها حين كتب بلغة مجازية تعددت معها مدلولات الدال الواحد، ليتسع نطاق القراءة والتأويل وتصبح طريقة الصياغة الجديدة ظاهرة تعرف بالغموض. وقد انتبه إليها النقاد محاولين تحديد معالمها الوقوف على أسبابها وغاياتها، فذهب عز الدين إسماعيل إلى أن «الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل، فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرّد رغبة في إرضاء

ذواتهم عن طريق إغاضة متلقي الشعر بوضعه في إطار الطلاسم التي تعين على الفهم»[1].

2-2- الغموض في الشعر العربي القديم والحديث:

وظاهرة الغموض ليست جديدة في مسارات الشعر العربي، فقد رافقته في بعض عصوره الماضية خاصة في العصر العباسي الذي تطورت فيه هذه الظاهرة من الإبهام المرتبط بطريقة التعبير المصاحبة لصناعة البديع إلى الغموض المرتبط بطريقة التفكير، وذلك حين اقترن اسم الشاعر أبي تمام بهذه الظاهرة، فشاع أمره في الآفاق كما تشيع الأمثال، فهو «يكاد يكون الشاعر الوحيد الذي تسبب غموض شعره في إيجاد مكان لقضية الغموض في خريطة النقد العربي»[2]، وذلك حين سئل عن قصيدته التي مدح فيها عبد الله بن ظاهر، وكان مطلعها:

هُنّ عوادي يوسفَ وصواحبُه فعزما، فقد ما أدرك الثأرَ طالبُه

وكان السؤال «لم لا تقول ما يفهم؟»[3]، ونستنتج من السؤال أن صاحبه لم يفهم من القصيدة مراد الشاعر الذي كان غامضا في قوله الشعري، فاضطر إلى الاستيضاح.

هذا الغموض الذي انتقل بلغة الشعر في مطلع النصف الثاني من القرن الماضي، من أساليب التعبير التقليدية المألوفة إلى أساليب تعبيرية جديدة غير مألوفة، له كظاهرة في شعرنا المعاصر، أسبابه المرتبطة بخصوصية الشاعر انطلاقا من حالته النفسية، وقدراته الذهنية، وخلفياته المعرفية، والملابسات المصاحبة لتجربته الشعرية، وطبيعة علاقته المكانية والزمانية بالمتلقي، وذاك ما يجعل الغموض «خاصية في طبيعة التفكير الشعري،

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 162.

2- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط01، 2002، ص ص 19، 20.

3- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط02، 1972، ص 278.

وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري»[1]، أي أنه أعمق من أن يقف عند حدود البناء اللغوي أو ما يعرف بالجانب الشكلي للنص الشعري.

لم ينظر النقاد المحدثون إلى الغموض في الشعر الجديد كحادث عارض فيه، بسبب هذا الانتقال المغاير من شكل شعري إلى شكل آخر، ومن لغة شعرية تميل إلى التقرير والمباشرة إلى لغة أخرى تغرق في الإيحائية، وإنما نظروا إليه على أنه مقوم من مقوماته. وهو حسبهم «مصدر من أهم مصادر الإيحاء والجذب والتأثير فيه»[2]، لذلك راحوا يبحثون له عن أسباب يبررون بها شرعية وجوده، وذاك ما فعله عز الدين إسماعيل حين رأى الغموض في الشعر خاصية مرتبطة بطريقة التفكير وليس بطريقة التعبير، وأنه لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد صفة سلبية ترتبط بعدم قدرة الشاعر أن يبلغ إلى تمام الوضوح، كما أنه لا يرتبط بالشعر الجديد فقط، بل هو ميزة يشترك فيها قديم الشعر وجديده، إضافة إلى ذلك فهو يربطه بعمق التجربة، حيث كلما قلت تفصيلات الحالة الشعرية زاد تأثيرها في المتلقي. وهو يعلل ذلك بأن «كثرة التفصيلات لا تترك عملا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر»[3].

وإذا كان أغلب النقاد قد رأوا في الغموض مقوما أساسيا للشعر الحداثي، ومصدر ثراء للتجارب الشعرية، ووسيلة جذب للقراءة، فإن بعضا منهم، ممن تربت آذواقهم على سماع نتاج البلاغة المعيارية، وألفوا القصيدة التقليدية، لم يستسيغوا هذا الغموض، ومنهم إبراهيم السامرائي الذي لم يجد سببا –حسب اعتقاده– لوجود هذه الظاهرة في الشعر الجديد سوى الضعف اللغوي لدى الشعراء، فحسبه أن «جل هؤلاء لم يشقوا بصحبة الكلمة، ولم يعانوا كون المادة اللغوية وثيقة الصلة بنفوس أصحابها، لأنها تفصح عنهم، ولعلهم أدركوا هذا وأدركوا أن لا طاقة لهم بمعالجته (أي الشعر)، فاتجهوا إلى الإغماض،

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 164.

2- أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006، ص 83.

3- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 353.

وكان من ذلك أن تقرأ فلا تخرج من قراءتك بشيء، وإن جمهرة القرّاء غير متفقين على ما يكون لهم من قراءتهم»[1].

ومهما كانت مسافة الاختلاف إيجابا وسلبا حول الغموض، فإنه ترسخ سمة بارزة تميز شعرنا العربي المعاصر وملمحا من ملامح حداثته، ولعل الفضل في ذلك يعود إلى رواد الحداثة الشعرية العربية من أمثال أدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور، الذين اجتهدوا في إعادة ترتيب علاقات الألفاظ بعضها ببعض في نسيج لغوي تتحكم فيه التجربة الشعرية بعيدا عن التقليد والمجاراة، فهم «يفرغون الكلمة من شحنتها التراثية، ويملؤونها بشحنة جديدة تخرجها من الإطار العادي إلى إطار لم تتعود عليه الأذواق تماما»[2]، فتصبح أقرب إلى الإيحاء منها إلى الوضوح، وذلك ما يضاعف من فاعليتها الشعرية. هذه الحقيقة يؤكدها أدونيس حين يقول بأن: «القصيدة الحديثة خلق تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير»[3].

2-3- الغموض في الشعر الجزائري المعاصر:

هذا التحول عرفه الشعر الجزائري المعاصر أيضا، حيث يعد مسار التحديث الذي عرفه في مستهل النصف الثاني من القرن العشرين لحظة فارقة في تطور بناء القصيدة الجديدة، فكان لابد أن يتجاوز الشعراء طريقة التعبير التقليدية، ويبحثوا عن لغة شعرية جديدة تترجم تجاربهم الشعورية، وتعكس مواقفهم الشعرية، وتكشف عن رؤاهم الخاصة للحياة والعالم. من هذا المنطلق راحوا يتلمسون معالم هذه اللغة الجديدة التي تحقق لهم التجاوز عبر انفتاحهم على التجربة الشعرية العربية، ولما كان الشاعر يحاول من خلال الألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعري، أن ينقل لقرائه صورة عن تجربته الشعورية والعاطفية، فإنه لا يعمد إلى استخدام الألفاظ محدودة الدلالة التي توافق لغة التواصل اليومي، وإنما يستخدم من الألفاظ ما يناسب طريقة تفكيره المغايرة للتفكير

1- إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 2002، ص 21.

2-حمدي الشيخ: الحداثة في الأدب، ص 17.

3- أدونيس: زمن الشعر، ص 40.

العادي، وبذلك نجده يميل إلى اختراع الألفاظ وصور التعبير التي تشكل لغته الخاصة[1]، الأمر الذي يجعل لغته لغة منزاحة مفعمة بالإيحاء والغموض، يشقى القارئ للوقوف على دلالتها أحيانا.

أشار الشاعر عمر أزراج إلى أنه ينشد الغموض في شعره لبناء عالمه الخاص وترجمة رؤيته للحياة، لكنه يؤكد أن غموضه ليس مستغلقا، فالقارئ يستطيع أن يرى خلفه وضوحا صارخا إذا استطاع فكّ رموز قصيدته. يقول في ذلك: [2]

إن الغموض حديقتي

والسطح كرمتهم جميعا!..

لا شيء يمضي هكذا!.. فكوا الرموز تروا وضوحي صارخا

إن اللغة الشعرية التي عبّر بها شعراء الحداثة الجزائريون عن تجاربهم، لم تكن ذات مستوى فني واحد، فقد تفاوتت في درجة غموضها ونسبة إيحائها من شاعر إلى آخر، وذلك راجع إلى الاختلاف بينهم في أصالة الموهبة وعمق التجربة والتمكن اللغوي إلى جانب اختلاف الأجيال.

فمع جيل الرواد كانت درجة الانزياح اللغوي بسيطة، بحيث لم تختلف لغة هؤلاء الشعراء عن لغة الشعر التقليدي، ذلك أنه في هذه المرحلة المرافقة للثورة التحريرية غلب النص الشعري الثوري الذي تناسبه النبرة الخطابية المباشرة التي هدفها في الأساس رفع درجة حماسة المتلقي وتقوية حسه الوطني والثوري، فالخطاب الشعري في هذه المرحلة اضطلع برسالة توجيهية مرافقة لصوت الثورة التحريرية، لذلك لم يخل من النبرة التقريرية. نسوق مثالا لذلك، إحدى قصائد أبي القاسم سعد الله ذات الملمح الثوري، وهي بعنوان "خطى السنين"، يقول في المقطع الأول منها: [3]

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 165.

2- عمر أزراج: العودة إلى ثيزي راشد، ص 51.

3- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 159.

لتمضي السنون

أماسي انتحاب

وأيام حقد

مكشرة عاوية

ليالي مخضبة دامية

وآكام ذل وقيد

تحطم أجسامنا

معاولها لا تبالي

أصحرا تُصِب أم أضلاعنا

سواء لديها صخور الجبال

وحرية البائسين

وحظ الكلاب

ودمع الضعاف

وأثمن ما في الحياة

وأسقط ما في الحياة

فعلى الرغم من غلبة الأسلوب المباشر، فإن هذا النص الشعري لا يخلو من انزياح يحد من وطأة الوضوح الناتج عن التعبير المباشر، فنحن نقف على عبارات منزاحة توحي بحال الجزائريين خلال صراعهم مع الاستعمار، ومنها: (أيام حقد مكشرة عاوية، ليالي مخضبة، آكام ذل، معاولها لا تبالي..)، إضافة إلى شحن بعض الألفاظ بدلالات رمزية، فـــ (القيد) يرمز للاحتلال والحرمان من الحرية، و(المعاول) ترمز لآلة الدمار الاستعمارية، و(الليالي) ترمز للعهد الاستعماري المظلم. ولئن كانت العبارات المنزاحة

قليلة في هذا النص الشعري، فوجودها بهذه النسبة مؤشر إيجابي على التحول الذي بدأت اللغة الشعرية تعرفه مع ظهور قصيدة الشعر الحر في الجزائر.

وتمثل اللغة الشعرية في قصائد محمد الصالح باويه نموذجا متقدما بالنسبة لهذه المرحلة، حيث تتضاعف فيها درجة الإيحاء حتى توغل في الغموض، تاركة الوضوح خلفها، وكأن بينها وبينه أمد بعيد. فعلى الرغم من أن باويه كتب القصيدة الثورية على غرار شعراء هذه المرحلة وهي القصيدة التي ارتبطت عندهم بالنبرة الخطابية، إلا أنه خالفهم، فكانت له لغته الخاصة التي تغذيها تجربة عميقة وموهبة فذة، فأنتج نصا شعريا متفردا، فديوانه الشعري "أغنيات نضالية" الذي يشي عنوانه بمضامينه الثورية، يكشف عن لغة شعرية فيها خلق وابتكار، حتى ليصدق فيه قول أدونيس: «ويجتهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء يعبّر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة»[1]. هذه الطريقة الجديدة في الصياغة اللغوية نقف عليها في المقطع الشعري الآتي، والذي يقول فيه باويه: [2]

يا رفاقي يا رفاقي في الذرى، في السجن في القبر وفي
آلام جوعي
قهقه القيد برجلي يا رفاقي، حدقوا فالثأر
يجترّ ربوعي
أقسمت أمي بقيدي، بجروحي سوف لا تمسح
من عيني دموعي
أقسمت أن تمسح الرشاش والفأس بأحقاد
الجموع
أن أراها ضربة عذراء تغزو بسمة السفّاح

1- أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، ص 125.

2- محمد الصالح باويه: أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، ط02، 2008، ص 41.

في الحقل الخصيب

فعلى خلاف النموذج السابق، نجد هذا المقطع الشعري حافلا بعدد كبير من الرموز التي تعمل على تكثيف الدلالة وتعميق المعنى، وتضاعف من الفاعلية الشعرية، ومنها كلمة (أمي) فهي الرمز الرئيسي في النص الذي تتمحور حوله بقية الرموز والمضامين، ويقصد باويه بهذا الرمز الجزائر، ذلك الوطن السليب الذي أقسم الشعب على استرجاعه، وأما كلمة (رفاق) فترمز للمجاهدين الذين انتفضوا من أجل تحرير هذا الوطن، في حين ترمز كلمة (السّفاح) للاستعمار المجرم الذي لا يتوانى عن زهق أرواح الأبرياء وسفك دمائهم.

إضافة إلى هذه الرموز، تجلت اللغة المنزاحة في أكثر من عبارة بدت في علاقاتها الإسنادية ودلالتها المعنوية مفارقة للتعابير المألوفة، ومنها :(قهقه القيد برجلي، الثأر يجترّ ربوعي، تمسح الرشاش والفأس بأحقاد الجموع...)، وكلها عبارات تسهم من خلال ما تم فيها من خرق لغوي، في تكثيف معاني النص الشعري. ولم يكتف الشاعر بذلك، بل اجتهد في كسر علاقات التجاور التقليدية بين الألفاظ، ليكسر بذلك رتابة التعبير، فعلاقة التابعية بين النعت والمنعوت في قوله (ضربة عذراء) لم تعد علاقة شارحة توضح معنى المتعالقين وتقربه من القارئ، بل نراها أوغلت في الغموض المفضي إلى التأويل وتعدد القراءة، وتلك ميزة الشعر الحداثي؛ فغموض القصيدة الحداثية يفضي إلى تعدد القراءات واختلافها بحسب اجتهاد القارئ في فهمها واستنباط دلالاتها.

وليس هذا الاختلاف نقيصه تلحق بالنص الشعري، بقدر ما هي إشارة إلى أصالته وعمقه ونضجه الفني، فالنص الشعري الأصيل «ينقل إلى كثيرين معنى سطحيا واضحا ولو نسبيا، بينما يحتفظ للقليلين بمجموعة من الأعماق، وهذه الثنائية كانت وستظل سمة كل فن عظيم»[1].

هذا السّعي إلى إنتاج نص شعري يخفي أكثر مما يظهر، ويحتفظ بأسراره العميقة لأكثر القراء قدرة على التأويل، من خلال الكتابة بلغة تبتعد عن النمط التقليدي المألوف، والتّوغل في الإيحاء، بدأت معالمه تتضح تدريجيا في مسار القصيدة الحداثية الجزائرية

1- مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1965، ص 29.

مع جيل السبعينيات الذي عايش ظروفا مغايرة لظروف جيل الرواد، أتيح له معها أن يعيش تجارب شعرية عميقة، ويكتسب رؤيته فنية جديدة، وأن يطلع على تجارب الشعر العربي المعاصر، ليقف على ملامح لغة الشعر الحداثي، كل ذلك ساعد شعراء هذا الجيل على الانحراف بلغتهم الشعرية عن المعيار التقليدي، حيث صاغوا تجاربهم الشعورية في قصائد قوامها لغة حداثية إيحائية عالية الفاعلية والتأثير.

من هؤلاء الشعراء عبد العالي رزاقي الذي يقول في قصيدة "الإبحار عبر متاهة الصفر": [1]

أدور.. أدور

في خلجات أيامي الشقية.. والزمان

وفي مرايا الصمت.. والمنفى

وحيدا..

أرتمي..

في لجة الأحزان

في دوامة التخمين

في أيقونة التجوال

وحيدا..

في عقارب ساعة عمياء

اغتال الدقائق والثواني

أجر الحزن

أشرب وقع خطواتي

1- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 27.

ألم الصمت

أمضغه

وأبحر في عباب الصفر

تبدو لغة هذا المقطع الشعري في اختيارها مناسبة للحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، أي الاحساس بالفراغ القاتل، فبعبارات منزاحة عن المعيار اللغوي، استطاع رزاقي أن ينقل لنا إحساسه المضاعف بالكآبة والضياع لفقدانه الأمل في الحياة المنشودة، فهو يحيا بلا هدف ينتشله من دوامة الضياع التي عجز عن الخروج منها، وبذلك تضاعف إحساسه بالتفاهة. هذه التجربة نجح رزاقي في نقلها إلى القارئ من خلال اختيار كلمات مفتاحية تصف حالته تلك، فكانت أولاها كلمة (أدور) المكررة مرتين في السطر الشعري الأول من المقطع، والتي توحي بالتخبط العشوائي للشاعر في غياب رؤية واضحة لمسار حياته التي فقد البوصلة المحددة لمسار استقامتها. وأما الكلمة الثانية فهي (ساعة عمياء) الموحية ببطء حركة الزمن وضياع القدرة عند الشاعر على تمييزه، وذلك ما يضاعف من كآبته ويعمق إحساسه بالضياع.

ولإيجاد عبارة شعرية مغايرة للمألوف من خلال علاقتها الإبدالية واسعة الدلالة، انحرف رزاقي بعلاقة التابعية بين النعت والمنعوت من مدلولها المعياري الذي لا يتعدى وظيفة الشرح إلى علاقة جديدة تتعدد معها المدلولات من خلال تعدد أوجه القراءة والتأويل، نجد ذلك في عبارة (ساعة عمياء) الصادمة للقارئ بغموض دلالتها، الأمر ذاته من الانحراف نجده في التراكيب الإضافية التي جاءت في هذا النص موغلة في الإيحاء، خارقة للعلاقة المعيارية بين المضاف والمضاف إليه، والتي لا تتعدى التعريف والإبانة، لتدل على معان أخرى يختلف تحديدها بحسب زاوية نظر القارئ، ومن أمثلة هذه التراكيب الإضافية (مرايا الصمت، دوامة التخمين، أيقونة التجوال)، إضافة إلى ذلك اعتمد الشاعر مبدأ الخرق اللغوي، ليتجاوز الأسلوب التعبيري المباشر، فعبارات (أدور في خلجات أيامي، في دوامة التخمين، اغتيال الدقائق والثواني، أبحر في عباب البحر...)، كلها تعكس تطورا ملحوظا في لغة الشعر الحداثي الجزائري إبان هذه

المرحلة، إنها لغة تميل إلى الانزياح واستكشاف صيغ جديدة وإبدالات علائقية توسع من دائرة المدلولات.

هذا النضج الشعري الذي بدأت معالمه تظهر بوضوح حين اتسعت المسافة الفاصلة بين التعبير التقريري المباشر والتعبير الإيحائي المنزاح، نجده في محاولات خمري بحري الشعرية التي تضمنها ديوانه "ما ذنب المسمار يا خشبة"، وفيه يفاجئنا الشاعر باجتهاده اللغوي الخارق لرتابة المألوف انطلاقا من العنوان ذاته الذي يحمل مفارقة فيها أكثر من دلالة، وفي إحدى قصائده التي تصف معاناة المهاجرين الجزائريين الذين يشقون بعملهم المضني في مناجم فرنسا أملا في تغيير وجه واقعهم البائس، لكنه يزداد بؤسا وشقاء عندما تتضاعف المعاناة وتشتد وطأة الغربة ويحاصرهم الحنين، يقول خمري بحري: [1]

يئن القطار

يمر لفيف الأماني عجافا

يعانقه الاغتراب

وتصدأ كفّاه،

والوشم فحم

تمر السنون

يجيء الحنين

ويفتح للذكريات البعيدة؛

جسرا وبابا

ويشتاق صوتا بعيدا

يناديه "بابا"!...

1- خمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات آمال، الجزائر، 1981، ص 112.

ذراعاه خيط،

وعيناه حفرة

يكح.. يكح...

مناجم لوران "آه"...

لماذا تشحّ.. تشحّ؟!

فما يلاحظ على هذا النص الشعري أن مبدعه تجاوز النبرة الخطابية التي لطالما هيمنت على شعر ما قبل الحداثة، ففي تصويره لرحلة اغتراب المهاجرين الجزائريين تجاوز لغة الوصف الظاهر للأشياء الذي تضيق معه مسافة الدلالة حين تُسمّى الأشياء الموصوفة بمسمياتها الوضعية، وعلى عكس ذلك ونقيضه اتسمت لغته الواصفة بعمق الإيحاء وفيض الدلالات والرموز، إنها بحق «لغة تتجه في حركتها من يقين الحواس إلى الحلم وحدسية العقل الباطن، من الوضوح المباشر إلى ممارسة لعبة الظل والتمويه»[1]، وبذلك تنفتح على أكثر من دلالة. نقف على هذه اللغة في مثل هذه العبارات المنزاحة: (يئن القطار، يمر لفيف الأماني عجافا، يعانقه الاغتراب، تصدأ كفاه، يجيء الحنين...)، فكلها عبارات تنفتح على أكثر من قراءة وتأويل، لأنها توحي بأكثر من دلالة ومعنى، وأكثر من ذلك فهي تضفي على النص وهجا شعريا، وتكسبه جمالا فنيا، وبذلك فالغموض في الشعر ليس نقيصه تزري به على حد قول أدونيس «أن الغموض ليس بذاته نقصا، وأن الوضوح ليس بذاته كمالا، الغموض على العكس دليل غنى وعمق، ولو كان الغموض بذاته نقصا لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجته»[2].

وتبرز ظاهرة الغموض بصورة أقوى حضورا مع شعراء الثمانينيات والتسعينيات ومن جاء بعدهم، هؤلاء الشعراء الذين مثلوا المرحلة الأخيرة في مسار تحديث الشعر الجزائري، كان لهم من الأسباب ما مكنهم من تعميق تجاربهم وتكثيف لغتهم الشعرية، حيث اجتهدوا في بناء معاجم شعرية تكثر فيها الصيغ اللغوية الجديدة، وتتنوع فيها

1- شعيب أو غروز: اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة والمعاصرة (1917-1991)، ص 288.

2- أدونيس: زمن الشعر، ص 276.

علاقات الإبدال والتوزيع، إضافة إلى توظيف الرموز وأسطرة الأحداث والوقائع في النص الشعري.

إن القصيدة الشعرية التي أنتجت في هذه المرحلة، جاءت مترعة بخصوصياتها العاكسة لطبيعة المرحلة السياسية، فعبرت عن القلق والخوف من المستقبل المجهول ورفض سلطة الواقع الجديد الجائر، لذا كان لابد أن تغرق في الغموض لتكون في مستوى هذه الحمولة من الدلالات. تأكيدا لهذه الحقيقة يرى عز الدين ميهوبي، وهو أحد أبرز شعراء هذه المرحلة «أن الكتابات الأدبية التي ظهرت في التسعينات قد ميزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم والسوداوية والإغراق في الغموض والمجهول، إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالانتحار المبرمج... وأنها مليئة بالفجيعة ورافضة للسياسة، وتكشف عن مؤامرة غير واضحة، عن تشبّعها بالأسئلة التي تبقى معلقة إلى حين، لأن المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسي، وإنما بممارسات الإنسان»[1].

نشر عز الدين ميهوبي خلال هذه المرحلة مجموعة من الدواوين، منها "النخلة والمجداف"، و"اللعنة والغفران"، و"عولمة الحب عولمة النار"، و"كاليغو لا يرسم غرينيكا الرايس"، جاءت نصوصها الشعرية عاكسة لهذه الحالة النفسية المتأزمة بماحملته من هموم ومآسي المرحلة، ناقلة قلق المبدع؛ فقد عبّر في ديوان "اللعنة والغفران" عن خوفه من هذا الموت المجاني الذي يترصده كمبدع في كل أنحاء المدينة، يقف له خلف الجدران، ويتبعه عبر الشوارع، ويرقبه من وراء الشرفات، حتى غدت حياته صورة للقلق المتواصل، والصراع مع المجهول، فكل يوم يحياه هو ضرب من التأجيل المؤقت، فالموت الذي خيم على المدينة لن يخطئه، وسيهزمه في الأخير. يقول في ذلك: [2]

ربما أخطأني الموت سنهْ

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنهْ..

1- عز الدين ميهوبي يدعو إلى أدب يحمل ثقافة السلم والإخاء، جريدة النصر، بتاريخ 22 سبتمبر 1999.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 25.

ربما تطلع من نبض حروفي... سوسنهْ

أنا لا أملك شيئا غيركم...

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حكايا

محزنهْ

ربما أخطأني الموت..

فطارت من شفاهي لعنة البوم..

وطارت أحصنهْ

هذا القلق النفسي والخوف اليومي المتواصل في حياة الشاعر خلال هذه المرحلة التي عُرفت – سياسيا من خلال ما شهدته من أحداث دامية – بالعشرية السوداء، انعكس في مضامين قصائد ميهوبي وكذلك ارتسم في بنيتها اللغوية، فكان نصه الشعري حداثيا بامتياز يتكئ على الغموض لإنتاج هذه الدلالة، نورد مثالا لذلك قصيدة "الليل" التي يقول فيها: [1]

من ثقب الباب يجيء الليل

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

القبر المسني بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعة

1- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، منشورات دار أصالة للانتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط01، 2000، ص 17.

من ثقب الباب

يطل غراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون

الصمت جنون

فتنكسر الأجفان

"لا غالب إلا الموت!"

"لا لشيء سوى الغفران"

وصمت الليل فجيعة

إن أول علامة تحيل في هذا النص الشعري، على الغموض هو العنوان (الليل)، فهو رمز كثيف الدلالة والإيحاء، يخفي من المعاني أكثر مما يظهر؛ لأنه يرتبط بالزمن المبهم حيث يعبّر عن الامتداد والطول وعدم التحديد والانتهاء، ما يؤدي إلى الإحساس بثقله على النفس البشرية، كما يرتبط هذا الرمز بالحياة في مختلف مظاهرها الاجتماعية والسياسية التي تمثل فضاء حركة الإنسان، إذ كلما اعترى هذه الحياة طارئ ما انعكست صورته على نفسية هذا الإنسان، فأوغل في التجهم والسوداوية.

هذا العنوان بدلالاته المتشعبة انسحب على فضاء النص، فغدت مفردة (الليل) التي تكررت أربع مرات، كلمة مفتاحية مركزية فيه تتجمع حولها كل الدلالات الفرعية الأخرى، علما أن هذه الكلمة وردت مرتين مسبوقة بفعل المضارع (تجيء) للتعبير عن الترقب والانتظار المقرون بالخوف من هذا القادم غير المرغوب فيه، وارتبطت في الآخريين بالفجيعة التي هي نهاية الانتظار، وبذلك رسمت هذه الكلمة المفتاحية الجو العام للنص المعبر عن واقع ملؤه الخوف والقلق. وقد نجح الشاعر في اختيار معجم شعري معاضد لتلك الكلمة المفتاحية خادما لمضمون النص، ومن مفرداته (ثقب الباب، شوكة صبار سوداء، وحيدا، الخوف، الموبوء، غراب، الصمت، فجيعة)، هذه المفردات صاغها الشاعر في تراكيب منزاحة خارقة لنسق العبارة التقليدية المباشرة، يتجلى انزياح هذه

العبارات في استبدال علاقة التابعية بين النعت والمنعوت، ليغدو النعت بعد أن تجاوز وظيفة الشرح، أداة تمويه دلالي تضاعف من شحن النص بالغموض كما في (الفرح الموبوء) و(شوكة صبار سوداء).

كما عكس النص تمكن صاحبه من تقنيات القصيدة الحداثية وأساليبها التعبيرية، حيث استفاد من أسلوب التقديم والتأخير لإضفاء الغموض على نصه، ومن عباراته: (من ثقب الباب يجيء الليل، من نافذة الخوف المخبوء يأتي الفرج الموبوء)، ولمضاعفة الغموض وظف تقنية الرمز الأسطوري في مثل (عنقاء الموت تحط على شجر الليمون).

إن هذه اللغة الإيحائية ذات الكثافة الدلالية التي تحفل بها قصائد ميهوبي وأمثاله من شعراء هذه المرحلة، هو الذي جعل عبد الحميد شكيل، وهو شاعر أيضا، يرى يقينا أن النص الشعري الجزائري «قد تموقع بشكل جيد على مستوى المتن الإبداعي الجزائري، بل والعربي، ذلك يأتي من كون هذا النص بفرادته الكبيرة يحفر احتفاليته وطقسيته من الابستيمولوجية التي كانت جميعها نتيجة هذا الزخم المتراكم والصاعد من إحباط الذات في شرخها تراث الذات المفتوحة على تجربة غنية بدلالاتها ومرجعياتها التي تحيل على كون من التحولات، وانزياحها في درامية هذا الزمن الزاحف على أزهار البرواق وتويجات القرنفل»[1].

إن توجه شعراء هذه المرحلة للاستفادة من تقنيات القصيدة الحداثية وطاقات الطرائق التعبيرية في بناء نصوصهم الشعرية، بقدر ما جعل كتاباتهم توغل في الغموض، فإنه كشف عن مدى فهمهم الصحيح لحقيقة الشعر عامة، والنص والشعر الحداثي خاصة، فهو «نص لم يعد يكتب بالأذن وحدها، بل أصبحت تتداخل فيه كل الحواس»[2]، فكان طبيعيا، وقد تداخلت الحواس في إنتاج هذا النص، أن تتغير علاقات التجاور داخل النسيج اللغوي خارقة المعيار متجاوزة تقريرية اللغة التعبيرية، فلغة الشعر لغة خلق وابتكار، فلا ريب إذاً، أن ترتبط بالغموض الذي عده رومان جاكبسون سمة ملازمة للشعر حين قال:

1- عبد الحميد شكيل: ندوة أدبية، جريدة رسالة الأطلس، عدد 327، بتاريخ 08 إلى 14 جانفي 2001.

2- صبحي حديدي وآخرون: في الشعر العربي المعاصر، دورة أحمد المخاطب الأكاديمية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003، ص 36.

«وتكمن خصوصية لغة الشعر في أنها ليست لغة إبلاغية بقدر ما هي لغة منحرفة تتراوح من خط المألوف المتداول إلى خطوط مشتركة احتمالية»[1].

هذا الغموض كظاهرة مميزة للشعر الحداثي، لا يعكس ترفا فنيا عند الشعراء، بقدر ما يترجم مدى تفاعلهم الإيجابي مع مجريات الأحداث الواقعة وظروف الحياة المعقدة التي ولدت لديهم رؤية خاصة للحياة جعلتهم مختلفين عن الآخرين في طريقة القول. إنهم لا يعبّرون بل يبتكرون ويخلقون، وتلك هي ميزة اللغة الشعرية. «فمن خصائص اللغة الشعرية الحديثة أن تتفاعل أساليبها التعبيرية مع مضامينها الغامضة تفاعلا يحدث الحيرة والريبة والارتباك»[2].

هذه الحقيقة الشعرية نقف عليها من خلال هذا النموذج الثاني الذي نقتطفه من ديوان "يا هذه الأنثى" لعثمان لوصيف، وفيه يقول: [3]

تضرجي بأغنياتي

توشحي بالنار والإعصار

وانتظريني بعيدا على شاطئ الجنون

أيتها الغجرية الشاردة في متاهات القلب

المتراكضة على وميض التراويح الليلية

تضرجي بأغنياتي

وخذي تفاحة دمي المتأجج

باصطخاب البحار البدائية

وحين يسدل الليل وحشته الرمادية

1- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 51.

2- منصور قيسومة: حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط01، 2012، ص 66.

3- عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص ص 109، 110.

تعلقي بهذا الخيط المنزلق

من دمعتي المغتربة

إن حديث الشاعر الحداثي عن المرأة لم يعد رومانسيا حالما تذيبه كلماته الوصل وتحرقه عبارات الصد والهجران، فهذه اللغة غدت مُتجاوزة، لتفسح الطريقة للغة جديدة ترى صورة المرأة أكبر من أن تحتويها اللغة التعبيرية المألوفة، أو أن تحيط بها الأوصاف والتشبيهات التقليدية، فهذه المرأة ذات الصورة المميزة المتفلتة عن الإمساك بها، كان لزاما أن يخاطبها الشاعر الحداثي بلغة شفافة مثلها، يصعب القبض على دلالاتها دون اجتهاد، وتلك غاية الشعر الذي وجد ليؤثر في المتلقي، علما أن «التأثير يعني تغييرا في الاتجاه وتحولا في السلوك، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية، ويقنعه بها من ناحية أخرى، وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف»[1].

هذه الحقيقة وجدناها مرتسمة بوضوح في النص الشعري المسوق للتمثيل، فحين نقرأه يعترينا شوق لا يخلو من دهشة لمعرفة صورة هذه المرأة التي سكنت قصيدة عثمان لوصيف، ويزيد من هذه الدهشة أن الغوض لا يقف عند حد المضمون، بل يتعدّاه إلى اللغة المعبّرة عنه، والتي خرقت المعيار بارتكازها على تقنيات القصيدة الحديثة ابتداء بالتصوير الغرائبي المجنح الخيال الذي أضفى على النص ملمحا أسطوريا، ثم استعمال العبارات المنزاحة من مثل (تضرّجي بأغنياتي، توشّحي بالنار والإعصار، الشاردة في متاهات القلب، يسدل الليل وحشته الرمادية).

ويبدو الخرق جليا في العبارة الشعرية من خلال كسر نمطية علاقة التجاور التقليدية بين الألفاظ، ومنها تابعية النعب للمنعوت التي لم تعد شارحة فقط بل غدت من العناصر المثيرة للدهشة عند المتلقي، فهذه النعوت:(البحار البدائية، دمعتي المغتربة، وحشته الرمادية) نأت بالمعنى بعيدا، لتوغل في الإيحاء، ليس ذلك فقط، بل إن حضور

1- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 73.

الرمز في القصيدة من خلال عبارات (خذي تفاحة من دمي المتأجج)، أسهم هو أيضا في توسيع مساحة الغموض في النص. وبذلك يصبح من الخطأ البحث عن معنى واحد أو الوقوف عند قراءة واحدة للنص الشعري الحداثي الموغل في الغموض، لأن «الشاعر لو كانت لديه فكرة محددة واضحة المعالم يريد إيصالها إلى القارئ، لما لجأ إلى الشعر أسلوبا لنقلها، ولآثر عليه النثر الذي هو أكثر قدرة على تحديد المعاني والأفكار والمشاعر التي تنمو وتتنوع وتعمق بقدر ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص في قراءتها»[1].

2-3-1- أسباب غموض النص الشعري الجزائري:

إن البروز اللافت للغموض في الشعر المعاصر أصبح يدعو إلى التساؤل عن الدوافع والأسباب التي جعلت الشاعر الحداثي يقبل عليه بهذا النحو، فيخرج بالقصيدة من طابعها التقريري المباشر الذي لطالما حافظت عليه، إلى الإيحاء العميق الذي إن لم يربك القارئ ويصدمه، فهو يشوش ذهنه فالمعنى الشعري الذي لم يكن القارئ يجد صعوبة في تحديده، غدا مستغلقا أحيانا ومتفلتا أحيانا أخرى لتضمّن العبارة الشعرية أكثر من دلالة ومعنى، فبالإضافة إلى ارتباط النص الشعري بتجارب خاصة تعكس الحياة المعقدة التي يحياها بعض الشعراء، وكذا اختلاف رؤاهم الفنية باختلاف مرجعياتهم الفكرية والابتستيمولوجية، نجده أيضا يرتبط بتقنيات القصيدة الحداثية ويخضع لنسيج لغوي جديد يقوم بناؤه على الخرق المعياري.

أ- توظيف الرمز:

فمن تقنيات القصيدة التي يميل الشاعر الحداثي إلى توظيفها تقنية الرمز والأسطرة لما فيها من طاقات شعرية هائلة تسهم في تعميق معنى النص وتعدد دلالاته، فكان لهذه «الرموز والأساطير التي ولع بها شعراء الحركة الجديدة من الخمسينيات دخل كبير في غموض بعض القصائد حتى بعد الإشارة إلى طبيعة هذه الرموز في هوامش القصائد كما يفعل -على سبيل المثال- السياب والبياتي وسعدي يوسف»[2].

1- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط05، 2008، ص ص 35، 36.

2- محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1985، ص 61.

وتتجلى هذه الظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر بتفاوت، حيث يوظف البعض الآخر من أجل التوظيف فقط، فيغدو ضربا من الابتذال الذي يرهق النص الشعري ويشوش ذهن المتلقي. فمن أمثلة التوظيف الناجح للرمز، هذا المقطع الأول من قصيدة "المهدي" لعثمان لوصيف، وفيه يقول: [1]

مثلما

تنفضّ العنقاء

من تحت الرماد

حمحم المهدي... مشبوب الفؤاد

وانبرى

يرسل أنوار الهدى

بين الروابي والوهاد

كان... مثل السندباد

يجرح اليمّ

ويجتاح السواد

فالشاعر لم يستعمل في هذا المقطع، رمز (العنقاء، السندباد) منقطعا عن سياقه، بل أتى به مرتبطا ببعض هذا السياق الدلالي مستفيدا من طاقة التشبيه، ليشكل هذا التوظيف ثراء للنص.

ومن أمثلة التوظيف المبتذل الذي يجعل الرمز عبئا على النص وأداة منافرة بينه وبين القارئ، ما نجده في قول أحمد حمدي: [2]

أتحسس رأسي..

1- عثمان لوصيف: زنجبيل، ص ص 40، 41.

2- أحمد حمدي: انفجارات، ص 56.

ألمح شرطة عصر الموت وقوفا

في ساحات أثينا واسطانبول

وجه أنجيلا الحرّ..

في أقبية الموت أصفر

.. لوركا يحمل بين ضلوعه مدريد الخرساء

ويهرب...

زوربا اليوناني ما ارتدّ!

آه وُجِد المسكين ببيت ريفي مشنوق

في آخر لحظة

كيف يستطيع القارئ أن يقف على دلالة هذا الحشد الهائل من الرموز: (أنجيلا، لوركا، زوربا)، في مقطع شعري لا يتعدى عشرة أسطر دون أن يشقى في البحث؟ وقد لا يقف في الأخير على دلالات تشده. فهذا التوظيف قد يحوّل المتعة التي ينشدها القارئ إلى أرق أو قطيعة مع النص الشعري.

ومثال هذا التوظيف السلبي للرمز أيضا، نص "أحلام سيرة" لعبد العالي رزاقي، وإن كان غموضه أهون لاستعانة صاحبه بالهوامش لتفسير الرموز الواردة في نصّه، حتى يخفف من وطأة الصدمة على القارئ. يقول رزاقي في المقطع الثاني: [1]

«قنطورة

حملت لنا من غير إبراهيم

وابتسمت

فكانوا

1- عبد العالي رزاقي: أحلام سيرة، مجلة آمال 02، ص 29.

ستةً

هل كان هذا الوشم

في ساقيك

حين حملت

"يقشان"؟»

وما نستشفه من مثل هذه النماذج الشعرية أن أصحابها لا يرغبون في الاستفادة من طاقة الرمز الدلالية، وإنما يقصدون إليه قصدا بغية الظهور أمام القارئ بصورة الشاعر المثقف الملم بكل الحقائق والأخبار، والذي لا يشق له غبار. هذه الحقيقة عامة في الشعر العربي، وذلك ما أشار إليه عز الدين إسماعيل بقوله: «فبعض الشعراء يتصورون في حشدهم لهذه الرموز في شعرهم دليلا على اتساع ثقافتهم، وهم لذلك يبحثون وينقبون حتى يعثروا في التراث الإنساني على مزيد من هذه الرموز»[1]، وكان جديرا بهم أن يحسنوا توظيف الرموز المناسبة لمضامينهم الشعرية حتى لا يفقد نصهم وهجه الشعري، ومن ثمّ يتدنى إلى الغموض السلبي.

ب- الانـزياح اللغوي:

يعد الانزياح اللغوي سببا آخر من أسباب هذا الغموض في شعرنا الحداثي، فهو سمة بارزة في هذا الشعر، يخرق من خلاله الشاعر معيار اللغة المألوف بحثا عن معان جديدة يرى أن تحقيقها بالطرق المألوفة في صياغة التراكيب اللغوية أمر غير ممكن، لذلك يعمد إلى هذا الخرق لتحقيق ضالته المنشودة، وهذا ما جعل كثيرا من النقاد يعتبرون الانزياح «جوهر الإبداع بل أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي»[2]، لكن المبالغة في استخدامه قد تجعل العلاقة بين الدال والمدلول ضبابية لا تخلو من غموض.

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 185.

2- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2007، ص ص 186، 187.

نسوق لتوضيح ذلك هذا المقطع من قصيدة (تداعيات مدن السراب) لأحمد عبد الكريم، وفيه يقول:[1]

إلى م تذوب على راحتيك الشموس؟

دم الشمس فوق المرايا،

وهذا المدى الأرجواني يشعلك الآن بالأغنيات

وأنت تواعد هذي الطقوس مساء

وفي لحظة للحنين العتيّ

تلغّم جسر المسافة

تفلت من مدن للمرافي

ومن زمن للتجافي

لتأسر ظل الغزال

وتمسك بالقلب كل الضفاف

عيبر المباخر آت

ومملكة العبق البابلي على صهوة الشوق جاءت

ليجهض نبض القصيدة بالاعتراف.

ج- التقديم والتأخير:

كذلك نجد للتقديم والتأخير إسهاما ملحوظا في توسيع فضاء الغموض في النص الشعري الحداثي، فهو ضرب من الخرق يقدم التركيب اللغوي في صورة مغايرة لقواعد المعيار النحوي، إذ بعيدا عن الوظيفة الجمالية لهذا الأسلوب والتي ترفع من قيمة النص

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 99.

الفنية «بالكشف عن قيمته الدلالية والنفسية في العمل الأدبي»[1]، فإننا نلاحظ ما يحدثه هذا الخرق اللغوي، لنصبح أمام لعبة لتبادل المواقع قد تؤول بالمعنى إلى الغموض. نسوق لذلك مثالا المقطع الأخير من قصيدة "نداء" لفاتح علاق، وفيه يقول: [2]

«من ذاتها ستخرج الأشياء

تعانق الفضاء

من ثوبها ستخرج اللغة

لتسبح في الما»

– (عنق الزهرة مال على كبدي في بطن الحوت

هل يخرج اسمك من صدف

أم يقطر قلبك من توت؟

النار أنا

والماء أنا

والعالم ينهض من موتي!!)

هذا التقديم والتأخير الذي يتجاوز وظيفته الجمالية ليصبح أداة غموض في النص الشعري الحداثي الجزائري، نجده أيضا في المقطع الأول من قصيدة "هي في منطق الطير" لياسين بن عبيد، حيث يقول: [3]

في يدي جسدي

قادما من ضباب القصيد

1– يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 190.

2– فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 80.

3– ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 50.

شيعتني النسور

إلى معبد التيه ظمأى

فيا أبتي

إن صيحتها خنجر في الوريد

أول الحلم أنت

وآخره أنت

بينكما مشرعات عيوني لهاربة في الصعيد

حط فوق غدي قمر

زئبقي الصدى

ضمني واستفاض يطارده حجر

في يدي كنت

يغسلك العمر

يركبك البحر

د- الحذف:

ويعتري الغموض الشعر الجزائري المعاصر، كذلك بسبب ظاهرة الحذف التي استهوت الشاعر الحداثي، فمال إلى توظيفها مقدما للقارئ نصوصا شعرية تكثر فيها البياضات ونقاط الحذف بعد جمل غير منتهية المعنى، ليجد القارئ نفسه مرغما على التخمين كما أرغم من قبل على التأويل، وهو بصدد قراءة نص شعري لا يخلو من الحذف. ويعد عبد الله العشي من الشعراء الجزائريين الذين يجيدون توظيف تقنية الحذف

في نصوصه الشعرية ذات النزعة الصوفية، ففي قصيدة "تجاوب" من ديوانه الأول "مقام البوح"، نقف على هذا المقطع وفيه يقول: [1]

ها...

قد بلغت

.....

.....

وأمد عن بعد يدي

فتمد عن بعد ضياها

وأمد صوتي

فتمد لي من جنة الفردوس فاها...

هذا هو الفردوس

"يطوي البيد طي"

يا خالقي...

يا خالقي...

هذه المهارة في توظيف تقنية الحذف، نقف عليها أيضا في ديوانه الثاني (يطوف بالأسماء)، ففي المقطع الأول من إحدى قصائده، التي لا نعثر لها على عنوان[*]، يقول عبد الله عشي: [2]

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 14.

*- هذه القصيدة هي واحدة من مجموعة قصائد في الديوان قدم لها العشي بقوله: «هذه القصائد مقطوعة الرقاب رؤوسها على أكتافها، سطورها الأولى بدائل عن عناوينها» يطوف بالأسماء، ص 19.

2- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 28.

وحين أفقت

تفقدت ما قد رأيت

فلا كنت ثَمَّ أنا

ولا كنت أنت

تفرق ما بيننا

وانتهت قصة كنت فيها (...)

وكنت (....)

ويبرز الحذف أيضا، كتقنية مفجرة لينابيع الغموض في ديوان (فجر الندى) لناصر لوحيشي، وهذا مثال منه يبرز كيف يسهم الحذف في تسرب الغموض إلى النص الشعري، وهو المقطع الأول من قصيدة "حنانيك أماه" الذي هو كالآتي: [1]

لا تلم..

أنا غنيتها أول القول لحنا فريدا ولم،،

لم أعقّب،،

ولم ألتفت،،

هذه شمعة شاهدهْ،،

أغنيك يا نفحة في دمي

ترقبين خطاي

أغنيك يا لفظة في فمي،،

1- ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 49.

هـ- غياب الروابط الحرفية:

إذا كانت الروابط الحرفية من عناصر بناء العمل الأدبي التي تحقق له الترابط والاتساق بالربط بين وحداته اللغوية وعباراته الشعرية، فإن بعض الشعراء الحداثيين يحجمون عن استخدام هذه الروابط في نصوصهم الشعرية، وهم بهذا الإحجام الذي يخرق المعيار النحوي، إنما يسهمون في مضاعفة ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي. نسوق لذلك مثالا، المقطع الأول من قصيدة "آه يا عينيك" لعثمان لوصيف، يقول الشاعر:[1]

ما زلت أسافر في عينيك الرائعتين

ما زلت أسافر من مطلق إلى مطلق

في أبد الأباد

أسافر.. ولا أصل

أنا سندباد التيه

أنا سندباد الغواية

هل أحد قبلي

هام بفيروز عينيك الشفقيتين

هل أحد قبلي

جُن بالبحر في عينيك اللامتناهي

هل أحد قبلي

توضأ بالعشق وصلى لعينيك

آه.. يا عينيك!

آه.. يا عينيك!

1- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص ص 51، 52.

أميرتي العاشقة

يا سيدة الأميرات

يا زهرة الزهرات

سلام عليك يوم ولدت

سلام عليك يوم عشقت

سلام عليك يوم خلقتني خلقا جديدا

وجعلت مني إنسانا آخر

اشتمل هذا المقطع الشعري على ثلاثة وعشرين سطرا، لم يرد الربط الحرفي إلا في السطر الأخير منها، حيث استعمل الشاعر حرف العطف (الواو) ليربط العبارة الأخيرة بما قبلها، وعدا ذلك انعدمت هذه الروابط تماما في بقية الأسطر، حيث استعاض الشاعر عنها بتكرار بدايات بعض العبارات، لكن ذلك لم يمنع من بروز التفكك بين العبارات الشعرية مما أفضى إلى غموض المعنى.

كما تبرز هذه الظاهرة أيضا عند ياسين بن عبيد، الذي كان زهده في استعمال حروف الربط بين العبارات سببا في غموض نصه الشعري، ففي المقطع الأخير من قصيدته "هي في منطق الطير"، وقفنا على حرف ربط وحيد هو (الواو) تكرر مرتين فقط على امتداد أربعة عشر سطرا شعريا. يقول الشاعر:[1]

كل هذا الغناء لمن؟

وعصافيرك الخضر

سيّجها الطُّهر

أسرجها الليل كوكبة غادية؟!

1- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص ص 54، 55.

نفضت نار هذي الثلوج..

على قلبها

أضرمتها الفصول السبيّة

فيّ اختفت زفرة حامية!

خفقت... فوقها ظلها

تحتها ظلها

خلفها ظلها

والأمام هي في منطق الطير

آخر من يحتسي نجمة في الظلام!!

هذه الظاهرة وجدت طريقها كذلك إلى ديوان "طواحين العبث" لأحمد شنة، حيث تنعدم الروابط الحرفية في مقاطع كاملة منه بما يضاعف من غموضه كنص شعري، كما في هذا المقطع الذي يقول فيه الشاعر: [1]

تكلمْ

أنا منذ أن لامس الحب قلبي... انكسر

أراك كمن لا يرى غير أشباح بيت عتيق

أراك وحيدا.. ككل البشر

أنا لا أرى غير ما ترتضي أن أرى!...

أرى شاطئا من عقيق،

أرى شاعرا ينتحر،

1- أحمد شنه: طواحين العبق، ص 47.

أرى قبلة تختفي في الجفون،

أرى دمعة في حجر

أرى صوت طوفان نوح،

أرى ثورة... في الطريق

إن هذه النماذج الشعرية تبرز بوضوح كيف تنوع طرائق التجاوز في الشعر الحداثي، ومنها العزوف عن استخدام الروابط الحرفية التي بقدر ما أظهرت تفككا واضحا بين أسطر المقاطع وأجزاء النصوص الشعرية، أبانت كذلك عن مدى إسهامها في التأسيس لظاهرة الغموض في شعرنا المعاصر.

و- استعمال الضمير دون تحديد عائده:

من السمات البارزة في النص الشعري الحداثي كذلك، والتي تسهم في توليد الغموض، اشتمال هذا النص على ضمائر غير محددة العائد، فالشاعر يستخدم الضمير في نصه الشعري، دون أن يشير إلى عائده الذي يفترض أن يكون اسما ظاهرا سابقا له، وذلك ما يدخل القارئ في متاهة التأويل الذي تتعدد معه دلالة هذا الضمير. فأنت تقرأ قصيدة ما لأحد هؤلاء الشعراء، فتجده يستخدم الضمير في أول كلمة من أول سطر فيها استخداما مجهول العائد، ولا يكلف نفسه عناء تحديده، تاركا ذلك للقارئ الذي لا يدري عمن يتكلم أو ماذا يصف، وإلى من يشير.

هذا الإخفاء المقصود لعائد الضمير، يجعل القصيدة غامضة الدلالة بحيث يصعب على القارئ القبض على معناها، ومن أمثلة هذا الاستخدام المبهم للضمير، قصيدة "السجدة" لحسين زيدان التي يقول في مطلعها:[1]

وراودته نفسه

وحام في جوف الظلام.. يدعوه

يغريه انفعال ملتوٍ.. في صوتها

1- حسين زيدان: فضاء لموسم الاصرار، ص22.

وحركت أشياءها

وداعبت فستانها

أنامل رقيقة... تحسست مرجانها

واستسلمت عيناه تخفي

ما يداري حدسه

وراودته نفسه

وكان في جوف الظلام طيفها

ولذة كم حطمت كالكبرياء عنقها

قد لا يستطيع أي قارئ، وهو يقف على هذا النص أن يعرف على من يعود الضمير في عبارات (وراودته نفسه، يدعوه، واستسلمت عيناه)، ولا على من يعود الضمير في عبارات (طيفها، صوتها، أشياءها، مرجانها، داعبت فستانها)، إذ يخرج من النص وقد نقب في كل زواياه، دون أن يعرف من هو هذا الرجل الذي يتكلم عنه الشاعر، ولا من هي هذه المرأة المقصودة بالخطاب، لذلك فإنه مهما كان المعنى الذي يحدده أو الدلالة التي يتأولها، فإنه يبقى في شك من الحقيقة الشعرية التي يريد الوصول إليها في النص.

هذا الغموض المرتبط بعائد الضمير نقرأه أيضا في قصيدة "هكذا" لأحمد حمدي، حيث ينتهي القارئ منها دون أن يعرف من الفاعل المقصود الذي أسند إليه الشاعر الفعل (يزعم) المكرر ثلاث مرات في القصيدة، يقول الشاعر: [1]

هكذا

يزعم أن المطر ارتد

وأن الخطر اشتد

1- أحمد حمدي: اشهد أنني رأيت، ص 55.

وأن الشجر انكب

على الغابة

هكذا

يزعم أن الشعر ضاع

في متاهات الصراع

هكذا

يزعم أن الحب حرب

أن عينين بحجم القمر الدافئ

صارا عقربين

هكذا

أو... هكذا

أو.. هكذا

غير أن الوردة المشتعلة

سوف تبقى نجمة

أو قنبلة

إن مثل هذه النصوص الشعرية التي لا يحدد فيها مرجع الضمير، ولا يعرف عائده، تبقى نصوصا غامضة الدلالة، يشقى القارئ في القبض على حقيقتها الشعرية المختفية وراء هذا البوح المبهم والنسبة المضمرة. وحين يتجاوز الشاعر الحداثي مرجع الضمير، فذلك ضرب من الخرق اللغوي للمعيار الذي تربت عليه الأذواق، وهو إذ يفعل ذلك إنما يضفي على نصه الشعري هالة من الغموض المحبب.

وإن تعدد أسباب الغموض في قصيدة الشعر الجزائري المعاصر بقدر ما يعكس تنوعا في التجارب الشعرية واختلافا في الرؤى الفنية، فإنه ينعكس إيجابا على هذا النص الشعري الذي يبقى يبحث عن أسباب التجاوز التي تحقق له حداثته الشعرية، شرط ألا يبالغ الشاعر في طلب الغموض الذي قد تتحول فيه علاقة نصه الشعري بالقارئ من لذة ومتاع إلى نفور وانقطاع.

3- التكرار:

3-1- مفهوم التكرار:

يعد التكرار من أبرز الأساليب اللغوية التي تؤدي دورا تعبيريا ملحوظا في النص الشعري الحديث، ولئن كان من الأساليب الشعرية المعروفة في شعرنا العربي القديم إلا أنه غدا ظاهرة واسعة الاستخدام في شعرنا المعاصر، يميل الشعراء إلى توظيفه باعتباره أسلوبا ذا فاعلية كبيرة في بناء النص الشعري يتجاوز حدود العبارة والسطر إلى القصيدة كلها، فهو يُبني على أساس «إعادة الفكرة بألفاظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحيانا، وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجملة الشعرية الصغرى، وتنظر إلى النص الشعري الحديث نظرة كلية متلاحقة الأجزاء، وذات بناء نسيجي موحد تعمل التقنيات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يكون عليها»[1].

والتكرار في أبسط تعريفاته هو «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده»[2]، ولعل طبيعة التجربة الشعرية الحداثية هي التي دفعت الشعراء إلى هذا التوجه البارز نحو أسلوب التكرار، ذلك أن التحرر النسبي من قيود الشكل العروضي التقليدي كان العامل الأكبر في بروز التكرار بهذه الصورة، وربما «بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي وتنويع الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول»[3]، لذلك انفتحت هذه القصيدة

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 192.

2- المرجع نفسه، ص 182.

3- المرجع نفسه، ص ص 190-191.

على التكرار كفاعلية تمدها بالإيقاع، وفي الوقت نفسه تكسبها التأثير الدلالي في المتلقي. فللتكرار قدرة ملحوظة على التأثير ناتجة عن طريقة توظيف الكلمة أو العبارة المكررة داخل النص، وهذا ما أكده الباحث عدنان حسين حين قال: «أما الدوافع الفنية للتكرار، فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»[1].

ومن دوافع التكرار أيضا إلحاح الشاعر على كلمة أو عبارة دون سواها، فيعمد إلى إبرازها في مواضع خاصة من نصه للفت انتباه المتلقي إلى ما يريد قوله، وذلك ما أشارت إليه نازك الملائكة حين رأت أن التكرار «يصنع في أيدينا مفتاح للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها، بحيث نطلع عليها»[2]. فهذه الدوافع المذكورة تبين أن التكرار ليس ضربا من الترف الفني أو اللعب بالألفاظ، يستخدمه الشاعر لإظهار مهاراته اللغوية أو لتزيين نصه الشعري وتوشيحه، بل هو على خلاف ذلك، يعتبر ذا أهمية استراتيجية في القصيدة الحداثية، لأنه يقوم بدور أساسي في بناء النص الشعري وانسجامه من خلال تأديته لوظائف محددة:

3-2- وظائف التكرار:

أ- الوظيفة النفسية:

للتكرار وظيفة نفسية مرتبطة بأعماق تجربة الشاعر الفنية، والتي غالبا ما تكون لها مؤثرات ضاغطة لا تفتأ أن تصعد عبر لغته الشعرية إلى سطح قصيدته، لتتموقع بصورة بارزة في بعض أجزائها، معبرة عن تلك الحالة، وقد أشارت نازك الملائكة إلى هذه الوظيفة حين رأت أن «التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة في العبارة، ويكشف

1- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ت، ص 218.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

اهتمام المتكلم بها»[1]، فيزيد ذلك الشيء المكرر تميزا وظهورا عن غيره بما يكفي لانتباه المتلقي إليه.

ب- الوظيفة الدلالية:

ليس التكرار ظاهرة إيقاعية فحسب، بل هو أيضا ظاهرة معنوية مرتبطة بما تؤديه الكلمات والمقاطع المكررة من دلالات خاصة يراد إبرازها عبر النسيج اللغوي للنص، «إنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متماثلة»[2].

ج- وظيفة التماسك النصي:

يعد التكرار واحدا من عوامل التماسك النصي، فوجوده في النص يسهم في انسجام أجزائه وتماسك عناصره وتقوية العلاقة المتبادلة بينها، خاصة إذا كان هذا التكرار كليا لا يرتبط بجزء من النص دون بقية الأجزاء. وليؤدي التكرار هذه الوظيفة يشترط فيه الباحث صلاح فضل شرطا أساسيا، وهو «أن يكون لهذا الملمح –المكرر– نسبة وردود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره، وأن يساعدنا رصده –أي التكرار– على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته»[3]، ودون ذلك التواتر الملحوظ للتكرار، لا يستطيع الباحث تحديد هذه الوظائف، وقد يكون حديثه عنها ضربا من التخمين والتحديد غير الدقيق.

والملاحظ أنه على عكس كثير من الأساليب الشعرية، يمتاز التكرار بالسهولة، لكن هذه الميزة أكسبته طبيعة خادعة، بحيث أغرى بسهولته تلك الشعراء بالإقبال عليه، فانحرف الكثير منهم عن تحقيق وظائفه الأصلية إلى استخدام الكلمات المبتذلة في غياب موهبة حقة وذوق أصيل يرشدهم إلى الصواب، ويمنعهم من ذلك الانحراف. هذه الحقيقة وقفت عندها نازك الملائمة، مشيرة إلى «أن كثيرا مما كتب المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية، وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل

1- المرجع السابق، ص 266.

2- محمد كنوني: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ص 123.

3- صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، مج01، عدد04، سنة 1981، ص 210.

التعبير، فليجأون إلى التكرار التماسا لموسيقي يحسبون أنه يضيفها، أو تشبها بشاعر كبير أو ملئا لفراغ»[1]. لذلك يشترط في اللفظ المكرر أن يكون على علاقة بالمعنى العام للنص، موضوعا في مكانه المناسب، خادما لبناء النص الفكري عبر أجزائه كله، ولتحقيق هذه الغايات يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما»[2]، فينزل بالمعنى عوضا على أن يرتفع به، ناهيك عن إضراره بالإيقاع.

وقد استفاد الشاعر الجزائري المعاصر من هذه الظاهرة حين وظفها لتحقيق ما تنطوي عليه من غايات إيقاعية ودلالية، فورد التكرار في النص الشعري الجزائري وفق أنواع وصور مختلفة بحسب الغاية المتوخاة منه، علما أن طبيعة التجربة الشعرية هي التي تفرض وجودا معينا ومحددا لهذا التكرار، كما أنها هي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل القصيدة بناء فنيا يعكس تكرارا معينا متجاوزا حدود الإمكانات النحوية واللغوية وصولا إلى تلك الغاية[3].

3-3- أنواع التكرار:

سعى الشاعر الجزائري إلى استثمار طاقات التكرار في توليد المعنى وتشكيل الإيقاع بدءا بالحروف ومرورا بالكلمات المفردة، فالعبارات المركبة، وانتهاء عند السطر الشعري، ذلك أن التكرار «يقع من أصغر وحدة صوتية هي الفونيم (Phonéme) إلى أكبر وحدة هي الجملة، بل يتعداها إلى السطر والمقطع»[4]، وهذا بيان لكيفية تجلي تلك الأنواع في الشعر الجزائري المعاصر:

أ- تكرار الصوت: يهتم الشاعر الجزائري بتكرار بعض الأصوات دون غيرها اهتماما بالغا لما لها من تأثير إيقاعي ودلالي داخل النص الشعري المترجم للتجربة الشعورية، ذلك أن «كل وحدات صوتية متماثلة ومكررة في النص يحدث تماثلها إيقاعا في القصيدة،

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 265.

2- المرجع نفسه، ص 242.

3- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 184.

4- آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أعالي مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص 155.

وهذا الإيقاع يتوافق مع الحالات الشعورية من ناحية، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده من ناحية ثانية»[1]. ومن أمثلة هذا التكرار الصوتي قول عبد الله العشي:[2]

صور تتابع:

تخرج من صورة صورة

وتعود إلى صورة صورة

صور تتوالد...

أو صور تتلاشى

ووجه امرأة

جميلا... جميلا

يطل عليّ من الأفق المستحيل..

يزيح الستار...

لكي يتجلى البهاء الخرافي

بين الصور

فتمسحه صورة أو صور

تكررت في هذا المقطع الشعري بعض الحروف أكثر من غيرها، وكان أبرزها على الإطلاق حرفا (الصاد والراء)، المتعاقبين اللذان تجاورا في عدد من الكلمات ليتولد عن تكرارها المتناوب إيقاع موسيقي أسهم في بناء دلالة النص الشعري، فقد كرر العشي حرف الصاد عشر مرات، وبالمقابل كرر حرف الراء أربع عشرة مرة، فبدأ التطابق جليا بين هذين الصوتين وبين مضمون المقطع الشعري الذي تطغى عليه مفردة (الصورة)

1- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2002، ص 275.

2- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 22.

المترجمة للحالة الشعورية للشاعر الذي يلاحق هذا العدد الهائل من الصور بحثا عن صورة المرأة التي إن وجدها تسنى له تجاوز مرحلة الترقب والقلق، لبلوغ درجة التجلي والكشف الصوفي.

والملاحظ أن هذين الصوتين المكررين قد جسدا تلك الحالة الشعورية بوضوح، فكأننا ونحن نقرأ هذا المقطع الشعري، موجودون مع الشاعر وهو يتصفح ألبوم صور، فكلما قلب صفحة، أصدرت صوتا يطابق حرف الصاد في نطقه، كما أن تتابع قلب تلك الصفحات يؤدي إلى اهتزاز صوتي يتطابق في تكراره مع حرف الراء التكراري.

إلى جانب هذين الصوتين كرر الشاعر حرف التاء سبع عشر مرة، وهو حرف من الحروف اللمسية، لأنه صوته يوحي فعلا بإحساس لمسي مزيج بين الطراوة والليونة[1]. وقد أسهم انطلاقا من هذه الدلالة الحسية في تجسيد تجربة الشاعر الصوفية التي تقوم على حاسة اللمس إلى جانب البصر لقلب تلك الصور ومشاهدتها للوقوف على الحقيقة بعد المكاشفة.

ومن أمثلة التكرار الصوتي أيضا، قول عز الدين ميهوبي في هذا المقطع:[2]

صليت لهذا العصر...

صلاة العصر..

يا شاهد موت الشاعر يوما..

أين أسير الآن..

وهذه الأرض محاصرة

ببحار النفط..

ورائحة الأحلام

1- عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 1998، ص 19.

2- عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط01، 1997، ص 19.

وأقبية القصر!

يا هذا الشاهد..

حاصرني الإعياء

وكل مدائن هذا الكون تطاردني..

وتكافئ من يقطع كفي

بوسام.. يحمل شارة قوس النصر

يقوم هذا المقطع الشعري على تصوير حالة الشاعر النفسية، فهو كمبدع حر، له موقف من الحياة يرفض صورة هذا الواقع القائم على المادة (هذه الأرض محاصرة ببحار النفط)، والمتنكر للعقل والفكر والوجدان (وكل مدائن هذا الكون تطاردني)، ففي ظل هذه المفارقة المؤلمة، يشعر ميهوبي بالقلق والضيق والحصار القاتل (محاصرة، تحاصرني)، فيسعى إلى التنفيس عن هذا الكبت القهري، فمستعملا من الأصوات المعبرة عن هذه الحالة (الصاد والشين والسين)، مكررا الأول ثمان مرات، والثاني والثالث أربع مرات لكل واحد منهما، وهي أصوات مناسبة تماما لحالته التي تقتضي الهمس والجهر والتنفيس والانفجار بحسب أطوار معاناتها.

ب- تكرار الكلمة:

يسهم هذا النوع من التكرار في تقوية المعاني وإبراز العواطف المناسبة لبنية القصيدة إنه «يفيد في التأكيد على المعنى المراد، وتثبيته في ذهن المتلقي»[1]، ولكنه يظل مشروطا بأن «يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام»[2]، حتى يؤدي وظيفته ولا يضعف بناء النص الشعري. وفي الشعر الجزائري تكررت الكلمة بفروعها الثلاث (الحرف، الاسم، الفعل)، على النحو التالي:

1- آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، ص 165.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

ب-1- تكرار الحرف: يرد تكرار الحرف لدى الشعراء الجزائريين للدلالة على معان مختلفة، حيث يسهم في تحديد المعنى العام للنص، باعتبار أن الحرف كلمة، والكلمة هي أساس الجملة التي يتوقف عليها بناء النص الشعري، ومن تلك المعاني التي وقفنا عندها ونحن نقرأ قصائد هؤلاء الشعراء:

- التوسيع: يؤدي تكرار الحرف في بعض استعمالاته إلى «توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة»[1]. ففي مطلع قصيدة "دموع" كرر أبو القاسم سعد الله حرف الجر (في) ست مرات، حيث أدى اقترانه بالاسم المجرور إلى توسيع الحيز واستمرارية اتساع الحدث، وذلك في قوله:[2]

أيدب الفناء في التربة الخضراء

في الصباح المعطر الأنداء

في الهوى الحلو في الهديل الشجي

في الضحى البكر في شباب المساء

في الليالي الطروب بالنغم المسحور

حتى انبثاقة الأضواء

- التعليل: نجد هذا المعنى في مواضع الطلب، حيث يرد ذكر الحرف لتعليل الطلب وتسويغه، كما في قول عاشور بوكلوة:[3]

خذ عيوني..

1- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص 53.

2- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 119.

3- عاشور بوكلوة: كسوف الفيض والأمسيات، سلسلة أمواج الأدبية، سكيكدة، الجزائر، ط01، جانفي 2004، ص ص 82، 83.

كي ترى في الكف قبرك

لا تصدق..

هي شعلة لانبهارك

خذ شراعي..

كي تفي للبحر وعدك

لا تصدق..

هي لعبة لانصهارك

خذ جيوبي..

كي يرى الأعداء قصرك

لا تصدق..

في هذا المقطع تكرر الحرف (كي) ثلاث مرات بعد فعل الطلب (خذ) ليفيدا التعليل.

-إظهار الحيرة: يستعين الشاعر الجزائري بحروف المعاني لتجلية بعض جوانب تجربته الشعرية وإظهار ما يمر به من حالات نفسية يثيرها الموقف الشعري كالحيرة التي عبر عنها عبد الله العشي بتكرار حرف الاستفهام (هل) في مستهل قصيدته (شتات) سبع مرات، حين قال متسائلا في حيرة:[1]

هل هو الشوق؟

هل الوحدة؟

هل حزني؟

هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 79.

هل هي الرغبة؟...

هل سر...

لست أدري بعد معنى لمعانيه؟

هل شتات الروح في تيه "التآويه"؟

– المناجاة: تتعدد معاني بعض الحروف حسب ورودها في السياق، كحرف النداء الذي لا يفيد توجيه الدعوة للقدوم أو الانتباه فحسب، بل نجده يحمل أيضا معنى التعجب أو الاستغاثة أو المناجاة، كل ذلك ليدلل على الحالة النفسية للشاعر، ولطالما دل هذا الحرف على المناجاة ضمن تجارب الشعراء الصوفية، ومثال ذلك هذه المناجاة اللطيفة التي يظهر فيها حرف النداء (يا) أداة تواصل حميمية بين الشاعر عثمان لوصيف وأنثاه التي يناجيها قائلا:[1]

تسطعين في مخيلتي شمسا أرجوانية

يا ذات العينين الغاويتين

والفم والنغم

يا الضائعة في لجج الضوء

يا غزالة الحلم

ويا يمامة اليقظة

تستطيعين...

فالأرض تبتهل

والسماوات تتكسر مرايا

تحت قدميك المحناتين بدم العشاق

1– عثمان لوصيف: يا هذه الأنثى، ص ص 111، 112.

– المجاورة: قد يستعمل الحرف للدلالة على معنى المجاورة، خاصة إذا كان من حروف الجر، إذ تتم بواسطة هذه الحروف المجاورة بين الاسم المجرور وبين جملة الاستهلال التي تتعلق بها شبه الجملة، مثال ذلك قول عثمان لوصيف:[1]

أسائلها عن رحيل الغصون

عن المطر المر

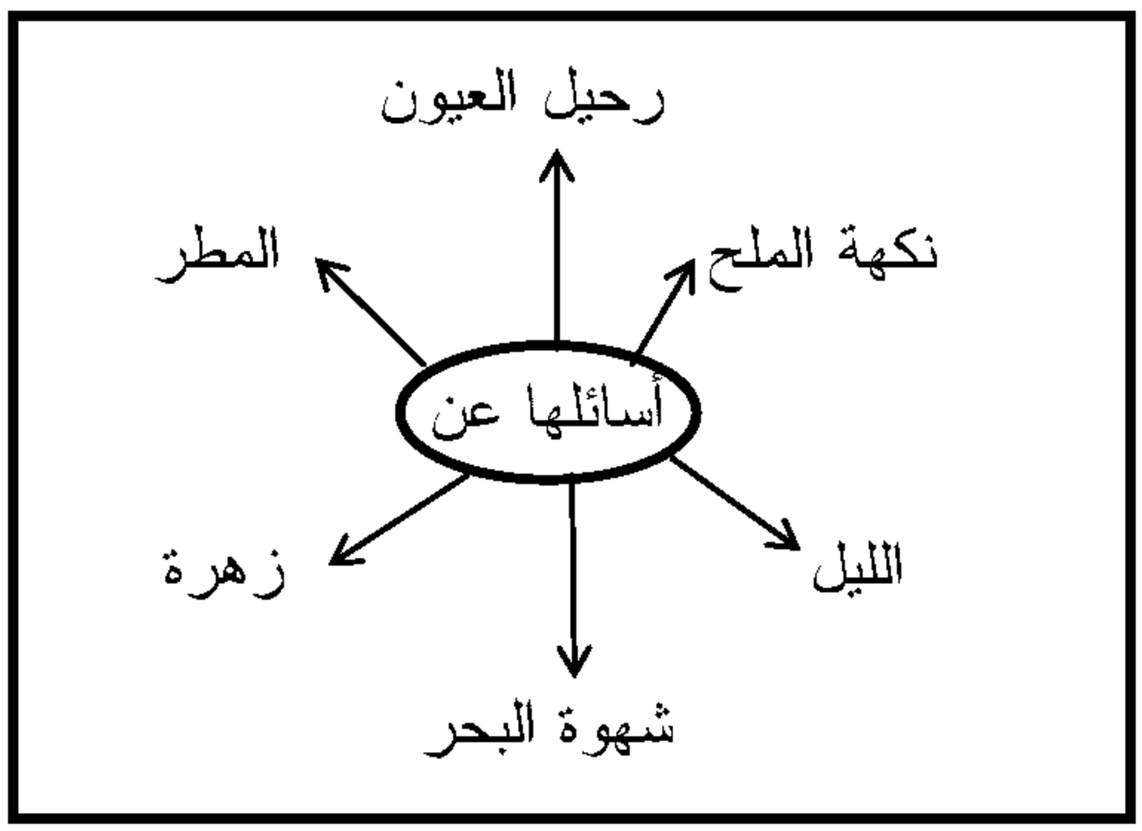
عن زهرة تتناثر في الريح

عن شهوة البحر في أعين الشهداء

عن الليل والجوع

عن نكهة الملح في شفة الياسمين

أدى تكرار حرف الجر (عن) ست مرات في هذا المقطع الشعري إلى تكثيف الأسماء المجرورة وجمعها حول نقطة مركزية واحدة عن طريق المجاورة، لتنتهي هذه المجرورات في تتابعها إلى حلقة دائرية منتظمة الأجزاء كما توضحه الترسيمة التالية:



ب–2– تكرار الاسم:

يشكل تكرار الاسم إحدى أبرز الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره، وذلك لارتباط الاسم المكرر بمعنى مقصود على صلة وثيقة

1– عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 10.

بتجربة هذا الشاعر، إضافة إلى ما يحدثه من إيقاع داخلي له علاقة بتقوية معاني القصيدة، علما أنه «لا ترتفع نماذج هذا النوع من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعوّل في الأمثلة لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة»[1] التي تدخل في علاقات إسناد وتجاور مع باقي كلمات النسيج اللغوي للنص الشعري.

والدارس للشعر الجزائري يقف على أمثلة عديدة من هذا النوع من التكرار، مع تفاوت ملحوظ من شاعر إلى آخر في استخدامه، ففي قول أبي القاسم سعد الله:[2]

ولقد أثمر سعيه

ونما في الشعب وعيه

وبدت آفاق عز واعد

في مجاهيل الحياة القلقة

عزنا الواعد بالخير العميم

عزنا الباسم من خلف الغيوم:

كرر الشاعر كلمة (عز) ثلاث مرات، في خطاب ثوري مفعم بالحلم، غايته إبراز مدى شوقه إلى غد أفضل يتغير فيه حال شعبه الذي أرهقته سنوات الاحتلال، وقد بدا مدلول كلمة (عز) التي ألح عليها الشاعر، قوي الوقع على النفوس في بيئة كانت تفتقد إلى هذا المعنى.

وفي قصيدة "موسم الهجرة إلى بغداد" كرر يوسف وغليسي اسم (بغداد) سبع مرات، حيث توجه بالنداء إلى بغداد الماضي المشرق والتاريخ العريق والوهج الحضاري المتألق، مبرزا رغبة متأججة في نفسه وشوقا عنيفا لمعانقة ذلك الزمن الجميل، مبديا في الوقت نفسه امتعاضه الشديد من واقعة الرديء الذي تحطمت على جدرانه أحلام الشاعر

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط07، ص 264.

2- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص ص 171، 172.

الندية التي حاصرها الغروب، فلم يبق لها من أمل سوى انبعاثة جديدة تحيي تلك الأمجاد الماضية. يقول الشاعر مناجيا بغداد:[1]

بغداد يا نخلا تطاول في فضاءات الدنى

مجدا هنيا..

وتأودت أغصانه فتساقطت رطبا جنيا..

بغداد والقلب الملغم باللظى..

بغداد والنجم المسافر في السما..

بغداد واليأس المضمخ بالمنى

بغداد... ! وينفتح الفؤاد على نسيمات الهوى.

بغداد والحلم المهمش في تلافيف الرؤى..

بغداد قد حط الغروب على مشارف حلمنا

لكنها بغداد كالعنقاء تبعث من هنا أو من هنا!....

وفي نموذج ثالث نقف على جمالية هذا التكرار الناتج عن موهبة شعرية، أصيلة مع الشاعر أحمد شنه، إذ يقول معاتبا بلاده:[2]

تكلم...

فهذا الطريق الذي كان بالأمس أرجوحة من خيال

وهذي البلاد التي .. تنتمي للحجر،

بلاد بها... كل ما تشتهي

1- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، ط01، 1995، ص 46.

2- أحمد شنه: طواحين العبث، ص 40.

غدا الشعر... والذاكره

بلاد تحنط أصواتنا.. بالحنين

وتقرأ شعرك في نشرة الثامنه

بلاد بها مثلما في الفضاء من الأحصنه

بلاد بها كل ما تشتهي

بها الموت والآخره

تكررت كلمة (بلاد) خمس مرات موزعة على امتداد المقطع الشعري بانتظام، بما يعكس انسجامه وترابط أجزائه وعمق معانيه، لأن هذا الاسم المكرر صادر عن نفس الشاعر بعيدا عن التكلف، وذاك ما ضاعف من تأثير وقعه في المتلقي. وقد عكس تكرار هذه الكلمة استياء الشاعر الشديد من الواقع المتردي الذي آل إليه الشعر والشعراء في بلاده، فكان التكرار تعبيرا عن الغضب من هذه الحال.

ب-3- تكرار الفعل:

يكرر الشاعر الجزائري الفعل، تارة بلفظه ومعناه لتحقيق وظيفة معنوية، وتارة يعمد إلى تكرار زمن الفعل مع اختلاف لفظه في مقطع أو مجموعة مقاطع من القصيدة، بحيث تتكرر مجموعة أفعال مختلفة في لفظها ومعناها، لكنها متفقة في زمنها، فيؤدي التوافق والانسجام الزمني إلى تحقيق إيقاع موسيقي يسهم في بناء النص الشعري.

- التكرار اللفظي للأفعال:

قد يلح الشاعر في بعض قصائده على فعل بعينه، ويهدف من وراء تكراره إلى بلوغ غرض يؤديه ذلك التكرار، إلى جانب تكثيف المعنى وتأكيده. ومن أمثلته مطلع قصيدة "غضبة الكاهنة" لأبي القاسم سعد الله، وفيه يقول:[1]

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 133.

أقسمت بالدم والسعير

أقسمت بالروح المقدس والعبير

وبشعري الشعث الضفير..

أقسمت بالجبل الأشم

(أوراس) ذي الصفحات من سلم ودم

وبهيكلي الخطار عن بيض القمم..

أقسمت بالحزن الشواهق والقباب

الجانيات على المعاني والهضاب

لأنا التي ملكت يدي

تلك المخاضب والبطاح

إن هذا التكرار المتواتر أربع مرات للفعل (أقسمت)، إضافة إلى دلالته الثورية الصارخة، أدى إلى توليد إيقاع موسيقي عذب عبر حروف الفعل الثلاثة (قسم) التي ينطلق صداها من الحلق مرورا بالأسنان، ووصولا إلى الشفتين ليحدث انفجارا مدويا كما صوت الثورة في جبل الأوراس.

ومثاله أيضا، تكرار الفعلين (أمد)و(أنادي) في المقطع ما قبل الأخير من قصيدة "افتتان" للشاعر عبد الله العشي، وفيه يقول:[1]

أمد اليدين

أمد رقيق الأغاني

أمد كياني

أمد جميل الكلام

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 24.

أنادي...

أنادي..

أمد اليدين

ويا خيبة الروح لو تختفي

بعد أن ملأت بالرحيق العمر

فإلى جانب الإيقاع الموسيقي العذب الذي ارتسم في المقطع الشعري، أدى تكرار هذين الفعلين (أمد، أنادي) إلى استحضار معنى الخوف والحرقة اللذين يعاني منهما الشاعر جراء الغياب المتوقع للمرأة المناجاة التي يود لو تطيل البقاء ليشبع عينيه من النظر إليها، والتي هي رمز للقصيدة.

- التكرار الزمني:

تفضي وحدة الزمن في سلسلة من الأفعال المتعاقبة في النص الشعري إلى توليد إيقاع موسيقي متجانس إضافة إلى تجانس المعنى العام لذلك النص، فقد ترد في القصيدة سلسلة من الأفعال متجانسة زمنيا، كأن تكون أفعالا ماضية أو مضارعة، وإن كانت مختلفة في لفظها ومعناها عن بعضها بعضا، إلا أن وحدتها الزمنية تحدد المعنى العام لتلك القصيدة، كما تضبط إيقاعها الموسيقي الداخلي. ومثال ذلك قصيدة "أجراس الكلام" لعبد الله العشي التي غلبت عليها الجمل الفعلية المضارعية التي دلت أفعالها على الحال والاستقبال لخلوها من القرائن التي تقيد الزمن، وفيها يقول الشاعر:[1]

يحملني همسك

يدنيني من سر الأسرار

يغسلني من طيني...

يشملني بفيوض الأنوار

1- المصدر السابق، ص 24.

قدسي حبك يا مولاتي

يغمسني في ماء الطهر...

ويلهمني الأشعار

قدسي حبك يا مولاتي

يسقيني خمر العشق...

ويسكبها فوق دمي...

أنهار.

يكشف العشي في هذا المقطع الشعري عن علاقته بالمرأة الملهمة ضمن تجربته الصوفية، فيصف ذلك الانعكاس الإيجابي لوجودها في حياته، فهي معراج الارتقاء إلى سر الأسرار، وبواسطة الفعل المضارع الذي استهلت به جل أسطر المقطع الشعري، عبر الشاعر عن استمرار هذه الحالة الشعورية المميزة التي يمر بها. وقد كان لتكرار الأفعال وفق دلالة زمنية واحدة أثر دلالي وإيقاعي مميز، خاصة أن جميع هذه الأفعال قد أسندت لفاعل واحد متمثلا في ضمير الغائب (هو)، ومتصلة بضمير المتكلم (الياء) الذي هو الشاعر الذي تنعكس عليه هذه الحالة بجميع دلالاتها الواردة في الأفعال.

وفي تجربة صوفية مماثلة لتجربة عبد الله العشي، يسهم الفعل المكرر زمنا لا لفظا في تجلية الحالة التي يمر بها عثمان لوصيف في رحلة التجلي، فهو في قصيدته "آيات صوفية" يصف لحظة الوصول بعد العروج وما تلاها من أحداث انتهت به بين يدي المرأة التي يخاطبها قائلا:[1]

هابط أرضك المستكنة في رعشة السهو

أفتح في روضة الأبدية دربي

وأدخل مملكة الله..

1- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 20.

أخلع نعلي

أمشي على التوت والأقحوان السماوي

أوغل في غبش الصلوات وأهتف باسمك

أدنو من العرش

ألقاك.. يا امرأتي المستحمة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسي الحجاب

وأسجد عند التجلي!

فعبر سلسلة متلاحقة من أفعال المضارع ترتسم ملامح رحلة الشاعر في محطتها الأخيرة، إذ عند الهبوط في الأرض المستكنة مباشرة يفتتح الشاعر دربه بالمسير، ويدخل مملكة الله، حيث يبدأ بخلع نعليه ثم يمشي في هذه المملكة، ويوغل في الصلاة، ثم يدنو من العرش فيلقى هذه المرأة النورانية التي شد إليها الرحال، فيشرع في الإنشاد، ويقرأ تعويذة العشق ثم يرفع عنها الحجاب لتتجلى له، فيقع ساجدا بين يديها. إنه مشهد صوفي عجيب موغل في الغرابة، اكتملت ملامحه عبر هذه السلسلة المتلاحقة من الأفعال المضارعية المسندة إلى فاعل واحد هو الضمير المستتر (أنا) العائد على الشاعر. وقد كان لتتابع هذه الأفعال وفق نسق زمني موحد وقع موسيقي لا يخفي أثره على المتلقي.

ج- تكرار العبارة أو السطر:

في هذا النوع من التكرار يعمد الشاعر إلى إعادة عبارة بأكملها أو سطر شعري عبر أجزاء القصيدة، مما يؤدي إلى تكثيف المعاني وترابط أجزاء النص وتماسكها، إضافة إلى تجانس الإيقاع لمقاطع النص الشعري. ويعد هذا التكرار مظهرا أساسيا في

القصيدة الحداثية، فهو «مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة مساعدة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور»[1].

ومثال هذا النوع من التكرار قول عز الدين ميهوبي في بداية قصيدته "اختيار":[2]

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا واختر مكانك.. صحا كان أو غلطا
قل أي شيء. فإني لا أرى وطنا للمرء غير الذي في قلبه ارتبطا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا والصمت موت إذا ما زدته شططا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا والصمت أصبح للمأساة خير غطا
قل أي شيء، فإن الصمت أتعبنا ورحلة النصر.. نبدأها ببضع خطى

ففي هذا المقطع الشعري عمد الشاعر إلى تكرار عبارتي (قل أي شيء) و(فإن الصمت أتعبنا)، إذ تكررت الأولى منهما في بداية كل بيت من الأبيات الخمسة، وكانت غايته من تكرارها الإلحاح على صديقه ليختار موقعه المناسب في الحياة بعيدا عن الصّمت المرفوض الذي لا لون له، وأمّا العبارة الثانية فقد تكررت في الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطع مباشرة بعد العبارة الأولى المكررة، وكانت غاية الشاعر من تكرارها التأكيد على سلبية الصمت لأنه لا يمثل موقفا، والإقناع بخطورة انعكاساته على واقع الإنسان. وإلى جانب توليد هذه الدلالات المعنوية، حقّق تكرار العبارتين انسجاما واضحا في الإيقاع للمقطع الشعري كلّه، وذلك لانتظام تكرارها وتساوي مسافاتها الزمنية.

ومن أمثلة تكرار العبارة في شعرنا الجزائري كذلك، قول أحمد شنه:[3]

سأعود من حدق الجياع

ومن قبور الأنبياء

سأعود في وضح النهار..

1- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 101.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 13.

3- أحمد شنه: من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط01، ماي 2000، ص ص 26، 27.

فلا الرياح تصدني إن غصت في مدن الظلام ولا الجراح..

ولا الرصاص والحصون ولا الضباب.. ولا الحصار

لا شيء يمنع شاعرا أن ينتمي للنار أو للثلج أو للمستحيل

لا شيء يمنع شاعرا من أن يقيم لنفسه وطنا بحجم قصيدة

لا شيء يمنع شاعرا من صنع مملكة الجنون

لا شيء يمنع شاعرا من رسم هندسة الضياء

لا شيء يمنعه من الإلحاد في زمن الفرار..

لا شيء يمنعه من الإفصاح في لجج الدمار

فالملاحظ في هذا المقطع الشعري أن مبدعه، إلى جانب تكراره الفعل (سأعود) مرتين في مستهله تعبيرا عن الإصرار، كرر كذلك عبارة (لا شيء يمنع شاعرا) ست مرات مع تغيير الاسم المجرور بعد حرف الجر (من) في كل عبارة، فبتغييره يتسع فضاء حركة الشاعر الثائر حين يعود، إذ عنده كثير من الخيارات بمقدوره القيام بها ما دام مصرا على العودة إلى الواجهة في زمن الحرب والدمار، ومن ثم أفاد هذا التكرار تأكيد المعنى إلى جانب تجانس الإيقاع.

ونسوق مثالا ثالثا لتكرار العبارة، وهو مقطع من قصيدة "الحشاش والحلازين" لعاشور بوكلوة، علما أن هذه القصيدة هي وليدة الظروف نفسها التي كتب فيها عز الدين ميهوبي وأحمد شنه قصائدهما، أين مرت الجزائر في التسعينيات بأيام عصيبة غدت فيها الكتابة الأدبية والتعبير عن الموقف بصراحة، انتحارا مؤكدا، يقول الشاعر:[1]

ويهوى السوط.. ماذا ترين؟

أرى الحب في الصدور

1- عاشور بوكلوة: الحشاش والحلازين، سلسلة أمواج الأدبية، سكيكدة، الجزائر، ط01، ديسمبر 2002، ص ص 41، 42.

نائما لا يفيق

أرى المسافة بين اللصوص وقلبي

تضيق

ولا خلاص في الرصاص

لا خلاص في القصاص

لا خلاص في الحريق

لا خلاص في الجدولة

لا خلاص في التدولة

لا خلاص في النباح والنقيق

لا خلاص في السجون.. والفنادق

لا خلاص في المنافي.. والمشانق

لا خلاص في الرقص والخمر العتيق

تعب العمر القصير من حماقاتنا

فاختصر الطريق

إن العبارة المكررة في هذا المقطع الشعري هي جملة اسمية منفية خبرها جملة (لا خلاص في...)، تكررت تسع مرات مع تغيير متجدد للاسم المجرور بعد حرف الجر (في)، ليعكس تغييره تعدد صور الواقع المرفوض الذي يطيل من عمر الأزمة، لذلك يسعى الشاعر إلى تجاوزه حتى يتسنى له أن يهنأ بما تبقى من العمر القصير. وقد مثل هذا التكرار استغاثة يائسة تصدر من هوة عميقة، دل على ذلك وجود الألف الممدودة في (لا) النافية، ولفظة (خلاص) المتعلقة بها دلاليا. وإلى جانب هذا الحضور الدلالي القوي

المترجم لإحساس الشاعر الصادق، أفضى التكرار كذلك إلى انسجام الإيقاع الداخلي للنص وتجانس أجزائه.

3-4- صور التكرار:

إن التكرار بأنواعه الثلاث، كانت له صور كثيرة في الشعر الجزائري المعاصر، لم تخرج في مجموعها عما أشار إليه النقاد في دراساتهم، وتداوله الشعراء الحداثيون في بناء قصائدهم ومن هذه الصور:

أ- التكرار الاستهلالي:

هو تكرار مفردة أو عبارة في مستهل القصيدة أو في كل سطر من مجموعة أسطر شعرية متتالية، ويستهدف التكرار الاستهلالي «التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه بنصه الشعري»[1]، إضافة إلى آدائه وظيفته الصوتية المتمثلة في إيجاد إيقاع داخلي للنص الشعري.

ومن أمثلة التكرار الاستهلالي قول زينب الأعوج في قصيدتها "في البدء كان الحلم":[2]

في البدء.. كان الحزن..

في البدء.. كان الغبن..

في البدء.. كان الحلم..

وليال ثلجية القلب.. تنتظر دفئا..

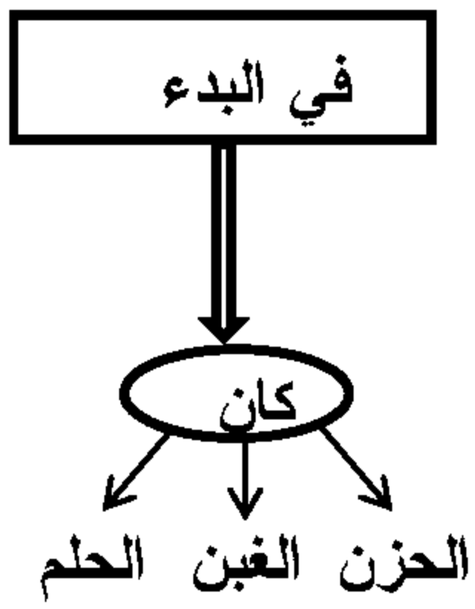
نرحل فيها مع رفاق جمدتهم لحظة البدء..

تكررت في هذه الأسطر التي اُستهِلّت بها القصيدة، عبارة (في البدء.. كان) ثلاث مرات متعاقبة مع تغيير اسم كان في كل مرة، ليشكل ذلك التتابع مظلة شعرية بدلالات

1- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 10.

2- زينب الأعوج: أرفض أن يدجن الأطفال، ص 33.

ثلاث هي (الحزن والغبن، والحلم) التي انعكست ظلالها على أجواء القصيدة، وذلك ما أدى إلى تكثيف معانيها إلى جانب الصدى الإيقاعي الذي أوجده التكرار. والرسم التالي يوضح كيف بُني هذا التكرار:



كذلك وجدنا عبد الله العشي في بداية قصيدته (تجاوب) يكرر الفعل (يرى) أربع مرات مع تغيير المسند إليه، إذ أسنده مرة إلى ضمير المفرد الغائب المذكر، ومرة أخرى إلى ضمير الغائب المؤنث، ومرتين إلى ضمير المتكلم المفرد، كما وجدناه يكرر الفعل (نادى) مرتين، ومثله الفعل (سمع)، مع تغيير المسند إليه، حيث قال:[1]

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

يأتي من المدن البعيدة...

كي تراه وكي يراها

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،

وأرى بهاها

ناديت

نادتني

سمعت ندائي

وأنا سمعت نداها

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 11.

استطاع العشي من خلال تكرار هذه المفردات أن يطابق بين مضمون قصيدته وعنوانها "تجاوب"، مترجما حالته الشعورية وما تضمنته من بنيات دلالية عبر هذه البنية الإيقاعية، وذلك حين قام بتوزيع تلك المفردات بانتظام، مستهلا قصيدته بتكرار فعل الرؤية المتبادل بين الشاعر والمرأة المقصودة بالنداء (الملهمة)، ثم تلاه بالنداء المتبادل بينهما أيضا وصولا إلى مرحلة سماع النداء الذي كان من الطرفين أيضا، تأكيدا لحدوث فعل التجاوب بينهما، وبذلك يكون هذا التكرار الاستهلالى قد أدى وظيفة معنوية إلى جانب وظيفته الصوتية.

ب- التكرار الختامي:

هو صورة أخرى من صور التكرار التي يستخدمها الشعراء، ويقابل التكرار الاستهلالي لأنه يأتي في نهاية القصيدة للإيحاء بتمام النص الشعري وانتهائه، وبه أيضا يعبر الشاعر عن تخلصه من التأزم المصاحب للحالة الشعورية التي مر بها وهو يشبه التكرار الاستهلالي «من حيث المدى الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة»[1]، لكنه يختلف عنه في أن ما يحققه من إيقاع وتكثيف دلالي يكون في نهاية القصيدة.

يبرز التكرار الختامي في قصيدة "الأطفال والحجارة" لأحمد حمدي، التي انعكست دلالة عنوانها على نهايتها، ذلك أن هذا العنوان يشير إلى إحساس الشاعر المتألم تجاه أطفال فلسطين الذين ولدوا من رحم الأزمة والألم ليفجروا بإصرارهم على الانعتاق ثورة الأمل. تلك الدلالة المركزة تداعت في ختام القصيدة عبر تكرار مكثف للمعاني، لينعكس تأثيرها عميقا في نفس المتلقي. يقول الشاعر في المقطع الأخير من هذه القصيدة مخاطبا الطفل الفلسطيني:[2]

يا أيها الطفل

الذي صار بارقة الأمل

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ص 197، 198.

2- أحمد حمدي: أشهد أنني رأيت، ص ص 49، 50.

أو باقة الأزهار

رغم القحط في صحرائنا

والقيظ ملء سمائنا

أقصف عدوك

من ترابك

من حجارتك النقية

واصنع

نشيدك

من دمائك

لا.. من الخطب الغبية

لا تنتظر

حجر

حجر

لا تنتظر

لا تنتظر

انتهى الشاعر في ختام قصيدته إلى مخاطبة (أطفال الحجارة) مباشرة، مفرغا جملة أحاسيسه الضاغطة في هذا الخطاب الشعري عبر جمل طلبية فيها كثير من الإلحاح (أقصف عدوك، اصنع نشيدك من دمائك، لا تنتظر)، إضافة إلى تكرار الكلمة المفتاحية (حجر) مرتين متبوعة بالجملة الطلبية (لا تنتظر) المكررة هي أيضا مرتين، لتتماهى هذه النهاية مع عنوان القصيدة وتلتقي البنية الإيقاعية مع مضمون البنية الدلالية، حتى لكأنك

وأنت تقرأها تسمع وقع الحجر، وذلك ما يدل على مدى تجانس الوحدتين الإيقاعية والدلالية في الكشف عن الحالة الشعورية لصاحب القصيدة.

ومن صور هذا التكرار الختامي أيضا، ما نجده في نهاية قصيدة "لن تموت" التي يقول فيها الشاعر نور الدين درويش:[1]

سأعيش بالذكرى،

بأغنيتي القديمة لن تموت

هي في فمي

هي في الفؤاد في دمي

هي لن تموت

هي لن تموت

لقد جاءت هذه النهاية متطابقة مع عنوان القصيدة، وكأن الشاعر أراد أن يفرغ في ختام نصه الشعري شحنة التأزم التي ضغطها في العنوان، فجاءت بذلك خاتمة القصيدة حاملة نبرة تحد صريح بأن صوت الشاعر لن يصمت وأن صورة المرأة التي تعلق بها لن تموت مهما تناءت بعيدا عنه. ولتأكيد هذا الشعور كرر عبارة (هي لن تموت) ثلاث مرات: مرة أكمل بها معنى العبارة (بأغنيتي القديمة لن تموت)، ومرتين متتاليتين وردت فيها مستقلة على امتداد السطر ليكون لإيقاعها الموسيقي وقع قوي في أذن المتلقي بما يسهم في تقريب الدلالة المضمونية لنص القصيدة.

ج- التكرار الهندسي:

تكمن أهمية هذا التكرار في أنه «يؤدي دورا بارزا في هندسة القصدية فيبدو منظما لمضمونها وموجها لرؤية القارئ في آن»[2]، من خلال الإلحاح على مفردة ما أو

1- نور الدين درويش: مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 2002، ص 12.

2- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 38.

عبارة بعينها تتكرر بشكل منتظم عبر نسيج القصيدة، فينتج عن تكرارها تماسك أجزاء النص الشعري إلى جانب تكثيف المعاني وتنويع الدلالات مع ضبط الإيقاع الموسيقي لهذا النص.

ونماذج هذا التكرار الهندسي كثيرة في الشعر الجزائري المعاصر، ونجده خاصة في القصائد الطويلة التي تتعدد مقاطعها، ومنها قصيدة "بكائية وطن لم يمت" لعز الدين ميهوبي المكونة من تسعة مقاطع شعرية تجلت فيها هذه الصورة من التكرار بتوزيع الشاعر لمفردتي (بلادي) و(وطن) بالتناوب المنتظم عبر المقاطع الستة الأولى، وإفراد المقاطع الثلاثة المتبقية لتكرار مفردة (بلادي). وبما أن الكلمتين جاءتا مترادفتين لاشتراكهما في معنى واحد، فإن الشاعر أراد بالمراوحة والمناوبة بينهما كسر رتابة التكرار حتى يدفع الملل عن القارئ، ويشد انتباهه لما يقول. وبهذا التوزيع المنتظم للكلمتين على امتداد النص، اتخذت «الكلمة المكررة شكلا هندسيا عموديا، بمعنى آخر تتهندس هذه البنية التكرارية على طريقة المتواليات»[1]، محدثة تماسكا نصيا تنسجم من خلاله الأفكار والعواطف ومختلف الدلالات المنتجة عبر هذه المقاطع التي وإن تعددت، فإنها لا تخرج عن المعنى العام للقصيدة، لارتكازها على هذا التكرار الهندسي، وذلك ما يسهل للقارئ عملية تتبعها وفهم مضامينها دون أن ينقطع عليه حبل النص الشعري الطويل.

إضافة إلى ذلك فإن هذا التكرار قد أفضى إلى تجانس الإيقاع عبر أجزاء النص ومقاطعه المتعددة، ولا يخفى ما للوظيفة الإيقاعية (الصوتية) من أثر في المتلقي.

يقول عز الدين ميهوبي في المقطع السادس من هذه القصيدة:[2]

إذا لم تجد وطنا بع حذاءك

وخبز الصغار وماءك

وبع ما تبقى من الأمنيات

1- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2006، ص 183.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 54.

من الأغنيات

إذا لم تجد..

بع رداءك

وخذ قطرة من دمي

وافترش مبسمي

وصغ من دموعي سماءك

ويقول في المقطع السابع:[1]

أنا من بلاد تحبونها أيها الشعراء..

أيها الأصدقاء..

وتحترقون بأهدابها المثقله

بلادي التي ألفت مثل عصفورة شدوكم

وتراتيلكم لعيون "جميلة" والمقصله

لأوراس يطلع من كبرياء المسافات والأسئلة

لوهران ترقص حتى الصباح

بلادي التي تتنامى بأعينكم سنبله

تنام وتصحو على قبلة..

أو على قنبله

ومن نماذج التكرار الهندسي في القصائد القصيرة، ما نجده في قصيدة "كل شيء معلب للبيع" لأحمد حمدي، المكونة من واحد وعشرين سطرا، والتي توزعت فيها

1- المصدر السابق، ص 55.

المفردات المكررة بطريقة هندسية «تنبع أساسا من طبيعة تجربة القصيدة، وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها»[1]، وفيها يقول الشاعر:[2]

يجيئون من سلطات الخراب

يجيئون من جزمات الجنود

يجيئون من ظلمات العصور

يجيئون مثل الجراد

ذبابا

ذبابا

ذبابا

ومحض سراب

يبيعون دم البلاد

يبيعون خبز الجياع

يبيعون يوم الصغار

يبيعون نجم العلم

وهلاله

يبيعون ما في الغد

ورجاله

يبيعون حتى الهوا

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 195.

2- أحمد حمدي: أشهد أنني رأيت، ص ص 37، 38.

وجماله

يبيعون

ثم يبيعون

ثم يبيعون

حتى الذي لا يباع

اعتمد الشاعر في بناء هذا التكرار الهندسي على الفعلين المضارعين (يجيئون)، و(يبيعون)، المسندين لفاعل واحد، حيث استهل القصيدة بتكرار الفعل الأول (يجيئون) أربع مرات، ليدل تكراره على التحذير من هؤلاء القادمين، ثم أتبعه بالفعل (يبيعون) الذي توزع بتكراره سبع مرات على الأسطر الأخرى من القصيدة. وكان للفاعل المشترك بين الفعلين دور في ربط جزئي القصيدة، فبعد المجيء شرع هؤلاء القادمون في بيع كل شيء: دم البلاد وخبز الجياع، والحاضر والمستقبل، إنهم يبيعون كل شيء حتى الذي لا يباع.

هذه الصورة التكرارية أسهمت في بناء القصيدة بناء مترابطا ومتجانسا مضمونيا بما يوافق تجربة الشاعر، كما نتج عن هذا التكرار إيقاع داخلي مناسب في حركته الشعورية، وقد تجسدت هذه الحركة الإيقاعية من خلال اعتماد الشاعر على حرف المد (الواو) في كلا الفعلين ليعبر صوتيا على امتداد هؤلاء القادمين في كل البلاد، وهو الأمر الذي يؤلم الشاعر ويقلقه، كما كان لتفعيلة المتقارب (فعولن) التي بنيت عليها القصيدة، أثر في إضفاء مسحة من الحزن على الجو العام لها.

د- التكرار الدائري:

هو «إطار بنائي محكم يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ»[1]، لأنه ينهض على تكرار بنيات لغوية في بداية القصيدة ونهايتها، فتجعل حركتها أشبه بالحركة الدائرية. ولا يعد التكرار دائريا باعتبار تشابه خاتمة النص مع بدايته، وإنما

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 246.

«يتطلب مثل هذا التكرار أن يكون ثمة مسوغ فني أو قيمة جمالية لإنهاء القصيدة بالجملة التي افتتحتها»[1]، كما أنه ليس شرطا أن يكرر الشاعر في خاتمة القصيدة ما كان قد بدأها به تكرار حرفيا، بل «يمكن أن تكون بأي لفظ يفيد أن نهاية القصيدة هي بدايتها، ولا يكون التكرار اللفظي مستحسنا إلا إذا كان امتدادا طبيعيا للرؤية الشعورية للقصيدة»[2].

تبرز هذه الصورة من التكرار لدى يوسف وغليسي في قصيدته "رحيل اليمام" المكونة من خمسة مقاطع، ينتهي المقطع الأخير منها حيث بدأ الأول. يقول في مطلعها:[3]

يحط اليمام...
يحط اليمام على راحتي
فأبكي لأن اليمام غداً راحل
وليس لي الآن مما به سأشيد وكر المنام
سوى حفنة من ذرى مقلتي!...

ويقول في المقطع ما قبل الأخير:[4]

يحط اليمام على شرفتي..
فأبكي لأن اليمام سيرحل عني!
وأبقى وحيدا..
تصارعني وحشتي!

وأما المقطع الختامي، فقد قال فيه:[5]

ولكنني

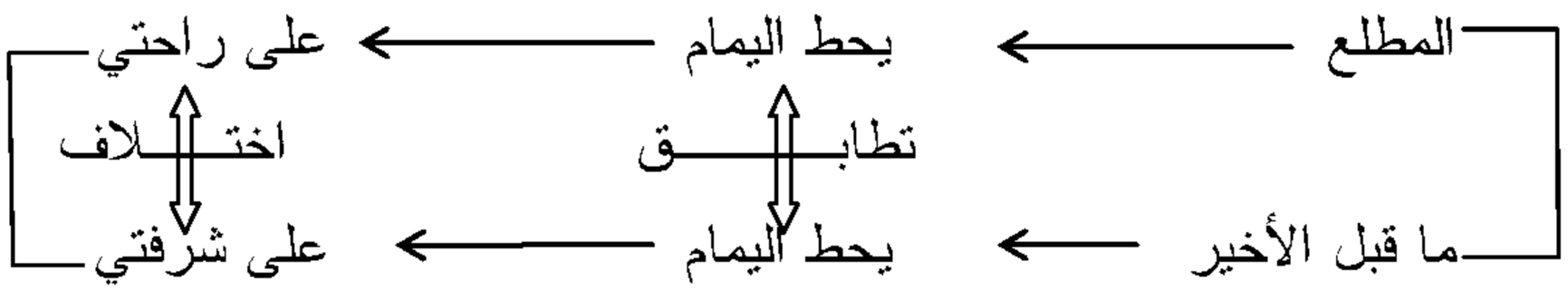
أظل هنا واقفا تحت جنح الظلام!

1- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 186.
2- الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص 135.
3- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 51.
4- المصدر نفسه، ص 52.
5- المصدر نفسه، ص 53.

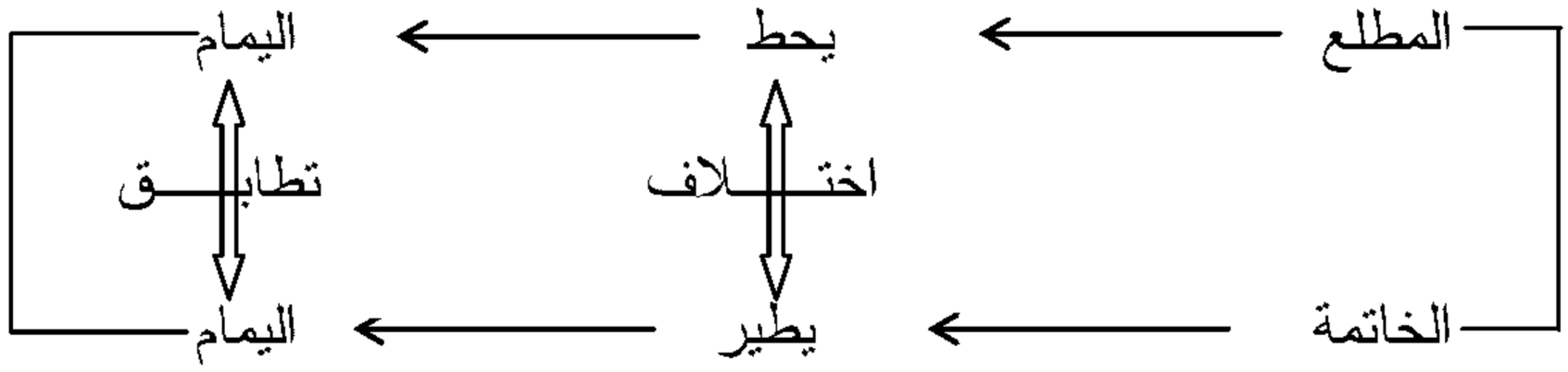
لعل اليمام يعود إلىّ غدا..

في شكل ذاك الحمام!....

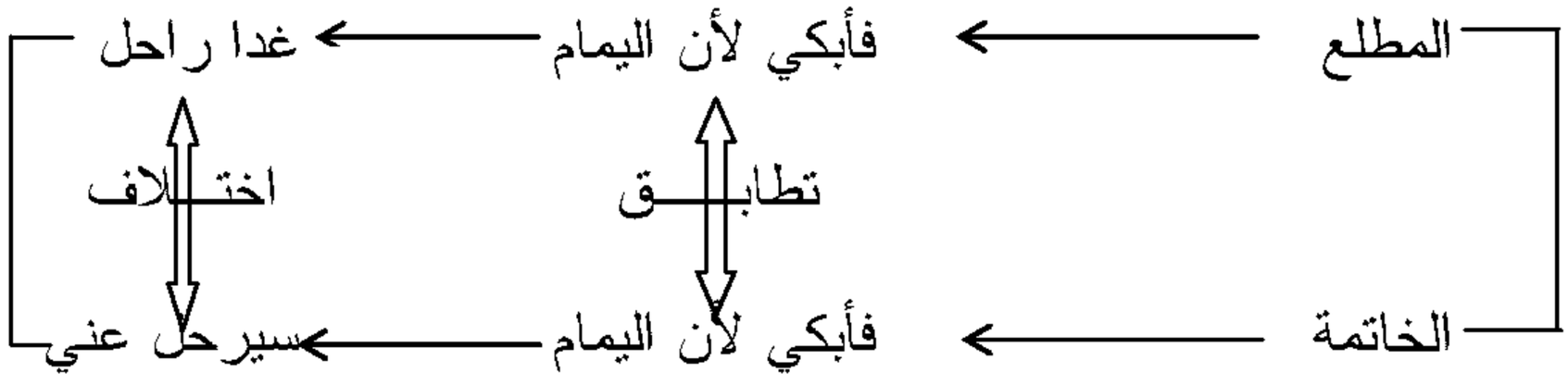
بُني التكرار الدائري في هذه القصيدة على عبارتين متناوبتين، الأولى منهما هي (يحط اليمام)، والثاني هي (فأبكي لأن اليمام غدا راحل)، وهما عبارتا المطلع، وقد تكررت الأولى منهما (يحط اليمام) في المطلع مرتين بزيادة شبه جملة (على راحتي) في الثانية منهما، وتكررت هذه العبارة مرة واحدة في المقطع ما قبل الأخير بتغيير طفيف في شبه الجملة لتصبح (على شرفتي) كما تبينه الترسيمة التالية:



وتكررت في الخاتمة بالبناء على التضاد بين الفعلين (يحط ≠ يطير)، مع الإبقاء على الفاعل المشترك (اليمام)، وذلك على النحو الذي توضحه الترسيمة التالية:



وأما العبارة الثانية فهي (أبكي لأن غدا راحل) التي تكررت مرة واحدة في المطلع، ومرة واحدة أيضا في المقطع ما قبل الأخير، مع تغيير طفيف في نهايتها، كما يتضح في الترسيمة التالية:



أما في الخاتمة فقد استبدلت هذه العبارة بعبارة قريبة منها في المعنى، وهي (لعل اليمام يعود غدا)، وبذلك يكون الشاعر وغليسي قد حقق التكرار الدائري في قصيدته دون أن يضطر إلى التكرار الحرفي للألفاظ، كما نستخلص من بيانات الترسيمات السابقة وجود تكرار متوازن بين مقدمة القصيدة وخاتمتها على الرغم من بناء العبارتين المكررتين على التضاد، ذلك أن الخاتمة قد اشتملت على عبارة تجعل معناها يوافق المقدمة رغم هذا التضاد، وهي عبارة (لعل اليمام يعود إلي غدا)، فالعودة تقتضي أن يحط اليمام من جديد. كما نشير إلى أن هذا التكرار الدائري بما اشتمل عليه من ألفاظ متجانسة، قد أفضى إلى توليد قيمة إيقاعية إلى جانب القيمة الدلالية.

ونسوق مثالا ثانيا عن التكرار الدائري، وهو قصيدة "مديح الاسم" لعبد الله العشي، التي كان مطلعها:[1]

لن أسميه...

لا تظني أنني أجهله

إنني أعرفه...

غير أني لن أسميه

وانتهت بالخاتمة التالية:[2]

سأسميه...

ولكن

سوف لن يسمعه ..

أحد مني سواك

فاسمعيه

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 91.

2- المصدر نفسه، ص 96.

«.....

.....

.....»

تكررت العبارة المبدوءة بنفي مؤكد (لن أسميه) مرتين في مطلع القصيدة، تخللتهما عبارة (إنني أعرفه) المبدوءة بناسخ مؤكد، وفي نهاية القصيدة تحولت تلك العبارة المنفية إلى عبارة مثبتة (سأسميه)، ليوحي هذا التضاد اللفظي بالتحول في قرار الشاعر الذي تراجع عن الرفض المعلن في مطلع القصيدة إلى قبول في ننهايتها، وإن كان لا يختلف عن ذلك الرفض من جهة المتلقي؛ لأنه عبارة عن همس بين الشاعر وأنثاه لا يصل صداه إلى القارئ الذي يبقى متشوقا لمعرفة هذا الاسم. كما أفادت عبارة (سوف لن يسمعه أحد مني سواك) الواردة في الخاتمة، معنى عبارة المطلع (لن أسميه) باعتبار أن الذي يريد معرفة الاسم هو جمهور القراء وليس المرأة المناجاة العارفة باسمها يقينا، وبذلك تم التجانس بين المطلع والخاتمة في الدلالة إلى جانب التجانس الإيقاعي.

هـ- تكرار اللازمة:

يعد تكرار اللازمة واحدا من صور التكرار التي نجدها في القصيدة الحداثية، ويعني «قيام الشاعر بتكرار سطر شعري أو جملة شعرية مرات عدة في القصيدة، ليخلق مناخا إيقاعيا وزخما دلاليا ينتجان معا شعرية القصيدة»[1]. وتكمن أهمية هذا التكرار في كونه «ينبّه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة»[2]، علما أن هذه العبارة المكررة المعروفة باللازمة «تشكل مفتاحا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم النص»[3]؛ فهي تسهم في إيجاد تماسكا نصيا بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها بحسب امتدادها قصرا وطولا، إضافة إلى خلق نوع من الإيقاع المتوازن بين تلك الأجزاء، وذلك ما يجعلها

1- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 189.

2- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص 41.

3- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلية والبنية الإيقاعية، ص 212.

خصيصة مميزة للشعر المعاصر، بحيث لا تكاد تخلو كثير من قصائده من وجود تلك اللازمة قبلية كانت أم بعدية(*).

فمن صور **اللازمة القبلية**، قصيدة "أي سر" لأحمد حمدي التي ضمّها ديوانه "أشهد أنني رأيت"، والتي ضمت أربعة مقاطع اتخذت من عبارة (أي سر) لازمة قبلية لها، أفضى ترددها في السطر الأول من كل مقطع إلى تجانس شعوري وتكثيف دلالي وانسجام إيقاعي يضاعف من فاعلية هذا النص الشعري الذي ورد على النحو التالي:(1)

أي سر لهذا العذاب

أن أراك بلا مطر

أن أرى مطرا

غير مأخوذة بالتراب

* * *

أي سرّ لهذا اليباب

ينخر القلب

يقضم أطراف أطرافه

في انشتاء.. سراب

* * *

أي سر لهذا السراب

ظل يلمع كالبرق

---

*- ترد اللازمة القبلية في أول القصيدة، ويتواصل تكرارها في بدايات مقاطعها لترسم الجو النفسي العام للقصيدة، وتلقي بظلالها الدلالية والإيقاعية على أجزائها، في حين تتكرر اللازمة البعدية في نهاية مقاطع القصيدة مشكلة منطقة تكثيف دلالي إلى جانب ما تنتجه من دفق إيقاعي يفضي إلى استمرار وانسجام الخيط الشعوري للقصيدة.

1- أحمد حمدي: أشهد أنني رأيت، ص ص 91، 92.

يرسم أسئلة

في ثنايا الجواب

* * *

أي سر لهذا الجواب

الذي صار أسئلة،

وشظايا اغتراب.

ومن صور تكرار اللازمة القبلية أيضا، ما نجده في قصيدة أحمد شنة التي عنوانها (من القصيدة إلى المسدس)، فقد ضمت ستة مقاطع شعرية تكررت في السطر الأول من كل مقطع، عبارة (بين القصيدة والمسدس) على النحو التالي: [1]

- **المقطع الأول:** بين القصيدة والمسدس خطوة أو خطوتان
- **المقطع الثاني:** بين القصيدة والمسدس فكرة وخرائط
- **المقطع الثالث:** بين القصيدة والمسدس خيمة للحزن
- **المقطع الرابع:** بين القصيدة والمسدس شاعر
- **المقطع الخامس:** بين القصيدة والمسدس ثورة أخرى
- **المقطع السادس:** بين القصيدة والمسدس خطوة أو خطوتان

وقد أدى هذا التكرار إلى ترابط مقاطع القصيدة وانسجام أفكارها وعواطفها، وتجانس إيقاعها، لأنه جاء «من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما»[2]، وإنما أحدث ارتكازا متوازنا للنص كله، حتى غدا أشبه بالنغم الموسيقي الذي يلح صاحبه على تكراره لخلق جو نغمي منسجم.

1- أحمد شنه: من القصيدة إلى المسدس، ص ص23، 34.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص244.

أما **اللازمة البعدية** التي وجد الشاعر الجزائري المعاصر ميلا إليها يوافق خصوصية المرحلة الثورية التي انبعثت خلالها القصيدة الحداثية الجزائرية وتطورت فيها، فمن صورها ما نجده في قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله المكونة من سبعة مقاطع شعرية تحكي قصة كفاح الشعب الجزائري، حيث قصد بلفظة (طريق) خيار الثورة الذي تبناه أبناء الجزائر إجماعا واقتناعا، فكانت القصيدة أقرب إلى النشيد الثوري المفعم بالعواطف الحماسية. وقد أدى تكرار لازمة (في طريقي يا رفيقي) في السطرين الأخيرين من كل مقطع، إلى تجسيد هذه العاطفة ومضاعفة الإحساس بها، إلى جانب تكثيف الدلالة المعنوية المعبرة عنها. وبتواتر تكرار اللازمة في نهايات المقاطع السبعة تضاعف الدفق الإيقاعي بصورة ترفع من نسق النص الجمالي وتزيد من تأثيره في المتلقي.

يقول أبو القاسم سعد الله في المقطع الأول:[1]

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي!

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوي ووحول

تترآا كطيوف

من حتوف

1- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 141.

في طريقي

يا رفيقي!

ويقول في المقطع الثاني:[1]

ألمح الأطياف من حولي شوادي

للرؤى السكرى، لآلاف العباد

للربيع الحلو شوقا للزهور

للهوى الذخار بالذكرى وأنسام العطور

غير أني كلما حاولت وصلا

لم أجد قربي ظلا في أعقاب الشموع

وغديرات الشموع

تتوالى في طريقي

يا رفيقي

ونسوق مثالا آخر عن صورة اللازمة البعدية من ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، ففي قصيدة "أيها الشعر" يكرر الشاعر عبارة (وتجل الآن) في نهاية المقطعين الأول والثاني على النحو التالي:[2]

أيها الشعر تجل الآن

هذا طيف مولاتك...

فافرش دربها

1- المصدر السابق، ص ص 141، 142.

2- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 85.

زهرا

وعطرا

وتجل الآن

هذا همسها العابق بالزئبق

فاغرف من أغانيك لها

شعرا

ونثرا

وتجل الآن

أراد العشي بتكرار عبارة (وتجل الآن) المشكلة للازمة البعدية في قصيدته، أن يظهر مدى اهتمامه بهذه المرأة المناجاة التي شكلت الفكرة المحورية في القصيدة، فعن طريق التشخيص رسم محاورة بنيه وبين الشعر، طلب خلالها من هذا الأخير أن يستنفر قواه ليظهر أسمى طقوس الضيافة وأجلها لاستقبال ملهمته التي أشار إليها بقوله (هذا طيف مولاتك). وشكل تكرار عبارة اللازمة في نهاية المقطعين الشعريين وقفة موسيقية لافتة، تنعكس من خلالها الظلال الإيقاعية والدلالية على الجو العام للقصيدة، وذلك ما ضاعف من فاعليتها الشعرية.

ولئن أشرنا إلى جميع أنواع التكرار التي حفل بها الشعر الجزائري المعاصر، فإن صوره التي وقفنا عندها لا تغني انعدام صور أخرى له في دواوين لم تقع بين أيدينا، ففضاء هذا الشعر واسع، لا تستطيع أي دراسة مهما اتسعت، أن تحيط به. لكن ما وقفنا عنده من أنواع وصور للتكرار كشف عن توجه واع لدى الشاعر الجزائري لاستثمار طاقات هذه الطريقة التعبيرية التي أظهر تنوّعها موهبة أصيلة وبراعة فنيّة لدى كثير من هؤلاء الشعراء في التعامل مع هذه الأداة بعيدا عن الابتذال، وإن كانت نسبة ذلك تتفاوت من شاعر إلى آخر، بل إن لدى الشاعر الواحد حضورا لافتا للتكرار في بعض القصائد وانعدامه في قصائد أخرى؛ ذلك أن كل شاعر يسعى إلى تنويع طرائقه التعبيرية باستمرار

بما يجعل أسلوبه التعبيري متجددا بالقدر الذي يكسر الرتابة ويخلق الوقع التأثيري المنتظر لقصائده. وهو إذ يميل إلى استخدام التكرار كظاهرة صوتية دلالية، فإنما للرغبة في إثراء تجربته الشعرية، فهو يستفيد بهذا الاستخدام من الطاقات الكامنة وراء الوحدات اللغوية المكررة في بناء نصه الشعري، وتحقيق الترابط بين أجزائه ومقاطعه وتكثيف دلالاته وإيقاعه ليحقق النص فاعليته الشعرية.

الفصل الرابع

تقنيات بناء النص الشعري

1- تقنية السرد

1-1- الشعر وتداخل الأجناس:

يعتبر التداخل بين الأجناس خصيصة حداثية مميزة للأدب المعاصر، فلم تبق هناك حدود صارمة تفصل بين الأجناس الأدبية، بل انفتح بعضها على البعض الآخر مستفيدا مما فيه من سمات وخصائص فنية، وفي بيان ذلك يذهب إدوارد الخراط إلى أن «الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحديد التي كانت قائمة في فترة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية»[1]. علما أنه رغم ذلك التداخل يظل كل نوع أدبي محتفظا بخيط رفيع «يؤكد خصوصيته، ويجعل القارئ متفاعلا معه من خلال آلياته القرائية أو أدواته البنائية المتصلة والمنفصلة في آن»[2] عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى.

ويعد الشعر العربي المعاصر من بين هذه الأجناس التي كسرات حواجز النوع، ليقترب بذلك من تخوم الأجناس الأخرى، فهذا الشعر الحداثي المنفتح على حياة الإنسان المعاصر، المهتم بقضاياه المتداخلة والمعقدة نزع إلى الأجناس السردية، مستفيدا من إمكاناتها التعبيرية عن تلك القضايا بأبعادها الإنسانية المختلفة، وذلك من خلال «استخدام تقنيات متعددة، كاتشاح النص بأبعاد تاريخية وأسطورية، أو من خلال تقنية الاصوات»[3]، وما إليها من تقنيات سردية أخرى لم يجد الشعر مناصا من استعارتها.

إن السؤال الذي وجب أن يطرح في هذا السياق هو إذا كانت الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة ما تعلق منها بالسرد كالرواية والقصة قد استفادت من الشعر مستعيرة بعضا من لغته وصوره وإيقاعاته، فلم لا يتوسل الشعر بتقنيات السرد لتطوير قدرته التعبيرية على استيعاب تحولات المجتمعات العربية الحديثة؟ هذه الحقيقة أكدها أدونيس حين رأى بأن القصيدة المعاصرة تمثل «لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية نثرا ووزنا، بثا وحوارا، غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم والدين»[4].

1- إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار الشرقيات، القاهرة، 1994، ص 13.

2- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجيب، جدل الشعري السردي، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1434هـ/20212م، ص 22.

3- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003، ص 139.

4- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط03، 1997، ص 117.

هذه القصيدة الحداثية التي يلتقي فيها الشعري مع السردي، ويتقاطع فيها الفني مع الفكري والديني، ويتعانق فيها بوح الشعر مع حوار القصة، ما كان ليتم لها ذلك لو بقية محافظة على صورتها التقليدية، إنها قصيدة متجاوزة للمعايير الثابتة، باحثة عن التجدد المستمر، وبذلك وجدت في الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة السردية منها مجالا خصبا للاستفادة من خصائصها، إثراء لبنائها الشعري من خلال «بناء نسق شعري تأويلي قرائي متعدد، ينفتح عبر استراتيجية جدلية على الأنواع والأجناس الأدبية الجديدة كالقصة والرواية والمسرحية»[1].

وهذا التوجه إلى توظيف تقنيات السرد المتعددة في النص الشعري المعاصر هو ثمرة من ثمرات تطور وعي الشاعر الحداثي الذي «تطور تكوينه الثقافي ووعيه بأهمية هذا العمل وقيمته بالنسبة للحياة، فلم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ أو تصوير المشاعر والأحاسيس»[2]، بل غدت بناء فنيا يسعى بما يوظفه من تقنيات مختلفة، لأن يكون قادرا على استيعاب تحولات المجتمع الحديث.

وأن يوظف الشاعر تقنيات السرد في إنتاج نصه الشعري، فذلك لا يعني أن هذا النص قد تحول إلى قصة أو رواية، فالشعر مهما انفتح على الأجناس السردية فهو لا يتخلى عن هويته الشعرية، ومن ثم وجب التنبيه إلى أن السرد الشعري هو «آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي لمادة "الفعل" و"الفاعلون" و"الوظائف" و"العوامل" – كما في النمو السردي– ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر. إنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري المميز للغنائية»[3]. تم ذلك عندما تطور الشعر العربي من الغنائية المطلقة التي يغلب عليها التطريب إلى الغنائية الفكرية ثم إلى التعبير الدرامي بتقنياته المختلفة من سرد للأحداث وحوار داخلي أو خارجي، لتنشأ انطلاقا من ذلك قصيدة جديدة تجمع بين الخصائص الشعرية والخصائص السردية، هذه القصيدة يسميها خليل الموسى القصيدة السردية، وفي تفسيره لهذه التسمية

1- محمود الجناني: قراءات نقدية في شعرية القصيدة الحديثة في الكويت، ملامح من المستويات الأسلوبية والتعبيرية والدلالية والمعنوية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الحولية 25، الرسالة 2019، 1425هـ/2004م، ص 14.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 279.

3- محمد شكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 03، سبتمبر، 1995، ص 224.

يقول أنها: «قصيدة أولا، وسردية ثانيا، وهي تنتمي إلى الجنس الشعري المنفتح على الجنس السردي وتقاناته»[1].

وأن تكون قصيدة ما قصيدة سردية، فذلك لا يعني أنها اشتملت على جميع عناصر السرد، فهي ليست شعرا قصصيا، وإنما قصيدة تستفيد من عناصر السرد بحثا عن تطوير بنائها الشكلي والدلالي. ومن ثم فقد تحضر فيها بعض العناصر السردية وتغيب الأخرى. وهي بهذه الصورة تعطى للدارس إشارة إيجابية بأن مبدعها قد استفاد في بنائها من تقنية السرد في صورة من صوره المختلفة، فيقبل على دراستها واضعا في حسبانه تلك الحقيقة.

إن انفتاح الشعر العربي المعاصر على تقنية السرد سعيا إلى تشكيل نص شعري من منظور حداثي يكون قادرا على تحقيق التجاوز، كان وليد عوامل كثيرة لعل أبزها تلك التحولات الجذرية العميقة التي شهدتها المجتمعات العربية في العصر الحديث، والتي أسهمت في نمو وعي الشاعر العربي ونضج رؤيته الشعرية، بحيث أصبح تبعا لذلك أكثر انفتاحا على الذات والعالم فيما يكبت من أشعار، ضف إلى ذلك التطور الذي شهده الشعر العربي بانتقاله من الشكل العمودي إلى الشكل الحر، وما تبع ذلك من تجديد لنظامه الإيقاعي أسهم في تحول القصيدة العربية من صورتها الغنائية المفرطة في التعلق بأهداف الرومانسية إلى النزعة الدرامية اللصيقة بالواقع، وذلك ما أشارت إليه نازك الملائكة بقولها: «تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية»[2]، وذلك يعني أن تجاوز الصورة التناظرية لشطري البيت التقليدي يكسب الشاعر الحداثي حرية تعبيرية تساعده على توظيف آليات السرد والحوار في مقاربة الموضوعات ذات النزعة الدرامية.

هذا التوجه إلى الانفتاح على الأجناس السردية شهده الشعر الجزائري المعاصر الذي غدا في ظل المتغيرات التي عرفها المجتمع الجزائري، استجابة طبيعية لمرحلة تاريخية مأزومة على جميع الأصعدة، فكريا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا. فكان لابد أن يعكس هذا الشعر وجود الإنسان الجزائري المتطلع إلى مستقبله الجديد بعد انعتاقه من

1- خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2010، ص 101.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 56.

قيود الاستعمار. هذا الإنسان الجزائري تسارعت خطواته وتوزعت بين انتصار وانكسار، طمأنينة وقلق، حلم وإحباط، نظام وفوضى. وفي ظل هذه المتغيرات لم يعد بمقدور النص الشعري الجزائري أن يظل «مسطح البنية غنائي الأداء وأحادي الدلالي»[1] والصوت، فاتجه إلى الاستفادة من الأجناس السردية قصة ورواية، لتجاوز صورته التقليدية، فعدت تقنياتها من أهم مكونات بنائه ، وذلك ما عمق فيه النزعة الدرامية.

نسوق نموذجا من هذه النصوص المنفتحة على أجناس السرد، قصيدة "من يوميات العاصمة" لعثمان لوصيف. ففي المقطع الثاني منها يقول: [2]

ذات صباح دخل النادي الثقافي
بخطوات ثقيله
هز عينيه وحيا زمر الخلان
في عفوية... ثم انتخى زاويه
مبتعدا عن هرج الصبيان
والفوضى الهزيله
كان منبوذا
يتيما... وسقيما
روحه ظمأى... ولا شيء يبل اجرح
أو يشفي غليله
كان صعولكا شقيا
شنفرى قد نفرات منه القبيله
وهو الآن هنا يبدو غنيا
حين يسخو دونما من
بما في جيبيه جيبه من قطع النقد القليله

يبرز الملمح السردي لقصيدة عثمان لوصيف انطلاقا من عنوانها: (من يوميات العاصمة)، فكلمة (يوميات) تحمل دلالة زمنية لا تنفصل عن الحدث، بمعنى أن ما سيأتي

1- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1434هـ/20012م، ص 29.

2- عثمان لوصيف: المتغابي، ص ص 84-86.

بعد هذا العنوان هو سرد لأحداث امتدت عبر تلك الأيام. ودل حرف الجر (من) على أن السرد لن يشمل كل ما حدث عبر تلك الأيام، وإنما سيخص بعضها مما شهد أحداثا تستحق السرد. وأما الكلمة الثانية من العنوان (العاصمة) فهي تحدد الإطار المكاني الذي جرت فيه الأحداث المسرودة في متن القصيدة.

يحضر السرد في المقطع المسوق للتمثيل، من أول سطر فيه (ذات صبح دخل النادي الثقافي) فقد تم السرد بالاتكاء على ضمير الغائب، ومن خلاله يبرز الحدث مرتبطا بالزمن (ذات صبح). وإلى جانب القرائن اللفظية (صبح، النادي، زاوية، هنا)، استعان الشاعر بحروف العطف (ثم، الواو، أو) المساعدة على الاستمرار في السرد، إضافة إلى ذلك تضمن هذا المقطع الشعري جانبا من الوصف للشخصية المسرود عنها: (خطوات ثقيلة، كان صعلوكا شقيا، نفرت منه القبيلة...). ومن خلال هذا الوصف غاص الشاعر في أعماق هذه الشخصية التي ليست إلا هو في حد ذاته، ليظهر صراعا داخليا وخفيا من خلال التضاد المعنوي بين صورة الفرد المنبوذ وصورة الفرد المتظاهر بالغنى حين يسخو بما في جيبه من مال دون منٍّ.

وهكذا نرى أن الشاعر نجح في توظيف تقنيات السرد في هذا المقطع الشعري القصير، دون أن يفقد نصه خصائصه الشعرية.

1-2- عناصر السرد في النص الشعري:

وقد تجلت تقنيات السرد في النص الشعري الجزائري على مستوى العناصر السردية الآتية:

1-2-1- السرد: يعد السرد أداة السارد لعرض الأحداث مرتبة ومرتبطة بالزمان والمكان، وبناء الشخصيات، وبيان كيف تتحرك متفاعلة مع الأحداث التي تصنعها أو تتأثر بها. يتم ذلك كله من خلال الاستعانة بالضمائر التي هي آليات لتنظيم عملية السرد؛ ذلك أن «اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيا مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى»[1].

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الراوية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة المعرفة 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1998، ص 176.

والضمائر السردية بحسب من تنوب عنه، ثلاثة متمثلة في ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت)، وضمير الغائب (هو) بمختلف صور هذا الضمير الدالة على النوع والعدد.

أ- السرد عبر ضمير الغائب: غالبا ما يكون ضمير الغائب هو الأول من حيث الأهمية السردية؛ لأن الحكي يقتضي الحديث في أغلب الأحيان عن الآخر. وبذلك كان هذا الضمير الأكثر ملاءمة للسرد، ومن ثمّ الأكثر تداولا في مجال السرد؛ فهو «وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، فيمّرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا، إلا إذا كان محروما. السارد يغتدي أن يكون أجنبيا وكأنه مجرد راوية بفضل هذا (الهو) العجيب»[1].

وإذا كان ضمير الغائب في السرد القصصي والروائي يبرز زاوية تموقع السارد الذي يكون في هذه الحالة خارج إطار الأحداث، بحيث يتسنى له المجال واسعا لعرضها في عملية حكي مسترسل ومتلون، يكون فيها هذا الكائن الورقي -غالبا- هو المرسل الذي دونه لا تصل إلينا الوقائع المسرودة، ففي الخطاب الشعري نجد الضمائر الغائب ذاتا متفاعلة مع المسرود حتى ليغدو هذا (الهو) عبر نسيج النص الشعري «حياة أدبية، صورة خالية، لوحة فنية، لفظة جمالية، عجائبية، سحرية عجائبية، أسطورة واقعية، واقعة أسطورية»[2] تسهم في بناء النص الشعري وتجسيد جماليته.

وتتعدد أشكال حضور الضمير الغائب في النص الشعري الجزائري بحسب طبيعة السرد وحقيقة المسرود عنه، ومنها الإشارة إلى شخصه عبر العنوان كما في قصيدة (حبه أكبر) لعثمان لوصيف، المشار بها إلى الشاعر العراقي (سعدي يوسف)، وفيها يقول الشاعر: [3]

كان يمشي الهوينا..
كأن به ثقل الأرض
يمشي.. وينتشر
لهم تسعه شوارع وهران

1- المرجع السابق، ص 177.

2- المرجع نفسه، ص 182.

3- عثمان لوصيف: أبجديات، ص ص 05-06.

خطوته.. أكبر

والذين حواليه مثل التماثيل

لم يسبروا جرحه المتأجج

ولم يسبروا غوره المتوج

لم يسبروا..

كان أبحر في الظلمات ولم يبحروا !

يظهر هذا المقطع الشعري كيف هيمن ضمير الغائب على النص انطلاقا من عنوانه، ووصولا إلى آخر سطر فيه. ففي عبارة العنوان (حبه أكبر)، يبرز فضاء سردي تتحدد فيه شخصية المسرود عنه بشخصية السارد، علما أن السارد هو الشاعر نفسه والمسرود عنه هو الشاعر العراقي يوسف سعدي الذي يعتبره السارد مثالا يحتذي به، لذلك بدا تعلقه به واضحا، وميله إليه شديدا، حسب دلالة عبارة العنوان.

وفي عشرة أسطر تكرر ضمير الغائب عشر مرات، بمعدل مرة في كل سطر. ولئن كان توظيف هذا الضمير يوحي ببعد المسافة بين السارد والمسرود، فإن الحقيقة الماثلة في النص تشير إلى عكس ذلك، فبينهما من القرب ما يصل إلى حد التماهي، كما أن نسبة تكرار هذا الضمير تؤكد تلك الحقيقة.

ومن أشكال حضور ضمير الغائب عبر تقنية السرد، تداخله مع ضمير المتكلم، بحيث تتعدد الأصوات وتتقاطع، ويقترب السارد (الشاعر) من المسرود في فضاء النص الشعري بما يضاعف من فاعلية السرد داخل النص الشعري. نجد مثالا لذلك قصيدة "حديث حبيبتي" لعمر أزراج التي يقول فيها: [1]

حدثتني... وهي تبكي وتمد الرمش جسرا للذين

قتلوا لكنهم قالوا:/ "وعدنا لو عظاما نحن نأتي"

وأمالت رأسها نحوي ومرت في السماوات عصافير الوطن

فهمت.. ضمت ذراع الصمت، والتحنان في لهفة من

عانق أحلام صباه

ثم غنت: "ربما هذي العصافير دماء البسطاء

1- عمر أزراج: وحرسني الظل، ص ص 05-06.

ربما ارواح كل الشهداء"
حدثتني في بساطهْ
عن زمان صار فيه الرأس ممدودا إلى الأرض وساق للسماء
عن زمان الموت- والموت وقوفا
وعن الجوع الذي أمسى يغني في الدروب
عن غريق الكروب

استهل أزراج نصه بجملة سردية دافقة، ابتدأت بالفعل (حدثتني) الدال على الحكي، والذي استهل به السرد في النص. ودل الضمير (هي) على السارد والمسرود عنه في الوقت نفسه، فالمحدثة تحكي عن نفسها، وأما المسرود له فهو الشاعر الذي دلّ عليه ضمير المتكلم (الياء) في نهاية فعل الحكي (حدثتني)، ليكون صوتا مشاركا لهذه الساردة كمسرود له، وإن كان في حقيقة أمره هو السارد.

وقد أسهم توظيف الروابط الحرفية في تنسيق السرد وتتابع حلقاته، إذ بواسطة (الواو، ثم) الدالتين على الربط والتتابع تسنّى للشاعر أن يسرد الأحداث مثلما حدثته عنها الشخصية المسرود عنها. كما أسهم حرف الجر (عن) المكرر أربع مرات في نهاية المقطع الشعري، في توسيع دائرة السرد، فبتكراره ذاك اتسعت دائرة الحكي لتوحي بتعدد الأحداث وتلاحقها وعدم انقطاعها عن بعضها البعض.

كما عمل الصراع الدرامي داخل المقطع الشعري على تفعيل وتيرة السرد. نجده في مثل عبارة (ربما هذه العصافير دماء بسطية). فهذا الصراع لا يخلو من مفارقة تعبيرية تضاعف من درامية المشهد الذي يحكي واقع الإنسان المرير وحياته الصعبة في ظل متغيرات اجتماعية وسياسية يمر بها مجتمعه كما في عبارة (عن زمان صار فيه الرأس ممدودا إلى الأرض وساق للسماء)، علما أن «الإنسان والصراع وتناقضات الحياة عناصر أساسية لا تتحقق بدونها الدراما»[1].

ومن أشكال حضور ضمير الغائب في السرد، أنه يحيل في بعض الأحيان، على الراوي الذي هو في حقيقة الأمر، الشاعر نفسه الذي أبدع النص الشعري. وبذلك «تصبح الشخصية والراوي متماهيين ومتداخلين، يتحركان حركة سردية تثري الخطاب وتفتح

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 284.

آفاقه الدلالية»[1]. ولهذه التقنية السردية تأثير مباشر على القارئ في علاقته بالنص الشعري المتضمن السرد وسارده، تأثير يصل إلى درجة المفارقة، بحيث يجعل القارئ متصلا بالنص المسرود ومنفصلا عنه في الوقت ذاته. فهو يتلقى نصا للشاعر، ويراه منفصلا عنه بسبب الرواية التي تحيل على الضمير الغائب. فعبر الآلية السردية «يفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصه الذي نصه، ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي اللغة أداتها»[2].

ويعد أحمد عبد الكريم من الشعراء الجزائريين الذين يوظفون في شعرهم هذه التقنية السردية التي يحيل فيها ضمير الغائب على السارد/ الراوي، الذي هو الشاعر نفسه، ففي مطلع قصيدته "الأحدب" نقرأ له: [3]

المكان جنوب يطل على الرمل،
إنما الوقت أمسية برتقالية الأفق،
داخل مقهى سيجه العاطلون
حول طاولة تتثاءب
ملتصقين بزاوية معتمةْ..
يجلس الشاعران..
يعبان شابا قديما
وثالثهم رجل أحدب،
جر كرسيه واستوى، جالسا قربهما دون إذنهما
ومضى يتفرس وجهيهما.
وهمات لا يأبهان،
ولا يعبآن
وهو يصغي إلى ما يقولان

1- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجيب، ص 136.
2- عبد الملك مرتاض: في نظرية الراوية، ص 179.
3- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 17.

إن السرد باستعمال ضمير الغائب، قد كشف عن الإطار المكاني والزماني الذي تدور فيه الأحداث التي يسردها الراوي (الشاعر) عن الشخصية المسرود عنها التي تشارك في إنتاجها. وهذه الشخصية المشاركة في إنتاج الأحداث ما هي في الحقيقة إلا الشاعر نفسه، فهو في هذا النص الشعري يسرد عن نفسه، وذلك ما جعل الأصوات تتعدد داخل النص المسرود متمثلة في صوت الراوي ثم شخصية المسرود عنه وصوت الجليس المرافق الذي يشاركه المكان والصفة (شاعر)، إضافة إلى صوت شخصية الأحدب، تلك الشخصية الدخيلة التي شاركتهما المكان دون إذن مسبق منهما، لينشأ عن ذلك الوضع الطارئ صراع خفي أو مسكوت عنه. ومن العبارات السردية الدالة عليه: (جر كرسيه واستوى جالسا بهما دون إذنهما) و(هو يصغي إلى ما يقولان)، فدلّ السرد بهذه الصورة على أن الشخصية الدخيلة على المجلس أوجدت الصراع باحتلالها مكان خاص وشروعها في الإصغاء إلى حوار خاص أيضا.

ب- السرد عبر ضمير المتكلم:

لضمير المتكلم أهمية كبيرة في السرد، فهو يشد القارئ إلى النص المسرود، ويشحذ فيه همة الحضور الذهني ويدفعه إلى الانتباه. فعلى خلاف ضمير الغائب الذي يمثل واسطة بين القارئ والمحكي عنه، نجد هذا الضمير يمثل حكيا مباشرا عن الشخصية المسرود عنها التي هي الشاعر نفسه. لذلك فإن «ضمير المتكلم -بما هو ضمير للسرد المناجاتي- يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعرّيها بصدق ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون»[1].

وهو بذلك يسهم كشكل من أشكال السرد الفاعلة، في توسيع رقعة السرد داخل النص الشعري، حيث يسهل للقارئ عرض فكرته المعبر عنها في سياق قصصي درامي، دون أن يفقد نصه جماليته الشعرية أو ينزل به إلى المستوى الشعري. ذلك أن الشاعر حين يوظف ضمير المتكلم في السياق السردي، فإنه يعبر بحميمية عن شيء حدث له أو قام به، فيصبح سرده ضربا من المناجاة أو البوح الفني كما في قصيدة (لبيك) لعبد الله العشي التي يسرد فيها بعض تفاصيل رحلته إلى البقاع المقدسة. وإن إضفائه الطابع

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 159-160.

الصوفي على خطابه الشعري زاد النص شعرية. يقول هذا الشاعر في مطلع قصيدته تلك: [1]

البحر من تحتي عميق
والنار في فمي
وهذه الأشياء لا تبين
كأنما غيبها حريق
قررت أن أغادر الرماد
والجسد المفتون بالبريق
حملتها نبوة أشق أرض الله
يقودني الطريق للطريق
لبيك قد لبيت
دخلت بيته الحرام
طافت معي بالبيت، صلينا معا، دعت، دعوت
ضممتها إلى جوانجي، بكت، بكيت...
صحت عند الركن :يا الله
ذوّبنا معاً، لكي نصير واحداً أو لا أحد

ارتبط ضمير المتكلم بالسرد في هذا الخطاب الشعري، وامتد عبر أسطره من أولها إلى منتهاها، فتسنى من خلاله للشاعر سرد تجربة شخصية، هي الرحلة إلى البقاع المقدسة للحج، لذلك هيمن فعل التكلم الفردي على النص رغم أن حديث الشاعر لم يكن عن نفسه فقط، بل تعداه للحديث عن رفيقة رحلته، تلك الأنثى التي غدت أيقونة في جميع أشعار العشي.

وباعتماد هذه التقنية السردية التي يحضر فيها ضمير المتكلم، يصبح التماهي سمة أساسية بين الراوي والشخصية والزمن، ذلك أن لهذا الضمير «القدرة المدهشة على إذابة

1- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ص 09-10.

الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا»[1]، فتزول بذلك الفروق بين السارد والمسرود عنه على عكس أشكال السرد الأخرى.

نقف على هذا الشكل السردي الذي تغلفه المسحة الصوفية عند عثمان لوصيف أيضا، ففي قصيدة "حمامة" يقول: [2]

كنت ميتا داخل غرفتي الجامدة
كأنما هي غرفة تحفظ فيها
جثث الأموات
وفجأة هزني الحفيف
حفيف رموشك الغاوية
ورأيت حمامة بيضاء
تنقر شباكي الأغبر
وتضرب بجناحيها الزجاج
في غضب وعنف...
فتحت الشباك مرتبكا.. مرتجفا
فتسربت داخل غرفتي المظلمة
وراحت تحو زائفة.. نشوى
فإذا النجوم تبزغ من كل مكان
والهباء يزقزق ويفوخ...
رفرفت الحمامة ملء غرفتي
فسمعت هديل السماوات
بسطت يدي إليها
وتمتمت بالأدعية والصلوات

يتجلى من خلال هذا المقطع الشعري كيف برع عثمان لوصيف في إضفاء الطابع السردي على نصه من خلال توظيف ضمير المتكلم لسرد حدثين متتابعين، لا يكادان

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 159.

2- عثمان لوصيف: ريشة خصراء، ص ص 25-26.

ينفصلان عن بعضهما بعضا. وقد بناهما على التضاد، بحيث دلّ الأول منهما على حالة الوحشة واليأس التي مرت بها الشخصية المسرود عنها، ودل الثاني على نقيضه حين جمع بين الدهشة والغرابة التي حصلت للراوي السارد عن نفسه لما تفاجأ بمشهد الحمامة المصرّة على ولوج الغرفة لتزرع فيها الحياة بعدما كانت تشبه غرفة الأموات. وذلك ما جعل حال السارد (الشاعر) يؤول إلى الراحة والطمأنينة بعدما مر به من يأس، وذلك ما تبين في نهاية المقطع من خلال الأدعية والصلوات.

ودل الفعل (كنت) في بداية المقطع على الدخول المباشر في السرد، وهو فعل يحيل على الزمن الماضي، ثم استمر السرد من خلال قرائن لغوية مختلفة منها الظروف الزمنية (فجأة، فإذا) وسلسلة الافعال الماضي المسندة لضمير المتكلم (رأيت، فتحت، سمعت، بسطت، تمتمت)، إضافة إلى الروابط الحرفية المسهمة في بسط الأحداث وتتابعها، حيث تكرر حرف الواو ثمان مرات، وحرف الفاء مرتين، ما أتاح للشاعر مساحة واسعة لممارسة فعل السرد.

هذا الشكل السردي الذي يرتكز على الضمير المتكلم، نقف عليه كذلك عند يوسف وغليسي، ففي قصيدته "مهاجر غريب في بلاد الأنصار" يقول: [1]

فأطرقت حزنا..
وأعلنت أن آن
وأن آن لي أن ألم هواي،،
وأن أقبر الحلم في واحة الذكريات،،
وفي "جبل الوحش" أدفن همي!...
ورفرف في "الأبيض المتوسط" ذاك الشراع...
عسى أن يثير اشتياق الرفاق إلي..
ولكنهم (.....)!
وأطرقت مثنى.. ثلاث.. رباع..
وأعلنت بدء الوداع
وداعا... و..دا...عا ... و..دا...ا..ع!

1- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 79.

تضمن هذا النص الشعري سردا دراميا، يحكي تجربة شخصية حالمة آلت في منتهاها إلى الانكسار، بطلها الشاعر الذي استطاع بواسطة ضمير المتكلم أن يكون السارد والمسرود عنه في الآن نفسه. فالسرد بهذا الضمير لخص نهاية الحلم الذي آل إلى الفشل، فكان وقعه مؤلما، وذلك ما عبرت عنه المفردات: (يؤد، الدمع، الغم، أقبر، همي). واستمر السرد باستعمال ضمير المتكلم وما ارتبط به من أفعال تحيل على فشل تجربة الشاعر ليقرر في الأخير الانسحاب فكانت كلمة (وداعا) المكررة ثلاث مرات في السطر الأخير خاتمة لهذا المشهد السرد الدرامي.

وقد تبين من خلال النماذج الشعرية المسوقة للتمثيل، مدى رحابة الأفق السردي الذي يتيحه ضمير المتكلم للشاعر، الذي بواسطته يغدو هو السارد والمسرود عنه في الوقت نفسه، وتتداخل العمليات السردية، حيث يتحد زمن الحكي مع زمن الحدث، كل ذلك يجعل «السارد مركزا للعالم يستقطب المتلقي ويحاصره حتى يتجاوب مع الخطاب الشعري وينجذب إليه»[1].

ج- ضمير المخاطب:

حضور هذا الضمير في السرد أقل من حضور ضمير الغائب والمتكلم، فهو حسب ما يرى عبد الملك مرتاض: «يأتي في استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذا لا هو يحل على خارج قطعا، ولا يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم»[2].

وهذا لا يعني أن ضمير المخاطب حين يرد في السرد بهذه الصورة، فهو وسيط بين ضميري الغائب والمخاطب، فهذا ليس يقينا أبدا، لأنه كشكل من أشكال السرد «وظيفته سردية أساسا، وهو في كل الأطوار والأحوال يوقع حدثا سرديا بعينه»[3].

إن بنية ضمير المتكلم بين الغياب والحضور في نسيج الشكل السردي تجعل الراوي ساردا ومسرودا له في الآن نفسه، أي أنه يحضر متكلما ومتلقيا مراوحا بين الدورين، وذلك ما يجعل حضوره في النص الشعري مميزا، لأنه «يخلص البناء النصي

1- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية، ص 134.

2- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 163.

3- المرجع نفسه، ص 166.

من غنائية البناء وتسطيحه، ويضفي عليه تماسا وحركية تجعله أكثر توترا في الوقت الذي يمنح الراوي فرصة مراقبة الذات وتأملها والحوار معها»[1].

يجيد عثمان لوصيف توظيف ضمير المخاطب كمسرود له ومسرود عنه، أي كصانع للأحداث وفاعل لها ومتلق لسردها في الوقت ذاته، وهو ما يضاعف من كثافة نصه الشعري ويعمق شعريته، حيث يتوزع المتلقي وهو يقرأ نصوصا شعرية تحمل هذا الشكل من السرد، بين ملاحقة الشخصية المسرود عنها بواسطة ضمير المتكلم وهي تفعل، وبين مشاركتها الاستماع إلى السرد، ليرى كيف تضيق المسافة بين المسرود له والمسرود عنه إلى درجة التداخل، وكيف يتداخل الزمن بين ماضي الفعل أو الحدث المسرود، وحاضر السرد الناقل بالرواية لذلك الفعل/ الحدث. كل ذلك يعطي النص الشعري نكهة خاصة وجاذبية مميزة عند القارئ، ترتفع به إلى قمة الشعرية، وتحلق به بعيدا في فضاء المتخيل الشعري.

نقف على هذه البراعة السردية في قصيدة (عاشقة) التي يقول فيها: [2]

وحدك بقيت في الميدان
تحملين راية العشق العذري
وتقاتلين ببسالة الأبطال
وكان سلاحك الوحيد
وردة حمراء تنزف دما
لم أكن بجانبك
كنت وحدك
فلقد خذلتك في اليوم الأول
من المعركة
انسحبت أنا بسلام
وتركتك وحدك للمنازلة
أيتها المحاربة الباسلة

1- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية، ص 139.

2- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص 12.

أيتها الروح الجبارة...

فالملاحظ أن الشاعر يزاوج بين ضمير المتكلم والمخاطب في هذا البناء السردي، بحيث أن ضمير المتكلم الذي يمارس دور الراوي (الشاعر) لا يقف عند حد الرواية والسرد، بل ينفد إلى عمق الأحداث ليصبح مشاركا في بنائها إلى جانب ضمير المخاطب الذي يمثل الشخصية المسرود عنها ولها، هذا التعانق بين الضميرين عبر هذا النسيج السردي يكثف بناء النص الشعري ويضاعف فعاليته، خاصة أنه يتيح للشاعر بأقل عدد من الضمائر الإحاطة بعناصر السرد الثلاثة متمثلة في السارد والمسرود عنه والمسرود له، حتى لتغدو القصيدة عالما سرديا مكتملا ومستقلا.

هذه التقنية السردية التي يتجاوز فيها ضميرا المخاطب والمتكلم ويتحاوران في نص شعري واحد يرتكز على تقنية السرد، نجدها عند الشاعر ذاته في قصيدة (ذلك اليوم)، التي نقتطف منها المقطع الآتي: [1]

هيهات أن أنسى ذلك اليوم

كانت السيارة تطوي بنا الأرض

كأنها تحملها إلى عالم آخر

كله براءة

دهشة

وهيام..

وكنت بجانبي هادئة.. مطمئنة

كالقديسة العاشقة!

تلفك الروعة

ويشع من عينيك سحر إلهي

سرت رعشة في جسدي الميت

وغمرني دفء وحنان

أية عاشقة أنت؟

يتها الكاهنة الماردة

1- المصدر السابق، ص ص 34-35.

يتها اللؤلؤة المتوهجة

يتها الرحمة القاسية.. المتأبية.. المستحيلة!

في هذا المقطع الشعري، يؤدي ضمير المخاطب وظيفته السردية المنوطة به إلى جانب ضمير المتكلم، مجسدا حقيقة ذلك التجاذب الذي يمارسه عليه هذا الضمير. فهو يميل إلى الحضور ليلتقي مع ضمير المتكلم في السياق السردي عندما يتمركز في موقع المسرود له، دون أن يفقد صفة الغياب، حيث نجده أيضا يميل إلى ضمير الغائب لما يتمركز في موقف المسرود عنه، كل ذلك يتم داخل نص شعري واحد يتخذ من السرد عبر ضمير المخاطب، تقنية لتجسيد شعريته.

وبعملية إحصائية لنسبة تواتر هذه الضمائر في النص الشعري، نجد أن ضمير المخاطب تكرر سبع مرات، وفي المقابل تكرر ضمير المتكلم خمس مرات، وهي أرقام تعكس مدى تقارب بين نسبة تكرار الضميرين ما يؤكد حقيقة ميل ضمير المخاطب إلى الحضور ليتقاطع مع ضمير المتكلم عبر علاقة السارد بالمسرود عنه.

وفي ديوان "عولمة الحب، عولمة النار" نجد الشاعر عز الدين ميهوبي يميل إلى توظيف ضمير المخاطب كشكل بارز للسرد في كثير من قصائده المميزة بالطول، ومنها قصيدة "ماجدة" التي نقتطف منها الأسطر الآتية: [1]

تجيئين أغنية لبلادي

لـــ "وهران" تطلع من عبق "الميجنار"

لعاشقة وسمتك على زندها وبكت

وحين رأتك هنا..

رقصت ساعة

رسمت قمرا حولنا

شع منه السنا

تجيئين حاملة وجع الأرض..

سيدتي

تحملين المنى

1- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب، عولمة النار، ص 12.

بتتبع نسبة تواتر ضمائر السرد في هذا المقطع الشعري، نلحظ هيمنة ضمير المخاطب على الفضاء السردي للنص، حيث يتكرر ست مرات مقابل مرتين لضمير المتكلم، مرة في صورة المفرد (بلادي)، ومرة في صورة الجمع (حولنا)، وهذه النسبة الغالية لتواتر ضمير المخاطب في النص الشعري من خلال حضوره المزدوج المتقاسم لدوري المسرود عنه والمسرود له في الوقت نفسه، تضاعف من تأثيره الجمالي على المتلقي الذي سيقف على روعة النص الشعري من خلال الكثافة التعبيرية التي تتجلى في الكيف الذي يجعل به هذا الشكل السردي المسافة تضيف بين المسرود عنه والمسرود له من جهة وبينهما معا وبين السارد (الشاعر) من جهة ثانية، وذلك حسب الصورة التي استخدم بها ضمير المخاطب كشكل من أشكال السرد في هذا النص.

1-2-2- الوصف:

يحضر الوصف إلى جانب السرد في العمل الحكائي كتقنية مميزة لسردية هذا العمل ومتممة لها، إنه أداة فاعلة، يصعب على السارد الاستغناء عنها، ذلك أن الوصف يستطيع الاستغناء عن العناصر الأخرى، فيرد منفردا في العمل الأدبي، باسطا ظلاله عليه، مهيمنا على بنائه بأكمله دون أن يحس المتلقي نقصا فيه، وقد يشارك الوصف عناصر أخرى خاصة السرد في إتمام بناء العمل الأدبي ذي الصفة السردية. فيتماهى مع تلك العناصر في انسجام وتوافق تامين. وعلى عكسه لا يقوم السرد إلا إذا استعان بالوصف. هذه الحقيقة أشار إليها جيرار جينيت بالقول: «الوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة، إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف»[1]. ومن ثم فإن كل عمل سردي نثريا كان أم شعريا، فبالإضافة إلى توفره على عنصر السرد المرتبط بالأحداث وأشكال عرضها، فهو كذلك «يتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا»[2].

وفي الشعر يتخذ الشاعر الوصف أداة تعبيرية ذات قيمة جمالية غالبا، وذلك حين ينزاح بلغته من وظيفتها الاتصالية إلى الوظيفة الشعرية، حيث تتجاوز اللغة محدودية

1- جيرار جينيت: حدود السرد، تر: بن عيسى بوحمالة، طرائق التحليل السردي، إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص 76.

2- نقلا عن: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط01، 1991، ص 78.

الدلالة الواحدة إلى إنتاج دلالات متعددة، تفسح المجال للقراءة التأويلية، أي أنها تنهض «بوظائف جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية»[1].

ولا يكتفي الشاعر من الوصف بذلك الدور فقط، بل نجده يوظفه في نصه الشعري كتقنية سردية تساعد على بناء عالمه الحكائي في ثباته وتحوله، وفي سكونه وحركته، وذلك حين ينفتح النص الشعري على الأجناس السردية ويتداخل معها بحثا عن حداثته الشعرية التي من أبرز سماتها تجاوز المألوف وعدم الركون إلى الثبات والحيادية.

وقد استعان الشاعر الجزائري المعاصر بالوصف أداة فاعلة إلى جانب السرد في نقل الأحداث وتشخيص الأشياء الطبيعية، وإبراز الملامح المادية والمعنوية لشخصياته الواردة في نصه الشعري النازع إلى السردية، وما سنسوقه من نماذج يوضح ذلك، حيث يتجلى وصف الطبيعة مثلا في المقطع الثاني من قصيدة "ثائر وحب" لأبي القاسم سعد الله، وفيه يسوق وصفا لأشياء الطبيعة، يوافق المضمون الثوري لنصه الشعري، فيقول:[2]

و"الأطلس" الأنوف والبطاح
محمرة الخدود بالجراح
وغابة البلوط كالأشباح
ترقصها عواطف الرياح
ثائرة مهتاجة الكفاح
والنهر والنغوم والسمر
والضفة الخرساء والصحر
منتشر.. وزائر القمر
يطل في حذر..
وصوتك الحلو النغم
في مسمعي كرعشة الخلم
كخفقة الصباح المنتظر

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 245.

2- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص ص 195-196.

يتسم المكان في الطبيعة بالثبات، الفرصة لعين الشاعر الواصفة للإحاطة به ونقل صورته كما تراها، وغالبا ما تكون الجمل الاسمية أنسب لتشخيص صور الطبيعة، وذلك ما قام به الشاعر سعد الله في هذه القصيدة، حيث استهل قطعته الوصفية بجملة اسمية امتدت عبر سطرين: (والأطلس الأنوف والبقاع/ محمرة الخدود بالجراح)، تلتها سلسلة من الجمل الاسمية الأخرى، تكفلت كل واحدة منها –كما الأولى– بنقل مظهر من مظاهر الطبيعة الجزائرية الثائرة، التي تنقل في صورة غضبها، واقعا جزائريا امتد عبر المكان بين جبال الأطلس وما تلاها من بطاح، وغابة البلوط بأشجارها الكثيفة المخيفة حين بدت وكأنها أشباح، إضافة إلى صوت الرياح العاصفة والنهر الممتد وتلك الضفاف المتاخمة له وفوقها صورة القمر.

اتخذ الشاعر من هذه العناصر الطبيعية المتنوعة رمزا يرتكز عليه لنقل حقيقة ثورة بلاده، وقد استحضر من الكلمات الواصفة ما يجعل القارئ يستحضر بعمق حقيقة الثورة، ومنها: (الأنوف، محمرة، الجراح، الأشباح، عواصف، ثائرة، مهتاجة، الرياح، منتشر)، وإن ذكر الأماكن الطبيعية متبوعة بأوصاف ثورية، قد أضفى على النص الشعري صبغة سردية تحققت عبر امتداد الفضاء المكاني الموصوف.

يسترسل سعد الله الذي عايش ثورة بلاده، في استعارة أشياء الطبيعة لتصوير تجربته الشعرية المتميزة بخصوصيتها الثورية في فترة كانت الجزائر تصنع تاريخها الحديث بالدم والنار. هذا الواقع الثوري لم يشأ الشاعر نقله بأسلوب مباشر عبر قناة اللغة التقريرية التي تحاصرها الأرقام، وإنما اتكأ فيه على الأسلوب غير المباشر، لينقل صور الطبيعة مستعينا في تصويرها بتقنية الوصف، ليتسنى له من خلال لغة شعرية رامزة مغرقة في الوظيفة الجمالية، سرد هذه التجربة الثورية. نجد مثالا لذلك الضرب من الوصف في قصيدته "إصرار" التي يقول في مقطعها الخامس: [1]

وهوت أسراب موتورة
ورياح ودمار أسود
ودوي قنابل محمومة
وبقايا بشرية

1- المصدر السابق، ص ص 277-278.

وصراخ يتمزق

وعيون مسعورة

جاءت من كل أوروبا

تبحث عن جيفه...

والشمس جريحه

ثلج، مطر أحمر

يوما.. تسعة أيام

عامين.. ثلاثة أعوام

والأفق خباء يتمزق

والليل مقابر جوعانة

والشعب إله يتألق!..

اضطلع الوصف في هذا المقتطف الشعري بنقل حيثيات تجربة شعرية تنطلق من واقع شعب هب يضع ملحمة ثورية تختلط فيها الأمطار بالدماء، وصوت القنابل المدوية بصراخ الأحياء، وتطل الشمس جريحة، ويتحول الليل إلى مقابل تلتهم البقايا البشرية. ورغم ذلك يبقى الشعب إليها يتألق، كل هذه الصور الثورية المتزاحمة ولجت إلى فضاء النص الشعر عبر وصف درامي، تلاحقت عباراته متتالية ومتعانقة بواسطة حرف العطف (الواو) المكرر تسع مرات في بدايات أشطر هذا المقتطف الشعري، وبذلك غدا الوصف عنصرا فنيا مكملا لتقنية السرد التي وظفها الشاعر لبناء نصه الشعري.

لم يكتف الشاعر الجزائري بوصف عناصر الطبيعة، بل وجدناه في نصوصه الشعرية المنفتحة على أجناس السرد يعمد إلى وصف الشخصيات التي غالبا ما تكون محورا أساسيا للسياق السردي باعتبارها واقع الشاعر الأساسي للقول الشعري. وتبعا لذلك نجد هذا الشاعر يعمد حينا إلى الوصف المادي ليكشف للقارئ بعض ملامح هذه الشخصية الجسمية التي أثارت وهجه الشعري، أو يعمد إلى الوصف المعنوي متتبعا تلك الشخصية في حركاتها وسكناتها وأقوالها وأفعالها التي ينعكس تأثيرها عليه، فيجد نفسه منطلقا في سرد شعري أساسه الوصف. مثال ذلك ما نجده عند عثمان لوصيف، هذا الشاعر وقف عند المرأة مطولا في مختلف دواوينه الشعرية، فنراه يركز حينا على ملامحها المادية، وحينا آخر يقدم لها وصفا حركيا، وفي حين آخر يجمع بين الوصفين،

وفي ذلك كله يبرز نصه الشعري ملتحفا ثوبا قشيبا من السردية. ففي قصيدته "أول لقاء" يقول: [1]

كانت تبدو هادئة... مطمئنة
وهي تفوح ببخورات الآلهة
تتحدث فتتجاوب
موسيقى السماوات والأرض
تميس فيعانقها
اللبلاب والناردين
ويتشظى القمر
رذاذا على جبينها الخالم
وإذ تبتسم
يفتر ثغرها الملألئ
فن الفلق
وتكتسي الدنيا كلها
بهالة شفافة من التجلي!

على الرغم من هيمنة الوصف على هذا المقطع الشعري، إلا أنه جاء خادما للسياق السردي للنص، حيث يتأكد جليا أن الوصف خصيصة سردية لا يقوم السرد دونها، وإن كلمة (كانت) التي استهل بها المقطع الشعري، تحيل مباشرة على طبيعته السردية، حيث كان الوصف أداة الشاعر الأساسية عبر امتداد هذا الفضاء السردي. وقد جمع الوصف في هذه القطعة بين الحركة والسكون بما يتناسب وحالة الشخصية الموصوفة، وعبر هذا الوصف مارست اللغة وظيفتها الشعرية، فجاءت مشحونة بسمات جمالية تبرز كيف تختلف سردية الشعر عن السردية النثرية. إنه وهج الكلمات الواصفة التي بثها الشاعر في ثنايا نصه الشعري وهو يرسم صورة هذه المرأة الجميلة التي تجلت على الطبيعة بسحرها التي تجلت على الطبيعة بسحرها فتناغمت معها في صورة شعرية مبهرة، ملؤها الضياء والإشراق النوراني الذي لا نجده إلا في التجلي الصوفي.

1- عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص ص 07-08.

وإن الطابع السردي لهذا المقطع الواصف، يبرز كذلك من خلال استعانة الشاعر بالروابط الحرفية في تحقيق التتابع السردي لأجزاء الصورة، أين استطاع من خلال توظيف حرف الواو المكرر خمس مرات، من تجسيد تقنية السرد في نصه الشعري.

أما عز الدين ميهوبي، فنجده يقدم وصفا حركيا لصاحبه الذي تبدو شخصية حاضرة بقوة في النص الشعري، باعتباره نموذجا لفئة من المجتمع، يتجلى حضورها الزئبقي اللافت في تبنيها قيما أخلاقية سلبية. يقول ميهوبي واصفا هذا الصاحب في قصيدة بعنوان "زئبق": [1]

صاحبي..
كان اجتماعيا
ولكن كان زئبق
بابه مفتوح مغلق
وهو لا يملك في الصدق رصيد
إنما كان كما "الطابع"
أو "ختم البريد"
هو إن أوعد أخلق
وإذا حدث إنسانا بشيء خارق..
يأتي بمصحف..

إن ما يؤكد حضور الوصف في هذا النص الشعري، هو تحديد الشاعر للشخصية التي يشخصها انطلاقا من السطر الأول فيه، فهي شخصية صاحبه التي طغى عليها التناقض والزيف الأخلاقي، حيث تتبعه بالوصف المعنوي مظهر تلك السلوكات المتناقضة لهذا الصاحب، فعلى الرغم من طبعه الاجتماعي إلا أنه كان كالزئبق يصعب الإمساك به، ولترسيخ هذه الصورة في ذهن المتلقي، استعان الشاعر بأسلوب النفي تارة (لا يملك في الصدق رصيد)، وبأسلوب التضاد تارة أخرى (وإن أوعد أخلف)، (بابه مفتوح مغلق).

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، ص 29.

هذه الصورة نقلها الشاعر في سياق شعري سردي، دل عليه تكرار كلمة (كان) ثلاث مرات، وهذه المراوحة ببين السرد والوصف تؤكد دوما حقيقة عدم استغناء السرد عن الوصف.

وإن كانت المرأة تمثل مرتكزا أساسيا في تجربة عبد الله حمادي، فإنه كثيرا ما يتوصل بالوصف أداة سردية لتشخيص صورتها النورانية، علما أنه يستعين كذلك بالطبيعة لرسم هذه الصورة التي تجمع عناصرها بين النور والغيمة، والتفاح... وأما حركتها فهي رحلة سماوية تفوح عبقا إلى معارج العلياء. ويمثل هذا الوصف بأبي الشاعر حمادي، إلا أن يقدم صورة غرائبية عن هذه المرأة الصوفية، بحيث لا يستطيع القارئ تجميع عناصرها مهما اجتهد، لأنها أقرب إلى الشخصية الأسطورية منها إلى الشخصية الواقعية. نقف على هذا الوصف في قصيدة "نوبة زيدان"، وفيها يقول: [1]

كانت أبعد من قرب المسافة

يحتفل النور ساعة طلعتها

يشتهي أطوار الليل

القادم من أعراس الوحدة..

فمها غيمة تفاح... وخانتها ملامه

مـــلء أجراس مفاتنها

شهوة عرى و"نوبة زيدان"

معلقة على وتر القيامة

يتهادى عبق محمود من أدراج معارجها

يحتل شوق الأسفار منها.. وإليها

موعدها القادم من عليائه

بنقاد على وقع الأوتار الموعودة

1-2-3- الحوار:

إلى جانب استعانة الخطاب السردي بالوصف، فإنه ينفتح أيضا على الحوار كمرتكز مهم يسهم في تجسيد بنيته السردية وتأدية المضامين ذات الطبيعة الحوارية.

1- عبد الله حمادي: انطق عن الهوى، ص ص 71-73.

والحوار حديث بين شخصين أو أكثر، يضطلع بنقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل العمل السردي[1]، ونجاح الحوار في أداء هذه المهمة مرتبط بمدى أصالته في العمل الإبداعي ومناسبته للشخصية، وكذلك سلاسته وبعده عن التكلف.

ولئن كان الشعر العربي القديم لا يخلو من مواطن للحوار، فقد ازدادت هذه السمة حضورا في الشعر الحداثي المنفتح على الأجناس السردية، حيث توسّل به الشاعر العربي المعاصر «للتعبير عن تجربته المعقدة والرغبة في بناء نصي بعيدا عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، بعيدا عن أحادية الصوت ورغبة في تعددها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة»[2].

إن النزعة الدرامية المميزة لكثير من الشعراء الجزائريين قد فسحت المجال واسعا ليعبر الحوار إلى أشعارهم مضفيا عليها صبغة سردية تبتعد بها عن غنائية القصيدة التقليدية، هذا الحوار نجده في قصائد رواد الشعر الحر، فمن قصيدة "قال وقلت" التي يشي عنوانها بحواريتها، نقرأ لأبي القاسم سعد الله هذا المقطع: [3]

قلت: ارحمي قلبي الصغير!

قالت: غرور!

قلت: اشفقي عن حبنا!

قالت: أنا؟ لست أنا..

قلت: الشباب؟

قالت: عذاب!

قلت: الهوى؟

قالت: ذوى..!

من كان مثلي يائسا

فليحترق توا أسى!

1- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي وتقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1999، ص 21.

2- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية، ص 120.

3- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 101.

وظف سعد الله في هذا النص الشعري ألفاظ القول (قلت، قالت) التي تسهم بفعالية في تنظيم الحوار بين الشخصيات المتحاورة، كما تسهم في استرساله وتتابعه دون انقطاع حتى منتهاه، والملاحظ في هذا النص مبالغة الشاعر في استعمال هذه الألفاظ لتظهر مهيمنة على نصه الشعر، وبه إلى التقريرية النثرية، خاصة أن الجملة الحوارية التالية لهذه الألفاظ مالت إلى القصر والاقتضاب لتصل إلى حد نطق الشخصية بكلمة واحدة تقل في عدد حروفها عن أخرف لفظ القول ذاته.

هذه المبالغة في استعمال ألفاظ القول نجدها كذلك عند الشاعر محمد زتيلي الذي استعل قصيدته "انهيار مملكة العشاق" بهذا الحوار: [1]

فكرت طويلا في أن أهرب خلف حدود الحجرة هذي

قالت:

خذني أصبح نخلة دربك

قلت:

وأبناؤنا من يهديهم؟

من يدفعهم نحو ينابيع الصحراء؟

قالت:

يفعل هذا القمر الساطع في كل مكان

حاولت طويلا أن أفهمها،

أن ليس لهذي الصحراء سوى غربانا تنعق في كل مكان

فتذكرت بأن محدثتي عمياء!

إن الحوار في هذا المقطع الشعري لم يتجاوز ثلاث جمل جاءت متغلغلة في وسط النسيج السردي للنص الشعري، إلا أنها صدرت جميعها بألفاظ القول (قالت، قلت) التي وإن كانت محددة معالم النص الحواري، إلا أنها في تتابعها المفرط أضعفت جمالية النص وذهبت بشعريته جراء هذا التتابع في ترداد ألفاظ القول التي أوشك أن يتحول إلى تكرار ممل.

1- محمد زنيتي: انهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 25.

لكن هذه الظاهرة أخذت في التراجع في النص الشعري الجزائري مع نضج الممارسة الشعرية لدى أصحاب هذه النصوص الحداثية، تم ذلك حين أخذ هؤلاء الشعراء يستغنون عن لفظي القول أو عن أحدهما، معتمدين بدلا عنهما «على التنقلات المدركة ذهنيا، كما يسهم التشكيل البصري ممثلا في علامات الترقيم بتجليته»[1]. نسوق مثالا لذلك هو المقطع الشعري من قصيدة "بكما أولا أسير" لنور الدين درويش، وفيه يقول: [2]

في الشارع المهجور أسئلة مريرة
وعلى امتداد الجرح قافلة مطاعة
- من أنت فينا؟
- قلت طفل ضيع الدنيا وأخراه وضاع.
- عما تفتش؟(*)
- قلت أبحث عن بريق النجمتين؟
- أأنت فرد في المدينة؟
- قلت فرد في رؤاي
وفي كوابيسي جماعة
ومشيت يسبقني دمي..
والدمع كالمطر الغزير

لم يستعمل الشاعر من لفظي القول في هذا المقطع الشعري سوي لفظة (قلت) الواردة في موضع الإجابة والرد عن السؤال، بينما استعاض عن اللفظ الثاني الدال على السؤال بعلامة الترقيم (-)، وإن غياب أحد لفظي القول واستبداله بتلك العلامة قد أسهم في التخفيف من حدة التكرار الممل الذي لاحظناه في النموذجين السابقين، كما حفظ للنص الشعري قيمته الجمالية ليبتعد عن الحوارية النثرية، ويغدو الحوار فيه خادما للوظيفة الشعرية على حساب الوظيفة الاتصالية، لأنه أفصح عن رؤية فكرية هي نتاج تجربة شعرية معقدة وعميقة.

1- عبد الحميد الحسامي: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجا، ص 183.

2- نور الدين درويش: مسافات، ص ص 75-76.

*- خطأ في رسم همزة (عما)، فالصواب (عم) لأن (ما) الاستفهامية إذا سبقت بحرف جر حذفت ألف مدها.

تظهر هذه الرؤية في رغبة الشاعر في التعبير عن شعوره بضياع ذاته وانكسارها وتشتتها بين انفتاحها على المكان (المدينة) الذي يكرس هذا الضياع عبر واقعه غبر الرؤيوي، وانغلاقها على نفسها في ظل إحساس بالاغتراب مع الآخر.

هذا التحكم في الحوار كأداة محققة لسردية النص الشعري، ومحافظة على وظيفته الشعرية في الآن نفسه، نجده بارزا جليا في أشعار عز الدين ميهوبي ذات النزعة الدرامية، كما في قصيدته "محنة الطاهر يحياوي" التي نجتزئ منها هذا المقطع: [1]

قال الحكيم

"إذا غفا..

لا تسألوه عن الشموع المطفأه

لا تهمسوا في صدره..

لا توقدوا في راحتيه المدفأة

شفتاه آنية الحنين

عينان تحتزنان طفلا وامرأة..

ومشى الحكيم

سألته

"وإذا تألم أو بكى..

- تكفيه حبة "أسبرين"

أغلقت نافذة البكاء

فتحت باب الصحو

حاصرني الحنين

إن التوزيع المتوازن لألفاظ القول كان عاملا مساعدا على فاعلية هذا النص الشعري، فإضافة إلى دلالة العبارتين: (قال الحكيم) سألته) على سردية النص، فقد دلتا أيضا على تعدد الأصوات المتحاورة موزعة بين الشاعر الحاضر في النص كراو للأحداث ومحاورا في الوقت نفسه إلى جانب شخصية الحكيم المعالج.

1- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب، عولمة النار، ص ص 35-36.

وإن التعدد الصوتي بهذه الصورة يسهم في بناء النص وتجسيد سرديته، فالحوار «يكون في بعض الأحيان إنجازا تداوليا لشعرية العمل، حيث لا يمكن للدلالة النصية أن تتشكل من خلال صوت واحد»[1].

لقد تبين لنا من خلال الوقوف على بعض النماذج الشعرية من مدونة الشعر الجزائري المعاصر وتفحصها، أن الشاعر الجزائري استطاع أن يثري قصيدته بالاتكاء على بعض التقنيات السردية، وهو ضرب من التجريب الحداثي يرى أصحابه في الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى خاصة السردية منها، تجاوزا لأخادية الجنس الأدبي التي لم تعد حسبهم قادرة على احتواء تحولات المجتمع العميقة، كذلك فإن القصيدة الشعرية الحداثية قد ابتعدت عن الغنائية المحضة، لتميل إلى الغنائية الفكرية ثم نزعت في أوج تطورها إلى الدرامية لتمتلك قدرة احتواء التحولات الاجتماعية العميقة، لذلك فإن اعتمادها على أدواتها الفنية الخاصة بعيدا عن الانفتاح على تقنيات فنية أخرى من غير جنس الشعر، يجعلها بعيدة عن مواكبة هذه التحولات. ومن ثم تنبه الشاعر الجزائري إلى ضرورة تطعيم نصه الشعري بتقنيات السرد، وهو صنيع وافق فيه الشعراء الحداثيين العرب.

ولئن تجلى لدى الشعراء الرواد ضعف في التحكم في تقنيات السرد مالت بأشعارهم الحوارية إلى ضرب من النثرية المباشرة، فقد تم تجاوز هذه النقيصة بتطور التجربة الشعرية الحداثية، فبدا الشعر الجزائري في مراحل لاحقة أكثر تحكما في تلك التقنيات السردية، يحسن أصحابه توظيف السرد والوصف والحوار في مواطنها المناسبة من النص الشعري ليكون أكثر تعبيرا عن تجاربهم الشعورية وأكثر محافظة على وظيفته الشعرية والجمالية.

2- تقنية الرمز:

2-1- مفهوم الرمز: يعد الرمز ظاهرة فنية أساسية من ظواهر الشعر العربي المعاصر، وتقنية من تقنيات بناء القصيدة الشعرية الحداثية، دأب الشعراء على الاستعانة به في أساليبهم الشعرية تعبيرا عن تجاربهم الشعورية وما تحمله من أفكار ورؤى تتسع وتعمق باتساع وعمق أبعاد الحياة الاجتماعية الحديثة التي يصدرون عنها، والتي تبرز في

1- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص 236.

أشعارهم بطريقة غير مباشرة تقوم على الإيحاء وتنأى عن نمطية التقرير والمباشرة التعبيرية التي تفقد الشعر جماليته.

وإذا كان الرمز في مفهومه العام «محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة»[1]، فإن إيحائية الرمز الأدبي عامة والشعري خاصة تقوم على «اكتشاف نوع التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيد بعرف أو عادة»[2].

ولتجسيد حضور الرمز في القصيدة الشعرية المعاصرة، اتجه الشاعر العربي إلى استثمار المخزون التراثي العربي والإسلامي والعالمي بمختلف حقوله التاريخية والدينية والأدبية، وحتى الأسطورية منها. وهو إذ يفعل ذلك، فإنه «لا يسعى إلى الاستعانة بحقائق التاريخ ومضامينه، بل يعمد إلى المضامين البارزة فيه، فيمنحها بعدا عاما يجعلها تتجاوز عصرها، أو يحقق لها قدرة التواصل مع العصر الراهن لتبرز سماتها المميزة كما كانت في عصرها»[3]، فمن خلال تلك المضامين التراثية تبرز شخصيات تاريخية ودينية وسياسية وأدبية، يجتهد الشاعر المعاصر في استدعائها محاولة منه لقراءة واقعه المعيش في مختلف تمظهراته من خلال المقارنة بين الماضي المشرق بالأمجاد، والحاضر المثقل بالانكسارات للوقوف على مقدار الخلل الذي أصاب المجتمع في حاضره، وما يمكن استلهامه من تجارب الماضي من حلول لمشاكله. كيف لا، وهو خلال هذا التوظيف الرمزي يرى في صلاح الدين وطارق بن زياد رمزا للقيادة الناجحة وتحقيق الانتصار، وفي المتنبي رمزا للموقف الأدبي القومي والوطني، وفي النبي أيوب رمزا للصبر أمام الشدائد، وفي السندباد رمزا للمغامرة والاكتشاف. ومن ثم تعددت الحقول التي شغلها الرمز في الشعر العربي المعاصر، ومنه الشعر الجزائري الذي أصبح توظيف الرمز فيه تقنية بارزة يعتمدها الشعراء في بناء قصائدهم في ظل تجريب مستمر غايته تجسيد حداثة القصيدة الشعرية.

---

1 -Olivier beigbeder : la symbolique, presse universitaire de France, 1986, P 05.

2- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص 36.

3- علي الحداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق، بغداد، ط01، 1986، ص 80.

وبما أن النص الشعري المرتكز على تقنية الرمز هو «جهد تعبيري يحتشد بدلالات رمزية تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر»[1]، ومن مرحلة شعرية إلى أخرى، بحسب ثقافة الشاعر ومدى اطلاعه وخصوصية ممارسته الشعرية وطبيعة المرحلة، فقد «تدرج الشعراء الجزائريون في التعامل مع الرمز، حسب الظروف السياسية والحالات النفسية التي عاشوها»[2]، لذلك نجد توظيف الرمز يتباين من شاعر إلى آخر، فالذي ينتمي إلى مرحلة الخمسينيات والستينيات استعمل رموزا غير التي استعملها المنتمي إلى مرحلة السبعينيات، وهو الذي بدوره اختلفت رموزه عن رموز شعراء الثمانينيات والتسعينيات وما بعدها، كما أن التفاوت الفني في توظيف الرمز كان حاضرا بين الشعراء، إذ نجد منهم من يميل إلى الاستعمال المباشر والمسطح للرمز، بحيث تضيق معه مساحة الإيحاء وينخفض مستوى شعره الفني، ومنهم من يتعمق في استعمال الرمز، فتغمض دلالات شعره ويعمق إيحاؤه بما يضاعف من فاعلية نصه الشعرية، وكذلك يحضر التفاوت بين من يميل إلى استعمال رموز مفردة، ومن يوظف الرموز المركبة، فالرمز ليس قيمة ثابتة يحتفظ بتوهجه وعمقه الإيحائي وخصوصيته في كل الاستعمالات الشعرية، بل هو «وسيلة فنية، ترتفع طاقته ويشتد وهجه أو يتلاشى، ويضعف حسب توفق الشاعر أو فشله في استخدامه، وحسب خصوصية كل تجربة شعورية واختلاف معاناة أصحابها»[3]. لكن هذا التفاوت مهما كانت درجته، فقد صنع حضور الرمز كتقنية متعددة الحقول والأنواع، أسهمت في بناء القصيدة الشعرية الحداثية في الجزائر.

2-2- أنواع الرموز:

2-2-1- الرمز التاريخي:

التاريخ أحداث وشخصيات ينتهي واقعها المادي، لكنها تستمر حاضرة في الذاكرة، لتبرز إلى الوجود كلما وجد ما يستدعي استحضارها لتكون المعادل الموضوعي للواقع، وفي إطار تعامله مع مجريات واقعه، أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أن «الأحداث التاريخية والشخصيات ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على -امتداد التاريخ- في

1- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1990، ص ص 55-56.

2- شلتاغ عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 181.

3- شعيب أوغروز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة، ص ص 367-368.

صيغ وأشكال أخرى»[1]، لذلك التفت إلى تراثه الثري مرتدا إلى أعماق ماضيه، مستحضرا أحداثه ومستدعيا شخصياته بطريقة رامزة تجعل الحاضر والماضي يتعانقان داخل فضاء النص الشعري.

وإن استدعاء التاريخي بهذه الصورة «يهيء للقصيدة توهج أداء وزخم عطاء حين تنسكب في الذاكرة كل تذكارات الحدث الذاهب، وتصب شجنها في مجرى الحدث الآني»[2].

وبتصفحنا مدونة الشعر الجزائري المعاصر، وجدنا أن الأحداث والوقائع والأسماء والأماكن التاريخية كانت مادة خصبة، شكل منها الشعراء رموزهم، وهم في ذلك يستثمرون التاريخ قديمه وحديثه، بعيدة وقريبه، بحثا عما يوافق تجاربهم الشعرية، بحيث نقرأ من هذه الرموز: طارق وعقبة وخالد والكاهنة، وجميلة وزبانا، وبغداد وقرطبة والأطلس والونشريس... وللتمثيل نسوق النماذج الشعرية الآتية:

يستحضر رائد الشعر الحر أبو القاسم سعد الله حادثة المروحة الشهيرة وما نتج عنها من استعمار استيطاني تجرعت خلاله الجزائر الآهات وعانى شعبها منه الويلات. يقول الشاعر في أحد مقاطع قصيدته "المروحة": [3]

أكذا الريش حرير وقبل
أبيض كالقطن جذاب خضل
مات فيه الحب ظمآن الأمل
حين طاشت مروحة
وذوى الريش الندي
واللهيب المتعالي
يأكل الشوق معه
غام في جو الدعه
فبدا الشر نيوب

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 120.

2- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1983، ص 229.

3- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 203.

من شفاه الوادعين

استحضر الشاعر هذه الحادثة التاريخية على سبيل المفارقة ليبرز أن فعلا طائشا قام به ذلك (الداي) حين لوح بالمروحة في وجه القنصل الفرنسي تعبيرا عن غضبه، وهي أداة كل ما فيها يدل على النعومة والرقة والعذوبة، إنه ريش أبيض ناعم كالقطن، لكن رد فعل المتربص بهذا الداي الغافل كان عنيفا، تجلى في تكشير أنياب أسقطت القناع عن المتظاهرين بالوداعة الذين ردوا بإشعال نار الحرب وإعلاء دخانها إيذانا بتحول حال الجزائر من دعة وأمن واستقرار إلى نار ودخان ودمار.

إنها قراءة عميقة في حادثة تاريخية غيرت مصير أمة، استحضرها الشاعر ليقول أن أمته قد فهمت الدرس لما قامت بثورة عظيمة للثأر من أولئك الذين انقلبوا عليها، وقد وفق في توظيف الرمز المناسب (حادثة المروحة) توظيفا يضفي على نصه عمقا إيحائيا وبعدا دلاليا إضافة إلى المسحة الشعرية.

وحين استدعى الشاعر الجزائري الشخصيات التاريخية في إطار التوظيف الرمزي، فإنه راعى مدى موافقة حضورها للموقف الشعري المعبر عنه، ومن ثم وجدناه «يتكئ على الأعلام التي كان لها صدى عميق في التاريخ.. أو يعمد إلى شخصيات لها مواقف معينة ومعروفة»[1]. فمثلا نجد الموقف الثوري الذي عبر عنه الشاعر أبو القاسم سعد الله قد تماهى مع شخصيات بعينها لها حضور القائد المحرر والمنتصر في مرحلة من تاريخ الجزائر، واستدعاؤها في هذا النص الشعري الحداثي، هو رسالة من الشاعر بأن أبناء الجزائر يسيرون على خطى أسلافهم ليعيدوا أمجاد عقبة بن نافع وطارق بن زياد و حسان بن النعمان، هذا الموقف الشعري المتوهج بالحضور المتعدد الشخصيات التاريخية نقرأه في قول الشاعر: [2]

وفي كل حر نما في يديك
يغني (لعقبة) مجد السنين
ويطرب (طارق) في زحفه
على الكافرين

1- نسيب نيشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 471.

2- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 213.

ويذكر (حسان) في جنده

يورد للجبل عبر السنين

حضارات عز مكين

نرى من خلال هذا المقطع الشعري كيف يتعانق ماضي التاريخ وحاضره في صورة مشرقة ملؤها المجد والانتصار، كما نرى كيف تبعث الشخصيات الماضية من عمقها التاريخي ليتجدد وهجها وينبعث صداها عبر ثورة الجزائر وانتصاراتها، ولا يخفى ما لهذه الشخصيات المستدعية من دلالة رمزية تثري النص بإيحائها العميق.

وفي مرحلة من مراحل تطور الشعر الجزائر، سعى الشاعر المعاصر لأن «تكون استلهاماته التاريخية صورة رامزة للواقع المستفز بهموم القضايا السياسية، حيث يخبئ الشاعر فيها لون فكرة وخطوط رأيه» [1]، ليزداد نصه الشعري شحنا وإيحاء، نقف على هذا النوع من التوظيف للرمز التاريخي عند عبد العالي رزاقي الذي يمثل جيلا مشبعا بالفكر الأيديولوجي اليساري، حيث يتخذ من شخصية أبي المهاجر دينار، رمزا لتحقيق حلمه الاشتراكي المتمثل في اتحاد العمال العرب، يقول الشاعر في قصيدته "أحلام سيرة":[2]

جسدي على جسدي

وسيرة

تزرع القبلات في كل الشوارع

ترسم الوطن الجديد

وتهتف:

"اتحدوا يا عمال العالم العربي"

و"أبو المهاجر"

يفتح الأبواب ما بين الحدود

ويمر عقبة

يوقف الزحف الحضاري المسافر

1- رجاء عيد: لغة الشعر، ص 127.

2- عبد العالي رزاقي: أحلام سيرة، مجلة أمال2...، ص ص 29-30.

في دعم عربي

عبر تقنية الرمز وظف رزاقي الشخصية التاريخية المستدعية توظيفا رمزيا يخدم فكرته الأيديولوجية، ويعبر عن موقفه السياسي، حيث استند إلى التشابه بين صنيع أبي المهاجر دينار، ذلك السياسي المحنك الذي فتح الجزائر، ومكن للإسلام في بلاد المغرب، ومثله الفاتح الإسلامي عقبة بن نافع، وبين عمال العالم العربي الذين تكلم باسمهم داعيا إياهم للاتحاد الذي يسهم في فتح الحدود لتصبح بلدانهم وطنا واحدا كما كانت.

إنه توظيف رمزي يقوم على المشابهة جاء خادما للموقف الشعري على النص الدلالتين السياسية والتاريخية، ومنه يتضح جليا أن «الدلالة الكلية للشخصية التاريخية بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة هي التي يستغلها الشاعر المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجربته»[1].

وفي المقابل وجدنا شعراء آخرين التمسوا الرمز التاريخي كمقابل موضوعي لفضح حقيقة الواقع المفجع الذي تثير انكساراته خيبة أمل الشاعر مقابل ما يستحضره من صور الماضي المشرقة مجسدة في الشخصيات التاريخية المستدعية، ليغدو النص الشعري بكائية مرتدة إلى الماضي تلتقط صوره المضيئة التي تغدو ضربا من العزاء الجميل يلوذ بها الشاعر في أوقات حاضره الحالك للتنفيس والتخفيف عن ضائقة نفسه.

مثل هذه الصورة الرامزة نقرأها في المقطع الخامس من قصيدة "الشوفار" لعبد الله حمادي: وفيه يقول: [2]

كثر التسكع والهجير
وحدي وقارعة الزمان المشرأب
والنخيل...
ارتد أشحذ لقمة مهموسة بالمستحيل
لا طيف "طارق"... لا عجاج العاديات
ولا الصهيل...
خطبي تواتر شرخه...
خطبي وما خطبي بكارثة

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

2- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص ص 182-183.

بلى... ندمي المؤجل واليقين

عبر هذه الأسطر الشعرية يسترجع عبد الله حمادي الماضي المجيد للتاريخ الإسلامي الممتد بين دجلة والوادي الكبير، وبين دمشق وغرناطة، ليقف وهو يستعيد ذلك الماضي، على الخطب الجليل الذي اعترى حاضر هذه البلاد، فيغرق في الندم، ومن ثم يستدعي شخصية طارق بن زياد. وهل ينفع الاستدعاء في زمن تفاقم فيه خطب الأمة التي أرقها الحنين وحاصرها الندم؟ فصوت الشاعر هنا صوت جمعي.

وإن هذا التوظيف الرمزي للأماكن والشخصيات، المرتكز على المشابهة، لا يخلو من مفارقة درامية ذات دلالة ضدية، وذلك حين يتقزم الحاضر بمشهده الأليم وهو يقف إزاء الماضي المجيد، لاشك أن هذا التوظيف الرمزي يضاعف دلالة النص الشعري ويعمق إيحاءه ويضاعف من فاعليته الشعرية.

وحين يشتكي سليمان جوادي واقع مدينته التي غدت رمزا لكل مدينة عربية تبنى عصرنتها على أساس من التقليد الأعمى الذي يسلخ عنها تقاليدها وقيمها لتصبح نسخة مشوهة عن الآخر المرفوض، فتلك خيانة كبرى للتاريخ، وفي مثل هذه الحالات يجد الشاعر نفسه مدفوعا إلى استدعاء الشخصيات التاريخية التي رسخت قيمتها في الذاكرة الجماعية للأمة أملا في الخروج من هذه الهوة السحيقة، فيحضر زمن طارق وعقبة والكاهنة، وذلك حين يقول: [1]

مدينتنا تفتح اليوم أبوابها
للتتار الشعوبي
تحصي المحبين... تحصي المحبين
تبدع آخر صيحاتها في التبرج
تنكث عهدي وعهد الملايين من جلدتي
لم يعد ثابتا ذلك المتثبت
بالزمن العقبوي وبالزمن الطارقي
ولكن أنا والملايين من جلدتي
في انتظار انتحار جديد

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص ص 25-26.

لكاهنة الزمن الفوضوي

استطاع الشاعر أن يوظف رموزه التاريخية بطريقة ناجحة أضفت على النص عمقا دلاليا، وتوهج رمزي يوافق رؤيته للواقع السلبي الذي آلت إليه مدينته الرمز المصغر للوطن العربي برمته. فحين يهفو الشاعر ومعه الملايين من أبناء جلدته إلى الزمن العقبوي والطارقي، فذلك بحث صريح عن المخلص الذي ترمز له هاتان الشخصيات. في حين ترمز شخصية الكاهنة المرتبطة بحادثة الانتحار التي أنهت مسارها السياسي، إلى نموذج السائد الذي أخطأ التقدير، بحيث يكون انتحاره أو فراره إنقاذا حقيقيا للمدينة.

إن توظيف هذه الشخصيات التاريخية كرموز داخل القصيدة يرجح موقفها الشعري ويمدها بالقدرة المناسبة لإقناع القارئ بفكرة الشاعر ورؤيته.

يستمر يأس جوادي من الواقع العربي المترهل جراء تتابع الإخفاقات والهزائم وكثرة الانكسارات، لذلك يجد نفسه مرة أخرى، منجذبا نحو التاريخ، مستحضرا شخصياته ولو من باب التأكيد على استحالة عودة الماضي المشرق في ظل معطيات هذا الواقع، يقول الشاعر مخاطبا بيروت في محنتها: [1]

وماذا تريدين بيروت من هؤلاء العرب!

صلاح مضى

ومضى خالد وأبو خالد

هلا تريدين ليلة أنس وحفل طرب!

مضى طارق واستقال الحرس

فلا ليلة الوصل عادت

ولا عادت الأندلس

إن هذا الاستدعاء التاريخي لشخصيات صلاح الدين وخالد بن الوليد وطارق بن زياد يضاعف من حزن الشاعر ويأسه، وهو يرى بأم عينيه كيف أن الواقع العربي عجز عن إيجاد مثل هؤلاء الأبطال الذين بمقدورهم إنهاء محنته، لكنه كواقع مترهل لم يعجز عن إقامة ليالي الطرب، وتلك مفارقة تضاعف من الإحساس باليأس. لكن وإن بدا

1- المصدر السابق، ص 118.

الاستدعاء في مثل هذه الظروف مستحيل التحقيق، فإنه يبقى على الأقل ممكنا على مستوى النص الشعري، «فليس الماضي بالنسبة للشاعر الحداثي زمنا منقضيا أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها أو بعث الحياة في رمادها المتجهم، بل على العكس من ذلك حيوات متفردة وطاقة روحية جياشة، وهو أيضا زمن يكتظ بالدلالة والغنى والتوتر، يظل قادرا على تقديم العون جماليا للشاعر»[1].

أمام هذا الواقع المأزوم، لم يجنح كل الشعراء الجزائريين للتعبير من خلال الرمز التاريخي عن يأسهم وتذمرهم، بل راح البعض منهم يتحدى هذا الواقع متخذا من الشخصيات التاريخية ملهما له يدفعه إلى رفع صوت التحدي، وإذا كان كثير من الشعراء قد آثروا الصمت وأضربوا عن القول الشعري في ظل ما عرفته الجزائر من أخطار محدقة وأحداث مأساوية خلال العشرية السوداء، فإن عز الدين ميهوبي، وعلى نقيضهم، تحدى تلك المخاطر، واستمر يشدو بشعره، مستمدا قوة صموده من عنفوان "جميلة بوحيرد" وتضحية "أحمد زبانا" الذي أصبح ذكره مقرونا بالمقصلة. فهو أول شهيد بعدم إبان ثورة التحرير.

وفي النص الشعري الآتي، يتوجه ميهوبي بالخطاب إلى أولئك الشعراء، قائلا: [2]

أنا من بلاد تحبونها أيها الشعراء
أيها الأصدقاء
وتحترقون بأهدابها المثقلة
بلادي التي- ألفت شدوكم
وتراتيلكم لعيون "جميلة" والمقصله
لأوراس يطلع من كبرياء المسافات والأسئله
لوهران ترقص حتى الصباح
بلادي التي تتنامى بأعينكم سنبله
تنام وتصحوا على قبله...
أو قنبله

1- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 41.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 55.

2-2-2- الرمز الديني: يعتبر المكون الديني من أبرز الحقول التراثية التي أسهمت في إثراء النص الشعري الجزائري المعاصر من خلال التوظيف الرمزي، حيث وجد الشعراء الجزائريون في شخصيات الأنبياء عليهم السلام ثراء دلاليا وعمقا إيحائيات يغني تجاربهم الشعرية ويرفع نسق أعمالهم الإبداعية التي تستمد شعريتها الحداثية من هذا الانزياح اللغوي الرامز. وإن توظيف الشاعر الجزائري لشخصيات الأنبياء الكرام، إنما يرتبط بالجانب الرسالي لهذه الشخصيات الدينية، وبذلك فهو حين يقوم باستحضارها في نصه الشعري، فلأنه يجد نفسه، وبصورة ما متماهيا معها باعتبار أن رسالته الشعرية لا تقل صعوبة وعناء عن رسالاتهم، «فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية. وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته»[1].

كذلك، فإن تجربة الشعر المعاصر المتسمة بالعمق والتعقيد، والتي تميل إلى التصادم المتوقع مع الواقع المأزوم المترع بالإخفاقات، قد جعلت الشاعر الجزائري يميل إلى توظيف الشخصية الدينية بالاعتماد على المشابهة التي تقوم على المماثلة الدلالية حينا، وعلى المغايرة حينا آخر، وانطلاقا من هذا التوظيف أصبحنا نقرأ في مدونة الشعر الجزائري أسماء آدم وأيوب وداوود، عيسى، موسى، وغيرهم من الأنبياء عليهم السلام، إلى جانب شخصيات دينية أخرى كشخصية بلال بن رباح، وأبي ذر الغفاري، والحسين بن علي رضي الله عنهم.

يتردد اسم النبي (أيوب) بكثرة في النص الشعري الجزائري، حيث لاقى هوى في نفوس الشعراء، لأن تجربته الرسالية التي جمعت بين المعاناة والصبر تتقاطع مع تجاربهم الخاصة التي غالبا ما تصطدم بقساوة الحياة، فتؤول إلى معاناة لا خلاص منها إلا بالصبر الأيوبي. ومن الأمثلة الشعرية التي نسوقها في هذا المقام، مقطع من قصيدة "حنين" للشاعر أحمد عبد الكريم، وفيه يقول: [2]

هنا البعد والغربة الجارحه،

هنا الليل والمدن المالحه

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 77.

2- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 85.

وأنت تطلين من شرفة الأفق طفله..

فيمتد دربي إليك طويلا،

وفي القلب لاح الخريف

و(أيوب) ألقى على الحزن ظله..

يبرز المقطع الشعري كيف عبر الشاعر عن تجربة الغربة وما يعتصره جراءها من ألم البعد، وما يلاقيه بسبب الحنين إلى الأهل والديار. ولتجسيد هذه التجربة لم يجد الشاعر ركنا يلوذ به إلا تجربة النبي أيوب عليه السلام، فاستدعى هذه الشخصية الدينية مستضيئا بها في الاصطبار على آلام غربته وأوجاع حنينه. وقام استحضار هذه الشخصية على المشابهة المبنية على التماثل بين التجربتين في حجم المعاناة ومعالجتها بالصبر. والملاحظ أن هذا الرمز الديني عمق دلالة النص وضاعف إحساس المتلقي بتجربة الشاعر التي تجمع بين ألمي الغربة والحنين، فأضفى عليه وهجا فنيا لا تخفى جماليته على هذا المتلقي.

إن أيوب كرمز للصبر، يتكرر كذلك في شعر ناصر لوحيشي، ففي قصيدته "دموع الفجر مغتسل" يستدعي الشاعر هذه الشخصية الدينية، موظفا تجربتها الإنسانية لتعميق دلالات نصه الشعري الذي يقول فيه: [1]

السر أسرى بالخطى الظمأ،

وحلم الخيل، يكشفه الصهيل

ذاب الشراب،

يا لحن أيوب المصفى، ردني، أو دلني،

هذي دموع الفجر مغتسل، وهذا بارد

والآه في حلقي شراب

يكشف النص الشعري بأن صاحبه قد نجح في استيعاب التجربة الأيوبية وتمثلها انطلاقا من العنوان (دموع الفجر مغتسل) الذي تضمن الكلمات الأساسية المحيلة على تجربة النبي أيوب، وهي (دموع) المرتبطة بالحزن العنصر الأساسي المشكل لهذه التجربة القائمة على المعاناة، و(مغتسل) التي تحيل على النهاية السعيدة للقصة الأيوبية

1- ناصر لوحيشي: لحظة شعر وشعاع، ص 22.

التي الصبر مرتكزها للتغلب على المعاناة، فالعنوان إذا، هو «المفتاح الإجرائي الذي مدنا بمجموعة المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة»[1]، فكلمات جملة العنوان المذكورة آنفا، انتشرت عبر نسيج النص المدروس لتتسع دلالاته بما يناسب التوظيف الرمزي للشخصية الدينية المستدعية (أيوب)، تم ذلك من خلال الكلمات: (أيوب، دموع، مغتسل، بارد، شراب)، كلها مجتمعة تحيل على نص الآية القرآنية ﴿**اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب**﴾ (42) [2].

وإن العلاقة الجدلية بين العنوان والنص الشعري قد أبانت كيف يستفيد العنوان من النص في تكوين دلالته، حيث تتضح مدلولات دواله من خلال النص، كما بينت هذه العلاقة كيف يستفيد النص في المقابل من العنوان الذي يحفظ له خصوصيته واستقلاليته فلا يذوب في النصوص الأخرى، وإن كان يستفيد منها.

ومن الأنبياء الذين تم توظيفهم رمزيا في النص الشعري الجزائري، نجد النبيين عيسى وموسى عليهما السلام، ففي ديوان "في البدء كان أوراس" يستدعي عز الدين ميهوبي هاتين الشخصيتين الدينيتين في إطار السياق الثوري لنصه الشعري المحتفي بثورة التحرير وذلك حين يقول: [3]

وجراح عيسى في الصليب ندية
سكرى.. تسافر ليلها.. تتنامى!
ودموع موسى في التراب سوابح
ورياح مكة... تستشف... مقاما!

إن السياق الثوري للنص الشعري الذي يحاول استعادة أحداث ثورة التحرير المظفرة، اقتضى من الشاعر أن يقف على معاني التضحية والفداء والاستشهاد التي ميزت الإنجاز الثوري، فراح يبحث في الموروث الديني عما يعمق هذه الدلالات السامية، ويجلي هذه الصفات، فاستحضر شخصية النبي عيسى رمز التضحية لتتقاطع مع الشهيد أحمد

1- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مجلد25، عدد23، يناير-مارس، سنة 1997، ص 90.

2- سورة (ص) الآية 42، القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار الغتابي للدراسات القرآنية، دمشق، سوريا، ط01، 1434هـ، 2013م، ص 455.

3- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط01، 1885، ص 170.

زبانا الذي أعدمه الاستعمار بالمقصلة، كذلك استحضر شخصية النبي موسى رمز المقاومة والنجاح في خوض الصراع والتغلب على مصدره مهما كان قريبا أو بعيدا، داخليا أو خارجيا.

إن جملة المعاني السامية المرتبطة بهاتين الشخصيتين الدينيتين تتقاطع مع معاني ثورة التحرير التي قامت على الصراع والفداء والتضحية، فكان الاستدعاء موفقا، وكان التوظيف الرمزي مكثفا للدلالات الشعرية، معمقا لإيحائية النص.

كما تحضر في الشعر الجزائري شخصية النبي يوسف كرمز للطهارة والأمانة والوفاء وصدق القول، فتجربته الإنسانية الخالدة نموذج رمزي يستهوي الشعراء، خاصة إذا وجد الخيط المناسب الذي يجمع بين حيثيات التجربة الشعرية وهذه التجربة الإنسانية التي احتفت بها كتب السيرة والتاريخ، وذلك ما تفطن إليه الشاعر عز الدين ميهوبي، وهو يؤبن القاصة الجزائرية زليخة السعودي، فاستوقفه اسمها وعاد به إلى عمق التاريخ ليستحضر ثلاث شخصيات ارتبطت القصة الدينية بها، وهي النبي يوسف والسيدة زليخة وعزيز مصر، فقال مؤبنا القاصة في قصيدة بعنوان "مناجاة الملاك الغائب": [1]

أنت القصيدة يا "زليخة"
لست "يوسف"
لا ولا حتى "العزيز"..
ولست أكثر من فتى..
في صدره دفء الحروف
ومن توجعه أتى..
لا تسألي ماذا يخبئ..
لا تقولي له متى..

ما نستشفه من هذا النص الشعري أن استحضار الشخصيات الدينية فيه ليس مرتكزا فقط على تشابه الأسماء، فالتجربة الأدبية الرائدة لزليخة السعودي، والتي مثلت مخاضا عسيرا للتجربة الأدبية النسائية في الجزائر، تتقاطع في حدتها وملابساتها

1- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب، عولمة النار، ص 31.

وارتداداتها مع تجربة السيدة زليخة، إنه عذاب إنساني يفضي في نهاية المطاف إلى ميلاد الحقيقة التي لا تمحي عبر امتداد التاريخ.

وهذه القدرة على التوظيف الرمزي للشخصية الدينية بقدر ما عبرت عن براعة الشاعر ميهوبي، فإنها أضفت على نصه الشعري جمالية خاصة لا تحرم قارءه اللذة والمتاع.

إضافة إلى أسماء الأنبياء، يتجه بعض الشعراء الجزائريين إلى استدعاء شخصيات دينية لها حضور مميز في التاريخ لارتباطها بأحداث لا تسقطها الذاكرة، ففي النص الشعري الآتي يوظف ناصر لوحيشي شخصية بلال بن رباح وهو يبحث عن راحة القلب المفقودة التي وجدها بلال في الصلاة، وذلك حين يقول: [1]

وناديت،،،

فيما ينادي الصباح

أرحنا،،

ولكنهم ما أراحوا،،

وراحوا يقدون أنسجة الفجر،

أفئدة العصر

في صرخة ونواح

وناديت، ناديت،،

رجعتها،،

والصدى آهة،،

وماذا ترى؟! الآن يابن رباح

إن استدعاء شخصية الصحابي بلال بن رباح قد ارتبط في هذا النص الشعري بالحديث النبوي الشريف: «**أرحنا بها يا بلال**» [2]، حيث يكون لصوت المؤذن الداعي إلى الصلاة، راحة في قلب المسلم. والملاحظ أن الشاعر ذهب يلتمس هذه الراحة لكنه لم

1- ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 92.

2- سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي: سنن أبي داوود، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، د.ت، ج02، ص 715.

يجدها، ووجد بدلا منها رجع الصدى، إنه استفهام كبير ينم عن حيرة الشاعر الذي افتقد هذه الراحة حين تغيرت الأصوات والغاية التي ترفع من أجلها.

والشاعر وظف في نصه كلمات لها صلة بالشخصية المستدعية وسياق الحديث النبوي، ومنها: (ناديت، أرحنا، الصدى، ابن رباح)، ولا شك أنها كلمات ذات دلالات تضفي على النص الشعري هالة تاريخية وثراء معنويا وعمقا إيحائيا باعتبارها أدوات لغوية اعتمدت المشابهة القائمة على المغايرة.

إن هذا التوظيف الرمزي للشخصيات الدينية في التجربة الشعرية الجزائرية، أسهم في تعميق الدلالات المعنوية للنص الشعري الذي استفاد من المحمول الدلالي لتلك الرموز في بناء دلالته اللغوية، فكان هذا التوظيف ملمحا حداثيا مميزا له.

2-2-3- الرمز الأدبي:

يعد الموروث الأدبي من أهم المصادر التراثية التي أسهمت في ثراء التجارب الشعرية المعاصرة، حيث غدت الشخصيات الأدبية حاضرة في النص الشعري الحداثي حضورا لافتا، كيف لا؟ وهذه الشخصيات، خاصة الشعرية منها «هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر»[1]، فتلك الشخصيات الأدبية الفاعلة تعد عنصر إلهام في مسار تجربة الشاعر المعاصر، فالذي يجمع بينهما هو الكلمة الشعرية المتميزة بفرادتها والتي استطاعت من خلالها الشخصية المستدعية ترسيخ قدمها وفرض بصمتها في التاريخ الأدبي، فكان بذلك قولها الشعري ورؤيتها الفنية مثالا للشاعر المعاصر، يستلهم منه ما من شأنه الرقي بتجربته الشعرية، ويكون نبراسا ينير رؤيته الفنية المحققة لفرادته الشعرية، وعلى هذا الأساس اتجه هذا الشاعر الحداثي إلى توظيف أسماء لشخصيات شعرية من أمثال المتنبي وأبي تمام، وعنترة، وامرئ القيس والخنساء وديك الجن.

والمتأمل لهذه الشخصيات التي حظيت بالاستدعاء يعرف أنها تلك «التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمزا لتلك القضايا وعناوين لها»[2]، وكغيرهم من الشعراء العرب، استحضر الشعراء الجزائريون رموزا شعرية لها مكانتها الأدبية

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

2- المرجع نفسه، ص 138.

المحفوظة في الذاكرة الأدبية، بحيث صارت أسماء أولئك الشعراء وفي طليعتهم المتنبي وعنترة والمجنون وديك الدن، أيقونة في نصوصهم الشعرية، تزيدها وهجا، وتضفي عليها هالة من الجمال الشعري، لأن خصوبة حياتها الماضية تقاطعت مع قضايا الحياة العصرية وتماهت معها عبر التوظيف الرمزي لهذه الشخصيات الأدبية فزادتها ألفا.

لاقت شخصية المتنبي هوى في نفوس الشعراء الحداثيين، فهبوا لاستدعائها ووظفوها بصورة لافتة في أشعارهم، وذلك لتشابه تجربة هذا الشاعر الفريد مع تجاربهم المتصادمة مع واقعم المعيش، وإن كانوا غالبا ما يوظفونها على سبيل المفارقة وذلك بالاتكاء على عنصر المغايرة، الأمر الذي يفرض على القارئ تأملا عميقا حتى يدرك معنى هذا الاستدعاء، ومن ثم يعبر إلى كنه قولهم الشعري. ففي قصيدة "المتنبي أميرا" يستحضر أحمد عبد الكريم الطموح السياسي للمتنبي الذي كان راغبا في الإمارة، ليسقط هذا الرمز على الواقع المعيش الذي تتكرر فيه هذه الصورة بطريقة أو بأخرى، يقول الشاعر: [1]

كأني أرى المتنبي أميرا،
له صولجان العبارة،
طلسمه الخيل والليل والعنفوان الأخير،
يطل على شاشة التلفزيون
ببزته العسكرية..
بعينين زائفتين
له لحية كثة
واليدان على مصحف وزناد

لم يقف الشاعر بشخصية المتنبي المستدعاة عند حدودها التاريخية ذاكرا ما امتازت به من نجاحات أدبية عبر مسارها الحياتي، بل حولها إلى حالة عامة تقوم على ما تحمله تلك الشخصية من عنفوان وهيبة الأمير بصولجانه وخيله وعتاده العسكري وزيه المميز الذي يطل به على الواقع العربي المتردي من شاشة التلفزيون معلنا رفضه لهذا الواقع وثورته عليه، فالشخصية الأدبية بهذا التوظيف لم تعد حالة خاصة مرتهنة بتاريخها

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 31.

المنقضي، بل آلت إلى حالة عامة صالحة للاستنساخ في وقتنا الراهن وذلك لتميزها البطولي ومواقفها الجريئة التي يحتاجها راهننا إلى جانب الكلمة الشعرية. ولقد نجح الشاعر في هذا التوظيف الرمزي المرتكز على انتفاضة المتنبي البطولية في وجه المؤامرة المحاكة ضده، فغدت ألفاظ مثل (الخيل، الليل) المحيلة على بيت المتنبي الشهير، وما جرى في معناها من ألفاظ (صولجان، أمير..) دوالا لمدلولات عميقة الإيحاء تحلق بالنص في فضاء الرمزية.

كذلك أصبحت شخصية المتنبي لدى شعراء آخرين واجهة لاستمرار القول الشعري المتوهج، فهو قصيدة لم تنته كتابتها بعد، لذلك راحوا يستحضرون هذه الشخصية لإتمام تدوين هذه القصيدة بالطريقة التي يرونها مناسبة لواقعهم الذي يكرر واقع المتنبي المرفوض، ذلك ما نقرأه في قصيدة "ما لم يدونه المتنبي" لأحمد حمدي. وفيها يقول: [1]

أخطأ المتنبي حين اشتكى
وشدا بالقصيدة ثم بكى،
كان يمكن أن يتحرر
أو كان يمكن أن يقتل الزمن المستبد
ويخترق الأفق والبحر
يكتب أشياءه باستيماء شديد
ويهتك أسرار كل القواعد
لا واحدة؛
وشدا بالذي لا يقال
هكذا الشعر دون اعتدال

إن المخيلة العامة ترى في المتنبي رمزا للشجاعة والرجولة والكبرياء، لذلك يعز على الشاعر أن يقرأ في أشعاره نبرة الشكوى، خاصة أن الواقع نفسه بين الأمس واليوم: زمن قاس مستبد، لا تنفع معه إلا المصارحة والكشف حتى تعرى حقيقته وتبرز للعيان، وهو من خلال هذا الاستحضار إنما يتخذ من شخصية المتنبي قناعا على رفض واقعه الراهن وانتقاده بصراحة باعتبار أن المتنبي عنوان للرفض وعدم الاستسلام.

1- أحمد حمدي: أشهد أنني رأيت، ص 23.

وحين يعمد الشاعر إلى هذا الضرب من التوظيف فلكي يعمق تجربته الشعرية ويكسب قصيدته بعدا فنيا متجاوزا المألوف والسائد.

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الرمز الأدبي في أشعارهم، نجد كذلك أحمد شنه، فهو يقول في أحد مقاطع ديوان "طواحين العبث":[1]

تكلم... فهذا الكلام اعتذار.. لكافور مصر،
عن الهفوات التي كان يهذي بها.. المتنبي
وتروي تفاصيلها... السفهاء
فعذرا إذا أحرجتك القصائد
عذرا إذا لم يقل فيك ما تشتهي.. من فخار

ما نستشفه من هذا المقطع الشعري أن الواقع حين يقسو وتكثر محنه وتزداد مصاعبه ويركن الناس في غمرته إلى الصمت المحرج ويعجزون عن الرفض، هنا ينتفض الشاعر المعاصر وفي قلبه غصة وفي لسانه مرارة الحال، ليستدعي شخصية المتنبي رمز التمرد والثورة، لا ليستقوي به في زمن الضعف والترهل، بل ليعاتبه على سبيل المفارقة الساخرة لأنه تكلم والآخرون صامتون مستكينون للواقع الرديء. إذا لما ثار المتنبي في وجه الأخشيدي المستبد والآخرون ينام؟ وهنا يتحول الاستحضار إلى مفارقة ساخرة تدين المتنبي وتعتذر لكافور، ومثل هذا التوظيف الرامز يعطي شحنا دلاليا مضاعفا وقوة إيحائية تزيده جمالية.

كذلك استطاع امرؤ القيس أن يتغلغل إلى نسيج القصيدة الجزائرية المعاصرة كشخصية أدبية رامزة سعى بعض الشعراء إلى توظيفها بما يناسب واقعهم المعيش الفاقد للاستقرار، مستفيدين في ذلك من تشابه تجربة هذه الشخصية الأدبية مع الواقع العربي المتموج والمتحرك باستمرار. وكان أحمد شنه أحد هؤلاء الشعراء الذين تفطنوا لذلك التشابه، فاستدعى هذه الشخصية عبر صوت الشاعر الذي اتخذه قناعا في ديوانه الآنف الذكر، حيث يقول: [2]

توسّد صراخي... ونم في العراء..
فكل النيام أفاقوا على صحوة الانهيار..

1- أحمد شنه: طواحين العبث، ص 74.

2- المرجع السابق، ص 59.

وقل لامرئ القيس كف عن السعي،
حتى تزيح..
فهذي أم جندب في فندق من زجاج،
وكندة نامت على خطبة ساخنة..

إن خيبة أمل الشاعر ويأسه من الواقع العربي المتردي دفعه إلى استحضار شخصية امرئ القيس ومعها رموز أخرى تمثل مرتكزا للتجربة الحياتية لتلك الشخصية ومنها الزوجة "أم جندب" والقبيلة "كندة"، ليكتمل رسم الصورة التاريخية للشخصية المستدعاة. وهو في ذلك التوظيف الرامز يرتكز على عنصر المفارقة الأدبية الساخرة في تبليغ قوله الشعري، ذلك أنه على الرغم من تشابه الحالتين والواقعين الماضي والحاضر، فإن انتفاضة امرئ القيس قد وجدت لها بالأمس صدى عند القبيلة، لكن هل تجدي كلمات شاعر اليوم الذي لم تعد القبيلة فيه كما كانت القبيلة، ولا الحليلة كذلك، إنها مشابهة بين واقعين تقوم على المغايرة جعلت الشخصية الأدبية المستدعاة وظيفية في النص الشعري لما تحمله من شحن دلالي، فكان الرمز بذلك خادما لبناء النص الشعري.

وكثيرا ما تقاطعت تجربة "ديك الجن" في بعدها الوجداني مع تجربة الشاعر الحداثي في معالجته لقضاياه الوجدانية، فاتخذها معنيا ومعادلا موضوعيا لتجلية تلك التجربة، وذلك لم لشخصية ديك الجين من حضور مؤثر في نفوس القراء، قام الشاعر أحمد عبد الكريم باستحضار هذا الرمز الأدبي في إحدى قصائده التي قال فيها مناجيا: [1]

وأنت سيدة البهاء القرمزي إلى الأبد
أواه... يا قمري المعلق مثل طير راعش
أو كوكب متعضن،
دعني أحبك دون أوسمة،
وأذرو من رماد الروح فيك نرجسها
كما شاءت عيون الفقر والشظف الكبير،
لا أسأل السلطان نيشانا لشاهدتي،
ولا نصبا لما أرقت من الصبابة والجسد

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص ص 49-50.

دعني أحبك مثل ديك الجن

حين لمع سيفه بدماء وردته

وأعطاها الكبد

عبر هذه المناجاة الوجدانية، أراد الشاعر أن يظهر شدة تعلقه بهذه المرأة المميزة التي أشار إليها بعبارة (سيدة البهاء القرمزي)، فلم يجد أحسن من تجربة ديك الجن المتوهجة على امتداد التاريخ، متخذا منها مثالا لتأكيد هذا التعلق بها، فكان استحضار هذه الشخصية الأدبية مناسبا انطلاقا من المشابهة التي تجمع التجربتين الوجدانيتين، ونظرا للحضور التاريخي المميز لشخصية ديك الجن، فقد كان توظيفه معمقا لدلالات النص ومثريا لشحنه الوجداني، وهنا تكمن إيجابية الرمز ويبرز حسن توظيفه.

2-2-4- الرمز الأسطوري:

شكل الرمز الأسطوري ظاهرة بارزة في الشعر العربي المعاصر، حيث اتجه الشعراء الحداثيون إلى توظيف هذه التقنية التعبيرية في بلورة تجاربهم الشعرية وإثراء كتاباتهم فنيا، علما أن التوظيف الأسطوري يتماهى والتجربة الشعرية الحداثية في جانبها الإنساني، «فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية»[1].

إن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة قديمة لا تخلو من تكامل، حيث كانت الأسطورة دائما مصدرا للإلهام الشاعر، وأداة لتخصيب نصه وإثرائه، بنزوعها إلى اختراق الآفاق المجهولة ومحاولة بلوغ كنهها لتفجير طاقاتها الدفينة، إنها «تمتد بالمطلق الأسطوري وتخصبه بالمتجدد من المعاني والتصورات والرؤى التي تعود على الحياة بمصداق الآمال»[2]، وفي المقابل فإن النص الشعري هو الذي يمنحها الحيوية الدائمة واستمرارية الحضور وتجاوز الزمن الماضي، كذلك يلتقيان في المضامين المستهدفة، فالأسطورة عبارة عن «حكاية مقدسة ذات مضمون يشف عن معان ذات صلة بالكون

1- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ص 179.

2- عبد القادر فيدوح: الرؤيوي/ الأسطوري

www.fidouh.com/details.php?artid=100

والوجود وحياة الإنسان»[1]، وهي القضايا ذاتها التي يهتم بها الشعر وينشد الكشف عنها، وبذلك يعد التوظيف الأسطوري في الشعر عاملا مساعدا على إبراز فكرة أو إيضاح رؤية أو تجسيد حادثة يريد الشاعر التعبير عنها، فيستفيد من محمول الأسطورة المكثف، خاصة أن الأسطورة تستعير كثيرا من أدوات الشعر الفنية، فهي «حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات والحضارات التي سبقت ثقافتنا وحضارتنا، وكذلك عن محاولات الإنسان لحل مختلف المشكلات الإنسانية»[2].

وإذا كان توظيف الرمز الأسطوري في الشعر العربي المعاصر يعود إلى جيل الرواد، وفي طليعتهم السياب، فإن الشعراء الجزائريين الذين كان لهم اطلاع على متغيرات الشعر ومستجداته في المشرق العربي، باعتباره أهم روافد ثقافتهم، قد تأثروا بهذه الظاهرة الرمزية، فاتخذت الأسطورة أشكالا متنوعة وأبعادا مختلفة في أشعارهم باعتبارها تقنية من تقنيات بناء النص الشعري الحداثي، وشكلا من أشكال تعبير الشعراء عن رؤاهم الفنية وأفكارهم عن الإنسان والعالم وما يجمع بينهما من تعالاقات وتحولات مستمرة.

لقد وجد هؤلاء الشعراء في الأسطورة ما يعبر عن تطلعاتهم الحداثية ويحقق مشاريعهم الفنية التجديدية الرافضة للمألوف والداعية إلى تجاوزه، لذلك أقبلوا على أنواعها المختلفة واتجهوا إلى مصادرها المتنوعة يثرون من خلالها كتاباتهم الشعرية، فتغلغلت في قصائدهم الأساطير العربية من مثل السندباد البحري وزرقاء اليمامة وسنمار، كذلك الاساطير الغربية من مثل طائر وسيزيف ونرسيس. وبذلك زاد هذا التوظيف نصوصهم عمقا دلاليا وجمالا شعريا، وفيما يأتي عرض لنماذج شعرية تتضمن أهم تلك الرموز الأسطورية:

أ- أسطورة السندباد البحري:

لا يوظف الشاعر الجزائري الأسطورة لذاتها، فذلك أمر لا يرومه، وإنما يهدف من توظيفها إلى الاستفادة من محمولها الوافر من المعاني والدلالات، فهو حين يستخدم شخصية السندباد في نصه الشعري، فلأن دلالته كرمز أسطوري ترتبط بالمغامرة

1- نبيل أبو علي: الفرق بين الخرافة والأسطورة، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، العدد الخامس، 1999، ص 01.

2- لطفي الخوري: معجم الاساطير: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 1990، ج01، ص 08.

والاكتشاف والسفر المتجدد، وتلك دلالات يستهدفها الشاعر الحداثي الذي اتخذ من التجريب أداة بحثه المتواصل لبناء نصه الشعري الذي لا مكان فيه للمألوف والثابت، فهو مغامرة إبداعية متواصلة، ومن ثم فإن «أسطورة السندباد رمز الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، قد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لإشراقات رؤيوية، رؤيا البعث المنتظر لواقع متآكل»[1]، ورؤيا البعث المستهدف لنص شعري تقليدي أوهنه الثبات.

نجد هذا التوظيف الأسطوري عند عبد العالي رزاقي الذي تقمص في النص الآتي شخصية السندباد ليعلن انطلاق رحلته للبحث عن الجديد، يقول: [2]

لا ينبغي أن تهتفي باسمي
فقلبي لم يعد يرتاح للماضي
تعبت من الحكايات القديمة
كان حبك رحلتي الأولى
وكنت السندباد

يظهر الشاعر في هذا النص الشعري رغبة شديدة للتحرر من قيود ماضيه المتحجر، والانطلاق نحو آفاق مستقبلية جديدة، زاده الحب وأنيسه السندباد رمز المغامرة الذي لا يمل الترحال ولا يخشى المجهول.

ومن الشعراء الجزائريين الذين تمثلوا الجانب الإنساني في أسطورة السندباد، نجد عثمان لوصيف المعجب بتجربة السياسي السوداني "الصادق المهدي"، فتمثله في حركته السياسية الإصلاحية سندبادا مغامرا، وذلك حين قال:[3]

كان.. مثل السندباد
يجرح اليم
ويجتاح السواد
آه! من يوقف

1- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط01، 1994، ص 113.

2- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 14.

3- عثمان لوصيف، زنجبيل، ص 41.

هذا الفاتح المسلم

من يمنحه: ماء وزاد؟

ولأن الرحلة السندبادية إبحار متواصل نحو المجهول، وسعي مستمر للاكتشاف قد استحضر عثمان لوصيف مرة أخرى هذه السندباد الاسطوري لتجلية تجربته الشعرية المتخذة من المرأة رمزا للحياة مجهولة المغاور والتي لا يعرفها إلا من امتهن السفر والرحلة. وفي ذلك نقرأ له هذا البوح من قصيدة "آه في عينيك": [1]

ما زلت أسافر في عينيك الزائغتين
ما زلت أسافر من مطلق إلى مطلق
في أبد الآباد
أسافر.. ولا أصل
أنا سندباد التيه
أنا سندباد الغواية
هل أحد قبلي
هام بفيروز عينيك الشفقيتين
هل أحد قبلي
جن بالبحر في عينيك اللامتناهيتين

بدا الشاعر من خلال هذا البوح الوجداني متمثلا تجربة السندباد الذي «كان متطلعا للمعرفة، باحثا عما يشوق.. يستحثه فضول لمواجهة المجهول، والتعبير عن الرغبة في الانعتاق من أسر الواقع ورتابة الحياة»[2]، فالشعر بالنسبة إليه غواية وسفر، لذا فهو لا يمله أبدا (أسافر.. ولا أمل)، ما دام هذا السفر سيحرره من الإحساس بالانسداد الذي يحاصره يحاصر ذاته، وسيفتح له آفاقا سندبادية جديدة يمكنه التطلع إليها من تجاوز انسداد الرؤيا في واقع الذات المعذبة، وهنا تبرز أهمية التوظيف الاسطوري لشخصية السندباد.

1- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص 51.

2- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 25.

إن المغامرة السندبادية التي تعد نموذجا ناجحا لتجاوز المشكلات الإنسانية والتحرر من سجنها الآسر، كانت مثالا للشاعر أحمد عبد الكريم في تغلبه على ما يعصف به من مشكلات. فقد اندمج في شخصية السندباد، متخذا منه مثالا للتحدي مستعيرا منه روح المغامرة والإصرار على خوض المجهول، فغدت الحياة بواقعها الصعب كبحر السندباد المتلاطم الأمواج، وغدا الشاعر سندبادا يكسر عبر رحلته طود تلك الأمواج. نجد ذلك في قوله: [1]

رياح الهجير تعربد فيك،
يلاحقك البحر بالذكريات،
ويخطفك الموج سرا إلى شرفة لا تراها
وتهدر فيك... ويأبى الهدير
هو البحر والبحر أنت،
وأنت هنا السندباد
وذا الراجف السرمدي تلونه بيديك
وتكسره بالشراع..

إن توظيف الأسطورة بطريقة فنية بعيدة عن الاستخدام المباشر «يثري العمل الأدبي، ويضفي عليه دما جديدا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة»[2]. لقد غدت مقاربة الشعر تجربة شاقة ورحلة صعبة لا تخلو من مصادقة الأهوال والمخاطر، خاصة إذا كان الشاعر الجزائري ممن عاشوا ويلات العشرية السوداء في تسعينات القرن الماضي، على ضوء ذلك وجدنا أحمد عبد الكريم يوظف أسطورة السندباد، وذلك لما يوجد بين التجربتين من نقاط اشتراك وتقاطع.

هذه الحقيقة الشعرية في توظيف أسطورة السندباد، أشار إليها يوسف وغليسي بوضوح، حيث قال: [3]

الآن، شيعت الحروف جنازتي!..
ومضت تعانق جثتي..

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 98.

2- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط02، 1984، ص 22.

3- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 33.

وأنا أموت ولا أموت،

كالسندباد،

فأنا أصوت، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد!...

ب- أسطورة الفنيق(*):

إن الرحلة كمغامرة سندبادية مجهولة النهاية، ولا تعني اليأس من الحياة، بقدر ما تعني التعلق بها والإصرار على امتلاكها في غمرة الظروف التي تفسح المجال واسعا لتسيد الموت. من هذا المنطلق وجد الشاعر الجزائري المعاصر في أسطورة (طائر الفنيق) أو (العنقاء) مرتكزا صلبا ومعنيا خصبا للدفاع عن الحياة والإصرار على التشبث بها كلما وجدت الأخطار المحدقة بها، علما أن فكرة الموت والانبعاث فكرة مهيمنة على الشعر العربي المعاصر عامة، ومنه الشعر الجزائري المعبر عن تجربة أمة صارعت على امتداد التاريخ من أجل البقاء. لذلك أصبحت فكرة الحياة والانبعاث من جديد راسخة في مخيال الشاعر الجزائري، فراح يتخذ من أسطورة هذا الطائر الخرافي أداة فنية للتعبير عنها، خاصة أن الأسطورة بمدلولها الرمزي تعد «محاولة منه لتفسير ما يستصعب فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقية وروحية»[1]، وبذلك فقد أغنته الأسطورة بخصوبتها الدلالية الناتجة عن الاقتصاد اللغوي والتكثيف المعنوي، عن التفسيرات الدينية والأخلاقية الموسعة التي لا توافق طبيعة النص الشعري الذي يلمح ولا يصرح بالشيء.

من هؤلاء الشعراء الذين وظفوا أسطورة العنقاء/ طائر الفنيق، نجد فاتح علاق. ففي مطلع قصيدة بعنوان "العنقاء"، يقول: [2]

نامي هناك على فمي

وتوسدي حلمي الطري

---

*- طائر ينبثق من نفسه من خلال عملية الاحتراق القديمة عند الآشوريين واليونانيين، ينظر: محمد شيراني، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 162.

1- نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط01، 2003، ص 112.

2- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 107.

تتكسر الدنيا على قدمي
ويشيخ هذا الوقت بين يدي
فلا تشجيك أسواري
لقد عض المدى روحي
وأسلمني إلى ناري
سأنهض (مثل عنقاء الرماد من الدمار)

فعبر هذه الأسطر الشعرية يرسل الشاعر المكلوم بشرى إلى مخاطبته بأن الموت لن يثنيه عن العودة والانبعاث من جديد، كيف لا؟ ونار الاحتراق الوجداني قد أوقدت لينبعث الشاعر حيا كما العنقاء من الرماد. وسوف لن يطول الانتظار ما دام سلاح تلك المرأة المخاطبة هو الحلم الذي سرعان ما ينجلي على حقيقة عودة الشاعر.

إنه توظيف مباشر للأسطورة، لكنه لا يخلو من عمق دلالي يثري النص الشعري ويحقق فنية. ومثل هذا التوظيف المباشر لأسطورة طائر الفنيق، نجده في مطلع قصيدة "المهدي" لعثمان لوصيف، وذلك في قوله: [1]

مثلما
تنتفض العنقاء
من تحت الرماد
حمحم المهدي.. مشبوب الفؤاد
وانبرى
يرسل أنوار الهدى
بين الروابي والوهاد

إن المشابهة هي أداة الشاعر في نصه الشعري لتجسيد دلالة هذه الأسطورة، والاستفادة من فكرة الانبعاث في حديثه عن المهدي السوداني صاحب الجهود السياسية الإصلاحية لبعث مجتمعه وتخليصه من التخلف والدفع به إلى أنواع الهدى. إنها وثبة محلقة في سماء التطور كوثبة الفنيق ساعة يهم بالطيران وقد استعاد حياة من بين أكوام الرماد.

1- عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 40.

أما عز الدين ميهوبي فينطلق في توظيف هذه الأسطورة من إيمانه برسالة الشهيد، الذي يبعث صوته الخالد الحياة في جسد الأمة الجزائرية أيام المحنة حين يشتد بها البلاء، فتحتاج إلى انبعاثه من جديد كانبعاثه طائر العنقاء، فكان هذا الصوت الخالد يردد: [1]

أنا آت

وصوتي في السماوات

أغنى للتراب الحر

لأفراحي وآياتي

واطلع مثلما العنقا..

رمادا دون أصوات

إن المشابهة بين صوت الشهيد الخالد وصوت العنقاء المتجدد الانبعاث، جعلت توظيف هذه الأسطورة مميزا بحيث أضفى على النص وهجا فنيا وعمق دلالته ومكن المتلقي من التقاط رؤيا الشاعر الاستشرافية والاقتناع بها.

ولأن واقع الحياة تحكمه الأحداث، فقد شاءت المتغيرات العاصفة ألا تهنأ الجزائر طويلا باستقلالها وأمنها، لتدخل دوامة العشرية السوداء التي أوشكت أن تجرها نحو مغاور الاندثار، لكن الشاعر المؤمن بالحياة رفض أن تموت بلاده جراء هذه المحنة العابرة، وهو الذي يدري أن وطنه قد انبعث حيا أكثر من مرة عبر تاريخه الطويل، أين مرت البلاد بأهوال أكبر من التي تحدث لها الآن في ظل عشرية التسعينيات السوداء التي زعزعت إيمان الضعفاء من أبناء جلدته، فاستكانوا مستسلمين للواقع المرير.

وعلى عكسهم تماما آمن الشاعر بعودة بلاده من جديد، فهي كالفنيق يبعث من رماد: [2]

أنا من بلاد..

أبصرت إثم الأحبة

فاكتوت في صمتها

واحتمت بالصبر

1- عز الدين ميهوبي: الشمس والجلاد، غنائية الشهيد محمد العربي بن مهيدي، ط01، دار أصالة، سطيف، الجزائر، 1988، ص 11.

2- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 32.

لم تترك زوايا بيتها

رام الأحبة موتها

لكنها انبعثت كما الفنيق..

تسأل من يسر بموتها؟!

لم يكن توظيف الشاعر الجزائري لأسطورة طائر الفنيق توظيفا مباشرا دائما، بل وجدناه يتماهى بطريقة غير مباشرة مع طائر هذه الأسطورة حتى ليغدو هو، دون أن يضطر لذكر اسمه، مثال ذلك قول عثمان لوصيف التي تشرب الأسطورة، فقال: [1]

التي بعثتني من رماد الموت

من رميم الرميم

والتي نفخت

في أعصابي وشراييني

وهجا من روحها الإلهية

حين تماهى الشاعر مع هذا الطائر الأسطوري ألغى الفارق الزمني، ليتحد الماضي الأسطوري مع الحاضر الحقيقي، فتغدو الأسطورة وهي تتغلغل عبر نسيج النص الشعري وكأنها بعثت من جديد، وذلك «يتيح للمتلقي أن يستشعر الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، (على عكسه) إذا اقتصر الأمر على مجرد التشابه بين أحداث الاسطورة وعناصر الحدث المعاصر، فإن الشاعر يكون قد بعد عن تجربته الشعرية بمقدار بعده عن التمثل الصحيح للأسطورة»[2].

يرد هذا التوظيف غير المباشر للأسطورة الذي يتماهى فيه الماضي مع الحاضر، عند الشاعر عز الدين ميهوبي في قوله: [3]

لا تيأسن

ستطلع رغم المواجع

شمس الوطن

1- عثمان لوصيف: ريشة خضراء، ص 56.

2- مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجربة والمغامرة، قراءة في النص، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988، ص 78.

3- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص ص 76-77.

هم الطالعون من الموت في زمن

شكله جمرة

لونه خمرة

طعمه حسرة..

فلا تيأسن

ستبقى الجزائر شامخة مثلكم

رغم أنف الفتن

وسيكبر فينا الوطن

بهذا التوظيف الأسطوري، استطاع ميهوبي أن يقدم رؤيا استرافية لمستقبل بلاده التي –بحسبه– وإن كثرت مواجعها فاستنهض من جديد بفضل إرادة أبنائها الطالعين من الموت نحو الحياة، إنها ستغدو من خلالهم، طائر فنيق ينبعث من نار المحنة شمسا مشرقة تبدد سحب اليأس، إن هذه الرؤيا الاسترافية التي بشر بها الشاعر في قصيدته، تجلت في سلسلة الأفعال المضارعة المقترنة بحرف السين الدال على المستقبل القريب، وهي (ستطلع، ستبقى، سيكبر)، إنها نبؤة صادقة صيرت الأسطورة حقيقة لارتكازها على الوقائع التاريخية لهذا البلد.

ج– أسطورة زرقاء اليمامة:

هذه الأسطورة المستمدة من التراث العربي تستحضر المرأة الرمز وتحذر من الغفلة، فزرقاء اليمامة ذات البصر الحاد الذي يقرب المسافات البعيدة، تحولت إلى رمز «للقدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين، وعدم إصغائهم إلى التحذير»[1].

لم يكن حضور هذه الأسطورة واسعا في الشعر الجزائري المعاصر، حيث وظفها عاشور بوكلوة بما يناسب تجربته الشعرية، فكان استخدامه لها كرمز، إيجابيا يبرز كيف يستفيد الشاعر المعاصر من الطاقات الدلالية الكامنة في الشخصية الأسطورية. ففي قصيدته "الحشاش والحلازين" يقول: [2]

الحشاش يسأل البحر

1– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 180.

2– عاشور بوكلوة: كسوف النبض، ص ص 114–115.

عن زرقاء اليمامة

انتهت في الغياب

تجيب موجة هامسة

خائفة من وشايات الرمل

والوقت.. والجواب

قبل..

حين تحركت الغابة جنت

فأرخها الموت..

وشكاها للبحر حلزون

فاحتمت بالغياب

استند الشاعر في توظيف هذا الرمز الأسطوري إلى التشابه القائم بين مضمون أسطورة زرقاء اليمامة وحال الواقع المعيش، فكما عانت تلك الشخصية من الإقصاء وعدم الإصغاء إليها على الرغم من امتلاكها الخبر اليقين وتحذيرها من الخطر الداهم، فكذلك يعكس واقع الشاعر هذه الصورة، حيث يمتهن من يملك الحقيقة ويمارس عليه الحصار والإقصاء، فلا يجد خيارا إلا الانسحاب والاحتماء بالغياب.

إن هذا التوظيف المبني على المشابهة الضمنية بين محمول الأسطورة وواقع الشاعر، يدل على مدى نجاحه في استدعاء هذه الشخصية الأسطورية (زرقاء اليمامة) كرمز لانتقاد الواقع واستشراق المستقبل، والتعبير عن القلق والحيرة في ظل انتشار الغفلة واللامبالاة.

هذا القلق الذي يعتصر قلب الشاعر خوفا على وطنه كما اعتصر قلب زرقاء اليمامة خوفا على قبيلتها عبر عنه الشاعر أحمد عبد الكريم في المقطع الآتي حين وظف أسطورة هذه المرأة العربية بصورة تضمينية: [1]

الجزائر أبعد من مرفأ الريح عني

وإني أرى شجرا راجلا

يتقدم برا وبحرا

1- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 26.

فماذا ترون؟!

د- أسطورة سيزيف:

تصور هذه الأسطورة حقيقة الإنسان المجبور، الذي يتطلع إلى أفق أرحب لتغيير واقعه المأساوي، لكنه يفشل في تحقيق الحلم لتستمر مأساته صريعا مريرا لا ينتهي. هذا التعبير عن الواقع كصورة متجددة جعل هذه الأسطورة من أبرز المصادر التي استلهم منها الشاعر الحداثي تجربته، واستعان بها كتقنية تعبيرية في بناء قصيدته الشعرية.

إن سيزيف رمز العذاب الأبدي الذي كان تمرده على الآلهة سببا في الحكم عليه برفع الصخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، ورغم محاولاته المتتالية لإنجاز عمله، لكنه لم يفلح في مهمته، حيث كانت الصخرة تفلت منه في كل مرة قبل بلوغها قمة الجبل، ليصبح بذلك رمزا لاستمرار العذاب.

هذه الأسطورة الإغريقية تحولت إلى قيمة إنسانية تحكي عذابات بعض شرائح البشرية المعذبة، ومن ثم حظيت باهتمام الشعراء المعاصرين، ومنهم الشعراء الجزائريون الذين استوقفتهم المدلول السياسي والاجتماعي لهذه الأسطورة، فأخذوا يعبون منها. يقول عبد العالي رزاقي: [1]

حكمت آلهة الزيف
أن أحمل صخرة سيزيف
أن أحمل طوعا أو كرها
تأشيرة منفى

عبر الشاعر عن قهره كإنسان يرفض واقعا معينا، لكنه يجبر على تحمله من قبل هؤلاء الآلهة المزيفين الذين يرمز بهم لأهل السلطة والقرار، وبذلك تكررت مأساة سيزيف من خلال تجربة الشاعر، فمروره بظروف مشابهة لما تحكيه الأسطورة جعله يستدعي شخصية سيزيف كمعادل موضوعي لواقعه، لذلك أبقى على مضمون الأسطورة دون تغيير سوى أن الصخرة قد تحولت إلى تأشيرة منفى أجبر الشاعر على حملها.

كذلك عمد حمري بحري إلى توظيف هذه الأسطورة بما يوافق تجربته الشعرية المنتقدة للواقع بأسلوب ساخر، يقول الشاعر: [2]

1- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، ص 98.

2- حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 103.

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

يأكل خبزا يابسا

يسمع صوتا يابسا

يصعد دربا

ينزل دربا

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

تفتح عيناه، ويمشي صامتا

بين الصعوب والنزول

يحلم بالحب وأشياء كثيرة

استطاع الشاعر أن يلامس مضمون الأسطورة الإغريقية ببراعة، حين استخدم سيزيف في سياق نصه كمعادل موضوعي لواقعه المعيش المثقل والمنزع بالهموم والصعاب، فبدا موفقا في ذلك التوظيف لأنه أنزل سيزيف من الجبل لينتقل بعذاباته إلى الواقع الراهن منتقلا بين دروب الحياة اليومية مجسدا في كل شخص ذاق عذاباتها، وبذلك استطاع كمبدع أن يصور هموم الذات الإنسانية المعاصرة وهي تكابد الواقع المرير، ويقدم بذلك تشخيصا له يجمع بين خيال الأسطورة والحقيقة الواقعة حين استدعى شخصية سيزيف، وذلك يعني أن القيمة الدلالية للرمز الأسطوري تكمن في قدرته على «تعميق الكيف الدرامي الجديد لبنية النفس الحساسة القلقة، نفس الشاعر الأكثر رهافة»[1]، الذي يصطدم بهول الواقع المفجع، تبرز هذه القيمة الدلالية خاصة عندما يتجاوز التعامل مع الأسطورة الموظفة مظهرها السطحي، ويغوص في عمقها الضمني الرؤيوي، ومن ثم يجد القول الشعري صداه لدى المتلقي.

وما يترأى من النصوص المقاربة، أن إيمان الشاعر الجزائري بأهمية الرمز الاسطوري في تعميق دلالات نصه الشعري، جعله لا يفارق بين مصادر هذا الرمز سواء أكان مستمدا من التراث العربي أو الغربي، فهو عنده يحمل قيمة إنسانية مشتركة، يسهم بعثها في التعبير عن رؤيته الفنية للحياة والعالم، خاصة أنه لا يوظف من تلك الرموز إلا ما يوافق خصوصية تجربته الشعرية.

1- يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1980، ص 43.

فهذا الشاعر أحمد عبد الكريم قد استفاد من التراث العربي، ومن محمول الأمثال العربية التي تنطوي على قصص أقرب إلى الخرافة منها إلى الحقيقة، كما في توظيفه لأسطورة (سنمار) الذي أصبح مضرب الأمثال، يقول: [1]

سنمار

يا دما يتفتح كالجلنار

يتناسخ فينا ويسكننا خلسة

كان ما كان..

كل الحكاية عن حجر وجدار،

والبقية موشومة في اصفرار المتون

من ضفاف الزمان البعيد

تجيء دماؤك نضاحة بالشجن

عبرة..

عبرة للذين مضوا ساهمين،

للذين سيأتون من بعدنا شجرا وغبار

وعلى نقيضه اتجه سليمان جوادي إلى التراث اليوناني ليستجلب أسطورة نرسيس معبرا من خلالها عن تجربة مغايرة للتجربة الوجدانية التي ترتبط بها، فقد اتخذها أداة لانتقاد الواقع السياسي الذي يراه مخيبا للآمال. نقرأ ذلك في قصيدته "ما سر القمة يا أماه؟": [2]

الزهرة في كف المعشوقة لم تذبل

والعاشق مات

وقديما في اليونان تعود نرجس عشق الذات

وحديثا أصبحنا سادات

إن هذا التنوع والتعدد في توظيف الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر يؤكد أن الظاهرة الأسطورية تظل كتقنية تعبيرية متأصلة في الشعر العربي الحداثي، يلوذ

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 43.

2- سليمان جوادي: ماس ر القمة يا أماه، مجلة آمال، الشعر المعاصر، ص 118.

بها الشعراء بوصفها تراثا إنسانيا مهما لا مناص لهم من توظيفه في بناء نصوصهم الشعرية الطامحة إلى تجاوز الظاهرة الشعرية التقليدية.

وقد بقي توظيف الشاعر الجزائري للأسطورة، رغم ذلك التعدد، توظيفا سطحيا ومباشرا في عمومه يبتعد في كثير من الأحيان عن ملامسة عمق الأسطورة وتفجير طاقاتها الدلالية الدفينة، فهو توظيف لا يتجاوز علاقة المشابهة في أغلب استعمالاته.

3- تقنية التشكيل البصري:

أصبح التشكيل البصري مظهرا من مظاهر حداثة الشعر المعاصر الذي اتجه أصحابه إلى تجريب طرائق تشكيلية مختلفة ترافق عملية الكتابة الشعرية للمحافظة على سمات الأداء الشفهي للشعر، ذلك أن خاصية الإنشاد اللصيقة بالشعر جعلته أكثر ارتباطا بالمشافهة المتمثلة في الأداء الصوتي، وتلك كانت الميزة المصاحبة للشعر في عصوره الأولى. لكن ظهور الكتابة وتطور تقنياتها الطباعية المتسارع أدى إلى تراجع صفة الإنشاد الشعري ذي الطابع الشفهي واستبداله بآلية الكتابة، «فنشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقي عبر الكتابة، وقد تجسدت تلك الرغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبر في واقعها عن الجدل بين الشفهي والمكتوب»[1]، فأسهمت بذلك في إبعاد الاختلالات التي قد تلحق بالنص الشعري في انتقاله من صورته الشفاهية إلى الصورة الكتابية، ومن ثم لم يعد النص الشعري الحداثي «مقتصرا على العلاقات اللغوية، وإنما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير وأشكال طباعة مستحدثة أتاحتها عملية الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية وهيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها في عصرنا»[2].

إن التطور الطباعي قد منح الشاعر المعاصر هامشا رحبا من الحرية ليفعل العلاقة الكتابية بين السواد والبياض بطريقة لا تعدم تأثيرها في المتلقي الذي انتقل في تعامله مع النص الشعري من الاستقبال السمعي إلى الاستقبال البصري، وكان الشعراء الجزائريون في الغرب سباقين إلى التعامل مع الصورة الكتابية المرتكزة على التشكيل البصري حين دعوا إلى ضرورة تجديد الشكل الكتابي تماشيا مع حداثة النص الشعري، وذلك ما قام به

1- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2008، ص 14.

2- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، الحياة الثقافية، تونس، عدد 69-70، سنة 1975، ص 23.

الشاعر الكبير "رامبو" حين خاطب الشعراء الحداثيين من خلال نفسه قائلا: «أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق»[1]، وذلك يعني أن تلقي النص الحداثي أصبح يقوم على اشتراك بصري سمعي، ومن ثم فإنه استكناه دلالاته لا يتم دون تفاعل العقل مع هذين الوسيطين.

انطلاقا من ذلك أصبح الفضاء الطباعي للنص الشعري نظاما سيميائيا يشتمل إلى جانب العلامات اللغوية، على مجموعات غير لغوية لا يقوم النص دونها، لعل أبرزها البياض والسواد وعلامات الترقيم المختلفة، إضافة إلى الرسوم والأشكال الهندسية. ولهذا الفضاء الطباعي تأثيره القوي على متلقي النص الشعري، ذلك «أن أول ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة، ومن خلاله تتخذ عدة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي، تصل إلى حد التأثير في الدلالة، وتعمل على تنامي الإيقاع وتوزيعه، ومده وجزره، وانتشاره وتردده، وتقطعه واستحالته إلى واقع صامت»[2].

وبالاطلاع على مدونة الشعر الجزائري المعاصر، نلاحظ مدى اهتمام الشعراء بالتشكيل البصري لنصوصهم الشعرية، وإن كان هذا الاهتمام متفاوتا بينهم بحسب مسارات تطور هذا الشعر، وبحسب الرؤية الفنية لكل شاعر وطبيعة تجربته الشعرية ومدى تقاطعها مع تجارب الشعر المعاصر التي قطع أصحابها شوطا مهما في تجريب التشكيل البصري المناسب للفضاء الطباعي انطلاقا من التفاعل العميق والمتواشج بين عنصري السواد والبياض. هذا التشكيل البصري تجلى في الأنواع الآتية:

3-1- التشكيل البصري والطباعة

3-1-1- البياض والسواد: إذا كان توزيع السواد والبياض ثابتا في الكتابة العادية، وكذلك في رسم القصيدة العمودية التي لطالما قام تشكيلها على توزيع متجانس للأبيات الشعرية عبر مسافات محددة لا تتغير على امتداد الفضاء الطباعي، فعلى العكس تماما، فإن السواد والبياض لا يعرف هذا الثبات في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي الممثل بقصيدة التفعيلة، حيث يرد في أشكال توزيعية متباينة تعكس في مدها وجزرها،

1- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط01، 1979، ص 98.

2- عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري، محاضرات الملتقى الوطني الأول، جامعة بسكرة، نوفمبر 2000، ص 175.

امتداها وتقلصها، انتشارها وتراجعها، الحالة النفسية لمبدع النص الشعري وطبيعة تجربته الشعرية ذات الرؤيا الخاصة للعالم والحياة. وعلى هذا الأساس فإن البياض في علاقته التفاعلية مع السواد «ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج، بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حياتها وتنفسها»[1].

اتجه الشاعر الحداثي إلى استثمار الفضاء الطباعي مدركا أهمية البياض والسواد في مساعدته على تجلية تجربته الشعرية في الوقت الذي تغيرت فيه عادة القراءة لتصبح بصرية أكثر منها سمعية، بحيث يعول القارئ على بصره في قراءة النص الشعري وتأويله. هذه الحقيقة أشار إليها أحمد عبد المعطي حجازي في تعقيبه على قصيدة (موت فلاح) لصلاح عبد الصبور قائلا: «القصيدة الحديثة هي كلمات مكتوبة نتلقاها بعيوننا أولا، ونترجمها إلى أصوات ودلالات وإيقاعات، لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم النقطة والفاصلة، والفراغ الأبيض نفسه، فلكل رمز من هذه الرموز معناه ودوره في البناء المحكم الذي يتوفر للقصيدة الحديثة»[2].

وفي استثماره للفضاء الطباعي بما يناسب حداثة نصه الشعري، تجلى تعامل الشاعل الجزائري مع البياض والسواد في صور عديدة منها:

أ- الحذف:

يبرز التداخل بين السواد والبياض في النص الحداثي كضرب من الحذف الذي تتداخل فيه السطور البيضاء مع السطور المحملة بالعلامات اللغوية، وتتغلغل هذه الفراغات في نسيج النص حتى تغدو تشكيلا بصريا لا يفارق نظر المتلقي وهو يستقبل النص الشعري، هذه المراوحة بين الامتلاء والخواء العلامي بين السطور هي حذف مقصود يمرر الشاعر عبره بعض الدلالات المتخفية، ويطلب إلى المتلقي تأويلها من خلال التمعن في التشكيل البصري المرتسم في جسد القصيدة، و«الحذف هو بلاغة الغياب الأولى، وهو يصنع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير المنظور، الحذف نوع من المحو... يمثل

1- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط01، 1991، ص 239.

2- أحمد عبد المعطي حجازي: في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 139.

نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضورا ما ليس ملموسا»[1].

يجيد عبد الله العشي لعبة البياض والسواد، حيث يرتكز على الحذف لتمرير دلالات ملغزة، يقف المتلقي أمامها طويلا بحثا عن التأويل المناسب لها. تتكرر هذه الظاهرة في أكثر من قصيدة في ديوانه (مقام البوح)، ففي قصيدة أول البوح يقول: [2]

مولاي
لو أن بعض أحرفي تطاولت
وقلت لك:
أطلت غيبتك
تراك يا مولاي تغدر العشاق..
حين يجرؤون،
من حر عشقهم،
لو عاتبوك،
أطلت غيبتك؟
.....
.....
.....
مولاي فاغفر لي...
فإنني في الحضرة الكبرى
لا أمتلك...

بنى الشاعر هذه المناجاة الصوفية على ثنائية السؤال والجواب، ولما كان المسؤول أسمى من أن يسمع صوته كما البشر وهو خالقهم، فقد استعاض الشاعر عن هذا الصوت بنقاط الحذف التي تخفي في صمتها الإجابة المناسبة، وقد امتدت تلك النقاط عبر ثلاثة أسطر متتالية، أعطت فسحة زمنية ينتشر خلالها الصمت حاملا دلالات لا يلتقطها إلا من

1- وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مج03، عدد01، 1997، ص 178.

2- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 08-09.

كان في خلوة صوفية مع مولاه، وقد تلاها موضعان للحذف، قدم الشاعر في الأول منهما اعتذاره على جرأة السؤال طالبا الغفران (فاغفر لي) وبرر في الثاني سبب طرح السؤال (لا امتلك...)، وهذه الفراغات في النص الشعري من شأنها أن تتيح للمتلقي هامشا فسيحا للقراءة والتأويل.

وفي قصيدة "تجاوب" عبر العشي عن اختزال الكلام واستبداله بالصمت بعد صراخ متلهف للقاء مع الصوت الأنثوي الذي ينشده، فعلى امتداد أسطر البياض تسود بلاغة الصمت الذي هو أكثر دلالة في هذا المقام من الكلام الذي يؤول إلى صراخ تضيع معه الدلالات، يقول الشاعر: [1]

صرخت،،

صرخت،

صرخت

وانقطع الكلام....

.....

.....

وسقطت

مغشيا علي...

وفي قصيدة "مديح الكلام" يصبح البياض بلاغة مؤثرة، ويغدو الحذف ضربا من الكلام الذي يجتهد المتلقي لسماعه دون جدوى، وذلك حين يرفض الشاعر تسمية الاسم الممدوح وهو يخاطب أنثاه، لكنه في آخر القصيدة يغير رأيه فجأة، ويعلن أنه سيسميه، ويطلب منها أن تسمعه، لكن صوته لا يصل إلا إليها، حيث لا يقف القارئ إلا على نقاط حذف ممتدة عبر ثلاثة اسطر جسد من خلالها الشاعر شفوية نصه الشعري في تشكيل بصري متضمنا همسا صوتيا يصعب على المتلقي تأويله، حيث يقول: [2]

سأسميه...

ولكن

1- المصدر السابق، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 96.

سوف لن يسمعه...

أحد مني سواك.

فاسمعيه:

.....»

.....

«.....

لقد احتفظت القصيدة عبر بياضها بسر الاسم الممدوح الذي لم يشأ الشاعر أن يسمعه أحد سوى أنثاه، وهنا تكمن جمالية الحذف، ويحضر الحذف من خلال البياض كأداة تعبيرية موازية للسواد المحمل بالعلامات اللغوية في كثير من نصوص ديوان "ملصقات" لعز الدين ميهوبي، ومنها هذا النص: [1]

في بلادي...

طالب الحاجة..

لا يقنع –طبعا– باثنتين

أنت إن أعطيت عينين لأعمى..

قال:

هات.....

..... الحاجبين!

إن التشكيل البصري لهذه الملصقة الشعرية المرتكز على ثنائية البياض والسواد، يبرز في كثرة الفراغات وانتشار نقاط الحذف المحاكية لطبيعة النموذج البشري الفاقد للقناعة، إنه نموذج مهووس بالجوع والطمع حتى أصبح كالوعاء المخروم الذي مهما حاولت ملأه فهو لا يمتلأ، وذلك ما عبرت عنه نقاط الحذف، وبذلك شارك بياض القصيدة سوادها في انتاج المعنى.

1– عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 59.

هذا التشكيل البصري الذي لا يخلو من بلاغة الصمت المصاحب لبياض الفضاء الطباعي للنص، نقف عليه كذلك في ملصقة أخرى من الديوان بعنوان (نشرة) وجاء فيها:[1]

آخر الأخبار قالت:

رجل باع ابنه من أجل مسكن

وبقيا حائظ الألمان.... معروض بـــ London

وصلاة الحزب من دون مؤذن

وشباب.. قام في الأحزاب يلعن

آخر الأخبار قال..

.....

.....

وأنا في ملصقاتي.. أتمعن!

في هذه الملصقة جاء البياض ليؤكد مضمون السواد، بحيث صارت نقاط الحذف التي هي علامات غير لغوية متضمنة مدلول الأسطر الشعرية التي هي سواد محمل بعلامات لغوية، إنها جاءت لتلاقي تكرار الملفوظ اللغوي، وكأن الشاعر يبحث عن لغة ثانية تتجاوز هذه اللغة المكرورة التي أصبحت غير مقنعة وكأنها نشرة أخبار، لذلك التجأ إلى البياض الذي صار أكثر بلاغة من السواد، فهذا التشكيل البصري يجعل المتلقي «يوقن بأن الفضاء علامة متميزة جدا، فهذه العلاقات الفضائية الأفقية المؤسسة للبنية الخطية، وتلك العلاقات الأوسع التي تقوم بين البياضات والسوادات الموزعة على الصفحة من حيث شكلها وتوزيعها هي (دال) يحمل (مدلولا) مهما يساعد القارئ على إيجاد تأويل وتخريج لكلمات (دوال) القصيدة»[2].

ب- التقطيع:

في رسمه لكلمات السطر الشعري، لم يعد الشاعر الحداثي يحفل كثيرا بالنسق الخطي الأفي الذي تتابع فيه سلسلة كلمات السطر ضمن مسافة محددة تتجانس فيها كل الأسطر أو الأبيات الشعرية، وذلك ما أتاح له إمكانية تقطيع الكلمة الواحدة إلى أجزاء

1- المصدر السابق، ص 94.

2- حسين خمري وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 175.

تتوزع حروفها عبر مجموعة أسطر بحيث يحتل الحرف الواحد أو الحرفان سطرا بأكمله لا يشاركه فيه غير من الأحرف أو الكلمات.

ولعل الشاعر يهدف من وراء ذلك التقطيع إلى إيجاد ضرب من الإيقاع الموسيقي تستغرق فيه الحروف المقطعة مدى أطول مما لو وجدت مرصوفة إلى جوار بعضها بعضا في كلمة واحدة، وهو إذ يفعل ذلك، فإنما يريد تبليغ دلالات تتسع في عمقها باتساع المد الإيقاعي الذي تستغرقه حروفها التي تحتويها.

ومن الشعراء الجزائريين الذين جربوا تقطيع الكلمة في نصوصهم الشعرية، نجد عبد الله العشي الذي يرد التقطيع عنده خادما التجربة الصوفية التي يهدف إلى تجليتها والتي تسرق أنوارها فجأة ثم تختفي وتستتر.. ولبيان كيف تجسدت هذه الحقيقة الصوفية، نسوق المقطع الأخير من قصيدته "افتتان": [1]

أنادي...

أنادي...

أمد اليدين.

ويا خيبة الروح لو تختفي...

بعد أن ملأت بالرحيق العمر

.....

.....

....

ثم غابت

كأن قمر

مد من سابع السموات اليدين،

ومسح عن جبهتي...

واســـ..

تتر.

.....

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 24-25.

في هذا النص مارس الشاعر لعبة الكتابة الشعرية طباعيا بالجمع بين الجانب الصوتي الشفوي للكلمة وجانبها الشكلي البصري، فعلى عكس توقع القارئ بأن ترد المفردة مسترسلة في سطر واحد، عمد العشي إلى تقطيعها لترد متباعدة الأصوات يتداخل سوادها مع بياض الورقة، لتنشأ الفراغات بين الحروف التي هي في حقيقتها ممتلئة بذلكم البياض نفسه المشكل للكلام الخفي الذي ترك الشاعر للمتلقي مهمة كشف نقابه ضمن عملية القراءة والتأويل.

إنها لعبة طباعية تتجاوز حدود الكتابة الخطية المسترسلة لتوقع المتلقي في مأزق تأويلي لا يخلو من لذة الاكتشاف، فقد كان في مقدور العشي أن يحتم نصه بذكر الكلمة المقطعة متصلة الأجزاء، لكنه راح يقطعها إلى شطرين بينهما فراغ صامت يدخل القارئ متاهة التأويل الذي قد يكون أدناه أن يتصور كيفية الاستثمار التي هي في الأصل عملية سريعة، لكن التقطيع أطال مداها.

كذلك يعمد عز الدين ميهوبي في ديوانه "ملصقات" إلى تقطيع الكلمة الواحد ليوجد تشكيلا بصريا يضاعف من فاعلية القراءة لدى المتلقي عبر جدلية التقاطع بين البياض والسواد داخل فضاء النص الشعري، كما في المثال الآتي:[1]

بساطة..

في بلادي..

كل شيء صار محكوما

بقانون

الـــ.....

الو....

الوســـ...

الوسا....

الوساط..

الوساطة..

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 32.

ينكر ميهوبي بعض السلوكات الفاسدة التي انتشرت في بلاده بسرعة مذهلة حتى أصبحت عادة مألوفة لا ينتبه لها أحد. لكن الشاعر الذي يعبر عن وعي رؤيوي عميق تجاه المجتمع والحياة والعالم، يرفض أن يتغلغل هذا السلوك الفاسد إلى جسم مجتمعه في غفلة من أبنائه، لذلك أراد تنبيههم من خلال تقطيع كلمة (الوساطة) كآفة مستهدفة في النص، حيث يعد التقطيع هنا تشريحا فاضحا لهذه الظاهرة، يستطيع الشاعر من خلاله دفع المتلقي إلى الانتباه لخطورتها.

إنها صرخة متكررة، إن لم تسمع في المرأة الأولى، فحتما تستمع في المرات التالية، خاصة أن التقطيع تم عبر ست مراحل متتالية.

بتأمل النص، نلاحظ أن التقطيع ليس ترفا إيقاعيا مارسه الشاعر لإرضاء نفسه التواقة إلى التشكيل الفني أم لملء فراغات أسطر القصيدة لجأ إليه عندما أصابه العجز الفني. لكنه وسيلة من وسائل التشكيل البصري اعتمدها الشاعر لتحقيق دلالات عميقة يطمح إلى أن ينتبه المتلقي إليها من خلال الرسم الطباعي المميز للكلمة المقطعة.

تقنية التقطيع نقف عليها كذلك في ديوان "عراجين الحنين" للأخضر فلوس، نسوق منه مثالا من قصيدة يتناوب فيها الشكلان العمودي والحر، وهو: [1]

يا هاربا من نفسه.. لماذا لا تموت بموعد..

حتى تشد يداك سر خيوطها

وترة على النيران فيض قصيدة ليست تقال بلا دم:

لما دعته أبى أن يكنا الجزرا
بل لج مضطربا كي يبدأ السفر
في بعده اقتربا من نصفه ليرى
قد أبصر السحبا تستدرج الشجرا
فاحتاروا تقلبا كي يجمع العمرا
يا ليته شربا من كأسها المطرا
يا ليته شربا من كأسها ،،،،،،
يا ليته شربا ،،،،،،،،،،،،،،،،

1- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص 40.

يا ليته،،،،،، ،،،،،،،،،

يا، ،،،،،،، ،،،،،،،،،

في حوار داخلي، خاطب الشاعر نفسه كذات مبدعة، معاتبا إياها على خوض غمار الكتابة الأدبية باعتبارها رحلة شاقة لا تخلو من ألم. هذا العتاب انتهى بالشاعر إلى التعبير عن حسرته على فوات الأوان، معتمدا تقنية التشكيل البصري لإظهار هذه الحسرة، ووسيلته في ذلك التقطيع الذي لم يكن هذه المرة لأجزاء الكلمة الواحدة، وإنما لكل العبارة المتضمنة معنى الحسرة (يا ليته شربا من كأسها المطرا).. ولما كانت الحسرة تبدأ كبيرة الأثر ثم تتراجع كالمد والجزر. فقد نقل الشاعر هذه الحركة إلى عبارته التي رسمها كاملة ثم أخذ يقطعها بحذف كلمة في كل مرة مبتدئا من نهاية الجملة إلى أن انتهى إلى أول كلمة فيها وهي (يا)، مستغرقا خمسة تقطيعات كانت كافية زمنيا للتعبير عن انطفاء ألم الحسرة.

إن التقطيع هنا، لم يمثل عملية بصرية فقط، بل إلى جانب ذلك مثل انتهاء شعور الحسرة المؤلم.. وذلك كاف لجعل المتلقي يشارك المبدع حسرته.

3-1-2- تشكيل السطر الشعري:

استفاد النص الشعري الحداثي من تطور الطباعة، حيث «ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسد الدلالات البصرية التي يرمون تجسيدها للمتلقي»[1]، وقد انعكس هذا الأثر على مسافة السطر الشعري الذي خرج عن سيميترية البيت التقليدي المنتظم، لتتفاوت الأسطر فيما بينها في «كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد، سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام»[2].

إن هذا التفاوت الحاصل في أطوال الأسطر إنما يرجع إلى الدفقة الشعورية أو الدفقة الحوارية للكلام، فمن أمثلة التفاوت الدفقي هذا النص لعز الدين ميهوبي بعنوان "بكائية وطن لم يمت": [3]

عندما تذبحون بلادي

بمن احتمي..

1- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

2- المرجع نفسه، ص 171.

3- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 48.

ربما بدمي..

ربما بعيوني التي هجرت دمعها

بشفاهي التي أخطأت شمعها

ربما بفمي..

عندما تذبحون بلادي

لمن انتمي؟

يطلعنا الشاعر على حقيقة مؤلمة يعيشها هاجسا مخيفا في الوقت الذي يجهلها فيه الآخرون الذين يفتقدون البعد الرؤيوي والوعي الحقيقي لقيمة الوطن في النفوس. انطلاقا من ذلك ركز الشاعر على استراتيجية الأمن الذي قد يزول بذبح الوطن، ومعه تزول فرص الاحتماء وكذا الانتماء بهذا الوطن.

إن تعرض الوطن للذبح يجعل تلك الفرص تتفاوت، يفقدها البعض وينالها البعض الآخر، وذلك ما عكسته مسافة الأسطر الشعرية في هذا النص. وهي في حقيقة أمرها نتاج تفاوت الدفقة الشعورية أو الكلامية. وكمثال على ذلك عبارتا السطرين الثالث والرابع في المثال، فقد قصرت الأولى (ربما بدمى) لانتهاء السطر تركيبيا بانتهاء الدفقة التي أنتجته، ولما كانت هذه الدفقة أطول في السطر الموالي له (ربما بعيوني التي هجرت دمعها)، فقد وجدنا مسافته أطول لأنها انعكاس حقيقي لتلك الدفقة.

إن نظرة متأنية في ثنايا دواوين الشعر المعاصر تجعلنا ندرك يقينا أن تفاوت الأسطر الشعرية أصبح من أبرز السمات المميزة لقصيدة التفعيلة التي هي بدورها مظهر للحداثة الشعرية. من الأمثلة التي نسوقها في هذا الباب دعما للمثال السابق، هذا المقتطف من قصيدة "حنين" لأحمد عبد الكريم: [1]

تجيئين

أنت الغياب وأنت الإياب،

فأشعل أشواقي الباكية

ويرتد قلبي حماما

يهاجر نحو القباب

1- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 86.

فأسري إليك احتراقا

أخبئ في الصدر ناي الحنين

وآتيك مثل القوافل متعبة بالمواجع والاغتراب..

إن هذا التفاوت في أطوال الأسطر الشعرية، والذي لا يخلو من جمالية التشكيل البصري الذي يرتد متعة إيقاعية تقوم على التنوع المتجدد للإيقاع بتفاوت هذه الأطوال السطرية. وهو راجع إلى حضور بصمة الدفقة الشعرية في النص التي ترتسم بعدد من الكلمات يختلف عددها من سطر إلى آخر بحسب تمام المعنى والتركيب.

أما التفاوت الحواري فهو مرتبط بالنص الشعري المنفتح على تقنيات السرد، خاصة ما تعلق منها بعنصر الحوار الذي يتفاوت عدد كلماته ومن ثم طول الأسطر التي تحتويها بتفاوت حجم الفكرة أو العاطفة المعبر عنها بين أطراف الحوار.

نسوق لذلك مثالا هذا النص من ديوان ملصقات لعز الدين ميهوبي: [1]

سألوا الحزبي يوما..

كيف تمتص البطالة؟!

قال: ما أيسر هذا الأمر..

قالوا: كيف؟!

قال: الحل في الصحراء –طبعا– لا محالة

ما الذي تعنيه قالوا؟!

قال: إن نحن حرثنا البحر

قد نحتاج في يوم..

لتصدير العمالة

إن السمة الحوارية لهذا النص الشعري جعلت أسطره تتفاوت فيما بينها طولا وقصرا، لأن الواحد منها لا ينتهي إلا بتوقف الشخصية المحاورة عن الكلام وانتهائها منه، وبما أن الجملة الحوارية تختلف حتما من محاور إلى آخر بحسب الموقف الحواري الذي هو بصدد التعبير عنه، فإن ذلك سينعكس حتما على أطوال الأسطر الشعرية، وذلك ما يلاحظه المتلقي وهو يتصفح النص الشعري، حيث يقف على تشكيل بصري تتفاوت

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 100.

فيه مسافات الأسطر، وعندها سيعلم أن علة ذلك راجعة إلى الخاصية الحوارية لهذا النص الشعري.

3-1-3- علامات الوقف: هي علامات غير لغوية تتوزع عبر أسطر النص لتأدية وظيفة خاصة هي تحديد معنى الجملة المكتوبة وضبطه. إنها وجدت لتجاوز القصور المعنوي الذي قد يطرأ على النص في صورته الكتابية بعدما انتقل إليها من الصورة الشفاهية، وبذلك فهي عنصر «مرتبط بنبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي لتعوض الصوت كلية بالعين[1].

لم تقف هذه العلامات في النص الشعري الحداثي عند حدود تأدية هذه الوظيفة المرجعية فقط، بل تعدتها إلى المشاركة في إنتاج معنى النص ودلالته حين دخلت لعبة التشكيل البصري ضمن التفاعل الموجود بين سواد النص وبياض صفحة الكتابة. وتحضر هذه العلامات في مدونة الشعر الجزائري المعاصر بشكل لافت يوحي بقصدية وضعها المخصوص في فضاء النص، مع الإشارة إلى احتفاء بعض الشعراء أكثر من غيرهم بهذه العلامات غير اللغوية، والتي منها: نقاط الحذف، وعلامة الاستفهام، وعلامة التعجب، والأقواس وعلامات التنصيص..

فنقاط الحذف غدت أكثر العلامات استعمالا في النص الشعري الحداثي الذي لم يعد يقل كل شيء، بل يعتمد الشاعر الفراغات ليشرك المتلقي في إنتاج النص.

تمثيلا لذلك نسوق هذا المقطع من قصيدة "رحيل الحمام" ليوسف وغليسي، وفيه يقول: [2]

وإني هناك على حافة الشوق والانتظار
لألقاك لاجئة في صحاري الجوى!...
أريدك شمسا تذيب الصقيع..
أريدك فانوس عشق يسافر في عتمات الشتاء
ويسكنني كالربيع!..
أريدك... إني...

1- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج03، الشعر المعاصر، ص 120.

2- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 52.

لكنني لا –ولن– أستطيع!

وظف الشاعر نقاط الحذف في خمسة مواضع من هذا المقطع الشعري الذي لا يتعدى سبعة أسطر. إن هذا الاستعمال ليس اعتباطيا بقدر ما هو مقصود، فنقاط الحذف تدل على فراغ مرتبط بحذف لغوي يدعى المتلقي إلى إتمامه، ليشارك في إنتاج النص. فهو في مثل هذه النصوص لا يقف عند حدود المتلقي السلبي، بل يتحول إلى منتج يشارك في إنتاج دلالة النص. ففي هذا المقطع الشعري لا يستطيع المتلقي أن يمر على نقاط الحذف خاصة منها الواردة في السطر ما قبل الأخير (أريدك... إني...) دون أن يفكر في الكلمات المناسبة لملء ذلك الفراغ.

وتعد العارضة المائلة (//) من علامات الوقف المستحدثة التي ارتبطت بالنص الشعري الحداثي وانعدم وجودها في ما قبله من نصوص. ولئن كان للتطور الطباعي دور في استحداثها، فإن الشعراء التمسوها للاستضاءة بها عن الروابط الحرفية ومنها حروف العطف، كما في قصيدة "احتراق" لأحمد حمدي التي مطلعها: [1]

يا وجها تبارى:

العاشقون/ السارقون/ القانتون

الصابرون/

الهامدون/ الراقدون/ الفاتكون

في عذابه

في ثلاثة أسطر من هذا المقطع، تكررت العارضة المائلة ست مرات بمعدل مرتين في كل سطر، مع الملاحظة أنها أسطر قصيرة لم يتعد الثاني منها كلمة واحدة. ولئن أراد الشاعر من خلال هذه العلامة غير اللغوية تعويض حرف العطف (الواو) الذي سيكون تكراره بهذا العدد من المرات مملا، فإنه كذلك حقق به غاية إيقاعية ما كانت لتتحقق في وجود حرف العطف الغائب.

كذلك قد تكون الغاية من إيراد هذه العلامة كسر الرتابة المصاحبة للكتابة التقليدية وتجاوز نمطيتها، إذ أوجدت هذه العارضة المائلة بتكرارها اللافت تشكيلا بصريا يشد المتلقي إليه.

1- أحمد حمدي: أشهد أنني رأيت، ص 95.

ويميل عبد الله العشي في ديوان "مقام البوح" إلى استعمال لافت لعلامات الوقف بعكس ديوانه "يطوف بالأسماء"، حيث لا تخلو قصيدة من تلك العلامات، مع تميز كل قصيدة باستعمال مضاعف لعلامة أكثر من غيرها، ففي قصيدة "أول البوح" يبرز توظيف الفاصلة، خاصة في مطلعها، أين ارتسمت بين سلسلة من الجمل الفعلية على النحو الآتي:[1]

أوقفتني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني..

وبحت عن غوامض العبارة.

وفي قصيدة "شتات" وظف علامة الاستفهام للدلالة على الحيرة المناسبة لمضمون العنوان، فتكررت تلك العلامة سبع مرات في ثمانية أسطر، ومثل رسمها في نهاية كل سطر حالة الانسداد والتشوش الفكري الذي يمر به الشاعر، والذي لا يعتبره إلا الذهول والدهشة التي تتقاطع مع عنوان القصيدة التي يقول فيها: [2]

هل هو الشوق؟

هل الوحدة؟

هل حزني؟

هل هو الصمت الذي يجرح روحي؟

هل هي الرغبة؟...

هل سر...

لست أدري بعد معنى لمعانيه؟

هل شتات الروح في تيه "التآويه"؟

كذلك يوظف الشاعر الجزائري القوسين خارج دلالتهما الوظيفية، ليصبح وجودهما في النص، إضافة إلى التمييز أو الحصر، دالا على الشرح والتفسير وكأن الشاعر

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص 79.

يستعيض بهما عن علامة التفسير اللغوية (أي)، كسرا لرتابة المألوف، ذلك ما نقف عليه في قصيدة "حبيبتي" لمصطفى دحية: [1]

رحلت إلى بيدر للفتوة

كان مهوى الثعابين (ثعابين الرغبة)

وغيل اللبوءات (لبوءات الشتهي)

وما لاحظناه أن الاهتمام المبالغ بعلامات الوقف كعنصر غير لغوي، مساهم في إنتاج الدلالة النصية، جعل بعض الشعراء يكثرون من استعمالها، جامعين في النص الواحد حشدا منها، حتى لتغدو نصوصهم فضاء لزحام العلامات. نسوق مثالا لذلك، هذا النص من ديوان "اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي: [2]

جئت عراف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي.. قالت «أبي شفتك

بنومي!»

قلت «حقا.. ما الذي شفت؟ احك لي..»

قالت «وكم تدفع لأحكي؟»

قلت «هل تكفيك بوسه؟»

«أم تريدين –من السوق– عروسه؟»

ضحكت مني وقالت:

«حافي الرجلين تمشي..

«بين أفراح ونعش..

«وعلى رأسك حطت قبره..

قلت «يكفي يا بابنتي..

قالت «وطارت.. نحو هذي المقبرة»

وأشارت لعيوني..

ثم نامت!

1- مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002، ص 57.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص ص 29-30.

بتأمل هذا النص، نجد أن جل علامات الوقف حاضرة فيه ابتداء بعلامات الحذف المكررة تسع مرات، والمزدوجتين المكررتين في عشرة أسطر، وعلامة التعجب المكررة مرتين، ثم علامة الاستفهام التي كررت أربع مرات، وصولا إلى العارضتين فعلا متي البيان أو التفسير.

إنه حضور لافت لعلامات الوقف نستنتج منه أن النص الحداثي أصبح خاضعا في بنائه لنظامين متكاملين، فإلى جانب العلامات اللغوية، فهو لا يستطيع التخلي عن العلامات غير اللغوية التي أصبح وجودها في النص يصنع تشكيلا بصريا، لا يفتأ يستوقف المتلقي في سعيه للإحاطة بالدلالة النصية التي قد تكون ناقصة دون هذه العلامات.

3-2- التشكيل البصري والرسم

3-2-1- الأشكال الهندسية:

ظاهرة التشكيل البصري بالرسم الهندسي قديمة في الشعر العربي، نجدها في أشكال من الهندسة الكتابية التي تكون أقرب إلى الختم منها إلى النص الشعري. هذه الظاهرة تطورت في الشعر العربي المعاصر بتطور الفضاء الطباعي، فأصبحت القصيدة أو بعض أجزائها مجسدة في صورتها الكتابية لأشكال هندسية مختلفة كالدوائر والمثلثات والمربعات وما إليها، وظفها الشاعر «باعتبارها مادة بصرية قابلة للتشكيل الفني وتحقيق المتعة الجمالية»[1].

وفي مدونة الشعر الجزائري المعاصر، يبرز المثلث كشكل هندسي مجسدا للفضاء البصري للنص عند كثير من الشعراء كعبد الله عيسى لحيلح وعبد الله حمادي، فالأول يميل إلى تشكيل نصه الشعري أو جزء منه في صورة مثلث رأسه إلى الأعلى وقاعدته إلى الأسفل، والثاني تكثر في قصائده المثلثات ذات الرأس المتجه إلى الأسفل بعكس قاعدته، ولذلك دلالات متعددة فهو يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى رأس[2].

وبالعودة إلى الشاعرين المذكورين فقد شكلت الأسطر الأولى من قصيدة "توجد" للشاعر لحيلح مثلثا سماوي الرأس، لأن مطلبه كان الالتقاء مع من وجه إليها النداء، ولا

1- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 38.

2- المرجع نفسه، ص 43.

يتم ذلك إلا على أديم الأرض.، ودل طلب القدوم بالفعل (تعالي) المكرر أربع مرات على ذلك المعنى، يقول الشاعر: [1]

تعالي

تعالي وضمني جنوني

تعالي كأم حنون..

كبرق.. كرعد.. كفيض

بدائع ربي بماء وطني أريني

تعالي.. خذيه، فعمري ثمين

وهل للجميلات أغلى كعمر ثمين

أما عبد الله حمادي، فإنه يرغب في الارتفاع إلى عالم الأسرار ليقبض على السر المكنون ويمتلك الحقيقة المطلقة المشكلة للبداية والنهاية، وذلك مطلب صوفي لا يتحقق في اعتقاد أصحابه إلا بالمعراج والارتقاء إلى عالم السماء، وهذا ما جعل الشاعر يرسم مثله الشعري متجها برأسه إلى الأرض. يقول الشاعر: [2]

أحببت يا حبيبة أن أقبض الأسرار،

أن أدفع مراكبي لمانح الأبكار

وكاتم المثاني والغمام...

أن أحكم البداية،

أن أشط النهاية

من غابة شتوية

تعيد في الطفولة قامتها

المجهولة

وهالة التوتر

ونزق الربان...

1- عبد الله عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 53.

2- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص 26.

ونجد من الأشكال الهندسية كذلك، صورة المضلع الذي يبرز في كثير من قصائد عبد الحميد شكيل النزاع إلى الأسطر الشعرية المتموجة والمتدرجة هندسيا في استقامة مائلة تشكل في منتهاها مضلعا هندسيا يشد إليه انتباه المتلقي، كما في هذا النص: [1]

على مرمى حجر،

على باب الريح الذي استوى في اللغوب

جعلت الماء:

نساء،

ومراجيح،

وفاكهة

ويخرج عبد الله حمادي كثيرا من مقاطع قصائد ديوانه "انطق عن الهوى" في شكل أنصاف دوائر أو أهلة متعاكسة الاتجاه، وهو تشكيل يثير انتباه المتلقي إلى براعة التشكيل البصري كما في المقطع السابع من قصيدة "كاف الكون": [2]

حبيبتي والورد من عينيك

مفازة جريمة/ اغتراب

يذرعها المغامر،

يقطعها المسافر،

يطالها المجازف...

فأين مرفأ البراءة المطل

من شرفة الرجاء والحنين،،،

في شرفة مبللة بآية النقاء

والأنين؟؟؟

3-2-2- نوع الخط وسمكه:

أ- نوع الخط:

أصبح اختيار نوع الخط عملية سهلة في ظل تطور الكتابة الآلية التي يسرت للمبدع التعامل مع الخط المناسب لميوله الفني، فالإخراج الطباعي مرتبط ببرامج

1- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق- مقام سيوان، مطبعة، عنابة، الجزائر، ط01، 2004، ص 41.

2- عبد الله حمادي: انطق عن الهوى، ص 29.

إلكترونية تسهل هذه العملية، حتى ليتمكن الشاعر أن يجمع بين خطين مختلفين في نص واحد، وذلك ما نجده في قصيدة "طقوس حرمية" التي جمع فيها بين خطين طباعين متتاليين في المقطعين (و) و(هـــ)، وكان الأبرز فيها الخط المغربي الذي كسر رتابة الخط المشرقي المهيمن لكثرة استعماله في النصوص، فهو بهذا الخرق الخطي لا محالة يشتد انتباه المتلقي إذ أن وجود الخط المغربي النادر الاستعمال في هذه القصيدة يمثل تشكيلا بصريا لا يخلو من دلالة مقصودة، يقول حمادي في المقطع (و) من القصيدة: [1]

-و-

سُنَنٌ مُؤجَّلة وجُرْح لا يَهُونْ
مُذْ كان بحرُك غافيـــا
وعُيوننا للْعَهْد ترحل كلَّ
يَومْ
وقِلادةٌ تفترُّ من وقْع الفُصولْ ...
عرْبَدْتُ مُبتهلا بجيشِ خواطري
وتساءل السِّربُ المُحلق في دمي:
"أيّ شيء أصاب عقلك
يا مسكين حتى رُميت
بالوسواس وتصديق كلام الناس" ؟؟؟
أقلعتُ مُنتعِلاً هزائمَ فرحتي
والحيُّ أقْفر والكَتَائب تزحفُ
وعلمتُ أنَّ المُصطلين بنارها
همْ في العشيرة بعْضُ رقْمٍ يُذْكَرُ ...

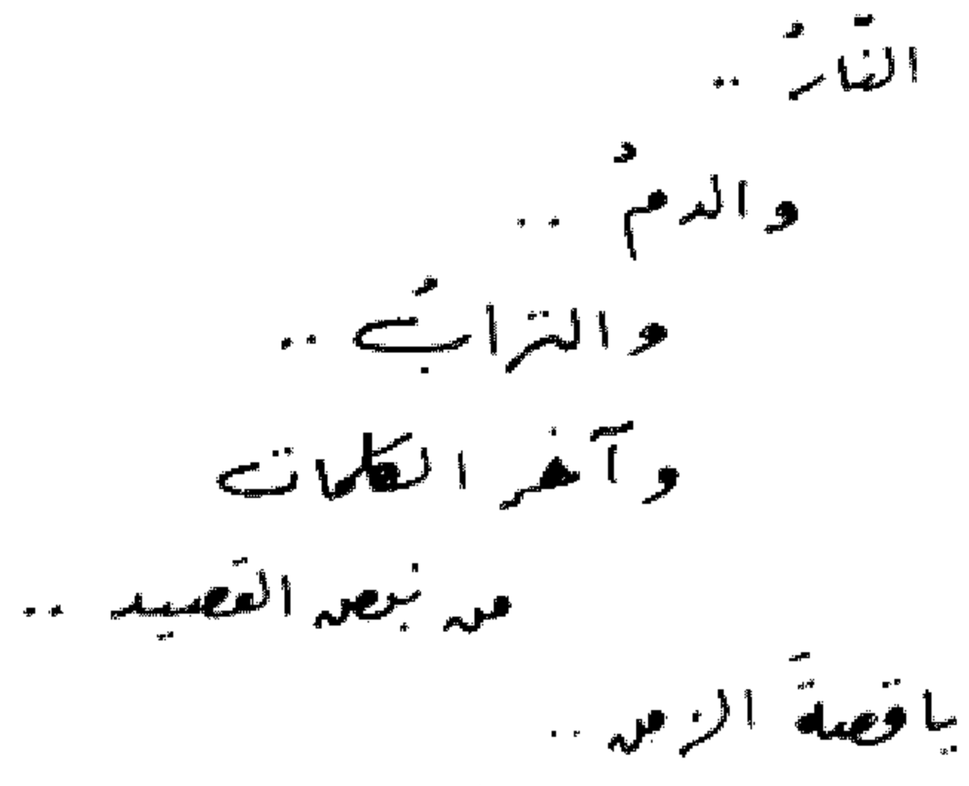
كما حرص بعض الشعراء على كتابة نصوصهم الشعري بالخط اليدوي، واجتهدوا لإخراجه في صور فنية رفيعة لكسر رتابة الخط الطباعي الذي أصبح مألوفا بصريا لكثرة تداوله وتراجع الكتابة اليدوية، والشاعر إذ يفعل ذلك إنما «يشبع رغبة البصر في رؤية

1- المصدر السابق، ص 41.

حركة الخط، ويمتعها مثلما تتمتع النفس بالقراءة وحركة الصورة، أن أنه يستحوذ على لحظتي المتعة، متعة الذهن بالقراءة ومتعة البصر بالرؤية» [1].

برز هذا النوع من الكتابة في ديوان "في البدء كان أوراس" لعز الدين ميهوبي، وكذا في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي.

فالشاعرات تفننا في إخراج قصائدهما بخط يدوي لا يخلو من لمسة فنية تجعله تشكيلا بصريا ممتعا للبصر. نسوق من الديوان الأول هذا المثال متمثلا في مطلع قصيدة "آخر الكلمات": [2]


النارُ ..
والدمُ ..
والترابُ ..
وآخر الكلمات
هذه قصيدة ..
يا قصة الزمن ..
احترقتُ ..
وما عرفت هذه الشموس
سوى تكوّر أنجم ..
تنحو على شفة الشهيدْ ..

ب – سمك الخط:

لم يكتف الشاعر الجزائري بتنويع خطوطه الكتابية، بل راح ينوع أحجامها مستفيدا من التطور الطباعي، إذ لم يعد يخرج قصيدته في حجم خطي واحد متساوي السمك، بل وجدناه يعمد إلى تكبير كلمة أو عبارة أو شطر شعري بأكمله تمييزا لها عن الحجم الكلي

1- عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري، ص 65.

2- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 25.

للقصيدة، وهذا التمييز الخطي «يمكن اعتباره منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية»[1]، وبذلك يتم تنبيه المتلقي إلى المضمون الدلالي للكلام المميز بسمك خطه المغاير للمجموع الكلي لخط النص.

هذه الطريقة في إخراج كتابة النص الشعري، نجدها عند عز الدين ميهوبي في ملصقاته، وعند مصطفى دحية في "بلاغات الماء". يقول ميهوبي في قصيدته بعنوان "أمنية": [2]

قال لي: مادمت بطالا
ولا أملك في الدينار رغيف
مسكني اليومي.. أرجاء الرصيف
ما الذي يمنعني لو أنني شكلت حزبا
مثل كل الناس
موفور العدد...
ربما أصبحت في يوم زعيما للبلد!

ما يشد انتباه المتلقي في هذا النص هو ورود أربع كلمات مكتوبة بحجم أكبر من الذي كتب به القصيدة في مجموعها، وهذه الكلمات هي عنوان القصيدة "أمنية" ثم (بطالا، حزبا، زعيما)، وهي كلمات تبدو للوهلة الأولى متنافرة معنويا، لكن السياق السردي للنص جعلها منسجمة خادمة لمعنى إجمالي واحد، ذلك أن الواقع المنتقد عبارة عن مفارقة يصير فيها المستحيل ممكنا، بحيث قد يتحول البطال في ظل هذه المفارقة الواقعية إلى زعيم مشهور إذا شارك في لعبة السياسة، وأسس حزبا، عندئذ تصبح الأمنية المستحيلة حقيقة ممكنة في هذا البلد. وحتما فإن السمك الخطي للكلمات المذكورة يشد انتباه المتلقي ويجعله يقبل عليها بصريا قبل أن يتلقاها ذهنيا.

3-2-3- الرسم الفني:

لا يكتفي الشاعر الجزائري بالتشكيلات الخطية، بل يعمد أحيانا إلى إدخال الرسم على الشعر، فترد في الدواوين الشعرية رسوم مرافقة للقصائد، تسهم إلى جانب قيمتها

1- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 236.

2- عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 99.

الجمالية في إنتاج دلالة النص، لأنها غالبا ما «تكون ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى بإشراك حاسة البصر في التلقي»[1].

ونجد من الدواوين الشعرية التي يتداخل فيها الرسم مع النص الشعري، ديوان "الحرف والضوء" لمحمد بلقاسم خمار، "متاهات الصمت" لليلى راشدي، و"في البدء كان أوراس" و"اللعنة والغفران"، و"ملصقات" لعز الدين ميهوبي، و"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي، و"شرق الجسد" لميلود خيراز، و"سنظل ننتظر الربيع" لعبد الحليم مخالفة.

هذه الرسومات المرافقة يؤدي بعضها وظيفة تزيينية، حيث يرد مجاورا النص الشعري دون أن يتداخل معه لتشكيل صورة بصرية موازية دلاليا للصورة الشعرية الخطية للقصيدة، ومثل هذا النوع من الرسوم نقف عليه في ديوان "الحرف والضوء" لخمار، و"متاهات الصمت" لليلى راشدي، في حين تؤدي رسومات أخرى دورا تجسيديا، ونهني بها تلك التي تجسد «أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونة ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية»[2].

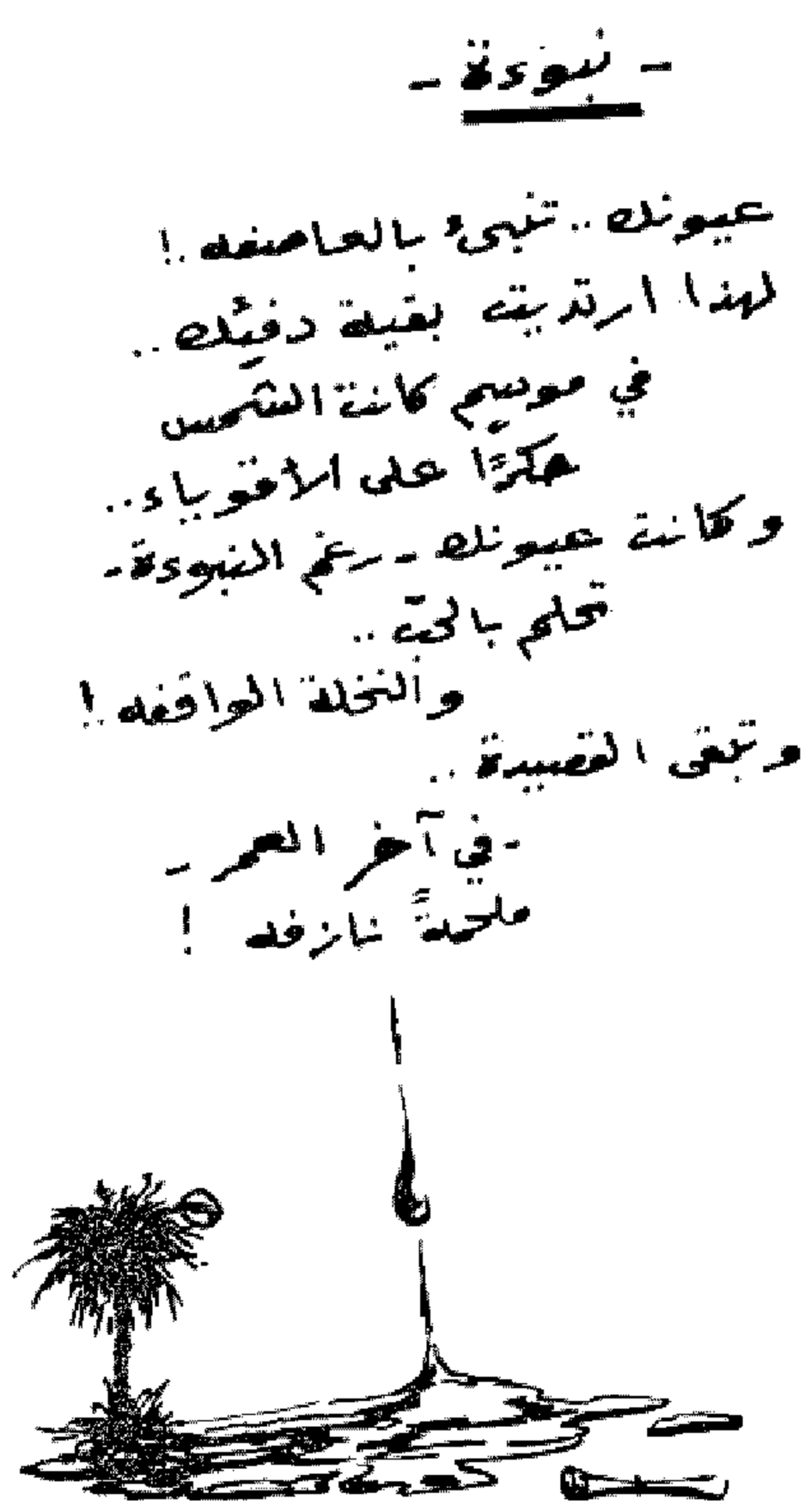
ومن أمثلة الرسم التجسيدي ما ورد في ديوان "في البدء كان أوراس"، علما أن الشاعر قام بتخطيط الرسومات بنفسه، لتلتحم مع نصوصه الشعرية، ولا يخفى ما لذلك التداخل من مضاعفة لفاعلية النص الشعرية.

والمثال الذي نسوقه من الديوان هو قصيدة "نبؤة" التي ابتدأت ببنية لغوية رامزة أبرز عناصرها الصمود الممثل بالنخلة ثم الصوت الشعري الممثل بالقصيدة النازفة التي تحمل هموم وأوجاع الوطن والذات الطامحة إلى الحرية. بعد تلك البنية اللغوية انتهت القصيدة برسمة مصاحبة جاءت مجسدة لمعاني القصيدة الرمزية، حيث انتصبت نخلة شامخة تعكس الصمود، وإلى جوارها بركة دماء تجمعت من قطرات نازفة من جسد القصيدة، وذلك على النحو الآتي: [3]

1- صالح خرفي: سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، محاضرات المتلقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي 28-29 نوفمبر 2006، جامعة بسكرة، قسم الأدب العربي، ص 85.

2- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 87.

3- عزي الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 143.



وفي ديوان "أوجاع صفصافة" لم يخطط الشاعر وغليسي الرسومات بنفسه، وإنما استعان بعاشور قرور وفضيلة فاروق لإنجازها، بحيث جاءت مجسدة لمضامين النصوص الشعرية، فالتحمت الكلمة بالرسم مشكلة لوحات فنية تأسر بصر المتلقي، ومنها قصيدة "آه يا وطن الأوطان" الآتية: [1]

1- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة، ص 80.



ما نلاحظه ونحن نتأمل هذا النص الشعري هو التداخل الشعري العميق بين القصيدة والرسم المرافق لها، والذي تجلى في التوافق بين العنوان كمضمون والرسم الذي عبر عنه، إذ لا يوجد أحسن من الخريطة للتعبير عن الوطن، فهو فضاء جغرافي بحدود مميزة له. مرسوم في العقل والوجدان قبل أن ترسم في الخريطة. ثم إن وجود أسطر القصيدة داخل الخريطة تشكل لوحة بصرية متناسقة الأجزاء تتصل بنيتها اللغوية بالبنية التصويرية في تشكيل بصري يشد الانتباه. كذلك تجسد مضمون القصيدة المعبرة عن الصراع داخل الوطن وما يترتب عنه من عواقب وخيمة، تجسد في الفضاء الطباعي من خلال تقاطع البياض مع السواد.

إن الرسم التجسيدي في تفاعله مع النص الشعري، يصبح طرفا أساسيا في إنتاج الدلالة النصية إلى جانب قيمته الجمالية، فهو يجعل التلقي بصريا قبل أن يكون ذهنيا.

وما نخلص إليه من خلال تتبع التشكيل البصري في الشعر الحداثي الجزائري أن الشاعر المعاصر نجح في توظيف الفضاء الطباعي والاستفادة من طاقاته التعبيرية لمضاعفة دلالة نصه الشعري وتقريبه أكثر من المتلقي، فبفضل ذلك التوظيف الفني العميق أصبح الشكل البصري ملمحا حقيقيا من ملامح حداثة النص الشعري الجزائري، وغدت عملية تلقيه بصرية قبل أن تكون ذهنية.

الفصل الخامس

حداثة الإيقاع الموسيقي

حداثة الإيقاع:

1- مفهوم الإيقاع :

يعرف الإيقاع بأنه «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها»[1]، وهو في أبسط صورة «تردد ظاهرة صوتية بانتظام على مسافات متقاربة زمنيا»[2]. وقد ذهب كمال أبو ديب إلى أن الإيقاع ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية بصورة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص الشعري، وهو –حسبه دائما– ينشأ من تفاعل عنصرين متمايزين، وأن شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق، أي وجود فجوة: مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية، إذ يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني يرافقه انحسار للصورة الشعرية، فكلما خف طغيان الانتظام الوزني، كلما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة[3].

ويظهر الإيقاع الموسيقي في النص الشعري عبر مستويين: داخلي وخارجي، يرتبط الأول منهما بإيقاع الأصوات في علاقة تجاورها داخل نسيج النص، فهو يعني بذلك «كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر»[4]، ويشمل الثاني عناصر الشكل الخارجي لموسيقى النص من وزن وقافية ونظام الوقفات، وبمعنى آخر، فهو «الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصيلة عامة يخضع لها

1- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، مملكة البحرين، 2006، ص 53.

2- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 322.

3- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ص 52-91.

4- إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 278.

جميع الشعراء في نظم قصائدهم»[1]، ومن ثمة فإن وظيفته الأساسية تتمثل في «تجسيد حركة المستوى الأول (الإيقاع الداخلي)، والتعبير عن انتظامها من ناحية، ومدها بقوانين الحركة والقدرة على الانتظام والتناغم»[2] من ناحية أخرى، لإيجاد تفاعل بين البنيتين الإيقاعية والدلالية يسهم إيجابا في بناء النص الشعري وتحقيق فاعليته.

2- عناصر الإيقاع:

2-1- الوزن:

يتألف الإيقاع الموسيقي للشعر في مستواه الخارجي من الوزن الذي يتميز به الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى، فالوزن هو «العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية»[3]، تجعله أكثر عاطفة وأقوى على إثارة الانفعال.

وأكد أدونيس في بيانه لأهمية الوزن وبيان موقعه من الإيقاع الموسيقي للشعر، على أن «الوزن نص يتناهى كله قواعد محددة، حركة توقفت، عالم تآلف إيقاعي معين، وليس الإيقاع كله والإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا، هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق»[4].

وبذلك يتضح أن الوزن من الإيقاع كالمجرى من النبع بحيث تجمعهما علاقة الفرع بالأصل، ويعد الوزن الوجه الأبرز الذي ميز الشعر العربي منذ العصور الأدبية الأولى وإلى الآن، قبل أن يتمرد الشعر الجديد ممثلا بالقصيدة الحرة على النظام العمودي للقصيدة الشعرية فيعصف ببنيتها الوزنية جاعلا منها «بنية مفتوحة على احتمالات لا

1- المرجع السابق، ص 259.

2- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 53.

3- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 192.

4- أدونيس: زمن الشعر، ص 164.

نهائية»[1] من الأشكال الوزنية الجديدة بعيدا عن البنية العروضية التقليدية القائمة على نظام الشطرين المنتظم من حيث عدد التفعيلات.

والوزن كما ترى نازك الملائكة هو «الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل»[2]، وبهذا المعنى الذي ذهبت إليه الناقدة، يصبح الوزن كأنه عملية إجرائية مستقلة يعمد إليها الشاعر قصدا في مرحلة ما من مراحل إبداع النص الشعري، لإتمام بناء قصيدته بعيدا عن ارتباطه بتجربته الشعورية ودون تفاعله المباشر وفي زمن واحد مع بقية عناصر القصيدة الأخرى، وذلك ما جعل بعض الأصوات النقدية تخالفها هذه الرؤية، حيث ذهب أحمد الطريسي إلى أن الوزن «هو عنصر داخلي يولد ملتحما مع التجربة الشعورية، وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض، ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية ما لم يتوافر هذا العنصر»[3]، وهو مذهب سليم؛ فالتجربة الشعورية التي تتباين في خصوصيتها من شاعر إلى آخر ومن عمل إبداعي إلى عمل آخر، هي التي تستدعي الوزن المناسب لها، ذلك «أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرا، لا يحدد لنفسه بحرا بعينه (يجعله صورة موسيقية لقصيدته)، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدق له من الأوزان»[4].

إن فاعلية الشعر وتأثيره المميز في المتلقي إنما يستمده على وجه الخصوص من الإيقاع الوزني، فالوزن كعنصر من عناصر بناء النص الشعري له طاقة إيقاعية تعبيرية ذات تأثير خاص في المتلقي، بحيث أن «الكلام الموزون هو في حد ذاته أسرع نفاذا إلى الفكر، وأبقى أثرا فيه»[5]. إنه يمتلك قيمة نفسية توافق النفس البشرية في مختلف أحوالها،

1- صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 33.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 224.

3- أحمد الطريسي: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1978، ص 71.

4- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 316.

5- جان ماري جيو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار الفكر، مصر، د.ت، ص 167.

بحيث تقع النغمة الوزنية منها في حالة من حالاتها تلك، موقع الدواء من الداء والماء من الظمآن، وله أيضا قيمة تعبيرية باعتباره ظاهرة صوتية لغوية تسهم في نقل الأفكار والعواطف والرؤى من خلال ما يسهم به من تناسب وتناغم وتناسق وانسجام بين عناصر النص الشعري وأجزائه.

هذه الحقيقة أشار إليها قديما ابن رشد حين قال بأن الوزن «عمل اللحن في الشعر هو أن يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس هذه الهيئة وفي نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه»[1].

إن للوزن هذه الأهمية البالغة في العملية الإبداعية، بحسب نظرة النقاد القدامى والمحدثين، فالشاعر حين يبدع قصيدته يتخذ من الوزن أداة أساسية لبنائها بعيدا عن اللغة العادية المفرغة من أشكال الإيقاع، حتى ليغدو الشعر في هذه الحال «ضربات القلب تسمعها الأذن، وتنظم الصوت، فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه»[2]، تعبيرا عن مدى تأثيرهم به وطربهم له وتفاعلهم معه.

وفي شعرنا العربي كان الشكل العمودي بوصفه قيدا شعريا مؤرقا، من الأسباب التي أدت إلى الانقلاب على القصيدة العمودية عامة، وعلى النظام العروضي التقليدي خاصة، حيث تعامل النص الشعري الحداثي مع العروض الخليلي بطريقة مغايرة لذلك النظام، محاولا «تخليصه من طابعه الإكراهي، لتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوي»[3]. فإذا كانت القصيدة وفق النظام العروضي القديم «تصارع ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام»[4]، فإن القصيدة الحداثية (قصيدة التفعيلة) قد تخلصت نهائيا من هذا التقييد الذي يلزمها بمساحة مكانية محددة، فشكلها وفضاؤها لا يعرف إلا بعد الانتهاء من قراءتها. تم لها ذلك كله حين أُستبدِل نظام البيت الشعري ذي المصراعين بنظام

1- ينظر شعيب أوعزيز: اللغة الشعرية في القصيدة المغربية الحديثة والمعاصر، ص 24.

2- جان ماري جيو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص 168.

3- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 47.

4- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996، ص 188.

السطر الذي أصبح يقوم على تكرار عدد غير محدد مسبقا من التفعيلات، حيث لا يخضع لقانون صارم يفرض عليه ذلك، وإنما يحدد امتداده وعدد تفعيلاته بحسب الحالة الشعورية وانتهاء الجملة الشعرية، وبذلك استطاع الشعر الحداثي (الحر) أن يتجاوز الشكل الشعري التقليدي المميز بالثبات والصرامة، مقدما أشكالا جديدة تقوم أساسا على نظام التفعيلة المتغير عددها من سطر إلى آخر حسب ما يمليه الموقف الشعري لصاحب القصيدة.

وبما أن الوزن هو الذي «يمنح بنية القصيدة ثباتا إيقاعيا محسوبا، يرتبط بالحالة الشعورية النفسية للشاعر»[1]، فقد غدا واضحا مدى اهتمام الشعراء المعاصرين به من خلال تجاوزهم لأوزان شعرية ما وإلحاحهم على أوزان أخرى يحكمون بها بناء قصائدهم، وينظمون عليها أشعارهم؛ لتكون تلك الأوزان المختارة سمات إيقاعية تميز بين الشعراء، وكأنها البصمة التي تعرف بها الهوية الشخصية لكل شاعر. ففي ظل حركة الشعر الحر الذي غير صورة القصيدة العربية شكلا ومضمونا، وأكسبها مقاييس جمالية جديدة، لم تعد الأوزان «مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق»[2]، بعيدا عن التطريب المهيج الذي سرعان ما يزول أثره، فيفقد النص الشعري قيمته وتأثيره الفعلي.

2-1-1- دراسة في الأوزان:

مر مسار تحديث الشعر الجزائري بثلاث مراحل أساسية متلاحقة، انطلاقا من سنة 1947م وإلى مطلع القرن الحالي كما بيناه في الفصل الأول. وإذا كان التحديث يرتبط بجميع عناصر القصيدة، فإن أبرز مظهر فيها يدل على ذلك هو التحديث العروضي الذي عرفت من خلاله القصيدة العربية تجاوزا جريئا ألغى الوحدة الزمنية للبيت الشعري ذي المصراعين المتساويين في عدد التفعيلات، ليصبح الشعر الحر قائما على المزاوجة بين نغمات بحر واحد، من خلال تكرار تفعيلة واحدة غالبا، بنسب متفاوتة من سطر إلى سطر آخر.

1- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص 192.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 58.

وأن يتم الانتقال من الشكل التقليدي إلى الشكل الحر للقصيدة مرة واحدة، فذلك أمر مستحيل، لأن التدرج فطرة الإنسان وسمة أساسية في عمله، بحيث تدرج الشكل التقليدي للقصيدة العربية في التراجع حتى انحسر، وتدرج شكلها الجديد في الظهور حتى استوى وأصبح أمره معلوما لدى جميع الشعراء، وإن كان الشكل القديم لم ينته كلية، حيث عمد الشعراء المعاصرون بعد أن استوى لهم الأمر إلى تحديث القصيدة العمودية، لتظهر إلى جوار القصيدة الحرة في دواوين بعض هؤلاء الشعراء الحداثيين.

لتجلية حقيقة تشكيل الأوزان وبيان ملامح الإيقاع الوزني في مدونة الشعر الجزائري المعاصر، سأعتمد الإحصاء في دراسة الأوزان التي بنى عليها الشعراء الجزائريون قصائدهم، مكتفيا بالوقوف عند عشرة شعراء يمثلون مراحل مسار التحديث الثلاث، مع تناول ديوان واحد لكل شاعر، مهما كان عدد دواوينه حتى استطيع التحكم في مجريات هذه الدراسة، ولا أخرج بها عن حدودها الموضوعية. والغاية من ذلك كله هي بيان كيف ترجم كل شاعر السمات الشكلية العروضية للقصيدة العربية الحداثية في أشعاره؟ وكيف برزت الظواهر الإيقاعية ممثلة في الأوزان خاصة؟ وما الدلالات التي عكستها في سياق هذه التجربة الشعرية الحداثية؟ وكيف تعامل هؤلاء الشعراء مع الأوزان الصافية والأوزان الممزوجة؟ وكيف استعملت التفعيلات؟ هل بصورتها القاعدية الصحيحة؟ أم بصورها الانزياحية؟ وما غاية ذلك التنويع كله؟ وذلك ما ستجيب عنه الجداول الآتية:

– **الجدول الأول:** يبين كيف توزعت القصائد الشعرية في الدواوين العشرة بين القصائد العمودية والقصائد الحرة، ونسبة هذا التوزيع لدى كل شاعر:

الرقم	الشاعر	الديوان	عدد القصائد	العمودية	نسبتها	الحرة	نسبتها
01	محمد أبو القاسم خمار	أوراق	20	15	%75	05	%25
02	مصطفى محمد الغماري	أسرار الغربة	32	26	%81.25	06	%18.75
03	عمر أزراج	العودة إلى ثيزي راشد	15	00	%00	15	%100
04	سليمان جوادي	قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا	18	00	%00	18	%100
05	أحمد حمدي	انفجارات	24	00	%00	24	%100
06	عز الدين ميهوبي	اللعنة والغفران	11	03	%27.27	08	%72.72
07	ياسين بن عبيد	هناك التقينا ضبابا وشمسا	22	13	%59.09	09	%40.90
08	أحمد شنه	من القصيدة إلى المسدس	11	05	%45.45	06	%54.54
09	عبد الله العشي	مقام البوح	17	00	%00	17	%100
10	أحمد عبد الكريم	تغريبة النخلة الهاشمية	17	00	%00	17	%100
	10	10	187	62	%33.15	125	%66.84

من خلال الجدول وما تضمنه من إحصاءات يمكننا تسجيل الملاحظات والنتائج التالية:

- رتب الشعراء في الجدول بحسب مراحل مسار التحديث الذي عرفه الشعر الجزائري المعاصر منذ ظهور أول قصيدة حرة سنة 1947.
- كان ترتيب هؤلاء الشعراء على النحو التالي:
  - الشاعران الأول والثاني يمثلان مرحلة التحديث الأولى.
  - الشعراء الثالث والرابع والخامس يمثلون المرحلة التحديثية الثانية.
  - الشعراء الخمسة الأواخر يمثلون المرحلة التحديثية الثالثة.

– ضمت الدواوين العشر 187 قصيدة، منها 62 قصيدة عمودية بما نسبته 33.15% من مجموع القصائد، و125 قصيدة حرة بما نسبته 66.84% من مجموع القصائد، وهاتان النسبتان تبينان ميل الشعراء الجزائريين إلى مقاربة القصيدة الحرة.

– شعراء المرحلة الأولى تغلب عندهم القصائد العمودية على القصائد الحرة، فمن مجموع 52 قصيدة ضمها الديوانان المعتمدان في الدراسة، وجدنا 41 قصيدة عمودية بما نسبته 78.84% مقابل 11 قصيدة حرة ضمها الديوانان بما نسبته 21.15%. وهذا يعني أن شعراء هذه المرحلة لم يتخلصوا بعد من هيمنة الشعر التقليدي على الرغم من توجههم إلى مقاربة القصيدة الحرة.

– شعراء المرحلة الثانية تجلى لديهم توجه كلي نحو القصيدة الحرة التي تمثل بالنسبة لهم عنوان الحداثة الشعرية. وقد ابتعدوا عن القصيدة العمودية؛ لأن مرحلتهم تمثل مرحلة تثبيت المسار التحديثي وإثبات حقيقته في الميدان، ولو كان ذلك بالاعتماد فقط على المستوى العروضي، فالنجاح في هذا المستوى لترسيم معالم القصيدة الحرة يعني بالنسبة لهم، النجاح في العبور إلى فضاء الحداثة الشعرية، ويبقى الاهتمام ببقية المستويات الأخرى للقصيدة الشعرية رهين نضج تجاربهم الشعرية وعمقها. وبين الجدول أن 57 قصيدة كانت كلها حرة، بما نسبته 100%.

– أما شعراء المرحلة الثالثة فقد عادوا إلى مقاربة القصيدة العمودية إلى جانب القصيدة الحرة، وذلك بعد أن استوى لهم أمر هذه الأخيرة أو كاد. فمن مجموع 78 قصيدة ضمتها الدواوين المدروسة، وجدنا 21 قصيدة عمودية، أي ما نسبته 26.92%، وهي نسبة مقبولة لهذا الشكل من الشعر في هذه المرحلة مقارنة بالمرحلة التي سبقتها والتي كان التوجه فيها صريحا للتخلي عن القصيدة العمودية. وهذه العودة للقصيدة العمودية تبين أن شعراء هذه المرحلة أدركوا أن الحداثة لا ترتبط فقط بالشكل العروضي، وإنما هي مرتبطة بجميع عناصر بناء القصيدة، ومن ثم آمن هؤلاء الشعراء بإمكانية تحديث القصيدة العمودية مع المحافظة على شكلها العروضي، وجعلها قادرة على مجاراة القصيدة الحرة في حداثتها، بدلا من التخلي عنها وهي التي تمثل رمزا للإرث الشعري العربي، بل أكثر من ذلك وجدوا أن للجمهور رغبة في تلقيها.

– وهؤلاء الشعراء الذين عمدوا إلى تحديث القصيدة العمودية كما شملهم الجدول هم عز الدين ميهوبي وياسين بن عبيد وأحمد شنه، ومن خارج الجدول نجد عبد الله حمادي على وجه الخصوص.

– الجدول الثاني: بفرعيه (01) و(02) يبين كيف تتوزع البحور البسيطة والمركبة بين القصائد التي ضمتها الدواوين العشرة موضوع الدراسة الإحصائية التحليلية:

1– البحور الصافية: مجموع القصائد التي شملتها هذه البحور 156 قصيدة موزعة على النحو الآتي:

	البحور الصافية	عدد القصائد	نسبة البحر	النسبة الكلية
01	المتقارب	40	%25.64	%83.42
02	الكامل	29	%18.58	
03	المتدارك	25	%16.02	
04	الرمل	21	%13.46	
05	الرجز	21	%13.46	
06	مجزوء الوافر	20	%12.82	

2– البحور المركبة: مجموع القصائد التي شملتها هذه البحور 31 قصيدة موزعة على النحو الآتي:

	البحور الصافية	عدد القصائد	نسبة البحر	النسبة الكلية
01	البسيط	16	%51.61	%16.57
02	الخفيف	09	%29.03	
03	الطويل	06	19.35	

بمعاينة الجدولين الخاصين بتوزيع البحور الصافية والمركبة في الدواوين المدروسة، خرجنا بالملاحظات الآتية:

– هناك أوزان معينة من البحور الصافية والمركبة استأثرت باهتمام الشعراء الجزائريين، فمالوا إلى استخدامها أكثر من غيرها، لملامستها لخصوصية التجارب الشعرية لهؤلاء الشعراء وتماسها مع أجوائهم النفسية.

– من مجموع 187 قصيدة ضمتها الدواوين موضوع الدراسة، جاءت 152 قصيدة منها تابعة في بنائها العروضي لنظام البحور الصافية، أي ما نسبته 81.82%، إنها تمثل أكثر من 5/4 من مجموع القصائد.

– في المقابل بلغ عدد القصائد ذات البحور المركبة 35 قصيدة من المجموع السابق، أي ما نسبته 18.71%، وهذا العدد يمثل قرابة 5/1 من قصائد الدواوين العشر. وغلبة البحور الصافية تشير إلى حقيقة الشعر الحر الذي يبقى على طبيعته مهما اختلفت البيئات الحاضنة، أي أنه يميل إلى استخدام البحور الصافية، وينفر من استخدام البحور المركبة، وتلك حقيقة أشارت إليها نازك الملائكة عندما ذهبت إلى أن البحور المركبة (تسميها الممزوجة) ما عد الوافر لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات منوعة ومركبة لا تكرار فيها، محددة البحور المركبة بـــ «الطويل والمديد والبسيط والمنسرح»[1].

– تتفاوت البحور الصافية في نسبة استخدامها، حيث يرد المتقارب في طليعة البحور المستخدمة بمجموع 40 قصيدة، وهو ما نسبته 25.64%، ويأتي بعده الكامل بمجموع 29 قصيدة، أي ما نسبته 18.58%، ثم المتدارك بمجموع 25 قصيدة أي بنسبة 16.02%، فالرمل والرجز بمجموع 21 قصيدة لكل منهما، أي ما نسبته 13.46%، وأخيرا مجزوء الوافر بمجموع 20 قصيدة، وهو ما نسبته 12.82%. مع ملاحظة أن البحور الثلاثة الأخيرة في الترتيب متقاربة فيما بينها عددا ونسبة.

وإذا أردنا تفسير سبب ميل الشعراء الجزائريين إلى استعمال بعض البحور الصافية أكثر من غيرها، وجدنا أن:

– **المتقارب:** بحر يقوم على تفعيلة خماسية ذات وتد واحد وسبب واحد، أي ذات وحدتين إيقاعيتين (فعولن =**//0 + /0**)، ولبساطة هذه الصورة الموسيقية التي تتكون منها تفعيلة المتقارب، نظر إليه الباحثون على أنه «بحر بسيط النغم، مفرد التفاعيل، منساب، طبلي

1– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ص 67، 68.

الموسيقى»[1]. فهذه المرونة والانسيابية جعلته يتسع للتعبير عن مختلف العواطف والأحاسيس، ويبين عن الأفكار، فهو يصلح للتعبير عن اللحظات الهادئة والمواقف الحزينة والأليمة، والكشف عن عواطف الحزن والأسى، كما يصلح للتعبير عن لحظات القوة والضعف، بحيث تساعد المسافة الزمنية القصيرة لتفعيلة (فعولن) على تسريع الحركة بما يتناسب وحركة العنف التي تميل دائما إلى السرعة وخفة الوقع.

– الكامل: هو ثاني البحور الصافية استعمالا حسب العينة المدروسة، بل هو الأول في الاستعمال عند بعض الشعراء، بنسب بعيدة عن البحور الملاحقة له، كما عند عبد الله العشي، حيث كان استخدامه لهذا البحر بنسبة 35.29% من مجموع قصائد ديوان (مقام البوح) التي بلغت 17 قصيدة. وانتشار هذا البحر بهذه النسبة العالية يعود إلى طبيعة تفعيلته السباعية (متفاعلن) المؤلفة من سببين ووتد، أي ما مجموعه ثلاث وحدات إيقاعية، يسهل من خلال ما يطرأ عليها من زحافات وعلل، توليد عديد الصور المنزاحة عن صورتها الأصلية، وذلك ما يؤدي إلى تنويع إيقاعاتها، وهذا ما قصده عبد الله الطيب بقوله: أن «سر الصناعة في الكامل كله يدور على تغليب السكنات على الحركات طورا، ثم تغليب الحركات على السكنات طورا آخر، ثم على الموازنة بينهما أحيانا، ومعنى هذا أن يفتنّ الشاعر في استعمال الأحرف المتحركة والأحرف المشددة وأحرف المد والإشباع وأنواع التنوين»[2]. ولذلك يرجع اهتمام الشعراء المعاصرين بهذا البحر وكثرة نظمهم الأشعار على منواله وتقديمه على غيره من البحور «لما وجدوا فيه من إمكانية التنويع في استخدامه، ولما يتمتع به من جلالة وأبهة، ورقة ولين، إن أريد به ذلك»[3]، فهو يصلح لمواضع الفخامة، كما يصلح أيضا لمقامات الرقة والعذوبة، وبهذه المرونة يتيح للشاعر الحداثي مجالا واسعا للتعبير عن أفكاره والإبانة عن عواطفه والكشف عن رؤاه في ظل تجربته العميقة التي اتسعت لتستوعب مختلف ألوان الحياة الواقعة، فهذا البحر «يبطئ بإيقاعه بحيث يتسع للمضامين التي تحتاج إلى لون من البطء في الإيقاع كالمضامين

1- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1970، ج01، ص 312.

2- المرجع السابق، ص 260.

3- شعيب أو غروز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة، ص 27.

الفكرية والاجتماعية التي تحتاج إلى لون من التأمل المتأني في نفس الوقت الذي يتسع فيه للمضامين التي تحتاج إلى إيقاع فخم مجلجل»[1].

وأما **المتدارك:** فيبنى على تفعيلة خماسية هي (فاعلن) ذات وحدتين إيقاعيتين معاكستين في الترتيب لوحدتي تفعيلة المتقارب. وعلى الرغم من رتابة هذا البحر الإيقاعية إلا أن فيه من المرونة وتعدد صور تفعيلته ما يفسح المجال واسعا أمام الشاعر، بحيث لا يعدم خيارات في استخدامه، كما أن إيقاعه الضعيف يساعد على تناول الموضوعات البعيدة عن الاندفاع والقوة والصخب، مثل التعبير عن أحاسيس الحزن والكآبة، لكن إيقاعه الباهت، البعيد عن الحدة جعله بعيدا عن احتلال رتبة البحر الأكثر استخداما في الشعر العربي القديم والحديث.

في حين أن **الرمل:** هو بحر ذو تفعيلة سباعية (فاعلاتن) قوامها سببان خفيفان يتوسطهما وتد مجموع، أي ثلاث وحدات صوتية. وحسب عبد الله الطيب، فهو بحر متميز بموسيقاه الخفيفة والرشيقة والانسيابية[2]، بما يسمح للشاعر بمقاربة كثيرا من الموضوعات الحياتية. وإيقاعه البسيط البعيد غالبا عن الحدة والقوة والاندفاع، جعل الشاعر الحداثي يقبل على استخدامه على عكس نفور الشاعر العربي القديم منه، حيث كان حضوره خافتا في الشعر التراثي، ولعل سبب هذا الإقبال في العصر الحديث، أن إيقاع الرمل يناسب طبيعة الحياة الحديثة للمجتمعات العربية في نضالها الوطني لإثبات وجودها والمحافظة على هويتها، وذلك من خلال قدرته على احتواء العواطف القوية واستيعاب موضوعات الثورة أو تلك التي يغلب عليها الفرح أو الحزن؛ ففي هذا البحر «نوع من الانسيابية والاسترسال يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أم فرحا»[3]، ومثل هذه العواطف تطفح بها الحياة العصرية المتشعبة الألوان والمتسارعة الأحداث.

1- علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، مصر، 1968، ص 164.

2- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج01، ص 125.

3- علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، ص 204.

وأما **الرجز:** فهو من البحور الصافية أيضا له تفعيلة سباعية هي (مستفعلن)، مكونة من ثلاث وحدات إيقاعية قابلة للزحافات والعلل، ما يجعل صور هذه التفعيلة تتعدد وتختلف، وذاك ما وسّع من إمكانات استخدام هذا البحر لدى الشعراء القدامى والمحدثين. هذه الحقيقة أشار لها النقاد قديما وحديثا، حيث أشار ابن برّي بأن «للعرب تصرف واتساع في الرجز لكثرته في كلامهم ولسهولته وعذوبته»[1].

وبعكس الشعر العمودي الذي ينفر من هذا البحر لكثرة استخدامه في المنظومات الشعرية، فإن تيار الشعر الحداثي لم يتوان أصحابه في الإقبال عليه، في إطار التجاوز المستمر للمعايير التقليدية، والبحث الحثيث عن منافذ إيقاعية جديدة تكون في مستوى تجاربهم الشعرية الرائدة، التي أصبحت تميل إلى مقاربة الموضوعات الفكرية والدرامية أكثر من تناول الموضوعات الوجدانية العاطفية، فغدا بذلك الرجز من البحور الشعرية الأكثر تداولا في الشعر الحداثي؛ فله سلاسة وانسيابية تساعد الشاعر على مسايرة تقلبات الحياة العصرية وتسمح له هو بمجاراة التعقيدات التي صارت إليها التجارب الشعرية، إنه بحر يتسم بالمرونة والمطاوعة.

لقد مال الشاعر الجزائري إلى هذه البحور أكثر من غيرها لما توفره من إمكانات عروضية كثيرة، حيث تتعدد صور تفعيلاتها الأصلية بما تقبله من زحافات وعلل، فيجد الشاعر من خلالها فضاء أوسع وإمكانات أرحب لصوغ تجربته الشعرية.

3- استخدام البحور الصافية:

وضحت الجداول السابقة مدى اعتماد شعراء الحداثة الجزائريين على تفعيلات البحور الصافية، حيث تجاوز حضورها في أشعارهم حسب العينة المدروسة 5/4 القصائد، وسبب هذا الميل مرونة هذه الأوزان، وما تشتمل عليه من تعدد للصور المنزاحة عن تفعيلاتها الأصلية، وذلك ما يوفر إمكانات واسعة أمام هؤلاء الشعراء لصياغة تجاربهم واختيار الإيقاع المناسب لها بسهولة ومرونة. نسوق لذلك مثلا، هذين النموذجين لنقف من خلالهما على تعدد صور التفعيلة المستخدمة بعد التقطيع العروضي:

1- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1981، ص 14.

أ/ النـموذج الأول: المقطع الأول من قصيدة "عملاق لأبي القاسم سعد الله":[1]

ثمل الشعر فغنى

0/0/// 0/0///

فعلاتن . فعلاتن

للندامى

0/0//0/

فاعلاتن

أنشدات

/0/0//0/

فاعلاتن

نابضات بالحياة

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتْ

والخزامى

0/0//0/

فاعلاتن

وتدلى

0/0///

فعلاتن

من فم الفجر الوضي

0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن . فاعلن

يلثم النور بظمآن روي

0/// 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن. فعلاتن. فعلن

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 169.

ويطوف

/0///

فعلات

بالضفاف الخضر والظل الوريف

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن. فاعلاتن. فاعلات

كلما اشتاق تلاقى

0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن. فعلاتن

منح النغم لساق

0/0/// 0/0///

فعلاتن. فعلاتن

واستهاما

0/0//0/

فاعلاتن

في هذا النموذج الشعري استخدم أبو القاسم سعد الله تفعيلة بحر الرمل السباعية (فاعلاتن) التي تتعدد صورها العروضية نتيجة قبولها للزحافات والعلل وما يصاحب ذلك من حدوث تغييرات عليها، فاستفاد من طاقاتها الهائلة الناتجة عن هذا التعدد، باستخدام تلك الصور العروضية لإيجاد الإيقاع الموسيقي المناسب لتجربته الشعرية. وبذلك كان اختيار هذا البحر استجابة لحساسيته الشعرية، فالشاعر «يتحرك نفسيا وموسيقيا على وفق من الحركة التي تموج بها نفسه»[1].

ب- النموذج الثاني: المقطع الثالث والعشرون من قصيدة (طواحين العبث) لأحمد شنه، يقول فيه:[2]

1- حسين عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ج02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 78.

2- أحمد شنه: طواحين العبث، ص 44.

تكلم ... لكي أستطيع الوقوف

00// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن. فعولن. فعولن. فعول

سأعلن أني أؤسس حزبا كبيرا...

0/0// 0/0// /0// 0/0// /0//

فعول. فعولن. فعول. فعولن. فعولن

وأني أبشر قومي.. بذنب جديد

0/0// 0/0// 0/0// /0// 0/0//

فعولن. فعول. فعولن. فعولن. فعولن

ينادي بحرق العصافير فوق الرفوف

/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن. فعولن. فعولن. فعولن. فعول

وتحويل أشهى الجواري إلى خيمتي

/0// 0/ 0// 0/0// 0/0//0/0//

فعولن.فعولن.فعولن. فعولن. فعول

وتحويل أشهى الجواري إلى خيمتي

0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن. فعولن. فعولن. فعولن. فعو

وتجريد تاريخنا من رماد الحروف

//0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //0/

فعولن. فعولن. فعولن. فعولن. فعول

بهذا سأوصي الجموع

//0/0 //0/0 //0/

فعولن. فعولن. فعول

وأوقظ في آخر العمر.. حرب البسوس

//0/ //0/0 //0/0 //0/0 //0/

فعول. فعولن. فعولن. فعولن. فعول

سأقتل حراس كسرى... وحجاب قيصر

//0/ /0/0 /0/0 //0/0 //0/0

فعول. فعولن. فعولن. فعولن. فعولن

سأقتل من لا يحب النعاس

//0/ //0/0 //0/0 //0/

فعول. فعولن. فعولن. فعول

وأقتل حتى العناكب بين السّقوف

//0/ //0/0 //0/ //0/0 //0/

فعول. فعولن. فعول. فعولن. فعول

يبين التقطيع العروضي لهذا المقطع مدى استفادة الشاعر أحمد شنه من رحابة فضاء بحر المتقارب الذي تأخذ تفعيلة الخماسية (فعولن) صورا عروضية متعددة حين تدخلها الزحافات والعلل. هذا التنوع في صور التفعيلة إلى جانب اختلاف تكرارها، أدى

إلى تباين امتداد السطور الشعرية؛ وذلك ما أوجد الإيقاع الموسيقي المناسب للحالة الشعورية والنفسية للشاعر، فهو «يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي الخلاق عنصرا نابعا من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية، بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو، لا أي مقياس خارجي»[1].

4- استخدام البحور المركبة:

كما بينته الجداول الإحصائية السابقة، فإن الشعراء الجزائريين على عكس تفاعلهم مع البحور الصافية، كانوا زاهدين في استخدام البحور المركبة التي لم يبلغ استخدامهم لها نسبة الخمس من العينة المدروسة، وأغلبه ضمن قصائد عمودية. وربما يرجع هذا النفور إلى كون البحور المركبة لا تصلح للشعر الحر؛ لأن تفعيلاتها المركبة لا تكرار فيها، كما قالت نازك الملائكة[2]. ورغم ذلك نجد بعضا من هؤلاء الشعراء تجرؤوا، وجربوا استخدام هذه البحر، خاصة منها البسيط والخفيف للاستفادة من طاقاتها الإيقاعية في القصيدة الحرة، ومن هؤلاء الشعراء عبد الله العشي الذي كان ماهرا في استخدام بحر البسيط ذي التفعيلتين: السباعية (مستفعلن) والخماسية (فاعلن) في قصيدة من الشعر الحر، فتحقق له إيقاع موسيقي منسجم في تنوعه بين الارتفاع والانخفاض مع الجو العام للقصيدة الدالة على الفرح والانشراح الذي لا يتم عادة إلا بالمشاركة، وذلك ما دلت عليه معاني التفعيلتين، نجد هذا الاستعمال في قصيدة "بهجة" على النحو التالي:[3]

نهر من البهجه

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

ينثال من روحي

1- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1981، ص ص 93، 94.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 86.

3- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 55، 56.

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

يا ليت لي حجه

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

ألقاك في صبحي

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن فعلن

يا ليت لي

0//0/0/

مستفعلن

يا ليت

/0/0/

مستفع

يا ليت لي بوحك

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

طيرا على شفتي

0/// 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

يمتاح من صدرك

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

يسقي ظمأ لغتي

0/// 0//0/0/

مستفعلن. فعلن

في هذا المقطع الشعري استخدم العشي بحر البسيط بتفعيلته السباعية (مستفعلن) والخماسية (فاعلن)، حيث تساوت جل السطور الشعرية في امتدادها بترديد التفعيلتين المذكورتين متتاليتين مع تغيير في صورتيهما ناتج أصلا عما طرأ عليهما من زحافات وعلل، فشكلت التفعيلتان بتتابعهما وتوزيعهما المنتظم امتداد واحدا متقايسا ومتناغما إيقاعيا، مع ملاحظة استخدام تفعيلة واحدة في السطرين الخامس والسادس، مرة في صورتها الأصلية (مستفعلن) ومرة أخرى بصورتها المنزاحة (مفعول).

والملاحظ أيضا وجود تجانس كبير بين إيقاع بحر البسيط وبين الحالة الشعورية للشاعر، إذ على الرغم من أن عنوان القصيدة (بهجة) يوحي في ظاهره بالفرح، إلا أن تكرار عبارة (يا ليت) في المقطع قد خالف ذلك المعنى، لأن (ليت) يطلب بها الأمر المستحيل الذي قد لا يتحقق، وعندها يصاب المرء بالحزن لعدم تحقيقه، فالشاعر عبر عن حزنه وانكساره لاستحالة لقائه بمخاطبته، ما يفضي إلى انعدام البوح الشعري بينهما، ونتيجة ذلك خيبة أمل وحزن يمنى بهما الشاعر.وبذلك تحقق التجانس بين الإيقاع الموسيقي لبحر البسيط الذي تستوعب تفعيلاته معنى الحزن، وبين الحالة الشعورية للشاعر التي تميل إلى الحزن، وبذلك نرى كيف أن الشاعر قد أحسن اختيار البحر المناسب لصوغ تجربته الشعرية.

إن الجداول الإحصائية السابقة قد أظهرت توجها واضحا لدى الشعراء المعاصرين الجزائريين نحو الشعر الحر الذي عرفته أغلب البلاد العربية، ومنها الجزائر في نهاية النصف الأول من القرن الماضي، وكان ينظر إليه على أنه «تحرر من الأنساق الثابتة في الشعر العربي التقليدي، تحرر من عدد التفعيلات الثابتة والتوازن والتقسيمات المتكافئة في الأشكال الشعرية الموروثة»[1]. وفي ظل هذا التوجه استطاع الشعراء الجزائريون الاستفادة من الطاقات الإيقاعية الهائلة التي فجرها هذا التيار الشعري الجديد، حيث عكست الدواوين الشعرية المدروسة كيف توجه هؤلاء الشعراء إلى تنويع الأوزان داخل القصيدة الواحدة إلى جانب استفادتهم من استخدام البحور الصافية والمركبة لتلوين تجاربهم الشعرية بعيدا عن صرامة القصيدة العمودية التقليدية.

وأكثر من ذلك، فقد جمعوا بين الشعر الحر والشعر العمودي حينا، وبين الشعر والنثر حينا آخر، لتتعانق الأوزان وتتجاور الأشكال في تناغم وانسجام بقدر الحالة الشعورية للشاعر الذي تضطرب نفسه لاضطراب أحوال الحياة وتسارعها وتداخلها، وتتسع لتستوعب كل هذا الخليط المعقد وتخرجه تعبيرا شعريا بروعة تلك الحياة.

وإن هذا التوجه إلى تنويع الأوزان داخل القصيدة الواحدة، غدا ينظر إليه، في ظل مسار تحديث القصيدة العربية، على أنه «مظهر من مظاهر التمرد على بنية الإيقاع التقليدية، ومحاولة تركيب بنية إيقاعية جديدة للقصيدة العربية التي بدأت تبتعد عن الغنائية وتميل إلى البناء الدرامي الذي تتعدد فيه الأصوات والمواقف والتوترات النفسية»[2]، كانعكاس طبيعي لمجرى هذه الحياة العصرية المتجددة. ومن تلك الظواهر الإيقاعية الجديدة التي استثمرها شعراء الجزائر المعاصرون:

1- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 573.

2- شعيب أوعزوز: اللغة الشعرية في القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة، ص 71.

2-1- 2 -أشكال التجريب الإيقاعي في الأوزان:

أ- تنوع الأوزان:

في سعي شعراء الحداثة إلى التملص من قيود الثابت في شكل القصيدة العربية إلى المتحول المؤسس على التنويع الإيقاعي، من خلال حرية استدعاء الإيقاع الوزني المناسب للحالة الشعورية في لحظتها الإبداعية، اتجه الشعراء الجزائريون كغيرهم من شعراء الحداثة العربية إلى تنويع أوزان قصائدهم بما يناسب خصوصية تجاربهم الشعرية في تغيرها المفاجئ. والمقصود بالتنويع هو «تنوع الأوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها قصيدة كاملة»[1]، علما أن كل وزن يظل مستقلا بذاته، محتفظا بخصائصه العروضية داخل الهيكل العام للقصيدة.

إن إقبال الشعراء الحداثيين على تنويع الإيقاع الوزني بالانتقال من بحر إلى بحر آخر في القصيدة الواحدة، هو إذاً، ضرب من الحرية المنشودة بعيدا عن صرامة الشكل العروضي التقليدي للقصيدة العربية، لكن «هذه الحرية في الاستخدام لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني، وسلاسة الانتقال إيقاعيا، كلها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية»[2]، وبذلك يصل الشعر الحر إلى تحقيق أهدافه الحداثية.

وفي مدونة الشعر الجزائري أمثلة عن هذا التنوع، يتجلى من خلالها كيف اجتهد الشاعر الجزائري في تنويع إيقاعه الوزني بما يناسب تجربته الشعرية الفريدة. والنماذج الشعرية التالية توضح ذلك التنويع الوزني.

1- محسن أطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، العراق، ط01، 1988، ص 285.

2- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 213.

– النموذج الأول: نص شعري لأحمد حمدي بعنوان (قصائد إلى الفلاح)، وهو عبارة عن ثلاثة مقاطع شعرية تدور حول موضوع واحد:[1]

– المقطع الأول:

كان فلاحا صغيرا

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن. فاعلاتن

كان يدري

0/0//0/

فاعلاتن

أنه يكبر كالطفل وكان

0/0/// 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن. فعلاتن. فعلاتن

حقله فردوس شاعر

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلات فاعلاتن

يتنفس

0/0///

فعلاتن

نسمة الصبح

1- أحمد حمدي: انفجارات، ص ص 35، 37.

/ 0/0//0/

فاعلاتن فــ

بلا غاز المدائن

0/0// 0/0/0//

فعلاتن. فاعلاتن

إنه لا يعرف الشعر

/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فــ

ولا هذي الأغاني الجوف

/0/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعــ

في دور اسطوانة

0/0//0/ 0/0/

ــلاتن فاعلاتن

إنما الشعر الذي يعرفه

0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلن

عند بلوط ونخله

0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن

وينابيع وزهرة

0/0/// 0/0///

فعلاتن فعلاتن

– المقطع الثانـي:

الفجر يبعثر عند النـهر

/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلى فــ

أضواء الدفـء

/ 0/0/ 0/0/

فعلن فعلن فــ

وكان الفلاح

/0/ 0/0/ 0//

ــعلن فعلن فاعــ

يجس الأرض

/0/ 0/0/ /

ــل فعلن فاء

طبيبا ماهر

0/0/ 0/0//

ــل فعلن فعلن

ويظل يطوح في الحقل

0/0/ 0/// 0/// 0///

فعلن فعلن فعلن فعلن

والشمس كقبعة من نار

0/ 0/0/ 0/// 0/// 0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلن فعـــ

تحثو فوق الرأس

0/ 0/0/ 0/0/ 0/

ـــلن فعلن فعلن فا

لكن الصبر يحثه

0// 0/// 0/0/ 0//

علن فعلن فعلن فعل

حتى تذوي الشمس

0/0/ 0/0/ 0/0/

فعلن فعلن فعلن

كزهرة

0//0//

فعل فعل

فيعود كطير شارد

0// 0/0/ 0/// 0///

فعلن فعلن فعلن فعل

نحو الاصطبل

/ 0/0/ 0/0/

فعلن فعلن فـــ

ويخرج من الجوع

//0 ///0 //0 /0/

ـــعلن فعلن فعل فاعـــ

فيـــا للعجب

/ /0/0 ///0

ـــل فعلن فعلن

– المقطع الثالث:

كعنفوان غابة

//0//0 //0//0

متفعلن متفعلن

كان

/0/0

مستفـــ

وكانت أرضه معطاء

//0 /0/0/0 //0/0/0

علن مستفعلن مستفعل

رغم سنين العقم

/0///0 /0/0/0

مستعلن مستفعل

تمتلئ الخوابئ الكبيرة

0//0// 0//0// 0///0/

مستعلن متفعلن متفعلن

بالزيت

/0/0/

مستفعـــ

والطحين

0/0// 0/

ـــلن فعولن

تنوعت أوزان هذه القصيدة وتعددت بتعدد مقاطعها التي كانت ثلاثة، حيث استخدم الشاعر في المقطع الأول تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) بصورها المختلفة، وانتقل في المقطع الثاني إلى استخدام تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) صحيحة ومنزاحة، لينتقل في المقطع الأخير إلى استخدام تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) صحيحة تارة ومنزاحة تارة أخرى.

وإن الجمع بين هذه البحور الثلاثة بالانتقال الإيقاعي من تفعيلة إلى أخرى، قد أضفى على القصيدة انسجاما وتوازنا موسيقيا وفق دلالة النص المضمونية التي تصور كيف يتفاعل الغلام مع أرضه، حيث ينتج عن هذا التفاعل الإيجابي صور جميلة من العمل الفلاحي، وحتى يستطيع الشاعر نقل هذه المشاهد بصدق شعوري، نوع أوزانه لتكون قصيدته في تعدد إيقاعاتها وانسجامها كتلك الأرض.

فعلا لقد عكس تنوع هذه الأوزان وتغيرها من مقطع إلى آخر تغير وتلون حالة الشاعر النفسية المنبهرة بما رأت، بحيث أن ما ينتج عن ذلك التلون من أفكار وعواطف عبر أسطر القصيدة يعد انعكاسا حقيقيا لذلك التغير النفسي، وقد أسهمت الأوزان بتنوعها

في إيجاد الإيقاع الموسيقي المناسب لهذا التنوع المضموني في نص القصيدة. هذا التفاعل المتجانس يفضي إلى بناء نص شعري متكامل العناصر الفنية شكلا ومضمونا، لتبدو القصيدة الناتجة عن هذه العملية المركبة «صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة»[1]. فالنص الشعري الناجح هو الذي تنتظم فيه جميع عناصر بنائه بصورة منسجمة ومنسقة، فيعكس عمق تجربة صاحبه، ويظهر جمالية شعرية تهدف إلى التأثير في المتلقي

– النموذج الثاني: مقطع من قصيدة "الحلزون" لعمر أزراج، ابتدأ ببحر الرجز، وانتهى ببحر الرمل، وهو على النحو التالي:[2]

لأن هذا الصوت مهماز الزمن

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن مستفعلن

يصيح أحرثوا النعاس، واعبروا العفن

0// 0//0// 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن متفــ

يا نهرنا الجريح... وردة السبيل

0/0//0// 0//0// 0//0/

مستفعلن متفعلن متفعلان

قد عشقتْ كل الحلازين ونامت في زمان القوقعة

0//0/0/ 0///0/ 0//0// 0/0//0/ 0///0/

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 63.

2- عمر أزراج: العودة إلى ثيزي راشد، ص 82.

متفعلن مستفعلن متفعلن مستعلن مستفعلن

فأي مجرى يا ضفاف الزوبعة؟

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن مستفعلن

وأي مجرى يسلك الجنون

/0/ 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن متفع

إنني من ملكوت الجرح جئت

/0//0/ 0/0/// 0/0// 0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلات

موسمي ليس صراخا.محزن أن تشرح الغربة زهوا

0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/ 0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

أو جوادا يقفز الحاجز والنار مياها

0/0/// 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

صفقوا إن التجلي يتشكل

0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

طلقة تقطع ظهر الصمت ترحل

0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

في صدور الخونة

0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلا

موسمي ليس صراخا

0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن

بنى عمر أزراج هذا المقطع الشعري مضمونيا على التقابل بين موقفين متضادين: الأول يمثل الواقع المرفوض، ويبدأ من السطر الأول إلى غاية السطر السادس، والثاني يمثل ما هو مأمول، ويبدأ من السطر السابع إلى نهاية المقطع، وإن الانتقال من موقف شعوري إلى موقف شعوري آخر يناقضه ويمثل ثورة عليه، اقتضى من الشاعر الانتقال إيقاعيا من تفعيلة الرجز (مستفعلن) إلى تفعيلة الرمل (فاعلاتن). ولا يخفى على أحد مدى تطابق معنى التفعيلتين لغويا مع مضمون المقطع الشعري، فإذا كان الجزء الأول من المقطع الشعري يعبر عن حالة الاستسلام والخنوع والانسداد التي يشهدها واقعه المعيش، فإن هذه الدلالة تتطابق ومعنى الوحدة الإيقاعية (مستفعلن) الدالة على مفعولية الذات المتأثرة بفعل الفاعل، في حين انتقل الشاعر في الجزء الثاني من المقطع الشعري للتعبير عن رفض ذلك الواقع والتنديد به والثورة عليه، فكانت الوحدة الإيقاعية (فاعلاتن) مطابقة لتلك الدلالة لأنها تحمل معنى الفاعلية أي حضور ذات الفاعل. وهو ما تضمنته جميع الأسطر التي بنيت على بحر الرمل، كما في قول الشاعر (إنني من ملكوت الجرح جئت)، حيث ترددت الذات الفاعلة في بداية السطر ونهايته.

وهذا التوفيق في اختيار الأوزان وتنويعها في القصيدة الواحدة، إنما هو «وسيلة فنية أنجح ما يكون في القصائد الطوال ذات الأبعاد النفسية والمعقدة، وليس ملاذا يحتمي به الشاعر متى عجز عن الاستمرار في النغم الذي بدأ به قصيدته»[1]. فللخروج من رتابة الوزن الواحد، ولتنويع الإيقاع الموسيقي بما يناسب تغيّرات التجربة الشعورية، يعمد بعض الشعراء الجزائريين إلى تنويع أوزان قصائدهم. وهي خصيصة فنية تكشف عن براعتهم وتمكنهم من الأوزان الشعرية، فهم ينتقلون من وزن إلى وزن آخر بمرونة وسلاسة دونما اضطراب في الإيقاع، ولا تصدع في انسجامه.

– النموذج الثالث: كما نجد مثالا لهذا التنوع الوزني كذلك في قصيدة (افتتان) لعبد الله العشي ففيها جمع الشاعر بين تفعيلتي المتدارك والمتقارب، مع الملاحظة أن القصيدة من النصوص الشعرية الطويلة، ضمت سبعة مقاطع شعرية، شمل التنويع الوزني أغلبها، حيث يبدأ كل مقطع شعري بتفعيلة المتدارك (فاعلن) لينتهي في أسطره الأخيرة بتفعيلة المتقارب (فعولن)، كما في المقطع السادس الذي جاء على النحو الآتي: [2]

صور تتوالد

// 0/// 0///

فعلن فعلن فعــ

أو صور تتلاشى

0/ 0/// 0/// 0/

ــلن فعلن فعلن فا

ووجه امرأة

0//0/ 0//

1- شعيب أوعزيز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة، ص 76.

2- عبدالله العشي: مقام البوح، ص 22.

علن فاعلن

جميلا جميلا

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

يطل علي من الأفق المستحيل

0/0// 0/0// /0// /0// /0//

فعول فعول فعول فعولن فعولن

يزيح الستار

0/0// 0/0//

فعولن فعولن

لكي يتجلى البهاء الخرافي

0/0// 0/0// 0/0// /0//

فعول فعولن فعولن فعولن

بدأ العشي هذا المقطع الشعري بتفعيلة المتدارك المنزاحة (فعلن)، التي امتدت عبر ثلاثة أسطر، وكان موفقا في اختيار هذه الوحدة الموسيقية؛ لأن إيقاعها السريع يتماشى والحركة المتعاقبة في متابعة تلك الصور التي استحضرها الشاعر في مخيلته، إذ يلوح بعضها ثم يختفي بسرعة تاركا مكانه لما يليه من صور متلاحقة. ثم تلتها تفعيلة المتقارب ذات الإيقاع الأطول من سابقتها لاشتمالها على خمسة حركات، وهي بذلك تناسب مضمون الأسطر الشعرية التي بنيت عليها لأن الشاعر بعد العرض السريع لما اختلف أمامه من صور، ركز انتباهه على صورة واحدة، هي وجه امرأ شده إليه فشرع يصفه،

وكان هذا الوصف ثابتا تنتفي معه الحركة، وذلك ما دلت عليه الجملة الاسمية (ووجه امرأة...)، وبذلك وُفّق العشي في التنويع بين الوزنين بما يخدم تغيرات تجربته الشعورية.

وللإشارة، فإن التناسب بين تفعيلتي المتقارب والمتدارك راجع إلى كون الوزنين يصدران عن دائرة عروضية واحدة، هي الدائرة الخامسة التي أصلها المتقارب[1]، وإن ما حصل بينهما من جمع في نص شعري واجد يسميه كمال أبو ديب (الإبدال)، والمقصود به هنا هو «حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)»[2]، أي الانتقال من صورة عروضية إلى صورة عروضية أخرى بما يضمن تنويعا في الإيقاع. ويراه هذا الناقد دائما، نوعا من القلب حيث يقول: «إن أول التغييرات التي يتوقع أن تطرأ على المتدارك.. هو إدخال التفعيلة (علن/فا) في تركيب البحر، لأن (علن/فا) تتألف من النواتين (فا/علن) باتجاه أفقي معاكس بل (فاعلن)»[3].

وما تجدر الإشارة إليه أيضا، أن هذا التنويع الوزني وما يصاحبه من تنويع في التفعيلات، لا ينم فقط عن مهارة موسيقية/ إيقاعية عند بعض الشعراء، وإنما يكشف أيضا عن ذلك الاتجاه العام لدى الشعراء المعاصرين الذين أرادوا كسر النسق العروضي التقليدي والتملص من صرامته بحثا عن أنساق عروضية جديدة توافق تجاربهم الشعرية في ظل حركة التحديث الشعري. هذا الخرق الموسيقي عبر عنه أدونيس الرائد في هذا المجال، بقوله: «لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان»[4].

1- مصطفى حركات: كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المطبعة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986، ص 36.

2- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط04، 1995، ص 97.

3- المرجع نفسه، ص 509.

4- أدونيس: زمن الشعر، ص ص 14، 15.

ب- التناوب بين الشكلين العمودي والحر:

لا يفتأ الشاعر الحداثي يفاجئ قارئه بصور جديدة من تجريبه الموسيقي المنصب على أحد عناصر بناء القصيدة الشعرية. وهو لا يعبر بهذا التوجه عن ترف فني أو بحث عن لذة ومتاع إبداعي يقف عندهما لا يتعداهما، بل هو يعبر عن هاجس الإبداع الخلاق الذي يظل في سعي حثيث للبحث عن الجديد الذي باكتشافه ترتسم حداثة قصيدته، بعيدا عن الثبات والسكون اللذان لم تبرحهما القصيدة التقليدية. لذلك لم يكتف هذا الشاعر بتنويع الأوزان أو المزج بينها، بل عمد إلى المزاوجة بين الشكلين العمودي والحر. وهو يهدف من خلال هذا التداخل الشكلي، إلى التنويع الموسيقي على المستوى السمعي، ليوحي بالانتقال من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى، خاصة أن «الشعر العمودي يعمل دائما على خلق غنائية عالية لا يخطئها السمع بحكم طبيعة مقومات نظمه القائمة أساسا على ذلك، في حين يحقق الشعر الحر لونا من الدرامية»[1] تناسب طبيعة الموضوعات المترجمة لألوان الحياة العصرية.

والشاعر الجزائري المعاصر في مقاربته للقصيدة الحداثية التي لا تعرف ثباتا، قدم نماذج شعرية تعكس حقيقة هذا التجريب الموسيقي الذي يجمع بين الشكلين العمودي والحر. وفيما يلي توضيح ذلك:

النموذج الأول: المقطع الرابع من قصيدة (أبعاد) للشاعر أحمد حمدي، وفيه يقول:[2]

يجهش الشاعر في الأغنية الأولى

يسمي اللحن حزنا

يسمي الحرف سجنا

ويسمي الوطن الراقد في تابوته

مقبرة.. مبغى.. وشمسا

1- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 220.

2- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص ص 12، 13.

ويذوب اللحن في

ولي سمراء تبتسم ابتساما إذا ما الظلم حل بها وقاما
تراها آنست في النوم صبحا أم الأيام أحكمت اللجاما

في مزاوجة فريدة اجتمع الشكلان العمودي والحر في هذا المقطع الشعري، حيث استهله الشاعر بستة أسطر من الشعر الحر، بنيت على تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن)، ثم ختمه ببيتين من الشعر العمودي على وزن الوافر (مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن). وهذا الانتقال من شكل شعري إلى شكل شعري آخر راعى مقتضى طبيعة الحالة الشعورية للشاعر، فالأسطر الشعرية الأولى التي كانت من الشعر الحر وافقت طبيعة المضمون الشعري، حيث وقفنا على وصف درامي لحالة الشاعر الحزين (الصوت المعبر عنه في المقطع)، حتى أن الغناء عنده، كان كالشروع في البكاء، ولترسيخ هذه الصورة في ذهن المتلقي، وظف الشاعر لفظة (يجهشني) المنزاحة عن معناها الأصلي للتعبير عن تلك الحالة، فناسب الشكل المضمون. وحين انتقل للغناء للتخفيف من وطأة الحزن الذي ألمّ به، اختار الشكل العمودي لأن موسيقاه فيها تطريب، فهو يعمل بما فيه من إيقاع موسيقي قوي، على خلق غنائية تلتقطها الأذن السامعة بسهولة، نظرا لما يتميز به هذا الشكل العروضي من توازن بين وحداته الصوتية الموزعة بانتظام.

– النموذج الثاني: قصيدة "وحسبي هذا الحفيف" للشاعر ناصر لوحيشي، التي ابتدأت بالشكل العمودي، وانتهت بالشكل الحر، يقول فيها الشاعر:[1]

ماذا أقـــول؟ وذاك القــول لم يفد عمـــــا أحـــدث يــا أحزان فابتعدي
يا شمس يومي يا من طال موعدها قد رحت أبني قصور الحلم في خلدي
ورحـــت أتبع أنفاسي على مضض ورحـــــت أحســـو مياه الآه والجلد
ورحـــــت أجمــع أحزاني وأنثرها وبحـــــت بالســـــر للأمطـــــار للبرد

ولي...؟ آه أيتها الأحرف المشتهاة

1- ناصر لوحيشي: لحظة شعاع وشعر، ص ص 24، 25.

أرددها هل أصوّت؟

إن اللسان اعتراه الذهول الخفي

وهذا الظمأ طال

يا أيها البحر لا، لا تسل

أنت علمتني حين أذكرها

كيف ترقص هذي اللهاة

لا تسلني فأنت الخبير الحفي

عبرت القصيدة عن صوتين مختلفين: صوت الشاعر الذي يريد تأكيد مدى ثباته على مبدئه في تعلقه بوطنه مهما كانت الحالة التي يؤول إليها، والتي أشار إليها بعبارة (مهما استطال الخريف)، والصوت الثاني هو صوت الشعراء الذين سلكوا سبيلا آخر، وهم الذين خاطبهم بقوله الفاضح لحقيقتهم (ولكم واوكم أيها المائلون). وقد وُفق الشاعر في اختيار الإيقاع الموسيقي المناسب لهذه الثنائية الصوتية وما تضمنته من تضاد دلالي، وذلك حين جمع بين الشكلين العمودي والحر مبتدئا نصه بأربعة أبيات من الشعر العمودي بنيت على بحر البسيط بتفعيلتيه المركبتين (مستفعلن، فاعلن) المتتابعتين أربع مرات في كل شطر، واللتين تعبر بنيتهما الإيقاعية على مضمون البنية الدلالية الذي أراد الشاعر البوح به. وأما الجزء الثاني المتمم للقصيدة، فقد تكوّن من اثنين وعشرين سطرا من الشعر الحر، تداخل فيها بحر المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن). وقد عبرت البنية الإيقاعية لهاتين التفعيلتين عن البنية الدلالية المعبرة عن تجربة الشاعر، حيث لا يخفى على أحد الفرق الواضح بين (فاعلن) الدالة على إيجابية الذات الفاعلة، وبين (فعولن) الدالة على تبعية الذات، وهو الفرق الذي يريد ناصر لوحيشي أن يظهره بينه وبين غيره من الشعراء. وهذا الجمع بين الشكلين العمودي والحر على اختلاف تفعيلاتهما وطريقة

توزيعها، جاء متجانسا في إيقاعه مع مضمون القصيدة ليتأكد أن للوزن صلة وثيقة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر[1].

– النموذج الثالث: قصيدة "بعْ ظلّك" للشاعر ناصر لوحيشي، بدأها بثلاثة أبيات من الشعر العمودي بنيت على وزن البسيط (مستفعلن، فاعلن)، ثم انتقل إلى الشعر الحر، ليتمم قصيدته على منواله، مازجا بين بحري المتقارب والمتدارك، متبعا في جل السطور الشعرية تتابع التفعيلات التالي: (فعولن، فاعلن، فعلن). وبعد ستة وخمسين سطرا من الشعر الحر، عاد الشاعر لوحيشي لينهي قصيدته بأربعة أبيات من الشعر العمودي بنيت على وزن البسيط الذي بدأ به أبياته الأولى.

فالمزاوجة بين الشكلين التقليدي والحر في قصيدة واحدة، إضافة إلى استخدام ثلاثة بحور شعرية هي (البسيط، المتقارب والمتدارك) استخداما يوافق التجربة الشعرية في تحولاتها النفسية وتغيراتها الفكرية والعاطفية بطريقة مرنة تتجانس فيها هذه الأوزان بتفعيلاتها المختلفة بحيث لا تنفر الأذن من إيقاعها، كل ذلك يظهر مهارة الشاعر الموسيقية التي تصدر عن موهبة أصيلة مكنته من خلق تفاعل متجانس بين البنيتين الدلالية والموسيقية.

يقول لوحيشي في مطلع قصيدته على لسان صوت حكيم ناصح يدعو إلى التأمل:[2]

بع ظلك الآن واقرأ سورة الصمد واصعد إلى الشرفة الأخرى وخذ بيدي
فالليل وقع سفر الذاهبين، وقد جعلت رحلتنا شوقا، ضياء غد
بصرت بالسر يهوي في عوالمنا والكل ينأى عن الإصباح يا ولدي

ويسترسل هذا الصوت في نصحه، مبرزا فائدة التأمل، وهنا يصوغ لوحيشي قول الحكيم في قالب الشعر الحر، فيقول:[3]

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 175.
2- ناصر لوحيشي: لحظة شعر وشعاع، ص 35.
3- المصدر نفسه، ص 35.

وينأى الكل كل الكل يا ولدي

ويا سمري

رأيت البدر في عينه إصعادي ومنحدري

رأيت البرق في جنبيه سر السر يذوي عن كراهية

تجاهلت العذاب الهون

أيقظت الهوى المسبيّ

ويستمر هذا الصوت الناصح، مشجعا على التعلم، قائلا:[1]

فسر وانظر وعلّم نفسك الجلدا

وسر واقرأ عليهم آية الكرسي

إن السحب نازلة وإن الغيمة السوداء نازحة

فذي السموات لا ركزا ولا عمدا

لينتقل بعد هذه الأسطر مباشرة إلى الشكل العمودي منهيا به قصيدته قائلا:[2]

الثوب يبعد والأيام منسية والشوق يزداد آه خلة الكبد
والشمس ترمق ذاك النجم ترقبه والجن والإنس في حبل من المسد
والمشتري ظل طول الليل ينظرنا ليعلن السر قبل السبت والأحد
والسامري بكى سرا وودعه عجل المذلة وانحنى بيد

1- المصدر السابق، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 39.

ج- المزج بين الشعر والنثر:

المقصود به هو أن يجمع الشاعر بين الشعر والنثر في بنية القصيدة الواحدة[1]، وهو عبارة عن مظهر متقدم من مظاهر التجريب الإيقاعي الذي لا يفتأ الشاعر الحداثي ينشده بحثا عن خيارات إيقاعية جديدة تناسب تجربته الشعرية بعيدا عن رتابة الإيقاع التقليدي الخاضع لنظام عروضي صارم تحكمه ضوابط يؤدي الالتزام بها إلى تقييد حرية المبدع حسب نظرة رواد الحداثة الشعرية. وذلك ما أشار إليه أدونيس حين اعتبر الوزن «مسألة تاريخية ومسألة كلامية لا لسانية، ومسألة ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري، لا شموليته أو به كرؤيا كلية... (ذلك أنه) بإمكان اللسان العربي أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها، وهذا مما يوسع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية»[2].

وفي الشعر الجزائري المعاصر نماذج تبرز بوضوح جهود الشعراء الجزائريين الحداثيين في ممارسة هذا الضرب من التجريب الشعري، وكيف تفاعلوا مع هذا الخيار الإيقاعي المستحدث لصوغ تجاربهم الشعرية، جامعين بين شكلين مختلفين فنيا وفق تجانس إيقاعي لا تخطئه أذن المتلقي.

- النموذج الأول: مقطع شعري من قصيدة "موجز للأخبار في حجم المسألة" لأحمد حمدي، وفيه يقول:[3]

يكبر الحلم في عيون فقراء وطني

تخترق المراحل- الحواجز

الحلاج يغزو حلقات الذكر

تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر

1- محسن أطيمش: دير الملاك، ص 285.

2- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985، ص 15.

3- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ص ص 08، 09.

يمرق الأشخاص- الورق المقوى

يجادلون الموتى

في شرعية النظام

في إيديولوجيات المعارضين،

تنزع الستائر السوداء من نوافذ البيوت

يخرج يونس السجين من بطون الحوت

فجأة ينتحر السكوت:

أحبك.. إن الوجد يملأ خاطري وعيناك في دنياي فيض مشاعر
تماديت في البعد الضبابي فانحنت أماني أغصانا بدون أزاهر
جوادي بأفق الغيب يطعنه الدجى وعاد بلا سرج جريح الخواطر!
فأمضغ صبري.. مات أيوب بالأسى وأقرع سني.. يا شقا كل صابر
فإن السموات التي أمطرت أسى لتمطر للثوار نصر الجزائر

ضم هذا المقطع الشعري جزئين الأول نثري والثاني من الشعر العمودي. وفي هذه المزاوجة بين شكلين فنيين مختلفين يفرق بينهما الوزن، هما الشعر والنثر، بحيث يبدو الجمع بينهما في نص واحد ضربا من المفارقة لولا انتماؤهما إلى حقل واحد هو الأدب. وقد استهل الشاعر هذا المقطع بفقرة نثرية مكونة من سلسلة من الجمل السردية المتلاحقة تكشف عن توجهه الأيديولوجي اليساري وحلمه بثورة تغير ملامح مجتمعه القاتمة، وذلك حين تدب الحركة بين جموع أبناء وطنه المحرومين بعد سكوت وترقب للحظة الحاسمة. هذا الجو الثوري الدرامي الذي لا يخلو من تفاؤل، بسطه الشاعر بطريقة مغايرة لكتابة النثر، فوزع جمل فقرته النثرية على شاكلة توزيع أسطر الشعر الحر حتى لتبدو هذه الفقرة للوهلة الأولى وكأنها من الشعر الحر، وهي ليست كذلك، ثم انتقل في الجزء الثاني من المقطع إلى الشعر العمودي، أين يرتفع فجأة نسق الإيقاع الموسيقي بنبرته الغنائية

العالية المائلة إلى التطريب، تم ذلك على امتداد خمسة أبيات ضبطت بنيتها الإيقاعية على وقع تفعيلات بحر الطويل (فعولن مفاعيلن).

إن هذا النموذج الشعري الذي خلط فيه الشاعر بين الشعر والنثر، وإن كان يبدو للوهلة الأولى مفارقة فنية، فهو في الحقيقة يبرز أن الشاعر الحداثي، وإن كان يسعى إلى تجاوز الشكل الإيقاعي التقليدي للقصيدة العربية، فإنه في حقيقة الأمر لم يخرج عن النظام العروضي التقليدي كلية، حيث أبقى على عناصر القصيدة الحيوية التي تحافظ على شعريتها وجمالها الفني. إنه يحاول بهذا التجديد أن «يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها وتواصل شبابها وتزيدها غنى واتساعا، فتسمح لها بالإحاطة بما يطرأ على الحياة الدائمة التغير من جديد التجارب والمواقف والأفكار والقيم، وذلك يضمن لها اطراد النمو»[1].

– النموذج الثاني: المقطعان الأخيران من قصيدة "في البدء كان البوح" لعبد الله حمادي، يقول فيهما:[2]

الكل بدون الحب يا حبيبتي هو اللاجدوى../

اللاوصول إلى براري تلك الأماسي الموءودة حيث

يتعانق الضياء والظلام على عتبات لحظة غفوة الأزل

أين يضرب موعد اللقاء الذي سيكون لا محالة... في

تلك اللحظة،، وبها فقط تنبعث سلالات من

العشاق لتؤمّن للعرش الرباني استواءه وللحضرة

السرمدية أبديتها وصولجانها...

فالحب لولا الحب ما بقينا

1- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 255.

2- عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى، ص ص 84، 85.

ولا دارت سنة الكون واهتدينا

فبالحب تزداد من الشمس حرقة

وبالحب يزدان من الليل إغفاء

هو الحب شلال من العطر دافق

على القلب مجراه... وفي القلب

مرساه

وما دون ذلك فالخلاء معبر

إلى التيه.. لا الجدوى.. ولا الآه...

في هذه القصيدة تعانق الشعر والنثر في تجانس تام وانسجام فريد، حتى ليخيل للقارئ أن هذا هو ذاك، لولا فارق الوزن بينهما، إنها براعة الشاعر عبد الله حمادي الموهوب الذي صير عبر أسطر قصيدته هذه المفارقة الفنية حقيقة شعرية ذات وهج فني عال وهو يبوح بفيض أفكاره وعميق رؤياه عن الحب الصوفي: معناه وجدواه في حياة الإنسان. كل ذلك عبر عنه في خمسة مقاطع، الأول والأخير منها كانا من الشعر الحر، وأما المقاطع الثلاثة الباقية التي جاءت في حشو القصيدة، فكانت من النثر. والملاحظ أن القصيدة في سياقها الدلالي بنيت على شكل سؤال وجواب، فأما السؤال فكان عن معنى الحب، وتم بعبارة (حبيبتي تسألني عن الحب وأنت عليمة / وأي جواب يا حبيبتي تريد؟؟) ما تلا هذين السطرين شكّل الإجابة المنتظرة لهذا السؤال. وتلك طريقة فنية ذكية تسهم في إحكام الربط المضموني بين أجزاء القصيدة و تؤمّن تماسكها النصي، كما أنه يقود ،في تعاضده وتفاعله مع التجانس الموسيقي، إلى تحديد حركة الإيقاع العام للنص.

والمزاوجة بين الشعر والنثر هي شكل من أشكال التجريب الإيقاعي في الشعر الحديث، علما أن حمادي لم يقف في هذه القصيدة عند حد تعانق الشكلين فقط، بل راح

يدمج التفاعيل ويمزج بينها ليصل في المقطع الأخير من القصيدة إلى حد الجمع بين أربعة أوزان في تجانس إيقاعي فريد، هذه الأوزان هي الرجز والمتقارب والبسيط والطويل.

وحين ينتقل الشاعر من الشعر إلى النثر ثم يعود ثانية إلى الشعر في بنية القصيدة الواحدة، فإنما غايته من ذلك أن يتسنّى له المرور في اللغة الشعرية دون حدود فاصلة بين الأشكال، فالقصيدة الحداثية «تستغني عن الوزن كعنصر أساسي، وتعوضه بطرق أخرى، وهذا ليس معناه رفض الوزن إنما هو عدم اختصار الجماليات عليه فقط»[1].

– النموذج الثالث: المقاطع الثلاثة الأولى من قصيدة "حبال صوتية عبر وهج الشمس" للشاعر حسين زيدان، يقول فيها:[2]

المقطع الأول: **... ويأتي المساء... حزين كقلبي**

مساء كئيب سقيم

يعشش في الأفق في القلب يجثو

كأهل الرقيم

وفي مهجة الشفق القرمزي

أجفف جرحي.. أمسح دمعي

ويبقى المساء حزينا كقلبي..

المقطع الثاني: **يمضي هذا الغد مأسورا.. مثل الأمس.. ومثل اليوم، لا**

شيء جديد يا صاح، فالليل القاتم ما روعني، لكني

أخشى ما أخشاه.. ضياع صلاة الفجر.. فتغفو

العين.. وتكبر أضغاث الأحلام والليل طويل يا

1- راوية يحياوي: شعر أدونيس: البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2008، ص 275.

2- حسين زيدان: فضاء موسم الإصرار، ص ص 35، 36.

صاح.. والحب يستحيل في الظلمات.. في جيبي تذكرة

للعودة يا أمي والمنفى شغب لقصيدة

المقطع الثالث: **ما اسمك؟.. ما اسم خريطتك؟.. ما اسم الجيل؟..**

وما اسم الريح؟ وما اسم اللحن؟ .. وكيف تفسّر

أحلامك؟.. ما لون الشمس بضيعتكم؟ .. أو تنجب

قريتك الأطفال؟ .. كيف الحال؟.. وكيف المال؟.. ما

بال شلعلعكم؟.. ما زالت رائحة الأطفال تناور

أنفي.. تلسعني..

على وقع تفعيلة المتقارب (فعولن) المتسارعة بتكرارها المتوالي، بدأ الشاعر حسين زيدان قصيدته بتصوير قدوم المساء تصويرا دراميا مثقلا بحمولته من معاني الأسى والحزن التي اُستهل بها المقطع الأول وبها انتهى، لينتقل إلى المقطع الثاني وهو من النثر، وفيه نقل الشاعر عبر مجموعة من العبارات النثرية المتلاحقة، إحساسه بالخوف من الغد الذي قد يكون صورة مطابقة لأمسية الحزين. وكذلك كان المقطع الثالث نثريا، وفيه تجاوز الشاعر السرد إلى السؤال، وكأن خوفه من الغد قد تحقق، حيث يخضع لمساءلة لا يُعرف لها مثيل إلا في قاعات التحقيق السري، ومن خلال تلك الأسئلة يكبر حجم الحضور الدرامي ذي التأثير العالي على المتلقي. وبهذه النزعة الدرامية التقى النثر مع الشعر في خاصية مشتركة هي القدرة على الوصف والسرد الدراميين.

وبهذه المزاوجة بين الشعر والنثر أوجد هذا الشاعر إيقاعا موسيقيا مناسبا لطبيعة تجربته الشعرية وطموحاته التجديدية المرتبطة بشكل القصيدة الحداثية. وهذا الضرب من التحديث الشعري الذي ارتبط بجانب الإيقاع الموسيقي، لم يكن موجودا في الشعر التراثي، لكنه أصبح سمة بارزة في الشعر المعاصر، يميل إليه الشعراء بحثا عن تشكيل إيقاعي جديد يوافق تجاربهم الشعورية المرتبطة بمتغيرات الحياة الجديدة اجتماعيا وسياسيا

وثقافيا، إنه ضرب من الحرية الإبداعية التي تملصت من صرامة المعيار العروضي التقليدي، لتأخذ القصيدة الحداثية إلى كشوفات إيقاعية بها يكتمل نموها التجديدي، وتتحقق فرادتها الشعرية.

2-2- التدوير:

2-2-1- مفهوم التدوير:

هو ظاهرة إيقاعية قديمة في شعرنا العربي، عرّفها علماء العروض بأنها «اتصال شطري البيت واشتراكهما في كلمة واحدة»[1]، وبمعنى آخر، انقسام الكلمة بين شطري البيت في القصيدة التقليدية، بحيث ينتهي الشطر الأول منهما بجزئها الأول، ويبتدئ الشطر الثاني بجزئها الأخير. وعادة ما يُشار إلى وجوده في البيت بحرف الميم مرسوما في الوسط بين شطريه.

وقد استفاد الشعر العربي المعاصر من هذه الظاهرة في تلوين إيقاعه الموسيقي وتنويعه في إطار سعيه إلى تجديد عناصر بنائه، فأصبح التدوير بذلك ملمحا من ملامح ثورة الحداثة الشعرية العربية على القصيدة العمودية، ثورة تقوم على تحطيم سلطة القائم وتجاوزه إلى البديل الأنسب للتجربة الشعرية[2]، هذا التجاوز المقصود لصرامة العروض التقليدي ورتابته، تجسد في القصيدة الحرة التي غدت فضاء مرنا يستوعب شتى مظاهر التجريب الإيقاعي، ومنها التدوير الذي أصبح في مفهومه الجديد يعني «امتداد السطر أو الجملة الشعرية حسب طبيعة التجربة الشعرية»[3]. وقد عرفه صابر عبد الدايم بقوله: «أما التدوير في الشعر الحر، فهو مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول»[4].

1- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط05، 2008، ص 181.

2- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة الجامعية 2011/2010، ص 255.

3- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة الحديثة في شعر عز الدين المناصرة، ص 204.

4- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993، ص 22.

لتنويع الإيقاع فتح الشاعر الحداثي المجال واسعا أمام التدوير ليتغلغل في نسيج قصيدته الشعرية الحرة، ليتم على مستوى مجموعة أسطر أو عبر مقطع أو بعض المقاطع، وقد يمتد ليشمل القصيدة كلها. وفي كل تمظهراته فهو يلون القصيدة باللون الإيقاعي المناسب لخصوصية التجربة الشعرية، يطول ويقصر في امتداده بحسب ما تقتضيه تلك التجربة، فهو «في هذه الحالة مدى مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى أو يلتئم، وفي كل هذه الحالات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي وما فيه من ضجيج أو صمت أو هوى»[1]، والنتيجة نص شعري تنساب أسطره متجانسة إيقاعا ودلالة.

وتكمن أهمية التدوير في الشعر الحداثي، في أنه يجعل من المقطع الشعري أو القصيدة المدورة نفسا واحدا متصلا، لا يستطيع القارئ الوقوف قبل تمامه، وإن فعل ذلك أحدث كسرا موسيقيا أو قطعا إيقاعيا يفسد ذلك التجانس الموحد لموسيقى النص الشعري.

2-2-2- صور التدوير:

إن توجه الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى التجريب المتواصل لمختلف الظواهر الإيقاعية الكفيلة بتجسيد تجاربهم الشعرية، وتحقيق الثراء والتنوع الموسيقي لنصوصهم الشعرية، جعلهم يستثمرون طاقات التدوير الحيوية، لتنعكس خصائصه الجمالية والإيقاعية على القصيدة بما يضاعف من فاعليتها وتأثيرها في المتلقي. علما أن التدوير -غالبا- ما يستفيد من وحدة التفعيلة في البحور الصافية ليتجسد ظاهرة إيقاعية في القصيدة بمختلف صوره التي أشار إليها إبراهيم الرماني بقوله: «في الشعر الحداثي يتم تدوير التفعيلة على سطرين متتاليين أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة، فيلغي التدوير الوقفة، فتتحول عدة أسطر شعرية مدورة إلى سطر شعري واجد»[2].

1- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للطباعة والنشر، الأردن، ط01، 2003، ص 82.

2- إبراهيم الرماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 220.

هذه الصور المختلفة للتدوير كما أشار إليها التعريف ممثلة في تدوير التفعيلة وتدوير المقطع وتدوير القصيدة، سنحاول بيان حضورها في الشعر الجزائري من خلال ما نسوقه من نماذج شعرية مدورة تتجلى من خلالها خصائص التدوير الفنية وجماليته الإيقاعية.

أ- تدوير التفعيلة أو السطر:

يعد أبسط صور التدوير وأكثرها حضورا في القصيدة المعاصرة، بحيث لا يختلف كثيرا عن التدوير التقليدي؛ ذلك أن التفعيلة تنقسم بين نهاية سطر شعري ما وبداية السطر الذي يليه في القصيدة، وقد يتتابع عبر السطر الذي يليه والذي بعده، مشكلا جملة إيقاعية مسترسلة في جزء من أجزاء القصيدة. ومن أمثلته مقطع قصيدة (التحول) لعقاب بلخير، وفيه يقول:[1]

لا تقل للنهاية أين تبتدي
فاعلن فاعلن فعلن فاعلن
لا تقل للذئاب انتهوا
فاعلن فاعلن فاعلن
لا تقل للسواد تحول بياضا ولا للبياض
فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فـ
تحول سوادا
ـعلن فاعلن فا
تحول إذن
علن فاعلن

1- عقاب بلخير: ديوان التحولات، ص 12.

أنت مقدورك الآن أن تتحول

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعــ

عاصمة للسواد

ــلن فعلن فاعلن فــ

جدار لهذا البياض الذي

ــعلن فاعلن فاعلن فاعلن

يرسم الأمكنه

فاعلن فاعلن

بنى الشاعر قصيدته التي اقطفنا منها هذا الجزء، على بحر المتدارك ذي التفعيلة الخماسية (فاعلن) التي تتحول في صورتها المنزاحة إلى (فعلن). وقد تجلى التدوير السطري (التفعيلي) في أربعة مواضع من هذا المقتطف، بدأ الأول منها في السطر الثالث الذي انتهى بالمقطع الصوتي (فــ) لتكتمل التفعيلة المنزاحة في بداية السطر الرابع بالمقطع الصوتي (ــعلن). وفي تتابع ملحوظ للتدوير انتهى السطر الرابع بجزء من التفعيلة الصحيحة هو (فا)، لتكتمل بجزئها الثاني (علن) في أول السطر الخامس، ثم بدأ التدوير الثالث في السطر السادس الذي انتهى بالجزء الأول من التفعيلة (فعــ)، وانتهى بتمام الجزء الثاني من التفعيلة (لن) في بداية السطر السابع، ليكون هذا السطر بداية التدوير الرابع، حيث انتهى بالمقطع الصوتي (فــ) من التفعيلة (فعلن) التي اكتمل جزؤها الأخير (علن) في بداية السطر الثامن.

وإن هذه الحركة الأفعوانية للتفعيلات جعلتها تتابع منسابة في نسق إيقاعي واحد حتى انتهاء الجملة الشعرية، وما كان هذا الانسياب الإيقاعي ليحدث لولا وجود التدوير الذي فعّل البنية الإيقاعية للقصيدة، وخرج بالصورة العروضية من منظور الثبات التقليدي إلى التشكيل المتجدد الحداثي.

ومن الأمثلة التي نسوقها كذلك للتوضيح، الجزء الأول من قصيدة "أغانيّ الجديدة" لياسين بن عبيد، وفيه يقول:[1]

شرفة النار استوت ريحا

فاعلاتن فاعلات فا

طليقة

علاتن

وفيافي من دمي

فعلاتن فاعلا

تجتاحني للمستحيل

تن فاعلاتن فاعلات

المرتدي ثوب الحقيقه

ـــن فاعلاتن فاعلاتن

أيها الأعلى اختزلني

فاعلاتن فاعلاتن

في رموشي

فاعلاتن

في ثقوب العمر أحلامي غريقه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

1- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 14.

يقوم هذا المقطع الشعري على ثلاثة تدويرات متعاقبة، تمت بالاعتماد على تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، حيث برز التدوير الأول في السطر الشعري الأول من القصيدة، والذي انتهى بالمقطع الصوتي (فا)، لتكتمل التفعيلة في مستهل السطر الثاني بالمقطع الصوتي (علاتن)، وبدأ التدوير الثاني في نهاية السطر الثالث بالمقطع الصوتي (فاعلا)، ثم اكتملت التفعيلة في بداية السطر الرابع بالمقطع الصوتي (تن)، والسطر الرابع نفسه كان بداية لآخر تدوير في المقطع، حيث انتهى المقطع الصوتي (فاعلات)، ليكون تمام التفعيلة مع بداية السطر الخامس بالمقطع الصوتي (ن).

وكان لهذا التدوير السطري المتتابع في مستهل القصيدة أثر في تفعيل الإيقاع بما يناسب الجو النفسي العام لها بما فيه من مناجاة صوفية تفيض حرقة وشوقا. كذلك أسهم هذا التدوير في كسر الرتابة الموسيقية الناتجة عن تكرار تفعيلة الرمل (فاعلاتن) على امتداد السطر الواحد، لتغدو أسطر هذا الجزء الشعري في تتابعها وكأنها جملة شعرية واحدة تقوم على وقفة واحدة لا عدة وقفات. ويمثل هذا الخرق العروضي سمة من سمات الشعر الحداثي الذي يميل إلى كسر الأنساق المكررة تحاشيا للرتابة والملل.

ب- تدوير المقطع:

لم يعد طول القصيدة أو قصرها في الشعر المعاصر يقاس بعدد الأسطر أو الأبيات كما في القصيدة التقليدية، وإنما أصبح ذلك يعرف بعدد المقاطع، حيث صار المقطع جزءا فعالا في بناء القصيدة الحداثية، ومن ثم فإن المقصود بتدوير المقطع هو أن يشمل التدوير مقطعا أو عدة مقاطع من القصيدة. ويبرز في صورتين هما: تدوير المقطع السطري وتدوير المقطع المسترسل[1].

ب-1- تدوير المقطع السطري:

هو الذي يحدث فيه التدوير على مستوى مقطع شعري أو أكثر من مجموع مقاطع القصيدة، مع محافظة كل سطر على امتداده ورسمه المستقل عن بقية أسطر

1- ينظر مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 259.

المقطع[1]، بحيث تعرف بدايته ونهايته فلا يتداخل مع تلك الأسطر. ومن أمثلته في الشعر الجزائري قصيدة "كان الطريق واحدا" لعبد الله العشي التي بنيت على خمسة مقاطع قصيرة، شمل التدوير المقطع الرابع منها على النحو الآتي:[2]

طفوت على الماء

فعول فعولن فـــ

طفت على الرمل

ـــعول فعولن فـــ

مال بي الميل

ـــعول فعولن فـــ

واختلط الحلم بالملح

ـــعول فهولن فعولن فـــ

والحاء بالميم

ـــعولن فعولن فـــ

في هذه القصيدة تجلت النزعة الحداثية من خلال التجريب الإيقاعي الذي مارسه عبد الله العشي بطريقتين مختلفتين لكنها متعاضدتين، بحيث تكمل إحداهما الأخرى، تمثلت الأولى منهما في تنويع الأوزان، حيث بنى الشاعر قصيدته على بحرين مختلفين هما الرجز بتفعيلته السباعية (مستفعلن) في المقطعين الأول والثاني، وبحر المتقارب بتفعيلته الخماسية (فعولن) في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة. وأما الطريقة الثانية فهي التدوير الذي شمل المقطعين الأخيرين من القصيدة، وهذا التشكيل الإيقاعي المتنوع يصدر

1- المرجع السابق، ص 259.

2- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص ص 27، 28.

لدى الشاعر عن رهافة حسه الإيقاعي، وعمق رؤيته الحداثية، حيث رأى في تنويع التفعيلات وتدويرها بين الأسطر الشعرية ضربا من التحديث الإيقاعي الذي به يتخلص من صرامة العروض التقليدي ورتابة موسيقاه الناتجة عن النسق التكراري للتفعيلات في فضاء محدود هو القصيدة العمودية، لينتقل إلى فضاء شعري أرحب يتيح له من خلال قدرته على استيعاب هذا التشكيل الإيقاعي المتنوع والتدوير الانسيابي المنسجم للتفعيلات بين الأسطر الشعرية، تجاوز الرتابة الإيقاعية، ورفع الفاعلية الموسيقية لنصه الشعري بما يضاعف من التأثير في المتلقي.

وقد شمل التدوير جميع أسطر المقطع الرابع، بحيث لا تكتمل التفعيلة الأخيرة من كل سطر فيه إلا في بداية السطر الذي يليه مباشرة، لتشكل تفعيلات هذه الأسطر سلسلة متلاحقة لا انفصال لها. وعبرها ينطلق الإيقاع في حركة أفعوانية منسابة لا تقف إلا بانتهاء التفعيلة الأخيرة من المقطع كله. ولا يخفى ما لهذا الإيقاع المسترسل من أثر في تمكين المعنى في قلب المتلقي. وأما المقطع الخامس فقلّ فيه التدوير على خلاف سابقه، ليبرز فقط في آخر سطرين مشكلا خاتمة إيقاعية غايتها كسر رتابة نسق تفعيلات الأسطر السابقة لها.

والملاحظ أن عبد الله العشي يخضع التدوير لحالته الشعورية، ويجعله أداة لبلورة تجربته الشعرية التي غالبا ما تنتج عنها موضوعات ذات نزعة صوفية. وإذا كانت مثل هذه الموضوعات مغلفة بالغموض، لا تكشف عن دلالاتها بسهولة، فإن العشي قد أوجد السبيل المناسب الذي يجعل القارئ يستأنس لها، ولا ينفر منها، وذلك بالمزاوجة بين النسق السردي الذي يجعل الأحداث متلاحقة ومتتابعة بانتظام، لا ينقطع لها خيط، وبين النسق الإيقاعي متخذا من التدوير أداة له؛ مما يجعل التفعيلات تتلاحق في حركة أفعوانية منسابة تشبه في تتابعها المنسجم حركة السرد وتتفاعل معه. وبذلك تؤدي هذه المزاوجة بين الأداتين الفنيتين إلى إيجاد تواصل عميق بين النص الشعري وقارئه.

ب-2- تدوير المقطع المسترسل:

تتميز هذه الصورة من التدوير بعدم محافظة السطر على امتداده المستقل، حيث يتداخل مع بقية الأسطر في تتابع مسترسل لا ينتهي إلا بانتهاء المقطع الشعري، ولولا الوزن الذي يميزه لظن قارؤه أنه فقرة من النثر. ويُعد سليمان جوادي من الشعراء الجزائريين القلائل الذين برعوا في هذا النوع من التدوير، حيث نجد له أمثلة حية في ديوانيه "يوميات متسكع محظوظ" و"قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا".

نسوق من الديوان الثاني "قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا"، نسوق هذا المثال الداعم لتدوير المقطع المسترسل، وهو المقطع الأول من قصيدة "كان يا مكان في جلسة سرية"، التي ضمت خمسة مقاطع مرقمة شملها جميعا هذا النوع من التدوير، يقول سليمان جوادي:[1]

أنا- والذي خلق السلم والظلم والشرق والغرب

والمؤمسات اللواتي تفرعن في الوطن العربي-

أنا- والذي خلق الشمس للكل، للكل، للكل

أقسم يا سيدي إنني لن اقول الذي قد رأيت

وأشهد أني طربت طربت

لما قد رأيت

واذكر أني...

بكيت بكيت

وأحزنني ما رأيت

1- سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص ص 45، 46.

هذا المقطع الشعري الذي بني على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، خضع للتدوير المقطعي المسترسل ليغدو سلسلة متتالية الحلقات قوامها وحدات موسيقية تفاعلت في لحمة وتجانس مع سلسلة من الكلمات المتلاحقة عبر أسطر المقطع المتداخلة، لتبرز من خلال ذلك جمالية التعانق بين البنيتين الإيقاعية والدلالية. ولا يخفى ما لذلك من أثر على المتلقي.

إن هذه المهارة البنائية التي تتخذ من التدوير أداة لتلوين إيقاع النص الشعري، وتجلية أفكاره وعواطفه تنم عن حس موسيقي عال مكن الشاعر من تحقيق التماسك النصي بالارتكاز على التفاعل المنسجم بين البنيتين الإيقاعية والدلالية. وما تجدر الإشارة إليه هو أثر البحور الصافية في تمكين الشاعر من تجسيد هذا التدوير المقطعي المسترسل في نصه الشعري؛ فتفعيلة المتقارب (فعولن) التي تمتاز بالوقع الموسيقي السريع، يؤدي تتابعها إلى تسريع الدفق الإيقاعي واسترساله، وهو أكيد، عامل مسهم في إخراج الوحدات اللفظية على هذه الصورة من التشكيل الشعري المغاير للنمط التقليدي للشعر العربي.

إن ما تم عرضه حول التدوير يجعلنا ننتهي إلى القول بأن هذه الظاهرة الإيقاعية حضرت حضورا لافتا في مدونة الشعر الجزائري المعاصر الساعي إلى تحقيق حداثته القائمة على تجاوز المعيار التقليدي، وأن جهود الشعراء الجزائريين الرامية إلى التجريب الإيقاعي لتجسيد هذه الحداثة قد وجدت في التدوير ظالتها، حيث تسنى لهؤلاء الشعراء:

- تنويع الإيقاع الموسيقي وتلوينه تجاوزا لنمطية العروض التقليدي، وتجسيدا لخصوصية النص الشعري الحداثي الذي ينفر من الثبات.
- كسر حدة الرتابة الناتجة عن النسق التكراري للوحدات الموسيقية، من خلال انشطار التفعيلة بين سطرين.
- تجريب صور التدوير المختلفة من تدوير السطر أو التفعيلة إلى تدوير المقطع بنوعيه السطري والمسترسل، إلى التدوير الكلي للقصيدة حرصا على تجنب رتابة الصورة الواحدة للتدوير.

- تحقيق التجانس والانسجام داخل بناء النص الشعري، ذلك أن تدوير التفعيلة بين سطرين يفضي إلى انسياب حركة الإيقاع واسترسالها لتعانق البنية الدلالية وتتفاعل معها، فتحقق القصيدة تماسكها النصي.

2-3- القافية:

2-3-1- القافية في الشعر الحر:

إن القصيدة إلى جانب كونها بنية دلالية، فهي بنية إيقاعية، حيث تعد من هذا الجانب صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها مختلف العناصر الإيقاعية لغاية واحدة هي مساعدة الشاعر على تنسيق أحاسيسه ومشاعره، وإخراجها بالشكل الذي يرتاح إليه. فبناء القصيدة الإيقاعي «هو الصورة الحسية لها، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها، ومن ثم كانت خطورته وكانت العناية به»[1]، ولذلك اعتبرت القافية من أبرز عناصر الإيقاع، وقد أشار إلى أهميتها النقاد القدامى والمحدثون، ومنهم ابن رشيق الذي يرى أن «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[2].

ومثل هذه الأهمية التي أولاها هذا الناقد القديم للقافية نجدها عند نقادنا المحدثين، ومنهم صاحبا كتاب نظرية الأدب اللذان ذهبا إلى أن «الشاعر الذي يتصرف في القواعد الصارمة للوزن يستطيع أن يُخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي، ولكن هذا التصرف في الوقت نفسه يجعل الشاعر محتاجا إلى أداة تقيد الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض حسن ثباته كجزء من الشكل الشعري، وهذه الأداة هي القافية، إنها ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات»[3].

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 60.

2- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط01، 1988، ج01، ص 294.

3- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي مطبعة الطرابيشي، دمشق، 1972، ص 208.

إن القافية بهذا التحديد، تعد عنصرا أساسيا إلى جانب الوزن في تحديد هوية الشعر، وقد ظلت كذلك على امتداد تاريخ الشعر العربي، وإن عرفت بعض التغيير مع ظهور فن الموشحات الذي اقتضى نظاما خاصا من التفعيلة تناسب في إيقاعها ما وجد من أجله هذا الفن، ألا وهو التطريب. لكن الثورة الحقيقة التي هزت بناء القافية وأوشكت أن تعصف بها كانت في العصر الحديث مع بروز حركة الشعر الحر التي صاحبتها دعوات مندفعة للتخلص من قيد القافية كما الوزن؛ لأن أصحاب هذه الدعوات رأوا أن القافية «عائق في سبيل التعبير عن أفكار الشاعر وعواطفه تعبيرا حرا، وهي عبء كبير على كاهله، خاصة في القصائد الطوال، إذ تتحكم في الأفكار والمعنى وتستعبد الشاعر»[1].

وعلى هؤلاء ردت نازك الملائكة، منطلقة من رؤية عميقة وفهم صحيح، ودراسة إيقاعية واسعة، لتشير إلى أهمية القافية في الشعر الحر، وصعوبة استغنائه عنها بقولها: «ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا، وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع»[2]. وبمثل هذا الرأي النقدي الحصيف الصادر عن رؤية ودراسة، انحسرت تلك الموجة المنفرة من القافية، لينظر إليها الدارسون على أنها مهمة في تفاعلها الإيقاعي مع المعنى لبلورة تجربة الشاعر التي لا تستقيم نصا شعريا ناجحا دون الانسجام والتوافق بين بنيته الدلالية وبنيته الإيقاعية. وهكذا استمرت القافية محتفظة بقيمتها كعنصر من العناصر الأساسية المشكلة لبناء القصيدة في الشعر العربي المعاصر.

ولئن كانت القافية عنصرا قارا في القصيدة العمودية، خاصة التقليدية منها، يشقي بعض الشعراء كثيرا في طلبها كلما طالت أبيات القصيدة، فإنها تطورت تطورا جوهريا مع الشعر الحر، حيث استطاع الشاعر الحداثي أن ينوع صورها لـــمّا تبين له أن هذا الشعر الجديد لم يكن ليستغني عن القافية، ولكنه «يستطيع أن يستغني عن الروي المتكرر في نهاية السطور، ومن هنا وجدنا الشاعر الحديث يستغني عن القافية في صورتها

1- س. هوريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، تر: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط01، 1969، ص 50.

2- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 184، سنة 1974.

القديمة، لكنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة تلك التي ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية والموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية، من حيث إنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع»[1]. فالشاعر لم يعد مقيدا بالروي المتكرر في نهاية كل سطر وفق نظام ثابت، ذلك أن القافية أصبحت «كلمة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها»[2]، فهي بذلك لا تخضع لنسق قبلي، وإنما «يحكمها جو القصيدة الداخلي وإيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه إلا بعد أن تكتمل القصيدة عملا إبداعيا متفردا»[3]، هو الصورة المادية لتجربة الشاعر المعنوية.

لقد تجاوزت القافية في الشعر الحر كونها مجرد أداة إيقاعية غايتها التطريب وتشنيف آذان السامعين، لتصبح مكونا من مكونات بناء هذا النص الشعري الحداثي، له وظيفته الإيقاعية والدلالية في مواطن معينة من النص تقتضيها الضرورة التعبيرية بعيدا عن رتابة تكرارها المعهود في القصيدة العمودية، ومن ثم لم يعد الشعراء يلتزمون بها كوقفة إيقاعية مميزة لنهاية الاسطر الشعرية، بحيث يتحتم عليهم إيرادها في تلك المواضع المحددة، وإنما «أصبحت عنصرا بنائيا ووحدة موسيقية لها دور فعال في لم شتات أجزاء النص الشعري وإقامة تواصل نفسي ودلالي مع مختلف مكوناته، بحيث تصبح القصيدة وحدة متكاملة لا انفصام بين أجزائها وعناصرها»[4].

2-3-2- صور القافية:

في تطلعه للنهوض بقصيدته الشعرية التزم الشاعر الجزائري المعاصر بقواعد الشعر الحر وزنا وقافية، فكما نوع في أوزانه وأخرجها في صور مختلفة بحثا عن إيقاع موسيقي جديد، فإنه نوع أيضا في قافيته، لتعرف هي الأخرى فاعلية إيقاعية من خلال

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ص 58، 59.

2- المرجع نفسه، ص 59.

3- صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 68.

4- شعيب أوعزوز: اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة، ص 92.

إخراجها في صور مادية مختلفة، لتسهم إلى جانب الوزن وعناصر الإيقاع الأخرى في تعميق دلالة النص الشعرية وثراء إيقاعه النغمي. ومن هذه الصور:

أ- القافية المتوالية:

هي أكثر صور القافية انتشارا في الشعر المعاصر، فهي تعد الأكثر مشابهة بالقصائد العمودية ذات القافية الموحدة والأقرب مسافة إليها، وهي أول مظهر لتحرر القافية في القصيدة الشعرية الجديدة، وتعني اشتمال القصيدة الواحدة على أكثر من قافية موزعة على التوالي والتتابع.

وتبرز هذه الصورة من القافية في أكثر من قصيدة عند رائد الشعر الحر في الجزائر، أبي القاسم سعد الله، ومنها قصيدة "مواكب النسور"[1]، المكونة من ستة مقاطع شعرية، وقصيدة "ثائر وحب"[2]، التي ضمت ثلاثة مقاطع شعرية، اشتمل الأول منها على عشرة أسطر تكررت خلالها القوافي التالية: (العرق، الغسق، حنق، القلق، الشفق، تحترق، يدق، العبق)، واشتمل المقطع الثاني على أربعة عشر سطرا توزعت خلالها القوافي التالية (البطاح، الجراح، الأشباح، الرياح، الكفاح، السمر، الصخر، القمر، حذر، النغم، الحلم، المنتظر، النصر). وقد بينت هذه القوافي على تنوع الأرواء بين الحاء والراء والميم ثم العودة ثانية إلى حرف الراء. وأما المقطع الثالث فضم تسعة عشر سطرا توزعت عبرها القوافي التالية (العباب، شهاب، انسياب، الثوار، نار، الأحرار، الشجر، القدر، الأشلاء، سوداء، الدماء، انضاء، زاحفة، العاصفة، البنود، المنشود)، وهي أيضا قواف مبنية على تنوع الأرواء بين الباء والراء والهمزة والفاء والدال.

والملاحظ أن الشاعر في قصيدته، خاصة في المقطع الأول منها، كان أقرب ما يكون إلى القافية الموحدة اللصيقة بالقصيدة العمودية التقليدية، لأن جميع أسطر مقطعه ذاك، بنيت على حرف روي واحد. ولعل ذلك يبين أن الشاعر في انتقاله إلى الشعر الحر ما زال متأثرا بالنموذج الشعري القديم، لكنه سرعان ما بدأ يتحرر من هذه الصورة

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 123.

2- المصدر نفسه، ص 195.

التقليدية لينوع قوافيه في المقاطع اللاحقة تماشيا مع طبيعة الشعر الحر الذي ينفر من النسق الإيقاعي الثابت. وفيما يلي نسوق المقطع الثاني من تلك القصيدة "ثائر وحب"، وفيه يقول الشاعر:[1]

والأطلس الأنوف والبطاح

محمرة الخدود بالجراح

وغابة البلوط كالأشباح

ترقصها عواصف الرياح

ثائرة مهتاجة الكفاح

والنهر والنغوم والسمر

والضفة الخرساء والصخر

منتشر... وزائر العمر

يطل في حذر

وصوتك الحلو النغم

في مسمعي كرعشة الحلم

كخفقة الصباح المنتظر

وحبنا النضر

حبيبتي!

إن هذه القصيدة بمقاطعها الخمسة، تبرز كيف بقي شعراء مرحلة تأسيس الشعر الحر على صلة وثيقة بالقصيدة التقليدية المتميزة بوزنها وقافيتها المنتظمتين، وكأنهم

1- المصدر السابق، ص ص 195، 196.

وجدوا صعوبة في فك الارتباط بهذا النموذج الشعري وتجاوزه إلى النموذج الشعري الجديد، وهو ما برز جليا في كثير من قصائد أبي القاسم سعد الله، ومنها هذه القصيدة التي سقناها مثالا، والتي يشبه نظام تقفيتها النظام الموجود في القصيدة العمودية إلى حد كبير، خاصة في مقطعها الأول الذي بنيت قوافيه على روي واحد تكرر في جميع الأسطر. والشاعر لا يعاتب على ذلك؛ لأن قصائده مثلت بداية الطريق نحو التحديث الشعري في الجزائر، وكل البدايات صعبة ولا تخلو من نقائص.

كذلك نجد هذه الصورة من القافية في قصيدة (أغنية) لأحمد حمدي الذي يمثل جيل الثمانينيات، وفيها بدا متمكنا من آلية الشعر الجديد على عكس أبي القاسم سعد الله، فهو يجيد توزيع قافيته في المواضع المحددة من القصيدة التي تقتضي وجودها، والتي غالبا ما تكون نهاية جملة أو دفقة شعرية. وبذلك ابتعدت قصيدته عن الإيقاع الصارخ، الذي هو أقرب إلى التطريب، لتتضمن إيقاعا منسجما يوافق خصوصية التجربة الشعرية وطبيعة الموضوع المجسد لها. فكلمات القافية مثل (الأرق، القلق...) لم تؤد وظيفة إيقاعية فقط، بل عبرت عن الدلالة الوجدانية التي يتضمنها موضوع القصيدة.

ولئن كانت القصيدة المذكورة قصيدة لا تتجاوز ثلاثة وعشرين سطرا، فإن كلمات القافية لم تكن بعدد هذه الأسطر كما في القصيدة التقليدية، وإنما وجدت حيث يتطلب السياق الإيقاعي والدلالي وجودها، لذلك لم تتعد ست كلمات هي (الأرق، القلق، عبق، يأتلق، الأرق، يحترق)، وزعها الشاعر بطريقة متوازنة على امتداد القصيدة في مواضع انتهاء الجمل الشعرية، بحيث تصل المسافة الفاصلة بين قافية وأخرى إلى حد خمسة أسطر شعرية. ورغم ذلك بدا الإيقاع متجانسا بالقدر الذي يسمح بتحسن وجود القافية داخل هذا النص الشعري. يقول أحمد حمدي في هذه القصيدة:[1]

من أجل عينيك،

ليلي اغتاله الأرق

واغتالني

1- أحمد حمدي: انفجارات ص ص 11، 12.

في ارتيابي

الشوق والقلق

نامت نجوم،

وما نمنا

وطيفك في جفني

تمثال حب..

رائع.. عبق

يهفو الحنين بقلبي.

فالدجى قدر

وأنت بين يديّ الوجد

يأتلق

وفي كهوف الهوى المسلوب

ينهشني

بعد المسافات

والنيران

والأرق

وها أنا...

في خيالاتي، وأشرعتي

أدغدغ الوتر الظامي،

واحترق!

ومثل هذه الصورة من القافية نجدها كذلك عند فاتح علاق، وهو من جيل التسعينات، كما في قصيدته "انكسارات ربيعية" التي ضمت ثلاثة مقاطع شعرية، تكون الأول منها من ثمانية أسطر، وضم قافيتين هما (المشانق والمفارق)، وتكون المقطع الثاني من ثلاثة عشر سطرا، انتهت سبعة أسطر منها بالقوافي التالية (الشجر، المطر، النذر، النهر، الحجر، الطريق، الحريق). أما المقطع الأخير الذي تكون من اثني عشر سطر، فبرزت فيه هذه القوافي (أشلاءهم، أسماءهم، شئتهم، العباد، الحصاد، الماء، السماء).

والملاحظ أن تتابع القوافي في هذه القصيدة كان منتظما، تحدده في الغالب نهاية الجملة الشعرية، وذلك ما خفف من حدة الإيقاع، لتكون القصيدة أقرب إلى التعبير منها إلى التطريب، بمعنى أن بنيتها الإيقاعية جاءت خادمة لبنيتها الدلالية، يقول علاق في المقطع الثاني منها:[1]

تفجر بوجه الصخور

وحث الشجر

على السير نحو المطر

كذّبت عاد بالنذر

وراغت ثمود إلى ناقتي

بعد أن ثاب قلبي إلى النهر!

فأين سيولك كي تفتح الجرح في الحجر؟

هذا زمان أضاع الطريق

فكن أنت أنت

غمرتنا مياه المحيطات سهوا!

ولا سندباد لنا غير هذا الحريق!!

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص ص 26، 27.

ب- القافية المتناوبة:

هي التي تتوزع في المقطع الشعري أو في القصيدة كلها على النحو التالي:

..... (أ)

..... (ب)

..... (أ)

..... (ب)

ويعكس هذا التوزيع هندسة فنية قائمة على المراوحة بين نوعين من القوافي، ينتقل الشاعر فيهما من الأولى إلى الثانية، ثم ما يلبث أن يعود إلى القافية التي انطلق منها، في حركة متناوبة ترفع من وتيرة الإيقاع، وفي الوقت ذاته تكسر رتابته الناتجة عن التكرار الموحد للقافية.

هذه الصورة من القافية نجدها تتردد عند فاتح علاق في قصيدته "الإسراء" التي يقول في المقطع الأول منها:[1]

أقوم الآن من قبري

ألملم ما تناثر من غباري

في فيافي العمر

أحزم قامتي وأشد من أزري

لتستغل البراري!

أحمل اللغة البريئة وافترار الثغر

وذبالة من شعلة الموتى

1- المصدر السابق، ص 41.

على عتبات هذا الدهر

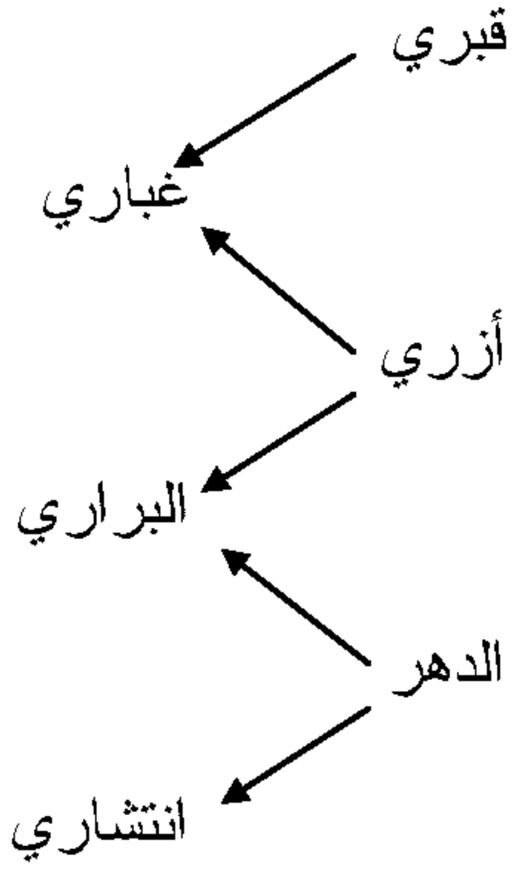
موغل هذا الهواء الآن في رئتي

وفي سعف النخيل

من أين ابتدئ انتشاري؟!

فعبر ثلاثة عشر سطرا تتابعت كلمات القافية الستة الآتية (قبري، غباري، أزري، البرامي، الدهر، انتشار) موزعة بصورة تناوبية منسجمة الإيقاع، انتقل خلالها الشاعر من القافية (أ) إلى القافية (ب) ليعود مرة أخرى إلى القافية (أ) وهكذا، حتى نهاية المقطع، محدثا بهذه الحركة الانسيابية المتناوبة إيقاعا متماوجا يعلو وينخفض بحسب طبيعة الموقف الشعري الذي كان يتلون من جملة شعرية إلى أخرى.

والترسيمة التالية توضح كيف تمت الحركة التناوبية بين كلمات القافية الست:



كما نجد في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي مجموعة قصائد تعكس هذه الصورة من القافية، مثل قصيدة "نشيد الوله"[1]، التي تضمن مقطعها الأول القوافي المتناوبة التالية

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 63.

(الحوريات، المستعر، ساحرات، صور)، وكذلك قصيدة (أيها الشعر) التي تضمن مقطعها الأول هذه القوافي المتناوبة (عطرا، الآن، نثرا، الآن)/ يقول العشي في هذا المقطع:[1]

أيها الشعر تجل الآن...

هذا طيف مولاتك...

فافرش دربها

زهرا

وعطرا

وتجل الآن

هذا همسها العابق بالزنبق

فاعزف من أغانيك لها

شعرا

ونثرا

وتجل الآن

هذا صوت ملاتك

فاغمر يدها،

من فيوض الحب، نهرا

وهوى عذبا

وسحرا

1- المصدر السابق، ص ص 85، 86.

وفي ديوان "طواحين العبث" لأحمد شنه، والذي هو عبارة عن قصيدة مطولة متعددة المقاطع، تبرز القافية المتناوبة في أكثر من مقطع، ومنها المقطع الثامن الذي ضم القوافي التالية (الشهداء، الغبار، العراء، الانتحار). وقد تناوبت في ترتيبها حين انتقل الشاعر فيها من القافية المهموزة إلى القافية التي رويها الراء، ليعاود الرجوع إلى القافية الأولى وهكذا، لتحدث تلك القوافي إيقاعا متساوقا، خفف النبرة الغنائية الحادة التي اتسم بها هذا المقطع الشعري المبني على تفعيلة المتقارب (فعولن)، وهي تفعيلة خماسية ذات مسافة زمنية قصيرة، يؤدي تكرارها عبر الأسطر الشعرية الى تسارع الإيقاع وارتفاع نسقه إن لم توجد مثل هذه القافية المتناوبة لكسر ذلك النسق الذي يضاعف من ارتفاعه طبيعة الموضوع الثوري. يقول أحمد شنه في هذا المقطع:[1]

تكلمْ... وقل كل شيء

وجدّد جراحك من دمعة الشهداء

لعل الشهيد سيعلم يوما.. بأنا ذبحنا الوطن

وأنا اشترينا قيودا جديده

فمن يمسح الآن وجه الشهيد،

وينفض عن حاجبيه الغبار..

يحرض كل الأجنحة ضد البلاط

فما أجمل الموت يا وطني.. في العراء

وفي كل قلب يصلي.. على قبلات السياط

فدعك من الرفض والخفض والانتحار

1- أحمد شنه: طواحين العبث، ص 28.

ج- القافية المتعانقة:

هي التي تتوزع في المقطع الشعري أو في القصيدة كلها على النحو التالي:

..... (أ)

..... (ب)

..... (ب)

..... (أ)

وتظهر براعة الشاعر في مثل هذه الصورة من القافية، حين يعمد الشاعر إلى توزيع كلمات القافية بطريقة هندسية فنية كلها مراوحة بين قافيتين، لكن الوقفة عند القافية الثانية تكون أطول لتكرارها مرتين أو أكثر قبل العودة إلى القافية الأولى لبعثها من جديد قبل أن يضعف صدى إيقاعها لتكرارها مرة واحدة. وبتلك المراوحة بين القافيتين (أ) و(ب) تزول الرتابة وتُكسر نمطية الإيقاع الواحد.

وتبرز صورة القافية المتعانقة عند عبد الله العشي، في قصيدته "افتتان"، حيث تعاقبت في المقطع الأول منها كلمات القافية التالية (البريق، السنوات، المرارات، الحريق) متعانقة كما توضحها أسطره التالية:[1]

حين يومض ذاك البريق

تتفتح بين يديّ العوالم

يتجمع ما استبقت السنوات...

من السنوات

وما أغفلته المرارات...

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 17، 18.

من دافئ الروح،

قبل اشتعال الحريق

في هذه الصورة من التعانق التقفوي تجاوزت القافية كونها منتجة للإيقاع فقط، لتمارس تأثيرها التواصلي الدلالي على المتلقي، حيث تجعله كلمة القافية الأولى من هذا المقطع ينتظر ورود قافية مشابهة لها، لكن كلمة القافية الثانية ترد مخالفة لذلك التوقع. وفي الوقت الذي يتوقع أن ترد كلمة القافية الثالثة مخالفة، تأتي على عكس ما يتوقعه مجانسة للقافية التي قبلها، وهكذا الأمر مع القافية الرابعة. وغاية الشاعر من ذلك التوزيع التقفوي أن يزداد انتباه المتلقي إلى نصه الشعري، فمن خلال دخوله لعبة التوقع وما يتبعها من خيبة أفق مع هذه القافية المتعانقة، تتضاعف فاعلية التواصل بينه وبين النص الشعري، وبذلك تصبح القافية عنصرا من عناصر القصيدة التي يعتمد عليها الشاعر للتأثير في المتلقي بعيدا عن التطريب.

هذه الصورة من القافية تتكرر عند الشاعر نفسه في المقطع الأخير من قصيدته "القصيدة"، أين تعانقت فيه كلمات القافية في سلسلة متلاحقة هي (القصيدة، النضارة، الحضارة، شريده)، ونقرأها في المقطع موزعة على النحو التالي:[1]

أنت القصيده

وأنت المجد...

أنت الخصب والنضاره

وأنت الشعر والفنون...

والحضاره

وكل ما يقال من كلام

بعدك يا حبيبتي

هواجس ميتة شريده

1- المصدر السابق، ص 61.

ويعد فاتح علاق من الشعراء الجزائريين الذين يميلون إلى استخدام هذه الصورة من القافية سعيا إلى تنويع الإيقاع في ظل بحث تجريبي متواصل غايته تحقيق حداثة نصّه الشعري . ففي قصيدته (القلب يرسم دورته)، وعبر كلمات القافية المتعانقة التالية (الخشب، للشجر، للنهر، واحتسب)، استطاع الشاعر أن يرسم دورة مقطعه الشعري الأول منتهيا عند حرف الروي الذي انطلق منه، وهو حرف الدال، مشكلا بذلك حركة موسيقية دائرية تضاعف من انسجام النص وترابط أجزائه وتماسكها في ظل تفاعل البنيتين الإيقاعية والدلالية. يقول فاتح علاق في هذا المقطع الشعري:[1]

ميّت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!

جثة للطريق هنا

جثة للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب!!

وفي قصيدة "طواحين العبث" المطولة، تعددت المقاطع التي ترد فيها القافية متعانقة؛ لميل أحمد شنه إلى التجريب الموسيقي الذي من خلاله تستقيم ملامح قصيدته الحداثية. نسوق لتوضيح ذلك مثالا من المقطع الخامس والأربعين الذي تعانقت فيه كلمات القافية التالية (الجمل، باب، الصعاب، الحجل)، لتجعل إيقاع المقطع متّصفا بالتجدد

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 59.

والتنوع ومسهما في تعميق دلالة النص الشعري إلى جانب توليد الموسيقى المناسبة للإبانة عن تجربة الشاعر. وتتضح تلك القوافي في المقطع على النحو التالي:[1]

تكلم... إذا قيدتك الأعاريب فوق الجمل..

«سيفتح باب..

إذا سد...

باب

نعم...

وتهون الأمور.. الصعاب»

سيتعب هذا الضياع الذي يحتويك..

وتفقس فوق الشفاه

بيوض الحجل

د- القافية المتجاوبة:

على عكس صور القافية الأخرى التي ترد عادة في نهاية السطر الشعري، فإن هذه القافية تعرف كثيرا من التداخل، إذ ترد في أول السطر الشعري ثم تظهر في نهايته لتعود من جديد إلى أول السطر، مشكلة ضربا من التكرار داخل نسيج النص، إنها «لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه»[2]، بل تبرز حيث يقتضي المعنى وجودها، لتضطلع من ثمة بالوظيفة الدلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية، وذلك ما يضاعف من فاعليتها الإيقاعية والتعبيرية داخل بناء النص.

1- أحمد شنه: طواحين العبث، ص 71.

2- ظاهر حسن فهمي: تطور الشعر الحديث بمنطقة الخليج، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1982، ص 144.

ونجد في الشعر الجزائري نماذج تعكس صورة هذه القافية، نسوق منها هذا المقطع من قصيدة "مهاجر غريب في بلاد الأنصار" للشاعر يوسف وغليسي، وفيه يقول:[1]

وعجت على دمن الخالدين..

رأيت الذي لا يُرى!

وذا شجر "الفرقد" –اليوم– إني رأيته يمعن

في الامتداد على طول (سيرتا)!

بكيت.. بكيت بملء دموعي//

لأني أعشق (سرتا.. أغار عليها...

وقفت غريبا على باب (سرتا) التي قد

تدلى على صدرها سعف العشق والكلمات!

و(سرتا) تراود عشاقها..

أوقفتني على مدخل الصخر../ بحنا بما قد

تجذر في القلب من شهقات الهوى وشظايا الضلوع..

وعن نفسي راودتني!..

ولكن أبناءها رفضوا أن تكون عشيقة كل الجموع!

وقالوا – بملء الجراحات والراجفات الدفينة–:

(سرتا لأنصار سرتا)!

فعاودني الحزن.. دثرني البين بالحزن والذكريات الدفينه!

1– يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 78.

إن الكلمة التي بنيت عليها القافية المتجاوبة في هذا المقطع الشعري هي كلمة (سرتا) التي تكررت ست مرات في مواضع مختلفة من الأسطر الشعرية؛ فهي تكررت مرتين في أول السطرين التاسع والخامس عشر، ومرتين في وسط السطرين السادس والسابع، ومرتين في نهاية السطرين الرابع والخامس عشر. وهذا التوزيع الهندسي المتوازن لكلمة القافية (سرتا) بهذه الصورة المتداخلة عبر نسيج النص، يبرز كيف أصبحت كلمة القافية لبنة أساسية في بناء النص الشعري، إلى جانب مضاعفة فاعليتها الإيقاعية والدلالية، حيث أصبحت هذه الكلمة مرتكزا أساسيا تقوم عليه القصيدة، بحيث لا يفهم معناها، ولا يتجلى رونقها الجمالي إلا من خلال المرور عبر هذه الكلمة الجسر، بل إن توزيعها بهذه الصورة في القصيدة ضاعف من تماسكها النصي إضافة إلى انسجامها المعنوي والإيقاعي.

وفي نموذج ثان للقافية المتجاوبة، نجد عز الدين ميهوبي في إحدى ملصقاته الشعرية يكرر كلمة القافية (رصيف) متقابلة مع كلمة (جدار) أربع مرات في أربعة أسطر متناوبة من مجموع تسعة أسطر. وعلى الرغم من وجود قواف أخرى مبنية على حروف الروي الفاء، وهي (خريف، رغيف)، إلا أن الصدى الإيقاعي للقافيتين (رصيف وجدار) كان الغالب على الملمح الموسيقي للملصقة الشعرية، وذلك راجع إلى حيوية التوزيع الهندسي لهاتين الكلمتين الذي بني على التقابل. يقول ميهوبي في هذه الملصقة:[1]

من رصيف لجدارْ

من جدار لرصيفْ

من ربيع لشتاء لخريف

ناسكا طول النهار

من رصيف لجدار

من جدار لرصيف

1- عز الدين ميهوبي: ملصقات شيء كالشعر، ص 66.

يده تسأل عن ظل رغيف

مر عام..

طلعت من كفه بعض شجيرات الخريف

كما نجد لهذه الصورة من القافية أمثلة في "مقام البوح" لعبد الله العشي، نسوق منها هذا المقطع من قصيدة "افتتان":[1]

صور تتوالد...

أو صور تتلاشى...

ووجه امرأة

جميلا.. جميلا

يطل علي من الأفق المستحيل...

يزيح الستار...

لكي يتجلى البهاء الخرافي...

بين الصور

فتمسحه صورة أو صور.

في هذا المقطع الشعري ذي الأسطر التسع، تكررت كلمة القافية (صور) أربع مرات بصيغتها الدالة على الجمع، ومرة واحدة بصيغة المفرد (صورة)، وتوزعت بطريقة متداخلة عبر تلك الأسطر الشعرية؛ فهي وردت مرتين متواليتين في أول السطرين الأول والثاني، ومرة واحدة في وسط السطر الأخير، ومرتين متواليتين أيضا في آخر السطرين الثامن والتاسع. وأن تكون القافية أول كلمة يبدأ بها المقطع الشعري وآخر كلمة ينتهي

1- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 22.

بها، فذلك يبرز بوضوح قدرة الشاعر على بناء نصه الشعري معنويا وإيقاعيا بناء محكما. وهو في استرسال مفرداته وانسياب إيقاعه يوحي بعمق تجربة صاحبة الشعورية ومهارته الفنية الصادرة عن موهبة أصيلة.

هـ- القافية المسترسلة:

تبرز هذه الصورة من القافية في قصائد الشعر الحر التي لا ترتكز على تقفية بعينها، بل تسترسل إلى نهاية المقطع أو القصيدة المعتمدة على إيقاعات أخرى غير القافية ذات الروي الواحد المكرر في مواضع محددة. وهذه القافية غالبا ما نجدها في المقاطع الشعرية أو القصائد المدورة، أين تنشطر التفعيلة بين سطرين، فتختلف بذلك الوقفة الإيقاعية عن الوقفة الدلالية، ومن ثم يستعيض الشاعر بإيقاع التدوير عن إيقاع القافية.

نسوق مثالا لهذه الصورة من القافية المقطع الأول من قصيدة "أغاني وادي الفضة" لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي، وفيه يقول:[1]

هنا في قمة الدنيا

هنا في جبال (الونشريس) مع الشباب

هنا في أرضنا

تحلو الأغاني

يرددها فؤاد ذاب شوقا، أيا أرض الجدود

لقد أتينا نجدد عهدنا

والعهد أبقى،

يبذل الجهد

1- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: ألحان من قبلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1981، ص ص 113، 114.

نعرب عن هوانا

ونعمل للمنى

في كل باب

لنا حب

تماوج من صداه

نداء الأرض في قلب الشباب

في هذا المقطع الشعري الذي بنيت أسطره على وزن الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، لا نلاحظ وجودا لتفعيلة محددة ترتكز عليها القصيدة، لكن رغم ذلك نحس وجود إيقاع موسيقي متجانس، وهو ليس ناتجا عن تكرار التفعيلات، بل يرجع أيضا إلى فاعلية التدوير الذي استعاض به الشاعر عن التزام القافية، هذا التدوير برز في خمسة مواضع من المقطع، حيث تم على مستوى السطرين الثالث والرابع بانشطار (فعولن) بينهما، وعلى مستوى السطرين السادس والسابع، والسطرين السابع والثامن، والسطرين التاسع والعاشر، والسطرين الحادي عشر والثاني عشر بتدوير (مفاعلتن) بين كل سطرين من الأسطر المذكورة، وهذا العدد الوافر من التدويرات في مقطع شعري لا يتجاوز عدد أسطره خمسة عشر سطرا، يعني أن الشاعر مستغرق كليا في تجربته الشعورية مسترسل في عرضها دون أن يهتم بقافية محددة يجعلها مرتكزا لنصه الشعري، خاصة أنه استعان ببديل إيقاعي ساعده في الاسترسال في عرض تجربته دون انقطاع، والأستغناء عن وجود القافية المحددة.

و- القافية الارتكازية:

ونعني بها صورة من التقفية تتكرر في مقطع شعري أو قصيدة بأكملها، ترتكز في بنائها الفني على قافية أو عدة قواف محددة، تتكرر عبر نسيج النص بصورة غير منتظمة بحيث يكون تكرارها بنسبة كافية لإنتاج إيقاع مميز لوقفات جمل النص الشعرية.

وتمثيلا لهذه الصورة من القافية نسوق مقطعا من قصيدة "معنى المطر" لطارق ثابت، يقول فيه:[1]

نزل المطر؟

هل تعلمين حبيبتي معنى المطر..

عام من الآهات..

والألم الدفين..

عام من الأمل المثبت..

بالطفولة بالحنين..

لو تعلمين حبيبتي معنى المطر..

عام من الحلم الممزق...،

في الجحافل..،

والرياح..،

وفي الشجر..

عام من الحلم الموزع...،

في تفاصيل السنه..

عام من الأشواق...

تبحث عن..

رضيع ضائع..،

1- طارق ثابت: إفضاءات في أذن صاحبة الجلالة، ص ص 48، 49.

ظل الطريق إلى المنى..،

أو ربما..

ظل الطريق إلى القمر..

ارتكز الشاعر في بناء قصيدته التي اقتطفنا منها هذا المقطع على قافية الراء المقيدة التي تكررت من أول سطر في القصيدة إلى آخر سطر فيها، باسطة هيمنتها على ما سواها من قواف ثانوية، بل إن امتداد هذه القافية كمرتكز أساسي للنص برز حتى على مستوى عنوان القصيدة (معنى المطر). وهو اختيار وظيفي يناسب التجربة الشعورية والجو النفسي العام للقصيدة التي تعكس مضامينها الدلالية وقع المطر على النفوس العطشى التي تهفو إلى تجاوز أثر الحزن، والألم الدفين وتحلم بلحظة الفرح الذي يطفئ آلام جراحها. وإن حرف الروي الراء الذي تكرر في الكلمات (المطر، الشجر، القمر) بصفته التكرارية مناسب لامتداد هذا الإيقاع وانتشاره وتجدده، وذلك ما يجعل هذه القافية مناسبة لتفاعل البنيتين الدلالية والإيقاعية بما يضاعف من فاعلية النص الشعرية.

ب- القافية المقطعية:

تبرز هذه الصورة من القافية، غالبا في القصائد الطويلة التي تتعدد فيها المقاطع الشعرية، فيعمد الشاعر إلى توزيع قوافيه منوعة بحسب تلك المقاطع، أين يستقل كل واحد منها بتكرار قافية ذات روي محدد تكرارا متواليا أو متناوبا أو ثابتا في نهاية الجملة الشعرية. فكلما قسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع وجد نفسه مدفوعا إلى تنويع قوافيه دون أن يعتمد على قافية موحدة، علما أن كل قافية تنتهي غالبا بنهاية مقطع ما، ولا تتعداه إلى المقطع الذي يليه. والشاعر في ذلك كله إنما يستثمر تنويع القوافي «لتوليد موسيقى عالية العذوبة من دون نظام قواف مطرد»[1]، تماشيا مع خصوصية القصيدة الحداثية التي لا تركن إلى الثبات.

1- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعرعبد الوهاب البياتي، مخطوط دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/2010،ص230.

نسوق لتوضيح هذه الصورة مثالا، قصيدة "كثافة" لأبي القاسم سعد الله، التي امتدت عبر خمسة مقاطع شعرية متفاوتة الطول بحسب عدد الأسطر، حيث تميز كل مقطع بتكرار قافية مستقلة عن غيرها من قوافي المقاطع الأخرى. ففي المقطع الأول تكررت هذه القوافي (خائفة، نائمة، لاهثة، باكية)، وفي المقطع الثاني تكررت قافيتان هما (المقفرة، الساحرة)، لتكرر في المقطع الثالث القافيتان (كسيف، سخيف)، وفي المقطع الرابع تكررت قافيتان أيضا هما (الذكريات، العبرات)، وأخيرا تواترت في المقطع الخامس هاتان القافيتان (الحقب، التعب). ولا يخفى ما في هذا التنويع من كسر لرتابة الإيقاع الموحد الذي طالما مثل نقطة ضعف في القصائد العمودية الطويلة.

وفيما يلي نورد المقطعين الأول والثاني من هذه القصيدة:[1]

أساس رميم

لمثوى قديم

وطين ينوح فيه الخراب

وأكوام فحم وقش

وجرذان راكضة خائفة

وشارات مقبرة نائمة

على هضبة من دماء

وأشباح ذعر وخوف

على جثث من نفايات أمس

ومن محصد السنوات العجاف

وأشجار صاعدة لاهثة

1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص ص 149، 150.

تنادي الحياة

خلال الضباب

وصوت الغناء

يسيل مع الآهة الباكية

* * *

وبوم ينوح

على المقبرة

ولحم يفوح

من المبخرة

وهيكل أرواحنا الساخره

يذيب اللحون

لحون النهاية

ومن صور القافية المقطعية أيضا، ما نجده في قصيدة "مقاطع" لعمر أزراج، وهي قصيدة ذات مقطعين مرقمين متساويين في عدد الأسطر، أي بوجود ستة أسطر شعرية في كل مقطع منهما. تميز المقطع الأول بتكرار قافية لامية الروي ثلاث مرات متوالية (الفصول، السهول، الحقول)، وأما المقطع الثاني فتكررت فيه قافية نونية الروي مرتين غير متواليتين هما (يقهرني، يوقفني)، وفي استقلال كل مقطع شعري بتقفيته الخاصة تنويع للتشكيل الإيقاعي، وتجاوز لنمطية القافية الموحدة، وكسر للرتابة والملل المصاحبين لها، وكلها سمات فنية للنص الحداثي. وفيما يلي نص قصيدة عمر أزراج:[1]

1- عمر أزراج: وحرسني الظل، ص ص 21، 22.

-1-

سأغادر المدن التي تنسى مواعيد الفصول

كي أعبر النهر القديم إلى السهول

إني أغني تحت أنقاض الهزيمة للحقول

يا أيها الشجر الجريح

مد الفروع إلى السماء وغص بجذرك في التراب

وغن أسرار الملاحم

-2-

أعود من القبر سيفا

ولا شيء يقهرني

أعود.. وأقتل من قتلوني

وأصعد مقصلة الظلمات شموسا

وأشرق.. ولا شيء يوقفني

وأمضي إلى قلب يائس!

لقد استطعنا من خلال الوقوف على النماذج الشعرية السابقة وتحليلها، أن نقف على أهم الخصائص الفنية للقافية وأبرز مقوماتها وأثرها الجمالي كعنصر من عناصر الإيقاع المسهمة في بناء قصيدة الشعر الجزائري المعاصر، حيث:

- تنوعت صور القافية في النص الشعري الجزائري تجاوبا مع متغيرات القافية التي شهدتها القصيدة العربية الحداثية ، فكانت منها القافية المتوالية والقافية المتناوبة والقافية المتعانقة والقافية المسترسلة والقافية المرتكزة والقافية المقطعية.

- سعي الشاعر الجزائري من خلال هذا التنويع التقفوي إلى تجاوز نمطية إيقاع القصيدة التقليدية والتخلص من الرتابة الناتجة عنه، ومن ثم ارتياد آفاق التجريب الموسيقي للقصيدة.
- أسهمت هذه القافية بصورها المتنوعة في مضاعفة فاعلية النص الشعري، وتعميق أثره في المتلقي، من خلال التفاعل الوظيفي بين البنيتين الإيقاعية والدلالية لهذا النص.
- ولئن تعددت صور القافية وتنوعت أرواؤها داخل النص الشعري، فهي في ذلك كله وليدة العفوية، بعيدة عن كل تصنع غايته اللهث وراء الإيقاع الذي لا يتجاوز حد التطريب. إنها بذلك ترد متجاوبة مع الجو النفسي العام للنص الشعري، متجانسة مع دلالتة المعنوية.
- ومن خلال تعانق البنية الإيقاعية للقافية مع البنية الدلالية المعبر عنها، غدت هذه القافية عنصرا من عناصر مقومات بناء النص الشعري الجزائري، وقطعة أساسية فيه.

2-4- الوقفة وأنواعها:

2-4-1- مفهوم الوقفة:

الوقفة عنصر مهم من عناصر الإيقاع الشعري، فهي تمثل إحدى الفواصل الصوتية. ومعناها اصطلاحا، أن تكون بنية المنطوق مؤلفة وفقا لقواعد اللغة، بحيث تُنسّقُ وحداتها في نظم خاص يطابق المعنى المقصود[1]. إن الوقفة بهذا المعنى، غدت عنصرا فعالا في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة الحرة، ذلك أن حركة التجديد التي عرفتها القصيدة العربية الحداثية من حيث الإيقاع، لم تقتصر على الوزن والقافية فقط، كمكونين

1- ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 560.

أساسيين للبنية العروضية للنص الشعري، بل تجاوزت ذلك إلى «خلخلة استقرار بناء البيت الشعري ككيان مركب من وزن وتركيب ودلالة»[1].

إذاً في ظل هذه الحركة التحديثية، جسدت الممارسة الشعرية بكل عناصرها الإيقاعية مظاهر التصدع التي عرفتها القصيدة الحرة، حتى أصبح «البيت المعاصر (السطر) يتيما في الشعر، لا نموذج له ولا أصل»[2]. ورغم هذا التصدع، فإن هذا البيت الشعري أو السطر في مفهوم القصيدة الحرة، لم يكن بهذه الدرجة من الانحراف المخل، فهو نجح في تجاوز الاعتماد على الإيقاع كعنصر مستقل، إلى إيجاد تفاعل بين جميع مكوّناته اللغوية والدلالية والإيقاعية، تحقيقا للفاعلية الشعرية. وقد تمّ له ذلك حين عمد مبدعه إلى إخضاع الإيقاع الشعري لمتغيرات شكل القصيدة الحرة، وهو ما يتجلى في اعتماد الوقفة بمختلف أنواعها لتخليص هذا السطر الشعري من ضرورة الانتظام في شطرين، وإبداله «بوقفتي الصدر والعجز وقفة مستقلة أعلنها للبيت بياض الصفحة أو علامة ترقيم أو قافية معينة خاصة بالبيت وليس بكامل القصيدة»[3].

2-4-2- أنواع الوقفة:

«والوقف في الشعر الحر ليس كالوقف في النثر، لأن إيقاع الشعر دائري وإيقاع النثري امتدادي، فإيقاع الشعر يعيد نفسه بعد اكتمال الدورة بنفس الطريقة التي ابتدأ بها والنقطة التي انتهى إليها»[4]. وهذه الوقفة التي تحدد بنية السطر الشعري في تعالقه مع الأسطر الشعرية الأخرى أو استقلاله عنها، أنواع، وهي:

1- صبيرة قاسي: من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية في (شجر الليل) لصلاح عبد الصبور، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العدد الثاني، ماي 2007، ص 128.

2- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث في الشعر المعاصر، ص 108.

3- يوسف تاوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج02، ص 110.

4- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2003، ص 108.

أ- الوقفة التامة:

تتحقق الوقفة التامة في السطر الشعري بالتطابق التام بين مكوناته الثلاث، ممثلة في الوزن والتركيب والدلالة، حيث تنعدم في هذا النوع من الوقفة درجة التوتر والصراع بين البينية العروضية والبنية التركيبية والدلالية للسطر الشعري. ففي ظل التطابق التام يتفاعل الوزن بالتركيب وبالدلالة، فتتحقق وقفة معيارية/ قاعدية، وهي التي وصفها محمد بنيس بأنها: «وقفة النمط الأولي من الأبيات، حيث يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية المركبية والدلالية»[1].

هذه الصورة القاعدية جعلت الإقبال على هذا النوع من الوقفة محتشما في الشعر العربي المعاصر، وذلك لإدراك الشاعر لمدى الانعكاس السلبي لاستخدامها المفرط على نصه الشعري. فذلك الاستخدام يضعف التماسك النصي، حيث تستقل الأسطر الشعرية في امتدادها ومعناها عن بعضها بعضا، فترجعنا هذه الصورة إلى ما سعت القصيدة الحرة إلى تجاوزه في الشعر العمودي من تفكك بين أجزاء النص.

وفيما يلي أمثلة توضيحية لحضور الوقفة التامة في مدونة الشعر الجزائري المعاصر:

- **النموذج الأول:**[2] **كيف المصير مع الكرب**

متفاعلن متفاعلن

النار تعصف والمنارة تنتحب

متفاعلن متفاعلن متفاعل

- **النموذج الثاني:**[3] **لم تخلق نفسك كي تختار**

1- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث في الشعر المعاصر، ص 122.

2- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: من عمق الجرح يا فلسطين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 22.

3- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 75.

فعلن فعلن فعلن فعلان

الدنيا فانية والبحر هنا جرّار

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلان

قد خاب من استعلى واختار الوطن

فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن

إن الإنسان لفي خسر إلا الأبرار

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلان

- النموذج الثالث:[1] **ربما أخطأني الموت سنهْ**

فاعلاتن فعلاتن فعلن

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

كل رؤيا ممكنهْ

فاعلاتن فاعلن

عكست هذه النماذج الشعرية الثلاث تمام الوقفة الإيقاعية من خلال الاكتمال الوزني والتركيبي والدلالي لكل سطر شعري، حيث تكون النموذج الأول من سطرين شعريين، ضم الأول منهما جملة اسمية تامة التركيب والمعنى، بنيت على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) المكررة مرتين، وضم السطر الثاني جملتين اسميتين متعاطفتين، مكتملتي الإسناد، تامتي المعنى، قابلتهما جملة إيقاعية تامة قوامها ثلاث تفعيلات من البحر نفسه،

1- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 25.

وبذلك تطابق تركيب السطرين النحوي والدلالي مع بنيتهما العروضية، لتنشأ بذلك الوقفة التامة.

هذا التطابق بين البنيتين العروضية والتركيبية والدلالية نجده أيضا في النموذج الثاني الذي اشتمل على أربعة أسطر شعرية استقل كل سطر منها بتركيبه النحوي والدلالي التام الذي يقابله تركيب عروضي تام التفعيلات مثله، علما أن هذه الأسطر الأربعة قد بنيت على بحر المتدارك. والأمر كذلك بالنسبة للنموذج الثالث الذي اشتملت أسطره الثلاثة على ثلاث جمل نحوية تامة الإسناد والدلالة، قابلتها ثلاث جمل عروضية بنيت على بحر الرمل، حيث استقلت كل جملة عروضية بتفعيلاتها، ولم يحدث فيها تدوير.

وما تجدر الإشارة إليه، أن مثل هذه الوقفة التامة قليلة الحضور في الشعر الحداثي الجزائري وليس ذلك غريبا؛ لأنها تعد امتدادا للبنية العروضية التقليدية التي تقوم فيها القصيدة على وحدة البيت الشعري واستقلاله في تركيبه ومعناه عما قبله وبعده من أبيات. وبذلك فإن وجودها في القصيدة الحرة «راسب من رواسب ذلك المفهوم الذي يركز على وحدة البيت واستقلاليته، وهذا يعني نظريا أن هذا النوع من الوقفة يكون أقرب إلى الشعر العمودي من الشعر الحر»[1]، لذلك لا يعدم الباحث سبيلا للوقوف على هذا النوع من الوقفة في قصائد الشعر المعاصر ذات الشكل العمودي، وإن كان أصحابها قد اجتهدوا في تحديثها. نسوق لذلك مثالا، الأبيات الأولى من قصيدة "الجمال الحالم" لأبي القاسم سعد الله، وفيها يقول:[2]

أضفى الوجود مداك في الألوان

وجلاك معرض للخلود الهاني

تجثو الحقائق من سموك ركعا

1- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص 135.

2- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخر، ص 65.

وتفيض منك جداول الإيمان

من نشوة الأفراح سرك حالم

متجاوب النغمات في الوجدان

بدا واضحا أن أبيات هذا المقطع الشعري مستقلة عن بعضها إيقاعا وتركيبا ودلالة، لا يجمعها رابط، وإن وجد بين بيت وآخر، فهو لا يتعدى كونه رابطا حرفيا لا يسهم في تدوير المعاني بين الأبيات على نحو صورة التضمين. ولذلك ضعف التوتر بين الوقفتين العروضية والتركيبية في كل بيت من هذه الأبيات.

ب- الوقفة الوزنية:

نجدها في السطر الشعري الذي يكون «تاما وزنيا، ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا»[1]، وهذا يعني تجاوز ما يعرف باستقلالية السطر الواحد عن بقية الأسطر إلى تداخل تركيبي ودلالي يوافق طبيعة القصيدة الحداثية القائمة على التماسك النصي الكلي انطلاقا من الوحدة العضوية لأسطرها، حيث يحدث فيها تدوير تركيبي ودلالي يقابله امتلاء وزني[2] يستغرق السطر الشعري الواحد لا يتعداه إلى بقية الأسطر. رغم هذا الاختلاف تلتقي الوقفتان العروضية والتركيبية الدلالية على مبدإ الصراع؛ فالفاعلية الشعرية تتحدد بدرجة التوتر والصراع بينهما، إذ «عندما يتعارض العروض مع التركيب، يكون الفوز دائما للعروض، ويجب على الجملة أن تخضع لمقتضياته»[3].

إن تجاوز التركيب لحدود الوزن يعد خاصية فنية في الشعر الحداثي، لأنه يرتبط بمفهوم الوحدة العضوية والموضوعية للنص الشعري، إذ كلما أدرك الشاعر أهمية وحدة القصيدة ضاعف من استخدام التضمين ووظفه بطريقة فنية أكثر فاعلية مما كان عليه في

1- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 03، الشعر المعاصر، ص 123.

2- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 57.

3- المرجع نفسه، ص 58.

البلاغة القديمة، ليغدو بذلك التضمين في ظل حركة الشعر الحر، تقنية فنية تسهم في بناء القصيدة[1] ،بعدما كان يعد في الشعر التقليدي عيبا من عيوب القافية.

وفيما يلي نماذج من الشعر الجزائري تبرز فيها الوقفة العروضية:

- **النموذج الأول:**[2] **أنا ما كنت نبيا**

فعلاتن فعلات

يطلع الوحي بكفّيه جراحا مثخنه

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلن

ضم هذا النموذج سطرين شعريين، انتهت الوقفة الوزنية في السطر الأول منهما بتكرار تفعيلتي الرمل بصورتهما المنزاحة (فعلاتن)، لكن الجملة النحوية لم تنته بانتهاء السطر الأول، حيث قطع النعت (يطلع الوحي...) عن منعوته (نبيا)، إذ ورد المنعوت في نهاية السطر الأول، بينما جاء نعته في مطلع السطر الثاني، بمعنى أن السطر الأول قد امتلأ وزنيا، لكن التركيب النحوي انساب ليكتمل من خلال التضمين في السطر الثاني.

- **النموذج الثاني:**[3] **امنحيني**

فاعلاتن

وطنا أو زنبقه

فعلاتن فاعلن

كفنا أو مشنقه

فعلاتن فاعلن

1- ينظر سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل/سبتمبر، 1987، ص 109.

2- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 28.

3- المرجع السابق، ص 64.

امنحيني أي شي

فاعلاتن فاعلن

كل ما بين يديْ

فاعلاتن فعلن

فرح تحمله هذه المساءات إليْ

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلن

في هذا النموذج الشعري وقفتان وزنيتان: الأولى منهما وردت في السطرين الأول والثاني، حيث انتهت الجملة العروضية للسطر الأول بتفعيلة واحدة من تفعيلات الرمل في صورتها الصحيحة (فاعلاتن)، أما الجملة النحوية المصاحبة لها، فهي جملة فعلية تعدى فعلها إلى مفعولين، ذكر الأول (ضمير المتكلم: الياء) في السطر نفسه، بينما انساب المفعول الثاني منهما (وطنا) إلى بداية السطر الشعري الثاني متبوعا باسم معطوف (زنبقة)، بهما تمت الجملة النحوية.

وأما الوقفة الوزنية الثانية فقد امتلأ بها السطر الشعري الخامس الذي اشتمل على تفعيلتين من بحر الرمل أيضا، الأولى صحيحة (فاعلاتن) والثانية منزاحة (فاعلن)، في حين أن الجملة النحوية المصاحبة لهذه الوقفة، وهي جملة اسمية تأخر خبرها (فرح) إلى السطر السادس، متبوعا بنعت ورد في صيغة جملة فعلية (تحمله هذه المساءات إلي). ولا يخفى ما لهذا الانزياح التضميني – الذي تم بانشطار الجملتين النحويتين المصاحبتين للوقفتين الوزنيتين، كل واحدة إلى سطرين– من دور في تحقيق وحدة النص الشعري، إلى جانب الفاعلية الشعرية التي تمت عبر التوتر الحاصل بين التركيبتين العروضي والنحوي.

– **النموذج الثالث:**[1] **ولو ضيقوا سنديان العيون**

فعولن فعولن فعولن فعولن

1– حسين زيدان: اعتصام، منشورات Sed، قسنطينة، الجزائر، ص 35.

وأخمدت الروح في الشعلة

فعول فعول فعولن فعل

لما ضقت عن حبها

فعولن فعولن فعل

في هذا النموذج الشعري وقفة وزنية واحدة تواترت جملتها العروضية مع الجملة النحوية عبر ثلاثة أسطر، حيث انتهت الجملة العروضية بتمام السطر الأول من خلال تكرار تفعيلة المتقارب (فعولن) أربع مرات، لكن الجملة النحوية المصاحبة لها، والتي جاءت في صورة جملة شرطية لم تنته مثلها في السطر الأول، بحيث انسابت إلى السطرين المواليين حيث تمّ الفصل بين فعل الشطر وجوابه.

والملاحظ أن عملية الفصل لم تتحقق بتأخير جواب الشرط (ضعت) فحسب، إلى غاية السطر الثالث، بل إن فعل الشرط امتد ليشمل السطرين الأول والثاني، حيث ضم الأول الفعل (ضيقوا)، وضم الثاني الفعل المعطوف عليه (أخمدت)، وذلك ما جعل معنى الجملة النحوية يمتد من السطر الأول إلى غاية انتهاء السطر الثالث. وهذا ما ضاعف من حدة التوتر بين البنية العروضية والبنية النحوية في ظل غياب التطابق بينهما، لكن يبقى لذلك أثر إيجابي على وحدة النص وتماسكه.

ج- الوقفة التركيبية الدلالية:

يسميها محمد بنيس (الوقفة المركبية الدلالية)[1]، وهي على عكس الوقفة الوزنية يكون السطر الشعري فيها تاما تركيبيا ودلاليا، وناقصا عروضيا، بمعنى أن الجملة العروضية لا تتم بتفعيلاتها مع نهاية السطر الشعري كالجملة التركيبية/ النحوية، وإنما تنساب التفعيلة الأخيرة منها متمددة لتكتمل في بداية السطر الشعري الذي يليه، مستفيدة

1- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث03، الشعر المعاصر، ص 125.

من ظاهرة التدوير العروضي. وبذلك نجد «أن هذه الوقفة يستحوذ عليها الدال الوزني الذي يجبر النص على الاسترسال في البيت الموالي أو الأبيات الموالية»[1].

إن انعدام المطابقة بين الجملة التركيبية المستوفاة الدلالة، والجملة العروضية الناقصة في هذه الوقفة، يؤدي حتما إلى وجود توتر حاد بينهما[2]، وهو أمر إيحابي يرفع من الفاعلية الشعرية للقصيدة الحداثية التي تسعى باستمرار إلى تجاوز كل ما هو ثابت، حيث نجدها تنفر من الوقوع في الشكل الشعري النمطي الذي غالبا ما يقوم على مبدإ التجانس بين البنيتين الإيقاعية والتركيبية الدلالية. وهي إذ تفعل ذلك، فإنها تبحث عن إيقاعها المتميز الذي تكمن خصوصيته في تنوعه الضامن لتجدده بعيدا عن رتابة الإيقاع العروضي التقليدي.

وحين وظف الشاعر الجزائري ظاهرة التدوير مستثمرا طاقاتها الإيقاعية في بناء نصه الشعري، وجد نفسه يتعامل مع هذا النوع من الوقفات، وباكتشافه لأهميتها الإيقاعية كعنصر من عناصر الإيقاع الموسيقي، لم يتوان في استخدامها في نصوصه الشعرية كلما سنحت له الفرصة بذلك. وقد وقفنا في مدونة الشعر الجزائري المعاصر على نماذج شعرية تبرز فيها الوقفة التركيبية الدلالية بوضوح، ومن هذه النماذج:

- **النموذج الأول:**[3] **ألجأ الآن وحدي إلى "الغار"**

فاعلن فاعلن فاعلن فاعـــ

لا أهل.. لا صحب.. إلا الحمامة والعنكبوت!

ـــلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلان

غرّبتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

1- المرجع السابق، ص 126.

2- ينظر صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص 136.

3- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط02، 2003، ص 38.

ولكنني متعب.. متعب من هواها

علن فاعلن فاعلن فاعلن فا

فيا أيها الحب اسحب خلاياك من دمي

علن فاعلن فاعلن فاعلن فعلـــ

-التّوَّ- اسحب.. ودعني أموت!..

ـــن فاعلن فا علن فاعلان

هذا النموذج الشعري ليوسف وغليسي، بناه على تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) بصورتيها الصحيحة والمنزاحة، وقد ضم ستة أسطر كانت جملها التركيبية جميعها تامة ومنتهية بدلالتها مع نهاية السطر الشعري، وفي المقابل كانت جملها العروضية ناقصة، ولاكتمالها اتكأ على ظاهرة التدوير، فارضا على النص الشعري ضرورة الاسترسال حتى انتهاء الوقفة الوزنية. ففي السطر الأول انشطرت التفعيلة الأخيرة، فورد جزؤها الأول (فاعـــ) في نهايته، واكتمل جزؤها الثاني (لن) في مطلع السطر الثاني، وكذلك الأمر بالنسبة للسطر الثالث، فقد انتهى هو بدوره بالجزء الأول من التفعيلة (فا)، بينما تم جزؤها الثاني (علن) في بداية السطر الرابع الذي انتهى هو بدوره بالجزء الأول من التفعيلة (فا) ليكتمل جزؤها الأخير في أول السطر الخامس (علن)، وهذا السطر أيضا انتهى بالجزء الأول من التفعيلة (فعلـــ) لتنساب منتهية في بداية السطر الأخير بالجزء (ـــن).

إن انعدام الوقفة الوزنية في هذه الأسطر الشعرية، في الوقت الذي اكتملت فيه الوقفة التركيبية الدلالية، قد دل على هيمنة الدال الوزني على جو القصيدة، بحيث أجبر الشاعر على الاسترسال في نصه عبر الأسطر الموالية حتى تنتهي الجملة الإيقاعية، وبهذه الطريقة يتمكن الشاعر من تحقيق التماسك النصي بين أجزاء قصيدته بطريقة تخالف تلك التي يتحقق بها في الوقفة الوزنية.

وهيمنة الدال الوزني، إذا وُجدت في قصيدة ما، فهي لا تسهم في ارتباط الأسطر الشعرية فيما بينها فقط، وإنما «تعضد حرية الشاعر في البحث عن مسار شخصي، وعن

بناء بيت شعري حر في المقام الأول»[1]، وذلك خطوة أولى في مسار بناء هذه القصيدة الحداثية التي يريد مبدعها أن تكون حرة لا تخضع للضوابط التقليدية التي تحد من قدرتها على عكس تجربته الشعرية.

- **النموذج الثاني:**[2] **يسألونك عن شجن الناي**

فاعلن فعلن فعلن فاعــ

قل هو من رئتي وإني حزين

ــلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فا

فمن دلّ ريح الأغاني على شفتي!!

علن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

هذا النموذج الشعري لأحمد عبد الكريم، قام هو أيضا على تفعيلة المتدارك (فاعلن) التي وردت صحيحة تارة ومنزاحة تارة أخرى. وقوام هذا المقطع ثلاثة أسطر شعرية ذات تراكيب نحوية تامة بدلالتها مع تمام كل سطر، لكن في مقابل ذلك كانت الجمل العروضية ناقصة، حيث انسابت التفعيلة الأخيرة في السطرين الأول والثاني لتنتهي في أول السطر الموالي لكل منهما. وتفصيلا لذلك نجد أن السطر الشعري الأول انتهى بالجزء الأول (فاعــ) من تفعيلة المتدارك ليكتمل جزؤها الأخير (لن) في بداية السطر الثاني، وكذلك انتهى السطر الثاني بجزء التفعيلة الأول (فا)، وتم جزؤها الثاني في بداية السطر الثالث والأخير من هذا المقطع الشعري. وبذلك وجدنا في الأسطر الشعرية الثلاث اكتمالا تركيبيا ودلاليا يقابله نقص عروضي تم بانشطار التفعيلة بين سطرين، وهذا يعني عدم التطابق التركيبي والإيقاعي بين الأسطر. وهو ما يؤدي إلى وجود صراع بين هذه الأسطر تكون نتيجته مضاعفة الفاعلية الشعرية للقصيدة.

1- يوسف تاوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج02، ص 112.

2- أحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، ص 26.

وإن هذا الصراع الذي يبرز في شكل تنازع بين سطرين شعريين على تفعيلة منشطرة بينهما، سماه "جان كوهين" التضمين، وعرفه بقوله: «فالتضمين بالمعنى الدقيق، ليس في الواقع إلا حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب.. إن هذا التعارض يقوم على التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض قد يستلزم لقاء تاما بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية»[1]. وفي حقيقة الأمر يصعب تحقيق هذا التطابق في قصيدة الشعر المعاصر التي تجد في الخرق المستمر للمعيار أداة لتجسيد حداثتها.

د- الوقفة الصفر:

هي التي تسترسل تركيبيا ودلاليا وعروضيا إلى غاية انتهاء المقطع الشعري، وبذلك فهي تساعد على التدفق السريع لهذا المقطع من خلال تتابع جمله التركيبية والعروضية التي يؤدي نقصانها إلى انسيابها عبر الأسطر المتتالية حتى نهاية المقطع، وذلك ما يسرّع عملية قراءته بشكل متلاحق دون توقّف[2].

إن الوقفة الصفر بهذه الصورة تشبه الدفقة الشعورية التي تتجاوز السطر الشعري الواحد إلى عدة أسطر متتالية تتحول في تتابعها إلى جملة صفرية واحدة لا تحد نهايتها إلا بانتهاء المعنى المراد التعبير عنه. وفي الشعر الجزائري نماذج لهذا النوع من الوقفة، نسوق منها:

- **النموذج الأول:** المقطع الأخير من قصيدة "يطلع الراقدون" من ديوان "انفجارات" لأحمد حمدي، يقول فيه:[3]

يا أيها الراقدون تحت التراب/ طلع

الراقدون، استوى العرش أو سدة

1- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 60.

2- ينظر: صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص 180.

3- أحمد حمدي: انفجارات، ص ص 80، 81.

النعس/ كان ابن بركة منتحبا في

شوارع وجدة/ والحرس الملكيون

يفترسون العيون/ وحدثني: أن

نجما غريبا يداهمني/ يرتدي

شجر الغاب/ يأتي/ إذا سقط

الليل.. والليل يسقط/ ها.. يطلع

الراقدون/

فلا تحزنوا أيها السامعون.

ضم هذا المقطع الشعري عشرة أسطر تلاحقت متتالية متتابعة، بحيث يقود كل سطر شعري إلى السطر الذي يليه في تدفق مسترسل وسريع للجمل النحوية والعروضية، غدا من خلاله المقطع الشعري كله وكأنه سطر واحد طويل وإن تعددت أجزاؤه. فهو بذلك كالجملة المركبة التي لا يستقيم معناها إلا بالوقوف على جميع أجزائها.

- **النموذج الثاني:** المقطع الأول من قصيدة "الازدواجية" لسليمان جوادي، يقول هذا الشاعر:[1]

أعود وأجنحتي غابة قد سقتها الينابيع ماء ونارا

فكانت دخانا وكانت بخارا

أعود... وهذي العصافير مثلي تعود

ولكنها تجهل المنتهى

وتجهل، تجهل حتى التحدي

1- سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، ص 41.

تكون هذا المقطع الشعري من خمسة أسطر يأخذ بعها برقاب بعض في تتابعها المتدفق الذي استرسلت خلاله أجزاء البنيتين الدلالية والإيقاعية متسلسلة دون انقطاع حتى نهاية المقطع الشعري. هذه الجملة الشعرية الطويلة التي احتوت الدفقة الشعورية، كانت مثالا حيا للوقفة الصفر التي يصير فيها المقطع الشعري كلا متصل الأجزاء دلاليا وإيقاعيا حتى نهايته، وذلك ما يولد إيقاعا موسيقيا جديدا، يختلف في فاعليته عن ذلك الإيقاع الثابت الصادر عادة عن أجزاء عروضية متساوقة ومتجانسة داخل فضاء محدود هو البيت الشعري التقليدي ذي المصراعين.

لقد تبين من خلال هذا النموذج الشعري والنماذج التي سبقته، كيف أن الوقفة بأنواعها تعد عنصرا من عناصر الإيقاع المسهمة في بناء القصيدة الشعرية المعاصرة.

وخلاصة القول في نهاية هذا الفصل، أن الشاعر الجزائري قد سار بخطوات سريعة لا تخلو من إتقان في مسار تحديث نصه الشعري، إذ وجد في البنية الإيقاعية بعناصرها الثلاثة (الوزن، والقافية، والوقفة) مجالا رحبا للتجريب الإيقاعي، وهو في تعامله مع هذه العناصر، بدا متمثلا جيدا لمتغيرات الحداثة الشعرية العربية، سائرا على نسقها، مسهما في تطويرها بما وضعه من لبنات فاعلة أصبح النص الشعري الجزائري من خلالها، وعبر مراحل تحديثه في مستوى النص الشعري الحداثي العربي.

فعلى مستوى الوزن نوع الشاعر الجزائري أوزانه، فاستخدم الأوزان الصافية كما استخدم الأوزان المركبة، وإن كان أكثر ميلا للنوع الأول المناسب لخصوصية الشعر الحر القائم على نظام التفعيلة حتى سمي بها. إضافة إلى ذلك وجدنا هذا الشاعر لا يتوانى في تنويع الأوزان داخل النص الشعري الواحد، وأكثر من ذلك فهو يمزج في السطر الواحد بين وزنين أو أكثر دون أن يفقد ذلك التداخل القصيدة انسجام إيقاعها.

هذا التنويع الإيقاع مس القافية أيضا، فاستخدمها الشاعر الجزائري بأنواع وصور متعددة، لتحقيق الصورة الإيقاعية المناسبة لنصه الشعري الحداثي المتجاوز لنظام القافية الموحدة.

وفي بحثه عن آفاق جديدة لإيقاع قصيدته استخدم الوقفة الشعرية بأنواعها المختلفة، والتي تسهم ،إلى جانب إثراء الإيقاع وتنويعه، في بلورة تجربة الشاعر المتلونة بتغيرات الحياة العصرية.

هذه أبرز المؤشرات التي اتضحت لنا فيما تعلق بمقاربة الشاعر الجزائري للبنية الإيقاعية في نصوصه الشعرية، وبتنوعها تفاعلت مع البنية الدلالية لتسهما معا في بناء عمله الإيداعي، علما أنه لا يمكن إدراك الدلالة المعنوية للنص الشعري خارج إطار إيقاعه العام.

خاتمة

قامت هذه الدراسة على تتبع مدونة الشعر الجزائري المعاصر على امتداد نصف قرن ونيف بحثنا عن مظاهر حداثته، وكيف تجلت في النص الشعري، وذلك ما اقتضى الانطلاق من مدخل نظري يؤصّل لمصطلح الحداثة لغويا، ويضبط مفهومه ويتتبع مسارات تطوره في بيئته الأولى الغربية، حيث ارتبط بمعنى التجاوز المستمر والمغايرة الجذرية لكل ما هو سائد، ثم كيف حال الظرف الاستعماري دون إنجاز المجتمعات العربية لحداثتها، فراحت مضطرة تستقبل حداثة الآخر وتنسج على منوالها نموذجها الخاص، وبيان كيف أن الحداثة التي هي مفهوم شامل للحياة بمختلف تمظهراتها قد ارتبطت في البيئة العربية في أبرز معانيها بالقصيدة الشعرية المتمردة على سلطة الموروث والرافضة للتقليد ومجاراة النموذج القديم.

ذلك ما تجلى في كتابات النقاد العرب المهتمين بالحداثة الشعرية، وفي طليعتهم أدونيس ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وخالدة سعيد ومحمد برادة وعبد السلام المسدي، هذه الكتابات رسخت مفهوم الحداثة في الشعر العربي المعاصر عبر مسارات تطوره المختلفة انطلاقا من جيل الرواد.

وقبل الوقوف على تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر كجزء من الشعر العربي كان لابد من التعرف على مسارات تحديث هذا الشعر انطلاقا من مسار الإحياء الذي بعث هذا الشعر من مرقده على يد الأمير عبد القادر، ثم مسار الإصلاح والتجديد الذي بدأ بحركة إصلاح شامل معها بدأ الشعر خطوته الأولى نحو التحديث الذي لم يتجاوز المفهوم التقليدي أو الشعر التقليدي ذي النزعة الإصلاحية. ثم ما لبثت أن تبلورت حركة جديدة تمثلت في الشعر الرومانسي الذي انبثق خلال الحرب العالمية الأولى ومثل خطوة أولى في مسار التحديث الفعلي للشعر الجزائري المعاصر الذي انطلق فعليا في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، لما تجرأ بعض الشعراء الشباب على نموذج الشعر التقليدي وخرقوا قواعد العروض الصارمة التي تحكمه إيذانا بميلاد قصيدة الشعر الحر، ثم تلت ذلك مسارات تحديثية أخرى توسعت خلالها ممارسة الشعر الجديد الذي

أخذت ملامح حداثته تتضح على مستوى اللغة وطرائق التعبير وتقنيات بناء النص وطبيعة الإيقاع الموسيقي الذي يحكمه.

وقد انتهت الدراسة بعد تتبع هذه المستويات إلى النتائج الآتية.

– على مستوى التحديث اللغوي، اتجه الشاعر الجزائري المعاصر إلى استخدام لغة بسيطة أقرب إلى لغة الخطاب اليومي، لتكون عاكسة للغة المحكية، حيث لم يجد حرجا في توظيف بعض مفرداتها، وإن كان هناك تفاوتا بين الشعراء في استخدام هذه اللغة اليومية. ففي الوقت الذي استخدمها جيل الرواد باعتدال، وضمن نطاق محدود، فإن الجيل السبعيني قد بالغ في استخدامها متأثرا بالدعوة الإليوتية والنزعة الواقعية التي سادت تلك المرحلة. وعلى عكسهم تماما حاول الذين جاءوا من بعدهم الابتعاد عن هذه اللغة، فندر استخدامهم لها.

وبتوظيف الشاعر الجزائري للغة اليومية حقق إلى جانب غاية التحديث غايتين أخريين، تمثلت أولاهما في إضفاء الواقعية على نصه الشعري، أما الثانية فتمثلت في الإسهام الإيجابي في المحافظة على تراث الأمة الجزائرية، حيث جاءت قصائد متضمنة أمثالا وحكايات وأغان شعبية تصدر عن الذات الجماعية للأمة.

– كذلك انفتح هذا الشاعر على اللغة الأجنبية لتستوعب قصيدته بعض مفرداتها في ظل انفتاحه على ثقافة الآخر. حيث مست تلك المفردات حقولا كثيرة كالجغرافيا والحروب والسياسة وأسماء الدول والعملات والأدوية والمخترعات، علما أنه لا يتوانى أحيانا في كتابتها بالحرف اللاتيني، وذلك ما نجده عند عز الدين ميهوبي ومصطفى دحية.

– ووجدت لغة الخطاب الصوفي طريقها إلى مدونة الشعر الجزائري كسرا لنمطية المألوف. فكان استخدام هذه اللغة متفاوتا بين من تظهر سمة بارزة في جميع دواوينه كعبد الله العشي في "مقام البوح، ويطوف بالأسماء"، وعبد الله حمادي في "البرزخ والسكين، وأنطق عن الهوى"، ومن تظهر في بعض دواوينه دون بعضها الآخر كأحمد عبد الكريم وعثمان لوصيف، ومن لا يستعملها إلا في قصائد محدودة من ديوانه. وذلك

راجع إلى كون الكتابة الصوفية مضنية، فكم يشقى الشاعر لترويض معنى يعذبه كي يصوغه في جملة شعرية تناسب موقفه.

وقد أحاط معجم هذه اللغة بالموضوعات الصوفية الكبرى، ومنها الحب الصوفي والاتحاد والمرأة والتضاد متمثلا في ثنائيات (النور والظلام) و(الحضور والغياب) و(الوجود والعدم). ولم يكن اهتمام الشعراء الجزائريين بالتراث الصوفي لذاته بقدر ما كان وسيلة أساسية ساعدت على الإبداع والكتابة الشعرية، فاستفادوا من الطاقات الإيحائية لهذه اللغة في بناء نصوصهم الشعرية.

– ومن خلال الاشتقاق سعى الشاعر الجزائري إلى إثراء القاموس اللغوي باشتقاقات جديدة تساعده على مواكبة الحداثة في جدة موضوعاتها وسرعة تحولاتها وإن خالفت تلك الاشتقاقات القواعد اللغوية، فإنها جاءت شاملة مختلف جوانب الحياة المادية والمعنوية. كما مست أبنية المفردة اللغوية بمختلف صورها كاشتقاق الفعل والفاعل من الاسم الجامد، واشتقاق صيغ جديدة للدلالة على الجمع والتثنية، استطاع الشاعر من خلالها إثراء معجمه الشعري وتجديد طرائقه التعبيرية باستعمال مفردات مناسبة لحالته الشعورية.

– ولأن الحداثة تجاوز مستمر بحثا عن فضاء تعبيري أرحب، عمد هذا الشاعر إلى خرق القواعد التي تحكم المستويين الصرفي والنحوي بالعدول عن المعيار اللغوي المألوف. فصرفيا عدل عن مطابقة زمن الفعل ونوع الاسم وعدده، كما دمج أداة النداء في المنادي، بل لم يتوان في مناداة المعرف بال مباشرة دون واسطة، وكذلك أدخل (ال) الموصولة على الفعل، فأوجد شكلا تعبيريا مغايرا للمألوف.

وتعددت مظاهر العدول النحوي، فبالإضافة إلى غنى الدواوين الشعرية بصور التقديم والتأخير والحذف، برزت مظاهر العدول الذي يفتقد أحيانا إلى التبرير والاستساغة كالعدول عن المطابقة بين جواب الشرط الجازم وفعله، والعدول عن جزم جواب الطلب، وكذلك العدول في حروف الجر.

وأسهم العدول بنوعيه الصرفي والنحوي في تحديث الصياغة اللغوية وكسر رتابة التعبير، ولما كان هذا العدول مكفولا فقط للشعراء الذين يجمعون بين أصالة الموهبة والمقدرة اللغوية، فإنه ارتد عند من فقدهما إلى أخطأ لغوية أحطت بكتاباته الشعرية.

- ولتنويع أساليب التعبيرية، استعمل الشاعر الجزائري المفارقة التي مكنته من التعبير بحرية عن أفكاره وعواطفه ومواقفه من الحياة بمختلف تناقضاتها السياسية والاجتماعية، ممررا بواسطتها خطابه الشعري المعبر عن تلك الرؤى والمواقف بعيدا عن الوقوع في الجرح.

وبرزت المفارقة في الشعر الجزائري بأشكال وأنواع مختلفة، فكان من أشكالها مفارقة العنوان والمفارقة الجزئية والمفارقة الكلية، وكان من أنواعها المفارقة اللغوية متمثلة في مفارقة الأضداد والتضاد الموازي ومفارقة المفاجأة ومفارقة السخرية ومفارقة التعجيب ومفارقة التقابل، وكذلك المفارقة الدرامية التي من صورها مفارقة الموقف ومفارقة الحكاية.

وبدا حضور المفارقة متفاوتا في مدونة الشعر الجزائري، يعتمدها بعض الشعراء وينأى عنها البعض الآخر حسب الأسلوب التعبيري الذي يكون إيحائيا عند الصنف الأول وتقريريا عند الصنف الثاني.

- كذلك نجح الشاعر الجزائري في تغيير ملامح اللغة التقليدية التي استوطنت القصيدة ردحا من الزمن، وذلك حين كتب بلغة إيحائية تعددت مدلولات دوالها، لتصبح هذه الطريقة التعبيرية ظاهرة تعرف بالغموض. وهو مقوم أساسي في الشعر الحداثي ومصدر ثراء التجارب الشعرية لأنه يضاعف إنتاج الدلالة النصية.

وكانت درجة الغموض بسيطة في شعر جيل الرواد الذين لم تختلف لغتهم كثيرا في تقريريتها عن لغة الشعر التقليدي، أما جيل السبعينيات، فسعى إلى إنتاج نص شعري يخفي أكثر مما يظهر، محتفظا بأسراره لأكثر القراءات قدرة على تأويله. وهذا النص هو الذي اتسعت فيه المسافة الفاصلة بين التعبير المباشر والتعبير الإيحائي المنزاح. ثم

تطورت هذه الظاهرة في سنوات الثمانينيات وما بعدها أين بدأ الشعراء يكتبون نصوصا موغلة في الغموض. اجتمعت عدة أسباب لذلك منها توظيف الرموز والانحراف اللغوي والتقديم والتأخير والحذف وغياب الروابط الحرفية في بعض النصوص، وكذلك استعمال الضمير دون تحديد عائده.

وقد انعكس الغموض إيجابا على النص الشعري الجزائري الذي يظل يبحث عن مقومات حداثته الشعرية بعيدا عن المبالغة في توظيف عوامل الغموض التي قد تتحول عند بعض الشعراء إلى عبء مضاعف على القصيدة.

– ولأن التكرار من الأساليب اللغوية التي تؤدي دورا تعبيريا ملحوظا في النص الشعري، فقد غدا ظاهرة واسعة الانتشار في الشعر الجزائري، وظفه الشاعر المعاصر ليؤدي وظائف نفسية ودلالية إلى جانب دوره في تحقيق التماسك النصي، حيث نوع استخدامه بين تكرار الصوت وتكرار الكلمة، ومنها تكرار الحرف الذي أفاد التوسيع والتعليل وإظهار الحسرة والمناجاة والمجاورة، وكذلك تكرار الاسم ثم تكرار الحرف، مرورا إلى تكرار العبارة والسطر الشعري، كما أخرجه في صور كثيرة منها التكرار الاستهلالي والتكرار الختامي والتكرار الهندسي والتكرار الدائري وتكرار اللازمة.

وكشفت هذه الأنواع والصور من التكرار عن توجه واع لدى الشاعر الجزائري إلى هذه الظاهرة اللغوية لاستثمار طاقاتها التعبيرية الهائلة والاستفادة منها في تحقيق التماسك بين أجزاء نصه ومقاطعه، وتعميق دلالاته وتكثيف إيقاعاته.

– ومن جهة أخرى عمد الشاعر الجزائري إلى تطوير بناء قصيدته بالاتكاء على بعض التقنيات السردية، وكان ذلك ضربا من التجريب الحداثي الذي رأى أصحابه في الانفتاح على الأجناس الأخرى وخاصة السرد منها، تجاوزا لأحادية الجنس الأدبي التي لم تعد حسبهم قادرة على احتواء تحولات المجتمع العميقة، وقد استفادوا في ذلك من تحولات القصيدة العربية الحداثية التي ابتعدت عن الغنائية ونزعت في أوج تطورها إلى الدرامية،

لذلك فإن اعتمادها على أدواتها الفنية الخاصة، بعيدا عن الانفتاح على تقنيات أخرى من غير جنس الشعر يجعلها بعيدة عن مواكبة تلك التحولات.

ومن ثم تنبه الشاعر الجزائري إلى ضرورة تطعيم نصه بتقنيات السرد المناسبة. وهو صنيع وافق فيه الشعراء الحداثيين العرب. ولئن تجلى لدى الشعراء الرواد ضعف في التحكم في تقنيات السرد مال بأشعارهم الحوارية إلى ضرب من النثرية المباشرة، فقد تم تجاوز تلك النقيصة بتطور التجربة الشعرية الحداثية، حيث بدا الشعراء في مراحل لاحقة أكثر تحكما في تلك التقنيات السردية، يحسنون توظيف السرد والحوار والوصف في مواطنه المناسبة من نصوصهم الشعرية، لتكون أكثر تعبيرا عن تجاربهم الشعورية إلى جانب محافظتها على وظيفتها الجمالية.

– وللاستفادة من فاعلية الرمز، اتجه الشاعر الجزائري إلى استثمار مخزون التراث العربي والإسلامي والإنساني بمختلف حقوله التاريخية والدينية والأدبية وحتى الأسطورية، أين وقف على شخصيات رمزية بارزة تعددت دلالاتها بتعدد تلك الحقول، فاجتهد في استدعائها محاولة منه لقراءة واقعه المعيش بمختلف تمظهراته عبر التوظيف الرمزي، حيث رأى في صلاح الدين وطارق بن زياد رمزا للقيادة الناجحة ومثالا لتحقيق الانتصارات في زمن مثقل بالانكسارات، وفي المتنبي رمزا للصوت الشعري الثائر، وفي النبي أيوب رمزا للصبر الجميل، وفي السندباد رمزا للمغامرة والاكتشاف المجدد للحياة الراكدة، وفي زرقاء اليمامة رمزا للرؤية الثاقبة.

وقد تدرج في توظيف هذه الرموز والتعامل معها بحسب حالته النفسية وظروفه السياسية، حيث اختلفت الرموز الموظفة باختلاف مسارات تطور الشعر الجزائري المعاصر، كما كان التفاوت الفني حاضرا بين الشعراء في هذا التوظيف الرمزي بين من يميل إلى التوظيف المباشر والمسطح لدلالة الرمز، بحيث تضيق معه مسافة الإيحاء، ومن يتعمق في استخدام الرمز إلى درجة تغمض فيها دلالات شعره ويعمق إيحاؤه فتتسع معه دائرة التأويل، وكذلك بين من يستعمل رموزا مفردة ومن يوظف رموزا مركبة.

وكان التوظيف الرمزي للشخصيات سمة بارزة في النص الشعري الجزائري. وعلى الرغم من تنوعه، إلا أنه ابتعد عن ملامسة عمق الشخصية الرمزية، وتفجير طاقاتها الدلالية الدفينة، لقيامه على الاستخدام المباشر الذي لا يتجاوز علاقة المشابهة في أغلب استعمالاته.

– كما أقبل هذا الشاعر على استثمار التشكيل البصري كتقنية مساهمة في بناء نصه الشعري، مستفيدا من تطور الفضاء الطباعي وما يكتنزه من طاقات تعبيرية لمضاعفة دلالة نصه حتى يكون في مستوى عملية التلقي التي أصبحت بصرية أكثر منها ذهنية.

وتجلى التشكيل البصري على مستوى البياض والسواد في الحذف والتقطيع، وكذلك في طريقة تشكيل السطر الشعري وكيفية التعامل مع علامات الوقف وتوظيفها في النص.

وأما على مستوى الرسم فتجلى التشكيل البصري في استعمال الأشكال الهندسية ونوع الخط وسمكه، إضافة إلى التداخل بين النص الشعري والرسومات المرافقة له، ليغدو التشكيل البصري سمة بارزة من سمات حداثة الشعر الجزائري المعاصر.

– ولتحديث نصه الشعري وجد الشاعر الجزائري في الإيقاع بعناصره الثلاثة: الوزن والقافية والوقفة مجالا رحبا للتجريب. وكان في تعامله مع هذه العناصر متمثلا جيدا لمتغيرات الحداثة الشعرية العربية، فعلى مستوى الوزن نوع هذا الشاعر أوزانه، فاستخدم في ظل التعامل مع قصيدة التفعيلة، الأوزان الصافية كما استخدم الأوزان المركبة، وإن كان أكثر ميلا إلى النوع الأول المناسب لخصوصية الشعر الحر القائم على نظام التفعيلة. إضافة إلى ذلك وجدناه لا يتوانى عن تنويع الأوزان داخل النص الشعري الواحد، دون أن يفقد ذلك التداخل القصيدة انسجام إيقاعها.

كما ناوب بين الشكلين العمودي والحر في القصيدة الواحدة بحثا عن الإيقاع المناسب لحالته الشعورية، حيث لا يخلو الشعر العمودي من التطريب العالي على عكس الشعر الحر الذي يحقق لونا من الدرامية. وهو لم يكتف بذلك بل جمع بين الشعر والنثر في القصيدة الواحدة بحثا عن خيارات إيقاعية جديدة بعيدا عن صرامة العروض التقليدي.

ولتنويع إيقاعه استثمر ظاهرة التدوير بمختلف صورها العروضية المتصلة بالسطر أو المقطع أو القصيدة، فانعكس ذلك على القصيدة، فغدت أجزاؤها متلاحمة ومسترسلة كاسترسال إيقاعها.

هذا التجريب الإيقاعي مس كذلك القافية التي تجاوبت مع متغيرات التحديث العروض الذي شمل القصيدة الجديدة، فتنوعت القافية، فكان من صورها القافية المتوالية والقافية المتناوبة والمتعانقة والمسترسلة والمرتكزة والمقطعية، وسعى الشاعر الجزائري من خلال هذا التنويع التقفوي إلى تجاوز نمطية إيقاع القصيدة التقليدية.

ولا يعني هذا التنويع لهث الشاعر وراء الإيقاع الذي لا يتعدى خاصية التطريب، فذلك مرتبط غالبا بالشعر العمودي، وإنما جاءت القافية في تنوعها متجاوبة مع الجو النفسي العام للنص الشعري، متجانسة في إيقاعها مع دلالته المعنوية، لتغدو بذلك عنصرا أساسيا من عناصر بناء النص الشعري الجزائري وقطعة هامة فيه.

ولما كانت الوقفة عنصرا فعالا في تشكيل إيقاع القصيدة الحداثية، لم يتوان هذا الشاعر في توظيفها، وهي التي وجدت لتخلص السطر الشعري من ضرورة الانتظام في شطرين، وقد تجلت في أنواع هي الوقفة التامة والوقفة الوزنية والوقفة التركيبية الدلالية والوقفة الصفر.

ولئن تشعب سرد النتائج وطال، فلأن الدراسة تعاملت مع موضوع مركب ومتعدد الجوانب، هو الحداثة الشعرية في أبسط مسمياتها، وإني لأحسبها شيئا زهيدا باعتبار حجم الموضوع، لكني أرجو أن يكون إضافة معتبرة إلى جانب الدراسات التي اهتمت بالشعر الجزائري، وأن يكون معينا لجمهور قراء هذا الشعر الذي يبقى ثريا وخصبا يتطلب أكثر من قراءة نقدية للكشف عن جوانبه الفنية وإبراز تجلياته الحداثية.

وبالله التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

ثبت المصادر و المراجع

*القران الكريم

أولا المصادر:

1- أزراج (عمر): وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 02، 1981.

ـــــــــــــ: العودة إلى ثيزي راشد، مطبعة لافوميك، الجزائر، 1985.

الأعوج (زينب): ديوان أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

2- آل خليفة محمد العيد: ديوان محمد العيد آل خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

الأمير عبد القادر: ديوان الأمير عبد القادر: جمع – تحقيق- شرح وتقديم العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط 03، د.ت، 1980.

3- باويه (محمد الصالح): أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، ط02، 2008.

4- بحري (خمري): ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات آمال، الجزائر، 1981.

5- بلخير (عقاب): ديوان التحولات، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، د.ت، 1998.

6- بن ثابت (طارق): إفضاءات.. في أذن صاحبة الجلالة، دار الهدى للنشر والطباعة والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

7- بوكلوة (عاشور): الحشاش والحلازين، سلسلة أمواج الأدبية، سكيكدة، الجزائر، ط01، ديسمبر 2002.

ـــــــــــــ: كسوف الفيض والأمسيات، سلسلة أمواج الأدبية، سكيكدة، الجزائر، ط01، جانفي 2004.

8- جوادي (سليمان): يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

ـــــــــــــ: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

9- حمادي (عبد الله): تحزب العشق يا ليلى، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، 1982.

ـــــــــــــ: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط01، 1985.

ـــــــــــــ: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط03، 2002.

ـــــــــــــ: أنطق عن الهوى، دار الالمع للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، ط01، 2011.

10- حمدي (أحمد): قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

ـــــــــــــ: انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

ـــــــــــــ: أشهد أني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

11- خمار (أبو القاسم): ظلال وأصداء، 1982.

ـــــــــــــ: أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

12- دحية (مصطفى): بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2002.

13- درويش (نور الدين): مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، 2002.

ـــــــــــــ: السفر الشاق، رابطة إبداع، ط01، د.ت، المقدمة.

14- راشدي (ليلى): متهات الصمت، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط01، 1982.

15- رزاقي (عبد العالي): الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977.

16- زنيتي (محمد): انهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

17- زكريا (مفدي): اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007.

18- زيدان (حسين): فضاء لموسم الإصرار، منشورات Sed، قسنطينة، الجزائر، د.ت.

ـــــــــــــ: اعتصام، منشورات Sed، قسنطينة، الجزائر، د.ت.

19- السائحي (محمد الأخضر): همسات وصرخات، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1956.

ـــــــــــــ: ألحان من قبلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط02، 1981.

ـــــــــــــ: من عمق الجرح يا فلسطين، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

20- سحنون أحمد: ديوان أحمد سحنون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977.

21- جمال سعداوي: هذه ثورتي، منشورات الخبر، الجزائر، ط01، 2010.

22- سعد الله (أبو القاسم): ثائر وحب، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، 1967.

ـــــــــــــ: الزمن الأخضر، ديوان سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

ـــــــــــــ: النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 02، 1986.

23- شريط (الله): الرماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

24- شنه (أحمد): طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، ماي 2000.

ـــــــــــــ: من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط01، ماي 2000.

25- عبد الكريم (أحمد): موعظة الجندب، دار أسامة للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط01، د.ت.

ـــــــــــــ: تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د.ت.

26- العشي (عبد الله): مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007.

ـــــــــــــ: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، باتنة، 2009.

27- علاق (فاتح): آيات من كتاب السهو، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001.

28- بن عبيد (ياسين): الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، د ت، 1994.

ـــــــــــــ: أهديك أحزاني، ردمك، الجزائر، ط01، 1998.

ـــــــــــــ: هناك التقينا ضبابا وشمسا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

ـــــــــــــ: ديوان غنائية آخر التيه، منشورات آرتيستيك، القبة الجزائر، ط 01، 2007.

29- الغماري (مصطفى): قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

ـــــــــــــ: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

30- فلوس (الأخضر): عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

31- لحيلح (عيسى): وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط01، 1983.

ـــــــــــــ: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب والجزائر، 1986.

32- لوحيشي(ناصر): لحظة شعر وشعاع، مطبعة هومة، الجزائر، د.ت.

ـــــــــــــ: فجر الندى، منشورات أرتستيك، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، ط01، 2007.

33- لوصيف (عثمان): أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1988.

ـــــــــــــ: ولعينيك هذا الفيض، دار هومه، الجزائر، 1999.

ـــــــــــــ: ريشة خضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 1999.

ـــــــــــــ: كتاب الإشارات، مطبعة هومه، الجزائر، 1999.

ـــــــــــــ: زنجبيل، مطبعة هومه، الجزائر، سنة 1999.

ـــــــــــــ: جرس السمات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، 2008.

ـــــــــــــ: يا هذه الأنثى، منشورات البيت، الجزائر، 2008.

ـــــــــــــ: أبجديات، مطبعة هومة، الجزائر، د.ت.

34- المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

35- محمدي (نصيرة): غجرية، منشورات أبيك، مطبعة متيجة، الجزائر، نوفمبر 2007.

36- ميهوبي (عز الدين): في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط01، 1885.

ـــــــــــــ: الشمس والجلاد، غنائية الشهيد محمد العربي بن مهيدي، ط01، دار الأصالة، سطيف، الجزائر، 1988.

ـــــــــــــ: ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، 1997.

ـــــــــــــ: اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط01، 1997.

ـــــــــــــ: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، يناير، 2000.

ـــــــــــــ: كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط01، 2000.

ـــــــــــــ: أسفار الملائكة، منشورات البيت، الجزائر، ط01، 2008.

37- وغليسي (يوسف): أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الهدى، عين مليلة، ط01، 1995.

ـــــــــــــ: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط02، 2003.

38- مجلة أمال، الشعر الجزائري المعاصر 02، عدد خاص، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

ثانيا المراجع:

أ- المراجع العربية:

01- إبراهيم (محمد محروس): البنية الصرفية وأثرها في تغيير الدلالة، دار البصائر، القاهرة، ط01، 2005.

-02

إبراهيم (نبيلة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، 1964.

ـــــــــــــ: فن القصص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ط، د.ت.

03- أبو ديب (كمال): في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1981.

ـــــــــــــ: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987.

ـــــــــــــ: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر ودار العلم للملايين، بيروت، ط04، 1995.

04- محمد (فتوح): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977.

05- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط02، 1978.

ـــــــــــــ: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985.

ـــــــــــــ: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط01، 1985.

ـــــــــــــ: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1989.

ـــــــــــــ: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، 1992.

ـــــــــــــ:النص القرآني، آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1993.

ـــــــــــــ: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط03، 1997.

ـــــــــــــ: مقدمة للشعر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط03، 1997.

06- إسماعيل (عز الدين): الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط05، 1994.

ـــــــــــــ: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، د.ت.

07- أطميش (محسن): دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، العراق، ط01، 1988.

08- الأعراجي (محمد حسين): مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر، مطبعة الكاتب العراقي، دمشق، 1985.

09- أفاية (محمد نور): الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة -نموذج هبرماس، إفريقيا الشرق، الغرب، ط02، 1998.

10- الآمدي (أبو القاسم): الموازنة بين الطائيين، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط02، 1972.

11- أنيس (إبراهيم): موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1981.

12- أو عزوز (شعيب): اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة (1917-1991) مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط01، 2004.

13- بشر (كمال): علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

14- بك (كمال خيري): حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر، بيروت، ط01، 1982، ط02، 1986.

15- بن تميم (علي): السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003.

16- بن سلامة (الربعي): تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006.

17- بن الشيخ (جمال): الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1996.

18- بن قنية (عمر): في الأدب الجزائري الحديث تاريخا.. وأنواعا، وقضايا.. وأعلاما، ديوان المطبوعات الجمعية، الجزائر، ط02، 2009.

19- بنيس (محمد): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط02، 1985.

ـــــــــــ: الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاته، القسم الثاني، الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

ـــــــــــ: الشعر العربي الحديث ج03، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1996.

20- بوصلاح (نسيمة): تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط01، 2003.

21- بوقرورة (عمر): دراسات في الشعر المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

22- تبرماسين (عبد الرحمان): البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2003.

23- التريكي (فتحي، رشيدة فتحي): فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992.

24- الجزار (محمد شكري): لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، 03 سبتمبر 1995.

25- حجازي (أحمد عبد المعطي): في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

26- الحداد (علي): أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق، بغداد، ط01، 1986.

27- حديدي (صبحي وآخرون): في الشعر العربي المعاصر، دورة أحمد المخاطب الأكاديمية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2003.

28- حركات (مصطفى): كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المطبعة الوطنية للفنون الطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1986.

29- الحسامي (عبد الحميد): الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط01، 2013.

30- حسن (عباس): خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 1998.

31- حشلاف (عثمان): التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د.ت.

32- الحليوي (محمد): أضواء جديدة على الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، د.ت.

33- حمادي (عبد الله): مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط01، 1994.

34- حمود (رمضان): بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928.

35- حمودة (عبد العزيز): المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001.

36- الخال (يوسف): الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1978.

37- الخبو (محمد): مدخل الى الشعر العربي الحديث -أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا-، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

38- الخراط (إدوارد): الكتابة عبر النوعية، دار الشرقيات، القاهرة، 1994.

39- خرفي (صالح): الشعر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970.

40- خضر (محمد سعاد): الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967.

41- الخطابي (عز الدين): أسئلة الحداثة ورهاناتها في المجتمع والسياسة والتربية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2009.

42- خفاجي (عبد المنعم): حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001.

43- خليفة (مشري): القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2006.

44- خليل (ابراهيم): من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط01، 2006.

45- خمري (حسين و آخرون): سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

46- الخمليشي (حورية): الشعر المنثور والتحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010.

47- ربابعة (سامح موسى): الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، 2003.

48- الركيبي (عبد الله): الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

ـــــــــــ: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

ـــــــــــ: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د.ت.

ـــــــــــ: قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.

49- الرماني (إبراهيم): الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

50- الرواشدة (سامح) : فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المؤتمر القومي للنشر، الأردن، ط01، 1999.

51- زايد (علي عشري): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

ـــــــــــ: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط05، 2008.

52- زراقط (عبد المجيد): الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ط01، 1991.

53- الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة ومطبعة مصطفي الباني الحلبي وأولاده، مصر، ط03، 1959.

54- ساعي (أحمد بسام): حركة الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون، دمشق، سوريا، ط01.

55- السامرائي (ابراهيم): العربية تواجه العصر، منشورات دار الحافظ، بغداد، ط01، 1988.

ـــــــــــ: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 2002.

56- سبيلا (محمد): الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000.

57- سعد الله (أبو القاسم): دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط03، 1985.

58- السعدي (مصطفى): التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجربة والمغامرة، قراءة في النص، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1988.

59- سليمان (خالد): المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 1991.

60- السنوسي (محمد الهادي): شعراء الجزائر في العصر الحديث، ج02، مطبعة النهضة، تونس، 1927.

61- الشابي (أبو القاسم): الخيال الشعري عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.

62- أبو شادي (أحمد زكي): الشفق الباكي، المطبعة السلفية، مصر، د.ت.

63- شبانة (ناصر): المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الشرق، ط01، 2002.

64- شراد (شلتاغ عبود): حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

65- شرتح (عصام): ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

66- الشرع (علي): لغة الشعر العربي المعاصر في النقد الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ط01، 1991.

67- الشيخ (حمدي): الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، 2010.

68- صبح (علي مصطفى): من الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1984.

69- الصفراني (محمد): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الادبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2008.

70- الطالب (بهايل محمد): قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، نزار قباني نموذجا تطبيقيا، دار الينابيع، دمشق، ط02، 2008.

71- الطريسي (أحمد): الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1978.

72- طمار (محمد الصالح): تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.

73- الطيب (عبد الله): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، بيروت، 1970، ج01.

74- عاشور (فهد ناصر): التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

75- عاشور (محمد الفاضل): الحركة الادبية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط02، 1972.

76- العالم (محمود أمين): الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، ضمن كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1988.

77- عباس (إحسان): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط05، 1986.

78- العبد (محمد): المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط02، 2006.

79- عبد الدايم (صابر): موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط03، 1993.

80- عبد السلام (فاتح): الحوار القصصي وتقنياته وعلاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1999.

81- عبيد (محمد صابر): القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

82- أبو العدوس (يوسف): الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط01، 2007.

83- العشماوي (محمد زكي): دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ذار النهضة العربية، بيروت، 1986.

84- عصفور (جابر): مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.

85- العقاد (والمازني): الديوان في النقد والأدب، دار الشعب، القاهرة، ط03، د.ت.

86- العلاق (علي جعفر): الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط01، 2002.

ـــــــــــ: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للطباعة والنشر، الأردن، ط01، 2003.

87- علي (عبد الرضا): الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط02، 1984.

88- عيد (رجاء): لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2003.

89- عيسى (فوزي): الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.

ـــــــــــ: تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

90- الغلاييني (مصطفى): جامع الدروس العربية، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط01، 2005.

91- فتوح (أحمد محمد): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط03، 1984.

ـــــــــــــ: الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

92- فضل (صلاح): أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط01، 1995.

93- فهمي (ظاهر حسين): تطور الشعر الحديث بمنطقة الخليج، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1982.

94- فيدوح (عبد القادر): الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط01، 1994.

95- قاسم (عدنان حسين): الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ت.

96- قباني (نزار): الأعمال النثرية الكاملة، مج 07، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1993.

97- القشيري (فيصل صالح): بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط01، 2006.

98- قطوس (بسام): سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط01، 2001.

99- محمد (القعود عبد الرحمان): الإبهام في شعر الحداثة، العوامل وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط01، 1990.

100- القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط01، 1988، ج01.

101- قيسومة (منصور): حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط01، 2012.

102- كندي (محمد علي): في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط01، 2010.

103- كنوني (محمد): اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

104- الكبلاني (محمد إيمان): بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

105- لحميداني (حميد): بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط01، 1991.

106- الماكري (محمد): الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي بيروت، الدار البيضاء، ط01، 1991.

107- مبروك (مراد عبد الرحمان): من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط01، 2002.

108- محمد (الشيكر): هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا شرق، المغرب، 2006.

109- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة المعرفة240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1998.

110- مروة (حسين): دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان د.ت.

111- المسدي (عبد السلام): نقد الحداثة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط01، 1983.

ـــــــــــــ: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ليبيا، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط05، 2006.

112- مسرحي (فارح): الحداثة في فكر محمد أركون، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2006.

113- مصايف (محمد): دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1981.

114- المعتوق (أحمد محمد): اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006.

115- المقالح (عبد العزيز): شعر العامية في اليمن، دراسة تاريخية ونقدية، دار الآداب، بيروت، ط01، 1978.

ـــــــــــــ: من البيت إلى القصيدة، دار الآداب، بيروت، ط01، 1983.

116- الملائكة (نازك): قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط04، 1974.

ـــــــــــــ: شظايا ورماد، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971.

117- ملاحي (علي): شعرية السبعينات في الجزائر-القارئ والمقروء، دار التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995.

118- ملوك (صبيرة): بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

119- منصور (أمال): أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007.

120- منصور (إبراهيم حمد): والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1947، 1995)، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، د.ت.

121- مهدي (سامي): أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

122- موافي (عبد العزيز): قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

123- الموسى (خليل): الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، ط01، 1991.

ـــــــــــــ: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2010.

124- ناصر (محمد): رمضان حمود، حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

ـــــــــــــ: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و1925-1975، ط02، 2006.

125- ناصف (مصطفى): مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، 1965.

126- ناوري (يوسف): الشعر الحديث في المغرب العربي، ج01، ج02، دار توبقال للنشر، المغرب، ط01، 2006.

127- النحوي (عدنان علي رضا): نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، م ع السعودية، ط01، 1992.

128- نشأت (كمال): أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، 1967.

129- نشاوي (نسيب): مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984.

130- نصر (عاطف جودة): شعر عمر بن الفارض، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1994.

ـــــــــــــ: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998.

131- النويهي (محمد): قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، شارع ضريح سعد، القاهرة، 1964.

132- نويوات (موسى الأحمد): المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار العلم للملايين، بيروت، 1969.

133- الهاشمي (علوي): السكون المتحرك، ج02، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط01، 1993.

134- الهاني (التهامي): الحداثة في الشعر التونسي المعاصر، الاطلسية للنشر، تونس، ط01، 2010.

135- هلال (عبد الناصر): تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردي، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط01، 1434هـ/2012م.

136- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1973.

137- هنداوي (عبد الحميد): الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، الدار الثقافية، القاهرة، ط01، 2004.

138- هيمة (عبد الحميد): علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط02، 2006.

139- ويس (أحمد محمد) : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط01، 2005.

140- يحياوي (راوية): شعراء أدونيس: البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2008.

141- يوسف (عيسى): الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1960.

142- اليوسف (يوسف سامي): الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، 1980.

143- اليوسفي (محمد لطفي): في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985.

ـــــــــــــ: البيانات، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، 2002.

ب-المراجع المترجمة:

144- ألان تورين: نقد الحداثة، تر: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

145- توبي أ. هف: فجر العلم الحديث، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 02، 2000.

146- جان شوفليي: التصوف والمتصوفة، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، د. ت.

147- كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

148- جان ماري جيو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار الفكر، مصر، د. ت.

149- جيرار جينت: حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، طرائق التحليل السردي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.

150- دي. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، مج4، ط01، 1993.

151- رولان بارت: الكتابة فى درجة الصفر، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط02.

152- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

153- رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي مطبعة الطرابيشي، دمشق، 1972.

154- س. هوريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، تر: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط01، 1969.

155- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2001.

156- عبد الله حمّودي: الشيخ والمريد،- النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

157- مالك بن نبي: شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، 1986.

ج-المراجع الاجنبية:

158- André la Lande: Vocabulaire Technique et critique de la Philosophie, universitaire de France, 10eme édition, 1968.

159- D.C Mueck : The compass of Irong, Methuen, London and Newyork, 1980.

160- D. J. Enright : The Alluring Problem, Oxford University Press, 1986.

161- Henri le Febvre: Introduction à la Modernité, édition de Minuit, paris, 1961.

162- Gerald Froidevaux: Modernisme et Modernité, in: revue letterature, Ne 63, oct 1986.

163- Gerald Froidevaux: Modernisme et Modernité, p 99.

164- Maurice Barbier: La Modernité Politique, presse universitaire de France, 2000.

165- Morier Henri : Dictionnaire de la poétique et de la phétoitique, Paris, P.U.F, 1982.
166- Philippe Forest, Gérard gonion: Dictionnaire Fondamental du Français littéraire, imprime en France sur perne offset par brodart toupine, 2004.

ثالثا: المعاجم والموسوعات

01- عبد النور (جبور): المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 02، 1984.
02- ابن منظور: لسان العرب، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت (لبنان)، ج02.
03- كمال (فؤاد وآخرون): الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم بيروت، د.ت.
04- لالاند (أندريه): موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط02، 2001، مج01- مج02.

رابعا: الدوريات و الجرائد

01- مجلة الآداب، بيروت، ع11، سنة 1959.
02- مجلة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ع02، ع303 سنة 1990.
03- مجلة التراث والمجتمع، مدينة البيرة، فلسطين، ع31، سنة 1998.
04- مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع10، سنة 2010.
05- مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، حولية25، سنة 2004.
06- الحياة الثقافية، تونس، ع69-70، سنة 1975.
07- مجلة الخطاب، منثورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع02، ماي2007.
08- مجلة الرسالة، القاهرة، ع 135، سنة 1936.
09- مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، ع11، صيف 1959.
10- عالم الفكر، الكويت، مج04، ع02، سنة 1972.
11- مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ج01، ط01.
12- الفكر العربي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع29، سنة 1984.

13- مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج01، ع04، سنة 1981، مج02، ع02، سنة 1982، مج03، ع01 سنة1982، مج04، ع03 وع04، سنة 1984، مج07، ع03 وع 04 سنة1987.

14- كتابات معاصرة، بيروت، لبنان، مج14، ع56، جانفي 2005.

15- مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، مصر، ع69-70، سنة 1975.

16- مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، ع10، سنة 2013.

17- المجلة المصرية، القاهرة، ع03، 1961.

18- جريدة رسالة الأطلس، الجزائر، ع327.

19- جريدة الشعب الأسبوعي، ع73، 10-03-1973.

20- جريدة النصر الجزائري، 1999.09.22.

خامسا: الملتقيات

01- محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر- بسكرة-، نوفمبر 2000.

02- محاضرات الملتقى الرابع: السيمياء والنص الأدبي، الأدب العربي، جامعة محمد خيضر- بسكرة- 28- 29 نوفمبر 2006.

سادسا: الرسائل الجامعية

1- وقاد (مسعود): جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، السنة الجامعية 2011./2010

2- علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، مصر، سنة 1968.

سابعا: المواقع الالكترونية

01- فيدوح (عبد القادر): الرؤيوي/ الأسطوري

www.fidouh.com/details.php?artid=100

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة..... أ

مدخل نظري

1- الحداثة: المصطلح والمفهوم..... 13

1-1- التأصيل اللغوي..... 13

1-2- مفهوم الحداثة..... 15

2- بين الحداثة والمعاصرة والتجديد..... 23

3- المسار التاريخي للحداثة..... 25

4- تجليات الحداثة الشعرية العربية..... 32

الفصل الأول: مسارات حداثة الشعر الجزائري

1- النهضة بين الواقع والمفهوم..... 48

2- مؤلفات في الطريق..... 49

3- مسارات تحديث الشعر الجزائري..... 51

3-1- مسار الإحياء..... 53

3-2- مسار الإصلاح والتجديد..... 59

3-3- مسار التحديث: الشعر الحر/ الشعر المعاصر..... 91

الفصل الثاني: حداثة اللغة الشعرية

1- اللغة اليومية..... 125

1-1- الشعر ولغة الكلام اليومي..... 125

1-2- مستويات توظيف اللغة اليومية..... 134

2- اللغة الأجنبية..... 150

2-1- القصيدة الحداثية واللغة الأجنبية..... 150

2-2- الحقول التي برزت فيها اللغة الأجنبية..... 151

3- اللغة الصوفية..... 159

3-1- الشعر المعاصر واللغة الصوفية..... 159

3-2- تجليات اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر 161

4- الاشتقاق..... 179
4-1- مفهوم الاشتقاق..... 179
4-2- أنواع الاشتقاق..... 180
5- العدول الصرفي والنحوي..... 190
5-1- العدول الصرفي..... 191
5-1-1- مفهومه 191
5-1-2- مظاهر العدول الصرفي..... 191
5-1-3- الدمج وصوره..... 199
5-1-4- النحت..... 208
5-2- العدول النحوي.....
210
210
5-2-1- مفهومه..... 210
5-2-2- مظاهره..... 210

الفصل الثالث: طرائق التعبير الشعري

1- المفارقة..... 220
1-1- مفهومها..... 220
1-2- أشكالها..... 223
1-3- أنواعها..... 233
1-3-1- المفارقة اللغوية..... 233
1-3-2- المفارقة الدرامية..... 245
2- الغموض..... 252
2-1- مفهومه..... 252
2-2- الغموض في الشعر العربي..... 253
2-3- الغموض في الشعر الجزائري المعاصر..... 255
2-3-1- أسبابه..... 270
3- التكرار..... 285

3-1- مفهومه..... 285
3-2- وظائف التكرار..... 286
3-3- أنواع التكرار..... 288
3-4- صور التكرار..... 306

الفصل الرابع: تقنيات بناء النص الشعري

1- تقنية السرد..... 326
1-1- الشعر وتداخل الأجناس..... 326
1-2- عناصر السرد في النص الشعري..... 330
1-2-1- السرد..... 330
1-2-2- الوصف..... 343
1-2-3- الحوار..... 349
2- تقنية الرمز..... 354
2-1 مفهوم الرمز..... 354
2-2- أنواع الرموز..... 356
2-2-1- الرمز التاريخي..... 356
2-2-2- الرمز الديني..... 364
2-2-3- الرمز الأدبي..... 369
2-2-4- الرمز الأسطوري..... 374
3- تقنية التشكيل البصري..... 388
3-1- التشكيل البصري والطباعة..... 389
3-1-1- البياض والسواد..... 389
3-1-2- تشكيل السطر الشعري..... 398
3-1-3- علامات الوقف..... 401
3-2- التشكيل البصري والرسم..... 405
3-2-1- الأشكال الهندسية..... 405
3-2-2- نوع الخط وسمكه..... 407

3-2-3- الرسم الفني..... 410

الفصل الخامس: حداثة الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع..... 416
2- عناصر الإيقاع..... 417
2-1- الوزن 417
2-1-1- دراسة في الأوزان..... 420
2-2-2- أشكال التجريب الإيقاعي..... 437
2-2- التدوير..... 461
2-2-1- مفهوم التدوير..... 461
2-2-2- صور التدوير..... 462
2-3- القافية..... 471
2-3-1- القافية في الشعر الحر..... 471
2-3-2- صور القافية..... 473
2-4- الوقفة وأنواعها..... 497
2-4-1- مفهوم الوقفة..... 497
2-4-2- أنواع الوقفة..... 498
الخاتمة..... 514
قائمة المصادر والمراجع..... 523
فهرس الموضوعات..... 545
الملخص..... 549

الملخص:

أثبت النص الشعري الحداثي أنه نص ثري مفعم بطاقة شعرية عالية، هي نتاج تشكيله البنائي الذي تحول إلى فسيفساء يتجاذبها البياض والسواد وتتوزع فيها المكونات الفنية والفكرية المستمدة من مرجعيات مختلفة بعد أن تنصهر جماليا على جسد هذا النص لترسم خصوصيته التي تجعله محل اهتمام المتلقي، وتغريه بمقاربته نقديا لفك أسرار شفرته الفنية وصولا إلى استكناه أسراره الجمالية من خلال الغوص في أعماقه والحفر في طبقاته للوقوف على شبكة العلاقات التي تربط عناصره المختلفة: اللغوية والتركيبية والتعبيرية والإيقاعية، ومعرفة كيف تتحول أدواته الفنية التي تبدو للوهلة الأولى متنافرة إلى عوامل انسجام وتكامل فني لا يخلو من عمق.

مثل هذه المميزات الفنية التي يحفل بها النص الشعري الحداثي وجهت اهتمامي لدراسة الشعر الجزائري المعاصر على امتداد زمني يربو على نصف قرن، للوقوف على حداثته الشعرية وكيف تجلت في مدونة الشعر التي احتضنت هذه التجربة الحداثية، وبذلك فإن هذه الدراسة تستمد قيمتها من كونها تغطي أطول فترة زمنية احتوت الدراسة تستمد قيمتها من كونها تغطي أطول فترة زمنية احتوت الشعر الجزائري المعاصر بمختلف مسارات تطوره، وتتعامل مع أكبر عدد من الدواوين التي برزت خلال تلك الفترة.

وحفزني على خوض هذه الدراسة الدواوين التي اطلعت عليها، وما كانت تشتمل عليه من ملامح شعرية حداثية، إضافة إلى ما وقفت عليه من قلة الدراسات التي تعاملت مع الشعر الجزائري المعاصر بشمولية تغطي جميع مساراته.

وللكشف عن الملامح الحداثية التي تضمنها هذا الشعر، عمدت إلى الاستفادة من الآليات الإجرائية لبعض المناهج النصية الحداثية لما لها من قدرة على التعامل مع النص الشعري ومنها المنهج الأسلوبي والمنهج السيميائي، وإلى جانب ذلك استفدت من بعض آليات المنهج التاريخي في بعض جوانب الدراسة، مع الملاحظة أنني في تطبيق الإجراءات المنهجية لم أقف عند حدود التطبيق النقدي، بل عمدت إلى المراوحة بين المفاهيم النظرية والجوانب التطبيقية.

ولتنظيم الدراسة قمت بتقسيمها إلى مدخل نظري وخمسة فصول تطبيقية، عرضت في المدخل إلى مفهوم الحداثة وتطوره عند الغرب والعرب، وعلاقتها بالمعاصرة والتجديد، وكيف تطوره الحداثة الشعرية العربية.

وفي الفصل الأول تتبعت مسارات تحديث الشعر الجزائري، وباشرت التطبيق النقدي انطلاقا من الفصل الثاني أين تتبعت تجليات حداثة اللغة الشعرية، وفي الفصل الثالث وقفت على طرائق التعبير متمثلة في المفارقة والرمز والتكرار، وفي الفصل الرابع تتبعت تقنيات بناء النص الشعري الحداثي، وهي تقنية السرد، وتقنية الرمز ثم التشكيل البصري، وفي الفصل الخامس درست حداثة الإيقاع الشعري ابتداء بدراسة الأوزان فالتدوير ثم القافية والوقفة الشعرية، وانتهت الدراسة بخاتمة أحاطت بأهم النتائج التي توصلت إليها في كل فصل، والخاصة بحداثة الشعر الجزائري المعاصر.

وأنوه في الأخير إلى أنني اعتمدت في هذه الدراسة مدونة شعرية تربو على الستين ديوانا، كما استعنت بمجموعة من المراجع الهامة أضاءت لي جوانب البحث وأعانتني في إنجازه، أذكر منها: الشعر الجزائري الحديث لمحمد ناصر، وحركة الشعر الحر لشلتاغ عبود، والشعر الحديث في المغرب العربي ليوسف تاوري.

RESUME

Le texte poétique de modernisme a prouvé qu'il a une force poétique puissante provenant de sa structure qui devient une mosaïque sur laquelle sont repartis des constituants artistique et intellectuels inspires de sources différentes. Ces constituants se fondent esthétiquement au texte en dessinant sa spécificité. Par conséquent, le destinataire s'intéresse à effectuer une approche critique pour déchiffrer ce texte artistiquement en découvrant ses secrets esthétiques .En effet, le destinataire doit aller au fond du texte pour déceler le relation qui existent entre ses différents constituants structuraux, linguistiques expressifs et rythmique.

De plus, il doit savoir comment les moyens artistiques du texte poétique, hétérogènes à première vue, se transforment ils en des facteurs cohérence textuelle. En effet, c'est grâce à ses caractéristiques artistiques du texte poétique de nouveauté qui je m'intéresse à l'étude de poésie algérienne contemporaine dans une étendue de plus d'un demi-siècle pour étudier sa modernisme poétique présentée au corpus de poésie choisi. Ainsi, cette étude concerne une durée plus grande de la poésie algérienne contemporaine dans ses différentes étapes d'évolution et traite un grand nombre de recueils de poèmes qui ont paru à cette époque-là.

D'ailleurs, les traits poétique de modernisme présentes aux recueils de poèmes que j'ai consacrées à consultés ainsi que le manque enregistré aux études consacrées a la poésie algérienne contemporaine dans toutes ses étape d'évolution sont les raisons les plus fortes de ma pressente étude.

En outre, afin de montrer les traits de modernisme présentes dans cette poésie, je mets à profit les procédures de certaines méthodes textuelles de modernisme qui peuvent traiter le texte poétique comme la méthode stylistique et la méthode sémiologique. En plus, dans quelques points de cette étude je mets à profit certaines procédures de la méthode historique.

Il faut aussi signaler que je n'ai pas resté aux limites de la critique dans la pratique des procédures méthodologique, mais j'ai assossié entre les concepts théoriques et la côté pratique.

Pour organiser la présente étude, je l'ai partagée en une introduction et cinq chapitres de pratique. A L'introduction, j'ai défini le concept de modernisme, son évolution chez les occidentaux et chez les arabes, sa relation

avec la contemporanéité et le renouvellement et comment la modernisme poétique arabe a-t- elle évolué?

En ce qui concerne le premier chapitre, j'ai étudié avec soin les étapes de renouvellement de la poésie algérienne. A partir du deuxième chapitre, Jai étudie avec soin les apparitions de modernisme de la langue critique. Puis dans le troisième chapitre j'ai étudié les méthodes d'expression : La séparation, le symbole, et la répétition .Quand au quatrième chapitre, j'ai parlé de techniques de production du texte poétique de modernisme : la narration, le symbole et la construction optique. le cinquième chapitre est consacré à l'étude de modernisme du rythme poétique : les cadences, l'arrondissement, la rime et l'arrêt poétique.

En arrivant à la conclusion, j'ai cité les résultats les plus importants auxquels j'ai abouti dans chaque chapitre.

En fin, je souligne que je me suis appuie dans cette étude sur un corpus poétique qui contient plus de soixante recueils de poèmes. J'ai aussi consulté plusieurs références importantes qui m'ont aidé absolument a réaliser ma recherche comme la poésie Algérienne contemporaine de Mohamed NACEUR, le mouvement de la poésie libre de CHELTEG Aboud et la poésie Contemporaine au Maghreb Arabe de Youcef Naouri.

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Université de Mohamed KHEIDER - Biskra

Faculté des lettres et des Langue

Département de la littérature arabe

Les apparitions de modernisme dans la poésie Algérienne Contemporaine

mémoire présenté en vue de l'obtention de diplôme de Doctorat des science en littérature moderne et contemporaine

DEVANT LE JURY :

Nom et prénom	Grade	L'université	Qialité

Présent par :

Chorfi LEKHEMISSI

Dirigé par :

P. Abderrahmane TEBERMACINE

Année universitaire : 1435/1436h correspondant 2014/2015