وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: 13/MD12/113

التجديد الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر

ديوان "الشمس والشمعدان لشوقي ريغي" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب عربي
فرع : أدب عربي
تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:
- رشيدة هرقمة

إشراف الأستاذ:
د- محمد دلوم

تاريخ المناقشة: 2015/11/19

أمام لجنة المناقشة:

- د- سليمان بوراس رئيسا.
- د – محمد دلوم مشرفا
- د- صالح غيلوس ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014م

مقدمة

مقدمـــــة

الشعر هو القالب الفني الذي استوعب ومازال يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها وهذا ما جعله يرتقي يوما بعد يوم حتى يكون محط أنظار الدارسين.

لقد كان الشعر دوما عبارة عن حوصلة لتجارب الشعوب الأمم وعلى مر الزمان ناقلا بذلك يومياتها وتاريخها، ونظرا للتطور المذهل للحضارات والثقافات المختلفة كان لزاما عليه أن يحارب هذه التطورات وأن يتأثر بهذه الحضارات ليتطور هو الآخر، فكان هذا التغير الجذري السبب الرئيسي الذي نقل القصيدة الكلاسيكية نقلة نوعية والتي كان تأثيرها البالغ هي الأخرى على الشعر والشاعر معا، فظهور القصيدة الحديثة كان نتاجا لثورة فكرية وثقافية وسياسية واجتماعية واقتصادية، فهذه الأمور كلها عجلت بما يسمى الشعر الحديث والجديد لدى مجموعة من الشعراء، فارتبط الشاعر عندهم بالخيال والنفس، مما جعله يختلف عما كان عليه سابقا، مميزا عن سابقها بجماليته الفتية والجمالية الشعرية التي مصدرها الخيال المتدفق.

وقد طغت على الشاعر مصطلحات جديدة أضحت تميزها عن القصيدة القديمة مثل: الأسطورة، الرمز، الصورة الشعرية وأشياء أخرى حملتها القصيدة المعاصرة.

وكان نزوعي الذاتي إلى غمار هذا البحث هو حب الإطلاع على كل ما يسهم في محاولة إثراء الدراسات المتعلقة بالتجديد في الشعر الجزائري المعاصر، أما السبب الموضوعي فهو محاولة استنطاق ما يحتويه الديوان –الشمس والشمعدان- بمختلف قصائده قصد كشف الغطاء عن جوانبه الفنية.

ويطرح هذا البحث عدة إشكاليات نسعى إلى توضيحها منها:

- ما المقصود بالتجديد في الشعر العربي؟
- ما هي مميزات الشعر الجزائري المعاصر بشكل عام؟
- ما هي خصائص البناء الفني في ديوان شوقي ريغي؟

أما عن منهج الدراسة المتبع فسلكت فيه سبيل القراءة لمجموع قصائد الشمس والشمعدان، التي هي في مجموعها تشكل صورة شعرية فنية جديدة في الشعر المعاصر فقمت بإتباع طريقة التحليل الوصفي كي أصل إلى تأويل النتائج المحققة وتفسيرها.

بناء على ذلك قسمت بحثي إلى مقدمة وتمهيد ثم تعريف موجز للشاعر، يليه أربعة فصول و متبوع بخاتمة.

أما التمهيد فتحدثت عن معنى التجديد بشكل عام، ثم تناولت الحديث عن ميزات الشعر المعاصر بصفة عامة فقد رأيت أهمية ذلك بائنة وملحة لتهيئة المتلقي للدخول في صلب الموضوع.

الفصل الأول عنونته بـ"البنية الشعرية" وقد حوى مبحثين: الأول اللغة الشعرية في الشعر الجزائري، أما الثاني فقد كان متمحورا حول اللغة الشعرية في شعر شوقي ريغي في ديوانه "الشمس والشمعدان".

أما الفصل الثاني فقد عنونته بـ "بنية الصورة الشعرية" حيث اتجهت الدراسة فيه نحو الصورة الشعرية في الشعر الجزائري، والمبحث الثاني فقد تناولت بالدراسة الصورة الشعرية في شعر شوقي ريغي في ديوانه "الشمس والشمعدان".

الفصل الثالث جاء بعنوان البنية الإيقاعية وهو يحوي مبحثين: الأول الإيقاع في الشعر الجزائري والثاني الإيقاع في شعر شوقي ريغي في ديوانه "الشمس والشمعدان".

أما الفصل الأخير كان بعنوان "البنية الرمزية"، و المبحث الأول منه تناول الرمز في الشعر الجزائري أما المبحث الثاني تناول دراسة الرمز في ديوانه "الشمس والشمعدان".

وخلصت الدراسة بخاتمة حوت أهم النتائج التي تمكنت من الوصول إليها.

ولم تغفل هذه الدراسة الإفادة من مختلف المصادر والمراجع خاصة منها المتعلقة بالتجديد في الشعر الجزائري نذكر منها دراسات محمد ناصر للشعر الجزائري في كتابه

"الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)"، و"البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" لعبد الحميد هيمة و"حركة الشعر الحر في الجزائر "لشلتاغ عبود شراد... أمّا ما لقيت من صعوبات فهي ليست بالكثير إلا فيما يخص فك بعض الرموز الغامضة في شعر شوقي ريغي وهي إحدى ميزات الشعر الجزائري المعاصر.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ" دلوم محمد" الذي كان له الفضل في توجيهي، وبما كان يغدقه عليّ بأنواع النصائح والإرشادات والنقد البناء لإخراج هذا العمل.

تمهيد

تمهيـــــــد

ظاهرة التطور مطردة في ميادين العلوم والآداب، وهي دليل على قدرة الأمة على الاستيعاب والعطاء ولذلك حد الأدب موكب النهوض والانبعاث مصورا أبعاد الحياة المعاصرة، ومدخلا عناصر جديدة في بنيته وشكله لذلك لابد لنا أن نعرج إلى ماهية التجديد أولا قبل أنّ نعرض في دراستنا عن الشعر الجزائري المعاصر:

أ- التجديد في اللغة:

تشير معاجم اللغة إلى أن التجديد من أصل الفعل تجدّد: تجدّد الشيء يعني صار جديدا، وجدّه أي أعاده إلى حالته الأولى، وجدّ الثوب أي أعاده إلى أول أمره. وكذلك أجدّه واستجدّه أي صيره جديدا[1].

التجديد هنا في أصل معناه اللغوي يبعث في الذهن تصورا وهو أنّ الشيء المجدّد قد كان موجودا أو قائما وللناس به عهده.

كما وردت الجدّة التي مصدرها الجديد وهي بالكسر ضد البلي والجديد نقيض البالي، فيقال بلى بيت فلان ثم أجدّ بيتا من شعر أي أعاد بنائه[2]: أي أن الشيء قد أتت عليه الأيام فأصابه البلى و صار قديما.

ويقال أيضا: جدّد الوضوء أي أعاده وجدّد العهد أي كرّره وأكدّه.[3]

للتجدّيد هنا: معناه إرجاع الشيء إلى الحالة التي كان عليها، أعيد إلى الحالة التي كان عليها قبل أن يبلى.

ب- التجديد اصطلاحا:

لم نعثر في ما تيسر لنا من المصادر والمراجع على المفهوم الدقيق للتجديد ولكن بعد البحث والتنقيب عثرنا على جملة من المفاهيم نحصرها فيما يلي:يقول "عباس محمود العقاد" حول مفهوم التجديد في الشعر بوجه عام:" إذا أحوزنا قلنا أن التجديد هو اجتناب

1 - ابن منظور: لسان العرب، منشورات محمد علي بيضاوي، مج6، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص 136.

2 - الجوهري: الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت ، ط،4، 1990، ص 451.

3 - ابن فارس: مقاييس اللغة، مطبعة الإتحاد، كتاب العرب، القاهرة، ج1، ص 409.

التقليد، فكل شاعر يعبر عن شعوره ويصدق في تعبيره فهو مجدّد وإن تناول أقدم الأشياء"[1].أي أن التجديد هو الصدق في التعبير أيا كان نوع الموضوع الذي يطرقه الشاعر أو المبدع، كما أنه يعني عدم التقليد والوقوع في أحضان القديم والنسج على منواله، وإنما هو عملية خلق وإبداع سواء كان هذا التجديد في إطار الأوزان والموسيقى الشعرية أم اختيار الموضوعات الشعرية والألفاظ التي لم يطرقها آخرون ويضيف قائلا: "وإن كان التجديد هو إجناب التقليد فالتجديد هو اجتناب الاختلاف، والمختلف هو كل من يجدد ليخالف، وإن لم يكن هناك موجد للخلاف"[2].

فالتجديد لا يعني الاختلاف الذي يهدف إلى مخالفة المألوف والخروج عن الأطر التي ينبغي الوقوف عندها، والعقاد يدعو إلى عدم التحرر الكلي أو التمرد الكامل على شكل القصيدة العربية وفيما يخص "أحمد سعيد أدونيس" للتجديد فيقول: "أن التجديد الشعري هو مسألة كيانية وكلية فنا ولغة وليس الوزن أو عدمه إلا جانبا ثانويا فيها، لأننا نجد قصائد بتشكيل حر وجديد شكليا لكنها تتضمن رؤية قديمة بالعالم القديم"[3]. إن مسألة التجديد عنده تتجاوز الخروج من التنسيق التفصيلي الخليلي كونها تتضمن رؤية قديمة.

أما "خالدة سعيد" فلها رأي آخر حول التجديد تقول:" إن مسألة التجديد في الشعر العربي المعاصر لا يجوز أن تبحث في الظاهرة؛ أي على صعيد التبديلات الظاهرية التي تخاطب الحواس، كالوزن والقافية والأوصاف الظاهرة كالغواصة والطائرة....ولكن المسألة تبحث على صعيد النظر إلى دور الشعر وإلى موقف الشاعر من العلم ومن قضية التعبير نفسها"[4]؛ أي أن التجديد يتجاوز البحث في الظاهرة إلى بعد آخر، وهو النظر إلى دور الشعر، وموقف الشاعر في كل ما يدور حوله .

---

1 - يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية و جذوره الفكرية، دار الطباعة و النشر، ط1، 1985، ص 113.

2 - المرجع نفسه: ص 114

3 - أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، ط1، ص 53 .

4 - عثمان حشلاف: التراث و التجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 12.

تمهيـــــــد

لقد ظهرت حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر منذ نهاية الأربعينيات من هذا القرن، ولقد كانت ثورة على نظام البيت الشعري والقافية والتحول بالقصيدة إلى نظام التفعيلة الشعرية والسطر الشعري[1] وقد نشأ هذا الاتجاه التجديدي من الإحساس بضرورة الإبداع في الشعر العربي، أي يكون فيه التجديد والتحرر أكثر مما فيه تقليد.

يقول "جبران خليل جبران": "لم تكن الطرق القديمة تعبر عن الأشياء الجديدة وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن نعبر عنها، ولم اقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل أن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كانت كلها جديدة، كان عليا أن أجد أشكالا جديدة لأراء جديدة"[2]. "جبران" كغيره من الشعراء المجددون قام بإدخال تعديل جوهري على مستوى الوزن والقافية باعتبارهما العنصر الأساسي للشكل الشعري، حتى يكون الكلام المشكل شعرا، وليس فقط مجرد كلام.

فالشكل الجديد يعد أكثر حركات التجديد في تاريخ الشعر العربي خروجا عن النسق القديم وتحررا من القواعد التقليدية لوحدتي الوزن والقافية.

وفي إطار هذا الشكل، هجر الشعراء الأوزان المركبة مختلفة التفعيلة ومالوا إلى توظيف الأوزان الصافية واحدة التفعيلة والتي تتمثل في سبعة أوزان وهي:

الوافر: ست تفعيلات من (مفاعلتن)

الكامل: ست تفعيلات من(متفاعلن)

الهزج: أربع تفعيلات من (مفاعيلن)

الرجز: ست تفعيلات من (مستفعلن)

الرمل: ست تفعيلات من (فاعلاتن)

المتقارب: ثماني تفعيلات من (فعولن)

---

1 -السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 39.

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

المتدارك: ثماني تفعيلات من (فاعلن)[1]

والتجديد في القصيدة المعاصرة لم تقتصر على البحور الخليلية وإنما تجاوز ذلك ليشمل القافية على حد "نازك الملائكة"، التي كانت تهدف إلى إبداع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم.[2]

وعليه فالشاعر المعاصر أصبح في تجديده للشعر حرا في اختيار عدد التفعيلات في كل سطر شعري إضافة إلى ذلك فقد أصبحت التفعيلة هي النظام الموسيقي للشعر الجديد. لذلك سمي شعر التفعيلة، إذ نجد في القصيدة الواحدة مجموعة من التفعيلات.

- مدخل إلى الشعر الجزائري المعاصر:

إن المتتبع للحركة الأدبية عامة والجزائرية خاصة يستطيع أن يرى أن أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الأدبي هو جيل الشباب (جيل الحداثة الشعرية) الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث.

ويمكن أن نلحظ لدى غالبية الشعراء المعاصرين ديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن ومحاولة استشراف آفاق جديدة وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة، وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه، وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة، ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحته.

ولم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة، وإنما كان مشروعا ثقافيا مؤسسا يقوم على الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على احتمالات وإمكانات فنية هائلة، ولا نهائية رغم ما شاب هذه التجربة من إشكالات وسمت بعض التجارب بالتردد والتذبذب، ولكن ذلك لم يعطل الانطلاقة الشعرية الجادة في هذه الفترة فرأينا ذلك التطور

1- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر و التوزيع، لونجمان، ط1، (دت). ص 302.

2 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين الجديد و القديم لموسيقى الشعر العربي. منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، (دت). ص 229.

الكبير الذي أصاب القصيدة الجزائرية مقارنة بفترة السبعينات التي كانت رجع صدى للقصيدة المشرقية، في كثير من مر الأحيان وهذه حقيقة لا نحتاج إلى تأكيدها بالأدلة والبراهين فقد تناولتها الأقلام في تلك الفترة بشكل واضح وصريح يقول(محمد زيتلي) مثلا:"

"يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا، ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا، وأن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا، وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا؛ لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر رزاقي، زتيلي، حمري بحري... ليست في الواقع إلا صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية"[1].

وإذا كان التأثر والتأثير أمرا طبيعيا في جميع الآداب فإننا نقول إن التأثر غير التقليد والمحاكاة فنحن عندما نقرأ لبعض الأسماء كأحمد حمدي، وأزراج عمر، وعبد العالي رزاقي، وسليمان جوادي، نجد عندهم جملا شعرية معروفة النسبة إلى أصحابها من الشعراء الكبار وألفاظ وتراكيب مستمدة في الأغلب الأعم من دواوين الشعراء المشارقة الرواد أمثال: "نزار قباني، وصلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، ومحمود درويش وعبد الوهاب البياتي وأدونيس، ومظفر النواب"[2].

ولذلك نحسب أن الشعر الجزائري في فترة السبعينيات لم يعبر على الواقع الجزائري إلا نادرا، حيث نجد الكثير من التجارب الشعرية تقع أسيرة الدوران في "معجم شعري ضيق، جردها في سمة التفرد والخصوصية".

وللدكتور العربي دحو رأي في هذه المسألة فهو يقول: بأن الأدب العربي كل متكامل في أغلب عصوره، وبمثل ما يقتفي المغربي أثر المشرقي فإن المشرقي كذلك

1 -عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، ط1، 1998، ص 7.

2 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث،(اتجاهاته وخصائصه الفنية،)-دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1985،1م، ص 400-401.

يستفيد من المغربي فالمرجعية الأساسية عند هذا وذاك واحدة، وإنما الظروف هي التي تهيء عوامل لهذا الظرف أكثر مما تهيؤها للآخر، لكن الخصوصية تبقى حاضرة في كل الأحوال، وعلى الأقل في الموضوع، أو في الحدث، أو في أي شيء آخر مما يكشف عنه النص.

ومهما يكن من أمر فإن القصيدة الجزائرية حققت الكثير من التطور على يد هذا الجيل خاصة في جانب البناء الفني، بخلاف ما كان عليه الأمر لدى الشعراء في فترة السبعينيات. وباستقرائنا للمتن الشعري في ذلك الوقت نميز عدة ظواهر سلبية طبعت بعض تجارب شعرائنا منها:

1. انعدام الرؤية بسبب الفراغ الثقافي، ولعبة التوهم بصراع فكري ناضج، مما أدى إلى سيطرة التجريدية والرمزية المغرقة في الضبابية.
2. التمزق بين الحادثة والتراث، ومن ثم الاستخفاف بالقيم بسب الوقوع في وهم التقدمية والتفهم.
3. الاستهزاء بأية مبادرة تذكر ورمي كل من يحاول التفكير مثلا في الموروث ومحاولة إيجاد من غير الوافد بالرجعية والتقهقرية

ومع بداية الثمانينيات "أطل علينا جيل جديد شعاره-إني إلى ذات سواكم لأميل-[1] يبحث عن معنى الشيء كممكن وراء المعنى المجازي متخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل إنه أدب الجيل الحر" الذي حمل لواء فضاء الروح واتخذ من القصيدة فضاء للجرح، ومن الكتابة معراجا الي برزخ الصوفية، وآفاق الروحانية المطلقة، فعلى "إثر سكوت بعض الشعراء الذين تصدرت قصائدهم الصفحات الأولى للمجلات الأدبية والثقافية، خلال العشرية الماضية بدأت بوادر حركة شعرية جديدة، رؤية ومضمونا تتجلى من خلال الصفحات الثقافية للجرائد الوطنية "التي اختصت هذه الكتابات

1 - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، ص 11.

الشابة، وفسحت لها المجال للتعبير، ومن هذه الجرائد نذكر: جريدة المساء، جريدة النصر، وجريدة الشعب المعروفة والتي سبق لها احتضان كتابات شعراء السبعينيات.

وما يميز هذا الجيل هو إحداثه "لنقلة نوعية في النظر وفي التعامل مع الشعر والواقع التاريخي... بحيث لم يعد الشعر ممارسة نظرية أو استجابة للنوازع ترغب في أن تتحقق في التعبير الشعري، إن من ملامحه التجاوز والصدام، والتتبع الدقيق للحظة التاريخية من أجل فهمها من الداخل واستغلال معطياتها"[1] مما يجعلنا نشعر بوجود قفزة نوعية –بالقياس إلى فترة السبعينيات-تهدف إلى الوصول بالقصيدة الجزائرية إلى مكانتها اللائقة بها.

مولد ونشأة الشاعر "شوقي ريغي":

ولد في 7 يناير 1976، بآراس، قرية صغيرة في الشرق الجزائري، زاول كل أطواره التعليمية في قسنطينة. صدر له حبيبة الشاعر (شعر)، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة 2007- معبر إلى الدوران (شعر)، الدوران (شعر)، دار الألمعية 2012 – الشمس والشمعدان(شعر)، منشورات فاصلة 2013- لم الغرائز البدائية (شعر)، دار القصبة 2009، لم أكن ميتة قبل لقائك(رواية)، منشورات فاصلة 2014. [2]

1 -عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر،(شعر الشباب نموذجا)، ص 12.

2 - http://chawkirighi.blogspot.com/2014/12/blog-post_5.html

الفصل الأول

بنية اللغة الشعرية

المبحث الأول: اللغة الشعرية في الشعر الجزائري.

1- اللغة الشعرية والمعجم الشعري

2- أهمية اللغة الشعرية

3- اللغة الشعرية في فترة السبعينيات

المبحث الثاني: اللغة الشعرية في شعر شوقي ريغي.

1- بنية الأفعال

2- بنية الأسماء

3- التناص اللغوي

أولا- بنية اللغة الشعرية:

تحمل اللغة الشعرية مشاعر وعواطف المنشئ وأخيلته الممتزجة بالواقع وغيره والتي تكون نابعة من الصراعات الداخلية والخارجية التي يمر بها، لتصبح هذه اللغة في نهايتها مرآة صادقة للكشف عن الملامح النفسية التي يشعر بها المنشئ اتجاه قضية أو تجربة معينة مر بها.

هذه اللغة تتكون من مكونات أساسية تضفي في النتيجة الصورة الانطباعية للملامح المستبانة وهذه المكونات تتمثل بامتزاج الدال والمدلول في ضوء انتمائهما إلى نسق تركيب شعري عام يحمل في طياته المشاعر والأخيلة التي تعود إلى صاحبها.[1]

" فاللغة إذا هي أهم أدوات الفن الشعري حيث تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها"[2]

1- اللغة الشعرية و المعجم الشعري:

"الأدب تعبير عن الحياة أداته اللغة" وبهذا تكون اللغة الظاهرة الأولى التي يجب على الدارس أن يقف عندها في حديثه عن القضايا الفنية في الشعر. وهذه الأداة اللغوية في الشعر تختلف عن اللغة الإخبارية في حياتنا اليومية، أو لغة التحليل العلمي. لأنها لا تنقل المعاني، بل توحي بها من خلال الطاقات الموسيقية والتصويرية التي يمنحها لها الشاعر الموهوب. وعلى هذا الأساس فاللغة تحيا وتنمو، وتعبر عن ذاتها على لسان الشاعر، وبتعبير آخر" إن الشاعر لا يستعمل اللغة وإنما هي تستعمله".[3]

إن البنية التعبيرية في العمل الشعري قد لقيت عناية واضحة من طرف النقاد والشعراء في العصر الحديث فإذا كانت عناية التقليديين تنصب عن الجانب الموسيقي

---

1 - ينظر سامي شهاب: البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، جامعة كركوك، العدد 1، مجلد 2، السنة الثانية، 2007، ص 1.

2 - رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979، ص 48.

3 - شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(دط)، 1985، ص 136.

غالبا فإن المحدثين قد عنوا باللغة الشعرية التي ليس المقصود منها المعجم الشعري ألفاظا وتراكيب فحسب بل كل ما تحتوي عليه البنية التعبيرية من توظيف الرمز والأسطورة والمرويات الشعبية والتراثية وما إليها.

ولقد أصبحت اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر ولاسيما في الشعر الحر بمثابة العمود الفقري الذي يقوم عليه عمله الشعري، وأصبحت البنية التعبيرية محل العناية من طرف الناقد الحديث والشاعر على السواء باعتبارها من أهم عناصر العمل الشعري، فمن خلالها يستطيع الشاعر أن يحقق استقلاليته وشخصيته وتميزه لأن اللغة من خلال هذا المنظور تعني الطريقة أو الأسلوب الذي يتبعه هذا الشاعر أو ذاك، والطريقة أو الأسلوب لا تتحقق إلا من خلال الرؤية والإحساس والإنفعال والتفاعل مع التجربة وملابسات الظروف[1].

فإذا تصفحنا مثلا شعر شعراء الثورة نجد أن معجمهم أو لغتهم بالأحرى جاءت لغة حادة، ذات جرس صلد، يتناسب مع الهتافات التي إمتلأت بها الحناجر آنذاك. ووجدنا أنفسنا أمام الألفاظ التي تعكس مشاهد الحرب وأجواءها مثل" الدم، الإعصار، الفداء المقاصل، السلاسل، اللهب، اللظى، الزئير، الدمدمة بالإضافة إلى الشعر الصحراوي أيضا"، ولم يكن الأمر كذلك مع السنوات التالية حيث تجاوزوا بعض العيوب كالقوالب واللغة الجاهزة وذلك بعد أن اتسع اطلاعهم وتعمقت تجاربهم، فمالت لغتهم إلى شيء من الإيجاز التكثيف و بعض الدقة[2].

ونلاحظ اللغة الشعرية في فترة السبعينيات التي تعتبر النقطة الأساس في بداية الحركة الشعرية الجزائرية[3]، إلا أنها كانت تحت وطأة الواقعية الاشتراكية التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق لمجارات الشعرية الداخلية. فقد شهدت الجزائر–مع بداية

1 - ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص 355.

2 - ينظر شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 137.

3- نظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته و خصائصه الفنية،) ص 182.

السبعينيات- أحداثا خطيرة في الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية فكانت النتيجة ضياع الهويات الشخصية للشعراء في غمرة الجري وراء تلك الأحداث[1] فتميز شعر هذه المرحلة بجرأة أكثر في استخدام فنيات القصيدة الجديدة في التعبير، وتعاملت مع اللغة بأسلوب فيه كثير من الجرأة مما جعلها تتسم ببعض السلبيات كالضعف اللغوي، استخدام اللغة البذيئة... وهذا ما سنعرج عليه الآن في شعر فترة السبعينيات.

أما في سنوات الثمانينيات فهي تعتبر سنوات النضج الحقيقي للشعر الجزائري بفضل عطاءات إبداعية متميزة تكشف عن تطور كبير في وعي الشاعر وانفتاح على آفاق أخرى متنوعة[2]، فكانت لغتهم وجدانية و معجمهم صوفي.

أما سنوات التسعينيات فقد حمل الشاعر أحاسيسه الصادقة والنابعة من ذات محبة للوطن بكل ما آساه من جراح مشكلا بذالك معجما وجدانيا مأساويا. إن الشاعر هنا لم يعد يهمه التقيد بالتراكيب المستمدة من التراث ولا الاقتصار على الألفاظ ذات الصخب الخطابي وإنما ما يهمه هو أن يجد اللفظة التي تنسجم انسجاما طبيعيا مع ما يحس به داخل أعماقه[3].

ومن هنا وذاك تقرر أن اللغة الشعرية هي اللغة المعبرة أي هي التي تحتوي طاقات شارعها الوجدانية، بحيث تكون وسيلة ناجحة في نقل تجربته، كما تكون لغة سليمة في تبيانها وراقية في ذوقها،" ولا يشترط في اللغة الشعرية أن تكون لغة معينة لذاتها لأن المسألة ليست مسألة اختيار أو تصنيف، بل مسألة تعبير عن قضايا ومعاناة، وهذه القضايا متى كانت تجارب نفسية كان لها الدور الأول في تحديد الشكل الفني".[4]

1 - ينظر عبد الوهاب بوقرين: ثورة اللغة الشعرية، دار المعرفة، ط1، 2004، ص 21.

2 - ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته و خصائصه الفنية)، ص 317-416.

3 - ينظر عبد الوهاب بوقرين: ثورة اللغة الشعرية، ص 21

4- الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983. ص 48.

2- أهمية اللغة الشعرية:

لغة الشعر لغة خاصة في بناءها وتراكيبها، ولا تخرج مفرداتها عن حدود المألوف، لكنها تنفرد في قدراتها على استيعاب الصور المختلجة في نفس الشاعر باستعماله تلك اللغة استعمالا يخرج بها عن تلك الحدود، والمعروف أن لغة الشعر تختلف تماماً عن لغة العلم، إذ أن للغة الشعر شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي تمتلئ بالمحتوى الذي تصب عنايتها به، فهي "لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العالم.

والشاعر عندما يستعمل اللغة إنما يقوم بعملية نقل اللغة من الحيز النفعي إلى الأثر الجمالي على وفق الأساليب التي ورثها أو سعى أو يسعى لابتكارها وذلك أن يرتفع باللغة من عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي، وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيراً، مستثمراً دلالاتها وأصواتها وعلاقات بناءها وإيقاعاتها على نحو فريد وهو أن لا يغفل لغة الشعر وهي ترتكز على "أساسين احدهما: التقاليد الشعرية الراسخة، والثاني: هو لغة الحياة المعاصرة[1]".

لقد تنبه النقاد الأقدمون إلى الخصوصية التي تتمتع بها اللغة الشعرية، وقدرتها على الإيصال، وتنبهوا إلى طبيعتها من حيث مستواها الحسي الذي يجعلها مثيرات حسية لتصبح "العلاقة بين الكلمة والشيء علاقة معقدة تتجاوز فيها الكلمة مستوى العلاقة داخل تشكيل لغوي متميز بفاعلية سياقية يمنحها تعدداً في الدلالة وثراءاً في الإشارة فتتمكن الكلمة داخل سياقها من استيعاب أعراض الشيء من ناحية والتعبير عن الأصداء الذاتية بهذه الأعراض.[2]

كما أن التجريد المتميز الذي يلازم الخاصية الحسية في الشعر هو العلة الفاعلة وراء هذا التمييز في النظام الدلالي لكلمات الشعر أو لغتها، وإذا كان التجريد يمكن

1 - صلاح الوادي السلامي ميساء: رسالة دكتوراه، لغة الشعر في المفضليات، جامعة الكوفة، 2006، ص 63. غير منشورة.
2 - المرجع نفسه، ص 63.

المخيلة من إعادة تشكيل معطيات الحس فإنه يمكنها- بالمثل – من إعادة تشكيل علاقات اللغة على نحو يمكن اللغة الشعرية من الدلالة المباشرة على الشيء بأعراضه أو الدلالة غير المباشرة التي تصل الشيء بغيره أو تكشف عنه بإعراض شيء أو أشياء أخرى تشبهه أو تماثله بشكل أو بآخر.

التغيير- في اللغة – في معظمه يقع على عاتق المبدعين والشعراء منهم بخاصة وإن الابتكار والإبداع والجدة دوافع تقع على عاتق الشاعر فهو يبحث عن التمييز والإجادة، من خلال ابتكار المعاني وابتداع العلاقات بين الألفاظ والتركيبات، فهو ينشد نمطية اللغة، وإن تستحدث لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب المعروفة... ويزعمون أن الشاعر حين يتمرد على نمطية التعبير اللغوي يعيد خلق اللغة من جديد ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال الخطاب الشعري . وقيمة الشاعر تكمن في شعره وفيما يقوله من شعر فهو "ليس خلاّق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي ". و"كلما اقتربت لغة الشاعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت عن حيوية الخلق العفوي "[1].

3- اللغة الشعرية في فترة السبعينيات:

اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر هي الأساس الذي تقوم عليه قصائده، وبها يحقق استقلاليته وشخصيته وتميزه، لأن كل تعبير عن الإحساس والانفعال والتفاعل مع القصيدة تفرض عليه استخدام نمط معين من اللغة. وفي هذا المضمار سنتبع أهم خصائص اللغة لدى شعراء الشعر في هذه الفترة.

- **الضعف اللغوي:**

سبق أن ذكرنا أنه من أكبر المشكلات التي يعانيها الشاعر العربي المعاصر مشكلة التعامل مع اللغة كأداة توصيل، فإذا كان الشاعر العربي يعاني من هذه المشكلة. فإن

1 - صلاح الوادي السلامي ميساء: رسالة دكتوراه، لغة الشعر في المفضليات، ص 64.

معاناة الشاعر الجزائري التي ظلت تواجهه هذه المشكلة باستمرار وبشكل حاد تصل حد التأزم أحيانا، باعتباره يعيش في محيط ما يزال يعاني من مأساة الاغتراب اللغوي، ويكافح في استماتة في سبيل تعريب الجماهير، ورفعها إلى مستوى الملتقى المتذوق.

إن كل دراسة للجانب اللغوي في أعمال الشعراء الجزائريين، ولاسيما بعد الاستقلال يجب النظر إليها، وان المؤثرات الأساسية في أعمالهم تبدو بشكل حاد، ضعف التعليم العربي الذي هو أحد الرواسب الاستعمارية ومخلفاته، والتي تمثل بشكل بارز في المستوى الذي انحطت إليه اللغة في الأعمال الفكرية والأدبية ولاسيما عند جيل الاستقلال.

فمن أبرز الظواهر لفتا لنظر الدارس هبوط مستوى اللغة العربية، ولاسيما في أعمال الشعراء الشباب، الذين دخلوا الميدان الشعري بعد الاستقلال، ولاسيما جيل السبعينيات. فإن الناظر في هذه النصوص من خلال جانبها النحوي، أو الصرفي، أو المعجمي، يأسف حقا لما يشيع بين مفرداتها وتراكيبها من ضعف.

غير أن هذه الظاهرة لا تشمل كل الشعراء الذين كتبوا الشعر في هذه الفترة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بالقالب الذي صب فيه الشعر عموديا كان أم حرا. وإنما هو يتعلق أولا وقبل كل شيء بثقافة الشاعر ومستواه التعليمي، ومدى صلته بالتراث واحتكاكه به. فثمة شعر شاب في الاتجاهين العمودي والحر يتميز بمستوى لغوي معتبر، استطاع أصحابه أن يحافظوا فيه على أصالة لغتهم، وسلامة أساليبهم، وطرق تعبيرهم نذكر من بينهم مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعبد الله حمادي، وعياش يحياوي، فضلا عن جيل الرواد من أمثال سعد الله، وباوية، وخمار، والسائحي، فمما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء كانوا أكثر تمكنا من لغتهم الشعرية لأنها لغة مستمدة من أصالتهم المستوحاة من تراثهم، ولأن ثقافتهم اللغوية تمتد جذورها في الأدب العربي القديم

الذي يمدها بالحصيلة اللغوية الكافية، ويجعل تعاملهم مع التراث القديم على دراية بالأساليب العربية الصحيحة وتعامل مستمر مع المفردات والتراكيب الفصيحة.

فأين يتمثل الضعف اللغوي الذي نحسبه ظاهرة مرضية؟

يتمثل هذا الضعف في الأخطاء النحوية الشائعة في أشعار بعض الشباب الذين أداروا ظهورهم للتراث من مثل أزراج عمر، وأحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم، إذ يصعب على المرء أن يقرأ صفحة واحدة من دواويين هؤلاء ولا يتعثر في الأخطاء النحوية أو الصرفية التي تبدو في أغلب الأحيان فاحشة، لا يمكن التغاضي عنها، أو التغافل إزاءها.

وإذا كان من الصعب إيراد هذه الأخطاء هنا، فإننا سنقف فقط عن الشائع منها وهي التالية:

- إدخال "مهما" الاسم الشرطي الجازم لفعلين على الأسماء وهو الذي لا يدخل إلا على الأفعال كما جاء في القرآن الكريم ((وقالوا مهما تأتنا به من آية لتسحرنا بها...)).

فيقول "أزراج" مثلا:

مهما المسافة ترتدي زي اللصوص،

مهما الحدود تحدني[1].

- استخدام حرف" أن" بفتح الهمزة في مكان يستوجب كسرها مثل قوله:

وها أنني ألمح الآن كل المياه تدق السدود

وها أنني أبصر الأغربة

وها أنني أعشق الجرح و الضوء

وها أنني داخل الكتب الآن أقعي[2]

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 359-360-361.

2 - المرجع نفسه، ص 361.

- **من استخدام اللغة البسيطة إلى توظيف العامية:**

إن ضرورة نمو الشكل الشعري وتدرجه في التطور المستمر بدون توقف، يقتضي أن تكون لغته أول مظهر من مظاهر هذا التطور والنمو، لذا فإن القاموس الشعري القديم والدلالات الخاصة لصيغ الأفعال، واستخدام الغريب والشاذ. لم تعد صالحة ولا قادرة على احتواء التجربة الجديدة. لما يتضمنه اللجوء إليها من فصل للتجربة الجديدة عن زمنها والزج بها في مناخ زمني غريب. وكان على الشاعر ليستطيع الوصول إلى قلوب المتلقين ويؤثر في وجدانهم أن يستخدم لغة متطابقة مع واقع الحياة المعاصرة، مستجيبة لمشاكلها، من هذه الكلمات والتعابير التي تمتلك حيوية خاصة لأنها حاضرة في وجدانهم حية على ألسنتهم، فإن تقديم الشعر في قوالب لغوية جاهزة منحوتة من الشعر القديم أمر تجاوزه الزمن.

إن الشعراء الجزائريين ولاسيما في هذه الفترة كانوا أكثر وعيا من سابقيهم في تمثل هذه المكانة التي تحتلها اللغة في العمل الشعري، وحرصهم على استخدام لغة بسيطة يعتبر من أبرز خصائص هذا الشعر، وقد تجلى هذا الوعي بصفة خاصة في شعر الرواد مثل أبي القاسم سعد الله ومحمد صالح باوية، وأبي القاسم خمار، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي وغيرهم.

فإن من أبرز الجوانب التي تفوق فيها شعر أبي قاسم سعد الله في قصائده الحرة اقتراب لغته من الذوق المعاصر، وهي تنصب انصبابا في تعابير لا تكلف فيها ولا تصنع كما جاء ذلك في مثل قوله وهو يصف واقع الفلاح الجزائري تحت نير المعمر الفرنسي.

حتى م افترش الحصير
وأساكن الكوخ الحقير
وأساهر الحرمان و الألم المرير
وتلوكي جنبي الخشونة

ويحيطني قبو العفونة

في ظلمة عمياء تطفح بالخشاش

لا البدر يؤنسني إذا إنطفأ الفتيل

لا الشمس ترحمني إذا انعدم المقيل

وأضل ملتصق البدين

بالتربة المنتاج والشجر الوريق

فإذا تكون محصدي

ومسحت جبهتي الكئيبة

وتنفست رئتي الهواء

لم أجن غير دراهم

مشفوعة بشتائم...[1]

- توظيف العامية:

إن المبالغة في الانسياق وراء نظرية "اليوت" قد جردت التجربة عند كثير من الشعراء من أهم عناصر العمل الشعري وهو، شاعرية اللغة، فأصبحت لغة نثرية باهتة، لا تتميز عن لغة السوق والشارع في شيء. ودخلت من هذا المنفذ إلى قاموس الشعر العربي المعاصر مفردات عامية، وتراكيب غير شعرية، وفقد كثير من الشعراء المعاصرين حس التفريق بين مفردة عربية فصيحة، وأخرى عامية سوقية.

إن أخذ أغلبية الشعراء الجزائريين من جيل السبعينيات بهذا الرأي، وحرصهم الشديد على استخدام لغة بسيطة تصدر عن واقع الناس ومعجمهم المتداول اليومي، جرّ أغلبهم إلى الوقوع في بعض السلبيات التي أثرت في لغتهم الشعرية فجردتها من الجمالية الفنية التي لا تسمو لغة الشعر إلا بها.

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 368.

ومن ذلك لجوء بعضهم إلى إدخال مفردات عامية داخل الجملة الشعرية وقد تكون أحيانا ذات أصل فرنسي من ذلك، مثلا: الشيك، والبنك، والديالكتيك، والتكنلوجيا، والفواتير، والموضة. وغيرها من الكلمات التي دخلت العامية الجزائرية من طول احتكاك الشعب الجزائري باللغة الفرنسية. وكمثال نأخذ هذا النص لعبد العالي رزاقي من قصيدة " أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي....."

جمركي أوقف الحمال وهو يشد في يده زجاجة(ويسكي)

ويسأل الحمال عن سر الزجاجة

يختفي(الويسكي) ويبقى طعمه....

...يستيقظ الحمال

يبقى الحلم في حجم التوقع، يدخل الشرطي ينده بإسمه

-كيلو

-بطاطا

ويفر حتى الحلم، لم يحلم بغير الخبز و(الفرماج)...[1]

من الواضح اكتظاظ هذا النص بالمفردات العامية،" الويسكي، كيلو، بطاطا، فرماج".

ولعل رزاقي تعمد استخدام هذه اللغة البسيطة جدا ليعبر من خلالها عن واقع الحمالين الذين لا يستخدمون لغة فصيحة، ولكن الذي نتأكد منه هو أن الاستخدام أصاب التجربة الشعرية بالهلهلة ورسم البنية التعبيرية بالركاكة والنشاز.

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 373.

- **اللغة المستعملة الحية:**

إن المعجم الشعري عند بعض شعراء هذه الفترة يتدنى أحيانا إلى استخدام مفردات لغوية بذيئة تحوم حول أجواء الرذيلة، والعهر، والانحراف. وتتجرأ في الإفصاح عن الرغبات الجنسية المكتوبة بألفاظ، وتعابير ليس فيها سمو الشعر ولا مثاليته.

وينحط معجمهم الشعري غلى استخدام ألفاظ السباب والشتيمة في أسلوب يتجاوز كل حدود اللياقة والأدب مستخدمين تعابير تثير الإشمئزاز والنفور في نفس الملتقى. فترد في قصائدهم أمثال هذه التعابير: المضاجعة، فض البكارة، الجماع، البول، الغائط المخاض، إضافة إلى كلمات الهجاء والسّب مثل: الكلاب، الجرذان، السلاحف، الذئاب المومس، اللواط، القطاء، الخنزير، الخفاش، الصراصير، وغيرها من الكلمات التي يجب تترفع اللغة الشعرية عن التصريح بها.

يقول عبد العالي رزاقي:

... ضاجعت غيرك في الغياب

وكنت أحترف الخيانة كي أحبك أكثر

عانقت حتى النشوى الكبرى سواك

لكي أحبك أكثر...

... ويصير أشرفنا كمومسة تفتش عن زبون...

... يتقدم شيخ قبيلتنا فيفض بكارتها...

... تعال نفض بكارة أحلامنا...

... يساورنا الشك حين يجامعك الفقراء

ولا تنجبين سوى (كربلاء)...

ويقول أيضا:

... ويأخذ شكل الذي غاب في العرس كيلا يفض بكارة

أخته وهي تنزف إليه...[1]

- **ظاهرة المحاكاة و الاقتباس:**

شعراء هذه الفترة تأثروا تأثرا كبيرا بأعلام الشعر العربي في أسلوبهم ولغتهم وتصويرهم وشاعريتهم، ونحسب أن هذا التأثر مرده جانب نفسي لأنهم يحلمون أن يكونوا كبارا، ولكن ما يعاب عليهم هو ترديدهم لألفاظ وتراكيب غيرهم الشيء الذي جعل منهم مقلدين لا غير، فنجد مثلا "أجواء ديوان" و"أنشودة المطر" للسّياب بما فيها من ألفاظ وتراكيب: "العينين، النخيل، المطر، الأطفال، البروق، الأضواء، القمر، النهر، النجوم الضباب، العصافير، الغيوم، الظلام، الموت، الضياع، الدم" هي الألفاظ نفسها يكاد يكون القاموس الشعري لهؤلاء الشباب ينحصر فيها. فنجد "إدريس بودية" في قصيدته "عيناك أقحوان" يحاكي تلك القصيدة حين يقول:

عيناك أقحوان في دربي المهجور
يا زهرة الليمون، يا قصة الألم
عيناك والتوسل الجريح
كلحظة الآلة، سويعة الخلق
أضاجع الأماني العذاب
... يورق المطر
يتساقط المطر
وتهمس السماء
مطر... مطر... مطر... [2]

كما أثرت قصيدة "محمود درويش" ريتا والبندقية" في "أزراج عمر" فحكاها في قصيدته "أغنية السعادة" وهذا مقطع منها

آه يا سيدي أعرف أني أحمل الحزن صليبا
قبل ميلادي ولكني أمني القلب كي لا أدفن الشمس غريبة

1 -- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 388.
2- المرجع نفسه، ص 401.

غيبيني أبعديني[1]

ونجد أيضا شعر "نزار قباني" حاضرا وبقوة في أشعار هؤلاء الشباب. نذكر من بينهم "سليمان جوادي" في قصيدته "أغنية لم يلحنها الشيخ إمام" التي يقول فيها:

... نحن لا نطلب منكم أيها السّادة إلغاء الضرائب
تلك الأشياء روتها شهرزاد
وأمور قال عنها سندباد.
نحن لا نطلب منكم أن تعيدوها إلينا
قد مللنّا أيها السادة صندوق العجائب
وغدا عبئا ثقيلا كالضرائب
نحن نرجو أن تعيدوا سورة النّاس إلى القرآن فورا
أن تعيدوا لصلاح الدّين سيفا عربيا... [2]

إن جل عبارات هذه القصيدة مأخوذة من قصيدة "نزار" "الخطاب" وهذا دليل على تأثر شاعرنا بهذه الشخصية الشعرية الكبيرة في الوطن العربي.

- **الصورة الشعرية:**

عرفت الصورة الشعرية لدى شعراء هذه الفترة تطورا ملحوظا حيث أدرك أغلب الشعراء الشباب بأن الأصل في بناء الصورة الشعرية هو أن تكون تعبيرا عن الحالة النفسية للشاعر أولا وقبل كل شيء، ينبغي النظر إليها على أنها تمثل المكان النفسي لا المكان المقيس. والملفت للانتباه هو أن معظم صورهم كانت تصب في قالب واحد هو الإحساس بالحزن،والضياع، والاغتراب، والقلق أو الإحساس بالملاحقة والاضطهاد والكتب، وهي لكثرتها في هذا الشعر تجعل الدارس يتساءل أحيانا عن مدى واقعيتها وصدقها. ويعتبر شعر "أزراج عمر" الأكثر احتفالا بهذه الصورة حيث يقول من قصيدته "وحرسني الظل"

... سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 403.
2- المرجع نفسه، ص 405.

وأنتظر الصمت تومئ لي ساعداه
فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملال
ونحلب جنية لا تحب
وأقرأ من دفتر الاغتراب
حكايا فؤادي البعيد
لساعي البريد
ليرجعني خلسة للمدينة
فأسكن في سلة المهملات[1]

ثانيا- اللغة الشعرية في "شعر شوقي ريغي".

اللغة عند ريغي تأخذ منحنيات وأبعاد ذات دلالات فنية مشرقة تسقط فيها العلاقات اللغوية التقليدية كالكنايات والتشبيهات والاستعارات في كثير من مواطنها، كما أنها ليست ارتباطا حرفيا قاموسيا وهي تستمد إيحاءاتها من تجربة الشاعر وجليّ وواضح في ديوانه "الشمس والشمعدان "حيث يقول الشاعر في قصيدته "أخيرا".

بلا إذن لذاك العجل ندخله
ولو أوى إلى ميعادنا يوما سنأكله !!
ونلبس جلده نعلا
نعلكه....ونتفله
ونسجل فوق جبهته
ونشهد أنَه العيد
ونعلن أنه الوغد[2]

1- عمر أزراج: وحرسني الظل ص32 نقلا عن محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، ص 535..
2 - شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، منشورات فاصلة، الجزائر، ط1، 2013، ص 61.

فالشاعر يظل رافعا صوته بمبدئه، صارخا في وجه أولئك اللؤماء فيتحداهم ويواجههم بكل شراسة وقوة ويظهر واثقا جدا من هذا التحدي مدعما ثقته باستعماله أدوات التوكيد(السّين، سوف، أنّ....).

كما نلاحظ أن الألفاظ التي استعملها يتبعها نقاط الحذف فيترك للقارئ مجالا للفهم والإضافة .

وهذا يعطي انفتاحا أكبر للمعنى، وللصور النفسية التي يريد الشاعر تقديمها لنا ويقول أيضا في قصيدته "ورطة"

كفكفي عطرك في ترقوتي
واشربي فوق شفاهي
....واسكري
قامري....إياك أن تنتظري
زلزلي أرضي ورجي عمري[1]

حفلت هذه القصيدة كلها بصيغ الأمر حيث جعل الشاعر مطلع كل جملة شعرية فعل أمر وكأنه يسنّ قرارات لكنه يبدو في حالة ترجي وضعف أمام حبيبته وربما الشاعر كان بصدد إثارة الفكرة وتوصيلها على حساب الصيغة الفنية الجمالية.

كذلك من خصائص اللغة الشعرية توظيف أسماء الإعلام و الأماكن و هذا ما نجده في شعره (سيرتا، سيزيف، بغداد، مكة، عبد الله، قابيل، هابيل، آدم الرجل الأزرق الأوراس، شهريار، جالوت).

نلحظ في شعر ريغي ميلا قويا إلى استخدام الألفاظ الدالة على الألوان خاصة منها اللون الأخضر، وهو يوظفه في أغلب الأحيان إلى البهجة والفرحة، والأمل، والحرية...

1-بنية الأفعال:

تعامل الشاعر شوقي ريغي في ديوانه "الشمس والشمعدان" مع اللغة تعاملا جيدا وقد استفاد من تعدد صيغ الأفعال، واختيار ما يناسب معانيه، كما انه استخدم الأفعال

1 - شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 20.

بمختلف أزمنتها وصيغها إلا أن اللافت للنظر سيطرة صيغة المضارع وطغيانها على صيغتي الماضي والأمر.

استعمال الشاعر شوقي ريغي هذا النوع من الفعل فيه من السر ما يبرره، ذلك أن "اعتماده على الفعل المضارع بصورة رئيسية حفظ للمشاعر حيويتها وعنفها وتوترها".[1] ولا نفهم من هذا الكلام أن الأفعال الأخرى كالفعل الماضي والأمر أقل حيوية من الفعل المضارع، وإنما يتوقف فهم ذلك على معرفة وظيفة الفعل في السياق ومدى مناسبته لمقتضيات الأداء الفني، إذ لكل فعل دوره وأداؤه ووظيفته.

فإذا كان الفعل الماضي يناسب القص والرواية والأمر ويدل على طلب القيام بالفعل، فان الفعل المضارع "يمثل تصور الحدث على نوع يجعله ممارسا وواقعا إذ فيه الآنية والاستمرارية، والعودة إلى مسرح الحدث ووقت وقوعه".[2]

ولعل خير نموذج لذلك ما اخترناه من قصائد ريغي قصيدة بعنوان "رياء" التي تزاحم بها الفعل المضارع بنسبة كبيرة.

الديوان	القصيدة	الأفعال المضارعة	عددها	الماضية	عددها
الشمس و الشمعدان	رياء	تقتفي، تستعير، تروي، يدري، يذاكر، يلوم، يحظنها، ترضي، تستفز، يوقظ(2)، تجعل، يدري، ينتابنا، يختفي، تظفر، يساومني، يروي، نلتقي، تبتغي، تقذفيه، نلاقيه، تفعلي، تنوي، تستريح، تقسو، تضبط، يذاكر، نذوي، تشويه، يفنينا،	31	كنا(7 مرات) فعل، استنكر، انفصلا، وعدت، ظل، راودت، نسجت، شيدنا	16

نلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن الشاعر أكثر من استخدام الفعل المضارع، أين وجد فيه ضالته للتعبير عن أفكاره التي يعيشها في حاضره وبكل جوانبه، وهذا ما نجده

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، (د ت)، ص 72.

2 - عباس بيومي عجلان: الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، (د ط)، 1994، ص 217.

في معظم قصائده أما فعل الأمر فقد ورد لكن ليس بالشيء الكثير وإنما وظّف فعلين فقط هما (صيري و تجردي).

ونضرب مثلا آخر له قصيدة "ويبقى هو البحر":

ويأتي المساء بلون الأسى
ويأتي بعطر انفطار القلوب
وتبتعد الشمس عن عرشها
لتصغر في كبرياء الغروب
وتسقط في ظلمته عيونا
تراقب أحداقنا....من قريب
يغير ألوانه البحر، فيمن
يغير ألوانه ،،، يا حبيبي[1]

واضح من هذا المقطع أن الشاعر شوقي ريغي وظّف كما هائلا من الأفعال المضارعة ومن هذه الأفعال (يأتي، تبتعد، تصغر، تسقط، تراقب.....) فأحيانا يكرر الصيغة الواحدة أكثر من مرة حيث أنه في مقام تصوير الفترة المسائية المغطاة بالأسى وقت غروب الشمس وابتعادها عن عرشها وفي هذه اللحظة يزيد أسى قلب الحبيب المفطور المتألم الموجوع، يحدق في الظلمة يراقب الأحداث هل من حبيب يضمه ويخفف من آلامه وأوجاعه.

2- بنية الأسماء:

تشكل الأسماء في شعر ريغي مادة صرفية ثرية، وقد تبين لنا ونحن نتصفح قصائده نجد أن المشتقات تمثل بروزا أسلوبيا لها دلالات عديدة داخل العبارات.

جمع التكسير:

لقد اتضح لنا أن الشاعر قد حشد في قصائده كما هائلا من جموع التكسير لخدمة بعض الوظائف الصرفية وإثراء قاموسه اللغوي، منها ما هو مستمد من الطبيعة (الأطيار

1 -شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 30.

الأنوار، الكلاب، أسود، الأمواج، الغيوم، الرياح، شجر، الثمار.....).ولم تكن في قصيدة واحدة وإنما في كثير من شعره

ويمكن التمثيل في قوله في قصيدته آدميون.

تدور الشمس حيث تشاء والنوار يتبعها

وحيث تعشعش الأطيار تعلن ثمة الأعراس

وما الأوراس إلا توخوا قبلة الأوراس[1]

ومن هذا المقطع نلمس لغة التفاؤل التي شكلت في جموع دالة على البهجة والأمل.

وهناك جموع أخرى وردت في قصائد أخرى نذكر منها(براعم، عواقب الأحداث، أدوار، أفكار، الأياد، الدروب، أشواق، البراعم).

جمع المؤنث السالم:

وذلك في قوله في قصيدة "وفاء".

تهبين يوما للحياة

النور في كل الجهات

إني أراك تضمدين جراحها المتعفنات

وأكاد أسمع صوت طفلك صارخا في الكائنات[2]

الشاعر في هذا المقطع يأمل ببزوغ نور في كل جهات وطنه وذلك لتضميد كل الجراح التي كابدها. كما أننا نلحظ توظيفه جمع المؤنث السالم في جل قصائده ومنها قوله: في قصيدة "شقراء إفريقيا" :

وتعودين إلى الرقص بنفس الخطوات

للعيون الجائعات

للمنافي المقفرات

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 17.

2 - المرجع نفسه، ص 109

للجبال الشامخات

نحن ثرنا فممات[1]

نلحظ تتالي جمع المؤنث السالم في كل سطر من القصيدة.

جمع المذكر السالم:

الذي تم استخدامه لتحقيق بعض الدلالات المتباينة لمختلف قصائده فنورد هنا مثالا في قصيدته "كلمات قبل الوفاء":

لأكون زيتا، لا مدادا بعدما

كفرا الردى ما تدعيه متوني

الواقفون على القباب تمائما

أسلمتم أمري، وما دلوني

والغاشمون، المجرمون، تحصنوا

والباقيات، الباكيات، عيوني

صيغة جمع المذكر السالم لها دلالة عميقة خاصة هنا وأن الأمر يتعلق بقضية سياسية حربية ضد المستعمر الفرنسي، أثناء محاولة دخوله مدينة قسنطينة، فيظهر الشاعر وفاء وإباء أحمد باي لوطنه الجزائر فيصرخ ويصرح: "أما وواحد منا على قيد الحياة، فلن يدخلوا قسنطينة"

3.التناص اللغوي:

مصطلح التناص لم يحدد له تعريف واضح ودقيق، وذلك لتعدد دلالاته ومفاهيمه في الدراسات النقدية، فكل التعريفات هي عبارة عن ترجمات وملخصات لدراسات سابقة ترجع لأصحاب هذه النظرية ولا تخرج عن إطارها الغربي، فالتناص كما يرى "محمد مفتاح " "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان. للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[2]، و إن التناص ظاهرة لغوية تعرضت للكثير من الدراسات ونحن لسنا بصدد ذكر هذه الدراسات.

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 78

2 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العرب ي، الدار البيضاء ،.المغرب، ط3، 1992 ،ص 121.

ومن خلال دراستنا لديوان " الشمس و الشمعدان" للشاعر شوقي ريغي تبين ان الشاعر استحضر نوعين من التناص: التناص من القرآن الكريم و من الشعر.

- **التناص القرآني:**

لقد تجذر في الأذهان فرادة النص القرآني بحضوره الجمالي ونموذجه البياني الذي بهر العقول ،وبنظامه والتئامه وإتقانه وإحكامه أعجز الجمهور[1]، وهو النص المقدس الذي فاق قدرة البشر واخترق طاقتهم لما أحدثه من" ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع. تطمئن إليه الأسماع ليصل إلى الأفئدة في سهولة ويسر"[2].

وقد تحدى القرآن كلام العرب على ما هم عليه من فصاحة و بلاغة وبيان فجاء فيه **(قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ)**[3] وقوله عز وجل: **(قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ)**[4]، وعند سماع الشعراء العرب القدامى لمثل هذه الآيات انصرفوا عن محاكاة القرآن، وبعد ذلك تفطنوا لما يحدثه اغترافهم من القرآن إلى القدرة على الخلق والإبداع، فراحوا ينهلون من فيضه المغدق في شعرهم فزاده حلاوة وبهاء، " وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر"[5].

ومن النماذج التي تشهد على اغتراف الشاعر من نبع القرآن الكريم قوله في قصيدة" لجوء أساسي":

يا أيها الكفار لست بعابد ما تعبدون
فصدّقوا أو موتوا
يا أيها الكفروا أنيبوا "فاشهدوا"
إن الجزائر كلها تابوت[6]

---

1 - عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز، تص وتع: محمد رشيد رضا ،دار المعرفة، بيروت ،(دط) ،(دت) ،ص32 .

2 - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات الإبداع الثقافية، دار هومة، .للطباعة، الجزائر، (دط)، 2003، ص167 .

3 - سورة الإسراء، الآية:88.

4 - سورة هود ،الآية : 19.

5 - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر ،دار المعارف، القاهرة ،ص 237-238.

6 - شوقي ريغي : الشمس و الشمعدان ،ص 44

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب ،ويوظفه توظيفا فنيا كما في الآيتين الكريمتين (**قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ (1) لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ(2)**). فهو يؤكد تشبثه بالعقيدة الإسلامية وإن لم يصدقوا قوله فليموتوا أو يذهبوا إلى الجحيم وهذا إن دلّ فيدل على إيمانه القوي بالله عز وجل وتمسكه الكبير بالدّين الإسلامي.

واستثمار الشاعر لهذا النص القرآني كان وفق ما أملته عليه حالته الشعورية ليخرج أثقال قلبه و جراحه، ومازال الشاعر يستلهم من النص القرآني زادا آخر لتجربته الشعورية حيث يقول الشاعر في نفس القصيدة:

لا تندمي يا أرض لا غرقى، ولا

....إن المنية موعد موقوت[1]

إذا الله سبحانه وتعالى قد جعل الصلاة كتابا موقوتا على المؤمنين في سورة النساء، فالشاعر جعل للمنية موعد لا مهرب منه وأن كلا الأمرين من صلاة وموت حق وواجب على كل إنسان في هذه الحياة وأنهما بأمر الله عز وجل ولهذا لابد من المواجهة والإقدام خير من التهرب والإختباء وراء الغياهب.

ويقول الشاعر أيضا:

والزمن العابث، والعصر

إن الإنسان لفي عهر[2]

فإذا كان الله سبحانه وتعالى قد أقسم بالعصر ليثبت بعد ذلك بوقوع وعده وهو الخسران في آخر المطاف فإن هذا كله صاغه الشاعر ليثبت قوله أن الإنسان العابث الذي يجري وراء مغريات العصر سوف يلقى الجحيم لا محال.

2.3.التناص مع الشعر:

الشاعر ريغي كغيره من الشعراء لم يكن بمنئ عن هذا التأثر والتأثير ونهله من تراث من عاصروه أو سبقوه ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدته" شقراء إفريقيا":

للعيون الجائعات

للمنافي المقفرات

1- شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 42

2 - المرجع نفسه، ص 104.

للجبال الشامخات

نحن ثرنا فممات[1]

هذه الاسطر اخذها شوقي ريغي من قصيدة "قسما" لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا و يظهر في قوله:

نحن ثرنا فحياة أوممات

الشاعر "مفدي زكريا"وقع اختياره بين أمرين وهما إما الحياة بعزة وكرامة أو موت شريف في سبيل الوطن، لكن الشاعر ريغي يقول بصريح العبارة أنه لا خيار له إلا موت.

ونجد شاعرنا نهل من الشعر العربي القديم وهذا واضح وجلي في قصيدته "لجوء أساسي"

إني على ظهر السفينة، فكرة

غرثى "تظل على الطوى و تبيت"

يظهر في السطر الأخير أنه مأخوذ من شعر عنترة في قوله :

ولقد أبيت على الطوى أظله *** حتى أنال به كريم المأكل

الفرق بين ما قاله ريغي والشاعر "عنترة بن شداد "أن ريغي لا ينال الأكل بل سيظل على جوعه أما عنترة فيبقى على جوعه حتى يأتيه المأكل الطيب.

وخلاصة ما أقوله في جانب التناص أن "الشاعر ريغي أدرك علاقته بالقرآن والتراث (أدب وشعر)، وقد استلهم منه ما يحقق الديمومة والاستمرار فيكون بذلك قلبا نابضا بروح العصر الذي يعيش فيه.

1 - شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 78.

الفصل الثاني

بنية الصورة الشعرية

المبحث الأول: الصورة الشعرية في الشعر الجزائري

1- تعريف الصورة الشعرية

2- أهمية الصورة الشعرية

3- الصورة الشعرية في فترة السبعينيات

المبحث الثاني: الصورة الشعرية في شعر شوقي رغي

أ- الصورة البصرية

ب- الصورة السمعية

ج- الصور الذوقية

د- الصور الشمية

هـ-الصورة اللمسية

أولا- الصورة الشعرية في الشعر الجزائري:

1- تعريف الصورة الشعرية:

أ- لغــة:

يعرف "ابن سيدة" (ت458ه) الصورة فيقول: "الصورة تعني الشكل وصوره وتصوّرت الشيء: توهّمت صورته، فتصوّر لي والصورة: حقيقة الشيء وصوّرته".[1]

وقال "الجوهري"(ت 400ه) في الصحاح :"والصور بكسر الصاد، لغة في الصور جمع صورة، وصوّره الله صورة حسنة فتصوّر، ورجل صيّر أي حسن الصورة، والسّارة: وتصوّرت الشيء :توهّمت صوّرته، فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل".[2]

ب- اصطلاحا:

أشار"الجاحظ" (ت 255ه) إلى معنى الصورة الشعرية في إطار نظريته العامة في الشعر، فجاء نصه الذي بين أيدينا معدودا من أوائل النصوص التي يقترب فيها لفظ "صورة" بما هو مفهوم ومتعارف عليه عند أغلب النقاد المحدثين، إذ يقول: "..المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3].

أما "قدامه بن جعفر"(ت337ه) فنجد له في إطار تناوله لقضايا الشعر واللفظ والمعنى اهتماما كبيرا بالصورة. فهو يعرف الشعر ب"أنه قول موزون مقفى، يدل على معنى، وهو بهذا القول يعني أن للشعر صورة لا تتحقق إلا من خلال توافر اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ويزيد على ذلك بقوله: "ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن

1 - إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الشعرية في شعر علي حازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط) (دت)، ص 52.

2 - إسماعيل ابن حماد الجوهري: الصحاح، ص 717.

3 -الجاحظ: الحيوان، ج3 ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر،(دط)،1966 ، ص132 .

يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[1]، فلقد بين أن الشعر صورة للمعاني، فالمعاني بمثابة المادة الخام للشعر وتبقى صفة الجودة والتفوق للشاعر في صنعة اللفظ والشكل، وليس في المعنى والفكرة.

أما مصطفى ناصف يقول:" فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء" [2]، أما عن التصوير في الأدب فيقول": إن التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ فالشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية وفي الإدراك الإستعاري خاصة تتبلور العاطفة الأخلاقية وتتحدد تحددا تابعا لطبيعته"[3] وبعد تفسيره لمصطلح التصوير في الأدب يعرج على مصطلح الصورة الذي قد يستخدم أيضا "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق، أحيانا، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صوابا لأنه أوفى تحددا.

كما أن مصطفى ناصف قام بمزج العربي باليوناني والقديم بالحديث قاصدا التوفيق بينها للخروج بمفهوم واضح يلم شمل اللفظ والمعنى لإدراك المبتغى من العمل الشعري وإسقاطه على الحال المحدث فيقول" :أخذ الموقف النقدي الجديد يصبغ الصورة بصبغته أعطى لها معنى من الإيجاز غير المعنى القديم؛ ووجب أن تشع في اتجاهات كثيرة دون قيد ولا بأس إذا ظللت الأشياء اتقاء لوهج الظهيرة، وتمردت صورها على الحدود التي تزيف ذاك الانسياب المستمر[4]"

1 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت،(د ط)، (د ت)، ص 64.

2 - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان،(د ط)،(د ت)، ص 08.

3- المرجع نفسه، ص 08.

4 - المرجع نفسه، ص 215.

ويعرفه الدكتور "الأخضر عيكوس" في قوله "تتعدى النظرة النقدية الحديثة للصورة الشعرية، المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو يكاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر ويفرغها من محتواها الوجداني وقيمتها الشعورية، وربما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم المحدثين للصورة الشعرية ومفهوم الأقدمين بها"،[1] ونفهم من هذا التعريف أن الصورة الشعرية حديثا أصبحت مرتبطة بذات الشاعر وجزء لا يتجزأ منه.

2- أهمية الصورة الشعرية:

اعتنت الدراسات بالصورة الشعرية نظرا لما لها من أهمية فعندما يتحدث "الجاحظ "عن الصورة في الشعر لا يقف عند التفاصيل، بل يشير إشارة إلى أهميتها فيه، وإن كان يؤكد على أنها درجة في معيار السبق والتنافس بين الشعراء. ويرى أن جودة الشعر تكمن في التحام أجزائه وسهولة مخارجه فيقول :"أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحد، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[2]. بناءا على حديثه هذا يبرز قيمة كبرى للصورة.

أما" قدامه بن جعفر" فإن أهمية الصورة عنده إنها وسيلة توظف في تشكيل المادة وقولبتها لأن الشعر صناعة ككل الصناعات. وهي تجسيم للمادة الأولية وتجسيد للمعنى الذي يزينها.[3]

أما "أبو هلال العسكري" فيؤكد على أهمية "الصورة" في أثناء حديثه عن حد البلاغة بقوله: "والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في

1 - الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، ع3، 1996، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 148.

2 - ينظر الجاحظ: البيان والتبيين ،ج 1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960، ص 67.

3 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسمّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[1]

ويقر "جابر عصفور" أن نجاح الصورة في التأثير على المتلقي بإعتبارها أحد أركان نجاح العمل الأدبي فيقول: "فإذا كان البشر العاديون يعبرون عن أفكارهم تعبيرا مباشرا يتوقف عند الحدود الدنيا للإفهام فإن الشاعر يعبر عن أفكاره تعبيرا متميزا، عن طريق ما يحدثه في هذه الأفكار من صياغة خاصة، تتجاوز مرتبة الإفهام إلى مرتبة التأثير"[2].

ويبرز لنا عصفور قيمة الخيال وفاعليته الكبيرة كذلك في تكوين الصورة إلى جانب المحتوى الحسي لها فيقول: "إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة.

وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل "النسخ" للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها... و لا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حاجز المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي"[3]، ولا يهمل عصفور الجانب النفسي وأثره على الشاعر فيقول: فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها، بدون الصورة.

ويتوصل أخيرا إلى ما يشبه القناعة التامة بقيمة الصورة ومفهومها فيقول: "وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئا ثانويا يمكن الإستغناء عنه، أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة

1 - أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، (دط)، (د.ت)، ص 19.

2 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 ، 1992، ص 321.

3 - المرجع نفسه، ص 309.

الإنسانية، ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى"[1].

3- الصورة الشعرية في فترة السبعينيات:

عرفت الصورة الشعرية لدى شعراء هذه الفترة تطورا ملحوظا حيث أدرك أغلب الشعراء الشباب بأن الأصل في بناء الصورة الشعرية هو أن تكون تعبيرا عن الحالة النفسية للشاعر أولا وقبل كل شيء، ينبغي النظر إليها على أنها تمثل المكان النفسي لا المكان المقيس. والملفت للانتباه هو أن معظم صورهم كانت تصب في قالب واحد هو الإحساس بالحزن، والضياع، والاغتراب، والقلق أو الإحساس بالملاحقة والاضطهاد،وهي لكثرتها في هذا الشعر تجعل الدارس يتساءل أحيانا عن مدى واقعيتها وصدقها.

ويعتبر شعر "أزراج عمر" الأكثر احتفالا بهذه الصورة حيث يقول من قصيدته "وحرسني الظل":

... سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة
وأنتظر الصمت تومئ لي ساعداه
فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملال
ونحلب جنية لا تحب
وأقرأ من دفتر الاغتراب
حكايا فؤادي البعيد
لساعي البريد
ليرجعني خلسة للمدينة
فأسكن في سلة المهملات

1 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 383.

ويمكن أن نصنف هذه الصورة أنها صورة نفسية فارتباط الصورة بالحالات النفسية استطاعت أن تؤثر على التجارب بالتنوع والتميز فلم تعد الصورة الشعرية من ذلك النوع التقليدي الجاهز الذي ينفصل عن الموصوفات بتصويرها تصويرا بصريا وإنما راح الشعراء الجدد على التفاوت فيما بينهم يعتمدون على الصورة النفسية التي تتولد مع الشعور والفكرة تلقائيا[1]، في حين يمكن أن نجد صورا أخرى مثلا كصور الطبيعة، فهذه الأخيرة كان لها الحظ الأوفر في هذه الفترة نذكر منهم الشاعر مصطفى الغماري الذي استطاع أن يشخص مظاهرها ، حيث يقول في ديوانه "أسرار الغربة":

ويروح يسكر من ضحا *** ه وتضم روعته الحدود

تشتاقه سمـــر الرمـــــا *** ل وتنتشي منه النـــجود

والنجم والفلك المحيط يجوبه الوهج المريد

وهج الهوى ... تغنو الصخور له ... ويحترق الحديد.[2]

فالصورة في هذه الأبيات عبارة عن جملة من عناصر الطبيعة (النجم، الرمال ضحاه، الفلك...)، ساهمت في تركيب صورة شعرية بديعة، وبهذا يتضح أن الشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما يوجد في الكون من أجسام ومعاني. كما يمكن لنا أن نجد صورا أخرى متعددة ومختلفة كالتقليدية مثلا وغيرها...

ثانيا: الصورة الشعرية في شعر ريغي:

إن المتمعن الذي يجول بفكره وقلبه في قصائد الشاعر ريغي يجدها أنها تعتمد على فلسفة حديثة في التصوير، تنبثق عما يسمى "بسلطان الحواس" الذي يدفق الصور على حواس الإنسان الخمس أو عن طريق التراسل أي مداخلات الحواس في إنتاج الصور، كأن نلمس بالعين، ونذوق بالأذن.

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته و خصائصه الفنية)،ص 534.

2 - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص 161.

والمتأمل في شعر ريغي يجد أن الصورة الشعرية عنده قد تجاوزت المجاز القديم الذي يعتمد أساسا على التشبيه والاستعارة، واعتمدت على المجاز الحديث الذي يعتمد على تجارب الحواس، أي أن الصور تنشأ على اختلاف كل حاسة من حواس الإنسان الخمس، ولعل أولها حاسة البصر.

أ- الصور البصرية:

إن الصورة البصرية في شعر ريغي موجودة بكثرة في ثنايا قصائده، ونلمحها بالبصر والبصيرة بالعقل والقلب ونمثل ذلك بهذا المقطع الشعري حيث يقول ريغي في قصيدته "أخيرا":

ولو أوى إلى ميعادنا يوما. سنأكله !!!
ونلبس جلده نعلا
ونعلكه...و نتفله
ونسجل فوق جبهته
ونخصيه...و نركله
ونشهد أنه العبد
ونعلن أنه الوغد[1]

ففي هذا المقطع الشعري نجد كثرة الأفعال البصرية مثل (نلبس، نعلكه، نتفله، نسجله نخصيه و نركله). فهذه الأفعال تعبر عن صورة تتقزز منها النفس ويفر منها القلب، إنها صورة مخيفة فهي ترسم لنا الترهيب للعدو ونكاد نلمح الصورة البصرية في كل مقطع وهذه الصورة البصرية المترابطة تلاحمت وأعطت في نهاية المقطع صورة ونتيجة واحدة وهي أن هذا العدو وغد.

ويقول الشاعر أيضا في قصيدته"ضياع" :

1 - شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص61.

على حلم أخضر.....أخضر

أجر بقاياي في صور

وفي جانبي نما عفن

أواريه بالطبيب والمئزر[1]

نلاحظ على هذا المقطع الشعري أنه طافح بالصور البصرية المترابطة التي قامت بتصوير حالة الضياع التي يعيشها الشاعر. ولكن على الرغم من ذلك فهو يحاول تدارك هذا الضياع والعفن بنثر الطيب حتى تنمو روضة وتزهر عن طريق إيقاض شعلة من الأمل في نفسيته، وهذه الصور جميعا يستخدمها الشاعر ليدني المتلقي إليه، ويستميل نفسه، ويشد انتباهه، وهذه من بين الوظائف التي تقوم بها الصور البصرية.

ب- الصور السمعية:

إن حاسة السمع بالأصوات، ترد على الأذن، فيتحول المسموع إلى فكرة، و"ربما سمعت الأذن بلا صوت، كحديث النفس، وهاتف القلب، والوحي المثير، فالصمت له نأمه والضمير له أذن والعين قد تسمع بالنظر، والأنف يشم بالصوت، ويحيله إلى مدركه الأصيل".[2]

ويرى "عبد الإله الصائغ" "أن الصورة السمعية تعتمد على تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلا عن الإيقاع، لأن الكلمة المفردة في كثير من حالاتها ترتقي بمقام الصورة، فهي صورة تحاكي كما تحاكي المرآة المرئيات، وهي نغمة تحاكي كما يحاكي الصوت المسموعات، وقد قيل أن الكلمة تحاكي في إيقاعها معناها كما يحاكي الهديل صوت الحمام والخرير صوت الماء".[3]

1 - شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 127.

2 - علي شلق: السماع في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 05.

3 عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى، دار الشؤون الثقافية،ط1، 1987، ص409.

وعند قراءتي لقصائد ريغي وجدت في شعره صورا موسيقية تتشكل من خلال الألفاظ المتوفرة على إمكانيات أي الأصوات التي تحاكي أصواتها مثل "اصرخ، أهمس، هبوب، أبكاني، أضحكني، الهتاف....."

ونموذج ذلك قوله في قصيدة "إجهاض"

لا تحبلي،،،أطفالنا في المهد لا يتكلمون

لا يهتفون سوى لثدي يملؤون به البطون

أفتقبلين؟[1]

فالأفعال الواردة في هذا النموذج لها دلالة صوتية هي: "يهتفون، يتكلمون"، فالهتاف بمعنى الصياح العالي أي مد الصوت، والتكلم هو الآخر عملية تواصل بين الأفراد وكلاهما مدرك صوتي سمعي، إلا أن الشاعر هنا نفى الفعلين ليعبر عن إحساسه برداءة هذا الزمن الذي يعمه الشبات و الركون.

كما تتضح صورة الشاعر الموسيقية من خلال ذكره للآلات الموسيقية كالقيثارة مثلا في قصيدته "الخيبة"

هيأت قيتاري، وآلاف القصائد في قراري

خضر القوافي، كلما يخضر خط في القفار

تدور إلى حقلي الفقير، لتطمئن على بذاري

أو كلما لاح الصباح، تصيح بي:

هذا إنهياري

والنور يعبر داخلي، و يمر بي دون اعتبار

ويلوكني، مثل الزجاجة مرتين بلا إعتذار.[2]

1- شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 93.

2- المرجع نفسه، ص 125.

وكما أن القيثار آلة يستعملها الموسيقار في عرض نغمة لجمهوره فكذلك الشعر هو الآخر موسيقى و أنغام يتلقاها القارئ عن طريق سماعه له.

ومن النماذج الحية للصور السمعية قول الشاعر في قصيدة" ضياع":

وأسمعه صوت صور اخير

سينفخه العجز والمستحيل

إلى عمر فارغ من وليد

جديد، ومن مرفأ للوصول[1]

فالشاعر هنا يمزج صوراً ذهنية وسمعية يتردد صداها في الأذن، فصور لنا حالة الفراغ التي يعيشها وكان آخر صوت له ليبين لنا العجز الذي نحياه.

وعليه يمكن أن نقول أن الصور السمعية بادية في عدة أبيات من قصائد الشاعر ريغي وكان مبدعا متقنا.

ج- الصور الذوقية:

إننا من خلال بحثنا عن الصور الذوقية في شعر ريغي تراءت لنا ندرة وقلة توظيفها فهي ليست بالشيء الكثير و لعل السر في ذلك هو نوعية المواضيع التي تطرق لها وما وجدنا في شعره مقاطع من قصيدة "مغارة الدم" :

بين الصخرين إلى الوادي

حلقت لأبعد أبعادي

وشعرت التربة ترشفني

فحضنت جميع الأجساد...[2]

ومن صوره الذوقية أيضا قوله في قصيدة " كلمات قبل الوفاء".

والغيم يجمع في البحار بناته

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 29.

2- المرجع نفسه، ص102.

ويروح يطعمهن للزيتون

أرجوك يا زيتون، أن تمتصني

من قبري المفتوح مد يقيني

أرجوك و لتطعم ثمارك من دمي

لأكون زيتا لليالي الجون

لأكون زيتا لا مدادا بعد ما

كفر الردى ما تدعيه متونى[1]

الشاعر بهذا التركيب التراسلي يصور إحساسه الداخلي الذي يكنه لشجرة الزيتون المباركة التي اندثرت وزالت قيمتها مع مر الزمان، وإن شجرة الزيتون هنا رمزا للمجد والعزة الضائع الذي لم يبق منه سوى المظهر الزائف.

ونجد أيضا قول الشاعر ريغي في قصيدة "إلى أمي":

عن دم شربته الينابيع، فارتشفته الورود

عن دم في يدي.

آه يا بلدي.

(يا بلاد الأسود)[2]

د- الصور الشمية:

صور ريغي لم تتوقف عند حدود النظر أو الرؤية أو السماع أو الذوق بل تعداها إلى تلك الصور الشمية، كما هو واضح في قصيدته "إجهاض":

أنسيت روح الياسمينة قبل أن تتعفن؟

أنسيت أوراق القصائد قبل أن تتمدنا؟

أنسيت أن الثار و الثوار مروا من هنا؟

1- شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 82.

2- المرجع نفسه، ص 114.

إن المسيح أوى إلى ميعادنا كي يأمن

يا غابتي، و لغير قبلتك الشهيدة ما انحنى.[1]

الشاعر يصور لنا أرض الوفاء كيف غاب عنها عطر الياسمينة وكيف دنس المسيح الظالم الأرض المقدسة وأن الشهيد لا ينحني إلا لتقبيل هامة تراب مسقطه التي ضحى لأجلها الملايين من الثوار.

من خلال هذه المقاطع جعلنا نشم عبير الروائح الطيبة التي كانت تحملها الأرض الطاهرة الزكية والعطر الحضاري الذي اعتاد الشاعر هبوبه.

ويقول الشاعر أيضا في قصيدته "و يبقى هو البحر":

ويأتي المساء بلون الأسى

ويأتي بعطر انفطار القلوب

وتبتعد الشمس عن عرشها

لتصغر في كبرياء الغروب.[2]

هـ-الصور اللمسية:

"حاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع أولا، ثم بسائر الجسد اللامس، وتتجاوز ما ذكرت إلى سائر الحواس، فيشترك بعضها مع بعض إن فيقال: عطر ناعم، ومنظر مخملي، وصوت رقيق، وطعم لدن طري".[3]

الصورة اللمسية لا تتأتى ببساطة للمتلقي ولا يظفر بها إلا بالنظر المتأني لتنقيتها مما يشوبها من مداخلات الحواس الأخرى "فهي تشكيل مستمد من عمل حاسة اللمس، وقد تغلب حاسة من الحواس الأخرى على صورة ما فتنسب إليها، قد تشترك أكثر من حاسة

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان ، ص 95.

2 - المرجع نفسه، ص 30.

3 - علي شلق: اللمس في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان،ط1، 1984، ص 05.

في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة".[1] وبهذا المفهوم للصورة اللمسية يدفعنا هذا إلى الكشف عما في شعر شوقي ريغي ، والتي تتجلى لنا في تلك الأفعال التي لا يقوم حدثها إلا إذا لمستها اليد، مثل: يعتصر، يضم، تصلب، أصنع .. الخ من الصور اللمسية عند ريغي، يختار هذا النموذج حيث يقول في قصيدة "وجهتان وطريق":

أحس على صفحة الرمل عرشي
وأحزم مملكتي، وأسير
لأودع (أهقار) خوفي الكبير
و أغرس في الرمل حلمي الأثير
فيحضنني ظله المورق
وألبسه خاتما من وميض
يلوح به(الرجل الأزرق)[2]

نلاحظ في المقطع دلالة تتعلق بالصورة اللمسية فكان الشاعر يقوم بعملية تجسيم للصورة، و التجسيم بمعناه الفني هو أن يتخيل الأديب الفنان أمر معنوي ويرسمه في ذهنه ويصير هذا الأمر في خياله حتما على وجه التشبيه و التمثيل.

والجدير بالملاحظة أن الصورة الشعرية عند الشاعر ريغي لا تبدو فقط التقسيم الذى اتبعناه على أساس الحواس الخمس، إذ أن هذا التقسيم لا يوضح لنا الصرة توضيحا دقيقا، فنرى في الصورة الواحدة نمطين أو أكثر بحيث تكون بصرية سمعية في نفس الوقت، أو شمية ذوقية، أو لمسية سمعية أي عن طريق اتخاذ مجاز جديد يعتمد على تراسل الحواس.

ومن تراسل الحواس عند ريغي قوله في قصيدته "هل هناك من يسمعني":

1 - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (د ط)، 1983، ص 28.

2- شوقي ريغي : الشمس و الشمعدان، ص 55.

بيدي....أقرع التاريخ، لكن لا حياة

اقرع التاريخ ما في جوفه صوت يجيب

كلهم موتى، كأن الموت لم يرحم حبيب

كلهم أشبه بالصلبان من دون قلوب

كبر الأحزاب، والأنصار عادوا للهروب

والمنافي اتسعت، والسجن علام الغيوب[1]

ففي هذا المقطع يستخدم الشاعر صورة تشخيصية إذ جعل "التاريخ" كشيء متحرك يمكن قرعه وهي صورة لمسية تتداخل في نفس الوقت مع صورة سمعية وهذا التركيب يصور إحساس الشاعر الداخلي في تركيب تراسلي وأمام هذه المعطيات التي توصلنا إليها تؤكد لنا المستوى الفني الذي حققه الشاعر مخاطبا في ذلك كل الحواس والملكات بلغة تصويرية نستنشق منها قوة كامنة وإرادة فنية هادفة.

1- شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 64.

الفصل الثالث

بنية الإيقاع

المبحث الأول: الإيقاع في الشعر الجزائري

1- مفهوم الإيقاع

2- أدوات التشكيل الموسيقي

3- الإيقاع في فترة السبعينيات

المبحث الثاني: الإيقاع في شعر شوقي ريغي.

1-الموسيقى الخارجية في شعر شوقي ريغي.

2- الموسيقى الداخلية في شعر شوقي ريغي.

أولا- الإيقاع في الشعر الجزائري:

الشعر صورة جميلة من صور الكلام، جميل في ألفاظه وفي تشكيل عباراته وانسجامها، وجميل في توالي مقاطعه وتآلفها، جميل حين تسمعه الآذان نغما موسيقيا منتظما فتطرب به.

والشاعر مبدع أدرك سحر الكلمات وتذوق جمالها، فجعل منها أوتارا تعزف نغما موسيقيا لحنه عواطفه وانفعالاته النفسية، يستطيع أن ينقل به المتلقي من عالمه الحسي إلى عالمه الشعري عن طريق الموسيقى، لأنها تزيد من انتباهه وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وبصقلها وتهذيبها تجعل معانيها تصل إلى قلب المتلقي بمجرد سماعها، وكل هذا يثير فيه الرغبة في قراءة الشعر وإنشاده مرارا وتكرارا[1].

والموسيقى هي روح الشعر وجانب مهم من جوانب بنائه، بل إن بعض النقاد يرى أن الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة.

فالموسيقى إذا ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر، ولكنها جزء من بنيته، ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن دخائل النفس لأننا حين نمعن النظر في بنية القصيدة العربية نجد أن البناء الموسيقى يعد في مقدمة البنى التي تتكون منها القصيدة عند العرب، ويرى النقاد أن البناء الموسيقي يتقدم على البناء بالصورة، لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي تخرج عن دائرة الشعر، فالبناء بالموسيقي في القصيدة العربية لا يعد تعسفا ولا تحجرا، بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي، ويعد ظاهرة حضارية انطلاقا من مرتكزات أساسية في الحضارة العربية.

1 - ينظر عبد الحميد جودي : الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي اسحاق الإلبيري الأندلسي، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، ع4، جامعة الوادي ص 125.

1- مفهوم الإيقاع:

أ-لغة:

الإيقاع لغة "الميقع والميقع": المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[1]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط "السجلماسي" بينه وبين الوزن فقال "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[2].

ب- اصطلاحا:

وهو في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكميه على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم.

وعروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوية أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد".

وعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى هذه الدلالات وغيرها، فإن الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر

---

1 - ينظر أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، جـ1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، ص 257.

2 - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 281.

المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن[1].

2- أدوات التشكيل الموسيقي:

إن صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، وهي صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأولي البسيط. وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري حتى أصبح الشكل الشعري المنظوم محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل.

2-أ- أدوات البناء الداخلي:

- التدوير: إن ثورة الشاعر المعاصر في نهاية النصف الأول من القرن الماضي لم تكن ثورة على القصيدة القليدية هدفها الانتقال من سلطة البيت إلى سلطة التفعيلة. ومن ثمة الحصول على هامش أكبر من حرية التعبير وإنما كانت ثورة أشمل من ذلك بحيث قصد الشاعر إلى كل الإمكانيات والتقنيات القديمة. فقرر الاستفادة مما تتيحه من فضاءات للإبداع بأقصى ما استطاع. فطورها وخلق منها أدوات فنية مناسبة لتجربته الشعرية الجديدة.

1 - ينظر محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات إتحد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص 13-14.

وكان التدوير أبرز هذه التقنيات التي يسعى الشعراء إلى تفجير طاقتها الفنية الكامنة. واستثمارها في تجسيد إبداعاتها الشعرية وتجاربهم المتطورة. متخطين ذلك المفهوم القديم الذي جعل رسالته عروضية محضة.

ويعرفه ابن رشيق القيرواني(ت 456ه) : "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر. غير منفصلا عنه وجمعتهما كلمة واحدة وهو المدمج أيضا"[1]. وهذا معناه أن يتداخل الشطران ويندمجا في نقطة تقاطع هي وسط الكلمة فيذهب الصدر بنصفها الأول ويذهب العجز بنصفها الأخير. حفاظا على استقلالية الشطر وتمتم التفعيلة.

والتدوير في الشعر المعاصر فقد اتخذ وجهة مفهومية أخرى ليس هدفها الحفاظ على بنية البيت بقدر ما هو سعي إلى هدم هذه البنية من خلال وصل نهاية الجملة الشعرية (الشطر) "بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفسا واحدا. لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة يحدث الكسر العروضي"[2]؛ أي هو تقسيم التفعيلة بين الشطرين للمحافظة على بنية الكلمة. وليس تقسيم الكلمة لأجل أن تسلم التفعيلة مثلما كان يحدث في الشعر القديم وبذلك انفتحت الأشطر على بعضها البعض وقد يمتد التدوير حتى يشمل أجزاءا كبيرة منها.

ونورد بيتا للشاعر خليل الخوري:

أنا في انتظار المعجزه

من أين؟

لا ادري ولكني هنا ألتاث

يوجعني انتظار المعجزة [3]

1 -ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق،محمد محي الدين عبد الحميد،ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، سورية، 1981، ص 331.

2 - حسني عبد الجليل يوسف،: موسيقى الشعر العربي، ج1؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 238.

3 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004، ص 116.

-التكرار:

يعد التكرار في نظر النقاد والدارسين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النص، فتشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب، وهذا ما يجعله يمتاز بالفنية والجمالية المطلقة إذ يتجاوز بنيته اللفظية إلى إنتاج فوائد ومرامي جديدة داخل العمل الفني، فيحدث فيه جلبة وموسيقى بواسطة استحداث عناصر متماثلة ومواضع مختلفة من العمل الفني.

والتكرار مرتكز الإيقاع بجميع صوره ويعمل بصوره على توطيده وتمكينه من معمارها، فنجده ماثلا في الموسيقى يدعم تواترها وحركتها الانسابية، كما تعتمد عليه نظرية القافية بشكل أساسي في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، ويظهر ذلك جليا في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي.

ولأهمية هذه التقنية الفعالة في سبك المعنى وحبك الفكرة وتنغيم الإيقاع، اهتمت القصيدة العربية الحديثة به بشكل عام، "في تثبيت إيقاعها وكرست حضوره، وعدته ظاهرة مميزة فيها، وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا، يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول"[1] ويتجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، ويتعدى إلى "تشكيل البنية الدلالية، للقصيدة من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصرا كاملا"[2].

إن التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التي باستطاعتها كشف أغوار النص، وبواسطتها نتعمق في ما وراء ذاته، واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر

1 - عبد اللطيف حني: نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهدا ء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، ع4، جامعة الوادي، ص8.

2 - المرجع نفسه، ص 8.

الجبيئة في نفس المبدع "إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا، عند الذات المبدعة، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا عديدة"[1].

والحقيقة أن التكرار أسلوب يتحصن بمختلف القدرات التعبيرية التي من شأنها توافرها في أي أسلوب تعبيري آخر، فهو "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"[2] التي تزيد قوته وترسخه في فكر المتلقي، كما يعمل التكرار على "إثراء العاطفة ورفع درجة تأثيرها، وتركيز الإيقاع وتكثيف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[3] مما يمنحها ثقلا معنويا، وأداء متميزا مشحونا بالعمق والتوالد الفكري.

ويعد التكرار ظاهرة فنية ليست وليدة القصيدة الحديثة بل عرفت عند القدماء، فقد وظّفوها في نظمهم ونثرهم واستخدموا جل أشكالها وأنواعها التي منها الوزن والقافية والبيت، ولعل القصيدة الحديثة استعادت أشكالا إضافية جديدة من خلال تعاملها مع مستجدات عصرها، وارتكزت على التكرار كبنية تعبيرية تفضي بواسطته بالكثير من أسرارها، وتفصح به عن العديد من مقولاتها، لذلك كان "التكرار هو البنية الأكثر دورانا في شعر الحداثة عامة، وقد يستغرق أحيانا النص الشعري بكامله"[4].

ونورد مثالا في التكرار للشاعر ربيع بوشامة:

أين راعي الهدى وقائد حرب ضد حرب التظليل و الخسران

أين راعي الحمى وباعث شعب كامل للعلى وساح الرهان

أين حامي الذرى وقاذف سم في حشى الاستعمار والطغيان.[5]

1 - الزبيدي : تاج العروس، ج3 ، تحقيق وتعليق: عامر أحمد حيدر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص 263.

2 - فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، الأردن، ط 01، 2004 ، ص 11.

3 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 263.

4 - محمد بن أحمد وآخرون: البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998 ، ص 83.

5 - موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية- ، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10. تموز، ص 15.

2-2- أدوات البناء الخارجي:

-الوزن: يقول "قدامه بن جعفر"في تعريفه للشعر: "الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى"[1]، وهو قول على رغم ما زيد فيه أو انتقص من قيمته من طرف من جاء بعده من النقاد والبلاغيين إلا انه يعتبر به لما فيه من تمييز بائن للشعر عن النثر، وفيه يحصر قدامه شكله العام في اللفظ والوزن والقافية والمعنى فيردف في كلامه قائلا: "فليس من الاضطرار إذا أن يكون ما هذه سبيله جيدا أبدا ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق، فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء"[2]

يعرف ابن رشيق القيرواني الشعر (ت456ه) فيقول: "كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها. وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم؛ فتوهموا أعاريض جعلوها. موازين الكلام، فلما تم وزنه سموه شعرا؛ لأنهم شعروا به: أي فطنوا"[3].

وللوزن أهمية يقول عنها حازم القرطاجني (ت684ه): "فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"، فنراه يدعو إلى التناسب، لأنه يشكل صورة هامة داخل النظام الشعري، وبالتالي تتوالد من خلاله الأوزان الشعرية المختلفة التي تتآلف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية؛ أي بحسب أعداد المتحركات والسواكن وبحسب وضع بعضها وترتيبها مما يسهم في قوتها وضعفها.

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، 1979، ص 64.

2 - المرجع نفسه، ص 64.

3 - ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ص 12.

فالوزن في مفهوم النقاد ليس قصده الزينة، بل قصده التأثير في المتلقي بما يتيحه من إضافة جمالية للشعر. لأن التحليل الصوتي لا يكتفي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنح القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرسا نفسيا خاصا، يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"[1].

و"الخليل بن أحمد الفراهيدي"(ت 127ه) هو الذي أخرج هذا العلم إلى الوجود فوضع له القيود والقواعد والقوانين، فأتم صنعه حتى إنه يمكن القول: إن أحداً بعده لم يستدرك عليه شيئاً مذكورا. و تتجمع أوزان الشعر العربي في ستة عشر بحراً، " قيل إنها سميت بحراً لأنه يوزن بها ما لا يتناهى من الشعر".[2]

- القافية:

القافية ركن أساسي من أركان الشعر العربي القديم تتدخل في معمارية القصيدة يحددها "الخليل بن احمد" بأنها تبدأ من الحركة السابقة للسكون ما قبل الآخر وما بعدها هناك من القدماء من يذهب إلى أنها حرف الروي.[3]

ويعرفها "إبراهيم أنيس" بأنها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر وتكررها في أبيات القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"[4]، وقد كان القدماء ينظرون إلى القافية نظرتهم إلى الوزن من خلال كونها عاملا أساسيا في النهوض بحدة الإيقاع الموسيقي فإن المحدثين قد تمردوا عليها للسبب نفسه ولكونهما قد الحقتا الخسائر بالشعر العربي.

---

1 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 16.

2 - محمد خفاجي، وعبد العزيز شرف: الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، ط 1، بيروت ، دار الجيل ، 1992 ، ص 22.

3 - ينظر ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 100.

4 -إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،مكتبة لانجلوا المصرية، القاهرة، ط6، ص 246.

4- الإيقاع في فترة السبعينيات:

في بداية السبعينيات أخذت تظهر فئة من الشعراء الشباب الذين يمكن القول عنهم بأنهم أكثر تمثل في تقنيات الشعر الحر، وأوفى تعاملا مع القصيدة الجديدة، إذ أن أغلبهم لم يكتب القصيدة العمودية قط، وإنما ولدوا فنيا بهذا الشعر الجديد قراءة وكتابة، وتجدر الملاحظة بأن أغلب هؤلاء الشعراء أعلنوا القطيعة الكاملة مع الشكل العمودي، وأظهروا حماسة وتعصبا للشكل الحر.

ولقد تحقق مع هؤلاء الشعراء الشباب تطورا واضحا في موسيقى الشعر حيث بدؤوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة، وأصبح الشعراء الجزائريون الشباب مثل غيرهم من شعراء هذا الاتجاه في الوطن العربي ، أكثر وعيا بالناحية الفنية وأكثر اهتماما ببنية القصيدة ناظرين إليها على أنها عمل فني يجب أن لا يخضع للاعتبارات الخارجية وإنما يجب أن يخضع للاعتبارات الداخلية الفكرية والشعورية، وهو ما جعلهم يحطمون كل الوقفات التقليدية المعروفة دلالية أو عروضية.

أي أن الشاعر ازداد توجها نحو كتابة النثر الشعري وأبرز هؤلاء جروة علاوة وهبي الذي انقطع إلى كتابة هذا النوع من التجارب عن قناعة كما يقرر ذلك متحدثا عن قصائده "إنني لا ألتزم فيها بالتفعيلة، حيث أن ذلك لم يكن يهمني، بقدر ما كنت اهتم بالمضمون". وللتدليل على ما نقوله نسوق هذا النموذج من قصيدته "في انتظار المطر":

صلواتنا لإله المطر

قرباننا في العتمة

ما قدنا من دم، و نحرنا من بقر

أغنياتنا للمطر

يا رجاء القلب، لو تعود لقريتنا مرة

يا فرحنا ومنبع لحننا الأخضر

خرجنا من كهفنا المظلم

رجال، أطفال، نساء[1].

البحور المستعملة:

كما هو معروف فإن الشعر الحر لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة، ونجد الشعراء الجزائريين في هذه الفترة اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاثة منها فقط وهي الرجز والرمز والمتقارب مما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقا محدودا[2]. على جانب بعض القصائد القليلة التي نسجت أو نظمت على مجزوء الكامل ومجزوء المتدارك، ومجزوء الهزج.

ثانيا- الإيقاع في شعر شوقي ريغي:

أ- الموسيقى الخارجية في شعر شوقي ريغي:

إن القارئ لديوان الشاعر شوقي ريغي "الشمس والشمعدان" يلاحظ أن قصائده جاءت على نظام المقطوعات وقلما يعتمد على القافية الموحدة في القصيدة الواحدة حيث يقسم الشاعر القصيدة إلى مقطوعات وكل مقطوعة تتألف من عدة أبيات وقد يختلف عدد أبيات تلك المقطوعات في القصيدة الواحدة وهذا واضح في كل قصائده مثل قصيدة" رياء" و"ورطة"، "أخيرا".

وقد نظم ريغي قصائده على أوزان الخليل المعروفة ولم تخرج عن أوزان نظام البحور الصافية منها المجزوءة التي يكتب بها الشعر الحر، كما أننا نلحظ أن الشاعر قد لجأ إلى الشعر العمودي والظاهر من الوهلة الأولى أنه شعر حر ولا يظهر ذلك إلا من خلال التقطيع العروضي.

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 241.

2- المرجع نفسه، ص269 .

ويعد بحر "الرمل" من البحور التي صاغ فيها الكثير من أفكاره وانفعالاته ونورد مثالا عن ذلك ما جاء في قصيدة "شقراء إفريقيا" حيث يقول:

للسفانا والسباع الجائعات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

للتسامح ارقصي ليل نهار فاعلاتن فاعلاتن فعلات

روحك الحية من يحملها فاعلاتن فاعلاتن فعلات

يا مماتا أسفلا، أين القرار فاعلاتن فاعلاتن فاعلات[1]

يتحدث الشاعر هنا عن الروائية والشاعرة" أحلام مستغانمي" مشجعا لها لمواصلة دربها دون أن تعير الاهتمام لمن يقللون ويحطون من شأنها حيث شبههم بالسباع الجائعات والتماسيح المفترسة ويحثها على صيانة روحها الحية. فاستخدم الشاعر بحر الرمل في تشكيلاته داخل المقطع، وعمد إلى إمكانيات تساوي السطر الشعري، وهذا ما يدفعنا إلى القول أن الشاعر أكسب بحر الرمل إيقاعا جزئيا قويا وذلك من خلال تنويع تفعيلاته، إذ تراوح استخدام طول السطر في ثلاث تفعيلات كاملة دون زيادة ونقصان.

كما استخدم الشاعر بحر "الهزج" على نحو ما نجده في قصيدته "أخيرا" حيث يقول:

ولم نلمس قضاياه مفاعيلن/مفاعيل

ولم يحفظ وصاياه مفاعيلن/مفاعيل

ولم نشعره بهيبته مفاعيلن/مفاعلن

لنسجد حين نلقاه[2] مفاعيلن/مفاعيل

إن ما يشد انتباهنا في هذا المقطع هو تكرار أداة النفي"لم": (لم نلمس، لم نحفظ، لم نشعره)، مما يعبر عن رفضه للخضوع لهذا الإسرائيلي الغاصب الظالم بنبرة تثير كوامن

1 -شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 75.

2 - المرجع نفسه، ص 50.

النفس الحزينة وعلى هذا المنوال جاءت قصائد الشاعر التي نظمها على بحر "الهزج" التي تميزت بتنوع التفعيلات.

ومن البحور التي استخدمها الشاعر أيضا بحر"البسيط ""مستفعلن" في قصيدته "رياء" حيث يقول:

كنا هنا. تقتفي في زهرة أملا مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن

ونستعير لغصن أخض، قبلا مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن

ودمعة من ندى، تروى براعمه مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعل

ولسنا ليلوم الشوق ما فعل[1] متفعلن/فعلن/مستفعلن/فعل

كما نجد الشاعر نظم أيضا على بحر المتقارب في قصيدته "وجهتان وطريق" حيث يقول:

أحس الهواجس تهرب مني فعولن/فعول/فعولن/فعول

لتكمن لي خلف خوف أخير فعولن/فعولن/فعولن/فعولن

يؤخره الوهم حتى تغور النجوم فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعول

وتنهد كل الجسور[2] فعولن/فعول/فعلن

- **القافية:**

إذا تتبعنا القوافي التي استخدمها في قصائده، فإننا نلاحظ أن الشاعر قد عمل على تنويعها داخل القصيدة الواحدة، وما تجدر الإشارة إليه كذلك أن حرف الروي قد عمل هو الاخر على تنويعه بكثرة في جل قوافيه، من مقطع إلى آخر داخل القصيدة.

ومن القصائد التي التزم فيها بنوع واحد من القافية قصيدة "إجهاض" حيث التزم الشاعر فيها بقافية واحدة مركزا على معنى وشعور واحد (معين)، فجاءت كلا متلاحما

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 09.

2 - المرجع نفسه، ص 54.

وبناءا متراصا ولحنا متناغما مبنية بتفعيلات البحر "الكامل" رابطا أجزاءها ربطا محكما منوّعا بها حرف الروي "الهمزة، النون" ومنها يقول:

أو تقبلين؟

أن يحفر التاريخ في وجهي تجاعيد الفناء؟

أن تشرب الأجيال ما في الجب قواه الدواء؟

أو تقبلين بأن اموت، ولو يموت معي الرجاء

يا غابة لا توت فيها، لا غيوم، ولا سماء

قولي....أتنكر قبلتي شفتاك يا أرض الوفاء؟

أو تقبلين بأن تكون في الأخير سوى وعاء؟

.....

أو تقبلين؟

أن يدنس البترول أقدس ما ملكت، وتحبلين

وتورثين خطوط هذا الوجه مفتوء العيون[1]

يشير هذا النموذج إلى ورود قوافي الشاعر على نمط واحد مع تغيير حرف الروي في كل مقطع وما يلفت نظرنا في هذا المقطع هو التساؤلات التي يطرحها الشاعر والتي ليس الغرض منها الحصول على الإجابة وإنما التذكير بما هي عليه هذه الأرض المقدسة التي حاول الإسرائيلي الغاصب تدنيسها لاستغلال ثرواتها الطبيعية، ويبقي الطابع المميز للقوافي التي استخدمها الشاعر هو التنويع بينها داخل القصيدة الواحدة وحتى داخل المقطع الواحد، نجد في قصيدة "قصيدة إلى أمي" تتكون من تسعة مقاطع وتختلف أطوالها سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية ونقتطف منها مقطعين حيث يقول:

عند عينيك أضمر حبي على الهامش الميت

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 91.

للإمام، وللعسكر المختفي من على قريتي

لشفاه تبوس الشفاه التي رضعت(جبهتي)

.....

صار حبك يؤلم أكثر من وحدتي...

القاسية.

صار حبك يؤلم.

يا ليتها كانت القاضية...[1]

وهذا المقطع يكفي للدلالة على هذا الأسلوب فهناك تنوع في القافية وكذلك حرف الروي وقد أضفى هذا التنوع تجديدا في الأنغام والشاعر بهذه الطريقة يحاول تحقيق إيقاعية جديدة لا تعتمد على القافية الموحدة.

القافية لا تتغير من مقطع إلى مقطع فحسب بل تتغير من فكرة إلى فكرة وهذا جد واضح في قصيدته "هل هناك من يسمعني"حيث يقول الشاعر:

يا صديقي....وطئت أقدامنا بر النجاة

من قريب نحن ! من لا زمن!

لا معجزات

أيها الطاغوت قد برأنا (طاغي الطغاة)

أخذ المسمار شكل الكف، يكفينا صلاة

بيديّ.... أقرع التاريخ، لكن لا حياة. [2]

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 117.

2 - المرجع نفسه، ص 63.

هذه الأسطر تتحدث عن فكرة واحدة وما نلحظه أن القافية كانت موحدة وإذا ما أكملنا قراءة المقطع نجد القافية تغيرت لتغير الفكرة التي تحويها الأسطر حيث يقول الشاعر:

أقرع التاريخ ما في جوفه صوت يجيب
كلهم موتى، كأن الموت لم يرحم حبيب
كلهم أشبه بالصلبان من دون قلوب
كبر الأحزاب، والأنصار عادوا للهروب
والمنافي اتسعت، والسجن علام الغيوب[1]

ب- الموسيقى الداخلية في شعر شوقي ريغي:

- التدوير:

يقول الشاعر في قصيدته "إلى مكابرة" من بحر الوافر.

تعالي....إنني ما زلت أنتظر انعطاف الوقت
ليخدع قالب الثقلين شوقي أو ليعصي الموت
ومنتظرا لعل الوعي يسقط بي، لعل الكبت
سيفرش جنة... ولنا مع العشاق فيها بيت[2]

إن المتأمل لهذه الأسطر يرى أنها تنتمي لشعر التفعيلة لكنها شعر عمودي تتكون من صدكر وعجز الا مكتوبة على شكل نظام الأسطر الخاص بشعر التفعيلة والتدوير وقع في هذه الأسطر لأن هناك تفعيلة كاملة قد حذفت من السطر لضرورة شعرية غرضها انتظام الوزن والأجدر في الكتابة هو كالتالي:

ليخدع قالب الثقلين شوقي أو ليعصي الموت

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 64.

2 - المرجع نفسه، ص 47.

التدوير في قصائد ريغي لم تقتصر على سطر أو سطرين فقط بل له قصيدة كاملة وهي "قصيدة إلى أمي" من بحر مجزوء المتدارك ومنها يقول:

خبرا عن ثلاثين ماتوا

بقنبلة .. لا أريد

عن شقيقي البريء الذي نال منه الشقيق الشهيد

عن مدائن تأكلها النار في ثورة للعبيد.[1]

- **التكرار:**

يلعب التكرار فضلا عن كونه خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، دورا دلاليا وموسيقيا على مستوى الصيغة والتركيب، وإذا كان التكرار في الفن النثري عملية أطناب لا جدوى منها، فهو في عالم الشعر رونقا وجمالا، فالعبارة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار وهذا التكرار من الفنيات التي يلجا إليها الشاعر لتعميق وتأكيد أثر المعنى في ذهن المتلقي.

وأكثر ما يشد انتباهنا في قصائد ريغي من هذه الناحية تكرار الكلمة.

تكرار الكلمة:

إن تكرار الكلمة يحقق إيقاعا يساير المعنى ويجسمه لتضفي هذه المسايرة ربطا معنويا ونفسيا ومن نماذج تكرار الكلمة قول الشاعر في قصيدة "نبوءة":

أنا الطفل الذي خلفته طفلا متى شخت

ورحت كبرت...

ثم كبرت...ثم كبرت....

حتى مت.[2]

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 113.

2 - المرجع نفسه، ص 38.

إن تكرار الشاعر لكلمة "كبرت" إنما هو تكرار إيقاعيا فيساير بذلك المعنى ليصبح أكثر تأثيرا في نفسية المتلقي كما أنه ترك له المجال حتى يجوب بخياله من خلال نقاط الحذف التي وضعها بعد كل تكرار. ومن أمثلة تكرار الكلمة كذلك ما نجده في قصيدة "وجهتان وطريق":

أحس الحقيقة مدفونة

وغربانها السود لا تنعق

...

أحس لأكفر فقر القبيلة

والفقراء، وماخلقوا

.....

أحس فأبعث في كائنين

يشنهما الحبر، والأرق[1]

ونلحظ أن الفعل "أحس" مكرر في كل مقطع من مقاطع القصيدة.

تكرار الضمير:

حيث يقول الشاعر في قصيدته" وجهتان وطريق":

أنا السندباد الذي لا تفيه العصور

أنا ملك، والنجوم جواري

واليد قصري و تاجي الضمير[2]

نلاحظ على هذا النموذج كيف أن الشاعر عمد إلى تكرار ضمير المتكلم "أنا" مرتين وفي هذا تأكيد على الذات القوية التي تتميز بحكمة السندباد وما يتمتع به الملك من

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 56.

2 -المرجع نفسه، ص 54.

مال وجاه وسلطة . وكما أن تاج أحكامه مرتبطة بضميره الحي وهذا ما يدل على وعي الشاعر بمواطن الخلل والفساد وتكراره هذا يدل على صمود الشاعر وتحديه للواقع.

تكرار الفعل:

يكرر الشاعر في بعض قصائده عدة صيغ صرفية كالفعل "أرقصي" في قصيدته "شقراء إفريقيا":

أرقصي ليلاي لو كان الهوى

أرقصي الشاطئ لو كان البحار

أرقصي فالجوع في جيناتنا

ملت الأشجار من حمل الثمار[1]

تكرار الفعل "أرقصي" هو دفع ليترك الخوف والخجل في آن واحد لأننا بحاجة إلى ثمارها(أي ثمار أحلام مستغانمي) وإنتاجاتها القيمة فنحن متعطشين وجياع -على حد تعبير الكاتب -لمثل هذه الأعمال الفنية الرفيعة.

وهذا التكرار يشمل كل مقطع من مقاطع القصيدة ونجد تكرارا كذلك للفعل (إضري) في قصيدته "كلمات قبل الوفاء" :

من أي صخر أنت سيرتا، ها أنا

إضري جحيمك أسودا واصليني

إضري جحيمك أسودا في جبهتي

التي عهدت النار في تكويني

إضري جحيمك، تطلبيني بقيتي؟

إني منحتك قبل أن تسليني[2]

1 - شوقي ريغي:الشمس والشمعدان، ص76.

2- المصدر نفسه، ص 89.

اتخذ الشاعر موقفا نبيلا اتجاه مدينة "قسنطينة" -مسقط رأسه- حيث أصر وألح بأن يضحي من أجلها حتى وأن تطلب الأمر إضرام النار بجسده ويظهر ذلك الإلحاح من خلال تكراره للفعل "اضري" هذا الفعل الذي يحمل شحنة شعورية ملؤها الاندفاع والتحدي والمواجهة

دون الاهتمام بعواقب الأمر. كما أننا نجد تكرارا آخر للفعل "أمسكي "

أمسكي عني دمي

أمسكي سرطانك عن رئتي.

أمسكي بقع النفط كي لا تسمم أوديتي.

والمصابيح في قريتي.

أسكتي ضوءها واسكتي.[1]

تكرار الاسم:

تكرار الاسم شائع في قصائد "ريغي" كقوله في قصيدة "هل هناك من يسمعني":

كانت الميتات تمتد على طول طريقي

و طريقي.....

أبدا أسمع فيها خطوات

خطوات رفعت فيها فواتير الحياة

خطوات نفسها تقبل من كل الجهات

تتلاقي داخلي، تهتف: أين المعجزات؟[2]

كشف لنا الشاعر أغوار النص فتعمق بذلك إلى ما راء ذاته مستيقظا فينا مختلف المشاعر والأحاسيس والمشاعر في نفسه وهو يكرر(طريقي ...طريقي....خطوات

1 - شوقي ريغي :الشمس والشمعدان، ص 68

2 - المرجع نفسه، ص 68.

...خطوات...) فازداد المعنى قوة وترسخا مركزا على الإيقاع فكثف بذلك التردد الصوتي في القصيدة مانحا لها ثقلا معنويا وأداءا متميزا.

الفصل الرابع

بنية الرمز

المبحث الأول: الرمز في الشعر الجزائري .

1-تعريف الرمز

2- أنواع الرمز

3-خصائص الرمز

4- الرمز في فترة السبعينيات

المبحث الثاني: الرمز في شعر شوقي ريغي.

1-الرمز الخاص

2- الرمز العام

أولا- الرمز في الشعر الجزائري:

1- تعريف الرمز:

أ- لغـــة:

تعد اللغة من أرقى وسائل الاتصال وأنجعها في تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالاتها، وهذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة المصطلح.

شرح لسان العرب كلمة "الرمز": «الرمز تصويت خفي باللسان كالهمز، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت و إنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة وإيحاء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو عين، ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزًا :غمزته»[1]

وغير بعيد عن هذا المفهوم يراه (الخليل): «تصويت خفيّ باللسان كالهمس أو إيحاء وإشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين»[2]

أمّا "الأزهري" في كتابه "التهذيب" فيعرف الرمز «الحركة والتحرك كما يقال للجارية الغمّازة بعينها رمّازة ، أي ترمز بفمها و تغمز بعينيها....»[3]

فالرّمز بهذا المفهوم الهمس بالصوت و الغمز بالحاجب، والإشارة بالشفة، ويكون الرمز هو سبيل التعبير عن تلك الإشارات.

ويعد "قدامة بن جعفر (ت337هـ)" أول من تكلم عن الرمز بالمعنى الاصطلاحي في كتابه "نقد النثر" حيث استطاع أن ينتقل بالرمز من معناه ومفهومه اللغوي الإشاري إلى

---

1 - ابن منظور :لسان العرب، مادة رمز، ص 222-223.

2- الفراهيدي :كتاب المعنى، تح، عبد الحميد هنداوي، باب الراء، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، ط 4، ،2003، ص 149.

3 - الأزهري: تهذيب اللغة، مادة رمز، تحقيق: أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة: علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمـــة، مطابع القاهرة، مصر، ص 250.

المفهوم الاصطلاحي، كما أنه "أخذ على يديه أبعادا جديدة، لم تعرف من قبل، وتعرض له بشكل أوسع، وبصورة أدق من سابقيه، ولكنه قصر دلالته بين المتكلم وبعض الناس"[1].

قال "قدامة "عن الرمز: "هو ما أخفي من الكلام، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضوع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما، مرموزا عن غيرهما"[2].

من خلال ما قدمناه من تعاريف الخاصّة بالرمز نستنتج أن العلاقة بين الرمز وما يرمي إليه عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنه مخرجا الشعر من قوقعة الرّتابة المملة، ما دام الأمر يتعلق بكشف معاني الخفاء والغموض التي تتصل مباشرة بالذكاء والبصيرة.

ب- اصطلاحا:

يعرف "أدونيس" الرمز فيقول: "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو العقيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة .. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له)[3].

ويمكن تعريف "الرمز الفني Artistic Symbol "بأنه صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يعدو لكل منها الشرعية في أن يستعلن في فضاء النّص. فثمة، إذا ثنائية مقمرة في الرمز، وإن للرمز الفني عدة سمات إذا انتفت عنه، انتفى كونه رمزا.. أما تلك السمات فهي: الإيحائية، والانفعالية والتخيل والحسية والسياقية)[4].

1 - محمد مصطفى كلاب: الرمز و دلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، جامعة القناج، ليبيا، (دط)، 2002، ص 4.

2 - قدامة بن جعفر: نقد النثر، ص 61-62.

3 - أدونيس: زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3، 1980 ، ص 160.

4- سعد الدين كليب: وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ســوريا (دط)، 1997 ، ص 71-72.

وقد حاول "غنيمي هلال" أيضا الحديث عن الرمز كأداة فنية جد فعالة يوظفها الشعراء لتغذية تجاربهم الشعرية، فقال أن الرمز في هذا المعنى "معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستّترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح)[1].

2- أنواع الرمز:

اختلف الباحثون في تقسيم أنواع الرمز ، ما بين تراثي أو خاص أو طبيعي، وما بين جزئي وكلّي أو بسيط ومركّب، ، وهو اختلاف يتناسب أحيانا ويتناقض أحيانا أخرى، مع أنّ ماهية الرمز لا تعترف بالفوارق بين مصطلحاته مادام يؤدّي وظيفته في العمل الأدبي فالحقيقة الثابتة أن يكون الرمز أو لا يكون.

وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض المصطلحات التي أطلقها النّقاد وخصوصا العرب على أنواع الرمز تدل على ركام اصطلاحي زاعق تفنّن فيه العرب دون سواهم، ما جعل مسمّياته « تعبيرا ضمنيا أمينا عن إسهال مرضي فتّاك بالفعل الاصطلاحي العربي».[2]

_ الرّمز التّراثي:

يعرّف "إسماعيل سيد علي" التّراث أنه "ذلك المخزون الثقافي المتنوع و المتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينيّة والتاريخيّة والحضاريّة والشعبيّة، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزّمن، وبعبارة أكثر وضوحا، إنّ التراث هو روح الماضي، وروح الحاضر، وروح المستقبل، بالنّسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت

1- غنيمي هلال: الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ، لبنان (د ط)، 1983 ، ص 398.

2 - يوسف وغليسي: محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة، 2004- 2005 ، ص69.

شخصيته إذا ابتعد عنه أو فقده"[1]، يكشف هذا التّعريف ما للتّراث من أهمية بالغة باعتباره يشكّل جوهر وجدان الأمة ومنبعا يعمد إليه الأديب في كثير من الأحيان يستمد منه رموزه، سواء كانت شخصيات أم أحداثا أم أقوالا، وتكون مستمدة إمّا من التّراث الأسطوري أو الشّعبي أو الأدبي، أو التّراث التّاريخي، فهو "الذي يملك أساسا من الدين والتّاريخ أو الأسطورة"[2].

- الرمز الديني:

كثيرة هي محاولات الوصول إلى مشارف الرمز الديني عند كثير من الشعراء ومن الطبيعي أن ينتفع الشعراء بالذخيرة التي يحويها القرآن، فاستلهموا منها معظم رموزهم وصورهم ليعالجوا بها قضايا المجتمع ومشاكلهم الخاصة. كما أنهم أخذوا عن قصص الأنبياء، و"يوسف وغليسي" كان أكثر الشعراء إبداعا حيث كان اسمه يعانق يوسف عليه السلام وقصته، وسنقف عند هذا النص الذي نرى فيه بعض الرموز الدينية يقول:

كانت زليخة عن نفسي تراودنـــي*** واليوم ترحل في الآفاق وهي هنا
كانت زليخة لي في ملجئي وطنا *** واليوم في وطني استوطن الوطنا
غـــابت زليخة والأوجاع نائمـــة *** آه أنـــا وجـــعا في القـــلب دفـــنا

"خرجت زليخة في هذا المقطع عن وشاح الخيانة التي اتسمت به في النص القرآني إذ حولت العلاقة بين يوسف وزليخة من القطيعة في النص القرآني إلى علاقة اتصال منشود في النص الشعري مستغلا تطابق الاسمين، فزليخة هي هذا الوطن المفقود بعد أن ناشد الشاعر وصلا فأباه ...".[3]

---

1 - إسماعيل السيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجـــان، الكويـــت، 2000، ص25.

2 -يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار الشعب، قسنطينة، ط 1، 1987 ، ص، 336.

3 - نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات إبداع الثقافة، دار هومة، ط1، 2003، ص 119.

- الرمز التاريخي:

إن إدراك الوعي الشعري لحقيقة الواقع المتأزم والممزق، يبدأ من حدود الواقع المدرك ماديا والموجود كمعطى حسي، ليتجاوزه إلى ما وراء الواقع عن طريق إعادة خلق مستمرة، فتعيش الذات الشاعرة قلقا وجوديا لا ينتهي وتكون الرؤية الشعرية، حركة لا تسكن داخل واقع قلّ ما يتحرك.

إنه صراع جدلي قائم بين الحاضر المصر على السكون والثبات، وزمن آخر مرتقب تنشده الذات الشاعرة، زمن الحركية والتغيير والبعث، إنها تعيش حالة من الترقب والاستشراف والانتظار المستمر، حالة من الحلم، حالة من الغربة الزمانية التي تتعمق باستدعاء الماضي المشرق بالعطاء ليحل في الحاضر وينتصر على عمقه ممتدا إلى رسم مستقبل واعد وغد خصيب.

بهذا يجد الشاعر في الرموز التاريخية العامة مخرجا من أزمته الراهنة، بما يتوافق وأبعاد التجربة الخاصة، وبما تحدده الرسالة الشعرية "فالتاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له فليست هناك إذا صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"[1].

هذه الأبعاد الدلالية الكلية بما تسمح به من تعدد تأويلي، تتيح لتجربة الشاعر اكتساب طابع شمولي، وغنى وأصالة، "محققة بذالك مبدأ التواصل، ونبذ القطيعة بين اللاحق والسابق، الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورها"[2]، ثم لا بد من أن تكون "ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي والرمز التراثي، بأن لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقظ في وجدان المتلقي هالة من الذكريات والمعاني

1 - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1979، ص 120.

2 - جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 234.

المرتبطة به"[1]، وبهذا يبتعد الشاعر بنصه عن الانغلاق، ويفتحه على التعدد بعد أن يضمن مشاركة القارئ وتفاعله. وسنقف عند هذا النص الذي نرى فيه بعض الرموز التاريخية للشاعر" مصطفى محمد الغماري" أين نجده يفضح الكثير من أسرار احتفائه برموز التاريخ الإسلامي وحوادثه وشخصياته والإحساس بالماضي لدى الغماري إحساس عنيف يكاد يملأ نفسه وفنه معا، ويصلح أن يكون مدخلا إلى فهم عالمه الذي يطمح إليه فالرؤيا الشعرية عند الغماري توحده بنصه وتصهر ذاته لتصير قصيدة:

أنا يا إمام قصيدة دمها من القرآن يجري
يتماوج التاريخ في صلواتها شلال فجر
الحرف قصة ثائر..هل ينكر التاريخ؟بدري
الحرف يكبر في انتمائي تعشق الأيام كبرى
الحرف ميلاد الجهاد.. نبؤة الحلم الأغر

- **الرمز الأسطوري:**

وهي تلك الرموز المستقاة من أساطير الأمم المختلفة مثل اليونانية، والفينيقية، والإغريقية، والهندية، والكنعانية وغيرها. "ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر، تموز، أدونيس، عشتار، ايزيس أو زيرس".[2]

"ونعني بذلك اتخاذ الأسطورة، قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية. والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية وهي

1 - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 323.

2 . سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001، ص 61.

بمعناها حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً يخلو من نزعة تربوية تعليمية".[1]

والأسطورة البابلية مثلا" تحكي قصة الإله(تموز) وقد صرعه خنزير بري، وهو يموت مرة كل عام، هابطاً إلى العالم السفلي المظلم، وبغيابه تختفي حبيبته (عشتار) ربة الطاقات الخصيبة في العالم، وتتوقف بذلك عواطف الحب وينسى الإنسان والحيوان غرائزهما لحفظ النوع وتهدد الحياة بالفناء، ولكن ملكة الجحيم (ارش كيجال) توافق بغير رضاها على أن تتبعث (عشتار) برفقة (تموز) مرة إثر مرة كل شتاء وأن تتبعث لذلك الحياة في كل عام.

والمغزى الكامن وراء تلك الأسطورة هو " أن البعث لا يتم إلا من خلال التضحية وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء".[2]

وبالمعنى العام تمثل الأسطورة عالما ساذجا بريئا، يقبله الناس ويلتفون حوله في كل مكان وفي كل زمان، وتمثل خلاصة تفكير وتأمل في الوجود وفي الطبيعة، قائم على التعليل والتفسير عن طريق التخمين، دون أساس عقلي منطقي فهي "نقيضة للتاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة".

وبانفتاحها الواسع وغير المشروط على عالم الخيال الخصب، فتحت للأدب وللشعر إمكانات غير محدودة أو مشروطة للإبداع والفن والجمال فهي" منجز روحي إنساني تمكنت الإنسانية عن طريقه من خلق عقول شاعرية، خيالية، موهوبة.

1 . محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 288.

2 .المرجع نفسه، ص 288- ص 290.

وتنقسم الرموز بصفة عامة إلى نوعين: الرمز الخاص، والرمز العام، الخاص ويعني الشخصي والعام يعني التراثي الرمز الخاص كما يرى الأستاذ "يحيى الشيخ صالح" هو الذي يأتي به الشاعر أصالة دون أن يسبقه إليه غيره، ليعبر به عن تجربة أو شعور ما، وهو محفوف بالكثير من المزالق أهمها الغموض الذي يكتنفه، ويحول بعض الشعراء الرمزيون الرمز إلى طلاسم، فيقتلون هوامش قصائدهم بالتعليق والشروح التي تفسر مراميه من استعمال رموزهم".[1]

أما الرمز العام فهو الذي يملك "أساسا من الدين أو التاريخ أو الأسطورة يتداوله الشعراء مستلهمين جوانبه التراثية وهي عبارة عن شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا أو إيجابا، وقد تكون أحداث تاريخية تقوم بها بعض الشخصيات في الحروب والوقائع".[2] وهذا النوع الأخير من الرموز يتسم بالوضوح، لكن ليس دائما لأن الشاعر المبدع كثيرا ما ينأى عن مفهومه المتعارف ليفجر منه إيحاءات تمتاز بالتحدي.

3- خصائص الرّمز:

إن معرفة كيفية تكون الرمز تفضي إلى الكشف عن أهم خصائصه وأبرز سماته، وإن كانت كيفية مركبة لا تقبل التبسيط، مجملة لا تحتمل التقسيم، ذاتية تختلف باختلاف المبدعين، والشاعر المبدع لا يجلب ألفاظه جلبا، إنما تولد لديه ساعة التجربة، "وكما أن الحبلى لا تعرف ماذا ستلد، كذلك الشاعر. وهو مثلها لا يهمه إلا الخلاص بالولادة"[3]، فلا تكون عندئذ كلمة هي أصلح" إلا ان نقطة البدء طبيعية في عملية الرمز، هي اختلاجة النفس بحالة يراد التعبير عنها، ثم يتجه طريق السّير من باطن إلى ظاهر، ومن حالة وجدانية داخلية إلى شيء في دنيا الأشياء الخارجية"[4].

---

1 - يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 335-336.

2- المرجع نفسه، ص 336.

3 - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة،بيروت، لبنان ط1، 1978، ص 93.

4- زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، مصر، 1991، ص 37.

هناك سمات و خصائص تميّز الرّمز ولا تجعله مجرّد إشارة أو علامة دالّة، وقد تمّ استنباطها من المفاهيم المتعدّدة له، وأهمّ هذه الخصائص:

- **الغموض:**

إذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدّراسات النّقدية، فسوف نجد أن "ابن الأثير"في المثل السّائر يرى" أنّ أفخر الشعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلاّ بعد مماطلة"[1]، وما يصدق على الشعر يصدق على النّثر كالرواية والمسرحية، بحيث إنّنا حين نكتب نصّا غامضا، يكون ثريّا من حيث الدلالة والتّأويل ،ممّا يجعله قابلا للاكتشاف والانزياح أيضا، بما يحمله بناؤه اللّغوي من إيحاء، ولا مكان في النّص للسّطحية والتّقريريّة والمباشرة، بشرط أن لا يكون الغرض من الرموز إخفاء الأشياء من أجل البحث عنها، فيتحوّل النص الأدبي إلى لغز كبير تحار فيه الأفهام، بل لعلّ الأديب نفسه لا يدري ماذا يريد، وهكذا يكون الغموض من أسباب اختلاف رؤية متلقّي العمل الأدبي ووقوعه في دائرة الاغتراب.

- **الإيحاء:**

وهو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة، حيث إنها عنوان للجمال الفنّي للتّجربة، حيث الكثافة والعمق، وتعدّد القراءات والتأويل.

- **الإيجاز:**

و قد اعتبره "درويش الجندي" دعامة أساسية من دعائم الرمزية العربيّة الأسلوبيّة[2] ويسقط "ابن سنان الخفاجي" الرّمز على الإيجاز في قوله: "الأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام، أنّ الألفاظ غير مقصودة في نفسها، وإن ما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام".[3]

1 -ابن الأثير :المثل السائر، تحقيق :أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ج4، دار النهضة، مصر، القاهرة، مصر، ص07.

2 - درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي الحديث ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958 ، ص20.

3 - ابن سنان الخفاجي : سرّ الفصاحة، تحقيق :عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، 1953 ،ص251 .

- **الإتّساع:**

وهو اللّفظ الذي يتسع فيه التأويل وينطبق أيضا على التعبير الرمزي، وقال "السّبكي" بشأن التأويل:" وهو كل كلام تتّسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاتها"[1] فالدلالة الرمزية تتّسم إذن بالتّراكم الدلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التأويل.

- **السّياقيّة:**

وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز كالعينات السيميائيّة في النص،

يوجهه ويخلق له فضاءه الدّلالي.

-غير المباشرة في التّعبير:

كما أنها السّمة الأساسية" التي بني عليها النص الحداثي برمّته، كما يعدّ ركيزة أساسية من ركائز الأساليب الرمزية. فهو لغة الرؤيا التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، الماضي بالحاضر والمستقبل، الإقليمي بالقومي والإنساني، الذاتي بالعام"[2]، تدفع إليه محاولة تجاوز الواقع وتفتيت مكوناته، فالشاعر الرائي لا يفر من الواقع إنما يعيد بناءه وفقا لرؤية متكاملة تعبث بالزمان و تعيد ترتيب ما كان، لا تعترف بالحدود، أو الإقصاء.

وصولا إلى هنا تبين لنا أهم خصائص الرمز الشعري؛ هي: الغموض، الإيحاء الإيجاز، الاتساع، السياقية، غير المباشرة في التعبير، وإن افتقاد إحدى هذه السمات، تفقد الرمز ملمحا من ملامح الجمال في استخدامه.

4- الرمز في فترة السبعينيات:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي اعتمدها شعراء السبعينيات. وهذا راجع إلى قناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد عن الوضوح، وذلك بالإيغال في الرمز الذي يجعل

1 - بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح وتلخيص المفتاح، ج 4 القاهرة، مصر، 1937، ص 469.

2 -إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 275.

الصورة أكثر عمقا. ونجد الرمز عندهم قد تعدد فهناك اللغوي وهو الأكثر شيوعا عندهم ومن خصوصياته أنه بسيط يشبه المجاز اللغوي بمعنى أنه مرتبط بكلمة واحدة.

ومن أمثلته الرموز المستمدة من المعجم الذي يدور حول الأرض والزراعة وما يتصل بها من مثل هذه الألفاظ: الحبة، الغلة، الفأس، الواحة، النخل، المطر، الطين، الذرة، قطرة الماء، الغيمة، البذرة، المزرعة، الزيتون، التين، السنبلة، الكرمة، الطلع، الشيح... ولعل أبرز شاعر مثل هذا الاتجاه "حمري بحري" الولوع بحب الأرض فمن خلال عناوين قصائده:"السنبلة الحامل، ورق الزيتون صار أحمر، نداء من عمق بذرة، ها هو يأتي مطرا، لماذا العصافير تنقر كفي، المرأة النهر". نكتشف ذلك الارتباط الوثيق بالأرض أمه الحنون، وهذا المقطع من إحدى قصائده التي يعبر فيها عن ذلك الشعور:

أحبك

كوني غصونا على شفتي وجفوني

وكوني سنابل قمح

تباشير صبح

فأنت التي لا تخونين

جرحتك في الصدر مليون مرة

فكنت العطاء ...[1]

وهناك رموزا أخرى يتطلع فيها أصحابها إلى الحرية والانطلاق، وتعبر عن الرفض، والغضب، والتمرد، وهي دلالة نفسية تستطيع تلمسها من خلال أمثلة هذه الرموز: (الصغار، الأطفال، السنابل، العصافير، الورد، الفجر، النور، الدفء، البيادر، المطر، الشهداء، المخاض، الميلاد، الشرفة، ....) فهذه الرموز في معظمها توحي بالنفور من المدينة وتفضيل الريف عليها وتبرز هذه الظاهرة في ديوان "الحب في درجة الصفر" لـــ "عبد العالي رزاقي" والذي أخذنا منه هذا المقطع:

... حينما كنت أجوب الشارع التائه في لجة زيف

1- بحري حمري: ما ذنب المسمار يا خشبة، الجزائر، 1982، ص 13-15.

... أمزق زيف المدينة، أجتاح قيدي وحتفي... [1]

كما يظهر في أشعارهم نوع آخر من الرموز وهو استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن حيث يصبح هذا الأخير كالأم التي تعتني بصغيرها ونجد هذا النوع من الرمز بكثرة في ديوان "ما ذنب المسمار يا خشبة" لحمري بحري [2] . وهذا مقطع من قصيدة "حبيبتي تتعرى" المأخوذة من ذلك الديوان والذي يقول فيه صاحبه:

من مخاض الرفض
من عشق الحجارة
يكبر النهر
يضيق الخصر
غصنا وإشارة
فأراها تتعرى
أتعرى ...[3]

ومن أنماط الرمز الأخرى نجد استخدام الأعلام شخوصا وأمكنة، ويكثر هذا النوع عند الشعراء الذين يحملون أفكار تقدمية مثل "عبد العالي رزاقي" و"احمد حمدي "فهما شديدا الإعجاب بشخصية الشاعر الإسباني لوركا والشاعر الأمريكي بابلو نيرودا والشاعر التركي ناظم حكمت[4]، بالإضافة إلى أنهم لم يهملوا في أشعارهم الطغاة من الحكام المعاصرين فراحوا يرمزون لهم بشخصيات عرفت في التاريخ بالجور والطغيان من أمثال "الحجاج "و "معاوية "وقد وردت كلمة (التتار) في هذا الشعر كثيرا يرمزون بها للاستعمار والتوحش والهمجية ... وفي هذا السياق نورد مثالا شعريا على ذلك وغن كان يخلو من أسماء تلك الأعلام التي ذكرناها، فها هو "عبد العالي رزاقي في قصيدته "**رسالة عن الأردن**" صارخا فيها في وجوه حكام الأردن حيث يقول:

1- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، 1977، ص33 -51 ، نقلا عن عبد الله الركيبي. الأوراس في الشعر العربـــي ودراســات أخرى، ص 121.

2- المرجع نفسه، ص558.

3- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، ص 559.

4- المرجع نفسه، ص121-122

يا للغباء ...
تودني عبدا أقدم للضيوف تحيتي،
في اليوم ألف تحية
وصحافك الذهبية الألوان أمسحها صباح مساء
يا سيدي
شفتاي ما خلفت لترديد التحية
أو لتقبيل الأيادي الذاوية
و يداي ما خلقت لمسح الأحذية ...[1]

كما رمز للإنسان الذي يبدد قواه ب (دون كيشوت) وإلى الإنسان المنحل ب (دوان جوان وأبي نواس) يقول عبد العالي رزاقي:

كل المقاهي والشوارع والحوانيت التي يغتال فيها
الأغنياء بيادر الفقراء
باتت "لدون جوان"
"ودون كيشوت" يغني...[2]

وهناك قصائد كلها عبارة عن رموز ويظهر ذلك في العديد من قصائد "أحلام مستغانمي" فنجدها في "بكائية على قبر امرئ القيس" تقول:

... أين بنو أسد؟
أتيتكم أسأل عن أحد
لكن فرعون هنا
لا يمنح الحياة للرجال.
يا ضيعة الرجال
يا ضيعة الرجال، يا رجال.
قم أيها الأمير
فعندما تحركت عواطف الجيران

1- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، نقلا عن عبد الله الركيبي الأوراس في الشعر العربي ودروسا أخرى، ص 118-119
2- المرجع نفسه، ص117.

والقيصر البطل

قد هزه التذكار والحنين

أقسم أن يهدي لنا

أحدث ما قد حيك من حلل... [1]

إن هذه القصيدة تمثيل للواقع العربي – الصراع العربي عربي –

- **توظيف الأسطورة التراث:**

ما يميز شعراء هذه الفترة استخدامهم للأساطير الشعبية المستخرجة من ألف ليلة وليلة كقصة "سندباد البحري" هذه الشخصية التي تعتبر بالنسبة لهم رمزا للثورة المتجددة وإلى الشخصية التي تكافح من أجل إسعاد أبناء وطنها. يقول "عبد العالي رزاقي" :

... أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك

أحاول أن أشعر الآن بالانتماء إليك

فأخجل حين أراك

على صدر أيوب نائمة

بينما السندباد يجر إلى المقصلة ... [2]

وإلى جانب الأسطورة العربية نجد مثيلتها اليونانية حاضرة وبقوة، فهم يجسدون مأساة إنسان القرن العشرين الذي يعاني من القهر والاستلاب مثل "سيزيف" كلما صعد إلى أعلى تدحرج مع صخرته إلى أسفل، فهو يبحث عن طريقه، عن غده عن المخرج الذي يعطيه الحق في الحياة وتنفس الحرية"

...آلاف الأوهام تعشش في ذاكرتي

حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة "سيزيف"

أن أقبل طوعا أو كرها

تأشيرة نفي! [1]

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص567.

2- عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر ص14 نقلا عن المرجع السابق، ص 580 .

وأحيانا نجد الأسطورة مزيجا بين العربي والغربي مثل قول "رزاقي":

... كل المقاهي والشوارع، والحوانيت التي يغتال فيها الأغنياء

بيادر الفقراء

باتت "لدون جوان"

"أوديب" ضاجع امه

وأنا وأنت نبيعها عذراء

يا وهجي عيون الآن تسرقنا

وعنترة يموت ويولد ...[2]

هناك ميزة أخرى نلاحظها عند هؤلاء الشعراء وهي استخدامهم للشكل القصصي أو الروح القصصية المستوحاة من القرآن الكريم. وأبرز شاعر مثل هذا الاتجاه "عبد القادر رزاقي" يقول في قصيدته "صورتان تبحثان عن إطار"

لم تدرس في الميناء غير سفينة

يا نوح هذا المركب الخشبي لم يحمل سوى اثنين

عاشقة ومعشوق[3]

كما يلاحظ عندهم توظيف التراث أو القصص القرآني في شكل صور إشارية وهذا ما نلاحظه في قول "أحمد حمدي":

... يخرج يونس السجين من بطن الحوت

فجأة ينتحر السكوت.[4]

إن شعر هؤلاء الشباب يزخر بتوظيف كم هائل من الأساطير والقصص القرآني وما هذه النماذج إلا عينات انتقيناه قصد الاستشهاد فقط. ويبقى مجال البحث فيها واسعا.

وفي الأخير يمكن القول بان الشعراء الجزائريين اقتصروا على استخدام الرموز الأجنبية والعربية واعتمادهم على ما يجدونه في القصيدة العربية الحديثة ولاسيما عند

1- المرجع نفسه، ص 121.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص584.

3- عبد العالي زراقي: الحب في درجة الصفر نقلا عن عبد الله الركيبي الأوراس في الشعر العربي ودروسا أخرى، ص125.

4- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، ص588.

الشعراء الكبار أمثال السّياب و البيّاتي وعبد الصبور... كما أن الشعراء الجزائريين ليسوا على درجة واحدة فنيا في استخدام الرمز، فإن بعضهم لم يتمرسوا على هذا النوع من التصوير تمرسا ناجحا إذ نراه يستخدمونه استخداما سطحيا ساذجا حين يحملون بطريقة أو بأخرى الإتيان بالمعادل الموضوعي للرمز وهو أمر يعري الرمز من فنيته وفي المقابل لا نستطيع أن ننكر بعض الجودة للكثير من الصور الرمزية آنذاك.

ثانيا: الرمز في شعر شوقي ريغي:

1- الرمز الخاص:

وهو من أبرز الظواهر الفنية في شعر ريغي، وجد فيه شاعرنا مجالا حيا للحركة ومن خلال الاستطلاع لقصائده وجدنا الرموز الخاصة تنقسم إلى:

- **رموز تتعلق باللون**: الذي يغلب عليه الاخضرار والبياض كما في قوله في قصيدة "ضياع":

يا حلم أخضر.....أخضر

أجر بقاياي في صور

وفي جانبي نما عفن

أواريه بالطيب والمئزر[1]

وظف الشاعر اللون "الأخضر" الرامز للفرحة والإبتهاج والسكينة والهدوء وديمومة الحياة بكل ما تحمله من تفاؤل وأمل، إلا أن الشاعر هنا عبر عن النقيض المرّ والواقع المؤلم والجريح فهو يعاني من حالة ضياع تامة فنجده مكتئنا حزينا لدرجة نمو العفن من حوله، فقام يجرد بقياه في صور يكاد يراها في حلمه الذي لونه بيلون الأمل رغم كل شيء فيكرر قوله أخضر.... أخضر.

1- شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 127.

والشاعر لم يوظف "اللون الأخضر" في قصيدته "ضياع" فقط بل في الكثير من قصائده وكأنّه أراد أنّ يبقى حاملا راية الأمل فمثلا في قصيدته "الخيبة" يقول:

أنا من حييت على انتظاري

أنا أموت على انتصار

هيأت قيثاري، وآلاف القصائد في قراري

خضر القوافي، كلها تخضر خط في القفار[1]

- الرموز التي ترتبط بالمكان:

ومنها رمز "الأوراس" كما ورد في قصيدة"

وتدور الشمس حيث تشاء و النوار يتبعها

وحيث تعشعش الأطيار تعلن ثمة الأعراس

وما الأوراس إلا من توخوا قبلة الأوراس[2]

فمن خلال هذا النموذج الشعري نلاحظ توظيف الشاعر رمز "أوراس" والذي يعني في ذاكرتنا منطقة البطولات الثورية المجيدة، هذه الجبال الشاهقة التي كانت ساحة معركة ضد الاستعمار الفرنسي فكلمة" الأوراس" هنا تحمل دلالة المقاومة والتحدي والشجاعة في آن واحد، كما أنه جعل منها منطقة مقـــدسة من خلال قوله "قبلة الأوراس" ونفس الرمـــز -لأوراس- نجد الشاعر قد أعاد تكراره في قصيدة "إجهاض"

لا تحبلي ستعيش في أوراس بعض الثمار

وسنفرغ الكأس الملية بانتصارك وانتصاري.[3]

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 125.

2 - المرجع نفسه، ص 17.

2- الرمز العام:

- **الرمز الديني:**

ونورد مثالا في قصيدة: "كلمات قبل الوفاء"

ليل وراء الليل، أية شعلة

تجتاز هذا الغيب؟ أي سفين؟

في ما تبقى من ضمير خافت

رفعته مئذنة بلا مأذون

والجرح في كتفي أنست لدفئه

والنبض يبغتني، ولا يحييني

وأكاد أسمع ما يهز مطيتي

يهتز في خبزي.. ويستثنيني

والغيم يجمع في البحار بناته[1]

يوجد في هذا المقطع الشعري رمز ديني غير مصرح يفهم من خلال تأملنا الجيد لما يتضمنه هذا المقطع والذي هو"عزير" والشائع عن عزير أن الله أماته وحماره مائة سنة ثم أعادهما للحياة مرة اخرى، والشاعر يريد بـ"عزير" الشخصية العضيمة"أحمد باي" الذي على الرغم من جراحه التي بلغت به حد الموت إلا أنه دافع عن الجزائر حتى ولو كلفه ذلك حياته، وإن أحياه الله مرة ثانية سوف لن يتوافى في الدفاع عن وطنه ولو قتل آلاف المرات.

ومن الرموز الدينية التي وظفها الشاعر قصة "سيدنا موسى" مع "السّامري" في قصيدة " أخيرا" حيث يقول الشاعر:

وسكّوا عجزنا عجلا

1 - شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 82.

وقالو ها هو الله !

وساقونا .....قرابينا

لأنا ما عبدناه

ولم نلمس قضاياه

لم نحفظ وصاياه

ولم نشعر بهيبته

لنسجد حين نلقاه[1]

وفي هذه القصيدة يتحدث عن القضية المصرية بين الشعب المصري ورئيسهم حسني مبارك ورمز ويقصد هنا بالسّامري اليهودي الرئيس حسني مبارك الذي خان عروبته متناسيا إسلامه ومتجردا من جميع قيمه الإنسانية مساعدا الكيان الصّهيوني في جبروتهم على فلسطين بعدم تقديم المساعدات وغلق الحدود المصرية.

وهناك أيضا رمزا دينيا آخر في قصيدة "لجوء أساسي"

يممت غربك يا قرى و خفيت

يا مائج الموت، أين الحوت؟

والريح ناخرة الأضاحي، أينها؟

أينه الجحيم؟ و أين الجبروت؟[2]

والرمز الديني في هذا المقطع يظهر في قوله "أين الحوت" وهو إشارة إلى قصة "سيدنا يونس" عليه السلام مع الحوت، فيونس عليه السلام كان في ظلمات ثلاث ظلمة الليل وظلمة البحر وظلمة الحوت لكن الله فرج عنه بقوله للحوت انتهت مهمتك وهنا كان مقصود الشاعر أن الفرج قريب ولن نظل تحت وطأة هذا المستعمر الظالم.

1-شوقي ريغي: الشمس و الشمعدان، ص 59.

2 - المرجع نفسه، ص 41.

ب- الرمز الأسطوري:

اتخذ الشاعر شوقي ريغي الأسطورة مجالا شائعا ليعبر فيها عن أفكاره، ويثري معارفه ولجوء الشاعر إلى استخدام الأسطورة من أجل تحقيق الوظيفة الجمالية، ومن الرموز الأسطورية التي وظفها الشاعر قوله في قصيدة "لن أموت قريبا":

بعناد ثابت تنثره البسمة حولي
وبما يقتحم الأضلاع إذا أهمس: طفلي
ومروري خافتا قرب ملاهيه كظل
أو كتمثال على سيقانه الكل يبول
تمسح الغيمة فيه البر والتبع الكهول
يصعد الحلم يلقاه، ويغويه النزول
عندما تجعلهم يصحون ليلا بغنائك
متعب سيزيف أن يبلغ أفلاك سمائك
متعب لا يفقه الوجه المؤدي لاكتفائك
بعدما أوجده الله على الأرض ضميرا.[1]

الشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن الرّجل الذي كبر في السّن وأصبح شيخا فالحياة أتعبته وجعلت منه رجلا هرما. وتوظيف الشاعر الرمز الأسطوري "سيزيف" ربطه بهذا الشيخ دلالة على أنّما على درجة متساوية من الشقاء فسيزيف هو الآخر يعتبر"رمزا للعذاب الأبدي".

ومن الرموز الأسطورية التي وظّفها الشاعر أيضا شخصية "قابيل وهابيل" ويتجلى ذلك في قصيدة "يرزق" يقول الشاعر:

في الحبس ثلاثة أغراب

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص 122.

الأول طفلك يا مريم

الثاني لبس بيهوذا

والثابت مسؤول الميتم

صنبور الماء يسيل الدم

قابيل يجاهد هابيل

هابيل الآخر لا يرحم[1]

الشاعر في هذه القصيدة يتحدث عن الصّراع الدائم في العالم وخاصة بين الأدّيان والعقائد وتوظيف الشاعر للرمز الأسطوري "قابيل وهابيل" كان يقصد من ورائه العقيدة الإسلامية ورمز لها "بهابيل" أما "قابيل" ممثل به اليهودية.

فاليهوديون يحاربون المسلمين بأبشع الصور لكن المسلمين لن يرحموهم ولن يتنازلوا عن حقوقهم مهما كلفهم الأمر.

وهناك أيضا رمزا أسطوريا آخر في قصيدته" شقراء إفريقيا" حيث يقول الشاعر:

وحده الجوع سيندس هنا

أتردين عطايا شهريار؟

دمك الدافئ يستدرجه

والفوانيس على بعض الدّيار

والذي من تحت خفيك نما

والردّى في كل نفس(والقفار

مقبلا في كل ريح) والتّتار....

أحكم التاريخ تطويق الحصار[2]

1 - شوقي ريغي: الشمس والشمعدان، ص70.

2 - المرجع نفسه، ص 76.

وهنا وظّف الشاعر الرمز الأسطوري "شهريار"و "التّتار" كما هو موضح في قوله "أتريدين عطايا شهريار"و"التّتار أحكما لتاريخ تطويق الحصار".

الخاتمة

الخـــــاتمة

بعد الدراسة لديوان شوقي ريغي " الشمس والشمعدان" توصلت إلى النتائج التالية:

- يعتبر شوقي ريغي مرآة عاكسة لعواطف صادقة تحمل إنفعالات نفسية وجمالية متباينة، محلقا بأفكاره إلى أبعد وأعمق صور الخيال.
- يبدو من خلال شعر ريغي أنه سائر في طريق النجاح في تجربته الشعرية، لما حواه ديوانه "الشمس والشمعدان" لمجموعة من القضايا الوطنية والعربية.
- من الخصائص التعبيرية عند ريغي ارتباط معجمه الشعري بمجالات الطبيعة ومشاهدها، وقد وظّف منها (البحر، الأمّواج، النّخيل، الشّمس، النّجوم، الرّياح، الأشّجار، الورود....إلخ).
- اللغة الشعرية لريغي تتكون حسب تجربته النفسية الشعورية.
- في ديوانه الشمس والشمعدان نلحظ سيطرة صيغة المضارع وطغيانها على صيغتي الماضي والأمر والسّر في ذلك هو الحفاظ على حيوية مشاعره.
- لقد شكل التّناص حضورا قويا في ديوانه "الشمس والشمعدان"، وذلك بالإنفتاح على نصوص أخرى، مرة من القرآن الكريم ومرة من التراث الشعري العربي، ومرة أخرى من الشعر الجزائري.
- نلحظ أيضا ميل الشاعر في بعض قصائده إلى الأسلوب التقريري المباشر.
- استمد الشاعر جلّ مصطلحاته وألفاظه من عمق الإسلام نذكر على سبيل المثال (الثقلين، الكفّار، الله، مريم، الأنبياء، آدم، النّار، الجنّة.....إلخ) وهي دينية، والأسطورية مثل (سيزيف ، السندباد، شهريار).
- تنوع الصور الشعرية في ديوانه وتطورها فهي تعتبر تمثيل هادف وواضح.

- أما الإيقاع فقد كان أكثر إلماما بالبحور الصافية وأكثر تنويعا لها. ومع ذلك لاحظنا حظور بعض البحور المركبة، والحرص الكبير على القيمة الصوتية للمفردات وتركيبها في معظم قصائده.

ومع كل هذه الملاحظات التي خرجنا بها من خلال دراستنا للديوان الشعري" الشمس والشمعدان" يبقى مجرد اسستقراء ناقص للدّيوان بما يحمله من عناصر فنّية تجعله يستحق إنتقاده من الدارسين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم** (رواية حفص).

أولا- المصادر والمراجع:

- **إبراهيم أنيس:**

1- موسيقى الشعر، مكتبة الانجلوا المصرية، القاهرة، ط6، (دت).

- **إبراهيم رماني**:

2- دراسة أدبية" الرمز في الشعر العرب الحديث"، مجلة اللغة والآداب، العدد2 معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).

- **أدونيس :**

3- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980

4- ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، ط1.

- **إسماعيل السيد علي:**

5- أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجان، الكويت، 2000.

- **ابن الأثير** :

6- المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، القاهرة، مصر.

- **الجاحظ:**

7- الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر،(دط)،1966 .

- **الخليل بن أحمد الفراهيدي** :

8- كتاب المعنى، تح، عبد الحميد هنداوي، باب الراء، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ، ط 4، 2003.

- **الزبيدي:**

9- تاج العروس، تحقيق وتعليق: عامر أحمد حيدر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1987.

قائمة المصادر والمراجع

- **السعيد الورقي:**

10- في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

- **الطاهر يحياوي**:

11- البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- **بهاء الدين السبكي**:

12- عروس الأفراح في شرح وتلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، 1937.

- **جمال مباركي**:

13- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة، الجزائر، (دط)، 2003 .

- **حسني عبد الجليل يوسف:**

14- موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

- **خالدة سعيد:**

15- حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، (دت).

- **درويش الجندي** :

16- الرمزية في الأدب العربي الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958.

- **رجاء عيد:**

17- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين الجديد والقديم لموسيقى الشعر العربي. منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، (دت).

18- دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.

- **ابن رشيق القيرواني**:

19- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، سورية، 1981.

- **زكي نجيب محمود**:

20- قيم من التراث، دار الشروق، مصر، 1991.

قائمة المصادر والمراجع

- **سعد الدين الكليب**

21- وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، (دط)، 1997.

- **سلمى الجيوسي:**

22- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2001.

- **ابن سنان الخفاجي**:

23- سرّ الفصاحة، تحقيق :عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر، 1953.

- **شلتاغ عبود شراد:**

24- حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1985.

- **شوقي ريغي**:

25- الشمس والشمعدان، منشورات فاصلة، الجزائر، ط1، 2013.

- **طه وادي:**

26- جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، (دت).

- **عباس بيومي عجلان:**

27- الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، (دط)، 1994.

- **عبد الإله الصائغ**

28- الصورة الفنية معيارا نقديا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى، دار الشؤون الثقافية، ط1، 1987.

- **عبد الحميد هيمة:**

29- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، ط1، 1998.

- **عبد العالي رزاقي:**

30- الحب في درجة الصفر، 1977، ص33 -51، نقلا عن عبد الله الركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

- **عبد القاهر الجرجاني :**

31- دلائل الإعجاز، تص وتح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (دط)، (دت).

- **عبد الوهاب بوقرين:**

32- ثورة اللغة الشعرية، دار المعرفة، ط1، 2004 .

- **عثمان حشلاف:**

33- التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- **علي أحمد سعيد أدونيس:**

34- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

- **على البطل**

35- الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (دط)، 1983.

- **علي شلق**

36- السماع في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

- **علي عشري زايد:**

37- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، 1979.

- **غنيمي هلال :**

38- الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان (د.ط)، 1983.

- **ابن فارس الحسين زكريا:**

39- مقاييس اللغة، مطبعة إتحاد كتاب العرب، القاهرة.

- **فهد ناصر عاشور:**

40- التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، الأردن، ط1، 2004.

- **قدامة بن جعفر:**

41- نقد الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، 1979.

قائمة المصادر والمراجع

- **محمد بن أحمد وآخرون:**

42- البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1998 .

- **محمد خفاجي وعبد العزيز شرف:**

43- الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ط1، بيروت، دار الجيل، 1992.

- **محمد صابر عبيد:**

44- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

- **أبو القاسم السجلماسي**

45- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

- **محمد مصطفى كلاب:**

46- الرمز ودلالته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، جامعة القناج، ليبيا، (دط)، 2002.

- **محمد مفتاح:**

47- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992 .

- **محمد ناصر:**

48- الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985م.

- **مصطفى السعدني:**

49- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).

- **نازك الملائكة** :

50- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004.

قائمة المصادر والمراجع

- **نسيمة بوصلاح:**

51- تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات إبداع الثقافة، دار هومة، ط1، 2003.

- **يحي الشيخ صالح:**

52- شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار الشعب، قسنطينة، ط 1، 1987.

- **يوسف الخال:**

53- الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978.

- **يوسف أوغليسي:**

54- محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005.

- **يوسف عز الدين:**

55- التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، دار الطباعة والنشر، ط1، 1985.

ثانيا- المعاجم:

- **أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور**:

56- لسان العرب، منشورات محمد علي بيضاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

- **أحمد مطلوب**:

57- معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد.

- **الجوهري إسماعيل بن حمادة الجوهري**:

58- الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990.

- **سعد الدين كليب** :

59- وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (دط)، 1997.

ثالثا- الدواوين:

- **بحري حمري**:

60- ما ذنب المسمار يا خشبة، الجزائر، 1982.

- **مصطفى محمد الغماري:**

61- أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

رابعا- الدوريات والمجلات:

- **سامي شهاب**:

62- البنى الفكرية في لغة الخنساء الشعرية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، جامعة كركوك، العدد1، مجلد2، السنة الثانية، 2007.

- **عبد الحميد جودي :**

63- الموسيقى الشعرية في شعر الزهد عند أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع4، جامعة الوادي.

- **عبد اللطيف حني:**

64- نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع4، جامعة الوادي.

- **موسى ربابعة:**

65- التكرار في الشعر الجاهلي -دراسة أسلوبية-، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي (دت).

خامسا- الرسائل الجامعية:

- **صلاح الوادي السلامي ميساء:**

66- رسالة دكتوراه، لغة الشعر في المفضليات، جامعة الكوفة، 2006، غير منشورة.

فهرس

الموضوعات

ملخص

الدراسة