الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
كلية الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

التجربة الشعرية عند الشاعر علي ملاحي
ديوان صفاء الأزمنة الخانقة أنموذجا

إعداد الطالبتين:

- خديجة منصور
- جميلة ولد قدور

إشراف الأستاذ:

- د. أمحمد تـركي

لجنة المنـــاقشة

الأستـاذ	الرتـــبة	الصـــفة
عبد الهادي بلمهل	**أستاذ التعليم العالي**	**رئـــــيسا**
أمحمد تـــــركي	**أستاذ محاضر (أ)**	**مشرفا ومقرّرا**
رابـــح شريـــط	**أستاذ محاضر (أ)**	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية: 1443 – 1444 هـ / 2022 – 2023 م

قال تعالى:
وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا
طه 114

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم، ووفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع،

فما توفيقنا إلاّ به سبحانه.

نتقدم بجزيل الشّكر وخالص العرفان إلى أستاذنا المشرف الدكتور

تركي أمحمد على نصائحه وتوجيهاته وعلى المجهودات التّي بذلها في متابعة هذا البحث من أوله إلى آخره.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشّكر إلى جميع أساتذة جامعة ابن خلدون، وكل من قدم لنا يد المساعدة في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد.

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تشرفنا بانتسابنا طلابا إليهم، والذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وتقويمه.

شكرا

إهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى من علمني حب العلم والعمل

وغرس في فؤادي جذوراً لا تبتر من الأمل

من أفنى عمره لأعيش حياتي ربيعاً لا يذبل والدي حفظك الله وأطال في عمرك.

إلى شمس دربي ومصدر أماني واطمئناني

أمي ملاك قلبي ومثلي في حياتي حفظك الله وأطال عمرك.

إلى سندي، من يشاركونني هموم الدنيا ويقاسمونني حلة الحياة إخوتي وأخواتي.

إلى الذين ستبقى ذكراهم تملأ خاطري صديقاتي.

إلى كل من تلقيت على يدهم حرفا أساتذتي الكرام.

وكل من ساندني ولو بكلمة طيبة حفظكم الله وجزاكم عني خير الجزاء.

خديجة منصور

إهداء

الحمد لله الذي وفقني لتثمين هذه الخطوة

في مسيرتي الدّراسية بمذكرتنا هذه المتواضعة.

أهدي ثمرة جهدي إلى والديّ حفظهما الله

وأطال في عمرهما.

إلى إخوتي الأحباء وأخواتي الغاليات.

إلى صديقاتي رفيقات دربي

التّي جمعتني بهم أجمل الصدف في الحياة

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

جميلة ولد قدور

مقدّمة

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم والصّلاة والسّلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن اتبع طريقه وسار على نهجه إلى يوم الدّين أمّا بعد:

يعدّ الشّعر من أرقى الفنون الأدبيّة التّي حظيت باهتمام النّقاد والأدباء وأثرت خزينة الدّراسات باعتباره حافظاً لحضارة الشّعوب والأمم، ولما كان الشّعر وسيلة يعتمد عليها الشّاعر لنقل مشاعره وعواطفه في صورة فنّية معبّرة، اتخذت منه التّجارب الإنسانية قالبا فنيّا تعبّر فيه عن نفسها.

وتختلف التّجارب الشّعرية من شاعر إلى آخر، فهي أحوال نفسيّة ذاتية تفرضها المواقف وتؤجج حركة البحث وتفتح باب السؤال أمام الباحث لتشخيصها والبحث في جوانبها الفنّية والجمالية المتعددة.

ونظرا لتزاحم الشّعراء الجزائريين المعاصرين في السّاحة الأدبيّة، وجّهنا النظر إلى واحد من الذين لهم شعر مفعم بالشّعرية والجمالية كالشّاعر علي ملاحي، الذي ارتأينا أن يكون محور دراستنا وعليه جاء عنوان مذكرتنا موسوما ب:

التّجربة الشّعرية عند الشّاعر علي ملاحي

ديوان صفاء الأزمنة الخانقة أنموذجا

ولعلّ أهم الأسباب التّي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع أولها أسباب ذاتية وهي حب الاطلاع على الشّعر الجزائري المعاصر عامّة وبغية التّعرف على هذا الشّاعر وما تزخر به أشعاره من خصائص فنّية، أمّا عن الأسباب الموضوعية فتمثّلت في تسليط الضوء على جماليات إبداع شعرنا المحلي لتعريف الآخر به.

ولقد أثّرت لهذا البحث مجموعة من الإشكالات تمثّلت فيما يلي:

-فيم تجلت التّجربة الشّعرية عند علي ملاحي؟ وبما تميّزت تجربته عن غيره من الشّعراء؟

-ما دور اللّغة في بناء التّجربة الشّعرية؟ هل الصدق الفنّي معيار لها أم صدق الواقع؟

وللإجابة على هذه التّساؤلات قسمنا بحثنا هذا إلى مدخل وفصلين، حيث تطرقنا في المدخل إلى استجلاء بعض المفاهيم التّي تلوّن بها مصطلح الشّعرية، والوقوف على أهّم النّقاط التّي اتّصل بها .

لنفرد الفصل الأول تحت عنوان التّجربة الشّعرية بين الذات والواقع. وقد اشتمل على ثلاثة مباحث، تضمن المبحث الأوّل: التّجربة الشّعرية بين رحابة الوجدان وضيق اللّغة، وبحث الشّاعر عن لغة تحوي وجدانه.

أمّا المبحث الثّاني تناولنا فيه التّجربة الشّعرية بين الصّدق الفنّي وصدق الواقع وبراعة الشّاعر في توظيفهما وتبيان الدور الفاعل لخياله في تمثيل التجربة والتفاعل معها.

بالنسبة للمبحث الثالث: احتوى على التّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة ومراحل تطوّرها فيما بعد الاستقلال (من الستينات وصولا إلى التسعينات) وأهم الخصائص التّي ميّزت كل فترة عن سابقتها.

ليعقبه الفصل الثّاني المعنون بتجليات التّجربة الشّعرية في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة للشاعر علي ملاحي. قد أفردنا المبحث الأول لدراسة الصّورة الشّعرية في الدّيوان وما حمله من توظيف للاستعارة، والتشبيه والكناية.

أمّا المبحث الثّاني جاء للتنقيب عن كل ما اِستعمله الشّاعر من رموز وما استحضره من أساطير. في حين درسنا في المبحث الثالث البنية الإيقاعية بنوعيها الداخلي والخارجي.

وفي الأخير ذيلنا البحث بخاتمة تضمنت مجموعة من النتائج والأفكار المستخلصة من فصول هذه الدراسة، مرفقين إيّاه بملحق يتضمن السّيرة الذاتية للشّاعر على ملاحي والتعريف بديوانه.

وقد اقتضت طبيعة الدّراسة الاعتماد على المنهج التاريخي مع المزاوجة بين المنهجين الأسلوبي والنّفسي، متّخذين من آليتي التحليل والوصف دعامة في النبش عن القضايا الجوهرية الدفينة في هذا المتن الشّعري الغائر.

وما كان للبحث أن يتم ويستوي عوده لولا مكتبة البحث التّي اعتمدنا عليها نذكر منها تمثيلا لا حصرا ما يلي:

ديوان صفاء الأزمنة الخانقة للشّاعر "علي ملاحي"، كتاب النقد الأدبي الحديث

محمد غنيمي هلال. في نقد الشّعر المعاصر (دراسة جمالية) رمضان الصباغ. الشّعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنّية 1925-1975م) لمحمد ناصر. الشّعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية) عز الدّين اسماعيل.

ومن بين الصعوبات التّي واجهتنا نذكر منها:

تشبّع لغة الدّيوان بالرموز التّي لا تفهم لأول وهلة إلاّ إذا حاورها القارئ وبحث عن مدلولاتها، ناهيك عن ضيق الوقت الذي كان سببا في عدم توسعنا في البحث.

ولا يسعنا في الختام إلاّ أن نتقدم بجزيل الشّكر والعرفان إلى أستاذنا المشرف الدكتور "تركي أمحمد" على مرافقته لنا طيلة فترة البحث والذي لم يبخل علينا يوماً بنصائحه وتوجيهاته، جزاه الله عنا كل خير، وحفظه وسدّد خطاه. والشكر موصول لأعضاء اللّجنة المناقشة على قراءتهم لهذا البحث وتجشم عناء السفر.

ونأمل أن نكون قد تمكنا في هذا البحث من تحقيق ما رغبنا فيه ولو بجزء بسيط.

فما كان من الصواب فبتوفيق من الله، وما كان من خطأ وتقصير فمنا والله من وراء القصد.

الطالبتان :

خديجة منصور

جميلة ولد قدور

جامعة ابن خلدون تيارت

في: 2023/06/12م.

المدخل

تعدّ التّجربة الشّعرية من بين المصطلحات النّقدية التّي ذاع صيتها في النّقد العربيّ الحديث، والتّي أولت اهتماماً لدى النّقاد المعاصرين باعتبارها مصطلحاً جديداً وليد العصر الحديث.

تعدّدت تعاريف النّقاد والمفكّرين لها فقد عرّفها الناقد "محمد غنيمي هلال" على أنّها: «الصّورة الكاملة النّفسية أو الكونيّة التّي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور، تفكيراً ينمُ عن عمق شعوره وإحساسه»[1]؛ أي إنّ التجربّة الشعريّة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعاطفة الشّاعر فقبل أن تكون قراءة سطحيّة لكتاباته هي انعكاس لنفسيّته. وهي بذلك «الخط النّاظم لذات الشّاعر وعالمه».[2]

يرى المفكر "حامد طاهر"* (ت: 2020م) أنّ التّجربة الشّعرية عبارة عن حالة نفسيّة وجدانيّة تستغرق كيان الشّاعر فتعصره عصراً ليبدأ بالصّراخ لكن صُراخه لا يسمعه سواه، يصاحبه البحث عن الكلمات التّي يتوالى بعضها إلى جوار البعض[3]؛ وعليه فالانفعالات الداخليّة هي التّي تدفع بالشّاعر إلى انتقاء أرقى العبارات لترجمتها، فالواقع أنّ التّجربة الشّعرية – كتجربة فنيّة – تجربة قائمة بذاتها لا تُعنى بالفعل الاجتماعي بقدر ما تعنى بالانفعال النّفسي.

فالأفعال الاجتماعية هي مجرد وسيلة لتحقيق غاية أخرى ترتبط بمنفعة معينة [4].

---

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، (د.ط)؛ 1997م، ص: 363.

[2]– رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002م، ص:103.

* – مفكر وأكاديمي مصري، ولد في 08 أفريل 1943م، توفي 11 يونيو 2020م، مخصص في الفلسفة الإسلامية.

[3]– ينظر: حامد طاهر، " التّجربة الشّعرية ". مجلة معرفة، مصر؛ 2013م، المجلد 2013، العدد (43)، ص: 04.

[4] – ينظر: عزيز قباني، التّجربة الشّعرية والإبداع اللّغوي، دار الكتاب الحديث، د.ط؛ 2009م، ص: 61.

ويذهب الناقد الإنجليزي "ريتشاردز" في تعريفه للتّجربة الشّعرية بأنّها: «نزعة أو مجموعة من النّزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسّكون بعد الذبذبة»[1]، فالشّاعر لا يعود إلى حالته الطبيعية ولا يتخلص من انفعالاته النّفسية إلاّ بعد صياغتها على شكل قصيدة تحمل في ثناياها خلجاته النّفسية.

ومن خلال هذه التّعاريف يتبيّن لنا أنّ التّجربة الشّعرية مرتبطة بذات الشّاعر ولا يمكن أن تنسلخ عنها فهي: «التّعبير بالشّعر عن التّجربة الشّعورية»[2].

أولا: بين التّجربة الشّعرية والتّجربة الشّعورية:

نظراً للتداخل القائم بين المصطلحات لا بد لنا من الإشارة إلى الفروقات بين مصطلحي التّجربة الشّعريّة، والتّجربة الشّعورية، فالتّجربة الشّعورية هي المنبع الأصلي الذي تستمد منه التّجربة الشّعرية، فهي «رد فعل نفسي لحدث مؤثر وبعبارة أدق هي استجابة وجدانيّة لمثير ما ماديًّا كان أو معنويّاً»[3]، فهي لا تعنى بالموضوع المؤثِّر بقدر ما تعنى بالانفعال الذي يتركه في النّفس؛ وعليه فالتّجربة الشّعورية أعمق وأصدق من التّجربة الشّعرية لقصور الأداء الشّعري[4] فمهما بلغت اللّغة من رقي تبقى قاصرة في التعبير عن مَكْنون النّفس.

---

[1]- ريتشاردز، العلم والشّعر، تر: مصطفى بدوي، مرا: سهيل القلماوي، مكتبة الطبع والنّشر أنجلو المصريّة، د.ط، د.ت، ص:19.

[2]- عبده عبد العزيز قليقلة، التّجربة الشّعرية عند ابن المقرب، النادي الأدبي، الرياض، ط1؛ (1407ه/1986م)، ص:67.

[3]- المرجع نفسه، ص: 67.

[4]- المرجع نفسه، ص:67.

في حين أنّ التّجربة الشّعرية هي القالب الفنّي الذي يصيغ فيه الشّاعر تجربته الشّعورية، وخاصّة أنّ هذه الأخيرة تظل حبيسة في أعماق الشّاعر إلى أن تُطرح للعالم الخارجي.[1] فما التّجربة الشّعرية إلاّ تسجيل للخبرة الشّعورية.

والذي لا يمكن التغاضي عنه هو دور العقل في بناء التّجربة الشّعرية فهي لا تعد ناجحة إذا خلت من الوجدان لأنّه أساس جودتها فهو يختلف من شاعر إلى آخر وهذا ما يكسب التّجربة ذاتيتها، فعند قراءتنا لقصيدة المساء لخليل مطران الحزينة، تبتعد كل البعد عن قصيدة إيليا أبو ماضي التّي تتّسم بدلالات تفاؤلية [2].

فبالرغم من طغيان الجانب الوجداني على موضوع التّجربة الشّعرية إلاّ أن هذا لا يسمح لنا بإقصاء دور الفكر في بنائها فهو «يمنحها عنصر الصدق ويحول دون انسياب العاطفة كما يساعد على تنسيق الخواطر والصور ويقيم روابط بين أجزاء القصيدة فإذا خلا الشّعر من الفكر يصبح مجرد صرخات انفعالية جوفاء لا وجود للمعنى فيها ولا مضمون ولا قيمة»[3].

وبالتالي يتّضح لنا أنّ الوجدان والفكر خطان متوازيان وأساسيان في التأصيل للتّجربة الشّعرية.

---

[1]- عبده عبد العزيز قليقلة، التّجربة الشّعرية عند ابن المقرب، ص: 68.

[2]- ينظر: عبد الرحمان معوض، "التّجربة الشّعرية"، مدونة، 17يوليو 2017م، تاريخ الاطلاع 20 فيفري 2023م، تاريخ الإطلاع:13:39.

[3]- سلوى عزازي، "التّجربة الشّعرية"، موقع الأبحاث والدراسات، 2010/09/14م)، تاريخ الاطلاع : 11 فيفري 2023م بتوقيت: 18:47.

ثانيا: التّجربة الشّعريّة من الرؤية إلى الرؤيا:

كثيراً ما نجد من المصطلحات النّقديّة التّي تتداخل فيما بينهما، فتبدو متشابهة لفظاً، لكنّها تختلف في المعنى، وهو ما يؤثر على الباحث ويدفعه للبحث عن معانيها، ومن بين هذه المصطلحات نذكر تمثيلاً لا حصراً مصطلح الرؤية والرؤيا.

الرؤية: تعني الإبصار المادي المحسوس في حالة اليقظة فهي النظر بالعين والقلب[1]؛أي ما يرى بالعين المجردة فالرؤية لا تتعدّى حدود البصر ولا تخرج عن الإطار المحسوس على خلاف الرؤيا «فهي ما يراه الإنسان في منامه وجمعها رؤى وتعني الأحلام وهي مميّزة بالألف في آخرها عن الرؤية»[2]، وبالتالي فهي معنويّة تتعلّق بالبصيرة ومرتبطة بالقلب.

اقترن الشّعر الحديث بمفهوم الرؤيا، فها هو "أدونيس" يشير إلى ذلك بقوله: «لا يمكن للشّعر أن يكون عظيماً إلاّ إذا لمحنا ورائه رؤيا للعالم»[3]. فجودة الشّعر تُقاس بمدى تصوّرات الشّاعر ومدى ملامسة حسّه للواقع وهذا ما ينعكس على التّجربة الشّعرية، فالشّاعر قبل أن يعبّر عن موضوع ما، يكون قد عايشه في حياته أو صادفه في واقعه وأثّر فيه، «فالتّجربة الشّعرية العميقة تصدر عن ذلك التوحيد الحي الذاهل بين ما تعانيه النّفس في الداخل وما تبصره في الخارج»[4].

---

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة محققة، مج6، ص: 62.

[2]- المصدر نفسه، مج6، ص: 65.

[3]- أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر للطباعة والنّشر، لبنان، ط5، 1986م، ص: 11.

[4]- إيليا سليم الحاوي، نماذج من النقد الأدبي وتحليل النّصوص، دار الكتاب اللّبناني، ط3، 1969م، ص: 32.

ويجدر بنا التنويه إلى أنّ العلاقة بين الرؤية والرؤيا علاقة تكاملية، حيث لا تصح الثّانية دون الأولى، «فرؤيا الشّاعر ليست المحتوى السّياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكريّة، إنّها تَنْحِتُ خصائصها من جماع التّجربة الإنسانيّة التّي يعيشها الشّاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثّقافي والسّيكولوجي والاجتماعي وخبراته الجماليّة في الخلق والتذوق، ومعدّل تجاوبه أو رفضه للمجتمع وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار الكون»[1]؛ وعليه فالرؤيا الشّعرية هي تحصيل لتجارب إنسانيّة، وظّفها الشّاعر في نصه الشّعري عبر ممارسات ثقافيّة ونفسيّة واجتماعيّة، وخبرات نتجت عن اطلاعه على قضايا عصره واحتكاكه بالواقع والعالم.

وهذا دليل على ذلك التباين القائم بين الرُؤى الشّعرية فبواسطتها يزداد الشّاعر تفرداً وأصالة جنباً إلى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل»[2]، فلكل شاعر رؤى تُميّزه عن غيره من خلال ما ينبعث في وجدانه من عواطف وأحاسيس، فالشّاعر نتيجة لتأثراته النّفسيّة يكون بمثابة صورة تعكس وجه تجربته ورؤيته الشّعرية وما تحمله تلك التأثرات من فرح أو حزن.

وعليه فلا قيمة لرؤيا إن لم تحتضنها تجربة شعريّة ولا قيمة لتجربة تخلو من رؤيا شعريّة.

[1]- شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ ،دار الشّروق، ط1 ؛1991م، ص: 76.

[2]- المرجع نفسه، ص: 75.

ثالثا: الشّعر بين الموهبة والتّجربة:

إنّ الشّعر عمليّة إبداعيّة تلم بخواص تعبير فنيّة استثنائية، تضفي عليه سمة الجمالية، وعلى هذا الأساس سعى العديد من المفكرين والنّقاد في تحديد طبيعة الشّعر، إذ نجد بعضهم يرجعها إلى الموهبة الفطرية، في حين من يرى أنّها قائمة على عصارة تجارب إنسانيّة مختلفة.

أ-الشّعر موهبة:

إنّ إشكالية تحديد طبيعة الإبداع الشّعري ليست وليدة العصر ، فأقدم الآراء التّي وصلت إلينا بدأت مع اليونانيين، فهم يردون عمليّة الإبداع الشّعري إلى أمور خفيّة وعوالم غيبيّة، فبالنسبة لهم أنّ الشّعر مصدره إلاهي وهو قائم على محاكاة ربّات الشّعر وتأويله إلى الإلهام بالدرجة الأولى، وهذا ما أشار إليه "أفلاطون" من خلال «طرده للشّعراء من جمهوريته الفاضلة نتيجة إثارتهم للعواطف التّي يسعى إلى تغليب العقل عليها»[1] ، ففي رأيه أنّ الإلهام أمر ضروري، إذ غاب عن الشّاعر غاب إبداعه وبهذا فهو ينفي فكرة أن الشّعر تجربة إذ يؤكد على محاكاة لكل ما هو موجود في عالم المثل.

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ كل شاعر مخصوص من بين بني البشر بعبقريّة ذات مصدر إلاهي فهذا "تشيلي" يقول: «حقاً إنّ الشّعر لشيء إلهي»[2]، فالشّاعر شخص مُلْهَمٌ، له عالمه

[1]- عبد النّبي اصطيف، المنهج النّفسي في الدراسات الأدبيّة. مجلة المعرفة، سوريا، 1992م، ع (350)،ص: 62.
[2]- عبد الله حبيبي، " الشّعر موهبة أم تجربة ؟". مجلة الحقيقة؛ 2015م، ع (34)، ص: 164.

الخاص ولغته الخاصّة، وإن كان يَمْتَحُ كما قيل من الشّياطين، فعمليته شبيهة بما يتلقاه النّبي من الوحي.

وهذا ما أشار إليه النّاقد "رمضان الصبّاغ"* في مقدمة كتابه إذ يقول: «الشّعراء أشبه بالأنبياء يوحى إليهم ويأخذون أشعارهم عن طريق الإلهام ولكن هذا لأنّهم أشبه بالأدوات أو الآلات التّي لا تملك شيئاً لغيرها أو نفسها، إنّهم مسيّرون، ينطقون بما لا يفقهون»[1]؛ وعليه فالشّاعر أشبه بالأداة المبرمجة آليا، التّي لا تأتي بالجديد فهي خاليّة من العواطف، تقوم على محاكاة ربّات الشّعر أي أنّها مجرد قراءة لما سبق.

ونفس الرأي ذهب إليه نقادنا القدامى في رد الشّعر إلى قوى غيبيّة فهم يرون أنّ للشّعراء شياطين تُقَوِّلُهُم الشّعر لذلك قيل أنّ لكل شاعر شيطان يلهمه قول الشّعر، ومنه نجد اِمرؤ القيس يقول: [2]

تُخَيِّرُنِي الجِنُّ أَشْعَارَهَا ******* فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرِهِنَ اسْطَفَيْتُ.

وممّا سبق يتبيّن لنا أنّ الشّعر متعلّق بميزات فطريّة مصدرها الهبة الإلهية، أي الملكة الخاصّة، لكن هذه الفكرة تقضي على طابع الاِختلاف القائم بين الشّعراء وتحصرهم في زوايا

* – شاعر وناقد وروائي وباحث أكاديمي مصري، متحصّل على الدكتوراه في الفلسفة، نشر عدّة مؤلفات منها: فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والماديّة، العلم عند العرب وأثره على الحضارة الأوربيّة وغيرها.

1– رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، ص: 09.

2– مريم الجابر، "قرين الشّعراء بين الحقيقة والخيال وإثبات الإبداع ونفيه"، جريدة الرّياض، السّعودية؛ 2008م، ص: 01.

المحاكاة. فتجربة الشّاعر الإنسانيّة لها دور في بناء تجربته الشّعرية، فلا يمكن تجاوز وتناسي أحاسيس وخبرات الشّاعر؛ وعليه وجب توظيف تجربة الشّاعر خلال عمليته الإبداعية.

ب- الشّعر تجربة:

يعد الشّعر مرآة عاكسة لحياة الشّاعر، فهو مبدع يولّد المعاني وفقاً لتجربته الشّعورية ويصوغها في قوالب فنّية، التّي من خلالها يمكننا استنباط اِنفعالاته مع واقعه، فتلك الأسطر الشّعرية غالباً ما تنطوي تحتها مجموعة من التّجارب التّي عاشها الشّاعر، «فالشّاعر إذ يكابد التّجربة الشّعرية فإنّما هو يكابد نوعاً من العذاب يحاول أن يتخلّص منه كما يتخلص الجسد السليم من جرثومة ضارة»[1]ولا يكون ذلك الخلاص إلا بطرحها على شكل قصيدة تحمل في ثناياها كتلة من المشاعر والأحاسيس التّي تعبّر عن عمق معاناته.

وبما أنّ تجربة الشّاعر تُستلهم من بيئته وتتخذ معظم الرؤى والأشكال والأحوال الفنّية الشّائعة فيه، فهي بذلك لا تنطلق من الذات لوحدها دون اتصال بالحياة الخارجية، فهي تمسّ جوانب الحياة المختلفة وهذا هو أساس الكتابة الشّعرية الإبداعيّة. [2]

وفي نفس السّياق يشير الناقد "إيليا سليم الحاوي" إلى ارتباط الشّعر بالتّجربة إذ يقول: «إنّ الشّعر لا يعبر عن الأضواء الساطعة في حدقة الوعي، إنّما على الظلال المُمَوَهة والذهول ولا يكتفي بمشاهدة الحقائق من الخارج كالعالم، وإنّما يتّصل بها ويتّحد معها وينقلها كسورة

[1]- رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، ص: 98.

[2]- ينظر: مولود مرعي الويس، الشّهادة الأدبيّة والتّجربة الإبداعيّة، دار غيداء، عمان، ط1، 2014م، ص: 44.

من سور الاتحاد بين ذاته وذات الوجود»[1]، وهكذا يصبح الشّعر نتيجة ممارسة ما تشعر به الذات بما يحول حولها في العالم الخارجي «فالتجربة بالمعنى الفنّي والفلسفي قد تعني كل فكرة عقليّة أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات فضلاً عن الأحداث المعاينة التّي قد تدفع الشّاعر أو الفنان إلى التّفكير فهي بهذا المعنى أكبر وجوداً وأوسع عالمًا من الذات وإنّ كل مجال عَمَلِها هي الذوات»[2]، ومن هنا يتبيّن أنّ التّجربة تنطلق من العقل لتتمحور في الذات، فَتُمَحِصُ لنا عصارة التّجارب التّي مرّ بها الشّاعر وتأثر بها في حياته، ليصوغها في قالب فنّي يلخّص فيه تلك الممارسات المختلفة.

وبالتالي يمكننا القول: إنّ ربط عملية الإبداع الشّعري بالموهبة، هو تعسّف في حقّ المؤثرات الخارجية التّي تعد سبباً في الصياغة الشّعرية وفي نفس الوقت اعتبار أن الشّعر تجربة تعسف في حق الموهبة، دليل ذلك أن لكل إنسان تجربة حياتيّة لكنّ الشّاعر لوحده من له ملكة الإبداع التّي تميّزه عن غيره. وبالتالي فالشّعر نتاج اِتحاد بين الموهبة والتّجربة.

رابعا: **الموقف الشّعري وانتظام التّجربة:**

يعد الشّعر من بين الفنون الإبداعيّة التّي عرّفها العرب والتّي سجلّت تاريخهم ومآثرهم، وهو ذلك التّعبير الصادق الذي تَكْتَنَزُه نفس الشّاعر وإرساء لما في ذاته من مشاعر وأحاسيس وتجارب خاصّة به. وقد يتجاوز هذا التّعبير ذات الشّاعر لَيَمُسَ قضايا غيره اجتماعية كانت أو

[1]- إيليا سليم الحاوي، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النّصوص، ص: 13.

[2]- صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1977م، ص: 59.

سياسيّة أو غيرها من القضايا التّي عاشها مجتمعه ولا مست جوارحه فعبّر عنها مبرزاً موقفه منها، فالموقف «جانب إنساني في تعبير الكاتب عن مشاعره وتصويره للأفكار التّي يجابه بها الواقع سواء كان ذاتياً، واقعياً اجتماعياً»[1]؛وعليه فتعبير الكاتب يعكس عاطفته جراء اِتخاذه موقف من قضية معيّنة سواء كانت تتعلّق بذاته وواقعه أو واقع مجتمعه.

تختلف المواقف الأدبيّة حسب ما يفرضه كل قالب فنّي، وما يجدر بنا الإشارة إليه هو الموقف المتعلّق بالشّعر أو ما يسمّى بالموقف الشّعري.

فهو يندرج ضمن رؤية الشّاعر لقضايا أمته وما انعكس في واقعه من مؤثرات دفعت به للتعبير عنها، ويعرّفه الباحث "محمد السيّد سلامة" فيقول: «هو استلهام كل عناصر التّجربة الشّعرية وبناء رؤيا فنّية على امتداد التّجربة طولا وعرضاً»[2]؛ وعليه فهو التحام عناصر التّجربة الشّعرية (الفكر، الوجدان، الخيال) فيما بينها نتيجة استثارة وجدان الشّاعر لإنتاج قالب فنّي يحمل اِنطباعاته واِنفعالاته، اِتجاه حدث معين أثير في نفسيّته «فالاِنفعالات هي علامات للمواقف»[3] أي أنّ طبيعة الموقف هي التّي تولد الاِنفعال وتتحكم فيه.

ويذهب الناقد الإنجليزي "ريتشاردز" للإشارة إلى اِختلاف المواقف في درجة التأثير حسب ما تستهويه كل نفس عن غيرها إذ يقول: «فقد يتأثر الفرد تأثيراً عميقاً بموقف من

[1]- محمد غنيمي هلال، الموافق الأدبيّة، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، ص:15.

[2]- محمد السّيد سلامة، "الموقف الشّعر في النّص التّراثي"، المقالة 5، المجلد 10، العدد (10)، 2017م، ص: 211

[3]- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشّعر، تر: مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض وسهير القلماوي، ط1؛ 2005م، ص: 182.

المواقف الخارجية لا يرى فيه آخر سوى البرود عينه ذلك أنّ الفرد لا يستجيب إلى الموقف الخارجي كلّه، إنّما إلى الجزء الذي يختاره منه، وقلّما يختار اِثنان نفس الجزء»[1]، فالشّاعر ينحاز للتعبير عن تلك المواقف التّي تلامس جوارحه والتّي تعكس فيها ذاته وتنطبق مع تجربته الخاصّة.

ويجب أن يكون الموقف الشّعري خلاصة لتجربة الشّاعر الذّاتية مع تجربة غيره، لتشاركهم نفس الحالة التّي يعيشانها «فإن لم يتحقّق الاِنفعال بالتّجربة الذّاتية أو التجربة الغيرية ليس من حق أي فرد أو أي مجتمع أن يلزم الأدباء بالتعبير عن أية فكرة أو تجربة أو عقيدة، لأنّه إذا عبّر عمّا لا يحس به كان مضطرًا أو مكرهاً أو كان كاذباً يفقد أدبه عنصر الصدق»[2].

فمهما كانت الفكرة التّي يعبر عنها الشّاعر لابد أن تكون نابعة من ذاته، خاضعة لإحساسه وبهذا لا يمكننا أن نستثني صفة الصدق عن الشّعر، فغيابه عن التّجربة يجعل منها متناقضة مع ما يكتبه الشّاعر وما تمليه ذاته «فالصدق الفنّي لا علاقة له بصدق الواقع فعندما نقول أنّ الشّاعر صادق لا يعني أن يتطابق قول الشّاعر مع الواقع إنّما يجب أن يكون المنشئ صادقاً بمشاعره»[3].

وما يجدر بنا التنويه إليه هو أنّ كل ما سبق ذكره ليس ببعيد عن قضية الالتزام وهذا ما يؤكده الناقد "بدوي طبانة" في قوله: «إذا كان هناك اِلتزام أو فكرة فإنّ تلك الفكرة ينبغي أن

---

[1]- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشّعر، ص: 382.

[2]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنّشر، الرّياض؛ (1404هـ/1984م)، ص: 26.

[3]- محمد مسعد، سحر شعرية النّص ومناهج قراءته، دار أمجد للنشر والتوزيع ،ط1؛ 2020م، ص: 59.

تنبع من ذات الأديب وأعماق نفسه ... إذ ليس من الضروري أن تكون التّجربة التّي ملكت على الأديب حسه وملأت مشاعره تجربة عاناها بنفسه بل إنّها كثيراً ما تكون تجربة غيره ومعاناة سواه ولكنّه اِنفعل بها اِنفعاله بتجربته الذاتيّة فكأنّما أصبحت تجربته الذاتيّة»[1]، فالولاء الذي يقدّمه الشّاعر لفكرة معيّنة لابد لها أن يكون منبعها ذاته وكيانه وقد يتبادر لنا من خلال تبنيه لتجربة غيره والتّعبير عنها كتجربته الخاصّة راجع إلى شدّة الاِنفعال بها.

خلاصة القول أن لكل أمّة شاعرها، فهو صوت لغيره، خاصّة أنّه يتميّز بملكة متفردة تجعله يعبّر عمّا يعجز غيره الاِفصاح عنه، وهذا ما يوضح لنا تواشج التّجربة الذاتية بالتّجربة اِمتزاج شخصيته بحياة مجتمعه. التّي تثمر لنا تجربة شعريّة قيمة.

[1]- بدوي طبانة، قضايا النّقد الأدبي، ص: 26.

الفصل الأول:

التّجربة الشّعرية بين الذات والواقع

المبحث الأول:

التّجربة الشّعرية من رحابة الوجدان إلى ضيق اللّغة

المبحث الثاني:

التجربة الشّعرية بين الصدق الفنّي وصدق الواقع

المبحث الثالث:

التجربة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر

تمهيد:

إنّ إبداع الشّاعر مرهون بما يقتضيه الموقف وما تمليه طبيعة الحياة فيحاول التعبير عن ما يحويه وجدانه لكن ضيق ملكاته اللّغوية يحول دون ذلك فيلجأ إلى توظيف الخيال ليتأرجح إبداعه بين الصدق، الفنّي وصدق الواقع وهذا ما تعكسه لنا التّجارب الشّعرية الجزائرية التّي اختلفت باختلاف زمنها وأحداثها.

المبحث الأول: التّجربة الشّعرية من رحابة الوجدان إلى ضيق اللّغة:

لقد تطور الشّعر العربي المعاصر مع تطور حاجات الشّاعر وآرائه وتغيّر ظروف واقعه، إذ نجده يحمل في قريحته جمع من الأفكار والمشّاعر المتراكمة التّي تثقل كيانه فيحاول إفضائها إلى العالم الخارجي، إلاّ أنّه يصطدم بلغة عاجزة عن التّعبير عمّا يحس به ويعيشه، إذ هي «ظاهرة إنسانية، ووسيلة اتصال بل هي أيضاً قوة التفكير وقوّة الوعي بالأشياء الموجودة فعلاً وإدراك أشياء وحالات لا توجد أيضا»[1]؛ أي أنّها ترتبط بالعقل من خلال إدراكها للأشياء.

بين اللّغة العادية واللّغة الشّعريّة:

تختلف طبيعة اللّغة على حسب المجال الذي تصاغ فيه فاستخدامها في الحياة اليوميّة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافاً أساسياً عن استخدام الأدب لها «فاللّغة في الحياة اليوميّة لغة اصطلاحيّة تكتفي بمجرد نقل الفكرة أو الإشارة إلى الصّورة الماديّة أو الواقعية للشيء، فإنّها في الشّعر خلق فنّي تتحول فيه اللّغة إلى رموز تصوّر حياة الأديب الباطنيّة، وتعبّر عن تجربته، فهي

[1]- رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 131.

ليست هنا وسيلة التخاطب، وإنّما لغة مشبعة بالتّجربة قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشّاعر للوجود عن طريق عمل فنّي متماسك»[1].

ونفس الرأي يذهب إليه الناقد "محمد غنيمي هلال" حيث وضّح أنّ اللّغة في النثر ليست نفسها في الشّعر، حيث قال: «لغة الشّعر لغة عاطفة، ولغة النثر لغة العقل، ذلك أنّ غاية النثر نقل أفكار المتكلّم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تشق في يسر عن القصد والجمل فيه تقريرية وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبينة أولا على الفكر، أمّا الشّعر، فإنّه يعتمد على شعور الشّاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه»[2]؛ وعليه فاللّغة النثريّة لغة تقريرية باهتة مجردة من المشاعر، على خلاف اللّغة في الشّعر التّي تنقل لنا أفكار وأحاسيس المبدع.

يحاول الشّاعر أن يطرح ما يحس به في داخله من تراكمات في ثنايا قصيدته التّي تعد «أساساً شكلاً أدبيّاً مادة التّعبير فيه، وأداته اللّغة»[3]، لذا وجب عليه توظيف لغة متميّزة تتماشى وفق خلجاته النّفسية. «فاللّغة في الشّعر ليست إناءً للأفكار كما هو الشّأن في العلم والنثر بعامّة، فاللّغة الشّعرية نسيج خصوصي من الكلام أو بنيّة خاصّة تنصهر فيه الكلمات والأفكار

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربيّة، بيروت، (د.ط)؛ 1979م، ص: 42.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 357.

[3]- إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث، دار الميسرة، عمّان، ط1؛ (1424هـ/ 2003م)ص: 320.

والمشاعر واللّغة في حدس واحد ودفق واحد»[1]؛ أي إنّ جوهر اللّغة الشّعرية يكمن في خاصّيتها التّي تتميّز بجمع الأفكار والمشاعر وامتزاجها في قالب واحد. فهي إذن «لغة مختارة تعبّر عن عمق التّجربة وهي لغة راقية تعبّر عن تجربة ذاتية»[2]؛ وبالتالي فاللّغة الشّعرية لغة انتقائية مرتبطة بذات الشّاعر، تميّزه عن سواه من متمرسي اللّغة.

الشّاعر واللّغة:

تجسد اللّغة الشّعرية كيان الشّاعر وتعبّر عن حالاته النفسيّة التّي عاشها إزاء قضيّة معيّنة التّي توضح طبيعة العلاقة بين الشّاعر ولغته، إذ هي «فطرة في نفسه يغرق منها بلا انتهاء فهي كنزه وثروته وإلهامه، فكلّما ازدادت صلته بها وتحسّس لها، كشفت له عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها المذهلة ... حتّى يحيلها إلى ضرب من النسج، أو جنس من التّصوير في سياق لغوي مملوء بالإيحاءات والدّلالات»[3] وهذا ما يميز فنّية الشّاعر في إنتاجاته الشّعرية، فهو بذلك يسعى إلى شحن لغته لتشير أكثر ممّا تقول وتباشر مستعملا الرمز.

وفي نفس السّياق يذهب الناقد المصري "محمد غنيمي هلال" للإشارة إلى علاقة الشّاعر بلغته إذ يقول «علاقة تجربة الشّاعر بلغته أوثق وأعم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية، ذلك أنّ الشّاعر يعتمد على ما في قوة التّعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية

[1]- أدونيس، الثّابت والمتحوّل (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1؛ 1978م، ص: 286.

[2]- رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 135.

[3]- أحمد اسماعيل النعيمي، مقالات في الشّعر والنقد والدّراسات المعاصرة، دار الدجلة، عمان، (د.ط)؛ 2012م، ص: 24.

الخاصّة به»[1]؛ أي أنّ للشّاعر لغة ينفرد بها عن بقية المبدعين، من خلال اعتماده على لغة رمزية محملة بالدلالات والمعاني. وهذا ما يشير إليه الناقد "رمضان الصباغ" إذ يقول: «قوة اللّغة تبدو في أنّه يمكن للكلمات أن تعنى أكثر ممّا تشير إليه أو ترمز إليه مباشرة، لأنّها قد ترمز لأشياء غير مباشرة بل قد تكون المعاني فيها رمزا»[2]؛ وعلى هذا الأساس يمكننا القول إنّ اللّغة الشّعرية بعيدة كل البعد عن الأسلوب المباشر فليس المقصود منها الألفاظ والتراكيب النحوية أو المعجمية إنّما تعني بأنّها طاقة القصيدة الشّعرية وإمكاناتها.[3]

وفي حديثنا عن أسلوب لغة الشّاعر، فإنّنا نلاحظ أنّ الكلمة الشّعرية تختلف عن الكلمة في الحياة اليومية، هذا الاختلاف ليس مرهونا لا بشكلها ولا بحروفها إنّما بطبيعة تداولها[4]؛ أي إنّ هذا الاختلاف يكمن في القالب الذي تطرح فيه الكلمة، فالأولى تكون أعمق من الثّانية باعتبارها صادرة من نبع ذات الشّاعر، لأنّ «القصيدة تعبير عن تجربة إنسانية منفردة، لن تكون تقليدا أو محاكاة بصورة متطابقة لتجربة أخرى»[5]، فهي تبرز ذلك التّباين الحاصل في تجارب الشّعراء واختلاف لغتهم، فاللّغة تتماشى مع العصر وهذا ما يوضحه الناقد "عز الدّين اسماعيل" إذ يقول: «من غير المنطقي أن تعبر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أنّ كل تجربة لها

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 386.

[2]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 131

[3]- ينظر: سعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث (مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية)، دار المعارف، (د.ب)، ط2؛ 1973م، ص: 81.

[4]- ينظر: المرجع السّابق، رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، ص: 134.

[5]- الطاهر يحياوي، تشكلات الشّعر الجزائري الحديث، دار الأوطان للنّشر والتوزيع،(د.ب)، ط1؛ 2013م، ص: 64.

لغتها، وأنّ التّجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهاجاً جديداً في التعامل مع اللّغة»[1]؛ أي إنّ لكل عصر معجمه اللّغوي الخاص، فقراءة قصيدة من الشّعر الجاهلي تختلف عن قصيدة للشّعر المعاصر، إذ نلاحظ التباين في الألفاظ والكلمات على مرّ العصور.

وبالتالي وجب على الشّاعر التجديد في اللّغة نتيجة تطور شكل ومضمون القصيدة المعاصرة.

ثنائية الشّاعر والوجدان:

إنّ صياغة التّجربة الشّعرية تقتضي صياغة التجربة الشّعورية، إلاّ أنّ هذه الصياغة وعائها اللّغة، ومحتواها الوجدان الذي يعد من الركائز الأساسية التّي ينهل منها الشّاعر، باعتبار أنّ الشّعر تعبير عن حالات شعورية.

ارتبط هذا المصطلح -الوجدان- بالشّعر عموما ليسمى بالشّعر الوجداني وهو الذي «تبرز فيه ذاتية الشّاعر، سواء عبّر عن إحساساته ومشاعره الخاصّة أو صوّر إحساسات ومشاعر الآخرين فلوّنها بخواطره وأفكاره»[2]؛ وعليه فالإنتاج الشّعري ما هو إلاّ ترجمة لتلك الرواسب النّفسية للشّاعر بلمسة متميّزة، ولعلّ هذا ما يشير إليه الناقد المصري "محمد مندور" الذي يرى أنّ الوجدان هو أساس العملية الشّعرية، وهو الفاصل بين النظم والشّعر إذ يقول:

---

[1]- عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنيّة والمعنوية)، دار الفكر العربيّ، (د.ب)، ط3؛ (د.ت)، ص: 184.

[2]- محمود آبدانان مهديزاده، "وجدانيات أشعار شريف الرضي"، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربيّة وآدابها، ص: 39. نقلا عن: فاروق الطباع، في رياض الشّعر العربي، ط1؛ دار القلم، بيروت، لبنان، 1992م، ص: 17.

«عند حديث الشّعر عن قضية ما، لا بد له من أن يلونها بألوان عاطفية أو أن يعمل على ربط هذه الحقائق بالوجدان الإنساني على نحو مباشر أو رمزي لكي يهز هذا الوجدان، فيستحق أن يسمى شعراً وإلاّ انحاز إلى جانب النظم أو النثر رغم استقامة وزنه العروضي»[1]؛ أي أنّ الوجدان هو الذي يضفي على الشّعر صفة الشّعرية، فهو بذلك رسمة بيضاء ما لم يلونها الشّاعر بألوان وجدانية عاطفية.

يتّسم الشّعر الوجداني بخصائص فنيّة متمثّلة في «الميل إلى الصّور الخيالية والتّجسيم والألفاظ الشّعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيّدة بمعاني مادية محدودة»[2]، ويتّضح لنا من هذا أنّ الألفاظ الشّعرية تعكس لنا الأفكار والخواطر الداخلية للشّاعر، «فالشّعر هو لغة النّفس والشّاعر هو ترجمان النّفس»[3]، لكن من غير الممكن تجاهل حقيقة أنّ الألفاظ محدودة على عكس الحالة الشّعورية المطلقة.

يحاول الشّاعر البحث عن لغة جديدة متميّزة تساعده في التعبير عن ما يختلج في وجدانه «إذ كان لابد له من تجديد اللّغة على ضوء تجربة جديدة وفهم جديد للحياة»[4]؛ بمعنى أنّ الشّاعر ملزم بالتّجديد لفرض التناسب بين لغته وتجربته.

---

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، إشرا: داليا محمد إبراهيم، نهضة مصر للنّشر والطباعة والتوزيع، ط5؛ 2006م، ص: 36.

[2]-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني للشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، (د.ب)، (د.ط)؛ 1988م، ص: 14.

[3]- المرجع نفسه، ص: 14.

[4]- فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشعر العربيّ الحر، دار التنوير الجزائر، ط1؛ 2010م، ص: 253.

الشّاعر متميز عن غيره من المبدعين لامتلاكه لغة تمكنه من نسج أفكاره في نسق شعري غير محصور في زاوية اللّغة العادية، وهذا ما أشار إليه" أدونيس" في كتابه "الثّابت والمتحوّل" حين قال: «تكمن الخاصيّة الشّعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللّغة العادية عاجزة، فهذه اللّغة محدودة في حين انّ هذا العالم غير محدود ولا نستطيع أن نعبّر بالمحدود عن غير المحدود»[1]؛ وعليه فاللّغة ضيقة خاضعة لمنطق محدود في حين أنّ العواطف والانفعالات متّسعة اتّساع العالم، لذا فرض على الشّاعر ابتكار لغة لهذا العالم الفسيح ألا وهي لغة الشّعر.

وفي حديثنا عن القصور اللّغوي لا نعني بذلك قصور اللّفظة في حد ذاتها بل في طريقة توظيفها «فالألفاظ ليست منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها ولا هي غير صالحة من حيث هي، واستعمال ألفاظ أخرى غير مستعملة لا يعط للقصيدة شعريتها. إنّ طريقة الاستعمال هي التّي تحدد قيمة المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها»[2]؛ أي من الممكن أن يكون للّفظة القديمة ثقل في الشّعر المعاصر، كما يمكن أن يكون ذلك من نصيب الكلمة الجديدة، وهذا ما يبرّر لنا توظيف الشّعراء لكلمات عاميّة في قصائدهم إلاّ أنّها احتلّت مكانة في الإنتاج الشّعري.

وبالتالي يمكننا القول إنّ الجانب النّفسي الوجداني هو الذي يعمق الخصوصيّة الذاتية للتجربة الشّعرية، وهو المساهم في تشكيل اللّغة الشّعرية، فما دام الوجدان واسعاً بعيداً كل

[1]- أدونيس، الثابت والمتحوّل، ص: 297.

[2]- فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشّعر الحر، ص: 254.

البعد عن الحصر والتقييد فإنّ اللّغة كثيراً ما كانت حاجزاً وعائقاً أمام الشّاعر، فمهما تميّزت اللّغة بوظائف فنيّة مختلفة إلاّ انّها لا تبلغ رحابة وجدان الشّاعر.

المبحث الثّاني: التجربة الشّعرية بين الصدق الفنّي وصدق الواقع:

تقوم العمليّة الإبداعية للشّاعر على المجموعة من المنابع التّي يستقي منها تجاربه، وقد يكون هذا الأديب في حد ذاته أصل هذا المنبع نتيجة لمعايشته تجربة حقيقية، أو من خلال معايشته لتجارب غيره وتأثره بها، وهذا ما نجده محور الجدل لدى النّقاد العرب والذي تمحور حول تجربة شعريّة بنيت على معايشة الشّاعر واقعياً لها، والتجربة هي حاصل للأفكار والخواطر تراكمت جراء تأثر الشّاعر بتجربة غيره.

1-الشّعر في ميزان الصّدق الفنّي:

تتداخل دلالات هذا المصطلح النقدي مع نفس الشّاعر «إذ أنّ الصدق في التّجارب الشّعرية يعني مطابقتها وجدان الشّاعر»[1]، فالوجدان هو الركيزة الأساسية في توفر عنصر الصدق الفنّي وهو ما يعني «أنّ التّجربة الشّعرية الصادقة ماهي إلاّ إفضاء لما في الوجدان»[2].

[1]- حنان محمد صالح السيوف، جدلية التّجربة الشّعرية من الصّدق الفنّي وصدق الواقع (دراسة لآراء النّقاد العرب في ضوء معطيات الدراسة النقدية الحديثة)، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنيّة، 13-09-2022م، ص: 07.

[2]- عبير مجاهد أحمد الحسنين، الصدق الفني في نثر الأعراب، مجلة القراءة والمعرفة، مجلد 20، الجزء الثاني 225، يوليو2020م، الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة، ص: 22.

وكذلك يعرّف على أنّه «انفعال الأديب وإحساسه بما يقول وتأثره به لحظة الإبداع»[1]؛ وليس من الضرورة أن يكون تعبير الشّاعر قد عاشه في واقعه، إذ من الممكن أن يكون مغايرا لعالمه الخارجي، كما لا يمكن للشّاعر أن يكون مكرهاً على التعبير فلا بدّ «أن يتوفر في التّجربة صدق الوجدان ويعبر الشّاعر عما يجده في نفسه ويؤمن به»[2]؛ إذا إنّ التعبير الذي لا ينتج من كيان الشّاعر هو تعبير يفتقر إلى الصّدق الفنّي، والصدق «هو أصالة الكاتب أو الشّاعر في تعبيره»[3] ؛ أي أنّه منحصر في ذات الشّاعر، وذلك من خلال «مرور الأديب فعلا ولو في عالم الخيال بموقف أثار نفسه فيقترن صدق الوجدان أو الصدق الفنّي بالتجربة الأدبيّة»[4]، ويتجسد ذلك في التّجربة الشّعرية من خلال ذلك الانسجام القائم بين العاطفة والخيال والتّجربة الأدبيّة، وما يجدر بنا ذكره هو عنصر الخيال الذي يعد من بين العناصر المساهمة في العمل الإبداعي الفنّي ، فللشّاعر القدرة على صناعة الفارق في نتاجه الإبداعي في المتلقي ومغايرته لواقعه لا تعني مخالفة الصدق والخروج عليه، لأنّه قد يبرع في إقناع المتلقي بواقع المتخيل صنعه هو في خياله[5].

[1]– عبد العزيز المطيري، الصدق الفنّي في رثاء الأعلام عند أحمد شوقي، المجلة العربيّة للنشر العلمي، العدد الواحد والثلاثون، آيار 2021م، ص: 229.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 377.

[3]– محمد صايل حمدان وآخرون، قضايا النقد القديم، دار وائل، الإربد، الأردن، ط1؛ (1404هـ/1990م)، ص: 29

[4]–حنان محمد صالح سيوف ، "جدلية التّجربة الشّعرية بين الصدق الفنيّ وصدق الواقع"، ص: 07.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 10.

فالخيال يساهم في إثراء التّجربة من خلال « إقناع المتلقي ومنه اشتراط معايشة الأديب أو الشّاعر لتجربته معايشة واقعية قد يمنعه من استثمار عنصر الخيال والتاريخ والأسطورة التّي تسهم في إغناء تجربته ورفع قابليتها وقيمتها»[1].

على هذا الأساس فإنّ «التحام الأجزاء جعل الكلام منطقيا تقبله النّفس ويُقْبِلُ عليه القلب والعقل وسعة الخيال تمكن الشّاعر من التعبير عن تجربة لم يخض غمارها بنفسه»[2].

ومن خلال هذا نجد التعبير الصادق للشّاعر في التّجربة يحتاج لإضفاء الخيال إذ يفرض تجربته على المتلقي حتّى ولو كان يهيمن عليها الخيال.

ويشترط أن يكون « صورة لما يخالج النّفس من عواطف ومشاعر وجدانية لا تكلف فيها ولا صنعة»[3].

فالصدق الفنّي يبعد نوعا ما عن المناسبات التّي تفتقر إلى العاطفة نتيجة اصطناع مشاعره، فهو يوثق لنا تلك «القيمة الشّعرية التّي تجسد تعبيرا صادرا من الداخل عن اقتناع ومعاناة يحس الشّاعر أنّ اتزانه قد اختل وليس من إعادة الاتزان إلاّ بالتّعبير»[4] ؛ وبالتالي فإنّ أساس الصدق الفنّي هو ذات الشّاعر، أو تلك الاستجابات الروحية النّفسية التّي تساهم في بناء

---

[1]- حنان محمد صالح سيوف ، "جدلية التّجربة الشّعرية بين الصدق الفنيّ وصدق الواقع"، ص: 10.

[2]- عبد الفتاح عقيقي الاسود، من قضايا الشّعر في نقدنا الحديث (التجربة الشّعرية ووحدة القصيدة) مجلة كلية اللغة العربيّة، العدد7، 1987م، ص: 55.

[3]- عبير مجاهد أحد الحسنيين، الصدق الفنّي في نثر الأعراب، ص: 21.

[4]- عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية (البحث في آلية الإبداع الشّعري)، دار الاختلاف، الجزائر، ط1؛ (1430هـ/2009م)، ص: 155.

عمل إبداعي متوازن. ولعلّ أبرز الشّعراء الذين عرفوا بتوظيفه " أبو الطيب المتنبي" (ت: 965م)، الذي اتسمت أشعاره بصدق الإحساس لكن بالكذب من النّاحية الواقعية على سبيل المثال قوله[1]:

وَمَا أَظْلَمَتْ الدُّنْيَا عَلَيَا لِضِيقِهَا * * * * * وَلَكِنْ طُرْفًا لاَ أَرَاكَ بِهِ أَعْمَى.

فإحساس المتنبي جعله يشعر هذا الشّعور وهو إحساس كاذب من ناحية الواقع. إذ ليس من الضروري معايشة الشّاعر لتجارب واقعياً ليستطيع التّعبير عنها، فمن الممكن التّعبير باللجوء إلى إحساسه وتصوّره لتلك التجربة دون معايشتها.

2- الشّعر كتعبير صادق مع الواقع:

في حين هناك فكرة أخرى تنم على ضرورة معايشة الشّاعر لتجربته، لتصبح لديه القدرة على التّعبير عنها بصدق، دون زيف ومبالغة من خلال «وقوف الشّاعر عند حدود الأخلاق، فلا يمدح البخيل بالكرم ولا القبيح بالجمال، إذ نجد أنّ صدق الشّاعر مرده إلى العرف الاجتماعي»[2].

فالصّدق الواقعي يعتمد على الحقيقة، وهو يستمد موضوعاته من المجتمع بعيداً عن التّزييف والتحريف. وهو مستحب في الشّعر وعلى هذا الأساس، فضل عمر بن الخطاب رضي

[1]- محمد صايل وآخرون، قضايا النقد القديم ، ص: 29.

[2]- المرجع نفسه، ص: 29.

الله عنه زهير جاعلا من فضائله أنّه لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه وللإيضاح أكثر نستحضر قول حسان:[1]

وإِنَّ أَشْعَرَ بَيتٍ أنْتَ قائِلَهُ ****** بَيتٌ يُقالُ، إِذَا أنْشَدْتَهُ صِدْقًا.

لقد جاء رأي حسان بن ثابت صريحا بخصوص قضية الصدق إذ نجده قد ربطه بجودة الشّعر، فالتّعبير عن التّجربة يكون من خلال تجاوبه مع الواقع بصدق إذ أنّ المعاناة الحقيقية «تؤصل لتجربة الشّاعر والأحاسيس»[2]؛ فمهما تبنى المبدع المعاناة إلاّ أنّه لا يستطيع التعبير عنها كصاحبها، ولهذا يشترط مروره بنفس التّجربة مرورا واقعيا ليتمكن من تصوير التّجربة تصويرا فنيّا؛ أي أنّه مهما حاول التّعبير فلا يمكن إعطائها حقها، لذا من الضروري معايشته لها. فعلى سبيل المثال الشّاعر الذي نسج شعرا مضمونه البعد عن الوطن، ليس كالشّعر الذي أنتجه المغترب عن وطنه، فالأول تبنى هذا الموضوع ونسج سطوره نتيجة تصوّره، لكن الثّاني عاشه فحرك وجدانه فكتب شعره بحرقة وهو يتألم لبعده عن وطنه، معبراً عن شوقه.

إذ نجد أنّ التّجربة الواقعية مصدر إثارة جيد للأديب تميّز عمله فيتفاعل معها تفاعلا صادقاً[3]، ومن غير الممكن نقل تجارب دون معايشته لها «فيكون شعر صادقاً إذا اتفقت أحكامه

[1]– أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، (د.ط)؛ 1996م، ص: 424.

[2]– جهاد المحالي، "التّجربة الشّعرية بين الصدق الفنّي وصدق الواقع"، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التشريعية واللّغة العربية وآدابها، المجلد 15، العدد 27، 1424ه، ص: 926.

[3]–ينظر: حنان صالح سيوف، جدلية التجربة الشّعرية بين الصدق الفنّي وصدق الواقع، ص: 09.

مع الواقع الخارجي ومع الواقع النّفسي العاطفي والشّعوري. من خلال تحدّث الشّاعر عن عاطفته وشعوره إزاء ما يراه ويتحدث عنه»[1].

ومن هذا المنطلق وُجِبَت مطابقة الواقع النّفسي للواقع الخارجي ففي ما مضى «سُئِلَ أعرابي ما بال مراثيكم أجود أشعاركم؟ قال لأنّنا نقولها وأكبادنا تحترق»[2]، وعلى هذا الأساس فالشّعر عندهم نتاج يلخص اجتماع المعاناة والآلام النّفسية للشّاعر، وحقيقة وجودها في العالم الخارجي فالأشخاص الذين رثوهم لم يكونوا من نسج خيالهم بل تجمعهم بهم روابط حقيقية، فيتّضح من هذا أنّه من الضروري معايشة الشّاعر لواقعه فيستطيع بذلك التّعبير عن تجاربه بمصداقية أكثر. ولا بد من الإشارة إلى أنّه لا يمكننا حصر الشّعر في زاوية الصدق الواقعي ليلقى اِستحساناً دون توفر الكذب في الشّعر بشكل خالص. إذ نجد الكثير من القصائد التّي يتخللها عنصر الكذب الفنّي، لكن لها مكانة في الشّعر العربي نتيجة حسن التوظيف، وهذا الأخير لا يُنبذُ فيه الكذب فناك مقولة في نقدنا العربي القديم ترجح «أن أعذب الشّعر أكذبه»[3]؛ وهو محبذ عند القدامى وهو نوعان واقعي وفنيّ.

أمّا عن **الكذب الواقعي**: فهو ذلك الذي نقصد به «ابتعاد الشّاعر عما ألفه النّاس»[4]؛ أي أنّه مغاير للواقع ويتّسم بنوع من الانزياح.

---

[1]- أحمد بدوي، أسس النقد عن العرب، ص: 426.

[2]-عبير مجاهد أحمد الحسنين، الصدق الفنّي في نثر الأعراب، ص: 22.

[3]- جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية، ط5؛ 1995م، ص: 86.

[4]- محمد صايل وآخرون، قضايا نقد القديم، ص: 29.

أمّا النوع الثّاني فهو **الكذب الفنّي**: والمراد منه «ما توجبه الصّورة الفنيّة من تعبير يعبّر عن إحساسه الصادق»[1]؛ وهو من ناحية فنيّة تعبير صادق لكنّه مغاير للواقع، وهذا الضرب لا مانع من توفره لدى بعض النّقاد أمثال " أرسطو" الذي ذكر الشّعر فوصفه «بأنّ الكذب فيه أكثر من الصدق وذكر أنّ ذلك جائز في الصياغة الشّعرية»[2]، ويشاطره الرأي الناقد "قدامى بن جعفر" (ت:377ه) الذي صرّح بأنّ «الشّاعر لا يطلب منه أن يكون صادقاً؛ أي إنّه إن كذب فليس بعائب له»[3].

ومفاد هذا أنّ الشّاعر ليس مكرها على تعبير بصدق فإذا وقع في موقف كذب فيه لا يضره ذلك ونفس الرأي نجده جليا عند الآمدي (ت: 631ه) في قوله: «الشّاعر لا يطالب أن يكون قوله صادقاً ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأنّه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر»[4]، فالكذب يكون حسب هدف الكاتب.

وإنّما يرجع الشّاعر إلى القول الكاذب حين يعوزه الصادق، والمشتهر إلى مقصده في الشّعر. فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر فيجد

[1]- محمد صايل وآخرون، قضايا نقد القديم، ص: 29.

[2]- جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التراث النقدي، ص: 86.

[3]-نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، ط1؛ (1440ه/1990م)، ص: 82.

[4]- المرجع نفسه، ص: 84.

نفسه مضطراً حين إذٍ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة[1]، وما يفهم من هذا الكلام أنّ حاجة الشّاعر ورغبته في الكذب هي التّي تدفعه إلى توظيفه. وما لنا إلاّ أن نذكر المثال الذي ذكره الناقد النويهي* على المتنبي وأشعاره من خلال موقفه من كافور الأخشدي إذ يرى أنّ «المتنبي كان صادقا فنيّا حينما هجا كافور برغم كذبه واقعيا فقد كان كافور قائداً عظيماً إلاّ أنّ كره المتنبي جعله يهجوه ويكسوه ذماً».[2]

ويعد المتنبي من أكثر الشّعراء الذين «ألبسوا أشعارهم لباس الكذب للواقع فليس من المستحيل الصدق والكذب والإحالة في شيء من فنون قول إلا في الشّعر»[3]. ويتضح من هذا أنّ الشّعر يبنى على الكذب، «فالشّعراء لم يلتزموا بالصّدق الفنّي ولا الأخلاقي بل إنّ الدعوة إلى الكذب الفنّي أو الكذب الأخلاقي في الفن كانت تلقى رواجاً عند الشّعراء»[4]، ومعنى هذا أنّ الشّعراء القدامى استحسنوا هذا النوع من الكذب دون النظر إليه من النّاحية الدينيّة.

---

[1]- ينظر: حازم القرطاجني، عن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م، ص: 64.

* النويهي: ناقد وأديب مصري أستاذ بجامعة القاهرة ولد سنة 1917م، متحصل على دكتوراه من معهد الدراسات الشرقية توفي سنة 1980م.

[2]- نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، ص: 87.

[3]- أبو الحسن إسحاق بن ابراهيم بن سلمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: حفني محمد شرق، مطبعة الرسالة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (د.ط)؛ 1969م، ص: 147.

[4]- نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، ص: 88، نقلا عن عز الدّين اسماعيل في نقد العربي، ص: 88.

التخييل ودوره في بناء الشّعر:

وبما أنّ الكذب قياس جودة الشّعر في نظرهم فإنّهم اعتبروا التخييل أساس هذه التركيبة، فالكذب عملية منطقية تقوم على التخييل والمحاكاة ولا يدخل في «جوهر العمل الشّعري إلاّ بمقدار تأثره في عملية التخييل ذاتها»[1]. وهذا ما يعكس لنا العلاقة القائمة بين الكذب والتخييل ومدى تأثير هذا الأخير على الشّعر، فهو أساسه[2]، ومن خلاله يتمّ التّمييز بينه وبين الفنون الأخرى كالخطابة، والصدق «هو روح الخطابة أمّا التخييل فهو استعمال من الشّعر»[3]؛ ومعنى هذا أنّ الشّعر هو من أكثر الفنون التّي تحوي التخييل «إذ نجد القول المخيل تذعن له النّفس وتنفعل له من غير روية وإختيار فإنّه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى، انفعلت له النّفس طاعة للتخييل لا للتصديق»[4].ومن هذا المنطلق يمكننا القول: أنّ التخييل يضفي على الشّعر سمة جمالية فالشّعر حتّى وإن كان غير مصدق به فهو أشد تأثيراً في النّفس. كون أنّ التخييل من أكثر العناصر التّي تؤثر في نفس المتلقي لكن

[1]- عمرو زاير، التّجربة الشّعرية بين مصطلح الصدق ومصطلح الكذب عند النقاد وفلاسفة العرب القدامى، مجلة جسور المعرفة، المجلد 8، العدد2، 16 جوان 2022م، جامعة البليدة الجزائر ص: 127.

[2]- ينظر: علي حبيب الله، علي إبراهيم، الشّعر عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة وكلية الأدب، جامعة أم درمان الإسلامية، ع2، ص: 14.

[3]- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشّعر مع الترجمة العربيّة القديمة وشرح الفرابي وابن سينا وابن رشد، تح: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م، ص: 162.

[4]- شريفة أكساس، كتاب فن الشّعر لأرسطو في نقد الفلاسفة بين التلقي والتأويل، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة أكلي محند اولحاج، بويرة، 2015-2016م، ص: 188. ينظر: نقلا عن: ابن سينا، فن الشّعر 161-162.

لابد من التوظيف الحسن له فلا مناص من اِستخدام التخييل. لكن في حدود إذ من غير الممكن أن نجعل من الشّعر خرافة، فهو «يحتمل الكذب في مخالفته حقيقة الأشياء الوجودية إلى أنّه لا يمكن أن يكون الشّعر كالقصص المخترعة الكاذبة فالمحاكاة التّي تكون بأمور مخترعة كاذبة ليست من فعل الشّاعر»[1]؛ فاستخدام الكذب يكون بالمعقول إذ ينبغي أن يؤثر الشّاعر باستعمال «المستحيل المعقول على الاستعمال الممكن غير المعقول فلا يصح أن يؤلف القصّة من أجزاء غير معقولة بل يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول»[2]، ومعنى هذا أنّه للكذب دور في صناعة الشّعر لكن في حدود معيّنة، فإذا تجاوز الشّاعر هذه الحدود تصبح قصائده منبوذة ورديئة يتخللها الغلو.

ولما كان التخييل دعامة للشّعر كان من الممكن «أن تكون موضوعات الشّعر هي المعاني الصادقة، وتكون المعاني الكاذبة أيضا لأنّ الشّعر لا يقوم من حيث الصدق ولا من حيث الكذب، وإنّما يقوم بما يكون الشّعر وقوة التخييل»[3]، فليس من المهم النظر إلى الشّعر من ناحية صدقه أو كذبه بقدر التركيز على مدى توفر التخييل فيه؛ وعليه إنّ «الصدق والكذب يجتمعان في الشّعر إذا أفرط الشّاعر إفراطا في وصف شيء موصوف بصفة ، ولكن الشّاعر بالغ لدرجة

[1]- ابن رشد، "تلخيص كتاب الشّعر"، تح: تشارلس بتروث، وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1986م، الجزء التاسع، ص: 76.

[2]- عمرو زاير، التّجربة الشّعرية بين مصطلح الصدق ومصطلح الكذب عند النقاد وفلاسفة العرب القدامى، ص: 127.نقلا عن: كتاب أرسطو طاليس، تح: عباد محمد شكري، (ط1)؛ (د.ت)،مجلد 1، ص: 140.

[3]- علي حبيب الله، علي إبراهيم، الشّعر عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 104.

الإفراط إذن هو صادق إذا وصفه بصفة فيه وكاذبا حين أفرط»[1]. مفاد هذا أنّه من الممكن اجتماع الصدق والكذب في آن واحد وهذا ما نادى به ابن سينا (1037ه) وهو يرى أنّه «لابد أن يلحق الصدق بشيء تأنس له النّفس لأنّ هذا قد يجعله يفيد التصديق والتخييل معاً»[2]، وهو في هذا القول ينوه إلى «إجتماعهم معاً فهما يتداخلان معا لتشكيل المعنى والأسلوب الفنّي»[3].

وبالتالي جودة الشّعر لا هي في توظيف الصدق ولا هي في توظيف الكذب بل في توظيفهما معاً من خلال تعبير الشّاعر تعبيراً يَنِمُ عن الواقع بأسلوب فنيّ صادق بشرط أن لا يبالغ في الكذب، فالشّاعر حريص على صدقه مع نفسه في التعبير «وعدم المبالغة في الوصف فيصف ما هو موجود وما يمكن أن يكون خاصّة أنّهما يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالواقع»[4].

من خلال محاولة التّعبير عن التّجارب الشّعرية الواقعية بأسلوب فنّي مجازي وفي هذا السياق يذكر لنا الدكتور "بهجة عبد الغفور" «أنّ تقرير الحكم بالصدق أو بالكذب قائم على

[1]–محمد محمد أبو موسى، "تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني"، مكتبة وهبة، القاهرة، (ط2)؛ (1429ه/2008م)، ص: 75.

[2]– نجوى صابر، النقد الاخلاقي أصوله وتطبيقاته، ص: 71.

[3]– عمر فارس الكفاوين، نظرية الجمال الشّعري من وجهة نظر فلاسفة الأندلس (ابن رشد أنموذجا)، في مجلة جامعة الشّارقة، مجلد 15، عدد01، رمضان 1439ه/ يونيو2018م، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، ص: 225.

[4]– نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، ص: 68.

ما يجده المتلقي لنفسه اِتجاه معاني الشّعرية»[1]؛ وبالتالي تقييم الشّعر يكون من صناعة المتلقي من خلال تأثره به.

المبحث الثالث: التجربة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر:

يأخذ الشّعر في كلّ عصر مفهوما خاصا يتماشى مع ما يفرضه الواقع عليه، وإنّ حديثنا عن الشّعر العربي المعاصر هو الحديث عن مرحلة جديدة مرّ بها الشّعر بتبنيه خصائص فنيّة عمّا سبق وما الشّعر الجزائري إلاّ امتداد له.

عرف الشّعر الجزائري في مساره الفنّي تيارات واتجاهات متنوعة، وتغيّراً على مستوى الشّكل والمضمون، نظراً للتّغيرات والظروف المحيطة به، فالمراحل التّي مر بها هي نفس المراحل التّي مرّ بها الشّعب، إذ كان الشّعر مرآة صقيلة عكست بصدق وإخلاص عواطف الشّعب وانفعالاته، وكان لساناً صادقاً عبّر عن آلامه وطموحه وأحلامه[2]. وقد تميّزت التّجربة الشّعرية بتبيان واضح، إذ كان الشّاعر الجزائري يعايش تغيرات سياسية، اِجتماعية وفكريّة، والمتتبع للشّعر الجزائري يلاحظ أنّ تجربة الشّعر أثناء الثّورة وفي مرحلة الاستقلال وما بعده، جاءت متفردة كل واحدة عن الأخرى بسمات متميّزة.

[1]- الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه، (تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في نقد العربي القديم"، مجلة جامعة المينة العالمية، المجلد 1، العدد2، تاريخ النّشر 2 مارس 2012م، مدينة شاه علام، ماليزيا، ص: 5.

[2]- ينظر: عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربيّ الجزائري الحديث ، تقديم: صالح جودت، الدار القومية للطباعة والنّشر، (د.ب)، (د.ط)؛ (د.ت)، ص: 8-9.

التّجربة الشّعرية الجزائرية ما بعد الاستقلال (مرحلة الستينيات):

تميّزت هذه المرحلة بتغيرات جذرية مع تغيّر الأوضاع السياسية في البلاد، فبعد نيل الجزائر للاستقلال، واجهت ظروفاً سياسية واجتماعية متأزمة انعكست سلباً على الحركة الأدبيّة الجزائريّة، حيث ضعف الإنتاج الشّعري لأنّ «جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التّحريرية، ويحاولون تطوير القصيدة على قلتهم الشّديدة، انسحبوا من الميدان الشّعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة»[1]، فصمت الشّعراء عن قول الشّعر بعدما كانت أشعارهم تصب في الجانب الثّوري، وكتاباتهم تمثّل عنصر التّحدي بالنّسبة للمستعمر الفرنسي «فالدوافع التّي كانت تدفع الشّعراء الجزائريين لقول الشّعر في فترة الثّورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التّي تدفعهم بقول الشّعر في عهد الاستقلال»[2]، فانصرف كل واحد منهم عن الكتابة إلى مجال عمل آخر، لاستكمال دراستهم العليا أو الانشغال بالتّدريس، كما هو الحال مع "أبي القاسم سعد الله" الذي انصرف إلى الأبحاث التاريخية وهجر الشّعر كليًّا، كما انصرف الشّاعر "محمد صالح باوية" هو الآخر إلى عمله كطبيب، فلم يعد يكتب الشّعر إلاّ

[1]–محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنّية)، دار الغرب الإسلامي، (د.ب)، ط2؛ (د.ت)، ص: 161.

[2]– المرجع نفسه، ص: 163.

بطريقة شحيحة[1]، وكأنّهم أحسوا «من أعماق أنفسهم أنّه لم يعد لديهم ما يقولون بعد أن تحققت القضيّة التّي كانوا يناضلون من أجلها وهي حريّة الشّعب الجزائري»[2].

وبالتالي فإنّ من أبرز الأسباب التّي أثّرت في الشّعر الجزائري آنذاك، وساهمت في بناء تجربة شّعرية قائمة بذاتها، أسباب سياسية محضة، جعلت من الثّورة التحريرية، وما عاشه المجتمع الجزائري من ويلات الاستعمار مجال موضوعها وهذا ما عبّر عنه شعراء تلك الفترة التّي مثّلها "محمد العيد آل الخليفة"، "صالح باوية"، و"مفدي زكريا" الذي سخر قلمه للقضية الجزائرية وتمجيد الثّورة.

التّجربة الشّعرية في مرحلة السّبعينيات والثّمانينات:

ما إن طلت فترة السبعينيات، خطا الشّعر الجزائري خطواته الأولى «وأخذت بوادر النّهضة الثّقافية تحل محل الركود الذي كان سمة من سمات المرحلة السّابقة وظهرت إلى الوجود صحف ومجلات راحت تفتح صدرًا واسعاً للإنتاج الأدبي والشّعري»[3]. كما برزت أسماء شّعرية جديدة المتمثّلة في الشّعراء «عبد العالي رزاقي، مصطفى غماري، أزراج عمر، أحلام مستغانم، زينب الأموح، ربيعة جلطي، أحمد عبد القادر السائحي، محمد زتيلي، عمار بن زاي،

[1]- ينظر: محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنّية)، ص: 162.

[2]-عبد المالك مرتاض، "التّجربة الشّعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990م)"، مجلة الآداب، العدد5،؛ (1421ه/2000م)، ص: 227.

[3]- محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث ، ص: 166.

سليمان جوادي، عمار بن زايد، حمري بحري، وغيرهم ...»[1] ممن سجلوا أسمائهم ضمن هذه الفترة بإنتاجاتهم الشّعرية.

تغير شكل نسق الشّعر الجزائري، فتنوعت القصيدة تبعاً لتنوع التّجارب الشّعرية وتعدّدها، فظهر شكل شعري جديد ألا وهو الشّعر الحر باعتبار أنّ «وجوده يلبي حاجة أساسية في نفس إنسان هذا العصر لا يشبعها الشّعر القديم»[2]، بالإضافة أنّه «أداة مطروحة لملئ الفراغ وتقديم البديل المناسب، وكما أنّه أثبت فاعليته وقدرته في التّعبير عن الواقع وتكوين الأفق المستقبلي»[3]، ممّا دفع بالشّعراء إلى تطوير الخطاب الشّعري من خلال تبنيهم هذا الشّكل الذي يعد الأكثر تعبيراً عن الواقع.

ولعلّ أوّل قصيدة كتبت على هذا المنوال تعود إلى "أبي قاسم سعد الله"، قصيدة "طريقي" في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955م، التّي يقول فيها:[4]

يا رَفِيقِي

لا تلُمني عن مُرُوقي

إذْ أنَا اخْترْتُ طرِيقي

وطَرِيقِي كالحَياة

[1]–عبد الكاظم عبودي، زاهنية الجيل الشّعري الجديد في الجزائر، مجلة الثّقافة، ع (8–9)؛ 2006م، ص: 19.

[2]– حسن فتح باب، شعر الشّباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)؛ 1987م، ص: 18.

[3]– المرجع نفسه، ص: 24.

[4] –محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 149.

شَائِكُ الأهْدافِ مَجْهُول السِّماتِ

عاصِفُ الأرياحِ وَحْشِيُ النِّضالِ

صاحبُ الشَكْوى وَعَرْبِيدَ الخَيَال.

إذ يقول في هذا الشأن: «كنت أتابع الشّعر الجزائري منذ 1947م باحثاً فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث ولكنّني لم أجد سوى صنماً يركع أمامه كل الشّعراء بنغم واحد وصلاة واحدة ... غير أنّ اتصالي بالإنتاج القادم من المشرق واطلاعي على المذاهب الأدبيّة، جعلني على تغيير اتجاهي ومحاولة التّخلص من الطريقة التقليدية في الشّعر»[1].

تطوّر هذا النّسق الشّعري – الشّعر الحر- في مرحلة السبعينيات ولعلّ من أبرز العوامل التّي دفعت الشّعراء الجزائريين إلى التّجديد، نذكر تمثيلا لا حصراً ما يلي:

-شعورهم بالحاجة إلى شكل جديد يعبّر عن التّطور الذي حدث.

- إحساس الشّعراء الجزائريين بضرورة التّحول عن هذا القالب الهندسي الصارم إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة ويتفاعل مع التّطورات التّي تعيشها الجزائر.

[1]- أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5؛ 2007م، ص: 50-51.

-التأثر بالشّعر العربيّ المعاصر الذي وفد إلينا من المشرق كشعر "عبد الوهاب البياتي" و"صلاح عبد الصّبور".[1]

بالإضافة إلى استجابة الشّعراء للأحداث السّياسية والأحاسيس الذاتية كان حافزا لتوجههم إلى الكتابة في هذا النوع الشّعري، فقد كانت «دوافع الشّاعر الجزائري في التجديد لا تختلف عن الشّعراء الأوائل الذين كتبوا الشّعر الحر في المشرق، فالنفور من الشّكل الثّابت والرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التعبير عن التّجربة الشّعورية، قد دفعاه إلى الكتابة في هذا الشّكل»[2]، ونفس الرأي يوضحه " محمد ناصر" إذ يقول: «إنّ اتجاه الشّعراء الجزائريين إلى القصيدة الحرّة لم يكن تقليداً لظهوره في المشرق العربيّ إنّما كان نتيجة حاجات نفسيّة ذاتية، دفعت الشّعراء الشّباب للبحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به من داخل أعماقهم من إرادة التطوير والتغيير»[3].

نلاحظ أنّ القصيدة الجزائرية في هذه الفترة تميّزت بظهور اتجاهين، حاول الشّعراء من خلاله « المزج بين الشّكلين العمودي والحر، مسايرين بذلك ما هو واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التّجربة الشّعرية للشّاعر ومن بين هؤلاء كثيرون وخاصّة مع الجيل الجديد مثل: "بن عزوز عقيل"، "عبد الله حمادي"، "فاتح علاق"، "الزبير دردوخ"، "طارق ثابت"، "محمد

[1]-ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنّية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، (د.ط)؛ 2005م، ص: 16-18.

[2]- يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب العربيّ، ج2، دار توبقال للنّشر، ص: 30. نقلا عن: شلتاع عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر ص: 72.

[3]- ينظر: محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 161.

بن رقطان" وغيرهم»[1]. واتجاه أعلن القطيعة بينه وبين الشّعر العمودي مثل "أحمد حمدي"، "عبد العالي رزاقي"، "أزراج عمر"، "حمدي بحري"، و"أحلام مستغانمي"، "جيروة علاوة وهبي"، "محمد زتيلي" وغيرهم[2].

وبالتالي يمكن القول إنّ الشّعر الحر في هذه الفترة كان السّبيل الذي انتهجه الشّعراء لمواكبة التغيير والتجديد، إذ كان يعدّ «الأرض الخصبة التّي رعت وبلورت الحركة الشّعرية بعد الاستقلال، إذ شهدت نمواً وتطوراً وما القصائد الاولى الحرّة إلاّ براعم يانعات نشأت في زمن الشّتات وجابهت بعباراتها الحماسية المستعمر الفرنسي»[3]. وقد ذكر "يوسف وغليسي" في كتابه في ظلال النّصوص أبرز الإنتاجات والدواوين التّي مثّلت هذه المرحلة أحسن تمثيل وهي «(وحرسني الظل) للشّاعر "عمر أزراج"، (الحب في درجة الصّفر) "لعبد العالي رزاقي"، (قائمة المغضوب عليهم) "لأحمد حميدي"»[4].

إنّ فترة السبعينات كانت الفترة الإبداعية الذهبية بالنّسبة للجزائر، وتعد نقطة التّحول في بداية الحركة الشّعرية الجزائرية وهذا ما أكد عليه الأديب "عبد المالك مرتاض" حيث قال:

---

[1]- طارق ثابت، "المشهد الشّعري المعاصر في الجزائر، القصيدة الحداثية وبنية التّحول، ص: 175-176.

[2]- ينظر: محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 167.

[3]- ليندا كدير، الشّعر الحر في الجزائر رؤية تاريخية بنيوية، ص: 02.

[4]-يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ميسورة للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1؛ (1430ه/2009م)، ص: 26.

«مرحلة الستينات تميّزت بالضحالة الإبداعية والرداءة الفنّية ومرحلة السبعينات بالتطلع إلى التّجديد وبالرغبة الجامحة في التجويد».[1]

وقد بدأت تتبلور هذه التّجربة وتتّضح مع بداية الثّمانينات، إذ سعى الشّاعر الجزائري في هذه المرحلة للنّهوض بالتّجربة الشّعرية «فالحركة الشّعرية الجزائرية كانت تحاول أن تبوأ مكانة مغايرة لما كان موجود ، بمعنى اكتساب آليات التعبير الشّعري الذي يمكن له أن يتألق، ويفرض طرائق بديلة لمرحلة السبعينات»[2].

وقد جاء هذا التطوير في الأساليب التعبيريّة مواكبة للتّطورات الحاصلة في المجتمع والحياة الثّقافية، فإنّ المتتبع للشّعر في تلك المرحلة «يلاحظ تلك الدعوات التّي نادى بها بعض شعرائنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة»[3]، حيث يسعى الشّاعر الجزائري للتطوير من ملكاته الفنّية وبنياته الأسلوبية والجمالية للنّهوض بالتّجربة الشّعرية والإثراء من معجمه الشّعري «وبدأ في التفكير الجدي في نمط تعبيري يملك الأدوات لظهور نص يقبل الدّراسة النقديّة الجادة»[4]، ويتماشى مع الحداثة ويستجيب لتطلعات المتلقي والشّاعر الجزائري فجاء النّص المختلف، أو ما سُمِّي بنص التّجاوز الذي «يحكمه منطق الرفض الإيجابي، والذي يحيلهم

[1]–عبد المالك مرتاض، التجربة الشّعرية الحداثيّة في الجزائر، ص: 230.

[2]–عبد المالك ضيف، "الخطاب المفتوح (قراءة في الشّعر الجزائري سنوات الثمانينات"، مجلة الآداب واللّغات، ع(04)؛ 2005م، ص:36.

[3]– الطاهر يحياوي، تشكلات الشّعر الجزائري الحديث، ص: 193.

[4]–يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب العربي، ص: 36

إلى تجاوز الواقع والبحث عن صيغ الإيجاب التّي تؤهلهم للحياة»[1] والخروج عن الكثير من التقاليد ومحاولة استشراق قوانين جديدة مع ما تتطلبه الكتابة العصريّة.

التّجربة الشّعرية في المرحلة التّسعينات:

إنّ الحديث عن الشّعر الجزائري المعاصر هو الحديث عن مرحلة امتدت ما بعد الاستقلال إلى جيل التسعينات، وقد عرفت هذه الفترة تحولات على مستوى البنى الفكريّة والثّقافية والاقتصاديّة للجزائر، التّي تميّزت بتجربة شّعرية خاصّة، عكست أصداء الواقع الجزائري.

تميّزت فترة التسعينات بتغيرات على مستوى البنية الفنّية حيث «تحوّل النّص الشّعري الجزائري المعاصر من خطاب غنائي ذي دلالات سطحيّة بسيطة إلى خطاب فكري أكثر عمقاً في تناوله للقضايا التّي عاشها هؤلاء الشّعراء»[2].

وقد طرأت هذه التّغيرات نتيجة الظروف التّي عاشتها الجزائر، أو ما اصطلح عليها "بالعشرية السّوداء" التّي دفعت بالشّعراء للتّعبير عن محنة الوطن ومعاناة شعبه.

وتعد هذه المرحلة من أبرز المراحل التّي عبّرت عن الحالة المأساوية التّي عايشها الوطن، والتّي جسّدها الشّاعر بقدرات شعريّة متميّزة، إذ كان شعراء هذه المرحلة «يمثلون فئة من

[1]- عمر بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر (الشّعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، الجزائر، (د.ط)؛ (د.ت)، ص:88.

[2]- حسين تروش، الذات وخطاب الأزمة في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلة التواصل الأدبي، ع(12)؛ 2018م، ص: 120.

المفكرين التّي عايشت تجارب شعريّة لم يشهد مثلها شعراء الجزائر أو العالم العربي من قبل، وتختلف كل الاختلاف عن التّجربة الثّورية»[1]من مختلف الجوانب.

وهذا ما يؤكد عليه الناقد "عبد المالك مرتاض" في كتابه معجم الشّعراء الجزائريين إذ يقول: «تعد هذه الفترة أخصب الفترات عطاءً شّعريّاً في القرن العشرين إذ برز فيها قريب من أربعين شاعراً وشاعرة، كما أنّها كثيرة التّنوع في الأفكار والقضايا المطروحة»[2]، بحيث لا يكاد يخلو ديوان شعري من البوح بمأساة الوطن الجزائري، ومن بين الأسماء التّي برزت بكتاباتها في هذه الفترة نذكر منها: «"عمار زعموش"، "مصطفى دحية"، "حكيم ميلود"، "نجيب أنزار"، "عبد الله الهامل"، "يوسف وغليسي"، "عز الدّين ميهوبي"، "مصطفى محمد الغماري"»[3]وغيرهم، كما جاءت هذه الفترة متميّزة ومختلفة في معجمها الشّعري، وواعية بذاتها وعيا لم يلمس في قصائد سابقة «إنّه الوعي بالألم الذي أصاب الوطن فاخترق الذات وجعلها تهيم في عوالم الاغتراب والرحيل والموت والدمار والخوف»[4]، ممّا جعل هذه المصطلحات سمات معبّرة اعتمدها الشّعراء للتعبير عن هذه المرحلة الجديدة.

---

[1]– حسين تروش، الذات وخطاب الأزمة في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 121.

[2]– عبد المالك مرتاض، معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هرمة، الجزائر، (د.ط)؛ 2007، ص: 43.

[3]–هجيرة أولجبسان، عتبات شعر التسعينات في الجزائر أعمال يوسف وغليسي أنموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص: نقد حديث ومعاصر، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة عربية وآدابها، (2020/2019م)، الجزائر. ص: 32.

[4]– حسين تروش، الذات وخطاب الازمة في الشّعر الجزائري المعاصر، ص: 142.

الفصل الثّاني:

تجليات التّجربة الشّعرية عند على ملاحي

في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة.

المبحث الأول:

الصورة الشعرية في الديوان

المبحث الثاني:

الرمز والأسطورة في الديوان

المبحث الثالث:

الموسيقى الشّعرية في الديوان

تمهيد :

شهد الشّعر المعاصر انزياح على المستوى البنية التركيبية والإيقاعية من خلال ولوج الشّعراء في توظيف الصور الشّعرية، فتميزت اللّغة المعاصرة بالإغداق في توظيف الرموز واستحضار الأساطير وارتبطت البنية الإيقاعية بذات الشّاعر من خلال نقل ذبذبة مشاعره من بيت لآخر.

المبحث الأول: الصّورة الشّعرية

أولى الدّارسون عناية كبيرة للصورة الشّعرية التّي يستعملها الشّاعر باعتماده على الخيال والاستعارات والتّشبيهات والكنايات بالشّكل المناسب، فالصّورة الشّعرية هي «طريقة خاصّة من طرق التّعبير أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميتها في ما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لكن أيّاً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فهي لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغير إلاّ من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»[1]؛ أي أنّها تعتمد على التأثير والإيحاء، الترميز والتّخييل وهي أداة يعتمدها الشّاعر لنقل معاناته وتجاربه ويكثّفها لإثراء عمله الفنّي، فما

[1]-جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، (د.ب)، ط3؛ 1992م، ص: 323.

هي إلاّ رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة[1] تعكس قدرة الشّاعر في تشكيل الواقع تشكيلاً جمالياً.

يسعى الشّاعر لتوظيف الصور الشّعرية كونها تبرز مواقفه وتجاربه فهي ليست تصوير للواقع في حدّ ذاته، إنّما تصوير لما يحتويه الوجدان وما تكتنزه النّفس وهذا ما يؤكد عليه الناقد "عز الدّين إسماعيل" في قوله «الصّورة دائماً غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأنّ الصور الفنيّة تركيبة وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[2].

وفي نفس السّياق يجدر بنا التنويه إلى دور الخيال في بناء الصورة الشّعرية لما له من «قيمة فعالة في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطها لتشكيل وحدة فنية متكاملة تدخل في رسم اللوحة الشّعرية المنسجمة والمتآلفة ولا يمكن نقل الأفكار المجردة والصّور الذهنيّة إلى المتلقي بغير صبّها في ألفاظ تجسّدها»[3]؛ أي إنّ الخيال مصدر الإبداع الأهم وليس الوحيد فهو بمثابة الوعاء الذي يحتوي أفكار وأجزاء الصّورة المتناثرة ليحقق لنا صورة فنيّة متكاملة.

وقد جاء في تعريف "عبد القادر القط" على أنّها « الشّكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ... مستخدماً طاقات اللّغة وإمكانيتها

[1]– ينظر: دي لويس سيسيل، الصورة الشّعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مرا: عنان غزوان اسماعيل، دار الرشيد، العراق، (د.ط)؛ 1989م، ص: 21.

[2]–عز الدّين اسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص: 127

[3]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشّعرية عند خليل الحاوي ، دار الكتب الوطنيّة، أبو ظبي، ط1؛ 2010م، ص: 21.

في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[1].

وبالتالي يمكن القول: إنّ الصّورة الشّعرية هي الأداة المعتمدة في نسج المتن الشّعري وهي بذلك أسلوب من أساليب البيان والتّصوير، قوامها أدوات بلاغية.

حاول الشّاعر المعاصر تطوير أعماله الأدبيّة من خلال فرض طابع الاختلاف ومحاولة التميّز عن سابقيه، حيث انحاز عن قوانين هذه اللّغة، فتجاوز أغراضها وكسر نمطيتها وأبدل مدلولاتها بمدلولات جديدة، كما أعاد بلورة بناء الصّورة البيانية وهذا ما لمسناه في الشّعر العربي المعاصر عموماً والشّعر الجزائري خصوصاً ولنا في **"ديوان صفاء الأزمنة الخانقة"** للشّاعر "علي ملاحي" أمثلة على ذلك، حيث أغدق في توظيف الصور الشّعرية التّي أخذت في الديوان ثلاث صور.

1-الصورة التشبيهية:

يعد التّشبيه نوع من أنواع البيان الذّي يعتمده الشّعراء كأسلوب فنيّ لتوضيح تجاربهم «وهو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة واحدة أو حالة أو مجموعة من الصّفات والأحوال»[2] الذي يلجأ إليه الشّعراء بسبب ما تشبعوا به من خيال وإيحاء والعديد من الجوانب الحسيّة المنبثقة عن تجاربهم ، فهو «أسلوب في تصوير المعنى يقوم على

[1]-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 391.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 172.

مقارنة شيء بآخر»[1]، وينتج ذلك عن براعة الشّاعر من خلال صياغته للأفكار وتصويرها لتُقرّب فهم المعنى للقارئ، ونجد ذلك جليًّا عند الشّاعر "علي ملاحي" حيث يقول في قصيدة مذكرة العشق الناتئ[2]:

ومن أغرب الذكران يمدح السوط روح السجين

كأنّ الذي تبتغيه الحياة

انتكاس تردده الببغاء ابتغاء التجدد

حيث شبّه الشّاعر رغبة الحياة بالتّحطم والانتكاس ومرده من هذا القول إنّ الإنسان الذي يبحث عن التجديد والتّطور من خلال التخلي عن قيمه وترك معتقداته مثله مثل الببغاء الذي يكرر الكلام ونقطة الشّبه بينهما أنّ الببغاء كثير الكلام دون جدوى حاله حال هذا الإنسان الذي يطنب في الكلام دون محاولة تطوير حياته.

ويقول أيضاً في قصيدته قبلة الحادي: [3]

نَحْنُ بَلابِلُ المــَوْتى وأَنْهارُ الجَحِيمْ

تشبيه بليغ حيث شبه النّاس بالبلابل، والموت ونهر الجحيم والمقصود من القول أنّه لا يخاف الموت وأنّه مندفع وثائر يقاوم حتّى بلوغ النصر وهنا يقدم لنا صورة جمالية تمثلت في

[1]–محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربيّة، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، ط1؛ (1409ه/1979م)، ص: 33.

[2]– علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، (د.ط)؛ 1989م، ص: 10.

[3]– المصدر نفسه، ص: 30.

اقتران البلبل وهو ذو الصوت الحسن والمميز بالجمال والأنهار التّي غالبا ما كانت دلالتها توحي بالجنان، اقترنت هنا بالجحيم فالشّاعر هاهنا أبدع في تصوير بسالة أبناء وطنه.

ويقول أيضاً في نفس القصيدة:[1]

والثَورات كالكَلِمَات لا تنْمُوا

إِذَا انْقطَعَتِ حِبَالُ الجُودِ عَنهَا

هنا يشبه الثّورات بالكلمات التّي تموت حالة ولادتها، لعدم تلقيها الدعم المادي والمعنوي نفس الشّأن مع الثورة التّي تموت إذا ما انعدم وجود مناضلين فدائيين في سبيلها وقد تميز الشّاعر في هذه الصورة من خلال نقل المحسوس "الثّورات" إلى المعنوي وهي " الكلمات" التّي تبقى حية ببقاء تجسدها وفي هذا توضيح وتجسيد للمعنى.

يصوّر الشّاعر حالته النّفسية عن طريق التشبيه من خلال أبو علاء في الشّوق الجديد: [2]

أَنَا كَعُصْفُورٍ أَضَاعَ جَنَاحَهُ قُرْبَ القَمَرِ

شبه الشّاعر ذبذبة مشاعره بذلك العصفور الذي وصل إلى القمر، لكن جناحه كسر؛ وبالتالي مصيره العودة إلى الأرض فيجد نفسه تارة سعيد لكنّه سرعان ما يعود إلى نفسيته الكئيبة وهنا أبدع الشّاعر في رصد جمالية هذه الصورة فبرغم من كسر جناحه إلاّ أنّه بلغ الغاية.

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 22.

[2]- المصدر نفسه، ص: 45

وفي نفس القصيدة يقول: [1]

يا ذِكْرَيَاتِ العِشْقِ صِيرِي زَمْزَمًا

يَضْوِي كَجَوْهَرَةٍ بِأَفْيَاءِ الجَحِيم

يظهر في هذه الأبيات حنينه وشوقه للأيام الماضية الحافلة بمجد وطنه وهو يتمنى عودتها لتضيء حاضره المظلم والذي شبهه بالجحيم.

2- الصورة الاستعارية :

تعدّ الاستعارة لونا بلاغيا ونوعا بارزاً من أنواع الصّور الشّعرية، تقوم على استخدام الكلمة في غير موضعها. وقد عرّفها الناقد "عبد القاهر الجرجاني"(ت:471ه) على أنّها «ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها»[2]وهي تُعنى بالدلالة إذ أنّها «تقاس بمدى طاقتها الإيحائية ومدى الوظيفة التّي تؤديها في توصيل أبعاد الرؤية الشّعرية للشّاعر والتعبير عن واقعه النّفسي والشّعوري الذي لا يمكن التعبير عنه بواسطة الأسلوب التقريري المباشر»[3] فهي بذلك تخلق الجمال وتصنع الحسن والبهاء وتضفي سحرا جماليا على العمل الأدبي، وقد اعتمد الشّعراء على الاستعارة لنسج الخيط الشعوري والخيالي

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 48.

[2]- محمد مصطفى هدارة، " في البلاغة العربيّة علم البيان" دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، ط1؛ (1409ه/1989م)، ص: 66.

[3]- علي عشري زايد، في بناء القصيدة العربيّة الحديثة ، ص: 74.

المكوّن لشعرهم ولرسم رؤيتهم الشّعرية، وهذا ما نجده مجسدا في ديوان علي ملاحي نذكر بعض الأمثلة منها:

يقول في قصيدة القطيعة: [1]

زَرَعُوا الخَنَاجِرَ في السَّمَاءْ

زَرَعُوا نَشِيدَ العَارِ في أَرْضِ الآباء.

استعارة مكنية حيث شبه الشّاعر الخناجر بالبذور التّي تزرع فذكر المشبه (الخناجر) وحذف المشبه به وترك القرينة الدالة عليه وهي الفعل (زرعوا)، وهنا يصور الشّاعر لنا صورة الاستعمار وظلمه وما تركه في البلاد من فساد وخراب وما زرعه من ظلم وقهر في أوساط المجتمع.

وكذلك قوله في قصيدة العشق الناتئ: [2]

الشَّمْسُ نَاعِمَةُ الوَطْأَةِ

استعارة مكنية حيث ذكر المشبه (الشّمس) وحذف المشبه به الحرير أو الشّيء الناعم وترك قرينة دالة عليه وهي ناعمة.

أيضا في نفس القصيدة يقول: [3]

التَزِمُوا حِذْرَكُمْ مِنْ هُبُوبِ الصِعَابِ القَرِيبَة

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 51.

[2]- المصدر نفسه، ص: 11.

[3]- المصدر نفسه، ص: 08

إذ نجده شبه الصعاب بالرياح فذكر المشبه (الصّعاب) وحذف المشبه به (الرياح) وترك اللّفظة الدالة عليها(هبوب)، وهنا الشّاعر في موقف تحذير ممّا تحمله الأيام القادمة، ويدعو في نفس الوقت إلى الصبر وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك وردت الاستعارة المكنية في قصيدة أبو العلاء في الشّوق الجديد من خلال قوله:[1]

مَا زَالَ يلْسَعُنِي وَيلْسَعُنِي الضَجَرْ

يؤكد هنا الشّاعر على شدة الألم والوجع الذي يسبب له الملل، إذ شبهه بالعقرب فنجده ذكر المشبه هو الضجر وحذف المشبه به وهو العقرب وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل يلسعني وتوحي هذه الصورة بشدة ألم الشّاعر وآهاته نتيجة الضياع الذي يحس به، فالشّاعر في حالة تيه وضياع يحاول أن يخرج منها إلى نفسية أخرى جسدتها القصيدة.

وأيضا في قوله في قصيدة قبلة الحادي: [2]

قَمَرِي الذي لَمْ تَنفتِقْ قَسَمَاتُهُ

اِنْتحَرَ اِنْتِحاراً صَادِقًا

لقد برع الشّاعر في نقل يأسه وحزنه فهو يصور القمر على هيئة إنسان لكن هذا الإنسان يحاول الانتحار. وجمالية هذه الصّورة تكمن في أنّ القمر رمز للجمال لكن رغم ذلك

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 45.

[2]- المصدر نفسه، ص: 21.

نجده قد أظهره في صورة اليائس تعبيراً عن الاستسلام، وللإيضاح أكثر فإنّ المشبه هنا هو القمر والمشبه به محذوف وهو الإنسان، أمّا عن اللّفظة الدالة على المشبه به المحذوف فهي الفعل "انتحر".

ويقول في قصيدة توجعات الشّجر القاحل:[1]

يَا رَبُ قَدْ تنفَجِرُ الأحْجارُ بأيامِنَا الجَرْدَاءُ

شبه الشّاعر الشّعب بالأحجار أو البركان فذكر المشبه (الأحجار) وحذف المشبه به وهو الشّعب وذكر القرينة وهي "تنفجر". وتكمن جمالية هذه الصّورة في أن هذا الانفجار إيجابي فالشّعب الصامت الساكن قد يثور بغية تحقيق الحرية والازدهار للوطن.

وفي ظل غياب الذات وسط المتاهة غابت نفس الشّاعر ولجأ إلى التشبث بالواقع وبكلّ الآمال والأحلام، وفي بنائه لهذا التّصور ونقل لحالته النّفسية من ضيق الداخل إلى اتساع الخارج ومن الأبيات الدّالة على هذا الانتقال نذكر قوله في قصيدة نشيد الميلاد بتصرف: [2]

لَكِنَني سيظَلُ الشِعْرُ يَعرِفُنِي * * * * * * والشَّمْسُ تَأتِي إلى قَلْبِي بلا طَلَبْ

صرح الشّاعر بلفظة "الشّمس" وحذف لفظة السّعادة وبالتالي هو يذكر المشبه به ويحذف المشبه على سبيل الاستعارة التّصريحية.

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 71.

[2]- المصدر نفسه، ص: 78

وفي قصيدة أبي العلاء "في شوق الجديد" يقول علي ملاحي:[1]

رَبّاهُ أَعْشَقُها وأَعْشَقُها تَرانِيم الكَرَامَةِ هَلْ تَسُودُ؟

تُفاحَة عَذْراءُ طَيِبَةَ النُهودِ.

أراد الشّاعر في هذه الأبيات التعبير عن بلده الفاتن فاستعار بلفظة "التفاح" ليشبهها به، وجمال هذه التّفاحة في كونها طيبة، وبالتالي هنا استعارة تصريحية ذكر المشبه به وهو التّفاحة أمّا عن المشبه فقد أضمره وهو الفتاة في غاية الجمال فقد ترك رمزا للدلالة عليه وهو عذراء.

أمّا في قصيدة العشق الناتئ في قوله: [2]

الحُقُول اِسْتَراحَتْ إلى الماءِ في تُؤْدِهْ

سَرْبَلتْ شَعْرَها فِي لُجَاجِ التَطَلُعِ، وَ اسْتَنطَقَتْ.

خصرَهَا المُشْتَهَى..

نجده قد أبدع في رسم هذه الصورة فهو يصور لنا السّنابل أو النبتة في ميلانها إلى النهر في صورة امرأة معبراً بذلك عن جمال بلاده، وقد ذكر المشبه به وهو الشّعر وحذف المشبه وهو النبتة مع ذكره للقرينة "سربلت" فهو يجسد لنا صورة سنابل في شكل امرأة.

وأيضا في قوله في قصيدة نشيد الميلاد بتصرف: [3]

عَجِبْتُ مِنْ أُمَمٍ خَضْراءُ مورِقَةٌ

---

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ، ص: 44

[2]- المصدر نفسه، ص: 07

[3]- المصدر نفسه، ص: 81.

تُسْقَى بِماءٍ عَكيرٍ غيرَ مُرْتَقبٍ.

فقد شبه الشّاعر الأمم بالأوراق أو النبتة، إذ نجده ذكر المشبه به وهو (أمم) وحذف المشبه وهو (النبتة)، وترك القرينة الدالة عليه وهي "خضراء". فالشّاعر يتعجب من أمّة معدنها الازدهار والإسلام تسقى بمبادئ مناقضة لأصولها.

3- الصورة الكنائية:

هي من أقوى الأساليب البلاغية التّي يقوم عليها الشّعر، وهي «كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز»[1]. إذ يعتمد عليها الشّاعر لتقوية المعنى وإثبات الحقيقة بأسلوب فنّي يقوم على الإيجاز «فالصّفة إذا لم تأتيك مصرحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولا عليها بغيرها كان أفخم لشأنّها فالكلام إن لم تلقه إلى السّامعين صريحا وجئت إليه من جانب الرمز والكناية والإشارة كان له الفضل»[2].

أي إنّ الكناية عادة ما يستعملها الشّاعر مراوغا القارئ بطريقة تقنعه وتؤثر فيه «فالمتكلّم يترك اللّفظ الموضوعي للمعنى الذي يريد التحدث عنه، ويلجأ إلى اللّفظ الآخر

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص، 2011.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5؛ (1404ه/1984م)، ص: 306.

الموضوع لمعنى آخر تبعاً لمعنى آخر تابع للمعنى الذي يريده فيعبر عنه»[1]؛ وبالتالي هي تعبير عن المعنى بغير لفظه مثل قول المتنبي من خلال مدحه لسيف الدولة: [2]

فَمَسَّاهُمْ وَبَسْطُهُمْ حَرِيرُ * * * * * * وَصَبَّحَهُمْ وَبَسْطُهُمْ تُرَابُ

وَمَنْ فِي كَفِّهِ منهمْ قَنَاةٌ * * * * * * كَمَنْ فِي كَفِّهِ مِنهُمْ خِضَابُ

فالمتنبي هنا كنّى عن الغني العدو قبل لقاءه بسيف الدولة من خلال كلمة "بسطهم من حرير" أمّا عن استلامه. وضعفه كنى عنه بلفظة "بسطهم التراب" فمن عادة الأغنياء، افتراش الحرير، ومن عادة الذليل افتراش التراب، ونجد الكناية في أشعار علي ملاحي قد زاحمت باقي الصّور البيانية ويظهر ذلك من خلال قوله في قصيدة مذكرة العشق الناتئ: [3]

نَحْنُ ضِدَّ سِيَاقِ الجِمَالِ * * * * * وَضِدَ اِرتِشَافِ الكُؤوسِ الظَلُومَةِ فِي بَهْجَةِ الاحْتِفَال

وهاهنا كناية عن موصوف وهو الخمر فعند العقلاء، الخمر مصدر للظلم، وقد ورد ذلك في القرآن الكريم في سورة المائدة في قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**﴾[4].

وأيضا في قصيدة قبلة الحادي كناية عن نسبة من خلال قوله: [5]

---

[1]- عبد الفتاح فيود البسيوني، علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط4؛ (1436ه/2015م)، ص: 323

[2]- المرجع نفسه، ص، 225.

[3]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 12

[4]- سورة المائدة، الآية رقم: 90.

[5]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 22

أَنْتِ مِيثَاقُ النُبوَةِ فِانتَعِشْ

لِتَكُونَ ميلادَ الحَقِيقَةَ في الصَحَارِي الفاطِمِيَة.

يتحدّث الشّاعر في هذا البيت عن بلده الجزائر فاستخدم لفظة الصحاري الفاطمية نسبة لها.

أمّا في قصيدة مذكرة العشق الناتئ من خلال قوله: [1]

أُمِي التّي فِي القَوامِيس مَعْطُوبَةَ القَلْبِ

مَسْكُونَة بِالمحَالِ.

هنا كناية عن موصوف وهي اللّغة العربيّة وما آلت إليه فهي في حالة جمود مكسورة.

أمّا عن قصيدة نشيد الميلاد بتصرف. فوردت الكناية في البيت الثّاني: [2]

يا أُمَةَ الوَحْي، وَحْيُ الأرضِ نَعرِفُهُ

وَشُعْلَةُ العَصْرِ لا تُبنَى على الكَذِبِ.

أمّة الوحي هي أمّة محمد عليه الصلاة والسّلام التّي فضّلها الله على غيرها من الأمم في قوله تعالى: ﴿**كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ مِنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ**﴾[3].

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ، ص: 14

[2]- المصدر نفسه، ص: 79.

[3]- سورة آل عمران، الآية رقم: 110.

فالشّاعر هنا ينسب صفة الوحي إلى هذه الأمّة بدل التّصريح بها مباشرة أمة محمد أي الأمّة العربيّة.

وفي قول الشّاعر في قصيدة مذكرة العشق الناتئ: [1]

قَدْ تَسْتَفيقُ الحِجارَةُ مِنْ عُمْقِها،

وَيَفِيء إلى التِّينِ بَعْضُ الهُدَى

هنا كناية عن اليقظة، فالشّاعر يتأمل صحوة أبناء وطنه من غفلتهم وهو يجسد الحجارة في شكل إنسان من خلال نسبة صفة الاستيقاظ لها.

4- **الصورة اللّونية:** تقوم الصورة اللّونية على مجموعة من الألوان التّي يتضمنها الديوان وتستعمل كأسلوب لشد انتباه القارئ. وتختلف دلالة الألوان من شاعر لآخر ومن لون لآخر وهذا ما نجده متبلوراً في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة فقد غرف الشّاعر بعض الألوان ليوظفها في قصائده والتّي تجلت في قصيدة مذكرة العشق الناتئ: [2]

قَدْ تَسْتَفِيقُ الحِجارَةُ مِنْ عمقِها

ويَفِيءُ إلى التِينِ بعضُ الهُدى.

قَدْ يَدُقُ القُرَى الاخْضِرارُ.. الشِّعارُ ..

القَرارُ .. الجَرِيدَة،

[1]- علي ملاحي، فضاء الأزمنة الخانقة، ص: 08.

[2]- المصدر نفسه، ص: 08.

اللّون الأخضر من الألوان الهادئة الذي تختلف دلالته حسب السّياق الذي يحتويه، ففي هذا السّياق هو رمز للحياة والهدوء، وهو يوحي إلى الطبيعة والنظارة، وهذا ما يعكس براعة الشّاعر في انتقائه الألفاظ التّي تخدم نصّه، وكذلك نفس اللّون ورد في قصيدة شظايا الانتماء: [1]

سَقَطَتْ عَلَيْكِ جَوارِحُ الحِجَاجِ،

هلْ لَمَحُوا صَبَاحَ الكَعْبَةِ الخَضْرَاءِ..

ويوحي اللّون الأخضر هنا على الاسترخاء والراحة وبما أنّ الكعبة مكان مقدس فقد عقِبهَا اللّون الأخضر دلالة على السّلام.

وكذلك في قصيدة نشيد الميلاد بتصرف، يقول: [2]

عَجِبْتُ مِنْ أمَمٍ خَضْراءَ مُورِقَةً * * * * * * تُسْقَى بِماءِ عَكِيرٍ غَيرَ مُرْتَقبْ

اللّون الأخضر هنا تعبير عن الحالة التّي كانت عليها الأمّة العربيّة من ازدهار ونشاط ودلالته الإيجابية في هذا السّياق.

وواصل الشّاعر في توظيف هذا اللّون من خلال قوله في قصيدة لا تغضبوا أبداً: [3]

وَعُيونُهُ الخضَرْاءُ تَركُضُ في الحِصَار

فلتطْربوا لصلابَةِ الرُؤْيا التّي أَخْفَتْ

بباحَتِها النَّهَار.

---

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 100.

[2]- المصدر نفسه، ص: 81.

[3]- المصدر نفسه، ص: 57.

عزيمة الشّاعر وإصراره في احتضان الحرية، ومحاولة الانسياب وسط الحصار تظهر من خلال توظيفه اللّون الأخضر المُعبر عن ذلك.

وعليه فقد تجلت الصورة اللّونية في ديوان صفاء الازمنة الخانقة بوضوح من خلال اعتماد الشّاعر على اللّون الأخضر والذي اختلفت سياقات توظيفه لكن كلها تجسدت في قالب إيجابي.

من خلال هذا المبحث توصلنا إلى أنّ البنية الدلالية في ديوان علي ملاحي تقوم على اللغة المفعمة بالصور الشّعرية التّي تختلف في دلالتها من سياق لآخر والتّي كان لها الأثر البارز في جمالية القصائد التّي احتواها الديوان وعكست دقة أسلوب الشّاعر في إقناع القارئ.

المبحث الثاني: الرمز والأسطورة في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة.

يعد الرمز من الأساليب الفنّية التّي اكتسحت الشّعر المعاصر، وميّزته عن سواه ، وقد ذكر في القرآن الكريم في قصّة زكريا عليه السّلام لقوله تعالى: ﴿**قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آَيَةً قَالَ آَيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾[1]، وتعود دلالة الرمز في هذه الآية إلى الإشارة؛ أي «لا تستطيع النطق مع أنّك سوي صحيح»[2].

[1]- سورة آل عمران، الآية رقم : 41.

[2]- أبو الفداء اسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط1؛ (1420ه/2000م)، بيروت، لبنان، ص: 374.

وعلى هذا الأساس فالرمز هو «الكلام الخفي الذي يكاد يفهم، ثمّ أستعمل حتّى صار إشارة»[1]؛ بمعنى أنّه يرتبط بالإشارة والإيحاء «فأساس الرمز الإيحاء، والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف»[2] فهو يتنافى مع الأسلوب المباشر إذ «أنّه كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، وإنّما بالإيحاء بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها»[3] فبين اللّفظ الأصلي واللّفظ المرموز به صفة تشكل نقطة اشتراك بينهما وهذا ما يعكس لنا براعة الشّاعر في تجسيد المعنى كون الرمز من أبرز الوسائل التصويرية الشّعرية التّي استدعاها الشّاعر المعاصر عبر سعيه وراء اكتشاف وسائل التعبير اللّغوية يثري بها لغته الشّعرية واستنادا على هذا الرمز هو نتاج لبحث مطول من طرف الشّاعر بغية الوصول إلى أسلوب فنّي متميز، فالصياغة الرمزية هي قدرة الشّاعر على تمثيل أفكاره ومشاعره في صور وأوضاع ذات أصل مادي وتتجرد هذه الصور من بعض خصائصها المعهودة حيث تومئ إلى مراد ولا تصفه وتنيره ولا تسميه»[4]؛ أي أنّ في الرمز نوع من الانزياح عن اللّغة المباشرة و هذا ما ت الشّاعر الجزائري علي ملاحي في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة لكن قبل ذلك لابد للإشارة إلى أنواع الرمز:

1- الرمز الدّيني: رغم هيمنة طابع التجديد على الشّعر المعاصر إلاّ أنّه لم ينسلخ عن الدين كون هذا الأخير أحد أهم المقومات التّي نجد المجتمع قد جُبِل عليها ، وهدف الشّاعر من

[1]-أبو علي حسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدّين عبد المجيد، دار الجيل، لبنان، ط5؛ (1401ه/1981م)، ج1، ص: 307.

[2]- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3؛ 1984م، ص: 904.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2؛ ص: 182.

[4]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، 303.

توظيف الرمز الدّيني هو النهوض بالشّعر والتأثير في نفس المتلقي، والشّاعر علي ملاحي كغيره من الشّعراء استخدم هذا الضرب من الرمز معبراً بذلك عن سعة ثقافته الدّينية وثقل زاده الدّيني، ويظهر ذلك في قصائده إذ نجد منها في قصيدة العشق الناتئ: [1]

ومِنْ عَهْدِ نوحٍ سَفَائِنُنا مُبْحِراتُ

نُهرِّبُ فيها الأمانِيَ، وبَعضُ الجُذُورِ الصَغيرَةَ

استحضر الشّاعر في هذا البيت قصة سيدنا نوح عليه السّلام الذي صنع الفلك قصد النّجاة من الطوفان بمعية الذين آمنوا به وذلك من قوله تعالى:﴿ **فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ**﴾[2].

من خلال ذكر الشّاعر لشخصية نوح عليه السّلام والسّفينة يشير إلى طول الحقبة الزمنية التّي عاشها ولا يزال يعيشها الوطن من مآسي، أمّا عن ذكره لفظة السفينة فهو يشير إلى المقاومة وما تحمله من مبادئ وأمال في الخلاص والفرار بهذا الوطن إلى برّ الأمان.

2- الرمز الطبيعي: تعتبر الطبيعة الملهِم الأول للشّعراء ومصدراً أساسيا في بناء الشّعر من خلال توظيف الشّعراء لعناصرها بُغية التعبير عن أفكارهم ، والشّاعر علي ملاحي كغيره

[1]-علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 09.

[2]- سورة المؤمنون، الآية رقم: 27.

من الشّعراء المعاصرين وظف عناصر الطبيعة خاصّة وأنّه ابن بيئة فلاحية، وهذا ما يؤكده في قصائده من خلال قوله في قصيدة لا تغضبوا أبداً: [1]

يا بَعِيدَ الشَّرِ يَا قَمَرِي.

أَتَسْكُنُ كُرْبَةَ الأحْلَامِ ثُمَ تَجِيئُنِي

مَحْلُولَكَ الأَسْمال..

مُنْطَفِئَ المرَايَا ..

يا بَعِيد الشَّرِ يا وَطَنِي.

والشّاعر هنا يستحضر أهم عناصر الطبيعة "القمر" كرمز "للوطن".

وفي نفس القصيدة يقول: [2]

والصَبْر الذي لا يَنتَهِي لَمْ يَفتَح الشِّبَاكَ كَيْ تَلتقِي الشّموسُ

حُمُولَة القَلْبِ المكَفَنِ بالسّراوِيل العَرِيضة

استخدم الشّاعر في هذه الأبيات لفظة الشّموس دلالة على الحرية رمزا في قصيدة أبي العلاء في الشّوق الجديد فيقول: [3]

رَبَاهُ إِنَّ الرِّيحَ تَعْصِفُ وَالحَرَارَة تَسْتَزِيدُ.

وأَنَا مُقِيمٌ فِي الصَّحَارِي لاَ أُحِيد.

---

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 55-56.

[2]- المصدر نفسه، ص: 21.

[3] - المصدر نفسه، ص: 44.

مَيْلاً قَطَعْتُ ... وَغَايَتِي حُلْمُ كَسِيدٍ.

لَمْ أَلْقَ صَفْصَافاً يُقبِلُنِي فأضْحَكَ كالوَلِيدِ.

فلفظة الصّحاري هنا جاءت تعبيراً عن الوضع المزري الذي آل إليه الوطن.

وتجسد معاناة الشّعب الجزائري فالصّحاري لا شيء فيها غير رياح عاصفة وقوة حرارة، أمّ عن الصفصاف فالمعروف أنّه ينمو في مناطق معتدلة يتوفر بها الماء فالصفصاف هنا بمثابة أمل للشّاعر للنّجاة من هول الصحاري ولفظة الصفصاف رمز لنجاة هذا الوطن.

ونفس القصيدة يذكر لنا الشّاعر أحد أهم عناصر الطبيعة في قوله: [1]

رَبّاهُ إنّ القَلْبَ يَبحَثُ عَنْ وَتْرٍ

يَزهُو بِدَاخِلِهِ كَمَا يَزهُو الزَهْرُ

فافتَحْ عَلَيْهِ بِمَا نَشَاءُ مِنَ العَطَر

فيظهر في هذه الأبيات بصورة حزينة فهو يناجي ربّه ليفتح على الأمّة العربيّة بالازدهار والتّطور ورمز له بالمطر لتنقضي السّنين العجاف التّي تعيشها الأمّة العربيّة.

ذكر الشّاعر رمز الصنوبر للدلالة على الوطن، فمن المعلوم أنّ الصنوبر ينمو في بيئة قاسية إلاّ أنّه يقاوم، وكذلك الوطن مهما ساءت أحواله وعظم كيدُ الكائدين له إلاّ أنّه يقاوم، ويظهر هذا في قصيدة توجعات الشّجر قاحل في قوله: [2]

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة ، ص: 45

[2]- المصدر نفسه، ص: 69.

عامُ الحُزنِ هذا أمْ ميلادُنا الأبدِيُ

غَرِّدَ فِي شُجَيْراتِ الصَنَوْبرِ

واشْتَهَى إِصْغاء لِلْحَطَبِ المُخَتَثَةِ الفُصُول.

وفي نفس القصيدة حملت في طياتها رمز الجبل من خلال قوله: [1]

سِيجَارةُ أُخْرَى ونَكْتَشِفْ القَضِيَة

سِيجَارَةٌ أُخْرَى وَتَكْتَمِل الوَصِيَّة.

سَنُفجِر الجَبَل العَظِيم ليرتوِي مِنْ حُبِنَا

لِيُشَاهِدَ القَمْر المسَيَحْ بالطَهَارَة

نابضاً مثل الطُفُولةِ

جاءت هنا لفظة "الجبل" إشارة لدنوِ تفجير الثّورة من خلال اقترانها بسين التّسويف فيعود السّلام للوطن وينبض التّفاؤل من جديد مثل نبضه في الطفولة.

يؤكد الشّاعر على معاني الاستقامة والصمود والتّمسك بالأرض من خلال أبياته في قصيدة قبلة الحادي: [2]

تَعلَمُوا تصْرِيفَ أَفعَالَ الخطَابَة

يَومَها وتَشَبَثوا بالتِّينْ والزَيْتونِ

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 72.

[2]- المصدر نفسه، ص: 20.

2-أ: الرموز الحيوانية: نجد ديوان الشّاعر يحوي أسماء لحيوانات عديدة مختلفة النّوع (الزواحف، الطيور، الجوارح ...إلخ) والتّي اختلف رمزيتها من حيوان لآخر ونذكر البعض منها:

القبرة: طائر جميل مشتهر بتغريده الدائم استحضره في قصيدة نشيد الميلاد بتصرف .. من خلال قوله: [1]

رَبِي ... إذا قُلتُ سَارَ الهَمُ في عُقْبِي * * * * * إنَّ الذّي حَركَ الأشْياءَ في عُمْقِي

أَشْعَلْتُ فِيهِ سَعِيرَ الحُلْمِ .... والزَغَبِ * * * * * قَدْ يولدُ الشَّجَنُ المعْتُوه في كَبِدِي

أو يَرتَمي في ثَنَايا الرُوحِ .... مُغْتَصِبِي * * * * * وَقدْ تَصُوم عَنْ الإنْشَادِ قُبرَة.

تجسد هذه الأسطر الشّعرية الحالة التّي أصابت نفس الشّاعر من ضجر وحزن جراء مآسي وطنه التّي مست كل من يعيش بهذا الوطن حتّى طائر "**القبرة**" الذي لم يسلم هو الآخر ليتوقف عن الإنشاد، فالفساد الذي في الوطن كبح واستئصل آمال المواطنين في العيش برخاء ورغد. ورد في قصيدة قبلة الحادي: [2]

تِلْكَ العَصَافير التّي ركَضَتْ إلى أَفاقِنَا لَم تَبتَسِمْ فِي اللَّيْلِ.

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 80

[2]- المصدر نفسه، ص: 19

بمجرد ذكر كلمة العصافير يتبادر إلى أذهاننا دلالة مختلفة كاللطافة والحرية، هي توحي بالشيء الصغير فهو رمز للبراءة أي ذات مدلول إيحائي للفرح لكنّها لا تبتسم، وعليه فحتّى البراءة لم تنجو من الشّدة والضيق الذي حل بالوطن .

القطة: وقد ذكرها في قصيدة: أبو العلاء في الشّوق الجديد :[1]

لاَ طَائِرَ يُلقَى بِه خَلْفَ الخُرَافة والرّكُودِ.

هُوَ ذَا زَمَانِ القَيْء يَنتَصِرُ اليَهُود.

وتَصِيرُ مركَبَةُ العُروبَة قِطَّةٌ بيْنَ السُدُودِ.

القطة هنا تعبير عن الضعف والضيق الذي تعيشه الأمّة العربيّة.

التماسيح: كما استحضر لفظة "التماسيح" في قوله:[2]

ثُمَّ غَاصَ مَعَ التَّمَاسِيحِ التِّي

لَبِسْت ثِيابَ اللهِ وامْتصَتْ مَواوِيلَ الأَصَالة

من عُيُونِ الكَادِحِينَ.

ولفظة التّماسيح في هذه الأبيات دلالة على الحكام الطغاة الذين يلبسون لباس الإصلاح والتنمية لكنهم يستأصلون جذورها من خلال إبداعهم في إلقاء الكلمات لكن ورائهم نوايا خفية تخدم مصالحهم.

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ، ص: 44.

[2]- المصدر نفسه، ص: 22.

3- **الرمز التاريخي:** يقوم الرمز التاريخي على استحضار أحداث في أشعار أو شخصيات كانت لها مكانة في الماضي وقد تكون مواقف أو أماكن تاريخية وفي هذا السياق نجد مقولة مشهورة لجمال الدّين الأفغاني: «لا عزة لقوم لا تاريخ لهم ولا تأريخ لقوم إذا لم يقم منهم أساطين وتحيي آثار رجال تاريخها فتعمل عملهم وتنسج على منوالهم»[1]، وهنا الشّاعر يقف وقفة التمجيد لتاريخه من خلال ذكره لبعض الرموز الدالة على ذلك.

الشّخصيات: لقد ذكرت العديد من الأسماء في هذا الديوان والتّي رسخت في الذاكرة التاريخية العربية والإسلامية، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على ثقافة الشّاعر. ومن بينها ما ذكر في قصيدة أبي العلاء في شوق جديد:[2]

عَفْواً صَلاَح الدِّين كَانَ اِسْمِي. وَهَارُون الرَشِيد

وأبو العلاء اسم جديد.

هنا الشّاعر يفتخر بماضي أمّته من خلال ذكره لشخصية صلاح الدّين رمز المقاومة الإسلامية والبطولة العربيّة واسم هارون الرشيد الذي يضرب به المثل الأعلى في العدل والإنصاف، أمّا عن شخصية أبي العلاء فهي رمز الوحدة والعزلة.

الحاجب المنصور: استحضر الشّاعر هذه الشّخصية السّياسية التّي تعبّر عن أهم قادة المسلمين، وقد كان حاجب الخليفة في الفترة الأموية واسمه محمد بن أبي عامر.

---

[1]- عبد الغني قاسمي "جمال الدّين الأفغاني داعيا ومصلحاً " دعوة الحق، ع: 231، (ذو الحجة محرم 1404ه/أكتوبر 1983م)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، المغرب، ص: 03.

[2]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 43.

شخصية عرقوب: ذكر الشّاعر في قصيدة أبي العلاء في الشّوق الجديد من خلال قوله:

لم أرض (عرقوب) سلطاناً عَلَى الحَقْلِ الرَغِيد[1].

أمّا عن عرقوب فهو رجل في الجاهلية مشهور بإخلافه للوعود ويضرب به المثل في ذلك، فالشّاعر لا يريد حكاماً أمثال "عرقوب".

وبالنسبة للأماكن التاريخية فقد استحضر الشّاعر بلاد بابل في قصيدة توجعات الشّجر القاحل من خلال قوله: [2]

كَبَلنِي هَواكَ وَلَمْ أَجِدهُ

بلا ندى تأتي وتَطرُقُ بابِناَ المَنسِي

من نَسَجَ القُمامةَ في رُموشِ البابلية.

الشّاعر هنا يقف موقف الحزن على ما أصاب" بابل" بلاد الحضارة والازدهار التّي دنّسها المحتل، أمّا عن القمامة فهي رمز للخراب الذي حلّ بها.

مكة: ذكرت لفظة "مكة المكرمة" في قصيدة مذكرة العشق الناتئ: [3]

اسْتَريحِي إِلَى الظِّلِ – شُكْراً–

نُحَلِلُ وَمْضَ الحَدِيث المسَافِرِ فِي ذَبْذَبَات الخَيَالِ

لَنَا فِي الفُؤادِ اشْتِياقٌ

---

[1]– علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 43.

[2]– المصدر نفسه، ص: 65.

[3]– المصدر نفسه، ص: 12.

إِلَى مَكَةِ العُمْر والانْتِسَابُ الأَخِير

نُحَاوِلُ غَزْلَ الهُمُومِ عَلى ركبَةِ الحُلْم

الأحداث التاريخية: أمّا عن الأحداث التاريخية فلم يذكر لنا الشّاعر سوى عام 1988م، والذي رمز إليه بعام الحزن نظراً لما خلفته هذه المظاهرات من قتلى وجرحى، ويظهر ذلك في قصيدة توجعات الشجر القاحل: [1]

عَامُ الحُزْنِ، أمْ ميلادُنَا الأبَدِي

غَرَدَ في شُجَيْراتِ الصّنَوبَرِ.

واشتَهَى الإصْغَاء لِلْخُطَبِ المخَتَتةِ الفصولِ

الرمز الأسطوري: شاع استخدام الرمز الأسطوري في الشّعر العربي المعاصر خاصّة وأنّ الأسطورة هي حلقة مهمة للربط بين الحاضر والماضي حتّى وإن كانت خيالا لكنه جزء لا يتجزأ من التاريخ كونها معتقداً من معتقدات الأسلاف وهي «عبارة عن حكايات وأقاويل لا أساس لها من الصّحة وقد ظلّ هذا المعنى مواكباً للأسطورة على مدى سنوات طويلة»[2]،

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 69.

[2]- ديانا ماجد حسين ندى، "الأسطورة والموروث الشّعبي في شعر وليد سيف"، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الدراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2013م، ص: 84.

وكغيره من الشّعراء وظف الرمز الأسطوري، ويظهر ذلك من خلال قوله في قصيدة قبلة الحادي:[1]

قَطَرَاتُ الصَمْتِ هَذِهِ

أَمْ أُغْنِيَاتُ جَنَازَةٍ لَمْ يَشْهَدْ النّاعُون هيْكلَها؟

ومَنْ هَذَا الذِي أَلْقُوا بِهِ فِي البَحْرِ

مَلْفُوفاً بِأَحْزِمَةِ القَيَاصِرَة العِظَام؟

وظف الأسطورة الفرعونية "أوزوريوس" الذي كان رجلا طيبا وحاكما عمّ في فترة حكمه الرخاء في البلاد ممّا جعل أخوه "ست" يغار منه، فدبر له مكيدة بغية القضاء عليه، حيث دعاه إلى سهرة وعرض عليه صندوق بديع الصنع مزخرف بالذهب أعدّه خصيصا له.

قام جميع الحضور بتجريبه، لكنّه لم ينطبق على أجسادهم، وبعد أن جربه "أوزوريوس" قام أخوه بإغلاقه ورميه في النهر رغبة منه في الاستلاء على العرش.

أصرت إيزيس زوجة أوزوريوس البحث عن زوجها وبعد مدّة طويلة تمكنت من إيجاده وسط التابوت، فرددت عليه أقوى التعاويذ القادرة على إعادة الحياة له فتمكنت من إنقاذ زوجها،[2] وعلاقة هذه الأسطورة بهذه الأبيات هو أنّ:

"الجنازة التّي لم يشهد الناعون هيكلها" يقصد بها جنازة أوزوريوس.

---

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 22

[2]- ينظر: سعد رفعت، الموسوعة العالمية للأساطير الشّعبية، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر، ط1؛ (1432ه/2011م)، ص: 322

"وألقوا به في البحر ملفوفاً بأحزمة القياصرة" يقصد أنّه كان ملكاً وألقوا به في النهر بلباس الملوك.

جمالية التّوظيف تكمن في المصير المشترك بين الوطن وشخصية "أوزوريس"، أمّا عن ست وغدره رغم رابط الأخوة فهو تمثيل لأبناء الوطن الغادرين به وبالنسبة لزوجته فهي تمثّل أبناء الوطن الفدائيين له والبحر باتساعه، هو متاهة وإلقاء "أوزوريس" في الصندوق لمنع مواصلته في الحكم، فكأنّ الشّاعر أن يقول أنّ الوطن في حصار أوقف تطوره وازدهاره لكن رغم متاهة هذا الوطن فلا بدَّ من نجاح أبناءه في تخليعه تماماً مثلما نجحت أوزيوس في تخليص زوجها.

2- وفي قصيدة قبلة الحادي يستحضر لنا قصّة لفتاة صينية من خلال قوله: [1]

قَمَرِي الذِي لَمْ تَتفَتَقُ قَسَمَاتِه انتحرَ انتِحاراً صَادقاً.

فالأسطورة هنا قصة صينية تتحدّث عن فتاة عذراء كان أبوها ملكاً وقد طلب من أتباعه صنع ناقوس من الذهب والفضة والحديد والنّحاس، ولما بدأ العمال في تذويب المعادن أبت هذه الأخيرة الامتزاج. ولما استفسرت البنت عن السبب وقامت باستشارة العرّافين أخبروها أنّها لن تتحد إلاّ إذا امتزجت بدم فتاة عذراء ممّا دفعها إلى رمي نفسها في القدر لتصنع المعادن، وقد أبدع الشّاعر في تصوير معاناة وطنه، فميلاد الوطن كان حديثا بعد الاستقلال، لكنّه اصطدم بواقع تضحية أبنائه به لتحقيق مصالحهم خاصّة حاله حال هذه الفتاة التّي لا تزال

[1]- علي ملاحي ، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 21.

في ريعان شبابها لكنّها ضحت بنفسها رغبة في تحقيق مصالح والدها. وفي قصيدة قبلة الحادي يقول: [1]

تِلْكَ العَصَافِير التّي ركَضَتْ إِلَى آفاقنَا

لَمْ تَبتَسِمْ فِي اللَيْل

كَانَ يدُقها ضَوء الحَنين إلى سَنَابِل

أو غَمَامَاتٍ تُحَلِقُ فِي رِوَائِها.

لقد ذكر في هذا المقام أسطورة تموز البابلية آلهة الخصب التّي تخلت عن المدينة فتوقف فيها كل شيء إذ لا مطر ولا زرع فانتشر في المدينة الجوع والجفاف فسار صغار البلابل يحملون سلال الصّبار والفاكهة قربانا لعشتار تطلعاً للماء.

وقد تفنن الشّاعر في تصوير معاناة أبناء وطنه فالعصافير التّي ذكرت في هذه الأبيات هي دلالة على البراءة التّي أخذها الحنين إلى التّجول في الوطن بسلام دون قيود وهي متعطشة للأمن والسّلام مثلها مثل صغار البلابل المتعطشة للأمطار والتحليق فوق السنابل.

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 19.

المبحث الثالث: الموسيقى الشّعرية في الديوان

تعد الموسيقى عنصرا أساسيا في بناء القصيدة العربية باعتبارها الملمح الأبرز الذي يميّز الشّعر عن النثر، و «الشّعر في حقيقته ليس إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النّفوس وتتأثّر به القلوب»[1]، فهي الحلاوة التّي تطرب الآذان ثمّ تخترقها لتلامس القلوب، وتعد بذلك القلب النابض للقصيدة، الذي لا يمكن التخلي عنها.

وهي ظاهرة تعنى بالوزن والقافية والإيقاع فالقصيدة أساسا «بنية إيقاعية خاصّة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته»[2]، فهي بذلك تعمل على التّأثير في نفس المتلقي وإثارة انتباهه.

ويعتبر الإيقاع شرطاً أساسيا تُبنى عليه النّصوص الشّعرية، فمصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشّاعر المنفعلة، ولما كان الإيقاع الشّعري معبراً عن حركة النّفس الشّعورية وشحنتها الوجدانية وإنفعالاتها النّفسية وجب أن يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص يتماشى معها ويكون أكثر إنسجاماً معها من غيرها[3]، ونظراً لفاعليته في نفس المتلقي ولما يحدث من تجاوب بين العمل الفنّي ومتلقيه. وينقسم الإيقاع في الشّعر إلى قسمين: إيقاع داخلي، إيقاع خارجي

[1]-ينظر : إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة أنجلو المصرية ، ط2؛ 1952 ، ص 15.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، ص 64

[3]- ينظر: مصطفى سويف، الأسس النّفسية للإبداع (الشّعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، ط 4؛ د ت ، ص : 16-17.

1-الإيقاع الداخلي: وهو «الإيقاع الذي ينشأ من انتظام الأصوات منفردة كانت أو مركبة في إطار الوزن العروضي، كما ينشأ من المستوى الدلالي المهيمن على النّص، إنّه قائم على توازنات صوتية ودلالية تتكاتف في بناء الصّورة الإيقاعية الكلية للقصيدة»[1].

ويتمثّل هذا الإيقاع في الجانب اللّغوي الداخلي من خلال التكرار، الجناس، التصريع وغيرها، ممّا يشكله من تناسق للنّص وأجراس تشدُّ المتلقي حين سماعها أو قراءتها.

1-أ: التكرار: يعد التكرار ظاهرة لغوية وتقنية من التّقنيات الأسلوبية الحداثية التّي تحدث موسيقى مميّزة للقصيدة، لما تضفيه من جمالية للنّص الشّعري، ولما تحققه من تجانس داخل النّص، فهو عنصر مهم في سيميائية النّص الشّعري وكذا في بناء النّص الفنّي، فالنّص كبنية تركيبية لعدد من العناصر، لا يخلو من حضور التكرارات التّي يمكن أن تدرك كتنظيم، عندما تقارب بالمستوى الدلالي.[2]

يصوّر التكرار الانفعالات النّفسية للشّاعر، «فهو يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة عليه، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التّي يسلطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها

[1]- عبد الرحمن دري، شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص: نظرية الشّعر، كلية اللّغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة باتنة ، الجزائر، (1438ه/ 2017م)، ص: 70

[2]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث(التقليدية)، دار توبقال، المغرب ط2؛ 2001م، ج1، ص: 190

بحيث تطلع عليها»[1]، كما أنّه أسلوب يحتوي على إمكانات التعبير فهو «يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه»[2]

وقد اعتمد علي ملاحي على التكرار في قصائده، نجده استعمل في بعض الأحيان تكرارات بسيطة وأحيانا مركبة وتمثّلت هذه التكرارات في: (الحرف، الكلمة، العبارة) يقول:[3]

طُوبَى لَنَا فِي الخَنَادِق.

طُوبَى لَنَا فِي الزَنَازِن.

طُوبَى لَنَا فِي التَغرُبِ والارْتِحَال.

طُوبَى لِكُلِ الشُّعُوبِ، مِنَ المَاءِ حَتّى الظِلاَل.

ففي هذه الأبيات كرر لفظة "طوبى" أربع مرات، ليبرز مدى فخره بوطنه، فبالرغم ممّا تحمله هذه المصطلحات (الخنادق، الزنازن، التغرب، ...) من سمات تشاؤمية، إلاّ أنّها اقترنت بكلمة (طوبى) التّي تحمل دلالة تفاؤلية.

يقول أيضا [4]:

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13؛ 2004م، ص: 243.

[2]- المرجع نفسه، ص: 263.

[3]-علي ملاحي ، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 15-16.

[4]- المصدر نفسه، ص: 45

مَا زَالَ يَلْسَعُنِي وَيَلْسَعُنِي الضَجَر.

وَأَنَا وَحْدِي أُفَتِشُ عَنْ ضَمِيرٍ مُسْتَتَر.

كرر كلمة (يلسعني) ليؤكد على حالة الضجر التّي يعيشها والتّي تعبر عن آلامه وأوجاعه.

وفي نفس القصيدة أبي العلاء في الشّوق الجديد كرر كلمة (ربّاه) لتصل إلى اثنتي عشرة مرة بطريقة متفاوتة لتدّل على التّسلسل والتّتابع وللحصول على نوع من التّجانس الموسيقي وتوفير النغم.

نالت العبارة في حد ذاتها حظاً كبيراً من التكرار في شعر "علي ملاحي" خدمة للحالة الشّعورية، بحيث يقوم تكرار العبارة «بما يشبه عمل النّقطة في ختام عبارة تمّ معناها، ومن ثمّ فإنّه يوقف التّسلسل وقفة قصيرة ويهيئ لمقطع جديد»[1]؛ ونلمح هذا النّوع من التكرار في قصيدة "لا تغضبوا أبدا"، حيث قال :[2]

لاَ تَغْضَبُوا أَبَدًا.

قُلْتُ اِطْرَبُوا لِصَلاَبَة الإِنْذَار

وَ اِخْتَلَفُوا مَعَ البِحَارِ ... شِبْرا

[1]- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص 234

[2]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص 55-58

.....

لاَ تَغْضَبُوا أَبَدَا

تَضُمَ هُمُومُنَا لِلْعَاصِفَات.

.....

وَ نَهْتِفُ فِي رِحَابِ الاحْتِضَار

لاَ تَغْضَبُوا أَبَدَا

لاَ تَغْضَبُوا أَبَدَا

فهده القصيدة تضم خمسة مقاطع تميّزت بتكرار اللّفظة المعنونة بها (لا تغضبوا أبداً) حيث ذكرها في مطلعها وفي منتصفها ثمّ ختم بها وذكرها مرتين للدّلالة على تشجيعهم للمقاومة وحثّهم على الصبر.

تكرار الحرف: ويقصد به ترديد أصوات معيّنة فتعطي النّص الشّعري إيقاعات مختلفة، كما أنّه يلعب دورا في بناء الإيقاع الموسيقي داخل النّص، وقد نجح صاحب ديوان صفاء الأزمنة الخانقة في توظيفه، ومثال على قوله: [1]

وَاقِ وَاقِ

كِلاَبُ الحَارَةِ اليُمْنَى يرملها الشِّقَاق

[1]-علي ملاحي، ديوان صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 97.

تَقْتَاتُ غَوْطَتَهَا القَدِيمَة.

ثمّ لاَ تَجِدُ العِنَاق.

تَحْتَارُ حِينَ يَضُمُهَا لَهَبُ التَّوَجُعِ وَالفُرَاق

من خلال قراءتنا للأبيات نلاحظ تكرار حرف القاف في القصيدة في الكلمات (القادسي، القمامة، الانعتاق، المراق، ورق الخرونق، القصيدة، أفق، لأقول، يليق، استفاق ...) وهو من الحروف المجهورة الشديدة التّي لها وضوح سمعي وهذا بالذات مراد الشّاعر في ميوله لإبراز صوته وإيصال ما يريد إيصاله.

يقول في قصيدة مذكرة العشق الناتئ: [1]

تَنَاهَتْ إِلَى قَلْبِهَا الذِّكْرَيَاتُ.

الحُقُولُ اسْتَرَاحَتْ إِلَى المَاءِ فِي تُؤْدَه

سَرْبَلَتْ شَعْرَهَا فِي لجُاجِ التَّطَلُعِ وَاسْتَنْطَقَت

خَصْرَهَا المُشْتَهَي.

ثمّ قَامَتْ تُوَزِعُ ثَمْرَها وَتُزِيحُ السِّتَار

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 07.

اِبْتِهَاجًا بِعِيدِ الطُّفُولَة.

والملاحظ من هذه الأبيات هو تكرار حرف التاء، وهو من الحروف المهموسة التّي تتسم بالضعف والتّي تعكس لنا هدوء الشّاعر وتامله واسترجاع ذكريات وطنه الغالي الذي كان ينعم بالسّلم والأمان.

وبالتالي يمكن القول إنّ التكرار في شعر "علي ملاحي" كان له وظيفة دلالية وإيقاعية، وهذا ما يدّل على براعته وقدرته في نسج أفكاره وتنسيقها بما يلائمها.

1-ب: الجناس: محسن بديعي لفظي يكسب الأسلوب جرساً موسيقيا من خلال اتفاق لفظتين لفظاً واختلافهما في المعنى.

وقد اعتمد الشّاعر "علي ملاحي" على الجناس الناقص أكثر من الجناس التام، إذ يظهر ذلك في العديد من قصائده، نذكر مثالا على ذلك: [1]

فلتَسْتَفْسِرِ الأَمْطَار عَنْ مَغْزَى الطَلِيعَة فِي البِلاَدِ

وَدَوْرُهَا المَحصُود

وَلِتَسْتَفْسِرَ الأَغْلاَل عَنْ هَدَفِ القَطِيعَة فِي البِلاَدِ

وَدَوْرُهَا المَنْشُود

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 30.

ويظهر التّجانس من خلال توظيفه للفظتي (المحصود، المنشود) و(الطليعة والقطيعة) بالإضافة إلى (المراتب والرواتب)، (صبايا وسبايا)، (البلابل، والسنابل) (الوصايا، الهدايا) و(سكارى وحيارى) وغيرها من الألفاظ المتجانسة التّي حققت أكبر قدر من التشابه الصوتي ومنحت القصائد نغمة إيقاعية خاصّة. يقول في قصيدة قبلة الحادي:[1]

فَلَمْ تَقْتُل سُلْحُفَاة وَلَمْ تَفْتَحْ سَبِيل

لَمْ يَنْكَمِشْ وَطَنُ البَرَاءَةِ فِي رَمَادِ المُسْتَحِيل.

وَكَأَنَّ ذَاكِرَةَ الحُقُولِ تُسَجِلُ الوَطَأَ الثَّقِيل ..

وَتَقُولُ قَوْلَتَهَا الجَلِيلَة كُلَمَا دَقَ الأَصِيل

فقد أضافت هذه المصطلحات التّي وظفها نهاية السطر –(سبيل، المستحيل، الثّقيل، الأصيل)– مسحة جمالية فنّية للقصيدة وإحداث جرس موسيقي تنفرد به الأبيات عن غيرها.

2– الإيقاع الخارجي: وهو ما يظهر على سطح القصيدة، والذي يهتم بالوزن والقافية.

2–1: الوزن: هو العمود الفقري لموسيقى الشّعر العربي، وهو الشّرط الأول الواجب توفره في الكلام حتّى يسمّى شعراً، كما أنّه العنصر القائم على تنظيم عناصر اللّغة وتكثيفها أي

[1]– علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 22–23.

أنّ «الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشّعرية أو وعاء يحتوي الغرض الشّعري، إنّما هو بعد من أبعاد التعبير الشّعري، في محاولة خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم»[1]؛ بمعنى أنّ البنية الإيقاعية والبنية اللّغوية وجهان لعملة واحدة.

يعود اختيار الشّاعر للوزن راجع إلى ما تقتضيه تجربته الشّعرية، وما يحتويه وجدانه، وبذلك يكون التشكيل الموسيقي خاضعاً خضوعًا مباشرًا لحالته النّفسية «فالقصيدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة»[2].

يستعمل الشّاعر بحوراً شعريّة معينة فهو «حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين، إنّما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشّعورية»[3]، باعتبار أنّ بعض الأوزان تتفق مع حالة الحزن وبعضها مع حالة البهجة.

ومن خلال تقطيعنا لأبيات من ديوان صفاء الأزمنة الخانقة وجدنا الشّاعر نوّع في استخدامه للبحور الشّعرية وهي: البسيط، الكامل، المتقارب والمتدارك.

يقول في قصيدة مذكرة العشق الناتئ[4]:

تَناهَتْ إِلَى قَلبِهَا الذِكْرَياتُ

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشّعراء (دراسة في التراث النقدي)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5؛ 1995م، ص: 334.

[2]- عز الدّين اسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص: 63.

[3]- المرجع نفسه، ص: 54.

[4]-علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 07.

تَنَاْهَتْ إِلَىْ قَلبِهَاْ ذِكْرَيَاتُو

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

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

الحُقُولُ اِسْتَرَاحَتْ إِلَى المَاءِ فِي تُؤْدِه

اَلْحُقُوْلُ سْتَرَاْحَتْ إِلَلْمَاْءِ فِيْ تُؤَدِهْ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ.

سَرْبَلَتْ شَعْرَهَا فِي لُجَاجِ التَّطَلُّعِ وَاسْتَنْطَقَتْ

سَرْبَلتْ شَعْرَهَاْ فِيْ لُجَاْجِ تْتَطَلُّلْعِ وَسْتَنْطَقَتْ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

نلاحظ أنّ الشّاعر في هذه القصيدة مزج بين بحرين وهما البحر المتقارب (فعولن) والبحر المتدارك (فاعلن)، وكلاهما من البحور الصافية والبسيطة التّي تحتوي على تفعيلة واحدة، بالإضافة أنّهما ينتميان إلى نفس الدائرة.

حيث استهل الشّاعر في السطر الأول للنظم على البحر المتقارب ثمّ غير وزنه إلى البحر المتدارك، ليعود فيما بعد إلى البحر الأول، وهذا راجع إلى حاجته التّعبيرية، وقد نظم الشّاعر من البحر البسيط قصيدتين اثنتين وهما: ابتهالات على جبين الوطن ونشيد الميلاد بتصرف..

نَهْرُ الهَوَى قَدْ تَنَامَى الجُرْحُ وَاتَّقَدَا وَمُقْلَةُ الفَجْرِ لَمْ تُنْجِبْ لَنَا وَلَدَا[1]

نَهْرُ لْهَوَىْ قَدْ تَنَامَلْجُرْحُ وَتْتقدَاْ وَمُقْلَةُ لْفَجرِ لَمْ تُنْجِبْ لَنَاْ وَلَدَاْ

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

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فَعِلُنْ.

والملاحظ في هذه الأبيات وجود تغيرات طرأت على التفعيلة الأصلية:

مُسْتَفعِلُنْ ← مُتَفْعِلُنْ← الخبن (حذف الثّاني الساكن)

فَاعِلُنْ ← فَعِلُنْ ← الخبن (حذف الثاني الساكن)

من بحر الكامل يقول في قصيدة أبي العلاء في الشّوق الجديد:[2]

الشَّمْسُ تَلْسَعُهُ وَتَلْسَعُهُ كَأَنَّ خُيُوطَهَا سَوْطٌ عَنِيدْ

اشْشَمْسُ تَلْسَعُهُ وَتَلْسَعُهُ كَأَنْنَ خُيُوطِهَا سَوْطُنْ عَنِيدْ

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

مُتْفـــاعِلُنْ مَفَاعِلُن مَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفاعِلانْ

يَجْرِي يُفَتِّشُ فِي قِفَارِ الآه عَنْ دَرْبٍ سَدِيدْ

يَجْرِي يُفَتْتِشُ فِيْ قِفَارْلْآآه عَنْ دَرْبِنْ سَدِيْدْ

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

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 35.

[2]- المصدر نفسه، ص: 43.

مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلانْ.

من خلال تقطيع لهذا المقطع لاحظنا تغيرات طرأت على التفعيلة الأصلية لتصبح بذلك إلى:

التفعيلة	التغيير الذي طرأ عليها	نوع هذا التغيير
مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلُنْ	**الإضمار**: تسكين الثّاني المتحرك
مُتَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	**الوقص**: حذف الثّاني المتحرك
مُتَفَاعِلُنْ	مُتْفَاعِلانْ	**تذييل**: إضافة حرف ساكن آخر التفعيلة.

نستنتج أنّ هذه الزحافات والعلل ماهي إلاّ تعبير عن الحالة الشّعورية التّي يمر بها الشّاعر، وتصوير لنفسيته المضطربة، وتمثيلاً لحزنه ومأساته اتجاه وطنه الذي يعايش أزمة عويصة.

2-ب:القافية: وهي عنصر من عناصر بناء القصيدة وموسيقاها، وهي لا تقل أهمية عن الوزن، فقديما قال ابن رشيق القيرواني (ت:456ه): «أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية».[1]

ويعرّفها الدكتور "أنيس إبراهيم" على أنّها: «عدّة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية فهي بمثابة الفواصل

[1]-ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص: 151

الموسيقية، يتوقع السّامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرب الآذان في فترات زمنية منتظمة»[1]؛ وعليه فالقافية عنصر تطريب وتوحيد للنغم داخل القصيدة لتزيد من سحرها.

وقد اعتمد الشّاعر "علي ملاحي" على نمط قافوي يتسم بالتنوع تارة والتوحد تارة أخرى نتيجة للحالة النّفسية وما تمليه عليه، لأنّ القافية في استخدامها الحداثي تنتهي عند انتهاء الدفقة الشّعورية في السطر الشّعري، معبّرة سكون النّفس في ذلك المكان.[2]

تعدد القوافي في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة على حسب أنواعها:

1-القافية المترادفة (/00): تتمثّل من خلال قوله:[3]

والفَلْقُ الذَّمِيمُ ←ولْفَلَقُ ذْذَمِيمُ ← /00//0///0.

2- القافية المتواترة /0/0 تتضح من خلال قوله:[4]

قُلْتُ اِطْرَبُوا الصَلاَبَة الإِنْذَارِ ←

قُلْتُ طْرَبُولصَلابَةَ لإِنْذَارِي← /0/0/0/0//0///0//0/0/0

3- القافية المتداركة /0//0 حيث يقول:[5]

سَرْبَلَتْ شَعْرَهَا فِي لجُاَجِ التَّطَلُّعِ

←سَرْبَلَتْ شَعْرَهَا فِي لجُاَجِ تْتَطَلُّعِ← /0//0//0/0//0/0//0/0//0/0//0

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، ص: 244.

[2]- ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشّعر المعاصر، ص: 180.

[3]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 73

[4]- المصدر نفسه، ص: 55.

[5]- المصدر نفسه، ص: 07.

4- القافية المتراكبة /0///0 حيث يقول: [1]

أَشْرَعْتُ فِي دُنْيَاكِ مُبْتَسِماً

أَشْرَعْتُ فِي دُنْيَاكَ مُبْتَسِمَنْ ←/0/0//0/0/0//0/0/0///0.

ولمـــّا كان التّحرر من استخدام القافية من سمات التجديد في الشّعر الحر، فقد ذهب الشّعراء لاستخدام القافية استخداماً يتفق مع طبيعتهم وطبيعة تجربتهم وهذا ما يوضح بعدهم عن توحيد حرف الروي في القصيدة، كما كان في الشّعر القديم ومثالا على ذلك ما جاء في قوله في مذكرة العشق الناتئ: [2]

اِبْتَسَمْنَا نُبَادِلُهَا الاِنْبِسَاط.

فَهَبَتْ تُعَطِرُنَا بِالرَوَائِحِ وَالمَدْحِيَات.

وَمِنْ يَوْمِهَا اِعْتَبَرَتْنَا هُتَافَ التّحَوُلِ وَالاِكْتِمَالِ.

وَزَادَتْ إِلَى حُبِّهَا رَغْوَةَ المَاهِيَاتِ الخَسِيسَة

قِيثَارَةُ لِلْنَشِيدِ.

وَبَعَثَ الحَيَاةِ الوَدِيعَة فِي النَّفْسِيَاتِ،،

هَتَفْنَا بِهَا بَالَهُ السَّمَا.

[1]- علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص: 91.

[2]- المصدر نفسه، ص: 12.

من خلال هذه الأبيات نجد الشّاعر قد أجاد استخدام حروف الروي المتنوعة من أجل لفت اِنتباه القارئ، فكلّ سطر يحتوي حرف روي مختلف عن السّطور الأخرى، وقد لجأ لهذا التنويع لكسر رتابة القصيدة وإضفاء نغم موسيقي مغاير لما سبق.

ومن هذا نستنتج أنّ كلاّ من الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي ساهم في نسج بنية إيقاعيّة تتلاءم مع الحالة الشّعورية للشّاعر، وعكست أحاسيسه وعواطفه الصادقة النابعة من عمق تجاربه الشّعرية.

وما يمكن استخلاصه أنّ الشّاعر علي ملاحي تمكن من خلال ديوانه صفاء الأزمنة الخانقة من التعبير عن واقعه تعبيرا صادقا وهذا ما تجلى لنا من خلال دراستنا للبنية التركيبة والإيقاعية اللّتان ساهمتا في إثراء هذا الديوان وتقديم صورة حسنة عن إحدى قامات الشّعر الجزائري وعمّا يزخر به الشّعر الجزائري عموما.

خاتمة

الخاتمة:

سعينا في هذا البحث إلى دراسة التجربة الشّعرية عند الشّاعر الجزائري علي ملاحي من خلال ديوانه صفاء الأزمنة الخانقة، محاولين بذلك للكشف عن ميزات هذه التجربة على الصعيد اللّغوي الدلالي والإيقاعي الجمالي، وقد خلصنا إلى مجموعة من النتائج التّي بثينا معظمها في متن البحث وتركنا أخرى أحصيناها في نقاط هي كالآتي:

1-التجربة الشّعرية عمل أدبي أساسه التجربة الشّعورية للشّاعر وما تحمله ذاته من عواطف وأحاسيس.

2- اللّغة هي أداة التعبير عن وجدان الشّاعر فبواسطتها يمكنه بلوغ غايته فالتّجربة الشّعرية أساسا تجربة لغة.

3- التّجربة الشّعرية عمل فنّي يتأرجح بين الصدق الفني وصدق الواقع، ويختلف تجسيده حسب براعة الشّاعر.

4- تختلف التجارب الشّعرية حسب ذاتية الشّعراء ومن عصر لآخر وذلك حسب الظروف المعيشة، وهذا ما وضحته التّجارب الشّعرية الجزائرية المعاصرة وتميّزها من فترة إلى أخرى.

5- تميّزت التّجربة الشّعرية عند الشّاعر علي ملاحي من خلال مدونته صفاء الأزمة الخانقة ب:

أ-الإغداق في توظيف الصّورة الشّعرية التّي ساهمت في تجسيد عواطفه والتّعبير عن آلامه ومعناته.

ب-إثراء اللّغة الشّعرية بالإيحاءات والتلميحات وذلك باستخدامه للرموز واستحضاره للأساطير تاركا للقارئ حرية التأويل.

ج- البنية الايقاعية ودورها الفعال في استيعاب عواطف وأحاسيس الشّاعر وما أحدثه كلا من الايقاع الداخلي والخارجي من موسيقى معبرة عن ذبذبة حالته الشعورية وانفعالاته النفسية.

وما يمكن قوله أن المتن الشّعري للشّاعر الجزائري علي ملاحي متن غائر مكثف بالدلالات وهو ما يرفض وجود قارئ نموذجي قادر على فك شفراته وفك مغاليقه، وهذا لا يمكن أن يحصل بدون ثقافة القارئ الموسوعة والكفاءة المعرفيّة ليصل في آخر قراءته إلى اللّذة والمتعة التّي تأسره وتجعله يتذوق شغف ما انهال عليه من كلمات شعرية تقوم على الانزياح والتكثيف والاستعارة...، ليقرّ أنّه أمام نص مفعم بشعرية كاملة ومؤثرة أرقته في البداية إلّا أنّها راقته في النهاية.

الخاتمة

وفي الأخير نجدد شكرنا للأستاذ المشرف الدكتور "تركي أمحمد" على مساندته لنا، كما نرجوا أن نكون قد حققنا نتائجاً تعكس بصدق مكانة هذا الشّاعر ودوره المميز في الساحة الشّعرية العربيّة عموما والجزائرية على الخصوص، كما نأمل أن يكون هذا البحث فاتحا لتطلعات جديدة ولأبحاث أخرى تسلط الضوء على ما غفلنا عنه.

الملاحق

1-السيرة الذاتية:

الشّاعر والأستاذ الدكتور "علي ملاحي" من مواليد 9 سبتمبر 1961 م بالعامرة ولاية عين الدفلى بالجزائر، واحد من الأسماء الأدبيّة التّي ظهرت نهاية السبعينات وبداية الثمانينات، كتب في مختلف المواضيع، إلاّ أنّ فترة الثمانينات كانت فترة حاسمة في تحديد مسار شعره، إذ أخذ يكتب عن وطنه وسخّر شعره للتّعبير عن المعاناة والألم التّي كان يعيشهما الشّعب الجزائري أنذاك.

صدر له العديد من المؤلفات الشّعرية والكتب النقدية وهي كالآتي:

المؤلفات الشّعرية:

- " العزف الغريب" دار الجاحظية، الجزائر 2011م.
- " البحر يقرأ حالته" دار الجاحظية، الجزائر 2011م.
- " صفاء الأزمة الخانقة " المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1981م.
- " أشواق مزمنة " الشّركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الجزائر 1987م.

المؤلفات النقدية :

-" هكذا تكلم الطاهر وطار مقامات نقدية وحوارات مختارة، جمع واختيار إعداد وتقديم: كتاب يقع في أربعة مجلدات، دار كنوز الحكمة، منشورات وزارة الثّقافة، الجزائر 2011م.

-أقلام على الدرب " كتاب نقدي يتضمّن توجيهات أدبيّة ونقدية من 639 صفحة، دار كنوز الحكمة، الجزائر.

- " المجرى الأسلوبي للمدلول الشّعري العربي المعاصر" 2007م.
- الجملة الشّعرية في القصيد الجديد، بدر شاكر السياب أنموذجا، 2007م.
- شعرية السبعينيات في الجزائر القارئ و المقروء، دار التبيين 1995م.

المؤهلات العلمية:

-شهادة اللّسانس في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران بالجزائر 1985م.

- شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عين شمس بالقاهرة 1990م.
- شهادة الدكتوراه في اللّغة العربيّة آدابها، جامعة الجزائر 2004م.

الأبحاث العلمية المنشورة في المجلات المتّخصصة:

-ملامح أسلوبية في مجموعة " حين يعلو البحر" لمحمد شنوقي 1994م.

- خاصية وضوح الأثر الأدبي من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الدلالي 1996م.
- عن ولادة النّص الجديد 1997م.
- مفاتيح تلقي النّص من الوجهة الأسلوبية 1999م.
- الدلالة الشّعرية العربيّة وتقاليدها الأسلوبية 2007م.
- النقد الشّكلاني: الرؤية والمنهج 2009م
- الحس الأنثوي عند الشّاعرة الجزائرية وإشكالية تلقيه 2011م

-تجليات الهوية في إبداعات الطاهر وطار 2014م.

– المساومة النّقدية للنّص من بعيد المراهنة الصدئة 2017م.

– اللّغة الشّعرية والإبداعية عند الناقد عبد المالك مرتاض.

– مظاهر التجريب الروائي في الرواية (سرادق الحلم والفجيعة) لعز الدّين جلاوجي 2018م.

العضوية في الهيئات :

–عضو اتحاد الكتّاب الجزائريين منذ 1987م.

– رئيس فرع اتحاد الكتّاب في الجزائر العاصمة.

– عضو لجنة التحكيم في جائزة مفدي زكريا التّي تنظمها جمعية الجاحظية الثّقافية في كل سنة من سنة 1955م إلى غاية 2009م.

– ممثّل إتحاد الكتّاب الجزائريين في مهرجان الرباط الثّقافي عام 1999م بالمغرب.

الجوائز والتكريمات والشهادات التقديرية:

–جائزة مفدي زكريا المغاربية للشّعر العربي الرتبة الأولى سنة 1995م، فاز بها عن قصيدة مطولة بعنوان "البلابل تعتصر العنب".

كما حاز على شهادات تقديرية وتكريمية عديدة من جامعات مختلفة نظيرًا لما قدّمه من أنشطة ثقافية وأبحاث علميّة، منها:

- إدارة جامعة شلف سنة 2019م.
- إدارة جامعة الجزائر (2) سنة 2018 م.

- إدارة جامعة البليدة (2).
- جائزة تكريمية من والي ولاية عين الدفلى 2017 بمناسبة اليوم الوطني للفنان .
- شهادة تقدير من مؤسسته جائزة عيد البابطين للإبداع الشّعري الكويت 2007م.

التّعريف بالديوان

ديوان صفاء الأزمة الخانقة لعلي ملاحي ديوان ذو حجم متوسّط عدد صفحاته خمسة ومائة 105 تتضمن واجهته اللّون البنفسجي الذي يلفت الانتباه وهو مزيج بين اللّون الأحمر الذي يرمز للخطر، واللّون الأزرق الذي يرمز للصّفاء وامتزاجهما ينتج لنا لونًا بنفسجيا الذي يرمز للتّوازن وهذا ما يتلائم مع عنوان الديوان صفاء الأزمنة الخانقة الذي كتب بالخط العريض دلالة على أهميته وثقة الشّاعر في الكتابة وأمّا عن خلفية الكاتب التّي برزت باللّون الأبيض يتوسطها اقتباس من بداية قصيدة "ابتهالات على حنين الوطن" محتواه عن اللّغة العربية.

الدّيوان هو عبارة عن مجموعة شعريّة صدرت عن المؤسّسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1989م، وقد تضمن إحدى عشر 11 قصيدة شعرية زواج فيها بين الشّعر العمودي (قصيدتين) والشّعر الحر (تسع قصائد) والذي عالج فيها واقع المجتمع الجزائري فترة أواخر الثّمانينات وما شهدته من أحداث سياسية اِنعكست على الواقع الاجتماعي والاقتصادي، كما برزت روح القومية واضحة لدي الشّاعر من خلال تركيزه على واقع الأمّة العربيّة وما آلت إليه، وكان للّغة العربية نصيب في هذا الديوان نجدها تصدرت بعض قصائده فنجد الشّاعر "علي ملاحي" يقف

وقفة البائس نظرًا للظروف المتأزمة التّي يعيشها وتارة أخرى صابرًا ومضلحًا داعيًا أبناء وطنه إلى النهوض وتحقيق الازدهار.

وبالنسبة لقرائتنا لعنوان الديوان "صفاء الأزمنة الخانقة" فإنّ الشّاعر جمع بين متتاليات وهي كلمات الصّفاء التّي توحي في دلالتها للنقاء والجمال.

أمّا عن الخانقة فهي ترمز لأعلى درجات الضغط والضيق وهي ما تدّل على تلك الفترة الزمنية التّي تأزم فيها الوطن لدرجة انعكاسه على نفسية المجتمع، والشّاعر ها هنا هو صوت لأمته من خلال تعبيره الصادق وتأريخه لمرحلة تاريخية حرجة مرت بها الجزائر آنذاك.

قائمة المصادر و المراجع

📖 **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة محققة.
2. علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، دون طبعة؛ 1989م.
3. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة؛ (1404ه/1984).

المراجع:

4. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة أنجلو المصرية ، الطبعة الثانية؛ 1952م.
5. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث، دار الميسرة، عمّان، الطبعة الأولى؛ (1424هـ/ 2003م).
6. أحمد اسماعيل النعيمي، مقالات في الشّعر والنقد والدّراسات المعاصرة، دار الدجلة، عمان، دون طبعة؛ 2012م.
7. أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، دون طبعة؛ 1996م.
8. أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر للطباعة والنّشر، لبنان، الطبعة الخامسة، 1986م.

9. أدونيس، الثّابت والمتحوّل (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى؛ 1978م.

10. إيليا سليم الحاوي، نماذج من النقد الأدبي وتحليل النّصوص، دار الكتاب اللّبناني، الطبعة الثالثة، 1969م.

11. أرسطو طاليس، فن الشّعر مع الترجمة العربيّة القديمة وشرح الفرابي وابن سينا وابن رشد، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م.

12. بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنّشر، الريّاض؛ (1404هـ/1984م).

13. بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، (1436ه/ 2015م).

14. جابر عصفور، مفهوم الشّعر دراسة في التراث النقدي، مطابع الهيئة المصرية، الطبعة الخامسة؛ 1995م.

15. جابر عصفور، مفهوم الشّعراء (دراسة في التراث النقدي)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة؛ 1995م.

16. حازم القرطاجني، عن منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م.

17. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنّية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، دون طبعة؛ 2005م.

18. أبو الحسن إسحاق بن ابراهيم بن سلمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: جفني محمد شرق، مطبعة الرسالة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دون طبعة؛ 1969م.

19. حسن فتح باب، شعر الشّباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دون طبعة؛ 1987م.

20. الطاهر يحياوي، تشكلات الشّعر الجزائري الحديث، دار الأوطان للنّشر والتوزيع، دون بلد، الطبعة الأولى؛ 2013م.

21. طارق ثابت، "المشهد الشّعري المعاصر في الجزائر، القصيدة الحداثية وبنية التّحول.

22. يوسف وغليسي، في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، ميسورة للنّشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى؛ (1430ه/2009م).

23. يوسف ناوري، الشّعر الحديث في المغرب العربيّ، دار توبقال للنّشر، الجزء الثاني.

24. عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية (البحث في آلية الإبداع الشّعري)، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى؛ (1430هـ/2009م).

25. عبد الله الركيبي، دراسات في الشّعر العربيّ الجزائري الحديث ، تقديم: صالح جودت، الدار القومية للطباعة والنّشر، دون بلد، دون طبعة؛ دون تاريخ.

26. عبد المالك مرتاض، معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هرمة، الجزائر، دون طبعة؛ 2007م.

27. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية.

28. مولود مرعي الويس، الشّهادة الأدبيّة والتّجربة الإبداعيّة، دار غيداء، عمان، الطبعة الأولى، 2014م.

29. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث(التقليدية)، دار توبقال، المغرب، الطبعة الثانية؛ 2001م.

30. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربيّة، بيروت، دون طبعة؛ 1979م.

31. محمد محمد أبو موسى، "تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني"، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية؛ (1429ه/2008م).

32. محمد مندور، الأدب وفنونه، إشراف: داليا محمد إبراهيم، نهضة مصر للنّشر والطباعة والتوزيع، الطبعة الأولى؛ 2006م.

33. محمد مصطفى هدارة، " في البلاغة العربيّة علم البيان" دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى؛ (1409ه/1989م).

34. محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربيّة، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى؛ (1409ه/1979م).

35. محمد مسعد، سحر شعرية النّص ومناهج قراءته، دار أمجد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى؛ 2020م.

36. محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنّية)، دار الغرب الإسلامي، دون بلد، الطبعة الثانية، دون تاريخ.

37. محمد صايل حمدان وآخرون، قضايا النقد القديم، دار وائل، الأربد، الأردن، الطبعة الأولى؛ (1404هـ/1990م).

38. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة؛ 1984م.

39. مصطفى سويف، الأسس النّفسية للإبداع (الشّعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة؛ دون تاريخ.

40. محمد غنيمي هلال، الموافق الأدبيّة، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع.

41. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دون طبعة؛ 1997م.

42. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13؛ 2004م.

43. نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله وتطبيقاته، دار العلوم العربيّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى؛ (1440ه/1990م).

44. صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية؛ 1977م.

45. عبده عبد العزيز قليقلة، التّجربة الشّعرية عند ابن المقرب، النادي الأدبي، الرياض، الطبعة الأولى؛ (1407ه/1986م).

46. عز الدّين اسماعيل، الشّعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنيّة والمعنوية)، دار الفكر العربيّ، دون بلد، الطبعة الثالثة؛ دون تاريخ.

47. عزيز قباني، التّجربة الشّعرية والإبداع اللّغوي، دار الكتاب الحديث، دون طبعة؛ 2009م.

48. أبو علي حسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد المجيد، دار الجيل، لبنان، الطبعة الخامسة؛ (1401ه/1981م).

49. عمر بوقرورة، دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر (الشّعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، الجزائر، دون طبعة، دون تاريخ.

50. فاروق الطباع، في رياض الشّعر العربي، دار القلم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى؛ 1992م.

51. فاتح علاق، مفهوم الشّعر عند رواد الشعر العربيّ الحر، دار التنوير الجزائر، الطبعة الأولى؛ 2010م.

52. أبو الفداء اسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى؛ (1420ه/2000م).

53. سعد رفعت، الموسوعة العالمية للأساطير الشّعبية، دار اليقين للنّشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى؛ (1432ه/2011م).

54. سعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث (مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية)، دار المعارف، دون بلد، الطبعة الثانية؛ 1973م.

55. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني للشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشّباب، دون بلد، دون طبعة؛ 1988م.

56. أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة؛ 2007م.

57. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشّعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، الطبعة الأولى؛ 2005م.

58. ريتشاردز، العلم والشّعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: سهيل القلماوي، مكتبة الطبع والنّشر أنجلو المصريّة، دون طبعة، دون تاريخ.

59. رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الاسكندرية، الطبعة الأولى؛ 2002م.

60. ابن رشد، "تلخيص كتاب الشّعر"، تحقيق: تشارلس بتروث، وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1986م.

61. شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشّروق، الطبعة الأولى؛ 1991م.

المقالات والمجلات:

62. جهاد المجالي، "التّجربة الشّعرية بين الصدق الفنّي وصدق الواقع"، مجلة جامعة أم القرى للعلوم التشريعية واللّغة العربية وآدابها، المجلد 15، العدد 27، 1424ه.

63. الجوهرة بنت بخيت آل جهجاه، (تجليات التشكيل النقدي لنظرية الصدق في نقد العربي القديم"، مجلة جامعة المينة العالمية، المجلد 1، العدد2، تاريخ النّشر 2 مارس 2012م، مدينة شاه علام، ماليزيا.

64. حامد طاهر، " التّجربة الشّعرية ". مجلة معرفة، مصر؛ 2013م، المجلد 2013، العدد (43).

65. حسين تروش، الذات وخطاب الأزمة في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلة التواصل الأدبي، ع(12)؛ 2018م.

66. سلوى عزازي، "التّجربة الشّعرية"، موقع الأبحاث والدراسات، 2010/09/14م)

67. عبد الرحمان معوض، "التّجربة الشّعرية"، مدونة، 17يوليو 2017م،

68. عبد العزيز المطيري، الصدق الفنّي في رثاء الأعلام عند أحمد شوقي، المجلة العربيّة للنشر العلمي، العدد الواحد والثلاثون، آيار 2021م.

69. عبد الغني قاسمي "جمال الدّين الأفغاني داعيا ومصلحاً " دعوة الحق، ع: 231، (ذو الحجة محرم 1404ه/أكتوبر 1983م)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، المغرب.

70. عبد الفتاح عقيقي الأسود، من قضايا الشّعر في نقدنا الحديث (التّجربة الشّعرية ووحدة القصيدة) مجلة كلية اللغة العربيّة، العدد7، 1987م.

71. عبد الكاظم عبودي، زاهنية الجيل الشّعري الجديد في الجزائر، مجلة الثّقافة، ع (8-9)؛ 2006م.

72. عبد الله حبيبي، " الشّعر موهبة أم تجربة ؟". مجلة الحقيقة؛ 2015م، ع (34).

73. عبد المالك ضيف، "الخطاب المفتوح (قراءة في الشّعر الجزائري سنوات الثمانينات"، مجلة الآداب واللّغات، ع(04)؛ 2005م.

74. عبد المالك مرتاض، "التّجربة الشّعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990م)"، مجلة الآداب، العدد5؛ (1421ه/2000م).

75. عبد النّبي اصطيف، المنهج النّفسي في الدّراسات الأدبيّة. مجلة المعرفة، سوريا، 1992م، ع (350).

76. عبير مجاهد أحمد الحسنين، الصدق الفني في نثر الأعراب، مجلة القراءة والمعرفة، مجلد 20، الجزء الثاني 225، يوليو2020م، الجمعية المصرية للقراءة والمعرفة.

77. علي حبيب الله، علي إبراهيم، الشّعر عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة وكلية الأدب، جامعة أم درمان الإسلامية، ع2.

78. عمر فارس الكفاوين، نظرية الجمال الشّعري من وجهة نظر فلاسفة الأندلس (ابن رشد أنموذجا)، في مجلة جامعة الشّارقة، مجلد 15، عدد01، رمضان 1439ه/ يونيو2018م، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن.

79. عمرو زاير، التّجربة الشّعرية بين مصطلح الصدق ومصطلح الكذب عند النقاد وفلاسفة العرب القدامى، مجلة جسور المعرفة، المجلد 8، العدد2، 16 جوان 2022م، جامعة البليدة الجزائر .

80. محمد السّيد سلامة، "الموقف الشّعر في النّص التّراثي"، المقالة 5، المجلد 10، العدد (10)، 2017م.

81. محمود آبدانان مهديزاده، "وجدانيات أشعار شريف الرضي"، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربيّة وآدابها.

82. مريم الجابر، "قرين الشّعراء بين الحقيقة والخيال وإثبات الإبداع ونفيه"، جريدة الرّياض، السّعودية؛ 2008م.

رسائل ماجستير ودكتوراه:

83. ديانا ماجد حسين ندى، "الأسطورة والموروث الشّعبي في شعر وليد سيف"، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين، 2013م.

84. هجيرة أولجبسان، عتبات شعر التسعينات في الجزائر أعمال يوسف وغليسي أنموذجاً، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، تخصص: نقد حديث ومعاصر،

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، كلية الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة عربية وآدابها، (2020/2019م)، الجزائر.

85. حنان محمد صالح السيوف، جدلية التّجربة الشّعرية من الصّدق الفنّي وصدق الواقع (دراسة لآراء النّقاد العرب في ضوء معطيات الدراسة النقدية الحديثة)، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الدراسات العليا ، الجامعة الأردنيّة، 13-09-2022م.

86. عبد الرحمن درّي، شعريّة الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة دراسة في ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص نظرية الشّعر، كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة 1، الجزائر، (1438ه/2017).

87. شريفة أكساس، كتاب فن الشّعر لأرسطو في نقد الفلاسفة بين التلقي والتأويل، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة أكلي محند اولحاج، بويرة، 2015-2016م.

الفهارس

فهرس الآيات

السورة	الآية	رقمها	الصفحة
آل عمران	قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ.	41	55
آل عمران	كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ مِنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ.	110	56
المائدة	يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ.	90	60
المؤمنون	فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ.	27	62-61

فهرس الأبيات الشعرية

فهرس الأبيات الشّعرية

الأبيات الشّعرية:

الرقم	الأبيات الشّعرية	الصفحة
01	يقول امرؤ القيس: تخيرني الجنّ أشعارها ****** فما شئت من شعرهن اسطفيت.	08
02	يقول أبو الطيب المتنبي: وَمَا أَظْلَمَتْ الدُّنْيَا عَلَيَا لِضِيقِهَا ***** وَلَكِنْ طُرْفًا لاَ أَرَاكَ بِهِ أَعْمَى	25
03	يقول حسان بن ثابت: وإِنَّ أَشْعَرَ بَيتٍ أَنْتَ قائِلَهُ ****** بَيتٌ يُقالُ، إِذَا أَنْشَدْتَهُ صِدْقًا.	26

فهرس الأعلام

فهرس الأعلام:

الرقم	الأعلام	الصفحة
01	حامد طاهر: مفكر وأكاديمي مصري، ولد في 08 أفريل 1943م، توفي 11 يونيو 2020م، مخصص في الفلسفة الإسلامية.	02
02	رمضان الصباغ: شاعر وناقد وروائي وباحث أكاديمي مصري، متحصّل على الدكتوراه في الفلسفة، نشر عدّة مؤلفات منها: فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والماديّة، العلم عند العرب وأثره على الحضارة الأوربيّة وغيرها.	08
03	النويهي: عالم أدبي مصري أستاذ بجامعة القاهرة ولد سنة 1917م، متحصل على دكتوراه من معهد الدراسات الشرقية توفي سنة 1980م.	29

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
البسملة	
الآية	
الشكر والعرفان	
الإهداء	
مقدمة	أ- هـ
المدخل:	13-2
الفصل الأول: التجربة الشّعرية بين الذات والواقع.	**43-15**
المبحث الأول: التجربة الشعرية من رحابة الوجدان إلى ضيق اللّغة.	22-15
المبحث الثاني: التجربة الشّعرية بين الصدق الفنّي وصدق الواقع.	33 -22
المبحث الثالث: التجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة.	43-33
الفصل الثاني: تجليات التجربة الشّعرية عند علي ملاحي في ديوان صفاء الأزمنة الخانقة.	88-45
المبحث الأول: الصورة الشّعرية.	60-45
المبحث الثاني: الرمز والأسطورة.	73-60
المبحث الثالث: الموسيقى الشّعرية.	88-74
خاتمة.	92-90
الملاحق.	98-94
السيرة الذاتية للشّاعر علي ملاحي.	97-94

فهرس الموضوعات

التعريف بديوان صفاء الأزمة الخانقة.	98-97
قائمة المصادر والمراجع.	100-111
الفهارس.	112-120
فهرس الآيات القرآنية.	114
فهرس الأبيات الشّعرية.	116
فهرس الأعلام.	118
فهرس الموضوعات.	119-120
ملخص البحث.	121

ملخص:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن التّجربة الشّعرية عند واحد من أعلام الشّعر الجزائري المعاصر "علي ملاحي"، محاولين الوصول إليها من خلال ديوان صفاء الأزمنة الخانقة لنخلص إلى القول بأنّ التجربة الشّعرية عند علي ملاحي بكل ما تحمله من قيمة نفسيّة ووجدانية تتجلى على نحو عميق في كل من البنية الدلالية والبنية الإيقاعية التّي ساهمت في نسج النّص الشّعري، والتّي عبّرت عن جوهر هذه القيمة باعتبارهما – البنية الدلالية والإيقاعية – العنصر المشكل للأسلوب الشّعري الذي يعد المماثل الفنّي والجمالي لتجربته.

الكلمات المفتاحية:

التجربة الشّعرية – الوجدان – اللّغة – صدق الواقع.

summary:

This study seeks to reveal the poetic experience of one of the pioneers of contemporary Algerian poetry, Ali Mallahi, trying to reach it through the Diwan of the Purity of Stifling Times. The semantic and rhythmic structure that contributed to the weaving of the poetic text, and which expressed the essence of this value as - the semantic and rhythmic structure - the component forming the poetic style, which is the artistic and aesthetic equivalent of its experience.

key words:

Poetic experience - sentiment - language - veracity of reality