1-لمحة عن الديوان

جمع هذا الديوان الشاعر أبي القاسم سعد الله الذي نظمه ما بين 1950 -1960 سمي بالزمن الأخضر لأنه يجمع بين زمني شباب الكاتب وعهد الثورة التي تعد هذه الأخير شباب الجزائر فالقصائد هنا عبارة عن عاطفة ذاتية ووطنية .

يضم ديوان شعره الذي كتبه سواء أو الذي سبق وأن نشره أو الشعر المفرد أو مجموعة منه ،وكذلك شعره الذي لم يسبق معرفته ، كما ضم الديوان مجموعة من القصائد مجموعة في "النصر للجزائر" "ثائر وحب" وقد كانت هذه القصائد ناقصة و أتمها في هذا الديوان ، كما احتوى قصائد من الشعر المثور و على نشيدين يعدان من أضعف النظم.[1]

[1] أبو القاسم سعد الله ،ديوان الزمن الأخضر "طريقي" ،ص01.

قصيدة طريقي:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي!

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخت الأنات عربيد الخيال

كلما فيه جراحا تتسيل

***

تتراءى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يارفيقي ...

ألمح الأطياف من حولي شوادي

للرؤى السكرى،لآلاف العباد

للربيع الحلو شوقا للزهور

للهوى الزخار بالذكرى وأنسام العطور

غير أني كلما حاولت وصلا

لم أجد قربي ظلا غير أعقاب الشموع

وغديرات الدموع

تتوالى في طريقي

يارفيقي!

***

لست أنسى حين ضوأت المشاعل

واحتضنت النورغصبا في المجاهل

وعبرت الليل نارا و شراك

وتصفحت الوجود

فإذا هو إله وعبيد

وخضم من دماء وضفاف للعراك

وسياط هاويات

وجسوم داميات

ناهدات في طريقي

يارفيقي !

****

أنا أمشي والجموع من ورائي

زاحفات في ابتهال وولاء

و يقيني

فوق السراب الظنون

باحِثًا عن مَفاتِحَناتِي:

الجمال و الخلود والحياة

هل بلغت

ما أردت

لست أدري غير أني في طريقي

يا رفيقي!

***

كلما صحت :هلموا

غمغموا عني وزموا

وتداعوا كنعاج

لمحت سرب ذئاب في فجاج

ثم عادو واقفين

في وهاد من صديد و انين

ورياح الخزي تدروهم رمادا

و مسوح الحار تكسوهم حدادا

ليتهم قدوا كبوني في طريقي

يا رفيقي

***

سوف تدري كيف مزقت سدودي

و ظهرت كالأحاجي من كهوف...

عالمي المضغوط بالقيد الكسيح

عالم الإرهاب و أرفق الجريح

وصرخت في الجموع الذاهلات:

حطموا القيد و غنوا للحياة

و افتحوا نافذة الأفق الرحيبة

و أعشقوا النور حياوات خصيبة

بيد أني لم أجدهم في طريقهم

يا رفيقي

***

سوف تري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد الاحمر

وسكبت الخمر بين العالمين

خمر حب و انطلاق و يقين

و مسحت أعين الفجر الوطنية

و شدوت للنسور الوطنية

إن هذه هو ديني

فاتبعوني و ادعوني

في مروقي

فقد اخترت طريقي

يارفيقي.[1]

[1] أبوالقاسم سعدالله، الزمن الأخضر – ص 144,141

1-اللغة الشعرية

لقد اعتمد سعد الله في قصيدته طريقي على اللغة الفصيحة ،التي صورت ذلك المجهول الذي هو في صدد اكتشافه، كما لو كان روحا غير منظورة "مبهمة" وقد تكرر _غير مرة_ تعامله مع هذا المجهول فهو يغلب على كثير من نتاجه إلا أن هناك ما يبعث على الطمأنينة لوجود بصيص أمل يلوح من بعيد ،يشده خيط رفيع عبر عنه الشاعر في قصيدته التي تحمل عنوانا جزئيا حيث نجد الألفاظ دالة على ذلك في قوله :

ألمح الأطياف من حولي شوادي

للرؤى السكرى ،لألآف السنين

للربيع الحلو شوقا للزهور

للهوى الزخار بالنكرى وأنسام العطور[1]

وعلى العموم فإن قصيدة طريقي قد تميزت لغتها ب:

1_التحول من التقرير إلى التصوير

إن من أبرز الخصائص التي لفتت نظر الكاتب ،هذا التحول الملحوظ في لغة الشعراء الذين أخذوا يبتعدون عن الدباجة ،فالشاعر أصبح يكتب بلغة تختلف عن لغة كل من الشاعرين محمد أو أبي اليقضان ،إذ لم يعد الشاعر مقتصرا على توصيل الأفكار إلى المتلقي ،ولم تعد التجربة الشعرية تتعامل مع اللفظ تعاملا معجميا محضا ،ولكن أصبح الشاعر على وعي ودراية بالفروق الأساسية ،بين لغة الشعر والنثر،وبين موقف الشاعر والخطيب .

إن طبيعة الوجدان عند سعد الله المتمردة على القواعد والقوالب الكلاسيكية ،في مرحلة الشعرية الثانية _جعلته يتمرد أيضا على القوالب اللغوية المتوارثة وينأى عن الألفاظ والتراكيب ذات المعاني الجامدة ،فهو يبحث عن لألفاظ القادرة على إثراء تجربته الشعرية الثرية عن طريق الإيحاء الفني والروحي ،والذي يضفي على القصيدة جوا أشبه ما يكون بذلك الجو الذي يشبه اللوحة الزيتية الرائعة

[1] أبو القاسم سعد الله ،الزمن الأخضر،ص:28

1_ظاهرة التكرار

_يعتبر التكرار من ظواهر الشعر الحديث ،وإن كانت جذوره تمتد إلى تراثنا القديم ،فهو لا يعد عيبا ،إذا كان المعنى المقصود لا يتم إلا به ،ولا يخرج تقويم التكرار في الشعر الحديث عن هذا القصور فإذا لم يحقق هدفا معنويا أو موسيقيا لا غنى عنهما يصبح نافلة يمكن حذفها ،بل ويصبح مخلا ببناء القصيدة ذاتها ،ويعتبر التكرار ظاهرة موسيقية عندما تتكرر الكلمة ،أو البيت أو المقطع ،على شكل اللازمة الموسيقية ،أو النغم الأساسي الذي يعاد ليحقق جوا نغميا ممتعا

ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي ،ذا فائدة معنوية إذ أن إعادة الألفاظ معينة في بناء القصيدة ،يوحي بأهمية ما تكسبه تلك الألفاظ من دلالات ،مما يجعل ذلك التكرار مفتاحا في بعض الأحيان لفهم القصيدة وفك ألغازها.

2_التكرار البياني

وغرضه التأكد على الكلمة المكررة أو العبارة ومن معانيه تصوير الحركة والتردد.

2_1 تكرار التقسيم:

وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة ،والغرض الأساسي منه أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ،ويوجه القصيدة في اتجاه معين ،ومنه نوع أخر يرد فيه التكرار في أول كل مقطوعة وهو يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنا بتفرع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة وهذا ما تجلى في قصيدة طريقي وأبياتها ونأخذ كمثال على هذا :تكرار العبارة "يا فيقي ،فقد اخترت طريقي والتي جعلها كلازمة ختم بها كل مقطوعة من قصيدته

2_2 تكرار الكلمة

إن تكرار الكلمة يحقق إيقاعا يساير المعنى ويحسمه ويعبر عن معانيه ،بل يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده أقصره ،أو عن الحركة بأشكالها المختلفة ،أو يعبر عن القلة أو الكثرة .وكمثال على هذا نستدل من النموذج "أي قصيدة طريقي لأبو القاسم سعد الله الذي تمثل في كلمة :

لفظة طريقي التي ذكرها في كل مقطع من مقاطعه

ولفظة جراحات والجرح ...

ولفظة الوطنية التي تكررت مرتين.

2-دراسة الإيقاع الموسيقي في قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله[1]

يارفيقي

فاعلاتن

0/0/ /0/

تتراءى كطيوف

فعلاتن فعلا تن

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

سوف ترى راهبات واد عبقر

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

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

لست أنسى حين ضوأت المشاعل

فعلاتن فعلاتن

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

أنا أمشي والجموع من ورائي

فاعلاتن فاعلاتن

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

كلما صحت هلموا

فاعلاتن فعلاتن

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

[1] مذكرة التجربة الإقاعية في الشعر الجزائري الحديث،ص:148.

سوف تدري كيف مزقت سدودي

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

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

سوف ترى راهبات واد عبقر

فاعلاتن فاعلات فاعلاتن

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

لقد نسج الشاعر قصيدته على إيقاع وزن الرمل، الذي سمي بهذا الاسم لاضطرابه في البناء وسرعة تلاحق أنغامه، فهو أسرع البحور الخليلية، يتركب من تفعيلة واحدة تتكرر ست مرات (فاعلاتن×6) ويأتي تاما ومجزوءا، وهو كثيرا لاستعمال في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، حيث احتلّ المرتبة الثانية بعد المتقارب بنسبة 23.15%[1]

،واختار الشاعر الرمل وزنا لقصيدته أوبالأحرى هو لم يختره << بل كلماته هي التي ترسمه له، وإيقاعها هو الذي يحدده >>[2]، لأّنه يتناسب مع الحالة الشعورية الثائرة المتوترة والقلقلة التي يعانيها الشاعر جراء ثورته على كلّما هو كلاسيكي بالٍ لايتمتع بروح إيقاعية حيوية متعدد ة تتلاءم مع مقروئية العصر الحديث، ولقد كانت هذه الثورة معاصرة للثورة على الاستعباد والظلم الذي كان يفرضها لاحتلال الفرنسي على الشعب الجزائري، لذا اّتسم إيقاع القصيدة بسرعة تلاحق نغماته الموسيقية التي يحتاج فيها القارئ إلى نفس طويل ومستمر ،خاصة أثناء عملية الإنشاد.

إن المقاطع اللغوية أو الصوتية هي محل اعتمادا للغة وتحسسها،فهي التي بها تتحدد درجة الانفعال انبساطا وانقباضا،ويتبين من خلال التمثيل البياني (1–2) للمقاطع الصوتية التي تضمنتها قصيدة (طريقي) أن الشاعر كثير الميل إلى توظيف المقاطع الطويلة على اختلاف أزمانها و أجراس أصواتها ودرجات فعالياتها النبرية، فقد وردت بنسبة 62.75

[1] ينظر :د /حسين أبو النّجا، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص:2

[2] جمال الدين بن شيخ الشعرية العربية ،تر:مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ ، دار توبقال، المغرب، ط1 ، 1996ص:279

%لأّنها منتجة لقيم إيقاعية تتناسب مع مختلف الانفعالات النفسية ،وبالتالي تحقق تشاكلا بين الحالّ والمحلّ، في حين لم يوظف المقاطع القصيرة إلا بنسبة قليلة تقدر:33.52%لأّنها مفيدة لتمثيل الدلالات العقلية تبعا لتجردها من الدلالات الانفعالية، أما المقاطع المغرقة في الطول أو المفتوحة فلم يستعملها إلا بنسبة 3.72%و يظهر هذا التفاوت جليا في المقطع الثاني من القصيدة،إذطغت عليه المقاطع الطويلة المغلقة أو بالأحرى المقاطع التي تثقل الحركة الإيقاعية بنسبة تقدرب 75%،في حين لم تتجاوز المقاطع القصيرة نسبة 29% ،لأن الشاعر في حالة هدوء واسترخاء وحلم بالشد و والربيع والزهور والاستمتاع بها، بيد أن دخول أداة الاستثناء (غير) عكرت مزاجه وغيرت إحساسه وجعلته يشعر بالحسرة والألم الذي يتبطن إحساس الشاعر، لذا جاءت الحركة الإيقاعية في الخطاب الشعري أكثر تبطئً وهدوءا.

أما القافية فإن الشاعر على الرغم من محاولتها لتحرر من قيدها،إلا أّنه ظلّ حريصا على إيقاعها الموسيقي المتميز و لكن بنظام مع ينو مغاير،فقد التزم بقافية موحدة بين كلّ بيتين خطيين تقريبا، وهي ما يعرف بالقافية المتناوبة أو المزدوجة، مثلما في العينة الشعرية التالية:

ألمح الأطياف من حولي شوادي[1]

للرؤى السكري،لآلاف العباد

للربيع الحلو شوقا للزهور

للهوى الزخار بالذكرى وأنسام العطور

وكانت القافية التي إعتمدها الشاعر إما عبارة عن مقطع طويل مغلق (/0) الذي يجعل الحركة الإيقاعية مثقلة وتتميز بالعنف والصخب، وإماعبارة عن مقطع طويل مفتوح أو مغلق في الطول (/00) الذي يومئ بحركة إيقاعية هادئة ومسترخية.فقد كانت القافية

[1] أبو القاسم سعد الله، الزمن الاخضر "طريقي" ص:68.

المطلقة هي الغالبة على القصيدة،لأّنها تناسب حالة الانفعال التي يحياها الشاعر نتيجة ثورته على النظام التقليدي السائد التي كانت معاصرة للثورة على الاستعباد والظلم.

إن الحروف الأكثر تكرارا في القصيدة هي حروف المد المجهورة (الألف، الياء، الواو)، التي تكررت حوالي مئتين وتسعة عشر مرة (219)، وقد تمّثل هذه المدود القاعدة الفكرية والنفسية والفّنية التي تنهض عليها تجربة الشاعر بجميع ملامحها، ويقال: إن المدود في اللّغة تحيل على لغة محذوفة مقدرة من السياق ومفهومة من لسان الحال، يلي حروف المد حرف اللام والتاء والميم والراء، وتكرر كلّ حرف حوالي سبع وخمسين مرة (57)، باستثناء الميم التي تكررت أربع وأربعين مرة (44)، وهي من حروف الغّنة التي تبرز قيمتها الصوتية أثناء عملية التلفظ بالخطاب الشعري، في حين تردد حرف الفاء والقاف والنون حوالي ثمان وثلاثين مرة (38) ويثّنى على هذه الحروف حرف العين والحاء اللذان تكررا حوالي سبع وعشرين مرة(27) ولقد اقتربت الحروف الأكثر ترددا في القصيدة في مخارجها الصوتية فهي تنحصر بين اللثوية واللهوية والأسنانية والشفوية، باستثناء العين والحاء لأّنهما حلقيان، أما الصفة الغالبة على هذه الأصوات فهي صفة الجهر، إذ قدرت نسبة الأصوات المجهورة ب 67,71 %، في حين قدرت نسبة الحروف المهموسة ب 2,28 %، مما يوحي بأن صفة الجهر الكّلي هي التي تطغى على صفة الهمس غير المفخم، المتمثلة في حرف اللام والراء التي تحدث رنينًا صوتيا إيقاعيا تكراريا خاصا أثناء عملية النطق على خلاف الحروف المهموسة ذات الرنين الموسيقي الهادئ، ومن ثم كان الأثر الإيقاعي الغالب على السمع هو الجهر الكّلي المتناوب مع الهمس أحيانا، لأّنه يتواءم مع الحالة الشعورية الانفعالية الثائرة التي يحياها الشاعر.

وردد الشاعر لفظة<<طريقي>> تسع مرات بغية التأكيد على المعنى الذي يريد أن يوصله إلى المتلقي، والمتمثل في أن الطريق أو السبيل الذي اختاره هو المسار الصحيح والذي يقوده إلى الحرية، لذا حافظ على نفس النغمة الإيقاعية التي تتمتع بها لفظة<<طريقي>>

حتى يكون لها وقع في نفس المتلقي.كما استعمل الشاعر النداء في قصيدته النداء <<يا>> الذي يعد أداة من أدوات اللغة الانفعالية « يا » لقد استهلّ الشاعر قصيدته بحرف النداء وهو لم يورده تلقائيا، إنّما قصد به لفت انتباه المتلقي قريبا كان أم بعيدا وتحفيزه على أن يواكبه في درب الثورة والنضال ومكافحة كلّ ما هو قديم وتراثي لا يمد بصلة للحياة المعاصرة إذ يقول:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي[1]

والشاعر لم يتوقف عند هذا الحد، بل ختم كلّ مقطوعة من خطابه الشعري بعبارة (يا رفيقي!) المرفقة بعلامة التعجب الموحية بالانفعال والدهشة، والتأكيد على رغبته في التم رد على التراث والمحاكاة والثورة على الظلم والاستعباد، مما جعل إيقاع القصيدة يتكّثف ويتميز بالحيوية والحركة المستمرة والممتدة.

واستعمل الشاعر أيضا، نوعا آخر من الأدوات اللغوية الانفعالية، لأن اللغة كّلما كانت انفعالية كّلما كانت تتعمق النفس وتتبطنها، كأداة النفي (لست) التي تجعل المتلقي مشدودا للفجوة التي يحدثها النفي، وأداة الاستثناء (غير) التي هي لون من الصراع بين النفي والثبوت والتأكيد باستخدام ضمير الأنا المتكلمة (إني)، وبهذا يفاجئ المتلقي المنادى (يا رفيقي) بالّثقة المطلقة في نفسه والطريق الذي اختاره ومن ثم يحدث التعجب (!) فترتفع النغمة الإيقاعية في القصيدة لتعبر عن الحالة الانفعالية التي يحياها الشاعر.

أما الأسلوب الغالب على القصيدة فهو الأسلوب التقريري لأن الشاعر في حالة افتخار وحماسة بثورته ومروقه الذي لا يلام عليه، لأّنه يرى فيه سبيلا لتغيير نمط حياته، ومسلكا يقوده إلى التحرر ومواصلة مقاومته بالرغم من المعوقات والعراقيل التي تواجهه، وهو لا

[1] المرجع السابق،ص:65.

يقتصر على حث نفسه فحسب، بل دعا غيره إلى مشاركته في هذا المروق والخروج عن المألوف.

ويظهر ذلك جليًا حينما و ظّف حرف التمّني (ليت) في البيت الخطي التاسع من المقطع الخامس،

إذ يقول :

ليتهم قد واكبوني في طريقي

ولعلّ هذا ما جعل الشاعر يشعر بالراحة والاطمئنان، فباعتماده البنية التقريرية حاد نسبيا عن النغمة الإيقاعية الانفعالية ومال إلى السكون والهدوء، بيد أّنه حاول العزوف عن هذا السكون والتعبير بالبنية الإنشائية، لا سيما حينما خاطب ذاته بأسلوب الاستفهام في المقطع الرابع من القصيدة:

هل بلغت

ما اردت[1]

ولقد رافقت هذا الأسلوب الاستفهامي نغمة نبرية صاعدة نابعة من أداة الاستفهام (هل) التي أراد بها إثبات بلوغ الهدف أم عدم بلوغه، واعتمد الشاعر الأسلوب الإنشائي أيضا، في المقطع السادس الذي استهله بالأسلوب التقريري ومن ثم انزاح إلى الأسلوب الإنشائي الذي يتطلب النغم الإيقاعي المنفعل، ويحث على المقاومة والتحدي والمطالبة بممارسة الحقوق في الحياة، بالإضافة إلى أسلوب الأمر الوارد في المقطع السابع من القصيدة، إذ يقول:

إن هذا هو ديني

فاتبعوني أو أدعوني

يوحي هذا الأسلوب الإنشائي بمدى تيّقن الشاعر وتأكده من هدفه المنشود، لذا اتسمت نبرته الإيقاعية بالبروز والرصانة.

بدأ الشاعر قصيدته باستعمال الجمل الإسمية التي تلائم السكينة والهدوء اللذين يحياهما الشاعر، غير أنه لم يستمر على هذه الحال طويلا، بل سرعان ما أخذ في الانفعال والثورة على النظام التقليدي السائد، الأمر الذي أدى به إلى استخدام الجمل الفعلية، لا سيما التي

[1] المرجع السابق،ص:67.

تبتدئ بالفعل لأن الأفعال»،(الماضي، مثل: (تتراءى، احتضنت،عبرت، تصفحت،لمحت، غمغموا...إلخ.

بل هي التي تعمل على تنامي الحركة «الماضية هي التي تؤسس نسيج النّص وحركته الإيقاعية وإبداع عناصر الحيوية والخّفة التي تعمل على انسياب النغم الموسيقي وتدفقه.

الصورة الشعرية

إن طبيعة الصورة الناجحة ،لا يمكن أن تستمد هذا النجاح إلا من كونها صدى للذات ومن وحي النفس ،وملتصقة بكيان الشاعر الداخلي ،وهي في الفن تعني أحد الطرق ألتي يلجأ إليها الفنان لتجسيم تجربته حيث يقتنص أجزاء وعناصر من الوجود ويكون بينها علاقات هي الخيط الذي يربط القصيدة ،أو ما يسمى بالوحدة العضوية التي تنسق الوجود ،وتتحول إلى نقاط مشعة في العمل الشعري ،وتحمل أبعادا وإيحاءات في البناء الكلي للقصيدة ،كما تنبثق من موقف خاص للشاعر إيزاء الوجود الرحب

وسعد الله يتميز بعمق النظر، لأنه يرى الكون والواقع والإنسان والطبيعة في أوضح صورة ويدرك أعماق كل شيئ إدراكا مكينا ،وهذا ما لمسته في قصيدته "طريقي"وأنا أقوم بدراسة الصورة الشعرية الواردة فيها :

أ- الصورة التشبيهية

التشبيه في اللغة من "الشبُه والشبه والشبيه ":المثل ،والجمع أشباه ،وأشبه الشئ أي ماثله ،ويقال في كلام العرب :من أشبه أباه فما ظلم ،وأشبه الرجل أمه :أي أصبح عاجزا ضعيفا ،والمتشابهات من الأمور :المتماثلات[1]

_وقد وظّف سعد الله في قصيدته الصورة التشبيهية بصورة جلية ،فتعددت أنماطها وصورها بحسب الأداة وبحسب نوع التشبيه (من حيث ذكر الأداة ووجه الشبه) من حيث نوع الشبه الذي يفصل التشبيه إلى تمثيل وغير تمثيل بالإضافة إلى تقسيم التشبيه إلى أنماط من الوجهة الحسية أو المعنوية المجردة ،وسنتعرض للتشبيهات الواردة في القصيدة،بتقسيمها إلى أنماط وصور مراعين.

[1] إبن منظور، لسان العرب،قدم له عبد الله العلايلي ،دار لسان العرب د ت،ج2 ،د ط ،ص:165 ،166

في ذلك البناء اللغوي للصورة التشبيهية ،وكذلك نفعل مع الاستعارة ،وهذا ما يتطلبه طبيعة البحث ،دون أن نهمل الجانب الأسلوبي بما فيه من جوانب بلاغية وجمالية في الصورة التشبيهية .

الصورة الأولى:أداة التشبيه الكاف :

لقد إستعمل سعد الله أداة التشبيه "الكاف" في الكثير من مواضع القصيدة حيث نجد ذلك في المواضع التالية :"**كالحياة ،كطيوف،كنعاج،كالأحاجي،**"

_ التشبيه البليغ

لجأ سعد الله إلى استعمال التشبيه البليغ في قصيدته طريقي ،وذلك قد تمثل في:

(ألمح الأطياف من حولي شوادي ،وغديرات الدموع ،تصفحت الوجود ،ضفاف للعراك ،سرب ذئاب في فجاج ، ورياح الخزي تدروهم رمادا ،خمر حب وانطلاق ويقين)[1]

ب- الصورة الإستعارية :

إن تناولنا كضرب من ضروب التصوير ،يدفعنا إلى مقاربة اصطلاح المجاز،على إعتبار أن الاستعارة نوع من المجاز اللغوي ،والمجاز مشتق من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه .

وعليه فالاستعارة تشكل وجها من وجوه المجاز اللغوي لعلاقة هي المشابهة مع قرينه ملفوظة أو ملحوظة تمنع إرادة المعنى الحقيقي

_وبالرغم من طموح سعد الله التجديدي هذا ،فقد احتفظ بسمة من الوضوح والجلاء في صوره الشعرية ،ولم يوغل في الرمزية التي عرف بها بعض المجددين في المشرق العربي ،والتي بلغت ذروتها مثلا عند أدو نيس.

_عاصف التيار وحشي النضال ،

_صاخب الأنات ،عربيد الخيال

_كل ما فيه جراحات تسيل..

_لم أجد قربي ظلا غير أعقاب الشموع.

[1] أبو القاسم سعد الله ،ديوان الزمن الأخضر ،عالم المعرفة للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط،3،2010،ص:137

_واحتضنت النور غصبا في المجاهل .

_وتصفحت الوجود .

_ويقيني فوق أسراب الظنون .

_لمحت سرب ذئاب في فجاج .

_عالمي المضغوط بالقيد الكسيح.

_وافتحوا نافذة الأفق الرحيبة .

_واعشقوا النور جباوات خصيبة .

_كيف عانقت شعاع المجد أحمر .

_وسكبت الخمر بين العالمين .

_ ومسحت أعين الفجر الوطنية_وفي دراسة الصورة الشعرية ،نسير معها من أبسط أشكالها إلى أكثرها تركيبا.

ج- الصورة المفردة البسيطة :

تعتبر القصيدة الشعرية المتكاملة مجموعة من الصور التي تترابط متسلسلة حين تقدم لنا الصورة المفردة كأبسط جزئيات التصوير،إلى أن تصل إلى الصورة المركبة من مجموعة متفاعلة من الصور،التي تؤدي في نهاية المطاف إلى صورة كلية عامة تمثل في جوهرها القصيدة ذاتها.

والصورة المفردة بهذا المعنى أبسط مكونات التصوير،إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية،من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد،يقدم لنا الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تركيب وبناء الصورة المركبة.

فالصورة المفردة في حد ذاتها تقدم مضمونا نفسيا متفاعلا مع الصور الأخرى وهي كما يرى(جنكتر)تظهر قدرا غير عادي من الإكتمال الفردي والتحديد،وقدرة تدعو إلى الدهشة في إختيار مادة منتقاة ومحددة فقط في رصيدنا من التجريد،واستقلالا عظيما عن جملة هذه التجربة.

ولرصد دراسة المفردة بشكل مستقل قصد معرفة مدى تعبيرها عن المعاني والابعاد النفسية للتجربة الشعرية، وتبني هذه الصورة بعد أساليب ينتهجها الشاعر ليحقق الكيان الفني لها وأهمها:

– بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات وذلك من خلال تبادل صفلت الماديات للمعنويات أو العكس وهذا يتم عن طريق التجسيد من خلال إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة.

– أو بالتشخيص حيث يتم خلع الصفات الإنسانية على كل المحسوسات والماديات،أي خلع صفات الأشخاص عليها.

– أو بالتجريد بإضفاء صفات معنوية على المحسوسات حيث تنهار الفوارق بين ما هو حسي وما هو مادي.

وكذلك يتم بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس أو تبادل صفات المحسوسات البصرية والسمعية ،بين بعضها البعض ،ويتم كذلك بناء الصورة الشعرية عن طريق التشبيه والوصف المباشر .

ولا يعني بناء الصورة بإحدى الوسائل السالفة الذكر الاقتصار عن طريق واحد منها دون الآخر حيث يمكن أن يستغل الشاعر أكثر من أسلوب واحد في تشكيل الصورة الواحدة ،ونجد النموذج الحي في هذا كله في قصيدة أبو القاسم سعد الله "طريقي" حيث جسد المعاني المجردة وشخص المحسوسات في هذا المقطع :

سوف تدري راهبات واد عبقر
كيف عانقت شعاع المجد أحمر
وسكبت الخمر بين العالمين
خمر حب وانطلاق ويقين

الصورة المركبة :

وهي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم فكرة أو موقف أو عاطفة على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة ،فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو الموقف أو العاطفة، فتكون هذه الصورة نتيجة الصلة بين صورتين مفردتين أو أكثر ، وهذه العلاقة تختلق معنى منبثقا من الطبيعة ، فتأتي الصورة المفردة كعنصر أساسي في تكامل الصورة المركبة ،حيث تجيء الصورة شارحة أو مبررة ،ويمكن النظر إلى طبيعة هذه العلاقة في الصورة المركبة من زاويتين :

1_ من خلال حشد الصورة التي بمجموعها تشكل صورة مركبة ،ويتم هذا بعدة أشكال إما عن طريق التشبيه المركب ،أو عن طريق تراكم الصور المنتقاة بعناية وبأسلوب تداعي المعاني،بحيث تتفاعل كل صورة مع بقية العناصر وتتكامل معها الأحداث الأثر المرجو.

2_من خلال تكامل الصورة المفردة التي ترتبط ارتباطا عضويا وتكون الصورة مكملة لمثيلتها في بناء فني منسجم حيث تتآزر الصور وتتألق في تصوير جانب متكامل من الجوانب الأثر الذي يود الشاعر إيصاله للمتلقي.

ولعل خير نموذج لهذه الصورة مقطوعته في قصيدته طريقي حيث يقول:

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل[1]

الصورة الكلية:

عرفت القصيدة العربية الحديثة تطورا كبيرا جعلنا نعتبرها كيانا عضويا،تتراكم فيها الصور مترابطة متفاعلة كأنها سلسلة متصلة ببعضها البعض،وفي حديثنا عن الصورة المفردة اعتبرناها لبنة أساسية في بناء العمل الأدبي،وارتباطها بالتيار الشعوري العام للعمل الشعري،ذلك أن الوحدة العضوية للقصيدة ما هي إلا وحدة الصور ومدى تماسكها لتقدم لنا الصورة الكلية المتكونة من مجموعة متآزرة من الصور تنفي وجود صور غير جوهرية أو زائدة على بناء العمل الأدبي،وقد ترقى القصيدة إلى الصورة حين تتجمع فيها أعداد من الصور الجزئية ومن ثم فإن الترابط النفسي والمعنوي هو المعيار الذي يقرر ما إذا إئتلفت صورة كلية من مجموعة الصور الجزئية أم لم تأتلف.

ونحن نحكم على قصيدة ما بالجودة ونشعر أنها ترضينا عندما تعطينا إحساسا بأنها شيئ كامل،لا يمكن أن يضاف إليه شيئ، كما نستطيع القول أن القصيدة هي تلك الصورة المفردة والمركبة التي بدورها تعطي تلك الصورة الكلية للتجربة الشعرية.

[1] ابو القاسم سعد الله ،المرجع السابق،ص:66.

كما استخدم سعد الله أساليب مختلفة في بناء قصائده الشعرية ،لتغذية الصورة الكلية في شعره منها:

البناء المقطعي "اللوحات" والذي تمثل في قصيدته طريقي في الأبيات التالية:

تتراء كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي

ألمح الأطياف من حولي شوادي

للرؤى السكرى ،لآلاف العباد

للربيع الحلو شوقا للزهور

للهوى الزخار بالنكرى ،وأنسام العطور

غير أني كلما حاولت وصلا

لم أجد قربي ظلا غير أعقاب الشموع

وغديرات الدموع

تتوالى في طريقي

يا رفيقي

لست أنسى حين ضوات المشاعل

واحتضنت النور غصبا في المجاهل

وغيرت الليل نارا وشراك

وتصفحت الوجود

فإذا هو إله وعبيد

وحطم من دماء وضفاف للعراك

وصياط هاويات

وجسوم داميات

ناهدات في طريقي . [1]

زمن خلال هذا الطرح نخلص أن تجربة ابو القاسم سعد الله لم تخلو من نقائص قد طوقت كتاباته الشعرية لاسيما في قصيدة طريقي اذ ان هناك افتقارفني واضح في بنية بنية القصيدة ولعل ذلك يعزى أن هذه القصيدة أول تجربة له في بحر الشعر الحر .

[1] المرجع السابق:،ص:68.

الفصل الأول: نشأة الشعر الحر في الجزائر:

1- مراحل النشأة:

مرّ الشعر الحر في الجزائر بعدة مراحل متطورة و هي:

المرحلة الأولى من 1955 إلى 1962:

يذهب أغلب الدارسين حين يؤرخون إلى بداية ظهور الشعر الحر في الجزائر إلى أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه إنما بدأت عند ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية و هو قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ: 1955/03/23[1]

و الواقع أنه قبل التسليم في صحة هذا الرأي ينبغي أن لا نغفل تلك المحاولات التي سبقت تجربة سعد الله أو صاحبتها مثل تلك التجربة التي كتبها رمضان محمود في 1928، و إذا كان الاعتبار الذي من أجله تميز نص "طريقي" هو إشكاليته الموسيقية فأن نص "يا قلبي" لرمضان حمود تجربة شعرية تتميز هي الأخرى بكونها قصيدة متعددة الأوزان متغيرة القوافي بل إنها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة و لقد كتب رمضان هذه التجربة بعد سلسلة من المقالات الواعية التي تناول فيها بالنقد الموضوعي واقع الشعر العربي، و دعا فيها إلى عدم اتخاذ الوزن و القافية ضرورة من الضرورات اللازمة للشعر و إنما يجب أن يكون المقياس هو الصدق الفني حتى لو جاء ذلك في قالب نثري. [2]

ولن يقلل من أهمية دعوة الشاعر رمضان حمود في هذا المجال كونها جاءت متفردة فكل البدايات الإبداعية تجيء كذلك أولا كون صاحبها لم يستطع أن يشفع نظرياته بنماذج

[1] صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ، د ت، ط1, ص: 237

[2] شلتاغ شراد عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر ، دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة وهران ، ص: 54.

شعرية موفقة ، فإن غيره من رواد التجديد من أمثال العقاد، أحمد زكي، أبي شادي لم يستطيعوا التوفيق بين النظرية و التطبيق.[1]

يلاحظ الباحث في الشعر الجزائري منذ بدايات هذا القرن حتى عام 1954 أنه لم يخرج عن إطار الشعر ذي الشطرين في شكله و لكن ذلك لا يعني أن هذا الشعر بقي على حالة واحدة من حيث لغته و صوره و مضامينه طيلة نصف قرن،إنما حدثت تطورات متفاوتة في إطار الشكل العمودي نفسه ففي أواخر العقد الثالث من هذا القرن إذ يطالعنا الشاعر رمضان حمود بثورته على الشعر الإتباعي، و يقدم لنا فهما جديدا للشعر شبيها بذلك الفهم الذي قدمته مدرسة الديوان في أواخر العقد الثاني من حيث تأكيدها على أن الشعر إلهام و وجدان فهو يعرف لنا الشعر كما عرفه لنا من قبل "شابلن" بأنه "النطق بالحقيقة تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب، و الشاعر الصادق القريب من الوحي".

و يلخص ذلك في قوله "

فَقُلْتُ لَهُمْ لَمّا تَبَادَرُوا بِقَوْلِهِمْ أَلَا فَأَعْلَمُوا أَنّ الشُعُورَ هُوَ الشِعْرُ"[2]

و لا نستغرب من الشاعر رمضان حمود هذا الفهم لطبيعة الشعر إذا عرفنا إنه كان على صلة بالرومانسية الفرنسية، و أنه "كان مفتونا بأدب لامارتين و فيكتور هيجو و لاموني (1854/1782)، الذي ترجم إلى قطعته الشهيرة (المنفى)".

أكثر من ذلك فقد ذهب الشاعر رمضان حمود إلى أن الوزن و القافية لا دخل لها في ماهية الشعر كما ذهب إلى ذلك من قبل كل من الشعراء: أمين الريحاني، جبران خليل جبران حين دعو إلى الشعر المنثور لكن رمضان حمود لم يستطع أن يقدم نماذج تعضد نظرته و تساهم في نشر دعوته، عدى نماذج قليلة من الشعر المرسل مثل قوله:

بَكَيْتُ، وَ مَثْلَي لَا يَحِقُ لَهُ الْبُكَاءُ عَلَـى أُمُـةٍ مَخلُوقـَةً لِلنَـــــوَازِلِ

بَكَيْتُ عَلَيْهَا رحَمَـةً و صَبَابَـــةٍ وإِنِي عَلَى ذَلِكَ البُكَاءُ غَيــرُ نَادِمِ

ذَرَفْتُ عَلَيْهَا أَدْمُعَا مِنْ نَوَاظِـــرِ تُسَاهِرُ طُولَ اللَيْلِ ضُوءَ الكَوَاكِبِ[1]

[1]حسن فتح الباب،شعر الشباب في الجزائريين ،الواقع والأفاق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1987،د ط ،ص:30

[2]المرجع السابق،ص:60.

وكان يمكن لمحاولة الشارع رمضان حمود هذه أن تترك أثرا في الشعراء الذين تلوه ولكن قصر حياة الشاعر وانفراده في دعوته لم يساعد على ترسيخ المفاهيم الأدبية الجديدة ، أضف إلى ذلك أن الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها الجزائر تحت قيود الاحتلال آنذاك، تختلف عن تلك الظروف المنفتحة على التجديد في المشرق العربي في أواخر العقد الثالث من هذا القرن .

وإذا تجاوزنا ثورة الشاعر رمضان حمود الذي يعتبر ظاهرة منفردة في تاريخ الشعر الجزائري الحديث نستطيع ان نقول بأن الشعر الجزائري مر بمرحلتين بارزتين هما:

– مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية والمرحلة التي عاصرتها وتلتها حتى قيام الثورة[2].

– أما المرحلة السابقة للحرب العالمية الثانية ، فقد حافظ فيها الشعر الجزائري على سمات الشعر الموروث في اللغة والموسيقى والصورة، وبقي على إيثاره للطابع العقلي والحكمي فضلا عن وضوحه وتقريريته لكننا مع أحداث الحرب العالمية الثانية ، وما بعدها نجد روحا جديدا يسري في الشعر الجزائري، ويطبع نماذجه بطابع يختلف – إلى حد ما – عن شعر المرحلة السابقة فقد كانت نتائج الحرب مدمرة ومريعة ،وكانت اثارها على نفسية الجزائريين قاسية ، إذا خيبت آمالهم في نيل الاستقلال ، فنشأ لديهم شعور بالحزن والحرمان بعد حادثة الثامن ماي خاصة ،وكانت وسيلة الشعراء إلى التعبير عن هذا الإحساس رومانسية حزينة ، وإن لم تكن سوداوية قاتمة[3] .

ومن المعروف عن الاتجاه الرومنسي في الشعر الجزائري أنه اتجاه غير مكتمل المعالم ، وأنه لم يكن تيارا، أو مذهبا بالمفهوم الدقيق لهذه الكلمة، كما أنه لم يثر على الاتجاه الاتباعي ، كما ثارت الرومنسية الأوربية من قبل ولكننا مع ذلك نلاحظ أن هذا الاتجاه قد

[1] محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، المطبعة التونسية ، تونس ، ط1 ،1926 ،ص: 173

[2] صالح خرفي ، المرجع السابق، ص: 347

[3] المدني أحمد توفيق ، هذه هي الجزائر ، مكتبة النهضة المصرية ،د ت ، د ط ، ص:101

خفف من حدة اللغة الكلاسيكية وموسيقاها ، وظهر الشعر الجزائري بصورة جديدة وقربه من عالم الوحي والإلهام، بعد أن كان تاجه العقل والمنطق المتزن .

ولكي تتضح في أذهاننا صورة المرحلتين الشعريتين اللتين ذكرناهما،نأخذ نموذجين شعريين يمثلان هاتين المرحلتين في موضوع واحد وهو وصف البحر. [1]

محمد العيد آل خليفة:

أَصَحَ قَلْبًا فَوَجَدَكَ اليَوْمَ حَمْقَى إِنَّ وَجْهَ الطَّبِيعَةِ الْيَوْمَ طَلْـق

زَانَتْ الجَوْنَةَ السَّمَاءْ ، فَزَالَتْ ظُلُمَاتُ بِهَــا، ورَعْــدُ وَبــرْق

وَبَعْدَ النُورِ مِنْ وَرَاءَ الغِيَابَا تْ ،فَمَا فِي خِلَالِهَا اليَوْمُ وَدَّق

وَبَدَا البَحْرُ سَاكِتًا غَيْرَ مَوجَا ت عِلَتُهَا طَيْرَ أَبَابِيل بَهَــق [2]

وقال عبد الكريم العقون:

ها انا اليوم قد وقفت أناجد ك ، أيا بحر ، فاستمع نشدي

فكلانا في موقف نتنــاغى بأغان سحريـــــة الترديـد

أنك اليوم مؤنسي وسميري ونحبي في قفر هذا الوجـــود

سكنت روحي الحزينة وارتا حت إلى حسنك البدع الفريد

أثرت قربك الحبيب على كل رفاقــي ، قديــمهم والجديــد[3]

وهنا نلاحظ أن الشاعر العيد آل خليفة كان يميل إلى اللغة القديمة كالجونة والودق والبهق ، في حين اللفظ الرقيق الموحى كالمناغاة، والمناجاة ، والسحر لدى العقون ، فضلا عن ذلك ، فإن العلاقة الحميمة مع الطبيعة. في شعر العقون ، تعكس لنا الروح الرومانسي الذي يجد في الطبيعة أمّا حنونا يبثها حزنه وشكواه ، أما وصف العيد للبحر ،فقد بقي وصفا خارجيا بعيدا عن التفاعل الإنساني مع الطبيعة ، ويتجسد هذا الاتجاه الرومنسي في معظم خطواته العامة في شعر عبد الله شريط الذي قال شعره كله قبل 1950 وكان وليد التمزق النفسي الذي كان يعانيه في الجزائر ثم في تونس وهذا نموذجا من ديوانه:

أين تلك الغيوم تشربها نفسي لقد مزق الضما شفتيا

---

[1] شلتاغ شراد عبود ،حركة الشعر الحر في الجزائر،ص: 64،65

2 محمد العيد ال خليفة ، ديوان محمد العيد ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر, ط 1، 1967 ، ص:45

3أحمد الغواملي،تحقيق/عبد الله حمادي، وزارة الثقافة،مديرية الفنون و الآداب،الجزائر, ط2،2005،ص:121.

أين ظل الأسحار؟ قد يبس الجرح وجف دماه في جنبيـــــا
أي سيل الحياة؟ اه من ذا أنادي؟ مالتقاني ؟لمن أمد يديا؟
ضقت أم ضاقت الشجون بقلبي؟لست أدري الادجاي الشفيا[1]
نبـع آلامـــي الغـزا رسخـي وأمر الألام ما كـــــان حيـــا
أيها الصيف ، أيها اللهف الظامي ، أما آن أن نذوب سويا [2]

إن هذه الأبيات لا تختلف في شكلها العروضي عن شعر ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ولكنها تختلف عنه في روعها الكئيب ، ولغتها الرقيقة ، وصورها المجنحة ، ويطول بنا المقام إذا وقفنا عند النماذج الرومانسية أحمد الجلواح سحنون ، أو السائمي أو جلول البدوي ،وهي النماذج التي مهدت للمرحلة الشعرية التالية:

1-1- بدايات الشعر الحر و ظروفه في الجزائر :

لاحظنا في الصفحات السابقة أن الشكل الشعري يبقى عموديا حتى عام 1954 ، على الرغم من التطور الذي طرأ على الشعر الجزائري بعد الحرب الثانية من خلال الاتجاه نحو الرومانسية لهذا يمكن القول بأن الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر لم يمهد لها بحركات تجديدية كالذي حدث بالنسبة للشعر العربي في المشرق قبل عام 1947.

لقد كان أغلب الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر في المشرق مطلعين على الآداب الأوروبية بلغاتها الأصلية ، أو عن طريق الترجمة، فتأثروا بما قرأوه وكان متوقعا أن يكون الأدب الجزائري سباقا إلى هذا التلاقح ، مع الأدب الأوربي ، والفرنسي منه بشكل خاص، والاستفادة من تطوره، لكن شيئا من هذا لم يحدث ، على الرغم من دعوة الشاعر رمضان حمود المبكرة إلى الترجمة عن الآداب الاوربية ، نظرا إلى العداء الناشب بين الثقافة العربية والثقافة الفرنسية في الجزائر ، والذي حدث هو أن جيل الشعراء الذين كتبوا شعرهم بالفرنسية بعد الحرب الثانية قد تأثروا بكل من إيلوار ، وأراكون ، وغيرهم من الشعراء الفرنسيين والأوربيين، في حين ظل الشعراء العرب بعيدين عن التأثر بالمذاهب والاتجاهات

1 محمد بلقاسم خمار ،ديوان أوراق،ط2 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ص:117.
[2] المرجع نفسه،ص118.

الحديثة في الأدب الفرنسي ، ولم تشهد الحركة الأدبية شعراء أتقنوا[1] العربية والفرنسية على سواء، وكتبوا شعرا عربيا يعبر عن تأثر الآداب العالمية بعضها ببعض .

والشعر الجزائري ، في مراحله المختلفة ، كان مرتبطا بالحركة الوطنية ، ومعبرا عن مسيرتها ، حتى إذا ما استطاعت الحركة الإصلاحية أن تكون اتجاها بارزا مند الثلاثينيات في الحركة الوطنية ، كان الشعر صوتها المكافح وأداتها المبلغة ،بالإضافة إلى إلى رسائلها الأخرى ، فارتبط الشعر بمفهومها عن الأصالة والتراث ، وعمق من ميله إلى الأدب القديم ، وتشبثه بكل ما يحافظ على الشخصية الجزائرية ، كردّ فعل ضد وسائل التبعية الاستعمارية. [2]

وكان على الشعر – بناء على ذلك – أنْ لا يخرج على القوانين الموروثة للشعر العربي ، لأن ذلك يشكل علامة تذويب لهذه الشخصية ، وتفننت لها حسب مفهوم تلك المرحلة ، وكان على الشعر ايضا أن يكون خطابيا يعني بالفكرة و تبليغها ، وإن هدأت هذه النبرة الخطابية قليلا بعد الحرب العالمية الثانية كما لاحظنا ،ثم إن الشعر العمودي أكثر تعبيرا عن الأهداف الواضحة ، وإيصالها إلى الجمهور من خلال موسيقاه التي تحفز الجماهير على التمرد والثورة فليس هناك من مسوغ للخروج على الشكل الشعري القديم الذي ألفته الجماهير ، إلى أشكال تجريبية تقتضي وقتا طويلا حتى يألفها الجمهور ، ويتفاعل معها ، أضف إلى ذلك أن اللغة العربية في الجزائر لم تستطع أن تجدد أثوابها ، وتخرج عن إطار التقليد للأساليب القديمة ، نظرا لمحاربة الاستعمار لها ومحاولة حصرها في ميدان التعليم الديني ، أو المدارس الحرة التي كانت تتعرض لمضايقات إدارية قاسية ، كما أن انتشار الأمية وقلة القراء ، بل حتى هذه القلة لم تجد الصحافة العربية ما يساعدها على إغناء ثقافتها او تطوير أسلوبها ،بل الصحافة الأدبية[3] التي تعرض الجديد ، وتغري الأدباء

[1] عبد الله الركيبي،الشعر في زمن الحرية،د ط،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ،1994،ص:09.

[2] سعاد محمد الخضر ،الأدب الجزائري المعاصر ،منشورات المكتبة العربية ،صيدا لبنان ط1، 1967 ، ص:226

[3] عبد العزيز شرف ،المقاومة في الأدب الجزائري ،دار المعرفة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د ط ، د ت ،ص: 121

على إفشائه ، والتأثر به ، وهذا ما ساعد على فتور الحركة الأدبية ، وعدم طموحها إلى التجديد [1].

ولذلك كله ، نجد حركة الشعر الحر عند ما بدأ عام 1947 ، وانتشرت في العالم العربي في الخمسينيات ، لم يكن مهيئا لها أن تدخل الجزائر إلا بعد سبع سنوات من بدئها في المشرق ، فلم يكتب شعراء جزائريون بهذا الشكل إلا بعد أن اطلعوا على الصحافة الأدبية المشارقية ، أو عندما سافروا إلى المشرق للدراسة ، ويقول الشاعر " أبو القاسم سعد الله ": كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 ، باحثا فيه عن تفتحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث ولكني لم اجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد ، وصلاة واحدة ، غير إن اتصالي بالإنتاج القادم من المشرق ، ولا سيما لبنان، وَإطلاعي على "المذاهب الأدبية ، المدارس الفكرية ، والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"[2]

1-2-أول من كتب الشعر الحر في الجزائر:

لم يكن هناك خلاف حاد حول الشاعر الذي سبق إلى كتابة النموذج الأول من الشعر الحر في الجزائر كالذي حدث في المشرق فمعظم الباحثين يتفقون على أنه أبو القاسم سعد الله ، ولكن الشاعر عبد الله الركيبي، في دراسة عن الشاعر الرومنسي (جلواح) ، ذكر أن الشاعر أحمد الغوا لمي كتب قصيدته (أنين ورجيع) قبل أسبوعين من النموذج المنشور لأبي القاسم سعد الله في البصائر ، ويبدو أن الدكتور ركيبي لم يلتفت إلى قصيدة سعد الله التي كانت بعنوان " طريقي " والتي نشرت في البصائر عدد 311 في 25مارس 1955 أي قبل قصيدة الغوالمي بحوالي الشهر ، إذ أن قصيدة (أنين ورجيع) نشرت لها في العدد 315 بتاريخ 22 أفريل 1955 من البصائر نفسها.

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن هناك قصائد حرة نشرت بعد الاستقلال تشير تواريخها إلى أنها كتبت في عام 1953 وعام 1954 مثل قصيدة (حنين) المؤرخة في 4 أفريل 1953 للشاعر

[1] عبد الله الركيبي– قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص:147

[2] أبو القاسم سعد الله ،دراسات في الأدب الجزائري الحديث ،دار الآداب بيروت ط1 ، 1966، ص:47،48

محمد الأخضر عبد القادر السائحي وهي وإن كانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر إلا أنها تعتبر نموذجا متطورا – إن صح تاريخها – بالنسبة إلى تلك الفترة كما أن هناك قصيدة بعنوان " الموتورة " لأبي القاسم خمار مؤرخة في عام 1954. [1].

ويذكر أيضا أنه أرسل قصيدة بعنوان " مصرع غرام " و "صرعى على العشب " من الشعر الحر في تونس عام 1953 وكلتاهما لم تنشر ، وبذكر أيضا أنه أرسل قصيدة بعنوان " غضبة الكاهنة " إلى البصائر في 10 فيفري 1955 ولكن رئيس التحرير " **أحمد توفيق المدني** " اجابه بأنها ليست مناسبة للأوضاع السياسية آن ذاك بالإضافة إلى قصيدته "الثورة " المؤرخة في عام 1954 مما يدل على أن القصيدة الحرة كتبت عام 1954 أو ما قبلها بقليل ولكن الذي عولنا عليه في هذه الدراسة هو التاريخ الذي نشرت فيه القصيدة في الصحافة الوطنية أو العربية فإننا سوف تفتح الباب واسعا أمام الكثير من الشعراء الذين يكتبون القصيدة في اليوم ، وينسبونها إلى فترات أسبق من هذه التواريخ وعليه فالقصيدة التي تمثل النموذج الأول المنشور من الشعر الحر الذي كتب في الجزائر – حسب ما توفر لدينا من المعلومات – هي قصيدة طريقي.

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

إذا أنا اخترت مروقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف الأرياح وحشي النضال

صاخب الشكوى ، وعربيد الخيال[2]

هذا مع العلم أن التاريخ لا يبدأ بقطعة أو محاولة ، ولكنه يبدأ بحركة أو تيار ، ولا شك أن ما يراه بعض الباحثين هو الأول، قد يجد باحث اخر من سبقه من محاولات اخرى ،

[1] محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية،دار الغرب الاسلامي،ط

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان اوراق،ص120.

أما إذا كان التاريخ بحركة أو تيار فإن الرأي يظل دائما سليما حتى ولو إكتشفت بعض المحاولات المعزولة.

و يبدو أن دوافع الشاعر الجزائري إلى التجديد لا تختلف كثيرا عن دوافع الشعراء الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر في المشرق فالنفور من الشكل الثابت للشعر العربي و الرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التعبير عن التجربة الشعورية قد دفعاه إلى الكتابة في هذا الشكل.

و لكن الظروف الإجتماعية و السياسية التي دفعت الشاعر الجزائري إلى التمرد على الشكل القديم يختلف عن تلك الظروف التي مر بها الشاعر العربي في المشرق في أواخر الأربعينيات.[1]

2- الشعر الحر بين مرحليتين:

أ-مرحلة الثورة:

قلنا إن التجربة الجديدة لم يتح لها الظهور في الجزائر قبل 1954 نظرا إلى الستر الحديدية الصفيقة التي أقامها الإستعمار حول الفكر و الثقافة في هذا القطر، أضف إلى ذلك أن البلاد كانت تعيش حالة من الإعداد للثورة قبل اندلاعها بسنوات مما جعل التفكير الأول ينصب على طريق الخلاص من مخالب الاستعمار ، دون التوجه إلى مجال الإبداع أو التجديد فيه تجديدا حاسما و نوعيا و لما اندلعت الثورة في 1954 صمت الشعراء الذين كانوا عماد الحركة الأدبية قبل الثورة أو كادوا، لأنهم تعرضوا للاضطهاد و السجن أو انخرطوا في صفوف الثوار و لم يستطع تخطي حدود الجزائر إلا القليل منهم فوجدوا أنفسهم يعملون أكثر مما يقولون كما يقول "عمر شكيري".

في هذه المرحلة ظهر جيل الشباب الذي كتب الشعر الحر و كان معظمهم خارج القطر، يدرسون في الأقطار العربية في المشرق و المغرب، فلم يتعرضوا لذلك الإرهاب و القتل، كما هو الحال داخل الجزائر، بل وجدوا من الحرية الفكرية ووسائل النشر و الإطلاع

[1] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية من 1900، 1930، دار الأداب بيروت، ط1، 1969، ص: 65

على ما كتب من الشعر الحر في تلك الفترة في الأقطار مما ساعدهم على المبادرة في مواكبة[1] .الحركة الشعرية الجديدة ن وإثراء الشعر الجزائري الحديث بها ، ولهذا بلغ نتاج هؤلاء الشعراء قمته في هذه الفترة خصوصا ما بين عامي 1954–1960 فكتب أبو القاسم سعد الله نتاجه كله في هذه المرحلة كما تشير دواوين أبي القاسم خمار و الأخضر السائحي إلى أن معظم نتاجاتهم كتبت في هذه الفترة أيضا بالإضافة إلى نتائج محمد الصالح باوية، وأحمد الغوالمي ، وعبد الرحمان زناقي وعبد السلام الحبيب الجزائري [2]

لقد وجد هؤلاء الشعراء في الشعر تنفيسا عن الرغبة العارمة في أن يكونوا بجوار المقاتلين على أرض الوطن، فشحنوا بكل ما استطاعوا من صدى بحيث أصبحت الكلمة لديهم الطلقة التي يوجهها إخوانهم إلى صدور المحتلين داخل الوطن، لقد أرادوا أن يساهموا مساهمة فعالة في إنجاز هذه الثورة حتى تتعرض للانتكاسات التي وقعت فيها الثورات السابقة لثورة نوفمبر

والآن يمكننا أن نتساءل هل استطاع الشعر الحر ملأ الفراغ الذي خلقه صمت الشعراء القدامى؟ و هل استطاع أن يعبر عن الثورة بكل أبعادها؟.

إن هذا الشعر الذي قيل خارج الجزائر عدا قصائد معدودة منها لم يكن في متناول الجمهور الجزائري، فلم يستطع ملأ أو أن ينشئ علاقة حميمية مع هذا الجمهور الذي بقي مشدودا إلى القصيدة العمودية سواء ما قيل منها في المرحلة السابقة للثورة أو الذي قيل في مرحلة الثورة في السجون و المحتشدات أو في قمم الجبال بالإضافة إلى أن اللغة الفرنسية و آدابها كانت تنافس العربية في كسب الجمهور الجزائري إلى ميدانها نتيجة لسنوات الاحتلال الطويلة.

على الرغم من أن الثورة استقطبت هموم الشعراء و جمعتهم تحت لوائها و في غمرة انتصاراتها فإنها تعتبر إنجازا ضخما بقي الشاعر يلهث وراءه دون أن يلحق به[3] .

[1] عروة أحمد، ذكرى و بشرى، دار مكتبة الحياة، بيروت،ط1، د ت، ص:133

[2] المرجع نفسه، ص: 76– 77

[3] غزوان عناد، الشعر و الفكر المعاصر، مطبعة البعث قسنطينة ,ط1 ,1974، ص: 235

يمكن أن يقال ذلك بالنسبة إلى الشعر الحر و الشعر العمودي أيضا و يقول عبد الله الركيبي عن شعراء الثورة جميعهم بأنهم "لم يعتنوا بالجوانب الهامة للشعب و حياته و لم يعتنوا بأشياء هي من حميم الشعب فلا يزالوا شعراؤنا تجذبهم الناحية السياسية أكثر مما تجذبهم النواحي الأخرى فليس هناك حديث عن الفلاح الجزائري الذي غذى الثورة بدمه وعرقه و لا حديث عن الفدائي....، و ليس هناك من اهتمهزت

بحياة الصانع و التاجر و رجل الشارع الذي بات عصب الثورة، و عرقها النابض، و ليس هناك من قال ملحمة في أبطال الجبال الذين دوى العالم صدى بطولاتهم و تضحياتهم الفذة، و لا اهتموا بالمرأة الجزائرية التي حفرت ضمير العالم بشجاعتها[1] ".

ولكن مع ذلك فهناك بعض القصائد التي عالجت هذه الجوانب التي أشار إليها الركيبي، و إن لم يكن بالكثرة التي تعالجها جميعها، و لعل ذلك – بالنسبة للشعر الحر – يرجع إلى طبيعة هذا الشعر الذي لم يغري عددا كبيرا من الشعراء للكتابة فيه أول مرة فبقي عددهم – حسب علمنا – لا يتجاوز السبعة و هم "أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمار، محمد الصالح باوية، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، عبد السلام الحبيب، عبد الرحمان زنات" و لم تكن نتاجاتهم من الغزارة بحيث تغطي السنوات السبعة للثورة بأحداثها و ملابساتها المختلفة و قد أشرنا إلى هؤلاء الشعراء على أنهم كانوا خارج الوطن ولم يستطيعوا أن يرصدوا الواقع الجزائري من الداخل، ليصوروا أبعاده و يتحدثوا عن جزئياته .

لقد كانت أحداث الثورة الجزائرية تستحوذ على اهتمام الشاعر و تستحثه على أن يواكبها فيلجأ إلى الطابع الحماسي و الخطابي، فيفوت عليه في أغلب الأحيان الاهتمام بفنه و النظر إليه بروح ناقدة و ذوق متأصل فالمضمون أولا و الفن ثانيا.

والقارئ للقصائد الحرة في ديوان "النصر للجزائر 1957" لسعد الله مثلا يجد عبر قليل من الخلل في الموسيقى و الارتباك في اللغة و الفحولة.[2]

[1] المرجع السابق ، ص: 238

[2] أبو القاسم سعد الله ، منطلقات فكرية ، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ط1، 1976، ص: 142

الشعرية أحيانا، حتى أن الشاعر عندما طبع ديوانه " ثائر و حب " بعد الاستقلال ، متضمنا بعض القصائد المنشورة سابقا في " النصر للجزائر " ، نظر إلى تلك القصائد بتأن فوجد ما لم يرضه ، وراح يغير من عنوان القصيدة ، أو يحذف بعض الأبيات ، أو يعدل فيها ، فقصيدته ،(أنشودة المزارع و الحقول) التي نشرت في البصائر أول مرة ظهرت في (النصر للجزائر) بعنوان (ثورة الأرض) و أخيرا في (ثائر حب) بعنوان (إنها أرضي).

ولا نريد أن نتبع الأشطر التي أعاد بها النظر ، أو حذفها ، و الذي نريد الإشارة إليه هو أن تلك المرحلة لم تكن تسمح للشاعر أن يخلص لفنه [1] ، أو يتفرغ إليه ، فضلا عن ذلك فإن المعرفة للشاعر لم تكن قد قدمت به على النحو الذي وصلت إليه ، وهو ينقح ما كتبه قبل عشر سنوات تقريبا ، ويبدو أن بعض الشعراء قد فهموا الشعر الحر فهما خاطئا باعتباره خروجا على مقاييس الشعر العربي كلها ، و يلاحظ ذلك على مفهوم الشاعر أحمد عروة من خلال ما كتبه من قصائد ذات شكل حر ، أغلبها نثر هزيل ، وبعضها مرتبك الموسيقى إلى الدرجة التي لا تصدق عليه كلمة شعر [2] ، بل إن بعض الذين كتبوا القصيدة الحرة ، ممن كانوا داخل الجزائر يذكرون بأن الذي دفعهم إلى الكتابة بهذا الشكل هو ظروف الثورة نفسها ، ولم يكن إخلاصا للفن الشعري أو التجديد فيه .

يقول أحمد الغوالمي : " وهنا أذكر السبب الذي دفعني إلى كتابة الشعر الحر ، هو أن الثورة إندلعت ، و الرقابة على الصحف ازدادت ضراوة فارتأيت أن أتنفس الصعداء ، و أفرج ما في باطني من تأثير عميق من الأحداث و الأزمات التي تجري أمام أعيننا ، قصد التعمية و اللغز ".[3].

لقد بقيت ضلال القصيدة العمودية ماثلة على كثير من النماذج، و لم يتغير إلا الشكل الشعري لدى أغلب الشعراء، أقصد الانتقال من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة،

[1] المرجع السابق ، ص: 142

[2] حسن فتح الباب،شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق،ص45.

[3] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص:80-81

ذلك أن هؤلاء الشعراء جميعهم بدأوا شعراء عموديين، ثم تطوروا بعد ذلك، بل إن بعضهم ظل يكتب القصيدتين العمودية و الحرة بعد الاستقلال،

ومع سلبيات الشعر في هذه المرحلة فإن الشعراء استطاعوا أن يطعموا الشعب الجزائري بلون جديد، بعد أن ظل لفترة طويلة محافظا على شكله العروضي القديم، و لكن الظروف التي تحدثنا عنها منعتهم من إنْضاج أدواتهم الفنية مع الشكل الجديد و بقي لهم فضل الريادة الفنية و فضل السبق إلى معايشة الثورة و تصوير أحداثها كما سنلاحظ في دراستنا لمضامين شعرهم في الفصل التالي :

ب- مرحلة الإستقلال:

و يمكن تقسيمها إلى فترتين:

- **من 1962 إلى: 1968:**

وعندما يطل علينا 05 جويلية 1962، نكون قد تخطينا مرحلة قد أثرت تأثيرا كثيرا على الاتجاهات الأدبية و الثقافية في البلاد و استقبلنا عهدا جديدا و هو عهد الاستقلال و البناء و سوف نستبشر خيرا بالوضع الذي سيكون عليه الأدب و الثقافة فيما بعد، و لكننا يجب أن نشير إلى أن الفترة ما بين: 1962 – 1968 كانت فترة صمت و خمول بالنسبة إلى الشعر الحر.[1]

بل و الحركة الأدبية عامة، و كنا نتوقع من جيل الرواد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنية، و بأدوات فنية مكتملة و لكن المراقب للحركة الأدبية في هاته الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية، أو كادوا، فانقطع أبو القاسم سعد الله عن كتابة الشعر، و كان باستطاعته أن يضيف جديدا لو استمر لأن قصائده التي كتبها بين عام 1960/1959 مثل: "صورة الحزن، شيء لا يباح" تشير إلى تطور واضح بالنسبة إلى قصائد السنوات السابقة[2] .

[1] المرجع السابق، ص:84.

[2] أبو العيد دودو ،كتب وشخصيات ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط1،الجزائر 1971 ، ص:85

بالإضافة إلى القصائد الأخرى غير المنشورة، و التي كتبت في هذه الفترة و لكنه انصرف إلى البحث العلمي سنة 1961 كما صمت محمد الصالح باوية نتيجة إلى انقطاعه لدراسة الطب في يوغزلافيا، بينما ظل بعض الشعراء الرواد يواصلون الكتابة على فترات، و بمستوى لم يتجاوز كثيرا مستوى الشعر الذي كتبوه إبان حرب التحرير، مثل " أبي القاسم خمار، و محمد الأخضر، عبد القادر السائحي و عبد الرحمان زناقي" و الملاحظ على نتاجات هؤلاء الشعراء أنهم يراوحون بين كتابة القصيدة العمودية و القصيدة الحرة، و كأنهم لم يقتنعوا بعد بالشكل الفني الجديد و إن كان بعضهم يعلل ذلك بأن التجربة التي يعايشها الشاعر تفرض عليه الشكل المناسب لها [1].

إن قانون الحركات الأدبية يسير غالبا باتجاه السهم، و لكن الذي حدث بالنسبة إلى جيل الثورة من الشعراء أنهم لم يطوروا الشكل الذي كتبوا به أثناء الثورة بل أن بعضهم تحول إلى معسكر المناوئين للقصيدة الحرة مثل "أحمد الغوالمي"، الذي تخلى عن كتابة الشعر الحر بعد المحاولات الأولى ثم كتب أخير مقالتين في جريدة "النصر" بعنوان.

(رشوحات على الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي).

وهاجم فيهما الشعر الحر بروح ساخرة ورؤية متشائمة من مستقبل هذا الشعر حتى أنه يعلل صمت الشعراء القدامى بتهافت الأقلام على هذا اللون من الشعر الذي لا يسمن ولا يغني ،كما يقول[2] ؛ وهذا الذي نلاحظه على بعض رواد الحركة الشعرية في الجزائر لا نلاحظ مثله على رواد الشعر الحر في المشرق العربي . ف "السياب" كان ما فتئ يضيف إبداعات جديدة على مستوى الشكل والمضمون والبياتي فيكتب نماذج على غرار ما يكتبه الشبان وكأنه يتصابى شعريا ، إن صح هذا التعبير ،وقل مثل ذلك بالنسبة إلى الرواد الآخرين في مصر وسوريا ولبنان .

قلنا أن هذه الفترة من 1962–1968 من عمر الإستقلال كانت فترة ركود وفقر واضح في الأدب ولا أدل على هذا الركود من تلك الصيحات المتعالية والمقالات التي كتبت عن

[1] عبد الله ركيبي ،دراسات في الشعر الجزائري الحديث ، ص:112

[2] المرجع نفسه ،ص: 114

الأزمة الثقافية على صفحات الشعب فهذا يقترح عقد ندوات وآخر يقترح إصدار مجلات وثالث يسميها أزمة ثقافية وآخرون يسمونها أزمة مثقفين،وبخصوص الحركة الشعرية فقد كتب "عبد الله ركيبي "الذي كان محررا يومئذ لصفحة (الأدب والثقافة) بأنه حار بأي شعر يبدأ " أبا لعمودي الذي إنكسر عموده " أم بالشعر الحر الذي لم يرتفع إلى مستوى النثر الفني الجميل ؟[1] " وكان ذلك تعليقا على النماذج الرديئة التي كانت تصل الجريدة ويعييك البحث عن أثر شعري جيد في هذه المرحلة مهما كان مستواه الفني

وقد تميزت فترة 1962–1968 بأن الجزائر في تلك الفترة قد تأثرت بالظروف السياسية و الاجتماعية و الثقافية غداة الاستقلال و قد تأثرت تأثرا مباشرا على وضعية الثقافة في البلاد ، فقد شهدت الحياة الثقافية ركودا مزمنا ، أثر بدوره تأثيرا مباشرا على الحياة الأدبية بصفة عامة و على الحركة الشعرية بصفة خاصة .

إن جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التحريرية و يحاولون تطوير القصيدة ، على قلتهم الشديدة انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا و توجههم إلى الأبحاث الأكاديمية و الانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة ، و تحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة .[2]

فقد حدث مثل هذا مع الدكتور أبي القاسم سعد الله الذي انصرف إلى الأبحاث التاريخية و هجر الشعر هجرا كليا ، كما انصرف الدكتور محمد صالح باوية هو الآخر إلى عمله طبيبا ، فلم يعد يكتب الشعر إلا بين الفينة و الأخرى بطريقة شحيحة جدا على الرغم من أن دوره في هذا الميدان كان معتبرا.

كم أن حاجة الجزائر الفنية إلى الإطارات الإدارية و الموظفين المعربين جعلت بعض الشعراء ينشغلون بمسؤولياتهم الوظيفية فقللوا من نشاطهم الأدبي و إبداعهم الشعري و هو ما حدث مع أبي القاسم خمار و الغوالمي و الطاهر بوشوشي على أن الركود الثقافي العام كاد

[1] أبو القاسم سعد الله ، منطلقات فكرية ، ص: 47

[2] المرجع نفسه ص: 48

يتخذ شكل ظاهرة شاذة في هذه السنوات الأولى من الاستقلال و قد تمثل ذلك في فقدان الصحافة الأدبية و عدم وجود اتخاذ جميع الأدباء و قلة النوادي الثقافية و إهمال العناية بالجانب الثقافي و تظاهراته من أمسيات و محاضرات [1].

و ندوات و قلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق و ضعف الطبع و النشر للإنتاج الوطني لعدم تشجيع الشعراء و الأدباء ماديا و أدبيا حتى ينشروا طوال الفترة الممتدة ما بين 1962– 1970 إذ لم تتجاوز حصيلة هذا الإنتاج خمسة عشرة مجموعة شعرية بما فيها المطبوع خارج الوطن أي بمعدل ديوانين في السنة الواحدة.

أضف إلى هذا إنعدام الجمهور المتذوق للشعر تحت تأثير الوضعية التي كانت تعيشها اللغة العربية في السنوات الأولى من الإستقلال و إذا كان الجمهور الشعري منعدما أو يكاد فكيف يتوقع وجود جمهور يتذوق الشعر الجديد الذي ظل حتى هذه الفترة يعاني من البحث عن جمهوره في المشرق العربي الذي يسبق الجزائر بإمكانياته و وسائله بأشواط واسعة . [2]

فكيف يبدع الشاعر و قد فقد حافزين هامين وهما القارئ المتذوق و الناقد المتابع ؟.

إن هذه الظواهر أصابت الحياة الثقافية في الصميم مما جعل بعض الكتاب يعالجونها حائرين و ذهب بعضهم إلى حد وصفها بأنها أزمة ثقافية كما نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تكد تشجعه بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الإستقلال فقد كانت الثورة التحريرية في حد ذاتها مفجرا قويا للإبداع و كان الشعر أثناءها يؤدي وظيفة سياسية و إعلامية هامة ، و كان الشعراء يكتبون لتغطية الأحداث الساخنة متفاعلين معها معبرين عن الإنتصارات و المآسي معا يحدهم في ذلك إحساس فياض و حماسة عارمة و لكن هذه الحماسة و ذلك الإحساس خمدا قليلا تحت تأثير الواقع السياسي المؤلم، الذي شهدته الجزائر في بداية الستينات بعد أن طوحت بزعمائها من الكراسي و التقت بهم في دوامة الخلافات و

المرجع السابق ، ص : 149

[2] مصطفى محمد العماري ، بوح في موسم الأسرار،لا فوميك, د ط ، 1985،ص:62–63.

الصراعات و ذلك ما جعل بعض الشعراء الكبار يفضل تحطيم قلمه على التغني بالخلاف [1].

وإن أهم الأحاسيس النفسية فقدان التحدي بعد انهزام الخصم و هو المستعمر الفرنسي الذي كان الشاعر الجزائري يكتب ليتحداه و ليعبر عن صموده و صمود شعبه عن هذا الإحساس الذي خمد نستشهد برأي أحد الشعراء الرواد الذين كتبوا الشعر الحر في مرحلة الثورة ثم لاذ في عهد الاستقلال إلى الصمت المطبق يقول **أحمد الغوالمي:** " .... إننا كنا نهاجم به أي (الشعر) الدخيل و أذنابه و ندافع عن كيان الأمة في تحرير وطنها و لغتها ودينها ، كنا نريد تهديم كل وضعية يريد الإستعمار أن يجعلها قانونا لنا ، أما اليوم فلم نجد ما نحارب به ..."[2].

وأمام هذا الفراغ لم يظهر جيل من الشباب ليخلف جيل الرواد ، و يواصل العطاء و يطوروا تجارب المرحلة الأولى و يضيف إليها.

فقد كان من الصعب و الحالة هذه أن ينضج هذا الجيل خلال هذه الفترة الوجيزة من الاستقلال.

علما بأن هؤلاء الشباب الذين ينتظر منهم تسلم راية الشعر كانوا صغار السن محدودي التجربة لم يتكونوا تكونا مدرسيا طبيعيا لأن الاستعمار الفرنسي كما هو معلوم أغلق المدارس العربية كلها أثناء الثورة أو قبلها واضطهد أصحابها و المعلمين بها و من ثم كان على هذا الجيل الشاب أن يعتمد على نفسه في تكوين ثقافته الشعرية و ينسج على منوال النماذج التي كانت تصله من الشرق و يكتفي في أغلب الحالات بثقافة ضحلة سطحية مما ترك آثارا سلبية واضحة على الإنتاج الشاب و لا سيما في هذه المرحلة[3].

فهذه الأسباب و غيرها جعلت الحركة الشعرية في الجزائر تمر بفترة ركود مستعصية و تفتقد بالتالي التجارب الشابة الجيدة و ذلك ما دفع بالدكتور ركيبي الذي كان مشرفا إبانها على

---

[1] المرجع السابق،ص:64.

[2] مقدمة بدر الدين ، في ديوان الناس في بلاد ، لصلاح عبد الصبور ، دار الآداب بيروت, ط 1 ، د ت ، ص: 124

[3] أبو القاسم سعد الله ،منطلقات فكرية ، ، ص: 143

صفحة الأدب و الثقافة بجريدة الشعب اليومية إلى القول و هو يعلق على التجارب الشابة الرديئة التي كانت تصله أنه حائر " بأي شيء يبدأ أبا لعمود الذي ..."

- **1975 حتى الان .**

شهدت الجزائر أواخر الستينات و أوائل السبعينات تحولات هامة في الميادين الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية ، و شهدت أحداثا ثورية و إنجازات معتبرة ، مثل تأميم الثروات المعدنية ...إلخ و غيرها من التحولات الهامة التي تدخل في إطار الثورات الثلاث ، الصناعية و الزراعية و الثقافية .

وفي ظل هذه التحولات أخذت بوادر نهضة ثقافية تحل محل الركود الثقافي الذي كان سمة من سمات المرحلة السابقة ، وظهرت إلى الوجود صحف و مجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الأدبي ، ومن هذه الصحف المتخصصة ، **مجلة أمال** [1] و **الشعب الثقافي** ثم **الأسبوعي** [2] ظهرت كلها لتعاضد **المجاهد الثقافي و المجاهد الأسبوعي و القيس** و لا نكاد نصل إلى سنة **1977** حتى نلمس أثر هذا التطور الثقافي في الكتابات الصحفية.

وأمام هذا الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة و خلو الساحة الأدبية من الإنتاج الشعري الجديد ، وبحكم سنة التعاقب و التواصل بين الأجيال ، ظهرت فئة الشعراء الشباب الذين راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية و على ظهر الصحف و المجلات ، وظهرت أيضا أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل ، برز من بينهما اتجاهان اثنان ، اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر و يحاول التجديد في إطاره مثل : **الغماري مصطفى – محمد بن رقطان– جمال الطاهري – عمر بولدهان ومحمد ناصر** .... و غيرهم كثر، و اتجاها أنصرف إلى الشعر الحر و أعلن القطيعة بينه و بين الشعر العمودي مثل **أحمد حمدي ، أحلام مستغانمي ومحمد زئيلي و جروة علاوة وهبي**...إلخ

وعلى الرغم من الوضعية الثقافية التي تبدوا مواتية إذا ما قيست بالمرحلة السابقة فإن الواقع يدل على أن حركة الشعر الحر لم تستطع أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية، و لم تستطع الاتصاف بالنضج .

[1] مقدمة بدر الدين، في ديوان الناس في بلاد، لصلاح عبد الصبور،ص:124.

[2] حسن فتح الباب،شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق،ص:66-143

ولقد لاحظنا في الصفحات السابقة كيف أن الشعر الجزائري مر بالمراحل التي مر بها الأدب العربي الحديث من الكلاسيكية إلى الرومنسية ثم إلى الشعر الحر الذي امتزجت فيه المذاهب الأدبية جميعها و قد وقفنا عند بدايات هذا الشعر في الجزائر و تحدثنا عن الظروف التي حالت دون أن يكون الأدباء الجزائريون هم السابقون إلى هذا التحديد الشعري و لهذا كان اعتمادهم على ما كتبه الشعراء العرب الذين كانوا قد اتصلوا بالأدب الأوروبي و تأثروا به .

على أية حال فقد ولدت هذه الحركة الشعرية مع الثورة الجزائرية أو قبلها بقليل و كان لها روادها الذين لم تسمح لهم ظروفهم الخاصة و العامة داخل الجزائر أن يمكثوا في وطنهم فكان إن استقروا إلى حين في بعض الأقطار العربية و شاركوا في الثورة من خلال الشعر و الإعلام و الجهاد الثقافي[1].

[1] المرجع السابق ،ص:144

الفصل الثاني: الخصائص الفنية للشعر الحر في الجزائر

إن ظاهرة الشعر الحر قد مرت بأكثر من مرحلة، ورافقها ظروف مثبطة ، وأخرى مثبطة كما أن شعراءها تفاوتوا في إخلاصهم للتجربة الجديدة تبعا لتفاوت مواهبهم ،وظروفهم ، ولهذا سنرى الحديث عن الفنية لا يسير على طريقة تعداد هذه الظواهر ، وإنما سيرصد تطورها على ضوء المراحل الفنية والزمنية ، مراعيا التفاوت الشخصي بين شعراء المرحلة ذاتها وقد إرتأينا أن يكون هذا الحديث في المجالات التالية:

- **اللغة.**
- **الموسيقى التشكيل الموسيقي في اتجاه الشعر التفعيلة.**
- **الصورة الشعرية.**
- **الرمز.**

وذلك حتى نستطيع الإلمام بها من جوانبها المختلفة مع إدراكنا بأن القصيدة مزيج من ذلك كله، ولا يمكن الفصل بين أجزائها[1].

1-اللغة:

لقد قيل بأنَّ "الأدب تعبير عن الحياة أداته اللغة" [2] وبهذا تكون اللغة هي 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، و على هذا الأساس ، فاللغة تحيا وتنمو وتعبر عن ذاتها على لسان الشاعر:

و بتعبير آخر"**إن الشاعر لا يستعمل اللغة بل هي تستعمله**" [3]

---

[1] محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته وخصائصه ،دار الغرب الإسلامي، ط2 ، 1985، بيروت لبنان ،ص275

[2] .عزالدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ،دار الشروق، ط1،بيروت لبنان ،ص 31

[3] سيد قطب،النقد الأدبي أصوله ومناهجه ،دار الشروق، د ط ،بيروت لبنان، ص 32

ولعل من أهم الظواهر الفنية التي شغلت النقاد والشعراء في الإتجاه الجديد اهتمامهم الواضح بالبنية التعبيرية في العمل الشعري، فإذا كانت عناية النقاد والشعراء التقليديين تنصب على الجانب الموسيقي غالبا، فإن عناية النقاد والشعراء المحدثين ، أصبحت منصبة على اللغة الشعرية التي ليس المقصود منها المعجم الشعري ألفاظا وتراكيبا فحسب، بل كل ما تحتوي عليه البنية التعبيرية من توظيف الرمز، والأسطورة والمرويات الشعبية والتراثية وما إليها.

وقد أصبحت اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر ولا سيما في الشعر الحر بمثابة العمود الفقري الذي يقوم عليه عمله الشعري.

ومن ثم فإن الشاعر مطالب قبل كل أحد بأن تكون لغته مرآة تعكس فيها صورة عصره ، وأن تكون نابضة حية بروحه وإحساسه وواقعه فمن خلال لغة الشاعر نستطيع أن نعرف مدى استجابة هذا الشاعر أو ذلك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياه [1].

لقد تعرفنا على طبيعة الظروف التي أحاطت بالشعر الحر الجزائري في بداياته ثم في مرحلة الثورة كلها بعد ذلك ، ولاحظنا انه كان مستجيبا ومتأثرا بهذه الظروف ، منغمسا في ملابساتها ، فجاءت لغته حادة ذات حرص صلد، يتناسب مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر آنذاك ، وبالإضافة إلى أثر الثورة في لغة الشعر فإن الشعراء الرواد كانوا ما يزالون على صلة مبنية بالشعر العمودي قراءة ونظما قبل الكتابة في الشكل الجديد فانعكست محفوظاتهم القديمة على تجاربهم الجديدة ، فشهد الألفاظ ذات الطابع الصحراوي أيضا ، وقد تميزت اللغة أيضا اثناء الثورة بأنها كانت فضفاضة ، بعيدة عن التركيز الذي كنا نفسر افتقاده في الشعر العمودي بالتزام الشاعر بطول ثابت للبيت الشعري[2].

ومع هذا فإن الشعراء – في بعض قصائدهم – قد تعاملوا مع اللغة تعاملا جديدا ، يدخل في باب التجديد في المجاز اللغوي، كما استفادوا من تعدد الصيغ في الأفعال والجموع

[1] محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه، ص:475

[2] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر، ص: 136

، واختيار ما يناسب معانيهم لتبلغ الدقة والتأثير في نفس المتلقي ، وفضلا عن ذلك فإن اللغة الشعرية مثلت لنا طابع البيئة الجزائرية ، سواء من حيث الألفاظ المعبرة عن الحرب والثورة ، أم الألفاظ التي مثلت البيئة الطبيعية والزراعية ، بيد أن ذلك كان في حدود ضيقة ويحسن بنا أن نحرز من الإشارة إلى ضجيج اللغة ، وصخب ألفاظها في مرحلة الثورة ، لأن هناك بعض النماذج الذاتية التي ابتعدت عن ذلك الصخب خصوصا في أواخر هذه المرحلة[1].

أما فيما يتعلق بمرحلة الاستقلال فيبدو أن الحصيلة اللغوية لدى الشعراء الشباب ضعيفة، وخصوصا في تجاربهم الأولى، حتى أنك تواجه بالخطأ اللغوي، والنحوي أحيانا وهذا ما يدل عن ضعف اتصالاتهم بالتراث ، وعدم تمكنهم من الأداة التي يعبرون بها عن أنفسهم، غير أن عذرهم في ذلك أنهم شعراء ناشئون، لم تمنحهم أعمارهم فرصة التحصيل العلمي ولم يكن كذلك الأمر مع السنوات التالية حيث تجاوزوا بعض هذه العيوب وأخذوا يطورون لغتهم، بعد أن اتسع إطلاعهم، وتعمقت تجاربهم، فمالت لغتهم إلى شيء من الإيجاز والتكثيف على غرار لغة الرمزيين ،ولكن ذلك بقى في حدود اللفظة المفردة أو المقطع ولم يتعد مع هذا التركيز ألا وهي الانسيابية والتداعي السريالي، بعد تجاربه الباطنية بشكل غير متسلسل تسلسلا منطقيا [2] فلا يقف حتى يصطدم بلحظة من لحظات تدخل العقل في تجربته، ومن هنا يفتقر هذا الشعر إلى حروف العطف وأدوات الربط والعلاقات المنطقية أحيانا.

مثال:

أتحسس رأسي

[1]محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الوفاء للنشر و التوزيع الجزائر ط2،د ت , ص: 415

[2].عزالدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ،دار الشروق بيروت لبنان ،ط2، دت, ص :174

أذكر قائمة المحظورات

في عصر الموت... الحب.... الميلاد ...الكتب.

الأرض .... الشعر .... الثورة.

إفتقار الشعر لهذه الخاصية جعلتنا أمام قصائد تبدو طويلة بحيث تصل مقاطع بعضها إلى عشرة أحيانا ، لكنها تخلو من ذلك المقطع المركز جدا ، كما نلاحظه لدى شعراء عرب آخرين ، بالإضافة إلى ذلك فإن الأصوات تتدخل في هذه اللغة ، فبينما يتحدث الشاعر بضمير الأنا (المناجاة) (الحوار الداخلي) ، إذ به ينتقل إلى لغة القص يستنفد الوسائل التي تساعده على البوح بما يريد قوله[1]

لقد اقتربت اللغة الشعرية في هذه المرحلة بما يسمى بلغة الحياة اليومية ليست بمعناها الدارج ،ولكن بحملها الإحساس الجماعي ، والشعور المشترك بين طبقات الشعب المختلفة ، كما نلاحظ ذلك في هذاالشعر.

مثال:

وكل النساء يغنين سيدى الكبير

نريد الصغار

فنحن أتيناك عاما فعاما

وعاما فعاما رجوناك، لكننا قد يئسنـا

غسلنا مراتبك عاما فعاما

ذبحنا على قدميك حماما

وسينا شواهد غيرك (سيدى الكبير)[2]

إن تجربة الشعر الجديد في الجزائر مرت بمراحل، وإن لكل مرحلة طابعها الذي يميزها تبعا للعوامل والمؤثرات التي اكتنفت بها وأثرت فيها .

[1] أزراج عمر، وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط1 ، الجزائر 1976 ، ص: 26

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان أوراق ،ص133.

وإن الخصائص التي تميز اللغة الشعرية عند أولئك ، مثال الشعراء الصالح باوية وأبي القاسم سعد الله ليست بالضرورة هي الخصائص نفسها التي تميز اللغة الشعرية عند جيل الاستقلال أمثال أحمد حمدي ، عمر أزراج .....إلخ.

فإن لكل جيل تجربته ،وموقفه ، ورؤيته ، كما أن لكل مرحلة جوانب إيجابية وأخرى سلبية ، وسنحاول معرفة ذلك من خلال تعرضنا للخصائص التي تميز اللغة الشعراء عند هؤلاء وأولئك، فما هي الخصائص التي تميز الشعر في هذا الاتجاه؟ [1].

أ- الضعف اللغوي:

سبق أن ذكرنا أنه من أكبر المشكلات التي يعانيها الشاعر العربي المعاصر مشكلة اللغة وكيفية التعامل معها كأداة للتوصيل، ومما تعرض له الشاعر الجزائري الذي ظلت تواجهه هذه المشكلة باستمرار، باعتباره يعيش في محيط ما يزال يعاني من معاناة الاغتراب اللغوي، ويكافح في استمالة في سبيل تعريب الجماهير ، ورفعها إلى مستوى المتلقي المتذوق.

إن كل دراسة للجانب اللغوي في أعمال الشعراء الجزائريين ولا سيما بعد الاستقلال يجب النظر إليها من خلال هذا المنظور ، وهو ما حاولنا التعرض إليه أثناء حديثنا عن المؤثرات الأساسية في الاتجاه الجديد ذكرنا أن من هذه المؤثرات التي لابد وبشكل حاد، ضعف التعليم العربي الذي هو أحد الرواسب الاستعمارية ومخلفاته والذي تمثل بشكل بارز في المستوى الذي انحطت إليه اللغة في الأعمال الفكرية والأدبية ولا سيما عند جيل الاستقلال[2].

غير أن هذه الظاهرة لا تشمل كل الشعراء الذين كتبوا شعرا حرا في هذه الفترة لأن الأمر هنا يتعلق بالقالب الذي صب فيه الشعر عموديا كان او حرا وإنما هو يتعلق أولا وقبل

[1] المرجع السابق ص:141

[2] غزوان عناد، الشعر و الفكر المعاصر ، ص:65

كل شيء بثقافة الشاعر ومستواه التعليمي ، ومدى صلته بالتراث و احتكاكه به، فثمة شعر شاب في الاتجاهين العمودي و الحر يتميز بمستوى لغوي معتبر، استطاع أصحابه إن يحافظوا عنه على أصالة لغتهم وسلامة أساليبهم ، وترفق تعبيرهم، نذكر من بينهم مصطفى الغماري، محمد بن رقطان، جمال الظاهري .....إلخ فضلا عن جيل الرواد من أمثال سعد الله وخمار وباوية و السائحي، فما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء كانوا أكثر تمكنا من لغتهم الشعرية لأنها لغة مستمدة من الأدب العربي القديم الذي يمدها بالحصيلة اللغوية الكافية ، ويجعل تعاملهم مع التراث القديم على دراية بالأساليب العربية الصحيحة وتعامل مستمد مع المفردات والتراكيب الفصيحة وتدخل هنا أيضا عوامل تؤثر في اللغة الشعرية لذي الشاعر مثل : من استخدام اللغة البسيطة إلى توظيف العامية ،اللغة البذيئة ،اللغة الدخيلة ، ظاهرة المحاكاة والاقتباس، تطور المعجم الشعري[1].

بقي علينا إن نشير إلى لغة الشعراء الرواد الذين واصلوا الكتابة بعد الاستقلال، مثل: **خمار، ألسائحي وزناتي والحبيب،** فالملاحظ على هذه الفترة اللغة أنها لم تتجاوز طابع الفترة السابقة كثيرا، باستثناء بآوية الذي لا يكتب بلغة جاهزة مسبقا، ولكن بلغة تخلقها التجربة ذاتها، وهي لغة تمنح أكثر ما تملكه أصواتها [2].

2- الموسيقى:

مما شك لا فيه أن الشعر الحر كان تغييرا عروضيا واضحا في الشعر العربي ،هو مع كونه واحدا من مؤثرات الحضارة الأوربية التي أحتضنها العرب في العصر الحديث، إلا إن شعرائنا وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم الداخلية من النظام البيئي القديم، والذي يهمنا الآن هو كيفية استغلال الشاعر الجزائري لهذا الشكل العروضي الجديد الذي يعتبرً أشق من السير على الأقران التقليدية ، لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية ،والانفعالات التي تتراسل معها(....)ولا

[1] أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية ،د ط، دت، ص: 45

[2] .شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر، ص: 142

يمكن أن يوفق فيها الذوق ورهف في الحس وثقافة لغوية واسعة [1] وبهذا فإن ضعف الشاعر سرعان ما يظهر مع الشعر الحر أكثر من ظهوره مع الشعر ذي الشطرين الذي تغطي موسيقاه الخارجية

بالنسبة إلى الشعراء الجزائريين الرواد لم تكن تجاربهم الأولى من النضج اذن يستطيع الباحث أن يقول أنها ذات طابع موسيقي منفرد ، فلم يتخلصوا من تأثير القصيدة العمودية، ولم يتعدى ما عملوه سوى من نظام البيت إلى نظام التفعيلة ، ومن مظاهر ارتباط القصيدة الحرة بموسيقى القصيدة العمودية في مرحلة الثورة،التزام الشعراء بالقافية في أغلب الأحيان بصلتهم بهذه القصيدة ، كما هو مرتبط بالمضامين الثورية للشعر في هذه المرحلة وبالروح الخطابية المباشرة التي تعتمد على جلبه الموسيقى في تبليغ معانيها ،وقد يضحي الشاعر بجماليات اللغة من أجل المحافظة على القافية ،كقول سعدالله :[2]

بشر أنتم جميعا يا عبيد.

يا عبيد الأرض والله الوحيد.

فالوحيد هنا توحي لنا بالوحدة والضعف ، في حين أننا نصف الخالق – جل شأنه – بالواحد التي تدل على الوحدانية والتفرد، والأمثلة كثيرة وقد أشرنا في الحديث عن اللغة إلى ضجيج الألفاظ وصخبها في هذه المرحلة ، وطبيعي أن يكون لذلك أثر واضح على موسيقى الشعر،إذ أن الموسيقى الشعرية تتكون من الأصوات اللغوية ، بالإضافة إلى عناصر الموسيقى الخارجية كالوزن والقافية[3].

ومما له أثر على هذه الموسيقى ، كذلك ظاهرة التكرار في شعر الثورة وقد يكون تكرارا لبعض الألفاظ في بدايات الأسطر الشعرية ، كما فعل سعد الله حيث كرر ، كان في بداية

[1] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر ، مكتبة لأنجلو المصرية، ط3، القاهرة مصر 1995 ، ص:216

[2] خضر،سعاد محمد، الأدب الجزائري المعاصر ،ص:55

[3] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر،ص: 53

ثلاثة أسطر من قصيدته ثائر وحب، و هذا مرتبط بالحالة النفسية للشاعر، و موقفه الذي يريد تأكيده، و قد يكون تكرار الحروف معينة كما في المثال التالي:

يا زغاريد أعصفي

يا هتافات اقصفي

مرقي طيف الحدود اللاهتات.

طوفي بالأفق ...حطميه

حطمي حلم الطغاة المرهق.[1]

نلاحظ أن حروف الصاد و الطاء و الحاء و القاف تتكرر بشكل ظاهر، و هي حروف صائتة، ذات وقع حاد، يتناسب و الحالة الإنفعالية التي صدر عنها الشاعر، و قد استفادة الشعراء من هذه الخاصية الموسيقية الخارجية في القصيدة العمودية.

إن آخر مرحلة توصل إليها الشعر الجزائري الحديث في خروجه على العروض الخليلي تتمثل في التجارب من الشعر المنثور،أو النثر الشعري، التي تظهر على يد أبي العيد دودو في تجاربه و عبد الحميد بن هدوقه في ديوانه (الأرواح الشاغرة) في الستينات، و الواقع أن إطلاق الشعر على هذه المجموعة بل على هذا النوع من التجارب هو من قبيل التجاوز – لأنه ليس في هذه التجارب من عناصر الشعر شيء، و إنما هو كلام نثري يقترب من الأسلوب القصصي إلى حد كبير، فليس الشعر في الحقيقة – مهما تختلف الآراء – إلا كلاماً موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر به القلوب، و الموسيقى الشعرية هي أكبر ميزة تميز هذا الفن عن النثر، فإذا جردنا التجربة الشعرية من إيقاعها. فقد جردناها من أهم عناصرها، و أبرز مميزاتها[2]،

أما أن شعراء القصيدة الحرة فإنهم كانوا أضيق مجال، فإنهم لم يكادوا يخرجون عن مجزوء الرجزّ، و الرمل و المتقارب، و هي البحور التي نظموا فيها جميعاً ثم نجد بعضهم

[1] محمد الأخضر عبدالقادر السائحي ، ألحان من قلبي ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، ط 1 , د ت،ص:35

[2] أنظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:.62

يضيف إليها مجزوء الكامل و الهزج و المتدارك ذلك لأن(....) نظم الشعر الحر بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر ما نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك نظمه حرية أكبر و موسيقى أيسر فضلاً على أنها لا تتعب الشاعر في الالتفاتات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر[1].

و نلاحظ انكباب الشعراء الجزائريين على النظم في البحر الكامل انكبابا لافتاً للنظر، و لاسيما عند الشعراء ذوي الاتجاه المحافظ التقليدي فقد أكثر منه إكثاراً بلغ في مجموعة نسبة مئوية تكاد تصل إلى حد كبير.

و هكذا تنتهي من خلال متابعتنا لتطور التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري إلا أن هذا التشكيل قد مرّ بخمس مراحل:

– **مرحلة البيت الشعري:** المتمثل في القصيدة العمودية ذات القافية المطردة المعتمدة على وحدة البيت في موسيقاها وزنا و قافية.

– **مرحلة المقطوعات:** التي تعتمد على الوزن الواحد "الموحد" و القوافي المتزاوجة حيناً و المتقابلة أو المرسلة حيناً آخر.

– **مرحلة قصيدة التفعيلة** التي بدأت بالسطر الشعري و مراعاة الموسيقى القافية إلى حد بعيد لو أنها أرسلت القصيدة من القافية الصارمة.

– **مرحلة الحملة الشعرية** التي تمردت على العروض تمرداً كلياً و أولت العناية كلها للصورة الموسيقية أو النمو الداخلي للعمل الشعري بالنظر إليه على أنه جزء لا يتجزء و أن التشكيل الموسيقي أحد هذه العناصر فلم تخضع إلى الوزن أو القافية لأي اعتبار عروضي أو إيقاعي لكنها حافظت على الموسيقى المتمثلة في التفعيلة دائماً.[2]

– **و المرحلة الأخيرة** التي نحسبها خروجاً عن الإطار الشعري إلى ما يطلق عليه النثر الشعري لأن هذه الأعمال لا تراعي الإيقاع الموسيقي و لا تهتم به أي اهتمام و إنما هي

[1].محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، دار المعارف ،ط 2 ، 1981،ص 312

[2] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،ط2،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان ،الاردن, ط2،1992،ص128.

تهتم بالكلمة و الصورة الفكرية فأفرغت اللغة الشعرية من أهم مميزاتها و هذا الاتجاه ضعيف قليل الأنصار و لا تحسبه يستطيع أن يفرض وجوده.[1].

بالنظر إلى هذا التقييم لا يعني بأن كل مرحلة من هذه المراحل كانت تغطي فترة معينة محددة البداية و النهاية بل الصواب أن هذه المراحل كانت تتداخل و كانت أحياناً تسير في خطوط متوازية فكما نجد حتى اليوم من يكتب القصيدة العمودية التقليدية الخاضعة للعروض الخليلي خضوعا صارما نجد إلى جانبها أيضا من يكتب القصيدة الحرة المبنية على التوقعات و على الجملة الشعرية التي لا يفصل بين جملها إلا البياض كما نجد أولئك الذين يكتبون النثر الشعري الخالي من أي إيقاع لا موسيقي و كما نجد من يحاول التجديد و الإبداع في شكل القصيدة الجديدة في تشكيلها المعاصر المعروف نجد إلى جانبها من يحاول التجديد في المعاني و الأفكار و الصور و اللغة الشعرية و الأسلوب و لكن في إطار محافظ على العروض الخليلي [2].

و لعل أبرز ما يمكن أن يلحظه الدارس في الشعر الجزائري المكتوب على أسلوب القصيدة الجديدة هو أن النص الشعري عند أغلب الشعراء لم يكن في تجدده واضحا و لا شمولياً بل هو في أغلب الحالات و لا سيما عند شعراء مرحلة التجريب خروج على العروض الخليلي و لم يستطع هذا التجديد أن يتعمق في الجوانب الفنية للقصيدة مثل الصورة و اللغة و البنية العامة وهذا كان في البداية .

إن تجارب الشباب التي أخذت تظهر في السنوات الأخيرة ما يبشر بتطور واع في بنية القصيدة و تمرس ملحوظ على الشعر الجديد سواء كان ذلك في إطار الشعر الحر أم في إطار الشعر العمودي لأن القضية لا تتعلق بالتشكيل الموسيقي وحده و إنما هي تتعلق بكل العناصر التي يتكون منها العمل الشعري.

البحور المستعملة و تنوعها:

[1].المرجع السابق ،ص 314

[2].محمد بنيس ,ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب, دار العودة، بيروت , ط1، 1979، ص 621

لمعرفة البحور المستعملة من طرف شعراء الجزائر لجأنا إلى إحصاءات عديدة في دواوين الشعر الجزائري و مجموعاته التي جمعناها من المجلات و الجرائد المتناثرة ابتداء من شعراء الجزائر , وأجرينا هذه العملية الإحصائية في أكثر من ديوان و مجموعة و سمحت لنا هذه العملية برصد تطورات الموسيقى العروضية عند كل شاعر على حدى من جانب و تطورها بالنسبة إلى الشعر الجزائري الحديث ككل من جانب آخر و توصلنا من خلال ذلك إلى بعض النتائج نجملها فيما يلي:

1/ إن الشعراء الجزائريين و لا سيما في عهد الإحياء و الثورة كانوا يدورون حول بحور خليلية معروفة لا تخرج عن إطار هذه البحور المستعملة من الشعراء في تلك الفترة في كامل الو طن العربي و هي الأكثر استعمالا و هذه البحور على التوالي حسب النسب المئوية هكذا[1]

الكامل 70.96%	المجتث7.71%
الخفيف 64.57%	المتدارك 02.60%
الرمل 59.77%	الهزج 02.55%
البسيط 46.71%	السريع 02.25%
الطويل 40.25%	المنسرح00.64%
المتقارب 38.08%	المديد00.35%
الوافر 30.39%	المقتضب00.00%
الرجز 23.86%	المتسارع 00.00% [2]

ومعنا هذه النتيجة كما هو واضح أن ثمانية بحور هي التي كانت تستحوذ على اهتمامات الشعراء العموديين تتابع حسب إقبال الشعراء عليها و معظم أشعارهم على بحورها هي: الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب الوافر، و الرجز ثم تهبط هذه لنسبة المئوية في البحور الباقية و هي: المجتث، المتدارك، الهزج، السريع، المنسرح، المديد.

[1].إبراهيم إنيس، موسيقى الشعر ،ص: 16

[2] العربي عميش، خصائص الايقاع الشعري، د ط ،دار الأديب للنشر و التوزيع ،2005،ص95.

أما المقتضب و المضارع فهما بحران لم يحظيا ببيت واحدا من الشعراء الجزائريين و كأن مهاجرتهم لهما كانت اتفاق جماعي.[1]

و لا يغيب عن بالنا عن أن الشعر الحر لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة و هي المتقارب، الهزج، الرمل و المتدارك و الرجز و الكامل و الوافر، لكن الشعراء الجزائريين اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاثة منها فقط و هي: الرجز، الرمل، المتقارب مما جعل إيقاع القصائد عندهم صنفا محدودا الأمر الذي لا نلاحظه عند الشعراء المشارقة.

و هكذا يتبين لنا من خلال الإحصاء الذي أجريناه في الدواوين العمودية و الدواوين – الحرة– كيف تنوعت البحور المستعملة و تطورت من جيل لآخر فهي عند جيل الإحياء غيرها عند جيل الشباب بعد الاستقلال

3-الصورة الشعرية "الشعر الحر":

عرف الشعر الجزائري الحديث تطوراً ملموسا في بناء الصورة الشعرية طبيعتها و مصادرها، مع ظهور مدرسة الشعر الجديد الحر و تطورها قبيل الاستقلال و بعده فأهم ما حققته هذه المدرسة وهو ربطها بين التشكيل الموسيقي للقصيدة و بين الصورة الشعرية و تميزت هذه القصيدة الحرة عن القصيدة العمودية التقليدية بالتعبير بالصورة تعبيرا بنائيا يمزجها بين الذات و الموضوعية و الاستعانة بالأساطير و الرموز الدينية التراثية [2].و الشعبية و أصبحت الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء وسيلة أساسية في العمل الشعري يعبر الشاعر من خلالها عن عواطفه و أفكاره و مواقفه من الحياة و الناس و لم تعد الصورة عنده كما كانت عند الشعراء التقليديين عنصرا ثانويا يستخدمه الشاعر قصد الزخرفة و التزيين سعيا وراء الصورة البيانية.

[1] المرجع السابق،ص96

[2] المرجع نفسه، ص: 118

إن الوعي بضرورة بناء العمل الشعري بواسطة الصورة و إعتبار الصورة خيوطا يتكون منها نسيج القصيدة أضفى على الصورة الشعرية في الاتجاه الجديد ميزة خصصتها ببعض الخصائص التي لم تكن معروفة بالصورة من قبل و يبدو أن من أبرز خصائصا أن أصبحت هي الخيط النفسي و الشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها فإذا كان الشعور أو الإحساس أشياء تضاف إلى الصورة كما رأينا ذلك عند الوجدانيين و الرومانسيين فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول ليصبح هو الصورة نفسها أي أن الصورة من هذا المنظور أصبحت هي إحساس الشاعر ذاته و جزء من ذاته و تعبيرا عن تجربته الخاصة المنفردة.[1]

و بهذه الطريقة لم يعد الوقوف على الصورة الشعرية في هذه القصائد يلمس من خلال المجازات و التشبيهات و الكنايات و الاستعارات و إنما يلمس من خلال جملة شعرية من خلال الرؤية و الموقف و الأدوات الأخرى و أصبح إدراك أبعادها و تذوقها و استخراج عناصرها و مصادرها أمرا يحتاج إلى كثير من الصبر و التؤدة، و قراءة العمل الشعري مرات عديدة للوقوف على أعماق الصورة و أبعادها و ما يثير فينا من شتى الانفعالات و ضروب الأحاسيس و ردود الفعل اتجاه ذلك كله.[2]

غير أن الذي نود توضيحه منذ البداية عدم الربط التلقائي بين الشكل الجديد –الحر– و الصورة الشعرية الناجحة فإن نجاح الصورة النفسية يتعلق بالشعر المبدع و لا يتعلق في حال من الأحوال بالتشكيل الموسيقي الحر أو العمودي فثم كثير من الشعراء الجزائريين الذين استخدموا الشكل العمودي و توافقوا إلى صورة شعرية نفسية ناجحة نجد هذا عند الغماري، و الطاهري، و حمادي و غيرهم كما نجد في الوقت نفسه قصائد حرة لا تتوفر إلى على صورة مسطحة مفككة.

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ط1، القاهرة 1972، ص310 .

[2] المرجع نفسه،ص:312.

و إن أهم شاعر جزائري من شعراء الاتجاه الجديد إستطاع أن يوظف المعادل الموضوعي في صوره هو الشاعر محمد الصالح باوية و لا سيما في قصائده الأخيرة التي يبدوا فيها أكثر تمرساً على الصورة الشعرية الجديدة منه في قصائده – الحرة الأولى – و لتأخذ كنموذج على هذا لتطور على الشاعر باويه هذه الصورة من قصيدته (الرحلة في الموت) فهو كي يجسد المحنة القاصية التي طحنت بلدته (المغيرة) إثرى الطوفان الذي غير فيها [1]. وجه الناس والطبيعة والحياة ، راح يوظف الصورة التي تعبر تلقائيا عن مشاعر الخوف والهلع والجمود والسكون الذي ينشر ه الموت في كل مكان إلى تقطير للعناصر المادية للموضوع وتحويلها إلى عناصر إيحائية مشعة تهدف إلى وضع صورة فنية مكان الحقيقة الحرفية وذلك من شأنه أن يضاعف الإحساس بهذه الحقيقة.

قد نتأت في الشيء
في الإنسان
أعراف الصفات
يمتد
ذراع النخلة السمراء
يطوي غلني
يشربني أهة ليل
في بحار الظلمات
يطوي تعاريج الشرايين
إلى بحر الحرق[2]
يورق في طياته كشوك الأرق
لكن ، يموت الطلع في الليل
على بعد قدم
أن ولم؟

[1] المرجع السابق ،ص 317

[2] حسين أبو النجا،الإيقاع في الشعر الجزائري،د ط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2005،ص95.

من يهب الواحة أحقادا وفم؟[1]

إن الشاعر باويه عبر عن إحساسه تجاه كارثة من خلال إحساس النخلة التي تعد رمز الراحة وعلامة وجودها ولم يلجأ إلى الإفصاح المباشر وإنما اكتفى بهذا الأسلوب الإيحائي الذي تعبر عنه الصورة تلقائيا [2].

إن ارتباط الصورة بالحالة النفسية في الشعر الجديد أثرت هذه التجارب بالتنوع والتمييز فلم تعد الصورة الشعرية من ذلك النوع التقليدي الجاهز الذي ينفصل عن الموصوفات بتصويرها تصويرا بصريا ، وإنما راح الشعراء الجدد ، على تفاوت فيما بينهم يعتمدون على الصورة النفسية التي تتولد مع الشعور والفكرة تلقائيا وأحسب أن هذه الظاهرة قد تجسدت بصفة جلية واضحة عند الشعراء الشباب بوصف خاص تجدها في شعر عبد العالي رزاقي ، وأحمد حمدي ، وأزراج عمر ،وحمدي بحري(.....) إلخ من جاؤوا بعد الفترة التي يتناولها البحث.

إن طغيان المشاعر النفسية على التجربة عند هؤلاء الشعراء الشباب جعلتهم يسقطون حالاتهم النفسية عن أغلب الصور والرموز التي يستخدمونها في أعمالهم الشعرية.

وأبرزها ظاهرة تتجسد في هذه الأعمال هي هذه الصورة التي ينفجر منها إحساس هؤلاء الشباب بالحزن والضياع والاغتراب والقلق أو الإحساس بالملاحقة والاضطهاد والكبت وهي لكثرتها في هذا الشعر تجعل الدارس يتساءل أحيانا عن مدى واقعيتها وصدقها

لقد 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[3].

أ- الصورة الشعرية أثناء الثورة :

---

[1] المرجع السابق، ص:96.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ص: 530

[3] عبد القادر رابحي، النص والتعقيد(دراسة في البنية التشكيلية للشعر الجزائري المعاصر) ،دار الغرب للنشر والتوزيع ، د ط 2003،ص:88.

على الرغم من الصعوبات التي عاشتها الحركة الشعرية في الجزائر وميل الشعراء إلى استخدام الشعر للمهمات السياسية فإن الشعراء عمدوا إلى نوع من التركيز في الصورة وتقصير المسافة بين أجزائها متخلينا عن بعض الأدوات البلاغية التي تفصل الصورة ن وتساعد على الإسهاب في التعبير ،وهم يحاولون أن تكون هذه الصورة باعثة بمشاعر خفية في النفس ، موحية بأكثر من تصور لنقل هذا النموذج :

طالما ليلي سياط وجراح

عشته كالإثم المخنوق في كف الجناح

أنا والشعب الذي عاش الحياة

ليلة مخمورة دون صباح

فإذا القارئ عنف اللغة وحدة الموسيقى فإنه يقف مليا امام هذه الصورة المكثفة الأخذ بعضها بعناق بعض وعلى خلاف ذلك يسطر بعض الشعراء في أحد جانبي الصورة حين يصورون نماذجهم البطولية والإجتماعية وحين يفرغون لتجاربهم العاطفية نجد ذلك مثال في شعر أبي القاسم خمار:

وخافتني فراشة طليقة

تهيم في حديقة

تحفها الزهور والضلال والجداول[1]

فهو يستطرد في تفاصيل المشتبه به فالفراشة الطليقة تهم في الحديقة والحديقة تحفها الزهور والظلال وكان على الشاعر أن يعمق إحساسنا بما في خافقة من وجد اتجاه محبوبته من خلال صورة متوالية لماحة[2].

وما يلاحظ عن الصورة إبان الثورة عكسها طابع الحرب وتلونها به نشهد ذلك من خلال المقطع الذي سرى بنا قبل قليل لباويه.

[1] محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد،ص:50.

[2] عبد الغفار مكاوي ،ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر ص :142

لقد لاحظ الشعراء في هذه المرحلة كيف نجح الشعر العالمي والشعر العربي الحديث إلى التعبير بالصورة فاستفادوا من ذلك وأصبحت صورهم تتلاحم مع إطار الصورة الكلية يفسر بعضها بعضا فنجد من شعراء هذه الفترة بالمعادل الموضوعي فلا يوجهني بأفكاره صريحة مباشرة فيصور ما يعادلها من عناصر الطبيعة أو ما يرتبط بها ويستطيع المتلق بعد ذلك أن يفهم الحالة النفسية والقضية الفكرية التي سيطرت على مخيلة الشاعر لحظة الكتابة.

وبخصوص علاقة الصورة باللغة فقد استطاع الشعراء أن يكثفوا الصورة والاستعانة باللغة الموجزة واللجوء إلى أسباب عدة منها هذه الحالة التي يمكن أن يستعار لها التعبير النحوي المعروفً الحال الجامدً المؤولة الدالة عل التشبيه كما في المثال التالي:

آه يا سيدتي، أعرف أني أحمل الحزن صليبا

ولعينيك فصول آتية

وعلى سرقك الظمى سيينا اتبع الماء نخيلا

وقد يلجأ الشعراء إلى ما يسمى ً الصورة الإشارة وهي أن يقابل الشاعر بين حالتين أو موقفين من خلال استعارته لصورته، أو جزء من صورة في اثر أدبي أخر ويكون حينئذ قد هيأنا لتمثيل الصورة السابقة أو الموقف السابق بذكر لفظه أو إشارة محلية إلى ذلك الموقف [1]

مثال: لأحمد حمدي

يا هائما وحدك

في أردية الموت

في جوف حوت

تبحث عن شعاع النور[2]

وغالبا ما نجد شعراء الشعر الحر يضفون على صورهم طابع الجدة والطرافة ويجعلونها نابضة بأحاسيس الإنسان المعاصر.

[1] شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ص: 137

[2] محمد بلقاسم خمار،ديوان اوراق،ص133.

وآخرين دائمي البحث عن الصورة الجديدة والتربية أحيانا ويظل بعضهم ملازما للصور البسيطة التي لا تدهشنا أو نحرق القوانين الطبيعية للأشياء و هذا ما نلاحظه لدى أحلام مستغانمي و عمار بولدهان و على الرغم من أن الشعراء الرواد طوروا أنفسهم بعد الاستقلال لكن الصورة بقيت لذا بعضهم ذات مسحة قديمة و إن ليست لباسا أو هيئة جديدة.[1]

فلم يكن من جديد في الصور سوى لجوء الشاعر إلى ما يسميه البلاغيون بالتشبيه المقلوب و هو لم يغير من جانب الصورة شيئا.

هذا ما يمكن تسجيله عن طبيعة الصورة الشعرية بين مرحلتين من حيث عكسها للواقع الجزائري أو تطورها الفني.

4-الرمز:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي تعتمدها التجربة الشعرية في الاتجاه الجديد الحر بصفة خاصة.

أما استخدام الاتجاه الجديد للرمز "**ليس إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة**".[2]

وقد أدرك الشعراء الحاضرون أكثر من سابقيهم ما في الرمز من امتلاء و خصوبة و ما فيه من طاقة في أن يفتح أمام الشاعر و القارئ معا فيضا من الإيحاءات التي لا تنتهي إذا أحسن الشاعر استعمالها فقد تعددت المجالات التي أصبح استخراج الرمز منها ممكننا مما أضفى على العمل الشعري ثراء في أبعاد الصورة الشعرية و اتجاهاتها فهو ماثل في الخرافات و الأساطير و الحكايات و النكات و كل المأثور الشعبي[3]

إن استخدام الشعراء للرمز أصبح ظاهرة تلفت النظر الشاعر الحر بعد أن تفنن الشعراء في التعامل مع أنماط مختلفة من الرموز تبعا لاختلاف تجاربهم و مواقفهم في الحياة و الطبيعة أن لا تكون هناك رموز ذات دلالات محددة قبل صياغتها شعريا و لكن الشعراء يستطيعون منح الكلمات الخام دلالات رامزة بعد وضعها في سياق شعري خاص.

---

[1] عبد الله الركيبي،الشعر في زمن الحرية،ص:19.

[2] محمد بلقاسم خمار،أرهاصات سرابية من زمن الافتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري ،د ط ،1986،ص:95.

[3] .عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،ص: 195

وقد تدرج الشعراء الجزائريون في التعامل مع الرمز حسب الظروف السياسة و الحالات النفسية التي عاشوها و لا يعني ذلك أن أنماط الرموز التي كانت تستخدم في أوقات الثورة لم تعد تستخدم في مرحلة الاستقلال و لكن يغلب طابع معين من الرموز على مرحلة دون غيرها [1].

لقد حاول الشاعر الجزائري في اتجاهه الجديد أن يستخدم ضمن أدواته الفنية في بناء الصورة الشعرية الرمز وسيلة و قد استخدم في سبيل ذلك أنماطا عديدة من الرمز يمكن حصرها في الرمز اللغوي الموضوعي و الكلي، لقد غلب على مرحلة الثورة استخدام الشعراء "للرمز اللغوي" و يبدو من خلال النصوص أن الرمز اللغوي أو الرمز الذي يتلوا في كلمة واحدة من أكثر الأنماط استخداما عند شعرائنا و هو فيما نحسب من أنماط و أقلها إيغالا في الرمز، و بساطة هذا النمط تظهر في اعتماد الشاعر على المفردة اللغوية و استخدامها استخداما رامز لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين و هذا الرمز لا يختلف تماما عن استخدام الشعراء القدامى المجاز اللغوي لولا ما تحمله هذه الرموز من جدية لأنها تكون عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر و وسيلة يهدف الشاعر بواسطتها إلى تصوير مشاعره النفسية و ذلك ما نلحظه في صور مصطفى الغماري و عبد الله شريط من شعراء القصيدة الحرة ويبدو أن طبيعة الرمز اللغوي كانت تتطور مع مراحل الشعر نفسه فقد كانت تتماشى مع الظروف السياسية و الاجتماعية و النفسية لكل مرحلة من مراحل الشعر الجزائري ففي مرحلة الثورة التحريرية كان يغلب على الشعراء استخدامهم لهذه الرموز التي توحي بالمقاومة و النضال و الصراع أو توحي بالاضطهاد و الظلم و القهر.

[1].درويش الجندي ،الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر القاهرة ط1, 1972،ص: 455

ونجد شعراء المرحلة التحريرية مثلا يرمزون للشعر الجزائري المجاهد بالشعب و العملاق والمارد و الصلب كما يرمزون إلى الإستعمار بالغول و الأخطبوط التنين التمساح و الأصنام الفئران و الظلام.....الخ.[1]

أمثلة عن توظيف الرمز في الشعر الحر في الجزائر حيث يقول الشاعر ابو القاسم خمار

لن يرفع سيزيف الصخرة.

لن تلمع في السهم ريشة.

أشباح الهندي الأحمـر.

ذكرى مرة.

تتفجر

الشاعر محمد باوية:

يا نخلتي،

يا نظفة الحي و يا أم الشجر

ما عاد لي في العمق أصداء

جذوع النخل في قلبي

بقايـــا من حفر [2].

وما من شك في أن الرمز اللغوي كان تعبيرا عن المشاعر و الأحاسيس التي يرغب الشاعر في الإفصاح عنها و كانت تعبيرا صادقا عن تطورات الحياة السياسية و الاجتماعية التي واكبها الشعراء قبل الثورة و أثنائها و بعدها.

فالرموز اللغوية التي استخدمها الصالح باويه في قصائدها التي كتبها في مرحلة التحرير ليست هي تلك الرموز التي نجدها في قصائده المكتوبة في مرحلة ما بعد الاستقلال.

[1] المرجع السابق، ص456.

[2].محمد الصالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر, ط1، 1971، ص 65

و الواقع أن هذه الظاهرة التي هي سمة من سمات الشاعر الجزائري الشاب في الاتجاه الجديد لا يمكن أن تكون تعبيرا صادقا دائما بل نراها في بعض الأحيان سمة مفتعلة و لعلها جاءت هؤلاء الشعراء من خلال ما قرأوه من شعر عربي مشرقي فهي فيما تحسب تقليدا أكثر منها تعبيرا عن واقع معاش.

وهناك ظاهرة رمزية أخرى يتفق حولها الشعراء الجزائريون و هي استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن

و من أنماط الرمز المستخدمة عند الشعراء الجزائيين في هذا الاتجاه استخدامهم الأعلام – شخوصا و أمكنة – رموزا يعبرون من خلالها عن حالات نفسية خاصة قد تكون أعلاما معروفة بشهرتها التاريخية و قد تكون حديثة الاستعمال كلية لم يرد لها ذكر إلا على لسان الشعراء الجزائريين مثل بعض المدن و الأماكن التي كان لها تاريخ نضالي ضد الاستعمار أو أسماء الشهداء الذين كانوا هم في الثورة التحريرية مجد و خلود و مهما يكن من جدة هؤلاء الأعلام أو قدمهم فإن الشعراء كانوا يحاولون دائما أن يكونوا رموزا تتماشى مع الحالة النفسية و الشعورية التي يرغبون في التعبير عنها.[1]

ولعل عبد العالي رزاقي من أكثر الشعراء الجزائريين الشباب استخداما لهذه الرموز، و هو الأكثر ميلا إلى الشخصيات التي عرف تاريخها بالرفض و الثورة و التمرد و مقاومة الظلم و الفساد فيكثر في التضاعيف الموجودة في شعره ذكر "الشنفرى و أبي ذي الغفاري و لوركان و ابن بركة و الحلّاج...الخ".

إن استخدام الشعراء الشباب لهذه الرموز لا يمكن اعتباره أمرا جديدا كل الجدة لأن هذا التوظيف أمرا شائعا في الشعر العربي المعاصر و هذا ما جعل هذه الرموز تفقد الأصالة و الابتكار من جهة و تفقد المفاجأة و الدهشة من جهة أخرى.

[1].المرجع نفسه، ص 77.

و نجد بعض الشعراء الشباب يميلون إلى استخدام بعض الرموز المحلية الخاصة التي تكون لاصقة بهم وحدهم[1].

والرمز الموضوعي هنا يقصد به أن يمنح الشاعر بعض الأعلام القديمة أو الحديثة دلالة جديدة أو يضعها في سياق يمنحها إيحاء خاصا و هو أقل شيوعا من النمط الأول في مرحلة الثورة و من خلال تتبعنا للنماذج الشعرية في مرحلتي الثورة و الإستقلال يجد الشعراء يتعاملون مع عناصر الطبيعة أحيانا تعاملا رمزيا من حيث الدلالة و الإيحاء و هم يتفاوتون في التعامل مع العنصر الواحد فالقمر مثلا نجده عند "سعد الله" رمزا للطفولة و البراءة.

و نناجي القمر الزاهي على صدر أسماء

بينما نجده عند "باويه" يوحي باستدارة الرغيف حين يحلم به الفقراء:

أن أحلم اليوم أبي

ذك رغيف في مدارات القمر

في حين أنه لا يوحي بغير الحزن و الكآبة لذا شاعر شاب مثل أزراج.[2]

و من الأنماط التي استخدمها الشعراء أيضا في هذا الاتجاه نمط يحتسبه من أجود الأنواع اجلالا في الرمز و أكثرها دلالة على البراءة الفنية و دلك الذي تتحول فيه القصيدة أو المقطوعة كلها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها و هو الرمز الكلي الذي ينظم القصيدة كلها بل أن التجربة فيها تبنى أساسا على الرمز دون أن يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن الدلالة المقصودة منـه و بهذه الطريقة يسمح للمتلقي بلذة الكشف و التذوق هذا النمط الذي يطلق عليه النقاد أحيانا "**الرمز الكلي أو القناع**" .

و قد استخدم هذا النوع من طرف العديد من الشعراء الشباب و وفق بعضهم في استخدامه و أصبح ظاهرة لافتة للنظر عند بعضهم[1].

[1].جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث و روح العصر، دار اليقظةا لعربية ،دمشق، سوريا , ط1، 1960، ص: 317

[2] المرجع نفسه،ص319.

وقد استخدمت الشاعرة أحلام مستغانمي هذا النوع أو النمط في العديد من قصائد ديوانها "على مرافئ الأيام" ففي بكائه على قبر امرئ لقيس، رمز إلى الواقع العربي بعد نكسة 1967 ، و في "صلاة إلى الأيدلوز" رمزا إلى الحرية التي تتعطش إليها الشعوب الخاضعة و المستبدة و المضطهدة و في "هواة المصارعة" رمز إلى الاضطهاد الذي يعاني منه الأدباء و الكتاب العرب من طرف الحكام المستبدين و في "العصافير تعود للسماء" تصوير لمشاعر الحزن و الأسى التي تشيد بالشاعر فمن خلال وصفها للعصفورة بائسة أنهكها الطيران تطاوحت بها العواصف.

تقول أحلام مستغانمي في قصيدةً بكائية على قبر امرئ القيس ً

لا سيف في اليمن
لا فارسا تأتي به مواكب الزمن
والعم، والأخــوال، والجيران
.....تحولوا غلمان
فم، أنني،[2]
يا أيها الأمير من عصور
أبعث في المدافن
وأجمع السراب في المداخن

إن مستغانمي تصور هنا ، من خلال قصة إمرئ القيس وذهابه إلى قيصر الروم ليعينه ليأخذ بالثأر لأبيه صورة رمزية للواقع العربي المؤلم بعد نكسة 1967

من الواضح هنا الكائن الجلي للشاعرة من استخدام الرمز بطريقة موفقة حيث استطاعت أن تسقط حالة امرئ لقيس على أحوالنا بكل ملابساتها بدون أن تذكر لا من قريب ولا من بعيد

[1].بن سمينة محمد، في الأدب الجزائري الحديث ،النهضة الأدبية في الجزائر، مؤثراتها، بدايتها، مراحلها، مطبعة الكاهنة، د ط، 2003، ص:320..

[2] محمد ابو القاسم خمار،ديوان أوراق،ص:155

من أنها تقصد الواقع العربي، وذلك ما أضفى على قصيدتها نوعا من الروعة وجعلها لوحة حية نابضة وجعل بعض الدارسين ينوه لها[1].

كما نجد هذا النمط من الرمز في قصيدة **عودة السندباد** لعبد العالي رزاقي حيث بدت الشخصية لأسطورة السندباد مختفية عندما أبدلها الشاعر بشخصيته.

وينسب هذا النمط من الرموز هو أقرب الأنماط إلى المتطلبات الفنية للعمل الشعري لأن المطلوب من الشاعر المستلهم للرموز القديمة ً هو يستلهم تلك الرموز لتصبح خلفية للموقف الشعوري الذي يرغب الشاعر في التعبير عنه أي يجب أن يكون تعامل الشاعر مع الرمز القديم تعاملا استيحائيا كما يفعل الشعراء الأصالة من مثل اليوث وغيره

وفي ختام دراسة الصورة الشعرية وتوظيفها للرمز نلاحظ ما يلي :

الجدير بالملاحظة هو اقتصار الشعراء الجزائريين على استخدام الرموز الأجنبية والعربية واعتمادهم الذي كاد يكون كليا على ما يجدونه في القصيدة العربية الحديثة ولاسيما عند بعض الشعراء الكبار في المشرق العربي مثال : السياب البياتي و أودونيس و قباني وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش.[2]

فهم لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن رموز جديدة يستقونها من البنية المحلية تراثا وتاريخا مع أن التراث والتاريخ الجزائريين مليئان بما يمكن أن يثري تجاربهم بالرموز والأساطير ، ويضفي على أعمالهم طابعا سيتسم بالأصالة والابتكار والجدة.

وكان يكفي أن يتخذوا من الثورة الجزائرية معيارا يفيض عليهم الرموز والصور ذات الدلالة الثورية الإنسانية العميقة ، مما لا شك فيه أن الثورة الجزائرية بعظمتها استطاعت أن تتحول في أعين الشعراء العرب بما يشبه الأسطورة وأيضا لا يجب أن ننظر إلى الرمز في التجربة الشعرية من خلال هذا المنظار الضيق منطلقين من اعتبارات إيديولوجية أو دينية.

[1] أنظر تعليق ،شراد عبود شلتاغ على هذه القصيدة ، في حركة الشعر الحرفي الجزائر ص:40

[2] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار ،ص:67.

أن المنطق في الشعر يجب أن يكون فنيا قبل كل شيء كأن ننظر إلى الرمز الدال على الشخصيات أن أجمل هذه الشخصيات التي تحمل هذه الشخصيات معنى وطنيا أو قوميا أو إنسانيا [1].

إن الشعراء الجزائريين ليسوا على درجة واحدة فنيا في استخدام الرمز فإن بعضهم لم يتمرسوا على هذا النوع من التصوير تمرسا ناجحا إذ نراهم يستخدمونها استخداما سطحيا ساذجا حين يحاولون بطريقة أو بأخرى الإتيان بالمعادل الموضوعي للرمز وهو أمر يعري الرمز من فنيته ومن سحر إيحاءاته وقد يكون للتجريب تعليل لذلك.

وقد نجد عند الشاعر الواحد ارتفاعا فنيا في استخدام الرمز في بعض أعماله ونجد له انخفاضا في بعضها الأخر ففي ديوان عبد العالي رزاقي الحب في درجة الصفر نلحظ هذه الظاهرة حيث نجد بعض القصائد ترتقي إلى درجة موفقة في استغلال الرمز فنيا ونجد في الوقت ذاته قصائد أخرى لا تتوفر على هذه الفنية في شيء لأن الشاعر يلجأ أحيانا إلى تفسير رموزه تفسيرا مباشرا.[2]

فإن هذا الشرح أفقد المز طعمه الفني فأضحى كلاما سطحيا مباشرا ومهما يكن أمر نجاح هذه التجارب أو إخفاقها فإنها تدل على ثقافة الشعراء التي بدأت تنفتح على أبواب المعرفة دون الانغلاق على النفس كما تدل على وعي بالأدوات الفنية ،وفي دور التجريب يكون النجاح والإخفاق أمرا طبيعيا ففي مجموعة حمري بحري ً أغنية للرمز الأتي ً ومجموعة أزراجً وحرسني الظل ً فإن أغلب رموزهم سطحية: لأنها تعطي صورة شعرية معادلا معنويا أو تعطي للرمز معادلا موضوعيا ،وكما قال أحد الدارسين ً لا تتجاوز الزخرفة للقصيدة [3]ً

توظيف الأسطورة و التراث:

تعد الأسطورة والخرافة من أهم مظاهر الشعر المعاصر فقد تفطن الشعراء العاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز المليء بالإيحاء

[1] شراد عبود شلتاغ ، المرجع السابق ص 140

[2] المرجع نفسه،ص150.

[3] شراد عبود شلتاغ، المرجع السابق ص: 145

وقد اهتمت بعض مدارس النقد العربي بالأساطير الشعبية ودعت النقاد لدراستها وقررت أنه لا بد من أن يرتبط الشعر بالأسطورة فهي الرمز الذي يجسد الأسطورة [1].

وقد تفطن الشعراء الجزائريون منذ وقت مبكر إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية وفنية : فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية واليونانية فنجد عبد الله شريط يكتب قصيدة مطولة في سنة 1949 يستلهم فيها أسطورة ً شهر زاد مع شهر بار ً ونجد الطاهر بوشوشي يكتب قصيدة من المثكانال اليوناني ً جماليون ً يصف فيها معاناة الفنان بين الروح والمادة والمثال والواقع ونشر أبو القاسم سعد الله أيضا قصيدة له بعنوان المروحة أو الأسطورة والاحتلال.

غير أن هذه الأعمال لم تتسم بالنضج الفني لأن أصحابها كانوا في دور التجريب وقد تناول بعض النقاد قصيدة الشاعر أبو القاسم سعد الله مبينين ما فيها من ضعف فني.

إن الشاعر محمد الصالح باويه: أكثر تمثلا بالمنهج الأسطوري، في هذه المرحلة، فقد استخدم الأسطورة الشعبية في قصيدته في "الواحة شيء" استخداما موفقا يحس القارئ فيه نبض الحياة الجزائرية المحلية المستمدة من الأسطورة الشعبية، و محاولة باويه هذه أضافت على شعره نوعا من التميز و الخصوصية وطبعته بطابع محلي خاص، إذ يحس القارئ أن هذا الشعر قريب منه و من نفسه.

و من البديهية استعمال الأسطورة في الشعر هو تهرب من الشاعر نحو المشاركة الشعبية، فكل شعب له في أساطيره و قصصه قوة موحدة و تراث يتناقله الأبناء عن الآباء.[2]

و يبدوا أن قصة "السندباد البحري" قد إستهوت العديد من الشعراء، إذ ورد في أشعاره بكثرة لافتة للنظر.

و في الشعر الجزائري المعاصر، نلاحظ بأن هذا الإعجاب قد دفع كلا من عبد العالي رزاقي و أحمد حمدي إلى اتخاذ شخصية السندباد خلفية فنية للعديد من قصائده على أنفسهم

[1] هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعر ي الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، د ط، 2005، ص: 330 .

[2] شلتاغ شراج عبود ،حركة الشعر الحر في الجزائري، ص 414

بطريقة إيجابية معبرة، فإن حب رزاقي للجزائر حوله "سندباد" دائم التجول و السفر، باحثا عن حتى أيدي عن حبيبته الجزائر، هذه الجزائر التي يريدها جديدة دوما تساير العصر و تلتفت إلى الماضي.

لاينبغي أن تهتفي ياسمين

فقلبي لم يعد يرتاح للماضي

تعبت من الحكايات القديمة

كان حبك رحلتي الأولى

و كنت السندباد[1]

و يغدوا السندباد عن رزاقي رمز للثورة المتجددة:

أنا المستحيل الذي يعشق المستحيل في مقلتيك

أحاول أن أشعر اليوم بالانتماء إليك

فأخجل حين أراك

على صدر أيوب نائمة

بينما السندباد يبحر إلى المقتصة

و أخير يمكن القول بأن استخدام الشعراء الجزائريين للرموز و الأساطير لم يكن بالشكل المكثف، أو المعقد الذي يصل إلى درجة الغموض و الإبهام، كما نلاحظه في الشعر العربي خارج الجزائر، و لعل ذلك يعود إلى اهتمام الشعراء بمسألة إيصال أفكارهم بدل اهتمامهم بخلق نماذج مستغلقة و مستعصية الفهم.

و على الرغم من أن الطابع العام للشعر الجزائري طابع غنائي يعكس لنا نزعات الشاعر الذاتية عواطفه، فإن هناك بعض النماذج من الشعر القصصي، حيث يروي لنا الشعراء أحداثا و يحسموا مواقف متفاوتة لأبطالهم، تبعا لظروفهم السياسية و الاجتماعية.

[1]- أبو القاسم سعد الله ،الزمن الأخضر، ديوان سعد الله ،المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع،ط1 ,1985،ص141

هذه هي الملامح العامة للقصيدة الحرة من حيث قيمتها الفنية و إضافات شعرائها أو إخفاقاتهم في بعض الأحيان، حسب المراحل الزمنية التي مرت بها هذه القصيدة ابتداء بعام 1947، و ربما تكون النماذج التي كتبت بعد ذلك أقرب إلى الوضوح و أبعد عن السلبيات التي لوحظت على تجارب الشعراء في الفترة السابقة.[1]

[1]. جليل كمال الدين،الشعر العربي الحديث و روح العصر،ص330

مدخل:

الأدب في كل أمة هو صورتها الخفية و مرآتها لواقعها الفكري و الثقافي لذلك كان رقي الأدب العربي في العصر الحديث نتيجة الرقي السياسي, و الاجتماعي, و العمق في الحياة العقلية ,و الوجدانية ,في بداية القرن التاسع عشر بعد يقظة الوعي القومي الذي تفجر عن أساسيتين كبيرتين هما الاتصال بالغرب و حضارته و إحياء تراثنا العربي الفكري الأدبي و من ذلك تلونت مفاهيم الشعر العربي شكلا و مضمونا و كذلك الموسيقى الشعرية حيث وحد من بين هذا التجديد ما يسمى بالشعر الحر [1].

الشعر الحر يعني ألا يتبع الشاعر القواعد التقليدية لكتابة الشعر، فلا يتقيد الشاعر ببحر واحد أو قافية واحدة أو إيقاع واحد. وبظهور الشعر الحُر، بدأ الشعراء يكتبون على نهج جديد باستخدامهم أعدادًا غير منتظمة من المقاطع في البيت الواحد وقافية غير موحدة وأوزانًا متداخلة ونهايات غريبة الإيقاع في الأبيات. ولكن ليس الشعر الحُر حُرًا من كل قيد، فهو يستخدم فنونًا شعرية أساسيةً مثل تكرار الحرف الواحد وتكرار الكلمات[2].و مفهوم الشعر الحر يظهر في تعريف **نازك الملائكة** حيث تقول: "هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ,و إنما يصح فيه أن تتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر فيكون هذا التعبير وفق قانون عروضي يتحكم فيه", ثم تتابع الناقدة نازك الملائكة قولها: "فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة", و المعنى البسيط لهذا الحكم أن هناك الحرية في تنويع عدد التفعيلات و أطوال الأشطر تشترط به أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه فينظم الشاعرالبحر ذي التفعيلة الواحدة هكذا في الشطر الأول يقول:

فاعلات فاعلات

فاعلات فاعلات

[1] اليوسف سامي ، الشعر العربي المعاصر ،دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1،،ص: 95

[2] الموسوعة العربية العالمية ,الشعر والشعراء ,د ط , د ت, ص : 1 .

التفعيلة تكرر هنا أربع مرات ثم يأتي الشطر الثاني بتفعيلتين مثلا فاعلات التفعيلة تكرر هنا أربع مرات ثم يأتي الشطر الثاني بتفعيلتين مثلا: فاعلات فاعلات. ثم يأتي[1]

الشطر الثالث في أربعة تفعيلات، أو ثلاثة تفعيلات: فاعلات فاعلات فاعلات ثم الذي يليه مرة واحدة فاعلات و هكذا يمضي على هذا النسق حر في إختيار عدد التفعيلات في السطر الواحد غير خارج عن القانون العروضي بحر الرمل جاريا على السنن الشعرية التي أطلعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.

1-أنواع الشعر الحر:

و قد حصرها (سيموريه) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث في خمسة أنماط من النظم أطلق عليها جميعا مصطلح الشعر الحر.

استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة و قد اتبع هذه الطريقة كل من الشاعر **أحمد زكي** و**الباحث أبو شادي** و **مجد فريد**, في نظم شعرهما.

وهو استخدام البحر تاما و مجزوء دون أن يختلط في بحر آخر في مجموعة واحدة مع استعمال البيت ذي الشطرين و قد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات الشاعر **أحمد شوقي** الشعرية.

وهو النوع الذي تختفي فيه أو تنقسم فيه الأبيات إلى شطرين كما يوجد شيء من عدم الانتظام في إستخدام البحور و اتبع هذه الطريقة الباحث **مصطفى عبد اللطيف السحرتي**.

و هو النوع الذي تختفي فيه القافية من القصيدة فيما بينها التفعيلات[2].من عدة بحور و هو أقرب الأنماط إلى الشعر الحر الأمريكي.

و يقوم على إستخدام الشاعر بحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول و نظام التفعيلة غير منتظم أيضا، و كذلك استخدم هذه الطريقة كل من **علي أحمد باكثير**، و **غيثان**، و **الخشن**، و هذا النمط الأخير من أنماط الشعر الحر هو فقط الذي ينطبق عليه مسمى الشعر

[1] نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،مكتة النهضة، بغداد، 1967،ط3،ص:65

[2] أحمد سليمان أحمد،الشعر الحديث بين التجديد والتقليد،دار الشروق، دط، بيروت لبنان،ص101

الحر بمفهومه بعد الخمسينيات و الذي نشأت أولياته على يد باكثير كما ذكر "موريه" و من ثم أصبحت زيادة التفعيلة لنازك الملائكة وما جاء بعدها.[1].

2-نشأة الشعر الحر:

كانت بدايات حركة الشعر الحر سنة 1940 من الميلاد, في العراق أيضا أي أن الشعراء الذين اكتشفوا و نظموا هذا الشعر هم عراقيون بل من بغداد نفسها, و زحفت هذه الحركة و امتدت حتى غمرت الوطن العربي كله و كانت سببا للذين استجابوا لها بخرق أساليب شعرنا الأخرى جميعا و كانت أولى قصيدة حرة الوزن نشرت قصيدتي الكوليرا و قصيدة "هل كان حبا" للشاعر **بدر شاكر السياب** من ديوانه "أزهار ذابلة" و كلا القصيدتين نشر في عام 1947 من الميلاد[2].

وقد أصابت بنية الشعر العربي تحولات وتطورات واضحة كانت نتائجها ملموسة في رؤية القصيدة العربية وبنائها وأول هذه التحولات هو شعر التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر والذي ظهر قبل النصف الثاني من القرن 20 لقد اتخذ الشعر الحر في البدايات الفعلية له في الخمسينيات مسميات وأنماط مختلفة كانت مدار بحث من قبل النقاد والباحثين فقد أطلقوا على إرهاصاته الأولى من الثلاثينات اسم الشعر المرسل ، والنظم المرسل ، والمنطلق ، الشعر الجديد وشعر التفعيلة ، أما بعد الخمسينات فقد أطلق عليه مسمى الشعر الحر ، ومن أغرب التسميات التي اقترحها بعض النقاد ما اقترحه الدكتور **إحسان عباس** بأن يسمي "الغصن" مستوحيا هذه التسمية من عالم الطبيعة وليس من عالم الفن لأن هذا الشعر يحتوي في حد ذاته تفاوتا في الطول طبيعيا كما هي الحال في أغصان الشجر وأن للشجرة دور هام في الرموز والمواقف الإنسانية المشابهة الفنية[3]

[1] المرجع السابق ،ص103

[2] ينظر عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية ،والمكتوبة ، ،دار الشرق،بيروت ط1،د ت, لبنان،ص:50.

[3] عز الدين يوسف، الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط 1, 1977 ،ص: 104

3_المقاييس النقدية والفنية للشعر الحر :

– أن يكون ناظم القصيدة واعيا على أنه استحدث بقصيدته أسلوبا وزنيا جديدا أن يخالف ما تعرف عليه شعرنا السابق .

– أن يقدم الشاعر قصيدته تلك أو قصائده مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة .

– أن تشير دعوته صدى بعيدا لدى النقاد والقراء أن يستجيب الشعراء للدعوة باستعمالهم اللون الجديد [1].

4_مشكلات الشعر الحر الفنية:

من القضايا التي تعرضت لها الشاعرة نازك الملائكة أيضا وهي تقنن و تضع مقاييس هذا اللون من الشعر الحر الفنية أو بمعنى آخر مشكلات الشعر الحر الفنية التي يمكن أن تواجه الشاعر فتحدث عن الكثير من هذه المشكلات و ذكرت منحنى عنوان (المزايا المضللة) في الشعر الحر و هي ثلاثة أنواع:

الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان للشعر.

الموسيقى التي تمتلكها الأوزان الحرة.

التدفق: بما أن الشعر الحر باعتماده غالبا على تفعيلة واحدة يسبح كالجدول المنحدر إذا يتدفق الوزن فيه تدفقا، و يهمل فيه الشاعر عن وقوف عند آخر بيت.

اقتصار الشاعر الحر على ثمانية بحور أغلب الشعر الحر يتركز على تفعيلة واحدة[2].

5_مميزات الشعر الحر:

– الوحدة العضوية بكونها مبينة على التناسق العضوي بين موسيقى اللفظ و الصورة وحركة الحدث والانفعال الذي يتوقف عليه.

– الأسلوب:القصيدة في الشعر الحر تشكل كلاما متماسكا وتزاوج الشكل والمضمون فالبحر والقافية والتفعيلة والصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع

[1] المرجع السابق ص: 54

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص :71

- التحرر من القيود الشكلية ، وقد جمعت في الشعر الحر سمات فنية والتحرر من القيود الشكلية.

3-نقائص الشعر الحر :

- يفتقد للنغم الموسيقي الذي يجعل منها فنا جماهيريا .

- إن الشعر الحر نوع جديد مبتكر لا يتقيد بنظام الأوزان والقوافي تقييدا تاما ، فلا يجري إلا على الوزن التام و المجزوء أما فيما يتعلق بالقوافي فقد تبقى وقد تهمل[1].

4-تاريخ الشعر الحر:

ترجع جذور التجديد في الشعر العربي إلى العصر العباسي ، إذ دخل على الشعر اتجاهات جديدة في الأشكال والمضامين ، وكان ذلك على يد شعراء مثل : **أبي نواس** ، **مسلم بن الوليد** ، **وأبي تمام والمتنبي** ، وغيرهم فقد فتح **أبو نواس** الباب للثورة على المقدمة الطللية المألوفة[2].

وأخرج الشاعر **أبو العتاهيه**(130_825) على القافية الموحدة ، ونظم بأوزان لم يسبق إليها ، كما ذكر مؤرخو الأدب قصيدة **لرزين العروضي** ليست على أوزان الشعر المعروفة [3]. أما **أبو تمام** فقد خرج على عمود الشعر ومواصفاته في العصر الجاهلي والإسلامي ،وأثار ردود فعل المحافظين من النقاد والشعراء غير أن الاتجاهات الشعرية لم يكتب لها النمو والتطور بعد القرن الرابع الهجري لأن الفترة التالية لها شهدت جمود الشعراء، وانشغالهم بظروب التصنيع والتصنع.

إن التطور الواضح الذي طرأ على شكل القصيدة العربية كان من الأندلس ، إذ أن البيئة الجديدة ، وظروفها الطبيعية والثقافية قد لونت الأدب العربي بطابعها الخاص ، وتركت لنا فن

[1] المرجع نفسه، ص 107

[2] إبن رشيق القيرواني، العمدة، في صناعة الشعر ونقده،المكتبة الأهلية، بيروت ،ج 1 د ط ،ص: 203

[3] ياقوت الحمودي، معجم الأدب والأدباء، مطبعة دار المأمون، القاهرة،د ط، 1936 ،ص:266

الموشح الذي يعتبر أهم ما أضافه الأندلسيون في الشعر العربي ، فضلا عن اللون المحلي ، وتغليب الجانب العاطفي في أشعارهم [1]

وكان يمكن لهذه الإضافة أن تستمر وتتميز في تلوين الموسيقى الشعرية لولا خروجها على أوزان الشعر العربي فيما بعد، وانتهائها إلى اللغة الدارجة من خلال فن الزجل وغيره من فنون الشعر الشعبي .

ويطالعنا« فن في أواخر الفترة التي اصطلح على تسميتها بالفترة المظلمة(الاوربية) وهو فن شعري يلتزم بحرين متعاقبين هما : الرمل والهزج أو بحرا واحدا منهما» [2] ، وهو يشبه الشعر الحر تماما من حيث الاعتماد على التفعيلة وتكرارها دون الالتزام بعدد معين من التفعيلات كما تقتضيها البحور الخليلية . والفرق بين البند والشعر الحر ، – بالإضافة إلى فرق المضامين طبعا – هو أن البند إقتصر على بحري الرمل والهزج في حين أن الشعر الحر استخدم البحور الصافية كلها.

أما العصر الحديث طرأت فيه تغيرات كثيرة على الشعر العربي ، منها ما هو محلي ، ومنها ما وفد إليها مع الأوجه المختلفة لتأثرنا بالحضارة الغربية الحديثة ، فلقد شهد هذا العصر حركة بعث نشيطة ونهضة أدبية مهدت للدراسة الكلاسيكية الجديدة التي مثلها : كلا من الشعراء **أحمد شوقي** ، **وحافظ إبراهيم** في مصر ، و**الرصافي والزهاوي** في العراق **والشاذلي خزندار** في تونس ، وغيرهم من البلدان العربية الأخرى وعلى الرغم من الطابع التقليدي لهذا الاتجاه، فإن شعراءه خلصوا الشعر العربي من ظروب الصنعة اللفظية التي طغت عليه في الفترة السابقة[3].

[1] شوقي صيف،الفن و مذاهبه في الشعر العربي،دار المعارف مصر، ط 8 ،د ت، ص:292

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،مكتبة النهضة ،بغداد 1967 ،ط 1 ص: 173

[3] كمال نشأت أبو شادي ،حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،القاهرة، 1967، ط1، ص: 224.

كما استطاعوا أن يعالجوا موضوعات عصرية ، فضلا عن مسايرتهم للتيار الوطني المناهض للاستعمار ، ويعتبر شاعر القطرين **خليل مطران** حلقة الوصل بين هؤلاء الشعراء الجيل التالي الذي أدخل عناصر جديدة على هيكل القصيدة العربية[1]

بعد المحاولات العديدة التي مهدت لرواد الشعر الحر كانت كثيرة ولكن الشعر الحر بعد هذه الفترة صار ظاهرة أدبية تلفت النظر ، وتمتد على مساحات واسعة من الوطن العربي، بعد أن تجاوز فيها الشعراء التجريب في الأشكال إلى تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون كما خطوا خطوة كبيرة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية واستخدام الرموز والأسطورة والحوار الداخلي.

ويختلف الباحثون حول أول من كتب في هذا الشكل الجديد عام 1947 وتقول الباحثة **نازك الملائكة** : "بأن بداية حركة الشعر الحر كانت في العراق بل من بغداد نفسها . أن أول قصيدة تنشر منه هي قصيدتها "الكوليرا " التي كتبتها في 27–10–1947 وعبرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الكوليرا في ريف مصر، حيث تقول :

طَلَـعَ القَمَرُ
إصْـغِ إِلَـى وَقْـعِ خُطَى المَاشِينَ
فِي صَمْتِ الفَجْرِ: أَصْغِ، أُنْظُرْ رُكْبَ البَاكِينَ
عَشَـرَةُ أَمْوَاتٍ عِشْرُونَا
لَا تَصْحُ، اِصْغِ للبَاكِينَا
إِسْمَعْ صَوْتَ الطِّفْلِ مِسْكِينًا
مَوْتَى، مَوْتَى، ضَاعَ العَدَدُ
مَوْتَى، مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَد

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص : 23

وكان الاختلاف هنا حول أسبقية ظهور قصيدتها (الكوليرا) أو قصيدة " هل كان حبا" لبدر **شاكر السياب** اللتان كانتا في نفس السنة

5-تسمية الشعر الحر:

لقد أطلقت الباحثة **نازك الملائكة** على نموذجها الأول لاسم " **الشعر الحر**" ولكن كثيرا من النقاد اختلفوا معها حول هذه التسمية، وأطلقوا على هذا الشعر أسماء مختلفة ، يقول الشاعر **عبد الواحد لؤلؤة** بأن هذه التسمية أطلقت لأول مرة على ديوان "أوراق العشب " للشاعر الأمريكي "**ولت ولتمان** " عام 1855، ثم قلده الشعراء في أمريكا وإنجلترا وفرنسا.

و من المعروف أن هذا الشعر لا يعتمد على الوزن و القافية الموحدة و لما كان الشعر العربي لا يخلو من الوزن، لا يتحرر نهائيا من القافية فهو يقترح أن نسمي نموذجنا العربي الجديد "**بالعمود المطور**" و سماه آخرون "**الشعر المنطلق**" "**الشعر الحديث**"و "**شعر التفعيلة**"، "**الشعر الحر**".[1].

و قد أدى الشعر الحر على هذا النمط الجديد إلى كثير من الإلتباس، إذ أن أغلب القراء يعتقدون أن هذا الشعر خارج عن قوانين الشعر العربي كلها، لذا **نازك الملائكة** نفسها تأسف على إطلاق هذه التسمية لهذا السبب ثم لسبب آخر هو أن جماعة "**أبولو**" كانوا قد أطلقوا هذه التسمية على نماذجهم التي كتبوها في العقد الرابع في حين أنها تختلف عما كتبته الباحثة **نازك** و غيرها بعد عام 1947 ذلك أن هذه التسمية هي ترجمة حرفية للمصطلح الأوروبي "FREEVERSE" الذي يطلق على الشعر الخالي من الوزن و القافية[2].

[1]شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف بمصر 1968، ط1، ص:07.

[2]عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقاتها على الشعر،دار المعارف، مصر 1971،ط1،ص:108

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضيافالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:13/MD12/192

الخصائص الفنية للشعر الحر في الجزائر, قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله "أنموذجا"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

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

إعداد الطالبة:
- صباح علي صوشة

اشراف الأستاذة:
- سعاد طالب

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:
-
-

السنة الجامعية:2014-2015
السنة الهجرية : 1435-1436

الخاتمة

لقد سعت هذه الدراسة الى موضوع الخصائص الفنية للشعر الحر الجزائري الحديث فاجتهدت واستثمرت المقولات التي سبقتها تارة وطبقت تارة أخرى حيث اقتضت تتبع ارهاصات الخطاب الشعري الجزائري الحديث المتمرد والثائر على قوالب الشعر التقليدية والتطرق الى اهم الموضوعات التي عالجها،وترصد ابرز الظواهر الفنية التي تتميز بها ومن ثمعملت على تأصيل ماهية الصور الفنية في الشعر التقليدي أي الكلاسيكي والشعر الجديد"الحر"والتجديد الحاصل وبينت أثرها في إثراء الخطاب الشعري وإنهائه ومن ثم قامت بدراسة على المستوى الفني لقصيدة طريقي كنموذج على التجديد الحاصل على الشعر،بغية الكشف عن الخصائص الفنية التي تضمنتها القصيدة الحرة الجزائرية الحديثة.

وكان الهدف من هذا كله الالمام بالموضوع وضبط الأمور المتعلقة بالخصائص الفنية من خلال اجراءات تطبيقية على الخطاب الشعري الجزائري الحديث"الحر"فقد انتهى البحث بعدها الى جملة من النتائج نستعرضها وفق ترتيب الفصول .

-كانت البداية الأولى مع نشأة الشعر الحر في الجزائر الذي كان يتأثر الشعراء الجزائريون برياح التغيير والتجديد التي شهدها الشعر في المشرق العربي والذي مر بمراحل:

-فقد كانت النقلة الجذرية التغييرية في الخطاب الشعري الجزائري في العقد الخامس من القرن العشرين بقيادة أبي القاسم سعد الله الذي يعزى له الفضل في نشر أول قصيدة حرة الوزن في الجزائر عام 1955والتي كان عنوانها طريقي.

-عصر ظهور حركة الشعر الحر في الجزائر ثورتها التحريرية ضد الاحتلال الفرنسي فقد كان لها اثر في نتاجات الشعراء الجزائريين،بل كانت بمثابة المنبع الذي نهلوا منه مادتهم الشعرية.

-اكتست القصيدة الجزائرية الحديثة الحرة في تجاربها الأولى نفس الطابع الفني الذي ميز القصيدة الجديدة في المشرق العربي.

–يبدو أنها أخذت في إبراز شخصيتها الفنية الخاصة بها لاسيما بعد مرحلة الاستقلال،فقد أبدعت نماذج شعرية ناضجة تنافس مثيلتها في الشعر العربي الحر .

– فاللغة باعتبارها أنها الظاهرة الأولى التي يجب على الدارس أن يقف عندها في حديثه عن القضايا الفنية في الشعر.

والموسيقى كونها خاصية جوهرية في الخطاب الشعري وليس مجرد تحلية تفرض عليه من الخارج كالوزن، فهو يمثل موسيقاه الداخلية في حين يمثل الوزن موسيقاه الخارجية ويتدخل في مفهوم الايقاع ثلاثة عناصرأساسية هي:التتابع أو التوالي بين الحركات والسكنات أو المقاطع الصوتية ومراعاة التناسب بينها والمدى الزمني المستغرق أضف إلى ذلك عنصر المفاجأة فالإيقاع إذن هو الروح التي تسري في جسد الخطاب الشعري.

أما الصورة الشعرية التي تعتبر خيوطا يتكون منها نسيج القصيدة وهي الخيط النفسي والشعوري الذي يرتبط ببنية القصيدة كلها،أما الرمز فلا نكاد نلمحه سوى مرات.

وإن كان هناك من قول نستنفع به هذا المجهود العلمي المتواضع الذي بذلناه فإننا نسفر عن رغبة جامحة تسكننا وهي شدة الحرص على مواصلة القراءة والكتابة في دائرة هذه المعارف التي ننوي استكمالها في بحث رسالة دكتورا لاحقا بإذن الله تعالى.

قائمة المراجع:

1. . بن سمينة محمد، في الأدب الجزائري الحديث ،النهضة الأدبية في الجزائر، مؤثراتها، بدايتها، مراحلها، مطبعة الكاهنة، 2003، د ط.
2. إبن رشيق القيرواني، العمدة، في صناعة الشعر ونقده،المكتبة الأهلية، بيروت ،ج 1 د ط
3. أبو العيد دودو ،كتب وشخصيات ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1971 ، ط1.
4. أبو القاسم سعد الله ، منطلقات فكرية ، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1976، ط1.
5. الزمن الأخضر، ديوان سعد الله ،المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع،1985
6. دراسات في الأدب الجزئري الحديث ،دار الأداب بيروت .1966، ط1[1]

7. الحركة الوطنية الجزائرية من 1900، 1930، دار الأداب بيروت، 1969، ط1
8. ديوان ثار وحب ،دار الآدب، بيروت 1967، ط1.
9. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،ط2،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان ،الاردن،1992
10. أحمد الغواملي،تحقيق/عبد الله حمادي،ط2،وزارة الثقافة،مديرية الفنون و الآداب، الجزائر،2005 .
11. أحمد سليمان أحمد،الشعر الحديث بين التجديد والتقليد،دار الشروق، دط، بيروت لبنان
12. أزراج عمر، وحرسني الظل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1976 ،ط
13. أنظر تعليق ،شراد عبود شلتاغ على هذه القصيدة ، في حركة الشعر الحرفي الجزائر
14. أنظر شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر
15. أنظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر ، مكتبة لأنجلو المصرية، ط3، القاهرة مصر 1995
16. باوية، محمد الصالح، أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1971، ط1.
17. جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث و روح العصر، دار اليقظةا لعربية ،دمشق، ط1، سوريا 1960،
18. جليل كمال الدين،الشعر العربي الحديث و روح العصر ،ص330.
19. حسن فتح الباب،شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الآفاق،ص45.
20. حسن فتح الباب،شعر الشباب في الجزائريين ،الواقع والأفاق –د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1987
21. حسين أبو النجا،الإيقاع في الشعر الجزائري،د ط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2005
22. الحمودي ياقوت، معجم الأدب والأدباء، مطبعة دار المأمون، القاهرة،د ط، 1936
23. خضر،سعاد محمد، الأدب الجزائري المعاصر

24. درويش الجندي ،الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر القاهرة 1972.
25. السائحي: محمد الأخضر عبدالقادر ، ألحان من قلبي ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، ط 1.
26. سعاد محمد الخضر ،الأدب الجزائري المعاصر ،منشورات المكتبة العربية ،صيدا لبنان 1967 ، ط1،
27. سيد قطب،النقد الأدبي أصوله ومناهجه ،دار الشروق، دط ،بيروت لبنان.
28. [1]شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف بمصر 1968، ط1،.
29. شلتاغ شراد عبود ،حركة الشعر الحر في الجزائر،ص: 64،65[1]
30. حركة الشعر الحر في الجزائر ، دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة وهران
31. شوقي صيف،الفن و مذاهبه في الشعر العربي،دار المعارف مصر، ط 8 ،د ت،
32. صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، د ت،
33. عبد العزيز شرف ،المقاومة في الأدب الجزائري ،دار المعرفة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د ت ، د ط، .
34. عبد الغفار مكاوي ،ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر .
35. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ط1، القاهرة 1972. .
36. عبد القادر رابحي، النص والتعقيد(دراسة في البنية التشكيلية للشعر الجزائري المعاصر) د ط ،دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2003.
37. عبد الله الركيبي– قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر.
38. عبد الله الركيبي،الشعر في زمن الحرية،د ط،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1994.
39. العربي عميستن، خصائص الاقاع العشري،د ط ،دار الأديب للنشر و التوزيع ،2005.
40. عروة أحمد، ذكرى و بشرى، دار مكتبة الحياة، بيروت،ط1، د ت.
41. [1]عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية ،والمكتوبة ، ،دار الشرق، ط1،بيروت لبنان
42. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر.
43. عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقاتها على الشعر،دار المعارف، مصر 1971،ط1.
44. عز الدين يوسف، الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1977 ،ط 1.
45. عزالدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ،دار الشروق، ط1،بيروت لبنان.
46. عزالدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ،دار الشروق بيروت لبنان ،ط2.

47. غزوان ،عناد، الشعر و الفكر المعاصر ، وزارة الإعلام بغداد 1974، ط1، دت، مطبعة البعث، قسنطينة.
48. غزوان، عناد، الشعر و الفكر المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد 1974، ط1.
49. كمال نشأت أبو شادي ،حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة، 1967.
50. محمد العيد ال خليفة ، ديوان محمد العيد ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1967 ، ط 11
51. محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد،ص.
52. محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، المطبعة التونسية ، تونس ،1926 ، ط1 .
53. محمد بتيس طاهرة، الشعر المعاصر في المغرب، د ط، دار العودة، بيروت 1979.
54. محمد بلقاسم خمار ،أرهاصات سرابية من زمن الافتراق،د ط ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري،1986.
55. محمد بلقاسم خمار ،ديوان أوراق،ط2 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.
56. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الوفاء للنشر و التوزيع الجزائر ط2. .
57. محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، دار المعارف ،ط 2 ، 1981.
58. محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته وخصائصه ،دار الغرب الإسلامي ، 1985، بيروت لبنان، ط2 .
59. محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه.
60. المدني أحمد توفيق ، هذه هي الجزائر ، مكتبة النهضة المصرية ،د ت ، د ط .
61. المدني، أحمد توفيق، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية ،د ط، دت.
62. مصطفى محمد العماري،بوح في موسم الأسرار ،د ط ،لا فوميك،1985.
63. مصطفى محمد الغوماري،بوح في موسم الأسرار.
64. مقدمة بدر الدين ، في ديوان الناس في بلاد ، لصلاح عبد الصبور ، دار الآداب بيروت ، د ت ، ط 1 .
65. مقدمة بدر الدين، في ديوان الناس في بلاد، لصلح.
66. نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،مكتة النهضة، بغداد، 1967،ط3
67. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ،مكتبة النهضة ،بغداد 1967 ،ط 1 .
68. هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعر ي الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، د ط، 2005
69. اليوسف سامي ، الشعر العربي المعاصر ،دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1.

مقدمة:

إن المتتبع للنقد الجزائري منذالإستقلال إلى يوم يجد تفاوتا من حيث قيمته وكمه من فترة إلى أخرى، ومن ناقد إلى آخر، وفي خضم كل هذا التفاوت نجده قد شهد نوعا من التطور.

فنمذ الستينات من القرن الماضي حاول نقادون التأسيس لخطاب نقدي، وذلك بمحاكاة ما أوجدته الأقلام النقدية العربية، فخاضوا ا في كل ما كان سائدا من مناهج ونظريات واتجاهات نقدية، فقد بدأ بعظهم بالمنهج التاريخي وجاء بعدهم من تنبأوا بالمنهج الاجتماعي، بينما نجد بعض النقاد قد اشتغلوا على المنهج النفسي، فحين اتجه البعض الأخر إلى المنهج الانطباعي وكل ذلك في حدود السياق.

وبعد نهاية سبعينات القرن الماضي وبداية ثمانياته تحول الخطاب النقدي الجزائري من السياق إلى النسق وما يميز أنه هو الأخر تعددت وجاهته، فقد بدأ بالبنيوية، ثم توجه إلى السيمائية فالأسلوبية، ليصل إلى التفكيكية، فاكتسح هذا الاتجاه البحوث الأكاديمية الجامعية بالصفة خاصة.

وقد حاولنا في بحثنا هذا تتبع تجليات الاتجاهات النسقية في النقد الجزائري المعاصر وتقيم ما أنتجه نقادنا، مستعينين في معظم ما ذهبنا إليه على أراء أكبر النقاد لدينا أو في الوطن العربي، وذلك لتفحص خلفياتها ورصد اتجاهاتها تنظيرا وتطبيقا، واستكشاف النقد الجزائري والتعريف به.

قسم البحث إلى: مقدمة، ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، تحدثنا في المدخل عن حركة النقد في الجزائر، أما الثاني فالاتجاه السيميائي والثلث للإتجاه الأسلوبي، والأخير للإتجاهالتفكيكي، متعرضين لماهية هاته الإتجاهات، ثم الأصول النظرية لكل منهج في محاضنه الأصلية " النقد الغربي"، ثم رصد مفاهيم وإجراءات كل

منهج، وقبل أن نتناول تجليات كل منهج في مدوتنا النقدية، إرتأينا أن نسبق الك بالتعرض لتجليات كل منهج في المدونة النقدية العربية، وذلك وفق منهج وصفي تحليلي لتقويم ما أنتجه النقد الجزائري، وتاريخ لحلجتنا إلى تتبع الظاهرة النقدية زمنيا.

وأنهينا بحثنا بالخاتمة تضمنت إلى بعض النتائج التي توصلنا إليها وقد إعتمدنا في دراستنا هته على مجموعة من المصادر والمراجع من أبرزها:

_ الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ل:

بشير تاوريريت.

_ النقد الجزائري المعاصر من اللاأنسونية إلى الألسنية ل: يوسف غليسي.

_ في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: عبد الله إبراهيم .... (وآخرون).

_ مناهج النقد الأدبي: يوسف وغليسي.

_ الأسلوبية والتحليل الخطاب: نور الدين السد.

_ مجلة الموقف الأدبي.

_ تحليل الخطاب السردي عبد المالك مرتاض.

فيما يخص الصعوبات التي صادفتنا، فلم تكن هناك صعوبات تاكر، اللهم إلا كثرة المادة ولا ش ك أننا تركنا بعض النقاط التي لم نستطيع أن نوفيها حقها، وأرجو أن تكون سببا لإستثارة موضوعا أخر.

وفي الأخير نتقدم بالشكر للأستاذ: زكري بحوص الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجهاته. ونسأل التوفيق من الله سبحانه وتعالى.

خاتمة:

بعض في الأخير، وقبل أن نطوي صفحات هاا البحث وصلنا إلى النتائج التالية:

_ كانت بداية النقد الأدبي في الجزائر قبل الاستقلال بداية محتشمة، حيث تميز بالغموض، والغموض والإضطراب، وإفتقاره إلى التنوع خاصة ما يتعلق بالمناهج النقدية.

_إستطاع النقد الأدبي في الجزائر _بعد الإستقلال_ أن يمثل النظريات النقدية الحديثة الغربية إلى اوطن العربي، بعد أن ساهم في تلقيها وإيصالها إلى الباحثين.

_ تعتبر الثمانيات من القرن الماضي البوابة التاريخية لظهور الإتجاهات النسقية في النقد الجزائري.

_ كانت البنيوية الظاهرة الأولى في المدونة النقدية النسقية في الجزائر، بحكم ريادتها في النقد العالمي عموما، ويعد الباحث "عبد المالك مرتاض" رائد هذاالإتجاه في النقد الجزائري.

_ تعد الدراسة الميدانية التي أجراها "عبد الحميد بورايو" القصص الشعبي في منطقة بسكرة، أول تجربة تطبيقية في الخطاب النقدي الجزائري، وقد استعان بالمنهج البنيوي كأداة للتحليل والإستقراء.

_ كان حضور الإتجاه السيميائي في النقد الجزائري من خلال الدراسات التي قدمها النقاد والباحثين، وكان أغلبها يحوي شقين: قسم ن ظ ري وآخر تطبيقي.

_ تناول الناقد "الجيلالي حلام" المنهج السيميائي بطريقة صحيحة ودقيقة، إلا حلل نصا شعريا "نزار قباني" في مقال مرسوم ب(المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص)، مستعينا بمعطيات المنهج السيميائي.

_ لم يأخذ الإتجاه السيميائي في الجزائر إشكالية في المصطلح، إلا لا يتفق جل الباحثين على مصطلح واحد، فكثير أما يخلط الباحث في تنظيم جهازه المصطلحي.

_ بدأت معرفة النقد الجزائري بالإتجاه الأسلوبي مع الباحث "عبد المالك مرتاض" خاصة في كتابيه (الألغاز الشعبية الجزائرية) .

_ يعد كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب ل "نور الدين السد" من الدراسات المهمة في هذا المجال، فقد جمع فيه قضايا كثيرة ومتشعبة والمادة العلمية المتوفرة في الكتاب تشفي غليل الباحث.

_ رغم البحوث التي تقدمت حول الأسلوبية، إلاَّ أننا لانجد باحثا معينا قد خصص بهذه المعرفة، بحيث كانت شعلة الشاغل بل تقع أيدينا على بعض الكتب، أو الفصول من الكتب، أو مقالات على صفحات المجالات المتخصصة.

_ يبقي الإتجاه الأسلوبي في الجزائر بحاجة للمزيد من الجهود قصد التعريف به من جهة، والتأسيس له في مدوناته النقدية كعلم قائم بذاته، وتطبقيه على معطيات النص الأدبي.

_يعد الدكتور عبد المالك مرتض رائد الإتجاهالتفكيكي في الجزائر، وإذا غضضن ا الطرف عن الدراسات التي قدمه، فإننا لن نجد دراسات تفكيكية تستحق الذكر، إلاّ بعض الجهود التي قدمها: "الطاهر روابنية"، سليمان عشراتي"، "عمر أزراح"، وبهذا فلم تحض التفكيكية كثيرا بحصتها في الدراسات الجزائرية مقارنة مع المناهج السابقة لها.

_بالنسبة للجهود التي قدمها الباحثون في مجال الإتجاه النسقي، فقد كان الدكتور "عبد المالك مرتاض" أغرز النقاد الجزائريين نتاجا نقديا وأولهم زيادة في الإتجاهات النقدية النسقية.

_مع ظهور الإتجاهات الحديثة، عرف العالم العربي، والجزائري بصفة خاصة إشكالية المصطلح.

_عموما تفتقر الإتجاهات النسقية في كثير من الأحيان إلى أرضي ة علمية صحيحة، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية، لأن المنهج غربي والنص عربي، فكثيرا ما يقع القارئ في نصوص يشوبها الغموض والتعقيد.

يبقي سؤال الإتجاه في الدراسات النقدية مفتوحا ومطروحا، لم ينته إلى قرار.

وأخيرا نسأل التوفيق من الله، فسبحانه من له الكمال وحده.

قائمة المصادر والمراجع:

أ المصادر:

1 القرآن الكريم.

2 الزمخشري: أساس البلاغة، د ط، دار صادر، بيروت، 1979.

3 إبن منظور: لسان العرب، ط 01، دار صادر، بيروت، ج01، د ت.

ب_ المراجع:

4_ إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، د ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992.

5_ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط01، دار الميسرة، عمان، 2003.

6_أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيةوالتفكيكة، تر: سعيد بنكراد، د ط، المركز الثقافي العربي،المغرب، 2000.

7_ بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط 01، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

8_ بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، 1994.

9_ تر: جون ستروك: البنيوية وما بعدها(من ليفي ستراوس إلى دريدا) تر: محمد عصفور، ط01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1996.

10_ حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، د ط، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2007.

11 _حميد آ دم توبني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق، ط01، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

12_ حنون مبارك: دروس في السيميولوجيا، د ط، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

13_ دليلة مرسلي.... (وآخرون): مدخل إلى السيميولوجيا(نص، صورة)، تر: عبد الحميد بورايو، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

14_ رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، د ط، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

15_ رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ط 01، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013.

16_ رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، د ط، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

17_ الزواوي بغورة: المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، د ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2001.

18_ صالح بلعيد: دروس في السانيات التطبيقية، ط 05، دار هومة، الجزائر، 2009.

19_ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي، ط 01، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998.

20_صلاح فضل: في النقد الأدبي، د ط، منشورات إتحاد كتاب العرب للنشروالتوزيع، الجزائر، 2007.

21 _عبد الحميد بورايب: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

22 _عبد السلام مسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط03، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، دت.

23 _عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د ط، منشورات عال م المعرفة، الكويت، 1998.

24 _عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1931، 1954، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

25 _عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أسين؟ وإلى أين؟، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

26 _عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، د ط، دار هومة، الجزائر، 2005.

27 _عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ط01، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

28 _عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

29 _عبد الله إبراهيم.... وآخرون، في معرفة الأخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط 02، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

30 _عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، د ط، دار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978.

31 _عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنوية إلى التشريحية، ط 04، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991.

32 _عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي الدراسات الأدبية، د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،

33_ عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

34_فيصل الأحمر: معجم السيميائية، ط 01، دار العربية للعلوم الناشرون، الجزائر، 2010.

35_ أبو بلقاسم سعد الله،: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط 02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

36_ لخضر العرابي: المدراس النقدية المعاصرة، ط01، دار الغرب للنشر والتوزيع، صبرا، 2007.

37 _محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق الأسس والأليات، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

38_ محمد السرغيني: محاضرات في السيمولوجيا، ط 01، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

39_ محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العرربي، الدار المصرية اللسانية، القاهرة، 1992.

40_ محمد فليح الجبوري: الإتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ط 01، منشورات الإختلاف، الجزائر، 1978.

41 _محمد ناصر: المقالة الصحفية في الجزائر، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.

42_ محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981.

43_ محمد مصاف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط 02، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

44 _ مخلوف عاصر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط 02، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2008.

45 _منذر عياشي: العلامتيةالسميولوجيا قراءات في العلامة الغوية العربية، ط 01، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2013.

46_ مولاي علي بوخاتم: الدروس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نمواجي عبد المالك ممرتاض ومحمد مفتا ح، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

47_يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، النظرية والتطبيق، ط 01، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2007.

48_ يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، د ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002.

49_ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية إلى الألسنية، د ط، دار البشائر للنشر والإتصال، 2002.

50 _يوسف غليسي: إشكالية المصطلح في الخط ابات النقدي العربي الحديث، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2008.

51 _يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط 02، دار الجسور، الجزائر، 2009.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

52 _ رابح طيحون: التجربة النقدية عند عبد الله الرطيبي مذكرة ماجستير، إشراف عمار زعموش، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999.

53_عبد الله بن قرين: النقد الأدبي الحديث في الجزائر (1830-1982)، (مخطوط ماجستير)، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، سوريا، 1987.

54_ عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، (مخطوط)، جامعة منتورى، قسنطينة، الجزائر، 2001/2000.

55- محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، (رسالة ماجستير)، إشراف واسيني الأعرج، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992- 1993.

المجالات:

56 _الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، ع 365، إتحاد كتاب العرب، سوريا، 31 أيلول، 2001.

57 _الجيلالي حلام: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى التظمنية، مجلة الموقف الأدبي، ع 404، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، كانون الأول، 2004.

58_علي خذري: تحديث التجربة النقدية، حوليات الآداب واللغات، أعمال الملتقي الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 31 / 22 ماي 2006، ع 2، جامعة المسيلة، 2013.