الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور الطاهر مولاي سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص : نقد عربي

قديم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة العربية وآدابها

موسومة بـ:

تجليات الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة

(شعر التفعيلة في الجزائر أنموذجا)

من إعداد الطالبة:

* مبارك حليمة

تحت إشراف الدكتور:

* تامي مجاهد

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور:	عباس محمد	رئيسا
الدكتور:	تامي مجاهد.....	مشرفا ومقررا
الدكتور:	زروقي معمر.....	ممتحنا

السنة الجامعية :1438هـ - 1439هـ / 2017م- 2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى :"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ"

صدق الله العظيم

سورة النمل الآية

19

إهـــداء

الحمد لله تعالى واسع العطاء، بيده خزائن الأشياء والصلاة والسلام على خير الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم كاشف الظلم وناصر الحق، وخاتم الأنبياء والمرسلين.

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى أعز وأحن مالدي، في هذا الوجود "أمي الحبيبة" أطال الله في عمرها وإلى "أبي الغالي" أدامه الله وأطال في عمره.

إلى من عانقت روحي روحهم فكانت روحا واحدة إلى سندي في الحياة :

إخوتي : إيمان – محمد – نور.

إلى أخوالي عائلة "برني" وإلى كل من يحمل لقب "مبارك" إلى كل هؤلاء أتوجه بالشكر والامتنان.

حليمة

شكـــر وتقديـــر

الحمد لله تعالى أولا وليس أخيرا على توفيقه لي لإعداد هذا العمل المتواضع وبعد:

أتقدم بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى من تفضل بالإشراف على إنجاز هذه المذكرة الأستاذ "تامي مجاهد" والذي لم يبخل بإرشاداته ونصائحه في توجيه سفينة هذا البحث إلى آخر مسالك رسوها الأخير، كي أتقي دروب التيهان.

كما أخص بالشكر أيضا كل أساتذة اللغة العربية وآدابها الذين رافقونا طيلة السنوات الماضية.

وإلى كل طلبة دفعة: 2018/2017.

- إلى أولئك جميعا أتوجه بخالص الشكر والاحترام.

مقدمة

مقدمة:

لقد أثارت مسألة الحداثة صخبا كبيرا بين الدارسين والنقاد، وذلك منذ ظهورها ففي النصف الثاني من القرن العشرين، أصبحت مدار نقاشهم في وسائط الاتصال عامة بالحديث عن الخروج عن الأنماط التقليدية ومسايرة ركب الإنسانية الدائم الاستمرار في التطور، ولكون الإنسان بطبعه يميل إلى التحديث في مجالات الحياة ويرفض العيش على اجترار الأنماط القديمة، كان الاختلاف جليا حول المفهوم، لاختلاف التصورات والإيديولوجيات، مما فتح المجال أمام تعدد القراءات والفهم.

ولما كان الإبداع الأدبي فعلا قبليا، يليه النقد كمرحلة لاحقة، بغية الدراسة والتحليل، كانت الشعرية تقص لمواطن الجمال في الخاطب الأدبي، الأمر الذي أسال حبر العديد من الأقلام النقدية حولها ذلك أن المصطلح يعود لأرسطو عندما تناوله في كتابه (فن الشعر) وبين مجالات الشعر التي تتجسد في النص الأدبي بكل مكنوناته اللغوية والصوتية والدلالية.

كما حظيت الشعرية باهتمام الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في كتابه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وذلك عندما تناول نظرية النظم. إلا أن المصطلح عرف عدة تسميات لكن النقاد المعاصرين كادوا أن يجمعوا على أنها فاعلية اللغة واكتناه النص الأدبي، فمن خلالها يمكن أن نميز الشعر عن الزيف منه، وبين الإبداع الجمالي ذو القيمة. ومن كينونة النص نسيج من العلاقات المعقدة من حيث المجالات اللغوية الصوتية والدلالية كان ذلك مجال عناية الشعرية ومدار اشتغالها.

ولما كانت محاولات التجديد في الشعر العربي الحديث دعامتها ما نتج عن الشعرية الغربية من صدام وتفاعل حضاري بين الشرق والغرب والتأثر بالشعراء المشارقة بخاصة تيارات الحداثة الغربية، امتد ذلك التأثير كرد فعل حضاري طبيعي لحركة الحداثة في المشرق إلى المغرب وعمد الشعراء الجزائريون إلى خوض غمار التجريب، فكان شعرهم حاملا لما دعت له الحداثة، وظهر جليا في إشعارهم توظيف الرموز والأساطير، واعتماد إستراتجية التفاعل النصي هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل فتمثل في التخلي عن عمود الشعر العربي القائم على الوحدة الموضوعية

والعضوية والمعتمد على البحور الخليلية التامة والتي ظن الشاعر العربي لزمن طويل أنها أساس كل بناء شعري، إلى اعتماد نظام السطر الشعري و تنوع الأوزان والقوافي وجاء سبب اختياري لهذا الموضوع انه بعث في الفضول لمعرفة الإجابة عن التساؤلات الآتية :ما مفهوم الحداثة ؟ وما هي بواعثها في الأدب العربي المعاصر؟ و كيف تجلت ملامحها في شعرنا الجزائري الحديث ؟

ومن الصعوبات التي اعترضت سيرورة البحث: عمق الموضوع وشساعته وقلة الدراسات حوله، وهذا ما فرض البحث و التقصي .

ومن المراجع التي اعتمدتها بكثرة: مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين لسامر فاضل عبد الكاظم الاسدي والشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية).

(1925-1975) وتشكلات الشعر الجزائري الحديث للطاهر يحياوي والاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث لسلمى الخضراء الجيوسي.

متبعة في ذلك المنهج الوصفي والمنهج التاريخي كمنهج مساعد، وفق الخطة الآتية : مقدمة- مدخل- ثلاثة فصول و خاتمة.

ففي المدخل تحدثت عن : مفهوم الحداثة وبدايات التجريب في الشعر الجزائري الحديث أما الفصل الأول: فكان بعنوان دور المدارس العربية في ظهور الأدب المعاصر، تناولت فيه مفهوم حداثة الشعر لدى أهم المدارس الحديثة التي ساهمت في بعث الأدب المعاصر بالإضافة إلى مفهوم شعر التفعيلة وبداياته وجاء الفصل الثاني تحت عنوان قصيدة التفعيلة الجزائرية قبل وبعد الاستقلال، تحدثت فيه عن مفهوم الشعرية بين العرب والغرب بالإضافة إلى التعريف بالشعر الجزائري قبل مرحلة الثورة وبعدها أما الفصل الثالث عنونته بمظاهر الحداثة في قصيدة التفعيلة الجزائرية، قمت فيه بإيضاح تجليات هذه الحداثة في القصيدة الجزائرية الحرة على مستوى اللغة الشعرية والصورة والإيقاع و في نهاية البحث خلصت إلى جملة من النتائج والاستنتاجات.

سعيدة يوم 2018/05/27

مدخل

مفهوم الحداثة وإرهاصاتها في الشعر الجزائري

1/ مفهوم الحداثة: ورد معنى الحداثة في الكثير من المعاجم العربية القديمة:

لغة:

1- **كتاب العين الخليل أحمد الفراهيدي**: (ت100 – 175 هـ): يقال: صار فلان أحدوثة، أي أكثروا فيه الأحاديث، وشاب حدث، وشابة حدثة في السن والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة ... والحديث الجديد من الأشياء، ورجل حدث: كثير الحديث، والحدث الإبداء[1].

2- أساس البلاغة للزمخشري: (ت538 هـ) أحدث الشيء واستحدثه، قال الطرماح [من الطويل] ضغائن يستحدثن في كل موقف رهينا وما يحسن فك الرهائن، واستحدث الأمير قريته وقناة، واستحدثوا منه خبرا حديثا جديدا[2].

و من خلال ما ورد في المعاجم العربية حول كلمة حداثة (حدث) نلحظ أن المعاني تشترك في أن الحديث من الشيء هو الجديد أي نقيض القديم.

أما اصطلاحا: قيل ذلك الوعي الجديد، وبمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، وهي ليست مقصورة على فئة أو جنس معين وهي استجابة حضارية للقفز على الثوابت[3]

ويقول بودلير:"إنها انزياح على السنن المعروف والنهج المألوف، فينعكس ذلك في لغة وصور غير مألوفة "[4]

- لتكون بذلك الحداثة مصطلحا شاملا يحمل عدة أبعاد وتصورات متجاذبة الأطراف وتلتقي حول نقطة واحدة ألا وهي الجدة.

لتبقى الحداثة محاولة لتجاوز الماضي الشعري ومحاولة تخط مطلق لأشكاله وموافقه ومفهوماته التي كانت نتيجة الأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، التي لم تعد صالحة في الوقت الراهن، وبالتالي وجب زوالها لاختلاف الظروف والأوضاع العامة

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 2002، ص292 . 293.

[2] - أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، تح : محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت، ج1 ط1، 1998، ص172

[3]- مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث: أكتوبر نوفمبر ديسمبر، الكويت، 1988، ص06.

[4]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت ط1، 1980، ص34.

الراهنة عن السابقة لتشترط الحداثة الشعرية العربية أن يظل المبدع دائما في حركة واستمرارية تدفعه لتجاوز الآخرين بل لتجاوز ذاته[1]

2- بدايات التجريب في الشعر الجزائري:

- ظهر الاتجاه الشعري الجديد في الجزائر، في الإطار العام لحركة الشعر أثناء ثورة نوفمبر، مثلته قصائد جيل الشباب – آنذاك من أمثال الدكتور"أبي القاسم سعد الله" والشاعر محمد أبي القاسم خمارة ومحمد صالح باوية. وسلك طريقه إلى مجال العام من خلال مجلة "الآداب" التي فتحت المجال دون هذه التجارب الشعرية الجديدة والفتية ويرجع جل الدارسين أن أسباب ميلاد هذه الظاهرة الفنية الشعرية تعود إلى جملة من البواعث، التي تربط بحوادث التغيير الكبرى. منها الحرب العالمية الثانية التي أدت إلى انقلاب عام في الموازين والقوالب والأفكار في العالم كله، ونكبة فلسطين، بالإضافة إلى الحادث الوطني الكبير آلا وهو اندلاع الثورة التحريرية الكبرى.

لعل هذه الهزات الإنسانية النفسية، دفعت الشعراء للبحث عن أشكال شعرية جديدة، لاستيعابها لأن طغيان المشاعر وفيض الأحاسيس، وانفجار الذات، كثيرا ما يكون وراء البحث عن وسائل أشمل وأقدر على التبليغ، وقد يكون من دوافع هذه الاتجاه الشعري الجديد، نزعة الإنسان الخالدة نحو التجديد بحثا عن التفرد والتميز والشهرة والخلود. وبالتالي تحقيق الإضافة الفنية والفكرية البانية لصرح الفن، والدفع به نحو الثراء والخصب من حيث التنوع والجدة، وقد يكون من أسبابه ودوافعه تفجر الفكر الديمقراطي، وانتشاره في المجتمع العربي، الذي أدى إلى التوجه نحو التعددية في الرأي والفكر والفن، ومحاولة خروج الأجيال الجديدة عن أبوية الأجيال القديمة فكرا وفنا، لأن هذا التوجه الشعري الجديد، لم يكن وليد البيئة الأدبية الجزائرية وحدها، بل كان امتدادا للظاهرة نفسها التي عرفها المشرق العربي، والتي تدرجت في ظهورها من فكرة الصراع بين القديم والجديد المتأصلة في حياة الشعر العربي منذ القديم واشتد ظهورها في ذات القرن، منذ ميلاد مدرسة الديوان التي رادها الناقد والكاتب الكبير عباس محمود العقاد، والشاعر عبد الرحمن شكري والقاص الشاعر إبراهيم المازني، والتي انتقدت مدرسة الشعر

[1]- الكبير الداديسي، الحداثة الشعرية العربية بين الممارسة والتنظيرية دار الراية، عمان د. ط، 2014، ص35.

المحافظ وعلى رأسها الشاعر أحمد شوقي، ودعت للاحتفال بجانب الوجدان، كما انتقدت بنية القصيدة القائمة على وحدة البيت ورأت بالضرورة الفنية والصدق الفني، أن تقوم القصيدة على الوحدة العضوية بدل قيامها على وحدة البيت، وكانت مدرسة الديوان قد فتحت الثغرات في البناء الشعري القديم، مما مهد فيما بعد لظهور تيارات الكلاسيكية الجديدة والرومانسية المغرقة في الذات وتيار الرمزية.

ويجمع الباحثون على أن ظهوره كان في حوالي 1947، ولكنهم اختلفوا حول أول شاعر كتب قصيدة في هذه الاتجاه الشعري، وكذا حول ابتكار هذا الشكل الشعري الذي أحدث ثورة في تقنيات القصيدة الشعرية العربية، ففي حين يصر الكثير على أن النموذج ابتكار شعري عربي يرى معارضهم أنه وجه من وجوه التأثر بالشعر الغربي غير أن ظهوره في الشعر الجزائري يعد تأثرا مباشرا بالتجربة الجديدة في المشرق العربي. وبذا فإن هذا التأثر طبيعي نظرا للامتداد الطبيعي للشعر الجزائري وارتباطه بالشعر العربي عموما[1].

يقول عبد الله ركيبي: "فلا شك أن هذا الشكل الجديد في الشعر العربي المعاصر قد تأثر بهذه التجارب كلها، فهو فرع من تلك الشجرة، ولا يمكن أن نعزله عن هذا التراث الشعري، فإن شعراءنا من الجيل الثاني قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق نظرا لهذه الصلة التي أشرت إليها وأيضا نظرا لأن الرواد منهم مثل سعد الله صلح باوية وخمار قد التقوا بهذه التجربة في بيتها حين ذهبوا إلى الدراسة بالجامعات العربية سواء في القاهرة أو في دمشق"[2].

الشكل الشعري الجديد في الجزائر يعد امتدادا لحركة الشعر العربي في المشرق.

ويلاحظ أن ظهور هذا الشكل الشعري الجديد، لم يسجل رد فعل كبير مما يفسر غياب الحركة النقدية. كما قد يرجع ذلك إلى الفترة التي ظهر فيها والتي حفلت بأحداث الثورة. والنقد يحتاج إلى الاستقرار العام والخاص، وإلى اهتمام الوسط الثقافي بالحياة الفكرية والأدبية نفسها، غير انه أثناء الحروب والنزاعات الكبرى، تعرف الاهتمامات

[1]- ينظر: الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2013، ص38 – 39
[2]- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2009 ص35

الفكرية والنقدية والأعمال الموسوعية انحصارا، قد يكون تاما في بعض مراحل التاريخ وفي حياة بعض الأمم، بحسب ظروف كل مجتمع وخصائصه الثقافية والاجتماعية وإمكاناته الذاتية، فلكونه لم يكن نابعا من إفراز الحياة الشعرية والبيئة الجزائرية، جعله محصورا في مجموعة معدودة من الشعراء وظل المظهر الشعري العام محافظا على شكله التقليدي[1].

" فالشعراء لم يتأثروا بحركات التجديد في الشعر الغربي ولا في الشعر العربي، لأنهم كانوا في شبه عزلة. وتظهر في شعر المتأخرين منهم بعض محاولات التجديد في الإطار الشعري، كتعدد الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة. ويظهر أحيانا الاتجاه إلى الشعر الحر ولكنه قليل ...."[2]

عزلة الشعراء الجزائريين ، جعلتهم يتأخرون عن مواكبة حركات التجديد في الشعر الغربي والعربي، وكتاباتهم في الشكل الجديد معدودة.

"إن التجديد الذي أحرزته القصيدة الحرة في المعاني لم تحرم منه القصيدة المحافظة في شكلها، ومرد ذلك إلى شعراء التيار المجدد وشعراء التيار المحافظ كانوا يعبرون عن قضايا الساعة وقتذاك.... وإن اختلفت طريقة التناول عند كل واحد منهم..."[3]

يعني ذلك أن الشعراء الجزائريين لم يتبنوا الكتابة الشعرية الجديدة انطلاقا من رؤية معينة، بل المر لا يخرج استعارة ذلك الشكل الشعري لنفس المضامين الشعرية السائدة.

كما أننا نجد أن كلا "الشعرين" تماثل في احتضان القضايا الكبرى، التي كانت محط اهتمام الشعر الجزائري آنذاك والتي توزعت في مجملها حول الهم العربي، وهم القضية الفلسطينية.

وموضوعات الثورة على مستويات متباينة[4]:

---

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق ، ص 40

[2] - الطاهر يحياوي،المرجع السابق، ص41.

[3]- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ 1945 حتى سنة 1980، ص 195، نقلا عن: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص41

[4]- الطاهر يحياوي: المرجع السابق، ص 41- 42

الفصل الأول:

المبحث الأول:

1- جماعة الديوان:

تألفت من ثلاثة شبان مصريين، عرفوا في البدء بأصحاب المدرسة الانجليزية" ولكنهم اشتهروا باسم (جماعة الديوان) وذلك ارتباطا بكتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني عام 1921.

وفي الوقت الذي افتقر فيه الميدان الشعري في مصر إلى مواهب طليعة كان تأثرهم جليا بالثقافة الغربية الحديثة فاتخذوا من النقد غاية يحققون من خلالها حريتهم، فثاروا نقديا ضد المدرسة الكلاسيكية المحدثة وخاصة أحمد شوقي" محاولين تحطيم قيود الكلاسيكية المحدثة وإقامة أساس لجيل مختلف من الشعراء وشد انتباه معاصريه إلى القضايا الحيوية الراهنة.

فامتازت ثورتهم في النقد الشعري بصفتين أولهما: أنها جاءت في وقتها ضد قيود الكلاسيكية وثانيها: أمها جاءت مفاجئة بشكل مذهل. لأنها تحررت تحريرا كاملا من الآراء والمفاهيم الراسخة في العقول[1].

يتميز شعر جماعة الديوان الثلاثة بالعنصر الذاتي، فهو شعر يعبر عن مشاعرهم الشخصية وأفكارهم، وعن محاولة أصلية لتجنب انغماس شاعر الكلاسيكية في أطر الحياة الخارجية.

وقد كان إدخالهم للعنصر العاطفي الذاتي وتعبيرهم عن المزاج الرومانسي الذي كان قد بدأ يستحوذ على المجتمع سببا لأن وصفهم النقد بأنهم جماعة غاضبة عاكفة على الذات، ومصابة بمشاعر التغرب والثورة والحزن. وكذا وصفهم بالرومانسيين انطلاقا من كتاب الكنز الذهبي الذي كان مرجعا لكثير من مختاراتهم.

[1]- ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 205 – 206 – 208.

وقد جاء إصرار ربط الشعر بالحياة عند العقاد نتيجة تأثره بالأدب الانجليزي عامة وبأفكار "هازلت" بشكل خاص[1].

وكذلك "شكري" أكد أن مصادر ثقافيه الجديدة جاءت له من دراسته للغات الأوربية الحديثة واطلاعه على الأدباء الساخرين، وأدباء اشتهروا بتحليل النفس كبيرون وشللي[2].

لقد كانت "جماعة الديوان " ترتبط ارتباطا وثيقا بالمواريث الشعري الغربي أكثر من الموروث الشعري العربي. بالثورة على القديم وتكملة له.

2- طرقهم في إرسال مفهوم الحداثة:

بوعي جماعة الديوان" لأهمية منجزاتهم وما حققوه من أفكار جديدة بالطرح وتزامنا مع التقدم الحاصل في مجال الإعلام ووسائط التواصل، عمد كل من شكري والمازني والعقاد إلى الإفادة منه، فاعتمدوا المجلات "كالبيان" والصحف "كالجريدة" كوسائط لإرسال دعواتهم وأفكارهم. فأسهمت هذه الكتابة في بروز ملامح المذهب الجديد في الشعر والنقد.[3]

ثم لجأو إلى دواوينهم الشعرية وكتبوا في مقدماتها آرائهم المتمردة في وجه القصيدة العربية على مستوى الشكل والمضمون، اللغة والبناء[4].

نشر المازني "ديوانه في جزأين الأول (1913)" بعنوان: الشعر غايته ووسائطه بمقدمة للعقاد والثاني: (1921) شعر حافظ في النقد التطبيقي. وعبر فيه عن آراء نقدية كثيرة أثارت جدلا في الأدب والنقد في مصر كمنهج جديد[5].

أما شكري ففي المقدمات التي كتبها لدواوينه، وخاصة ديوانه الخامس (الخطرات)، يشتمل على أفكار يمكن عدها أساس كثير من الأفكار التي دعا إليها النقاد المعاصرون في الوطن العربي في الخمسينيات وما بعدها، وكدليل على استيعابه المبكر

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 2010

[2]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع السابق، ص45.

[3]- ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق ، ص 206.

[4]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع السابق، ص45.

[5]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 207.

للنظرية النقدية الغربية وقدرته على تفسيرها والتي أفاد منها الشعراء والنقاد العرب فيما بعد ألا وهي المدرسة الرومانسية الانجليزية[1].

كذلك لا يمكن إغفال مدى إسهام كتاب الديوان في أحداث ثورة في الأدب والنقد[2].

ونفهم من هذا أيضا أن شعراء جماعة الديوان عملوا جاهدين إلى بث أفكارهم عن طريق التنظير من خلال مقدمات الدواوين وفي كتابة المقالات الصحفية. وعن طريق التطبيق من خلال تأليفهم للكتب النقدية.

3- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها:

يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

الذاتية.

- الصدق والإخلاص.
- مهاجمة التقليد والمحاكاة.
- إعلاء شأن الخيال والعاطفة.
- الوحدة: الموضوعية العضوية
- الشمولية[3].

[1]- ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص211، 212

[2]- سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص47.

[3]- ينظر ، سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي ، المرجع السابق، ص من 48 إلى 66

المبحث الثاني:

1- شعراء المهجر:

في أواخر القرن التاسع عشر، شرعت تنزح بلاد كولومبس جماعات من أبناء البلاد العربية وخاصة من سوريا ولبنان بعضها هربا من ظلم السلطة العثمانية ومنهم من قصدها طلبا للرزق. ومن بين تلك الجماعات المهاجرة كانت طائفة من الشباب الذين توقدت بين جوانحهم قلوب متوثبة للحرية. هم فئة من الشباب المثقف عز عليهم العيش تحت أسر الظلم فانطلقوا باحثين عن الحرية والاكتفاء وقد انقسم الأدباء المهجريون إلى فئتين فئة المهجر الشمالي وممن سكنوا الولايات المتحدة الأمريكية وفئة المهجر الجنوبي وبالأخص البرازيل ولكل منهما مميزاته.

لقد ضرب أدباء المهجر الشمالي في أكثر الفنون الأدبية، وخاصة في الشعر فأبدعوا فيه وادخلوا الرومانسية إلى الأدب العربي والأفكار الفلسفية وخاصة كل من: أمين الريحاني – جبران خليل جبران – وميخائيل نعيمة. بالرغم من الإنتاج الغزير لشعراء المهجر الجنوبي[1].

إن تيار الثقافة في المهجر قد تعددت روافده، فأسهمت في رفده الآداب الغربية، كما أن إتقانهم لعدد من اللغات ساعدهم على الاستيعاب الجيد للآداب الغربية وثقافة الغرب.

2- طرقهم في إرسال مفهوم الحداثة :

بعدما استقر المهاجرون في أرض العالم الجديد، أخذوا يبحثون عن وسائل تجعل لهم كيانهم الخاص، فعمدوا إلى تأسيس النوادي وصارت لهم صحافتهم الخاصة[2]. ومن أهم الصحف: العصر، الأيام، الفيحاء فأضحت صدى لأصواتهم ذلك أنها حفلت بآثار ثلاثة من المفكرين (الريحاني، جبران، نعيمة) كما عقدوا الندوات الأدبية ينشدون فيها روائع الشعر، ومأثور الخطب وساحر البيان. وكانت هذه الندوات تعقد في دور المطابع والمحافل العامة، فبدأت تظهر بوادر الحياة العربية الأدبية في المهاجر، كندوة (رواق

[1]- ينظر، عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977، ص17 إلى 21.
[2]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع السابق، ص84.

المعرى) لقيصر المعلوف. وندوة الأدب العربي في الأرجنتين، أذكتها حاجة المغترب إلى إطلاق الحرية لموهبته والإحساس بالحنين اتجاه وطنه.

ولقد احتوت جريدة "السائح " على أهم الآراء النقدية التي يلهف وراءها كل محب للتجديد، فقد كانت لصاحبها "عبد المسيح حداد" خير ناقل لما جادت به قرائح أدباء الرابطة، ومجلة الفنون لنسيت عريضة التي سبقتها والتي لا تقل أهميتها عنها[1].

ولما كانت دعوة المهجر معاصرة لدعوة مدرسة الديوان صدر كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة بعد كتاب (الديوان في النقد الأدب) بحوالي عامين كان له أثره العظيم في نقوس الأدباء والنقاد الشرقيين[2] ويعد صدوره مهما إذ صدر في ادق مرحلة كان يجتازها العالم العربي بين القديم والجديد وقد بسط فيه الناقد مقاييسه الأدبية والنقدية الجديدة، وكانت كلها ترمي إلى الحداثة والتغيير وتدعو إلى الاعتماد على النفس وعدم الجري وراء القديم[3] وذلك ضمن عدة مقاييس اتصفت بالشمولية والعمومية اشترطها للنقد الجديد والجيد.

وبهذا يمكن القول إن مدرسة المهجر كانت امتدادا وتأكيدا لما جاءت به مدرسة الديوان في بحثهم عن الحقيقة والجمال والحرية لتصب كلها في صالح الإنسانية عامة.

ومن جملة العناصر الفاعلة في تشكيل مفهوم الحداثة عند شعراء المهجر.

انبثاق مفهوم الشعر في الرغبة في مواكبة التطور في الروح العام الذي يتحسسه الشاعر.

- نبذ التقليد ومحاكاة القديم.
- الصدق الفني ورفض الكذب.
- الاعتداد بالخيال.
- تجربة الغربة[4].

---

[1]- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1973، ص 72 – 111.

[2]- سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص88.

[3]- سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص88

[4]- ينظر سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص 92 – 106.

ولم يقفوا عند هذا الحد بل كونوا رابطة تجمع عملهم وأطلقوا عليها اسم الرابطة القلمية سنة 1920 ورسم جبران شعار الرابطة قائلا : "لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء[1]" وكان "جبران" عميدها "ونعيمة" ناقدها و"الريحاني" شاعرها الثائر على القديم. فالبرغم من قلة أعضاءها إلا أن رغبتهم وصدق رؤاهم تحقق مع هذه الرابطة، بأن لعبت دورا بعيد الأثر في حياة الأدب العربي الحديث[2].

وبهذا يمكن القول أن للرابطة دور لا يمكن إنكاره في حداثة الشعر العربي في المهجر.

المبحث الثالث:

1- جماعة أبولو:

أسس "أبو شادي" جماعته الشعرية في سبتمبر 1932م بعدما أعلن الشاعر المصري "أحمد زكي أبو شادي" في القاهرة ميلاد هيئة جديدة سماها "جماعة أبو لو" جمعت طائفة من أعلام الأدباء والنقاد وحتى من الشباب : كإبراهيم ناجي – علي محمود طه. احمد ضيف ... واختار أحمد شوقي رئيسا لها وذلك رغبة منهم في السمو بالشعر العربي ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر ثم صدرت لها مجلة تحمل اسمها وتنشر أدبها وتذيع أفكارها، خصصت للشعر ونقده في العالم العربي. وفي افتتاحية العدد الأول من أعدادها كتب أبو شادي يقول: "نظرا للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال بينما الشعر من أجل مظاهر الفن، وفي تدهوره إساءة للروح القومية لم نتردد في أن نخصه بهذه المجلة التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي".

ولم تلبث هذه الجماعة ومجلتها أن أحدثت دويا في الأدب والنقد والشعر في مصر وسائر أنحاء العالم العربي، فانضم إليها العديد من الشعراء- ومن ثم صار شعراء أبولو ممن كانوا أعضاء في جمعيتها يكونون مع رائدهم أبو شادي مدرسة مميزة في الشعر

[1]- عيسى الناعوري، المرجع السابق، ص22.
[2]- عيسى الناعوري، المرجع السابق، ص23.

المعاصر لها خصائصها وآرائها وفي صدور عدد (أبريل 1933) قال أبو شادي إن مدرسة ابولو مدرسة تعاون وإنصاف وإصلاح وتجديد"[1].

2- طرقهم في إرسال مفهوم الحداثة:

أصدرت الجماعة فضلا عن المجلة الكثير من الكتب والدواوين لأعضائها من مثل ديوان وراء الغمام لناجي والألحان الضائعة للصيرفي فأبو شادي كان يحمل ثقافة راقية فتحت ذهنه على ألوان مختلفة من الأدب والنقاش والمساجلات جعلته يشارك خيرة أدباء العالم وكانت ثقافته الانجليزية ذات تأثير قوي في شخصيته إذ كان يدعو إلى الترجمة التي تساعد على الأخذ من الآداب الغربية[2].

لم يكن ثمة مستوى محدد يطبق على الشعر الذي ظهر في مجلة أبولو من خلال عمرها القصير، فقد كان ثمة شعر مغرق في التقليد بعضه يخلو من أي قيمة جديدة من الحرية كانت تشيع في المجلة التي لم تتردد في نشر النقد الموجه ضد الشعر الجديد، وقد تجمع أعداء أبولو في جهتين الأولى تضم التقليدين الذين كانوا يحتجون على الجماعة بسبب تجاربهم الجريئة في القافية والوزن وبسبب استعمال الشعر المنثور ونشر الفكار الشعرية الغربية والثانية تضم العقاد وجماعته.

قام أبوشادي بدور ملحوظ كمنظر للمفهوم الحديث في الشعر ففي ديوانه قطرة من يراع يعبر عن مفهوم الشعر بشكل واضح ولم يخالف ذلك المفهوم كتابته اللاحقة: إننا من خلال الشعر نكتشف أسرار الوجود، فالشعر تعبير عن روح الكون يكشف ما فيه من عظمة وجمال لكن ذلك لا يعني أن اهتمام الشاعر يجب أن يكون محصورا بالقضايا الكبرى الشاملة على حساب جميع عناصر الحياة الأخرى، فجميع ما في الكون موضوع صالح للشعر إذ كانت استجابة الشاعر صحيحة[3].

بحسب أبو شادي جميع مواضيع الحياة صالحة لأن تعنى بالكتابة الشعرية.

---

[1]- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط، 2001 – ص 97 إلى 100.

[2]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص392.

[3]- سلمى الخضراء الجيوسي المرجع السابق، ص 387.

وتحدث كذلك عن وحدة القصيدة ففي عام 1909 عندما أكد الوحدة المتكاملة التي لا يمكن فصلها بين الشكل والمضمون وكذا تحديث الشعر ولغته وعندما يبلغ الشاعر معرفة جيدة باللغة يجب أن تتاح له حرية التعبير عن توتراته النفسية والعاطفية[1].

المبحث الرابع:

شعر التفعيلة:

1- ظهوره ونشأته: أو ما يعرف بالشعر الحر، ظهر هذا النوع من الشعر في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين أو ما يعرف بالشعر الحر على يد رواده: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق وامتدت الدائرة إلى مصرفي الخمسينيات فظهر صلاح عبد الصبور و أحمد عبد المعطي حجازي وفي لبنان ظهر احمد سعيد أدونيس ويوسف الخال وفي فلسطين ظهرت فدوى طغان وسلمى الخضراء الجيوسي وغيرهم[2].

وقد سبقت ظهور الشعر الحر محاولتان على نظام القصيدة العربية، إحداهما محاولة للدكتور لويس عوض والثانية محاولة للأستاذ علي احمد باكثير فكيلاهما قاما بترجمات الشعر الأجنبي في شكل شعر حر يلتزم بالوزن وإن لم يلتزم بالقافية[3].

وكان هذا الشعر ثمرة من ثمار الحداثة التي دعت إلى تطور القصيدة شكلا ومضمونا، فظهرت أنماط مختلفة للقصيدة كاستخدام البحور المتعددة، والاعتماد على وحدة التفعيلة وأحيانا يستخدم الشاعر البحر الشعري تاما ومجزوءا، وأحيانا تختلط التفعيلات في القصيدة وتكون الأبحر مختلفة مع التحرر من القافية ,احيانا تختلف التفعيلات في الأسطر الشعرية وتكون لبحر واحد كما ظهر ذلك عند رواد الشعر الحر نازك الملائكة وبد شاكر السياب وصلاح عبد الصبور[4].

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 388.

[2]- حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب ، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية دون د.ط 2010، ص54.

[3]- طالب خليف جاسم السلطاني، الأدب العربي الحديث (مختارات من الشعر والنثر)، دار الرضوان، عمان، ط1 2014 ص 81.

[4]- حمدي الشيخ ، المرجع نفسه ص54.

2- مفهومه:

تعرف نازك الملائكة الشعر الحر:" بأنه شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[1].

ومن هذا التعريف نرى أن الشاعرة تحدد الشعر الحر بأنه شعر ذو شطر واحد يعتمد على وزن ثابت، ويختلف في عدد التفعيلات من شطر إلى شطر بحيث لا تزيد في الشطر الواحد عن ثماني تفعيلات كأقصى عدد من التفعيلات في الشطر العمودي الذي ينظم على أوزان الخليل.

ورفضت نازك المفهوم القديم ونمطيته فقالت: "وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية، فنحن عموما مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعتها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة"[2].

فنازك تحدد الشعر في ضوء صلة التجديد بالحياة العربية وأحداثها. لأن الحياة لا تخضع لقاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها فنازك تستخدم الأسلوب التجريدي في الموانة بين المفهوم القديم والمفهوم الجديد وتجعل للمفهوم الجديد مزايا في التحرر من عبودية الشطرين ومزاياه في التنويع والرغبة في التغيير والإضافة[3].

فبقولها انه موزون، فالشعر بمفهومه الجديد، شكل من أشكال الشعر العربي، وليس خارجا عن أصوله. إلا انه لا يزال يخضع للبحور والأوزان الخليلية التامة، والألفاظ القديمة ولابد من التحديث فيه مواكبة لروح العصر.

ويقول مصطفى هدارة : " إن الشكل الجديد يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة. كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر إن طبيعة الشعر الحر انه شعر موزون

---

[1]- نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت 1962 ص54.

[2]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع السابق ص217.

[3]- نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص10 – 13.

متحرر من القافية يعتمد على التفعيلة ويتحرر من الشكل التراثي للقصيدة، وهو يلتزم بالقواعد العروضية ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل، والتحرر من القافية، فالشاعر يلتزم بالبحر العروضي في القصيدة، ولا يخرج عنه من بداية القصيدة حتى نهايتها، وله مطلق الحرية في تنوع عدد التفعيلات في الاشطر الشعرية بحيث لا يزيد عدد التفعيلات عن ستة أو تفعيلات كبيرة أو ثمان صغيرة"[1].

يعني ألا يتبع الشاعر القواعد التقليدية لكتابة الشعر، فلا يتقيد الشاعر ببحر واحد أو قافية واحدة أو إيقاع واحد وبظهور الشعر الحر بدأ الشعراء يكتبون على نهج جديد باستخدامهم أعداد غير منتظمة من المقاطع في البيت الواحد وقافية غير موحدة وأوزانا متداخلة ونهايات غريبة الإيقاع في الأبيات ولكن ليس الشعر الحر حرا من كل قيد، فهو يستخدم فنونا شعرية أساسية مثل تكرار الحرف الواحد وتكرار الكلمات.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدا الشعر العربي الحديث يغير نمطه وكانت أهم تجديداته متصلة بالموضوعات وإن ظل شكل القصيدة يتبع القالب التقليدي ولا يخرج عنه وتعددت الأغراض الشعرية كالغناء للوطن والدعوة للإصلاح الاجتماعي والدعوة للحاق بالأمم.

ومع النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي أخذت النهضة الفنية في الشعر الغربي الحديث تتبلور في اتجاهات فنية محددة بلغت ذروتها خلال القرن العشرين وعلى يد رواد هذه الاتجاهات، بدأ التجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصور والأفكار إلى تجارب فنية تتصل بالشكل فبدأت محاولات الشعر الحر والمرسل الذي لا يتقيد فيه الشاعر بالوزن وقد لا يتقيد بالقافية أيضا[2].

ومع الأربعينيات من القرن الحالي تعددت أشكاله بين الشعر المرسل والمنطلق وقصيدة النثر.

وقد ازدهر هذا الشعر في الآداب الأوربية خلال القرن التاسع عشر ميلادي عند ما تبنى الرومانسيون هذا الأسلوب. وقد كانت تجربة الشاعر الانجليزي جون ميلتون في

---

[1]- حمدي الشيخ – المرجع السابق، ص55

[2]- حمدي الشيخ، المرجع السابق، ص56

القرن السابع عشر الميلادي إرهاصا مبكرا لهذا اللون من الشعر ولكن الشاعر الأمريكي والت ويتمان يعد الأب الحقيقي للشعر الحر في القرن التاسع عشر وتعد قصيدته أغنية نفسي (1855م) الشكل الأمثل لهذا الأسلوب، كما كان الشاعر الانجليزي جيرارد ما نلي من المجددين الذين سلكوا دروب الشعر الحر فظهر شعراء كبار يكتبون على نهجه. وكان إليوت وعزراباوند هما العمود الحقيقي لبلورة حركة الشعر الحر.

وفي الشعر العربي كانت نازك الملائكة هي رائدة هذا الاتجاه، على خلاف في ذلك في قصيدتها "الكوليرا" في أواخر الأربعينيات ثم قصيدة بدر شاكر السياب "هل كان حبا" في العراق ومنه زحف إلى العالم العربي[1].

[1]- حمدي الشيخ، المرجع السابق ص57.

الفصل الثاني:

المبحث الأول: في مصطلح الشعرية:

الشعريات العربية مصطلحات قديمة جديدة في الوقت نفسه، بمفاهيم كثيرة تتلخص في البحث عن قواعد فنون الشعر العربي وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري[1].

إن الشعرية (POETIK) كلمة يونانية الأصل وهي مرتبطة بالفن الشعري، فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته. (Asthetik) وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية (Bildkunst)[2] وقد اختلفت الآراء في تحديد مفهوم الشعرية العربية عما تعنيه الشعرية الغربية بمعناها العام.

أو البني الأدبية المتحكمة في الخطاب الأدبي اصطلح عليها الشرقيون في أوربا الشعرية (Poetics) وتجنب الغربيون هذا المصطلح لدلالته على الجوانب المعيارية التي فرضتها الكلاسيكية فاستعملوا مصطلح نظرية الأدب (literature of theory)[3].

وكذا حول تسمياتها فمنها: الإنشائية – علم الأدب – الفن الإبداعي – فن النظم – فن الشعر – نظرية الشعر – بويطيقا – بوتيك – الأدبية فالبرغم من تعدد التسميات واختلاف الألفاظ، حول مصطلح الشعرية إلا أنها متماثلة من حيث المعنى حيث تمثل من حيث الوظيفة الطاقة المنظمة للعمل إلا بداعي ولهذا فقد تعددت التسميات عند النقاد نتيجة اختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية. مما جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي[4].

فالشعرية إذن أو النظرية الأدبية، دراسة البنى المتحكمة في الخطاب الأدبي وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفة إبداعا.

---

[1]- سعد بوفلاقة، الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط). بونة للبحوث والدراسات عنابة، ط1، 2007، ص17.

[2]- ينظر،محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دار جرير، عمان، ط1، 2010، ص15.

[3]- يوسف اسكندر ، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص10.

[4]- محمود درابسة، المرجع السابق، ص16.

إلا أن الباحثين يميلون أكثر إلى استخدام مصطلح "الشعرية" كون أقرب إلى فهم القدماء بدءا من النقد اليوناني ومرورا بالنقاد العرب القدامى، وصولا إلى النقاد المعاصرين[1].

إن استقراء التراث النقدي عند العرب القدامى يوفر للباحث تصورا واضحا عن وجود مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى من خلال نظرتهم للنص الأدبي، انطلاقا من الإطار الخارجي ومحاولتهم تفسير القوى الخفية الغامضة التي تصنع النص، وتلهم المبدع عمله الإبداعي حيث ربط العرب الغموض في النص بمعتقدات خرافية، كشياطين الشعر وقولهم بمصطلحات نابعة من البيئة المحلية لتعبير الشعرية كالفحولة والطبقة كأساس للمفاضلة[2].

مفاهيم الشعرية العربية عند النقاد العرب القدامى:

بن سلام الجمحي (139 - 231): ولعل أهم نظرية خرج بها محمد بن سلام الجمحي وهو من أقدم النقاد العرب أن للشعر صناعة وثقافة بعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات فمنها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما نثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان[3].

والحق أن بن سلام "لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها كيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية فلا يقع في الغفلة حين يدس عليه النص الشعري، لقد كان الوهم مصروفا إلى أوائل الأشعار العربية التي كانت أقوى. واهم ما باغت النظر في رأيه قوله بأن الشعر صناعة وان هذه الصناعة لا تختلف عن أي صناعة في الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السمعية البصرية، كما أشار إلى فكرة صناعية الشعر ابن طباطبا" و"الجاحظ"[4].

ففي قوله إشارة إلى جمالية الشعر من خلال سير أغوار الألفاظ المعاني وتشبيهها بالصناعة التي لا يدركها إلا محترفيها.

---

[1]- محمود درابسة، المرجع نفسه، ص17.
[2]- محمود درابسة، المرجع نفسه، ص18
[3]- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات دار القدس، وهران، ط1، 2009، ص22.
[4]- عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص.22

الجاحظ: بحكم ثقافة الجاحظ الموسوعية. فإنه لم يفته الخوض في مفهوم الشعر عرضا، وذلك بتعليقه على بيتين سخيفين أعجب بهما أبو عمر الشيباني:

- لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال
- كلاهما مـــــوت ولكـــن ذا أقطع من ذاك لذل السؤال[1]

فرأى أن مذهب "الشيباني" في إعجابه بمجرد المعنى في هذين البيتين وهو معنى سخيف على كل حال (لأن المعاني مطروحة في الطريق) وكل الناس تعرف هذه المعاني وإنما المعضلة الكبرى هي كيفية النسج الشعري فالتفاوت بين الشعراء في صقله هو الذي يحدد مستوى الشعرية في أشعارهم. وقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين كانوا يتعصبون للمعنى في الشعر فلم يكن يلتفت إليهم لأن الشعرية في منظوره لم تكن تكمن في المعاني ولكنها تمثل في إقامة الوزن وتحيز اللفظ وسهولة المخرج (...) فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.

ويرى الجاحظ من هذا الكلام أن الشعر من حيث هو مفهوم يفضي إلى إفراز الجمال الفني الذي يأسر المتلقي يقوم على أسس هي: الإيقاع الفني، انتقاء اللغة المنسوج بها الشعر بحيث تختلف بها الشعر بحيث تختلف عن لغة النثر ذلك انها تبعث في المتلقي الشعور بالجمال الفني والابتعاد عن المغالاة في اصطناع اللغة الغريبة في الشعر – فإنما الشعر صناعة فإن هذه الفكرة سبقه إليها محمد بن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء".

لذا فكل من بن سلام الجمحي والجاحظ يتفقان في القول بصناعية الشعر ذلك أن قرضه ليس متاحا لكل الناس ولما كان هذا الشعر صناعة فهو محتاج أن تتهيأ لصاحبه شروط من المعرفة منها ما يكون موهبة ومنها ما يكون ممارسة واكتسابا[2].

بمعنى أن الشعر صناعة ليست متاحة للجميع تساهم فيها عدة شروط وتتدخل في تشكيلها عدة عوامل كالدربة والموهبة.

---

[1]- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب الغربي، بيروت 1969 نقلا عن: عبد الملك مرتضا ، المرجع السابق، ص24.

[2]- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 25، 26.

من منظور الجر جاني:

نلفي علي بن عبد العزيز الجرجاني، يثير مسألة القديم والجديد بكيفية منهجية لا عرضية وقبل أن يعمد إلى تقرير رأيه عن مسألة القديم والحديث حاول أن يتناول مفهمة الشعر لكنه وجد نفسه يكتفي بتقرير ما كان شائعا بين الناس منذ عهد "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه حين قال :"كان الشعر علم القوم، ولم يكن لهم علم أصح منه فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب بالجهاد..."[1]

فوكد مقولة عمر حين قال:"إن الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع، والرواية والذكاء"

ويبدو من خلال هذا التحديد أن الجرجاني وإنما فصل ما يرتبط بهذه المفهمة وهو الصراع بين القديم والجديد فقال عن ذلك "ولست أفضل بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر"[2].

- ويمكن استخراج ثلاثة عناصر من كلام الجرجاني:

أ- إصداره الحكم بعدم تفضيل شعر القدماء على المحدثين.

ب- ثم تسويته بين الشعر القديم والمحدث في جودتهما.

ج - ثم الإقرار بحاجة الشاعر المحدث إلى حفظ الشعر الجاهلي والأعرابي لتجزل لغته ويفحل أسلوبه[3].

فمن خلال قوله يرى أن الشعر الجزل يتطلب حفظ شعر القدامى لتحسين لغته ويفصح لسانه.

مفاهيم الشعرية العربية عند بعض المعاصرين من نقاد العرب:

أما الذين حاولوا تحديد مفهوم الشعرية "من النقاد العرب المعاصرين فإنهم لم يعطوها تحديدا واحدا، وقد كان مفهومها عندهم مختلفا عما تعنيه في النقد الغربي "إذ ليس

---

[1]- بن رشيق: العمدة، 90-93، نقلا عن: عبد الملك مرتاض، بالمرجع السابق ص45.

[2]- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد البجاوي، 1966 نقلا عن عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق، ص45.

[3]- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص46.

للشعر أو الشعرية مفهوم مطلق، وإن هذا المفهوم عرف يكتسب دلالته من المرحلة التاريخية والحضارية التي يعيش فيها الشاعر والباحث"[1].

اختلف النقاد العرب عن الغربيين في تحديدهم لمفهوم الشعرية، وربطوه بالمرحلة التاريخية للشاعر.

ويذهب "أدونيسس" إلى أن : "سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمى العالم وأشياءه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد- والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر[2].

لذا فمفهوم الشعرية عند ادونيس "هو خروج للكلمة من معناها وتزييها في معنى جديد لتأخذ معنى آخر وصورة أخرى خارج حدود الألفاظ".

أما كمال أبوديب: فيحدد تعريفه لمفهوم الشعرية بقوله "لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون اوتتبلور أي في بنية كلية، فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية إن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون ان يكون شعريا. لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3].

فالشعرية عند كمال ابو ديب تعني التضاد أي تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها وتركيبها.

لذا فالشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص[4].

---

[1]- سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص23.
[2]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص78.
[3]- سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص24.
[4]- محمود درابسة، المرجع السابق، ص24.

يرى أبو ديب أن الشعرية تكمن في العلاقة الخفية بين اللفظ والمعنى، فحين ينزاح هذا الأخير عن اللفظ تتحقق الشعرية وإذا حدث التطابق تنعدم.

المبحث الثاني:

في الدراسات الغربية

للشعرية في الدراسات الغربية مفهومات متعددة، أما في التعريف السائد فهو يدل على : "مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي"[1].

أما فاليري (VALERY) فقد عرفها بقوله :" يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليها إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تاليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة أو إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[2]

ويرى تودوروف (TODOROV) أن موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بذلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[3].

وقد عد تودوروف الشعرية قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية، ولهذا فإن الشعرية عند تودوروف تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، وذلك ما دامت اللغة جزءا من موضوعها، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي[4].

لذا فالشعرية بالمفهوم الغربي توجد في النصوص النثرية والنصوص الشعرية بسواء، مادام مجالها اللغة ما يجعلها جمالية ومختلفة عن الكلام الاعتيادي.

---

[1]- سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص24

[2]- ترفيطان تود وروف، الشعرية (تر. شكري المخون ورجاء سلامة) ص23 – 24 الدار البيضاء ط2-1990 – نقلا عن: سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص25

[3]- ترفيطان تود وروف المرجع السابق، ص23

[4]- ترفيطان تود وروف، الشعرية، ص 27

المبحث الثالث:

الخصائص الفنية: للشعر الجزائري قبل الاستقلال:

أ- اللغة الشعرية:

تكمن شعرية الشعر في لغته، ذلك أن الشعر يشترك مع النثر والكلام في استخدام اللغة لكنه يتميز عنها باستخدامه الخاص للغة مما يمنحها خصوصية تميزها عن سواها.[1] ويذهب جون كوهن: "إلى أن مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا."[2]

فاللغة الشعرية غير اللغة الاعتيادية – ليست اصطلاحا في العمل الشعري وإنما غاية فنية في حد ذاتها : "إنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته، قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر الموجود عن طريق عمل فني متماسك موحد".[3]

نفهم من هذا أن الإبداع الشعري أمر لا يتحقق حضوره من خلال الموضوع أو الفكرة وإنما من خلال اجتماع هذه القيم اللغوية والفكرية والتصويرية والموسيقية.

وإذا كان لكثير من الفنون وسائل لتحقيق أدائها الفني، فإن الشاعر لا يملك إلا اللغة، ولذلك هو مضطر لجعلها تتكيف بين يديه ليصوغ منها كل الوسائل الأخرى كالألوان والأصوات والأخيلة، والمعاني وهي وسائل لرصد معالم القصيدة، غير أن الشعراء في مرحلة ما قبل النهضة وما بعدها تعاملوا مع القصيدة انطلاقا من تقنيات القصيدة العربية القديمة بوصفهم ساروا على نهج الإتباع المقلد، لهذا كانت لغتهم تراكيب جاهزة توصف في بناء القصيدة، وبهذا لم تكن اللغة وسيلة تكيف حسب متطلب الحاجة الفنية، فتتولد منها الدلالات اللغوية وإنما كانت قوالب جاهزة تقولب على أطرها معانيهم ومضامينهم وهنا تتجلى المفارقة بين التقليد والتجديد[4].

---

[1]- أحمد فهمي، قصيدة التفعلية وسماتها المستحدثة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2012، ص40.

[2]- جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص55 نقلا عن: أحمد فهمي، المرجع السابق، ص40.

[3]- أدونيس، الثابت والتحول، الكتاب2، تأصيل الأصول، ط2، 1979، دار العودة، بيروت، ص297.

[4]- ينظر: الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2013، ص74.

لا يمكن الجزم بأن عامل التقليد وحده كان وراء وقوف القصيدة الشعرية ما قبل الاستقلال – فكل شعراء العربية الكبار بدأوا مقلدين ثم استووا شعراء مستقلين أبدعوا على مر العهود. إن ذلك يرجع لعدة أسباب كضعف البيئة الشعرية الجزائرية منذ عهد الانحطاط، فتوارثت الأجيال هذا التقهقر على امتداد قرنين من الزمن والمعروف أن أجيال الشعر يقوم بعضها على بعض، فبدراسة الشعر الجزائري منذ عهد الانحطاط إلى عهد النهضة. يمكن تمييز جيلين شعريين من حيث المسار الفني وصلا إلى ارتقاء وتطور العطاء الشعري على مرحلة التوهج مقارنة بما سبقهم، ولعل ذلك يعود إلى ارتباط الشعراء بحركة الإصلاح التي تقدم الغاية على الوسيلة ما جعل الشعراء يتعاملون مع القصيدة بوصفها فن التوصيل.

ومع ذلك لا يمكن الحكم حكما عاما على الشعر الجزائري الحديث بانه انحصر في هذين النموذجين إما الذاتي الصرف أو الموضوعي الصرف فهناك تجارب مع قلتها حاولت الجمع بين الخاصيتين (الذاتية) و (الموضوعية) فكانت تجربة ثالثة، حاولت الموازنة بين الشكل والمضمون وحققت النجاح النسبي.

وبالتالي قد تميزت في عمومها بأنها لغة مباشرة فقدت الكثير من خصائص اللغة الشعرية ذات اللمح والإيحاء والرمز والتصوير لذلك اقترب الكثير من قصائد هذه المرحلة من روح النظم على ما في الكثير منها من صدق التجارب وحرارة الموقف يقول محمد العيد : "وقد ترتفع درجة العاطفة، ويرتفع معها الصدق الأخلاقي والفني، درجات عالية ومتفاوتة حسب الموضوع والمناسبة ومع ذلك تظل التقريرية واللغة المباشرة ظاهرة خاصة في شعره.[1]

رغم ذلك فقد ظل هذا الشعر صدى لواقعه وظروفه، غير أن حركة الشعر الوجداني عرفت نقلة نوعية ونسبية في لغتها الشعرية، لأن الذات كانت منطلق تجارب هؤلاء الشعراء الوجدانيين، في إبداعهم الشعري. على خلاف الشعراء الإصلاحيين، الذين كانت تجاربهم الشعرية منطلقة من الموضوع وتتخلله المناسباتية والنزعة الإصلاحية التوجيهية والتربوية الملتزمة بقضايا المجتمع. وتهميش الذاتية ففي تجارب هؤلاء

[1]- الطاهر يحياوي المرجع السابق، ص،78

الشعراء نجد الشاعر ينطلق من مرجع الذات (أولا) وبالتالي يختار لغته، ويصوغ تعبيره، وفق ما يختلج ذاته ويوازن ذلك من منطلق إحساسه الفني والجمالي. وبمدى تجاوبه مع ما يدور في ذاته من انفعال. فقد جاءت لغتهم خافتة توحي بالهمس، بدل اللغة الصارخة ذات النبر الخطابي. وقد استرفدت لغة الوجدانيين، لغة الرمز واستعارة المحسوس لغير المحسوس، كاستعمال الدال، على الرؤية للسمع والدال على السمع للرؤية، ومن هنا كان الإيحاء بالمعنى يدل التقرير به ، والإيحاء بالشكل بدل تشكيله بالتالي فإن الملتقى ينتقل من مجرد استقبال الأفكار والمعاني إلى مشارك في الوصول إليها[1].

ومما سبق، نجد أن الفرق الجوهري بين الشعراء الوجدانيين والشعراء الإصلاحيين يقف على طرفي نقيض فالاصطلاحيون كادوا أن يهملوا تماما التجربة الذاتية واهتموا بالتجربة الشعرية أما الوجدانيين فكادوا أن يلغوا التجارب التي تتصل بالخارج عن الذات.

ب- الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية خاصة من خصائص الفن الشعري، فقد ارتبطت بالعقل والخيال وبالتغيير.

وقد تطور مفهومها واستعملها بتطور الفن الشعري، وارتقاء العقل والخيال. فقديما كانت تتلخص في معنى الصورة البلاغية التي تقوم على عنصري التشبيه والمجاز، أما حديثا فقد تطور ت لتأخذ مفهوما أدق وهو الصورة الذهنية والصورة الرمزية حيث يتبين من هذا أن الصورة ترتكز على مصدرين أساسين هما: الخيال وتصدر عنه الصورة الرمزية، أما العقل فيصدر عنه الصورة الرمزية وأساس مفهوم الصورة هو المتقابلان: الشيء وصورته أما الشيء فهو الماثل أمام النظر وأما الصورة فهي ذلك الشيء نفسه ولكن في حالة الغياب، ففي حال حضور ذلك الشيء فإنه يدرك إدراك الوعي وفي حال الغياب يدرك بتلك الصورة التي يختزلها العقل ولق تنوع النظر إليها باختلاف الفلسفات والمذاهب الأدبية الكبرى[2].

---

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 79-80.

[2]- ينظر، الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص83-84.

والشعر الجزائري في مرحلته الإصلاحية التقليدية، لم يرق إلى تحقيق النهج التجديدي، لذلك فإن الصورة الشعرية التي طفحت في تجاربه، إنما هي تلك الصورة التقليدية النمطية التي تعتمد على فن التشبيه والاستعارة والكتابة وغيرها .... لا الصورة الفنية التي تستلهم الخيال وتعتمد على تقنية الحبك الفني: " فالصورة الشعرية في نظرنا جماع التداخل الفني وحبكه في إطار واحد يعكس تجربة الشاعر ومعاناته النفسية والفنية، وليست الصورة الفنية كما يزعم الكلاسيكيون من نقدة الشعر تقف عند حدود التشبيه والاستعارة مهما بلغا من روعة وخلابة لأن الصورة الفنية هي مجموع ذلك كله، وهي أشمل بكثير من هذه الجزئيات التي روها البلاغيون وقعدوها في كتبهم"[1]

إن الصورة الشعرية في الشعر الإصلاحي التقليدي تقليدية نمطية فالأسد صورة للشجاعة، والذئب صورة للغدر...

أما الصورة الشعرية في الاتجاه الوجداني فقد عرفت نقلة ملموسة فنيا، في إطاره العام حيث عرف تحولا في مساره من لونه الإصلاحي التقليدي، الذي ينصرف كليا إلى الموضوع وينتهج الأسلوب الفني كأداة فنية وجمالية. أما من حيث الجانب الذاتي فقد وظف الشعر في إطار رؤية إصلاحية. ملتزمة بقضايا الشعب المتعددة الأمر الذي طوح بالشعراء بعيدا عن استرفاد معين الذات بعاطفتها وخيالها مما وقف حائلا دون الارتقاء بالتجربة الشعرية إلى ذروة النجاح الفني.

إن الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري لم ينبثق عن فلسفة معينة أو رؤية جديدة لمفهوم الحياة والإنسان والمصير، الاتجاه إلى الرومانسية وليس كمذهب أو مدرسة وإنما اتجاه نحوها بطابعها الخاص ومفاهيمها المعنية. لأنها لم تقم رد فعل على الكلاسيكية، كما حدث في أوربا فالشعراء الجزائريون كلاسيكيون في أسلوبهم ونظرتهم مثلهم، لكن اتجاههم للرومانسية لا يمثل رؤية معنية للطبيعة أو للأسلوب[2].

إن الشاعر في استعماله للصورة والخيال، يحاول أن يقدم لنا ما يجول بداخله عبر تشكيله من هذه الصور نقيض بدلالات، ونعمق المعنى الذي يهدف إليه الشاعر، ولهذا فإن

[1]- محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925-1975)، دار المتصدر، الجزائر، ط3ن 2013، ص427.

[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص96.

سعة أفق الشاعر وقدرته على الإتيان بالصور، وانطلاقه من الأرض إلى سماء الخيال، كل هذا يثري القصيدة، ويتيح فرصا اكبر للتعبير، وكسر الحاجز الواقعي الذي يحاول تطويق عالم الشاعر[1].

ج التشكيل الموسيقي :

لقد نشأ الشعر مرتبطا بالغناء، ولذلك كانت الموسيقى والإيقاع من أهم خصائصه الفنية. فخصائص الشعر هي: "اللغة" أولا ثم تتفرع عنها الخصائص الأخرى، فاللغة هي تشكيل الصورة، والصورة من وجهة أخرى هي ألفاظ وظلال تراكيب تتكون من الكلمات فتصبح صورة جزئية، أو مشهدا إذا تراكبت مجموع الصور الجزئية، وكل ذلك يقوم بالأساس على بنية الألفاظ والتراكيب اللغوية.

"ما من شك في أن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعد من أهم هذه العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل... فإن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع ..."[2]

لارتباط الشعر بالغناء، فإن العلاقة بين الموسيقى والشعر هي الإيقاع والأوزان.

وما من شك في أن النقاد العرب القدامى، الذين وضعوا تعريفا للشعر، كانوا يعتبرون الميزة الأولى التي تميز الشعر عن النثر، هي الإيقاع الموسيقي، ولذلك تواتر تعريفهم له "بأنه الكلام الموزون المقفى" ذلك أنهم كانوا يدركون أن للشعر خصائص أخرى تتعلق بالمعنى الشعري بما فيها الخيال والصور ولعل هذا الارتباط الشديد بين الايقاع وطبيعة الشعر هو الذي جعل رائدة من رواد حركة التجديد الشعري تذهب إلى : "أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، وذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحته"[3]

---

[1]- رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، 2013، ص352.

[2]- ينظر شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة د.ط 1965، ص53.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962 ص51.

- الشعر الحر على حد تعبير "نازك" هو مجموعة من القواعد العروضية، والتفعيلات يحكمها علم العروض بدرجة أولى.

" وهذه العلاقة بين الموسيقى والشعر هي التي دفعت بعض النقاد المحدثين إلى النظر في اعتبار التجديد في الشعر يرتبط أساسا بالتجديد في نواحي القصيدة الأخرى، ما لم يكن التجديد شاملا الشكل الموسيقي العام للقصيدة، فهم لا يتصورن أن يتوفر العمل الشعري على صورة جديدة، أو لغة متطورة، أو خيال مدهش، دون أن يكون ذلك في إطار إيقاع موسيقي جديد"[1]

- لا يمكن الاعتراف والحكم على الشعر بالجدة إلا إذا شمل هذا التجديد الموسيقى والإيقاع الشعريين في بادئ الأمر وقبل الصور واللغة الشعريتين.

كما أن الإيقاع يتشكل من إختلاف الحروف التي تقابل حروف التفعيلات بعضها من بعض. وكمصطلح جاء كثمرة من ثمرات التأثر بالثقافة الغربية، وإن جاء كدالة من دالات الموسيقى الشعرية.

وتاريخ المصطلح يرتبط بالشعر اليوناني واللاتيني واللغات الأوربية الحالية (ولقد استعملت الكلمة "إيقاع" أو "ريتم" في الشعر اليوناني القديم ومن ثم في اللغات الأوربية الحديثة)[2].

- فكيف كان موقف الشعراء الجزائريين من هذه القضية الحيوية؟ وما مدى مساهمتهم في تطوير موسيقى الشعر العربي.

- يختلف معنى الإيقاع من لغة لأخرى باختلاف مدلوله، ففي النقد العربي القديم أشار إليه الجرجاني بقوله، أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات وهذا ما نسميه اليوم الأداء أو التغيير أو بنية الكلام.[3]

ومن ثم فإن ميزة هؤلاء الشعراء تتجلى في الاختيار والانسجام، والتناسب بين الألفاظ ذات الرنين والواقع الخاص بمراعاة ما بينها وتجانس صوتي ولا يتوفر هذا إلا

---

[1]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار العودة، بيروت د.ط. 1978، ص28.

[2]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص53.

[3]- أدونيس، الثابت والمتحول، تاصيل الاصول دار العودة، بيروت، ج1 ، ط2 ، ص287.

لشاعر أوتي القدرة البارعة على استغلال الطاقة الصوتية للحروف والكلمات والجمل، ويمتلك حاسة موسيقية تعينه على تذوق ما في الجملة الشعرية من خصائص تساعد على استخدام هذه الطاقة الصوتية لتتماشى مع الحالة النفسية والشعورية فمن النسق الصوتي الشامل نستطيع أن نتمثل المرح، الحنين أو الشكوى[1].

إن نظم وترتيب الألفاظ وتركيبها، يحيل على إيقاعها مما يساعد على معرفة الحالة النفسية للشاعر من فرح أو حزن ...إلخ.

- ومن الشعراء الذين حاولوا الخروج عن الإطار الموسيقي التقليدي، محاولة "رمضان محمود"، التي اشتملت على نضام المقطوعات بدعوته إلى التحرر من القافية والوزن معا، وذلك لإطلاعه على الآثار الرومانسية الفرنسية من جهة وتأثره بالشعر المهجري من جهة أخرى.

وفي خدم انتشار شعر المهجر المعروف بميله الواضح إلى نظام المقطوعات والقوا في المتراوحة، أخذ الشعراء الجزائريون، وجدانيين ومحافظين، يتخلون عن نظام القافية المطردة وشغف الوجدانيين بصفة خاصة بهذا النظام الجديد. الذي يعتبر رجوعا بالقصيدة العربية إلى عهد ازدهار الموشح والمجزوء[2] ونجد لهذه المحاولة شبيها في الشعر المهجري أيضا[3].

تأثر الشعراء الجزائريين بالشعر المهجري، دفعهم إلى التقليد الشكل القصيدة العربية في عصور ازدهارها، كالموشح في العصر العباسي ومحاولة إعادة بعثه في عصر الحديث مما أدى إلى تنوع موسيقى وقوافي القصيدة.

- وتحت تأثير ما ظهر من عناية الرومانسيين ولاسيما شعراء المهجر، وجماعة أبولو، من تنويع موسيقى القصيدة بتنويع نظام القافية فيها، ظهر عند جيل الأربعينيات والخمسينيات من الشعراء الجزائريين ميل واضح نحو الخروج على النظام الرتيب الذي التزم به جيل الأحياء.

---

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص197.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص205.

[3]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1972، ص57.

وقد اتضح هذا عند بعض الشعراء من أمثال: الأخضر السائحي، أحمد سحنون وغيرهم[1].

المبحث الرابع :

تطور اللغة الشعرية في اتجاه الشعر الجديد:

تمكن اعتبار البداية الأولى لعودة نماذج الشعر الجديد في ما بعد الاستقلال – منذ عام 1968م وقد اتصلت في مجملها بالضعف الشعري العام وذلك لعدة أسباب وقد نشأت هذه التجربة الشعرية الحرة في ظل مناخ وواقع أدبي وثقافي صعب لم يكرس بعد لرؤية الثقافة الفنية والنقدية لهذا اللون الشعري الجديد. ضف إلى ذلك أن الشعراء الذين تصدوا للكتابة في هذا النوع من الشعر كانوا جميعهم من حديثي النشأة في مجال الإبداع الشعري.

وقد وقف دون حداثة تكوينهم الأدبي والفني في بداياتهم عدة عوائق، مما أدى إلى اضطراب الحركة الشعرية وتداخل النثر مع الشعر بالإضافة إلى أن هؤلاء الشباب كانوا في طور التكوين ومقيدين بالمناهج المدرسية المختلفة، ونتيجة لهذا الوضع راح بعض الشباب يقدمون على نشر نصوص لا هي بالشعر ولا هي بالنثر. وأصبحت هذه الأعمال تتصدر الصحف والمجلات وبذلك زادت من البلبلة والغموض السائدين في الحياة الثقافية العربية"[2].

حداثة الكتابة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين من جيل الشباب، جعلهم يقعون في هفوات وكتابات بين البينين" لا هي بالشعر ولا هي بالنثر طبعت شعرهم بالغموض والإبهام.

غير أن هذه التجربة عرفت تطورا محسوسا كما ونوعا. في فترة السبعينيات : "لقد عرفت فترة السبعينات أرهاصات شعرية كبيرة تشير إليها هذه الانتاجات التي عرفتها الساحة عمليا... وقد تجسدت حركية ثقافية تميزت في أسلوبها العام بجملة من الملامح المعنية[3]

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق ، ص2013.
[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 159، 160.
[3]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق ص160.

- بالرغم من الهفوات التي سجلت على الارهاصات الشعرية لجيل الشعراء الشباب، إلا انه لا يمكن تجاهل الحركية الواسعة التي ساهموا بها في المجال الثقافي في فترة السبعينيات.

- لقد ارتبطت الحركة الشعرية آنذاك بحركة الشعر في المشرق وفي الغرب مما أدى إلى غياب الأثر الشعري القوي، والنص النقدي المستوعب لمظاهر الحياة الشعرية منذ بداياتها ولذلك فقد انخرطت في الهم السياسي والاجتماعي والإيديولوجي، وما تفرغ عن ذلك من رؤى وأفكار وقضايا انعكس على شعرهم ولغتهم الشعرية.

"إن جيل السبعينات قد غلبت عليه المواقف السياسية بشكل سافر فانخرط بالكاملة في الهم السياسي المؤدلج "[1].

الأمر الذي جعل هم الشعر السبعيني ينحصر في دائرة الهم الايديولوجي السياسي "إن وقوف الشعراء إلى جانب الطبقات الكادحة سمة بارزة في شعر هذه المرحلة والمتصفح لا نتاجهم يقف على نماذج كثيرة طرح فيها أصحابها قضية الصراع الطبقي الذي هو ميزة واضحة اقتضتها ظروف اجتماعية جديدة"

إن لغة الشعر في هذه الفترة تتوزع بين مفردات الثورة، الفقر، الجوع، المحراث، العامل، الإنتاج).

إن شعر هذه المرحلة من وجهة النظر المتأصلة يعد شعرا نضاليا، لا شعرا إيديولوجيا، ففي حين يعتكف الشعر الإيديولوجي على فلسفة المفاهيم والأشياء ويصوغ العمق الفلسفي والإنساني للنظرية الإيديولوجية يقف الشعر النضالي عند النظرية في شكل خارجي مسطح يعدد الأشياء ولا يصفها ويقدم الأفكار سافرة ولا يصوغها[2] . مثلا في قول الشاعر : لحافلة الفقراء سأمضي.

وبين يدي جميع الدفاتر.

فهل يا رفاقي، نهبتم جميع التذاكر

ولم تتركوا لي مكانا.

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق ، ص 161

[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص166

لا سمعكم منه لحيني.

ألم تعرفوني.

فقير أنا يا رفاقي.

وشمس الجياع ستشرق في وطني[1] يتمحور هذا المقطع حول معنى أنه فقير مثل رفاقه ولابد أن يأتي يوم تتغير فيه أحواله استغرقت منه مقطعا شعريا كاملا فسقط في المباشرة لأنه يلامس سطح الاديولوجية. فإنه عندما يثور على واقعه يرسم أفقه بحجم خبرة اليومي (أو امرأة تخدره وعن هم الدنيا) ... مما جعله يتسم برؤية ثورية مسطحة. لا رؤية ثورية وإيجابية بالرغم من عدم انكار التسليم بمجد الثورات واللغة عند شعراء هذه المرحلة من شعراء الشعر الجديد 1985م ارتبطت بما يعرف "بالالتزام" في الأدب بمنظور المدرسة الواقعية للأدب. وإذا كان مفهوم هذا الأخير هو الارتباط بالمضمون الاشتراكي من جهة وبالجماهير المسحوقة من جهة ثانية على الشاعر أن ينزل بلغة الشعر إلى أبسط مستويات اللغة وبألفاظ معتادة وأحيانا بالعامية وهو ما أدى إلى طغيان النثرية على قصائد العديد من هؤلاء الشعراء[2].

- استطاع الشاعر الجزائري في مرحلة الشعر الجديد أن يعبر عن تمرده عن الواقع بالحديث عن رغيف خبز او مراة وأمور الدنيا السطحية وبلغة الحديث اليومية. كما ارتبط مفهوم الشعر لديهم بفكرة الالتزام" في ارتباطها بالنظام الاشتراكي وبالطبقة الكادحة في تناول قضاياها والتعبير عن معانتها وذلك باللغة العامية، فوسمت كتاباتهم بسمة النثرية.

2- الصورة الشعرية في شعر ما بعد الاستقلال:

- إن الشعر الجزائري – ما بعد الاستقلال اتجه جديا نحو ارتياده لأفاق فنية جديدة تراهن على تحقيق ما يعرف بالقصيدة الرؤية بدل القصيدة المضمون ولقد تبلور إطار الرؤية التجديدية ليشمل اللغة والموسيقى والصورة بأن تصبح القصيدة نبضا جديدا وشكلا من أشكال الحداثة فالقصيدة التي كانت تلتزم بالوزن الشعري التقليدي المعروف تحررت

[1]- عن الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 163.

[2]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص 168 – 185.

لتلتزم بوحدة التفعيلة مما ساعد على تحرر الشاعر وقدرته على بناء الصورة وقد وجد الشعراء فسحة أوسع في مد تواصل تركيبة الشعرية مما يعطي مجالا أوسع لحرية بناء الصورة الشعرية في القصيدة الرؤية، حيث تغدو اللغة رموزا وإيحاءات ، بدل أن كانت ألفاظا تقليدية مقيدة الدلالة اللغوية لارتباطها بالمعنى المباشر والظاهر.

فبعد ما كانت الصورة الشعرية تشبيها او استعارة فقد أصبح مفهومها احتواء لحالة نفسية جزئية أو عامة. بأن عكست هذه الحالة بالصورة الشعرية وأن تنقل الإحساس والشعور باللوحة والمشهد والرمز والإشارة.

كل هذا جعل الشاعر يقف أمام متطلبات جديدة. يصبح من الصعب استيعابها والبناء عليها للوصول إلى القصيدة. كما كان في الجانب الآخر الشعر العمودي، الذي كان عليه أن يستوعب المعطيات النفسية الجديدة، فالصورة الشعرية لم تقتصر على القصيدة الجديدة فقط[1].

يتجاوز المفهوم القديم للصورة الشعرية حد التشبيه والاستعارة والمجاز وفرض عليها نقل الحالة كما هي، ليصبح الشاعر الحداثي أمام آفاق جديدة لابد من أن يستوعبها.

- إن عبور الشعر الجزائري من القصيدة الموضوع، إلى القصيدة الرؤية كان منطلقه الأساسي هو خاصة الرموز في اللغة والبناء عليها وصولا إلى تحقيق الماهية المبتغاة فإذا أردنا أن ندرك روح الأشياء التي تختفي وراء المظاهر، نتخذ الرمز سبيلا إلى ذلك فيصير الشعر إيحائيا موسيقيا سحريا.

ولأن الرمزية إيغال في مطاردة المحسوس فإنها مظهر من مظاهر الغموض الكلي أو الجزئي (يشمل اللفظ أحيانا) والغموض الكلي (يشمل القصيدة ككل) حيث تغدو القصيدة إيغالا في الغموض والذي قد ينحرف هو الآخر إلى الالتباس والذي يعيب القصيدة، وهذا ما عرفه الشعر الجزائري من خلال تجارب الشعراء المتعددة في إطار القصيدة الرؤية.[2]

[1]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص238.
[2]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص239 – 240.

- وإذ كانت مقتضيات الرؤية الجديدة للشعر وضعت الشعر العمودي في مواجهة التحدي الجديد، فغن شعراء استرفدوا التراث الشعري القديم لمواجهة الرهان الإبداعي فكان لهم في تراث الشعر الصوفي مجالا رحبا لاسترفاد خصائصه الفنية لتحديث القصيدة العمودية الجديدة[1].

- لقد كان لخاصية التأويل دورها بأن تجعل النص مفتوحا على قراءات متعددة لإثراء دلالات النص لتعددية المعنى. كشعر: عثمان لوصف – الأخضر فلوس – يوسف وغليسي ... التي مهدت لها تجارب الأمير عبد القادر والشاعر محمد العيد آل خليفة كمتركزات لها.[2]

- بعودة الشعراء إلى تراثهم الشعري القيم وجدوا فيه وسيلة لتحقيق مبتغاهم، كالشعر الصوفي، فساهم التأويل في المناهج الحديثة في كسب الرهان بتعدد القراءات في القصيدة الواحدة.

- ولقد كان للرومانسية حظها هي الأخرى في كتابات جل شعراء جيل ما بعد الاستقلال فقد أصبحت الذاتية عاملا فاعلا في بناء القصيدة وصارت نقطة التحدي هي الفسحة التي عرفها الشعر الجزائري في نهاية السبعينات وبداية الثمانيات.

"إن المتتبع للحركة الشعرية الجزائرية إبان السبعينات، وبداية الثمانيات يلاحظ كذلك تلك الدعوات التي نادى بها بعض شعراءنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة"[3].

- لقد تأثر الشعراء الجزائريون في فترة نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات بالحركة الحداثية في المشرق العربي فظهرت النزعة الرومانسية في أشعارهم واضحة للعيان.

- كما للأسطورة هي الأخرى نصيب في شعر ما بعد الاستقلال، إلا أن توظيفها لا يلتفت إلى معناها الأساسي، بقدر ما تحولت الأسطورة إلى عامل فني، بتكثيف الرموز اللغوية عن طريق استعمال المجاز، فيفيض شعرهم بالإيحاءات، فتتحول القصيدة إلى

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 241.
[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 242.
[3]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص243 – 245.

محطات من الصور أغلبها جاء في شكل رباعيات هذه الأخيرة التي هي مشاهد فيما بين المربع والذي يليه، فتنتهي القصيدة من تشكيل ليبدأ تشكيل جديد والقصيدة ككل تنتهي حول محور المعنى الايجابي للصورة أو المعنى المستلزم لرمز الأسطورة[1] .

- عرف شعر ما بعد الاستقلال توظيف الأساطير بأنواعها سواء العربية أو الغربية.

ج/ التشكيل الموسيقي – فيما بعد الاستقلال:

عند إنطلاق الحركة الشعرية فيما بعد الاستقلال، ورغم انتشار كتابة القصيدة الجديدة، في الشعر الجزائري وفي فترة السبعينيات نجد أن مجموعة من الشعراء السابقين الذين دأبو على كتابة القصيدة العمودية واصلوا مسيرتهم الشعرية جنبا إلى جنب شعراء القصيدة الجديدة من أمثال : مفدي زكريا – شاعر الثورة الجزائرية.

فالعشرية الأولى أفرزت ما يشبه الواجهة الشعرية، كان في طليعتها شعراء من أمثال: عبد العالي رزاقي – احمد حمدي وبحري وزتيلي وغيرهم من مثلوا القصيدة الجديدة من خلال تبنيهم لشعر التفعيلة إلا أن أسماء أخرى راهنت على تحقيق التجديد في القصيدة العمومية.

فقد شاعت أفكار جديدة تعلقت أساسا باللغة والصورة الشعريتين. واعابوا على جمود القصيدة العمومية، بلغتها التقليدية ووجهوا إليها تهمة التقريرية والمباشرة كما أنها قصيدة أفكار لا قصيدة صور وخيال وزخم فني متداخل الجوانب ومن أمثال أنصار هذا الاتجاه "محمد بن رقطان" – "جمال الطاهري" – محمد ناصر"[2]

فالشعر الجزائري ما بعد الاستقلال، يتوزع في نهرين من الشعر، يختلفان في الشكل ويلتقيان في بقية خصائص الشعر الفنية الأخرى غير أن الاختلاف كان بينا في إيقاع القصيدة على الخصوص ففي حين ظل الإيقاع في القصيدة العمودية مرادفا للإيقاع

[1]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص249.
[2]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 212 – 214.

في القصيدة العربية القديمة والحديثة والمعاصرة مع بروز الخصوصية الإيقاعية لكل شاعر لعبت فيه اللغة دورا أساسيا في مقابل ارتباطها بتجربة الشاعر وذاتيته.[1]

- في حين نجد الشعر الجزائري الحديث يمزج بين "التقليدي" و"الجديد"، فيما يترتب عنه إيقاع مختلف في القصيدة الواحدة ومن هؤلاء الشعراء "العربي دحو – عز الدين ميهوبي ومحمد بلقاسم خمار".

ونجد أن الايقاع الشعري في اللغة العربية قائم على أساس المتحرك والساكن، من جهة، وطول المد وقصره ونجد إيقاع اللغة وإيقاع الوزن في أتم الانسجام في القصيدة الواحدة، كسر من أسرار العربية.

- لعل من أبرز ما يلفت نظر الدارس للشعر الجزائري الحديث محافظته الشديدة على القصيدة العمومية، والتزامه الواضح بالإيقاع المعتمدة على الوزن الرتيب والقافية المطردة في جل الأعمال التي ظهرت قبل الخمسينيات، تحت تأثير عوامل وظروف معينة، فانضوى أغلبية الشعراء الجزائريين تحت لواء حركة إصلاحية محافظة، كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي حفاظا على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية ولعلها كانت تعتبر ذلك وجها من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل.

والواقع أن هذا الموقف المتحفظ من التجديد الشعري من الحركة الإصلاحية الجزائرية كان له شبيه في المغرب العربي كله.[2]

ظلت نظرة الشعراء الجزائريين التقليديين المحافظين مرتبطة بنظرة النقد العربي القديم الذي يولي الجانب الموسيقي في العمل الشعري أهمية عظيمة وظلت النظرة إلى الابداع الشعري تقاس بالمقياس التقليدي المعروف على أن الشعر "كلام موزون مقفى" وكانت هذه النظرة تتماشى مع وظيفة الشعر الجماهرية، فإن الشاعر الاصلاحي لم يكن يتصور القصيدة إلا كما يتصورها الشاعر في العصور القديمة، على أنها تنظم لتلقى في جمع، مما غلب عليها الخطابية المعتمدة أساس على التنغيم والتطريب.

---

[1]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص 215.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص191.

واحسب أن الكثير من الشعراء المحافظين كانوا يأخذون بالنظرية النقدية القديمة، التي تخصص لكل بحر من بحور الشعر ما يناسبه من أغراض وموضوعات.[1]

والواقع أن عناية الشعراء في الاتجاه المحافظ التقليدي بالجانب الموسيقى لم يقتصر على الموسيقى الخارجية للقصيدة بالمحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحرا وقافية. وإنما تجاوزت ذلك عندهم إلى مراعاة الموسيقى الداخلية الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الألفاظ والكلمات.

وقد تميز بعض الشعراء بهذه الميزة تميزا ملحوظا، كمحمد العيد آل خليفة – وأبو اليقظان – مفدي زكريا.

كالمثال الآتي وهو مقطوعة شعرية في وصف إحدى المناسبات السعيدة:

- يوم أعز وليلة زهـــــــــراء والكون أنس كله وبهـــــاء
والأفق من زهر المسرة ضاحك والفجر من حسن الحظوظ ضيـاء
والجو من عطر المباهج عابـق والعيش صفو، والهناء هنـــــاء
والسعد من كرم الزمان مداعب والبشر في وجه الربيع سنـــاء
وبلا بل الأفراح في روض المنى صداحة ولها الحياة عنـــــاء
وفم الفضيلة بالمكارم باسـم وجبينها متهلهل وضاء .....[2]

فمن الواضح هنا أنه لم يخل بيت واحد من كلمة مشتملة على حرفي السين أو الصاد، الأنس، الصفو السناء، المسرة، الحسن، كما لم يخل من كلمات مشتملة على حرف الراء: أغر، زهراء، الفجر، عطر

إن إيقاع الحروف والتراكيب يشيع جوا موسيقيا مطربا، يملأ النفس غبطة وفرحا وذلك يتماشى مع الموضوع الذي كتبت من أجله المقطوعة وهو وصف لإحدى المناسبات السعيدة.

[1]- ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1972، ص175،183.
[2]- ابراهيم بن عيسى، ديوان أبي اليقظان، المطبعة العربية الجزائرية، الجزائر ج2ن 1931، ص31.

الفصل الثالث:

1/ اللغة الشعرية:

اهتم النقاد والشعراء بشكل واضح في الشعر الجديد بالبنية التعبيرية، وليس المقصود منها المعجم الشعري من ألفاظ وتراكيب، بل عمدوا إلى توظيف الرمز والأسطورة والمرويات الشعبية وما إليها لتصبح اللغة من هذا المنظور الطريقة والأسلوب الذي يتميز به كل شاعر عن غيره.

إن تجربة الشعر الجديد في الجزائر مرت بمراحل، ولكل مرحلة مميزاتها، فالطابع الذي ميز جيل الرواد من أمثال: أبي القاسم سعد الله، وصالح باوية، وأبي القاسم خمار يختلف عن طابع شعر جيل الاستقلال: كأحمد حميدي – عبد العالي رزاقي وغيرهم[1] ومن جملة مميزات اللغة الشعرية:

1- **الضعف اللغوي**: من ابرز الظواهر لفتا للانتباه، هبوط مستوى اللغة العربية ولا سيما في أعمال الشعراء الشباب الذين دخلوا الميدان الشعري بعد الاستقلال ولا سيما جيل السبعينات والتي لم تشتمل كل الشعراء الذين كتبوا شعرا حرا مثلا:

تعدية الفعل اللازم بحرف "اللام" وحق التعدية بـ"إلى" وهو وارد بكثرة في قول رزاقي:

... أسندت ظهري للموانئ والصواب : إلى الموانئ

[1]- محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975) دار المتصدر ، الجزائر ، 2013، ص360.

... نامو أنني أسندت ظهري للخطيئة والصواب: إلى الخطيئة.

... وتسند ظهرك للكوخ والصواب : إلى الكوخ.

... وأبوك كان يمارس التجوال من وطن لآخر[1] والصواب : إلى آخر.

إن ظاهرة الضعف اللغوي لها من الأسباب ما يبررها في هذا الشعر وقد يكون أهمها الاكتفاء الهزيل بالقراءات في الشعر العربي الحديث، والمعاصر والانكباب عليه دون العناية بالتراث الأدبي.[2]

2- **توظيف العامية**: سعى الشعراء الجزائريون إلى استعمال اللغة البسيطة، وقد تجلى هذا النوع خاصة لدى الشعراء الرواد، فمثلا: أبو القاسم سعد الله يقترب في لغته من لغة الذوق المعاصر في تعابير من دون تكلف ولا تصنع. فيقول في صف الفلاح الجزائري تحت ظلم المستعمر الفرنسي.

حتام أفترش الحصير

واساكن الكوخ الحقير

واساهر الحرمان والألم المرير.

وتلوك جنبي الخشونة.

ويحيطني قبو العفونة.[3]

- كما نلحظ تميز شعر "محمد صالح باوية" بهذه الميزة التي وسمت شعره بنكهة تفوح منها رائحة الواقع الجزائري في اختياره لمعجمه الشعري البسيط، والذي ينبض واقعية وسلامة.

إن المبالغة في الانسياق وراء نظرية "إليوت" قد جردت التجربة عند الكثير من الشعراء من أهم عناصر العمل الشعري وهو شاعرية اللغة، فأصبحت اللغة نثرية باهتة لا تختلف عن لغة السوق والشارع. ودخلت من هذا المنفذ إلى قاموس الشعر العربي المعاصر، حتى التبس على الكثير من الشعراء المعاصرين التفريق بين مفردة عربية

---

[1]- عبد العالي رزاقي، الحب درجة الصفر، آمال للنشر، الجزائر، ج1، 1977، ص18.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص365.

[3]- أبو القاسم سعد الله، ثائروحب، دار الأدب بيروت ، ط1، 1967، ص42 – 43.

وفصيحة وأخرى عامية سوقية. وأدخلت الكثير من الكلمات الأجنبية: كالأمازون – نيرودا – لوركا – إلزا ...[1]

وكان أحمد حمدي " وأكثر الشعراء الشباب ميلا إلى هذا النوع من البناء الشعري : فيقول في قصيدة "انفجارات"

نوري وين الحق كان نسيته.

يا بور جوازي، يا وسخ، ياميته.

إن الفقر من أرضنا نحيته.

بسلاحنا والحب نار رسيته[2]

فالشاعر "أحمد حمدي" في هذا المقطع يعتمد أسلوب السباب والشتم.

3- **اللغة الدخيلة**: كما شاع في هذا الشعر استخدام بعض التعابير والتراكيب التي لا تمت إلى الواقع الجزائري بصلة، والتي دخلت نتيجة التأثر ببعض الشعراء الحداثيين من الرواد. الذين يستخدمون المسيحية في تعابيرهم، كالصليب – الفدا ء- الخطيئة ...

يقول "رزاقي" من قصيدة "مقاطع من قصيدة الدم" :

... واكتب أسماء من قتلوني.

ومن صلبوا جثتي في الشوارع ...[3]

نلحظ من خلال هذا المقطع الشعري وجود تراكيب بعيدة كل البعد عن شعرنا العربي الذي عُرف بفصاحته وحُسنه وانسجامه ككلمة:الصَّلب.

4- التناص:_وهو مصطلح نقدي حديث ،أريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار بينها.[4] وقد حدده الكثير من النقاد الغرب والعرب في العصر الحديث مثل :باختين- كريستيفا-الغذامي. وقد حظي التناص في الشعر الجزائري المعاصر حظوة كبيرة ،حيث تعددت المصادر التي استقى منها الشاعر نصوصه ، من بينهما "القرآن الكريم" هذا

---

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص372.

[2]- أحمد حمدي، انفجارات، الجزائر ، ش.و.ن.ت الجزائر، (د.ت.ط) ، 1977ن ص46.

[3]- عبد العالي رزاقي، المصدر السابق، ص32.

[4]- جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، وإصدارات رابطة إبداع ثقافية، الجزائر،2003،ص37

الكتاب الذي يعد معجزة الدهور ،يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر .وكذا الحديث النبوي الشريف .

كما نجد حظورًا للشعر العربي الحديث هو الآخر. وفي مثال آخر للشاعر عيسى لحيلح يستحضر فيه نص قرآنيا:

هذه الأيام العقيم
تمضي سراعا
إلى يوم الحشر تبغي مقام
ذلك يوم تسود فيه وجوه
وتبيض وجوه من صلى وصاما[1]

نجد أن الشاعر في هذا المقطع يستحضر معانيه من القرآن كيوم الحشر – يوم تبيض فيه وجوه – ويوم تسود فيه وجوه وهي من الآية الكريمة لقوله تعالى : " يوم تبيض وجوه، وتسود وجوه، فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد ايمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون"[2]

ثم يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث فصاحة اللفظ وبلاغة القول.فقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية الحديث النبوي الشريف فنيًا وفكريًا.فراحوا ينهالون من فيضة الغزير ويعيدون كتابته وفق تجربة كل شاعر منهم، كقول الشاعر "لزهر عطية "

ضحك الحجاج سرًا . ثم قال :
أيها الناس اسمعوا، وانتفعوا
ثم صلوا
ثم زكُّوا
وارحموا كي ترحموا .[3]

[1]- عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتابة ، الجزائر ، 1980 د ط ، ص89.
[2]- سورة آل عمران الآية 106 – 107.
[3]- الأزهر عطية ،السفر إلى القلب ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1984ص46.

في هذا المقطع الشعري يستحضر الشاعر على لسان الحجاج قول الرسول صلى الله عليه وسلم:"ارحموا ترحموا "[1]. وقد جسد بهذا التناص صورة الطاغية الذي يعظ الناس ويأمرهم وينسى نفسه ويحاول أن يجعل من نفسه مثلاً يُقتدى.[2]

كما أنه استحضر النص بطريقة مباشرة اجترارية.

5- مع الشعر العربي:

كما نلاحظ حضورًا قوياً لتجربة (بدر شاكر السياب) في نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين مثلاً في قصيدته الشهيرة "أنشودة المطر" التي تركت بصماتها في العديد من القصائد ،يقول "أحمد حمدي "في قصيدته "نخلة الميلاد":

وتَقَمَّرت فَتَمَّمْتُ، وعيناكِ نَخيلٌ.

آه، يا ليلى ويا عيني عَليك.

حُبُّنَا يَكْبُر كالظِّل وكالرُّعب.

الذِّي يُولد في ليل الحزانى الكَادحين.

وأَنَا، نَهْر الهَوَى الجَاري، جِراَحُ المُتعبين.

عندَمَا أحْبَبتُ فِيك الحُب.

كان المطَرُ الغَامِرُ.

يسقي نخلةَ المِيلاد والميعَادِ.

كانَ المَطَر...[3]

---

[1] - من رواية أحمد من حديث عبد الله بن عمروا بن العاص ،مسند أحمد بن حنبل ،ج2،ص 219.

[2]- جمال مباركي ،المرجع السابق ، ص204-205

[3]- أحمد حمدي: المصدر السابق ،ص 6 و7

ومما يلفت الانتباه هو التقارب الدلالي واللغوي الكبير بين قصيدة "بدر شاكر"وقصيدة "أحمد حمدي"، والتي كانت أهم دواعيها التقارب الزماني والمكاني والإيديولوجي والثقافي بين الشعراء.

2/- على مستوى الصورة:

1/-الرمز:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية رواجًا في الشعر العربي المعاصر عمومًا، والشعر الجديد (الحر) في الجزائر خصوصًا، والتي غالبًا ما يكون لجوء الشعراء إليها ضعف قرائحهم اللغوية.

إن طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة تتفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة.[1] ويمكن تلخيصه في المصطلح اللغوي أنه: ما أُخفي من الكلام وأصله الصوت الذي لا يكاد يتبين فهمه للسامع.[2]

وهو شيء أو فعل، أو قيمة مجردة كالألوان تتضمن أو تدل أو توحي بأكثر مما يعنيه المعنى الحرفي.وهو قريب من الإشارات.[3]

ولقد حاول الشعراء الجزائريون أن يستخدموا ضمن أدواتهم الشعرية الرموز كهدف لتصوير ما يختلجهم من مشاعر نفسية .

كما أن طبيعة الرمز اللغوي كانت تتطور مع مراحل الشعر نفسه فقد كانت تتماشى مع الظروف السياسية، والاجتماعية والنفسية لكل مرحلة من مراحل الشعر الجزائري.

فمثلا في مرحلة الثورة التحريرية كان يغلب على الشعراء استخدامهم لهذه الرموز التي توحي بالمقاومة، والنضال والصراع أو الظلم والقهر.

فنجد شعراء المرحلة التحريرية مثلا يرمزون إلى الشعب الجزائري المجاهد بالنسر والعملاق .كما يرمزون إلى الاستعمار بالغول والأخطبوط والأصنام ....إلخ. عكس فترة

---

[1]- عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،بيروت،ط3،1972،ص196

[2]- محمد علي أبو حمده، فن الكتابة والتعبير، مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1981، ص182.

[3]- محمد علي أبو حمده المرجع السابق ص 183.

السبعينات التي كانت فيها بداية الإشادة بالثورة الزراعية حيث أصبحت فيها الرموز مستمدة من المعجم الذي يدور الأرض والزراعة وما يتصل بها مثل:الحب،الغلة، الفأس، الواحة، المطر، الغيمة، الطلع،...إلخ.[1]

وقد تجسدت ظاهرة استخدام الرمز اللغوي لتعبر عن طبيعة المرحلة التي تمر بها الجزائر بعد الاستقلال. وقد ظهر في شعر الشباب انسجام معها وخلَّف أثرًا واضحًا في شعرهم، كاتفاقهم حول استخدام رمز المرأة معادلاً موضوعيًا للوطن. كما أن هذا الاختيار شمل الشاعرات كذلك كالشاعرة"أحلام مستغانمي" في "ديوان مرفأ الأيام".

يقول "رزاقي عبد العالي ":

هل الحب في وطني امرأة.

أم هو الزمن المستحيل .

ومن ستكون رشيدة والسندباد.

يقولون كانت تعلم أطفال قريتنا.

كيف يحترفون دفاعًا عن المرأة، الرجل،

الوطن، الانتماء، وكيف تصير الفؤوس.

خناجر ضد الغزاة.

وأزعم أن رشيدة والسندباد وذاكرة البحر.

والسفن المبحرات مع الريح والكلمات التي ...

... تستحيل رصاص، توحدت الآن في الزمن المستحيل...[2]

...أيها السادة .

لا أعشق غير امرأة واحدة .

أقبل الموت على أقدامها ....والشهداء.[3]

نلحظ أن الشاعر في هذه الأسطر الشعرية يستخدم رمز المرأة كدلالة على الوطن.ولاشك من التدفق العاطفي، والميل الطبيعي وهم يتحدثون عن المرأة والأم

[1]- محمد صالح ناصر ،المرجع السابق،ص551

[2]- ينظر عبد العالي رزاقي ،المصدر السابق ،ص134.

[3]-عبد العالي رزاقي ،المصدر السابق أص136.

والحبيبة.حيث يصور رزاقي ويشعر بكل ما يمت للوطن بصلة من:إنسان-أرض-حياة-الثورة،وذلك ما يدفعه لأن يطلق اسم "رشيدة"على الوطن والثورة،ويتحول هو إلى "سندباد" يعمل المستحيل من أجل إرضائها.

2/الأسطورة: تعتبر الأسطورة والخرافة، من أهم مظاهر الشعر المعاصر، وقد تفطن الشعراء المعاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز، المليء بالإيحاء.

وبما أن أغلب رواد الشعر الجديد من أمثال : السياب والبياتي ،وحجازي وعبد الصبور، قد تأثروا من قريب أو من بعيد بشعر (إليوت). الذي يعد من أبرز الشعراء الذين طبقوا المنهج الأسطوري نظريًا وعمليا.[1] فكان لابد من التفاتة الشعراء الجزائريين بدورهم وخوضهم لغمار التجريب، فدعوا إلى استخدام هذا المنهج الأسطوري في الشعر والأدب.[2]بأنواعه:العربية منها والغربية.ولقد برز توظيف الأسطورة في الشعر الجزائري الجديد (الحر) ولا سيما في السبعينيات على يد بعض الشعراء الشباب: كأحمد حمدي – أحلام مستغانمي وغيرهم. واستخدموا الأساطير الشعبية المستخرجة من قصص ألف ليلة وليلة كقصة شهرزاد – شهريار- والسندباد البحري.

ويبدو أن قصة "السندباد" كانت الأكثر استخداما بين الشعراء فيما يقرره الدكتور عز الدين إسماعيل :"وشخصية السندباد"،فقد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين ،إن لم نقل كلهم ، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك "السندباد" في قصيدة منه أو أكثر ،وكم فجر الشعراء في الشخصية الشعبية الفنية ،من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات ،أنه هو السندباد".[3]

لقد أسقط الشعراء شخصية السندباد في قصائدهم بطريقة إيحائية معبرة في قصائدهم.

يقول الشاعر عبد العالي رزاقي:

لا ينبغي أن تهتفي باسمي.

فقلبي لم يعد يرتاح للماضي.

---

[1] - عز الدين إسماعيل،المرجع السابق،ص230

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص475.

[3]- عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص35.

تعبت من الحكايات القديمة.

كان حبك رحلتي الأولى .

وكنت السندباد[1]

حيث يغدو "السندباد " الشخصية التي تفردت بتحمل العذاب وتتابع الأسفار بالرغم من المخاطر التي يتعرض لها .

فحب الشاعر لوطنه الجزائر-حوَّله إلى "سندباد" دائم التجوال باحثًا عن حبيبته الجزائر التي يودّها أن تكون دائماً مسايرة للعصر ولا تلتفت للماضي.

ولم يقتصر الشعراء العرب المعاصرون على الأساطير العربية، بل وظفوا الأساطير اليونانية هي الأخرى، لتفتحهم على التراث الإنساني العالمي. وكذا مسايرتهم ركب التجديد.

فقد راج استخدام أسطورة "سيزيف حامل الصخرة "عند أبي القاسم خمار، ورزاقي وحمدي بحري.ولكن وظفها كل واحد منهم بحسب ما يتماشى مع يختلج موقفه النفسي.

يقول عبد العالي رزاقي:

...حكمت آلهة الزيف.

أن أحمل صخرة "سيزيف"

أن أحمل طوعاً أو كرهاً

تأشيرة منفي ...[2]

ففي هذا المقطع يرمز "سيزيف" إلى واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر والضياع والحرمان. وهو ما يتماشى مع ما تصوره الأسطورة اليونانية.

كما نجده يرمز إلى إنسان القرن العشرين الذي فُرض عليه أن يكدح ليل نهار في سبيل لقمة العيش في هذا الموضع:

... فرحت أغني مع الفقراء لغربتنا وطن.

سوف يصلب في القلب كالرعد بين ثنايا الغيوم.

---

[1]- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص14.

[2]- عبد العالي رزاقي ،المصدر السابق ،ص98

و"سيزيف"يصعد .... يهبط .

في شفتيه ينام نشيد قديم.

يا هابط الجبل،

فكر في صعودك.

يا صاعد الجبل،

فكر في نزولك...[1]

ففي هذا المقطع يعبر الشاعر عن إنسان القرن العشرين والذي يكابد صعوبات المدنيَّة الحديثة طلباً للرزق، ويسعى جاهدًا لتحقيق حياة كريمة.

التشكيل الموسيقي والإيقاع:

- ترجع بداية الإحساس بضرورة الاتجاه إلى الشكل الحر في الجزائر إلى رمضان حمو سنة 1928م، لكن الانطلاقة الجماعية تأكدت مع بداية الخمسينيات، مع ظهور أول تجربة في هذا الصدد لأبي القاسم سعد الله سنة 1955، وآخرين.

وتمثل قصيدته بعنوان "طريقي" تحولا واضحا في التشكيل الموسيقي في القصيدة الجزائرية لأن صاحبها تعمد إحداث هذا التغيير بغية الخروج على الطريقة الكلاسيكية التي استحوذت على اهتمامات الشعراء الجزائريين في الأغلب الأعم.

وذلك بخروجه عن الإطار الموسيقي للشعر العمودي وزنا وقافية[2].

فأقامه على نضام التفعيلة على أساس البيت. يقول:

يارفيقي.

لا تلمني عن مروقي.

إذ أنا اخترت طريقي

فطريقي كالحياة.

شائك الأهداف محمول السمات.

عاصف الأرياح، وحشي النضال.

---

[1]- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر ،ص105.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص217.

صاحب الشكوى، وعربيد الخيال. [1]

- وتقطيعها الإيقاعي كالتالي:

فاعلاتن

فاعلاتن، فاعلاتن

فاعلاتن، فعلاتن.

فعلاتن، فاعلات

فاعلاتن، فاعلاتن، فعلات.

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.

وأول ما يلفت الانتباه في تجربة هذا الشاعر هو تقسيمه لقصيدته إلى مقطوعات، تحتوي كل مقطوعة على عشرة أسطر شعرية، وهو تقسيم يعطينا انطباعا بأن الشاعر لم يتحرر كلية من قيود الشكل العمودي والقالب المتحكم.

كما انه لم يستطع التخلص من أسر القافية ونظامها، فقد لجأ إلى الجمع في كل سطرين بقافية متشابهة على النحو الآتي:

عاصفة الأرباح وحشي النضال.

صاحب الشكوى وعربيد الخيال ....

وهاكذا .....

وبهذا لم يستطع الشاعر التحرر من قيد القافية، تأثرا في ذلك بقصائد المهجريين المتراوحة القوافي وشأنه بهذا شأن الشعراء العرب الرواد في التجديد من أمثال: بدر شاكر السياب.[2] ونجد بحرص على إيقاع القافية الموسيقي، بمحاولته إنهاء كل مقطوعة بعبارة: طريقي، أو رفيقي وهو أثر من آثار نظام المقطوعات الذي شاع في الشعر الرومانسي وكإشارة للتعلق بفن الموشحات.

كما عمد الشعراء إلى جعل القصيدة الحرة تقترب من القصيدة العمومية وذلك من إيقاعها الموسيقي الصاخب، المستفيد من اللغة الشعرية نفسها فنجد الشاعر ابو القاسم

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص218.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص219.

خمار يجسد (لغة العنف والقوة) من لغة تبرز خصائص هذا المنطق. بما فيها من قوة وعنف، وإصرار، أبرزها الشاعر من خلال موسيقى الألفاظ والحروف التي بنى بها قصيدته كلها، ما يجعل القارئ يحس بجزالة وقوة الألفاظ ووقعها في النفوس[1].

يقول خمار:

لا تفكر ....لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر ... ثم دمر.

في الذرى السمراء في أرض الجزائر.

لا تفكر.

مزق الأحياء، أشلاء، وبعثر.

حطم الطغيان، كسر.

وانشر الإرهاب، والنيران. أكثر.

ثم أكثر ...[2]

- وتستمر القصيدة على هذا الشكل، بقافيتها التي رويها راء ساكنة وحرف الراء الساكنة تحمل شحنة موسيقية قوية تبرز المعاني التي يريد الشاعر تجسيدها هي الإصرار والعناد والتحدي، كما وظف كلمات توحي بهذه المعاني أيضا: زمجر – دمر – بعثر ...ونجده ينهي كل مقطع بكلمة : لا تفكر والتي تجسد الموقف النفسي للشاعر، موسيقى ومعنى وصورة وموقفا، وكانه يود أن يطلق العنان للجزائري للدفاع عن ارضه بكل ما يملك من نفس ونفيس .

- كما نلحظ في موضع آخر في قصيدة توسل لبي القاسم خمار:

الناس يختفون هاربين.

والشمس في ارتعاش تنسحب

لا تتركوني خلفكم وحيدا

ألوب في الظلام لا أرى.

---

[1]- محمد صالح ناصر ، المرجع السابق، ص225.

[2]- أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، (ش.و.ن.ت)، الجزائر، د.ط 1970 ص63.

يلوكني الاعياء.

لا تتركوني خلفكم

إني أخاف غرفتي.

أكرهها[1].

نجد في هذا المقطع أن الشاعر لم يعد يهتم بالقافية، ولا يولي التناسب الصوتي بين الأسطر الشعرية الاهتمام.

إن الخيط الشعوري هو المتحكم في الإيقاع الموسيقي داخليا وخارجيا أي وزنا وقافية. وتجاوز القصيدة التي تخضع للتفعيلات المرسلة.

وفي أواخر الستينات وبداية السبعينات ظهرت فئة من الشباب الذين تمثلوا تقنيات الشعر الحر وكانوا أكثر وفاءا للقصيدة الجديدة إذ أن أغلبهم لم يكتب القصيدة العمودية قط. لأنهم ولدوا فنيا مع هذا الشعر الجديد قراءة وكتابة، وأظهروا التعصب له. ولقد تحقق مع هؤلاء الشعراء تطور واضح في موسيقى الشعر، حيث بدوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة، إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية والانسياق وراء الدفقة الشعورية المتحكمة في بناء الجملة الشعرية حتى نهايتها، دون ما خضوع لنهاية عروضية، خاصة منهم الشاعر عبد العالي رزاقي: مثال في قصيدة اعترافات متأخرة".

"رشيدة تدخل القلب، تغتاله فجأة، تستبد بكل شعور، وتمتد عبد الشرايين، تغزو الضلوع، وتحتل ذاكرة السندباد، يخيل لي أنني أتذكر بسمتها، حركات أناملها، شعرها الذهبي، تحدثني عن زليخة ... وعن الحكم كيف يفسره مرتين..."[2].

- نجد أن الشاعر لم يخضع موسيقاه لأي اعتبار من الاعتبارات التقليدية المعروفة، حتى الكتابة على أساس التفعلية أو السطر الشعري لم يأخذ بها بطريقة لا تختلف عن النثر.

ونستطيع أن ندرك من خلال هذا النموذج وغيره، أن الشاعر الجزائري المعاصر أصبح جريئا بعدم الخضوع للموسيقى الخارجية والوزن والقافية، ليتمرد بهذا على وحدة

[1]- أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، ص102.
[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص232.

البيت التي كانت أساسا لبناء القصيدة العمودية وعلى المفهوم الذي كان شعراء القصيدة الحرة يخضعون له في التجارب الرائدة.

- وبهذا يمكن إجمال مراحل تطور التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث إلى أن هذا التشكيل قد مر بمراحل خمسة:

- مرحلة البيت الشعري المتمثل في القصيدة العمودية.

- مرحلة المقطعات التي تعتمد على الوزن الموحد والقوافي المتقابلة

- مرحلة قصيدة التفعيلة التي بدأت بالسطر الشعري ومراعاة موسيقى القافية إلى حد بعيد.

- مرحلة الجملة الشعرية المتمردة على العروض بشكل كلي.

- مرحلة النثر الشعري المهتم بالكلمة والصورة والفكرة وإهمال الإيقاع.

- وبغض النظر عن شعر كل مرحلة، نميز شعرا جديرا بالاعتبار، كما نعثر على نماذج رديئة والملاحظ أن أغلب تجديد الشعراء لم يكن واضحا ولا شموليا في أغلب الحالات خروج عن العروض الخليلي ولم يستطع التعمق في الجوانب الفنية.

- أما عن البحور الشعرية المتداولة خاصة في عهدي الإحياء والثورة. هي: الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، الرجز.[1]

فالشعراء العموديون الجزائريون[2]، طوال هذه الفترة التي تزيد عن خمسين سنة، لم تخرجوا عن بحور الخليل المعروفة ، ولعل هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر لم تكن حكرا على الشعراء الجزائريين. وهذا ما أكدته نازك الملائكة حيث تقول.

" ... ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان، لا يحب أن يتعب نفسه، ويكد ذهنه، بإقامة وزن معقد، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق، مثل شوقي وحافظ ومطران، والزهاوي ... لم يستعملوا غير البحور المعروفة، ومن ثم فقد سار في طريقهم وصنع صنيعهم ..."[3]

هذا بالنسبة للشعراء الذين التزموا بالشعر العمودي..

---

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص243.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص247.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1972، 205

- أما شعراء القصيدة الحرة، فإنهم كانوا أضيق مجالا، ولم يكادوا يخرجون عن مجزوء الرجز، والرمل، والمتقارب، وهي البحور التي نظموا فيها جميعا. كما أنهم أنكبوا على النظم في البحر الكامل.

- إن اغلب القصائد، ولا سيما في فترتي الإصلاح والثورة، إنما كانت تكتب لتنشد على جمهور السامعين، والإنشاد يتطلب، عادة، نفسا طويلا وإطنابا وموسيقى مناسبة، هذا ما فرض على الشاعر الكتابة وفق وزن يضمن له الانسجام بينه وبين المتلقين.

ومن الأسباب التي أدت إلى إيثار البحر الكامل من قبل الشعراء الجزائريين هو أنه صار: " معبود الشعراء" في الوطن العربي كله يطرقه كل الناظمين والذي قد يكون مرده إلى الإعجاب بشعر الإحياء "تقليدا عن وعي أو عن غير وعي"[1]

- ولابد من الإشارة إلى ظاهرة لم يغفل عنها الدارسون للشعر الجزائري الحديث، وهي تفشي الأخطاء العروضية في الشعر في جميع مراحله ولم يسلم منها إلا النادر القليل للشعراء المتمرسين كمفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة.

ولا يخفى عن الدارس أن الشعر الحر لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة وهي المتقارب – المزج – الرمل – المتدارك – الرجز الكامل – الوافر – لكن الشعراء الجزائريين اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاث منها: الرجز – الرمل – المتقارب – ما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقا محدودا. وكذا نلحظه عند الشعراء المشارقة من أمثال: السياب.[2]

- لتتنوع البحور الشعرية في القصائد الجزائرية والدواوين الشعرية (العمودية)منها و(الحرة) وتتطور من جيل لآخر.

[1]- إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص186.
[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص268.

الفصل الأول

دور الجماعات العربية في ظهور الأدب المعاصر

دور الجماعات العربية في ظهور الأدب المعاصر

1- جماعة الديوان:

تألفت من ثلاثة شبان مصريين، عرفوا في البدء بأصحاب المدرسة الانجليزية" ولكنهم اشتهروا باسم (جماعة الديوان) وذلك ارتباطا بكتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني عام 1921.

في الوقت الذي افتقر فيه الميدان الشعري في مصر إلى مواهب طليعة، كان تأثرهم جليا بالثقافة الغربية الحديثة فاتخذوا من النقد غاية يحققون من خلالها حريتهم، فثاروا نقديا ضد المدرسة الكلاسيكية المحدثة وخاصة أحمد شوقي" محاولين تحطيم قيود الكلاسيكية المحدثة وإقامة أساس لجيل مختلف من الشعراء وشد انتباه معاصريه إلى القضايا الحيوية الراهنة.

فامتازت ثورتهم في النقد الشعري بصفتين أولهما: أنها جاءت في وقتها ضد قيود الكلاسيكية وثانيها: أنها جاءت مفاجئة بشكل مذهل. لأنها تحررت تحريرا كاملا من الآراء والمفاهيم الراسخة في العقول.

يتميز شعر جماعة الديوان الثلاثة بالعنصر الذاتي، فهو شعر يعبر عن مشاعرهم الشخصية وأفكارهم، وعن محاولة أصلية لتجنب انغماس شاعر الكلاسيكية في أطر الحياة الخارجية.

وقد كان إدخالهم للعنصر العاطفي الذاتي وتعبيرهم عن المزاج الرومانسي الذي كان قد بدأ يستحوذ على المجتمع سببا لأن وصفهم النقد بأنهم جماعة غاضبة عاكفة على الذات، ومصابة بمشاعر التغرب والثورة والحزن. وكذا وصفهم بالرومانسيين انطلاقا من كتاب الكنز الذهبي الذي كان مرجعا لكثير من مختاراتهم[1].

[1]- ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 205 – 206 – 208.

وقد جاء إصرار ربط الشعر بالحياة عند العقاد نتيجة تأثره بالأدب الانجليزي عامة وبأفكار "هازلت" بشكل خاص[1].

وكذلك "شكري" أكد أن مصادر ثقافته الجديدة جاءت له من دراسته للغات الأوربية الحديثة واطلاعه على الأدباء الساخرين، وأدباء اشتهروا بتحليل النفس كبيرون وشللي[2].

لقد كانت "جماعة الديوان " ترتبط ارتباطا وثيقا بالموروث الشعري الغربي أكثر من الموروث الشعري العربي. بالثورة على القديم وتكملته.

2- طرقهم في إرسال مفهوم الحداثة:

بوعي جماعة الديوان" لأهمية منجزاتهم وما حققوه من أفكار جديدة بالطرح وتزامنا مع التقدم الحاصل في مجال الإعلام ووسائط التواصل، عمد كل من شكري والمازني والعقاد إلى الإفادة منه، فاعتمدوا المجلات "كالبيان" والصحف "كالجريدة" كوسائط لإرسال دعواتهم وأفكارهم. فأسهمت هذه الكتابة في بروز ملامح المذهب الجديد في الشعر والنقد.[3]

ثم لجؤو إلى دواوينهم الشعرية وكتبوا في مقدماتها آراءهم المتمردة في وجه القصيدة العربية على مستوى الشكل والمضمون، اللغة والبناء[4].

نشر المازني "ديوانه في جزئين الأول (1913)" بعنوان: الشعر غايته ووسائطه بمقدمة للعقاد والثاني: (1921) شعر حافظ في النقد التطبيقي. وعبر فيه عن آراء نقدية كثيرة أثارت جدلا في الأدب والنقد في مصر كمنهج جديد[5].

أما شكري ففي المقدمات التي كتبها لدواوينه، وخاصة ديوانه الخامس (الخطرات)، يشتمل على أفكار يمكن عدها أساس كثير من الأفكار التي دعا إليها النقاد

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 2010

[2]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي،مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان، عمان، ط1 2012 ، ص45.

[3]- ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق ، ص 206.

[4]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع نفسه، ص45.

[5]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 207.

المعاصرون في الوطن العربي في الخمسينيات وما بعدها، وكدليل على استيعابه المبكر للنظرية النقدية الغربية وقدرته على تفسيرها والتي أفاد منها الشعراء والنقاد العرب فيما بعد ألا وهي المدرسة الرومانسية الانجليزية[1].

كذلك لا يمكن إغفال مدى إسهام كتاب الديوان في أحداث ثورة في الأدب والنقد[2].

ونفهم من هذا أيضا أن شعراء جماعة الديوان عملوا جاهدين إلى بث أفكارهم عن طريق التنظير من خلال مقدمات الدواوين وفي كتابة المقالات الصحفية. وعن طريق التطبيق من خلال تأليفهم للكتب النقدية.

3- بنية مفهوم الحداثة وعناصرها:

يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

الذاتية.

- الصدق والإخلاص.
- مهاجمة التقليد والمحاكاة.
- إعلاء شأن الخيال والعاطفة.
- الوحدة: الموضوعية والعضوية
- الشمولية[3].

[1]- ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص211، 212

[2]- سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص47.

[3]- ينظر ، سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي ، المرجع السابق، ص من 48 - 66

1- شعراء المهجر:

في أواخر القرن التاسع عشر، شرعت تنزح بلاد كولومبس جماعات من أبناء البلاد العربية وخاصة من سوريا ولبنان بعضها هربا من ظلم السلطة العثمانية ومنهم من قصدها طلبا للرزق. ومن بين تلك الجماعات المهاجرة كانت طائفة من الشباب الذين توقدت بين جوانحهم قلوب متوثبة للحرية. هم فئة من الشباب المثقف عز عليهم العيش تحت أسر الظلم فانطلقوا باحثين عن الحرية وقد انقسم الأدباء المهجريون إلى فئتين فئة المهجر الشمالي ممن سكنوا الولايات المتحدة الأمريكية وفئة المهجر الجنوبي وبالأخص البرازيل ولكل منهما مميزاته.

لقد ضرب أدباء المهجر الشمالي في أكثر الفنون الأدبية، وخاصة في الشعر فأبدعوا فيه وادخلوا الرومانسية إلى الأدب العربي والأفكار الفلسفية وخاصة كل من: أمين الريحاني – جبران خليل جبران – وميخائيل نعيمة. بالرغم من الإنتاج الغزير لشعراء المهجر الجنوبي.

إن تيار الثقافة في المهجر قد تعددت روافده، فأسهمت في رفده الآداب الغربية، كما أن إتقانهم لعدد من اللغات ساعدهم على الاستيعاب الجيد للآداب الغربية وثقافة الغرب.[1]

2- طرقهم في إرسال مفهوم الحداثة :

بعدما استقر المهاجرون في أرض العالم الجديد، أخذوا يبحثون عن وسائل تجعل لهم كيانهم الخاص، فعمدوا إلى تأسيس النوادي وصارت لهم صحافتهم الخاصة[2]. ومن أهم الصحف: العصر، الأيام، الفيحاء فأضحت صدى لأصواتهم ذلك أنها حفلت بآثار ثلاثة من المفكرين (الريحاني، جبران، نعيمة) كما عقدوا الندوات الأدبية ينشدون فيها روائع الشعر، ومأثور الخطب وساحر البيان. وكانت هذه الندوات تعقد في دور المطابع والمحافل العامة، فبدأت تظهر بوادر الحياة العربية الأدبية في المهاجر، كندوة (رواق

[1]- ينظر، عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977، ص17 إلى 21.
[2]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع السابق، ص84.

المعرى) لقيصر المعلوف. وندوة الأدب العربي في الأرجنتين، أذكتها حاجة المغترب إلى إطلاق الحرية لموهبته والإحساس بالحنين اتجاه وطنه.

ولقد احتوت جريدة "السائح " على أهم الآراء النقدية التي يلهف وراءها كل محب للتجديد، فقد كانت لصاحبها "عبد المسيح حداد" خير ناقل لما جادت به قرائح أدباء الرابطة، ومجلة الفنون لنسيب عريضة التي سبقتها والتي لا تقل أهميتها عنها[1].

ولما كانت دعوة المهجر معاصرة لدعوة مدرسة الديوان صدر كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة بعد كتاب (الديوان في النقد والأدب) بحوالي عامين كان له أثره العظيم في نفوس الأدباء والنقاد الشرقيين ويعد صدوره مهما إذ صدر في ادق مرحلة كان يجتازها العالم العربي بين القديم والجديد وقد بسط فيه الناقد مقاييسه الأدبية والنقدية الجديدة، وكانت كلها ترمي إلى الحداثة والتغيير وتدعو إلى الاعتماد على النفس وعدم الجري وراء القديم[2] وذلك ضمن عدة مقاييس اتصفت بالشمولية والعمومية اشترطها للنقد الجديد والجيد.

وبهذا يمكن القول إن مدرسة المهجر كانت امتدادا وتأكيدا لما جاءت به مدرسة الديوان في بحثهم عن الحقيقة والجمال والحرية لتصب كلها في صالح الإنسانية عامة.

ومن جملة العناصر الفاعلة في تشكيل مفهوم الحداثة عند شعراء المهجر.

انبثاق مفهوم الشعر في الرغبة في مواكبة التطور في الروح العام الذي يتحسسه الشاعر.

- نبذ التقليد ومحاكاة القديم.
- الصدق الفني ورفض الكذب.
- الاعتداد بالخيال.
- تجربة الغربة[3].

---

[1]- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1973، ص 72 – 111.

[2]- سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص88

[3]- ينظر سامر فاضل الأسدي، المرجع السابق، ص 92 – 106.

ولم يقفوا عند هذا الحد بل كونوا رابطة تجمع عملهم وأطلقوا عليها اسم الرابطة القلمية سنة 1920 ورسم جبران شعار الرابطة قائلا : "لله كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء[1]" وكان "جبران" عميدها "ونعيمة" ناقدها و"الريحاني" شاعرها الثائر على القديم. فالبرغم من قلة أعضائها إلا أن رغبتهم وصدق رؤاهم تحقق مع هذه الرابطة، بأن لعبت دورا بعيد الأثر في حياة الأدب العربي الحديث.

وبهذا يمكن القول أن للرابطة دورا لا يمكن إنكاره في حداثة الشعر العربي في المهجر.

1- جماعة أبولو:

أسس "أبو شادي" جماعته الشعرية في سبتمبر 1932م بعدما أعلن الشاعر المصري "أحمد زكي أبو شادي" في القاهرة ميلاد هيئة جديدة سماها "جماعة أبو لو" جمعت طائفة من أعلام الأدباء والنقاد وحتى من الشباب : كإبراهيم ناجي – علي محمود طه. احمد ضيف ... واختار أحمد شوقي رئيسا لها وذلك رغبة منهم في السمو بالشعر العربي ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر ثم صدرت لها مجلة تحمل اسمها وتنشر أدبها وتذيع أفكارها، خصصت للشعر ونقده في العالم العربي. وفي افتتاحية العدد الأول من أعدادها كتب أبو شادي يقول: "نظرا للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب ولما أصابه وأصاب رجاله من سوء الحال بينما الشعر من أجل مظاهر الفن، وفي تدهوره إساءة للروح القومية لم نتردد في أن نخصه بهذه المجلة التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي"[2].

ولم تلبث هذه الجماعة ومجلتها أن أحدثت دويا في الأدب والنقد والشعر في مصر وسائر أنحاء العالم العربي، فانضم إليها العديد من الشعراء- ومن ثم صار شعراء أبولو ممن كانوا أعضاء في جمعيتها يكونون مع رائدهم أبو شادي مدرسة مميزة في الشعر

[1]- عيسى الناعوري، المرجع السابق، ص22.
[2]- عيسى الناعوري، المرجع السابق، ص23

المعاصر لها خصائصها وآرائها وفي صدور عدد (أبريل 1933) قال أبو شادي "إن مدرسة ابولو مدرسة تعاون وإنصاف وإصلاح وتجديد"[1].

2- طرقهم في إرسال مفهوم الحداثة:

أصدرت الجماعة فضلا عن المجلة الكثير من الكتب والدواوين لأعضائها من مثل ديوان (وراء الغمام) لناجي و(الألحان الضائعة) للصيرفي فأبو شادي كان يحمل ثقافة راقية فتحت ذهنه على ألوان مختلفة من الأدب والنقاش والمساجلات جعلته يشارك خيرة أدباء العالم وكانت ثقافته الانجليزية ذات تأثير قوي في شخصيته إذ كان يدعو إلى الترجمة التي تساعد على الأخذ من الآداب الغربية[2].

لم يكن ثمة مستوى محدد يطبق على الشعر الذي ظهر في مجلة أبولو من خلال عمرها القصير، فقد كان ثمة شعر مغرق في التقليد بعضه يخلو من أي قيمة جديدة من الحرية كانت تشيع في المجلة التي لم تتردد في نشر النقد الموجه ضد الشعر الجديد، وقد تجمع أعداء أبولو في جهتين الأولى تضم التقليدين الذين كانوا يحتجون على الجماعة بسبب تجاربهم الجريئة في القافية والوزن وبسبب استعمال الشعر المنثور ونشر الأفكار الشعرية الغربية والثانية تضم العقاد وجماعته.

قام أبوشادي بدور ملحوظ كمنظر للمفهوم الحديث في الشعر ففي ديوانه قطرة من يراع يعبر عن مفهوم الشعر بشكل واضح ولم يخالف ذلك المفهوم كتابته اللاحقة: إننا من خلال الشعر نكتشف أسرار الوجود، فالشعر تعبير عن روح الكون يكشف ما فيه من عظمة وجمال لكن ذلك لا يعني أن اهتمام الشاعر يجب أن يكون محصورا بالقضايا الكبرى الشاملة على حساب جميع عناصر الحياة الأخرى، فجميع ما في الكون موضوع صالح للشعر إذ كانت استجابة الشاعر صحيحة.

بحسب أبو شادي جميع مواضيع الحياة صالحة لأن تعنى بالكتابة الشعرية.

---

[1]- ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ط، 2001 – ص 97 إلى 100.

[2]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص392.

وتحدث كذلك عن وحدة القصيدة ففي عام 1909 عندما أكد الوحدة المتكاملة التي لا يمكن فصلها بين الشكل والمضمون وكذا تحديث الشعر ولغته وعندما يبلغ الشاعر معرفة جيدة باللغة يجب أن تتاح له حرية التعبير عن توتراته النفسية والعاطفية[1].

شعر التفعيلة:

1- ظهوره ونشأته: أو ما يعرف بالشعر الحر، ظهر هذا النوع من الشعر في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين أو ما يعرف بالشعر الحر على يد رواده: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق وامتدت الدائرة إلى مصرفي الخمسينيات فظهر صلاح عبد الصبور و أحمد عبد المعطي حجازي وفي لبنان ظهر احمد سعيد أدونيس ويوسف الخال وفي فلسطين ظهرت فدوى طغان وسلمى الخضراء الجيوسي وغيرهم[2].

وقد سبقت ظهور الشعر الحر محاولتان على نظام القصيدة العربية، إحداهما محاولة للدكتور لويس عوض والثانية محاولة للأستاذ علي احمد باكثير فكيلاهما قاما بترجمات الشعر الأجنبي في شكل شعر حر يلتزم بالوزن وإن لم يلتزم بالقافية[3].

وكان هذا الشعر ثمرة من ثمار الحداثة التي دعت إلى تطور القصيدة شكلا ومضمونا، فظهرت أنماط مختلفة للقصيدة كاستخدام البحور المتعددة، والاعتماد على وحدة التفعيلة وأحيانا يستخدم الشاعر البحر الشعري تاما ومجزوءا، وأحيانا تختلط التفعيلات في القصيدة وتكون البحور مختلفة مع التحرر من القافية ,احيانا تختلف التفعيلات في السطور الشعرية وتكون لبحر واحد كما ظهر ذلك عند رواد الشعر الحر نازك الملائكة وبد شاكر السياب وصلاح عبد الصبور[4].

2- مفهومه:

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 388.

[2]- حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب ، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية دون د.ط 2010، ص54.

[3]- طالب خليف جاسم السلطاني، الأدب العربي الحديث (مختارات من الشعر والنثر)، دار الرضوان، عمان، ط1 2014 ص 81.

[4]- حمدي الشيخ ، المرجع نفسه ص54.

تعرف نازك الملائكة الشعر الحر:" بأنه شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[1].

ومن هذا التعريف نرى أن الشاعرة تحدد الشعر الحر بأنه شعر ذو شطر واحد يعتمد على وزن ثابت، ويختلف في عدد التفعيلات من شطر إلى شطر بحيث لا تزيد في الشطر الواحد عن ثماني تفعيلات كأقصى عدد من التفعيلات في الشطر العمودي الذي ينظم على أوزان الخليل.

ورفضت نازك المفهوم القديم ونمطيته فقالت: "وقد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية، فنحن عموما مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة"[2].

فنازك تحدد الشعر في ضوء صلة التجديد بالحياة العربية وأحداثها. لأن الحياة لا تخضع لقاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها فتستخدم الأسلوب التجريدي في الموازنة بين المفهوم القديم والمفهوم الجديد وتجعل للمفهوم الجديد مزايا في التحرر من عبودية الشطرين ومزاياه في التنويع والرغبة في التغيير والإضافة[3].

فبقولها انه موزون، فالشعر بمفهومه الجديد، شكل من أشكال الشعر العربي، وليس خارجا عن أصوله. إلا انه لا يزال يخضع للبحور والأوزان الخليلية التامة، والألفاظ القديمة ولابد من التحديث فيه مواكبة لروح العصر.

ويقول مصطفى هدارة : " إن الشكل الجديد يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة. كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر إن طبيعة الشعر الحر انه شعر موزون

[1]- نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت 1962 ص54.
[2]- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع السابق ص217.
[3]- نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص10 – 13.

متحرر من القافية يعتمد على التفعيلة ويتحرر من الشكل التراثي للقصيدة، وهو يلتزم بالقواعد العروضية ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل، والتحرر من القافية، فالشاعر يلتزم بالبحر العروضي في القصيدة، ولا يخرج عنه من بداية القصيدة حتى نهايتها، وله مطلق الحرية في تنوع عدد التفعيلات في الاشطر الشعرية بحيث لا يزيد عدد التفعيلات عن ستة تفعيلات كبيرة أو ثمان صغيرة"[1].

يعني ألا يتبع الشاعر القواعد التقليدية لكتابة الشعر، فلا يتقيد الشاعر ببحر واحد أو قافية واحدة أو إيقاع واحد وبظهور الشعر الحر بدأ الشعراء يكتبون على نهج جديد باستخدامهم أعداد غير منتظمة من المقاطع في البيت الواحد وقافية غير موحدة وأوزانا متداخلة ونهايات غريبة الإيقاع في الأبيات ولكن ليس الشعر الحر حرا من كل قيد، فهو يستخدم فنونا شعرية أساسية مثل تكرار الحرف الواحد وتكرار الكلمات.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدا الشعر العربي الحديث يغير نمطه وكانت أهم تجديداته متصلة بالموضوعات وإن ظل شكل القصيدة يتبع القالب التقليدي ولا يخرج عنه وتعددت الأغراض الشعرية كالغناء للوطن والدعوة للإصلاح الاجتماعي والدعوة للحاق بالأمم[2].

ومع النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي أخذت النهضة الفنية في الشعر الغربي الحديث تتبلور في اتجاهات فنية محددة بلغت ذروتها خلال القرن العشرين وعلى يد رواد هذه الاتجاهات، بدأ التجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصور والأفكار إلى تجارب فنية تتصل بالشكل فبدأت محاولات الشعر الحر والمرسل الذي لا يتقيد فيه الشاعر بالوزن وقد لا يتقيد بالقافية أيضا.

ومع الأربعينيات من القرن الحالي تعددت أشكاله بين الشعر المرسل والمنطلق وقصيدة النثر.

[1]- حمدي الشيخ – المرجع السابق، ص55

[2]- حمدي الشيخ، المرجع السابق، ص56

وقد ازدهر هذا الشعر في الآداب الأوربية خلال القرن التاسع عشر ميلادي عند ما تبنى الرومانسيون هذا الأسلوب. وقد كانت تجربة الشاعر الانجليزي جون ميلتون في القرن السابع عشر الميلادي إرهاصا مبكرا لهذا اللون من الشعر ولكن الشاعر الأمريكي والت ويتمان يعد الأب الحقيقي للشعر الحر في القرن التاسع عشر وتعد قصيدته أغنية نفسي (1855م) الشكل الأمثل لهذا الأسلوب، كما كان الشاعر الانجليزي جيرارد ما نلي من المجددين الذين سلكوا دروب الشعر الحر فظهر شعراء كبار يكتبون على نهجه. وكان إليوت وعزراباوند هما العمود الحقيقي لبلورة حركة الشعر الحر.

وفي الشعر العربي كانت نازك الملائكة هي رائدة هذا الاتجاه، على خلاف في ذلك في قصيدتها "الكوليرا" في أواخر الأربعينيات ثم قصيدة بدر شاكر السياب "هل كان حبا" في العراق ومنه زحف إلى العالم العربي[1].

لتختلف الآراء حول تحديد أول من كتب في الشعر الحر بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

[1]- حمدي الشيخ، المرجع السابق ص57.

الفصل الثاني

الخصائص الفنية للقصيدة الجزائرية
قبل وبعد الاستقلال

الخصائص الفنية للقصيدة الجزائرية قبل وبعد الاستقلال

في مصطلح الشعرية:

الشعريات العربية مصطلحات قديمة جديدة في الوقت نفسه، بمفاهيم كثيرة تتلخص في البحث عن قواعد فنون الشعر العربي وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري[1].

إن الشعرية (POETIK) كلمة يونانية الأصل وهي مرتبطة بالفن الشعري، فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته. (Asthetik) وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية (Bildkunst)[2] وقد اختلفت الآراء في تحديد مفهوم الشعرية العربية عما تعنيه الشعرية الغربية بمعناها العام.

أو البني الأدبية المتحكمة في الخطاب الأدبي اصطلح عليها الشرقيون في أوربا الشعرية (Poetics) وتجنب الغربيون هذا المصطلح لدلالته على الجوانب المعيارية التي فرضتها الكلاسيكية فاستعملوا مصطلح نظرية الأدب (literature of theory)[3].

وكذا حول تسمياتها فمنها: الإنشائية – علم الأدب – الفن الإبداعي – فن النظم – فن الشعر – نظرية الشعر – بويطيقا – بوتيك – الأدبية فالبرغم من تعدد التسميات واختلاف الألفاظ، حول مصطلح الشعرية إلا أنها متماثلة من حيث المعنى حيث تمثل من حيث الوظيفة الطاقة المنظمة للعمل الإبداعي ولهذا فقد تعددت التسميات عند النقاد نتيجة اختلاف منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية. مما جعلهم يختلفون في ضبط المصطلح النقدي[4].

فالشعرية إذن أو النظرية الأدبية، دراسة البنى المتحكمة في الخطاب الأدبي وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفة إبداعا.

---

[1]- سعد بوفلاقة، الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط). بونة للبحوث والدراسات عنابة، ط1، 2007، ص17.

[2]- ينظر،محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية دار جرير، عمان، ط1، 2010، ص15.

[3]- يوسف اسكندر ، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008، ص10.

[4]- محمود درابسة، المرجع السابق، ص16.

إلا أن الباحثين يميلون أكثر إلى استخدام مصطلح "الشعرية" كون أقرب إلى فهم القدماء بدءا من النقد اليوناني ومرورا بالنقاد العرب القدامى، وصولا إلى النقاد المعاصرين[1].

إن استقراء التراث النقدي عند العرب القدامى يوفر للباحث تصورا واضحا عن وجود مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى من خلال نظرتهم للنص الأدبي، انطلاقا من الإطار الخارجي ومحاولتهم تفسير القوى الخفية الغامضة التي تصنع النص، وتلهم المبدع عمله الإبداعي حيث ربط العرب الغموض في النص بمعتقدات خرافية، كشياطين الشعر وقولهم بمصطلحات نابعة من البيئة المحلية لتعبير الشعرية كالفحولة والطبقة كأساس للمفاضلة[2].

مفاهيم الشعرية العربية عند النقاد العرب القدامى:

1- ابن سلام الجمحي (139هـ - 231هـ): ولعل أهم نظرية خرج بها محمد بن سلام الجمحي وهو من أقدم النقاد العرب أن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات فمنها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان[3].

والحق أن بن سلام "لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها كيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة المستوى الفني في الكتابة الشعرية فلا يقع في الغفلة حين يدس عليه النص الشعري، لقد كان الوهم مصروفا إلى أوائل الأشعار العربية التي كانت أقوى. وأهم ما يلفت النظر في رأيه قوله بأن الشعر صناعة وأن هذه الصناعة لا تختلف عن أي صناعة في الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون السمعية البصرية، كما أشار إلى فكرة صناعية الشعر ابن طباطبا" و"الجاحظ"[4].

---

[1]- محمود درابسة، المرجع نفسه، ص17.
[2]- محمود درابسة، المرجع نفسه، ص18
[3]- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات دار القدس، وهران، ط1، 2009، ص22.
[4]- عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص.22

ففي قوله إشارة إلى جمالية الشعر من خلال سبر أغوار الألفاظ والمعاني وتشبيهها بالصناعة التي لا يدركها إلا محترفوها.

الجاحظ: بحكم ثقافة الجاحظ الموسوعية. فإنه لم يفته الخوض في مفهوم الشعر عرضا، وذلك بتعليقه على بيتين سخيفين أعجب بهما العالم اللغوي والنحوي أبو عمرو الشيباني (110هـ -206هـ):

- لا تحسبن الموت موت البلى فإنما الموت سؤال الرجال
- كلاهما مـــــوت ولكـــن ذا أفظع من ذاك لذل السؤال[1]

فرأى أن مذهب "الشيباني" في إعجابه بمجرد المعنى في هذين البيتين وهو معنى سخيف على كل حال (لأن المعاني مطروحة في الطريق) وكل الناس تعرف هذه المعاني وإنما المعضلة الكبرى هي كيفية النسج الشعري فالتفاوت بين الشعراء في صقله هو الذي يحدد مستوى الشعرية في أشعارهم. وقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين كانوا يتعصبون للمعنى في الشعر فلم يكن يلتفت إليهم لأن الشعرية في منظوره لم تكن تكمن في المعاني ولكنها تمثل في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج (...) فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.

ويرى الجاحظ من هذا الكلام أن الشعر من حيث هو مفهوم يفضي إلى إفراز الجمال الفني الذي يأسر المتلقي يقوم على أسس هي: الإيقاع الفني، انتقاء اللغة المنسوج بها الشعر بحيث تختلف بها الشعر بحيث تختلف عن لغة النثر ذلك انها تبعث في المتلقي الشعور بالجمال الفني والابتعاد عن المغالاة في اصطناع اللغة الغريبة في الشعر – فإنما الشعر صناعة فإن هذه الفكرة سبقه إليها محمد بن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء"[2].

[1]- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب الغربي، بيروت 1969 نقلا عن: عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق، ص24.

[2]- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 25، 26

لذا فكل من بن سلام الجمحي والجاحظ يتفقان في القول بصناعية الشعر ذلك أن قرضه ليس متاحا لكل الناس ولما كان هذا الشعر صناعة فهو محتاج أن تتهيأ لصاحبه شروط من المعرفة منها ما يكون موهبة ومنها ما يكون ممارسة واكتسابا[1].

بمعنى أن الشعر صناعة ليست متاحة للجميع تساهم فيها عدة شروط وتتدخل في تشكيلها عدة عوامل كالدربة والموهبة.

2- من منظور الجر جاني:

نلفي علي بن عبد العزيز الجرجاني، يثير مسألة القديم والجديد بكيفية منهجية لا عرضية وقبل أن يعمد إلى تقرير رأيه عن مسألة القديم والحديث حاول أن يتناول مفهمة الشعر لكنه وجد نفسه يكتفي بتقرير ما كان شائعا بين الناس منذ عهد "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه حين قال :"كان الشعر علم القوم، ولم يكن لهم علم أصح منه فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب بالجهاد..."[2]

فوكد مقولة عمر حين قال:"إن الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع، والرواية والذكاء"

ويبدو من خلال هذا التحديد أن الجرجاني وإنما فصل ما يرتبط بهذه المفهمة وهو الصراع بين القديم والجديد فقال عن ذلك "ولست أفضل بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر"[3].

- ويمكن استخراج ثلاثة عناصر من كلام الجرجاني:

أ- إصداره الحكم بعدم تفضيل شعر القدماء على المحدثين.

ب- ثم تسويته بين الشعر القديم والمحدث في جودتهما.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 25، 26.

[2]- بن رشيق: العمدة، 90-93، نقلا عن: عبد الملك مرتاض، بالمرجع السابق ص45.

[3]- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد البجاوي، 1966 نقلا عن عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق، ص45.

ج ـ ثم الإقرار بحاجة الشاعر المحدث إلى حفظ الشعر الجاهلي والأعرابي لتجزل لغته ويفحل أسلوبه[1].

فمن خلال قوله يرى أن الشعر الجزل يتطلب حفظ شعر القدامى لتحسين لغته ويفصح لسانه.

مفاهيم الشعرية العربية عند بعض المعاصرين من نقاد العرب:

أما الذين حاولوا تحديد مفهوم الشعرية "من النقاد العرب المعاصرين فإنهم لم يعطوها تحديدا واحدا، وقد كان مفهومها عندهم مختلفا عما تعنيه في النقد الغربي "إذ ليس للشعر أو الشعرية مفهوم مطلق، وإن هذا المفهوم عرف يكتسب دلالته من المرحلة التاريخية والحضارية التي يعيش فيها الشاعر والباحث"[2].

اختلف النقاد العرب عن الغربيين في تحديدهم لمفهوم الشعرية، وربطوه بالمرحلة التاريخية والحضارية للشاعر.

1- يذهب "أدونيس" إلى أن : "سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمى العالم وأشياءه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد- والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر[3].

لذا فمفهوم الشعرية عند ادونيس "هو خروج للكلمة من معناها وتزييها في معنى جديد لتأخذ معنى آخر وصورة أخرى خارج حدود الألفاظ".

2- أما كمال أبوديب: فيحدد تعريفه لمفهوم الشعرية بقوله "لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور أي في بنية كلية، فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا. لكنه في السياق

[1]- عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص46.
[2]- سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص23.
[3]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص78.

الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1].

فالشعرية عند كمال ابو ديب تعني التضاد أي تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترسبة واللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها وتركيبها.

لذا فالشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، فحين يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص[2].

يرى أبو ديب أن الشعرية تكمن في العلاقة الخفية بين اللفظ والمعنى، فحين ينزاح هذا الأخير عن اللفظ تتحقق الشعرية وإذا حدث التطابق تنعدم.

في الدراسات الغربية

للشعرية في الدراسات الغربية مفهومات متعددة، أما في التعريف السائد فهو يدل على : "مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي"[3].

أما فاليري (VALERY) فقد عرفها بقوله :" يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليها إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة أو إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[4]

ويرى تودوروف (TODOROV) أن موضوع الشعرية ليس هو العمل الأدبي في حد ذاته فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها

[1]- سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص24.
[2]- محمود درابسة، المرجع السابق، ص24.
[3]- سعد بوفلاقة، المرجع السابق، ص24
[4]- ترفيطان تود وروف، الشعرية (تر. شكري المخون ورجاء سلامة) ص23 – 24 الدار البيضاء ط2-1990 – ص25

الممكنة، ولذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بذلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية[1].

وقد عد تودوروف الشعرية قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية، ولهذا فإن الشعرية عند تودوروف تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، وذلك ما دامت اللغة جزءا من موضوعها، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي[2].

لذا فالشعرية بالمفهوم الغربي توجد في النصوص النثرية والنصوص الشعرية بسواء، مادام مجالها اللغة ما يجعلها جمالية ومختلفة عن الكلام الاعتيادي.

الخصائص الفنية للشعر الجزائري قبل الاستقلال:

أ- اللغة الشعرية:

تكمن شعرية الشعر في لغته، ذلك أن الشعر يشترك مع النثر والكلام في استخدام اللغة لكنه يتميز عنها باستخدامه الخاص للغة مما يمنحها خصوصية تميزها عن سواها.[3] ويذهب جون كوهن: "إلى أن مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة، فوجود حساسية غير عادية لا يخلق شاعرا كبيرا."[4]

فاللغة الشعرية غير اللغة الاعتيادية – ليست اصطلاحا في العمل الشعري وإنما غاية فنية في حد ذاتها : "إنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته، قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر الموجود عن طريق عمل فني متماسك موحد".[5]

نفهم من هذا أن الإبداع الشعري أمر لا يتحقق حضوره من خلال الموضوع أو الفكرة وإنما من خلال اجتماع هذه القيم اللغوية والفكرية والتصويرية والموسيقية.

---

[1]- ترفيطان تود وروف المرجع السابق، ص23

[2]- ترفيطان تود وروف، المرجع نفسه، ص 27

[3]- أحمد فهمي، قصيدة التفعلية وسماتها المستحدثة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2012، ص40.

[4]- جون كوهن، بناء لغة الشعر، ص55 نقلا عن: أحمد فهمي، المرجع السابق، ص40.

[5]- أدونيس، الثابت والتحول، الكتاب2، تأصيل الأصول، ط2، 1979، دار العودة، بيروت، ص297.

وإذا كان لكثير من الفنون وسائل لتحقيق أدائها الفني، فإن الشاعر لا يملك إلا اللغة، ولذلك هو مضطر لجعلها تتكيف بين يديه ليصوغ منها كل الوسائل الأخرى كالألوان والأصوات والأخيلة، والمعاني وهي وسائل لرصد معالم القصيدة، غير أن الشعراء في مرحلة ما قبل النهضة وما بعدها تعاملوا مع القصيدة انطلاقا من تقنيات القصيدة العربية القديمة بوصفهم ساروا على نهج الإتباع المقلد، لهذا كانت لغتهم تراكيب جاهزة توصف في بناء القصيدة، وبهذا لم تكن اللغة وسيلة تكيف حسب متطلب الحاجة الفنية، فتتولد منها الدلالات اللغوية وإنما كانت قوالب جاهزة تقولب على أطرها معانيهم ومضامينهم وهنا تتجلى المفارقة بين التقليد والتجديد[1].

لا يمكن الجزم بأن عامل التقليد وحده كان وراء وقوف القصيدة الشعرية ما قبل الاستقلال – فكل شعراء العربية الكبار بدأوا مقلدين ثم استووا شعراء مستقلين أبدعوا على مر العهود. إن ذلك يرجع لعدة أسباب كضعف البيئة الشعرية الجزائرية منذ عهد الانحطاط، فتوارثت الأجيال هذا التقهقر على امتداد قرنين من الزمن والمعروف أن أجيال الشعر يقوم بعضها على بعض، فبدراسة الشعر الجزائري منذ عهد الانحطاط إلى عهد النهضة. يمكن تمييز جيلين شعريين من حيث المسار الفني وصلا إلى ارتقاء وتطور العطاء الشعري على مرحلة التوهج مقارنة بما سبقهم، ولعل ذلك يعود إلى ارتباط الشعراء بحركة الإصلاح التي تقدم الغاية على الوسيلة ما جعل الشعراء يتعاملون مع القصيدة بوصفها فن التوصيل.

ومع ذلك لا يمكن الحكم حكما عاما على الشعر الجزائري الحديث بانه انحصر في هذين النموذجين إما الذاتي الصرف أو الموضوعي الصرف فهناك تجارب مع قلتها حاولت الجمع بين الخاصيتين (الذاتية) و (الموضوعية) فكانت تجربة ثالثة، حاولت الموازنة بين الشكل والمضمون وحققت النجاح النسبي[2].

[1]- ينظر: الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2013، ص74.
[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص،78

وبالتالي قد تميزت في عمومها بأنها لغة مباشرة فقدت الكثير من خصائص اللغة الشعرية ذات اللمح والإيحاء والرمز والتصوير لذلك اقترب الكثير من قصائد هذه المرحلة من روح النظم على ما في الكثير منها من صدق التجارب وحرارة الموقف يقول محمد العيد : "وقد ترتفع درجة العاطفة، ويرتفع معها الصدق الأخلاقي والفني، درجات عالية ومتفاوتة حسب الموضوع والمناسبة ومع ذلك تظل التقريرية واللغة المباشرة ظاهرة خاصة في شعره.[1]

رغم ذلك فقد ظل هذا الشعر صدى لواقعه وظروفه، غير أن حركة الشعر الوجداني عرفت نقلة نوعية ونسبية في لغتها الشعرية، لأن الذات كانت منطلق تجارب هؤلاء الشعراء الوجدانيين، في إبداعهم الشعري. على خلاف الشعراء الإصلاحيين، الذين كانت تجاربهم الشعرية منطلقة من الموضوع وتتخلله المناسباتية والنزعة الإصلاحية التوجيهية والتربوية الملتزمة بقضايا المجتمع. وتهميش الذاتية ففي تجارب هؤلاء الشعراء نجد الشاعر ينطلق من مرجع الذات (أولا) وبالتالي يختار لغته، ويصوغ تعبيره، وفق ما يختلج ذاته ويوازن ذلك من منطلق إحساسه الفني والجمالي. وبمدى تجاوبه مع ما يدور في ذاته من انفعال. فقد جاءت لغتهم خافتة توحي بالهمس، بدل اللغة الصارخة ذات النبر الخطابي. وقد استرفدت لغة الوجدانيين، لغة الرمز واستعارة المحسوس لغير المحسوس، كاستعمال الدال، على الرؤية للسمع والدال على السمع للرؤية، ومن هنا كان الإيحاء بالمعنى يدل التقرير به ، والإيحاء بالشكل بدل تشكيله بالتالي فإن الملتقى ينتقل من مجرد استقبال الأفكار والمعاني إلى مشارك في الوصول إليها[2].

ومما سبق، نجد أن الفرق الجوهري بين الشعراء الوجدانيين والشعراء الإصلاحيين يقف على طرفي نقيض فالإصطلاحيون كادوا أن يهملوا تماما التجربة الذاتية واهتموا بالتجربة الشعرية أما الوجدانيون فكادوا أن يلغوا التجارب التي تتصل بالخارج عن الذات.

---

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص،78

[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 79-80.

ب- الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية خاصية من خصائص الفن الشعري، فقد ارتبطت بالعقل والخيال وبالتغيير.

وقد تطور مفهومها واستعملها بتطور الفن الشعري، وارتقاء العقل والخيال. فقديما كانت تتلخص في معنى الصورة البلاغية التي تقوم على عنصري التشبيه والمجاز، أما حديثا فقد تطورت لتأخذ مفهوما أدق وهو الصورة الذهنية والصورة الرمزية حيث يتبين من هذا أن الصورة ترتكز على مصدرين أساسين هما: الخيال: وتصدر عنه الصورة الرمزية، أما العقل: فيصدر عنه الصورة الرمزية وأساس مفهوم الصورة هو المتقابلان: الشيء وصورته أما الشيء فهو الماثل أمام النظر وأما الصورة فهي ذلك الشيء نفسه ولكن في حالة الغياب، ففي حال حضور ذلك الشيء فإنه يدرك إدراك الوعي وفي حال الغياب يدرك بتلك الصورة التي يختزلها العقل ولقد تنوع النظر إليها باختلاف الفلسفات والمذاهب الأدبية الكبرى[1].

والشعر الجزائري في مرحلته الإصلاحية التقليدية، لم يرق إلى تحقيق النهج التجديدي، لذلك فإن الصورة الشعرية التي طفحت في تجاربه، إنما هي تلك الصورة التقليدية النمطية التي تعتمد على فن التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها .... لا الصورة الفنية التي تستلهم الخيال وتعتمد على تقنية الحبك الفني: " فالصورة الشعرية في نظرنا جماع التداخل الفني وحبكه في إطار واحد يعكس تجربة الشاعر ومعاناته النفسية والفنية، وليست الصورة الفنية كما يزعم الكلاسيكيون من نقدة الشعر تقف عند حدود التشبيه والاستعارة مهما بلغا من روعة وخلابة لأن الصورة الفنية هي مجموع ذلك كله، وهي أشمل بكثير من هذه الجزئيات التي رواها البلاغيون وقعدوها في كتبهم"[2]

إن الصورة الشعرية في الشعر الإصلاحي التقليدي تقليدية نمطية فالأسد صورة للشجاعة، والذئب صورة للغدر...

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص83-84.

[2]- محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925-1975)، دار المتصدر، الجزائر، ط3ن 2013، ص427.

أما الصورة الشعرية في الاتجاه الوجداني فقد عرفت نقلة ملموسة فنيا، في إطاره العام حيث عرف تحولا في مساره من لونه الإصلاحي التقليدي، الذي ينصرف كليا إلى الموضوع وينتهج الأسلوب الفني كأداة فنية وجمالية. أما من حيث الجانب الذاتي فقد وظف الشعر في إطار رؤية إصلاحية. ملتزمة بقضايا الشعب المتعددة الأمر الذي طوح بالشعراء بعيدا عن استرفاد معين الذات بعاطفتها وخيالها مما وقف حائلا دون الارتقاء بالتجربة الشعرية إلى ذروة النجاح الفني.

إن الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري لم ينبثق عن فلسفة معينة أو رؤية جديدة لمفهوم الحياة والإنسان والمصير، الاتجاه إلى الرومانسية وليس كمذهب أو مدرسة وإنما اتجاه نحوها بطابعها الخاص ومفاهيمها المعنية. لأنها لم تقم رد فعل على الكلاسيكية، كما حدث في أوربا فالشعراء الجزائريون كلاسيكيون في أسلوبهم ونظرتهم مثلهم، لكن اتجاههم للرومانسية لا يمثل رؤية معنية للطبيعة أو للأسلوب[1].

إن الشاعر في استعماله للصورة والخيال، يحاول أن يقدم لنا ما يجول بداخله عبر تشكيله من هذه الصور نقيض بدلالات، ونعمق المعنى الذي يهدف إليه الشاعر، ولهذا فإن سعة أفق الشاعر وقدرته على الإتيان بالصور، وانطلاقه من الأرض إلى سماء الخيال، كل هذا يثري القصيدة، ويتيح فرصا اكبر للتعبير، وكسر الحاجز الواقعي الذي يحاول تطويق عالم الشاعر[2].

ج التشكيل الموسيقي :

لقد نشأ الشعر مرتبطا بالغناء، ولذلك كانت الموسيقى والإيقاع من أهم خصائصه الفنية. فخصائص الشعر هي: "اللغة" أولا ثم تتفرع عنها الخصائص الأخرى، فاللغة هي تشكيل الصورة، والصورة من وجهة أخرى هي ألفاظ وظلال تراكيب تتكون من الكلمات فتصبح صورة جزئية، أو مشهدا إذا تراكبت مجموع الصور الجزئية، وكل ذلك يقوم بالأساس على بنية الألفاظ والتراكيب اللغوية.

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص96.
[2]- رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، 2013، ص352.

"ما من شك في أن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعد من أهم هذه العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل... فإن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع ..."[1]

لارتباط الشعر بالغناء، فإن العلاقة بين الموسيقى والشعر هي الإيقاع والأوزان.

وما من شك في أن النقاد العرب القدامى، الذين وضعوا تعريفا للشعر، كانوا يعتبرون الميزة الأولى التي تميز الشعر عن النثر، هي الإيقاع الموسيقي، ولذلك تواتر تعريفهم له "بأنه الكلام الموزون المقفى" ذلك أنهم كانوا يدركون أن للشعر خصائص أخرى تتعلق بالمعنى الشعري بما فيها الخيال والصور ولعل هذا الارتباط الشديد بين الايقاع وطبيعة الشعر هو الذي جعل رائدة من رواد حركة التجديد الشعري تذهب إلى : "أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، وذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحته"[2]

- الشعر الحر على حد تعبير "نازك" هو مجموعة من القواعد العروضية، والتفعيلات يحكمها علم العروض بدرجة أولى.

" وهذه العلاقة بين الموسيقى والشعر هي التي دفعت بعض النقاد المحدثين إلى النظر في اعتبار التجديد في الشعر يرتبط أساسا بالتجديد في نواحي القصيدة الأخرى، ما لم يكن التجديد شاملا الشكل الموسيقي العام للقصيدة، فهم لا يتصورون أن يتوفر العمل الشعري على صورة جديدة، أو لغة متطورة، أو خيال مدهش، دون أن يكون ذلك في إطار إيقاع موسيقي جديد"[3]

- لا يمكن الاعتراف والحكم على الشعر بالجدة إلا إذا شمل هذا التجديد الموسيقى والإيقاع الشعريين في بادئ الأمر وقبل الصور واللغة الشعريتين.

[1]- ينظر شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة د.ط 1965، ص53.
[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962 ص51.
[3]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار العودة، بيروت د.ط. 1978، ص28.

كما أن الإيقاع يتشكل من إختلاف الحروف التي تقابل حروف التفعيلات بعضها من بعض. وكمصطلح جاء كثمرة من ثمرات التأثر بالثقافة الغربية، وإن جاء كدالة من دالات الموسيقى الشعرية.

وتاريخ المصطلح يرتبط بالشعر اليوناني واللاتيني واللغات الأوربية الحالية (ولقد استعملت الكلمة "إيقاع" أو "ريتم" في الشعر اليوناني القديم ومن ثم في اللغات الأوربية الحديثة)[1].

- فكيف كان موقف الشعراء الجزائريين من هذه القضية الحيوية؟ وما مدى مساهمتهم في تطوير موسيقى الشعر العربي.

- يختلف معنى الإيقاع من لغة لأخرى باختلاف مدلوله، ففي النقد العربي القديم أشار إليه الجرجاني بقوله: أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات وهذا ما نسميه اليوم الأداء أو التغيير أو بنية الكلام.[2]

ومن ثم فإن ميزة هؤلاء الشعراء تتجلى في الاختيار والانسجام، والتناسب بين الألفاظ ذات الرنين والواقع الخاص بمراعاة ما بينها وتجانس صوتي ولا يتوفر هذا إلا لشاعر أوتي القدرة البارعة على استغلال الطاقة الصوتية للحروف والكلمات والجمل، ويمتلك حاسة موسيقية تعينه على تذوق ما في الجملة الشعرية من خصائص تساعد على استخدام هذه الطاقة الصوتية لتتماشى مع الحالة النفسية والشعورية فمن النسق الصوتي الشامل نستطيع أن نتمثل المرح، الحنين أو الشكوى[3].

إن نظم الألفاظ وتركيبها، يحيل على إيقاعها مما يساعد على معرفة الحالة النفسية للشاعر من فرح أو حزن ...إلخ.

- ومن الشعراء الذين حاولوا الخروج عن الإطار الموسيقي التقليدي، محاولة "رمضان محمود"، التي اشتملت على نظام المقطوعات بدعوته إلى التحرر من القافية

[1]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص53.
[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، تاصيل الاصول دار العودة، بيروت، ج1 ، ط2 ، ص287.
[3]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص197.

والوزن معا، وذلك لإطلاعه على الآثار الرومانسية الفرنسية من جهة وتأثره بالشعر المهجري من جهة أخرى.

وفي خضم انتشار شعر المهجر المعروف بميله الواضح إلى نظام المقطوعات والقوا في المتراوحة، أخذ الشعراء الجزائريون، وجدانيين ومحافظين، يتخلون عن نظام القافية المطردة وشغف الوجدانيين بصفة خاصة بهذا النظام الجديد. الذي يعتبر رجوعا بالقصيدة العربية إلى عهد ازدهار الموشح والمجزوء[1] ونجد لهذه المحاولة شبيها في الشعر المهجري أيضا[2].

تأثر الشعراء الجزائريون بالشعر المهجري، دفعهم إلى تقليد الشكل القصيدة العربية في عصور ازدهارها، كالموشح في العصر العباسي ومحاولة إعادة بعثه في العصر الحديث مما أدى إلى تنوع موسيقى وقوافي القصيدة.

- وتحت تأثير ما ظهر من عناية الرومانسيين ولاسيما شعراء المهجر، وجماعة أبولو، من تنويع موسيقى القصيدة بتنويع نظام القافية فيها، ظهر عند جيل الأربعينيات والخمسينيات من الشعراء الجزائريين ميل واضح نحو الخروج على النظام الرتيب الذي التزم به جيل الأحياء.

وقد اتضح هذا عند بعض الشعراء من أمثال: الأخضر السائحي، أحمد سحنون وغيرهم[3].

تطور اللغة الشعرية في اتجاه الشعر الجديد:

يمكن اعتبار البداية الأولى لعودة نماذج الشعر الجديد في ما بعد الاستقلال – منذ عام 1968م وقد اتصلت في مجملها بالضعف الشعري العام وذلك لعدة أسباب وقد نشأت هذه التجربة الشعرية الحرة في ظل مناخ وواقع أدبي وثقافي صعب لم يكرس بعد لرؤية الثقافة الفنية والنقدية لهذا اللون الشعري الجديد. ضف إلى ذلك أن الشعراء الذين تصدوا للكتابة في هذا النوع من الشعر كانوا جميعهم من حديثي النشأة في مجال الإبداع الشعري.

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص205.
[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1972، ص57.
[3]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق ، ص2013.

وقد وقف دون حداثة تكوينهم الأدبي والفني في بداياتهم عدة عوائق، مما أدى إلى اضطراب الحركة الشعرية وتداخل النثر مع الشعر بالإضافة إلى أن هؤلاء الشباب كانوا في طور التكوين ومقيدين بالمناهج المدرسية المختلفة، ونتيجة لهذا الوضع راح بعض الشباب يقدمون على نشر نصوص لا هي بالشعر ولا هي بالنثر. وأصبحت هذه الأعمال تتصدر الصحف والمجلات وبذلك زادت من البلبلة والغموض السائدين في الحياة الثقافية العربية[1].

حداثة الكتابة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين من جيل الشباب، جعلهم يقعون في هفوات وكتابات بين البينين" لا هي بالشعر ولا هي بالنثر طبعت شعرهم بالغموض والإبهام.

غير أن هذه التجربة عرفت تطورا محسوسا كما ونوعا. في فترة السبعينيات : "لقد عرفت فترة السبعينات إرهاصات شعرية كبيرة تشير إليها هذه الإنتاجات التي عرفتها الساحة عمليا... وقد تجسدت حركية ثقافية تميزت في أسلوبها العام بجملة من الملامح المعنية[2]

- بالرغم من الهفوات التي سجلت على الإرهاصات الشعرية لجيل الشعراء الشباب، إلا انه لا يمكن تجاهل الحركية الواسعة التي ساهموا بها في المجال الثقافي في فترة السبعينيات.

- لقد ارتبطت الحركة الشعرية آنذاك بحركة الشعر في المشرق وفي الغرب مما أدى إلى غياب الأثر الشعري القوي، والنص النقدي المستوعب لمظاهر الحياة الشعرية منذ بداياتها ولذلك فقد انخرطت في الهم السياسي والاجتماعي والإيديولوجي، وما تفرغ عن ذلك من رؤى وأفكار وقضايا انعكس على شعرهم ولغتهم الشعرية.

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 159، 160.
[2]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق ص160.

"إن جيل السبعينات قد غلبت عليه المواقف السياسية بشكل سافر فانخرط بالكاملة في الهم السياسي المؤدلج "[1].

الأمر الذي جعل هم الشعر السبعيني ينحصر في دائرة الهم الايديولوجي السياسي "إن وقوف الشعراء إلى جانب الطبقات الكادحة سمة بارزة في شعر هذه المرحلة والمتصفح لإنتاجهم يقف على نماذج كثيرة طرح فيها أصحابها قضية الصراع الطبقي الذي هو ميزة واضحة اقتضتها ظروف اجتماعية جديدة"

إن لغة الشعر في هذه الفترة تتوزع بين مفردات الثورة، الفقر، الجوع، المحراث، العامل، الإنتاج).

إن شعر هذه المرحلة من وجهة النظر المتأصلة يعد شعرا نضاليا، لا شعرا إيديولوجيا، ففي حين يعتكف الشعر الإيديولوجي على فلسفة المفاهيم والأشياء ويصوغ العمق الفلسفي والإنساني للنظرية الإيديولوجية يقف الشعر النضالي عند النظرية في شكل خارجي مسطح يعدد الأشياء ولا يصفها ويقدم الأفكار سافرة ولا يصوغها[2] . مثلا في قول الشاعر : لحافلة الفقراء سأمضي.

وبين يدي جميع الدفاتر.

فهل يا رفاقي، نهبتم جميع التذاكر

ولم تتركوا لي مكانا.

لا سمعكم منه لحيني.

ألم تعرفوني.

فقير أنا يا رفاقي.

وشمس الجياع ستشرق في وطني يتمحور هذا المقطع حول معنى أنه فقير مثل رفاقه ولابد أن يأتي يوم تتغير فيه أحواله استغرقت منه مقطعا شعريا كاملا فسقط في المباشرة لأنه يلامس سطح الاديولوجية. فإنه عندما يثور على واقعه يرسم أفقه بحجم

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق ، ص 161

[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص166

خبرة اليومي (أو امرأة تخدره وعن هم الدنيا) ... مما جعله يتسم برؤية ثورية مسطحة. لا رؤية ثورية وإيجابية بالرغم من عدم إنكار التسليم بمجد الثورات واللغة عند شعراء هذه المرحلة من شعراء الشعر الجديد 1985م ارتبطت بما يعرف "بالالتزام" في الأدب بمنظور المدرسة الواقعية للأدب. وإذا كان مفهوم هذا الأخير هو الارتباط بالمضمون الاشتراكي من جهة وبالجماهير المسحوقة من جهة ثانية على الشاعر أن ينزل بلغة الشعر إلى أبسط مستويات اللغة وبألفاظ معتادة وأحيانا بالعامية وهو ما أدى إلى طغيان النثرية على قصائد العديد من هؤلاء الشعراء[1].

- استطاع الشاعر الجزائري في مرحلة الشعر الجديد أن يعبر عن تمرده عن الواقع بالحديث عن رغيف خبز او مراة وأمور الدنيا السطحية وبلغة الحديث اليومية. كما ارتبط مفهوم الشعر لديهم بفكرة الالتزام" في ارتباطها بالنظام الاشتراكي وبالطبقة الكادحة في تناول قضاياها والتعبير عن معانتها وذلك باللغة العامية، فوسمت كتاباتهم بسمة النثرية.

2- الصورة الشعرية في شعر ما بعد الاستقلال:

- إن الشعر الجزائري – ما بعد الاستقلال اتجه جديا نحو ارتياده لأفاق فنية جديدة تراهن على تحقيق ما يعرف بالقصيدة الرؤية بدل القصيدة المضمون ولقد تبلور إطار الرؤية التجديدية ليشمل اللغة والموسيقى والصورة بأن تصبح القصيدة نبضا جديدا وشكلا من أشكال الحداثة فالقصيدة التي كانت تلتزم بالوزن الشعري التقليدي المعروف تحررت لتلتزم بوحدة التفعيلة مما ساعد على تحرر الشاعر وقدرته على بناء الصورة وقد وجد الشعراء فسحة أوسع في مد تواصل تركيبة الشعرية مما يعطي مجالا أوسع لحرية بناء الصورة الشعرية في القصيدة الرؤية، حيث تغدو اللغة رموزا وإيحاءات ، بدل أن كانت ألفاظا تقليدية مقيدة الدلالة اللغوية لارتباطها بالمعنى المباشر والظاهر.

[1]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص 168 – 185.

فبعد ما كانت الصورة الشعرية تشبيها او استعارة فقد أصبح مفهومها احتواء لحالة نفسية جزئية أو عامة. بأن عكست هذه الحالة بالصورة الشعرية وأن تنقل الإحساس والشعور باللوحة والمشهد والرمز والإشارة.

كل هذا جعل الشاعر يقف أمام متطلبات جديدة. يصبح من الصعب استيعابها والبناء عليها للوصول إلى القصيدة. كما كان في الجانب الآخر الشعر العمودي، الذي كان عليه أن يستوعب المعطيات النفسية الجديدة، فالصورة الشعرية لم تقتصر على القصيدة الجديدة فقط[1].

يتجاوز المفهوم القديم للصورة الشعرية حد التشبيه والاستعارة والمجاز وفرض عليها نقل الحالة كما هي، ليصبح الشاعر الحداثي أمام آفاق جديدة لابد من أن يستوعبها.

- إن عبور الشعر الجزائري من القصيدة الموضوع، إلى القصيدة الرؤية كان منطلقه الأساسي هو خاصة الرموز في اللغة والبناء عليها وصولا إلى تحقيق الماهية المبتغاة فإذا أردنا أن ندرك روح الأشياء التي تختفي وراء المظاهر، نتخذ الرمز سبيلا إلى ذلك فيصير الشعر إيحائيا موسيقيا سحريا.

ولأن الرمزية إيغال في مطاردة المحسوس فإنها مظهر من مظاهر الغموض الكلي أو الجزئي (يشمل اللفظ أحيانا) والغموض الكلي (يشمل القصيدة ككل) حيث تغدو القصيدة إيغالا في الغموض والذي قد ينحرف هو الآخر إلى الالتباس والذي يعيب القصيدة، وهذا ما عرفه الشعر الجزائري من خلال تجارب الشعراء المتعددة في إطار القصيدة الرؤية.[2]

- وإذ كانت مقتضيات الرؤية الجديدة للشعر وضعت الشعر العمودي في مواجهة التحدي الجديد، فغن شعراء استرفدوا التراث الشعري القديم لمواجهة الرهان الإبداعي

[1]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص238.
[2]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص239 – 240.

فكان لهم في تراث الشعر الصوفي مجالا رحبا لاسترفاد خصائصه الفنية لتحديث القصيدة العمودية الجديدة[1].

- لقد كان لخاصية التأويل دورها بأن تجعل النص مفتوحا على قراءات متعددة لإثراء دلالات النص لتعددية المعنى. كشعر: عثمان لوصف – الأخضر فلوس – يوسف وغليسي ... التي مهدت لها تجارب الأمير عبد القادر والشاعر محمد العيد آل خليفة كمتركزات لها.[2]

- بعودة الشعراء إلى تراثهم الشعري القيم وجدوا فيه وسيلة لتحقيق مبتغاهم، كالشعر الصوفي، فساهم التأويل في المناهج الحديثة في كسب الرهان بتعدد القراءات في القصيدة الواحدة.

- ولقد كان للرومانسية حظها هي الأخرى في كتابات جل شعراء جيل ما بعد الاستقلال فقد أصبحت الذاتية عاملا فاعلا في بناء القصيدة وصارت نقطة التحدي هي الفسحة التي عرفها الشعر الجزائري في نهاية السبعينات وبداية الثمانيات.

"إن المتتبع للحركة الشعرية الجزائرية إبان السبعينات، وبداية الثمانيات يلاحظ كذلك تلك الدعوات التي نادى بها بعض شعراءنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة"[3].

- لقد تأثر الشعراء الجزائريون في فترة نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات بالحركة الحداثية في المشرق العربي فظهرت النزعة الرومانسية في أشعارهم واضحة للعيان.

- كما للأسطورة هي الأخرى نصيب في شعر ما بعد الاستقلال، إلا أن توظيفها لا يلتفت إلى معناها الأساسي، بقدر ما تحولت الأسطورة إلى عامل فني، بتكثيف الرموز اللغوية عن طريق استعمال المجاز، فيفيض شعرهم بالإيحاءات، فتتحول القصيدة إلى محطات من الصور أغلبها جاء في شكل رباعيات هذه الأخيرة التي هي مشاهد فيما بين

[1]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 241.
[2]- الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 242.
[3]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص243 – 245.

المربع والذي يليه، فتنتهي القصيدة من تشكيل ليبدأ تشكيل جديد والقصيدة ككل تنتهي حول محور المعنى الايجابي للصورة أو المعنى المستلزم لرمز الأسطورة[1] .

- عرف شعر ما بعد الاستقلال توظيف الأساطير بأنواعها سواء العربية أو الغربية.

ج/ التشكيل الموسيقي – فيما بعد الاستقلال:

عند إنطلاق الحركة الشعرية فيما بعد الاستقلال، ورغم انتشار كتابة القصيدة الجديدة، في الشعر الجزائري وفي فترة السبعينيات نجد أن مجموعة من الشعراء السابقين الذين دأبو على كتابة القصيدة العمودية واصلوا مسيرتهم الشعرية جنبا إلى جنب شعراء القصيدة الجديدة من أمثال : مفدي زكريا – شاعر الثورة الجزائرية.

فالعشرية الأولى أفرزت ما يشبه الواجهة الشعرية، كان في طليعتها شعراء من أمثال: عبد العالي رزاقي – احمد حمدي وبحري وزتيلي وغيرهم من مثلوا القصيدة الجديدة من خلال تبنيهم لشعر التفعيلة إلا أن أسماء أخرى راهنت على تحقيق التجديد في القصيدة العمومية.

فقد شاعت أفكار جديدة تعلقت أساسا باللغة والصورة الشعريتين. واعابوا على جمود القصيدة العمومية، بلغتها التقليدية ووجهوا إليها تهمة التقريرية والمباشرة كما أنها قصيدة أفكار لا قصيدة صور وخيال وزخم فني متداخل الجوانب ومن أمثال أنصار هذا الاتجاه "محمد بن رقطان" – "جمال الطاهري" – محمد ناصر"[2]

فالشعر الجزائري ما بعد الاستقلال، يتوزع في نهرين من الشعر، يختلفان في الشكل ويلتقيان في بقية خصائص الشعر الفنية الأخرى غير أن الاختلاف كان بينا في إيقاع القصيدة على الخصوص ففي حين ظل الإيقاع في القصيدة العمودية مرادفا للإيقاع

[1]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص249.
[2]- ينظر: الطاهر يحياوي، المرجع السابق، ص 212 – 214.

في القصيدة العربية القديمة والحديثة والمعاصرة مع بروز الخصوصية الإيقاعية لكل شاعر لعبت فيه اللغة دورا أساسيا في مقابل ارتباطها بتجربة الشاعر وذاتيته.[1]

- في حين نجد الشعر الجزائري الحديث يمزج بين "التقليدي" و"الجديد"، فيما يترتب عنه إيقاع مختلف في القصيدة الواحدة ومن هؤلاء الشعراء "العربي دحو – عز الدين ميهوبي ومحمد بلقاسم خمار".

ونجد أن الايقاع الشعري في اللغة العربية قائم على أساس المتحرك والساكن، من جهة، وطول المد وقصره ونجد إيقاع اللغة وإيقاع الوزن في أتم الانسجام في القصيدة الواحدة، كسر من أسرار العربية.

- لعل من أبرز ما يلفت نظر الدارس للشعر الجزائري الحديث محافظته الشديدة على القصيدة العمومية، والتزامه الواضح بالإيقاع المعتمدة على الوزن الرتيب والقافية المطردة في جل الأعمال التي ظهرت قبل الخمسينيات، تحت تأثير عوامل وظروف معينة، فانضوى أغلبية الشعراء الجزائريين تحت لواء حركة إصلاحية محافظة، كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي حفاظا على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية ولعلها كانت تعتبر ذلك وجها من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل.

والواقع أن هذا الموقف المتحفظ من التجديد الشعري من الحركة الإصلاحية الجزائرية كان له شبيه في المغرب العربي كله.[2]

ظلت نظرة الشعراء الجزائريين التقليديين المحافظين مرتبطة بنظرة النقد العربي القديم الذي يولي الجانب الموسيقي في العمل الشعري أهمية عظيمة وظلت النظرة إلى الابداع الشعري تقاس بالمقياس التقليدي المعروف على أن الشعر "كلام موزون مقفى" وكانت هذه النظرة تتماشى مع وظيفة الشعر الجماهرية، فإن الشاعر الاصلاحي لم يكن

[1]- الطاهر يحياوي ، المرجع السابق، ص 215.
[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص191.

يتصور القصيدة إلا كما يتصورها الشاعر في العصور القديمة، على أنها تنظم لتلقى في جمع، مما غلب عليها الخطابية المعتمدة أساس على التنغيم والتطريب.

واحسب أن الكثير من الشعراء المحافظين كانوا يأخذون بالنظرية النقدية القديمة، التي تخصص لكل بحر من بحور الشعر ما يناسبه من أغراض وموضوعات.[1]

والواقع أن عناية الشعراء في الاتجاه المحافظ التقليدي بالجانب الموسيقى لم يقتصر على الموسيقى الخارجية للقصيدة بالمحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحرا وقافية. وإنما تجاوزت ذلك عندهم إلى مراعاة الموسيقى الداخلية الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الألفاظ والكلمات.

وقد تميز بعض الشعراء بهذه الميزة تميزا ملحوظا، كمحمد العيد آل خليفة – وأبو اليقظان – مفدي زكريا.

كالمثال الآتي وهو مقطوعة شعرية في وصف إحدى المناسبات السعيدة:

- يوم أعز وليلة زهـــــــراء والكون أنس كله وبهـــاء
والأفق من زهر المسرة ضاحك والفجر من حسن الحظوظ ضيـاء
والجو من عطر المباهج عابـق والعيش صفو، والهناء هنـــاء
والسعد من كرم الزمان مداعب والبشر في وجه الربيع سنـــاء
وبلا بل الأفراح في روض المنى صداحة ولها الحياة عنـــاء
وفم الفضيلة بالمكارم باسـم وجبينها متهلهل وضاء .....[2]

فمن الواضح هنا أنه لم يخل بيت واحد من كلمة مشتملة على حرفي السين أو الصاد، الأنس، الصفو السناء، المسرة، الحسن، كما لم يخل من كلمات مشتملة على حرف الراء: أغر، زهراء، الفجر، عطر

[1]- ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1972، ص175،183.
[2]- ابراهيم بن عيسى، ديوان أبي اليقظان، المطبعة العربية الجزائرية، الجزائر ج2ن 1931، ص31.

إن إيقاع الحروف والتراكيب يشيع جوا موسيقيا مطربا، يملأ النفس غبطة وفرحا وذلك يتماشى مع الموضوع الذي كتبت من أجله المقطوعة وهو وصف لإحدى المناسبات السعيدة.

الفصل الثالث

مظاهر الحداثة في قصيدة التفعيلة الجزائرية – تحليل نماذج شعرية -

مظاهر الحداثة في قصيدة التفعيلة الجزائرية

1/ اللغة الشعرية:

اهتم النقاد والشعراء بشكل واضح في الشعر الجديد بالبنية التعبيرية، وليس المقصود منها المعجم الشعري من ألفاظ وتراكيب، بل عمدوا إلى توظيف الرمز والأسطورة والمرويات الشعبية وما إليها لتصبح اللغة من هذا المنظور الطريقة والأسلوب الذي يتميز به كل شاعر عن غيره.

إن تجربة الشعر الجديد في الجزائر مرت بمراحل، ولكل مرحلة مميزاتها، فالطابع الذي ميز جيل الرواد من أمثال: أبي القاسم سعد الله، وصالح باوية، وأبي القاسم خمار يختلف عن طابع شعر جيل الاستقلال: كأحمد حميدي – عبد العالي رزاقي وغيرهم[1] ومن جملة مميزات اللغة الشعرية:

1- **الضعف اللغوي**: من ابرز الظواهر لفتا للانتباه، هبوط مستوى اللغة العربية ولا سيما في أعمال الشعراء الشباب الذين دخلوا الميدان الشعري بعد الاستقلال ولا سيما جيل السبعينات والتي لم تشتمل كل الشعراء الذين كتبوا شعرا حرا مثلا:

تعدية الفعل اللازم بحرف "اللام" وحق التعدية بـ"إلى" وهو وارد بكثرة في قول رزاقي:

... أسندت ظهري للموانئ والصواب : إلى الموانئ

... نامو أنني أسندت ظهري للخطيئة والصواب: إلى الخطيئة.

... وتسند ظهرك للكوخ والصواب : إلى الكوخ.

... وأبوك كان يمارس التجوال من وطن لآخر[2] والصواب : إلى آخر.

[1]- محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975) دار المتصدر ، الجزائر ، 2013، ص360.

[2]- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، آمال للنشر، الجزائر، ج1، 1977، ص18.

إن ظاهرة الضعف اللغوي لها من الأسباب ما يبررها في هذا الشعر وقد يكون أهمها الاكتفاء الهزيل بالقراءات في الشعر العربي الحديث، والمعاصر والانكباب عليه دون العناية بالتراث الأدبي.[1]

2- **توظيف العامية**: سعى الشعراء الجزائريون إلى استعمال اللغة البسيطة، وقد تجلى هذا النوع خاصة لدى الشعراء الرواد، فمثلا: أبو القاسم سعد الله يقترب في لغته من لغة الذوق المعاصر في تعابير من دون تكلف ولا تصنع. فيقول في صف الفلاح الجزائري تحت ظلم المستعمر الفرنسي.

حتام أفترش الحصير
واساكن الكوخ الحقير
واساهر الحرمان والألم المرير.
وتلوك جنبي الخشونة.
ويحيطني قبو العفونة.[2]

- كما نلحظ تميز شعر "محمد صالح باوية" بهذه الميزة التي وسمت شعره بنكهة تفوح منها رائحة الواقع الجزائري في اختياره لمعجمه الشعري البسيط، والذي ينبض واقعية وسلامة.

إن المبالغة في الانسياق وراء نظرية "إليوت" قد جردت التجربة عند الكثير من الشعراء من أهم عناصر العمل الشعري وهو شاعرية اللغة، فأصبحت اللغة نثرية باهتة لا تختلف عن لغة السوق والشارع. ودخلت من هذا المنفذ إلى قاموس الشعر العربي المعاصر، حتى التبس على الكثير من الشعراء المعاصرين التفريق بين مفردة عربية وفصيحة وأخرى عامية سوقية. وأدخلت الكثير من الكلمات الأجنبية: كالأمازون – نيرودا – لوركا – إلزا ...[3]

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص365.
[2]- أبو القاسم سعد الله، ثائروحب، دار الأدب بيروت ، ط1، 1967، ص42 – 43.
[3]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص372.

وكان أحمد حمدي " وأكثر الشعراء الشباب ميلا إلى هذا النوع من البناء الشعري : فيقول في قصيدة "انفجارات"

نوري وين الحق كان نسيته.

يا بور جوازي، يا وسخ، ياميته.

إن الفقر من أرضنا نحيته.

بسلاحنا والحب نار رسيته[1]

فالشاعر "أحمد حمدي" في هذا المقطع يعتمد أسلوب السباب والشتم.

3- **اللغة الدخيلة**: كما شاع في هذا الشعر استخدام بعض التعابير والتراكيب التي لا تمت إلى الواقع الجزائري بصلة، والتي دخلت نتيجة التأثر ببعض الشعراء الحداثيين من الرواد. الذين يستخدمون المسيحية في تعابيرهم، كالصليب – الفدا ء- الخطيئة ...

يقول "رزاقي" من قصيدة "مقاطع من قصيدة الدم" :

... واكتب أسماء من قتلوني.

ومن صلبوا جثتي في الشوارع ...[2]

نلحظ من خلال هذا المقطع الشعري وجود تراكيب بعيدة كل البعد عن شعرنا العربي الذي عُرف بفصاحته وحُسنه وانسجامه ككلمة:الصَّلب.

4- التناص:_وهو مصطلح نقدي حديث ،أريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار بينها.[3] وقد حدده الكثير من النقاد الغرب والعرب في العصر الحديث مثل :باختين- كريستيفا-الغذامي. وقد حظي التناص في الشعر الجزائري المعاصر حظوة كبيرة ،حيث تعددت المصادر التي استقى منها الشاعر نصوصه ، من بينهما "القرآن الكريم" هذا الكتاب الذي يعد معجزة الدهور ،يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر .وكذا الحديث النبوي الشريف .

---

[1]- أحمد حمدي، انفجارات، الجزائر ، ش.و.ن.ت الجزائر، (د.ت.ط) ، 1977ن ص46.

[2]- عبد العالي رزاقي، المصدر السابق، ص32.

[3]- جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، وإصدارات رابطة إبداع ثقافية، الجزائر،2003،ص37

كما نجد حظورًا للشعر العربي الحديث هو الآخر. وفي مثال آخر للشاعر عيسى لحيلح يستحضر فيه نص قرآنيا:

هذه الأيام العقيم
تمضي سراعا
إلى يوم الحشر تبغي مقام
ذلك يوم تسود فيه وجوه
وتبيض وجوه من صلى وصاما[1]

نجد أن الشاعر في هذا المقطع يستحضر معانيه من القرآن كيوم الحشر – يوم تبيض فيه وجوه – ويوم تسود فيه وجوه وهي من الآية الكريمة لقوله تعالى : " يوم تبيض وجوه، وتسود وجوه، فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد ايمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون"[2]

ثم يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث فصاحة اللفظ وبلاغة القول.فقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية الحديث النبوي الشريف فنيًا وفكريًا.فراحوا ينهالون من فيضة الغزير ويعيدون كتابته وفق تجربة كل شاعر منهم، كقول الشاعر "لزهر عطية "

ضحك الحجاج سرًا . ثم قال :
أيها الناس اسمعوا، وانتفعوا
ثم صلوا
ثم زكُّوا
وارحموا كي ترحموا .[3]

[1]- عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتابة ، الجزائر ، 1980 د ط ، ص89.
[2]- سورة آل عمران الآية 106 – 107.
[3]- الأزهر عطية ،السفر إلى القلب ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1984ص46.

في هذا المقطع الشعري يستحضر الشاعر على لسان الحجاج قول الرسول صلى الله عليه وسلم:"ارحموا ترحموا "[1]. وقد جسد بهذا التناص صورة الطاغية الذي يعظ الناس ويأمرهم وينسى نفسه ويحاول أن يجعل من نفسه مثلاً يُقتدى.[2]

كما أنه استحضر النص بطريقة مباشرة اجترارية.

5- مع الشعر العربي:

كما نلاحظ حضورًا قوياً لتجربة (بدر شاكر السياب) في نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين مثلاً في قصيدته الشهيرة "أنشودة المطر" التي تركت بصماتها في العديد من القصائد ،يقول "أحمد حمدي "في قصيدته "نخلة الميلاد":

وتَقَمَّرت فَتَمَّمْتُ، وعيناكِ نَخيلٌ.

آه، يا ليلى ويا عيني عَليك.

حُبُّنَا يَكْبُر كالظِّل وكالرُّعب.

الذِّي يُولد في ليل الحزانى الكَادحين.

وأَنَا، نَهْر الهَوَى الجَاري، جِرَاحُ المُتعبين.

عندَمَا أَحْبَبتُ فِيك الحُب.

كان المطَرُ الغَامِرُ.

يسقي نخلةَ المِيلاد والميعَادِ.

كانَ المَطَر...[3]

ومما يلفت الانتباه هو التقارب الدلالي واللغوي الكبير بين قصيدة "بدر شاكر"وقصيدة "أحمد حمدي"، والتي كانت أهم دواعيها التقارب الزماني والمكاني والإيديولوجي والثقافي بين الشعراء.

[1] - من رواية أحمد من حديث عبد الله بن عمروا بن العاص ،مسند أحمد بن حنبل ،ج2،ص 219.

[2]- جمال مباركي ،المرجع السابق ، ص204-205

[3]- أحمد حمدي: المصدر السابق ،ص 6 و7

2/- على مستوى الصورة:

1/-الرمز:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية رواجًا في الشعر العربي المعاصر عمومًا، والشعر الجديد (الحر) في الجزائر خصوصًا، والتي غالبًا ما يكون لجوء الشعراء إليها ضعف قرائحهم اللغوية.

إن طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة تتفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة.[1] ويمكن تلخيصه في المصطلح اللغوي أنه: ما أُخفي من الكلام وأصله الصوت الذي لا يكاد يتبين فهمه للسامع.[2]

وهو شيء أو فعل، أو قيمة مجردة كالألوان تتضمن أو تدل أو توحي بأكثر مما يعنيه المعنى الحرفي.وهو قريب من الإشارات.[3]

ولقد حاول الشعراء الجزائريون أن يستخدموا ضمن أدواتهم الشعرية الرموز كهدف لتصوير ما يختلجهم من مشاعر نفسية .

كما أن طبيعة الرمز اللغوي كانت تتطور مع مراحل الشعر نفسه فقد كانت تتماشى مع الظروف السياسية، والاجتماعية والنفسية لكل مرحلة من مراحل الشعر الجزائري.

فمثلا في مرحلة الثورة التحريرية كان يغلب على الشعراء استخدامهم لهذه الرموز التي توحي بالمقاومة، والنضال والصراع أو الظلم والقهر.

فنجد شعراء المرحلة التحريرية مثلا يرمزون إلى الشعب الجزائري المجاهد بالنسر والعملاق .كما يرمزون إلى الاستعمار بالغول والأخطبوط والأصنام ....إلخ. عكس فترة السبعينات التي كانت فيها بداية الإشادة بالثورة الزراعية حيث أصبحت فيها الرموز مستمدة من المعجم الذي يدور الأرض والزراعة وما يتصل بها مثل:الحب،الغلة، الفأس، الواحة، المطر، الغيمة، الطلع،...إلخ.[4]

---

[1]- عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،بيروت،ط3،1972،ص196

[2]- محمد علي أبو حمده، فن الكتابة والتعبير، مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1981، ص182.

[3]- محمد علي أبو حمده المرجع السابق ص 183.

[4]- محمد صالح ناصر ،المرجع السابق،ص551

وقد تجسدت ظاهرة استخدام الرمز اللغوي لتعبر عن طبيعة المرحلة التي تمر بها الجزائر بعد الاستقلال. وقد ظهر في شعر الشباب انسجام معها وخلَّف أثرًا واضحًا في شعرهم، كاتفاقهم حول استخدام رمز المرأة معادلاً موضوعيًا للوطن. كما أن هذا الاختيار شمل الشاعرات كذلك كالشاعرة"أحلام مستغانمي" في "ديوان مرفأ الأيام".

يقول "رزاقي عبد العالي ":

هل الحب في وطني امرأة.

أم هو الزمن المستحيل .

ومن ستكون رشيدة والسندباد.

يقولون كانت تعلم أطفال قريتنا.

كيف يحترفون دفاعًا عن المرأة، الرجل،

الوطن، الانتماء، وكيف تصير الفؤوس.

خناجر ضد الغزاة.

وأزعم أن رشيدة والسندباد وذاكرة البحر.

والسفن المبحرات مع الريح والكلمات التي ...

... تستحيل رصاص، توحدت الآن في الزمن المستحيل...[1]

...أيها السادة .

لا أعشق غير امرأة واحدة .

أقبل الموت على أقدامها ....والشهداء.[2]

نلحظ أن الشاعر في هذه الأسطر الشعرية يستخدم رمز المرأة كدلالة على الوطن.ولاشك من التدفق العاطفي، والميل الطبيعي وهم يتحدثون عن المرأة والأم والحبيبة.حيث يصور رزاقي ويشعر بكل ما يمت للوطن بصلة من:إنسان-أرض-حياة-

[1]- ينظر عبد العالي رزاقي ،المصدر السابق ،ص134.

[2]-عبد العالي رزاقي ،المصدر السابق أص136.

الثورة،وذلك ما يدفعه لأن يطلق اسم "رشيدة"على الوطن والثورة،ويتحول هو إلى "سندباد" يعمل المستحيل من أجل إرضائها.

2/الأسطورة: تعتبر الأسطورة والخرافة، من أهم مظاهر الشعر المعاصر، وقد تفطن الشعراء المعاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز، المليء بالإيحاء.

وبما أن أغلب رواد الشعر الجديد من أمثال : السياب والبياتي ،وحجازي وعبد الصبور، قد تأثروا من قريب أو من بعيد بشعر (إليوت). الذي يعد من أبرز الشعراء الذين طبقوا المنهج الأسطوري نظريًا وعمليا.[1] فكان لابد من التفاتة الشعراء الجزائريين بدورهم وخوضهم لغمار التجريب، فدعوا إلى استخدام هذا المنهج الأسطوري في الشعر والأدب.[2]بأنواعه:العربية منها والغربية.ولقد برز توظيف الأسطورة في الشعر الجزائري الجديد (الحر) ولا سيما في السبعينيات على يد بعض الشعراء الشباب: كأحمد حمدي – أحلام مستغانمي وغيرهم. واستخدموا الأساطير الشعبية المستخرجة من قصص ألف ليلة وليلة كقصة شهرزاد – شهريار- والسندباد البحري.

ويبدو أن قصة "السندباد" كانت الأكثر استخداما بين الشعراء فيما يقرره الدكتور عز الدين إسماعيل :"وشخصية السندباد"،فقد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين ،إن لم نقل كلهم ، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك "السندباد" في قصيدة منه أو أكثر ،وكم فجر الشعراء في الشخصية الشعبية الفنية ،من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات ،أنه هو السندباد".[3]

لقد أسقط الشعراء شخصية السندباد في قصائدهم بطريقة إيحائية معبرة في قصائدهم.

يقول الشاعر عبد العالي رزاقي:

لا ينبغي أن تهتفي باسمي.

فقلبي لم يعد يرتاح للماضي.

[1] - عز الدين إسماعيل،المرجع السابق،ص230

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص475.

[3]- عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص35.

تعبت من الحكايات القديمة.

كان حبك رحلتي الأولى .

وكنت السندباد[1]

حيث يغدو "السندباد " الشخصية التي تفردت بتحمل العذاب وتتابع الأسفار بالرغم من المخاطر التي يتعرض لها .

فحب الشاعر لوطنه الجزائر-حوَّله إلى "سندباد" دائم التجوال باحثًا عن حبيبته الجزائر التي يودّها أن تكون دائماً مسايرة للعصر ولا تلتفت للماضي.

ولم يقتصر الشعراء العرب المعاصرون على الأساطير العربية، بل وظفوا الأساطير اليونانية هي الأخرى، لتفتحهم على التراث الإنساني العالمي. وكذا مسايرتهم ركب التجديد.

فقد راج استخدام أسطورة "سيزيف حامل الصخرة "عند أبي القاسم خمار، ورزاقي وحمدي بحري.ولكن وظفها كل واحد منهم بحسب ما يتماشى مع يختلج موقفه النفسي.

يقول عبد العالي رزاقي:

...حكمت آلهة الزيف.

أن أحمل صخرة "سيزيف"

أن أحمل طوعاً أو كرهاً

تأشيرة منفي ...[2]

ففي هذا المقطع يرمز "سيزيف" إلى واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر والضياع والحرمان. وهو ما يتماشى مع ما تصوره الأسطورة اليونانية.

كما نجده يرمز إلى إنسان القرن العشرين الذي فُرض عليه أن يكدح ليل نهار في سبيل لقمة العيش في هذا الموضع:

... فرحت أغني مع الفقراء لغربتنا وطن.

[1]- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص14.

[2]- عبد العالي رزاقي ،المصدر السابق ،ص98

سوف يصلب في القلب كالرعد بين ثنايا الغيوم.

و"سيزيف"يصعد .... يهبط .

في شفتيه ينام نشيد قديم.

يا هابط الجبل،

فكر في صعودك.

يا صاعد الجبل،

فكر في نزولك...[1]

ففي هذا المقطع يعبر الشاعر عن إنسان القرن العشرين والذي يكابد صعوبات المدنيَّة الحديثة طلباً للرزق، ويسعى جاهدًا لتحقيق حياة كريمة.

التشكيل الموسيقي والإيقاع:

- ترجع بداية الإحساس بضرورة الاتجاه إلى الشكل الحر في الجزائر إلى رمضان حمود سنة 1928م، لكن الانطلاقة الجماعية تأكدت مع بداية الخمسينيات، مع ظهور أول تجربة في هذا الصدد لأبي القاسم سعد الله سنة 1955، وآخرين.

وتمثل قصيدته بعنوان "طريقي" تحولا واضحا في التشكيل الموسيقي في القصيدة الجزائرية لأن صاحبها تعمد إحداث هذا التغيير بغية الخروج على الطريقة الكلاسيكية التي استحوذت على اهتمامات الشعراء الجزائريين في الأغلب الأعم.

وذلك بخروجه عن الإطار الموسيقي للشعر العمودي وزنا وقافية[2].

فأقامه على نظام التفعيلة على أساس البيت. يقول:

يارفيقي.

لا تلمني عن مروقي.

إذ أنا اخترت طريقي

فطريقي كالحياة.

---

[1]- عبد العالي رزاقي،المرجع السابق ،ص105.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص217.

شائك الأهداف محمول السمات.

عاصف الأرياح، وحشي النضال.

صاحب الشكوى، وعربيد الخيال. [1]

- وتقطيعها الإيقاعي كالتالي:

فاعلاتن

فاعلاتن، فاعلاتن

فاعلاتن، فعلاتن.

فعلاتن، فاعلات

فاعلاتن، فاعلاتن، فعلات.

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.

وأول ما يلفت الانتباه في تجربة هذا الشاعر هو تقسيمه لقصيدته إلى مقطوعات، تحتوي كل مقطوعة على عشرة أسطر شعرية، وهو تقسيم يعطينا انطباعا بأن الشاعر لم يتحرر كلية من قيود الشكل العمودي والقالب المتحكم.

كما انه لم يستطع التخلص من أسر القافية ونظامها، فقد لجأ إلى الجمع في كل سطرين بقافية متشابهة على النحو الآتي:

عاصفة الأرباح وحشي النضال.

صاحب الشكوى وعربيد الخيال ....

وهاكذا .....

وبهذا لم يستطع الشاعر التحرر من قيد القافية، تأثرا في ذلك بقصائد المهجريين المتراوحة القوافي وشأنه بهذا شأن الشعراء العرب الرواد في التجديد من أمثال: بدر شاكر السياب.[2] ونجد يحرص على إيقاع القافية ، بمحاولته إنهاء كل مقطوعة بعبارة:

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص218.

[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص219.

طريقي، أو رفيقي وهو أثر من آثار نظام المقطوعات الذي شاع في الشعر الرومانسي وكإشارة للتعلق بفن الموشحات.

كما عمد الشعراء إلى جعل القصيدة الحرة تقترب من القصيدة العمومية وذلك من إيقاعها الموسيقي الصاخب، المستفيد من اللغة الشعرية نفسها فنجد الشاعر أبو القاسم خمار يجسد (لغة العنف والقوة) من لغة تبرز خصائص هذا المنطق. بما فيها من قوة وعنف، وإصرار، أبرزها الشاعر من خلال موسيقى الألفاظ والحروف التي بنى بها قصيدته كلها، ما يجعل القارئ يحس بجزالة وقوة الألفاظ ووقعها في النفوس[1].

يقول خمار:

لا تفكر ....لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر ... ثم دمر.

في الذرى السمراء في أرض الجزائر.

لا تفكر.

مزق الأحياء، أشلاء، وبعثر.

حطم الطغيان، كسر.

وانشر الإرهاب، والنيران. أكثر.

ثم أكثر ...[2]

- وتستمر القصيدة على هذا الشكل، بقافيتها التي رويها راء ساكنة وحرف الراء الساكنة تحمل شحنة موسيقية قوية تبرز المعاني التي يريد الشاعر تجسيدها هي الإصرار والعناد والتحدي، كما وظف كلمات توحي بهذه المعاني أيضا: زمجر – دمر – بعثر ...ونجده ينهي كل مقطع بكلمة : لا تفكر والتي تجسد الموقف النفسي للشاعر، موسيقى ومعنى وصورة وموقفا، وكأنه يود أن يطلق العنان للجزائري للدفاع عن أرضه بكل ما يملك من نفس ونفيس .

[1]- محمد صالح ناصر ، المرجع السابق، ص225.

[2]- محمد أبو القاسم خمار، الديوان، مؤسسة بوزياني ، الجزائر دط، 2009، ص63.

- كما نلحظ في موضع آخر في قصيدة توسل لأبي القاسم خمار:

الناس يختفون هاربين.
والشمس في ارتعاش تنسحب
لا تتركوني خلفكم وحيدا
ألوب في الظلام لا أرى.
يلوكني الاعياء.
لا تتركوني خلفكم
إني أخاف غرفتي.
أكرهها[1].

نجد في هذا المقطع أن الشاعر لم يعد يهتم بالقافية، ولا يولي التناسب الصوتي بين الأسطر الشعرية الاهتمام.

إن الخيط الشعوري هو المتحكم في الإيقاع الموسيقي داخليا وخارجيا أي وزنا وقافية. وتجاوز القصيدة التي تخضع للتفعيلات المرسلة.

وفي أواخر الستينات وبداية السبعينات ظهرت فئة من الشباب الذين تمثلوا تقنيات الشعر الحر وكانوا أكثر وفاءا للقصيدة الجديدة إذ أن أغلبهم لم يكتب القصيدة العمودية قط. لأنهم ولدوا فنيا مع هذا الشعر الجديد قراءة وكتابة، وأظهروا التعصب له. ولقد تحقق مع هؤلاء الشعراء تطور واضح في موسيقى الشعر، حيث بدأو بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة، إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية والانسياق وراء الدفقة الشعورية المتحكمة في بناء الجملة الشعرية حتى نهايتها، دون ما خضوع لنهاية عروضية، وخاصة منهم الشاعر عبد العالي رزاقي: مثال في قصيدة اعترافات متأخرة".

[1]- أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، ص102.

"رشيدة تدخل القلب، تغتاله فجأة، تستبد بكل شعور، وتمتد عبد الشرايين، تغزو الضلوع، وتحتل ذاكرة السندباد، يخيل لي أنني أتذكر بسمتها، حركات أناملها، شعرها الذهبي، تحدثني عن زليخة ... وعن الحلم كيف يفسره مرتين..."[1].

- نجد أن الشاعر لم يخضع موسيقاه لأي اعتبار من الاعتبارات التقليدية المعروفة، حتى الكتابة على أساس التفعلية أو السطر الشعري لم يأخذ بها بطريقة لا تختلف عن النثر.

ونستطيع أن ندرك من خلال هذا النموذج وغيره، أن الشاعر الجزائري المعاصر أصبح جريئا بعدم الخضوع للموسيقى الخارجية والوزن والقافية، ليتمرد بهذا على وحدة البيت التي كانت أساسا لبناء القصيدة العمودية وعلى المفهوم الذي كان شعراء القصيدة الحرة يخضعون له في التجارب الرائدة.

- وبهذا يمكن إجمال مراحل تطور التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث إلى أن هذا التشكيل قد مر بمراحل خمس:

- مرحلة البيت الشعري المتمثل في القصيدة العمودية.

- مرحلة المقطعات التي تعتمد على الوزن الموحد والقوافي المتقابلة

- مرحلة قصيدة التفعيلة التي بدأت بالسطر الشعري ومراعاة موسيقى القافية إلى حد بعيد.

- مرحلة الجملة الشعرية المتمردة على العروض بشكل كلي.

- مرحلة النثر الشعري المهتم بالكلمة والصورة والفكرة وإهمال الإيقاع.

- وبغض النظر عن شعر كل مرحلة، نميز شعرا جديرا بالاعتبار، كما نعثر على نماذج رديئة والملاحظ أن أغلب تجديد الشعراء لم يكن واضحا ولا شموليا في أغلب الحالات خروج عن العروض الخليلي ولم يستطع التعمق في الجوانب الفنية.

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص232.

- أما عن البحور الشعرية المتداولة خاصة في عهدي الإحياء والثورة. هي: الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، الرجز.[1]

فالشعراء العموديون الجزائريون[2]، طوال هذه الفترة التي تزيد عن خمسين سنة، لم تخرجوا عن بحور الخليل المعروفة ، ولعل هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر لم تكن حكرا على الشعراء الجزائريين. وهذا ما أكدته نازك الملائكة حيث تقول.

" ... ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان، لا يحب أن يتعب نفسه، ويكد ذهنه، بإقامة وزن معقد، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق، مثل شوقي وحافظ ومطران، والزهاوي ... لم يستعملوا غير البحور المعروفة، ومن ثم فقد سار في طريقهم وصنع صنيعهم ..."[3]

هذا بالنسبة للشعراء الذين التزموا بالشعر العمودي..

- أما شعراء القصيدة الحرة، فإنهم كانوا أضيق مجالا، ولم يكادوا يخرجون عن مجزوء الرجز، والرمل، والمتقارب، وهي البحور التي نظموا فيها جميعا. كما أنهم إنكبوا على النظم في البحر الكامل.

- إن اغلب القصائد، ولا سيما في فترتي الإصلاح والثورة، إنما كانت تكتب لتنشد على جمهور السامعين، والإنشاد يتطلب، عادة، نفسا طويلا وإطنابا وموسيقى مناسبة، هذا ما فرض على الشاعر الكتابة وفق وزن يضمن له الانسجام بينه وبين المتلقين.

ومن الأسباب التي أدت إلى إيثار البحر الكامل من قبل الشعراء الجزائريين هو أنه صار: " معبود الشعراء" في الوطن العربي كله يطرقه كل الناظمين والذي قد يكون مرده إلى الإعجاب بشعر الإحياء "تقليدا عن وعي أو عن غير وعي"[4]

---

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص243.
[2]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص247.
[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1972، 205
[4]- إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص186.

- ولابد من الإشارة إلى ظاهرة لم يغفل عنها الدارسون للشعر الجزائري الحديث، وهي تفشي الأخطاء العروضية في الشعر في جميع مراحله ولم يسلم منها إلا النادر القليل للشعراء المتمرسين كمفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة.

ولا يخفى عن الدارس أن الشعر الحر لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة وهي المتقارب – المزج – الرمل – المتدارك – الرجز الكامل – الوافر – لكن الشعراء الجزائريين اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاثة منها: الرجز – الرمل – المتقارب – ما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقا محدودا. وكذا نلحظه عند الشعراء المشارقة من أمثال: السياب.[1]

- لتتنوع البحور الشعرية في القصائد الجزائرية والدواوين الشعرية (العمودية)منها و(الحرة) وتتطور من جيل لآخر.

ظاهرة البتر الإيقاعي: أو ما أسمته نازك الملائكة بالتكرار اللاشعوري أين يعلق الشاعر الكلام دون أن يتم المعنى المراد ويستغني عن العاطفة، مع اكتمال وزن البيت أو التفعيلة واشترط لهذا الصنف من التكرار الاضطراب الشعوري حد المأساة[2].

يترك الشاعر العربي المعاصر هذه المساحات البيضاء التي غالبا ما تطغى عليها صفة الغموض لاختلاف القراءات والمرجعيات الفكرية.

ظاهرة التدوير: نشأت هذه الظاهرة مع القصيدة العربية، وكانت تعني اشتراك الشطر الأول مع الثاني لكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويد على تواصل موسيقى البيت وامتدادها[3]. وهو كثير الشعر العربي القديم حتى أنه استلطفه بعض النقاد القدامى من أمثال القيرواني[4].

عرف بها كثيرا الشاعر محمد الغماري من أمثلة ذلك قصيدته لن ينام الحق:

من وراء الصمت

---

[1]- محمد صالح ناصر، المرجع السابق، ص268.

[2]- ينظر، نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار الآداب، بيروت 1962، ص 287

[3]- نازك الملائكة المرجع السابق، ص288.

[4]- محمد صابر عبيد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات في اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001 ص288.

أتلو صورة الموت الزؤام

اتلظى عقبة

مهرا إلهيا وطارق[1]

ظاهرة التداخل العروضي: استطاعت الأوزان الشعرية أن تحافظ على البنية الموسيقية للقصيدة العربية وتهيمن عليها إلى حد كبير زمنا طويلا ولكن هذه الهيمنة تعرضت إلى بعض التغيرات وكان من أهم مظاهرها اختلاف النظام الموسيقي المتمثل في شعر التفعيلة ... والارتكاز أكثر على البحور الصافية[2].

وما لبثت هذه النزعة التجديدية ان امتدت إلى منعطفات مهمة في التشكيل الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة، وهي ما يعرف بالمزاوجة الموسيقية التي أخذت أشكالا شتى منها الجمع بين الشعر والنثر أو بين بحر وآخر وهي الصورة الأكثر وضوحا لدى الشعراء الرواد في هذا الميدان، وأرجعت اسبابه إلى الحرية التي تتيحها قصيدة التفعيلة في اختلاف الأشطر في عدة تفعيلات مما يجعل الشاعر أكثر عرضة للمزالق[3].

وقد علل صابر عبيد حاجة الشاعر المعاصر إلى مثل هذه التعددية الايقاعية إلى طبيعة التجربة الشعرية المعقدة والمتشابكة التي يعيشها الشاعر والتي غالبا ما يصبها في قالب درامي يقتضي هذه الحركات الموسيقية[4].

مما يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة، كما يساعد على تلوين المعاني حينما يصبح المعنى والموسيقى شيء واحد. ومن أمثلته في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة "كان الصخر وكنت" التي تداخل فيها الخبب والكامل والرمل.

نجد الشاعر في هذا المقطع يترك للقارئ دور تحسس الدفقة الشعورية التي لا يريدها الشاعر أن تنقطع.

---

[1]- مصطفى الغماري قراءة في آية السيف ص11 نقلا عن محمد صالح ناصر المرجع السابق ، ص205.

[2]- محمد صابر عبيد، المرجع نفسه ص2013.

[3]- ، نازك الملائكة ، المرجع السابق، ص183.

[4]- محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص213 – 214.

خاتمة

خاتمـــــــة:

وفي ختام هذا العمل، خلصت إلى جملة من النتائج والاستنتاجات أهمها:

ليس للحداثة مواصفات محددة يمكن استيعابها، والنسج على منوالها لأنها مشروع مفتوح بين الشعراء في تغير مستمر.

- ترتبط الحداثة بالعصر الحديث أكثر من غيره، كما أنها ليست مقصورة على مجال دون آخر وآثارها ممتدة في المجتمع الإنساني على حد تعبير "بنيس"، ولابد للمبدع من محاولة مسايرة التحولات الحاصلة في مجتمعه.

- على الرغم من أن النقد العربي القديم عرف مصطلح الحداثة خلال المعارك النقدية إلا أن هذا الأخير اتضحت معالمه ودلالته في العصر الحديث، وفي النقد الغربي على وجه الخصوص.

- جاءت حداثة جماعة الديوان" ، نتيجة ارتباطهم بالثقافة الغربية فكانت أفكارهم صدى لتأثرهم الشديد بها.

- جاءت الأفكار الحداثية لشعراء المهجر" امتدادا لما دعت له مدرسة الديوان وذلك في بحثهم عن الحقيقة وخدمة صالح الإنسانية ورغبة في نبذ التقليد ومواكبة روح العصر.

- ظهر الشكل الشعري الجديد، نتيجة ما دعت إليه الحداثة واستجابة لها في ضرورة تطور القصيدة شكلا ومضمونا.

- اختلف النقاد والدارسون حول من كان له السبق في الكتابة وفق الشكل الشعري الجديد بين "نازك" "السياب".

- عرف النقاد العرب القدامى مصطلح الشعرية، لكن يختلف عن المفهوم الغربي الحديث.

- اللغة الشعرية خاصية مميزة في قصيدة التفعيلة وأساس لتحقيق الجمالية الشعرية.

- يمكن تمييز جيلين شعريين في فترة ما قبل الاستقلال الاتجاه الإصلاحي والاتجاه الوجداني ولكل طريقته في الكتابة الشعرية.

- الصورة الشعرية أحد ركائز الشعر، إلا أنها أخذت مفاهيم وأبعاد جديدة في العصر الحديث.

- تميز شعر الإصلاحيين في فترة ما قبل الاستقلال باعتماد الصورة الشعرية التقليدية القائمة على الاستعارة والتشبيه والخيال.

- يرتكز مفهوم الشعر الحر لدى الرواد على أنه قضية عروضية بحته.

- الشاعر الجزائري "رمضان حمود" من الأوائل الذين دعوا إلى التحرر من نظام المقطوعات وقيود البحور الخليلة.

- ارتبطت مضامين الشعر الجزائري في فترة السبعينات بالايدولوجيا وانعكست في تجارب الشعراء.

- بدأت مظاهر الحداثة تظهر في تجارب الشعراء الجزائريين بعد الاستقلال من خلال توظيف الرموز والإيحاءات ولأساطير نتيجة تأثرهم بحركة الحداثة، ولما جاءت به نظرية إليوت".

- عمد الشعراء الجزائريون إلى اعتماد إستراتيجية التناص، من القرآن الكريم والحديث الشريف، والشعر العربي.

- مرت القصيدة الجزائرية بعدة مراحل على مستوى الإيقاع لتترك كل مرحلة بصمتها بالنسبة للأخرى.

- تميز إيقاع القصيدة العمودية عن القصيدة الحرة وكذا بحورها المستعملة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش

الحديث النبوي الشريف: مسند أحمد بن حنبل الجزء الثاني .

أولا المصادر:

1. أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ج01، ط01، 1998.
2. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، ج01. ط1، 2002.
3. ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط 4، 1972.
4. إبراهيم بن عيسى، ديوان أبي اليقظان، المطبعة العربية الجزائرية ، الجزائر، ج2، 1931.
5. أبو القاسم سعد الله، تأثر وحب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1967.
6. محمد أبو القاسم خمار، الديوان مؤسسة بوزياني، الجزائر دط، 2009.

ثانيا: المراجع

7. أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2012.
8. أدونيس الثابت والمتحول، الكتاب2 تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
9. أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت ج1 ، ط2 1979.
10. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1985.
11. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
12. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003.
13. حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب ، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 2010.

14. رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، 2013.
15. سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان، عمان، ط1، 2012.
16. سعد بوفلافة، الشعريات العربية (المفاهيم والأنواع والأنماط)، بونة للبحوث والدراسات، عنابة، ط1، 2007.
17. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2001.
18. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، د،ط، 1965 .
19. طالب خليفة جاسم السلطاني، الأدب العربي الحديث (مختارات من الشعر والنثر)، دار الرضوان، عمان، ط1، 2014 .
20. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2013.
21. عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، آمال للنشر، الجزائر، ج1، 1977.
22. عبد الله الركبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر د ط 2009.
23. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس، وهران، ط1، 2009.
24. عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر دار العودة بيروت، ط3 1972.
25. عز الدين اسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، بيروت دط 1978.
26. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط3، 1977.
27. الكبير الداديسي، الحداثة الشعرية العربية بين الممارسة والتنظير، دار الراية، عمان، د.ط، 2014.
28. محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925 - 1975)، دار المتصدر، الجزائر، ط3، 2013.

29. محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، د.طن 2001.
30. محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2 1973.
31. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1981.
32. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)ن دار جرير، الأردن، ط1، 2010.
33. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت 1962، ص54.
34. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2008.

ثالثا: الكتب المترجمة:

35. تزفيطان تودوروف، الشعرية (تر: شكري المخوث، ورجاء سلامة)، الدار البيضاء، ط2، 1990.

رابعا: المجلات

36. مجلة عالم الفكر المجلد التاسع عشر العدد 3 ، 4 أكتوبر نوفمبر ديسمبر ، الكويت 1988.

فهرس الموضوعات

فهـــــرس المحتويـــــات	
إهداء	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ - ب
مدخل:	01
الفصل الأول: دور الجماعات العربية في ظهور الأدب المعاصر.	06
المبحث الأول: حداثة الشعر عند جماعة الديوان	07
المبحث الثاني: حداثة الشعر عند شعراء المهجر	10
المبحث الثالث: حداثة الشعر عند جماعة أبولو	12
المبحث الرابع : شعر التفعيلة	14
الفصل الثاني: الخصائص الفنية للقصيدة الجزائرية قبل وبعد الاستقلال	18
المبحث الأول: الشعرية في الفكر العربي	19
المبحث الثاني: الشعرية في الفكر الغربي	24
المبحث الثالث: الشعر الجزائري في ما قبل الاستقلال	25
المبحث الرابع : الشعر الجزائري في ما بعد الاستقلال	38
الفصل الثالث : مظاهر الحداثة في قصيدة التفعيلة الجزائرية	42
I- اللغة الشعرية	43
1- الضعف اللغوي	44
2- توظيف العامية	45
3- اللغة الدخيلة	47
3- التناص.	48
II- الصورة الشعرية	48
1- الرمز	48
2- الأسطورة	50
III- الشكيل الموسيقي والإيقاع	52
1- القوافي والبحور الشعرية	53
2- ظواهر إيقاعية	58
خاتمة	61
قائمة المصادر والمراجع	