

لقد تميّز الشعر الجزائريّ الوجدانيّ بخصائص فنيّة جمالية ميّزته عن غيره من الاتجاهات الأخرى، فقد أخفق بعضهم فيها كما تفوّق البعض الآخر في غيرها والتي ضمّت اللّغة الشعريّة والصّورة الشعريّة والموسيقى بنوعها ووحدة الموضوع إضافة إلى الرّمز والنّبرة الخطابيّة.

1 - اللّغة الشعريّة:

لقد عمل الاتجاه الوجدانيّ على تغيير اللّغة الشعريّة وإثرائها وتجديدها، وجعلها موحية بطريقة لم تكن عليها في الاتجاه المحافظ، وما يجدر الإشارة إليه أنه في العشرينيّات والثلاثينيّات كان الشعراء يوظّفون مضامين وجدانية بلغة تقريريّة محافظة، بينما في جيل الأربعينيّات والخمسينيّات أصبح في اللّغة تصويرٌ ورؤيةٌ أخرى، وأوّل خاصيّة في لغة هذا الاتجاه هو تحوّلها من التقرير إلى التصوير. واللّغة التي تميّز بها الوجدانيّون تختلف تماما عن لغة المحافظين؛ حيث يقول عبد الله شريط:

أرى اللّيلَ قابضًا بيديّهِ	عُنقَ الكونِ باردًا كالحمام
جاء كالأيّاسٍ ساكتًا يتمشّى	مُثَقِّلَ الخطو في فؤادي الدّامي
في حشاه البعيدِ يبتلعُ الدُّنـ	يا فتخفّى في جوفه المترامي ¹

اعتمد شريط على التّصوير والإيحاء فلو عرضنا المقطوعة كاملة لوجدناها تنمّ عن إحساس الشاعر حتى الألفاظ تخزن عاطفة قويّة تجعل القصيدة تعجّ بالحركة والنّشاط، فاستخدم اللّغة بشكل جيّد، واستغلّها ليوظّف إحساسه. واستعماله للألفاظ (أرى اللّيل، يموت الشعاع) تجعل القارئ وكأنّه يعيش معه في تلك اللحظة أو يتلمّسها بيده. فالشاعر رسّام بارع وهذه هي ميزة اللّغة الشعريّة عند الشعراء الوجدانيّين تنثير الإحساس لدى المتلقّي، إضافة إلى هذا نلمس البساطة فهم لا يستريحون إلى اللّغة القديمة جدًّا ولا إلى أساليبها المعقّدة جدًّا، وكل ما كان يهّم رمضان حمود

¹ عبد الله شريط "الرّماد"، ص73

و زملاءه هو اللغة البسيطة والأسلوب غير المعقّد لأنّ المفاضلة عندما كانت تُقام بين شاعرين كانت تعتمد أساسا على بساطة اللغة والأسلوب لأنّ هذه البساطة تدلّ على اهتمام الشاعر بأحاسيسه أكثر من اللغة، وهذا ما جعلهم يستبعدون تماما الألفاظ الغريبة النابية في الأذان فهي لا تصلح في عصرنا هذا الذي تطوّرت لغته، ويرفضون الكلمات العامية التي تجعل الأسلوب نثرًا إلى حدّ كبير فيضطر الشاعر إلى شرح الكلمات في الهامش. والمعروف عن الشاعر الوجدانيّ أنه يتحدّث عن أحزانه وآلامه وعواطفه وهذا يتطلب لغة بسيطة موحية. إنّ الشاعر الوجدانيّ يختار المنظر العاطفي الذي تتذوّقه العين والموسيقى الحساسة التي تتناسب والأذن لأنّ ارتباط الشاعر بالعاطفة جعله يستخدم لغةً شاعريةً ويبتعد تماما عن تلك الممتدة من التراث يقول محمد الأخضر السائحي

في " الشاعر": ذاهلٌ ينظرُ كالحالم في الأفق البعيد

وادعُ النظرة والبسمة كالطفل الوليد

في محياه سهوٌ أو ضلالٌ من جمود¹

وأهمّ صفة يمتاز بها شعره هو الهمس، وهو موهوب في اختيار الألفاظ المهموسة التي تأنس لها الأذن، وتطرب لها النفس سواء كانت مفردة أو في جملة شعرية مثل (بسمة، طفل ، ضلال) ونلمحه أيضا شغوبا باللغة الرقيقة و ولوعا بالألفاظ الرشيقة والعبارات البسيطة و التراكيب السهلة.

والهمس خاصيّة يمتاز بها أيضا شعر جلواح فهو من الميالين إلى الهمس والإيحاء. و الهمس لا يعني هنا الضعف بقدر ما يعني تلك القوة التي تميل إلى الهدوء بعد الصخب. والهمس يُناسب الحالة الهادئة أو الحزينة. أمّا الخاصيّة الثالثة هي تآلف مدركات الحواس حيث نلمح الجدة والابتكار بين المفردات اللغوية ليس كسابقتها في القديم من مجاز واستعارة وتشبيه أي استخدموا

¹ محمد الأخضر السائحي "همسات وصرخات"، ص29

مجازا جديدا يؤلف بين مدركات الحواس، حيث يتجاوب المتلقي مع الأصوات والألوان والأضواء والنغمات، ويوظفون ما هو مسموع لما هو مشموم أو مرئي أو العكس، فيخلقون جوا رمزيا إيحائيا وعبد الله شريط من مستلهمي هذا الأسلوب وهذا راجع لتأثرهم بالشابي وبودلير.

وهذا عبد الكريم العقون يصف نهر بجاية:

بجاية كم شاعر مبدع	تغنّى بحُسنك عذب الكلم
وهام بواديك مستلهما	خريرا كترتيل شعر نظم
بدا هائما بين تلك الرُبي	يُدغغ أحراجها من أمم ¹

فقد استعمل لغة خيالية رقيقة ومشقة تحمل إحياءات كثيرة لوصف النهر فتثير السامع، إنها لغة يتّضح فيها التّكثيف والتّركيز اللّغوي في كثير من الكلمات التي استعملها الشاعر ليدلّ على معان معجمية محدّدة ومثل هذه التّعابير لا تأتي إلا من خيال ثريّ وعاطفة شجيّة لا تترك مجالا للعقل. هذه قصيدة جمع فيها العقون بين مستويين لغويين من اتّجاهين مختلفين لأنّه معروف عنه أنّه كان محافظا ووجدانيا في الوقت نفسه.

وهناك قصيدة تفرّد فيها بلغة وجدانية مميّزة يصف فيها مجيء الصبح:

هَبَّ من نومه يمسُّ حسيّرا	باسم الثّغر واني الخطّوات
وتجلّى في حُسنه كعروس	ذات حُسن مهيبّة اللّفات
فاستفاقت هذي الحياة من الأحـ	لام بعد الإغراق في الهجعات ²

والمعروف عن العقون أنّه أحيانا يستخدم لغة مناسبة للاتّجاه المحافظ وأحيانا أخرى يستخدم لغة خاصّة بالاتّجاه الوجدانيّ حسب المقام، ومرات يمزج بين هذين النمطين اللّغويين.

¹ الشريف مربي "شعر عبد الكريم العقون"، ص 138

² "المرجع نفسه"، ص 101

أما الخاصية الرابعة هي تطوّر المعجم الشعريّ، فقد تعامل الوجدانيّون مع اللّغة تعاملًا بارعا بعيدا عن الانغلاق والتزمّت فقد استخدموا مفردات جديدة في قاموسهم الشعريّ لم يسبق لها أن ذُكرت وهذا راجع إلى رغبتهم في التّحرّر - سواء كان تحررا ماديا أم معنويا -

وهذا رمضان حمود يدعو إلى التجديد في اللّغة الشعريّة المستخدمة من الواقع استجابة للذات والعصر فقد " نفى الشاعريّة عن كل شاعر يميل إلى هذه اللّغة" ¹ ويُقصد باللّغة هنا اللّغة القديمة ويرى أنه لا يعقل أن نتكلم في القرن العشرين بلغة امرئ القيس وعنترة. فالوجداني له عاطفة فتّاقة لذا نجده يتعامل مع اللّغة بجرأة في حين أنّ المحافظ يخضع لاعتبارات دينيّة واجتماعيّة تقليديّة وبهذا نبذ حمود كل ما له صلة بالماضي.

ونجد بعض الشعراء كالخمار والأخضر السّاحي و شريط والعقون قد أدخلوا إلى المعجم الشعري ألفاظا جديدة تُعالج موضوعاتهم العاطفيّة التي تحرّج منها المحافظون. ومن المعاجم الشعريّة المذكورة نجد معجم الطّبيعة فهذا العقون يتغنّى بفتاة قائلا:

بفتاة تَضَوَّعَتْ	إنّ نفسي قد انتَشَتْ
أنعشَ الروحَ فارتقتْ	بعبير محبِّبٍ
وبه الآن ألهمتْ ²	تطلبُ الوحيَ عندها

يعتمدُ الشّاعر هنا على عناصر الطّبيعة لتكوين معجمه الشعري فهو يُغرق لغته الشعرية من مشاهدته للطّبيعة كيفما كانت حيّة أو ميّتة، وكلّ هذا للتعبير عن وجدانه لدرجة أنه لم يخرج عن المعاجم الطّبيعية في شعره والعقون في تعامله مع الألفاظ أصبح ينظر إلى اللغة كعنصر جمالي في العملية الإبداعية.

¹ محمد مصايف " النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي"، ص152

² الشريف مربي "المرجع السابق"، ص98

لقد عمد الوجدانيون إلى استعمال ألفاظ تدلّ على الطمأنينة والابتهاج والفرح ككلمة نور يشفقون منها (الشعاع، الإشراق والضياء) والتفوق من الألفاظ الدالة على القلق والخوف (كالليل، الغروب والمساء). فيما نجد الخاصية الخامسة تتمثل في ضعف الصياغة اللغوية فلم يُعبر الوجدانيون أي أهمية للصياغة اللفظية، حيث أصبحت اللغة عنصرا من عناصر الإبداع لدى الشاعر لأنها مصدر الصورة والنغم والفكرة. ونجد لدى شريط ضعف في الصياغة في قصيدته "موكب الأحلام":

يا شعرُ عن تلك التي تختالُ في ذهني السّجين

وتميسُ في حُلّ الكواكبِ و الأمانى واللّحون

وتعيشُ من خلفِ الوجودِ الرّحبِ والشّوقِ الدّفين.¹

حشد شريط الألفاظ بشكل متتابع، فأكثر من أدوات العطف والربط والصفات فجعل النصّ الشعري سطحياً ونثرياً.

لقد كان موقف الشعراء الوجدانيين من اللغة له اتجاهات فبعضهم كان وجدانيّ الرؤية أمّا الموقف كان تقليدياً كجلواح ورمضان حمود وأحمد سحنون، والبعض الآخر كان وجدانيّ الرؤية والموقف واللغة كالسّاحي والخمار، ومنهم من مزج بين الموقفين كمفدي زكريا والربيع بوشامة. و الحقيقة أنه يصعب علينا أن نصنّف الشعراء تصنيفاً دقيقاً، كما يصعب إصدار الأحكام، فالأوضاع التي عاشها الشعر الجزائري لا تسمح بهذه الأحكام الفاصلة، كما أنّه لا يوجد اعترافات لهؤلاء الشعراء تدلّ على توجّههم الخاصّ.

وما نصل إليه هو أنّ اللغة الشعرية قد تطوّرت تطوّراً ملحوظاً، وتوجّه الشعراء الوجدانيون إلى الطّبيعة وإلى الذات لاستنباط لغة جديدة تناسب وضعهم، فقد تغيّر المعجم الشعريّ لما كان عليه من طابع تقريريّ إلى طابع تصويريّ، وتمكّن الشعراء الوجدانيون من استخدام معجم شعريّ

¹ عبد الله شريط "المصدر السابق"، ص 111

وإثرائه وابتعاده عن الرتيب، فاستخدموا تراكيب لغوية لها دلالات و هم بهذا يمهّدون الطريق للبنية التعبيرية اللغوية الموحية ليكون الشعر أكثر روعة لأنّ الشعر في الأخير " فنّ كلامي طينته اللّغة"¹.

2 الصّورة الشعريّة:

لقد اعتنى الشعراء الوجدانيون بالصّورة الشعريّة عناية ملموسة أحسن ممّا كانت عليه في الاتّجاه السابق - أي المحافظ - وهذا الاعتناء يعود إلى اهتمامهم بالذّات وجعلها مصدرًا للصّورة الشعريّة كما كان للعاطفة دور في تفعيل هذه الصّورة فجعلها تتسم بالصدّق. يقول الجاحظ "الشعر صناعة وضرب من التصوير"²، فالشاعر لم يكن حاله كالمصوّر الفوتوغرافي الذي يكتفي بنقل الواقع فقط وإنّما أقحم شخصيته و شعوره داخلها. والفرق بين الصّورتين الشعريتين في الاتّجاهين المحافظ والوجدانيّ هو أنّ الصورة في الاتّجاه الأوّل يغلب عليها طابع العقل وتكاد تكون منعدمة لأنّ محتوى القصائد هو النصّح والإرشاد والتّوجيه أمّا الصّورة في الاتّجاه الثّاني يغلب عليها الخيال والعاطفة وتكون أقرب إلى التوفيق لأنّها تعالج موضوع الوصف والغزل والوجد. وفي المنحى الوجدانيّ نجد شعراءه تتباين صورهم الشعرية باختلاف نزعاتهم الذاتية.

وما نلمحه في الصّورة الشعريّة لديهم أنّها ترتبط أحيانا بالصّورة الشعريّة للشعر العربيّ القديم رغم توجّههم الذّاتي، فلم يتخلّصوا من الصّورة المصدر إذ نرى في الصّورة الشعريّة خلطًا فمنهم من تأثّر بصور المهجر أو جماعة أبولو أو بالشعر القديم. والمعروف عن عبد الكريم العقون أنّه يتأرجح بين اتّجاهين فنّيين - محافظ و وجدانيّ - وطبعا تكون الصّورة الشعريّة في قصائده إمّا تقليديّة أو وجدانيّة ولكل منهما خصائص تميّزهما عن غيرهما. ففي شعره الوطنيّ نجد جميع

¹ عبد الملك بو منجل "تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض"، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ط1، ص69

² أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ "الحيوان"، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1969، ط3، ج3 ص 131، 132

قصائده تميل إلى التقليد ومدرسة الإحياء والسبب يعود إلى تأثره المسبق بالتراث الشعري فيتحدث عن عبد الكريم الخطابي مخاطباً:

عهدناكَ لا تلهو عن المجدِ دائماً
تشيّد له الأركانُ بالرأيِ والسّمر
فما أنتَ إلّا سيفٌ سلّ على العدى
يذوقونَ منه الموتَ بالفتكة البكر
وقفتَ بوجه الظلم تهدمُ صرّحه
بصدقٍ وإيمانٍ وسيفك والفكر¹

فهو يصوّر الخطابي على أنه قائد كما صوّر الشعراء القدامى الأبطال في الفتوحات ومع أن شعره كان صادقاً وواقعياً إلا أنه لم يتجاوز الصّورة الموروثة، وقد يكون تعلّقه بالموروث الشعري للاستفادة من تجاربهم، فذكره السيّف والموت والظلم يعود إلى حنينه للقديم وتعظيمه. إنّ أغلب شعر المراثي لديه يتّسم بصفة الجفاف والسّطحية وانعدام الحركة وحتّى وإن بدت في بدايتها متحرّكة لكن سرعان ما تنقل بالصّور البيانية وتجمّد.

ولو عدنا إلى قصيدة أخرى له ذات طابع وجدانيّ نجدها حافلة بالحركة والحيويّة والنّماء التي اعتمد فيها على التّشخيص الذي ولّد تركيباً استعارياً وهو المادّة الخام التي بنى بها شعره ويقول:

هَبْ من نومه يميمس حسيّرا
باسم الثغر واني الخطوات
وتجلّى في حسنه كعروس
ذات حسن مهيبة اللفتات²

هذا التركيب الاستعاريّ نشر الحيوية والإضاءة إلى النفس حيث نتخيّل الصّبح طفلاً بريئاً يستيقظُ لاستقبال الحياة بعد ليلة هادئة ويعود ليشبّهه بالعروس الفاتنة لبهائه وروعته، فهو بهذا يضيف صورة جديدة تجعلنا نحس بالنمو والحركة الرشيقة وهي التّأني في النّمو الذي يتناسب مع حركة إشراقة الصبح واختفاء الظلام.

¹ الشريف مربي "شعر عبد الكريم العقون"، ص 117

² "المرجع نفسه"، ص 101

ونجد الشعراء ذوي الطابع الوجداني أنّ صورهم الشعرية تقليدية يستعملون فيها الأدوات البلاغية القديمة كجلواح وحمود وأحمد سحنون، فقد سبق وأن ذكرنا هذا لكن بعضهم كان مجدداً في الفكر والصورة وهذا ما سنتطرق إليه في النماذج الآتية. ومن أهم المميزات التي اتسمت بها الصورة الشعرية هي الذاتية حيث أضحت الصورة والذات أداتين يُعبّر بهما الشاعر عن أحاسيسه.

وسنقصد مقارنة بين نموذجين أحدهما تقليديّ صرف و الآخر وجدانيّ لنعرف مدى التطور الذي حقّقته الصورة الشعرية وستكون بين محمد العيد آل خليفة والطاهر بوشوشي، حيث أنّ الفارق الزمني بين صدور النصين هو عشرون سنة. ارتأينا أن يكون موضوع القصيدة واحداً ليسهل علينا المشابهة والمقارنة. يقول محمد العيد بعنوان "الصحو":

أصبح قلبا فوجدك اليوم حمق	إنّ وجه الطبيعة اليوم طلق
زانتِ الجونة السماء، فزالت	ظلمات بها ورعدٌ وبرق
وبدا النور من وراء الغيابا	تِ فما في خلالها اليوم ودق
وبدا البحر ساكنا غير موجا	ت عليها طيرا أبابيل بهق ¹

أول ما يلاحظ هو أنّ القصيدة جافة من العواطف والخيال مع أنّ موضوعاً وصفيّاً كهذا يجب أن يتضمّن إحساساً جيّاشاً وسحراً بيانيّاً رائعاً ثرياً، ولكن العيد وقف يصوّر المنظر كالفوتوغرافي ليس فيه أي حركة. فمنظر صباحيّ كهذا يأتي بعد أيام مثلجة يكون من أروع المشاهد إثارة، فهو يستحق الوصف الجميل والصّور النفسية الهيامة وأثناء قراءتنا للقصيدة لا نشعر بالانفعال. أما الطاهر بوشوشي في قصيدته "آية الصحو" يقول:

وكمّ عظة للقلب في الصّحو لو درى
ولكنّه لما يزل متبرّماً

¹ محمد العيد آل خليفة "الديوان"، ص 26

فيا قلبي المقرور أقصرُ فـهـذه
لعلّ غدا تنسى مآسيك التي
بواكيرُ أفراحٍ تُوافيك أنعمـا
لعلّ غدا تنسى التي قد تألمت
شربت بها كأس الصّابة علقـما
بحبي فما زادت إلا تألّـما¹

ما ذكره الشاعرُ يُخالف تماما ما ذكره العيد، فالظاهر وصف الطبيعة وربطها بأحاسيسه وآلامه معتمدا على لغة جيّدة ونغم موسيقيّ رائع وركّز على وصف أثر الصحو في قلبه وقارن بين حياته والأرض وكل منهما خال من العواطف، ولكن بعد الصحو دبّت فيهما الروح وعاد الناس إليهما "فالشاعر يمقت في الأشياء سكونها ورتابتها"² وكلما كان الوصف مازجا بين الطبيعة والإحساس كلما كان تقبّلها أكثر جمالا.

ويُعدّ بوشوشي من الشعراء الذين برعوا في استخدام الصّورة الشعريّة وطوّروها وربطوها بنفسيتهم وهذا يعود إلى تأثرهم بالشعر الأوروبي والعربي الرومانسيين.

والجديد المذكور في الصّورة الشعريّة أنها لم تعد مجزأة يحملها بيت واحد؛ بل نجدها متتابعة في كافة القصيدة، فالأخضر السّاحي وبوشوشة وشريط يتّجهون إلى هذا النوع.

وما ميّز الصّورة الشعريّة عند الوجدانيّين هو استخدامها للمجاز، فاعتمدوا على طريقتين الأولى ركزوا فيها على الاستعارات أكثر من التشبيه والثانية توسّعوا في استعمال المجازات تجاوبا مع الحواس مبتعدين عن التقليد.

و جلّواح هذا الشاعر الوجدانيّ الذي نهل من الأدب الأجنبيّ ومن شعراء المهجر وأبولو، فقد تطوّر لديه مفهوم الصورة الفنيّة، التي أصبحت تتكوّن من أجزاء تخلّق هذه الصورة للتعبير عن الهدف، فعندما يصوّر النهاية أو الفناء نجده يقدّم صورا مرعبة تناسب إحساسه بالعدم والظلام

¹ محمد ناصر "الشعر الجزائري الحديث"، ص 508

² مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي "الأسلوبية مفاهيم نظرية و دراسات تطبيقية"، بيت الحكمة، الجزائر 2015، ط1، ص 165

فيزاوجُ بين الماديّ والمجرّد، ونجده يشبّه العدمَ بالبحر الذي يلتهم ما في طريقه من بشر أو حيوان، وأنّ سفنه ليست عادية؛ بل هي من جنّ و ملائكة، واستخدم الكهرباء لسطوع الضوء. أما الحوت فهو أرواح البشر التي غادرت وغادر معها جمالها، فهذه صورة لعدمٍ لم يترك خلفه شيئاً، وسواء اقتنعنا بهذه النهاية أم لا، فيجب معرفة أن الزمن يلتهم كل شيء. يقول:

يا زاحراً أمواجه جثث بها	طير الفلا وسوائم وأنام
وسفينة جنّ وأملاك بها	ركب الغيوب الغابات يشام
ومحيطه الأزل العتيق وريحه	لل كهرباء وهج هناك سهام
والحوت أرواح الألى يبلّى لهم	ما بين تلك المائجات قوام ¹

وهذا عبد الله شريط الذي تأثر أيضا بالرمزيين يقول في فصل الصيف:

هو ذا الصيفُ يا فؤادي ينسا	بُ بجنبي مُفعماً باللهيب
قد تولى عهد الربيع الذي شا	خ سراعاً ومالاً نحو الغروب
أيها اللّح سوف تمتصّ ما في الـ	قلب من مسحة الشّباب الرّطيب
وتغصّ الأجواء منك بعفـن	هائم ما ترى له من ديب ²

أصبح الصيفُ شيخاً هزماً عظّمه الشيبُ، ولقد تجاوب الشاعر مع الحواس من خلال تعامله مع الموضوعات وجسد الأشياء المعنوية فأصبحت حسية و هذا هو سرُّ جماليات الصّور حيث أنّها تجعل من المسموع والمشموم محسوساً ومن المحسوس ملموساً. إنّ التعامل مع هذه الموصوفات جعلت الشعراء يوظّفون مجازات جديدة مبتكرة ينطلق منها الخيال ليعبر عن المشاعر مستبعداً

¹ عبد الله الركيبي "الشاعر جلواح"، ص392

² عبد الله شريط "المصدر السابق"، ص89، 90

الواقع، فالتدقيق هنا خاصٌّ بالصّورة، والشعور والاختيار يكون في الألفاظ والأوزان وقد يكون في أجزاء الصورة، وفي الحقيقة أنّ كليهما ضرورة للتصوير الجيّد.

إنّ التوازن بين الشاعر والطبيعة أو بين ذاته وموضوعه أو بين الفوضى والنظام يجعل الأشياء المبعثرة تتّفق وتتآلف في شكل جميل، ويُعمّق الإحساسَ بالجمال والحياة، ويقول أحمد سحنون:

ماذا بنفسك قد ألمَّ يا أيّها البحرُ الخضم؟
أرى العبوسُ على محيّاك الجليلِ قد ارتسَم
أرى أنينك صارخاً كالرّعد دوى في الأكَم¹

يخاطب سحنون البحر و كأنّه يكلم إنسانا عاقلا يحسُّ به، وعليه يكون بهذه الطريقة يكلم نفسه فقد انصبَّ اهتمامه على ملكات الذوق والإحساس، فالذوق يساعده على اختيار الأحاسيس الصادقة، أما الإحساس فيُعيّنه على تمييز الصّورة الشعريّة الحقيقية عن المزيفة، والذي يهمننا هو الإتقان الجيّد للصّورة الشعريّة.

ويصوّر العقون أحاسيسه في صورة وجدانيّة عندما عاد إلى قرية كان قد هجرها فوقف على ضفة نهرها قائلاً في "ذكريات وعهود":

قد عهدتُ للنّهر المحبّبِ ضامناً أطفئ الزّفير
مُتسلّياً بجماله الآخاذ أنصتُ للخرير
أُحَوِّهموماً جمّةً قد لازمتُ قلبي الكسـير²

نلاحظ المعاناة النفسية للشاعر جعلته يقصد الرّيف هروبا من المدينة وهذه طريقة الرّومانسيين حيث

¹ أحمد سحنون "الديوان"، ج1، ص30

² الشريف مربي "شعر عبد الكريم العقون"، ص122

تجاوب مع الطبيعة لينسى همومه. والملفت للنظر هو انطباع الصورة بالذاتية. إنّ الصورة الشعرية عند العقون يتجاذبها تياران تختلف الصورة حسب نمط وطريقة بنائها ومادتها.

ونستخلص من هذا أنّ شروط الصورة الشعرية هي: التدقيق في النظر إلى الشيء المصور لأنّ هذا الأخير يُساعد على استيعاب الموضوع، و عرض الصورة في شكل واضح وعميق، وكذلك عدم التسرع في الوصف حيث يجب أن يكون بتأنٍ ليستمتع المتلقي، كما يجب على الشاعر أن يكون مُتقنًا للوسائل اللغوية والعروضية أي يهتم باللغة والوزن.

وخلاصة هذا المبحث هي أنّ الشعراء المحافظين لا يتعدى العمل الشعريّ لديهم سوى النقل المباشر للأشياء من خلال الصورة الشعرية بصورة جامدة وسطحية. أمّا الاتجاه الوجدانيّ فقد جاءت الصورة الشعرية عنده وليدة الشعور الذاتي وإنبنت على الخيال والعاطفة، يحكمها الترابط المتين والانسجام والتواصل المحكم والدقة والتأني والإتقان اللغوي واختيار الموسيقى الملائمة. والصورة الشعرية في الاتجاه الوجدانيّ أصبحت لها خصائص تختلف عن غيرها من التقليديين فقد لمست تطوّرا ملموسا، وهذا لا يُعمّم عند كلّ الشعراء الوجدانيين، فالبعض ظلّت الصورة لديه تقليدية كما سبق الذكر.

3 — الموسيقى الشعرية:

يُعدّ الإيقاع الموسيقي أحد ركائز القصيدة الشعرية وأكثر التزاما بها، لذا نجد النقاد يهتمون به كثيرا في العملية الإبداعية، لأنّه بفضل الموسيقى يمكن أن نميّز بين الشعر والنثر. وهذا الاهتمام كان من جانبين مختلفين موسيقى خارجية (الوزن والقافية) وموسيقى داخلية أي تقارب مخارج الحروف وتجانسها في اللفظة الواحدة أو تألف الألفاظ داخل الجملة الشعرية.

وأول ما قام به رمضان حمود هو محاولة خروجه عن المألوف في الأوزان الشعرية، فحاول أن يوجّد إيقاعا موسيقيا جديدا بعيدا عن البحور الشعرية المعروفة. ورغم تجربته الشعرية

القصيدة فقد حاول أن يطبق نظريته التي ترى أنّ الشعر لا يعتمد على الوزن بقدر ما يعتمد على الصدق. وقد كتب في هذا الصدد أبياتا من دون وزن ولكنه حافظ على الشكل العمودي للقصيدة حتى لا يُبين لنا أنه يكتب نثرا؛ ولكن "من افتقرت روحه إلى الموسيقى - كما يُقرّر كولوردج - لن يستطيع أن يكون شاعرا حقيقياً"¹. وأحيانا كان يكتب أسطرا متتالية لها قافية أو لها وزن وأحيانا نجده يكتب مقطوعات موزونة ومقفاة، كقوله:

ويلاه من همّ يذيبُ جوانحي كأنما في القلبِ جذوةُ نار
نفسِي مُعذِّبةٌ بهمةَ شاعر دمعي على رغمِ التَّجَلُّدِ جار²

إنّ البحرَ المستعملَ هنا هو الكامل أمّا القافية هي من نوع متواتر ومرات أخرى يمزج في المقطوعة الواحدة بين بحرین مختلفين. وهذه أوّل تجربة لرمضان حمود؛ حيث يجمع فيها بين الشعر المنثور والشعر الموزون خروجاً عن العادة، وقد كان يعي تماماً ما يفعله. وفي الوقت الذي أبدى فيه حمود ما لديه كان الشعر العربي الحديث قد ظهرت فيه محاولات في الشعر المرسل ولو أن رمضان حمود لم يربط شعره بالقوافي لعدّ عمله ضمن الأعمال الأولى لهذا النوع من الشعر.

أما قصيدته "اركضوا نحو الأمام" بحرّها هو الرّمل جاءت القوافي متقابلة بالتّخالف بمعنى أن صدر البيت الأول وصدر البيت الثاني قافيتهما متطابقتان، وقافيتي العجز من البيت الأول والثاني متطابقتان، والصّدر يخالف العجز والقصيدة بأكملها تنحو هذا المنحى:

يا كرامَ النَّاسِ قُومُوا من سُبَاتٍ لا يليق
أُنْبِذُوا الجَهْلَ ورومُوا كلّ علمٍ واستَفَيقُوا³

¹ عبد القادر هني "نظرية الإبداع في النقد العربي القديم"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، (د.ط)، ص220

² محمد ناصر "الشعر الجزائري الحديث"، ص200

³ محمد ناصر "المرجع نفسه"، ص203

إنّ ميول حمود للتجديد راجع إلى اطلاعه على الآداب الرّومانية الفرنسية والشعر المهجريّ - وقد سبق وأشرنا إلى ذلك في الفصل الأوّل - كما لم يكن خروجه عن المألوف " يمثّل عجزاً في نظمه للشعر القديم وإنّما أراد أن يخفّف من عبء الوزن والقافية، وكان هدفه الأساس هو إخضاع التشكيل الموسيقيّ للحالة النفسيّة، فالقصيدة صورة موسيقيّة متكاملة تمتزج فيها الأنغام المختلفة لتعطى إيقاعاً جميلاً يُنسّق الأحاسيس المشتتة"¹

عُرف شعر المهجر بنظام المقطوعات والقوافي المتراوحة، وبدا الشعراء الجزائريّون على اختلاف اتّجاهاتهم يميلون إلى هذا النوع الشبيه بالموشّح ولكن هذه المقاطع لم تكن الموشّحات التي عُرفت في الأندلس؛ بل تشبهها في الشكل ولا تتقيّد بها.

ولو عدنا إلى قصائد مفدي زكريا لوجدناه مرتبطاً أشدّ الارتباط بالقافية المطردة ورافضاً للشعر الحرّ؛ لكنه رغم هذا تأثر نوعاً ما بالموجة التجديديّة، وخرج عن النظام الموسيقيّ تبعاً لطبيعة الموضوع ومن شعره:

في الحنايا وسواد الليل قاتم

مالت الأكوان سكراً

ثملات

أودعناها مُهَجّة الأقدار سرّاً

في الزوايا بين سهرانٍ ونائم

ونجوم الليل حيرى

حالمات²

¹ عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص63

² مفدي زكريا "اللهب المقدس"، ص124

وهذا النوع من القصائد قليلا ما يقوله مفدي.

أمّا الموسيقى الدّاخليّة فنجد قصائد جلواح مثلا استعمل فيها حروفا خفيفة النّطق فجاءت موسيقاها هادئة ومهموسة مثل قصيدة " أيها الرسم":

هلّ لحوبائي السجينة رسمي صورة كالتّي حفظت لجسمي؟¹

ولقافيته أيضا دور توحّي به على نفسيته، فيستعمل حرف رويّ يوحّي بالهدوء والكسر يميل إلى الخفة، فينغلق الفم ممتدا إلى الدّاخل وفي قصيدته " غرور النّفس" يقول:

رشادك نفسي ليس للدهر من يد كما خلّتها في النّاس تجرح أو تأسوا

ولكن أخلاق النفوس هي التي تنعم أو تشقى بحالاتها الإنس²

حرف الرّويّ هنا يمتاز بالعلو وليس بالكسر، والسّكون في القافية يدلّ على الهمس وحرف السين يدلّ أيضا على الهدوء الذي يطغى على التّعابير التي توحّي بالألم والهمّ. ويمكن أن نلمس موسيقى معبرة عن الواقع النفسيّ من ناحية وعن الهمس من ناحية أخرى، مثل قصيدة "لماذا خلّقت؟":

لماذا خلّقت لماذا أعود تُرابا كما كنت تحت اللّحود؟

تُراني أذنبت قبل النشوء فجئتُ أعاقبُ في ذا الوجود؟³

وأحيانا نجده يستعمل حروف الحلق ذات النّبرة العالية التي ينطوي تحتها الصّوت الهجير وهذا يدلّ على رغبة الشّاعر في الصراخ أو الندب لفقدانه شيئا ما. اختار الشاعر مخارج الحروف المناسبة لجرسها وتلاؤمها مع جوّ النّص الشعري وكل هذا له علاقة بحسن اختيار الشاعر. فيما ظهر في الأربعينيّات والخمسينيّات شعراء وجدانيّون خرجوا عن النّظام الرّتيب مثل السّائحي

¹ عبد الله الركبي "الشاعر جلواح"، ص 327

² "المرجع نفسه"، ص 355

³ "المرجع نفسه"، ص 359

والطاهر بوشوشي و سحنون فمثلا السائحي نجد ما يقارب نصف شعره غير خاضع للقافية المطردة ، والسائحي عمد إلى التجديد حسب الموقف الشعري للقصيدة.

يعتقد بعض النقاد أنّ إنتاج الجديد لا يكون إلا بفهم القديم ليكون وسيلة للربط بين الماضي والحاضر لهذا الشعر، وهذا التنويع أو التجديد هو أصل من أصول الرومانسية. بينما نجد العقون و جلواح و شريط على عهدهم القديم فقد ربطوا بين الوزن والقافية ربطا قويا، ورأوا أنّ القافية عنصرٌ مهمٌ في القصيدة الشعريّة، وأنّها إحدى جماليّات الشعر. فهذا العقون استخدم أيضا ما يقارب نصف البحور الخليلية في شعره، وقد مال إلى البحور القصيرة والأوزان المجزوءة، فكل قصائده لها وزن واحد ماعدا واحدة عنوانها "يا شباب الجزائر المناضل"، وقد نوّع الأوزان و القوافي فيها، ومع ذلك لم يطمئن إلى هذا الضرب في بناء القصيدة وطريقة تقفيّتها، ولم يزد عن هذه القصيدة مطلقا، واتبّع نهج القدامى في وضع قواف مناسبة لشعره، حيث بقي وفيا للوزن الخليلي ولم يُجدّد بعده. كما أنّ استخدامه للحروف كان متفاوتا.

ثم يأتي أبو القاسم سعد الله والطاهر بوشوشي تخلّصوا من النغمة الخطابيّة الرنانة والأسلوب التقليديّ وكل هذه الأعمال المقدّمة كانت بمثابة تمهيد لظهور الشعر الحرّ. وقد صنّف الشعراء الوجدانيّون الأغراض الشعريّة تبعا للنمط الموسيقي لكل بحر، فمثلا كانت البحور في شعر الغزل واللهو والغناء خفيفة قصيرة بينما نجد غرض الفخر والرّثاء والمدح اقترن بالبحر الطويل لأنّها موضوعات جادّة. مثال:

سينقشُ الغيمُ المخيمُ عن شعبي فيغدو ضحوكًا مشرقَ الأفق كالعرب

ويحظى بآمالٍ عذبةٍ جميلةٍ وكم من جنى عذبٍ لدى الأملِ العذب¹

هذه الأبيات لعبد الكريم العقون فهو يستعمل البحر الطويل في الشعر القومي والوطني.

¹ الشريف مربي "شعر عبد الكريم العقون"، ص 94

وخلاصة هذا الموضوع أنّ الشعر الوجدانيّ من العشرينيّات إلى الخمسينيّات حاول أن يتغيّر ويأخذ من الموشّحات، فبعضهم التزم بشروط الموشّح من أقفال وأبيات وبعضهم لم يلتزم بها؛ بل أخذ الشّكل فقط، والبعض الآخر بقي متمسكا بالوزن الخليليّ، فالشّعراء الوجدانيّون تأثّروا بشعراء المهجر وأبولو الذين فُتنوا هم أيضا بهذه الأشكال. وهكذا نصل إلى أنّ الشعر العموديّ في هذا الاتجاه لم يبق جامدا كما كان، فقد خرج عن عادته إلى الموشحات والقافية المترابطة.

4 — وحدة الموضوع:

إنّ الوحدة العضويّة هي "وحدة الموضوع و وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصّور والأفكار ترتيبا يتقدّم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى الخاتمة"¹. وقد أخذت القصيدة الوجدانية الجزائرية تعرف ترابطا وتماسكا في بنائها العام، فتأثّرهم بالاتجاه الرومانسي طوّر شكل القصيدة فالتزموا بالمفهوم الحديث للقصيدة وغيّروا مفهومهم القديم. واتّضح هذا في ابتعادهم رويدا رويدا عن الشّكل العموديّ القديم والقافية المطردة إلى مقطوعات أخرى متغيرة وهذا ما ساعدهم إلى إقامة وحدة متكاملة بين أبيات القصيدة، فشعور الشاعر بالحرية أثناء تصرّفه في أفكاره يجعله يُلمّ بالموضوع في وحدة موضوعيّة عكس الشعراء الذين ارتبطوا بالوزن والقافية، فقد أصبحوا مُقيدين مراعاةً للوزن أولا والقافية ثانيا ثم الموضوع ثالثا. إنّ قصيدة جلواح المعنونة بـ "محيط العدم" نجده يتحدث فيها عن نفسيّته المتشائمة أولا:

ضاقتُ بمن في ظلّها الآجامُ فطغى بمن في كونه الإجمام²

ثم تحدّث عن الطبيعة: والطير من فرط التّعجب حولها لهاتفه تتسابق الأنعام³

و بعدها أتبعها بالحديث عن الوطن ونعمة الأمان:

¹ محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث"، مطبعة دار النهضة، مصر، القاهرة، 1973، (د.ط)، ص395

² عبد الله الركيبي "المرجع السابق"، ص381

³ عبد الله الركيبي "المرجع نفسه"، ص382

إنّ الحروبَ مَساهلُ تُزكّي الثّرى من دُفِرَ ما تلقى به الأرحام
والسّلمُ في ظلّ الولا بين الورى سمرٌ لذيدٌ والأمانُ منام¹

ويختمها بالحديث عن وفاة والده:

وأكرمُ وفاةٍ والدٍ أُلقت به بعد المنونِ إلى حماك رجاء
قد كان نجما تهدي بضيائه بين المفاوز في الدُجى الأقوام²

رأينا كيف أنّ الشاعر لم يلتزم بالوحدة الموضوعية، فهو ينتقل من موضوع إلى آخر ومن فكرة إلى فكرة وأحيانا بلا تمهيد، وربما يعود السبب إلى التأمّلات الفلسفية لدى الشاعر وحكمه واهتمامه الكبير بقضايا وطنه، وقد يكون اهتمامه بمجاراته لمعاصريه في النظم بهذه الطريقة.

لقد حاول شعراؤنا التجديد كما حاولوا التقليد، فنجحوا تارة وأخفقوا تارة أخرى، وهذا لا يعني أنّ الوجدانيين قد تمكّنوا من الوحدة الموضوعية؛ لكنهم قد أفلحوا في بعض المقاطع فحقّقوا فيها انسجاما وسياقا شعريّا ونجد هذا عند السّاحي وبوشوشة وشريط وجلواح.

لقد تطوّر جلواح كثيرا في بناء قصيدته - مع أنّنا رأينا قبل قليل في قصيدته "محيط العدم" خلوها من وحدة الموضوع - لكن أغلبية القصائد تتوفّر على وحدة الموضوع ، وهذه الأخيرة يهتمون فيها بالنمو العضوي والمعنوي خاصة لدى جلواح الرّومانسي الذي يُعبّر دائما عن تجاربه الذاتية. و من بين قصائده التي تتضمّن الوحدة الموضوعية: " نظرة في الحياة"، "يا قلبي"...

اهتمّ الوجدانيون بالموضوعات الذاتية أكثر من التقليديين لأنها تساعدهم على تشكّل الوحدة في بناء القصيدة وابتعدوا عن الأسلوب الخطابي والحواري والقصصي، واهتموا بالأساليب الشعرية القريبة من روح الشعر.

¹ عبد الله الركيبي "المرجع السابق"، ص384

² "المرجع نفسه"، ص387

لو نعود إلى قصائد عبد الكريم العقون لنجد له منحيين، المنحى الأول محافظٌ يكون فيه متعلّقاً ببناء القصيدة القديمة من حيث الصياغة وتصريح المطالع وتعدّد الموضوعات في القصيدة الواحدة والاعتماد على وحدة البيت. بينما نجد المنحى الثاني الوجدانيّ تتخذ فيه القصيدة طابعاً آخر، فتكون الأبيات ملتحمة ومتماسكة لدرجة أنها تُكوّن وحدة عضوية، هذا فضلاً عن وحدة الموضوع التي نراها بصورة واضحة. ففي قصيدته "أنشودة الصبح" يذكر في بدايتها:

هَبَّ مِنْ نومه يَميسُ حسيْرا باسمِ الثَّغرِ وانيَ الخطوات¹

وفي صلب القصيدة نجد:

ورأى الزَّهرَ ناهلاً من نذاك الـ عذِبَ يُطفي به جوى الحركات²

وفي نهاية القصيدة نقراً:

إيه - يا صبحُ - أنت دنيا من الأطـ يافِ والسَّحرِ والمنى المنعشات³

هذا إضافة إلى قصائد أخرى مثل "من وحي البحر"، "بجاية"، "في مولد الربيع"، "ياشعر"... وغالباً ما نجد الوحدة الموضوعية في الشعر الذاتي لدى الشعراء الوجدانيين، ومرات نجد قصيدة واحدة تتضمن عدة موضوعات وخاصة في الشعر الوطني، ربّما لأنّ الشاعر في هذا المجال يودّ أن يقول كل شيء في آنٍ واحد، ويُعبّر عن رأيه فيصّبُ جميع أفكاره سواء كانت متقاربة أو متباعدة. فقد حاول العقون أن يُفلتَ من قيد القديم ليكتب قصائد ذات مواضيع أحادية شعرها ذاتي، لأنّ الشعر الذاتي يستجيب للحالات النفسية ويعبّر عنها، فالشاعر هنا ليس بصدد مناقشة موضوع مهمّ ليقدم الحجج المقنعة؛ بل تأثّر فنقلَ بسجيّة ما يحسُّ به. وهنا يتوطّد حبل المشاعر في القصيدة الذاتية ليعطينا صورة شعرية جميلة.

¹ الشريف الربيعي "المرجع السابق"، ص 101

² "المرجع نفسه"، ص 101

³ "المرجع نفسه"، ص 101

و خلاصة كلامنا هذا أنّ الوحدة الموضوعيّة وإن وُجدت في أغلب الشّعر الوجدانيّ، إلّا أنّنا نلمحها بشكل واضح في الشّعر الدّاتي الذي ارتبط بالوجدانيّة والرّومانسية حيث أصبحت الوحدة الموضوعيّة لافتة للنّظر. والقصيدة تكون وحدةً كاملةً إذا عالجت موضوعاً خاصّاً يربط المعنى بين أجزائها.

5 — الرّمز:

استخدم الشعراء الوجدانيّون الرّمز في قصائدهم للتعبير عن أفكارهم بطريقة غير مباشرة وذلك لأسباب سياسيّة خاصّة قبل الاستقلال وخوفاً على أنفسهم، فقد استعملوا رموزاً بسيطة جسّدوا فيها أفكارهم أماناً وليكونوا أقرب صورة إلى الرّمز، واستخدموا كلمات ذات دلالة رمزيّة، ربما كانت دلالات مشتركة بين معظم النّاس، ولكن استخدامهم إيّاها له تأثير شعريّ قويّ فمثلاً قصيدة رمضان حمود التي تحمل عنوان " الحرّيّة" فلو قرأنا القصيدة من دون عنوان لحسبناه يتغلّزُ بامرأة لولا أنّ العنوان كشفَ عن الأمر، يقول فيها:

لا تُلْمَني في حبّها وهواها لستُ أختارُ ما حييتُ سِواها
هي عَيني ومُهَجَّتِي وضميري إنّ رُوحِي وما إليه فِداها¹

وقصيدة أخرى لمحمد الأخضر السّائحي " ضحايا اللّيل" يرمز فيها للاستعمار باللّيل، وللاستقلال بالفجر، يقول:

أنتَ يا ليلُ أخو الموتِ همودٌ وسكون
نرقبُ الفجرَ لكن ليسَ للفجرِ طلوع²

6 — النّبرة الخطابيّة:

إنّ الوضع الانفعاليّ الذي عاشه الشعراء الوجدانيّون كان يستدعي حضورَ نبرة خطابية - أثناء

¹ صالح خرفي "حمود رمضان"، ص 83

² محمد الأخضر السّائحي "همسات وصرخات"، ص 51

الثورة - هذه النزعة طبعت الشعر بالوضوح والمباشرة لذلك نجد بعض الشعراء قد صبغت شعرهم نبرة خطابية، والبعض الآخر لم يولها أي اهتمام، كقول العقون الذي وظفها:

هَلُمُّوا إِلَى الْمَجْدِ لَا تَحْجَمُوا لَنَجْنِي مِنَ الثَّمَرِ الطَّيِّبِ!
وهَبُّوا إِلَى الصَّالِحَاتِ سِرَاعًا صُدُّوا دَوِي الطَّمَعِ الْأَشْعَبِيِّ¹

وصفوة القول في هذا الفصل هي أنّ الجانب الفني للشعر الجزائري الوجداني الحديث لم يرق إلى درجة الكمال والقوة، وهذا لا يعني أنه كان ضعيفا؛ بل نلمس تطورا ملحوظا يختلف عما كان عليه؛ حيث أصبح لديهم معجم شعري جديد في اللغة أما الصورة الشعرية فقد انبثت على الخيال والعاطفة و رُبِطَتْ بالشّعور، بينما الموسيقى حاول البعض الخروج عن المألوف كالموشحات وبعضهم تمسك بالإيقاع القديم إضافة إلى الموسيقى الداخلية الجميلة، ونجد أيضا وحدة الموضوع واضحة في الشعر الذاتي، كذلك وظّفوا الرمز لإضفاء عنصر الجمال، كما أنّهم لم يستبعدوا النبرة الخطابية. فأصحاب هذا الاتجاه اعتنوا بالمضمون والأفكار أكثر مما اهتموا بالشكل. وما لاحظناه أنّ الانفعال - الجانب المضموني - قد طغى على الجانب الفني لكن ما يهْمُنَا أنّهم صدّقوا في شعرهم وأحاسيسهم.

¹ الشريف مربي "المرجع السابق"، ص 92

