الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون –تيارت–

كلية الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي ميدان اللّغة والادب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والادب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

فاعلية الإيقاع ودوره في تشكيل شعرية النص الشعري الجزائري المعاصر

إعداد الطالبتين:

❖ لطرش وئـــام

❖ ماحي حليمة

إشراف:

أ/د عماري مالك

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة
منقور صلاح الدين	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
عماري مالك	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
سعيد بلعربي لخضر	أستاذ محاضر"أ"	مناقشا

السنة الجامعية:

1447/1446هـ

2025/2024م

شكر وعرفان

﴿**وقال ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين**﴾ [سورةالنمل آية 19]صدق الله العظيم

فالشكر الأول لله مذلل الصعاب، وفاتح الأبواب، الذي منّ علينا بنعمة لا تزول، ألا وهي العلم.

نتقدم بالشكر الجزيلإلى مشرفنا "عماري مالك" على الجهد الذي بذله، والوقت الذي خصصه من أجلنا، راجين مولى عزّ وجل أّن يمده بالصحة والعمر المديد.

الشكر موصول إلى أساتذة لجنة المناقشة، الذين تحمّلوا جهد دراسة هذا العمل، وتصويبه، نسأل الله أن يحفظهم، ويمن عليهم بوافر الصحة والعافية.

إلى كل أساتذة قسم اللّغة والأدب العربي، كلية الآداب ولغات جامعة ابن خلدون –تيارت– على ما قدّموه لنا، لهم كل الشكر والعرفان.

وإلى كل موظفي مكتبة الكلية الذين قدموا لنا يد المساعدة من أجل إتمام هذا العمل جزاهم الله كل خير.

رزقكم الله دوام الصحة والعافية، وجعلكم الله نبراسا في مشوار طلبة العلم.

إلى كل من ساعدنا على إنجاز هذا العمل نقول لكم شكرا، وجزاكم الله عنا كل جزاء.

إهداء

﴿قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾

[سورة التوبة آية 105] صدق الله العظيم.

إله لا يطيب الليل إلا بشكره، ولا يطيب النهار إلا بطاعته، ولا تطيب اللحظات إلا بذكره، الله جل جلاله.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة" سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم"

انتهت الرحلة لم تكن الرحلة قصيرة، ولم تكن سهلة، ولم يكن الحلم قريبا، ومهمت طالت فستمضي بحلوها ومرها.

أهدي عملي هذا إلى من رباني وكافح من أجلي ***إلى المصباح الذي أنار دربي*** ولمن أحمل اسمه بكل افتخار*** طاب بك العمر يا سيد الرجال، وطبت لي عمرا، أرجوا أن يمدّ الله في عمرك لترى ثمارا قد حان قطفها والدي العزيز *علي*.

إلى ملاكي في الحياة ***ومعنى الحب وقرة عيني وأعز ما أملك ***إلى بسمة الحياة إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وبلسم جراحي ***إلى غاليتي وجنة قلبي التي رافقتني وأرشدتني في كل مشاوير حياتي* أمي الغالية* حفظها الله .

إلى ضلعي الثابت الذي لا يميل، إلى من رزقت بها سندا، إلى من أزالت الأشواك عن دربي لتمهد لي طريق النجاح، ملاذي الأول والأخير، أختي الغالية "فاطمة".

إلى أخي الغالي سندي في الحياة حفظك الله ورعاك، وسدد خطاك ووفقك في دراستك *** "خالد ابن الوليد".

إلى كل عائلة لطرش وكل من تمنى لي النجاح.

خمس سنين كنا فيها كالنهرين يلتقيان في محبة العلم، إلى التي صادفني بها القدر في الجامعة وكانت رفيقة دربي، صانعة من التعب عطرا*** "حليمة"

إلى كل من ذكرهم القلب وسقطوا سهوا من قلمي لكم مني فائق الشكر والتقدير.

وئام

إهداء

أشكر الله العليّ القدير، الذي منّ علينا بنعمة العقل والدين، القائل في محكم تنزيله: "

﴿**وفوق كل ذي علم عليم**﴾ [سورة يوسف الآية: 76] صدق الله العظيم.

في ذلك الطريق الذي كان يحمل باطن العثرات، إلى نفسي التي قالت أنها لها سأنالها.

وأخيرا ها أنا اليوم أقطف ثمار جهد سنين، وأرفع قبعتي بكل فخر.

إلى عزيزي أبي الذي حملت اسمه فخرا، إلى من حصد الأشواك عن دربي، وزرع الراحة لي بدلا منه، قدوتي الذي شجعني للوصول لطموحاتي *** الضوء الذي ينير حياتي ليفتخر .

إلى من علمتني الأخلاق قبل أن أتعلمها*** إلى الجسر الصاعد بي إلى الجنة*** إلى اليد الخفية التي أقالت عن طريقي بدعواتها العقبات، متعها الله بالصحة والعافية.

إلى اخوتي أدامكم الله ضلعا ثابتا لي *** أنتم دفء أيامي بحنانكم وبوجودكم*** أكتسب المحبة والقوة منكم***نورة *** سعاد*** إيمان*** هوارية *** .

إلى أخي حبيبي رفيق دربي ونور عيوني *** نبض حياتي وفقك الله في دراستك "سيد علي "

إلى رفيقتي وأختي وغاليتي التي شاركت معها أجمل لحظات الفرح والحزن رمز الوفاء * *** يدي اليمنى سندي *** وئام ***

إلى أخواتي اللواتي لم تلدهنّ أمي، رفيقات مشواري حياتي *** أسيا *** فاطمة ***نجود *** مروة*** دنيا ***

إلى كل عائلتي وأحبائي وأساتذتي، وكل من كان عونا لي في نجاحي.

حليمة

مقدمة

يعدّ الشعر ظاهرة أدبية ضاربة بجذورها عبر التاريخ، جاء ليعبّر عن حاجات الإنسان، الوجدانية والنّفسية، والفكرية، عالم له خصوصية لا تجدها في غيره من الأجناس الأدبية، ظاهرة فنّية تموج بالحركية، وبمؤثرات الخلق والمغايرة،لا يحسنه إلّا صاحب موهبة خلّاقة، وحسّ مرهف، ولا يتمكن منه إلاّ قارئ متذوّق، خبير بأسرار بلاغته، وكنوز معارفه.

ولا يخفى أنّ الشعر قوامين؛ ألفاظ تطرق الأسماع، ومعان تسري إلى القلب سريان الدم في العروق، من خلال صدق إحساس الشاعر، وبراعة اختياره لنسيج نظم الكلام، ويعدّ الإيقاع ضمن هذه الاختيارات، فهو جوهر الخطاب الشعري، بمايكتسيه من أهمية جمالية وفنية.

إنّ المتأمل للشعر الجزائري المعاصر يلاحظ بشكل واضح تطور الحاصل في البنية الإيقاعية التي مست القصيدة الجزائرية، بفعل بنية اللغة، والصورة، والإيقاع. وقد حاول الشعراء تجسيد ذلك التجاوز عن طريق الإيقاع والصورة واللغة والأسلوب، فكرة وخيالا، وفق أساليب تفاوتت من شاعر لآخر، نتيجة ظروف خاصة دفعته لتجسيد رؤية جمالية فنية.

ومن منطلق ما ذكرناه حاولنا أن نسلّط الضوء على مجموعة أعمال شعراء جزائريين معاصرين، فكانت هذه الدراسة معنونة ب: فاعلية الإيقاع ودوره في تشكيل شعرية النص الشعري الجزائري المعاصر.

أما عن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار القصيدة الجزائرية دون غيرها، فقد جاءت بدافع التخصّص من جهة، والأهمية العلمية التي يحظى بها اللإيقاع في الدراسات المعاصرة، وخاصة شحّ الدرسات المتعلّقة بالشعر الجزائري.

ومن منطلق ما ذكرناه سلفا، استوقفتنا إشكالية هي كالآتي:

هل للإيقاع دور في تشكّل شعرية النص الشعري الجزائري المعاصر، أم هو مجرّد بنية فنية جمالية؟ وإن تحقّق هذا البعد الوظيفي، كيف يسهم الإيقاع في تشكيل هذه الشعرية؟

وتولّد عن هذه الإشكالية تساؤلات مفادها:

ما مفهوم الإيقاع ومثله الشعرية؟ وأين تكمن فاعلية الإيقاع في الشعر؟

ماهي الوظائف الشعرية الجمالية التي أسهم الإيقاع في تعزيز التعبير وتطوير أنماط التلقي عند المتلقي ؟وما هي أبرز تشكيلات إيقاعية التي وظفها الشعراء الجزائريون في إبراز تشكيلات إيقاعية؟

واقتضت الضرورة البحثية الاعتماد على المنهج الوصفي والأسلوبي التداولي، باعتبارهما منهجان يتلاءمان مع موضوع بحثنا، كما أنّهما يسهمان في كشف اللثام عن ظاهرة الإيقاع جماليا وفنيا، ذلك أن التنوع الإيقاعي المتضمّن دواوين الشعراء الجزائريين ينبني على مبدأين هامين من مبادئ البحث الأسلوبي ألا وهو، الاختيار والانزياح، كما استندنا في بعض مفاصل البحث على المنهج الإحصائي، لرصد التشكيلات الإيقاعية جماليا وفنيا.

ولعله من الطبيعي أن ينتظم البحث ضمن خطّة مكوّنة من فصلين، وخاتمة، يسبقهما مدخل أفردناه للحديث عن مفاهيم مفتاحية لبعض مصطلحات العنوان، عنونّاه ب: الإيقاع والشعرية (المفهوم والنّشأة) حيث تحدثنا فيه عن مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا، ثم تطرّقنا إلى مفهوم الشعرية، وعن روّادها من النّقاد العرب والغرب، منوّهين بإيجاز إلى فاعلية الإيقاع وشعريته، وعلاقته بالتكامل الإيقاعي للنص، وأهمّ ملامح التحوّل في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

وأمّا الفصلان فقد زاوجا بين التنظير والتطبيق، فالأول، عنونّاه ب: الإيقاع وجمالية اللّغة والصورة في الشعر الجزائري المعاصر، تحدثنا فيه عن جمالية اللّغة والصورة في الشعر الجزائري المعاصر تناولنا فيه اللغة الشعرية وتكثيف الدلالي بإضافة إلى مفهوم الصورة وأنواعها ومصادرها وكيف ضمنها الشعراء في نصوصهم.

والثاني، عنونّاه ب: فاعلية التشكيل الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، تحدّثنا فيه عن التشكيل الإيقاعي بنوعيه الخارجي والداخلي، باعتبارهما ركنا القصيدة الشعرية فنيا وجماليا، وأنهينا بحثنا بخاتمة جاءت كحوصلة لما توصلنا إليه من خلال مسار سيرورة دراستنا لهذا الموضوع.

وقد استقى البحث مادته من مجموعة من المراجع التي شكلت هذا البحث من أهمها:

- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية.
- رجاء بنحيدا شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري.
- كمال عبد الرزاق العجيلي البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث وغيرها من المراجع.

ويمكن القول أن البحث مغامرة لكن المتعة تبقى في التعلم والاجتهاد، والحق أن هذه الدراسة محاولة المشاركة في توسيع دائرة البحث ليشمل أكثر الشعراء ثراءا في العطاء، وأرجوا أن تكون هذه الدراسة ينتفع بها كل دارس للإيقاع والشعر.

لذا دين علينا أن نقدم أسفنا عن كل خطأ جاء سهوا عسى أن تكون الشفاعة أجر الاجتهاد.

وفي الختام نحمد الله الذي"**خلق الإنسان وعلّمه البيان**"، ثمّ أصدق الوفاء والثناء لمن أحاط بحثنا بالرعاية والمتابعة، أستاذنا "عماري مالك" الذي أشرف على هاته المذكرة من بدايتها إلى نهايتها بتتبعه مراحل البحث، واكتشاف هناته، وإقالة عثراته، والحرص على إرشادنا والمضي ببحثنا قدما نحو إتمامه، جزاه الله كل خير،وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

- **وئام لطرش.**
- **حليمة ماحي.**

تيارت يوم: 01 ذو الحجة 1446هـ، الموافق لـ 28 ماي 2025م

.

مدخل مفاهيمي

الإيقاع والشعرية المفهوم والنشأة

***مفهوم الإيقاع**

***مفهوم الشعرية**

إنّ الإيقاع موجود في حياتنا اليومية بطبيعة متحركة، فهو يشمل جميع الفنون الأدبية، فالحياة إيقاع ونبضات القلب إيقاع، وأصوات الكائن الحي إيقاع، ووقع المطر إيقاع، فكلّ صوت متناغم متجانس إيقاع.

إنّ الشعر والإيقاع وجهان متلازمان لا يمكن الفصل بينهما، فهو نواة شعرية تشكل القصيدة، والركن الأساسي لشعرية الشعر، وخاصية من خصائصه الفنية التي تخرجه من الكلام العادي، وتجعله ينبض بالجمال والكمال.

وقبل الحديث عن حيثيات ظاهرة الإيقاع لا بد التطرّق إلى مفهومه وعلاقته بالشعرية، وإنّه لمن الصعب إيجاد مفهوم محدد للإيقاع، فقد اختلفت المفاهيم المقدمة قديما وحديثا، اختلاف تنوّع لا تضاد، هذا ما دفعنا إلى البحث عن تعريف محدد للإيقاع والشعرية، من الناحية اللغوية وحتى الاصطلاحية .

1. مفهوم الإيقاع:

في اللغة:

تطرق ابن منظور إلى تعريف الإيقاع كونه: " من اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[1].

أمّا في تصوّر ابن سينا فالإيقاع مرتبط بزمان النقرات، ثم يفسره كونه، إن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا[2].

ويفهم من هذا التعريف أن الإيقاع يحدث أثرا موسيقيا من حيث هو عنصر مهم في الشعر، من جهة أن الإيقاع أصوات متناغمة باعتبار الزمن العنصر الذي يشكله سواء أكان الإيقاع لحنا أو شعرا من جهة أخرى.

أمّا الإيقاع في تصوّر ابن طباطبا العلوي فهو: "ما يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزاءه فإذا اجتمع الفهم من صحة الوزن والشعر صحة وزن المعنى، وعذوبة اللفظ"[3].

---

[1] لسان العرب، أبي الفضل جمال الدين ابن منظور، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط 1، 1993 ص 753.

[2] ينظر: ابن سينا، أبوعلي الحسن ابن عبد الله بن الحسن بن علي، الشفاء الرياضيات، 3 جوامع علم الموسيقى، تح زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص 81.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، الإسكندرية، ط3، د، ت ص 53.

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن جيد الشعر ما اجتمعت فيه صحة وزن المعنى، وصحة الإيقاع؛أي التكامل بين حسن اللفظ وصواب المعنى في القصيدة وأي خلل في تصوّر ابن طباطبا في الوزن والقافية يفقد جمالية النص ولا يتحقق مراده.

أما حازم القرطجاني فيرى: "أن الشعر المنشد هو الإيقاع اللذيذ المنتظم المرتب ترتيبا هو جزء يدخل في تركيب الجملة"[1].

أما في عرف المحدثين العرب فمفهوم الإيقاع: "هو تتابع للأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية ومتجاوبة"[2]أي أن الإيقاع يمثل تتابع الحركات الصوتية المنتظمة وفق نمط محدد متساو تتجاوب أصواته فيما بينه.

كما نجد الناقد محمد مفتاح، يعتبر الإيقاع: "مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر وإجتماعيته."[3]

أما عز الدين إسماعيل فيعتبر الإيقاع يمثل السمة المشتركة بين جميع الفنون"[4]، أي يشملهم جميعا، فكلّ شيء في الكون له إيقاع.

وبالانتقال إلى الإيقاع في عرف النّقاد الغرب، وجدنا مفهومه عند الباحثة إليزابيث دروو بمعنى: "التدفق والانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر"[5]،وهذه إشارة منها إلى أن الإيقاع يكمن في المعنى أكثر منه في الوزن من خلال الإحساس المرهف.

2. مفهوم الشعرية:

تعد الشعرية خصيصة جوهرية في بنية الشعر، فهي الأساس الذي ينطلق منه أي عمل شعري، ولهذا خصّها النقاد بكثير من العناية والاهتمام ضمن مؤلفاتهم النقدية.

في اللغة:

---

[1] ينظر: حازم القرطجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن خوجة، تونس 1966، ص 122، 123.

[2] منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي، منشأ المعارف، الإسكندرية، مصر ط 1، 2000، ص 120.

[3] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص 63.

[4] عز الدين إسماعيل، أسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر، مصر، 1974، ص 117.

[5] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 37.

جاء في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ت 170هـ: "الشعر قريض محدد بعلامات لا يجاوزها، وسمي شعرا لأن الشاعر يفطن له بما لايفطن لغيره من معانيه، ويقولون شعر الشاعر أي جيد"[1].

وفي لسان العرب لابن منظور: "الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، ويقال شعر فلان وشعر يشعر شعرا وشعورا وهو الاسم وسمي شاعر لفطنته"[2].

وفي المعجم العربي"المصباح المنير" لأحمد محمد بن علي الفيومي المقري أن الشعر: "مأخوذ من شعرت إذا فطنت وعلمه به، وشعرت بشيء شعورا من باب قعد وشعر وشعره بكسرهما علمت وليت شعري ليتني علمت"[3].

في الإصطلاح:

حاولنا الاقتصار على مفهوم الشعرية في عرف النّقاد العرب والغرب المحدثين، فعند أدونيس الشعرية: "ليست في المعنى، وإنما في اللفظ ومن هنا تنبع قيمة الشعرية، مما هو مقصور خاص."[4] أي قيمة الشعرية وجماليتها تكمن في اللفظ أكثر من المعنى.

أمّا كمال أبو ديب مفهوم الشعرية كونها: " ليست خصيصة في أشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات"[5]، أي أن الشعرية لا تكمن في اللغة ذاتها أي عناصر مفردة بل في نسيج نسيج العلاقات التي تربط بينها في النص.

ونجد كمال رواشدة يحدّها في: "امتلاكها درجة عالية من الدقة والشمولية ضمن معطيات علائقية"[6]، أي من خلال فهم أنظمة العلاقات التي تحدد معايير الشعر والوظيفة الشعرية.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح عبد الحميد هنداوي، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 337.

[2] ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج3، دار الجيل، بيروت، 1988، ص 323.

[3] أحمد بن محمد علي الفيومي المقري، المصباح المنير معجم عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 315.

[4] ادونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 34.

[5] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 58.

[6] ينظر: مرجع سابق نفسه، ص 13.

وعرفها محمد بنيس كونها: "فرعا من فروع الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لأي نص غيره على تشبيه بها فبأحرى تحديدها هكذا كانت كل من دراسات الإعجاز القرآني ودراسات الشعر والنثر تضع حدودا"[1].

ويرى يوسف وغليسي أنّ الشعرية" ليست حكرا على الشعر بل إنها تتعدى إلى دراسة الفن الأدبي لا بوصفه فعلا قيما بل بوصف فعلا تقنيا"[2] أي أنّ الشعرية تتجاوز الشعر إلى الفن الأدبي عموما فلا تكون خاصة بالشعر، بل تتعدّاه لتكون منهجا نفسيا لدراسة النصوص النفسية بأبعادها التقنية .

فأساس الشعرية العربية يتشكل من دراسات اللغوية المتمركزة حول الإعجاز القرآني أي أن الشعرية جزء من دراسات النقدية.

أمّا في عرف النقاد الغرب فالشعرية كما يعرّفها رومان جاكبسون "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج وظيفة الشعرية في علاقاتها مع وظائف أخرى للغة، إنها تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي أولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[3]، وعليه يمكن القول أن الشعرية لا تحدّها قاعدة أو لا يضبطها منهج، فهي فوق المنهج والقاعدة، هي الفنّ إذا لا يمكن حصرها ووضع قواعدها.

وعرفها جيرار جنيت بأنها: " علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية"[4] أي أنّ معايير الشعرية غير ثابتة ومتعددة مما يجعلها علما مرنا وغير حاسم في تحديد ماهيته وموضوعه.

أما جون كوهين فيعرفها باعتبارها: "واقعة أسلوبية في معناها العام لأمر الذي سينبني عليه هذا التحليل، هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة وهذا الشذوذ

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدلاته ن ج1، دار توبقال لنشر دار البيضاء ن ط2، 2001، ص43.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، 1428، ص274.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ص 35

[4] سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص 45.

هو الذي يكسبها أسلوبا فالشعرية علم أسلوب الشعري"[1] أي استخدام لغة تختلف عن اللغة العادية من أجل إبراز جماليات اللغة.

3. فاعلية الإيقاع بين القدامى والمحدثين:

أضحى الإيقاع الشغل الشاغل في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وقد حاولنا البحث عن دوافع التجديد في الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر على الرغم من اختلاف النقاد من البواعث والمنطلقات.

مفهوم الفاعلية: لغة: من فعلت الشيء فانفعل: كقولك كسرته فانكسر وفَعال: قد جاء بمعنى فعل وجاء بمعنى فاعلة بكسر اللام [2].

والفاعلية مصدر صناعي وهي وصف لكل ما هو فاعل أي كون الشيء فاعلا.[3] والفاعلية كون الشيء فعّال التأثير[4].

وفاعلية الإيقاع تأتي بمعنى التوظيف الأمثل للإيقاع في النص الشعري وإبراز الصورة الملائمة لذلك النص من أجل إيضاح الصورة الشعرية، ومنه تنجم فاعلية الإيقاع عن مقدرة الشاعر لهذا الإيقاع ومدى تمكنه من تطويعه لغرضه المراد.

فاعلية الإيقاع من وجهة معاصرة:

إن الإيقاع في عصر الحديث، يعبر عن مقدرة الشاعر على الإبداع والتجاوز المستمر الذي يعمل على إعادة ترتيب الأفكار والمعاني والصور بأسلوب فني مميز، وهذا ما ذهب إليه إليوت حينما قال: "إن الحس بالمتعة الموسيقية مع قدرة استحداثها موهبة من مواهب الخيال."[5]وعليه فإن الإحساس بالإيقاع عند إليوت يكمن وراء بُعد مستويات الفكر التخييلي العميق لنظام الأصوات،التي تؤثّر في الأذن ويظهر في سحره الصوتي.

---

[1] محمد درابسة، مفاهيم الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص 26.

[2] ابن منظور، لسان العرب المحيط ص 13/11.

[3] علاء حسين عليوي بدراني، فاعلية الإيقاع في تصور الشعري، دار الغيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015-1436، ص 17.

[4] المرجع نفسه ص 17.

[5] المرجع السابق ص 38.

أما جاكبسون فيرى: "أن العلاقة بين جانب الصوتي الخارجي للغة وجانبها الداخلي، مجال المعنى، برزت بوضوح في اللغة الشعرية."[1]

ومنه فإن فاعلية الإيقاع في تفاعل بين عناصر النص الأدبي من صوت والصورة (المعنى) والانفعال.

أما النقاد العرب المعاصرون فحديثهم عن فاعلية الإيقاع جاء ليؤكد ارتباط هذه العناصر المتمثلة في التعبير عن الانفعال والإحساس، ثم عن المعنى والخيال، وعن دوره أخيرا في بناء النص الشعري، حيث بيّن عز الدين إسماعيل أن الأثر الممتع للإيقاع هو ثلاثي: "عقلي، جمالي، نفسي،"[2]مؤكّدا من خلال تتبّعه لهذه الظاهرة على "أن موسيقى الشعر إنما هي موسيقى تعبيرية لنقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر التي تعجز ألفاظ والمعاني عن نقلها أو حتى إيحاء بها، فتأتي بذلك رمزا دالا وموحيا عن كل هذا"[3].

وقد بيّن شوقي ضيف أنّ موسيقى الشعر: "تشبع فينا حاجات عميقة، إذ تعيد الأوتار المشوشة في قيثارة حياتنا الوجدانية نسقها الطبيعي"[4]. أي ليست مجرّد ظاهرة عابرة، بل ضرورة وجدانية لا بد منها في حياتنا.

ويذهب شكري عياد مذهب تأكيد ما سبق في قوله: " أن علاقة بين الإيقاع والمعنى في أشكاله المتعددة هي تعني دَّارسَ الشعر لا خصائص الإيقاعات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذلك"[5].

بما سبق ذكره، يصبح المتلقي أمام هذا التأثير مشاركا الشاعر لتجربته العاطفية، وكأنه يعيش معه، فتهز وجدانه وتطلق لسانه، على الاعتبار أن الإيقاع لغة توتر والانفعال.

وعليه فإن فاعلية الإيقاع هنا لا تقف عند دراسة ما يتألف منه الإيقاع، بل يقوم على التفسير والبحث عن إيحاءات التي يمكن أن ترخي بظلالها على النص الشعري. إن الشعر يحاول

[1] علاء حسين عليوي بدراني، فاعلية الإيقاع في تصور الشعري ص 40.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ص 361.

[3] المرجع السابق ص 41.

[4] شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر ط 3، ص28.

[5] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر، مشروع دراسة العلمية، دار المعرفة القاهرة، 1968 ص 137.

أن يحمل المعاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤديه، فموسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني.

ويمكن أن نخلص إلى أن الإيقاع عنصر فعّال، يسهم في توظيف العناصر الأخرى في خدمته، ويدفع بها إلى توليد دلالة موحّدة منسجمة في إطار رؤية نصية واحدة، تقوم على العلاقة المتبادلة التي تتم "بين مجال لغة التخييلي وبين مجال الوزن بحيث تشكل الصورة الشعرية وتنمو العلاقات المتخيلة بين عناصر الجمل الشعرية وتمتد بها الأفاق وتتسع الرؤية الفنية"[1].

وعليه فإن فاعلية الإيقاع تنص على قيمة العلاقة بين اللغة الشعرية وموسيقى الشعر، ولا يمكن أن نتصور القصيدة إلا وهي في علاقة تلاحم بين هذه العناصر، وبهذا فإن الإيحاء الشعري يصدر عن الألفاظ والتراكيب الشعرية التي يضفي عليها الإيقاع بعدا نفسيا يسهم إسهاما فاعلا في توهج المعنى ويعمل على تجسيد البعد الجمالي لوحدة القصيدة.[2]

أولا: إرهاصات الشعر الجزائري المعاصر:

تشكل الخطاب الجزائري المعاصر من خلال ما حمله من خصوصية الظروف التي نشأ فيها الشعر،التاريخية والسياسية والثقافية، وهي خصوصية دفعت الشعراء للبحث عن إجابات عن الذات والوجود والتاريخ وغيرها من إشكالات، وقد أخذت عدة مراحل يمكن ترتيبها على النحو الآتي:

1- مرحلة الثورة التحريرية: لقد شكلت الثورة التحريرية وما عاشته الجزائر من ويلات الاستعمار حقبة طويلة من الزمن كان لها تأثير على الثقافة واللغة العربية.[3]نتج عن ذلك شعر ثوري صور معاناة الشعب الجزائري، ومن هؤلاء الشعراء بما جادت به قرائحهم، نذكر منهم صالح خرفي، والشاعر الكبير مفدي زكريا، أبو قاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة، وشاعر أحمد سحنون وغيرهم من الشعراء، فكانوا لسان حال الشعب الجزائري، ومن ذلك قول حمود رمضان مطالبا العدو بالاستقلال واسترجاع الحق المهضوم .[4]

موطن الأمجاد سيرا للعلا عشنا خرابا يا مقر الفضلاء

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ص 36.

[2] ينظر : علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصور الشعري ص47.

[3] ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة طبع في 2005 ص 03.

[4] شلتاغ عبود شراد، حركة شعر الحر في الجزائر، جامعة وهران، ص 14

ارفـع الـرأس وزاحـم مـن عـلا واترك الخوف للقلب الجبناء

ورسم محمد العيد آل خليفة من خلال قصائده مناسبتية رغبة في استقلال إذ يقول:

دعوني أناضل عن أمة توارث لها الحقوق بالحجاب

دعوني أناضل عن أمة فضائلها بين ضفر وناب .

وغيرها من الأشعار التي رسمت بحق تلك المرحلة العصيبة التي مرت بها الجزائر، والتي وجب الوقوف عليها والتذكير بها دائما .

2 –**مرحلة الركود:** بعد الاستقلال خيم الصمت الشعري، فاعتبرت هذه المرحلة مرحلة ركود الشعر، وجاء ذلك نتيجة مجموعة من العوامل نذكر منها:

1 –انصراف بعض الشعراء إلى استكمال دراستهم العليا توجههم إلى الأبحاث.

2 –قيام بعضهم بتوجه إلى تدريس مثل: أبو قاسم سعد الله .

3 –انعدام الذوق الشعري وقلة القراء في تلك الفترة وانشغالهم بفرحة الاستقلال.

لم يدم ركود الشعر طويلا حتى ظهرت فترة السبعينات التي كانت بمثابة الانطلاقة الفعلية للحركة الشعرية بحلة معاصرة حيث نما الوعي وتطور وذلك نتيجة تغيرات الجذرية التي مست الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي[1]، هنا كان لابد من ظهور شيء جديد يواكب ذلك العصر ويساير تلك المرحلة حيث كان للصحف والمجلات دور في نشر الأعمال الأدبية للكتاب والشعراء والتعريف بهم؛ومن بين المجلات نجد: مجلة الأمل، الشعب الثقافي، فضلا عن المجاهد الأسبوعي وغيرها[2].

لقد ظهرت في ذلك الوقت اتجاهات شعرية مختلفة منها ما اهتمت بالشعر القديم والتراث ومنها من تمردت على القديم وراحت تساير الحاضر، يمكن تصنيفها على النحو الأتي:

1 –الاتجاه الأول: يشمل هذا الاتجاه مجموعة من الشعراء زاوجوا بين الشعر العمودي والشعر الحر من خلال التجديد في القصيدة الحديثة، وقد مثله كل من: مصطفى محمد غماري، عبد الله حمادي، محمد ناصر، وغيرهم من الشعراء.

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص14

[2] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، 2006، ط2 ص 166.

2- الاتجاه الثاني: اتجه فيه شعراء الجزائريون وجهة الشعر الحر وأعلو من شأنه رافضين الشعر القديم محاولين التمرد على الشعر العمودي، من رواده نجد: عبد العالي رزاقي، أزراج محمد زتيلي، سليمان جوادي وغيرهم.

3 -الاتجاه الثالث: اتجه رواد هذا الاتجاه إلى ما عرف بقصيدة النثر وتمثلت في نتاجات عبد الحميد بن هدوقة في " أرواح شاغرة " وعبد الحميد شْكيّل وغيرهم .

وهذا التيار لم يستطع فرض نفسه في تصور حمد ناصر.[1]

أما في فترة الثمانينات والتسعينات فكانت هناك نقلة نوعية حيث تطور فيها الخطاب الشعري المعاصر، فخرج عن التقاليد المعروفة، وتمرد على القوانين التي كانت تحكم الشعر، وهذا ما ظهر في كتاباتهم بمسمىّ الحداثة الشعرية نتيجة لتطور الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته.[2]

-المتغير الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر:

أحدثت المتغيرات الشكلية للقصيدة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصرقطيعة مع الشكل العمودي، على اعتبار أنمّا العقلية المعاصرة اعتبرت أنّ ما يميز الإيقاع الشعري ليس الشكل فقط، وإنما ما ارتبط بشاعرية الشاعر ذاته، أي ما يحمله من خصوصية لغة، وما تحمله من شعرية.

-التشكيل الموسيقي في الاتجاه الجديد (الشعر الحر):

إن الظهور الفعلي لهذا المتغير الشكلي كان بداية مع أبي القاسم سعد الله سنة 1955م، وقد رافقتها تجارب أخرى لأحمد الغوالمي، الطاهر بوشوشي، ومحمد الأخضر السائحي، وأبي قاسم الخمار ومحمد صالح باوية.[3]غير أن هذه البدايات كانت أقرب إلى التجارب منها إلى محاولات جادة، وقد بقيت هذه الممارسة بين الشكلين الحر والتقليدي .

سعى كل من الشاعرين سعد الله وباوية إلى وضع تصور واع لدور الشكل الجديد، من خلال التحوّل إلى نظم الشعر الحرّ، وهو تحول واضح في التشكيل الموسيقي في القصيدة الجزائرية، أن يقيم شكلا موسيقيا جديدا، ومن ذلك نجد قصيدة "طريقي" لأبي قاسم سعد الله يقول:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

---

[1] محمد ناصر الشعر العربي الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 184.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الشعرية في خطاب الشعري الجزائري، ص 21.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص21.

إذا أنا اخترت طريقي

فطريقي كالحياة

شأنك للأهداف، مجهول السمات

عاصف الأرياح، وحشي النضال

صاحب الشكوى، وعربيد الخيال ...

الملاحظ لهاته الأبيات أن الشعر قد خرج عن القصيدة العمودية إلى الحرة، متمرّدا على نظام القصيدة العمودية، متخذا شعرا جديدا يتماشى وروح العصر والحياة الاجتماعية والثقافية في ذلك الوقت، معلنا ميلاد متغير جديد ألا وهو الشعر الحر.

-علاقة الشعر بالإيقاع:

بدأ الاهتمام بالإيقاع في العصور المتأخرة باعتباره لغة التعبير، وقد أقرّ ريتشارد بأن الوزن يصبح وسيلة حتمية الوحيدة، حيث يصل التعبير إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة [1]. ويمكن أن نحصر علاقة الشعر بالإيقاع في:

1- ارتباط الشعر منذ نشأته بالإيقاع .

2- الإيقاع يشمل في مفهومه الشعر عند الإنسانية جمعاء .

3- يرى يوري لوتمان أن الإيقاع أساس البنية الشعرية، فهو: " العنصر الذي يميز الشعر عما سواه".

و منه نقول أن الشعر و الإيقاع وجهان لعملة واحدة ولا يمكن فصل أحدها عن آخر.

-شعرية الإيقاع:

تستمد شعرية الإيقاع قوتها وضعفها من تلك البنية الإيقاعية،وذلك بوجود تلازم وتقابل بين مكونات القصيدة من خلال شعرية اللغة، الوزن، أصوات، الصور الفنية، وحتى العوامل الخارجية يخضع الإيقاع الشعري إلى تجديد وتطوير وفق ديمومة مستمرة، لاتقف عند تجربة شعرية معينة، وترتكز شعرية الإيقاع على ما يحققه من فاعلية جمالية وشعرية ودلالية ومعنوية، ذلك أنه يفصل

[1] صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار هومه، الجزائر، د/ط، 2009، ص9.

الشعر عن باقي أنواع الأدبية، ومنه نقول: "أن الشعرية موجودة في ذات المبدعة بمعنى المقدار الذي تحدثه في ذات المتلقي"[1].

تطرق محمد بنيس إلى مفهوم شعرية الإيقاع، فيقول: "تترسخ شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج للإيقاع الذات الكاتبة، بما هو متعدد واللانهائي... ذلك أن الشعرية إيقاع تظل مفتوحة على الدوال"[2]، ومنه يتضح لنا أن شعرية الإيقاع تخضع لذات المبدعة في إنتاج النص الشعرية، وتلقيه وإحداث تواصل بين تلك العناصر من بينها ذات الشاغرة، وذات المتلقية والنص مما يحدث نوع من التفاعل بين هاته العناصر في إنتاج شعرية النص.

أما عند أدونيس فشعرية الإيقاع في تصوره ترتكز على تنوع وحركية الإيقاع، حيث يقول: "هكذا أصبحت القصيدة في هذه القرون تسعة نوع من الفن المزج بين اللغة والحياة في سبيكة أنيقة الصنع"[3]. أي تفاعل في إطار المزج بين بنية اللغة بمكوناتها، وبنية الحياة أي الواقع الإنساني أو النشاط الإنساني، على اعتبار أنّ تجارب الشعراء تختلف باختلاف إيقاع فترة زمنية لأخرى .

[1] راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد التشبيتي، مؤسسة أرقة لدراسات، قاهرة، ط1، 2014، ص 57.

[2] مرجع نفسه، ص 64.

[3] راشد الفهد القثامي، شعرية الإيقاع، ص72.

الفصل الأول

الإيقاع وجمالية اللغة والصورة في الشعر الجزائري المعاصر

أولا: شعرية اللغة

ثانيا: الإيقاع والدلالة

ثالثا: الإيقاع والصورة

رابعا: مصادر الصورة: الرمز والأسطورة

خامسا: التناص

أولا: شعرية اللغة:

اهتم نقادنا الأوائل باللغة الشعرية اهتماما بالغا وخصّوها بكثير من العناية باعتبارها هوية العمل الإبداعي والأساس الذي يقوم عليه الشعركما اعتبروها ركنا أساسيا لبناء القصيدة، فعرفها أدونيس بقوله: "إذا كان الشعر تجاوزا لظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى الرؤى أليفة، مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقول"[1]، والواضح أن أدونيس قد تعرّض إلى التمييز بين اللغة العادية واللغة غير العادية، حيث كلما كانت اللغة الإيحائية كان المعنى أبلغ وأقوى وكلما اتضحت الفكرة وقربت من العادي أصبحت واضحة فاللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معالم أخرى لم تتعود الغوص فيها.

-إن التركيز في التجربة الشعرية على اللغة وخصائصها بوصفها مادة بناءة وباعتبارها أن اللّغة الشعرية ظاهرة أسلوبية.

يرى كمال أبو ديب أن الشعرية بالنسبة له تقوم على مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر وهي بالنسبة إليه مفهوم لا تقتصر فاعليتها على الشعرية بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها فهي خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا وقد يكون نقيضا ل التجربة أو الرؤية العادية اليومية[2]، ومنه تعتبر الفجوة توظيف الكلمات واللغة خارج مدلولاتها المعجمية القاموسية حينما تحصل الشعرية، ومنه يحدث تحويل توتر في اللغة وبه تحصل الشعرية ليأتي القارئ ويدخل بأفق لغوي معروف للنص من أجل كسر أفق التوقع و هذه المسافة هي مسافة التوتر التي يخلقها النص مع القارئ.

- أما حسن ناظم في تعريفه للشعرية يقول: "ليس النص هو الشعرية بل جامع للنص، أي مجموع الخصائص العامة والمتعالية التي ينتمي إليها نص على حدة، هذه الأنواع أضاف الخطابات، وصيغ

[1] ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3 الشعر المعاصر ص84.

[2] ينظر : حميد حماموشي الشعرية :الأنساق والتحولات، علم الكتب الحديث، المغرب، ط1، 2017 ص98.

التعبير، والأجناس الأدبية."[1]ومنه نقول أن الشعرية تهتم بجميع الفنون الأدبية سواء أكان شعرا أو نثرا.

– أشار يوسف الخال إلى مصطلح "جدار اللغة "إلى الخروج من مرحلة القناعة والاطمئنان إلى مرحلة السؤال والقلق من مرحلة العلاقة المحايدة إلى اللغة إلى مرحلة الاصطدام بها فلم تعد معطى قبليا، يطيع الشاعر في لحظة الكتابة وحالتها، بل صفة الحاجز هي لأقرب ما تلتصق به لذلك كان يوسف الخال يقول: "فنحن نفكر بلغة و نتكلم بلغة، فهل يكون أننا في الواقع لا ننشئ أدبا لأننا لا نكتب بلغة الشعب."[2] فالأخير نقول أن اللغة الشعرية ترتكز على جملة من العناصر تتمثل في رمزية اللغة التي يستعملها الشاعر لتعبير عما يدور في خلده وبهذا اعتبرت لغة الانزياحات التي تخط كل ما هو مألوف فهي تدعو إلى خلق وإبداع وبهذا "فاللغة نظام من العلامات التي تحكمها أنساق معينة فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتفكير الإنساني والمظهر السلوكي"[3]. وبهذا لا يمكن فهم اللغة إلا إذا توصلنا إلى فك دلالاتها وكشف أغوارها.

تطرق جون كوهين إلى اللغة الشعرية التي يرى أنّها: "تتحد عنده في علاقتها مع النثر كانزياح، فما دام النثر هو اللغة العادية يمكن يتحدد كمعيار تنزاح عنه القصيدة، فالشاعر لا يتحدث الناس جميعا، بل إن لغته شاذة وهذا شذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا "[4] على هذا أساس فالانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان خاضعا لقانون يجعله مختلفا عن الانزياح اللامعقول . وهذا على اعتبار اللغة الشعرية لها خاصية منفردة وشفرتها المتميزة، مما يجعل كلام الشاعر يختلف تماما عن سائر كلام الناس،ف: "كل ما ليس شائعا و لا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة ."[5]

لهذا اعتبر الشعر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، تخلق دلالات تختلف عن النثر، وتتكئ على "تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[6]

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص 16.

[2] محمد بنيس : الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، ص 82 .

[3] محمد عزوز: أصول التراث في نظرية الحقول الدلالية، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2006 ص 06.

[4] رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ص59.

[5] المرجع نفسه ص 59.

[6] ينظر:تودروف، الشعرية، تر محمد شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1990 ص23.

إن الدارس للشعر الجزائري المعاصر يجد أن التجربة الشعرية في هاته المرحلة أداة تشكيل الشعري بالكامل وبذلك فهي الوعاء أو الإطار الذي يحضن الفن الشعري، فالشعر لا يمكن أن ندركه إلا من خلال اللغة بخصوصياتها الفنية الذي يؤدي غلى توظيف اللغة توظيفا فنيا يوصلنا إلى الجمالية.

اتخذت اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أبعاد جمالية راقية، فكان الشعر هنا تعبيرا عن تجربة شعراء و الأحاسيس الإبداعية، وبهذا كان الشعر ممارسة فردية مخصوصة بذات الإنسان تكتشف بحسب قدرة الشاعر على تجسيد ممارسته الخاصة بتمثل لمشاعره والعلاقة مع الخارج الذي يحتك به كمعطى ثقافي أو مجتمعي أو موضوعي.[1]

إن المتبع للحركة الجزائرية إبان مرحلة السبعينات وبداية الثمانينات يلاحظ تلك الدعوات التي نادى بها شعراؤنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة [2]، ومن هنا كانت الدعوة إلى تحديث القصيدة الشعرية شكلا وكتابة وهذا ما أدى إلى تطوير الوسائل الفنية انطلاقا أولا من اللّغة التي تعد أساس بناء الشعري وتشكيله من الأصول إلى الكتابة الإيحائية برؤية فنية وحداثية .

ننطلق في حديثنا حول اللغة من خلال النص في فترة السبعينات، والتي تأثرت بنظيرتها المشرقية، ومن شعراء الذين برزوا في هاته الفترة أبو قاسم سعد الله في قصيدته "**الثورة**" يقول:

كان حلما و اختمارا

كان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور

أن ترى الأرض تثور

أرضنا بالذات... أرض الواعدين

أرضنا بالذات ... أرض الكرماء

أرضنا المغلولة لأعناق من قرن مضى

كان حلما، كان شوقا، كان لحنا

غير أن الأرض ثارت

[1] يوسف تاوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار طوبقال، المغرب، ط1، 2006 ص235.

[2] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان لنشروالتوزيع، الجزائر ط 1 2013، ص193.

والهتافات تعالت

والكثافات تهاوت

مثلما نهوى الظنون والنفايات توارت [1]

نجد هنا في أبيات هاته القصيدة نوعا من النثر وهذا من خلال احتوائها على جمل متتالية حذف فيها الحرف الرابط، كما كرر الشاعر لفظة أرضنا حيث شكلت وحدة إيقاعية إذ وفق الشاعر هنا في تجربته الشعرية التي تتماشى وحالته النفسية .

كما نلاحظ في قوله كان حلما، كان شوقا، كان لحنا، اختصار ينم عن قدرة الشاعر في التلاعب بالأساليب وذلك من أجل كسر الرتابة، وذلك باستغلاله خاصية التقديم و التأخير.

ومن أمثلة ذلك في هذه الفترة قصيدة "**وحرسني الظل**" للشاعر أزراج عمر:

إن تفهموني تبصروا دمنا جسورا

إن الغموض حديقتي

والسطح كرمتهم جميعا

شيء يمضي هكذا ...

فكوا الرموز تروا وضوحي صارخا [2]

استخدم الشاعر هنا لفظة الغموض وهي خاصية أصيلة، فأدونيس يدافع عن الغموض في الشعر ويعتبره "جوهرا أصيلا فيه، ينشأ عن اعتماد لغة مجازية، خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية."[3] وبهذا فالغموض حقيقة واجبة الوجود في الشعر، ومثل هذا النوع يسميه الدكتور عبد الله حمادي "اللغة الضوئية" باعتبارها خاصية تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقي.

ويقول الشاعر أحمد عاشوري في قصيدة "أزهار البرواق"[4]

الأهل في دوارنا

يجنون غلة الربيع

---

[1] أبو قاسم سعد الله، النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط، 1986 ص 29.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص28.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص28.

[4] أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984 ص 14.

هل يا حبيبي ...تويزة ؟

هل عشت حبيبي تعاضد القلوب ؟

والملاحظ في هاته الأسطر توظيف الشاعر للثقافة الشعبية من خلال استخدام ألفاظ بالعامية مثل: "دوارنا " و "تويزة" وهي كلمات توجد في حياتنا اليومية وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على تمرد الشاعر وانزياحه عن اللغة الفصحى .

وإذا انتقلنا لقصيدة "ساعة الصفر " لصالح باوية نجدها أنها أغرقت في الاسترسال وتلقائية اللغة وهذا واضح في أشعاره ومنها قوله:

العيون الحمر

تنوي في تحد

تعبر اللحظة

للنصر المؤكد

الزنود الصلب

جيل عربي

صوب الإفناء للطاغي وسدد

نطوي سر خلقي

سر إبداعي، وآمالي الطليقة

قدمي الدامي دروب الشائكات

وسراج يأكل البيد الساحقة [1]

وظف الشاعر هنا جملا قصيرة أدت إلى اكتمال مقطعه الشعري في سطور متكاملة ذات رمزية معنوية تمثلت في كلمات (النار – التحدي – الفتك) وهذا ما ميز تلقائية كتابة الشعرية لصاح باوية تمثيلا لبساطة اللغة في الشعر الحر.

أما في فترة الثمانينات، فقد تطور الشعر نتيجة التطورات الحاصلة في تلك الفترة وظهور الحداثة الشعرية والتمرد على الكتابة التقليدية وبهذا أضحى الشعر الحر وقصيدة النثر أساسا في

[1] ينظر، دوبالة عائشة، محمد برونة: جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، مجلة 8 عدد3، 2019 ص 244.

التشكيل اللغوي، ومن بوادر الكتابة نجد العديد من التجارب التي برزت في هاته الفترة نذكر تجربة عبد الله حمادي حيث يقول: [1]

تداهم ذاكرتي حقول ممتدة من الفزع
يتمطى الأقحوان الملفوف على عنقي
يستعاد إلى ذهني بكاء الطفل في أرصفة
الغربة ...
يتحجر نزيف الريح بالأضلاع
يركب غيظ الوحدة جواد الأسفار ؟
أموت وأبعث بقارعة الخارطة غريب الوجه
والديار (..) [2]

الشاعر عبد الله حمادي في هاته المقطوعة الشعرية يخرج باللغة والكلمات عن المألوف والعادة، متخطيا بذلك جدار المعقول إلى اللامعقول، إذ ينزع الكلمات من دلالاتها المعروفة، ويشحنها بدلالات وإيحاءات جديدة تدفع بالقارئ إلى تأويلها وتفسيرها برمزيتها لا بحرفيتها .

ومنه نقول أن الحداثة تقتضي مضمونا حديثا وشكلا حديثا أيضا .

– تحقق صفة الحداثة للقصيدة الجزائرية من خلال:

التأكيد على الذات: فالحداثةتجسد الذات (Individualisime)وتؤكد على تفرد مشاعره، وقد أخذت الذات أشكالا متباينة ومن ذلك قول محمد الغماري:

تتثاقل الأيام في أعماقنا
كسلى ويطوينا الفراغ المطبق
ونلوك من سقم الحديث قشوره
ونظل نوغل في الحديث ننمق
صور كما يهوى الفراغ ثقيلة
صفراء يصلب في رؤاها المنطق [3]

---

[1] أيليا الحاوي الرمزية و السريالية في الشعر القديم و العربي، دار الثقافة، 1980، ص 118.

[2] عبد الله حمادي، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983ص21.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص 27.

نجد الشاعر هنا يذكر الهروب السلبي من الواقع، والشعور المطبق بالخيبة والانهزام أمام صور الفراغ الثقيلة المطبقة على صدر الشاعر، فالأيام بطيئة بل ثقيلة كالجبال والفراغ يطبق على الأنفاس فنلوك قشور الحديث، ونوغل في ثرثرة الفارغة البليدة هروبا من حجم الواقع الأليم .

يقول الشاعر عياش يحياوي من خلال قصيدته "**تأملفي وجه الثورة**":

نشأت في مرافئ السهر

أجوب ذاهلا حدود الحزن والضجر

اليتيم زاد

وهجرتي إلى امتداد

سألت عن أبي ...

فقيل مات في معاقل الجهاد ...

صبرا ستسكن القصور والرياش

وتزدهي بخمرة الهوى المواويل العطاش

نلاحظ هنا أن الشاعر ربط الحسي واللاحسي من خلال لفظة "مرافئ " تمثل هذه القصيدة "تأمل في وجه الثورة " وبهذا تغدو اللغة ذات رمزية وإيحائية بحيث تتحول العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة لا حسية.

في مرحلة الثمانينات اقتحم الشاعر الجزائري المعاصر أفق العالمية وأصبحت كتاباته تعالج قضايا إنسانية وهذا ما زاده من الناحية الأسلوبية واللغوية قوة فأصبح متاحا للترجمة من بين هاته النماذج الشعرية نجد قول الأخضر فلوس في قصيدة"**بوح**":

وأنا الذي أعطي المواقف حرها ...

وأعود منفردا إلى قمم الرؤى ...

والثلج تدفئه يداي

هذا أنا نجم أمر على السموات التي كانت سماء حرة ...

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي

ومنحتها حتى تقيم

طقوسها حلما ... وناي

ويقول أبو قاسم خمار في قصيدة "لا تفكر":

لا تفكر ... لا تفكر

يا لهيب الحرب زمجر ...ثم دمر

في الذرى السمراء ...من أرض الجزائر

لا تفكر ...

مزق الأحياء أشلاء و بعثر

حطم الطغيان، كسر

وأنشر الإرهاب، ونيران أكثر

ثم أكثر ...

وإذا ناداك غر، فتفجر

وتمرد وتكبر

لا تفكر ...

سوف تظفر قوة المدفع والرشاش الأكبر ...[1]

تجدر الإشارة هنا أن شعر محمد أبا قاسم الخمار كان أثناء الثورة زاخرا وقويا إلى أبعد حد، حيث صور في هاته الأبيات تطلعاته وأحلامه ورغبته في العيش بغد أفضل دون خوف، وهنا كانت رغبة الشاعر في البحث عن واقع مملوء بالأمان والسعادة .

ومن ديوان "حجر الحائر "لربيعة جلطي " في قصيدتها "**عائشة المسيح**" تقول:

يا أمير الفصول

هل لك أن تدلني على بابي

بين طائرتين ضيعته

وأنا في طريقي إليك ..

ما خانني نجم،

[1] ينظر، دوبالة عائشة، محمد برونة: جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، مجلة 8 عدد3، 2019 ، ص248.

ولم يفتح على غيظ نيرانه
من الذي خدعك ؟ قال
بلد توسعت على رجسها . قلت .
شجر ليس يشبههم في الزلة
صحارى تزرت عليها الجيوب،
بحار كذب حملها،
وهاج بها و حمها [1]

لقد وظفت الشاعرة ربيعة جلطي لغة إيحائية بعيدة عن التقريرية تخاطب أمير الفصول من خلا هذه الأبيات عن طريقة للخروج، حيث مزجت بين الحقيقة والمجاز مثل "صحارى تزرت عليها الجيوب " تعكس فكرة الفقر باستخدام صور الملموسة.

أما في ديوان الشاعر عبد الحميد شْكيّل "طائر الينابيع" في قصيدته "**رؤية..!!**"استخدم لغة مكثفة إنزياحية خرج بها من التعبير المباشر فأضحت بذلك لغة صوفية تأملية وذلك في قوله "خرجت من حبر الصوفية "، كما نجد إنزياح أيضا في قوله "خرجت من ضلع الموات " ؛ أي أن الشاعر حول الموت إلى كائن له ضلع كأن الشاعر يبعث من الموت .حيث يقول:

كنت أراك ..
ولا أراك ...
كيف يفسر هذا المستحيل ..؟؟
ترجل العمر ..
وتوتّرت خطوات الهديل ..
تنادت عليّ جميع اللغات ..
أنا ..
نهر السواد ..
وأفق البلاد ..
لا اسم لي

[1] ربيعة جلطي، حجر الحائر، دار النهضة العربية، ط 2009، بيروت لبنان، 2009 ص75 76.

ولا مقبرة ..
خذوا حوار الرمال ...
صوب النخيل ...
متاريس المحبرة
خرجت من ضلع الموات
من حبر الصوفية ..
عند جدار الحياة ..
لا وصف لخفوق الشجر .. [1]

يعتبر النقاد أن الإنزياح جوهر الإبداع باعتباره أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي والدلالي فهو خرق للغة وهدم لها، وقد عرفه رولان بارث هو العدول أو الانحراف فهو كل تعبير لغوي دلالي أو مجازي خرج عن صورته العادية، درجة الصفر في الكتابة.[2]وعليه فإن اللغة الشعرية تقوم على التخطي والتجاوز السائد، ومن ذلك قول الشاعرة "**نوارة لحرش**" في قصيدتها "**انقضامات**":

أتمدد في المعنى،
أفتح بابا بقامة الأحلام
أدخل منه
إلى حياة ليست بانتظاري
أصافحها بحرارة لا مثيل لها
إلا في المفردات
تصافحني بقفازات من جليد
تقول: طقسي لا يلائمها
فتنطفئ في البال فكرة الحياة

[1] عبد الحميد شْكيّل، طائر الينابيع نصوص دهش، دار الخيال لنشر والترجمة، برج بوعريرج الجزائر، 2004 ص 115.
[2] نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، الهيئة العامة للمكتبة الإسكندرية، منشورات إتحاد العرب، دمشق، دط، ص305.

التي كنتها قبل قليل...[1]

تحقق اللغة الشعرية فاعليتها عن طريق إنشاء علاقات تتجاوز الشكلية والتجاور والتناغم لترقى إلى مستوى الإيحاء التصويري مستعينة بإمكانات تركيبية بيانية، ويؤتى هذا التحقق ثماره بالصور الشعرية المثيرة لذهنية المتلقي وحواسه إذ بدونهما لا يكون الشعر ولا يمكننا أن نلتمس جاذبية اللغة الشعرية التي ترسم كما يقول ملارميه: "بدل الشيء الأثر الذي يحدثه لكي تحقق الشعرية البالغة الحدة."[2]

أظهر العديد من الشعراء الجزائريين في مرحلة ما بعد الاستقلال في السبعينات وما بعدها تجربة شعرية جزائرية فشكلوا تقاربات في منطلقات اللغة الشعرية، من بين هؤلاء الشعراء نجد: الشاعر الأخضر فلوس – عبد الله حمادي – عثمان لوصيف – محمد أبو قاسم الخمار، هؤلاء الشعراء واصلوا رحلتهم الشعرية منذ الخمسينات القرن الماضي واستوعبوا في شعرهم الكثير من القيم المستحدثة [3]، بالإضافةإلى عثمان لوصيف– عبد الحميد شْكيّل – نوّارة لحرش – ربيعة جلطي، وبهذا فإن الشعر الجزائري المعاصر جاء ليثبت أن اللغة هي الركيزة والدعامة الأساسية التي ينطلق منها الإبداع، برؤية معاصرة الشاعر وتصوراته، جديدة تتماشى وروح العصر والحداثة، ذلك أنّ الشعر لا يمكن أن يقف عند أية حدود.

لم تكن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة وليدة العدم، وإنما كانت نتيجة الظروف والواقع والاحتكاك بالثقافات الأخرى، وهذا ما جعله يحمل طابع خصوصيةشعرية .

لقد أضحت اللّغة الشعرية لغة غامضة تفضل الصمت والهمس بدل الجهر، وبهذا فكلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة، ومن هنا تظهر براعة المبدع في التلاعب بالمعاني والتراكيب الشعرية لغويا ودلاليا وأسلوبيا، وبذلك أسست اللغة الشعرية لفتوحات جديدة في عالم النص الشعري الجزائري معلنة عن تطبيقات لغوية وفكرية تضاهي مثيلاتها من الإبداع الشعري المعاصر.

---

[1] نوارة لحرش، كمكان لا يعول عليه شعر ص21/ 22.

[2] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأساوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، ص256.

[3] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، ص210.

-الإيقاع والدلالة:

لقد ظل الشعر مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمؤثرات الخلق والتجديد، وهذا ما جعل الكتابة الإبداعية أعمق وأشمل، فالشعر هو مغامرة في الكشف والمعرفة والوعي الشامل للحضور الإنساني.[1] ويعد الإيقاع والدلالة عنصران أساسيانً في إنتاج النص ومن ثم نقول أن الدلالة علم لغوي يبحث في الدلالة اللغوية التي يلتزم فيها حدود النظام اللغوي وعلامات اللغوية دون سواها، وأن مجاله دراسة المعنى اللغوي على صعيد المفردات والتراكيب.[2]

وتعتبر البنية التركيبية بنية أساسية مهمة في كل نص لغوي إذ تعد المستوى الذي تتمحور فيه البنيتان المفردتان الصوتية والصرفية، كما تعتبر مرآة الدلالة التي يرتكز عليها النص والتي يشترك في صياغتها السياق والمقام، حيث نجد أن دراسة البنية التركيبية تهتم بالوظائف الأسلوبية والتعبيرية حيث تهتم كل بنية أثناء أدائها لوظيفتها الأسلوبية والشعرية والجمالية انطلاقا من الجملة، ويعتبر جون كوهين: أن نظام اللغة هو عبارة عن بنية صوتية دلالية، أي هناك علاقة بين الصوت والمعنى.[3] ومنه فإن ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يقضي إلى نشوء إيقاع متميز ومتفرد. باعتبار أن الصراع المستمر والجدلية القائمة بين العلاقات التي تشكل نسق الخطاب الشعري، يتحكم بدوره "في نسق الخطاب أي بناء عناصره ومكوناته."[4]

كما يرى شكري عياد أن الإيقاع يكون بمفرده لهتأثير، ولكن هذا التأثير لا يسمى فنيا أو غير فني حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة ومع المعنى لقاء يقوم على التوافق وطباق معا.[5]

أولا: الظواهر الأسلوبية على المحور العمودي:

أهم الحقول الدلالية: إن قراءة أي قصيدة يمثل مجموعة متتابعة من المفردات قابلة لتأليف حقول دلالية، قد أحصينا مجموعة من الحقول الدلالية التي وظفها الشعراءهي كالآتي:

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص44 .

[2] عبد القادر سلامي: التفكير الدلالي عند العرب، دراسة تأصيلية، تاريخ الاطلاع2025/06/1، التوقيت 23:15.

[3] ينظر : جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 52.

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 2، الرومانسية، ص178.

[5] ينظر : شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 148.

-المغني الفقير: محمود بن مريومة:

أهم الحقول الدلالية	معجم الألفاظ
حقل الطبيعة	الريف، النهر، حقول، سنابل، الصحراء، الشمس، الجبال، جذور، النخيل، الزيتون، الينابيع، أحجار، الحقل، الغابة، الشهاب الأقمار، الكواكب، مطر، التراب، البحار، أغصان، أشواك، الريح، إعصار، نجوم، بحر، الورد، الزهور.
حقل السعادة	أحلام، الحياة، السعادة، البراعم، سرور، فجر الحنان، بسمة.
حقل الحرية	النضال، أماني، فجر الجديد، الوفاء، سرب الحمام، النشيد، التبشير، المعالي، خلود، الرجولة، الشجاعة، النجاة، الكرامة، حلم العصافير، حياة جديدة، النصر، الإيمان، الحصار، الثورة، التحرير، ستشرق.
حقل الوقت	الإصباح، الليل، الطفولة، الزمان، الفجر، أعوام، الطفل، غدا.
حقل الحزن	ألم، الجرح، اشتياق، الخيانة، الأسف، الخوف .
حقل الحيوانات	الوحوش، عصافير، النوارس، الطيور، الذئاب، العقرب، الأفعى.

-نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه

الحقول الدلالية	معجمالألفاظ
ألفاظ الوحدة الحزن	ضيق، اليأس، دمعة، جحيم، عزلة، ألم، ضجر، أوهام، جرح، قلق، الظلام، حزن، العتمة، حزين، الوجع، الصمت، الغبظة، عزلة، الجراح.

ألفاظ الطبيعة	الحدائق، شموس كوكب، الكون، شجرة، الينابيع، الحقول، السراب، ظلال، الندى، الليل، السماء.
ألفاظ الفرح	الحنان، القواطف، الحياة، أحلام، نبض، الحب، النور، الفرح، الشجن.

عثمان لوصيف: الكتابة بالنار

الحقول الدلالية	معجم الألفاظ
ألفاظ القرآنية	قرآن، آيات، الله، الإيمان، الصلاة، الحلال، الحرام، ظلمات البر والبحر، الأنبياء، المحراب، المعراج، القيامة.
ألفاظ الوقت	التاريخ، الأبد، الفجر، العمر، الزمان، الليل، الدجى، العصور، الدهر.
ألفاظ الإنسان	نوح، سندباد، الصعاليك
ألفاظ النار	تشتعل، تلتهب، النار، الرماد، الجمر، اشتعال، نيران

ثانيا: على مستوى الأفقي:

أولا: تعريف الجملة:

تعرف الجملة من خلال الوظيفة التي تؤديها معناً دلالياً وحيداً، واستقلالها الفكرة النسبية تحكمها علاقات ارتباط والربط والانفصال في السياق.[1]

وتنقسم الجملة بالنظر إلى وظيفتها إلى قسمين: جملة خبرية وجملة إنشائية وهي كالآتي:

أ/ الجملة الخبرية:

تحتوي على الجمل الاسمية والفعلية والماضية والمضارعية والمثبتة والمنفية والمؤكدة، ونجد من أمثلة ذلك قول الشاعر:

تركض الشمس في نبضتي

[1] رابح بن خوية: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط 1، 2013، ص 9 .

حيث نجد الشاعر هنا قد وظف الجملة المضارعية.

ب/الجملة إنشائية:

وتعرف بأنها إنشاء الكلام وإيجادهوابتداء وتنشأ إنشاء ليطلب بها مطلوب وتمتاز الأساليب الإنشائية بالحث والإثارة الذهن وتنشيط العقل وتحريك المخاطب.[1]

ومعنى ذلك أن الإنشاءقائم على الطلب المتكلم من المخاطب وينقسم الإنشاء إلى قسمين:

– **إنشاء طلبي**: ويشمل أساليب الأمر، والنهي والتمني والنداء والاستفهام.

1–**الاستفهام**: و مثال ذلك قول الشاعر بن مريومة:

وعيناك معصوبتان؟

وبطنك خاوية واليدان؟

وكذلك في قوله:

يا رفاقي، ألم تكفكم علتي ؟

مالكم؟

إن مررتم بدربي

ضحكتم على عاهتي ؟[2]

نجد الشاعر هنا قد وظف الاستفهام لغرض بلاغي والمعنى الأصلي هو طلب الفهم من المخاطب وإثارته وتحريك ذهنه يظل باقيا إفادة الاستفهام لتلك المعاني البلاغية [3]، أما الاستفهام الثاني فهو يعرض تحصر الشاعر لما آل إليه حاله لحظه تكبر رفاقه عليه وهو في آن نفسه يستفسر عن تصرف رفاقه.

2– الأمر: ومثال ذلك قول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "**أخلعي نعليك**" من ديوان جرس لسموات تحت الماء متبوعة يا هذه الأنثى حيث يقول:

اخلعي نعليك

لا تدخلي عليّ إلا حافية

---

[1] يسيوني عبد الفتاح فيود: علم المعاني دراسة بلاغية و نقدية، مسائل المعاني مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 4، 2015، ص 349.

[2] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص 31.

[3] المرجع السابق، ص 393.

كما الحجيج

سيري على بركات هذا الإيقاع الرباني

وتقدمي نحو سدّتي النبوية

توضئ بقرآني

وتعطري بغزلي .[1]

قد وظف الشاعر هنا تكرار الأسلوب الإنشائي متمثلا في فعل الأمر نحو: (اخلعي، لا تدخلي، سيري، تقدمي، توضئ، تعطري) حيث أن الأمر طلب لإيقاع الفعل وذلك أن أسلوب الأمر مرتبط بصيغة الطلب نحو القيام بفعل ما.[2]

3– التمني: ومثال ذلك قول الشاعر عثمان لوصيف:

يا ليت الطفولة سحرها لا يذهب [3]

4 – النداء: هنا الشاعر يتمنى الدعوة إلى الطفولة .

إنشاء غير طلبي: وله صيغ كثيرة منها: المدح، الذم، التعجب: الرجاء والقسم.

ومثال ذلك قول الشاعر عثمان لوصيف:

يا ومضات! يا مرايا ! يا أبجديات!

يا شرارات ! ياحدوس ! يا إرهاصات !

يا زلازل! يا شيق! يا معجزات [4]**!**

قد وظف الشاعر هنا أسلوب إنشائي غير طلبي المتمثل في التعجب وذلك في قول الشاعر محمود بن مريومة في قصيدة "**المهجورة الخائفة**":

فلا تخافي سيرتي

لا تفزعي أو تحزني[5]

---

[1] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص 146.

[2] قيس إسماعيل الأوسي: أساليب الطلب عند النحويين و البلاغيين، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، جامعة بغداد بيت الحكمة، د ط، ص 83.

[3] المصدر السابق، ص 9.

[4] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص167 .

[5] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 8.

ج- دلالة الأفعال: الملاحظ في الشعر الجزائري المعاصر أن معظم أشعاره قد بدأت بأفعال وهذا إنما دلّ على الحركية التي تتجلى في روح شاعرية متمردة على الوضع الراهن، تلك الأفعال كانت الجسر الرابط بين الشاعر والمتلقي في نقل أحاسيسه ومشاعره الحزينة، وسنرصد بعضها في الأمثلة التالية:

أ- الأفعال الماضية: تدل الأفعال الماضية على حدث وقع في زمن الماضي وثقة في تحقيق الأكيد في الفعل ونجد ذلك من خلال قول الشاعرة في قصيدة"**كثمرة صغيرة ذُبلت في آنية الغروب**":

علق سرب عصافير على غيمة،

رشَّ أنهارا بأغنية

رتل صلاة بأمنية

نثر أشجارا بمعزوفات ناي،

نثر ظلا لا بمنديل وداع، ،

قرع أجراس عيد بدمعة باكرة، ، [1]

فالدلالة الأسلوبية للفعل الماضي تنتج عن تقاطع الصيغة والسياق ومقاصد الشاعرة وتأويل القارئ، فبالرغم من انحصار بنية التركيب الفعلي، الماضي في تعبير عن مضي الأحداث وانقضاءها، فتتفرع عن هذه الدلالة اللغوية العامة دلالات تنزاح عن هذه وتعدل التركيب على الثبات، حيث أن استخدام الماضي يكون لتقوية دلالة المجيء، إن استخدام الفعل الماضي دلالة على تمسك الشاعرة بحالات الماضي وجعله سلاح لدفاع عن حاضره.

ب- دلالة الأفعال المضارعة:

إن البنية التي تشغل هذا النوع من الأفعال تقوم بوظيفة أسلوبية أساسية ونمثل على ذلك من خلال قول الشاعر: **يشقون درب المحال**

يمدون للكواكب عبر الأفق

ويجنون أيديهم للكواكب عبر الأفق

ويجنون زهر النجوم [2]

[1] نوارة لحرش، كمكان لا يعول عليه، ص58.

[2] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص33.

نجد الشاعر هنا يقدم الحدث الحاصل على هيئة الحاصل في الحاضر أو قريب الحصول في الزمن القريب. ويقول أيضا:

ستقتل شمس الجياع نجوم الليالي

سنحلم بالخبز، بالورد...

حتى تموت مواويل ذالك السعال

سنبني بلادا بغير وحوش

ويقول أيضا: **نقبل فيها الحمام**

ونشرب كأس النضال[1]

نجد الشاعر قد قدم حدثا يدل على استمرار الحدث في المستقبل ومنه يتأكد وجوده ويرسخ في الذهن بفضل الوحدات الصوتية التي تلتصق به وتوجه دلالاته.

نجد من خلال صيغ المضارع التي وردت في قوله: "سنقتل، سنحلم، سنبني، دخولا حرف الاستقبال ، السين ممّا يجعله للاستقبال والاستمرار.

ومنه نرى بناء القصيدة تبدأ بالحاضر وتواصل في المستقبل بلا توقف.

مثال1: الزمن الماضي ⟷ الزمن الحاضر ⟷ المستقبل

حلم ⟷ نحلم ⟷ سنحلم

مثال2: الزمن الماضي ⟷ الزمن الحاضر والمستقبل

شرب ⟷ نشرب

وفي الأخير نقول أن تكرار الأفعال قد عمل على بث شيء من الحركية التي تتجلى في روح شاعرية متمردة على الوضع الراهن، فكانت تلك الأفعال تنقل الأحاسيس والمشاعر الحزينة بين الشاعر والمتلقي.

ج- دلالة الجملة الأسمية: تعبر الجملة الإسمية التي تتمثل في المبتدأ والخبر والنواسخ في تأديتها لوظائف نحوية في سياق معين، وقد يضاف إليها متممات تكمل معنى الجملة وتكون على النحو الأتي:

(مبتدأ) المسند إليه +(الخبر) المسند

[1] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص38

ومثال ذلك **قول الشاعر بن مريومة:**

رفيقة دربي[1]

ونجد أيضا: **مبتدأ (المسند إليه) + (الخبر) المسند +متمم**

في قول الشاعر: **ولدي رفيق الشمس في قطع المدار**[2]

وأيضا في قوله: **نحن شعب أتى يغني الحياة**[3]

وفي تقديم والتأخير نجد في مثال ذلك: قول الشاعر:

مسكونا كان الناي [4]

نلاحظ من خلال هاته الأمثلة أن الجمل الإسمية أضفت إيقاعا خاصا دل على السكينة التي خيمت على نفسية الشاعر في القصيدة وبذلك وحدت من اضطرابها وتواترها.

[1] محمود بن مريومة، المغني الفقير ص 36.

[2] المصدر نفسه ص 89.

[3] محمود بن مريومة المصدر السابق، ص 14.

[4] المصدر السابق ص 58 .

ثالثا: الإيقاع والصورة:

تعد الصورة الشعرية جوهر الشعر العربي باعتبارها تعبيراً عن رؤية الشاعر للواقع ومظهرا من مظاهر تجربته الشعرية المعاصرة، فالصورة الشعرية إذن هي وسيلة يستخدمها الأديب لتكوين رؤيته الخاصة المواقفه لاتجاه الواقع، ويتم ذلك عن طريق استخدام الألفاظ والعبارات والخيال والموسيقى.

أ/مفهوم الصورة لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص و ر) الصورة في أسماء الله تعالى المصور وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة متفردة يتميز بها، وصوره الله صورة حسنة فتصور وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي وتصاوير وتماثيل الشيء وهيئته على معنى صفته...يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته.[1]

أمّا في **الاصطلاح**، فقد تنوعت مفاهيم الصورة في الفكر النقدي القديم والحديث، فهي"تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها... إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصورة النفسية و العقلية"[2].

ويعتبر نعيم اليافي الصورة الشعرية أحد مركبات القصيدة ذاتها، لأنها أداة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته والبنية المركزية للشعر ووسيلته وروحه، يقول: "هي واسطة الشعر وجوهره وكل قصيدة من قصائد واحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بناءها العام، وكل لبنة من هاته اللبنات تشكل مع أخواتها صورة كلية التي هي العمل الفني نفسه"[3]. ومنه نقول أن الشعر لا يكون شعرا إلا بواسطة الصورة .

والصورة من الوجهة الأسلوبية هي التمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين أو هي طريقة في الكلام تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه أو على علاقة المجاورة كما هو الحال في الكناية والمجاز المرسل[4].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب المحيط قدم له عبد الله العلايلي أعاد بناءه يوسف خيّاط، مج3، دار لسان العرب، بيروت، 1988 ص 491 / 492.

[2] علي بطل، الصورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني، دار الأندلس للطباعة ص30.

[3] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة الإرشاد القومي، سوريا، دط1982 ص 39 40.

[4] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم لنشر والتوزيع، عنابة، 2006 1427 ص151.

أما الصورة من حيث أهدافها فهي ترمي عما يتعذر التعبير عنه إلى الكشف عما يتعذر معرفته، هي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته وعقد حوار والاتصال مع المتلقي.[1]

وقد اتسع مفهوم الصورة عند بعض النقاد ليشمل الشكل الفني برمته، حيث تعد الصورة"هي الجوهر الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في قصيدة"[2] مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، التركيب، والإيقاع، الحقيقة، والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية .[3] ومنه فالصورة تشترك في توليد بنية المعنى وذلك بما تتوفر عليه من دلالات مكثفة.

ننطلق في دراسة الصورة الشعرية من خلال صور البيانية كالتشبيه والاستعارة كوحدات أسلوبية .

أولا: الصورة المبنية على التشبيه:

التشبيه من حيث أهميته" يوسع المعارف...ويسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير"، ويقوم التشبيه على أربعة أركان: المشبه، المشبه به، وأداة التشبيه، و وجه الشبه[4].

نحو: **كالشمس خيوطك في قلبي[5]**

نجد الشاعر هنا قد شبه الشمس ببلاده الجزائر فهنا تشبيه تام ذكر أداة التشبيه .

و في قوله: **كمثل العصافير**

نحو السماء جناحي أمدّ؟[6]

---

[1] رابح بوحوش المرجع السابق ص151.

[2] ينظر، المرجع نفسه ص152.

[3] د عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص435.

[4] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص153.

[5] محمود بن مريومة، المغني الفقير ص 50.

[6] المصدر نفسه ص36.

استخدم الشاعر هنا التشبيه بحيث يشبه نفسه بالعصافير التي تمد أجنحتها نحو السماء وهذا ما يعبر عن الطموح الشاعر للحرية.

ثانيا: الصورة المبنية على الاستعارة:

تعتبر الاستعارة عنصرا مهما في تشكيل الصورة وقد خصها الشعراء بالعناية والدراسة، ذلك أنها الأساس الذي ينطلق منه الشعر. والاستعارة عند الجرجاني " ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي وإجرائه على ما لم يوضع له ؛ بسبب المشابهة بل هي إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكن يعرفه من معناه"[1].ومن أمثلة ذلك:

هواك بقلبي ينمو

أحلاما خضرا [2]

شبه الأحلام المشبه بالنبات المشبه به فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه لفظة "ينمو"وفي قول الشاعر:

بحر يمشي الهوينا، سادر الخطوات [3]

حيث شبه الشاعر البحر بإنسان الذي يمشيفحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه وهي المشي على سبيل استعارة المكنية.

***تطور التشكيل الإيقاعي للصورة الفنية:**

1- أنواع الصورة:

لقد عمق النقد الحديث وظيفة الصورة الفنية وقيمتها في النص الأدبي وذلك باعتبارها وسيلة معبرة ومؤثرة، ولعل هذا ما جعل أدونيس يربط الصورة الفنية بمفهوم الشعرية، فالصورة الفنية عنده: "كيفية التعبير من حيث أنها وسيلة لأداة المشاعر والأفكار"[4]، وهذا ما يؤكده عبد الله حمادي في ديوانه "**قصائد غجرية**" بقوله مؤكدا أن: "الشعر سيظل إلى الأبد مغامرة تبحث عن مجازفة وتسعى الإبحار في عالم النور."[5]

---

[1] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاها على الخطاب الشعري ص 169.

[2] المرجع السابق، محمود بن مريومة ص 52.

[3] محمود بن مريومة، المغني الفقير ص95.

[4] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 73.

[5] المرجع نفسه، ص 73.

أ- الصورة الفنية عند الرومانسيين:

إذا ما ذهبنا للبحث عن الصورة في الشعر الكلاسيكي نجد أنها أداة تعبيرية تحتكم للعقل، أما الصورة في نظر الرومانسيين تعكس كل ما يختلج في الذات المبدعة .

فالشعر هو تعبير عن الوجدان وإطلاق العنان للخيال وقد جاء كردة فعل في وجه الشعر الكلاسيكي الذي يقوم لسيطرة العقل وترتبط أساسا بقواعد الفكر، حيث يقول أرسطو لم يعد الشاعر صانع الحكايات وإنما أصبح صانع الصور.

لقد أولى الرومانسيون أهمية للخيال ووظفوه في أشعارهم وخاصة عند كولوردج في نظريته،ومن هنا أصبحت قيمة الصورة الفنية عند الرومانسيين تكمنفي الكشف عن العالم النفسي للشاعر.

ب- الصورة الفنية عند الرمزيين:

تعدّ الصورة عند الرمزيين ذاتية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل المجرد، فهي نوع من الفاعلية الإنسانية، تتناسب فيها التجارب الداخلية والمشاعر والأفكار. وفي تصوّر أدونيس: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخرا وراء النص... إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيد. أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[1]

الشعر الرمزي إذن هو وسيلة للمعرفة، وعمد الشعراء إلى استخدامه لتحطيم العالم المادي،لينشئوا بذلك عالما خياليا لإدراك وحدة الوجود، ومنه الصورة عند الرمزيين هي عملية إعدام للمادة وتحويلها إلى الحلم.

وإذ تحدّثنا عن التكرار فإنّه بلا شكّ يفعل فعله في إبراز وظيفة الصورة أسلوبيا إذ أن الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إن عاودت الظهور بإلحاح، كالتقديم والتمثيل على سواء، فإنها تغدو رمزا قد يصبح جزءا من المنظومة رمزية أو أسطورية، ومن هنا يمكن الوصف الصورة بكونها مثيرا أسلوبيا يدخل في صلب المنافرة التي يتولد منها الشعر، ويسهم كذلك في

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 160.

إظهار الملامح السياق الأسلوبي المتأسس على عنصر المفاجئة أو اللاتوقع على وفق تحديد ريفاتر، وبهذا فتصبح السمة المميزة للصورة التي هي "خرق الدلالي، المنطقي قبل كل شيء آخر."[1]

ج –الصورة الفنية عند السرياليين: تعد السريالية حركة ثورية إنسانية تصدر عن عالم اللاشعور الواعي الذي يسمح بالتعبير عن أفكار بطرق الهذيان الواعي خال من السيطرة العقل، وتبرز قيمتها كمذهب أدبي من خلال السعي إلى فسح المجال لعوالم اللاواعي وقد تميزت أفكار هذه المدرسة بالثورة على العقل والاعتماد الحس الرومانسي والسرحان في عوالم اللاوعي الباطني، فكانت السريالية أعنق موجة شعرية منذ عصر النهضة[2]، أدى هذا الابتداع إلى إيجاد أنماط جديدة، كاستخدام تداعي الحواس ابتكار صور فجائية غير المنتظرة والصور ذات اللون الواحد، وبناء الدرامي وتوظيف الرمز والتعبير بالتراث وغيرها من وسائل بناء الصورة في الشعر الحديث.

د–الصورة الكلية: وهي تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة وهو ما يعرف بالصور الكلية، وتعني بذلك أن الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكر أو الحالة الشعورية، بل على إثراء الصورة بصورة أخرى مماثلة مثال ذلك قول عمر أزراج:

سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة
وأنتظر الصمت تومئ لي ساعداه
فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملاح
ومخلب جنية لا تحب
أقرأ من دفتر الاغتراب
حكايات فوادي البعيد[3]

فالصور هنا تبدو مترابطة يتفجر منها إحساس واحد قوامه الحزن والقلق والاغتراب، "أنتظر الصمت"، " أمشي على جزر الوهم "، "أقرأ من دفتر الاغتراب" وهنا يلتقي عمل الشاعر مع عمل الرسام.

[1] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت ط1 2012، ص256.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 116.

الصور الطبيعية: الطبيعةكانت ولازالت ملهمة للشعراء على اختلاف توجهاتهم، ومصدر أساسيا للخيال وخلفية حية مستمرّة في وعي الشاعر ولاوعيه، وحين يمتزج الشعور بالطبيعة تبرز إمكانية الفن ومن ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر:

1/ التشخيص مظاهرة الطبيعة: فمن الشعراء الذين أحسنوا توظيف عنصر التشخيص وبث الحياة في مظاهر الطبيعة، يقول محمد ناصر:

زيتونة الطور هل رف الربيع على
خصلاتك الخضر إذا من مصر حياك
وهل جهد بشرا و قد ما بزغت
الشمس من الشرق عادت منه تلقاك[1]

عناصر الطبيعة التي وظفها الشاعر تحمل معاني الانكسار والهزيمة التي أصابت الأمة العربية بسبب نكبة فلسطين، أو كما عبر عنها الشاعر في قوله "زيتونة الطور" وشجرة الزيتون تحمل معان مختلفة فهي رمز الشرق الرفيع وأحيانا ترمز للشموخ و الكبرياء في وجه الوطن أما هنا فتحمل دلالات الألم والقناعة .

2/ الطبيعة وهروب الشاعر: يلجأ الشاعر للهروب من الواقع المتأزم، وبذلك تغدو عالما، خاصة عند ما يسيطر عليه واقع الكآبة، فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعا من رفع الواقع وهنا يبدأ الشاعر في ابتكار عالم جديد يحيا فيه وهو عالم الهزيمة وانكسار يقول محمد ناصر:

الكل في حضن الطبيعة عاشق يحيا بأنفاس المحبة و الجبال [2]

هـ- الصورة النفسية:

لقد وفق الشعراء المحدثون في تصوير الشعور الباطن من حيث هو المتلقي للأهواء المتنازعة، فراح شعراء يعبرون بالصور النفسية القائمة على الذبذبات الشعورية وهذا ما مثله كل من شاعر عبد الله حمادي، مصطفى محمد الغماري، أحمد حمدي وعمار بوالدهان وغيرهم فالصور عند هؤلاء لا تقدم مضمونها الفكري بشكل مباشر وإنما تعتمد على الإيحاء بالمشاعر والأحاسيس .

ومن نماذج عن الصور النفسية نجد قول الشاعر:

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص220.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص 126.

آه ... عيناي إليك

منذ أن قشرت خوفي

وركبت القدر المحموم

في ليلي

عرفت الحب

أطفالا

أقواس قزح[1]

فالشاعر هنا يرسم الصورة الحسية محاولا أن يجسد معاناته وتحديده للواقع الأليم، فقد تخلص من خوفه، كما يتخلص من قشور الثمرة قبل أكلها وركب صهوة الأقدار ليظفر بالحب الطاهر العفيف مثلا في صورة الطفل، وقوس قزح هنا رمز البراءة والصفاء وحنين الشاعر إلى الأطفال وقوس القزح يمثل حنينا لأجمل القيم في حياته.

و- تراسل الحواس:

تراسل الحواس يعني وصف المدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى وفي إبراز الأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء ومثال ذلك قول شاعر:

الظلام شربناه مرا رهيبا

يبرعم في الروح أحزانية [2]

فالظلام ← يدرك بحاسة البصر في أصل

ظلام شربناه ← ألحق الظلام بحاسة الذوق

إن العلاقة القائمة بين الظلام والماء تكمن فقط في وحدة الأثر النفسي ولا تتصور أي علاقة أخرى بين الموضوعات والأشياء التي أسندت إليها أو وصفتها ومنه تتأسس بنية النص على جدل خفي يعكس معاناة ذات بعدين.

البعد الأول: قلق الانفصال، نتيجة الشعور بالضعف والاختناق من الواقع والإحساس بالانتماء.

البعد الثاني: الرغبة الملحة للاتصال الشديد بين الشاعر ومجتمعه.

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 139.

أما الصورة الفنية في مرحلة التأسيس الفني فقد شهدت الملامح المميزة للقصيدة الجزائرية، حيث يتجلى ذلك من خلال:

1- البناء الواقعي للصورة ظهور عنصر القصصي: إن الشاعر المعاصر كسر حدود القائمة بين فنون الأدب الشعر، النثر لجأ إلى استغلال من القصة في بناء النص الشعري عن طريق صور متماسكة تخلق وحدتها البنائية في إطار القصصي.

يقول أحمد حمدي في قصيدة بابلو نيرودا:

وحين يحاضر ذاكرتي
طيفك القمري
أتذكر أن السماء أمطرت
ذات يوم
أن المدينة ضجت أو كانت دمائك
تطيع كل الشوارع
يستوقف العابرين
وترحل عبر العيون
الملايين [1]

وفي أواخر التسعينات أخذ يتطور الشكل الدرامي الذي يعتبر على صورة من صور التعبير يقول الشاعر:

فجأة صار يبكي ... يصفر ... يضحك
كلمته فتهجم ثم اختفى في
الرواق المحادي
قال لي الورد و الثلج يخنقه
ثم كلمته مرة ثانية
ترتدي الحزن؟
سيجارة أو لك زهرة ؟ [1]

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص 151.

وبذلك يصبح استخدام هذه ألفاظ دراميا عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقية أي عندما ترتبط ارتباطا كليا بالموقف الشعوري الذي يريده الشاعر .

ز- صور المونتاج السينمائي:

يعتمد هذا النوع من الصور على تشكيلات مستمدة من الفن السينمائي فيها بالمونتاج، حيث تتوالى صور متعددة تعقبها صور أخرى يجمّع بينه جميعا في الصورة الكلية ولعل قصيدة لوركا تمثل صورة متكاملة لاستخدام التكتيك السينمائي صور سمعية ممتزجة بصور مرئية .

يقول عبد العالي رزاقي في قصيدة لوركا:

عيناك أمامي غابة الثلج يغرق فيها

يغرق فيها الفارس و الثور المهزوم

وأنت تحدق في وهج الشمس

كي تزرع بين الناس

تسبيحة الحب[2]

الشاعر في النموذج الأول يجمع بين صورتين:

عيناك أمامي غابة الثلج← صورة بصرية.

كي تزرع بين الناس تسبيحة الحب ← صورة سمعية / فنية.

ح- الصور المتلاحقة المكتظة:

يصفها الدكتور عز الدين إسماعيل: "نتيجة لعملية التكثيف اللاشعورية ... صور متداخلة، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر وليس لها ضابط عن نظام أو ترتيب ... ولكن الباحث لن يعدم الرابط بين تلك الأجزاء أو الصور المتباعدة بما يوفر للقصيدة وحدتها النفسية .

هذه الصور تمثلت في شعر كل من عبد الله حمادي و سليمان جوادي وأحمد حمدي، ولعلها تعبر عن الإحساس بالزمن الضائع وتعبر عن جمود الواقع.

ونجد نموذج لصور المتلاحقة أو المكتظة عند سليمان جوادي من خلال قوله:

تبرعمت جرحا

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 153.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ص 165.

تفتحت شوكا

تفجرت ثأرا

بمائي و ناري

تكافأ عند حياتي و موتي

تساوي لدى، شموخي و عاري [1]

فهي صور ترسم لنا حالة متقدمة من الاغتراب والوحشة التي يتنفس الشاعر في أجوائها، كما تعكس لنا الشعور الحاد بالعبثية، وبالنسبة للشاعر الموت والحياة شيئان متكافئان، أما الشموخ والعار متساويان لديه أيضا فما جدوى الحياة.

ط –الصور الارتدادية "صور الطفولة ": في هذه الصور يعود الشاعر لواقع قديم يتصل بحياته في زمن الطفولة هذا العالم يجذب اهتمام الشعراء ويستقطب عواطفهم لما يمثل الطفل من معاني الدهشة والبراءة والطهور والألفة .

ونجد هنا الشاعر "عمار بو الدهان" في قصيدة التي تسترجع فيها ذكريات الطفولة والصبا:

ومن ذا الذي يستعيد زمان طفولته والحنين إلى

زمن الحب؟ من ذا الذي يتنسم طعم

حليب الأمومة في فمه ويعانق سوسنة

الحقل يظل الربيع و يزهر الحقل و يغازل الأقحوان؟

أعود إلى البحر، منطلقي البحر [2]

فالشاعر هنا يحلم بزمان الطفولة يحن إلى زمن الحب، يحن إلى طعم حليب الأمومة وأزهار الربيع، يحن إلى منطلقه الأول وصورة الطفولة عند شاعرنا لها بعد تفاؤلي.

ي– الصور الاستشراقية الصوفية: إن الدارس للشعر الجزائري المعاصر يجد هذا النمط من الصور الاستشراقية و تنبع من جذور الصوفية الإسلامية، وقد عرف الصوفية زكي مبارك: "التصوف هو كل عاطفة صادقة متينة الأواصر، لا يساورها ضعف ولا يطمع فيها ارتياب."[3]

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 169.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 175.

[3] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب الأخلاق، ج 1، المكتبة العصرية، بيروت، د ت، ص 16.

-هناك تعريفات كثيرة للصوفية واللغة الصوفية، على أنها لغة شعرية رمزية، ورمزيتها تكمن في أن لفظة تكتسب حمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية وقد تقع الصوفية في تماس مع الشعر باعتبار أنه تعبير عن التجارب الروحية محاولة للكشف عن المطلق، وهذا ما نجده عند عبد الله حمادي الذي حاول التعبير عنه.

الشعر وثب على سرج لأقمار

وطول شوق إلى استنطاق أفكار [1]

كما استخدم رمز الخمرة من خلال قول الشاعر:

ومن كرومك ... يا رباه تسقيني[2]

ونستطيع تحديد تجربة عبد الله حمادي الصوفية في ثلاث محاور أساسية تتمثل في: الحب – الفناء – الاتحاد، وهي أحوال مترابطة يقصي واحدة منها إلى الأخر في التجربة الصوفية.

1- **نموذج عن الحب الصوفي:** من خلال قول الشاعر عبد الله حمادي:

مسافر أنا ... أمالي مبعثرة

لولاك ..لم يبق لي في الروح بعض إبا

مسافر أنا ... تلقاني معذبتي

وفيك يا لعذاب في الهوى عذبا[3]

2- **الفناء:** من خلال تعبير عن فنائه عن الذات الإلهية:

رحلت مع الدرب عبر البروج

و أومأت من شرفة للأنام

و أهرقت عطرا من معجزات[4]

3 –الاتحاد: من خلال لقوله:

شعر ليلى التداعي لو طلبتمو

---

[1] المرجع السابق، ص 180.

[2] عبد الحميد هيمة، ص 184.

[3] مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، الجزائر، دط 1982ص 72.

[4] عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص 188.

يوهج صدر كبا من حمل أوزار[1]

إن الصورة الشعرية عند أحلام مستغالمي تتميز في جل أعمالها بالتعبير عن حالتها نفسية التي لا تخرج عن إطار البحث المستمر عن الحب و الدفء والحنان، فهي من خلال هاته الصور تعبر عن مشاعر الاضطهاد وتنكر وقد جاء في قولها:

للمرة العشرين بعد الألف

أصلب في الظهيرة

تخرج الأقزام في مدينتي

تحمل فوق رأسها ضفيرة

تهتف في جنازتي

لتدفن الشاعرة الصغيرة

ولتقطع الضفيرة الأخيرة...[2]

. . مدينتي،

فاتنة ترفض ما لدي من جواهر

أميرة

قيدها القرصان من عصور

أسيرة

تخاف أن تثور

لكنني أغامر...[3]

نجد هنا أن صور أحلام مستغالمي متأثرة بتلك الأجواء التي تعرف بها دواوين نزار القباني، أحلام مستغالمي مفتونة كل الافتنان بأجواء قصص ألف ليلة وليلة، أجواء المغامرات والفرسان والأمراء والأميرات والقراصنة والمراكب، فهي تمثل المرأة المتلهفة إلى الحب فهي تنتظر الفارس الذي سيأتي إلى خطفها.

---

[1] عبد الله الحمادي تحزب العشق يا ليلى، ص 216 / 217.

[2] أحلام مستغالمي، على مرفأ الأيام، ص 97.

[3] المصدر نفسه، ص 104.

ما زلت يا رفيقتي

أصارع المياه

منهكة سفينتي

لكنها بقوة الآلة

ستقطع البحار، و تهزم المؤامرة [1]

ترسم لنا الشاعرة الإحساس بالضياع الذي يختلط فيه التحدي بالتألم والطموح واليأس، وهذا ما فرض على الشاعرة صورة معينة، راحت تدور حولها في أغلب قصائدها، حيث أن صورة السفينة التي تترامى بها الأمواج في البحر الحياة المتلاطمة وقد ظهر ذلك جليا من خلال توظيفها لهاته الألفاظ: "الأمواج – البحر – العواصف – مركب ضائع – شراع ممزق " ولعل هذا الشعور هو مترسب في مخيلة الشاعرة من خلال أعمالها التي تعبر عن هذا الحنين الجارف والبحث الدائم عن شاطئ الأمان.[2]

ثالثا: مصادر الصورة:

1–الرمز: يعدّالرمز من أهم الظواهر الفنية التي يعتمدها الشاعر لإبراز ما يختلج في نفسيته، لذا نجد الشعر الحر قد لاق رواجا واسعا عند الشعراء المعاصرين لما يتضمنه من إيحاء وقد أضفى هذا الشعر نوعا من الثراء في إبعاد الصورة الشعرية.

إن استخدام الرمز في الشعر الجزائري المعاصر جعل ثلة من الشعراء يعتمدونه في تصويرهم لمدلولات، جعلت من هذه اللّغة لغةً تبتعد من العادي لتصل إلى درجة من الغموض والشفافية وإيحاء، وبهذا تكون الصورة أكثر دقة وشمولية تبتعد كل البعد عن الوضوح، حيث يقول ملارميه أحد شعراء الرمزين الفرنسين وأكثرهم استعمالا للرمز: "ففي الوضوح ملل".

فالشاعر بتوظيفه لهاته الرموز غير مباشرة يجسد نوعا من الجمال والمجازية ويبتعد عن ألفاظ السهلة التي ألفها المتلقي مما يجعله يخرج عن قوقعة النظام المألوف للغة المباشرة، وبهذا الغموض يخرج المتلقي من ألفاظ المتعارف عليها في قاموسه إلى ألفاظ مليئة بدلالات مشحونة بمعان رمزية تضفي عليه نوع من استمرارية في البحث وبذل الجهد مما يساعده على الفهم والتأويل لديه، لفك

[1] أحلام مستغالمي على مرفأ الأيام ص 51.

[2] ينظر: محمد ناصر، اتجاهات الشعر الحديث، ص 540.

شفراته من لغة مباشرة إلى لغة شاعرية إيحائية، ويعرفه عز الدين إسماعيل: "الرمز أداة جيدة لنقل مشاعر مصاحبة للوقف وتحديد أبعاده النفسية"[1].

أما محمد غنيمي هلال فقد عرف الرمز على أنه " إيحاء أي تعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[2].

إذن الرمز هو التعبير عن الحالة النفسية الشعورية تمتاز بنوع من إيحاء والغموض بعيد عن مدلول واضح سهل.

من الشعراء الجزائريين الذين وظفوا الرمز في شعرهم نجد شاعر محمود بن مريومة في ديوانه: "المغني الفقير" يقول:

ظلمات تهفو لفجر جديد

وعيون ترنو لعهد سعيد

وعقول تعيد ذكرى الأماني

وتغني لحالمات الوعود

وأياد حثيثة في المساعي

ترتجي ألف بسمة كالوليد

نحن شعب مضى يفيض حنانا

لثراه المخضب المستزيد [3]

لطالما تغنى الشعراء بالثورة فكان نتاج شعرهم حمولة الخطاب ثوري، مشحون برموز صمود الشعب الجزائري وما عاناه الشعب من ويلات الحرب، رغبة منه في نيل الحرية والعيش بسلام ووئام.

ونجد الشاعر محمد بن مريومة قد وضّف هذه الرموز في الكثير من أشعاره، منها:

نحن شعب أتى يغني حياة

---

[1] ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، ص200.

[2] محمد غنيمي هلال، أدب المقارن، دار النهضة مصر، ط9، أكتوبر 2008، ص 316.

[3] محمود بن مريومة، المغني الفقير، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985، ص13.

ويرى في المنى جميل النشيد

نحن نأبى الحياة بين الأعادي

ونود الهلاك تحت البنود

نبتغي السلم مثل سرب الحمام[1]

أما في قصيدته بعنوان الجوع والصراخ نجد الشاعر يتحدث عن الجوع وليس يقصد بذلك الجوع بمعنى الجوعوإنما قصد به القدرة على الصبر والتحمل فعبر عنه بمعان دقيقة تحمل الحب الوطن، وتصوير مدى معاناة شعبنا بكل أطيافه والعيش على أمل أن يكون الغد الأجمل،يقول:

حبيب بلادي،

إلى أين تمضي ...

وعيناك معصوبتان ؟

وبطنك خاوية واليدان

وفي وجنتيك قاطرتان

من الحزن يهفو لصفر الأغاني ؟

أتنسى ... أتنسى وكف أبيك

مخضبة بالدماء

دماء التفاني ؟

وقلب أخيك جناح

يصفق ملء الزمان ؟

وأمك الثكلى ...

وأختك ثائرة ...

تنتشي في أمان ؟

أتنسى، ،

وبين يديك جميع الرهان ؟[2]

[1] محمود بن مريومة، المغني الفقير، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1985، ص 14.

[2] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص31.

سنعزف لليل لحن الرحيل

وللصبح نحمل حلم النخيل

سنقتل كل الوحوش

وظف الشاعر هاهنا رموزا للطبيعة واتخذها ملجأ، على اعتبار أنّ الطبيعة ملهمة الشعراء، متمنّيا العودة إلى صباه والعيش في الطبيعة، يقول الشاعر:

وبين نجوم،

وبين الغيوم،

ومن بسمات القمر،

سنقطف حلم الطفولة، ، [1]

ونسكبه في الدنى

نغما في وتر ؟؟!

2-**الأسطورة:**

إن من أبرز السمات التي تميز بها شعراؤنا المعاصرون توظيفهم للرمز الأسطوري الذي يعد ظاهرة فنية لاقت انتشارا واسعا، حيث نجده يلج إليه الشاعر يوظفها لغرض واحد وهو تعتيم تجربته الشعرية بما يدور في خلده للتعبيرعن موقف أو فكرة بشكل إيحائي لما آل إليه واقعه من معاناة لا لغرض التنميق اللفظي وجمال عبارة، وإنما لغرض واحد وهو تعميق تجربته الفنية وإكسابها نوعا من الغموض والشمول .

يزخر الشعر الجزائري المعاصر بنماذج شعرية كثيرة جدًا نظرا لتميزها بتوظيف الأسطورة الذي يعد المعين الزاخر المليء بالرمز والإيحاء، ونجد الشاعر أحمد أبو قاسم الخمار في ديوانه" الأوراق" قد وظف الأسطورة في قصيدته "**اللعنة الحمراء**" حيث يقول:

نار ..... ودخان

اللعنة حلت يا سام

لن يرفع "سزيف" الصخرة

[1] محمود بن مريومة، المصدر نفسه ص 102.

لن تلمع في سهم ريشه

أشباح الهندي الأحمر

ذكرى مرة

تتفجر [1]

ترمز **نار** .... **ودخان** إلى الدمار أو الفوضى وهنا وظفها الشاعر لدلالة على الحرب بوصفها حالة من الاضطراب.

أما توظيف"**سزيف**" فهو إشارة إلى أسطورة سزيف وهنا دلالة عن اليأس ومحاولة لتحقيق شيء مستحيل.

"**أشباح الهندي الأحمر**"يرمز الهندي الأحمر إلى ذكرى الماضي الأليم لتلك الشعوب وظفها الشاعر لتعبير عن الحزن والذكرى المؤلمة.

أما الشاعر"**محمود بن مريومة**" في ديوانه "**المغني الفقير**" قد وظف الأسطورة في قوله:

وكالسندباد سنسأل الطيب المجاني

فطفلك يبكي، ،

فطفلك يبكي، ،

ويرقب فجر الحنان، ، [2]

كما نجد الشاعر هنا قد تطرق إلى الأسطورة في قوله: "و كالسندباد، سنسأل الطيب المجاني" يعد سندباد شخصية أسطورية ترمز إلى المغامرات .

نجد الشاعر عثمان لوصيف قد وظف مجموعة من الأساطير في ديوانه "جرس لسموات تحت الماء متبوعة بـ : يا هذه الأنثى" تمثلت في: أسطورة نوح من خلال السفينة والهجرة، فالشاعر هنا مسافر عبر الزمن الأول تمثل في استرجاع ذكريات في عالمه الخيالي وذلك هروبا من الواقع الذي أتعبه حيث يقول: **هذي بحار بائدات**

هذه لجج ممزقة و أخرى هائمات

من هنا قد مرّ نوح

[1] أبو قاسم الخمار، تراتيل الحب الموجوع ص34.

[2] محمود بن مريومة، المغني الفقير ص 32.

والسندباد ... و من هنا مر الفينقيون

أ و ليس .. ابن ماجد و كلومبس

من هنا نزحت القبائل

من هنا سالت أساطيل و روايات تلوح [1]

لقد أبدع الشاعر في نصه الشعري هذا من خلال توظيف الرموز التاريخية وأسطورية وهذا ما ساهم في إثراء نصه وتعبير عن أوجاعه وقد أخذها من طوفان نوح السندباد، الفنيقيين وكلومبس .

رابعا: التناص

يعتبر التناص من أهم القضايا التي شغلت الساحة النقدية العربية حيث يعد موضوعا واسعا عرفه الخطاب لما له من أثر في مقاربة النص واستكشاف شفراته والغوص في أعماقه لاستخراج دلالاته.

ويرى محمد بنيس أن مصطلح التناص يطلق عليه مصطلح النص الغائب، أما محمد مفتاح فأطلق عليه" التعالق النصي"[2] واعتبره فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة وهي أيضا بمعنى أنه دخول في علاقة أو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[3]

أما سعيد يقطين فقد فضل مصطلح التناص وذلك لأن استعمال التفاعل النصي أعم من التناص وقد فضله على التعالقات النصية لدلالاتها الإيحائية البعيدة فيما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات.[4]

---

[1] عثمان لوصيف، جرس لسموات تحت الماء متبوعة يا هذه الأنثى، منشورات البيت الجزائر، 2008 ص 23/24.

[2] متقدم الجابري، جمالية التعالق النصي في رواية زينب لزيني بركات لجمال الغيطاني، كلية الآداب ولغات، ع 8، جانفي 2011، جامعة الحاج لخضر، باتنة ص 2 اطلع عليه يوم 05/19/ 2025.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتجية التناص، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط 2، 1992ص 119.

[4] المرجع نفسه ص121.

ويمكن القول أنّ التناص" بمثابة الهواء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما."[1]

وقد احتوى الشعر الجزائري المعاصر على نصوص دينية مختلفة اندمجت وتعالقت مع نصوصه الشعرية وقد ساهمت في عمق المعنى وتشكيل معنى الدلالي للقصيدة وإضفائها إيقاعا فريدا.

التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم مرجعا من مراجع الفنية والجمالية والدلالية وقد وظف بأشكال مختلفة في التراث الشعري، على مستوى الجملة والآية وأحيانا يتجاوزه إلى إنتاج جو القصص القرآني ضمن السياق لما يخدم البناء والدلالة التي ترمي إليها في كل توظيف.

نجد الشاعر محمود بن مريومة قد وظف قصص القرآن، كقصة يوسف عليه سلام مع أبيه يعقوب وقصة أيوب عليه السلام وذلك في قوله:

وحين سنذكر منديل يوسف

لما يعقوب رد البصر

وتسمع أيوب في صدرها يحتضر

تكفكف دمعا نجيبا

فترقص بسمتها في سكر[2]**!**

نحو قوله تعالى: ﴿**اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ**﴾[3].

وفي قوله: ﴿**فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا**﴾[4].

نحو قوله تعالى: ﴿**وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**﴾[5].

وفي قصيدة أطفالنا على الطريق لعثمان لوصيف يقول:

وكلما تنفس الصباح

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتجية التناص، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط 2، 1992ص125.

[2] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص68.

[3] سورة يوسف، الآية92 -93.

[4] سورة يوسف، الآية 96.

[5] سورة الأنبياء، الآية 83.

واستيقظت نواعس الرياح[1]

نحو قوله تعالى: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ(17)وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ**﴾[2].

وقول الشاعر أيضا في قصيدة "آه يا جرح" يهديها إلى قدس الشهيدة فيقول:

أيها النبراس الذي يهدينا في ظلمات البر و البحر

نحو قوله تعالى: ﴿**أَمَّنْ يَهْدِيكُمْ فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَنْ يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ**﴾[3].

وقول الشاعر في قصيدة"آه يا جرح":

ويك يا طفلة هنا تتمطى في ارتخاء غريزة نعاسه[4]

نحو قوله تعالى: ﴿**ثُمَّ ذَهَبَ إِلَى أَهْلِهِ يَتَمَطَّى**﴾[5].

استخدم الشعراء تقنية التناص وهذا ما يدل على امتداد الثقافة الإسلامية وقد تمثلت في النصوص القرآنية المعجزة.

من هنا، تعتبر اللغة الشعرية لغة انزياحات بالدرجة الأولى، تتحقق من فعاليتها عن طريق إنشاء علاقات التجاوز والتناغم لترقى إلى مستوى الإيحاء التصويري، مستعينة بإمكانات تركيبية بيانية، ويؤتى هذا التحقق ثماره بالصور الشعرية المثيرة لذهنية المتلقي وحواسه إذ بدونهما لا يكون الشعر، ولا يمكننا أن نلتمس جاذبية اللغة الشعرية التي ترسم. كما يقول ملارميه: "بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه لكي تحقق الشعرية البالغة الحدة." أما من ناحية تكثيف المعنى الدلالي فقد اعتمد الشعراء على توظيف الحقول الدلالية وتنويع في التراكيب فقد استخدموا الجمل بأنواعها .

ومنه فاللغة الشعرية والصورة ركنان أساسيان في تشكيل الإيقاع في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بالإضافة إلى مصادر الصورة وأنواعها. فقد سعى الشعراء المعاصرون إلى توظيف الصورة في أشكال متعددة التي أخذت تتراوح بين الرمز الثوري والرمز الصوفي والرمز الأسطوري.

كما لم يغفل الشعراء توظيف التناص و التعالقات النصية.

---

[1] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص53.

[2] سورة التكوير، الآية 17- 18.

[3] سورة النمل أية 63.

[4] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص25.

[5] سورة القيامة، الآية 31- 32- 33.

الفصل الثاني

فاعلية التشكيل الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر

أ/- الإيقاع الخارجي.

ب/- الإيقاع الداخلي.

لقد ظل الشعر مرتبطا ارتباطا وثيقا بمؤثرات الخلق والتجديد مما جعل الكتابة الإبداعية أعمق من أن تنحصر في وظيفة، فهي مرآة عاكسة وللمعرفة والوعي الشامل للحضور الإنساني. وقد برز هذا الوعي الشعري من خلال المراحل التي مر بها الشعرية بالموازنة مع حركه التجديد وهذا ما جعلكل شاعر معاصر يطمح إلى تشكيل عالم الخاص به لا يقارن بغيره مقارنه أفضلية[1]، على اعتبار أنّ لكل شاعر عالمه الخاص، ولغته الخاصة التي تميزه عن غيره وتصنع تجربته فريدة، وهذا ما نادى به الشعر الحر.

لقد نجحت القصيدة المعاصرة في التعبير عن هموم العصر والإنسان ما دام موضوع هذا الشعر هو الإنسان نفسه، فكأنه ينطلق من الرفض والتمرد من أجل البحث عن الذات الجديدة التي تتوافر على مقومات الحياة للإنسان.[2]

ومما سبق ذكرنا ذكره نقول "أن لفظة "Ryhtme"من الألفاظ التي نجدها متداولة في كل العموم حاضره بمفاهيمها التي تتناسب وتتناسق مع كل علم، لها خصوصيتها و بها نشير إلى الجريان والتدفق والتواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أول حركه والسكون... فهي بمثابة القاعدة التي تعتمد على التكرار أو التعاقب أو الترابط"[3]، وهي حاضرة في علم الموسيقى والغناء، والنغم والطرب، في عروض الشعر، الوزن والصرف،وفي الجرس الصوتي للكلمات والجمل.

إن البحث في الإيقاع الشعري يستدعي ضرورة الإلمام بكل ما تحتويهالقصيدة من تشكيلات إيقاعية، ولعل الخطاب الشعري الجزائري المعاصر قدعرف تنوعا إيقاعيالحوظا من خلال الوزنبدءا من العمود مرورا إلى التفعيلي، الذييعملعلى تشكيل النص إيقاعيا.

وقد حاولنا أن نكشف عن أهم ما ميز القصيدة الجزائرية المعاصرة على اختلاف الأنماط وتنوعها، وذلك من خلال تبيان شعرية كاملة من خلال الإيقاع الخارجي، من وزن وقافية، والإيقاع الداخلي.

أولا: الإيقاع الخارجي:

[1] رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى الموسيقي البصري، ص 34.

[2] المرجع السابق، ص 34.

[3] رجاء بنحيدا، ص 41.

ويشمل المستوى اللغوي الزمني تحديد إيقاع الكلمات والتراكيب الصوتية التي تولد الأنماط العروضية (البيت، المقطع، الوزن، القافية).

أ/– شعرية الوزن:

يعتبر الوزن أداة التي تمكننا من التمييز بين الموزون من الكلام وغير الموزون[1]، أو بعبارة أخرى هو المعيار الذي يضع أمامنا الحد الفاصل بينما هو شعر وما ليس بشعروقد وصفه ابن عبد ربه الأندلسي دواء لما يصيب اللغة بصفة عامة والشعر تخصيصامن داء [2].

ومع بداية حركة التجديد في الشعر بدأت المحاولات من أجل الخروج عن نظام العروض الذي وضعه الخليل، فإن بنية الإيقاع الجزائري بحيويتها وطاقتها الكامنة أصبحت قادرة على تطوير التجارب الفنية الإبداعية.

التشكيل الموسيقي في الاتجاه الجديد (شعر التفعيلة):

كانت بوادر التجديد في الشعر الحر مع ثلة من الشعراء الذينراحوا يجددون في نمط الكتابة، ومن بين هاته النماذج قصيدة أبي قاسم سعد الله حيث يقول:

يا رفيقي ← فاعلاتن

لا تلمني عن مروقي ← فاعلات – فاعلاتن

إذا أنا اخترت طريقي ← فاعلاتن – فعلاتن

فطريقك الحياة ← فاعلات

شأنك الأهداف مجهول السمات ← فاعلاتن – فعلات

عاصف الأرياح وحشي النضال ← فاعلاتن – فعلات

صاحب الشكوى، وعربيد الخيال← فاعلاتن – فاعلاتن

–نجد أن سعد الله قسمنا إلى مقطوعات ثمانية تحتوي كل مقطوعة على عشرة أسطر شعرية، وقد استخدم تفعيلة فاعلاتن وهي من بحر الرمل وسمي الرمل لأنه شبه برمل الحصير لسرعة النطق به.

نجد نموذج لجروة علاوة وهبي من قصيدة "**في انتظار المطر**":

صلواتنا الإله المطر

[1] الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقافي، تح عمر يحي فخر الدين، دار الفكر سوريا، ط4، 1986 ص 28.

[2] ينظر: رجاء بنحيدا شعرية الإيقاع من التشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ص 67.

قربانا في العتمة

ماقدمنا من دم، و نحرنا في بقر

أغنياتنا للمطر

يا رجاء القلب، لو تعود لقريتنا مرة

يا فرحنا و منبع لحننا الأخضر

خرجنا أفواجا من ليل قريتنا

حاملين غصن الزيتون الأخضر

ولكنا يا حلمنا المأمول

لم نعثر بغير شذاك

و بالغم على وجه السماء

ينبئنا بأنك يا رجاء القلب

غضبت عنا ...[1]

يقول في هذا المقطع من قصيدة "**أنشودة الرفض**":

فإذا كنت أمني نفسي

بيقظة شعبي الجبار

وبفمي أنغام قد غرت

في تعلمي

أنغام، إن عزفت

سحق الشعب القيد ثار

فلأني أثور

ضد الوضع المحزون

والتين والزيتون

وطور السنين، وهذا الزحف الميمون

فإذا كنت أمني نفسي

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 241.

أن أكون

مجاهدا بدون صوت عشق الجنون

فلأني قلبي ... قلب إنسان

ولأن أناشيد الثوار

بفمي قد زرعت

كالحروق في شفتي فنان ...[1]

حاول الشاعر بأن يشحن عباراته بالإيحاء والصور، والرمز، واستخدام القافية من حين إلى أخر وفق نسق موسيقياداخليا وإيقاع موزون، يثير فينا رغبة في قراءة الشعر وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا.[2]

ومنه يعد عنصر الوزن نسق حركي يقوم بوظيفة تنظيمية جمالية باعتباره السمة التي تتميز تميز الأبيات الشعرية.[3]

ب/–البحور الشعرية:

استخدم الشعراء الجزائريين المعاصرين مجموعة من البحور الشعرية، ومن ذلك نذكر:

1/ بحر المتقارب: لقد وظف الشاعر عثمان لوصيف هذا البحر ونجده من خلال قصيدة" إعلان عن هوية" فيقول:

ولي نشوتي وعذابي[4]

ولي نشوتي وعذابي

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

فعو لن فعول فعولن

وقال عنه ابن رشيق القيرواني: "وسماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية لشبه بعضها ببعض."[5]

---

[1] محمد ناصر، ص 242.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 16.

[3] ينظر : رجاء بنحيدا، ص 78.

[4] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص7.

[5] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص30.

ومنه قد وظف الشاعر تفعيلة "فعولن" إذ تنوعت واختلفت على جميع أشكالها، هناك زحاف قبض في (فعول) وقد وظفها الشاعر لكسر رتابة فالشاعر هنا يحاول إتقان المعنى وامتداد النفس.

لي النَّار والحلم والشَّهوة الجامحه [1]

لي نْنَارُ وَلحلْم وشْشَهوة لجامحه

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعَلْ

وهنا نجد شاعر استخدم علة الحذف في تفعيلة(فعَلْ)

2/ بحر الرجز:

مُدّي يديك أقبلي نخوض نحو الجُرح[2]

مدْدي يَدَيك أَقبلي نخوضُ نحو لْجُرحيْ

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

مستفعلن متفعلن متفعلن مستفْعلْ

يعد الرجز من البحور التي تقوم على تكرار تفعيلة "مستفعلن" وهي بحور مستعملة بكثرة في الشعر الحر، غير أن هذا البيت جاءت تفعيلته ناقصة في "متفعلن"، وهو زحاف الخبن إذ حذف الثاني الساكن، وهذا الزحاف استخدمه لسهولة التغيير والتبديل، فدلالة بحر الرجز سهولته في السمع وله وقع في النفس، وقد استخدمه الشاعر عثمان لوصيف ليجسد من خلاله مشاعره وأفكاره.

3/ البحر الخفيف: "وسمي الخفيف لأنه أخف البحور على الطبع وأطلها للسمع يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاما

أتسلّق خريفي عاصفة عاصفة [3]

أتسلْلَقُ خريفي عاصفتن عاصفتن

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

---

[1] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] نوارة لحرش، كمكان لا يعول عليه، ص19.

فعلاتُ فعلاتن مستع لن مستع لن

هنا جاءت التفعيلة في هذا البيت منفصلة نحو: "مستع لن"، وتكمن خفته في وتد مجموع وهذا ما يدل على عمق التجربة لدى الشاعرة، التي توحي إلى معاناتها ومدى حزنها، وهذا ما جعلها تبحث إلى ما يحرك فيها الجماد وفق خيالها وتأملها.

4/ البحر الكامل: يعتبر هذا البحر من البحور التي تعمل على تكرار تفعيلة واحدة وهي "متفاعلن" وهو من بحور الغنائية، ونلاحظ أنّه قد لحق تشكيله الأخير زحاف وهو الإضمار الذي أعطى وقعا إيقاعيا بارزا وجلاء لنسق الوزن.

وإذا السّنونُ تبسَّمت مزهوَّةً[1]

وإذ سْسَنُونُ تبسْسَمتْ مَزهوْوَتنْ

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

مُتفاعلن مُتفاعلن متفاعلن

فالشاعر هنا يحاول البحث عن تجسيد الصراع من أجل البقاء والاعتراف والتحقق.

5/ بحر الرّمل: وهو من بحور الصافية استخدم في الشعر الحر وذلك من أكثر البحور خفة وليونة كما نجد الشاعر يحمل في ثناياه سخطا إزاء الواقع المزري ولهذا نلمح قوة في قانون الذي يتحكم في سيرورة الأبيات من خلال نظام وجود أشياء وذلك من خلال قصيدة "في انتظار المطر": [2]

حلوةُ أنت كأحلام شهيد

حلوتن أنت كأحلام شهيدن

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

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

وتنتهي إلى القول أن توظيف البحور الشعرية في مدونة هذا البحث تبيّن:

أن التنويع في البحور الموظفة المركزية، هي المهيمنة على الشعر من حيث الاستعمال، وتتمثل في بحر: المتقارب، الكامل، الرجز، الرمل، وأخرى قليلة الاستعمال كالخفيف.

[1] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص19.

[2] محمود بن مريومة، المغني الفقير، المصدر السابق، ص64.

شعراء	دواوين	قصائد	البحر
عثمان لوصيف	الكتابة بالنار	إعلان عن هوية	المتقارب
عثمان لوصيف	الكتابة بالنار	أغنية إلى الفراشة	الرجز
نوارة لحرش	كمكان لا يعول عليه	الحياة أقصر من قامتي	الخفيف
محمود بن مريومة	المغني الفقير	علقت في وجه الهدى مأثورة	الكامل
محمود بن مريومة	المغني الفقير	في انتظار المطر	الرمل

ج/-الوقفة:

هي من العناصر الأساسية والإيقاعية الضرورية التي يمتاز بها الشعر ، وقد التجأ إليها الشاعر المعاصر في نهاية كل سطرللتخفيف من حدة إيقاع القصيدة، ساعدت الشاعر على التقاط أنفاسه المتواصلة كما ساهمت في الحد من الدلالة، وهي تقسم الخطاب إلى وحدات كبيرة كالمقاطع أو وحدات مغيرة كالجمل و الكلمات.[1]

لقد تعددت بنى الوقفة في شعرنا العربي الحديث بشكل كبير في الممارسة الشعرية على نحو ثلاثة أشكال:

أ- **الوقفة التامة الثلاثية:**

تؤمن الوقفة التامة الثلاثية للقارئ استقلال البيت أو السطر، كما يتفاعل فيها الجانب الدلالي النظمي والإيقاعي، وقانون الوقفة الثلاثية هو قانون حظي بالاهتمام من طرف الشعراء المعاصرين، ولم يستطيعوا التخلص منه وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الموازنات (التقليدية) الإيقاعية التقليدية تفرض وجودها على القصائد الحرة المعاصرة.

لقد وظف الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه "**الكتابة بالنار**" قصائد من الشعر العمودي كـ: لاميه الفقراء – آه يا جرح – عناق الطويل – أنشودة الرحيل– الطوفان.كما تمثلت قصائد الشعر الحر في: أطفالنا على الطريق –أناديك يا زهرة العاشقين– إعلان عن هوية–عودة العاشق– آه يا جرح – أغنية الفراشة.

ومن ذلكقوله من قصيدة الطوفان:

عاريا تحت وابل الأملاح

[1] رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ص 112.

رحت أحطى فجائعي و جراحي

سرت و الليل مطبق والدياجي

موحشات تمور بالأشباح [1]

ويقول في قصيدة "**العناق الطويل**":

كأشتعال البحور في الأجفان

التقينا على نزيف الأغاني

وتعانقنا بعد دهر فراق

كعناق البركان للبركان [2]

نجد من خلال هاته المقاطع أن كليهما اعتمد على الوقفة الثلاثية(النحوي، الدلالية، العروضية) التي ميزت الشعر العمودي.

كمانجد في شعر عثمان لوصيف هذا التوجّه من خلال قصيدته "**أناديك يا زهرة العاشقين**"،يقول:

أحبك في شهوات البحار و حزن المطر

وفي دمدمات الرياح وخفق البروق

وعشق الشجر

أناديك يا زهرة العاشقين و مروحة الفقراء

أناديك يا واحة التائهين

ويا نغما يترقرق في صلوات المساء

أناديك يا نشوة الموت في مقل الشهداء [3]

نلاحظ في هذه القصيدة رتابة من حيث الأسطر طولا وقصرا، فكل سطر ينتهي بالنهاية الموسيقية المريحة دون التزام بحرف روي واحد، وهذا ما يميز قصائد عثمان لوصيف حيث نجد فيها نوعا من الرتابة إلى حد بعيد.

---

[1] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 39.

[3] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، شعر، ص 17، 18.

ب/الوقفة العروضية أو الوقفة الدلالية:

وتتحقق الوقفة العروضية حين تستمر الدلالة في التدفق خارج حدود البيت صوتيا، وحين تتعلق الأبيات فيما بينها من الناحية النظمية وحين تتمزق الوحدة الإيقاعية يصعب معها تحديد الوقفة العروضية وهي ما يسمى بالجملة الشعرية حيث يقول الشاعر:

تضئ قناديلنا للأمل

يسقسق حلم على شرفات السحر

ترن، تلتم أشلاء أنقاضنا تتوهج

بالخضرة الدافقة

كأن العصافير عادت مع الفجر تبني العشاش [1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات تسلسلا دلاليا ونغميا موحدا.

أ/القافية الموحدة: يوجد هذا النوع من القصائد العمودية وهذا النمط عن التقفية الذي يرتكز على قافية واحدة من بداية القصيدة لنهايتها.

ومن ذلك قول عثمان لوصيف في قصيده لامية الفقراء:

سنلقي الله إيمانا و جوعا

ونلقي الله في الحرب السجال

ونولد في الصراع و في التحدي

ونكبر في الشموخ و النضال

وننبت في الرماد وفي المنافي

ونخصب في الضياع وفي الضلال

ونكثر فوق صدر الأرض جيلا

على جيل وفي عدد النمال [2]

ونجد الشاعر هنا قد استخدم حرف الروي "اللام"

ب-**القافية المتوالية:** ويكون الانتقال فيها من مزدوجة قافوية إلى أخرى على الشكل الأتي:

[1] المصدر نفسه، ص 32.

[2] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، شعر، ص 12.

(أ أ، ب ب) فنستطيع أن نمثله من خلال قول الشاعر في قصيدة "**أغنيةإلى الفراشة**":

لابد أن يستيقظ الربيع

لا بد أن تورق في الصحراء هذه الدموع

وتلثمين الشمس و الزهر

وترقصين تحت رفة المطر[1]

نلاحظ فيهذه القصيدة توالي أصوات (العين، والراء) كل منهما مزدوج القافية والتواليالقائم على التماثل الصوتي،يقول:

أغرف من عيونك الحريق

لا كتب الأشعار

بقطرات النار

وأرسم الطريق [2]

يظهر هنا نمط قوافي مشبّعة صوتيا، وذلك من خلال مفرداتها (الأشعار– النار) ونجد في صوت الراء المسبوق بالمد،الذي أدّى دور الإشباع السمعي في النص وأعطى بذلك تدرجا دلاليا.

الإيقاع والتلقي:

يرتبط الإيقاع بالمتلقي ومدى إدراكه، سواء كان هذا الإدراك جماعيا أو فرديا. ما دامت الأخيلة تختلف والقراءات تتعدد، حيث أن تحقيق الإيقاع لابد من وجود عناصر أساسية لها الدور الكبير في تأسيسه ووجوده، فذات الشاعر لها دور أساسي في إدراك الإيقاع وتحديده. فهي التي تمنح الإيقاع حركة باعتبارها: " مبعث الحيوية الناشئة من نفس الشاعر."[3] وبهذا نقول أن الإيقاع: "هو فاعلية التي تمنح الحياة المعطى اللغوي الذي يكون البيت الشعري وتؤلف صورته المشتركة النابضة بالحيوية الناشرة للإحساس المبرزة للأجسام المعنوية المجردة الباعثة للحياة."[4]

إن الإيقاع يشترك فيه المؤلف والنص والقارئ دون أن نهمل السياق والشفرة وقناة الاتصال، وذلك من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص والمبدع.

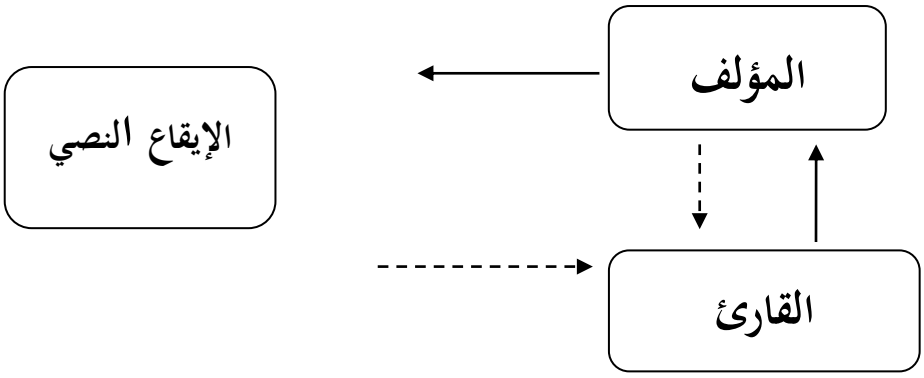
---

[1] عثمان لوصيف المصدر نفسه، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 99.

[4] المرجع نفسه، ص 100.



يرتبط المتلقي عضويا بقراءة محتويات النص الداخلية، غير أن حدود المعنى قد تمتد إلى ما هو خارج النص، والتي تستجلب دلالات ليست بين ثنايا الجمل الفعلية المشكلة لمعمارية النص.

بصرية النص الشعري(التشكيل البصري):

1- إيقاع البياض والسواد:

أدى تطور الشعر المعاصر والدعوة إلى التجريب إلى تخلي الشعراء المعاصرين عن امتلاء الفضاء النصي، وذهبوا إلى التزاوج بين الكلام لدرجة أن اعتبر الصمت الجزء الذي ينفعل عن الكلام حيث يندرج في حركة إيقاعية للقصيدة، ويمثل حركة تنفيس وانتظار وتدفق، كما تعد أيضا أمل وانكسار وتأثر وتساءل أو تأمل ومنه تشكل الكتابة توزيعا للبياض والسواد على الصفحة فهي الدالة لأنها تحكم وتوزيع الهيكلة البنائية للأحرف الشكل الفراغات.[1]

وقفة البياض: وهي الوقفة التي تحتل أعلى نسبة من مساحة السواد التي تعبر عن حالة الشعورية القلقة المضطربة[2] الصمت في العربي يكون مقصودا من طرف الشاعر المعاصر كما يعد سمة جمالية دلالية وهذا ما أدى إلى مج الكلام بالصمت والتشكيل القصيدة وهذا ما عرف بالتشكيل الرؤياوي للقصيدة المعاصرة.

يعد البياض رمزا الكتابة ويكون بما تستدعيه اللحظة الشعورية يقول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "**آه ياجرح**":

وكان رماد النخيل المبعثر في الذاكرة

[1] رجاء نحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ص 293.

[2] المرجع نفسه، ص 224.

يلتم يتوهج بالخضرة العاشقة

وكنت مؤنسي و أنت كنت متناثرا على الرمال موزعا بين الغياهب

والأشعة[1]

نجد هنا أن الكاتب قد وظف مساحات السواد وهي مساحة الكلام من جمل طويلة ثم مساحة البياض بيضاء ختمها بكلمة والأشعة هذا البياض هنا المقصود بدأ بالسواد ثم الصمت الطويل ثم السواد وهذا ما يعبر عن حالة الشعورية للشاعر.

ثم يضيف قائلا في نفس القصيدة:

ممزقا مخترقا وحيدا

و الآن

آه لملمني أيها الجرح الجبار

خذني إليك

ضمني بين يديك

لفني تحت جناحيك الدافئين

ثم طر بي خلف الأرضين و السموات

إلى حيث لا رجوع

لا رجوع

لا رجوع[2]

يلجأ الشاعر هنا إلى البياض لإضافة عناصر أسلوبية أخرى، حيث أضفى على قصيدته شكلا يخاطب العين قبل أن تخترق جسد النص وليفسح هذا الصمت البياضي مجالا أوسع لاختراق ذهن القارئ واستنطاق أبعادا الدلالية، فالشاعر هنا عمل إلى ترك مساحات بياض وتزاوج بين جمل قصيرة وأخرى طويلة وترك فراغه في كلمة طر بي، وإن دل فإنما يدل على حالة شعورية للشاعر، وهذه الطريقة مبتكرة فعلا لأن الشاعر لا يعود إلا أول السطر الطباعي مع مفردة لا رجوع، لا رجوع، بل يوزعها بطريقة جديدة تماما، إذ قام بتوزيع على خط هندسي مائل،

[1] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

وذلك قد أضفى مدلولا جديدا باستخدامه حرف اللام الذي حقق ضربا من الشعرية، وذلك كسر الأفق التوقع لدى المتلقي، وبهذا الأعلى تفاعل النص مع القارئ حيث يقول ملارميه: " وحقيقة أن البياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر فالنظام يقتضيه باعتبارهم صمتا يحيط بالقصيدة."[1] ومنه في المساحات السوداء هي مساحة الكلام وكتابة الشعر، ومساحات البيضاء لها تأثير على وقفات ولحظات الصمت.

– والبياض في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من خارج بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حياتنا وتنفسنا لا يتوقف فسطر البيت لأنه وصل إلى حد مادي، أو لأن الفضاء ينقصه، لكن لأن مهمته انتهت وقوته قد استهلكت.[2]

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة الطفل من ديوانه "**كاليغولا يرسم غرنيكا الرّرايس**" فيقول:

أبي ... إحك لي أحجية

نم م حبيبي ..

إذن غن لي أغنية

ليتني عند ليبا ..

إذن إفتح الباب حتى أرى قمر الصّحو ..

أسأله أمنيه

أخاف عليك حبيبي

و ممّ تخاف ؟

من الصحو ..

من لحظة اعتراف

نم حبيبي

[1] رجاء نحيدا، شعرية الإيقاع، ص 228.

[2] رجاء بنحيدا، ص 225.

غدا أجلب الكعك لك

سأملأ حينا يديك ..

و حينا فمك

سأحمل كل الهدايا

. . . . . .

. . . . . .

و نام على فرح لن يجيء غدا ..

.....

.....

أفاق الصبيّ على دمعة[1]

وفي الأخير نقول أن البياض ليس فعلا بريئا، أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ماهو عمل واع ومظهر من مظاهر العملية الإبداعية، وهذا ما يؤدي إلى وجود النص وحياته وعليه فالبياض لا يحيد عن معناه وإمتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد.[2]

نجد تكرار حرف العطف في قول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "**أناديك يازهرة العاشقين**":

يخوض المجاهيل يجرح رمل النهار

و في مقلتيك يضيع الهدى السندباد

و يغرق نوح

و في الأفق بقايا دمع خلال البروق تلوح

و في الريح لؤلؤة تتشظى

و سرب نخيل يهاجر عبر البحار

---

[1] https://medias. Patrimoneculturelagerien.org)، 18:59 أطلع يوم:2025/05/14 على الساعة:

[2] عبد الرحمان عبد الدايم، سميائية الفضاء النصي في ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلد 13 عدد 1، ص434.

و أنت .. أنت تجسين نبض الحجار [1]

كما وظف الشاعر التقديم والتأخير من حيث تلاعب بين طول وقصر الجمل الذي وضعه الشاعر بين السواد والبياض من خلال توظيفه للأفعال في قصيدته حيث يقول:

تجئين .. تهفو مناديلنا للقبل

تضئ قناديلنا للأمل

يسقسق حلم على شرفات البحر

ترن نواقيسنا العاشقة

وتلتم، تلتم أشلاء أنقاضنا تتوهج

كأن العصافير عادت مع الفجر تبني العشاش [2]

يقول الشاعر محمود بن مريومة في قصيدته المغني الفقير:

تعالوا ...

فقيثارتي تعزف السطو في ناظريه

وتركب حافلة الفقراء لديه !!

تعالوا...

نصفق ..

نصفق ..

نصفق ..

ولكن، ، يموت الخليفة ![3]

ينتقل الشاعر من سطر شعري إلى آخر، دون أن يكون السطر قد اكتمل لا في مبناه، ومعناه، ولا في إيقاعيه هذا ما نلحظه بين تعالوا، فقيثارتي، تركبوا و هذه طريقة مبتكرة حيث أن الشاعر يوزعها بطريقة جديدة تماما.

---

[1] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

[3] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص 101.

كسر العمود التقليدي للشعر سمح بانبثاق" شعرية عربية بصرية"، كانت تخنقها في المهد قسوة النظام العروضي العربي ومع انطلاقة الشعر الحر، مترافقا مع نظام الطباعة الضاعية، بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها، وانتقلت القصيدة من العهد "الشفوي" إلى العهد "الكتابي البصري".

يجسد الشاعر هنا في هذا المقطع علامات التنقيط التي تخترق الأسطر والكلمات أيضا، كما نلاحظ علاقة أوسع بين المساحات السوداء وبين البيضاء وهو فضاء شاسع يمتلكه الشاعر ويتحكم في تنظيمه فيبني عالمه المفضل في فضاء غير خطي، إن توزيع البيضاء والسواد على الصفحة يسير في نفس اتجاه توزيعهما على الشكل فتشكيل السواد من ضيق الفواصل، سمك الخط يحيلان إلى دور مزدوج ودور انفتاحي وآخر انطوائي.

يقول الشاعر عبد الحميد شكيّل في قصيدته "**رؤية..!!**":

لا منازل تسكن مزن هذا المطر

وَ

حْ

د

ي ..

عبرت بحار القلق ..

صباحات الندى، و الفلق..

كيف أعلّل .. صفو هذا النزق ..؟[1]

يتدخل البياض في هذه الوقفة لتعيين نهاية البيت، بينما يعتمد الشاعر إلى تخطي الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية، وبهذا يشغل الفراغ مساحة صغيرة بين الأسطر الشعرية وبين الكلمات بل وداخل الكلمة نفسها مما يخلق حوارًا بين البياض والكلمة، والبياض والسطر الشعري.

يحاول الشاعر هنا إشراك القارئ معه في إنتاج دلالة النص الغائب المتمثل في هذا الصمت الفني.

[1] عبد الحميد شكيّل، طائر الينابيع نصوص دهش، دار الخيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج الجزائر2024، ص115

وتقول الشاعرة في قصيدتها بعنوان "**مفارقات**" من ديوانها "كمكان لا يعول عليه ":

كل هذا الأفق ضيق!

وهذا الغيم القحل ..

والشتاء الضيق

والينابيع بياس، ،

وهذه الرياح أرجوحتي

وهذه المواويل أنني

وهذا السراب سيرتي و أساريري ...

كل هذا الأفق ضيق ..

وكل هذا (ا.. ل.. ض .. ي .. ق ..) سريري ![1]

من خلال توظيف كلمة الضيق التي كسرت تفاعلا إيقاعيا وأضافت جمالية للنص من خلال هذا التفسير.

وتضيف قائلة في قصيدتها أعطاب باكرة:

انهمر ضباب من فرارة العمق

دجج المرآة

قال: لم تعد لازمة

الأن الحياة ليست ملائمة! ..

اتكأت على دمعتي المشرئبة بغابات حزنها

ومشيت..... مشيت....[2]

هذا الصمت الفني أو الفراغ يلعب دوراً مهما في تشكيل فضاء النص الخارجي وهو لا يفرض على القصيدة من الخارج بل هو أساس القصيدة وشرط وجودها إذ يمكن القارئ الوقوف في نهاية البيت حتى يتمكن من إدراك أن مهمة البيت قد انتهت وقوته قد استنفذت .

---

[1] نوارة لحرش، كمكان لا يعول عليه شعر، منشورات الوطن اليوم، 2016، 2 شارع إبراهيم حيرش، حي قوطالي، العلمة، سطيف، ص75

[2] المصدر نفسه، ص 15.

علامات الترقيم:

لقد سعى الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى توظيف علامات الترقيم للتعبير عن حالتهم النفسية، فهو مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي ليعوض الصوت علية بالعين [1] وهذا ما يحمل القصيدة بعدا إيقاعيا لم يألفه المتلقي من قبل، كما تعتبر جمالية الترقيم أحد أسرار اللغة. حيث لعلامات الترقيم سرا "وسرها الكبير، الذي هو أيضا أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو وظيفة كونها مخرج المشهد ... شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله".

لقد أورد الشعراء الجزائريون علامات الترقيم بكثرة في أشعارهم وهذا ما سنكشفه من خلال ذكر بعض النماذج الشعرية، ومن ذلك قول الشاعر محمود بن مريومة في قصيدته:

اليوم ليس يخيفنا أمس النوى،
في الدار يجمعنا، هنا التبشير!
لا فرق إلا في مجال إفادة
والغايتان: «الكسب و التسيير» !!
علقت في وجه الهدى مأثورة:
لا ينفع التطبيل و الترميز
خير الأمور، كما جرى، متوسط
والسيئان: « البخل و التبذير» !
من قال: " إن الخير راح من الدنى؟!"
الأرض، إن زرعت، أسوف تبور؟!
من مس صبحك بالدجى يا ويله
لا سلطة تنجيه أو تبرير!

نجد في هذه الأبيات أن علامات الترقيم تحمل مفاجأة بحيث لا نجد هذه العلامات في مكان محدد، فقد نوع في توظيفها ما بين (النقطتان – الفاصلة– أقواس – علامات التعجب –

[1] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث 3، شعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992، ص 120.

الاستفهام) فهذه العلامات قد كشفت الدلالة وجعلت القصيدة تنتج عن جمل من التشويق والانتظار كل ما هو جميل.

ومن ذلك قول محمود بن مريومة في قصيدة "**كوني ماشئت**":

كالشمس خيوطك في قلبي

نسجت أغلى حبي، ، ،

علما، ، ،

عملا، ، ،

ونضالا مزدهرا!

كوني ملكا، ،

كوني جنا، ،

كوني بشرا، ، ، [1]

وقوله أيضا في قصيدة"**علقت في وجه الهدى مأثورة**":

كم من معامع خاضها التحرير

في ثورتي و شدا بها التعمير!

اليوم لبس يخيفنا أمس النوى،

في الدار يجمعنا، هنا، التبشير!

لا فرق إلا في مجال إفادة

والغايتان: «الكسب و التيسير»!!

علقت في وجه الهدى مأثورة:

لا ينفع التطبيل و التزمير،

خير الأمور، كما جرى، متوسط

والسيئان: «البخل و التبذير»!

من قال: إن الخير راح من الدنى ؟!

الأرض، إن زرعت، أسوف تبور ؟!

[1] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص 50 / 51.

من مس صبحك بالدجى يا ويله

لا سلطة تنجيه أو تبرير[1]

الإيقاع الداخلي:

الإيقاع عنصر حيوي لا يمكن أن يخلو منه أي عمل شعري باعتباره شكل العمل الإبداعي، وخلو القصيدة من إيقاعها الصوتي يكسبها أسلوبا سرديا خاليا من أية موسيقى، فالموسيقى هي التي تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر التعاقب وإقامة تكرارية مكان التعاقب.

يعد الإيقاع نتاج قوتين متقابلتين قوة تتجه نحو الحركة والتقدم وقوة تتجه إلى الثابت عن طريق اعتراض الحركة الأولى، فالإيقاع هو تكرار تقنيات منتظمة في العمل الشعري فلا يمكن للقصيدة أن تلغيه فهو جزء من بنيتها التركية باعتباره يوازن وكذلك بين عناصر تخلق في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص ويجد القارئ عندئذ نفسه منساقا وراء النص وقد استحوذت عليه ويغفل عليه بإيقاعه، ويغفل بذلك تماما عن معانيه ودلالته[2]، ومنه يعرف هنري ميشونيك الإيقاع بقوله: "إنني أحدد الإيقاع داخل اللغة باعتبار تنظيما لعلامات تنتج غيرها الدوال اللسانية غير اللسانية دلالة خاصة مخالفة للمعنى المعجمي وأغني بالدلالة القيمة المرتبطة بخطاب خاص."[3] ومنه الإيقاع الداخلي مرتبط بالانفعال السائد حيث يشكل الدلالة والتكرار والتوازي والمشاكلة عناصر الأساسية في خلق البنية، كما أنهم معا يفرزون العلاقة التماثل داخل النصوص الشعرية وهذا ما سنحاول أن نتطرق إليه من خلال دراسة النماذج الشعرية ضمن إيقاع الداخلي.

1/ شعرية التكرار:

التكرار من الظواهر الإيقاعية والبلاغية الفنية التي تسيغ على القصيدة طابع نظام يوحي بالتماثل الجمالي، من خلال صوره البسيطة والمركبة القائمة على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل لدرجة أن النقاد القدامى ألبسوه مرة لباس التأكيد والتهويل والوعيد... وتارة أخرى لباس الابتكار و التوبيخ، فجددوا بذلك في مواضع يحسن فيها، وأخرى يقبح فيها، والمراد من التكرار هو إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظتها و معناها في موضع آخر و مواضيع متعددة[4].

---

[1] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص 17.

[2] رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع، ص 51.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

[4] رجاء بنحيدا: شعرية الإيقاع من التشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ص 106.

فحظي التكرار بعناية من طرف الباحثين القدامى والمحدثين.

والتكرار في الحقيقة إلحاك على جهة هامة في العبارة ويعتني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، يسلط الضوء عليها ويكشف على اهتمام المتكلم بها. فهو يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشاعر على أعماق الشاعر فيضيئها، كما أنه جزء من الهندسة العاطفية ويحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته من حيث يقوم أساسا عاطفيا من نوع ما[1].

يرتبط التكرار ارتباطاً بالطابع الذاتي للمبدع وكذا بطابع اللغوي للنص فهو ذو فائدة موسيقية ومعنوية، فهو "يمثل مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول"[2]، فالفائدة الموسيقية تتجلى في التكرار المقاطع والكلمات مما يحدث نغماً موسيقياً رائعاً وآثراً إيقاعياً ممتعاً، أما فائدة المعنوية ترتبط بالمدلول النص إذ يتم تسليط الأضواء على نوايا القصيدة وجوهر المعاني مما يبرز أهمية التكرار الألفاظ وتكسبه من دلالات ومعان.

يرى محمد بنيس أن التكرار من العناصر البنائية للإيقاع النصي لأن النص في الحداثة الشعر المعاصر يقصد مغامرة والغوص في أبعاد اللغة النهائية، فمظهر التكرار على ما يتضمنه من إيجابيات وسلبيات يؤدي جانباً إيقاعياً ذا صلة بالمعنى والوزن، إذ يكسب الكلمة معنى جديداً حتى قبل أن يحيي الكلمة ويميتها[3]،

يلعب التكرار دوراً مهماً في القصيدة الحرة ويساهم في تثبيت الإيقاع وتسويغ الاتكاء عليه كمرتكز إيقاعي صوتي يشعر الأذن بالانسجام والتوافق كما أنه يأتي على مستويات لا يمكن حصلها حصراً كاملاً، إذ أنه ليس مجرد ترجيع موسيقى دلالي تكرر فيه الموجة، عوداً على بديل استغوار داخلي وترجيعي و رؤيوي تتنفس عبره التجربة عميقاً ويتفاعل النص جدياً وكيفياً[4].

يعلن التكرار عن حضوره في المتن الشعري المعاصر كمفتاح هام لفهم النص حيث تتجلى أهمية كل عنصر مكرر بنائياً: " في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه ذلك تكسبه بعض الصيغ

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، المعاصر، ص 150.

[2] عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين بنية والدلالة والبينية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ص190.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشاعر المعاصر، م، س، ص243 / 244.

[4] كمال أبو ديب، الأنساق والبنية مجلة الفصول م1، عدد4، 1981 ص89.

أهمية خاصة من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب"[1].

أ-تكرار الصوت:

يساهم تكرار الصوت في تحديد إمكانيات نغمية في القصيدة فتغني الجوانب الوحدات الدلالية. إن التكرار يشغل على مساحات كاليغرافية واسعة تجاوز ما هو محدد ظاهر لينسحب على عدد الجمل التي قد تشمل النص بأكمله باعتبار أن الصوت أثر البليغ في القصيدة لأنه يحقق ثراء إيقاعي كبير[2].

ومن نماذج التكرار الصوتي قصيدة "جرس السموات تحت الماء" للشاعر عثمان لوصيف حيث نجد تكرار حرف السين، الذي يعد من الحروف المهموسة التي تتوافق ونفسية الشاعر التي تعبّر عن وجدها وقناعتها، ومن ذلك قوله:

جرس يدور
جرس القيامة و النشور
يهوى يفوح يرى يرن يضيء يركض
أو يطير
جرس هو الكون الكبير
و هو الصباية و الغرابة [3]

ومثله تكرار الشاعر محمود بن مريومة لحرف السين في قوله:

رفيقة دربي، ،
سنقتل شمس الجياع نجوم الليالي
سنحلم بالخبز و الورد ...
حتى تموت مواويل ذاك السعال
سنبني بلادا بغير وحوش ...[4]

---

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار لنشر والتوزيع1ط، 1987، ص275.

[2] ينظر : رجاء بنحيدا، ص 104.

[3] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص 16.

[4] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 38.

وهذا الحرف يعكس إيقاعيا أمل الشاعر بغد أفضل يحقق له مراده بالعيش الرغيد.

كما نجد عثمان لوصيف قد كرر التاء مرة في قصيدة أبجديات من ديوان " يا هذه الأنثى"، يقول:

أيتها النبرة المبرعمة على شفتي

أيتها المرأة الكونية اللامتناهية

اخلعي عنك كل النعوت

وكل المجازات

وانغمسي في أنا

بريئة

عارية

وعذراء

ثم ترتدي بهذه الأبجديات المتلاعبة

وترقبي مطلع آياتي كما النوارس العاشقة

وفجر نبوءاتي [1]

وظف الشاعر هنا إيقاعيا صوتيا يتمثل في التاء المفتوحة والمربوطة لدلالة على الأنثى في قوله: النعوت – المجازات – الأبجديات – بريئة – اللامتناهية– العاشقة.

كما نجد تكرار حرف الجر في قول الشاعر عثمان لوصيف:

أقرأ وجهك النضير

في مدح الأطفال في أغنية الرعاة

في الحب في البكاء في الصلاة

يا لذة في القلب يا سوسنة تولد في السعير [2]

ب–تكرار الكلمات:

يمثل هذا النوع من التكرار مستوى آخر من مستويات الإيقاع، وهو أنواع:

---

[1] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، متبوعة يا هذه الأنثى، ص 82.

[2] عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 49.

1/تكرار الكلمة في البداية: ANAPHORE)

يأتي التكرار في بداية الوحدة الشعرية بشكل متواتر، ومثال ذلك قصيدة " صرخة في الليل":

فامنحوني زمام الحياة

وارسموا ضحكتي في الشفاه

ارسموا ضحكتي

ارسموا

يا رفاق [1]

ومن ذلك قصيدة" **عاشق بلا حبيبة** ":

تعالوا ..

نصفق..

نصفق ..

نصفق ..

ولكن، ،

الخليفة [2]**!**

وفي موضع آخر قوله:

ظننتك صادقة مثل سيف

ظننتك آتية بعد صيف

ظننت .. ظننت ..

وقيثارتي تعزف الحب عزف ![3]

وهو تكرار متواتر وفق طريقة (أ.../أ...) أي بمعنى أن الكلمة في هذه النماذج متكررة على رأس كل جملة.

2/ تكرار الكلمة في نهاية:EPIHORE)

[1] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 83.

[2] المصدر نفسه، ص 101.

[3] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 98.

وهو عكس النوع الأول، حيث أن الكلمة المكررة تتجسد في نهاية كل سطر على النحو (...أ/...أ) إذ يتوافق على التقفية إذ يظهر ذلك من خلال قول الشاعرة نوارة لحرش:

نعبرها على عجل

نغادرها على عجل [1]

وكذلك قول الشاعر محمود بن مريومة:

هذي العصافير الصغيرة في انتظار

هذي النوارس و السفائن في انتظار [2]

3/تكرار التركيب: وهو تكرار جملة أو معاودة عبارة، ومثال ذلك قول الشاعر بن مريومة في قصيدة "الراعي يكسر نايه الحزين":

لا يجرفه تيار

لا يجرفه تيار

لا يجرفه تيار [3]

وفي قوله أيضا:

رفيقة دربي ...

ألا تذكرين حديث البنادق ؟

ألا تذكرين نشيد الفيالق ؟

ألا تذكرين دماء الشهيد [4]

تكرار حرف النداء: يا أيها و ذلك في قول الشاعر عثمان لوصيف في قصيدة "**آه ياجرح**":

أيها العبق الإلهي الذي يسري في جثة التاريخ

أيها المتدفق كبرياء و حبا

أيها النبراس الذي يهدينا في ظلمات البر و البحر

أيها الملاح المستعصي

---

[1] نوارة لحرش: كمكان لايعول عليه، شعر، ص 91.

[2] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 92.

[3] المصدر نفسه، ص 61.

[4] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 37.

أيها الشاطئ الذي تحطمت دونه كل السفن

وكل الملاحين ماتوا

أيها البحر المسافر مع الرياح الهوجاء[1]

وكذلك فيقول الشاعر في قصيدة"**سراب**"من ديوان" **يا هذه الأنثى** ":

يا المرتدية حللا من سراب

يا الرافلة في حرقي و زفراتي

يا ابنة القيظ و السراب

ويا واحة ترتحل من موماة إلى موماة[2]

2/لعبة الضمائر:

لقد استخدم الشعراء المعاصرون "الضمائر" ليسهموا في المقاربة الوصفية ذلك أن بنية الضمائر في لغة الضاد تخلص في العلاقات الثلاث التي نشأها مجموع المواضع التي تحدد شكلا للفعل بمؤشر شخصي[3].

تساعد الضمائر في المقاربة الوصفية لمادة هذه القصائد، بأنها لا تتصل اتصالا عضويا بتركيب الجملة، مع الاسم كما مع الفعل ونظرا للعلاقات التي تقيمها بين أجزاء القول الشعري وهي علاقات التي تقوم عليها، جزئيا أو كليا، المعنى الشعري[4].

تكمل العلاقة بين الضمائر خاصة، ضميري المتكلم والمخاطب من جهة وضمير الغائب من جهة ثانية: فبين ضمير المتكلم و ضمير المخاطب تقوم على علاقات من الترابط " الشخصاني".

توحد بينهما فهما حاضرات بالنسبة للغائب. وتفصلهما عن بعضهما البعض بما أن المتكلم هو الذي يرسل الكلام، أو المخاطب هو من يتوجه إليه بالكلام.

وهذا نجده في قصيدة "أعطاب باكرة" في قولها:

بأمنيات مسهدة

هل أنا منهم ؟

---

[1] عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 20.

[2] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، متبوعة يا هذه الأنثى، ص 151.

[3] شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 865.

[4] المرجع نفسه، ص 86.

هل هم أنا ؟[1]

نلاحظ في هذه القصيدة أن الضمائر تلعب دورا مميزا بين ضميري المتكلم والغائب.

ويقول عثمان لوصيف في قصيدة "**آه ياجرح**":

أنت ملاذي و خلاصي

أنت منفاي و غربتي الجميلة

أنت يأسي الساطع و حزني المتمرد

أنت لذتي و عذابي

أنت الجسر الذي أرفعه ويرفعني فعني إلى الله

لست أملك سواك أيها الجرح

أنت عرشي

أنت نعشي

أنت مهدي

أنت لحدي[2]

يقول في قصيدة"**لجرس السموات تحت الماء**":

يا بحر منك أنا

ومني أنت

3 / التوازي: يعتبر ضمير التوازي في البلاغة فاعلا بالنظر إلى المردودية الصوتية ولا يلعب الجانب التركيبي والدلالي إلا دورا مساعدا، وقد ورد التوازي في البلاغة العربية وصفا لنوع من السجع غير المتنى.

لقد ارتبط التوازي في الدراسات الحديثة برومان جاكبسون الذي جعل من التوازي السمة المميزة للشعر فقام مبدأ التوازي عنده على عدة مستويات: هي البنى التركيبية والصيغ والمقولات

[1] نوارة لحرش: كمكان لايعول عليه، ص 14.

[2] عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، ص 22 / 23.

النحوية، المترادفات، المتطابقات المعجمية وأخيراً تأليف وصف التشكلات الصوتية والأشكال التطريزية[1].

كما اعتبر رومان جاكبسون التوازي طابعا مميزا للشعر يرتبط بأسبقية الصوت على الدلالة مادام الوزن هو الذي يفرض بنية التوازي.[2]

ومن هنا، فالبحث عن شعرية الإيقاع يدفعنا إلى التركيز على مبدأ التوازي الذي يعتبر مهما في الشعر لذا عده جاكبسون: "مبدأ يؤسس الوظيفة الشعرية للغة"[3]، بالإضافة إلى أنّ التوازي يسهم في اتساق من خلال استمرارية بنية الشكلية في سطور متعددة، مما يهيئ فرصة لتنامي النص من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي متدفق في ذهن القارئ يدفع إلى أن تنفجر لديه القدرة على ملء الفراغات التي يخلقها النص ويحقق بذلك المتعة الجمالية المتوفاة التي تنتمي القدرة على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية للنص.

ويحدث التوازي في وفق فاعليتين أساسيتان هما:

1- فاعلية التوازي الصوتي ← يندرج نمط التوازي النحوي و الصرفي

2- فاعلية التوازي الدلالي ← يندرج النمط التوازي الدلالي القائم على التقابل الدلالي.

إن التوازي يشكل قيمة جمالية لا غنى عنها من أجل تحقيق الشعرية، فقد حاول الشاعر ربط الأنساق المتوازية بوظائف أخرى تتعلق بالدلالية وليس النقط بالإيقاع، كما يعتبر التوازن الصوتي شكلا من أشكال التوازي، على اعتبار أنّ التوازي يلعب دورا أساسيا في الشعر، والتكرار يقع على مستويين مختلفين في النغم، هما:

1/ فاعلية التوازي الصوتي:

[1] ينظر : لرجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع، ص 193 / 194.

[2] ينظر : رجاء بنحيدا، ص 194.

[3] عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، جامعة كربلاء دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1 2012 ص227.

أ- التوازي النحوي الصرفي: و تتخذ الأسطر المتوالية صياغة نحوية وصرفية موحدة ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

نخرج من أقبية الجليد والظلام

نعود من مهامه الأملاق والسقام

– فالأسطر المتوالية المشار إليها نجد نسقا موحدا يقوم على البنية التركيبية الآنية والتي يمكن تصنيفها وفق عناصر التالية المتمثلة في:

البناء التركيبي	فعل	جار و مجرور	مضاف	مضاف إليه
	فعل	جار و مجرور	مضاف	مضاف إليه
البناء التركيبي	نخرج	من أقبية	الجليد	و الظلام
	نعود	من مهامه	الأملاق	و السقام

نلاحظ من خلال هاته الأمثلة أنها ابتدأت بفعل يليها جار ومجرور، ومن أمثلة ذلك نجد أيضا:

تركض الشمس نبضتي

يسكن الحلم في عفوتي[1]

البناء التركيبي	فعل	فاعل	جار مجرور
مثال 1	يركض	الشمس	في نبضتي
مثال 2	يسكن	الحلم	في عفوتي

ونجد أيضا قول الشاعر:

يمشي على جرح الصغير

يمشي على جرح الكبير[2]

البناء التركيبي	فعل	جار و مجرور	مضاف
مثال 1	يمشي	على جرح	الصغير
مثال 2	يمشي	على جرح	الكبير

[1] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 86.

[2] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 90.

نلاحظ التوازي بين لفظتي الصغير والكبير، اللذان أضفيا توازيا جماليا وفاعلية فنية للقصيدة.

2/ فاعلية التوازي الدلالي: التقابل الدلالي:

وهنا في هذا النمط نجد تقابلا دلاليا بين عنصرين في سلسلتين حيث كل واحدة على حدة، ومن ذلك قول الشاعر:

يداي تهروبان مني

وشفتاي تحترقان[1]

يا أغرودة الليل والنهار[2]

التوازي هنا من خلال التضاد بين لفظتي الليل والنهار.

ب/ التوازي الصوتي: وتكون فيه الصيغة النحوية والصرفية متوازية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

ضمني بين يديك

لفني تحت جناحيك الدافئتين

4-المشاكلة:

يعرّف ابن المقفى المشاكلة على أنها: "التناسب في النظم والتلاؤم في الألفاظ مع السياق... [حتى يكون] في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته."[3]

كما جعلها ابن طباطبا عنصرا من عناصر الخلق الفني القائم على المراجعة والتبيين[4].

والمشاكلة بوجه العام هي بمعنى تكرار كلمتين بنفس المعنى مع إضافات جديدة في نفس المعنى الثاني، وهذا ما يجعل للكلمة المكررة دوراً فاعليًا في إطار في المعنى العام الكلي، وتكون المشاكلة في الكلمة الثانية.

أ- مشاكلة بلا فاصل: نجد في هذه النماذج المشاكلة بلا فاصل، وقد شملت عدة تشكلات، ومثال ذلك قوله:

---

[1] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

[3] رجاء بنحيدا: شعرية الإيقاع، ص 268.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 268.

كوني ملكا، ،

كوني جنا، ،

كوني بشرا، ،

كوني ماشئت، ، [1]

ومن ذلك:

وخفيفا ... خفيفا رحت أسبح في الأثير[2]

ومن ذلك قول الشاعر بن مريومة:

أتنسى ... أتنسى و كف أبيك[3]

تظل ... تظل إلى أختها تعتذر[4]

وفي موضع آخر يقول:

لم أعد طفلة تلهو في التراب

لم أعد طفلة[5]

ب– المشاكلة بعد فاصل واحد: يقول شاعر:

كاذب من قال: الجزائر خانت

إنها في الوفاء رمز الصمود

كاذب من قال: الجزائر ماتت

إنها في الوجود ملء الوجود .[6]

[1] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 61.

[2] عثمان لوصيف: جرس لسموات تحت الماء، ص 119.

[3] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 31.

[4] المصدر نفسه، ص 66.

[5] المصدر السابق، ص 78.

[6] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 14.

ويقول أيضا:

سنقتل كل الوحوش
وفوق الرموش
سنمشي إلى طلعة الشمس
فوق الرموش[1]

ويقول أيضا:

حلوة أنت كأحلام شهيد
كبطولاتي التي لم تغلب
حلوة مثل فقير يتمنى [2]

وفي قول الشاعرة نوارة لحرش:

ثَمَرة منذورةٌ لسهرة متهالكة
كأنّها سليلَةُ العزلة والعراء
ثمرة منذورة لغياب يتماثل للألم!..[3]

ج- المشاكلة بعد فاصلين:

تقولالشاعرة:

كنت ذريعة كي يعلق ورده على أهداب
نهارات مزدهية بما تيسر من مباهج و أحلام
كنت ما كنت ...
كنت ذريعة الحياة كي تفتح شباكها أكثر لغواية [4]

[1] المرجع نفسه، ص 102.
[2] المرجع نفسه، ص 45.
[3] نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 32.
[4] المرجع نفسه، ص 38.

وتقول أيضا:

أهدرتني في الجلد والصبر وفي مواسم الخيبات
فانتهى العمر آنية لعتمة مستفحلة الخدوش
آنية مشروخة بي
أهدرتني كما لم يهدرني غياب من قبل [1]

نجد هنا المشاكلة واضحة أتت بعد فاصلين من هذه القصائد لنوارة لحرش، وهي كالآتي:

د- المشاكلة بعد أكثر من فاصل: ومن ذلك نجد قول الشاعر:

سأودع هذا البيت
سأقطع آمالي
كالجزر به، كاللفت
يغلي في قلبي غليان الزيت
سأودع هذا البيت [2]

ويقول أيضا:

تعالوا
نشيد من القصر قصر الخليفة
قرانا ..
قرانا اللطيفة
تعالوا ...
نبع كل سيارة في يديه
تعالوا ..
فقيثارتي تعزف السطو في ناظريه
وتركب حافلة الفقراء لديه
تعالوا . [1]

---

[1] المصدر نفسه، ص40.

[2] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 77.

وتقول نوارة لحرش في قصيدة "**شجر المعنى**":

لو مرّة سقطتُ سهوا
من شجر المعنى
كيف للعصافير
أن تفتح قميص الرفرفة
في أمزجة السماء ؟
كيف تربّت على
غيمة تؤثّث خدوش الأمكنة
لو مَرّة
سقطتُ سهوا
من شجر المعنى
كيف أتعرف على (أنا)؟[2]

ومثال ذلك قول الشاعرة:

آه يا أم الينابيع التي تتسع في المال وفي أغاني
الله والذكريات
نحتسي شجننا المالح قرب موقدنا الوهميّ
فيرتعد البرد في نبرات الحياة والحكايا
آه يا أم الينابيع،
خطاءة هذي الحياة [3]

ما يمكن قوله عن هذه النماذج أن القصد من المشاكلة هو إعطاء نغمة إيقاعية من خلال التردد: (التوازي) والتكرار بإضافة إلى ترك صدى ترددها في إذن واضحة وهذا ما أعطى للقصائد رونقا وديباجة، وطاقة تزداد قوتها ولا تنفذ خاصة عندما نستعملها في سياقها الثاني.

---

[1] محمود بن مريومة: المغني الفقير، ص 100.

[2] نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 5 / 6.

[3] نوارة لحرش: كمكان لا يعول عليه، ص 47.

5- الجناس:

الجناس الصوتي: عرّف القدامى الجناس بأنه: "جنس لكل شيء من الناس والطير والعروض والنحو." كما يعرف أيضا بأن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام أي تشبهها في تأليف حروفها.[1]

يقوم التجنيس على تكرار صوتي باعتباره أحد سمات الأسلوبية التي استثمرها شعراؤنا المعاصرون فجاءت بذلك لغتهم مكثفة لتجانس الألفاظ فيما بينها، ومن النماذج قول الشاعر:

نغادرها على عجل

نعبرها على عجل

فالكلمة هنا تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها، مما يحدث إيقاعا خاصا يضفي جمالية يتقبّلها السمع ويتذوقها القلب.

مثال1: **لا تمد الجنح جنح الغيهب**[2]

مثال2: **وتغدو الحياة**

حياة جديدة[3]

نلاحظ في هاته الأمثلة أن الشاعر يكمل التجنيس في تأليف الحروف بظهور المعنى.

الجناس الحرفي: ويسمى بالتجنيس الناقص وهو ما نقصت الحروف الأصلية في إحدى الكلمتين عن الأخرى

مثال1: **رتلت آيات الهوى**

نهلت من كأس الجوى[4]

مثال2: **نشيد برجا وبرجا**

وتزرع في عطش الرمل مرجا ومرجا[5]

---

[1] رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ص257.

[2] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص42.

[3] محمود بن مريومة، المغني الفقير، ص33.

[4] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص36.

[5] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص 34.

التجنيس التام: وهو كلمتان متماثلتان في الشكل، أي متفقان في الإيقاع مختلفان في المعنى أو المضمون وإتفاق الإيقاع، معناه إتفاق في هيئة الحروف وعددها ونوعها وترتيبها.

كأنهم على رموشي يعبرون
طلائعا ...طلائعا[1]

خلاصة الفصل:

الإيقاع لم يعد يمثل العروض والقافية بل تجاوزها إلى نسق نسيج محكم تشكله وتغذيه عناصر أخرى التي تمثل جميع مكونات النص الشعري اللغوية والفنية وهذه العناصر لا تظهر قيمتها إلا من خلال القيمة الإيقاعية.

إنّ الشعر الجزائري المعاصر – من خلال ما لاحظناه – أصبح أكثر تنويعا وتجديدا مواكبا روح العصر والتطور الحاصل، ولم يبق رهين القديم والقوالب الجاهزة، بل تجاوزها ليشقّ لنفسه طريقا مغايرا تمثله تجربته الشعرية.

[1] عثمان لوصيف الكتابة بالنار، ص55.

خـاتمة

في ختام هذا البحث نوجز ما توصّلنا إليه في النتائج الآتية:

- يعتبر الإيقاع مصطلح واسع وشديد التعقيد لشيوعه في شتى المجالات، وذلك باعتباره نسقا موسيقيا يطرب أذن السامع.
- تعد الشعرية عنصرا أساسيا في بناء النص الشعري.
- إن الخطاب الشعري الجزائري قد مرّ بمرحلة من التحولات تطوّرا وازدهارا.
- حاول الشعراء الجزائريون كسر نظام الشعر العمودي باستخدامهم شعر التفعيلة.
- حاولت التجربة الجزائرية البحث عن نمط شعري يجسّد معاني ما تنشده النّفس، ويتوافق مع روح المعاصرة.
- تجاوزت اللغة الشعرية الجزائرية المعاصرة اللغة السائدة، معلنة عن ميلاد لغة جديدة مغايرة تواكب روح العصر والحداثة.
- اعتمد الشعر الجزائري المعاصر إيقاع الصورة الفنية، إيمانا منهم بما تتوفر عليه من دلالات مكثفة وبما تثيره من أفكار وعواطف في وعي المتلقي.
- جسّدت ظاهرة التناص في النص الشعري فعل التكثيف الدلالي وإيحائية النصوص.
- التنويع في البحور الشعرية بدءا من البحر الأساسي إلى البحور التي ساهمت في التنويع الإيقاعي، كما نجد من الشعراء قد مزجوا بين الشعر العمودي والحر.
- توظيف تقنية المزج الإيقاعي.
- استثمار في قوانين الوقفات التي تمثلت في الوقفة التامة، والوزنية، والدلالية والتركيبية.
- دلالة القافية إيقاعيا شكّلت موسيقى شعرية متنوعة في الشعر الجزائري المعاصر.
- ساهمت علامات الترقيم في ربط النص بالمضمون، وإعطائه جمالية ونسقية.
- يعد الإيقاع البصري عنصرا مهما ساهم في انسجام النصوص الشعرية مع قيمتها التعبيرية للشعار من خلال توزيع البياض والسواد، وتناوب الصمت مع الحركة تاركا للقارئ مجالا للتأمل في المعاني وكشف شفراته.
- أما الإيقاع الداخلي فقد سجلنا الدور الكبير الذي يقوم به التكرار الصوت، والتوازي التركيبي والمشاكلة والجناس، من أجل توليد المعنى إيقاعيا.

نتمنى أن نكون قد وفقنا، سائلين الله أن يتوجها بإكليل القبول والرضوان.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**
- **قائمة المصادر والمراجع:**
- **المصادر:**

1. ابن رشيق القيرواني، أبو حسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح، محمد محي الدين، عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط4 1998م.
2. ابن سينا، أبو الحسن ابن عبد الله بن الحسن بن علي، الشفاء الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تح زكرياء، يوسف، نشر و توزيع التربية، القاهرة، 1956.
3. أبو قاسم الخمار، تراتيل الحب الموجوع، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.
4. أبو قاسم سعد الله، النصر للجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 2009
5. أبي الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط 1، 1993.
6. ابن منظور، لسان العرب، المحيط، مج3، دار الجيل، بيروت، 1989.
7. أحلام مستغالمي على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1972.
8. أحمد عاشوري، أزهار البوراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1984
9. – أحمد بن محمد علي الفيومي المقري، المصباح المنير معجم عربي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1994 .
10. ربيعة جلطي، حجر الحائر، دار النهضة العربية، بيروت ط1، 2009.
11. عبد الحميد شكيّل، طائر الينابيع نصوص دهش، دار الخيال للنشر والترجمة برج بوعريريج الجزائر، 2024.
12. عبد الله الحمادي، قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983
13. عثمان لوصيف جرس لسموات تحت الماء متبوعة ب يا هذه الأنثى شعر منشورات البيت، 2009.
14. عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986.
15. محمود بن مريومة، المغني الفقير شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985.
16. مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، 1982

17. نوارة لحرش كمكان لا يعول عليه شعر، العلمة سطيف، الوطن اليوم 2016.

- **المراجع:**

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.
2. ابن طباطبا ،عيار الشعر، ، تح محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، الإسكندرية، ط3، د ت.
3. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
4. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
5. إليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر العربي القديم، دار الثقافة، 1980.
6. بيسوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية، مسائل المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط4، 2015 .
7. حازم القرطجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن خوجة، تونس، 1966
8. حميد حماموشي، الشعرية: الأنساق والتحولات، عالم الكتب الحديث المغرب، ط1، 2017.
9. الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقافي، تح عمر يحي فخر الدين، دار الفكر سوريا، ط4 1986.
10. الخليل بن أحمد الفراهيدي العين، ، تح عبد الحميد هنداوي، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2000.
11. رابح بن خوية، البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
12. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم لنشر والتوزيع، عنابة، 2006.
13. راشد فهد القثامي، شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي، مؤسسة أرفة لدراسات، القاهرة، ط1، 2014.
14. رجاء بنحيدا، شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري، ، تقديم إدريس مقبول، مركز ابن غازي و الدراسات و استراتجيات، أردن، ط1، 2020

15. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنون، دار توبقال، المغرب
16. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل.
17. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، أزمنة لنشر والتوزيع، عمان أردن، ط1، ماي 2006.
18. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
19. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985
20. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ط3، دار المعارف، مصر.
21. صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار الهومة، الجزائر، د ط، 2009.
22. صلاح فضل، إنتاج الدلالة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
23. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان لنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.
24. عادل نذير بيري حساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، جامعة كربلاء- كلية التربية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
25. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع2005 .
26. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، الناشر مكتبة الشباب، د ط، 1988.
27. عز الدين إسماعيل، أسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر، مصر،1974.
28. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3 .

29. علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصور الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015 .

30. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2006.

31. علي بطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني، دار الأندلس للطباعة، د ط.

32. قيس إسماعيل الأوسي، أساليب الطلب عند النحويين والبلاغين، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، بيت الحكمة، دط.

33. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1987.

34. كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.

35. متقدم الجابري، جمالية التعالق النصي في رواية زيني بركات لجمال الغيطاني، كلية الآداب ولغات، عدد الثامن، جانفي 2008 جامعة الحاج لخضر، باتنة.

36. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها2، الرومانسية العربية، دار توبقال لنشر والتوزيع، الجزء2، ط2، 2001.

37. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها الرومانسية العربية، ج2، 1990دار توبقال لنشر دار البيضاء، ط2، 2001.

38. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، ط2، 1996-1990، ط3، 2001.

39. محمد درابسة، مفاهيم الشعرية دراسات في النقد العربي القديم.

40. محمد عبيد صابر، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

41. محمد عزوز، أصول التراث في نظرية الحقول الدلالية، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006 .

42. محمد غنيمي هلال، أدب المقارن، دار النهضة، مصر، ط9، أكتوبر 2008.

43. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2009.
44. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتجية التناص، مركز الثقافي العربي، ط2، 1992، دار البيضاء المغرب.
45. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.
46. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإشلاي، بيروت، ط2، 2006 .
47. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، وزارة ثقافة، مطبعة النعمان، 1970.
48. منير سلطان، الإيقاع في شعر شوقي، منشأ المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000 .
49. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات النهضة، ط2، 1955.
50. نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، دراسات النقدية في النظرية والتطبيق، الهيئة العامة للمكتبة الإسكندرية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، دط.
51. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة الإرشاد القومي، سوريا، د ط، 1982.
52. يوسف تاوري، الشعر الحديث في المغرب شعر العربي، ج1، دار توبقال، المغرب، ط1، 2006.
53. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008- 1428

مجلات:

1. عبد الرحمان عبد الدايم، سميائية الفضاء النصي في ديوان اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، مجلة اللغة العربية وآدابها مجلد 13 عدد1، تاريخ النشر: 2021/3/15.

2. دوبالة عائشة، محمد برونة: جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، مجلة 8 عدد3، 2019.

3. كمال أبو ديب: الأنساق والبنية مجلة الفصول، مجلد1، عدد4، 1987.

المواقع الإلكترونية:

1. https: // medias .patrimoineculturelalgerien.org
2. https: //www.diwanalarab.com

فهرس الموضوعات

الشكر والعرفان

إهداء

مقدمة .....أبج

مدخل مفاهيمي

الإيقاع والشعرية (المفهوم والنّشأة)

1/ مفهوم الإيقاع 5

2/ مفهوم الشعرية.....6

3/ فاعلية الإيقاع 9

فاعلية الإيقاع من وجهة المعاصرين.....9

4/ مراحل تطور الشعر الجزائري.....11

5/ التشكيل الموسيقي للشعر الحر.....13

6/ علاقة الشعر الإيقاع 14

7/ شعرية الإيقاع 14

الفصل الأول

الإيقاع وجمالية اللّغة والصورة في الشعر الجزائري المعاصر

أولا: شعرية اللّغة 17

ثانيا: الإيقاع والدلالة 27

أولا: الظواهر الأسلوبية على محور العمودي 28

1-أهم الحقول الدلالية 28

ثانيا: على محور الأفقي.....30

الجملة.....30

- تراكيب الإنشائية 31

دلالة أفعال 33

أ-دلالة أفعال الماضية 33

ب- دلالة أفعال المضارعة 33

ج-دلالة الجمل الإسمية.....34

ثالثا: الإيقاع والصورة 36

1- الصورة.....36

2- أنواع الصورة 38

أ- الصورة المبنية على التشبيه 37

ب- الصورة المبينة على استعارة 38

3-تطور التشكيل الإيقاعي للصورة الفنية 38

أ-الصورة الفنية عند الرومانسيين 39

ب- الصورة الفنية عند الرمزيين 39

ج- الصورة عند السرياليين 40

د- الصورة الكلية 40

هـ- الصورة الطبيعية 41

و- الصورة النفسية 41

ز- تراسل الحواس 42

ح - صور المونتاج السينمائي 44

ط-الصور الارتدادية صور الطفولة.....45

رابعا: مصادر الصورة.....48

1- الرمز.....48

2- الأسطورة.....51

خامسا: التناص 53

الفصل الثاني

فاعلية التشكيل الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر

1/ الإيقاع الخارجي 57

أ/ شعرية الوزن 58

ب/ البحور.....60

بحر المتقارب 61

بحر الرجز.....61

بحر الخفيف..... 61

بحر الكامل 62

بحر الرّمل.....68

ج/ الوقفة 63

الوقفة التامة الثلاثية..... 63

الوقفة العروضية أو الوقفة الدلالية.....65
قافية موحدة 65
قافية المتوالية 65
د/ إيقاع والتلقي.....66
هـ/ بصرية القصيدة 67
إيقاع البياض والسواد 67
و/ علامات الترقيم 74
2/ الإيقاع الداخلي 76
أولا: شعرية التكرار 76
تكرار الصوت.....78
تكرار الكلمات 78
تكرار الكلمة في البداية.....80
تكرار الكلمة في النهاية.....80
تكرار التركيب.....81
تكرار حرف النداء.....81
ثانيا: لعبة الضمائر 82
ثالثا: التوازي.....83
خامسا: المشاكلة.....86
سادسا: الجناس 91

خاتمة 94

قائمة المصادر والمراجع 96

فهرس الموضوعات 103

:الملخص باللغة العربية:

يعدّ الإيقاع عنصرا مركزيا يسهم في تفعيل شعرية النص الشعري الجزائري المعاصر، من خلال ممختلف مظاهره الفنية والجمالية، والملاحظ أنّ الشاعر الجزائري المعاصر قد حاول إبراز الخصوصية الإبداعية، وتوليد دلالة، وبناء تشكيل جمالي للنص، وتجسيد حوار بين التراث والحداثة، بين الصوت والمعنى بما يمكن أن نعتبره قد منح الشعر المعاصر طاقته التعبيرية وجاذبيته الفنية.

Abstract:

Rhythm is a central element in shaping the poetic quality within the contemporary algerian poetic texte through its artistic and aesthetic manifestation and the extent of ability to highlight the creative specificity the creative specificity of contemporary algerain feelings and dreaminess and its impact on the recipient both generating meaning and constructing the maening and constructing the aesthetic formaction of the texte and embodying a dialogue between hertage and modernity btween sound and meaning whitch gives contemporary poetry its expressive energy and artisicappeal.