

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلبي الشلف
كلية الآداب واللغة
قسم الأدب العربي



جماليات النص الشعري الجزائري الحداثي (من 1980 إلى 2010)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي تخصص أدب جزائري

إعداد الطالب:

عبد الصدوق عبد العزيز

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة حسيبة بن بوعلبي الشلف	أ. محاضر (أ)	د. بلعباسي محمد
مشرفا ومقررا	جامعة عبد الحميد ابن باديس/مستغانم	أستاذ	أ.د/ حمودي محمد
ممتحنا	جامعة ابن خلدون/ تيارت	أستاذ	أ.د/ عبد الهادي بلمهل
ممتحنا	جامعة عبد الحميد ابن باديس/مستغانم	أستاذ	أ.د/ قوفي أحمد
ممتحنا	جامعة حسيبة بن بوعلبي الشلف	أ. محاضر (أ)	د/ هارون مجيد
ممتحنا	جامعة حسيبة بن بوعلبي الشلف	أ. محاضر (أ)	د. زغودة اسماعيل

العام الجامعي: 1441 / 1442 هـ - 2020 / 2021 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

يقول تعالى: «أَعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَهَوٌّ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي
الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ ط كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ
حُطْبَمًا ط وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا

مَتَعٌ الْغُرُورِ ﴿٢٠﴾ « صدق الله العظيم. [سورة الحديد: الآية: 20]

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع في ميدان البحث:

إلى الوالدين رحمهما الله تعالى.

وإلى أخوي أحمد ومحمد رحمها الله تعالى.

وإلى الإخوة والأخت والزوجة والأبناء.

وإلى كل من أعارني كتباً أو وجه لي نصاً،

وأخذ بطريقي إلى جادة الصواب، وساعدني في إنجاز هذا البحث.

شكر

الحمد لله رب العالمين، وامتثالاً لقول المصطفى صلى الله عليه وسلم في الحديث الشريف: " لا يشكر الله من لا يشكر الناس" (البيهقي، مج، 6، ح21)، واعتارفاً بالفضل لأهله، وردّ المعروف إلى ذويه، فإتني أتقدّم بخالص الشكر والثناء لأستاذي الفاضل المشرف على الأطروحة أ.د/ حمودي محمد

والذي لم يدخر جهداً في إمدادي بكثير من التوجيهات والإرشادات وصبره الطويل معي ليرى هذا العمل النور والشكر موصول للجنة الموقرة على تجشّمها عناء قراءة هذا البحث ومناقشته وتصويبه.



مقدمة

الشعر صياغة جمالية للتجربة الإنسانية، يختلف من تحقيب تاريخي إلى آخر، بحسب البيئة الجغرافية والثقافة السائدة والوعي المعرفي، فإذا كان العرب القدامى اعتبروه على حد قول الجاحظ: ضرب من النسيج وجنس من التصوير، قوامه المشاكلة أو العمودية بوصف عبد الله الغدامي صناعة في: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، وإصابة الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومناسبة اللفظ للمعنى وحاجتهما للقافية، فإنه أضحى عند الحدائين كما هو الشأن عند غاستون باشلار، ميتافيزيقا مفاجئة، وعليه أن يقدم من خلال قصيدة قصيرة رؤيا العالم وسر الكائن الحي والجامد، والجدير بالتأكيد، أن القصيدة الحدائية لا توسم بذلك بمجرد التحرر من بنية الوزن ووحدة البيت، والاعتماد على التفعيلة ونظام الأسطر، وإنما تسترشد خصوصيات جديدة على مستوى البنية والدلالة والتشكيل والقيمات.

على أن هذا التحول في القصيدة الشعرية العربية المعاصرة اقتداء بنظيرتها الغربية بوعي أو بغير وعي، ظهر في تجارب الكثير من الشعراء العرب وعلى رأسهم أدونيس، من خلال الرؤية، الوجود، الإنسان، التاريخ، الداخل، الباطن، الذات... ثم لحق الأمر بنيتها أيضا، فمن جمالية الثابت الساكن إلى جمالية المتحول الحيوي، ومن انضباط الشكل إلى انسياب التجربة، ومن جزئية البيت إلى كليانية القصيدة.

لقد ارتدت القصيدة العربية المعاصرة لبوسا جديدة، انطلاقا من فلسفة جمالية وأساليب فنية جديدة، سواء في المبادئ أو طرائق القول، أو غايات الفعل الشعري، بمعنى آخر اتخذت خصوصيات متميزة لها تسيير وتمظهرات

العصر، وملابسات الواقع، وتحولات العالم، لقد اعتدت التجربة الشعرية العربية المعاصرة بالفعل اللغوي، أو بتجربة اللغة التي هي كما يقول سعيد الورقي، الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا.

هذا ولم تخرج القصيدة الجزائرية عن مسار القصيدة العربية المعاصرة بل نهجت نهجها، وحاولت ما أمكنها اختراع تقنيات حديثة، ولا سيما مع جيل الثمانينيات والتسعينيات، أو جيل يتم النص المختلف بوصفه شكل سمة شعرية، وحالة إبداعية وسؤالا مفتوحا، كما يلهج أحمد يوسف، وهذا على مستوى اللغة أو الدلالة أو الإيقاع أو التيمات أو المثاقفة الشعرية التي تروم اعتبار النص ما يسمى بـ«الكتابة» حيث تتماهى الأجناس وتتداخل الأنواع.

وضمن هذا الإطار، تبلورت الرؤية الشعرية الجزائرية لدى جيل الحداثة الشباب الذين مارسوا الشعر بوعي متميز يرقى إلى مستوى البعد المعرفي الذي تتطلبه القصيدة المعاصرة الحقة، كما هو الحال عند أقرانهم من الشعراء العرب، ولو بشكل نسبي.

ففي ضوء ما سبق طرحه، يسعى هذا البحث إلى استكشاف جماليات القصيدة الجزائرية المعاصرة، ولقد حددنا الإطار الزمني بين (1980 إلى 2010)، حتى لا نقع في تكرار مع تجارب بحثية ونقدية أخرى، نتحرك ضمن منظومة شعرية متجددة أثبتت وجودها وطنيا على الأقل، وحتى نحبي تجارب شعرية لم تحظ بالدراسة والبحث بالرغم من أنها تشكل حجر الزاوية في القصيد الجزائري الحديث.

هذا وتوقف بحثنا عند عند كل مرحلة من المراحل التي يقطعها الشعر

الجزائري لإبراز وجوه حدائته وانجازاته، مع العلم أن العقد الواحد من الزمن لا يستجلي منه الباحث تجليات الحدائة برمتها وتتوع ظواهرها، نظرا لأن التغيير عملية شائكة، ومعقدة تتطلب وقتا طويلا فاخترنا نحن العقود الثلاثة من (1980-2010م) وذلك لأجل:

1- تحديد أبرز الظواهر الحدائية في النصوص الشعرية الجزائرية و موقعها من الحدائة الشعرية العربية.

2- التفتيش عن خصوصيات الشعر الجزائري والبحث في كيفية تعامله مع الحدائة الشعرية العربية الحافلة بالمزلق والمخاطر لخلفياتها المختلفة،
3- محاولة إيجاد الحلول للمحافظة على الذات الشاعرة و هويتها دون الانصهار التام في هوية الآخر.

لقد شكات هذه الأهداف جملة من التساؤلات التي اختمرت في ذهني عبر الزمن:

كيف تجلت جماليات الحدائة في الشعر الجزائري وفيم تكمن خصوصياتها؟ وهل يمكن أن تتباين الحدائة في الشعر الجزائري بين عقد وآخر في كيفية تلقيها واستيعابها؟

هل جسدت الحدائة في الشعر الجزائري خلال فترة (1980-2010م) قطيعة مع ما سبقها من فترات أم أنها ساعدت على استمرارها؟ وهل حقق الشاعر الجزائري الحدائي خلالها إبداعا شعريا؟.

انطلاقاً من هذه التساؤلات عمدت الدراسة إلى استخدام منهج معين، وذلك عملاً بمقولة محمد عابد الجابري : " إن طبيعة النص هي التي تحدد المنهج"، وعليه لم نرتض منهجاً محدداً للدراسة بل نزمع توسل مناهج متباينة بحسب التيمة أو الظاهرة الأدبية النقدية المراد معالجتها فقد نتبنى منهجاً وقد نروم أكثر من منهج لهذه الظاهرة أو تلك، وهذا دليل على أن دراستنا تداخلت فيها مناهج شتى لتصبح رهينة المنهج التكاملي.

ولقد جاء موضوع الأطروحة في ثلاثة فصول وخاتمة فضلاً عن المقدمة باعتبارها أهم محطة من محطات البحث، وعلى هذا الأساس، جاء البحث مهيكلًا على الشكل الآتي:

- مقدمة.

- الفصل الأول: عنوانه باسقاطات الحداثة في الفكر الأدبي العربي مقارنة

نظرية في التجذر والتحول، حيث مثل أولى تجليات الحداثة في الشعر الغربي والعربي منذ الفترة الممتدة إلى الحياة الكلاسيكية، فركزت الدراسة على مباحث تعكس هذه المراحل التي تجسدت في مراحل زمنية مختلفة وعند مفكرين وعلماء وأدباء كلا حسب وجهة نظره واختصاصه العلمي.

- الفصل الثاني: فقد اشتغلنا فيه على موضوع حركية الشعر الجزائري من

الشعر التقليدي إلى شعر التفعيلة، إذ تضمن المبحث الأول دراسة اللغة مع تبيان حداثتها في فترة الأمير عبد القادر وبالضبط مرحلة النصف الأول من القرن التاسع عشر، ومرحلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر (1847 - 1889م)، ثم مرحلة الانتعاش بعد الغيبوبة (1889-

1919م)، كما اشتغلنا في المبحث الثاني على مرحلة النصف الأول من

القرن العشرين: وضمت ثلاث اتجاهات وهي:

- الاتجاه التقليدي: (الشعر الاصلاحى، شعر المناسبات، الشعر النصالى، شعر الشباب).

- الاتجاه التجديدي الرومانتيكي:

- الاتجاه الواقعي:

ثم تناولنا الشعر الجزائري في مرحلة ما بعد الثورة، فشمّل ذلك مرحلة

السبعينيات. ومراحل حركية الشعر الجزائري في ظل الحداثة العربية 1980-

2010م في:

1. مرحلة الثمانينيات:

2. مرحلة التسعينيات:

3. مرحلة العقد الأول للألفية الثالثة:

- **الفضل الثالث:** فتدرجنا فيه نحو اشتجلاء نماذج شعرية وحاولنا تحليلها

حدائيا وذلك باكتشاف نمط الانفتاح والتجاوز الإيقاعي عبر قصيدة

النثر، وعرض دراسة لشعر التفعيلة وآلياته الموسيقية الداخلية والخارجية

كالتكرار، والتدوير، والقافية، والأوزان المفردة، والمركبة والتداخل

العروضي، عند الشاعرين محمد صالح باوية وأبو القاسم سعد الله لأجل

الانتهاء للإجابة عن التساؤلات السابقة وإثرائها.

- **خاتمة** : وفيها رصد لنتائج البحث، والأسئلة التي انتهى إليها.

ألزمتنا هذا البحث اللجوء إلى مصادر الدراسة التي تم الاهتداء فيها إلى عدد من الديواوين الشعرية الجزائرية خلال الفترة 1980-2010م، مع التقضي والبحث عن الظواهر الحداثية الكثيرة والمتعددة، كما استعنت ببعض الدراسات النقدية التي سعت إلى الاقتداء بها لتعلقها بالحداثة بشكل عام والبعض الآخر بالحداثة في الشعر الجزائري بشكل خاص منها:

- بعض الكتب النقدية لأدونيس: زمن الشعر، الثابت والمتحول بأجزائه..

- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة.

- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الشعر الجزائري

المعاصر (1975-1985) جامعة الجزائر.

هذه ومصادر أخرى كثيرة لا سيما الدراسات المتعلقة بالشعر الجزائري

الحداثي في مختلف جوانبه الفنية واللغوية شكلت أهم عائق استصعب على

الباحث الأخذ من جميع هذا الكم المعرفي الهائل وتضمينه موضوع البحث، لا

لشيء إلا لتشعب هذه الدراسات وتمخضها ضمن فروع الأدب الشعرية والنثرية

وأقسامها من قواعد بلاغية ونحوية وصرفية وصوتية ودلالية...إلخ

ونشير في الأخير أن اكتمال هذا البحث على هذه الشاكلة كان

بفضل الله تعالى وتوفيقه لنا نحمد سبحانه وتعالى ونشكره، ولم يكن حkra

على جهد الباحث لوحده، وإنما ككل نجاح هذا البحث بتوجيهات أساتذنا الكرام من منقحين ومصوبين منهم أستاذي المشرف: حمودي محمد له جزيل الشكر والسادة الأساتذة أعضاء المناقشة شاكرين لهم جهودهم النبيل في قراءة وبتقحيح البحث.

✍ الطالب: عبد الصدوق عبد العزيز

بتاريخ: 2021/07/12م.

الفصل الأول

1- مفهوم الحداثة.

1.1 عند الغربيين ونشأتها.

1.2 عند العرب نشأتها.

2- الحداثة العربية الشعرية الجمالية والنقدية.

1 الحداثة الجمالية.

2 الحداثة النقدية.

3 الارهاصات الأولى لاتجاه شعر المحدثين.

1/ اسقاطات الحداثة في الفكر الأدبي مقارنة نظرية في التجذر والتحول:

(أ) مفهوم الحداثة:

إن مفهوم الحداثة قديم متجذر في عمق التاريخ وللإحاطة به كليا نجده أمرا مستعصيا، نظرا لارتباطه بجوانب معرفية كثرة، منها المعارف الاجتماعية والعلمية والاقتصادية وجميع المعارف الثقافية وغيرها، لأن تمييز أي مصطلح عن آخر يستدعي منا ضبط أطره المعرفية من خلال فرز التصورات الخاصة بها وتحديد أفرعها ومجالاتها المفاهيمية، وإن ملامسة أي علم أو فن يتطلب كذلك منا تدقيق مصطلحاته الضرورية لتدارسه « فللمصطلحات إذن تأثيرات نادراً ما يقدر الناس أبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، وتتصل تلك التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة - لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة العضوية القائمة بين العقل و اللغة- وتتصل أيضا بالظواهر المعرفية لأنّ المصطلحات في كلّ علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي ويترسخ بها الاستقطاب الفكري»¹

يحتوي مصطلح الحداثة الكثير من الالتباس والتعقيد، ولقد أثار جدلا كبيرا في الفكر العربي عموما وفي النقد الأدبي العربي على وجه الخصوص، نظرا لشموليته التي مست الكثير من العلوم واستوعبتها العلوم الإنسانية خاصة،

¹ عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع،

تونس، ط1، 1994م، ص: 126.

يغوص من خلاله الإنسان في عوالم مستقبله ويستطلع آفاقه للتعبير عن رغباته والسعي لتحقيقها من خلال مواكبته للتطورات المستمرة في الحياة.

ويعد مجال الشعر حقيقة مجالا تتفتح ساحاته على تحديدات كثيرة، تصب في مجالات مختلفة ومتباينة، يستدعي من الباحث الوقوف عند أحد مفاهيمها الثابتة لا شيء إلا لحركة هذا الشعر وتغيره بتجدد المشاعر والأحاسيس التي يرتبط بها.

ولقد أصبح الشاعر يصوغ وفقا لتغير هذه الأحاسيس مواقف متصلة بالمجتمع، صياغة إبداعية تنطلق من جملة من الشكوك المبنية أولا ثم يعيد النظر في مسلماتها لي طرح للتارة الأخرى مجموعة من الأسئلة حول كل مسلمة فهو أبدا يعيش: « حالة وعي متغير، يبدأ في الشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر»¹ فينطلق في صوغ هاته المواقف مما تعارف عليه أهل الأدب بغية مكاشفة الحاضر فكريا.

¹ جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عييال للدراسات والنشر، قبرص، ط1، 1991م،

المفهوم اللغوي للحداثة:

اقترن مفهوم الحداثة لغويا بعدة تعريفات نذكر منها ما يلي:

الحداثة من « حدث: يقال: صار فلان أحدثا أي كثرت فيه الأحاديث. وشاب حدث، وشابة حدثة: [فتية] في السن. والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدث: الحديث نفسه. والحديث: الجديد من الأشياء. ورجل حدث: كثير الحديث. والحدث: الإبداع»¹.

و تقترب بالزمن الحاضر أيضا فيقال: « [حدث] الحديث: نقيض القديم. يقال: أخذني ما قدم وما حدث لا يضم حدث في شئ من الكلام إلا في هذا الموضع، وذلك لمكان قدم، على الازدواج. والحديث: الخبر، يأتي على القليل والكثير، ويجمع على أحاديث على غير قياس... والحدث: كون شئ لم يكن، وأحدثه الله فحدث. وحدث أمر، أي وقع... واستحدثت خبرا، أي وجدت خبرا جديدا. قال ذو الرمة:

أستحدثت الركب عن أشياهم خبرا *** أم راجع القلب من أطرابه طرب»²

¹ الخليل الفراهيدي (ت: 170هـ)، معجم العين، ج3، تح: د/مهدي المخزومي، د/إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ص: 177.

² الجوهرى (ت: 393هـ)، الصحاح، ج1، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة4، 1407 هـ - 1987م، ص: 278.

كما ترتبط بحداثة السن لدى الإنسان كقول: « رجل حدث، أي شاب. فإن ذكرت السن قلت: حديث السن. وهؤلاء غلمان حدثان، أي أحداث ¹، و « (حدث)، الحاء و الدال والثاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن. يقال حدث أمر بعد أن لم يكن...»²

ذكرنا هذه التعريفات بإيجاز للدلالة على ارتباط الحداثة بالآنية الزمانية، وننوه إلى أن هناك تعريفات لغوية أخرى للحداثة تكون حسب المجال الذي سيق فيه معناها، كما لا يفوتنا ذكر أن التعريفات السابقة، هي لصيقة بالظهور الأول للمصطلح لأنه بعد تقدم المجتمع وتغيره أصبح يحمل معاني أخرى غير هاته المعاني كارتباطه بالعاطفة مثلا عند الرومانتيكيين.

تعد هذه التعريفات من بديهيات الكلام عن مصطلح الحداثة عند الحديث عن مصطلحها اللغوي، وفيما يلي سنعرض مفاهيم المصطلح من الناحية الاصطلاحية عند كل من العرب و الغربيين وكيفية تناول كليهما له في الفكر الأدبي على وجه أخص.

¹ الجوهرى (ت: 393هـ)، الصحاح ، ج1، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ص ن.

² ابن فارس القزويني(ت: 395هـ)، معجم مقاييس اللغة، ج 2، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م، ص: 36.

1. 1 مفهوم الحداثة عند الغرب ونشأتها:

منذ زمن العصر الوسيط* الذي امتد من القرن الرابع للميلاد حتى القرن الخامس عشر، إلى عصر النهضة (Renaissance) الذي شهد تغيراً في العلوم وازدهاراً في حركة الثقافة بدورها شكلت جسراً وصل بين العصرين

* هو أطول فترة شهدتها أوروبا انقسمت زمنياً إلى ثلاثة مراحل مهمة: " فمرحلتها الأولى التي استغرقت سبعة قرون تميزت بالفوضى والتخلف إنها المرحلة المظلمة في التاريخ الأوربي، ثم أعقبها المرحلة الثانية (1000م - 1300م) وأهم ما يميز هذه المرحلة الحروب الصليبية الاستعمارية التي شنتها أوروبا الغربية بزعامة البابوية على المشرق العربي الإسلامي، كذلك نما فيها و رسخ النظام الإقطاعي ونظام الفروسية، و في القرن الحادي عشر بدأ الفكر الأوربي ينطلق من عقائه، محاولاً الخروج من دائرة الجمود الفكري المغلقة التي عاش أسيراً فيها قروناً عديدة و لقد واجهت الكنيسة البابوية هذا الفكر المتحرر الجديد بشدة واتهمت أصحابه بالسحر و الهرطقة، ذلك أنها رأت فيه خطراً يهدد كيانه و يشجع المواطنين على الخروج عن تعاليمها، و في المرحلة الأخيرة من العصور الوسطى (1300م - 1500م)، و هي التي سبقت عصر النهضة- شهدت أوروبا تطوراً ملحوظاً في أغلب مجالات الحياة و عرفت هذه المرحلة بداية زوال النظام الإقطاعي بعد التحول الكبير الذي عرفه الاقتصاد نتيجة اكتشاف القارة الأمريكية والهند والصين وظهور المدن الصناعية - التجارية، في المجال السياسي تحولت نظرة الشعوب الأوربية إلى الملك من زعيم إقطاعي إلى رئيس دولة وظهرت البرلمانات لانتشار الفكر الديمقراطي، أما في الجانب الديني فقد خاضت الكنيسة البابوية صراعاً مع الأمراء و الملوك من أجل تمكين السلطة الدينية من السيطرة على السلطة الدنيوية، هذا الصراع و ما نتج عنه انعكس سلباً على مكانة الكنيسة في قلوب الناس، وتعرضت إلى الهجوم العلني من طرف المفكرين، الذين اجتهدوا في ترسيخ المفاهيم العلمية الجديدة والتي ساعد في انتشارها اختراع الطباعة وتزايد الجامعات في المدن الكبرى، كل هذه التحولات التي عرفت المجتمعات الأوربية مهدت لعصر جديد هو ما عرف بعصر النهضة الأوربية. منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2012م/ 2013م، ص: 09 - 10.

الوسيط والحديث، فكانت انطلاقته من فلورنسا بإيطاليا في القرن الرابع عشر جاءت كمحاولة قام بها العلماء لإحياء الفكر القديم من أمثال روني ستارك « تجاوزت خلاله الحكومة والمسيحية وولادة الرأسمالية ... كانت الجمهوريات الإيطالية المستقلة تعمل على تطبيق مبادئ الرأسمالية التي ابتكرتها العقارات الرهبانية وفجرت بذلك ثورة تجارية واسعة وغير مسبوقه سبقت عصر النهضة وقامت بتمويله¹، فعصر التنوير (siècle des lumières) الممتد من القرن السابع عشر إلى الثامن عشر، حيث سعى زمنه الإنسان جاهدا في البحث عن مكونات ذاته واكتشافها محاولا السيطرة على الطبيعة، وهو العصر الذي ساد فيه الاعتقاد بأن: « البشر جميعا يمكنهم أن يبلغوا على هذه الأرض قدرا من الكمال²، ولعل من أبرز مفكريه أنذاك فرنسيس بيكون (francis bacon)، عاشت أوروبا مخاضا شديدا في تحولاتها الحياتية والفكرية تولدت عنه الثورة الصناعية والثورة الفرنسية اللتان ساهمتا في الأخذ بيد الإنسان إلى تطوير نظريته تجاه نفسه والحياة كلها، إذ تشكلت بنمط حدثاوي يسير وفق أساليب جديدة بدورها ساهمت في تأسيس الحداثة لدى الغرب.

هذه التحولات جميعها ساهمت في بلورة مفهوم جديد لمصطلح الحداثة عند الغربيين التي تعد مجرد: « نزعة في الأدب والفن فحسب، ولكنها مفهوم حضاري شامل، ونظام معرفي كامل، إنها صيغة مقترحة لفهم الحياة والتطور،

¹ ينظر: الموسوعة الحرة وكيبيديا <http://ar.wikipedia.org/wii/>

² كرين برينتون، تشكيل العقل الحداثي، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2004م، ص: 109.

وإعادة صياغة الإنسان وخلق العالم على نحو فكري معين، تطرحه حصيلة منتقاة من المذاهب والفلسفات الغربية المادية¹، إنها ذلك النمط الحضاري الجديد الذي يختلف تماما عن الأنماط التقليدية السابقة، بل وتتعارض الثقافات الحضارية المعاصرة عن الثقافات التقليدية القديمة، ومفهومها يتعدى حدود المعاني المتصلة بالسياسة والسوسيولوجيا والتاريخ، « فالحداثة بقدر ما توجد في حالة تعارض مع ما هو قديم بقدر ما تختزن في عملياتها احتمالات الأزمة، فتحرك القديم يشكل خلخلة للموجود والمألوف² » على إثر هذا الأساس نقول أن الحداثة التي ظهرت في الغرب تشكل في مجملها قطيعة مع كل ما هو مألوف أحدثها الوعي، سواء أمس ذلك الإئتلاف الأديان أم العلوم أم الآداب والفنون، وباختصار نجمل مفهوم الحداثة من قبيل هذه الناحية حسب كل من بودلير ورامبو في قولهما أنها: « تمثل أساسا، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات... إلخ وبالتالي فهي تسمح بذلك التبرم المبدئي إزاء ما هو موجود وما يعتبر نفسه مالكا لشرعية مطلقة بغض النظر عن كونها تنطلق من تصور جمالي أو

¹ محمد علي غريب الحداثة الغربية.. ملامحها ووفودها على الثقافة العربية أدب وفن « آراء

وقراءات 29 - ذو القعدة - 1434 هـ | 04 - أكتوبر - 2013

<http://www.lahaonline.com/articles/view/44105.htm>

² محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس،

إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1998م، ص: 109.

غيره، فإنها لا تسلم بقدسية أي شيء...»¹ ويرمي هذا المفهوم إلى وجوب إخضاع كل ما هو لغة أو موضوع أو مادة إلى شروط بحث معين حيث يتم تحكيمه بإحدى الطرائق العلمية المشروعة، ذلك لما تتميز به هذه المواد من خصائص تتفق مع الحداثة في مضامينها وأشكالها.

في حين أن الحداثة الأدبية حسب رأي بعض الباحثين الأوروبيين يمكن تحديدها زمنياً بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث ظهر النظرية البودلييرية التي جاء في مضامينها أن الوجود غير مستقر فهو في حالة تغير وتوتر مستمرين، كما أن الإفلات من الواقع واستحداثه في شكل تعبير لغوي جديد يجعل للقبح والبشاعة نقيضاً هو علم الجمال مع تذوق المبهم و الغامض إضافة إلى تعميم التجريد، فالشاعر الفرنسي شارل بودليير (1821 - 1867) صاحب أول نظرية للحداثة مصوغة في الأدب، نجده صير من كل نظرة سوداوية لشيء من الأشياء عند التقليديين هي في ذاتها مثيرة وذلك الشيء بها فاتناً للغاية.

ومن الواضح أن مضمون الحداثة الغربية مؤداه هو أن الإنسان الملتزم دينياً مسلوب الشخصية، فهي أحد التيارات المعادية للأديان وقيم وعادات وتقاليد الفرد اجتماعياً، لذلك يؤكد (ألان تورين) (Alain Touraine) أن إنجاز العقل لا يكون إلا من قبل التحديث فهو « يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية

¹ محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس،

والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية»¹ فهذه النظرة الحداثوية الغربية للإنسان جعلت السبيل الأوحـد لفك قيود البشرية هو منحهم كامل الحرية المسروقة من قبل الأديان والتقاليد والأعراف ويتأتى ذلك في ضوء حريتهم المطلقة كركن أساسي في حياتهم يمكنهم من التشريع في حقوقهم كيفما يشاءون.

ونرى أن للدين دور في بلورة مفهوم الحداثة عند الغربيين لا سيما مع انطلاقة العصر الحديث الأولى التي توجت بشائرها بحركات إصلاحية مست عصري التنوير والنهضة في جملة من المحاولات سعت جهودها في تحطيم سلطان الإقطاع و سطوة القائمين على شؤون الكنيسة، وبدأت بوادر هذا تتضح منذ القرنين السابع عشر و الثامن عشر، لذلك نلمح على الصعيد الثقافي للقرنين « تمييزاً بفصل ما هو ديني عما هو دنيوي، وبالتالي استبعاد تدخل الكنيسة في شؤون الإبداع الفني والعلمي»²

واكب هذا التغير استغلال النتائج الأولى للتكنولوجيا التطبيقية الناتجة عن تعويد العلوم الطبيعية والفزيائية، كما تم التأسيس فلسفياً وسياسياً فلاسفة حقبة التنوير أمثال ديكارت إلى تبني جوهر الفكر الفردي والعقلاني، هذا

¹ ألان تورين : نقد الحداثة، تر أ: نور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، (ط،د)، 1997م، ص: 30.

² محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، ص: 112

بالتخلي عن الأساليب التقليدية واستحداث أخرى أكثر تقنية في عمل الإدارات مما أسعف على ظهور نوع من الدول تركز على النمط المركزي.

إنه من المستحيل أيضا « استبعاد الخلفية الأيديولوجية عن كل تصور للحداثة، فالتقدم التقني المستمر في العلوم والتقنيات والتقسيم العام للعمل أدخلنا إلى الحياة الاجتماعية أبعادا دائمة للتغير، وخلخلة العادات والثقافات التقليدية¹ » ومفهومها هذا يؤكد على أن فكرة الحداثة ليست حكرا على تغيير أنماط الحياة فقط، وإنما مثلت الحداثة أهم مرحلة لدى الإنسان انطلقت معها بؤادر المشروع الليبرالي والذي من حينها نلاحظ استمرارية لتطوره وفق أشكالها المختلفة.

استعصى على الباحثين تحديد الفترة الزمنية لظهور لفظة "حديث" فتوجه غالبيتهم إلى أن بداية تداولها واكب ميلاد اللغتين الإنجليزية و الفرنسية في القرن السادس عشر وهناك من أرجع ظهورها إلى القرن الرابع عشر للميلاد، بينما إذا جئنا لفحص المصطلح من الجانب اللغوي لدى الغربيين نجده اتخذ عدة تسميات من جنس كلمة واحدة وهي: [modernism; modernism و moderne; modern و modernisation; modernity; modernité و modernization] شكلت جميعها معاني مختلفة في معاجم المفكر العربي،

¹ محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس،

مرجع سابق، ص: 112

بينما ومقابل هذا التعدد المصطلحي نلفيهم انفقوا على moder، moderne ؛ كلمة "حديث" على أنها مصطلحها ترجم عربيا في أكثر من مؤلف أو معجم و في حقيقة التداول تم الاقرار أن اللفظة « مستقاة من ظرف الزمان اللاتيني (modo) بمعنى تَوًا »¹ وهذا يدل على أن المصطلح في بدايته حمل معنى التمييز أو التفريق بين ما هو حاضر والزمن الماضي.

لقد تضمنت الحداثة الغربية مصطلحيا مفاهيم مغايرة نشأت بعد عصر النهضة فدلّت على:

أ- تشكيل قطيعة زمنية بين الحاضر والماضي؛ إذ لا بد من إعطاء أهمية بالغة القيمة للزمن الحاضر « فالحداثة في حالة تعارض دائم مع القديم، وبالتالي فما هو حديث يتعارض من حيث المبدأ مع ما هو تقليدي أو ما ينتمي لتراث مضي، كل هذا يسمح بالقول بأن الحداثة تمثل أخلاقا شرعية للتغيير، متخلية عن القديم منادية على الجديد، يدفعها مبدؤها دوما إلى ما هو أبعد، وإلى أن تستهلك أكثر وإلى أن تصبح إيديولوجيا التغيير من أجل التغيير»²، فهي تنادي باستيعاب أهم مستجدات المعاصرة مع عدم الالتفات إلى ما حدث في الماضي مثل محاولة تجاوز إنجازات عصر النهضة، والحداثة

¹ طوني بينيت ولورانس غرسويبرغ ومغيغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت -لبنان ط1، 2010 م، ص: 27.

² محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، ص: 108.

بهذا المفهوم دالة على تأزم الأوضاع وتترجم لعديد من التناقضات ليس مع ما مضى من أحداث فحسب بل شاملة حتى لظروف وأحوال الوقت الراهن والواحد، وبرأي هنري لوفيفر أن استمرار الحداثة يحتم عليها استمرار الأزمات والتناقضات هي حقيقة من منظور الحداثي أرضية خصبة تؤسس عناصرها مجتمعة ما يسمى بالحداثة.

ب - قداسة الحضارة الأوروبية « بحيث لا ينظر إلى تجارب الآخرين إلا بوصفها تكرارا لنماذج الغرب واستنساخا لطرائقه وأساليبه في العمل والتنظيم والتبادل ... الأمر الذي يفضي إلى أن الغرب بحكم كونه يشكل "النموذج الكوني للحداثة" يصبح "المرجع الكوني" لأنه يوجد دائما في وضعية تقدم تسمح له بتجاوز الآخرين وتفرض عليهم، بطريقة أو باخرى ضرورة الرجوع إليه والاقتراب من إنجازاته وتجاربه»¹؛ إذ تجلى حينها منطق استعلائي دل على عنصرية الغرب الذي يقدر كل ما من شأنه غربي ويعدده ضمن موجة الحداثة، ويستهيئ مقابل ذلك بحضارات المجتمعات الأخرى غير الأوروبية، بمعنى كل غربي حديث وليس حداثيا ما لم يكن كذلك.

ج - الاستهانة بالإيديولوجيات والقوميات الساعية للهمينة على الشعوب فبرزت عداوة شديدة ضدها اعتبرت أنه « من المستحيل أن نطلق كلمة حديث على مجتمع يسعى قبل كل شيء لأن ينتظم ويعمل طبقا لوعي إلهي أو جوهر

¹ محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، ص ن.

قومي»¹ فالحداثة من هذه الزاوية « لا تعبر فقط عن واقع التغيرات التقنية، العلمية والسياسية التي وقعت في التاريخ الغربي، وإنما تدخل، كذلك، ضمن لعبة العلامات والعادات والثقافات التي تكثف التحولات البنيوية على صعيد الطقوس والسلوكيات الاجتماعية»² لتدلنا بذلك على أنها تضطلع على الضبط الثقافي للمجتمعات وأنها على هيمنة سواء كانت ثابتة أو متغيرة على مختلف مجالات الحياة.

نوجز القول في اختصار أهم ملامح الحداثة الغربية حسب ما انفقت عليه آراء العديد من الباحثين:

اقتزنت بنظرة دونية إلى الزمن الماضي ووجهت له عداوة شديدة لا تخلو من التفكير المستمر في محاولة كسره وتجاوز كل حيثياته، والسعي الدؤوب نحو مستقبل جديد يسير باتجاه التقدم والمعاصرة من خلال الاتكاء على جملة من التناقضات والأزمات الراهنة.

النفور من كل ما اتضحت سماته والسعي خلف كل أمر غامض يؤدي إلى خلق تناقضات تتشكل عبرها الحداثة، فهي ذات طبيعة متحولة لا تتوقف عند حدود بيئة لذلك نجد من أبرز سماتها أنها: « تتناسل وستظل تنسل ما يشبهها وما يخالفها وما يصطدم بها وإذا توقفت الحداثة عن التناسل أو

¹ ألان تورين : نقد الحداثة، تر أ: نور مغيث، مرجع سابق، ص: 29.

² محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، ص: 112.

توقفت عن إنسال النقيض مكثفية بالشبيه فقد فقدت إحدى سماتها»¹ و لعل أبرز سمة ساعدت على هذه النقطة هي اتصاف الحداثة بالشمولية التي أكسبتها جاذبية فريدة من نوعها مكنتها من اكتساح كل المجالات بتنوع ثقافتها الأمر الذي قادها نهاية لأن تتسم بفوضى عارمة من التناقضات.

النظر إلى العالم والحياة برؤية ضاع فيها الإنسان الحديث في عصر الآلة حيث انقلبت « دعوة تثبيت قيم العقلانية والحرية والذاتية إلى نزعة حداثية أو تقنية اصبح معها الإنسان في كينونته مفعولا لا فاعلا »².

دائما اللاحداثة هي ما اتصل بالعالم الخارج على الذات، والحداثة هي عالم الداخل أو عالم الذات الذي كرس مفهومه الأوروبيون باتخاذهم لمعنى كل ما يجيء عن الذات أنه أصالة، أما ما نبع من زمن ماض لأصول تاريخية واجتماعية فليس كذلك « فالعالم يتحرك أمام الأوروبي والواقع يتغير وقضايا الحياة تزداد إلحاحا والفكر الماضي أداة ملوثة ولا بد من رصد الواقع واستقراء أحداثه وفهمها في ضوء نور كاشف جديد غير كتابات السلف وكان هذا هو

¹ عبد اللطيف الفيتاني، الحداثة عند يوسف الخال، دراسة في تجربته الشعرية والنقدية، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، 2010م، ص: 11.

² عبد الرحمن اليعقوبي، الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر، (محمد أركون، محمد الجابري، هشام جعيط)، مركز نماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت - لبنان، 2014م، ص: 64.

نور العقل»¹ فالواقع الجديد استدعى من الإنسان الأوروبي مواجهة حتمية لكل ما سمي تقليداً أو برزت سمات القديم في ملامحه، والهدف الأسمى من ذلك هو استبدال الأفكار القديمة بأخرى جديدة تمد الواقع بما يناسبه من صلب تقلبات الحياة وظروفها بداخله، والتخلي عن الكتابات الماضية وتقديسها عد منجاة من التقليد العقيم.

2.1 مفهوم الحداثة عند العرب:

أما عن مفهوم الحداثة عند العرب وبعد أن ذكرنا في بداية حديثنا موجزا لغويا عن مفهوم الحداثة عربيا، فسنتناولها بشيء من التفصيل من الجانب الاصطلاحي إضافة إلى عوامل نشأتها و ميلادها عند العرب في هذا المقام.

إن الانطلاقة الأولى للحداثة العربية ظهرت عند القدماء من العرب وتجلت معالمها في خلال كتب التراث البلاغية والنقدية فجاء موردها في خضم الحديث عن قضية الشعر المحدث، فعرضوا للتدارس مكونات قصائد الشعر بالخوض في مسألة الفرق بين شعر المولدين وشعر القدماء، وأدلى الجاحظ (159هـ/255هـ) برأيه حول شعر العرب والمولدين خاصة في كتابه الحيوان بقوله: « والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها: أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء

¹ كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، تر: شوقي جلال، مر: ديفي حطاب، عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص: 08.

الأمصار والقرى، من المولدة والنابئة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه... وقد رأيت ناسا منه يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى. ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان»¹

لقد ظلت الحداثة العربية بالمشروع الحدائي الغربي الذي انعكست مبادؤه على كل أمة من الأمم أو وطن ما مهما تنوعت عقائدها أو ثقافتها، ونلني أن الأمة العربية « انبهر بعض مفكريها بما يقدمه المشروع الحدائي الغربي، فأقبلوا عليه ليكون له مشروع مقابل في العالم العربي ولهذا انتقل مفهوم الحداثة إلى الساحة الفكرية العربية الحديثة على يد هؤلاء المفكرين الذين عملوا على توطينه في نسيج الثقافة والفكر العربي باسم التحديث والتجديد»²، ومن دعاة العرب للحداثة كثير نذكر منهم: علي أحمد سعيد "أدونيس"، كمال أبو ديب، صلاح فضل، خالدة سعيد، عبد الله العروي، سميح القاسم، عبد الله الغدامي، عبد العزيز المقالح، حسين مروة، نجيب محفوظ، الطاهر حداد، محمد عابد الجابري، نازك الملائكة... الخ، بعد محاولة منهم

¹ الجاحظ (ت: 255هـ)، الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1424 هـ، ص: 67.

² جمال أميرة، هؤلاء الرواد أول من أدخل مفهوم الحداثة إلى العالم العربي ... تعرف عليهم، نشر بتاريخ: 2018/03/07م، تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/22م، متوفر على الانترنت برابط:

لربط العالم العربي بالغرب وحداثته التي شكلت في اضطراب مفهومها وقلق أرضيتها الاصطلاحية تباين تحديداتها لديهم ما أدى بعدنان النحوي إلى الإقرار بأن الحداثة العربية ماهي « إلا امتداد طبيعي للقلق الأوروبي، لاضطراب أفكاره ومبادئه، وفلسفاته وآدابه...»¹، راثيا أن القلق الأوروبي غشي بظلمات ما بعدها ظلمات لقوله: « تطور هذا القلق والاضطراب ابتداء من عصر الظلمات ممتدا في ظلمة تغشاها ظلمة، إلى الكلاسيكية والرومانسية، والواقعية والبرناسية، والرمزية والسريالية والوجودية...»²، مع بذلهم جهد كبير في التوفيق بين الحداثة الغربية بكل شروطها ومتطلباتها واسقاطها على مجالات الحياة العربية الإسلامية.

لقد عزموا جاهدين نظرا لصعوبة المهمة على تغيير وجهة النظر الدونية نحو حداثة الغرب السائدة في الفكر العربي التي ظلت مفهوما صعب تناوله عربيا، فراحوا بنقبون عن البدائل المحركة للعقل العربي المتصلة بماضيه والمشكلة امتدادا لتجزراته وأصوله بدل الانفصال والانقطاع الكلي عنه أو مناهضته على أنه قديم أو ما أسماه كمال أبو ديب بالوعي الضدي.

وترجع الإرهاصات الأولى لتفشي الحداثة العربية إلى خمسينيات الألفية الأولى، حينما انتهى الغربيون من التسلي بالحداثة وراحوا يفكرون في ما بعد

¹ عدنان علي رضا النحوي، الحداثة من مظهر إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط3، 1989م، ص: 18.

² عدنان علي رضا النحوي، الحداثة من مظهر إيماني، ص: 18.

الحداثة، تبناها أدياء العصر ومفكروه، أولئك الذين لم يتورعوا في الأخذ من مناهل الإبداعات الغربية وأفكارهم، وبالتأسيس على مرجعية العقل والواقع بدل معايير المرجعية الدينية والتراثية والتي انبرت مجالات كتاباتهم في قطيعة ملحوظة معها، ذلك « ومنذ بدايات ما يسمى بالحداثة الفكرية وهذه الحداثة لا تكف عن محاسبة نتائجها بأساليب تسترشد بمقاييس العقل والعلم، لأن الفكر الفلسفي الغربي منذ ديكارت إلى الستينيات من هذا القرن، استبعد كل الملكات الإنسانية من أهواء وخيال واعتبرها مصدرا للخطأ وعنصرا مشوشا على المعرفة الحقة »¹ هذه المرجعية العقلية التي نالت نظرة أفلاطونية مبجلة الثقة لوصف العقل مرجعية مهمة في تكوين الذات بل ونقدها للخروج عن التقليد و نالت مقابل ذلك رجة قللت من شأنها من قبل فلاسفة التجريب، هذا مع محاولة استتطاق الواقع والذوبان فيه.

لقد أدت المناقفة العربية مع الغرب إلى ظهور مصطلح الحداثة أدبيا، فتداول من قبل نفر ممن كانت لهم صلة بالأدب الغربي، ليشهد ذيوعا في الأدب والصحافة والمجلات، وبرز بشدة مع « حركة الشعر الحر وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات »² من القرن التاسع عشر؛ أي قبل أن يدخل مجال كتابات النقد الجديد، وذلك راجع إلى ظروف

¹ محمد نور الدين أفاية، الحداثة و التواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، ص: 107.

² عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثه في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 19، ع 03، 1988م، ص: 13.

نشأته الأولى لدى الغربيين التي اتسمت بالغموض والشمولية متأثرة أيما تأثر جعل من الكتاب العرب يختلفون في تحديد مفهوم دقيق له، مما أوقع بهم في شرك التقليد الغربي للمفهوم، فأعطوه بعدا فكريا ينأى تحديده زمنيا بشكل مبالغ فيه.

بدأ مفهوم الحداثة منذ صدور مجلة شعر* سنة 1957م من قبل يوسف الخال في لبنان التي أدت دورا بارزا في بلورة هذا المصطلح وترسيخه، هذا وقد عدها أيضا نظرة حديثة الوجود... من خلال تحديد مفهومها في كتابه الموسوم ب: الحداثة في الشعر حيث راح يؤكد أن الحداثة لا تقتصر على عصر بعينه وإنما كشفت لنا كتابات الخال أن لكل عصر حدائته.

لقد ساهم الخال في بلورة هذا المشروع الثقافي الشامل، إذ أبدى موقفه الاستثنائي من هذا المشروع الحدائي الشعري، وكان أول السباقين في التأسيس لنظريته و« تفجير الأسئلة الأساسية في حركة الحداثة »¹ ساعدته في ذلك

* احضنت مجلة «شعر» منذ تأسيسها حركة الحداثة الشعرية طيلة مسارها لا سيما زمن البروز والتجلي الأساسي لها في الفكر العربي، أين كانت تملك تأثيرا قويا لدى مستهلكيها آنذاك، حيث نلني أن مجلة شعر فتحت الأبواب أمام الأدباء والكتاب العرب ليدلوا بمخزونهم الفكري وآرائهم وإبداعاتهم الأدبية في مجال قضية الحداثة، ونخص بالذكر أولئك الذين ذاع صيتهم في تأثرهم الشديد بالحداثة الغربية، إذ جعلوها منطلقا لنظرياتهم الجديدة حول الحداثة العربية هذا بالإضافة إلى الترحيب بكل عمل أدبي أو محاولة أدبية فنية شعرية معاصرة استلهمت معالمها من فن الشعر الغربي الحديث، ولقد تبلورت هذه المحاولات وتلك المنطلقات تدريجيا حتى اتضحت صورتها نظرية وتطبيقا من خلال نشاط رواد المجلة إلى غاية سنة 1970م متى توقفت المجلة.

¹ ماجد السمراي، تجليات الحداثة، الأهالي للطباعة والنشر. دمشق، ط1، 1995م، ص: 146.

بواعث مهمة منها: تأثره بتيارات المدارس الأمريكية أيا ن إقامته بأمریکا كالمدرسة التصويرية ومدرسة النقد الجديد فعاد وفي نفسه شئ من هذا التأثير مدفوعا نحو تحقيق طموحه في مؤسسة مشروع شعري ثقافي يخرج الشعر اللبناني والعربي من دائرة الجمود والركود، كما تأثر بأفكار شارل مالك صاحب النزعة الوجودية للإنسان والمتمحورة أساسا حول الفردانية والذاتية زمن دراسته الفلسفة بالجامعة الأمريكية ببيروت، ثم بعثه على تجديد الثقافة والأفكار انتسابه للحزب القومي السوري الاجتماعي بزعامة أنطون سعادة إذ تأثر بفكره الأدبي والسياسي في تغيير نظريته وتوجيهها نحو أفق اللا بد من تغيير النمط الوجودي للإنسان والحياة وفق مصوغات اجتماعية جديدة.

إن يوسف الخال نظر إلى الحداثة بمنظار شمولي لكونها « نظرة حديثة الوجود»¹ اكتسبت هذه النظرة طابعا علميا يتشكل في « موقف كيان من الحياة»² ويعتبر تغيير النظرة تجاه الحياة والكون من الضرورة بمكان للفرد العربي الحديث وعليه تتويج هذه النظرة « بتحرير فكرنا والانعتاق من التقليد والتحجر العقلي المنسكب في القالبين اللغوي والفكري»³.

يشير يوسف الخال إلى مدى تقصيرنا في حق هذه النظرة وتقليلنا لشأنها عندما « حاولنا في الكثير من الأحيان جعل حياتنا مجرد أعمدة تتبني على

¹ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، د، ط، 1978م، ص: 13.

² الرجوع نفسه، ص: 16.

³ يوسف الخال، دفاتر الأيام أفكار على ورق، رياض الريس للكتب والنشر، د. ط، 1987م، ص: 31.

عوامل ميكانيكية وتترسم عن طريق الصدف أو الاتفاق كما قد تسقط الأمم وتنهض على إثرها»¹، ويناهض في تحديث نظرة الكون والحياة والفن الاتكاء على الدين مثلما ساد في الفكر الأوروبي تماما عندما شنت هجومات ضد الكنائس لتحرير الإنسان من وطأتها لقوله: « إذا كانت النظرة إلى الكون والحياة والفن هي ما نسميه "الدين"، ظهر عندئذ خطأ التقليل من شأنها في حياة الأفراد والأمم »² فالدين ليس هو الحداثة كما اعتقد البعض.

وفي المقام ذاته يرجع سبب السقوط والنهوض إلى هذه النظرة قائلًا: «في هذه النظرة إذا، ينبغي أن نبحث في أسباب سقوطنا أو نهوضنا، فلا شيء غير هذه النظرة إلى الكون والحياة والفن يجعلنا الإنسان الذي نحن والمجتمع الذي نحن، والفكر الذي نحن...»³، وما يتوجب علينا فعله هو أن « نتفقد نظرتنا الحاضرة فنتبنى تعديلا لها أو بدلا عنها، فمن المحال أن يقوم عندنا أدب جديد أو مجتمع جديد إلا على أساس نظرة جديدة »⁴ وبضيفا سؤالا في غاية الأهمية: « ألا يكفي هذا العقم الطويل الأمد دليلا على أن في نظرتنا نقصا، أو على الأقل شيئا من النقص؟ »⁵، فهو يرى في نهوضنا ونشوب مجتمع جديد رهينا نظرة حديثة إلى الحياة، تكون بعيدة عن العقم

¹ يوسف الخال، دفاتر الأيام أفكار على ورق، المرجع السابق ، ص ن.

² المرجع نفسه، ص: 31.

³ المرجع نفسه، ص ن.

⁴ المرجع نفسه، ص ن.

⁵ المرجع نفسه، ص ن.

المتولد نتيجة استمرارية التقليد أو غير متصلة بالماضي العقيم، ولا بد أن نبدي من الحداثة مواقف تتصل بجوهر الحياة المعاصرة والسيطرة عليها عقليا.

وخاض الشاعر والمفكر أدونيس جدلا كبيرا حول قضايا جريئة جدا اتصلت بالمجتمع العربي وبيده الإسلامى وبتراثه العريق، وأهم هذه القضايا التي ما إن ذكرت في الفكر المعاصر ذكر اسمه تباعا لها هي قضية الحداثة العربية، وكان أحد مؤسسي مجلة شعر حيث شارك في صدور عددها الأول مع يوسف الخال عند عودته من أمريكا في الثاني من يناير لعام 1957م.

ثمة مسألة مهمة يستوقفنا عندها مقام الحديث عن مشروع الحداثة الأدونيسية هي امتلاكه لمرجعية فكرية فريدة تجمع بين رافدين أساسيين هما التراث العربي من شعر ونصوص الصوفيين أمثال ابن عربي والثقافة الغربية، هذه أبرز المؤثرات التي ساهمت في تشكيل الوعي الأدونيسى، فبفضلها استطاع ان يتمرد فكريا على كل موروث جامد في قوالب جاهزة، حيث مكنته من طرح مشروعه وبلورة رؤيته الجديدة تحت مجهر دقيق ومفصل لمصطلح الحداثة ومفهومها، فأدونيس ارتأى أن الحداثة في المجتمع العربي، حين تقارن بالحداثة في الغرب تثير مشكلات كثيرة...¹ لذلك يرى لزاما مراجعة العربي لفكر نفسه قبل الخوض في حداثة الآخر لقوله: « إن الحداثة في الثقافة العربية هي مسألة الفكر العربي في حوار مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في

¹ أدونيس، سياسة الشعر - دراسات في الشعرية العربية المعاصرة -، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص: 167.

التراث العربي، ولهذا يقتضي النظر فيها، النظر أولاً في بنى الحياة العربية، وبنية الفكر العربي»¹ إنه يحاول تأسيس حداثة عربية جديدة من منطلق التراث العربي نفسه.

تبعاً لذلك ارتأى أنه من الخطأ البحث في الحداثة العربية من المنظور الغربي و « أن يسائل الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه قبل أي شيء، فلا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي أصولاً وتاريخاً، وضمن معطياته الخاصة، وبأدواته المعرفية، وفي إطار القضايا التي أثارها أو نتجت عنها »² فمن مجانية الصواب التفتيش في تراثنا وفق أدوات ومعطيات البحث في فكر الآخرين من غير العرب دون اللجوء إلى المعطى العربي وأداته في البحث.

وكغيره من الحداثيين يقر أن الحداثة ليست هي ربط السياسة بالدين ترابطاً شبه عضوي تسلم وتؤمن بالنظام القائم في ممارستها كي لا تعد نوعاً من الكفر والخروج، بل عده مأزقاً شبه طبيعي نظراً لاستمراره على مر التاريخ العربي، وراح يصوغه تحت رأيه القائل فيه: « ثمة نزوع في المجتمع العربي لفصل الدين عن أي شكل من أشكال السلطة، وثمة نزوع سلطوي يرى، على العكس، أن الدين قاعدة الحياة العربية، ونظامها المعرفي الأكثر كمالاً،

¹ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989م، ص: 89.

² المرجع نفسه، ص ن.

بوصفه وحيا إلهيا، وأنه لذلك عنصر أول لضمان الثبات والاستقرار لنظام السياسة. وفي هذا ترابط السياسة والدين شبه عضوي، وندرك هنا أن حرية التساؤل والبحث والاستقصاء، في ظل نظام يركز على هذا الترابط أمر مستبعد على نحو قاطع، خصوصا في كل ما يتعلق بالدين...»¹ بل ما يزيد من حدة المأزق ذاته بشأن الحداثة العربية هو أن: «الاتجاهات الفكرية الحديثة التي تنزع إلى فصل الدين عن السياسة والسلطة، تقوم على بنية فكرية مغلقة: فهي ترفض الدين الإلهي لكنها تحل محله "دينا" آخر وضعيا»² وهنا نرى الهوة تزداد انغلاقا وتزداد الوضعية العربية تأزما عند اللجوء إلى ما تواضعوا عليه ليجعلوا منه محلا للدين الإلهي بالإضافة إلى فصل الدين الشرعي عن السلطة.

لهذا نقول أن الخوض في مسألة الدين بين فصله عن السياسة وربطه بها عد من بين الإشكاليات التي تأزمت في ظلها حداثة الفكر العربي في نظر أدونيس.

وعليه نجد الخروج من هذا المأزق أمرا مستصعبا نظرا للتسليم العربي بالنظام السائد والثابت ولا مجال للتحول والتطور لأن حقيقة مرجعيته تتكى على نصوص دينية وأخرى شعرية تم إقرارها سابقا ف: «العقيدة (الدينية أو المذهبية الإيديولوجية) بمثابة النص الشامل المؤسس، والنظام القائم (وبديله

¹ أدونيس، الشعرية العربية، ص: 90.

² المرجع نفسه، ص ن.

المحتمل أي المعارضة التي تطمح إلى أن تحل محله) سلطته الحارسة، والثقافة، بعامية، هي النص الناقل المفسر، والشعر، بخاصة، هو النص الذي يبشر ويعلم، أو يفيد ويمتع، وليست المعرفة إلا انعكاسا مرآتيا لحقائق النص الشامل المؤسس¹ وهذا في ذاته يعيق حركة الحداثة لسوء فهم علاقته الدين والنصوص التراثية الكتابية بالسلطة.

ويتوافق المفكر عبد المالك مرتاض مع الفكر الأدوني في نقطة الانطلاق من التراث للانتهاء إلى الحداثة اعتبارا بالتدرج الغربي نحو الحداثة بقوله: « في اعتقادي أن على الواحد منا أن ينطلق من التراث أساسا وينتهي إلى الحداثة، لا أن يقفز إلى الحداثة قفزا دون أن يعود إلى التراث، حتى كبار النقاد الغربيين ينطلقون من نظرية أرسطو للشعر، ينطلقون من التراث لينتهوا إلى الحداثة»²، إن كلا المفكرين الناقدين ألما الرجوع إلى التراث ضرورة حتمية لا مفر منها لأجل الارتقاء نحو حداثة عربية مكتملة الشروط، فالتواصل مع الثقافة الغربية يكون في حدود إفادة تطور نقدنا العربي لا غير، بعيدا عن الانسلاخ من ذات الهوية العربية بأصالتها والسعي وراء التقليد الأعمى للنموذج الحداثي

¹ أدونيس، الشعرية العربية، ص: 91.

² جهاد فضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت، ص:

الغربي، لذا يقول أنطوان أبو زيد: « يؤثر كثيرون عدم الكتابة إلا انعكاساً كلياً لمرآة الحداثة الغربية، وإذ نعترف بأن الغرب اليوم يقدم لنا غالبية عناصر الحداثة الأدبية والشعرية، فإن الانقياد والإمحاء الكلي أمام نماذجهم يحرمنا من تكوين ثقافتنا الشعرية الخاصة»¹ فالثقافة الخاصة سواء فكرية كانت أم شعرية، إن لم تكن ذات أصول تراثية عربية حرماننا من تكوينها لدينا التكوين البناء خصوصاً إذا تعلق الأمر بتنشئة أفراد المجتمع العربي.

بينما يتحدث جابر عصفور أيضاً عن التأسيس لحداثة عربية انطلاقاً من مصنع حداثة العرب أنفسهم بعيداً عن استهلاك الثقافة الغربية، وتناول المفهوم من زاوية الأنا زمن تمرداً على الآخر فيقول: « تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود»²

¹ علي محمد الغريب، الحداثة الغربية... ملامحها ووفودها على الثقافة العربية، مقال صدر 2013/10/04م، تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/25م،

<http://www.lahaonline.com/articles/view/44105.htm>

² منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرياح ورقلة، الجزائر، 2012/2013م، ص: 34.

إن جابر عصفور يرجع فترات تجلي الحداثة وانبثاقها إلى الآنية الزمنية، متى سلكت الذات الواعية سبلا غير تلك التي اعتادت عليها في إدراكها لفاعليتها وجوديا، أو إدراكها لصلتها بالواقعة المستقلة عنه في الوجود.

ويشير جابر عصفور في مقال له إلى مفهوم الحداثة على أنها نقيضة لكل ما هو قديم قائلا: « لعل قيل "الحديث" نقيض "القديم"، كما قيل أن "الحداثة" نقيض "القدم"، وكلاهما قول يشير أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة القدم، إن وجود أحدهما نفي لوجود الآخر، كما أن فهم أحدهما لا يتم إلا بفهم تعارضه مع الآخر »¹، ويركز على وجوب قيام التناقض بين الأنظمة ذات المستويات المتعددة المشكلة لصورتها الكلية بقوله: « ... على أن هذا التعارض ليس تعارضا بين عنصرين بسيطين، وإنما هو تعارض بين نظامين، يقوم كل منهما على مستويات متعددة تتجاوب عناصرها وتتوازي في علاقات تصنع الصورة الكلية للنظام، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون إدراك علاقاته بغيره »²، فالنظام الواحد يحوز في نظره على مستويات تتداخل فيما بينها إلى درجة التماهي والذوبان.

ومع هذا فجابر عصفور لا يعارض التراث، ولا يجعل من الحداثة العربية نقيضا تاما للتراث العربي، لا بل ركز على أن تتصل بعناصره الإيجابية

¹ جابر عصفور، تعارضات الحداثة، مجلة فصول، مج 1، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، 1980م، ص: 75

² المرجع نفسه، ص ن.

وتنفصل عن تلك العناصر السلبية، فالحداثة العربية عنده هي « حداثة تراثية بالمعنى الخلاق لكلمة تراث »¹.

وافترض أن قولاً من الأقوال حول مفهوم الحداثة يحيل إلى معنى أن: « القديم يكتسب قوة قاهرة، باعتباره الأصل الثابت الذي ينبغي القياس عليه، والذي يعد كل تباعد عنه تشويهاً له ... أن مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته، وتجعل الحداثة - إذا اعترف بها - مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان، أو على أحسن الفروض مجرد إضافة كمية وليست كيفية للقديم، بل يمكن أن يقال بمنطق مخادع، أن الجيد البديع من الحديث إنما هو تكرار للقديم ومتابعة له، أما القبيح فهو التباعد الذي يمثل تشويهاً للأصل، فينتهي إلى الإغراق والإحالة»²، إن التمسك بالقديم وجعله قوة جبارة مقابل كل حدائث يزيد من الكم الكتابي للتراث وينأى بعيداً عن جودته ونوعيته الواجب أن تتولد منه، بل يرى في الاستمرارية ذاتها مخادعة منطقية وليس تشويهاً للأصل الثابت كما يرى البعض.

ويؤيده عبد الله حمادي عندما عرض لمفهوم الحداثة الإبداعية الذي أورده بمعنى محاولة الانطلاق من الآخر والاستضاءة من جميل أفكاره ومعانيه وأشكاله راثياً أن: الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص في

¹ منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، مرجع سابق، ص: 34.

² جابر عصفور، تعارضات الحداثة، مجلة فصول، مج 1، ع 1، ص: 81.

كل ما هو دائم الإضاءة في ... إنها لا تلغي التراث، لأنها تساؤل مستمر عن الواقع، ودحض لهذا الواقع، بل قل إن ما يميز الحداثة الإبداعية كأساس جوهرية هو حدة الوعي المستمر بالتحول»¹، فأهم ميزة للحداثة في نظره هي اجتنابها اجترار التراث في ظل تمثله على جانب الوعي المستمر بالتحول ومجانبة المكوث في لحظة الثبات الدائم للقديم.

وبالتفتيش في مفهوم الحداثة من منظور خالدة سعيد نلفيها تعرف الحداثة بأنها: «وضعية فكرية لا تنفصل عن عظهور الأفكار والنزاعات التاريخية التطورية، وتقدم المناهج التحليلية التجريبية»²، وتواصل حديثها قائلة بأن الحداثة هي ذلك التبلور الذي يبدو في شكل «اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون، إنها إعادة نظر جديدة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن القول إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير؛ وهذا بالضبط - على وجه التحديد - هو معنى الشعارات التي أطلقها رواد الشعر في الخمسينيات من قبل "رؤيا جديدة"، "إعادة خلق العالم"³، في ضوء هذا الطرح يغدو مفهوم الحداثة إعادة الاعتبار لعلاقة الإنسان بالكون وجميع ما

¹ حمادي عبد الله، البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2011م، ص: 10/09.

² خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص: 26.

³ المرجع نفسه، ص ن.

يتصل به من أنظمة مفاهيمية ومعارفية، تمد هذه الأنظمة وعي الفرد بصورة واضحة الرؤيا عن العالم.

إن "خالدة سعيد" ترى مفهوم الحداثة أكثر من علاقة الانسان بالكون، وتربطها باحد مظاهر الحياة الإنسانية - التجديد- الذي هو مظهر من مظاهر الحداثة أيضا، فدللت على ذلك بقولها: « إنها(الحداثة) أكثر من التجديد، وإن كان التجديد مظهرا من مظاهر الحداثة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائما، ولا يكون الجديد حديثاً، بالمعنى الذي استقر للحداثة، إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول المفصل الصراعى الفكرى للحداثة¹، لقد ألمحت أنه لا يعني كل جديد حديث عدا إذا توفرت فيه شروط طرحه لما تأسست عليه الحداثة من قضايا.

ومن قولها السالف ربطت الجديد بما يتعلق بالمفصل الصراعى الفكرى للحداثة، لأنها تعدها أساسا: « ثورة فكرية، وليست مجرد مسألة تتعلق بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشكل المسرحى، وما إلى ذلك من تفصيلات، لأن هذه الجوانب الجزئية تكتسب دلالتها من الموقف العام، وهي تجسد لهذا الموقف²، والحداثى هو ذلك الذى يجدد ليس على حساب الشعر فقط أو باقى الإنتاجات الأدبية والفنية

¹ خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 4، مرجع سابق، ص: 25.

² المرجع نفسه، ص.ن.

وإنما ينبغي أن تجري هذه الثورة الفكرية من مواقف عامة لجوانب جزئية تخص الإنتاج ذاتها.

على هذا الأساس نقول أن الحداثة في المنظور العربي تقترب من تحديداتها لدى علماء الغرب، فهي تخالف المفهوم الغربي لها من ناحية عدم ارتباطها بزمن محدد، كما أنها تتلاءم مع كل خروج عن المعتاد أو المؤلف من غير إقامة عداوة مع القديم أو التراث.

ومن ناحية مغايرة نقول أن الحداثة أخذت عدة مفاهيم وتشعبت باتجاه معاني كثيرة عند المفكرين العرب فعرفوها: بالتجاوز، والتحول، والتطور، وبالثورة الفكرية، وبعلاقة الإنسان مع الكون بإعادة النظر في الأنظمة المعرفية، و مجانبة اجترار التراث من غير إحداث نقطة نوعية فيه تجاه التحول... الخ

وهذا التنوع يقودنا إلى الاعتراف بأن الحداثة هي مفهوم ورؤية شخصية حسب ما أوضحه عبد الله الغدامي عنها: « رؤية اجتهادية للفرد المتحدث، هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك »¹، لأن البعض كما قال يراها رديفة التغريب من ناحية الانقلاب في المضامين وتمرد الموضوعات، في حين تشكل مرادفا اصطلاحيا للبديع من خلال التحول الذي يلامس الأشكال الفنية الإبداعية وطرائق أدائها² تم

¹ عبد الله الغدامي، تشريح النص، مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006م، ص: 10.

² المرجع نفسه، ص ن.

وإذا كانت خالدة سعيد رأتها بأنها ثورة فكرية فإن الغدامي يعد مسألتها «إشكالية فكرية؛ لأنها لم تستطع بعد أن تستقل من هيمنة الفرد، فصارت خاضعة لتحولاته الفكرية وتقلباته النفسية؛ فاشتبكت في علاقات وقتية بها تخضع للتغيير يوما عن يوم، وعلى أيادي تتعدد فتتنوع معها الرؤية»¹ كقولنا حادثة الخال وحادثة أدونيس، والمفروض أنها مفهوما حادثة جماعية عامة، إضافة على هذا ارتبط مصطلح الحداثة بفترات زمنية بعينها كقولنا: حادثة السبعينيات وحادثة الثمانينيات... الخ.

ولا شك أن تلك التناقضات الزمنية والآراء الشخصية التي ارتبطت بتحديدات الحداثة تؤدي إلى تمحور خطورة والتباس بشأنها، جردها من كونها قضية نقدية وإبداعية ونقلها إلى إشكالية مست كيان الفكر العربي، بل أصبحت كذلك تمثل البحث في طرح طردي وثنائي في الوقت ذاته لعلاقة الحديث ومتغيراته بالتراث الثابت وتناقضاته. لذلك يتعذر على الذات المفكرة الواحدة إيجاد مفهوم موحد وشامل يقول الغدامي: «...ومن هذا الخلط يأتي الفرد المنظر - واثقا من سلامة انتقائه - فيقدم تعريفه كإضافة فكرية متكاملة التركيب في فهمه. إلى هنا والموقف سليم على مستوى الاجتهاد الفردي، ولكن بمجرد أن يتصادم هذا الاجتهاد مع المتلقي تبرز أسباب عدم القبول؛ لأن ما

¹ ينظر، عبد الله الغدامي، تشريح النص، مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص:

هو من المسلمات عند هذا الفرد ليس -بالضرورة- هو من مسلمات المتلقي الذي ربما نهل من موروث يختلف - أو يتناقض - مع موروث المنظر»¹

عموما نجمل حديثنا عن مفهوم الحداثة عند المفكرين العرب في تعريف الغدامي عندما ركز على أنه: «مسألة رؤية فردية اجتهادية، ربما تتغير من وقت إلى آخر، أو من موضوع إلى آخر، وربما صار الواحد حدثا في مسألة من المسائل وغير حدثي في أخرى، خاصة فيما يتعلق بعلاقة النظرية بالتطبيق، والتصور بالمسلك، وقد تجد الواحد حدثا في وقت من الأوقات وفجأة ينقلب على حدثه ويحاول تأويلها إلى شيء يبعده عن تصوراته السابقة وكان ذلك مروق فكري يلزم تصحيحه وتعديله؛ كما حدث لنازك الملائكة مثلا»² لقد دل بهذا على أن ما جيء به من تعريفات للحداثة من قبل المنظر يمكن تغييرها، فكتب اليوم يختلف عن كتابته في الغذ.

في ضوء ما تقدم يمكننا الإقرار من جانب آخر أن إشكالية الحداثة العربية لا ينأى مكنها عن اتصالها الوثيق بالثقافة العربية فحسب، بل هو أمر طبيعي لا مفر منه، لكن القضية تبقى عالقة في طبيعة العلاقة الواصلة بينهما، التي أصبحت زئبقية لدى الكثير من المفكرين من جهة المفهوم أولا والتكامل المعرفي ثانيا هذا الأخير بمقتضاه عرف محمد بنيس الحداثة بأنها «ذات بعد معرفي، وهي إلى جانب ذلك ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، والبعد المعرفي

¹ عبد الله الغدامي، تشريح النص، مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص: 12.

² المرجع نفسه، ص: 10.

للحداثة معناه الخروج من الأرضية المعرفية التقليدية، المعتمدة أساساً على الرؤية اللاهوتية، إلى أرضية معرفية مغايرة، تعتمد المحسوس، والمتعدد، والممكن، أي أنها تعتمد التحول وإلغاء الواحد الأسمي، والحرية¹، رامياً بذلك إلى أن الحداثة تتأسس على بعد معرفي يلغي الثوابت التقليدية للأشياء يستند على التحول والتعدد وكل ممكن أو حر.

فالبعض يقيم حدوداً بينهما بحجة حدثنا ما هي إلا استكمالاً للتغريب (حداثة الغرب)، وقد تشوه تراثنا إذا وصلنا بينهما، أما الفريق الآخر لا يرى في الحداثة العربية إلا إتماماً للتراث العربي العريق نظراً لمرونته خاصة إذا تعلق الأمر بمجال الشعر العربي القديم، وأن على الفرد إذماً باشر بأن يبدي عليه الاستضاءة بالتراث من غير اجتراره « لأن العودة إلى التراث لا تجدد شيئاً لكن بالانطلاق منه والإضافة إليه تجدد قوته إذ بالإضافة فقط تهيء المسار المستقبلي للنسخ الحي الكامن فيه »²، ويتحدث الرافي في الشأن ذاته قائلاً: « أن سنة الكون في الجديد أنه ترميم في بعض نواحي القديم وتهذيب في بعضها وزخرف في بعضها الآخر، وإلا لوجب أن يتجدد التركيب الإنساني

¹ محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 1988م، ص: 186.

² جبرا إبراهيم جبرا، ينبوع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (د،ط)، 1979م، ص:

والتركيب العقلي، وهو ما لم يقع، ولن يقع منه شيء¹، في حين يلمح فريق ثالث أن حدثتنا ذات أصول غربية وييجل هذه الحداثة، ولا ينفي التراث وما توفر عليه من إيجابيات، ساعيا إلى المزوجة بينهما.

2_ الحداثة العربية الشعرية الجمالية والنقدية:

1-2 الحداثة الجمالية: سبق كلامنا عن الحداثة من الجانب الفكري

والعقلي ونحاول في هذا الصدد عرض مفهومها جماليا وشعريا إبداعيا. إن نظرة المفكرين إلى الجمال اختلفت من واحد لآخر واضعين له توصيفات عدة ومفاهيم شتى، كل حسب وجهة نظره الخاصة، فجاءت فكرة الجمال في الفلسفة الكانطية نابعة من مفهوم المتعة الجمالية « فالجميل عند كانط هو ما يسرنا دون أدنى مصلحة²»، كما عرّف الجمال بأنه: « قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلغنا عليها وجودا موضوعا، الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته³»، فشيئية العمل الفني حسب هيدجر تعني ذلك: « الجانب الخصب الذي يكشف لنا عما ينطوي عليه العمل من وحدة

¹ أدونيس، الثابت والمتحول- بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة سلطة الموروث الشعري، دار الساقى، (د،ط)، (د،ت)، ص: 115.

² سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن (مداخل إلى موضوع علم الجمال)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2015م، ص: 56.

³ سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال (تخطيط لنظرية في علم الجمال)، تر: بدوي محمد مصطفى، مراجعة: زكي محمود نجيب، المركز العربي القومي للترجمة، القاهرة، (د،ط)، 2011م، ص: 74.

فنية، فالشيئية هي بمثابة الدعامة المتينة التي تستند إليها مقومات العمل الفني باعتباره موضوعا حسيا¹، بينما ظهر رأي مغاير لمفهوم الجمالية من قبيل النظرية الحسية أو الحدسية نواته الأساسية هي العقل ف: « الحداثة الجمالانية هي إقصاء للمعايير الحسية والحدسية واحتفاء بالعقلانية التي تساعد في اقتناص الأفكار التي تصدر عن صراعات توحى بها مضمونات فنية، ومن ثمة نصل إلى ما يمكن أن نسميه بالانتقال من الإحساس بالفن إلى التفكير فيه²، وارتبط مفهومه لدى بعضهم الآخر بمفاهيم مختلفة مثل: الذوق أو التذوق الجمالي، والمحاكاة بنوعها الصادقة والسلبية، والشعور... الخ.

إضافة إلى ما تقدم، لقد اتصل موضوع الجمال بحرية الفنان في الفن الحديث عموما، وهذا ما أقره هيجل مؤكدا على عظمة « حرية الفنان، أي لاستقلالته الجمالية، إذا على هذه الصورة، يكون كل موضوع وكل شكل اليوم، بتصرف الفنان الذي أحسن التحرر، بفضل موهبته وعبقريته، من ثبات شكل فني محدد، حكم عليه به حتى ذلك الوقت³ وإسقاط ذلك على الشعر لا يتأتى حدوث الجمالية الشعرية إلا في ظل تحرر الشاعر وحذوه فنا جماليا معبقا

¹ خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1996م، ص: 31.

² المرجع نفسه، ص: 32.

³ مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شريل داغر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2009م، ص: 208.

بروح العصر بعدّ « التفكير الهيجلي في الفن هو من دون شك، التفكير في التفكير الذي كان، ولا يزال له حتى اليوم، الدوي الأقوى في الجمالية المعاصرة، أكثر من تفكير كانط ... إن التأكيد على تاريخية الجميل، ضد الأفلاطونية، ونقد محاكاة الطبيعة، ضد أرسطو، يشكلان بالإضافة إلى ذلك، نقاطا من اللاعودة إلى أي تفكير جمالي سابق»¹؛ بمعنى تخفي فيه جمالية النموذج القديم.

ولعل من أبرز جمالية الشعر الحداثية، هي تلك التي اتصلت بالجانب الفني، كالتناص وأبعاد الفضاء المكانية والزمانية ... الخ، أما التي تحوي الجانب البنوي النصي، فنذكر على سبيل المثال: اللغة والموسيقى والإيقاع، وهي ما تناولها بشيء من التفصيل في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة، لأن الشعر الجزائري أصبح يبحث في آليات الحداثة تباعا لتغيير الوعي الشعري الجمالي، متبعا لما دعت إليه من تحرر، ملازما مناداتها لتجاوز القديم المتحجر.

لقد عرفت الحداثة في الشعر العربي القديم بينما بقيت قضية تجسيدها على أرض الواقع وأمر الإقبال عليها يشكلان حاجزا أمام فعل التحديث ذاته، ومنه نلاحظ تراجعاً كبيراً في التنظير لمسائلها وما تفرزه من طروحات ترتبط لقضايا وإشكالات حياتية وفكرية وأدبية فنية مختلفة، فالقرطاجني طرح هذه القضية في خضم حديثه عن ماهية الشعر في منهاجه رأياً أن: « من يذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان فليس ممن تجب

¹ مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شريل داغر، ص: 209.

مخاطبته في هذه الصناعة، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقتاص المعاني بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول وتفرغ الناس له ¹، فحداثة الشعر لا ترتبط بزمن بعينه نظرا لتوفر البواعث على قوله في هذا الزمن دون سواه من الأزمنة الأخرى، وتوفر الأشياء الكائنة والممكنة في مجتمع ذلك الزمن أيضا، « كالحال في إجادة الشعراء الذين كانوا في زمان ملوك آل جفنة وملوك لخم، ومن كان في زمانهم من ملوك العرب وأجوادها، فإن تلك الحلبة تقدمت بالإحسان من تقدمها بالزمان ... وهذه الحلبة هي حلبة زهير والنابغة والأعشى ومن جرى مجراهم و انخرط في سلكهم » ²، بفعل الزمن ومجريات تغيره.

تبعا لذلك، نشير إلى أن محاولة مساءلة الحداثة الشعرية والاستقرار على بعض مفاهيمها، يقودنا إلى المثل أمام استجلاء آراء بعض الكتاب النقدية، أولئك الذين أبدوا آراءهم حول قضية الحداثة و القدامة في الشعر العربي، دون تجاهل الدور الريادي الذي أداه الشعراء كذلك، من خلال نظمهم لأشعار وتدوينهم لقطع نثرية مستندين فيها على أقوال مأثورة تضمنت جميعها تصريحات عن مفهوم الحداثة في الشعر.

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق- محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط3، 1986م، ص: 105.

² حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق- محمد الحبيب ابن الخوجة، ص: 106.

لقد انطلق معظم الشعراء في تحديد مفهوم الحداثة الشعرية من إبداعية الأدب والتغيير الواجب أن يمس التعبير الأدبي فما من شاعر استطاع « أن يغير طريقة التعبير، فإننا نعني، ضمناً، أنه غير طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء، وسؤالنا: ماذا رأى الشاعر، مترابط مع سؤال آخر: كيف رأى؟ وهذا السؤال الثاني هو الأكثر أهمية، على الصعيد الفني، خاصة، لأنه هو الذي يتيح التمييز بين شاعر وآخر، من جهة، وبيح من جهة ثانية، تحديد مدى جدة الشاعر واستباقه، بالقياس إلى الماضي»¹

ويستشهد أدونيس في المقام نفسه بنظرة جبران خليل جبران الخاصة إلى الحياة « التي استلزمت منه شكلاً تعبيرياً خاصاً، وبما أن هذه النظرة جديدة ضمن الموروث العربي، على الأقل، فإن شكل التعبير عنها جاء، ضمن هذا الموروث جديداً هو كذلك. يعني هذا على صعيد الممارسة الكتابية و على صعيد النظرية الإبداعية، الانفصال عن وجهات النظر القديمة في الإبداع، وعن الممارسة الكتابية الماضية، لكن تزداد أهمية الانفصال عن الماضي وقيمه، بقدر ما يكون جزء من ابتكار المستقبل »² فقد رأى جبران بصفته رائداً للحداثة الشعرية ومؤسساً لرؤياها، أنها مسندة على انطلاقة لنظرة جديدة يكون التجاوز لحدود الشعر العربي الموروث من ناحية ممارسة الكتابة وعملية

¹ أدونيس، الثابت والمتحول- بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة سلطة الموروث الشعري، ج4، ص: 175.

² أدونيس، الثابت والمتحول- بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة سلطة الموروث الشعري، ج4، ص: 176/175.

الإبداع فيه والانفصال عن قيمة الماضي، أحد أسس الكتابة المستقبلية، حيث يحاول الشاعر الحداثي الاتكاء على تخطي الجديد الموروث ليبتكر أفضل إبداع مناسب لما هو مستقبلا جديدا.

إن جبران قدم منجزا مهما « جعل فيه من الشعر شموليا، وألغى الحدود بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغناء والملحمي »¹، كما مسكت جماعة الديوان بزمام الريادة في شأن مأسسة شعر حداثي جديد يتجاوز محدودية التقليدية وجماليتها المتحفظة في الشعر العربي إلى خلق تعبير يتعمق في تشعبات الحياة الإنسانية منطلقا من الذوات والنظرة الخاصة والجديدة لها.

في حين أسرعت جماعة أبولو بحركة نظرية وإبداعية فذة نحو التجديد الشعري من خلال مجلتها مندفعة لإعطاء كامل الحرية للشعراء في التعبير عن وجدانهم رومانيا بالطريقة التي تتاسبهم ذاتيا، متجاوزين بذلك المفهوم التقليدي للشعر مائلين أمام تعريف مغاير صيغ منه: « تبياننا لعاطفة نفاذة إلى ما خلف الحياة لاستنكاه أسرارها والتعبير عنها، وأخيرا التأكيد على النزعة الوجدانية وما ينطوي عليها من بساطة التناول، والنزعة الإنسانية، والاهتمام بالأشياء البسيطة الأليفة »²، ومن جانب عملي فتجلت الحداثة الشعرية في «حركة

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 2، دار توبقال، تونس، 2000م، ص: 147.

² أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، دار العودة، ط2، بيروت، 1979م، ص: 114-116.

ترجمة الآداب الأجنبية محاولة تطعيم الأدب العربي بالأدب الغربي، كما مارست الشعر المنثور انطلاقاً من وصفه أحد أنواع الشعر المألوفة عند الأمم الأخرى، وأخيراً فقد مارست الحركة كتابة الشعر الحر حيث ظهرت من خلالها نماذج الأولى في الشعر العربي»¹، ومنه نشير خصوصاً ومن زاوية التطبيق إلى عامل التأثير الغربي، لا سيما الشعر المنثور الشائع لدى كتابة الآخر في الشعر العربي الحديث.

لقد طرح الشاعر محمد بنيس الحداثة الشعرية في كتاباته وعدها ضمن ذلك «الممكن والمحتمل، فهي برويتها المغايرة تسمح للفعل المصارع أن ينبثق ويقتحم في زمن الاحتلال والهزيمة، تسمح للأمل أن يكون حاضراً، كبعد من أبعاد المأساة، فنحن للأمل نكتب وللأمل نسير»²، تأكيداً منه على دور الرؤية بكل مضامينها في التأليف الشعري الحداثي.

وفي مواقف شتى أوضح بنيس بلغة نقدية صعبة مفهوم الحداثة الشعرية، ساعياً للوصول إلى جوهرها، من جهة اعتبرها امتداداً للتأثير الغربي الكتابي في الشعر العربي الحديث «ففي العصر الحديث أصبح الغرب الشعري حاضراً كتحدٍ للشعر العربي الحديث، ولهذا الحضور أبعاده التاريخية

¹ عبد اللطيف الفيتاني، الحداثة عند يوسف الخال، دراسة في تجربته الشعرية والنقدية، رسالة دكتوراه، مرجع سابق، ص: 21.

² محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ص: 187.

الاجتماعية وما نتج عنها من أبعاد إبداعية شعرية¹، ومن ناحية ثانية رآها مفرزة لعوامل الكتابة النقدية الثلاثة: الذات واللغة والمجتمع « فإذا كانت بعض الممارسات الشعرية الحديثة في الوطن العربي قد ركزت على مجال واحد من هذه المجالات الثلاثة فإن الكتابة تبتعد عن الرؤية الواحدة لمجال الممارسة وتندمج في رؤيا تتكامل عبر عمل تفاعل جدلي بين هذه المجالات في ظل الاقتناع بالمغامرة والنقد والتحرر، والتجربة والممارسة، أي أن الكتابة تلتحم وتتولد من خلال الملموس والعياني والمرئي وتتجنب في الوقت نفسه المنسي والسري كما تفسح للمكبوت حرية الكلام²؛ أي النص التنظيري السابق على الممارسة النصية الشعرية، الذي يكشف عن الحقائق الحداثوية داخل النص.

وعليه، الحداثة الشعرية العربية لا يمكن حصرها في التراث الماضي فحسب، ولا نجزم كل الجزم أنها حداثة عربية جديدة محضة بعيدة عن المؤثر الغربي الأجنبي، ولا تسند لتأثير عامل النقد الذاتي دون غيره من العوامل اللغوية والاجتماعية، بل نتخذ سؤال بنيس: « كيف يمكن للعرب أن يكتبوا شعرا معاصرا؟³ موجزا لتوضيح معنى الحداثة الشعرية التي اقترنت بالإجابة عن سؤاله أن: « بالنسبة إلى السلفية الشعرية هو ضرورة العودة إلى الموروث، واعتباره أساسا لكل منطلق، على أن هذا الجواب انطلق من رؤيا ترى إلى

¹ محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ص: 207.

² المرجع نفسه، ص: 210.

³ المرجع نفسه، ص: 207.

الشعر العربي في واحدته وتجانسه ولم تر في تحولاته غير جولة من التغيرات اللفظية أو الجمالية المحصورة¹ « هذا أولاً.

وفي المقابل الثاني « قدم جواب تحديتي يريد إلغاء التراث جملة ويهتبل بالغرب ولا شيء غير الغرب وقليلون هم الذين أدركوا بعد سعة اطلاع وعمق رؤية، أن المسألة ليست مسألة شرق ولا مسألة غرب، فهذا التقسيم ميتافيزيقي، وعادة مايستند إلى أصول لاهوتية، وهنا تم إدراك أن التحول لا يمكن أن يحدث من الداخل فقط ولا من الخارج فقط، ولكنه يحدث حين ينشكخ الداخل في الخارج، حيث نأترف مع هذا الموروث ونختلف معه في آن² «

تعتبر الآنية الزمنية كذلك رمزا من رموز التحديث لأنه إذا رجع الواحد منا إلى قراءة الشعر الحدائي من داخله وخارجه، سيصاب بالدهشة « لكون زمن الشاعر يتقلص كلما تقدم الزمن ويصعب في وضع شعري يتسم بالانقطاع عن الممارسة إحداه تحولات نوعية في النص الشعري³ « على غرار بعض رواد حداثة التقليد الذين جمدوا الزمن في قوالب جاهزة موحدة، إلى جانب التقدم المصاحب لمفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال، فهما معياران بفضلهما تترسوم الحدود بين قدامة الشعر وحدائته.

¹ محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ص، ن.

² المرجع نفسه، ص ن.

³ المرجع نفسه، ص: 211.

استنادا عن ما أسلفه الذكر نجل أن: « الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن¹ شأنها كمثل معنى الحداثة على وجه العموم، إنها تفترض وجود شخصية شعرية تأتلف تجربتها وتتواشج مع حداثة العصر شكلا ومضمونا. دونما أن تمتاز ضرورة على قدامة الشعر، مما يحيلنا أن تحقيق الحداثة في الشعر لا يعني بتاتا الاختلاف مع الشعر الذي سبقه، بل الأساس الذي تبنى عليه حداثة الشعر هو استنزافه لتجربة كتابية متميزة وفريدة من نوعها على مستوى الألفاظ والمعاني في إنتاجه الشعري.

2-1 الحداثة النقدية: أما عن الدور الريادي الذي قام به النقاد، فدليل الصلة الوطيدة بين الحداثة النقدية والحداثة الشعرية، إذ لا يمكن الفصل بينها بتاتا، فإذا « كان للفنان مسلك فني متغير يتمثل في أدواته الفنية، فإن الناقد للفن الحديث يتبعه بالتناول من منظور تغير أدوات الفنان ذاتها²، لهذا نرى من اللازم على الناقد الفني تبنى عقلا نقديا يستند على الحوار من منطلق التجريب والمغامرة الأدبية، وأن يمتلك مقدرة كافية على تأويله، حيث يعتمد في تحليله النقدي للنصوص الشعرية منهاجا بينا وفلسفة خاصة ورؤية شمولية واضحة.

¹ يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 1، 1978م، ص: 15.

² ينظر، عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 11.

وفي ظل بروز عجز النقد التقليدي (القديم)، انحنت وجهة الشعر الجديد صوب رؤى نقدية اكتست حلة جديدة غيرت مسارها عن التقليد السابق، أو ما سمي بالنقد الانطباعي الذي اعتمد اللامنهج في استجابته للنصوص الشعرية، بل إن الإنطباعية أصبحت مجرد: « عملية تذوق ذاتية محضة تتجلى في استجابة لا واعية قائمة على التفضيل المبهم، والاستجابة اللاواعية للنص لا تفرز وعيا نقديا منهجيا بالضرورة فيكون أو ينشئ الانطباعي نصا آخر يمثل طبقة ذاتية عازلة ... »¹، الذي لم تلبث تياراته برهة حتى تصدت له حداثة نقدية جديدة، أخضعت جمهور القراء لسلطتها بإمكانات جمالية خارقة، جرفت أمامها كل الإفرازات النقدية الغامضة واللاواعية في النقد النصي، بل الأكثر من هذا راحت تجبره على التعامل معها وفقا لطرائق مغايرة حسب ما تقتضيه ضروراتها النقدية.

ولما أصبح النقد يرفض تبعيته للشعر، ويسعى بجهود جبارة من قبل رواده إلى الإشتراك في إنتاجية الأعمال الفنية والانغماس في إبداعيتها، ما أدى بالحدثة النقدية الى تبني آليات نقد جديدة ومناهج تتفق مع حيثيات النص المقارب، وتناسب كل أمر مستجد فيه.

فالنقد الحدائي على عمومته يتخطى حدود النقد القديم لعمود الشعر ليصنع نصا موازيا يعادل أو يفوق العمل الإبداعي بسلوكه سبلا خاصة، تتجنب

¹ فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م،

إطلاق الأحكام الذوقية التي لا تغني عن بناء النص شيئاً، وقد « شهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين تحولا جذريا في المعايير النقدية، يتمثل في التحول من (ماذا)؟ إلى كيف يقول النص ما يقول؟ كان ذلك جوهر التحول الذي جسده الشكلية الروسية منذ منتصف العقد الثاني حتى نهاية العقد الثالث تقريبا من القرن العشرين»¹، وكان هذا نتيجة إعادة القيمة إلى القارئ/الناقد في عملية الإبداع؛ حيث يصنع من المنتج النصي الذي بين يديه نصا ثانيا بعيدا عن سلطته الإبداعية، فتحت سلطة النص أمام القارئ/الناقد ليتناوله من منظور عدة نظريات منها: النظرية السيميائية والنظرية التأويلية والنظرية التفكيكية ونظرية التلقي... الخ، كان ذلك زمن مرحلة الحداثة الثانية؛ بعد بروز أولى محطات الحداثة النقدية، إذ ظهر مع البنيوية التي نادى بالاهتمام بالنص في ذاته ولذاته، بعيدا عن جرد تفاصيل المبدع وظروفه الخارجية.

ومن المسلم به في الخطاب النقدي الجديد أنه أصبح يتماشى مع حركة القصيدة الحديثة، تغيرت فيه النظرة إلى عمل الناقد ودوره في استعراض طاقاته النقدية بكل إمكاناته وآلياته ليتغير بذلك القصد نحوه من مستهلك إلى قارئ منتج، فالنقد القديم قيد الشاعر والناقد معا، ومنع حريرتهما.

¹ عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، مطابع السياسة، الكويت،

(د،ط)، 2003م، ص: 23.

وهذا عائد إلى متطلبات القصيدة الجديدة التي أصرت على البحث عن ذلك القارئ/الناقد الذي يمتلكه الفضول وتعترية المثابرة في التعامل معها، الأمر الذي ساهم في تغيير مكانة المبدع من مركز اهتمام إلى وسيلة مكاشفة تقارب بها نصه. وتوجه بذلك عمل الناقد في فحصه النصوص الشعرية إلى التركيز على تفاصيل ناظميها، لأن من خلالها يتضح معناها.

ولم يقف النقد الجديد على المثل أمام سير الشعراء فحسب، للإدلاء بآراء نقدية جديدة، بل اتخذ من الظروف المصاحبة لقول الشعر ملهما لعمله النقدي.

والأكثر من ذلك، نلني المناهج النقدية التقليدية تقارب النص ومدى مناسبته ليحمل العمل الأدبي معنى معيناً، جاعلة منه دليلاً كافياً لتلك، بينما تحول الاهتمام بـ:

أولاً/الآنية الزمنية لحداثة النقد: والتي عنيت أساساً بجعل حداثة الأدب والفن مرتبطة بزمن اللحظة الراهنة، ساعية إلى « التخلص من أوهام القوانين السائدة أو التصورات الآلية القديمة، مع مخالفة ومغايرة أعراف الأدب وسننه القديمة عن طريق اختراع مضامين مناسبة لإنجازات العصر، ولكون الحداثة النقدية اكتشافاً لمسائل الأدب الجديد الخاصة، أصبحت شغل الفكر النقدي،

وبالتالي كان القصد منها الجديد والتجديد¹، حيث حاول النفاذ إلى روح العصر من بواعثها الجديدة.

ثانيا/ منح الحرية للناقد الحديث: هذه الحركة النقدية جاءت تالية لحركة التجديد الإبداعية التي مست قضية التحرر الشعري، إذ لاقت الثانية اهتماما كبيرا في ظل أدوات وآليات المناهج الجديدة للتحديث النقدي، الذي بدوره حظي بحركة تحررية على مستوى الرؤى الجديدة لمناهجه.

ثالثا/تحديث اللغة الناقدة: إن نقاد العرب الحداثيين أدركوا قيمة الكتابة النقدية، التي تتولد عن الكتابة الإبداعية الأولى، للسبب ذاته نراهم في محاولاتهم الجادة لمقارباتهم النقدية للنص استطاعوا تأسيس خطاب نقدي ينفذ إلى عمق التجربة الشعرية الحديثة، وبهذا « يمكننا أن نقرأ هذا الخطاب النقدي بوصفه لغة ثانية وكتابة على كتابة². ومن الطبيعي أن يفرض هذا النص الإبداعي وجود نص آخر يبدأ عندما ينتهي هو، و« هكذا يكون من الصفات الجامعة المانعة للنصوص الأدبية أنها تنتج شيئا ما، في الوقت الذي لا

¹ ينظر، محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط- المغرب، ط1، 1999م، ص: 290.

² مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م، ص: 77.

تكون هي نفسها ذلك الشيء»¹، فالخطاب النقدي بصفته نصا ثانيا يمكنه طرح أفكار ومعاني لم ترد في النص الأول، تأكيدا لاختلاف النصين واتفاقهما في الآن ذاته.

لقد تأسست لغة الخطاب النقدي على قراءات متعددة، بغية توسع نطاق العملية الإبداعية، عند اتساع قلبها اللغوي ومجالاتها البنيوية، دون أن نلغي درجة تفاعل القارئ معها، لتصبح حركية النص ذات ديمومة مستمرة.

وتوضيحا للفكرة؛ نشير إلى رأي رواد التفكيكية في هذا الشأن، أمثال دريدا الرائي أن النقد لا يقتصر بالتركيز « على كشف المعاني والدلالات الخفية التي لم تخطر ببال صاحب النص أو محركه الأصلي فحسب، بل إنه يولد نصا جديدا يتطلب بدوره تفكيكا آخر يمكن أن يدحض المعاني والدلالات المكتشفة ... أي أنه ليست هناك حقيقة أبدية، ولا حتى قيمة نسبية بما فيها التفكيك نفسه»²، والتي منها تم تحويل مهمة القارئ/ الناقد من تابع لشفرات النص ورموزه إلى صاحب إبداع ومنتج حقيقي له.

يساهم النص الأول في إنتاجية النص الثاني بل وإبداعيته اللغوية والفنية والفكرية، إنه إبداع يخلق للقارئ/ الناقد متسعا من نطاق الحرية، يمكنه من إنتاج

¹ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات دار الاختلاف، فاس، 1995م، ص: 19.

² محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2004م، ص: 319.

نصوص إبداعية متجانسة، « وتحول مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال، وتحليل الهوامش والفجوات والفراغات والتوقعات والمتعارضات داخل النصوص بوصفها صياغات تسهم في الكشف عن ما ورائيات اللغة والتركيب -Meta Language¹»، رافضة وضع الحدود أمام أفرع معاني النص الشعري وتشعب دلالاته.

والناقد الجديد نلفيه أيضا بحاجة إلى لغة فنية تتطلق من النص الشعري لتكاشف أبعاده الفنية والفكرية واللغوية، ويجب أن تتولد من رحم معانيه رؤى جديدة تكون دعامة من دعائم النص الثاني، ف: « المبادئ النقدية الحديثة (...) ينبغي أن تثبت من الفن الذي تعالجه وأول ما يجب على الناقد أن يفعله أن يقرأ الأدب، أن يجري بحثا استنباطيا لحقله الخاص، ويدع لمبادئه النقدية أن تكون نفسها بمعرفة هذا الحقل²»، وهذا إن دل فإنما يدل على أهمية العمل الفني وما يخلفه من حوار بين أقطاب النص (الكاتب وعمله، الكاتب والناقد، الناقد وطرحه). وأهميتهم كلية في إنتاج كتابة نص آخر، أو ما اصطلح عليه بالكتابة الجديدة، تلك التسمية التي أفادت التعبير عن واقع تطور النشاط الشعري العربي الحديث.

¹ عماد حسيب محمد، بنار النص، قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2009م، ص: 60.

² صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص: 303.

مما تقدم نرى أن النقد الحديث استجاب لمجريات النص الشعري الجديد استجابة رأى أصحابها أنه من المفيد أنها: « لن تكتمل إلا إذا اعتمدت على روح التجريب العلمي والتجربة الأدبية في نفس الوقت، فالعملية النقدية ليست تطبيقاً آلياً لمنهج مرسوم، ولا تنظيماً عقلياً لمقدمات تحددت نتائجها سلفاً ولا تبريراً مزيماً لأحكام تعسفية وإنما هي مغامرة محسوبة ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكم حركته »¹، لمواكبة الفعل الشعري الجديد، إذ لا بد أن يمتأى عن نتائج مقدمات التنظيم العقلي التقليدي ومبررات مناهجها الآلية.

عالج النقاد الإنتاج الشعري الجديد بالاعتماد على أدوات تكفل قراءة أشكاله وأساليبه ومضامينه، لهذا تلت الحداثة النقدية الحداثة الإبداعية، فأصبح لزاماً على النقد « أن يتعامل مع النص الشعري الجديد باعتباره تعبيراً عن تغيير جوهري لا تعبيراً عن حالة شكلية طارئة. وإذا كان هم النقد التقليدي مقصوراً على البحث عن الأصول، فإن هم النقد المعاصر يتمثل في تأسيس أصول نقدية جديدة مع امتلاك الكفاءة الفنية الجمالية صوب القصيدة...»². ونذكر من بين النظريات النقدية المعاصرة التي ساهمت في دعم هذا الاتجاه:

¹ صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 33.

² ينظر، عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع التساؤل، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1985م، ص: 85.

أ) النقد الأسلوبي: تعضد سيرورة حركة الخطاب الشعري الحداثي أدائياً جملة من الخصائص الأسلوبية التي تؤكد تميزه عن باقي النصوص وتسهم في إثبات تواجده بينها، بالإضافة إلى وضع تبرير جمالي لوظائفه التعبيرية المختلفة زيادة عن التجربة الكتابية. لهدف رسم خصائصه الفنية التي تطفو فوق حركة الوعي الشعري الحداثي الخلاقة وتقارب إنتاجات شعرية الحداثة، فتقدير الملامح الوظيفية للنص تركز على تقويمه بطرائق تبرهن قيمه الجمالية.

للسبب ذاته، تحركت مساعي الأسلوبية والتحليل اللساني لوصف الظواهر النصية، واستجلاء دلالاتها في أسبقيتها المتباينة المكونة لأخرى جديدة خلاقة، فاستخدام البحث الأسلوبي يعد أداة مرنة في يد النقاد بغية تناول الظواهر النصية الأدبية تحليلاً، بعيداً عن الخواص الأسلوبية في الصيغ المعهودة، ويفهم من ذلك، أنهم تعاملوا مع تحليل النصوص بما تقتضيه الممارسات المنهجية لعلم الأسلوب حداثياً.

يغامر الشاعر مغامرة إبداعية نصية تكون سبيلاً لتشكيل أساليبه الشعرية الخاصة، نظراً لتعدد مسالك المنهج الأسلوبي التي تسعفه على تكثيف ممارساته ذات البعد الإجرائي على مستويات مختلفة « فقد يتوجه إلى رصد ظواهر العدول وكثافتها، واتساعها أو ضيقها، وقد يتوجه إلى التعبيرات البراقة لمتابع رصد دورها في خلق التوازن بين التعبير والتأثير، وقد يتوجه إلى رصد البنى التكرارية، ومتابعة دورها في تحريك الدلالة من دوائر التقرير إلى دوائر

التأسيس»¹، من أجل خلق حركة إيجابية داخل الخطاب تبين مواطن نظامه الكلي من ناحية اتساقه النصي والمقامي وانسجامه، كل هذا يتأتى في ضوء استعمال أدوات مشتركة قد تكون منفردة أو مجتمعة، كخلفية إبداعية تقنية لبنية النص الشعري وأساليبه.

وحين نهيب بالمنهج الأسلوبي في رصد ظاهرة نصية ما طرح الأديب شعريتها أمام فكر المتلقي، فإننا نذهب إلى تناول فاعلية إباح الشاعر عليها في خلال نسيجه النصي، ومدى استثماره لجهود فنية في مغامرات واعية « لا ينحصر همها ولا يقتصر خوض تجربتها في التسمية، وإنما في تلك القدرة على جعل ذلك الجانب المعتم من الكينونة يفصح عن غيابه دون أن يخون أو يتنكر لجذره الأصلي»²، ما يمكننا من قول أن هذا المنهج النقدي يغدو في محاولة منه لفهم كيفية طرح الكاتب لشعره عن طريق ما أتيح له من إمكانات أسلوبية منها يعتنى بالظواهر اللغوية وتفسير أشكالها قبل ان يلحقها بتوضيح معانيها.

من ذلك عد التحليل المائز للظواهر النصية فسحة لإجراءات التحليل الأسلوبي وضوابطه بعيدا عن أية اعتبارات خارجية لأن من قوانين قراءة

¹ محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينات سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د،ط)، 1995م، ص: 21-20.

² جورج نونمشار، دلالات الأثر، تر: عبد العزيز عرفة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992م، ص: 22.

النصوص أسلوبيا « هي تحليل النص الأدبي في ذاته، أي من حيث هو نص أدبي دون أن تفرض عليه تفسيرات مسبقة أو تخضعه لعوامل واعتبارات خارجية »¹، فهي غالبا ما تكتفي بالوصف الداخلي للنص وتجعل من مادته منطلقا فنيا لها ولما تربح عليه « من مفاهيم ألسنية ذات النزوع الشكلي المهتم بالأدب على أنه موضوع جمالي بدلا من كونه ممارسة اجتماعية »²، ما يدل على النظرة التي علقها الأسلوبية في النقد الحداثي بالنص الشعري بأنه ذو طبيعة خاصة تقوم على اللغة الفنية و لا يعكس الواقع، فالشعر من منظورها « غير واقعي لأن عالمه اللغة، فهو يغير الواقع بطريقة فنية غير مباشرة من خلال تفكيك العلاقات اللغوية السائدة وتأسيس علاقات لغوية جديدة تشكل صورة لواقع جديد »³، متجاوزا اللغة العادية إلى لغة جديدة لحقائق وانفعالات تتعكس فيها علمية البحث الأدبي مما يتوافق مع النظرة الحديثة للأدب.

وعلى هذا الأساس، منحت الأسلوبية القارئ قدرا من التأمل في العلاقات اللغوية، بعيدا عن الأحكام المعيارية، باعتبار أن « الرسالة الشعرية جاهزة

¹ فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، (د،ط)، 2006، ص: 07.

² ينظر، فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003م، ص: 146.

³ منى علم، عناصر تحديث النص الشعري في مجلة شعر"، رسالة دكتوراه، الجزائر 2005/ 2006 م، ص: 201.

ومهياًة للتحليل الأسلوبى الذى يههه النص الشعرى قبل أى شىء آخى، تههه مكونات هذى النص وطبىعة علاقاته التركىبىة وخصائصها الأسلوبىة»¹ ، ولىدفع تباعاً لذلك المنهج الأسلوبى القارى إلى كشف دلالة النصوص داخل إطار حدود نصىة معىنة.

وبالتالى لا يمكنه إقامة تحليل للنص الشعرى تحلىلاً أسلوبياً إلا إذا انطلق من فعالىات العنصر اللغوى فى تموقعه على مستويات عدة. وفى ضوء امتلاك المحلل ثقافة لغوىة وأدبىة خاصة، وأخى ذوقىة عامة، يمكنه تنوعها من الغوص فى جمالىات النص المراد تحلىله.

ولكى يتحقق نجاح تحليل المقاربه الأسلوبىة لا بد من الانطلاق من تباىنات آلىات كل نص على انفراد وقواعده الممىزة كذلك، لأنها تتادى إلى المثل أمام جمالىات متفرده داخل العمل الأدبى.

(ب) النقد التفكىكى الحداثى:

رفضت التفكىكىة ما عرضته مبادئ النقد البنىوى القائل بإغلاق النص، ودعت إلى تجاوز الأسس النهائىة للإبداع الأدبى والفنى، فىكون ذات معانى غير ثابتة تنفتح داخل النص الشعرى، وذلك انطلاقاً من قول درىدا: « لا يوجد

¹ على ملاحى، الجملة الشعرىة فى القصىد الجدىد "السىاب نموذجاً"، دار أبحاث للترجمة والنشر والتوزىع، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 80.

شيء خارج النص»¹، ولعل هذا ما جعل من التفكيكية تقوم دراساتها التحليلية الإجرائية على أبجدية القراءة النصية من منطلق وجود علائق حوارية تربط النص وعناصره، مما يعني أنها تحاول إدراك أنماطه بتفتيت شفرات النص إلى أجزائه المكونة وبالبحث في النسق الداخلي له، ثم تعيد تشكيل ذلك من جديد لتوصل إلى إبداع جمالي جديد ينضح بروية جديدة مغايرة، وهذه الرؤية الإبداعية أيضا هي عرضة لمقاربة تفكيكية أخرى.

و لا بد لهذا الدور أن يبدأ بالقارئ، وتجربته في مناقشة وتفكيك البنى اللغوية التي لا يوجد قبل حدوثها ولا مثلها شيء، لأنه يعيد بناءه من زاوية آليات تفكيره الخاصة، مع تعضيدها بزوايا ثانية كون التعامل مع هذه الشريحة يفرض علينا توخي الموضوعية وقت التفكيك.

ينتقل المفكك لشفرات النص من المبدع إلى الإنتاج الإبداعي، لأن سؤال التفكيك في المشروع النقدي الحداثي ليس قصرا على الكاتب لو عمله وإنما يجب التوقف عند الكتابة والقراءة معا، بوصفهما مرجعية دلالية على نوايا المؤلف والأفعال الكلامية الموثوقة في النص. والهدف من هذه القراءة هو إبراز ما بين سطور النصية، لفتح سبل الحوار بين مكوناتها النسقية وتخليصا للعملية النقدية من لازمة النص المغلق في الفكر البنيوي، و « لأجل تجسيد مبدأ النص المنفتح كلازمة من لوازم النقد ما بعد الحداثي/التفكيكي الذي

¹ كريستوفر نورس، التفكيكية، النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط1، 2008م، ص: 70.

يقول بلازمة الاختلاف والإرجاء التي تنتقل بها الكتابة إلى حضور مغاير للأدب، ذلك باعتبار أن الكلمات/العلامات في النص الشعري هي نتاج نسق من الاختلافات، أي: كيانات وضعية، وإنما هي وليدة الاختلاف¹، وفي ضوء هذه المقولة تبعد القراءة التفكيكية للنص الشعري عن القوالب الجاهزة، فتغدو جل قراءاتها إنتاجية مندفعة نحو جعل النص ملهما لها ومشاركا فيها، لهذا نقارب تحليل النصوص تفكيكا بنفي المباشرة في التأليف والغوص في الشعرية النصية باعتماد لغة الانزياحات، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى أن: « معنى المعنى...، آثار لا متناهية، إنه المرجعي غير المحدد من دال إلى دال...»².

ونعتمد الاسترشاد بتوجيهات التفكيك ونقارب وفقا لآلياتها، لشغفنا بالانتقال إلى عمق النص الأدبي قصد تذوقه والارتحال في أغواره للقبض على معاني جديدة غابت عن القراءات السابقة ف: « النص الشعري الحداثي في ضوء التفكيكية، تفكيك على تفكيك وهو ما يقر بغناه المعنوي، وقابليته التأويلية، واقتداره على استيعاب كل أنماط القراءة الممكنة من الداخل إلى

¹ جاك دريدا وآخرون، استراتيجيات التفكيك، تر: حسام نايل، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، (د،ط)، 2009م، ص: 110.

² ريشارد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 2، 2009م، ص: 196.

الخارج والعكس»¹ وفي سياق استراتيجيات التفكير حفل النص بل توج بإنتاجات جديدة ثرية في مضامينها.

نوجز علاقة الحداثة الشعرية بالحداثة النقدية في استجلاء أهداف كلتا المقاربتين الأسلوبية والتفكيكية حسب الآتي:

تصل القراءة الأسلوبية إلى أغوار النص الشعري، من عناصره الفكرية وعتباته الدلالية الشكلية المتحدة في كل متجانس، بمعزل عن إقحام ذاته أو استنطاق ظروف النص الخارجية المتخفية وراء بناء اللغوية التي عادة ما تبصر عن حقائقه، وتبقى المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية لآليات التحليل الأسلوبي القاسم المشترك الذي يوحد بين مختلف مبادئه.

ومقابل ذلك لا تهدف المقاربة التفكيكية للقصيدة الجديدة إلى فحص بني الأساليب النصية من حركات ودوائر وإتجاهات، لكنها تلامس شفراته اللغوية بتفسير النص الشعري وتأويل معانيه واستنطاقها عبر كتابة جديدة أكثر منه في غناه الدلالي. وهكذا لا يتحقق حضور المعنى نصيا من غير إشارة إلى الدلالات السابقة واللاحقة في تكوينه، بمعنى آخر: « ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه يكون قد أصبح دائما مرحا »²، ثم تقتنيه لهذا المعنى المغيب بين أسطره

¹ هشام الدراوي، التفكيكية التأسيس والمراس، تقديم ومراجعة: الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011م، ص: 12.

² ببير زيماء، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص: 75.

وإعادة بنائه مجددا. فيظل البحث داخل النص من قبيل التفكيكية زئبقيا يحتاج قارئاً متمرسا، يكشف عن ستاره.

- الإرهاصات الأولى لاتجاه شعر المحدثين:

كان شعر ما قبل الحداثة العربية شعرا مرنا في طبيعته مما ساعد على تميزه بالحركية والاستمرار والتجدد عبر عصور لاحقة كانت عبارة عن ثورات أدبية قائمة بذاتها، لذلك ظهرت ثورة شعرية كبيرة على نظام البيت الشعري القديم في نهاية الأربعينيات، مما أدى إلى تمرير حركة الشعر العربي عبر مسار المعاصرة و سميت بالحركة التجديدية، وتحول بذلك نظام البيت الشعري داخل القصيدة من الشطرين المتقابلين إلى نظام السطر الشعري واختلفت التفاعيل الشعرية في عددها من سطر إلى آخر.

لقد كان من الضرورة خلق نظم شعري جديد يخضع لمبادئ الحداثة الشعرية، فتمخض عن ذلك حركة أدبية إبداعية فنية تتجه صوب التجديد والتحرر.

ولا يمكننا تحديد الانطلاقة الأولى للتجديد في الشعر كون الشعراء حسب رأي جابر عصفور عايشوا «... حالة وعي متغير، يبدأ في الشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية

للحاضر»¹ وقد شهدت ظاهرة التجديد انتشارا محدودا لدى نفر قليل جدا من الشعراء ثم أخذ يتسع ليظهر عند غالبيتهم، ونرجع حدوثه إلى « جملة من الأسباب النفسية، والاجتماعية، والسياسية والفنية... الخ والتي تضافرت جميعا لتجعل التغير الشعري يبلغ ذروته في القرن الرابع الهجري، إذ اكتسى الشعر حلة مغايرة قليلا أو كثيرا للحلة القديمة على مستوى الأشكال والمضامين»².

ولعل ضرورة الإحساس بإبداعية وجمالية الشعر العربي وفنياته بعيدا عن الحركة الشعرية الراكدة منذ زمن بعيد كان أول دافع ساق الشعراء إلى البحث عن القوالب الجديدة لأفكارهم، يقول جبران خليل جبران في هذا الشأن راثيا أن هذه الضرورة الملحة في التجديد لا بد من وجودها: « كان علي أن أجد أشكالا جديدة»³، حيث تسهل عليه هذه الحداثة الشعرية كي يبلغ مكامن شعوريته إلى الآخر وفق قوالب شعرية مخالفة للقالب القديم، تساعد المتلقي على الخروج من دائرة البناء القديم للقصيدة.

يرجع المثلث أمام رسم القصيد على هذا المنوال إلى اختلاف الظروف البيئية لكنتا القصيدتين، فالأولى - القصيدة التقليدية - سيطرت عليها البساطة نظرا لطبيعة العيش، بينما كللت القصيدة الحداثية بموفور من حيوية الطابع

¹ جابر عصفور، قراءة في التراث النقدي، ص: 107.

² المرجع نفسه، ص ن.

³ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م، ص: 77.

المعيشي لإنسان الفترة نفسها، لذلك لم تستخدم القصيدة الجديدة أشكال وأساليب ومضامين كانت قد آلت إليها القصيدة التقليدية في العصور السابقة، فالشعر الجديد ترجم لنا متغيرات الحياة الأدبية والشعرية الحديثة، فآنس بذلك روح المتلقي المعاصر باعثا فيها امتاعا مصاغا بنظم بديع وهذا دليل لكون الشعر حسب "عبد المالك مرتاض": « نسجا للقول الرفيع المعبر عن شطحات الخيال وأطياره المحلقة في العوالم بدون حدود »¹ حيث تفنن قائلوه في إبراز انزياحات تألفها الروح السامعة، وتستلذ لما وفره الشاعر من إحساس جمالي في شعره، وتطرب لهذا التناغم الموسيقي المتداخل الباعث على الراحة النفسية والإطمئنان لوقع الأجراس اللفظية وقت مخالجته الذات المتلقية، هذا كله راجع لحداثة الشعر المتماهية في روح المعاصرة وما شهدته من « انعطاف عصف بنيته المتعارفة، فانفجرت انفجارا لا عهد لها بمثله، ولقد جاء هذا الانعطاف في الحقيقة بمثابة الصدى المباشر للمفارقات التي حزت الذات العربية »² فنجم عنه سبك الشاعر لخلجاته في أشكال جديدة ومضمون حدائي مغاير لارهاصات شعر النهضة الذي اختمر في صلب القصيدة التقليدية، لذلك قيل أن الشعر العربي لم يشهد عبر المراحل الزمنية الطويلة: « زلزالا بالعنف الذي عرفه مع حركة الحداثة، فقد حققت هذه الحركة بالقول وبالفعل تغييرا جذريا في طبيعة هذا الشعر وبنائه ومضامينه بعد أن دمرت الحواجز بين هذه

¹ عبد المالك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط 1، 1986م، ص: 96.

² محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، ط 3، 1996م، ص: 11.

الأمر جميعاً»¹ وراحت تتموقع داخل حياة أدبية وفكرية جديدة تختلف تماماً عن القيود النهضوية.

لقد حمل لواء شعرنا العربي الحديث جملة من الشعراء الكبار نذكر منهم أولئك الذين نسبت إليهم حركة الريادة الأولى: "بدر شاكر السياب"² الذي صدرت له دواوين شعرية بعنوانين: أنشودة المطر (1960م)، والمعبد الغريق (1962م)، ومنزل الأفتان (1963م)، وشناشيل ابنة الجلي (1964م)، و"نازك الملائكة"³ صاحبة دواوين: عاشقة الليل (1947م)، شظايا الرماد

¹ محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر - بيانها ومظاهرها - الشركة العالمية للكتاب، بيروت - لبنان، ط1، 1996م، ص: 05.

² بدر شاكر السياب (1926م-1964م) شاعر عراقي، يُعدّ من أشهر مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي، وُلد في قرية جيكور في محافظة البصرة، وكانت لهذه القرية دورها المهم في إلهام السياب، فهي كانت تُهدّ للطاقة الشعريّة عند السياب، وذلك يعود إلى طفولته وذكرياته التي كانت تمدّ شعره بالحيوية والحنين والحب، والعاطفة، والتفجر، أمّا عن أدب السياب فله ديوان في جزأين، جُمع فيه أشعاره وقصائده الطويلة التي ألفها طيلة فترات حياته ومنها: قصيدة أزهار ذابلة، وأساطير، وأنشودة المطر، ومنزل الأفتان وغيرها الكثير، كما يُذكر أنّ للسياب قصائد لم تُنشر بعد، فلا شك في ذلك، فقد كان شاعرًا يفيض بالقصائد المُعبّرة، هدى الفوالجة، أهم شعراء الشعر الحر،- كتب بتاريخ: ١١:٥٦ ، ٦ ديسمبر ٢٠٢٠

https://sotor.com/%D8%A3%D9%87%D9%85_% تم الاطلاع عليه:

12/2/2020

³ نازك الملائكة (1923م-2007م) شاعرة عراقية، وُلدت في بغداد، كان والدها مُدرّسًا للغة وشاعرًا، كما أنّ والدتها كانت شاعرة أيضًا فشجّعها منذ الصغر على القراءة والكتابة والتعلّم، فبدأت بكتابة أول أشعارها وهي في سنّ العاشرة، وفي عام 1947م نشرت مجموعتها الشعرية الأولى بعنوان عشاق الليل، إذ كتبت تلك المجموعة بأسلوب الشعر العمودي، وفي نفس العام نشرت شعرًا إبداعياً آخر بعنوان الكوليرا، وكانت نازك الملائكة من الشعراء الذين اهتموا بالشعر

(1949م)، قرارة الموجة (1957م) ... الخ، وهما « اللذين وضعوا الحجر الأساس في بناء الشعر الجديد عام 1947م »¹ حسب إقرار العديد من مؤرخي الشعر العربي الحديث من كتاب أدباء ونقاد، فعن نازك مثلاً يسرح الخال في كتابه دفاتر الأيام: « كانت نازك من رفاق أول الطريق في مجلة شعر، فاغنتها بشعرها وعطفها وحماسها لكل ما ينهض بالشعر العربي من جموده العريق، وبعد أن أخذت تحتفظ وتراجع إلى الأصول، ظلت محببتنا لها على حالها، فما نقصت شيئاً، لا بل تعمقت اعترافاً بجميلها على الحركة الشعرية المعاصرة »²، هذا بالإضافة إلى شعراء آخرين، أمثال: عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، أحمد حجازي، محمود درويش، فدوى طوقان... الخ.

إن هؤلاء الشعراء بدء من حركة الرواد نلفيهم قد أعادوا النظر في مفهوم الشعر فساروا يفتنون آثار التجديد التي خلفت رؤى أخرى تجلت ملامحها في إعادة القراءة في وظيفة الشعر، ما حتم عليهم تبني حركية شعرية جديدة كسرت

الحر، فكانت لها شهرتها في حركة التجديد الشعري، ومن أهم مؤلفاتها: قصيدة شظايا الرماد، وشجرة القمر، ومأساة الحياة، والصلاة والثورة، وقصيدة أنا وحيدة، وهي آخر القصائد التي كتبتها نازك الملائكة. هدى الفوالجة، أهم شعراء الشعر الحر، - كتب بتاريخ: ١١:٥٦ ، ٦

ديسمبر ٢٠٢٠ تم الاطلاع عليه: 12/2/2020

https://sotor.com/%D8%A3%D9%87%D9%85_%، مرجع سابق.

¹ عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان - بيروت، ط1، 1982م، ص: 296.

² يوسف الخال، دفاتر الأيام، ص: 392.

الفضاء النصي الذي تحركت فيه قريحة الشاعر قديما - الشكل الشعري الموروث- ، هذا الفضاء الذي منع تحقق الصورة الجديدة كما أراد لها الشاعر المعاصر ويقر عز الدين اسماعيل قائلا: « ولم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، لا بد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة»¹، ويفضي الأمر ذاته إلى خلق شكل فني يساعد على انسجام وحدات النص الشعري مما يحقق وحدته الكبرى (وحدة القصيدة).

وبالنظر إلى بنية النص الشعري الجديد نجد ناظميها انفكوا من فكرة وحدة البيت ورجحوا الكفة إلى الوحدة النصية كبنية كلية تتناغم في خلالها الأسطر والكلمات الشعرية، لا لشيء إلا لأن « الطرق القديمة لم تكن وافية للتعبير عن الأشياء الجديدة كما قال جبران بل أكد أنه كان يعمل دائما على إيجاد شكل جديد للتعبير عن هذه الأشياء ولم يقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إن كل إيقاعاته كما قال وموسيقاه كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة، لذا تحتم عليه إيجاد أشكال جديدة»²، وللسبب ذاته عدّ شعر التفعيلة منعطفا حاسماً في تاريخ الشعر العربي، نظرا لارتباطه على الصعيد الموسيقي ببناء عميق التشكل، إضافة إلى التحول الذي مس أنماط التعبير فيه الفكرية

¹ رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد

لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د،ط)، 1987م، ص: 317.

² ينظر، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م، ص: 77.

والإبداعية لدى الشاعر، و« هنا نختصر قائلين إن الشكل الشعري الجديد هو وليد دافع شعري جديد و مغاير لكل قديم»¹

من هنا تطلع شعراء التجديد إلى عالم الإنسان المعاصر وحاكوا قصائدهم على منواله حيث قدموا لنا رؤية جديدة للشعر استطاعوا من خلالها إحداث تعديل وتغيير جوهريين لأمس مستويات عدة للقصيدة الجديدة أهمها الوزن والقافية، المستوى الذي أصبح من البديهي يشكل اللبنة الأساس في سطر هذه القصيدة، والذي ميزها عن كلام النثر، نظرا لاعتماد الشاعر على تنويع عدد تفعيلات السطر الواحد من الشعر.

ولعل قضية الالتزام العروضي من ضمن القواعد التي التزمها الشاعر في بناء نصه عروضيا فيتحرر:²

1. من الالتزام بعدد محدود من التفعيلات في البيت الواحد.
2. من الالتزام بالقافية.
3. من الالتزام بما يسمى نظام الضرب الواحد في القصيدة القديمة (تساوي أبيات القصيدة في الضرب والعروض).
4. من الالتزام ببحر واحد في القصيدة الواحدة.

¹ بشير تاويريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2009م، ص: 81.

² ينظر، عبد اللطيف محمد حماسة، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، 2001م، ص: 39--41.

فالتجديد هنا تجاوز البناء الخليلي للبحور الشعرية الصافية والممزوجة إذ حرر القصيدة من محدودية الإيقاع الموسيقي وأخرجها من انحباس الأوزان ليشمل بذلك التحرر التقفوي، لذلك أصبحت التفعيلة هي النظام الموسيقي للشعر الجديد وسمي بشعر التفعيلة إضافة إلى تسميات أخرى منها: تسمية الشعر الحر.

وعليه نستطيع القول أن الشاعر المعاصر تحرر من قيود الوزن وأضحت له كامل الحرية في اختيار عدد تفعيلات سطره الشعري، فبحسب حاجته إلى التعبير شعرا بإمكانه الوقوف عند عدد معين من التفعيلات في القصيدة الواحدة.

تأسيساً على ما سبق من قول عن الوزن/القافية نوجز ما قدمه أدونيس من إشارات مهمة وهي أربعة:¹

1. الوزن/القافية ظاهرة إيقاعية تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى ... لكنها مقابل ذلك هي أساس اللغة الشعرية العربية التي لا تقوم إلا بها وبدءاً منها.
2. الوزن/القافية عمل تنظيري لاحق لتشكل شعري سابق ... ذلك أنه لا يستنفذ إمكانات الإيقاع أو إمكانات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية...
3. من الخطأ التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل من خلال النظرة السائدة إلى الوزن/القافية؛ أي التوحيد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية

¹ ينظر، أدونيس، سياسة الشعر - دراسات في الشعرية العربية المعاصرة -، ص: 11/10.

الشعر العربي، فقوة الممارسة والقصر الإيديولوجي أدى إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية لأوزان الخليل، « وتحويلها إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ مع أنها وليدته، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع أنها ليست إلا تشكيلات محددة، من مادة إيقاعية تشكيلية غير محددة »¹.

4. إن نظرة عميقة في الشعر العربي من قبل المعنيين بمسيرته التاريخية دلت على أن معرفتهم بتحديدده مجرد وزن/قافية اضطربت منذ القرن العاشر مع نقد الصولي لشعرية أبي تمام وآراء الجرجاني، فقد شككوا في أن التمييز بين الشعر والنثر، وجعل اللغة الشعرية واستخدامها مجرد مقياسا يحتكر على خصوصية الوزن والقافية².

كما أحاط الشعراء بفسحة فنية داخل القصيدة تشكلت من مفارقات تلاحمت فيها موضوعات الواقع التي باتت من ضمن ضرورات الشعر المعاصر إذ لا يجوز أبدا أن تكون مقتصرة على الظاهر الخارجي فقط للنص بل إن « مسألة التجديد في الشعر العربي المعاصر لا يجوز أن تبحث في الظاهرة، أي على صعيد التبديلات الظاهرية التي تخاطب الحواس، كالوزن والقافية أو الأوصاف الظاهرة كالغواصة والطائرة ... ولكن المسألة على صعيد النظر إلى دور الشعر، وإلى موقف الشاعر من العالم ومن قضية التعبير

¹ أدونيس، سياسة الشعر -دراسات في الشعرية العربية المعاصرة-، ص: 11.

² ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

نفسها»¹ ، معناه أن التجديد هو إحاطة الشاعر ومسايرته لواقعه مع إبداء مواقف وآراء تجاه قضاياها، ومن ثمة يصبح للشعر دور مؤداه المثل أمام خدمة الواقع ونقل متطلباته للآخر فسمي بالشعر المعاصر.

وفي الشأن ذاته نقول إن القصيدة المعاصرة ثورة تجديدية مطلبها الأساس هو التغيير إنها: « بناء مندمج الأجزاء، منظم تنظيماً صارماً... يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ ... كما يوحي أيضاً بالعفوية و التلقائية »²، وليست كما يخالها البعض مجرد تجميع للمعلومات أو سكب للصور أو إفراغ للخواطر، إنها تلك القطعة المنظومة نظماً بديعاً بما يتناسب و حالة الشاعر النفسية تجاه موضوع واقعي واستجابة لطبيعة الحياة الجديدة من غير تكلف.

إذن؛ جدد الشاعر المعاصر في الشكل ولم يقف عنده بل استتبع مجدداً فيه على مستوى المضمون، فهو لما استبعد ارتباط نظمه بشكل معين للبيت ذي الشطرين وكتب أسطره الشعرية وفق تفعيلات لا تتساوى في عددها وغير متوازية، يتغير رويها على غير عادة نظم أبيات العمود الشعري الثابت، كذلك طرأ الأمر على موضوعاته فتحوّرت حسب ظروف العصر، حيث ارتبط الشعر

¹ عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، د.ت، ص: 12.

² طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط1، 2000م، ص: 10.

بموضوعات حول المدينة وأخرى تتحدث عن الحب بينما شق بعض الشعراء حديثاً عن الموت، وغيرها من الموضوعات التي ألهمت الشعراء في هذه الفترة، وجاءت دالة على حداثة القصيدة المعاصرة وارتباطها بموضوعات الواقع ومعايشة الشاعر له، لذا « كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر أن يتجه إلى العناية بالموضوع ويحاول التخلص من القشور الخارجية، وكانت حركة "الشعر الحر" أحد وجوه هذا الميل لأنه، في جوهره، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر، إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها»¹

وبوضوح تام ظاهرياً غالباً ما تكون له خلفيات غامضة تترك لانفعالية القارئ مع النص ومدى تجاوبه مع أفكاره.

تقول الملائكة معتبرة أن الشاعر يصبح ضحية الشكل فهو لا يعبر بمنتهى الحرية خوفاً من المروق عن الوزن الشعري: « ونظام الشطرين كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن، والقافية الموحدة مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، ومن ثم فإن الشكل القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني

¹ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 48.

التي تملأ نفس الشاعر، وكل هذا إيثار للأشكال على المضمونات، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماطا تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة...»¹ معنى ذلك أن الشاعر أصبح منهماكا بالإبداع عما شغله من أمور الحياة ذاتها، فهو لم يعد كما كان يفكر نظيره الشاعر المقلد يؤثر الشكل على المضمون فيتشبهت بوحدة القافية على حساب إطلاق العنان للمعاني والتصوير البلاغي المفروض الإفراج عنه كمكبوت نفسي في داخله.

نقول إن الشاعر المجدد تعدى المرحلة السابقة إلى أخرى لاحقة تمكن في خلالها التجديد رؤيويًا، ووسع نظرتة تجاه الحياة، واستوعب مشاكل العصر كأهم نقطة في التجديد الشعري الحداثي ف: « ليس هذا التعبير الشكلي هو كل ما في الشعر من جديد، وإنما الجديد فيه كذلك رؤية الشاعر المتجددة للحياة ووعيه الناضج التفعيلي لمشكلات عصره، وعمق إحساسه لمجتمعه، وصدق تعبيره عن كل ذلك في تجاوب مع الواقع الذي يعيشه في كل يوم »²، إذن فالشاعر يجدد باستمرار دائم على مستوى المضمون حسب تجدد عوالم واقعه المعيش.

تأسيسا على ماسبق ونظرا لعلاقة اللغة بالموضوع نجد الشاعر احتوى المضامين الواقعية في إبداع لغوي مناسب، لذلك نقر أن الإبداع اللغوي

¹ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 48.

² محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،

الجزائر، (د،ط)، 1979م، ص: 304.

الحداثي سمة من سمات القصيدة الجديدة، فهي لا تخلق اللغة، بل تسعى إلى الكشف عن بناها الجديدة المضمنة رؤى جديدة، فشعرية القصيدة الجديدة تتولد نتيجة عملية إبداعية تتأتى داخل نطاقات اللغة و تتم بواسطتها، ما يحملنا على قول أن هذه الشعرية التي تفرد بها الخطاب المعاصر متولدة عن اللغة وكيفية تشابكها، بخلاف القصيدة القديمة التي تعبر عن الموضوعات المهضومة والبسيطة في قوالب جاهزة ومعروفة.

الفصل الثاني

حركية الشعر الجزائري وتحولاته من القصيدة التقليدية إلى قصيدة التفعيلة

1.2 مراحل تطور الشعر الجزائري زمن الثورة:

1-مرحلة النصف الأول من القرن التاسع عشر:

2-مرحلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر (1847-1889م):

3-مرحلة الانتعاش بعد الغيبوبة (1889-1919م):

4-النصف الأول من القرن العشرين:

- اتجاه الشعر التقليدي: (الشعر الاضلاحي، شعر المناشبات، الشعر النضالي، شعر الشباب).

- الاتجاه التجديدي (الرومانتيكي):

- الاتجاه الواقعي:

2.2 الشعر الجزائري في مرحلة ما بعد الثورة.

- مرحلة الشعبينيات.

2.3 مراحل حركية الشعر الجزائري في ظل الحداثة العربية 1980-

2010م:

1. مرحلة الثمانينيات:

2. مرحلة التسعينيات

3. مرحلة العقد الأول للألفية الثالثة:

2-1 مراحل تطور الشعر الجزائري زمن الثورة: طفقت الحداثة منذ تفشيها بعد عصر النهضة ترسم مبادئها على كل بلد بثقافته المتعددة وتنتشله نحو تحقيق مراميها، حتى أصبح لكل جزء من الأرض حدثه كقولنا: حادثة المشرق العربي أو حادثة الغرب الأوروبي...، بل وسمي بها المشاهير الأعلام كقولنا: حادثة أدونيس وحادثة بودلير...، كما نسبت إلى الفنون فليل: حادثة الأدب وحادثة الموسيقى...، وما لبثت حتى تجلت معالمها في أدبنا الجزائري، فهو الآخر لم يكن بمنأى عن صدمة الحداثة وسؤالها، و« ترجع أصول الحداثة في الأدب الجزائري إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حين كان ارتباط الحركة الأدبية في المغرب العربي بالمشرق العربي قائما »¹، إذ نجد هذا الارتباط اتسعت آفاقه لتصل إلى درجة أنه ما من « خطوة تحريرية، أو دعوة إصلاحية، أو ثورة أدبية يصل صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر، وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحبا مستفيدا من خبرتها وحرارتها »²، وهذا دليل أيضا على مدى إفادة الشرق للأدب الجزائري وتأثيره فيه.

أما عن التطور الذي لأمس حركية الأدب الجزائري الحديث فقد بات من الضروري التعرف على الأحداث التي مهدت لظهوره والتطرق لجل المحاولات المساهمة في انتقاله من مرحلة إلى أخرى، ف: « الباحث في الشعر الجزائري

¹ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري (تاريخيا، وأنواعها، وقضايا.. وأعلامها)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1995م، ص: 15.

² أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007م، ص: 25.

الحديث والمعاصر يحتاج إلى أن يعود إلى الماضي ليربط الحاضر به، وفي الوقت نفسه يدرك تأثير الحاضر بالماضي، وأثر هذا في الحاضر، ففوة الأدب أو ضعفه تتأثر بالعوامل المختلفة من جهة وتتأثر بالمراحل التي يمر بها الأدب شعرا ونثرا من جهة أخرى»¹، وأبرز تلك العوامل نجد العامل الثقافي للبلاد لا سيما زمن المستعمر العاشم الذي سعى جاهدا لطمسها وتدنيسها.

أما بخصوص المراحل التي مرّ بها الأدب الجزائري الحديث فلقد انقسم زمنيا إلى خمس محطات كبرى وهامة، لكل واحدة منها خصائصها الفنية ومميزاتها الأدبية والفكرية وهي:

1. مرحلة النصف الأول من القرن التاسع عشر:

لا بد من الإشارة إلى حالة الشعر الجزائري الحديث في القرن التاسع عشر قبل الولوج في الحديث عنه في القرن الموالي -القرن العشرين-، محاولين رصد ملامحه الفنية وأبرز الشعراء الذين برعوا في قوله.

ولعل أهم ما يميز الحياة الأدبية في هذه الفترة أنها شهدت ازدهارا كبيرا مع بداية الاحتلال، وهي مرحلة حدثية بامتياز لأنها واكبت حيوية الثقافة العربية، كان ذلك قبل أن ينفث هذا الأخير - المستعمر - سمومه في البلاد بمحاولات كلها أنبأت عن نواياه الخبيثة لطمس معالم هوية الشعب الجزائري الذي شهد العديد من الولايات والقهر تحت جورهِ وتعنتهِ، ولعل من أولئك الأدباء

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، 2006م، ص: 16.

أصحاب الكلمة المقاومة الذين مثلوها نذكر الشاعر الأمير عبد القادر وبعض رفقائه، هذا الرجل العظيم - الأمير - الذي « لم يعرف مجاهدا وسياسيا فحسب، ولم يبرز للناس عالما أو زعيما أو مصلحا أو قائدا أو صوفيا فقط، بل كان يجمع ذلك كله في نفس السماء، فقد بدأ حياته في بيت علم وصلاح وفضل، فنشأ نشأة دينية تركز على الأخذ بأسباب العلم المشفوع بالعمل¹» مما جعل منه قوة قاهرة أمام العدو الفرنسي من جهة و شخصية أدبية شاركت في إثراء النص الشعري الجزائري ودعمت استمراريته في الفترة الإحيائية من جهة ثانية.

إن أبرز ما دفع الأمير عبد القادر إلى قول الشعر هو البيئة الثقافية حيث « ارتكز فيها على نقطتين أساسيتين هما: طبيعته الفروسية وثقافته الإسلامية، ولعل هذه الدوافع أو الدافعين مما جعل لشعر عبد القادر مذاقا عاما واحدا²»، ولقد تناول في الكتابة الشعرية أنواعا من الشعر وأضربا مختلفة من أغراضه « كالشعر الصوفي أو العذري أو الرومانسي فهو يتغزل ويفتخر ويمدح ويصف في أثناء قصده الحديث عن فتوحاته الميدانية أو تلك التي يسميها العرفانية أو عن آماله المنشودة في هذه أو تلك³»، فشعره غير متكلف فيه يمتاز بالجودة في الأسلوب والرصانة اللغوية، وإن كان بعض النقاد

¹ نزار أباضة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، دار الفكر المعاصر بيروت - لبنان، ط1، 1994م، ص: 05.

² عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (د،ط)، (د،ت)، الجزائر، ص: 68.

³ عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص، ن.

يشير إلى افتقاره إلى الجمالية الفنية بحجة أنه متولد عن مخاض الحرب الشرسة بينه وبينه وأعداء الوطن.

بينما يقر فريق آخر بأنه « أترع شعره بفنيات وجماليات أسلوبية لغوية تعكس ملكته على قول الشعر: فتظهر كثافة - طاقاته الشعرية المشرببة للكتابة والإبداع - من مفارقة وغموض وتناقض وتضاد الذي اكتسح معظم نصوص الأمير عبد القادر الجزائري¹ نظرا لثرائه من الناحية البلاغية بيانا وبديعا ومعنى، ف: « الحديث عن الأمير عبد القادر الأديب الشاعر، ليس في الحقيقة بالأمر السهل، لأن صعوبته تأتي من حيث يظن أنه سهل، كما أن تصنيف الأمير بين أعيان البيان ليس بالأمر اليسير خاصة إذا احتكنا في هذا إلى المقاييس الفنية المجردة للشعر العربي واستبعدنا كل ما من شأنه التأثير علينا ومن هنا يصعب على النظرة النقدية إلى الأمير أن تتجرد للفن وحده، فلا تعانق المثل والمضامين البطولية التي عبر عنها عبد القادر في فترة مجدية عزلاء من أي مضمون بطولي، راسخة في أغلال التخلف الفكري، مترنحة في الرهبانية الكسيحة² ولعل من جملة ما قاله الشاعر في دوانه وقع اختيارنا على بعض من نماذجه اورادناها في الآتي:

¹ أحمد تركي، فنية التضاد في الخطاب الشعري الجزائري - الأمير عبد القادر الجزائري أنموذجا، مجلة إحالات، ع 1، الجزائر، 2018م، ص: 117.

² عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 68.

يقول الشاعر متغزلاً في قصيدة بعنوان "بنت العم"¹:

أقاسي الحب من قاسي الفؤادي وأرعاه ولا يرعى ودادي
أريد حياتها وتريد قتلي بهجر أو بصد أو بعباد
وأبكيها فتضحك ملء فيها وأسهر وهي في طيب الرقاد
وتعمي مقلتي إما تناءت وعيناها تعمى عن مرادي
وتهجرني بلا ذنب تراه فظلمي قد رأت دون العباد
وأشكوها البعاد وليس تصغي إلي الشكوى وتمكث في ازدياد
وأبذل مهجتي في لثم فيها فتمنعني وأرجع عنه صاد
وأغفر العظيم لها وتحصي على الذنب في وقت العداد
وأخضع ذلة فتزيد تيتها وفي هجري أراها في اشتداد
فما تنفك عني ذات عز وما أنفك في ذلي أنادي

اتخذ لهذه القصيدة هيكلًا إيقاعياً تجلّى في بحر الوافر، وفيها هذا حذو شعراء العرب القدماء في الإدلاء بألم هجران الحبيبة في أشعارهم و مدى تفاقم آلام البعد عنها، والشاعر في نظمه هذا راح يصور لنا تجاهلها لوده وهجره من غير ذنب إلى درجة قتله رغم رغبته في حياتها، فكان يبكيها وتضحك ويسهر وتخلد إلى النوم، وإن شكاهها بعدها تتماذى في ازدياده فلا هي منحتة رغائبه،

¹ الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007م، ص: 59/58.

ولا غفرت صغائر ذنوبه مقابل غفرانه للعظيم من زلاتها، فالأمير يتذلل وينادي وهي تشدد عليه الهجران وكلها عز.

وإذا عدنا إلى تحليل قصيدته "ما في البداوة عيب" نجده غطاها بحلة من الوصف الجميل لكل ما وقعت عليه عيناه من جمال البادية كون هذا الغرض يعد « من الأغراض الذي ارتفع شأنه لا سيما وصف الطبيعة فقد تحدثوا عنها نظرا لكونها مصدر الجمال والراحة والأنس، وجعلوها رمزا ومهربا لهم¹، يقول الشاعر²:

يا عاذرا لامرئ قد هام في الحضر وعاذلا لمحب البدو والقفر
لا تدمن بيوتا خف حملها وتمدحن بيوت الطين والحجر
لو كنت تعلم ما في البدو تعذرنى لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر
ولو كنت أصبحت في الصحراء مرتقيا بساط رمل به الحصباء كالدرر
أو جلّت في روضة قد راق منظرها بكل لون جميل شيق عطر
تستنشق نسيما طاب منشقا يزيد في الروح لم يمرر على قدر
أو كنت في صبح ليل هاج هاتنه علوت في مرقب أو جلّت في بالنظر
رأيت في كل وجه من بسائطها سربا الوحش يرعى أطيب الشجر

¹ مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، شبكة الألوكة، فهرسة مكتبة فهد الوطنية،

تبوك ط1، 2009م، ص: 113.

² الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، ص: 50.

فحسب الأمير أن البادية يوجد فيها ما لا يعد ولا يحصى من المزايا العظيمة، بينما الكثير منا يجهل ما وفرت عليه من الخالق الأعظم من جمال فائن ونسائم معبقة بعطر الهاء النقي والزهر الجميل، وهدوء تروقه الأنفس وتؤنس به وجودها ليلا ونهارا وصباحا، ومنه نقول أن الطبيعة كانت ولا زالت الملمح الأول لقول الشعر منذ القدم إلى حد الساعة، فهي كما دفعتهم للتعبير عن أفراحهم وأحزانهم نجدهم مقابل ذلك افتتوا بها أيما افتتان وراحوا يصورون بهاءها ويتغنون بجمال مناظرها.

أما عن غرض المدح فنلمح في شعره قد أوفى نصيبا للمديح النبوي، الذي عبر عنه باقي الشعراء الجزائريين لأن تنشئتهم دينية فمعظمهم « تعلموا وتكونوا في الزوايا بحفظ القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وشبوا على مختلف التقاليد الإسلامية، مما ساهم بشكل كبير في تعلمهم آداب وعلوم اللغة العربية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى محنة الاستعمار التي حركت قرائح الشعراء وأجبت عواطفهم الدينية، فنظروا للمستعمر الفرنسي نظرة الغازي الغاصب، فاتخذوا من التاريخ الإسلامي وأحداثه مرجعا لحديثهم واعتبروه وسيلة فعالة لإقناع الناس لاحتمية الجهاد وتحرير البلاد من المستعمر»¹، فجاءت قصائدهم في مدح سيد الخلق والدعوة للاقتداء بسنته وفق قالبين لغويين القالب الشعبي والقالب الفصيح.

¹ عبد اللطيف حني، المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 10، 11، الجزائر، 2012م، ص: 66.

ولعل من بين قصائد الشاعر عبد القادر التي مدح فيها رسول الله
(ص) قصيدة بعنوان "يا سيدي يا رسول الله"¹:

ياسيدي يا رسول الله يا سندي ويا رجائي ويا حصني ويا مددي
ويا ضخيرة فقري ويا عيادي يا غوثي ويا عدتي للخطب والنكد
ويا كهف نلي ويا حامي الذمار ويا شفيعنا في غد أرجوك يا سندي
لا عم عندي أرجيه ولا عمل أمام نجواي من هدي ومن رشد
ألفي رضاك ولا شيء أقدمه سوي افتقاري وذلي واصفرار يدي
إن أنت راضي فيا فخري وشرفي ماذا علي إذا واليت من أحد

تفجرت شاعرية الأمير أثناء ذكره لسيد الخلق فهو السند والحصن
والرجاء، إذ وصفه بالضخيرة زمن الفقر والعدة وقت الخطب... الخ، لقد ناداه
بكل هذا مترجيا شفاعته فهو منعدم النسب وزاد الهداية والرشد إلا برضى
الرسول الكريم عليه السلام، وما عاد في يده ما يقدمه غير اصفرارها وافتقاره
له، يطلب رضاه فإن وقع كان له كل الفخر والشرف.

عموما انقسم شعر المدائح في الأدب الجزائري إلى نوعين كان أولهما
يمتد إلى أصول « التراث القديم في هذا الموضوع، وهو يرتبط أساسا بالنظرة
الصوفية إلى حد كبير، أما النوع الثاني فهو الذي اتخذ من مدح الرسول
(ص) مبدأ الدعوة إلى النهوض واليقظة وذلك بعد أن تطورت بعد أن تطورت

¹ الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، ص: 89.

الحياة الفكرية والأدبية والسياسية، فالأول كان تعبيراً عن مرحلة حضارية عاشتها الجزائر قبل هذا القرن وكان الدين فيها قد أصبح هو القوة الوحيدة التي بقيت للناس في حياتهم، أما النوع الثاني فكان تعبيراً عن مرحلة حضارية جديدة إنتقلت إليها الجزائر للظروف التي تحدثنا عنها سابقاً¹

وإذا ألقى الواحد منا نظرة على موضوعات الفخر والحماسة فيجدها من افضل ماجادت به قريحة الشاعر « لأنهما أشبه به وأجدر بشخصه فشعره في الفخر يذكرك بعنزة بن شداد، ولعل أميرنا أولى من ابن زبيبة في ذكر البطولة والفاء لأن عنزة كانت بطولته الغزو والكسب، وأميرنا قد وقف غزوه كله على نضال المستعمر فستان بين المقصدين، وما بعد ما بين الهدفين»²، وإن كان لكليهما أهمية تخص زمان ومكان الشاعرين، يقول في قصيدة "بي يحتمي جيشي"³:

تسائلني أم البنين وإنها لأعلم من تحت السماء بأحوالي
ألم تعلمي يا ربة الخذر أنني أجلي هموم القوم في يوم تجوالي
وأغشى مضيق الموت لا متهبيا وأحمي نساء الحي في يوم تهوال
يثقن النساء بي حيثما كنت حاضرا ولا تثقن في زوجها ذات خلخال

¹ صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص:51.

² عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 70.

³ الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، ص: 49.

أمير إذا ما كان جيشي مقبلا وموقد نار الحرب إذا لم يكن صالي
إذا ما لقيت الخيل، إني لأول وإن جال أصحابي فإني لها تال
أدافع عنهم ما يخافون من ردى فيشكر كل الخلق من حسن أفعالي
وأورد رايات الطعان صحيحة وأصدرها بالرمي تمثال غربالي

يفتخر الشاعر ببطولته ونصرته للضعفاء من نسوة الحي في يوم
التهوال، وأصحابه إذا ما الخيل التقت ببعضها، يحمي جيشه إذا أقبل على
الحرب التي يوقد نيرانها.

ويقول في قصيدة أخرى له، مصورا فيها فراره وجيشه لخوض غمار
الحرب، تاركين من أصابه العجز في شد الرحال نحوها غير مبالين بهم، ويذكر
فيها بمدى مطابقة أفعاله لأقواله، أوردها بعنوان: "بنا افتخر الزمان"¹:

لنا في كل مكربة مجال ومن فوق السماء لنا رجال
ركبنا للمكارم كل هول وخضنا أبحرا لها زجال
إذا توانى الغير عنها عجزا فنحن الراحلون لها العجال
رفعنا ثوبنا عن كل لؤم وأقوالي تصدقها الفعال
سلوا تخبركم عنا فرنسا ويصدق إن حكمت منها المقال
فكم لي فيهم من يوم حرب به افتخر الزمان ولا يزال

¹ الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، ص: 47/46.

وتأكيدا على قوة مقاومته استشهد بصدق فرنسا إذا حدثت عن حروبه وأيامه معها التي أصبحت مفخرة الزمان عبر كافة العصور.

كما نستنتج أيضا أن الأمير عبد القادر « حين يفتخر يتحدث عن هواجس وأفكار لا تصنع فيها ولا تكلف، فالفخر منه وإليه وهو أولى به، فالبطولة جزء من شخصيته، لذلك كان شعره صادقا كل الصدق صحيحا كل الصحة، ومن هذا المنطلق أراد عبد القادر أن يعيد إلى الأذهان في الجزائر تلك الصور للفروسية العربية الأصيلة وقت كانت البطولة فيه عاجزة عجز المرحلة التي تمر بها البلاد »¹ لأن نواة الشعر الجزائري الأولى استمدت قوتها من روح الفروسية والحروب فكان ما سمي بشعر المقاومة الذي فسح مجالا واسعا لصور التضحية و الفداء.

ومن غير شك أن ممارسة شاعرنا الأمير للحروب ومعايشته لها أدى به إلى التقاني في التعبير عنها « بكل صدق وعن روح الفروسية الثائرة متشعبا بقيم الوطنية و البطولة النادرة، كما في قصيدته ” خنق النطاح ” التي نظمها عقب المعركة قرب وهران، عام 1832 »² القائل عنها:

ألم تر في خنق النطاح نطاحنا غداة التقينا كم شجاع لهم لوى

وكم هامة ذاك النهار قددتها بعد حسامي وألقنا طعنه شوى

¹ عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 70.

² محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007م. سحب الطباعة الشعبية للجيش: الجزائر، 2007 م، ص: 268 - 269.

وأشقر نحتي كلمته رماحهم ثمان ولم يشك الجوى بل وما التوى

بيوم قضى نحا أخي فارتقى إلى جنان له فيها نبي الرضا أوى

فما ارتد من وقع السهام عنانه إلى أن أتاه الفوز راغم من غوى¹

وفي ثنايا هذه القصيدة نلتمس بوضوح تمكن الأمير من التعبير عن هذه المعركة بروحه الثائرة التي شهدت وقع السهام وطعن السيوف، وبأسلوب إخباري وتصوير مجازي فريد من نوعه.

ومقابل ذلك كله، نستطيع قول أن ثقافة الأمير واسعة جدا متفسحة وعميقة في التراث العربي الأدبي لا سيما التراث الشعري، ما يجعل المنتبع لشعره يصاب بالعجز وهو يستقطب مبانيتها ومعانيها المستمدة من نماذج التراث القديم تجاوزا للركود الذي أصاب حركية الأدب في زمانه، يقول محمد طمار: « لا نستطيع أن نعثر على أديب يمثل حقا الحركة الأدبية بعد وفاة المقرئ، حتى القرن الثالث عشر الهجري حيث برزت شخصية فذة تتمثل في الأمير عبد القادر²، هذه الشخصية الرفيعة الطراز التي دفعته إلى الإشادة بمعاني البطولة في شعره و الاعتزاز بالشخصية القومية و النخوة العربية، مستلهما القيم البطولية وقيم التضحية في سبيل كرامة الوطن وشهامة وعز أفراده، ولأجل

¹ الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، ص: 53.

² محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص: 259 .

التخلص من العدو الفرنسي الغاشم، وبغية عيش الحياة الكريمة في ظل التحرر، مما أدى إلى انبلاج بدايات طيبة لنهضة الشعر الجزائري الحديث في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وإن كان بشكل عام خضع للطابع التقليدي سواء شكلا أم مضمونا، بحيث نلمح أن النظم في هذه الحقبة تمسك بكل ما هو قديم، لا سيما ما نسجه الشعراء من أغراض منبتها القالب القديم من غزل و فخر و مدح و رثاء ... الخ، ولقد راح الشعراء يقتدون بشعر عنتر و حسان بن ثابت و أبي فراس الحمداني و المتنبي، تغنى مثلهم بقيم الشجاعة و البطولة و الانتصار على العدو وكيفية البطش به.

لكن الأمير كشخصية برزت قوتها الشاعرية، يصنف من خيرة الشعراء إذا ما تفحصنا شعره النضالي الرائد في موضوعات الحرب و الحماسة و البطولة، فلقد « تصاعدت أنفاس الأمير شعرا بطوليا، وارتسمت مواقفه قصائد معبرة نستشف من خلالها القوة والضعف في ثورة الأمير، والأقدام لا يعترف بالإحجام، والبسمة لا تترك مجالا للعبرة، والتكبرة لا توهنا الآهة أو الزفرة، ومن هنا نلتبس في شعر الأمير جانب المأساة بقتلاها وجرحاها بالمشردين تطاردهم الجيوش الفرنسية في كل شبر من أرض الجزائر، الجانب القاتل لا نلمسه في شعر الأمير عبد القادر، فقد كانت بالنسبة له معركة قوة وإقدام وانتصار تلو انتصار وفي غمرة القوة تتلاشى مظاهر الألم»¹، وإنا لا نكاد نجد شاعرا جزائريا غيره إلا ونظم شعره هوية لا احترافا لكسب قوته اليومي،

¹ عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص: 70.

وهذا نظرا لإقامة بعضهم بالخارج لعدم انشغالهم بهموم المقاومة وتمرغهم البعض الآخر لوظائف تعليمية، مثل: الإمامة، والمشيخة، والتدريس.

2. مرحلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر (1847-1889م):

في الفترات الأولى من النصف الثاني من القرن التاسع عشر دب الضعف في الحركة الأدبية حيث مر الأدب بمرحلة انتكاسة طويلة امتدت ما بين 1847 و 1889م في خلالها « تعرضت شخصية الأدب التي ظلت محتفظة بكل مقوماتها وملامحها إلى هزات عنيفة كادت تفقدها تلك المقومات والملاح، لأنها لم تستطع أن تواجه الغزو الثقافي بنفس العتاد الذي جاء به الاحتلال في عنفوانه وانتقامه، ولم تستطع أن تطور ذاتها بالطريقة التي يفترضها تخطيط العدو وبرامجه في الهدم والتسلط وإزالة المعالم القومية»¹، جاءت هذه الفترة تباعا لزمان نفي الأمير عبد القادر وبعض رجال العلم والأدب مع هجرة بعضهم الآخر فرارا من ضغوط المحتل في حين انزوى فريق منهم وابتعد عن الكتابة والتأليف بحيث « نزل ظلام دامس على الحركة الثقافية والفكرية والأدبية ومن صميمها الحركة التعليمية، وقد اختفى الحس الوطني في الأدب كبطارية شحن، وطاقة دفع، وتسرب اليأس إلى النفوس الكسيرة، وهي ترى دمار الاحتلال يمتد إلى كل شيء ولا يسلم منه شيء، فيشيع الفقر والجهل ويصادر وسائل المعرفة والتعليم في الأوقاف والزوايا وغيرها، فضعف المستوى الأدبي في النهاية وشاعت فيه الركاسة وغزته العجمة في التعبير

¹ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 22.

والتركيب وسرعان ما تحول جانب كبير في شكله هذا إلى بوق بخدم الاستعمار الفرنسي»¹، والأعظم من ذلك راح بعضهم يروج لانتصارات فرنسا وأشاد بفضائلها الحضارية، بل كان إشهارا لشعاراتها الثورية البراقة²

وضرب عمر بن قنة مثالا عن أدباء هذه الفترة هما سليمان بن صيام، أحمد بن قاد، اللذان اشتهرا برحلاتهما إلى فرنسا، إذ وصفا كل ما أعجبهما في الحضارة الفرنسية « وكل واحدة من الرحلات المكتوبة كانت تطبع في الجزائر مع ترجمتها الفرنسية، وأغلب الظن أنها كانت تستغل كنوع من الدعاية للإدارة الفرنسية في الجزائر أو الحكومة في باريس نفسها، لذا فإننا نلاحظ نوعا من الإعجاب القسري أو المصطنع بالمدينة والحضارة الفرنسية، لكن هذا الإعجاب لم يكن قسريا بمجمل، وما أدهش المصريين والسوريين واللبنانيين وغيرهم من العرب جون اصطناع أو ضغط، كان لا بد أن يؤثر بنفس النسبة على الجزائريين، إلا أن المبالغات التي تتضمنها الرحلات الجزائرية، تتلخص في تلك المدائح التي تكال لحكام العمالات وللضباط وغيرهم من رجال الإدارة الفرنسية»³، وفي مقابل هذا ينبه كاتب المقال أن لكتابة ما يشاهده الرحالة جانب مشرق يخدم الجزائريين على حد تعبيره «... وبمقدار ما تمتدح هذه الرحلات الإدارة الفرنسية، فإنها توضح لنا السياسة الفرنسية في الجزائر

¹ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري (تاريخيا، وأنواعها، وقضايا.. وأعلامها)، ص: 33.

² ينظر، عمر بن قينة، في الأدب الجزائري (تاريخيا، وأنواعها، وقضايا.. وأعلامها)، ص: 33.

³ المسالك: ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس، تقديم وتحقيق خالدة زيادة، مقال تم الاطلاع عليه

<http://www.almasalik.com>، 2021/08/22م،

وبعض جوانبها التي لم تعد في الحقيقة غامضة إلا أن هذه الرحلات الوثائق تأتي لتدلنا بالضواهد على جوانب من السياسة الاستعمارية... فأما صاحب الرحلة الثانية أحمد ولد قاد يرفع عرض حال يكشف فيه الغبن اللاحق بالعرب من جراء السياسة التي يتبعها الفرنسيين في الاستيلاء على أراضي المواطنين ومن خلال تسليط اليهود والسماصرة على المزارعين وأبناء القبائل لسلب أموالهم ولم ينفذ الإغراء الفرنسي بمنعه من المطالبة بحقوق مواطنيه»¹ إذ ظلت الجهود السياسية ومحاولات التسط بشتى الأساليب الإغرائية مجرد تخطيطات فارغة لم تلق قبولا عند الأديبين وإن كانا حسب بعض المؤرخين من أولئك الذين باعوا الوطن للعدو الفرنسي.

3. مرحلة الانتعاش بعد الغيبوبة (1889-1919م):

حددت المرحلة الفيصل بنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وسميت بمرحلة الانتعاش، حيث تلت هذه الفترة مرحلة ساد فيها « الركود والجمود حركة الأدب، وكسدت سوق الإنتاج حقبة طويلة، وكان الأديب أصبح ينتظر عهدا من الاستقرار والهدوء أو ينتظر بعثا سحريا يشيع فيه الحياة لكي ينهض ويتحرك ويعبر عما يجيش في قلوب الناس من حنين إلى حريتهم المفقودة، ومن تحفز للانطلاق والثورة، ومن ألم يكاد يمزق النفوس هزيمة

¹ المسالك: ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس، تقديم وتحقيق خالدة زيادة، مقال تم الاطلاع عليه

<http://www.almasalik.com>، 2021/08/22م،

ويأسا، ويقضي عليها خيبة وانتحارا¹، وفعلا كان هذا مع نشوب كوكبة من الشعراء نبهوا الشعب إلى اليقظة بأدب رفيع، ومن هؤلاء الشعراء نذكر:

- الشاعر سعد الدين بن أبي شنب:

جادت قريحته بأدب فذ "أفيقوا بني عمي":

أفيقوا بني عمي برقى المشارف وجدوا وكدوا في اكتساب المعارف
فقد ذهب الأعلام والعلم بينكم ولم يبق إلا كل عمر وخالف²
لقد أشاد الشاعر بالقدماء من أهل العلم ودور الاقتداء بهم في الرقي
بالحضارة العربية « فالحديث عن الحاضر يرتبط بالحديث عن الماضي، عن
علم الأزلين وثقافتهم التي نسيها أبناء الحاضر وابتعدوا عنها وتنكروا لها،
ويكون الحديث عن العلم حديثا عن القوة وكثيرا ما يختلط هذا بما وصل إليه
الغرب من تقدم ورقي، ولكن التركيز يكون دائما على التعليم، وهذه هي

¹ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 22 / 23.

* ابن أبي شنب (1286 . 1347هـ / 1869 . 1929م) محمد بن العربي بن محمد أبي شنب الجزائري الأديب الباحث، وأحد رواد النهضة العربية الحديثة النابيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولد في قرية المدية جنوب مدينة الجزائر، زمن الاحتلال الفرنسي، كان عالما بعلوم الدين واللغة والمنطق، أتقن عدد من اللغات الأجنبية مكنته من امتلاك عدة البحث والجمع بين الثقافة العربية والأوروبية، لهذا عرف عنه رجاحة العقل وحسن الخلق، ورغم معرفته بأساليب العرب ظل محافظا على مقومات الهوية العربية.

² موسوعة عبد العزيز البابطين الثقافية، 2021م، محمد بن أبي شنب - معجم البابطين لشعراء

العرب www.almoajam.org/lists/inner/6092

طريقة الفكر الإصلاحي في الجزائر وفي غيرها»¹ وراح يتذكر أربعة من خيرة القوم وهم أهل العلم وخاصته قد خلت في الحاضرين من بني عمومته فيقول:
خلت أربع عرفان واستوطن البلى وغف غراب الجهل حقا بشارف
فيا وحشة من طالب ومدرس ومنشد أشعار وراوي اللطائف²
وطلب الباكين بذرف الدموع على فقدان التالين للكتاب في أعز المواقع
لقوله:

ألا أيها الباكي على فقد دارس وتلو كتاب في أعز المواقع
تحسر ولا تبقي الدموع بمقلة فإن الدروس الغرطي الكواسف
ويا طالبا علما مجدا لنحوه وما خاف من بعد وجوب التنايف
ألا سر إلى أخرى لنيل مقاصد فقد خابت الآمال عند المواقع³

ونضيف على ما سبق أن: « النهضة لا تبني إلا على العلم وهو هنا علم الأجداد بالدرجة الأولى، فالنظرة السلفية تربط العلم بالأسلاف وبالحضارة العربية الإسلامية التي هي المنطلق والأساس بل هي الانتماء لأن الشعب الذي لا انتماء له لا قيمة له ولا حياة مهما تقدم ونال من المعارف، ولكن الدعوة إلى العلم لا تعني تقليد الغرب تقليدا أعمى، ولكن تعني أن نأخذ منه

¹ عبد الله الزكيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1981م. ص: 577.

² موسوعة عبد العزيز البابطين الثقافية، 2021م، محمد بن أبي شنب - معجم البابطين

لشعراء العرب/6092 www.almoajam.org/lists/inner/

³ المرجع نفسه.

ما يلائم بينتنا ومعتقداتنا أما تقليد المظاهر فهو شيء سطحي لا قيمة له»¹
فالرجوع للتمسك بالتراث من أنبل الأمور التي تصون للمرء استمرار حضارته
وتحافظ على معالمها وقيمها.

وله قصيدة مطولة يمدح فيها الجزائر بعنوان "هلم بنا":

هلم بنا نحو الجزائر يافتى فقد ضاق بي حالي وأقعدني الوجد
هناك غزال قد غدا بسواحر وخذ به يزهو الأقاحي والورد
رياض تروت من لجين جداول وأصوات أطيّار تحن لها الأسد
أومض برق أم تبدت كواكب وهبّ نسيم المسك وانشرح الكبد
ديار قصور للملوك تلالآت وحل بها الحسان والفخر والمجد²

- الشاعر محمد بن عبد الرحمن الديسي (1851/ 1921):*

¹ عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص: 577.

² موسوعة عبد العزيز البابطين الثقافية، 2021م، محمد بن أبي شنب - معجم البابطين

لشعراء العرب www.almoajam.org/lists/inner/6092

* محمد ابن عبد الرحمن الديسي ولد سنة 1854م بقرية الديس القريبة من بوسعادة، حفظ القرآن الكريم وزاول البحث العلمي رغم فقدة لبصره في سن مبكرة حيث نبغ فيه وتألّق، لقب بشيخ الجماعة وقد شارك في الحياة الثقافية بأرائه وأفكاره، من بين العلماء الذين اتصل بهم شيخه أبي القاسم الهاملي وعبد القادر المجاوي القاضي شعيب ... توفي في الثاني والعشرين من شهر أوت عام 1921م خلفا وراءه العديد من الآثار العلمية من كتب وشروح وحواشي ورسائل منها ما طبع ومنها ما بقي قيد المخطوطات. ينظر: ابن الدين بن خولة، جهود عبد الرحمن الديسي (ت 1921) النحوية، رسالة ماجستير، وهران/الجزائر، 2011م، ص: 41/26.
وينظر، عمر بن قينة: الديسي، حياته وآثاره وأدبه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ت).

لعل مما جادت به قريحته الشعرية تلك القصيدة التي أفردتها للسلطان عبد الحميد الثاني سنة 1909 لما خلع بمؤامرة يهودية صهيونية لرفضه التنازل عن شبر من أرض فلسطين الطاهرة جاءت بعنوان الحميدية أبدى فيها ألمه وحزنه الشديد لما حل بالسلطان من مكر ومكيدة، ومن أهم أفكارها هو:
البكاء على السلطان أبد الدهر لأنه خير المرسلين لحماية الإسلام
بالبيض والقنا:

ثنائي على عبد الحميد حميد* * وحزني عليه ما حبيت جديد
ووجدني به يحيا وشجوي خالد* * ودمعي يحكي جعفرا ويزيد
ومالي لا أبكي عليه وإنه* * لأمة خير المرسلين عميد
وحامي حمى الإسلام بالبيض والقنا* * وتدبيره في المعضلات سديد
وقد كان طودا لإيـرام قراعه* * يفـل آراء القوم وهي حديد¹

وواصل قوله يفضح الأعداء والخونة أنزال ممن ترصوا به ووصدوا له
مكيدة الخلع:

فيا خلعية قد خلعتم بخلعـه* * قلوب جميع المسلمين فبيدوا
غدرتم أمير المؤمنين وخنتم* * عقـابكم عند الإله شديد
جسرتم على من طالما بات ساهرا* * على رشدكم إذ ليس فيكم رشيد¹

¹الشيخ محمد بن عبد الرحمن الديسي ، ... - أولاد سيدي ابراهيم | فيسبوك ar-
ar.facebook.com/167605726652096/posts/760022237410439

لقد نبههم إلى العقاب الذي سوف يجنونه جراء فعلتهم هذه وشتهم أعداء الدين بالعرب المسلمين بقوله:

خرقتم سياج الدين والدولة التي ** لسطوتها صم الجبال تميد
وكدتم بهذا الخلع دين محمد ** ومن كاد دين الله فهو مكيد
ستجنون شؤم البغي حصدا بسيفه** وبالبغي أعناق البغاة حصيد
شتمم بنا الأعداء يا عصابة الخنا ** فأنتم لعمرى سوقة وعبيد
تسميتم حزب الترقى سفاهة ** وصنعكم للانحطاط بريد²

يتبين من خلال الأبيات حرص الشاعر على الدعوة للتمسك بتعاليم الدين الإسلامي والعمل بها فتقافته ثقافة دينية ولغوية تجلت في الكثير من إنتاجه الفكري والعلمي³

إنهم اتخذوا الدستور وقوانينه ذريعة لتحطيم الدين وقتل رجاله وهو حقيقة مجرد فتوى جهل باطلة لأنه محفوظ بحفظ الله تعالى، وذلك استنادا إلى قول الشاعر من القصيدة ذاتها:

وما اللفظ بالدستور الا وسيلة ** لباغ خراب المسلمين يريد

فلاسفة معطلون أجان ** كأن لم يكن حقا لديكم وعيد

¹ الشيخ محمد بن عبد الرحمن الديسي ، ... - أولاد سيدي ابراهيم | فيسبوك - ar-
ar.facebook.com/167605726652096/posts/760022237410439

² المرجع نفسه.

³ عمر بن قينة: الديسي، حياته وآثاره وأدبه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ت)، ص:

فللدين حام من سواكم وناصر ** وحافظة رب تعالى مجيد

ظننتم بدون الشرع إصلاح أمركم ** وذلك جهل ما عليه مزيد

وأكرهتم شيخا فأفتى تقية وماقل ** عن صوب الصواب بعيد¹

ويؤكد مرة أخرى للخونة مشيرا عليهم بالإقتداء بالأوروبيين في تبجيلهم

لقادتهم وإعلاء شؤونهم قائلاً:

فهل اقتديتم بالأروبا التي ارتقت ** فتعظيمها لمصلحها أكيد²

لكن حاشية السلطان عبد الحميد لم تفعل مثلهم و ظلت تنصب له

مكائد الغدر والخيانة، رغم جهوده الإصلاحية ودفاعه عن الدين:

وسلطاننا قد كان أكبر مصلح ** له عدة مرهوية وعديد

وسلم قسرا ساسة القوم فضله ** وقالوا جميعا أنه لوحد

فكم رتق الفتق المهول بعزمه ** وأعلى منار الملك فهو مشيد

وكم بد محتالا وأرغم حاسدا ** فسالم جبار ولان عنيد

وقلم لليونان أظفار بأسهم ** وكان لهم قصد يسوء مديد

¹ الشيخ محمد بن عبد الرحمن الديسي ، ... - أولاد سيدي ابراهيم | فيسبوك - ar

ar.facebook.com/167605726652096/posts/760022237410439

² المرجع نفسه.

وجند أجناد وأسس ناعماً * * وناهيكم خط الحجارة شهيد

فأعماله مبرورة وقصوده * * وتلك تنادى وأنه لسعيد¹

- الشاعر عمر بن قدور (1886/1932م):*

يصنف الشاعر بن قدور ضمن أعلام الفكر والأدب والثقافة في الجزائر، استطاع إثراء الموسوعة الشعرية الجزائرية بأدبه الرفيع ولعل من بين أهم قصائده التي اشتهر بها قصيدة بعنوان "يا شرق":

يا شرقنا إني ظننتك ناهضاً * * * فجعلت ظني الماء وسط المخل

يا شرق ما لعقول قومك لا تعي * * * نصحا من الماضي إلى المستقبل

يا شرقنا يكفيك ما هو حاصل * * * فأعد فعال السالفين البُسل

وانهض فديتك واتخذ لك قوّة * * * مقرونة بالسعي دون تمهّل²

لقد حاول من خلال قصيدته هذه تجسيد صور المخذولين من أبناء الأمة العربية والإسلامية، الذين سلموا الولاية على أنفسهم وذويهم إلى

¹ الشيخ محمد بن عبد الرحمن الديسي ، ... - أولاد سيدي ابراهيم | فيسبوك - ar-
ar.facebook.com/167605726652096/posts/760022237410439

* عمر بن قدور الجزائري هو المفكر العملاق الصحفي، والكاتب، والشاعر، من أصحاب المواقف الحازمة له آراء جريئة ارتبطت بالمسؤولية الفكرية؛ مرهف الحسّ الوطني، متمسك بالدين الإسلامي حيث دافع عن العديد من قضايا الأمة الإسلامية وقوميته وانتمائه الحضاري.

² د/عمر بن قينة، أعلام وأعمال في الفكر والثقافة والأدب دراسة، إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2000م، ص: 35-36.

المستعمر، ما جعله ينضب تأوها في قصيدته هذه جراء فشلهم في الدفاع عن أوطانهم.

عموما نبغ في هذه الفترة ثلة من خيرة العلماء، تلك النخبة الفريدة من نوعها التي حاربت من أجل الدين الحنيف والوطنية والاستقلال واستمرارية الأدب والفن، فكانت حلقة واصله بين هذه المراحل امتدت عن الفترات السابقة لمواصلة النضال الثوري وقاومت لاستمراره.

4. **النصف الأول من القرن العشرين:** تمثلت في مرحلة نضالية وثرية أكثر عمقا من المراحل الأولى، شمل بعدها الزماني النصف الأول من القرن العشرين (1919 - 1954م) وانقسمت بدورها إلى مراحل شعرية شهدت تنوعا وثراء أدبيا شكلت اتجاهات، هذه المحطات هي:

1. اتجاه الشعر التقليدي:

نوه إلى أن هذا الاتجاه لم يولد من عدم و« لم يظهر هذا التيار جديدا في الوسط الأدبي ولكنه كان استمرارا للحركة القديمة شعرا ونثرا »¹ سمي بالاتجاه المحافظ.

مثل هذا الاتجاه عدد من الشعراء والكتاب أمثال الشاعر إبراهيم أبو اليقظان، الذي حاز على مكانة مرموقة عن طريق مكانته الشجاعة التي قارع بها قوات القمع الفرنسية في الصحف العربية المتوالية الإصدار بفني الشعر

¹ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 27/26.

والنثر، ولد الشاعر بمدينة القرارة جنوب الجزائر و سافر إلى تونس، كان له ذيوعا عظيما بين العلماء عندما التحق بجامع الزيتونة عام 1912م ومارس النشاط الطلابي والتعليم هناك، متوليا رئاسة البعثات الدراسية حتى عام 1920 الذي عاد بعده إلى الوطن الجزائري ليجاهد بقلمه فأصدر عددا من الجرائد منها: النور، النبراس، الأمة، الفرقان ... إلخ.

لقد حارب بشدة الخرافات والبدع المنشورة من قبل بعض الجرائد المؤيدة للاستعمار المملوءة بالأوهام والردائل المكرسة لطمس الهوية الجزائرية بكل معالمها، هدفا منه لافتكاك الشعب من وطئة الغزو الفكري الغربي لا سيما الذي يستهدف ديننا الحنيف، طامحا إلى غرس الأخلاق النبيلة، والمساهمة في تكوين الناشئة من الأمة تكوينا لا يتعارض مع مقومات هويته الثقافية والدينية والوطنية.

فلما كانت « ممارسة العقيدة تعاني العنف ويعاني تدريس العربية الملاحقة والتضييق من الاحتلال، كما عانت القيود عليها، دورانا على الألسنة، ومقالات وقصائد في كتب ودوريات، فكانت (لغة العرب) و(القرآن) أولى بتهنئة الشاعر لأبي اليقظان في اليوم الرابع من إعلان وقف القتال بين المجاهدين الجزائريين أي جيش التحرير الوطني والجيش الفرنسي المحتل»¹، أنشد شاعرنا قائلا:

¹ عمر بن قينة، أعلام وأعمال في الفكر والثقافة والأدب دراسة، ص: 63.

بشرى لمغربنا فقد دنت بجهادنا، بقطوفها الأثمار
بشراك يا لغة العروبة لم يكن من بعد هذا للقيود قرار
فأنت صاحبة البلاد وإن هم لحقتك منهم بيننا أضرار
فليطلق ذلك المقيد إذا بدا فجر السلامة، وانتهت أقدار¹

رأيا بهذا أن اللغة العربية تحررت وانتصرت من ملاحقة العدو
وتضييقاته فكان انتصارا للانتماء الحضاري العربي عموما.

ويقول في قصيدة أخرى له ذات خطاب ثوري مميز، جمع فيه فنية اللغة
وبراعة التعبير وقوته في تجسيد تقريره لكل أفعال الغرب الشنيعة في حربهم
لبنى الشرق، وهي مصفوفة على مستوى قالب النظم التقليدي كالآتي:

إن أهل الغرب خطوا خطة لبنى الشرق بدت منها خفايا
بدت البغضاء من أفواههم، وهي عنوان على ما في الطوايا
أظهروا ما أضمرنا نحوهم، وأزاحوا الستر عن تلك الجايا
(بلكارنو)، و(بجينييف) بدت منهم غايات سوات الوايا
زعموا أنهم رسل سلام وهم غرقى بأوحال الخطايا
شفهوا أحلام (ويلسون)، وقد كان روح السلم في تلك الوصايا

¹ عمر بن قينة، أعلام وأعمال في الفكر والثقافة والأدب دراسة، ص ن.

أرسلوا الرسل على تمدنهم قوة النار وأهوال الشظايا

وبأيدي هادمي (باستيلهم) هدموا في الشرق هاتيك البقايا

قدموا ثورتهم ضدهم داخل الشعب، ولو هدت سرايا

ثم إن كانت من الشرق على أجنبي قذفوها بسرايا¹

ظهر في ظل الاتجاه التقليدي نوعين من الشعر أحدهما: شعر مناسبات وثانيهما التصق بنشر الدين والعمل على إصلاح أحوال المجتمع عبره فهو: الشعر الإصلاحى، «الشعر الذي كان يتحدث عن المناسبات الاجتماعية لا يصدر فيه الشاعر عن عاطفة قوية جياشة، وإنما تسوده روح فاترة فيها مجاملة كثيرة، كما أن التكلف كان واضحا في الأسلوب والصيغة، بينما الشعر الذي اتجه إلى الدين امتاز الأسلوب في بعض قصائده بالقوة والمتانة، ويبدو فيه أثر الثقافة العربية السائدة»²، حسب الفرق الذي ذكره عبد الله الركبي بين أسلوبيهما.

وبين هذا وذاك عرف الشعر في ظل هذا الاتجاه تعريفا تقليديا للشعر،

إذ يقول الأكل: هو كلام موزون مقفى.

¹ أحمد عراب، البنات الأسلوبية في القصيدة الثورية (قصيدة مدارج الخلاص والتحرير لأبي اليقظان)، مجلة اللغة الوظيفية، ع6، الجزائر، مقال تم الاطلاع عليه ب: 2021/08/01م، ص: 116.

² عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م، ص: 33.

أ/الشعر الاصلاحى:

ظهر الاتجاه الاصلاحى لإتمام استمرار حركة الأدب الجزائرى سواء الشعرية أو النثرية، وكان له ارتباطا شديدا بحركة الإصلاح، فنتج عنه الشعر الإصلاحي لذلك كانت « طبقة رجال الإصلاح هي الفئة التي كن لها الفضل في نهضة الشعر والأدب على وجه العموم، حيث تعددت أغراضه، من وطنية وإصلاحية واجتماعية وغيرها، كما تنوعت أساليبه، وتحدد مفهومه، ولم يصبح محصورا في نطاق ضيق أو يدعو إلى غرض خاص، بل ارتبط بالمجتمع وقضاياها وبإنسان العربي وعبر عن أشواقه ومطامحه¹ » هذا من جانب عام، أما من ناحية الحفاظ على استمرارية اللغة العربية وتداولها، فقد اتصل بخصوصية نبيلة في صونها بصون الدين الإسلامى الحنيف من قبيل وثوق الصلة بين الدعوة إلى الإسلام وانتشار اللغة العربية ودورها في نشر الوعي الثقافى لدى الشعب الجزائرى، لذلك قيل أن: « ارتباط الشعر الجزائرى الحديث بالحركة الإصلاحية جاء أمرا طبيعيا لأنه كان من أهداف هذه الحركة تشجيع اللغة العربية ونشرها بكل الوسائل، وخدمة الثقافة العربية الإسلامية وغذاعتها في الأوساط الجزائرية بمختلف الأساليب، وكان الشعر أحد أدواتها وأساليبها، ومن ثم فقد عرف صحوته الحقيقية بعد تأسيس جمعية علماء

¹ عبد الله الركيبي، الشعر الدينى الجزائرى الحديث، ص: 42.

المسلمين سنة 1931م¹ « على يد العلامة ”عبد الحميد ابن باديس“ وعلى إثرها ظهرت المؤسسات التعليمية والدينية الإصلاحية.

من هنا كانت الإنطلاقة الأولى للشعر المحافظ، و « بالقياس إلى الظروف التي عاشتها الثقافة العربية - قد راج إلى حد ما وانتشر قائلوه بين الزوايا والطرق الصوفية، وإن كان قد انحصر في الناحية الدينية ... فقد وجد الشاعر في الدين باعتباره قوة حفظت للشعب عقيدته، ملاذ الذي يلتجئ إليه، ووجد في التصوف راحته مع الظلم الذي عم البلاد فرأينا شعراء لهم أشعار جيدة²، حيث انعكست هذه الحركة الإصلاحية الدينية على الأدب الجزائري، وأثرت أيما تأثير في شعره الذي تجلّى أغلبه في خدمة الدين بأغراض مناسبة، فجاءت قصائده داحضة لكل فساد اجتماعي يلامس تعاليم ديننا السمحاء محاولا طمسها وتشويهها، من أهداف هذه القطع الأدبية الوعظ والإرشاد لتجنب المتلاعبين بالدين كمنحرفة الطرقيين الذين كانوا في صراع دائم مع المصلحين عبر عنه الشاعر محمد السعيد الزاهري بقوله:

كانوا طوائف شتى، كل طائفة تطبع شيخا لها في كل ما زعما
إن قال أني (ولي) صدقوه، وإن هو ادعى الغيب، قالوا أحكم الحكمما
وإن تعلم بعض الشيء تهجية قليلة، هتفوا يا أعلم العلما

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص:

² عبد الله الركيبى، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص: 32.

وإن هو ارتكب الفحشاء فاضحة فلا محالة، معذور وقد أئتما

واحتمسى الخمر، قالوا إنها عسل ولا غرابة في هذا، ولا جرما¹

لهذا كان حري بالشعراء نظم قصائد دينية تبين صحة الدين وتدعو إلى تبني الفهم الصحيح للإسلام، بعيدا عن ذلك التأويل الخاطئ لتعاليم العقيدة الإسلامية المضلل لفكر العامة من الناس وبالتالي إفساد أخلاقهم التي شبوا عليها، الأمر الذي حرك قريحة شعراء الحركة الإصلاحية لدعوة العوام بخلاف النشر الطرقي الخاطئ للمفاهيم الدينية والترويج لأفكار أتباعهم من المشايخ أولئك الذين قدسوهم ورفعوا عنهم كل عيب رائين أنهم لا يخطئون وإن فعلوا أقاموا لهم العذر.

وبالإضافة إلى الدعوة لتبني فهما صحيحا لتعاليم الشريعة الإسلامية السمحاء، كانت رسالة الإصلاح كذلك تدعو إلى إحياء التراث العربي والرجوع إلى الماضي لا سيما بما تعلق بالنموذج الشعري التقليدي، ومن أولئك الشعراء البشير الإبراهيمي، وأبو اليقظان.

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، (د،ط). (د،ت)، ص:

ب/ شعر المناسبات:

لقد نظم الشعراء قصائد لمناسبات مختلفة مجدت أبطالها وعظمت مكان حدوثها وزمانها منها المناسبات الدينية مثل المولد النبوي الشريف، وموسم الحج، و ليلة القدر، بحيث يسعى الشاعر جاهدا لإحياء الماضي واستتطاق تفاصيله في شعره، و من شعراء المناسبات الشاعر "الهادي السنوسي" القائل في مناسبة المولد النبوي الشريف:

هلاً لك من بين الأهلّة، لم يخب ويومك في الأيام ذو عزة، رحب
وشهرك من بين الشهور كأنه منارة نور من لوامعها الشهب
وعامك عام، لا تماثله الدنى لخصب المراعي، زهره منعش رطب
كفى الناس ظرا مرتعا، وكفتهم أزهير ريّا، و إن أنكر الغرب

وكان أبو اليقظان « عندما يهزه الطرب فرحا لمناسبة سعيدة أو ترحا لمصاب جلل يتعالى خفق قلبه فتشعر به وكأنه قد انعكس في هذا الوزن الخفيف المختار»¹، لذلك هنا في إحدى قصائده الزعيم التونسي عبد العزيز الثعالبي بمناسبة رجوعه من المنفى قائلاً:

تبسم ثغر الكون واستبشر الدهر وتاه الزمان الغض بل ضحك العصر

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص:

وقرت عيون المجد والفضل والعلا وغنى لسان العز، والوقت مخضر
فيا كعبة الآمال قبلة تونس وآفاقها عثتم وتاجكم النصر
رأيتم فنون الخسف في طلب العلا لأكبر مرقاة إلى ما به الفخر
حوادث هذا الدهر رتل ونفسكم لأجل نوال المجد منكم لها جسر
فلو كان في جو السماء مناله لطرتم إليه مثل ما بفعل النصر
ولو كان في عمق البحار لغصتم إليه فلا جين يعوق ولا ذعر¹

الخصائص الفنية والجمالية للاتجاه التقليدي:

لقد ظل هذا النوع من الشعر متمسكا بالعودة إلى التراث العربي الشعري، حيث ساهم بشكل أو بآخر في إحيائه، ومحاظ على أبرز قلبه وبحوره الرتيبة في ذلك الشكل العمودي الذي يعير به الشعر آنذاك والرافض للانكسار أو التحول والتطور إلى قوالب وأشكال جديدة تخضع لروح العصر، فقد تناولوا الشعر حسب مناطق أفواه القدامى و كما دون في أمهات الكتب الأدبية التراثية، يقول أبو القاسم سعد الله: « كان عماد هذا التيار المحافظة على عمود الشعر القديم، والاحتفاظ بخصائص القصيدة العربية الموروثة دون تطوير وتجديد، فالقافية واحدة والوزن واحد، والمعاني ساذجة مقلدة، والموضوعات لا تخرج الرثاء والمدح، والزهد والإرشاد، والأسلوب مهلهل،

¹ أبي القظان، الديوان، المطبعة العربية، الجزائر، 1931م، ص: 51.

حائل الألفاظ، بارد الصور، وبالجملّة فقد كان الشعر بضاعة رائجة عند بعض الفقهاء وأشباه الفقهاء من الذين كانت ثقافتهم بعض دواوين الشعر التليدة إلى جانب مجلدات الأصول والحديث والتفسير¹، وبقي مستمرا في التعريف التقليدي له على أنه كلام موزون مقفى له معنى، ومما تقدم نستنتج مجموعة من الخصائص الفنية والجمالية لهذا النوع من الشعر:

أ. تميز بوضوح المعاني وسهولة الألفاظ فالشعراء الإصلاحيين ابتعدوا عن الإتيان بالتركيب التقليدية في بساطتها دون مواكبة العصر في ابتكار معاني حدائية، بل كان همهم من الشعر الهدف الإصلاحي فقط، فلم يروا في الشعر إلا مجرد أداة من رسائل الإصلاح وفي المقابل انشغالهم بالظروف الصعبة للبلاد.

ب. طغت الوظيفية على لغة الإصلاحيين فانحازوا إلى المباشرة في التعبير بحيث غلب عليه نبرة الخطاب ذي الأساليب التقريرية البسيطة والمحدودة الدلالة المعجمية يقول صالح خرفي واصفا إياه بأن: « انتهاج هذا الأسلوب الخطابي الاستنهاضي ليس خاصا بالشعر الجزائري الحديث و لا بدعة فيه، فقد انتهجه شعراء النهضة الحديثة في المشرق (...) ويتجاوز القصيدة في الجزائر الأسلوب الخطابي صيغة و تعبيرا إلى العناصر التركيبية

¹ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 27/26.

للخطبة، من مقدمة وموضوع وخاتمة وكثيرا ما تكون دعاء أو سلاما أو آية قرآنية...»¹.

ت. أما من جهة التشكيل الموسيقي فنلاحظ بوضوح مدى محافظة الشاعر على استعمال الأوزان الخليلية والالتزام بإيقاعها الموحد الخاضع للبحور الشعرية التقليدية ووحدة القافية داخل العمل الشعري، وهذا ما « تؤكد أشكال الشعر العربي القديمة التي أنشأت في عصر لم تكن الموسيقى فيه قد تعقدت، ولذلك فموسيقى الشعر بسيطة، ومعنى بساطتها أن لها وحدة موسيقية متساوية في مجموعها، تكررت هذه الوحدة بانتظام فيحدث الأثر الموسيقي »².

مع هذا الاتجاه التقليدي المحافظ برز اتجاه آخر، و هو الاتجاه الرومانسي، فالنهضة الأدبية في الجزائر - بالرغم من الظروف القاسية آنذاك - كانت تواكب النهضة الأدبية المشرقية وتتأثر بها، وأيضاً تجاربهما في التغيير، كما كان في المشرق الاتجاه الرومانسي، الذي يدعو في مجمله إلى التغيير والتجديد الذي كان كرد فعل للاتجاه الإحيائي التقليدي كان ذاته في الأدب الجزائري.

ج- الشعر الثوري والنضالي:

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص: 343.

² محمد عبد اللطيف حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط1، بيروت، 1999م، ص: 18.

لم يحرك الدعوة إلى الحرب والثورة ضد المستعمر قهر العدو فقط وإنما نجد للكلمة الشعرية دورا بارزا في زعزعة مشاعر الشعوب لافتكاك أوطانهم وحريرتهم من وطئة العدو الغاشم. والتي التقصت لنوع من الأدب شمي أدب النضال « والحق أن تقدم الوعي القومي لدى الشعب يبدل ويوضح التعبير الأدبي الذي يتولاه المثقف المستعمر، إن استمرار اتحاد الشعب يهيب بالمثقف أن يتجاوز مرحلة الصراخ، فإذا الشكوى تصبح نداء، ثم إذا النداء يصبح في مرحلة تالية شعارا ... وابتداء من هذه اللحظة إنما نستطيع أن نتحدث عن أدب قومي، ذلك أننا نرى على مستوى الخلق الأدبي استئنافا وتوضيحا لموضوعات القومية الحقيقية¹، وإذا عدنا إلى الأدب الجزائري النضالي نجزم قائلين أننا: « أمام أدب كفاح بالمعنى الأصلي للكلمة لأنه أدب يحدو شعبا بأسره إلى النضال في سبيل الوجود القومي، هو أدب كفاح لأنه ينير الوعي القومي ويصبغ عليه شكلا وحواشي، ويفتح له آفاقا جديدة غير محدودة، هو أدب كفاح لأنه يحمل تبعه، لأنه إرادة تحقيق في الزمان»²، هذا الكفاح الذي تعاضدت فيه كل شرائح المجتمع؛ إذ شارك فيه الصغير قبل الكبير، كما هب الشعراء يتخيرون الأنسب من الكلمات الحرة لتحفيز الشعب وإرشاده نحو التمسك بدينه أولا ومحاربة العدو لتخليص الأرض الطاهرة من وطئته ثانيا.

¹ أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م، ص: 60/59.

² المرجع نفسه، ص ن.

تعاون على تحرير البلاد معظم فئات المجتمع من الداخل والخارج سواء بحمل السلاح أو بإعلاء صوت الحق بالكلمة الشعرية، فللكلمة الأدبية دورها الفعال في إيقاظ الشعوب، لذلك نراها التصقت بالنضال والثورة والحرب على مر العصور، فظهر ما يسمى بأدب الحرب والأدب الثوري وأدب المقاومة وأدب النضال هذا الأخير الذي عرفه « الأديب (فرانزفانون) في كتابه "معذبو الأرض": هو أدب يبقى قبل كل شيء لأداة للكفاح الذي يخوضه الشعب المستعمر، في معركته ضد العدو»¹.

ولا يخفى على أي أحد أهمية شعراء الجزائر في تحريك الهمم نحو حمل السلاح ومقاومة العدو باطلاق قصائد تلهج بالثورة والوطن، نصطفي من هؤلاء الشعراء شاعر الثورة المباركة مفدي زكريا الذي حارب بلسانه جرائم العدو وكشفها للشعب في قالب لغوي بسيط وحماسي في الوقت ذاته في كثير من شعره، نذكر قصيدة له "إرادة الشعب تسوق القدر" يقول فيها بمناسبة حوادث بنزرت الدامية ضد العدو الفرنسي:

يا شعب، مهما باعدت بيننا سياسة لم ينقطع حبنا

الرأي، إن وزع أفكارنا ما زرع التفكير إيماننا

لم تنسنا الأحداث أرزاعنا فكيف ننسى اليوم إخواننا؟

أم كيف يجفو المسلم مسلما؟

¹ أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، ص: 59.

وبيننا قريى وجنس ودين!!

.....

ويا جنودا شمريت للهدا خطوا الطريق بدم الشهدا

ألقوا إلى الأعماق جيش العدا وطهروا بنزرت منهم غدا

لشعب نـاـداكم فلبوا النداء والمجد ناجاكم فمدوا اليدا

وغسلوا بالدم، أرض الحمى

وخلدوا تونس في الخالدين¹

ويصرح بالصبر الذي تحمله السجناء رغم التعذيب الشديد الذي سلطه عليهم المستعمر داخل سجونهم التي جهزتها فرنسا خصيصا لأبناء الجزائر لتذيقهم أشد أنواع العذاب قائلًا في قصيدة أخرى تحت عنوان: "تشيد الشهداء" الذي نظمه ببربروس زرزانة رقم 69:

لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد

في سبيل البلاد

أدخلونا السجون جرعونا المنونا

ليس فينا خوون ينثني أو يهون

¹ مفدي زكريا، اللهب المقدس، الجزائر، ص: 212 / 213.

اجلِدو... عذبوا ...

واشْنقوا... واصْلَبوا...

.....

شعبنا عش وفاخر

وارفَع العُلما!

لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد

في سبيل البلاد¹

فجرائم العدو أضحت ينبوعا أطلق من خلاله الشاعر تعبيراته الدلالية الشاهقة التي أثرت في حركة الثوار والشعب معا دفعتها بقوة نحو الجهاد والمقاومة.

كان ذلك نابعا من تجربته الشعورية التي عني من خلالها بتعداد أنواع الاضطهاد والظلم المسلط على الشعب.

ويقول في هذه القصيدة رغم استخدام فرنسا كل أنواع التعذيب والتقتيل لم يستسلم هذا الشعب ولا يزال ماثبرا على الكفاح مصمما على أخذ حريته بجهاده ليظفر بمستقبل زاهر له ولأبنائه.

¹ مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص: 75/73.

فهاتين القصيدتين تظهران مدى امتلاكه لشعرية كلاسيكية متعالية أظهرت مدى انتمائه للفريق الشعري التقليدي، أبرز في خلاله معاناة الشعب المستعمر، صابغا إياه بطاقة أدائية وجمالية قادرة على رفع الفعل الثوري لدى الثوار والمجاهدين.

ونلاحظ أن خطابه لفرنسا مكنه من اكتساب قوة شعرية فذة، ويعد هذا الخطاب اللساني « الأسلوب المنشود لمفدي زكريا لمواجهة الاستعمار، وظل ذلك من مظاهر القوة والشجاعة التي يعرضها في شعره ضمن صور عديدة ومشاهد متنوعة قصد من خلالها القبض على متخيل الاستعمار باستثماره القدرة التعبيرية التشخيصية التي تنطوي عليها لغته الشعرية حيث يلقي هذا الخطاب تأكيدا للمقاومة في الشعر الجزائري...»¹ آنذاك كسلاح أقوى.

نتبين عبر خطابه الشعري مدى « الصراع والجدلية بين الشاعر والمستعمر بوصفه خطابا سياسيا يعنى بحرب الجزائر، ويعالج على أساس أنه خطاب يدفع الشاعر إلى تمثيل العلاقات بين مواضيع الجزائر وفرنسا...»² وهكذا ساير شاعرنا كل جديد من واقعه المعيش الذي نكده العدو عليه وعلى أمته لذلك كان الشاعر الجزائري « يعنى أحيانا بالجانب الجمالي وأحيانا أخرى لم يعن به؛ إنما يكتب شعره إرضاء لعاطفته الوطنية وحدها عما يحس به من

¹ عيسى متقي زاده وآخرون، المقاومة بين الشعر الجزائري والإيراني دراسة مقارنة بين مفدي زكريا وفرخي يزدي، مجلة إضاءات نقدية، ع 18، 2015م، ص: 94.

² المرجع نفسه، ص: 95.

آلام مجتمعه فاتسم بالنبرة الخطابية الإقناعية...»¹ علما أن المواقف الحربية في أي مكان وزمان استلزمت شعراءها عاطفة جياشة وأسلوبا قويا يتلاءم والغرض الشعري من أدب النضال.

إضافة إلى ذلك كشف لنا هذا النوع الأدبي المحاولات الاستعمارية التي باءت بالفشل منها استفتاء الذي اقترحه غي موليه، وبعده مقترح الاستقلال الداخلي مع إبقاء التبعية لفرنسا، حيث رفضا كلية من قبل أعضاء الثورة وصمموا على مواصلة الثورة، التي كانت هي خيار الشعب الجزائري ونتيجة اقتراحه الوحيدة:

وقالوا: سنُجري عليها اقتراحًا
بلا ونعم — خدعة — فاعترضنا
فرنسا ... تناسيت ما ليس يُنسى
أما في نوفمبر ... كنا اقترعنا
وأجرى علينا الرصاص انتخابًا
وخضّب أوراقنا فانتخبنا؟
وقلنا وقالت لنا الكائنات
خذوا حذرکم وأثبتوا فثبتنا

¹ بوخشة خديجة، حجاجية الحكمة في الشعر الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، وهران، الجزائر، 2013/2014م، ص: 50.

فلم نكُ نرضى بنصفِ الحلول

ولا بالدومنيون نحن انخدعنا

لقد شجع مفدي زكريا الثوار بألفاظ حماسية اندفاعية، دلت جميعها على أن هذا الشعب يضحى بكل غال ونفيس لأجل وطنه فهو شديد التمسك بقضيته الاستقلالية، دون أن نستثني طائفة عن أخرى، ولا نقتصر كلامنا على الشاعر مفدي لوحده ونلغي دور باقي الشعراء فهم كذلك كان لهم عظيم الفضل في نظم هذا الغرض وكانوا ينشدون لوطنهم والثورة، وأبرزهم "أحمد سحنون" الذي تصدى بقصائده لجرائم العدو ينشرها ويفضحها للشعب بكل صفاتها البذيئة متوعدا إياها بالرّد والهزيمة، وهذه القصيدة تصور مدى جرائم فرنسا معبرة عن رفضه للإستعمار الفرنسي والتعسف والقهر الذي يلحقه بالشعب الجزائري ومدى أمله الواسع في نبوغ فجر جديد، عنونها بـ "عيد 1962م"¹:

يا عيد فيك عبق من المنى وألق!

فيك سنا الفجر بدا وسيزول الغشق

فجر وإن كان به من الدماء شفق

دماء أبناء الحمى بكل درب تهرق

ولحمهم على الثرى منتشر ممزق

¹ أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، منشورات الحبر، ط2، الجزائر، 2007م، ص:

والوطن الغالي بأرواح بنيه يعتق

والموت من أجل الحياة بالأبابة أخلق

وهناك قصيدة أخرى له بعنوان "جمعية العلماء أدت رسالتها"¹:

(جمعية العلماء) أدت رسالتها رغم العوادي ولم تبرح تؤدّيها

لم تأل جهدا، ولم تجزع لنائبة ولم تضق بأذى ممن يعاديها

تغنى الشاعر في هذه القصيدة بمزايا جمعية علماء المسلمين التي استيقظ أعضاؤها من نخبة الأمة الجزائرية ومتفقيها لحمل لواء المقاومة بحمل مشعل العلم، فلا مناض من مكافحة الاستعمار بكل أنواعه إلا به فهو السلاح الأقوى، فأسسوا جمعية العلماء المسلمين يوم 05 مايو 1931 في نادي الترقى بالعاصمة، برئاسة الإمام عبد الحميد ابن باديس (1889-1940)، رفقة الطيب العقبي و البشير الإبراهيمي.

تحول نضالها ليصبح نضالا سياسيا لذاك « لم يقتصر نشاط جمعية العلماء على الجانب الدعوي والإصلاحي؛ بل تمدد إلى غاية النضال السياسي في خطوة منها لتكامل الجانبين، وأن كليهما يكمل الآخر، ومن ذلك استنكار الجمعية لقانون التجنس ومقاطعة البضائع اليهودية»²

¹ أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، ص: 25.

² سمير نور الدين دردور، ملحمة الجزائر شرح تاريخي لإلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، (د ط)، 2018م، ص: 112.

لقد عملت هذه الجمعية على فتح باب واسع لإعداد جيل جديد متشبع بقيم العروبة و الإسلام، له هدف عظيم في الحفاظ على اللغة العربية ونشرها، مع استمرارية الإصلاح التعليمي رغم العراقيل والإضطهادات التي تعرض لها العلماء والمعلمون ومنهم البشير الإبراهيمي.

يهنيّ للجزائر- و ليخساً مناوئها إنّ "البشير" إلى التحرير حاديها
فعلمه في طريق المجد دافعها و رأيه في ظلام الخطب هاديها
إن حاق بالدين سوء فهو ذائده أو حلّ بالضاد شر، فهو فاديها
أقام للعلم دورا من مدارسها و للبلاغة سوقا من نواديها
قد ضمّ صفوف أبناء الجزائر من من باني علاها، إلى محيي مآتيها¹

فقد دعا البشير بصفته نائبا لشيخ ابن باديس في هذه الجمعية إلى تعليم اللغة العربية، فأقبل الشعب الجزائري على التعليم الحر بشكل خارق للعادة، كما أنشأ المدارس الحرّة لها التي عنيت بالعلم كعلم البلاغة العربية، فانتشرت آثارها في جميع مدن الجزائر وقراها، إذ ضمت صفوفها من بني الجزائر لمواصلة مشوارها العلمي الإصلاحي والتعليمي رغم كل العقبات، يقول مفدي زكريا عنها:

وفي الدار جمعية العلماء تغذي العقول بوجي السما

¹ أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، ص: 25.

وتهدي النفوس الصراط السوي وتغرس فيها معاني الإباء
تواكب نجم الشمال اندفاعا وتغمر أكوانه بالسناء
ويعضد فيها باديس البشير فتزخر بالخلص الأصفياء
وتعزز الضلالات في التائهين مع الوهم من موكب الأغبياء
وترسي جذور الأصالة في الشعو ب تمحو بها ضمة الدخلاء
وتبني المدارس عرض البلاد فيعلي ابن باديس صرح البناء¹

قامت هذه الجمعية سنة 1947 بإنشاء معهد ابن باديس التكميلي، الذي يحوي حوالي ألف طالب، فعولت عليهم في تكليفهم بمهام التعليم والتنقيف، ويمكن اعتبار شهاداتهم آنذاك كشهادة التعليم الثانوي في يومنا هذا أو أكثر، وكان هدفهم الأسمى من هذا التشجيع كذلك نشر العلم في باقي بلدان العالم حيث يصل بين المدارس الحرة والمعاهد العليا بتونس والمشرق العربي.

عموما نلخص أهداف هذا اللون الأدبي من الشعر حسب ما جاءت به
أنيسة بركات درار² في النقاط المحورية الثلاثة : »

¹ سمير نور الدين دردور، ملحمة الجزائر شرح تاريخي لإلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، ص: 112.

² أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، ص: 68/65.

أ) الدعوة إلى الثورة على المستعمر وبث الروح النضالية في الأمة
كقول محمد العيد آل خليفة.

يا قوم هبوا لاغتنام حياتكم فالعمر ساعات تمر عجالا
الأمر طال بكم فطال عناؤكم فكوا القيود وحطموا الأغلالا

ب) الدعوة إلى الإيمان بالشخصية الجزائرية، كقول مفدي زكريا:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب
من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب
أو رام إدماجا لله رام المحال له من الطلب

ج) الدعوة إلى إصلاح المجتمع: « وكان هدفهم منها: « توعية المجتمع، وتصحيح العقيدة من الخرافات والبدع، وتثبيت القواعد الصحيحة، والحث على المقاومة والدعوة إلى العلم والتغني بالحرية والمساواة، والحقوق، والحفاظ على اللغة العربية ¹»، مثلما عرف «محمد العيد» بشعره الإصلاحية كثيرا فهو الآخر جس نبض الواقع وراح يشارك غيره من شعراء الجزائر الإحساس بالثورة ضد المحتل الغاصب داعيا إلى المقاومة، وقصيدته المعنونة «الثامن ماي 1945»، والتي نبر فيها مصرا على الجهاد صامد، قائلا فيها:

فيا لك من خطب تعذر وصفه فلم تجر أقلام فوق قرطاس

¹ بوخشة خديجة، حجاجية الحكمة في الشعر الجزائري الحديث، ص: 67.

و لا خير في عد المظالم وحدها إذا لم تبين عن مرهفات و أتراس

سئمنا من الشكوى إلى غير راحم وغير محق، لا يدين بقسطاس

فيا أيها المستعمرون تنزهوا ولا تسمو وجه الحياة بأرجاس¹

د- شعر الشباب في الجزائر:

نلمس ملامح شعر المشرق العربي لشعراء أمثال نزار قباني والبياتي ومحمود درويش في شعر الشباب الجزائري « ونحس بسطوتها شكلا ومضمونا عليهم، وإذا كان من الصحيح أن من شباب التأثر بهذه النماذج مشاركة هؤلاء الشعراء الشباب لأصحابها في معاناتهم الوطنية والقومية والإنسانية دون أن يصل إلى حد النضج في التجربة الفنية »² وسبب هذا التأخر في النضج هو الاعتماد على التجربة الخارجية فقط، لذلك قيل بعض النقاد حبذا لو كانت تجربتهم الفنية نابعة من المعاناة الداخلية، يقول حسن فتح الباب: « فإنه من الحق أيضا أنه كان من الأفضل التعبير عن تلك المعاناة ذاتيا مما ينتج صياغات فنية أخرى أكثر أصالة، أعني بذلك أن يكون التطور داخليا لا خارجيا، فيكون بذلك طبيعيا متساوقا »³، فهو ينادي بالذاتية في

¹ محمد العيد آل خليفة، ص: 30.

² حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، د

(ط)، الجزائر، 1987م، ص: 34.

³ المرجع نفسه، ص ن.

التعبير الشعري ليصبح أكثر طبيعية ويكون متساوقا مع الواقع الاجتماعي للشاعر.

أحدث المؤثر الفني الخارجي زعزعة في تطور ونمو الفن الشعري داخليا و« لعله كان من أثر هذا التطور الخارجي لدى بعض الناشئة أن جاء خط نموهم متذبذبا ... ومن هنا يمكن تعليل ظاهرة الارتداد الجزئي بدلا من تصعيد تطورهم، أضف إلى ذلك أنه كان من أثر هذا التأثير الإرادي واللاإرادي الذي وذل ببعض القصائد إلى ما يشبه الاستنساخ أن امتدت إلى حد التغفل والتداخل - قصائد لبعض كبار الشعراء - بجيدها ورديتها...»¹؛ أي نجم عنه وقوع بعض الشباب من الشعراء في اجترار القصائد واستنساخها سواء الجيد أو الرديئة كون كلا الفريقين يشتركان في المعاناة ذاتها.

تضمن الاتجاه التقليدي المحافظ معظمه الشعر الديني، شعر المناسبات، وشعر النضال، أما بشأن الشعر العاطفي فكان ذا حظ قليل من الاهتمام نظرا للثقافة التقليدية المحافظة المتحكم فيها أهل العلم والأدب إلى العادات والتقاليد، كما شهدت الجزائر وضعية مأساوية مرت فيها بأحداث عظام أخذت أولية الاهتمام لديهم، ذلك مساندة للثوار والمجاهدين بهدف لاسترجاع السيادة الوطنية، ومنه انعدمت القصائد الوجدانية ذات غرض الغزل.

¹ حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، ص: 35.

و لعل تأكيد أولئك الأدباء عزوف الشعراء عن هذا الغرض، كان مرده كله إلى الظروف المأساوية التي مشت الوطن كقضية أولى ومهمة، بالإضافة إلى قومية البيئة الجزائرية ذات الأصول المحافظة.

امتد هذا الاتجاه في شكل متطور نوعا ما في شعر الدكتور صالح خرفي تجلى ذلك في ديوانيه "أطلس المعجزات" و "أنت ليلاي" « بلغة العاطفة المتوهجة، لغة الثورة والحب مسايرة للكفاح الجزائري في أطلس المعجزات وغيره وهياما بالحرية التي غدت في (ليلاه) وشوقا إلى الحبيبة في أحضان الجزائر فتناغم حب الوطن وحب الحبيبة وتلازمت العاطفتان بل غدتا لحنا شجيا، الشوق والحنين إلى الوطن والحبيبة»¹ يقول الشاعر في قصيدته "نداء الضمير" يعبر فيها عن تضحيته بحبه في سبيل الوطن فوهبه إياه قربانا وراح يبائع الجزائر:

يا حبيبي ذكريات الأمس لم تبرح خيالي

كيف تغفو مقلتي عن حبنا عبر الليالي

لا تلمني إن ترامت بي أمواج البعاد

لا تلمني، لم يزل يخفق للحب فؤادي

غير أن القلب هزته نداءات شجية

¹ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، وقضايا ..وأعلاما)، ص: 75.

صعدتها في دجى الليل قلوب عربية
وجفون مسها الضيم، فغصت بالدموع
فاستطارت شعلة الحب لهيبا في ضلوعي
وتراءت لي وراء الصوت أعلام البشائر
فوهبت الحـب قربانا وبايعت الجزائر¹

ومنه نجد الشعر الجزائري راح الشعر يستتبع « محطات الانهيار وبقع
الظلام ودهاليز الموت، لذلك يندر الالتفات إلى المظاهر الإيجابية التي يمكن
تلمسها في الواقع الاجتماعي، والتي تتم من خلالها مقاومة الانهيار الحاصل،
وهو جانب مهم غائب عن الشعر الجزائري والعربي، إذ أنه حتى وإن كان
للسياسة الدور الأكبر في حدوث الانهيار وحصول الهوان، فإن الواقع يظل
يحمل في أحشائه أوجه الجمال والقوة والسلام والحب، إلى جانب القبح
والضعف والحرب والكره، وحري بالشعر الكشف عنها وإبرازها باعتبارها شكلا
من أشكال مقاومة الفساد والموت»²

لقد تقاسم شعراء الجزائر الفعل الإبداعي المتصل مباشرة بالواقع
المعيش، منطلقين من المجتمع وثقافته وسياسة البلاد السائدة، متخذين بنية

¹ عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، وقضايا ..وأعلاما)، ص: 75.

² دليلة مكسح، البيئـة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، بسكرة/الجزائر،

2014/2015م، ص: 230.

نصية ودلالية غالبا ما كانت موحدة في خلال نصوصهم الشعرية، وإن كان قد غطاها الجانب المقاوماتي بكثرة.

2. الاتجاه التجديدي (الرومانتيكي):

كانت الانطلاقة الأولى للشعر الجديد في الجزائر مع أبي القاسم سعد الله حيث اتفق معظم المؤلفين ومنهم محمد ناصر أن: « البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأ مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر 23 مارس 1955م¹ وتلتها قصائد أخرى منها قصيدة "رحلة حزن" القائل فيها:

يا رفيقي

أنا أحيا في ضباب

لم يراودني مرح

لم أضاحك نجمة عند المساء

منذ أسدلنا ستار

بين قلبينا ... وطار

بين يدينا أمسنا

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص:

الكنز الذي لم يباع ...

يارفيقي

كل ما حولي صمت

ودوار وعياء

وقلوب من تراب¹

عكست هذه الأبيات مظاهر الضياع التي يعيشها الشاعر والتيه باحثا عن طريق لم يعرف منه حتى البداية فتعب من هذه الحالة القاهرة حتى دمت يداه، ولعل المؤكد أن الشاعر يحيا في حالة من اليأس وفقدان للأمل.

ولم يقتصر حزنه الشديد أو تأثره على وضعيته الخاصة بل دل على تأشيه على حالة وطنه الغارقة في الدماء، فكان لاندلاع الثورة التحريرية المجيدة سنة 1954 أثر بالغ ووقع بارز على شعر سعد الله، فالتعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية، الأمر الذي يتجلى بوضوح في قصيدته (الفدائي) حيث يقول:

سلاحه في يديه

وروحه في النجوم

وقصده في جبينه

وأرضه في فؤاده

¹ أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص: 346.

يرى الحياة دقيقة

يَهْزُ فِيهَا سِلَاحَهُ

عَدُوهُ كُلِّ شَيْءٍ

يُرِيدُ نِزْلَ بِلَادِهِ

يَقْتُلُ الْخَصْمَ دَوْمًا

بِرُوحِهِ وَسِلَاحِهِ

فَإِنْ رَأَى الْمَوْتَ هَانَتْ

حَيَاتِهِ وَدِمَاؤُهُ¹

ولعل الألم وشعور بالالاكتئاب والحزن الذي تترجمها كتابات سعد الله مردها إلى هم اجتماعي ووطني يحسه الشاعر في صميم أعماقه، ويترجمه بنبرة مفعمة بحزن مرير يلون مشهد القصيدة، وجعلها تفيض نزيفا وجدانيا وتذوب أسي.

إن المتتبع لقصائد أبو القاسم سعد الله يجده يعير بالصور النفسية القائمة أساسا على نقل الذبذبات الشعورية التي تصل مباشرة إلى فكر القارئ، مثيرة فيه عاطفة جياشة منبعها ذلك الإحساس الذي يغطي مساحات القصيدة، ولعل أول ملاحظة يمكننا تسجيلها على شعر سعد الله انتشار ظاهرة الحزن الذي يعتبر سمة غالبية على معظم نتاجات الشاعر، فهذه الصورة الحزينة تخفي

¹ أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص: 189.

وراءها نفسا منكسرة حائرة تغرق في المعاناة والألم والبكاء ... وعلى حد تعبير الشاعر نزار قباني « فإن الدمع هو للشروب القومي في الوطن العربي »¹ ولعل من أهم عوامل هذا الانتقال هو « إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا قالب التقليدي الهندسي، الضارم إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية »² والتي أثر في معظم شعراء تلك الفترة ولم يكن هذا حكرًا على الشاعر أبي القاسم سعد الله.

نجد من هؤلاء الشعراء المتأثرين بالتجديد لمواكبة أحداث واقعهم الثوري المرير الشاعر "محمد صالح باوية" كدليل على عمق إحساس الشاعر « بالثورة التي لاتجعل من الشعر ظلا باهتا، ولا من الشاعر تابعا وإنما من الشعر مشاركة إيجابية فعالة، ومن الشاعر ثائرا يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهي مع التاريخ »³ يقول في قصيدته "الانسان الكبير":

قال شعبي يوم وحدنا المصير

¹ عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص: 108.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص: 152.

³ غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978م، ص: 76.

أنا إنسان كبير

أوقفي التاريخ، إنه نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصعيد¹

ونصنف "مبارك جلواح" كذاك من أولئك الشعراء الذين مثلوا هذا الاتجاه بصدق، نصح شعره بقصائد وطنية وذاتية فهو « لم يعالج موضوعات الحب والغزل والطبيعة والوجدان فحسب وإنما حفل ديوانه المخطوط بنوع من القصائد الوطنية يصح وصفها بالرومانسية الوطنية²، نذكر من شعره القصيدة الآتية:

إني عبرت البحر من إفريقيا والكيس خاو والإهاب نحيل
وبها ورائي يا ساميري صبية عرش وأهل في عنا وقبيل
فنزلت في باريس أطلب أهلها عملا يخفف نكبتي ويزيل
فإذا ذوو الأعمال مهما جئتهم قالوا: فإنك خائن ودخيل
إذهب لأرضك والتمس لك حرفة فيها فحظك عندنا التعطيل
لا ذنب لي إلا لأنني مسلم افريقي أهوى العلاء النبيل!³

¹ محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، ط2، الجزائر، 2012م، ص: 57.

² عبد الله الركبي، الشعر... في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، (د ط)، الجزائر، 1994م، ص: 159.

³ عبد الله الركبي، الشعر... في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ص ن.

أمّا "محمد عبد القادر الأخضر السائحي"، فقال أوّل قصيدة له وفقا لهذا النمط الشعري في 4 أبريل سنة 1953م بتونس، ذاكرا خلالها محاسن الجزائر وأحبته فيها، تحت عنوان "حنين":

حبيبي،

من القلب قلبي،

إليك.

حنيني ووجدي

حبيبي

أحنّ إلى كلّ شيءٍ

لديك ..

حنيني

إلى وطني إلى حفنةٍ من ترابه

حنيني

إلى زهرة ذات عطرٍ

لديك ..

فؤادي

من الذكريات

يضني الطريق البعيدة

فؤادي

مشوق إلى كل شيء

لديك.¹

وله قصيدة مطولة آخر تسرد لنا واقع فتاة وحيدة متشردة عنونها ب:
"الكهوف المضيئة لن تعود" هذه الأسطر بعض مما جاء فيها:

أمي ... أبي

مالي أعيش وحيدة؟

وحدي أتبه بسبب الأحلام،

وحدي أعاني ضربة الأقدار،

وحدي مع الأشرار،

وحدي أذوق مصائب الأيتام،

وحدي مع الأحزان،

أمشي إلى أي المصير؟

أين المصير؟

¹ محمد الأخضر السائحي، الديوان، ص: 60.

أين المفر؟¹

وهذه القصيدة دلت على أن الشعر الجديد في الجزائر عالج موضوعات مختلفة، شملت كل فئات المجتمع رجالا ونساء فأُنصفت المرأة حقها، ولم تكن تنتشد بطولات الثوار لوحدهم.

نستنتج مما تقدم أن الشعر في الجزائر مر بتيارين اثنين هما: الشعر العمودي والشعر الحر كلاهما عبر عن الواقع النضالي على أرض الجزائر، بينما نجد اللون الثاني واكب الثورة بقوة لأنها « تهدف أساسا إلى التغيير في بنية المجتمع، تغيير الواقع نحو الأفضل والأروع، والتغيير بالطبع ينسحب على الأدب والفن كما ينسحب على مجالات الحياة الأخرى وقد كانت الأحداث الجسيمة التي مرت بها الجزائر أثناء ثورتها كقيلة بدفع الشعراء إلى البحث عن طريقة تلائم هذا الإيقاع الحديث في الحياة والواقع اليومي المعاش مما يستدعي بعض التحرر من القوالب المألوفة والنماذج التقليدية²؛ إذا، تبني هذا الاتجاه مفاهيم الرومانسية ودعا إلى تحرير الممارسة الفردية في التعبير عن الذات والوطن شعرا من قيود التقليدية، وهذا نظرا لإحساسه بالحاجة للتعبير ينضح بروح العصر والتطور لكل ما يحسه الأفراد من تغير يلامس الواقع المعيش لهم.

¹ محمد الطمار، مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، (د ط)، الجزائر، 2005م، ص: 123.

² عبد الله الركيب، الشعر... في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ص: 162.

لقد أثبت حمود رمضان أن هذا النوع الجديد من الشعر يهتم بالمضمون بدرجة كبيرة جدا في فهمه للتجربة الشعرية بدل الإصراف في تتبع الشكل التقليدي الذي لم يستوعب واقع الأمة العربية إلا نادرا.

لقد أثار الشعر الجديدة ضجة واسعة لدى لدى جماهير الأدباء طالتها نظرة الاستحسان بمفعولية في التغني بالأم الشعوب وأمالها، بعيدا عن الاهتمام بالقضايا الخاصة لأولة وأمراء بعينهم أو مناسبات محدودة السلاحية من ناحية الزمان والمكان تمس كذلك أشخاص بعينهم، دون النظر في قضايا أخرى أكثر واقعية تنادي بالإنسانية.

ونرى أن فترتي الأربعينيات والخمسينيات من تاريخ الأدب الجزائري أبرزت لنا الشاعرين: "مبارك جلواح" و"أحمد سحنون" بنظرة اختلفت تماما عن رواد الشعر التقليدي اصطبغت بالرومانسية، وخير دليل على ذلك قصيدة مبارك جلواح المعنونة "الذكريات"¹:

أعبسي و تبسمي إن نفسي سئمت من جميع شجو و أنس
غادرت غرفة الرجا و اختفت عن حقل الدهر في دياجير يأس
لا تبالي بما يعم البرايا من سيعود أو من غياهب نحس

لقد تجلت في شعرهما نغمات الألم الذاتي والموضوعي، « وهذا يدلنا على أن الأدباء الذين اختاروا هذا الاتجاه لم يختاروه عن تقليد أو انبهار، وإنما وجدوا فيه ما يلائم معاناتهم اليومية، وما يشعرون به من توترات نفسية، كانت في حد ذاتها دافعة لهم للاشتراخ، والثورة، والتعبير عن إرادة قوية في التغيير والتطوير، وكان لهم بالفعل نتائج باهرة، وخطى جريئة شديدة في الشعر والنثر بالقطر الجزائري »¹ معنى ذلك أنهم لم ينجحوا إليه من باب التقليد وكفى، بل لأنه القالب الذي ساعدهم على سكب عواطفهم وشجونهم دون تكلف أو صنعة.

خصائص الاتجاه الرومانسي:

نلمح تطورا لموسيقى الشعر الجديد بشكل واضح، فأشعار هؤلاء الشعراء المجددين أمثال "محمد الأخضر السائحي" و"أحمد سحنون" و "مبارك جلواح"... إلخ، ثرية من ناحية التنويع الموسيقي والنظام التقفوي، وهذا ما كان جليا في قصيدة لأبي القاسم سعد الله بعنوان "الثورة"²

كان حلما واختمار

كان لحنا في السنين

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص: 145.

² محمد الطمار، مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر، ص: 25.

كان شوقا في الصدور

أن نرى الأرض تثور

أرضنا بالذات، أرض الوادعين

أرضنا الشكرى فأفيون الولاء

أرضنا المغلولة الأغناق من قرن مضى

كان حلما، كان شوقا، كان لحنا

انطلاقا من هذا النص نتبين أن: « الشاعر الوجداني لا يملك العين التي تنتقي المنظر العاطفي المثير فحسب، وإنما هو يملك أيضا الأذن الموسيقية الحساسة ذات الدقة البالغة في اختيار الألفاظ الشاعرية، الزاخرة بالدلالات الشعورية والجمالية »¹

أما اللّغة الشعورية في هذا الاتجاه، أثرت المعجم الشعري بمفردات جديدة، بتطورها، وأدخلت بعض التراكيب اللغوية ذات الدلالات الواقعية للثورة ومن أمثلتنا مفردة رصاص في قصيدة لأبي القاسم سعد الله بعنوان "الثورة"²

غير أن الأرض ثارت

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص:

317.

² محمد الطمار، مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر، ص: 25.

والهتافات تعالت

من رصاص الثائرين

نوجز خلاصة حديثنا أن تجلي هذا الاتجاه الشعري في الأدب الجزائري في أن: « الوضع السياسي، وتدخّل الاستعمار في كل شيء وتجريد الشعب من مقوماته الروحية والقومية، وعزل الأدباء والشعراء عن الحياة العامة بكل ما فيها من صخب وضجيج وصراع، كان لهذا كله دافع قوي وجه بعض الأدباء إلى اتجاه فيه الكثير من الهروب والنقمة والأحلام، ولم يكن هذا التيار الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة إلا رد الفعل للأوضاع التي وصفناها، ولعله أن يكون نتيجة محتومة لعوامل اجتماعية وسياسية خلقها الاحتلال، متأثر بعاملين هامين أحدهما وصول المبادئ الرومانتيكية من فرنسا إلى الجزائر، وتأثر الجيل الدارس للثقافة الفرنسية بتلك المبادئ وما تحمله من بذور ثورية وأنغام حزينة، وصور بيانية حالمة»¹

3. الاتجاه الواقعي:

يمثل الأدب عموماً و الشعر على وجه الخصوص انعكاس للواقع للبيئة والمجتمع، ومنه ظهر ما يسمى بالأدب الواقعي الذي شكل حقيقة انقلاباً على المعايير الشعرية السابقة، هادفاً إلى مسايرة الجديد مما يحدث من تطور في

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

الحركة الشعرية، ظهر ذلك جليا في ما جاءت به هذه الحركة من نماذج جديدة نظرت للشعر الحر، سادت معظم الأطر العربية من مشرقها إلى مغربها.

وإذا أتينا إلى كشف الغطاء عن حقيقة تجلي الواقعية في الشعر الحر الجزائري نلمس معظمها في شعر المقاومة الذي مثل واقع الوطن والشعب إبان هذه الفترة العصبية، نذكر مظاهرات 08 ماي 1945 التي تحولت من مظاهرات سلمية إلى مجازر بشعة، مارش فيها المستعمر تقتيله الشعب الجزائري بوحشية دون شفقة على المتظاهرين الذين طالبوا بحقوقهم الشرعية، و استقطبت أبعاد هذه المظاهرات القائمة والمأساوية في الشعر الجزائري، فابهرت الشعراء وعجزوا عن الوقوف عليها رومانتيكيا فحسب، بل ولد لديهم هذا الوضع الكارثي اتجاها أدبيا آخر أكثر واقعية وأصدق تعبيراً، وجاء شعر هذا التيار دالا على ذلك متعلقة بمعظم الوقائع التي عاها المجتمع.

2.2 الشعر الجزائري في مرحلة ما بعد الثورة.

مرحلة السبعينيات.

من خلا الإستناد على طلائع الثورة سعى الشاعر في الفترة السبعينية إلى مواكبة الواقع إذ أفرزت طروحات مغايرة فجاء « النص الشعري السبعيني كغيره من نصوص التجربة الشعرية الجديدة -إن اختلفا فنيا- قد اتخذ موقفا من الواقع عبر مستويات عدة تمحورت حول الموقف الثوري من الواقع الاجتماعي، حث عبرت النصوص عن كل ما هو سلبي مستوعبة ما طرحه الواقع من إشكاليات: ذاتية، وروحية، واجتماعية، عبر مستوى رؤى كلية ذات

أنماط متعددة من أكثرها بروزا النمط البطولي، والنمط التراجيدي...»¹، ومن الذين مثلوا هذا الاتجاه كنموذج أحلام مشتغامي، الذي ساهم حتماً في خلق إمكانات تعبيرية جديدة وإن كانت ركزت على الجانب الإيديولوجي بشكل كبير، طغت فيه المصطلحات السياسية الخاية من الشعرية، لذلك أضحت تشبه « لافئة سياسية أغلبها إفرازات إيديولوجية أفقدت النص جماليته، نصوص موحدة أسلوبيا وفكريا، ذلك ما يؤكد أن الوعي السياسي قد فرض أسلوبيا موحدا على النص، وإن اختلفت منطلقات ذلك الوعي، لقد اتسمت تلك النصوص - في أغلب الأحيان - بالعبثية شعريا والإيديولوجيا »² ورد الأمر كله إلى النقص الذي طال التجربة الشعرية السبعينية حيث ركزت « على المواقف الحماسية التي فرضت عليها توظيف لغة متميزة بلهجتها الصارخة لتجعل الموقف الاجتماعي يطغى على البنية الشعرية ويزيد من تقريريتها »³ على نحو ما يبرزه نص أحلام مستغامي من ديونها "الكتابة في لحظة عري":

واليوم أول نوفمبر

بعد أيام عيد الفطر

هذا الصباح خمسة عشر نائر سقطوا في مدينة عربية رميا بالرصاص

أفتحي مقابر أيتها الأرض الطيبة

¹ بوسقطة السعيد، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي، مجلة التواصل، ع 16، الجزائر، 2006م، ص: 129.

² المرجع نفسه، ص: 131.

³ المرجع نفسه، ص ن.

تأمين المياه لمن هم تحت

قبل توفير الويسكي لمن هم فوق¹

مثل هذه النصوص شكلت استفهاما كبيرا لدى الأدباء والنقاد مفاده « لماذا انحسر شعر هؤلاء الذين يوصفون بـ: شعراء السبعينيات، وتوقف سيلهم الشعري، وتقلصت حركتهم الإبداعية؟ ولماذا لم تتحقق نبوءة سعدي يوسف الذي كان يتصور بأن التجربة الشعرية في الجزائر ستكون لها الريادة في خريطة الشعر العربي المعاصر؟»² والسبب ذاته بدت في نظرهم آليات التحديث الشعري « مطبقة على النص من طرف شعرائه السبعينيين، وكأنها مفروضة على النص فرضا لكثرة ما تعرض له من تشظيات في تطبيق هذه الآليات بطريقة تبدو وكأنها قسرية لا على المستوى الشكلي فحسب، ولكن على مستوى المضامين في تجلياتها اللغوية والدلالية والفنية كذلك »³ بمعنى هذا التعرض طال كلا من مستويي النص الشكلي والمضموني، واتضح ذلك من خلال ما تجلى في النص الشعري من علامات اللغة ومدلولاتها.

نتجت هذه التشظيات عن ميلهم إلى التعنيم البياني « باعتراف شعراء السبعينيات أنفسهم بهذه التشظيات، وذلك من خلال الميل في كثير من

¹ بوسقطة السعيد، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي، ص: 130.

² عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات، الأثر، مجلة الآداب واللغات، ع 4، 2005م، ص: 136.

³ رابحي عبد القادر، تضاييف الأشكال وتناظر الأفكار مقارنة نظرية لإشكاليات الحداثة الشعرية السبعينية في الجزائر، مجلة فصل الخطاب، مجلد 3، ع 9، الجزائر، 2015م، ص: 24.

الأحيان إلى الغموض أو التعقيم [من خلال] الصورة الشعرية إلى اللاوضوح، إضافة إلى سلطة المضمون غير الجيد على الشكل الفني للقصيدة¹، بالإضافة إلى اعتمادهم على مواضيع تتنافى مع الشكل الجديد للقصيدة العربية.

2-3 مراحل حركية الشعر الجزائري في ظل الحداثة العربية 1980-2010م:

- مرحلة الثمانينيات:

حاول شعراء هذه الفترة تجاوز الخطاب الإيديولوجي الذي صبغ به الشعر في الفرة السبعينية، بمعنى « اكتساب آليات التعبير الشعري الذي يمكن له أن يتألق، ويفرض طرائق بديلة بمرحلة السبعينيات، تلك التي بدأت عواصف التحول والتغير تنتابها، فأصبحت تعمل على استخلاص ملامح أخرى تمكنها من لعب دورها الفعال² ولإيقاف المد الإيديولوجي السابق التي لا طائل من ورائه، لذلك راحوا يصفونهم بالمقلدين من بينهم عمر أزرار القائل: « أجرؤ على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقاً من الشعراء الجزائريون الذين سبقوني، لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث، والمصابة

¹ رابحي عبد القادر، تضاييف الأشكال وتنافر الأفكار مقارنة نظرية لإشكاليات الحداثة الشعرية الشعبينية في الجزائر، ص: 24.

² صالح لحوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري، مجلة الأثر، ع 17، الجزائر، 2013م، ص: 36.

بالشلل في أحيان كثيرة، أغلبهم على الصعيد الفكري»¹ نذكر من شعره ما يأتي:

طفولتي تهجر في المنافي

وقلبي تارة في الشام

وتارة يصبح طائر السلام في ربي الفيتنام

وتارة أخرى يغني للطفولة في هيروشيما

وأكثر المرات في سيناء

يقرأ أسفار المساء

ويقرأ الدماء

هذه رموش الصبح تنمو في قيود الليل والمحن

وعيناك طائران غردا خلف الحدود، يا وطن²

تغنى الشاعر بطفولة الشباب الضائعة في الأفطار العربية وتحدث مستذكرا المآسي أطفال الدول الأخرى في ربي الفيتنام واليابان، التي قامت تحاول بناء ما تحطم رغم ما ألم بها من ظروف.

عموما شعراء الثمانينيات راحوا يتمسكون بذواتهم خوفا من ضياع هوياتهم في النسق الثقافي للآخر، فكثيرا ما هبوا إلى محاولة التحدي والصمود، فوردت كل خطاباتهم تعلن عن أصل الانتماء العربي، ومصطفى الغماري واحدا

¹ صالح لطلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري، ص: 37.

² محمد الطمار، مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر، ص: 233.

من أولئك الذين تبناوا هذا الاتجاه محاولين تخطي وتجاوز مد الخطاب الشعري الإيديولوجي في الفترة السابقة، يقول في قصيدة له نجدها امتلأت بالاستعارات:

دروب الحب

أن أذكرها فيا خوفي من الذكر

سيلهب، يلهب العمرا

يموت براحتي وترى

فتبكيه

تواشيع الحنين المر

تعصرني لتسقيه

تنبت في

جرحي

سرابا يعشق الأرقا

يولول في دمي أرقا

ويمطر في دمي أرقا¹

نلاحظ أن الشاعر وظف عددا لا بأس به من الصور في هذه الأسطر الشعرية جمع فيها بين رقة اللفظ وبساطة الأسلوب، حيث كان تدفقه الشعوري الذي سكبها فيها أحاسيسه العميقة.

نوجز كلامنا عن هذه المرحلة في هذا الرأي القائل: « إن القضية لا تعدو أن تكون إعلانا عن انتماء يوشك أن يغيب عن الذاكرة العربية، وبالتالي

¹ محمد الطمار، مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر، ص: 269-270.

يتحول التاريخ إلى معطى معرفي يسهم في إعادة الوعي العربي الذي يعمل على استعادة المجد الضائع، مع أن المقطع هنا لا يصرح، بقدر ما يعتمد التعمية والتغطية التي تجعل الإحساس بالمعنى بعيدا. والرؤية الاجتماعية مكتملة للمنحى العام في صناعة الذات العربية التي فقدت إحساسها بعروبيتها وأصالتها»¹.

مرحلة التسعينيات:

انتقلت هذه المرحلة كغيرها من المراحل السالفة الذكر إلى نوعية أخرى من التجربة الشعرية انطلقت من تلك الانفجارات التي أدخلت البلاد في فوضى لامتناهية والتي كانت في الخامس من شهر أكتوبر لعام 1988م، إذ أدت إلى تدهور الحياة العامة للنظام الجزائري برمته، مما أدى إلى انقلاب موازين الفكر الجزائري، حيث تمخض عنها تجربة شعر جديدة كانت له انطلاقة قوية نحو المجهول ولم تكن هذه الرحلة متيسرة بل غامر فيها الأدباء كل أعباء الشقاء والظلم، لأنها انبنت على إثر الوقع العشوائي لشتى أنواع الظلم والتعسف، الذي نتجت عنه « تجربة مميزة خاصة من الناحية الفنية والجمالية كونها تنطلق من واقع أثر أيما تأثير على نفسية المبدع، هذا الواقع الذي عد محور العملية الإبداعية للذات الشاعرة في الجزائر ومنه انبثقت معظم الأساليب التعبيرية، وبالتالي الكلام جاء نتيجة حتمية أو تحصيل حاصل للعودة من حيث البدء، فتعفن الواقع وانحداره لم يقابله إلا تخمر الذات وانكسارها الأمر الذي أفضى إلى انفتاحها على حقيقة ذاتها كأداة لتخطي الأزمة وخلق سبيل

¹ صالح لعلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري، ص: 51.

التحرر من اليأس»¹، بدليل أن الواقع يفرض نفسه على تنوع وارتقاء الكتابة خصوصا في المجال الشعري، وهذه الظروف أثرت في المجال الشعري الجزائري « مما أدى إلى بروز ظاهرة وسمت الناتج الفكري لجيل - التسعينيات - حيث سعى الشاعر الجزائري المعاصر إلى الاقتراب أكثر فأكثر من محيطه، والتعبير عنه بلغة أقل ما يقال عنها "لغة السهل الممتنع" فكان شعر هذه الفترة يضرب في صميم الحياة ويجمع بين القوة والسلاسة»²، لهذا نجد الشعر التسعيني انطلق من الفاجعة (شعر المحنة والفجيعة) في الثمانينيات ليستمر مقاوما في الفترة الموالية وما ألم بها من ظروف حتى سصميت بالعثرية السوداء، التي أدت إلى ظهور الأدب الاستعجالي تماشي في الخطاب الشعري والتغيرات الحاصلة في الجزائر مع جيل من الشعراء الذين أبدوا مستوى قدراتهم من جهة التحكم في الأدوات الفنية للتعبير عن تفاعلهم مع الواقع ومواكبة الأحداث المتسارعة آنذاك، أرخوا من خلالها لأحداث مؤلمة جدا، شهدت البيئة الجزائرية، مستفدين من مختلف الطوارئ التي مست الجانب السياسي والاجتماعي والفكري والفني وفق رؤاهم الفنية المختلفة من شاعر إلى آخر، هادفين إلى جعل خطابهم الشعري ينفث على الواقع وسياقات الحضارة والتفاعل معها، كل ذلك أمكن الشاعر التسعيني من اكتساب آفاقا واسعة من لتجاربهم الشعرية وإعطائها نفسا جديدا، دفع بالشاعر الجزائري خلال هذه الفترة

¹ أغا عائشة، التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر - جيل التسعينيات أنموذجا-، رسالة دكتوراه، الجزائر، 2017/2018م، ص: 9.

² المرجع نفسه، ص: 10.

العصيبة إلى استحضار النصوص الغائبة لدعم مواقفهم منها بالربط النص بين المبدع والمتلقي لتوسيع مجال فضاءات اشتغال الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ولاستتطاق الخلفيات الغائبة.

نستدل على هذا بقول عبد الرحمن بن عبد الرحمن في ديوانه "رحلة في جراح القوافي": « منذ البداية كنت أعي أن الكتابة فن المستحيل، ومغامرة في المجهول، وصراع بين الذات والذات ... إنني أعي أن الشعر حينما ينبض بالحياة، حتما سيقراً وحتما سيترك ذلك الصدى الممكن في الذات كما تفعل كل الأعمال التي تجد لها امتداداً ... »¹ معتبرا عمله ببساطة أنه « عملا له جذوره العميقة، جراحا في الذات، وفي مسيرة الشعر العربي، إنه لم يكن وليد النكسة الحضارية إبداعيا، إنه واع بالحاضر، متشبع بالماضي، يعني أن الطريق إلى المستقبل مهمة جيوش من المبدعين والمثقفين الذين يحركون قاطرة الإبداع في وعي ثبات...»²، إن الشاعر هنا يحاول أن يثبت لنا مدى قيمة الوعي بالكتابة في لحظة الواقع الراهن، وقيمة اتحاد المبدعين لتحريك قاطرة الإبداع باتجاه المستقبل من منطلق الماضي. وللشاعر أمثلة شعرية عديدة في ديوانه المذكور سابقا تتص على ذلك منها هذه القصيدة المعنونة "من أنا في العاشقين يا سعاد" في الغزل سنة 1993م:

تراني سجيناً في الحديد يساق يعانني جراحاً والدماء تراق؟

¹ عبد الرحمن محمد بن عبد الرحمن، رحلة في جراح القوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2002م، ص: 9-10.

² المصدر نفسه، ص ن.

تراني مضيما في ملاءة ظالم ويرجو معينا والجناح معاق
 تراني محبا قد جفاه خليله؟ وما بعد هجران الحبيب مذاق؟
 تراني غريبا قد رمته مقادر؟ وليس المقام للغريب يطاق؟
 تراني جريحا في الفلاة مكبلا؟ وفي كل شبر طعنة ووثائق؟
 تراني طريحا للذئاب فريسة ينجي مغيثا والدماء تراق؟¹

ويقول قصيدة ثانية عنونها "انتقام الأزهار" سنة 1999م:

في الجرح نمشي وفي أشلائنا همم
 إن رفرفت راية أو نكست علم
 كنا البداية يا تاريخ مذ بزغت
 شمس على ظهرها أو أدلجت ظلم
 في القمح أشياء تحكي عن سوافنا
 والتل يعلم والأشجار والأكم
 الأرض تشهد ما أشهدت بابلنا
 والماء يعرف والأطيوار والرسم
 وصيحة الحق الآخر ليس يسمعا
 قلب تظله الأحقاد والظلم
 من هاهنا يبدأ التاريخ ثانية
 من هاهنا تبعث الأحياء والأمم¹

¹ عبد الرحمن محمد بن عبد الرحمن، رحلة في جراح القوافي، ص: 57.

نكتشف من خلال النموذجين السابقين أن الشاعر التسعيني عبر عن خياله بصور لغوية دقيقة جدا، مفعمة بالحس الوطني والذاتي، فدلّت على المشاهد المأساوية والدموية، مستندا على حقول دلالية مختلفة شكلت معاجم مختلفة منها المرأة والأمل والشقاء... الخ، ومنه تجلت لغته « وكأنها لغة أكيدة حاسمة حاصنة لكل شيء، وبواسطتها، عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل»²، فهي لم تقتصر على جانب دون آخر كالتركيز على الشكل دون المضمون، وهذا لمحناه في الأبيات السابقة، فالشاعر بنى أفكاره وفق قالب العمودي لكنه كان يحمل تجديدا فريدا من نوعه بعيدا كل البعد عن التقليد والحشو الزائد للأفكار المكررة.

مرحلة العقد الأول من الألفية الثالثة:

واصل الشاعر في هذه المرحلة نضاله المأساوسي شعرا واستتبع الطريق الذي شقه أمامه الشاعر التسعيني، وراح يستجمع قواه في جملة من الخصائص الفنية التي اتكأت على:

- رفض كل ما تعلق بمجالات الحياة، وكان الخطوة الأولى التي عبرها الشاعر خلال العقدين الأخيرين في دراستنا ليضل إلى روح الإبداع الحقيقية. منها قول يوسف وغليسي يستحضر فيه وطنه:

¹ عبد الرحمن محمد بن عبد الرحمن، رحلة في جراح القوافي، ص: 62.

² عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلي، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، 1982م، ص:

كان لي وطن ضارب في دمي.

راسخ في امتداد الزمان

سامق في السماء ..

شامخ كالنخيل¹ ..

- النزوع نحو الصوفية، فحضرت فيه المرأة بقوة ومواضيع الحب والفناء والكشف.

- ارتباط الشاعر بالفضول المعرفي ومحاولته افتكاك ذاته الشاعرة من مأزق المعاناة الذي أدى به إلى الوقوع أصير التراجيدية، لا سيما في زمن العشرية الأولى من الألفية الثالثة ف: « تجربة انعدام الأمن والاستقرار التي عاشها الشاعر الجزائري خلال فترة التسعينيات من إرهاب، وخراب ودمار وهي تجربة فردية/جماعية. كما أن للتطور الرقمي والتكنولوجي المتزايد دورا مع مطلع الألفية الثالثة في تراجيدية رؤيا الشاعر نظرا لما أحدثته من إزاحات كبيرة على مستوى القيم والاعتقادات والحقائق والمبادئ والسعي إلى إبعاد وتغييب بعض الهويات²، هذا بالإضافة إلى اتساع الرؤيا وتعدد مصارعها بالتجريد وعدم الاكتمال في نوع من الغموض.

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2013، ص:71.

² خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990م إلى 2010م دراسة في الرؤيا والتشكل، رسالة دكتوراه، الجزائر، 2018/2017م، ص: 67.

الفصل الثالث

القصيدة الحداثوية الجزائرية: فضاءاتها، شعريتها، جمالياتها الفنية (1980 -
2010).

1- شعرية الإيقاع في قصيدة النثر:

2- شعرية الإيقاع في قصيدة "الإنسان الكبير" لمحمد صالح باوية.

أ) الإيقاع الخارجي في قصيدة "الإنسان الكبير":

أ- 1 إيقاع الوزن.

إيقاع تفعيلة بحر الرمل.

إيقاع البحور الممزوجة في القصيدة.

أ- 2 إيقاع التفعيلة.

ب) الإيقاع الداخلي في قصيدة "الإنسان الكبير".

ب- 1 إيقاع التكرار.

ب- 2 إيقاع التوازي.

ب- 3 إيقاع التدوير.

3- الفضاء المكاني في القصيدة الحداثوية الجزائرية:

4- الجماليات الفنية للشعر الجزائري الحداثي:

أولاً: جمالية اللغة الشعرية:

ثانياً: جمالية الصورة.

1- شعرية الإيقاع في قصيدة النثر:

ما يميز قصيدة النثر عن الشعر التقليدي والشعر الحر، هي أنها مرتبطة بالموسيقى الداخلية، ومتحررة من إيقاع الوزن والقافية، ولا تلتزم بالقواعد العروضية ولا البحور الخليلية، وهناك من النقاد من يرفضها ويقصوها من دائرة الشعر، وهناك من يدافع عنها، ويؤكد على أنها تدخل في الساحة الشعرية ومن حقها أن تتصف بصفة الشعر.

وبعد ظهور الشعر الحر وتجديده في طريقة توزيع التفعيلات، لم يكتفي التجديد في التشكيل الموسيقي للشعر الجزائري بهذا الحد، وإنما دخلت القصيدة النثرية في الساحة الشعرية الجزائرية، فحطمت القيود العروضية والأوزان الخليلية، « ففي أواخر الستينات وبداية السبعينات ظهر تطور واضح في موسيقى الشعر حيث بدأوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية وما يسمى في مصطلحات الشعر بالتدوير»¹ ومن أكثر الشعراء الجزائريين استخداما للتدوير وتحطيما للقيود العروضية نجد عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه «أرواح شاغرة» و«أزراج عمر في قصيدة صليحة» من ديوان «وحرستي الظل»، يقول فيها:

أغني وترحال عني جراحي

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925_ 1975م، ص :

وتصلبها الشرفات

وحين سألت رجال المطافئ عنها

رأيت صبيا يفتش عن لقمة في قمامة

ومن يومها اكتشفت لماذا تغني حرابحي

أنا لا أقول أحب بلاد التوهم¹

كما نرى في هذه القصيدة التي يمكن أن نسميها بقصيدة النثر التي تعتمد على الإيقاع الداخلي وتحطم الإيقاع الخارجي لنمثل بالوزن والقافية، فالشاعر أزراج عمر تخلى عن النظام العروضي وتمرّد على القيود واستبدل القافية التي تدل على نهاية البيت بالجملة الشعرية والتي توحد أسطر القصيدة كخيطة شعوري واحد من بداية القصيدة إلى نهايتها، وفي هذه القصيدة نلاحظ أنه اعتمد على حرف العطف "الواو" لضمان عدم انقطاع الدفقة الشعرية ومواصلة امتدادها.

كما نقف على مثال آخر لقصيدة النثر في الجزائر لعبد الحميد بن

هدوقة من قصيدة "الفلاح" يقول فيها:

في المقهى

تحدث الناس عن أشياء جديدة

¹ أزراج عمر، وحرسني الظل، الجزائر، 1976م، ص : 104.

طرق سوف تشق

عيون تجري

في النور معامل تصنع الجرات

والطائرات¹

ففي هذه الأسطر الشعرية التي اخترناها من قصيدة "الفلاح" لعبد الحميد هدوقة نلاحظ، بأن الإيقاع الداخلي ينساب انسيابا تلقائيا وعفويا دون حواجز أو قيود عروضية، فبعدها كانت القصيدة الجزائرية التقليدية تراعي نظام التوازي بين الشطرين، أصبحت القصيدة النثرية تراعي الدفقة الشعورية التي تحويها الجملة الشعرية، إذ أن « الجملة الشعرية خرجت عن نظام الإيقاع الشعري المرتبط بالوزن الشعري، إلى إيقاع اللغة غير المحدد بإيقاع الوزن»²، فالشاعر ابتداء هنا بسطر قصير لا يقل عن كلمتين (في المقهى) ثم تصاعد الإيقاع إلى أربع كلمات في السطر الثاني (تحدث الناس عن أشياء جديدة)، ثم تراجع الإيقاع المتصاعد و بدأ بالانخفاض تدريجيا بثلاث كلمات (طرق سوف تشق إلى أن نزل إلى كلمتين في السطر الرابع (عيون بعري)، فهذا ما يدعى بإيقاع التنويع، جملة قصيرة ثم جملة طويلة، وهنا نلاحظ بأن اللغة غير محددة

¹ عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967، ص: 49.

² الطاهر يحيى، تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، ط1، 2013 م، ص: 227.

بالوزن فهي تتنامى وتتصاعد على حسب الدفقة الشعورية، فالتدوير « لا يقصد به الشكل الهندسي المعروف، لأن جوهر عملية التدوير المقصودة إنما يتمثل في استمرارية النفس الشعري فيما يلتمس لنفسه من تعقق لغوي وإيقاعي يبلغ من خلاله مداه»¹

والتجديد في الشعر الجزائري وصل إلى ذروته في أواخر الستينات، عندما بدأ الشعراء يحطمون القصيدة العمودية بنظامها العروضي الصارم، حتى تخلو كليا من الوزن والقافية واقتربت أشعارهم من اللغة النثرية، « إذ أصبح الشاعر يكتب جملته الشعرية على طريقة لا تختلف عن كتابة النثر وبذلك حطم القيود العروضية والدلالية»²

ومن أمثلة قصيدة النثر نذكر تجربة أحلام مستغانمي في ديوانها "أكاذيب سمكة" تقول من قصيدة "أجمل الأشعار قيلت":

أنت سفري المفاجيء

ورحلتني التي لم أحجز فيها مكانا

وطريقي غير المعبد

¹ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، (د ت)، ص : 43.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 _ 1975م، ص:

والأزقة الضيقة التي جهلها السواح

وتقود إلى الدهشة

أين مشوار حجري

مشيته حافية الأقدام

وبحر مشاكس

ركبته رغم تحذير الأعلام¹

في هذه القصيدة النثرية الخالية من الوزن والقافية، تخاطب الشاعرة سفرها المفاجئ الذي لم تختره بنفسها، وإنما أجبرت عليه، ويبدو أن هذا السفر جاء قاسيا عليها ومحفوف بالمخاطر والدليل على هذا من خلال الجمل التي وظفتها (طريقي غير معبد، مشيته حافية الأقدام، بحر مشاكس)، والإيقاع جاء خاضعا للتجربة الفردية ومتنوعا ما بين جملة طويلة وجملة قصيرة، كما نلاحظ أنها تعاتب هذا السفر المفاجع من خلال مقابلتها ما بين ضمير المخاطب "أنت" وضمير المتكلم "أنا"، كما أنها حطمت الوقفة العروضية والدلالية في كل سطر، وكأنها تسرد قصة للمتلقي ولا تريد إنهاء كلامها إلا في نهاية القصيدة، من خلال تكرارها لحرف العطف من كل سطر فالوقفة من الوقف « وهو فعل

¹ أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، دط، الجزائر، 1993م، ص: 28.

توقف الكتابة في النص الشعري مركب له الوزن والتركيب والدلالة «¹ ،
فقصيدة النثر تخلص من الوقفة العروضية التي كانت قديما هي القافية، وهي
إعلان عن السكوت ونهاية الدلالة في البيت الواحد.

ونجمل الخصائص الفنية لقصيدة النثر على هذا النحو:

1. تحطيم النظام العروضي المعتمد على وحدة الوزن والقافية.
2. اعتمادها على الموسيقى الداخلية، وغياب تام للموسيقى الخارجية.
3. قصيدة النثر لا تلتزم القواعد العروضية ولا حتى الأوزان الخليلية.
4. اعتمادها على الجملة الشعرية.
5. تحطيمها للوقفة العروضية.
6. تتنوع ما بين إيقاع التكرار وإيقاع البياض وإيقاع التنويع ما بين جملة
طويلة وجملة قصيرة في السطر الواحد.

وحسب إحصاء الناقد الجزائري محمد صالح ناصر لمراحل تطور

الإيقاع في الشعر الجزائري الحديث أنه مر بخمسة مراحل:

- مرحلة البيت الشعري المتمثل في القصيدة العمودية ذات القافية المطردة
المعتمدة على وحدة البيت في سقاها وزنا وقافية .

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، دار توبقال، ط 2،
الرباط- المغرب، 2001م، ص: 139.

- مرحلة المقطعات التي تعتمد على الوزن الموحد والقوافي المتراوحة حيناً والمتقابلة أو المرسلة حيناً آخر.
- مرحلة قصيدة التفعيلة التي بدأت بالسطر الشعري ومراعاة موسيقى القافية ألى حد بعيد.
- مرحلة الجملة الشعرية التي تمرت على العروض كلية، وأولت العناية بالموسيقى الداخلية.
- المرحلة الخامسة التي نحسبها خروجاً عن الإطار الشعري إلى ما يطلق عليه النثر الشعري.¹

وهكذا نجد بأن القصيدة الجزائرية مرت بمراحل في تطورها الموسيقي، فبعدما كانت مقيدة بالموسيقى الخارجية في الشعر التقليدي، ومعتمدة على الطريقة العمودية في النظم، وعلى وحدة الوزن والقافية في كل الأبيات من بداية القصيدة إلى نهايتها، إلى أن بدأت بالتححر تدريجياً من رتابة الموسيقى التقليدية حتى أصبحت تهتم بالموسيقى الداخلية في الشعر الحر إلى أن حطمت النظام العروضي الخليلي مع دخول قصيدة النثر التي أولت عناية كبيرة بالإيقاع الداخلي المنبعث من الشعور النفسي، وتحرر الإيقاع من الرتابة والجمود إلى التنوع حالة نفسية الشاعر، أما الوزن فهو جامد من والتجديد في البنية الإيقاعية، فالإيقاع هو عنصر متغير مع تغير المشاعر النفسية و الدفقات

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925_ 1975م، ص:

الشعورية، فإذا كان الوزن هو المعيار الأساسي في الشعر الجزائري التقليدي فإن الإيقاع الداخلي هو أساس الشعر الجزائري الحر و قصيدة النثر.

إن تحولات بنية الإيقاع في القصيدة الجزائرية جاءت بطيئة نوعا ما مقارنة بالمشرق العربي، وذلك يعود لعوامل تاريخية متعلقة بالاستعمار، وتمسك الشعراء التقليديين بالقصيدة العمودية لأنها في نظرهم هي حفاظ على الهوية العربية التي كاد أن يطغى عليها الاستعمار الفرنسي، ولكن مع الاستقلال بدأت القصيدة الجزائرية تغير مسارها نحو التحرر وذلك تماشيا مع التقدم والتطور والازدهار، ومسايرة الركب الحضاري.

2- شعرية الإيقاع في قصيدة "الإنسان الكبير" لمحمد صالح باوية:

أ) الإيقاع الخارجي:

وهو الإيقاع الذي يرتبط بالقواعد العروضية والأوزان الخليلية، والتغيرات التي تطرأ على الحركات و السككات في البحور الشعرية كالزحافات والعلل، وكل مايتعلق بالقافية وأنواعها وحروفها، ومنطق دراستنا ستكون عن إيقاع الوزن وكيف تجلى إيقاع الوزن في قصيدة "الإنسان الكبير" ثم ندرس "إيقاع القافية" وماهي أنواعها التي تجلت في القصيدة.

أ-1) إيقاع الوزن:

فالوزن كان في القدم هو عمود الشعر ولكن في العصر الحديث اهتز هذا العمود مع ظهور الشعر الحر والانتقادات التي وجهت إليه على أنه حطم

الأوزان الخليلية، إلا أن الناقدة المعاصرة نازك الملاكة دافعت عنه، واعتبرته « ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأَشطر و القوافي، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»¹ فالشعر الحر لم يخرج عن إطار الأوزان الخليلية، بل تحرر من الطريقة العمودية، واعتمد على البحور الصافية ذو تفعيلة واحدة، كما أنه نوع في طريقة توزيع التفعيلات.

يختلف الشعر الحر عن الشعر القديم في «أن تنوع التفعيلات في الشطر الشعري الجديد غير متيسر حتى الآن، إلا داخل الإطار القديم نفسه، وعندئذ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات كاستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها في الحالة الثانية»²، فالشاعر الحر تحرر من نظام البيت وتوجه إلى نظام الأَشطر ليكون أكثر حرية في التعبير عن إنفعالاته وخلقاته النفسية.

والنموذج الذي أخذناه لمعرفة مدى تطور الإيقاع في الشعر الجزائري الحر، هو الشاعر الحر "محمد صالح باوية" في قصيدته "الإنسان الكبير"، « فقد تطور الإيقاع الموسيقي في قصائد الدكتور محمد صالح باوية، واكتسبت القصيدة الجزائرية تقدما ملحوظا، فلم تعد القافية أو الموسيقى الخارجية هي

¹ نازك الملاكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 51.

² عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر قضاياها وظواهره الفنية، ص: 98.

التي تتحكم في الشاعر، وإنما أصبح الخضوع مباشرا للتجربة ككل، دون فصل بين عناصرها الفنية»¹ بمعنى أن التدفق الشعوري أصبح لا ينتهي بانتهاء التفعيلة أو بانتهاء السطر، وإنما يتنامن إلى أن يصل إلى آخر سطر في القصيدة، وبعد بأن قصيدة "الإنسان الكبير" محمد صالح باوية، تعكس مظاهر التجديد التي مست الشعر الجزائري الحر، وتتناول القصيدة قضية قومية، جعلت الشاعر محمد صالح باوية يتغنى بها هي "قضية" الوحدة بين مصر وسوريا سنة 1958م، فنظم هذه القصيدة على تفعيلة بحر الرمل ممزوجة مع مجموعة من البحور.

. إيقاع تفعيلة بحر الرمل:

اعتمد الشاعر محمد صالح باوية على إيقاع بحر الرمل، في نظم قصيدته "الإنسان الكبير" المكونة من تسعة وخمسون سطرا، ويعد بحر الرمل من البحور الصافية الأحادية التفعيلة وهو بـ: « مفرد سداسي الأجزاء تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة»² "فاعلاتن".

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925_ 1975م، ص: 230.

² عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997 ص: 87.

وقد سئل الخليل عن سبب تسمية هذا البحر بالرمل فقال: « لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض »¹ وذلك من خلال دخول الأوتاد بين الأسباب.

كما أن « نغمة الرمل خفيفة جدا، وتفعيلاته مرنة للغاية، إذ كثيرا ماتصير "فاعلاتن" "فعلاتن"، و لا يكاد يلحظ ذلك، وفي رنته نشوة وطرب»²، وهو بحر غنائي يطرب الأذان، ولهذا نظم الشاعر محمد صالح باوية قصيدته على هذا البحر الغنائي، فموضوع القصيدة هو التغني بنضال الشعب الجزائري، وتمجيد ثورته ضد الاستعمار، وهذا الوزن كان مناسباً وملائماً لهذا الغرض الذي تناوله الشاعر في قصيدته "الإنسان الكبير"، وهذه القصيدة لا تخلو من التغيرات التي طرأت على بنيتها الإيقاعية من خلال دخول الزحافات والعلل في تفعيلية "فاعلاتن" وأهم التغيرات التي تطرأ على بحر الرمل هي مجموعة من الزحافات والعلل مجتمعة في هذا الشعر:

القصر والصحة في ضرب الرمل والحذف في عروضه وفيه حل

والجزء فيه مستقيم المجرى لكن به عروضه تعرى

وهو على ما صح نقلا يختلف مسبغا أو سالما أو منحذف

¹ بن رشيق القيرواني (ت: 463 هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين

عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1401 هـ - 1981، ص: 136.

² عبد الله الطيب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصياغتها، ج 1، شركة الطبع و

النشر لأسرة الحلي، مصر، (د ت)، ص: 148.

وربما تحذف أو تتم كضربها و الثاني فيه سقم¹

وأهم التنوعات الإيقاعية لنمط التفعيلة الأخيرة "فاعلاتن" أصبحت "فاعلات" بسبب دخول علة القصر و هي من علل النقصان، حيث تحذف ساكن السبب خفيف وإسكان متحركه، كما في قوله:

قال شعبي يوم وحدنا المصير

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

أنت إنسان كبير

00//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلات

أوقفن التاريخ، إنه نبع تاريخ جديد

00//0/ 0/0/// 0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن فعلاتن فاعلات

أوقف التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصعيد

00//0/ /0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

¹ إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون الشعر، ص: 45.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن⁽¹⁾

نلاحظ أن الشاعر أنهى أسطر هذا المقطع بتفعيله "فاعلان"، وهي وقفة إيقاعية تدل على «توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية»²، وهذه التفعيلة التي أصابتها علة القصر، كانت مناسبة للدقة الشعورية للشاعر، لأن الشاعر في هذا المقام يشيد بالوحدة العربية القومية، وتفعيلة "فاعلات" توحى إلى الجمع، وهي وزن جمع المؤنث السالم، والشاعر يعبر عن فرحته بالجمع ما بين المصير المشترك للدول العربية، وهذا يتجلى في قوله (يوم وحدنا المصير)، و(عبر دمشق و الصعيد)، ودمشق عاصمة سوريا والصعيد موجود في مصر، فهو يشيد بالوحدة بين مصر وسوريا، وهذا يدل «على مدى تفتح الشاعر الجزائري ووعيه الإنساني وأنه حين يتحمس وينفعل بالقضايا العربية ويشيد بالعروبة في ماضيها وحاضرها، لا يصدر في ذلك عن تعصب أو روح عنصرية، إنما يصدر عن روح قومية أصيلة، وحس إنساني عميق»³

¹ محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، ط2، الجزائر، 2012م، ص: 57.

² محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1989م، ص: 52.

³ عبد الله الركبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1983م، ص: 126.

وأهم التغيرات التي طرأت على تفعيلية "فاعلاتن" في القصيدة، هي دخول علة الحذف التي تسببت في إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلية، فحولتها إلى "فاعلن" وبتجلى هذا التغيير في قوله:

يا أنا، يا ثورتي

0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن

يا أغاني طفلي

0//0 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن¹

نرى في هذه الأسطر أنها متشكلة من تفعيلتين، الأولى سالمة والثانية محذوفة (فاعلاتن، واعلن)، والشاعر إبتدأ هذه الأسطر بمناداة نفسه، "يا أنا"، وهذا التناقض انعكس أيضا على بنية التفعيلية فجاءت سليمة ثم محذوفة، كما يستمر أيضا هذا الحذف في اسطر أخرى من القصيدة وهي :

في حقولي .. ثورة الإنسان كنز يختفي

0//0 0/0//0/ 0/0//0 / 0//0// 0/

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

¹ محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 57.

حطمي حلم الطغاة المرهق

0//0/ 0/0//0/ 0/ 0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن¹

المقطع الثالث يقول:

يشرد التاريخ في أعماقه²

0//0/ 0/ 0//0/ 0/0 //0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وختم الشاعر هذه الأسطر بالمتغير "فاعلن"، والكلمات الأخيرة من هذه الأسطر انتهت بكسر الحرف الأخير (يختفي، المرهق، أعماقه) على وزن فاعلن، ودلالة هذا الكسر هو تحفيز الشعب الجزائري لكسر وتحطيم قيود الاستعمار (حطمي حلم الطغاة المرهق)، وهذا دليل على عمق إحساس الشاعر « بالثورة التي لاتجعل من الشعر ظلا باهتا، ولا من الشاعر تابعا وإنما من الشعر مشاركة إيجابية فعالة، ومن الشاعر ثائرا يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهي مع التاريخ »³

¹ المصدر نفسه، ص: 58.

² المصدر نفسه، ص: 59.

³ غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978م، ص:

ومن التغيرات التي طرأت أيضا على تفعيل "فاعلاتن" هي إصابتها
 "بزحاف الخبن" هو، حذف الحرف الثاني الساكن، وتتحول التفعيلة من
 (فاعلاتن) إلى (فعالتن)، وهذا ما نلاحظه في المقطع الآتي:

أوقفى التاريخ، إنه نبع تاريخ جديد

00//0/ 0/0/ 0/0/// 0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن فعالتن فاعل فاعلات¹

المقطع الثالث:

لون عيني، أبدا ينساب في دنيا خصيبة

00//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعالتن فاعلاتن فاعلات

ودمي عبر دروي وهرن الحبيبة

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0///

فعالتن فعالتن فاعلاتن فاعلاتن²

المقطع الرابع :

وبقلبي ثورة تمتص معنى العاصفات

¹ محمد صالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، ص: 57.

² محمد صالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، ص: 59.

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

توقظ الأرض بفأس ولهاة

00/// 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلات

وتعيد العطر .. كل العطر

/0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاع¹

نلاحظ كثرة تواجد زحاف الخبن في قصيدة الإنسان الكبير لمحمد صالح باوية، فهو أصاب الحشو و الضرب، وكثرة الزحافات، التي يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ودون أن يشعر، مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية التي تلح عليه فتجعله ينقص من التفعيلية حركة أو ساكنا أو حركة وساكنا، أو يضيف إليها ساكنا و حركة وساكنا²، فحالة نفسية الشاعر هي التي ترغمه إلى إحداث تغيرات على البنية الإيقاعية.

¹ المصدر نفسه، ص: 59.

² عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1968م. ص: 378.

ونلاحظ في القصيدة التنويع في عدد التفعيلات ما بين خمس تفعيلات وأربع تفعيلات وثلاث تفعيلات في كل سطر، و« لاشك أن إطلاق الحرية للشاعر في أن يستخدم من التفعيلات العدد الذي يراه قد ساعد... على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية، كما أنه البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءا من تنويع موسيقى يشمل القصيدة كلها، إن هذا التنويع في طول الأسطر وقصرها إنما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة»¹، فالتنويع جاء على حسب الدفقة الشعرية، فإن كانت الدفقة ممتدة فإنها تصحب معها امتداد السطر، وإن كانت قصيرة فسيأتي السطر قصير على حسب قصرها.

وحسب إحصائنا لأعداد دخول الزحافات والعلل على تفعيلة "فاعلاتن"

في القصيدة استخلصنا ما يلي:

عدد التفعيلات التي فيها علة القصر هي ----- < 14 علة قصر.

عدد التفعيلات التي فيها علة الحذف هي ----- < 09 علة حذف.

عدد التفعيلات التي فيها زحاف الخبن هي ----- < 19 زحاف الخبن.

- إيقاع البحور الممزوجة في القصيدة:

البحر المهيمن في القصيدة هو بحر الرمل وعدد تفعيلاته بلغت:

(135) تفعيلة، والملاحظ في هذه القصيدة أنها مزجت بين بحر الرمل وبحر

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية، ص: 98.

الوافر والعلاقة التي تربط بين البحور الممزوجة هي «علاقة التداخل بين مختلف التفعيلات»¹، فتداخلت تفعيلة "مفاعلن" مع "فاعلاتن" وسمي الوافر بالوافر لوفور أجزائه وتدا بوتد².

والأسطر التي تم فيها المزج هي:

أنا إنسان كبير

00//0/ 0/0/0//

مفاعلتن فاعلات

أنا إنسان طريقي

0/0/// 0/0/0//

مفاعلن فعلاقتن

كما أن بحر الوافر الذي دخل في القصيدة لم يسلم كذلك من التغيير، نظرا لإصابته بزحاف العصب وهو: إسكان حرف الخامس المتحرك، فحول تفعيلة الوافر من: مفاعلتن - مفاعلتن.

ثم انتقل الشاعر محمد صالح باوية إلى استخدام تفعيلة بحر الرمل المقصورة (فاعلات) والمخبونة (فاعلاتن)، وبحر الوافر يتميز بخاصية «الميل

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، ص: 91 .

² بن رشيق القيرواني(ت: 463 هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،، ص: 143.

إلى التدفق السريع، ومتاز باستثارة المتلقي، وهو يتقبل شحناته الخطابية، لعل دخول زحاف العصب في حشوه هو الذي مكنه من تلوين الإيقاع، ولذلك فهو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع»¹، فبحر الوافر لا يختلف عن بحر الرمل كثيرا فهو بحر سهل ومرن وهو يميل إلى استثارة السامع كما أنه صاح للفخر وقد قام الشاعر بإدخاله من أجل الافتخار والدليل على هذا قوله "أنا إنسان كبير"، وهنا افتخار ببطولات الشعب الجزائري « وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب، في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح»².

كما نلاحظ أيضا أن الشاعر أدخل في قصيدته تفعيله بحر الرجز المصابة بزحاف الخبن وتحولت من مستعلن إلى متعلن، والأسطر التي وقع فيها المزج بين بحر الرمل والرجز هي كالاتي :

يا زغاريد اعصفي

0//0// 0/0//0/

فاعلاتن متعلن

يا هتافات اقصفي

0//0// 0/0//0/

¹ عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص: 112.

² عبد الله الطيب المجنوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصياغتها، ص: 407.

فاعلاتن متفعلن

و بحر الرجز يغلب عليه طابع الحركة نظرا لاقتترانه بأعمال فيها توافق حركي يدل على جهد « كضربات أدوات الحفر، والطرق، وحركة النتح من الآبار، ووقع أخفاف الإبل في الحداء، وتوالي حركات الرماح والسيوف في هجير لظى القتال، فقد. كان الفرسان يرتحلون، ويجدون فيه متحمسهم»¹، ولهذا الغرض وظفه الشاعر محمد صالح باوية، من أجل رفع حماس الشعب الجزائري، وإثارة هممه لقتال العدو الفرنسي، وهذا يتضح من خلال أفعال الأمر التي استعملها (اعصفي، اقصفي...).

أ.2) إيقاع القافية:

من وظائف القافية أنها تعتبر « أداة من أدوات الاتساق المحققة للانسجام الإيقاعي والوحدة العضوية للقصيدة »²، ومن هنا كانت القافية عند الشاعر الجزائري الحر محمد صالح باوية في قصيدة الإنسان الكبير، متنوعة ومتحررة من صرامة النظام العروضي القديم، فظهرت القافية في القصيدة متنوعة وخضعت لأنساق مختلفة، وسنقوم بدراسة إيقاع القافية المتشكل في القصيدة من كل مقطع.

¹ عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 34.

² واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 387.

المقطع الأول:

رقم السطر	الكلمة	القافية	نوعها
المقطع الأول			
الأول والثاني	المصير، كبير	صيا، بيا، /00	مترادفة مقيدة
الثالث	جراحي	راحي، /0/0	متواترة مطلقة
الرابع والخامس	جديد، الصعيد	ديد، عيد، /00	قافية مترادفة مقيدة
السادس	جراحي	راحي، /0/0	متواترة مطلقة
السابع والثامن	السنابل، المناجل	نابل، ناجل، /0/0	متواترة مقيدة
التاسع والعاشر	ثورتي، طفلتي	ثورتي، طفلتي، /0/0/	متواترة مطلقة
الحادي عشر والثاني عشر	الدنيا، خفية	دنيا، فيية، /0/0	متواترة مطلقة
الثالث عشر	السحب	سحبا، /0//0	متداركة مطلقة
الرابع عشر	سخية، صبية	خبية، ببية، نبية،	متواترة مطلقة

	تبية، 0/0/	غنية، فتية	والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر
--	------------	------------	---

فالقافية في هذا المقطع تنوعت ما بين متدركة ومتواترة، وهذا دليل على أن « القافية أو الموسيقى الخارجية هي التي تتحكم في الشاعر، وإنما أصبح الخضوع مباشرا للتجربة ككل، دون فصل بين عناصرها الفنية»¹.

المقطع الثاني:

رقم السطر	الكلمة	القافية	نوعها
المقطع الثاني			
الأول والثاني والثالث والرابع	كهوفي، حتمي، اعصفي، اقصفي	هوفي، يختفي، اعصفي، اق صفي 0//0/	متدركة مطلقة
الخامس	الرياح، السجين	ياح، جين، 00/	مترادفة مقيدة

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 230.

			والسادس
متدركة مطلقة	منصتي، 0//0/	المنصت	السطر السابع
مترادفة مقيدة	باح، 00/	الصباح	الثامن
متواترة مطلقة	قمة، 0/0/	قمة	التاسع
متدركة مطلقة	اعصفي، اقصفي، 0//0/	اعصفي، اقصفي	العاشر والحادي عشر
مترادفة مقيدة	ثات، 00/	اللاهثات	الثاني عشر
متدركة مطلقة	بلاأفي، 0///0/	بالأفق	الثالث عشر
متواترة مطلقة	طيري، 0/0/	طيري	الرابع عشر
مترادفة مقيدة	ميه، 00/	حطمييه	الخامس عشر

السادس عشر	المرهق	مرهقي، 0//0/	متداركة مطلقة
السابع عشر	الخصيب	صيب، 00/	مترادفة مقيدة
الثامن عشر	المشريقي	مشرقي، 0//0/	متداركة مطلقة

نلاحظ في المقطع الثاني من القصيدة أن الشاعر قد قام باستعمال القافية المتنوعة ما بين متداركة ومترادفة ومتواترة، فالقافية « سواء أكانت موحدة أو متنوعة تعطي هذا الشعر الجديد شعرية أعلى وتمكن الجمهور من التذوق والاستجابة»¹.

المقطع الثالث:

رقم السطر	الكلمة	القافية	نوعها
المقطع الثالث			
السطر الأول	اعصفي	اعصفي، 0//0/	متداركة مطلقة

¹ جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص: 74.

الثاني والثالث والرابع والخامس	المهية خصيبة، حبيبة، خطيبة	هيا، صيا، بيا، طيا ، /0/ 0	متواترة مطلقة
السادس	أنت	أنتي، /0/ 0	متواترة مطلقة
السابع والثامن	حكاية، نهاية .	كيا،هايا، /0/ 0	متواترة مطلقة
التاسع	البقاء	قاء، /00	مترادفة مقيدة
العاشر	أعماقه	ماقي، /0//0	متداركة مطلقة
الحادي عشر	اللقاء	قاء، /0)0	مترادفة مقيدة

ونلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر قد أكثر من القافية المطلقة وهي:
«ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع¹، والشاعر هنا يريد إطلاق صيحته لإيقاظ الشعب وتنبيهه بعدم الاستسلام، من خلال أفعال الأمر التي وظفها "عصفي، اقصفي" والضمائر "أنت".

المقطع الرابع:

¹ عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1987، ص :

رقم السطر	الكلمة	القافية	نوعها
المقطع الرابع			
الأول	رفيقي	فيقي، /0/0	متواترة مطلقة
الثاني	صراع	راعي، /0/0	متواترة مطلقة
الثالث	عزمات	ماتي، /0/0	متواترة مطلقة
الرابع	شراع	راعي، /0/0	متواترة مطلقة
الخامس والسادس	العاصفات، لهاة	فاتي، هاتي، /0/0	متواترة مطلقة
السابع	العطر	عطري، /0/0	متواترة مطلقة
الثامن	المدمي	(مددمي)، /0//0	متداركة مطلقة
التاسع	للحياة	ياتي، /0/0	متواترة مطلقة

شهدت القصيدة تنوعات وتغيرات في القوافي ما بين قافية مترادفة ومتواترة ومتداركة ونلاحظ غياب القافية المتكاسوة"، وطغيان القافية المتواترة في القصيدة.

ب . الروي: و هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في آخر أبياتها موصولا إما باللين أو الهاء، أو ساكنا.¹

ونلاحظ أن الشاعر محمد صالح باوية قد نوع في استخدام أحرف الروي المختلفة المخارج وهذا ما جاءت به القافية الجديدة فهي: « حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا، قد يختلف من سطر إلى آخر وقد يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر والآخر»²، فمحمد صالح باوية قام بعملية تنويع حروف الروي، وذلك لكسر الرتابة الموسيقية التي تتسبب في ملل المتلقي « فهي كالفواصل الموسيقية يتلذذ بها السامع، ويستمتع بتردها»³، وتنوع أحرف الروي يساهم في تشكيل تناغم داخلي إيقاعي متنوع، وأجراس موسيقية ذو أصوات متفاوتة المخارج، تنفذ إلى صميم المتلقي، فيتفاعل مع دلالتها الصوتية، ويتلذذ بسماعها، « إذ يعتبر موقع نهايات السطور موقعا مركزيا،

¹ حسني عبد الجليل، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،

القاهرة (مصر)، ط1، 2005 م، ص: 11.

² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 114.

³ واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 383.

تجتمع فيه مختلف العناصر الإيقاعية: المقاطع والنبر والتنغيم وجرس

«الأصوات»¹ وسوف نقوم بإحصاء أعداد تواتر أحرف الروي في القصيدة:

تواتره	حرف الروي
مرات (06)	الراء
ثلاث مرات (03)	الحاء
مرتان (02)	الذال
مرتان (02)	اللام
ثمان مرات (08)	التاء
ست مرات (06)	القاف
ثمان مرات (08)	الياء
ست مرات (06)	الباء
سبع مرات (07)	الفاء
مرة واحدة (01)	النون

¹ سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)،

1996 م، ص: 89-90.

الميم	مرتان (02)
الراء	مرتان (02)
الهاء	مرتان (02)
الألف	مرتان (02)
العين	مرتان (02)

نلاحظ أن الشاعر اعتمد على حرف التاء كحرف روي أكثر من الأحرف الأخرى والتاء «هو صوت شديد مهموس»¹ حروف الروي أكثرها جاءت مهموسة وهذا يعني أن «الوطنية ليس من الضروري أن تكون صراخا عاليا، وقصفا مدويا، كما تخبرنا موسيقى قصائد الدكتور باوية، إنها من الممكن أن تكهن حديث نفس أقرب إلى الهمس»².

باقي حروف القافية :

أ - الـردف: هو «أحد حروف العلة يسبق الروي، دون حاجز بينهما»³
الألف: الرياح، الصباح، حكاية، نماية، اللاهثات، البقاء، عزمات، لهاة، للحياة.
الياء: المصير، كبير، جديد، الصعيد، جراحي، طريقي، مهيبة، حبيبة، خصيبة.

الواو: كهوفي، حقولي.

ب - الوصل: هو «حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي، فينشأ عن

الفتحة الألف والضممة الواو والكسرة الياء يضاف إليها الهاء الساكنة»⁴

¹ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د ط)، (د،ت)، ص: 53.

² محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، ص: 20.

³ حسين نصار، القافية في العروض والآدب، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص: 66.

⁴ واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 422.

الوصل بالياء: جراحي، كهوفي، حقولي، اعصفي، اقصفي، رفيقي.

الوصل بالألف: الدنيا.

الوصل بالواو: لا يوجد.

الوصل بالهاء: أعماقه .

ج- التأسيس والدخيل: « التأسيس لا يكون إلا بالألف، ويكون بين

الألف والروي حرف متحرك يلزم لذلك الموضع من القصيدة »¹ ألف التأسيس

السنابل، المناجل، التأسيس هو الألف والروي هو اللام هو اللام والدحيل هو

جرف الباء في الكلمة الأولى والحرف الجيم في الكلمة الثانية.

ب : الإيقاع الداخلي الداخلي في قصيدة الإنسان الكبير:

يتميز الشعر الحديث بالإيقاع الداخلي الذي « ينساب في اللفظة

و التركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومئ بالمشاعر فتحلّيها وتحسن التعبير عن

أدق الخلجات وأخفاها»²، فالإيقاع الداخلي يضيف على الشعر إشراقة في اللفظ

و التركيب، وهو إيقاع ذاتي ونفسي للتعبير عن المشاعر والانفعالات التي

يكتنها الشاعر في نفسه. ومن هنا نستخرج دلالات التكرار في القصيدة:

ب 1. إيقاع التكرار: الشاعر محمد صالح باوية قد نوع في إيقاع التكرار ما

بين تكرار الحروف وتكرار الكلمات وحتى «تكرار العبارات، وسوف نقوم

¹ عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص: 29.

² عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 79.

باستخراج أنواع التكرار من القصيدة، وتحليل دلالات هذه التكرارات على نفسية الشاعر:

■ تكرار الحروف:

من وظيفة تكرار الجروف في القصيدة أنه يكسبها إيقاعا مميزا وجرسا موسيقيا منوعا، فالقصيدة ترسم بأصوات مختلفة المخارج تساهم في خلق تناغم داخلي، وجو إيقاعي مشحون بدلالات نفسية، ونلاحظ أن محمد صالح باوية قد قام بتكرار حرف "الحاء" أكثر من (18) ثمانية عشر مرة وحدنا، جراحي، بحر، حرث، حكاية، حزمة، الحياة، اللحظة، حقولي، الرياح، الأحقاب، الصباح، الحر، الودود، حطمي، حلم، أحبس، السحب، « فالحاء هو صوت مهموس»¹، وكأن الشاعر يهمس بحروفه وآهاته، وينادي بصوت مهموس حزين "يا جراحي". ونلاحظ أنه قد وظف الحروف الصفيرية المتمثلة "س، ص، ز"، مثل: "المصير، الصعيد، ينساب، خصيبة، الزغرودة، تصور، أسرار، صراع، مصلوبة تمتص، العاصفات، فأس، الزهر، اقصفي، السحب، المنصت، الصباح، سوف، مزقي، النصر، الخصيب. فهذه الكلمات كلها تدل على مطالبة الشاعر من الشعب بعدم الاستسلام، وقصف العدو بالهتافات وعصفه بالزغاريد رغم تضيق الخناق على صوته، ولقد وظف الشاعر هذا "الصفير الذي ليس إلا نتيجة ضيق المجرى عند مخرج الصوت"، فالشاعر وظف الصفير لإطلاق صوته

¹ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 76.

رغم الخناق، ويعلو صفيه عندما يطلب الهتافات أن تقصف "يازغاريد اعصفي، ياهتافات اقصفي"، ووظيفة التكرار الذي من الزغاريد أن تعصف ومن يؤديه «إيقاع الحروف والتراكيب يشيع جوا موسيقيا مطربا، يملأ النفس غبطة وفرحا وذلك ما يتماشى مع الموضوع الذي كتب من أجله»¹.

ومن الواضح أن « محمد صالح باوية اعتمد في إبراز أفكاره ومشاعره على الطاقة الموسيقية التي تحملها هذه الحروف مثل: الصاد، و الطاء، و الحاء»²

■ إيقاع تكرار العبارات والكلمات في القصيدة:

إن تكرار العبارات والكلمات يساهم في إضفاء ميزة إيقاعية جمالية على المعنى، تقول نازك الملائكة: « فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو هذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويعلل نفسية كاتبه»³، فتكرار العبارات يكشف عن نقطة حساسة تحمل دلالة نفسية في نفسية الشاعر.

كما أن التكرار « هو أساس الإيقاع بجميع صورته فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال كما يجده أساسا النظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 195.

² المرجع نفسه، ص: 227.

³ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 276.

من المحسنات البديعية¹ ونجد أن الشاعر محمد صاخ باوية يكرر العبارات في القصيدة، وهي تزيد من جمالية إنسيابية الإيقاع. مثل:

قال شعبي يوم وحدنا المصير ----- < تكررت مرتان

إنسان كبير ----- < تكررت مرتان

يا جراحي ----- < تكررت مرتان

أوقفي التايخ تكررت مرتان

يا رفيقي ----- < تكررت مرتان

أنا إنسان طريقي ----- < تكررت ثلاث مرات

يا زغاريد اعصفي ----- < تكررت مرتان

يا هتافات اقصفي ----- < تكررت مرتان

■ تكرار الكلمات:

شعبي ----- < تكررت ثلاث مرات

إنسان ----- < تكررت ستة مرات

التاريخ ----- < تكررت أربعة مرات

دمي ----- < تكررت مرتان

¹ محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناس - المركز الثقافي العربي بيروت،

الدار البيضاء، ص: 39..

الثورة -----> تكررت ثلاث مرات.

نلاحظ أن الشاعر كرر عبارة "أنا إنسان" أكثر من كل العبارات، فالشاعر ينادي على القيم الإنسانية التي يفتقدها الاستعمار الفرنسي، وهذا الصنف من التكرار ورد لاشعوريا و« باستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحب حزنا قديما أو ندما نائما أو سخرية موجعة»¹، فالشاعر يكرر أنا إنسان، من فرط تعذيب الاستعمار للشعب الجزائري، ومن شدة القضاء على حقوقه الإنسانية أيام الحرب الاستعمارية، فعلمت في ذهنه كلمة جميلة أنا إنسان ومن حقي أن أعيش بكل حرية وسلام ومن حقي أن اختار طريقي والدليل على قول الشاعر "أنا إنسان طريقي" ومن حقي البقاء على أرضي والدليل على ذلك قوله: "يرضع الإنسان أسرار البقاء".

كما أنه كرر كلمة "شعبي" ثلاث مرات، وهذا دليل على تعلقه الشديد بشعبه، وحرف الياء يدل على افتخاره للانتماء لهذا الشعب وكونه يمثل صوت ولسان الشعب والدليل في قوله " قال شعبي يوم وحدنا المصير"، « كما تجلت

¹ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 287.

الموسيقى الجاهزة من خلال تكراره لبعض المقاطع التي تحوصل الموقف
النفسي للشاعر»¹

ب. 2. إيقاع التوازي :

يعرف التوازي على أنه « عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو
المعاني في سطور متطابقة الكلمات »² وهذا التوازي الدلالي ينتج عنه أيضا
توازي صوتي الذي كان له دور كبير في إبراز الإيقاع الداخلي لقصيدة محمد
صالح باوية ونجد أنواع التوازي في القصيدة:

التوازي اللفظي: ونذكر الألفاظ التي حدث بينهم التوازي ومتشابهين في
الصيغة الصرفية : هم (كبير، مصير)، (جديد، سعيد)، (السنابل، المناجل)
على وزن مفاعل، (ثورتي، طفلتي)، (رفيقي، طريقي)، (خفية، سخية، صبية،
غنية، فتية)، (اعصفي، اقصفي)، (الرهقا، للشرق)، (اللهبية، خصيبة، الحبيبية،
الخطيبة)، (حكاية، نهاية)، (البقاء، اللقاء).

ونلاحظ أن هذه الألفاظ حدث بينهم موازنة صوتية أكسبت الإيقاع
جمالية ورونقا، وتناغما داخليا، كما أن الموازنة الصوتية في هذه الكلمات
تحققت عن طريق تماثلها في الحرف الأخير، أي تماثل صوي أو ما يسمى
بالسجع.

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص: 276.

² عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص: 07.

التوازي التركيبي: كما أن الشاعر خرج من إطار التوازي اللفظي إلى التوازي التركيبي بين الجمل لتحقيق أعلى درجة من التناغم الإيقاعي الداخلي، ويمكن إبراز الموازنة التركيبية من خلال الخطاطات التالية:

يا	زغاريد	اعصفي
يا	هتافات	اقصفي

نلاحظ حرف النداء في السطر موازي لحرف النداء في السطر الآخر، والمنادى زغاريد يوازي المنادى في السطر الآخر هتافات، وفعل الأمر اعصفي يوازي فعل الأمر في السطر الآخر اقصفي، فالتوازي التركيبي " يوفر درجة عالية من التناغم الإيقاعي الصادر عن تماثل الأنساق النحوية المكررة بتشابهات صوتية ومسفية "، كما أن هناك أمثلة أخرى نستخرجها من القصيدة :

في	كهوفي
في	حقولي

لعب التوازي التركيبي دورا كبيرا في رفع مستوى الإيقاع الداخلي فالشاعر عندما يغني حرف النداء مرتين على شكل متوازي (يا أنا يا ثورتي / يا

أغاني طفلي)، وهو يتحدى الاستعمار على لسان الشعب، ويطلب الاختيار ما بين الإبقاء عليه حرا طليقا أو الثورة .

ب.3) إيقاع التدوير:

ويمكن حصر إيقاع التدوير في قصيدة الإنسان الكبير لمحمد صالح باوية فيما يأتي:

أغرز المحراث ينقل ثورتي للذرة الدنيا

0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

لأعماق خفية

0/0/// 0/0//

علاتن فاعلاتن

كما نلاحظ في السطر الأول انتهى بجزء من التفعيلة فقط، وهي: "فا" أما باقي التفعيلة فقد انتقلت إلى بداية السطر الثاني "علاتن"، فالشاعر اعتمد على التدوير لرفع التوتر الانفعالي، وتصعيد المد الإيقاعي، ونقل الثورة من الذرة الدنيا لأعماق خفية، وهذا التصعيد من أجل رفع حماس الشعب الجزائري ومطالبته بالكفاح والنضال لمقاومة الاستعمار، حيث « يقترن فيها التدوير

بالتعبير المحتدم الذي يعكس احتدام المشاعر وتدفقها¹. على نحو تصبح فيه الوقفة عند نهاية السطر أمرا متعذرا²، فالتدوير في الشعر الحر يخرق الوقفة العروضية، ويقوم بتمديدها في السطر الآخر. والمثال الثاني :

خضي الإنسان والأعشاب بالنصر الحبيب

/0//0/ 0/0/ /0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

المشرفي

0//0/ 0

ن فاعلات

وهاذين السطرين أيضا تتجلى فيهما ظاهرة التدوير، من حلال إنهاء السطر الأول بتفعيله «فاعلات» وإتمام باقي التفعيلة في بداية السطر الثاني "ن"، والشاعر هنا يتفائل بالنصر، فقام بمد أنفاسه، وكأنه متعطش للنصر المشرق، فقام بتدوير السطر لامتداد التدفق الشعوري، والإحساس أكثر بفرحة النصر، ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف، كما يتجلى التدوير أيضا في هذا القول:

يشرد التاريخ فن أعماقه

¹ واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 374.

² واكي راضية، البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص: 505.

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

حين ننادين إلى نار اللقاء

/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/

تن فعلاتن فعلاتن فاعلات

لقد استعمل الشاعر تدوير تفعيلية بحر الرمل، في نهاية السطر الأول، كانت جزء من التفعيلة وهي "فاعلا" ثم استدرك الشاعر فقام بإتمام التفعيلة في بداية السطر الثاني "تن"، فمع هذا التدوير يحس المتلقي وكان الشاعر يريد أن يلفت انتباهه، ويجعل المتلقي يتساءل: لماذا يشرد التاريخ؟ فألحق الشاعر الجواب في السطر الثاني: بأنه حين تتادي "وهران" إلى نار اللقاء فإنه يشرد التاريخ أي أن مؤتمر وهران تاريخي يعالج قضايا قومية وسياسية، فالتدوير هو تمدد للجملة الشعرية حتى تكون معادلة لدفقة شعورية موحدة، تتطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهها في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة، فالتدوير في هذه القصيدة جاء ملائما للدفقة الشعورية للشاعر.

3: الفضاء المكاني في القصيدة الحداثوية الجزائرية:

لقد حاول الشاعر الجزائري الحداثي بطاقاته الشعورية ولمساته الشعرية وسم النص الشعري الجزائري بإضافات ميزته عن غيره من الشعر العربي الحديث بحدود شتى نذكر منها: الحدود المكانية، كل ذلك ليسهم بمستواه الفني في إبراز الأفق الجمالية للنص الشعري منطلقا من بيئته الجزائرية الأصلية والحقيقية، بل راح يرسم تداخلا بين الأمكنة الوطنية بمختلف أنواعها ومكان الآخر التي يشترك فيها من ناحية هذه الأنواع حيث: "كرر هذا التداخل الشاعر يوسف وغليسي في العديد من نصوصه، بويحي و حس فني لالمجرد الرصف اللغوي، و البحث عن الإيقاع الشعري، لأن كل مكان من تلك الأمكنة التي يذكرها - القدس، سيناء، بغداد، الأوراس، بيروت - يحمل تاريخا يتداخل مع تاريخ المكان الآخر"¹، في قصيدته الموالية:

بيروتُ في حمم من "الرُوكَاتِ" تَصَلِّي "أرزرها"

نارا تَلْظِي في مواسمَ للسلام !

بغدادُ في قفص العروبة لا تنام..

وتُحاولُ القدسُ الجريحةُ أن تطير مع الحمام

في السماء ..ولا حمام ...!

¹ محمد الصالح خرفي، جمالية المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في العلوم، الجزائر، 2006/2005، ص:94.

وأنا هنا

مازلتُ وحدي في الظلام¹..

إن "البحث" جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر"، هو بحث في الإضافات التي حاول الشاعر الجزائري أن يضيفها للنص الشعري الجزائري المعاصر عن طريق توظيفه للمكان شعريا، كما أنه محاولة لإبراز العناصر الجمالية على المستوى المكاني - الطباعي والتشكيلي - والصوري واللغوي في البناء الشعري الذي اتخذ المكان ركيزة للإبداع والكتابة الشعرية. وفي كل ذلك هو بحث عن الجمال المتعدد والمتنوع وكشف عن تجلياته، عن طريق الخبرة الجمالية للوصول إلى المتعة الجمالية...² ولعل تاريخ أمكنتنا إذا ما فتشنا فيه نجده غنيا بالأحداث والمواقف والبطولات التي تؤرخ لتاريخ حضاري وثقافي عريق عبر تقنية المكان، نذكر أشعار الشاعر مصطفى الغماري من جادت قريحتهم تعبيراً عن المكان الجزائري بمختلف أنواعه، يقول في قصيدة محبة الأوطان:

فرض على الإنسان	محبة الأوطان
محمد الزكي	أوجه النبي
لا خير في الأشرار	وجاء في الأخبار
على الأوطان تقسو	شرّ النفوس نفس

¹ محمد الصالح خرفي، جمالية المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 94.

² المرجع نفسه، ص: 19.

تُباعد الأقاربا
وتعشق الأجانباً
يُذلهما الدوفيز
وحجها باريس¹

نرى في خلال القصيدة أن الأوطان أصبحت المكان المعظم الذي برز بقوة في الشعر العربي الحديث، وتجلّى ذلك فيما سمي شعر الوطن، الذي أضحى مفهوماً جديداً يتقارعه الشعراء داخل نصوصهم الشعرية، لأن الوطن يعد تشكيلاً جامعاً للهوية والانتماء والقضية، وعبره تتوقد الأشواق لما فيه من ذكريات، فكثُر بذلك ذكر الأوطان عند الشعراء؛ وتعلق الشاعر وارتباطه به يحقق تكوين إنسانيته وينتشل تاريخه ليثبت وجوده وتجذره في عمق الحضارة الإنسانية، ولقد تحددت شعرية المكان القديم بالذات في الإبدالات الممكنة لعلاقة الذات بالمكان، في حين بقي المكان نفسه في حدود معينة لوضعه المرجعي. أما في الشعر الحديث فطال التغيير هوية المكان والعلاقة به معاً. لم يعد الشاعر يكتفي برصد صورة المكان أو التقديم التخيلي للعلاقة به. أصبح المكان إما عتبة لما بعد المكان من محتمل، أو مكاناً إشكالياً يوضع موضع سؤال لا إجابة عنه. حيث يصبح المكان مكاناً للاً مكان. لأن علاقة الشاعر بالمكان الواقعي وخاصة المديني منه، هي في حد ذاتها علاقة تنابذ وتناف

¹ مصطفى الغماري، أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1982، ص:

يتحول بها المكان في تلقي الشاعر له إلى هاوية فراغ وتيه¹، هذا يبرر أن تغير المكان الشعري الحديث مش نوعيته كما تعدى ذلك أيضا إلى تغيير الوظيفة الشعرية له نفسها داخل النص. ونسترشد بمقاطع شعرية مختارة للنص الجزائري الحداثوي على سبيل المثال قول الغماري:

وفي غدي نلتقي شوقا بمزرعتي فكرا تفتح آيات .. وقرآنا
ونسبق الحلم .. نبنيه ونصنعه وتشرب القرية الخضراء سقيانا
أرى صلاتي على الأطفال وادعة على الربا في ربيع العمر نيسانا
وأنت يا وطني والله ملء دمي فغن يا لحن يخضوضر جناحانا²

ويقول في موضع آخر من ديوانه أغنيات الورد والنار...:

أهواك يا وطني والله أهواك
ترابك العبقري يقول رباه
نوفمبر الأخضر يا حبنا الأكبر
يا ألف قافية من جرحنا تزهر
غنى بها الحادي وجل المنبر

¹ رشيد يحيوي، المغرب، مجلة نزوى، الصورة ومكانتها شعريا، جانفي 2008، متوفرة على

الانترنت برابط: <https://www.nizwa.com>

² مصطفى الغماري، أسرار الغربية، ص: 85.

فاخضوضر النادي في عريس نوفمبر¹

لقد أصبح المكان محورا يستقطب تفاصيل الحياة الشاملة وبؤرة تتمركز حولها التجربة الشعرية، بل شكل في عمومها النواة الخفية لعديد الأمكنة العربية في المشرق العربي ومغربه التي رمزت إلى معالم إنسانية وحضارية طفقت تكشف لنا الأبعاد التاريخية لكل تموقع جغرافي ألهم الشعراء، مثل النصوص الشعرية التي جاءت تتشد قوة منطقة الأوراس الذي آمن به الشعراء العرب، فالأوراس رمز الجزائر الشامخة وانطلاقة ثورتها الرائعة.

¹ مصطفى الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980 ص:

3/الجماليات الفنية للشعر الجزائري الحدائي:

لقد كان من اهتمامات أصحاب الاتجاه التجديدي بث روح التغيير والتطور في الموروث الشعري العربي، لأجل مجارة التطور العالمي ومواكبة أعلى مستويات الإبداع الشعري ومع اللجوء إلى أحدث طرائق فهمه وتناوله، بعيدا عن شعر الشطرين الذي احتبس أنفاس الشعراء عند وحدة الأبيات وثبات القافية على وتيرة منتظمة من أول القصيدة إلى آخرها.

فجاءت أهداف الشاعر الحدائي نبيلة صوب تأسيس حداثة شعرية أكثر واقعية، وافتكاك الشعر من الركود الذي لامس بنباته شكلا ومضمونا في وقت مضى، " الحدائة في الشعر، إنما ترسخت يوم فجرت قوالب الصوغ واتبعت مسالك جديدة في الأداء التعبيري، مما استقام به وضع موازين، غدت عيارا للشعر الحديث"¹، يمكننا إجمال أهم المميزات الفنية للشعر الجزائري الحديث فيما يأتي:

أ - جمالية اللغة الشعرية:

نوه في البداية إلى أن لغة الشعر وجب أن تكون لغة الخلق والإبداع والخرق، وليس لغة كلغتنا العادية التي تقتصر على خاصية التواصل فقط، فالشاعر يستخدم اللغة في التعبير عن أفكاره عن صورته وخياله ممزوجة بأفق

(1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطبع والنشر - بيروت، ط1، 1983،

الإبداع، لينج بالشعر في دائرة مغامرات جديدة، يقوم خلالها بـ: " إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف ... لتصبح اللغة محلى الشاعر لا محبسه ولا يلبسها وإنما يتحلى فيها"¹

يعالج الشعر العديد من القضايا فني عبر جوهر اللغة، وما يؤكد هذا أن عملية الإبداع الشعري تتجلى في عملية إبداع التجديد اللغوي، وولما كانت عملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة، أي التجديد اللغوي، لذلك قيل أن: « تجدد اللغة هو نتيجة من نتائج الوعي الجديد بفعالية الكتابة وضرورتها وخطرها في التغيير الجذري العميق»².

ولما كان الشعر خاضعا لطبيعة اللغة، فهو " يكرس باستمرار ارتباطه بالملفوظ"³، دل هذا فرض إيجاد لغة شعرية قابلة لحمل التجربة الحداثية للفن الشعري الإيحائي، ويكون ذلك في الحدود التفاعلية للغة والبيئة المحلية للشاعر ومجتمعه.

¹ أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، صدمة الحداث و سلطة الموروث، ج 4، دار العودة، بيروت، 1983، ص: 239.

² عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، التاريخية والرهنات، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط1، 2010م، ص: 213.

³ علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص:

والقول بالكلمة الشعرية يختلف -كما ذكرنا سلفا- تماما عن كلمة اللغة العادية، فهي عادة تستدعي حضور طاقة الشاعر شعوريا وشعريا، وفي المتون الشعرية نألف أن «ما من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها، هنالك كلمات تتضمن في استخدامها أو لا تتضمن طاقة شعرية، إن للكلمة عادة معنى مباشرا، ولكنها في الشعر تتجاوزها إلى معنى أوسع وأعمق، لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلق على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديمًا دقيقًا أو عرضًا محكمًا لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد»¹، هذا كله دليل قطعي يرمي إلى قيمة اللغة المستحدثة داخل الخطابات الشعرية بهدف إقامة علاقات بين الشعر والواقع المعيش بكل ما يحمله من عصرنه.

والكلمة الشعرية بدلالاتها المعجمية تعبر إيحائيا بل وتجسد الحياة الواقعية، فهي افتتان فني لقارئ النص الشعري، تخرج به عبر الإلهام الواعي إلى حقيقة الواقع المحيط به. لأن الكلمات الشعرية منبتها السياق؛ فهو مصنعها الحقيقي، ولا توجد كلمات شعرية بحد ذاتها تتطرق خارج بيئة الشاعر.

وهذا ما فعله بالضبط الشاعر الجزائري المعاصر، حين انكب بطاقاته الشعرية على استثمار خصائص اللغة العربية بكل ما تحمله من مواصفات

(1) مجلة شعر"، ع:3، حزيران، 1959، ص: 08.

الجمال، وسعى جاهدا في توظيفها توظيفا فنيا يليق بعظمة الكلمة وحق القلم
المقاوم - شعر الثورة المباركة-.

1- الخطاب اللغوي فترة الثمانينيات:

أحس الشاعر الجزائري بالتحول الزمني، وما انتشم به من تطورات وقفزات
تكللت جميعها بأحداث وقضايا إنسانية وطنية كبرى، وراح يعرض تلك
الأحاسيس على أرضية وجدانه، ولقد فعل هذا نتيجة استشعاره للممكن الذي قد
يميز فترة الثمانينيات عن الفترة السابقة - فترة السبعينيات- التي ظلت قابضة
في دوائر مغلقة لمدة طويلة من الزمن.

نجد أن فترة الثمانينيات تميزت «بغزارة أكثر في الكتابة، والجودة الفنية،
وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب...»¹، في محاولة من الأدباء لتخطي
الركود في المرحلة السبعينية، وإن كانت حقيقة هي مثلت جسرا شكل الانطلاقة
لبذور التجديد في المراحل الموالية، بل كان التربة الخصبة لنشوء الفن الجديد،
وإن كان «هناك إصرار من نوع مغاير، هو الممارسة الثقافية بتعنت وانحراف
عن التوجه السياسي الذي كان حاصلا في البلاد. وعدم الاعتراف بأفضل
السابقين من الأدباء والشعراء، والإحساس باليتم، ومنه كانت رغبة التغيير
كبيرة وجامحة ولم تكن تنتظر التحول السياسي لكي تتركب مطيتها، بل إنها
ناوعت المسيرة الجماعية وتبنت خياراتها الإبداعية وسط ذلك الخضم الواسع

¹ عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري فترة الثمانينيات، مجلة الأثر،
ع 4، الجزائر، ماي 2005، ص: 37.

من التّغني بالأيدولوجية، والتهافت والشعارات والالتزامات والإلزامات»¹ في المرحلة الموالية لفترة السبعينيات، هذه الفترة التي وجد روادها أنهم مجيرون خلالها على الحركة والانتقال نحو ما هو جديد، ولعل أسمى هدف هو الربط بين قضايا الهوية العربية واللغة أبرزها، ومن بين الخطابات اللغوية التي سجلت حضورها على مستوى الساحة الأدبية في فترة الثمانينيات أشعار عثمان لوصيف، حين يقول:

ربما هبّت علينا الريح حمراء عتيّه

ربما في ظلمات الزبد الغربي ضعنا

ربما، آه

فتشبّتنا بنار وثنيه

وتركنا الراية الخضراء تبكي

وخذلنا الملحمة

ثم ذبنا في صراع الأنظمة

بين موسكو ونيويورك سكارى

تتلاشى في سراب كاذب

يلمع طورا ثم يخبو

وبباريس انغمسنا في وحول الجنس والليل المقتّع.²

¹ المرجع نفسه، ص ن.

² عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 67.

اتضح في الخطاب الشعري هذا مدى قوة اللغة الموظفة في عرض الضياع الذي أغرق هذه الأمة نتيجة الرياح الغربية المدمرة، فبني النص أغلبه على عبارات الحشرة واليأس لما آلت إليه الأمة الجزائرية من انصهار في ذات الغير، هذا الانصهار الذي كان كالزبد يذهب جفاء ولا يلبث أن يمكث في الأرض. نظرا لتعدد الوجهات من غير هدف أو رؤية واضحة.

بينما ينعكس الخطاب اللغوي في غرض آخر، يحاول الشاعر من خلاله إيقاظ الحياة العقلية الاجتماعية وتوجيهها صوب نفسية جديدة تحيا حياة كريمة بعيدا عن الحروب وما خلفته من أفكار هدامة. غالبا ما يقف المجتمع عاجزا أمام تحدي تأثيرها السلبي.

وورد نص آخر للشاعر نفسه بلغة خطابها مختلفا تماما عن الخطاب السابق، جمع فيه بين النص المعاصر والتغني بالحرية والاستقلال والتي تنهض عليها المجتمعات كمكون وجودي للإنسانية، مشيرا إلى الرفض وعدم التسليم بالراهن يقول فيه:

يا عروس النيل

هبي وتعالى للعناق

فلقد طال الفراق

وابعثي ريح هوانا

لعباب النيل ذاك الهدير

ثم غني للشمس والأهرام ألحان العبور
عاشقا عدت من الموت إلى جسمي وأرضي
عاشقا عدت بعصياني ورفضني
ومن الصخر من الأوراس والجولان
قد صغت نشيدي
وسينمو لي بسيناء نخيل باسق
يشرب من دمعي ومن عطر وريدي
وغدا تتحد الأنهار بالأنهار والأعضاء بالأعضاء
تلتهم ضلوعي وحدودي¹

2- الخطاب اللغوي في فترة التسعينيات:

إن المعطى الجديد الذي تميز به الشعر الجزائري الحديث في فترة التسعينيات حمل في طياته منعظا من نوع آخر، شكل نقطة تحول هامة على مستوى بنية القصيدة الجزائرية خاصة أنها واكبت زمن العشرية السوداء، حيث ارتسم على فضاءات وشاح من الحزن النابع من رحم الزمن الممزق وما عاشته هذه الدولة من مآسي كلها خلفت آثارا واضحة على اللغة الشعرية التي كتب بها النص الجزائري المعاصر شكلا ومضمونا، بينما نشطت مقابل تلك الضجة المأساوية الحركة الشعرية واتسعت معها دائرة النشر، وازداد عدد المبدعين،

¹ عثمان لوصيف، أعراس الملح، ص: 68.

وهذا يعد دليلا على أن: "الإضافة والتجديد نوع من تحقيق الذات ... و تعبير عن وجهة نظر"¹.

نتج عن الظروف المفاجئة التي طبعت المجتمع الجزائري في مجال الإرهاب والتقتيل تغيرات وتحولات ظهرت ملامحها في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، حيث استطاع أديب الجيل التسعيني التحكم في الأدوات الفنية للشعر لا سيما اللغة، إذ تم التأسيس لنص شعري جزائري أصيل البيئة وبعيد كل البعد عن التبعية للآخر - السياسي -، فحمل خصوصيات الذاتية الوطنية المعبأة من حمولة الموروث الشعري السابق له.

وقد عكست بنيته اللغوية صدق التجربة الفنية لدى أديب هذه المرحلة، وبررت مدى إحساس المثقف بالآلام أمته وأوجاعها التي جرفتها نحو الصمت القاهر، فأنت هذه اللغة المقدسة لتعري كل مكبوت وخائب، بل أرخ وعبر هذا المولود الحداثي بعمق أدبي عن فجيعة هذه المرحلة، مستجليا أسبابها ونتائجها في قالب لغوي رصين ومحكم، وإن جاء في شكل تعبير درامي مأساوي، كثيرا ما انعكس في لغتهم الفنية التي ارتبطت بمشاهد دموية عبرت عن مأساة الوضع الاجتماعي آنذاك، ومن الذين كان لهم صدى في الساحة الأدبية التسعينية مصطفى محمد الغماري خصوصا مع ما جاء في ديوانه "حديقة الأشعار"، **"والملاحظ على دواوين هذه المرحلة أن أكثر الألفاظ شيوعا هو لفظ**

¹ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2006، ص: 03.

الوطن ثم يأتي بعده لفظ الموت، مشكلا معجما وجدانيا مأساويا يبني على
ألفاظ كلها توحى بالمأساة الدم، الجراح، الفاجعة، الدموع، الهم، الأوجاع،
الخراب الدمار، الجنازة، الحزن، الألم¹، يقول الغماري:

وتفجري .. فعلى ملامح غرбити

شربت خناجر من دمي سوداء

تفجري يا أمتي .. فعروشهم

وهم يشيخ .. ولعنة شمطاء

يا للحياة .. تغص جرحا أسوداً

فتغوص في أعماقها ظلماء

يا للحياة .. نرودها مطراً، وتأ

بي الريح .. إلا أن يسود خواء²

كما أن إيراد معجم اللغة لم يقتصر على مفردات الحرب فحسب، بل
كانت كذلك لغة مستمدة من القرآن الكريم يقول الغماري في ديوانه "براءة أرجوزة
الأحزاب" فيقول:

¹ أغا عائشة، التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر -جيل التسعينيات أنموذجاً-،
أطروحة دكتوراه، جامعة جيلالي إلياس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2017/2018 م، ص:
9/8.

² الديوان عن الثورة والحب ص: 49.

أما لم نزل و هي منا

قدر من مشيئة غلباء

قدر حملت به همة الأحـ

رار عهد الأباء للأبناء

في ظلال الإسلام لا ظلة الكفـ

ر ودرب التوحيد لا الأهواء

عرف الجيل دربه فاطمئني

يسقط البعد دون يوم اللقاء..¹

استدعى مصطفى محمد الغماري ألفاظا كثيرة دلت على أفاظ مستمدة من القرآن الكريم مثل: مشيئة، قدر، الكفر... والتي دلت على قوله تعالى في الآيات الآتي ذكرها:

«إِنَّ هَدِيَّتَهُ تَذَكُّرٌ ۖ فَمَنْ شَاءَ اتَّخَذْ إِلَىٰ رَبِّهِ سَبِيلًا ﴿٣٨﴾ وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ ۚ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا ﴿٣٩﴾ يُدْخِلُ مَنْ يَشَاءُ فِي رَحْمَتِهِ ۗ وَالظَّالِمِينَ أَعَدَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا ﴿٤٠﴾»²

«إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ﴿١٠﴾ وَمَا أَمْرُنَا إِلَّا وَاحِدَةٌ كَلَمْحٍ بِالْبَصَرِ ﴿١١﴾»¹

¹ مصطفى محمد الغماري، براءة أرجوزة الأحزاب، ص: 39/38.

² سورة الإنسان، [الآية: 29-31].

« مَا كَانَ لِلْمُشْرِكِينَ أَنْ يَعْمُرُوا مَسْجِدَ اللَّهِ شَاهِدِينَ عَلَىٰ أَنْفُسِهِم بِالْكَفْرِ أُولَٰئِكَ

حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فِي النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴿٧٧﴾²

كما استدعى عثمان لوصيف معجما دينيا أثرى به قصيدته الآتية:

عيناك في غسق الدجى أوتار

ومعارج نحو السماء ونار

عيناك ... يا أعرودة الرحمن من

أغراها فتجلت الأسرار

أنا عاشق ... هذا الجمال مدامتي

وعقيدتي عيناك والغيتار

صليت بين يديك فانتشر الهوى

والسحر والآيات والأنوار

وعصرت حلبي للرمال فازهرت

بالياسمين... وسالت الأشعار³

¹ سورة القمر، [الآية: 49-50].

² سورة التوبة، [الآية: 77].

³ عثمان لوصيف، الإرهاصات، ص: 16.

ترك لنا الشاعر متتالية من الألفاظ المتضادة دلت على ثقافته الدينية المعمقة بكتاب الله، فكانت منظومته تجسيدا لوعيه الذي يستشعره القارئ بعد أن يلج في القراءات المتعددة التي خلفها الشاعر أثرا بين سطور نصه هذا. والتي منها: غسق، معارج، الرحمن، صليت، والسحر والآيات... الخ.

جاء هذا النظم حقيقة مليئا بالقيم الفنية التي ميزته بالحسن والبهاء، خصوصا أنه ازدان بالموروث الديني من ألفاظ القرآن الكريم، التي أضفت سرا عجبيا على تجربته الشعرية، فمال بلغته صوب آفاق التألق.

عموما "كانت من أهم التجارب العربية المعاصرة لأنها بنيت على وقع العنف العشوائي، فهي تجربة مميزة خاصة من الناحية الفنية والجمالية كونها تنطلق من واقع أثر أيما تأثير على نفسية المبدع، هذا الواقع الذي يعد محور العملية الإبداعية للذات الشاعرة في الجزائر ومنه انبثقت معظم الأساليب التعبيرية، وبالتالي الكلام جاء كنتيجة حتمية أو كتحصيل حاصل للعودة من حيث البدء مما أدى إلى بروز ظاهرة وسمت النتاج الفكري لجيل -التسعينيات - حيث سعى الشاعر الجزائري المعاصر إلى الاقتراب أكثر فأكثر من محيطه، والتعبير عنه بلغة أقل ما يقال عنها" لغة السهل الممتنع "فكان شعر هذه الفترة هادفا يضرب في صميم الحياة ويجمع بين القوة والسلاسة"¹

¹ أغا عائشة، التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر -جيل التسعينيات أنموذجا-، ص:

أما عن الخطاب اللغوي الشعري ما بعد التسعينيات فقط تميز بنضج فكري على جل مستويات القصيدة الفني، نظرا لمحاولة الشعراء الافتكاح من رتابة الحروب والثورات، لكنها ظلت محاولة تبوء بالتعثر تارة والنهوض التارة الأخرى لسبب الجروح الدامية التي خلفتها ثورة القرن في البلاد، فنلمسه متفائلا ينشر أشعار الحب والأمل، بينما يعود إلى حزنه العميق ليكتب بألفاظ تحمل معاني الحرب والظلم والقهر ولعل خير دليل على ذلك قول الشاعرة ربيعة جلطي في إحدى قصائدها:

شارية فوقها النار والحطب

على كتفي الزيوت

وعليها الشهب الحارقة

شارية

في الهاوية ظل خبيبا

ظلي في الهاوية

أمامه رعد جهنمي، مللع، أرتابه،

غضب

وحش، طائر متبختر،

ملتو

أعمى¹

تميزت القصيدة بعدد من المصطلحات الدالة على التأسي والحزن وهي: النار، الشهب الحارقة، جهنمي، غضب... الخ، والتي ولدت صرخة انفجارية شديدة، تجلت في اتحاد الدال والمدلول في نشقها الشعري والشعوري، والتي جاءت في رغبة منها للبحث عن حقيقة الواقع الأليم المتوارية خلف جدران الظلم والجور.

وخلاصة القول في الشأن ذاته هي: لم يعد بالإمكان أن تعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية؛ بل إن الكلام عن الشعر هو وجه من وجوه الكلام عن اللغة، واللغة مادة أساسية لكل نص شعري وركنا أصيلا، بها يتم تحقيق الشعر وتمييز جوده من رديئه.

ولعل أشد ما يربط الشعر باللغة هو الصلة الوثيقة بينهما من ناحية التصرف اللغوي في بنيته وأبعاده، والذي يرجع أساسا إلى وضعية اللغة التي تتضاعف قيمها بحسب انتقاء الأديب المبدع واختيارته الماهرة، مع مراعاته لـ: "مدى إنجازها الدلالي في السياق الشعري، وقيمة الإيحاءات التي تثيرها في نسيج تشكيل فن من شأنه أن يحقق متعة جمالية وقيمة حيوية"²، فاللغة لها

¹ ربيعة جلطي، ديوان من التي في المرأة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2003، ص: 20.

² صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2001، ص: 58.

فنيته التي تعالج بها موضوعات الشعر بطريقة فنية راقية، حيث تظهر من خلالها -اللغة- جوهريتها الفنية بدقة عالية.

فالنص الشعري إنما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، حيث تتعكس فيه مكونات البنية اللغوية وتتشكل بداخله، كما تسهم من جهة مغايرة في بنائه النصي، لهذا توصل الباحثون إلى مقولة مفادها: "فإذا كانت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة، فلا بد للشاعر أن يسلك فيها مسلكاً خاصاً، يستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول"¹، والمقصود منها هو: أنه يتوجب على الشاعر أن لا يهتم برصف الكلمات الجوفاء بل عليه تحرى الجميل المناسب بمعزل عن طلاس الزخرف الكلامي، التي تعسر على القارئ فهمه للنصوص أو تعدم تذوقه لأدبيته أو تجعله متردداً في توقعاته المرتبطة بمنسوب فهمه.

يتبين مما سبق، أن أهم ما يساهم في بناء القصيدة الشعرية وتكونها هو اللغة الشعرية، بل تعد "هدفاً مؤثراً يرمي إليه الشاعر، وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه، وبما فيه من إحياءات تصويرية نفسية"²، تشكل منعطفاً حاسماً داخل النص.

¹ إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص: 08.

² عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة

المعارف، بيروت، 1985م، ص: 63.

ونشير تبعا لهذا المقام أن هذه اللغة تتصل بأعماق النفس والوجدان الإنساني، لها القدرة على الإيحاء والتعبير عما في النفس الإنسانية من كوامن ومشاعر، وهذه الأحاسيس أو الأفكار بدورها تحدد نوع هذه اللغة وترسم ملامحها الشعرية، وتبين مدى تأثر الشاعر بها نفسيا. وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها، أنه لا يمكننا تصور لغة الشعر مجرد وسيلة للتعبير وحسب، بل هي خلق فني في ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الجوهرين المكونين للغة وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى¹

نضيف أمرا آخر فنقول: أن الشاعر الجزائري الحداثي على وجه الخصوص، وكغيره من الشعراء تفتن إلى أن طبيعة الشعر تتحدد من خلال طاقاته اللغوية لما يتم تفجيرها وفق طاقات دلالية جديدة، قد تستوعب رؤاه وتجاربه وتنقلها إلى القارئ، في عالم لا يمكن وصفه وصفا فلسفيا بلغة تصويرية، "ولا يريد أن يسمح للقارئ بأن يفكر في هذا العالم، وإنما يريد الشاعر أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية"². لا تنحصر قيمتها في الإخبار بقدر ما تكون في الإيحاء، وتكون لبنة أساسية من لبنات الدلالة في النص.

¹ محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، 1988، ص: 19.

(2) أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة "العربية للثقافة"، المنظمة العربية

للتربية والثقافة والعلوم، ع: 32، مارس، 1997م، ص: 71.

ثانيا: جمالية الصورة:

لا نستطيع الاستغناء عن الصورة الشعرية داخل أي متن شعري لا قديما ولا حديثا، بصفة الصورة الشعرية إحدى مكونات القصيدة فهي عمودها الفقري، وبلاغة الكلام من غيرها منعدمة وضعيفة، فالصورة الشعرية هي: "المعادل الفني للفكرة، فالشاعر، يحول المعادلات الفكرية، إلى تجارب شعورية بطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات فيه في أذن السامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء إذ أن الشاعر يوفر المناخ الشعري للفكرة الذهنية التي يعالجها"¹، وهي بخلاف الصورة القديمة التي تمثلت في البيان؛ إذ أخذ الشعراء والكتاب منها هدفا للشرح والتوضيح والزخرفة، مشتغلين دروب التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بأنواعه، والتي كانت الملجأ الأساسي لكل شاعر ليدعم موقفا من مواقفه الشعرية، وإرضاء لمتلقي النص. وقول عثمان لوصيف دليل على ذلك:

صاعد في خيوط الضياء

نحو عينيك، أمشي على درجات الندى

ياشعلة الروح

يا شهقة في دمي

¹ ساسين سايمون عساف، الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبو نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط 1، 1982، ص: 12.

صاعد نحو عينين للأعنين

هما سدرتي وزمردتي

يا امرأة تتوهج بالضوء

أنت أميرة هذا الجنون المغامر

أنت إلهة الهوى

أنت سيدة الشعراء

وأنا العاشق المتصوف

عانقت كل المدرات

كل البروق وكل المرايا

أفتش عن منتهي

أفتش عن سدرتي"¹

هذا القول الذي قدم من خلاله الشاعر صورة خيالية رسمت مشهداً فوق الواقع، تصاعدت أنفاسه الشعورية على خيوط الضياء مبتغياً من وراء ذلك تبيان مدى عشقه الذي انفرد به عن عشق العامة من الناس، فكان عشقه يضاهي عشق الصوفيين الذي ينتهي بهم إلى التجلي والكشوفات، يوصلهم

¹ عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط 1، 1997، ص: 47.

عشقهم إلى منتهى درجات المقام الرفيع وإلى سدرة المنتهى، هناك حيث تطمئن أرواحهم.

وبالرغم من أن الصور الشعرية ظلت تابعة لأهداف الشعراء والكتاب قديما لكن قيمتها بقيت نبيلة ووجودها أسمى وأبلغ من البديع. لأن الصورة هي جوهر الشعر، وقد اهتم بها الشاعر لأهميتها في تكوين البناء الشعري سواء في القصيدة القديمة أو الشعر المعاصر، ومن أمثلة ذلك في الشعر الجزائري المعاصر قول سليمان الجوادي في فترة الثمانينيات:¹

فماذا إذن يا فلسطين تنتظرين؟

من الأدعياء العرب؟

فماذا إذن؟

وماذا تريدن بيروت من هؤلاء العرب؟

صلاح مضى

ومضى خالد وأبو خالد

هل تريدن ليلة أنس وحفل طرب؟

مضى طارق واستقال الحرس

¹ سليمان جوادي، قصائد للحن وأخرى للحن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ض: 119/118.

فلا ليلة الوصل عادت

ولا عادت الأندلس...

تموتين بيروت

لا لن تموتي....

فنحن هنا جسد واحد

إذا ما اشتكى منه عضو

تداعى له سائر الجسد.

جاءت صور فترة الثمانينيات تستكمل مسيرة الوعي لبنية الخطاب الشعري لفترات سابقة فكانت امتدادا لمحتوى الانكسار والتمزق العربي، وما انجر عنه من ويلات، فتش من خلالها الشعراء عن لغة فنية تلبى احتياجات الخطاب الشعري وتكسوه بيانا عظيما فصاحة وبلاغة. ومن الصور الواردة في هذا النص ما تجلى في شكل الكناية في قول الشاعر:

- فلسطين تنتظرين

- ماذا تريدين بيروت

- تموتين بيروت

لا لن تموتي....

جعل الشاعر من مدينة بيروت كإنسان يذوق الموت في نهاية المطاف، وترجاها ألا تموت، وخاطبها كذلك يسألها ماذا تريد وكأنه يحدث امرأة، وجعل من بلد فلسطين شخصا ينتظر من غير جدوى نصرة أدياء العرب، إنها كناية عن تحقق المستحيل في ظل غياب الرجال الأشداء على أوطانهم، وهنا - قصيدة من فترة الثمانينات - راح الشاعر الجزائري يستشرف الموضوعات التي تثنى خطابه وتجعله أكثر خصوصية، بل وتصييره نصا شعريا ذات محتوى سياسي واجتماعي. وهو حقيقة موضوعا يعمق الاحتكاك بالقضايا المصيرية من مثل الارتباط بالوحدة، ثم التغني بإنتاجات - الثورة النوفمبرية - هذا المنعطف الحاسم الذي ظهر بقوة في عموم مسيرة الثورات العربية ككل. ولعل من شعراء الثمانينات الذين صوروا الخطاب الشعري في أحسن بيان نذكر قصيدة الغماري الآتية:

إنا لنكفر بالحضارة حين يحملها الصليب

شقة مرهلة ووجدان غريب

ورؤى يلمعها الغريب

تغري بأضغاث اليسار

بالبهاريين من اللهب إلى اللجوء المستعار

بالقارئ الغيب (تحتيا) و (فوقي) المسار!

لهم الشعارات الخواء

وللشعوب صدى (المدار)¹

إن لغة الغماري الشعرية مفعمة بالخصوبة من ناحية كثرة الصور البيانية، فلا يمكن لأحد أن يزعم فهم شعره أو استنتق كنهه بدرجة نهائية كاملة محسومة، وذلك لأن أحلام الشاعر تصب في مجرى عام هو الوجود نفسه، ومنه تتنوع وتتراسلت في الوقت نفسه بل تطورت من سطر لآخر حسب تطور نفسه الشعري.

غير أن تلك الأحلام الوطنية والنبوءات أو البشارات الطالعة من تجربة الشاعر عدت نوعاً من التعويض النفسي عن مرارة هذا الواقع وما يصيب الشاعر من الحزن، ولقد تم قذفها في ظلام حالك على مستوى واقعه الوطني أو القومي، فضلا عن كون أحلامه جاءت استشرافاً للمستقبل، وتحريضا للأناس العربي كي يستفيق من سباته، ومقابل ذلك نقر أن الخسران و التردّي الذي يجده على أرض بلاده وأمته سرب إلى نفسه من اليأس وساهم من جهة مغايرة في بناء وتشكل أحلامه.

إذن؛ شعر الغماري يحوي طاقة تعبيرية جياشة تفيض بها ذاكرة الشاعر طوال الوقت لتصنع ذلك التدفق الشعوري الذي يتغشى أعماقنا بل ويضعها عند مكامن الدهشة.

¹ مصطفى الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 75/74.

إذن فجيل الثمانينيات جيل جديد شعاره "إني إلى ذات سواكم لأميل - يبحث عن معنى الشيء كممكّن وراء المعنى المجازي متخذاً من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب الجيل الحر"¹.

ونلمس في شعرهم مسحة خفيفة على اللسان و على الأذن من خلال هذه الألفاظ الرشيقة ذات البريئة من الجفاف أو التكلف، تشير أغلبها إلى وجود إمكانات موسيقية الصافية البعيدة عن الصخب الخطابي، ونلمس تلك الرقة الهامسة عند الغماري، ولاسيما تلك التي تشتمل على أحرف الصغير مثل السين والصاد. ومن ذلك قوله يصف الحالة الأسيفة للعرب:

لا ما أحدث عن ماضٍ.. شرقت به شربت آلامه.. سما وأفينا
فلي من الحاضر المهزوم.. ملحمة من الضياع.. تفديها أمانينا
مزارع الظهر أمست بعض قصتنا من الهزائم نهديها الدواينا
وقبلها سرقت في الليل أغنيتي ماذا فعلنا؟ ابتغناها سكاكينا
تظل تحفر في الأعماق في كبدي تحز في رثتي ذكرى فلسطينا²

يدل هذا على قلق الحالة النفسية للشاعر اتجاه الاستكانة والضعف الذي آل إليه حال المسلمين، وقارئها يحس معاناة مليئة الحزن المرير داخل إيقاع

¹ عبد القادر فيدوح: دلالات النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص:61.

² مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 140.

أبياته، وهو انعكاس لما يمزقه واقعيا ويشعره بالمرارة، ما يجعلنا نتساءل عن طرف الخيط الذي يربط بين آلام الغماري وكلماته، فوراء حروفه معنى كبيرا وعميقا، تتكاثف فيه إحياءات الكلمات وما فيها من ظلال لخلق لغة شعرية.

وإذا رجعنا إلى القصيدة المعاصرة نجدها تجاوزت الوظيفة التي امتطأها الشاعر القديم - الوظائف التزيينية أو الوظائف الشارحة والمعللة- وللسبب ذاته تم التجديد في هذه الفنية على مستوى الشكل والمفهوم العام، جيء هذا التغيير مقارنة بالسياق المعاصر، فكانت كلها سهلة وحقيقية تمتد خيال عميق جد خصب ويطلق عليها الصورة المجازية، أما عن تلك الصور الشعرية العامة ففيها تتعكس تجارب الشاعر العميقة عمق الصورة ذاتها عند الشاعر الغماري.

حينما يصلبني الليل على الأبعاد زفره يوغل الصمت ويمتد على الأعماق صخره

وتناجيني جراح في الرياح السود مره ويحز الألم المجنون في الأوتار شفره¹

نحس في هذه الأبيات غنا بيانيا، أنبأ عن مدى تمكنه من تمثيل الصورة، وجعلها غنية بإحياءاتها وإن رصفها ورقعها بالألم الحاد من خلال الكلمات "يصلبني الليل على الأبعاد زفره" و"تجاجيني جراح في الرياح السود مره"، كلها مدعاة لما تؤول إليه حالة الشاعر من تمزق عندما يخيم عليه الليل وحيدا، فيخيل إليه أنه تحول إلى زفرة لا ينتهي عذابها لأنها مصلوبة على الأبعاد الممتدة التي لا نهاية لها.

¹ مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، ص: 157.

وشكّلت لغته صورة صوتية وحسية في آن واحد، وجمعت بين لفظها ومعناها علاقة تقوم على اقتران الموضوع بالإيقاع، فتجاوب الإيقاع مع حركة نفس الغماري المتألّمة، ومع موجات شعوره بأن هذا الليل طويل لا ينتهي، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة في الديوان منها قوله:

وعرفت ربي... هلمست سعادتي وتعطرت بضيائه أجفاني
برعمت نجواه ... فكانت صحوة من سكرها... غنيت في خفقان
ها عدت.. يارباه.. أشنق حيرتي وألفها في خاطر النسيان
شاهدت نورا يا اله معطرا سحري.. إذا نام الوجود سقاني
ياقارئ القرآن في السحر الخفي وزارعا ذكراه في الأكوان
منه ارتوى شوق الحقيقة في دمي في خافقي يا قارئ القرآن¹

لقد تراسلت حواس الغماري إذ عمد إلى توظيف نظرية جديدة منحت قصاده مجالات إيحائية، اجتهد في خلالها للتأثر في متلقي نصه الشعري وعمد إلى توسيع دلالاتها، ومما أسعفه التجنيس والتضاد، وتوظيفه لتلك الوقفات الدلالية والعروضية، وتنويعه في القافية والتي خرج فيها من رتبة وملل القافية نفسه.

¹ مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، ص: 158.

إن تجاوز الشاعر المعاصر لفكرة سطحية الصورة واقتصارها على الشرح والتوضيح والتعليل، جعل منها قادرة على توليد تجارب شعرية معبأة بأحاسيس عميقة وليست سطحية. ففي فترة التسعينيات هذه نلمس ذلك في خلال قصائد إذ يقول "فاتح علاق":

اشربها معتقة اشرب

الفأر بساحتنا يلعب

والقط هنا أضحى أرنب

كم غض طرفه عن أشعب

اشرب اشرب.....¹

اختلفت السخرية نظرا لأوجهها المتعددة، باختلاف المقام الذي قبلت فيه، ولعل وجودها في قصيدة التسعينيات غلب عليها النقد السياسي، ما يمكن تبرير مرد ذلك إلى حالة الفوضى التي اعترت ساحة الحياة اليومية للمواطن الجزائري، والتي تمخضت نتاج ظهور "الديموقراطية" أو الانفتاح السياسي المصاحب لتعنت وتطرف التقاط القيم الثقافية الجديدة.

فبعد تكشف الرؤية على نوع آخر من العنت السلطوي العائد إلى تكميم الأفواه، وقمع الحريات بشتى الوسائل الترهيبية، وهو الأمر الذي دفع الشاعر

¹ فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، المكتبة الوطنية، دط،

دت، ص: 103.

"فاتح علاق" إلى دعوة قارئه لشرب نخب تلك الشعارات الزائفة التي آمن بها الشعب، في سخرية مريرة ونقد لاذع للوضع المتردي راح يعدد أوجه المأساة. ولعل أعظم ما امتازت به الصورة الشعرية المعاصرة هو تخلصها من المباشرة بفعل البناء الصوري، إذ انحرفت باتجاه التصوير العمق والخيال المعقد، بل أصبحت رديفة الشعر في حد ذاته.

وتكون القصيدة أكثر رؤية كلما كانت الصورة مدهشة ومرتقبة في أشكال لغوية بنائية بعيدة عن الإضافة والتزيين. لأن الصور على اختلافها تشأهم في بناء عالم محقق بالصور الخالية التي تتوازي والعالم الواقعي بغية تصوير رؤية الشاعر التي تلمسها في العالم الخارجي وأحش بها. بتعبير آخر ينطلق في بناء مدركاته الحسية عن طريق المركب الخيالي العميق، الذي تجرّفه الصورة الشعرية خلفها جراء التأثير المباشر الذي تتلقاه حواش الشاعر بمستوى عال قد يفوق المثيرات التي تستهدف بناء صور مجازية عقلية.

لقد فضل الشاعر المعاصر الصور كمجرى لأحاسيسه ومشاعره وراح يحيك الواقع وفق صياغة جديدة، تبتعد عن التمثيل المباشر للواقع والعلاقات الظاهرة شكلا. فهي وسيلة تستخدم لكشف كل ما هو جوهر وعميق وليست أداة توضيح وإقناع، بل تساعد على التقريب بين الأشياء المتباعدة وتؤلف بين المتضادات من الكلام.

واقف أستعيد بقايا الجراح ...

في خريف الهوى ... عند مفترق الذكريات

كصفافة صغرت خدّها للري !

واقف أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى ...

يزيد اشتعال المدى

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

ومن دمي المستباح ...

واقف عند سف السنين الخوالي وحيدا ..

تبعثرني الري شوقا إلى "السّمارت" التي بايعتني شتاء وصيفاً ...

وشاخت ... تهاوت ... وماتت¹

تتوزعت التراكيب في هذه الأسطر الشعرية على مستوى من الانزياح التركيبي قوامه المواقع الاستبدالية لأفعال الكلام. حيث جاءت ركنية المحورين مكثفة من خلال حركية الأفعال: أستعيد، أتحسس، تبعثرني، بايعتني، شاخت ... الخ.

فالتركيب الشعري في هذا المقام حددته صورة المكان الذي بويع فيه الرسول "ص" - شجرة السّمارت - المرتبط بالفعل الافتتاحي "واقف" الذي وافقه

¹ وغلبيسي يوسف، تغريبة جعفر الطيّار دار بهاء الدين، قسنطينة، ط2، الجزائر، 2003، ص:

بالفعل "أستعيد"، فهذه الصورة الشعرية تم استرجع أكبر حدث تاريخي من قبل الشاعر لقوله "واقف عند سف السنين الخوالي وحيدا"، وكان يقصد من وراء قراءة الواقع حيث يهدف إلى جعل الذات ترسم عمق المأساة الوطنية.

ونشير إلى أن اللغة وجدت مأواها الأبدية، بدليل ذلك الانفتاح الرؤيوي على الذي شكلها على مستوى مسارات التغريب والإحساس بالذات المنهزمة أمام أعظم حوادث التاريخ... بمعنى أن الانزياح تشكل نتيجة توافق حدث تاريخي وآخر حدثاوي نبع حقيقة عن حالات نفسية استدعتها الأزمة المتفاقمة فجسدت أفكارا ورؤى أكثر من تجسيدها للحالة الشعرية.

تمخض عن هذا الاستبدال بؤرة شعرية متوترة ساعدت على المزج بين نص جديد وآخر يضرب في أعماق التاريخ الاسلامي ذات مستوى فكري جاهز، وما نلحظه في النص الذي بين أيدينا هو تراجع شعرية الايحاء كون فاعلية الكتابة جاءت منتظمة تدرج الشاعر في جمالية انزياحها دونما تحسيس القارئ بتأثير عميق وقّعال للكلمات. الأمر الذي يدل على اشتغال روح الخطاب الشعري وفق نسق ثقافي ايديولوجي صّعد من فاعلية الذات وجعلها تدور في منظومة معرفية مغلقة، فلجأ الشاعر إلى هذا المرجع الديني والثقافي ليحمله وسيطا بين معاناة الذات والرغبة في تجاوز طروحات العصر وثقافته الايديولوجية.

شهدت الصورة الشعرية تجديدا وتغيرا، بحيث اعتمدت على مفارقات لغوية جعلتها تخرج عن حدود طرفي التشبيه، وتتمرد على الصور المألوفة على اهتمام الشاعر في خلالها بضروب البديع المختلفة كال تكرار مثلا، كما لجأ في كثير من المواقف إلى رفع حدود هذه المفارقات ليصطبغ قصيدته بألوان دلالية زاخرة، حيث أدى ذلك إلى إنتاج تراكيب لغوية شديدة التعقيد داخل أغوار قصيدته.

وأصبحت الصورة لصيقة بالإيحاءات والدلالية التي انتشلها من مجرد وسيلة للشرح والإيضاح أو الوصف والزخرف، فيحدث أثرا معنويا وأسلوبيا في المتلقي بعد سماعها، يقول الشاعر يوسف وغليسي:

يسألونك عني....

قل إني ما قتلوني وما صلبوني... ولكن

سقطت من الحوت سهوا

رفعت إلى حضرة الخلد..

إنني تلاشيت سكران

إنني تشظيت في وهج الوجد

غيبت في أبد الآبدين!!

يسألونك عني...

قل إني نزلت إلى "طور سنين"

إني تقلدت عرش النبوة في وطن آخر يشتهيني

ويمنحني الوصل بالروح في كل حين..

يسألونك عني¹

في محاولة منا لتفكيك هذا الخطاب الشعري إلى أنساق ثقافية يقودنا إلى إدراك مرجعيته الفكرية وطبيعته المشكلة لأنماط التعبير الشعري، وخاصة القول أن معايشة واقعا كواقع الشاعر أوجد له في الجانب الروحي والديني الملاذ الأبدي رغبة في الخلاص، فاحتواء صورة المسيح (عليه السلام) ميز القصيدة واستثنائها بشيء من التفرد الذي ارتفع به الشاعر إلى مقامات الأنبياء والرسل، ما يجعل النص الشعري انفتاحا مفعما بالمعاني والدلالات.

وجمع الشاعر "يوسف شقرة" في موضع آخر من قصائده، فنلاحظ في ذات المعجم الوجداني معجما آخر ربط بين حب الوطن والغربة القاتلة التي يحسها الشاعر في وطنه، جاء ذلك في قصيدة "الإنفجار" حيث يقول في قصيدته:

من بلاد لبلاد

تعرف الخيل نشيدا للوداد

¹ وغلبيسي يوسف، تغريبة جعفر الطيار دار بهاء الدين، ص: 40.

وحنيني فوق رأسي،

يشدو لحن الاغتراب

أنا من ريح جنوني أتيت

أنا من ماء رميمي

ضاع في زخم العباد

ضاع في عمق البلاد¹

وهذا يمكننا أن نرى ذلك التطور الكبير الذي حصل في بنية القصيدة عند الشعراء المعاصرين، خاصة فيما يتعلق بتشكيل الصور الفنية التي تجاوزت الكثير من الخصائص التقليدية التي عرفت بها الصورة قبل الإستقلال « تمثلت خاصة في الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني داخلي وقد كان لهذا الفهم الجديد لطبيعة الصورة دور كبير في إثراء تجارب الشعراء وتعميقها، خاصة بإبداع الصور الوجدانية التي تقوم على رصد توتر العاطفة، واضطراب الشعور، كما تقوم على المزج بين الحواس وتوظيف عناصر الطبيعة ومظاهرها المختلفة، كما وفق الشاعر في رسم الصور الكلية إلى تحقق للتجربة وحدتها الشعورية بما تحمله من دلالات

¹ يوسف شقرة: المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص: 34-35.

انفعالية ذاتية... إضافة إلى استغلال الإمكانيات الجديدة التي يتيحها الخيال
وتتيحها الثقافة الواسعة من رؤية سطحية إلى رؤية كونية درامية»¹.

¹ عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، بتصرف، ص: 217.



خاتمة

لقد قمنا بجولة حول تطور الشعري الجزائري منذ فترة الأمير عبد القادر إلى غاية مرحلة السبعينيات مرحلة ما بعد الثورة، ثم ركزنا في دراستنا على عقد الثمانينيات والعقد من 1990 إلى 2010م، فانتتهت هذه الدراسة إلى النتائج الآتية:

استند الشعراء على الحداثة وما نادى به من المبادئ ذات المرجعيات الحضارية والفكرية والفلسفية، والتي لا ترتبط بزمن معين ولا مكان محدد، وإن اضطرتهم للجروح إلى التراث فمن باب أنه الأصل الحقيقي لخلفياتهم الدينية والثقافية أولاً، ومن جهة المحافظة على قيمهم المغموسة فيه ثانياً.

ومن جهة أخرى نجدها - الحداثة - تحمل مبادئ نبيلة حركتهم صوب التحرر من السائد وودفعتهم إلى البحث الدائم للكشف عن غير المؤلف والذي أصبح من عداد القديم لا يشمن ولا يغني من جوع، لذلك نحا من خلالها الشعراء الجزائريون كغيرهم من الشعراء نحو المغايرة والاختلاف.

لقد عكست الحداثة الشعرية موقف هؤلاء الشعراء النافذ إلى عمق وجوهر الحياة والعالم، واتسمت بجملة من الخصائص ألفيناها نابعة من وعيهم العميق بالمجتمع الجزائري وتنوع ثقافته. فرفضوا ما توجب رفضه كرفض جرح الوطن والمساس لمقومات الدولة وراحوا يتمسكون بالتجاوز كأولى السمات الحداثية التي اكتسبتها من الشعرية العربية والتي ترتبط بالهدم والبناء المستمرين.

فلاحظنا أن الشعراء حاولوا الاقتراب من معالم الحداثة فيما قبل الثورة إلا أن الحالة الكارثية التي اصطبغ بها الوطن من حرب ومعاناة وسياسات العدو التي صعّدت قوى التجهيل في البلاد اضطرتهم إلى النضال بالقلم، وإعلان حرب شعرية حملت معنى حقيقيا للمقاومة الأدبية فشملت النصح والإرشاد والتغني بالمبادرات الجموعية ومكانة النوادي التثقيفية في توعية الشعب، بل راحوا يكشفون جرائم العدو ونواياه أمام الشعب بأساليب لغوية وصور بيانية واضحة ومعبرة لا تستدعي التفكير فهي خالية من الغموض.

ومنه نستنتج أن الشاعر الجزائري الحداثي رفض قطع لغته العربية أو الإنحناء بها نحو فعل الحداثة عن منابعها فلجأ إلى النص الديني القرآني يولد لغة غير مألوفة للمتلقي، وفي هذا إبداع لا يعكس التراكم السطحي بقدر ما يتوخى التحول العميق من ناحية ويكشف عن المتناقضات البادية في الجمع بين الديني وغير الديني.

بينما دفعه تعقد الحياة والكون بالإضافة إلى عدم قدرة ذاته الشاعرة أحيانا على البوح إلى استخدام خصوصية أخرى للرؤيا وهي الغموض في فترة السبعينيات الأمر الذي أبعدها عن المباشرة، وجعل المتلقي يحاول التقرب بالنص الشعري الجزائري عبر محاولة ثانية منه لفهمها ومساءلة علاماتها.

وكانت هذه الفترة - السبعينيات - حاسمة جدا في مراحل تطور الشعر الجزائري حيث ربط كثير من الدارسين ونقاد الحداثة الشعر الجزائري بالفترة التي تليها، وراحوا يؤرخون لانطلاقتها خاصة على مستوى التحديث الشكلي

العروضي بأول نص كتب وهو أمر منطقي ومعقول لما شهدته هذه المرحلة من كثافة في النصوص ونزوع نحو فعل الحداثة بشكل غير مسبوق.

وهذا لا ينفي ارتباطا نهائيا في بدايتها في مراحل سابقة، تلك المراحل التي بدأ فيها الوعي الشعري بضرورة التحديث على الرغم من الظروف السياسية القاسية التي عاشتها الجزائر قبيل الإستقلال.

أما الحداثة الشعرية في السبعينيات فارتبطت بظروف تحديث الدولة وإعادة هيكلتها والاهتمام بمختلف ميادينها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، كانت هذه الحداثة تسير جنبا إلى جنب مع محاولات التحديث في الميادين نفسها سابقا، فقد شككت بنسبة كبيرة جزء أساسيا من النظام وإستراتيجياته، وكانت لا بد من أن تتحقق، بغض النظر عن آليات هذا التحديث وطبيعته وملامته للمجتمع الجزائري أو عدم ملامته لكن من السقطات التي تلقفها النقاد عنها هو تركيز الشعراء على الجانب الإيديولوجي - حتى أصبح جزء لا يتجزأ منه- بكثرة غيبت آليات كان من المفروض وجدوها لخدمة التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر.

ولعل ما أثر في النص الشعري السبعيني كذاك هو ما نلمحه على مستوى البنية العروضية، فشكل ذلك معضلة حملته سقطات على جانبيه الموسيقي والإيقاعي. هذه الهفوات أثرت عليه وأسرته داخل دائرة ضيقة من التخيل الشعري الموصدة أبوابه بمفاتيح مبدأ الالتزام.

ومن خلال بحثنا استنتجنا أن جيل الثمانينيات أدرك النقائص التي كانت تعترى المرحلة الشعرية السابقة، منها مآذكرناه من أحادية الرؤيا وإيديولوجيتها، الأمر الذي ساعد الجيل الجديد على النهوض حدائوا وهياً لهم الفرصة من أجل الدخول في رؤية أدبية مختلفة عن سابقتها من خلال استغلال هذه الفجوات، وذلك بتجاوز هذه سمات التي اتصفت بها.

فهب هؤلاء الشعراء نحو محاولة الفكاك من منطق الارتباط الإيديولوجي نحو الفردية وهو في الواقع من صميم الأفكار الحدائية الذي فرضه جيل السبعينيات، وأخذوا على عاتقهم مصادرة الفهم العادي الذي ألفه المتلقي، وفي محاولة منهم لإبراز أسئلة الذات الشعرية الحدائية وإشكالياتها المختلفة، وأصرت وجود مستوى متميز أثناء الكتابة الشعرية.

فدل هذا الجهد المبذول للارتقاء بالفعل الشعري على زيادة الوعي الحدائي لدى شعراء مرحلة الثمانينيات، والفضل يعود دائماً إلى اعتبارهم الموهبة غير كافية لكتابة القصيدة، وأن الكتابة الشعرية الحدائية في نظرهم لا بد لها أن تتوج بالبحث والتقصي عن آليات تحسينها وتحديثها بدل طمسها هفوات البعد الإيديولوجي والأشكال العروضية التي لا طائل من ورائها.

لقد كانت انطلاقة هؤلاء الشعراء تسير وفق خطوات ثابتة أبرزوا آرائهم وأفكارهم الذاتية، مقتنعين أن البحث عن الذات الشعرية في تصوير العملية الإبداعية عنصر مركزي يكفل حدوث آليات فنية وجمالية أكثر حدائية، يمكنها

خاتمة

تغيير المسارات التي صاحبت المتن الشعري الجزائري في الفترات السابقة والممتدة إلى بداية الفترة الاستعمارية.

عموما نلني أن النص الثمانيني لم يعلن القطيعة مع الموروث بل عاد إليه يحمل بين طياته الكافة اللغوية للنص الصوفي على سبيل المثال الذي رأى فيه معينه الحاوي لتجربته بكل قوتها والذي لا ينضب حقيقة بمداه بالطاقة الشعرية الضرورية لتأهيله نحو كتابة ترتقي إلى المستوى المنوط بإبداعه الشعري.

زادت حدة الحوادث في الثمانينيات وحرص الشعراء على التغيير ومواكبة الحداثة من إن إدراك الشاعر الجزائري في التسعينيات ووعيه بواقع مجتمعه، بالإضافة إلى تصاعد وتزايد كتابات المرأة في هذه الفترة وسم الرؤيا بخصوصية لم تكن مألوفة خاصة من حيث الكم دون إهمال كذلك للكيف.

فرأينا أن هذا الشاعر راح يستخدم أنماطا لغوية معينة ليشكل مغامرات فنية وجمالية هادفة تتفاعل مع قصائد أخرى وتتفق مع ذهنيات المتلقي، داعية إلى إفراغ الكلمة واستئصالها من قيود التقليدية والتدجين الإيديولوجي في فترة السبعينيات، فأصبح يملك لغة ذات حلل بيانية خارقة للعادة، عبرت عن انبهار لغوي زاد من حدة التعبير الدرامي المأساوي الذي ارتبط بالمشاهد الدموية، وللكشف عن أغوارها داخل النص التسعيني استعان باستخدام بعض خصوصيات الرؤيا كثنائية الرفض والتجاوز والأنوثة والتراجيدية والصوفية والغموض.

لعل ما طبع معجم الشعري هو التنوع من ناحية ثرائه بحقول دلالية كثة، منها ما ارتبط بالجانب الديني، وبعضه اتصل بقضايا الوطنية، بينما واكب البعض منها مستجدات الأحوال في البلاد الناتجة عن الظروف المأساوية كالأمل والغربة وشتى أنواع الشقاء والقهر، هذا ولا يمكننا تجاهل الحقل النسوي الذي أثمر هذه الفترة أيما استثمار.

واستمر الشأن ذاته خلال العقد الأول من الألفية الثالثة حيث نراهم استنكروا جرح الوطن مع عدم قبولهم الجاهز من اللفظ وتكرار الدلالات المتمثلة في الإشادة بإنجازات الثورة التحريرية، إضافة إلى تأسفهم على إنجازات مضت لم تستطع الأجيال الحفاظ عليها، وفي كلتا الحالتين كان الشاعر الجزائري مترواحا بين الدعوة إلى تجاوز الآني والراهن والحث على إعادة بناء الذات الجزائرية.

لقد عكست ديمومة الاغتراب المضمنة في نصوص شعراء العقد الأول من الألفية الثالثة تراجمية في الرؤيا تمثلت في: اليأس والتشاؤم، العزلة... الخ، كلها مجالات خصبة تمد التجربة الشعرية بطاقات حية جعلت الشاعر الجزائري ينجذب نحو والتماهي مع المطلق عبر الحب والفناء لتحقيق فعل الكشف الذي تتلقى فيه المعرفة وهي معرفة ذاتية قلبية.

كما نقلت لنا لغة الشعر الجزائري المعاصر التي استثمر طاقاتها التخيل الذي لم يقطع صلته بالواقع الحسي والمعيش عبر الصورة الشعرية

خاتمة

السنيماية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالماضي الذي تعكسه الصورة الرمزية والأسطورية، ولكنها مازالت في حاجة إلى الاشتغال عليها أكثر.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر العربية:

1. ابن رشيق القيرواني (ت: 463 هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،
تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1401 هـ - 1981.
2. الجاحظ (ت: 255 هـ)، الحيوان، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت،
ط2، 1424 هـ.
3. الجوهري (ت: 393 هـ)، الصحاح، ج1، تح: أحمد عبد الغفور عطار،
دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة4، 1407 هـ - 1987م.
4. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق- محمد
الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط3، 1986م.

المعاجم العربية:

5. ابن فارس القزويني (ت: 395 هـ)، معجم مقاييس اللغة، ج2، تح:
عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399 هـ - 1979م.
6. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية وفنون
الشعر.
7. الخليل الفراهيدي (ت: 170 هـ)، معجم العين، ج3، تح: د/مهدي
المخزومي، د/إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال.

الدواوين الشعرية العربية:

8. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.
9. أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، دط، الجزائر، 1993م.
10. أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، منشورات الحبر، ط2، الجزائر، 2007م.
11. أزراج عمر، وحرسني الظل، الجزائر، 1976م.
12. الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تحقيق: دحو العربي، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007م.
13. عبد الرحمن محمد بن عبد الرحمن، رحلة في جراح القوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2002م.
14. عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
15. عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.
16. مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1982.
17. مصطفى الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
18. مصطفى الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

19. يوسف شقرة، المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007.
20. يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2013.

المراجع العربية:

21. إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت.
22. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د ط)، (د،ت).
23. إبراهيم خليل، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، ط7، عمان، 2003م.
24. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007م. نزار أباضة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، دار الفكر المعاصر بيروت - لبنان، ط1، 1994م.
25. أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث، ج 4، دار العودة، بيروت، 1983.
26. أدونيس، الثابت والمتحول- بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة سلطة الموروث الشعري، دار الساقى، (د،ط)، (د،ت).
27. أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، دار العودة، ط2، بيروت، 1979م.
28. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989م.

29. أدونيس، سياسة الشعر - دراسات في الشعرية العربية المعاصرة -، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.
30. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م.
31. أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.
32. بشير تاويريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس: دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2009م.
33. جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، قبرص، ط1، 1991م.
34. جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (د،ط)، 1979م.
35. جهاد فضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت.
36. حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د ط)، الجزائر، 1987م.
37. حسني عبد الجليل، علم القافية عند القدماء والمحدثين، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 2005 م.
38. حسين نصار، القافية في العروض والآدب، منشورات المكتبة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

39. حمادي عبد الله، البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2011م.
40. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1996م.
41. ربيعة جلطي، ديوان من التي في المرأة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د،ط، الجزائر، 2003.
42. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د،ط)، 1987م.
43. ساسين سايمون عساف، الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبو نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط 1، 1982.
44. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن (مداخل إلى موضوع علم الجمال)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2015م.
45. سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
46. سمير نور الدين دردور، ملحمة الجزائر شرح تاريخي لإلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، (د ط)، 2018م.
47. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1996 م.

48. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإلتباع والإبتداع، دار غريب،
دط، القاهرة، 2007.
49. صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،
(د،ط). (د،ت).
50. صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر
والتوزيع، الجزائر، دط، دت.
51. صبيبة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هومة،
دط، الجزائر، 2009م.
52. صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،
القاهرة، ط2، 2001.
53. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1،
القاهرة، 1998.
54. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،
القاهرة، ط1، 1987م.
55. الطاهر يحيوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما
بعد الاستقلال، دار الأوطان، ط1، 2013 م.
56. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية
للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط1، 2000م.

57. عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967.
58. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان - بيروت، ط1، 1982م.
59. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، دط، الجزائر، 2005م.
60. عبد الرحمن اليعقوبي، الحداثة الفكرية في التأليف الفلسفي العربي المعاصر، (محمد أركون، محمد الجابري، هشام جعيط)، مركز نماء للبحوث والدراسات، ط1، بيروت - لبنان، 2014م.
61. عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (د،ط)، (د،ت)، الجزائر.
62. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.
63. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994م.
64. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطبع والنشر - بيروت، ط1، 1983.
65. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع التساؤل، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1985م.

66. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، مطابع السياسة، الكويت، (د،ط)، 2003م.
67. عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1987.
68. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، التاريخية والرہانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط1، 2010م.
69. عبد القادر فيدوح: دلالات النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.
70. عبد اللطيف محمد حماسة، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د،ط)، 2001م.
71. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1981م.
72. عبد الله الركيبي، الشعر...في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، (د ط)، الجزائر، 1994م.
73. عبد الله الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1983م.
74. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد في فهم أشعار العرب وصياغتها، ج 1، شركة الطبع و النشر لأسرة الحلي، مصر، (د ت).

75. عبد الله الغدامي، تشريح النص، مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006م.
76. عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلي، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر، 1982م.
77. عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري فترة الثمانينيات، مجلة الأثر، ع 4، الجزائر، ماي 2005.
78. عبد المالك مرتاض -بنية الخطاب الشعري- دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت، ط 1، 1986م.
79. عثمان حشلاف التابث والتحديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
80. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، د.ت.
81. عدنان علي رضا النحوي، الحدائق من مظهر إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط3، 1989م.
82. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1968م.
83. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، (د ت).

84. عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، 1985م.
85. علي جعفر العلق، الدلالة المرئية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م.
86. علي ملاح، الجملة الشعرية في القصيد الجديد "السياب نموذجاً"، دار أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.
87. عماد حسيب محمد، بنار النص، قراءات تفكيكية في الشعر الحدائي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2009م.
88. عمر بن قينة: الديسي، حياته وآثاره وأدبه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ت).
89. عمر بن قينة، أعلام وأعمال في الفكر والثقافة والأدب دراسة، إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2000م.
90. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري (تاريخياً، وأنواعها، وقضايا.. وأعلامها)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1995م.
91. غالي شكري، شعرنا الحديث، إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978م.
92. فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، المكتبة الوطنية، دط، دت.
93. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م.

94. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003م.
95. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية، (د،ط)، 2006.
96. ماجد السمراي، تجليات الحداثة، الأهالي للطباعة والنشر. دمشق، ط1، 1995م.
97. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط- المغرب، ط1، 1999م.
98. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007م. سحب الطباعة الشعبية للجيش: الجزائر، 2007 م.
99. محمد الطمار، مع شعراء المدرسة الحرة في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، (د ط)، الجزائر، 2005م.
100. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 2، دار توبقال، تونس، 2000م.
101. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، دار توبقال، ط 2، الرباط- المغرب، 2001م.

102. محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 1988م.
103. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط 1، بيروت، 1989م.
104. محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر - بيانها ومظاهرها - الشركة العالمية للكتاب، بيروت - لبنان، ط 1، 1996م.
105. محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، تقديم: محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2004م.
106. محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، ط 2، الجزائر، 2012م.
107. محمد صالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، ط 2، الجزائر، 2012م، ص: 57.
108. محمد عبد اللطيف حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، ط 1، بيروت، 1999م.
109. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينات سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (دط)، 1995م.
110. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، ط 3، 1996م.

111. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1979م.
112. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص - المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط2.
113. محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، 1988.
114. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925_ 1975م، دار الغرب الإسلامي، الجزائر، الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة، 2006م.
115. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2006.
116. محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هابرماس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1998م.
117. مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، شبكة الألوكة، فهرسة مكتبة فهد الوطنية، تبوك ط1، 2009م.
118. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م.
119. هشام الدراوي، التفكيكية التأسيس والمراس، تقديم ومراجعة: الرحالي الرضواني، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011م.
120. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1978م.

121. يوسف الخال، دفاتر الأيام أفكار على ورق، رياض الرئيس للكتب والنشر، د.ط، 1987م.

المراجع الأجنبية:

المتجمة:

122. ألان تورين : نقد الحداثة، تر أ: نور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، (ط،د)، 1997م.

123. بيير زيماء، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م.

124. جاك دريدا وآخرون، استراتيجيات التفكيك، تر: حسام نايل، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، (د،ط)، 2009م.

125. جورج نوننشار، دلالات الأثر، تر: عبد العزيز عرفة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992م.

126. ريشارد هارلند، ما فوق البنيوية، فلسفة البنيوية وما بعدها، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2009م.

127. سانتيانا جورج، الإحساس بالجمال (تخطيط لنظرية في علم الجمال)، تر: بدوي محمد مصطفى، مراجعة: زكي محمود نجيب، المركز العربي القومي للترجمة، القاهرة، (د،ط)، 2011م.

128. سي دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك مييري، سلمان حسن إبراهيم.

129. طوني بينيت ولورانس غرسوبيرغ ومغيغان موريس: مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع: تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لينن ط1، 2010 م.
130. فولغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات دار الاختلاف، فاس، 1995م.
131. كريستوفر نورس، التفكيكية، النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط1، 2008م.
132. كرين برينتون، تشكيل العقل الحدائي، تر: شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2004م.
133. كرين برينتون، تشكيل العقل الحديث، تر: شوقي جلال، مر: ديفي خطاب، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.
134. مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية للتوزيع، بيروت، ط1، 2009م.
- الرسائل العلمية:
135. أغا عائشة، التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر - جيل التسعينيات أنموذجاً-، رسالة دكتوراه، الجزائر، 2018/2017م.
136. بوخشة خديجة، حاجية الحكمة في الشعر الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، وهران، الجزائر، 2014/2013م.

137. خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990م إلى 2010م دراسة في الرؤيا والتشكل، رسالة دكتوراه، الجزائر، 2018/2017م.
138. دليلة مكسح، البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، بسكرة/الجزائر، 2015/2014م.
139. عبد اللطيف الفيتاني، الحداثة عند يوسف الخال، دراسة في تجربته الشعرية والنقدية، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، الأردن، 2010م.
140. منى علم، عناصر تحديث النص الشعري في مجلة شعر"، رسالة دكتوراه، الجزائر 2006 /2005 م.
141. ابن الدين بن خولة، جهود عبد الرحمن الديسي (ت 1921) النحوية، رسالة ماجستير، وهران/الجزائر، 2011م.
142. عبد الكريم شيبورو، التجربة الشعرية عند أبو القاسم سعد الله، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة /الجزائر، 2007/2006م.
143. منصور زبطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2013/2012م.
144. محمد الصالح خرفي، جمالية المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في العلوم، الجزائر، 2006/2005.

المجلات والدوريات:

145. أحمد تركي، فنية التضاد في الخطاب الشعري الجزائري- الأمير عبد القادر الجزائري أنموذجا، مجلة إحالات، ع 1، الجزائر، 2018م.
146. أحمد عراب، البنيات الأسلوبية في القصيدة الثورية (قصيدة مدارج الخلاص والتحرير لأبي اليقظان)، مجلة اللغة الوظيفية، ع6، الجزائر، مقال تم الاطلاع عليه ب: 2021/08/01م.
147. بوسقطة السعيد، القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والإيديولوجي، مجلة التواصل، ع 16، الجزائر، 2006م.
148. جابر عصفور، تعارضات الحداثة، مجلة فصول، مج 1، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980م.
149. خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج 4، العدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
150. رابحي عبد القادر، تضافيف الأشكال وتنافر الأفكار مقارنة نظرية لإشكاليات الحداثة الشعرية السبعينية في الجزائر، مجلة فصل الخطاب، مجلد 3، ع 9، الجزائر، 2015م.
151. صالح لحوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري، مجلة الأثر، ع 17، الجزائر، 2013م.
152. عبد اللطيف حني، المدائح النبوية في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 10، 11، الجزائر، 2012م.

153. عبد الله أحمد المهنا: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 19، ع 03، 1988م.
154. عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات، الأثر، مجلة الآداب واللغات، ع 4، الجزائر، 2005م.
155. عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية في الجزائر، الحداثة في كلية الآداب، جامعة وهران، العدد 05، الجزائر، 1962. 1990.
156. عيسى متقي زاده وآخرون، المقاومة بين الشعر الجزائري والإيراني دراسة مقارنة بين مفدي زكريا وفرخي يزدي، مجلة إضاءات نقدية، ع 18، الجزائر، 2015م.
157. أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع: 32، مارس، 1997م.
158. رشيد يحيوي، المغرب، مجلة نزوى، الضورة ومكانتها شعريا، جانفي 2008، متوفرة على الانترنت برابط: <https://www.nizwa.com>
- الانترنت:
159. الشيخ محمد بن عبد الرحمن الديسي ، ... - أولاد سيدي ابراهيم | فيسبوك ar-
ar.facebook.com/167605726652096/posts/76002223741
.0439

160. المسالك: ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس، تقديم وتحقيق خالدة زيادة، مقال تم الاطلاع عليه 2021/08/22م،

<http://www.almasalik.com>

161. الموسوعة الحرة وكيبيديا <http://ar.wikipedia.org/wii/>

162. جمال أميرة، هؤلاء الرواد أول من أدخل مفهوم الحداثة إلى العالم العربي ... تعرف عليهم، نشر بتاريخ: 2018/03/07م، تما لاطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/22م، متوفر على الانترنت برابط:

163. علي محمد الغريب، الحداثة الغربية ... ملامحها ووفودها على الثقافة العربية، مقال صدر 2013/10/04م، تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2021/04/25م.

164. موسوعة عبد العزيز البابطين الثقافية، 2021م، محمد بن أبي شنب - معجم البابطين لشعراء العرب www.almoajam.org/lists/inner/6092

165. هدى الفوالجة، أهم شعراء الشعر الحر، - كتب بتاريخ: ٥٦: ١١ ، ٦ ديسمبر ٢٠٢٠

تم https://sotor.com/%D8%A3%D9%87%D9%85_%

الاطلاع عليه: 12/2/2020

.166

167. <http://www.lahaonline.com/articles/view/44105.htm>

168. <http://www.lahaonline.com/articles/view/44105.htm>

169. <https://www.noonpost.com/content/22361>



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
	بسملة
	إهداء
	شكر
أ - ز	مقدمة.....
الفصل الأول:	
إسقاطات الحدائفة في الفكر العربي الأدبي مقارنة نظرية في التجذر والتحول (15-85)	
15	1. مفهوم الحدائفة.....
19	1.1 عند الغربيين ونشأتها.
29	1.2 عند العرب نشأتها.
49	2. الحدائفة العربية الشعرية الجمالية والنقدية.....
	1.2 الحدائفة الجمالية.....
	2.2 الحدائفة النقدية.....
72	3. الارهاصات الأولى لاتجاه شعر المحدثين.
الفصل الثاني:	
حركية الشعر الجزائري وتحولاته من القصيدة التقليدية إلى قصيدة التفعيلة (87-159)	
	2.1 مراحل تطور الشعر الجزائري زمن الثورة:
88	مرحلة النصف الأول من القرن التاسع عشر:
100	مرحلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر(1847-1889م):.....
102	مرحلة الانتعاش بعد الغيبوبة (1889-1919م):
110	النصف الأول من القرن العشرين:
110	- الاتجاه التقليدي:
114	أ. الشعر الاصلاحي.....

فهرس الموضوعات

117	ب. شعر المناسبات.....
120	ج. الشعر النضالي.....
132	د. شعر الشباب.....
145	- الاتجاه التجديدي الرومانتيكي:
147	- الاتجاه الواقعي:
	2. 2 الشعر الجزائري في مرحلة ما بعد الثورة.
148	- مرحلة السبعينيات.....
	2. 3 مراحل حركية الشعر الجزائري في ظل الحداثة العربية 1980-
	2010م:
151	مرحلة الثمانينيات:
154	مرحلة التسعينيات:
158	مرحلة العقد الأول للألفية الثالثة:
الفصل الثالث:	
القصيدة الحداثوية الجزائرية: فضاءاتها، شعريتها، جمالياتها الفنية (1980 - 2010).	
(161 - 239)	
162	1- شعرية الإيقاع في قصيدة النثر:
169	2- شعرية الإيقاع في قصيدة "الإنسان الكبير" لمحمد صالح باوية....
169	أ) الإيقاع الخارجي في قصيدة "الإنسان الكبير":.....
169	أ) - 1 إيقاع الوزن.....
171	إيقاع تفعيلية بحر الرمل.....
179	إيقاع البحور الممزوجة في القصيدة.....
182	أ) - 2 إيقاع القافية.....
193	ب) الإيقاع الداخلي في قصيدة "الإنسان الكبير".

فهرس الموضوعات

193 (ب) 1- إيقاع التكرار.
198 (ب) 2- إيقاع التوازي.
200 (ب) 3- إيقاع التدوير.
203 3 الفضاء المكاني في القصيدة الحداثوية الجزائرية:
208 4 الجماليات الفنية للشعر الجزائري الحديث
208 أولاً: جماليات اللغة الشعرية.
224 ثانياً: جماليات الصورة.
240 خاتمة
265 مكتبة البحث
284 فهرس الموضوعات
الملخص	

الملخص: إن الجزائر عرفت أوضاعا مزرية منذ الإحتلال إلى غاية إندلاع الثورة، كان لها دور كبير من تغير وتطور المسيرة الأدبية، هذا بالإضافة إلى مؤثرات الشرق والغرب، فسرت لنا هذه الأخيرة سبب بطء الحركة بالمقارنة مع أقرانها في الأقطار المختلفة من العالم، والذي عايشته هدوء تاما على مدى التاريخ الأدبي على مد طول الفترة الاستعمارية، أما بعد اندلاع الثورة انقلبت الموازين في الجزائر، نظرا لتغير الظروف سياسيا واجتماعيا وفكريا فطالت يد التغيير لتمس الأدب شعرا و نثرا، لا سيما الفترة الممتدة من الثمانينيات والتسعينيات والعشر سنوات الأوائل من الألفية الثالثة (2000-2010م).

الكلمات المفاحية: الشعر الجزائري، الحداثة الشعرية، الفترة الاستعمارية، الإيقاع، الشعر الجديد، الصورة الشعرية.

Summary: Algeria survived miserable conditions starting from period of the colonization until the outbreak of the revolution. It played a major role in the changing and development of the literary process, in addition to the influences of the East and West. The latter explained the reason behind the slow movement compared to that of the peers in different countries all over the world, which experienced complete calm throughout literary history during the colonial period. After the outbreak of the revolution, things were reversed, due to the political, social and intellectual changes that extended to touch literature, poetry and prose, especially the period extending from the eighties and nineties and the first ten years of the third millennium (2000–2010 AD).

Key words: Algerian poetry, poetic modernity, colonial period, rhythm, new poetry, poetic image.

Le résumé: L'Algérie a connu des conditions horribles depuis le début de l'occupation jusqu'au déclenchement de la révolution . Ces conditions ont eu un rôle très important dans le changement et le développement de la littérature , en plus de l'influence de l'Orient et de l'Occident. Ceci explique les raisons du mouvement lent par rapport aux autres compères des différents coins du monde. Ajoutons à cela le fait d'avoir connu un calme absolu dans l'histoire littéraire tout au long de la période coloniale.Cependant, après le déclenchement de la révolution, la balance s'est inversée en Algérie, en raison de l'évolution des conditions politiques, sociales et intellectuelles. Ce changement a également touché la littérature ; poésie et prose, surtout la période datant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et des dix premières années du troisième millénaire.

Mots clés La poésie algérienne – La modernité poétique – La période coloniale – le rythme – la nouvelle poésie – l'image poétique.