الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف- ميلة-

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....
رقم التســـــــجيل: .....

التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث من 1945-1963م

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث(ل م د)

الشعبـــة:الدراسات الأدبية

التخـصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

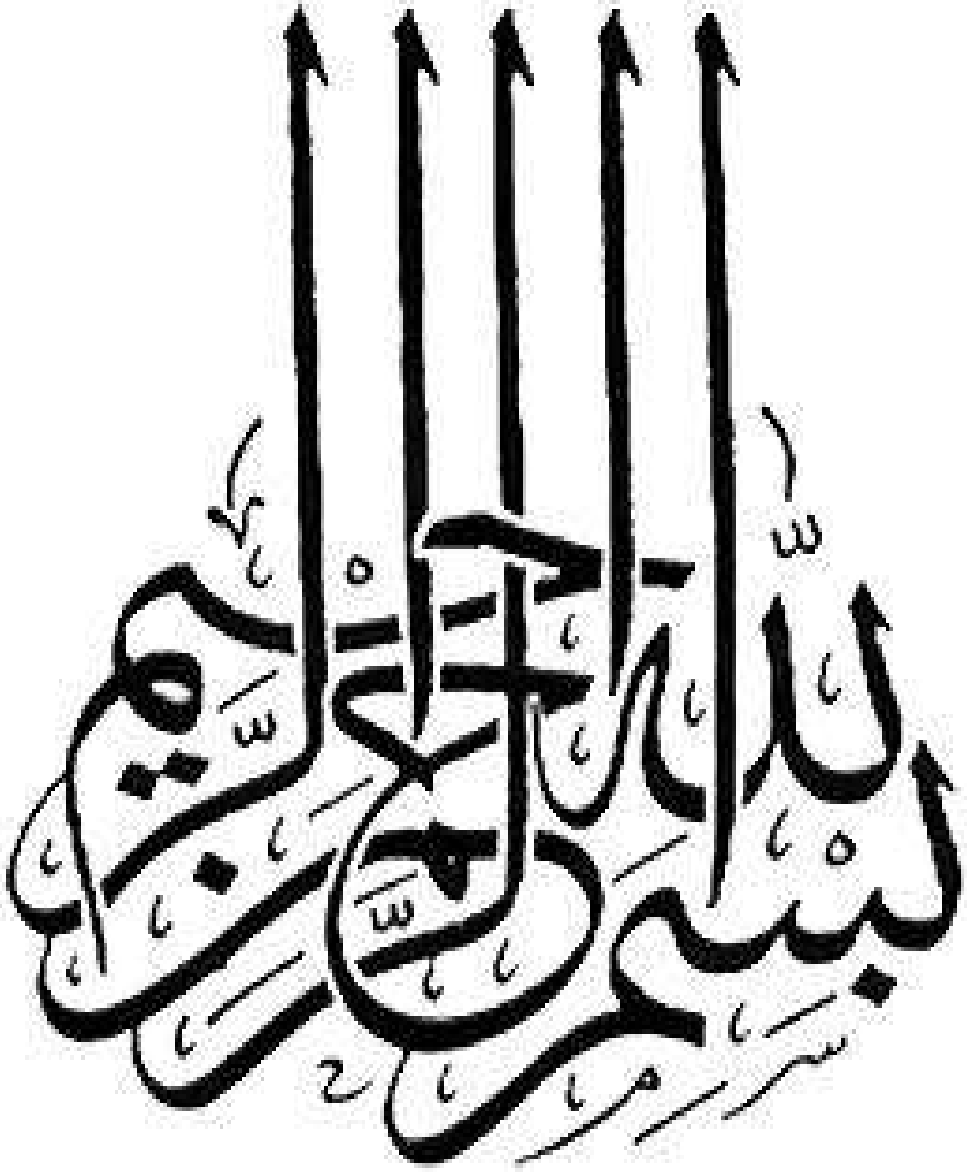
إعداد الطالبة:
منال صالحي

إشراف:
الأستاذ الدكتور: رابح الأطرش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د. وردة مسيلي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف /ميلة	رئيسا
أ.د. رابح الأطرش	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف/ ميلة	مشرفا ومقررا
أ.د. حنان بومالي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف /ميلة	عضوا مناقشا
أ.د. إسماعيل بن صفيّة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة باجي مختار/عنابة	عضوا مناقشا
أ.د. حسان راشدي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة لمين دباغين / سطيف	عضوا مناقشا
د.عبد الحميد بوفاس	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف /ميلة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي:2021/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقديـــر

قال تعالى : { ولئن شكرتم لأزيدنكم }

قال رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم : " من لم يشكر النَّاس لم يشكر اللّه "

أول الشكر هو لله عز وجل على توفيقه في تقديم هذا البحث

كما أهدي ثمرة هذا البحث

إلـى أبـــي طيّب الله ثراه و أمّـــي حفظها الله

إلـــى

إخوتـــي و كلّ أحبـــتي

وإلى من آزرني في كلّ خطوة خطوتها في سبيل العلم

مـــقدّمـة

مقدّمـــــــة :

يقف الدّارس للشّعر العربي على بروز ظاهرة شعريّة، أسهمت في تحقيق التّطور والتّغيير على مستوى القصيدة العربيّة بصفة عامّة منذ العصر القديم، وامتدّت تبعاتها إلى عصرنا الحالي، ألا وهي " ظاهرة التّجديد"، التي استطاع بفضلها الشّعراء كسر كلّ جمود وركود شعريّ، محاولين ركوب موجة الابتكار والإبداع .

والملاحظ على أغلب الأبحاث النّقديّة العربيّة ميولها إلى الاهتمام بدراسة الظّاهرة في الشّعر العربيّ المشرقيّ، على اعتبار أنّه شهد حركة شعريّة تجديديّة كبرى، عُدّت منعرجا حاسما في مسيرة شعر العصر الحديث.

لكن لابدّ أن يكون للحركة الشّعريّة المغاربيّة بعامّة والجزائريّة بخاصّة نصيبها من التّجديد الشّعري، ومن التّحوّلات الفنيّة التي مسّت القصيدة العربيّة، وذلك في ظلّ المتغيّرات التي عرفتها البيئة والعصر، حيث أصبح الشّعراء مؤمنون بأهميّة البعد الرّسالي للشّعر ودوره في إحداث التّغيير، وأدركوا أنّ الشّاعر الحقّ هو الذي يستجيب لتلك المتغيّرات فيندفع إلى التّجربة وحبّ المغامرة، لتحقيق التّميّز والفُرادة.

وهي حال الشّعر الجزائري ، الذي واكب تحوّلات كبرى أثّرت في مسيرته الإبداعيّة وقادته نحو التّجديد.

ومنه كانت الانطلاقة في البحث ، تهدف إلى تسليط الضّوء على الاتّجاه التّجديدي في الشّعر الجزائري الحديث، الذي سعى من خلال روّاده إلى النّهوض بالحركة الشّعريّة الجزائريّة، ودفعها نحو الإبداع ومسايرة ركب التّجديد، وإخراجها من دوّامة التّقليد الذي حاصرها فترة من الزّمن، فأصبح للشّعراء موقفهم الفكري ورؤيتهم الخاصّة صوب الكون والحياة، ممّا دفعهم إلى توجيه الحركة الشّعريّة وجهة تجديديّة، فجاء الموضوع قيد البحث موسوما بـ " التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث" ، بالتّعريج على نماذج شعريّة ما بين (1945-1963)، وتحليلها وفق نظرة نقديّة فنيّة، وذلك لما شهدته سنة (1945) من أحداث مفجعة بعد مجازر الثّامن

ماي وهولها، حيث جعلت الشّعر آنذاك في صمت مطلق ، ثمّ ما لبث أن انطلق مفجّرا مكبوتاته متأثّرا بألم الفاجعة، هذا ويمثّل تاريخ نهاية البحث (1963)، فترة الاستقرار والسّكينة بعد نيل الاستقلال والحريّة، علما أنّنا سنتقاطع مع نصوص قبل هذه الفترة أو بعدها، لأنّ كثيرا من الأعمال الشّعريّة مثلا العبرة فيها تكون على أساس تاريخ كتابتها بالنّظر لإمضاء صاحبها، وليس بتاريخ النّشر، ومن منطلق الإدراك بأنّ الظّاهرة الفنيّة لا تقاس رياضيا ، بل تقدّر و تُمنهج دراستها بتحديد حيّز زمانيّ تقديري لها.

و لا ريب في أنّ الظّروف الحياتيّة والطّبيعيّة والسّياسيّة والفكريّة، كانت سببا رئيسا في تبلور الظّاهر في الشّعر الجزائري خلال هذه الفترة، لذا كانت الانطلاقة في رحلة البحث تغذّيها رغبة في إثبات خصوصيّات الشّعر الجزائري الحديث ومظاهره الإبداعيّة، ثمّ محاولة رصد المتغيّرات والإضافات الشّعريّة التي حفل بها الشّعر الجزائري الحديث خلال هذه الفترة، اعتمادا على تجارب شعريّة متعدّدة لعدّة شعراء جزائريّين رغبة في إقامة كيان علمي لظاهرة التّجديد فكريّا وفنيّا ، ومدى ترابط النّصوص التي أبدع فيها الشّعراء من حيث الأساليب التّعبيريّة والإنجازات الفنيّة الجديدة، والمتميّزة، كقيم مضافة إلى رصيد الحركة التّجديديّة في الشّعر الجزائري.

ومن هنا فإنّ هذا البحث يختلف عن مجموعة الدّراسات التي تناولت الشّعر الجزائري ومن بينها نذكر :

كتاب محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975، حيث نجد بأنّ الكاتب جعل الحيّز الزّماني للبحث متّسعا كما أنّه تعرّض لمختلف مراحل الشّر الجزائري مبيّنا مميّزاته فكان بحثه أشمل وأوسع فلا نجده مركّزا على ظاهرة بعينها.

وكتاب الوتّاس شعباني، تطوّر الشّعر الجزائري منذ سنة 1945 حتّى سنة 1980، فقد تعرّض فيه إلى مجمل تطورات الشعر الجزائري خلال فترة الدّراسة، مركّزا على الظّروف المحيطة به، واتجاهاته البارزة .

وكتاب عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث 1945-1962 حيث نجدة قد تعرّض إلى ظاهرة محدّدة وهي " ظاهرة الغربة والحنين" فحاول معالجتها، وتقديم نماذجها وأنواعها وبواعثها .

ثمّ كتاب محمّد طمّار، مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، فنجده هو الآخر قد ركّز في بحثه على اتّجاه واحد مقدّما نماذج شعريّة عنه موضّحا بواعثه وأسباب ظهوره .

أمّا كتاب الطّاهر يحياوي، تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، وعلى الرّغم من أنّه يتقاطع مع موضوع بحثنا ، لكنّه يختلف عنه حين نجد صاحبه لا يركّز على ظاهرة محددة بل يجمل مختلف الظّواهر الفنيّة التي عرفها الشّعر الجزائري.

وكانت الأهداف من البحث هي : جمع نماذج شعريّة تجسّد ظاهرة التّجديد، ثمّ دراستها، ومحاولة الكشف عن خصائصها، إيمانا بضرورة الاهتمام بالشّعر الجزائريّ، الذي لم يحظ بعناية الدّارسين كما حظي صنوه بالمشرق، وبخاصّة ما تعلّق بظاهرة التّجديد، وهو موضوع نحسبه في غاية الأهميّة لأنّه يسهم في جمع المادّة الشّعريّة وإعادة بعثها إلى السّاحة الأدبيّة التي أصبحت تعجّ بالدّراسات والأبحاث السّرديّة.

و يبدأ البحث حاملا مشقّة اختيار الشّعراء والنّصوص، والسّعي للنّفاذ إلى تجارب شعريّة جزائريّة لها إنتاج غزير ما بين (1945-1963)، فوقع الاختيار على خمس مدّونات لكلّ من؛ مفدي زكريا في ديوانه اللهب المقدّس، أبو القاسم سعد الله في ديوانه الزّمن الأخضر ، محمّد الصّالح باوية من خلال ديوانه أغنيات نضالية، و أبو القاسم خمّار ، و أحمد لغوالمي في أعمالهما الشّعريّة المؤرّخة ضمن فترة الدّراسة ، وذلك لما وجد في هذه المدوّنات من إنتاج غزير ومتميّز بسماته التّجديديّة، و رغبة في اكتشاف مدى تطوّر الشّعر الجزائري الحديث وما طرأ عليه من خصوصيات فنيّة ومظاهر تجديديّة تُنمّ عن مواكبة الشّعراء لركب التّطوّر والتّجديد الشّعري ، وعلى إثر ذلك سعينا للإجابة على جملة من الأسئلة والإشكالات التي أملتها طبيعة البحث ومن أهمّها؛

- ما هي دوافع التّجديد و وظائفه؟
- بم اتّسمت تحوّلات الحركة الشّعريّة الجزائريّة منذ سنة 1945 إلى 1963م رؤية وتشكيلا؟ و ما هي السّبل الشّعريّة التّجديديّة ، ومميّزاتها الإبداعيّة التي حقّقت تحوّلا في المنجز الشّعري الجزائري الحديث؟

أمّا عن المنهج المتّبع ؛ فقد اعتمد البحث على المنهج التّحليلي الفنّي ، للإحاطة بالموضوع، ومتابعة القصائد الشّعريّة ومختلف عناصر بنائها، وكشف الظّواهر التّجديديّة فيها، فالمنهج التّحليلي الفني هو أقرب المناهج لموضوع البحث .

كما استفدنا من آليات منهجية أخرى استدعتها طبيعة الدّراسة ؛ كالوصف أحيانا لقراءة بعض النّصوص الشّعريّة قراءة وبيان قيمتها الجماليّة والفنيّة ، إضافة إلى الاستفادة من مقولات المنهج التّأويلي الذي تطلّبته بعض النّصوص عند الكشف عن أبعادها الدّلاليّة ومحاولة كشف مغاليقها.

والاعتماد أيضا على آلية الإحصاء البياني، كإجراء منهجي أضفى صبغة علميّة وساعدنا للقيام بعمليّات إحصائيّة غايتها رصد بعض التّحوّلات والظّواهر الفنيّة، وبيان نسب تواترها ، ثمّ الحكم عليها بالقراءة والاستنتاج والاستقراء وهو ما حاولنا الاستفادة منه في البحث.

إذن فالبحث لم يتقيّد بمنهج واحد خلال العمليّة النّقديّة ، بل تعامل مع كلّ ظاهرة فنيّة بما يناسبها منهجيّا.

وهكذا جاء البحث مقسّما إلى أربعة فصول ومدخل تمهيدي مسبوق بمقدّمة ، تحدّثنا في المدخل عن أمرين مهمّين ؛ التّجديد مفهومه ومظاهره في الشّعر العربي، ثمّ بيّنا مراحل الحركة الشّعريّة الجزائريّة قبل 1945 وبوادر التّجديد فيها.

الفصل الأوّل ؛ قد يبدو نظريّا لكنّنا بحثنا فيه عن تحوّلات الرّؤية الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث ما بين 1945-1963، وحاولنا رصد أهمّ التّجارب الشّعريّة التي أسهمت في إثراء الرّؤية الفكريّة ، وما نتج عن ذلك من انفتاح في النّص الشّعري وتوجّهاته الفكريّة الجديدة، فكان هدف الفصل هو تتبّع التّجديد في الرّؤية الشّعريّة لإبراز تطوّر الموقف الفكري ومساهمته في ظاهرة التّجديد الشّعري.

أمّا الفصول المتبقية الثّاني والثّالث والرّابع فقد تناولنا فيها مظاهر التّجديد في التّشكيل الفنّي للشّعر الجزائري الحديث؛

ففي الفصل الثّاني؛ تحدّثنا عن اللّغة الشّعريّة ومظاهر التّجديد فيها فتطرّقنا إلى مفهومها وتحوّلاتها على مستوى الشّعر الجزائري الحديث من حيث الألفاظ والأسلوب، عند كلّ شاعر على حدة على اعتبار أنّ لكلّ شاعر معجمه الخاص الذي يميّزه رغم تشابه الرّؤية والموقف، ثمّ تطرّقنا لطغيان ظاهرة التّكرار بأنواعها في الشّعر الجزائري ، وختمنا الفصل ببعض الرّسوم البيانيّة الموضّحة لخصائص اللغة وتواتر بعض الحقول الدّلاليّة فيها كسمات تجديديّة.

أمّا الفصل الثّالث فخصّصناه للبحث في تطوّر الصّورة الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث انطلاقا من تحديد مفهومها، ثمّ بيان أهميّتها بصفة عامّة وتحوّلاتها في الشّعر الجزائري الحديث بصفة خاصّة.

أمّا الفصل الرّابع والأخير ؛ فقد تطرّقنا فيه إلى التّجديد في التّشكيل الموسيقي، فتعرّضنا لمفهوم التّشكيل الموسيقي، وكذلك مفهومي الوزن والقافية وأهميّتهما في الشّعر، ثمّ انتقلنا إلى ظهور حركة الشّعر الحرّ في المشرق وتأثيرها على التجربة الشّعريّة الموسيقيّة في الجزائر، ومدى تطوّر التّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث، وظواهره الإبداعيّة على مستوى القصائد العموديّة ثمّ الحرّة، ما قادنا إلى الحديث عن مسألة ريادة القصيدة الحرّة في الجزائر ، ثمّ ظواهر التّشكيل الموسيقي في القصيدة الحرّة، وما وصلت إليه منذ أوّل قصيدة رائدة إلى أواخر فترة الدّراسة، وذلك لإبراز كيف حاول الشّاعر الجزائري التّخلّص من قيود القصيدة التّقليديّة وجمودها، ثمّ كيف أعاد بناء قصيدته وفق تشكيلات جديدة، وكانت الشّواهد الشّعريّة حاضرة بكثرة وأثبتت نزوع الشّعراء للتّجديد والتّطور ، حيث وجدنا أنّ حركة الشّعر الحرّ في الجزائر منحت الشّعراء الجزائريين حريّة في تنويع الأداء التّعبيري والفنّي.

ليذيّل البحث بخاتمة وهي عبارة عن حوصلة عامّة لأهمّ النّتائج والملاحظات التي أفضت إليها دراستنا لظاهرة التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث.

وتُعدّ كُتب عمر فرّوخ (تاريخ الأدب العربي)، عزّ الدّين إسماعيل (الشّعر العربي المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة) ، نازك الملائكة (قضايا الشّعر المعاصر) ، محمّد زكي العشماوي (قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث) ، محمّد النّويهي (قضيّة

الشّعر الجديد) ، جابر (عصفور الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب) ، صابر عبد الدّايم(موسيقى الشّعر العربي بين الثابت والتطوّر) ، رجاء (عيد التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي) ،... وغيرها كثير، من الدّراسات التي تناولت الشّعر العربي الحديث والمعاصر وخصائصه الفنيّة العامّة، وكتب محمّد ناصر (الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975)، عبد الله ركيبي(الشّعر الدّيني الجزائري الحديث)، صالح خرفي (الشّعر الجزائري) ، إبراهيم رمّاني (أوراق في النّقد الأدبي) ، عمر بوقرورة (الغربة والحنين في الشّعر والحنين في الشّعر الجزائري الحديث 1945-1962 ، محمّد مصايف (دراسات في النّقد الأدبي) ، محمّد طمّار (حول شعراء المدرسة الحرّة) ، أبو القاسم سعد الله (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) ، الطّاهر يحياوي (تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال) ... وكثير من المؤلّفات والمقالات التي تطرّقت للشّعر الجزائري، تعدّ كلّ هذه الدّراسات مراجع مهمّة أسهمت في إثراء البحث وانفتاحه على دراسات مختلفة ساعدتنا للتّعرّف أكثر على البُنى التّجديديّة والمظاهر الإبداعيّة والفنيّة التي تُكسب النّصوص الشّعريّة طابع التّطور وصفة التّجديد.

و لا يخلو أيّ بحث أكاديمي من صعوبات تعيق عمل الباحث ، وتجعل مهمّته صعبة وشاقّة ، وما كان في وسعنا إلاّ مواجهتها بالصّبر والإرادة .

لكن ما خفّف من هذه الصّعوبات ؛ ما تلقّيناه من دعم من طرف الأستاذ المشرف و بعض الأساتذة والمقرّبين.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ أن نردّ الجميل لصاحبه و نقدّم عظيم الامتنان ووافر العرفان للأستاذ الفاضل الدّكتور "رابح الأطرش" ، المشرف والرّاعي لهذا البحث، على ما أسداه من سابغ العون ، وما حبانا به من إرشادات وتوجيهات سديدة كان لها بالغ الأثر في تكامل أجزاء البحث ، فجزاه الله عنّا خير الجزاء.

وإذا كان لنثبت فضلا لأحد ، فالفضل سيكون لكلّ من جدّد جذوة البحث فينا كلّما وجد الملل طريقا إلينا، ولكلّ من أنار لنا قنديلا أضأنا به دروب البحث ورغّبنا فيه .

و الفضل الأعلى و الأجلّ لله عزّ و جلّ .

مـــــــــدخـــل

التّجديد وبوادره الـشّعرية عربيّا وجزائريّا

يعدّ التّجديد في الشّعر ظاهرة طبيعية تطوريّة في كلّ زمان ومكان، وهو من أصعب أنواع التجديد ومخاضه طويل، وبخاصّة في الشعر العربي، لأنّ الشعر من أهمّ الفنون لدى العرب وسجلّ تاريخهم، وله مكانة عميقة في نفوسهم ، حيث ظلوا يفتخرون به على الأمم والحضارات، فشهد الشّعر العربي على اختلاف بيئاته وعصوره مظاهر تجديديّة كثيرة ومتنوعة، أحدثت ثورة وصراعا بين قديم الشّعر وجديده فعرفت القصيدة العربيّة تطوّرا واضحا منذ صدر الإسلام وحتى وقتنا الحالي.

إنّ الشّعر العربي لا يختلف من حيث اختلاف أغراضه وأساليبه فحسب، وإنّما يختلف باختلاف بيئاته وعصوره والموضوعات التي عالجها على اختلاف العصور وتغيّر الظّروف التي ولّدته وأحاطت به حينها ، إذ لكلّ عصر مميّزاته ولكلّ شعر ارتباط بالزّمن الذي قيل فيه والعصر الذي نشأ خلاله، فالشّعر جزء من الحياة التي أنتجته لأنّه متّصل بها في كلّ الأحوال ، ولا سبيل لتحليله ودراسته بمعزل عن الحياة التي سبقته فأثّرت فيه ، والتي عاصرته فأثّرت فيه وأثّر فيها، ولعلّ ما يهمّنا من ذلك كلّه هو أنّ تعاقب الأزمنة والعصور، ووجود المتغيّرات والتّأثيرات على مستوى الشّعر هي التي تحدث صراعا بين سابقه ولاحقه، أو بالأحرى بين قديم الشّعر و جديده.

وتبعا لذلك فإنّ قضيّة التّجديد من القضايا التي استقطبت النّقاد والباحثين في عصور مختلفة، وممّا زادها أهميّة هو ارتباطها بالواقع الزّمني، الذي يجعل من القدم والجدّة مفهومين متقابلين، ويجعلهما في صراع دائم تماشيا مع سنّة التّطوّر ، وهو ما يقدّم رؤية موضوعيّة أو فنيّة متجدّدة بتجاوز القديم والنّزوع إلى الخلق والإبداع.([1])

لذلك يعتبر مفهوم التّجديد من بين أكثر المفاهيم التي خلقت نزاعا فكريا وتضاربا في المعاني والدّلالات، وبخاصة بعد ظهور تيارات فكريّة وأدبيّة جديدة احتضنها العصر الحديث حاولت تجسيد روح العصر فاختلفت أشكالها ورؤاها وجماليّاتها بما يتناسب مع مختلف التّغيرات الحضاريّة.

[1] - يُنظر؛ طه، حسين؛ حديث الأربعاء، المطبعة التّجاريّة الكبرى ، مصر، (دط)، (دت)، ص02.

فما هو التّجديد ؟ و ماهي مظاهره في الشّعر العربي؟ و ما مميّزات الحركة الشّعريّة الجزائريّة قبل 1945م ؟ وكيف كانت بوادرها التّجديديّة؟

1- مفهوم التّجديد :

أ- التّجديد لـغة:

الجدّة هي مصدر الجديد والجمع أجدّة وجدد.

- جاء في لسان العرب: « الجِدّة هي نقيض البلي، ويُقال شيء جديد، وتجدَّدَ الشيء صار جديدًا وهو نقيض الخلق».[1]
- «وجدّ الثوب يجِدُّ (بالكسر) صار جديدًا، والجديد ما لا عهد لك به ».[2]
- أيضا :« جدَّدَ الوضوء أي أعاده، وجدّد العهد أي كرّره وأكّده ».[3]

ومن خلال المفاهيم السّابقة نلمس أنّ للتّجديد معنيين، والمعنيان يدلاّن على مفهومين مختلفين: الأوّل" نقيض البلي" أي؛ ما خُلق و بَلِيَ فأُعيد جديدًا على ما كان عليه أوّل مرّة، بمعنى تبديل وتغيير القائم باعتباره قديمًا، والثّاني" ما لا عهد لك به"أي ؛ هو جديد لم يُعرف من قبل وليس له مثيل أو نظير.

كما وردت مشتقات لفظ " التجديد" في مواضع من القرآنِ الكريم منها؛ ماجاء في قوله تعالى: ﴿أَفَعَيِينَا بِٱلۡخَلۡقِ ٱلۡأَوَّلِۚ بَلۡ هُمۡ فِي لَبۡسٖ مِّنۡ خَلۡقٖ جَدِيدٖ ١٥﴾ ق: ٥١

وكذلك في " سورة إبراهيم" في قوله تعالى: ﴿أَلَمۡ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّۚ إِن يَشَأۡ يُذۡهِبۡكُمۡ وَيَأۡتِ بِخَلۡقٖ جَدِيدٖ ١٩﴾ إبراهيم: ٩١

وهي في الآية الأولى : بمعنى إعادة بعث الخلق من جديد، وفي الثّانيّة تِبيان لعظمة الخالق عزّ وجل وأنّه قادر على إزالة البشر وبعث وإحياء خلق آخر جديد.

---

[1] – أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب دار صبح أديسوفت، بيروت، لبنان، (ط1)،2006،،ص 136.

[2]– علي بن إسماعيل بن سيّدة: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح، عبد الحميد هنداوي ،ج7، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1 ،2000 ، ص137

[3] – ابن فارس الحسن زكريا: مقاييس اللغة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، ج1، (دط)، (دت) ص409.

وممّا تقدّم نجد أنّ التّجديد يعني؛ إعادة ترميم الشيء البالي بخلق جديد، وهو إذن اجتهاد وسعي من أجل التّغيير.

ب-التّجديد اصطلاحا:

على الرّغم من أهميّة "التّجديد" ، كقضيّة شغلت النّقاد والدّارسين العرب في مجالات مختلفة خاصّة الأدب والشّعر، فإنّه لم يحظ كمفهوم ومصطلح بعناية كافية من طرف هؤلاء، إذ لم نعثر فيما تيسّر لنا من المصادر والمراجع على المفهوم الدّقيق له، ولم تكن سوى مجموعة من الآراء المتفرّقة للأدباء والنّقاد حول " التجديد" كظاهرة لامست الشّعر العربي؛

- يورد "عباس محمود العقاد" مفهوما للتّجديد في الشّعر بصفة عامّة فيقول: «التّجديد هو اجتناب التّقليد ، فكلّ شاعر يعبّر عن شعوره ويصدق في تعبيره فهو مجدّد وإن تناول أقدم الأشياء»[1]، أي أنّ التّجديد شعور صادق، نابع عن العواطف والانفعالات مهما كان الموضوع الذي يعالجه الشّاعر، ويخوض فيه، حتّى وإن كان قديما، شريطة أن يبتعد عن التقليد، وأن يحاول ابتكار أساليب وأشكال جديدة، مغايرة لكلّ قديم، سواء من حيث الشّكل، أو المضمون ، أو هما معا.
- هذا ويضيف "العقاد" قائلا: « وإن كان التّجديد هو اجتناب التقليد فالتّجديد هو اجتناب الاختلاف، والمختلف هو كل من يجدد ليخالف، وإن لم يكن هناك مُوجب للخلاف»[2] ، وهو هنا يؤكّد أنّ التّجديد لا يعني المخالفة الكليّة للسّائد والمألوف، وإنّما يقصد بأنّ التّجديد هو ؛ إعادة صياغة القديم في قوالب جديدة، أي أنّه؛ « يقوم على ما في الفكر من نشاط وابتكار و إبداع تُمليه الحياة الاجتماعيّة، وما تجِدُّ فيها من متطلّبات ونشاط وتفاعل مع ما يجري في الواقع والعصر من تطوّر وتطوير»[3].

---

[1] – يوسف ، عزّ الدّين: التّجديد في الشّعر الحديث، بواعثه النّفسيّة وجذوره الفكريّة ، دار الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 1985، ص113.

[2] – المرجع نفسه، ص114.

[3] – محمّد، التّركي التّاجوري: حول ملامح التّجديد وخطواته في الأدب العربي ونقده، منشورات اللجنة الشّعبيّة العامّة للثّقافة و الإعلام ، ليبيا ، ط1، 2007، ،ص171.

وتبعًا لذلك تتضح رؤية العقاد نحو التّجديد على أنّه نزوع إلى الخلق والإبداع وتطوير القديم والتّقليدي في ثوب مغاير ومخالف للسّائد والمألوف .

- أمّا " أدونيس" فقد كانت له رؤيته حول التّجديد إذ يعتبر: « أنّ التّجديد الشعري هو مسألة كيانيّة وكليّة فنّا ولغة، وليس الوزن أو عدمه إلاّ جانبا ثانويّا فيها، لأنّنا نجد قصائد بتشكيل حر وجديد شكليّا لكنّها تتضمّن رؤية قديمة ترتبط بالعالم القديم»[1] .

ورؤيته هنا ؛ تجعل من التّجديد ظاهرة عامّة، لا تنفصل عن الرّؤية القديمة، بل تتصل بها، وتنبثق عنها بنوع من الجدّة.

- في حين نجد " لخالدة سعيد" رأي آخر حول التّجديد حيث تقول: « إنّ مسألة التّجديد في الشّعر العربي المعاصر لا يجوز أن تبحث في الظاهرة أي على صعيد التّبديلات الظاهريّة التي تخاطب الحواس، كالوزن والقافيّة أو الأوصاف الظّاهرة كالغواصة والطّائرة... ولكن المسألة تبحث على صعيد النّظر إلى دور الشّعر وإلى موقف الشّاعر من العالم ومن قضيّة التّغيير نفسها »[2].

وهي هنا ترى أنّ؛ التجديد لا يعني البحث في الظّاهرة بحدّ ذاتها ،من حيث جدّتُها وتغيّراتُها، وإنّما تقرن التّجديد بدور الشّعر، وبموقف الشّاعر، وفق متغيّرات عصره، وما يحيط به، أي محاولة التّطلع إلى الواقع من أجل التّغيير والتجديد.

وعليه فإنّنا وبعد هذه الآراء نتوصّل إلى أنّ "التّجديد" كمصطلح عند الأدباء والنّقاد العرب، يرتبط بمفهوم الإبداع الفكري، أي بما يسمح للأفكار والرؤى أن تستعيد فاعليتها وقدرتها على الإنتاج المبدع للمعاني الجديدة، أو المتجدّدة، ولا يمكن أن ينطلق المبدع من فراغ، لأنّ التّجديد لا يعني الابتكار الخالص، أو التّغيير الشّامل، ولعلّنا نخطئ كلّ الخطأ إذا فهمنا التّجديد على هذا النّحو.

---

[1] – أدونيس: ها أنت أيّها الوقت، دار الآداب ، بيروت، ط1 (دت)، ص53.

[2] – عثمان، حشلاف : التّراث والتّجديد في شعر السّياب، دراسة تحليليّة جماليّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)،(دت)، ص12.

فالتّجديد خلق وإبداع لأشكال جديدة، مستمدّة من أرضيّة تراثيّة، إذ إنّ «التّجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد(...) والتّراث هو الوسيلة والتّجديد هو الغاية»[1] ، ويمكننا في هذا السّياق أن نورد ما قاله ابن رشيق في كتابه العمدة: «إنّما سُميّ الشّاعر شاعرا؛ لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشّاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر؛ كان اسم الشّاعر عليه مجازا لا حقيقة»[2] .

فالشّاعر كمبدع هو من يُولّد المعاني وفق تجربته الشّعوريّة ،ويصوغها في قوالب فنيّة، يَسعى من خلالها إلى الجدّة، والتّغيير، والتّطوير شكلا ومضمونا، « وقد قال العلماء بالشّعر: إنّ امرأ القيس لم يتقدّم الشّعراء لأنّه قال ما لم يقولوا ، ولكنّه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها؛ لأنّه قيل أوّل من لطّف المعاني، واستوقف على الطّلول، ووصف النّساء بالضباء، و المها والبيض، وشبّه الخيل بالعقبان والعصيّ، وفرق بين النّسيب وما سواه من القصيد، وقرّب مأخذ الكلام؛ فقيّد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتّشبيه »[3]، ليبلغ امرؤ القيس قمّة الجدّة والتّطوير في عصره وبيئته.

وبناء على ذلك فالتّجديد هو استمرار للقديم، واستثمار له، بصياغته في أطر وقوالب فنيّة ،تجمع بين الأصالة والجدّة، بما يتوافق مع نُظم الحياة والعصر، وهذا ما جعل من الصّعب وضع تعريف جامع مانع للظاهرة.

---

[1] – حسن حنفي: التراث والتّجديد، موقفنا من التراث القديم ، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992، ص13.

[2] –ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، الجزء1، دار الجيل ،ط5 ،1981،ص116

[3] – المرجع نفسه، ص94.

2-مظاهر التّجديد في الشّعر العربي:

عرف الشّعر العربي على اختلاف بيئاته وعصوره، مظاهرَ تجديديّة كثيرة ومتنوّعة، نتيجة للتّغير والتطّور الذي أصاب الحياة العربيّة، فمنذ العصر الجاهلي حتّى وقتنا الحالي، بلغ الشّعر العربي درجة عاليّة من الجدّة.

أ- التّجديد في الشّعر العربي القديم :

لا يخفى على أيّ باحث في الأدب العربي ما وصل إليه الشعر الجاهلي من جودة وجمال، حتّى أصبح ديوان العرب، وسجّل أخبارهم في شتّى نواحي الحياة، لكن تلك المواطن الإبداعيّة التي بلغها الشّعر آنذاك ، قد تجاوزها الزّمن ،فكان من الضّروريّ أن يبحث الشّعراء عن عوالم إبداعيّة مغايرة، وعن أساليب وأسس فنيّة جديدة، تطوّر من مفهوم الشّعر وتغيّر مجراه ، لأنّ التّمسّك بالقديم يعتبر غلُوّا وتشدّدا ، وكلّما تقدّم الزّمن قليلا فإنّ التّجديد مطلوب وحتميّ لتجاوز العصر الماضي، والاستجابة لمتطلّبات العصر الحاضر ، وإنّه وبمرور العصور، وتعاقب المتغيّرات على العالم العربي ، فإنّ الشّعر كان يستجيب لتلك المتغيّرات ، فواكبها وسار بجانبها، وذلك نتيجة إيمان الشّعراء برسالة الشّعر، ووظيفته في المجتمع على اختلاف بيئاته وعصوره، ففي كلّ عصر تبرز مجموعة من المتغيّرات التي تكون استجابة طبيعيّة لإحداث تميّز وتجديد على مستوى الشّعر العربي .

أوّلا: التّجديد في العصر العباسي:

أخذ الشعر العربي ينحو إلى التّطور، ليبلغ ذروة التّجديد في " العصر العباسي"، وبخاصّة بعد ظهور نُظم حياتيّة جديدة، مسّت مختلف جوانبه، مما جعل الشعراء يحاولون إسقاطها على شعرهم ملاءمة للحياة الجديدة، إذ « عرف الشّعر العباسي نقلة نوعيّة في مضمار التّجديد الشعري،مواكبا بذلك مُجمل التّطورات الثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة التي حصلت في ذلك العصر»[1]، حيث شهدت القصيدة العربيّة تطورا كبيرا، في الأشكال والمضامين؛ « فقد دخل في الأدب العربي فنون وأغراض ومعاني لم يألفها الأدب العربي من قبل كالغزل المذكّر والخمريّات والتّوفر على الأوصاف الحضريّة وإهمال العصبيّة العربيّة

[1] – حسين ،علي الزّعبي: مجلة جامعة دمشق– المجلّد 27، العدد الثالث، الرّابع2011، ص182.

البدويّة، ثمّ ((زالت دولة الجُمل والطلل))، وقام على أنقاضها ((دولة الرّياض والحسان))، وزالت من الشّعر المطبوع بالطّابع الجديد آثار التّقليد للأقدمين والاحترام لهم، وحلّ مكانها النفور من حياتهم وأغراضهم، لا منهم، وبدأ الابتكار.»[1]

فمن أجل التجديد و الإبداع والابتكار، سار شعراء العصر العباسي إلى تجاوز المألوف، والبحث عن تجربة شعريّة جديدة ومغايرة.

« فبرزت موضوعات شعريّة جديدة واخترعت أوزان وقواف لم تكن معروفة من قبل، وتجدّدت اللغة والأساليب الشّعريّة؛ فأخذ الشّعراء يُكثرون في أشعارهم من الجناس و الاستعارة وغيرها من الأنواع التي تدخل تحت اسم البديع »[2].

فكان الشّاعر العباسي، يسعى جاهدا لنقل شعوره، في شكل فنّي متفرّد وجديد في شكله وصناعته، إذ « لم يعد همّ الشّاعر الوصول إلى التّعبير ، بقدر ما صار من همومه التّفكير في كيفيّة الوصول إلى التّعبير»[3]، ليظهر بناء شعري جديد في تركيبه ،وصياغته شكلا ومضمونا، فتبليغ التّعبير يكون من خلال السّير على خطى جديدة ومختلفة عن التّعبير السّائد .

وفي سبيل التّجديد ومواكبة ما حدث في البيئة العبّاسيّة من جوانب التّحضر والجدّة ، ومظاهر الحضارة الماديّة، وأوجه الثّقافة الأجنبيّة وبخاصّة، وسعيا لاستحداث أساليب شعريّة جديدة في لفظها وتركيبها « تحوّل الشّعراء إلى ما يُشبه الصّاغة، وكلّ منهم يحاول أن يثبت مهارته في صياغته وسبكه بما ينتخب من الكلمات التي يحسن واقعها في السّمع والتي تصنع في القلوب صنيع الغيث في التّربة الكريمة»[4] .

فالحياة الجديدة استدعت البحث عن قاموس لغوي جديد، لرسم هذه التّغيّرات وللتعبير عنها بأحسن وأرقى التعابير؛ « تعرّض الشّعراء للأحوال الفكريّة والاجتماعيّة من إدخال مدارك النّحو والمنطق والفلسفة في الشّعر ومن وصف مجالس الغناء. ولذلك اتّسع التّحليل

---

[1] – عمر ، فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، الجزء 2، دار العلم للملايين، بيروت ط4، 1981، ص40.

[2] – حسين علي الزّعبي: مجلة جامعة دمشق – المجلّد 27، ص182.

[3] – محمد زكي، العشماوي: موقف الشّعر من الفنّ والحياة في العصر العبّاسي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، (دط)، 1981، ص 10.

[4] – شوقي ، ضيف : تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأوّل– ، دار المعارف، ط16، (دت)، ص204

النّفسي ، إذ أخذ الشّعراء خاصّة ينظرون إلى ما وراء أعمال الإنسان الظاهرة فتلهّوا في الصّبر والمكر و استقرؤوا شعور السكران والغضبان والثاكل والمهزوم والغنيّ والمتكبّر، والكريم والبخيل، كما نرى عند معظم الشّعراء، وعند أبي نوّاس وابن الرّومي على الأخص، ولقد اقتضى ذلك كلّه أن يحاول الشّاعر أن يستوفي كثيرا من عناصر الوصف والتّحليل في مكان واحد من قصيدته وفي أبيات متتاليّة فنشأ شيء من وحدة الموضوع أو برزت وحدة الموضوع في الشّعر العباسي بروزا ظاهرا».[1]

وتطوّرت القصيدة العبّاسيّة على هذا الأساس فلبست ثوبا جديدًا نفضت من خلاله كلّ قديم؛

- فقد ثار "أبو نوّاس" على "المقدّمة الطّلليّة" على نحو ما نجده في قوله:

« قُلْ لِمنْ بكى على ماضٍ درسْ واقفًا ما ضرَ لو كان جَلَسْ
تَصِفْ الرّبـــــعَ وَمن كان بـه مثْلُ سَــلْمى ولُبيتى وخَنَسْ
أُتـــــرك الرّبعَ وسَلمى جَــانبا واصطبحْ كرْخيّةً مثل القبسْ »[2]

وهو من خلال الأبيات، يفتح الباب لنبذ القديم، وضرورة مواكبة روح العصر الجديد ، « وقد سبق إلى معانٍ في الخمر لم يأتِ بها غيره »[3]، كقوله في وصفها:

« وخدّيـن لــــذّاتٍ مُعلّلِ صـــاحـبٍ يقتـــاتُ منـه فُـكاهـــــةً ومُزاحًا(*)
قال((ابغِني المصباحَ)) قلتُ لهُ اتّئدْ حسبي وحَسبُكَ ضوءها مصبَاحا(*)
فســكبْتُ منْها في الــزّجاجةِ شَرْبةً كانت لنا حتّى الصباحِ صَباحا(*)
مِــن قَـــــهوةٍ جــاءتْك قبلَ مِزاجها عُطْلاً ، فأَلْبَسَها الـمِزاجُ وِشاحا (*) »[4]

---

[1] عمر، فرّوخ: تاريخ الأدب العربي ، ج2، ص 43.

[2]– أبو نواس : الديوان ، مطبعة جمعيّة الفنون ، (دط)، 1301هـ. ص121.

[3]– ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء،ج1 ،عن وزارة الثقافة العربيّة، (دط)، 2007،ص692

(*)الخدين: الصاحب، معلل، اسم المكان الذي يتعلّل به وتعلّل بالشّيء : تشاغل به وتلهّى.

(*)اتّئدْ: تأنّ.

(*)عُطلا: يُقال للمرأة التي ليس عليها حلي: عاطل، والوشاح : أديم عريض يرصّع بالجوهر تشدّه المرأة بين عاتقها وكشحيها.

[4] –بهجت عبد الغفور ، الحديثي: ديوان أبي نواس برواية الصّولي ، دار الكتب الوطنيّة، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتراث ((المجمّع الثقافي))، ط1، 2010ص 78،79.

ونتيجة لذلك أطلق على أبي نواس في العصر العباسي " شاعر الخمرة" ، وأصبح الزعيم الفعلي للشّعراء المجدّدين في هذا العصر، خاصة بعد استبداله للمقدّمة الطّلليّة بمقدّمة خمريّة، ولم يقتصر التّجديد العباسي على ذلك فقط، بل « مال المحدثون إلى الأوزان القصيرة وإلى نظم المقطعات : الأبيات المعدودة في أغراض محدودة، كما أحبّوا القوافي التي كانت إلى ذلك الحين مهجورة أو شبه مهجورة، فبنوا بعض مقطعاتهم على ما عذُبَ من الذّال والطّاء والضاد، فلم تنفر في السّمع، لأنّهم لم يُطيلوا القَصائد فيُضطرّوا إلى الاستعانة بقواف غريبة».[1]

-ونجد أبا العتاهيّة قد خرج عن القافيّة الموحّدة، وانزاح إلى موسيقى شعريّة جديدة، ونظم على أوزان مختلفة عن المألوف، ولم يُسبق إليها من قبل، فاكتست القصيدة نغمًا مغايرا.

وأسهم التّجديد في الوزن الشّعري، في تطوير القصيدة العربيّة فنيّا، ليصبح "العصر العباسي" بعد ذلك هو من أذكى جذوة الجدّة والتجديد في الشعر العربي.

وصفوة القول؛ إنّ الشعر في العصر العبّاسي نال حظا وافرا من الإبداع والتّجديد، وتحرر من قيود كثيرة ، ليتنوّع الأسلوب، وتتجدّد الألفاظ تماشيا مع روح العصر الجديد ليفرض التّجديد نفسه على القصيدة العربيّة في شكلها ومضمونها.

ثانيا: التّجديد في العصر الأندلسي:

نشأت الأندلس، وشيّدت معالم الحضارة والفن والذّوق والجمال، ليبرز الإبداع ويُغشي كل مظاهر البيئة الجديدة، ولعلّ أبرز إبداع هو ذلك الذي مسّ الشعر، حيث عرف الشّعر الأندلسي تغيّرات هامّة لم يُسبق لها في الشّعر العربي، وبخاصّة من حيث شكل القصيدة، الذي اكتسى ألوانا مغايرة وجديدة لم يكن للعرب عهد بها من قبل، و «لا شكّ في أنّ الوصف ــوصف الطّبيعةــ ، كان أبهى مظاهر الشعر الأندلسي، لجمال البيئة الطبيعيّة في الأندلس ولتنوّع مظاهرها »[2]، فالبيئة الجديدة بجمالها وظروفها الطّبيعيّة، هي التي ساعدت الشّعراء على الابتكار والإبداع، حتّى قال فيها ابن خفاجة الأندلسي:

[1] – عمر، فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، ج2، ص40.

[2] – عمر، فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، ج4، ص196.

« يـــا أهـلَ أنـدلسٍ للهُ درّكُمُ ماء وظلٌّ وأنهارٌ و أشـجارُ
ما جنّةُ الخلد إلاّ في دياركـمُ ولو تخيّرتُ هذا كنت أختارُ
لا تختشَوا بعدَ ذا إنْ تدخُلوا سَقرا فليس تدخل بعد الجنّة النـارُ »[1]

وبسبب الجمال الطبيعي الذي حظيت به البيئة الأندلسيّة، أخذ الشعر ينحو إلى الغنائيّة، فارتسمت فيه مظاهر الحياة الرّغدة الهنيئة، « وإنّ حياةً كهذه لا تقوم إلاّ في جوّ حافل بالموسيقى ووسائل الطّرب، وكلّ شيء في الأندلس جمال وموسيقى ، وكلّ شيء فتنة وغناء »[2] ، وهكذا طغت على شعرهم روح الموسيقى وأنغامها وسيطرت عليهم بشكل كبير، فأصبحت عنصرا ضروريا في الحياة الأندلسيّة تكيّفت مع البيئة ولبسها الشعر حلّة وتأنقا، فظهرت فنون شعريّة مستحدثة وجديدة ومنها فنّ الزّجل وفن الموشّح، كأبرز الفنون الشّعريّة العربيّة التي استحدثها شعراء الأندلس ، يقول حنا الفاخوري في شأنه : « و الموشّح شعر، بل نوع خاص من الشّعر، قاد إليه الغناء، كما قادت إليه طبيعة الحياة والأحوال الاجتماعيّة، لا تنطبق عليه قواعد العروض ، وإن نُظمَ بعضُه على بعض أوزان العروض.»[3]

ولأجل ذلك يعتبر الموشّح فنّا جديدا صياغة وقالبا ، ويعتمد على أربعة أركان هي : القفل والبيت والغصن و الخرجة ، ومن أشهر وشّاحي الأندلس" عُبادة بن ماء السّماء".

وباستحداث الأندلسيين لفنّ الموشّحات، فإنّهم قد شكّلوا تحوّلا كبيرا على مستوى الشّعر، لم يُسبق له من قبل، « فقد جاء بمثابة ثورة شاملة على القصيدة العربيّة القديمة، فالموشّحات تعدّ من الفنون الشّعريّة الأنيقة، التي اتّخذت أشكالا بعينها، وذلك في إطار نزعة التّجديد في الأوزان، والقوافي، حيث فتحت آفاقا جديدة للمبدعين الأندلسيّين ، فسمحت لهم بتنويع الأوزان الشّعريّة، وهذا ما شكّل لهم حافزا للخلق والابتكار، حيث إنّها مثّلت بوضوح المتحوّل في النّص الشّعري الأندلسي، كونها شكّلت شكرا جديدا في النّظم ، الذي ابتدعه أهل

[1] – إبراهيم، ابن خفاجة الأندلسي: الدّيوان، مطبعة جمعيّة المعارف، مصر (دط)، (دت) ، ص72.
[2] – عمر، فرّوخ : تاريخ الأدب العربي ج4 ، ص197.
[3] – حنا، الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط1، 1986،.ص947.

الأندلس، وانفردوا باختراعه بعيدا عن المشارقة »[1] ، فقد تجاوز شعراء الأندلس تلك النّظرة التّقديسيّة للقصيدة القديمة، فكان ما قدّموه من تحوّل، دفعة قويّة لحركة التّجديد في الشّعر الأندلسي، خاصّة بعد ازدهار فنّ التّوشيح والصّدى الذي حقّقه.

أمّا الأسلوب في الشّعر الأندلسي فقد تغيّر استجابة لما يتماشى مع روح العصر؛ فأصبح فصيح الألفاظ، سهل الاستيعاب، بسيط التّراكيب، و واضح المعاني، حيثاعتمد على لغة الخطاب اليومي، خاصّة فيما يخصّ الأزجال التي اتّكأت على اللّغة الدّارجة والعاميّة، كما اعتمد الشّعر الأندلسي على الزّخارف و التّنميقات اللّفظيّة، « ولا ينكر أحد عليهم ألفاظهم ذات الطّلاوة والرّنين في التّراكيب السّهلة. ولقد نحا معظم شعراء الأندلس نحو البُحتري في الاتكاء على الألفاظ الفصيحة الحلوة والتّراكيب السّهلة العذبة والمعاني المألوفة الغريبة المأخذ »[2]، ومنه استطاع النّص الشعري الأندلسي أن يُحدث نوعا من التّحول الواضح على مستوى القصيدة العربيّة ،خاصة بظهور الموشّحات والأزجال كفنون مستحدثة، محقّقا تفرّدا وخصوصيّة لذاته، سواء على مستوى الشّكل أو المضمون .

ب- التّجديد في الشّعر العربي الحديث:

عرف الشّعر العربي الحديث موجة من التّغيّرات والتّحولات الجذريّة على شتّى المستويات، وقد كان لها أثر بالغ في السّير بالقصيدة العربيّة نحو التّجديد والتّطور، ويُرجع النُّقاد والدّارسون هذه التّغيرات إلى ما شهده الشّعر العربي في أواخر القرن الثّامن عشر من جمود وركود وضعف وانحطاط على كافة الأصعدة وإلى ما أحدثته النّهضة الغربيّة بامتدادها إلى العالم العربي منذ أوائل القرن العشرين، والانفتاح على العالم الخارجي والاحتكاك بالثقافة الغربيّة،« وتقدّم رواد في الشّعر يريدون أن يستأنفوا حياته الخصبة الأولى ويحيوا فيه الرّوح التي خمدت عندما تغلغلت العناصر الأجنبيّة والعثمانيّة».[3]

[1] – محمّد، سيف الإسلام ؛ بوفلاقة، إعداد إسماعيل صيّاد : الثّابت والمتحوّل في النّص الشّعري الأندلسي www.diae.net

[2] – عمر ، فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، ج4، ص198.

[3] - شوقي ، ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر،دار المعارف، ط10، 1957، ص43

لقد مسّ التّجديد مختلف جوانب القصيدة العربيّة في العصر الحديث ،من حيث الرّؤيةُ والتّشكيلُ معا ، فمفهوم الشّعر تغيّر لتتغيّر معه القضايا، والغايات، والأهداف، وحتّى العناصر الفنيّة في القصيدة العربيّة كان لها هي الأخرى نصيبها من التّغيّر والتّطور، وكلّ ذلك مردّه إلى بيئة حديثة ،تختلف عن البيئة العربيّة القديمة في مقوّماتها، ونزعاتها، وحتّى في نظرتها إلى الفنّ والجمال، ممّا ولّد اتجاهات شعريّة مختلفة الرّؤى و البنى، على نحو ما سنلحظه بعد ترصّد بعض المظاهر التجديديّة التي طغت على الشّعر العربي الحديث.

أوّلا: التّجديد الشّعري لدى شعراء المدرسة الكلاسيكيّة ([1]):

مثلّت هذه الفترة في العصر الحديث محاولة بعث وإحياء للشّعر العربي، ولعلّ الدّارس لها يلاحظ أهميّة الجهود والمحاولات التي قام بها الرّواد من أمثال؛ محمود سامي البارودي رائد مدرسة الإحياء والبعث، إضافة إلى شعراء المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة في المشرق من أمثال؛ أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وجميل صدقي الزّهاوي، ومعروف الرّصافي .... وغيرهم كثر، الذين ساروا على دربه في سبيل تطوير الكتابة الشّعرية، متأثّرين في ذلك بمدارس الغرب الحديثة، إذ يتفّق النّقاد على أنّ ذلك « بمثابة تحوّل حاسم بالنّسبة للشّعر العربي. ويتمثّل هذا التّحوّل في تحرير الشّعر من القيود اللفظيّة والبديعيّة التي

---

[1] – تمتدّ أصول الكلاسيكيّة إلى أدب اليونان والرّومان ، وما توارثته أوروبا عنه من القيم الفنيّة. ويقف في المرتبة الأولى من الآثار اليونانيّة والرّومانيّة ما كتبه كبار الفلاسفة والمفكّرين حول الأدب وأصوله وأنواعه مثل أفلاطون وأرسطو و هوراس. وقد بقي أثر أرسطو في تقويم الشّعر وتقسيمه إلى أنواعه الثّلاثة: الغنائي والملحمي والتّمثيلي مأخوذا به في الآداب الأوربيّة . وبقي حديثه عن الشّعر التّمثيلي Dramaمؤثّرا في تقويم المسرح الكلاسيكي وبنائه على الوحدات الثّلاث التي أشار إليها : وحدة الموضوع أو الحديث ، ووحدة الزّمن، ووحدة المكان .

وقد نشأت الكلاسيكيّة في إيطاليا في القرن السّابع عشر ، ثمّ انتقلت إلى فرنسا عندما سادت في ذلك العصر النّزعة الإنسانيّة، ولم يكن لها في أوّل نشأتها صلة بالأدب، لكنّها اتّصلت به بعد ذلك ، وجعلته يتميّز بخصائص منها:

أ– الاهتمام بالعقل.

ب– التّركيز على جمال الشّكل.

ج– الاهتمام بالصّنعة المتقنة.

د– التزام القواعد والأصول الفنيّة القديمة.

هـ– سيطرة روح الهدوء والاستقرار عليها. أُنظر ؛ محمّد زغلول سلام : النّقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتّجاهات روّاده، منشأة المعارف ، الإسكندريّة ، 1981، ص 122 .

كانت تقيّد حركته، وفي تجديد مضمونه بحيث عاد حيّا يبعث النّفوس الهامدة، ويؤجج العواطف الميّتة.»[1]

فعلى الرّغم من اهتمام هذا الجيل بإحياء الشّعر وإعادة بعثه من جديد، وارتباطهم الوثيق بالقصيدة العربيّة الأولى، في أوج عطائها، إلاّ أنّهم نحوا منحىً تجديديّا في بعض كتاباتهم الشّعريّة ،« فإنّ شعراءه خلّصوا الشّعر العربي من ضروب الصّنعة اللّفظيّة التي طغت عليه في الفترة السّابقة، كما استطاعوا أن يعالجوا موضوعات عصريّة، فضلا عن مسايرتهم للتّيار الوطني المناهض للاستعمار»[2] .

لقد حاول شعراء "الإحياء" التّعبير عن الحياة الجديدة، مواكبَةً للنّهضةِ ومتغيّراتها، فعبّروا عن عصرهم، وبيئتهم، بنوع من الأصالة والتّطوير والتّجديد، الذي لم تألفه القصيدة الخليليّة،لأنّ «الشّعر الذي يمكن أن نسميه أصيلا ، في ضوء هذا المنظور ، هو الشّعر الذي يبحث عن نظام آخر غير النّظام الشّعري القديم، أي هو الذي يصدر عن إرادة تغيير النّظام القديم للحياة العربيّة، وعن طموح الفئات الجديرة بهذا التّغيير، والقادرة على تحقيقه والعاملة له لأنّه، قضيّتها الأولى ومصلحتها الأولى. ولأنّها، بذلك، تمارس دورها التّاريخي، والطّبيعي. إنّه الشّعر الذي يغيّر أوّلا طريقة استخدام أدواته، لكي يستطيع أن يغيّر طريقة التّذوق ، وطريقة الفهم، ولكي يتغيّر، تبعا لذلك، دور الشّعر ومعناه عمّا كانا عليه في النّظام القديم للحياة العربيّة »[3] ،فكتب البارودي الإحياء على الرّغم من التزامه شعرا جديدا في أغراضه ومضامينه، « فقد جعل للوطنيّات بابا في الشّعر العربي قرعه اللّاحقون، وجعل من الغربة بابا آخر وطريقا ممهدًا يسلكه من بعده الشّعراء مثلما يسلكه النّاثرون، وأسهم في تهذيب الأسلوب الشّعري والعناية بالأوزان والقوافي وأعاد إلى القصيدة اهابها الذي فقدته منذ قرون »[4].

[1] – محمد، مصايف: دراسات في النّقد والأدب، الشّركة الوطنيّة والتّوزيع ، الجزائر، 1881،ص 72.

[2] – عبود شرّاد ،شلتاغ: حركة الشّعر الحر في الجزائر ؛ المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (دط)، 1985، ص 33

[3] – علي أحمد سعيد ، أدونيس: الثّابت والمتحوّل ، الجزء الثالث، ص 146

[4] – إبراهيم ، خليل: مدخل لدراسة الشّعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتّوزيع، (دط)، 2003، ص 64

حيث عكف البارودي([1])على دراسة الشّعر العربي القديم، مستنبطا منه جماليّة اللغة، و أناقة القول، فحاكى بذلك فحول الشعر العربي وأحي القصيدة مشدودا ، إلى البيئة العربية القديمة ، ثم حقق بعد التمكّن؛ استقلالا ذاتيا، رسم من خلاله تميّزه وإبداعه ، يقول أحمد حسن الزّيات عنه:« إن كان لامرئ القيس فضل في تمهيد الشّعر و تقصيده، و لبشار في ترقيته وتجويده ، فللبارودي كل الفضل في إحيائه وتجديده. »[2]

فقد كان الشّعر قبل البارودي منحطّا منهوكا، فأعاد بعثه، وبثّ فيه الرّوح من جديد، ووضعه في خطّ الاستمرار والبقاء.

كما يعتبره عمر الدّسوقي :«باعث النّهضة الشّعريّة في العصر الحديث، لأنّه ارتفع به فجأة إلى منزلة الفحول من الشّعراء العباسيين ، وأعاد له ديباجته القويّة، وفصاحة عبارته ، ومتانة قوافيه، وخلّصه من كلّ تلك القيود والأغلال التي كان يرسف فيها إبّان عصور الضّعف من حلى لفظيّة ومعنويّة يختفي وراءهما المعنى الغثّ، والفكرة المبتذلة. وجدّد في كثير من أغراضه على غير مثال سبق من معاصريه »[3]، فالبارودي أثبت من خلال قصائده، أنّه لم يحي الشّعر فحسب؛ بل بعث فيه روح الجدّة، وحاول ملأ ثغراته بالإبداع، وسكب فيه صدق العاطفة، وجمال الأسلوب، فأعاد للشّعر العربيّ مكانته التي فقدها في عصر الضّعف والانحطاط.

ويقول محمّد حسين هيكل في تقديم ديوان البارودي: « إنّ هذا الشّعر كان في عصره جديدا كلّه، كانت محاكاته الأقدمين جديدة، وكانت معارضته إيّاهم جديدة، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة. فقد هوى الشّعر العربيّ قبله إلى درك من الانحلال جعله بالنّسبة إلينا نسيا منسيّا، وجعلنا نكاد نسقط من حسابنا هذا الألف الذي انقضى من السّنين بين

---

[1] – ولد محمود سامي البارودي بمصر لأبوين من الجراكسة في السّابع والعشرين من شهر رجب سنة 1255هجرية (139ميلاديّة)، (...) لقبه البارودي نسبة إلى بلدة إيتاي البارود إحدى بلاد مديريّة البحيرة، ذلك أنّ أحد أجداده الأمير مرادا البارودي بن يوسف شاويش، كان ملتزما لها، وكان كلّ ملتزم ينسب في ذلك العهد إلى التزامه.، أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي ص 06.

[2] – أحمد، حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، (دط)،(دت)،ص 493.

[3] – عمر، الدّسوقي : محمود سامي البارودي، دار المعارف ،مصر، (دط)، (دت)، ص51.

الشّعر العربيّ بدء انحلاله، وبين هذا الشّاعر الذي بعث الشّعر العربي إلى الحياة من جديد.»[1]

ولأنّ البارودي آمن بقوله :

«كَمْ غادَرَ الشُّعراءُ مِن مُتَرَدِّمِ ولَرُبّ تالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ »[2]

فقد حاول التّجديد في بعض المواطن، كما هي الحال في قصيدته الحائيّة التي نظمها على وزن جديد مُخترع ـ لا عهد للعروضيين به ـ كما يرى إبراهيم أنيس([3]) :

« املأ القدحْ واعصِ من نصحْ
وارو غُلّتي بابـــــــنة الفرحْ
فالفتى متى ذاقـــها انشــرحْ »[4]

إلى آخر الأبيات ، وقد زعم "عمر الدّسوقي"؛ أنّ بحر هذه القصيدة هو مجزوء المتدارك، وكذلك زعم محقّقا ديوان البارودي" علي الجارم– محمد شفيق معروف" أنّ هذا البحر هو مجزوء المتدارك، الذي لم يبق منه سوى تفعيلته الأولى، والوتد المجموع من التّفعيلة الثانية "علن"، ولم تنظم العرب على هذا الوزن ([5]). ولكنّ الأقرب إلى منطق هذه القصيدة أنّها من بحر مشطور يجمع بين تفعيلة المتدارك الصّحيحة وتفعيلة المتقارب التي طرأت عليها علّة الحذف. ([6])

ولنا في هذين البيتين الشّعريين لمحمود سامي البارودي، واللذيْن يصف فيه شوقه لمصر مظهرا تجديديّا:

« إذا تَنَّفســتُ فاضتْ زَفْــرَتِي شَرَرًا كَما استَنَارَ وَرَاءَ القَدْحةَ اللّهَبُ

---

[1] – ميخائيل ، نعيمة: مقدّمة ديوان البارودي ص 24.

[2] – محمود ،سامي البارودي باشا : ديوان البارودي ، تحقيق وضبط وشرح ؛ علي الجارم، محمّد شفيق معروف، 1–4، دار العودة –بيروت ، (دط)،1998 ،ص584

[3] - معلومات مأخوذة عن محاضرات الأستاذ الدّكتور يوسف وغليسي ، جامعة منتوري قسنطينة ، مقياس الشّعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة، سنة2015، بتصرّف.

[4] – محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي ، ص 111،112

[5] - ينظر ، ديوان البارودي ، ص 111، بتصرّف

[6] –محاضرات الأستاذ الدّكتور يوسف وغليسي ، جامعة منتوري قسنطينة ، مقياس الشّعرية العربيّة الحديثة والمعاصرة، سنة 2015.

لمْ يبْقَ لِي غَيْرَ نَفْسي مَا أَجُودُ بِهِ وقَدْ فَعَلْتُ فَهَلْ مِنْ رَحْمَةٍ تَجِبُ؟ »[1]

وهو هنا يقدّم معنًى جديدًا ،وصورة مبتكرة لم تعهدها فصاحة القصيدة العربيّة القديمة، « وقد يكون مقلّدا في شطره الأول مجدّدًا في شطره الثّاني، مصداق هذا قوله:

مَنـازِلُ كلّمَا لاَحَتْ مَخَايِلُهَا فِي صَفحَةِ الفِكْرِ مِنِّي هاجَنِي طَرَبُ »[2]

فهو يستهلّ البيت بذكر الدّمن والآثار، مقلّدا على غرار فحول الشعر العربي ، ثمّ ينتقل في العجز إلى رسم صورة أخرى، لها معنًى جديد، ودلالة تصويريّة حديثة، حين جعل للفكر صفحة، ما يؤكّد بروز بعض ملامح التّطور رغم طغيان التّقليد ، وقد تمكّن البارودي من «أن يُنهض الشّعر العربي من كبوته، وينجو به من المصير الذي تردّى فيه أيام عصور الانحطاط، ومن هنا عُدّ رائد التّجديد في العصر الحديث، لا لكونه أتى بجديد، بل لأنّه استطاع أن يُعيد الشّعر العربي إلى ما كان عليه أيّام الفحول السّابقين.»[3] ولأجل ذلك يدين الشّعر الحديث للبارودي كونه نموذج لشاعر فحل بعد عصر من الضعف والانحطاط، و « هكذا أرسى القاعدة التي هيّأت للذين جاءوا بعده، أن يتزودوا بذلك الموروث وينطلقوا بدء منه في مغامرة التّجديد والإبداع »[4]، واعتبرت جهود البارودي على مستوى القصيدة العربيّة الحديثة، أرضا عُبّدت من أجل إرساء أسس جديدة، وانتهاج سبيل التّطوير والتّجديد، أملا في تحقيق تحوّل في الرّؤى و البنى الشّعريّة .

ليس ببعيد عن "البارودي"، نجد أن؛ "أحمد شوقي"[5] حاول النّزوع إلى التّجديد، وكتب على نفس شاكلة البارودي أبياته المشهورة التي قال فيها :

---

[1] –محمود سامي البارودي باشا : ديوان البارودي ، ص 72، 73

[2] – المصدر نفسه ، ص73.

[3] – المصدر نفسه ، ص 65

[4]– خالدة ، سعيد: حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، (ط2)، 1982، ص 27.

[5] – ولد أحمد شوقي بن أحمد شوقي بالقاهرة ونشأ بها أما أصله فقد سمع أباه ((يرده إلى الأكراد فالعرب فيقول إنّ والده قدم هذه الدّيار يافعا يحمل وصاية من أحمد باشا الجزّار إلى والي مصر محمّد علي باشا فأدخله في معيّته، وظلّ يتقلّب في المناصب السامية حتّى أقامه سعيد باشا أمبنا للجمارك المصريّة)).

ولقد كان أبوه متلافا فأهلك ما ورث عن أبيه فكفلته في المهد جدّته لأمّه وكانت إحدى وصائف القصر .في عهد إسماعيل ولمّا بلغ الرّابعة من عمره أ أدخل في مكتب الشّيخ صالح في حي الحنفي، ثمّ تلقّى بعد ذلك دروسه الابتدائيّة والثّانويّة وتقدّم إلى مدرسة الحقوق في سنّ باكرة فقضى بها عامين . ثمّ عدل إلى قسم التّرجمة الذي أنشئ فيها فقضى به عامين

« مَالَ واحْتجَبْ وادَّعَى الغَضَبْ
لَيْــتَ هَاجِرِي يَشْــرحُ السَّببْ
عْتبــةُ رِضَى ليـتَهُ عَـــتَبْ
علَّ بـــــَيْنَنَا وَاشِــيـًا كَذَبْ »[1]

فشعر شوقي كان مثالا للشّعر الصّادق ، النّابع عن ذوق سليم ، وقد جنح في كثير منه إلى ابتكار معان جديدة ، وذلك حين حاول التّقرّب من فئات المجتمع ، ومعايشته لأوضاعهم المختلفة، فكان شعره « يفيض بالمعنى البعيد المبتكر فيضانا يغرق فيه الذّهن أحيانا ، فلا يصل إلى قاع ، ولا يرسى إلى ساحل . أمّا معانيه فكثيرها مخلوق وقليلها مطروق .وأمّا ألفاظه فأنماط من القول تختلف مادّة وصنعا باختلاف المواقف».[2]

فقد عالج شوقي شعرا مختلفا ومن ذلك؛ « الشّعر التّمثيلي فنظم رواياته المعروفة: مصرع كليوبطرة، ومجنون ليلى وقمبيز، وعلي الكبير، وعنترة ، والسّت هدى، فكان بهذا التّجديد الشّاعر العربي الكامل»[3] ، وحاول السّير بالقصيدة العربيّة نحو خطى التّجديد، من خلال إتّباع أوزان جديدة، كالمزدوج، والمربّع ، وغير ذلك، كما جدّد في الموضوعات،

آخرين نال بعدهما شهادتها النّهائيّة. ثمّ ضمّه الخديوي توفيق إلى معيّته وأشخصه إلى فرنسا على نفقته ليدرس الحقوق والآداب فدرس عامين في (منبلييه) وعامين في باريس، ثمّ عاد إلى منصبه في المعيّة الخديويّة. وظلّ يتدرّج في المناصب حتّى تولّى رياسة القلم الأفرنجي في عهد الخديوي عبّاس الثّاني، ونفق لدى هذا الأمير حتّى كانت شفاعته عند ذوي الحكم لا تردّ وإشارته لا تُخالف، ولمّا شبّت الحرب العالميّة الأولى خلعت انجلترا بقوّة الاحتلال الخديوي عن عرش مصر. ورأى أولو الأمر يومئذ أن يغادر شوقي البلاد. فاختار برشلونة من أعمال أسبانيا مُقرّا له ولأسرته ولم يعد إلى مصر إلاّ بعد عاد السّلام إلى العالم، ولكنّ صلته الوثيقة بالنّظام القديم، و مدائحة المرويّة في الخديوي المنفى، مازالت توهّي بينه وبين القصر أسباب الثّقة والتّقريب ، فانصرف الشّاعر بإلهامه وأنغامه إلى الشّعب يذود عن حوضه، ويهتف بمجده ، ويُعرب عن شعوره، وينقل عن طبعه، ويتغنّى بجهاده، حتّى حمدت له مصر والعرب هذه اليد، فأقاموا له في دار الأبرا الملكيّة مهرجانا عاما لتكريمه اشترك فيه رجالات مصر وأقطاب الدّولة العربيّة برعاية صاحب الجلالة الملك فؤاد الأوّل. ولم يزل شوقي مهبط الوحي والإلهام ، وموضع الإكبار والإكرام ، حتّى انتقل إلى جوار الله في سنة 1932، فأقامت له وزارة المعارف وطائفة من أعيان الفضل والأدب حفلة تأبين بدار الأبرا الملكيّة دعت إليها أقطاب العلم والدب في الأقطار العربيّة ورعاها الملك بنائب عنه، أُنظر؛ أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص 500،501.

[1] – محمّد مصطفى، أبو شوارب: إيقاع الشّعر العربي ، تطوّره وتجديده ، ص 81.

[2] أحمد حسن، الزيات: تاريخ الأدب العربي ، ص 501،502.

[3] – مصطفى، أبو شوارب: إيقاع الشّعر العربي ، تطوّره وتجديده ، ص 502.

وفي الوصف، والتّغني بجمال الطّبيعة المصريّة، وأمجادها، وحاول كتابة الشّعر كرسالة ذات بعد إصلاحي تربوي، لذلك عُدّت محاولات محدودة في إطار الشّعر العمودي.

ثانيا: التّجديد الشعري لدى جماعة الدّيوان :

كانت جماعة الدّيوان (العقاد، شكري، المازني)([1])بمثابة ثورة في سبيل تطوير القصيدة في الشّعر العربي الحديث.

«وكان العقاد هو مقنّن أسس هذه المدرسة الأوّل. ارتفع فيها صوته وسوطه مناديا بالمبادئ الجديدة ومدافعا عنها ومحاولا تفنيد آراء الآخرين »[2] واعتمد العقاد وزملاؤه من أجل إقامة دعائم هذه المدرسة، على مرجعيّة إنجليزيّة، إضافة إلى تراثيّتهم، وإن اعتبرها البعض ثورة تنظيريّة في المفاهيم والرّؤى، أكثر منها تطبيقيّة، فقد « أسهموا كُلٌ بقدر في حركة التّجديد الشّعري وعبّروا في مقالاتهم ودراساتهم عن أفكار تتصل بمفهوم الشّعر ودوره وطبيعته (...) فأكّدوا على أنّ الشعر عاطفة وإحساسات ومشاعر فرديّة ذاتيّة لا أفكار موضوعيّة أو عقليّة أو حُكميّة، واعتمدوا الخيال معيارا وميزانا لتفضيل بعض الشّعر على

---

[1] –قامت هذه المدرسة على أيدي ثلاثة من الرّواد قادوا حركة التّجديد في الشّعر العربي الحديث متأثّرين بالنّزعة الرّومانسيّة عند مطران، وهؤلاء الرّواد هم ؛ عبد الرّحمن شكري(1886–1958) وعبّاس محمود العقّاد (1889–1964) وإبراهيم عبد القادر المازني(1889–1949)،ولكنّهم يختلفون عن مطران في أن تأثّرهم الأكبر في نزعتهم الجديدة كان بالأدب الإنجليزي وبالشّعراء الرومانسيين الإنجليز لا الفرنسيين كما عند مطران ، فقد اتّصل المازني وشكري "بالثّقافة الأدبيّة الإنجليزيّة أوّلا عن طريق دراستهما الرّسميّة في مدرسة المعلّمين العليا، ثمّ عمّقا هذه الثّقافة بالدّراسة الشّخصيّة والعمل في الحقل الأدبي، أمّا العقاد فقد اتّصل بتلك الثّقافة الإنجليزيّة عن طريق قراءته الشّخصيّة وتثقيفه الذّاتي الذي وصل به إلى القمّة التي تربّع عليها كواحد من أعلام الأدب المعاصر" ، انظر ، علي محمّد ؛ حسين: الأدب العربي الحديث، الرّؤية والتّشكيل ، مكتبة الرّشد، الرّياض، ط6، 1424هـ/2006م، ص 74،75، وكذلك ، أحمد هيكل : تطوّر الأدب الحديث، ص 149.

– وقد ظهر أوّل عمل نقدي لهذه الجماعة ممثّلا في كتاب الدّيوان في جزئين سنة 1921م، حيث جاء في مقدّمته أنّ الغاية من الدّيوان هو الإبانة عن الجديد في الشّعر والنّقد والكتابة ، أُنظر محمّد عبد المنعم خفّاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت ، لبنان ،(دط)،(دت)، ص 41.

[2] – حلمي، بدير: الشّعر المترجم وحركة التّجديد في الشّعر الحديث، كليّة الآداب ، جامعة المنصورة دار المعارف، ط2، 1991 ، ص 149.

بعضه الآخر »[1]، ليصبح الشّعر عندهم تُرجمان النّفس، والنّاقل الأمين على لسانها، متأثّرين بالمفاهيم الغربيّة، مغيّرين بذلك نظرتهم إلى الشّعر والحياة، مُجدّدين في المضمون الشّعري، ليصبح الشّعر تعبيرا عن شخصيّة قائله حيث : « حرّروا أسلوبه من المعجم اللغوي الذي عرف به قبلهم (...) وقد كان مذهبهم يقوم على دعامة فلسفيّة، وهي ضرورة إرجاع الشّعر إلى نفس صاحبه، والابتعاد به عن دواعي التّكسب والحظوة»[2]، وقد ارتبط مفهومهم للشّعر بالإحساس والوجدان، فكان للعقّاد مواقف انتقاديّة لشعراء الاتّجاه التّقليدي، فدعا إلى تحطيم الأصنام التّقليديّة للأدب من أمثال ؛ أحمد شوقي والمنفلوطي([3]) ، ومن بين نقده له قوله : « اعلم أيّها الشّاعر العظيم أنّ الشّاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّها ويُحصي أشكالها وألوانها وأن ليست مزيّة الشّاعر أن يقول لك عن الشّيء ماذا يشبه، وإنّما مزيّته أن يقول لك ماهو، ويكشف لك عن لبابه وصلته بالحياة »[4] ، فقد أراد من ذلك إحداث تغيير جذريّ في الشّعر، وذلك بجعله مرآة للواقع وتجسيدا للحياة الاجتماعيّة، بابتداع موضوعات جديدة مستقلّة في خيالها ورؤيتها الشّعريّة، حيث « أسهم ورفقائه في الدّيوان بحركة التّجديد الشّعري وعبّروا في مقالاتهم ودراساتهم عن أفكار تتصل بمفهوم الشّعر ودوره وطبيعته واستمدّوا الكثير منها من تراث الرّومانسيّة الغربيّة »[5]، وباتّجاههم إلى الشّعر الوجداني كانوا أقرب إلى النّزعة الرّومانسيّة الهروبيّة، للبحث عن واقع جميل، لا يطمح إلى التغيير فقط، بل؛ يرفضه وينسحب منه.

ويعرّف " العقّاد" الشّعر بقوله ؛ «هو كلام جميل موزون مقفّى ملهم يعبّر عن الوجدان والإدراك بصدق وطبيعة مستقلّة تعكس حقيقة ما يعتمل بداخل صاحبه من عواطف

---

[1] – إبراهيم ، خليل: مدخل لدراسة الشّعر العربي الحديث، ص 157.

[2]– محمّد، مصايف: دراسات في النّقد والأدب، ص73

[3]–ينظر: عماد، علي ؛ الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار الميسرة،عمان، ط2، 2001م/1432هـ ، ص 49 (بتصرّف).

[4] – علي محمّد ؛ حسين: الأدب العربي الحديث، الرّؤية والتّشكيل ،ص 76

[5] – عماد، علي ؛ الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق ، ص 51

وأحاسيس »[1]، ومن خلال هذا القول نستشفّ خصائص الشّعر الجديد، الذي تدعو إليه جماعة الدّيوان ، وذلك بالتّأكيد على تجسيد التّجربة الوجدانيّة العاطفيّة، ذات البعد التّأملي، ومحاولة التّحرر من الأغراض التّقليديّة القديمة، وذلك بابتداع شكل يستجيب للوحدة العضويّة في القصيدة ، و تواشج الأبيات في خدمة المعنى العام لها ،«ويقول العقّاد معلنا مذهبه في الشّعر والشّعراء:

الشّعرُ مِن نَفَسِ الرَّحمَنِ مُقْتَبَسٌ والشَّاعِرُ الفَذُّ بينَ النّاسِ رَحمانُ

إنْ كَانَ فِي الكَونِ رُكنٌ للحياةِ يَرَى فَفــي صَحَـائِفِهِ للـــشّعْرِ دِيوَانُ »[2]

و يقرن هنا الشّعر بالوجدان والصّدق العاطفي، كما ركّز على الإحساس على مستوى الصّورة، اعتمادا على معجم بسيط مستقى من الطّبيعة البديعة، وقد كان اهتمامه منصبّا في التّجديد في مفهوم الشّعر وأسلوبه ووظيفته .

لذلك كانت دعوة شعراء الدّيوان إلى التّجديد دعوة واضحة وصريحة، حاولوا فيها التّحرر من أسر النّموذج التّقليدي، وإن لم نلمس قولا صريحا يؤكّد الثورة الحقيقيّة بالتّمرّد التّام، فكانت دعوة في حدود التّنظير، ومع ذلك فنحن نلمس بعض الجوانب الإبداعيّة، حيث دعوا إلى التّجديد الإيقاعي، وضرورة تعديل الأوزان والقوافي، ولنا في قصيدة المازني الموسومة بـ "أين أمك"، نموذج توزّعت فيه التّفاعيل توزيعا جديدا يقول:

« لم أُكلّمهُ ولكن نظرتي

سألته أين أمّك ؟

أين أمك؟

وهو يهذي لي على عادته منذُ تولّت كل يوم

فانثنى يبسط من وجهي الغصون

ولعمري كيف ذاك؟

قلت لمّا مسحت وجهي يداه

أترى تملك حيلة؟

[1] – عماد علي الخطيب : في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، ص 29

[2] – صابر، عبد الدايم: أدب المهجر، دار المعارف، ط1، 1993 ،ص 216

أيّ حيلة؟

قال: ماذا تعني بذا يا أبتاه

قلت لاشيء أردته

و لتمته »[1]

ففي هذه القصيدة وزّع المازني تفعيلاته توزيعا متفاوتا، وهي من بحر الرّمل على نحو ما نلحظه من توزيع الأسطر الثلاثة الأولى منها :

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

ومن خلال هذا التّوزيع يقترب الشّاعر إلى نموذج القصيدة الحرّة ، كما نجده قد تحرّر من القافية الموحّدة « إنّ المازني يبدأ بدعواته المتكرّرة لكتابة شعريّة جديدة عن رغبة متأصّلة في نفسه لمقاطعة التّقليد والثّورة عليه »[2]، أمّا قصيدته "ليلة وصباح " فقد جسّد فيها أغلب الآراء النّقديّة ،التي دعا إليها الدّيوان فتجاوز من خلالها الصّبغة التّقليديّة القديمة ومن ذلك قوله :

« خَيّمَ اللّيْلُ على صَدرِ المُشوق

يا صَديقي

وَبَدَتْ في لُجّة اللّيْلِ النُّجومْ

وَ مَضى يَركُضُ مقرور النّسيمْ

وَثنى الزّهرُ على النّورِ الغطاءا

عمَّ مساءا

***

هات لِي .. ماَذا.. ألا هاتِ الدّواةْ

الدَّواةْ

[1] – صابر ، عبد الدايم: أدب المهجر ، ص 155،156.

[2] – إبراهيم ، خليل : مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث ، ص 157.

أَوَلمْ يَغْفُ مع اللّيْلِ الصّدى ؟
فلْيَكُنْ لي سَمرَا تحت الدُجى
نَتدَاعَى فِي حَوَاشيهِ سِواءا
عمَّ مسَاءا ! »[1]

و تتجلّى في القصيدة الخصائص الجديدة التي دعت إليها مدرسة الدّيوان، فنجد فيها معايشة وجدانيّة لذات الشّاعر، واعتماده على المزج بين البحور، وتقسيم القصيدة وفق نظام مقطعيّ تتنوّع فيه التّفعيلات، إضافة إلى بروز ظاهرة التّدوير، فحقّق من خلالها تجديدا على مستوى البنية الإيقاعيّة، ثمّ إنّ تركيزه على ملامسة الإحساس، وجمال التّعبير، ورومانسيّة المعجم، فإنّه نقل تجربة ذاتيّة، توافق نظرته ورؤيته الخاصّة.

كما كتب شكري شعرا مرسلا تحرّر فيه من قيود القافية الموحّدة، « وأغلب قصائد شكري التي استعمل فيها القافية المرسلة تدخل في إطار الشعر القصصي، وقد كان شكري يرى أنّ هذا اللون من الشّعر أحوج إلى القافيّة المرسلة من الشّعر الغنائي»[2].

ومنه كان لجماعة الدّيوان دورها في السّعي إلى التّجديد، وتغيّر النّظرة نحو الشعر، ومكانة الشّاعر، متأثرين بالرومانسية الإنجليزية([3])، فاتحين الباب واسعا إلى جيل من الشّعراء أتى بعدهم، ناشدا التّجديد الشعري وداعيّا إليه، ورغم أن دعوتهم التنظيريّة أكثر تأثيرا من تطبيقهم الشّعري، إلاّ أنّهم أسهموا بما دعوا إليه في النّهوض بحركة التجديد الشعري .

ثالثا: التّجديد الشّعري لدى شعراء المهجر:

لقد جمع هذا الاتّجاه الشّعراء الذين هاجروا من المشرق إلى الأمريكيّتين "الشّماليّة والجنوبيّة" ، « وقد نشأ هذا الاتّجاه بتأثير البيئة الأمريكيّة التي هاجر إليها بعض الشّعراء اللّبنانيين والسّوريين، واطلاعهم على الآداب الأجنبيّة، واندماجهم بالحياة الجديدة بكلّ أبعادها

[1] – علي محمّد ؛ حسين: الأدب العربي الحديث، الرّؤية والتّشكيل ،ص 67

[2] – محمّد مصطفى،أبو شوارب: إيقاع الشعر العربي، تطوّره وتجديده،ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2005، ص 102

[3] - ومن بين رواد المدرسة الرومانسية الإنجليزيّة نجد كولوردج، و هازلت وسبنسر..إلخ

الكونيّة والاجتماعيّة»[1]، حيث كانت من بين أهمّ الأسباب التي دفعت بهم إلى الهجرة؛ هي الرّغبة في تحسين المستوى المعيشي ، والتّحصيل العلمي ومحاولة نيل شهادات عليا ، وهذا ما أدّى بهم إلى الازدهار الفكري، فنبغ الأدباء والكُتّاب والشّعراء، وساهموا في دفع الأدب الحديث قُدما نحو التّطوّر، « وآمنوا بأنّه لابدّ من روابط تجمع شملهم وعنها تصدر أعمالهم الإبداعيّة فكوّنوا الرّوابط الأدبيّة وأشهرها رابطتان:

(أ) الرّابطة القلميّة([2]) في الشّمال" (ب) العصبة الأندلسيّة ([3]) في الجنوب. »[4]، وقد نتج عن هذين الرّابطتين نزوع كبير إلى التّجديد الشّعري، وكان لهما تأثير كبير على مسار الحركة الشّعريّة ، وشكّلوا إحدى جماعاتها البارزة ، وكان لشعر المهجر مميّزات خاصّة، ومذهب في فهم الشّعر، وخطوات للتّجديد على مستواه، « إذ كانت مطبوعات المغتربين

---

[1] – شلتاغ؛ عبّود، شرّاد: حركة الشّعر الحر في الجزائر: ص 34.

[2]– أسّست في أبريل 1920، التقت آراء جماعة من أدباء المهجر في أمريكا الشّماليّة حول فكرة واحدة هي ضرورة إنشاء رابطة توحّد جهودهم وتكتّل قواهم، وقد أطلقوا عليها اسم الرّابطة القلميّة ، أسّسها "عبد المسيح حدّاد" وظمّت ؛ جبران خليل جبران (عميدا)، وميخائيل نعيمة (مستشارا)، ووليام كاتسفليس (خازنا)، وبقيّة الأعضاء هم عُمّال ، واتّضح اتّجهها الأدبي الذي يبحث فيما وراء الأشياء ولا يكتفي بالقشور في الشّعار الذي قام بتصميمه جبران خليل جبران ووضع معه هذه العبارة: ((لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشّعراء)) وأعلنوا رأيهم في الأدب حينما قالوا : الأدب هو الذي يستمدّ غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها، والأديب هو الذي خُصّ برقّة الحسّ ودقّة التّفكير وبُعد النّظر في تموّجات الحياة وتقلّباتها، وبمقدرة البيان عمّا تحدثه الحياة في نفسه من التّأثير ولقد أحدثت الرّابطة القلميّة تأثيرا كبيرا في نهضة الشّعر العربي بالمهجر، كما أحدثت ثورة عارمة من أنصار القديم عليها . ولكنّها شقّت طريقها في عزم وإصرار حتّى أصبح لها أنصار في كلّ مكان، وقد ظلّت الر"ابطة القلميّة إلى عام 1931، ثمّ تبعثرت بوفاة جبران ثمّ رشيد ونسيب وندرة وغيرهم ثمّ بعودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان . انظر ؛ أدب المهجر ، ص18،19، بتصرّف .

[3] – كان قيام العصبة الأندلسيّة في "سان باولو" سنة 1933م، وكان صاحب فكرتها : شكر الله الجر الذي وجد عند ميشال معلوف الاستعداد للتّنفيذ لتقوم العصبة مقام الرّابطة التي انتفضت من الشّمال. وقامت هذه العصبة : لتجدّد طبيعة الشّعر العربي ولكن في هدوء وفي غير ما عنف أو ثورة، كما أنّها لم تجعل من أهدافها قطع الصّلة تماما بين الشّعر الحديث والشّعر العربي القديم بل كانت على العكس من ذلك راغبة في بقاء شيء من القديم يصل الماضي بالحاضر ولايقطع العرب المحدثين عن التّراث الفكري لآبائهم المحدثين .

ومن أعضاء العصبة البارزين: فوزي المعلوف ورياض المعلوف وشفيق المعلوف وإلياس فرحات والقروي وشكر الله الجر.وكان لهذه العصبة دور في التّأمّل وإن يكن مخالفا لمنهج الرّابطة القلميّة،أُنظر؛صابر،عبد الدّايم، أدب المهجر، ص 19

[4] – صابر؛ عبد الدّايم: أدب المهجر، ص،17، 18.

تصل إلى الأقطار العربيّة المختلفة، وتترك بصمتها واضحة على نتاج الشّباب المعاصرين لهم »[1] .

فقد عبّرت هذه الجماعة عن آراء الشّباب ونزعاتهم ونقلت أحاسيسهم وآمنت بقدراتهم في الإغراق في التّأمّل الذي « لم يقدهم إلاّ إلى الحيرة الكونيّة والصّراعات النّفسيّة والارتطام بالواقع. الكابوس والمستقبل ـ الليل ـ وإن كانوا في بعض الأحيان يجدون لذّة في هذا الصّراع ولا يفتقدون شعورهم بالأمل في غد أفضل يعمّ الإنسانيّة كلّها »[2] ، وبعث صور الحنين والجنوح إلى الذّات، والاهتمام بقضايا الإنسان، وبالنّزعة الفلسفيّة ، واشتركوا في تمرّدهم على الاتّجاه التّقليدي الإحيائي والتقليدي، فكانوا قبلة التّجديد، « والمهجريون قد خاضوا هذه التّجربة بعمق ووعي دقيقين لا يغفلان عن المقاييس النّقديّة وإن كانت ملكاتهم الصّافية هي المقياس الأوّل ، فتوفّرت لأعمالهم " الكليّة العضويّة . واستعملوا الأسلوب القصصي في أغلب تجاربهم التّأمليّة الشّعريّة منها والنّثريّة و لجأوا أحيانا إلى الرّمز وخير دليل "ملحمة على بساط الرّيح ؛ لفوزي المعلوف، وملحمة "ليليت " لرياض المعلوف ، وكتاب "مرداد " لميخائيل نعيمة ، وقصائده الآتية: النّهر المتجمّد ، من أنت يا نفسي، التائه، أنشودة ، الحائك، الجوع، وقصائد أبي ماضي الآتية : العنقاء– الطّين– فلسفة الحياة– الطّلاسم – الأسطورة الأزليّة »[3] ، ومن خلال عناوين هذه النّماذج تتأكّد لنا تلك الميزة التي طبعت شعر الرّابطتين؛ باعتمادهما على موضوعات شرقيّة غربيّة، إلى جانب النّزعة الرّوحانيّة التي تسري في كثير من الموضوعات، « وقد تأثّر المهجريّون في الصّياغة وكيفية الأداء بالموشّحات الأندلسيّة لأنّهم قد أطالوا النّظر في الموشّحات وفيما اهتدت إليه، من أشكال موسيقيّة تعتمد على التّنويع في القافية، أو اللّعب بعدد التّفاعيل على أن يخضع كلّ ذلك لنظام موسيقي ثابت »[4]، والرّوح المتحرّرة التي ظهرت في نتاج هؤلاء الشّعراء، وتيمّنا بهم وبإنجازاتهم، أسّس شعراء مصر اتّجاها جديدا للشّعر وهي " جماعة آبولو".

---

[1] – شلتاغ؛ عبّود شرّاد: حركة الشّعر الحر في الجزائر ، ص 34،35.

[2] – صابر ؛ عبد الدّايم: أدب المهجر، ص 32

[3] – المرجع نفسه ، ص 32.

[4] – المرجع نفسه، ص 210،211.

رابعا: التّجديد الشّعري لدى جماعة آبولو:

شكّلت هذه الجماعة حلقة وصل بين كلّ ماهو جديد في الشّعر العربي الحديث، خاصّة بين منجزات "جماعة الدّيوان"، و " وبدايات الشّعر الحر"، وهذا ما أكسبها مكانة مهمّة في تاريخ الأدب العربي ، حيث كانت تنشُد الحريّة و السّمو بالشّعر العربي ، وتوجيه جهود الشّعراء توجيها شريفا يخلّصهم من الجمود ، وذلك استجابة للمتغيّرات التي شهدها العصر، وظهور موجة من التّحرّر .

تأسّست الجماعة على يد « أحمد زكي أبو شادي، فألّفها في سبتمبر سنة 1932 وأسند رياستها إلى شوقي ولكنّ الموت عصف به في أكتوبر من نفس السّنة ، فقلد الرياسة خليل مطران، وجعل نفسه كاتب سرّها ، وأصدر مجلّة باسمها ظلّت حتّى سنة 1935. »[1]، وظهور الجماعة أصبح يؤرّخ به للنّهضة العربيّة، المنفتحة على مختلف الاتّجاهات، فقد كانت تنشد العالميّة، وحتّى اسمها يدلّ على الانفتاح والتّجديد تيمّنا بالإله الإغريقي إله الشّعر والموسيقى ،« ولكنّ آبولو ربّ كلّ شعر عند الإغريق ، لا يفرّق في ربوبيّته بين شعر وشعر ولا بين مذهب فنّي ومذهب. ولعلّ هذا أوّل ما يلاحظ على تلك الجماعة، فلم يكن لها هدف شعري ولا مذهب أدبي معيّن، بل هي جماعة كلّ شعر مصري، ويتّضح هذا في اختيار رئيسها وأعضائها»[2]، فأعضاؤها ليسوا فقط من مصر ، بل فتحت المجال واسعا لاستقطاب عدد كبير من الشّعراء من مختلف البلدان «ففيهم كثير من شعراء الإحياء مثل شوقي وخليل ومطران وأحمد محرّم وغيرهم »[3].

لقد تمّكنت جماعة آبولو من حفظ تراثها وتأكيد مبادئها وأهدافها التّجديديّة، من خلال إصدار "مجلّة آبولو" سنة 1935 بزعامة أبي شادي « وأوضح في العدد الأوّل من أعدادها فكرة الجمعيّة وغايتها ، ولماذا اختير لها هذا الاسم، أمّا فكرتها فالسّمو بالشّعر، وأمّا غايتها فالعناية بالشّعراء وحياتهم الماديّة ، وأمّا اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا الإغريقيّة التي تزعم أنّ آبولو ربّ الشّعر والموسيقي، وكأنّ هؤلاء الشّعراء أرادوا أن يُسموا أنفسهم باسم

[1] – شوقي ، ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط10،القاهرة، 1957 ،ص 70

[2] – المرجع نفسه، ص 70

[3] –المرجع نفسه، ص 70

عالمي يشير إلى فنّهم »[1] ، وسعت هذه الجماعة من خلال جهودها إلى مناصرة النّهضات الفنيّة في عالم الشّعر، وترقية مستوى الشّعراء أدبيا واجتماعيّا وماديا، والدّفاع عن كرامتهم وتوحيدهم في سبيل الفنّ والإبداع، « فقد كانت هذه المجلّة فرصة لهؤلاء الشّبان الابتداعيّين العاطفيين لكي ينموا ويتضاعفوا ويشتدّوا »[2] ، فكان من مظاهرها التّجديديّة ؛ ثورتها على المعمار التّقليدي المحافظ للشّعر العربي، وذلك ما ظهر من اختلاف في شعرها ، كما حاولت تجريد الشّعر من الأغراض التي تجاوزها العصر كالمدح والهجاء والمناسبات الحياتيّة ، بسبب سُموّ الشّعر عن هذه الغايات، وكان شعارها بيت شعريّ لعبد الرحمن شكري فارتبط بالوجدان والرّومانسيّة :

« ألاَ يا طائرَ الفردَوْ سِ إنّ الشعرَ وُجْدَانُ »[3]

فاهتمّوا بالشّعر الوجداني الرومانسي الملهم، وثاروا على الألفاظ التّقليديّة، القاموسيّة، الجامدة، كما ثاروا على وحدة البيت والقافية، وكتبوا الشّعر المرسل، ونشدوا الشّعر العصريّ الذي يواكب متغيّرات العصر الحديث ، « وخير من يمثّل ذلك أحمد زكي أبو شادي ـ رائد جماعة آبولو ـ الذي يشبه شعره بدواوينه الكثيرة دائرة معارف شعريّة، فبينما يسبح في الحبّ والطّبيعة والسّماء إذا به ينزل إلى الأسواق والموالد، وبينما يعتلي جبال الأولمب، ويستوحي الميثولوجيا والأساطير الإغريقيّة إذا به يستوحي المركبات وطرق المواصلات الحديثة، وبينما يتحدّث في تاريخنا وآثارنا القديمة إذا به يتحدّث عن الباعة في الأسواق. وبينما يتّجه اتّجاها وطنيّا أو قوميّا إذا هو يتّجه اتّجاها فرديّا أو عالميّا، وبينما يتكلّم في الإنسانيات والمثاليات إذا هو يهبط إلى سفح الحياة »[4]، لذلك عُدّ شعره تجسيدا للحركة التّجديديّة الواسعة، وأهدافها التي تدعو لها الجماعة، فالتّحرّر والانفتاح جعل من الشّعر يرتاد مجالات مختلفة، ولا يختصّ بموضوع بعينه بل الفنّ يعني التّنوّع ، والإبداع يعني القدرة على التّجديد، من خلال

[1] – شوقي ، ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر ،ص 70

[2] – أحمد ، هيكل: تطوّر الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التّاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ط6، 1994،ص 311

[3] – عبد الرّحمن، شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، ج3، أناشيد الصّبا،مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، (دط)، (دت)، ص 191.

[4] – أحمد ، هيكل: تطوّر الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التّاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ؛ ص 72

ابتكار موضوعات أقرب إلى البيئة، وإلى ملاسة الوجدان، والرّومانسيّة المرهفة ،التي تستمدّ أسسها من أحاسيس الذات، وخلجات النّفس من؛ حزن وألم، أو سعادة ونشوة ، فلا قيد يأسر شعرهم أو يكبح يراعهم، وكلّ ما يجوب في النّفس من خواطر يصلح لأن يكون شعرا ، وتلك الخصائص الفنيّة المشتركة التي يتّسم بها هذا الاتّجاه، منها ما يتّصل بالموضوعات الشّعريّة وطبيعة التّجارب، ومنها ما يتّصل بالأسلوب الفنّي وطريقة الأداء، ومنها ما يرتبط بالألفاظ والمعجم الشّعري، ومنها مايرجع إلى الأوزان والقالب الموسيقي([1]) ، وهذا ما يتّضح في أشعارهم « وفي نفس عناوين دواوينهم، فلأبي شادي ((الشّعلة))و ((فوق العباب)) ولإبراهيم ناجي ((من وراء الغمام)) ولعلي محمود طه ((الملاّح التّائه)) ولحسين المرصفي ((الألحان الضّائعة)) ولمحمود أبي الوفا ((الأنفاس المحترقة))»[2]، ومن بين نماذج النّزعة التّجديديّة التي اتّخذتها جماعة آبولو ما نجده في قصائد شعرائها من خصائص تجسّد طبيعة تجاربهم الشّعريّة الجديدة ، ولنا في هذا المثال لأبي شادي نموذج لذلك إذ يقول :

« أَمَانا أيُّها الحُبّ سَلَامًا أيُّها الأَسَى
أتيتُ إليكَ مُشتفِيًا فِرارًا مِن أَذَى النَّاسِ
حَنانُكَ أَيُّها الدَّاعِي فَأَنْتَ مَلِيكُ أَنْفاسي
فرَرتُ وحَوْلي الدُّنيَا تُحَارِبُ كلَّ إحْسَاسِي »[3]

فقد لجأ الشّعراء إلى موضوعات عديدة، كلّها منبعثة عن الوجدان، والشّعور الصّادق، والذّات، بما تحمله من مشاعر متغيّرة، إضافة إلى الارتماء في هموم الواقع والتّجارب الاجتماعيّة ، كما جدّدوا في الأسلوب والموسيقى وكتبوا في شتّى أشكال القصيدة المقطعيّة المرسلة القوافي ومنها قصيدة " عاصفة روح" لإبراهيم ناجي والتي يقول فيها :

« أيْنَ شطُّ الرّجاءْ يا عُبابَ الهُمومْ
ليْـلَتي أنْـواءْ ونَـاري غُيومْ

[1] – أحمد ، هيكل: تطوّر الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التّاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ؛ ص 312، (بتصرّف).

[2] – شوقي ، ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر ،ص 73.

[3] – أحمد زكي، أبو شادي: أطياف الرّبيع: ص 69. الفنان

***

أَعْوِلي يا جِراحْ أَسْمعي الدّيانْ
لا يَهُمُّ الرياحْ زَوْرَقٌ غضبانْ

***

البلى والثُّقوب في صَميمِ الشّراعِ
والضَّنَى والشُّحُوبُ وخيالُ الوداعِ »[1]

وغير هذه القصيدة كثير .... .

وتمضي القصيدة على هذا النّسق في بناء مقطعي خاصّ مرسل القوافي ، وهذا البناء نموذج للتّجديد الذي جسّدته هذه الجماعة، ولم يكتف الشاعر هنا بالابتعاد عن القافية الموحّدة ،أو بناء القصيدة وفق شكل الموشّحات الأندلسيّة، بل نجده قد نظم أبياته في شكل متآلف بين الموسيقى والألفاظ والخيط الشّعوري الذي يجمعهما، ثمّ تكفّل خياله بصياغتها وفق تشكيل فنّي بديع، ولا شكّ أنّ لهذا التّميّز الإبداعي في شعر ناجي أثر تجديدي بارز بالنّسبة لجماعة آبولو بصفة خاصّة والشّعر العربي الحديث بصفة عامّة، ولم تقف الجماعة عند هذا الحدّ بل كانت لها مواقف تجديديّة عديدة ، مهّدت الطّريق لابتداع أشكال شعريّة متنوّعة، ممّا ساهم بشكل كبير في تحرّر الشّعر، وانتعاش الحركة الشّعريّة، فكان شعرهم وجدانيّا رومانسيّا ، نابعا عن نوازع داخليّة وعن خلجات النّفس وهمومها، والتّغيّر الذي طرأ على مستوى القصيدة لديهم، كان سببا في السّير نحو تحوّل كبير على مستوى الشّعر حيث كانت معظم الأشعار خفيفة الوزن والإيقاع حتّى اقتربت إلى الشّعر الحرّ ، كما فتحت بابها واسعا لكلّ المبدعين، فغايتها السّمو بالشّعر العربي .

إنّ المتغيّرات التي طرأت على الشّعر العربي وطبعته بطابع التّجديد الذي بلورته حركة الشّعر الحرّ فيما بعد،لم تقتصر مظاهرها التّجديديّة على المشرق العربيّ فحسب، وإنّما نجدها قد امتدّت إلى الشّعر الجزائري ، فكان على شعراء الجزائر أن يواكبوا نظراءهم في العالم العربي، كما حاولوا دفع الشّعر لمسايرة كلّ جديد .

[1] – إبراهيم ، ناجي:الأعمال الكاملة ، دار الشّروق ط3، 1996، ص 54.

3- مراحل الحركة الشّعريّة الجزائريّة قبل 1945 م وبوادر التّجديد :

- **توطئة:**

موضوع البحث هو التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث، وقد اخترنا له حيّزا زمنيّا يمتدّ من سنة "1945 م" إلى حدود سنة "1963 م".

وانطلاقا من أنّ الشّعر على اختلاف بيئاته وعصوره هو حلقات مترابطة، تتأتّى من قدرة الشّاعر على تطويع مخلّفات الماضي ووصلها بالحاضر، وكذا وعيه بضرورة السّير في ركب الزّمن، واستيعاب المستجدّات الحاصلة في كلّ آن وحين، ارتأينا قبل الخوض في موضوع البحث أن نفرد في المدخل جزءا نتناول فيه مراحل الحركة الشّعريّة الجزائريّة قبل سنة "1945" وملامحها العامّة.

يذهب كثير من الباحثين والدّارسين الذين تناولوا الشّعر الجزائري الحديث ([1])، إلى أنّه قد مرّ في طور نشأته بمراحل متعاقبة، واتّجاهات مختلفة، فإذا كان الشّعر العربي الحديث قد تعاقبت عليه مثل هذه المراحل، فلاشكّ في أنّه سيكون منبع تأثير على الشّعر الجزائريّ ، فتتعاقب عليهما مراحل ومتغيّرات متشابهة، حيث ارتبط وجود الشّعر الجزائري الحديث بظهور حركات مختلفة.

لو عدنا إلى حالة الأدب الجزائري قبل القرن التّاسع عشر، لوجدناها مرتبطة بإرهاصات سابقة عمّقها الوجود الاستعماريّ الفرنسيّ، فبعد أن ارتبطت الجزائر بالحكم العثمانيّ عهدا من الزّمن، فكانت خاضعة له على أصعدة كثيرة همّشت من خلالها المجالين الثّقافي وكذا الأدبي، لأنّها صبّت الاهتمام على السّياسة والاقتصاد وبسط النّفوذ والوجود التّركيين، وهذا ما أثّر على اللّغة والحركة الأدبيّة وجعلها في تراجع كبير، وممّا زاد الطّين بلّة هو وُجود الاستعمار الفرنسيّ، الذي كانت أهدافه سلبيّة أكثر منها إيجابيّة ، فبعد أن « كانت فرنسا تبرّر احتلالها للجزائر بأنّ لها "رسالة تحضير وتثقيف الشّعب

[1] – وفي هذا الإطار نجد كتاب الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة لمحمّد ناصر، تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945إلى سنة 1980للونّاس شعباني، الشّعر الجزائري الحديث لصالح خرفي، حركة الشّعر الحر في الجزائر لشلتاغ عبود شرّاد، الشّعر الديني الجزائري الحديث لعبد الله الرّكيبي، التشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال للطّاهر يحياوي ....

الجزائري"»[1]، فإنّها على العكس من ذلك سعت إلى طمس الهويّة الجزائريّة بدء من اللّغة التي هي إحدى رموز السّيادة، ودليل للانتماء العربيّ، وعملت على نشر الجهل، والقضاء على المساجد والزّوايا، التي هي مقرّات للعبادة وتلقّي العلوم، وقامت بإنشاء المدارس الفرنسيّة بشتّى الطّرق، «حتّى يتسنّى لها القضاء على اللّغة العربيّة التي اعتبرت ميتة وجعل اللّغة الفرنسيّة لغة الدّرس منذ قرار 1834 ونتيجة لهذا التّضييق الشّديد على مدرّسي العربيّة هاجر معظم الأساتذة من البلاد، ولم يبق من المدارس إلا عدد محدود»[2] ، فوصلت بذلك إلى مبتغاها وهو سلخ الهويّة الجزائريّة والانتماء الجزائري الثّقافي العربي الإسلامي.

وهذا لا ينفي دور بعض الاتّجاهات في المحافظة على معالم الهويّة الجزائريّة، خاصّة ما قامت به الكتاتيب والزّوايا، لتأمين سلامة المتون الدّينيّة، وبثّ التّعاليم الإسلاميّة في نفوس النّاشئة، ومحاولات شتّى متعاقبة سعت كلّها إلى إيجاد متنفّس للأدب الجزائريّ ، وإخراجه من الحالة الكارثيّة التي وصل إليها، وتخليصة من الجمود والانحطاط، ومحاولة ربطه بمنابع الإبداع الحديث، خاصّة على مستوى الشّعر، ولذلك نعود لنقرّ بأنّ الشّعر الجزائري قبل سنة " 1945 " مرّ بمراحل متعدّدة نجملها فيما يلي:

أوّلا: مرحلة الجمود والانحطاط:

حظيت الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي بثقافة واسعة وذلك نتيجة قربها من الأندلس واحتكاكها بها، فكان هنالك كوكبة من الكتّاب والأدباء الجزائريّين([3])، لكن منذ أن وطأت أقدام المستدمر الفرنسيّ أرض الجزائر، حتّى انقلب الازدهار الأدبيّ والرّقيّ الثقافي إلى حالة من الانكسار والضّعف والرّكود، فأغلقت المراكز الثّقافيّة أو حوّلت إلى ثكنات عسكريّة ومستشفيات، وأغلقت الكتاتيب والزّوايا، « وقد تأثّرت الثّقافة بهذه الأحداث التي خلفها الدّخيل فاضمحلّ الأدب المكتوب واللغة الرّفيعة، وهكذا فقد المثقّفون الجزائريّون تدريجيّا

[1] – لونّاس ، شعباني : تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945إلى سنة 1980، ص 11

[2] –المرجع نفسه، ص 11

[3] – أمثال "حمدان خوجة (1773–1840)، محمّد بن العنّابي(1775–1851)، محمّد الشادلي القسنطيني (1807–1877)، هذا وذكر أبو القاسم سعد الله في كتابه "أشعار جزائريّة" أنّ الشّعراء الجزائريين وجدوا منذ الأزل أمثال: ابن علي، ابن عمار، القويجيلي، ابن ميمون، ابن رأس العين، المانجلاني،...

اتّصالهم بماضيهم نتيجة لفقدان الكتب والمدارس بلغتهم (...) ممّا أضرّ بتقدّم الأدب والشّعر الذي أصبح يتناول موضوعات عتيقة ولا يخوض في قضايا المجتمع »[1] .

ونتيجة للقمع الفرنسي للفكر والثّقافة فقد الشّعر الجزائريّ مكانته، وسُلبت منه هويّته وأصالته ، فابتعدت الحركة الشّعريّة الجزائريّة عن عالم الإبداع وجمال القول والتّعبير، وأصابها تجمّد وتحجّر، تصّلبت إثره القرائح والمواهب، وانشغلت فيه الأفكار باستبداد الاستعمار ،« ففي الوقت الذي كان فيه الشّعر العربي يشهد موجة من الانبعاث عند رواد مدرسة الإحياء كان الشّعر الجزائري يشهد حالة من الرّكاكة والجمود جعلته في غاية البعد عن حقيقة الشّعر موضوعا وشكلا، إحساسا وتعبيرا»[2]، فقد تمخّضت هذه المرحلة كنتيجة حتميّة للأوضاع السّياسيّة الاستعماريّة التي ألمّت بالبلاد فأثّرت فيها على كافة الأصعدة، فقد «عرف الشّعر الجزائري أقصى درجات تدنّيه أيّام الاحتلال الفرنسي الذي حاصر كلّ ماهو ثقافة عربيّة إسلاميّة، وجعلها تلوذ ببقايا الزّوايا والتّكايا والرّبط والكتاتيب المهجورة وأحيانا يلوذ بالمقابر والمزارات للأولياء الصّالحين، فتدنّى مستوى الكتابة الشّعريّة في هذه الفترة وجعلته يدور في أغراض دينيّة صرفة. فإذا هو لون واحد يتّجه إلى مدح المشايخ والأعيان، ويتأسّى بمآثر الأولياء والصّالحين، وانشغل بتهويمات صوفيّة مُنحطّة مع التّوسل من الأذى، والنّقمة الاستعماريّة بآل الرّسول وجاهه الكريم»[3]، وهذا ما أبعد النّهضة وعواملها عن الشّعر الجزائريّ، فغرق في وابل من الرّكاكة والضّعف ، وتحقّقت مساعي المستعمر الفرنسي في تحقيق مصالحه وخططه ، و القضاء على ثقافة الشّعب وهويته .

أمّا عن أغراض الشّعر فقد كانت « تافهة لا يضطرب معها القلب ولا يطير محلّقا معها في سماء الخيال والشّعور، وكانت المعاني في أغلب الأحيان مبتذلة ، ركيكة ، منحطّة، تزحف كالسّلحفاة »[4].

---

[1] – شعباني، لونّاس: تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945إلى سنة 1980، ص 11

[2] – عبد الملك ، بومنجل : الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، ص 21

[3] – عبد الله ، حمّادي : أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، (دط)، الجزائر، 2000–2001، ص12.

[4] – سعد الدّين ، أبو شنب : النّهضة العربيّة في الجزائر، مجلّة كليّة الآداب ، الجزائر، ع1، 1964، ص 58.

فالوجود الاستعماريّ عمّق من ضعف الشّعر الجزائريّ، فلم يعد يرتكز لا على عمق الفكرة والمعنى، ولا على سلامة الأسلوب والمبنى، وكان قولهم مجرّد من العواطف لا يحرّك المشاعر ، وساد في شعرهم نوع من الكلفة والصّنعة اللّفظيّة وإهمال للبعد الجمالي، « وقد ساير بعض الأذناب ممّن ينسبون أنفسهم إلى الشّعر مرامي أسيادهم الفرنسيين فراحوا يمدحونهم ويمتنّون بأفضالهم عليهم وعلى الشّعب ! »[1] ، فكان ذلك باعثا إلى تفشّي الجمود والانحطاط والرّكود الفكري والثّقافي، ولم تعد ثمّة دوافع إبداعيّة لقول الشّعر أو تطويره والسّمو به وبأساليبه، «وقد زاد من تقلّص دوافع الإبداع الشّعري وقوف بعض سدنة الدّين المتزمّتين الذين لم يتورّعوا في إصدار الفتاوي القاضية بتحريم الشّعر والنّهي عن ممارسته بصفته ضربا من ضروب التّلهي عن ذكر الله، فهو منهيّ عنه شرعا بحسب اجتهاداتهم الباطلة. ومن هناك فهو يلهي على ما هو أهمّ في حياة النّاس كتعلّم الشّريعة والأخذ بالأصول.»[2] وهذا ما ساهم في تفشّي الطّرقيّة، والابتعاد عن التّعاليم الإسلاميّة وخلق البدع والأباطيل وتهويم الشّعب بالزّيف والضّلالة .

لم يحظ الشّعر الجزائري في هذه الفترة بملامح فنيّة ، فكان ضعيف التّعبير، جامد التّراكيب، «وشاع التّقليد المتكلّف، واتّخذ له طابع التّشطير ، والتّخميس، والمعارضة، والتّضمين (...) أمّا اللغة فقد كانت في أجود حالاتها، إلى الفقه والعلوم الشّرعيّة أقرب منها إلى لغة الأدب والشّعر، فقد كان الشّعراء يكتبون وهم متأثّرون بهذه العلوم، غير مفرّقين بين لغة الشّعر ولغة الفقه»[3]، فغابت عن أشعارهم خصوصيّة القصيدة وانحطّ بعدها الإبداعي، فكانوا يكتبون بغاية الوصول إلى الأقدمين " كالبردة " و" الألفيّة " جريا وراء التّفعيلة ، مهملين المضمون والمعنى ، لذلك ساد الرّكود فترة طويلة ، وهذا ما تحدّث عنه البشير الإبراهيمي حين قال: « وقد اطّلعنا على أكثرها فإذا هي أخت الأشعار الملحونة الرّائجة في

---

[1] – مجيد ، قرّي : مسار الرّمز وتطوّره في الشّعر الجزائري الحديث(1962–2004)، دراسة تحليليّة فنيّة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009–2010، ص 18.

[2] – عبد الله ، حمّادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص 18.

[3] – محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925–1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان ، (دط)،1985،ص 21

السّوق ، لأنّها منقطعة الصّلة بالشّعر في أعاريضه وأضربه ، ومنقطعة الصّلة بالعربيّة في ألفاظها ومعانيها ومنقطعة الصّلة بالخيال في تصرّفه واختراعه...»[1] .

فضعف الشّعر راجع إلى التّحوّل الحاصل في تلك الفترة اقتصاديا، وسياسيا، وفكريا، فإذا كانت الحملة الفرنسيّة على مصر قد حملت معها نهضة عظيمة في شتّى المجالات ، فإنّها على العكس من ذلك، لم تقدّم للجزائر وشعبها سوى الويل و الشّرور والآثام، «وإذا كان علماؤها قد صنفوا خلال السّنوات الثّلاث التي قضوها بأرض الكنانة كتابا عظيم النّفع وهو ((وصف مصر)) يجمع كلّ أبحاثهم ودراساتهم لأحوال مصر المختلفة، وكأنّهم يُكفّرون به عن بعض سيّئات الحملة الفاشلة، فإنّ غزاة الجزائر لم يتركوا لها إلاّ أسود الصّفحات في سجلّ التّاريخ.»[2].

وجرّاء ذلك العدوان الفرنسي، تجمّدت الموارد الإبداعيّة للأدباء والشّعراء، وكُبِتت المشاعر واختزنها أصحابها إلى حين !، « فقد تشتّتت كلّ الجهود العقليّة المنتجة وتشرّد الأدباء والشّعراء ... وشُغل النّاسُ عن الأدب والشّعر ولم يعد من همّهم التّعبير الجميل .. لأنّ ذلك لن يُغنيهم عن النّار التي يتلظّون بها »[3].

ولأجل ذلك ظلّ الشّعر الجزائريّ منقطعا عن منابع الإبداع الحديث ، ضعيفا، مهلهلا، متأزّما، راكدا، حتّى النّصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، فبعد أن أوشك المستعمر على بسط هيمنته والظّفر بغنيمته ، وهي رؤية خراب الجزائر وانهيارها، «في هذا المنعرج الخطير الذي كاد يطبّق فيه المستعمر على الشّخصيّة الوطنيّة، ويحقّق غاية تطلع إليها من سبعين عاما. كانت في زوايا متعدّدة من القطر الجزائري، إرهاصات تبشّر بوجهة جديدة للحياة الدّينيّة والفكريّة، ودعوة أصيلة إلى المنبع، واتّصال مباشر بالكتاب والسّنة، وتطلّع نافذ إلى المستقبل. فقد بدأت المشاعر الصادقة والأماني الوطنيّة، تتجمّع

[1] –ينظر الشّهاب، ج9، م10(أوت 1934)، ص 390.

[2] – حسن ، فتح الباب: سمات الحداثة في الشّعر العربي المعاصر ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (دط)، 2007، ص 445.

[3] – لونّاس ، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945إلى سنة 1980، ص12.

وتتحفّز في صورة (مدرسة حرّة) أو (منتدى ثقافي) أو(جريدة وطنيّة) أو (حلقة علم) خالصة لوجه الله، غير تابعة لحاكم، يعدّ عليها أنفاسها، أو مقيّدة براتب، يعقل لسانها، أو وسام يغلّ عُنقها » [1] .

وهنا بدأت بوادر النّهضة تبعث الحياة من جديد، لتشمل مجالات متعدّدة؛ أبرزها المجال الشّعري، و وضع حدّ لمرحلة الضّعف و الانحطاط ، فبدأ الشّعر يستند إلى روح شبابيّة جديدة غيّرت مواقفه، وأبعدته عن ركاكته فأعادت له رونق الإبداع وقوّة الكلمة.

ثانيا: مرحلة النّهوض والانبعاث:

امتدّت معالم هذه المرحلة حتّى بداية الحرب العالميّة الثانية، وقد كانت وليدة نهضة فكريّة كبيرة في الجزائر، أحدثتها جهود علماء الإصلاح وطبقات المثّقفين العائدين من البعثات العلميّة المختلفة؛ من تونس والشّام والحجاز والقاهرة... ، حيث اتّحدوا بعد أوبتهم من أجل بعث نهضة فكريّة هدفها الاستنهاض، والتّوعيّة ،وبثّ الحياة من جديد، « هذه الإرهاصات الإصلاحيّة احتضنتها عوامل رافدة من الهجرة إلى المشرق، أو التّلقي منه، فقد شدّ الرّحال إليه في هذه الفترة رواد الإصلاح الدّيني في المشرق، واستطاعت بعض الرّوافد المطبوعة أن تتسلّل إلى داخل الجزائر. أمّا تلك الرّوافد التي انقطعت السّبل دونها، فقد استطاعت أن تجد لها همزة وصل في (جامع الزّيتونة) بتونس الذي يُعدّ المدرسة الأولى لرجال الإصلاح في الجزائر.»[2]

أضف إلى ذلك الدّور الذي لعبته الصّحافة في يقظة الشّعب وتوجيهه ، حيث صدرت مجموعة من الصّحف أنعشت الأوضاع على كافّة الأصعدة([3]) ، « وهكذا ظهر أقوى عمل

---

[1] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر، (دط)، 1984، ص13.

[2] – المرجع نفسه ؛ ص 13،14.

[3] – سنة 1925صدرت جريدة المنتقد التي كانت قبلة الأدب الناهض في الجزائر وكان لها دور كبير في ولادة حركة إصلاحيّة في الجزائر، يقول عبد الحميد بن باديس :" الحقيقة التي يعلمها كلّ أحد، أنّ هذه الحركة الأدبيّة ظهرت واضحة من يوم أن برزت جريدة المنتقد فمن يوم ذاك، عرفت الجزائر من أبنائها كتّابا وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل "، وبعد تأسس جمعيّة العلماء المسلمين سنة 1931 ،التي ساهمة في إحداث النّهضة الإصلاحيّة صدرت جريدتي الشّهاب

في تاريخ المغرب العربي كلّه لإحياء اللغة العربيّة في مخطط جمعيّة العلماء، التي استطاعت إنشاء ثلاثمائة مدرسة على الرغم من كلّ القوانين والمخالفات وأعمال الاضطهاد، فكان لطريقة عبد الحميد بن باديس أثر بعيد على تلاميذه إذ كان يدعوهم إلى القديم والجديد معا، القديم في محاسنه ورزانته والجديد في طلاقته وتطوّره، كما كان للبشير الإبراهيمي دوره في تطوير الأدب العربي الجزائري وذلك بآرائه النّقديّة التّوجيهيّة فاتّخذ من جريدة "البصائر" ميدانا لقيادة الجيل الجديد في الأدب »[1] .

فرغم مساعي الاستعمار الفرنسي الهادفة إلى طمس معالم الجزائر والجزائريين ، إلاّ أنها وجدت في جهود هذه الفئة المثقّفة والواعيّة، حصنا منيعا يردّ كلّ اعتداء، ويقف بالمرصاد أمام كلّ مكيدة أو هدف فاسد، فقد كان تأثير تلك الجهود واضحا من خلال الأثر الذي خلّفه في المجال الأدبيّ، فأسهم الاحتكاك والانفتاح على العالم الخارجي ؛ عربيّا وإسلاميّا وأوروبيّا، بتنامي الحسّ الوطني بين الجزائريّين، وتوسّعت الصّلة بين الشّرق والغرب عبر روافد عديدة : الصّحافة ، الحجاج، الجنود، المهاجرين إلى فرنسا،....، وبدأت حركة اليقظة والانبعاث تتسّع مركّزة على تنشئة جيل واع.

«وإذا تميّزت الفترة بالتّصاعد الإصلاحي، والازدهار الفكري، والصّراع السّياسي، فللشّعر فيها صولات وجولات، فالمشاريع الماثلة، والقضايا المطروحة للنّقاش، ساعدت القصيدة على تحديد معالمها الموضوعيّة، دينيا، وسياسيا، فبينما كانت في العشرينيات دعوة عامّة إلى الإصلاح، ركّزت في الثّلاثينيات على زوايا معيّنة، لعبت فيها الدّور الرّائد »[2].

ولابدّ من التّأكيد على أنّ كلّ تلك المتغيّرات ترجع إلى حركة الانفتاح على المشرق؛ وقراءة المصنّفات الشّعريّة القديمة، حيث كان ابن باديس مقدّرا لشعر شوقي وحافظ، ويحثّ طلابه على حفظ هذا الشعر ، وهو تفاعل واع مع جديد النّهضة الأدبيّة في مصر.

والبصائر، صدى الصّحراء، وادي ميزاب، الإصلاح، البرق، وكلها تبنّت منهجا لاستنهاض الهمم في إنشاء شخصيّة جزائريّة لها مرجعيّة عربيّة، وفتح نافذة أمام المبدعين الشّباب.

[1] – لونّاس ، شعباني : تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945إلى سنة 1980، ص 14.

[2] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري ، ص 25.

وهذا ما طبع الشّعر الجزائري في هذه الفترة بخصائص مختلفة، من بينها التّمسّك بالتّراث الشّعري العمودي القديم ، إذ كانت القصائد الجزائريّة تنظم وفق البحور الشعريّة القديمة خاصّة ؛ البسيط والطويل، إضافة إلى التّقليد للمعاني الجاهزة والصّيغ التّعبيريّة القديمة، فاستمدّ الشّعر أصوله من منبعين هما ؛ الشّعر القديم ، ونهضة الشّعر الإحيائي العربي في المشرق، فنجد الإمام عبد الحميد بن باديس يعبّر عن تعصّبه للأدب القديم ضمن نقده لكتاب " الخيال الشّعري عند العرب" لأبي القاسم الشّابي فيقول: « الشّعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبيّة ، وأصل بلاغتنا، ومرجع شعرائنا في اللّغة والبلاغة، والأساليب العربيّة، فدرسه والاستفادة منه أمر ضروري لحفظ هذا اللّسان المبين، فكيف نبني دعوتنا إلى توسيع الشّعر العربي بالتّزهيد فيه ؟»[1]، وفي ذلك إفصاح عن اتّجاهه المحافظ وتراثيّته ،«فالشّعراء الجزائريّون تأثّروا بشعراء المشرق سواء في المواضيع التي كانوا يطرقونها أو في الطّريقة التي كانوا يتناولون بها موضوعاتهم، وقد بلغ هذا التّأثير أوجه خاصّة في منتصف الثّلاثينات وبداية الأربعينات، وهذا أمر طبيعي بالنّسبة للقصيدة الجزائريّة التي كانت تحاول أن تشقّ طريقها»[2].

لقد كان للشّعر في المشرق تأثير كبير على القصيدة الجزائريّة ، حيث يؤكّد صالح خرفي الأسباب التي أبقت الشّعر الجزائري الحديث حبيس النّزعة التّقليديّة فيقول: « إنّ اعتماد الشّعر الجزائري الحديث على النّهضة الحديثة في المشرق التي انطلقت بدورها من التّراث العربي، وقبل أن تطعّم بالتّجديد الحديث، جعله حبيس الإطار التّقليدي للقصيدة العربيّة، فكانت المقاييس الفنيّة الموروثة عن هذه القصيدة هي معيار الجودة والإبداع »[3].

كما نلاحظ أيضا؛ سيطرة النّبرة الخطابيّة على أغلب الشّعر الجزائري، وهي راجعة إلى الأفكار الإصلاحيّة ،والدّعوة إلى النّهضة التي كانت في بداياتها، وهذا يرتبط بمحاولة الشّعراء التّأثير في النّفوس وإيقاظ الهمم، فكان مثل هذا الأسلوب متوغّلا في الشّعر، وجعلوه وسيلة للقضاء على القيم المنافيّة لتعاليم الجزائر العربيّة المسلمة، «وصفوه بدقّة، وسجّلوا ما

[1] – الشّهاب ، ج2، م6(مارس1930)، ص 126.

[2] – لونّاس ، شعباني ؛ تطوّر الشّعر الجزائري منذ سنة 1945 حتّى سنة 1980، ص 187.

[3] – صالح ،خرفي ؛ الشّعر الجزائري، ص 356.

انتشر فيه من خرافات ، وأنّ الابتعاد عن الدّين والأخلاق الإسلاميّة و الانغماس في اللّذات كانت كلّها سببا في تأخّر المجتمع وأحسن من يمثّل هذه الفترة الشّاعر "عمر بن قدّور" »[1]، وذلك من خلال قصائده المختلفة ومقالاته التي نشرها في منابر عديدة ([2])،«و (محمّد السّعيد الزّاهري) الذي ساهم في كلّ من مجلّة (الفتح) و(المقتطف) و (الرّسالة). وغيرهما كثيرون يدينون بالفضل الأسبق للنّهضة الأدبيّة في المشرق، فمهما نهضت بهم في الإنتاج ذاتيّة مستقلّة، فهي تنزع في جذورها إلى تلك النّهضة.»[3]

ولم يلبث الشّعر أن سار نحو جانب من التّوعية ، كما أنّ أغلب القصائد كانت تختم بآيات قرآنيّة، لأنّ الشّعر بداية القرن العشرين كانت تسوده نزعة دينيّة ، وأفكار بسيطة وسطحيّة، وكان أغلبهم يُرجع ذلك إلى أميّة الشّعب الجزائري التي تحتّم على الشعراء الهبوط لمستوى عامّة الشّعب ، حتى يوصلوا أفكارهم الإصلاحيّة، وهذا ما طبع شعر هذه الفترة بمميّزات ساهمت « في ظهور شعر جديد يختلف كثيرا عن شعرها قبل الحرب العالمية الأولى، متعدّد الأغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي، ويستلهم وجدانه الجماعي، فكان أن ظهر الشّعر الوطني والإصلاحي، والاجتماعي والسّياسي، كما تطوّر من ناحيته الفنية بعض التّطوّر، فابتعدت القصيدة عن المقدّمات التّقليديّة المتكلّفة، وتخلّصت اللّغة الشّعريّة نسبيّا من لغة المنظومات العلميّة والفقهيّة، واكتسب التّعبير نوعا من الانطلاق والحيويّة، وتخلّص كثيرا ممّا كان يثقله من آثار الصّناعة اللّفظية والبديع المتكلّف، كما استطاعت بعض القصائد أن تعرف نوعا من الوحدة في الموضوع، وإن ظلّت السّمة الغالبة عليها هي تعدّد الموضوعات في القصيدة الواحدة »[4] .

---

[1] – عبد الله ، ركيبي : الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر ، (دط)، 1981، ص567.

[2] – نشر عمر بن قدّور في جريدة (اللواء) سنة 1906، ونشر في (الحضارة) سنة 1911 ونشر في خمسة عشرة دوريّة عربيّة أخرى في المشرق والمغرب، وهو صاحب جريدة (الفاروق) التي صدرت في الجزائر سنة 1913–1915. أُنظر : الشّعر الجزائري ، خرفي ، صالح ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، (دط)، الجزائر، 1984، ص 14، وأيضا ؛ ((شعراء من الجزائر)) ، صالح، خرفي : معهد البحوث والدّراسات العربيّة، القاهرة، 1969.

[3] – صالح، خرفي : الشّعر الجزائري، ص 14،15.

[4] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث ، ص 30، 31.

لقد حمل الشّعر في هذه المرحلة شعارات مختلفة تدعو كلّها إلى بعث نهضة في الفكر والثّقافة والأمّة ، وتصحيح المفاهيم الخاطئة، « وسواء أكان من الخير للشّعر أن ينضمّ إلى حزب سياسي أو يبقى حرّا يعالج مشاكل الوطن بطريقته الخاصّة، فإنّه من الضّروري أن يختار اتّجاها معيّنا يجاهد من أجله حتّى الانتصار. وهذا بعينه ما فعله الشّعر الجزائري. حقّا إنّ هذا الشّعر لم ينضم إلى الأحزاب السّياسيّة، ولكنّه لم يبق على الهامش، يقدح هذا ويطرب ذاك، بل اختار منظّمة وطنيّة أخرى غير سياسيّة بالرّغم من أنّها كانت تحمل شعارات (الإخاء، العدالة، المساواة، الحريّة)، تلك هي جمعيّة العلماء التي أسّسها عبد الحميد بن باديس (...) وقد تستّرت هذه الحركة أوّل مرّة تحت تعاليم الإسلام واللغة العربيّة ومحاربة الخرافات وحفظ شخصيّة الجزائر، ولكنّها ما لبثت ـ بعد أن تركّزت وأصبح لها جمهور قويّ أن أعلنت أنّ المبادئ السّابقة تستلزم انفصال الجزائر عن فرنسا. وليس معنى ارتباط الشّعر الجزائري بالحركة الإصلاحيّة أنّه انعزل تماما عن بقيّة الاتّجاهات الأخرى، ولكنّ الذي حدث بالذّات هو أنّه كان ينظر إلى القضايا الوطنيّة جميعها من زاوية واحدة هي زاوية الإصلاح الثّقافي والاجتماعي »[1] .

وكلّ ذلك يؤكّد أنّ شعر هذه المرحلة مرتبط بالتّوعية والإرشاد ، فعايش الصّراع ، وتأزّم الأوضاع، وهو في مجمله يدعو إلى أهداف إصلاحيّة ، « فاستطاع بهدي من تجاوبه مع التّراث الفكري والحضاري، أن يظلّ حصين الموقف، وفيّا للمصلحة العليا، أمينا عليها، ذكيّا في الاحتجاج لها بالواقع. فعاش فوق الأحزاب، وانتصب حكما بينها، داعية وحدة، وحادي شعب، ورسول ماض إلى حاضر.» [2]، فمن هذا المنطلق تغيّرت المواضيع الشّعريّة وأثريت أفكارها ، لتعتليها نبرة خطابيّة متمعّنة تصف الأوضاع بدقّة وحماس زائدين، ومن نماذج هذا الشّعر ما جاء في قصيدة لمحمد اللقاني يقول فيها:

« بَنِي الجَزائِرِ هَذَا المَوْتُ يَكْفِينَا لَـقَدْ أُغِلّت بِحَبْلِ الـجَهْل أيْدينَا
بَنِي الجَزائِرِ هَذَا اللّهْوُ أوْقَـعَنَا فِـي سُوءِ مَهْلكةٍ عَمّت نـوَادِيَنا
بنِي الجَزائِرِ هَذَا الـفَقْرُ أفْقَدَنَا كـلّ اللّـذَائذِ حِينًا يقْتَـفي حِينَا

[1] أبو القاسم ، سعد الله، : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص35

[2]– صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري، ص 26.

بنِي الجَزائِرِ اسْتيْقِظُوا فلَـكَمْ أذاقَنَـا اللَّـهْوُ والإهْمَـالُ تَـهْوينَا
بنِي الجَزائِرِ مَاهَذا التّقاطعُ مِن دونِ البَرايَا.. عُيوبٌ جُمِعَتْ فِينا
فَقرٌ وَجـوعٌ وآلامٌ ومـسْغَبَةٌ يَا ربّ رُحْمَاكَ هذا القَدرُ يَكفِينَا
حيَاتُنا قطّ لا يرضى بها أحدٌ وعَيْشُنا صار زَقوما وغِسْليـنَا
يـَا دَهرُ رِفقًا بِأغنامٍ مُقطّعةٍ عَثى بِمـربعنا سيّـد ليُـبلينَا »[1]

و نجد هنا أنّ من الشّعراء من احتضن هموم الوطن والشّعب، وراح يجعل من شعره مرآة تعكس صورة هذه الهموم وتعبّر عنها، في دعوة صارخة إلى الاستفاقة واليقظة .

ونجد نفس النّبرة الخطابيّة التّوجيهيّة في شعر محمّد سعيد الزّاهري، " ولنتأمّل هذه الأبيات للزّاهري سنة 1925:

« ألاَ فَلْيَفِق شَعبي منَ النّوم، إنّهُ لَفي مرض مردٍ من النّوم قاتلِ
ألا فَليَفِقْ شعبي من النّومِ بُرْهَةً فإنّا لَفِي شُغْلٍ منَ النّومِ شاغلِ
ألا فليَفِق شعبي من النّومِ، إنّنا وقَعْنا بِأيدِي الحادثاتِ الغوائلِ
فيا شعبُ عجّل بالعلاجِ مُسارعًا فليس علاجٌ آجل مثل عـاجلِ »[2]

ففي هذه الأبيات تتأكّد تلك الرّغبة الجامعة في نفوس الشّعراء من أجل الاستنهاض، والدّعوة إلى الفطنة والوعي .

لكنّ هذه المتغيّرات لا تنف أنّ القصيدة الجزائريّة في هذه الفترة ظلّت متأرجحة بين رجوعها إلى عصر الانحطاط ، وعودتها إلى عصر النّهضة الأدبيّة بالمشرق، فعلى الرّغم من الارتباط بالموروث الثّقافي العربي، و الارتماء بين أحضان القصيدة المشرقيّة الحديثة وتقليدها، «لكنّ ضعف المستوى الثّقافي، والاتّصال غير المباشر بالمنابع قعد ببعض الشّعراء حتّى عن مجرّد التّقليد، والتّجاوب الأصيل مع التّراث العربي، ولذلك جاءت بعض القصائد في البدايات لا ترقى فوق كونها كلاما موزونا مقفى، وامتدادا لعهد المنظومات العلميّة »[3].

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 37.
[2] – صالح ، خرفي:الشعر الجزائري، ص 343.
[3] – المرجع نفسه، ص 356.

فقد كان ينقصها المستوى الثّقافي والفنّي العاليين،اللذان يؤهلانها للارتقاء والتّجديد ، فأغلب الشّعراء لم يستطيعوا التّفوّق على مُقلّديهم ولم يصلوا إلى درجة الإبداع، وظلّوا حبيسي الاجترار وإعادة الرّسكلة للنماذج الشّعريّة القديمة دون تجاوزها، ثمّ إن ذلك لا ينف وجود نفحة للتّغيير في خضّم الأوضاع المزرية والمتدهورة ، إذ يثيرنا بعض الشّعراء الشّباب فنجدهم يجنحون إلى محاولة التّجديد والثّورة على القصيدة التّقليديّة.

ثالثا : بوادر التّجديد:

بعد أن انتهج الشّعر الجزائريّ نهجا إصلاحيّا توعويّا لم يخرج في إطاره عن التقليد فكان الشّعراء « يُقصرون جهودهم على تقليد النّماذج الشّعريّة القديمة دون محاولة التّجاوز والتّميّز»[1]، وبعد ظهور نهضة كبرى على كافّة الأصعدة ظهرت محاولة الشّاعر "حمّود رمضان (1906-1929)" التي دعا من خلالها إلى التّجديد ورفض التّقليد.

لقد كانت بداية الدّعوة إلى التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث ونبذ المفهوم الكلاسيكي للشّعر العربي، سابقة لحركة الشّعر الجديد في المشرق بأزيد من عشرين سنة ، وهذا ما أكّده محمّد ناصر حين قال « لعلّي لا أكون مخطئا إن أنا زعمت بأنّ رمضان حمّود هو الذي فتح باب التّجديد في الشّعر الجزائري »[2] ، فكان دائما ناقدا لأوضاع مجتمعه على اختلافها، كما تميّز بنقده للحياة الأدبيّة خاصّة شعراء عصره، وأبرز آرائه النّقديّة دارت حول مختلف الجوانب السّلبيّة التي يشهدها وطنه وشعبه ومختلف أوضاع المجتمع العربي، فجاء نقده على شكل مقطوعات شعريّة وخواطر، من ذلك ما نجده في قصيدة " الحريّة" التي يقول فيها :

« بَكَيْتُ وَ مِثلِي لاَ يَحِقّ لهُ البُكا عَلَـى أُمّةٍ مَخْلوقَةٍ للنَّـوازِلِ
بَكيْتُ عليهَا رحمةً وصَبابةً وإنّي عَلَى ذاَك البُكا غيرُ نادمِ
ذَرَفْتُ عَليْها أدمُعا من نواظرٍ تُسَاهرُ اللّيلَ ضِوءَ الكَواكبِ »[3]

[1] – عبد المالك ، بومنجل : الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، دراسة نقديّة أسلوبيّة، ص 24.
[2] – محمّد، ناصر : رمضان حمّود حياته وآثاره، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ط2، الجزائر، 1985، ص 39.
[3] – صالح ، خرفي : حمّود رمضان ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985(دط)، ، ص 53،54.

والملاحظ على هذه الأبيات هو انشغال الشّاعر بمواضيع وليدة بيئته، فنلمس في أفكاره نضجا ووعيا كبيرا ممزوجا برقّة الأحاسيس وعمق المشاعر ، « ويمضي مع الأبيات في سجيّة مطاوعة، لا ينتقي لها اللّفظة المفروضة لتجري على الرّوي الواحد، ولكنّها تستقرّ تلقائيّا في اللّفظة التي يطلبها المعنى دون الالتفات إلى سابق أو لاحق » [1]، ثمّ يواصل وفق نسق واحد فيقول :

« علامَ نلومُ الدّهرَ واللهُ عَادلٌ ونَنسبُ لـلأيّامِ مـا هُو بَاطلٌ
ونَملأ وجهَ الأرضِ رَطبًا ويابِسًا بُكاءً، وهل تُجدِي الدّموعُ الهواطلُ
ونَجزَعُ للمكروهِ من كلّ حادثٍ ومَا ذاكِ إلاّ ماَ جَنتهُ الأنَامَلُ » [2]

فوضعيّة مجتمعه دفعت به إلى البكاء الحتميّ عليها، من باب التّألم على الواقع الأليم، ومن خلالها يجعل القارئ في جو رومانسيّ، نفسي، وجداني، حزين، وهي أبرز سمات شعره، فقد كان معجبا بالتّيار الرومانسي ومتأثّرا به بشكل واضح، فأهمّ جانب ارتكز عليه في نقده هو جانب الشّعر، حيث حاول أن يثور ثورة عارمة على القصيدة التّقليديّة، شكلا ومضمونا ، ولم يقتصر نقده على شعراء الجزائر فحسب، بل؛ عاب على أمير الشّعراء أحمد شوقي عدم ابتداعه طريقة شعريّة جديدة ، فلم يلمس فيه «إلاّ امتدادا للعهد القديم، ذلك الامتداد الذي عجز أن يبشّر بجديد»[3]، وهو ما جعل حمّود رمضان يتّخذ موقفا من الشّعر التّقليدي.

«وثورة (رمضان) على هذا الوضع الأدبي القعيد تلك الثّورة العنيفة، يدلّ على مدى استحكامه من نفوس الشّعراء ، وتسلّطه على إنتاجهم، ولعلّ النّهضة المتثائبة المحاصرة في الجزائر معذورة في ذلك، فمن أين تأتيها النّفحات الجديدة، وإنتاج النّهضة نفسه في المشرق لا يكاد يصلها إلاّ تهريبا، ومهما تكن الأعذار، وقصر ذات اليد، فإنّ الشّعر في حقيقته وجوهره أسمى من النّظم، و ترصيف الكلمات، وأرقى من مجرّد الصّدى الباهت: ((نعم هو

[1] – صالح ، خرفي : حمّود رمضان ، ص 54.
[2] – المرجع نفسه، ص 64،65.
[3] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري الحديث ، ص 339.

أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء النّظامون الماديون، عبيد التّقليد، وأعداء الاختراع، ولا يدرك كنهه إلاّ من له فكر ثاقب، وعقل صائب، وذوق سليم)) ».[1]

هذا ونجده يصف بدقّة وضعيّة القصيدة التّقليديّة في تلك الفترة بأنّها ضعيفة ركيكة، لا هي بشعر ولاهي بنثر، بل هي عبارة عن كذب وتمويه وقتل دون إحياء، في محاولة منه لتحذير شعراء عصره من عواقب هذا التّقليد داعيا إيّاهم للتّجديد ويقول في ذلك:

« أتوا بكلامٍ لا يُحـرّك سامــعًا
((عَجوزٌ)) له شطرٌ وشطرٌ هو الـصّدرُ
وقدْ حشَـرُوا أجْزاءَهُ تحْتَ ((خيمةٍ))
كـعظمٍ رمِيـمٍ ناخرٍ، ضَمّــهُ القبرُ
وَزُيِّن بالوَزنِ الذي صَار مُقتفَى
بقافيةٍ)) للشّطِ يقذِفُها البَحرُ
وقَالُوا: وضَعْنا الشّعْرَ للنّاسِ هَاديًا
ومَا هو شعرٌ سَاحرٌ، لا ، ولا نثْرُ
ولـكنَّهُ نـظمٌ وقولٌ مُبــعثّرٌ
وكَذِبٌ وتَمْويهٌ يَمُوتُ بهِ الفِكرُ »[2]

فحسب رأيه إنّ الهمّ الوحيد لشعراء التّقليد هو نظم القصيدة بوزن وقافية ،دون اهتمام بالمضمون، فالعموديّة الطاغية مغرورقة في الرّتابة والرّكاكة والجمود، فهو يدعو إلى الكفّ من التّقليد الذي تجاوزه الزّمن، ويبحث عن شعر ينهض بالأمّة ويخفّف آلام الشّعوب العربيّة الجامدة الراكدة، وهذا ما دفعه أن يقول: « إنّ الأدب العربيّ الآن وخصوصا المغربي (الجزائر، تونس، مراكش) مثل إناء مزركش الجوانب، بديع المنظر، مملوء بماء سلسبيل وقد مرّ على ركوده مدّة غير وجيزة فنتنت رائحته وفسد طعمه وتراكم عليه الذباب ، فأصبح موجود ليس بموجود، وماء ليس بماء، وأصحابه بجانبه على ظمأ يرون الحتف بعينهم ولا يفيدهم شيئا، أليس من المعقول بل من الضّروري تبديله بماء صحّي نظيف زلال يبعث في

[1] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري الحديث ، ص 338،339.

[2] – صالح ، خرفي : حمّود رمضان ، ص43،44

نفس مجتمعنا النحيل دما غنيّا بمواد الحياة والاستقلال وأمّا الإناء فيترك هو هو بلا تغيير ولا تبديل »[1] .

ومن خلال هذا القول تتضح دعوته الصّريحة للتّجديد وتجاوز التّقليد والجمود ، في الجزائر والمغرب العربي والعالم العربي ككل، فرأيه في التّجديد هو : « ليس التّجديد آلة نهدم بها ما بنته أسلافنا، لكنّه قوّة غير متناهية نرمّم بها الماضي، ونمهّد بها للمستقبل » [2].

ومن خلال هذا المفهوم نجد أنّه لا يلغي القديم، وإنّما يعتبره منطلقا لإعادة البناء وإكمال الرّسالة نحو التّشييد والإبداع .

ثمّ نجده يؤكّد مذهبه الرومانسي في الشّعر مقدّما بديلا للقصيدة التّقليديّة ويقول في هذا المجال:

« فقلتُ لهُمْ لمّا تبَاهَوْا بِقولِهِمْ : ألاَ فاعْلَمُوا أَنَّ الشُّعورَ هُو الشِّعرُ
وليْسَ بتَنمِيقِ وتزويقِ عارفٍ فما الشّعرُ إلاّ ما يَحنّ لهُ الصــدْرُ
فهذَا خريرُ الماءِ شعر مُرتّل وهــذا غناء الــحبّ يُنشِدُهُ الطّيرُ
وهذا زئير الأسد تحمي عرينها وهذا صفير الريح ينْطحُهُ الصّخرُ
وهذا قصيفُ الرّعدِ في الجَوِّ ثائرٌ وهذا غُرابُ اللّيلِ يطردُهُ الفــجرُ

فذاكَ هو(الشّعرُ الحقيقُ) بِعيْنِه وإنْ لم يَذُقْه الجَامِدُ، الميتُ ،الغُرُ »[3]

ومن خلال هذه الأبيات نجده يرتمي في أحضان الطّبيعة، باعتبارها ملهمة الشّعراء، فالشّعر عنده ما ارتبط بالوجدان، وكان نابعا عن إحساس صادق، « وهو في ذلك يساير الاتّجاه الذي كان سائدا لدى أدباء مدرسة الديوان وشعراء الرومانسيّة الفرنسيّة، ثمّ شعراء جماعة أبولو الذين كان إنتاجهم يصل إلى الجزائر وتحتفل به صحافة الحركة الإصلاحيّة»[4]، فهو يدعو إلى وضع أسس جديدة للقصيدة ، كما يدعو الشّعراء إلى التّماشي

[1] – ينظر، محمّد ،ناصر: رمضان حمّود – حياته وآثاره– ص 47.

[2] –صالح ، خرفي: حمّود رمضان ، ص 60.

[3] – صالح خرفي ؛ حمّود رمضان ؛ ص 44

[4] – عبد المالك ، بومنجل : الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفي الغماري، ص 25

مع أوضاع المجتمع، مؤكّدا وجهة نظره الجديدة اتجاه الشّعر ،ويتّضح موقفه أكثر من خلال آرائه التي أوردها في كتابه "بذور الحياة" ومنها «((الشّعر وحي الضّمير وإلهام الوجدان)) ((الشّعر موج متدفّق يقذفه بحر النّفس الطّامي)) الشّعر تموّجات روحانيّة، تخترق القلوب الحيّة)))) الشّعر أنفَس هديّة تقدّمها الطّبيعة الهادئة إلى القلوب الكسيرة)) ((الشّعر هو تلك الجاذبيّة السّاحرة التي تجمع بين النّحلة وزهرة الربيع الفاتحة أكمامها)).»[1]، فهو يدعو إلى التّجديد ، وذلك بإعادة بناء القصيدة على أسس جديدة، كما يدعو الشّعراء من حيث المضامينُ؛ إلى التّماشي مع أوضاع المجتمع، ويحاول ربط الشّعر بالوجدان ،وترجمة خفايا النّفوس والعواطف، ومن خلال هذا الطرح النّقديّ النابع من صميم تجربته، يحيلنا إلى طرح عبد الرّحمن شكري:

ألاَ يا طائرَ الفردو سِ إنّ الشعرَ وجدانُ

والطّرح الذي يصبو إليه هو أنّ الشّعر الحقيقي هو الذي ينبع من دواخل الإنسان فجوهر الشّعر في داخله لا في الوزن ولا في القافية.

ففي دعوته إلى التّجديد ثار على الوزن والقافيّة ، ولا نحسب أنّ هناك من الشّعراء الجزائريّين أو المشارقة ممّن سبقه في مثل هذه الدّعوة بل كان أوّل المبشّرين بإمكانيّة الابتكار الشّعري فالحياة الجديدة ينبغي أن تتخطّى كلّ قديم :

« ألاَ جَدِّدُوا عَصْراً مُنِيرًا لِشعْركُم فَسِلْسِلةُ التّقليدِ حَطَّمَهَا الْعصْرُ

وسِيرُوا بِه نَحْو الكَمَالِ ، ورَمِّمُوا مَــعالِمَهُ حَتّى يُصَافِحَهُ البَدْرُ »[2]

فدعوته التّجديديّة كانت صوتا خافتا، جسّد المختلف ودعا إلى مناهضة الكلاسيكيّة، والتّجديد تنظيرا وعلى مستوى الكتابة الإبداعيّة ، ونجده يعرّف الشّعر بأنّه «تيّار كهربائي مركزه الرّوح، وخيال لطيف تقذفه النّفس، لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات بديعيّة لفظيّة، اقتضاها الذوق والجمال في التّركيب لا في المعنى. كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة، وإنّما حفظا وصيانة من التّلاشي والسّيلان »[3]،

[1] – صالح، خرفي: حمّود رمضان ؛ ص 45

[2] – المرجع نفسه ، ص 51

[3] – المرجع نفسه ، ص 52.

فالشّعر الذي يدعو إليه هو ما أحدث تأثيرا وهزّة، فيشبّهه بالماء على ما فيها من بعث وتجدّد وحياة، فجوهر الشّعر وحقيقته لا علاقة للوزن ولا للقافية بها، وفي قصيدته "يا قلبي" التي نشرت على صفحات جريدة وادي ميزاب، وهي قصيدة تجسّد طروحاته التّجديديّة و يمزج فيها بين الشّكل الكلاسيكي التّقليدي، وبين النّثر والشّعر ، وفيها تحرّر من وحدة الوزن ومزج بين البحور ويقول فيها:

« أنْتَ قلْبِي ، فَريدٌ فِي الألَمِ والأحْزانْ
ونَصِيبُكَ مِنَ الدُّنيَا الخَيبةُ والحِرمَانْ
أنتَ يَا قَلبِي تشْكُو هُمُومًا كِبَارا وغيْرَ كبارَا
أنتَ يا قلبِي مَكلُومٌ ودمُكَ الطّاهِرُ يبعثُ بِه الدّهرُ الجَبار
ارفَعْ صَوتَكَ للسّمَاءِ مرّةً بَعْدَ مَرَّة
وقُلْ اللّهُمّ إنَّ الحَيَاةَ مُرّة
أعِنِّي اللهُمّ عَلَى اجتِرارِهَا
وامدُدْنِي بِقُوَّةٍ، فَإنِّي غيْرُ قَادِرٍ على احْتمَالِهَا
ويلاهُ مِن همٍّ يُذيُب جَوانِحِي فكأنَّمَا في القلْبِ جذْوةُ نارْ
نفْسِي مُعذَّبةٌ بِهمَّةِ شَاعِرٍ دَمْعِي عَلَى رُغمِ التَّجلُد جَار
حَظّي على مَتنِ النَّوائبِ راكبٌ تمشِي بِه لمَحَطّةِ الأكْدار
قدْ خَاننِي دَهرِي وَتلْكَ سَجِيَّةٌ للدّهْرِ مثلُ سجيّةِ الأشرَار
هُو دائمًا لِـــي عَابِسٌ متنكرٌ حَتّى الطّبيعةُ ، حسنُها مُتَوار» [1]

وهنا نلاحظ كيف أنّه استطاع التّخلص من رتابة القصيدة العموديّة، حين مازج بينها وبين الشّعر الحر، فالشّاعر لم يلجأ للتّجديد ضعفا، بل؛ أراد تجسيد آرائه التّجديديّة في هذه القصيدة، وهو متفاعل مع معطيات عصره، وفي هذا النّموذج وغيره من مقاطع القصيدة تتنوّع القوافي وتتعدّد، كما يمزج بين بحري الكامل والخفيف، وفيها تجسيد لمعاناة الذّات الشّاعرة ومناجاة القلب والوجدان، ويستعمل فيها معجما رومانسيا حزينا تتخلّله نظرة تشاؤميّة بائسة، وفي القصيدة تمرّد على النّمط التّقليدي الكلاسيكي وتمهيد للقصيدة الحرّة .

[1] – صالح، خرفي: حمّود رمضان ، ص 54،55.

ونجد من خلال ذلك أنّ رمضان حمّود كان سابقا لعصره في أيّام عصيبة ، كانت الجزائر فيها تحت نير الاستعمار ، فثار هذا الصّوت المجدّد ليجدّد مفهوم الشّعر، فخرج عن السّائد في عصره، ضدّ هيمنة الاتّجاه الكلاسيكي في الجزائر، وعلى عمق الطّرح التّنظيري الكبير الذي قدّمه "رمضان حمّود" فإنّ الممارسة الشّعريّة لم تكن بالقدر الكافي ، لذلك نعتبرها إرهاصات أولى وبوادر مهّدت الطّريق بخطوات عملاقة نحو التّجديد في الشعرّ الجزائري الحديث، واختمارها في بداية الخمسينيات من القرن الماضي وظهور الشّعر الحرّ، ومن خلال ذلك يبرز لنا مدى تشابه المراحل التي مرّت بها الحركة الشّعريّة الجزائريّة ونظيرتها في المشرق العربي.

الفـــــصـــــل الأوّل

التـــجديـــد
في
الـــرّؤيــة الشّعريّـــــــة

1- مفهوم الرؤية الشعريّة:

إذا كان الشّعر تعبيرا عن شعور صادق وتُرجمان للنّفس فإنّه من غير شكّ جزء لا يتجزّأ من عالم الشّاعر، يُلخّص من خلاله تجربته ذلك أنّها شيء يعانيه الشّاعر ويعيشه في قرارة نفسه، ثمّ يسقيه من عواطفه وأحاسيسه وانفعالاته، حتّى يتشبّع بروحه وينبض بأخيلته وأفكاره، فينمو في قالبه وإطاره الفني كنموذج شعري أو قصيدة، « والقصيدة ((فصل من التّجارب)) يتوزّع بين شاعرها ومتلقيها، ويأتي في طليعة هذه التّجارب ((التّجربة الشّعريّة)) التي تميّز الشّاعر عن الإنسان العادي، لأنّ الأوّل وحده قادر على استرجاع تجاربه والتّعبير عنها، تعبيرا فنيا »[1].

فلا يمكن للتّعبير الفنيّ أن يكون متميّزا ومتفرّدا في شكله ورؤاه، إلاّ بفعل ما ينبعث في وجدان الشّاعر من عواطف وطاقات كامنة، فالشّاعر وليد الخصام في النفس وهو المرآة العاكسة لوجه تجربته ورؤيته الشّعريّة، سواء في ظلّ الألم والنّدم، أم في ظلّ نشوة السّعادة والشّعور الصادق.

« والشّعر هو أكثر الفنون انفجارا وتأثيرا بجرسه وعاطفته وحماسته وقدرته على التّحريض والدّفع والإثارة بطاقة مخزونة بقوة الشّحنات الوجدانيّة العاصفة والأفكار المتفجرة المنطلقة »[2].

فتجربة الشّاعر مثلا تتغذّى من عصرها ، وتتخذ معظم الرؤى والأشكال والأحوال الفنيّة الشّائعة فيه ، حيث لجأ الشعراء إلى توسيع الرؤية الشّعريّة لاستيعاب أدقّ الجزئيّات والقضايا، واتخاذها مادّة فنيّة تتفجّر خلالها المشاعر الذاتيّة والطّاقات الإبداعيّة، والتّميّز والتّطوّر لا يتحقّقان بنظرة سطحيّة، أو بسيطة اتّجاه الأشياء، وإنّما ينتجان عن ارتقاء في الرّؤية صوب الواقع والحياة، و« ما كان الشّعر والأدب عامّة إلاّ نتاجا لواقع معيّن، وانعكاسا صادقا لقضايا مجتمع محدّد، يتفاعل مع هموم وأفراح الجماهير، فيتأثّر ويُساهم في التّأثير ولعلّ هذا

[1] – خليل ، أبو جهجه: الحداثة الشعريّة العربيّة بين الإبداع والتنظير والنّقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1،1995،ص156.

[2] –إبراهيم، رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب ، باتنة، ط1، 1985، ص32.

من أبرز المظاهر التّجديديّة في الشّعر العربي الحديث »[1]، فالشّاعر هو من يولّد التّجديد في شعره، وبيده تميّزه وتطوّره.

وقبل أن نتطرّق إلى تطورات الرؤية الشعريّة في شعرنا الجزائري الحديث لابدّ من تحديد مفهوم الرؤية والرّؤيا والفصل بينهما .

- تدلّ كلمة " **رؤيا** " في معناها المعجمي على « ما يراه الإنسان في منامه وجمعها رؤى وأحلام »[2].

- أمّا بالنسبة لكلمة " **رؤية**" فقد جاءت في المعجم بمعنى « النظر بالعين والقلب »[3].

فالرؤيا إذن؛ مرتبطة بالخيال والتنبؤ، في حين أنّ الرؤية هي نظرة حسيّة تنقل الواقع بمظهره وجزئياته الخارجيّة، وتكون في حالة اليقظة.

وقد ذهب العديد من النّقاد العرب إلى التّمييز بين الكلمتين؛ إذ يذهب أدونيس في كتابه "**الثابت والمتحوّل**" إلى أنّ الرّؤيا « في دلالتها الأصليّة، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب. ولا تحدث الرؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في حالة النّوم، فتسمّى الرؤيا عندئذ حلمًا (...) ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرّائي، فيتلقّى المعرفة »[4].

في حين ركّز شكري غالي في كتابه " **شعرنا الحديث إلى أين؟**" ـ ركّز ـ على كلمة رؤية وجعلها مرتبطة بالرؤية الفكريّة للواقع والفن ، « التي تمنح الأولويّة في عناصر التّجربة الشعريّة للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسيّة »[5]، وقد أكّد "**غالي**" بأنّ هناك تفاوتا في الرؤية من شاعر إلى آخر وذلك مرتبط حسبه بازدياد الوعي والخبرة والتّجربة، حيث يقول: « إنّ كلّ شاعر يختلف حتّى في أولى مراحل تطوره عن الشّاعر الآخر(...) إذا كانت الرؤية

---

[1] – بلقاسم، بن عبد الله: الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، دار الأوطان للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013، ص 25

[2] – يُنظر؛ لسان العرب ابن منظور ج3، ، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون ، دار المعارف، مصر(دط)،(دت)، 1541،1540.

[3] – المصدر نفسه ، ج2، ص979.

[4] – أدونيس: الثابت والتحوّل، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت ط1،1978، ص 166

[5] – شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين ؟ ،دار الشروق ، ط1، 1991، ص 74.

الفكريّة للواقع والفن التي سيطرت على إنتاج شعرائنا الباكر قد استطاعت أن تقلّل من نقاط الخلاف بين كلّ شاعر وآخر، فإنّ الرؤيا الشعريّة الحديثة التي يجتمعون اليوم عند تخومها تقوم بدور عكسي، إذ بواسطتها يزداد الشاعر تفرّدا وأصالة، جنبا إلى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل»[1] .

وثمّة من يرى بأنّ كلمتي (الرؤية) و (الرؤيا)، متلازمتين، وتشكلان علاقة تكامليّة، « فرؤيا الشاعر ليست المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكريّة، إنّها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانيّة التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومُعدّل تجاوبه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون »[2] ، إذ يرى "**علي جعفر العلاق**" أنّ « (الرؤية) و(الرؤيا) تنهضان معا في التّعبير عن مدلول متشابك واحد، يخصّ العمل الشعري كلّه، كيانا حيّا، عامرا بالقيم الجماليّة والإبداعيّة »[3].

فالرؤية إذن؛ نابعة من تجربة الشّاعر في الحياة ومن احتكاكه بالواقع والعالم، واطلاعه على قضايا البيئة والعصر والفكر والثقافة وغير ذلك من المؤثرات التي تنمّي الحياة الشعريّة والتي « مؤدّاها، أنّ على الشّاعر((قبل أن يشعر)) أن يعيش حقّا، ويختبر الحياة، ويعاني الشقاء والسعادة ويتذوق حلاوة الكأس ومرارتها، ويخوض في عُباب الحياة، يُحبّ حبّا صادقا، وينصر الحقّ قولا وعملا، وبعد أن، يحيا كلّ هذه التجارب، يعطي شعرًا هو ((الحياة الشعريّة بعينها)) »[4]، فالفنان المبدع بإمكانه تقديم رؤية شعريّة متميّزة تُنمّ عن خبرته ووجوده الذّاتي في مجتمع وعصر، تسكنه رؤى تتّصل بتصوّره للحياة وللوجود.

أمّا الرؤيا؛ فهي تجسيد للتّوقعات وهي بحث في المستقبل تعتمد على القدرة الإبداعيّة والخياليّة، تتجاوز الواقع وتنشُد الخلق، لذلك يرى شكري غالي أنّ الرؤيا « تختلف حسب الزّمان والمكان لكنّ هذا الاختلاف بين رؤيا القرن الماضي والرؤيا الحديثة في الشّعر ليس

---

1 – شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص 75.

2 – المرجع نفسه، ص 76.

3 – علي جعفر، العلاق: في حداثة النص الشعري، ص75.

4 – محمد زكي، العشماوي: قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، فرع الاسكندريّة، ط3، 1978، ص 13.

اختلافا في النّوع وإنّما هو اختلاف في وجهة النّظر كما أنّه اختلاف في درجة التّطور الاجتماعي وكلاهما عنصران في تكوين الرّؤيا الشعريّة ولكنّهما ليسا الرّؤيا نفسها »[1]، فالرّؤيا تنشأ لدى الشّاعر من اجتماع أدواته الفنيّة وطاقاته الإبداعيّة مع ما جادت به قريحته من إبداع فنّي، وصدق عاطفي، وخيال واسع، وحسّ مرهف، سواء أعاش التّجربة أو تخيّلها ورسمها في ذهنه صورة حيّة، ثمّ أعطاها الحياة من فيض رُؤاه، ومن شعريّته وفنيّته.

وممّا سبق لنا أن نميّز بين الرؤية والرّؤيا، فالرّؤيا؛ تجاوز للواقع والظاهر إلى الباطن الغيبي بما تنقله الخواطر والأخيلة والعواطف قلبيّة داخليّة، أمّا الرؤية؛ فإنّها شاخصة في تجربة لها علاقة وارتباط وثيق بالواقع حسيّة خارجيّة، وتتمّ الرؤية في الشّعر والفن عبر ثلاثة محاور ([2])؛

يتمثّل الأول في القضايا الذاتيّة أو القضايا الموضوعيّة التي يعكسها الشّاعر وتقع ضمن إطار الحواس ومن ذلك : جانب الرؤية في الحروب المختلفة في الملاحم، وأعمال الشر المتقنة في نصوص شكسبير، وجوانب المدينة والمجتمع والصّراع والسّلطة والاغتراب والخوف، وما إلى ذلك في النّصوص الشعريّة المعاصرة.

أمّا المحور الثّاني للرؤية؛ فيتمثّل في كشف طبيعة " الشكل الجمالي " أو التّشكيل الذي جسّد الشاعر فيه قضاياه الذّاتيّة والموضوعيّة التي عكسها في المحور الأوّل، حيث يتمّ التّركيز على البنية الفنيّة للقصيدة (وهو ما سنتناوله في الفصل الأخير من هذا البحث).

ويأتي المحور الثالث ـ ضمن الرّؤية ـ مكمّلا للمحورين السّابقين فيدرس موقف الشّاعر ممّا يحيط به ، ويتمّ هذا الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السّابقين في الرؤية، أي المادّة وطرائق تشكيلها الجمالي ([3]).

والإلمام بمفهوم الرؤية ودراستها ضمن ظاهرة شعريّة من شأنه أن يسهم في الكشف عن الملامح العامّة التي تربط أبعاد تلك الظاهرة وأهمّ خصائصها ومميّزاتها وجزئيّاتها، وأن يسجّل الانفعالات التي صاحبت نفس من عانها، وذلك سيؤدّي إلى اكتشاف الجديد والقديم في

[1] – شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ، ص 18.
[2] – عبد الله ، عسّاف : الصّورة الفنيّة في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سوريا، ط1، 1996، ص 166.(بتصرّف) .
[3] – المرجع نفسه؛ ص 165،166 ـ بتصرّف ـ

عناصر الظّاهرة ويحدّد طبيعتها ومكانتها بالنّسبة للحركة الإبداعيّة، كما يسمح ذلك أيضا بتحديد أنواع التجربة الفكريّة وتوجّه الرؤية فيها والتي تكوّن التّجربة الشعريّة العامّة، وهو ما سنحاول دراسته من خلال الرؤية التّجديديّة في الشّعر الجزائري الحديث.

2- الرّؤيـــــة التّجديديّة :

2-1- الرّؤية وتحوّلاتها:

- **توطئة:**

لقد كان الشّعر الجزائري في بداياته يمشي على خطى وئيدة، وينهض تدريجيّا نتيجة الحصار الذي شهدته الجزائر على كافة الأصعدة، فبعد حركة البعث والإحياء شهد الشّعر حركة إصلاحيّة تربويّة ، فيها رؤية تربويّة، ورسالة هادفة، لبعث نهضة الشّعب وتوعيّته، فكانت الحركة الإصلاحيّة ذات توجّه ديني، شبيهة بحركة الإصلاح في المشرق العربي، جمعت كلاّ من؛ أحمد سحنون، محمّد العيد آل خليفة،عبد الحميد ابن باديس، محمّد البشير الإبراهيمي والمدني...

وكان لها «دور فعّال في بعث نهضة شعريّة جديدة في الجزائر، فهي التي أحيت الحرف العربي وأعادت له روحه بعدما أشرف على الاندثار نتيجة لسياسة التّغريب والتّجهيل التي مارستها فرنسا على الشّعب »[1]، فموضوعات الشّعر الجزائري لم تخرج عن المضامين والأفكار التي تخدم حركة الإصلاح، ليصبح الشعر رسالة هادفة، تدور في حلقة مغلقة من الأفكار، و تحكمها رؤية لا تنفصل عن عقائد المجتمع الجزائري و ذهنيّته .

لكن منذ " 1945"، انقلبت الموازين إذ تعدّ هذه السّنة منعرجا حاسما في مسيرة الشّعر الجزائري الحديث، وانطلاقة فعليّة لرؤية فكريّة جديدة في الشّعر، فبعد أحداث 8 ماي1945 الفظيعة والمروعة، ونتيجة لصدمة الأحداث وهول الكارثة، انفجرت عواطف الشعراء ألما، وبدأت معالم التغيير تظهر في تجارب شعريّة مختلفة الخصائص، فتغيّر هدف الشّعر،

---

[1] – الونّاس، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ سنة 1945 حتّى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعيّة، (دط)، (دت)، ص24.

وتغيّرت قضاياه، وبعد الصّدمة والاستفاقة، بدأ التفات الشعراء الجزائريين حول قضيّتهم، مُفجّرين بذلك الأقلام والقرائح ليحدث « تحوّل ملحوظ في الحركة الوطنيّة الجزائريّة فازداد الوعي الثّوري والالتفاف حول القضايا الوطنيّة (...) وهكذا لم يعد هناك شكّ في أنّ الشّعر عاش الثّورة مخاضا، وحقيقة ذلك أنّ الشّاعر الجزائري كان يشعر بدُنُوّ السّاعة الحاسمة التي تُغيّر مجرى التّاريخ الجزائري»[1].

بدأ الشّاعر الجزائري يحمل على عاتقه مهمّة التّحديث في الرّؤية الشّعريّة الجزائريّة، كي تُنْهِض وتستنهض، وتشحذ وتدعم، مرتكزا على رؤية جديدة قوامها الحماسة والبطولة والثّوريّة والوطنيّة والوحدة والنّضال، لكسر المألوف، ما من شأنه أن يُفجّر بُركانا خامدًا يبحث عن نشوة الاستقلال والحريّة ، بخاصّة بعدما احتكّ الشّعراء بغيرهم في المشرق العربي، وواكبوا النّهضة الأدبيّة واطّلعوا على مختلف الاتجاهات الشّعريّة التي نشأت في تلك الفترة، ومن هنا بدأت الاستفاقة، وفُكّ العقال وسالت الأقلام غزيرة تسكب بدل الحبر دَمًا فيّاضا بلهيب من الكلمات الحارقة، التي لا تقلّ تأثيرا عن الرّشاش والبندقيّة.

« وقد ظلّ الشّعراء يتحسّسون جراح وعذابات الجماهير، وهي تتألّم تحت سياط القهر والظّلم والاستغلال فلم تمرّ مناسبة وطنيّة أو دينيّة، دون أن يتّخذوا منها فرصة للتّعبير عن هموم وطموح الشّعب، في أشعارهم التي تشوبها مسحة من الحزن واليأس أحيانا، من غير أن تفقد حرارة الدّعوة الصّريحة إلى التّحدّي والتّصدّي للمحتلّ الغاشم »[2] ، ليس هذا فحسب؛ بل حاول الشّاعر الجزائري أن يُبرز ذاته، وأن يُحطّم قيود الصّمت، وبدأ ينتج رؤية فكريّة جديدة تملّصت من أعراف المجتمع لتُحدث التّغيير فيه، وفق تجارب شعريّة مختلفة في فكرها ورُؤيتها، فكتب الثّورة والوطن، وكتب الذّات في نشوة الحب وألم المحن، وعبّر عن مأساته ليجعلها مأساة قوميّة إنسانيّة عامّة.

---

[1] – الونّاس، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ سنة 1945 حتّى سنة 1980، ص 79.

[2] – بلقاسم ،بن عبد الله: الأدب الجزائري وملحمة الثّورة ، ص33.

2-2- الرّؤية وتعدد التجارب الشّعرية:

كانت أحداث 8ماي1945م سببا في عودة النّشاط للحركة الفكريّة والأدبيّة في الشعر الجزائري، فبدأنا نلمس تحوّلا في النّص الأدبي نثرا وشعرا، حيث وقف الشّعراء الجزائريون كلّ بما سال من حبره وبما حرّر من ألفاظه، فتضافرت الأحداث لتتغيّر الرّؤية ويتغيّر الفكر، وأصبح للشّعر ارتباط بالواقع، وانطلقت رؤيته من رؤية شاعر عاش الحدث وسايره.

وهذا ما أكّده الونّاس شعباني في قوله : « بعد نكبة 1945 حدث تحوّل ملحوظ في الحركة الوطنيّة الجزائريّة فازداد الوعي الثوري والالتفاف حول القضايا الوطنيّة، ونخصّ منها بالذّكر قضيّة استقلال الجزائر، وكان الشّعر خير مبشّر بالثّورة، ويمكن أن نلمس ذلك من خلال تلك القصائد السّيّاسيّة الدّاعية إلى الثورة لانتزاع الحريّة بقوّة السّلاح»[1].

ومن هنا بدأت روح التّجديد تظهر ، وإن أكّد معظم الدّارسين للأدب الجزائري الحديث على وطنيّته وثوريّته، إلاّ أننا لا ننكر نفحات الجدّة المنبعثة من قصائد الشعراء في تلك الفترة، حيث سنرصد أبعاد الرؤية التّجديديّة ، وكيف كان للشّعراء أن طوّروا الرؤية وطوّروا الفكر في الشّعر معنًى ومبنًى، ومن ضمن التّجارب التي سنتناولها: " التّجربة الوطنيّة – التّجربة الذّاتيّة –تجربة الغموض – تجربة الاغتراب" لصلة هذه التّجارب بالرؤية الشعريّة الجديدة في الشعر الجزائري الحديث.

أوّلا: التّجربة الوطنيّة:

تأخذ الوطنيّة بمفهومها اللغوي معنى: « إخلاص الحبّ والتّضحيّة للوطن »[2]، والوطن: « هو الكيان الجغرافي القومي والسّياسي الذي يولد فيه الشّعب، ويتّخذه مستقرًّا دائما له، يجتمع تحت رايته، وتربط أبناءه جملة من التّقاليد والعواطف والعادات والأهداف والمصالح المشتركة»[3] .

إذ تُجسّد "**الوطنيّة**" كلّ معاني الحبّ والوفاء، والإخلاص والفداء، والتّجربة الشّعريّة في مجال الوطنيّة، أو بأوجز عبارة "**تجربة الوطن**"، هي من أخصب التجارب التي خاض فيها

1 – الوناس، شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 إلى سنة 1980، ص 79.

2 – مسعود، جبران : رائد الطّلاب، ص 84.

3 – محمد الصّادق، عفيفي: النّقد التطبيقي والموازنات، ص 63.

الشّعراء ، لأنّها تصدر عن عميق إحساس، وعن معاناة واكبها الشّاعر وعايشها وتفاعل معها حتّى تمثّلها في عمل فنيّ، فقد « صار الأدب مطالبا بأن يتفهّم الحياة قبل أن يكتب وهو لن يستطيع تفهمها إلاّ من خلال تجربته فيها ومعاناته الصّميمة لها، وانخراطه في هذه التّجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى»[1] ، فالشّاعر ومن خلال استفاضة روح الوطنيّة لديه، ومن خلال شعوره الدّائم بالانتماء إلى الوطن، فإنّه يُمجّده، ويشدوه بأعذب الألحان وأصفاها على الدّوام، ويصغي إلى آلامه ويشاركه الهموم والأحزان، فالتّجربة الوطنيّة هي التي توثق الصّلة بالوطن، وتجعل من المرء مستعدّا لتقديم التّضحيات الجسيمة في سبيله من: « عاطفة، وحماسة، واندفاع، واستعداد للتّضحية بكلّ نفس ونفيس، وللجود بأقصى غاية الجود .. هذه العناصر كلّها هي قوام ما يُسمّى الوطنيّة (patriotisme) » [2].

وللوطن في التّجربة الشّعريّة الجزائريّة الحديثة حظّ كبير، ومساحة أكبر، حيث اتّسع مجال الكتابة عنه بخاصّة في شعر الثّورة الجزائريّة، بعدما أصبحت الجزائر تسكن قلب كلّ مبدع وشاعر، « وقد اتّخذ حبّ الوطن لدى الشّعراء صورًا مختلفة، فمرّةً يتعلّقون بالأرض، وأخرى بجمال الطّبيعة، وثالثة يتعانقون مع كيانه العام»[3]، حتّى أصبح الشّعر قضيّة فكرتها الرّئيسة الوطنيّة؛ «كان الشّعر يرفرف عليها بوعيه الرّائد، يستمدّ منها أكثر ممّا يستمدّ من الواقع، ويستلهم خبرته الحافلة، فتضيع أنامله على ملامح المستقبل البعيد، (...) فالشّعر وهو يلعب دور (التّعبئة السّياسية) لم يكن يستمدّ من الواقع وإنّما يمدّها، يُبصّرها أكثر ممّا يتبصّر بها، ويُذكّرها أبدًا بالغاية البعيدة، ويأخذ بيدها كلّما لاحت لها بنيات الطّريق »[4] .

وقد تجلّى هذا واضحا في قصائد الشّعراء، ففي كلّ منبر قصيدة للوطن، وفي كلّ محفل أو ذكرى، صوت له، ولعلّ من أبرز الأحداث التي واجهها الوطن وكان لها تخليد وذكرى ـ كما سبق وأن ذكرنا ـ ذكرى **مجازر الثّامن ماي 1945** الرّهيبة، والتي واكب فيها الشّعراء آلام الوطن ومأساته ودموعه، بسبب إحساسهم الوطنيّ الصّادق «بعد الحرب العالميّة الثّانيّة

---

[1] – عزّ الدين ، إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص374.

[2] – حنفي، بن عيسى: الجوانب المنسيّة من الثّورة الثقافيّة، مجلّة الثقافة، العدد72، تصدر عن وزارة الثقافة بالجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع–الجزائر–نوفمبر–ديسمبر1982م،ص6.

[3] – شرّاد ، عبّود شلتاغ : حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص 99.

[4] – صالح، خرفي : الشّعر الجزائري، ص 219.

ومعاناة الشّعب من أوضاع سيّئة في مختلف ميادين الحياة زادت من الوعي السّياسي، ووضوح المفاهيم الغامضة، ونضج المفهوم السّياسي للوطنيّة، ونموّ الرّوح الثّوريّة التي ألهبت نارها حوادث ماي 1945 ودفعت بها إلى الإحتراق»[1] .

يقول "محمّد بلقاسم خمّار" في قصيدة (ذكرى ماي) 1954:

« مَاذا يُفيدُ تأَمُّـلِـي وبُكائِـي مَا دُمتُ أَرْزَحُ فِي صَمِيمِ شَقائِي
عَبثًا أُحَاوِلُ أنْ أكُون مُكرّمًا بالدّمْعِ شـأْن تَذَلُّلِ الضُّـعَفاَءِ
فَبِغضْبَتِي السَّوْداءِ أنتهكُ الوَرَى وَبِسَاعِدِي سَأُعِيدُ عَزْمِي النّائِي
وَأُعِيدُ للتّاَريخِ يومًا قدْ مَضَى يَتـقَارَنُ الحـمراءَ بـالسّوداءِ
يومًا سـأَذْكره بقلبٍ ثـائرٍ حتّـى أرَاهُ وقدْ أتَـى بشفـائِي
وَهُنَاكَ أسْبَحُ فِي الدِّمَاءِ مُردِّدًا صَوتَ الجِهَادِ وَنَغمَةَ الشّـهَداءِ
وأُعيدُ لِلأَذْهَانِ ذِكْرَى شَهْرِنَا مَمْـزُوجَـةً بالثـأْرِ والبَغْضَـاءِ»[2]

فالشّاعر ينقل الذّكرى متفجّعا متألّما متحسّرا، يُعبّر عن معاناة الجزائريّين جرّاء تلك الليلة السّوداء الدّاميّة، كشاعر غيور على وطنه ،ويُندّدُ ببشاعة جريمة المستعمر، التي فاقت ما تتصوّره العقول،و يُناجي أبناءه للثّأر ، برؤية تبرز تحكمه في الفكر والعاطفة ، ثمّ يختم أبياته بقوله :

« يا مايُ لن ننْسَاكَ مَا دُمتَ لنَا مُهجمٌ معَ الحُريّةِ الحَمراءِ »[3]

وفي ذلك تخليد للذّكرى ، ووعيد بالسّعي نحو الحريّة حتّى وإن كانت مغرورقة بالدّماء.

ولم يمض عام آخر حتّى كتب الشّاعر نفسه سنة 1955 قصيدة أخرى لنفس الذكرى، بحسّ وطني صادق ، يحثّ على الثّأر مرّة أخرى مذكّرا بجرائم الاستعمار في إراقة دماء أناس أبرياء، وانتهاك الأعراض والحرمات، ويخاطب الشّعب ثانية لردّ الاعتبار والانتقام، ويحبّب إليه الثّورة على المستعمر، وفي هذا المضمون يقول خمّار:

---

[1] – إبراهيم، رمّاني : أوراق في النّقد الأدبي، ص54.

[2]– بلقاسم، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة –شعر، المجلّد الأوّل، مؤسّسة بوزياني للنّشر، الجزائر (دط)، 2009، ص88،89.

[3] – المصدر نفسه ، ص 92.

« وَطنِي نِداؤُكَ قدْ أَثَـارَ حَفيظتِي وارتَـــجَّ مِنهُ القلْبُ كـــالتّيَارِ
وأعادَ لـــي ذِكْـــرى زَمانٍ قاتِمٍ ذكراكَ يـا وَطنِي مَع الأشْرَارِ
ذكراكَ في اليَومِ البَغيضِ بأرضِناَ يومَ الرّزيّةِ ، يـَومَ الاستعمَارِ
ذكـــراكَ فِي شهرِ المجازرِ مُرَّةٌ تنْمُو..وتُحرقُ مِنْ دَمِي وشِرَارِي

***

الانتقـــامُ، الانتقـــتامُ شعَارُنـــا والـــــموتُ للـــمُحتَالِ للغَدّارِ »[1]

والقصيدة مطوّلة شعريّة من واحد وسبعين بيتا ،جعل فيها قضيّة الوطن همّا يتكبّده ، فحمل على عاتقه مسؤوليّة تخليد كلّ ذكرى تخصّه ، بخاصّة مثل هذه المأساة والفجيعة، فأقل ما يمكن للمبدع فعله هو مساندته لها بالقلم والكلمة.

لقد أصبح "**الثّامن ماي**" ذكرى عزف الشّعراء على إثرها نغم المأساة والحرقة، بأحرف تكتوي لوعة، فبعد أن أصبح هذا اليوم نقطة تحوّل في تاريخ الجزائر، فقد كان له أن «أحدث رجّا بليغا في نفوس الشّعراء، وقضى على أيّ أمل في النّوايا الحسنة، تجاه فرنسا، ولذلك فقد أصبح التّوجه نحو مبدأ الثّورة، شعورا وطنيًّا عاما، وهو مبدأ تبناه الشّعر الجزائري »[2] .

لذلك كانت هذه الأحداث البوتقة التي انطلقت منها تباشير رؤية جديدة من حيث المواضيع الشّعريّة « ففي خضمّها اندلعت الشّرارة الأولى للثّورة، وإن ظلّت خافتة هامدة تسع سنوات إلى أن انفجرت قويّة عنيفة في فجر فاتح نوفمبر 1954»[3].

وقد أجمع أغلب الدّارسين للأدب الجزائري الحديث أنّ حوادث ماي قمّة الأحداث في الجزائر، و سبب في ميلاد الشّعر الثّوري، « أحدثت جرحا في الضّمير الجزائري العام، تجاوب معها الشعراء بصفة جمعيّة متآزرة، فعبّر عنها العديد منهم، من أمثال محمّد العيد وأحمد سحنون والرّبيع بوشامة ومحمّد أبو القاسم خمّار ومحمّد جريدي، وغيرهم، ومن ثمّة

[1] – بلقاسم، خمار: الأعمال الشّعريّة والنثريّة (شعر) ، ص 155،154،153.

[2] – الطّاهر ، يحياوي: تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى مابعد الاستقلال، دار الأوطان، ط1، 2011، ص29.

[3] –بلقاسم، بن عبد الله: الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، ص 26.

كانت الانطلاقة للشّعر الجزائري الحديث، لمواكبة الأحداث السّياسيّة، إلى أن تفجّرت الثّورة التّحريريّة الكبرى، ليواكبها منذ منطلقها الأول إلى أن تحقق الاستقلال »[1] .

- **الصّرخة الوطنيّة والتّعبئة الثّوريّة:**

وبعد الانقلاب الذي أحدثه التّاريخ المشؤوم ، غيّر الشّعر مساره وتحوّلت رؤيته « فكان جريان الأحداث وتحوّلات الواقع السّريعة بعد –ماي– حافزا قويّا على دفع عجلة الثّورة التي يتبنّاها الشّعر في دعوته إليها صراحة »[2]، وعلت أصوات الأناشيد الثّوريّة صاخبة، فكانت مفعمة بمحنة الوطن، مكتوية بناره تُكفكف دموعه وتشحذ من عزيمته، فكلّ القصائد بشّرت بميلاد ثورة كبرى قبل موعدها ببضع سنين، فمضمونها لم يبتعد عن التّعبئة الثّوريّة وتعميق فكرة الوطن بعاطفة قويّة وبروح تستبدّها الوطنيّة لبذل أقصى ما تملك فداء له، إذ « لم تبذل الشّعوب دماء في تاريخها الطّويل مثلما بذلت لأوطانها ولا ترنّم الشّعراء بما في الكون بمثل ما تغنّوا بحبّ الوطن وقدسيّته. والجزائريّون ليسوا بدعا في الشّعوب من حيث حبّها لأوطانها، ودفاعا عنها، ولكنّهم ـ في الحقيقة ـ كانوا نموذجا رائعا للكفاح والصّمود إلى المحتلين الذين أرادوا طمس معالم وطنهم، ودمجه في كيان غريب عنه »[3] .

ولأجل ذلك فإنّ التّجربة الشّعريّة في مجال الوطنيّة في الشّعر الجزائري الحديث لا تنفصل عن الرؤية الثوريّة، بل تنصهر فيها فتمتزج معها، في فضاء آسر تتماهى خلاله فكرة التعبئة الثوريّة بروح وطنيّة، و سنتبيّن ذلك من خلال مجموعة من القصائد، والبداية ستكون مع تجربة "**مفدي زكريا**" شاعر الثورة الجزائريّة، وعلى الرّغم من أنّها كانت مدار دراسات كثيرة فإنّنا لن نتغاضى عن تسجيل بعضها في هذا البحث ، فديوان "**اللهب المقدّس**" تاريخ الجزائر الحافل بأحداثها وبطولاتها وأمجادها، يقول مفدي زكريا في كلمته الافتتاحيّة لهذا الدّيوان؛« لم أعن في " اللهب المقدّس" بالفنّ والصّناعة عنايتي بالتّعبئة الثّوريّة، وتصوير وجه الجزائر

[1] – الطّاهر ، يحياوي: تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى مابعد الاستقلال ، ص 28.

[2] – إبراهيم ، رمّاني: أوراق في النّقد الأدبي، ص 55.

[3] – عبّود شرّاد ، شلتاغ : حركة الشّعر الحرّ في الجزائر ، ص 99.

الحقيقي بريشة من عروق قلبي غمستها في جراحاته المطوّلة .. والشّعر الحق ـ في نظري ـ إلهام لا فن، وعفويّة لا صناعة»[1] ، فرؤية الشّاعر تلتهب بالروح الوطنيّة إلى درجة التّقديس.

وسنقف الآن مع أوّل قصيدة من الدّيوان (الذبيح الصّاعد) ، والتي يفتتح أبياتها بأبشع جريمة عاشها في سجن بربروس وهي حادثة إعدام البطل الشّهيد "أحمد زبانة"، إذ يجسّدها مفدي بألم ولوعة يقول:

« قَامَ يَختالُ كالمسيحِ وئِيدَا   يَتهَادَى نَشْوَانَ ، يَتلُو النَشِيدَا
باسمَ الثّغرِ، كالملائكِ، أوْ كالّط   فلِ، يستقبلُ الصباحَ الجديدَا
شامـخًا أنفُه، جـلالاً وَتيـهًا   رافعًا رأسَـه، يُناجِي الخُلودَا
رافلًا فِي خلاخلٍ، زغردتْ تـ   ـملأُ من لحنِهاَ الفضاءَ البعيدَا ! »[2]

ونلمس هنا نوعا من التّحدي للمستعمر، فالشّاعر وهو بصدد تصوير المشهد الفظيع لإعدام هذا البطل فإنّه يؤكّد على بطولته وجلال قدره، مبيّنا للمستعمر أنّ الجزائري لا يرضخ للهوان، وأنّ الصمود من شيّم الأبطال والشّجعان، ثمّ بعد تجسيده لصورة زبانة، فإنّه يتحدّى المستعمر ثانية ويتوعده بصيحة كبرى في ساحات النّزال، لن تمسكها أيدي فرنسا ولن تطوّقها السّلاسل ولا الأغلال، ولن تردعها قضبان السّجون ولأنّ إرادة الله وإرادة الشّعب فوق كلّ الظنون يقول:

« يَا ((زباناَ))، أبْلغْ رفاقكَ عنَّا   في السّمَاواتِ، قدْ حفِظْنا العُهُودَا
واروِ عنْ ثَورةِ الجزائرِ، لـلأَفْ   لاكِ، والكائناتِ ، ذكـرًا مجيدَا
ثـورةٌ لمْ تكُن لِبـغيٍ ، وظُلمٍ   فـِي بلادِ، ثـارتْ تفُكُّ القُيودَا
ثـورةٌ، تملأُ العوالمَ رُعـبًا،   وجـهـادٌ، يذرُو الطُّغَاةَ حـصيدَا »[3]

*** ***

[1] – مفدي، زكريا: اللهب المقدّس، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1983.، ص4.

[2] – مفدي، زكريا: اللهب المقدّس، ص9.

[3] – المصدر نفسه ، ص 12.

«يا فرنسَا، امْطِرِي حديدًا ونارًا وامْلئِي الأَرضَ والسَّمَاءَ جُنُوداَ
واضْرِمِيها عرْضَ البِلادِ شَعَاليـ لَ، فتَغدُو لَها الضِعافُ وَقُـودَا
واجْعلِي ((بربروسَ)) مثْوَى الضَحاياَ إنّ فِي بربروسَ مجدًا تليدَا!! »[1]

وفي النّماذج السّابقة نشوة ثوريّة، ورؤية شاعر احتضنه السّجن وروّض أحرفه لتجود بأجود الأشعار وأرقاها فكرا ومبنى، بشعور صادق هدفه التغيير والثّورة « ومن هذا المنطلق تسامح الشّعراء الذين واكبوا الثّورة في الاحتكام إلى النظرة الفنيّة المجرّدة في بناء القصيدة، ووجدوا لهم شفيعا في ذلك، في المضمون البطولي الصّارخ الذي لا يطيق الانتظار، وربّما لمسوا في القالب الحماسي، ما يتجاوب مع ضجيج المعركة، وقعقعة سلاحها، فرفعوا قصائدهم صورة للأدب (المنفعل) وكان بالأمس صورة للأدب (الفاعل) »[2]، فالتّجديد الشعري في هذه الفترة ارتكز على رؤية فكريّة جديدة، نابعة عن عمق معاناة الوطن ومحنته.

وليس ببعيد عن "اللهب المقدّس"، فإنّنا نعثر على قصائد ثوريّة أخرى في ديوان "**أغنيات نضاليّة**" **لمحمّد الصّالح باوية**، حيث إنّ عنوان المجموعة الشّعريّة يُحيل إلى رؤيتها وأبعاد التّجربة الشّعريّة التي تحويها وإلى « العالم الذي يشغل الشّاعر، ويستوعب تجربته الفنيّة، وهو عالم لا يستطيع أيّ فنّان مكترث أن يتجاهله. إنّه الوطن، والانشغال الشّديد بهموم البيئة التي يضرب فيها الإنسان بين أبناء هذا الوطن، إنّه التّبشير بالحريّة: والبحث الدّائب عن العناصر الأصليّة التي تشكّل الشّخصيّة القوميّة. إنّه الوعي الكامل بمشكلات الماضي والحاضر والمستقبل، إنّه الإحساس الذي يستغرق النّفس بمعنى الثورة والأرض والنّاس »[3]، هذا ما أشار إليه محمود الربيعي في مقدّمة الدّيوان، وذلك لما يحويه من رؤية شعريّة تستوعب الجزيئات الدّقيقة لتجربة صاحبها، ولأنّها تجمع بين طيّاتها حسّا وطنيّا وإنسانيّا عميقا، يقول الشّاعر في قصيدة (إنسانية الطّريق) 1952:

« دَمْدَمَ الرّعدُ وهَزَّتناَ الرّيَاحْ
حَطِّمي الأَغْلاَلَ وامْضِي للسّلاحْ

[1] – مفدي، زكريا: اللهب المقدّس ؛ ص 17،18.
[2] – صالح ، خرفي: الشعر الجزائري الحديث ، ص227
[3] – محمّد الصالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، موفم للنّشر ، (دط)، 2008، ص 15.

حَطِّمِيهَا.. واهتفِي مِلءَ الأثيرْ
يَا طُغَاة اشْهَدُوا اليَومَ الأخيرْ
حَطّميهَا لمْ تعُودِي قِطعةً من أدَواتِي أوْ رُؤى حُلم ثقِيلْ
حَطِّمِيهَا لمْ تعُودِي عبْدَ خلْخالٍ وسَوْطٍ ودُمُوعٍ وعَوِيلْ
لمْ تعُودِي خَمرةً للظُّلمِ أخْتِي لمْ تعُودِي زفرةً للكُوخِ الذليلْ
قصّةَ المَاضِي احملِيهَا كُلُّ طيفٍ منْ رُؤَاها طلقاتٌ وسُيُولْ
هي فِي شَعبِي لَهيبٌ، يدْفعُ الأفواجَ للثّأرِ وللـمَوْتِ النّبيلْ [1]»

وفي الأبيات صرخة وطني ثائر، "فباوية" يهتف بصوت مُدَوٍّ للانتفاضة، يتجرّد من كلّ صفات اليأس والاستسلام والرّضوخ، ويُقوّي في الشّعب العزيمة والإرادة للثورة والكفاح، ثمّ يواصل ليقول:

« هَذه رَشَّاشِي الصُّغْرى لِطفْلِي، إنَّهَا قصّـَةُ قوْمِي وكَـــيَانِـي
يا فتَاتِي هـَا أنَا أزحَفُ للموْتِ بِقلبْي وأرَى الفَجْرَ طـــوَانِي
مِدْفعِي يَا خَلْجَةَ الشَّعْبِ دَعَانِي جَبَلُ الأوراسِ للثّأرِ دَعانِي
جَبلِي ياَ جَبَلِي، هَاهيَ أشْلاَئِي ألْغامٌ حَوَاليْكَ حَوَانِ »[2]

وهنا جبل الأوراس ساحة الوغى شاهد على روحه الوطنيّة ، التي تأبى الذّل وتبحث عن المجد، والانتصار، بقلب شديد لا يخاف ، ففي شعره؛ « يلتحم الإنسان بالثّورة، فيبدو معها، وكأنّهما وجهان لكيان واحد معبّر عن الرّفض والعطاء»[3]، فكلّ ما في الوجود ثائر لدى "باوية"، وذلك متولّد عن إحساسه الثوري العميق، وروحه المشدودة بمحنة الوطن، يقول في قصيدة " أغنية للرّفاق ":

« يَا رِفاقِي، يَا رِفَاقِي فِي الذّرَى، فِي السِّجْنِ في القبرِ وفِي
آلاَمِ جُوعِي
قَهْقهَ القيدُ بِرجْلِي يَا رِفَاقِي، حَدّقُوا .. فالثّأرُ

---

[1] – محمّد الصالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ، ص 33

[2] – المصدر نفسه ، ص 34.

[3] – عبود شرّاد ، شلتاغ: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص 93.

يَجْتَرُ ضُلُوعِي
يَا جُنُونَ الثَّوْرةِ الحمْراءَ يَجْترُّ كيَانِي وَمَغَارَاتِ
رُبُـوعِي
أقسمتْ أمُّي بِقيْدِي، بِجُرُوحِي سوْفَ لاَ تَمْسَحُ
مِنْ عَيْنِي دُمُوعِي
أقْسَمَتْ أنْ تمْسَحَ الرَّشَاشَ والمِدْفعَ والفأسَ بأحْفادِ
الجُمُـوعِ »[1]

وللثورة في هذا النّموذج حصّة الأسد، ومن خلاله تبرز ثوريّة ووطنيّة الشّاعر ، لأنّه متعطّش لكسر أغلال الظلم والطّغيان، وهو على غرار غيره من شعراء جيله ، يبحث عن نصر أكيد بإرادة وثقة كبيرتين فكلّ حرف كُتب وقتئذ تتملّكة رؤية ثوريّة بارزة في معظمه، تنقل لنا صراع الشّاعر مع أحداث الوطن بنفس وطنيّة تحلم بالاستقلال والحريّة، ويواصل باوية قصيدته:

« أنت أوراسُ أنا ملءَ كيانِي
وأنا الإعصارُ فِي أيْدي الطُّغَاةِ
يا صَريرَ الثّأرِ يَسْرِي في حَنَايا ضَربَتِي نارًا تُناغِي
أُمْنياَتِي »[2]

فالشّعر بات سلاحا للشّعراء ومحرّكا للشّعب، والقوّة العظمى القادرة على تحطيم كلّ موصد أمامها « وأوّل ما يواجهنا الشّاعر في هذه المرحلة متحديًا، متمرّدا واثقا من عدالة قضيّته، لا يعتقد أنّ هناك عقبة تقف في طريق تمرّده و ثورته، بل إنّ هذه العقبات والقيود ستنهار بسواعد الثّوار، وعزائم الأبطال »[3].

و يستطيع أن يُجسّد أبعاد رؤيته الشّعريّة فكريّا وفنيّا إذا أحسن تعايشه معها، على حدّ تعبير "**رمضان الصّباغ** " فإنّ ؛ « القصيدة هي نتيجة تفاعل حيّ بين الشّاعر وواقعه،

[1] – محمّد الصالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 41.
[2] – المصدر نفسه، ص 42.
[3] – عبود شرّاد ، شلتاغ: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر ، ص 93.

والشّاعر إذ يعيش تجربته الجماليّة مستغرقا، فإنّه يكون مُحمّلا بكلّ ما في عصره، وواقعه، وكل ما يتّصل به من مؤثّرات، تتفاعل معًا لتنتج قصيدة، ذات صياغة فنيّة محكمة »[1] . فالشّعر رسالة ساميّة، والشّعر الجزائري الحديث، حمل الرّسالة وتبنّى هدفها فإن كانت الثّورة الجزائريّة ثمرة المقاومة المنظّمة والجهاد، فإنّ الشّعر فيها ثمرة للرّؤية الواعيّة وعمق الفكرة، ولنا في قصيدة " **هزار الشّعر**" **لأبي القاسم سعد الله** تأكيد على دور الكلمة ومكانتها في إحداث التّغيير والتّحول يقول :

«كمْ منْ شُعوبٍ أضاءَ الشّعْرُ منهَجَها
إلى الحقيقة فانجابتْ دياجِيهَا
الشّعرُ قنبلةٌ موّارةٌ لهبًا
إذا تفجّرت الأوزانُ تُلقيهَا
الشّعرُ مُعجزةُ الإلهامِ طافحةً
من النّبوغِ الإلهيِ فِي سَواقِيهَا
الشّعرُ باقةُ ريحانٍ تُصفّفُها
أيدِي الملائكِ والأحْلامُ تُهديهَا
عُد للطّبيعةِ وابعثْ حُسنهَا نغمًا
فإنّما للشّعرُ ألحانٌ نُغنّيهَا » [2]

وبعد أن صار الشّعر الجزائري موجّها نحو التّعبئة الثّوريّة ، وعلى ضوء ذلك تحدّدت على نحو حاسم معانٍ كثيرة، معنى الثّورة ومعنى الشّاعر الثّوري، والعلاقة بين الوطنيّة كرمز للانتماء والوطن ككيان عام، ومدى قدرة الشّاعر على التّأثير في مجتمعه وبيئته وأبناء وطنه، وكان للشّعر حقّا دوره الفعّال في تأجيج الثّورة لتُدوّي صوتها في ليلة أول نوفمبر1954، ومن هنا كانت النّشوة الشّعريّة لدى شعرائنا الجزائريين قد تعالت مساندة ومؤيّدة.

[1] – رمضان، الصّباغ: في نقد الشّعر العربي المعاصر . دراسة جماليّة . ، ص 127.
[2] – أبو القاسم، سعد الله:الزّمن الأخضر ، ص 70،71.

- **الصّرخة الوطنيّة وثورة نوفمبر:**

كانت الانطلاقة ليلة الفاتح من نوفمبر1954، بعدما انطلقت أوّل رصاصة مبشّرة بالثّورة ، فدقّ وقتئذ جرس التّغيير، وتعزّز دور الشّعر الجزائري كداعم ومؤيّد، وتعالت أناشيد النضال والحماسة يقول في ذلك الوناس شعباني: « وبانفجار الثّورة انطلق الشّاعر كالمارد يواكب الهادر ويتغنّى ببطولاتها، إنّ الشّاعر الذي كان يهلّل للثّورة لا يسعه إلاّ أن يقف وقفة تقديس من شهر نوفمبر (تشرين الثاني) الذي خرج بالجزائر من المرحلة السّياسيّة إلى المرحلة الثّوريّة، وأصبح "اسم نوفمبر"مرادفا لاسم الجزائر، فكان بالتّالي الملهم الذي أوحى لشعرائنا بأغلب شعرهم الثّوري... »[1].

هذا ما جعل الشّعراء يتّخذون من الشّهر المبارك عهدا لإعلاء رايات المجد والكفاح، برؤية جديدة بعيدة عن اليأس والحزن ومفعمة بالأمل في غد زاهر، يقول **مفدي زكريا** مُخلّدا الذكرى الثّالثة للثّورة الجزائريّة في قصيدة بعنوان: "**وقال الله..**" (ألقيت بالنّيابة في مهرجان الذكرى الذي أقيم بتونس غرة نفمبر (تشرين الثّاني) 1957 :

« دعَا التّاريخُ ليلكَ فاستَجابَا (نفمبرُ !) هلْ وفيتَ لنَا النِّصَاباَ ؟
وهلْ سمِعَ المُجيبُ نداءَ شعبٍ فكـانتْ ليلةُ القدرِ الـــجَوابَـا ؟
تباركَ ليْلُكَ، الميمونُ نجمًا وجـلَّ جلالُه، هتكَ الـــحِجَابَا !
زكتْ وثباتُهُ عن ألفِ شهرٍ قضَاهَا الشّعبُ، يلتحقُ السَّراباَ »[2]

وبسبب ما لهذا اليوم من أبعاد كبيرة في ذهنيّة الشّعب الجزائري بكافة طبقاته ، اتّخذ له الشّعراء يوما للذكرى والتخليد، ، وكان رمزا للنضال والمقاومة ومقامًا للإشادة، ولم يكتف مفدي بذكرى واحدة بل كان لنوفمبر في كلّ منبر ذكرى، وهاهي ذي الذكرى الرّابعة للثّورة الجزائريّة تشهد تخليدها بقصيدة موسومة بـ " **إقرأ كتابك** "، يقول مفدي :

« هذا (نفمبُر)، قمْ ! وحيِّ المدفعَا واذكرْ جِهادَك ... والسّنينَ الأربعَا
واقـرأْ كتَابكَ، للأنامِ مُفصّـــلاً تقـرأْ بِهِ الدُّنياَ الحديثَ الأروَعَا!
واصدعْ بِثورتِكَ الـزّمانَ وأهلهُ واقرعْ بدولتِكَ الوَرَى و (المَجْمعَا)

[1] – الوناس ، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري الحديث منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، ص 79.
[2] – مفدي، زكريا : اللهب المقدّس ، ص30، 31.

إنّ الجزائرَ قــطـعةٌ قـدسيّةٌ   في الكونِ لحنَها الرّصاصُ ووقعَا
وقَصــيدةٌ أزَليّـــةٌ، أبيــاتـهاَ   حمراءُ، كـانَ لها (نفمبرُ) مطلعَا ! »[1]

فإذا كان مجال الشّعر هو الشّعور، فإنّ الرّؤية الفكريّة عند مفدي زكريا، كانت عميقة المشاعر، نابعة عن عوامل دفعت الشاعر للإبداع، بإحساس نفسي وتأثر وجداني عميق، وبحرارة وانفعال أعمق، إيمانا منه بأنّ للكلمة الحارّة دور مؤثّر، كيف لا وهو القائل :

« رِسَالةُ الشِّعْرِ، في الدُّنيَا مُقدّسَةٌ   لولَا النّبوءَةُ.. كان الشّـعرُ قُــرآناَ
فكـمْ هَتكْنا بهَا الأستـارَ مُغلقةً   وكمْ غزونَا بها، في الغَيبِ، أكْواناَ
وكمْ رفعْناَ بِهـا، أعـلامَ نَهْضَتِنا   فخلّدَ الشّعرُ في الدُّنيَا ، مزَايانَا» [2]

إنّ الشّاعر يؤكّد على الدّور المنوط بالشّعر والشّعراء ، وأنّ الحرف وإن كُتب له التّدوين بعميق إحساس وانفعال فإنّه قادرٌ على تبليغ الرّسالة، ورسالة الشّاعر الجزائري في العصر الحديث تحدّدت في رؤية ثوريّة خالصة للدّفاع عن الوطن.

وهاهو "مفدي" يحيي الذكرى السّادسة للثورة سنة 1960 في المهرجان العظيم الذي أقامه الدّيوان السّياسي للحزب الحر التونسي، يقول :

« سَلُوا مُهجةَ الأقْدارِ .. هلْ جرَسُهَا دَقّا   وهلْ خاطِرُ الظلْماءِ، عنْ سِرِّهَا انْشَقّا ؟
وهلْ ليلةُ القَدْر التِي طَـال عُـمْرُها   تنفسَ عن فجْرهَا ، يصـدعُ الأُفقَا ؟
وهلْ كفّ هذا الـدّهرُ عنْ غُلُـوائِـه   وأنصـفناَ هذا الـزّمانُ الذِي عَقّا ؟
نفمبرُ !! حَدّثنا، عَهِدنَاكَ صَـادِقًا   ألـستَ الذِي ألْهمْتَ أحْجارَنا النُّطْقا؟
ألستَ الذي كنتَ المسـيحَ بأرضِنَا   وأشرفتَ مِن علياك، تُخلُقنا خلقا ؟ » [3]

ونستشفّ قوّة الرّؤية الشّعريّة المشبعة بالروح الوطنيّة والإحساس الثّوري الهائج، فتعلو نوفمبر هنا ؛ صرخة وطنيّ ثائر في وجه الطّغيان، يُذكّرُ بالحدث الأعظم، و في الآن ذاته يشحذ العزم والهمم، فالقصيدة في مجملها تعبّر عن عمق التّجربة الوطنيّة، وتؤكّد على غلبة

[1] – مفدي، زكريا : اللهب المقدّس ؛ ص 57،58.
[2] –المصدر نفسه، ص 290.
[3] – المصدر نفسه ، ص 199

الرّوح الثّوريّة في تلك الحقبة، فالشّاعر في هذه القصيدة:« يُلهبُ العواطف ثورة وانفعالا، ويلامس حماسة الجماهير فيزيدها فورة واشتعالا »[1].

وإلى الشّاعر "**أبي القاسم سعد الله**" وهو يسجّل انطلاقة الثّورة الجزائريّة مدويّة ليلة أوّل نوفمبر1954 بعد يأس و طول انتظار ، يقول في قصيدة بعنوان " **الثّورة**" :

« كان حُلْمًا واختمارْ
كان لحْنا في السِّنينْ
كان شَوْقا في الصُّدُورْ
أن نَرَى الأرْضَ تثُورْ
أرضُنا بالذّاتِ، أرضُ الوادعِينْ
أرضُنا السَّكْرَى بأِفْيُون الولاءْ
أرضُنا المَغْلولَة الأعْناقِ منْ قرنٍ مضَى» [2]

وله قصيدة أخرى بعنوان " ليلة الرّصاص "؛ كتبت هي الأخرى إحياء للذكرى، التي كانت مثار دهشة العالم بأسره، الليلة العارمة التي رفعت فيها الجزائر العربيّة راية الثّورة المسلّحة يقول: « وباتت (جزائرُنا) الفاضِلة
دُخانًا وزَخَما وعِطْرًا ودَمْ
وغَيَّمَ الشِّتَاءُ يُجلِّلُها
سوادا وجوفُ الرُّغامِ حِممْ
فحيِّنا نُجفف جُدرانَها
من العَرَقِ الرّاعفِ المُستَحمْ
وحيِّنا نردّدْ ، أرواحَنا
فداءَ الجزائرِ حتّى العدمْ ! »[3]

---

[1] – عبد الملك ، بومنجل : الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري ، دراسة نقدية أسلوبيّة موازنة، قرطبة للنشر والتّوزيع، ط1، 2015، ص40

[2] – أبوالقاسم ، سعد الله: الزمن الأخضر، ص 179

[3] – المصدر نفسه ؛ ص 181،182.

يسهب الشّاعر في ذكر تفاصيل هذه الليلة، بوطنيّة مؤجّجة، لا تختلف في عمق رؤيتها وبُعد فكرتها عن انفعال " مفدي زكريا " في قصائده الثّوريّة، فكلّ الشّعراء الجزائريين يشغلهم موضوع واحد، وتحزّ في نفوسهم قضيّة موحّدة، هي الوطن والرّغبة الجامحة في إعلاء رايته فمثلما تبنّى مفدي ذكرى نوفمبر، فإنّ للذكرى ذاتها وقع عند سعد الله إذ « تبرز وحدة التّجربة وتشابك المشاعر والمعاناة، وكأنّ التّجربة تسلّم من شاعر لآخر بتوصية خاصّة وتوجيه محدّد، ولكنّها ليست كذلك، فقد لا يلتقي الشّاعر بالشّاعر، وقد لا تقع العين على النّص السّابق، لتتفرّغ للنّص اللاحق، ولكنّها وحدة الشّعور، تكثّفه وتمدّ أنفاسه وحدة المأساة »[1]، فالتجربة لدى الشّاعرين منفتحة على رؤية واحدة يشغلها هم الوطن والثّورة ، فكان نوفمبر امتدادا للمقاومة بسنينها الطوال، وامتدادا للشّعر، وإلهاما للشعراء .

وقد دوّى "نوفمبر " بجلال يومه، في قصيدة أقلّ ما يُقال عنها؛ أنّها صورة طبق أصلٍ لما حمله هذا اليوم المبارك، في تاريخ الجزائر، قصيدة " **ساعة الصّفر**" **لمحمّد الصّالح باوية** يقول:« المدَى والصَّمتُ والرّيحْ ..

تُذَرّي رَهْبَةَ الأجْيالِ في تلْكَ الدَّقيقة

قطراتُ العَرقِ البَانِي،

نداءٌ

وسِلالٌ مثقلاتٌ بالحَقيقَة

***

سَاعَةُ الصِّفْرِ انفِجَارَاتٌ عَمِيقَة

يقظةُ الإنسانِ ، ميلادُ الحقيقَة

***

إنْ تزُرنَا أيُّهَا النَّجْمُ المُغَامِرْ

نُطلِق الأقمارَ مِن غَضْبَة ثائرْ» [2]

---

[1] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري، ص 306

[2]– محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضالية، ص 49، 50، 54.

ومن خلال هاته المقاطع نجد القصيدة مفعمة بروح ثورة نوفمبر، وهي توأم حقيقي لها، وينقل الشّاعر من خلالها واقع الرّؤية الشّعريّة بصدق وفنيّة، موضحا جوهر الرسالة الثّوريّة التي هو بصدد تبليغها، فالسّاعة دقّت وآن وقت الانتفاضة بعد صمت خيّم لسنين « وإذا كانت "ساعة صفر" من غرّة نوفمبر هي اللّحظة التي عبّر فيها الشّعب الجزائري عن الرّفض لحياة المذلّة، فإنّ هذه السّاعة ميلاد أعظم ثورة في التّاريخ المعاصر، في هذه السّاعة فقط خلق الإنسان الجزائري خلقا جديدا، الإنسان الذي فجّر الثّورة بعنف، الإنسان الذي قدّم نفسه إلى الموت ثمنا لنصر الجزائر»[1].

هكذا آثر "باوية" أن يواكب ساعة انفجار الثّورة، وكأنّه ملاكٌ يسجّل أحداثها، ومؤرّخ يدوّن سِجِلّها الحافل بمعانٍ ثوريّة عميقة، ورؤية شعريّة نابعة من تجربة غذاؤها الوطن والرّوح الوطنيّة، فكان لثورة نوفمبر أن يُكتب لها الخلود بأقلام أُدبائها الذين توحّدوا باسم الجزائر، وكان لهذه الفترة (الخمسينيات) أن عُرِفت بالثّوريّة والمقاومة، والشّعر أحد أشكال هذه المقاومة، بتأييده وتجسيده وتعبئته « إنّ الكلمة هي الأخرى كانت تقاتل إلى جانب الرّصاصة، وعليه فالشّاعر الجزائري كان من جنود هذه الأمّة»[2]، فقد كان الشّعراء قلبا واحدا صوب قضيّة وطنهم واحتواءً لثورتهم المجيدة، وهذا ما أكسب شعرهم طابع التّجديد الفكري والرّؤية المتطوّرة وإن كُتب للشّعر في المشرق أن يعرف شكلا فنيًّا جديدًا في مبناه فإنّ الشّعر في الجزائر ، اتخذ من المضمون الجديد نقطة الأساس و الانطلاق من أجل التّغيير.

وسنقف الآن مع " **نوفمبر** " وقفة أخرى، بتعبير آخر في قصيدة "**منطق الرّشاش 1958**" " **لمحمّد أبو القاسم خمار** " والتّي كتبت ضمن صفحات ديوانه ظلال وأصداء يقول فيها:

« لا تُفكّرْ ... لا تفكّرْ ...
يا لهيبَ الحربِ زمْجِر ... ثمّ دمّرْ...
في ذُرى السّمْراءِ من أرْضِ الجَزائِر .. لا تفكّرْ...
مزّق الأحياءَ... أشلاءَ... وبعثرْ...
حطّم الطّغْيانَ... كسّرْ...

---

[1] – لوناس، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري الحديث منذ سنة 1945 حتى سنة1980، ص80

[2] – المرجع نفسه، ص82.

وانشرْ الإرهابَ... والنّيرانَ.. أكثرْ
ثمّ أكثرْ...
وإذا نَاداكَ غُرّ... فتحَجّرْ..
وتمرّدْ .. وتكبّرْ... لاتفكّرْ...
سوْف تظْفَر...
قوةُ المدفعِ... والرّشاشِ... أكبرْ
والدّمُ المسفوكُ أحْمرْ...
سوفَ يجْري مثْلَ مايجْري، وازخرْ...
أنت لم تُخلَقْ لتُقْهَرْ...
أنت قهَّارٌ... وأخطرْ...
لا تفكّرْ...
ساعةُ المِيعادِ تُنذِرْ...
أنتَ بالمستقبلِ الوَضاءِ أجْدَرْ... »[1]

يصرخ الشّاعر في القصيدة بنبرة الخطيب الآمر النّاهي لشعب بلاده، حاثّا على الصّمود والتّحدّي مؤكّدا قوّة الثّورة وقوّة حاملها، كما يرسم صورة الثّائر الصّامد، الذي لا يخشى ساحة الوغى بل يُقبِل إليها بِكُلِّ تحدٍّ وقوّة.

يقول "**عثمان سعدي**" في مقدّمة الدّيوان وهو بصدد الحديث عن هذه القصيدة: « يُحسّ الإنسان وهو يترنّم بها أنّ أبياتها قُدّت من رصاص وكلماتها صُنعت من دَوِيٍّ المدافع، كلّ شطر منها يوحي بالمعركة، وكلّ حرف منها يرسم بثقة طريق النّصر لكلّ سلاح شُهِرَ ضدّ الظّلم والاستعباد »[2]، فنغمة الوطنيّة مسيطرة على القصيدة ، والرّوح الثّوريّة تكاد تأسرُ أسطرها، وذكرى نوفمبر عميقة في ثناياها، خاصّة أنّ ناظمها "أبو القاسم خمّار" ، وديوان (ظلال وأصداء) وعاؤها ، والذّي هو في مجمله عُصارة مجموعة من القصائد الثّوريّة النّوفمبريّة إن جاز لنا وصفها بذلك، فكلّها: « تغنٍّ بثورة أوّل نوفمبر، وتغنٍّ بأمجادها

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 460،461.
[2] – المصدر نفسه، ص 400.

وبُطولاتها، تغنٍّ بالمكاسب التي حقّقتها، لقد عاصرت قصائد هذا الدّيوان أحداث الثّورة ورافقت سنواتها ويحقّ له أن يحمل اسم (ألحان الحريّة) بجدارة »[1].

ومن نداء أوّل نوفمبر الصّاخب علت أصوات الثّورة ، وتعالت أهازيج الشّاعر الثّائر المؤيّد للقضيّة الوطنيّة، فكتب شعره رؤية صادقة وفكرة نبيلة وشعورًا متآلف العناصر، مُتّحد المواقف، يتخطّى من خلاله كلّ الحدود والفواصل، ولم تقتصر التّجربة الوطنيّة في الشّعر الجزائري على هذا فحسب؛ بل ما بين 8ماي 1945، و1 نوفمبر1954، وما بعدهما، سجّل الشّعر الجزائري ديوانا حافلاً وتاريخا مُثخنًا بالرّوح الوطنيّة الثّوريّة ،حتّى أصبح الشّعر محرّك المعركة ومُدوّنها وحافظها ومؤيّدها ، والحقيقة لا تقف عند شاعر فقط ولا عند سنة بعينها، بل كتبت السّنون الطّوال منذ اشتعال نار الثّورة وحتّى انخمادها أروع ما جادت به القرائح.

يقول " **أحمد لغوالمي** " في قصيدة (المجد نادى):

« المجْدُ نَادَى فَهَيَّا   يَا ابْنَ الجَزَائِرِ هيَّا
فَشَعبُنا قدْ تهيّا   لِنيْلِـهِ دَمَـويّا
نادِ الجَزائرَ نَادِ   فَكُـلّنا خَيْرُ فادِ
بـِلاَدَناَ نَفْتَدِيهَا   بِالنّفْسِ مِنْ مُعْتدِيهَا
نِعْمَ الجُنودُ لديها   جُنـدٌ أغارَ قويّا
بَنِي الجَزائرِ جدّوا   إلَى الجِهَادِ استعدّوا
فبِالجِهَادِ نرُدُّ   مَجدًا لناَ عرَبِيّا »[2]

نجد الشّاعر في هذه القصيدة يدعو إلى المجد والجهاد واستنهاض الهامات، مؤكّدا على ضرورة وحدة الشّعب الجزائري باسم حبّ الجزائر، وفداءً لها.

فأحمد لغوالمي كغيره من شعراء بلاده تحذوه الرّوح الوطنيّة القويّة، وتأسر فؤاده ليتغنّى باسم "الجزائر" أعذب الألحان، فهو القائل في قصيدة له بعنوان "بلادي كوثر الثّوار" :

« بِـــــلادِي كَوثَرُ الثّوارِ بُشرى   لنَـــــا بالكـــوثرِ الثّورِيِّ بُشْرى

[1] – أبو القاسم ، خمّار:الأعمال الشّعريّة الكاملة ، مقدّمة الدّيوان؛ عثمان سعدي،المجلد 1، ص 393.

[2] – أحمد، لغوالمي: ديوان الشّاعر أحمد لغوالمي، تحقيق وتقديم ، د عبد الله حمّادي ، وزارة الثّقافة ، مديريّة الفنون والآداب، الجزائر، ط2، 2005، ص 131، 132.

فـــَإن تكُ جنَّةُ الدُّنيا بِلاَدِي فَمـــِنْ إرمَ لـــعادً صنتُ ذِكْرا
زَفَفْتُ إلَى الجَزَائرِ خيرَ شعرِي يُخَلِدُ فِي الحِمَى عَصْرًا فـَعَصْرَا
ويُتلى فِي المَحَافلِ للـــمَغَازِي ويُصدّقُ في الهَوى سَطرا فَسَطرا
يُــسجّلُ فِي الحَوَادِثَ كُـلّ بكر كـــعابٍ لـــم تفارقْ بعدُ خدرَا »[1]

وبما أنّ "لأحمد لغوالمي" ([2]) يدٌ طولا في الدّفع بحركة الشّعر الجزائري إلى التّغيير والتّجديد رؤية ومبنى، فسنواصل مع قصائده ، التي مثّلت جزء لا يتجزّأ من صورة الجزائر، وآلامها وآمالها وثورتها وانتصارها ووطنيّتها الصّادقة.

يقول في قصيدة " وحّد جهودك ":

« ماسادَ شعبٌ راقـــدٌ مـــتفرّقٌ متــنــكِّبْ
خُضْ للحياةِ عُبابهَا ودعْ المَخاوفَ تنحبْ
نـهضتْ عرُوبتُكَ التِي تلـدُ الكـــرامَ وتُنجِبْ

[1] – أحمد، لغوالمي: ديوان الشّاعر أحمد لغوالمي، ص 184.

[2] – إذا تأمّلنا الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة التي قدّمت حول الشّعر الجزائري الحديث، وشعرائه، لا نجد " لأحمد لغوالمي" سوى هامش بحثي رغم ما زخر به شعره كغيره من أبناء جيله، من تصوير لصورة الجزائر المأساويّة في ظلّ وطأة الاستعمار الفرنسي، فكان مواكبا لها في كلّ لحظة، وقلمًا مُسجّلا مؤرّخا لكلّ ذكرى، فكان على حدّ تعبير " عبد الله حمّادي " الصّوت الشّعري المنسي في ديوان الشّعر الجزائري، إذ يقول في مقدّمته النّقديّة التي احتلّت رُبع صفحات الدّيوان : « لم أعثر على ذكر له في الدّراسات التي تناولت الأدب الجزائري الحديث إلاّ على إشارات عابرة، الأولى كانت في كتاب الدّكتور صالح خرفي "الشّعر الجزائري الحديث" إذ ذكر له بعض القصائد، والإشارة الثّانيّة وردت ضمن دراسة الدّكتور عبد الله الركيبي، حول مبارك جلواح، فورد ذكر لغوالمي ضمن المرحلة الثّانيّة من تيّار الشّاعر السّائحي الكبير، وعبد الله شريط، وسحنون، وأحمد الغوالمي. كما ورد ذكر لغوالمي في دراسة شلتاغ عبّود شرّاد "حركة الشّعر الحرّ في الجزائر"(ص81،70،69) وورد ذكر ترجمة قصيرة لحياة الشّاعر أحمد لغوالمي في كتاب الأستاذ سليمان الصّيد "نفح الأزهار عمّا في مدينة قسنطينة من الأخبار" (ص243–248)» ، ثمّ يواصل الحديث عن هذا التّغييب الذّي مسّ شعر أحمد لغوالمي فيقول: « أما دون ذلك فلم أعثر على ذكر الشّاعر ضمن الدّراسات التي احتفت بالأدب الجزائري الحديث، الأمر الذي دفع بي إلى نفض الغبار عن هذا الشّاعر المنسي »، ويمكننا في هذا المقام وإضافة إلى ما توصّل إليه "عبد الله حمّادي" فإنّنا نشير إلى دراسة "عبد الملك مرتاض" ضمن مجلّة (الآداب)، جامعة قسنطينة في عددها "الخامس" سنة 2000 والموسومة بـ"التّجربة الشّعريّة الحداثيّة في الجزائر"، إذ أفرد للشّاعر ولشعره جزء من الدّراسة، وكذلك ما جاء في كتاب "في ظلال النّصوص" تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة "ليوسف وغليسي"، ودراسته المعنونة بـ "الشّاعر الجزائري أحمد الغوالمي (1920–1996) الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتدّ !..، والتي أراد من خلالها لفت الانتباه لهذا الشّاعر ولمكانته في الشّعر الجزائري الحديث، إضافة إلى مذكّرة ماجيستير بعنوان " شعريّة المتخيّل عند أحمد لغوالمي" لسهيلة زرزار.

فانهضْ كما شاءَ الزّما نُ وقلبـــه الـــمُتوثّبْ »[1]

وفي الأبيات حرص من الشّاعر على استنهاض همّة الشّعب، من أجل جمع شمله وتوحيد جهده، لنصرة الوطن وقهر كلّ اعتداء، ورفض كلّ ما من شأنه أن يُفرّق بين أبناءه ، فالوطنيّة تسري في عروق الشّاعر وهي التّي تُحرّك فيه الصّيحة الحارّة، والنغمة الإستنهاضيّة.

فوطنيّته تدفعه إلى التّعبير عن كلّ الهموم بإحساس شاعر غيور، يرغب في نهضة أبناء الوطن، فالتّحدث عن التّجربة الوطنيّة في الشّعر الجزائري الحديث، يجعلنا نتحدّث عن تصوير الشّعراء للوضع الاجتماعي الذي يواجهه الشّعب، من أجل الكرامة والحريّة، وهو ما قدّمه "أحمد لغوالمي" في هذه القصيدة وغيرها. فالثّورة تفجّرت في نفوس الشّعراء ليكون لكلّ واحد منهم قدر ونصيب.

وهذا " أبو القاسم سعد الله" يعبّر بحماسة وأمل عن سعادته لما ستحقّقه الثّورة الكبرى فيقول:

« سوفَ نَغدُو كالحياةْ
عَبْر هاتيكَ الحُقولْ
نطأُ العُشبَ النّدِيا
وسِوانَا في ذُهُولْ

***

أُمَّةُ العربِ جميعًا
قدْ تنَادتْ بالكِفاحْ
وَانْتشَى الوَعْيُ لديْهَا
بِتبَاشيرِ الصَّباحْ
فغدتْ تبعثُ رُوحًا
في الشّبابِ لتُحقّقْ
أملَ الأوطانِ فيهِم
بدماءٍ تتدفّق »[2]

---

[1] – أحمد لغوالمي: الديوان ، ص111.

[2] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 95،96،97.

وهنا تتصاعد رؤية فكرية متفائلة، تبعث على الإيمان بمنجزات الثّورة، في فضاء تعبيري تتماهى فيه ألوان الوطنيّة المفعمة بذروة الأمل والاطمئنان، فيتفنّن الشّاعر في رسم التّجربة بحسّ صادق.

وتبدو الثّورة ملتهبة في قصيدة "ابتهال"، فالقصيدة كلّها ثائرة بألفاظها وأحاسيسها ورؤيتها ومفاصلها: « في جنونٍ كمدفعِ صِخاب

فيه للمجدِ ثورةٌ تتصَادى

بالتّسابيحِ في قنُون الهِضَاب

وأنينٌ من الطّفولةِ باكٍ

ونواحٌ من العَذارى الكِعاب

فعلى الحرّ نافثات تتلظّى

برصاصٍ وذرةٍ وحداب... »[1]

وتعصف قصيدة "مواكب النّسور" هي الأخرى بصرخة وطنيّ ثائر، وهذه بعض مقاطعها:

« والثّائرونْ ...

الثّائِرون علَى الطُّغَاة يُناضلُون

والخائِنون يُقَهْقِهُون ويَسْخَرُون

لكن مواكبُنا تَسيرْ

كالرّيحِ تبعثُ بالخطيرِ وبالحقيرِ

كالفوهةِ الحمراءِ تقذفُ بالسّعيرِ

كالمدفعِ الغضْبانِ دمْدمَ في جنونِ

سنُحطِّمُ الأصْنامَ ... أصنَامَ الجُناه

ونُمجّدُ الأبْطالَ ... أبطالَ الكِفاحْ »[2] إلى آخر القصيدة.

فالشّاعر قد آمن بمفهوم الثّورة، وقد شقّ طريق شعبه برؤية فكريّة وطنيّة عميقة المعنى والمرمى،لأنّه الآن يستوعب حجم المأساة ومدرك لطبيعة المعاناة.

---

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 117،118.

[2] – المصدر نفسه ، ص 123،124،125.

لذلك يهتف باسم الثّائرين أبطال الوغى ويُندّد بالخائنين مؤكّدا أن الصّمود والتّحلي بالرّوح الوطنيّة سبيل للحرّية.

ومن هذه الملامح المؤيّدة للكفاح والنضال والثّورة تنبعث مظاهر التّجربة الشّعريّة المفعمة بالرّوح الوطنيّة، والالتصاق بالوطن فمن غُرّة الثّورة سيلوح الضّوء كاشفا عن الحريّة.

وللرّؤية الثّوريّة أكثر من مساحة عند "محمّد الصّالح باوية " وفي قصيدة " أعماق " يصوّر حوارا باطنيّا في ثلاث مراحل رمزيّة للإنسان في الجزائر منذ الاحتلال الفرنسي حتّى الاستقلال: «

أنا إنسانٌ
أحسُّ الذّلّ فِي زَنْدي تفَجّرْ
طاقةٌ قُصْوى و إعصاراتٌ .. وأكثرْ
أنا إنسانٌ
أُحسُّ الكونَ في عُمقِي تجمَّعْ
والسّنينَ الماضِية
ثورةٌ خلاّقةٌ تجْني وتَزْرعْ » [1]

رغم التّجربة الذاتيّة والأنا الطاغية إلى أنّ الرّوح الثّوريّة تأسر القصيدة، لتُعبّر عن عميق وعي بمأساة الوطن وبساعة الانطلاقة والانتفاضة، بحثا عن نصر حتميّ بعد مخاض طويل.

وفي قصيدة " الإنسان الكبير " " لخمّار "، رؤية ثوريّة تجمع مشاعر الحسرة والألم، مع مشاعر الإصرار المؤجّجة بلهيب وطنيّ ناقم وغاضب، يقول:

« خمسٌ يُقالُ مضتْ وأنتَ بلا نهارْ
يا شعبي العاتِي ولم تخشَ الحِصَارْ
بيديْك قنبُلةٌ وفي عيْنيْك نارْ
وعلى جبينِكَ هالةٌ غضبَى منارْ
والغاصِبون ببطن نعلِك كَالغُبارْ
خمسٌ يُقال قضيتَها من أجلِ ثأر
من أجلِه مزّقتَ أطواقَ السّتارْ

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة ، ص 72،73

ومضيتَ تَكتسِحُ المدائنَ والِقفارْ
حُريتِي حُرّيتِي ... أسْمى شِعارْ »[1]

فالثّورة اشتدّ لهيبها، وآن وقت الانتصار فإمّا موت أو حياة في سبيل استرداد الحقّ المسلوب والظفر بالحريّة، والتّجربة الشّعريّة الوطنيّة كتبت لنفسها بُعدًا تطوّريًا في الرؤية والفكر، فمن صرخة وطنيّة تملأ الثّورة وتشحذها، إلى وطنيّة تبعث من نوفمبر العزم، و والمقاومة... ثمّ كان للتّجربة الوطنيّة أن تُكلّل بأناشيد النّصر والحريّة، فبدأت شياطين الشّعر وآلهته تبثّ رؤية جديدة رسمت ملامح التّحرّر وبشّرت بصيحات الاستقلال في أكثر من قصيدة.

- **الصّرخة الوطنيّة وأناشيد النّصر والحريّة :**

بعد اشتعال فتيل الثّورة وبانطلاق التّحدّي في 1 نوفمبر 1954، لاح شيئا فشيئا أفقٌ جديد، للنّصر والحريّة، وإن كانت الجزائر قد رضخت زمنًا طويلا تحت وطأة المستعمر الفرنسي الجبّار، ممّا جعلها نارا تتلظى مقرّرة بأنّ الحريّة وحدها كفيلة بإخماد هذا البركان الثّائر فوق أرضها، فكان « أبناء هذه الأرض متأهّبون للموت دونها راسمين أهداف النّصر بدمائهم لقد أقسم الشّعب أن ينتقم للأرض، أن يدحر وجود فرنسا عن آخره »[2]، وباسم الثّورة والشّعب سارت رؤية الشّعراء في درب النّصر وحماسة الاستقلال، تنشُدُ تارة وتُغرّد أخرى باعثة تباشير الأمل ، وذلك لم يكن عبثا وإنّما إيمانًا من الشّعراء بأنّ رسالتهم مقدّسة، وأنّهم مشعلٌ يُنير للثُّوار ساحات المجد، بما يبعثونه من كلمات متفائلة تستنهض آمال الفجر الجديد والصّبح المشرق « ولعلّ هذا ناتج عن رؤيتهم المستقبليّة الموحّدة للثّورة وهذه الرّموز الموحيّة يسبقها دائما إصرار على التّضحية والصّمود لأنّهم كانوا يعلمون علم اليقين أنّه لا حريّة بدون عذاب بدون دماء، وضحايا... ولن تخمُد النّارُ دون تحقيق النّصر»[3]، فتطوّرت الرّؤية الفكريّة في الشّعر الجزائري بعد رفع شعار الثّورة، لترفع أهازيج النّصر والتّبشير بالحُريّة. وهو ما يُؤكّده سعد الله في هذا المقطع من قصيدة " الجرح والمصير ":

---

[1] – أبو القاسم، خمّار : الأعمال الشّعرية الكاملة ، ص472،471.

[2] – لوناس ، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري الحديث منذ سنة 1945 حتى سنة 1980 ص 87

[3] – المرجع نفسه، ص 91.

« لكنّ بذْرةَ الرّبيع
قد برعمتْ وهلّلتْ للنّورْ
وجمَعتْ مِن حولِها الصُّدورْ
و أرقصَتْ بالحُبِّ كلَّ قلبْ
*****
وحين هبَّت الجُموعْ
ولوّحتْ بأذرعٍ .. بنادقٍ..دروعْ
وأقسمَ العِملاقُ أن يكونْ
أو لا يكونْ
تمزّقت أوهامُ الأمسِ..
وانجلَى الضبابْ
وعاد من ضَيَاعِه انْسانيا المفقودْ »[1]

إنّ احتدام الثّورة وتصاعدها مع نوفمبر ولد رؤية شعريّة جديدة تملّصت من البكائيّة واليأس والتّشاؤم، وبعثت فكرًا ينبض بالأمل والتّفاؤل يقول سعد الله في (أمس وغد1956):

« من ذلك العهدِ البعيدْ
والشّوقُ للتّحريرِ مهتاجُ الوَقودْ
والأرضُ في ظمأ شديدْ
والجيلُ، كلّ الجيلِ
مندفعٌ صمودْ
نحْو الغدِ الحرِ الوليدْ
غَدُنا السّعيدْ
ذاك الذي نَرعاهُ بالدّمِ والحديدْ »[2]

[1] – أبوالقاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص357،358.
[2] – المصدر نفسه ، ص 194.

فالرؤيته الشّعريّة تقف جنبا إلى جنب مع مسيرة الثّورة الجزائريّة وجيشها رغم الحدود الفاصلة بين المبدع وموطنه، وقد تعزّزت تباشير الحريّة في شعر سعد الله، فبشّر بكرامة الجزائر ونصرها في مواضع كثيرة من قصائده، مُدعّما الثّورة وباعثا الأمل في صفوفها يقول في قصيدة (إلى جبل الأطلس) 1956:

« ... وَهَا نحنُ نمْضِي سِراعا
فمَوعدُنَا الفَجرُ عندَ النِّهَايَة
غَدًا فِي النِّهايَة
سَيَعْلَمَ أعداؤُنا أيَّ رَايَة
سَتَخفُقُ فِي هامَة الأطلسِ..
سنَطْرُدُ أعداءَنَا كَالكِلابِ
ونَفنِيهم واحدًا واحدَا
لتبْقَى الجزائرُ مُلكًا لنا
ويبْقى حِمَاها لنَا وَحْدنَا
ونَغْدُو كِرامًا علَى أَرْضِنَا » [1]

وهو يُؤكّد على مُضي الثّائر مُضي الواثقين، فالخوف الآن تبدّد، والهامات في سبيل المجد سائرة من أجل نُصرة الجزائر وضمان كرامتها.

- ثُمّ يؤكّد سيره للثّأر والنّصر في قصيدة " الثّأر المقدّس" يقول:

« يا بلادٌ خضبَ النّصرُ ثراهَا
أوقِدي الشُّعلةَ فالكُلّ وَرَاها
كتلةٌ لن يفصِم الظُّلمُ عُراها
ثأرُنا الدّامِي دليلٌ لسُراهَا
***
إنّ جُرحي رَاعفٌ بالانتقامِ
ثائرٌ للثّأرِ، محمومُ الصِّدامِ !...

[1] – أبوالقاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 216.

لم يلِن عزْمي ولم تهدأ ضِرامي
فأنا للثّأرِ والثّأرُ قوامِي » [1]

وتأتي "رنّة النّصر" عذبة تشدو ألحان البهجة والفرح ، يقول سعد الله:

« يا زهرةَ الفرحِ الطريب
تجوبُ أعماق القلوب
يارنّةَ النّصرِ المبينْ
تشقّ آذان الوجود
طُوبي لمن رادَ الطّريق
وعاد بالفتحِ العنيدْ
طوبى لمن ندر النّفوسْ
فِدى لموطنه المجيدْ» [2]

وسال الحبر غزيرا في قصيدة " ربيع الجزائر"، يكتب تفاصيل الأمل المشرق، الذي يبحث عن الحريّة وعن فجر جديد تصنعه أصوات الثّورة الحمراء وهو أقصى ما تطمح إليه النّفوس وقتئذ: « ربيعُ الجزائرِ حبٌّ ودمْ

ولحن وليلٍ طويلْ
وزمجرةٌ فاصلة
تُحمحمُ في الموقدِ الأزرق
على السَّهْلِ والمَفرق ..
وإذاك يصحُو الرّبيعْ
ربيعٌ جديدٌ جديدْ
ويُشرقُ في أرضنا
صباحٌ وليدٌ وليدْ » [3]

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 242،241.
[2] – المصدر نفسه ، ص 257
[3] – المصدر نفسه ، ص 281،280.

« إنّ حريّة الجزائر تتخذ في قصائد سعد الله رموزا مختلفة من ربيع وصباح وليد، ومصير حرّ، وصبح جديد، وهي رموز بسيطة ومشتركة بين الشّعراء ولعلّ هذا ناتج عن رؤيتهم المستقبليّة الموحدة للثّورة وهذه الرّموز الموحية يسبقها دائما إصرار على التّضحية والصّمود لأنّهم كانوا يعلمون علم اليقين أنّه لا حريّة بدون عذاب بدون دماء، وضحايا... ولن تخمد النّار دون تحقيق النّصر»[1] ، وتتوالى قصائد " الزّمن الأخضر" إنشادا للحريّة، حتّى يتمرّد الشّاعر كالمارد الهائج بحثا عن مشعل الأمل السّاطع بإرادة ووطنيّة، يقول:

« يَا ابنَ (الأوراس) الحُرْ
رَمزَ نضالِيَ المُرْ
أنتَ أنا في كلِّ مكانْ
في (الهُقارِ) الأمنعْ، في وِهرانْ
نحنُ إرادةُ وطنْ
ثارت ثورةَ بركانْ »[2]

وهو يؤكّد أنّ أبناء الجزائر من شرقها إلى غربها موحّدين فوق كفّة سويّة، هدفها واحد وهمّها واحد وأملها النّصر المؤكّد.

لقد توحّدت كلمة الشّعر الجزائري بحثا عن الانتصار، وبحثا عن المجد الثّائر فاتقدت الرّوح الوطنيّة بالأمل، متحديّة كلّ آلامها وأحزانها لأنّ «(الحريّة الحمراء) هي ما طمحت إليه الثّورة، لا مجرّد الحريّة، الحريّة المخنوقة منذ ترجّل أوّل جندي فرنسي على شبه جزيرة (سيدي فرج)».[3]

فمثلما عشنا مع قصائد "أبي القاسم سعد الله" معاني النّصر والحريّة، نعيشها مع قصائد جيله من أبناء الجزائر؛ « إنّ الثّورة فتحت صفحات جديدة في الشّعر الجزائري، كما وُلدت معها أسماء شعريّة جديدة، من أمثال الشّاعر محمد أبي القاسم خمّار والشّاعر أبي القاسم سعد الله، والشّاعر محمد الصّالح باوية. وهؤلاء وغيرهم من الشّعراء السّابقين، عاشوا الثّورة من

---

[1] – لوناس، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري الحديث منذ سنة 1945 حتى سنة 1980، ص 91.
[2] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 365،366.
[3] – صالح ، خرفي: الشّعر الجزائري، ص 271.

الدّاخل، وكتبوا عنها كتابة الرؤية والمعايشة ممّا جعل أشعارهم سجلاً دقيقا لأهمّ قضايا الثّورة وحوادثها»[1].

تغنّى "مفدي" بقصائد النّصر والحريّة الشيء الكثير، فواكب الثّورة طيلة المرحلة التي استغرقتها منذ اندلاعها وحتّى الاستقلال (1954–1962)، دافعا بالثّورة إلى الأمام من أجل الانتصار، يقول مفدي في " نشيد بربروس" :

« يَا ثَوْرَةَ التّحْريرِ، صُونِي الحِمَى وحَرِّرِيه مِن يدِ الغَاصِبينْ
شُقّي الطّريقَ فوق سيْلِ الدِّمَـا وحَطّمِي، الطّاغِينَ والظّالمينْ
اشهَدْ يَا رَبّي...وَاسْمَعِي يَا سَمَا... إنّا نَشَرْنا الرَّوْعَ فِي العَالَمِينْ...
يَوم تُرانا كالمنَايا
نَفْتدي أرضَ الجدودْ
أنت...أنتَ...أنتَ...يابربروس... »[2]

و ترتفع صيحات الثّورة الممزوجة بتباشير الأمل في إشراقة غد أفضل مُمجِّدَة الثّورة ومقدّسة رشّاشها، وذلك في قصيدة "وتكلّم الرّشاشُ جلّ جلاله" برؤية شعريّة تنتفض ثائرة رافعة التّحدّي:

« وإذا الجزائرُ بالسّلاحِ استُعبِدَتْ فَمَصيرُها، بسِلاحِها، يتقرّرْ
إن كانت (الحُبّاتُ) أمسِ زبرجدًا فاليوم (حبّاتُ) الرّصاص العنبرُ
أو كانَ من (بوشناقَ) أمسِ بلاؤُنا فَلَقدْ غدوْنا، بالمشَانِق نَفخرُ
أو أنّ مــــروحةً تُــــعدُّ ذريــعةً فاليومَ، بالأرواحِ لا نتأخّرُ
أو كان (يُوليو) في الشّهورِ كبابنَا فشفيع(يونيو) في الشّهورِ نُفمبَر!! »[3]

وقد أنشد مفدي أغانٍ ثوريّة وطنيّة، تدعم مسيرة الثّورة الجزائريّة فكتب الثّورة بأحرف من ذهب، خلّدها التّاريخ تخليد مفدي للجزائر،إنّه « شاعر مقاومة ثوريّة في المقام الأوّل، إذ تحوّلت كلماته ما يشبه الفعل، لأنّه شاعر مناضل ملتزم ذو قضيّة يؤمن بها ويُضحّي من

[1] – يحياوي ، الطّاهر: تشكّلات الشعر الجزائري الحديث، ص37.
[2] – مفدي ، زكريا: اللهب المقدّس، ص 91.
[3] – المصدر نفسه ، ص 139.

أجلها فحسب، بل لأنّه فنان مبدع، فالموهبة والخبرة وحدهما لا تصنعان شاعرًا كبيرا، كما أنّ الإيمان بقضيّة والالتزام بموقف هما كذلك بالمثل. وإنّما يتفرّد الشّاعر إذا جمع بين هذه الخواص جميعا»[1] .

كما أصرّ مفدي إصرارا كبيرا على نصرة الجزائر وهو القائل:

« فلاَ عزَّ.. حتّى تستقلّ جزائرٌ.. ولا مجدَ، حتّى نصنعَ الوحدةَ الكُبرى.. »[2]

كان دور الشّعر في الجزائر فعّالا إلى حدّ كبير، مُوَحّدا صوب رؤية همّها «الجزائر أرضا مستقلّة"، « فقد كان الشّعر الجزائري حاضرا في كلّ معركة، مُدوّيا بصوته الرّشاش، يلاحق الأحداث الصّارخة، ويُخلّد البطولات الأسطوريّة، ويُصوّر إرادة شعب استجاب له القدر»[3]، وهو (شاشة تيليفزيون) كما قال مفدي زكريا، فالتّجربة الشّعريّة نضجت على موقد الثّورة، وأدركت أنّ التّخلص من أنغام اليأس والحزن والحسرة بات أمرًا ضروريًّا، وأنّ الحثّ على الإقدام والصّمود والتّحدي، هو الغاية الوحيدة التي تضمن النّصر، ولن يُشفَ غليل الثّورة حتّى تُكلّلَ باستقلالها، واسترجاع عزّها.

هاهو "أحمد لغوالمي" يُنشدُ "وحدة الوطن" (11ديسمبر1961)

« اهتِفوا واشهَدوا صَعدات الزّمنْ
للغـلا فانشدوا وحدةً للوطنْ
كم شباب عتيد للحِمى وشهيد
كلّ شيء زهيد في سبيل الوطن »[4]

ثُمّ يبرهن ويُؤكّد وطنيّته الشّامخة في " حبا الوطن المفدّى من بناه ولبّاه " يقول:

« وثبْنا إثَر ثورتِنَا طِماحا بأموالٍ وأرواحٍ سَماحَـا
وُثوبا لا يُشق لـه غُبار به حُزنا البنادقَ والصِّفاحا
ومن خاضَ الغِمارَ بصفوِ قلبٍ وعزمٍ ثابتٍ نال الفلاحـا

[1] – حسن، فتح الباب: سمات الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، الهيئة العامّة المصرية للكتاب (دط)، 2007، ص 443.

[2] – مفدي ، زكريّا: اللهب المقدّس ، ص 319.

[3] – إبراهيم، رمّاني: أوراق في النّقد الأدبي، ص 57.

[4] – أحمد لغوالمي: الديوان ، ص 156.

حُبا الوطَنِ المُفدى مَن بَناه وَلَبّاهُ اخْتِتامًا وافْتِتَاحَـا »[1]

وقصيدة " طلع المجاهد كالهلال" ، فيها إشادة بصنيع هذا البطل في ثورة التّحرير الكبرى وسعيه لتحرير الوطن يقول:

« طلعَ المُجاهدُ كالهلالِ فأنارَ سِلسِلَةَ الجِبال

ورمالَ صحراءِ الحِمَى وضِفافَ زخار الشّمالِ

الشّعبُ عاد مُظفرا إذا خاض معركةَ القتالِ

يَحْيَا الحِمَى طُولَ المَدى يَحْيَا المُجَاهِدُ للكمَالِ »[2]

سخّر " لغوالمي " شعره للدّفاع عن أمجاد ثورة التّحرير، ولتأييد العزائم الباحثة عن النّصر والحريّة، « والشّعر في رأي أحمد لغوالمي قبل أن يكون عاطفة جيّاشة، وخيالا مجنّحًا ولغة جميلة فهو رسالة تكمن فيها الحكمة البالغة والمَأثرة الخالدة "فالشّاعر له رسالة يؤدّيها ـ مجبورا لا مختارا ـ تجاوبا مع أصداء ضميره، وصادق وجدانه، وبإيعاز من هواجسه وبترويض من خواطره»[3]، فهو مدرك لرسالته، وتجربته الشّعريّة جعلت من الوطن والثّورة والحريّة شعارا يكتنز مضمونها، فمعظم تجربة الشّاعر تغذّت من الرّوح الوطنيّة مبكّرًا فتشبّعت بها، وانصهرت بما ينبض في روحه لينشد قصائد تلو الأخرى مُكرّسة للثّورة .

لقد رسم الشّعراء آمالهم في تحقيق النّصر والحريّة بكلمات تردّدت وتعدّدت مؤكّدة على سُموّ فكرتها ورؤيتها، ونجد ذلك مثلا في قصائد أبي القاسم خمّار: (مولد المجد1956)،(ثأر وشوق1957)،(دعاء الحق1957)، (ثائر1958)، (الإنسان الكبير1959)، (الأصداء1959)، (شعبي الفارس1959)، (صرخة الجبل 1960)، (مصرع الصّنم1960).. يقول في قصيدته (مولد المجد):

« نحنُ للنّصرِ يا أخي قد خُلِقنا، فترقّبْ إذا أَرَدْت الهِلالا

يا أخي في الجِهادِ شُدَّ الزِّمامَا وتهيّأْ نشُقّ ذاك الزِّحَاما

يا أخي لا تَهُنْ بنفسك فالحُرُّ عزيزٌ مهما تلقّى السِّهاما

---

[1] – أحمد لغوالمي: الديوان ، ص 157،158.

[2] – المصدر نفسه ، ص 171.

[3] – يُنظر (مقدّمة عبد الله حمّادي) ، ديوان أحمد لغوالمي، ص 44

***

شمِّروا للكفاحْ فالنّصرُ حادينا وسيروا مع المواكبِ واشدُوا »[1]

ومع إصرار الشّعراء على عزف النّغمة المؤيّدة للثّورة والمصرّة على النّصر بعزيمة وتحدٍّ، تنتعش آمال الشّعب وتنطلق الرّوح الوطنيّة مشحوذة مشحونة لتحقيق مجدها.

وإذا أراد الواحد منّا الاستمتاع بأعذب الألحان الثّوريّة الباحثة عن أمجاد النّصر والحريّة سيتصفّح" أغنيات نضاليّة" لباوية ومن ذلك قصيدة "أغنيّة للرّفاق"، إذ يقول مقسما بالنّصر :

« يا رِفَاقِي، يا رِفَّاقِي في الذَرَى، فِي السِّجنِ فِي القَبْرِ وفِي
آلامِ جُوعِـي
قـهْقَهَ الـقَيْدُ بِرجْلِي يَا رِفَاقِـي، حَدِّقـوا.. فَالـثَّأرُ
يَجترُّ ضُلوعِي
يـا جُنونَ الثّورةِ الحمـراءِ، يجتـرُّ كَيانِي ومَغاراتِ
رُبُــوعي
أقْـسَمتْ أمِّـي بقَيْدي، بِجُروحِي سَوفَ لا تـمسحُ
منْ عيني دُمُوعي
أقسمـتْ أن تمسـحَ الرَّشَاشَ والمدفعَ والفأسَ بأحقادِ
الـــجُمُـوعِ »[2]

ثمّ يواصل منشدًا أبياته في نغمة مشتعلة بفتائل الكيد والغضب الملتهب، بإحساس ثوري رائع وروح وطنيّة غاية في التّأثير يقول :

« أنت أوراس أنا ملء كياني
وأنا الإعصار في عيد الطّغاة
يا صرير الثّأر يسري في حنايا ضربتي نارًا تُناغي
أمنياتي

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة الكاملة ، المجلّد 1 ، ص 439، 440.

[2] – محمّد الصّالح، باوية: أغنيات نضالية، ص 41.

أنا جبّارٌ ورعدٌ وانفجارٌ .. أحْمِلُ الفجرَ بأيدٍ

دامياتٍ »[1]

وهو يؤكّد لُحمة الشّعب الجزائري من أجل نصرة قضيّته ودعمها، و تصرخ أبياته بـ " أنا" الشّاعر الغاضب، الثّائر، الوطنيّ، الغيور على أرضه.

هكذا تغنّى الشّعر الجزائري الحديث بأمجاد الثّورة، داعمًا ومناصرًا، إلى أن تحقّق للجزائر نصرها ونالت حريّتها يوم 5 جويلية 1962.

- **الصّرخة الوطنيّة وفرحة الاستقلال:**

استقبلت الجزائر فرحة الاستقلال بسعادة لا توصف ، ولا تضاهى، كونه اليوم الموعود و المنتظر منذ عهود، وهو الذي كلّفها سنوات من الشّقاء والأحزان والآلام، ومليونا ونصف المليون شهيد وثورة هي الأعظم على مرّ التّاريخ « وعندما يكون بسطاء الشّعب في فرحة جارفة بالاستقلال، تقبع الذّاكرة الواعية في محراب الماضي تناجي أرواح الشّهداء ودماء الأبرياء، و تستجلي المواقف البطولية الضّاربة في أعماق التّاريخ والنّكسات الوطنيّة المتعاقبة التي قُدّر لثورة نوفمبر أن تنهض بها. كذلك كانت وقفة الشّعر يوم 05تموز1962»[2].

فالتّجربة الشّعريّة آن لها أن تنطلق ورؤية متجدّدة تبعث من خلالها أنفاس الحريّة، فالوطنيّة الآن حرّة طليقة، والنّصر ها قد تحقّق بعد هُتاف طويل، والشّعر قد تنفّس بعد ألم عسير، فكيف عاش الشّاعر الجزائري فرحة الاستقلال؟ وكيف واكبها؟ وهل استنشقت الأقلام من حبر الحريّة؟! وكيف تخلّص الشّعر من نغمة الحزن المرير وذكريات الاستعمار الفظيع؟!، في مثل هذا الموقف لا يمكن للشّاعر أن يقف صامتا دونما حراك، باعتباره جزءً من شعبه والواعي بما عاناه الوطن، والشّعر في هذا الموقف سيُعبّر برؤية جديدة تجعل من الشّاعر يبكي ويستبكي ويتذكّر ويستذكر، ثمّ يُجفّف الدّمع ليعلن البُشرى والمسرّات باسم الحريّة المرفرفة، لأنّه كان القائد لرحلتها الطّويلة إبّان الثّورة المجيدة، وهكذا كان للشّعر أن يحتضن

[1] – محمّد الصّالح، باوية: أغنيات نضالية، ص 42.

[2] – صالح ، خرفي: الشّعر الجزائري ، ص 272.

الاستقلال ويُعانق الحريّة مثلما احتضن الثّورة وعانق أغلالها، وجاء مُحمّلا بصيحات المجد والنّصر والحريّة.

قال " سعد الله " في قصيدة " الإنتصار ":

« ردّديها !
نغمةَ النّصرِ المجيدِ وانشُريها
عبر آفاق عطاشٍ لنشيدكْ
شرب كأس الخلاصِ الحرِّ في فرحةِ عيدك»! [1]

لقد أصبح الشّاعر الجزائري مُتعطّشًا للنّصر، ويرغب في الارتواء بكأس الحريّة، وهو ما دفع " بسعد الله" لنظم قصيدته احتفالاً بنصر الجزائر وبعيد استقلالها الأوّل.

و" لأحمد لغوالمي" تهنئته الخاصّة بمناسبة استقلال الجزائر وتحقيق النّصر والحريّة، يقول:

« هلُمِّ افرحي واستبشري يا جزائر فشعبُك بالبُشرَى العظيمةِ طائرْ
هلُمّي انشدي أنشودة المجد والعلا: يموت عدُوّ ومُستبِدّ وجــائر
ويحيَا كفاح الشّعب في كلّ ساحة ويحـــيا جهاد للتّقدم ســائر
سلام على جيش شجاع وجبهة فإنّـــهما للـعالمـــين منـائر
سلام على الشّعب المكافح إنّه بفرحته الكبرى فلا شلا طائر » [2]

ففرحة النّصر الذّي حقّقته الثّورة وتُوّجت به الجزائر، جعل الشّاعر يدعو بنشيد الحريّة مستبشِرًا، ويُشيد بِصنيع الجيش والشّعب المكافح، فالفرحة تغمر ربوع الوطن والتّغني بها بات أمْرًا محتومًا.

ثمّ يُشيد بشعب الجزائر المجيد في قصيدة بعنوان "كلّنا للشّعب" كُتبت في 5جويلية1962، يقول:

« مرحبًا بالأوْفيَاءِ الطَّامِحِين مَرْحـبًا بالأقوياءِ العَامِليـن
أنتم الجُندُ الذِي ضَحَّى سِنِين فِي الجِبَالِ الشَّمِ بالغَالِي الثّمِين
كُتلُ الجَيْشِ وأحَرَارُ الضّمَائِر أنتمْ اليَوْمَ مَصَابِيحُ الجَزائـِر

[1]– أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 367.

[2]– أحمد، لغوالمي: الدّيوان ، ص 159،160

كلّكم أدّى حُقوقًا للْجَزَائِر   فـانْعَمُوا اليَوْمَ بأنْغَامِ البَشَائرْ
تشْهدُ الأَغْوارُ عَنْكُم والنِّجَادُ   أنتـُمُو شَـرّفْتُمـو هَذي البلاد
واهْتِفُوا يَحيَا الحِمَى يحْيَا الجِهادُ   فِي سبِيلِ الخيْر دَومًا للرّشَـادْ »[1]

وهنا إشادة بما حقّقه الشّعب في الثّورة، مؤكّدًا أنّ الحريّة لم تتحقّق لولا جهود الأوفياء وتضحياتهم الجسام، فنلمس في الأبيات روح المجد والافتخار، و يبدو وعي الشّاعر عميقا فتقف قصائده وقفة المؤيّد ثمّ المخلّد للحدث وللذّكرى برؤية وطنيّة نابعة عن تجربة شعريّة ناضجة .

وإلى قصيدة " هتاف الجزائر" لأبي القاسم خمّار، يقول:

« إنّهُ النّصرُ يَا بِلاَدِي، تُغنّي   سَاحَ كالغيْثِ هَامِي المُزنِ سَمْحَا
إنّه الفجر من طريق الأماني   لاح كـالسّيف يفتح الأفق فتحا
أنـا فـي نشوة البُطولة شدو   أنـا دنيا جميلة الوجه فرحـى "[2]

وفيها يهتف باسم الجزائر المبتهجة بنصرها وحريّتها وبطولتها المجيدة، إيمانا من الشّاعر بمكانة الشّعر في هذه اللحظات الحاسمة ، ولعلّ التّجربة الوطنيّة في أقصى معانيها تتلخّص في النّشيد الوطني الجزائري " قسمًا" ، وذلك بما يحمله من سمات الوطنيّة الخالصة والرّوح الثّوريّة الحارّة ، وهو الذّي أُلّف في أحد سجون فرنسا بالجزائر، « سجن بربروس . من طرف مفدي زكريا في 25أفريل1955 ومنه:

« قسمًا بالنّازلات الماحقات...   والدّماء، الزّاكيات الدّافقات[3]...
والبُنود اللاّمعات، الخافقات،   في الجبال الشّامخات، الشّاهقاتْ
نحن ثرنا، فحياةٌ أو مـمات...
وعقدنا العزم.. أن تحيا الجزائرْ
فاشهدوا...»[4]

---

[1]- أحمد، لغوالمي: الدّيوان ، ص 161
[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 502.
[3] – نجدها في النّشيد الرّسمي الأم : الطّاهرات.
[4] – مفدي ، زكريّا: اللّهب المقدّس، ص 71.

« وهكذا كانت الكلمة المناضلة بجانب الرّصاصة الحارقة حتّى انتصرت الثّورة، فنصبت الرّصاصة على الحدود للذّود عنها، وانطلقت الكلمة المناضلة تُبارك خطوات بناء الجزائر ».[1]

إنّ المتتبّع لحركة الشّعر الجزائري الحديث من (1945–1963) يستخلص تجربة شعريّة غزيرة من حيث حسّها الوطني والثّوري المؤثّر، فقد عزّزت قصائد الشّاعر الجزائري أمجاد الثّورة ودعمتها وناضلت إلى جانبها « فالشّعر هو الذي حمل رسالة الثّورة قبل أن تظهر القصّة والرّواية في الأدب الجزائري وأنّ الشّعراء هم الذين أشعلوا نارها وكانوا لسانها الصّادق الذي بلّغها أحسن تبليغ إلى الجماهير الثّائرة بعد أن انفعلوا بها وتجاوبوا معها »[2].

فكان الشّعر في حدّ ذاته ثورة كبرى والتحم بها خلال سنواتها الأولى على صعيد رؤيته ومضمونه الفكري الجديد وقصائده التي صارت أوكسجين الجزائر وأداة التّغيير والتّأييد والتّحريض وكأنّ الثّورة السّياسيّة المسلّحة وليدة لثورة الوعي والفكر .

« فالشّعر الذي يدعو إلى الثّورة، ويُمهّد لها، ويُغري بها، ويُلهب نارها، ويسمع دويّها، ويدفعها إلى الأمام دفعًا، ويُخرجها من ظلام الظّلم، إلى ضياء الحق، ويجعل منها واقعا فعليّا بعد أن كانت فكرة وحلمًا، وهو الذّي نُسمّيه ـ ثورة الشّعر ـ ».[3]

ويُمكننا القول بأنّ أهمّ مظهر للتّجديد الذّي حقّقه الشّعر في مجال التّجربة الوطنيّة، هو الثّورة، أو بعبارة أخرى "ثورة الشّعر"، فبمواكبته لها أصبح شعرًا ثائرا في كلّ موضوعاته ذات الصّبغة الوطنيّة، مُنطلِقًا من هدف التّغيير((تغيّر الحياة والواقع))، وهو نفس الهدف الذي تنطلق منه كلّ الثّورات، فكان الشّعر، لسان الواقع بحركيّته الدّؤوبة، وانفعالاته الثّائرة، وأحاسيسه الصّادقة، المشحونة بهموم الوطن ووعيه لما يدور من حوله، فكانت الثّورة مادّة الاحتراق التي جعلت التّجربة الشّعريّة الوطنيّة في الجزائر أكثر التهابا ، يقول " سعد الله" في قصيدة (كفاح إلى النّهاية 1957):

« سأظلّ الشّعلة الحمراء في وجه عدُوّي
سأظلّ الطّعنة النّجلاء في ظهر عدُوّي

[1] – علي، عليلات : أثر الكلمة الحارّة في الثّورة الجزائريّة ، مجلّة الثّقافة، العدد72، ص 77
[2] – إبراهيم، رُمّاني: أوراق في النّقد الأدبي، ص 33.
[3] – إبراهيم، رُمّاني: أوراق في النّقد الأدبي ، ص 37.

باسم أهداف الكفاح

سوف لا أُلقي السّلاح ! »[1]

وهكذا شارك الشّاعر في الثّورة وأيّدها فسجّل هذا الجيل أعمق تجربة شعريّة وطنيّة بمضمون قويّ ورؤية أقوى، فكانت الثّورة المسلّحة رحما أنجب ثورة شعريّة نضاليّة ثريّة ومتطوّرة في رؤيتها ووظيفتها، « تزاحمت فيها المواضيع، وتناثرت الأبيات كتناثر المواقف البطوليّة على سفوح الأطلس، وفي غياهب السّجون والمعتقلات»[2].

ويمكن الاتفاق هنا مع ما قاله "الطّاهر يحياوي" في كتابه تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، بأنّ « الثّورة فتحت صفحات جديدة في الشّعر الجزائري، كما وُلدت معها أسماء شعريّة جديدة من أمثال الشّاعر محمّد أبي القاسم خمّار والشّاعر أبي القاسم سعد الله، والشّاعر محمّد صالح باوية، وهؤلاء وغيرهم من الشّعراء السّابقين، عاشوا الثّورة من الدّاخل، وكتبوا عنها كتابة الرّؤية والمعايشة ممّا جعل أشعارهم سِجلاً دقيقًا لأهمّ قضايا الثّورة وحوادثها»[3].

لقد كان ارتباط الشّعر الجزائريّ بتجربة الثّورة ارتباطا وثيقا في هذه الفترة، ولعب دورا بارزا في بعث الروح الوطنيّة ، ومساندة قضيّة الوطن، فكان منطلقا للتّعبئة السّياسيّة وإعلاء آمال التّحرّر وتخليص الوطن.

ثانيا: التّجربة الذّاتيّـــة:

إنّ من أهمّ التّجارب التّي يتكئ عليها المبدعون والأدباء على اختلافهم " التّجربة الذّاتيّة"، فالذّات سريرة الإنسان، والحامل لمختلف تصوّراته، وانطباعاته، وأحاسيسه، إنّها شخصه ونفسه، إذ كثيرًا ما ينطلق منها الفنّانون والأدباء والشّعراء، ومختلف المبدعون لرسم إبداعاتهم وموضوعاتهم الفنيّة، وخاصّة تلك التي تتعلّق بالشّعر، فهي ملاذ الشّعراء، حيث؛ تُعتبر

[1] – سعد الله، أبو القاسم: الزّمن الأخضر، ص 283.

[2] – ناصر لوحيشي، زينب بوصبيعة: مقوّمات الشّخصية الوطنيّة في الشّعر الجزائري الحديث، مجلّة دراسات أدبيّة وإنسانيّة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، العدد 1، صفر 1425/أفريل 2004 ، ص 201، 202.

[3] – الطّاهر، يحياوي: تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث، ص 37

« التّجربة الشّعريّة عمليّة خلق أدبي يتمّ فيها امتزاج كامل بين الذّات والموضوع»[1]، لأنّ الذّات تتصهر بكلّ ما تحمله في كيانها وكينونتها، لتذوب في العمل الفنّي والإبداعي، فتمتزج فيه لتحقّق التّميّز، و «الذّاتيّة شرط أساسي لتفوّق الفنّان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والإبداع في العمل الفنّي»[2]، ومن خلال التّجربة الذّاتيّة، تتعمّق الرّؤية الشّعريّة، ويتمكّن الشّاعر من إيصال همومه وشكواه، وهي هموم الإنسانيّة جمعاء، فهو ينطلق من ذاته لينقل ويُصوّر ذوات غيره، ويعكس صورة الإنسان والوجود برؤية خاصّة في فكرها وغايتها، فالأثر الفنّي : «هو نتيجة انعكاس الوجود على ذات الفنّان، ولمّا كانت ذات الفنّان ليست كاميرا تنقل إليك الشّيء المرئي كما هو، فإنّ انعكاس الوجود الخارجي على نفس الشّاعر أو الكاتب إنّما هو في الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التّجربة الوجدانيّة أو الحدسيّة التي يعانيها بوجوده الذّاتي»[3].

وعليه فإنّ الشّعراء الجزائريّين اتّخذوا من الشّعر سبيلا للتّعبير عن هموم الذّات، فبالرّغم من الرّؤية الوطنيّة العميقة و المتجذّرة في شعرهم، فإنّ المتصفّح لأغلب القصائد، والدّارس لها يجدها رؤية " ذاتية" نابضة في أحشاء تجربة وطنيّة هي الأصل والأساس، لأنّ ذات الشّاعر الجزائري في تلك الفترة هي ذات أمّة وشعب، تناجي مأساة الوطن، وتشدو لأجله، وتبكي على أرضه، وتحلم فوق سماواته، وتحزن لحاله وقت الشّدّة وتقف داعمة له وقت المحن.

لقد تطوّرت التّجربة الذّاتيّة في الشّعر الجزائري شيئا فشيئا، وبخاصّة بعد اندلاع الثّورة الكبرى، ممّا سمح للذّات بالانفتاح والتّحرّر، « ومع الثّورة ظهر شُبّان رأوا أنّ هذه الجديّة التزمت حصارًا لشاعريّتهم الّتي تريد أن تعيش في الجوّ الحرّ الفسيح الرّحب. فهدّموا السّدّ الذي أقامه المجتمع في طريقهم، وفتحوا منفذا لعواطفهم المرهفة»[4]، فكان للشّعر الجزائري صفحات من "التّجربة الذّاتيّة" وقد ظهرت في صورتين؛ أوّلها متصلة بتجربة "الوطن"

---

[1] – عبد الباري عزيز ، قبّاني: التّجربة الشّعريّة والإبداع اللغوي، الاستخدام الفنّي للطّاقات الصّوتيّة والحسيّة والعقليّة، دار الكتاب الحديث (دط)، 2009،، ص 56.

[2] – محمّد زكي ، العشماوي: قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص 08.

[3] – المرجع نفسه ، ص 06.

[4] – الونّاس، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945 حتّى 1988،ص 110.

ومنصهرة فيها، فقد نسج مختلف الشّعراء الجزائريين وقتذاك أبياتهم الشّعريّة المتينة في فضاء آسر تتماهى خلاله الذّاتية والوطنيّة.

ومنه لا يُمكننا الفصل بين تجربة الذّات والوطن في الشّعر الجزائري الحديث، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال تحليل ظاهرة الامتزاج بين الذّات والوطن وكذلك ظهور الرّؤية العاطفيّة المجرّدة في الشعر ، كمظهر جديد ورؤية جديدة في الشّعر الحديث، أمّا الثّانيّة ؛ فقد جاءت على شكل تجربة ذاتيّة عاطفيّة محضة نقل فيها كلّ شاعر رؤيته وتجربته في الحبّ وفق تعبيره الخاصّ ومشاعره المتحكّمة فيه، فكان من الحبّ ماهو خالص للوطن وما هو ذاتي مجرّد لوجه الحبّ فقط .

- **تحليل ظاهرة الامتزاج بين الذّات والوطن وظهور التّجربة العاطفيّة المجرّدة في الشّعر:**

إنّ كلتا التجربتين تُكمّلان بعضهما، وتمتزجان في فضاء واحد، ورؤية موحّدة، فالذّات منكسرة لأجل الوطن، وتقاوم في سبيله، حزينة لحزنه، وتتأسّى لمأساته، هي ذات تعبّر باسم الوطن حُبًّا وألَمًا.

ويتجلّى الامتزاج والتّماهي بين التّجربتين من خلال محورين أساسيين هما: الحُبّ والألم.

- **الحبّ :**

ليس ثمّة أكثر من الأدباء وبخاصّة الشّعراء احتواء لعاطفة الحبّ، وتمسّكا بها، ولا يوجد من يُعبّر عن جمالها بصدق مثلهم، «أوّل من يحترق ليُنير لغيره الطّريق المظلم، أو يبعث فيه الأمل بحبّ الحياة.. هم الأدباء»[1].

ورغم ما قدّمه الشّعراء الجزائريّون من رؤية وطنيّة صارخة وروح ثوريّة مدويّة، فإنّ هؤلاء الشّعراء كتبوا عن " الحب"، تأكيدًا منهم أنّ روحهم الحزينة المنكسرة، لا تعاني الجفاء، ولا تعرف الجمود، فوجدانها ملئ بعاطفة الحبّ ولوعة القلب والفؤاد، و « هم الذين طوّروا فنّ الغزل في الشّعر الجزائري شكلا ومضمونًا »[2].

[1] – فتحي ، الأبياري: أدباؤنا والحُبّ، دار الشّروق، (دط)1974، ص 06.

[2] – لوناس ، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945 حتّى 1988، ص 110.

حيث فتحت الثّورة مجالا واسعا أمام الشّعراء ليخرجوا عن صمتهم، ويتمرّدوا وينتفضوا ثائرين باسم الحبّ، ولنا أن نتأمّل هذه الأبيات من قصيدة " ثائر وحبّ" لأبي القاسم سعد الله، يقول:

« ((الأوراس)) والدّمَاءُ والعَرَق
وصفحةُ السّماءِ والغسقْ
والأفقُ المحمومُ راعفٌ خَنِقْ
كأنّه وُجُودي القَلِق
قد ظَمِئتْ عيُونُه إلى الفَلَقْ
وسَالَ من أطْرافِهِ دمُ الشَّفَق..
ونجمَةٌ من الشّمَالِ تحترقْ
كقلبي الذي يدُقّ
بذكرك العبق
حبيبتي !
***
((والأطلس)) الأنوف والبطاح
محمرّة الخدود بالجراح
وغابة البلّوط كالأشباح
ترقصها عواصف الريّاح
ثائرة مهتاجة الكفاح
والنّهر والنّغوم والسّمر
والضّفة الخرساء والصّخر
منتثر... وزائر القمر
يُطلّ في حذر
وصوتك الحُلوُ النّغم
في مسمعي كرعشة الحلم

كخفقة الصّباح المنتظر

وحُبّنا النّضير

حبيبتي ! » [1]

وننطلق هنا من ذروة تجربة شعرية ازدواجيّة، تجمع بين الذّات والوطن (ثائر وحبّ)، في لُحمة قويّة، فالشّاعر يُصوّر ضمن أبيات قصيدته معاناة الثّائر في درب الأشواق، فهو يجمع بين الحبّ والثّورة، ناقلاً لوعة المُحبّين، والقاريء يلمسُ في الأبيات دوِيَّ المعركة ثُمّ سُكون العاطفة، فعلى الرّغم من انشغاله بالثّورة ولهيبها فإنّ طيف محبوبته يُخيّمُ في كلّ الأرجاء إذ؛ « لم تستطع المعركة بضجيجها وصورها أن تمحو شخص المحبوبة بل إنّ هذه الصّور التي تمرُّ أمام عينيه، وهذه الأصوات التي تُلامس سمعه كُلّها تمتزج بحبيبته، وهي حاضرة معه في كلّ حين »[2].

و ينقل الشّاعر على لسان هذا الثّائر رؤية جديدة، قوامها عاطفة جيّاشة، فالثّائر يبوح بمشاعره منتفضا، ومع ذلك يبقى التّساؤل قائمًا: فهل حبُ الشّاعر هنا حبّ ذاتي شخصي يخصّه بمفرده ؟، هل يُمثّل تجربة عاطفيّة قد مرّت به؟، إذ يُمكن أن تكون هذه الحبيبة هي " الجزائر "، فكلّ أبطال الثّورة قادهم حبّهم الشّديد لهذه الأرض المقدّسة إلى بذل النّفس والنّفيس من أجلها، وهي الرّؤية التي كانت سائدة عند الجميع في فترة عصيبة تُيّمت خلالها كلّ الأفئدة والقلوب بمعشوقة واحدة ، فُتنوا بها هي " الجزائر"، « فحُبّ الثّوار لبعضهم وحُبّهم للوطن هو الذي جعلهم يقفون رجُلا واحدًا يترصّدون العدوّ بين الصّخور والأشجار بعزيمة صلبة كلّ ذلك من أجل الغد المنشود »[3]، وتبقى مجرّد تساؤلات على كلّ قارئ أن يؤوّلها وفق مفهومه ورؤيته، لأنّ القصيدة مفتوحة الدّلالات.

وعن صفة "المحبّة" وهذه العاطفة الجيّاشة، كان لأبي القاسم سعد الله ما يقوله في قصيدة " ملائك الخلد " (1953)؛

« رفْرِفِي يَا مَلائِكَ الخُلْدِ ضَوْءا بَهِيّا

---

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 196.

[2] – لونّاس، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945 حتّى 1988، ص 110.

[3] – المرجع نفسه ، ص 111.

يغمر الأُفُقَ والمشَاعِر حُبّا

ويُشيعُ السُّرُورَ رُوحًا رَضِيّا

عندمَا يرقُصُ الفَراشُ طَرُوبًا

ويُشعُّ الجمالُ سِرًّا جَليًّا

وتُغنّي حَمائمُ الأيْكِ شِعرًا

يَنفُثُ السِّحرَ سَامِيا أُفُقِيّا

فِي التَّرانيمِ مَا يُذيبُ قُلُوبًا

تَرتَضِي الحُسْنَ مُجْتلى عبْقرِيّا

وَحَواشِي الوُجُودِ نَشْوَى طَرُوب

بِشذَا العِطرِ قانتًا فلسَفيا

***

في جلالِ الوُجُودِ شِعرٌ وحُبّ »[1]

ممّا يُؤكّد أنّ شعره يعبق بتجربة حبّ كبيرة، وكأنّ المحبّة مخبّأة فيه، فلِعُمق إحساسه ورهافة وُجدانه، يبوح بهدوء باحثا عن نشوة الحبّ، التي تحقّق له السّرور وتُذيب قلبه، وهو لا يُحبّها إلاّ مع الشّعر. وعن صفاء "عاطفة الحبّ" لدى سعد الله" كان له أن يقول في قصيدة "الشّفة الولهى": « جفَتكَ أمَاني الحُبِّ يا قلبُ فَلتُغض

وحَاذِر سِهامَ الهجْر فِي الغَيْمِ والوَمْضِ

تُكهربكَ الأنوَارُ بالسِّحْرِ هَاجِسًا

مِن الشَّفَةِ الوَلْهى إلى أشْنَب فَض

ربيعٌ بدينِي راضِيَا وحَبيبتُه

كوردةِ ريحانٍ تضُوعُ من الرّوضِ

أمتّعُ وُجْدانِي بها مُتطَهّرًا

وعِندِي فُؤادٌ لا يَخيبُ إذا يَمْضِي

كأنَّ مَعانِي الحُبِّ بينَ قُلُوبِنَا

---

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 47.

تُزجِى من الفردوسِ مرحوضةَ البُغضِ »[1]

وفي الأبيات تقديس لعاطفة الحبّ الذي يسري في القلوب، وهي لفتة ذاتيّة في شعر أبي القاسم سعد الله، تؤكّد أنّ وجدان الشّاعر الجزائري ينبض حُبّا رغم آلامه، حيث: « تتصهر فيه عاطفة الحبّ فتمتزج بعناصر من الطّبيعة والنّفس (...) تُلخّص موقف الشّاعر ((الرّومانسي)) الذي تدنو به رهافة إحساسه (...) كاشفا عن أعماق نفسه بألفاظ وعبارات رومانسيّة محشودة ومتتابعة »[2]، فذات الشّاعر مُفعمة بمشاعر الحبّ.

وتجربة " سعد الله" النّابضة بثنائيّة الذّات والوطن، تدلّ على تطوّر نظرة الشّاعر الجزائري وتطوّر رؤيته وفكره، وكذا تطوّر مفهومه للشّعر، فقد أدرك كغيره من أبناء جيله أنّ الشّعر ترجمان صادق ، وفي شعره « نجد هذا المفهوم الذي يعنى بالذّات والجماعة ويُشيد بالثّورة ولا ينسى الحبّ»[3]، جسّده سعد الله عن وعي واقتناع وقدّم من خلاله حسّا رومانسيّا بنكهة جديدة وقتذاك، فإن صاح الشّاعر العربي مُطلقا العنان لمشاعره وعواطفه الذّاتيّة بكلّ حريّة، فقد كانت للشّاعر الجزائري صيحته الخاصّة، لكن حريّته متّصلة بحريّة الوطن وعاطفته جعلت من الجزائر قصّة شعورها وانفعالاتها.

وعلى الرّغم من وطنيّة "سعد الله" الكبيرة، وشعره الثّائر، إلاّ أنّه نظم قصائد متدفّقة من تجربة ذاتيّة ذات عاطفة حبّ خالصة، لوجه الحبّ ولسموّ مشاعره، فكان له أن كتب ثلاث قصائد حبّ هي:(صورة، الحزن، شيء لا يُباح)، وهي قصائد ذات روح هادئة « نُحسّ فيها البراءة الأصليّة من بصمات الثّورة في أسلوبها ومضمونها، فهي خالصة للحبّ، متفانيّة فيه، مستمدّة من رقّته وعذوبته، مستلهمة من براءته وطفولته »[4]، وخوض الشّاعر في مثل هذه التّجربة يدلّ على جرأته الشّعريّة وقدرته على كسر الحواجز والارتقاء بفكره ورؤيته الخاصّة.

وإذا اعتبرنا أنّ التّعبير عن المشاعر الذّاتيّة هو الوسيلة الوحيدة التي تجعل أي إنسان يتواصل مع الحياة بدون أيّ عُقد، فإنّ الشّعراء الجزائريين وبعد طرقهم لمثل هذا الباب فإنّهم

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 83.

[2] – عبد القادر، القط : الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص 291.

[3] – محمّد، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة، ص 143.

[4] – عبّود شرّاد، شلتاغ : حركة الشّعر الحرّ في الجزائر ، ص 108.

يُبرهنون عن قدرتهم على مقاومة كلّ الحالات التي تعصف بهم في مختلف فترات حياتهم، فحتّى الثّورة لم تُجرّد عواطفهم ولم تقتلها والحبّ شعور صادق يُعيد للإنسانيّة وُجودها، إنّه ليس صراعًا ولا امتلاكًا ولا تماهي، ولكن كلّ ذلك في آن وقد برع " سعد الله" في التّعبير عن مشاعره وقوّة عواطفه، يقول في قصيدة (صورة) "1959":

« وَحْدِي هُنَا
فِي صُورةِ قَلبِي لَها صُندُوقُ سِرٍّ
مُغلقاً، مُحجَبًا إلاّ لَها
في صورةٍ كلوحٍ عَبقريٍ
كطلعةِ النّبِي
مرسومَةٌ دومًا تُجَاه نَاظِري
أعْماقُهَا رحابةُ الوُجُودِ
ألوانُهَا مُنى مُزخْرَفَة
لهَا عيْنانِ .. منبعَا غَرامِ
أغوُص فيهما إلَى الأعماقِ
لكنّنِي ضمآنُ دائمًا ! »[1]

فالشّاعر يُعبّر عن سرّ دفين في قلبه ومشاعر خاصّة تجتاحه من شدّة الوجد والهوى، فقد جعل لمعشوقته صورة خاصّة مثاليّة، رسمها في قلبه وجعلها نُصب عينيه، وكأنّه يُبيّن أنّ له حبّا عميقا يأسره وقد فضّل كتمانه وعدم البوح به ، وربّما نُرجع ذلك إلى وضع الجزائر الذي لم يعط للشّعراء حريّة تامة تسمح لهم بالبوح بتجرتهم العاطفيّة صراحة في رحاب الثّورة، فكان لهم بثّها في ثنايا خطابهم الثّوري، فقد فضّل سعد الله أن يجعل من الحُبّ صورة يسترجعها في خلوته وينسجها في خياله يتفرّد بها لوحده ومحبوبته منبع العشق ومُلهمة العُشّاق.:

« يا صُورَتي
أنتِ المِثالُ الصّارخُ القَيم
في خَلوتِي

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 333.

تُوحِين لِي أنْ أعبُد الجَمال
وأنْ أظَلَّ في المِحْرَاب
مُسَمرَ العَينيْنِ .. تائَهَ الخَيَال
وأنتِ تَحلُمين .. تُلهِمين
قِدِّيسةً على أُرجُوحة خَضراء
تُرتِّلُ الغِناءَ والأشْوَاق
وتُلهمُ العُشَّاق »[1]

إنّ هذه " الصّورة" التي ينقلها الشّاعر ويُعبّر عنها، جعلته ينفض الغبار عن فؤاده ويفتح له أبواب الحبّ والعشق بحريّة .

لقد كانت عواطف الشّاعر أرضًا جرداء قاحلة ليس لها دور في هذا الوجود، لكن بعد رسم هذه الصّورة على صفحة قلبه نمت أرض عواطفه حتّى صارت كالجنّة لتبعث فيه الأمل.

وبعد هذه النّغمة الهادئة والعواطف الذّاتيّة المتدفقة، يسير بنا "سعد الله" إلى "تجربة ذاتية" أخرى لها طابع مغاير من حيث الرّؤيةُ والفكرُ، فبعد أن قدّم "صورة" للحبّ الذي يجوب قلبه، هاهو الآن يسيرُ رفقة محبوبته في قصيدة " الحزن " ليُحدّثها «عن الثّورة وما يتّصل بها مؤكّدًا لها أنّه لم يعد في إمكان فرنسا القضاء على كلّ ما بنته الثّورة من تاريخ اندلاعها تلك هي "رؤية الشّاعر المؤمن بنجاح الكفاح" »[2]، إنّه الآن بصدد تأكيد التحام الذّات بالثّورة وانصهار العاطفة الذّاتيّة في العاطفة الوطنيّة رغم كلّ الظّروف التي تعانيها الجزائر يقول:

« وحيدتي
لن يُسقِطَ الخريفُ كلّ زهرة..
من دربِنا الطّويل
لن تَخنُقَ الرّياح كلّ نغمة..
سكرانة بحبّنا الأصيل،

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 334.
[2] – الونّاس شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ 1945 حتّى 1988، ص 112.

هناك في بُستان الحُبّ ناي
ألحانُهُ خضراءَ مَا تَزالُ
تُسامرُ العشّاقَ والقمَر »[1]

إنّ تعبير الشّاعر الجزائري عن عواطفه ليس إلاّ نتيجة لتغيّر رؤيته ومفهومه للشّعر، فالتفاته إلى التّجربة الذّاتيّة هو تحوّل جديد في مسار الشّعر الجزائري الحديث ودليل على الانفتاح والتّحرّر، وإنْ كان في شعر "سعد الله" أثر للعاطفة الذّاتية الثّائرة فإنّ نفس الأثر نجده عند شعراء جيله، ومن أمثال " أبو القاسم خمّار"، هذا الشّاعر الذي وهب حبّه للجزائر في قصيدة " حنين عاشق "(1954):

« وطَنِي .. وما وطَنِي سِوَ الحُبّ الذِي أحْياَ لَه، وأنا به مَغمُور
فأنــَا الأَسِيرُ بِحُسْنِه لا أرْتَــضِـي أنْ يُستَهاَن بحُبّه مَغرُور
تـِلـكَ الـجَزائِرُ مَنْ أحــبّ وإنّني لا بالغوانِي مُنتشٍ مَخمُور »[2]

فالذات هنا ممتلئة بحبّ وطنها، وهو إذ يشدو هذا الحبّ، ليس لنفسه فحسب، بل ذات وطنيّة أخذت على عاتقها لواء الحديث على لسان الشّعب، معبّرة عن سُموّ عاطفة حبّ الوطن.

وممّا يؤكد تقديس الشّاعر لعاطفة " الحبّ" قوله في قصيدة بعنوان " الحبّ " 1954:

« الحبّ في كلّ النّفوس سجيّة مزروعة كالنّور في الإنسان »[3]

وهو إيمان منه بسُموّ هذه العاطفة الإنسانية واعتراف بقيمتها، لكن في حبّه نوع من الخصوصيّة، لأنّه يحمل عاطفة كبيرة صوب الوطن، فقلبه مُتيّم به:

« ما الحُبُّ إلاّ أن يَكون شهَامةً وعزيمةً من شُعلةِ الإيمَانِ
يهـفُو به المَرْءُ المُتيّمُ شَاديًا مَا الحُبُّ إلاّ فيكِ يَا أوطَانِي
ما الحُبُّ إلاّ أن أراكِ عزيزةً بالعِلمِ بالرّاياتِ بالفُرسَانِ
ما الحُبُّ إلاّ أن أراكِ جَميلَة كالقصْرِ بين حَدائِق الرَّيحاَن »[4]

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 335.
[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 65،68،69.
[3] – المصدر نفسه، ص 100.
[4] – المصدر نفسه ، ص 101.

و يُظهر"خمّار"حبّه القويّ لوطنه فيتمنّى له أن ينعم بكلّ الخيرات بعزّته وعلمه وفروسيّته وجماله، وكلّ ذلك من فرط الحبّ الذي يحمله في قلبه " للوطن"وهي تجربة ذاتيّة وطنيّة عميقة الشّعور، ثمّ يواصل مع أبيات القصيدة مؤكّدا عشقه لهذا الوطن وإخلاص مشاعره له:

« هلْ قَدْ أُلامُ إذا عشقتك يافعًا ورقصتُ في مغناك كالنّشوان

أحيي التّغزّل في الهوى مُترنّمًا كـالطّير للنّسمات للأغصان

وأسـير في دُنيا الحقائق للـرّعد والظّلمات والنّيران

لـحني يشُقّ الكون في هزّاته ويُسامرُ الأقمـارَ كالفنّان

ويكون في دُنيا النّضال نشيده مـا الحبّ إلاّ فيك يا أوطـاني »[1]

لقد منح الشّاعر حُبّا كبيرًا لوطنه وهذا الحبّ يجعله أكثر سعادة، ومن خلال القصيدة يغرس عاطفة الحبّ الجيّاشة في ذاته وذوات كلّ من يتلقّى شعره وهو حبّ مميّز، يُنمّي روح التّعاطف والمودّة، ويجعل كلّ فرد يلتحم مع وطنه وقت الشّدائد والمحن .

– وفي قصيدة " غضبة " (1955)، يُنادي بلده ويُعطيها كلّ حبّه يقول:

« يا بلادي، ويا عُصارة حُبّي

يا حَيَاتِي، يا مُهجتي، يا فُؤادِي »[2]

فالبلاد بالنّسبة للشّاعر هي كلّ شيء، هي الحياة بكلّ ما تحمله الكلمة من معنًى، والموقف العاطفي هنا مُنبثق عن عاطفة وطنيّة قويّة، ومثلما كان " لخمّار" ذات ثوريّة ترفرف باسم الوطن عند كلّ محطّة حبّ وهوى، فإنّ في شعره ذات تُزهر بعواطف مُجرّدة، تظهر فيها التّجربة الذّاتية المتحرّرة والمتمرّدة على كلّ مألوف، فهي كاسرة لكلّ الحواجز وتتحدّي مختلف الظّروف في رؤية فكريّة جديدة، تنقل الحبّ دون قيد، وتُعبّر عن مشاعرها دون أيّ إحراج بحسّ وجداني رومانسي شبيه برومانسيّة " مطران " وجيله من الشّعراء المشارقة، وهي تدلّ على ذات الشّاعر الحسّاسة « فمن المعروف أنّ الشّعور بالفرديّة ومحاولة إثبات الذّات من أهمّ ما تتميّز به النّفس الرّومانسيّة »[3]، فالحسّ الرّومانسي ينبثق دوما عن ذات شاعرة تُترجم

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 101، 102.

[2] – المصدر نفسه ، ص 141.

[3] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة ، ص 153، 154.

عواطفها ومختلف اختلاجاتها الخاصّة، وهو ما أكّدته نازك الملائكة في كتابها قضايا الشّعر المعاصر حين قالت: «...كان على الشّاعر الحديث أن يُثبت فرديّته باختطاط سبيل شعري معاصر يصُبّ فيه شخصيّته الحديثة التي تتميّز عن شخصيّة الشّاعر القديم، إنّه يرغب في أن يستقلّ ويُبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر...»[1]، وهو نفس الموقف الذي اتّخذه الشّعراء الجزائريّون في هذه الفترة كغيرهم من شعراء المشرق مُلتفتين إلى مشاعر الذّات بنفس الرّؤية ونفس التّجربة الشّعريّة فكان التّعبير عن الذّات بقلب مفعم بالأحاسيس وبروح إنسانيّة منفتحة الرّؤى والمشاعر.

-يقول في قصيدة ((أحلام الغربة)) 1955:

« إنَّ التِي سَلَبَتْ فُؤادِي شُعلةً
جنيّةً تُسْبِي المَحَاجِرَ والقُلُوب
هيفاءُ كالنّغمِ الرّقيقِ لطافةً
حمراءُ تزري بالصّبيحةِ والغُرُوبِ »[2]

وهنا بدأت ذات الشّاعر في التّحرر فالفؤاد أسير لمحبوبة رسم لها من الطّبيعة كلّ جميل، لكنّ أشواقه إليها وحنينه لها جعلا قلبه كسيرًا متغرّبًا لا يعرف سبيلا للوصول ؛

« إنّ التي ذَهبَتْ بِقلبِي
لا تَرحَمُ الأشواقَ في القلبِ الكسيرِ
كم مرّة أجثُو على محرابِها
أدعو وأرجُوها اليَسيرَ:
رُحمَاكِ ... رِفقًا ... حدّثِينِي
جُودي عَليَّ بنظرةٍ تُشفِي حَنينِي »[3]

وفي قصائد " خمّار" نحسّ تلك الرّوح الرّومانسيّة الجديدة ، الوافدة على الشّعر الجزائري الحديث بعميق إحساس، وقوة تأثير ولوعة فؤاد« حيث تقوم تجربة الشّاعر على إيجاد هوّة بين

[1] – نازك ، الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر ، ص 42.
[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 174.
[3] – المصدر نفسه ، ص 175.

السّكون النّفسي والتّوتّر بصورة تبقى فيها (الأنا) متلجلجة بينهما»[1]، وفي تجربة عاطفيّة أخرى، يصوّر حبيبته على أنّها منبع الأمل فرؤيته هنا تجعل من " الحبّ" مخلّصه من كلّ ما هو فيه من صمت ويأس ووحدة وخمول، فمحبوبته هي التي تُخلّصه من مآسيه لتفتح له النّور ،و تعابير الحبّ في القصيدة بلغت حدًّا كبيرا في تجسيد قوّة العاطفة الذّاتيّة لديه، فالحبّ هنا نامٍ وسط الأشجان والدّموع ويرى فيه الشّاعر أمله الوحيد.

أمّا في قصيدة دموع ومطر فتبدو عواطف الشّاعر قويّة جعلته يبحث عن حبيبته في كلّ الأرجاء، إنّه يُريدُ رؤيتها ويخشى ألاّ يحصل ذلك:

« لابُدّ أنْ أراكِ يا حبيبتِي
وأُسْرِعَ الخُطَى
سوفَ تمُرّ من هنا فَراشَتِي »[2]

يُقدّم " خمّار" نماذج شعريّة جديدة دخيلة على الشّعر الجزائري في تلك الفترة، إذ يتحرّر ويتمرّد، ويُعبّر بكلّ حريّة وطلاقة.

وفي قصيدة (العنكبوت) تجربة عاطفيّة أخرى، « تُقدّم لنا الموقف الغرامي وكأنّه ملحمة بُطوليّة، أو جولة طرديّة، شباكها خيوط العنكبوت، فيغدو الموقف أبعد ما يكون عن التّآلف والتّجاوب الرّوحي، وأقرب ما يكون إلى الاصطياد، والشّباك المنصوبة »[3]، فالعاطفة هنا ملتهبة متدفقة بشدّة، وكأنّها تتعارك وتتشابك مع كلّ الموجودات بعنف شديد وترغب في التّملك؛ « أنا إنسانٌ .. أراني لستُ من طينةِ قَومِي

أنا يا شَاردَتِي أكْبَرُ من دَرْبِي وَيَومِي
شاعرٌ .. والشّعرُ أرْجائِي وآمَالِي وشُؤمِي
والهَوى مَوطِن أوهَامِي وآلامِي وَسَقمِي
فلمَاذا حَاولَتْ عيْناكِ أنْ تغتالَ حُلْمِي

[1] – إبراهيم أحمد ، ملحم: منزلات الرّؤيا، الشّاعر العربي المعاصر وعالمه، عالم الكتب الحديث، عمّان –الأردن (دط)، 2010.

[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 259، 260.

[3] – صالح ،خرفي: الشّعر الجزائري الحديث، ص 324.

بعد أن حرّكتْ نارُ الحُبِّ فِي لحْمي وعَظْمِي
ولِماذا..؟ ولماذَا شِئتِ يا خلجة هدمي
أنا إنسانٌ .. ولكن فوقَ ضُعفِ النّاسِ عزْمِي » [1]

وإذا ما تأمّلنا ذاتيّة الشّاعر في هذا الموقف نجدها متينة، متشدّدة، تُصارع من أجل الحبّ الذي يتملّكها لحنًا وشعرًا وطيفًا وإلهامًا، فالتّجربة الذّاتيّة هنا رسمت من الحبّ صورة الاستمرار والتّحدي ومحاولة إثبات وجود ذات فوق كلّ موجود.

ويبحث الشّاعر عن ذكراهُ في " الحبّ " في قصيدة "أذكريني يا دمشق" فيستحضر تلك الذّكريات وينقلها بشاعريّته كتجربة ذاتيّة خلّدتها الذّكرى ؛

« أذكريني كُلّما حَلّ دُجـَـــى حَامِلاً فِي طَيِّهِ سِرَّ اللّيَالِي
فأنَا فِي وَحشَتِي لا سرَّ لِي كَره السُّهدُ تَراجيعَ خَيَالِي
يا حَبيبِي لمْ يَعدْ فِي خَاطِرِي غيْر لحنٍ من أغانَينَا الخَوالِي
هو ما أحْيَاهُ. حُلْمًا ضَائعًا يا حبيبِي ليْس لِي فِي اللّيل غيره » [2]

ويقصّ لنا أبو القاسم خمّار ومن زاويّة أخرى قصّتّه مع الحبّ، في قصيدة إلى يولا (1959)، لكنّ الملاحظة البارزة عند تحليل هذه القصيدة هي أنّها لا تنقل تجربة عاطفيّة خاصّة، ولكنّها متعدّدة المشاعر والانفعالات، لأنّها تُصوّر لنا حُبّا من ثلاثة أصناف ؛ حبّ الشّاعر ليولا، حبّه لأخته زهراء، ثمّ حبّه للوطن الجزائر وارتباطه به، لذلك نُصنّف التّجربة الشّعريّة هنا على أنّها ذاتيّة وطنيّة، حيث تتماهى الذّات وخوالجها في الوطن والثّورة، ففي أوّل وهلة يقصّ حكايته على محبوبته " يولا ":

« يُولَا ...
إليكِ حِكَايَتِي
ولكمْ أعدتُ نَسِيجَها .. مَلْيُونَ مَرَّة
حَتَّى تَشَابَكَ خيْطُها بِأنَامِلِي » [3]

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 283.
[2] – المصدر نفسه ، ص 297.
[3] – المصدر نفسه ، ص 341.

ثمّ يُواصل في سرد قصّته بعاطفة هادئة ونغمة حالمة وفنيّة عاليّة، لا يحسّ فيها القارئ الانتقال من موقف إلى آخر، بل ينسجم مع القصّة وينساب في أبياتها ليتصوّر كيف ستجري الأحداث، وها قد أيقظت فيه " يولا "ذكرى أخرى، وهيّجت الأشجان في قلبه:

« يا قلبِ ..

يا أشلاءَ أنقاضٍ جريحَة

لِمَ قُمتَ تبحثُ عَنْ نَزيفٍ من جَدِيد؟ »[1]

فالقصّة التحمت مع القصّة والجرح الآن بات جرحين، "فراق يولا "، وفراق أخته زهراء:

« سَنَواتٌ سِتّةٌ يَا أُخَيّة

مرَّتْ كَزوبَعَةٍ مُلبَّدَة عَلَيَّ

وغُبَارُهَا لمْ يزلْ

كالشّوكِ يَنْخُرُ جَانِبِي

وشَقِيقَتِي زَهْرَاء

صَلَوَاتٌ ضارِعةٌ يُذَبذِبُها العَرَاء »[2]

لقد فرّقت السّنين والآهات بينه وبين أخته ، وانقطعت أخبارها عنه، وهو لا يعرف كيف كان مصيرها: « فلعلّها ذهبت على شوق شهيدة »[3]

ومن هذه الفكرة ينقلنا مباشرة إلى عاطفة أخرى، يستذكر من خلالها أحداث الوطن خلال الثّورة ومعاناة الشّعب وقتها:

« سنوات .. ستٌّ ..

والموتُ يقطرُ مِن دماءِ الشّعْبِ فاَه

والمِدفَعُ المجنونُ محمومُ الشِّفاهْ

وجبالُنا الحَمراءُ يا يُولا تَحدّى كالإله

هي للمعامعِ، للملاحمِ، للحياةِ

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 342.

[2] – المصدر نفسه، ص 344.

[3] – المصدر نفسه ، ص 344.

وأنا هُنا .. أحيَا بِذِكرِي .. »[1]

أوّل ما لفتنا في هذه القصيدة، هو أنّها تدور حول تجربة ذاتيّة في الحُبّ؛ حبّ خمّار ليولا، هذه المحبوبة التي يسرد لها تفاصيلا مهمّة خاصّة به، فتبدأ القصّة كرسالة من عاشق إلى معشوقته، بشعور يملأه الشّجون والأسى ولوعة الحبّ والفراق، ثمّ ما يلبث أن يأخذنا الشّاعر في ثنايا هذه التّجربة الرّومانسيّة، إلى حبّ آخر، وعاطفة أخرى، اتّجاه أخته زهراء والتّساؤل هو؛ كيف ستكون نهاية هذه التّجربة؟ لكن الغير مُتوقّع هو أنّ الشّاعر نقلنا في النّهاية إلى معايشة مأساة الوطن، فتناول الشّاعر لهذه الموضوعات بهذه الرّؤية، وهذه الفنيّة العالية، ضرب من التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث، فهذا النّوع من الشّعر أقوى شُعورا وإحساسا، خاصّة بعد هذا التّنوع في الموضوعات ممّا يجعله مؤثّرًا بالفعل، ومُساهمًا في النّهضة بالشّعر الجزائري.

كانت التّجربة الذّاتيّة عند خمّار ملتهبة العواطف خاصّة ما كتبه سنة 1962 من قصائد ذات نزعة عاطفيّة خالصة لوجه الحبّ كلّها تؤكّد الواقع الذي يعيشه الشّاعر في تلك الفترة ممّا يجعل هذه القصائد تجربة شعريّة صادقة الشّعور والإحساس، ففي قصيدة و" لكن " يُظهر " خمّار" منذ البداية أنّه في علاقة حبّ متوتّرة، وأنّ مشاعره في صراع مع الذّات:

« إذا شئْتِ أن ترْحلِي فارحَلِي

لكِ الحُبُّ.. والسُّهْدُ والشّوقُ لِي »[2]

« وكثيرًا ما تكون المرأة " الحبيبة" مصدر إلهام عند خمّار والمرأة عنده ذات شخصيّة مزدوجة، أي أنّها حبيبة وشقيقة في آن واحد. يتّضح هذا الموقف جليًّا في قصيدته "إلى صديقة"، فإذا كانت "يولا" تذكره بأخته زهراء، ف "نجلا" عنده بمثابة زهراء »[3]، ففي قصيدة إلى صديقة يقول: « إليكِ يا صديقتِي " نجلاءْ"

يا أملَ الجزائرِ البيضاَءْ

وكنتِ لِي شقيقتِي زَهراءْ

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 345.

[2] – المصدر نفسه ، ص 362.

[3] – لونّاس، شعباني: الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة، ص118.

يا أنتِ يا صديقتِي " نجلاء" »[1]

فنجلاء، لدى الشّاعر بمثابة الصّديقة الشّقيقة ، وهذا يدُلّ على عمق مشاعره وسعة فؤاده. وفي قصيدة " سرّ العيون" (1962) تجربة أخرى مع الحبّ.

« لحسنِكِ أسلمتُ قلبِي وحُبِّي
فإنّ شئتِ أسلمْتُ رُوحِي إليكِ
وكَونِي جَحيمًا يؤجّجُ قربِي
سأرمي بنفسي لتُحرقَ فيكِ

***

بعينيكِ أسرارُ عُمرِي أراهَا
تُهدهِدُ أعماقَهَا خَاطِرِي
أُحَاولُ أن أستَشِفّ رُؤاهَا
فأسرحُ في جَفنكِ السَّاحِرِ »[2]

وحين تتحّد الذّات مع الوطن، تصرخ باسمه حُبًّا وعشقًا، فيرى " خمّار" بلاده أحسن ما خلقه الله في الوجود، فيسكُبُ شعره حُبًّا لها فهي الرّوح وهي قطعة من الفؤاد بدمه يفتديها وهو ما ينقله لنا شاعرنا في قصيدة "حبيبتي يا بلادي" (1958) من خلال تجربة شعريّة ذاتيّة وطنيّة عميقة الشّعور ولأنّ حبّه وطنيّ في عاطفته، فالذّات تنبض حُبًّا للوطن، يقول:

« حبيبتِي يا بلِادِي ... يــا قِسْمةً أرْتضِيها
يا قطعةً منْ فُؤادِي ... يــا منْ دَمِي يفتَدِيهَا
لوْ قيلَ لِي أي خُلدٍ ... تُـعْطي وتَجْفُو نبيَّها
لقُلْتُ ما من خُلودٍ ... إلاّ ويَنبـُعُ فيــهَا
أُحِبُّها ونَعِيـمِي ... فـِي ظِلّـِها وذَوِيها
حبَيِتِي يا بِلاَدِي ... يا قِسْمــةً أشْتَهِيهَا »[3]

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ؛ ص 363،364.

[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 367.

[3] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، 466،467،468،469.

هكذا كانت التجربة الذّاتيّة في الحبّ عند أبي القاسم خمّار متأجّجة تارة بلهيب الثّورة والرّوح الوطنيّة، وحميمة تارة أخرى بعاطفة خالصة لوجه الحب.

أمّا التّجربة الذّاتيّة في الحبّ عند "مفدي زكريا" فكانت خالصة للوطن وللثّورة على كافّة الأصعدة، فرؤيته ثوريّة بامتياز، التحمت فيها الذّات مع كلّ موقف باسم الوطن ولأجله فالحُبّ عنده ثورة ، والجزائر حبيبة الرّوح، فكلّ المشاعر سكبها في شعره حُبّا وعشقًا وتحنانا:

« هيَ المشاعرُ ... شبَّتهَا لَواعِجُنَا فصَاغَها الشّعرُ حُبّا، مِن حنَايانَا »[1]

–ثمّ إنّه يهتف بمشاعر الحبّ في أكثر من موقف، لكن بثوريّة كبرى، فحبّه ثوري على الدّوام:

« وابذُلْ مَع الحُبِّ حَبًّا، نستعينُ به فالحَبّ يُنقذنا .. والحُبّ يرعانا »[2]

وعن وطنيّته الملتهبة في فؤاده، وفخره بعروبته يُصرّح في قصيدة " هنيئا..بني أمّي.." بعواطفه المتدفقّة :

« على نبضاتِ الشّعْبِ، وقّعْتُ ألْحاني ومِن نشْوةِ التّحريرِ، لحّنْتُ أوزَانِي
أنشدتُ في أفراحِ شعبِي، وترَحِـه، روائِعَ، لمْ يَصدعْ، بإعجازِها، ثاني »[3]

فهو يؤكّد تأييده الدّائم للشّعب وللوطن، ثمّ يؤكّد حبّه للجزائر:

« وتيَّمنِي حُبُّ الجزائريِ، فارتَوى نَشِيدِي، في السّاحَات، من دمِها القَانِي »[4]

فحُبّ الجزائر عند "مفدي" يسري في ذاته مجرى الدّم في العروق وهو ما جعلهُ يُتيّم بها ويجعل من شعره نشيدًا لأجلها.

لقد كانت العاطفة في هذه القصائد خالصة للوطن، حيث تغنّى بحُبّه له عند كلّ فرصة، فكانت الذّات في شعره ذاتًا جمعويّة، لا تخصّه لوحده وإنّما تُمثّل كلّ الوطن، وحتّى تجربته الذّاتيّة في الحبّ الخالص لم ينقلها صريحة، بل إنّ حسّه الوطني الكبير، وثوريّته المتشدّدة،

[1] – مفدي ، زكريّا: اللهب المقدّس، ص 287.
[2] – المصدر نفسه ، ص 296.
[3] – المصدر نفسه ، ص 320.
[4] – المصدر نفسه ، ص 320.

جعلته يربط حبّه الذّاتي بقضيّة الوطن، ولكنّ هذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّ الشّاعر الجزائري تغلّب على كلّ الظّروف في وقت المصاعب والمحن، فلم يمنعه أيّ حائل أن يُعبّر عن مشاعره وعواطفه،و لم يمنعه أيّ ظرف من أن يُسمع صوته، ويستجيب لذاته و خوالج فؤاده، فحتّى الثّورة، وحتّى الحُبّ، والعذاب والسّجن، والقهر كلّ هذه المحن لم تقف عقبة أمام الشّاعر الجزائري، فما بالنا ومفدي لسان الجزائر ذات زمن، استطاع قهر كلّ المواقف وأثبت أنّ للذّات شعلة تُشعّ بنور الوطن، بمشاعر مُتّقدة على الدّوام ولن تأسرها قضبان بربروس، ولا عذّاب سجّانه؛ ليُنشد في قصيدة رائعة بعنوان " بنتُ الجزائر.. أهوى فيك طلعتها "، أجمل صورة للحبّ (زُجّ بالشّاعر في زنزانة مظلمة بسجن بربروس إثر أن أسلمته زبانيّة العذاب للسّجانين يوم 28أفريل1955، فهاجت في أعماقه المواجد، ونظم هذا القصيد في ظلام الزّنزانة وحفظه بيتًا بيتًا لاستحالة كتابته)[1]،

يقول مفدي:

« ورُبّ نَجوى كدُنيا الحُبِّ، دافئَة   قَد نَام عنْها رقِيبي، ليْسَ يسْتَرقُ
عادتْ بها الرّوحُ، من (سَلوى)مُعطّرةً   فالسّجْنُ من ذكرِ (سَلوى)، كُلّه عَبقُ
سلوى! أُناديكِ سلْوى! مثلَهم خَطَأً   لو أنّهُم أنصَفُوا، كان اسمُكِ الرّمَقُ
يا فتنةَ الرّوحِ، هَلاّ تَذكُرينَ فتًى   ما ضَرّهُ السّجنُ، إلاّ أنّه وَمِقُ ؟
هل تذْكُرينَ، إذا مَا الحَظُّ حَالفَنا   إليكِ أهْتِفُ يا سَلوى، فَنتّفِق؟
أم تذْكُرينَ، ولَحنُ الموجِ يُطْرِبُنا   إذْ نَفْرِشُ الرّمل في الشّاطي ونعتنقُ؟
الموجُ ينقلُ في أصدائهِ قُبُلاً   يَنْدى لها الصّخرُ، حتّى كاد ينفلقُ ! »[2]

هاهو "مفدي" ينقلنا معه إلى دنيا الحبّ الدّافئ، في جوّ عاطفي، هادئ ورومانسيّة حالمة، يستحضر من خلال هذه القصيدة ذكرى حبيبة الرّوح " سلوى"، التي أضاءت زنزانته وآنست وحشته، فيسترسل في سرد الذّكريات برؤية جميلة وفنيّة أجمل فينتقل في فضاء القصيدة بنغمة متجانسة وأفكار منسجمة ومتناغمة، مزج فيها بين الحبّ الخالص والثّورة العارمة بأهازيجها القويّة فانصهرت الذّات في الرّوح الوطنيّة راسمة تجربة شعريّة رائعة:

---

[1] – مفدي ، زكريّا: اللهب المقدّس ، ص 20.

[2] – المصدر نفسه، ص 22،21.

« سلوى! أناديك سلوى! هلّى تُجاوبني سلوى؟؟ فإنّ لساني بـاسمها ذَلِقُ
رُدّي علـيّ أهـازيجي مـوقِعَةً فـقد أعارك وزنًا، قَلبيَ الـخفقُ
ورتّلـــيها ، تسـابيحًا مقدّسةً في معبد الحبّ، يسْجدْ عندها الأفقُ
يـــا لائمي في هواها، إنّها قبس، مـــن الجزائر ، والأمثال تنطبقُ
بنتَ الجزائر ... أهوى فيك طلعتها فــكلّ مافيك من أوصافها خلق
أحــبّها، مـثل حبِّ اللهِ، أعْبُدُها آمـَنْتُ بـاللهِ، لاَ كُفرٌ، ولا تَرق »[1]

ويتجانس الموقف العاطفي هنا بروح وطنيّة وتجربة ذاتيّة، فهوى "سلوى" من هوى الجزائر. والقصيدة تعكس الحسّ الذّاتي المفعمُ بالحبّ والعشق والرّومانسيّة، حتّى في ظلّ الموقف المتأزّم الذي يحياه الشاعر، والذي يستوجب عليه الكتابة من أجل الثّورة والوطن، فالتّجربة الشّعريّة هنا تؤكّد تجاوب الشّاعر مع الانفعالات والمشاعر التي تحيط به، فجسّد من خلالها رؤية ذاتيّة من بُعدين: حبّ المرأة وحبّ الوطن، حبّ خاصّ وحُبّ عامّ. مُفجّرًا بذلك طاقته التّجديديّة بإبداع وفنيّة، فمعنى الوطن في هذه القصيدة، يتجاوز كلّ الحدود، وهو ـ على هذا النّحو ـ يتّحد مع ذات الشّاعر ليتغنّى بعواطفه الشّخصيّة الخاصّة، ثمّ لا نلبث أن نجده قد جعل لسلوى بُعدًا آخر ترتبط فيه الأشواق الرّومانسيّة مع الهمّ الأكبر الذي يشغل بال الشّاعر وهو الوطن.

ونفس العاطفة ونفس الرّؤية نجدها مجسّدة عند محمّد الصّالح باوية في قصيدته " الشّاعر والقمر " فباوية هو الآخر سكب من الذّات في شعره فشاعت التّجربة الشّعريّة لديه أن تتّحد مع الوطن في بعض المواقف ففي هذه القصيدة تبرز " الذّات " بعاطفتها وحُبّها، حيث « تُعطي افتتاحيّتها الإحساس بأنّ الشّعر منصرف إلى التّغنّي بعواطفه الشّخصيّة الخاصّة. وهذه الافتتاحيّة تُذكّرنا بشدّة الرّومانتيكيين العرب الذين انطووا على أنفسهم يجترّون مشاعرهم الشّخصيّة »[2].

هكذا فضّل "باوية" أن يفتتح قصيدته ليقول:

« كُوّةُ النّورِ .. أنَا ذَاكَ الوَلُوعُ

---

[1] – مفدي ، زكريّا: اللهب المقدّس ، ص 25،26.

[2] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 21.

رَدِّدِي لَحْنًا شَرُودًا في الضُّلوع
واسْكُبي النُّورَ.. وفَوّاحَ الطُّيُوبْ
عَانِقِي قَلبِي، فأطْيَافُ الغُرُوبِ
تنْشُرُ الرُّعْبَ، شَمَالاً .. وجَنُوبْ
تَفضَحُ الأشواقَ في ظلِّ الجُفُونْ
وتُذرّي مَا جَمعنَا من طُيوبْ »[1]

وتبرز ملامح التّجربة الذّاتيّة غارقة في الحبّ برومانسيّة شديدة مرهفة الحس ومشاعر رقيقة، ثمّ يُواصل " باوية" التّغني بعواطفه الشّخصيّة وبتجربته مع الحُبّ وقلبه الولهان، بنشوة كبيرة، لكن سرعان ما تتحوّل هذه العاطفة إلى صراع وحيرة في ذاته بين حبّ وشوق وثورة:

« عاَطِنيهَا مِنْ شِفَاهِ الخُلدِ كَاسَا
منْ لهَاتِ الحُبّ، بَرْدَا وائتناساً
يا شِراعَ الشِّعرِ .. يَا طُهْرَ الصَّلاَةِ
كَحّلِ الجَفنَ بإشْعَاعِ الإلــهِ
هَا أنَا يا قَمَري .. جَمُّ الصِّراعِ
نَهْبَ آمالٍ حَيَارى .. والتّبَاعِ
ها أناَ، يا ربَّةَ الشّعر .. صَدَى
لِهُتَافَات عُهُودٍ .. وَوَداعِ »[2]

وبعد النّغمة الرّومانتيكيّة ووصولا إلى الصّراع والحيرة، تحتذم في ذات الشّاعر صرخةُ ذاتٍ وطنيّة تبحث عن شعاع نور وبصيص أمل؛

« دَمدمَ الصّاروخُ فافترَّ الظّلامُ
عن نُجومٍ هَارِباتٍ في ازدحامِ
قدْ توارتْ كالرُّؤَى . خَلفَ الغَمَام »[3]

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة ، ص 85.
[2] – المصدر نفسه ، ص 85،86.
[3] – المصدر نفسه ، ص 86.

وانطلقت الرّؤية الشّعريّة عند باوية في هذه القصيدة، من الذّات ثمّ تتحوّل القصيدة تحوّلا غريبًا ، ثمّ لا يلبث كلّ ذلك أن يُسلّم ـ عن طريق التّداعي ـ إلى الهمّ الأكبر الذي يشغل بال الشّاعر، وهو همّ المجتمع، فالتّجربة الذّاتية اتّسعت في هذه الأبيات واتّحدت مع الرّوح الوطنيّة تعبيرًا عن حمل الشّاعر لمأساة الوطن.

أمّا التّجربة الذّاتيّة عند " لغوالمي" فكان لها عالم آخر يرتبط بمفهوم الشّعر لديه، هذا الشّاعر الذي نشأ وترعرع في أحضان جمعيّة العلماء المسلمين، فنمت ذاته على روح ثوريّة عاشقة للوطن، وعلى الرّغم ممّا وجد في قصائده من نزعة تجديديّة في الفكر والفنّ معًا إلاّ أنّه ظلّ حبيس التّقاليد والأفكار الإصلاحيّة والالتزام ، فنشأت ذاته مفعمة بحبّ الوطن، فقد " عاش لوطنه، وسخّر طاقته الشّعريّة لحبّ بلاده "[1]، فعبّر بأصدق الكلام عن ذلك يقول:

« وتصدُقُ في حبِّ الجزائرِ كلِّهَا ... مَدَى الدَّهْرِ أقوالٌ لنَا وسَرائرْ »[2]

لقد كرّس " أحمد لغوالمي" شعره للوطن حبًّا وعشقًا فهو القائل في قصيدة " بلادي كوثر الثّوار " :

« زففتُ إلى الجزائر خيرَ شِعرِي   يخلُدُ في الحِمى عَصرًا فعصْرا
ويُتــلَى في المحَافلِ للمَغازِي   ويَصدُقُ في الهَوَى سَطرًا فسَطْرا
يُسجِّلُ في الحَوادِث كلّ بِكْر   كـعابٍ لـم تُفَـارقْ بَعدُ خِدْرا »[3]

لقد كتب " لغوالمي" معظم شعره من أجل الجزائر حُبًّا لها، فكانت ذاته تعيش في أحضان هذا الوطن ، فخلّدت أحزانه وآلامه، وأفراحه وآماله، بوعي من الشّاعر بما تحمله كلمة وطن من معنى، فالشّاعر عايش فترات صعبة من تاريخ الجزائر ونحن إذ نحلّل قصائده من (1945م إلى 1963م) نجدها تنبض بالرّوح الوطنيّة، فلم ترسم الذّات لنفسها عاطفة خاصّة، بل كرّست عواطفها هوًى للجزائر، وهو المبدأ الذي تبّناه أحمد لغوامي في شعره وأكدّه في لقاء صحفي بقوله: «الشّعر عندي غذاء روحي لا أستطيع أن أستغني عليه، ولذلك أنظم قصائدي في كلّ مناسبة أعيشها، وقد عشت الكثير من محن هذا الشّعب أيّام الاستعمار. فكنت اللسان

[1] – أحمد ، لغوالمي: مقدّمة الدّيوان ، ص 28.
[2] – المصدر نفسه، ص 159.
[3] – المصدر نفسه ؛ ص 184.

الذي يذود عن كرامة الوطن، بنقل المشاعر التي تختزن في وجدان المواطن، كحبّه للوطن والدّفاع عن اللغة العربيّة، هويّته وشخصيّته، وحرصه على الإسلام الذي هو عقيدته »[1].

لم تكن جرأة "لغوالمي" كبيرة حتّى تسمح له بتقديم نماذج شعريّة ذات توهّج ذاتي عاطفي خالص لوجه الحبّ، بل إنّه وعلى الرّغم من انقياده وراء الشّعر الرّومانسي المتحرّر والذي ظهر عند جيله من الشّعراء الشّباب " ،فجعل قصائدهم ثائرة العواطف إلاّ أنّه لم يُطلق العنان لعواطفه الذّاتيّة بل كظمها وأسر خلجاتها ووجدانيّتها فحسبه أنّ « الشّاعر له رسالة يؤدّيها ـ مجبورا لا مختارًا ـ تجاوبًا مع أصداء ضميره وصادق وجدانه بإيعاز من هواجسه وبترويض من خواطره»[2].

لقد فضّل " أحمد لغوالمي" أن تكون رسالة الشّعر لديه خالصة لحُبّ الوطن، وتحفَّظ إزاء مشاعره الوجدانيّة وعاطفته الذّاتيّة، فكان من شعره العاطفي نسمات قليلة تشدو تجربته الذّاتيّة بوميض خافت كبح فيه عنان عواطفه وقلبه الخفّاق، فكانت جُلّ اهتماماته مُنصبّة على الشّعر الوطني، ويقول في أحد اللّقاءات الصّحفيّة عن مذهبه في الشّعر :« جمعيّة العلماء غرست فينا بذور التّربيّة والإصلاح، فنشأنا على تقديس الأخلاق واحترام التّقاليد، هذا هو المانع الذي جعلني لا أخوض في مثل هذه المواضيع التي أعتبرها ثانويّة، رغم أنّه عندي مقدرة على الغزل، ولكن لم أقله مراعاة للتّقاليد، وممّا كتبت في هذا المجال قصيدة ذاتيّة واحدة لا داعي للتّطرق إليها لأنّ مضمونها شخصي »[3] .

فِعلاً وبعد تصفّح قصائد الشّاعر لا يعثر القارئ على ذات الشّاعر الخاصّة برؤية رومانسيّة جديدة كما أنّه لم يأخذ مُتنفّسًا شعريًا له خارج حدود الوطن « علمًا أنّ المرأة كأمّ وكأخت وكمربيّة، وكمكمّلة لشطر الرّجل، نجدها تحظى في ديوانه بنصيب وافر، تجعله يظهر بمظهر المدافع القويّ على حرّيّتها وحقّها في التّعلّم وممارسة المهن الشّريفة »[4]، لعلّ ذلك يرجع إلى إيمانه بالبعد الرّسالي للشّعر وهو ما قيّد حريّته، وكتجسيد لتجربة ذاتيّة وشخصيّة

---

[1]– لقاء مع أحمد لغوالمي: شباب الجزائر عائد على سفينة الصّمت، الإثنين07 أكتوبر 1991.

[2] – أحمد لغوالمي، رشحات على الشّعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي، جريدة النّصر 24 أفريل 1973، عدد 564.

[3] – لقاء صحفي مع عبد الرّحيم مرزوق، جريدة النّصر 7 أكتوبر 1991أقسنطينة، ص 7 .

[4] – ينظر مقدّمة ديوان أحمد لغوالمي، ص 42.

عند " أحمد لغوالمي" لا نجد سوى قصيدة " نسيم الجوّ في إيزير رفرف" كنموذج لهذه التّجربة، والتي يقول عن مناسبتها: " قلت هذه القصيدة بمناسبة سفر زوجتي إلى فرنسا (...) قصد التّداوي، وذهبت وهي حامل، وبعد شهر ونصف ولدت بنتا فسمّتها "غريبة"..."[1]، يقول:

« نُرحّب بالفتى مثْل الفتاةِ　　　ونـَفرحُ بـالنّساءِ المُنجباتِ
كِلاَ الجنسيْن يعملُ في اتّجاهٍ　　　ويـملأُ عُمرَهُ بالمُكرَّمَـاتِ
دعوتُ اللهَ أن تَأتِيني أُنْثى　　　فكانَتْ تلْك ثـالِثةُ البنـاتِ
أحبّ "غريبةً" من غيْر رؤَيا　　　ومرضعةً لها فِي المُرضعاتِ »[2]

وهي قصيدة مناسباتيّة، خلّد فيها ذكرى ولادة ابنته "غريبة"، معبّرًا عن فرحه بها وحبّه الشّديد لها، ولأمّها بمشاعر وجدانيّة رقيقة وعذبة نابعة من قلبه الولوع .

إنّ شعر "لغوالمي" جاء متضاربًا بين الاستجابة للنّزعة الذّاتيّة وحديث النّفس أو النّزعة الوطنيّة وملامسة الوجدان الجمعي للشّعب والأمّة، فطغى الوطن وحبّه على أشعاره، إخلاصًا لحسّه الوطني الصّادق ، وخفق قلبه بهوى الجزائر، لكنّ الملاحظ هو تجسيده للرّوح المتحرّرة والمنفتحة بحسّها الرّومانسي المندمج مع ذبذبات الذّات الوطنيّة السّابحة في الخيال والطّافحة بجمال الحياة ومن ذلك قصيدة "يا بهجة طافحة" (1953) والتي يقول فيها:

« أنتِ في مسبحِ الرُّؤى والخَيال　　　نفحاتٌ من الهَوى والجَمال
قد جذبت السَّماءَ والأرضَ طَوعًا　　　بسُلافِ المُنَى ورشْفِ الزُّلال
منك للكونِ يجتَني كــــلّ لحنٍ　　　قدســـيّ من الهدى والكمال
غـــــــــرّدي للطّيور، للـ　　　غابِ، للحَقلِ وللنّهرِ، والرُّبى والجِبال
في فمِ، الكونِ أنتِ لحنُ غناءٍ　　　وحديثُ القُلوبِ حينَ ابتهال
أنتِ ما أنتِ في الدُّنى غير نورٍ　　　أبديٍّ الضّياءِ والاتّصال
أنت في قلبِ كلّ حيٍّ شَغُوف　　　بجمالِ الحياةِ حلوِ الخِصال
أيّهَا الباحثُونَ عنْ سَرِّ كونٍ　　　كيف تدرونَ سِرّهُ بالظِلال ؟ »[3]

---

[1] – أحمد لغوالمي: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 147.

[2] – المصدر نفسه، ص 147.

[3] – المصدر نفسه ، ص 115.

فذاته منفتحة في عالم الهوى والجمال، تسبح في الطّبيعة بكُلّ حريّة ، مشدودًا إلى حبّه للوطن وفق رؤية جديدة مفعمة بالحيويّة ، وخيال وجداني متفجّر العواطف، وهو القائل عن مفهوم الشّعر أنّه ؛ « شعور فيّاض متدفّق غير عادي أحيانًا ينبع من المدارك القويّة والعواطف المشبوبة، يطفح من شعاعات الألباب، ويستقرّ في شغاف القلوب، ويلفظ كالأغاني فينفذ إلى أعماق الأرواح التي خصّها الله . فطرة . بتذوّق جمال هذا الوجود، ويسري سريان الكهرباء في النّفوس المفطورة على الولوع بالتّأمّل والابتكار، حتّى نغوص في تأمّلاتها كي تُصوّر به أحداث حاضرها، وما يلده غدها »[1]، وفي هذا المفهوم الذي تبنّاه " أحمد لغوالمي"؛ نلمس رؤيته التّجديديّة بحسّ رومانسي فيّاض نظّر له قولاً أكثر من النّظم الشّعري.

وعلى العموم نلاحظ أنّ التّجربة الذّاتيّة في الحبّ، قد تلاحمت فيها الذّات مع الوطن في أكثر من موضع، برؤية جديدة جاءت استجابة لروح تبحث عن الانفتاح، ممّا فسح المجال لبروز الشّعر العاطفي الذّي يُصوّر اختلاجات الشّعراء الخاصّة وتجاربهم الذّاتيّة الخاصّة، فنتج عن ذلك قصائد عاطفيّة عديدة بعضها زاوج بين الحبّ والثّورة، وبعضها كانت خالصة لوجه الحبّ.

- **الألم :**

يُعبّر الشّعراء في تجاربهم الشّعريّة المختلفة عن حالاتهم النّفسيّة الدّاخليّة، وعواطفهم واختلاجاتهم الخّاصّة، فبعضهم يعزف على وتر الإحساس أعذب أنغام الحبّ ، بفيض من المشاعر المتدفّقة ، وبعضهم يرتدي عباءة أخرى، مغلّفة بلون الألم والأسى، والنّفس المتوتّرة واليائسة فتنشأ تجربة الشّاعر مع " الألم"، وكثيرا ما يرتبط الألم بالذّات المبدعة أو الشّاعرة، وبما تراكمت على نفسيتها، مشكلة تجربتها الأليمة، وما أكثر الشّعراء كاتبة عن الألم، إذ « يقول الشّابي متحدّثا في رسالة من رسائله عن مصدر الألم الرّومانسي: ((إنّ قلبي هو منبع آلامي في هذا العالم، ومن يدري؟ لعلّه سيكون منبعًا لمثل هته الآلام في عالم آخر))»[2]، فألم الشّابي مُنبعث من ذاته، فقلبه منبع آلامه، والحياة عنده ألم وأمل، .

[1] – أحمد لغوالمي: رشحات على الشّعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي، جريدة النّصر 24 أفريل1973، عدد 564.

[2] – عبد الباري، عزيز، قبّاني: التّجربة الشّعريّة والإبداع اللغوي،الاستخدام الفنّي للطّاقات الصّوتيّة والحسيّة والعقليّة ، ص115.

فوجدانيّة الشّاعر هي التي تسمح له بمعايشة أشكال الحياة المختلفة، فبعض الشّعراء يُغلّفون آلامهم بنسيج رقيق من الصّور المهمومة، والألفاظ الموحية والمعبّرة عن حالتهم ونفسيّتهم وخفايا الوجدان لديهم والتّجربة الشّعريّة الجزائريّة عاشت حالة من الألم العميق عمق المأساة الوطنيّة، فهموم الذّات من هموم الوطن، فجاءت معظم الأشعار مسربلة بالدّماء والدّموع، والمواجع والأحزان، فآلامهم آلام الرّوح المُكتويّة بألم الوطن وفجيعته، والنّماذج الشّعريّة في هذا الصّدد كثيرة وغزيرة.

فهذا مفدي زكريّا يحمل محنة الوطن ويجعل من شعره رسالة تنبض بأوزان من معاناة الجزائر وآلامها وكربتها:

« قفا بي أقدّسْ للحياة نضَالَها فَلَكَمْ وقفتُ، أقدّسُ استقلالَها
وانفح بطلعتِهَا فُؤادًا، طَالَمَا فِي غفلةِ ((السّجان)) طافَ حِيالَها
غنّىَ بثورتِها الرّهيبَةِ، شاعِرٌ وشدَا يُخلّدُ في العصُور قِتالهَا
واشتقّ من نبَضَاتِها، أوزانَهُ واختارَ من لونِ الدّماءِ، جمَالَها
صهرتْهُ آلامُ الجزائِر، فانبَرى يختطُّ من آلامِهِ أشْكَالَها »[1]

و يقف مفدي ليكشف أنّه صهر شعره بفيض من آلام الجزائر، ومن خلال شعره قرّر حمل لواء التّغني بالثّورة وتأييدها، ونقل معاناة الشّعب الجزائري جرّاء الاستعمار الفرنسي.

إنّ الواقع المرير الذي شهدته الجزائر عبر سنوات من مواجع وآلام، ومجازر وانتكاسات، هو الذي طبع الشّعر بمظاهر الألم والحزن، فمفدي كغيره من شعراء الجزائر، انغمرت ذاته بنوع من التّأزّم النّفسي، وتفاقمت هذه المظاهر عليه ممّا جعله يغوص في أعماق النّفس المتألّمة مفجّرًا أثره الشّعري ، يقول في قصيدة " وتكلّم الرّشاش جلّ جلاله !! ":

« أكبادُ من ..؟ هذي التي تتفطّر؟ ودماءُ من ..؟ هذي التي تتقطّر؟
وقلوبُ منْ ..؟ هذي التي أنفاسُهَا فوْقَ المَذابحِ للسّمَا، تتَعَطّر ؟
غضبُ الجَزائِر ذاكَ..؟ أمْ أحْرارُهَا ذكَروا الجِراحَ، فأقسَمُوا أن يَثأرُوا؟
والـنّارُ للألَم المُبرِح، بلـــــسَمٌ يُـــكوَى بها العَظْمُ الكبيرُ فيُجبرُ »[2]

---

[1] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس، ص 130، 131، 132.

[2] – المصدر نفسه ؛ ص 133،134.

لقد جعل " الألم" من الشّاعر يتحسّر ويتعذّب عذاب الجزائر برمّتها، وهو الذي فجّر شاعريّته من أعماق ذاته الباكية والمشتعلة، فالثّورة على المستعمر أورثت التّضحيّة بالنّفس والنّفيس، وأورثت الدّماء والدّمار والجراح والعذابات، وهو ما أورث لدى الشّعراء الألم والحزن والتي لن تُطبّبها سوى نار الثّورة. ثمّ إنّ الألم المتّقد في نفسيّة مفدي، يراه ألمًا جمعويًّا تتوجّع من خلاله كلّ البلاد العربيّة، فالألم هنا ظاهرة ذاتيّة وطنيّة، قوميّة:

« نسبٌ، بدنيا العُرب زكّى غرسَه ألمٌ، فأورقَ دوحَهُ وتفرّعَا
سببٌ ، بأوتارِ القُلوبِ، عُروقُهُ إن رَنّ هذا ، رنّ ذاك، ورحَّبا
إمّا تنهدٌ بالجزائرِ مُوجعٌ ، آسى الشّامَ جراحَه، وتوجَّعاَ »[1]

وهي نفس الرّؤية التي تُطالعُ مفدي في أبيات أخرى حين يقول:

« إلى مَ تظلُّ تلسَعُنا الجراحُ ؟؟ وفيمَ تبيت، تنهشنا الرِّمَاح ؟؟
وهل في المغربِ العَربيِّ يومًا سينَقطِعُ التّوجعُ والنُّواحُ ؟؟
وهلْ من بعدِ ضائقَةٌ وعسْرٌ بما قد تشتهِي .. تَجرِي الرّياحُ
لنا في كلّ زاويّةٍ نحيبُ لنا في كلِّ حَادثةٍ صياحُ ! »[2]

فلا يحمل مفدي محنة الوطن فحسب، بل يتألّم لحال الوطن العربي برمّته، فالنّكبات المتواصلة والأزمات القوميّة التي يشهدها الوطن العربي، هي التي زادت من حدّة نغمة الألم والأسى طغيانًا على الشّعر، وخاصّة الجزائري الذي نما وسط الأشجان والدّموع، حتّى بدت القصيدة الجزائريّة في هذه الفترة مستفيضة بالحزن والألم في عاطفتها ووجدانها ولغتها.

ثالثا: تجربة الغموض:

شاعت تجربة الغموض في الشّعر العربيّ لتصبح قضيّة بارزة، ومحورا أساسيّا ضمن محاور التّجربة الشّعريّة القديمة والحديثة والمعاصرة، و« كان مصطلح الغموض باعث تجديد وتغيير في آليّات الشّعريّة العربيّة التّراثيّة، أدخله الشّعراء العرب إلى الكتابة الشّعريّة، واضعين

[1] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس ؛ ص 60.
[2] – المصدر نفسه ، ص 212.

نُصب أعينهم أنّ الشّعر أكبر من أن يُحدّ » [1] ، فدارت حول الغموض كتجربة شعريّة الكثير من المحاورات والمناقشات، لتتعدُّدِ أبحاثها واتّساع محاورها والشّعر العربي الحديث كان نقطة الانطلاق للاهتمام بهذه الظّاهرة، وذلك لما طرأ على هذا العصر من تغيّرات في مفهوم الشّعر وأسسه ورؤاه وأساليبه الفنيّة، حتّى أصبحت فلسفة القصيدة الحديثة هي التي تستدعي من الشّعراء أن يُدخِلوها في هالة الغموض، « فهم لا يبنون فكرهم على تحديد اتّجاه يدعون إليه، فلا فكر واضح تستطيع أن تستجليه وتكتشفه من شعرهم»[2].

لذلك أصبحت "الظاهرة" أسلوبا شعريّا جديدا أنتجته متغيّرات العصر الحديث، وتحوّلاته وظروفه، من حيث أنّها تعطي «القصيدة ديمومة، تجعلها لا تزول من نفس القارئ كُلّما أعيدت قراءتها تفتّقت عن شيء جديد. ولقد عُدّ هذا الغموض الذي يَبعُد عن المبالغة والإسراف والتّعقيد، أجمل رداء يكتسي به الشّعر»[3]، وهذا ما جعل النّماذج الشّعريّة في العصر الحديث لا تُمثّل مواقف شعوريّة شفّافة، تامّة الوضوح، بل أصبحت في معظمها مُغلّفة بهالة من التّعابير الغير مباشرة، والموغلة في جو الغموض « فشخصيّة الشّاعر سلوك اجتماعي يتكوّن من مجموعة الأفكار والعواطف والثّقافة والمزاج والذّوق والغموض والوضوح المتأصّل في الذّات وما يترتّب عليها من استجابات وردود أفعال نفسيّة »[4].

فتكوين الشّعراء وتباين ثقافتهم وشعورهم وبيئاتهم ، هو الذي سمح للقصيدة باتّساع رؤاها وتعدّد دلالاتها، منغمسة في الغموض مبتعدة عن المعتاد والمألوف، وكان لكلّ شاعر أن ابتدع عالمًا خاصّا به له أحاسيس تحكمه ومشاعر تلوّنه ومواقف يعجز البعض عن إدراكها أو تفسيرها في حين يمكن للبعض الآخر كشفها، فبشيوع الظّاهرة صارت القصيدة تحمل « إشارات وعلامات ودلائل مختلفة بين القارئ الواحد في ظروفه ومتغيّراته، وتداعي فكره أو تداعي شعوره...»[5]، وهذا يزيد من قيمة القصيدة ويوسّع آفاق تحليلها ودراستها ورؤيتها ،ممّا

[1] – أمحمّد مصطفى، تركي: شعريّة الغموض في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، بين إشكاليّة الوعي والوعي المضاد، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط1، 2014، ص 22

[2] –مسعد، بن عيد العطوي: الغموض في الشّعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنيّة ، ط2، ص165

[3] – خليل ، أبو جهجه : الحداثة الشّعريّة العربيّة بين الإبداع والتّنظير، ص187.

[4] – إسماعيل عنّاد : غزوان وآخرون؛ الشّعر والفكر المعاصر ،ص21

[5] –مسعد ، بن عيد العطوي: الغموض في الشّعر العربي، ص 181.

يحقّق متعة القراءة لدى الجمهور المتلقّي من خلال « مشاورة القارئ الشّاعر في عمليّة الاكتشاف والإبداع»[1]، فيزيد من خلود النّص الشّعري ويضمن له الاستمرار والوجود «وهذا ما حرّر النّص من أحاديّة الدّلالة وفتحه أمام احتمالات عدّة يتُوه القارئ في القبض عليها إذا لم يمتلك قدرة عاليّة على التّأويل. ومن هذا الباب (ما يُبيّن انفتاح النّص وثقافة القارئ) يدخل الغموض على النّص الشّعري الحديث»[2].

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسّر شيوع ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث والتي ارتبطت باتّساع وعي الشّاعر ورحابة فكره وسعيه، لخلق قصيدة في نموذج جديد الفكر والأسلوب، أو على حدّ تعبير عزّ الدّين إسماعيل فإنّ « الشّعر الجديد يتمّ في معظمه؛ بخاصّة في أروع نماذجه بالغموض»[3]، حيث عزا عزّ الدّين إسماعيل الغموض في الشّعر إلى أنّ الشّاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نستعملها في حياتنا اليوميّة، ومن ثمّ فإنّه لا يفسّر الأشياء تفسيرا منطقيّا يقبله العقل، معتبرا أنّ الشّاعر يدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى ممّا نراه، فكان لجوء الشّاعر إلى "الغموض" غاية منشودة تحقّق للقصيدة نوعا من الجدّة وتخرجها من المألوف، وتفتح أمامها قراءات وتأويلات تتعدّد وتختلف « جنوحا عن التّقليد، والسّذاجة، والبساطة، ولذا يقوم بتكثيف الصّور الخياليّة، وإقحام المشاعر، والانفعالات، حتّى يتلوّن النّص بضبابيّة غموضيّة »[4].

فإذا سار الشّعر العربي الحديث نحو الغموض، فإنّه أراد أن يسير بالقصيدة العربيّة إلى عوالم الانفتاح ، وبعدها عن المباشرة، والوضوح في مضامينها، إلى أبعاد دلاليّة أرحب، فصار الغموض ظاهرة واضحة في الشّعر الجديد واتّسعت رقعتها لتمسّ الشّعر الجزائري الحديث، نتيجة للتّغيّرات التي واكبتها الحركة الأدبيّة في الجزائر ، ومنه كان لنا أن وقفنا وقفة تأمّل وتحليل لهذه الظّاهرة في الشّعر الجزائري الحديث.

---

[1] – علي عشري، زايد: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة القاهرة، ط1،2008، ص 83.

[2] – محمّد إسماعيل علي ، عبد العليم: ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، شركة مساهمة مصريّة للطّباعة والنّشر، 1436هـ/2011م،ط1،ص 151،150.

[3] – إسماعيل، عزّ الدّين: الشعر العربي المعاصر، ص117

[4] – محمّد إسماعيل علي ، عبد العليم؛ المرجع السّابق ، نفسه ، ص186.

- **تحليل ظاهرة الغموض في الشّعر الجزائري الحديث:**

تُصادفنا "ظاهرة الغموض" في نماذج شعريّة مختلفة، تمثَّلَها الشّعراء كلّ حسب تجربته الشّعريّة ورؤيته الفكريّة، فاتّخذ الشّعراء من تجربة الغموض وشاحا تستّرت خلفه أحزانهم وأفراحهم، ذاتيّتهم ووطنيّتهم، غربتهم ورؤيتهم، وانفتحوا على الظّاهرة في إبداعاتهم، و بخاصّة نماذج الشّعر الجديد "الشّعر الحرّ"، ما يدعونا إلى التّأمّل والتّحليل للظّاهرة، حيث واكب ميلاد الاتّجاه الشّعري الجديد في الجزائر ثورة نوفمبر وعايشها، فكان للشّعراء الشّباب أن كتبوا قصائد مختلفة في شكل شعريّ جديد يلفّه الغموض، فاتّخذ الشّعراء من التّجربة سبيلا لنقل الانفعالات ، والأحاسيس الملتهبة بأحزان الثّورة والوطنيّة الباحثة عن الاستقلال والحريّة.

فمن يقرأ قصيدة (أنين ورجيع) لأحمد لغوالمي يلمس من خلالها جوّا ضبابيّا غامضا، ممزوجا بأنّات الذّات التي تصرخ مخبّئة وجع الوطن، يقول:

« لَيْت شِعْرِي مالطّيرِ لا يُغرّد !
للرّبيع البَاسِمِ الشِّعرِ الضّحوك
لِجَمالٍ زاخرٍ بالفاتنات
لِشُعورٍ طافح بالذّكريات
....
كمْ سَكبنَا فوق أشلاءِ الصّراعِ
أكْؤسًا مَلآى بِأنّاتِ اليَراعِ
ليْتَ شِعري مالهذاكَ الرّقيق !
بَيْنَ أحرارِ الدُنى لَيْسَ يَفيق
للسّياطِ للصفادِ
للعَذابِ للبعادِ،
مَا لِصدر لا يعيها؟ ويَراعٍ لا يُريها؟ »[1]

فيعطي الشّاعر لمقاطع القصيدة مضمونا جديدا، ورؤية مختلفة عن تعبير الشّعراء الجزائريين إبّان الثّورة، ممّا يفتح للقصيدة عدّة قراءات، فهو يستهلّها مُتمنّيا لتتداخل نفسه

[1] – أحمد، لغوالمي: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 121

وأمانيه بأمنياتٍ بعيدة المدى، لِيرسُم لنا تجربة شعريّة جديدة قالبا ورؤية، مطوّعا أدواته التّعبيريّة وموضوعه ببساطة وفنيّة تجمع بين الأنا والآخر، بعيدا عن الإفصاح عن كلّ جوانب التّجربة، فالقصيدة تجمع بين الطّبيعة ومظاهرها المختلفة وتقلّباتها، وبين الإنسان وصراعه في الحياة وتقلّباته النّفسيّة، ولعلّ تفسير القارئ لمقاطعها سيكون متباينا حسب ثقافة كلّ متلقٍّ، لتظلّ المعاني خفيّة مستترة قابلة لتعدّد الدّلالات في جوّ عام يمزج بين الوضوح والانغلاق.

- لقد حاول بعض شعراء الجزائر في هذه الفترة أن يجعلوا من الشّعر الجزائريّ الجديد ذا وظيفة تأثيريّة، وإن كانت الرّؤية فيه مرتبطة أكثرَ بواقع الوطن وحالته، ولأنّ التّجربة الشّعريّة لديهم كانت كذلك فإنّ الإيغال في ظاهرة الغموض كان محدودا نوعا ما حسب ما تستدعيه الرّؤية الشّعريّة لكلّ منهم.

- إذ يرى الشّعراء أنّ « الغموض قيمة إيجابيّة تعني الفاعليّة الفنيّة في النّص والمؤشّر على أنّه يتضمّن أمورًا ذات أهميّة تتطلّب السّعي وراءها »[1] ، والغموض كظاهرة طغت على الشّعر ساعد الشّعراء في التّعبير عن أفكارهم بكلّ حريّة، فإلباس الشّعر نوعا من الضّبابيّة والبعد عن التّقرير والوضوح، يسمح لهم بمساندة قضايا مختلفة ، فتجوب بذلك الذّات الشّاعرة في وسط شعريّ عميق الرّؤية بعيد الفكرة، هدفه التّأثير والحماسة واستثارة الأفئدة، لأنّ غاية التّأثير أصبحت ضرورية التّأثير لاستقطاب الضّمير الجمعيّ.

- يقول محمّد بلقاسم خمّار في قصيدة الموتورة:

« لماذا أعيشُ؟
وقَدْ كُنتُ آمرةً نَاهِيّة
كَحُلمٍ أزْهارُهُ زاهيَّة
أُدَاعبُ في رَوضةٍ كُلّ لونٍ ...
وَأَنشُدُهُ كلَّ لحنٍ حبيب
أَرى القاتِمَة
فَأَحْسبُها باَسِمَة
وَيُسعِدُني إنْ أتَانا غَرِيب

[1] – فايز ، الداية: جماليات الأسلوب: الصّورة الفنيّة في الأدب العربي، دار الفكر –دمشق– ط2 ص22

***

وثارَ القدَر
وَقامَت زوابعهُ الهائِجَة
تُصارِعُ أيّاَمَنَا الهَاجِعَة
وفتحتُ عيني..فكان الظّلام
ولمْ أرَ غيرَ الضّباب الكثيف ...
فمَا الدَّاهِيَة...؟
وما الضّربةُ العَاتِيَة
ولوح برقٍ رهيبٍ عنيف
فأبصرتُ حَذْوِي أبِي يُحتضَر
ومات شهيدا...ولم ينتظِر
وغاب القمر
وخيّم دمْ ... »[1]

فالجوّ العام الذي يرسمه الشّاعر في هذه الأسطر تغلّفه هالة ضبابيّة عميقة المعنى، تبعث على دلالات متباينة، فإن كانت القصيدة تنقل معاناة لاجئة فلسطينيّة فإنّ في هذه التّجربة الشّعريّة رؤية عميقة، قد تقتصر عند متذوّق لها في حدود رصد حالة هذه اللاجئة، في نفس الحين يمكن لآخر أن يجعل من هذه المعاناة صورة لفلسطين برمتِها، فهي الموتورة الوحيدة بين جموع الأمّة العربيّة الغافلة، فقد أنهكت حالة فلسطين نفس الشّاعر، وأثّرت فيه حتّى جعلته يُكثر من تساؤلاته التي لا يجد لها جوابا، ثمّ يشعر تارة بالحيرة إزاء الواقع الذي انقلبت فيه الموازين، وخيّم عليه الضّباب من كلّ جانب، وهي صورة للغموض الذي أغرق العالم العربيّ، فتغافل عن القضيّة الفلسطينيّة وتجاهلها عن قصد، وهي رؤية جديدة لا تُتيح للقارئ

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 308، 309، 310.

معرفة المعنى بل تحجبه إلاّ بعد تدقيق وتمعّن ،« فهي لا يمكن رصدها في ضوء متغيّرات القول الشّعريّ وبنيَتِه وثقافة الشّاعر الحديث»[1] .

ويصل الغموض إلى ذروته حين نكتشف أن المعنى الخفيّ من القصيدة هو أن نتعدّى معاناة اللاجئة الفلسطينيّة، فالشّاعر يريد استفاقة الأمّة العربيّة والالتفات إلى قضيّة فلسطين، فالأمّة الفلسطينيّة قريبة في جذورها وأصولها من الأمّة العربيّة، بل هي جزء منها (كحبل الوريد)، إلاّ أنّ هذا الانتماء اسمي فقط فالمعاناة معاناته والألم محيط به لوحده، ضائع في المآسي، غريب، وهو الواقع الذي يريد الشّاعر أن يُغيّره، فكلّ أسطر (الموتورة) التي كُتبت في سوريا وبالضّبط في حلب سنة 1954"ديوان أوراق"، تعبق بتجربة شعريّة جديدة الرّؤية والفكر، وحقّق من خلالها "خمّار" نوعا من الغموض في إيراد المعنى الحقيقي المباشر، وهو ما يُحسب له ولثقافته التي بدأت تتحرّر من القيود القديمة والمعاني الجاهزة، والرّؤية البسيطة الواضحة إلى ما يتلاءم مع متغيّرات الواقع والرّؤية الجديدة في العالم العربي خاصّة.

كما وجدت تجربة الغموض ضالّتها مع شعراء آخرين ، إذ أدرك الشّاعر الجزائري الحديث أنّ شعره الوطنيّ الصّارخ حان وقت تغييره وإعادة إنتاجه، حتّى يكون أبلغ تأثيرا فمال إلى الغموض بُغية إزاحة المعنى عن مرامه، لتتماهى أفكار الشّعراء ورُؤاهم بين المعنى القريب الرّائي للجمهور، والمعنى البعيد الخفيّ الذي يتطلّب دقّة الفهم وسِعة الفكر، وحُسن التّذوّق للمنتوج الشّعري آنذاك فالغموض كتجربة شعريّة « يشمل الصّعوبة في إدراك المعنى وبَعدَ ذلك تنفتِحُ السُّبُل للوضوح وجلاء جوانبه »[2] ، وهو حال الظّاهرة في الشّعر الجزائريّ الحديث كرؤية جديدة تتكاثف فيها المعاني حتّى تُحسن التّعبير والتّبليغ، وفي النّهاية وبعد التّأمّل وبإمعان الفكر والنّظر نستجلي المراد من هذا القول أو ذاك، فالغموض دوما يبعث إلى التّدبّر، وما كان غامضا هو محطّ الاهتمام والرّغبة في الاكتشاف لمعرفة المخفي والمستور، لذلك ساعدت هذه التّجربة – الشّعراء الجزائريّين – في التّعبير عن مرادهم بكلّ حريّة، سواء ما تعلّق بالثّورة وقضيّة الوطن، أو المشاعر الذّاتيّة التي يستحيل البوح بها في ظلّ ما تعيشه

---

[1] – خالد ، الغريبي: في قضايا النّص الشّعري العربي الحديث " مقاربات نظريّة وتحليليّة، أدونيس، البياتي، درويش، حجازي، السّيّاب، عبد الصّبور، مكتبة قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس ، ط1، 2007، ص 65.

[2]– فايز ، الدّاية: جماليّات الأسلوب ، الصّورة الفنيّة في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط2(دت)، ص 233

البلاد، أو رَغبة من الشّعراء في تمرير رسائل هادفة تشحذ نفوس الشّعب وتُقوّي العزائم فيهم، وتُنير عقولهم حول أمور لم يتوقّعوها وخَفِيت عنهم، لذلك كان الغموض إيجابيّا بالنّسبة لشعرنا الحديث « ولو كان الغموض بذاته نقصا لسقط من شعر الإنسانيّة كلام هو بين أعظم ما أنتجته »[1].

حيث جسّد الغموض لدى الشّعراء الجزائريّين نوعا من الجدّة، التي حوت عمق الرّؤية وعمق الفكر لديهم، ودلّ على تطوّر تجربتهم الشّعريّة، ولعلّ "محمّد الصّالح باوية" أحد هؤلاء الشّعراء، الذين أطلقوا العنان لأقلامهم الشّعريّة من أجل الإبداع والابتكار ومن أجل تطوّر الرّؤية الفكريّة واتّساعها.

فيُطالعنا في بعض قصائده وهو يتأرجح بين المعاني فلا هو مفصح واضح، ولا هو غامض مبهم، وإنّما غموضه يُنمّ عن حُسن تحكّمه في المعاني إذ يُطوّعها فيُحسن التّبليغ من خلالها عن مراده، فمثلا في قصيدته " الشّاعر والقمر" (1955) نلمحه وكأنّه "مطران" أو "إبراهيم ناجي" أو غيرهما من الشّعراء الرومانسيّين الذين أولوا العناية التّامّة لعواطفهم الذّاتيّة والتّغنّي بها ، إذ يقول باوية في المقطع الأوّل من هذه القصيدة:

« كُوّة النّور .. أنا ذَاك الولوعُ
ردِّدي لحنا شَرودًا في الضُّلوعِ
واسْكُبي النّور .. وفوّاح الطّيوب
عانِقي قلْبي ، فأطيافُ الغُروب
تنشُرُ الرّعبَ، شمالا .. وجنوب
تفضحُ الأشواق في ظلّ الجُفون
وتُذرّي ما جمعنا منْ طُيوب »[2]

وهنا تغنٍّ بمشاعر شخصيّة أبى الشّاعر إلاّ أن يُدرجها ضمن قصيدته، فيشعر الواحد منّا أنّه أمام مقطوعة رومانسيّة تأخذه معانيها إلى عوالم أبعد، فيتيه مُبحرا في رِحاب الأشواق

[1] –علي، أحمد، سعيد؛ أدونيس: زمن الشّعر، دار السّاقي ، بيروت، ط6، 2005، ص 16.

[2] – محمّد الصّالح، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 85.

والمشاعر الفيّاضة، ثمّ ما تلبث المعاني في نفض غبار الغموض و المعنى الخفيّ لتتجلّى معانٍ أعمق ورؤية أخرى أبعد توحي بها الأسطر المتبقيّة من القصيدة؛ فيقول:

« دَمدَمَ الصّاروخُ فافترّ الظّلام
عن نُجومٍ هارباتٍ في ازدِحام
قدْ توارتْ كالرُّؤى . خلفَ الغَمام
تكتمُ السّر المُوشّى .. بالسّلام
وإذا الصّاروخ قد وَلَى إليك
رَاعهُ غَيْبٌ ثوى في مُقلتيك
أصحيح سوفَ نتْلو في رُباك
قصّة الأرض وألحان الخريف؟
سوف لا أحكي، فقلْ لي .. مَا مَداك؟
مَا وراء الفُلك، ماذا، من حفيف؟
أيُّ أقدار ... وأجيالٍ، هُناكْ؟
كم قرون، قد ذوت تحت سَناك؟
قدْ قسمنا .. وخَطَوناَ لنراكْ؟
عَانِقينَا وادفَعينا ، يا رِياحْ
فَعِناقُ الموج قدْ شدّ الشّراعْ
وأخبري الأقمار عنّا .. والصّباح
أنّنا جيلٌ جديدٌ ، للصّراعْ »[1]

وفي هذه الأسطر تتغيّر المعاني فتمتزج العواطف الذّاتيّة الجيّاشة مع روح التّحدّي والبحث عن الأمل وإشراق الحياة من جديد، وهو واقع الإنسان الجزائري الذي يبحث عن بصيص النّور، والقمر المتوهّج الذي يُبدّد ظلام حاضر حالك، ويسطع مُشعًّا بآمال زاهرة، وهذا التّحوّل في المعاني والقدرة على التّلاعب بها بنوع من الغموض الفنيّ يُظهر مدى تطوّر الرّؤية

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة ، ص 86.

الشّعريّة عند شعراء الجزائر في الفترة ما بين (1945-1963)، وهي رؤية تهدف إلى توسيع الفكرة والابتعاد بها عن مألوف القول، وتجاوز الوضوح نحو أداءٍ رمزيٍّ بليغ ومكثّف الدّلالة.

ونجد لهذه الرّؤية الجديدة عند "باوية" مواطن متعدّدة منها ما تنسجه الأسطر الشّعريّة في قصيدة " ساعة الصّفر" : « المَدَى والصّمتُ والرّيح

تُذري رهبة الأجيال في تلك الدّقيقة

قطرات العرق الباني ،

نداء ..

وسِلال مُثقلات بالحقيقة

الأساريرُ، أخاديد مطيرة

ثروة خرساء،

أهوال مغيرة

لونُ عمقٍ يتحدّى في جزيرة

الأسارير صدى حلم

تبدّى في الجِباهِ السُّمر يوما،

فتجمّد »[1]

وابتعدت المعاني هنا عن التّقرير والمباشرة، إذ لم ينقل إلينا صاحبها مشهد اندلاع الثّورة في آنه، وإنّما أخذ في البداية يُمهّد للقارئ ويُحرّك أخيلته، وكأنّه يُريد إثارة انفعالاته أوّلا، لذلك أخذه إلى أبعد مدى ثمّ جعل السّكوت مخيّما في الأرجاء، وهو لا يقصد به صمتا في تلك اللّحظة ، وإنّما صمت كوّنته الأيّام منذ الاحتلال إلى أن استفاقت النّفوس ريحًا غاضبة، ثائرة، فالمراد من هذا المعنى؛ إعطاء رؤية فكريّة حول يوم اندلاع الثّورة النّوفمبريّة، والشّاعر ينقل هذه الرّؤية بدلالات فيها نوع من الغموض المؤقّت، والذي ينوي وراءه استثارة المشاعر التي تُدرك أنّ مخاض الثّورة لم ينشأ من فراغ، وإنّما جاء بعد تضحيّات جسام، وأيّام عسيرة، ثمّ يُواصل نسجه الشّعريّ على وتيرة واحدة مبتعدا عن الرّؤية التّقليديّة إلى الإيحاء وعمق المعاني، هذا وإن أكّد محمّد ناصر في كتابه " الشّعر الجزائري الحديث،" أنّه ؛ « لا تتوفّر في

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة ، ص 49

قصائد ديوان ثائر وحبّ لسعد الله، وأغنيات نضاليّة لمحمّد صالح باوية، والحرف الضّوء لأبي القاسم خمّار... »[1]هذه الخاصيّة التي تبتعد عن الوضوح، والمباشرة وحسبه «لم تستطع أن تجدّد كثيرا في البنية العامّة للقصيدة الشّعريّة، لأنّها لم تتخلّ عن لغتها التّقريريّة المباشرة إلاّ قليلا، ولأنّها قلّما تجاوزت التّجديد في الإيقاع الموسيقي »[2].

لكنّ هذه القلّة التي أشار إليها "محمّد ناصر" هي في حدّ ذاتها تجربة يجب الإشادة بها، لأنّها متعلّقة بجيل من الرّواد الذين أرادوا فسح المجال أمام الشّعر الجزائري الحديث ليَلج بوابة التّجديد والتّطوّر في رؤيته وبنيته الشّعريّة، فليس من الضّروريّ أن تبرز تجربة شعريّة "كتجربة الغموض" في لمح البصر، ولكن بمجرّد وجود نفحات منها في دواوين شعرائنا فإنّها ميزة خاصّة تُحسب لهم ولاطّلاعهم وسعيهم لمواكبة ركب التّجديد في تجاربهم التي أضفت روح الجدّة على الشّعر الجزائري الحديث، فكانت تجربة رُوّاد تولّوا قيادتها بفكرهم وفنيّتهم.

و« الغموض في الشّعر خاصيّة في طبيعة ((التّفكير الشّعري)) وليس خاصيّة في طبيعة ((التّعبير الشّعري))، وهي لذلك أشدّ ارتباطا بجوهر الشّعر وبأصوله التي نبت منها»[3].

لذلك اعتمد الشّعراء في هذه الفترة على الدّلالات الموحيّة والمعبّرة عن تجاربهم الشّعريّة، مبتعدين عن الغموض المؤدّي إلى التّعقيد والإبهام، مهتمّين بطبيعة الفكرة الشّعريّة وكيفيّة إيصالها إيحاءا ورمزا، فلا يبتدعون "ظاهرة الغموض" برؤية مستعصية عن الفهم، أو أميل إلى التّعقيد والغرابة، كالذي قام به شعراء الاستقلال بعد سنة " 1963" فأعمالهم على حدّ تعبير محمّد ناصر « أوغلت في التّهويمات، والصّور الغريبة المتداخلة إلى حدّ الإبهام، والتّعقيد، ممّا جعل القارئ يُحسّ بأنّه لا يقرأ شعرا ينبض بالانفعال والإحساس، وإنّما هو يقرأ أحاجي وألغازا »[4]، هذا ما يؤكّد أنّ عدم تعمّق الشّعراء في الظّاهر في الفترة ما بين (1945-1963) دليل على حرصهم الشّديد على تمجيد الرّؤية الفكريّة في شعرهم، وهي في حدّ ذاتها رؤية متطوّرة لهؤلاء الشّعراء تزيد من شاعريّتهم.

[1] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)، ص 640.

[2] – المرجع نفسه ، ص 638.

[3] – إسماعيل ، عزّ الدّين : الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة ، ص 190

[4] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)، ص 656

رابعا: تجربة الاغتراب:

إنّ " الاغتراب " ظاهرة إنسانيّة ، وهي في الغالب الأعمّ مرتبطة بتغيّرات الحياة، وهي « ذلك العزل المتزايد للنّفس والذّهن يدفع ذوي الحساسيّة المفرطة الدّافعة إلى ضروب من الإبداع أو التّعبير عن الذّات، إذ يدرك المرء أنّه باكتسابه المعرفة والقدرة على التّعبير عن الذّات ، وبتوصيله إلى رؤية معيّنة يتحرّك ذهنه باتّجاهها إنّما هو يكتسب تناقضا مع مجتمعه يضطرّ عند نقطة ما من توتّره أن يقتلع نفسه حتّى الجذور من الأرض التي نما فيها وترعرع، ويمسي كالشّجرة التي اجتثّتها الرّياح العاصفة، وأسقطتها على الصّخور، بكلّ فروعها وأوراقها وليس لها أن تنتظر سوى الجفاف »[1] .

فالاغتراب ظاهرة لصيقة، بظروف مختلفة تفرضها الحياة اليوميّة، فتجعل من الإنسان يفقد ذاته ويشعر أنّه مغترب بين أهله وخلاّنه، والمغترب لا يغترب عن ذاته فقط وإنّما قد يغترب عن موطنه وبيئته وعالمه ... وإلى جانب الاغتراب ثمّة الغربة حيث تتغرّب الأرواح، والأنفُس، والأفكار، كما تتغرّب الأبدان والأجسام.

وهي في الأدب متّسعة وشاملة ويرجعها النّقاد والأدباء إلى التّأثر بالأدب الغربي، وقد خاض الأدباء هذه التّجربة، فبرزت في إبداعاتهم، وازدادت حدّتها في العصر الحديث كظاهرة بارزة في الشّعر، حيث أصبح الشّعراء يُحسّون الاغتراب داخل أوطانهم، لأنّ هذا النّوع من العزلة ناشئ عن ضغوطات الحياة، التي طغت عليها الآلام والصّراعات، وخيّم فيها اليأس والرّفض و اللاإنتماء من كلّ جانب، وهو ما غيّر رؤية الشّعراء في العصر الحديث، استجابة للواقع وأحداثه.

ونتيجة لما شهدته الجزائر من أحداث مختلفة منذ "1945" حتّى استقلالها، تنامت خلالها عواطف الشّعراء ، فقد « عبّر جلُ الشّعراء عن عدم الانتماء حين أُصيبوا بالقلق والاضطراب في ظلّ واقع استبدادي يحكمهم، ودفع هذا الواقع بالغربة إلى أن تصطبغ بصبغة خاصّة، فحملت خصوصيّات موضوعيّة نابعة من تجربة الإنسان الجزائريّ المقهور مع المحتلّ

---

[1] - حسين سليمان؛ مضمرات النّص والخطاب ، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي، اتحاد الكتّاب العرب دمشق،(دط)، 1999، ص203.

الغاصب، وإن اشتملت على بعض الخصائص الفنيّة التّابعة للقصيدة المشرقيّة قديمها وحديثها»[1].

وهذا ما أدّى إلى تضاعف مشاعر الضّياع والقلق والحيرة، فأصبح كلّ شاعر غريبا بتفكيره وإنتاجه، بل وحتّى انتمائه، دون أن ننسى من اغترب بالفعل عن الوطن فاكتوى بنار الغربة مرّتين، نار بُعد وفراقٍ، ونارُ روح مشتّتة لا تدري كيف سيكون المصير.

أ- تجربة الاغتراب الرّوحيّ والنّفسيّ:

فالشّاعر متى ما أحسّ بأنّ الحياة سَلَبت منه السّكينة والاطمئنان، أو أنّها مغمورة في الآلام والأحزان، يزيد شعوره بالضّيق والاختناق، وبالتّالي يُحسّ بالاغتراب فيها، حيث يرى "**عزّ الدّين إسماعيل**" أنّ الشّعور بالغربة والضّياع يمثّل « بُعدا آخر من أبعاد تجربة شاعرنا المعاصر الحزينة، فالمنطلق الآلي الذي يُحرّك المجاميع يجعل الذّات المفردة تضلّ طريقها لأنّها عندئذ تتحرّك وتسير وحدها، تلوك أحلامها وآلامها »[2] ، وشعراء الجزائر كغيرهم من الشّعراء عنوا من انطباع الغربة « غربة عدم التّلاؤم مع المحيط الدّنيوي، فليس المهمّ أن يغترب الإنسان عن وطنه مدفوعا بدوافع سياسيّة أو اجتماعيّة مؤقّتة، لكنّ الأخطر من ذلك أن يعيش غريبا في وطنه يُكابد ويُعاني دون أن يكون له رأي مسموع أو طلبٌ مُجاب أو اطمئنان إلى النّظام الحاكم في بلد وهذا ما انعكس على شعرهم فكتبوا فيها وعبّروا عنها كلّ وفق ما أملته عليه طبيعة التّجربة الجديدة، والرّؤية الفكريّة المتطوّرة، وهو ما سنحاول البحث فيه من خلال تحليل تجربة الاغتراب الرّوحيّ والنّفسيّ للشعراء من (1945-1963).

- **تحليل ظاهرة الاغتراب الرّوحيّ والنّفسيّ:**

لم يقتصر الشّعر الجزائريّ الحديث على الجانب الإصلاحي والتّعبئة الثّوريّة، ولكنّ التّطوّر الفكري للشّعراء جعلهم يدخلون في التّحديث والتّجديد، فخاضوا في عدّة تجارب شعريّة فتجربة الاغتراب نشأت تحت نير الاستعمار والوحشيّة الفرنسيّة ضدّ أبناء الوطن، وهو ما كان من أهمّ أسباب ميلاد التّجربة والباعث لها، حيث اتّخذها الشعراء سبيلا للتّعبير عمّا في وجدانهم من حزن ولوعة، فالشّاعر« وإن كانت الغربة تمزّقه من الدّاخل، فإنّ (الأنا) الشّاعرة

---

[1] – عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث 1945-1962، ص 03.

[2] – إسماعيل ، عزّ الدين : الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 367-368.

تنتشي، إذ يعلو صوتها دافعا بالشّعر إلى الظّهور بوصفه ثمرة ذلك التّمزّق، و(الأنا) الشّاعرة في نتاجها تستجدّ ما يطيب إلى النّفس، وفي الوقت نفسه ما تفتقده في واقعها»[1]، فتغرّبت أرواحهم وأفكارهم متأثرين بما آلت إليه البلاد من أوضاع متدهورة، وقد تجلّت هذه الغربة في محاور مختلفة لعلّ من أبرزها؛ الضّياع وكثرة السّؤال، الطّبيعة، البوح والنّجوى.

1- **الضّياع وكثرة السّؤال:** وهو ما يجعل من الشّاعر غير مدرك لنفسه، مُحتارا، متسائلا عن مصيره، مشتّتا في هذا الوجود، ليجد كلّ الأبواب موصدة أمامه، فيضيع بين كلّ ذلك، وهو نفس الشّعور الذي انتاب شعراء الجزائر في هذه الفترة، فانصبّ تفكيرهم « في أنفسهم الممزّقة وسط هذا التّيه، ويُعبّرون عمّا في وُجدانهم من حزن ولوعة، ويسألون أنفسهم كننها وانتمائها وسط هذا الجوّ الاستبدادي الملئ بالرّعب والفزع والغموض ».[2]

فمن مظاهر الاغتراب التي تعكس ضياع الشّاعر الجزائريّ وغرقه في أسئلة لا يجد أجوبتها، يقول "مفدي زكريّا " معبّرا عن هذا المعنى :

« إِلـى مَ تظَلُّ تلْسَعُنا الجِراحُ؟؟ وَفِيمَ تبيتُ، تَنْهَشُنا الرِّماحُ؟؟
وَهَلْ في المَغْرِبِ العربيِّ يوْمًا سَـيَنْقَطعُ التـوَجُّعُ والنُواح ؟؟
وَهَـلْ من بَعدِ ضائقَةٍ وعُسرٍ بِما قَدْ نَشْتهي .. تَجْرِي الرّياح؟؟
لَنَا في كلِّ زاويةٍ نَحيب لَنـا في كـلِّ حادثةٍ صيـاح!! »[3]

فمفدي يُبدي حيرة واستغرابا ، وهو مشتّت الرّوح والنّفس، حزين يتألّم لجراح طال بقاؤها، فسؤال تِلو الآخر وكلّها أسئلة تنبئ عن يأسه الشّديد للضيق العسير الذي يمرّ به وطنه.

فلم يجد الشّعراء من بُدٍّ إلاّ التّعبير عن هذه الغربة من خلال نصوص شعريّة تضجّ بالصّدق، نتيجة لتبعثر عوالمهم الدّاخليّة، ما عزّز حيرتهم وضياعهم، فنجد الواحد منهم يستفسر عن حالته اليائسة ونفسه المهمومة، وعن بلاده المتصارعة والمحترقة بنار الاستعمار والاستعباد.

[1] – إبراهيم ، أمحمّد : منزلات الرّؤيا، الشّاعر العربي المعاصر وعالمه، ص 61
[2] – عمر ، بوقرورة: الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث 1945–1962، ص 57.
[3] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس ، ص 212.

–وفي قصيدة "أنا ثائر" التي نظمها مفدي أثناء فراره من السّجن في طريقه إلى المغرب ، (وهي عيّنة من مذهبه الرّصين في الشّعر الجديد)[1] يقول :

« وَسَوادُ الليلِ قاتِمْ
مَالَت الأكوَانُ سَكرى
ثَملاتٍ
أوْدعتها، مُهجَةُ الأقدارِ سِرّا
في الزّوايا
بينَ سهْرانٍ ونائم
ونُجومُ الليلِ حيْرى
حَالِماتٍ
ضارِعاتٍ ، بثّ فيها الغيبُ
أمرا »[2]

والشّاعر ناقم على الأوضاع ، ينقل معاني الضّياع والحيرة، فالليل شديد السّواد قاتم، و لا يعلم كيف سيكون المصير، وهو في موقف شعوري يُجسّد معنى الحصار النّفسيّ والغربة الفكرية.

–ويستفتح قصيدة " وتكلّم الرّشاش جلّ جلالُه " ، بمجموعة من التّساؤلات تُنمُّ عن تأثّره الشّديد بوضع الجزائر، وعن حمله لهموم الوطن في نفسه وفكره، يقول:

« أَكبَادُ من ..؟ هذي التي تـتفطّر؟ ودِماءُ من ..؟ هذي التي تتقطّرْ ؟
وَقُلُوبُ منْ ..؟ هذي التي أنْفاسُها فَـوْقَ المَذابِحِ للسّما ، تتعطّرْ ؟
وَرُؤُوسُ من..؟ تِلْكَ التي تَرْقى إلى حَبْلِ المَشانِقِ، طَلَقَةً تتبَخَّرْ ؟
وَمنْ الذّي ..؟ عُرضَ الجزائرِ شبّها مِنْ كلِّ شاهقةٍ، لظًى تتسعَّرْ؟
أَجَــهَنّمُ .. هـذِي التـــــي أَفواهُها من كُلّ فَجٍّ، نِقمةً تتفجّر ؟؟ »[3]

---

[1] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس ، ص 124.
[2] – المصدر نفسه ، ص 124.
[3] – المصدر نفسه ، ص 133

وينقل في الأبيات معاناة الجزائريّين منذ الاحتلال وما خلّفه فيهم من مواجع، (الأكباد تتفطّر)،(الدّماء تتقطّر)...فنفسه متأثّرة وضائعة في نفس الوقت، منكسرة لحال البلاد والعباد.

– وتمتدّ تجربة الاغتراب الرّوحيّ والنّفسيّ إلى " أبي القاسم سعد الله" ، ويعدّ « الشّاعر النّموذجي في هذا المجال إذ استطاع من خلال البحث عن الذّات أن يُعبّر عن تجربة الغربة الرّوحيّة والفكريّة ، فقد عانى الغربة والضّياع، نتيجة عوامل أساسيّة في حياته الأدبيّة والفكريّة»[1] ، إذ نلمس في شعره على غرار غيره من الشّعراء الجزائريّين احتواءه على ظاهرة الغربة ، و « شعر الغربة والتّمزّق هو شعر الثّورة الوجداني، ويتضمّن أبياتا ومقاطع غنائيّة تأمليّة تتميّز بالصّدق العميق، وهي أفضل ما نظم خلال الثّورة»[2].

فبعد الضّيق والخناق أحسّ الشّعراء باختناق نفسي يكبّلهم ويحبسهم، ومن مظاهر ذلك عند سعد الله ما ورد في قصيدة " شعاع الماضي"، يقول:

« يا سِرّ قَلبي في غَرامكَ عانَى
مَا ظلّ فَجرُكَ باسِمًا بِجِناني
يَا أَيُّها الملك الذي هَجَرَ السّما
هذا جمالُكَ حالِمًا بِأمَانِي
صِلْني بِقلبِك أو بِدمعِك إنّي
أَرْضى بِوصْلكَ، بَلْ بِوصلكَ عَاني
أَسْلو بِنُورك بل بنَاركَ تَائها
بالحُبِّ في عُرسِ الصَّبابةِ ضاني
رَفّف عليَّ فإنّني متلهّبٌ
نَفسا ونَفسا لا أقول: كَفاني
وأرسل إلى أُفُقي الحزين شبابه
يُجليه طيف شعاعك المتدَاني

[1] – عمر ، بوقرورة: الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث (1945–1962)، ص 57

[2] – نور، سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرير، ص 246.

وانشُر بفردوس القلوب جلالة

واستنشِ من عَبَق الخُلودِ حناني

وأعزف على وترِ الوِصالِ نشيدنَا

طَرَبا بدلك في محِيطِ زماني » [1]

–وفي القصيدة جوّ من الحصار النّفسي ينقل من خلاله الشّاعر حالة حزن وضياع، وهي منذ مطلعها تحكي « معاناة الغربة المغلّفة برنّة الضّياع وقسوة التجربة »[2]، فقد تغيّر واقعه ولم يبق منه سوى شعاعا خافتا من ذكريات الماضي، فالبسمة لم تعد موجودة، والأمل الجميل أصبح حائرا، تائها، يحنّ للأيّام الخوالي من شدّة الحزن والألم فنفسيّته ملتهبة تتشوّق للحبّ والصّبابة ، وضاعت في زمن قاس مرير، وهي قصيدة تعبق بتجربة الضّياع النّفسي والرّوحي وتشدّ القارئ لها إلى جوّ من الرّومانسيّة الطّاغيّة، بما فيها من مفردات مستمدّة من الطّبيعة وأحاسيس مرهفة تلامس الوجدان، وهي بذلك نموذج للرّؤية الفكريّة المتطوّرة والجديدة في الشّعر الجزائري الحديث فهو بذلك يُحاكي تجارب الشّعراء العرب الرومانسيّين.

–وتتوالى قصائد " سعد الله" بوحا بالضّياع والاغتراب ، فيقول في قصيدة "كثافة" :

« وظَلّت حياتي تَجُسُ الرِّمَم

وَتبحثُ عنْ أصْلِهَا فِي العَدَم

وَتَدْعُو الرُّؤى

وَتَسْتَهدِفُ الضَّوْءَ عَبْرَ الخَلَايَا...

خَلاَيا الحِقبْ

... وَبَعدَ التَّعَبْ

جَنَتْ حتْفَهَا

لأنّ الوُجودَ كثيفٌ ... كثيفْ ! »[3]

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ص 23،25.

[2]– حلمي محمّد ، القاعود : شعراء وقضايا، قراءة في الشّعر العربي الحديث ، ص 63.

[3] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 151.

فالشّاعر يُقرُّ بعدم الانتماء وكأنّ حياته لا جدوى منها في هذا الزّمان القاسي، فقد اغتربت نفسه جرّاء هذه المعاناة، وهذا دليل على أنّ الشّاعر الجزائري بدأ يضيق ذرعا من أوضاع الوطن فانتابته مشاعر الضّياع، وأصبح شاردًا على أرضه، لأنّ الأوضاع السّائدة في بلاده سلبت وُجوده، فضاع وفقد أصله بين كلّ هذا وذاك.

والواقع أنّ تجربة الغربة الرّوحيّة والنّفسيّة كرؤية فكريّة جديدة عند شعراء الجزائر في هذه الفترة، تصاعدت مع مستجدّات الأوضاع في البلاد، فاحتدمت المشاعر في نفوس الشّعراء، وزادت أرواحهم تغرّبا وتوتّرا خاصّة بعد تفجير ثورة نوفمبر 1954، واستمرّت تلك المشاعر حتّى الاستقلال ونيل الحريّة، فمشاعر الغربة عندهم تولّدت عن خوفهم على مصير البلاد والعباد وضياع آمالهم.

–وضياع "سعد الله" قاده إلى "الشّك" فيقول:

« أَمّا أنا فالشّكُّ دومًا قاتِلي
الشّكُّ في رِسالة بلاَ عُنْوان
وَقادِمٍ بلاَ لِسان
من عالمٍ مُغلَقٍ .. ظَلام
أتيهُ منهُ فِي الضّبابِ
أسِيرُ خُطوتين خُطوتين
أستقرِيء الأشياءَ مرّتين مرّتين ..
هناكَ شوكٌ يجرحُ الأقدامَ
يُمزّقُ الكفينِ
أُطاردُ الأشباحَ في الظّلامِ
أرى النُّجُوم تَبْتَعدُ
أرى الصّباحَ ميّتًا، قَتيل
عَينايَ تنظُرانِ ... تَجمُدانِ
يَدايَ تبحثانِ ... تقَنطان
وأسمعُ أصواتَ حشرجَاتٍ

***

أتيهُ في الضّبَاب
أغوصُ في العَذاب »[1]

ولأن القصيدة قد كتبت في الغربة (القاهرة، 5 يناير 1959)، فإنّها تحتوي على غربتين (مكانيّة ونفسيّة)، أمّا النفسيّة فلكونها تحمل من الضّياع والفكر المأسور الشّيء الكثير، فهو الآن شارد النّفس والرّوح، ينتابه الشّكّ بين الظّلام والضّباب فيتيه متتبّعا مجريات الأحداث في بلاده، وكلّ جوارحه مشدودة إليها ونفسه متعلّقة بها .

وفي قصيدة " ليل وشوق" نرصد روحا أخرى مغتربة في نفس "سعد الله" إذ يقول:

« يا ليلُ ، هاتِ حكاية
وتمهّلْ في السّردِ
فسأحضُنُ كلماتك
وأُعانقُها وَجدًا
وأصبِر عن طيْشِي
فأنا طفلٌ محْروم..
.. حدّثْ عن دارٍ
تحيَا في الثّلْجِ
تبحثُ عن بابٍ
عن منْفذِ حريّة..
حدّثْ .. حدّثْ يا لَيْلي
أنّي أهْفُو للكلمَة
تحملُها نَسْمة
وتُبارِكُها نَجْمَة
عن مَولِدِ قلبي
عنْ قصّةِ أهْلِي

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 326، 327

في حقلِ النّخلِ »[1] إلى آخر القصيدة.

والليل هنا أنيس للشّاعر يهدهد فيه حكاية غربته، وضياعه، ففي هذا الليل الآسر تزداد مشاعر النّفس المشتّتة ، الحزينة « والليل منذ كان مأوى الغرباء وملجأ الفارّين من جحيم الدّنيا وعذابها (...) فليلهم لصيق بواقعهم، ومنه يستمدّون ملامح صورهم وأعماق غربتهم »[2]، ومن الليل اتّخذ " سعد الله" ملجأ غربته وضياعه وجعله عليما بأوضاع الوطن في ليالي المحن.

ثمّ يعترف "سعد الله" بتغرّب روحه ونفسه، فيقول في قصيدة (خطاطيف):

« أنا لَمْ أعرِفْ سواكَ

حَكايَا حَيْرَةِ قلبي

مع نفسي.. معَ ربّي

كُلّما حاولت شيئا

رَعِفت فيّ الجراح »[3]

–أمّا تجربة " أبي القاسم خمّار" ، فإنّها حافلة هي الأخرى بمعاني الضّياع والحيرة، ففي قصيدة " تساؤل" (1954) تظهر حيرة الشّاعر وأسئلته الكثيرة:

« ما أقولُ... ؟

عن بني جنسي وَقومي

بل علَى نفْسِي لأنّي عَربيّ

فِي فُؤادِي ثَورَة تُذكي هُمُومِي

***

ما أُريدُ ...؟

لستُ أدْرِي بُغيتِي

إنَّهَا أَمرٌ عَظِيمٌ لا يُرى

---

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 304،305

[2] – عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945–1962)، ص 219.

[3] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 164.

كُلّما ناديْتُ يا أُمنِيتِي ...
رُدّدَت أصداَؤُها بين الوَجِيب
أنت يا شخصُ لما تدعو غريب » [1]

وفي هذه الأبيات يُكثر " خمار" من تساؤلاته، كأنّه فاقد للهويّة، أمنياته منكسرة ، غريبة، وبسمته وسعادته أصبحت جذباء متلاشية، فإحساسه بالضّياع كبير جدّا :

« أيُّ شئ ...
ضاعَ من قَومِي ومِنِّي ...؟
***
لاَ أرَى
غيْر أطلالٍ تلوحْ
كانت الأبطالُ تمشي حولَها
ثمّ أمست بعدَها رسمًا يَنُوح » [2]

وهي مشاعر مؤثّرة ، تشابكت في نفس الشّاعر فخلّفته حائرا ، ضائعا، لم تبق له سوى بقايا الأطلال الحزينة والاستغراق في التّفكير المنطوي الوجداني، جعل منه يخلق لنفسه عالما تسوده الحيرة والضياع والأسئلة المبهمة التي لا يجد لها جوابا.

–وفي قصيدته "رجعة" يخاطب نفسه المغتربة فيقول:

« إيه نفْسي .. وَقَدْ حَسِبتُـك نَفسي   موطنُ الصّبرِ في الأسَى والتَّأسّي
كم أَرَاكِ الزّمانُ من صُوَرِ البُؤسِ   وجَـوّها مـن كُـلِّ لون وجنس
أُذكُري عَـهدكِ الصِّبا وعُودي   قَــدْ يُوافيكِ مـا ليومك يُنسي
أُذكُـري الـغُربَةَ الـتي أنت فيها   والبــلاد الـحبيب تحت الأخس » [3]

فغربته هنا روحيّة فكريّة، وهي في الآن ذاته مكانيّة (كَتبها في السّيارة بين حلب ودمشق1954) فعُمق معاناته في هذه الغربة هو ما جعله يغترب بروحه وفكره أيضا، فنفسه

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، المجلد 1 ، ص 111-112.
[2] – المصدر نفسه ، ص 113.
[3] – المصدر نفسه ، المجلد 1 ، ص 117

التي تُهدهد خواطره لم تعد تقوى على تحمّل المعاناة، والرّؤية الفكريّة هنا ترتبط ارتباطا وثيقا بالقصائد الرّومانسيّة في المشرق العربي من حيث تصويرها لحرقة الذّات ومعاناتها وانكساراتها وضياعها، وهو ما يدلّ على عمق الانفعال وعمق التّجربة.

ويُطالعنا "محمّد الصّالح باوية" بنماذج شعريّة تحمل في نسيجها غربة روحيّة وفكريّة تكشف عن جانب من الضّياع والحيرة في رؤيته الفكريّة، فيقول في "الحلقة الضّائعة":

« إنِّي هُنَا
أجْترُّ ذَاتِي .. ونِدائِي يَنْزِفُ
مازِلْتُ خيْطا مُخلِصًا للعنكبوت
مازِلت عيْنا، ترقَبُ الدُّولابَ ليْلاً في صُمُوتْ
ريحًا وتَمْزيقاً وقَبْوا وعِرقْ
غلاّتِ عَبدٍ مُستَمِيتٍ تَحْترقْ
***
إنّي هنا
بُرجٌ صريعٌ ... مُجهدٌ
تجترّهُ الأحزانُ والأسفارُ،
ليس لهُ غد..
***
وحدِي أَنَا...
يَقتاتُ منِّي كلّ شيء
حتّى الأحاجي .. والدُّجى،
والثّلجُ.. والكوخُ الغبيُّ
وحدي أَنا »[1]

وفي القصيدة يتبنّى "باوية" أبناء وطنه، ويُعبّر على لسانهم عن مشاعرهم، فغربته هنا غربة جماعيّة يعيشها الوطن بأسره، تغرّبت خلالها النّفوس والأرواح باحثة عن أمل يُنعش أحزانها،

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 64،65،66.

فضياع الشّاعر ناجم عن ضياع شعبه وسط الأشجان والمآسي، ففكره مُغترب وروحهُ تتأسّى وكأنّها مغلولة، ترغب في فكّ قيودها والخروج من الأسر الذّي يُحاصرها، والوحدة التي تخنقها، وكلّ الأسئلة التي تُراود " باوية" ليس لها جواب إثر الجمود والسّكون، ويأمل في النّهاية أن يسترجع الإجابة المفقودة.

فالرّؤية الفكريّة للشّعراء، لبست وشاح الغربة الرّوحيّة والفكريّة في ظلّ مسوّغات كثيرة، لاحظنا أنّ أهمّها "أحداث الوطن" وهي الحلقة الأولى في فكر كلّ شاعر وتستولي على كلّ اهتمام لديه، فالرّغبة الجامحة في صناعة الثّورة و وتحقيق النّصر هي التي وسّعت فكرهم الشّعري، وقادتهم إلى صناعة شعر ترسمه النّفس وما يتصارع بداخلها من أسئلة وحيرة وضياع وتشتّت ، يقول "باوية":

« سُؤالاتٌ مُغرَّزَةٌ بِقلبي
تُفجّرُ طاقتي في كلّ دربٍ
تُلاحِقُني كظلّي
فكَمْ مرّةً
أَغْمِدُها بليلي
وكم مرّة
أُعاندُها فَتُوغِلُ في التّجنّي
مُغمّسة نهايتها بأمسي،
بإنساني،
بأقدسِ ما يُقدّسُهُ زماني »[1]

والشّاعر هنا مستغرق في أسئلة شغلت فكره ونفسه في كلّ آن وحين وحاصرت حياته و فجعله يسبح في عالم من الضّياع ، تراكمت عليه بعد أيّام عسيرة من التّوتّر والحزن، واليأس، ولم يبق أمامه سوى أن يُخرج هذه المكبوتات لأنّه يبحث من ورائها عن ثورة شعب، ليتحوّل الضّياع هنا من "أنا" إلى "نحن" فهي صورة لإعصار نفسي يحسّه الجميع دون استثناء:

« وفي دوّامة الإعصارِ والقلقِ العَتيّ

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة ؛ ص 68،69.

تُجاوب قلبِي ألفَ وجهٍ عبقريّ
تُقهقِهُ ساخراتٍ من ضَياعِي
فأرعشُ حائرًا .. تَنهلُّ في عُمقي أعَاصيرُ
الصِّراعِ »[1]

فالاغتراب الرّوحيّ والنّفسيّ للشّاعر نابع عن هموم الرّوح الضّائعة في سنين من الاستدمار والاستعباد واليأس المسجّى بالفجيعة والحرقة، ولم يجرؤ الشّاعر الجزائري في سنين الاستعمار الأولى أن يعبّر عن مثل هذه التّجارب لأنّها كانت فتيّة في أعماقه وتراكمُ الأحداث سَنة بعد سنة كان كفيلا لتطوّر الرّؤية الفكريّة لدى شعرائنا.

2- **الطّبيعة:** لطالما شكا الشّعراء إلى الطّبيعة همومهم النّفسيّة والرّوحيّة، فالطّبيعة بألوانها المختلفة، تحوي غربة الشّعراء، وضياعهم، وتشتّتهم، فكثيرا ما يلتفت الشّاعر « إلى مشاهد الطّبيعة يربط بينها وبين وجدانه الباكي الحزين ».[2]

والطّبيعة كمنبع للإلهام الشّعري الدّال على الرّومانسيّة، وفيض الأحاسيس، أصبحت منبعا عند شعراء دون غيرهم، ولعلّ التّطوّر الواضح في الرّؤية الفكريّة كان من نصيب " سعد الله و خمّار وباوية" ، فاستطاع هذا الثالوث أن يتميّز في كتابة تجربة شعريّة وليدة اغتراب نفسيّ وفكريّ، بثّ إلى الطّبيعة شكواه وهمومه، يقول "سعد الله" في قصيدة "ليل وشوق":

« يَا ليل تمهّلْ
واشْدُدْ ريشَكَ فِي الأُفق
واعْزِزْ ظَفرَكَ فِي الصَّخْرِ
لا تَهرُبْ، لا تَخْجَلْ!
سأُغنِّي لنُجُومِكْ
سأُناجِي قمرَكْ »[3]

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة ، ص 70.
[2] – عمر ، بوقرورة: الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث (1945–1962)، ص 166.
[3] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، 303

فمحور الاغتراب الفكريّ والنّفسيّ هنا هو "الليل" كعنصر من الطّبيعة، ناجاه الشّاعر بكلّ ما يحويه من نجوم وقمر...،فهو رفيقه في ضياعه والمواسي له عند اشتداد الجراح، وهي لصيقة بالزّمن إذ تحوّل إلى ملاذ فرّ إليه الشّاعر تعبيرا عن التّجربة الحزينة والقاسية التي غرّبته.

-وإلى الطّبيعة يبثّ أحزانه مرّة ثانيّة فيقول:

« الكونُ في منظارِهِ
بحيرةٌ كئيبةُ الأعماقِ
قد لفّهَا النّسيانُ..
والصّمتُ والعياءُ
من ألفِ عامٍ
لم تلمسْ الرّياحُ سَطحَها
***
ليْلٌ مُمزّقُ الضِّياءْ
نجومُهُ مآتِمٌ بيْضاءْ
تَظلُّ تُوقِظ العَذابْ
في قلبهِ الجريحِ
والكونُ في منظارِهِ
بُحيرة كئيبة الأعماق »[1]

فقد أغرقت الأحزان الوطن بما في ذلك الشّاعر كعيّنة من شعبه، وخيّم هذا الحزن ليغمر الكون بكلّ ما فيه، وهو يحاول رسم وجدانه الحزين ونفسه المكسرة، وبهذا الرّبط أذكى تجربته كنموذج لغربة روحه ونفسه، وفيض أحاسيسه المتّقدة حيث شخّص الطبيعة بوجدانه الباكي والحزين فجعلها هي الأخرى متألّمة ، إذ إنّ الشّاعر يُحسّ تماما بعمق محنته الرّوحيّة والنّفسيّة، ومن أجل نقلها يستعين بالطّبيعة ليُدعّمها من فيض خواطره ورؤاه، وهذا ما حقق له

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 315،316

تميّزا وخصوصيّة كبُعد شعريّ جديد وتجربة خاصّة ملامسا اللاشعور ومعبّرا عن إحباطه وكآبته، والطّبيعة هي العنصر الوحيد الذي يرسم له خارطة الحياة.

–ويقصّد "أبو القاسم خمّار" ، "أحلام الغربة" (1955)، فيقول:

« وخرجتُ أمْشِي ...
الشّمسُ ساطعةٌ تُنِيرُ
والنّاسُ لاهثة تسيرُ
والطّيرُ فِي فِرَقٍ تطيرُ
كلٌّ يدِبُّ ... وكُلّهُم في فَرحٍ قَرير
لكنِّنِي في الدّربِ وحْدِي
وحْدِي ... أُفتّشُ مَا أُفتّش..؟

***

وَحْدِي أسِيرُ
بخُطايَ ألتهمُ الطَّريقَ
وبِخَاطِري شيءٌ فَقدْتُه
فَكَأَنّنِي صَبّ غَريقْ » [1]

إنّ الغربة موجودة في عنوان القصيدة تأسرها الأحلام، فالشّاعر يُحسّ بالوحدة الخانقة وسط زحام الحياة المكتظّة، وهو يسير دون هدف، وقد « يُحاول الشّاعر أن يطوي شراع الغربة، ويرسو في الموانئ الهادئة، ويُودّع الحياة المشتّتة ولكنّ الغربة ـ كتذكار على الأقل ـ تُلحّ عليه وتُحاصرهُ»[2]، وهي نفس المشاعر التي تأسر قلب "خمّار" فأصبح كالسّجين:

« قدْ كانَ فِي العَتَمَاتِ غائبْ
ورَأَى الضِّياءَ فَمَا تَردَّد
وَجَرَى ليَلْحَقَ بالموَاكِبْ

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 170.

[2] – حلمي محمّد ، القاعود: شعراء وقضايا، قراءة في الشّعر العربي الحديث، ص 63

وَإِذَا بِهِ فردٌ غَرِيبْ ... »[1]

و يحاول كسر جدار الغربة الذي يأسره، لكنّه يجد نفسه غريبا، وتفشل كلّ محاولاته فالغربة تشكّلت بوجود فراغ نفسي وروحي رهيب، ساعد على بعث التّجربة الشّعريّة بأحاسيس عميقة دفينة ممّا يجعل الذّات الشّعريّة محتارة في مصيرها .

- وفي قصيدة " توسّل" تبرز مشاعر فيّاضة تحمل تجربة الغربة الرّوحيّة والفكريّة، وتنقلها عاكسة لما لمعاناة صاحبها ومترجمة لنوازعه النّفسيّة :

« كَوطَنِي .. كَئِيبْ ..
كَسائِحٍ .. غَرِيبْ ..
وحِيدْ
يَعصُرُ وجْه أُفُقِي الغُرُوب
النّاسُ يَخْتَفونَ هَارِبِينْ
والشَّمْسُ فِي ارتِعاشٍ تنْسَحبْ
لا تترُكُونِي خَلفَكُم وحِيدًا ..
ألوبُ في الظَّلامِ .. لاَ أرَى .. » [2]

فكلّ مظاهر الطّبيعة من (ليل)،(غروب)،(شمس)،(ظلام)...تنقل تجربة الشّاعر مع الغربة الرّوحيّة والنّفسية، فالشّاعر يجد نفسه مشتّتا، ضائعا، وحيدا، وكأنّه مسلوب الهويّة، «فهذه القصيدة تعبّر عن غربة الشّاعر ووحدته التي هي المركز الذي تتحرّك فيه الأبعاد »[3] .

فيرسم خمّار لنا صورة الشّاعر المغترب بُعدا وفكرا ونفسا، ولعلّ أحاسيسه فاضت بهذه النّغمة وعبِقت بهذه التّجربة، لأنّه عايشها بالفعل، واكتوى بنارها كغيره من شعراء بلده، الذين اتّخذوا من الطّبيعة ملجأ النّجوى والبوح بسرّ الحُزن المُسجّى في نفوسهم، وأرواحهم الباكيّة ، التّي تصطدم بذواتهم العاجزة عن تحقيق تطلّعاتهم وأحلامهم ، وبوجود خلّفهم مغتربي النّفوس،

[1]– أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 171

[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ، ص 499، 500.

[3] – عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث(1945–1962)، ص 263

وهو ما جعل كلاًّ منهم يتّجه « إلى الطّبيعة يُناجيها ويسبحُ في رحابها ويُفضي إليها بِمكنونه » [1] .

ففي أحضان الطّبيعة بُثّت هُموم الرّوح المغتربة بعد سِنِيِّ القلق والضّياع واليأس، وهي نفس التّجربة التي عاناها "باوية"، وعبّر عنها في شعره ومن ذلك ما نجده في قصيدة "الشّاعر والقمر" وهي الوحيدة التي جسّدت محور الغربة المرتمية بين أحضان الطّبيعة ، يقول:

« كُوّة النّورِ أنا ذاك الوَلُوعُ
ردِّدي لَحنًّا شَرودًا في الضُّلوع
واسْكُبي النُّورَ .. وفوّاحَ الطُّيُوب
عَانقِي قلْبي، فأطيَافُ الغُرُوبْ
تْنشُرُ الرُّعبَ، شمَالاً .. وجَنُوبْ
تفْضَحُ الأشواقَ فِي ظِلّ الجُفُون
وتُذَرّي ما جَمَعْنا من طُيُوب
***
هَا أنا يا قَمَرِي .. جَمُّ الصِّراعِ
نهْبَ آمالٍ حَيَارى .. والتّيَاع
هَا أناَ، يا ربّةَ الشِّعرِ .. صَدًى
لِهُتافات عُهودٍ .. وَوَدَاع
***
دَمْدَمَ الصّاروخُ فافترّ الظّلامْ
عنْ نُجومٍ هارِباتٍ في ازدحامْ
قدْ توارَتْ كالرُّؤى خلفَ الغَمَامْ
تَكْتُمُ السِّرّ المُوشَّى .. بالسَّلاَمْ »[2]

---

[1]– عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث(1945–1962)، ص 235.

[2] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 85،86،87.

والرّؤية الشّعريّة في هذه القصيدة غنيّة بالاغتراب الفكريّ والنّفسيّ لدى الشّاعر، وتحُفها رحلة روحيّة مُفعمة بمعاني الهروب إلى الطّبيعة (القمر، الليل، الشّمس، الظلام، الغروب، الغيم...)، و يُصور فيها موقفا هروبيّا من الواقع الأليم، فيسترجع خلاله ذكرياته التي كانت زاهية ذات زمن، ثمّ ضاعت الأحلام منها وتزاحم الحنين والشّوق غريبين وسط أنقاض الماضي، وشتات الواقع المرير، فأشواق "باوية" جليّة، والحيرة والضياع يلفّانها من كلّ الجوانب.

وبين كلّ ذلك يرسم لنا الشّاعر جوّا نفسيّا كئيبا، تكتسحه رؤية تدور في مجملها حول الاغتراب النّفسي والرّوحي الذي يُحسّه شعراء الجزائر، والذي تكوّن فيهم ـ كما ذكرنا سالفا ـ لأسباب عدّة تتعلّق بالوطن وبنيهِ، وحتّى طبيعة الوطن التي لجأ إليها الشّعراء وبثّوا إليها شكاويهم اختلفت بكثير عن مميّزات الطّبيعة ومظاهرها، فكلّ ما فيها تغيّر حسب نفسيّة كلّ شاعر.

3- **البوح والنّجوى:** كثيرا ما نجد الشّاعر يبوح ويُناجي، من شدّة آلامه النّفسيّة والرّوحيّة، و« البوحُ والنّجوى خاصيّتان من الخصائص الأساسيّة لشعر الغربة، فالشّاعر المغترب في أعماقه هموم لا تُعدُّ ولا تُحصى، ولا سبيل أمامه إلاّ بوحه ونجواه، لما يتصاعد في أنفاسه من تأوّهات وأحزان، لذلك نجده مُستنجدا باكيّاً كاشفًا عن همومه وآلامه معبّرا عمّا تحمله النّفس من عنتٍ وبُؤسٍ »[1]، وهذا محور مهمّ من محاور تجربة الاغتراب في الشّعر الجزائري الحديث، فما أكثر الشّعراء بوحا ونجوى!!، إنّهم في كلّ موقف شعوريّ يستدعون ذواتهم الشّاكية، فينادون ويستنجدون، من عميق وُجدان، « والبوح أوج التّجربة النّفسيّة المشحونة همومًا وآلامًا، ويتّخذ منه الشّعراء متفرّجًا يُخفّفون فيه عن ذواتهم المثقلة، ولهذا كان أفضل الشّعر مثالا للصّدق الشّعوري والفنّي معًا بما فيه من انطلاق عفويٍّ يتّحد فيه اللفظ بالشّعور اتّحاد الرّوح بالجسد في بساطة ويُسر، ومن طريقه ندخل على عالم الشّاعر الدّاخلي، ونسمع حسيس عواطفه الخفيّة، ونتعرّف على شواغله الحقيقيّة وأبعاد مأساته وأعماقه».[2]

---

[1] – عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945–1962)، ص 235.

[2] – المرجع نفسه ، ص 235.

وتجربة الشّعراء الجزائريّين في العصر الحديث احتوت على محطّات للبوح والنّجوى، خاصّة في إطار تجربة الاغتراب الرّوحي والنّفسي، نتيجة لما عاناه كلّ شاعر بخاصّة أثناء إحساسهم بالغربة داخل الوطن، وهي من أشدّ الأنواع قساوة بسبب الضّعف والعجز والظّروف الاستعماريّة القاسيّة؛ من ظلم وحرمان، كلّها مشاعر شكّلت رؤية مغايرة وجديدة، أبكت الشّعراء ، وزادت من ضياعهم وحيرتهم وحنينهم إلى أمجاد الوطن الزّاهي، فكتبوا نماذج شعريّة مفعمة بروح البوح والنّجوى.

–لقد عبّر "مفدي زكريّا" في مواطن كثيرة عن إحساسه بالتّغرّب في بلده، فنقل في شعره حسرة الغربة القاتلة، وضياع الحقوق، والاستبداد، وباح بمشاعره الحزينة وآلامه التي هي جزء من آلام الشّعب، وناجى بحرقة معلنا الرّفض، وعدم رضاه عن الوضع السّائد، باحثا عن المقاومة وبصيص الأمل، يقول في قصيدة (حروفها حمراء):

« لاَذَ بالانتخابِ (مولي) سَفاها   فِي بِلادٍ تسيلُ فِيها الدِّماء !
أَيُّ معنًى لمَجْلسٍ ، دونَ حُكْمٍ   وَطَنِيٍّ ، عَلَى يَديْهِ القَضَاء؟
نَحْنُ نَبْغِي اسْتَقْلَالَنا...حَرَّفُوهُ...   مَا اسْتَطَعْتُم إِنْ صَدَّ عَنْهُ الحَيَاء..
إنْ جَهَلتُم طَرِيقَهُ ... فَعَلَيْها   (لاَفِتَاتٌ)...حُرُوفُها حَمْرَاء !»[1]

ويُحاول مفدي أن يؤكّد تعبه من الوعود الكاذبة، فيبوح معلنا مشاعره الحزينة وأحاسيسه الضّائعة موضّحا: « نوايا الأعداء المبيتة، ويبطل خططهم المدبّرة، ويكشف سياستهم الدّنيئة، ويبيّن أنّ كلّ محاولة تهدف إلى الحيلولة دون تحقيق الاستقلال الوطني لن تجد سوى الرّفض القاطع، والمقاومة العنيفة من لدن الجماهير الثّائرة، ولن تزيد الثّورة إلاّ إذْكاءًا وتصعيدًا »[2]، فرؤية 'مفدي' أصبحت واعيّة وناضجة، وتجربته الذّاتيّة اختمرت وانصهرت مع تجربته الشّعريّة ، ليُنتج من اختلاجات غربته الرّوحيّة والنّفسيّة شعرا يلائم بوحه ونجواه.

---

[1] – مفدي ، زكريا : اللّهب المقدّس، ص 53–54.

[2]– عبد الرحمن ، حوطش: شعر الثّورة الجزائريّة في الأدب المعاصر ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، (دط)1971، ص 249

ثمّ إنّ مناجاة مفدي للوطن في ظلّ أوضاعه المزريّة لم تمنعه من البوح والنّجوى للحبيبة، في ثنايا شعره الوطني المليء بالرّوح الثّوريّة، فيقول مُناجيا سلوى:

« ورُبّ نَجوى كدُنْيا الحُبِّ، دافئةً قدْ نَـــــامَ عنْهَا رَقيبِي، ليسَ يسْتَرقُ

عادتْ بِها الرّوحُ، مِنْ(سلوى) مُعطّرةً فالسّجنُ، من ذكرِ (سلوى)، كلّهُ عبقُ »[1]

وهي أبيات تدلّ على أنّه تمكّن من الجمع بين شعر ثوريّ وطنيّ، وعاطفي في آن واحد، وألمّ بمختلف التّجارب الشّعريّة فيه، وللغربة حيّز واسع ضمن شعره، فكلّ الرّوح نفس متألّمة، همّها من همّ الوطن ومعاناته وهو ما أثار غربته وحنينه وأشجانه.

ثمّ يبوح في قصيدة أخرى مُبيّنا ارتباطه الوثيق بالشّعر ،وحبّه الشّديد له، رغم ما تحمله هذه القصيدة من مظاهر الغربة المكانيّة، فإنّها تدلّ على تغرّب صاحبها روحا وفكرا، فهو يُناجي في شوق ولهفة ووحشة:

« وهَلْ درى السّجنُ، أنّي بعد وحشته ألـــــقى بجلّق، أصحابا وخلاّنا ؟

هي المشاعرُ ... شبّتها لواعِجُـــنا فصاغها الشّعر حُبّا، من حنايانا »[2]

وتحملنا هذه الأبيات إلى جوّ من الشّوق والحنين، فغربة الشاعر مكانيّا جعلته يبوح بمكنوناته بصدق ولهفة، فالشّعر أداته وسلاحه الأبلغ تأثيرًا، وهذا ما يبوح به صراحة ويعلنه كأساس ومنهج يقوم عليه إنتاجه الشّعريّ لأنّ الشّعر عنده حبّ في القلب يسري.

وأيّا كانت نيّة 'مفدي' أثناء كتابته لشعره فإنّه بالفعل يعبّر عن التّجربة الشّعريّة التي يخوضها بعميق إحساس ، ورؤيته ناضجة بما تحمله من مقوّمات مفقودة في كثير من الشّعر الجزائري الحديث، على غِنى أشكاله ومضامينه، و قد استطاع نقل كلّ ما يختلج في فؤاده، فعبّر عن غربة الرّوح والنّفس، بعفويّة وتلقائيّة دونما تكلّف أو تصنّع، مؤمنا برسالة الشّعر وهدفه ومعناه.

و"للبوح والنّجوى" مكانة في شعر "باوية" فقصيدته (الإنسان الكبير) تحكي صراعه وتنقل ضياعه، ونفسه التّائهة المتخبّطة في عوالم كثيرة، فيبوح بمكنوناته ويناجي كلّ

---

[1] – مفدي ، زكريا : اللّهب المقدّس، ص 21، 22

[2] – المصدر نفسه ، ص 287

الموجودات في طابع من التّحّدي والصّمود فهو لا يسترجي من ذلك العطف، بل على العكس، في بوحه ونجواه نبرة قوّة وإرادة، يقول:

« يَا رَفيقي
أنَا إنسَانُ طريقِي
أغرزُ المِحراثَ ينقلُ ثورتِي للذّرّةِ الدُّنيا
لِأعماقٍ خَفيّة
أَحبِسُ السُّحبَ..
هنا بحرٌ وأمطارٌ سخيّة
وربيعٌ صاغَهُ طفلٌ لشعبي.. وصَبيّة
أوقِف اللحْظةَ، أنا لحْظَة كُبْرى غَنيّة
***
سوْفَ ينْموُ البُرعُمُ الخلاَّقُ في الجُرحِ السَّجِين
المُنصتِ
انفضِي الأحْقابَ والأدْغاَل .. يمتدُّ الصَّبَاح »[1]

وفي هذه الأسطر وفي بقيّة القصيدة ، تبرز روح تجديديّة طاغيّة على الرّؤية الشّعريّة والفكريّة عند "باوية"، فجلال المضمون وقوّة التّعبير هي من دون شكّ سِمة تبعث على نفحات التّطوّر الفكري لديه، ففي بوحه ونجواه لا نجد شاعرا يستسلم لنفسه المتصارعة، بل إنّه يُعلن التّحدّي، ويرسم طموحه كعيّنة من طموح شعب وأمّة.

–ولـ "أبي القاسم خمّار" نصيب من "البوح والنّجوى"، فغربته أثّرت فيه بالفعل ولامست وجدانه وأحاسيسه يقول في قصيدة "أحلام الغربة 1955":

« وَخرجتُ أمشي ...
الشّمسُ ساطعةٌ تنير
والنّاسُ لاهثةٌ تَسير
والطّيرُ في فِرقٍ تطير

---

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 58

كلٌّ يدبُّ ... وكُلّهم فرحٌ قرير
لكنّني في الدّربِ وحدِي
وحدِي ... أُفتِّش مَا أفتِّش... ؟»[1]

إنّ الغربة تسكن القصيدة بدءا من العنوان (أحلام غربة)، وهي تحمل معنيين (غربة نفسيّة وأخرى مكانيّة) ،و"خمّار" ينقل من خلالها ضياعه ويبوح بأحلامه ويحكي وحدته، فالغربة تُلحّ عليه وتُحاصرُه من كلّ جانب، فمن خلال القصيدة نستطيع الولوج إلى عالم الشاعر الدّاخلي، فنسمع عواطفه اليائسة، ونلمس روحه الضّائعة، ونستجيب لنجواه ، فهو يؤكّد وحدته وفقدانه لذاته، يُناجي لكنّ ضياعه أقوى من وُجوده ، فقد تبعثرت عوالمه وغرِق في حيرة مستَبِدّة غرّبته روحيّا ونفسيّا وفكريّا ، وأفقدته ذاته ووجوده ليواصل بوحه قائلا:

« حَقًّا أنا ذاك السّليبُ
ذاك المشرّدُ ... والغريبُ... »[2]

–ولِمحور "البوح والنّجوى" نماذج عدّة في قصائد "خمّار" من '1945–1963' منها: (أشواق "1956" – عتاب "1962" – إلى يولا "1959"– لا تسأليني "1958"–ربيعي الجريح "1956"– صيحة غريب"1954"– ثأر وشوق "1957" – توسّل "1961")

يقول خمّار في قصيدة " ثأر وشوق" :

« ناءٍ ويُوغل في النّوى حيران أنهكَه السَّفر
سارَ بوحدتهِ على دربِ الدّيَاجي والحُفَر
ثاوٍ على جمرٍ، وفي شفتيْه هَيمنةُ الوَتَرْ
لا لنْ ألينَ ولن أُصابرَ في هوانِكَ ياَ قَدرْ »[3]

وفيها بوح ببُعدِه ووحدته، فغربته خلّفته مُنهكا في حيرة نفسيّة وفكريّة كبرى، وتعبير الشّاعر عن مضمونه يسير في مضمار البوح عمّا تُحسّه الجموع وتتطلّع إليه، لأنّ بواعثه موجودة في

[1] – أبو القاسم، خمّار : الأعمال الشّعريّة الكاملة ، (مجلد1)، ص 170،171.
[2] – المصدر نفسه، ص 173
[3] – المصدر نفسه، ص 442.

حياة كلّ من عانى مثل هذه التّجربة ، فالاكتواء بنار الغربة إحساس عايشه كلّ الشّعب الجزائري والشّعراء هم لسان الجماعة والمعبّر عنها.

- و"أبو القاسم سعد الله" الذي كتب شعرا غزيرا في الفترة ما بين" 1945-1963"، فقد احتوت رؤيته الشّعريّة ضمن محور "البوح والنّجوى" قصائد؛ نقلت تجربته مع غربة الرّوح والنّفس، وهذه الرّؤية استفاقة مبدع، لأنّ المشاعر التي عبّر عنها نابعة عن عميق إحساسه وشعوره ، يقول في قصيدة ، " خطاطيف" :

« أَنا لم أعرفْ سواكِ
حَكَايا حيرَةِ قلْبي
أنا يا أُختي غَريب
معَ نفْسي ..مَع ربّي
كُلّماَ حَاولتُ شيئاً
رَعِفَت فِيَّ الجِرَاحُ

***

دائما أشدُو لنفْسِي
أغنياتِ الخَالدِين
فإذاَ خَامرَ حِسِّي
بعضُ نورٍ ويقينْ
جاءَ يَوْمِي مدَّ لهُمَا
برُعودِ ورِياَحْ !»[1]

وفي القصيدة جوّ من الغربة الرّوحيّة والنّفسيّة، يبوح به الشّاعر صراحة، وغربته هنا مرتبطة بمشاعره الخاصّة وقلبه الجريح، لذلك يُردّدُها باستمرار، فالجانب الجمالي في الشّعر أن يسير به الشّاعرُ « إلى داخل النّفس البشريّة ووصله بينابيعها القويّة »[2] ،وفي هذا البوح نجد تصويرا لأحاسيس الشّاعر ونفسيته، وهي إحدى تجاربه الشّعريّة التي يُلهم من خلالها

[1] –أبو القاسم ،سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 164.

[2] – عبد الكريم ، الأشطر : معالم في النّقد العربي الحديث، دمشق، مطابع مؤسّسة الوحدة، (دط)، 1974، ص 19

القارئ ويأسره ليغوص فيها عوض أن يُقدّمها له جاهزة، مع مراعاة وحدة التّجربة والمشاعر في الآن ذاته، وهذا جانب من التّجديد لدى شعرائنا وبرهان على انفتاحهم وتطوّر نظرتهم اتّجاه الشّعر، فالصّراع النّفسي الذي عانى منه شعراء الجزائر كان متّصلا بعوامل كثيرة ـ كما سبق وأن ذكرناها ـ وهي التّي كوّنت تجاربهم الشّعريّة على اختلافها، والتّجديد كظاهرة اقترن بهذه المتغيّرات وواكبها، فتجلّى في أشعارهم ليُمسكوا من كلّ جانب منه بطرف.

ب – تجربة الاغتراب المكاني:

نشأت هذه التّجربة بعد أن شهدت الجزائر أوضاعا متصارعة، سعى فيها الاحتلال الفرنسي إلى محاربة طبقة النّخبة، فوجد الشّعراء أنفسهم في ضياع وتشتّت، وأرغموا على الهجر والابتعاد عن أرض الوطن ، فتوسّد الوطن قلوب كلّ الشّعراء بعد أن اضطرّوا إلى مغادرته، فأنتجوا شعرا من وحي هذه التّجربة، لتصبح الغربة المكانيّة محفّزا لإبداعهم وتعبيرهم عن جانب آخر من معاناتهم، فقد حاولوا نقل رؤيتهم إلى الواقع كما يرونها ويحسّونها، حيث « شارك الشّاعر أخاه في تحمّل آلام الغربة والتّمزق سواء بقي في بلاده أم اختار الهجرة المضنية إلى فرنسا، وقد شكا الشّاعر أكثر من سواه قسوة الضّياع في واقع يسلبه حقّه ويحقّره ويحدّ من انطلاقه، فوصف تشرّده وتمزّقه بين حضارتين وهوّيتين وطبقتين (...) فالتقت فيه الرومنطيقيّة الحزينة بالواقعيّة الرّافضة، ورافق التّعبير الوجداني الدّعوة السّاخطة إلى الانتفاضة الثّوريّة»[1].

فتشابه شعراء الجزائر في هذه الفترة مع غيرهم من شعراء المهجر، الذين حملوا لواء التّعبير عن الظّاهرة ونقلها بكلّ بواعثها، فشاعر المهجر كان دوما في صراع مع الحياة، يبحث عن « أمنه الذّاتي في الطّبيعة، في الحبّ، في الإقبال على الحياة، في النّكوص عنها، في البكاء على غُربته، في اكتشاف ذاته وطاقته النّفسيّة، في الثّورة على المستعمر... في خدمة المجتمع والتّعاون مع النّاس...في كلّ جوانب شعر المهجر كان الشّاعر دائم البحث عن مرفأ أمين بعد أن انتزعته أمواج البحر من موطنه الصّغير الذي كان يجد فيه القيم المتوارثة»[2].

[1] – نور، سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرير، دار الأصالة النّشر والتّوزيع، (دط)، 2009، ص 243.

[2] – أنس ، داوود : التّجديد في أدب المهجر، دار الكتاب العربي، مصر، (دط)، 1967، ص 184.

حيث عايش الشّعراء نفس التّجربة، فبعضهم زُجّ به في السّجون، ومنهم من أرغم على الهجرة والابتعاد عن أرض الوطن، إمّا لأسباب سيّاسيّة أو ظروف قاهرة، أو رغبة في مواصلة الدّراسة، فظلّت قلوبهم أسيرة بالوطن حُبّا وحنينا ، «فالإنسان مهما رفه به العيش واتّسعت أمامه أبواب الرّزق ونال حظّه من الجاه والشّهرة في بلاد غير بلاده، وفوق أرض غير أرضه فإنّ ذلك لا يُنسيه اغترابه ولا يظاهر من لوعة اشتياقه إلى تلك البلاد التي تردّدت أنفاسه أوّل ما تردّدت في أجوائها فهو لا يشعر براحة القلب وسعادة الضّمير إلاّ بين ربوعها»[1].

هبّت على الشّعر الجزائريّ الحديث رياح كثيرة، غيّرت من رؤيته وأدخلت عليه عناصر جديدة، وغُربة الشّعراء أوقدت فيهم ضرورة التّعبير عنها ونقلها، لتكون باعثا على ارتباطهم بالوطن عن قرب أو بُعد، لأنّهم يحنّون إليه ويشتاقون لربوعه، وينزفون ألما لآلامه، و«وموضوع الغربة والحنين إلى الأهل والدّيار والأوطان والشّوق للحمى وصور الفراق وآلام الغربة، قد استرعت أذهان كثير من الكتّاب والأدباء واهتماماتهم»[2] ، وصورة الغربة تتضح أكثر عند الشّعراء الذين تغرّبوا عن الوطن اضطرارا، وشعرهم خير برهان على ذلك.

-فقد عبّر "مفدي زكريّا" عن اغترابه في نماذج كثيرة، منها ما كُتب داخل السّجون فكان مثالا لغربة الإنسان المكانيّة داخل حدود الوطن، فجدران السّجن خلّفته وحيدا خلف القضبان، أسير العزلة، والضّياع، والحنين، والاشتياق، ومنها ما كُتب خارج الجزائر فعبّر من خلاله عن اغترابه المكاني خلف حدود الوطن، أين تزيد لوعة اغترابه، «ولقد اضطرّ كثير من الجزائريّين أثناء الاحتلال إلى ترك بلادهم والهجرة إلى المغرب وتونس، أو بلدان المشرق العربي، وقد أحسّوا بمرارة الغربة عن الوطن، على الرّغم من أنّهم كانوا بين إخوانهم من العرب»[3] .

-فعايش 'مفدي' تجربة السّجن القاسيّة، ومن الطّبيعيّ أن تُصبح حياته كسجين جحيمًا وغربةً، فالغربة جعلته يستحضر ذكرياته، ويستعيد أيّامه الخوالي بحنين وتوق وشوق إلى لقاء الأحبّة، يقول في قصيدة " زنزانة العذاب رقم 73":

---

[1] – عبد الحكيم ، بلبع: حركة التّجديد في الشّعر المهجري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (دط)، 1980، ص 245.

[2] – يحي ، الجبّوري: الحنين والغربة في الشّعر العربي – الحنين إلى الأوطان –، مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان– الأردن ،ط1، 2008، ص 14

[3] – عبود شرّاد ، شلتاغ: حركة الشّعر الحر في الجزائر ، ص 101

« يَا سِجنُ، ما أنتَ؟ لا أخشاكَ؛ تعْرِفنُي   من يَحذِق البَحرَ، لا يُحدقُ به الغَرَق
إنّـــي سَلَوتُكَ في ضيقٍ، وفـي سِعةٍ   وذُقتُ كـــأسَكَ، لا حـقِدٌ ولا حنَق
يـا فتنـةَ الرّوحِ، هلاّ تَذكُـــرِين فتًى   مـــا ضرّه السّجـنُ ، إلاَّ أنَّه وَمِق ؟
هـــلْ تذكُرين، إذا مَا الـحَظُّ حَالفَنَا   إلـــيْكِ أهتِفُ يـَا سَلْوى، فنَتـّفقُ؟ »[1]

فتجربته مع السّجن خلّفته مغتربا مستأنسا بذكرياته، فهو لا يخشى هذه الغربة، بل هي مصدر تحدّيه وإصراره، إذ أصبح الشّعراء يستحيون الذّكريات ويستنطقونها شوقا إلى أهاليهم، و بين كلّ هذا وذاك يتحمّلون عذاب السّجون والمحتشدات، فالسّجن هو الذي ولّد معاني الغربة في مفدي وفي غيره من شعراء الجزائر.

وتستمرّ لغة التّحدّي والإصرار في قصائد "مفدي" التي نضمها في السّجن، فرغم قساوة التّجربة، وغربته المريرة إلاّ أنّه ينشد نضاله ودعمه للقضيّة، من أعماق السّجن فلا السّجن يمنعه ولا زبانيته سيقيّدون القوافي أو يحبسون النّغم، فالشّعر متنفّسه الوحيد، يقول:

« لا النّارُ، لا التّقتيلُ، يثني عزمه   لا السّجنُ، لا التّنكيلُ، لا الإعدامُ !
لا الذّارياتُ، الماحقاتُ، هواطلا   لا الشّامخاتُ، تدُكّها (الألغام) »[2]

وتتعاظم الرّؤية الشّعريّة الباعثة على الغربة في أوقات معيّنة، فالسّجن أكثر وحشة وعزلة ليلا، فوقتئذ يبدو الشّاعر طافحا بالأسى يجترّ الذّكريات، فيقول:

« واللّيلُ يكتُمُ في ظلمائهِ شبحًا   يأوِي إلى شبَح، ضَاقَت به الطُّرق
يا ليلُ !كم لك في الأطواء، من عجب!!   يا ليلُ!حالُك حَالِي، أمْرُنا نسَق »[3]

فغربة "مفدي" في غياهب السّجن جعلته يُبدي حزنا وألما وحنينا فليله شبح يُخيّم عليه بشجن وكآبة مريرتين.

أمّا عن غربته خارج حدود الوطن المُفدّى فقد ترنّم فيها مفدي وعبّر عن غربته عن الوطن، والاشتياق إلى مرتع الصّبا، فبعد أن ألفى نفسه بعيدا عن بلاده بات عليه لزاما أن يُصوّر إحساسه، يقول في قصيدة " فلا عزّ حتّى تستقلّ الجزائر(1961)" :

[1] – مفدي ، زكريا: اللّهب المقدّس، ص 21،22.
[2] – المصدر نفسه ، ص 45.
[3] – المصدر ، نفسه، ص 25

« جــزائرُ ... مهْما باعَدَ الخطبُ بيْننا تُبارِكني النَّجـــوى، وتَهْو بيَ الذّكْـــرى
حَنيني إلَى (القصباءِ)هاجَ مـــدَامِعي وشوْقِي إلى (بِلكورَ) أفْقدنِي الصَّـــــبرَا
ألا خبِّريني .. هل منَارُكِ لم يـــــزلْ يُشـــــعُّ على دَرْبي، فَيَغمُرُهُ بِشْـــــرا ؟؟
وهلْ لم تزلْ في الحَقلِ، سُنبُلاتِي التي غرسْتُ؟؟ وهَل في الحقلِ، زنبقَتي الحمرا
و(سيرتا)وما (سرتا) سوى مشرع الظُّبي ومرعى الظّباء، سلني..فإنّي بــها أدري
بلادي، التي من ذوب قلبي، نظمتها نشيدا، فغنّى الكون، ثورتها شــــعرا »[1]

فظاهرة الغربة في هذه القصيدة واضحة وبارزة، إذ يقف فيها الشّاعر وقفة المشتاق الذي يستنهض الذّكرى، واشتياقه هنا لأرض الجزائر يُناجيها ذاكرا كلّ منطقة في ربوعها، وكلّ شبر من حناياها، فبيروت لم تأسر عنانه إنّما أطلقته سيلا غزيرا منبعه فيض الأحاسيس الدّافقة في نفس الشّاعر، فالغربة كتذكار على الأقل شاخصة في شعره.

ويتعمّق الإحساس بالغربة المكانيّة في الشّعر الجزائري الحديث، عندما تستبدّ الوحدة في نفوس الشّعراء، فتبثُّ فيهم الأحزان والآلام، وتزيد من ضياعهم، وتُضيّق الخِناق عليهم، فيضيق الكون بما فيه، فالابتعاد عن الوطن من الأمور التي يصعب تحمّلها و التّأقلم معها، ولـ"أبي القاسم خمّار" تجربة مع هذا الإحساس، يقول في قصيدة (التّحدّي 1954):

« سَأبقى غريبا، وحيدًا بدهرِي سأنْحتُ في الصَّعب دُنيا عُمْري »[2]

فغربته المكانيّة هنا، عميقة الإحساس، تدلّ على محنته ومعاناته، وقساوة التّجربة التي يعيشها بعيدا عن بلاده، وهو نفس الإحساس الذي نصادفه لديه في قصيدة " الغريب1954"، التي يُناجي فيها لوعة الغربة وقساوتها، يقول:

« هزّهُ الشّوقُ فناجَى واشْتكَى ورمَى الصّبرَ بعِيدًا.. وبكَى
لم تعُد تُلهيهِ عنْ أشجانِهِ سلوةٌ .. مهمَا إليْها سلَك
مرَّ عامانِ، وفي أعْماقهِ لوعةُ الغُربـــــةِ حتَّى هلَك
لوعةٌ نحوَ مغانِيه التِـــي أخذتْ من عُمرهِ ما مَـلك
إيه يا أشجانُ .. رُحماكِ إذا هيمنَ الشّوقُ بِقلْبي وذَكى

[1] – مفدي ، زكريا: اللّهب المقدّس، ص 314،315،318.
[2] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 118

إنّ لِي في كُلّ أرضٍ صُحبة هُمْ لتِحنانِي وحُبّي شُركا

كلّـــــمـا أذكـُر أُلفًا نَصَبتْ صُوَرَ الغُربةِ حولِي شَبكا

إنّــــــني أحْيا غريبًا ها هُنَا وإذا أبت دِياري وحَكى..»[1]

إنّ قلب الشّاعر يعتصر وجدا وتحنانا، فعالم الغربة يغرقه، ويأسر خياله، لأنّه يتوق إلى الوطن، وفي هذه الرّؤية دليل على ارتباطه به وتمسّكه بحبّه له، فسوريا لم تستطع تعويضه ما فقده ، لأنّ الوطن جزء من كيانه، ينصهر فيه بكلّ جوارحه ومكنوناته، وهو إحساس يدلّ على أصالة الشّاعر وتميّزه، وعلى روحه الوطنيّة وحبّه الشّديد للوطن، وتمسّكه بانتمائه إليه، وفخره كونه أحد أفراده.

ويعبّر خمّار عن غربته في موضع آخر من قصيدة " حبيبتي يا بلادي 1958"، فيقول:

« هُم يسألوني عنْها لأنّي مِنْ دَويها

ماذا تَراهَا ومَاذا تقولُ عنهَا وفيهَا ..؟

فقلتُ لا تَسْألُوني بلْ أرجِعُوني إليْها

قلبِي يرَاها وعيْنِي (فينوسُ) من خَادمِيهَا »[2]

فكلّ الحبّ للجزائر، وغربة الشّاعر المكانيّة لم تنس هذا الحبّ، بل ازداد عشقا لها وشوقا لمرآها، فهو لم يكتف بدعم الوطن فوق أرضه وتحت سمائه، وإنّما أخذ على عاتقه مسؤوليّة الإشادة به أينما رحل وحلّ ، فحبّ الوطن في القلب يسري، والشّاعر سئم من الغربة ويسعى من أجل العودة إلى بلاده، والشّوق جعله ينفث أشجانه ويبثّها من بعيد، وهي قصيدة في الشّوق والحبّ للجزائر.

ونختم هذه المختارات من شعر "خمّار" في تجربته مع الاغتراب المكانيّ بقصيدة "أشواق" التي كتبها في حلب سنة 1956، فعبّر فيها عن سبب تركه لوطنه واغترابه عنه، وأبدى من خلالها حزنه وتعاسته وشقاءه في بلاد الغربة، يقول:

« وطنِي تركتُك مُرغمًا ... وتركتُ فيكَ سَعادتِي

ورمى الزّمانُ بِمُهجتِي كالويلِ في قفرِ البَوادِي

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 72،73.

[2] – المصدر نفسه ، ص 463

حيثُ التّعاسةُ كالظّلامِ تُثير آلامِي وبُؤسِي
ولظَى السّرابِ، ووحشةُ الآفاقِ تلهثُ كالصَّوادِي
فأنا الغريبُ بوحدَتِي بالخَوفِ تمْضغُنِي الليَالِي
وأنا الشّريدُ ، أنا الشّقيُّ، أنا المُعذَّبُ في بِعَادِي » [1]

ومع هذه القصيدة تتبيّن لنا تجربته المريرة مع الغربة فيحكي سببها، حيث أسَره حزن شديد ووحدة خلّفته شريدا ، ضائعا، متعبا، والشّوق خليله في هذه المحن، ثمّ يواصل بوحا بألم الغربة وصعوبتها، مستنجدا بشعره لأنّه يُدرك أنّ للشّعر دورا ورسالة، وأنّ القلم سلاح المبدع ولسانه، فيقول: « يَا شعرُ، يا وحيِيَ الشّجيُ ، ويا أغاريد المعنّى

يا زفرة النّائِي عن الأوطان، يا أنْس انفرادِي
هل تستجيبُ لآهاتِي الحيارى، لأنغام اليتامى
وتهُزُّ أشواقي إلى وطنِي، إلى أرضِ التّفادِي » [2]

فالشّعر هو المنشد لهذه الغربة الموحشة، و دواء محنته والنّاقل الأمين لأشواقه وحنينه وتُرجمان نفسه، وفيه تنفيس عن غربته المريرة، فالرّؤية الشّعريّة المتطوّرة في أحاسيس الشّعراء هي التي جعلتهم يعبّرون بطلاقة عن انفعالاتهم، فمهما نقل إلينا الشّاعر من تجارب شعريّة، فإنّها ستكون أبلغ تأثيرا حين تنبع عن عميق إحساس وشعور، والاغتراب كظاهرة طاغيّة على الشّعر الجزائري الحديث إنّما هو وليد ما يُعانيه الشّاعر (كفرد)، والوطن(كأمّة)، والنّفس (كأمانة).. فكلّها معانٍ تجذّرت في قلوب الشّعراء فأًصبحوا على دراية بجلال قدرها وعظيم وقعها، والشّاعر الجيّد هو الذي يستطيع الولوج إلى هذه العوالم فيستنطقها و يستكنه أسرارها ويسبر أغوارها برؤيته وفنيّته.

«ولم يكن خمّار وحده الذي التهب بنار الحنين إلى الوطن، بل إنّ أغلب الشّعراء الذين كانوا خارج الجزائر، أثناء حرب التّحرير مثل: سعد الله وباوية،(...) قد اكتووا بنار الغربة،

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 194،195.
[2] – المصدر نفسه ، ص 196.

وكتبوا في معاني الحنين إلى الوطن أرضا، وأهلا، وذكريات»[1] ، حيث يعبّر"سعد الله" عن عميق نفسه الحزينة في غربة شديدة ألّفتها ليالي "القاهرة"، فيقول:

« اللیلُ، یا وحیدتِي، جرحٌ

ممزّقُ الرُّؤى ، مُعذّبُ الصَّباح

عيناهُ تبكيانِ دم

أنسامُه شهقاتُ هَم

أَسيرُ في ضبابهِ بلاَ مَصِير

أمْشِي .. ومِخلبُ الأَسَى

يُميتُ البَسْمَةَ الحَنُون .. »[2]

وتبرز من خلال هذه الرّؤية تجربة الاغتراب المكانيّ بصورة شبيهة لما قدّمة "خمّار" في قصائده، فنفس الإحساس اعترى الشّاعرين فالغربة (ضياع، وألم، وهي سير نحو المجهول)، واصطدام الشّعراء بهذه التّجربة جعل من رؤيتهم الشّعريّة تسبح في عوالم جديدة كالذّكريات، والتّأمّلات، والحنين، والتّشتّت، « وكان الشّعر في أغلب تجاربهم قاربهم السّحري الذي عبَر به بعضهم إلى الشّاطئ الآخر وبعضهم ظلّ تائها عن الميناء، والبعض الآخر لم يهتد فكان من المُغرقين »[3] فالإحساس بالغربة والرّغبة في العتق من جوّها، هو الباعث على كتابة شعر يحكيها. ويقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة "ثائر وحبّ":

« ((أوراس)) والدِّماء والعِرْق

وصفحةُ السّماءِ والغَسَق

والأفقُ المحمومُ راعفٌ حتّى

---

[1] – عبود شرّاد ، شلتاغ: حركة الشّعر الحر في الجزائر ، ص 102.

[2] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 341.

[3] – صابر ، عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تأصيليّة تحليليّة لأبعاد التّجربة التّأمليّة في الأدب المهجري، دار المعارف ، ط1، 1993، ص 69.

كأنَّهُ وُجُودي القَلِق
قدْ ظَمِئت عُيُونُه إلى الفَلَق
وسَالَ مِن أطْرافِه دَم الشَّفَق .. »[1]

و تجسّد القصيدة معاناته في الغربة، ومساندته لقضيّة الوطن ومحنته خلف الحدود، فتتبّعه لمجريات الأحداث في الجزائر هو الذي زاد من غربته وألمه وشوقه، فكلّما كان خارج الوطن، كلّما زاد إحساسه بمحنته، وبين القصيدة الأولى والثّانية، تختلف الرّؤية الشّعريّة في تجربة سعد الله مع الاغتراب، ففي الأولى يبدو رومانسيّا حالما، تعتريه الأشواق والأحاسيس الدّافئة، وفي الثّانية يرسم صراع الغربة الثّائرة ويستحضر صورة الوطن بين الأشجان والمحن.

–أمّا " محمّد الصّالح باوية" فقد كان في تجربته مع الاغتراب المكانيّ شاعرا مختلفا، لم يشأ التّعبير عنها باكيا متجرّعا قسوتها ومرارتها، أو شاكيّا باحثا عن صدر حنون يعيد الدّفء المسلوب، وإنّما رسم اغترابه المكاني بصورة من وطنيّ ثائر، صامد رغم الألم، فكان بالفعل لسان قومه وتبنّى مسؤوليّة نفض غبار الذّلّ والعزلة، وبثّ الأمل في النّفوس التّواقة إلى المجد والنّصر والحريّة. يقول في قصيدة" أغنية للرّفاق":

« ياَ رِفاقِي، فِي الذَّرَى، في السّجْنِ في القبْرِ وفِي
آلامِ جُوعِي
قهْقَه القَيْدُ بِرجْلِي يا رِفاَقِي، حَدِّقُوا فالثّأْرُ
يَجترُّ ضُلُوعِي
يا جُنُون الثّورةِ الحَمرَاءِ يَجتَرّ كَيَانِي ومَغاراتِ
رُبُوعِي
أقْسَمتْ أُمّي بقيْدِي، بجُرُوحِي سوْفَ لا تمْسَحُ
مِنْ عَيْنِي دُمُوعِي »[2]

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 195.
[2] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضالية، ص 41

فغربة الشّاعر تبدو متّقدة، في كلّ نفس شعريّ يكتبه، لكنّ فيها من شرارة التّحدّي، والرّغبة في كسر الجمود والأسر، الشّيء الكبير، أمّا "أمّه" فهي حاميته وهي التي سوف تستردّ حقّه المسلوب، ليعود إلى أرضه حرّة مستقلّة .

وتُطالعنا نغمة التّحدّي عند " باوية" مرّة أخرى في قصيدة (إنسانيّة الطّريق) يقول:

« دمدمَ الرّعدُ وهزّتنا الرّياحْ
حطّمِي الأغلالَ وامْضِي للسّلاحْ
حطّمِيها .. واهتفِي ملءَ الأثيرْ
يا طغاةَ اشهَدُوا اليَوم الأخِيرْ
إنْ أنا غِبتُ طويلاً وَصَحَا طِفلِي ورائِي خبِّريه إنْ دَعَاني
خبِّريه، إنّنِي في الكَهْف في السّاحةِ في الحَقْلِ في كلِّ مكانْ » [1]

وهنا يحثّ الشّاعر أخته على النّضال والجهاد طلبا للحريّة، وغيابه عن أرض الوطن حافز لنموّ هذه الصّرخة في أنفاسه، فهو لا يريد اجترار الماضي وأشواقه، بل يرغب إشعال فتيل الثّورة لبناء أمل واعد ونصر جميل « فقد استطاع أن يتفرّد من أقرانه الغرباء بابتعاده عن المسحة الحزينة التي غلّفت قصائدها وهم يتألّمون للفراق أو البعد فقد قدّم لنا نموذجا ثوريّا يجمع بين الذّكرى والتّحدّي»[2]، فالرّؤية عند 'باوية' أبانت عن معايشته للتّجربة الإنسانيّة ووعيه بها ، ففي شعره «يلتحم الإنسان بالثّورة، فيبدو معها، وكأنّهما وجهان لكيان واحد معبر عن الرّفض والعطاء»[3]، فهي تجربة شعريّة قائمة على تجارب مختلفة وأبعاد عميقة، والاغتراب المكانيّ كباعث على القول الشّعريّ عند باوية "تجربة استثنائيّة" إن جاز لنا وصفها كذلك، لأنّها مغايرة لتجربة الشّعراء الجزائريّين في هذه الفترة.

وهكذا فإنّ الاغتراب بنوعيه (النفسي والمكانيّ) كان له أثر في تطوّر رؤية الشّعراء ، وفي إنتاجهم الشّعري.

---

[1]– محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضالية ، ص 33،34

[2] – عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث (1945–1962)، ص 148.

[3] – عبود شرّاد ، شلتاغ: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص 93.

حيث احتلّ الاغتراب النّفسيّ مكانة أوسع وصفحات أكثر في الشّعر الجزائري، فتشَتُتُ الروح والفكر مشاعر صاغها الزّمن، وكوّنتها الأحداث المتصارعة في أذهان الشّعراء، فبعد نضج تجربتهم الشّعريّة، نتيجة لعوامل عدّة، أبرزها الاطّلاع على الإنتاج المشرقي والاحتكاك المباشر به، كان لهم أن جمعوا بين خلجات النّفس والفكر، وتنامي التّجربة واختمارها.

كما كان للشّعراء تجربة مع الاغتراب المكانيّ، بعد أن غادرت فئة منهم الوطن ، فنضُجت بواعث الغربة فيهم وزادت أحاسيسهم شوقا وضياعا، وإنشادا للذّكرى، وكان وعيهم برسالة الشّعر وبدورهم كطبقة تحمل على عاتقها لواء الدّفاع عن الوطن ودعم قضيّته، حافز آخر لإنشاد قصيدة الاغتراب تعريفا بالقضيّة، ونصرة لها ، وحبّا للوطن، وشوقا إليه، ولأجل ذلك أصبح شعر الغربة والحنين يُمثل ذلك الشّعر الوجداني، الذي تبعثه شحنة قويّة مفعمة بالأحاسيس المليئة بالتّمزق والضياع والأسى والشّجن، و«بهذا الشّعر الوجداني تخطّى الشّعراء حدود المناسبات فعبّروا عن محنة الإنسان في ظلّ الاستعمار والاستغلال»[1] .

إنّ الشّعر الجزائري الحديث وفقا لهذا التّطوّر في الرّؤية ، مثّل بالفعل مسارا نوعيّا وتجربة عميقة بما ضمّ في طيّاته من خوالج الإنسان ووعيه بمجريات الأحداث من حوله ، فأمسك من كلّ تجربة بطرف ففيه من الحبّ ما يُذيب العشّاق، وفيه عزاء المهمومين وحزن المتألّمين، كما اهتمّ بالثّورة وبطولاتها وأحداثها، ورسم أمجادها وخلّدها للورى بأحرف من ذهب، ودواوين مثقلة بالكلمات والمعاني الصّادقة والمعبّرة، التّي من شأنها تنميّة الرّوح الوطنيّة في أجيالنا القادمة، وتعزيز مشاعر الفخر والمجد فيهم، إضافة إلى ذلك فقد جعل الشّعراء من الشّعر متّقدا بشعلة من روح الإنسان الجزائري وفكره ورؤاه، وهي خصائص أكسبت الشّعر الجزائري الحديث طابع الجدّة، ليبقى شامخا أمام أي تجديد في الفكر أو الرّؤية، والذي كان عاملا أساسيّا في إحداث نقلة نوعيّة وتطوّر كبير على مستوى البنية الفنيّة للشّعر الجزائري .

---

[1] – نور، سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ص 246

الفـــصل الثّـــانـــي

التـــــجديـــد
في
اللّـــــــغة الشّعريّـــــــة

1- مفهوم اللغة الشّعريّة:

اللّغة أداة للتّعبير والتّواصل بين البشر، بما تحمله من أفكار وأحاسيس وهواجس وتطلّعات إنسانيّة، والأدب انعكاس للحياة وتعبير عنها، سلاحه "اللغة"، لأنّ « اللّغة هي وسيلة الأديب للتّعبير والخلق، فاللّغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره »[1]، فإن اتّفقت الآراء أو تشابهت التّجارب، فإنّ أسلوب التّعبير سيختلف بحسب ناصيّة اللّغة التي يمتلكها كلّ كاتب أو أديب أو شاعر، إنّها عمليّة ينفرد بها كلّ مبدع عن غيره، لأنّها امتداد لتجربة خاصّة، وهي باعتبارها أوّل شيء يصادفنا، فإنّها بالتّالي أوّل ما ينبغي علينا الوقوف عنده في دراستنا للتّجديد في الشّكل الفنّي والإبداعي.

والإنتاج الشّعري رصف للكلمات بأسلوب جمالي وإبداعي قوامه اللّغة التّعبيريّة، ونقصد بلغة الشّعر إذن؛ «الإطار العام الشّعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشريّة وهو ما تؤدّيه اللّغة الشّعريّة والصّورة الموسيقيّة والموقف الخاصّ بالشّاعر »[2].

إنّ اللّغة أشبه بالمفتاح الذّهبي الذي يساعدنا على سبر أغوار الفنّ الإبداعي، لنلج إلى عوالمه الدّاخليّة، ونكتشف جماليّاته ورصانته وملامح توهّج ألفاظه وأساليبه، إذ « هناك رابطة حقيقيّة بين الشّاعر ولغته تتجسّد أبعادها في كون اللّغة فطرة في نفسه يغرف منها بلا انتهاء، فهي كنزه وثروته ووحيه وإلهامه، وكلّما ازدادت صلته بها، وتحسّس لها، كشفت له عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها المذهلة .. حتّى يحيلها إلى ضرب من النّسج أو جنس من التّصوير في سياق لغوي مملوء بالإيحاءات والدّلالات. »[3]

---

[1] – محمّد زكي، العشماوي: قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، ص31.

[2] –عبد الباري عزيز، قباني:التّجربة الشّعرية والإبداع اللّغوي، ص 65.

[3] – أحمد إسماعيل، النّعيمي: مقالات ، في الشّعر والنّقد والدّراسات المعاصرة ،دار دجلة، عمان، (دط)، 2012 ، ص24.

فاللّغة الشّعريّة؛ هي التي من شأنها أن تجعل النّاقد أو الدّارس يُقيّم العمل الإبداعي، فيحكم على تميّزه وجدّته، ونتيجة لوعي الشّعراء بمهمّة الشّعر الجديدة ورغبتهم في تطويره أدركوا أنّ «الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضّرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربّما كان من غير المنطقيّ، أن تعبّر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة. لقد أيقنوا أنّ كلّ تجربة لها لغتها، وأنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التّعامل مع اللّغة، ومن هنا تميّزت لغة الشّعر المعاصر بعامّة عن لغة الشّعر التّقليديّة »[1]، وهذا طبيعيّ، فمن يريد التّجديد في المجال الأدبي وخاصّة الشّعري، فإنّه ومن أجل تحقيق تجديده و إبداعه فسيبدأ من تجديد لغته، ومحاولة إضفاء سمات التّميّز عليها، فلا يُعقل أن يكتب التّجديد اعتمادا على نفس اللّغة القديمة.

وبما أنّ اللّغة هي وسيلة الشّاعر للتّعبير والخلق والإبداع، فإنّ التّجديد في الرّؤية الشّعريّة للشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى1963، كان له أن تعامل مع اللّغة حسب ما اقتضته طبيعة كلّ تجربة شعريّة، فاللّغة لا تنقل التّجربة بقدر ما تعبّر عنها وفق الإبداع اللّغوي والطّاقات الفنيّة لكلّ شاعر، فالكلمة سلاحه، ومن خلالها يقاوم ويواصل في سبيل الإبداع والتّجديد، ولمّا كانت الرّؤية الشّعريّة للشّعر الجزائري الحديث في هذه الفترة قد شهدت مجموعة من التّطورات والتّحوّلات، ممّا شكّل مسارا نوعيّا وتجربة عميقة مُتّقدة بشعلة الإنسان الجزائري، وفكره، ورؤاه، فإنّ لهذه الرّؤية دورها في تطوّر التّشكيل الفنّي، وبخاصّة "اللّغة الشّعريّة" ،وهو ما سنحاول استجلاءه من خلال تتبّع مختلف الظّواهر اللّغويّة التي تبنّاها الشّعر الجزائري الحديث في مسيرته نحو التّجديد.

[1] –إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 174.

2-التّجديد في اللغة الشّعريّة:

- **توطئة:**

نظرا لتباين الشّعر الجزائري الحديث خلال هذه الفترة ،واختلاف اتّجاهاته وبواعثه و تشكّلاته، منذ أحداث الثّامن ماي 1945 وهولها، إلى غاية اندلاع الثّورة ولهيبها سنة 1954، وصولا إلى سنة 1963 ، وجرّاء هذه التّغيّرات تعامل الشّعراء مع اللّغة حسب متطلّبات الأحداث، فطوّعوها وكيّفوها لتساير الرّاهن والحاصل آنذاك، ولأجل ذلك ، ارتأينا الكشف عن جماليّات هذه اللّغة عند شعرائنا كلّ على حدةٍ، لنميّز كيفيّة اشتغالهم على اللّغة، وتطويعهم لها في قالبها الشّعري حسب خصوصيّة كلّ منهم.

فقد كان للشّعر الجزائري الحديث خلال هذه الفترة ردود أفعال قويّة، فبعد صمته سنة 1945 تأثّرا بالفاجعة الأليمة، حيث برّر صالح خرفي هذا الصّمت بقوله :« فسكت الشّعر بعد هذه المجازر سنوات لا يُحبرُ كلمة، حتّى تساءل بعض الأدباء عن سرّ هذا السّكوت، ولكنّه في نظري هدأة طبيعيّة، يفرضها عاملان، فداحة الخطب، واليأس من الشّكوى إلى غير راحم»[1]، لكن عادت الأنفاس الشّعريّة إلى ساحتها مخلّدة الذّكرى، ومواكبة الأحداث والتّطوّرات، وحينها بدأت اللّغة تتشكّل بصيغ جديدة، وألفاظ مغايرة، وأساليب مختلفة، أملتها طبيعة التّجربة الشّعريّة التي مالت نحو الشّعر الثّوري والوجداني، المترجم لأحاسيس الشّعراء، «كان لظهور الاتّجاه الوجداني في الشّعر الجزائري الحديث أثر واضح في تطوير اللّغة الشّعريّة، وإثراء المعجم الشّعري بمفردات جديدة، وإدخال بعض التّراكيب اللّغويّة ذات الدّلالة الموحيّة التي لم تكن مستعملة من قبل من طرف الشّعراء المحافظين»[2] .

فبعد أن لبس الشّعر لغة إصلاحيّة خطابيّة تقريريّة فترة من الزّمن، فإنّه شهد مع "مفدي و باوية وخمّار وسعد الله و لغوالمي " تطوّرا في اللّغة الشّعريّة ، فرضه تطوّر الرّؤية الفكريّة لدى هؤلاء، فقد أتاحت لهم تجاربهم الشّعريّة المختلفة سواء الذّاتيّة أم الوطنيّة

[1] – صالح،خرفي : الشّعر الجزائري الحديث، ص 212.

[2] –محمّد، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة، ص 313.

الثّوريّة أم التفاتهم إلى هموم النّفس من غربة وضياع، وألم وحزن، أتاحت لهم كلّ هذه التّجارب أن يُجدّدوا في اللّغة الشّعريّة ، ويُغيّروها بناء على تغيّرات الرّؤية والموقف:

2-1: الألفاظ والأسلوب:

إذا كانت اللّغة؛ « هي الأداة الأساسيّة للشّاعر وللأديب عموما- أو لنقل إنّها المادّة الأولى التي يشكّل منها وبها بناءه الشّعري »[1]، فإنّ الألفاظ؛ هي المكوّن الأساسي للّغة ، إنّها المعجم الشّعري، والقاموس المحيط بكلّ ثنايا العمل الفنّي والإبداعي، إذ « تمتلك الألفاظ المفردة ومن قبل أن توضع في بناء لغوي ـ طاقات إيحائيّة خاصّة، يمكن إذا ما فطن إليها الشّاعر ونجح في استغلالها أن يقوّي من إيحاء الوسائل والأدوات الشّعريّة الأخرى، وقد استطاع الشّاعر العربيّ القديم بوحي من إدراكه الفطري العميق لطبيعة لغته وأسرارها وبحاسّته الشّعريّة المرهفة أن يقع على الألفاظ الأكثر ملاءمة لطبيعة رؤيته الشّعريّة»[2].

ومنه كان اللّفظ هو الخليّة الأولى التي يتشكّل وفقها كلّ بناء شعريّ، فأخذ حيّزا من عناية النّقاد الذين سعوا في سبيل الكشف عن جماليّاته، ومدى طاقته وقدرته الدّلاليّة والإيحائيّة، «فاللّفظة إذن؛ هي التي تحدّد شخصيّة الشّاعر وأفكاره وهي التي تعبّر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه»[3] .

أمّا الأسلوب؛ فهو دعامة أساسيّة من دعائم اللّغة الشّعريّة، إذ لا يكفي أيّ مبدع امتلاكه لمعجم شعريّ خاصّ ، بل ينبغي عليه أن يُحسن توظيف هذا المعجم واستغلاله، ولن يتمّ ذلك إلاّ من خلال الأسلوب، الذي يُمثّل السّبيل والوسيلة التي يقوم عليها العمل الإبداعي، والشّكل الفنّي الذّي يتجسّد فيه المضمون، فتُنقل من خلاله المعاني والأحاسيس والأخيلة إلى ذهن القارئ والسّامع، إنّه أداء فنّي للألفاظ واللّغة، وهو ثوب المشاعر وكساؤها الجمالي و به يستولي الأديب على قلوب قرائه، إذ « تحتلّ دراسات الأسلوب مكانة متميّزة في الدّراسات

---

[1] – علي، عشري زايد : عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص41.

[2] – محمّد، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة ، ص 51،52

[3] –عمر، بوقرورة : الغربة والحنين في الشّعر الجزائري، ص 193.

النّقديّة المعاصرة، ويقوم كثير من هذه الدّراسات على تحليل الأعمال الأدبيّة واكتشاف قيمتها الجماليّة والفنيّة انطلاقا من شكلها اللّغوي(...) ومن خلال الاختلاف في طريقة التّعبير».[1]

والأسلوب ترجمة لموهبة الشّاعر الفنيّة، وقدراته الإبداعيّة الخاصّة ،إنّه «يُمثّل لغة تكتفي بذاتها دون أن يكون لها بالضّرورة أبعاد التّوصيل الواصفة التي تتوافر للكتابة (...) ومن هذه الزّاويّة فالأسلوب أشبه بنفحة الزّهر القادمة من الطّبيعة يتمّ التّمتّع بها دون أن يتلمّس لها بالضّرورة((معنى)) »[2]

ولأجل ذلك يمكننا القول ؛ إنّ الأسلوب يمثّل شخصيّة المبدع ، بتميّزها وأدائها، وطريقتها في التّعبير، وبما تملكه من انفعالات وهواجس وأحاسيس، ارتكازا على اللّغة بإيحاءاتها ودلالاتها وتراكيبها وظواهرها المختلفة، « الأسلوب هو تلك العلاقة القائمة بين كليّات لغويّة تنتشر إلى ما هو أبعد من مجرّد العبارة لتستوعب النّص كلّه »[3] ، ومن خلال الأسلوب تبرز القيمة الفنيّة والجماليّة للأعمال الإبداعيّة ، وبذلك تؤدّي وظيفتها التّواصليّة، في عمليّة تواصليّة تفاعليّة بين المُبدع(المُرسل) والعمل الإبداعي(الرّسالة) والمُتلقّي(المُرسل إليه).

ويلاحظ الدّارس للشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963، تطوّرا واضحا على مستوى اللّفظ والأسلوب ، فالشّعر في هذه الفترة بدأ يتجرّد من الطّابع التّقليدي والمحافظة، وسار إلى البحث عن معجم شعري قريب المأخذ وبعيد المرمى، دون تكلّف أو تصنّع، فنهل الشّعراء من نبع اللّغة البسيطة مضمونا وفكرا وأسلوبا؛ لغة الإحساس الصّادق، والكلمة المعبّرة، والوجدان المرهف الذي عايش مأساة الوطن وجراحه، فطعّم ألفاظه وطوّع أسلوبه ليجمع لنا بين معاني الثّورة والوطن، والحبّ والحزن، والأسى والألم، والغربة والحنين والغموض ، وفق التّجربة الشّعريّة الجديدة والرّؤية الفكريّة المتطوّرة، فكانت الألفاظ نابعة من صميم الحياة اليوميّة والفصاحة العربيّة، وبلاغة القرآن الكريم والشّعر الأصيل، بعيدة كلّ البعد عن التّكلّف والصّنعة والزّخرف اللّفظي «إنّ التّعامل مع اللّغة عند الشّاعر الوجداني أصبح خاضعا للتّيار الوجداني المتدفّق في النّفس، فهو في سبيل الوصول إلى هذه الغاية نراه غير

---

[1] – أحمد، درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار الغريب للطّباعة والنّشر، القاهرة(دط)،(دت)، ص 13.

[2] – المرجع نفسه ، ص 26.

[3] – رجاء، عيد : البحث الأسلوبي –معاصرة وتراث– منشأة المعارف بالأسكندريّة، (دط)، 1993، ص14.

مقيّد بالمواصفات والتّراكيب الكلاسيكيّة المعروفة عند المحافظين»[1]، فالشّاعر الجزائري أصبح على دراية ووعي بما تقتضيه أبعاد التّجربة الشّعريّة، في إطارها الجديد، فالخروج عن المألوف وابتداع لغة مغايرة هو الذي سيطبع شعره بطابع الجدّة والتّميّز، ونتيجة للظّروف التي أحاطت بالشّعر في هذه الفترة كانت الألفاظ مسايرة للأحداث، « فجاءت لغة حادّة، ذات جرس صلد، يتناسب مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر آنذاك »[2] ، فحملت الألفاظ دلالات الانكسار والجراح، والحزن على حال البلاد والعباد، بأسلوب تفجّرت فيه العواطف والانفعالات، ويمكن التّمثيل لذلك بمجموعة من القصائد "لمفدي و خمّار و سعد اللّه و لغوالمي و باوية"، إذ ارتوى شعرهم خلال هذه الفترة بألفاظ معبّرة ومنعكسة عن تجربة جديدة.

أوّلا: مفدي زكريّا:

إنّ رسالة اللّغة ومهمّتها في مجال العمل الشّعري «لا تقتصر على المعاني الذّهنيّة بدلالتها المعجميّة المحدّدة فحسب، وإنّما مهمّتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقّي بصورها وظلالها. وتلك هي الوظيفة الحقيقيّة للّفظة في التّعبير الأدبي ، وهو ما يُميّزها حقّا عن وظيفة اللّفظة في التّعبير العلمي»[3]، فاللّغة إذن؛ بألفاظها وتراكيبها وأساليبها المختلفة لا تكتفي بتبليغ المعاني وإيصال الأفكار فحسب؛ بل وظيفتها الجماليّة هي التي تُكسبها سِمتيْ التّميُّز والإبداع، يقول مفدي زكريّا في مقدّمة ديوانه "اللّهب المقدّس": «سيجد فيه روّاد ((التّجديد الرّصين)) ما يدعم عقيدتهم في أنّ عمود الشّعر العربي ـ غير المغمور النّسب ـ يبقى شامخا أمام أيّ تجديد في التّعبير والتّفكير في حدود (الشّخصيّة الذّاتيّة) لِلُغة صمدت في وجه الزّمن »[4]، وهو إقرار منه بتميّز لغته الشّعريّة وسُموّها، فبفضل طاقته اللّغويّة استطاع تشكيلها تشكيلا جديدا متآلفا مع تجربته الشّعريّة، فلكلّ شاعر لغته، وأسلوبه ومشاعره التي تختلف عن غيره من الشّعراء.

---

[1] – محمّد، ناصر :الشّعر الجزائري الحديث ،اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة، ص 314.

[2] –عبّود، شرّاد، شلتاغ : حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص 136، 137.

[3] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث ،اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة، ، ص 281.

[4] –مفدي، زكريّا: اللّهب المقدّس، ص 04

إنّ المعجم الشّعري الذّي اتّكأ عليه مفدي في قصائد اللّهب المقدّس، اشتمل على مادّة لغويّة غنيّة بألفاظها، ومتميّزة بأساليبها، ولنا في قصيدة "الذّبيح الصّاعد" نماذج عن ذلك يقول:

« قَـــــامَ يختالُ كالمسـيحِ وئيدَا يَتهادى نشْوانَ، يتلُو النّشــيداَ
بَاسمَ الثّغرِ، كالملائكِ، أو كالطِّ فلِ، يستقبلُ الصّباحَ الجَــديدا
شـــــامخاً أنْفَه، جـــــلالاً وتيْهاً رافعاً رأسِه، يُناجِي الخـــُلودا
حـــالمًا كـــالكليمِ، كلّمَهُ المَجـ ـدُ، فشدّ الجِبالَ يبْغي الصُّعُودا
وتسَــامى كالرُّوح، في ليلةِ القَد رِ،سلاَمًا، يُشِعُّ في الكونِ عِيدا
وامْتطَى مَذبَحَ البُطولةِ مِـعـــْ راَجًا، ووَافَى السّمَاء يرْجُو المَزيدَا
((اشنُقُونِي، فلستُ أخشَى حِبالاً واصلُبونِي، فلسْتُ أخْشى حدِيدَا))
((واقضِ يا موتُ في ما أنت قاضٍ، أنا راضٍ، إن عاش شعبي سعيدا))
((أنا إن مِتُّ، فالجزائرُ تَـــحيَا ، حُـــــــــرّة، مُستقلّةً، لنْ تبِيدَا))
زعَمُـــــــوا قتلَهُ...وما صَلبُوهُ، ليسَ في الخالِدينَ، عيسى الوحيدَ!
لفّهُ جـــــــبريلُ تحْت جنَاحَيـ ـه إلـــــى المُنتهَى، رَضِيّا شَهيدَا
يا((زبانا))، أبلغْ رِفاقَك عـــنَّا في السّمَاواتِ، قدْ حفِظناَ العُهودا
وارِ عنْ ثورةِ الجزائرِ، للأفــ ـلاكِ، والكائنـــــات، ذكرا مجيدا »[1]

وتقدّم لنا هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة، جماليّة عاليّة للُّغة بألفاظها وتراكيبها وأساليبها التي صيغت وفقها، إذ نوّع فيها الشّاعر، وتفنّن في استعمالها ممّا أضفى على الأبيات سمة الثّراء اللّغوي والبهاء الأسلوبي، فألفاظه المنتقاة نقلت لنا صورة فوتوغرافيّة أو شريط فيديو يحمل مشاهد " تنفيذ حكم الإعدام على أوّل شهيد دشّن المقصلة المرحوم أحمد زبانا "[2]، وبهذا الأسلوب أعطى الشاعر لنفسه صفة المُصوّر الفوتوغرافي المحترف، الذي يلتقط بعدسته كلّ الجزيئات دون استثناء، فاللّغة هنا هي العدسة المصوّرة للأحداث، والنّاقلة للتّجربة الشّعريّة، فكأنّنا أمام بناء درامي، تتآلف فيه الألفاظ منسجمة مع الأساليب، فمن

[1] – مفدي، زكريّا: اللّهب المقدّس ، ص 11

[2] – المصدر، نفسه، ص 09.

خلال التّأمّل في القصيدة نستشفّ خاصيّة جديدة مال فيها الشّاعر إلى التّعبير الدّرامي، حيث ندرك أنّ تتابع الأبيات في هذه القصيدة يُنمّي في كلّ مرّة هذا التّعبير، ويجعله في تصاعد مستمرّ، فأحيانا يقف مفدي بنبرة الخطيب الفصيح الذّي يسرد الأحداث ويرويها؛ (قام يختال، يتهادى نشوان، يتلو النّشيد، يستقبل الصّباح، يناجي الخلود، امتطى مذبح البطولة، ...)، ثمّ نجده يتوقّف متحدّثا على لسان مُلهمه (أُشنقوني، واصلُبوني، واقض يا موت ما أنت قاضٍ، أنا راض، أنا إن متُّ فالجزائر تحيا...)، ويُواصل في سرده للأحداث بألفاظ معبّرة وقويّة، تتناغم مع تنامي الموقف الشّعوري (زعموا قتله، لفّه جبريل...) ، ويردف مخاطبا(يا زبانا أبلغ رفاقك...، وارِ عن ثورة الجزائر...)، ومن هنا ندرك « كيف أنّ حاسّة الشّاعر تهديه دائما إلى الموقف الدّرامي، وكيف تنعكس دراميّة الموقف على العبارة نفسها واللّغة التي ينسج منها هذه العبارة، وكيف صار الشّاعر يستغلّ كلّ وسائل التّعبير الدّرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يجسّم التّجربة الذّاتيّة الصّرف في إطار موضوعي حسّي وملموس»[1]، وهو تجديد في الأسلوب الشّعري والصّياغة الشّعريّة، تلاعب خلاله الشّاعر مع الألفاظ، بفنيّته مستفيدا من جلال اللّفظ والمعنى وقوّة الأسلوب.

والملاحظ على هذه القصيدة أيضا، تنويع الأساليب، خاصّة الإنشائيّة:

-الأمر: (أُشنقوني، أُصلبوني، اقض، أبلغ، ارِو....)

-النّفي: (لست أخشى حبالا، لست أخشى حديدا، ماصلبوه، ليس في الخالدين عيسى الوحيدا، لن تبيدا ...)

-النّداء: (يا موت، يا زبانا...)

-الشّرط: (أنا راض إن عاش شعبي سعيدا، أنا إن متّ فالجزائر تحيا...)

وتنوّع الأساليب في القصيدة يدلّ على ثقافة الشّاعر الواسعة، وإلمامه بمختلف الجوانب اللّغويّة، بتراكيبها وأساليبها، وبنياتها ودلالاتها، وإيمانه بمكانة اللّغة الشّعريّة في إضفاء التّميّز على العمل الإبداعي، كما أنّه يبدو مهتمّا بجماليّة اللّغة بوظائفها المختلفة ،التي تتيح له التّعامل معها بأريحيّة ومرونة تعبيرا عن انفعالاته وشعوره، « والشّاعر الوجداني حين

[1]- إسماعيل، عزّ الدّين: الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 282

يأنف من التّعامل مع الألفاظ والعبارات ذات الدّلالة الماديّة المسطّحة، يفضّل عليها تلك الألفاظ والعبارات القادرة على إثراء تجربته الفنيّة الثريّة بالإيحاء الفنّي والرّوحي والتي تستطيع أن تشيع حولها ظلاّ ونغما، وتضفي على القصيدة جوّا أشبه ما يكون بذلك الجوّ الذي تضفيه اللّوحة الزّيتيّة الرّائعة »[1]، فألفاظ القصيدة وتراكيبها تكتنز طاقة عظيمة وجيّاشة، تظهر فيها أحاسيس الشّاعر جليّة من خلال الكلمات والعبارات، وهو بذلك يبتعد عن اللّغة الشّعريّة المبتذلة والتّقريريّة القاموسيّة في إبداع وتميّز.

وتدلّ ألفاظ "مفدي"وكذا "أسلوبه" ؛ على سعيه للابتكار وتوليد لغة إبداعيّة، فلا ينكر أيّ دارس لشعره ثقافته الشّعريّة ، وامتلاكه لمعجم من الألفاظ الثّريّة، ثراء اللّغة العربيّة الفصيحة، كما أنّه يُلمّ بالموروث الشّعري القديم إلمام الشّاعر الفحل، وعلى الرّغم من ذلك إلاّ أنّه لم يكن في تعامله وتوظيفه للغته شاعرا مقلّدا، أو مُجترّا للتّراكيب الجاهزة، والأساليب المبتذلة، بل سعى إلى إبراز نزعة الابتكار والتّجديد في تعامله مع مخزونه، وموروثه، ورصيده اللّغوي والبلاغي، محرّكا حاسّته الإبداعيّة ، فجاءت لغته مشعّة ، عميقة الدّلالة، مُهيّجة لكوامن الشّجن في نفس كلّ من يتلقّاها، «حاول أن يبعث الحياة في لغته الشّعريّة بجعلها لغة أحاسيس وعواطف وذات قبل كلّ شيء، ممّا كان له الأثر الفعّال في تطوير اللّغة الشّعريّة في القصيدة الجزائريّة »[2] .

إنّ اللّغة الشّعريّة عند مفدي زكريّا عاشت حياة خاصّة، لأنّها واكبت كلّ تطورات الوطن وأوضاعه ، ولم يكتسب شعره صفة الثّوريّة هباء، بل تحصّل على هذا اللّقب بعد أن خاض تجربة شعريّة عميقة في فكرها ومبناها، صقلها السّجن وأحداثه، وشكّلتها الثّورة ولهيبها وصاغها إصراره وتحدّيه للمستعمر، وإيمانه الشّديد بقوّة الكلمة الصّادقة، ورسالة الشّعر النّبيلة والمقدّسة، وتمسّكه بوظيفة الألفاظ والكلمات وجلال المعاني.

ولنا في قصيدة "زنزانة العذاب رقم "73"، نموذج آخر للقصيدة الجزائريّة الرّصينة

[1] –محمّد، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث ، اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة والمعنويّة،ص 315.

[2] –المرجع نفسه، ص 312،313.

(*)[1] بألفاظها وتنوّع أساليبها، يقول:

« سَـــــيّانَ عنديَ، مـفتوحٌ ومُنغلقُ يا سِجنُ بَابُكَ، أمْ شُدّتْ به الحَلْق
أمْ السِّيـاطُ، بـــــها الجلاّدُ يُلهبُني أم خـازنُ النّارِ، يـكْويني فأَطَـفقُ
والحَوضُ حَوضٌ، وإنْ شتَّى منابِعُه أُلقى إلى القُعْرِ، أمْ أُسْقَى فأنشَـرقُ
سِرِّي عَظيمٌ، فلا التّعذيبُ يسمَحُ لِي نُطقًا، ورُبّ ضِعَافٍ دُون ذا نَطقُوا !
يا سِجنُ، ما أنتَ؟ لا أخْشَاكَ؛تَعْرِفنُي مَنْ يُحدِق البَحر، لا يُحدق به الغرق
إنّـــي بلوْتُكَ فِي ضَيْقٍ، وفِي سَعَة وذُقتُ كـــأسَكَ، لا حِقْدٌ ولا حَنقُ
أنامُ ملءَ عُيوني، غِبْطةً ورضـــى عـــلَى صَيَاصِيكَ، لاَ هَمّ ولا قَلقُ
ورُبّ نَجوَى، كدُنيا الـــحُبِّ، دافقةٌ قدْ نَامَ عنْها رَقِيبي، ليْـــسَ يسترقُ
عادتْ بِها الرُّوح مِن (سلوى) مُعطّرةً فالسّجنُ، من ذكرِ (سلوَى)، كلُّه عبَقُ
سلوى! أُناديكِ سلوَى!مثلَـــهُم خطأ لوْ أنّهُمْ أنصَفُوا، كان اسمُكِ الرَّمقُ
يا فتنةَ الرُّوحِ ، هلاّ تذكـــرينَ فَتًى ما ضرّهُ السِّجنُ، إلاّ أنـــه وَمقُ ؟
وكمْ سهِرنَا، وعيْنُ النّـــجْمِ تحرُسُنا إذْ نلْتقِي كالرُّؤَى، حيـنًا، ونفترقُ
يا ليلُ! كمْ لكَ في الأطواءِ من عجبٍ!! يا ليلُ! حالُكَ حالِي، أمرُنا نَسَقُ ! »[2]

إنّ 'مفدي' متمسّك بالكلمة والحرف في كلّ ظروف حياته ، فلا السّجن يمنعه ولا التّعذيب يمسكه، وها قد تكبّد عناء نظم قصيدة في دياجي السّجن، حافظا ألفاظها عن ظهر قلب، لأنّ سُموّ الشّعر في نفسه أكبر من أن يمنعه أيّ سبب عن قوله، وكأنّه يتحدّى المستعمر مضرما نور الشّعر في زنزانة كان هدفها قهره وتعذيبه، إلاّ أنّ عزيمته فوق كلّ الظّنون، لينطق مخاطبا السّجن ومتحدّيا سجّانيه، بأبلغ لفظ وأرقّ نغم ، بنزعة ذاتيّة ومسحة جماليّة متميّزتين.

[1] – (*) نُظمت بعد أن زُجّ بالشّاعر في زنزانة مظلمة بسجن بربروس إثر أن أسلمته زبانيّة العذاب للسّجانين يوم 28أفريل1955 فهاجت أعماقه المواجد، ونظم هذا القصيد في ظلام الزّنزانة وحفظه بيتا بيتا لاستحالة كتابته.

[2] – مفدي، زكريا: اللّهب المقدّس،ص 25،22،20.

فالشّاعر يستعمل ألفاظا مختلفة ينعت من خلالها هذا السّجن المظلم، وماهو مُلاقيه فيه، ومن هذه الألفاظ (مفتوح، منغلق، السّياط، الجلاّد، خازن النّار، التّعذيب...) ، ممّا يدلّ على اتّساع مُخيّلته، و ثراء قاموسه اللّغوي، فأسلوبه الشّعري يعزف على وتر المأساة والبطولة، وقد أتاح له التّعامل مع الألفاظ ببراعة مُبتعدا عن الشّكوى، معلنا التّحدّي بنوع من التّجانس والتّآلف بينها، فألفاظه الشّعريّة المتدفّقة في كلّ موقف شعوري، هيّ ركيزته لاستلهام اللّغة واستعمال مفردات القاموس الحديث لشعر الثّورة، مستعينا بأساليب أخرى متنوّعة، محافظا في هذا النّموذج أيضا؛ على تلك المسحة الدّراميّة ولغة التّصوير السّينمائي، وكأنّه يتحدّى المستعمر ليقول له: وإن عزلتني وقيّدت حريّتي، فإنّي لك بالمرصاد ،مُصوّرا ومُجاهدا وثوريّا وجزائريّا حرّا أصيلا، وفوق كلّ ذلك شاعر من شعراء الجزائر الأكفّاء.

وممّا أضفى على القصيدة روح الجِدّة والتّطوّر هو تحكّم الشّاعر بأدواته، ودقّته في الانتقال بين المواقف، فتارة يُحدّث السّجن وسجّانيه ، مُعلنا رضوخه للعذاب دون الاستسلام، أو الإفصاح عمّا في جعبته من معلومات، وتارة أخرى يجعل من السّجن مولّد الذّكريات، فيبدأ في مناجاة الذّكريات الحميمة بروح شاعر وجداني رومانسي وبألفاظ ذات طاقات إبداعيّة عميقة تتلاءم مع عواطفه (سلوى، معطّرة، الرّمق، فتنة الرّوح، ومِق...)، فتجربة السّجن جعلت الشّاعر الجزائري الحديث ينفتح على آفاق رحبة من الخيال والجمال، والوطنيّة كما « يتفرّد مفدي زكريّا وحده في هذه المرحلة بتجربة السّجن جعلت الشّاعر الجزائري الحديث حيث قضى سبع سنوات متراوحة على خمس مرّات، ما بين 1937و1959. وكان لها الأثر البالغ في بلورة شخصيّته الثّوريّة.بحيث ألهب التّعذيب شاعريّته، وفجّر في ذاته مكامن الإبداع، كما جذّر في أعماقه مفهوم الوطنيّة في أسمى أبعادها»[1]، وهي خصوصيّة في شعر مفدي، تتجلّى في وعيه الإيجابي وإلمامه بالمواقف التي ستزيد من إبداعه، ومن هنا خلق علاقة قويّة بين ألفاظه الثّوريّة والوطنيّة، وعواطفه

[1] -إبراهيم ، رمّاني: المدينة في الشّعر العربي- الجزائر نموذجا 1925-1962، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب(دط).، 1997، ص133.

وأحاسيسه الوجدانيّة الصّادقة، ورؤيته الجديدة، دون أن تهتزّ مشاعره ،أو تسقط براعته أو يتهلهل أسلوبه بل كان مجدّدا قدر المستطاع في ناصيّة اللّغة والأسلوب معا.

والملاحظ على الأسلوب أيضا، اعتماده على أساليب إنشائيّة متنوّعة أبرزها:

-النّداء؛(يا سجن، يا سجن ما أنت !،سلوى، يا فتنة الرّوح، يا ليل ...)، والنّداء أسلوب للفت الانتباه، وزيادة الاهتمام.

-الاستفهام؛(ما أنت؟، هلاّ تذكرين فتي...؟)

-التّعجّب؛ (ربّ ضعاف دون ذا نطقوا !!، سلوى أناديك سلوى! ياليل!، حالك حالي، أمرنا نسق!...)

وباستخدامه للاستفهام والتّعجّب؛ فإنّه في كلّ مرّة يزيد من جمال أسلوبه وفنيّته، فالشّاعر يُنوّع في استخدام الأساليب الإنشائيّة، ببراعة لغويّة تظهر حسن انتقائه للألفاظ ، وحسن تعامله معها وفق دلالاتها ومعانيها ، ففي كلّ مرّة يوظّف ألفاظا و عباراتا تتناسب مع الغرض الذّي يصبو إليه، فإذا «كان الشّعر بناء، فالشّاعر هو مهندس هذا البناء، وإذا كان هذا البناء محكما جميلا، فالفضل يرجع بلا شكّ إلى مهندسه، فالشّاعر المجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظّه من البراعة بمقدار استغلاله لكلّ الإمكانات في تشييد بنائه وتسخير كلّ ما يراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشّاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظّه من الفنّ والشّاعريّة، ويحكم له أو عليه على هذا الأساس »[1] .

واللّغة عند "مفدي زكريّا" مرسومة بريشة الفنّان البارع الذّي حافظ على لبنات بنائه، حتّى يشمخ عاليا في سماء الشّعر الجزائري الحديث بأسس متينة ورصينة.

وبالاطّلاع على البنية اللّغويّة في شعر مفدي زكريّا فإنّنا نلمس قداسة هذه اللّغة، كيف لا وهي موسومة "باللّهب المقدّس"، ولا يمكن لأحد أن يُشكّك في أنّ لهيبها أوقدته ثورة التّحرير الكبرى، وقداستها عربون تقدير لأسمى لغات العالم "لغة القرآن الكريم والمنزّه"، ومنه نصل إلى أنّ "مفدي" اعتمد على النّهل من لغة القرآن الكريم بتراكيبها وبلاغتها ودلالتها، ونماذج اتّكائه على البنية القرآنيّة كثيرة ومتعدّدة، « فإنّ تشرّبه للثّقافة القرآنيّة

[1] – بوزيد ساسي ، هادف: المعجم الشّعري في إليادة الجزائر "لشاعر الثّورة الجزائريّة مفدي زكريّا "، مجلّة الباحث، العدد، 10/أوت2012، ص162

وحفظه الكامل لآياته جعلا ذلك التّشرّب، وهذا الحفظ يتجلّيان في شعره لغة وتصويرا»[1]، فاستطاع بذلك إضفاء مسحة من القداسة على الشّعر، بعد أن شكّل ألفاظه ولغته تشكيلا قرآنيّا يحيل إلى انفتاحه وثقافته ، يقول مفدي زكريّا مقدّسا الشّعر:

« وَإِنَّنَا ـ الشّعراءُ النّاسُ ـ ما فتِئتْ أَرْواحُنا ، تغمُرُ الإنسانَ إيمانا

رسالةُ الشّعرِ، في الدّنـيا مقدّسَةٌ لولا النُّبوءةُ.. كانَ الشِّعرُ قرآنا » [2]

لقد كان الشّاعر الجزائري قبل هذه الفترة (1963/1945) شاعرا إصلاحيّا محافظا، إلى حدّ النّخاع، وتديّنه الشّديد جعله بمنأى عن النّهل من معين القرآن ومعانيه، فيما عدا الاقتباس الواضح والصّريح وفق ما يناسب التّجربة، فكانت اللّغة الشّعريّة عنده لغة تقريريّة مباشرة متمسّكة بهدف الإصلاح والإرشاد والتّوعيّة والتّربية والتّوجيه، لكنّ لغة الشّعر عند "مفدي" لغة ثوريّة وجدانيّة بامتياز تُظهر انحرافه عن المسار التّقليدي للقصيدة الجزائريّة، فالشّاعر الحديث، تخلّص من قيود المحافظة ليسمو برسالة الشّعر، ساكبا شعوره في لغة انسيابيّة تتولّد تلقائيّا حسب طاقاته الإبداعيّة وتغيّر المواقف.

لقد لجأ "مفدي" إلى الاستعانة « بالذّكر الحكيم للعبارة عن مختلف المواقف، قصد تقريب المتلقّي من المعنى المراد إيصاله وللوصول إلى تثبيت الفكرة في الذّهن أوّلا ثمّ غرسها في القلب ثانيا » [3].

ومن خلال البيتين السّابقين لمفدي، نلاحظ كيف أنّه استطاع أن يحرّر الشّعر من المحافظة وتجرّأ على إنزاله منزلة القرآن الكريم:

لمدرجة مساواته بالقرآن
لولا النّبوءة ـــــــــ صار: (الشّعر=القرآن)

فهو يُقرّ بعظمة الشّعر، لأنّ الشّعر عنده من وحي العاطفة لا العقل، ومن نماذج تعامله مع القرآن الكريم بنوع من التّآلف والتّجانس ما ورد في قصيدة: "ألا إنّ ربّك أوحى لها"؛

[1] – محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 298.

[2] – مفدي ، زكريا : اللّهب المقدّس، ص 290

[3] –نوّارة، ولد أحمد: التّناص القرآني في اللّهب المقدّس لمفدي زكريّا، مجلّة اللّغة العربيّة، العدد السّادس والثّلاثون، ص 52.

فألفاظ القصيدة بدءً من العنوان تُظهر تعامل "مفدي" مع القرآن (ربّك- أوحى)، يقول في أبياتها:

« هُـــو الإثمُ ، زلــزَلَ زِلْزالَهَا فزَلزَلت الأرضُ زَلْزالَـــها
وحمـــــلَهَا النّـــاسُ أثقالَهُم فأخرَجَتِ الأرْضُ، أثْقالَها
وقـــالَ ابنُ آدَمَ فـي حُمْقِه يُسائلُها سَاخرًا : مالَهَا؟ ؟
فلا تسْألُوا الأرضَ عن رَجّةٍ تُحَاكِي الجَحِيمَ ، وأهْوالَها.
ألاَ إنَّ إبلـــيسَ أوْحَى لكُم ألا إنَّ ربَّكَ أوْحَى لـــَها !

وفي هذا النّموذج تمكّن مفدي من التّأليف بين لغة القرآن ودلالتها، عندما وضعها في فضاء هذه البنية الشّعريّة، وحوّرها بما يجعل كلّ لفظ مكمّلا للآخر؛ فألفاظ سورة الزّلزلة جليّة في ثنايا القصيدة، إذ يجعل من الكارثة التي حلّت بالجزائر (زلزال الأصنام) صدى للواقع الذي يحدث في البلاد بصفة عامّة، فتوزيعه لألفاظ القرآن الكريم وانتشارها في فضاء النّصّ الشّعري بكثافة بارزة، جعلها متماهية مع التّجربة الشّعريّة العامّة، وكأنّها من صميمها بتفاعل قويّ بين المعاني وهو بذلك يقرّب المتلقّي من الدّلالات المقصودة ، وهو تطوّر واضح في تعامل الشّاعر مع اللّغة واستثماره للقرآن ، حيث « يرى أنّه لا نهضة أدبيّة أو فكريّة بدون القرآن وأنّه لا يروي ظمأ هذه الأمّة إلاّ عبّها من هذا المنهل العذب الذي لا ينضب ولا يضعف »[1]، فلا أحد منّا ينكر قوّة القرآن الكريم وأنّه منهج صالح في كلّ زمان ومكان، لذلك فلغته شاملة لأسمى معاني التّطوّر والتّجدّد، وإذا أحسن الشّاعر التّعامل معها بفنيّة وإبداع فإنّها ومن دون شكّ ستعطي شعرا متميّزا ومتطوّرا.

-وفي قصيدة " وتكلّم الرّشاش جلّ جلاله": تشيع ألفاظ القرآن الكريم بصفة بارزة لتتآلف مع المعجم الثّوري موقدة إيّاه، يقول في بعض أبياتها:

« ومَن الذِي..؟ عُرْضَ الجزائرِ شَبّها مِنْ كُلّ شَاهِقةٍ، لظًى تتَسَعّر ؟
أَجَـهنّمُ ... هَذِي الـتِي أفْواهُهـــا مِنْ كلّ فجٍّ، نِقمةً تتفجـــرّ ؟؟
أمْ أرضُ ربّكَ ، زلزلتْ زِلْزَالـــَها لمَّا طَغَى ، فِي أرْضِه، المُستعمر؟
وتكـلّمَ الرّشَـاشُ جَلَّ جلالُهُ ..!! فـــــاَهْتزَّت الدُّنيَا، وضَجَّ النَّبَر

[1] - محمّد ، ناصر: مفدي زكريّا شاعر النّضال والثّورة، المؤسّسة الوطنيّة للفنون الطّبيعية،غرداية، الجزائر، ط2ص 71.

وتنَزَّلَـــــتْ آيـــــاتُهُ ، لهـــــا بَةً لوّاحةً، أصْغَى لَهَا المُستهْتِر

والنّارُ فِي ((مسِّ الجُنونِ))(غربةٌ) يُصْلَى بها المُستعْمِرُ المُتكَبِّر »[1]

ويبدو القرآن الكريم هنا جليّا متآلفا، ومنسجما مع المعنى الإجمالي للقصيدة، الذي يدور في فلك "الثّورة الجزائريّة" ، فيجعل من صورة الثّورة الملتهبة في حنايا الجزائر بلهيبها وسعيرها، صورة لأهوال يوم القيامة وعذاب الكافرين ، فألفاظ (لظى تتسعّر، جهنّم، فجّ، زلزلت، زلزالها، جلّ جلاله، تنزّلت آياته، النّار، يصلى ..)، توحي إلى قاموس قرآني يدعّم تجربة الكتابة الثّوريّة أو اللّغة الثّوريّة المستندة إلى معاني القرآن الكريم، فالشّاعر وظّف هذه المفردات بتصرّف وتمكّن ليُعبّر عن قوّة الثّورة الجزائريّة، فتظهر تقنية التّماهي والتّفاعل بين لغة القرآن الكريم ،ولغة الشّعر كخاصيّة جديدة في الشّعر الجزائري الحديث من (1945-1963)، تُظهر كيفيّة استثمار الشّاعر للقرآن وأسلوبه المتميّز في التّعامل معه، ففي كلّ صورة أو موقف يستحضر ما أمكن من معانيه، ليسكبها في شعره ممّا يدلّ على تشرّب الشّاعر للنّص القرآني، وتمكّنه من الرّبط بين مجريات الأحداث الثّوريّة، فيتعالق النّص الثّوري ويشتبك بالدّلالات والمعاني القرآنيّة فيزيد قوّة وبلاغة.

يتجلّى هذا التّآلف والانسجام بين الألفاظ الشّعريّة والقرآن الكريم ومعانيه الدّينيّة في مواضع عديدة من "اللّهب المقدّس"، سنذكر بعضها في الآتي:

« وتَنَزَّلَ رُوحُها ، من كُلّ أمْرٍ ... بأحرارِ الجزائرِ، قَدْ أهَابَهاَ »[2]

«حالِمًا كالكَليمِ كَلَّمَهُ المَـجـــــدُ، فشدّ الحبالَ يبغي الصُّعُودا

وامتطَى مذبَحَ البُطولَةِ مِعْـــــراجاً، ووافَى السَّمَاء يرجُو المَزيدَا »[3]

« نَطَق الرّصاصُ، فما يُباحُ كلامُ! وجرَى القَصَاصُ، فَمَا يُتاحُ مُلاَم !

وسَعتْ فِرنْسَا لِلْقِيَامةِ ، وانْطَوَى يـــــوْمُ النُّشُورِ، وجَفَّتِ الأقْلاَم »[4]

« والزّرعُ أخْرجَ فِي الجَزائِرِ شَطْأَه فَمَضَى ، وَهَبّ إِلَى الحَصَادِ كِرَام »[5]

---

[1] – مفدي، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 133،134

[2] – المصدر نفسه ، ص 31

[3] – المصدر نفسه، ص 10

[4] – المصدر نفسه، ص 42

[5] – المصدر نفسه، ص 44

« زَعمُوا قَتلَهُ ... ومـَـا صَلبُوهُ ليْسَ فِي الخَالِدينَ ، عِيسَى الوَحيدَا!
لفّـــهُ جبريلُ تحْت جَناحَيْـ ـهِ إلَى المُنتَهَى، رَضِـــــــيّا شَهِيدَا »[1]
« ورِثنا عصى موسى ، فجدّد صُنعها حِجَانا، فرَاحَتْ تلقَفُ النّارَ، لا السِّحْرَا
وكلّمَ مُوسىَ اللّهُ فِي (الطّورِ)خِفْيَةً وفِي (الأطْلَسِ الجبّارِ) كَلّمَنَا جُـــهدا
وأنطقَ عِيسَى الإنسَ بَعْد وفاتِهِمْ فألهمَنَا ـ فِي الحَرْبِ ـ أنْ تُنطِقَ الصَّخْرَا
وكَانتْ لإبراهيمَ بردًا ، جـــــهنّـمٌ فعلّما ـ في الخطبِ ـ أن نَمْضَغَ الجَمْرا
وآدم بالتّـــــــفاحِ ، ضَيَّعَ خُلدَهُ وَ(مَا ريانُ) بالتّفَاحِ نُلْقِي بِـــــها البـحرا ! »[2]
« وهَلْ نَصرْنا، كِفاحًا، فِي جَزائِرِنَا يشُقّ (سَبعًا شِدادًا) مِـــــــلؤُها شمم ؟ »[3]
« عَبَرناَ علَى ـ السّبْعِ الشّدادِ ـ نشُقّها ولمْ تثْنِناَ الأرْزاءُ، أن نعبُرَ (العَشرا) »[4]
« تبَاركتَ شهْرَ ، الخوارقِ طافحًا وسُبحانَ من بالشَّعبِ، فِي ليْله أسْرى
فكم كُنتُ يا رحمن، في الشّكّ غارقا فأمنتُ بالرّحمن ، في الثّورة الكُبرى !
و يَقرأُ في التّنزيلِ، عنْدَ صلاتِه بأنّكَ بـــعْـــــد العُسْر، تعمُره يُسْرا »[5]
«كَفر الأُلَى قالُوا (الثّمالُ ثلاثةٌ) ودَعَوْا إلـَـــــــى الإلـــــــهِ بالنّارِ »[6]
«وزلزلَ صَياصِيهَا، بثورتكَ التِي تسامتْ تشُقّ العيْبَ فِي سِرِّها ! شَقّا »[7]

–و يظهر لنا من خلال النّماذج السّالفة الذّكر؛ تفاعل النّصّ القرآني مع البنية الشّعريّة، جليّا واضحا، ففي كلّ موقف يستأنس بلغة القرآن وجمالها، ليدعّم لفظه الشّعري ويُطعّم أسلوبه باستحضار " النّص الغائب" كما يسمّيه محمّد بنّيس، أو بالاعتماد على المعجم الدّيني ليجعل النّص الشّعري بنية منفتحة قابلة للتّآلف والانسجام وإنشاء العلائق اللّغويّة بينها وبين مختلف

[1]– مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس ، ص 11
[2] – المصدر نفسه، ص 306.
[3] – المصدر نفسه، ص 302.
[4] – المصدر نفسه ، ص 311
[5] – المصدر نفسه ؛ ص 305،309
[6] –المصدر نفسه، ص 118
[7] – المصدر نفسه ، ص 203.

النّصوص مكوّنة الطّابع العام للتّجربة الشّعريّة التي يريد الشّاعر التّعبير عنها معتمدا بدرجة أولى على "اللّغة" .

– ونظرًا لهذا التّفاعل البارز بين اللّغة الشّعريّة وبألفاظها الواضحة ،ولغة القرآن ومعانيها الدّينيّة عند مفدي، ارتأينا أن نستحضر النّصّ الدّيني الغائب، ونبيّن تأثيره الجمالي على تطوّر اللّغة الشّعريّة:

الرّقم	عنوان القصيدة	النّص الغائب	المرجع
1	" وقال اللّه "	"تنزّل الملائكة والرّوح فيها بإذن ربّهم من كلّ أمر"	القرآن الكريم/سورة القدر الآية 4
2	" الذّبيح الصّاعد "	1–إشارة إلى عيسى عليه السّلام زبانا (الشّهيد) ـ عيسى (النّبي) 2–إشارة إلى"المعراج"ـ والمعراج مرتبط بالرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم حين أُعرج به في السّماوات العلا (دليل على سموّ منزلة الشّهيد زبانا)	–الموروث الدّيني –الموروث الدّيني
3	"وتعطّلت لغة الكلام"	1–إشارة إلى حكم من أحكام الشّريعة الإسلاميّة (القصاص) 2–+3:إشارة إلى يوم القيامة وأهوالها (القيامة–النّشور)	–الموروث الدّيني (استعمال مفردات القرآن الكريم)
4	" وتعطّلت لغة الكلام"	1–إشارة إلى يوم القيامة 2–"سيماهم في وجوههم من أثر السّجود ذلك مثلهم في التّوراة	–مفردات القرآن الكريم –القرآن الكريم، سورة

		ومَثلهم في الإنجيل كزرعٍ أخرج شطأه فأزره"	الفتح الآية 29
5	"الذّبيح الصّاعد"	1-"ومَا قتلوه ومَا صلبوه ولكن شُبّهَ لهم وإنَّ الذين اختلفوا فيه لفي شكٍّ منه ما لهم بهِ من علمٍ إلاّ اتّباع الظّنّ وما قتلوه يقينا (157) بل رَفَعهُ اللّه إليه وكان اللّه عزيزا حكيما "	-سورة النّساء الآية " 157،158"
6	"فلا عزَّ حتّى تستقلّ الجزائر"	1-إشارة إلى قصّة موسى عليه السّلام وعصاه، مع سحرة فرعون. 2-إشارة إلى تكليم اللّه لموسى عليه السّلام في جبل طور 3-إشارة إلى معجزة عيسى عليه السّلام وإحيائه للموتى وكلامه معهم. 4-إشارة إلى قصّة إبراهيم عليه السّلام بعد أن ألقي به في النّار التي كانت له بردا وسلاما. 5-إشارة إلى قصّة آدم عليه السّلام والتّفاحة التي أخرجته من الجنّة. 6-"قال تزرعون سبعَ سنين دأبا فما حصدتم فذروه في سُنبله	-الموروث الدّيني -الموروث الدّيني -الموروث الدّيني -الموروث الدّيني -الموروث الدّيني (قصص الأنبياء) -القرآن الكريم : سورة

		إلاّ قليلا ممّا تأكلون (47)ثمّ يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدّمتم لهنّ إلاّ قليلا ممّا تُحصون(48) "	يوسف الآيتان"47،48"
7	"فلا عزّ حتّى تستقلّ الجزائر "	1-"سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لِنُرِيَهُ من آياتنا إنّه هو السّميع البصيرُ " 2-"فإنّ مع العسرِ يُسرا، إنّ مع العسرِ يُسرا "	-القرآن الكريم/ سورة الإسراء الآية "1". -القرآن الكريم/ سورة الشّرح ص"5-6"
8	"قالوا نريد"	1-"لقد كَفَر الذين قالوا إنّ اللّه ثالثُ ثلاثة وما من إلهٍ إلاّ إله واحدٌ "	-القرآن الكريم/ المائدة 73
9	"سنثأر للشّعب"	1-"وأنْزَلَ الذينَ ظاَهَروهم منْ أهلِ الكِتابِ منْ صياصيهم وقذف في قلوبهم الرُّعبَ فريقا تقْتُلون وتأسِرونَ فَريقا "26" وَأَورَثَكُمْ أرضهُمْ وديارَهم وأَمْوالَهم وأرْضا لمْ تطَئوها وكان اللّه على كلّ شيءٍ قديراً"	-القرآن الكريم/ الأحزاب الآيتان 26-27

ومن خلال العيّنات الواردة في الجدول والتي تستحضر النّص الدّيني الغائب في شعر "مفدي"، نجد أنّ اللّغة عنده تُبعث بروح فنيّة جديدة في محاولة منه للموازنة بين الرّؤية

الشّعريّة والشّكل الفنّي، فلغته نموذج عن تطوّر اللّغة الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث، وانحرافها عن خصائص اللّغة التّقليديّة إلى لغة فيها الكثير من التّميّز، متماشية مع مميّزات الشّعر الوجداني حيث أنّ « حركة الشّعر الوجداني عرفت نقلة نوعيّة ونسبيّة في لغتها الشّعريّة، لأنّ الذّات كانت منطلق تجارب هؤلاء الشّعراء الوجدانيّين في إبداعهم الشّعري، ممّا صبغ أعمالهم صبغة التّوهّج والإشعاع، واقتربت معانيهم، وتراكيبهم الشّعريّة الوجدانيّة ، من اللّغة التي تأخذ لون تجربتها النّفسيّة والشّعوريّة »[1]، واغتراف مفدي من معين القرآن الكريم، واستناده على الموروث الدّيني، وأسلوبه في استثماره لهذه النّصوص في قوالب شعريّة دليل على وعيه وتطوّر فكره، وهي مؤشّر على حرصه الدّائم لاستثارة المشاعر من خلال حسن اختيار الألفاظ والتّراكيب لإنتاج القوّة الدّلاليّة وتحقيق التّآلف وانفتاح النّص الشّعري على النّص الغائب وتجانسهما «وإسقاط معانيه على الواقع المعيش وعلى القضيّة التي شغلت العقول والوجدانات "[2]، فحقّق بذلك نقلة نوعيّة في الشّعر الجزائري وأسهم في "ميلاد خطاب شعري مفارق يحمل قيمة فنيّة لها تأثيرها في المتلقّي »[3].

كما يبرز جانب التّجديد أيضا في تمكّن الشّاعر من وصل القضيّة الجزائريّة العظيمة، وربطها بالدّين الإسلامي الحنيف ، اعتمادا على اللّغة كأداة وصل بينهما ، مبيّنا الرّسالة النّبيلة للشّعر الجزائري الحديث ، وقد تحقّق له ذلك بفعل التّشكيل الفنّي الجديد للّغة الشّعريّة وقالبها الفكري، وحسن انتقاء المناهل المدعّمة لهذه البنية، فاللّغة هي الخليّة الأساسيّة التي تفتح عوالم التّجديد والابتكار، وبواسطة اللّغة الشّعريّة بألفاظها وأساليبها استطاع مفدي تقديم قيمة مضافة إلى التّشكّلات الجديدة للشّعر الجزائري الحديث من "1945-1963".

[1] – الطّاهر، يحياوي : تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى الاستقلال ، دار الأوطان 2011(دط)،ص 85

[2] –نوّارة، ولد أحمد : التّناص القرآني في اللّهب المقدّس لمفدي زكريّا،مجلّة اللّغة العربيّة، ص 62

[3] –المرجع نفسه، ص 64

ثانيا–أبو القاسم سعد اللّه:

إذا كان لمفدي زكريّا شاعر الثّورة الجزائريّة بصمة في مسار تطوّر لغة القصيدة الجزائريّة الحديثة، فإنّه ما من شكّ في أنّ لـ"أبي القاسم سعد الله" بصمة أخرى في سبيل تطوّر اللّغة، وفنيّتها فخصوصيّة الشّعر ترتبط ارتباطا وثيقا بلغته وألفاظه، وبعد ما لاحظناه من تطوّر في الرّؤية الفكريّة لشعر "سعد الله" وما صاحبها من تجارب شعريّة غُلّفت بلغة خاصّة تناسب التّجربة وتنقلها، لأنّ اللّغة هي وسيلة المبدع ومن خلالها ينقل تجربته الشّعريّة، وكلّما تمكّن الشّاعر منها وطوّعها في صياغة وإبداع كلّما جعلها مُشعّة بمكنوناته ودخائله، "فسعد الله" هو الآخر أعطى للّغة الشّعريّة خلال العصر الحديث تميّزا على مستوى الأسلوب والألفاظ، وفنيّة في الإبداع والتّجديد، وهذا راجع إلى ثقافته الواسعة، وقد ساعده في تطوير لغته ما شهدته الجزائر من أحداث متطوّرة و متسارعة فكان شعره فصيحا، رصينا، سلسا من حيث معجمُه ومعانيه ،بعبارات مصقولة منبعثة عن شعر وجداني و ثوري صادق وعميق، يتماشى مع التّجربة الشّعريّة الجديدة، فاللّغة القديمة لا تعطيه شعرا متجدّدا .

فاللّغة الشّعريّة ناقلة للأحاسيس والحالات النّفسيّة، واللّغة كائن حيّ ينمو ويتجدّد، والشّعور الجديد والتّجربة الجديدة يتطلّبان نفسا تعبيريّا جديدا، وبالتّالي فإنّ هذا يتطلّب لغة جديدة ومتميّزة، وفي قصائد "سعد الله" لمسنا تطوّرا وتحوّلا واضحا في اللّغة الشّعريّة، والحقيقة أنّ مجريات الأحداث في الجزائر من "1945–1963" أيقظت سعد الله على غرار غيره من شعراء الوطن، ليفجّر شعره في طاقات إبداعيّة متواترة ومتجدّدة بكلّ تشكّلاتها واللّغة؛ « وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك، وتهزّ الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، إنّها تهامسنا لكي نصبر، أكثر ممّا تهامسنا لكي نتلقّن.إنّها تيّار تحوّلات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده.هذه اللّغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاصّ ودورة حياتيّة خاصّة.فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعيّ أن تكون اللّغة هنا إيحاء لا إيضاحا »[1] ،

[1] –علي، أحمد سعيد ، أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979، ص 79.

فاللّغة إذن؛ مجموعة من العلاقات والظواهر المتآلفة في نسيجها الشّعري وكلّما طوّعها الشّاعر حقّق تميّزا في شعره.

إنّ الألفاظ وكذلك الأسلوب لدى أبي القاسم سعد الله عرفا تطوّرا واضحا، ارتبط بتطوّر التّجارب المختلفة، فالمعجم الشّعري الذي اتّكأ عليه في قصائد "الزّمن الأخضر"، تكوّن من مفردات ذات دلالات عميقة وجديدة ، في الآن ذاته ونماذج ذلك كثيرة ومتعدّدة، فمثلا يقول "سعد الله في قصيدة البعث ":

« طالَمَا ليْلِي سياطٌ وجِرَاحْ
عِشْتُه كَالآثِمِ المَخْنُوقِ فِي كفِّ الجَناح
أنَا والشّعبُ الذِي عاشَ الحَياة
ليلةٌ مخمورةٌ دونَ صَبَاحْ
دونَ شِعاَر
أبدًا نشْكُو، لمَنْ نشكُو؟لآلهةِ الرِّيَاح
أبدًا نرْجُو، ومنْ نرْجُو؟ سَمَاسرةَ الحَيَاة
أبدًا نشكُو ونرْجُو، كالصّغَارِ والضَّائِعِين
كالعَبِيدِ التَّافِهِين !
ذاتَ حينٍ هَزّتْ اللّيْلَ جِرَاحُه
هزّهُ الشّعبُ الذِي طارَ جَنَاحُه
وصَحَا أهْلِي الالِي كَانوا أَسَارى
في الزّنازِنْ
و الالِى كانُوا سَكَارى
بالوُعُودِ الزّائِفَات
بالجيْشِ العَفِن المَحذُور..
منْ قرنٍ مَضَى
حالكًا، يا طالَمَا ليْلِي ظَلاَم

مُثخَنًا، ياَ طالَما ليْلِي جِراَح »[1]

ونستشفّ من هذه الأسطر الشّعريّة وغيرها من أسطر القصيدة، لغة جديدة وتطوّرا معجميّا واضحا، من حيث الألفاظ المستعملة، وكلّها تندرج في زمرة لغويّة لها ارتباط وثيق بزمن الثّورة، والجديد فيها أيضا هو التّآلف الكبير والانسجام بينها وبين الموضوع العام للقصيدة ،حيث نجد ألفاظ: (اللّيل، السّياط، الجرح، الزّنازن ...) فالألفاظ المنتقاة عيّنة عن مرحلة الثّورة، فالشاعر ومن أجل إيصال فكرته، والتّأثير في قلوب المتلقّين آثر عدم الخروج عن اللّغة التي تتماشى مع واقع الحياة الحديثة في الجزائر، ولكن وفق أسلوب يتسرّب إلى النّفس بتلقائيّة، لأنّه يحمل بصمة صاحبه وتفرّده وشخصيّته، ولأنّه كان يتعامل مع اللّغة بوعي وبساطة، بعيدا عن الضّعف والتّعقيد ، وفي هذا الصّدد يقول محمّد ناصر: «إنّ من أبرز الجوانب التي تفوّق بها شعر أبي القاسم سعد الله(...) اقتراب لغته من الذّوق المعاصر، وهي تنصبّ انصبابا في تعابير لا تكلّف فيها ولا تصنّع »[2]، وقد احتوت هذه القصيدة على أساليب إنشائيّة متباينة؛ من بينها الاستفهام (لمن نشكو؟- ومن نرجو؟)، التّعجّب (كالعبيد التّافهين !)، النّداء(يا طالما ليلي ظلام، يا طالما ليلي جراح)...، فالتّنوّع في الألفاظ، يتآلف مع التّنوّع في الأساليب في هذه المقاطع وغيرها من مقاطع القصيدة، ويلتحمان معا لتشكيل الظّاهرة اللّغويّة، والتّعبير عن التّجربة الشّعريّة الكليّة للقصيدة (الجزائر من اليأس إلى الثّورة)، وفق تشكيل جمالي وإبداعي متميّز.

ويتعامل "سعد الله" مع اللّغة بألفاظ مغايرة وأسلوب جديد في قصائد عديدة، ومن بينها قصيدته"إلى أين"، والتّي يقول في بعض أسطرها:

« إلَى أينَ نسيرْ ؟
والبردُ يلْفَحُنَا
إنَّ الجَوّ أحْمَقْ
والسّماءُ غاضِبَة

[1] -أبو القاسم، سعد الله ؛ الزّمن الأخضر، ص 237.

[2] - محمّد،ناصر ؛ الشّعر الجزائري الحديث، ص 368

لقد بَعُدنَا عن الكُوخ
آه أيْن أبِي ؟
ما لَه لا يؤْنسُنَا؟
منْذُ أيّامٍ لمْ أرَه
***
أُختاهُ إلى أيْنَ نَسِير ؟
فِي الظّلَام
قِفِي ... حَدِّثِينِي
ضُمِّينِي إلَى صَدْرِك الدَّافِئ
أنْقِذينِي مِنَ البَردِ...
مِنَ الجُوعِ
لا،لا، أيْن أُمِّي، أيْنَ أَبِي ؟ »[1]

ويجد القارئ لهذه الأسطر؛ أنّ الشّاعر في حوار دائم، يطرح أسئلة ثمّ يسرد ويتحدّث، وكأنّه لا يقول شعرا، بل يُمثّل مسرحيّة أو يروي قصّة، في جوّ درامي، تتآلف فيه الألفاظ والتّراكيب والأساليب، ففي كلّ أسطر القصيدة يخاطب أخته بلغة الحائر، الضّائع، فكأنّه يطوّع لغة الشّعر لينظم مسرحيّة دراميّة بسيطة في لغتها ومعانيها، بعيدة في مراميها، لأنّه يصوّر من خلالها حالة الإنسان الجزائري في ضياعه وتشتّت أفكاره، لكنّ صبغة الأسلوب الجمالي الجديد طغت على الرّؤية الفكريّة، لأنّ وضع هذه الأفكار في هذا الأسلوب الفنّي هو الذي أعطاها التّميّز، وكأنّ الشّاعر لا يجد عناء في التّعامل مع اللغة، بل تبدو متناسبة متآلفة بوعي واسترسال، فالموقف الدرامي المشع بالدّلالات ناتج عن الوسائل التّعبيريّة التي يتحكّم فيها الشّاعر ويطوّعها كيفما يشاء، دون قيد أو شرط فاستفادته من الأسلوب الإنشائي الاستفهامي جعله يطوّر من التّجربة الفنيّة للقصيدة، فأصبحت أقرب إلى المسرحيّة والحوار، منها إلى القصيدة العاديّة، فاللّغة دومًا وسيلة الابتكار والتّميّز، ويتكرّر

[1] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 112

هذا الأسلوب في قصائد أخرى من الزّمن الأخضر منها؛ (خميلة وربيع)[1]،(إلى المقصلة)[2] (برقيّة من الجبل)[3].

-أمّا في قصيدة "الطّين" فإنّنا نجد "سعد الله" يتعامل مع اللّغة بلفظ وأسلوب مغايرين ومن ذلك قوله: « يا أخي الضّاربَ في دُنيا الكِفاح

أيُّها السّاخرُ من عصْفِ الرِّيَاح
يا ابنَ أُمِّي، أيُّهَا الدَّامِي الجِرَاح
لا ترَعْ، وابْشِر بإشْرَاقِ الصَّبَاحْ
فالغدُ المنشُودُ خَفّاقُ الجَنَاحْ »[4]

فتبدو الظّاهرة اللّغويّة في هذا المقطع ، معتمدة على الإنشاء بأساليبه المختلفة، وفق بألفاظ متناغمة ومتجانسة في مفرداتها، وجملها، للتّعبير عن الموقف الشّعوري، فنجد:

-النّداء (يا أخي، أيّها السّاخر، يا ابن أمّي، أيّها الدّامي ..)؛ وهو دلالة على رغبة الشّاعر في الإثارة ولفت الانتباه.

-النّهي والأمر (لا ترعْ، ابشر)؛ دلالة على التّحكّم في البنية اللّغويّة وسرعة التّنقل بين الأساليب والتّراكيب، وهو هنا يؤكّد على تمكّنه من اللّغة وتحكّمه في وسائلها وأدواتها، والذي يجعل اللّغة تكسب سمة الجدّة هو أنّنا لا نحسّ الشّاعر يتكلّف هذه اللّغة، بل هي نابعة من إيمان الشّاعر بقيمة امتلاك ناصيّة اللّغة، والمعرفة التّامّة بوظائفها، ممّا يساعد على نجاح العمل الشّعري، وأعطاه سِمات مميّزة فقد جاءت هذه التّجربة في التّعامل مع اللّغة وتطويعها مع الموقف معاصرة للثّورة الجزائريّة، فأكسبها سمة التّجديد ورِفعة اللّغة، في تماسك تركيبي محكم بين الألفاظ، ومعانيها ،والأساليب، والاستعمالات اللّغويّة التي نُسجت وفقها.

---

[1] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 137

[2] –المصدر نفسه، ص 229

[3] – المصدر نفسه، ص 239

[4] – المصدر نفسه ، ص 209

إنّ قصائد "أبي القاسم سعد الله"، ارتكزت على ظواهر لغويّة بسيطة لا تميل إلى الضّبابيّة ولا إلى الغموض، لأنّه خلال هذه الفترة أصبح على وعي بما يستثير الأفئدة ونزح إلى جلال المعنى وبساطة التّركيب " فالتّوصيل لا يأتي إلاّ بهذه الطّريقة لأنّ الشّعب بسيط وثقافته بسيطة، لا يفهم ممّا يقرأ أو يسمع إلاّ ما هو شفاف واضح، فجاءت قصائده لا يُكدى لفهمها، وكان لها الوقع الحسن لدى الجمهور رغم أنّ بعضها لم يستطع أن يتحرّر تماما من الصّبغة التّقريريّة "[1]، ولقد كان للثّورة أثر بارز في لغته الشّعريّة، كما تعامل مع اللّغة تعاملا جديدا في قصائد عديدة باختيار ما يتواءم مع المعاني الثّوريّة وما يناسب طبيعة البيئة الجزائريّة والإنسان الجزائري ولنا في قصيدة "أنشودة المزارع والحقول " نموذج لذلك، إذ يقول فيها:

« حتّى م أَفترشُ الحَصِير
وأُساكِنُ الكوخَ الحَقِير
و أُساهِر الحِرمانَ والألَمَ المَرِير
وتلوكُ جَنْبِي الخُشُونةُ
ويُحِيطُني قَبوُ العُفونَة
في ظُلُمَةٍ عمْيَاءَ تطْفَحُ بالخَشَاش
لا البدرُ يؤنِسُنِي إذا انطفأَ الفَتيل
لا الشّمْسُ تَرحمُنِي إذَا انعَدَم المُقيل
وأظلّ مُلتصِقَ اليَدَين
بالتّربةِ المُنتَاج والشّجَر الوَريق
أجْنِي وأقْطِفُ جَاهِدًا
ثمَنَ النّشَاطِ الدَّائب
فإذا تكومَ مِحْصَدِي
ومَسَحْتُ جبهَتي الكَئيبَة

[1] –محمّد ، طمّار : مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة –الجزائر،2005،ص 40

وتنفّسْت رِئَتِي الهَوَاء
لمْ أجنِ غيرَ دراهم
حينًا وأحيانَا شَتائِم ! »[1]

ونجد من خلال هذه القصيدة ؛ أنّ الألفاظ وكذلك الأسلوب استعملهما الشّاعر بتفوّق حين عمد إلى البساطة في نقل صورة عن المزارع الجزائري، الذي يعيش حياته البدائيّة العفويّة قبل الاستقلال، وما يلقاه من سيطرة إقطاعيّة رغم تعبه، وعنائه، إلاّ أنّه لا يجني شيئا سوى القهر واللارحمة ، وكأنّه عبد مملوك، وما زاد من جلاء العبارة ووضوح المعنى هو استناد "سعد الله" إلى لغة واكبت تلك الحقبة من الزّمن، فعبّر فيها بجدّة وجمال في التّصوير.

ثمّ إنّنا نجده مرّة أخرى يطوّر من لغته فيكسبها نبرات مختلفة، حيث انتقل بها من التّقرير إلى الإبداع في النّقل والتّصوير، وبين الهمس والعزف على وتر الإحساس وملامسة الوجدان، ففي كلّ مرّة يرسم بألفاظه وأساليبه صورا مختلفة في تشكيلها ومواردها الإبداعيّة، بحسب الجوّ العام الذي يولّد تجربته الشّعريّة، و كوامن الفنيّة فيها، لأنّه يبحث عن التّأثير والجاذبيّة، فالهمس أقرب ملامسة للأعماق حيث «استطاع بعض الشّعراء الشّعراء الجزائريّين من أمثال السّائحي، وزكريّا، وشريّط، وسعد الله، و باوية، أن يدركوا ما في الهمس من سحر، واستطاعوا في الوقت نفسه أن يُعبّروا عن مواقف ثوريّة وهم يستخدمون هذه اللّغة، فأكسبوا لغتهم جاذبيّة ووقعا خاصّا»[2]، ويحسن بنا أن نشير إلى بعض النّماذج التي طغى عليها هذا التّغيير في التّعامل مع اللّغة؛ فنجده أحيانا يهمس باللّفظ في هدوء وانسياب، وأكثر القصائد احتواء لهذه الظّاهرة تلك التي غلّفها الشّاعر بجوّ من الحزن والأسى، أو فيض من الأشجان النّابعة من أعماقه، ويمكننا التّمثيل لذلك بقصيدة " الحزن" التي يعبّر فيها عن أحزانه، وضياعه، وأنينه تحت نيْرِ الاستعمار فيهمس قائلا:

« وحِيدَتِي لنْ يُسْقِط الخريفُ كلَّ زَهْرَة...

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 145.

[2] –محمّد، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 325

مِنْ دَرْبنَا الطَّويل
لنْ تخنُقَ الرّياحُ كلَّ نغْمَة..
سكرانة بِحبِّنا، الأَصِيل،
هُنَاك فِي بُستَانِ الحُبِّ نَايٌ
ألحانُه خَضْراءَ ما تزالُ
تُسَامِرُ العُشّاقَ والقمَرْ
***
الحُزنُ يا وحِيدتِي
يقتصّ الشَّوقَ فِي العُيُون
يغتالُ رعْشةَ القُلُوب،
الحُزنُ يا وحِيدتِي ظَلَام
نجتازهُ بلِا شُمُوع
عُيُونُنا لم تألَف الظَّلَام
لَكِنّنا نَجتازُه بلِا تَعَبْ »[1]

فتميل ألفاظ هذه الأسطر إلى الهمس، الذي يلج إلى القلوب دون مقدّمات ،وهي تحتوي على حروف الصّفير كالسّين والشّين والضّاد، وبالارتكاز عليها يُعبّر الشّاعر بسهولة عن معانيه ونفسيّته، فالقصيدة متّسمة بالهمس والحزن، والشّجن، وأسلوب راق جدّا في التّعبير، ونلاحظ شيوع هذه الظاهرة بكثرة في قصيدته "صورة"[2]، "اللّيل والجرح" [3]، "القلب الصّوفي"[4]، "رحلة الأحزان"[5]، فالألفاظ يصوغها قلب الشّاعر ومشاعره وأفكاره، «ومادام الشّاعر الوجداني يبني رؤيته الفنيّة على أساس أنّ أصالة الشّاعر تكمن في رجوعه إلى ذات نفسه، فإنّ أولى مظاهر الذّاتيّة والتّفرّد، تتجسّد في المعجم الشّعري الذي يتعامل معه

[1] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 335
[2] – المصدر نفسه ، ص 333
[3] –المصدر نفسه، ص 341
[4] –المصدر نفسه، ص 339
[5] –المصدر نفسه، ص 345

الشّاعر وفي طريقة تعامله معه»[1]، فالعاطفة هي التي تشحن اللّغة وتوسّع الدّلالات النّفسيّة فيمضي المعجم الشّعري متآلفا على نسق واحد .

إضافة إلى شيوع الألفاظ الثّوريّة المتأجّجة، والتّنويع في التّعامل مع الأساليب الإنشائيّة، والبساطة في استخدامها، وبروز ظاهرة اللّغة المهموسة فإنّنا نلمس في معجم "سعد الله" لغة تعبق بالضّياع والتّشتت، فتكثر فيها الأسئلة الباحثة عن الأنا، والنّفس والوجود والذّات الحائرة وكأنّها نصوص فلسفيّة أو كاتبها فيلسوف يبحث فيما وراء الواقع، ويريد كشف المجهول، ويتساءل عن سرّ "أناه"، ويبحث عن ذاته المشتّتة...إلخ، في عالم ملئ بالمآسي.

فأوّل ما نُطالعه عند رصد هذه الظّاهرة اللّغويّة، وهذا التّحوّل في تشكيل الألفاظ واستعمال الأساليب وفق تجربة جديدة غير مألوفة عند شعراء التّقليد، نجد أنّ أبا القاسم سعد الله غالبا ما يمتدّ إلى معجم تسيطر عليه لغة تفيض بأحاسيس الرّوح الغريبة، وكثرة الأسئلة الغارقة في الحيرة وغربة الذّات مشحونة بالدّلالات النّفسيّة؛ يقول في قصيدة " كثافة":

« وظلّتْ حيَاتِي تجُوسُ الرّمَم
وتبحثُ عَن أصْلِها في العَدَم
وتدعُو الرُّؤَى
وتَستَهْدفُ الضَّوْءَ ، عبْرَ الخَلايَا..
خلايا الحِقَب
...وبعْدَ التَّعَب
جنَتْ حتْفَها
لأنَّ الوُجُود كثيفٌ ... كَثِيف ! »[2]

فاللّفظة الرّئيسيّة في هذه الأسطر وباقي القصيدة هي "كثافة"، وهي كلمة واحدة ثقيلة المعنى مثخنة الدّلالات، لأنّها تحمل كثافة الحياة وكثافة مجريات الأحداث، وكثافة المحيط

[1]– محمّد ،ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 333

[2] – أبو القاسم،سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 151

والأشياء والوجود، فكلّ شيء كثيف، وهي تحمل الذّهن إلى عالم من الضّبابيّة وتميل إلى معجم الغربة والتّشتت، اللذين يعيشهما الشّاعر (حياتي تجوس الرّمم ، تبحث عن أصلها، العدم، تدعو الرّؤى، تستهدف الضّوء، جنت حتفها...) .

-ونأتي إلى قصيدة "المجهول" والتي يقول فيها:

« أنا إن عُذّبت رُوحي
سجدَ الكَونُ لَديّا
أتسَامَى بِجُروحِي
نحْو هَاذاكَ المُحيّا
هائِما عَبْر السُّفُوح
شاخِصًا نحْو الثُّريا
باحثا في كلّ رُوح
لستُ أدرِي أيْن هيِّا ! »[1]

وتطغى"الأنا" الضّائعة الحزينة على الأسلوب الشّعري في هذه القصيدة ، فاللّغة هنا لغة النّفس المتوجّعة ،التي ترى كلّ الوجود ألم وجراح، وهي لغة تعبّر عن اغتراب مستمرّ فتتصاعد فيها الشّحنات النّفسيّة المليئة بالبكاء والشّجن.

-أمّا في قصيدة " يا عام " والتي يقول في بعض أسطرها:

« أيّها العامُ كيفَ جئْتَ إليْنا
بالأمَانِي؟ أمْ أنْتَ بالبُؤْس جِئْتنَا
أتُرى حطت بالشّياطِينِ لمّا
قَضَى الأمرُ؟ أم ملائِكُ حظِّنَا
وحملتَ السّلامَ للأرضِ يا عامُ ..
أمْ أنتَ للحُرُوب انبثَقْتَا ؟

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 129

إنَّ في النَّاسِ من سَيبنِي حياةً
أو ضريحًا ـ يا صَاحِبي ـ لو نَطقنا
فاكْشفِ السِّر، لا تدعْهُم حَيَارَى
فِي ديَاجي الظّنُون يقطّون بختا
كيف جئْت، ومَا وراءَ اللّيَالي
أهيَ أختُ الخرابِ فيما اجتبَيْتا ؟ »[1]

إنّ اللّغة هنا جاءت في صيغ استفهاميّة، إذ تطغى عليها التّساؤلات التي تدلّ على استمرار الشّاعر في عالم الحيرة، والإبهام، والبحث عن الأمل ، والنّداء دون استجابة المنادى(أيها العام، كيف جئت إلينا بالأماني؟، أم أنت للحروب انبثقتا؟ يا صاحبي، اكشف السّر، لا تدعهم حيارى،...)، وكلّها أسئلة وصيحات تدلّ على عالم الاغتراب والنّفور من الواقع ورفضه له، ويستمرّ معبّرا عن انفعالاته:

« قد كرهنا الظّلام والقيد يا عام
فثرنا نعانق الفجر حيّا
كان في لجّة الغيوب دعاء
تائه الخطو غامضا أبديا
عشقته الشّعوب رمزا جميلا
وطهورا فقدّسته نبيّا
أتراها أثيمة ـ إذ تنادي :
يا وُجودا إلى الخلاص تهيّا ! »[2]

ويكشف لنا سعد الله في هذه الأسطر أنّ كل مشاعره وأحاسيسه مرتبطة بالقضيّة الوطنيّة، التي تشغل الرّأي العام، وأنّ الثّورة هي من أجل صنع الأمل وتجسيده على أرض الواقع، بعد أن كان دعوة مرجوّة تسير في غياهب الغيب والغموض، لا تلمح أيّ قبس

[1] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 259
[2] – المصدر نفسه ، ص 261

للخلاص، وفي هذه الأسطر تحوّل واضح في التّعامل مع اللّغة بألفاظها وأساليبها حيث جعل من الموضوع العام للقصيدة هو ذروة التّطور، فيستند إلى صيغة الاستفهام ليبُثّ من خلالها اختناقه وحيرته جرّاء المصير الغامض الذي ضاع فيه الوطن، وسُجن في المآسي والأشجان، فبات يحنّ إلى الخلاص والحريّة، فقد مثّلت هذه القصيدة تحوّلا في الرّؤية الشّعريّة، شكّله بالضّرورة التّحوّل الذي أصاب المعجم الشّعري، وهو نمو طبيعي في السّياق الشّعري للشّاعر، والتّجديد يتطلّب هذه التّحولات والانتقالات في القيم والمواقف والرّؤى والانفعالات، وكلّ ذلك يستلزم بالضّرورة اختيارا للمعجم الشّعري وانتقاء للأساليب، لأنّ القصيدة «خلال الرّحلة التي يقطعها معها القارئ النّاقد عن قيم روحيّة وذهنيّة بعيدة المدى، ولكنّ هذه القيم جميعا تتولّ{ من لغة القصيدة، والقارئ الذي يستنتج من الشّعر شيئا لا تنشئه لغة هذا الشّعر لا يقرأ الشّعر، وإنّما يقرأ أفكاره الخاصّة»[1].

–ويواصل "سعد الله" رحلته مع المجهول،ويُبحر في عوالم الحيرة والضّياع والغموض؛ فيقول في قصيدة "الهوّة": « أعيشُ هوّةً بِلاَ قرَار

أغُوصُ في أعْمَاقِها .. أنْهَار

يدايَ تبحثانِ عنْ طريق ..

لمْ تعرفَا بِدَايتَه

وتتْعَبانِ .. تُدمِيانِ

وتُرجعانِ صفعَةً لذَاتِيه »[2]

فتدلّ الألفاظ المستعملة على الإبهام وصراع الذّات في حيرتها اللامتناهية، أمّا في قصيدة "رحلة الأحزان"، فإنّه يصطحبنا فيها على متن أسطر شعريّة يلفّها الضّباب والغموض من كلّ جانب، في عالم ملئ بالأسى الملازم له طيلة رحلته:

« يا رفِيقِي

بيننَا حصْنُ ضَبَاب

[1] – محمود، الرّبيعي : قراءة الشّعر،دار الغريب للطّباعة والنّشر،القاهرة، ط1، 1997، ص 161

[2] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 337

و جداراتٌ أقمنَاها..
بأيدٍ من نِفاقٍ وارْتِيَاب

وعِتَابْ
وافترَقْنَا .. يا رفِيقِي
فحَصَدْنا الشّوْكَ واليَأْس
وآلامَ الطَّرِيق
ومَشَيْنا فِي مَتَاهَاتٍ ..
بلاَ ضوْءِ قَمَر
يُوقِظُ الأحلامَ فينَا
لا، ولا زادُ سَفَر
يُطعِمُ القلب رجَاء
ومشَيْنا يا رفيقِي
خُطوَةً أوْ خُطْوتيْن
سنةً أوْ سَنتيْن
لسْتُ أدْرِي .. »[1]

حيث بات العالم المجهول حصنا يرافق الشّاعر، فخلّفه تائها يجني الشّوك واليأس والألم.

إنّ تعامل " سعد الله" مع المعجم الشّعري وفق هذه الدّلالات، يدلّ على قدرته الفنيّة ومهارته في تشكيل اللّغة، باعتبارها وسيلة للتّبليغ والتّواصل، فمن خلالها يُفجّر مكبوتاته وطاقاته الإبداعيّة، ومن خلال المعجم الشّعري الذي اتّكأ عليه " سعد الله" في قصائده المؤرّخة ما بين 1945-1963، يمكننا استنتاج وتجميع الزّمر اللّغويّة التي نسجت معظم القصائد، ارتكازا على النّماذج ـ السّالفة الذّكر ـ وذلك وفق الآتي:

1-ألفاظ تحمل صورة الثّورة والصّراع والمقاومة والبحث عن الأمل

[1] – أبو القاسم ، سعد الله ؛ الزّمن الأخضر ، ص 345

2-ألفاظ تحمل صورة الحزن والأسى ودلالة الضّياع و الإحساس بالحيرة والألم والانكسار والانطواء، ولعلّ هذه الزّمر مرتبطة بتطوّر الرّؤية الفكريّة للشّاعر، لأنّها تصاحب الانفعالات العامّة المتعلّقة بالنّتاج الشّعري والمشاعر التي أنجبته، ومعجم هذه النّماذج الشّعريّة هو زخم من الألفاظ التي تعبّر عن التّجربة العامّة للشّاعر ومدى تطوّرها وتأثيرها على الشّعر الجزائري الحديث.

ثالثا: محمّد الصّالح باوية:

تعدّ اللّغة من أهمّ ما يعتمد عليه الشّاعر في بناء شعره، فمن التّركيب اللّغوي تتضح لنا جودة الشّعر، والشّاعر يجب أن يكون متمكّنا من لغته ليُحسن تطويرها حسب غاياته ومقاصده الشّعريّة، وإن توفّر فيه ذلك فإنّه سيستحضرها متى شاء ، ويشكّلها وفق ما يريد، لأنّ اللّغة سلاحه وثروته، وكلّما أمسك في زمامها كشفت له عن أسرارها المذهلة وكنوزها الدّفينة، لذلك يجب أن ندرك أهميّة التّشكيل اللّغوي في العمل الشّعري، وإذا ما التفتنا إلى شاعرنا "محمّد الصّالح باوية " لنستكشف جماليات لغته الشّعريّة، ومواطن التّجديد والإبداع فيها نجد أنّه حاول في أكثر من موضع أن يشحذها بدلالات جديدة، فابتعد عن المفردات التّقليديّة، ولجأ إلى مفردات الحياة اليوميّة والواقع ، ينهل منها ببساطة وعفويّة، فمعجمه الشّعري « يقترب في أحيان كثيرة من لغة الحديث العادي، فنحن لا نحسّ مطلقا أنّنا أمام إنسان يجهد لكي يتخيّر مفردات و تعابير يدهشنا بها، ويحاول أن يقنعنا أنّ عالمه اللّغوي عالم خاصّ، وإنّما نحن أمام إنسان منّا، يتحدّث إلينا بلغة مألوفة لدينا »[1] ، ولعلّ بساطة "باوية" في تعامله مع اللّغة هي التي أكسبت معجمه الشّعري طابع التّجديد والتّطور، يقول في قصيدة "إنسانية الطّريق":

« دمدمَ الرّعدُ وهزَّتنَا الرّياحْ
حطِّمِي الأغْلالَ وامْضِي للسِّلَاحْ
حَطِّمِيهَا .. واهْتفِي مِلْء الأثيرْ

[1] – محمود ، الربيعي: مقدمة ديوان أغنيات نضالية، ص 17،18

يا طُغاة اشْهَدُوا اليوْمَ الأخِيرْ
حَطِّمِيهَا لمْ تعودي قطعة من أدواتي أو رؤى حلم ثقيل
حطّميها لم تعُودِي عبْد خَلخالٍ وَسَوْطٍ ودُمُوعٍ وعَوِيل »[1]

والملاحظ على ألفاظ القصيدة، أنّها تميل إلى بساطة المعنى واقترابه من الذّهن لكنّها مشكّلة من مجموعة من الحروف الصّائتة والصّاخبة التي تعمّق المعنى وتزيده قوّة وتأثيرا على الرّغم من سهولة الدّلالات، فحروف (العين، الطّاء، الغاء، الضّاد، الخاء، والقاف...) كلّها حروف ذات صدى عميق وتأثير كبير نابعة من احتدام الانفعالات في نفس صاحبها، فكان توظيفها في هذه التّجربة الشّعريّة ذو صبغة فنيّة متميّزة، خاصّة بعد الممازجة بين مثل هذه الألفاظ بحروفها القويّة مع أساليب إنشائيّة متغيّرة كالنّداء والأمر (يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير، حطّمي الأغلال، امضي للسّلاح، اهتفي ملء الأثير، حطّميها ...)، فاللّغة هنا لغة عنف وتحدٍّ وتمرّد، تنقل صورة عن حال الشّعب الجزائري إبّان هذه الفترة، فكلّه مشاعر صاخبة، والقلوب آنذاك تحمل همّا واحدا وقضيّة واحدة، ولا ضير أن يكون "باوية" أحد المعبّرين عن هذه المشاعر بعميق شعور وصدق انفعال.

–أمّا في قصيدة " الشّاعر والقمر "؛ فنلاحظ أنّ الشّاعر يميل إلى الابتعاد عن التّقرير والتّعبير المباشر، وفي نفس الوقت يستمرّ في التّعامل مع الألفاظ وفق مدلولاتها البسيطة خاصّة حين يلامس بيئة الإنسان الجزائري، فيزيّن قصيدته بجزيئاتها، ويعطي للقارئ مرآة تعكس هذه البيئة وتجعله يجوب في أرجائها، وتقرّبه أكثر من الحياة ومعانيها ، يقول:

« مِنْ كُوى الماضي .. بهاتيك الفجاجْ
قدْ صبا قلبي لأنسامِ النّخيلْ
تَرْقصُ الأطفال في صفوِ الأصيلْ
لخشوع الواحة الصّافي الجميلْ
لضجيج الرّكبِ في يومِ الرّحيلْ
لحديثِ الشّيخِ عن "زيد الهلالي"

[1] – محمّد الصّالح، باوية: أغنيات نضالية، ص 33

والصّبَايَا حولَه مثْلَ الهِلال

يتزاحمْنَ علَى فيْضِ الخَيالِ »[1]

ويتّكئ الشّاعر على ألفاظ بسيطة، مستقاة من البيئة الصّحراويّة الجزائريّة بعناصرها المختلفة، ويرسم لنا من خلالها لوحة فنيّة تعكس واقع الحياة في هذه البيئة فألفاظ (النّخيل، صفو الأصيل، الواحة، الرّكب، الشّيخ، زيد الهلالي ..)، وغيرها من ألفاظ القصيدة كلّها معجم يستحضر البيئة الصّحراويّة، التي تمثّل أصالة الإنسان الجزائري، وارتباطه بماضيه وحاضره وتراثه الذي لن يزول ، فالتّعامل مع الألفاظ بهذا الأسلوب الذي ينساب في الوصف والسّرد والتّصوير، يُعتبر ضربا من الإبداع ، فنحن لا نلمس فيه أيّ تكلّف أو تصنّع بل يميل بنا كقُرّاء إلى الاعتزاز بهذه البيئة فتنبض أفئدتنا حُبّا لمثل هذه الحياة الجزائريّة العفويّة والبسيطة، وهذا ما أضفى على شعر باوية نوعا من الخصوصيّة لأنّ للألفاظ مهمّة كبرى في بناء العمل الشّعري«لا تقتصر على المعاني الذّهنية بدلالاتها المعجميّة المحدّدة فحسب، وإنّما مهمّتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقّي بصورها وظلالها، وتلك هي الوظيفة الحقيقيّة للفظة في التّعبير الأدبي،وهو ما يُميّزها حقّا عن وظيفة اللّفظة في التّعبير العلمي»[2].

ويواصل باوية مع بساطته في التّعبير وبلاغته في النّقل والتّصوير فيقول في قصيدة ؛ التّحدّي: « أتحدَّى ،أتحَدَّى، بِزمَانِي، بِوُجُودِي .. فِي قنالي

أتَحدَّى

قوَّةَ الجَبّارِ في الأرضِ وفِي الجَوِّ وفِي البَحْر وأيَّانَ

استبَدّا

لا وَعِيدا، لا حَدِيدا، لا جُيُوشاً تُوقِفُ الإعصارَ

والنّصْرَ المُفدّى

أتَحَدّى عَاصِفاتٍ زرَعَت أرْضِي خرَاباً وعَدَاوَات

وَحِقْدا

[1] – محمّد الصّالح، باوية: أغنيات نضالية، ص 87

[2] –محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 281

وزرعتُ الأرض حُبّا وسلاَما وعُطُورا وابتسَامَات
ووُدّا
فأنَا السُّحبُ سأبْقى .. وسأبْقىَ صامدًا كالطَّوْد
دومًا أتَحدَّى »[1]

فتظهر اللغة هنا ثوريّة بسيطة ، هادئة في ألفاظها وتراكيبها، اشتغل الشّاعر من خلالها على وتر الإحساس، واستثارة العواطف، دون لجوء إلى الأساليب الإنشائيّة التي تُعطي للمعاني أكثر من دلالة، لأنّه يسعى لملامسة الأنفس باستخدام أسهل الطّرق وأبسطها، معبّرار عن مساندته للقضايا القوميّة وداعما أبناء مصر الشّقيقة إثر العدوان الثّلاثي سنة 1956، ويُشيد بصمودهم وتحدّيهم لأنّه مؤمن بالثّورة وأبعادها، أمّا في قصيدة: "أغنية للرّفاق" فيقول:

« يا رفاقِي، يا رِفَاقِي، في الذِي، فِي السِّجْنِ فِي القبْر وفِي
آلامِ جُوعِي
قَهْقَهَ القَيْد برجْلِي يا رفَاقِي، حَدِّقُوا .. فالثّأرُ
يَجْتزّ ضُلُوعِي
أنتَ أوراسُ أنا ملء كَيانِي
وأنا الإعصارُ فِي أيْدِي الطُّغَاة
يا صَريرَ النّارِ يَسْري فِي حنايَا ضرْبتِي نَارًا تُنَاغِي
أُمْنِياتِي
أنا جبّارٌ ورعدٌ وانفجارٌ.. أحْمِلُ الفجرَ بأيدٍ
دامياتٍ »[2]

وهنا تتضمّن اللغة بألفاظها وتراكيبها دعوة صريحة إلى الحريّة والمقاومة ففي شعره «يلتحم الإنسان بالثّورة، فيبدو معها وكأنّهما وجهان لكيان واحد معبّر عن الرّفض والعطاء»[3]، فمن خلال المعجم الشّعري وألفاظه المنتقاة يبرز صراع النّفس وعزمها وإرادتها

[1] – محمّد الصّالح، باوية : أغنيات نضالية، ص 45
[2] – المصدر نفسه ، ص 41،42
[3] –عبّود شرّاد، شلتاغ : حركة الشّعر الحرّ في الجزائر، ص 93

من أجل نبذ الظّلم واستعادة الأمل، وتلتحم الأنا مع الوجود وتعبّر الأنا عن مأساة الآخر، وتتضح العلاقة المشتركة التي يتمسّك بها الجميع وهي فجر الحريّة، وهي نفس الدّلالات التي نُطالعها في قصائد مختلفة من شعر "باوية": "ساعة صفر، إنسانية الطّريق، فدائيّة من المدينة، الإنسان الكبير ، أعماق ".

والملاحظ على لغة الشّاعر أيضا ، أنّها ترتكز في بنائها على أسلوبي النّداء والأمر بكثرة، وفي أكثر من موضع، والأمثلة متعدّدة منها:

« جمّعي أحقادك الغضبى فتاتي لعنة حمراء في عنف الكفاح

***

خبّريه، إنّني في الكهف في السّاحة في الحقل وفي كلّ مكان
يا فتاتي ها أنا أزحف للموت بقلبي وأرى الفجر طواني
مدفعي يا خلجة الشّعب دعاني جبل الأوراس للثّأر دعاني
جبلي يا جبلي، هاهي أشلائي ألغام حواليك حوانِ "[1]

« يا قنالي، من عميق الكون ، من أقصى المدى،
من حشرجات الشّهداء »[2]

« يا قنالي، منحة الإنسان جدّي، أنت
للإنسان بناء الحياة »[3]

« أنشديني، أنشديني يا صديقة »[4]

« يا فتاتي،
فجّري أعماقنا عبر الدّياجي
نحن كون وجزائر

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضالية، ص 33،34

[2] – المصدر نفسه، ص ،45

[3] –المصدر نفسه، ص 46

[4] –المصدر نفسه، ص 50

يا فتاتي،
انفضي أصدافنا ... فالشّر في أحشائها
صُبحٌ وثائر
جمّعي أشلاءنا للنّجم تسقيه ضياءً »[1]
« يا جراحي
أوقفي التّاريخ، إنّه نبع تاريخ جديد
أوقفي التّاريخ يحيي غلّتي عبر دِمشق والصّعيد
يا جِراحي
يا أنا، يا ثورتي
يا أغاني طفلتي
يا رفيقي »[2]
« أحبس السّحب..
أوقف اللّحظة أنا لحظة كبرى عتيّة
***
يا زغاريد اعصفي
يا هُتافات اقصفي
انفضي الّدهليز والأكواخ .. تجتاز الرّياحْ
انفضي الأحقاب والأدغال .. يمتدّ الصّباح »[3]
« أنت يا وهران .. أنت »[4]

وجاءت هذه النّماذج على اختلاف قصائدها ؛ موحّدة الأسلوب إذ احتوت على أسلوبي الأمر والنّداء متلازمين معًا، ففي كلّ مرّة يقف " باوية" مناديا، فتحضر صيغة النّداء في

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضالية ،ص 52
[2] – المصدر نفسه ، ص 57
[3] – المصدر نفسه ، ص 58
[4] – المصدر نفسه، ص 59

تراكيبه اللّغويّة إمّا بأداة ظاهرة أو مضمرة، فيثري الوظيفة النّدائيّة ويُعمّق دلالاتها، فتتكامل مع الموضوع العام لكلّ قصيدة، فالنّداء يعمل على إثارة الانتباه، ويجعل المرسل إليه على أهبة الاستعداد للتلقي والاستجابة للرّسالة، وقد هيمن هذا الأسلوب الإنشائي على بنية اللغة عند "باوية"، ثمّ إنّ استناده إلى عدد كبير من أفعال الأمر هو ما يُعطيه ميزة أخرى فأسلوب الأمر يؤدّي معنى التّوجيه ويُعطي حركيّة للنّص الشّعري فتارة يرشد وتارة يُنبّه وتارة أخرى يسير في ركب التّعبئة الثّوريّة، والحثّ والاستنهاض.

كما أنّ اعتماد "باوية" على أسلوبي النّداء والأمر المتكرّرين كلازمة شعريّة في قصائد مختلفة يضعان الشّاعر في مرتبة الخطيب لأنّهما يحملان دلالة معنويّة تجعل القارئ يستجيب لهما فيخصّص وقفة للتّأمل فيشدّ انتباهه ويتواصل مباشرة مع الخطاب الشّعري ويتفاعل معه.

ويمثّل تأليف "باوية" لشعره وفق هذه الشّواهد ؛عنصر ائتلاف وتكامل ضمن ميزة فنيّة واحدة على مستوى كلّ القصائد، ممّا يجعل البنية السّمعيّة للنّصوص منسجمة متّحدة مع البُنى اللّغويّة والدلاليّة تبعا لطبيعة التّجربة، وراهن الكتابة في الشعر الجزائري الحديث، وتأدية الغرض الشّعري بفعالية أكثر.

رابعا: أبو القاسم خمّار:

اتّكأت النّزعة التّجديديّة في الشّعر الجزائري الحديث على شعراء يحكمهم التّميّز والوعي برسالة الشّعر، والتّحكّم في ناصيته ، و"خمّار" سار على درب واحد رفقة شعراء جيله من أبناء وطنه، وقد كان للصياغة اللّفظية في قصائده خصائصها وبنيتها التّعبيريّة المميّزة لها، « وأصبحت البنية التّعبيريّة محلّ العناية من طرف النّاقد الحديث والشّاعر على السّواء باعتبارها من أهمّ عناصر العمل الشّعري، فمن خلالها يستطيع الشّاعر أن يحقق استقلاليّته، وشخصيّته وتميّزه، لأنّ اللغة من خلال هذا المنظور تعني الطّريقة أو الأسلوب

الذي يتّبعه هذا الشّاعر أو ذاك،والطّريقة أو الأسلوب لا تتحقّق إلاّ من خلال الرّؤية والإحساس، والانفعال، والتّفاعل مع التّجربة، وهذه كلّها تفرض استخدام لغة خاصّة»[1] .

لقد تعزّز الشّعر الجزائري الحديث من (1963/1945) بنماذج شعريّة ذات لغة متطوّرة ومتجدّدة، كما شهد ثورة على مستوى البُنى الشّعريّة، فأصبحت لغة الشّاعر مرآة ناقلة لواقعه وعصره. ولغة أبي القاسم خمّار كانت عيّنة عن غنى تجربته الشّعريّة، فسكب فيها شخصيّته وتفرّده، وطعّمها بظروف وطنه وهموم بيئته، فنَمَت لغته في ظلّ متغيّرات كثيرة، ولعلّ تتبّعنا لقصائده يجعلنا نكتشف جماليات لغته ومواطن الابداع والتّمكّن فيها وماذا أضافت للشّعر الجزائري الحديث؟

–وكمثال على هذا التّميّز في اللّغة والحس الفنّي العالي في انتقاء الألفاظ والتّلاعب بالأساليب والوعي بسُبُل استخدامها نأخذ هذا النّموذج من قصيدته "منطق الرّشّاش 1958": «

لا تُفكِّرْ ... لا تُفكّر ...
يا لَهيبَ الحربِ زَمْجِرْ ... ثُمّ دَمِّرْ ...
في ذَرى السَّمْراءِ من أرْضِ الجَزائِرْ ..لا تفكّرْ ...
مزّقْ الأحياءَ ... أشلاءً ... وبَعْثِرْ
حَطِّمْ الطُّغْيَان ... كسّرْ ...
وانشُر الإرهابَ ... والنِّيرانَ .. أَكثرْ
ثمّ أكثرْ ...
وإذا ناداك غُرّ ... فتحجّرْ..
وتمَرّدْ .. وتكبَّر ... لا تُفكّر ...
سوْفَ تظفرْ ...
قوّةُ المِدْفع... والرّشّاشِ...أكبَرْ »[2]

[1] –محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث ، ص 355

[2] – أبو القاسم ،خمّار : الأعمال النّثريّة والشّعريّة الكاملة(شعر) ، ص 460

وتعكس اللغة رؤية الشّاعر الموجّهة صوب النّضال وشحذ المعنويّات، من أجل إشعال فتيل الثّورة والكفاح بتعبير ثوريّ صاخب شكّلته ألفاظ (لهيب، الحرب، دمّر، أرض، مزّق، أشلاء، طغيان، كسّر، إرهاب، نيران، مدفع، الرّشاش...)، فهذه الألفاظ رغم قوّتها وارتباطها بمعجم الثّورة التي أصبحت قضيّة العام والخاصّ، إلاّ أنّها جاءت لغة تلقائيّة بسيطة في تراكيبها، واضحة في مدلولاتها، وهي من الخصائص التّجديديّة في الشّعر الجزائري الحديث برزت عند "مفدي وسعد الله و باوية" ثمّ نجدها مجسّدة لدى خمّار في أغلب قصائده، وفي القصيدة أيضا تتماهى الأساليب الإنشائيّة فنجد؛ النّهي (لا تفكّر)، والنّداء (يا لهيب الحرب)، وكذلك الأمر (زمجر، دمّر، مزّق، بعثر، حطّم، كسّر، انشر، تحجّر، تمرّد، تكبّر ...)، وهو ما جعلها ذات إيقاع ونبر عاليين، فمن خلال التّعامل مع هذه الأساليب برحابة وحريّة، تمكّن من إيصال رسالته الهادفة إلى تنوير عقول الجماهير«يشجّعهم على الانتقام من الطّغاة فيبطشون بهم أينما وجدوهم ويحطّمون بدون هوادة معاقلهم، ويحثّهم على نشر الإرهاب في كلّ مكان حتّى تضعف معنويّاتهم ويستولي عليهم الفشل »[1]، لذلك وجدنا أنفسنا أمام الألفاظ التي تعكس هذه الرّسالة وتُبلّغها وفق هذا التّشكيل للغة والتّعبير عن الفكرة مشكّلة النّسيج الشّعري.

-أمّا في قصيدة "نفسي1954"، والتي يقول فيها:

« يا نَفسُ ...
هَلْ أنْتِ نفْسِي
أمْ أنْت بؤْسي ونَحْسِي ...؟
قُولِي لقَد مَلّ حدْسِي
وقَد تَعمَّق لُبسِي
وما عرفتُكِ نفْسِي؟
***
حولِي الخلائِقُ ترقَى

[1] -محمّد ،طمّار : مع شعراء المدرسة الحرّة في الجزائر، ص 55

ما بيْن بشَرٍ، وأُنسِ
وبالخلائِقِ أشْقَى
وفي الجوانحِ بُؤسِي
كالنّارِ يُحرِقُ نفْسِي...؟
***
إنِّي أَعيشُ ... ولكِن
هلْ شبّ بالعيشِ بَأسِي
ثارتْ ولما تُهادِن
غاصَتْ إلى الغَور تُرسِي
فهلْ تُبالِي بنفْسِي ...؟ »[1]

ويمكن استكناه ميزة أخرى للغة في هذه القصيدة، حيث تأخذنا ألفاظها وصياغة أساليبها إلى نزعة فلسفيّة وجوديّة، فالقصيدة عبارة عن سؤال كبير يعكس البعد الذّاتي في نفس الشّاعر دون أن يجد جوابه، وهي حوار داخلي (مونولوج) ، و تتوشّح اللغة هنا بالشّاعريّة والبساطة وتميل إلى الرّومانسيّة الشّفافة القريبة إلى إدراك المتلقّي ، فألفاظ (نفسي، بؤسي، نحسي، حدسي، لبسي، ترقي، أنسي، بشر، أشقى، ترقى، الجوانح، بأسي، العيش.) هي ألفاظ بسيطة لا تكلّف فيها، لها دلالات واضحة تتناسب مع مقتضى الموقف والغرض الشّعري، وهي تمثيل للمعجم الوجداني الغنائي الذّاتي، فمن خلاله يصبح الموضوع ذاتيّا وتنفتح عوالم " الأنا" لتُفضي برُؤى الشّاعر،ممّا يتيح للقارئ فسحة ــ من الوجهة الدّلاليّةــ نحو مجمّع لهذا القاموس الفلسفي الوجداني بدواله ومدلولاته، فالقصيدة عموما هي انصهار في الذّات.

–إنّ اللّغة في هذا الحيّز الشّعري، لغة بسيطة المدلول ، عميقة الإيحاء، تشعّ فيها الرّوح الوجدانيّة ممّا يعمّق جانب الفنيّة والتّطوّر والدّربة في شعر "خمّار" .

[1] – أبو القاسم، خمّار: الأعمال النّثريّة والشّعريّة الكاملة، (شعر)ج1، ص78،79

و يتعزّز "التّجديد" في البنية اللّغويّة عند "خمّار" في قصيدة " مصرع صنم 1960"، يقول الشّاعر:

« على أرضِ إفريقيَا
وفِي جَوّهَا المُلتهِب
مَآتم رَبّ
وأفراحُ شعبٍ
***
على الشّاطِئ المُطْمئِنِّ الرِّمالِ
وفي ليلةٍ مُقْمِرَة
تسلّلَ فَأر
يُعشْعشُ فِي أُذُنيْه الوَبالَ
بوجهٍ كلَوْن الشِّرَاع
وعينينِ كالبَحْر
تسلَّل كَالأُخْطُبُوطِ الشَّقيّ
بألفِ ذِرَاع
يُهرولُ خلفَ الظِّبَاء
ويجتاحُ كَالفَيضَانِ السُّكُون
على الشّاطِئ المُقْمِر المُطْمَئنّ
***
و برْعَمَتِ البَذْرةُ الأَجنبيَّة
ولَفَّتْ علَى كلِّ جِذعٍ فُرُوع
وثَارتْ مِن الدَّغلِ رُوح شَقِيّة
فلمْ تبْقِ غيْر الأسَى والدُّمُوع
***

جزائِرْ .. جَزائِرْ
لهيبُ المَشاعِرْ
حريقٌ..
صراعٌ، ضَحَايا.. طَريق
هتافٌ تُمزَّقُ مِنه الحَناجِر
يُزمْجِرُ خلفَ المَصِير
وفي كُلّ فَجّ عَمِيق
على أرضِ إفريقيا
جزائِرْ .. جَزائرْ »[1]
..... إلى آخر القصيدة

فالملاحظ على أسطر هذه القصيدة ، أنّها تمثّل لغة شعارات، فمن خلال بنيتها اللّغويّة يبُثّ الشّاعر رسالات مشفّرة تحمل مدلول النّصر القريب، مذكّرا أبناء وطنه بما مرّ به الوطن من قمع وظلم وحرمان، منذ أن وطأت الأقدام الأجنبيّة سواحله، فاشتعلت الثّورة والتهبت المشاعر بحثا عن الحريّة، بعد أن باتت المقاومة المسلّحة شعارا حتميّا، ولجوء الشّاعر إلى هذه اللّغة التي تسرد وتُذكّر وتُنبّه وتشحذ وتُبشّر، في شكل لافتة يرفعها للجماهير التي صبرت أمام الطّغاة والمعتدين، وناضلت رغم كلّ القيود من أجل الإطاحة بالمستعمر الغاشم صريعا كالصّنم، كما أثرى فنّيات الخطاب الشّعري الجزائري الحديث، حيث يجد الشّاعر السّبيل إلى المتلقّي ، من خلال رفع مثل هذه الشّعارات التي يستوعبها الجميع ويستجيبون لها.

- كما نجد أنّ الشّاعر في مقاطع القصيدة، يعمد على التّذكير بانتماء الجزائر إلى إفريقيا (انتماء جغرافيّا وسياسيّا) ،(على أرض إفريقيا)، وتدلّ هذه اللّازمة الشّعريّة أنّ شعاره يُرفع إلى جميع أقطار إفريقيا فحريّة الجزائر ونصرها شرف لكلّ إفريقيّ، مثلما كانت عبوديّتها واستعمارها أزمة إفريقيّة على كلّ الأصعدة، فلغة القصيدة لغة أيديولوجيّة ،

[1] – أبو القاسم، خمّار : الأعمال الشّعريّة الكاملة، ج1، ص 492،493،494،495

سياسيّة تدلّ على عمق نظرة الشّاعر الجزائري خلال هذه الفترة، أمّا أسلوبها قفد ورد خالٍ من الخطابيّة و المباشرة اللّغويّة، ومن خلالا هذا أعطى للغة بُعدا جديدا يجذبنا نحوها، لأنّهت تخلق نسيجا جديدا من العلاقات، تتآلف فيها البنى اللّغويّة مع الأساليب العامّة فيشترك القارئ في البحث عن المدلولات والإيحاءات المضمرة التي تختفي خلف الدّوال، وأهمّ شيء تركيز الشّاعر على لغة الشّعار ممّا أسهم في جودة العمل الفنّي ودقّة تشكيله الجمالي.

-وتوجد نماذج كثيرة من قصائد "خمّار" تصبّ في إطار التّطوّر الفنّي، الذي مسّ بنيته اللّغويّة، ففي كلّ موقف يسكب من يراعه كلمات نابعة من عن تجربته العميقة وأصالة شاعريّته، فهو أحد الشّعراء الجزائريّين الذين سعوا في سبيل الإبداع والتّجديد.

خامسا: أحمد لغوالمي:

إذا كان أحمد لغوالمي الصّوت الشّعري المنسي في ديوان الشّعر الجزائري كما أجمع على ذلك أغلب النّقاد ، فإنّه الصّوت المميّز إبداعا وشعريّة في الشّعر الجزائري الحديث من "1945-1963"، بما خلّفه من قصائد شعريّة مشحونة بصور الماضي، وذكريات الصّبا وآلام الجزائر وبشائر المجد والحريّة «كانت كلّها بمثابة الصّفحات النّاصعة المخلّدة لآلام الشّعب وآماله »[1]، وهذا ما سبق لنا وأشرنا إليه عند دراستنا لتطوّر الرّؤية الفكريّة في الشّعر الجزائري الحديث، أمّا عن جماليّات هذه الرّؤية عند "لغوالمي"، وفيما يتعلّق بالبنية اللّغويّة وما يؤلّفها من ألفاظ وأسلوب، فعلى تعدّد المواضيع تنوّعت طرائقه في تشكيل المعجم الشّعري، ففي قصيدة؛ "يا بهجة طافحة"1953" يقول:

«أنتِ في مَسْبحِ الرُّؤى والخَيـــَال نفـَحاتٌ مـن الـهَوَى والجَمَال
قد جذبتِ السّماءَ والأرْضَ طوْعًا بسلافِ الـمُنى ورشْفِ الـزُّلال
مـنكِ للكَوْنِ يجْتَنِي كُلُّ لـــحنٍ قـُدُسيّ مـنَ الـهُدَى والكَمَال
غــرّدي لـلـــــــطّيور، لِلــْ غَابِ، للحَقْلِ وللزُّهُور والرُّبَى والجِبَال
أيُّ شيءٍ لدَى الـــحياةِ رَهيب غـير سـرِّ الـطّبيعةِ المُتَعَالِي »[2]

[1] – أحمد ،لغوالمي : مقدّمة الدّيوان ، تحقيق عبد الله وحمّادي ، ص 31

[2] – أحمد، لغوالمي : الدّيوان ، ص 115

ويجد القارئ أثناء تأمّله لهذه الأبيات ؛ وكأنّه أمام خليل مطران، أو أبي القاسم الشّابّي أو خليل خوري، هؤلاء الشّعراء الذين نهلوا من نبع الرّومانسيّة فغازلوا الطّبيعة بكلّ ما فيها، فكذلك نجد " لغوالمي" يميل إلى هذا المعجم بكثرة رغم ارتباطه بالمدرسة الإصلاحيّة وبجمعيّة العلماء المسلمين، لكنّ شعره وفي مواضع كثيرة ينفتح على معجم الطّبيعة فألفاظ ' السّماء، الأرض، الطّيور، الغاب، الحقل، النّهر ، الرّبى، الجبال، الطبيعة..' تتسم بالمثاليّة، وترسم لنا الطّبيعة في أبهى حُللها، فأوّل سمة من سمات التّميّز في معجمه الشّعري أنّه وخلافا لشعراء الجزائر في عصره لم يمض في شعره بمعجم للطّبيعة الباكيّة والحزينة، التي ترسم غربة الذّات وألمها ومرارتها، وإنّما نجده في كلّ موقف شعوري يبعث الأمل حين يجعل الطّبيعة مبتهجة، حالمة، والعبارات الواردة في هذه الأبيات تبدو ذات دلالات جماليّة، كما نجد الأسلوب الذي عمد إلى استخدامه تشيع فيه ألفاظ الطّبيعة لتقف كأقوى دلالة على عدم تقيّده باللّغة التّقليديّة الكلاسيكيّة.

إنّ البنية اللغويّة في معظم قصائد الشّاعر قادرة على استيعاب مختلف مظاهر الطّبيعة، لنجدها ماثلة في قصيدة (نبعة الشّرق)[1]، (البرد)[2]، (أنين ورجيع)[3]،(غادة الصّحراء)[4]، (نسيم الجوّ في إيزير رفرف)[5]، (طلع المجاهد كالهلال)[6]، (بلادي كوثر الثّوار)[7]....

ومن مظاهر الجدّة في قصائد "لغوالمي" أيضا ، اشتراكها في معجم اتّسم بسمة فريدة لم نجدها في شعر غيره من شعراء عصره، إذ ركّز الشّاعر في هذا المعجم على مواكبة مرحلة الثّورة الكبرى متغنيا بالبطولات ومفتخرا بمآثر الشّهداء وهامات المجد، ومُشيدا بها في قصائده اعتمادا على الفرديّة والتّميّز والاعتداد بتجربة الكتابة عن الثّورة والبحث عن معجم لغوي جديد يتماشى مع التّعبير الشّعري الذي يصبو إليه.

---

[1] – أحمد، لغوالمي : الدّيوان ، ص 116

[2] – المصدر نفسه ، ص 104

[3] – المصدر نفسه، ص 121

[4] –المصدر نفسه، ص 144

[5] –المصدر نفسه، ص 147

[6] –المصدر نفسه، ص 171

[7] –المصدر نفسه، ص 184

لقد شهدت اللّحظة الثّوريّة عند "لغوالمي" حينئذ موجات متعاقبة ، تتوالد معانيها وتنبثق ألفاظ كلّ منها من حيث تأتي لحظة فأخرى وحدث فحدث، وبهذا المعنى كانت خطوات التّجديد ردّ فعل على ظهور الوعي الشّعري لديه، وانتشار الفكر التّحرّري ونغمة التّحدّي والتّبشير بالنّصر، كانا عاملين على بعث دلالات جديدة على المضمون الشّعري، يقول في قصيدة "المجد نادى 1954":

« المجدُ نادَى فَهيّا يا ابنَ الجزائرِ هَيّا
فشعبُنا قدْ تَهيّـا لِنيـــلِهِ دِمويّا
نادِ الجَزائر نادِ فكلّنــا خيرُ فادِ
يَا كُهّلاً يا شَبَاب يا نِسْوة يا كِعابْ
أوصَى بهذا الكِتَاب فأَحيُوا الحِجَى الوَطَنيّا »[1]

وتلك صورة الأمل يبعثها "لغوالمي" في نفوس الشّعب الجزائري متغنّيا بهم، وببسالتهم، وخوضهم غمار الثّورة ، مبتعدا عن الصّناعة اللّغويّة مستعملا لغة مباشرة مشحونة بالتّحدّي والافتخار، مستعملا أسلوب النّداء الذي أكسب الألفاظ قوّة التّأثير.

ثمّ يواصل مع هذه اللّغة فيقول:

« ألا اهتِفُوا يا رِجال : يحيَا الفِدَى والجَلالْ
بـِأنْ تدومَ الجِبالْ رمـزاً لـَنا أبَديّا
سلوا العروبة عَنّا والـدّينَ نُورا سَنيّا
والضّادَ فِيهَا وفيناَ لـِسانَنا اليـُعرُبيّا
ألمْ نكُن خَيرَ جِيلٍ فِي ذَا الشّمَالِ الجَميل
للْخلدِ والسّلْسَبِيل خُضْنا الجِهَادَ الرّضِيّا »[2]

ونجد في هذه الأبيات نبرة الاعتزاز والتّعبير عن الانتماء لأرض الجزائر، والعروبة واللّسان العربي، وكأنّا به يحاول الاحتفاء بأصالة الشّعب الجزائري حين يُذكّر بأمجاده

[1] – أحمد، لغوالمي : الدّيوان ، ص 131

[2] – المصدر نفسه ، ص 132

وانتمائه الحضاري العربي، والدّيني الإسلامي، وهو يصبو من خلال ذلك إلى توحيد الشّعب الجزائري، ولمّ شمله تحت راية واحدة هي الجزائر المستقلّة، بجهود أبنائها وأبطالها، ويبرز الإصرار على امتلاك الأرض فيزداد المتلقّي افتتانا بالوطن وبأمجاده وأبطاله وثورته، لأنّه وكما يقول صالح خرفي فإنّ؛ « مع الإصرار الانتمائي تتصاعد المقوّمات الأساسيّة للوطن، وتبرز الملامح المميّزة له. التّاريخ بذكرياته الماثلة، الدّين بعقيدته وإيمانه، القوميّة بأصالتها وعراقتها، اللغة بتراثها وحضارتها، ويتغنّى الشّعر بعروبة الثّورة، وعروبة الجزائر كما لم يُتغنّ بها من قبل »[1]، وهو ما نلمسه في شعر أحمد لغوالمي.

–ويواصل على نفس الأنفاس الشّعريّة بلغتها وأسلوبها فيبقى محافظا على التّغنّي بالرّوح البطوليّة بملامح وصفيّة ، يقول في قصيدة " نبعة الشّرق 1953":

« نحن قومٌ رَغمَ الدّخيل صلابٌ ليس منّا حرٌّ يَهابُ الدّخيلا
نحـنُ جندٌ مُظـــــفرٌ فِي ذِياد فارفَعِي بنْدَكِ الْجَميلَ دَلِيلاَ
حـــــيَوَاتٌ منَ الـْجِهَادِ شِدادٌ قَدْ نَفضَتْ ومَا اسْتَرَحْنَا قَلِيلَا
ثُمَّ مَاذَا بِنْتَ الْحِمَى كَيْفَ نَرْدِي حَـــــاكِمَا جَائِرًا وذَنْبًا خَتُولَا »[2]

لقد أسفر الشّاعر بلغته وألفاظه تراكيبه عن حبّه لوطنه واعتزازه بانتمائه إليه، وتعلّقه الشّديد بأرضه وهويّته وأصالته، فعمد على إخراجه من الإرشاد والإصلاح إلى عوالم الرّؤى و سبحات الخيال، وإلى التّغنّي بالثّورة وأمجادها وبوحدة الوطن:

« اهْتِفُوا وَاشْهَدُوا صَعدَاتِ الزَّمَنْ
للْفَلاَ فَـانْشِدُوا وحْـدةً للْوَطَنْ
نَيلُهَا بِـالْجِهَادِ تَمْرُهاَ كَالشِّهادِ
فَهِي ذُخْرُ البِلاَدِ وَحَدَاة الأَغَنْ
كَمْ شَبَابٌ عَتيدٌ للْحِمىَ وَشَهِيدْ
كُلُّ شَيءٍ زَهِيدٌ فِي سَبِيلِ الْوَطَنْ
لاَنَهَابُ الرَّصَاصْ بَلْ نُحبُّ القَصَاصْ

[1] – صالح،خرفي : الشّعر الجزائري، ص 258

[2] – أحمد، لغوالمي : الدّيوان ، ص 116

مَا جَدَى لا مَنَاصْ مِنْ نِتَاجِ الفَطِنْ »[1]

والألفاظ هنا تُظهِر عُمق الإحساس الشّاعري وديمومة اتّصاله "بالوطن" فتعالى وقع هذه اللّفظة لتحتضنها أبيات القصيدة بنشوة وتمجيد، ولعلّنا نلمس هذه النّشوة في قصيدة؛ "حبا الوطن المفدّى من بناه ولبّاه "، إذ يقول في بعض أبياتها:

« وثَبْنَا إثْرَ ثوْرَتِنا طمَاحًا بأمْوالٍ وأرْوَاحٍ سِماحَا

ومنْ خَاضَ الغِمَارَ بِصَفْوِ قلْبٍ وعَزمٍ ثَابتٍ نَال الفَلاَحَا

حُبّا الْوَطنِ المُفَدَّى مَنْ بَنَاهُ وَلبـَّاهُ اخْتِتَامًا وافْتِتَاحَا »[2]

وتظهر من خلال هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة ؛ محبّة الشّاعر لوطنه، وكيف أنّ إخلاص الحبّ له يُحقّق نصره وفلاحه، فألفاظه توهّج الشّعر بنبضات من عميق فؤاده ومشاعره الوطنيّة.

إضافة إلى ما يُميّز اللّغة الشّعريّة عند أحمد لغوالمي أنّنا نجدها تُشرف على الاحتفال بالاستقلال والحريّة، ومن ذلك قصيدة 'هنيئا بالاستقلال هذا نهاره1962' والتي يقول فيها:

« هلمَّ افرحِي واسْتبشِري يا جَزَائرْ فَشَعْبُك بالبُشرَى العَظِيمَةِ طَائِر

هلمَّ افرَحِي يـــا أمّةً عَربيّة لتحْرِيركِ المَيْمُون تُهْدَى البَشَائر »[3]

فعند قراءتنا لهذه الكلمات نجدها مغمورة بالفرحة وبهجة النّصر، متجاوبة مع يوم الاستقلال العظيم بمشاعر لا تُقدّر بثمن. وخلال الاحتفال بنصر وطنه وتسخير كلماته لتخليد مثل هذه المناسبة الكبيرة والجليلة، نجده يقف عند هامات المجد ممّن كتبوا الثّورة بدمائهم وخلّدوها بمآثرهم وأرواحهم، فكانوا عربون الظّفر بالنّصر والحريّة، لذلك فأحمد لغوالمي يُمجّد هؤلاء ويعترف بصنيعهم الجهادي، فيرفع اسم الشّعب عاليا في قصيدة كلّنا للشّعب (1962):

« مَرحَباً بالأوْفِيَاءِ الطَّامِحِينْ مَرْحبًا بِالأَقْوِيَاءِ العَامِلِينْ

أنْتُم الجُنْدُ الذِي ضَحَّى سِنِينْ والجِبَالُ الشَّمُ بِالغَالِي الثَّمِينْ

[1] – أحمد، لغوالمي : الدّيوان ، ص 156

[2] – المصدر نفسه ، ص 156،157

[3] – المصدر نفسه ، ص 159

كُلُّـــــنَا لِلـشَّعْبِ بِنَاءٌ وَحَارِسْ لا نُبـــــالِي بِالرَّدَى أو بِالمَتَارِسْ
إنّناَ نشءٌ جَنَى طِيبَ المَغارِسْ فِي رِحابِ الضَّادِ في جَوِّ المَدَارِسْ » [1]

–كما يُسمع صوت الشّهيد في سبعة قصائد على التّوالي، منها (مقدّمة لصوت الشّهيد) والتي يقول في بعض أبياتها:

« يا شبابَ الإسلام سطِّرْ فُخارًا وخُلودًا ما مثلَهُ من خلود
ذُدْتَ عن أمّةٍ شِرارٍ ضوارٍ من ذِئاب و أقزُدٍ وفُهوْ
جُدتَ بالنّفسِ والنّفيسِ عليْها أنتَ رمْزُ التَّحريرِ منبعُ جُود
منكَ، نُورُ الإخلاصِ شعَّ سَنَاهُ كَسَناَ الْفجْرِ فِي الصَّبَاحِ السَّعيد
كَانبلاَجِ الضِّيَاءِ فوْقَ نُجودِ وَسُهُولٍ وَفِي مَرَابِعِ عيد
صُغتَ لحنًا مِنَ الْكِفاَحِ قَويّا عُلويّا مُرتَّلا كالنّشيد
أيُّ.مَعنَى مِن الْمعَانِي بَليغْ؟ أنْتَقيهِ لِعَبقَرِيّ شَهِيد
لـِشبابٍ، لسيِّدٍ ، لِمسُودْ ، لغَيورٍ ، لقائدٍ، لمقود
إنّ هذا الشّعورَ في الجيلِ أوْحَى بِجُدودٍ ما مثلهمْ مِن جُدُودِ
نَجلُوا خَيَر فِتْيةٍ فِي حِمَاهُم بله أزْكَى حَفيدَةٍ وحَفيدِ
رفعُوا رايةَ الْجَزَائِرِ عُلْيَا فَوقَ هامِ السُّهَى وبُرجِ السُّعُودِ
لم يُبالوا بِوابلٍ منْ رَصاصٍ وَبُروقٍ خَواطفٍ وَرُعود
هذه صيحةٌ من الْغَيبِ لبَّتْ رَغَبَاتِ الْحِمَى وَصَوْتِ الشَّهِيدِ
خَافقاتِ البُنُودِ هَذا صَدَاهَا كَصَدَى صَيحةٍ "لعبدِ الحميدِ"
فــاكْتُبنَهَا بأدمعٍ ودِماَءٍ طَاهراتٍ لِمبدئِي ومُعِيد
أَرخْنَهَا "بطهَ هادٍ وطُوبى" لجِهَادٍ حُرٍّ ونصرٍ مَجيدِ » [2]

–ويُركّز الشّاعر في هذه الأبيات على التّباهي بقدرات الأبطال الشّهداء، فيسمو بلغته ويُشيد بهم بفخر وبطولة وكبرياء، لأنّهم أخلصوا في عالم الدّنيا وضحّوا بالنّفس والنّفيس، وانتقلوا إلى عالم الحقّ وجِنان الخلد والجزائر عنهم راضية ومستبشرة، فهم حاملوا مجدها، و

[1] – أحمد، لغوالمي : الدّيوان ، ص 161
[2] – المصدر نفسه ، ص 164

رافعوا رايتها في سماء الحريّة، فألفاظه في هذه القصيدة لم يصنعها خياله ولا ملكته الشّعريّة إنّما صنعتها بطولات الشّهداء ومآثرهم العظيمة في سبيل الوطن، لذلك احتلّ الشّهيد ببطولاته مساحة كبيرة من اهتمام "لغوالمي" بأسلوب شاعري عميق الأحاسيس ، دقيق الوصف والتّصوير، متعدّد الدّلالات، فتارة يراه شهيدا بطلا، ثمّ سيّدا في ساحات الوغى، أو ثائرا لجلال الحمى، فيصبح صوتا للبطولة بكلّ معاني الكبرياء والجلال والعظمة والكمال، فرحلة الشّهيد الجزائري في دُنيا الكفاح قويّة وهي التي ألهمت الحرف عند "أحمد لغوالمي" ليصبح حرف الشّهيد البطل، وهو حرف الشّهيد الشّهم، وحرف الشّهيد الجبّار رمز الجهاد والحريّة، والنّصر المجيد على أرض الجزائر.

فحدث الشّهادة لم يكن لحظة عابرة في شعر "لغوالمي" لذلك احتلّ مكانة في نصوصه الشّعريّة، حين اهتمّ بنسج ألفاظه معبّرة عن المشاهد النّضاليّة والكفاح العظيم والتّضحيات الجِسام من آلام وجراح ودموع وفقد، وتعذيب وأرواح زُهقت... ولعلّ أشعاره في هذا الصّدد هديّة لشهداء الجزائر دون استثناء، فذود الشّهيد عن الجزائر جود بالنّفس والنّفس والنّفيس، وهو رمز للتّحرير، والشّهيد كلّه نور للإخلاص وسناء للسّعادة، وكفاحه لحن قويّ ترتّله الأجيال اللاّحقة، والشّهيد هامة عظمى تعجز البلاغة عن تصوير معناها، فدموعه ودماؤه الطّاهرة الزّكيّة هي سلاح النّصر والحريّة.

- ومن أهمّ ما يميّز لغة " لغوالمي " وأساليبه في هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي تُمجّد بطولة الشّهداء أنّها؛

- تحمل ألفاظا فيها فخر بصفات هؤلاء الأبطال مستعملا صيغا للمبالغة والتّمجيد (العبقريّ الشّهيد، الشّباب، السّيّد، المسود، الغيور، القائد، المقود...)

- كما نلمح معجما للطّبيعة البهيجة والمشرقة (السّنا، الفجر، الصّباح، الضّياء،...) ممّا يدلّ على نبرة التّفاؤل والبهجة لصنيع أولئك البواسل فهم مبعث الأمل بغد مشرق فوق سماء الجزائر.

- وفي لغته رسم لصورة البطل بنبرة خطابيّة بسيطة متّسقة وسهلة المعاني، مرهفة الأحاسيس ، محكمة الألفاظ، ابتعد فيها عن لغة الثّورة والغضب والتّعصّب والانفعال لأنّه قد ظفر بنصر بلاده فكان من الطّبيعيّ أن يتّسم معجمه بالهدوء الشّعري.

2-2: ظاهرة التّكرار:

تُثبت الدّراسات الحديثة أنّ التّكرار أضحى ظاهرة فنيّة لافتة، وخاصيّة إبداعيّة جماليّة، تسيطر على المدوّنات الشّعريّة لأنّه «من الوسائل اللّغويّة التي يمكن أن تؤدّي في القصيدة دورًا تعبيريّا واضحا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّليّ بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره »[1]، ولا تخرج فائدة التّكرار في الشّعر الجزائري الحديث عن هذا التّصوّر، إذ يساهم في كشف الخبايا و استكناه الغموض، لأنّ التّجارب المتعدّدة التي تؤثّر في انفعالات المبدع قبل ولادة النّص، لها إسهام كبير في بناء الغاية من وراء وجوده، و«أسلوب التّكرار يحتوي على كلّ ما يتضمّنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيّات تعبيريّة، إنّه في الشّعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة »[2]، فالتّكرار له فائدة على المستوى اللّغوي، فبإعادة ألفاظ معيّنة في القصيدة، نكتشف أهميّة هذه الألفاظ وعمق دلالاتها، وهذا ما يجعل التّكرار ذا فائدة وأهميّة لفهم القصائد وفكّ معانيها، وهو ما أكسبه أهميّة في الشّعر ، كان لها صدى في شعرنا الجزائريّ الحديث من "1945-1963"، فبعد دراستنا لظاهرة التّكرار عند شعراء الجزائر في العصر الحديث لاحظنا طغيان هذه الظّاهرة كوسيلة ساعدت على تقويّة التّجارب الشّعريّة لشعرائنا، إذ تجلّى كظاهرة فنيّة بارزة في معظم النّصوص الشّعريّة، حرصا من الشّعراء على إيصال أفكارهم وتعميقها على اختلاف أنماط التّكرار كما أبرزها علماء البلاغة، لأنّ التّكرار إحدى الأدوات الجماليّة التي يعتمد عليها الشّاعر لتشكيل معجمه وبيان موقفه؛

أولا- تكرار اللّفظ:

إنّ تكرار الكلمة يُحققُّ جمالا فنيّا في التّعبير عن المعاني، ويُكسبها إيقاعا يُساير الدّلالة، بل ويساهم تكرار الكلمة في التّعبير عن الزّمن وامتداده أو قصره أو حركيّته ويوحي بأهميّة اللّفظ المكرّر، وتتحلّى هذه التّقنية في نماذج عديدة من الشّعر الجزائري الحديث .

يقول مفدي زكريّا : في قصيدة " زنزانة العذاب رقم 73 ":

---

[1] – علي عشري، زايد: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص 58.

[2] –نازك، الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان (ط 14)، 2007، ص 264

« عادَتْ بِهاَ الرُّوحُ ، مِنْ (سَلْوَى) مُعَطَّرَةً
فالسّجنُ منْ ذِكرِ (سَلْوَى)، كُلّه عَبَقُ
سَلوى، أُنَادِيكِ سَلْوَى! مِثْلَهُم خَطَأُ
لَو أنَّهُمْ أنْصَفُوا، كَان اسْمُكِ الرّمَقُ
سَلوى، حَدِيثُكِ يَا سَلْوى، يُباغِمُنِي
والطّرفُ يَخْتَانُ ، لَا يَدْرِي بِه الْحَدَقُ
سَلوى! أُنَاديكِ سَلوى! هَلّى تُجَاوِبُنِي
سَلوى؟؟ فَإنَّ لسَانِي بِـاسمِهَا ذَلِقُ »[1]

ونجد الشّاعر في هذه الأبيات يُردّد اسم(سلوى) في أكثر من موضع، لتُحدث الكلمة بتكرارها في كلّ مشهد أو بيت دلالة تعبيريّة تُعمّق الأجواء العامّة للقصيدة، وفي كلّ مرّة تحمل إيقاعا صوتيّا جديدا متآلفا مع بقيّة الأبيات، ليتصاعد النّغم الشّعري، ويتعمّق موقف الشّاعر وكأنّا به يُقرّب صورة صاحبته التي يخاطبها بإطلاق اسمها مباشرة مرارا وتكرارا، دون ملل أو كلل وهذا ما يُعمّق أيضا من صدى التّجربة العاطفيّة والحالة التي يعيشها الشّاعر في غياهب السّجن، والتّكرار على هذا النّحو « لا يُعدّ ظاهرة انفعاليّة فقط، بل يُعدّ ظاهرة تشكيليّة تشارك في بناء النّص ومعماريّته.. من حيث الدّلالة والتّشكيل البنائي والموسيقي ولهذا التّشكيل أثره العميق في وجدان المتلقّي»[2].

فتكرار مفدي لاسم "سلوى" دلالة على المبعث الإيجابي لهذا الاسم في نفسيّة الشّاعر تأكيدا منه على مكانتها، فتكثيف هذه اللّفظة يزيد من كثافة الخيط الشّعوري ويزداد تفاعل المتلقّي مع النّص.

كما نجد "مفدي زكريّا" يُوظّف أسلوب التّكرار من خلال تكرار اللّفظ في قصيدة "هنيئا بني أمّي" حيث يقول:

« وَقَالُوا: مدَحتَ المالكينَ.. أجَبتُهُم: هَل المَدْحُ ـ فِي غَيرِ المناجيدِ ـ مِنْ شَأْنِي؟
إذاَ مَا اسْتَقَامَ الْمَالِكُونَ .. مَدحتُهُم وصُــغْتُ مَدْبَحِي، مِنْ قَواعِدِ إيـمَانِي

[1] – مفدي، زكريّا : اللهب المقدّس ، ص 22، 25

[2] – صابر،عبد الدّايم : شعراء وتجارب نحو منهج تكاملي في النّقد التّطبيقي، ص 271

ولولاَ كفاحٌ .. مَا مَدحتُ (مُحمّدًا) ولاَ جِئْتُ بالآيَاتِ فِي (الحَسنِ الثّانِي)»[1]

والتّكرار هنا بؤرة الأبيات الشّعريّة، ويتجلّى من خلال تكرار الشّاعر لكلمة (المدح) بتشكيلاتها المختلفة (مدحت، المدح، مدحتهم، مديحي، مدحت) مركّزا على صفات الممدوح (الحسن الثّاني)، وفي هذا التّكرار نلمس معاني العظمة والتّمجيد، والتّفخيم للمدوح، ممّا يُعمّق مكانته في قلوب المتلقّين ويزيد من رفعته. فهو تكرار مبدع يزيد من رصانة اللّغة الشّعريّة "لمفدي" مولّدا فيها بنيات لغويّة عميقة الدّلالة.

وميزة التّكرار اللفظي في شعر مفدي أنّه يعزف من خلاله على وتر الإحساس، فيستثير القلوب ويشدّ الأذهان والأسماع ،إمّا تأكيدا على جوانب إيجابيّة أم سلبيّة، أي ترغيبا وحُبّا مثل ؛ تكراره لاسم (سلوى)، أو ترهيبا وكرها كنموذج تكراره لاسم (ديغول) في قصيدة "هنيئا بني أمّي" عندما يقول:

«سَنَمضغُ ـ يا ديغولُ ـ جيشكَ لُقمَةً فجيشُ فرنْسا، منْ فصِيلةِ خرفانِ ..

ونَحفُرُ ـ يَا دِيغُولُ ـ جَيْشَك لُقمةً لِمَن جَهِلْت أحفادهُم (دارَ لُقْمان) »[2]

فالغرض المراد من تكرار (اسم ديغول) هنا هو تحقيره ونبذه، والتّعبير عن كرهه له، وغضبه منه نتيجة لأعماله الإجراميّة وصورته الوحشيّة، فتكرار اللّفظة له في كلّ مرّة دلالة معيّنة، تُساعد على رسم الخيط الشّعوري للقصيدة وبناء مشاهدها وتجسيد هيكلها العام ومحورها الأساسي، ومن خلال التّكرار يتّضح فضاء التّجربة وتتكشّف خصوصيّتها لتصبح أقوى إيحاء ودلالة. وتتجلّى هذه الظّاهرة أيضا في نماذج شعريّة من قصائد "أبي القاسم سعد الله"، فتكرار اللّفظ أسلوب طاغ على شعريّته، ومن ذلك قوله في قصيدة (مواكب النّسور): « والثَّائرُونَ ...

الثّائرُونَ على الطّغاةِ يُناَضِلُونَ

((نَحنُ القُساةُ عَلَى الطُّغاةِ

نَحنُ العُتَاةُ عليْهِمْ أمدُ الحَياةِ

سنُحطّمُ الأصْنَامَ ... أصنامَ الجُنَاه

[1] – مفدي، زكريّا : اللهب المقدّس ، ص 322

[2] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 327

ونُمجّدُ الأبْطالَ ... أبطالَ الكِفاحِ »[1]

و يُكرّر هنا كلمات (الثّائرون)، (نحن)،(الأصنام)،(الأبطال)، ولهذا التّكرار دلالة لغويّة توحي بسيطرة العنصر المكرّر على فكر الشّاعر وشعوره، كما أنّه يعطي للنّصّ إيقاعا وموسيقى تدلّ على اتّساقه وانسجامه ، خاصّة وأنّنا نجد هذه التّكرارات متتالية في نفس المقطع الشّعري تعبّر عن انفعالات الشّاعر ورؤيته الفكريّة التي تصاحب النّغمة الثّوريّة.

ولتكرار اللّفظ أثر بارز في قصيدة (كفاح إلى النّهاية1957) حيث يقول:

« سَوفَ لا أُلْقِى السِّلاح
سوفَ لا تَبْرَحُ كَفّي بُنْدُقيِّة
سوفَ لا يَفرَغُ جيْبِي منْ رَصَاص
سوفَ لا يَهْدَأُ حِقدِي دُونَ ثَأري
سَأَظَلُّ الشُّعْلَةَ الحَمْرَاءَ فِي وَجهِ عَدُوّي
سَأظلُّ الطَّعْنةَ النَّجْلاَء فِي ظَهْرِ عَدُوّي
بِاسمِ أهدافِ الكِفَاح
سوَف لاَ أُلْقِي السِّلاَح ! »[2]

فمن خلال تكرار لفظة " سوف لا" فإنّ المعنى الذي يُريد الشّاعر تحقيقه يُصبح أكثر تجسيما، فالتّسويف هنا يجعله متمسّكا بقناعاته، وقناعته تتجسّد في إصراره على الكفاح والتّحدّي حتّى النّهاية، متمسّكا بسلاحه وبندقيّته ورصاصه ليفرغ أحقاده وثأره، ونجد هنا تكرارا معنويّا يُعمّق المعنى ويزيده حركيّة.

كما نجد تكراره للفظة " سأظلّ" والسّين المقترنة بالفعل تحمل نفس الدّلالة السّابقة (التّسويف) وهي تؤكّد على استمراره في سبيل الكفاح من أجل الاستقلال.

ونواصل مع نفس القصيدة تتبُّعا لأسلوب التّكرار أو بالأحرى تكرار اللّفظ، إذ يقول في بقيّة أسطرها:

---

[1] – أبو القااسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 124

[2] – المصدر نفسه ، ص 283

« باسْمِ أُمِّي وَالفِدَاءْ
باسْمِ أَعْرَاضِ النِّسَاءْ
باسْمِ مِيثَاقِ الكِفَاحْ
بِاسْمِ آمَالِ الضَّحَايَا
بِاسْمِ آلاَفِ اليَتَامَى
باسْمِ أيَّامِ الكِفَاح »[1]

ومن خلال تكرار لفظ (باسم) ، فإنّنا نجده يتّخذ عهدا لمواصلة الكفاح ،وفي هذا التّكرار دلالة على تأكيد مبدئه وموقفه النّضالي، فكأنّ الشّاعر يُجاهد بكلمته ويُفخّم معناها ليُتمّم مهمّة المجاهدين ويُكثّف من التّعبئة الثّوريّة، ليُبرز مدى فاعليّة الكفاح المسلّح.

–ويتعمّق تكرار اللّفظ أكثر في قصيدة "غضبة الكاهنة" إذ تتجسّد فيها نماذج مختلفة للتّكرار؛ « أَقسمْتُ بالدّمِ والسّعيرِ
أَقْسَمْتُ بِالرُّوحِ المُقدّسِ والعَبِيرِ
وبِشِعْرِي الشَّعْثِ الضَّفِيرِ..
أَقْسَمْتُ بِالْجبلِ الأَشَمِّ
(أوراسُ) ذِي الصَّفَحَاتُ مِنْ سِلْمٍ وَدَمِ
وبِهيْكَلِي الخِطَارِ عَنْ بِيضِ القِمَمِ ..
أَقْسَمْتُ بِالحُزنِ الشّواهِقِ والقِبابِ
الحَانِيَاتِ عَلَى المَغَانِي وَالهِضَابِ
وبِكلِّ نَجْمٍ سَامِرْ
وبِكُلِّ لَيْلٍ دَامِسْ
وبِكُلِّ فَجرٍ غَامرْ
وبِكلِّ يَوْمٍ عَابِسْ
وبِكلِّ شَمٍّ أَخْضَرْ
وبِكُلِّ مَجْدٍ أَحْمَرْ

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص284

أقْسَمْتُ إلاّ أنَّنِي مَنْ تَعْرِفُونْ

***

مَنْ هِي قَاهِرَةُ الرِّجَالْ

منْ هِي مُعْجِزةُ الخَيَالْ

منْ هِي ((سَيِّدَة)) الشَّمَالْ

منْ هِي كاَهِنَةُ الجِبَالْ !

***

وسَتَعْرِفُون

يَاَ غَاصِبِين

كَيْفَ الصِّرَاعُ الصَّاخِب

كيْفَ العَذَابُ الوَاصِب

كيْفَ القتال الحاطب

كيف الوُجُودُ الّلاَهِب !

يَاَ جُنْد .. يَاَ ظِلّ الحَيَاةِ الزَّائِعَة

يا جُنْد .. يا شِبْلَ الرَّوَابِي المَانِعَة

تحْياَ الدِّغَالُ السَّاحِرَة

تحيَا الخَمَائِلُ وَالفِتَنْ

تحْيَا الشَّهَامَةُ وَالوَطَنْ ! »[1]

ويظهر التّكرار جليّا في كلّ مقطع من هذه القصيدة، ممّا يدلّ على أنّ لتكرار اللّفظ دور كبير، يعكس انفعال الشّاعر ويزيده صلة بالجوّ العام للتّجربة الشّعريّة، حيث استهلّ قصيدته بتكرار لفظ (أقسمت) خمس مرّات لك ثمّ "من هي " و"كيف" أربع مرّات لكلّ منهما، و " ياجند" مرّتين، و "تحيا" ثلاث مرّات، إنّ تكرار هذه الألفاظ يضفي حسنا على الصّياغة اللّفظيّة، ويدلّ على قدرة الشّاعر في التّحكّم في الألفاظ، فقد استند على القسم، ليُعلن عن اتّخاذه للقرار الذي لا رجعة فيه وهو تأكيد الثّورة، ثمّ في تكراره (لـ:من هي)

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 135،133، 136

و(كيف) دلالة على الانبهار بعظمة الجزائر وثورتها المجيدة، ثمّ (يا جند) خطاب مباشر لأبطال هذه الثّورة وصانعيها ، ثمّ (تحيا) وفيها تحيّة وتمجيد للوطن الذي اجتمع فيه صانعوا النّصر لمحاربة المستعمر، فهو تكرار مترابط ساهم في توليد الدّلالة والإقناع في الوقت ذاته بأهميّة الموضوع الشّعري الذي يصبّ في قالب من الألفاظ المعظّمة للثّورة التّحريريّة الجزائريّة والممجّدة لمآثر أبطالها.

ففي هذه اللحظات الشّعريّة تميّز "سعد الله" في توظيفه لأسلوب تكرار اللّفظ كجزء من ظاهرة التّكرار بصفة عامّة، فحقّق من خلاله نوعا من الصّور الحجاجيّة التّأكيديّة التّي تُعمّق المعاني وتفسّرها في كلّ موقف شعوري، كما حقّق من خلالها نوعا من التّأثير في المتلقّي من خلال بهاء الأسلوب وجمال التّعابير.

- أمّا في شعر "محمّد الصّالح باوية" فتتمازج اللّغة البسيطة الهادئة مع التّكرار كظاهرة بارزة في قصائده، ولعلّ أوّل ما يُطالعنا من أنماطه هو تكرار اللّفظ في القصيدة الواحدة، ومن ذلك قصيدة (إنسانيّة الطّريق)، حيث يقول :

« دمْدَمَ الرَّعْدُ وَهَزّتْنَا الرِّيَاحْ
حَطِّمِي الأَغْلاَلَ وَامْضِي لِلسِّلاَحْ
حَطِّمِيهَا وَاهْتِفِي مِلْء الأَثِيرْ
يَا طُغَاة اشْهَدُوا اليَوْمَ الأَخِيرْ
حَطِّمِيهَا لَمْ تَعُودِي قِطْعَةً مِنْ أَدَوَاتِي أوْ رُؤى حُلُمٍ ثقيلْ
حَطِّمِيها لمْ تعُودِي عَبْدَ خَلْخَالٍ وَسَوْطٍ ودُمُوعٍ وَعَوِيلْ
أنْتَ لِلْمِدْفَعِ ، للرَّايَةِ، للثَّأْرِ.. هُنَا بَيْنَ الرَّوَابِي وَالحُقُولْ
أنت شلاّلٌ رهيبٌ وشروق ويحضن البعث مع النّصر الجميلْ
حَطِّمِيهَا نَحْنُ فِي الغَابة رُعبٌ يلبس السّروَ وإعصارَ الرّياحْ
هَاهُنا رَايَتُنا الحُمُر، تُنَاغِي ثوْرَةَ الفَجْرِ وَأَعْرَاسَ السِّلاَحْ
هَا هُنا يَا أُخت لَبَّى شَعْبُنا شَوقُ جِرَاحِي ونِدَاءَاتُ الصَّبَاحْ
هَا هُنا، مَوْعِدُنَا بِالنَّصْرِ مِنْ قَرنٍ ثَقِيلٍ غَاصَ في عُمْقِ الجِرَاحْ »[1]

[1] – محمّد الصّالح، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 33

فصدى تكرار اللّفظ الواحد عدّة مرّات جليّ في هذه القصيدة ، ففعل الأمر (حطّميها) يتكرّر خمس مرّات، كما يتكرّر ضمير المخاطب (أنت) مرّتين، والتّركيب (هاهنا) يتكرّر ثلاث مرّات، كلّ هذه التّكرارات وردت ضمن قصيدة واحدة، إذ يبنى هذا التّكرار في القصيدة نوعا من الموسيقى الدّاخليّة، التي تُكوّنها الألفاظ المتكرّرة مفجّرة الطّاقة اللّغويّة التي يمتلكها الشّاعر، وكأنّ هذه الكلمات هي مفتاح الولوج إلى النّص، لأنّها تسيطر على تركيبه ، كما عمل تكرار فعل الأمر على تأكيده ودفعه لتأدية وظيفته بأقصى طاقاته، فارتبط كلّ سطر بسابقه ولاحقه ،وبانتقاله إلى تكرار الضّمير (أنت)، فمن فعل الأمر الذي يحتوي على الحركيّة، إلى (أنت) التي تُحدّد في سكون وهدوء، يتولّد إيقاع خاصّ في لغة النّص من الحركة إلى السّكون ثمّ للسّكون من جديد (ها هنا)، وهنا تبرز الصّورة الكليّة وتتضح الدّلالة.

وتظهر على شعر "باوية" ظاهرة تكرار اللّفظ بصفة لافتة للانتباه في محطّات مختلفة من قصائده، حيث تتكرّر مجموعة من الألفاظ في القصيدة الواحدة، كما في قصيدة "أغنية للرّفاق" إذ يقول:

« يَا رِفَاقِي، يَا رِفَاقِي فِي الذَّرَى، فِي السِّجْنِ فِي القَبْرِ وَفِي
آلَامِ جُوعِي
قَهْقَهَ القَيْدُ بِرِجْلِي يَا رِفَاقِي، حَدِّقُوا .. فَالثَّأْرُ
يَجتَرُّ ضُلُوعِي
يَا جُنُونَ الثَّوْرَةِ الحَمْرَاءِ يَجْتَرُّ كَيَانِي وَمَغَارَاتِ
رُبُوعِي
أَقْسَمَتْ أُمِّي بِقَيْدِي، بِجُرُوحِي سَوفَ لا تَمْسَحُ
مِنْ عَيْنِي دُمُوعِي
أَقْسَمَتْ أَنْ تَمْسَحَ الرَّشَاشَ وَالمِدْفَعَ والفَأْسَ بِأَحْقَادِ
الجُمُوعِ
أَقْسَمَتْ أَنْ تَرْضَعَ النَّصْرَ وَأُخْتِي فِي ضِفَافِ الْمَوْتِ
فِي عُنْفِ اللَّهِيبِ

أَنْتَ أَوْرَاسُ أَنَا مِلْءَ كَيَانِي
وَأَنَا الإِعْصَارُ فِي عِيدِ الطُّغَاةِ
أَنَا جَبَّارٌ وَرَعدٌ وانفجارٌ .. أَحْمِلُ الفَجرَ بأيدٍ
دَامِياتٍ
وَرِفَاقِي كَمَنُوا فِي ثَنِيَّةِ الوَادِي »[1]

وتشكّلت لغة الشّاعر هنا وفق تكرار مجموعة من الألفاظ، إذ تأخذ الواحدة منها قيمتها الخاصّة ودلالتها المتميّزة أثناء تكرارها، فنجده يكرّر لفظ (رفاقي) أربع مرّات، ولفظ (أَقْسَمَتْ) ثلاث مرّات، والضّمير (أنا) ثلاث مرّات، فوفرة التّكرار في القصيدة يُعطيها تمايُزا دلاليّا للكلمات والقوالب اللّغويّة، فالغاية هنا تتجاوز التّبليغ لتؤدّي معنى الإثارة في المتلقّي فالمظهر الجمالي ومستوى التّطوّر في لغة القصيدة تمثّل في كونها لا تُمثّل تصويرا للتّجربة الشّعريّة ونقلا خطابيّا لها، بل اكتسبت من خلال التّكرار مناجاة تعبيريّة لحلقة واضحة تتكوّن من رفاقه وأمّه وذاته، فهذه الأركان الثّلاثة التي بنى عليها خطابه باثّا إيّاه إلى المتلقّي ليتفاعل مع كوامنه وخلجاته الدّاخليّة ويدرك عمق الهمّ الثّوري في نفس الشّاعر.

–ويظهر تكرار اللّفظ في شعر "أبي القاسم خمّار" والأمثلة على ذلك كثيرة، منها ما ورد في قصيدة (حنين عاشق):

« وَطَنِي سُعِدْتَ فَإنّنِي لاَ أَنْثَنِي حَتَّى يُعانِقَ سَاكِنِيكَ النُّورُ
وَطَنِي سَلِمْتَ فَلاَ تُبَالِي بِالضَّنَى قَدْ جَاءَ لِلْيَومِ الْعَزِيزِ نَذِيرُ
وَطَنِي ظَفِرتَ فَفِي رُبُوعِكَ فِتْيَةٌ شعبٌ طَموحٌ بالنِّضَالِ فَخُورُ
وطَنِي..وَمَا وَطَنِي سِوَ الحُبُّ الذِي أَحْيَاَ لَهُ، وَأَنَا بِه مَغْمُورُ
وَطَنِي مَلاَكٌ طَاهِرٌ وَهوَ الذِي دَانَتْ لَهُ فِي السَّالِفِينَ عُصُورُ »[2]

والملاحظ هنا هو تكرار لفظ (وطني) ستّ مرّات ،ولعلّ المراد من توظيف هذا التّكرار هو تأكيد الصّلة الوثيقة بين الشّاعر ووطنه، وأنّ عشقه لهذا " الوطن" ليس له مثيل فهو دنيا حبّه.

[1] – محمّد الصّالح ،باوية: أغنيات نضاليّة، ص 41، 42

[2] – المصدر نفسه ، ص 68،69

- وفي قصيدة "نفسي" يقول:

« يَا نَفْسُ ...
هَلْ أَنْتِ نَفْسِي
وَمَا عَرَفْتُكِ ... نَفْسِي؟
***
كَالنَّارِ يُحْرِقُ نَفْسِي ... ؟
.
.
فَهَلْ تُبَالِي بِنَفْسِي ...؟
***
وَلاَ رَجَاءَ لِنَفْسِي ..
.
.
وَصَارَ بِرِقك نَفْسِي
.
.
مَنْ جَاءَ يُؤْنِسُ نَفْسِي ...
.
.
وَكَمْ تُصَابرُ نَفْسِي ..؟
***
ياَ نَفْسُ هَلْ أنْتِ حَقًّا
نَفْسِي التِي هِي نَفْسي
إِنْ صَحَّ ذَلِكَ ...
رِفْقاً...

فَلَنْ أُصَافِحَ يَأْسِي ...
وَسَوْفَ أَرْضَى بِنَفْسِي ... »[1]

ويتّكئ النّسيج الشّعري لهذه القصيدة على ظاهرة تكرار اللّفظ (نفسي) اثني عشرة مرّة، فالقصيدة كلّها حديث للنّفس، وهنا يجمع لنا بين صوت الرّؤية الفكريّة والوجدانيّة، ووظيفة البُنى والظّواهر اللّغويّة ففي كلّ مرّة يكرّر لفظ (نفسي)، يؤكّد تلك الشّحنة القويّة والنّزعة التّأمليّة المشبوبة بالانفعال النّفسي الذي يوضّح حقيقة التّجربة الشّعريّة التي هي في الحقيقة مسرفة في الذّاتيّة والوجدانيّة المتشائمة وهي مظهر تجديدي بارز في التّعامل مع اللّغة الشّعريّة.

وهو نفس ما نلمحه أثناء توظيفه لتكرار اللّفظ في قصيدة (رجعة)[2]، حيث يُكرّر لفظ (نفسي) ثلاث مرّات، ولفظ (أُذكري) ثلاث مرّات أيضا، وبتكرار هذه الألفاظ تتكرّر نفس التّجربة الشّعريّة السّابقة "أي ما لمحناه في قصيدة (نفسي)"، فهو يجعل من الشّعر تعبيرا عن النّفس الإنسانيّة، فمن خلال هذا التّكرار يؤكّد وجدانه الباكي ويبثّ شكواه فلا يخلو شعره من الانفعال النّفسي، لأنّ التّكرار هنا مشحون بالعاطفة والشّعور فاكتسبت ألفاظه قوّة الإيحاء والتّأثير.

هذا وينذُر وجود تكرار اللّفظ عند "أحمد لغوالمي" ما عدا بعض النّماذج منها ما جاء في قصيدة (بنت المغارب):

« تَركـوكِ خَـــامِلَةً وَرَهْنَ تَـــوَهُّمِ فَجـــــئُوا عَلَيْكِ بِوَاهِمٍ وَتَرِيـــــكِ
تَرْكُوكِ في حَلْكِ الجَهَالةِ أَعْصُرًا تَتَـــــخَبَّطينَ تَخَبُّطَ المَـــــأْفوكِ
عَبَثـــاً يُحـاوِلُ شَـانِئٌ مُـتَمَرِّدٌ يَرْغُـــــو وَيَزِيدُ فِي اِحْتِدَامِ شُكُوكِ
عَبَثاً سَعَى فَالعِلْمُ أَمْنَعُ حَـــاجِزٍ وَوِقَايَـــــةٌ مِنْ مَعْرَضِ التّهْلُوكِ
رُدُّوا بِمـــدْرَسَةٍ إِلَـــى ثَقَافَتِي مِـــــن مُدرِه ومُمَارِسٍ وَدَلِـــيكِ
رُدُّوا إِليَّ مَـعَارِفِي فَـــيْنَانَة فَسُلُوكُ "بِنْتِ الغَرْبِ" غَيْر سُلُوكِي »[3]

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة، ص 78،79،80،81

[2]– المصدر نفسه ، ص 117

[3] – المصدر نفسه ، ص 98

ورد في هذه الأبيات نماذج لتكرار اللّفظ، حيث تكرّر لفظ (تركوك) ثلاث مرّات ، ولفظ (عبثا) مرّتين، ولفظ ردّوا (مرّتين)، ولفظ (سلوك) مرّتين أيضا، وكلّ هذه التّكرارات وردت ضمن قصيدة واحدة، ولعلّ الشّاعر لم يلجأ إليه عبثا في سياقه الشّعري، وإنّما لتوظيف هذا التّكرار، أثر انفعالي يراه مهمّا للتّأثير على نفس المتلقّي، فكلّ تكرار يحمل في ثناياه دلالة تفرضها طبيعة السّياق، "فأحمد لغوالمي" حين يُكرّر هنا فهو يعكس أهميّة ما يكرّره فتارة يؤكّد وتارة يوجّه ويحثّ ، لذلك يظهر كظاهرة لغويّة لجأ إليها الشّاعر لتحقيق مقاصده ولو لا حظنا قصائد أخرى من شعره نكاد نعثر على أثر لهذا النّوع من التّكرار.

ثانيا- تكرار جملة أو عبارة:

لقد لجأ شعراء الجزائر خلال العصر الحديث إلى مثل هذا النّوع من التّكرار الذي يعتمد على إعادة جملة ما ، أو عبارة معيّنة، عدّة مرّات في مواقع كثيرة ضمن القصيدة الواحدة، خاصّة في نماذج الشّعر الحرّ، وذلك يعود لجانب جمالي رآه الشّعراء بارزا بالاعتماد على تكرار الجملة ، كربط أجزاء القصيدة والمحافظة على نسقها بما يتناسب والنّفس الشّعري لكلّ شاعر وهذا وجد في شعر شعرائنا ؛

- ففي قصيدة " الذّبيح الصّاعد" استخدم مفدي تكرار الجملة في مواضع عديدة منها:

- تكرار جملة "يا زبانا " (نداء) : مرّتين
- تكرار جملة "ليس في الأرض" (نفي): مرّتين
- تكرار جملة "يا فرنسا" (نداء): ثلاث مرّات

وعن كلّ تكرار نجده يرفع من حسّه الشّعري تعبيرا عن تصاعد وتنامي موقفه الشّعوري فالجملة المكرّرة في ثنايا خطابه لها وقع الأثر على رؤيته ممّا جعل هذا التّكرار يكسبها أهميّة معنويّة.

-ولنا في قصيدة "فاشهدو" النّشيد الرّسمي للثّورة الجزائريّة لمفدي زكريّا ، تكراره للبيت:

وعَقَدْنَا الْعَزْمَ أَنْ تَحيا الجَزَائِرْ

وقد جاء تكراره بين كلّ مقطع من مقاطع القصيدة فتكرّر (أربع مرّات)، وهذا البيت بجمله تصطحبه نغمة الإصرار والصّمود التي كان لها صدى كبير في نفوس الجماهير الجزائريّة فألهبتها ثورة وتحدّي ، ولا يزال وقع هذا التّكرار وتأثيره مسايرا لكلّ

أجيال الشّعب الجزائري السّابقة والرّاهنة واللّاحقة ، وفي كلّ مرّة يتردّد ذكره تضطرب الأفئدة وتقشعرّ الأبدان و يتجذرّ حبّ الوطن في نفوسنا ، وهذا تعميق لجلال الشعر وخلوده مهما تعاقبت عليه الأزمان فلن يكون طيّ النّسيان.

- أمّا في قصيدة" ماذا تخبّئه يا عام ستّينا" فقد ورد فيها قول مفدي:

« وَفِي الجَزَائِرِ، لِلتَّنْكِيلِ، مَدْرَسَةٌ تُعلّ الفَتكَ بِالشَّعْبِ، الشَّيَاطِيناَ
وَفِي الجَزَائِرِ، للتَّمْثِيلِ مَحْكَمَةٌ فِيهَا، الفَظَائِعُ ، سُمُوُّهَا قَوَانِيناَ
وَفِي الجَزَائِرِ، للتَّقْتِيل مَجْزَرَة رَاحَتْ بِهَا المُهَجُ الحَرَى قَرَابِينَا
وَفِي الْجَزَائِرِ، نِيرَانٌ مُؤَجَّجَةٌ تَذْرُو المَسَاكِنَ، لَمْ تُعْفِ المَسَاكِينَا
وَفِي الجَزَائِرِ ، أَرْوَاحٍ مُقَدَّسَةٌ هَلَّتْ مِن الْمَلَأ الأَعْلَى، تُنَاجِينَا
وَفِي الجَزَائِرِ قُطَّاع، قدْ الْتَهَمُوا خَيْرَ الجزائر، زُقُوماً وَغِسْلِينَا »[1]

والقارئ لهذه الأبيات يدرك وقع التّكرار فيها ، فالشّاعر يُكرّر شبه الجملة (وفي الجزائر) ستّ مرّات متتالية وقد وظّفه، كي يوضّح واقع الجزائر بعد أن بلغ الأمر بها إلى منتهاه وبعد أن ذاقت من المستعمر أشدّ الويلات فهاهو مفدي يُندّد بحال بلاده لأنّها مأساة إنسانيّة ينبغي أن تلتفت إليها القلوب كما الأبصار لذلك نجد الجملة أو العبارة المتكرّرة في النّص الشّعري ليست كأي جملة فيه ، إنّما لها أثرها في نفس الشّاعر وهو يريد بثّ نفس الأثر في المتلقّين.

- ولتكرار الجملة والعبارة عند "أبي القاسم سعد اللّه " طابع خاصّ فها نحن نجده يوظّفه في قصيدته المقطعيّة "نشوة الرّوح" بأسلوب متميّز إذ يبدأ كلّ مقطعٍ بعبارة ويعود ليُكرّر هذه العبارة في نهاية نفس المقطع (القصيدة مبنيّة على ثلاث مقاطع) ؛

- المقطع الأوّل : يفتتحه بعبارة : " أنت يا روعة الخلود شعاعي" ثمّ يعود ليكرّرها ثانيّة في نهايته.

- المقطع الثّاني: يفتتحه بعبارة: " دائما ألمح الوجود بكِيّا " ثمّ يعود ليكرّرها ثانيّة في نهايته.

[1] – مفدي، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 150

- المقطع الثّالث: يفتتحه بعبارة: " قد بدا الشّعر تائها بالجلال" ثمّ يعود ليكرّرها في النّهاية .

وأكسب هذا النّوع من التّكرار القصيدة بُعدا جماليّا متميّزا، أبرز من خلاله الشّاعر طاقته الفنيّة في حسن توظيف واستغلال هذه الظواهر اللّغويّة بحيث أصبحت العبارة المكرّرة في كلّ مقطع محصّنة لمجموع العبارات الواردة ضمن نفس المقطع ففي كلّ انتقالة تتكشّف دلالات جديدة تلاؤم الفكرة التي يعبّر عنها وهو ما يساعد على بناء المشاهد في القصيدة وتوضيح محورها الأساسي.

- وفي قصيدة "عودة النّسور"(1956) تعامل سعد اللّه مع تكرار الجمل فيقول:

« عادَ النُّسُورُ
لأرْضِهِمْ، عَادَ النُّسُورُ
***
عَادَ النُّسُورُ
لِشَعْبِهِمْ، عَادَ النُّسُورُ »[1]

وتكرار الجملة (عاد النّسور) يبرز في مواضع مختلفة فجاء في بداية المقطع الأول ثمّ في نهاية السّطر الثّاني، ثمّ يرجع فيوظّفه في بداية المقطع الثّاني ثمّ في نهايته وهو يؤكّد أهميّة العبارة المكرّرة وما تؤدّيه من معنى البهجة والفرحة والبُشرى لعودة أحرار الجزائر للمشاركة في الثّورة.

- وفي قصيدة "البعث" نجد تكرار الجملة ظاهرا ومن نماذجه، قوله:

« مِنْ فَمِ الأَطْلَسِ نَشْدُو: ثَأْرَنَا المُنْتَقِمْ
مِنْ فَمِ الأَطْلَسِ نَشْدُو: يَا فِلَسْطِين الدَّمْ
من هُنَا ، مِنْ قِمَّةِ مَشْحُونَةٍ بِالثَّائِرِينْ
مِنْ هُنَا ، مِنْ مَشْرِقِ البَعْثِ المَجِيدْ »[2]

[1] – أبو القاسم ، سعد اللّه: الزّمن الأخضر، ص 201.

[2]– المصدر نفسه ؛ ص 238.

–ونجده أيضا في قصيدة " أوراس" :

« عِشْنَاكِ فِي ذَوِي الوَشْم الغُرَرِ
عِشْنَاكِ فِي ذَوِي الفَتْحِ الأَغَرِ
عِشْنَاكِ فِي السَّلاَمِ الضَّاحِكِ الزَّهْرِ
وَفِي الْحُرُوبِ اللاَفِحَاتِ وَالْخَطَرِ
وَأَنْتَ، أَيُّهَا الأَنُوفُ، لا تَقَر ! »[1]

ويوضّح تكرار الجملة في النّموذجين السّابقين؛ما له من أهميّة في الشّعر الجزائري الحديث حيث ساهم في عكس التّجربة الانفعاليّة التي يعيشها الشّاعر، ودعّم الرّؤية الجديدة والتّحولات الفكريّة المختلفة، فيتضّح أنّه يركّز على تعزيز الأسلوب التّواصلي.

ولا يتوانى الشّاعر " محمّد الصّالح باوية" هو الآخر في الاعتماد على تكرار الجملة ومن ذلك ما نجده في قصيدة أعماق (الحلقة الضّائعة)إذ يقول:

« مُنذُ البَعِيدِ
مُنذُ البَعيدِ
غَيْر الشِّتَاءِ .... غَيْر الجَلِيدِ
غَيْر الحَدِيدِ
***
وَحْدِي أَنَا ...
يَقْتَاتُ مِنِّي كُلُّ شَيء
حَتَّى الأَحَاجِي .. وَالدُّجَى،
وَالثَّلْجُ..وَالكُوخُ الغَبِيُّ
وَحْدِي أَنَا، »[2]

وفي (الانطلاق) يظهر التكرار في قوله:

« أَنَا إِنْسَانق ،يُعَانِي.. وَيَجُوعْ

[1] – أبو القاسم ، سعد اللّه: الزّمن الأخضر ، ص 250،251.

[2]– محمّد الصّالح، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 66.

أَنَاَ إِنْسَانُ زَمَانِي وَمَكَانِي ..وَجُمُوعِ
بَيْنَ قَيْدٍ وَمُرُوجٍ وَمَخَالِبِ
بَيْنَ أَمْسٍ جَاهِمِ الوَجْهِ
وجرحٍ يَتَثَاءَبْ
أَنَا إِنْسَانٌ..
أُحِسُّ الذُّلَّ فِي زَنْدِي تَفَجَّرْ
طَاقَةً قُصْوَى وَ إِعْصَارَاتٍ .. وَأَكْثَرْ
أَنَا إِنْسَانُ.. »[1]

وتبرز أهميّة تكرار الجملة عند "باوية" ، في أنّ هذه التّكرارات حافظت على الانسجام بين التّشكيل اللّغوي ورؤية صاحبه حسب نفسيّته، وللفت الانتباه، ففي القصيدة الأولى تتكرّر عبارتي (منذ البعيد)، (وحدي أنا) مرّتين لكلّ عبارة، وفي القصيدة الثّانيّة تتكرّر عبارة (أنا إنسان) أربع مرّات ، والملاحظ هو ارتباط هذه التّكرارات ببعضها البعض من حيث الدّلالة فكلّ منها يحمل معنى الصراع الدّؤوب الذي يعايشه الإنسان، و وروده في القصائد يعمّق التّجربة ، فالشّاعر يريد إثبات حقيقة هذا الصّراع وما يحسّ به كلّ إنسان.

- كما استعمل أبو القاسم خمّار تكرار الجمل في مواقع عديدة من شعره خلال هذه الفترة، ويظهر هذا النّوع من التّكرار في قصيدة (الانتظار) "1954"، إذ يقول :

« حَيَاتِي انْتِظَارٌ طَوِيلُ المَدَى أُحَطِّمُ فِيهِ.. شَبَـابِي سُدَى
وَتَتْرُكُنِي فِي أَسَـــى مُنْشِدَا حَيَاتِي اِنْتِظَارٌ.. طَوِيلُ الْمَدَى
وَتَهْتِفُ بِي عِنْدَ شـحّ الـجدى: حَيَاتِي انتظار طَوِيلُ المَدَى »[2]

ونلاحظ في هذه الأبيات كيف أنّ الشّاعر يعيد العبارة التّي افتتح بها أبياته (حياتي انتظار طويل المدى) في ثلاث مواضع مختلفة، الأولى جاءت في بداية النّص ، والثّانية في وسطه ، أمّا الأخيرة فكانت عبارة الختام بالنّسبة لقصيدته، ويحمل هذا التّكرار دلالة اليأس والضّياع الطّويل الذّي يصارعه الشّاعر، فكأنّ هذه العبارة تمثّل أداة أساسيّة من

[1]– محمّد الصّالح، باوية : أغنيات نضاليّة، ، ص 72

[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) المجلّد 1، ص 75،76،77.

شأنها الحفاظ على الاتساق بين المعاني، وفي نفس الوقت هي جوهر القصيدة فكلّ الرؤية الشّعريّة هنا منصبّة في مدلولها.

- كما نلمس في شعر أبي القاسم خمّار خاصيّة أخرى تعامل فيها مع تكرار الجملة مركّزا في أحايين متغيرة على التّلاعب بالألفاظ لإعطاء دلالات مختلفة ويظهر ذلك جليّا في قصيدة: "الحبّ"(1954):

« مَا الحُبُّ إلاّ أَنْ يَكُونَ شَهَامَةً وَعَـزِيمَةً مِنْ شُعْلَةِ الإِيمَانِ
يَهْفُو بِهِ المَرْءُ المُتيَّمُ شَادِيـَا مَا الـحُبُّ إلاَّ فِيكِ يَا أَوْطَانِي
مَا الحُبُّ إلاَّ أَنْ أَرَاكِ عَزِيزَةً بِالـعِلْمِ بِالـرَّايَاتِ بِالفُرْسَانِ
مَا الحُبُّ إلاَّ أَنْ أَرَاكِ جَمِيلَةً كَالقصْرِ بَيْنَ حَدَائِقِ الرَّيْحَانِ
وَيَكُونُ فِي دُنْيَا النِّضَالِ نَشِيدُه مَا الحُبُّ إلاَّ فِيكَ يَا وَطَنِي. »[1]

وهنا يكرّر "خمّار" عبارة (ما الحبّ إلاّ) خمس مرّات ومدلول هذا التّكرار هو تأكيد مكانة الوطن في نفس الشّاعر ، وهو موقف انفعالي عاطفي ، يزيد من احتدام المشاعر في المتلقّين، و هذه إحدى الأساليب التي اتكأت عليها لغة الشّاعر الجزائري الحديث شاعر الصراع والبحث عن الأمل، وفي قصيدة "إلى أمّي" 1955 يظهر هذا التّكرار حين يقول:

« إِنَّ الأُمُومَةَ للشُّعُوبِ كِسَاؤُهَا لَا عَاشَ شَعبٌ بِالأُمُومَةِ عَارِي
إِنَّ الأُمُومَةَ لِلنُّفُوسِ هَوَاؤُهَا فَتَنَـــــافَسُوا لِتَنَسُّـــم الأَزْهَارِ
إِنَّ الأُمُومَةَ نَغْـمَةٌ فَتَّانَةٌ كَالوَحْيِ، أَوْ كَاللَّحْنِ فِي القِيثَارِ
إنّ الأمُومَةَ كَالطُّفُولَةِ..ذِكْرُهَا يَسْرِي إِلَى الأَعْمَاقِ بِاسْتِبْشَارِ »[2]

وقوله في نفس القصيدة:

« أُمَّاهُ..عِيدُكِ نَغمَةٌ فِي حَاضِرِي مِنْ خَاطِرِي تَنْسَابُ كَالتَّيَّارِ
أُمَّاهُ..عِيدُكِ وَمْضَةٌ مِنْ مُهْجَتِي مَسْكُوبَةٌ كَالنُّورِ فِي أَشْعَارِي
أمَّاهُ..عِيدُكِ لِـي نَـشِيدٌ خَالِدٌ فِي خَافِقِي تَشْدُو بِه أَوْتَارِي »[3]

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) المجلّد 1، ص 100، 101.

[2] – المصدر نفسه ، ص 149.

[3] – المصدر نفسه ، ص 151

فنجده في الأبيات الأولى يكرّر التّوكيد (إنّ الأمومة) ، ويوحي هذا التّكرار إلى تعظيم الشّاعر لصفة الأمومة، فالأمومة كساء الشّعوب، وهي هواء النّفوس ، ونغمة فاتنة كما أنّها كالطّفولة لذا يؤكّد على تقديس الأمّ والاحتفاء بها ، ويردف تكرار العبارة الأولى بالتّكرار الوارد في الأبيات الثّانية حين يكرّر عبارة (أمّاه ..عيدك)، ومن خلال هذا التّكرار يظهر لنا بوضوح تصريح الشّاعر بضرورة التّذكير بالأمّ والاحتفال بعيدها وحرصه على أنّه عيد مميّز.

- أمّا في قصيدة (أحلام الغربة) فجاء التّكرار في قوله:

« وَخَرَجْتُ أَمْشِي ...

.....

لَكنَّنِي فِي الدَّرْبِ وَحْدِي

وَحْدِي... أُفَتّشُ مَا أُفتّشُ ...؟

***

***

وَحْدِي... أُفتَّشُ مَا أُفتّش

***

لَكِنَّنِي فِي الدَّرْبِ وَحْدِي

وَحْدِي ...أُفتَّشُ مَا أُفتَّشُ ...؟ »[1]

ونجده هنا يكرّر مجموعة من العبرات حيث وردت في بداية القصيدة، وفي وسطها، ثمّ في النّهاية، وهو يدلّ من خلاله على تأكيد ظاهرة الغربة التي يعيشها، فمن خلال هذا التّكرار يبثّ إلينا معاناته ووحدته ، وضياعه، منذ بداية التّجربة الشّعريّة الخاصّة بهذه القصيدة إلى نهايتها، ومن خلال هذا التّكرار تظهر «الطّريقة الدّلاليّة التي يهدف إليها المبدع فيركّز فيها حتّى تصل رسالته كما يريدها المتلقّي »[2] ، وأسلوب خمّار في التّعامل مع التّكرار بارع جدّا ففي القصيدة الواحدة ينوّع من هذا الأسلوب فتارة يكرّر الحرف وتارة

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) المجلّد 1، ص 170، 173، 176.

[2] – مبروك محمّد، جودة : التّكرار وتماسك النّص، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص 28.

اللّفظ وتارة العبارة وتارة وضمن نفس العبارة المكرّرة ،نجده يتلاعب بالألفاظ فيغيّر بعضها، ممّا يؤكّد على غنى قاموسه الّغوي وفنيّته في التّعامل مع اللّغة ،وهذا ما يتجلّى في نماذج مختلفة من شعره الحديث ومن ذلك:

قوله في قصيدة(أشواق)،"1956":

« وطَنِي رَأَيتُكَ فِي دَمِي تَسْرِي وَتَنْبُضُ فِي عُرُوقِي
ورَأَيْتُ فِيكِ كَآبَتِي تَبْدُو كَأَجْوَاءِ الْحِدَادِ
وَرَأَيْتُ فِيكِ تَعَنُّتِي، وَتَمَرُّدِي ضِدَّ الضَّنَى
وَرَأَيْتُ أَنَّكَ كَالشِّهَابِ تُبِيدُ أَشْبَاحَ السَّوَادِ »[1]

- قوله في قصيدة (الفجر العربيّ)، "1959":

« كُنتَ يَا قَلْبِي جَرِيحًا بَيْنَ أَضلاَعٍ نَحِيلةٍ
كُنْتَ شَلوًا خَافِقًا بالشّجْوِ مَنْهُوكَ الفَتِيلَة
كُنتَ يَا قَلْبِي سَجِينًا، كنتِ يا عيني كليلة »[2]

- وقوله في قصيدة (بيت القصيد) ، " 1959":

« يَا عِيدُ أكْرهُ أَنْ أَرَاكَ وَأَنْ يُقَالَ اليَومَ عِيُد
يَا عِيدُ يَومُكَ أَحْمَرُ الآفَاقِ مُصْفرُّ الجَرِيدِ
يَا عيدُ شَمسُكَ طَعنةُ الأقْدَارِ فِي الأَمَلِ السَّعِيدِ

***

بَغدَادُ يَا أَمَلَ العُرُوبَةِ هَلْ تُوارِيكِ السُّدُودْ
بَغدَادُ يَا خَطَر ـ إذَا لَناَ ـ سَيجْتَاَح الوُجُودْ
بغدادُ يَا إقلِيمَناَ المُهْتاَجَ إنّكَ لَنْ تَحِيدْ
بغدادُ يَا إقليمنَا الشَّرْقِيّ تَفدِيكَ الأُسُودْ »[3]

وفي قصيدة (عودة) ، "1962"يقول:

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) المجلّد 1، ص 195.

[2] – المصدر نفسه ، ص 205

[3] – المصدر نفسه، ص 210،211،213

« كُنتُ والشّعرَ والصِّبَا والأَمَانِي
وَتَرَا سَاحِرا الهَوَى وَالأَغَانِي
أَهَبُ الأَرضَ بَسْمَتِي وَحَنانِي
كُنْتُ وَالشّعرَ يا أَخِي تَوءَمَانِ »[1]

ويقول في قصيدة (ثأر)،1958:

« أَنَا هَا هُنَا عِنْدَ المَخَاطِر وَالمَخَاوِفِ فِي الْجِبالِ
أَنَا هَا هُنَا بَينَ الضُّلُوعِ فَوْقَ هَامَاتِ الرِّجَالِ
أَنَا تَارَةً كَالوَيْلِ كَالأَقْدَارِ كَالْمَوْتِ الرَّهِيبِ
أَنَا تَارَةً كَالحُلْمِ كَالأَمَلِ الخَصِيبِ »[2]

-وفي قصيدة (مصرع صنم) 1960، يتلاعب بالألفاظ في العبارة الواحدة فيقول:

« عَلَىَ الشَّاطِئ المُطْمَئِنِّ الرِّمَالِ
وَفِي لَيْلَةٍ مُقْمِرَة
عَلَى الشّاَطِئ المُقْمِرِ المُطْمَئِنِ »[3]

إنّ الملاحظ في هذه النّماذج هو غنى تجربة خمّار في التّعامل مع التّكرار ، إذ يتلاعب بألفاظه كما يشاء ، وأكسب قصائده أهمية معنويّة بحيث يقرّب الدّلالة المرجوّة إلى ذهن المتلقّي، ويدعم انفعالاته وأحاسيسه، وممّا يجدر الإشارة إليه أن بروز هذا النّوع من التّكرار في شعر "خمّار" كفيل بإحداث نغمة على خطابه حين يأخذنا إلى تمعن الإيقاع الدّاخلي لقصائده قبل الخوض في دراسة الإيقاع الخارجي لها، كما أنّه يساعد على تنامي الشّعور والتّأثير ، فهو للإمتاع والإقناع والاتّساق، وهو سمة للتميّز والتّطور في أسلوب الشّاعر بخاصّة، وفي الشّعر الجزائري الحديث "1945-1963" بعامّة.

- وحين نتتبع تكرار الجملة عند " أحمد لغوالمي" فإنّنا لا نجده يحيد عن خطّ غيره من الشّعراء ومن ذلك قوله في قصيدة (أنين ورجيع) ، "1955":

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) المجلّد 1، ص 247
[2] – المصدر نفسه ، ص 451.
[3] – المصدر نفسه، ص 492،493

« ليْت شِعْرِي مَالِطَيْرٍ لاَ يُغرِّدْ
للرَّبِيعِ البَاسِمِ الثَّغْرِ الضَّحُوكِ
.....
ليْتَ شِعْرِي مَا لِهَذَاكَ الرَّقِيقِ !»[1]

ويكرّر الشّاعر هنا أسلوب التّمني (ليت شعري) ، وفي هذا التّكرار بيان لموقفه فمن شدّة أنينه وألمه من الواقع المرير يتمنّى في نفسه لو أنّ شعره لا يدوّن إلاّ مواطن البهجة والسّرور لأن صبره قد نفذ من الآلام ، وفي قصيدة (بنت الجزائر ردّي)، يقول:

« إلَيْكِ يُعْزَى أَديب وَشَاعِرٌ كَلَبِيدْ
إليكِ يُعْزَى زَعِيمٌ وَسَائِسٌ لِلْجُنُودْ
إلَيْكِ يُعزَى غَيُورٌ شَهْمٌ كَعَبدِ الحَمِيدْ
إلَيْكِ يُعزَى أَبِيٌّ ذُو هِمَّةٍ وَجُهُودْ »[2]

وهنا تتكرّر عبارة (إليك يعزى) أربع مرّات متتاليّة مع تلاعب لفظي ، فالشّاعر يؤكّد مكانة بنت الجزائر، وهي رمز للفخر، فهي (منجبة الأديب والزعيم والغيور والأبيّ) ،ويجب عليها أن تحافظ على صفاتها وتصونها.

- ويصادفنا تكرار الجملة أيضا في نماذج من قصيدة، (هنيئا بالاستقلال هذا نهاره) في قوله:« هَلُمَّ افْرَحِي واسْتَبْشِرِي يا جَزَائرْ فَشَعبُكِ بِالبُشْرَى العَظِيمَةِ طَائِرْ
هَلَمَّ افْرَحِي يـــا أُمَّةً عَرَبيِّة، لِتَحْرِيرِكِ المَيْمُونِ تُهْدَى البَشَائِرْ »[3]

وقوله: « سلامٌ علَى كُلِّ الضَّحايَا بِرِمْسِهِمْ فَإنَّهُمُـو للْعـَالَمِينَ ضَمَائِرْ
سلَامٌ عَلَى جَيْشٍ شُجَاعٍ وَجَبْهَةٍ فَإنَّهـُمَا للْـعَالَمِينَ مَـنَائِرْ
سلَامٌ عَلَى الشَّعْبِ المُكَافِحِ إنَّهُ بِفَرحَتِهِ الكُبْرَى فَلا شَكَّ طَائِرْ »[4]

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) ، ص 121.
[2] – المصدر نفسه، ص 114
[3] – المصدر نفسه، ص 159
[4] – المصدر نفسه، ص 160

–فيكرّر في الأبيات الأولى عبارة (هلمّ افرحي) مرّتين، ويدعو في الأولى والثّانية الشّعب الجزائري وكذا الأمّة العربية للبشرى والفرح ، فهو يؤكّد أنّ حدث استقلال الجزائر قضيّة وطنيّة قوميّة وأنّها فرحة عارمة ستتقاسمها الجزائر مع أشقائها العرب ، فتكرار الجملة هنا يظهر جانبا من تفرّد الشّاعر في رسم المعاني و التّعبير عنها.

– وفي مجموعة الأبيات الثّانية، يكرّر الشّاعر سلامه (ثلاث مرّات) على التّوالي، و يجعل منه تحيّة تقدير وإجلال لكلّ من شارك في صنع بهجة الجزائر، (الضّحايا، الجيش وجبهة التحرير، الشّعب المكافح)، دلالته هي التّأكيد مرّة أخرى أنّ الاستقلال لم يأت من فراغ، بل هو تكاثف للجهود وفقدان للأرواح وتصدّي من قبل الجميع إعلاء للنّصر وتحقيقا للحريّة .

ثالثا – تكرار أسلوب الاستفهام:

إنّ نماذج هذا التّكرار طاغية بشكل لافت في الشّعر الجزائري الحديث ، فبعد مختلف التّحوّلات التي شهدها الشّعر ، اتّكأ الشعراء على الاستفهام إمّا حيرة لمآل الوطن وإمّا تعجبا للأوضاع السّائدة ، وهذا النّوع من التّكرار "يُنبئ عن الصّراع تادّائر في كيان الشّاعر بين واقعه وبين رغباته وأشواقه لعالم أفضل " [1]،فتارة لا يجد الشّعر جوابا لما يعانيه سواء من تجارب ذاتيّة أو موضوعيّة فيرسلها في شكل أسئلة شعريّة يفرغ من خلالها كوامن الشّجن ويعبّر عن مخزونه الفكري والفنّي لأنّ الاستفهام أسلوب فنّي أيضا ومن نماذج تكرار الاستفهام ؛

- قول مفدي زكريا في قصيدة: (وتكلم الرّشّاش جلّ جلاله) التي يفتتحها بمجموعة من التّساؤلات:

« أكبادُ منْ ..؟ هذِي التِي تتفطّرْ ؟ ودِمَاءُ مَنْ ..؟ هَذِي التي تَتَقَطّرْ ؟
وقُلوبُ مَنْ ..؟ هذَي التِي أنْفَاسُهَا فَوْقَ المَذَابِحِ للسَّمَا ، تَتَعطَّرْ ؟
ورُؤُوسُ مَن ..؟ تِلْكَ التِي تَرقَى إِلَى حَبْلِ المَشَانِقِ ، طَلْقةً تَتَبَخْتَرْ؟

[1] –صابر، عبد الدّايم : شعراء وتجارب نحو منهج تكاملي في النّقد التّطبيقي، ص272

ومَنْ الذوْي..؟ عُرْضَ الجزائرِ شَبَّهاَ مِنْ كُلّ شَاهِقةٍ ، لَظَى تَتَسَعّرْ ؟
أَجَـــهنَّمُ .. هَذِي التِـــي أفْـــوَاهُهَا مِنْ كُـلِّ فَـجّ ، نِقـــمةً تَتفَجَّرْ ؟؟ »[1]

–والشّاعر حين يكرّر الاستفهام بصيغ متتالية في هذه الأبيات؛ فإنّه يعمل على تهويل الحدث وإضفاء سمة المبالغة على موضوعه، فيجعل المتلقّي يتعمّق ويغوص في الدّلالات لإيجاد أجوبة لأسئلة الشّاعر وهنا تعظيم لمأساة الاحتلال الفرنسي للجزائر وما صحبه من مآسي وأشجان ، ويعدّ هذا الأسلوب ميزة للتطوّر في شعر مفدي زكريّا.

•ومن نماذج تكرار الاستفهام عند "أبي القاسم خمّار" ما نجده في قصيدة (يا عام!)"1957" وهي عبارة عن مجموعة من الأسئلة وفيها يقول:

« أيُّهَا العَامُ كيْفَ جئْتَ إلينَا
بِالأَمَانِي؟ أمْ أنْتَ بِالبُؤْسِ جِئْتَنَا
أَتُرَى حَطت بالشّياطينِ لمَّا
قَضَى الأمر؟ أم ملائك حطتا
وحَمَلْتَ السَّلاَمَ لِلأَرْضِ يا عَامُ..
أمْ أنْتَ للحُرُوبِ انْبَثْتاَ؟
إنَّ فِي النّاَسِ منْ سَيَبنِي حَياةً
أوْ ضَريحًا ـ يَا صَاحِبي ـ لَوْ نَطقتَا
فاكشفْ السِّرَ ، لاَ تَدَعْهُمْ حَيَارَى
في دياجي الظّنون يقضون بختا
كَيفَ جِئْتَ ، وَمَا وَراءَ اللَّيَالِي
أَهِي أُختُ الخَرَابِ فِيمَا اجْتَبَيْتاَ؟ »[2]

وتكرار الاستفهام في هذا النّموذج يعكس لنا نفس دلالة التّكرار السّابق عند مفدي فكلا الشّاعرين يتبنّيان موقف التّعبير عن حالتي القلق والصّراع اللذين تعيشهما الجزائر في ظلّ

[1] – مفدي، زكريا: اللّهب المقدّس، ص 133
[2] – أبو القاسم ،سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 259.

الاحتلال ، وفي هذا النّوع من التّكرار يطغى جانب المبالغة، من أجل الإثارة ولفت الانتباه لحجم المعاناة، والبحث عن الحريّة والاستقرار، وهذا الأسلوب يضيف سمة الجماليّة على الشّعر الجزائري الحديث .

• أمّا عن تكرار " الاستفهام" في شعر محمّد الصّالح باوية، فإنّنا نجده قد وظّفه بأسلوب جمالي ، وفنّي مغاير وجديد مقارنة بغيره من شعراء جيله ، وقد ورد في قصيدة واحدة وهي قصيدة (أعماق . المخاض .) وفيها يقول:

« سُؤالاتٌ ،
نداءاتٌ مغرّزةٌ بِقلبِي
تُفجّرُ طَاقتَي فِي كُلِّ دَربِ
تُلاحقُني كَظلّيِ
فكَمْ مَرّةً
أغْمِسُها بِلِيْلِي
وكمْ مَرّةً
أُعَانِدُهَا فَتُوغلُ فِي التَّجَنِّي
مُغمِّسةً نِهايتَهاَ بِأمْسِي،
بإنْسانِي.
بأقدَسِ مَا يُقدِّسُه زمَانِي

***

سؤالاتٌ،
نِداءاتٌ تُقهقِهُ مِن بَعيد
مِنْ قريبٍ
تَنْدَاحُ مِنِّي، كاَرتعاشاتِ اللّهِيبِ

***

سؤالاتٌ
نداءاتٌ مليئةٌ

ملفّعَةٌ بأكثرِ مِن مَشِيئِة
تغلُّ خَواطِرِي بِيَدٍ جَرِيئَة
وتُوقِظُ مَا جَمَعْتُ مِن المَذلَّة
والصِّراعاتُ الصَّدِيئَة

***

ألُوبُ..
كمَنْ يُفتّشُ عَن سمَاءٍ
مُحَجّبةٍ بسُحُبٍ منْ غباءِ
أسائلُ أُمْسياتِي .. وانْطِوائَاتِي العَجِيبة
أُسائِلُ كِبْرِيَائِي
ثمّ أشْيَائِي الحَبِيبة
أُسائلُ كَرمَتي وسَنابِلَ الحَقْلِ الوَحِيدِ
ثمّ مِزرَابِي ومِحرَاثا عَنيدًا في وُجدي
أُسائلُهَا جَمِيعًا عَن عَذاباتِ وُجُودِي »[1]

و تبرز لنا هنا سمة التّجديد الفنّي اللّغوي والتّعبيري لدى "باوية" وهو النّموذج الوحيد، في شعره خلال هذه الفترة (1945-1963) ، الذّي يحتوي على الاستفهام حتّى وإن لم يوظّف لنا أدواته ، فلا ينكر أيّ قارئ لهذه الأسطر الشّعريّة غوصه في مجموعة من الأسئلة المتكرّرة، فبمجرّد تكرار الشّاعر للّازمة الشّعرية وهي لفظة (سؤالات)الواردة في بداية كلّ مقطع ، وكذا تكراره للفظ (أُسائل) في الأسطر الأخيرة من المقطع الرّابع، فإنّ الشّاعر يجعل بتوظيفه لهذه التّكرارات ـيجعل ـ كلّ القصيدة عبارة عن سؤال ، وهذا جانب فنّي إبداعي متميّز وأسلوب راقٍ في التّعامل مع الاستفهام وكذا تجسيد الملكة اللّغوية في شعر "باوية" ومن خلال هذه الأسئلة فإنّه يصل بنا إلى تعظيم المأساة النّفسيّة التي تجوب في أعماقه، كما أنّه يقرّبنا من القلق والصّراع الذي يملأ كيانه فنشاركه في هذه التجربة

[1] – محمّد الصّالح، باوية : أغنيات نضاليّة ، ص 70

الذّاتية ونتأثّر بها وهو ما يصبو إليه في هذه التّجربة ، (ملامسة الإحساس والتّأثير في المتلقي).

- ولتكرار الاستفهام عند " أبي القاسم" نماذج عديدة منها قوله في قصيدة "صيحة غريب" (1954):

« ماذا جَنيْتُ بمُهجَتِي وَحَيَاتِي حتَّى مُنيتُ بِفرْهَةٍ وَشَتَاتِي
وَغدوتُ رَهْنَ كَآبَتي مُتألِّمًا مُتأجّجَ الحَسَرَاتِ وَالعَبَرَاتِ
مُتفرِّدًا فِي التِّيْه ، فِي نَارِ الأَسَى أَتْلُو عَلى دُنياَ الضَّنَى أَنَاَتِي
أَيثورُ فِي أَرْضِ الجَزَائِرِ ثاَئِرٌ وأنَا هُنا كاَلصَّخرِ كاَلأَمْواتِ
أَيَقُومُ في أَرضِ الجَزائرِ نَاقِمٌ كَاللّيْثِ يَزأَرُ، مُرعَدَ النَّبَراتِ
أَيَمُوتُ أَهْلِي تَحْتَ سطوةِ ظَالِمٍ وَأعيشُ فِي سِلمِ عَلاَّتِي
أَيصيحُ بَيْنَ المُؤْمِنينَ مُجاهدٌ يَدعُو إِلَى حُريَّتِي وَنجَاتِي »[1]

ومن خلال جملة الاستفهامات المتكرّرة في هذه الأبيات ، يعبّر الشّاعر عن حالته والمشاعر المحتدمة في نفسه بعد أن وصله نبأ اندلاع الثّورة الكبرى في الجزائر وهو مغترب عن وطنه، وباستخدامه لآلية التّكرار جعله يؤكّد صيحته الثائرة، يرفض وضعه وابتعاده في مثل هذه الظّروف التّي ينبغي عليه أن يساند فيها أبناء بلاده ،فينقل لنا معاناته من خلال التساؤلات التي تجوب في خاطره " فهل يثور شعب بلاده وهو بعيد لا يحرّك ساكنا، وهل يستشهد أبناء وطنه وهو ينعم بالسلم والحريّة "، ودلالة هذا التّكرار عميقة لأنّه يزيد المتلقي من شعورا بالانتماء كما يضيف صبغة جماليّة على تجربة الغربة في هذه القصيدة ، ويواصل في استفهامه ضمن نفس القصيد قائلا:

« فعلامَ ينعمُ بالشّهَادَةِ إِخْوتِي وعَلامَ تَمْضِي فِي الحَنينِ حَيَاتِي
وَإِذَا تَحرَّرَت البِلادُ وَجِئتُهَا مَاذَا أَقُولُ لِصَابِغِ الرَّايَاتِ ؟
أَأَقولُ كُنتُ مَعَ الهَوَاجِسِ سَاهِمًا مُستضرعًا لِلّهِ في صَلَواتِي
أَأَقولُ كُنتُ مَعَ النَّوَى أَدعُو العُلاَ وَ تَغُوصُ فِي لُجَج العُلُومِ قَنَاتِي »[2]

[1] – أبو القاسم، خمّار: الأعمال النّثريّة والشّعريّة الكاملة (شعر)، ص 420،421

[2] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة (شعر) المجلّد 1، ، ،ص 421

وتكرار الاستفهام هنا صوت وصدى لضمير الشّاعر، الذّي لا يسمح له العيش في نعيم بينما باقي إخوته في بؤس وألم، كما يحزّ في نفسه عدم مشاركته في النضال وعم مساهمته في تحقيق النّصر لبلاده ، ثمّ وإن عاد إليها فكيف سيُبرّر غيابه وعدم محاربته للعدوّ رفقتهم، ولعلّ أبرز دلالة هنا هي إحياء ضمير الجزائريّين وإيقاظ القلوب الميّتة لتشارك وتدعم ثورة الوطن في فترة عصيبة ينبغي أن تتحد فيها كلّ الضّمائر على قلب واحد أمله الحريّة .

يضمّن " أحمد لغوالي" قصائده بتكرار الاستفهام ، ومن ذلك قصيدته (فلا تحفل بغير العلم زادا): « أَأَنْت الـزَّهْرُ تـوّجَهُ النّهَارُ ؟ أمْ الوَرْدُ المَطيبُ والبُهارُ ؟

أمْ الغُصنُ النَّضِيرُ مِن الأَمَانِي؟ وَنبْتٌ صـَالِحٌ فيه ثمارُ ؟

أمْ الشَّمْسُ المُزيحَةُ لِلـدَّيَاجِي ؟ وَبَدْرٌ لَيْسَ يـَعْرُوه سِرارُ ؟ »[1]

والملاحظ على تكرار الاستفهام هنا أنّ الشّاعر جعل من أبياته الثلاث الأولى تحمل في كلّ شطر استفهاما، فالمجموع ستّ استفهامات متتاليّة الغرض منها تأكيد مكانة العلم.

- ومن خلال التّنويع في أساليب التّكرار ـ والتي ذكرنا بعضها ـ في نماذج من الشّعر الجزائري الحديث ما بين (1945–1963) لاحظنا أنّها أكسبت النّصوص الشّعريّة في هذه الفترة نموّا في الانفعال والصّدق الشّعوري، وتجديدا فنيّا على مستوى البنية اللّغويّة وتوظيف الألفاظ ، فتكرار الألفاظ والتّراكيب و الأساليب وكذا العبارات والجمل في الخطاب الشّعري الجزائري الحديث كان مرتكزا على جوانب خاصّة بتجربة كلّ شاعر، وبالهدف المرجوّ من وراء ذلك، وهو لفت الانتباه وزيادة الانفعال والتأثير في المتلقّين، وكذا يساهم التّكرار في ترسيخ الرّؤية الشّعريّة وتحوّلاتها، فالنّص الشّعري الجزائري في هذه الفترة أصبح موجها للقارئ على اختلاف فئات القرّاء، والشّاعر احتلّ مرتبة الموجّه والموعّي ، وهو ما أعطى التّفرّد للمبدعين .

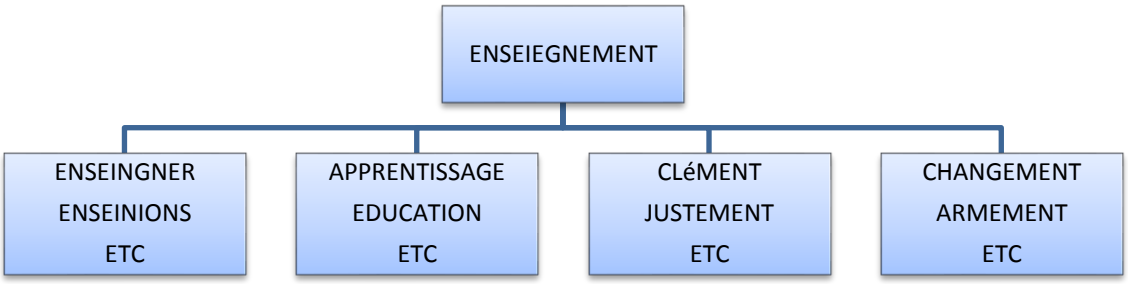
[1] – أحمد، لغوالمي: الديوان، ص 107.

رابعا: الحقول الدّلاليّة للشّعر الجزائري الحديث :

- وإضافة إلى الأنواع السّابقة من التّكرار الذي ورد ضمن نماذج من الشعر الجزائري الحديث في فترة البحث لدى شعرائنا الخمس، فإنّه يمكننا تكوين مجموعة من الحقول الدّلاليّة التي ساهمت في بناء القصائد، وذلك من خلال تكرار مجموعة من الألفاظ بشكل لافت على حساب ألفاظ أخرى، على اعتبار أنّ الحقول الدّلاليّة هي إحدى الآليات التي تساعد على اكتشاف منابع المعجم الشّعري، وكيفيّة استخدام الشّعراء للألفاظ، بأبعادها المختلفة وتطويعهم لها بما يتناسب مع المعنى، والسّياق، والأسلوب ،الذي يقتضيه المتن الشّعري، ويطلق عليها العالم اللغوي" **دي سوسير F.DE SAUSSURE**" عبارة " **العلاقات الجمعيّة les rapports associatifes**" لأنّها في نظره تساهم في الكشف عن خصائص اللغة من فرد لآخر وتنظّمها في مجموعة علاقات دلاليّة، فنجده يقول : « إنّ مكان هذه الجمعيات "المجموعات"هو العقل؛ وإنّها تشكّل جزء من ثروته الذّاتية، وهي التي تشكّل لغة الفرد الخاصّة»[1]، فباعتمادنا على الحقول الدلاليّة نجد أنّ كلّ لفظ يتكرّر ينتمي إلى حقل من حقول التّجربة الشّعريّة العامّة والطّاغيّة على تحوّلات الرّؤية الفكريّة في الشّعر الجزائري الحديث ما بين 1945-1963، على اعتبار أنّ الحقل الدّلالي في النّص الشّعري، هو؛ فضاء"**ESPACE**" الحقول الدّلاليّة الصّغيرة المكرّرة ضمنه ، وهو ماذهب إليه " دو سوسير" حيث جعل للمجموعات الكبرى المُشكّلة في الذّهن متّسعا من الألفاظ تتدرج تحتها وفق حقول دلاليّة مختلفة فالكلمة الواحدة قد ينتج عنها مجموعات متعدّدة ومثاله في ذلك ما ورد في المخطّط الآتي [2]:

[1] - FERDINAND DE SAUSSURE. COURS DE LINGUISTIQUE GéNéRAL. TLANTIKIT.2002.P 148.

[2] .- v- FERDINAND DE SAUSSURE. COURS DE LINGUISTIQUE GéNéRAL. P 150



- وأتاح لنا " دوسوسير " من خلال هذا النّموذج ؛عمليّة اختيار الألفاظ وتصنيفها في حقولها الدّلاليّة ، اعتمادا على القدرات التّعبيريّة للشّعراء وأساليبهم اللغويّة.

ولذلك يمكننا استخراج المعجم الشّعري الجزائري الحديث وتصنيفه في حقول دلاليّة كان لها الفضل في تجديد اللغة الشّعريّة، وهو ما يساعدنا على ملاحظة تحوّلات الرّؤية الفكريّة للقصائد الشّعريّة ، فالفضاء الشّعري هو « الأفق الذي يمتدّ فيه خيال المبدع أو الرّؤية العامّة التي يرى بها عمله الشّعري حين يبدع أو الرّؤيا التي يحلم فيها بفنّه من أجل فنّه »[1] .

ومن بين الحقول الدّلاليّة للشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963 نجد:

[1] – محمّد ،كعوان : شعريّة الرّؤيا وأفقيّة التّأويل،دراسات في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر،منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003 ص 27

حقل الثّورة		حقل الانتماء والوطن		حقل الذّات والعواطف	
اللّفظة	عدد ورودها	اللّفظة	عدد ورودها	اللّفظة	عدد ورودها
. ثورة	213	. البلد	110	. القلب	225
. حرب	69	. الوطن	126	الفرح/النّشوة	87
. سلاح/ بارود	148	الجزائر	249	. الشوق	65
. جيش/جند	59	. الأرض	166	. الحبّ	308
قتال/نضال/جهاد/كفاح	171	. السّجن	02	-الأمل	51
. استعمار	20	. دار	02	-الدّمع/البكاء	116
. دماء	181			-الجرح/ الأسى	153
موت	79			-اليأس	9
. شهداء	64			-نجوى	31
. انتصار	106			-وجع	14
• المجموع	1105	• المجموع	655	• المجموع	1059

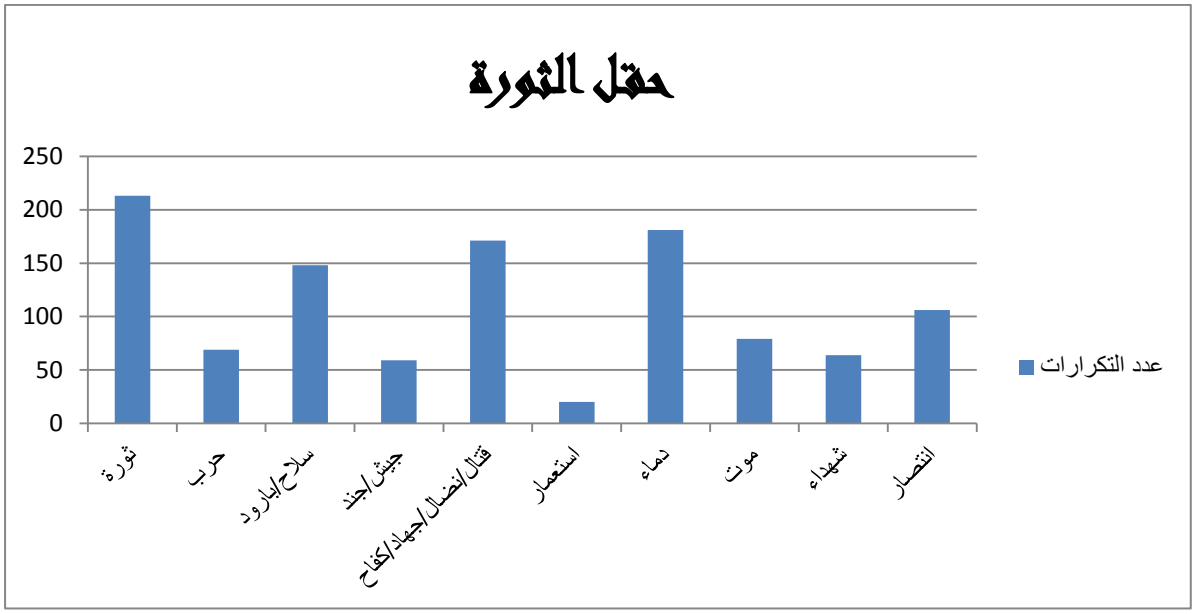
جدول يمثّل تواترات بعض الألفاظ ضمن ثلاث حقول دلاليّة في الشّعر الجزائري الحديث من(1963/1945) عند خمس شعراء.

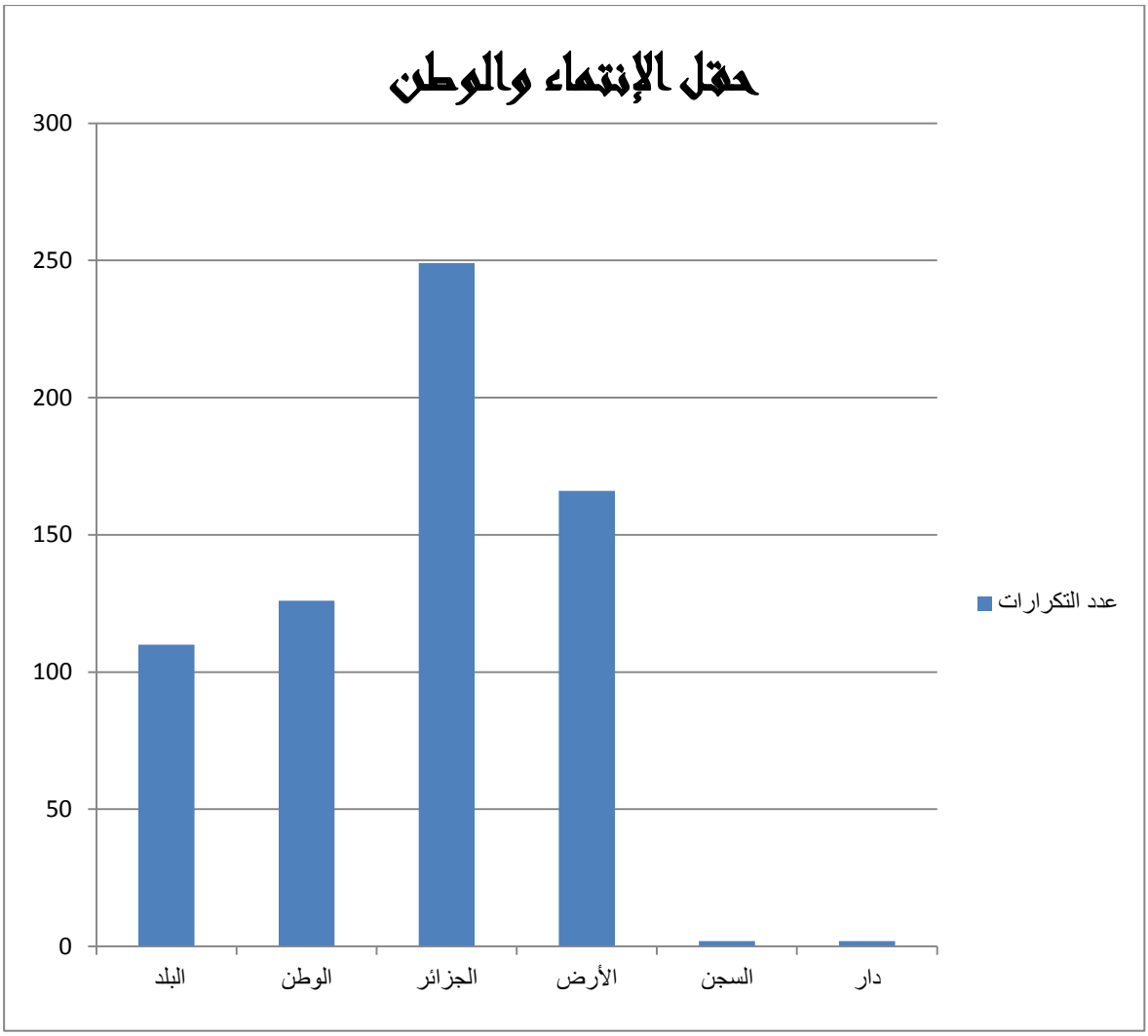
– ونجد من خلال استقرائنا لمعطيات الجدول أنّ الحقل الدّلالي الأوّل (الثّورة) تصدّرته في الطّليعة لفظة "ثورة"، لكونها تكرّرت في قصائد الشّعر الجزائري الحديث (1963/1945) عند كلّ من مفدي زكريّا ،أبو القاسم سعد الله ، محمّد الصّالح باوية ، أبو القاسم خمارو أحمد لغوالمي ـ تكرّرت ـ (213 مرّة) ، كما جاءت لفظة "الجزائر" في

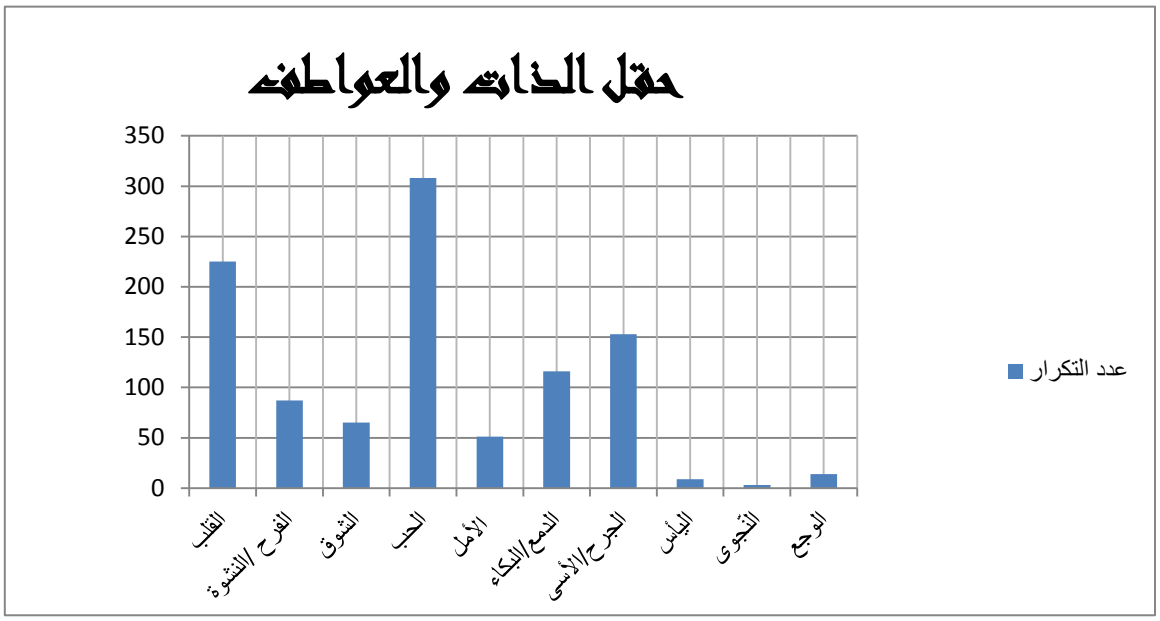
الصّدارة بتكرارها مائتين (249 مرّة) ضمن حقل (الانتماء والوطن)، أمّا الحقل الثّالث والأخير(الذّات والعواطف) فقد جاءت على رأسه لفظة (الحبّ)إذ تكرّرت (300 مرّة)، كما أنّ الحقل الدّلالي الأوّل جمع عددًا كبيرًا من المفردات بلغ عددها ألف ومائة وخمسة من مجموع التّكرارات في هذا الحقل " ، وإذا رتّبناها تنازليّا نحصل على تسلسلها كما يلي: { ثورة– دماء – /جهاد/كفاح/قتال/نضال – سلاح/بارود. – انتصار – موت– حرب–. شهداء – جيش/جند – استعمار }، كما نجد تقاربا بين حقلي "الثّورة" و"الذّات/العواطف" إذ بلغ عدد التّكرارات في هذا الأخير؛ ألف وتسعة وخمسون لفظا.

ويمكن الإشارة هنا، إلى مفدي زكريّا، وكذلك أبي القاسم خمّار الذين حفل معجمهما الشّعري بكمّ هائل من الألفاظ التّي دعّمت المستوى الدّلالي للحقول الشّعريّة ، نتيجة لكثرة القصائد ضمن فترة الدّراسة وغنى التّجربة الشّعريّة ، كما أنّ لكلّ منهما تميّزه فمفدي ومن خلال تتبّع معجم ألفاظه، بدا ثوريّا وطنيّا صارما ، فكلّ قصائده تقريبا بنفس المدلول وإن اختلف سياقها، ونرى أنّ سيرورته كانت على نفس الخطى، وتمسّكه بمنهجه الشّعريّ هو ضرب من الإبداع والتّميّز وجانب من التّطوّر الإبداعي المدعّم للشّعر الجزائري، أمّا "خمار" على العكس من ذلك فقد ألفيناه وجدانيّا وطنيّا مرهف الحسّ والشّعور، ثوريّا في أحايين كثيرة منوّعا، لأنّ أشعاره مبنيّة على ألفاظ معجميّة ثريّة ومتآلفة أميل إلى الشّعر المشرقي، فهو لم يحصرها في نطاق لفظيّ موحّد بل سبح بها في عوالم رحبة من الإبداع .

والرسوم البيانيّة التّالية توضّح تطوّر اللّغة وحقولها الدّلاليّة في الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963، من خلال ما استطعنا استخلاصه من ظاهرة التّكرار وطغيان حقل دلالي على حساب الآخر:


حقل الثورة
250
200
150
100
50
0
ثورة
حرب
سلاح/بارود
جيش/جند
قتال/نضال/جهاد/كفاح
استعمار
دماء
موت
شهداء
انتصار
عدد التكرارات


حقل الإنتماء والوطن
300
250
200
150
100
50
0
البلد
الوطن
الجزائر
الأرض
السجن
دار
عدد التكرارات

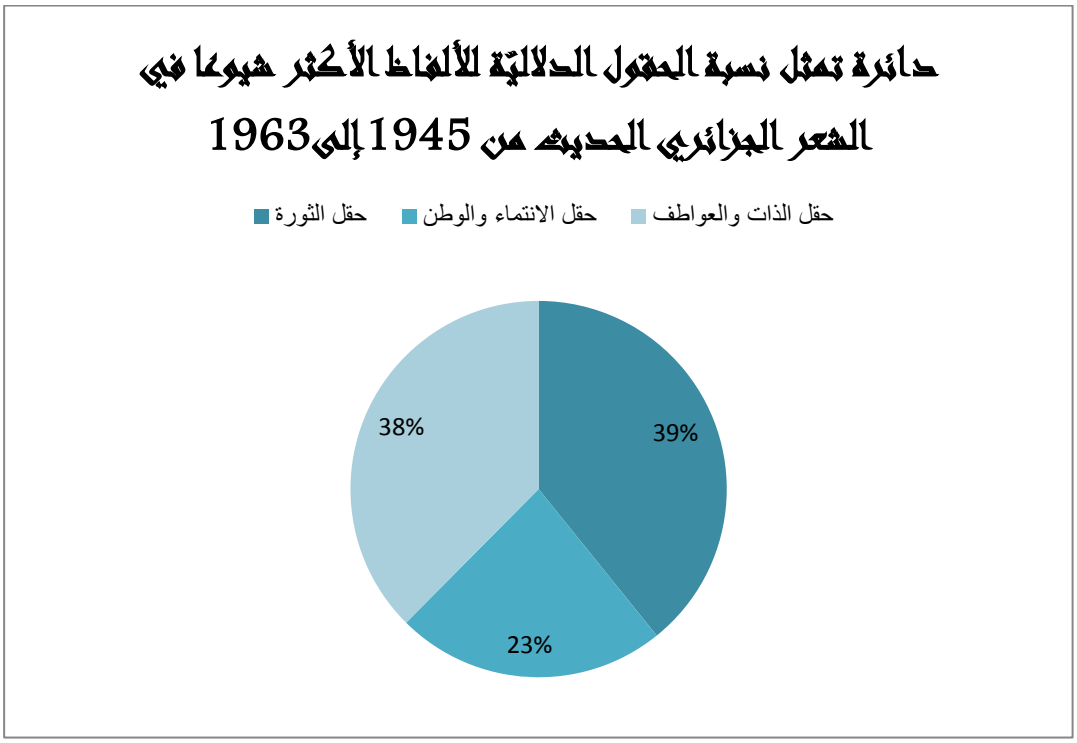


وتمثّل هذه الرّسوم ترجمة لمعطيات الجدول السّابق واستنادا إليها نستنتج تطوّر الرّؤية الفكريّة للشّعر الجزائري الحديث من خلال تشكّلات اللّغة الشّعريّة لكلّ من (مفدي زكريّا و سعد الله، وباوية وخمّار ولغوالمي).

واستنادًا إلى ذلك نستطيع القول أنّ ؛ موضوع الثّورة أخذ حيّزًا كبيرا من عناية واهتمام الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963، لكن لم تكن ثورة مجرّدة من العواطف بل تجرّعوا فيها كلّ أنواع المشاعر من حبّ وألم وذرفوا خلالها الدّمع والشّجن ، دون يأس أو ملل، متمسّكين ببصيص الأمل ، بحثا عن نشوة الفرح والسّعادة ورعشة القلوب حبّا للوطن، الذي تقاسموا رفقته كلّ الأشجان تعبيرا عن الحبّ والانتماء، فقد تصدّرت لفظة"الحبّ" قمّة الألفاظ المكرّرة بـ (308لفظ) وهو يدلّ على الحالة النّفسيّة للشّعراء ، وأنّهم حقيقة عاشوا تجربة شعريّة مصبوغة بألوان الثورة وأحداثها ومشاعر الألم الملتهبة والمثخنة بالجراح، والّتي كان من نتائجها؛ البكاء والدّمع واليأس والأسى وإخلاص الحبّ لوطن اسمه الجزائر الذّي بلغ ذروته في حقل الانتماء والوطن ، حتّى سكن كلّ الأفئدة ، وهنا نلاحظ تكامل الحقول الدّلاليّة الثّلاث مجسّدة تطوّر اللّغة الشّعريّة، ومدى تقارب الشّعراء في الاهتمام الفكري وتوزيع الألفاظ في قصائدهم، ووظيفة التّكرار في هذه الحالة أنّه أصبح

وسيلة للتّأكيد؛ سواء من أجل تبيان الحالة الشّعوريّة ونقل الانفعال النّاتج عنها، أم لتأكيد طغيان تجربة شعريّة على حساب أخرى، ممّا يوضّح الخيط الإجمالي للتجربة الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى1963وخصائص معجمها، وأنّها تذوب في الثورة والوطن والعاطفة مؤلّفة من معجم ثوري وجداني فهذين الحقلين هما عماد الخطاب الشّعري الجزائري الحديث.

ولمعرفة الحقل الدّلالي الطّاغي على الشّعر الجزائري في هذه الفترة قمنا بترجمة هذه الرّسوم في دائرة نسبيّة لتوضيح الفكرة أكثر وفق الآتي :



فكانت النّتيجة أن قدّمت لنا هذه الدّائرة تقاربا نسبيّا بين حقلي الثّورة (39%)، والانتماء والوطن (38%)، ثمّ تنخفض النّسبة إلى (23%) في حقل الذّات والعواطف، فالشّعر الجزائري الحديث تشكّل بالفعل من لغتي الثّورة الجليلة والوطن الحبيب، وحتّى حقل الذّات والعواطف يمثّل حلقة الوصل والخيط المتين الذي يجمع بين ثورة الشاعر الجّزائري وارتباطه بوطنه ومشاعره المستفيضة.

إنّ التّجديد الشّعري ساهم في اتّجاه اللّغة الشّعرية للشّعر الجزائري الحديث من (1963/1945) توجّها جديدا، حيث استخدم فيها الشّعراء معجما لغويّا مغايرا من حيث أساليبه وتراكيبه وأنغامه ، فأصبحت الرّؤية الشّعريّة المتجدّدة هي التي تنتقي الكلمات، والشّاعر هو الواعي بما تتطلّبه تجربته الشّعريّة وحالاته الشّعوريّة استجابة لمتطلّبات مرحلة التّجديد والتّغيير ، ممّا جعل اللّغة تتحوّل وتتشكّل، غير قابلة لجمود المعاني، فأصبحت أداة جماليّة مفتوحة الدّلالات تقوم على أساسها المتون الشّعريّة الجزائريّة.

الفـــصل الثّـــالـــث

التـــــجديـــد
فـي
الـــصّورة الـشّعريّـــــــة

- **توطئة:**

اكتسبت الصّورة الشّعريّة مكانة متميّزة في الدّراسات النّقديّة الحديثة والمعاصرة، خصوصا تلك التي تُعنى وتهتمّ بالجماليّات الفنيّة والتّشكيليّة في الإبداع الشّعري، وذلك لكونها ركيزة أساسيّة يقوم عليها الشّعر، وأداة فنيّة يعتمدها الشّاعر لنقل تجربته في قالب جمالي، فكلّ ظاهرة شعريّة تستقلّ لذاتها من خلال خصائصها الفنيّة، وخاصّة الجانب التّصويري الذي يضفي على النّص الشّعري حُلّة وبهاء ، فتلبس من خلاله المعاني أجمل الأحاسيس وأروع الأساليب التّصويريّة.

1- مفهوم الصّورة الشّعريّة :

قبل أن نتعرّف على ماهية الصّورة الشّعريّة ، لابدّ أن نتعرّف أولا على المعنى اللّغوي للصّورة ؛

أ- الصّورة لغة:

بالعودة إلى البحث في المعنى اللّغوي للفظة "صورة" سنجد أنّها كلمة عربيّة فصيحة، وردت في معجم لسان العرب في مادّة (ص، و، ر) وفق مفهوم خاص ، فقيل :

« تصوّرت الشّيء: توهّمت صورته، فتصوّر لي، و التّصاوير والتّماثيل، قال ابن الأثير : الصّورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته.»[1]

و من خلال الماهية اللغويّة للصّورة واستنادا إلى هذا مفهومها يمكننا أن نستنتج بأنّ الصّورة الشّعرية تشكيل، وتمثيل، وصفة فنّية للنّص الشّعري.

لقد تعدّدت المفاهيم الاصطلاحيّة للصّورة الشّعريّة، باختلاف تصوّرات الباحثين البلاغيّين، والنّقاد الأدبيّين لها ؛

[1] – ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادّة " صور" ، ص473.

ب- الصّورة اصطلاحا:

-وردت الصّورة لدى الجاحظ في قوله : « فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»[1]، فيجعل للصّورة ارتباطا وثيقا بالشّعر وهي أحد أجناسه .

ويقول عبد القاهر الجرجاني: « اعلم أنّ قولنا " الصّورة" إنّما هو تميّل وقياس لما نعلمه بقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة، فكان تبيين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في ذاك الأمر في المصنوعات، فكان تبيين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا ((للمعنى في هذه الصّورة غير صورته في ذلك)) وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء »[2] ، وهنا نجده يجعل للصّورة أهميّة كبيرة في الكلام، وهي الأكثر إيصالا وتعبيرا عن المعاني.

أمّا "جابر عصفور" فيعرّف الصّورة على أنّها ؛ « طريقة خاصّة من طرق التّعبير أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير»[3].

ويقول "جابر عصفور" ؛ « قد لا نجد المصطلح "الصّورة الفنيّة" بهذه الصّياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث، ويطرحها موجودة في الموروث »[4].

إنّ الصّورة هي وسيلة من وسائل التّعبير عن المعاني، ومن خلالها تتّضح التّجربة الشّعريّة ، وتُكشف مبانيها.

---

[1] – الجاحظ: الحيوان، ج3، تح؛ عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، (دط)، ،1992 ، ص 132

[2] – عبد القاهر ، الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (دت)، ص57.

[3] – جابر ،عصفور : الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، (دط)، 1992،ص 323

[4] – المرجع نفسه، ص 7.

إنّ تشكيل الصّورة الشّعريّة لا يتمّ إلاّ من خلال " اللّغة " فهي مجموعة من العلاقات systéme du rapports[1] ، لأنّها بألفاظها وتراكيبها تعمل على تحوير المعاني ونقلها من عالمها المجرّد، إلى عالم ملئ بفيض من الأحاسيس والمشاعر، التّي تقرّب المعاني إلى الأذهان، ومن ثمّ يرتبط تشكيل الصّورة الشّعريّة بمقدرة الشّاعر على تطويع اللّغة، وتحكّمه فيها بما يُناسب التّعبير عن مواقفه وانفعالاته ، وكذا عنصر الخيال وما يُولّده من تركيب وإيحاء وتكثيف، وتسخيره للكشف عن دلالات جديدة تتناسب مع التّجربة الفنيّة في العمل الأدبي.

ولذلك فالصّورة الشّعريّة هي: « أداة الشّاعر ووسيلته في الاكتشاف والتّعرف، ولا يرجع نجاح الشّاعر في سيطرته على تجربته وتمكّنه منها إلاّ إلى قدرته على تكوين علاقات لغويّة جديدة، تتكشّف من خلالها التّجربة، ويتحدّد بها الفكر ذاته. إنّ الشّاعر يحتضن الكلمات ويتأمّلها ويعيد تشكيلها، بل إنّه قد يُغيّر من صياغتها ، ويحطّم من أنساقها»[2] ، فلم تعد القصيدة في النّقد الحديث رصفا للكلمات واجترارا للأساليب والتّشبيهات والاستعارات.

ولعلّ الصّورة الشّعريّة إحدى الوسائل الفنيّة التي ساهمت في تجديد النّظرة إلى الشّعر لأنّها؛ « طريقة خاصّة من طرق التّعبير أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير »[3] ، أي أنّ الصّورة هي وسيلة من وسائل التّعبير عن المعاني، ومن خلالها تتضح التّجربة الشّعريّة، وتُكتشف طبيعتها وأحوالها.

إذن فالصّورة تمثّل؛ « تعبيرا عن حالة نفسيّة أو موقف عاطفي يقع تحت تأثيره الشّاعر وينقله من خلال مشاعره وخياله المنتج، كما تقوم الصّورة داخل العمل الفنّي بحمل

---

[1] – محمّد ، مندور : في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر ، (دط)،(دت) ،ص 125

[2] – جابر ،عصفور : الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص 119

[3] –المرجع نفسه، ص 323

المشاعر والأحاسيس » [1] ، وبالتّالي فهي تعمل على تكثيف العلاقة بين المبدع وانفعالاته وأحاسيسه وتأثير كلّ ذلك في عمله الإبداعي، لأنّها تمثّل شكلا تعبيريّا ينقل المشاعر والعواطف ، أو على حدّ تعبير " عبد القادر القط " فإنّ الصّورة الشّعريّة تمثّل « الشّكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة العامّة في القصيدة »[2].

لذلك فإنّ الصّورة الشّعريّة تساعد المبدع على رسم أبعاد للدّلالات الشّعريّة، فتكون أكثر تأثيرا وقوّة وإيحاء، فإذا كان للصّورة الشّعريّة أنواع عدّة؛ كالتّشبيه والاستعارة والمجاز والكنايه وغيرها ممّا اعتمدت عليه البلاغة العربيّة القديمة، وأولته كلّ اهتماماتها في مجال النّظم الشّعريّ، فإنّ النّقد العربي الحديث انطلق من جماليات هذه الصّور وأرسى معالم جديدة لابتكار صور أكثر إيحاء ودلالة وتأثيرا في المتلقّي ، ارتكازا على سعة الخيال ودقّة التّصوير، وفق أسس فنيّة جميلة.

« وهكذا نرى أنّ علماء البلاغة القدماء اهتمّوا بأساليب البيان والتّصوير ووضعوا لها دراسات طويلة مفصّلة، وبخاصّة عبد القاهر الجرجاني في ((أسرار البلاغة)) و((دلائل الإعجاز))، كما وضع أبو هلال العسكري الأسس التّفصيليّة لأوجه البديع والمحسّنات اللّفظيّة في كتابه ((الصّناعتين)) وغيرهما، ولكنّ هذه الدّراسات القديمة اهتمّت بالصّورة البيانيّة، وتناولتها تناولا تعليميّا جافّا لا يتعدّى الوقوف بها عند بعض الأدوات البلاغيّة لبناء الصّورة، مثل المجاز، والتّشبيه، والاستعارة، حتّى إذا ظهرت الدّراسات النّقديّة العربيّة الحديثة متأثّرة بالنّقد الغربي إلى حدّ بعيد، راحت تتعمّق دراسة الصّورة في العمل الشّعري،

[1] – حمدي ، الشّيخ : جدليّة الرّومانسيّة والواقعيّة في الشّعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث ، بنها، ط1، 2005 ص 183.

[2] – عبد القادر ، القط، : الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربيّة، بيروت–لبنان، (ط3)، (دت)، ص 435

وتتّخذها من أسس التّفرقة بين الشّعر التّقليدي، والشّعر التّجديدي، وتبني نظرتها في الحكم عليهما معتمدة على ما بين صورهما من تمايز »[1] .

ومنه فالصّورة الشّعريّة هي الأداة التّي يستخدمها الشّاعر للتّأثير في المتلقّي، أساسها عنصر الخيال الذّي يلهب العواطف ويحرّك المشاعر، وينقل أحاسيس الشّعراء ويصوّر مواقفهم، ثمّ إنّ التّصوير الشّعري يعطي القصيدة طابعها الخاص، وتوظيفها في العمل الإبداعي يظهر قدرة الشّعراء على التّحكم في عنصر الخيال، وسُبلهم في تطويع الأساليب الفنيّة والجمع بينها وبين اختلاجات الأنفس، وبين الأشياء الماديّة والمدركات الحسيّة، وهذا ما جعل الصّورة الشّعريّة تلقى اهتماما بالغا في النّقد الحديث، على اعتبار أنها تركيب فنّي يجمع بين أساليب بلاغيّة عديدة.

وعلى ضوء هذه المفاهيم الجديدة للصّورة الشّعريّة اتّسع مجالها، وتعدّدت دراساتها، وزادت أهميّتها .

1-1: أهميّة الصّورة الشّعريّة :

اكتسبت الصّورة مكانة خاصّة في الشّعر، كونها تعتمد على عنصر الخيال وجمال التّعبير، فالشّعر بطبيعته عالم خاص يتجسّد كيانه من خلال تشكيله الفنّي والصّورة أهمّ تشكيلاته ، فصناعة الشّعر ترتكز على التّصوير الذي يزيد من قيمة الصّياغة الشّعريّة .

ونظرا لأهميّة الصّورة في التّشكيل الشّعري نجد أنّ " عبد القاهر الجرجاني" قد رفع من شأنها وأعلى مكانتها، حيث جعلها ركيزة أساسيّة في الإبداع الفنّي فيعتبر أنّ :« سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة »[2].

فأسلوب التّصوير يعدّ بمثابة الجسد في القصيدة ، لذلك تزخر الصّورة بأهميّة بارزة في الشّعر ، فمن خلالها تتحقّق له غنى التّجربة لأنّها ملازمة للقصيدة، وخاصيّة ثابتة فيها،

---

[1] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث ، ص 425.

[2] – عبد القاهر، الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، تح، سعيد محمّد اللحام ، دار الفكر العربي . بيروت . ط1 ،1999، ، ص 317.

« ولكي تؤدّي الصّورة مهمّتها لا بدّ لها أن تساير الانفعال وجوّ التّجربة ، وتتلاءم مع الفكرة، فملاءمة الصّياغة لموضوع القصيدة من أهمّ عناصر الصّورة الشّعريّة .»[1]

فمثلما اعتبر الوزن والإيقاع ركيزتين من ركائز الشّعر، فإنّ الصّورة الشّعريّة مكملّ لهما، ولا يخلو الشّعر من وجودها فيه، لأنّها تسايره كجوهر ثابت وملازم وبارز بالنّسبة للغة القصيدة وتحوّلاتها، « فالصّورة الشّعريّة هي العنصر الأبرز في لغة الشّعر، والفاعلة في التّحوّلات التي عرفتها القصيدة العربيّة منذ فجر النّهضة العربيّة كلّ شاعر برزته ربّة الشّعر ومنحته موطئ قدم في حماها، وبها تتعلّق خيبة كلّ هاو للشّعر أقصته إلهة الشّعر من حماها وأخرجته من حرمها كسير البال خاوي الوفاض، وذلك لأنّ الصّورة الشّعريّة هي المكوّن الذي لا ينفع في اكتسابه حفظ القواعد، ومحاكاة الأشكال، وإنّما لا بدّ فيه من موهبة والتّجريب والمران والدّأب، والزّاد المعرفي القادر على نقد الذّات واللّغة والفكر »[2].

ويؤكّد النّقاد على أهميّة الصّورة في القصيدة العربيّة القديمة والحديثة، « ومن الطّبيعي أن تتدرّج الصّورة الشّعريّة في نموّها وارتقائها، بتطوّر الشّعر نفسه، وأن يطرأ عليها التّغيير ، مثلما يطرأ على الشّعر ، لذا نجدها قد مرّت بأطوار مختلفة. واختلف مفهومها من طور لآخر.»[3]

ومن ثمّ أصبحت الصّورة جزء لا يتجزّأ من الشّعر وعالم الشّاعر وهي ميزتة، كما أنّها عنصر من عناصر لغته، وشعوره ومخيّلته، وهنا تكمن أهميّتها ودورها ، « فالصّورة في الشّعر ليست إلاّ تعبيرا عن حالة نفسيّة معيّنة، يعانيها الشّاعر إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة ، وإنّ أيّ صورة داخل العمل الفنّي إنّما تحمل من الإحساس وتؤدّي من الوظيفة ما تحمله وتؤدّيه الصّورة الجزئيّة الأخرى المجاورة لها ، وإنّ من مجموع هذه الصّور الجزئيّة تتألّف الصّور الكليّة التي تنتهي إليها القصيدة »[4].

---

[1] – عبد المنعم ، خفاجي : مدارس النّقد الأدبي الحديث، الدّار المصريّة اللبنانيّة، ط 1، القاهرة، 1995، ص 57.

[2] – محمّد ، بن عبد الحي: التّنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة ، منشأة المعارف ، (دط)، الإسكندريّة، 2001، ص 151.

[3] – الطّاهر ، يحياوي : تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث، من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، ص 91.

[4] – السّعيد، الورقي : لغة الشّعر العربي الحديث، ص 82.

فالصّورة الشّعريّة من هذا المنطلق وسيلة للتّعبير الفنّي الجميل، ومن خلالها يتمكّن المبدع من إبراز كوامن الشّجن فيستقطب أعماق النّفوس، وتصبح المعاني أكثر إيحاء ودلالة، فالصّورة إحدى أعمدة الشّعر، بما تضفيه على المعاني.

ولعلّ المكانة التي حظيت بها الصّورة الشّعريّة منذ القديم ، هي التي سمحت لها بالتّطوّر التّدريجي حتّى صارت ملازمة لكلّ عناصر التّجربة الشّعريّة ، وشريكا في العمليّة الإبداعيّة، فاتّسع مفهومها وتعمّق دورها ، حتّى أصبحت القصيدة الجديدة تعتمد على بنية فنيّة منسجمة وفق صور جديدة متناسقة، وأكثر إيحاء وبلاغة، وهذا هو البعد الجمالي الذي يعمّق أهميّة الصّورة، وينمّي فكرة التّشكيل الجديد على مستواها.

إذ ينبغي على الشّاعر الحرص على تكامل العمل الإبداعي لغة وتصويرا وإيقاعا، وأن لا تحيد هذه العناصر عن خطّ رؤية فكرية متآلفة البناء والنّسج ، وهذا ما يحقّق لعمله خلوده و استمراريّته، « ذلك أنّ قيمة الصّورة الشّعريّة ـ كلّ صورة ـ قيمة منتهية وليست قيمة أدبيّة أو ثابتة . وليست هناك قائمة بصور أو أي تركيبات حسيّة ذات شحنات مرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنّن حين يشاء ليتّخذ منها أدوات للتّعبير عن نفسه. ولو وجدت لضاعت كلّ أهميّة للشّعر، ولصرنا في غير حاجة إلى الشّعراء »[1] .

وفي ضوء ذلك سنحاول النّظر في تشكيلات الصّورة الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث من 1945 إلى 1963، انطلاقا من رصد تحوّلاتها ومظاهر التّجديد في هذا التّشكيل وأساليب بنائه وأشكاله المختلفة، وفق تحوّلات الرؤية الشّعريّة، وذلك بعد أن وصلنا في دراستنا ـ للتّجديد في الرّؤية الشّعريّة ـ إلى وجود تجربة الغموض الشّعري، في الشّعر الجزائري الحديث، حيث سيسمح لنا هذا الفصل أن نكتشف الغموض من خلال جوانب التّصوير الفنّي ، وكيف استطاع الشّاعر الجزائري تطوير أساليب الخيال الشّعري ، وبناء الصّورة الشّعريّة، ثمّ اكتشاف مظاهر التّجديد في التّشكيل الفنّي على مستوى الصّورة، وخصوصيّتها ، ثمّ كيف تمكّن الشّاعر من استغلال المؤثّرات المختلفة المحيطة به، ومزجها بطاقاته الإبداعيّة، واستثمارها في شعره بطرق مبتكرة .

[1] – إسماعيل ، عزّ الدّين : الشّعر العربي المعاصر،ص 135.

2- **الصّورة الشّعريّة وتحوّلاتها:**

بما أنّ الشّاعر الجزائري قد تمكّن في هذه الفترة من التّجديد في تشكيل اللّغة الشّعريّة، فما من شكّ في أنّه قد وصل بلغته الجديدة إلى ابتكار وتشكيل صور شعريّة جديدة هي الأخرى جدّة اللغة ، تعبيرا منه عن عواطفه وأخيلته.

إنّ الشّعر الجزائري في اتّجاهه التّقليدي المحافظ، لم يلتفت إلى عنصر التّصوير، بسبب عدم وعيهم بعد بأهميّة التّصوير في العمل الشّعري، إذ نجد أنّ « الجانب الفنّي في الشّعر الجزائري في هذا الاتّجاه ظلّ في الأغلب الأعمّ ضعيفا، وأنّ ضعفه يرجع أساسا إلى ضعف عنصر التّصوير فيه. »[1]

لقد كان الشّعر الجزائري في مرحلته الإصلاحيّة خاصّة قبل سنة "1945 " وقبل بروز الوعي والنّضج الفكري ، معتمدا على الصّنعة اللّفظيّة تعبيرا وتصويرا،فلغته مباشرة ، تقريريّة، ونجده « لم يرق إلى تحقيق النّهج التّجديدي، ولذلك فإنّ الصّورة الشّعريّة التي طفحت في تجاربه، إنّما هي تلك الصّورة التّقليديّة النّمطيّة، التي تعتمد على فنّ التّشبيه والاستعارة والكناية وغيرها .. لا الصّورة الفنيّة التي تستلهم الخيال، وتعتمد على تقنية الحبك الفنّي »[2]، فالصّورة الشّعريّة الإصلاحيّة لم تخرج عن النّمطيّة التّقليديّة، وظلّت تابعة للموروث البلاغي القديم بعيدة كلّ البعد عن الإبداع الفنّي والتّصوير الخيالي الجمالي.

« وإذا كان الأسلوب التّقريري المباشر من نتائج انحطاط المستوى الثّقافي، ومن سمات النّهضات الفكريّة في بداياتها ، فإنّ المضامين التي تطرحها هذه النّهضات عادة تكون قريبة المأخذ لا تحتاج إلى صور أو تحليق، فهي مضامين دينيّة إصلاحيّة ، وعلميّة إرشاديّة، والجوّ الثّقافي حولها تقليدي، محدود الأفق الأمر الذي يحتّم الصّبغة التّقريريّة

[1] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 426.

[2] – الطّاهر ، يحياوي : تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، ص 100

وانتهاج أسلوب خطابي ، يلمس فيه الشّاعر أقرب السّبل لإيصال مبادئه وأفكاره إلى الجمهور.»[1]

فنادرا ما نجد الشّعراء يبتعدون بلغتهم عن الأساليب الجاهزة ، ويبتدعون مقابلها لغة إبداعيّة مغايرة للمألوف ، معتمدين في ذلك على ثقافتهم وذاكرتهم و شعريّتهم، وفي حدود خبرتهم الشّعريّة وأساليبهم البلاغيّة ، بدرجات متفاوتة الإبداع من شاعر لآخر « ومع ذلك فإنّنا لا نزعم بأنّ الشّعر الجزائري في الاتّجاه التّقليدي المحافظ قد كان خاليا من عنصر التّصوير بصفة كليّة، ولكن الذي نريد قوله هو أنّ استخدام التّصوير عند هؤلاء الشّعراء كان ضعيفا من جهة، وأنّ الصّورة عندهم كانت تتميّز ببعض الخصائص التي لم تساعد على الرّقي باللّغة الشّعريّة جماليّا وفنيّا من جهة أخرى » [2] ، ولعلّ السّبب في ذلك يرجع إلى أنّ الشّاعر الجزائري الحديث ظلّ مرتبطا بالموروث التّقليدي، وكأنّه يعيش في عصر غير عصره، وبيئة ليست بيئته، لذلك ظلّ حبيس الماضي و التّقليد دون خلق أو تجاوز أو إبداع، فكان شعره بعيدا عن ما تقتضيه ضروريات العصر الذي هو فيه، وكذا متغيّراته وواقعه، فكان أغلب الشّعراء الجزائريين أشدّ ارتباطا وإعجابا بالشّعر العربي القديم ، « يتنفّسون في أجواء القصيدة العربيّة القديمة الصّحراويّة، لغة وتصويرا، وقد تعدّى هذا الإعجاب عند بعضهم إلى حدّ اقتباس الصّور وتضمينها »[3].

لذا لم تكن صورهم الشّعرية رصينة ، أو في قالب فنّي جمالي وإبداعي مميّز، وكانت نظرتهم اتّجاه الأشياء سطحيّة بسيطة ، واضحة ومألوفة ، مبتعدين عن الخيال ؛ « فمن المعلوم أنّ ثقافة أغلب الشّعراء الجزائريّين في هذه المرحلة كانت ثقافة عربيّة خالصة، لم تطعّم بالاطّلاع على الآداب الأجنبيّة ، ولم تثر بالتّجارب العالميّة الغنيّة بخيالها وصورها.

[1] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري ، ص 341، 342.

[2] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 427.

[3] – المرجع نفسه ، ص 438.

بينما ظلّوا مقتصرين على الأدب العربي وحده وهو أدب لم يحفل في الأغلب بالصّورة الرّامزة المشحونة بالتّجارب النّفسيّة، وخيالاته وتهويماته.»[1]

لكن بعد حوادث الثّامن ماي 1945 ، ومع بداية الثّورة المسلّحة سنة1954، بدأ وعي الشّعراء يتطوّر على مستوى الرؤية الشّعريّة ـ كما ذكرنا ذلك سالفا ـ فصاحب هذا التّطوّر تطوّر ملحوظ في البنية الفنيّة للشّعر في إطاره ، حيث تجاوزت القصيدة الجزائريّة تلك البُنى التّقليديّة، وذاك الطّابع التّقريري المباشر، والتفت الشّعراء إلى إعمال الخيال والإبداع.

« ويوم استطاع المستوى الثّقافي النّهوض ، راحت القصيدة تتمتّع بسمة التّماسك التّركيبي ونفحة من الخيال الشّعري »[2].

لقد توجّه الشّعر توجها تجديديّا في جانبه الشّكلي ، فإذا كان الشّاعر الجزائري التّقليدي بعيدا عن إعمال الخيال ، وظلّ مقوقعا في تقليده للأقدمين ومحاكاته لهم ، فإنّ الشّاعر الجزائري الحديث حاول ملامسة التّشكيل الكلّي في القصيدة ، وخاصّة على مستوى الصّورة، لرصد الأحوال النّفسيّة والتّجارب الشّعريّة التي تغذّي المشهد الشّعري، معتمدا على تنمية الخيال والحسّ الشّعوري والذّائقة الفنيّة، وذلك لتطوير بنية القصيدة الحديثة، ولإبراز القيمة الشّعريّة الجماليّة فيها .

فبعد تجسّد إطار الرّؤية التّجديديّة في الشّعر الجزائري الحديث، بات لزاما انعكاس هذا التّطوّر ليشمل التّشكيل الفنّي تطويرا وتجديدا، فقد أصبح الشّعر الجزائريّ ينظر إلى القصيدة على أنّها وعاء الوجدان والأحاسيس والذّات والعواطف، وخبايا النّفوس، تحظى فيها الصّورة بمكانة أساسيّة ، تتحد مع تجاربه المختلفة، وتلتحم مع أنفاسه الشّعريّة، وتكشف عن عمق التّجربة ، بعيدا عن إعمال العقل، وهذا ما أضاف جماليّة جديدة على الشّعر الجزائري الحديث في هذه الفترة.

[1] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث ، ص 467.

[2] – صالح ، خرفي : الشّعر الجزائري ، ص 356.

اعتمد الشّاعر الجزائري أثناء بنائه للصّورة على سُبل مغايرة ، فنجده اعتمد على الصّور البيانيّة المباشرة ، كما لجأ إلى الاعتماد على تشكيل حديث للصّورة ، معتمدا على استخدام الصّورة الشّعريّة المفردة أو المركّبة ، منتهجا في بنائها على عدّة أساليب منها ؛ تبادل المدركات والتّشخيص وتراسل الحواس، والصّور المباشرة و الإيحاء والتّكثيف والرّمز،« فبعد أن كانت تشبيها أو استعارة فقد أصبح مفهومها احتواء لحالة نفسيّة جزئيّة أو عامّة وأن تعكس هذه الحالة بالصّورة الشّعريّة وأن تنقل الإحساس والشّعور »[1].

ومن خلال ذلك يبدو البناء الفنّي للصّورة الشّعريّة الجزائريّة الحديثة في هذه الفترة متنوّعا، حين سعى الشّعراء إلى الابتعاد عن الرّتابة والتّقليد، ومراعاة المتطلّبات والتّحوّلات الجديدة التّي تتطلّب بالضّرورة تقنيّات فنيّة جديدة، وهو ما سنحاول تلمّسه واكتشافه في هذا الفصل لأنّه سيساعدنا على اكتشاف التّجديد فيها؛

2-1: تجديد الصّورة البيانيّة المباشرة :

عمل الشّاعر الجزائري الحديث على خلق حيويّة في النّمط البلاغي ، وحاول التّجديد فيه ، ومن أهمّ الصّور البلاغيّة التي أخذت عنايتها من التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963 ؛ الصّورة التّشبيهيّة، والصّورة الإستعاريّة.

أوّلا: الصّورة التّشبيهيّة:

حظي التّشبيه كنوع من أنواع البيان في البلاغة العربيّة ـ منذ القديم ـ، بأهميّة كبرى، فقد اعتنى به شعراء العصر الجاهلي، وامتدّ الاهتمام حتّى طال الشّعر الحديث ثمّ شعرنا المعاصر، ليعتمده الشّعراء كأسلوب ووسيلة جماليّة ، وهو «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة واحدة أو حالة ، أو مجموعة من الصّفات والأحوال .

[1] – الطّاهر ، يحياوي : تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال ، ص 269

هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني، الذي يربط بين الطّرفين المقارنين، دون أن يكون من الضّروريّ أن يشترك الطّرفان في الهيئة الماديّة، أو في كثير من الصّفات المحسوسة »[1].

واعتبار التّشبيه عمليّة مقارنة بين طرفين تجمعهما صفة مشتركة، هو المفهوم الذي وضعه وأقرّه عبد القاهر الجرجاني للتّشبيه حين قال بأنّه ؛ « مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصّفة نفسها، وحقيقة جنسها، أو في حكم لها ومقتضى »[2] ، وللتّشبيه دور فعّال في الشّعر ، وله في الشّعر الجزائري الحديث من 1945-1963 نماذج عديدة، بسبب ما تشبّع به كلّ شاعر من خيال، وإيحاء، ومن مختلف الجوانب الحسيّة المنبعثة عن تجارب الشّعراء .

وممّا ورد في قصائد شعرائنا من نماذج احتوت على التّشبيه ؛

يقول مفدي زكريّا في قصيدة "زنزانة العذاب 73":

« وكَمْ سَهِرنا وعينُ النّجمِ تحرُسُنا إذْ نَلْتقي كالَرُّؤى ، حِيناً، ونفترقُ »[3]

وهنا اعتمد الشّاعر على صورة تشبيهيّة تامّة الأركان ، حيث شبّه التقاءه مع سلوى وكذا افتراقه عنها بالمنام الذّي يظهر ويختفي .

-كما يرد التّشبيه تامّا في البيت الأوّل من قصيدة "الذّبيح الصّاعد" :

« قَامَ يختالُ كالمَسيحِ وَئِيدَا يَتَهادَى نَشْوانَ، يَتلُو النَّشِيدَا »[4]

[1] – جابر ، عصفور : الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص 172

[2] – عبد القاهر، الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، ص 88

[3] – مفدي، زكريّا: اللّهب المقدّس ، ص 22

[4] – المصدر نفسه ، ص 9

و يُشبّه الشّاعر " زبانا " وهو يقاد إلى المقصلة، بـ"المسيح عيسى عليه السّلام" والشّبه بينهما هو الموقف البطولي وعدم الخضوع ، لأنّ" زبانا في هذه الصّورة يعطي مثالا يُفتخر به وهي صورة لا يصنعها إلاّ الأبطال.

–ويقول مفدي في قصيدة " وقال الله ":

« عَرَاجِنُ ، كَالمَجَرَّةِ مُشْرِقاتٌ عَسَالجُهَا، انْسَكَبَ نَبْهُها انْسكَابا »[1]

وهو يُشبّه عراجين التّمور كالمجرّة المشعّة ، وفي هذا التّشبيه التّام دلالة على قيمة تمور صحرائنا الجزائريّة وتميّزها .

- وفي قصيدة "في غابة البشر " يلجأ أبو القاسم سعد الله إلى الاعتماد على التشبيه ومن نماذجه: « ويسحب الهموم والنّعاس

كطَائرٍ بِلا هَدفْ
وَمرَّةً يعودُ مَاردُ اللّهاثْ
بالفرحَةِ الطَّرُوبِ والحُلُمْ
تَهُزّهُ الأَشْواقُ للِقَاءْ
كَشاعرٍ فِي زَوْرقِ الأَحْلاَمْ
وحَولَهُ الوُجودُ فِي انْتشَاءْ

***

ويَنْتهِي للْمخْدَعِ المُثيرْ
وفِي الشُّعورِ دَفْقةُ الهَناءْ
والدِّفْء يَغْمُرُ المَكَانَ بِالنّدَاءْ..
والضَّوْءُ ها هُنا حَبيبْ
يُنَادِمُ العُشّاَقَ كَالقَمرْ
ويَصْبَغُ الجُدْرانَ بِالفُتُونْ ..

[1] – مفدي، زكريّا: اللّهب المقدّس ، ص 37

والغُرفَةُ المُثِيرَةُ الصُّورْ
تَسْتقبِلُ العُصفُورِ وَالوُرْقَاءْ
كأنّها جَزِيرةٌ غَنَّاءْ
قدْ لفَّهَا النِّسيانْ
فِي الشّاطِئ البَعيدْ ! »[1]

وارتأينا التّمثيل للتّشبيه التّام عند "سعد الله" بهذه القصيدة، لاحتوائها على نماذج عديدة منه، وكلّها تشبيهات مباشرة مألوفة يُقرّب من خلالها أذهاننا إلى صورة العاشق ، فتارة يصوّره طائرا لا يعرف وجهته، ثمّ هو في نظره ملئ بالأشواق شبيه بالشّاعر الذّي يسبح في الأحلام الواهية ، ثمّ إنّ الدّفء يملأ المكان، والضّوء حبيب رفيق للعشّاق، وهو كالقمر ، والغرفة تشبه الجزيرة البعيدة وهي تستقبل العصفور والورقاء ، وهذه الصّورة التّشبيهيّة تبيّن لنا تحكّم الشّاعر الجزائري في أسلوب التّصوير التّشبيهي ، حيث جعل للعاشق المحبّ عدّة صور تشبيهيّة ضمن مقطعين من قصيدة واحدة ، وكلّ تشبيه هو صورة بسيطة، ونموذج للتّشبيه التّام الذّي ينقل المعنى بجمال ورونق ويقرّبه أكثر من ذهن المتلقّي.

–ويقول "باوية" موظّفا التّشبيه:

« سُؤالاتٌ ،
نداءاتٌ مُغرّزةٌ بِقَلبِي
تُفجّرُ طَاقَتِي فِي كُلّ دَربِ
تُلاَحِقُني كَظِلّي »[2]

وقد مثّل الشّاعر في هذا التّشبيه الأسئلة المختلفة التّي تجوب في نفسه ـ مثّلها ـ بالظّل الّذي يلازم الإنسان عادة ولا يفارقه ، فكثرة التّساؤلات التي تراوده تشبه الظّل ، والمشترك بينهما هو الملازمة ، فمن خلال هذا التّشبيه نستشفّ دقّة التّصوير ، ومدى

[1] – أبو القاسم ،سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 249،295

[2] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 68

تمكّن الشّاعر الجزائري الحديث من الرّبط بين الموجودات، وتصنيف المتشابهات، وتجميعها من بين زخم هائل من الدّلالات، معتمدا على المساءلة.

« والشّعر حين يخوض غمار المساءلة فإنّه يتوخّى توليد الرّؤى الاستبصاريّة و الاستشرافيّة، بدء من تفجير لغة الكائن الإنساني المهووس بالاستكشاف وبالنّزعة التّشكيكيّة التي تتخطّى نزعة ديكارت العقلاني التي لا تعترف بالوجود إلا ما يتخطّى مرحلة الشّك »[1] ، والصّور هنا تجعل الشّاعر في أسئلة متلاحقة ، وهي صورة للحيرة الكبيرة التي يحياها نتيجة تأزّم الأوضاع .

ويلجأ "أبو القاسم خمّار " إلى التّصوير بالتّشبيه في أكثر من موضع ، ومن ذلك ما نجده في قصيدة "ثأر وشوق" حين يقول:

« دِيني دِماءٌ أُرهِقتْ كَالسّيلِ مِن أزْكَى وَتينْ

***

لَهَبُ الجَزائرِ مُرعبٌ كَالنّارِ يزْفُرُ مِن زُنُودِي »[2]

فيجعل الشّاعر من دينه دما مرهقًا ويشبّهه بالسّيل لكثرة جريانه، ثمّ يجعل من ثورة الجزائر ولهيبها متّقدة مثل النّار الملتهبة لكن من زنوده .

وينقل إلينا من خلال هذين التّشبيهين ؛ صورة الرّوح الثّوريّة المتّقدة في أفئدة الجزائريّين، وشعورهم بما يجري في البلد، وذلك من أجل نفض غبار الذّل والاستعباد والخروج من المحنة، وهي صور تجسّد عمق الرّؤية لدى الشّاعر.

والملاحظ على هذه التّشبيهات أن الشّاعر الجزائري لا يريد توظيف التّشبيه بأركانه من أجل استخلاص وجه الشّبه ، أو بيان العلاقة بين المتشابهات ، وإنّما يرمي من ذلك

[1] – عبد العزيز ، بومسهولي : الشّعر الوجود والزّمان رؤية فلسفيّة للشّعر ،إفريقيا الشّرق ، الدار البيضاء، (دط)، 2002، ص 12

[2] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة ، شعر ، ج1، ص 443

إلى تجاوز هذه العلاقات، وخلق دلالات خياليّة مرتبطة بدرجة الإبداع التي يمتلكها كلّ شاعر، وبنفسيّه وموقفه الشّعوري وتطوّر رؤيته الفكريّة.

هذا ونلمس جماليّة التّشبيه وبلاغته في الشّعر الجزائري الحديث عند "مفدي زكريّا " بنوع من التّميّز والإبداع في التّصوير ومن ذلك قوله:

« يَا لاَ ئِمي فِي هَواهَا، إِنَّهَا قَبَسٌ ، مِنَ الْجَزائِرِ ، وَالأمثالُ تَنطبِقُ»[1]

فتبرز في البيت السّابق براعة الشّاعر في الجمع بين المتشابهات، ليجعل من محبوبته سلوى قبسا مشتعلا في جزائره الحبيبة ، فمحبوبة الشّاعر هي الجزائر، كما هي سلوى سالبة فؤاده، ولا غرابة في أن يقرن حبّ بلده بحبّ بنت البلد ذاته.

ومن الواضح أن الشّعراء الجزائريّين تعاملوا مع التّشبيه كصورة فنيّة بإدراك شعوري راق، إذ يأتي عند الشّاعر الواحد في قصيدة دون أخرى، كما يرد بأنواع مختلفة في قصيدة واحدة، ويتكرّر التشبيه بأنواعه عند مفدي لنجده في قصيدة " وتكلّم الرّشّاش جلّ جلاله " :

« إنْ كَانت (الحَبّاتُ) أَمْسِ زبَرْجَداً فاَليومُ (حَبّاتُ) الرّصَاصِ العَنبَرُ »[2]

فيشبّه الشّاعر حبّات الرّصاص بالعنبر ، وهو تشبيه في قمّة البلاغة ،فلإيمانه الشّديد بصدى الثّورة المسلّحة وأهميّة تقرير المصير بقوّة الرّشّاش والسّلاح، يجعل من الرّصاص بالنّسبة للجزائريّين عنبرا سيعبق بشذاه على كلّ الوطن .

ولأبي القاسم سعد الله نماذج شعريّة ارتكز فيها على بلاغة التّشبيه منها ما ورد في قصيدة "إصرار": « الأفُقُ خباءٌ يَتَمَزَّقْ

وَاللّيلُ عَباءٌ

وَالأرْضُ عَرَقْ »[3]

[1] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس، ص 26

[2] – المصدر نفسه ، ص 139

[3] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 275

ونلاحظ في هذه الأسطر أنّ الشّاعر يصوّر لنا الجوّ العام الذي تشهده بلاده اعتمادا على التّشبيه البليغ ، فشبّه الأفق بأنّه خباء يتمزّق، واللّيل عياء (متعب)، والأرض عرق (مجهدة).

فالتّشبيه البليغ له قوّة في تأكيد الدّلالات وتقريبها ،ويزداد جمالا كلّما أحسن الشّاعر استغلال المتشابهات والجمع بينها.

هذا ونجده يوظّفه أيضا في قصيدة " بربروس" :

« أجبْ بربرُوس !
أَشعبًا تُعذّبُهُ أمْ ذُبابْ
أَقلباً تُحطِّمُهُ أمْ حَجَرْ
ومَاذا، أَأَنْتَ الجَحِيمُ الذِي لا يُطاقْ »[1]

وفي إطار التّشبيه البليغ نجد الشّاعر يصوّر سجن بربروس كالجحيم الذي لا يحتمل، فهو يؤكّد على بشاعة الأعمال الإجراميّة التي يقوم بها المستعمر في غياهب هذا السّجن ، ففي هذه الأسطر يتصوّر لنا السّجن في أبشع صورة، لأنّه وكر للعبوديّة والتّعذيب ، وكسر القلوب بأقسى الطّرق .

والملاحظ في توظيف الشّاعر الجزائري الحديث للصّورة التّشبيهيّة؛ هو أنّه اعتمدها أداة فنيّة مرتبطة بتجاربه الشّعريّة على اختلافها، وربط بينها وبين مشاعره وانفعالاته حتّى بدت متآلفة مع النّسيج الشّعري، وابتعد بها عن المعاني المألوفة التي لا تضيف شيئا إلى المتلقّي.

كما أحسن استغلال هذه الأداة وفق المواقف النّفسيّة المختلفة، والشّحنات العاطفيّة المتأجّجة، ليوحي بالمفارقة التي يشهدها العصر الحديث وكيف أصبح لزاما على الشّاعر أن يستغلّ خصوصيّة أسلوبه وطاقته الفنيّة للتّعبير عن راهن تجربته.

[1] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر ، ص 223

ومن خلال توظيف الشّعر الجزائري الحديث للتّشبيه، نجد أنّ الشّعراء قد اعتمدوا عليه كوسيلة تقرّبهم أكثر من الواقع وتسمح لهم بتعميق الدّلالات وتقريبها من الذّهن .

ثانيا– الصّورة الاستعاريّة :

لا تختلف الاستعارة عن التّشبيه من حيث الأهميّة والمكانة التي اكتسبتها كلتا الصّورتين، في التّراث البلاغي والنّقدي عند العرب قديمًا وحديثًا، إذ كانت الإستعارة ولا تزال نوعًا بارزًا من أنواع الصّورة الشّعريّة، خاصّة بعد أن هيمنت الصّورة على جلّ الإبداعات الشّعريّة، فاكتسبت وظيفة وقيمة « تُقاسُ بمدى طاقتها الإيحائيّة، ومدى الوظيفة التي تؤدّيها في توصيل أبعاد الرّؤية الشّعريّة للشّاعر، والتّعبير عن واقعه النّفسي والشّعوري الذي لايمكن التّعبير عنه بواسطة الأسلوب التّقريري المباشر».[1]

وقد أسهب " عبد القاهر الجرجاني " في كتابه " أسرار البلاغة في علم البيان " إسهابا كبيرًا في حديثه عن الإستعارة ومفهومها، إذ يقول : « اِعلم أنَّ الإستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللّغوي معروفًا تدلُّ الشّواهد على أنّه اِختصّ به حين وُضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غيرُ الشّاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم ».[2]

فالإستعارة هي صورة شعريّة يرد المعنى من خلالها في غير موضعه الحقيقي، لغرض بلاغي جمالي ينقل المعنى من التّجريد فيجعله مُدرَكًا حِسِّيًّا يلامس الشّعور، لأنّها « أشدُّ افتنانًا وأكثر جريانًا، وأعجَبُ حُسْنًا وإحسانًا، وأوسع سَعَةً، وأبعدُ غَورًا، وأذهبُ نجدًا في الصّناعة (...) وأسحرُ سحرًا، وأملأُ بكلِّ ما يملأ صدرًا ويُمتِعُ عقلاً، ويؤنِسُ نفسًا »[3].

إنَّ الإستعارة تخلق الجمال، وتصنع الحسنَ والبهاء، تُسحر الأذهان وتمتّع العقول والنّفوس، لأنّها تُلامس الوُجدان، وتَضْربُ كامن الأشجان، وهو ما جعلها موضع دراسة على مستوى مختلف البحوث الأكاديميّة.

---

[1]– على عشري ، زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 74 .

[2]– عبد القاهر، الجرجاني : أسرار البلاغة في علم البيان ، ص 23 .

[3]– المصدر نفسه، ص 30 .

لقد اعتمد الشّعراء الجزائريّون خلال العصر الحديث على الاستعارة، لنسج الخيط الشّعوري والخيالي المكوّن لشعرهم، وسنذكر مجموعة من النّماذج التي تجلّت فيها هذه الصّورة من منطلق التّجديد ، فالتّشكيل الجديد للصّورة يسعى إلى الاقتراب من روح الصّورة واستعمل الشّاعر الحديث في الجزائر الصّورة الاستعاريّة لرسم رؤيته الشّعريّة ؛

- يقول "مفدي زكريّا "في قصيدة "وتكلّم الرّشّاش جلّ جلاله":

« وتَكلّمَ الرّشَاشُ، جلَّ جَلالُهُ ..!!

فَاهتزّتْ الدُّنيَا، وضجَّ النيْرُ »[1]

ويُبالغ مفدي كعادته في دقّة التّصوير ومحافظته على جلال المعنى، إذ نجده يستعير للرّشاش صفة الكلام فيشبّهه بشخص يتكلّم ، ثمّ إنّه يجعل له مكانة كبرى فيعظّمه (جلّ جلاله)، وقد ابتعد فيها عن مألوف الاستعارة وحاول أن يقرّبنا من شعوره ورؤيته.

ويواصل ضمن نفس القصيدة مقدّسا الرّشّاش فيقول؛

« وتَنزّلتْ آيَاتُهُ ، لهَّابَةً

لوَّاحَة ، أَصْغَى لَهَا المُسْتَهتِرْ »[2]

ولشدّة تقديسه للرّشاش كسلاح مهمّ لمحاربة المستعمر، نجد "مفدي" يجعل لهذا الرّشّاش آيات منزّلة وفي هذا التّصوير دلالة على عظمة الرّشاش ومنزلته في نفوس الجزائريّين.

–ويقول أبو القاسم سعد الله في قصيدة ، "نغم الوداع":

« ضَحكَ الفَجرُ فَوقَها فَتدنّتْ

عَبق الوَحْيِ مِن شِفاه الوُرُودْ »[3]

وينقل هذا النّموذج ؛ صورة استعاريّة تجسيميّة، جُسّم من خلالها (الفجر) فاسْتُعيرت له لفظة (ضَحِكَ)، ليصبح الفجر جسدا ماديّا يتمتّع بصفة الضّحك، التي هي من صفات الإنسان، وجاءت الاستعارة هنا للدّلالة على الفرح وتجسيد تجربة وجدانيّة مرتكزة على الاستيحاء من عناصر الطّبيعة.

---

[1] –مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس ، ص 134

[2] – المصدر نفسه ، ص 134

[3] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 61

–كما تتجلّى في شعر "سعد الله " صور استعاريّة تشخيصيّة أخرى، منها قوله في قصيدة "ثائر وحبّ":

« ((والأَطْلسُ)) الأنوفُ والبِطاحْ
مُحْمَرَّةُ الخُدُودِ بِالجِراحْ
وغَابَةُ البَلُوطِ كَالأشْباحْ
تُرقِصُها عَواصفُ الرِّياحْ
ثَائرَةً مُهْتاجةَ الكِفاحْ
والنَّهرُ وَ النُّغُوم والسُّمر
والضِّفةُ الخرساءُ و الصَّخْر »[1]

وهنا نجد الشّاعر جعل البطاح ذات خدود محمرّة ، وغابة البلّوط ترقص، ثائرة، مهتاجة، والضّفّة خرساء...، ومن خلال هذه الاستعارات يظهر لنا التّشخيص جليّا، حيث يجعل المحسوسات لها صفات الأشخاص ، وفي الصّورة دلالة على مظاهر الثّورة التّحريريّة.

–ويقول أيضا في قصيدة "عواصف " :

« أثارَت الرِّيحُ منذُ عَامٍ
عواصفاً حَمقاءْ
***
وَكانتْ العَواِصفُ الهَوْجَاءْ
محمُومةُ الجِبَاه وَالقلوبْ
مُحمَرّةُ الشِّفاهِ والنُّيُوبْ »[2]

و نجد هنا استمرارا للشّاعر مع الاستعارة، وخاصّة في إطار تشخيص الموجودات، فقد جعل العواصف حمقاء ولها جباه محمومة ، وتملك شفاها محمرّة وأنياب ، وكلّ هذه المواصفات إنسانيّة ، وفي هذه الصّور تأكيد على الموقف الشّعوري للشّاعر ، إضافة إلى

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 195
[2] – المصدر نفسه ، ص 253

الرّؤية الثّوريّة في شعره والتي ترتبط بتطور الانفعال والشّعور، ودقّة اختيار اللّفظة الموحية، والتّجديد في استغلال الموصوفات بالاعتماد على تشخيص المجرّدات وتجسيم المحسوسات.

ويعتمد " أبو القاسم خمّار " في صور فنيّة أخرى على الصّورة الاستعاريّة فنجدها في نماذج كثيرة منها قوله في قصيدة " أين أنت ؟ 1961 " يقول:

« لمّا دَخَلتْ غُرْفَتي
لمْ أدْرِ يَا سَاحِرَتِي
كيْفَ تَرَاءَتْ حَيْرتِي
تُطلُّ مِن نَافِذَتِي
تَبْحثُ عَن عَيْنيكِ
***
وَمِنْ خِلالِ كُتُبِي
ألفُ خَيَالٍ مُرْعبِ
يَرمُقُنِي فِي غَضَبِ
يَهْزَأُ مِن تَعَجُّبِي
يبْحثُ عنِّي فِيكِ »[1]

ويظهر من خلال هذه الصّور أن الشّاعر في حيرة مستبدّة، وقد ألصق بهذه الحيرة أفعالا بشريّة ، فهي (تُطلّ من النّافذة، وتبحث)، وكذلك بالنّسبة للخيال الموجود في الكتب فهو (ينظر إليه برمق وغضب، يهزأ من تعجّبه، يبحث..) وكلّها ملامح وحركات بشريّة استعملها الشّاعر في صور استعاريّة تعبّر عن موقفه الشّعوري.

ثمّ إنّ الشّاعر لم ينقل هذه المشاعر كما شاهدها بعينيه المجرّدتين أو كما تجسّدت في واقعه، وإنّما نجده اقترب من هذه الدّلالات فلمس المعاني وتحسّس المشاهد بنفسه، وهي صورة فنيّة وليدة اتّحاد الانفعال بالخيال الإبداعي، وفي هذا النّموذج تظهر قوّة الشّاعر الخياليّة والإدراكيّة وقدرته التّشخيصيّة ومظاهر التّجديد الفنّي في شعره.

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة ، شعر، ج1، ص 355،356

–وفي قصيدة "توسّل 1961" يقول أبو القاسم خمّار:

« يعصُرُ وجْهَ أُفُقِي الغُرُوب
فَتصرخُ الدّمَاءُ فِي جَبِينِي
***
النّاسُ يخْتفُون هارِبينْ
والشُّمُوسُ في ارتِعاشٍ تَنْسحِبْ
لا تَتْرُكُوني خَلفَكُم وَحيدًا »[1]

وجعل الشّاعر من هذه القصيدة مشحونة بالصّور الفنيّة المختلفة ، والنّموذجين السّابقين دليلين على ذلك فقد جعل للأفق (وجها يعصره الغروب)، وجعل الدّماء (تصرخ) ، ثمّ إنّ الشّمس عنده (ترتعش وتنسحب).

وهو في هذه الأسطر يوضّح حالة نفسيّة شعوريّة أحسّها في ذاته وهي العزلة والغربة والخوف، فتفتح لنا هذه الصّور الإستعاريّة أجواء الخطاب الشّعري الذي يدور في فلك الوحدة والغربة والامتعاض من الواقع والحياة، ولا شكّ في أنّ هذه الحال تلازم الشّاعر باستمرار، لذلك استعار للوجود المجرّد أفعالا مضارعة ، تجعل الصّورة في حركة مستمرّة، وتقترب بنا هذه الصّورة إلى عالم الرّومانسيّة الحزينة المتأزّمة نفسيّا ، فهو يستحضر مظاهر الطّبيعة ، ويمزجها مع خياله وفنيّته ، فيحاول من خلالها تجاوز هذا الواقع المرير، وهي تدلّ على تطوّر وتغيّر الرّؤية الفكريّه لديه .

ويلجأ "أبو القاسم خمّار " إلى الاستعارة في قصيدة "مصرع صنم 1960" حين يقول:

« على الشّاطئِ المُطمَئنِّ الرِّمالِ
وفِي ليلةٍ مُقمِرَة
تسلّلَ فأرٌ
يُعشعشُ في أُذنيْهِ الوَبالْ
بوجهٍ كَلونِ الشِّراعْ
وعَيْنيْنِ كالَبَحْرِ

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة ، شعر، ج1،ص 499،500

تَسَلّلَ كَالأُخْطُبُوطِ الشَّقِيّ
بِألفِ ذِراعْ »[1]

ويصوّر في هذا المقطع مشهد دخول فرنسا أرض الجزائر ، وفي بداية هذا المشهد يعتمد على الاستعارة ، فيجعل الرّمال مطمئنّة والاطمئنان خاصيّة بشريّة، فهو يُشخّص الموجودات، ثمّ يواصل معتمدا على التّشبيه لتقريب الدّلالات.

والصّورة الاستعاريّة عند أبي القاسم خمّار لا تحرّف في المعاني والتّراكيب فقط ، بل تضفي عليها خيالا واسعا بطاقات تعبيريّة مؤثّرة و" هذا الميل إلى تجسيم المجرّدات وتشخيصها يُنمّ عن شوق إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تُعذّب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادّة المحسوسة "[2] ، وتؤكّد هذه الصّور الاستعاريّة عند أبي القاسم خمّار خاصيّة التّكثيف الدّلالي والقوّة الإيحائيّة محقّقا قدرا كبيرا من الشّعريّة .

- لا يخلو شعر "محمّد الصّالح باوية"من الاعتماد على الصّورة الاستعاريّة ، فالتّصوير الفنّي أحد أهم الرّكائز التّي اعتمد عليها في شعره ، فقد أكثر من الاستعارات وخاصّة المكنيّة، ممّا زاد من بلاغة صوره ، فنجده في قصيدة " أغنية للرّفاق " يقول:

« قَهقَهَ القيدُ بِرجلِي يا رِفاقِي ، حَدِّقُوا .. فالثَّأرُ
يَجْترُّ ضُلُوعِي »[3]

ففي البيت السّابق يُشبّه (القيد) بشخص يقهقه ، فحذف المشبّه به ، واستعار له لفظة (قهقه) والمراد من هذه الصّورة التّأكيد على الاستعباد الذي يعيشه الشّعب الجزائري في ظلّ الاستعمار ، وكذلك في قوله :

« أقسمتْ أن ترْضعَ النَّصْر وأُخْتِي في ضِفَافِ المَوتِ
فِي عُنْفِ اللّهِيبِ »[4]

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة ، شعر، ج1، ص 492

[2] – خالدة ، سعيد : حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث ، ط2، دار العودة بيروت ، 1982 ، ص53

[3] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 41

[4] – المصدر نفسه ، ص 41

والمعروف أنّ النّصر لا يُرضع، وإنّما يُرضع الحليب مثلا، وهنا استعارة أخرى يقرّب من خلالها المعاني إلى الأذهان ويزيد من دلالتها لما يُعانيه من شُحنات نفسيّة ثائرة ومتّقدة،.

ثمّ يُواصل ضمن نفس القصيدة موظّفا الاستعارة فيقول:

« وأُحسُّ الرّيحَ تعْوي فِي ضُلُوعِي، فِي دِمَائِي
فِي حُقُوقِي فِي لَهاَتِي »[1]

و يشبّه الرّيح هنا بـ (ذئب يعوي)، حذف المشبّه به (الذّئب)، وترك لازمة من لوازمه وهي صفة (العواء) على سبيل الاستعارة المكنيّة ، والدّلالة هنا هي حالة الفراغ والفجوة التي يُحسّها الشّاعر في واقعه.

وفي قصيدة " التّحدّي " يقول :

« وزَرَعتُ الأرضَ حُبّا وسلامًا وعطورًا وَابْتِساماتٍ
وَوُدّا »[2]

ونلاحظ من خلال هذا البيت أنّ الشّاعر عوض أن يغرس أرضه بذورا، زرعها حبّا وسلاما، وعطورا وابتسامات، ووُدّا ، وكُلّها بذور خير بالنّسبة إليه وهي صورة للأمل الذي يبحث عنه ويسعى لتحقيقه.

وفي قصيدة " ساعة الصّفر " نجد عددا من الاستعارات التّي تدلّ على زخم هائل من الدّلالات، ممّا يؤكّد تحكّم الشّاعر في عنصر الخيال الذّي يعمّق التّجربة الفنيّة ومن ذلك قوله:

« نِداءٌ ..
وسِلالُ متقلاتٌ بالحَقِيقة
ثَورةٌ خرساءُ،
أهوالٌ مُغيرَة »[3]

وقوله أيضا ضمن نفس القصيدة:

---

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة ، ص 42

[2] – المصدر نفسه، ص 45

[3] –المصدر نفسه ، ص 49

« إنْ تزُرنَا أيُّهَا النَّجْمُ الصَّدِيق
نُفرِشِ الحَيَّ دِمَاءً وِعَقِيقْ »[1]

و يجعل هنا السّلال ثقيلة بالحقيقة وكأنّ الحقيقة شيء يُحمل في سلّة ، والأخرس عادة هو الإنسان لكنّ باويه يشخّص الثّورة فيضفي عليها صفة الخرس.

وفي النّموذج الثّاني جعل الحيّ مفروشا (بالدّماء والعقيق) فأصبحت بمثابة فراش، وبذكره للدّماء كفراش للحيّ فيحتمل أن يكون العقيق رصاصا فبالرّصاص تسكب الدّماء ، المقصود هنا هو صورة التّضحيّة والفداء في الجزائر .

لم يستند شعراؤنا على التّراث البلاغي القديم في نسج صورهم الشّعريّة، بل التحمت في شعرهم كلّ المؤثّرات الجماليّة مع التّجربة الذّاتيّة ، شعورا و تخييلا، فاستلهموا الصّور الحاضرة في نصوصهم، بصيغ جديدة، مفعمة بالإيحاء والتّصوير، ومشبّعة بالتّكثيف لتتغلغل في نفس قارئها بأسلوب فنيّ جمالي، يسترعي الاهتمام لذلك ابتعدوا في شعرهم عن التّكلّف وحشو النّصوص وتحرّروا من قيود التّقليد لتحقيق الفاعليّة الجماليّة مركّزين على حضور الذّات الشّاعرة بتشكيلها الفنّي الجمالي .

-وفي قصيدة "غادة الصّحراء " لأحمد لغوالمي نجده يقول :

« هل يسمعُ العِيدُ آهَاتِي وتنْهِيدِي أوْ بُلبُلُ الرَّوضِ أَلْحَانِي وتَغْرِيدِي»[2]

وفي هذا البيت صورة استعاريّة، شبّه فيها (العيد) بـ (إنسان)، حذف الإنسان وترك ما يدلّ عليه وهي (يسمع)، وهي حاسّة من حواسّ الإنسان.

ويقول في قصيدة "أنين ورجيع" يقول :

« ليتَ شِعْرِي مَالِطيْرِ لاَ يُغَرّدْ!
للرَّبيعِ البَاسِمِ الثَّغْر الضَّحُوكْ »[3]

وهنا أيضا نموذج آخر للاستعارة حيث؛ شبّه الرّبيع بإنسان مبتهج وباسم الثّغر، و تقترب الدّلالة هنا إلى جوّ الصّفاء ودلالة على الفرح والغبطة .

---

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة ، ص 52

[2] – أحمد ، لغوالمي : الديوان ، ص 144

[3] – المصدر نفسه ، ص 121

وتُطالعنا صورة أخرى في قصيدة "ابن باديس جند " وفيها يقول:

« عبدُ الحميدِ المُنادِي لعزّةٍ وَعَتادِ

بكَتْكَ الشَّمْسُ المَعالِي وشَامِخُ الأَوْطَادِ »[1]

ولمنزلة الفقيد "العلاّمة بن باديس" جعل الشّاعر من الشّمس باكية لفقدانه ، وهي صورة استعاريّة أصبحت فيها الشّمس كالإنسان الذّي يذرف الدّمع حزنا عند الفراق.

« فالاستعارة تنتج موقفا يشهد توسيعا في الدّلالة، أي أن هناك تعدّديّة في المدلولات لكلّ دال»[2]، ومن خلال هذه المدلولات المتعدّدة تبرز سعة الخيال الشّعري واتّساعه وكيف تمكّن من رصد العلاقات الموجودة بين الصّور المتشابهة.

ويبرز تعامل الشّعر الجزائري الحديث مع الصّورة الاستعاريّة ، من خلال التّجريب العميق والتّصوير المبتكر والانفعال الصّادق والمتخيّل بدلا من التّكلّف والتّصنّع، حيث اجتهد الشّعراء خلال هذه الفترة بتوسيع الدّلالات، وإعطاء الألفاظ دلالات إضافيّة بوعي جمالي متعدّد الصّور، إضافة إلى تفجير الصّور في شكل شحنات وجدانيّة مستندة إلى خيال شعريّ خصب، وعميق الرّؤية، ولذلك جاءت جزء أساسيّا لا يمكن الاستغناء عنها ، وهي خطوة متقدّمة في تطوّر الصّورة.

وتشكيل الصّورة الشّعريّة وفق هذه السّبل يعبِّر عن محاولة تشكيليّة ناجحة في الشّعر الجزائري الحديث، لأنّها فتحت الباب من أجل دفع عجلة التّجديد قُدما نحو التّطوّر والابتكار، وهذا ما سمح للشّعراء الغوص في أعماق الخيال ، فجعلوا من جوهر القصيدة هو التّفاعل بين مختلف العناصر المكوّنة لها، فلا تكفي الرّؤية الشّعريّة الجديدة لوحدها من أجل رسم خُطى التّجديد ، بل لا بُدّ من التحام الرّؤية مع مجموعة من الأساليب ليتحقّق الكيان الفنّي العام للشّعر مع التّركيز على العاطفة التي تؤلّف بين أجزاء النّص الشّعري.

---

[1] – أحمد ، لغوالمي : الديوان ، ص 91

[2] –سلفرمان، هبوج: نصيات ببين الهرمنوطيقا والتّفكيكيّة ، ترجمة علي حاكم صالح، حسن ناظم ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء، بيروت ، ط1 ، 2002، ص40

و« لعلّ من أبرز الخصائص التي تميّزت بها الصّورة الشّعريّة في هذا الاتّجاه ، هو اتّصافها بالذّاتيّة، أي أنّها أصبحت وسيلة للتّعبير عن إحساس الشّاعر تجاه الشّيء الموصوف، ولم تعد تلك الصّور المتلاحقة المكدّسة التي تتوالى دون أن يكون لها ارتباط بإحساس الشّاعر أو شعوره أو فكرته، في عمليّو زخرفيّة تطغى عليها النّظرة الحسيّة. وإنّما أصبحت الصّور وسيلة للتّعبير عن حالة وجدانيّة نفسيّة.»[1]

لقد أًصبح الشّعر الجزائري الحديث في هذه الفترة "1945-1963" في حالة غليان واشتعال، فالقصائد كلّها التهبت فكرا وفنّا، محدثة مظاهر فنيّة إبداعيّة متجدّدة على مستوى الصّورة الشّعريّة وعيا بأهميّتها في نقل المشاعر والأحاسيس، وهذا ما قاد الشّعراء إلى حداثة الصّورة الشّعريّة فلم يكتفوا بالصّور المباشرة المألوفة بل أعطوا للصّورة الشّعريّة أبعادا حديثة، كمظاهر فنيّة جديدة في التّعامل مع اللّغة والبيان.

2-2 -الصّور الحديثة المتجدّدة:

لم يرتكز الشّاعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963على تجديد الأنماط البلاغيّة القديمة فحسب، بل تعدّاها إلى خلق وابتكار صور جديدة تتناسب مع رؤيته الشّعريّة فأبدع في تشكيلها ، « وبذلك ابتعدوا نوعا ما عن التّناقض الذي طالما لوحظ في الصّورة عند الشّعراء التّقليديين، أي إنّ الصّورة أصبحت جزء من التّجربة غير منفصلة عنها »[2].

حيث توّسع الشّعراء في استعمال التّصوير الفنّي، وتحرّروا في ابتكار إيحاءات جديدة ودلالات عديدة ، بنوع من الجدّة في التّركيب والتّأليف، ومن بين الصوّر الشّعريّة المعنمدة في الشّعر الجزائري الحديث ؛

[1] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث ، ص 505.

[2] –المصدر نفسه ، ص 512.

أوّلا – **الصّور المركّبة :**

إنّ الملاحظ على الشّعر الجزائري الحديث من حيث مظاهر الإخراج الفنّي للصّورة الشّعريّة ، أنّ الشّعراء شكّلوا عديدا من قصائدهم اعتمادا على خلق علاقة تكامليّة بين الصّور الشّعريّة، وذلك لإقامة كيان فنّي متلاحم رؤية وتشكيلا، فبالإضافة إلى اعتمادهم على الصّور البيانيّة المباشرة وتجديدهم في سُبل إخراجها ، فإنّنا نجد الشّاعر الجزائري يُساير نظراءه في المشرق العربي حيث جعل من القصيدة في حدّ ذاتها كلّ متكامل تسبح فيها الألفاظ فتُشكّلها صورا ودلالات، تعبّر في كلّ مرّة عن تجربة شعريّة أو موقف انفعالي، وتنقله من البساطة إلى التّركيب ، « وهي مجموعة من الصّور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم فكرة أو موقف أو عاطفة على قدر من التّعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة ، فيلجأ الشّاعر إلى خلق صورة مركّبة لتلك الفكرة أو الموقف أو العاطفة، فتكون هذه الصّورة نتيجة صلة بين صورتين مفردتين أو أكثر » [1] .

ومن هذا المنطلق صوّر الشّعراء جوانب شتّى تكشف عن حقيقة الموقف الشّعوري ، من خلال تكامل الصّور، لنقل جانب من جوانب هذا الموقف وتكثيف الدّلالات والإيحاءات مرتكزين على الخيال الإبداعي ، فاتّخذوا من عناصر الصّورة ألوانا متعدّدة في دلالاتها وتراكيبها لتجسيد مظاهر التطور والتّجديد.

فالصّورة الفنيّة « تركيبة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثمّ يبدو لنا في كثير من الأحيان أنّ الشّاعر أو الفنّان يعبث في صوره بالطّبيعة وبالأشياء الواقعية (...) غير أنّ الحقيقة أنّه لا تشويه هناك ولا تزييف لأنّه ليس من الضّروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع، أو يكون الذّاتي تكرار للموضوعي »[2] .

[1] – عبد الكريم ، شبرو : التّجربة الشّعريّة عند أبي القاسم سعد الله، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، 2007/2006،جامعة الحاج لخضر باتنة، ص 97

[2] – عزّ الدّين ،إسماعيل : الشّعر العربي المعاصر، ص 127

والتّركيب الوجداني للصّورة يتجاوز بلاغتها إلى رؤى أوسع تمتزج بعالم الخيال فيبعدنا عن الصّورة المعتادة، أو على حدّ تعبير "غاستون باشلار" ؛ « من جهتنا نرى أنّ العادة هي نقيض الخيال المبدع، الصّورة المعتادة تقتل القوّة المخيلة، الصّورة المطلع عليها في الكتب، الصّورة المحروسة من قبل الأساتذة تُجمّد الخيال، الصّورة التي صيّرت إلى شكلها هي مفهوم شعري يرتبط بصورة أخرى من الخارج كارتباط مفهوم بآخر، هذه الاتّصاليّة للصور التي يعيرها أستاذ البلاغة اهتماما بالغا، ينقصها في غالب الأحيان هذا الاتّصال العميق الذي لا يوفّره إلاّ الخيال المادّي والخيال الدينامي وحدهما »[1].

فالصّورة المركّبة تبتعد بنا عن الاعتياديّة ، وهذا ما يخلق تفاعلا بين الصّور الشّعريّة تبعا لمصادرها وبقيّة العناصر والآليّات المشكّلة لها ، والتي تتحكّم في تكوينها من أجل بعث صورة مركّبة عامّة ، « ولابدّ أن نؤكّد أنّ هذه الصّور لم تكن متكلّفة في شعرهم أو نابية ، بل إنّها صارت جزءا من مواقفهم »[2] ، وسنعرض نماذجا شعريّة قدّم فيها الشّعراء الجزائريّين أنماطا من الصّور المركّبة المفعمة بالخيال.

فأوّل صورة مركّبة تصادفنا في قصائد "مفدي زكريّا " هي قصيدة "أنا ثائر " التي تعتبر عيّنة من مذهبه الرّصين في الشّعر الجديد :

« فِي الحَنايَا ـ
وسَوادُ اللّيْلِ قاتمْ
مَالتِ الأَكْوَانُ سَكْرَى
ثَمِلاتٍ
أوْدَعَتْها ، مُهجةُ الأقدارِ سِرَا
فِي الزَّوَايَا ـ
بَيْنَ سَهرانٍ ونَائمْ
ونُجومُ اللّيلِ حَيْرَى

[1] – عبد العزيز ، بومسهولي : الشّعر الوجود والزّمان، ص 32،33

[2] – عمر ، بوقرورة : الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث، ص 258.

حالِماتٍ

ضَارِعاتٍ، بَثَّ فِيها الغَيْب أمْرَا

والمَنَايَا ـ

بَيْنَ مَظْلُومٍ وظَالمْ

مُثقَلاتٍ ضِقن صَبرًا

جاثِماتٍ

ظَلْنَ يرقُبن مَتى يُطلعن فَجرا

قامَ كالمَارِدِ .. ! يَرْتادُ المَنَايَا

وتَهَادَى

يمْلأُ العالَم بُشْرَى

وتَحَدَّى الدَّهرَ .. لاَ يَخْشى الرَّزَايَاَ

وتَمَادَى

يَغمُر الأَكْوَانَ عِطْرا

ومَضَى يَبْنِي ، عَلَى هَامِ الضَّحَايا

وتَنادَى

يُلهمُ التّاريخَ سِفرًا

لا زمة

ويُنادي ... فتُنَاجِيه البَنادقْ ـ

فِي الشَّواهقْ

عَاصِفاتْ »[1]

و يستعرض الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة ، لوحة من المفارقات التي تصوّر حالة الثّوران التي يعيشها ، وما لقيه في السّجن من عذاب وظلم ، فنجده هنا ميّالا إلي التّجديد على مستوى الصّورة الفنيّة.

[1] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس، ص 124،125

فيستعير في الصّورة الأولى مظاهر الطّبيعة الحالمة ، ويجعل الأكوان سكرانة إلى حدّ الثّمالة، ثمّ يجعل للأقدار مهجة.

ويجعل في الصّورة الثّانية النّجوم محتارة، حالمة، متضرّعة .

وفي الثّالثة؛ جعل المنايا مثقلات نفذ صبرهنّ، يبحثن عن الفجر (وهو فجر الأمل والحريّة).

أمّا في الصّورة الرّابعة فإنّه يرسم صفات التّحدّي في هذا الثّائر الذي هو (كالمارد، لا يخشى المنايا ولا الرّزايا ، ينادي فتُناجيه البنادق ..).

فالقصيدة في مجملها مركّبة من مجوعة من الصّور الاستعاريّة، المشحونة بالعواطف الرّومانسيّة، المرتمية إلى الطّبيعة ، و تتعالق كلّ هذه الصّور في استيعاب لمكوّنات التّجربة، حيث تظهر لنا الصّورة الكليّة للقصيدة متجليّة في إبراز مظاهر تلك اللّيلة التي عايشها الشّاعر بعد فراره من زبانية السّجن مستذكرا فيها كلّ ما ألمّ به في غياهبه .

إنّ هذا التّجديد في الصّورة الشّعريّة عند "مفدي زكريّا"، يعمّق من ميولاته الرّومانسيّة الوجدانيّة، ويميل به إلى الرّمزيّة والتّكثيف اللّغوي والإيحائي، فالقراءة الكاملة لأسطر القصيدة تجعل المتلقّي يغوص في الإنصات لصوت الشّاعر، وسرده لهذه التّجربة ، وهي أسطورة ثائر من بدايتها وحتّى النّهاية، ولوحة تصويريّة منبعثة عن خيال خصب ، شكّلت فيها الصّورة خيطا شعوريّا ونفسيّا خاص، ربط بين أساليبها وبنياتها.

« إنّ الوعي بضرورة بناء العمل الشّعري بواسطة الصّورة، واعتبار الصّورة خيوطا يتكوّن منها نسيج القصيدة أضفى على الصّورة الشّعريّة في الاتّجاه الجديد ميزة خصّصتها ببعض الخصائص التي لم تكن معروفة بها الصّورة من قبل.»[1]

- و" لأبي القاسم سعد الله " نماذج شعريّة ارتكز فيها على الصّورة المتعدّدة التّي تتفاعل لتشكيل الصّورة الكليّة للتجربة ونذكر منها ما جاء في قصيدة " الطّين " والتّي هي عبارة عن مجموعة من الصّور النّابضة بالرّمز والخيال الواسع :

[1] – محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 527.

« ياَ أخِي الضَّارِبَ في دُنياَ الكَفَاحْ
أيُّهَا السَّاخِرُ من عَصْف الرِّيَاحْ
يا بن أُمّي ، أيُّها الدَّامِي الجِراحْ
لا تَرعْ، وابْشِرْ بإشراقِ الصَّبَاحْ
فالغدُ المنشودُ خفَّاقُ الجَنَاحْ

***

يا أخِي ، والكَونُ مِنّا فِي صِراعٍ واصْطِخابْ
ضَجَّتْ الرِّيحُ، وثَارَ اللّيْلُ وارتجَّ العُبابْ
نحنُ من طينٍ ولكنْ حَولنَا تَعْوي الذِّئابْ
نحنُ منْ طينٍ ولكنْ يَومُنا ظَفرٌ وناَبْ
وأخُونَا ذلِك الإنسانُ مفْقُودُ الصَّوابْ »[1]

وتتعالق في هذين المقطعين مجموعة من الصّور الشّعريّة، والمنابع الفنيّة التي تساهم في تشكيل الملمح الكلّي للصّورة المركّبة ، وأول ما يجدر بنا الإشارة إليه هو لفظ "الطّين" وهو دلالة رمزيّة لأصل الإنسان ، ثمّ إنّ الشّاعر استقى صورته من القرآن الكريم « وَلقَدْ خَلَقنَا الإنْسَانَ مِنْ سُلالَةٍ مِنْ طِينْ » [2].

كما أنّ التّعابير الاستعاريّة التي دعّم بها قصيدته حين جعل (للغد جناحا خفّاقا، والكون في صراع، والرّيح ضجّت، واللّيل ثائر، والعباب يرتجّ)، كلّها مستمدّة من الطّبيعة كمنبع للإلهام .

وأيضا الصّور الكنائيّة (تعوي الذّئاب ، يومنا ظفر وناب)، هي صور جزئيّة بسيطة تآلف بعضها مع بعض لنسج الصّورة الكليّة الرّاميّة إلى تأكيد الأخوّة الإنسانيّة ، التي يشترك فيها الجميع كمبدأ من مبادئ الإسلام ، وموروث يجب تعزيزه وتحقيقه بيننا، وخاصّة بين أبناء الوطن لإبعاد الفتن، وخلق قوّة روحيّة لا يُمكن كسرها، وهذه الصّور

[1] – أبو القاسم؛ سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 209

[2] – سورة المؤمنون ، الآية 14.

نابعة عن عميق شعور وإحساس والشّاعر من أجل إبراز هذه المشاعر ورغبته في إيصالها اعتمد على الوجدان والفنيّة .

–وقصيدة "خطاطيف" هي نموذج آخر لتعامل سعد الله مع الصّورة المركّبة، يقول فيها؛

« عَانِقِي الأُفُقَ الرَّحِيبَا
وارْقُصِي عَبْرَ مَدَاهْ
والْثِّمِيهِ بِحَنَانْ
إنّمَا أنْتِ رُؤاهْ
وتَغنّى بِحياةْ
منْ ضِياءٍ وَمراحْ
***
هذه الآفَاقُ مِلكٌ
لتَصَافِينِ جَنَاحِكْ
والمَغَانِي في انْتِشَاءْ
مِنْ تَرَانيمِ صَدَاحكْ
كلُ شيءٍ بكِ يَسْلُو
غير عباد السّلاح
***
لفَّكِ السِّحْرُ سَوَادًا
ناعمَ الرِّيش طَرِيّ
وَحَبَاكِ بِجَمَالٍ
كالحياةِ عَبْقَرِي
فَاتْرَعى الكَونَ غِنَاءْ
وابْسُطِي الحُبَّ جَنَاحْ »[1]

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 163،164

ويواصل تشكيله للصّورة المركّبة في هذه المقاطع إذ نجده يستند على الرمز في رسمها هنا أيضا ، فالخطاطيف (طيور صغيرة سوداء ، ترمز للحبّ والسّلام)، والشّاعر يوجّه خطابه إليها ، وفي كلّ مقطع يصوّرها بشكل مغاير .

ففي الأول يدعوها لمعانقة الكون في مرح ونشوة.

وفي الثّاني يجعل الآفاق ملكا لها فهي ناشرة السّلام والأمل.

ثمّ يصوّرها على أنّها باسطة الحبّ في الكون ، وكأنّ الشّاعر يتّخذ من صورة هذه الخطاطيف صدى لأحلامه وآماله، لأنّه يبحث عن السّلم والأمن والمحبّة المفقودة في ربوع الوطن، ولعلّ الآمال سنزهر والرّذيلة ستتبدّد بمجئ الخطاطيف ، وهي في مجملها صورة كليّة موحية ، ومؤثّرة ، وعميقة الدّلالة، فتتابع الصّور يشعرنا بعمق التّجربة، بإيحاء رامز، حيث أصبحت الصّورة في أكثر تجاوبا مع الإحساس والشّعور « و((سعد الله)) يقدّم صوره الشّعريّة في هذا الاتجاه في شكل لوحات فنيّة متتابعة، هي لوحات متعدّدة، ولكنّها لا تخرج عن الفكرة العامّة التي تتّجه نحوها القصيدة »[1] .

هذا وبعد الاطّلاع على شعر "أبي القاسم خمّار" فإنّه يبدو من أكثر الشّعراء الجزائريّين اعتمادا على التّصوير المركّب في العصر الحديث، ومن ذلك ما نجده في قصيدة "توسّل":

« النّاسُ يَخْتفُونَ هَارِبِينْ
والشَّمسُ فِي اِرْتِعاشٍ تَنْسَحِبْ
لا تَتْرُكُونِي خَلْفَكُمْ وَحِيدَا ..
أَلُوبُ فِي الظَّلاَمِ .. لاَ أَرَى ..
يلُوكُنِي الإِعْيَاءْ
لا تَتْرُكُونِي خَلفَكُم
إِنِّي أَخَافُ غُرْفَتِي
أَكْرَهُهَا
أكرهُ حتَّى بَابَها اللَّعِينْ
أطيافُهَا تلتَهِمُ الدُّرُوبْ

[1] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 533.

تَرْكُضُ خَلْفَ أرْجُلِي
كَالشَّبَحِ الرَّاقِصِ فِي أَطلالِهِ
كالجَمِلِ الهَائِجِ..
كالمَكْلُوبِ
تريدُ أنْ تَنهَشُنِي
تَمْتَصُّنِي »[1]

إنّ الواضح من خلال هذه الأسطر هو اعتماد الشّاعر على تكثيف الصّور ، فنجد الاستعارة والكناية، والتّشبيه، وكلّ هذه الصّور مركبّة في نسق شعريّ موحّد ، من أجل إعطاء صورة وجدانيّة عامّة منبعثة عن حالة نفسيّة تتأجج في الشّاعر وهي صورة الغربة والوحدة، والحنين إلى الوطن.

فكلّ ما وظّفه الشّاعر من ألفاظ يدلّ على الرّهبة والخوف ، فالشّمس مرتعشة، وثمّة صورة للظّلام الذي يثير في الشّاعر تعبا واكتئبا، فيشتعل فيه شعور الكره الذي يجعله ينفر من كلّ أشيائه، ثمّ تسيطر عليه الأوهام ويلوكه الضّياع وفي ذلك مبعث على معاني الغربة.

« فالصّورة الشّعريّة عنده أصبحت تمتدّ بامتداد التّجربة، وتعقّد أطرافها وأبعادها النّفسيّة والفكريّة الممزوجة بالوعي والإبداع والخيال الابتكاري، وأصبح الرّمز خاصّة من خصوصيّات الصّورة الحديثة »[2] .

ونجد أنّ هذا النّوع من التّصوير الشّعري يُوحّد بين الدّلالات المتباعدة ليجعلها متآلفة فيما بينها، محقّقة المتعة الفنيّة التي تؤثّر في المتلقّي .

–وتُظهر قصيدة " فدائيّة من المدينة " لمحمّد الصّالح باوية، أسلوبه في الاعتماد على الجزئيّات البسيطة لرسم صورة كليّة تدعو إلى الحريّة ونبذ الظّلم وفيها يقول :

« بائعةُ الأعمارِ

[1] – أبو القاسم ، خمّار: الأعمال الشّعريّة والنّثريّة –شعر، ص 500

[2] – عبد المجيد ، دقياني: الصّورة الشّعريّة في شعر بلقاسم خمّار، الصّورة الرّمزيّة، مجلّة المخبر–أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، العدد الثالث 2006، ص 135

في عُمْرِ الزَّهرْ
عُصْفورةٌ
دومًا تبيضُ النّارَ في حيِّ التّتْرْ
مَجْهولَةٌ
تَجتازُ أدغالَ القدرْ
في المَخبأِ المَجهولِ
تُصْغي لِنِداءاتِ المَطَرْ
في المَخبأ المجهول
تُصغي لنداءاتِ السّحَرْ »[1]

إنّ الصّورة الشّعريّة عند باوية لم تقتصر على الصّور البيانيّة المباشرة، بل لها من الأبعاد الرّمزيّة والصّور التّخييليّة الشّيء الكثير ، فنجد الشّاعر يستغلّ كلّ الدّلالات ويبتعد عن الأداء المباشر لنسج الصّورة الشّعريّة من الجزء إلى الكلّ ، فنجده (يجعل العمر يُباع، وللأزهار عمر، والعصفورة تبيض النّار ، وللقدر أدغال والمطر ينادي ...).

وكلّها صور تعتمد على التّشخيص والتّجسيم والإيحاء، فبعد كلّ صورة ينفتح الخيال ليغوص بالقارئ حتّى يستكنه المعاني الخفيّة ، وهو من خلال هذه الأسطر يقودنا إلى تتبّع مسيرة هده الفدائيّة القويّة التي تسير في المجهول تبحث عمّن يساندها لمقاومة الظّلم، كاسرة حواجز الخوف كرمز للمرأة الخائضة في النّضال بكلّ ثقة وتحدّ، فالشّاعر يُلحّ في بناء صورته على مثل هذه التّعابير المكثّفة الدّلالة والهادئة في ألفاظها ، فيواصل رسم الصّورة الكليّة لقصيدته مركّبا أجزاءها بأسلوب تتنامى فيه لأحاسيس والانفعالات وتُشعّ منه الرّموز فيقول:

« مَشْبوهةً، قالُوا..
تَجوبُ الأرضَ كالسِّحرِ العَجيبْ
عَرَّافَةً

[1] – محمّد الصّالح ، باوية: أغنيات نضاليّة' ص 79،80

فِي كفَّهَا غُولُ الدَّهَالِيزِ الرَّهِيبْ
عرَّافَةَ
مَنْ يَقْتَني أسرارَها ..
يَجْنِي الحَقِيقَةَ .. والغُيوبْ
مَشْبُوهَةً، قَالُوا ..
وحقِّ الجَنّةِ
مَنْ كفِّهَا ، يقتاتُ مَوْجُ اللّعنةِ
فِي رَأْسِهَا ،
لَغَمٌ مُبيدٌ ، مِن جِبال الثّورةِ
فِي صَدْرها
رِيحٌ، تُدوِّي
مِن مَخابي "القَصَبَة "
لَوْ عَصَفتْ
تجتاحُ على قمّةِ
في رَأْسهَا
لَوْ تنْطِقُ ..
أَقْدارُ شَعْبٍ .. وبُنودُ تَخْفِقُ »[1]

وهنا يستمرّ الشّاعر في رسم صورة الفدائيّة البطلة مستنجدا بالأسطورة والرّمز معتمدا على رسم الصّورة بأسلوب قصصي درامي سردي، من خلال سرد تفاصيل هذه العمليّة الفدائيّة التي تخوضها المرأة من المدينة إلى الرّيف ، وهنا نرى أنّ "باوية" بالفعل يتميّز بخصائص فنيّة وفكريّة مغايرة وحداثيّة، إذ خلق إلى جانب الصّورة المركّبة، خلق ـ حوارا وتفاعلا وتعايشا بين فضاءين مختلفين وليسا متصارعين (الجبل(الرّيف)/المدينة).

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 80،81

ثمّ ينفتح بأدواته التّعبيريّة ليخلق تكاملا بين الفدائيّة والعرّافة، التّي يعتبرها كثير من الدّارسين مزيجا بين الأسطورة والتّاريخ، فصار يُضرب بها المثل في قوّة المعرفة وكشف المجهول والمستور.

ولعلّ الشّاعر لجأ إليها بدافع الرّغبة في الخروج من حالة الذّل والاستعمار ، وإدخال الرّعب في قلوب مستعمر غاشم ، تمرّد وطغى في ربوع الوطن ، ليؤكّد له أن الجزائر واحد من أقصاها إلى أقصاها من ريفها لمدينتها ، وحتّى نساؤها قادرات على كسر وزعزعة صفوفكم ، فإن اجتاح عصف الفدائيّة قمّة الجبل فستحقّق القدر المنشود، فالقصيدة إذن نموذج للتشكيل الصّوري القائم على جمع مجموعة من الصّور المتآلفة وتركيب صورة كليّة لخصوصيّة المرأة الفدائيّة المناضلة.

–ويبدو حضور الصّورة المركّبة واسعا في شعر "أحمد لغوالمي " ومن ذلك قوله في قصيدة " مقدّمة صوت الشّهيد " :

« فشرى المجدِ بالنُّفُوسِ سَخيّا رَاسِمًا مَجْدَه عَلَى كُلِّ جِيدْ
ما وَصَلْنَا إلَى الْكِفَاحِ بِجَهْلٍ إنّمَا الفَضْلُ للذّكَاءِ المُفِيدْ
إنّنَا فِي الجَزَائِرِ اليَوم ثُرْنَا وَهَجَمَنَا عَلَى الوَنَى والجُمُودْ
قدْ زَرَعْنَا مِنَ الشَّهَامَة حَقْلا أخْصَبَ فِي الذَّرَى وَالوَجِيدْ
وَسَرَى الحَزْمُ فِي شَرَايِينِ شَعبِي سَرَيانَ الزُّلالِ فِي بَطنِ عُودْ »[1]

فيرسم الشّاعر هنا مجموعة من الصّور المتتاليّة ، في سياقات جماليّة مختلفة ومتآلفة، فمجد الجزائر مرتبط بكلّ فرد من أفرادها، وبكفاحهم المتواصل، وثورتهم المجيدة ، فجعلوا الشّهامة زرعا بتضحيّتهم ونضالهم، وأصبح العزم يسري في شراييهم لتحقيق النّصر والحريّة، وهذه الصّورة لها دلالة على تلاحم الشّعب الجزائري لصنع الثّورة وتمسّكه بأمل الحريّة .

[1] – أحمد ، لغوالمي : الدّيوان ، ص 163،164

–كما سمحت الصّورة المركّبة بإعطاء نفس جديد للنّصوص ، فلا يكف بثّ الصّورة الواحدة من أجل تقريب المعنى وإنّما كلّما احتمل النّصّ أبعادا دلاليّة كثيفة يُبرز مستويات مختلفة للقراءة، وتتراءى صورة أخرى مركّبة في قصيدة "صوت الشّهيد " حين يقول:

« قدر اللّه قد رفعتَ البلادا وأعدتَ لَها الهُدى و الرَّشادا
وشَققتَ العدُوَ إربًا فَإربَا ووهبتَ الرّضَى لَها و السَّدادَا
وزرَعْتَ الوَلاءَ غضّاً نَضِيرًا وبَنيْتَ الإخَاءَ صَرحًا مُشَادَا »[1]

و نجد هنا أنّ الصّورة الكليّة تجعل من الشّهيد رمزا لسّمو والرّفعة، حيث شكّلها الشّاعر من مجموعة صور؛

فالصّورة الأولى هي التي جعلت من البلاد ترتفع كشيء يُحمل (وهذا دليل على علوّ منزلتها) والمخاطب هو "الشّهيد " أنت "رفعتَ" إشارة إليه كحامل للواء الرّفعة والسّمو للوطن.

والصّورة الثّانية (شققتَ العدوّ إربا) ، فقد جعل من هذا الشّهيد يقطّع العدوّ كشيء آخر يُقطع وهذا لتحقيق الرّضى في نفوس الجزائريّين ورضاهم باستقلالهم وحريّتهم.

أما الصّورة الثّالثة فقد جعل فيها من الشّهيد (زارعا للولاء غضا نضيرا) فأصبح الولاء زرعا يُعطي غلّته في أرض تبحث عن العطاء ، ثمّ يبني الإيخاء (صرحا) وكأنّه سيبعث عهدا جديدا أساسه الرّضا والولاء و الإيخاء ، وبالتّالي فالصّورة الكليّة التي يركّبها الشّاعر هنا هي صورة الشّهيد البطل الذي أصبح رمزا للحريّة والمساواة اللتين ينعم بهما الشّعب.

و يكمن جمال هذه الأبيات في الانتقال من صورة إلى صورة، من أجل الكشف عن الصّورة الواحدة الكليّة وتركيبها" ونحن نحكم على قصيدة ما بالجودة، ونشعر أنها ترضينا عندما تعطينا إحساسا بأنّها شيء كامل، لا يمكن أن يضاف إليه شيء، ولا يمكن أن ينزع منه شيء دون النّيل من قيمته أو حتّى الذّهاب بحياته، كما نستطيع القول أنّ القصيدة هي

[1] – أحمد ، لغوالمي : الدّيوان ، ص 167

تلك الصّور المفردة والمركّبة، التي بدورها تُعطي تلك الصّورة الكليّة للتّجربة الشّعريّة"[1]، فكلّما غاص القارئ في ثنايا الصّور الموجودة في نصوص الشّعر الجزائري الحديث كشفت له عن براعة التّصوير وسعة الخيال ودقّة التّشكيل في إطار تجديدي متغيّر .

ثانيا – الصّورة الثّيمية (الموضوع):

تعتبر الصّورة الشّعريّة أداة من أدوات التّعبير، ووسيلة لإبراز المعاني وتصوير الدّلالات، ونتيجة لاهتمام الشّعراء بمواضيع معيّنة دون أخرى ، وانقيادهم إلى ما يُثير ويستثير، مهتمّين بتفعيل المضمون كعامل من عوامل التّحوّل على مستوى الفكر، وهو ما يخلق الشّكل سواء أ كان لغويّا أم خياليّا أم إيقاعيّا ، ليصبح المضمون منتجا للشّكل والتّعبير والصّيغ .

والصّورة الثّيمية ؛ هي إحدى أنواع الصّور التي تساهم في التّعبير عن الموضوع « هي تلك الصّورة التي تتردّد في أعمال الفنّان بأشكال بيانيّة مختلفة، تحمل أبعاد تجربته الشّعوريّة وتُعبّر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص »[2] ، فهي مرتبطة بما يعايشه الشّاعر وما يؤثّر فيه من مواقف تختمر في قالب شعري ذو رؤية وموضوع محدّدين، « إنّ الموضوع هو باختصار شكل الإنتاج قبل المحتوى »[3] .

والصّورة الموضوع "theme" (ثيمة)، هي كلّ ما يرتبط بالرّؤية الفكريّة للنّص الشّعري وهي « الصّورة الخاصّة بالموضوعات المهيمنة في الخطاب الشّعري وقد تمّ الاحتفاظ بمصطلح الموضوع (ثيمة) نسبة إلى (theme) تجنّبا للّبس الذي قد يحصل في حال النّسبة إلى كلمة موضوع مفردة أو جمعا »[4] .

---

[1] – عبد الكريم ، شبرو : التّجربة الشّعريّة عند أبي القاسم سعد الله، ص 99.

[2] –نعيم، اليافي : تطوّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008، ص 260

[3] – محمّد ، الولي : الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي النّقدي ،المركز الثّقافي العربي، ط1، لبنان، 1990 ص 274

[4] – رابح ، ملّوك : بحث في بنية الصّورة الشّعريّة وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنّشر ،الجزائر،(دط)، 2008، ص 35

ولعلّ من أهمّ الأسباب التي دعت الشّاعر الجزائري الحديث لهذه الصّورة، هو رغبته في إبراز التّفاعل بين الرّؤية الفكريّة التي يصرّ الشّاعر على رؤية الأشياء من خلالها وبين والنّص الشّعري وأساليبه الفنيّة.

إنّ من بين القيم المضافة في الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963 هو تعايشه مع مختلف تغيّرات العصر، بحيث نجح فنيّا في خلق تفاعل، وإدارة حوار بين الرّؤية الفكريّة الجديدة والشّكل الفنّي المتجدّد، وهنا يشترك هذا الجناح الذي مثّله (مفدي زكريّا وأبو القاسم سعد الله، وأبو القاسم خمّار ومحمّد الصّالح باوية، وأحمد لغوالمي) في أنّه خلق على مستوى الصّورة الشّعريّة انفتاحا جديدا؛ تشكيلا ومزجا وتركيبا، فأصبح شعرهم مفعما بالصّور المختلفة والتي لها ثيمات خاصّة من بينها: الثّورة ، الذّات الحزن، والألم ، المرأة ، الغربة والضّياع....

وفي إطار الصّورة الثّيمة والظّواهر المشكّلة لها في الشّعر الجزائري الحديث، من ظروف ثوريّة استعماريّة عرفها الوطن، وحالة الشّعراء إزاء الواقع والحياة استنبطنا أبرز الثّيمات التي ظهرت في الصّورة الشّعريّة حينما صارت مهمّتها بناء الصّورة الكلّية وتكرّرها في نماذج عديدة، الأمر الذي جعل القصيدة الحديثة تتسم بوحدة الموضوع والرّؤية والشّعور، وعليه فقد وقفنا في دراستنا للصّورة الثّيمية عند :

- موضوع ثيمة الثّورة
- موضوع ثيمة الذّات
- ثيمة ثنائيّة الثّورة والذّات

أ- **ثيمة الثّورة :**

سبق لنا وأن تطرّقنا إلى أهميّة الثّورة في الشّعر الجزائري الحديث ، وكيف أنّها شغلت حيّزا كُبّارا في مسيرة الشّعراء الفكريّة ، ولكنّنا نعود فنصطدم بها في أساليبهم الفنيّة، وموضوع (ثيمة) الثّورة شغل مساحة هامّة في قصائد شعرائنا ، والنّماذج في هذا الصّدد عديدة ونذكر منها :

قصيدة " وقال الله " لمفدي زكريّا شاعر الثّورة الجزائريّة والتي يقول في بعض أبياتها:

« نَزَلنا من معاقلنا صُقورًا
وصُلنا في الوغى ، أُسدًا غِضابا
وفي استقلالنا مُتْنا كراماً
وبلَّـغْنا الـرِّسالَةَ من تَغَابى
وجِئنا بالخوارقِ، معجزاتٍ
فلـم نترك لـناكِرِنا ارْتيَابا
وخُضنا (ثلاث سنين) دأْباً
فأصبحْنا من التّحرير ، قَابا
فلا نَرْضَى ، مُسَاومَةً ، وغَبْنًا
ولا نَرْضَى ، لِسُلْطَتنَا اقْتضَابَا
ولنْ نَرضَى، شَريكًا فِي حِمانا
ولَو قُسِمتْ لنا الدُّنيا مَنابا ..! »[1]

يقدّم الشّاعر من خلال هذه الأبيات صورة لمشاهد الثّورة الجليلة ، وما قدّمه أبناؤها من تضحيات جسام، فنجده في كلّ مرّة يتطرّق إلى موضوع الثّورة ويرسم لها صورا بلاغيّة جماليّة، وله من الصّور عن الثّورة ما يؤجّج المشاعر ويلهب العواطف ، وقلّما وُجد مثلها في الشّعر العربي الحديث.

إذ نجده يُصوّر نفسه وبقيّة الثّوار أنّهم صقور وأسود في ساحات الوغى، وأنّ موتهم في سبيل الاستقلال كرامة لهم، وكلّ ما قدّموه في ثورتهم عبارة عن خوارق ومعجزات ليس لها نضير، وهذه الثّورة أتت بعد سنيّ طوال ولن يقبلوا بعدها إلاّ بالنّصر المبين.

وتكمن أهميّة ثيمة الثّورة في دفع الشّاعر إلى إثبات ذاته ودعم الصّوت الجمعويّ من أجل تحقيق الاستقلال وهنا يصبح الاستقلال يعني الهويّة ، هويّة الإبداع وهويّة الثّورة ،والاستقلال يعني الفرادة والتّميّز والبصمة .

[1] – مفدي ، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 41

لقد استهدف الشّعراء من خلال بعث صور الثّورة المجيدة في ثيمات مختلفة والانفتاح على معانيها ومضامينها والإيمان بكلّ أبعادها ، نيل الرّفعة والعزّة والاستحقاق والحنين إلى الاستقلال الفعلي، محقّقين بذلك قيمة مضافة على مستوى الشّكل والمضمون.

يقول مفدي في قصيدة " اقرأ كتابك " :

« واصدعْ بِثَورَتِك الزَّمانَ وأهْلَهُ واقرعْ بدولتكَ الوَرَى وَ (المَجْمَعا)
واعقدْ لِحقّكَ فِي المَلاَحِم نَدْوةً... يقفِ السّلاحُ بهَا خَطيبًا مِصقعا..!
وقل:الجزائر..!واصغَ إن ذُكر اسمُها تجدِ الـجبابِرَ سـاجدين ورُكّعَا !
إنّ الجزائر في الوجود رسالة الشّعــب حرّرها ، وربّك وقّعا !
إنّ الجزائر قطـعة قدسـيّة في الكون لحنها الرّصاصُ ووقّعا!
وقصيدة أزلـيّة، أبياتهـا حَمراءُ ، كان لها (نُفمبرُ) مطلعَا !
نُظمَت قوافيها الجماجمُ في الوَغى وسـَقى النّجيعُ رَويَّها ، فَتدفعَا
غنّى بها حُرّ الضّميرِ، فأيقظتْ شعبًا إلى التّحرير شمّرَ مُسرعا »[1]

ومن خلال هذه الأبيات يجمع الشّاعر مجموعة من الصّور ويركّبها لإبراز ثيمة الثّورة الجزائريّة وعظمتها، بعد أن أصبحت ذات صدى عميق في كلّ الأرجاء، صنعت مكانتها بقوّة السّلاح فأصبحت تثير الرّعب بمجرّد ذكر اسمها، فيسجد ويركع لها حتّى الجبابرة.

ثمّ إنّها أصبحت رسالة وقطعة قدسيّة، وقصيدة أزليّة، قوافيها جماجم في ساحات الحرب والنّزال ،وفي ذلك دليل على مكانتها وقوّتها التّي أيقظت الكلّ من أجل التّحرير ، وبالتّالي فإنّ الشّاعر يجعل من كلّ ثيمة في القصيدة رمزا ينطق ويؤمن بالثّورة والصّمود والانتفاضة.

لقد جعل "مفدي" من ثيمة الثّورة في شعره العنصر المهيمن على مضامينه الشّعريّة ، بل وكرّس معظم قصائده لها، معتمدا على جمال التّعبير وبلاغة التّصوير، فأصبحت الثّورة مادّة لتعميق الصّورة الشّعريّة، وابتغى لنفسه أن ينفتح شعره على كلّ ماله علاقة بالثّورة، ويقول في هذا السّياق:

[1]– مفدي ، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 57،58

« حَبَسْتُ شِعري، وإلهامِي، علَى وَطنِي
فانسابَ ينشُر فِي الدُّنيَا ، مَعَالينَا !
وهِمْتُ بالثّوْرةِ الكُبْرى ، أُسَاوِقُهَا
أهُزُّ ـ فِي الثّورَة الكُبْرى ـ رَواسينا !
حلّقتُ كالنّسر ، في آفاق حَاضِرنَا
وَغُصتُ كالسّحرِ، فِي أَعْمَاقِ مَاضِينَا
كمْ صَفَّقْتْ لأَنَاشِيدِي، مَدافِعُنا
وأطرَقَتْ لتَسَابِيحِي، نَوادِينَا !
فَكَان شِعْريَ الرّشاشُ في مَرَحٍ
هذا يُغنّي .. وذا، يُزْجي التَّلاحِينا !
وكَانَ لِلْجيْشِ تَنْزيلاً، يُرتِّلُه
وَقـَد تنزّلَ يفتكُّ المَيادينا ! »[1]

إنّ شعر مفدي ثوريّ بامتياز، فقد حبسه وإلهامه من أجل الوطن، ورفعته، فجعل شعره ناطقا باسم الثّورة، فأصبح كالنّسر في آفاقها، ونفذ إلى أعماقها كالسّحر، هذا و« أصبحت المدافع تصفّق لأناشيده! أو لعلّ شعره والرّشاش قد انخرطا في لقاءات ودّ ومرح فكان الأوّل يغنّي والثّاني يفضّل التّلاحين! هكذا تفعل المبالغة فعلها اعتمادا على الخيال والتّصوير فالمدافع والشّعر والرّشاش تحوّلت إلى كائنات حيّة تتفاعل وتطرب »[2] ، ولا عجب في أن يكرّس مفدي شعره للثّورة لأنّه ارتقى به في جوّها ولهيبها وتكرار هذا النّمط من الصّور عنده دليل على ذلك، فكانت لغته حافلة بمعجم الثّورة ـ كما سبق وأن ذكرنا ذلك ـ فكان يُعايش الثّورة بكلّ معانيها ويتغنّى بها في كلّ آن وحين .

أليس هو القائل :

« غنّى بثورتها الرّهيبة شاعرٌ وَشَدا يُخلّد في العُصورِ قتَالها

[1] –، مفدي ، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 227

[2] – إبراهيم ، طبشي: جماليّة المبالغة في ديوان "اللّهب المقدّس"، مجلّة الأثر، العدد21/ديسمبر 2014، ص 40

واشْتقَّ من نَبَضَاتهِا أَوْزَانَهُ واخْتَارَ مِن لَوْنِ الدِّماءِ جَمالَها »[1]

هذا وظهرت (ثيمة الثّورة) في شعر أبي القاسم سعد الله بشكل لافت وتداخلت في ثنايا مضامينه فأصبحت المضمون الأطغى يقول في قصيدة "الثّورة" :

« كانَ حُلمًا واخْتمَارْ
كانَ لَحنًا فِي السِّنينْ
كانَ شوْقا في الصُّدُورْ
أنْ نَرى الأرضَ تَثُورْ
أرضُنَا بالذّاتِ ، أرضُ الوَادِعينْ
أرضُنا السَّكْرَى بِأفيونِ الوَلاءْ
أرضُنا المَغلولةُ الأَعنَاقِ من قرنٍ مَضى..
كانَ حُلمًا، كانَ شوْقاً، كانَ لحْنا،
غيرَ أنَّ الأرْضَ ثَارَتْ
والهتافاَتُ تعالتْ
من رصاصِ الثّآئرينْ »[2]

وأوّل ما يطالعنا هنا هو كيف أنّ الشّاعر يصوّر اختمار الثّورة ونضجها بعد أن كانت "حلما" بعيدا، فقد كان اندلاع الثّورة على أرض الجزائر السّكرى والمغلولة الأعناق (حلما ولحنا وشوقا)، ورغم ذلك هتافاتها تعالت فثارت وحقّقت المستحيل ، والملاحظ على هذه الأسطر هو ثيمة الثّورة بألفاظها وصورها ودلالاتها، وقد تولّدت هذه الثّيمة عن لحظة انفعال وحماسة ثوريّة ملتهبة في وجدان الشّاعر.

وفي قصيدة "ثائر ..وحبّ " تبرز ثيمة أخرى للثّورة ببطولاتها وكفاحها وفيها يقول:

« ((أوراسُ)) والدّماء والعِرقُ
وصَفحةُ السَّماءِ والغَسقُ
والأفقُ المَحمومُ راعفٌ حنقُ

[1] – مفدي ، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 131.

[2] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 179

كأنَّهُ وُجُودي القلقُ
قدْ ظَمِئَتْ عيونُه إلى الفَلَقْ
وسَالَ مِن أطرَافِهِ دَمُ الشَّفقْ..
ونجمةٌ مِن الشَّمَالِ تَحتَرِقْ
((والأطلسُ)) الأنوفُ والبِطاحْ
مجمرّةُ الخدُودِ بالجراحْ
وغابةُ البلُوطِ كالأشْباحْ
ترقصُها عَواصِفُ الرّيَاحْ
ثائرةٌ مُهْتاجَةُ الكِفاحْ
والنّهرُ والنّغومُ والسّمرْ
والضّفةُ الخرساءُ والصّخرْ
منتثرٌ ... وزائرُ القمرْ
يطلُّ في حذرْ »[1]

و يعتمد " سعد الله " هنا على أسلوب التّصوير الفنّي ، مرتكزا على ثيمة الثّورة كلبنة أساسيّة لتشكيل الصّورة الكليّة ، فيجعل من ثورة نوفمبر متميّزة من خلال أماكنها التي اندلعت فيها، وكفاح أبطالها وتضحياتهم بدمائهم وعرقهم، فكانت كلّ ربوع الوطن تحترق .

كما يجمع الشّاعر أيضا مجموعة من المعاني، ويؤلّف بين المجودات، فيشخّص ويجسّم ويكثّف قصد إبراز ثيمة (الثّورة) في أقصى معانيها، ليحقّق الرّؤية التي يريد أن يرى الأشياء في ظلّها،مستنفدا « ما في الكلمات من طاقة باستغلال جانبها الجمالي، مستثمرا ما تولّده من إيقاع وصورة وظلال »[2] ، ممّا يجعل كلّ القصيدة بمفرداتها ومعجمها وتراكيبها في حالة ثوران واهتياج.

[1] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر ؛ ص 195،196.

[2] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث‘ ص 277

أما ثيمة (الثّورة) عند محمّد الصّالح باوية فقد شغلت عالمه الشّعريّ ككُل، فكلّ شيء في شعره ثائر ، والنّماذج التي قدّمها عن صور الثّورة كثيرة نذكر منها ما نجده في قصيدة "الإنسان الكبير" حين يقول:

« يَا رَفِيقي
أنَا إنْسانُ طَريقِي
أغْرِز المِحْرَاثَ يَنقلْ ثوْرَتي للذَّرَّةِ الدُّنيا
لأَعماقٍ خَفية »[1]

و ثيمة الثّورة هنا ترتبط بنفسيّة الشّاعر الذي يرفض الذّل ، فتسير الثّورة رفقته ليصبح ثوريّا حتّى النّخاع فالثّورة بالنّسبة إليه ليست صوتا فرديّا بل ستُنقل عبره لتصل إلى كلّ الدّنيا بل وتتعمّق في المستور والمجهول ،ثمّ يواصل ضمن نفس "الثّيمة" فيقول:

« في كُهُوفي
في حُقُولي .. ثورةُ الإنسانِ كنزٌ يختفي »[2]

ثمّ يواصل في نفس القصيدة معبّرا عن (ثيمة الثّورة):

« يا رفيقي
أنا إنسانُ صراعٍ
ملء كفّي حزمةٌ مصلوبَة منْ عزماتٍ
وَشِراع
بقلبي ثورةٌ تمتصُّ معْنى العاصِفاتِ
توقِظُ الأرضَ بفأسٍ وَلَهاةٍ »[3]

ويبدو لنا باوية من خلال اعتماده على (ثيمة الثّورة) في شعره أنّه برع في نقل صوّر عديدة لها، وذلك من أجل إثبات الإصرار والتّحدّي ، فدماء الجزائريّ الثائر تسري في عروقه وأنسب وسيلة لنقل ثوريّته هي التّركيز على إبراز (ثيمة الثّورة) والمميّز في صورتها

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 57
[2] –المصدر نفسه، ص 58
[3] – المصدر نفسه، ص 59

عنده أنّه في كلّ مرّة يربطها بأرض الوطن وبالذّات وبالإنسان، فالشّاعر يحسّ بقربه من الأرض والوطن، ويستحضر هذه الدّلالات للإيحاء بالتحامه وتوحّده مع الثّورة، لتصبح من القيم الإنسانيّة الجديدة في الشّعر الحديث .

ويجنح "أبو القاسم خمّار" إلى الاعتماد على "ثيمة الثّورة" في مواضع كثيرة من شعره، فلغته الشّعريّة هي سلاحه و بها يحارب باعثا صور الثّورة، ولعلّ من أهمّ الأسباب التي دعت الشّاعر الجزائري الحديث لهذه الثيمة، هو رغبته في أن يدلّ بذلك مهمّة الشّاعر جزء من مهمّة المجاهد وكلاهما واحد فالأوّل سلاحه كلمته والثّاني يحمل الرّشاش والمدفع، وغايتهما إيجاد صدى بين الجماهير وكلاهما منتج للثّورة ويسعى لذات الهدف.

وهاهو يرسم ثيمة الثّورة ومعانيها في قصيدة "ثائر 1958":

« أنا ها هنا عند المخاطر والمخاوف في الجبالِ
أنا ها هُنا بيْن الضُّلُوعِ فوَق هاماتِ الرِّجالِ
أحيـا عَلى خَفْقِ البُنُودِ عَلى أنَاشِيد النِّضَالِ
وأسيرُ كـالجبّارِ تحضُنُنِي رَهيباتُ اللّـيَالِي
للـفَجرِ للنـسّمَاتِ للنّصْر المُكلّلِ بالجَلالِ »[1]

فصورة الثّورة هنا عبارة عن انفعال قويّ وهي عنوان للتّحدّي وأصبحت مهمّة شاعر ثائر هدفه أن تكلّل ثورته بالنّصر ، ثمّ يواصل في إعلان ثورته متشبّثا بهذا المبدأ كونه مدرك لعظمتها في هذه الفترة العصيبة، التي ينبغي أن ترقى فيها القرائح إلى صياغة شعريّة تتلاءم مع الأوضاع وتروق للأذواق ؛

« يـا دهرُ إنّي رغْمَ جُورِكَ ثـائرٌ متبرّمُ
إنّي على الأشلاءِ أسخرُ مِنْ لَظاكَ وأهْجمُ
بـاز على القِممِ السَّوامِقِ هاتفٌ مُترنّمُ
يصطادُ شـاردةَ الـفُؤادِ بلـَحْمِها يتنعَّمُ
وإذا أتـيْتَ لـِصَدِّه يـا دهرُ إنّكَ تندمُ »[2]

[1] – أبو القاسم، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة، شعر، ص 451

[2] – المصدر نفسه، ص 453

وها نحن نجد الشّاعر يصوّر الدّهر ظالما مشتعلا ولكّنه مع ذلك يتحدّاه بأنّه سيستمرّ في ثورته رغم كلّ الظّروف ، ويركّب هنا مجموعة من الصّور التي تعبّر جليّا عن ثيمة واحدة تصبّ في فلك الثّورة، فيجعل من نفسه صانعا لها للإيحاء بمدى تضحيات المجاهدين والثّوار والشّهداء من أجل الوطن.

وفي قصيدة "ثأر وشوق" يؤكّد خمّار مدى قوّة الثّورة الجزائريّة ومدى قوّة مناضليها فيقول:

« لهبُ الجزائرِ مرعبٌ كالنّارِ يزفُرُ من زُنُودِي
ستَرَى فَرنْسا وهْجَهُ الأَبَدِيّ تَنثُرُه بُنودِي
أوراسُ يَا عَربيُ زلزِلهَا وذكرْها جُدودي
تلك الفُتوحاتُ التِي سَادَت ستَظهَرُ للوجودِ »[1]

وهنا ينبغي أن نتمعّن في قوّة الإيحاء وعمقه (لهب الجزائر مرعب كالنّار يزفر من زنودي)، فمن خلال هذه الصّورة وغيرها تبرز ثيمة الثّورة موشّحة بالجلال والعظمة، فيرسم لنا مفهومها الحقيقيّ كونها منبثقة عن ضمير جمعويّ موحّد « يقول شاعرنا على لسان شعبه " لهب نار الثّورة مرعب ومدمّر مصدره سواعد أبنائي، سترين يا فرنسا لهيبه الحارق تنشره بنودي، اطمئنّي فلقد تحرّك الأوراس العربيّ وتحرّكت معه البطولات التي تذكّرنا ببطولات أجدادنا العرب" »[2] ، وهكذا فإنّ أبا القاسم خمّار برع في الاعتماد على ثيمة الثّورة بدلالاتها ومراميها، فأصبحت الثّورة عنده رمزا للإصرار وسمة للتّحدّي وبُعدا حضاريّا إنسانيّا جمعويّا بالغ الأهميّة جعلت من صوت الشّاعر صوت الأمّة والمجتمع والوطن والتّضحية.

وامتزجت ثيمة الثّورة بكثير من الخيال عند "أحمد لغوالمي"، فصوّرها في دلالات واسعة ، وهذه الدّلالات المتعدّدة هي التي وسّعت الرّؤية الفكريّة للشّاعر من خلال تركيزه على معجم الثّورة إذ يقول في قصيدة " بني الإسلام والضّاد " :

« تُناجي ثورةُ الشّعب حِجى أشبالهِ الغُلب

[1] – أبو القاسم، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة، شعر، ص 443
[2] – المصدر نفسه ، ص 399

يلوحُ النّورُ مِن بَعدِ كَما قدْ لاح من قربِ »[1]

فكأنّ الشّاعر يُبشّر بالثّورة الجليلة قبل اندلاعها (1947)، فيجعلها تناجي أبناءها وتريد أن تبعث فيهم صوتها فمن خلالها سيبصرون النّور عن قرب.

وفي موضع آخر يجسّد الشّاعر "ثيمة الثّورة " فيقول:

« جبهةُ الشّعبِ بالجزائرِ ثارتْ ثوران الصّلاء ذاتِ الوَقُودِ

باختيارٍ من المُجاهدِ مَحضٍ ورِضاءٍ من الجِنانِ الوَطيدِ »[2]

وهنا نلاحظ ثورة على مستوى الصّورة، فالشّاعر يعزّز ثيمة الثّورة بإبراز ثيمة الانتماء (الجزائر) ، فنجد أنّ الدّلالات تلتحم وتتوحّد فتجعل من الثّورة خيارا تلقائيّا أملته الظّروف، وهكذا تظهر ثنائيّة (الثّورة/الوطن) كثيمة أساسيّة ، فيصبح الشّعب مؤسّسا لها كحلقة وصل بين هذه الثّلاثيّة، والثّورة هنا ردّة فعل واستجابة وضرورة حتميّة .

ب – **ثيمة الذّات:**

الصّورة الذّاتيّة وليدة خلجات مشاعر الشّعراء، ومن خلالها تتكشّف خبايا النّفوس، وتظهر حالاتها المختلفة ، حيث تنعكس هذه الصّورة بعد تآلف الخيال مع تلك المشاعر المحتذمة في الذّات، فتظهر عن طريق طاقات انفعاليّة متغيّرة حسب تغيّر الحالات النّفسيّة. ومن خلال اعتماد الشّعراء على ثيمة الذّات تتحرّك مشاعر المتلقّين تجاوبا مع التّجربة المنتجة؛ « وهم بذلك لا يهدفون إلى أن تنقل القصيدة عنهم تجربة شعوريّة كاملة بمقدار ما يهدفون إلى تحديد اتّجاه الشّعور ومساره النّفسي. يكفيهم أن تحرّك القصيدة شعور متلقّيها في اتّجاه بعينه »[3].

لقد ارتبطت هذه الثّيمة في الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963 بصور عديدة، أملتها النّزعة الوجدانيّة التي طغت على العصر، وغيّرت من مسار الرّؤية الفكريّة، فاتّسعت آفاق الذّات، وزادت رحابتها مستوعبة هذه المتغيّرات، فأصبحت هذه "الثّيمة"

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : الدّيوان، ص 94

[2] – المصدر نفسه، ص 163

[3] – عزّ الدّين ، اسماعيل : الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيّة، ص 260

موضوعا تجديديّا للتّعبير عن مكنونات النّفس، وخفاياها وآلامها وأحزانها، وحبّها وأملها ، فكان الشّعراء في مرحلة استكشاف لعوالم الذّات وما يجوب في قرارتها « فليس في وسع الإنسان أن يقتطع من وجوده جزءا له صفة التّفرّد والاستقلال عن بقيّة أجزاء هذا الوجود، والنّبش عمّا ولد في النّفس شعورا بغيره بمزيد من النّبش »[1].

فثيمة الذّات لدى الشّعراء هي وليدة مجموعة من المؤثّرات، بحيث تجتمع هذه الأخيرة لتثير ظواهر معيّنة لها صور متضافرة وكلّها وليدة الانفعال والشّعور، ومن النّماذج الشّعريّة المرتبطة بثيمة الذّات في الشّعر الجزائري الحديث ما نجده في قصيدة "رسالة الشّعر في الدنيا مقدّسة" لمفدي زكريّا :

« وفـــي الجزائر أشـــلاءٌ مُمزّقة راحتْ، عنِ العُربِ، قُربانًا، وغُفرَانا
الشّرقُ في الخطْب، طَارت عنْه سكْرتُهُ لولا المُصابُ، لظلَّ الشّرقُ سَكرانا
قد كان ما كان ـ والأيّامُ موعظةٌ ـ يـا ليْتَ ما كانَ قبْل اليَومِ، ما كانا !»[2]

وأوّل ملاحظة نسجّلها في هذه الصّورة هي الحالة النّفسيّة المريرة التي يعيشها الشّاعر ، فالشّاعر هنا يبدو شديد التّأثر بمحنة الجزائر وما قدّمته من ضحايا كقرابين تخفّف عنها البلاء، وما يحزّ في نفسه ويزيد من حسرته وألمه هو غفلة الشّعوب العربيّة، وعدم استفاقتها من سكرتها إلاّ بعد اشتداد المحنة وتأزّم الوضع، فجعل من الأيّام موعظة وعبرة نتعلّم منها الدّروس ، لدرجة أنّه تمنّى من أعماق شعوره لو أن هذا لم يحدث.

كما نلمس في هذه الأبيات نزعة صوفيّة عميقة (القربان/ الغفران/ السّكر/ المصاب /الموعظة) ، و الثّيمة الذّاتيّة هنا نابعة عن صميم معاناته ووجدانه المتألّم ، وهي هموم أنجبتها مشاعر محتدمة في نفسيّته وكيانه الدّاخلي الخاص، ممّا يجعلنا نعيش مع الشّاعر هته النّزعة المأساويّة، ونتعاطف مع أخيلته، وهي سمة للتّطوّر على مستوى الصّورة، فتعبيره عن مثل هذه المشاعر والأحاسيس المريرة، يمثّل تحوّلا للتعبير على مستوى الصّورة الحديثة، الذي أصبح يغوص في أعماق الذّات البشريّة، ويلفّ بأرجائها ويستخرج أغوارها.

[1] – عزّ الدّين ، اسماعيل : الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيّة، ص 259

[2] – مفدي ، زكريّا : اللّهب المقدّس، ص 294

والجديد في اعتماد "مفدي" على الثّيمة الذّاتيّة، هو تمكّنه من الجمع بين صور متناقضة في قصيدة واحدة، فمثلما وجدناه يعبّر عن نفسه الحزينة والمتألّمة ، فها هو يدعونا إلى بذل عاطفة الحبّ، لتعميق صورة الذّات واختلاجاتها، فيقول:

« يا (ناعسَ الطّرفِ).. هلْ راعَتكَ مِحنتنا
أمْ عن كَوارِثِنا ، لا زاتَ نَعْسَانا ؟
إن تُعطِ مالكَ.. فاذكُرْ يومَ تُنفِقُهُ
إنّا مِن المُهَج الحَرى، عَطايَاناَ
وابذُلْ مع الحُبِّ حَبّا، نستعينُ به
فالحَبُّ يُنقذنَا ...والحُبُّ يَرعَانَا »[1]

ففي ظلّ محنة الوطن التي يراها محنة للجميع، فإنّه يعود ليستنهض الهمم ، ويدعو إلى منح الحبّ إلى جنب الرّصاص، لأنّه يُدرك أنّها عاطفة قويّة لها وقع كبير على الأنفُس، فهي عاطفة حميمة، ولابدّ أن يلجأ العمل الفنّي إلى مثل هذه العواطف ليحرّك المشاعر الإنسانيّة، و ثيمة الذّات هي تعميق للجوهر الشّعري فداخل هذا الحيّز تتمحور صور شتّى.

هذا ولا يخلو شعر "مفدي " من التّعبير عن ثيمة الذّات الحزينة والوجدان الباكي، ويظهر ذلك أيضا ضمن قصيدة " أفي السّموات عرش أنت تنشده " حيث يقول:

« مَا للجراحاتِ ، نُخفيها فتُبدينَا وللحشَاشاتِ، نَأسُوها فتُدمينا ؟
وللفواجِعِ، نَنسَاها فتفْجَأنا وللسِّهامِ ، نُفاديها فتُصْمينا ؟
ولليَالي، نُصافِيها فتُنغَصُنا وللزّمانِ، نُدارِيه فيُردينا ؟ »[2]

فهذه الأبيات تعطينا صورة لحالة نفسيّة ذاتيّة يراها الشّاعر ملازمة له، والملاحظ أنّه دوما يجعلها حالة ذاتيّة جمعويّة فكلّ ما يعانيه الجميع يتولّى الشّاعر نقله ، (فالجراح،

[1]– مفدي ، زكريّا: اللّهب المقدّس ، ص 296
[2] – المصدر نفسه ، ص 219

والدّماء، والفواجع، و النّغص..) لا يجد لها حالة أخرى تستوقفها أو تحبسها ، وهي توحي بمساندة الشّاعر لكلّ المحن.

أضف إلى ذلك أنّ القصيدة تأبينيّة لتخليد روح المغفور له جلالة محمّد الخامس [1] ، وهو هنا يجمع بين مأساة المغرب والجزائر، ليجعلها مأساة واحدة فكلّ النّفوس تتألّم ألما واحدا، وتأتي هذه الصّورة مفعمة بالانفعال، جرّاء الضّغط وتأزّم المواقف، وهو من خلال هذه الصّورة يبحث عن خلاص من هذه الأحزان .

وفي كلّ مرّة نجد مفدي زكريّا يؤجّج شعره بثيمة الذّات، في صور جميلة بها الكثير من المبالغة ،وهو القائل عن شعره في قصيدة " لا تعجبوا إن جاءكم برسالة " :

« صهرته آلامُ الجزائرِ، فانبرَى يخْتَطُّ مِن آلامِه أشْكالَها "[2]

وفي هذا البيت تصريح منه بتشكيله الشّعري المنبعث عن آلام الجزائر، التي هي جزء من آلامه، فذات مفدي زكريّا متعلّقة بوطنه، وتزداد انفعالا وتأثّرا كلّما تأزّمت أوضاعه، فكلّ عواطفه منبثقة عن قضايا الوطن .

أمّا عن ثيمة الذّات عند "أبي القاسم سعد الله " فإنّنا نجدها تحظى بنصيب وافر يرقى إلى مستويات عميقة، تتحد مع الكيان الإنساني وعوالم الذّات وانفعالاتها، ومنها قصيدة "البعث" وهي قصيدة تتكوّن من خمسة مقاطع ، تُجسّد صورة الكفاح والمعاناة من أجل فجر الحريّة وأمل الاستقلال، فقد برزت ثيمة الذّات فيها في قوله:

« ذات حينٍ هزّتْ اللّيلَ جِراحُه
هزّةُ الشّعبُ الذي طارَ جناحُه
وصَحا أهلي الآلِي كانُوا أسَارى
في الزّنازنْ
والآلي كانُوا سُكَارى

[1] – مفدي ، زكريّا : اللّهب المقدّس ، ص 219

[2] – المصدر نفسه، ص 132

بالوعُودِ الزّائفاتِ
بالحشيشِ العفنِ المخدورِ ...
منْ قرنٍ مضى
حالكاً ، يا طَالَمَا ليْلي ظَلاَم
مُثخنًا ، ياَ طَالمَا ليْلِي جِراحْ »[1]

ويقف المتلقّي عند هذا المقطع أمام صورة فنيّة مبتكرة، وهي صورة تثير النّفس قبل العقل، فذاته هنا شديدة الأسى والألم، وصوت الجرح صار مسموعا، وصورته صارت واضحة مكشوفة، والحزن يغشّي كلّ الأسطر الشّعريّة، إذ نستشفّ تسلسلا نفسيّا متآلفا، يرتبط برؤية الشّاعر الفكريّة والذّاتيّة.

وأمام مقطعين من قصيدة " نفسي" لأبي القاسم خمّار نقف لنرى ما نسجته مخيّلته الشّعريّة بشأن ثيمة الذّات الحزينة والمضطربة، وما تكابده من ويلات وعناء يقول:

« يا نفسُ ...
هلْ أنتِ نَفْسِي
أمْ أنتِ بُؤسِي وَنَحْسِي ...؟
قوْلِي لقَدْ مَلَّ حَدْسِي

وَقَدْ تَعمَّقَ لُبْسِي
ومَا عرفتُكِ ... نفْسِي؟
***
حوْلِي الخَلاَئقُ تَرِق
مَا بيْنَ بَشَرٍ . وَأُنْس
وبالخلائقِ أشْقَى

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 236 ، 237

وفِي الجَوانحِ بُؤْسِي
كالنّارِ يَحْرِقُ نَفْسِي ...؟ »[1]

رسم الشّاعر من خلال هذه المقاطع مجتمعة؛ ثيمة الذّات، ليبعث من خلالها ما يشعر به ، فمنح للمتلقّي فرصة للتّأمّل والتّفكير، ليحرّك مشاعره، ثمّ يجعله مشاركا له في مأساته، وصورة الذّات اليائسة هنا ناتجة عن كثافة الألفاظ الموحية بكثرة الحيرة والبؤس والشّقاء والحرقة، والنّفس المحبطة، فالشّاعر يعبّر عن معنى في أعماق ذاته وكلّما اتحدت الصّورة في ذاته وخياله كلّما كانت بعيدة الدّلالة وجميلة الأسلوب.

و نرى في جانب آخر كيف برزت "ثيمة الذّات" في شعر "محمّد الصّالح باوية"، بجوانب مغايرة ومتميّزة، ذلك أنّه ابتعد بها عن اجترار الأحزان والتّعبير عن الآلام، ففتح من خلالها آفاقا رحبة للخيال المشرق والنّفس التي يملؤها الحنين بعفويّة وبساطة ،«ويتّصل بهذه البساطة، ويكمل صورتها في النّفس، تلك الصّورة السّاذجة العفويّة التي ينتزعها الشّاعر من الأركان الحانية في القلب، وبخاصّة تلك الأركان المتّصلة بالذّكريات المنتمية إلى عالم الطّفولة والصّبا، مع ما في هذا العالم من تلقائيّة حيّة مستمدّة من الألوان المحليّة الأصيلة التي تترك في النّفس أثرا لا يمحى»[2] :

« قدْ صبَا قلْبِي لِأنسَامِ النَّخِيلْ
ترقصُ الأطفالُ في صَفوِ الأَصِيلِ
لخُشُوعِ الوَاحةِ الصَّافِي الجَمِيلِ
لضَجِيجِ الرَّكْبِ في يوْمِ الرّحيلِ
لحديثِ الشّيْخِ عنْ "زيدِ الهِلالِي"
والصّبَايَا حوْلَهُ مِثلَ الهِلالِ
يَتَزَاحَمْن عَلَى فيْضِ الخَيالِ
ولقدْ وسّدت "ليْلَى بنْت خَالِي

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة، شعر، ج1،ص 78
[2] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة، ص 21.

واحنيني لابْتِهَالاتِ السَّوَاقِي
لِصَبايَا الْحَيّ بالجرِّ العِتاقِ »[1]

و نستشفّ هنا الروح الرّومانسيّة الشّاعرة ، وهي صورة تردّدها الذّات في أعماقها، وتدلّ على صلة حميمة بين الشّاعر والوجود لأنّه يستسلم لانفعالاته ، ويقود خيالنا فنسبح في فضاء وجدانه، فموضوعه ثيمة ذاتيّة حسيّة ، فقد استحضر الذّكريات ليخرج ما في باطنه من رؤى وأفكار تؤنسه، من ثمّ يستند إلى البيئة والطّبيعة التي نشأ فيها فجعلها قائمة فيه ، بمختلف مظاهرها الجميلة .

فارتباط « الصّورة بالحالات النّفسيّة في الشّعر الجديد أثرت هذه التّجارب بالتّنوع، والتّميّز، فلم تعد الصّورة الشّعريّة من ذلك النّوع التّقليدي الجاهز، الذي ينفصل عن الموصوفات بتصويرها تصويرا بصريّا، إنّما راح الشّعراء الجدد، على تفاوت فيما بينهم، يعتمدون على الصّورة النّفسيّة التي تتولّد مع الشّعور والفكرة تلقائيّا »[2].

وإلى هذا ندرك أنّ ثيمة الذّات عالم واسع بالنّسبة للشّعراء، ففلسفتها توحي بانفعالات نفسيّة ورموز وصور وخواطر .

وفي موضع آخر نقتطف صورة جديدة لـ "أحمد لغوالمي" يُبرز من خلالها "ثيمة الذّات " وذلك في قصيدة "زافر" والتّي يقول فيها:

« نأى حظِّي الوافر كأنّي به عاثرُ
وجسْمِي على مجمرٍ فمنه النُّهى ثائرُ
وفي أضْلُعِي شُعلة يُؤجِّجُها الكَافرُ
وفي خلْدِي ضَجّةٌ ويأسٌ به جائرُ
فلولَا العُلى بُغيتي لأَقْبَرنِي القابِرُ

[1] – محمّد الصّالح ، باوية : أغنيات نضاليّة، ، ص 87

[2] – محمّد ، ناصر :الشّعر الجزائري الحديث، ص 534

عبَرتُ الحياةَ ومَا بِها مسلكٌ عابرُ
سلَوْتُ بِحُلوِ المُنَى ومَا يشعُرُ الشَّاعرُ »[1]

فيلقي الشّاعر نظرة وتأمّلا في حالته، في تكثيف ذاتي ، فكلّ الموازين بالنّسبة إليه انقلبت، والحظّ بات عنه مبتعدا ومتعثّرا، ثمّ يشتعل الألم في جسمه ويزداد ضجيج نفسه ويأسه، ممّا جعله في أزمة وجوّ نفسي ملئ بالصّراع، والنّص يجسّد حالته الذّاتيّة ويعكس ذلك تحوّلات مفجعة بالنّسبة للشّاعر فكلّ صورة تتولّد عن سابقتها وتزيد من ثيمة الذّات المعانية و المكلومة.

وعليه فإنّ الثّيمة الذّاتية كتجربة شعريّة تمثّل « التّجربة الشّخصية المنفتحة على الإنسانيّة، بمعنى أنّ الشّخص عندما يعاني هذه التجربة الذّاتية، فليس معنى ذلك أنّها موثوقة بحبال هذا الشاعر ومحكومة بمنطق عواطفه، كلاّ . لأنّ القاريء يرى فيها أيضاً ذاته وعواطفه، ويتجاوب معها، وكأنّ صاحب التّجربة لم يك يفكّر في نفسه، أو يكشف عن ذات فؤاده فحسب بل كان يعبّر أيضاً عن تجربة الآخرين، وينقلها بأمانة ودقّة، ومن ثمّ فإنّ هذه التّجربة ذات نزعة إنسانيّة عامّة .»[2]

رسم الشّاعر الجزائري الحديث لوحات فنيّة في ظلّ "ثيمة الذات" ،وارتماؤه في عالم الذّات راجع إلى ما مرّ به عصره من محن وأوقات عصيبة، وهكذا «أتيحت الفرصة للذّات أن تبرز ، وكان عليها أن تواجه نفسها أوّلاً . وأن تواجه العالم الخارجي ثانيا(...) وكلّما نمت الذات وقوى الشّعور بها زادت محنتها »[3]، ومن أجل إيصال هموم الذّات وانفعالاتها استند إلى أدوات جديدة تتلاءم مع الواقع مستهلكا مشاعر الألم والحزن ، ومتوغلاّ في أعماق الشّعور والنّفس باحثا عن صفحات للأمل ، في سيمفونيّة مزجت بين عوالم مختلفة للذّات منها؛ العواطف واختلاجات النّفس والتّأمّل في ثنايا الإنسان ورؤاه وآماله.

---

[1] – أحمد، لغوالمي : الديوان، ص 90

[2]– عفيفي ،محمد الصادق : النقد التطبيقي و الموازنات ،–مكتبة الخانجي– القاهرة ،مصر (دط)،1978،، ص 62 .

[3]– إسماعيل ، عزّ الدين : الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة ، ص 357 .

جـ- ثيمة ثنائيّة الثّورة والذّات:

بعد تتبّعنا للتّجديد على مستوى الصّورة الشّعريّة للشّعر الجزائري الحديث ، والمؤثّرات التي ساهمت في تشكيلها وبلورتها على مستوى قصائد شعرائنا ، وكيف آثر كلّ منهم تغيير تشكيله لبلوغ مخيّلة المتلقّي وتطلّعاته، استخلصنا ثيمتين أساسيّتين إحداهما تبلورت في صورة الثّورة؛ التي هي محور الأساس في الشّعر الجزائري الحديث، وكانت مدار أحاديث كثيرة، كما شغلت حيّزا واسعا في الدّراسات الأدبيّة ، و الثّيمة الثّانيّة تمثّلت في صورة الذّات؛ كونها شهدت حالات متغيّرة ومتصارعة ، وانفعالات متباينة، تراوحت بين الألم والأمل ، وما بينهما من مشاعر وأحاسيس متضاربة « يتمثّلها الشّاعر، وقد رآها، أو سمعها على بساط الحياة ، فهو يستوحيها، ويتّحد بها عن طريق التّعاطف، ثمّ ينشرها عبيرًا وفكرًا، من بعد أن يهيّء نفسه وجدانياً وفكرياً لِاعتناق الموقف، والشّعراء مختلفون في ذلك، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيّل، تعينه على ذلك ذاكرة قويّة، وخيال خلاّق، وبعضهم لا يُجيد إلاّ في وصف ما عناه بنفسه .. »[1]، حيث تمازجت لدى الشّعراء صور مزدوجة أغلبها كانت لصيقة بالحالات التي تعانيها ذوات الشّعراء ، ثمّ انفعالاتهم الثّوريّة في ظلّ الأوضاع المضطربة.

لقد عبّر الشّعراء عن هذه الصّور بسبل متطوّرة وجديدة لم تكن مألوفة ، ولم يكن للشّعر الجزائري سابق معرفة بها، ومبلغ هذا التّجديد جعلنا نصل إلى وجود جدل فنيّ على مستوى الصّورة الشّعريّة.

ومن خلال المقاربة الفنيّة لهذا الجدل نجد أنّ الشّاعر الجزائري عاش حالات متغيّرة، أجبرته على تغيير طرائق التّصوير، فكان يتطوّر فنيّا وباستمرار على مستوى الشّكل والمضمون معا، مغذّيا التّشكيل التّعبيري الجديد.

وممّا يعمّق التّطوّر الذي بلغه خلال هذه الفترة هو ما وصل إليه على المستوى الإيقاعي(*) فكان ينمو ويتصاعد بحسب الرّؤية الفكريّة ، والحالات الذّاتيّة ، والمواقف

[1] - عفيفي ،محمد الصادق : النقد التطبيقي و الموازنات، ص63.

(*)وهو ما سنفصّل الحديث فيه ضمن المبحث الأخير (التّجديد في التّشكيل الموسيقي)من هذا الفصل.

الشّعوريّة أيضا، وهو ما خلق تفاعلا كبيرا ومميّزا بين صور مختلفة فنتج عن ذلك ثنائيّة الامتزاج بين الثّورة والذّات، وفي حدود ذلك ارتأينا أن نمثّل لهذه الثّيمة (الثّورة والذّات) بقصيدة (طريقي)[1] لأبي القاسم سعد الله كونها حظيت بلقب الرّيادة للشّعر الحر في الجزائر بإجماع من الدّارسين والنّقاد.

يقول " سعد الله" في قصيدة "طريقي ":

« يَا رفيقِي
لا تلُمْني فِي مُروقِي
فقدْ اخْترتُ طَرِيقِي!
وطَرِيقِي كَالحَياةْ
شائكُ الأهْدَافِ مجْهُولُ السِّمات
عاصفُ التّيَار وحشيُّ النّضَال
صاخبُ الأنّاتِ عِربيدُ الخَيال
كلُّ ما فيهِ جراحاتٌ تسيل
وظلامٌ وشكاوِي و وُحُول
تتراآى كطيوف
في طريقي
يا رفيقي !

***

ألمح الأطيافَ من حولِي شَوادِي
للرُّؤى السَّكْرَى، لآلافِ العِبادِ
للرّبيعِ الحُلوِ شوقاً للزُّهورِ
للهوَى الزّاخرِ بالذِّكْرَى و أنْسامِ العُطورِ

[1] – أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 141.

غير أنّي كُلّما حاولتُ وَصْلاً
لم أجدْ قُرْبِي ظِلاًّ غيْر أعْقابِ الشُّموعِ
و غَديراتُ الدُّموعِ
تتوالَى فِي طَريقِي
يا رفيقِي !
***
لستُ أنسَى حينَ ظوأتُ المشاعلْ
واحتضنتُ النّورَ غصبًا في المجاهلْ
وعبرتُ اللّيلَ نارًا وشِراكْ
وتصفّحتُ الوجودَ
فإذا هُو إلهٌ وعبيدْ
وخِضمٌ من دمَاءٍ وضِفافٍ للعراكِ
وسياطٍ هاوياتٍ
و جُسومٍ دامِياتٍ
ناهداتٍ في طريقي
يا رفيقي !
***
أنا أمشي والجُموعُ من ورائِي
زاحفاتٍ في ابتهالٍ وولاءٍ
ويَقِينِي
فوْقَ أسرابِ الظّنونِ
باحثاً عنْ فاتِنَاتِي :
الجمالُ والخلودُ والحياةُ
هل بلغتُ
ما أردتُ ؟

لستُ أدْرِي غيْرَ أنِّي في طريقِي
يا رفيقِي !
***

كُلّما صِحتُ : هلُمُّوا
غَمغَمُوا عَنّي وزَمُّوا
وتدَاعُوا كنعاجٍ
لمَحتْ سِربَ ذئابٍ في فجاجٍ
ثمّ عَادُوا واقفين
في وِهادٍ من صَديدٍ وأَنِين
ورياحُ الخِزْيِ تذرُوهُم رَمَادًا
ومسوح العَارِ تكسُوهُم حدادًا
ليتهُم قدْ واكَبُونِي فِي طرِيقِي
يا رفيقِي !
***
سوْفَ تدْرِي كيْف مزَّقَت سُدُوفي
وظهرتْ كالأحَاجِي من كهوفٍ ..
عالَمِي المضْغُوطُ بالقيْد الكَسيحِ
عالمُ الإرهابِ والرّقِّ الجريحِ
وصرختْ في الجموعِ الذّهلاتِ :
حطِّمُوا القيدَ وغَنُّوا للحَيَاة
وافتحُوا نافذةَ الأُفق الرَّحِيبَة
واعْشَقُوا النُّورَ حَياَوَاتٍ خَصِيبَة
بيْدَ أَنِّي لَمْ أَجِدهُم في طَرِيقِي
يَا رَفيقِي !

***

سوْفَ تدْرِي رَاهبَاتُ وادِ عبْقَر
كيْفَ عانقتُ شُعاعَ المَجْدِ أحْمَرْ
وسكبتُ الخمْرَ بيْنَ العالمينْ
خَمرَ حُبٍّ وانْطلاقٍ ويَقينْ
ومَسحْتُ أعيُنَ الفَجْر الوَضِيئَة
وشَدوتُ لنُسورِ الوَطنيَّة
أنْ هذَا هو دِينِي
فاتبَعُونِي أو دَعُونِي
فِي مُرُوقِي
فقد اخترتُ طَرِيقي
يَا رَفيقِي ! »[1]

والملاحظ على هذه القصيدة أنّها تتكوّن من سبعة مقاطع ، وعلى مستوى مقاطعها سنقوم بإحصاء للصّور الموجودة فيها وخاصّة المتعلّقة بثيمتي الثّورة و الذّات وذلك وفقا للآتي:

المقطع الأوّل:

-"طريقي كالحياة شائك الأهداف مجهول السّمات ": صورة تشبيهيّة تدلّ على "الذّات" المشتّتة كونها لا تعرف مصيرها ولا أهدافها.

-"عاصف التّيار وحشيّ النّضال": صورة إستعاريّة رمزيّة تدلّ على "الثّورة" فطريقه في مرحلة هيجان ورياح عاتيّة وهو نضال ومقاومة مخيفة .

-"صاخب الأنّات عربيد الخيال": صورة إستعاريّة تدلّ على "الذّات" المتألّمة والشّاكية .

[1] - أبو القاسم ، سعد الله : الزّمن الأخضر، ص 142،141، 144،143

-"كلّ ما فيه جراحات تسيل": صورة إستعاريّة تدلّ على "الذّات" المتألّمة والجريحة.

-"ظلام وشكاوي و وحول ": صورة إستعاريّة تدلّ على "الذّات" الغارقة في الهموم.

-" تترآى كطيوف من حتوف " : صورة تشبيّة تدلّ على "الذّات" الضّائعة.

* واعتمد الشّاعر من خلال المقطع الأوّل على الصّورة، إذ نجده أنتج مجموعة من الإيحاءات ليضعنا في جوّ عامّ مرتبط بثقافته وإبداعه، حيث وظّف الصّورة البلاغيّة لكن في نفس الوقت ركّب هذه الصّور ليكوّن صورة جزئيّة مرتبطة بثيمتي "الثّورة والذّات"، ليدلّ على ما يجوب في أعماقه في ظلّ مخاض كبير في واقعه.

فالبلاغة لم تعد تطبيقيّة بل تخطّى سعد الله ذلك لتصبح بلاغته جزء من تفكيره الشّامل ، ولا فصل بين الشّكل والمضمون ، ممّا يدلّ على وعي متطوّر نسبي فالشّاعر يضعنا في جوّ التّجديد منذ البداية ، فبعد كلّ صورة وصورة يغيّر في الدّلالة، دون الخروج عن الثّيمة الأساسيّة ليصل بنا في نهاية المقطع إلى ضياع الذّات وتشتّتها في خضمّ الثّورة، وبعد إحصائنا لثيمتي (الثّورة والذّات) في المقطع الأوّل نصل في النّهاية إلى تسجيل المعطيات التّالية:

المقطع 1= ص ذ = 05 (الصّورة التي تدلّ على ثيمة الذّات)

ص ث = 01 (الصّورة التي تدلّ على الثّورة)

المقطع الثّاني :

-"ألمح الأطياف من حولي شوادي": صورة استعاريّة تدلّ على "الذّات" و تحوّل الرّؤيّة الفكريّة للشّاعر من النّفس المتألّمة إلى نفس بدأت تقاوم في صمود وتبحث عن الأمل .

-"للرّؤى السّكرى، لآلاف العباد " : تحوّل من التّعبير بصيغة المفرد إلى الجمع ، وهي صورة تشبيهيّة تدلّ على "الذّات" المشتّتة و ما يعرفه الواقع من غيبوبة وتطلّعات واهية وفيها التحام بالوطن.

-"للرّبيع، الحلو شوقا للزّهور" : صورة استعاريّة تدلّ على "الذّات" الباحثة عن البسمة والحريّة، يحاول إبراز صورة الأمل الزّاهر والإشراق في النّفوس.

-"للهوى الزّاخر بالذّكرى وأنسام العطور": صورة استعاريّة تدلّ على "الذّات" المتأمّلة.

-"لم أجد قربي ظلاّ غير أعقاب الشّموع": صورة استعاريّة تدلّ على "الذّات" الوحيدة المعزولة التي لم تجد سوى آثار خافتة للأمل.

-"وغديرات الدّموع": تراجع الشّاعر من المقاومة والأمل إلى صورة تشبيهيّة تدلّ على "الذّات" المتألّمة والحزينة والباكية بشدّة.

-"تتوالى في طريقي يا رفيقي': صورة استعاريّة تدلّ على "الذّات" في قمّة صراعها وضياعها وتأزّم أوضاعها.

وارتكزت الصّورة التّي اعتمد عليها الشّاعر في هذا المقطع على "ثيمة الذّات"، ففي البداية بدا وكأنّه يقترب تدريجيّا باتّجاه الأمل، ثمّ ما إن يلتحم به حتّى يرجع بنا إلى الخلف نحو الألم والانكسار والحزن، الذي يمنعه من الفرح ويُبعده عن التّفاؤل ، وهي من بين أهمّ الصّور التي أنتجها معظم الشّعراء الجزائريّين كونها متفجّرة بمجموعة من الانفعالات .

فيتراجع في نهاية المقطع مستخدما أدوات التّعبير الدرامي وتنويع المشاهد، معتمدا على شعرية الأمام والخلف، فالشّاعر في كلّ مرّة في حالة حركة وتطوّر باستمرار، ونجمل المعطيات الفنيّة النّسبيّة لهذا المقطع كما يلي:

المقطع2= ص ذ = 07

ص ث = 00

المقطع الثّالث :

–" احتضنت النّور غصبا في المجاهل ": صورة استعاريّة دالّة على " الذّات" المتمسّكة بالأمل رغم كلّ الظّروف.

–" وعبرت اللّيل نارا وشراك" : صورة استعاريّة تشبيهيّة دالّة على الثّورة و الذّات المواجهة للتّحديات العصيبة

–" وتصفّحت الوجود" : صورة استعاريّة مرتبطة بالذّات ودالّة على الاستمرار في التّحدّي .

–"فإذا هو إله وعبيد ": صورة تشبيهيّة دالّة على الذّات بين القوّة والسّيطرة والضّعف والعجز.

–"وخضم من دماء وضفاف للعراك ": صورتين تشبيهيّتين دالّتين على الثّورة والعنف.

–"وسياط هاويات": صورة استعاريّة تدلّ على الثّورة ومظاهر العذاب والتّنكيل.

–"وجسوم داميات": صورة استعاريّة تدلّ على الثّورة ومظاهر العذاب والتّقتيل.

–" ناهدات في طريقي": صورة استعاريّة دالّة على الذّات اليائسة .

ويُنهي الشّاعر المقطع الثّاني بفعل يحمل دلالة الذّات المتألّمة ليبدأ المقطع الجديد بفعل يدلّ على التّمسك بالأمل وهو في صراع بين الثّيمات وفي جدل ذاتي ثوري كبير، فحتّى نفسه في حالة ثورة و هيجان كما الواقع. والمعطيات الفنيّة تبرز ما يلي:

المقطع3= ص ذ =05

= ص ث = 05

المقطع الرّابع :

–"أنا أمشي والجموع من ورائي

زاحفات في ابتهال وولاء ": صورة استعاريّة ذاتيّة دالّة على الخوف والانقياد.

-"يقيني فوق أسراب الظّنون " صورتين استعاريّتين يدلاّن على الذّات المتحديّة لكلّ الشّكوك في ثقة وصمود .

-"باحثا عن فاتناتي: الجمال والخلود والحياة " صور رمزيّة ذاتيّة دالّة على التّمسّك بالأمل والحياة الأفضل لبلوغ الحريّة والمجد والمقاومة من أجل البقاء.

-"لست أدري غير أني في طريقي يا رفيقي ": صورة رمزيّة ثوريّة دالّة على المقاومة من أجل البقاء.

*والشّاعر يواصل في دوامة من الصّراع الملازم له في صور ذاتية مشحونة بالصّمود والتّحدّي ومتمسّكة بالأمل المشرق مكوّنة من :

المقطع4=ص ذ = 04

ص ث = 01

المقطع الخامس:

-"كلّما صحت : هلّموا " : صورة رمزيّة دالّة على التّمسّك بالثّورة والمقاومة.

-"غمغموا عنّي و زمّوا": صورة رمزيّة ذاتيّة دالّة التّجاهل والضّعف.

-" تداعوا كنعاج" : صورة تشبيهيّة ذاتيّة دالّة على الضّعف

- "لمحت سرب ذئاب في فجاج " : صورة كنائيّة رمزيّة ذاتيّة تدلّ على الغدر والمكر.

- " في وهاد من صديد وأنين" : صورة استعاريّة ذاتيّة تدلّ على الألم..

- " ورياح الخزي تذروهم رمادا ": صورتين استعاريّتين ذاتيّتين تدلاّن على الضّعف و الانحطاط والاستسلام.

-" ومسوح العار تكسوهم حدادا": صورتين استعاريّتين ذاتيّتين تدلاّن على الخيبة والانهزام والفناء.

-" ليتهم قد واكبوني في طريقي يارفيقي ": صورة رمزيّة دالّة على الثّورة والمقاومة والصّمود.

*وصور هذا المقطع تعطينا النتيجة الآتية:

المقطع5: ص ذ = 08

ص ث = 02

المقطع السّادس :

-"سوف تدري كيف مزّقت سدوفي ": صورة استعاريّة ثوريّة تدلّ على المقاومة والتصّمود.

-" وظهرت كالأحاجي من كهوف ": صورة استعاريّة ثوريّة تدلّ على المقاومة والتّحدّي والرّغبة في صنع الأمل .

-"عالمي المضغوط بالقيد الكسيح ": صورة استعاريّة ذاتيّة ثوريّة تدلّ على الصّراع .

-"عالم الإرهاب والرّق الجريح":صورة رمزيّة ذاتيّة ثوريّة دالّة على الظّلم والطغيان وتحمل الآلام.

-"حطّموا القيد وغنّوا للحياة ": صورة ذاتيّة ثوريّة دالّة على التّمسك بالأمل والمقاومة.

-"وافتحوا نافذة الأفق الرّحيبة":صورة استعاريّة ذاتيّة دالّة على التّفاؤل والأمل والبحث عن النّصر.

-"واعشقوا النّور حياوات خصيبة ": صورة ذاتيّة نفسيّة دالّة على الأمل والتّفاؤل .

-" بيد أنّي لم أجدهم في طريقي يا رفيقي ": صورة رمزيّة ذاتيّة دالّة على الإحباط.

ومجموع الصّور يُعطينا:

المقطع 6= ص ذ = 06

ص ث = 05

المقطع السّابع :

–"سوف تدري راهبات واد عبقر ": صورة رمزيّة ذاتيّة دالّة على الوحي الشّعري الذي أعانه لمساندة هموم الوطن .

–" كيف عانقت شعاع المجد أحمر": صورتين استعاريّتين ثوريّتين تدلاّن على المقاومة والقوّة.

–" سكبت الخمر بين العالمين ": صورة رمزيّة ذاتيّة دالّة على السّعادة.

–"خمر حبّ وانطلاق ويقين": صورة استعاريّة رمزيّة ذاتيّة دالّة لى مشاعر المحبّة الفياضة والفرحة العارمة .

–" ومسحت أعين الفجر الوضيّة" : صورة رمزيّة ذّاتيّة دالّة على الأمل المشرق.

–" وشدوت لنسور الوطنيّة أن هذا هو ديني" : صورة استعاريّة رمزيّة ذاتيّة دالّة على البقاء والاستمرار .

–"فاتبعوني أو دعوني

في مروقي

فقد اخترت طريقي

يا رفيقي ": صورة رمزيّة ثوريّة دالّة على الاستمرار في المقاومة والتّحدّي وعدم الرّضوخ أو الذّل أو الهوان .

و يضعنا الشّاعر في جوّ المقاومة المستمرّة، وينهي القصيدة بالتّفاؤل والإصرار والتّحدّي والتّمسّك بالقرار، الذّي بات مفروغا منه وهو الثّورة الحتميّة، كان يقاوم باستمرار وبلا حدود، بكلّ الوسائل المتاحة للشّاعر الجزائري الحديث خلال هذه الفترة، فظلّ متمسّكا

برؤيته الشّعريّة وقالبها الفنّي، فبدا مفعم الأحاسيس اتّجاه قضيّته ذاتيّا نفسيا ووجدانيّا ثوريّا حتّى النّخاع، وانتهى مختارا لها .

فنتج عن المقطع الأخير: ص ذ = 05

ص ث = 03

•ومن خلال العمليّة الإحصائيّة الفنيّة الشّاملة لثيمتي (الثّورة والذّات) في هذه القصيدة، نعود لنقرّ المعطيات التّالية:

المقطع الأوّل = ص ذ = 05 ، ص ث = 01(تقريبا)

المقطع الثّاني = ص ذ = 07 ، ص ث = 00

المقطع الثالث = ص ذ =05 ، ص ث = 05 (مرحلة التّعادل)

المقطع الرابع =ص ذ = 04، ص ث = 01

المقطع الخامس : ص ذ = 08، ص ث = 02

المقطع السّادس = ص ذ = 06، ص ث = 05

المقطع السّابع = ص ذ= 05، ص ث = 03

لقد سمحت لنا الأرقام الإحصائيّة السّابقة أن نمثّل العمليّة الإحصائيّة في الدّالة الخياليّة الآتيّة:

وحينما نتأمّل هذه الأرقام فنيّا نلاحظ أنّ :

هناك حالة متغيّرة دائمة ، يعيشها الشّاعر منذ مطلع القصيدة إلى نهايتها، فتغيّر الأرقام بين التّزايد والنّقصان دالّ على تغيّر الحالات والمواقف النّفسيّة والشّعوريّة التّي تربط ثيمتي الثّورة والذّات، ممّا يجعلنا نعتقد أنّ الشّاعر كان يسير في تجديد وتطوّر فنّي تشكيلي مستمرّ على مستوى الشّكل والمضمون معا، وهي من أبرز المظاهر التّجديديّة التي غذّت التّشكيل التّعبيري الجديد في الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963.

والعمليّة الإحصائيّة لمجموع الثّيمات المتعلّقة (بالذّات والثّورة) وامتزاجهما في الخيال الشّعري، تظهر أنّ الشّاعر خرج عن المألوف بكيفيّة جديدة عمد إليها لنقل صوره، فالشّاعر جعلنا في جدل بين الذّات والثّورة، ومن هذا الجدل نستنتج الهمّ الأكبر الذي يشغل الشّاعر وشعبه ووطنه، وكما أنّ الذات تظهر منفعلة ومحتدمة المشاعر و الانفعالات، فالثّورة كذلك كانت وليدة هذه الانفعالات، وكلاهما يحتاج للآخر ودعمه .

ولتزداد الثّورة قوة واشتعالا وانتشارا لابدّ لها أن تتفاعل مع الذّات، فالعلاقة بينهما جدليّة، حواريّة، تفاعليّة متوازيّة، تدلّ على المواكبة و السّيرورة المتآلفة بينهما، وهي رؤية فكريّة جديدة تقرّ عنصر الشّراكة والتّفاعل القائم بين ثيمتي الذّات والثّورة، وهو تفاعل يبدأ من الأنا الشّاعرة التي تتحوّل إلى نحن وهي صوت الوجدان والضّمير الجمعي الجزائري المتأثّر ذاتيّا والمنفعل ثوريّا، وكلّها تنقل صورة عن همّ الوطن .

وهكذا مثّلت لنا هذه القصيدة نموذجا للتّجديد على مستوى الصّورة، والذّي بلغه الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963 ، وما يدعّم هذا التّجديد هو أنّه لم يقتصر على اللّغة والخيال فحسب، بل إنّ الجميع اللّغة والخيال والإيقاع تفاعلت معا ، لتجسّد ظاهرة التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث شكلا ومضمونا إذ تخلّى الشّاعر الجزائري عن القوالب الجاهزة، والمعاني المجترّة وأخذ يسبح في الخيال لابتكار معان جديدة وتوليد دلالات مغايرة ، تقدّم للقارئ أفكارا مبتكرة بأخيلتها وصورها وإيحاءاتها وتراكيبها ، منبعثة عن انفعالات خاصّة خاضعة لحركيّة الإبداع وتطوّراته.

لقد استطاع الشّعراء الجزائريين وفي إطار التّجديد الشّعري، أن يتجاوزوا القصيدة التّقليديّة القديمة، والتي كانت ترتكز على العقل والجمود ، والصّور الجاهزة المألوفة، وهذا يدلّ على أنّهم أصبحوا أكثر وعيا بمستلزمات الإبداع الشّعري الجديد وأسسه الفنيّة ، حيث أصبحوا أكثر انفتاحا على عنصر الخيال، و ثقافة التّصوير الشّعري، الذي ينطلق من صدق العاطفة والشّعور، وامتزاج الأحاسيس وتضخّمها في النّفوس، وكلّما كانت درجة الانفعال لدى الشّاعر كبيرة ، كان إبداعه متميّز وأكثر إيحاء وتصويرا.

كما لجأ الشّعراء إلى استخدام أنواع جديدة من الصّور، تجاوزوا بها جفاف القصيدة التّقليديّة وجمودها، انطلاقا من أنّ الشّعر الجديد يرتكز على تقنيات جديدة في التّصوير، وهذا ما أتاح لهم الانفتاح على أساليب فنيّة متطوّرة ، وحقّق لهم تطوّرا ملحوظا على مستوى الصّورة الشّعريّة .

الفـــصل الرّابـــع :

التـــــجديد
في
التّـــشكيـــل الـمـــوسيقي

- **توطئة:**

لا يمكن للظّاهرة الشّعريّة أن تنضج أو تكتمل في أي إبداع فنّي ، إلاّ إذا نُسجت وفق قالب موسيقي خاصّ ، فموسيقى الشّعر تراث عريق ، توارثته القصيدة العربيّة جيلا عن جيل ، وأساس الشّعر موسيقاه وجماله من جمالها ، فالشّاعر لا تكفيه لغته الشعريّة، ولا صوره البيانيّة وخياله، ولا بديعه، بل ينبغي عليه صناعة كلّ ذلك في حيّز موسيقي خاص يُتمّم أسرار الإبداع، فكلّما ذكر الشّعر تتراءى إلينا تلك النّغمة الموسيقيّة التي يحملها ، والتي تستقطب السّامعين وتطرب القارئين، وتسمح للشّاعر أن يصبّ فيها جلّ أحاسيسه وانفعالاته الشّعوريّة، « تلك الظّاهرة هي الخاصية الجوهريّة الكبرى في الفن الشّعري عامّة والعربي منه على الخصوص، إنّها الحلاوة التي لامست الآذان ثمّ اخترقتها فلامست القلوب، وبذلك أغرت هواة الفن وأصحاب الذّوق بحفظ الأشعار التي حملتها، فإذا بها تخترق الأمصار و الأعصر، وتفتك لنفسها سمة الخلود ومرتبة الريادة من بين الفنون » [1]، فليس في إمكاننا بأيّ حال من الأحوال فصل الشّعر عن الموسيقى، والتي هي إيقاع ونغم، صوت ونفس، فكرٌ وأداء.

ولأجل ذلك عدّت موسيقى الشّعر ميزة أساسيّة تميّزه عن غيره من الخطابات الأدبيّة الأخرى، «فالموسيقى تنتظم حركة الكون، وتسيطر على دائرة الوجود، فكلّ ظاهرة كونيّة لها إيقاعها المؤثّر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزيئات الكون بعضها بالبعض الآخر ... حركة إيقاعيّة دافعة إلى التّماسك والتّجاذب ».[2]

ومن هنا نفهم أنّ موسيقى الشّعر لها مكانة كبيرة في العمل الشّعري، لأنّها جزء منه، كونها تحدث في النّفوس مالا تستطيع اللّغة ملامسته ، ومن خلالها يُشدّ الانتباه، وتضطرب المشاعر والقلوب.

وظاهرة التّجديد في موسيقى الشّعر العربي من الظّواهر التي استرعت اهتمام عديد النّقاد والباحثين، ذلك لأنّ « المضمون الجديد لا يمكن وضعه بتمام جدّته في الشّكل القديم

---

[1] – عبد الملك ، بومنجل : الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، دراسة نقديّة أسلوبيّة موازنة، ص167

[2] – صابر ، عبد الدايم : موسيقى الشّعر العربي بين الثابت والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3، 1993،ص 11.

مهما يكن الشّاعر قديرا، فإنّ قِدم الشّكل لا بدّ وأن يحدّه بحدود، وأن يُفسد عليه الكثير من جدّته ».[1]

و الشّعر الجزائري الحديث تميّز بمظاهر تجديديّة مختلفة مسّت الرّؤية الفكريّة والبناء الفنّى من لغة وخيال إضافة إلى التّجديد في التّشكيل الموسيقي.

1 . مفهوم التّشكيل الموسيقي :

يمثّل التّشكيل الموسيقي، شكلا فنيّا هامّا في الإبداع الشّعري، وقد اِتخذ معان مختلفة عند النّقاد والأدباء ، فهذا ابن طباطبا يولي أهميّة للجانب الموسيقي في الشّعر فيعرّفه قائلا «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النّظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذّوق، ونظمه محدود معلوم، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذّوق، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتّى تعتبر معرفته المستفادة كالطّبع الذي لا تكلّف معه.»[2]

وهنا نستشفّ القيمة التي يعطيها ابن طباطبا للعروض فيعتبره ميزان الشّعر .

و يعرّف عزّ الدين إسماعيل التّشكيل الموسيقي الخاص في الشّعر العربي أنّه « ذلك التّشكيل الوزني المعروف بالبحور، ذلك التّشكيل الذي لا يُؤبه فيه إلاّ لتساوي الوحدات العروضية التي تتكوّن كلّ وحدة منها من نظام معيّن من الحركات والسّكنات»[3].

. في حين يعتبر"علي عشري زايد" الموسيقى : « عنصر أساسي من عناصر الشّعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشّاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميّز الشّعر عن النّثر وإن لم تكن هي الفارق الوحيد بينهما»[4].

---

[1] –محمّد ، النّويهي: قضيّة الشّعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، (دط)، 1971،ص 03.

[2] –ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الاسكندريّة، (دط)، 1980 ص 9.

[3]– عزّ الدّين ، إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 53 .

[4]– علي عشري، زايد: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة ، ص 154 .

الشّعر إذن؛ ليس مجرّد صوّر، وأخيلة، تشكّلها الألفاظ، إنّه إضافة إلى ذلك؛ بناء موسيقي له أوزانه وأدواته ، فكلّ شاعر يحتكم في بناء قصائده إلى قالب موسيقي خاصّ يشكّله حسب ما تقتضي إليه تجربته الشّعريّة مضمونًا وفنًّا ؛ « والتّشكيل الموسيقي هنا، يتوافق مع مدى الحركة التي تموج بها نفسه . بحيث أنّ هذه الحركة التّشكيليّة تتمثّل في صياغة أبعاد الوزن على أبعاد المضمون »[1].

ومنه أصبحت الموسيقى في الشّعر العربي « وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التّعبير عن كلّ ما هو عميق وخفِيّ في النّفس ممّا لا يستطيع الكلام أن يعبّر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النّفس وأعمقها تأثيرًا فيها »[2].

إذ، ليس ثمّة شكّ في أنّ التّنوّع الموسيقي و الإيقاعي يمثّل صورة من صور الإحساس، لما يُحدثه من وقع على الأذن وإستجابة فعّالة من قبل المتلّقي و القارئ على السّواء، والشّعر ميّال إلى الاشتغال على وتر الإحساس، وهو ما يُحقّقه له التّشكيل الموسيقي القائم على الإيقاع و الأوزان والقوافي.

وإن تطوّرت القصيدة وتجدّدت قوالبها فإنّها لم تتجرّد من تشكيلها الموسيقي، بل جدّدت فيه وِفْقَ ما يخدمها ، لقول " عزّ الدين إسماعيل" « أمّا الصّورة التّشكيليّة الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلّها وحدة تضمّ مفردات نغميّة كثيرة في إطار شعري شامل .إنّها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالاتها الشّعوريّة الخاصّة التي يستطيع متلقّي القصيدة أن يدركها في غير عناء وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلّي للقصيدة »[3].

إذن فالتّشكيل الموسيقي من مقوّمات الشّعر الأساسيّة، بأمواجه الإيقاعيّة وأبحره الخليليّة، ولعلّ من أهمّ الأسس التي يقوم عليها التّشكيل الموسيقى هما الوزن والقافية إذ ترتكز عليهما موسيقى الشّعر العربي منذ القرن الهجري وحتّى اليوم، ولأجل ذلك يجب أن نوضّح مفهومهما .

---

[1]– إبراهيم ، رُمّاني : أوراق في النّقد الأدبي ، دار الشّهاب للطّباعة والنّشر . باتنة .، ط1 ، 1985 .

[2]– علي عشري ، زايد : المرجع السّابق نفسه ، ص 154 .

[3]– عزّ الدين ، إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة ، ص 64 .

1-1- الوزن:

هو من أهمّ ركائز الشّعر ، إنّه ؛ « صورة الكلام الذي نُسمّيه شعرا، الصّورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا. وهو خاص بالشّعر فلا شعر بلا وزن عند القدماء وبه يتميّز الخطأ من الصّواب في مجال الشّعر ».[1]

فالشّعر كلام موزون ، له مداد يُكتب وفقه ونظام موسيقي يحكمه، ومنه كان الوزن منظومة تتكوّن من « تآلف التّفاعيل وتجانسها في سلسلة أفقيّة أطولها ثمانية "تفاعيل" في البيت الواحد، وهو ما اصطلح عليه الخليل بعروض الشّعر أي أوزان الشّعر »[2]، فقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، من خلال مقابلته للوزن بالبحر، وأوزان الشّعر إذن؛ بحوره التي يركبها ، وهي كما هو معلوم ستّ عشرة بحرا قائمة على مادّة "فعل"، إذ لكلّ بحر تفعيلاته .

«فالوزن هو النّهر النّغمي الذي يحدّ بضفافه تجربة الشّاعر ويعطيها ذاته الفنيّة، بل إنّنا حين نقرأ قصيدة تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه، وعلى ذلك فنحن مؤمنون بأنّ الشّعر لا يستغني ضرورة عن النّغم خاصّة وأنّه يمثّل الموسيقى الخارجيّة فقط، وهي أحد مقومين للشّعر من النّاحية النّغميّة أمّا قسمها الآخر فهو الموسيقى الدّاخليّة »[3].

إذن فالوزن من مقوّمات الشّعر الأساسيّة الخاصّة ببناء القصيدة العربيّة قديما وحديثا، وهو تيار سحريّ مؤثّر في القصيدة الشّعريّة وعنصر ضروريّ من عناصرها ، إنّه « هزّة كالسّحر تسري في مقاطع العبارات ، تكهربها بتيّار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشّعر الإيقاع فحسب، وإنّما يجعل كلّ نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، ولذلك كان الشّعر مؤثّرا، بحيث كان القدماء يدعونه ضربا من السّحر يسيطر به الشّاعر على الجماهير »[4] .

---

[1] – عبد الرّحمن ، تبرماسين : البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، (ط1)، 2003، ص 86.

[2] – المرجع نفسه، ص 86.

[3] – رجاء ، عيد : التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي ، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندريّة (دط)، 1987، ص 9،10.

[4] – نازك ، الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967،ص 225.

وبناء على ذلك فإنّ الوزن أحد عناصر التّشكيل الموسيقي التي تؤدّي وظيفتها في الظّاهر الشّعريّة .

1-2- القافية:

لقد أولى القدماء القافية عناية كبيرة مثلما اهتمّوا بالوزن. فكلاهما من أهمّ العناصر المكوّنة للتّشكيل الموسيقي في القصيدة العربيّة.

- **القافية في اللغة:**

من (قَفَوَ) « مؤخر العنق، (كالقافية)، وقيل قافية الرّأس: مؤخّره، وقيل وسطه. وفي الحديث يعقد الشّيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عقد. قال أبو عبيد: يعني بالقافية القفا.»[1]، فالقافية عي آخر الشّيء ومن ثمّ فهي مؤخر البيت الشّعري.

- **القافية في الاصطلاح:**

اختلف العروضيّون في تحديدها اصطلاحا؛ فذهب الخليل وأبو عمر الجرمي، «إلى أنّها مجموعة أحرف في آخر البيت تبدأ بمتحرّك قبل آخر ساكنين »[2]، فالقافية من وجهة نظرهما قد تكون كلمتين، أو كلمة أو بضع كلم.

ويرى الأخفش أنّها « آخر كلمة في البيت، وإنّما قيل لها قافية: لأنّها تقفو الكلام »[3]، فالقافية حسبه هي آخر كلمة في العجز من البيت الشّعري.

والقافية في حقيقتها « وحدة صوتيّة مطردة على نحو منتظم في نهاية الأبيات، وقد اختلف العروضيّون في تعريفها وتحديدها؛ فمنهم من ذهب إلى أنّها الحرف الأخير أو الكلمة الأخيرة من البيت؛ إلاّ أنّ الغالب هو عدّ القافية : مجموعة الحروف التي تبدأ بأوّل متحرّك قبل آخر ساكنين في البيت الشّعري »[4].

---

[1] – محمّد مرتضى ، الحسيني ، الزّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: الجراح، نواف، مراجعة : شمس، سمير، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ج08، ط1، 2011، ص 636.

[2] – مأمون عبد الحليم ، وجيه : العروض والقافية بين التّراث والتّجديد، مؤسّسة المختار، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 286.

[3] – مأمون عبد الحليم ، وجيه : العروض والقافية بين التّراث والتّجديد، ص 683.

[4] – محمّد مصطفى ، أبو شوارب : إيقاع الشّعر العربي، تطوّره وتجديده، منهج تعليمي مبسّط، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندريّة، ط1، 2005، ص 19

فالقافية إذن هي إحدى أهمّ العناصر الصّوتيّة المكوّنة للقصيدة وهي شريكة الوزن في التّشكيل الموسيقي.

أ- **حدود القافية:** للقافية خمس حدود :

« فالمتكاوسة اجتماع أربعة متحركات بين ساكني القافية، والمتراكبة هي اجتماع ثلاثة متحركات بين ساكنين، والمتداركة متحركان بين ساكنين، و المتواترة متحرك واحد بين ساكني القافية، والمترادفة فهي اجتماع ساكني القافية من غير فاصل » [1]، وسنذكر الآن كلّ نوع على حدة بتفصيل في طريقة تبيين حدود القافية:

أ- القافية المتكاوسة : وصيغتها العروضيّة (/0////0) أي ؛ مايكون بين ساكنيها أربعة أحرف متحرّكة .

ب-القافية المتراكبة: وصيغتها العروضيّة (/0///0) أي؛ ما يكون بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحرّكة .

ت-القافية المتداركة : وصيغتها العروضيّة (/0//0) أي؛ ما يكون بين ساكنيها حرفان متحرّكان .

ث-القافية المتواترة: وصيغتها العروضيّة (/0/0) أي؛ ما يكون بين ساكنيها حرف واحد متحرّك .

ج- القافية المترادفة : وصيغتها العروضيّة (/00) أي ؛ هي القافية التي يلتقي آخر ساكنيها. ([2])

ب- أنواعها:

والقافية تأسيسا على هيئة حرفها الأخير نوعان :

-**قافية مقيدة:** « يكون فيها الحرف الروي ساكنا، أي قيِّد عن انطلاق الصوت به» [3] ،

---

[1]- ناصر ، لوحيشي : المرجع في العروض والقافية،جسور،الجزائر،ط2،2013م (بتصرف)، ص:162.

[2] - ينظر؛ محمّد مصطفى ، أبو شوارب : إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، (بتصرّف) ص 19،20.

[3]- ناصر ، لوحيشي : المرجع في العروض والقافية، ص 162.

-**قافية مطلقة:** « يكون فيها الروي متحركا، أي أطلق الصوت به» .[1] أي يكون حرف رويّها فتحا أو ضمّا أو كسرا .

فنوع القافية مرتبط بحرف الروي فإذا كان مقيدا فالقافية مقيدة، وإذا كان مطلقا فالقافية مطلقة.

يعتبر نُقّاد الأدب ودارسوه أن التّشكيل الموسيقي أحد أهمّ عناصر الشّعر ـ كما سبق وأن ذكرنا ـ والقصيدة العموديّة صورة أولى للشّعر العربي، أخذت تنمو وتتطوّر شيئا فشيئا في سبيل تحقيق جماليات الأداء الفنّي والإبداعي مشتغلة على الموسيقى والإيقاع.

ولعلّ الوزن والقافية هما أكثر عناصر الموسيقى أهميّة في القصيدة العموديّة، ولا تقتصر أهميّتهما على القصائد العموديّة فحسب، وإنّما امتدّت أهميتهما مع شعر التّفعيلة أو الشّعر الحر، وذلك بعد أن عرف الشّعر العربي مجموعة من التّطوّرات نحو التّجديد الفنّي.

حيث « أصاب موسيقى الشّعر ما أصاب غيرها من عناصر البناء الفنّي للقصيدة الحديثة، من نزوع إلى إدراك محاولات التّطوّر، سعيا وراء التّواؤم الفنّي بين قيم النّص الجماليّة والبنائيّة من ناحية، ووظيفته الثّقافيّة والاجتماعيّة من ناحية أخرى»[2].

ثمّ إنّ تلك التّطوّرات التي شهدتها القصيدة العربيّة، كان لها تأثير كبير على الشّعر الحديث بما تهيّأ له من نوازع التّجديد قدر المستطاع، حتّى ظهور الشّعر الحرّ .

تعدّ القصيدة الحرّة شكلا جديدا من أشكال الشّعر العربي الحديث والمعاصر، وقد ساهم ظهورها وانتشارها في ساحة الإبداع الشّعري، في إحداث تحوّلات فنيّة على مستوى التّشكيل الموسيقي للقصيدة، بما يتوافق وصورتها العامّة إيقاعا ووزنا، « فقد ارتكز التّطوّر الإيقاعي

[1]- المرجع نفسه ؛ ص163.

[2]- محمّد مصطفى ، أبو شوارب: إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، ص 75.

الذي أقدم عليه شعراء الاتّجاه الجديد على تعديل مسار الإيقاع الوزني للقصيدة العربيّة التّقليديّة؛ بحيث تُصبح التّفعيلة لا البيت هي الأساس الوزني للقصيدة »[1].

لقد اتّخذت القصيدة الحرّة من التّفعيلة ركيزة لها، بحيث تتوزّع التّفاعيل العروضيّة في كلّ قصيدة تفعيليّة بما يُحقّق انسجامها الدّاخلي، وينقل موضوعها الأساسي، « وكذلك لم يعد ثمّة وُجود للقافية المتوقّعة التي تلزم موقعها في نهاية الشّطر الثّاني من كلّ بيت؛ فقد أصبحت القافية متقاربة حينا، ومتباعدة حينا آخر، وربّما خلت القصيدة من القافية كلية»[2].

وفي إطار التّجديد الموسيقي مثّلت القصيدة الحرّة مجموعة من الظّواهر الفنيّة التي غيّرت من التّشكيل الموسيقي، وفق ما يتناسب ويتماشى مع طبيعة التّجربة الإبداعيّة الجديدة، « إذ تُتيح الأوزان الحرّة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرّومانسيّة إلى جوّ الحقيقة الواقعيّة التي تتخذ العمل غايتها العليا »[3] .

وانطلاقا من الآراء التي تقدّمت ، والتي عرضنا إليها ، نعرج إلى الظّواهر التي توضّح مسار التّشكيل الموسيقي الجديد في الشّعر العربي و الجزائري الحديث .

2- التّشكيل الموسيقي الجديد في الشّعر العربي الحديث و ظهور "الشّعر الحرّ ":

حدث الانعطاف الكبير في الشّعر العربي الحديث بظهور محاولات شتّى تسعى إلى تطوير الشّعر ، وفق أسس فنيّة وجماليّة جديدة، تبحث عن واقع شعريّ لا عن شعر واقعي، فكان نتاج ذلك ظهور حركة الشّعر الحرّ التي تزعمّتها "نازك الملائكة" و "بدر شاكر السّياب".

وعلى إثر ذلك حدث جدال كبير بين النّقاد والشّعراء والدارسين حول مسألة الرّيادة في هذا النّوع من الشّعر، فكانت عراقيّة مهّدت لها حركات تجديديّة متعاقبة حيث « جدّت عوامل كثيرة

[1] – محمّد مصطفى ، أبو شوارب: إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده ، ص 122.

[2] – المرجع نفسه، ص 122.

[3] – نازك ، الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر، ص 56.

على المستوى العالمي والمستوى المحلّي في الوطن العربي أدّت إلى ضعف التّيار الرّومانسي شيئا فشيئا، فظهر سنة 1947 تيّار آخر في ميدان الشّعر يميل إلى الواقعيّة، ويختلف من حيث المضمون والشّكل عمّا كان مألوفا من قبل في عالم الشّعر، وهو تيّار شعر التّفعيلة، ومن روّاده : نازك الملائكة وبدر شاكر السّياب.» [1] .

ففي تاريخ 1/ 12 /1947 نُشرت قصيدة الكوليرا لنازك بمجلّة العروبة اللّبنانيّة ، وفي منتصف شهر ديسمبر من السّنة نفسها أصدر السّياب ديوانه أزهار ذابلة ، وفيه قصيدة "هل كان حُبّا " المؤرّخة في 29/ 11 /1946 ، فاعتبرت بدايات أولى لميلاد الشّعر الحرّ ، وإن أكّدت بعض الدّراسات على وجود نصوص لجهود فرديّة وإرهاصات أولى قبل شيوع ظاهرة الشّعر الحر، ولم تقف حركة الشّعر الحر عند حدود التّحرر الجزئي من قيود القافية، بل تجاوزت ذلك إلى ما هو أبعد لتبلغ تطورا موسيقيّا بارزا.

ورغم اختلاف الباحثين والنّقاد حول أوّل من كتب هذا النّوع من الشّعر ، فإنّ أوّل قصيدة تنشر بوزن حرّ هي قصيدة " الكوليرا " لنازك الملائكة ، والتي عبّرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وتؤكّد أنّ ضرورة التّعبير هي التي ساقتها إلى اكتشاف هذا النّمط الشّعري الجديد ([2]) ، وبما أنّه النّموذج الرّائد في الشّعر الحرّ نذكر منه هذا المقطع:

« طَلَعَ الفَجْرُ
أَصْغِ إِلَى وَقْعِ خُطى الماشينَ
في صَمْتِ الفَجْرِ ، اصغِ ، أُنظُرْ رَكْبَ البَاكينَ
عَشْرَةُ أَمْواتٍ ، عشرُونا
لا تُحص ، أصغِ للباكيناَ
اسمَعْ صَوْتَ الطّفْلِ المسكينِ
مَوتى ، مَوتى ، ضاعَ العَدَدْ
مَوْتى ، مَوْتَى ، لمْ يبقَ غَدْ

[1] – حسين ، علي محمّد : الأدب العربي الحديث ، البنية والتّشكيل ، ص86.

[2] –يُنظر، نازك ، الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967، ص 23(بتصرّف)

في كلّ مكانٍ جَسَدٌ يندبهُ محزون
لا لَحظة إخلادٍ لا صمت
هذا ما فعلت كفّ الموت
الموت الموت الموت
تشكو البشريّة تشكو ما يرتكب الموت »[1]

ويصف إحسان عباس باكورة الشّعر الحرّ بأنّها « خبب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثّله الموت، ووصف خارجي للوصول إلى إثارة الرّعب (...) باختيار مناظر يراد بها أن تصوّر هول الفجيعة » [2].

فالتّجديد الذي قدّمته قصيدة نازك الملائكة إضافة إلى التّطور على مستوى الإيقاع ، فإنّنا نجده بارزا أكثر على مستوى الرّؤية الفكريّة التي اتّحدت مع جزيئات الواقع ومتغيّراته ومالت إلى ترجمة أوضاعهم.

ولعلّ الشّعراء قد أخذهم الميل إلى انتهاج الكتابة وفق الشّعر الجديد "شعر التّفعيلة "، نتيجة دوافع مختلفة ورغبات لم يُحقّقها لهم الشّعر التّقليدي الخليلي، « فالشّكل الجديد بتحرّر نظامه التّشكيلي وسماحه بقدر طيّب من التّنوّع في الإيقاع والنّظم يُتيح للشّاعر الجديد في هذا المجال ما لم يكن يتيحه له الشّكل التّقليدي بجرسه الزّائد الحدّة وحدوده الشّديدة الرّتوب والانضباط. بل إنّ بعض الأوزان المأثورة حين تستعمل في الشّكل الجديد تقترب بعض الاقتراب من الأساس الإيقاعي للشّعر الإنجليزي»[3] .

ونتج هذا الاقتراب بفعل الانفتاح على الثّقافة الأوروبيّة وترجمة بعض آثارها إلى اللّغة العربيّة ، بل إنّ الشعراء اطّلعوا عن كثب على الآداب الأوروبيّة بلغاتها الأصليّة ، فكان لذلك أثر واضح في تجاربهم التي كتبوها بعد الحرب الثانية. وكان من جملة الشّعراء الذين قرؤوا لهم: « ت.س. إليوت ، عزرا باوند، إدجار ألان بو، أراكون، وغيرهم » [4]، فالشّعر الحرّ شأنه

[1] – نازك ، الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص 24

[2] – إحسان ؛ عبّاس: اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (ط1)، (د ت) ، ص 29

[3] –محمّد؛ النويهي: قضيّة الشّعر الجديد، ص121

[4] – شرّاد؛ شلتاغ عبّود : حركة الشّعر الحر في الجزائر ، ص 47.

شأن أي حركة جديدة فقد وُلد نتيجة حاجة طبيعيّة إلى التّغيير والتّحوّل في بنية القصيدة العربيّة، ولا بُدّ لها ، من أجل استيعاب متغيّرات العصر.

إنّ حركة الشّعر الحر « ارتبطت بذلك التّغيير الثّقافي الهائل الذي أخذ مدّه يسيطر على الحياة الأدبيّة العربيّة منذ بداية الثّلث الثّاني من القرن العشرين، والذي يتمثّل في بزوغ الواقعيّة مذهبا فكريّا وأدبيّا سائدا بكلّ ما يحمل من قيم فلسفيّة وإبداعيّة مغايرة للثّقافة الرّومانسيّة التي بشّر بها مطران وتلاميذه من رومانسيي الدّيوان وأبوللو والمهاجر الأمريكي »[1].

وعلى كلّ فإنّ الدّافع للتّجديد الشّعري على مستوى القصيدة العربيّة لم يكن رغبة في التّخلص من قيود الوزن والقافيّة فحسب ، بل كان رغبة في الرّبط بين التّشكيلات والظّواهر الموسيقيّة والأداء الفنّي ثمّ الاستجابة لتداعيات الشّعور والانفعال الذي يبثّه الشّاعر ، « ومن ثمّ فقد ارتبطت جميع حركات التّجديد على مدى تاريخنا الشّعري بتحوّلات ثقافيّة وفكريّة هائلة، وهو ما يبدو على كافّة مستويات البناء الفنّي من لغة وصورة وموسيقى، فكان التّحوّل إلى البنية الموسيقيّة التي تعتمد على تنوّع القوافي ضرورة فنيّة، مرتبطة بطبيعة الرّؤية الرّومانسيّة التي قدّمها مطران وخلفاؤه، ثمّ كان التّحوّل إلى النّظام الإيقاعي للشّعر الجديد ضرورة فنيّة تتوافق مع طبيعة الرّؤية الجديدة التي حملها رواد الاتّجاه الواقعي في الشّعر العربي الحديث، وخاصّة نازك الملائكة وبدر شاكر السّياب وعبد الوهاب البياتي في العراق، وصلاح عبد الصّبور وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر ».[2]

وقد تميّزت القصيدة الحرّة بخصائص أسلوبيّة متعدّدة، حيث دعا رُوادها لتطوير توظيف موسيقى الشّعر، من خلال الاعتماد على شعر موزون يرتكز على التّفعيلة كوحدة للوزن الموسيقي، ولكنّه يوزّعها توزيعا حرّا عبر الأسطر والجمل الشّعريّة في أبيات القصيدة حسب ما تقتضيه الدّفقة الشّعوريّة، كما يقبل التّدوير على مستوى التّفعيلة، فقد يأتي جزء منها في آخر السطر والجزء الآخر في بداية السّطر التالي.

[1] – محمّد مصطفى ، أبو شوارب : إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، ص 121.

[2] – المرجع نفسه، ص 122.

فالشّعر الحر « يحافظ على الموسيقى الشّعريّة من خلال تكرار تفعيلة من التّفعيلات »[1]، وهو يكتب على البحور الصّافية التي نجد فيها تفعيلة واحدة ، إضافة إلى عدم الالتزام بالقافية إذ تتعدّد فيه حروف الرّوي، فقد بدأ بالتّمرّد على القافية وتغييرها بين الأسطر، لذلك عُدّ التّجديد الإيقاعي أهمّ ما يُميّز النّص الحرّ .

«والثّابت أنّ حركة الشّعر الحر قد أثارت في حينها ، ولا تزال ، جدلا نقديّا هائلا، أنتج عددا كبيرا من القضايا الخلافيّة حول طبيعة هذا الشّعر، وقيمته الفنيّة، خاصّة على المستوى الإيقاعي مقارنة بالنّموذج البيتي الموروث للقصيدة العربيّة التّقليديّة »[2].

ومنه وجدت القصيدة بفضل شكلها الحر ، متّسعا ومجالا أطلقت فيه العنان للمعاني كي تكون أكثر شفافيّة وأكثر ارتباطا بالتّجربة الشّعريّة الصّادقة والمفعمة بالإحساس.

وضمن نفس الصّدد سار الشّعر الجزائري الحديث نحو تشكيلات موسيقيّة جديدة جدّة الرّؤية الفكريّة المتطوّرة ، والبناء اللّغوي والخيال الشّعري المتغيّرين.

إنّ التّطوّر في الرّؤية الشّعريّة للشّعر الجزائري الحديث، كان له دور فاعل في بناء النّص الشّعري، إذ أسهم في إحداث تغيير على مستوى الشّعر، مسّ الجوانب الفنيّة التي تخطّتها القصيدة التّقليديّة خاصّة بعد اللّجوء إلى شعر التّفعيلة ، حيث أسهمت في تجديد الوسائل الجماليّة لأنّها عمّقت من أحاسيسهم وجعلتهم يستوعبون فكرة التّجديد، والبحث عن أساليب شعريّة قويّة، فكان لهم أن ثاروا على عمود الخليل، ووصلوا بالقصيدة إلى الشّعر الحر الذي يُبنى وفق تشكيل موسيقي خاص وعلى أسس فنيّة غير مسبوقة.

وعلى ذلك فقد ارتأينا أن نتناول تطوّر التّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث، وما مرّ عليه من تحوّلات فنيّة على مستوى الجانب الموسيقي، ثمّ بروز حركة الشّعر الحرّ وظواهرها الموسيقيّة الجديدة.

---

[1] – علي محمّد ؛ حسين : الأدب العربي الحديث ، البنية والتّشكيل ،ص 91

[2] – محمّد مصطفي، أبو شوارب: إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، ص 122،123.

3 . تطوّر التّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث :

إنّ الرّؤية الفكريّة الجديدة التي وصل إليها الشّعر الجزائري الحديث من 1945إلى 1963، اقتضت بالضّرورة أن يتطوّر الشّعر فنيّا خاصّة على مستوى التّشكيل الموسيقي، فقد تميّز الشّعر الجزائري خلال هذه الفترة بظهور محاولات شتّى في إطار التّجديد الإيقاعي.

وعلى حدّ تعبير محمّد النّويهي فإنّه لا يمكن للمضمون الجديد أن يُسكب في قوالب موسيقيّة قديمة ، وهذا ما يتّفق مع رأي محمّد ناصر في أنّ « قضيّة التّجديد في موسيقى الشّعر العربي تعدّ من أخطر القضايا الأدبيّة التي أثارت، ومازالت تثير كثيرا من الجدل والنّقاش بين الأدباء والنّقاد » [1]، حيث شهد الشّعر الجزائري خلال مسيرته محطّات بارزة ، أثّرت فيه ودفعته إلى تغيير أساليبه الفنيّة وتشكيله الموسيقي.

لقد ظلّ الشّعر الجزائري حبيس العمود الشّعري التّقليدي فترة من الزّمن ، فحافظ على روحه وشكله وإيقاعه ، دون أن يتجرّأ على كسر المألوف ، لكن تضخّم المؤثّرات وانفتاح العلاقات والاحتكاك بالشّعر المشرقي، وبزوغ جملة من البواعث مرتبطة بالتّجديد والإبداع كما أنّها «ترتبط بحوادث التّغيير الكبرى، ومنها الحرب العالميّة الثّانية التي أدّت إلى انقلاب عام، في الموازين والقوالب والأفكار، وفي العالم كلّه، ومنها نكبة فلسطين، بالإضافة إلى الحادث الوطني الكبير، وهو اندلاع الثّورة التّحريريّة »[2] .كلّها مؤثّرات ساهمت في تصاعد الوعي نحو التّجديد.

ونضيف إلى هذه المتغيّرات أهمّ حدث نفسيّ مؤثّر في تاريخ الجزائر وهي مجازر الثّامن ماي 1945، المريعة والرّهيبة، وكلّ هذه الوقائع كانت باعثا على مُضيّ الشّعراء لمواكبة سير التّجديد ، والبحث عن أشكال شعريّة متميّزة تتناسب مع تجاربهم وانفعالاتهم ، حيث شهد التّشكيل الموسيقي نفس محاولات التّطوير والتّجديد التي شهدتها عناصر البناء الفنّي للقصيدة الحديثة.

---

[1] – محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 190

[2] – الطّاهر ، يحياوي : تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى الاستقلال، ص 41

وظهرت أصداء الحركة التّجديديّة في البناء الموسيقي على مستوى الشّعر الجزائري الحديث بعد أن خاضت في تجارب موسيقيّة مختلفة، تتماشى وطبيعة الحياة المتجدّدة، فالقصيدة الشّعريّة أصبحت تبحث عن الغاية الجماليّة للشّعر « في هذه المرحلة التي نختصّها هنا بالحديث، حيث إنّنا ألفينا كثيرا من الشّعراء تستهويهم العموديّة طورا؛ فكانوا يكتبون على منوالها قصائدهم؛ كما كانت تستهويهم القصيدة الحرّة طورا آخر فكانوا يجرّبون فيها، ويحاولون تطوير أدواتهم الشّعريّة بكلّ ما ألمّوا به في قراءاتهم ، وما اكتسبوه من تجارب فنيّة في ممارساتهم»[1].

وقد بزغت مظاهر هذا التّجديد في التّشكيل الموسيقي على مستويات عديدة ؛

3-1-ظواهر التشكيل الموسيقي في القصائد العموديّة:

لقد تمسّك الشّعر الجزائري الحديث بهرم القصيدة العموديّة، القائم على الكلام الموزون المقفّى ، حيث « ظلّت نظرة الشّعراء الجزائريّين التّقليديين المحافظين مرتبطة بنظرة النّقد العربي القديم الذي يولي الجانب الموسيقي في العمل الشّعري أهميّة عظيمة، وظلّت النّظرة إلى الإبداع الشّعري تقاس بالمقياس التّقليدي المعروف على أنّ الشّعر ((كلام موزون مقفّى)) وكانت هذه النّظرة تتماشى مع وظيفة الشّعر الجماهيريّة فإنّ الشّاعر الإصلاحي لم يكن يتصوّر القصيدة إلاّ كما يتصوّرها الشّاعر في العصور القديمة على أنّها تنظم لتلقى في جمع ، ممّا غلّب عليها الخطابيّة المعتمدة أساسا على التّنغيم والتّطريب»[2] .

لكن سرعان ما تغيّرت الموازين فنجد من الشّعراء ورغم عموديّتهم الضّاربة في الأعماق إلاّ أنّهم مالوا إلى التّنويع الموسيقي ، وكتبوا نماذج لا تبتعد في شكلها عن البناء الخليلي ولكنّها تعتمد تأليفا خاصّا ، وتشكيلا مغايرا يُبعدهم عن الرّتابة والملل، فنتج عن ذلك ظهور القصائد المقطعيّة الشّبيهة بالموشّحات ، إضافة إلى ظهور القصيدة المعتمدة على نظام الأسطر الشّعريّة بدلا من نظام الشّطرين.، فقد كان « تجديد الشّعراء الجزائريّين

[1] – عبد الملك ، مرتاض : التّجربة الشّعريّة الحداثيّة في الجزائر(1962-1990)، مجلّة الآداب ، العدد 05، ص236

[2] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 192.

في بنية القصيدة موسيقيّا يستقي من فنّ الموشّحات ويدور حوله، وقد كان بعضهم يلتزم في شعره ذاك ، شروط الموشّحات التزاما كاملا .»[1]

ونجد أنّ شعراء الجزائر قد حاولوا تطوير البنية الموسيقيّة للقصيدة، وحاولوا التّخلّص من صرامة النّموذج التّقليدي، ما جعل الشّعر يبتعد عن الجمود و الجاهزيّة ، وأصبح يميل إلى ضرورة التّغيير اعتمادا على ظواهر موسيقيّة مختلفة « بيد أنّه لا ينبغي لمتصوّر أن يتصوّر هذه القصيدة العموديّة على النّحو الذي كانت عليه صنوتها في المرحلة الأولى (المرحلة الانبعاثيّة) : حيث الإيقاعات في هذه أغنى، واللغة أكثر شفافة، وأثقل حمولة بالشّعريّة. كما ظهرت دلالات جديدة في اللغة الشّعريّة المستعملة، ووظّفت رموز لا عهد بها للقصيدة العموديّة في مرحلتها الأولى ، إنّ القصيدة العموديّة في الجزائر (...) اجتهدت في أن تطوّر مضامينها، كما حاولت تطوير تشكيلها ونسيجها الشّعري »[2].

ومن هذا المنطلق أصبح الشّعر أرضا قابلة للتّجريب ، حيث صار الشّكل الشّعري مفتوحا لاستيعاب صيغ وتشكيلات عديدة ، إذ نجد « أنّ الثّورة العروضيّة التي أحدثها الشّعر الحديث على بنية القصيدة، أحدثت بدورها أشكالا إيقاعيّة متعدّدة ومختلفة ، فإذا كان من الممكن أن نتعرّف في تجربة الشّعر العربي الحديث على أنماط شعريّة كثيرة ، فالنّتيجة ستكون أمام تعدّد للبنيات والأشكال الإيقاعيّة ، من منطلق أنّ الشّكل الإيقاعي يتأثّر بطبيعة التّجربة عند الشّاعر ويتغيّر بتغيّر هذه التّجربة، حتّى عند الشّاعر الواحد» [3].

ومن أبرز ظواهر التّشكيل الموسيقي في القصيدة العمودية نجد ؛

[1] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث ، ص 114.

[2] – عبد الملك ، مرتاض : التّجربة الشّعريّة الحداثيّة في الجزائر(1962–1990) ، ص235.

[3] – بوجمعة، عمارة : تحوّلات الإيقاع في الكتابة الشّعريّة الحديثة، مجلّة تاريخ العلوم، العدد 6، ص268.

- **نظام القصائد المقطعيّة:**

لعلّ توجّه الشّاعر الجزائري الحديث نحو رؤية فكريّة جديدة فرضتها عليه متغيرات الواقع ومؤثّرات البيئة والعصر، هو الذي أدّى به إلى اعتماد تشكيل موسيقي جديد يلائم قصائده منحرفا عن النّظام العروضي الخليلي.

وإذا ما تتبّعنا محاولات التّجديد في موسيقى الشّعر الجزائري الحديث نجد بروز القصيدة المقطعيّة الشّبيهة بالموشّحات، فمن المعلوم أنّ الموشّحات غير بعيدة عن القصائد وتتألّف من« أبيات، يقوم كلّ واحد منها على قفل، تتحد قافية أشطاره مع قوافي أقفال الأبيات الأخرى، ودور، تختلف قافية أشطاره عن قوافي أدوار الأبيات الأخرى »[1].

هذا من حيث التّأليف القديم للموشّحات لكنّ شعراء الجزائر في العصر الحديث حاولوا التّجديد في هذه الأنماط الشّعريّة بما يتناسب مع حالاتهم الشّعوريّة، فنجدهم يحيدون عن التّرتيب المألوف للموشّحة، ومن نماذج ذلك ما نجده في " موشّح وردتي " لأحمد لغوالمي (1950) إذ يقول:

« وَرْدتي بالرّوض تهوى المَطرا مِنْ مَعين الحُبِّ تبغي أَرَبَـا
أتـــرُاهَا مَلَكتْ ما انْفَطَرَا مِنْ سماءِ الخُلد يُسبي العَرَبَا

وَرْدتـي قلْبِـي إليكِ انْشَرحا واستطابَ الوَصْلَ فَوْقَ الشُّهُبِ
مَسّــهُ الـضُّرُ وذاقَ التَّرَحَا عَلقَمًا بالبينِ حـامي اللّهبِ
أنتِ في الأرْضِ تُزكّي المَرَحا وهْوَ في الزّرقاءِ زاكي الأدبِ

أنتِ راحـي في شِفاهِ الألعسِ ورَحيقي في حِمَى المُنْبَجِسِ
منْ ثرى الحَـمْراء بالأندلُسِ شادنٌ صَبٌّ ظريف المجلِسِ »[2]

[1] – محمّد مصطفى ، أبو شوارب : إيقاع الشّعر العربي ، تطوّره وتجديده ، ص 45

[2] – أحمد ، لغوالمي : الدّيوان ، ص 102

ولنا أن نلاحظ كيف أنّ الشّاعر التزم في قصيدته نظاما معيّنا من حيث توزيع المقاطع وتشكيل القوافي، والقصيدة في مجملها من ' الرّمل' مكوّنة من ستّة مقاطع تنتقل من بيتين إلى ثلاثة أبيات ثمّ بيتين فثلاث، فبيتين يعقبهما في الختام بثلاث أبيات أخرات وهي إيقاعيّا على النّحو التّالي مع ملاحظة تغيّر تفعيلة فاعلاتن إلى فعلن وفاعلن وفعلاتن :

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلاتن فعلن
فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وهكذا يواصل في نظم موشّحته وفق شكل مقطعيّ خاص ، والإبتكار الفنّي هنا يكمن في محاولة الشّاعر الاعتماد على هذا النّظام من أجل إبراز جانب الألفة بين مقاطع القصيدة وأشطرها المتنوّعة القوافي، هذا ويجمع كلّ مقطع رويّ واحد، وتجدر الإشارة هنا أنّ هذا النّظام تبنّاه الشّاعر لإعطاء نفس جديد للشعر يتوافق مع الوجدان والانفعالات.

وفي شعر مفدي زكريّا نماذج بارزة للقصائد المقطعيّة الموشّحة منها "نشيد الشّهداء " التي يقول فيها :

« اعصِفي يَا رِيَاحْ وَاقْصِفِي يَا رُعودْ
واثْخَني يا جِراحْ واحْدِقـي يا قُيُودْ
نَحْنُ قومٌ أُباةْ
ليسَ فينَا جبانْ
قَدْ سَئِمْنا الحياةْ

في الشَّقَا والهَوانْ

لا نَملُّ الكِفاحْ لا نَملُّ الجِهادْ

في سبيلِ البلادْ

أَدْخِلونا السُّجونْ جرِّعونا المنونْ

ليس فينا خَؤونْ يَنْثَني أو يَهونْ

أَجلِدوا... عذِّبوا ...

واشْنُقوا... واصلبُوا...

واحرقوا... وَاخْرِبوا ...

نَحْنُ لا نَرْهبُ ...!!

لا نَملُّ الكِفاحْ لا نَملُّ الجِهادْ

في سبيلِ البِلادْ ... »[1]

والملاحظ على هذه القصيدة هو قدرة الشّاعر على تشكيل الوزن الشّعري وفق هيكلة جديدة، وهي تحمل وعيا وتطوّرا فنيّا واضحا بالنّسبة لمفدي زكريّا وكأنّه يمزج بين العمودي و التّفعيلي، إذ لم يلتزم بترتيب تفعيلي واحد بل نوّع في توزيع التّفعيلات كما نوّع في استخدام الرّوي وتشكيل القوافي ، وهذا مبيّن في الجدول التّالي :

[1] – مفدي ، زكريّا ؛ اللهب المقدّس، ص 84، 87

شكل المقطع	تفعيلاته
ـــ ـــ ـــ ـــــ	فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان
ـــ ـــ ـــ ـــــ	فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان
ـــ ـــــ	فاعلن فاعلان
ـــ ـــــ	فاعلن فاعلان
ـــــ ـــ ـــــ ـــــ	فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان
ـــ ـــ	فاعلن فاعلان
ـــــ ـــــ ـــ ـــ	فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان
ـــــ ـــــ ـــ ـــ	فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان
ـــ ـــــ	فاعلان فاعلان
ـــــ ـــــ	فاعلان فاعلان
ـــــ ـــــ	فاعلان فاعلان
ـــــ ـــــ ـــ ـــ	فاعلن فاعلان فاعلن فاعلان
ـــ ـــــ	فاعلن فاعلان

لقد عمد "مفدي" على تشكيل قصيدته من مجموعة من المقاطع وجعل لها موشّحا خاصّا حيث نظمها وفق المتدارك المنهوك والمشطور المذيل، فالمعروف أنّ تفعيلات بحر المتدارك التّامة مكوّنة من (فاعلن) التي تتكرّر ثماني مرّات في البيت الشّعري ، وبملاحظة تقطيع القصيدة نجد أنّ؛ المقطع الأوّل يتكوّن من بيتين مكوّنين من(فاعلن " التّامة " + فاعلان" المذيّلة ").

ثمّ يردفهما بمقطع متألّف من شطرين (فاعلن+ فاعلان)، ثمّ مقطع من بيت فعجز، ثمّ بيتين ، فشطر، فمقطعين مؤلّفين من (فاعلان + فاعلان " المذيّلتين ")، فبيت شعري، يليه عجز....إلى النّهاية.

و اعتمد الشّاعر على هذه التّفعيلات لأنّها تساهم في تصاعد الخيط الشّعوري والنّفسي، وتنامي الوحدات النّغميّة وهذا ما يؤكّد وعي الشّعراء بالجانب الموسيقي ، وإدراكهم أنّ التّجديد في هذا المجال يقتضي التّجريب والممارسة فكلّ شكل جديد يقود إلى شكل آخر أكثر تطورا وهكذا دواليك ، فاعتماد الشّعراء على القصائد المقطعيّة الشّبيهة بالموشّحات ليس تقليدا قديما أو إعادة بعث لأشكال سابقة، إنّما هي نماذج تصبّ في أساليب جديدة وبالتّالي تُعتبر عاملا إضافيّا ومساهمة إبداعيّة مغايرة على مستوى التّشكيل الموسيقي.

وتحت تأثير نفحات التّجديد في موسيقى الشّعر الجزائري ، و الاستيقاء من أشكال الموشّح ونماذجه، والخروج عن نظام القصيدة العموديّة التّقليديّة التي لا تعبّر عن انفعالات الشّعراء، ولم يعد بإمكانها استيعاب صور اتّجاههم الوجداني أو رؤيتهم الفكريّة المتطوّرة، نجد أنّ من الشّعراء من كان له تميّز في نظم القصائد المقطعيّة الموشّحة.

ومن نماذجها ما نجده في قصيدة غيوم (1954)" لأبي القاسم سعد الله " وجاء فيها:

« سَوْفَ نَغْدوُ كالحَيَاةْ /0/0//0/ /00//0 فاعلاتن فاعلان

عبْر هاتيكَ الحُقُولْ /0/0//0/ /00//0 فاعلاتن فاعلان

نَطَأُ العُشْبَ النَّدِيَا //0/0/ /0/0//0 فعلاتن فاعلاتن

وَسِوانَا فِي ذُهُولْ //0/0/ /00//0 فعلاتن فاعلان

***

أُمَّةُ العُرْبِ جَمِيعًا /0/0//0/ //0/0/ فاعلاتن فعلاتن

قدْ تنَادَتْ بالكفاحْ /0/0//0/ /00//0 فاعلاتن فاعلان

وانْتشَى الوَعْيُ لدَيْها /0//0/ ///0/ فاعلاتن فعلاتن

بتباشيرِ الصَّبَاحْ ///0/ /00/0 فعلاتن فاعلان

فَغدتْ تبْعَثُ رُوحًا ///0/ ///0/ فعلاتن فعلاتن

فِي الشّبَابْ لتُحقّق /00/0 ///0/ فاعلات فعلاتن

أملَ الأوطَانِ فِيهمْ ///0/ /0//0/ فعلاتن فاعلاتن

بدماءٍ تَتدفَّقْ ///0/ ///0/ فعلاتن فعلاتن

آمنَ الأحْرَارُ مِنْهَا /0//0/ /0//0/ فاعلاتن فاعلاتن

برسالاتِ الوَطنْ ///0/ /0//0/ فعلاتن فاعلن

فتَنادُوا كالهَزِيمْ: ///0/ /00/0 فعلاتن فاعلان

ليْسَ تفْنَى أمُّةٌ /0//0/ /0//0/ فاعلاتن فاعلن

نَضَجَ الْعَقْلُ لَديْهَا ///0/ ///0/ فعلاتن فعلاتن

ولَو احْتجَّ الرَّدَى ///0/ /0//0/ فعلاتن فاعلن

ولو انقَضَّ عليْهَا ///0/ ///0/ فعلاتن فعلاتن

فلتشئ للخلودْ /0//0/ /0//0/ فاعلن فاعلاتن

ولتواجِهنا المحنْ ! /0//0/ /0//0/ فاعلاتن فاعلن

***

سوفَ نَغْدُو كَالحَيَاةْ /0//0/ /00/0 فاعلاتن فاعلات

عبْرَ هاتيكَ الحُقُولْ /0//0/ /00/0 فاعلاتن فاعلان

نطأُ العُشْب النّدِيا ///0/0 /0//0/ 0 فعلاتن فاعلاتن

وسِوانَا في ذُهُولْ » [1] ///0/0 00//0/ فعلاتن فاعلان

والملاحظ على تشكيل هذه القصيدة، أنّ "سعد الله" عمد فيها إلى التّجريب فخرج عن مألوف الشّكل والوزن والقافية، فنظمها "على بحر الرمل" وفق شكل مقطعي متباين من حيث عدد الأشطر، ولم يلتزم فيها نظام الموشّحات القديمة ، كما نجده استعمل قوافي متعدّدة من شطر إلى آخر وهنا نلحظ ثورته على القوافي الجامدة معتمدا على المقاطع والقوافي المتراوحة إذ جاءت القافيّة إمّا عبارة عن مقطع مغلق (/0) فيدلّ على إيقاع مفعم بالنّغم الموسيقي، أو هي مقطع مفتوح (/ 00) يدلّ على هدوء الإيقاع ورزانة الانفعال، مستندا إلى الشّطر بدلا من البيت الشّعري .

ولعلّ اعتماده على بحر الرّمل أخرجه من العموديّة الصّارمة ، و هو الذي أكسبه حريّة في توزيع التّفعيلات فاقترب بها كثيرا من طبيعة الشّعر الحر وهو يعكس إلى حدّ بعيد طبيعة التّطور الإيقاعي، لأنّه يقترن بالحالة النّفسيّة للشّاعر « ففي الرّمل أصلا نوع من الإنسانيّة والاسترسال يجعله صالحا للتّعبير عن العواطف الحادّة غضبا كانت أم فرحا»[2]، وتجسّد هذه القصيدة نمطا جديدا من التّجريب الجادّ على الشكل الموسيقي إن لم تكن تمهيدا لظهور القصيدة الحرّة.

محاولات شعريّة في إطار تشكيلي جديد:

لجأ الشّعراء في إطار البحث عن قوالب شعريّة جديدة إلى وضع التّفعيلات وفق تشكيل موسيقي يجعل الوزن متآلفا مع عناصر السّياق الشّعري، بما يتناسب مع الإيقاع الدّاخلي للشّاعر، وفي هذا الإطار نجد العديد من المحاولات والتّشكيلات التي تعتبر جديدة مقارنة بسابقها من الشّعر العمودي التّقليدي، فبالإضافة إلى الاعتماد على البنية المقطعيّة والنّظام التّوشيحي، في سبيل تطوير البنية الإيقاعيّة للشّعر الجزائري الحديث؛ نرى عند شعرائنا

[1] – أبو القاسم ،سعد الله : الزّمن الأخضر ، ص 96،97

[2] – شكري ، عيّاد : موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، القاهرة 1968، (ط1)، ص 181

نزعة تجديديّة نتج عنها تصرّف الشّعراء في طريقة كتابتهم للقصيدة فكتبوا القصيدة العموديّة في شكل أشطر شعريّة متساوية أحيانا ومتفاوتة أحايين أخرى كما مزجوا بين البحور في القصيدة الواحدة ، ومن نماذج هذا التّشكيل؛

ما كتبه مفدي زكريّا من نماذج شعريّة منها (نشيد الشّهداء) الذي نظمه يوم 29نوفمبر سنة 1937و في سنة 1956 صدر الأمر من جبهة التّحرير إلى المحكوم عليهم بالإعدام أن يردّدوه قبل الصّعود للمقصلة([1]) لكنّ القصيدة تخرج عن الإطار التّاريخي للبحث ومع ذلك فإنّها توجّهنا إلى أنّ الشاعر كان سبّاقا إلى الاعتماد على تشكيل شعره وفق أنماط مختلفة وجديدة فكان قريبا إلى الشّعر الحر.

ومن الأشكال الجديدة التي برزت في شعر مفدي زكيا أيضا، هو هيكلته للنّشيد الرّسمي للثّورة الجزائريّة "فاشهدوا" فجاء مقطعيّا مخمّسا[2] كالآتي:

« قسمًا بالنّازلات، الماحقات ... والدّماءِ ، الزّاكياتِ الدّافقاتِ...
والبنودِ اللامعاتِ، الخافقاتْ ، في الجبالِ الشّامخاتِ، الشّاهقاتْ
نحنُ ثُرنا، فحياةٌ أو مَماتْ
وعَقدْنا العَزْمَ .. أن تَحْيا الجَزَائرْ
فاشهدُوا ...»[3]

والقصيدة تظمّ خمس مقاطع ، وفي كلّ مقطع نجد بيتين وسطرين ولازمة متكرّرة في كلّ القصيدة، والملاحظ على هذا النّموذج أيضا أنّه اعتمد فيه على جعل كل مقطع بقافية ورويّ يخالف الآخر.

هذا ونجده لا يخش المجازفة الإيقاعيّة، وإنّما يهوى التّطوير والتّغيير فيستخدم أكثر من بحر في القصيدة الواحدة ضمن نماذج مختلة من شعره ، حيث سمح مفدي لنفسه أن

[1] – مفدي ، زكريّا : اللهب المقدّس، ص 84

[2] – المخمّس؛ هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثمّ بخمسة أخرى على وزنها على قافية غيرها كذلك ، انظر؛ العمدة لابن رشيق، ج1، ص180

[3] –مفدي، زكريا : اللهب المقدّس ، ص 71

يتحرّك ضمن أشكال شعريّة مختلفة وكأنّه يسير وفق ميزان عروضي جديد كاسرا نظام البيت التّقليدي، ومن ذلك ما نجده في قصيدة " نشيد بنت الجزائر 1956"[1]:

« أنا بنتُ الجزائرْ أنا بنتُ العربْ //0/0 /0/0// 0/0//0/ //0/0

يومَ نادى المُنادي ودعَا للكفاحْ /0//0 /0/0//0/ ///0 /0//00
قُمتُ، أحْمِي بِلاَدي وتركتُ المزاحْ /0//0 /0/0//0/ ///0 /0//00
وَصَدقت جِهَادِي وَغَدَوْتُ الجناحْ ///0 ///0/0 ///0 /0//00
أنْبري للأعادي وأُداوي الجراحْ /0//0 /0/0//0/ ///0 /0//00

أنا بنتُ الجزائرْ أنا بنتُ العربْ »[2] //0/0 /0/0//0/ //0/0 /0//0

والتّقطيع السّابق يقابله عروضيّا مزج بين أوزان " المتقارب"، "المتدارك"، "الرّمل":

فعولن فاعلاتن فعولن فاعلن
فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلان
فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلان
فعلن فعلاتن فعلن فاعلان
فاعلن فاعلاتن فعلن فاعلان
فعولن فاعلاتن فعولن فاعلن

فورد الإيقاع في هذه القصيدة متنوّع التّفعيلات إذ اعتمد فيه الشّاعر على (فاعلن، فعولن، فاعلاتن)، ممّا يوحي بمقدرة موسيقيّة متميّزة لدى مفدي زكريّا، كما نلمس نوعا من التّناغم والتّآلف بين بنيات الدّورة الموسيقيّة القائمة على ثلاث أوزان مختلفة عروضيّا، وهنا يحقّق هذا التّنوع قيمة جماليّة مضافة على بنية التّشكيل الشّعري الجزائري الحديث.

أمّا قصيدة "اللّغز" (1953)لأبي القاسم خمّار:

[1] – مفدي، زكريا : اللهب المقدّس ، ص 93

[2] – المصدر نفسه ، ص 93

« ـ سَكن اللّيلُ وما نامَ وقرْ ///0/0 ///0/0 ///0 فعلاتن فعلاتن فعلن
وَمَضى يُرْسلُ في جَوْفِ السّحرْ ///0/0 ///0/0 //0/ 0 فعلاتن فعلاتن فاعلن
أنَّهُ تَكوي كما يَكْوي الجمرْ /0//0/0 /0//0/0 //0/ 0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
لو أصابتْ حَجَرًا صَلْدا لذاب /0//0/0 ///0/0 //00/ فاعلاتن فعلاتن فاعلان
كالتّرابْ » /00//0 فاعلان

فإنّ الملاحظ على هذه القصيدة أنّها مشكّلة وفق تشكيل مخالف لنظام الأبيات المتقابلة، حيث جعلها الشّاعر أشطرا متتالية ولو أردنا تشكيلها عموديّا لكانت على النّحو التّالي:

« سَكَـنَ اللّيلُ وما نـام وَقرْ ومضى يرسلُ في جوف السّحرْ
أنّهُ تكوَى كما يكوي الجمرْ لـوْ أصابتْ حَجَرا صَلدا لذابْ
كالتّرابْ »

لكنّ التّشكيل العمودي يُفقد الأبيات الشّعريّة معناها الموسيقي وكذا الفكري، ولا تلامس وجدان المتلقّي ، لذلك نجد أنّ "خمّار" نجح حين وزّع أبياتها وفق نظام الأشطر الشّعريّة، فكلّ شطر عبارة عن جملة شعريّة لها نفسها الشّعري ومدّها الصّوتي، وإن كان توزيعه للتّفعيلات متساوٍ وخاضع لنظام بحر الرّمل، فإنّ نهاية السّطر غير محدودة بنسق معيّن بل ما يحدّها هي دفقات نفس الشّاعر وحالاته الانفعاليّة والشّعوريّة ، فتارة ينهي سطره بقافية (متراكبة)، أو (متداركة)، ثمّ يجعلها (مترادفة)، فكانت هذه خاصيّة جديدة بالنّسبة للشّعر الجزائري، واستجابة للتّطوّر والتّحرّر من الرّتابة والانفعال المحدود وتكسير القصيدة العمودية ، ففي مقطع واحد نجد ثلاثة أنواع من القوافي وهذا يدلّ على تمسّكه بها بسبب خصوصيّتها وما تحدثه من نغم وإيقاع.

وقد اعتمد أبو القاسم خمّار على مثل هذا التّوزيع القائم على السّطر الشّعري عوض البيت في أكثر من موضع منها؛ قصيدة (إلى أشبال الجزائر1952)[1] ، (نفسي1954)[2]، (عيد الأوهام1954)[3].

وقصيدة (تساؤل1954)[4] والتّي شكّلها وفق الآتي:

« ما أقولُ ...؟ /0//0/ فاعلاتن

عنْ بَني جِنْسِي وَقَومِي /0//0/ 0//0/ فاعلاتن فاعلاتن

بلْ عَلَى نفْسِي لأنّي عربيّ /0//0/ 0//0/ 0///0/ فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

في فؤادي ثورةٌ تُذْكيْ هُمُومي /0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَبِأَنْفاسي حريقٌ كاللّهيبْ /0///0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ثائرٌ يزفُرُ مِنْ قَلبي الكئيبِ » /0//0/ 0///0/ 0//0/ 0//0/ فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ونلمس هنا تصاعدا فنيّا تجديديّا واضحا وذلك أثناء توزيع السّطرين الأوّل والثّاني إذ كوّن بهما جملة شعريّة تُقال في نفس واحد وإن جزّأها إلى سطرين وهي من بحر الرّمل، والملاحظ على هذه القصيدة بصفة عامّة أنّ الشّاعر حافظ على نفس التوّزيع في مقاطعها السّت، لكنّه رغم تخلّصه من سلطة البيت فإنّه لم يتخلّى عن سلطة القافية بل لازمته قافية مقيّدة (متواترة) حتّى الختام، وهذا ما يشعرنا أنّ الشّاعر يصغي لنداء الرّؤية الفكريّة وتطوّراتها لذا لا يخضع لتأثير الإيقاع أو النّغم.

هذا وتكثر مثل هذه المحاولات التّشكيليّة الجديدة في شعر "أبي القاسم سعد الله" حيث نجده يعتمد هو الآخر على توزيع القصيدة وفق نظام الأسطر عوض الأبيات ، ومنها ما

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة الكاملة، ص 40.

[2] –المصدر نفسه، ص 78.

[3] –المصدر نفسه، ص 82.

[4] – المصدر نفسه ، ص 111.

نجده في قصيدة (قيثارة الأنغام1952)[1]، (أغاني الرّبيع 1952)[2] (الحبّ الحلال1952)[3]، (كأس الحياة 1953)[4]،(الطّبيعة الغضبى1953)[5]، (مصرع غرام1954)[6].

أما قصيدة (نشوة الرّوح 1953)[7] فجاءت كالآتي:

« أنْتِ ياَ روْعَة الخُلُود شُعَاعِي /0//0/0//0 ///0/0 فاعلاتن متفعلن فعلاتن
وَوُجودِي ومَعبدي ويَراعي ///0/0 //0//0 ///0/0 فعلاتن متفعلن فعلاتن
نشوةٌ أنْتِ في الطّباع ولكن /0//0/0//0 ///0/0 فاعلاتن متفعلن فعلاتن
لِمَ لَمْ تُنْعِشي الهَوَى بِطِباعي ///0/0 //0//0 ///0/0 فعلاتن متفعلن فعلاتن
أَنا إنْ شِئْتِ عَبْقَرِيٌّ خيال //0/0/0 //0//0 ///0/0 متفعلاتن متفعلن فعلاتن
وإذا شئتِ فيْلسوف ابتدَاع ///0/0 //0//0 /0 //0/0 فعلاتن متفعلن فاعلاتن
أبتغي الوردَ من معانيكِ دوماً /0//0/0 //0//0 /0//0/0 فاعلاتن متفعلن فاعلاتن
وَمَغانِيكِ في الخُلودِ ارْتِياعي ///0/0 //0//0 /0//0/0 فعلاتن متفعلن فاعلاتن
لِمحاريبِ ذا الجَلالِ رُكوعي ///0/0 //0//0 ///0/0 فعلاتن متفعلن فعلاتن
وَلِقيثارَةِ الإلَهِ سَمَاعِي ///0/0 //0//0 ///0/0 فعلاتن متفعلن فعلاتن
حَيْثُ أُصغِي لَها بوقع دَاعِي: /0//0/0 //0//0 //0/0 فاعلاتن متفعلن فعولن
أنتِ يا روْعةَ الخُلودِ شُعاعي /0//0/0 //0//0 ///0/0 فاعلاتن متفعلن فعلاتن

والملاحظ هنا هو ثورة الشاعر على الشّكل الشّعري القديم، فجعل منه وسيلة هامّة للتّعبير عن عمق التّجربة، وخصائصها ، ففي كلّ مرّة ينهي سطره الشّعري وينتقل لآخر يبرز بين النّقلة والأخرى حقيقة الحالة النّفسيّة التي يرمي إلى الإفصاح عنها، والتي هي وليدة الموقف والعاطفة، لكن ما ينقصه لاختمار تجربته هنا هو وجود القافية الموحّدة حيث

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة الكاملة ، ص 33
[2] – المصدر نفسه ، ص 39
[3] –المصدر نفسه، ص 41
[4] – المصدر نفسه، ص 43
[5] – أبو القاسم، سعد الله: الزمن الأخضر ، ص 53
[6] –المصدر نفسه، ص 107
[7] –المصدر نفسه، ص 59

كان لها وقع سيء على جماليّة الإيقاع والوزن، وكان الأنسب أن تتعدّد القوافي حتّى ينساب الانفعال، فيتمكّن المتلقي من تتبّع الشّعور، ولو استغلّ قدراته الإيقاعيّة لحقّق تجديدا إيقاعيّا مميّزا ، لكنّه مع ذلك يصنّف ضمن ضرب من التّجديد.

وفي نموذج آخر يبدو " أبو القاسم سعد الله " قد تعايش مع تجربة التّشكيل الشّعري الجديد، وذلك من خلال قصيدته "مصرع غرام" التي جاء فيها:

« هُناكَ تَرعْرَعَ ثُمّ اكْتَمَلْ //0/ //0/ //0/0 //0

كَورْدٍ جَنيٍّ //0/0 //0/0

طُفولةُ حُبٍّ كلحنِ القُبَلْ //0/ //0/0 //0/0 //0

بِثَغرٍ حَيِيٍّ //0/0 //0/0

كضوءِ الفَلَقْ //0/0 //0

هُناكَ انبثَقْ //0/0 //0

يُغنِّي عَلى رَبْوةٍ عَازِفَه //0/0 //0/0 //0/0 //0

علَيْهَا ظِلالُ الهَوَى وَارفَه » [1] //0/0 //0/0 //0/0 //0

وضمن هذا المقطع تظهر لنا تلك النّفحة التّجديديّة العميقة، فالقصيدة موزّعة ضمن أسطر شعريّة مقطعيّة متفاوتة الطّول يتباين توزيع التّفعيلات عليها من سطر إلى آخر، كما تختلف قوافيها، وقد نظمها على بحر صاف وهو (المتقارب)، وعند قراءة كلّ سطر منها نشعر أنّ الشّاعر بدأ يتوشّح بوشاح الحريّة عن وعي، فبدأ يطبق بعض الأسس الخاصّة بالتّشكيل الحداثي الجديد.

وعلى هذا الأساس نجد أنّ اتّجاه الشّعراء الجزائريّن إلى محاولات شعرية في أطر تشكيليّة جديدة، كان نابعا من انعكاس الحالة الشّعوريّة والرّؤية الفكريّة المتطوّرة.

حيث سعى الشّعراء في بعض الالتفاتات إلى خلق تشكيل مغاير ومنسّق تنسيقا خاصّا بكلّ شاعر، دون إلغاء لا للوزن وخصوصيّته ولا للقافيّة وطبيعتها، مع تغيير في تشكيل الوحدة الموسيقيّة للأبيات الشّعريّة وفق نظام الأسطر، لكن دون تحطيم لمقوّمات هذه

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزمن الأخضر، ص107.

الوحدة، فتصرّف الشّاعر مع الإيقاع على أساس الدّفقة الشّعوريّة المحدودة المحكومة بوزن صحيح للتّفعيلة وتوزيعها في الأسطر الشّعريّة.

لذلك تُعدّ هذه المحاولات أرضا تمهيديّة لانطلاق صرح التّجديد الفعلي على مستوى الشّكل وكسر النّموذج الشّعري التّقليدي، وتجاوزه نحو نموذج شعري حداثي جديد فظهور شعر التّفعيلة (الشّعر الحر) .

3-2-التّشكيل الموسيقي في الشّعر الحر:

أخذ الشّعر الجزائري يتّجه نحو التّغيير شيئا فشيئا، فمنذ 1945 إلى 1963 انقلبت كلّ الموازين على مستوى الواقع الشّعري، فكانت الآلام والمآسي سببا في تفجير الطّاقات الإبداعيّة لدى الشّعراء، تأثّرا بالأوضاع المتغيّرة فلم يعد في وسعهم الجمود والثّبات على أسس واحدة فقرّروا الثّورة العارمة ضدّ كلّ الأوضاع السّائدة، فأضحى التّجديد ظاهرة حتميّة طبيعيّة أملتها الظّروف والمستجدّات، لتصل بها في الخمسينيّات إلى نقلة شعريّة نوعيّة شكلا ومضمونا، وكانت هذه النّقلة مسايرة للحركة التّجديديّة التي عرفها الشّعر العربي لكن شتّان بين الحركتين!.

« ترجع بداية الإحساس بضرورة الاتّجاه إلى الشّكل الحر الذي لا يتقيّد بالشّكل العمودي التقليدي الصّارم إلى رمضان حمّود في سنة 1928 كما بيّنا ذلك في مكانه ، ولكنّ الانطلاقة الجماعيّة لم تتأكّد إلاّ في بداية الخمسينات وبالتّحديد مع ظهور أول تجربة في هذا الصّدد لأبي القاسم سعد الله في سنة 1955. وما رافقها من تجارب أخرى لأحمد الغوالمي، والطاهر بشوشي، ومحمّد الأخضر السّائحي، وأبي القاسم خمّار، ومحمّد الصالح باوية »[1].

إنّ الظّروف التي أوجدت الشّعر الجديد في المشرق العربي ليست هي نفسها التي شهدها التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث وإن تقاربا زمنيّا، « فبينما كان الشّاعر العربي يعيش أزمة نفسيّة حادّة على أثر الحرب العالمية الثّانية، مأساة تقسيم فلسطين، وعدم

[1] -ناصر، محمّد: الشّعر الجزائري الحديث، ص 216.

التّوازن والانسجام مع قيم مجتمعاتهم، وجد الشّاعر الجزائري نفسه بعد عام 1954 ثائرا على الاستعمار الذي يحتلّ أرضه، ومدفوعا إلى الثّورة على واقع الثّقافة والشّعر أيضا» [1].

ونتيجة لتلك المتغيّرات كان التّغيير في الشّعر العربي سنة 1947، على يد شعراء لمع نجمهم حينها من أمثال "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السّياب"، فظهر " الشّعر الحرّ أو شعر التّفعيلة" كنموذج شعري جديد، لكنّ الشّعر الجزائري الجديد ولد من رحم المعاناة التي لقيها في ظلّ الاستعمار الفرنسي، فثورته على المستعمر وسعيه الدّؤوب من أجل رفع راية الاستقلال والحريّة منذ 1954، هي التي دفعته إلى الثّورة على الشّعر القديم ورفع لواء الشّكل الجديد "الشّعر الحر" لذلك اختلفت بواعث التّجديد بين الحركتين الشّعريّتين المشرقيّة والجزائريّة.

وهو ما يؤكّده "أحمد لغوالمي" : «...وهنا أذكر السّبب الذي دفعني إلى كتابة الشّعر الحرّ هو أنّ الثّورة اندلعت والرّقابة على الصّحف ازدادت ضراوة، فارتأيت أن أتنفّس الصّعداء وأخرج ما في باطني من تأثير عميق من الأحداث والأزمات التي تجري أمام أعيننا »[2].

و إضافة إلى هذه الظّروف نظيف تأثّر الشّعراء بالرّافد الشّعري العربي وما كان يصل عبر الصّحافة من شعر مشرقيّ جديد استرعى اهتمام شعرائنا، فكتبوا على شاكلته نماذج من الشّعر الحرّ، إضافة إلى البعثات العلميّة نحو المشرق والاحتكاك المباشر بحركة التّجديد هناك .

وهو ما يؤكّده أبو القاسم سعد الله بقوله؛ « كنت أتابع الشّعر الجزائري منذ سنة 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذّوق الحديث، ولكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كلّ الشّعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة غير أنّ اتّصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق ولا سيما لبنان واطّلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكريّة والنّظريات النّقديّة، حملني على تغيير اتّجاهي، ومحاولة التّخلص من الطّريقة التّقليديّة في الشّعر. »[3]

---

[1] – عبّود شرّاد ، شلتاغ : حركة الشّعر الحر في الجزائر، ص 72

[2] – المرجع نفسه، ، ص 76،77

[3]– أبو القاسم ،سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري، ط2، دار الآداب، 1977م، ص 51،52

هكذا نجد أنّ تجربة التّجديد الشّعري الجادّ ظهرت متأخّرة في الجزائر مقارنة بنظيرتها في المشرق العربيّ ، خاصّة بعد أنّ ظلّت حبيسة الإطار التّقليدي العمودي زمنا ليس بالقليل، ورغم ذلك استطاع الشّاعر الجزائري الحديث تحقيق التّميّز حين مزّق أغلال الماضي وتحرّر منها رؤية وشكلا، فالرّؤية الجديدة التي وصل إليها دفعته إلى التّجريب على مستوى الشّكل الإيقاعي لتحسين المستوى الفنّي، لكنّ وبظهور هذا الشّعر في الجزائر كثر الممثّلون والمتزاحمون من أجل الظّفر بكرسيّ الرّيادة للتّجديد في الشّعر الجزائري الحديث.

أ- مسألة ريادة القصيدة الحرّة في الشّعر الجزائري الحديث:

إنّ التّطوّر الذي أصاب القصيدة الجزائريّة في العصر الحديث منذ1945، هو الذي وصل بها نحو تجربة جديدة في الشّعر، فبعد أن استطاع الشّعراء التّخلّص من سمات القصيدة التّقليديّة فكرا وشكلا، كانت الظّروف مواتية لبزوغ فجر القصيدة الحرّة على يد ثلّة من الشّعراء الشّباب، الذين رفعوا راية التّحرر دون استسلام « كان على القصيدة الحرّة أن تنتظر ظهور جيل جديد في ثقافته بحكم اتّصاله بالحركات التّجديديّة في العالم العربي، فظهر أبو القاسم سعد الله، ومحمّد الصّالح باوية وأبو القاسم خمّار ... هؤلاء الشّعراء الذين خطوا بالتّجربة الشّعريّة خطوات كبيرة، فجدّدوا في الشّكل والمضمون معا »[1].

لكن على الرّغم من أنّ لكل هؤلاء فضل في ولادة الشّعر الحرّ في الجزائر فإنّ الفضل سيرجع أوّلا لصاحب الرّيادة.

يؤكّد "شرّاد" في كتابه " حركة الشّعر الحرّ في الجزائر" أنّه: « لم يكن هناك خلاف حاد حول الشّاعر الذي سبق إلى كتابة النّموذج الأوّل من الشّعر الحرّ في الجزائر، كالذي حدث في المشرق، فمعظم الباحثين يتّفقون على أنّه أبو القاسم سعد الله، ولكن الدّكتور عبد اللّه ركيبي، في دراسته عن الشّاعر الرّومانسي (جلواح)، ذكر أنّ أحمد لغوالمي كتب قصيدته (أنين ورجيع) قبل أسبوعين من النّموذج المنشور لأبي القاسم سعد الله في البصائر ويبدو أنّ الدّكتور ركيبي لم يلتفت إلى قصيدة سعد الله التي كانت بعنوان

[1] – لوناس ، شعباني: تطوّر الشّعر الجزائري منذ سنة 1945حتّى سنة 1980، ص191.

(طريقي) والتي نشرت في البصائر عدد (311) في 25مارس1955، أي قبل قصيدة الغوالمي بحوالي شهر، إذ أنّ قصيدة (أنين ورجيع) نشرت في العدد (315) بتاريخ 22 أفريل 1955 في البصائر نفسها.»[1]

وإذا عددنا الشّاعر رائدا فإنّه سيتحمّل بلقبه هذا مسؤوليّة جيل سيأتي من بعده، ويجب عليه أن يكون مسؤولا أمام مكانته وسيره في سبيل الرّقي والتّطوّر الشّعري، لأنّ جيل الشّعراء اللّاحق له سيتّبع خطاه ، لكّننا نرى أنّ الشّاعر الجزائري في هذه الفترة (1945-1963) قد بلغ من الوعي والنّضج ما جعله قادرا على رفع التّحدّي وإعلان التّجديد والتّحرّر .

وهنا يجب أن نذهب مع "عبود شرّاد" في أنّ هناك العديد من القصائد المكتوبة في شكل الشّعر الجديد (الحرّ) مؤرّخة قبل عام 1955، لكنّها نشرت في تواريخ لاحقة وهو ما أبعدها عن الرّيادة، وعليه فقد كان أولّ بزوغ للقصيدة الجديدة الحرّة في الجزائر نسبة إلى تاريخ النّشر في الصّحافة الوطنيّة سنة "1955 " وهي قصيدة (طريقي لأبي القاسم سعد الله) تليها قصيدة (أنين ورجيع لأحمد لغوالمي والتّي أرّخت بنفس السّنة 1955) لكّن الفارق بينهما هو سبعة وعشرون يوما، والمؤكّد هنا أنّ كلتا القصيدتين من الشّعر الحر أو شعر التفعيلة الذّي كتب له أن يرى النّور في سماء الشّعر الجزائري الحديث خلال هذه الفترة ، وعلى يد هؤلاء الشّعراء، ثمّ توالت التّجارب التّجديديّة وبدأ المراس يجد مكانته نتيجة الدّربة وعدم وجود قيود تمنع الإبداع والتّجديد أو تعارضه .

ب- ظواهر التشكيل الموسيقي في القصائد الحرّة:

لقد حاول الشّعراء إقامة تشكيل موسيقي جديد ثائر على الشّعر العمودي وزنا وقافية، فساروا على نهج شعراء المشرق في الاعتماد على نظام التّفعيلة لا على أساس البيت، فكان هذا النّمط الشّعري الجديد قائما على جملة من الأسطر الشّعريّة التي تتكرّر فيها تفعيلة معيّنة عددا غير محدّد من المرات ، وهو حرّ أيضا في طريقة التّقفيّة.

[1] – عبّود شرّاد ، شلتاغ : حركة الشّعر الحر في الجزائر، ص69،70

وتعرّف " نازك الملائكة " الشّعر الحرّ قائلة : « هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التّفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التّغيير وفق قانون عروضي يتحكّم فيه »[1] .

والملاحظ أنّ الأغلبيّة السّاحقة من نماذج الشّعر الحر نظمت على البحور الصّافية التي تتكرّر فيها تفعيلة واحدة وعددها سبعة وهي ؛ الكامل ، المتقارب، المتدارك، الرمل، الهزج، الرّجز، الوافر، كما يطرأ على أوزان الشّعر الحر من الزّحافات والعلل ما يطرأ على أوزان الشّعر العمودي مع اختلاف بسيط هو أنّ العلل تأخذ موقعا آخر، هو آخر تفعيلة في السّطر الشّعري الحرّ، وليس شرطا أن تُلتزم في نهايات الأسطر كافّة .

لقد تميّزت قصيدة الشّعر الحر في الجزائر بخصائص أسلوبيّة متعدّدة ، لم تكن بعيدة عن مثيلتها في المشرق العربي ، لأنّها تعتبر جزء منها والفارق بينهما هو الحيّز الزّمكاني، فقد صارت القصيدة كلاما متماسكا ، واتّحد الشّكل مع المضمون .

كما أنّ اعتماد الشّعراء على هذا الشّعر الجديد أتاح لهم صياغة المضمون دون قيد ثابت لا وزنا ولا قافية، يكفيه أن ينظم على بحور صافية متّسقة إيقاعيّا على امتداد القصيدة .

ومن هنا يمكن القول أنّ الدّافع إلى الوصول لهذا الشّكل الشّعري في الجزائر؛ « نبع قبل كلّ شيء من حاجات نفسيّة ذاتيّة ، دفعت الشّعراء الشّباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسّون به داخل أعماقهم من إرادة التّطوير، والتّغيير.

وقد ارتبط كلّ ذلك بطبيعة الحال بالحياة الجزائريّة العامّة التي أخذت تشهد تحوّلا هامّا وجذريّا بعد أحداث الحرب العالميّة الثّانية وكانت الثّورة التّحريريّة النّتيجة الحتميّة لها. »[2].

وهكذا نجد أنّ العصر الحديث وخاصّة مطلع الخمسينات شهد تحوّلا كبيرا في التّشكيل الموسيقي للشّعر الجزائري، ولا شكّ في أنّ هذا التّجديد مرتبط بالأدوات الإيقاعيّة الجديدة، التي تتطلّبها القصيدة الحرّة ، فعندما استطاع الشّاعر الحديث تحطيم الوحدة العروضيّة للبيت، استطاع أن يحقّق تحررا في التشّكيل الفني وكذا حقق لنفسه حريّة في

[1] – نازك، الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص 60.

[2] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 161.

نقل رؤيته الفكريّة، فشعراؤنا « وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم وأحاسيسهم الدّاخليّة من النّظام البيتي القديم »[1] ، والذي يهمّنا على حدّ رأي " شلتاغ عبّود شرّاد" هو كيفيّة استغلال الشّاعر الجزائري لهذا الشّكل العروضي الجديد ونجد من ظواهر التّشكيل الموسيقي في القصيدة الحرّة بالجزائر :

- **التّمرّد على النّمط الخليلي واعتماد وحدة التّفعيلة:**

« إنّ وحدة التّفعيلة هي السّمة الأساسيّة المائزة لقصيدة الشّعر الحر على أساس من أنّ الشّاعر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرّر بصورة غير منتظمة من حيث عدد التّفاعيل في كلّ سطر»[2]، فالشّعر الحرّ ليس متحرّرا تماما من الوزن ، ولا يتخلّص تماما من الإيقاع، « فهو لا يزال قائما على الوزن مرتبطا بالتّفعيلة العروضيّة الكلاسيكيّة، وإن كان لا يتقيّد بعدد محدّد من التّفاعيل في كلّ بيت ، ويدخل على الإيقاع الكلاسيكي عددا من الجوازات »[3].

لقد سمح الشّعر الحرّ للشّعراء أن لا يتقيّدوا بعدد محدّد من التّفاعيل في الأسطر الشّعريّة ، وأن يبتعدوا عن اتّباع أحكام العروض الخليليّة ، بما يفتح لهم مجالات التّطوّر والتّجديد، إذ كان لكلّ شاعر تجربة خاصّة في محاولة تجديد الشّكل الموسيقي ، فمثلا نجد أنّ " أحمد لغوالمي " لم يتجرّأ على التّجرّد التّام من قواعد القصيدة الخليليّة، فكان تجديده الشّعري تجربة خاصّة اعتمد فيها على وحدة التّفعيلة دون الخضوع المباشر لمتطلّبات الشّعر الجديد.

وهذا نموذج من قصيدة " أنين و رجيع " لأحمد لغوالمي والتّي جاءت وفق التّشكيل الآتي؛

« ليْتَ شِعْري مَالطيرِ لاَ يُغَرّدْ! /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
للرّبيعِ البَاسِمِ الثَّغرِ الضَّحُوكِ /0//0/0 /0//0/0 /0//0/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
لِجمالٍ زاخرٍ بالفاتناتِ ///0/0 /0//0/0 /0//0/ فعلاتن فاعلاتن فاعلات

[1] – عبّود شرّاد شلتاغ : حركة الشّعر الحر في الجزائر ، ص 143.

[2] – محمّد مصطفى ، أبو شوارب : يقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، ص124.

[3] – محمّد ، النّويهي : قضيّة الشّعر الجديد، ص 270.

لشُعورٍ طافحٍ بالذّكرياتِ ///0/0 /0/0//0 /0//0/ فعلاتن فاعلاتن فاعلات
لبلابلِ السّعودِ ///0/ /0//0/ فعلات فاعلات
للزّهورِ للورودِ /0//0/ /0//0/ فاعلات فاعلات
للرّعودِ للبروقِ /0//0/ /0//0/ فاعلات فاعلات
للصّبوحِ للغُبوقِ /0//0/ /0//0/ فاعلات فاعلات
كَفْكِف الدَّمْعَ وخَفّفْ منْ بُكائِكْ /0//0/0 ///0/0 /0//0/0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
لَيْسَت الأَدْمُعُ تِرْياقًا لِدائِكْ /0//0/0 ///0/0 /0//0/0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
بَلْ طُموحٌ وغَلابْ /0//0/0 ///0/0 فاعلاتن فعلاتن
بينَ غَاباتِ الذِّئَابْ /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلات
كَمْ سَكَبْنا فَوْقَ أشْلاءِ الصِّراعْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
أَكْؤُساً ملأى بِأنّاتِ اليَراعْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
لَيْتَ شِعْري مالِهذاكَ الرَّقيقْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
بيْنَ أَحْرارِ الدُّنَى ليْسَ يَفيقْ »[1] /0//0/0 /0//0/0 ///00 فاعلاتن فاعلاتن فعلات

والملاحظ هنا أنّ أحمد لغوالمي كان واعيا بالتّجديد، وبحركة الشّعر الحرّ، فكان من رواده منذ 1955، وغامر بكتابة هذا النّص الشّعري وفق الشّكل الشّعري الحديث رغم موقفه الرّافض له، والذي سمّاه في مقاله الطّويل المنشور بجريدة النّصر في حلقات ابتداء من 25 أفريل عام 1973 تحت عنوان: « رشحات على الشّعر الحافي، الخالي من الأوزان والقوافي »[2] .

فعلى الرّغم من مقاله الطّويل الذي دافع فيه عن الشّعر القديم وأظهر تمسّكه به ورفضه للشّكل الجديد الذي نعته بالهزروف والحافي و السّايب ([3]) ، « فيظهر عام 1955 كخارج

[1] – أحمد ، لغوالمي : الدّيوان، ص 121

[2] – المصدر نفسه ، ص 49

[3] –أُنظر؛ أحمد لغوالمي: رشحات على الشّعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي، جريدة النّصر، 24أفريل1973، عدد 546

عن قانون القصيدة العربيّة التي عشقها وأغرم بصنوجها وترانيمها، ويكتب أوّل قصيدة تتمرّد على النّمط الخليلي »[1].

وتستجيب هذه القصيدة للمفهوم العروضي للشّعر الحر، الذي يحتكم إلى أسطر متفاوتة في التّفعيلة وفي الطّول ، حيث احتفظ الشّاعر بخاصية الوزن لأنّ السّطر الشّعري في قصيدته سواء أطال أم قصر فإنّه يخضع للتّنسيق بين الحركات والسّكنات في إطار وحدة التّفعيلة ، أمّا عدد التّفعيلات فإنّه متغيّر من سطر لآخر دون التزام نظام ثابت ، حيث نظم القصيدة على بحر ' الرّمل' كما يلتزم أحيانا القافية الموحدة، ويتخلّى عنها في أحيان أخرى « إذ يلحظ الدّارس أنّها ترتبط إلى حدّ بعيد بالإيقاع الذي تعرف به القصيدة العموديّة، فقد راعى فيها صاحبها التّوازي في الإيقاع الصّوتي، ممّا جعل الإيقاع يتحكّم في سير بنية القصيدة وعناصرها الفنيّة الأخرى » [2].

فهي عروضيا « لا تخرج عن دائرة بحر الرّمل ولكنّ الشّاعر لم يلتزم فيها بنظام الشّطرين أو الشّكل المصراعي بل مزج بين التّام والمجزوء كما أنّه لم يلتزم برويّ واحد بل نوّع في الأشطر وخالف بين روي الصّدر وروي العجز في البدء حيث كان يجب أن يكون تامّا وفي الختام كان المجزوء فجاءت التّفعيلات سالمة حينا ومزحفة أحايين أخرى فنجد على سبيل المثال فاعلاتن تتحوّل إلى فعلاتن فتعطي خببا ونجدها أحيانا فاعلاتن فتعطي قصرا »[3] .

كما أنّ الشّكل الموسيقي الجديد أتاح للشّاعر إبراز جوانب من الرّؤية الفكريّة المتجدّدة، والتي مزج فيها بين الرّومانسيّة المرتميّة في أحضان الطّبيعة ، والذّاتيّة النّابعة من عمق النّفس المنفعلة ، ثمّ الأرض أو الوطن باعتباره أهمّ موضوع يسترعي الاهتمام ، ثمّ الرّبط بين الشّكل الشّعري الجديد الذي وزّع وفقه تفعيلات البحر، مع تفاصيل التّجربة التي يبثّها في أسطره ، فيتصاعد التّشكيل الفنّي الجديد ، ليحيلنا إلى دلالات الارتباط بين عالم الشّاعر ورؤيته الفكريّة وبين عالم النّص الشّعري وبنياته الفنيّة..

---

[1] – أحمد ، لغوالمي : الدّيوان ص 55

[2] – محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 221.

[3] – أحمد ، لغوالمي : الدّيوان ، ص 66،67.

وتمكّن الشّعراء في إطار الشّعر الجديد ، « بإعطاء الحريّة لأنفسهم في إعادة توزيع موسيقى البحر أو تعديلها بكيفيّة تمكّنهم من التّعبير عن مشاعرهم دون أن تلغي النّظام الموسيقي، وفي أن ينوّعوا القافية ويعدلوا موقعها بكيفيّة تمكّنهم من إفراغ شحناتهم العاطفيّة في الوقت المناسب دون أن يتخلّوا عنها بشكل نهائي إلاّ في القليل النّادر »[1]

وهكذا نلاحظ أنّ الشّاعر اعتمد على وحدة التّفعيلة حين نظم قصيدته على بحر صاف، مقسّما إياها وفق نظام مقطعيّ خاصّ كتجربة بسيطة وبداية محتشمة للشّعر الجديد ، إذ لا نجده قد تعمّق في اعتماد الأسس الفنيّة الجديدة، وكأنّه يسعى إلى التّجديد ببطء من أجل أن يتحقّق للشّكل الجديد ما يأمله الشّعراء من تنمية وتطوّر، والشّعر المعتمد على التّفعيلة وما يحدثه توزيعها المتفاوت على مستوى الأسطر، يسمح للشّاعر أن يعكس قوّة الدّفقة الشّعورية التي تموج بها نفسه .

ومن تجارب الرّواد أيضا يجب أن نعرّج على تجربة " مفدي زكريّا " والتّي عبّر عنها بأنّها عيّنة من مذهبه الرّصين في الشّعر الجديد، وذلك « رغم إيمانه الشّديد بالمحافظة على العروض الخليلي، ورفضه القاطع للشّعر الحر، نجده تحت تأثير موجات التّجديد الرّومانسيّة والحرّة ينظم بعض القصائد التي لم يلتزم فيها بنظام القصيدة التّقليديّة، وقد قصد إلى تجديد موسيقاها قصدا»[2]، وهي قصيدة " أنا ثائر1959 " والتي يقول فيها:

« في الحنايَا /0/0//0 فاعلاتن

وسَوادُ اللّيلِ قاتمْ ///0/0 /0/0//0 فعلاتن فاعلاتن

مَالتِ الأكوانُ سكْرى /0//0/0 /0/0//0 فاعلاتن فاعلاتن

ثَمِلاتٍ ///0/0 فعلاتن

أَوْدعتْها،مهجةُ الأقدارِ سِرا /0//0/0 /0/0//0 /0/0//0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في الزّوايا /0//0/0 فاعلاتن

بينَ سهرانٍ ونائمْ /0//0/0 /0/0//0 فاعلاتن فاعلاتن

ونُجومُ اللّيلِ حيْرى ///0/0 /0/0//0 فعلاتن فاعلاتن

[1] – الربعي، بن سلامة : تطوّر البناء الفنّي في القصيدة العربيّة، دار الهدى ، عين مليلة، ط1، 2006، ص86.

[2] – المرجع نفسه، ص 211.

حالماتٍ /0//0/ فاعلاتن

ضارعاتٍ،بثّ فيها الغيبُ أمرا»[1]/0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ونلحظ مع مفدي زكريّا كيف أنّ الشّعر الجزائري الحديث أخذ تشكّلات متعدّدة، اعتمادا على الشّعر الحرّ ، وهاهو مفدي يرتاد هذا النّوع من الشّعر في فترة متأخّرة مقارنة مع قصائد الرّواد ، لكنّه بالفعل أظهر مذهبا رصينا جديدا، وزّع من خلاله التفعيلات على فضاء القصيدة وفق نموذج مغاير ومتباين من حيث عدد التّفعيلات في كلّ سطر، والقصيدة من بحر الرّمل أيضا، ولكّنها موحّدة الإيقاع باعتماد الشّاعر على توحيد القافيّة من سطر لآخر.

فالقصيدة الحرّة جعلت المجال مفتوحا أمام الشّاعر للتّعبير عن خلجاته النّفسيّة، كما سمحت له أن ينوّع في موسيقاه، وفقا لمتطلّبات حياته الجديدة والأوضاع المتجدّدة ، وكأنّ المحتوى والرّؤية الفكريّة هي التي تصوغ قالبها وموسيقاها، « إنّ التّجديد في الشّكل لا يُعدّ ذا قيمة إلاّ إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع، ويُفصح عن موقف محدّد منه يتّسم بنظرة شاملة نفاذة، وإلاّ أصبحت المحاولة مجرّد تجريد شكلي عقيم »[2] .

كما أنّ اعتماد الشّاعر على بحر الرّمل جعله حرّا في التّصرّف مع الوزن الشّعري ووفّق بينه وبين الانفعال والفكر، وتتابع الحركات والسّكنات كما كان موفّقا على مستوى توزيع التّفعيلات ما جعل القصيدة ذات أسطر شعريّة أو جمل مؤثّرة ومنسجمة.

- **التّخلّص من قيود الوزن والقافية:**

لقد كان من بين أهم مظاهر التّحوّل إلى الشّكل الشّعري الجديد ، هو خروج الشّعراء عن نظام الإيقاع الصّوتي المتوازي بين الأسطر الشّعرية، والذي كان خاضعا إلى سلطة الوزن والقافية في القصيدة الخليليّة ، « ربّما كان نظام القافية، علاوة على حركة التّفعيلة الموحّدة داخل القصيدة ـ هو أهمّ ما يميّز الشّعر الحر الذي تعزى تسميته على هذا النّحو إلى تحرّره من وحدة موقعيّة القافية؛ إذ لا فارق على الإطلاق ، من النّاحية الإيقاعيّة

[1] – مفدي ،زكريا : اللّهب المقدّس، ص 124

[2] – طه ، وادي : جماليات القصيدة المعاصرة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر ، لونجمان، مصر ، ط1، 2000ص 49

الكميّة، بين قصيدة بيتيّة تقليديّة على بحر الكامل، وأخرى جديدة حرّة على هذا البحر، سوى أنّ الأولى تلتزم القافية فيها موقعا ثابتا غير قابل للتّعديل أو التّبديل لازما للتّفعيلة السادسة ومضعّفاتها في الكامل التام والتّفعيلة الرّابعة ومضعفاتها في الكامل المجزوء؛ مع الوضع في الحسبان وحدة القافية من حيث حروفها ، وفي مقدّمتها الروي، ومن حيث نوعها، تأسيسا على عدد الحروف المتحرّكة التي تكون بين ساكنيها الأخيرين، ومن ثمّ من حيث شكلها (الضّرب) ـ أمّا القافية في الشّعر الحر فإنّها تتميّز عدد من الظّواهر»[1] .

فالقصيدة الحرّة وفقا لتشكيلها الموسيقي الجديد لم تعد تعتمد على نظام ثابت للقافية أو لتوزيعها على مستوى القصيدة، فعلى الرّغم من أهميّة "القافية" في الشّعر العربي، فإنّ الشّعر الحر لم يجد بُدّا من ضرورة الاعتماد عليها، ومن ظواهر القافية فيه :

أولا– أنها أصبحت لا تنتظم في وجودها بعد عدد غير محدّد من التّفاعيل بل أصبح ظهورها مرتبط بحركة الفعل الشّعري ، إذا يرى القارئ للشّعر الجديد ورود القافية بعدّة أنماط في قصيدة التّفعيلة.

ثانيا– عدم الانتظام في حروفها ونوعها وشكلها، إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة عدّة قوافي بحروف مختلفة ، كما أنّه من الممكن أن تتعدم القافية أساسا في الشّعر الحرّ، وهذا ما يجعلها مرتبطة بالدّفقة الشّعوريّة التي يسكبها الشّاعر في قصيدته، وهو ما جعل الشّعراء لا يلتزمون بها على وجه الإطلاق حتّى أن منهم من استغنى عنها تماما .([2])

ومن نماذج ذلك قصيدة "أرض أمي وأبي 1961" لمفدي زكريا إذ شكّلها وفق تجربة الشّعر الجديد فجاءت كالآتي:

« خلّدُوا ... /0//0 فاعلن

خَلّدُوا ... /0//0 فاعلن

خلّدوا يومَ الجَلا /0//0/0/0//0 فاعلاتن فاعلن

عنْ بلادِ المَغرِب. /0//0/0/0//0 فاعلاتن فاعلن

[1] – محمّد مصطفى ، أبو شوارب: إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، ص 156،157.

[2] – ينظر؛ محمّد مصطفى ، أبو شوارب : إيقاع الشّعر العربي تطوّره وتجديده، ص157، بتصرّف.

عَنْ سُهولي عنْ شِعابِي /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن
عنْ دُرُوبي عنْ تُرابِي /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن
أرْضِ أمّي وأبي /0//0/0 ///0 فاعلاتن فعلا
خلّدوا ... يوم الجلا ...» [1]/0//0/0 /0//0 فاعلاتن فاعلن

ونجد الشّاعر من خلال هذا النّموذج قد تخلّص من رتابة الوزن التّقليدي فانساب في الشّعر الحرّ مستفيدا من مرونة الإيقاع ، ومعتمدا على تغيير التّفعيلات من سالمة (فاعلاتن/0//0/0)، ومحذوفة (فاعلن/0//0) ، ومخبونة محذوفة (فعِلا///0).

فالإيقاع من وزن الرّمل، وتوزيع التّفعيلات على مساحة النّص ورد متباينا من سطر لآخر، ممّا جعل الموسيقى تنساب معبّرة عن خلجات الشّاعر ونشوته للنّصر المحقّق.

كما نجده في المقطع الواحد من القصيدة يلجأ إلى الاعتماد على نظام متعدّد من القوافي وهنا نلحظ مدى استجابة الشّاعر للتّجديد الإيقاعي بكلّ حريّة، محترفا استغلال هذا النّموذج القافوي في شعره « والواقع أنّ ظاهرة التّعلّق بالقافية، قد تكون من المظاهر التي توحي بأنّ الشّعراء الجزائريّين في هذه المرحلة ما يزالون يكتبون تحت إلحاح تشكيل القصيدة العموديّة »[2].

لكن ما يميّز هذا التّشكيل هو ربط الجانب الموسيقي بالحالة الشّعوريّة التي يبثّها الشّاعر مجسّدة الموقف النّفسي له إذ لا يمكنه الاستغناء عن القافيّة في بعض المواقف التي تحتاج قوة في المعنى ووقفة لتمعّن الدّلالات.

ونجد نفس النّبرة الإيقاعيّة في قصيدته (ادفعوها 1961)[3]، حيث يعتمد على بحر الرّمل أيضا منوعا في تفعيلاته، وكذا في توزيع التّفعيلات على الأسطر الشّعريّة وفق إيقاع محكم منسجم مع الدّفقة الشّعورية لصاحب النّص.

[1] – مفدي ،زكريا : اللّهب المقدّس ، ص 107
[2] – محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 223.
[3] – مفدي ،زكريا : اللّهب المقدّس ، ص 249

هذا ونجد عند " أبي القاسم خمّار " نماذج عديدة من الشّعر الحرّ منها قصيدة الموتورة 1954[1]، أحلام الغربة1955[2]، الرّسالة الأولى 1958[3]، لا تسأليني1958[4]، إلى يولا 1959[5]، شقراء1960[6]، إلى الملتقى1960[7]، أين أنت 1961[8]، عتاب 1962[9] ، ابتعدي 1963[10]، ....

وسنأخذ كنموذج من شعره الحرّ قصيدة " توسّل 1961" كونها مبتعدة من حيث التّاريخ الزّمني لها مقارنة مع قصائد الرّيادة لنرى ما بلغه التّجديد على مستوى التّشكيل الموسيقي خلال سنوات السّتينات ، ويقول في قصيدته:

« كوَطنِي .. كنَيبْ .. /// /0 //0/0 متَعلُن فعولن
كسائحٍ .. غريبْ .. //0//0 //0/0 متفعلن فعولن
وحيدْ //0/0 فعولن
يعْصُرُ وَجْهَ أفُقِي الغُرُوبْ /0///0 ////0 //0/0 مستعلن مُتَعِلُن فعولن
فتصرخُ الدِّمَاءُ في جَبينِي //0//0 //0//0 //0/0 فعولن فعولن فعولن
تاركةً كَفّي للشُّحُوبْ /0///0 /0/0/0 //0/0 مستعلن مفعولن فعولن
لمارِدٍ يهزُّ أضلُعِي //0//0 //0//0 //0 فعولن فعولن فعو
لشبحٍ رهيبْ ////0 //0/0 مُتَعِلُن فعولن
يصْفعُنِي بقسْوةٍ /0///0 //0//0 مستعلن فعولن
يُخيفُنِي، يُرهِقنِي //0//0 /0///0 فعولن مستعلن

---

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة الكاملة، شعر ، ص 307
[2] –المصدر نفسه، ص 170
[3] – المصدر نفسه، ص 334
[4] –المصدر نفسه، ص 337
[5] – المصدر نفسه ، ص 341
[6] –المصدر نفسه،347
[7] – المصدر نفسه، ص 349
[8] – المصدر نفسه ؛ ص 355
[9] – المصدر نفسه ، ص 365
[10] – المصدر نفسه، ص 375

خيالهُ الوَحشِيّ فِي كُلّ مَسَاءْ //0//0 /0//0/0/ /0///00 فعولن مفعولن مستعلان

حطّمَنِي... /0///0 مستعلن

عوّدَنِي الإغْمَاءْ »[1] /0///0 /0/0/ 00 مستعلن فعْلان

والملاحظ على هذا المقطع أنّ صاحبه قد نظمه وفق وزن الرّجز، لكنّه أدخل عليه الكثير من الزّحافات والعلل ، وجاءت الأسطر الشّعريّة متفاوتة الطّول، كما اعتمد على قافية متنوّعة من سطر لآخر، وكان حرّا في تنويع عدد التّفعيلات.

كما أنّ أطوال الأسطر الشّعريّة تجري على نسق خاصّ منذ بداية المقطع إلى نهايته، إذ لم نجده قد اعتمد على (تفعيلة مستفعلن الخاصّة ببحر الرّجز سالمة)، بل في كلّ مرّة يكرّرها يجعل من ذوقه الموسيقي حاضرا ، فيغيّر منها بحريّة وفق بناء إيقاعي خاص، وعدم تخلّيه عنها يعكس تمسّكه بالمرجعيّة التّقليدية رغم حداثة الشّكل الإيقاعي .

أضف إلى ذلك أنّ نظمه على وزن الرّجز جعل الموسيقى خافتة وهادئة، متناغمة ومنسجمة مع الرّؤية الفكريّة التي يشوبها الضّياع والاغتراب، ومن الملاحظات الإيقاعيّة العامّة على هذا المقطع :

أ- تفاوت عدد التّفاعيل على مدى أسطر النّص.

ب- لا وجود لتفعيلة مستفعلن /0/0//0 السّالمة

ت- يتفاوت الشّاعر في استعمال تفعيلة "متعلن////0" المخبولة، ومستعلن/0///0 المطويّة ومتفعلن//0//0 المخبونة و"فعولن//0/0 المخلوعة.

ث- استعمل فعو//0في السّطر السّابع.

ج- استعمل مسْتعلان/0///00 المذيّلة في السّطر الحادي عشر و فعْلان /00/0 الحذّاء المسبوغة في السّطر الأخير.

ح- يتحد الرّوي (الباء) في بعض أسطر النّص فتتوحّد معه القافية في نفس الأسطر الموحّدة الرّوي.

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة الكاملة، ، ص 499

ولاشكّ أنّ هذا النّص يبرز نجاح الشّاعر في التّخلّص من قيود الوزن التّقليدي، حيث يظهر متميّزا عن سابقه من النّماذج، فينتمي إلى موسيقى الشّعر الحر بامتياز، ولا نحسّ بصخب الوزن التّقليدي البيتي ، وإيقاعه في هذه الأسطر، كما أنّنا لا نفرّق بين الرّؤية المتجدّدة وبين القالب الموسيقي إذ لا يبتعد المضمون عن إيقاعه ونغمه، واعتماد خمّار على هذا التّشكيل يدلّ على تطوّر شعر التّفعيلة منذ ظهوره حتّى سنة 1961، وهو يترجم لنا حقيقة كيف أنّ الشّعر لم يعد منصبّا على الفكرة بقدر ما أصبح مرتكزا على كيفيّة التّعبير عن الموضوع وإيصال الرّؤية، حيث أخذ الشّعراء الجزائريّين نصيبهم من الدّربة والمراس على مستوى الشّكل الشّعري الجديد.

- **انسجام الشّكل الحرّ مع الرّؤية الفكريّة الجديدة:**

لقد هبّت نسائم التّجديد على مستوى الشّكل الشّعري الجزائري الحديث بشكل لافت، حيث ظهرت إلى الوجود العديد من النّماذج الشّعريّة ، كما أنّ ظهورها أحدث ثورة على مستوى الشّعر، فالتّطوّر الكبير الذي مسّ الرّؤية الفكريّة للشّعر في هذه الفترة قادها إلى صياغة أشكال شعريّة جديدة تلائم الرّؤية وتستوعب الموقف، وتساير خطى التّحرير والاستقلال .

إنّ هذه الظّواهر الفنيّة الجديدة التي ذكرناها الآن ، نجدها قد تولّدت تحت تأثير الرؤية الفكريّة الجديدة، ، حيث شاركت الرّؤية ـ كما ذكرنا ذلك سالفا ـ في تجديد البنى الفنيّة ، وأعطت صورا جديدة ليس للغة الشّعريّة، والتّصوير الفنّي فحسب، وإنّما كان تأثيرها فاعلا على الأخصّ في التّشكيل الموسيقي ، لمّا جعلته ينعتق من كلّ القيود ويستجيب للانفعالات والأفكار والعواطف . وهاهو محمّد الصّالح باوية يسير على نفس الخطى منظمّا إلى رواد الشّعر الجديد في الجزائر، ومن نماذجه في الشّعر الحرّ قصيدة " ساعة الصّفر" والتّي جاء فيها:

« المَدى والصَّمْتُ والرّيحُ.. /0/0//0/ 0/0//0/ /

تُذَرّي رهبَة الأجيالِ في تِلكَ الدّقيقة //0/0 /0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

قطراتُ العرقِ الباني، ///0/0 ///0/0 /0

نداءٌ..//0/0

وسِلالٌ مثقلاتٌ بالحقِيقة ///0/0 /0/0//0/ 0/0//0/

الأساريرُ، أخاديدٌ مطيرَة /0//0/0 ///0/0 /0//0/0

ثورةٌ خرساءُ /0/0//0/

أهوالٌ مُغيرة /0/0 /0//0/0

لونٌ عمقٍ يتحدّى فِي جَزِيرة /0/0//0 ///0/0 /0//0/0

الأساريرُ صدَى حُلْمٍ /0/0//0 ///0/0 /0

تَبدَّى فِي الجِباه السُّمْر يومًا ، //0/0 /0/0//0 /0//0/0

فتجمّدْ ///0/0

ويقابلها عروضيّا:

فاعلاتن فاعلاتن فـ

ـعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعلاتن فعلاتن فا

ـعلاتن

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعـ

ـلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فا

ـعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعلاتن

والوزن في هذا المقطع من بحر الرّمل، وبتقطيعنا لإثني عشر سطرا شّعريّا ، لاحظنا أنّ الشّاعر اعتمد في تشكيل قصيدته على الجملة الشّعريّة ، التي تعتبر من الظّواهر الفنيّة الجديدة في البناء العروضي للقصائد الحرّة كبديل للتّدوير الذي عرفته القصيدة التّقليديّة، لكّنها تحدث على مستوى التّفعيلة والوزن وليست على مستوى كلمات القصائد ، وتشكّل

« بنية موسيقيّة أكبر من السّطر وإن ظلّت محتفظة بكلّ خصائصه. فالجملة تشغل أكثر من السّطر، وقد تمتدّ أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر»[1].

فعندما نقرأ السّطرين الأوّل والثّاني ، أو السّابع والثّامن نشعر أنّ كلّ سطر مستقلّ عن غيره، لكن على العكس من ذلك فإنّ كلّا من السّطر الأوّل مرتبط بالثّاني، والسّابع مرتبط بالثّامن ، من خلال نظام التّفاعيل، إذ أن التّفعيلة مدوّرة فتمتدّ لتشمل السّطر الذي يليها، ممّا يعطي لنا من كلّ سطرين جملة شعريّة موحّدة النّفس ممتدّة الشّعور ، فمن مجموع إثني عشر سطرا نحصل على ثماني جمل شعريّة ونهايتها عند الكلمات ؛ (الدّقيقة، نداء، بالحقيقة، مطيرة، مغيرة، جزيرة، يوما، فتجمّد)، ومع نهاية كلّ جملة هناك وقفة يستدعيها الإيقاع الموسيقي، وتصنعها القافية الموحّدة (متواترة/0/0)، كنهاية ترتاح فيها الأنفاس الشّعريّة المعبّرة عن الرّؤية الفكريّة، والجملة الشّعريّة هنا حقّقت له جانبا من التّطوّر والتّجديد في شعره، كما جاءت متلائمة مع التّشكيل الموسيقي وكذا مضمون الرّؤية، و زادت من تصاعد الإيقاع ووحدة الوزن، ونموّ البناء الفنّي للقصيدة.

أمّا " أبو القاسم سعد الله " فقد أخذ يستجيب للرّؤية الفكرية التي تمليها عليه التّجربة النّفسيّة والشّعوريّة ، حيث راعى في العديد من نماذجه الشّعريّة في إطار شعر التّفعيلة ، أن يتحكّم الخيط الشّعوري والانفعالي في بناء الشّكل الموسيقي، مؤمنا بأنّ الإيقاع وليد الانفعال، فتخلّص بذلك من قيد الأوزان والقوافي وابتعد عن تلك الرّتابة الفنيّة التي تفرض عليه الالتزام بتشكيل موسيقيّ خاص في أوزانه وقوافيه .

ولعلّ قصيدته " شيء لا يباح 1960 " تقدم لنا نموذجا لذلك ، حيث جاء تشكيلها الإيقاعي وفق الآتي :

« هناكَ شَيءٌ لا يُبَاحْ //0//0 /0//0/ 00 متفعلن مستفعلان
يُعذِّبُ القلوبَ .. يَنْكأُ الجِراحْ //0//0 //0//0 //0// 00 متفعلن متفعلن متفعلان
لوْ غَابَ عنْ عُيونِنا ثَوانْ /0//0/0 //0//0 0// 00 مستفعلن متفعلن فعولْ
نُحِسُّه مرارةً .. أحْزَانْ //0//0 //0//0 /0// 00 متفعلن متفعلن فعلان

[1] – عزّ الدّين ، إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص 108

نظلّ نَسْألُ النّجومْ عنْهُ والقمرْ //0//0 //0//0 //0//0 //0 متفعلن متفعلن فعو

نَدْعُوهُ بالدُّمُوعْ وَ الصَّلاَه /0//0/0 //0//0 //00 مستفعلن متفعلن فعولْ

نُحنِي لَهُ الجِبَاهْ /0//0/0 //00 مستفعلن فعولْ

نرْجُوهُ أن يُطِلَّ .. يَمْنَحَ الغُفرَانْ /0//0/0 //0 //0//0 /0/00 مستفعلن فعو متفعلن فعلان

لوْ غابَ عَنْ عُيُوننَا ثَوانْ /0//0/0 //0//0 //00 مستفعلن متفعلن فعولْ

ونَسْتلذّ فِي سَبيلِهِ الأَلَمْ //0//0 //0//0 //0//0 متفعلن متفعلن متفعلن

ونَسْتَطِيبُ لسْعَةَ الجِراحْ //0//0 //0//0 //00 متفعلن متفعلن فعولْ

لوْ أنّهُ يُبَاحْ » [1] /0//0/0 //00 مستفعلن فعولْ

ومن الواضح في هذا المقطع الشّعري أن "سعد الله "، وفّق في اختيار رؤية فكريّة موحية ومؤثّرة ، منسجمة الانفعال وفق موقف نفسي هادئ، مراعيا انسجام الموسيقى الدّاخليّة مع أسس القصيدة التّفعيليّة دون مبالاة بالقافيّة أو توزيعها عبر الأسطر الشّعريّة، مبتعدا عن الموسيقى الخارجيّة ذات الإيقاع الرّتيب « على أنّ سعد الله أخذ يتخلّص من هذا النّظام الرّتيب حين أصبح التّشكيل الموسيقي عنده ، خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النّفسيّة أو الشّعوريّة التي يصدر عنها »[2] .

وفي سبيل تحقيق انسجام الشّكل الحرّ مع الرّؤية الفكريّة الجديدة نجد " أبا القاسم خمّار" قد أولى اهتماما لكلّ جزيئات العمل الشّعري ، مخضعا إيّاها للرّؤية الفنيّة المتّحدة مع الفعل الشّعوري كعناصر ضروريّة لتكامل التّجربة الإبداعيّة .

–يقول " أبو القاسم خمّار " في قصيدة توسّل 1961 " :

« النّاسُ يَختفُونَ هارِبينْ

والشَّمْسُ في ارْتِعاشٍ تنْسَحِبْ

[1] – أبو القاسم، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 351.

[2] – محمّد ، ناصر : الشعر الجزائري الحديث، ص 221.

لا تَتْرُكونِي خَلْفَكُمْ وَحيدا ..
أَلُوبُ في الظّلامْ .. لاَ أَرَى ..
يَلُوكُني الإعْياءْ
لا تَتْرُكونِي خَلْفَكُمْ
إنّي أَخافُ غُرْفَتي
أَكْرَهُهَا
أَكْرَهُ حَتَّى بَابَها اللّعِينْ
أَطْيافُهَا تَلْتَهِمُ الدُّرُوبْ
تَرْكُضُ خَلْفَ أرْجُلي
كالشَّبَحِ الرّاقِصِ في أَطلالِهِ
كالجَمَلِ الهائجْ..
كالمَكْلُوبْ
تُريدُ أنْ تنْهَشَني
تَمتصُّني »[1]

والملاحظ هنا أيضا، هو تغيّر نظرة الشّاعر الجزائري صوب القصيدة ، إذ لا نجده يركّز على البناء القافوي، والموسيقى الخارجيّة قدر تركيزه على بثّ المشاعر في شكل صور وإيحاءات محتكمة إلى نسيج داخلي مترابط ومتآلف وفق نغمة داخليّة منسابة مع شكل القصيدة الحرّة.

فالقاريء لأسطر القصيدة يشعر أنّها تجربة شعريّة متطوّرة ، متّحدة الرّؤية الفكريّة وعناصر البناء الفنيّ، إذ يرى محمّد ناصر في معرض حديثه عن هذه القصيدة أنّ « الشّاعر لم يعد يهتمّ بالقافية، ولا يولي للتّناسب الصّوتي بين الأسطر الشّعريّة أدنى اهتمام. وبذلك يكون قد تخلّص من الرّتابة الموسيقيّة إلى حدّ بعيد »[2] ، ونحن نؤيّده في هذا الرّأي لأنّ انغماسه في بثّ المشاعر والعواطف الكامنة في نفسه، حقّق له هذه

[1] – أبو القاسم ، خمّار : الأعمال الشّعريّة والنّثريّة ، شعر، م1، ص 500.
[2] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 229.

الموسيقى الدّاخليّة التي دعت إليها القصيدة الحرّة ، فالرّؤية الفكريّة الجديدة أتاحت للشّاعر أن يتحرّر من قيد الموسيقى التّقليديّة، وأصبح حرّا في توزيع تفعيلاته وتنويع قوافيها وهو ما حقّق تطوّرا إيقاعيّا داخل العمل الشّعري .

« ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحدا ؛ يتخلّل ذلك وقفات ارتياح لابدّ منها للمتابعة، وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفسيولوجي والنّفساني على السّواء»[1]، وهذا ما ساعد القصيدة الجزائريّة الحرّة أن تحقّق اتّساقا موسيقيّا منسجم في رؤيته الفكريّة وتشكيله الفنّي، ولا يحكم ذلك سوى الخيط الشّعوري الذي يحدّد مواضع السّكنات والحركات، دون الاعتماد على نظام القافيّة وقواعدها، « ولمّا كانت القصيدة الجديدة بنية موسيقيّة متكاملة، كان من الطّبيعي أن يلتفت الشّاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقّق الانسجام بين مفرداتها. فعمليّة التّشكيل التي يقوم بها الشّاعر في القصيدة الجديدة عمليّة معقّدة غاية التّعقيد »[2] .

لذلك نعود فنؤكّد ما قاله محمّد ناصر من أنّ « الشّحنة العاطفيّة ، والخيط الشّعوري هو الذي يتحكّم في الإيقاع الموسيقي داخليّا، وخارجيّا، أي وزنا وقافية »[3] ، وهذا ما أتاح للشّعراء أن يتطوّروا في هذا المضمار ، ويتخلّصوا من النّبرة الخطابيّة، التي تميّز الصّياغة التّقليديّة.

ومن خلال القصيدة الرّائدة في الشّعر الجزائري الحرّ وهي قصيدة " طريقي 1955"[4] لأبي القاسم سعد اللّه ، سنحاول تحليل ظواهر التّشكيلات الإيقاعيّة الجديدة ودلالتها الشّعوريّة والمعنويّة والفنيّة في القصيدة الجزائريّة الحديثة، ثمّ سنحاول رصد التّطوّرات الموسيقيّة التي عرفتها هذه القصيدة وموازنتها مع قصيدة أخرى لنفس الشّاعر تشبهها في الرّؤية الفكريّة لكنّها بعيدة عنها من حيث الفترة الزّمنيّة و هي قصيدة "نجمة الغروب 1960" .

---

[1] – عزّ الدين ، إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص 68.

[2] – المرجع نفسه، ص 68.

[3] – محمّد ، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 229.

[4] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 141

قصيدة "طريقي" :

يا رفِيقِي /0//0/0 فاعلاتن

لا تلُمْني فِي مُرُوقِي /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن

فقدْ اخترتُ طَرِيقِي ///0/0 ///0/0 فعلاتن فعلاتن

وطَرِيقِي كالحيَاة ///0/0 /0//00 فعلاتن فاعلات

شائك الأهداف مجهول السّمات /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

عاصِفُ التّيارِ وحشيُّ النّضَال /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

صاخبُ الأنَّاتُ عِربيدُ الخَيال /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

كلُّ ما فيهِ جراحاتٌ تسيلْ /0//0/0 ///0/0 /0//00 فاعلاتن فعلاتن فاعلات

وظلامٌ وشَكَاوِي و وُحُول ///0/0 ///0/0 ///00 فعلاتن فعلاتن فعلات

تتراآى كطيوفٍ ///0/0 ///0/0 فعلاتن فعلاتن

فِي طَرِيقِي /0//0/0 فاعلاتن

يا رفيقِي ! /0//0/0 فاعلاتن

***

ألمحُ الأطيافَ منْ حوْلِي شَوادِي /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

للرُّؤَى السَّكرى، لآلافِ العبادْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

للرّبيعِ الحُلو شَوقًا للزُّهُورْ /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

للهوى الزّاخرِ بالذّكرَى و أنسامِ العُطُورْ/0//0/0 ///0/0 /0//0/0 /00//0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلات

غيرَ أنِّي كُلّمَا حاولتُ وصلاً /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لمْ أجدْ قُربِي ظِلاّ غيْرَ أعْقابِ الشُّموعْ /0//0/0 //0/0 /0//0/0 /00//0 فاعلاتن فعولن فاعلاتن فاعلات

و غَديراتِ الدّمُوعْ ///0/0 /00//0 فعلاتن فاعلات

تتَوالَى في طَرِيقِي ///0/0 /0//0/0 فعلاتن فاعلاتن

يَا رفِيقِي ! /0//0/0 فاعلاتن

***

لستُ أنْسَى حينَ ظَوأْتُ المَشَاعِلْ /0//0/0 /0//0/0 /00//0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

واحْتضَنْتُ النُّورَ غَصبًا فِي المَجاهِلْ /0//0/0 /0//0/0 /00//0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

وعبرتُ اللّيلَ نارًا وشراكْ ///0/0 /0//0/0 ///00 فعلاتن فاعلاتن فعلات

وتصفّحتُ الوجودْ ///0/0 /00//0 فعلاتن فاعلات

فإذا هو إلهٌ وعبيدْ ///0/0 ///0/0 ///00 فعلاتن فعلاتن فعلات

وخِضمٌ مِنْ دِماءٍ وضِفافٍ للعراكْ ///0/0 /0//0/0 ///0/0 /00//0 فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلات

وسياطٍ هاوياتٍ ///0/0 /0//0/0 فعلاتن فاعلاتن

و جُسُومٍ دامياتٍ ///0/0 /0//0/0 فعلاتن فاعلاتن

ناهداتٍ في طريقِي /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن

يا رَفِيقِي ! /0//0/0 فاعلاتن

***

أنا أمْشِي والجُموعُ منْ ورَائِي ///0/ /0//0/ /0//0/0 فاعلات فاعلات فاعلاتن

زاحفاتٍ في ابتهالٍ وولاءْ /0//0/0 /0//0/0 ///00 فاعلاتن فاعلاتن فعلات

ويقينِي ///0/0 فعلاتن

فوْقَ أسْرابِ الظّنونْ /0//0/0 /0//00فاعلاتن فاعلات

باحثاً عنْ فَاتنَاتِي : /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن

الجمالُ والخلودُ والحيَاة /0//0/ /0//0/ /0//00 فاعلات فاعلات فاعلات

هل بلغتُ /0//0/0 فاعلاتن

ما أردتُ ؟ /0//0/0 فاعلاتن

لستُ أدري غير أنِّي في طريقِي /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يا رَفِيقي ! /0//0/0 فاعلاتن

***

كُلّما صِحتُ : هَلُمُّوا /0//0/0 ///0/0 فاعلاتن فعلاتن

غَمْغَمُوا عَنِّي وَزَمُّوا /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن

وتَدَاعُوا كَنِعاجٍ ///0/0 ///0/0 فعلاتن فعلاتن

لمَحَتْ سِرْبَ ذِئابٍ في فِجاجٍ ////0/ ///0/0 /0//0/0 فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ثمّ عَادُوا واقِفينْ /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلات

فِي وِهَادٍ منْ صَديدٍ وأنينْ /0//0/0 /0//0/0 ///00 فاعلاتن فاعلاتن فعلات

ورياحِ الخِزْي تَذْرُوهُم رَمَادًا ///0/0 /0//0/0 /0//0/0 فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وَمُسُوحُ الْعارِ تَكْسُوهُمْ حِدَادا ///0/0 /0//0/0 /0//0/0 فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ليتَهُم قدْ وَاكِبُونِي فِي طَرِيقِي /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يا رَفيقِي ! /0//0/0 فاعلاتن

***

سَوْفَ تَدْرِي كَيْف مَزّقْت سُدُوفي /0//0/0 /0//0/0 ///0/0 فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

وظَهَرْتُ كَالأَحَاجِي مِنْ كُهُوف .. ///0/ /0//0/0 /0//0/0 فعلات فاعلاتن فاعلاتن

عَالمِي المَضْغُوطُ بالقيد الكَسِيح /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

عالمُ الإرْهابِ والرِّقّ الجَريح /0//0/0 /0//0/0 /0//00 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

وصَرَخْتُ فِي الجُمُوعِ الذّاهِلاَت : ///0/ /0//0/0 /0//00 فعلات فاعلاتن فاعلات

حطّمُوا القَيدَ وغَنُّوا للْحَيَاَة /0//0/0 ///0/0 /0//00 فاعلاتن فعلاتن فاعلات

وافتحُوا نافِذَةَ الأُفقِ الرَّحِيبَة /0//0/0 ///0/0 /0//0/0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

واعْشَقُوا النُّورَ حَيَاوَاتٍ خَصِيبَة /0//0/0 ///0/0 /0//0/0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

بيْدَ أنَّي لمْ أجِدْهُم فِي طَرِيقِي /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يا رَفِيقِي ! /0//0/0 فاعلاتن

***

سوْفَ تَدْرِي رَاهِبَاتُ وادِ عبْقَرْ/0//0/0 /0//0/ /0//0/0 فاعلاتن فاعلات فاعلاتن

كيْفَ عَانَقْتُ شُعَاعَ المَجْدِ أحْمَرْ /0//0/0 ///0/0 /0//0/0 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وسَكَبتُ الخَمْرَ بَيْنَ العَالمِين ///0/0 /0//0/0 /00//0 فعلاتن فاعلاتن فاعلات

خَمْرَ حُبٍّ وَانطِلاَقٍ ويَقِينْ /0//0/0 /0//0/0 ///00 فاعلاتن فاعلاتن فعلات

وَمَسَحْتُ أَعْيُنَ الفَجْرِ الوَضِيئَة ///0/ /0//0/0 /0//0/0 فعلات فاعلاتن فاعلاتن

وَشَدَوْتُ لِنُسُورِ الوَطَنِيِّة ///0/ ///0/0 ///0/0 فعلات فعلاتن فعلاتن

أنْ هَذَا هُو دِينِي /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن

فاَتبَعُونِي أوْ دَعُونِي /0//0/0 /0//0/0 فاعلاتن فاعلاتن

فِي مُرُوقِي /0//0/0 فاعلاتن

فقدْ اخْتَرْتُ طَرِيقِي ///0/0 ///0/0 فعلاتن فعلاتن

يَا رَفِيقِي ! /0//0/0 فاعلاتن

القصيدة منظومة على بحر صاف وهو "الرّمل" ، شكّلها الشّاعر في سبعة مقاطع ، ونجد تباينا لتوزيع الأسطر في كلّ مقطع، كما تنوّعت تفعيلات الوزن بين (فاعلاتن /0/0//0)السّالمة، و(فعلاتن///0/0) المخبونة، و(فاعلات /0//00)المقصورة، و(فعلات///0/) المشكولة، ولم يعتمد فيه على التّدوير.

ومن خلال عمليّة إحصائيّة لتوزيع الوحدات الإيقاعيّة على مستوى الأسطر الشّعريّة المكوّنة لكلّ مقطع، نحصل على المعطيات الفنيّة الرّقميّة الإيقاعيّة التالية:

- المقطع الأوّل= 26وحدة إيقاعيّة
- المقطع الثاني=25 وحدة إيقاعيّة
- المقطع الثالث=20وحدة إيقاعيّة
- المقطع الرّابع=24 وحدة إيقاعيّة
- المقطع الخامس=24وحدة إيقاعيّة
- المقطع السّادس= 28وحدة إيقاعيّة
- المقطع السّابع = 26وحدة إيقاعيّة

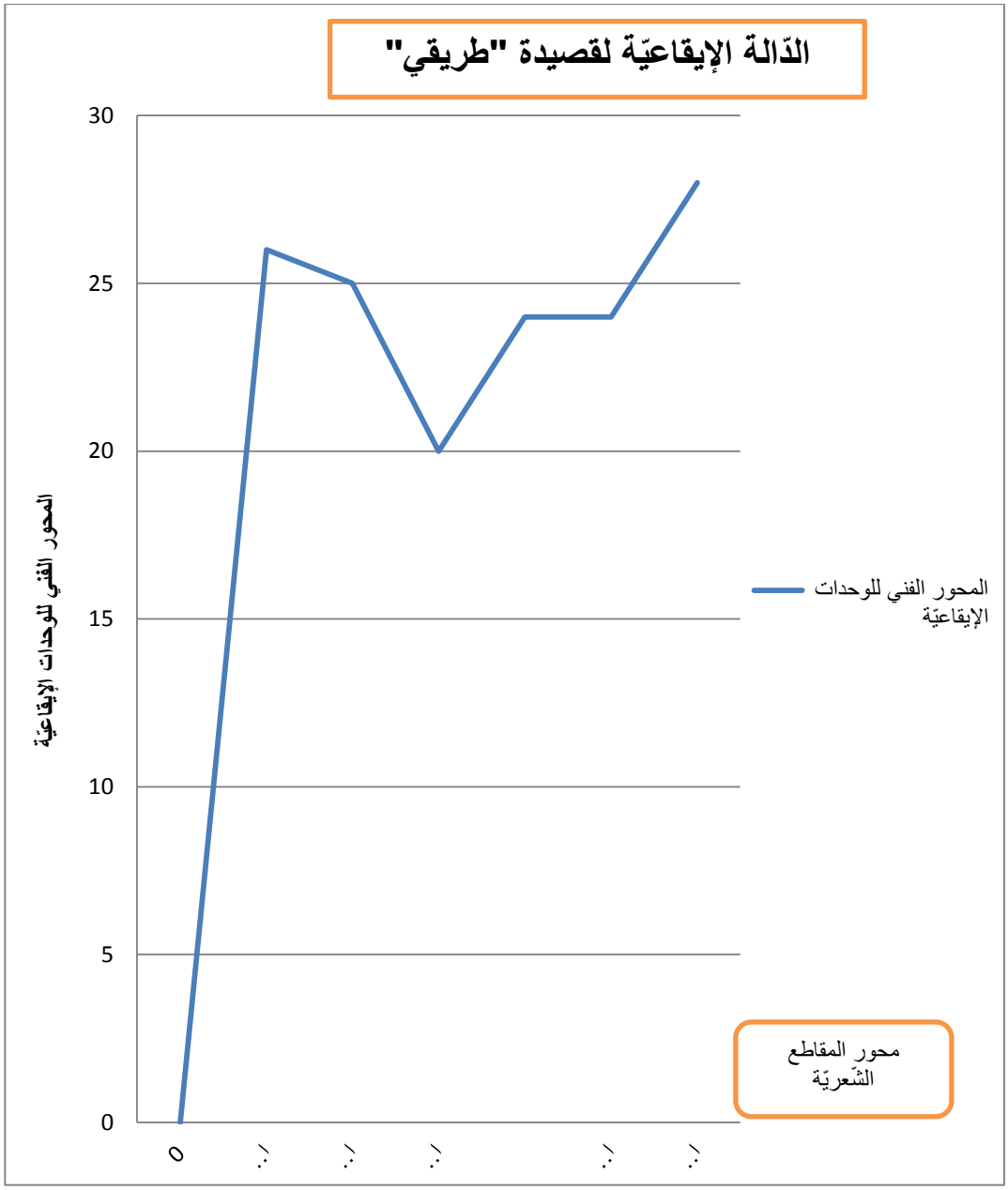
وتوضّح لنا المعطيات السّابقة ؛ أنّ خطّ التّطوّر الإيقاعي في القصيدة الرّائدة للشّعر الحر في الجزائر ، متذبذب ، يصعد ثمّ يتراجع ببطء ثمّ يعود إلى التّصاعد، وذلك راجع إلى تحوّلات الرّؤية الفكريّة والحالات النّفسيّة والمواقف الشّعوريّة أيضا، وهو قيمة فنيّة مضافة تدلّ على أنّ قصيدة "طريقي" ذات بنية إيقاعيّة تطوّريّة متجدّدة خاضعة للتّشكيل الفنّي الجديد باستمرار.

كما أنّ المعطيات الإحصائيّة للوحدات الإيقاعيّة مؤشّر كذلك على أنّ الإيقاع أصبح عنصرا شريكا في العمليّة الإبداعيّة، وليس عنصرا دخيلا عليها، ممّا يقوّي بنية التّطوّر والتّجديد الحاصل على مستوى القصيدة الحديثة في الجزائر.

إضافة إلى وجود علاقة تفاعل وحوار وشراكة بين الشّكل والمضمون في الشّعر الجزائري الحديث ، فلم يعد الشّكل منفصلا عن موضوعه وإنّما اتّحد الشّكل مع التّعبير وكيف أنّ الشّاعر قد تمكّن بفنيّة من نقل الواقع والتّجربة في وعاء فنّي خاص به ، فبعد

التّحوّل الذي لاحظناه على مستوى الصّورة الشّعريّة بالنّسبة لقصيدة "طريقي" فها نحن نعود مجدّدا لنقرّ بأنّ سمة التّجديد ولدت في لحظة ولادة القصيدة مضمونا وشكلا؛ فالجميع (اللّغة+ الخيال+ الإيقاع) ولدوا معا في وقت واحد، وهي الخاصيّة الفنيّة البارزة على مستوى هذه القصيدة باعتبارها تمثّل بداية انطلاق الاتّجاه التّجديدي الجديد أو ما يعرف بالشّعر الحرّ بوجه خاصّ.

ويمكننا ترجمة المعطيات السّابقة في الدّالة الإيقاعيّة التّالية:



- وباستقرائنا للدّالّة الإيقاعيّة والمعطيات التي برزت في القصيدة نستنتج الملاحظات الآتية:

–قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله وباعتبارها رائدة الشّعر الجديد في الجزائر؛ تمرّدت على الإيقاع التّقليدي الكلاسيكي العمودي، فالدّالّة هنا دالّة تعرّجيّة ، فيها دلالة على تغيّر البنية الإيقاعيّة ، ممّا يدلّ على أنّ الشّاعر تجاوز الرّتابة وخرج عن المألوف باعتماده على نظام التّفعيلة والسّطر الشّعري، للتّعبير عن الوحدة الإيقاعيّة فبتحرّره من الوزن العمودي واعتماده على نظام الأسطر المتغيّرة حقّق ميزة تجديديّة.

–تبدو الدّالّة متصاعدة بشكل جزئي، ثمّ تزداد، ثمّ تتراجع ، ممّا يدلّ على أنّ أسطر القصيدة متفاوتة فالشّاعر بدأ في الانزياح الإيقاعي نحو الانفتاح على نظام جديد وهو نظام السّطر الشّعري المتغيّر بدلا من نظام البيت الثابت .

–نلاحظ أنّ القصيدة قامت على مزج بين الإيقاعات السّليمة (فاعلاتن/0//0/0) و(فعلاتن///0/0) المخبونة، و(فاعلات /0//0/) المكفوفة، و(فعلات///0/) المشكولة، وهذا ما خلق نوعا من الإيقاع البطيء والإيقاع السّريع، ممّا يجعل التّشكيل الموسيقي غنّيا بالإيقاعات، وهو يؤكّد انفتاح الشّاعر ووعيه بضرورة التّنوع الإيقاعي لتحقيق التّغيير والتّجديد.

–ومنه فإنّ المعطيات التي قدّمتها الدّالّة الإيقاعيّة تؤكّد سيرورة الشّاعر نحو حداثة التّشكيل الشّعري، والتّمرّد على الإيقاع التّقليدي، فاقترب أكثر من الإيقاع الجديد الخاص بالشّعر الحرّ دون هدم الجسور بين الإيقاع القديم والإيقاع الجديد ، بالإبقاء على خيط رفيع جامع بينهما.

ونحن نعتقد أنّ هذا الخيط الرّفيع هو القافيّة الثّابتة المتواترة (/0/0) وبتمسّكه بنظام التّقفية فإنّه يظهر تمسّكه بشعريّة القديم وتفاعله في نفس الوقت مع الشّكل الجديد ، « على أنّ سعد الله أخذ يتخلّص من هذا النّظام الرّتيب حين أصبح التّشكيل الموسيقي عنده ،

خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النّفسيّة أو الشّعوريّة التي يصدر عنها »[1] ، وهو ما يؤكّد أنّ الشّاعر الجزائري أصبح على وعي بمتطلّبات التّجديد في الشّعر ، وفي نفس الوقت إنّه متمسّك بالقديم ومحافظ على التّراث.

هذا في ما يخصّ البدايات الأولى للشّعر الحرّ في الجزائر مع ظهور أوّل قصيدة سنة "1955 " بشكلها المتجدّد.

وبما أنّ قصيدة "طريقي" هي القصيدة الرّائدة للشّعر الحرّ في الجزائر، فمامن شكّ أنّها ستكون في بدايتها ذات صلة وطيدة بالقصيدة التّقليديّة العموديّة، فالبدايات تكون دوما بسيطة، تنتظر التّكوين والدّربة والمراس .

ولمعرفة ما وصل إليه الشّعراء بعد الانطلاقة في التّجديد الشّعري ، سنأخذ قصيدة حرّة أخرى لنفس الشّاعر "أبي القاسم سعد الله" ولكنّه أنتجها بعد خمس سنوات وهي قصيدة "نجمة الغروب1960"[2] والتي يقول فيها:

« يَا نَجْمَةَ الغُروبْ /0/0//0 //0 مستفعلن متفْ

علامَ تحْزَنينَ ؟ //0 //0// 0 / علُن متفعلن مـ

تؤرقينَ اللَّيْلَ بالأَنينْ /0//0 /0/0//0 //00 تفْعلُنْ مُسْتفعلن فعولْ

وَتَبْعثينَ نحْوَ كلِّ قلبِ عاشِقٍ / /0//0 //0//0 //0// 0// 0// مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْ

قذيفةً منَ الْحِمَمْ //0 //0//0 //0 عِلُنْ مُتفعِلُنْ مُتَفْ

وَشُعْلَتَنْ مِنَ الأَلَمْ //0 //0//0 //0 عِلُن مُتفعلن متفْ

علامَ تَحْزَنين؟ //0 //0//00 علن متفعلان

ألست فوق الطّين .. فوق العالمينْ //0// /0/0// /0/0//00 متفعلن مستفعلن مستفعلان

والحزن يا خابية الشّعاعْ /0/0// /0/// /0///00 مستفعلن مستعلن فعولْ

لا يبرح التّرابْ /0//0/0 //00 مستفعلن فعول

[1] –محمّد ، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 221.

[2] – أبو القاسم ، سعد الله: الزّمن الأخضر، ص 359

يظَلّ في ذراتِه سآمَة .. مرارة .. عذابٌ //0//0 /0//0/0 //0//0 //0//0 //0/0
متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن فعولن

علامَ تَحزنينْ؟ //0//0 //00 متفعلن فعول

والحُبُّ والحَنِينْ /0//0/0 //00 مستفعلن فعول

مِنْ طَبْعِنَا نَحْنُ الذينَ نَشْتَهِي /0//0/0 /0//0/0 //0//0 مستفعلن مستفعلن متفعلن

لأنّنَا مِن طِينْ //0//0 /0/00 متفعلن فعْلان

لأنّنَا لاَ نمْلِكُ الشّعاعْ //0//0 /0//0/0 //00 متفعلن مستفعلن فعولْ

نتوقُ للضّياء .. نَعبُدُهْ //0//0 //0//0 //0 متفعلن متفعلن فعو

لكنّنا لا ندركه //0//0 /0//0/0 متفعلن مستفعلن

لأنّنا تراب //0//0 //00 متفعلن فعول

نعيشُ نهْبا للْقَضاءِ والْقَدَرْ //0//0 /0//0/0 //0//0 متفعلن مستفعلن متفعلن

تَهُزّنا الأشواقُ والشّراعْ //0//0 /0//0/0 //00 متفعلن مستفعلن فعولْ

لساحةِ القَمَرْ //0//0 //0 متفعلن فعو

أواهُ يا حزينَةَ الشُّعاعْ //0//0 //0//0 //00 متفعلن متفعلن فعولْ

ما أَبْعَدَ السّماءْ /0//0/0 //00 مسْتَفْعلن فعولْ

وما أَمَرَّ خَيْبَةَ الأَشْواقْ !//0//0 //0//0 /0/00 متفعلن متفعلن فعلان

***

علامَ تَحْزَنينْ ؟ //0//0 //00 متفعلن فعولْ

يا نَجْمَةَ الغُرُوبْ /0//0/0 //00 مستفعلن فَعولْ

أَلَسْتِ فَوْقَ العالَمينْ //0//0 /0/0//00 متفعلن مستفعلان

لا تَطْمَحينَ للضَياءْ /0//0/0 //0//00 مستفعلن متفعلان

لا تعْرِفينَ لوعةَ الأَشْواقِ /0//0/0 //0//0 /0/0/ مستفعلن متفعلن مسْتفعِ

والحُزْنِ يا ذابلةَ العَيْنَيْنِ .. مُرْهِقٌ رَهيبْ /0/0 //0 /0////0/0 /0//0//0 //00
لاتن فعو مستعلاتن مستفعلن فعولْ

برغمنا نلقاهُ بالتّرْحِيبْ //0//0 /0//0/0 /0/00 متفعلن مستفعلن فعلان

لأنّه مِعراجُنا الوحيد للضّياء //0// /0//0/ 0//0// //00 متفعلن مستفعلن متفعلن فعولْ

لأنّهُ خلاصُنا الوَحيدْ //0// //0// //00 متفعلن متفعلن فعولْ

مِنْ خَيْبَةِ الأَشْواقْ /0//0/ /00/ مستفعلن فعْلانْ

***

يا نَجْمَةَ الغُروبْ ! /0//0/ //00 مستفعلن فعولْ

يا منْ تُخدِّرينَ الأُفُقَ بالأَحْزانِ وَالشُّحوبْ /0//0/ //0/ ////0 /0//0/ //00 مستفعلن فعولن مُتَعِلُنْ مُسْتفعلُن فعولْ

وَتُرْسِلينَ عَبْرَ كلِّ قرْيَةٍ نَحيبْ //0// //0// //0// //00 متفعلن مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فعولْ

وَمَوْكِبا مِنَ الحِدادِ وَالبُكاءْ //0// //0// //00 مُتفعلن متفعلن مُتفعلانْ

رفْقا بقرْيَتي هُناكَ في الرِّمالْ /0//0/ //0// //00 مُسْتفعلن متفعلن مُتفعلانْ

فإنّها حُطامُ ذِكْرَياتْ //0// //0// //00 متفعلن متفعلن فعولْ

مَشَتْ على رُفاتِها الرِّياحْ //0// //0// //00 مُتفعلن متَفعلن فعولْ

فَأَصْبَحَتْ ، يا نجمة الغُروبِ //0// /0//0/ //00 متفعلن مستفعلن فعول

أُغنِيةً تُحبّها الأَحْزانْ /0// //0// /00/ مستعلن متفعلن فعلان

وتستعيدها مساء كلّ عيد //0// //0// //00 متفعلن متفعلن متفعلان

في سمعِ طِفلً طوّحَ الفُراقُ /0//0/ /0//0/ //0/ مستفعلن مستفعلن متفعِ

بِهْ، عنْ أمّهِ .. أبِيهِ .. والْفراقْ /0 /0//0/ //0//0/ لن مستفعلن متفعلن فعولْ

عنْ حُبّهِ .. عنْ وهْمِهِ البَعيدْ /0//0/ /0//0/ //00 مستفعلن مستفعلن فعولْ

إنّ القصيدة منظومة على بحر صاف وهو "الرّجز" ، شكّلها الشّاعر في ثلاثة مقاطع ، ونجد تباينا لتوزيع الأسطر في كلّ مقطع، كما تنوّعت تفعيلات الوزن بين (مستفْعلن /0//0/0) السّالمة، ونظائرها الإيقاعيّة فوجدنا؛ (مُتَفْعِلُنْ //0//) المخبونة[1]،

[1] –دخلها زحاف الخبن وهو حذف الحرف الثاني السّاكن.

و(فعولْ//00) المخلوعة المقصورة[1] ، و(فعولن//0/0)المخلوعة[2]، (مُتَفْعِلانْ//0//00) و(مسْتَفعِلانْ/0/0//00) و(مُسْتَعِلاَنْ /0///00) بدخول علّة التّذييل عليها[3]، (مُسْتَعِلُنْ /0///0)المطويّة، (فَعْلاَنْ/0/00)الحذّاءْ المسبّغة، (فَعُو//0) المخلوعة المحذوفة[4]، إضافة إلى اعتماده على التّدوير بين بعض الأسطر .

ومن خلال عمليّة إحصائيّة لتوزيع الوحدات الإيقاعيّة على مستوى الأسطر الشّعريّة المكوّنة لكلّ مقطع نحصل على المعطيات الفنيّة الرّقميّة الإيقاعيّة التالية:

- المقطع الأوّل= 63وحدة إيقاعيّة
- المقطع الثاني=27 وحدة إيقاعيّة
- المقطع الثالث=41وحدة إيقاعيّة

وتوضّح لنا المعطيات السّابقة أنّ خطّ التّطوّر الإيقاعي في القصيدة التّفعيليّة " نجمة الغروب" لأبي القاسم سعد الله ، سار هو الآخر في تذبذب يصعد ثمّ يتراجع ببطء ثمّ يعود إلى التّصاعد ، ونرجع ذلك لتحوّلات الرّؤية الفكريّة والحالة النّفسيّة المضطربة التي يعيشها الشّاعر بين الحزن والأشواق .

إضافة إلى ذلك فإنّ القصيدة يلفّها نوع من الغموض والرّمزيّة الفنيّة ، وهي من القيم المضافة التي تدلّ على تطوّر الأدوات التّشكيليّة للقصيدة الحرّة الجزائريّة ، ممّا يؤكّد أيضا أنّ أبا القاسم سعد الله عمل باستمرار من أجل تحقيق التّجديد الفنّي للقصيدة.

---

[1] –دخلتها علّة الخلع مع علّة القصر وهي حذف ساكن السّبب الخفيف مع تسكين ماقبله.

[2] –دخلتها علّة الخلع وهي اجتماع زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن)وعلّة القطع(حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله)

[3] – زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع

[4] –دخلتها علّة الخلع مع علّة الحذف وهي حذف السبب الخفيف الأخير من التّفعيلة.

كما أنّ المعطيات الإحصائيّة للوحدات الإيقاعيّة أكّدت اعتماد الشّاعر على تدوير التّفعيلة، وقد وقع التّدوير في المقطع الأوّل مكوّنا من السّطرين (الأوّل والثاني والثالث)، وكذا بين الأسطر (الرّابع+ الخامس+ السادس+ السّابع) من نفس المقطع، أمّا المقطع الثّاني فنجد التّدوير بين السّطرين (الخامس+ السّادس)، وفي المقطع الثّالث نجده بين السّطرين (الحادي عشر والثّاني عشر)، وبحدوث التّدوير في النّماذج السّابقة ، قدّم لنا الشّاعر ظاهرة جديدة في الشّعر الحرّ وهي ما يُعرف " بالجملة الشّعريّة "([1]) بمفهومها الموسيقي ، مؤشّر كذلك على أنّ الشّاعر قد انفتح على المفاهيم الجديدة المرتبطة بالشّعر الحرّ ، وتطوّراته الإيقاعيّة ، ممّا يدلّ أنّ هذه القصيدة تستجيب للمفهوم العروضي للشّعر الحرّ .

---

[1] – يُميّز الدّكتور "عزّ الدين إسماعيل" في كتابه "الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة" ثلاث مراحل أساسيّة ضمن أشكال التّجديد والتّطوّر في موسيقى الشّعر:

أ– مرحلة البيت : لصيقة بالشّعر العمودي ولا تُطلق خارجه.

ب– مرحلة السّطر: وتقوم على التّفعيلة في الشّعر الحرّ.

جـ– مرحلة الجملة الشّعريّة: وهي بنية موسيقيّة أكبر من السّطر (تقع ضمن مرحلة السّطر لكنّها تطوير لها)، حيث تمتدّ الدّفقة الشّعوريّة فتبلغ حدّا من الطّول لا يستوعبه البيت ولا السّطر، ويتدفّق الشّعور عبر جملة من الأسطر المتتاليّة اعتمادا على التّدوير لكنّه تدوير يختلف من القصيدة العموديّة عنه في القصيدة الحرّة لأنّه تدوير للتّفعيلة لا العبارات الشّعريّة، والجملة الشّعريّة الواحدة يمكن أن تستغرق أكبر عدد من الأسطر.

ومن يراجع قضايا النقد المعاصر يجد أنّ النّقاد قد اتّخذوا من قضيّة التّدوير مواقف مختلفة:

أوّلها–اتّجاه محافظ يعارض فكرة التّدوير ويغالي في التّحفّظ عليها، وفي مقدّمة نقّاد هذا التّجاه نازك الملائكة والدّكتور علي عشري زايد، ويذهب المتحفّظون إلى أنّ التّدوير يحدّ من الطّاقات الموسيقيّة للقصيدة التّفعيليّة التي فقدت جانبا من فعاليّتها الإيقاعيّة أصلا حينما فقدت انتظام التّفاعيل وانتظام القافية، فضلا عمّا يمثّله التّدوير من إرهاق للقارئ الذي اعتاد الرّكون إلى الوقفات الموسيقيّة التي تنتهي بها الأبيات أو الأسطر.

وثانيها– اتّجاه مؤيّد يغالي في التّرحيب بالتّدوير، وفي مقدّمة نقّاد هذا التّجاه الدّكتور محمّد النّويهي والدّكتور عبد العزيز المقالح، ويذهب المؤيّدون إلى أنّ الطّاقة الموسيقيّة التي يحدّ التّدوير من فعاليّتها معيبة أصلا لأنّها تصرف المتلقي إليها دون رؤية النّص، فضلا عمّا في التّدوير عندهم من ثورة على الرّتابة ومحاولة لإدراك الوحدة العضويّة في النّص.

وثالثها– اتّجاه متوسّط ينظر إلى التّدوير نظرة موضوعيّة في إطار ارتباطه بالتّجربة الشّعريّة، ويتمثّل هذا التّجاه في الدّكتور عزّ الدين إسماعيل الذي مكنته نظرته الموضوعيّة من أن يعزو الحكم على التّدوير إلى علاقته برؤية النّص وعناصره المختلفة التي لا يمكن أن نعزل الموسيقى عنها؛ ومن ثمّ أصبح التّدوير مناسبا للقصيدة التي تحتاج إيقاعا خافتا ودفقا ومتلاحقا على حين يصبح معيبا جدّا إذا كانت التّجربة الشّعريّة مقتضية حدّة الإيقاع والتزام الوقفات.

وعلى حدّ تعبير محمّد ناصر فإنّه « ومع مرور الزّمن، والاطّلاع على النّماذج الجيّدة في الشّعر العربي المعاصر، واكتساب الثّقافة النّقديّة والاحتكام بالإنتاج الجيّد في هذا المجال عن طريق الصّحف والمجلات والكتب، استطاع الشّعراء الجزائريون أن يتخلّصوا شيئا فشيئا من النّفس التّقليدي الذي كان سائدا في التّجارب الأولى فقد حقّق هؤلاء الشّعراء انفلاتا من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضيّة والدّلاليّة التّقليديّة، وأصبحت الأسطر الشّعريّة تستقلّ بنفسها عروضيّا، ومع ذلك فهي لا تنفصل من حيث المعنى والصّورة والبناء العام عن بقيّة القصيدة لأنّ اهتمام الشّاعر أصبح منصبّا على العمل الشّعري ككل، مراعيا الموسيقى الدّاخليّة المتنامية عبر الموقف الشّعوري والإحساس النّفسي.»[1]

لذلك نجد فارقا بين الشّاعر في قصيدته الأولى وفي هذه القصيدة، مدعّما بنية التّجديد الحاصل على مستوى القصيدة الحديثة في الجزائر.

ونظم القصيدة على بحر الرّجز يؤّكد على إطلاع الشاعر واهتمامه بتطوّرات حركة الشّعر الحرّ والتي أعادت للبحر مكانته ليصبح البحر المفضّل في القصيدة التّفعيليّة ([2])، وهنا يظهر تغيّر الاهتمام بالنّص الشّعري، إضافة إلى تحوّل في طرائق التّعبير الفني على اعتبار أنّ الشّعر هو وحدة متكاملة تجمع بين البنى الفنيّة والمواقف الشّعوريّة والانفعالات ، وجمال التّشكيل ما كان قائما على هذه العناصر متكاملة وهذا يظهر أيضا تطوّر أداء الشّعر الجديد في الجزائر، وتعديل مساره .

وتعكس القصيدة لنا الحريّة التي يسير وفقها الشّاعر، باعتماده على شعر التّفعيلة وتطويره له، فاستعمل نظاما موسيقيا خاصّا ملائما للدّفقة الشّعوريّة وما تقتضيه طبيعة التّشكيل الفني للشعر الحرّ، معتمدا على الوزن والإحساس وكذا تطوّر الرّؤية الفكريّة للنّص الشّعري.

والواضح هنا هو أنّ الشّاعر أصبح يستجيب لما تمليه عليه انفعالاته ، مهتمّا بالموسيقى الدّاخليّة للقصيدة، فنزع من حسبانه ذاك الارتباط الوثيق بالأوزان والقوافي ، على اعتبار أنّ

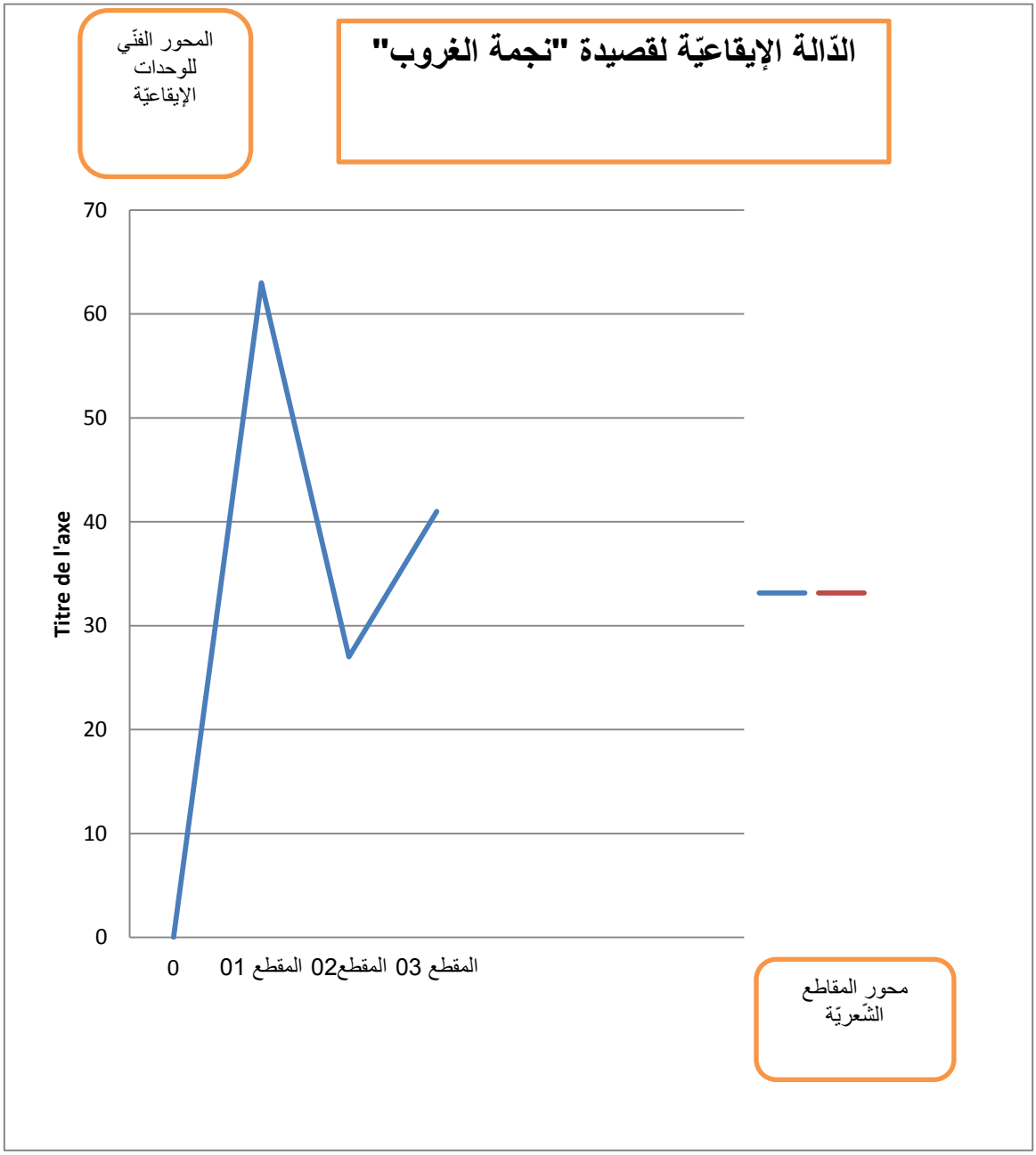
---

[1] – محمّد، ناصر : الشّعر الجزائري الحديث، ص 228.

[2] – كان بحر الرّجز قديما يستغلّ لنظم الشّعر التّعليمي وحمل المعرفة مثل "الألفيّة لابن مالك"، "متن بن عاشر في الفقه"..

الشّعر عمل فنّي يستجيب لتشكيلات لغويّة وخياليّة وموسيقيّة خاصّة ، وهو ما حقّق تطوّرا في العمل الشّعري .

- ويمكننا ترجمة المعطيات السّابقة في الدّالة الإيقاعيّة التالّية:



- وباستقرائنا للدّالّة الإيقاعيّة والمعطيات التي برزت في القصيدة نستنتج الملاحظات الآتية:

–قصيدة "نجمة الغروب " لأبي القاسم سعد الله ، وعند مقارنتها بالقصيدة الرائدة للشّعر الحرّ في الجزائر "قصيدة طريقي" ؛ نجدها قد أوغلت في التمرّد على الإيقاع التّقليدي الكلاسيكي العمودي ، من خلال الإضافات الجديدة البارزة فيها.

كما أنّ الشاعر استمرّ على نفس المسار السّابق فالدّالّة هنا دالّة تعرّجيّة أيضا ، فيها دلالة على تغيّر البنية الإيقاعيّة حيث نجد نظام التّفعيلة، والسّطر الشّعري ، والجملة الشّعريّة (التّدوير)، كسمة جديدة بارزة للتّعبير عن الوحدة الإيقاعيّة.
إضافة إلى الارتكاز على "الرّجز" بنظائره العروضيّة المختلفة ، ممّا أدخل القصيدة ضمن التّجريب الفنّي الجديد في الشّعر الجزائري الحديث معمّقا ملامح التّجديد فيه.

-بدأت الدّالّة متصاعدة بشكل كبير ثمّ أخذت في التّراجع ثمّ عادت إلى التّصاعد ثانية، وباعتماده على التدوير جعل القصيدة تسير في دفقات شعوريّة ، تتحكّم في توزيع التّفعيلات وتنويع الموسيقى ، ممّا يدلّ أنّ الشّاعر بدأ في تجاوز مرحلة السطر الشّعري إلى الجملة الشّعريّة ، كما أكّد تمسّكه بالانزياح الإيقاعي والانفتاح على ظواهر البناء الإيقاعي في الشّعر الحرّ.

–نلاحظ أنّ القصيدة قامت على مزج بين الإيقاعات السّليمة مستْعلن /0//0/0 ونظائرها التفعيليّة ، على نحو ما ذكرنا سالفا، وباعتماده على هذا الإيقاع حقق موسيقى جديدة تميل إلى الهدوء من أجل إثارة الانفعال ، وهي من أبرز خصائص الرجز .

–ومنه فإنّ المعطيات التي قدّمتها الدّالّة الإيقاعيّة للقصيدة تؤكّد ما وصل إليه الشّاعر بعد خمس سنوات من ريادته للقصيدة الحرّة في الجزائر ، حيث استمرّ على نفس الخطى

التّجديديّة وحاول تطوير الشّعر قدر إمكاناته وبما تمليه الدّفقة الشعوريّة ، وهو ما تظهره طريقته في وضع التفعيلات وفق تشكيل موسيقي منسجم مع إيقاعه الدّاخلي ، كما أنّه ظلّ متمسّكا بعنصر القافيّة لكن تظهر تارة متباعدة بفعل طول الجملة الشعريّة كما اعتمد على توحيدها بين الأسطر في مواضع أخرى ، لكنّها لم تعد « هي المتحكّمة في الوقفات أو النّهايات في الأسطر الشّعريّة، ولم تعد هي التي تقود خطى الشاعر عبر التّجربة ، بل إنّ القافية هي التي أصبحت خاضعة للتّجربة خضوعا كليا»[1]، والجديد هنا هو ما حقّقه الشّاعر من خلال هذا البناء الموسيقي الإيقاعي القائم على الحركات والسّكنات المنسابة بانسجام مع الحالة الشّعوريّة للشّاعر.

لقد حقّق الشّعر الجزائري الحديث خلال هذه الفترة من 1945 إلى 1963 بفضل هؤلاء الشّعراء، انتقالات رئيسيّة سمحت له ببلوغ مرتبة التّجديد الشّعري، اعتمادا على مرجعيات مختلفة ؛ تراثيّة وفكريّة، وفنيّة، وجماليّة ، وإبداعيّة مختلفة، أكسبته الخصوصيّة والتّميّز .

وعلى هذا النّحو سار الشّعر الجزائري من أجل التّطوير والتّجديد في حرية واسعة أتاحها له شعر التّفعيلة " الحرّ "، وبخاصّة بعد الاعتماد على الظواهر الإيقاعيّة الأساسيّة في الشّعر العربي وتطويرها وفق آليات جديدة ، تطوّرت على إثرها البنى الفنيّة للقصيدة الحديثة على مستوى التّشكيل الموسيقي ، من خلال ما لاحظناه من تعديلات وتغيّرات عروضيّة مخالفة للشّعر التقليدي ومنسجمة مع الرّؤية الشّعريّة الجديدة.

وقد سعينا من خلال هذا البحث إلى تقديم تحليل وتوصيف لظاهرة التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث، حيث كانت المتغيّرات التي شملت التّشكيل الفنّي على مستوى؛ اللغة والصّورة والإيقاع من أهمّ العوامل التي دفعت القصيدة الجزائريّة نحو التّجديد الشّعري .

[1] – محمّد، ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، ص 231.

الـــــــخاتمـــة

الخاتمـــــــــــــــة :

من خلال هذا البحث التّحليليّ البسيط للشّعر الجزائري الحديث من 1945 إلى 1963م، الذي لا ندّعي أنّه استوفى الموضوع حقّه، نخلص إلى مجموعة من النّتائج المتوصّل إليها وهي كالتّالي:

ارتبط التّجديد كمصطلح عند الأدباء والنّقاد العرب بمفهوم الإبداع الفكري ، وهو خلق وإبداع لأشكال جديدة مستمدّة من أرضيّة تراثيّة، وبناء على ذلك إنّه استمرار للقديم واستثمار له بصياغته في أطر وقوالب فنيّة تجمع بين الأصالة والجدّة، بما يتوافق مع نُظم الحياة والعصر.

لقد تعاقبت على الشّعر العربي عصور مختلفة، خلّفت بتعاقبها مظاهر تجديديّة عديدة ومتغيّرة إبداعا وفنّا، حيث بلغت مثلا ذروة التّجديد الشّعري في المشرق العربي خلال العصر الحديث، والمتغيّرات التي طرأت على الشّعر العربي وطبعته بطابع التّجديد لم تقتصر مظاهرها التّجديديّة على المشرق العربيّ فحسب، وإنّما وجدناها قد امتدّت إلى الشّعر الجزائري .

وقد مرّت الحركة الشّعريّة الجزائرية قبل 1945 بمراحل عديدة ومتعاقبة اهتمّت كلّ مرحلة منها بدعم تطوّر القصيدة شيئا فشيئا، وسعي الشّعراء إلى الابتكار والإبداع ، وتبلورت ظاهرة التّجديد نقديّا وإبداعياّ مع الشّاعر " رمضان حمّود" الذي نادى إلى الثّورة على الاتّجاه الكلاسيكي في الشّعر الجزائري ولا نحسب أنّ هناك من الشّعراء الجزائريّين أو المشارقة ممّن سبقه في مثل هذه الدّعوة بل كان أوّل المبشّرين بإمكانيّة الابتكار الشّعري فالحياة الجديدة ينبغي أن تتخطّى كلّ قديم .

برزت من خلال تطور الرّؤية الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث رسالة الشّعر، و تمحورت حول الكلمة الصّادقة والمقدّسة، التي تصل إلى المتلقّين دون مقدّمات، فإيمان الشّعراء بالبعد الرّسالي للشّعر، واختمار شعرهم في جوّ الأحداث المتصارعة والمتناميّة التّي عاشها الوطن هو الذّي زاد من قوّة تأثيره ، فتغيّر القضايا الفكريّة وتعدّدها و خروجها عن

نمط الموضوع الواحد ، و ابتعادها عن اجترار المعاني الجاهزة جعل من الشّعر مفعما بالأحاسيس الواعيّة ، كما صاحب أبرز المتغيّرات التي شهدها الوطن، فلعب دورا مهمّا في مسايرة الأحداث، ورصدها، وإثارتها وفق شعر مفعم بالعاطفة والرّؤية الفكريّة المتطوّرة والعميقة ، فوجدنا الشّعراء آنذاك متّحدين في صفّ واحد لأنّ هدفهم وغايتهم واحدة، وهو ما يوضّح المكانة الثّوريّة للشّعراء ومشاركتهم في دعم صفوف الثّورة فالتحمت الكلمة بالسّلاح مما جعلهم جزءا من الثّورة.

تماهت في قصائد الشعراء خلال هذه الفترة تجربة شعريّة قوامها الذّات والوطن ، فكلّ شاعر انطلق من ذاته ليسقطها على الوطن الجريح ، فأحبّوا وتألّموا وقيّدوا أحضانهم بأحضان الوطن ومآسيه، فثاروا لثورته وحاربوا من أجله، ورسموا له شعاع الأمل الذّي قاده إلى النّصر والحريّة، وهذه التّجربة قادت الرّؤية الشّعريّة إلى رسم مسارها منذ 1945 حتّى 1963م، أين تعزّزت بشعرٍ له روح جديدة وصبغة مغايرة ومواقف كثيرة داعمة تارة، و ثائرة تارة أخرى ، وفي بعض الأحيان متمرّدة متحديّة أو هادئة مستبشرة .

احتوى الشّعر الجزائري الحديث على " تجربة الغموض" التّي غلّفت قصائد بعض الشّعراء ، ما جعل الرّؤيّة الشعريّة تعبق بطابع الجدّة والتّميّز والفنيّة النّابعة من تجارب شعريّة لشعراء جزائريّين خاضوا عُباب الحياة، وأدركوا أن الشّعر جمال وفنّ وبُعد رسالي، عنوانه الفكرة الرّصينة وحسن التّحكّم في التّعبير وأداء المعاني. كما عرف الشّعر الجزائري ، اغترابا مكانيّا أضفى طابعا خاصّا على التجربة الشّعريّة، فكان نتاج الشّعراء فيها غزيرا ، و استطاعوا من خلالها أن يعكسوا صورة للشّعر الجديد ، ونموذجا لشعراء المشرق العربي بعد احتكاكهم المباشر وإيّاهم ، إضافة إلى الاغتراب النفسيّ المستبدّ الذي شتّتت أفكارهم وأرواحهم، حيث اتّسمت الرّؤية الشّعريّة بجانب من الضّياع والحيرة والانكسار، ممّا جعل الشّعراء يرتمون في أحضان الطّبيعة بوحا و نجوى، وشوقا وحنينا.

إنّ عمق الرّؤية الشّعريّة الجديدة وتحوّلاتها هو الذي فرض انتهاج الشّعراء الجزائريين خلال هذه الفترة لتشكيل فنيّ خاص على مستوى اللغة الشّعريّة، والصّورة ، وكذا التّشكيل الموسيقي، وفق مظاهر تجديديّة وحداثيّة مختلفة ومتآلفة .

تمثّل اللّغة حقيقة وكيانا جوهريّا بالنّسبة للخطاب الشّعري، فلا يتحقّق إلاّ بها، وبواسطتها يخلق الشّاعر عالمه الجمالي الخاصّ المنحرف عن لغة التّواصل لذا فقد تعامل نخبة من الشّعراء الجزائريّين مع اللّغة وفق طابع تجديديّ ، من حيث الألفاظ والأساليب، فتخلّص الشّعر الجزائريّ من التّبعيّة للقصيدة القديمة في لغتها التّراثيّة، وكان مستجيبا للتّجديد الحاصل في الرّؤية الشّعريّة ، فتشكّل بالفعل من لغتي الثّورة الجليلة والوطن الحبيب، وحتّى حقل الذّات والعواطف يمثّل حلقة الوصل والخيط المتين الذي جمع بين ثورة الشاعر الجّزائري، وارتباطه بوطنه ومشاعره المستفيضة، وهذا ما اتّضح من خلال اعتماد الشّعراء على أسلوب التّكرار في الألفاظ والجمل والتّراكيب ، فكثيرا ما كرّر الشّعراء مجموعة من الحقول الدّلاليّة ، وعدّدوها بنسق يكاد يكون واحدا ، هذا وقد استمدّت اللغة الشّعريّة دلالاتها وألفاظها المعجميّة خلال هذه الفترة من حقل الانتماء والوطن، وحقل الثّورة، وحقل الذات والعواطف، كما امتازت اللغة الشّعريّة ببساطة الألفاظ وجدّتها في الآن ذاته ، ثمّ قوّتها في الاقتراب من ذهن متلقّيها والتّأثير فيه ، بخاصّة القصائد التي نظمها الشّعراء من أجل شحذ الهمم وإثارة العواطف و التحسيس والتوعية ، فكان المعجم الطّاغي على الشّعر الجزائري الحديث معجما وطنيّا ثوريّا مقاوما بامتياز.

وقد نمت الصّورة الشّعريّة وتصاعدت ، حتى وصلت إلى درجة كبيرة من التّجديد، فتجاوزت القصيدة التّقليديّة القديمة، والتي كانت ترتكز على العقل والجمود، والصّور الجاهزة المألوفة، وهو ما دلّ على أنّ الشّعراء في تلك الفترة كانوا على وعي بمستلزمات الإبداع الشّعري الجديد وأسسه الفنيّة، ما يكشف القدرة الإبداعيّة لهم في مضمار التّجديد الشّعري،

حيث أصبحوا أكثر انفتاحا على عنصر الخيال، و ثقافة التّصوير الشّعري، الذي ينطلق من صدق العاطفة والشّعور، وامتزاج الأحاسيس وتضخّمها في النّفوس، وكلّما كانت درجة الانفعال لدى الشّاعر كبيرة ، كان إبداعه متميّزا وأكثر إيحاء وتصويرا، لذلك وجدنا أنّ شعراء الجزائر في هذه الفترة ، قد نوّعوا في أساليبهم البلاغيّة من تشبيه واستعارة، إضافة إلى ابتكارهم لصور شعريّة مستحدثة أضافوا عليها لمستهم الإبداعيّة الخاصّة، وقد نهل الشّعراء من الرّؤية الفكريّة الجديدة ومختلف تجاربهم الشّعريّة خاصّة " ثيمتي الثّورة و الذّات" وما صاحبهما من رقيّ في التّصوير ووظفوهما في بناء صوري متآلف جماليّا .

إنّ التّطوّر والتّجديد بلغ مداه الواسع في الشّعر الجزائري الحديث، حيث تبلور بصورة بارزة على مستوى الموسيقى الشّعريّة، من خلال خلق أشكال موسيقيّة جديدة بدأت على شكل محاولات شعريّة من أبرز ظواهرها؛ نظام القصائد المقطعيّة، و الأخذ من أشكال الموشّح ونماذجه، وفي سبيل تطوير البنية الإيقاعيّة للشّعر الجزائري الحديث؛ وجدنا أنّ الشّعراء نزعوا نزعة تجديديّة نتج عنها تصرّفهم في طريقة كتابة القصيدة، فكتبوا القصيدة العموديّة في شكل أسطر شعريّة متساوية أحيانا ومتفاوتة أحيانا أخرى، كما مزجوا بين البحور في القصيدة الواحدة ، لذلك عدّت تلك المحاولات أرضا تمهيديّة لانطلاق صرح التّجديد الفعلي على مستوى الشّكل وكسر النّموذج الشّعري التّقليدي، وتجاوزه نحو نموذج شعري حداثي بظهور شعر التّفعيلة ، والذي واكب القصيدة العربيّة الحديثة في المشرق .

وعلى هذا النّحو سار الشّعر الجزائري من أجل التّطوير والتّجديد في حرية واسعة أتاحها له شعر التّفعيلة " الحرّ "، وبخاصّة بعد الاعتماد على الظواهر الإيقاعيّة الأساسيّة في الشّعر العربي وتطويرها وفق آليات جديدة ، تطوّرت على إثرها البنى الفنيّة للقصيدة الحديثة ، من خلال ما لاحظناه من تعديلات وتغيّرات عروضيّة مخالفة للشّعر التقليدي ومنسجمة مع الرّؤية الشّعريّة الجديدة.

وأخيرا إنّ هذا البحث سعى إلى تلمّس مظاهر التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث، من خلال تحليل شعر مجموعة من الشّعراء الذين كانت لهم اليد الطولى في دفع عجلة التّطور والتّجديد.

وبطبيعة نرجو أن نكون قد وفّقنا، ولو بقدر يسير في إنجاز هذا البحث والإلمام ببعض جوانبه، وربّما قد نكون أغفلنا بعض الجوانب الأخرى الهامّة من غير قصد، طامحين إلى التّعلّم والاستفادة من أخطائنا ، فالأدب الجزائري الحديث لا يزال في حاجة إلى بحوث كثيرة تتطلّب قدرا من العناية والاهتمام والمتابعة والتّحليل، ويبقى موضوع البحث حيّزا متّسعا لا يضيق لآراء أخرى، فالبحث ما يلبث أن يقرّ في نفس صاحبه حتّى يُبعث من جديد لدى قارئ آخر... والخاتمة لا تعني أبدا نهاية لفكرة البحث ، فنهايته ماهي إلاّ بداية لبحث يولد من رحم سابقه، ونحسب أن يكون هذا البحث محفّزا للكشف عن خبايا النّص الشّعري الجزائري الحديث .

واللـــه المستـــــــــــعان وهو وليّ التّوفيق.

مكـــــتبة الـــبحث

مكـــــــــــتبة البـــــــــــحث

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أوّلا: المصادر :

1. إبراهيم ، ناجي، الأعمال الكاملة ، دار الشّروق ، ط3، 1996.
2. إبراهيم، ابن خفاجة الأندلسي؛ الدّيوان،مطبعة جمعيّة المعارف، مصر (دط)، (دت).
3. أبو القاسم ، سعد الله ؛ الزّمن الأخضر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر (دط)، 1985.
4. أبو القاسم، خمّار ؛ الأعمال الشّعريّة والنّثريّة –شعر، المجلّد الأوّل، مؤسّسة بوزياني للنّشر، الجزائر، (دط)، 2009.
5. أبو نواس ؛ ديوان أبي نوّاس ، مطبعة جمعيّة الفنون ، (دط)، 1301هـ.
6. أحمد زكي، أبو شادي؛ أطياف الرّبيع، (دط)، (دت).
7. أحمد، لغوالمي؛ ديوان الشّاعر أحمد لغوالمي، تحقيق وتقديم ، د عبد الله حمّادي ، وزارة الثّقافة ، مديريّة الفنون والآداب، الجزائر، ط2، 2005.
8. عبد الرّحمن، شكري؛ ديوان عبد الرحمن شكري، ج3، أناشيد الصّبا،مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، (دط)، (دت).
9. محمّد الصالح ، باوية؛ أغنيات نضاليّة، موفم للنّشر ، (دط)، 2008.
10. محمود سامي البارودي باشا ، ديوان البارودي ، تحقيق وضبط وشرح ؛ علي الجارم، محمّد شفيق معروف، دار العودة –بيروت ، ط4 ،1998
11. مفدي زكريا ، اللهب المقدّس، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 1983

ثانيا: المراجع:

1. إبراهيم ، خليل؛ مدخل لدراسة الشّعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتّوزيع، (دط)، 2003.

2. إبراهيم ، رُمّاني ؛ أوراق في النّقد الأدبي ، دار الشّهاب للطّباعة والنّشر . باتنة .، ط1 ، 1985 .
3. إبراهيم ، رمّاني؛ المدينة في الشّعر العربي- الجزائر نموذجا 1925-1962، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (دط) 1997
4. إبراهيم أحمد ، ملحم؛ منزلات الرّؤيا، الشّاعر العربي المعاصر وعالمه، عالم الكتب الحديث، عمّان –الأردن (دط)، 2010
5. أبو القاسم ، سعد الله، ؛ دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
6. إحسان ؛ عبّاس: اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (ط1)، (د ت) .
7. أحمد ، هيكل؛ تطوّر الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التّاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ط6، 1994.
8. أحمد إسماعيل، النّعيمي؛ مقالات ، في الشّعر والنّقد والدّراسات المعاصرة ،دار دجلة، عمان، (دط)، 2012.
9. أحمد، حسن الزيات؛ تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، (دط)،(دت).
10. أحمد، درويش ؛ دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار الغريب للطّباعة والنّشر، القاهرة(دط)،(دت).
11. أمحمّد مصطفى، تركي؛ شعريّة الغموض في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، بين إشكاليّة الوعي والوعي المضاد، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط1، 2014.
12. أنس ، داوود ؛ التّجديد في أدب المهجر، دار الكتاب العربي، مصر، (دط)، 1967.
13. بلقاسم، بن عبد الله: الأدب الجزائري وملحمة الثّورة، دار الأوطان للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013.
14. بهجت عبد الغفور ، الحديثي، ديوان أبي نواس برواية الصّولي ، دار الكتب الوطنيّة، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتراث ((المجمّع الثقافي))، ط1، 2010

15. ابن رشيق القيرواني؛ العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، الجزء1، دار الجيل،(ط5)،1981.
16. ابن طباطبا؛ العلوي، عيار الشّعر، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الاسكندريّة، (دط)، 1980 .
17. ابن فارس الحسن زكريا، مقاييس اللغة،ج1، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، (دط)، (دت).
18. جابر ،عصفور ؛ الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، (دط)، 1992.
19. الجاحظ، الحيوان، ج3، تح؛ عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت(دط) ،1992 .
20. حسن ، فتح الباب؛ سمات الحداثة في الشّعر العربي المعاصر ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (دط)، 2007.
21. حسن حنفي؛ التراث والتّجديد، موقفنا من التراث القديم، ط4، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992 .
22. حسين سليمان؛ مضمرات النّص والخطاب ، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الرّوائي، اتحاد الكتّاب العرب دمشق،(دط)، 1999
23. حلمي، بدير، الشّعر المترجم وحركة التّجديد في الشّعر الحديث، كليّة الآداب ، جامعة المنصورة، دار المعارف، ط2، 1991.
24. حمدي ، الشّيخ ؛ جدليّة الرّومانسيّة والواقعيّة في الشّعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث ، بنها، ط1، 2005.
25. حنا، الفاخوري؛ الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط1،1986 .
26. خالد ، الغريبي؛ في قضايا النّص الشّعري العربي الحديث " مقاربات نظريّة وتحليليّة، أدونيس، البياتي، درويش، حجازي، السّيّاب، عبد الصّبور، مكتبة قرطاج للنّشر والتّوزيع، تونس ، ط1، 2007،.

27. خالدة ، سعيد ؛ حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة بيروت ، (ط2)، 1982 .
28. خليل ، أبو جهجه: الحداثة الشعريّة العربيّة بين الإبداع والتنظير والنّقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995.
29. رابح ، ملّوك ؛ بحث في بنية الصّورة الشّعريّة وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنّشر، الجزائر، (دط)، 2008.
30. الربعي، بن سلامة ؛ تطوّر البناء الفنّي في القصيدة العربيّة، دار الهدى ، عين مليلة، ط1، 2006.
31. رجاء ، عيد ؛ التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، دراسة تأصيليّة تطبيقيّة بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندريّة، (دط)، 1987.
32. رجاء، عيد ؛ البحث الأسلوبي –معاصرة وتراث– منشأة المعارف بالأسكندريّة، (دط)، 1993.
33. شكري ، عيّاد ؛ موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، القاهرة ، (ط1) ، 1968.
34. شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين ؟ ،دار الشروق ، ط1، 1991.
35. شوقي ، ضيف ؛ الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف ،القاهرة،ط10، 1957.
36. شوقي ، ضيف ؛ تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأوّل– ، دار المعارف، ط16، (دت)
37. صابر ، عبد الدايم ؛ موسيقى الشّعر العربي بين الثابت والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط3، 1993.
38. صابر ، عبد الدايم؛ أدب المهجر، دراسة تأصيليّة تحليليّة لأبعاد التّجربة التّأمليّة في الأدب المهجري، دار المعارف ، ط1، 1993.
39. صالح ، خرفي ؛ الشّعر الجزائري ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر، (دط)، 1984.
40. صالح ، خرفي ؛ حمّود رمضان ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر،(دط)، 1985.

41. الطّاهر ، يحياوي؛ تشكّلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى مابعد الاستقلال، دار الأوطان، ط1، 2011.
42. طه ، وادي ؛ جماليات القصيدة المعاصرة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر ، لونجمان، مصر ، ط1، 2000.
43. طه، حسين؛ حديث الأربعاء، المطبعة التّجاريّة الكبرى ، مصر، (دط)، (دت).
44. عبد الباري عزيز ، قبّاني؛ التّجربة الشّعريّة والإبداع اللغوي، الاستخدام الفنّي للطّاقات الصّوتيّة والحسيّة والعقليّة، دار الكتاب الحديث (دط)، 2009.
45. عبد الحكيم ، بلبع؛ حركة التّجديد في الشّعر المهجري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (دط)، 1980.
46. عبد الرّحمن ، تبرماسين ، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، (ط1)، 2003.
47. عبد الرحمن ، حوطش؛ شعر الثّورة الجزائريّة في الأدب المعاصر ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،(دط)، 1971.
48. عبد العزيز ، بومسهولي ؛ الشّعر الوجود والزّمان رؤية فلسفيّة للشّعر ،إفريقيا الشّرق ، الدار البيضاء، (دط)، 2002.
49. عبد القادر ، القط، ؛ الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربيّة، بيروت–لبنان، (ط3)، (دت) .
50. عبد القاهر ، الجرجاني، ؛ دلائل الإعجاز، قراءة محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (دت).
51. عبد القاهر ، الجرجاني؛ أسرار البلاغة، ، دار المعرفة، ط2، بيروت 1981.
52. عبد القاهر، الجرجاني ؛ أسرار البلاغة في علم البيان ، تح، سعيد محمّد اللحام ، دار الفكر العربي . بيروت . ط1، 1999.
53. عبد الكريم ، الأشطر ؛ معالم في النّقد العربي الحديث، دمشق، مطابع مؤسّسة الوحدة، (دط)، 1974.

54. عبد الله ، حمّادي ؛ أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2000-2001.
55. عبد الله ، ركيبي ، ؛ الشّعر الدّيني الجزائري الحديث، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر ، (دط)، 1981.
56. عبد الله ، عسّاف ؛ الصّورة الفنيّة في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سوريا، ط1، 1996.
57. عبد الملك ، بومنجل ؛ الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري ، دراسة نقدية أسلوبيّة موازنة، قرطبة للنشر والتّوزيع، ط1، 2015.
58. عبد المنعم ، خفاجي ؛ مدارس النّقد الأدبي الحديث، الدّار المصريّة اللبنانيّة، ط 1، القاهرة، 1995.
59. عثمان، حشلاف ؛ التّراث والتّجديد في شعر السّياب، دراسة تحليليّة جماليّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)، (دت).
60. عزّ الدين، إسماعيل ؛ الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر ، القاهرة، (دط)، 1967.
61. عفيفي ،محمد الصادق : النقد التطبيقي و الموازنات ،-مكتبة الخانجي- القاهرة ،مصر (دط)،1978،،
62. علي ، أحمد سعيد (أدونيس) ، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979.
63. علي ، أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والتحوّل، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت ط1، 1978.
64. علي ، أحمد سعيد (أدونيس)، ها أنت أيّها الوقت، دار الآداب ، بيروت، ط1، (دت).
65. علي أحمد سعيد (أدونيس)؛ زمن الشّعر، دار السّاقي ، بيروت، ط6، 2005.
66. علي بن اسماعيل بن سيّدة، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ج7 .
67. علي عشري، زايد؛ عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة القاهرة، ط1، 2008.

68. علي محمّد ؛ حسين؛ الأدب العربي الحديث، الرّؤية والتّشكيل .
69. عماد، علي ؛ الخطيب؛ في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار الميسرة،عمان، ط2، 2001م/1432هـ .
70. عمر ، بوقرورة ؛ الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث 1945-1962،منشورات جامعة باتنة، (دط)، (دت).
71. عمر ، فرّوخ؛ تاريخ الأدب العربي، الجزء 2، دار العلم للملايين، بيروت ط4، 1981.
72. عمر، الدّسوقي ؛ محمود سامي البارودي، دار المعارف ،مصر، (دط)، (دت).
73. فايز ، الدّاية؛ جماليّات الأسلوب ، الصّورة الفنيّة في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط2(دت).
74. فتحي ، الأبياري؛ أدباؤنا والحُبّ، دار الشّروق، (دط)1974..
75. مأمون عبد الحليم ، وجيه ؛ العروض والقافية بين التّراث والتّجديد، مؤسّسة المختار، القاهرة، (دط)، (دت).
76. مبروك محمّد، جودة ؛ التّكرار وتماسك النّص، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.
77. محمّد ، النّويهي، ؛ قضيّة الشّعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، (دط)، 1971.
78. محمّد ، الولي ؛ الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي النّقدي ،المركز الثّقافي العربي، لبنان، ط1، 1990 .
79. محمّد ، بن عبد الحي؛ التّنظير النّقدي والممارسة الإبداعيّة ، منشأة المعارف ، الإسكندريّة،(دط)، 2001.
80. محمّد ، طمّار ؛ مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة – الجزائر، (دط)، 2005.
81. محمّد ، مندور ؛ في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، (دط)،(دت).
82. محمّد ، ناصر؛ الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان ، (دط)،1985.

83. محمّد ، ناصر؛ مفدي زكريّا شاعر النّضال والثّورة، المؤسّسة الوطنيّة للفنون الطّبيعية،غرداية، الجزائر، ط2
84. محمّد ،كعوان ؛ شعريّة الرّؤيا وأفقيّة التّأويل،دراسات في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر،منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريّين،دار هومة، الجزائر، ط1، 2003
85. محمّد اسماعيل علي ، عبد العليم؛ ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، شركة مساهمة مصريّة للطّباعة والنّشر، ط1، 1436هـ/2011م.
86. محمد الصّادق، عفيفي؛ النّقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (دط)، 1978.
87. محمّد زغلول سلام : النّقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتّجاهات روّاده ، منشأة المعارف،الإسكندريّة ،(دط)، 1981 .
88. محمد زكي، العشماوي: قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، فرع الاسكندريّة، ط3، 1978.
89. محمد زكي، العشماوي؛ موقف الشّعر من الفنّ والحياة في العصر العبّاسي، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان،(دط)، 1981.
90. محمّد عبد المنعم خفّاجي ، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت ، لبنان ،(دط)،(دت).
91. محمّد مصطفى ، أبو شوارب ؛ إيقاع الشّعر العربي، تطوّره وتجديده، منهج تعليمي مبسّط، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندريّة، ط1، 2005.
92. محمّد، التّركي التّاجوري؛ حول ملامح التّجديد وخطواته في الأدب العربي ونقده، منشورات اللجنة الشّعبيّة العامّة للثّقافة و الإعلام ، ليبيا ، ط1، 2007.
93. محمد، مصايف: دراسات في النّقد والأدب، الشّركة الوطنيّة والتّوزيع ، الجزائر، (دط)، 1881.
94. محمّد، ناصر ؛ رمضان حمّود حياته وآثاره، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، ط2، الجزائر، ط2، 1985.
95. محمود، الرّبيعي ؛ قراءة الشّعر،دار الغريب للطّباعة والنّشر،القاهرة ، ط1، 1997

96. مسعد، بن عيد العطوي؛ الغموض في الشّعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنيّة ، ط2، 1420هـ.
97. نازك ، الملائكة؛ قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967.
98. نازك، الملائكة ؛ قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان (ط 14).
99. ناصر ، وحيشي ؛ المرجع في العروض والقافية،جسور،الجزائر،ط2013،2م
100. نعيم، اليافي ؛ تطوّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008،
101. نور، سلمان؛ الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرير، دار الأصالة االنّشر والتّوزيع، (دط)، 2009.
102. الونّاس، شعباني؛ تطوّر الشّعر الجزائري منذ سنة 1945 حتّى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعيّة، (دط)، (دت).
103. يحي ، الجبّوري؛ الحنين والغربة في الشّعر العربي – الحنين إلى الأوطان –، مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان– الأردن ،ط1، 2008.
104. يوسف ، عزّ الدّين؛ التّجديد في الشّعر الحديث، بواعثه النّفسيّة وجذوره الفكريّة ، دار ا لطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 1985.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. سلفرمان، هبوج؛ نصيات ببين الهرمنوطيقا والتّفكيكيّة ، ترجمة علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء، بيروت، (ط1)، 2002.

رابعا: المجلاّت والدّوريّات :

2. جريدة النّصر 24 أفريل1973، عدد 564.
3. جريدة النّصر 7 أكتوبر 1991قسنطينة.
4. الشّهاب ، ج2، م6(مارس1930.
5. الشّهاب، ج9، م10(أوت 1934).
6. مجلّة الأثر، العدد21/ديسمبر 2014.

7. مجلّة الآداب ، جامعة قسنطينة، العدد 05، 2000.
8. مجلّة الباحث، العدد، 10/أوت2012.
9. مجلّة تاريخ العلوم، العدد 6
10. مجلّة الثقافة، العدد72، تصدر عن وزارة الثقافة بالجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع–الجزائر–نوفمبر–ديسمبر1982م.
11. مجلّة اللّغة العربيّة، العدد السّادس والثّلاثون.
12. مجلّة المخبر–أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، العدد الثالث 2006.
13. مجلة جامعة دمشق– المجلّد 27، العدد الثالث، الرّابع،2011.
14. مجلّة دراسات أدبيّة وإنسانيّة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة، العدد 1، صفر 1425/أفريل 2004.
15. مجلّة كليّة الآداب ، الجزائر، ع1، 1964.

خامسا: الرّسائل الجامعيّة:

1. عبد الكريم ، شبرو ؛ التّجربة الشّعريّة عند أبي القاسم سعد الله، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، 2007/2006،جامعة الحاج لخضر باتنة.
2. مجيد ، قرّي ؛ مسار الرّمز وتطوّره في الشّعر الجزائري الحديث(1962–2004)، دراسة تحليليّة فنيّة، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009–2010، ص 18.

ساسا: المعاجم :

1. أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، (مج3+م4) ، دار صبح أديسوفت ، بيروت، لبنان،(ط1)، 2006.
2. جبران، مسعود : رائد الطّلاّب، دار العلم للملايين ـ بيروت ـ لبنان، ط6، (دت) .
3. محمّد مرتضى ، الحسيني ، الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: الجراح، نواف، مراجعة : شمس، سمير، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ج08، ط1، 2011.

سابعا: المواقع الإلكترونيّة:

1-http://abu.iq

2-www.diae.net

ثامنا : كتب أجنبيّة :

1-FERDIAND DE SAUSSURE. COURS DE LINGUISTIQUE GéNéRAL . TLANTIKIT.2002.

فـهرس البحث

الفهرس

الموضـــــــــــــــــــــــــــــــوع	رقم الصفحة
المقدمـــــــــــــــــــــــــــــة	أ
مدخل : التّجديد وبوادره الشّعريّة عربيّا وجزائريّا	
1- مفهوم التّجديد	3
أ- التّجديد لغة	3
ب- التّجديد اصطلاحا	4
2-مظاهر التّجديد في الشّعر العربي	7
أ-التّجديد في الشّعر العربي القديم	7
أوّلا-التّجديد الشّعري في العصر العبّاسي	7
ثانيا-التّجديد الشّعري في العصر الأندلسي	10
ب-التّجديد في الشّعر العربي الحديث	12
أوّلا- التّجديد الشّعري لدى شعراء المدرسة الكلاسيكيّة	13
ثانيا-التّجديد الشّعري لدى جماعة الدّيوان	19
ثالثا-التّجديد الشّعري لدى شعراء المهجر	23

رابعا-التّجديد الشّعري لدى جماعة آبولو	26
3-مراحل الحركة الشّعريّة الجزائريّة قبل "1945" وبوادر التّجديد	30
أوّلا- مرحلة الجمود والانحطاط	31
ثانيا- مرحلة النّهوض والانبعاث	35
ثالثا- بوادر التّجديد	41
الفصل الأوّل: التّجديد في الرّؤية الشّعريّ	
1-مفهوم الرّؤية الشّعريّة	49
2-الرّؤية التجديديّة	53
2-1- الرّؤية وتحوّلاتها	53
2-2- الرّؤية وتعدّد التّجارب الشّعريّة	55
أوّلا-التّجربة الوطنيّة	55
ثانيا- التّجربة الذّاتية	89
ثالثا- تجربة الغموض	114
رابعا- تجربة الاغتراب	125
أ- تجربة الاغتراب الرّوحي والنّفسي	139
ب- تجربة الاغتراب المكاني	148

الفصل الثّاني : التّجديد في اللّغة الشّعريّة	
1-مفهوم اللغة الشّعريّة	159
2-التّجديد في اللغة الشّعريّة	161
2-1-الألفاظ والأسلوب	162
أوّلا-مفدي زكريا	164
ثانيا-أبو القاسم سعد الله	179
ثالثا-محمّد الصّالح باوية	192
رابعا-أبو القاسم خمّار	198
خامسا-أحمد لغوالمي	204
2-2-ظاهرة التّكرار	211
أوّلا-تكرار اللّفظ	211
ثانيا- تكرار جملة أو عبارة	222
ثالثا- تكرار أسلوب الاستفهام	232
رابعا- الحقول الدّلاليّة للشّعر الجزائري الحديث	238

الفصل الثّالث: التّجديد في الصّورة الشّعريّة

1-مفهوم الصّورة الشّعريّة	247
أ-الصّورة لغة	247
ب-الصّورة اصطلاحا	248
1-1-أهميّة الصّورة الشّعريّة	251
2-الصّورة الشّعريّة وتحوّلاتها	254
2-1-تجديد الصّورة البيانيّة المباشرة	257
أوّلا- الصّورة التّشبيهيّة	257
ثانيا- الصّورة الاستعاريّة	264
2-2-الصّورة الحديثة المتجدّدة	273
أوّلا- الصّورة المركّبة	274
ثانيا- الصّورة الثّيمية (الموضوع)	286
أ-ثيمة الثّورة	287
ب-ثيمة الذّات	296
ج- ثيمة ثنائة الثّورة والذّات	304

الفصل الرّابع: التّجديد في التّشكيل الموسيقي	
1-1-مفهوم التّشكيل الموسيقي	321
1-1-الوزن	323
1-2-القافية	324
أ-حدود القافية	325
ب-أنواعها	325
2-التّشكيل الموسيقي الجديد في الشّعر العربي الحديث وظهور الشّعر " الحرّ "	327
3-تطوّر التّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث	332
3-1- ظواهر التّشكيل الموسيقي في القصائد العموديّة	333
3-2-التّشكيل الموسيقي في الشّعر الحرّ	348
أ-مسألة ريادة القصيدة الحرّة في الشّعر الجزائري الحديث	350
ب-ظواهر التّشكيل الموسيقي في القصائد الحرّة	351
الخـاتـــمة	386
مكتبة البحث	392
فهرس البحث	404

ملـــخّص الـبحث

ملخّص البحث باللغة العربيّة :

لقد أولى الدّارسون والباحثون في الأدب العربي ، اهتماما خاصّا بالشّعر الحديث في المشرق، وأغفلوا بذلك العناية بدراسة الأدب في المغرب العربي ، خاصّة ما يرتبط بموضوع التّجديد الشّعري الذي هو سمة بارزة من سمات الشّعر في المشرق أحدثته التّغيرات التي أحاطت بالحركة الأدبيّة في العصر الحديث، والتي كان لها أثر بالغ في السّير بالقصيدة نحو الجدّة والتّطور، ولم يقتصر الانعطاف الكبير والتّغيير الجوهريّ الذّي مسّ الشّعر العربي على شعر المشرق فحسب ، وإنّما يجد الدّارس للأدب الحديث أنّه قد امتدّ إلى أدب المغرب العربي، فسلك سبيلا مغايرة لما كان عليه قديما فحاول من خلالها دفع الشّعر لمسايرة كلّ جديد.

بعد أن أحسّ الشّاعر العربي الحديث بضرورة كسر أغلال الماضي والتي قيّدت إبداعه، وحجبت عنه حريّة التّعبير في عصر ينادي بالحريّات ، وتتصاعد فيه المتغيّرات ، كان لزاما عليه الانعتاق من كلّ قيد، والسّير نحو ابتداع شعر جديد في مضامينه وأساليبه، وهو ما أوجب عليه الاتّكاء على مجموعة من الآليّات والتّقنيات والأنماط الشّعريّة الجديدة، حتّى يكون على صلة أقرب من خطّ التّطوّر الحاصل في العصر الحديث، وهنا أحسّ الشّعراء العرب بأنّ موجة التّغيير قد هبّت لتعمّ كافّة البيئات العربيّة من مشرقها إلى مغربها .

على إثر ذلك كان على شعراء الجزائر أن يواكبوا نظراءهم في العالم العربي وثاروا على الشّعر القديم حيث حاول الشّعر الجزائري مسايرة المدّ الإبداعي المشرقي، حين ظهر مجموعة من الشّعراء الشّباب الذين ركبوا موجة التّغيير ، فأحسّ الكثير منهم بأنّ التّجديد الشّعري بات ضرورة من ضروريات العصر.

وفي ظلّ تبلور "ظاهرة التّجديد الشّعري" ، عرف النّص الشّعري الجزائري الحديث جملة من المتغيّرات ، غايتها تغيير النّظرة صوب المنجز الشّعري الجزائري، واستجابة لميولنا للشّعر الجزائري، نشأ هذا البحث الذي يدور حول " التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث من 1963/1945"، لإنصاف شعرنا الحديث، والتّعمق فيه، ولإبراز خصوصياته ومظاهره التّجديديّة، خلال هذه الفترة اعتمادا على تجارب شعريّة لعدّة شعراء جزائريين، رغبة في إقامة كيان علمي لظاهرة التّجديد فكريا وفنيا، ومدى ترابط النّصوص من حيث الأساليب التّعبيريّة والفنيّة الجديدة. ومن هنا فإنّ محاولتنا في هذا البحث تختلف عن مجموعة الدّراسات التي تناولت الشّعر الجزائري.

وهكذا جاء البحث مقسّما إلى أربع فصول ، ومدخل تمهيدي مسبوق بمقدّمة ؛

حيث حاولنا جعل المدخل نظريا ، كأرضيّة ممهّدة للدّراسة التّطبيقيّة بيّنا فيه بعض المفاهيم الخاصّة بالتّجديد ، ومظاهره في الشّعر العربي ، ثمّ بيّنا مراحل الحركة الشّعريّة الجزائرية قبل 1945 وبوادرها التّجديدية.

ثمّ انتقلنا في الفصول المتبقيّة من البحث إلى الاهتمام بالجانب التّطبيقي الذي كانت له حصّة الأسد من الدّراسة، فتطرّقنا أوّلا للحديث عن تحوّلات الرّؤية الشّعريّة في الشّعر الجزائري الحديث ، فسعينا إلى رصد أهمّ التّجارب الشّعريّة التي أسهمت في إثراء الرّؤية الفكرية، وما نتج عن الانفتاح والتّجديد في الموقف الفكري. واقتضت الدّراسة أن يساهم الفصل الأوّل في ميلاد الفصول المتبقيّة من البحث .

فانتقلنا إلى التّحدّث في الفصل الثاني عن التّجديد في اللغة الشّعريّة وتحوّلاتها .

وبعد ذلك انتقلنا إلى البحث في تطوّر الصّورة الشّعريّة وتحوّلاتها في الشّعر الجزائري الحديث على وجه الخصوص.

وأخيرا قادتنا الدّراسة إلى البحث في تجديد التّشكيل الموسيقي وظواهره الإبداعية ، وذلك لإبراز كيف حاول الشّاعر الجزائري التّخلص من قيود القصيدة التّقليدية وجمودها وفق تشكّلات جديدة.

خاتمة البحث ضمّت بعض ما تمّ التّوصّل إليه من ملاحظات ونتائج خاصّة بالبحث، وفيها استنتجنا أنّ الشّعر الجزائري الحديث استطاع الخروج من دائرة المحاكاة والتّقليد فكريّا وفنيّا ، حيث شهد مظاهر تجديديّة وإبداعيّة عديدة مثّلت تجريبا فنيّا بارزا ، وذلك بظهور جيل جديد من الشّعراء، آمنوا بضرورة إحداث التّغيير على مستوى القصيدة الجزائريّة الحديثة .

فكانت الدّراسة تحليليّة للشّعر الجزائري الحديث سعت إلى تلمّس مظاهر التّجديد فيه ، وربّما لم يُتح لنا البحث إنصاف كثير من الإبداعات ، أو الوصول إلى الكثير من الأسماء والأعمال الشّعريّة، وهذا تقصير يحسب على البحث والباحث معا ، ولكن عسى أن يكون ما تيسّر لنا جمعه من نصوص شعريّة وشرف المقصد، والصّدق في التّعاطي مع المتون الشّعريّة الكثيرة المتناولة ، ومحاولة إعطائها حقّها ضمن المجال الزّمكاني للبحث خاصّة من حيث إبراز مظاهرها التّجديديّة ، سيكون خير العزاء والشّفيع عن كلّ تقصير، ويبقى موضوع البحث حيّزا متّسعا لآراء أخرى .

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أردّ العرفان والتّقدير لأستاذي الفاضل الدّكتور "رابح الأطرش"، على رعايته هذا البحث وما قدّمه من توجيهات ونصائح لها بالغ الأثر في تكامل أجزاء الدّراسة، والشّكر موصول لكلّ أحبّتي وعائلتي ، والفضل الأعلى لله عزّ وجلّ.

scholars and Research:

in Arabic literature have focused on modern poetry in the orient; they have given a special attention to the study of literature in the Maghreb , especially the one which is related to the poetic renewal since it is a prominent feature of poetry in the orient. The great turn in Arabic poetry was not limited to the Orient ; However , the poetry was pushed to keep up with everything which is new.

Algerian poets have to keep up with then Counterparts in the Arab world, so they revolted over old poetry . As a result, a group of young poets, who rode the wave of change , have appeared; many of them believe that poetic renewal becomes a necessity.

In the development of the poetic renewal , many changes have appeared on the modern Algerian poems. These changes aimed at modifying the perception towards the Algerian poetic Achievements. This research , which revolved around the renewal of modern Algerian poetry, Originated from 1945 to 1963. The depth of its specialties and its regenerative manifestations is based on the poetic experiences of several Algerian poets. Therefore , our attempt is different from the ambition of studies that dealt with Algerian poetry.

The research is divided into four chapters and a preliminary introduction .

The latter includes some concepts of renewal and the stages of the Algerian poetic movement before 1945.

In the next stage , we pay attention to the practical shave. aspect witch gets the lion's share.

At first, we deal with the transformation of poetic vision in modern Algerian poetry. We tackle the most important poetic experiences .

The study requires that the first chapter contributes to the figuration of the other ones .

The second chapter is about the renewal of the poetic language and its transformation. Then ,we have the development of the poetic Image and its transformation in modern Algerian poetry in particular.

Finally , we examine the renewal of the musical composition and its creative phenomena in order to highlight how the Algerian poets tried to get rid of the traditional limitations.

S an honor to express my deepest gratitude ' To sun up ,it and special . thanks to my supervisor Dr .Rabah El atrach for his careful remarks, precious advice , and professional guidance.

Iam also grateful to my family and to everyone who knows and loves me. All praise is to Almighty Allah, the compassionate and merciful, who allowed me to accomplish this modest work .

Le Résumé :

Les érudits et les chercheurs en littérature arabe ont manifesté un vif intérét pour la poésie au moyen orient et ont négligé le soin d'étudier la littérature au Maghreb , surtout ce qui est lié au sujet de la régénération poétique qui est un élément important de la poésie en orient. Les changement qui ont entourés le mouvement littérature des temps modernes ont un impact profond sur les progrés du poéme .

Le grand tour de la poésie arabe ne s'est pas limité à l'orient. Mais les epécialistes de la littérature moderne ont découvert qu'elle s'était propagée à la littérature du Maghreb .

En conséquence, les poétes algériens ont du suivre leurs homologues du monde arabe et se sont revoltés contre la poésie ancienne lorsqu'un groupe de jeunes poétes qui suivent la vague de changement éstiment que la poésie est une nécessité de l'époque.

Le texte poétique algérien moderne a connu des changement sous le phénoméne de la régénération poétique , son objectif est de changer la perception envers le poéte Algérien , et en répouse à nous inclination dans la poésie Algérien ; cette recherche porte sur " la régénération poétique Algérienne moderne de 1945 à 1963" , pour l'équité de notre poésie moderne et pur souligner ses particulaire et ses régénérations pendant cette période basé sur ;les expérience poétiques de plusieurs poétes Algériens. Le désir de créer une entité scientifique pour la régénération intellectuelle et artistique.

Et l'étude de l'interdépendance des textes en termes de méthodes expressives et artistiques.

Ainsi cette recherche est divisée en quatre chapitres et une entrée introductive ou nous avons essayé de faire de l'entrèe théorique une base pour l'étude appliqué dans laquelle nous avons montré quelques concepts de renouvellement, puis nous avons montre les étapes mouvement poétique algérien et ses signe novateurs.

Nous nous somme ensuite intéressés à l'application pour parler des changements de la vision poétiques dans la poésie Algérienne moderne .Nous avons cherché à suivre expériences poétiques les plus importantes qui ont contribué à enrichir la vision intellectuelle et le résultat de l'ouverture et du renouvellement de la position intellectuelle. L'étude nécessitait que le premier chapitre contribue à la naissance des chapitres restants .Nous avons donc décidé de passer au deuxiéme chapitre sur l'abstraction dans le langage poétique et ses transformations.

Enfin, l'études nous a amenés à débattre du renouveau de la composition musicale et de ses phénoménes créatifs afin de mettre en évidence comment le poéte Algérien a tenté de s'affranche des limites du poéme traditionnel est de sa rigidité selon les nouvelles formations. Il s'gissait d'une étude analytique de la poésie Algérienne moderne cherchant à toucher les manifestations du renouveau et le sujet de la recherche reste un vaste espace pour d'autres points de vues.

Et à la fin , je n'ai qu'a rendre hommage et respect à mon professeur Dr .Rabeh Latrech pour avoir encadré cette recherche, et pour les conseilles et dirictives afin que cette étude soit intégrale .

Je remercie tous mes proches, ainsi que ma famille et la gratitude a ALLAH le tout puissant.