الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة إبن خلدون –تيارت–

كلية الآداب واللّغات

قسم : اللّغة والأدب العربي

الفرع : دراسات أدبية تخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللّغة والأدب العربي، الموسومة بـ:

"التّجريب الفنّي في الشّعر الجزائري المعاصر"

"سليمان جوادي و الأخضر بركة أنموذجين"

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذ:

- بن فريحة لبنى
- طلحاوي إكرام

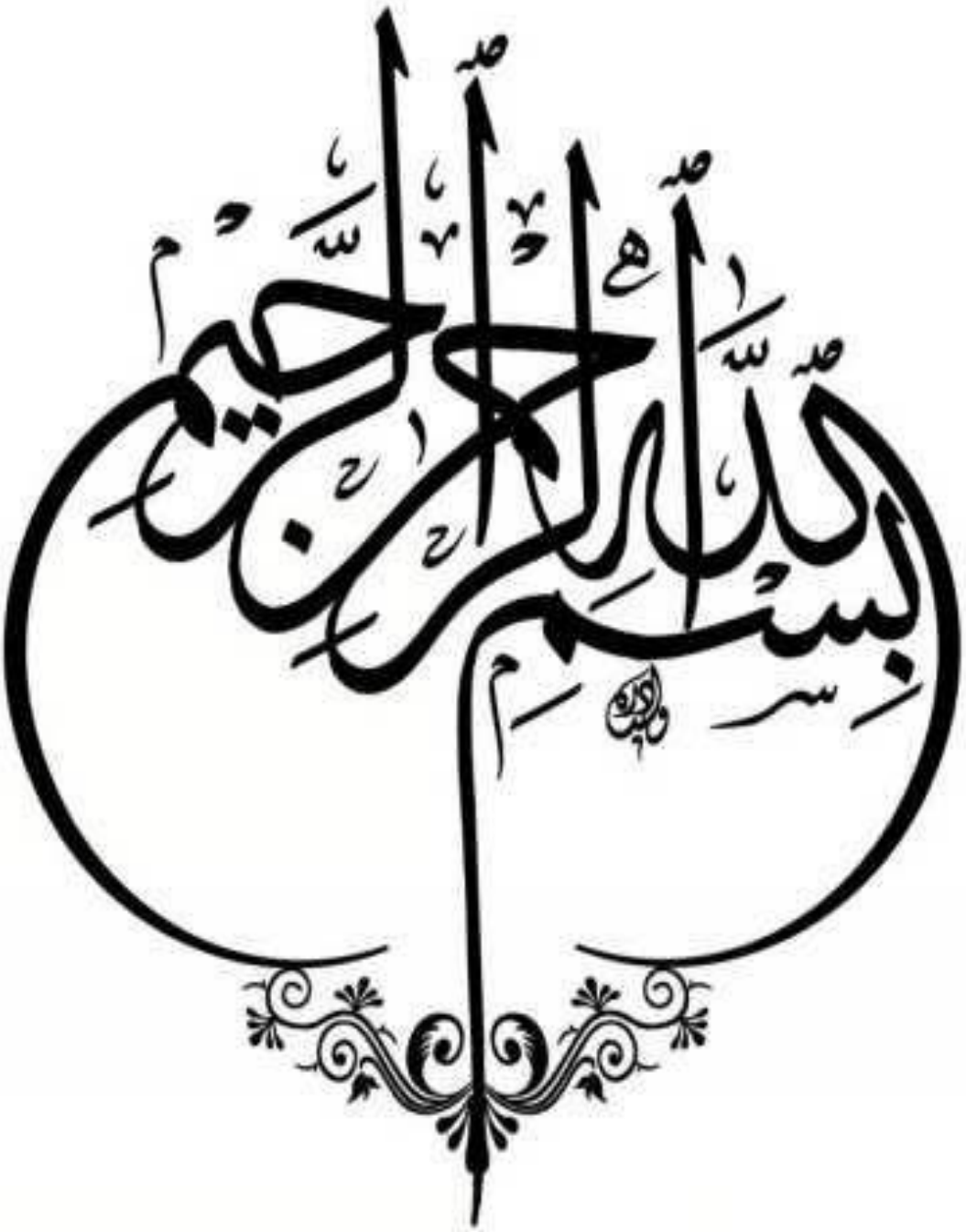
د/ تركي أمحمد

لجنة المناقشة:

الأعضاء	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. عماري مالك	أستاذ محاضر –أ–	ابن خلدون –تيارت	رئيسا
أ د. تركي أمحمد	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون –تيارت	مشرفا ومقررا
أ د. معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون –تيارت	مناقشا

السنة الجامعية:

1446/1445هـ– 2025/2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى "**أمي**" نبع الحنان وسر الصبر، التي كانت لي وطنًا حين ذاق كل شيء

إلى "**والدي**"... شكرا لانك كنت أحد أسباب وجودي .

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم في حياتي الى العقد المتين" **إخوتي**"

ولا أنسى النّعمة التي جاءت على مهل رفيقة الأيام الثّقيلة" **إكرام**" شكرا ليدك التي امتدت دون أن أطلب.

لبنى

إهداء

بكل حب أهدي ثمرة نجاحي وتخرجي، إلى من أحمل إسمه بكل فخر، من دعمني بلا حدود وأعطاني بلا مقابل، سندي وقوتي وملاذي بعد الله **"أبي الغالي"**

إلى الرّوح الطّاهرة التي فارقتني ومازلت متعلقة بها، **" أمي الحبيبة رحمك الله واسكنك فسيح جناته"**.

إلى رفيقة دربي، إلى من عشت معها تلك الصعوبات، شريكتي وصديقتي **"لبنى"**.

إلى كل من ساندني في إتمام هذه الدراسة سائلة المولى أن يجزي الجميع خير الجزاء في الدّنيا والآخرة.

إكرام

مقدمة

بسم الله الرّحمن الرّحيم والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين سيّدنا وحبيبنا خاتم الأنبياء والمرسلين محمد صلى الله عليه وسلم وبعد:

يَشْهَدُ الشّعر الجزائري المعاصر حركية متجدّدة نابعة من اِنفتاحه على تجارب شعرية متنوعة مكّنت المبدعين من تمثل آليات تجريبية جديدة وابتكار رؤى إبداعية متطورة عن التّجريب وطرق الأداء الفنّي التي يَتمَتَّع بها النّص الشّعري، ولما كان البحث في الشّعر العالمي عموما والمحلي الجزائري على وجه الخصوص حاولنا في موضوعنا المعنون بـ **"التّجريب الفنّي في الشّعر الجزائري المعاصر سليمان جوادي و الأخضر بركة أنموذجين"** رصد تجليات هذا التّجريب الفني في القصيدة الجزائرية المعاصرة وما تضفيه من جماليات على النّص الشّعري الحديث والمعاصر، وما يقدّمه من آفاق في القراءة والتأويل.

هذا ما دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع وجملة التّحولات التي طرأت على القصيدة العربية المعاصرة.

أثّثت لهذا البحث مجموعة من الإشكالات نذكر منها تمثيلاً لا حصرًا الآتي:

- ما مظاهر التّجريب الفنّي في الشّعر الجزائري المعاصر؟ وما أبعاده الجمالية والدّلالية ؟

وقد تفرعت على هذه الإشكالية تساؤل فحواه:

- كيف تشكّلت ملامح الشّعر الجزائري منذ بداياته؟ وما أبرز المحطّات التي مرّ بها ؟

كان من اللازم أن يبنى البحث على أساس خطة متكاملة ومفصلة على النحو التالي: مدخل، مقدمة، فصلين وخاتمة.

تطرّقنا في الفصل الأول المعنون بـ: **"الشّعر الجزائري بين ثنائيتي الثّبات والتّحول"** إلى ثلاث محاور أساسية خصّصنا المبحث الأول للوقوف عند" نشأة الشّعر الجزائري المعاصر" بتتبّع جذوره

التّاريخية وسياق ظهوره بعد الاستقلال، أما المبحث الثّاني فتناولنا "مراحل تطور الشّعر الجزائري وأبرز رواد التّجريب" الذين ساهموا في تجاوز الشكل التّقليدي وتأسيس رؤية شعرية متجددة، في حين ركّزنا في المبحث الثّالث على "تحوّلات القصيدة العربية من العمودية إلى الكتابة" مبرزين كيف ساهمت الحداثة الشّعرية في تفكيك بنية القصيدة التّقليدية وفتح أفق جديدة أمام الإبداع. أما الفصل الثّاني الموسوم بـ"**مظاهر التّجريب من التّشكيل إلى الرؤيا في الشّعر الجزائري المعاصر**" اتّخذنا طابعًا تطبيقيًا وركّزنا على تحليل بعض النّماذج الشّعرية البارزة، في المبحث الأول "التجريب واللّغة الشّعرية في قصيدة **جسدي والوطن** للشّاعر «سليمان جوادي»" مع إبراز خصائص الصورة الشّعرية الجديدة، أما المبحث الثّاني فخصصناه لدراسة "جمالية التّشكيل البصري في الشّعر الجزائري من خلال ديوان الشّاعر«الأخضر بركة»" حيث تم الوقوف على البعد البصري في بناء القصيدة، بينما المبحث الثّالث المتمثل في "مظاهر التّجريب العروضي في ديوان **محاريث الكناية**" تم تحليل الخروج عن النّسق الإيقاعي الكلاسيكي وتوظيف الإيقاع الدّاخلي.

وأتبعنا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النّتائج التي توصلنا إليها أثناء دراستنا النّظرية والتّطبيقية وألحقناها بنبذة عن حياة الشّاعرين في ملحق.

فرضت طبيعة هذا الموضوع المتحرك الإعتماد على منهج يتوافق وسيرورة البحث، فقد اعتمدنا على المنهج التّاريخي لتتبّع نشأة الشّعر الجزائري وتتبع مسار تطوره بالإضافة إلى منهج أسلوبي إحصائي للكشف عن خصائص لغوية وفنّية تميز الخطاب التّجريبي، متخذين من آليتي التّحليل والوصف ركيزة في إستنطاق النّصوص الشّعرية وتفتت دلالاتها والكشف عن جماليتها.

كطبيعة أي بحث عدم خلوّه من عثرات قد تعيق خطاه كان من أبرزها:

تشظي وتشعب الرّؤى في هذا الموضوع وصعوبة الوصول إلى مكتبات البحث غير أننا بذلنا جهدنا المستطاع لإنجاز ما أمكن إنجازه.

وقد جاء هذا البحث للوصول إلى الأهداف التالية:

- فهم دوافع هذا التجريب وعلاقته بالتحولات السياسية والإجتماعية والثّقافية التي أثرت في الخطاب الشّعري.
- تتبع الأساليب والتقنيات الجديدة التي اعتمدها الشّعراء في تشكيل بنية القصيدة المعاصرة.

ما كان لهذا البحث أن يتم ويستوي عوده لولا مكتبة البحث التي إتكأنا عليها ومنها نذكر تمثيلا الآتي:

- الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية لمحمد ناصر.
- تشكلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال لطاهر يحياوي.
- التّجريب الفني في النّص الشّعري الجزائري المعاصر" الممكن والمستحيل" لمحمد صالح خرفي.
- مظاهر التجريب العروضي في شعر محمد علي الرباوي.

في النّهاية نتقدم بالشّكر الجزيل للأستاذ المشرف" **تركي أمحمد**" الذي لم يبخل بجدّه في إرشادنا وتوجيهنا في هذا البحث، كما نشكر **أعضاء اللّجنة المناقشة** الذين أضافوا لعملنا قيمة ومكانة بتحملهم مسؤولية تصحيحه ولهم منا كل سمات التّقدير والاحترام.

ويبقى من طبيعة الإنسان الخطأ أو النّسيان، فإن وُفِقنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا وتقصيرنا، فتلك سمة البشر، فنرجو من الله المغفرة، حسبنا أننا بذلنا ما بوسعنا من جهد وطاقة ومن الله التّوفيق والسّداد.

الطالبتان:

طلحاوي اكرام

بن فريحة لبنى

تيارت يـــوم: 21 ماي 2025م

الموافق لـ: ذو 23 القعدة 1446هـ

مدخل إلى التّجريب

الظاهرة والمفهوم

يعد التجريب عملية البحث عن الجديد، فهو وسيلة لاختراق الحدود التقليدية والوصول إلى أفق جديدة من التعبير والجمال، لذلك يتعين استكشاف مدلوله من منظور لغوي وإصطلاحي لتحديد دقته وتعريفه.

أ– المعنى اللّغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور (ت711هـ/ 1268 م) قوله: " ج،ر،ب ، يُجَرِّبُ، تجربة وتجريبا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... ورجل مجَرِّب: قد عرف الأمور وجَرَّبها... والمجَرِّبُ: الذي جُرِّبَ في الأمور وعُرِفَ ما عنده... ودراهم مجَرَّبة: موزونة"[1].

قال الأعشى:

كم جرَّبوهُ فما زادنا تجاربُهم أبا قدامة إلاّ المجدَ والفَنَعَا

قال النّابغة الذبياني:

وإلى اليومِ قد جَرَّبْنَ كل التَّجاربِ[2].

يشير النابغة للتجارب الحياتية التي قد تم خوضها واختبارها، فلا شيء يخدع الإنسان بسهولة لأنه جرّب من قبل.

وفي موضع آخر يورد اللّغوي" الفيروز أبادي 817هـ" معنى التجريب في قوله: "وجربه تجربة، اختبره، ورجل مجرَّب كمعظم، يلي ما كانت عنده، ومجرّب عرف الأمور"[3].

استخدم الشعراء مفهوم التّجريب للتعبير عن التراكم المعرفي، الناتج عن التجربة في الحياة، ممّا يضفي على المصطلح طابعًا عمليًا عريقًا في الثقافة العربية.

---

[1] –ينظر: إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، **"لسان العرب"**،ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1410هـ/1990م، ص261

[2] – **المرجع نفسه**، ص 261

[3] – الفيروز أبادي، **"القاموس المحيط"**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1999م، ص600.

في المعاجم العربية الحديثة كان لها نفس الدّلالة، خاصّة في الاختيار والمعرفة يشترط توفرها عند تحديد بمعنى كلمة "expérimentation" التي تعود أصولها إلى الكلمة اللاّتينية "expémentum" وتعني البروفة أو المحاولة[1]، حيث إنَّها تشير إلى عملية إختيار أو تجربة شيء ما، "فالدّلالة اللُّغوية للكلمة (التجريب) تكاد تكون واحدة في المعاجم الغربية والعربية على حد سواء"[2]، هذا يدل على أنّه فكرة إنسانية عامة رغم اختلاف اللّغات، وهذا ما يعكس أهمية المفهوم كونه مرتبط بالعقل والمعرفة في كل الثّقافات.

ب- المعنى الاصطلاحي:

تعددت مفاهيم التّجريب لدى العديد من النّقاد باعتباره مصطلح جديد في السّاحة الأدبية إذ يعد "اختبار مستمر للكتابة وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع تشتمل أشكال التعبير وقضايا التّفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقي" [3].

يعني أنّ التجريب يلعب دورا مهما في بناء العلاقة بين المبدع والمتلقي، لأنّه يخلق نوعا من التّفاعل المستمر، وهذا ما يؤكده النّاقد صلاح فضل في قوله:"التّجريب قرين الابداع، لأنه يتمثل في إبتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفني المختلفة، حقيقته تكمن في تجاوز المألوف والمغامرة في قلب المستقبل[4].

التّجريب هنا يهدف لخلق تجربة فنّية متجدّدة تفاجئ المتلقي وتحفزه على التّفاعل.

---

[1] – ينظر: هناء عبد الفتاح، "**أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق**"، مجلة الفصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 2، مج 14، ع 1، ربيع 1995، ص36

[2] –زهيرة بولفوس، "**التجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر**"،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري –قسنطينة 2010/2009م،ص6

[3] – ينظر: محمد عروس ،" **التجريب في الشعر الجزائري المعاصر**"، دا الألمعية للنّشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر،ط1، 2012م، ص24

[4] – صلاح فضل، "**لذة التجريب الروائي**"،مكتبة إبن سينا، القاهرة، ط1، 2005، ص 3 (بتصرف)

قام العالم الفرنسي كلود برنارد*(Cloude Bernard) (1878)، بصياغة مبادئ صياغة بلغت من الإشراق والإنسانية حدا يمكن عنده تحويلها إلى الأدب حيث تتولى صياغته مفهوم لفن الشّعر، والاسلوب التّجريبي كما يوضّحه يعرض اختلافات مقصودة في عمل الطبيعة، مولدا مواقف لا سابقة لها تعرض من خلالها آلياتها للتمحيص التحليلي[1].

الأساليب التجريبيية عند العالم برنارد يجب أن تتميّز بالتّحليل الدقيق لنّتائج مع المراقبة الدّقيقة لظواهر الطبيعية وصولا لاستنتاج منطقي.

يشير النّاقد المغربي"محمد برادة": أن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات، وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، فالتجريب يقتضي الوعي أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النّظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته خاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنّيا يستجيب لسياقه االثّقافي ورؤيته للعالم"[2]، أي إنَّ التجريب رفض كل ما هو تقليدي وقديم بهدف التّجديد والابتعاد عن كل ما هو متداول.

ج–التجريب في الفنون:

سلّط التجريب الضوء على الفنون بإعتبارها دافعا للابداع والابتكار "فهو عمل إبداعي في المقام الأول، يحقق معرفة أرقى ومتجددة وقد تتأسس على بعض جذور المعرفة التّقليدية، لكنَّها غالبا ما حملت صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة، عليها صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها الجبّارة والقدرة على رفض المجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النَّحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي"[3]، في هذا القول يتجلّى عمق العلاقة بين التّجريب والفن حيث لا ينظر إلى التّجريب كمجرد أداة منهجية، بل كقوة دافعة للإبداع وهو ما يتقاطع مع الطرح القائل

[1] – جاكوب كورك، "**اللّغة في الأدب الحديث –الحداثة والتّجريب**"، دار المأمون، تر: ليون يوسف عزيز عمانوئيل، بغداد، 1989، ص45

[2] – محمد أمنصور: "**خرائط التجريب الروائي**"، مطبعة أنفوبرانت، ط1، فاس، 1999، ص 24.

[3] – مجدي فرح، "**تأملات نقدية في المسرح دراسات**"، منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000م، ص 17

بأنّ "التَّجريب" ليس إلا استخدام أساليب البحث التي يختص بها المجرِّب[1]، إذ أنّ هذه الأساليب تنبع من خبرة الفنان وتوجهه الإبداعي، فقد "ظهر بداية ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النِّصف الثَّاني من القرن التاسع عشر وارتبط التَّجريب بهذا المفهوم بالتّطور السَّريع والدّيناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة"[2].

يعكس هذا القول تحوّل التجريب من مجرد أداة علمية إلى روح تسري في الفكر والفن على حد سواء.

د–التّجريب عند النّقاد:

صرح الكاتب المصري عبد العزيز السلام حمودة (2006م)، في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي" أن التَّجريب يعني القطيعة مع الماضي"[3]، فالعربي مهما تمادى في التَّجريب لا يمكنه إحداث القطيعة مع التُّراث، ولا يمكنه "القفز على ثوابت أصيلة قد يؤدي تجريبها والإفراط في تجاوزها لإفساد المشروع برمته والنّزول به رأسا من الرغبة في التطور الايجابي إلى العبث والفوضى والفشل"[4].

يؤكد الكاتب حمودة على أهمية الحفاظ على التراث والثّوابت الأصيلة في المجتمع العربي ويرى أنّ التّجريب يجب أن يكون متوازن مع هذه القيم والثّوابت.

أما الكاتب المصري "شوقي بدر يوسف" التّجريب عنده" لا يقتصر على الشّكل بل يتجاوزه ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية في جمال

---

[1] – كلود برنارد، "**الطب التجريبي**"، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، 2005م، ص 15.

[2] – هناء عبد الفتاح، "**أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق**" ، ص38

[3] – التجريب على مادة كلاسيكية، "**نشرة مهرجان القاهرة الدّولي الخامس للمسرح التجريبي**"، العدد 3، ص 11

[4] – محمد عدناني، "**إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشّعري المغربي الجديد**"، جذور للنشر، ط1، 2006م ص 16

التجربة"[1] ليشكل بوثقة يتزاوج فيها الماضي بالحاضر عكس الغربي الذي انتقل من عصر لعصر ومن مرحلة لأخرى دون أن يبقى للماضي أثراً في حاضره.

هـ – بين التجريب والتّجربة:

يقترب مصطلح التّجريب في معناه اللُّغوي من التّجربة، وهذا ما أشار إليه بعض الفلاسفة أنَّ:" الملاحظة تبين والتَّجربة تعلم"[2] وفي هذا السّياق نقف عند مصطلح التّجربة مع النّاقد سعيد علوش والتي حصرها في النّقاط التالية:

1-"هي مهارة وخبرة، تكتسب من المشاركة في أحداث أو ملاحظاتها.

2-ويميز عادة بين مصدرين للتجربة : أ- المعاينة، ب- التقصي.

3- و(التجربة الأولى)، هي أول مواجهة تتم مع النّص الأدبي الذي يتمنّع فيها عن التّجربة.

4-ويكسب تراكم (التّجارب) مهارة خاصة في الحقل الأدبي"[3]

تتميز التجربة عن التّجريب في بعدها المنهجي، فبينما ترتكز التجربة على التّراكم والخبرة والارتباط بالمعاينة ينطلق التجريب من رغبة في تجاوز المألوف عبر اختبار أدوات وأساليب جديدة بقصد إبداعي.

يرى النّاقد طاهر الهمامي* في كتابه: "التجربة والتجريب في الشّعر التونسي الحديث" إن التجربة والتّجريب صيغتان مصدريَّان لفعل واحد جرَّب، كقولك تكرمه تكريما من "كرَّم" وتقدّمه

*الطاهر الهمامي شاعر وناقد وباحث تونسي من مواليد مدينة العروسة بولاية سليانة في 25 مارس 1947 متحصل على دكتوراه الدولة في اللّغة والأدب العربي عن أطروحته: الشّعر على الشّعر بحث في الشّعرية العربية، توفي في 5 ماي 2009 مدريد اسبانيا.

[1] – شوقي بدر يوسف، "**الرِّواية التّجريبية عند ادوارد الخراط رامة والتين أنموذجا**"، مجلة المدى دمشق، السنة 05، العدد 15 1997م، ص26

[2] –كلود برنارد، " **الطب التّجريبي**"، ص3

[3] –سعيد علوش: "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**"، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص60

تقديما من "قدَّم"، بيد أنّهما اشتركا في الأصل اللّغوي فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسبناها مع الزّمن، فأضحى مفهوم التّجربة غير مفهوم التّجريب، دون أن تنقطع صلة كل منهما بالآخر أن تنتفي حاجة كل منهما إلى الآخر[1].

أما التجربة " فنتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتَّالي فهي لا تتأتّى للشَّاعر الا متى حقق كمًّا شعريا وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوب يشير إليه، فيما التَّجريب اختبار فله دلالة البحث والامتحان الدائبين، ومن ثمة استوي نهجا فنيا وألفت في شأنه الكتب ووضعت البيانات وقامت الحركات الأدبية والفنّية منذ ما يزيد على القرن[2].

هذا يعني أنَّ الفرق واسع بين التَّجربة الفنِّية والعمل التجريبي الذي هو عمل إبداعي يعتمد نظرة جديدة في الأدب.

يحمل مفهوم" التّجربة" وفي المجال الأدبي خاصة معنى النّضج والاكتمال والانقطاع بعد ظهور نتائجها، بينما يحمل مفهوم التجريب معنى استثمار كل نتيجة للدخول بها في تجربة جديدة[3]، أي أن التَّجربة تمر بمراحل مختلفة من النّضج والاكتمال ،ثم من الانغلاق والانقطاع فهي تصل لنقطة عالية من التميز والجودة ولكنها بعد ذلك تصل لنقطة لا توجد فيها تطور وابتكار جديد مما يجعلها متكررة وتنتهي بالانقطاع.

[1] – الطاهر الهمامي، " **التجربة والتجريب في الشّعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)**"، الحياة الثقافية، السنة: 30، ع 164 ، أفريل 2005، ص37

[2] – **المرجع نفسه**، ص37

[3] – ينظر: محمد غنيمي هلال، "**النّقد الأدبي الحديث**"، دار الثَّقافة، بيروت،لبنان، 1973م، ص 383

قال العالم جيته* (Geothe) إن التجربة تُقوِم الإنسان كل يوم" ذلك أنه يفكر فيما يلاحظه تفكيرا استدلاليا صحيحا تجريبيا، وبغير هذان يستطيع تقويم نفسه[1]، إذ أنّ العقل هو المصدر الأساسي في تعلم من التجربة.

*جيته : واحدا من أهم مبدعي الشّعر باللّغة الألمانية ولد في 28 أغسطس 1749 فرانكفورت، تحتوي أعماله على وجهات نظر حول الطبيعة والدّين وفهمه للجمال الذي يتخللها توفي في 22 مارس 1832م

[1] –كلود برنارد، "**الطب التجريبي**"، ص 10

الفصل الأول:

الشّعر الجزائري بين ثنائيتي:

الثّبات والتّحول

- **المبحث الأول** : نشأة الشّعر الجزائري المعاصر.
- **المبحث الثّاني** : مراحل التطور الشّعر الجزائري وأبرز رواد التّجريب.
- **المبحث الثالث**: تحولات القصيدة العربية من العمودية إلى الكتابة "القصيدة الحرّة وقصيدة النّثر وشعر الهايكو الجزائري".

تمهيد الفصل:

شكّل الشّعر الجزائري وسيلة للتعبير عن المقاومة والإلتزام بالهوية في وجه الإستعمار، ومن هنا تنبع أهمية تتبع نشأته في ظل الإحتلال الفرنسي، ومع مرور الوقت تطور هذا الشّعر ليعكس التّحولات الكبرى في الوعي والثّقافة، فمن خلال دراسة مراحل الشّعر المعاصر يمكننا فهم دور الرّواد الذين حملوا لواء التجريب والتّجديد.

وما سنتطرق إليه في هذا الفصل الموسوم بـ: الشّعر الجزائري بين ثنائيتي: التّحول والثّبات يهدف إلى الإحاطة بمسار الشّعر الجزائري المعاصر في أبعاده التاريخية الفنية والجمالية، وتحليل مظاهر تطوره حسب النّقاد.

المبحث الأول: نشأة الشّعر الجزائري المعاصر

مرّ الشّعر الجزائري بظروف خاصة أدت إلى نشأته وتطوره إذ جاء تعبيرا عن أحداث واقعية عاشها الجزائريون، خاصة خلال فترة الاستعمار الفرنسي.

وقد عبّر الشّعراء من خلاله عن " صورة الفرنسي من خلال وعي فني وفكري بدأ بسيطا ومتواضعا في ثلاثينيات القرن 20 "[1] ، حيث عكس الشّعر العلاقة بين الجزائر وفرنسا وسجّل حضور الشّاعر الجزائري من خلال وعيه بالتّاريخ والواقع.

كان الشّعر من أهم الأدوات الفنية التي استطاع الشّاعر من خلالها أن يعبر عن تدهور الأوضاع في بلاده، وأن يبرز معاناة الشّعب في مختلف الجوانب" وأول شرارة في اشتعال نواة الشّعر الجزائري كانت في شعر مقاومة المحتلين، هذا الشّعر الذي يستمد روحه من شعر الفروسية والحرب والتطلع إلى مراقي الحياة الحرة الكريمة و استلهام قيم البطولة والتضحية والكرامة والشهامة"[2].

تجسدت ابداعات الشّعراء في نصوصهم الشّعرية التي عبرت بعمق عن ملامح المعاناة والقهر التي عاشها الشعب الجزائري حيث عبر كل شاعر عن آلامه وآماله ورجائه في تحسين الأوضاع، فامتزجت قصائدهم بالتاريخ، مما يفسر ما عرفه الشّعر الجزئري لاحقا من "ضعف متصل منذ عهد الأتراك أو حكم الخلافة العثمانية طيلة ثلاث قرون تقديرا ليلي بعد ذلك الغزو الفرنسي في الثّلث الأول منذ القرن التاسع عشر، وكان شأنه في ذلك شأن الشّعر العربي عامة، غير أن نهضة الشّعر الجزائري تأخرت عن مثيلها في الأقطار العربية، وهذا راجع إلى استمرار الاستعمار الفرنسي"[3]، يبدو

[1] – عمر أحمد بوقرورة، "**دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر**": **الشّعر وسياق المتغير الحضاري**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2004م، ص 10

[2] – عثمان حشلاف، "**محاضرات في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر**"، المدرسة العليا، بوزريعة الجزائر،ص05

[3] – طاهر يحياوي، "**تشكلات الشّعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الإستقلال**"،دار الأوطان، ط1، 2013م، ص09

أنَّ الشّعر الجزائري عانى من فترة طويلة من الضعف والتأثير السّلبي للحكم العثماني والاستعمار الفرنسي، مما أدى إلى تأخر نهضته مقارنة بالشّعر في الأقطار العربية الأخرى.

انقسم مسار الشّعر العربي في الجزئر خلال العصر الحديث إلى" قطبين أساسيين: قطب التقليد والمحافظة وقطب التجديد والتغيير، وقد كان القطب الأول أكثر حضورا وقوة خاصة في النّصف الأول من القرن العشرين، ويرجع ذلك إلى جملة من الظروف والمؤثرات السياسية والثقافية والاجتماعية التي أحاطت بالشّاعر الجزائري"[1]، اتسم هذا المشهد الشّعري الجزائري بوجود هذين القطبين وقد ساد القطب التقليدي نتيجة لظروف أثرت على رؤية الشّاعر الجزائري وتجربته الشّعرية.

غير أن هذا الواقع لم يمنع من ظهور بعض الأصوات التي حملت بوادر التّغيير حيث بقيت "النّزعة التجديدية منحصرة لدى بعض النّقاد والشّعراء الذين تأثروا بالحركة الرومانسية العربية والفرنسية، وظلَّ الاتجاهان يسيران جنبا إلى جنب إلى حين ظهور الاتجاه الجديد المتجسد في الشّعر الحرّ في بداية الخمسينيات، لكن تيار المحافظة والتقليد ظلَّ قويا رغم ذلك"[2].

فالنّص الشّعري المعاصر يسعى لابتكار مسار جديد يبتعد عن النّماذج التقليدية المألوفة والممتثل للشروط التي تستدعيها روح الحداثة.

تتضح حركة الحداثة في الشّعر على أنها تسير جنبا إلى جنب مع الحياة، مواكبة مختلف مراحلها، فكل تحول في حياتنا الاجتماعية أو الثقافية أو الفنية ينعكس على رؤى الشّعراء، مما أسهم

[1] – ينظر: زرارقة الوكال، "**مجلة الباحث: فصيلة دولية أكاديمية محكمة، الشّعر الجزائري الحديث، من المحافظة والتقليد إلى الانفتاح والتجديد**"، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 09، أفريل 2012م، ص215

[2] – ينظر: محمد ناصر، "**الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية**"، 1925-1975، ط2، دار الغرب الإسلامي، ص 39

في :" ظهور النّص الشّعر الجزائري المعاصر، نتيجة لرغبة ملحة لدى الشّعراء في التّحرر من قيود التقليد والسعي نحو إبداع نص شعري حديث يستجيب لتغيرات العصر وتطوراته"[1].

قاد عدد من الشّعراء حركة التجديد في الشّعر الحر، رافضين التّقيد بالأساليب القديمة ومؤمنين بأهمية الابتكار والإبداع، فواصلوا جهودهم في فضح قصور التقليدي وعدم جدواها ولم يتوقفوا عن" كشف عقم الطريقة القديمة وعدم فعاليتها في خلق أنواع أدبية أخرى وسلطوا الضوء على القافية كيف أنّها كانت السبب في كبح جماح الشّاعر وتطويق مخيلته"[2]، فالقصيدة العربية واكبت تغيرات وتحولات العصر، وخرجت إلى حيز التجديد.

يعد التجديد في الشّعر العربي ظاهرة طبيعية متجددة، تتأثر بعوامل الزّمانية والمكانية وتتجلى في تطورات متعددة على مرّ التّاريخ وقد تعود جذور هذا التجديد إلى" أنَّ حركة الشّعر الحر ارتبطت بالتغيير الثّقافي الهائل الذي سيطر على الحياة الأدبية العربية والتّأثر بالشّعر الغربي، كما أنَّه يتيح للشاعر التجرّد من رقابة الوزن مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن"[3]، أدَّت التّحولات الاجتماعية والسياسية والجمالية العميقة إلى دفع الشّاعر نحو تجديد القصيدة، مما جعلها تعبيراً مستجدا عن روح العصر.

إلا أنَّه لم "يلغ الوزن والقافية لكنه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليها حتى يحقق الشّاعر نفسه ذبذبات لمشاعره التي كان الإطار القديم يقف أمام تحقيقها، وهذه التغيرات التي طرأت

[1] – ينظر: عبد الحميد هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر (شعر الشّباب أنموذجا)**، دار هومة الجزائر، ط1 1998م، ص6

[2] – سعيد بن زرقة، "**الحداثة في الشّعر العربي، أدونيس أنموذجا**"، دار النشر ابحاث للترجمة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1 2004م، ص102

[3] – محمد عباس، محمد عرابي، "**التحولات في بناء القصيدة العربية المعاصرة**"، مدونة عصافير النّور، ، تمت زيارته بتاريخ: 02/15/ 2025 على الساعة: 21:23

على الشّكل وموسيقاه، إنما هي نتيجة لمتغيرات حضارية طرأت على المجتمع"[1] الشّاعر هنا لم يعد أسيرًا للأوزان الخليلية لكنه في الوقت نفسه لم ينقلب على تراثه بل سعى لتحقيق التوازن بين الوفاء للموروث والحاجة للتجديد، فكانت النتيجة ولادة أشكال شعرية جديدة كشعر الحر.

ما يؤكد بأنَّ الإتجاه نحو القصيدة الحرّة كانت له دوافع ذاتية نفسية، هذا الارتباط الذي يلاحظ بين الاتجاه الرومانسي واتجاه التّجديد فليس من قبيل الصدفة أن يكون الشّعراء الجزائريين الذين حاولوا كتابة القصيدة الحرّة، إنما كانوا في البداية يتجهون اتجاها وجدانيا، ويكتبون القصيدة متراوحة القوافي في ذات المقاطع المتعددة، ونذكر على سبيل المثال من هؤلاء الرّواد: رمضان حمود، أبو القاسم سعد الله، أحمد الغوالمي، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، أبو القاسم خمار، طاهر بوشوشي، محمد الصالح باوية، وغيرهم"[2]، إن هذا القول يسلط الضوء على واحدة من أبرز التّحولات الفنّية في الشّعر الجزائري الحديث، حيث يشير إلى أن بروز القصيدة الحرّة لم يكن مجرد تقليد بل كان تعبير عن حالة داخلية دفعت الشّاعر إلى التّحرر من القيود الشّكلية.

إذ تقول الشاعرة العراقية نازك الملائكة:" تتيح الأوزان الحرّة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التّي تتّخذ العمل والجد غايتها العليا "[3]، فالقصيدة الحرّة بما تتيحه من إنفلات لقوالب الوزن التقليدي لم تكن مجرد تجريب شكلي بل تعبير عن رغبة داخلية في التّحرر من العزلة الرومانتيكية.

[1] – فريدة سويزف، **التجديد في القصيدة العربية** ، مجلة عود النّد الثقافية، تمت زيارته بتاريخ: 2025/02/15 على الساعة:21:45

[2] – محمد ناصر، **"الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"**، ص 153

[3] نازك الملائكة، **"قضايا الشّعر المعاصر"**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، ص 43

منذ خمسينيات القرن الماضي، "دعت حركة الشّعراء إلى ثورة فنية على النّمط التقليدي العمودي، ويؤكد معظم الدارسين أن الإنطلاقة الحقيقية للشّعر الحرّ كانت مع ظهور قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله 1955"[1]، يقول فيها:

يَا رَفِيقِي

لَا تَلُمّني عَلَى مَرْوَتِي

فَقَدِ احْتَرْتُ طَرِيقِي

وَطَرِيقِي كَالْحَيَاةِ

شَائِكُ الْأَهْدَافِ مَجْهُولُ السِّمَاتِ

عَاصِفُ التَّيَّارِ وَوَحْشِيُّ النِّضَالِ

صَاخِبُ الشَّكْوَى وَعَرْبِيدُ الْخَيَالِ [2].

وهو ما أكده الباحث والنّاقد الجزائري، محمد صالح خرفي في "تحديده لأسبقية هذا النّمط من الشّعر"[3].

تأثر الشّعر الجزائري بشكل كبير بالحركة الإصلاحية في نهضته الحديثة وهي" ذات طابع سلفي محافظ كان له تأثيراته السلبية شكلا وموضوعا، وهو ما ساعد بطبيعة الحال على ظهور اتجاهات فنية أخرى سارت جنبا إلى جنب، فكان من ذلك الاتجاه الوجداني الرومانسي الذي كانت له خصائصه

[1] - ينظر : بن عابد مختارية، " **القصيدة االجزائرية المعاصرة من الشّكل العمودي إلى الحر(مراحل التحول والإنتقال)**" مجلة آفاق للعلوم جامعة جلفة ع14، 2016،ص69

[2] –أبو القاسم سعد الله،"**الزمن الأخضر**"،مقاربة وصفية تحليليّة ،مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد،عبد القادر زرق الرأس جامعة حسيبة بن بوعلي،شلف–الجزائر،المجلد4، ع2،سبتمبر 2020،ص199

[3] – ينظر: بن عابد مختارية، "**المرجع السابق**"، ص69

الفنية ومميزاته في الموقف والرؤية"[1]،قد كان طبيعيا في ظل هذا التّوجه المحافظ أن تنشأ تيارات شعرية مغايرة تسعى إلى توسيع فضاء التعبير، وعليه ظلت" الثّقافة العربية في الجزائر طوال عهد الإصلاح، ثقافة سلفية محافظة توجهها وترعاها حركة إصلاحية اتخذت شعارا لها لا يصلح آخر هذه الدنيا إلا بما صلح به أولها"[2].

نلاحظ أن الثّقافة العربية في الجزائر احتفظت بطابعها السّلفي، حيث اتخذت شعارها منهجا لها في توجيه المجتمع نحو الإصلاح والنّهضة.

يمكن اعتبار ظهور الشّعر الاجتماعي امتدادا طبيعيا لتلك اليقضة الفكرية التي فجرتها الحركة الإصلاحية " التي كانت حركة شاملة ذات طابع ديني وتعليمي وثقافي، انبثقت من عمق المدرسة والمنبر والمسجد وحملت في طياتها مشروعا متكاملا يرمي إلى بعث الوعي وإعادة تشكيل الهوية في وجه الغزو الإستعماري"[3]، بناءا على هذا برز الشّعر الإصلاحي كوسيلة فعالة لمواجهة الإستعمار، وسعى لإحياء الوعي الدّيني والوطني في نفوس الأمة.

قد أدت القيود الصارمة التي فرضها المستعمر إلى تقييد الشّعر السياسي كونه يعبر عن رفض الإستعمار ويدعوا إلى الحرية "لكنه لم يبق على الهامش يقدح هذا ويطرب ذاك، بل اختار منظمة وطنية أخرى غير سياسية بالرغم من أنها كانت تحمل شعارات الإخاء، العدالة، المساواة، الحرية، تلك هي جمعية علماء التي أسَّسها الامام عبد الحميد بن باديس في أوائل العقد الرّابع من هذا القرن، وقد تسترت هذه الحركة أول مرة تحت تعاليم الإسلام واللّغة العربية ومحاربة الخرافات وحفظ شخصية الجزائر"[4]، وهذا ما جعل الشّعر يتحاشى الدّخول في صراعات سياسية مباشرة.

---

[1] – محمد ناصر، **"الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"** ، ص 33

[2] –**المرجع نفسه**، ص40

[3] – ينظر: طاهر يحياوي، **"تشكلات الشّعر الجزائري الحديث"**، ص 25

[4] – أبو القاسم سعد الله، **"تاريخ الأدب الجزائري الحديث"**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص 35

ارتبط الشّعر الجزائري بالأدب العربي القديم اذ" يعتبر الأدب العربي القديم من أغزر الرّوافد التي صبت في الشّعر الجزائر الحديث، فساعدته على الثّراء والنّماء، وطبعته بالتالي بطابع القوة والجزالة وأشاعت في تضاعيفه التعبيرات المستمدة من الأدب القديم وهو ما جعل التّعبير الشّعري عند أغلب الشّعراء تعبيرا يعتمد الجمل الجاهزة والصور المستمدة من الذاكرة"[1]، لذا يعد الادب العربي القديم رافدا ثقافيا غنيا أثرى الشّعر الجزائري الحديث.

شهدت السنوات الأولى من الاستقلال ركودا ثقافيا ملحوظا وقد تجلى ذلك في" فقدان الصحافة الأدبية، وعدم وجود اتحاد يجمع الأدباء، وقلة النّوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي، وتظاهراته من أمسيات، محاضرات وندوات، وقلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق وضعف الطبع والنشر والإنتاج الوطني، لعدم تشجيع الشّعراء والأدباء ماديا وأدبيا حتى ينشروا طوال الفترة الممتدة ما بين (1962- 1970)، إذ لم تتجاوز حصيلة هذا الإنتاج 15 مجموعة شعرية"[2].

ومما يلفت في تلك الفترة أن بعض الشّعراء" فُتحت لهم أبواب الوظائف على مصاريعها ليسهموا في البناء الوطني، ولينهضوا بما كان يجب عليهم النّهوض به تلقاء الأجيال الصاعدة فاشتغلوا إما بالتدريس وإما في أجهزة الإعلام، وإما في وظائف أخراة"[3] ومن الواضح أن الشّعراء في تلك الفترة كانوا يتحملون مسؤوليات وطنية كبيرة، مما تؤثر على إنتاجهم الشّعري.

كانت هذه المرحلة فترة بناء شامل على جميع المستويات، وعلى صعيد الشّعر العمودي بشكل خاص، حيث أطلق الأديب يوسف وغليسي على هذه المرحلة بـ "مرحل الفرحة والهتاف"[4].

---

[1] – محمد ناصر، **"الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"**، ص 45

[2] – **"المرجع نفسه"** ، ص162

[3] – عبد المالك مرتاض، **"التجربة الشّعرية الحداثية في الجزائر (1962– 1990)"**، مجلة الآداب، جامعة وهران، الجزائر العدد 05، ص 228.

[4] – ينظر: يوسف وغليسي، **"في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية"**، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2009م، ص 108

ينبثق الشّعر في أفق الأدب الجزائري ما بعد الإستقلال كمرآة تعكس تنوع التجارب والمشاعر حيث" يتوزع في نهرين من الشّعر، يختلفان في الشكل، ويلتقيان في بقية خصائص الشّعر الفنية الأخرى، غير أن الاختلاف أحدث اختلافا بيّنًا في إيقاع القصيدة على الخصوص ففي حين ظلّ الإيقاع في القصيدة العمودية مرادفا للإيقاع في القصيدة العربية القديمة والحديثة والمعاصرة، مع بروز الخصوصية الإيقاعية لكل شاعر، لأن الإيقاع لا يتحدد بالوزن الشّعري"[1]، يبدو أنَّ الشّعر الجزائري بعد الاستقلال قد تفرع إلى تيارين مختلفين في الشّكل، حيث احتفظ الشّعر العمودي بتقاليده الإيقاعية الموروثة من الشّعر العربي مع ظهور لمسات إبداعية خاصة لكل شاعر.

[1] – طاهر يحياوي، **"تشكلات الشعر الجزئري الحديث"**، ص 215

المبحث الثاني: مراحل تطور الشّعر الجزائري وأبرز رواد التّجريب .

1- مراحل تطور الشّعر الجزائري:

اهتم الشّعراء الجزائريون بالشّعر مذ وصل اليهم وقد حاولوا تطويره والوصول به إلى ما يستحق، وكان هذا التطور متدرجا على حسب القدرات الإبداعية التي رصدت عند الشّعراء في ذلك الوقت، وما تشيَّد به النّقاد أن هذه الخطوات التي استهدفت القصيدة الجزائرية الحديثة لابأس بها بالمقارنة إلى ما كانت عليه، وهذا ما تصوره النّاقدين الجزائريين أبو القاسم سعد الله و عبد الله ركيبي.

أ- تطور الشّعر الجزائري حسب النّاقد الجزائري أبو القاسم سعد الله

أ-1- شعر المنابر: 1925

نجده يربط مصنفه الأول ربطا وثيقا بالمكان الذي ينطلق منه، فهو يطلق عليه شعر المنابر لإنّه يقصد المعنى الحرفي للعبارة "شعر منبري لحما ودما"[1]، أساسه الوعظ والإرشاد.

أولى الشّعراء اهتماما بالغا بالبعد الدّيني فكثر في أشعارهم ذكر الأسلام والدعوة إلى الإصلاح باعتبارهما ركيزتين أساسيتين في نهضة الأمة، وقد رأوا في الشّعر وسيلة فعالة لتوعية الشّعب مستعنين " بوسائل إعلامية لنقل مضامينهم وعلى رأسها الصحافة الناطقة بالعربية التي أنشأتها حركة الإصلاح وغيرها"[2]، إذ كانت الوسيلة الأساسية التي مكنت الشعراء من إيصال أفكارهم ومشاعرهم، مما ساعد في نشر الثّقافة والوعي بين النّاس.

[1] - أبو القاسم سعد الله، "**تاريخ الأدب الجزائري الحديث**"، ص 36

[2] -ينظر: **المرجع نفسه**، ص 37

أ-2- شعر الأجراس : 1925- 1936:

في هذه الفترة حدث تطور هائل للشّعر، وهذا يرجع للتّحولات التي مرّت بها البلاد وأدت لخروج الشّعر في طابع جديد حيث إن " مردّ هذا التّطور من المنبر إلى الجرس، أنّ الجزائر شهدت تحولات سياسية جذرية، وميلاد جمعية العلماء التي كانت حركة إصلاحية غير رسمية..وقد اكتسب الشّعر طاقة جديدة لم يجدها منذ حوالي قرن لذلك راح يدق الأجراس ويطلق الصفّارات"[1] ، تطوّر الشّعر هنا وارتبط بظروف السياسية في الجزائر.

حيث إنّ شعراء هذه الفترة يستعملوا الأجراس والصفارات كوسيلة تنبيهيه تطرب أذن الصاغي وتجذب انتباهه.

من بين أبرز شعراء "هذه المرحلة: محمد العيد، الأمين العموري، جلول البدوي، ومفدي زكريا"[2]، الذين ساهموا في توظيف الشّعر كوسيلة للتعبير والإصلاح.

أ-3-شعر البناء: 1936- 1945:

تناول العديد من النّقاد والباحثين قضايا متنوعة في الشّعر العربي من بينها قضية بناء القصيدة، أي كيفية تشكلها كعمل فنّي متكامل يتضمن عناصر جمالية متعددة يوظفها الشّاعر المبدع أثناء الكتابة لإنتاج نص شعري متماسك وجمالي، في سنة 1945" أَخَذ الشّعر على عاتقه الدّعوة إلى الوحدة الشّعبية والوطنية وإلى التّحرر من الماضي البغيض ونسيان الذّات"[3].

كان لدى الشّعراء في هذه المرحلة رغبة كبيرة في التّخلص من الأساليب التقليدية في الشّعر والسعي نحو التجديد والإبتكار بهدف الدعوة للوحدة والتلاحم، ويعكس هذا التوجه البعد الوطني والتحرري.

---

[1] - أبو القاسم سعد الله، " **تاريخ الأدب الجزائري الحديث** "، ص ص 38 -39

[2] - **المرجع نفسه**، ص 40

[3] - **نفسه**، ص 42

أ-4- شعر الهدف: 1945- 1954:

اهتم الشّعراء الجزائريون بقضايا أمّتهم، فأغلب أشعارهم لا تخلوا من الأهداف الوطنية والدينية والإصلاحية كما اهتموا "بالقضية الفلسطينية وأحداث الشرق العربي وغيرها من القضايا الإجتماعية المعاصرة ومع التطور في الموضوعات، فإن الشّعر لم ينسى رسالته التعليمية والإصلاحية"[1]، ظل الشّعر محافظا على جوهره التوجيهي، يأدي رسالته ويغرس في المتلقي القيّم والمعاني النّبيلة، فجمع بين الإبداع والرّسالة وبين الجمال والواجب.

كان من طليعة هؤلاء الشّعراء الذين آمنوا بالهدف الواحد المرجوا تحقيقه وهو الاستقلال ولا غير الاستقلال:" الربيع بوشامة، عبد الكريم العقون، أحمد الغوالمي، الأخضر السائحي..."

أ-5- شعر الثّورة:1954

يمثل المرحلة الخامسة من التصنيف الذي وضعه أبو القاسم سعد الله للشّعر الجزائري "فباشتعال الثّورة انفتحت أمام الشّعر آفاق لم يكن يحلم بها، فتفجرت عواطف الشّعراء بقصائد ثورية جياشة تمجد الوطن وتحتفي بالحرية وتخلد أبطال الكفاح وذكرى الشهداء، هذه الفئة من الشّعراء كانت وليدة الثّورة شعريا ولكنها سابقه لها زمنيا "[2].

يبرز هذا القول العلاقة الوثيقة بين الثّورة والشّعر إذ يشير إلى أن إندلاع الثورة لم ينتج شعراء من عدم بل فجر فيهم طاقات إبداعية.

مرّ الشّعر الجزائري وفقا لرؤية النّاقد والباحث الجزائري أبو القاسم سعد الله بعدة مراحل تطورية أدّت به لاكتشاف روح المعاصرة الشّعرية بل هذا ولم يتكيف تطور هذا الشّعر عند هذا الخط، فتطوّر ايضا على "يد الحركة الاصلاحية تطورا ملموسا تجلى في ظهور شعر جديد يختلف كثيرا عن شعرها

[1] - أبو القاسم سعد الله، " **تاريخ الأدب الجزائري الحديث** "،ص 43

[2] - "**المرجع نفسه**" ،ص 46

قبل الحرب العالمية الأولى، متعددة الأغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي و يستلهم وجدانه... كما تطور من ناحيته الفنية بعض التطور فابتعدت القصيدة عن المقدمات التقليدية المتكلفة"[1].

يشير هذا القول إلى الأثر البارز للحركة الإصلاحية في تجديد الشعر الجزائري حيث أسهمت في تطوير مضمونه ليتناول قضايا إجتماعية واقعية، وفي تحديث بنائه الفنّي بالإبتعاد عن الأساليب التقليدية.

ب– تطور الشّعر الجزائري حسب النّاقد الجزائري عبد الله ركيبي:

يعد الأديب عبد الله الركيبي من أبرز المهتمين بالتحولات التي عرفها الشّعر الجزائري الحديث فقد خصص لهذا الموضوع كتابا تناول فيه ملامح هذا التّغير وسمي شعر هذه الفترة بـ " (شعر الدعوة) الدّعوة لنبذ الخلافات، ودعوة إلى التكتل والوحدة، وللتعليم والثّقافة، والتّحرر وتحرير العقول من الوهم والجمود"[2]، يشير هذا القول لرغبة الشّعراء في تجاوز آثار الاستعمار بينما التركيز على التعليم والثّقافة يظهر وعيا بأهمية النّهوض بالفكر لبناء وطن قوي.

وقد مرّ تطور الشّعر عنده وفق مراحل ألا وهي:

ب–1– شعر الإنطواء:

يمثل شعر الإنطواء أحد الإتجاهات الشّعرية التي ظهرت في فترات معينة من تطور الشعر الجزائري حيث انحصر في:

[1] – محمد ناصر ، **"الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"**، ص 30

[2] – عبد الله الركيبي، **"دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث"**، تر.صالح جودت، دط، مكتبة الإسكندرية، ص 19

-الإنطواء على الذات:

اتجه الشّعراء في هذه الفترة لأنفسهم ليبحثوا عنها، كما اتجهوا " إلى الزّمان والدّهر يحملونه ما يقاسون في هذه الحياة من شقاء وعذاب"[1]، والشّعراء قد ابتعدوا عن المجتمع، وهربوا من الواقع الرّاهن، واهتموا بأنفسهم.

ب-2- شعر الدعوة: تمثل في:

-الدعوة إلى النّهوض:

جاءت الدعوة إلى النّهوض استجابة لنداء العصر وسعيا حثيثا لمواكبة ما يشهده من تطورات وتحولات متسارعة، فكانت دعوة إلى تجاوز رواسب الماضي والإنفتاح على أفاق الحداثة "في هذه الفترة ظهرت معظم الحركات الوطنية والاصلاحية وانتشرت الدعوات وتعالت الأصوات من كل فج..تتنادى بالنهوض،كما تنادي بالتّحرك والتّحرر"[2] في خضم السكون الذي طال جاء هذا الشعر كصيحة توقظ الأرواح وتشحذ العزائم لم يكن مجرّد كلمات تلقى بل كان شرارة تسري في أوصال الأمة.

ب-3-شعر اليقظة:

عنون الشّاعر عبد الله الركيبة للشعر في هذه المرحلة (بشعر اليقظة) حيث يقول " اعتبرنا أحداث الثامن ماي بداية مرحلة جديدة في حياة الشّعب وفي حياة الشّعر والفكر وجعلناه بداية يقظة شاملة وكأن هذه الأحداث أيقظت الشاّعر من غفلته"[3] ، إذ تمثلت في إيقاظ وعي الشّعب من خلال:

[1] - عبد الله الركيبي،"**دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث**"، ص 12

[2] - "**المرجع نفسه**"، ص 17

[3] - ينظر: "**نفسه**"، ص 33

– شعر مأساة 8 ماي 1945:

كانت المواضيع الشّعرية في هذه الفترة تصف معاناة الإنسان الجزائري الذي حلت به المصائب من جراء أفعال الفرنسيين فراح الشّعراء يصفون"صورة الفرنسي السياسية وهي تتضاءل في هذه المرحلة 1945- 1954 فلا تكاد تذكر إلا في قصائد يتحدث فيها أصحابها عن مأساة 8 ماي، فقد نافسها الفعل السياسي الجزائري الذي رأى فيه الشّعراء الخطأ التاريخي الذي يجب أن يصحح بفعل ايجابي يعجل بالخلاص"[1].

لم تعد القصائد تطيل الوقوف عند المستعمر بل التفت إلى الذات الجريحة، فالشعر لم يعد مرآة للمأساة فقط بل أصبح صوتًا في جوفة التحرير يزرع الأمل.

مرَّ الشّعر الجزائري في مسيرته التطويرية بمراحل انتقالية تجديدية كما رفض الأدباء الجزائريون المقاييس التّقليدية وثارو عليها بغية التجديد لإحداث التّغيير وتحقيقه" فالشّاعر الجزائري وجد نفسه في الثورة التحريرية بعد 1954 ليس ثائراً على الاستعمار فقط، وإنَّما يمتلك إرادة الثّورة والرفض وتمرد على كل ما في الواقع الاجتماعي والثّقافي والسياسي آنذاك "[2]، وهذا ما فتح الطريق أمام الشّاعر لإحداث العملية التجديدية في الشّعر ليواكب تجربته الشّعرية لأنه" كان من أول النّاس شعورا بإرادة التغيير والتّطوير والإفصاح عنهما بما يتناسب مع هذا الانقلاب الذي يهز أركان نفسه وهو يعيش زخم هذه الثّورة بكل حرارتها وأبعادها"[3]، وكانت الثّورة فرصة الشّعر ليتمرد عن قيود المحافظة والتّقليد، ويدخل دائرة التّحرر والتّطور.

2– رواد التجريب في الشّعر الجزائري المعاصر:

لكل فن رواده ولكل أرض شعرائها الذين يترجمون نبضها، وما من عصر إلا وأفرز من بين ظلاله أصواتا شعرية تضيء الدروب، وفي الجزائر حيث تتعانق الرّوح مع التّاريخ يزهر الشّعر على

[1] – عمر أحمد، بوقرورة، "**دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر: الشعر وسياق المتغير الحضاري**"، ص16

[2]– أحمد دوغان، "**في الأدب الجزائري الحديث**"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 1996م، ص 35

[3] – محمد ناصر، "، "**الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية**""،ص 155

ألسنته كثير من المبدعين، نذكر من بينهم:" عبد الله حمّادي، فيصل الأحمر، حسن دواس، عبد الرحمن عبد الوهاب زيد، عثمان لوصيف، يوسف وغليسي، اسطنبول ناصر، رابحي عبد القادر، بوزربة عقاب بلخير، نور الدين درويش، معاشو قرور، عبد الله بوخالفة، محمد زيتلي، عبد القادر عميش" وقد ترك هؤلاء الشّعراء بصمتهم من خلال قصائد ودواوين تنسجم مع روح العصر وتستجيب لتحولات الحداثة" فمن الطبيعي أن يوجه الشّاعر أو الفنان جهده لفهم زمنه، والتعبير عنه بما يملك من حس وإبداع"[1]، وما يحتّم هذا هو الصّراع الواقع بين الذّات والخارج، من أجل الإستفادة من الواقع وتحويله لنّماذج إبداعية.

سعى هؤلاء النّقاد لتجاوز كل قديم داعين للتجديد حيث أن ذلك يطلب نوعا من التدقيق والتتبع لأجل إستجابة، وهذا ما أشار إليه الباحث نور الدين درويش بقوله:" الذي ميّزنا عن شعراء المرحلة السّابقة هو هذا الإختلاف الكلّي فمفهومنا للشّعر يختلف عن مفهومهم له، وكذلك الأمر بالنسبة للوظيفة والهدف"[2].

إن التّجربة الشّعرية الجزائرية في الفترات ما بين نهاية الثّمانينات وبداية التسعينيات عاشت الكثير من التّغيرات " وظهر خطاب شعري يتماشى والتّغيرات الحاصلة في الجزائر والعالم العربي وهذا مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنّية وبعدا عن الشّعارتية والتّبعية للآخر –السياسي – مستفيدا من الموروث الشّعري السابق ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذّاتية والوطنية"[3].

يتضح أن الشّاعر في هذا السياق لا يسعى فقط لإثارة مشاعر القارئ وأحاسيسه ، بل يعمل أيضا على تجديد الأفق الشّعري والإنفتاح على رؤى معاصرة تمكنه من مخاطبة المتلقي بعمق ووعي

[1] – ينظر: عز الدين اسماعيل، "**الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**"دار الفكر العربي،ط3، 1967م ص 14

[2] – طاهر يحياوي ، "**أحاديث في النقد والأدب**"،أحاديث في الأدب والنقد.تقديم:مرزاق بقطاش،شركة الشهاب، الجزائر 1991م،ص 150

[3] – محمد صالح خرفي، "**مجلة آرز**"،دن ، دت، ص 07

ومن هنا يمكن القول إنَّ التّجربة الشّعرية الجزائرية شهدت تحولا متميزا سواء على المستوى الفنّي للشّعر أو في علاقته بالواقع المعاش بحيث يترجم الشّاعر ما يراه في واقعه وما يلتقطه خياله في شكل قصيدة قصيرة " وتمثّل قصيدة الومضة إحدى التّجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرّة على حد سواء فهي مجاراة لعصر السرعة"[1].

وقد برع الشّاعر عبد الله حمادي في استعماله لهذا النّمط الجديد في الشّعر الجزائري المعاصر إلى جانب هذا الشّاعر هناك العديد من الشّعراء الذين ثاروا ونادوا على ضرورة التّخلص من رتابة الشّعر التّقليدي ومن بينهم:" رمضان حمود، محمد الأخضر، عبد القادر السائحي وتجربة العمر، إلا أنها غامرت في التّجديد ك: عبد الرزاق بوكية، حكيم ميلود، فريد ثابتي"[2] وغيرهم من الأسماء التي أفادت وتميزت في السّاحة الأدبية الجزائرية.

تجليات التّجريب عند بعض الشّعراء:

حاول الشّاعر الجزائري تصوير أبعاد الحياة المعاصرة في شعره، مدخلا تقنيات جديدة على بنيات القصيدة وشكلها، ليعبر عن موقفه من الحياة ومن التّغييرات التي يعايشها داخل وطنه وخارجه، ومن بين هؤلاء الشّعراء نجد الشّاعر يوسف وغليسي*، والذي يعد واحدا من الذين أسهموا في إثراء الشّعر الجزائري بفضل تجربته الشّعرية المتميّزة.

* **يوسف وغليسي** من ولاية سكيكدة من مواليد 1970، عمل صحفي ثم متعاون إعلامي، ثم رئيس التّحرير، اشتغل أستاذ مساعد في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة، له عدة أعمال منها دواوين شعرية منها " تغريبة جعفر الطيار"

[1] – محمد كعوان، "**شعرية الرؤيا وأفقية التأويل**"،منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2003م، ص 60

[2] – ينظر:راوية يحياوي "**من قضايا الأدب الجزائري المعاصر**"، قراءة في مختلف الخطابات، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1 2018،ص31

التجربة الشّعرية عند يوسف وغليسي:

أ-التّناص :

يستند الشّاعر يوسف وغليسي في العديد من نصوصه إلى مرجعيات دينية، على رأسها النّص القرآني، حيث يستخدمه كتقنية تناص تعكس رؤيته الذاتية بأسلوب أدبي، دون أن يكرر الخطاب الدّيني بل يعيد توظيفه في سياق شعري وجداني، من أمثلة ذلك ما استلهمه من قوله تعالى:

﴿ ٱلۡيَوۡمَ أَكۡمَلۡتُ لَكُمۡ دِينَكُمۡ وَأَتۡمَمۡتُ عَلَيۡكُمۡ نِعۡمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلۡإِسۡلَٰمَ دِينٗاۚ﴾ [المائدة: 03][1]

قوله:

اليومَ أَكْمَلْتُ الهوَى – وَعَلَيْكـــمْ أَتْمَمْتُ شِعْرِي نَيِّرًا وَمُنَـــــوَّرًا

اليومَ أَكْمَلْتُ الهوَى.. وَلَكُم رَضِيـ ـتُ الحُبَّ دِينًا طَاهِرًا وَمُطَهَّرًا [2]

يعيد الشّاعر يوسف وغليسي تشكيل المعاني القرآنية في نصوصه الشّعرية، حيث لا يستنسخ النّصوص الدينية بل يوظفها ضمن سياق وجداني يعكس تجربته االشخصية، مما يمنح القصيدة أبعادا روحية وأسلوبية جديدة.

اذا كان الشّاعر قد لجأ للدين في تناصات كثيرة، فإن لجوءه للتراث والأدبي منه والشّعبي بشكل خاص يظهر في أحيان كثيرة، فإستدعائه للتّراث سواء كان شعرا، أغاني، أم أمثال، أو شخصيات تراثية لم يكن هدفه الإستلهام فقط" لأننا لا نعني بالتراث الإقبال الكمي عليه، بل المهم أن نقرأه قراءة واعية ترشدنا إلى الجانب الحي فيه وتبعدنا عن الميت منه"[3].

[1] – القرأن الكريم، **سورة المائدة**، الآية 03

[2] – يوسف وغليسي، "**أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار**"،المكتبة الوطنية ، ط1، 1965م، ص 91

[3] – عمر أحمد، بوقرورة،"**دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر: الشعر وسياق المتغير الحضاري**"، ص 137

تعتبر العلاقة بين النّصوص علاقة تفاعلية، حيث يتم استدعاء التّراث وتطويره وتحريره ليتناسب مع رؤية الشّاعر، وهذا ما يظهر جليا في التناصات الدّينية والتراثية في ديوانه.

ب- الرمز:

استخدم الشّاعر الرّمز بكثافة في ديوانه، مستمدا إياه من الموروث الديني والتّاريخي والثّقافي وهو ما مكنه من تصوير الواقع بأسلوب غير مباشر يتسم بالإيحاء والتكثيف، فمن "واجب الشّاعر حينما يستخدم رمزًا جديدًا أن يخلق السّياق الخاص الذي يناسب الرمز"[1]. ليترابط مع تجربته الشّعرية.

حظيت المرأة بمكانة متميزة عنده ووظفها كرمز تختلف دلالته كل مرّة" فتمظهرت المرأة بصور عدة داخل النّص الشّعري وارتدت ألوانا وأشكالا تتداخل في أحيان كثيرة مكونة صور تعطي بعدا إيجابيا"[2]، فحضرت المرأة بكثرة في مجموعته وبدلالات مختلفة، فتعددت توظيفاتها في شعره فتارة هي رمز مباشر للوطن، وتارة رمز للحبيبة والأم وهي في هذين الرمزين ترتبط بالوطن، في حبها وشقاء الوصول إليها كحبيبة في حنانها وعطفها كأم.

يَقُول فِي قصِيدَةِ "تَساؤُل"

تَسَاءَلَ أَبْنَاءُ أُمِّي حَيَارِي

غَدَاةَ رَأَوْنَا نَدَافِعُ عَنْ عِرْضِهَا [3].

فتوظيف رمز المرأة الأم جاء للتعبير عن الوطن الجريح الذي يدافع عنه أبناءه المخلصون " فالشّاعر هام بشاعريته في جموع هاته النّسوة ليعبر عن جرح وطنه وحزنه باحثا بذلك عن الحب

[1] – عز الدين اسماعيل، **"الشّعر العربي المعاصر قضياه وظواهره الفنّية والمعنوية** " ص 200

[2] – نجاة عمار الهمالي، **"الصورة الرمزية في الشّعر العربي الحديث: شعر خليفة التليسي نموذجا"**، مجلس الثّقافة العام، ليبيا 2008م، ص 51

[3] – يوسف وغليسي، " **تغريبة جعفر الطّيار(مجموعة شعرية)**"،جسور للنّشر والتوزيع،ط1،الجزائر ،2013م ص 68

الحقيقي، والأم الحنون التي تحتضن ابنها وتواسيه في محنه،لهذا وجدته رافعا للتحدي والتّصميم على الرّفض والتّمرد من أجل التغيير فمن خلال المرأة كرمز أراد الشّاعر أن يتوحد مع الوطن"[1].

ومن خلال الرموز التاريخية والدينية أراد أن يعبر عن مآسيه وعن واقع مجتمعه في مختلف المجالات.

التّجربة الفنّية عند الشّاعر يوسف وغليسي تجربة متميزة شكلا ومضمونا خرج بها الشّاعر من دائرة المحاكاة والتقليد ليضع بصمته في الشّعر الجزائري إذ نجده متأثرا تأثرا كبيرا بالثّقافة الإسلامية، ويتجلى هذا بوضوح من خلال ظاهرتي التّناص والرّمز.

وقد استعان في ديوانه" تغريبة جعفر الطيار" بتقنيات وآليات حديثة وفق ما يسمى بالتّجريب مما جعل خطابه الشعري بنية مفتوحة على العديد من القراءات والتأويلات، كما أصبح نصّه الشّعري يتحرى قارئا مميزا قادرا على فك شفراته.

تميزت التّجربة الشّعرية الجزائرية المعاصرة بتطور كبير حيث أدرك الشّعراء ما يحمله التّصوف من معاني ودلالات لذلك عملوا على توظيفه في أشعارهم، ومن الشّعراء الذين عرفوا من ينبوع الصوفية نجد شاعرنا عثمان لوصيف*، فالمتفهم لأشعاره يجد نفسه أمام نغم إبداعي ثري كونه استمد أشعاره من التّراث الصّوفي.

*__عثمان لوصيف__، ولد في 05 فيفري 1951، دائرة طولقة، والتابعة لولاية بسكرة جنوب الصحراء الجزائرية، أصدر اكثر من 18 مجموعة شعرية منها "الكتابة بالنّار"، "شبق الياسمين"...

[1] – حليمة واقوش، "__بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي__"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، شعبة اللّغويات وتحليل الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012- 2013،ص 174

التجربة الشعرية عند عثمان لوصيف:

-التّصوف:

سعى الشّعر الجزائري المعاصر لمواكبة هذا المدّ الفنّي، من خلال لجوء عدد من الشّعراء لتوظيف الرّمز في قصائدهم، فالرّمز الصّوفي هو:" إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر"[1].

العالم بالنسبة للصوفي قد يبدو غامضا، لكن الرمز يمنحه نوعا من" النّور الداخلي".

عرف الرّمز الصوفي حضورا عميقا في الشّعر الجزائري حيث أبدع الشّعراء في توظيفه عبر أشكال ثلاثة وهي:

1- رمز المرأة:

الحب والعشق الصوفي والذي كان مرتبط ومتعلق بالمرأة حيث نجد في أشعاره اتجاها قويا" للإهابة بالمرأة وبأحوال العشق الإنساني بوصفها رموز صوفية ذات طابع غنائي لوّح الشّعراء من خلالها إلى عاطفة الحب الإلهي"[2]، وقد تغنى الشّعراء بالمرأة منذ القدم باعتبارها نصف الرّجل، وأن الحياة لا يمكن أن تقوم بدونها، إذ يعد حب المرأة للشّاعر الصّوفي معبرا ومسلكا يسلكه نحو الحب الإلهي.

الشيء الملاحظ لدى تتبع قصائده هو استعماله المكثف للمعجم الصوفي" ومن مظاهر الخطاب الصوفي في شعره تصاعد الوهج الرؤيوي، والتطلع للحظات التجلّي"[3]، وهذا ما تكشف عنه قصيدته (آيات صوفية):

أُلْقَاكَ... يَا مِرْآتِي الْمُسْتَحِمَّةَ بِالنُّورِ

[1] – هدارة محمد مصطفى، "**النزعة الصوفية في الشّعر العربي الحديث**"، مجلة فصول، مجلد 1، ع 2، يونيو 1981، ص 121

[2] – عاطف جودة نصر، "**الرمز الشعري عند الصوفية**"،دار الأندلس، دار الكندي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، مكتبة الإسكندرية،ط1، 1978م،ص 165

[3] – بن سلامة الربيعي وآخرون، "**موسوعة الشّعر الجزائري**"،ج1، دار الهدى، ط 1، الجزائر، 2002، ص 980

أُطْلِقُ عَصْفُورَةَ النَّايِ

أَقْرَأُ تَعْوِيذَةَ الْعِشْقِ

أَرْفَعُ عَنْ وَجْهِكَ الْقُدْسِيِّ الْحِجَابَ

واسجد عن التجلّي[1].

فالشّاعر قد فتح باب للدخول في لحظة التّجلي كما يفعل الصوفيون، وهذا ليعبر عن ما يختلج في نفسه، واستطاع أن يشحن رمز المرأة بعدة دلالات مختلفة.

2-رمز الخمرة:

نجد حضور الرمز الخمري عند الشّعر بكل ألفاظه ومضامينه، لكن تختلف معانيه عند الشّاعر الصوفي، فتتحول الخمرة إلى:" موضوع مقدس يطوف به العارفون ويستلمون دنه غير متحرجين من عيب أو دنس"[2].

تتنوع صيغ حضور الخمرة عند شاعرنا فغالبا ما يربطها برمز المرأة، حيث يقول:

ثُمَّ اعْتَصَرْتُ الْعَنَاقِيدَ

اتَّرَعْتُ كَأْسِي خَمْرًا

تَشِفُّ صَفَاءً

تَعَلَّمْتُ أَنْ أَتَغَنَّى لِمَجْدِ الْحَيَاةِ

وَأَنْ أَنْتَصِرَ [3].

[1] – عثمان لوصيف، **"ديوان اللؤلؤة"**، ط1،دار هومة للنشر والتوزيع،الجزائر،1997م ، ص 20

[2] – نصر عاطف جودة، **"الرمز الشعري عند الصوفية"**، ط3 ، 1983م، ص374

[3] – عثمان لوصيف، ديوان**"قالت الوردة"**، ص27

الشّاعر وجد في "رمز الخمرة قدرة أسلوبية تعبر عن مكنونات قلبه، لكنه لم يكن ينظر للتصوف على أنه ممارسة حياته، بل كان يهتم فقط بالمعاني والدلالات التي تحملها من ورائها"[1]، يتضح أن الشّاعر لم يتعامل مع التّصوف كمذهب روحي بل اختار من رموزه ما يخدم تجربته الشّعرية.

3-رمز الرّحلة (السفر والغربة):

يستثمر الشّاعر الجزائري عثمان لوصيف رمز الرّحلة بوصفه أداة تعبيرية متعددة الأبعاد ، "فقد اتّخذ منها أساسًا لتجاوز واقعه المتعب، فرمز الرحلة عنده يظهر في توقه للوصول للحقيقة، دون التأثر بالواقع المادي ولا بشبهات الذات الإنسانية، فرمزية الرحلة عنده تكشف عن ذات دائمة السفر"[2] يقول في قصيدته:

هَابِطْ أَرْضَكَ الْمُسْتَكِنَةَ فِي رَعْشَةِ السَّهْمِ

افْتَحْ فِي رَوْضَتَيْنِ الْأَبَدِيَّةِ دَرْبِي

وَأَدْخُلْ مَمْلَكَةَ اللهِ

اخْلَعْ نَعْلِي [3].

هذه القصيدة مليئة بالمصطلحات الصوفية (المستكنة، رعشة، روضتي، دربي، مملكة الله) بالإضافة لبروز ظاهرة التّناص من القرآن (أخلع نعلي).

الرّحلة الصوفية ليست رحلة عادية لأنها رحلة نحو الأعلى على غرضها تطهير النّفس للوصول للمقام الأعظم.

[1] - عثمان لوصيف، **"التجربة الشعرية الصوفية"**، ص 237

[2] - **"المرجع نفسه"**، ص 237

[3] – عثمان لوصيف، **"اللؤلؤة"**، ص ص 20 -21

يمكن قول أن "الشّاعر تأثر كثيرا بالتّراث الصوفي ، فالتّصوف عنده لم يكن غاية بل وسيلة للتصوير والتّعبير عن أرائه ، فقد كان من أكثر الشّعراء تعلقا بوطنه وهذا ماجعله يؤلف أشعارا ليعبر بها عن إلتزامه بقضايا وطنه وأمته"[1]، فهي ليست مجرد انتقال من مكان لآخر، بل سعي دائم نحو المعنى وبحث عن الذات ومحاولة لفهم العالم والوجود.

[1] - عثمان لوصيف، "**التجربة الشعرية الصوفية**"، ص 240

المبحث الثّالث: تحولات القصيدة العربية من العمودية إلى الكتابة" القصيدة الحرّة وقصيدة النّثر وشعر الهايكو الجزائري"

ظلّت القصيدة العربية العمودية نموذجا فنّيا متجددا ومحور إهتمام النّقد عبر العصور، حيث تطورت مع تطور الإنسان العربي، وبقيت محافظة على مكانتها الفنّية المرموقة حتى العصر الحديث وهذا ما تطرق إليه النّاقد حسن فتح الباب*: "حين يقول قائل: إن القصيدة العمودية يمكن أن تستوعب كل تحولات العصر إجتماعيا ونفسيا، نجيب بأن الشّكل والمضمون وحدة واحدة بمعنى أنّ المضمون يتخذ شكله الموائم، ومن ثم يختلف الثّاني بالضرورة إذا اختلف الأول"[1].

فهي النّوع الشّعري الوحيد الذي حظي بالإهتمام والشّرعية التّاريخية والفنّية في الجزائر طوال قرون غيرها، بحيث "لا ينبغي لمتصور أن يتصور هذه القصيدة العمودية على النّحو الذي كانت عليه صنوتها في المرحلة الأولى (الانبعاثية): حيث الإيقاعات في هذه أغنى، واللّغة أكثر شفافة وأثقل الحمولة بالشّعرية"[2].

إذ حاولت أن تتنفس هواء جديد وأزاحت كل الأثقال التي كانت عليها سعيا لمخاطبة العصر بلغة وأدوات جديدة.

*__حسن فتح الباب__، شاعر وناقد أدبي مصري(27 نوفمبر 1923- 28 سبتمبر 2015) كان الأول في مسابقة الأدب العربي لطلبة السنة التوجيهية وقد أشاد بموهبته الدكتور طه حسين والأستاذ أحمد أمين التحق الشّاعر بكلية الآداب بالقاهرة واصل رحلته التعليمية حتى حصل على الدكتوراه في القانون الدّولي من كلية الحقوق، ضمت مؤلفاته 21 ديوان الشّعر من بينها : رؤية إلى فلسطين ، احداق الجياد

[1] – حسن فتح الباب، "__شّعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق__"، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف الجزائر،1987م، ص 24

[2] – عبد المالك مرتاض،" __التجربة الشّعرية الحداثيةفي الجزائر(1962–1990)__"، ص 235

1-القصيدة العمودية:

استمرت سيادتها وحضورها في كونها الشّكل الشّعري الممثل لواجهة الإبداع الشّعري الجزائري فترة زمنية معتبرة" فقد اجتهدت في أن تطور مضامينها؛ كما حاولت تطوير تشكيلها ونسيجها الشّعري"[1].

ويبدو أن الشّعراء الجزائريين عايشوا مرحلتين شعريتين: (مرحلة الثّورة ومرحلة الإستقلال) فمنهم من كانوا يزاوجون بين النّموذجين، النّموذج المقدس (عمود الشّعر) ونموذج القصيدة الحرّة نحو: أبو القاسم خمار يوسف وغليسي، عياش يحياوي... في حين نجد مبدعين آخرين من تمسك بالنّموذج الواحد (شكل التّفعيلة الجديد) واتخذوه أساس معرفي يجسد به الشّاعر قدرته على الإيحاء والعطاء وحريته التّعبيرية أمثال: محمد صلاح باوية، حمري بحري، أزراج عمر، عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي[2].

لابد من إدراجها ضمن فضاء القصيدة الشّعرية العربية توسيعا لدائرتها وتنوعا في أنماطها" والحقيقة أننا أمام شعر عربي معاصر يمتلك أكثر من شكل ولون.. وبعض الدارسين يضيقون دائرته فيُعدِّونه (شعر تّفعيلة) وحسب. وأن كل ما كُتِبَ بالّشكل العمودي لا ينتمي للمعاصرة ولكننا هنا نوسع دائرته ليشمل الكثير من الشّعر العمودي، الذي تشرّب روح العصر، ووظف الأدوات الفنّية المميزة، التي شكّلت ظاهرة المعاصرة في شعرنا العربي كأننا نتحدث عنه بشكله العمودي والتّفعيلة"[3].

هذا الرّأي يفتح آفاق جديدة في فهم الشّعر العربي المعاصر، حيث يتم النّظر إليه من منظور أوسع ليشمل الكثير من الأشكال والأنماط بما في ذلك الشّعر العمودي الذي يمتلك قوة التّعبير والجّمالية.

---

[1] – عبد المالك مرتاض، "**التجربة الشّعرية الحداثية في الجزائر(1962–1990)**"، ص 235

[2] – شلتاغ عبود شراد، "**حركة الشّعر الحرّ في الجزائر**"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 88

[3] – احمد كمال غنيم، "**الأدب العربي المعاصر**"، أوراق في الأدب والنّقد، الرّابطة الأدبية غزة، ط2، 2006، ص 7

شهدت لغة القصيدة العمودية تطورا ملحوظا إن أمكن الشّاعر من التعّبير عن رؤاه وذاته بفعالية، كما ساهم في توضيح المواقف المهمة من حوله" وإن من شعرائنا المعاصرين من أعطوا دافعا قويا للقصيدة التّقليدية من حيث قدرتهم على تجسيد قالبها العمودي المعروف والخروج به لموضوعات جديدة تفاوتت بين الغنائية الذاتية والواقعية الموضوعية، في تأكيد على خلود هذا الشّكل وبقائه مرتبطا بماهية الشّعر وبروحه وبأصالة ممارسته"[1].

حافظت هذه الأخيرة على الأوزان الخليلية واهتمت في الوقت نفسه بالموسيقى الداخلية، مما أضفى على نصوصها تناغما جماليا وحسا إيقاعيا مميزاً، يقول الشّاعر رابح حمدي" القصيدة الحديثة هي رؤية جديدة للكون أما العمودية فلها رؤية وسلوك معينان ولا انفصال بين الشّكل والمضمون وكاتب القصيدة العمودية هو أبعد ما يكون عن واقع الجماهير مهما ترتفع أدواته الفنية"[2].

يبدو أن القصيدة الحديثة تتميّز بمرونة وتنوع في الشّكل والمضمون بينما الأخرى تتبع قواعد وأساليب معينة.

ومن نماذج هذا الشّعر ما جاء في قصيدة محمد اللقياني* يقول فيها:

بَنِي الْجَـــزَائِرِ هَذَا الْمَوْتُ يَكْفِينَا لَقَدْ أَغْلَتْ بِجَبْلِ الْجَهْلِ أَيْدِينَا

بَنِي الْجَـــزَائِرِ هَذَا الْفَقْرُ أَفْقَدَنَا كُلَّ اللَّذَائِذِ حِينَ يَقْتَفِي حِينَا

بَنِي الْجَـــزَائِرِ هَذَا اللَّهْوُ وَاقِعُنَا فِي سُوءِ مَهْلِكَةٍ عَمَّتْ نَوَادِينَا

بَنِي الْجَزَائِرِ قَوْمِي اسْتَيْقِظُوا فَلَكُمْ أَذَاقَنَا اللَّهْوَ وَالْإِهْمَـــالَ تَهْوِينَا[3]

*محمد اللقياني، أصله من أولاد السائح قرب توقرت ولد بالنفطة (جنوب تونس) سنة 1313م وتعلّم في الطيبات وانفطة وقد نشر شعره السياسي والإصلاحي في صدى الصحراء والشّباه، ينتمي لأصول جزائرية، له قصائد نشرت في كتاب "شعراء الجزئر في العصر الحاضر"

[1] – زهيرة بولفوس، "**التجريب في الخطاب الشّعري المعاصر**"، رسالة دكتوراه ، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 239

[2] – عبد الناصر خلاف، يوسف وغليسي، **في ظلال، لقاء مع الشّاعر الشاب عبد الله بوخالفة**،ص158

[3] – أبو القاسم سعد الله، **"تاريخ الأدب الجزائري الحديث"** ،ص 37

ومن هنا بدأت بوادر التجديد تظهر بوضوح في الشّعر الجزائري المعاصر مما أدى إلى التّخلي عن المفاهيم التّقليدية، فالشّاعر رمضان حمودة لم يعتمد عليه كوسيلة لتدمير التّراث القديم بل اعتبره أساسا يبني عليه تجربته شعرية الحديثة" ليس تجديد آلة نهدم بها ما بنته أسلافنا، لكنه قوة غير متناهية نرمم بها الماضي ونمهد بها للمستقبل"[1]، ولعل قصيدة "يا قلبي"، قصيدة تمزج بين الشّكل الكلاسيكي التّقليدي وبين الحرّ إذ يقول:

أَنْتَ يَا قَلْبِي فَرِيدٌ فِي الْأَلَمِ وَالْأَحْزَانِ

وَنَصِيبُكَ مِنَ الدُّنْيَا الْخَيْبَةُ وَالْحِرْمَانُ

وفي أواخرها يقول:

وَيْلَاهُ مِنْ هَمٍّ يُذِيبُ جَوَانِحِي فَكَأَنَّمَا فِي الْقَلْبِ جَذْوَةُ نــارٍ

نَفْسِي مُعَذَّبَةٌ بِهِمَّةِ شَــاعِرٍ دَمْعِي عَلَى رَغْمِ التَّجَلُّدِ جَارٌ[2]

تجسّد القصيدة آراء الشّاعر الدّاعية للخروج عن المألوف حيث يجمع بينهما ويبرز الجانب الوجداني الرومانسي.

2-الشّعر الحرّ:

نوع من الشّعر العربي الحديث تحرر من نظام الشطرين والقافية الموحدة، إذ يعد من "الكتابات الشّعرية التي عرفتها المؤلفات الفنّية على المستوى العالمي والعربي، حيث ظهرت بوادره الأولى منذ نهاية القرن 19"[3].

[1] – حمود رمضان، **"حياته وآثاره"**، محمد ناصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2، الجزائر، 1985م، ص 60

[2] – **المرجع نفسه**،ص 54

[3] – نهاري أمينة، **"القصيدة الحرّة الجزائرية من التجريب إلى الإبداع (شعر أبي القاسم سعد الله أنموذجا)"**، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنّقدية واللّغوية،مجلد4، ع4 ، ديسمبر 2021، ص108

مثّل ظهور هذا الشّكل ثورة فنّية حقيقية حيث تم تحويل الإهتمام من جماليات اللّغة نفسها إلى الأفكار والمعاني التي تعبر عنها أي المضمون " كان رد الفعل عند الشّاعر المعاصر أن يتّجه إلى العناية بالمضمـــون ويحاول التّخلص من القشور الخارجية وكانت حركة الشّعر أحــد وجوه هذا الميل"[1].

في هذا السياق الثّوري نجد عدد من شعراء الجيل الجديد لم يرفضوا التّجديد وقد اعتبروا الشّكل التقليدي للشّعر بمثابة الحصن الذي يحمي التّقاليد الشّعرية الموروثة" لطالما اعتبر تغيير الشّكل الشّعري البحث فعلا ثوريا تحرّريا إلى تحطيم معاقل الرّؤية التّقليدية المحافظة"[2].

ولذلك كان من أهم العوامل التي أسهمت في تطور الشّعر الجزائري، وعي الشّعراء بضرورة التّحرر من القوالب الشعرية التّقليدية، حيث صرحت الشاعرة نازك الملائكة* بذلك في قولها: " لقد وجد الشّاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الإنطلاق من هذا الفكر الهندسي الصّارم الذي يتدخّل حتّى في طول عباراته وليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرّية ويريد أن يحطّم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية، الواقع أنّ إحدى خصائص الفكر المعاصر أنّه يكره النّسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيّقًا شديدًا "[3].

يتّضح أنّ التّحول في الشّعر الجزائري المعاصر كان نتيجة لتأثير مشاعر الشّعراء الشّباب وتجاربهم الذّاتية حيث شعروا بالحاجة للتّعبير عن أنفسهم بأساليب جديدة ومختلفة، ولم تكن هذه الرّغبة في التّغيير معزولة عن الواقع بل كانت مرتبطة بالتّحولات العميقة التي شهدها المجتمع الجزائري بعد الحرب العالمية الثّانية مما ساهم في تصاعد الوعي الوطني والثّقافي.

***نازك الملائكة:** شاعرة عراقية ولد سنة 1923، وحصلت على شهادة دار المعلمين العالية عام 1944 عاشت في القاهرة منذ عام 1990، وتوفيت عام 2007م هي أول من كتب الشّعر الحر عام 1947م.

[1] – نازك الملائكة، "**قضايا الشّعر المعاصر**"، دار العلم للملايين، ط14، بيروت، لبنان، 2007م،ص63.

[2] – رابحي عبد القادر ، **المقولة والعراف – دراسات في الشعر الجزائري المعاصر** ، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2016م ص90 .

[3] _ نازك الملائكة،"**قضايا الشّعر العربي**"،منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967م، ص47.

– مراحل تطوّر القصيدة الحرّة في الشّعر الجزائري المعاصر:

أ– مرحلة التّحول: 1955– 1962

تميزت هذه المرحلة بتنوّع التّجارب الشّعرية بين الإلتزام بالبنية التّقليدية ومحاولات التجديد في الشّكل والمضمون حيث "وجد الشّعراء أنفسهم أمام حاجة ملحّة للبوح بما يختلج داخلهم فهجروا قيود القصيدة العمودية وسلكوا دروب التّعبير الحرّ تزامنًا مع وجه الثّورة التّحريرية التي أيقظت فيهم نبض الكلمة ورسالة الفّن"[1]، وقد تأثرو أيضا بالشّعر العربي الوافد من المشرق" كعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصّبور، ولكنهم اتجهوا في البداية اتجاها وجدانيا وراحوا يكتبون القصيدة ذات القوافي المتراوحة والمقاطع المتعددة كما فعل أمثال: رمضان حمود، أحمد الغوالمي، سعد الله، وأبو القاسم خمار وغيرهم"[2]، إذ يؤكد معظم الدارسين على أنّ "البداية الحقيقية الجادّة لظهور هذا الإتجاه ، إنّما بدأت مع ظهور أول نص من الشّعر الحر في الصحافة الوطنية وهو قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله"[3] يقول في جزء منها:

يَا رَفِيقِي

لَا تَلُمْنِي عَنْ مرُوقِي

فَقَدِ احْتَرْتُ طَرِيقِي

وَطَرِيقِي كَالْحَيَاةِ

شَأْنُكَ الْأَهْدَافُ مَجْهُولُ السِّمَاتِ [4]

يعبر الشّاعر أبو القاسم سعد الله في هذه الأبيات عن اختياره لطريق غامض بإرادة حرّة، وهذا الإختيار لا يعبر فقط عن تجربة فردية بل يعكس موقفا جماعيا لشعراء تلك المرحلة الذين " تمسكوا

[1] –ينظر: نهاري أمينة، "**القصيدة الحرة الجزائرية من التجريب إلى الإبداع (شعر أبي القاسم سعد الله أنموذجا)**"، ص 109

[2] – محمد ناصر، "**الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية**"،ط1، 1985، دار الغرب الإسلامي،ص 153

[3] – "**المرجع نفسه**"، ص149

[4] – أبو القاسم سعد الله، "**ديوان الزمن الأخضر**"، عالم المعرفة، الجزائر،2011م، ص 137

بهويتهم الوطنية لذلك وجب عليهم أن لا يخرجوا على مقاييسه الموروثة لأن ذلك شكل من أشكال طمس الهوية الوطنية"[1]، إنّ خروج الشّعراء عن الأشكال التقليدية كان وسيلة للحفاظ على الهوية الوطنية، وليس تمردا فنّيا بل موقفا وطنيا فرضته ظروف هذه المرحلة.

ب- مرحلة الركود: 1962- 1968

شهدت الجزائر في هذه الفترة ظروفا صعبة مما انعكس سلبا على المشهد الثّقافي والأدبي، كما تراجع النّشاط الإبداعي نتيجة انشغال الأدباء بدراستهم.

"يبدو أن الشّعلة التي كانت تؤجج وجدان الشّعراء وتدفعهم لنظم الشّعر خلال الثّورة قد خمدت شيئا فشيئا بعد استرجاع الوطن حريته وانسحب كثيرا من الرّواد من ساحة الشّعر فبعضهم اتجه نحو البحث الأكاديمي وآخرون شغفوا بالتّدريس الجامعي ورغم ذلك تبقى الثّورة التّحريرية الحدث الأعظم والدّافع الأقوى الذي نضج التّجربة الشّعرية وألهبها في زمن مضى"[2]، وهذ يعكس كيف يمكن للظروف التاريخية أن تؤثر في مسار الإبداع ومن العوامل التي ساهمت في تراجع وتلاشي الكتابة آنذاك إحساس الشعراء بأنّ للسكوت مغزى "ومن أهم الأحاسيس النفسية فقدان التحدي بعد انهزام الخصم، وهو المستعمر الفرنسي الذي كان الشّاعر الجزائري يكتب ليتحداه وليعبر عن صموده، وصمود شعبه"[3]، يجسد هذا القول حالة من الفراغ النّفسي والإبداعي التي ألّمت بالشّاعر الجزائري بعد انهزام المستعمر.

ج-مرحلة الاستفاقة والتحرّر: 1968- 1975

عرف الشّعر الجزائري في هذه الفترة استفاقة عما كان عليه في المرحلة السّابقة من ركود وقد "ظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل برز من بينها إتجاهان إثنان اتجاه يكتب الشّعر العمودي

[1] - ينظر: نجاة سليماني، "**التّجربة الإيقاعية في الشّعر الجزائري**"، رسالة ماجستير، إشراف، العربي عميش ،2007 - 2008، جامعة حسيبة بن بوعلي، ص 16

[2] - ينظر: نهاري أمينة، "**القصيدة الحرة الجزائرية من التجريب إلى الإبداع (شعر أبو القاسم سعد الله أنموذجا)**"،ص 110

[3] - محمد النّاصر، "**الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته وخصائصه الفنّية**"، ص164

والحر ويحاول التجديد في إطاره، مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بو الدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني وجميلة زنير وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشّعر الحر وأعلن القطيعة بينه وبين الشّعر العمودي مثل أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي وغيرهم"[1]، هذا التباين يعكس إنقسامات الجيل، فمنهم من جدّد في الشّعر العمودي والحر، ومنهم من اختار الشّعر الحر وقطع مع العمودي "ودخلت السّاحة الشّعرية في صراع بين أنصار الشّعر الحرّ وأنصار الشّعر العمودي، وهذا ما أعطى لشّعراء القصيدة الجديدة دفعا لتكوين ذواتهم فنّيا والمتتبع لهذه الحركة الجديدة في الشّعر الجزائري يلاحظ بأنها محاكية للشّعر الحرّ في المشرق ومتأثرة به لدرجة انتشار ما عرف بقصيدة النّسخة بالرّغم من أن شعراء الشّكل الجديد حاولوا إظهار شخصيتهم الشّعرية الذّاتية من خلال إظهار أبعاد الكفاح الجزائري وظروف مجتمعه"[2]، يعكس هذا القول صراعا بين التأثر بالمشرق وإثبات الهوية حيث سعى الشّعراء لتجديد الشّكل مع الحفاظ على خصوصية الكفاح الجزائري.

وقد عبر النّاقد محمد ناصر عن هذا بقوله" لا نكاد نجد فيه إنتاجا يستوجب التّقييم أو التنويه لضعفه الفنّي ولعل إمكانية إدراجه في النّثر أصوب من إدراجه في الشّعر ذلك لأن هذا التّيار لم يصادف نجاحا ولا قبولا من طرف الشّعراء وإنما هو يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها بعد أن أخفق إثبات ذاته في المشرق العربي"[3].

تجدر الإشارة إلى أن هذا التّيار لم يلق صدى أو قبول لدى الشّعراء، ما يدل على محدودية انتشاره وتأثيره فالكاتب يوضح أن هذا التّيار ما زال في مرحلة بحث عن هوية فنّية أو قاعدة يرتكز عليها، خصوصا بعد فشله في فرض نفسه ضمن المشهد الشّعري العربي، " مما لاشك فيه أن

[1] – محمد الناصر، **الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته وخصائصه الفنّية**"، ص167

[2] – زرارقة الوكال، "**الشّعر الجزائري الحديث من المحافظة والتقليد إلى الانفتاح والتجديد**"، مجلة الباحث، العدد 9، أبريل 2012، جامعة الاغواط، الجزائر ، ص ص229 230

[3] – محمد ناصر، " **الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية**"، ص 184

حساسية الابداع دفعت الشّعراء لمرافعات على سبيل الثّبوت لا على سبيل الحدوث من أجل دعامة هذا التّيار أو ذاك"[1].

يمكن القول إنّ الشّعر العربي المعاصر ولد من رحم ظروف فرضت نفسها بقوة ما دفع بشعراء إلى السّعي نحو بناء شكل شعري جديد يعكس تحولات الواقع ويعبر عن توجهاتهم إزاء مختلف جوانب الحياة وقد ساهم احتكاكهم بالثّقافات الأجنبية خاصة عبر التّرجمة في تشكيل هذا التوجه.

3-قصيدة النّثر:

نص شعري نثري يخرج عن الوزن والقافية حيث دعت إلى: "اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار" شعر/ نثر" بغض النّظر عن طبيعة كل منها، مركزة على اللّغة التي تصنع بنفسها ما تشاء ولم يكن بزوغ هذا الشّكل اعتباطيا، وإنّما هو ثمرة اتحاد عناصر، ما كان لها أن تجتمع ونقصد بذلك مكونات كل من الشّعر والنّثر، لتصهرها في روح "الشّعري" وتصقلها قوى الإبداع معطية بذلك قصيدة النّثر"[2] إذ إنها نوع أدبي مستقل يأخذ من الشّعر ومن النّثر.

لقي هذا الشّكل الشّعري إهتمام كبير يعود مصدره الأول إلى ظهور كتاب" قصيدة النّثر" من بودلير حتى الوقت الرّاهن" le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours" لسوزان برنار " Suzanne Bernard " سنة 1959م، " أشارت النّاقدة فيه إلى إيقاع الجملة والقوة الإحائية للّغة والصورة الشّعرية، رفضت الوزن العروضي التّقليدي والقافية ووضعت شروط تحكم قصيدة النّثر وهي الوحدة العضوية والمجانية والإيجاز"[3]، فمصطلح قصيدة النّثر في جوهره

---

[1] – مليكه خرامسية، **"قضايا الشّعر الثمانينيات، الرؤية والبناء"**، مذكرة ماجستير، إشراف بالخير عقاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014- 2015،ص21

[2] – إيمان الناصر، **"قصيدة النّثر العربية (التغاير والاختلاف)"**، مؤسسة الانتشار العربي، وزارة الثقافة والتراث الوطني مملكة البحرين، ط1، 2007م،ص ص 49- 50

[3] – ينظر: سوزان برنار، **"قصيدة النّثر من بودلير حتى الوقت الرّاهن"**،ج1، تر:راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام ط2، دار شرقيات للنّشر والتوزيع، القاهرة،، مصر ،1998م،ص36

ترجمة للمصطلح الفرنسي" Poème en prose" لما يحمله من تناقض صارخ يجمع "بين لونين من الإنتاج الأدبي يكادان يختلفان في كل شيء إيقاعا وإرسالا واستقبالا، ومع ذلك يتزاحمان على مصطلح واحد، أو بمعنى أدق يقتحم ثانيهما على أولهما حصنه العتيق الذي احتمى به قرابة 20 قرن"[1]، وهذا ما أشارت إليه سوزان برنار في شرحها لإسم" قصيدة النّثر" بقولها:" هي الانتظام الشّعري وفوضى اللانّظام في النّثر"[2] أي أنها شكل من أشكال الأدب النّثري، تعتمد على الإيقاع الداخلي بشكل واسع، "إن قصيدة النّثر قد تلجأ إلى أدوات النّثر من سرد واستطراد ووصف، لكن كما تقول سوزان برنار شرط أن تعمل لغايات شعرية"[3].

عرف هذا النّوع من القصائد انتشارا واسعا "فهناك عوامل كثيرة مهدت من النّاحية الشّكلية لقصيدة النّثر في الشّعر العربي، منها التّحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التّفعيلة الخليلي، فهذا التّحرر جعل البيت مرنًا وقرّبه إلى النّثر، ومن هذه العناصر انعتاق اللّغة وتحررها، وضعف الشّعر التّقليدي الموزون، وردود الفعل ضدّ القواعد الصارمة النّهائية ونمو الرّوح الحديثة ثم هناك التوراة والتّراث الأدبي القديم في مصر و بلدان الهلال الخصيب على الأخص "[4]،أدت هذه العوامل إلى بروز حركة شعرية عربية معاصرة، تسعى إلى تأسيس هذا النّوع في الشّعر العربي المعاصر.

[1] – أحمد درويش، "**متعة تذوق الشّعر**"، دراسات في النّص الشّعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة 1997،ص 292

[2] – برنار سوزان، "**قصيدة النّثر من بودلير إلى يومنا هذا**"،تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنّشر، بغداد، 1993م،ص 145

[3] – أنسي الحاج، "**بيان لن**"، نموذج رفيع وثورة تمرّدت على التقاليد الشّعرية مبكرا، منصة إنزياحات تمت زيارته بتاريخ: 2025/03/18 على الساعة: 20:36

[4] –يوسف الخال،" **مجلة الشعر**"، العدد 14، ربيع 1960 في الشّعر والشّعراء، دار مجلة الشّعر، شار فينيقيا، بيروت،ص 77

4-شعر الهايكو:

الهايكو فن شعري ياباني، يسعى الشّاعر من خلال ألفاظه البسيطة البوح بأحاسيسه ومشاعره إذ يعد" أقصر قالب شعري ياباني، والغرض منه أن يعطي بإيجاز تام انطباعا عن حالة نفسية أو عن منظر طبيعي"[1]، إنه فن شعري يمتاز بقصره وتركيزه على تقديم صورة موجزة لحالة عاطفية، تعود جذوره إلى القرن 15، حيث" ازدهر شكل شعري جديد أطلق عليه الرينغا، والرينغا هي قصيدة تكتب بشكل جماعي من طرف عدد من المؤلفين [2]، وقد ينظر إليه بوصفه " شكل شعري ياباني يتالف من ثلاث أسطر مكونات من خمس مقاطع في السّطر الأول، وسبعة مقاطع في السّطر الثّاني، ثم خمسة في السّطر الثّالث والأخير"[3]، إذ الهايكو قصيدة كاملة في 17 مقطع فقط، يركز على المقاطع الصوتية يقول الأخضر بركة في ديوانه (حجر يسقط الآن في الماء).

مثل قطر النّدى

تَنعكسُ فيها السّماء والأَرضُ

يولد الهايكو [4]

الحضور الطبيعي ماثل في هذه القصيدة من الماء، والسّماء، والأرض.

فالهايكو أشبه ما يكون بقطرة النّدى التي انصهرت في حجمها فهي مؤهلة لأن تعكس عليه صورة السّماء والأرض.

---

[1] – مجدي وهبة، "**معجم مصطلحات الأدب**"، مكتبة لبنان، بيروت،1974م ، ص 202

[2] ريويوتسوبا، **تاريخ الهايكو الياباني**، تر: سعيد بوكرامي سلسلة كتاب المجلة العربية، ع 175 ، دط، الرياض، السعودية، 1432هـ ،ص07

[3] – مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، "**صوت الماء**"، تر: حسن الصلهبي، كتاب الفيصل، ع 478-477، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1437هـ، ص 96

[4] – الأخضر البركة، "**حجر يسقط في الماء**"، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، 2016م

إنّ تجربة الهايكو عند معاشور قرور (أستاذ الأدب في جامعة إبن خلدون – تيارت) تعد نموذجا رائعا للإبداع الأدبي الجزائري والعربي، حيث حققت تراكمية نوعية وكمية متميزة، وقدمت رؤيا فريدة ومبتكرة، فقد أسفرت هذه التّجربة عن إنتاج أربعة دواوين كاملة:

هايكو اللَّقْلَقِ، هايكو القَيْقَبِ "[1]

اسطرلاب لقياس الكيغو [2]

حقل مضرّج بشقائق النّعمان[3]

يقول في ديوانه الهايكو اللقلق:

قَشَّة قَشَّةً

يَبْنِي اللَّقْلَقُ عُشَّهُ

مِنْ دَرْبِ التِّبَانَةِ

عَلَى لَقْلَقَةِ الْفِرَاخِ

رَاعٍ سَيَدِّدُ مِقْلَاعَهُ [4]

في هذه القصيدة مشهدان إثنان، أولهما حرص اللقلق على تأمين مأوى لصغاره، وثانيهما سعي الرّاعي في الاستيلاء على عش اللقلق، والرغبة في اصطياده، وهنا يظهر الصراع الأبدي بين الخير والشر، النّاجم عن طمع الإنسان وحرصه على تحقيق مصالحه الخاصة، مهما كانت التكلفة على الآخرين.

[1] – معاشو قرور، "**هايكو اللقلق،هايكو القيقب**"،دار الفضاءات ، عمان ط1، 2015

[2] – معاشو قرور، "**اسطرلاب لقياس الكيغو**"، دار الأوطان،الجزائر، ط1، 2019

[3] – معاشو قرور، "**حقل مضرج بشقائق النّعمان**"، دار الشامل، فلسطين، 2019

[4] – معاشو قرور، "**هايكو اللقلق**"، ص13

الفرق بين الهايكو وقصيدة النّثر:

تعددت الفروق الجوهرية بين الهايكو و قصيدة النّثر ونوضح ذلك فيما يلي:

الهايكو نص واقعي المعاش أو نص الذي نلتقطه من الحياة اليومية للشّعر فهو يشرط المشهد/الصورة التي تبتعد عن الخيال أو المجاز، و التي يقدمها الهايكست وفق رؤيته الخاصة، بينما قصيدة النّثر يجوز أنسنة الأشياء بحيث يقوم الشّاعر بنقل صفات الإنسان كالتّفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى وهذا مايسمى في علوم البلاغة بالتّشخيص إلا أن هذه المحسنة تفسد الهايكو [1].

شاعر قصيدة النّثر يطرح رأيه الشّخصي بحرية تامة بينما يتخلص الشّعر الهايكو من طرح موقفه الذاتي (اللاذاتية).

توجد في الهايكو سمة الكيرجي التي لا نجدها في القصيدة النّثرية، فهي تمنح بنية الهايكو تماسكا كبيرا وتدعو القارئ للتأمل[2] ، على عكس قصيدة النّثر التي تكاد تنعدم فيها هذه التّيمة.

تكتب قصيدة النثر بغموض و تحتاج إلى تأويل إذ لا يبدو فيها المعنى واضحا لأول وهلة بينما الهايكو يكتب بألفاظ شفافة بطريقة عفوية سهلة تعطي القارئ معلومة جديدة[3].

[1] – ينظر: توفيق النصّاري، **"الهايكو وفرقه عن القصائد النّثرية الثلاثية"** ، صحيفة المثقف، تمت زيارته بتاريخ: 2025/04/04 على الساعة: 10:30

[2] – **المرجع نفسه.**

[3] – رسول بلاوي، توفيق رضابور محيسني، "**شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب الحديث**"، مجلة الدراسات الثّقافية واللّغوية، ع1،المركز الديمقراطي العربي، بوشهر إيران، 2018م، ص 26

الفصل الثّاني:

مظاهر التّجريب من التّشكيل إلى الرّؤيا في الشّعر الجزائري المعاصر

- **المبحث الأول** : التّجريب واللّغة الشّعرية في قصيدة "جسدي والوطن" لسليمان جوادي.
- **المبحث الثّاني** : جمالية التشكيل البصري في الشّعر الجزائري ديوان الأخضر بركة.
- **المبحث الثّالث** : مظاهر التجريب العروضي في ديوان "محاريث الكناية".

تمهيد الفصل:

شهد الشعر الجزائري المعاصر تحولات فنية وجمالية، عكست وعيا جديدا لدى شعراء بأهمية التّحرر من القوالب التقليدية والانفتاح على آفاق التّجريب والتجديد، وقد أصبح التّجريب سمة بارزة في تجارب شعرية عديدة حيث لم يعد الشّعر مقصورا على بنى لغوية مألوفة بل اتجه نحو توظيف أكثر ابتكارا للغة والصّورة كما برز الاهتمام بالتشكيل البصري للقصيدة كجزء من بنيتها الدلالية.

يتجلى هذا المنحى التجريبي في أعمال الشّاعر "سليمان جوادي" ، الذي تمثّل قصائده تلاحما بين اللّغة والشّحنة الشعورية ذات البعد الوطني، كما تتجلّى الأبعاد البصرية في تجربة الشّاعر "الأخضر بركة" الذي منح القصيدة هيئة فنية تفاعلية مع المعنى، أما من حيث الإيقاع فقد برزت ملامح التجريب العروضي في ديوان "محاريث الكناية" من خلال كسر النّمط الإيقاعي التّقليدي وتوظيف أوزان متنوعة لخدمة البنية الدلالية للنص.

وما نستعرضه في هذا الفصل المعنون بـ: "مظاهر التجريب من التشكيل إلى الرؤيا في الشعر الجزائري المعاصر" أشكال التجريب الثلاث: اللغوي، البصري والعروضي في الشعر الجزائري المعاصر.

المبحث الأول: التّجريب واللّغة الشّعرية في قصيدة "جسدي والوطن" لسليمان جوادي

تميزت اللّغة الشّعرية في الشّعر الجزائري المعاصر بطابع فني خاص، إذ أصبحت أداة لصياغة المعنى ضمن قالب جمالي وإيقاعي خاص.

1-اللّغة الشّعرية:

تنوعت مفاهيم اللّغة وتقاربت في معانيها، فهي كما عرفها العالم النحوي ابن الجنّي ت 392هـ " أنّها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، أي إنّها النّفس الذي تتنفّسه الأجيال واللّسان الذي يتكلم به الأبناء والوسيلة التي تتواصل بها الأمة فيما بينها .

اللّغة هي الرافد الأصلي الذي يستمد منه الإبداع الفني مادّته الأولية فهي تتكون في أعماق الإنسان بفعل ما تتركه الحياة من أثر فيه، غير أن لغة الشّعر ليست كسائر اللغات إذ تنفصل عن المألوف لتتّخذ طابعا إيحائيا خاصا، فيبدع الشّاعر منها عالما لغويا منفردا، وهكذا يصبح لكل مبدع بصمته الخاصة في التعبير والرؤية.

يعرّفها النّاقد أدونيس أنّها " ليست لغة تعبير بقدر ماهي لغة خلق"[2]، إذ أنّها لا تقتصر على كونها أداة للتعبير، بل تتجاوز ذلك لتغدو نمطا من أنماط التفكير يسقط من خلاله رؤيته على مختلف الأوضاع الاجتماعية، فهو " يدعو الشّاعر المعاصر إلى أن يخرج الكلمة من مألوفها القديم وصبغها بدلالات جديدة متماشية مع الظروف الحديثة"[3]، قد عبر عن ذلك من خلال فهمه للإنزياح إذ اعتبره جوهر لغة الشّعر المعاصر، وتعرض للفرق بين اللّغة الشّعرية وغير الشّعرية من حيث الإشارة

---

[1] – أبو الفتح ابن الجنّي، "**الخصائص**"، دار الكتاب العربي،، بيروت لبنان، دط، 1913م،ص 33.

[2] – عبد الحميد حيده، "**الإتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر**"، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980 ص336

[3] – فتيحة حسين، "**القراءة الحداثية لجمالية اللّغة الشّعرية**"، مجلة معارف (مجلة علمية محكمة)، السنة الثامنة (ديسمبر2013)، ع15، ص65

والإيضاح، وهذا في قوله "إذا كان الشّعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي. ذلك أنّ المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلاّ إلى رؤى أليفة، مشتركة. إن لغة الشّعر هي لغة إشارة في حين أنّ اللّغة العادية هي لغة الإيضاح فالشّعر هو ما جعل اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله"[1]، مما سلف يتجلّى لنا أن التركيز في التّجربة الشّعرية إنما يَنْصَبُّ على اللّغة باعتبارها الكيان الحي الذي تتشكل منه ملامح الشّعر، فاللّغة في الشّعر ليست مجرد وسيلة بل هي جوهر التّجربة وأفقها الجمالي.

لهذا فالتّعريف العام لها: "أنّها كليّة العمل الشّعري أو النّسيج الشّعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى"[2]، وهذا المفهوم الذي سنعتمد عليه في دراستنا حيث نسعى لتبيان عناصر اللّغة الشّعرية المحققة في قصيدة" جسدي والوطن" إذ تقول:

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الْوَطَنِ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي

يَنْبُتُ الْحُبُّ فِيهِ

وَتَنْتَشِرُ الْأُغْنِيَاتُ

غَيْرَ هَذَا الَّذِي يَكْثُرُ الْعِشْقُ فِيهِ

وَتَزْدَهِرُ الْأُمْنِيَاتُ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي

فِي دِمَائِي سَكَنَ

لَيْسَ لِي جُزُرٌ غَيْرَ هَذِهِ الَّتِي اتَّخَذَتْ

[1] – أدونيس، "**مقدمة الشعر العربي**"، دار العودة، بيروت، لبنان،ط3، 1979م، ص ص 125 126

[2] – سعيد ورقي،"**لغة الشعر الحديث**"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م،ص 67

أَضْلُعِي مَوْعِدًا لِلْمِحَنِ

آهٍ يَا جَسَدًا ظَلَّ يَحْمِلُنِي

هَلْ أَنَا مَرْفَأٌ أَمْ سُفُنْ؟

هَلْ أَنَا وَاحَةٌ لِلْهَوَى أَمْ مُدُنْ؟

آهٍ يَا جَسَدِي

أَنَا غَارِقَةٌ فِي هَوَى وَطَنِي لِلْأُذُنِ

أَنَا عَاشِقَةٌ وُلِدْتُ قَبْلَ أَنْ يَسْتَفِيقَ الزَّمَنُ

وُلِدْتُ قَبْلَ أَنْ يُولَدَ الْحُبُّ

مِنْ رَحِمِ الْكَلِمَاتِ

قَبْلَ أَنْ يَعْرِفَ النَّاسُ مَا النُّورُ، مَا الظُّلُمَاتُ

أَنَا عَاشِقَةٌ

فَاجْعَلُونِي نَشِيدًا عَلَى شَفَةِ الْأَبْرِيَاءِ

أَنَا عَاشِقَةٌ

فَاتْرُكُونِي أُمَارِسْ حُبِّي

كَمَا يَشْتَهِي وَطَنِي، وَكَمَا أَشْتَهِي

فَأَنَا لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الْوَطَنِ

لَيْسَ لِي زَمَنٌ غَيْرَ هَذَا الزَّمَنِ

غَيْرَ هَذَا الزَّمَنِ

غير هذا الزّمن [1]

تتكون اللّغة عامة ولغة القصيدة التي – نحن بصدد تحليلها – على مجموعة من العناصر نذكر منها:

1-1 الفعل:

هو الوسيلة التي تستخدم للتعبير عن الأفعال والحركات، وهو ما يكتسب معناه الحقيقي عند ربطه بزمن معيّن، ويقسم إلى ثلاث أقسام: الفعل الماضي" هو الدّال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك وهو مبني على الفتح"[2] أي أنه حدث وقع في زمن مضى.

والفعل المضارع" ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمن يحتمل الحال والإستقبال مثل: يجيء، يتعلم، يجتهد"[3]، وهو فعل ماض اتصلت به إحدى حروف "أنيت" ويدل على الحال أو في الزّمن الحالي.

أما فعل الأمر "هو الذي على طريقة المضارع للفاعل المخاطب لا يخالف بصيغته، إلى أن تنزع الزائدة فتقول تضع ضع"[4]، أي أنه يساق من الفعل المضارع وتحذف إحدى أحرفه.

الأفعال الموجودة في القصيدة:

[1] – سليمان جوادي، "**ديوان قال سليمان**"، **شعر**، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م، ص 75-76-77

[2] – ابن يعيش، "**شرح المفصل**"،جامع الكتب الإسلامية، مجلد4، تمت زيارته بتاريخ: 2025/04/22 على الساعة: 12:20

[3] – مصطفى الغلاييني"**جامع الدروس العربية**"،موسوعة في ثلاث أجزاء، منشورات المكتبة العصرية،صيدا-بيروت،ط3، 1994م، ص33

[4] – ابن يعيش، " **شرح المفصل** "، ص 289

الفعل	الزمن	الفعل	الزمن
ينبت	مضارع	اتخذت	ماض
تنتشر	مضارع	يحملني	مضارع
يكثر	مضارع	يستفيق	مضارع
تزدهر	مضارع	ولدت	ماض
سكن	ماض	يولد	مضارع
يعرف	مضارع	أمارس	مضارع
اجعلوني	أمر	يشتهي	مضارع
اتركوني	أمر	أشتهي	مضارع

تظهر هذه الأفعال تنوعا في الأزمنة، مما يعكس التّفاعل المستمر بين الشّاعر وجسده ووطنه عبر الزّمن فهي أفعال متوهجة بالحياة تعبر عن التّعلق والانتماء يغلب عليها زمن المضارع لتأكيد الاستمرارية والتّجدد، وتجسد حالة الاندماج بين الجسد والرّوح والوطن كما تعكس أفعال الأمر رغبة في التّعبير الحر عن الحب للوطن، بينما تشير أفعال الماضي إلى عمق هذا الحب وتجذره في الوجدان بشكل عام، الأفعال في القصيدة ترسخ صورة الوطن كجزء لا يتجزأ من كيان الشّاعر وتمنح النّص طابعا وجدانيا قويا وحيويا.

1-2- الاسم:

هو اللّفظ الذي يحمل معنى مستقلا، غير متأثر بزمن وهو "ما دل على معنى في نفسه ولم يقترن بزمان "[1]حيث يظهر معناه بوضوح.

وَالِاسْمُ قَدْ خُصِّصَ بِالْجَرِّ، كَمَا قَدْ خُصِّصَ الْفِعْلُ بِأَنْ يُنْجَزِمَا

فَارْفَعْ بِضَمٍّ، وَانْصِبَنْ فَتْحًا، وَجُرَّ كَسْرًا، كَ (ذِكْرَ اللهِ عَبْدَهُ يَسُرُّ)[2]

[1] – عبد الله بن يوسف الجُديع، **"المنهاج المختصر في علمي النّحو والصّرف"**، مؤسسة الريّان للطباعة والنّشر والتوزيع، ط3 1468 هـ، 2007م، ص14

[2] – إبن مالك،**"ألفية ابن مالك (الخُلاصة في النحو والتصريف)"**، سلسلة منشورات، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع بالرياض، ص73

الاسم	النّوع	الدلالة
الوطن	اسم علم	رمز للهوية والانتماء يمثل الجزائر والوطن الأم
الحب	اسم مجرد	يعبر عن المشاعر والعواطف الوطنية والإنسانية
الأغنيات	جمع تكسير	تشير إلى التّعبير الفّني والثّقافي عن الحب والإنتماء
العشق	اسم مجرد	يدل على الحب العميق والمخلص
أمنيات	جمع تكسير	تعكس الآمال والطموحات المتعلقة بالوطن والمستقبل
دمائي	جمع تكسير	ترمز إلى التّضحية والفداء من أجل الوطن
جزر	جمع تكسير	تشير إلى الأماكن أو الأجزاء التي ينتمي إليها الشّاعر
أضلعي	جمع تكسير	تمثل الجسد البشري وتستخدم مجازيا للاشارة إلى الصّبر والتّحمل
محن	جمع تكسير	تعكس الصّعوبات والتّحديات التي يواجهها الوطن والشّعب
مرفأ	اسم مكان	يرمز للأمان والإستقرار
سفن	جمع تكسير	تشير إلى الرّحلة أو التّنقل وتستخدم مجازيا للبحث عن الذات
رحم	اسم مكان	يرمز للبداية أو الأصل
الظّلمات	جمع تكسير	تشير إلى الجهل أو الضياع
الزّمن	اسم مجرد	يدل على الوقت يستخدم للاشارة إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل
الواحة	اسم مكان	تمثل الملاذ أو المكان الآمن
هوى	اسم مجرد	يعبر عن الحب أو الميل العاطفي
مدن	جمع تكسير	تشير للتجمعات السّكانية وتستخدم مجازا للاشارة إلى المجتمع أو الوطن
النّور	اسم مجرد	يرمز للبداية أو المعرفة
الأبرياء	جمع تكسير	تمثل البراءة والطهارة تستخدم للاشارة إلى النّاس البسطاء
عاشقة	اسم فاعل	تعبر عن ذات الشّاعر المحبة

تظهر هذه الأسماء تنوعا في الدّلالات مما يعكس عمق العلاقة بين الشّاعر، ووطنه وجسده، تستخدم الأسماء المجردة مثل: الحب/ العشق/ الأمنيات، للتعبير عن الحب والاحاسيس بينما تستخدم الأسماء المكانية: الجسد/المرفأ المدن، لتجسّد الواقع المادي والرّمزي تحمل أبعادا رمزية وعاطفية قوية

بحيث تعكس ارتباطات رمزية تعمق المعنى العام للنّص فهي تمثل مكونات الذات والهوية وتعبر عن الصراع بين المعاناة والأمل، كما تضفي بعدا وجدانيا يجعل المشاعر أكثر تجسدا حيث تشير لمفاهيم ثابتة في سياق تجربة الشّخصية والوطنية للشّاعر.

1-3- الحرف:

يعد الحرف اللّفظ الذي يدل على معنى في نفسه، غير مقترن بزمن معين، يعرفه العالم النحوي ابن الجنّي بقوله: "وأما الحرف فالقول فيه وفيما كان من لفظه: أنّ (ح ر ف) أينما وقعت في الكلام يراد بها حد الشيء وحدته من ذلك حرف الشّيء، إنما هو حدّه وناحيته، وتقول: إنّما أنت على حرف، أي لا أثق بك"[1] من هنا أتت تسمية حروف المعجم حروفا، لأن الحرف في أصله هو ذلك الجزء من الصوت الذي يقال في لحظة واحدة.

1-3-1- حروف الجر:

هي مجموعة من الحروف تؤدي وظيفة في الجملة وهي جر معاني الأفعال إلى الأسماء وتوصيلها إليها ومعنى ذلك نقل المعنى الذي يحمله الفعل وايصاله إلى الأسماء المجرورة بها[2].

الحرف	الوظيفة النّحوية	أمثلة من القصيدة
في	تفيد الظرفية الزّمنية أو المكانية	في دمائي سكن/ في هوى وطني
اللام	تفيد الغاية أو الاتجاه	للأذن
من	تفيد الابتداء	من رحم الكلمات
على	تفيد الاستعلاء أو التمكن	على شفة الأبرياء

عمقت الإحساس بالانتماء والارتباط العاطفي، وكل ذلك عبر ربط كلماته بحروف بسيطة لكن مؤثرة.

[1] – إبن جني، "**سر صناعة الإعراب**"، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، ص13

[2] – مصطفى الغلاييني،"**جامع الدروس العربية**" ، ص 579

1-3-2- حروف العطف:

تستعمل لربط الجمل والكلمات معا، اذ يعد العطف "تابع يتوسط بينه وبين متبوعه حرف من حروف العاطفة، ويسمى التابع الذي يقع بعد حرف العطف معطوفا وسمي المتبوع معطوفا عليه والمعطوف يتبع المعطوف عليه في الإعراب، رفعًا أو نصبًا أو جرًا أو جزمًا"[1].

أمثلة: استعملها الشّاعر لتأثير في المتلقي وإقناعه بحجج وبراهين: (الواو، أن، الفاء، كما)

دورها: تبرز هذه الحروف ترابط الذات بالوطن

- **و**تنتشر الأغنيات – **و**تزدهر الأمنيات (تفيد الجمع والمشاركة).
- هل أنا مرفأ **أم** سفن (تفيد التخيير أو الإستفهام).
- **فا**جعلوني نشيداً (تفيد الترتيب) .

1-4 – أدوات النداء:

هي أدوات وألفاظ تستخدم لنداء الشخص أو الشيء، وتشير إلى التوجه الكلامي نحوه عرّفه الشاعر العراقي خليل عطية على أنه: "أسلوب يجري على نمط مخصوص يستعمل لدعوة من تخاطبه إلى الإنتباه بوساطة حرف من حروف النّداء"[2].

هناك أداة نداء ظاهرة في القصيدة وهي:"يا" ظهرت في:

" آه **يا** جسدًا ظلّ يحملني"

" آه **يا** جسدي"

وظفها لينادي جسده بتعبير عاطفي مليء بالشّوق والتّعب.

[1] – الإمام أحمد بن عبد النور المالقي، "**رصف المباني في شرح حروف المعاني**"، تحقيق:أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللّغة العربية، ط 3، دمشق، سوريا، 2002م، ص 473

[2] – ينظر: خليل عطية، "**قواعد اللّغة العربية**"، مكتبة الآداب القاهرة ، ط1، 2008م، ص 157

1-5- أدوات النّفي:

في القصيدة أدوات نفي واضحة وهي:

ليس لي وطن غير هذا الوطن- **ليس** لي جزر

بيّن الشّاعر من خلال استخدام هذه الأداة لنفي وجود أي وطن أو زمن آخر غير وطنه و زمنه بمعنى يعكس الرّفض والتّمسك بالهوية.

1-6- أدوات التوكيد:

تجلت في التّكرار من أمثلة ذلك قوله:

ليس لي زمن غير هذا الزّمن

غير هذا الزّمن

غير هذا الزّمن

نستبين من خلال هذه الأبيات التأكيد العاطفي على حب الوطن عبر التكرار لهذه المقاطع.

استخدم الشّاعر سليمان جوادي الحروف والعناصر اللّغوية ببراعة ليضع قصيدة عاطفية شديدة الإرتباط بالوطن، مليئة بالحب، الألم، الحنين، مما جعل قصيدته صادقة وقريبة من قلب القارئ.

تؤدي هذه الحروف بصفة عامة دورا هاما في تقوية الإيقاع والمعنى، إذ تحمل وظائف دلالية ايقاعية تعزز من التّعبير العاطفي والرمزي.

تساهم في خلق نغمة موسيقية توازي الحنين والتأمل مما يكسب النّص طابع وجداني انفعالي متماسك.

2-الصورة الشّعرية:

بلغ مفهوم الصورة عند الأدباء والنّقاد درجة التّوسع التي تجعلها تشمل كل وسائل التعبير الأدبي، حيث عرفها النّاقد المصري مصطفى ناصف:" أنّها منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الاشياء[1].

نستخلص أن الصورة تمثل نقطة إلتقاء بين الواقع والحقيقة حيث تعمل على تصوير الأشياء بكل دقة، وتتعاون مع الحواس لكي ندرك الأشياء على حقيقتها وطبيعتها.

أ – الصورة البيانية:

هي تلك الصورة التي تتشكل من خلال استعمال الأشكال البلاغية المتنوعة، حيث يعتبرها العالم الفارسي الجرجاني أنها المصدر الأساسي لجمال الكلام وروعة التعبير" وأول ذلك وأولاه وأحق بأن يستوفيه النّظر ويتقصاه القول: التشبيه والتمثيل والاستعارة..."[2] ومن هذا ينظر إلى أهمية الصورة البيانية في جمال الكلام.

أ – 1 الاستعارة:

ويتسم معناها بمرونتها في التعبير والتصوير لأنها "معبأة ومشحونة بشتى العواطف والخواطر الذهنيّة والنّفسية وكلما وسعنا السّياق الذي ترد فيه ازداد مع التأمّل عطائها وتتفاعل من غيرها من أدوات اللّغة التّفاعل الصّحيح"[3] أي أنها تعبير عميق يحتوي على معاني متعددة ومتشابكة.

يستخدم الشّاعر الإستعارة بأشكال مختلفة نذكر من بينها في الجدول التالي:

---

[1]– مصطفى ناصف، "**الصورة الأدبية**"، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، ص 08

[2] – عبد القاهر الجرجاني، "**أسرار البلاغة**"، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي عبد العزيز شرف،دار الجيل، مكتبة الجاحظ، بيروت، لبنان، ص 92

[3] – إبراهيم، الوصيف هلال الوصيف، "**التصوير البياني في شعر المتنبي**"، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، جامعة ميتشيغان، 2006م، ص 54

العبارة	نوع الإستعارة	الشّرح:
ينبت الحب	استعارة مكنية	صوَّر الحب بنبات ينمو، وحذف المشبه به(النّبات)،وذكر شيئا من لوازمه ينبت.
تزدهر الأمنيات	استعارة مكنية	شبّه الأمنيات بشيء مادي الأزهار أو النبات وحذف المشبّه به وأبقى دلالته وهي تزدهر
آه يا جسدًا ظل يحملني	استعارة مكنية	صوّر الجسد كوسيلة نقل أو حاملة، مما يدل على التّعب والمعاناة التي يتحملها الإنسان في سبيل الوطن
أنا غارقة في هوى وطني	استعارة تّصريحية	شبّه الوطن ببحر يغرق فيه الشّاعر حبا مما يعكس عمق الانتماء والعشق للوطن.
ولدت قبل أن يستفيق الزمن	استعارة مكنية	صوّر الزمن ككائن نائم يستفيق، مما يدل على سبق الشّاعر لعصره أو شعوره بالخلد في حب الوطن.
من رحم الكلمات	استعارة مكنية	شبّه الكلمات بأم تلد، مما يدل على أن الشّاعر ولد من رحم اللّغة والشّعر
فاجعلوني نشيدا على شفة الأبرياء	استعارة مكنية	صوّر نفسه كنشيد على شفاه الأبرياء مما يدل على رغبته في أن يكون صوته معبرا عنهم.

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الشّاعر وظف الإستعارة بأنواعها بطريقة فنية معبرة وقد تنوعت الإستعارات بين المكنية والتّصريحية مما أضفى على القصيدة عمقا عاطفيا وجمالا تصويريا.

أ – 2 التشبيه:

يعد التشبيه من أهم الأساليب البلاغية التي يعتمدها الشّعراء لتقريب المعاني المجردة لذهن القارئ بطريقة محسوسة ذلك أنه:" من أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والرّبط بين الأشياء"[1]، مما يسهّل نقل المعاني إلى الذهن بطريقة محسوسة ومن الطبيعي أن يكون من أقدم الوسائل لأن الإنسان

[1] – ينظر: نرجس الانصاري وعلي رضا نظري، "**جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي**"،مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، العدد 15، 2013م، ص02

في بدايات تعبيره الفني كان بحاجة لوسائل بسيطة ومباشرة لفهم العالم من حوله وتصويره، ومما وجد في القصيدة نذكر:

التشبيه	النّوع	الشّرح
هل أنا مرفأ أم سفن	تشبيه بليغ	التشبيه هنا يعبر عن التساؤل الدّاخلي للشاعر.
هل أنا واحة للهوى أم مدن	تشبيه بليغ	يشبه الشاعر نفسه بين كونه هادئ أو جزء من حياة صاخبة يطرح السؤال عن التوجه والمكان في قلبه
فاجعلوني نشيدًا على شفة الأبرياء	تشبيه بليغ	التشبيه هنا يعبر عن رغبته في أن يكون نشيد كصوت يحمل براءة الأبرياء مصدر إلهام ونقاء

الشّاعر طرح تساؤلات حول هويته وعلاقته بوطنه والتشبيهات تظهر تداخل التناقضات بين العشق والبحث عن المعنى في الحياة.

أ – 3 الكناية:

نوع من أنواع التّعبير البلاغي في اللّغة العربية إذ تستخدم كلفظ للتعبير عن فكرة أو صفة بطريقة مباشرة، ويفهم القارئ معنى المقصود انطلاقا من السّياق" وهي عند أهل البيان أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، لا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة ولكن يجيء المعنى هو ردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه"[1]يعد أبو عبيدة من أوائل العلماء الذين تعرضوا لهذا الفن البلاغي، فهي عنده" تمثل ما فهم من الكلام من السّياق دون أن يذكر إسمه صريحا في العبارة "[2]، فهو يستعملها استعمال اللّغويين مثل سيبويه والقراء بمعنى الضمير ومن أمثلة ذلك في القصيدة نذكر:

1- ليس لي وطن غير هذا الذي

"في دمائي سكن"

[1] – بدر الدين الزّكرشي ، "**البرهان في علوم القرآن** "، تحقيق أبو الفضل الدمياطي،دار الحديث القاهرة، ج2، 2006م، ص301

[2] – أحمد مطلوب"**معجم المصطلحات البلاغية**"،دار العربية للموسوعات، مكتبة لبنان ناشرون، ص 568

⬅كناية قوية عن العلاقة بين الشّعر وبين وطنه، حتى أصبح مستقرا في قلبه.

2- ليس لي جزر غير هذه التي "اتخذت

أضلعي موعدا للمحن"

⬅ كناية عن المعاناة والألم.

3-آه يا جسداً "ظل يحملني"

⬅كناية عن الشخص ذاته" فظلّ يحملني" لا تعني فقط أن الجسد يظل يحمله بمعنى مادي بل تعني أن الشّاعر نفسه يستمر في مواجهة الحياة وحمل أعبائها رغم ما فيها من معاناة وألم.

4 "أنا غارقة في هوى وطني للأذن"

⬅ كناية تؤكد على أن حب الوطن لا يعد مجرد شعور سطحي بل هو حالة عاطفية شديدة يعيشها الشّاعر حتى يصبح غارق في هذا الحب، بحيث يمكن سماع هذا الهوى والتّفاعل معه من قبل الآخرين.

5- "فاجعلوني نشيدا على شفة الأبرياء"

⬅ كناية عن الخلود بعد الموت فيبقى نشيدا يردد دائما.

الشّاعر يريد أن يكون مصدرا للأمل والحب الذي يذكره الجميع خاصة الأبرياء فهذه الكناية تشير لرغبته في أن يكون حبه للوطن ذو طابع روحاني وأخلاقي نقي.

الشّاعر لا يكتفي بالحديث عن حبه للوطن بشكل مباشر بل يوظف الكناية لتظهر هذا الحب باعتباره جزء من كيانه الداخلي لا يصال فكرة أن الوطن لا يختصر في الجغرافيا فقط بل في القلب والعواطف والوجود.

ب – المحسنات البديعية:

لا يقتصر الجمال في الأدب العربي على استخدام الكلمات فقط، بل يمتد إلى كيفية صياغتها وترتيبها بطريقة تزيد من تأثيرها في السامع أو القارئ، وفي هذا السّياق جاءت المحسنات البديعية كأداة ترفع من مستوى الأداء اللّغوي وتضفي عليه لمسات فنّية تزيد من قوته وتفاعله مع المتلقي" فيتّخذها الأديب وسيلة يستعين بها على أداء المعنى في لفظ عذب وعبارة رشيقة، تحدث في قلب المخاطب وعقله نشاطا ويجد لها في الأذن طربا، ومن ثم يسرع إلى تلقّيها وقبولها بل واستحسانها"[1].

يتخذها الأديب وسيلة يسهّل بها أداء المعنى ومن بينها (التكرار، الجناس، الطباق ...)

ب – 1 التكرار:

هو تقنية بلاغية جمالية تعتمد على إعادة اللّفظ أو العبارة بشكل متكرر، مما يعزز من قوة التّأثير ويعمق الفكرة المراد إيصالها "إنه تجلية المعنى وتزكية له، أو رغبة من الشّاعر في في التوكيد والتّفصيل، ومن ثم تنمية المعنى وبلورته"[2].

فإن بروز عنصر التكرار في القصيدة يعطي إيقاعًا موسيقيًا ويعبّر عن الإصرار والارتباط العاطفي الشّديد بالوطن مثال ذلك:

"لَيْسَ لِي وَطَنٌ..."

"لَيْسَ لِي وَطَنٌ..."

وفي بيتٍ آخر:

لَيْسَ لِي زَمَنٌ "غَيْرَ هَذَا الزَّمَنِ"

[1] – إبراهيم، علي عبد الكريم مبروك ، **"المحسن البديعي وأثره في إقامة المعنى وبلاغة التراكيب الأدعية النبوية أنموذجا"**، مجلة الزهراء،ج2، مجلد 30، ص 2156

[2] – ليلى مهدان، **"جماليات الإيقاع التكراري في القصيدة الشّعبية الجزائرية"**، مجلة محاورات في الأدب والنّقد، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، عين الدفلى، الجزائر، مجلد 1 ، ع2، 2021م، ص 252

"غَيْرَ هَذَا الزَّمَنِ"

"غَيْرَ هَذَا الزَّمَنِ"

وتكررت كلمة " عاشقة " ثلاث مرات دليلا على حبه لوطنه وتعلقه به.

اعتمد الشّاعر سليمان جوادي على التّكرار بأنواعه المختلفة من تكرار كلمة وعبارة ومقطع، فالتكرار في القصيدة ليس فقط لغوي بل عاطفي أيضا فهو يعزز الفكرة الأساسية التي تتمحور حول الهوية العميقة المرتبطة بالوطن.

ب –2 الطباق:

هو أحد أنواع المحسنات البديعية التي تضفي جمالا على الكلام من خلال "الجمع بين المتضادات والمتقابلات في الجملة نفسها"[1] مما يكسب النّص موسيقي داخلية ذاتية.

أحيانا يكون بين لفظين، تارة أخرى بين بيتين شعريين ويسمى هذا المقابلة ومثال ذلك:

- " النّور"، "الظّلمات"

قبل أن يعرف النّاس ما النّور، ما الظّلمات.

🡸تظهر جمالية هذان المتضادات في تعظيم فكرة "القدم الأزلي" للشاعر كأنها وجدت قبل خلق الثنائيات الأساسية في الوجود.

- "مرفأ" ، "سفن"

"هل انا مرفأ أم سفن".

🡸 التّضاد هنا يعكس صّراع الهوية بين الإنتماء والإغتراب: مرفأ (الثّبات)، سفن (الحركة)

- "واحة (الهدوء)، مدن (الصخب)".

[1] –ينظر: علي الجارم، مصطفى أمين، "**البلاغة الواضحة ودليل البلاغة الواضحة**" دار المعارف، 1999م، ص 281

"هل أنا واحة للهوى أو مدن".

🡸 يبرز التّناقض بين ذات الشّاعر كفضاء حميمي وعالم خارجي مليء بالتناقضات فالواحة رمز العزلة والمدن رمز الزحام.

التضادات في القصيدة ليست مجرد محسنات بديعية بل هي عظام النّص الشّعري، الذي يحمل لحم المعنى، كل ثنائية تشبه باب مزدوج يفتح على أسئلة الوجود: الهوية والانتماء في عالم مليء بالتّناقضات.

ب – 3 السّجع:

ليس مجرد زينة لفظية بل هو إيقاع يحرّك المشاعر وينظّم الكلام كاللّحن في الأغنية "سار منذ القديم في النّثر العربي وراج كثيرا في عصور التنميق مع ما راج من محسنات بديعية وهو يقوم على اتفاق فاصلتي الكلام في حرف واحد من التقفية"[1]، يعني توافق الفواصل في الحروف الأخيرة من الكلمات داخل الجملة أو العبارة سنرى كيف يضفي هذا الفن روحا على العبارات في الأمثلة التّالية:

"الحب فيه"–" الأغنيات"

سجع غير تام (اختلاف في الحرف الأخير مع تشابه في الوزن) يخلق تناغم موسيقي

" العشق فيه"–" الامنيات"

بعض الجمل تعتمد على السّجع التّام مثل: (سَكَن / مِحَن) والبعض الآخر يعتمد على السّجع الجزئي أو التوازن الإيقاعي مثل: (فيه الأغنيات / فيه الأمنيات)، وهناك أيضاً سجع داخلي مثل: (النّور/ الظّلمات) يلعب السجع دورا حقيقيا في تعميق المعنى واثراء الجانب الموسيقي.

[1] – إنعام فوّال عكاوي، **"المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)"**، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1996م، ص 578

ب – 4 الجناس:

يعد من الأساليب البلاغية التي اعتنى بها الأدباء والشّعراء قديما وحديثا أشار سيبوبة لهذا المصطلح وسماه "بالمشترك اللّفظي" ويعني "اتفاق اللّفظتين والمعنى مختلف"[1] وهذا المفهوم مقارب لما عرفه علماء البلاغة بأنه" تشابه اللّفظين في النّطق واختلافهما في المعنى"[2] وفيما يلي سنذكر بعض الأمثلة الدّالة على ذلك:

1- "ليس لي وطُن غير هذا الوطن"

"ليس لي زمنٌ غير هذا الزّمن"

" وطن"،" زمن" ← جناس ناقص.

بينهما تشابه في الوزن وعدد الحروف وتوافق جزئي في نهاية الكلمتين(ـن) .

2- "وتنشر الأغنيات"

"وتزدهر الأمنيات"

" الأغنيات، الأمنيات"← جناس ناقص.

تشابه في الوزن إذ أن الكلمتين تشتركان في بعض الحروف مع إختلاف جزئي في التّركيب.

القصيدة ممتازة فنّيا لأنها جمعت بين الموسيقى الداخلية والعاطفة الصادقة فالصور البيانية أعطت إحساسا قويا بالحب العميق والتضحية للوطن، في حين عززت المحسنات البديعية وقع العاطفة عبر الإيقاع الموسيقي والتّضاد اللّفظي مما زاد تأثير الكلمات في النّفس والتّناسق بينهما جعل النّص ممتلئ بالعاطفة والموسيقى متناغما مع موضوع الإنتماء للوطن.

[1] – سيبويه، **"الكتاب"**، ج1، ص 23، نقلا عن: سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، 2004م، ص 182

[2] – السكاكي، **"مفتاح العلوم"**، تر:نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،ط1، 1983م/ط2، 1987، بيروت، لبنان، ص 205

المبحث الثاني : جمالية التشكيل البصري في الشّعر الجزائري ديوان" الأخضر بركة"

يعد التّشكيل البصري أحد المفاهيم النّقدية المبتكرة التي ظهرت في الأفق الشّعري العربي، حيث ارتبط ظهورها بحركة التّجديد التي شهدتها القصيدة العربية خاصة من حيث البناء الشّكلي، مما أضفى عليها لمسة من الحداثة والابتكار" فهو كظاهرة فنية في القصيدة يفارق الشّكل من حيث المساهمة في إنتاج الدّلالة وبوصفه شكلا غير قار على انموذج معين، فهو يحاول أن يمنح الشّعر بعدًا تشكيليا ثائرا بالفنون التشكيلية وثقافة العصر المبنية على الصورة، إضافة إلى هذا يعمل التّشكيل على بث الحيوية في القصيدة، وذلك من خلال المزاوجة بين الملفوظات والرسوم والألوان والأشكال وغيرها ومن هذا غدت القصيدة الشعرية قصيدة بصرية بإمتياز من حيث الإيقاع والدّلالة"[1]، يتبين من خلال هذا المفهوم أنّ ظاهرة التّشكيل البصري تسعى إلى جعل النّص الشّعري في صله وثيقة مع روح العصر الحديث إذ إنّه مركب من "خط ولون وكتابة وفضاء وما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة تناغُمًا و إيقاعًا و تضادًا وانسجاماً"[2]، فالخط الأساس الذي يبنى عليه هذا الفن من خلال ترتيب الخطوط والكلمات لخلق تجربة فنية متكاملة ومتوازنة.

ظهرت عدة مسميات للقصيدة ذات التشكيل البصري كمصطلح" الاشتغال الفضائي" عند الباحث المغربي محمد الماكري الذي يعرفه بقوله: "هو لدينا مجموع مظاهر **"التفضية"** في عرض النّصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات النّاتجة عن الهيئة الخطيّة أو الطباعيّة للنّص"[3] في هذه المقولة يركز على الجانب المرئي والصوري.

---

[1] – عامر بن أحمد، **"الخطاب الشعري العربي المعاصر"**، من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النّصية وتحولاتها)، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة الجلالي إلياس، بلعباس، قسم اللّغة وآدابها، 2016م، ص 159

[2] – محمد أبو رزيق، **"النّص التشكيلي بين اللّغة البصرية والتأويل"**، مجلة الصورة، دار الثّقافة والاعلام، الشارقة، ع2، 2003م، ص 126

[3] – محمد الماكري، **"الشكل والخطاب"**، مدخل لتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، كانون الثاني، 1991م، ص 05

التّشكيل البصري في ديوان الأخضر بركة:

جاء هذا الديوان بحُلّة تشكيلية بصرية متعددة الأشكال متنوعة المظاهر، أولى فيها الشّاعر عناية فائقة بالتّشكيل البصري، وسنحاول تلخيص التقنيات التي اعتمدها فيمايلي:

1-البياض والسواد:

يعتبر البياض من أبرز السمات الجماليّة والفنّية في القصيدة العربية المعاصرة فهو في الأصل ليس إلا "توقف ضروري للمتكلّم لأخذ نفسه وهو بالتّالي ليس إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النّص، ولكنّها بطبيعة الحال محمّلة بدلالة لغوية"[1]، تؤثر في بناء المعنى وايقاع النّص، فالشّاعر الجزائري المعاصر يمزج بين البياض والسواد بشكل ملفت للإنتباه" فمن تمازج بياض الصفحة وسواد النّص تتجلى أهمية كل منهما"[2]، إذ أن الصفحة البيضاء لا أهمية لها ما لم تمتزج مساحتها بالسواد، وهو ما لا يتأتى إلا بتشكيل النّص الشّعري عليها، هذا الأخير يشير إلى الامتلاء بينما الأول يشير إلى الفراغ، ونجد ذلك جليا في قصيدته" بيان المرايا" يقول فيها:

أَعُودُ إِلَى قَوْلِ مَنْ هَؤُلَاءِ الَّذِينَ...

كُلَّمَا نَطَقُوا اهْتَزَّ شَحْمُ الْبَلَاغَةِ، يُرْثُونَ كَيْ يَرِثُوا

كُلَّمَا قِيلَ نَصٌّ أَثْوَوا عَالِمِينَ بِتَأْوِيلِهِ، كُلَّمَا...

قِيلَ أُخْرَى... جَرَوْا بِمَلَاعِقِ دُنْيَاهُمُ نَحْوَهَا آخِرَ الْعُمْرِ

يَزْدَرِدُونْ

***

يَخِيطُونَ لِلْغَيْبِ جُبَّتَهُ بِالْمِقَاسِ الَّذِي يَلْبَسُونْ...

---

[1] – محمد بنيس، " **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** "– مقاربة بنيوية تكوينية – المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م، ص 54

[2] – ينظر: محمد الصفراني، "**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**"، النّادي الأدبي بالرّياض، ط1 ، 2008، ص 151

يَقُولُونَ إِنَّا عَشَائِرُنَا.....

سَعَةُ الْكَوْنِ حَيْثُ انْتَهَى حَدُّ إِقْلِيمِهِمْ، كُلَّمَا...

قِيلَ نَصٌّ، قَضَوْا مِنْهُ أَوْطَارَهُمْ وَمَضَوْا[1]

فالشّاعر من خلال الأبيات السّابقة نجد أنّه ترك فراغا وهو الذي يمثّل البياض، حيث يكتب المقطع الأول ويترك بياض ويكتب المقطع الثّاني، وهكذا في الصفحة الموالية، وهذا البياض يدل على صمت الشّاعر وعدم قدرته على البوح والكلام.

وفي سياق آخر، نجد أن السواد يسيطر على البياض في العديد من القصائد من الديوان مثال ذلك في قصيدة "مقام الضجر" إذ يقول:

عَلَى رِسْلٍ

يَدَعُّ النَّسْغَ فِي أَنْبُوبِ آلَاتٍ مِنَ الْعَادَاتِ كَيْ يَسْتَنْبِتَ الشَّيْءَ

الْمُسَمَّى

زَهْرَةَ الْيَأْسِ النَّبِيهِ

ضَجَرٌ يَقُضُّ مَضَاجِعَ الْإِيمَانِ فِي عُقْرِ الْغَرِيرَةِ،

يَرْتَدِي شَوْكَ الصَّدَاقَةِ فِي ضَجِيجِ الْآخَرِ الْأَحْوَى،

يمطّر ريقَهُ الزيتّي من ثقْب الأبدْ [2]

من خلال ما سبق يُلْحَظ أن السّواد احتّل وشمل أكبر نسبة في هذه القصيدة إذ حصر البياض في نطاقه.

[1] – الأخضر بركة، "**محاريث الكناية شعر**"، منشورات دار الأديب، ص 23

[2] – "**المرجع نفسه**"، ص 43

2–علامات التّرقيم:

نالت علامات التّرقيم مكانة مرموقة في الدّراسات المعاصرة، حيث أصبحت محور اهتمام الشّعراء المعاصرين، مما تضيف هذه العلامات معنى جديدًا في النّص تتحقق فيه " فحضورها يحصر مجال الدلالة ويوجهها إلى مؤول Intepretant يعني لا يقبل إنتاج النّقيض فالنص الشّعري المقسم إلى أجزاء، والمرقم، تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه "[1]، حين نتأمل تجليات علامات الترقيم في الشّعر العربي الحديث نجدها تتمظهر في محورين رئيسيين يتقاطعان مع التحولات الإيقاع والرؤية:

1/ محور علامات الوقف. 2/ محور علامات الحصر.

2–1 – محور علامات الوقف:

تستخدم هذه العلامات من أجل ضبط الجمل وفصل بعضها البعض، من أجل القدرة وإعطاء نفس لإتمام القراءة، وتتشكّل من: (النّقطة، الفاصلة، علامة الإستفهام، التّعجب، نقطتي التّفسير، نقطة الحذف) حيث وظّف الشّاعر الأخضر بركة في ديوانه ما يلي:

2 – 1 – أ – الفاصلة: {صورتها البصرية ،}

نقصد بها" الوقوف القليل في الجملة الواحدة"[2]، ومن قصائده التي وظّف فيها الفاصلة قصيدة" الشّيء" حيث يقول:

لِيَكُنْ مَا خَطَّهُ الطَّبْشُورُ فَوْقَ الْحَائِطِ الْعَارِي طُفُولَه،

وَتَجَوَّلْ حَافِيًا يَا وَقْتُ، أَعْشَى،

فَوْقَ أَكْيَاسِ الْقُمَامَاتِ الَّتِي تُرْمَى مِنَ الْمَبْنَى

[1] – عبد الرحمن تبرماسين، **"فضاء النّص الشّعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا)** "، مجلة محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص179

[2] – عبد الستار عوني، "**مقاربة تاريخية لعلامات التّرقيم**"، مجلة عالم الفكر، مج 26، ع 2، الكويت، 1997م، ص 281

لِتَزْدَادَ الْكُهُولَةُ

وَرَمًا، عُكَّازُهَا التَّدْخِينُ،

وَلْيَسْقُطْ ذُبَابُ الضَّجَرِ الْأَعْمَى عَلَى مَائِدَةِ الرِّزْقِ ،[1]

نلاحظ من خلال دراستنا للمقاطع الشعرية أنّ الفاصلة لها دور مهم في تنظيم الجملة وتوضيح الأفكار، مما يسمح للقارئ الاستمرار في القراءة بسهولة وثقة،فالفاصلة هنا تصبح مرآة لحالة الشاعر النّفسية،ينقل من خلالها شعورًا بالاضطراب والتّشتّت.

2 – 1 – ب – نقاط الحذف {صورتها البصرية...}

تعرف على أنها "ثلاث نقط لا أقلّ ولا أكثر، توضع على السّطور متتالية أفقيا لتشير إلى أنّ هناك بتراً أو اختصار في طول الجملة"[2]، استخدم الشّاعر نقاط الحذف بكثرة في نصوصه مثال ذلك في قصيدة "الدغلْ":

وضجّوا ...

فجأة ...

كل يريد الآن أن يقتصّ من آخَره،[3]

إنّ نقاط الحذف في نهاية كل سطر تفتح أمام المتلقي أبوابا لا نهاية لها من التأويلات والمعاني، مما يضيف عمقا وغنى إلى النّص.

[1] – الأخضر بركة، "**محاريث الكناية**"، ص09

[2] – محمد الصفراني، "**التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث**"، ص 205

[3] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص 20

2 – 1 – ج – نقطتي التّوتر: {صورتها البصرية ..}

عرفت هذه العلامة استعمالا واسعا في الشّعر ونعني بها "وضع نقطتين أفقتين بين مفردتين أو العبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النّص الشّعري بدلا من الرّوابط النّحوية"[1]، ويتجلّى ذلك في الدّيوان في قصيدة "عباءات المذكر ":

ديدنٌ..

أَنْ يَكُونَ لَهُ صَوْتُهُ الْخَشِنُ الْمُتَقَعْقَعُ ذَاكَ..

ليكون الأبُ، الإبنُ..؟ حتّى الثّيابُ..

مقاس مخيّلة الإشتغال بهندسة الفضّ،[2]

هذه الفراغات التي تركها الشّاعر تعكس التّردد الداخلي والتّأمل العميق، فهو يعبّر عن حالة شعورية متوترة، فالنّقاط الأولى بعد "ديدنٌ" تبرز التّوقف والتأمل في هذه العادة الثقيلة كأنها أمر متكرر لكنه مثقل بالمعنى والإنفعال، أما النّقطتين الثّانيتين فهي تخلق صدى داخلي وكأنّ القارئ يسمع الصوت ويتوقف عنده، يبدو أنّ نقطتي التّوتر وسيلة للتعبير عن الحيرة، الشّاعر يشعر بالارتباك والخلط في الأدوار كأنّه لا يعرف من يكون الأب أم الإبن.

2 – 1 – د – نقطتي التفسير: {صورتها البصرية :}

في أي عملية تحليل أو تفسير النّصوص (سواء كانت دينية، أدبية، فلسفية، أو حتى علمية)، تبرز "نقطتا التّفسير" كاسأسيين متمايزين يبنى عليهما الفهم" وتسميان نقطة البيان ونقطتي التوضيح وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتّبيين"[3].

يقول الشّاعر الأخضر بركة في قصيدته" الطواويس":

---

[1] – محمد الصفراني، " **التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث** "،ص 204

[2] – الأخضر بركة، "**محاريث الكناية**"،ص 79

[3] – أوكان عمر، "**دلائل الإملاء وأسرار الترقيم**" ،افريقيا الشّرق طرابلس، ط1، 2002م، ص 214

قل لي:

مَا الَّذِي يَنْبُتُ فِي قِيعَانِ رَغَبَاتِ اِمْرِئٍ مِنْ قَصَبِ الْيَأْسِ إِذَا

هَبَّ اصْفِرَارُ الْوَاقِعِ الْمَحْشُوِّ بِالْحِكْمَةِ فِي أَنْ يَلْبِسَ النَّمِرَ

فَرَاءَ الْبَلَهِ.

فِي مَوْضِعٍ آخَرَ يَقُولُ:

قِيلَ: وَادٍ مِنْ نَزِيفِ الْخَيْرِ أَنْ تَرْقَى إِلَى صَوْمَعَةِ الْأَلْقَابِ

أَنْ تَتَسَلَّلَ مِنْ شُعَبٍ تَلَظَّى

وَتَشَظَّى

ثم غاب.[1]

يستعمل الشّاعر نقطتا التفسير بكثرة في قصائده كأداة فنّية وفلسفية تعكس رؤيته للعالم وهذا ما يجعل شعره غنيا بالأسئلة أكثر من الأجوبة.

2 – 1 – هـ – المد النقطي: {صورتها البصرية ..... }

نعني به أسلوب تعليمي بصري، يستخدم لتمثيل مقدار المد بعدد من النّقاط فهو" مد أربع نقاط أفقية فأكثر، من النّص الشّعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كامل، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشّاعر"[2]، فنظرته هي المتحكمة في توظيف هذه النّقاط، وقد توزعت هذه التّقنية في كثير من القصائد على شكل سطر فاصل بين مقطع وآخر، حيث نلاحظ تكرار هذه التّقنية أربع مرات في ديوان "محاريث الكناية" للأخضر بركة.

[1] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص ص 36-38

[2] – محمد الصفراني، " **التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث** "، ص 208

من أمثلة ذلك ما يلي: في قصيدة "مقام البحر":

موجة..

موجة..

.....

ما الذي من بعيد يجيء ولا يصل[1]

وفي "مقام الرّجوع":

أريد الآن أن أفرغ من نصّي

.....

تعبتُ[2]

تلعب هذه النّقاط دور الفواصل أي فاصل بين فكرة وفكرة إذا تركت حضورا بصريا يفسح للمتلقي في كتابة ما حاول الشّاعر إخفائه وعدم البوح به.

2-1 – و – علامة الإستفهام: {صورتها البصرية ؟}

واحدة من الأساليب الإنشائية التي تفطّن لها أوائل المؤلفين والبلاغيين المراد منها إزالة الغموض عن بعض مسائل الإستفهام "ولا يكون الإستفهام إلاّ لما يجهله المستفهم طالب لأن يفهم"[3].

مثال: ما تجلّى في الترنيم الثّالث من مقام الموسيقى "لأخضر بركة" التي يقول فيها:

أنتَ،

[1] – الأخضر بركة، "**محاريث الكناية**"، ص 60

[2] – "**المرجع نفسه** "، ص 63

[3] – سميرة حيدا، "**من أساليب العربية الإستفهام وأدواته –مغني اللبيب نموذجا**"، مجلة حوليات، تراث، ع16 ، 2016م، ص 55

مُسَافِرٌ أَبَدًا وَلَمْ تَبْرَحْ مَكَانَكَ، أَيْنَ تَمْضِي..؟

حِينَ تَمْضِي مَغْمِضَ الْعَيْنَيْنِ؟، ماذا

خلف جَفْنَيْكَ استترْت من العَوَالِم؟،

كلّما لامسْتَ شيئًا ذاب من وجع الغيابْ.[1]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ تكرار أسلوب الاستفهام، ففي البيت الثّاني" أين تمضي؟" و "حين تمضي مغمض العينين؟"، يعكسان ضياع الهدف وانعدام البصيرة، أما في البيت الرّابع يبيّن الشّاعر رغبته لاستكشاف الأعماق الغامضة للذات.

الشّاعر يستخدم الإستفهام ليثير دهشة المتلقي، ويجسد قلق الوجود ووجع الغياب.

2-1-س - علامة الانفعال:{صورتها البصرية ! }

هي إحدى علامات التّرقيم تستخدم للتعبير عن مشاعر قوية وإنفعالات حادة، تدل على" التعجب والحيرة والقسم والنّداء والتحذير ونحو ذلك"[2]، تضفي بعدًا جماليًا ودلاليًا على النّص الشّعري، فتكسبه ألوانا من المعاني والمشاعر.

وقد وظّف الشّاعر الأخضر بركة هذه العلامة في ديوانه في قصيدة "الشّيء" من خلال قوله:

فِي خِطَابِ الْقَفْزِ مِنْ قَاعٍ إِلَى بَاعٍ، وَأَيْنَ انْسَاقَتِ السُّوقُ

اسْتَبَقْتَ الرِّيحَ يَا شَيْءَ...!

عَلَى صَهْوَةِ كُرْسِيٍّ فَخُورٍ أَوْ عَلَى أَكْتَافِ عِيرٍ وَإِوزٍّ،

جَيْشُكَ الدُّودُ الَّذِي رَبَّيْتَ فِي حَوْضِ الطَّمَعِ.

[1] - الأخضر بركة، "**محاريث الكناية**"، ص 57

[2] - العويني عبد الستار، **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، عالم الفكر، ع2، مج 26، 1997م، ص 281

تُحْسِنُ الْقَعْدَةَ فِي مَقْهَاكَ مُحْفُوفًا بِقَصَبَاتٍ تُغَنِّي لَكَ يَا بَدْرَ

الدّجَى، يَا وَقْتُ! مِنْ أَيْنَ اتَّجَهْتَ؟ الآنَ يَمْشِي خَلْفَكَ الظِلُّ،

السّلُوقِيّ مَاهِرًا فِي صَيْدِ أَخْبَارِ غُبَارِ النَّاسِ، فَحَلَا،

مُسْتَقِيمَ الْهَرْوَلَةِ.[1]

وظّف الشّاعر التعجب في البيت الثّاني ليخاطب كائنا مبهما، كأنّما يسبق الريح نفسها وفي البيت السادس يحمل هذا الأخير نبرة تهكمية باستعمال حرف نداء"يا".

2- 2 -محور علامات الحصر:

تستعمل لحصر جزء من الكلام" وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشتمل على العلامات التالية: "العارضتين، المزدوجتين، الهلالان"[2]، وتعد واحدة من الأدوات اللغوية تستخدم لتقييد المعنى وحصره في نطاق محدد.

- العارضة: {صورتها البصرية -}

تستخدم لوضع كلمات أو عبارات توضيحية أو تفسيرية أو اعتراضية داخل النّص" يطلق عليها الشّرطة، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: الاعتراضية وآخرها لفصل الكلام بين المتحاورين عند ذكر اسميهما أو الإشارة إليها بـ: قال، أو أجاب أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين ولحصر أرقام الصفحات وتركيب المصطلحات"[3].

ففي قول الشاعر "الأخضر بركة":

قَبْلَ أَنْ يَلْتَفَّ حَبْلٌ مِنْ رَدَاءَةٍ

[1] - الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص ص 13-14

[2] - زهيرة بولفوس ،"**التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر**"، مجلة سر من رأى، كلية التربية، جامعة سمراء، العراق، مج11، ج40 ،2015م، ص210

[3] - محمد صفراني، " **التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث** "، ص 217

حَوْلَ عُنُقِ الْجَوْهَرِ الْبَاقِي،

– إِذَنْ كُنْ خَيْبَةً تَخْتَارُ،

– سِرًّا يَفْضَحُ الْمَبْنَى إِذَا اكْتَظَّ الْغَبَاءُ،

– كُنْ كَائِنًا اللُّغَةِ الْمَرِيضِ،

كُنْ صَفْقَةً مَعَ كَارِثَةٍ.[1]

من خلال هذا النّموذج نلاحظ أن الشّاعر وظّف العارضتين لتطويق جمل اعتراضية مشحونة بالسّخرية والتأمل المرّ.

3–حركة الأسطر:

هي عنصر أساسي في الشّعر الحديث، تشير إلى التّحولات الإيقاعية والدّلالية التي تحدث عبر انتقال الشّاعر من سطرٍ لآخر، وهو حسب الشاعر الماكري "إجراء ينتج مباشرة تغيير مسار حركة العين على المسند تغييرا يخرق الخطيّة المتآلفة في تقديم أسطر الفضاء النّصي وفي قراءتها وأنه إذا كان توظيف الشّكل الخطي غير فاعل على مستوى دلالة النّص بشكل قطعي فإن تكسير مسار السّطر الشّعري على عكس من ذلك مرتبط بالسّياق النّصي ولا يمكن أن يفهم الاّ من هذا المنظور"[2] يعكس السطر الشعري أفكار الشّاعر التي تتحول إلى واقع ملموس، وتتأثر هذه العملية الإبداعية بالحالة الشّعورية للشّاعر فيبدأ بكتابة السطر الشّعري ثم يترك فراغا للمتلقي ليكتشف المعاني والتفاصيل، مما يسمح للمعنى أن يكتمل في ذهن المتلقي بطرق جديدة ومبتكرة.

[1] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص ص 33–34

[2] – محمد الماكري، " **الشّكل والخطاب مدخل لتحليل الظاهراتي**"، ص 59

3-أ – السّطر الشعري المتدرج:

يحتل السّطر الشّعري المتدرج مكانة بارزة في القصائد الحديثة، حيث يظهر بتشكيلات بصرية جديدة عرّفه بعض الباحثين بأنّه "الشّكل السّطري الذي تكون فيه المسافة السّطرية غير متكافئة الابتداء والانتهاء، وذلك بما يشغل مساحة مقطع شعري معين، فيعمل هذا الشّكل الكتابي على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي ويحفزها على التفاعل مع الشّكل المنصوص عليه، ويحفزها على مساءلته، وهذا يعود بين الربط بين حركة السطر والدّلالة اللّغوية"[1]، وهو ما يبرز بشكل جمالي في قصائد الشّاعر، حيث نجد له وجودا واضحًا يعكس رؤيته الفنّية نجد الدّليل على ذلك في الأسطر التّالية من قصيدة مقام الموسيقى:

لَكَ..

أَنَّنِي لَا أَسْتَطِيعُ الآنَ أَنْ أُعْطِيَكَ اسْمًا،

صُبَّ لِي الشَّايَ،

اسْتَمِرَّ،

اللَّيْلُ هَاوِيَةٌ لِمَنْ لَا صُبْحَ يُمْسِكُهُ عَنِ الْإِيقَاعِ ،[2]

لقد جاء التّشكيل البصري في هذا المقطع الشّعري، مناسبا للحالة الشّعورية التي يعبّر عنها الشّاعر الأخضر بركة، فالنّمط الشّعري المتدرج هنا ليس تشكيل بصري بل أداة لتمثيل عدم الإستقرار النّفسي والزّمني.

[1] – إياد عبد الودود عثمان،"**سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا)**"، مجلة ديالي، ع63، 2014م، ص104

[2] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص 58

3- ب السطر الشعري المتعامد:

وظّف الشّاعر الأخضر بركة هذا النّوع الشّعري في قصائده ويقصد به "الأسطر الشعرية المتعامدة تلك الأسطر الشّعرية التي تكتب مباشرة تحت بعضها البعض وبكلمات متقاربة والتي تكون موزعة بنفس الطريقة على فضاء الصفحة الشّعرية"[1]. ومن بين النّصوص المتعامدة نذكر قصيدة "الشيء" الأخضر بركة يقول:

فِيكَ...

لَكَ أَيْضًا دَوْلَةٌ كَامِلَةٌ يَا وَقْتُ فِي الصُّنْدُوقِ وَالشَّيْءُ الْمُدَلّى

كَالْعَرَاجِينِ مِنَ السَّقْفِ إِلَى أَخْمَاصِ أَقْدَامِ الْخَيَالِ: بَصَلُ

الْحِيلَةِ، ثُومُ الْخُطْبِ الْحَدْبَاءِ، كَبْرِيتُ النَّهَى، فِقْهُ الرَّدَاءَاتِ،

صَبَاحُ الْخَيْرِ وَالضِّرْسِ الْوَدِيعْ [2]

ومن هنا نجد أنّ الشّاعر يستخدم الأسطر الشّعرية المتعامدة لتحقيق دلالة لغوية عميقة التي تتناسب مع الحالة الشعورية الخاصة به، حيث يعتمد السّطر المتعامد على النّفس القليل لتحقيق تأثير فنّي.

3-ج التدوير السطري:

هو تقنية شعرية يعتمد على استخدام السّطور بطريقة تتيح للمتلقي فهم المعنى من خلال التفاعل بين السطور والسّياق إذ " يقوم على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية

[1] – أبو بكر عبد الكبير، **"مداخلة في سيميائية التّشكيل البصري في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر"، عز الدين ميهوبي أنموذجا**، جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعد الله، ص09

[2] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص 13

الجملة ليبدأ تدوير آخير مع بداية الجملة الشّعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها"[1]، ويوظف الشّاعر هذه الظاهرة في قصيدة" مقام الموسيقى" يقول:

سَاجٍ

هُوَ الْبَحْرُ الَّذِي رَوَّضْتَهُ

بِالْقُرْبِ يَحْنُو مِثْلَ نَمِرٍ مُصْغِيًا لِلْأَغْنِيَةِ

كُلَّمَا مَسَّدْتَ ظَهْرَ الرَّمْلِ أَنْتَ كَبِدُ،

يَا طِفْلَ دَهْشَاتِ الْهُبُوطِ الصَّعْبِ فِي وَادِي الْبِدَايَةِ [2]

تتألف الأسطر الشّعرية هنا من لحظات متشابكة، بحيث يفتح كل سطر نافذة إلى عالم من المعاني والرّموز، ونجد أنّ كل سطر كان جزءا من تجربة فنّية وكشف عن ما يخبئه الآخر.

3-د طول الأسطر المتفاوت:

تشكل هذه الظّاهرة أحد الملامح البارزة للشّعر العربي ويقصد به " تفاوت طول سطرين شعريين متتالين أكثر تفاوتا كميًا من حيث عدد الكلمات"[3]، أي عدم تساوي الأسطورة الشّعرية وهو نوعين: التّفاوت الموجي والدّرامي، وقد نجده في ديوان "الأخضر بركة":

- التفاوت الموجي:

يتّضح جليا في النّص الشّعري من خلال " تنوع إمدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات إمداداتها مجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية"[1]، ويتجلى ذلك في قول الشّاعر في قصيدة "مقام الموسيقى":

---

[1] - محمد صابر عبيد، **"القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية"**، حساسية الإنبثاقة الشّعرية الأولى، جيل الرّواد والستينات، موقع إتحاد الكتّاب العرب على شبكة الأنترنيت، ص174

[2] - الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "،ص 58

[3] - محمد الصفراني: " **التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث** "، ص 172

كُنْ بِهُطُولِ الْمَطَرِ الصَّافِي عَلَى سَطْحِ زُجَاجِ النَّافِذَةِ

كُنْ خُرُوجَ الْوَلَدِ الْحَافِي إِلَى رَمْلِ مَسَاءِ الْعُزْلَةِ الْغَامِضِ،

كُنْ....

وَاحَاتِ حَيْرَاتِ الشُّرُوقِ [2]

يستخدم الشّاعر هنا التّفاوت الموجي بأسلوب فنّي حيث يبدأ بصورة هادئة وبسيطة "كن بهوت المطر..." وينتقل إلى صورة أكثر إنفعالية فيها حس بالانكشاف والحنين والغموض " كن خروج الولد الحافي ..." ثم يقفز إلى فراغ تعبيري "كن..." وهنا الصمت المفاجئ، وفي الأخير صورة مفتوحة على إحتمالات روحية وتأملية.

4-التّشكيل البصري والرّسم:

يظهر في الشّعر الجزائري المعاصر بكثرة من بينها:

- الخطوط العربية والزّخارف:

آثر بعض الشّعراء أن ينسجوا قصائدهم بآناملهم، يخطّونها بأقلامهم كما تخطّ الأرواح على الورق، في سعي منهم لإضفاء لمسة إنسانية نابضة على نصوصهم وكسر جمود الحرف الطباعي الذي أضحى مألوفًا للعين، باهت الأثر لكثرة تكراره وتداول شكله، وحين يقدم الشّاعر ذلك "يشبع رغبة البصر في رؤية حركة الخط ويمتعها مثل ما تتمتع النّفس بالقراءة وحركة الصورة، أي أنّه يستحوذ على لحظتي المتعة متعة الذهن بالقراءة ومتعة البصر بالرؤية"[3].

---

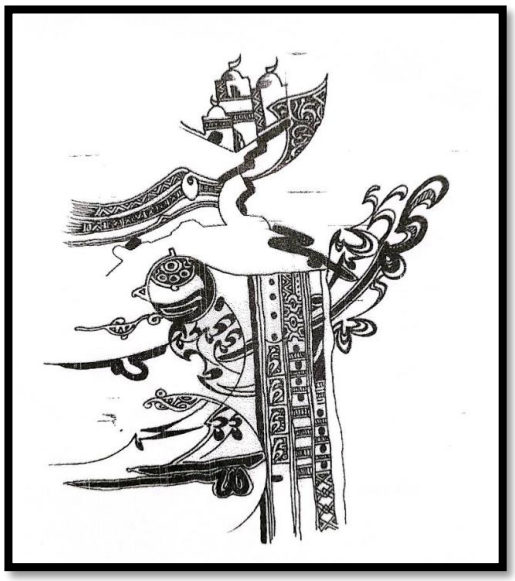
[1] - أحمد جار الله ياسين، "**شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**"، مجلة أبحاث، كلية التّربية الأساسية، المجلد2 ،ع4 بغداد، جامعة الموصل، 2005م ، ص 171

[2] - الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "،ص 50

[3] - ينظر: عبد الرحمن تبرماسين،، "**فضاء النص الشّعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا)**"،ص 175

لا يقتصر الشّاعر على التّشكيلات الخطية في قصيدته بل يتجاوز ذلك أحيانا ويعمد لتوظيف الرّسم داخل النّص الشّعري مما يضفي عليه بعدًا بصريًا فنّيًا مميزًا، فترد في الدواوين الشّعرية رسوم مرافقة للقصائد غالبا ما تكون "ترجمة خطّية للنّصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنّص، بحيث يشترك الرّسم مع اللّغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى بإشراك حاسة البصر في التّلقي"[1].

ومن الدواوين التي يتداخل فيها الرّسم مع النّص الشّعري ديوان "محاريث الكناية" للأخضر بركة:



عند تأملنا لشكل الصورة، لاحظنا عملًا فنيًا مميزًا يجمع بين الزّخرفة الإسلامية والعناصر الرّمزية والأسلوب التّجريدي. ومن أبرز التّشكيلات نجد:

العمارة الإسلامية حي الأندلس في الأعلى، حيث تظهر مئذنة أو قبة مسجد ترمز لطابع إسلامي مستوحى من هندسة محمد العامري ، ويظهر طائر كبير في الوسط بأسلوب تجريدي، ربما يرمز للحرية، له أجنحة مزخرفة بتفاصيل دقيقة في حين تتوزع الزخارف على جانبي الشّكل، وهي تدمج بين الخط العربي والنّقوش الهندسية في تكوين بصري يوحي بالثّراء الثّقافي.

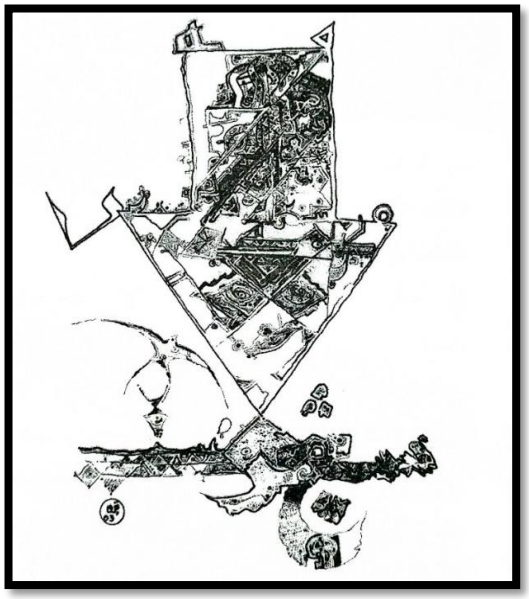
[1] – خرفي محمد الصالح ، "**التلقي البصري للشعر (نماذج شعرية جزائرية معاصرة)**"، الملتقى الدولي الخامس ، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة جيجل،ص 542

عند تأملنا نجد حروف مكتوبة بالخط العربي متجسّدة في اسمين عظيمين هما:(الله،محمد).

أما الخطوط الطولية في الأسفل، تمثل شريطًا زخرفيًا عموديًا يشير لنسيج تقليدي.

رغم كثافة التّفاصيل على الجهة اليمنى، إلا أنّ التكوين العام متوازن بسبب تكرار الخطوط والانحناءات في جميع الاتجاهات.

بالتالي، الشّاعر من خلال توظيفه لهذه العناصر يعكس الهوية الثّقافية العربية الإسلامية، وكأنّ المُشاهد مدعو للتأمل في الجمال الثّقافي والتّاريخي من خلال تكوين بصري معاصر.



يمثل عمل فني مركب يتداخل فيه الخط العربي مع الرّمزية بطريقة تجريدية عامة يتّخذ شكل مثلث مقلوب أو سهم يشير للأسفل في قمته يوجد مستطيل غير منتظم يحتوي على زخارف كثيفة في منتصف المثلث تظهر زخارف هندسية دقيقة تتخللها أحرف عربية مدموجة تشكل جزء من لوحة رمزية.

المثلث المقلوب يمثل الانحدار المعرفي من الأعلى إلى الأدنى على الأطراف هناك رموز دقيقة تشبه العين، تشير لرؤية أو إدراك داخلي.

العمل يجسد رحلة تأملية بصرية وفكرية، يجمع بين الشّكل الهندسي والزّخرفة الدّقيقة والخط العربي التّجريدي، ليصوغ تجربة بصرية تأخذ المُشاهد نحو الدّاخل أكثر من الخارج.

المبحث الثّالث: مظاهر التجريب العروضي في ديوان" محاريث الكناية"

اتخذ الشّعر الجزائري المعاصر من التّجريب العروضي سبيلا لإعادة تشكيل العلاقة مع التّراث من جهة ومع الذات من جهة أخرى، وانفتح على إيقاعات جديدة حيث أدرك الشّعراء " أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظّواهر المادّية بما يوفره من توازن وتناسب ونظام"[1]، فالشّعر العربي منذ بدايته مرتبط بعلاقة فطرية مع الإيقاع لذا نجد أن الشّاعر يسعى "إلى خلق عالم جديد من خلال فعالية الأشكال الإيقاعية وتناسب المسموعات والمفهومات تناسبا محكما فإذا انعدم الإيقاع فيها نتيجة لتشتّت العلاقات، تولد النّشاز وانعدم التلاؤم وزالت صفة الفن وطغى الجانب العقلي وانفصل الشكل على المظمون"[2]، فالايقاع يولد من إندفاع المعاني النّفسية وتفاعلها مع تعبير الفنّي، مما يعكس عمق الشّعور والجمال الفني.

مظاهر التّجريب العروضي في ديوان الأخضر بركة:

يحتلُّ التجريب العروضي في قصائد الأخضر بركة مكانا بارزا، حيث يظهر بأشكال متعددة ومتنوعة، تعكس عمق تفكيره الإبداعي وثراء تجربته الشّعرية.

نستعرض فيما يلي أهم المظاهر التجريبية التي تميز بها شعر الأخضر بركة، والتي اكتشفناها بعد قراءةٍ متأنيةٍ ومستفيضةٍ لجماليات شعره.

أ–التّدوير جملة شعرية طويلة:

يقصد بالتدوير في القصيدة العربية التقليدية بأنه " اشتراك سطرى البيت في كلمة واحدة ويسمّى البيت: المدوَّر أو المداخل أو المدمج"[3]، يعكس هذا التّعريف الدّقة والجمال في تركيب القصيدة العربية التّقليدية.

---

[1] – عز الدين إسماعيل، "**الأسس الجمالية في النقد العربي**"، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1995م، ص 145

[2] – ابتسام أحمد حمدان، "**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**"، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م ص 144

[3] – حسني عبد الجليل يوسف، "**موسيقى الشّعر العربي**"، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العربية للكتاب جزء1 1989م،ص 235

وتستمر الشّاعرة العراقية نازك الملائكة في تحليل هذا التّدوير حيث تبرز كيف يؤثر في بناء القصيدة العربية التقليدية إلى أن "حقيقته مدّ للعبارة وإطالة للشطر، فإذا كان الشّاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضي لاح وكأن مايقوله نثر خالٍ من الموسيقى والإيقاع"[1].

ومن نماذج ذلك قصيدته "الطواويس" الذي يجري التّدوير على بعض الأسطر الشّعرية:

أَيُّ شَيْءٍ يَشْبِهُ الْإِنْسَانَ هَذَا الْمُتَخَفِّي فِي عَبَاءاتِ الْوَلِيمَة.

يَنْطَحُ الْأَيَّامَ ظَنًّا أَنَّهَا الْأَعْدَاءُ، يرُغِي...

ثُمَّ يُصْغِي لِهَدِيرِ الْوَحْلِ فِي قَاعِ النَّمِيمَة

يَشْتَرِي فِطْنَتَهُ بِالصَّرْفِ مِنْ دُكَّانِ دُنْيَا احْتَصَرَتْ فِيمَا حَوَاه

الْبَطْنُ،

يَخْطُو مِثْلَمَا بطَرِيقُ فَتْحٍ فِي زَرَابِيّ الْغَنِيمَة

كُتْلَةٌ مِنْ طِينِ أَيَّامِ ابْنَةِ الْكَلْبِ الْحَيَاةِ الآنَ أَمْ ... مَاعِزُ

قَوْمٍ أَقْدَمت وَاحرَنْجَمت

ثُمَّ اشْمَخَرَّتْ قَامَةُ، الْمَمْدُوح فِي بَيْدَاءَ مِنْ أَتْبَاع . –

بَخْ ..... [2]

نلاحظ أن القصيدة مبنية على تفعيلة الرّمل (فاعلاتن)، وتفعيلاتها الشّكلية (فَعِلَاتُ)، اللّتين تحتلان الفضاء العروضي بكل أبعاده.

[1] – نازك الملائكة، "**قضايا الشعر العربي**"، منشورات مكتبة النّهضة بغداد، ط1، 1962/ط2 1965م، ص157

[2] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "،ص 35

جرى التّدوير على السّطرين الشعريين الرابع والسابع، وقد استعان الشّاعر بوقفات إيقاعية داخلية دقيقة، مما تتيح للقارئ فرصة للتّوقف والتّنفس، حيث يمكن التّوقف عند نهاية كلمة (الأعداء) في السّطر الثّاني، أو عند كلمة (البطن) في السطر الخامس، أو (أتباع) في السّطر التّاسع.

ب–الإيقاع الخارجي في ديوان "الأخضر بركة":

أولا: إيقاع الوزن:

يعد الوزن اللّحن الذي يغني الكلمات، وهو ترتيب الأصوات والحركات في كلمة أو سطر شعري، يعرفه الناقد ابن رشيق بقوله: "الوزن أعظم أركان حد الشّعر وأولاهما به خصوصية وهو مجتمل على القافية وجالب لها ضرورة، وهو المعيار الذي يقاس به الشّعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا، لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النّفس ويثير فيها النّشوة والطرب فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتّوظيف شعريا"[1].

وبهذا انفتح باب جديد للشّعر العربي، حيث تحولت المفاهيم التّقليدية إلى مفاهيم حداثية تتوافق مع جماليات القصيدة الحديثة.

وهذا ما أشارت إليه الشّاعرة"نازك الملائكة" أنه: "الرّوح التي تكهرب المادة الأدبية، وتصّيرها شعر، فلا شعر من دونه مهما حشد الشّاعر من صور وعواطف، بل أنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق، إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى وتنبض في عروقها الوزن"[2]، وكذا تعدّدت البحور الخليلية من صافية إلى مركبة، وهذا ما سنتطرق اليه:

البحور الواردة في ديوان " محاريث الكناية":

البحر: الرّمل

[1] – ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**،ج1، تر: محي الدين عبد الحمد، دار الجيل، بيروت،ط 5، 1981م،ص 134

[2] – نازك الملائكة، " **قضايا الشعر العربي** "،ص 193

القصيدة: الشّيء

الكتابة العروضية:

لِيَكُنْ مَا خَطَّهُ الطَبْشُورُ فَوْقَ الْحَائِطِ الْعَارِي طُفُولَهْ

لَيَكُنْ مَاْ خَطْطَهُ لْطبْشُورُ فَوْقَ لْحَاْئطِ لْعَاْرِي طفوْلَهْ

0/0//0/|0/0//0/|0/0//0/|0/0//0/|0/0///

فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وتجوّل حافيا ياوقت أعشى[1]

وَتَجَوْوَلْ حَاْفِيَنْ يَاْوَقْتُ أَعْشَىْ

0/0//0/ | 0/0//0/ | 0/0///

فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

من خلال الكتابة العروضية لهذه الأبيات، للكشف عن البحر الذي استعمله الشاعر، إذ وجدناه اعتمد على الوحدة الإيقاعية المكررة (فَاعِلاتُن)، حيث دخلت عليه زحاف الخبن، أي حذف الثاني الساكن في التفعيلة الأولى: فاعِلاتُن - فَعِلاتُن.

تعدد البحور في القصيدة الواحدة:

اعتمد الشّاعر في ديوانه على خاصية تعدد البحور في القصيدة الواحدة ومثال ذلك قصيدة "إنفلات المؤنث" يقول فيها:

هُنَّ أَقْرَبُ مِنْ بَشَرَةِ الْجِلْدِ، لَا يَمْسِكُهُنَّ الْكَلَامُ

يُشْعِلْنَ فِي الثَّلْجِ نَارًا

[1] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "،ص09

وَيَسْكُنَّ في لِا ثبَاتِ الْغَمَامِ [1]

الكتابة العروضية:

هُنْنَ أَقْرَبُ مِنْ بَشَرَةِ لْجِلْدِ لَاْ يَمْسِكُهُنْنَ لْكَلَاْمُوْ

0/0//0/|0///|0/0//0/|0//0/|0///|0//0/

فاعلن / فلعن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن / فاعلاتن بحر المتدارك

يُشْعِلْنَ فِيْ ثلْجِ نَارنْ

0/ | 0//0/|0//0/0/

مستفعلن / مستعل/ مسـ بحر الرجز

وَيَسْكُنْنَ فِيْ لَاْ ثَبَاْتِ لْغَمَاْمَاْ

0/0//|0/0//|0/0//|0/0//

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن بحر المتقارب

نجد من خلال تقطيع الأبيات السّابقة الأبحر التّالية: الرّجز، المتقارب، والمتدارك. وقد نلمس زحاف الطي (حذف رابع ساكن) وزحاف الكف (حذف سابع ساكن) وفي "مستفعلن ←مستعل (في بحر الرجز).

أما في البحر المتدارك، نجد زحاف الخبن (حذف ثّاني ساكن) في تفعيلة (فَعِلن)، وعلة الزّيادة (الترفيل)، أي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، في: فاعلن ← فاعلاتن.

[1] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية**" ، ص65

ثانيا: إيقاع القافية

القافية هي الأساس الذي يقوم عليه الشّعر وهي "البيت الأخير بل من المحرك قبل الساكنين إلى انتها ... فذهب الأخفش إلى أنّها الكلمة الأخيرة من البيت... وذهب الخليل وأبو عمرو الجرمي إلى أنها عبارة عن الساكنين الذين في آخر البيت مع ما بينها من الحروف المتحركة ومع المحرك الذي قبل الساكن الأول"[1]، وقد تكون القافية بين آخر ساكنين والمتحرك الذي قبلهما، فالشّاعر ابراهيم أنيس يعرفها بأنها:" عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة، يمثّل هذا تكرّرها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها ويستمع التّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[2]، وما ندركه من هذا القول أن القافية جزءا لا يتجزأ من الموسيقى الخارجية، إذ تترافق مع جماليات القصيدة الحديثة.

أنواع القوافي الموجودة في ديوان" محاريث الكناية":

من خلال قراءتنا لقصائد الأخضر بركة، لاحظنا أنه نوَّع في القوافي التي تظهر تناسقا إيقاعيا في بناء قصائده وهي:

أ- القوافي المردوفة:

برزت القوافي المردوفة في أعماله بشكل بيّن وواضح إذ يعتبر الرّدف "حرف مد (ألف أو واو أو ياء بعد حركة متجانسة قبل الروي تتّصل به)"[3]، وهناك القافية التي تكون مردوفة بالألف أو الياء ويمكن أن نجد ذلك في قصيدته " إنفلات المؤنث":

---

[1] -ينظر: الدماميني، "**العيون الغامزة على الحبايا الرامزة**"،تحقيق:الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 1994م، ص 238

[2] - إبراهيم أنيس، "**موسيقى الشّعر**"، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2 ،1952م،ص244

[3] - نعمان عبد السميع متولي،"**إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر**"،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دط،2013م، ص103

هُنَّ أَقْرَبُ مِنْ بَشَرَةِ الْجِلْدِ، لَا يَمْسِكُهُنَّ الْكَلَامُ

يَخِبْنَ فِي مَاءِ أَحْدَاقِهِنَّ السَّمَاوَاتِ،

يُشْعِلْنَ فِي الثَّلْجِ نَارًا،

وَيَسْكُنُ فِي لا ثبات الْغَمَامِ[1]

لقد كان للردف دورٌ بارزٌ في تحقيق التناسق الصوتي للأبيات، مما أضفى عليها جمالًا من خلال التكرار الصوتي الذي يخلق إيقاعًا موسيقيًّا، نجد ذلك في الأمثلة السّابقة (الكلام، السماوات، نارًا الغمام)، فالقوافي جاءت مردوفة بحرف الألف.

أما الصّنف الثّاني الذي جمع فيه بين الألف والياء في التركيب الصّوتي يبدو قليلا، يقول الشّاعر في قصيدته" مقام الموسيقى":

يَا عَوْدُ، إِلْمِسْ وَرْدَةَ الْمَرَضِ الدَّفِينَةِ وَانْجَرِحْ

مُتَسَلِّقًا، آهَ الْغِيَاب

يَنْسَابُ رَمْلُ الْوَقْتِ بَلُّورًا عَلَى كَفَّيْكَ

منْ أَنْتَ؟

احْتَصَرَتَ الْمَاءَ فِي ظَمَأٍ يَعِضُّ كَآبَةَ الْبَدْءِ انْهَمَرْ

جَسَدًا عَلَى جَمْرٍ يُحَارُ

النَارُ صَوْتٌ صَامِتٌ تَنْهَارُ فِيهِ... [2]

[1] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص 65

[2] – "**المرجع نفسه**"، ص 47.

نلاحظ من خلال هذه الأسطر الشّعرية المختلفة تغيرات صوتية بين الألف والياء مما يعكس حالة الشّاعر النّفسية والتي تتأرجح بين الإضطراب و الاستقرار.

ب – القوافي المؤسسة:

تعد القوافي المؤسسة في ديوان الشّاعر "محاريث الكناية" قليلة الظهور إذ أن التأسيس هو الألف بينها وبين حرف الروي متحرك، ومثال ذلك قول الشّاعر في قصيدة "انفلات المؤنث":

نِسَاءٌ

وَرَاءَ النَّوَافِذ،

خَلْفَ السَتَائِر،

أَوْ خَلْفَ أَبْوَابِ عمر انْتظَارْتهُنَّ [1]

كان لصوت الألف في هذه الأسطر الشّعرية (النّوافذ، الستائر) تأثير كبير في إضفاء الإيقاع الموسيقي على الكلمات.

ج – القافية المطلقة :

و هي ما كان رويها متحركا ، برزت بكثرة في ديوان الشّاعر ،نذكر على سبيل المثال في قصيدة "مقام الضجر" يقول فيها:

عَلَى رُسُلٍ

يَدَعُّ النَّسْغَ فِي أَنْبُوبِ آلَاتٍ مِنَ الْعَادَاتِ كَيْ يَسْتَنْبِتَ الشَّيْءَ

الْمُسَمَّى

زَهْرَةَ الْيَأْسِ النَبِيهِ

[1] – الأخضر بركة ،**"محاريث الكناية "**، ص ص 68-69

ضَجَرٌ يَقْضُّ مُضَاجِعَ الْإِيمَانِ فِي عُقرِ الْغَرِيزَةِ [1]

يبدو أن الشّاعر من خلال الأسطر الشّعرية السّابقة نوّع في حركة الرّوي من مفتوحة إلى مكسورة (رسلٍ ، الشيءَ، النَبيهِ، الغريزةِ) مما أضفى على القصيدة طابعا إيقاعيا خاصا و متميزا.

د _ القافية المقيدة :

ما كان رويها ساكنا ،وظّفها الشّاعر في ديوانه بنسبة قليلة، مثال ذلك قصيدة "مقام الموسيقى":

يَا عَوْدُ، اِلْمِسْ وَرْدَةَ الْمَرَضِ الدَّفِينَةِ وَانْجَرِحْ

مُتَسَلِّقًا، آه الْغِيَاب

يَنْسَابُ رَمْلُ الْوَقْتِ بَلُّورًا عَلَى كَفَّيْكَ

مَنْ أَنْتَ؟

احْتَصَرَتِ الْمَاءُ فِي ظَمَأٍ يَعِضُّ كَآبَةَ الْبَدْءِ ، انهمرْ[2]

ويقول أيضا في قصيدة "بيان المرايا"

يَسْتَلْذُّونَ تَأْثِيثَ فِطْنَتِهِمْ بِغَبَاءِ الْبَطَانَه،

يَعُدُّونَ مَا كَدَّسُوا مِنْ هَبَاءٍ بِسَبْحَاتِهِمْ

يَحْلِبُون...

رَفَاهِيَّةَ الْعَيْشِ مِنْ بَقَرٍ رَاتِعٍ فِي مَرَاعِي السُّكُوتْ

عَلَى كُلِّ حَائِطِ بَيْتٍ لَهُمْ صُوَر

[1] – الأخضر بركة ، " **محاريث الكناية** "، ص 43

[2] – "**المرجع نفسه**"، ص 47

عَلَى كُلِّ مُسْتَقْبَلٍ يَائِسٍ حَجَرُ

وَفِي كُلِّ ذِكْرَى لَهُمْ دُمْعَةٌ وَخِطَابْ

كَائِنَاتُ الْبُيُوتِ الَّتِي نَسَجَتْ لُغَةُ الْعَنْكَبُوتْ

هُمُ...

كَائِنَاتٌ مِنَ اللَّاأَحَدْ

حَوْلَ جُثَّةِ مَعْنًى... تَعِيشُ عَلَى مَا يَمُوتْ.[1]

تشير هذه الأسطر الشّعرية المتنوعة إلى استغلال القافية المقيدة بشكل مكثف مما يعكس عمق الشّعور بالعجز والإحباط ،وقد تعددت القوافي المقيدة إلى:

السكوتْ –خطابْ–العنكبوتْ–اللاّأحدْ–يموتْ.

ج–الإيقاع الدّاخلي:

هو الموسيقى الداخلية للقصيدة يتدفق في اللّفظ والتّركيب، مما يعطي جوا من التّناسق والجمال فيعرفه الشّاعر عبد الرّحمن الوجي بقوله "الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقّة تأليف وانسجام حروف، وبُعد عن التنافر، وتقارب المخارج "[2]، ومن بين عناصره نذكر:

[1] – الأخضر بركة " **محاريث الكناية** "، ص ص 24–25

[2] – عبد الرحمن الوجي، "**الإيقاع في الشّعر العربي**"، دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق، ط1،حزيران 1989م، ص74

ج-1-التّكرار:

هو عملية إعادة استخدام أو تكرار عنصر أو كلمة أو جملة في سياق معين، بهدف إبراز المعنى ويعرفه بأنه "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضّوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[1].

إن التكرار في هذه العبارة يعد وسيلة فنية تسلط الضّوء على ما يعتبره الشّاعر ذو أهمية كبيرة وهو أنواع :

ج-1-1- تكرار الحرف :

ومن نماذج ذلك تكرار حرف الجزم في قصيدة "الشّيء" خاصة في المقاطع الأخيرة، يقول الشّاعر :

أَلَمْ تَلْزِمْكَ حَصْبَاءُ فِرَاشًا

لَمْ تَعْلِمْكَ الْعَصَافِيرُ الْخَيَالَ الحر، لَمْ تَرْضَعْ حَلِيبَ التِينِ،

لَمْ تَرْكَبْ حِمَارَ السقِي، مِنْ بِئْرِ مُتَاهٍ،

لَمْ يُسائلك خَرِيرُ الْمَاءِ فِي سَاقِيَة الْقَرْيَةِ، لَمْ تَشْرَبْ نَسِيم

البحر مِنْ كَأْسِ الضُّحَى، لَمْ تَقْتَرِفْ ذَنْبًا يُضِيءُ الدَمْعَ

فِي الْعَيْنَيْنِ،

لَمْ تَصْطَد فِرَاشَ الْغَبْطَةِ الشفَّافِ،

لَمْ تَدْخُلْ إِلَى كَهْفٍ وَحِيدًا لِتَرَى اللَّهَ رَفِيقًا فِيك،[2]

---

[1] – نازك الملائكة، **"قضايا الشّعر المعاصر"**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، ط7، 1983م، ص276

[2] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص ص 16-17

استهل الشّاعر أبياته بأداة " لم " التي استخدمت بشكل متكرر في بداية الجمل، باعتبارها أداة نفي جازمة، ولكنها هنا استعملت لدلالات أعمق كالتوبيخ والتحسّر والعتاب (كحليب التّين، أو خرير الماء، أو رؤية الله في الكهف) تشير هذه الدّلالات إلى أن المخاطب لم يعش تجارب إنسانية وروحية عميقة.

ج-1-2- تكرار الكلمة:

ومن تكرار الكلمة ما جاء في قصيدة " مقام البحر"، حيث تكررت كلمة "موجة" مرّتين في الأسطر الأولى، وكذلك تكرّرت مرتين في النّهاية، يقول الشّاعر:

مَا الَّذِي يَسْكُنُ الْجِسْمَ مُسْتَرْخِيًا فِيهِ مِثْلَ انْتِبَاهٍ كَسُولٍ؟

مَا الَّذِي مِنْ بَعِيدٍ يَجِيءُ وَلَا يَصلُ؟

مَوْجَةً

مَوْجَةً [1]

وفي نهاية الأسطر الشّعرية يقول :

إِلَى أَوَّلِ حَوْل ظَل يَقِيمُ

وَيَنْتَقِلُ

مَوْجَةً ...

مَوْجَةً ...[2]

[1] – الأخضر بركة، " **محاريث الكناية** "، ص 59

[2] – "**المرجع نفسه**"، ص 60

صوّر لنا الشّاعر من خلال هذه الأبيات تكرارا يشكل إيقاعا مائيا يرسخ صورة الموج في ذهن المتلقي، ترمز لتلك الحالة الوجودية الكسولة.

ج-1-3- تكرار الجملة:

وهو النّوع الثّالث من التّكرار، بحيث يبدو أن الشّاعر لم يوظف هذا النّوع في ديوانه.

خاتمة

من خلال هذه الدراسة وبناءا على قراءتنا للشّعر الجزائري لاحظنا التّحولات الجوهرية التي شهدها هذا الفن، وكان الهدف من هذا العمل التعمق في جوانب الشّعر المعاصر والتّعرف على أبرز ملامحه وقد وصل البحث في خاتمته إلى مجموعة من النّتائج التي بثثنا الكثير منها في متن البحث وتركنا أخرى في نقاط هي كالاتي:

- مرّ الشّعر الجزائري بمراحل متعدّدة تراوحت بين الثّبات على النّموذج الكلاسيكي وبين السّعي إلى التّجديد والتّجريب خاصة في مرحلة ما بعد الإستقلال.
- أسهم التّجريب دور محوري في كسر البنية التّقليدية للقصيدة، والإنفتاح على آفاق شعرية حداثية تنوّعت بين التفعيلة وقصيدة النثر، مع الحفاظ على هوية النص الجزائري.
- قدّم الشّاعرين "سليمان جوادي والأخضر بركة"، نماذج شعرية جمعت بين الإنتماء إلى التّراث والانفتاح على التّجريب الحداثي، مما يدل على وعي فني متوازن يسعى إلى إبداع دون قطيعة تامة مع الماضي.
- إنّ اللّغة الشّعرية الجديدة تميل إلى التّكثيف والغموض والايحاء، مما ساهم في إنتاج نصوص ذات أبعاد دلالية مفتوحة على قراءات متعددة.
- أدى التّشكيل البصري دورًا في بناء المعنى داخل النّص الشّعري حيث أصبحت القصيدة تميل إلى العرض البصري الذي يخاطب القارئ بصريًا وذهنيًا.
- أسفر التّجريب العروضي عن تفكيك النّظام الخليلي الصارم مع اعتماد تفعيلات مرنة وإيقاعات داخلية تؤسس لنوع من الموسيقى الجديدة من الشّعر.

مثّل التّجريب الفنّي وسيلة للتعبير عن الذّات والواقع بأساليب أكثر حريّة من خلال توظيف الرمز، التناص، التشكيل البصري، وتعدّد الأصوات داخل النّص الشعري.

ومما يمكن قوله إنّ التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر لم يكن مجرّد ترف جمالي، بل كان ضرورة إبداعية عبّرها الشعراء عن قضايا الإنسان الجزائري وعن رؤيتهم للعالم بأساليب جديدة ومبتكرة.

إنّ هذه النّتائج تؤكد أنّ الشّعر الجزائري المعاصر لم يقتصر على نقل الواقع، بل عمل على إعادة تشكيله من خلال رؤى شعرية مبتكرة وأساليب فنّية تجريبية تعبر عن تحولات المجتمع والذات معا.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

"القرآن الكريم"

1. إبن جني، "سر صناعة الإعراب"، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم للطباعة النشر، ط2، دمشق سوريا،1993م
2. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، تر: محي الدين عبد الحمد، دار الجيل، بيروت،ط 5، 1981م
3. أبو الفتح ابن الجنّي، "الخصائص"، دار الكتاب العربي،، بيروت لبنان، دط، 1913م.
4. ألفية ابن مالك (في النّحو والتصريف –الخلاصة) "، سلسلة منشورات، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع بالرياض.
5. الإمام أحمد بن عبد النور المالقي، "رصف المباني في شرح حروف المعاني"، تحقيق:أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللّغة العربية، ط 3، دمشق، سوريا، 2002م.
6. بدر الدين الزكرشي ، "البرهان في علوم القرآن "، تحقيق أبو الفضل الدمياطي،دار الحديث القاهرة، ج2، 2006م.
7. الدماميني، "العيون الغامزة على الحبايا الرامزة"،تحقيق:الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994م
8. السكاكي، "مفتاح العلوم"، تر:نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،ط1، 1983م/ط2، 1987،بيروت،.
9. سيبويه، "الكتاب"، ج1، ص 23، نقلا عن: سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، مصر، 2004م.
10. عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي عبد العزيز شرف،دار الجيل، مكتبة الجاحظ، بيروت، لبنان.
11. علي الجارم، مصطفى أمين، "البلاغة الواضحة ودليل البلاغة الواضحة" دار المعارف، 1999م،
12. مصطفى الغلاييني"جامع الدروس العربية"،موسوعة في ثلاث أجزاء، منشورات المكتبة العصرية،صيدا– بيروت،ط3، 1994م.

ثانيا: المراجع العربية:

13. ابتسام أحمد حمدان، "الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي"، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م

14. إبراهيم أنيس، "موسيقى الشّعر"، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2 ،1952م

15. إبراهيم، الوصيف هلال الوصيف، "التصوير البياني في شعر المتنبي"، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، جامعة ميتشيغان، 2006م.

16. إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، "لسان العرب"،ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1410هـ/1990م.

17. أبو القاسم سعد الله، "تاريخ الأدب الجزائري الحديث"، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.

18. أحمد درويش، "متعة تذوق الشّعر"، دراسات في النّص الشّعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.

19. أحمد دوغان، "في الأدب الجزائري الحديث"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 1996م.

20. أحمد سخسوخ: "التَّجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدُّولي للفنون"، مطابع هيئة الآثار المصرية، 1989م.

21. أحمد كمال غنيم، "الأدب العربي المعاصر"، أوراق في الأدب والنّقد، الرّابطة الأدبية غزة، ط2، 2006.

22. أوكان عمر، "دلائل الإملاء وأسرار الترقيم" ،افريقيا الشّرق طرابلس، ط1، 2002م

23. أدونيس، "زمن الشّعر"، دار العودة، بيروت، لبنان،ط 3، 1983م.

24. أدونيس، "مقدمة الشعر العربي"، دار العودة، بيروت، لبنان،ط3، 1979م

25. إيمان الناصر، "قصيدة النّثر العربية (التغاير والاختلاف)"، مؤسسة الانتشار العربي، وزارة الثقافة والتراث الوطني مملكة البحرين، ط1، 2007م.

26. بن سلامة الربيعي وآخرون، "موسوعة الشّعر الجزائري"،ج1، دار الهدى، ط 1، الجزائر، 2002.

27. حسن فتح الباب، "شّعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق"، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر،1987م.

28. حسني عبد الجليل يوسف، "موسيقى الشّعر العربي"، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العربية للكتاب جزء1، 1989م

29. حمود رمضان، "حياته وآثاره"، محمد ناصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2، الجزائر، 1985م.

30. خليل عطية، "قواعد اللّغة العربية"، مكتبة الآداب القاهرة ، ط1، 2008م.

31. راوية يحياوي "من قضايا الأدب الجزائري المعاصر"، قراءة في مختلف الخطابات، دار ميم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2018.

32. سعيد بن زرقة، "الحداثة في الشّعر العربي، أدونيس أنموذجا"، دار النشر ابحاث للترجمة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004م.

33. سعيد ورقي،"لغة الشعر الحديث"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م.

34. شلتاغ عبود شراد، "حركة الشّعر الحر في الجزائر"، المؤسسة الوطنية للكتاب،، الجزائر

35. صالح خرفي، "الشّعر الجزائري الحديث"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

36. صلاح فضل، "لذة التجريب الروائي"،مكتبة إبن سينا، القاهرة، ط1، 2005م.

37. طاهر يحياوي ، "أحاديث في النقد والأدب"،أحاديث في الأدب والنقد.تقديم:مرزاق بقطاش،شركة الشهاب، الجزائر، 1991م.

38. طاهر يحياوي، "تشكلات الشّعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الإستقلال"،دار الأوطان، ط1، 2013م.

39. عاطف جودة نصر، "الرمز الشعري عند الصوفية"،دار الأندلس، دار الكندي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، مكتبة الإسكندرية، ط1، 1978م.

40. عبد الحميد حيده، "الإتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر"، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

41. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر (شعر الشّباب أنموذجا)، دار هومة الجزائر، ط1، 1998م.

42. عبد الرحمن الوجي،"الإيقاع في الشّعر العربي"،دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق،ط1،حريزان 1989م،

43. عبد العزيز شرف، "المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر"، دار الجيل، بيروت،ط 1.

44. عبد القادر رابحي ، "فيزياء"، منشورات ليجوند، ط1،ا لجزائر، 2010م.

45. عبد الله الركيبي، تر.صالح جودت "دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث"،دط، مكتبة الإسكندرية.

46. عبد الله بن يوسف الجُديع، "المنهاج المختصر في علمي النّحو والصّرف"، مؤسسة الريّان للطباعة والنّشر والتوزيع، ط3، 1468 هـ، 2007م.

47. عبد المنعم تليمة، "مقدمة في نظرية الأدب"، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.

48. عز الدين إسماعيل، "الأسس الجمالية في النقد العربي"، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1995م،

49. عز الدين اسماعيل، "الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"دار الفكر العربي،ط3، 1967م.

50. عمر أحمد، بوقرورة، "دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر": الشّعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2004م.

51. مارتن إسلن، عن ليلى بن عائشة، "التجريب في مسرح السيد حافظ"، مركز الحضارة العربية، و القاهرة، مصر، ط1، 2005.

52. مجدي فرح، "تأملات نقدية في المسرح دراسات"، منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000م.

53. محمد الصفراني، "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث"، النّادي الأدبي بالرّياض، ط1 ، 2008م.

54. محمد الماكري، "الشكل والخطاب"، مدخل لتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، كانون الثاني، 1991م.

55. محمد أمنصور، " خرائط التجريب الرّوائي"، فاس، المغرب، ط1، 1999م.

56. محمد بنيس، " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "– مقاربة بنيوية تكوينية – المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م.

57. محمد عدناني، "إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشّعري المغربي الجديد"، جذور للنشر، ط1، 2006م.

58. محمد غنيمي هلال، "النّقد الأدبي الحديث"، دار الثّقافة، بيروت،لبنان، 1973م.

59. محمد كعوان، "شعرية الرؤيا وأفقية التأويل"،منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2003م.

60. محمد ناصر، "الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية"، 1925-1975، ط2، دار الغرب الإسلامي.

61. محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية،ط1، 1985، دار الغرب الإسلامي.

62. محمد عروس ،" التجريب في الشعر الجزائري المعاصر"، دار الألمعية للنّشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر،ط1، 2012م

63. مصطفى ناصف، "الصورة الأدبية"، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.

64. معاشو قرور، "هايكو اللقلق،هايكو القيقب"، دار الفضاءات ، عمان ط1، 2015م.

65. نازك الملائكة، "قضايا الشعر العربي"، منشورات مكتبة النّهضة بغداد، ط1، 1962/ط2 1965م،

66. نازك الملائكة، "قضايا الشّعر المعاصر"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ، ط7، 1983م

67. نازك الملائكة، قضايا في الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، بيروت، لبنان، 2007م.

68. نعمان عبد السميع متولي،"إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر"،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دط،2013م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

69. برنار سوزان، "قصيدة النّثر من بودلير إلى يومنا هذا"،تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنّشر، بغداد، 1993م.

70. جاكوب كورك، "اللّغة في الأدب الحديث –الحداثة والتّجريب"، دار المأمون، تر: ليون يوسف عزيز عمانوئيل، بغداد، 1989.

71. ريويوتسوبا، تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي سلسلة كتاب المجلة العربية، ع 175 ، دط، الرياض، السعودية، 1432هـ.

72. سوزان برنار، "قصيدة النّثر من بودلير حتى الوقت الرّاهن"،ج1، تر:راوية صادق، مراجعة وتقديم: رفعت سلام، ط2، دار شرقيات للنّشر والتوزيع، القاهرة،، مصر ،1998م.

73. كلود برنارد، "الطب التجريبي"، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، 2005م.

74. مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، "صوت الماء"، تر: حسن الصلهبي، كتاب الفيصل، ع 478-477، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1437هـ.

رابعا: القواميس والمعاجم:

75. أحمد مطلوب"معجم المصطلحات البلاغية"،دار العربية للموسوعات، مكتبة لبنان ناشرون،

76. إنعام فوّال عكاوي، "المعجم المفصل في علوم البلاغة(البديع والبيان والمعاني)"،مراجعة: أحمد شمس الدين،ط2، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1996م.

77. سعيد علوش: "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

78. فيروز أبادي، "القاموس المحيط"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1999م.

79. مجدي وهبة، "معجم مصطلحات الأدب"، مكتبة لبنان، بيروت،1974م.

خامسا: الدواوين الشّعرية:

80. أبو قاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر،2011م.

81. الأخضر بركة، "محاريث الكناية شعر"، منشورات دار الأديب

82. رابحي عبد القادر ، المقولة والعراف – دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2016م.

83. رابحي عبد القادر، "أرى شجرا يسير"، منشورات ليجوند، الجزائر،2011م.

84. رابحي عبد القادر، "على حساب الوقت"، دار الغريب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،2006م.

85. سليمان جوادي، "ديوان قال سليمان"، شعر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م،

86. عثمان لوصيف،ديوان "اللؤلؤة"، ط1،دار هومة للنشر والتوزيع،الجزائر،1997م .

87. يوسف وغليسي، " تغريبة جعفر الطّيار(مجموعة شعرية)"،جسور للنّشر والتوزيع،ط1،الجزائر ،2013م.

88. يوسف وغليسي، "أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار"،المكتبة الوطنية ، ط1، 1965م.

89. يوسف وغليسي، "في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية"، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009م.

سادسا: المجلات والروافد العلمية:

90. إبراهيم، علي عبد الكريم مبروك ، "المحسن البديعي وأُثره في إقامة المعنى وبلاغة التراكيب الأدعية النبوية أنموذجا"، مجلة الزهراء،ج2، مجلد 30.

91. أحمد جار الله ياسين، "شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني"، مجلة أبحاث، كلية التّربية الأساسية، المجلد2 ، ع4، بغداد، جامعة الموصل، 2005م

92. إياد عبد الودود عثمان"سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا)"، مجلة ديالى، ع63، 2014م

93. بن عابد مختارية، "القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشّكل العمودي إلى الحرّ"، مجلة آفاق للعلوم، العدد 04، 2016م .

94. رسول بلاوي، توفيق رضابور محيسني، "شعرية الهايكو وخصائصه الفنية في الأدب الحديث"، مجلة الدراسات الثّقافية واللّغوية، ع1،المركز الديمقراطي العربي، بوشهر إيران، 2018م.

95. زرارقة الوكال، "الشّعر الجزائري الحديث من المحافظة والتقليد إلى الانفتاح والتجديد"، مجلة الباحث، العدد 9، أبريل 2012، جامعة الاغواط، الجزائر.

96. زرارقة الوكال، "مجلة الباحث: فصيلة دولية أكاديمية محكمة، الشّعر الجزائري الحديث، من المحافظة والتقليد إلى الانفتاح والتجديد"، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 09، أفريل 2012م.

97. زهيرة بولفوس ،"التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة سر من رأى، كلية التربية، جامعة سمراء، العراق، مج11، ج40 ،2015م

98. سميرة حيدا، "من أساليب العربية الإستفهام وأدواته –مغني اللبيب نموذجا"، مجلة حوليات، تراث، ع16 2016م

99. شخصية أبي القاسم سعد الله،"الزمن الأخضر"،مقاربة وصفية تحليليّة ،مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد،عبد القادر زرق الرأس جامعة حسيبة بن بوعلي،شلف–الجزائر،المجلد4، ع2،سبتمبر 2020.

100. شوقي بدر يوسف، "الرِّواية التّجريبية عند ادوارد الخراط رامة والتين أنموذجا"، مجلة المدى دمشق، السنة 05، العدد 15 1997م.

101. الطاهر الهمامي، " التجربة والتجريب في الشّعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)"، الحياة الثقافية، السنة: 30، ع 164 ، أفريل 2005.

102. عبد الرحمن تبرماسين، "فضاء النّص الشّعري (القصيدة الجزائرية أنموذجا) "، مجلة محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة

103. عبد المالك مرتاض، "التجربة الشّعرية الحداثية في الجزائر (1962- 1990)"، مجلة الآداب، جامعة وهران، الجزائر، العدد 05.

104. العويني عبد الستار، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عالم الفكر، ع2، مج 26، 1997م،

105. فتيحة حسين، "القراءة الحداثية لجمالية اللّغة الشّعرية"، مجلة معارف (مجلة علمية محكمة)، السنة الثامنة (ديسمبر2013)، ع15.

106. فريدة سويزف، التجديد في القصيدة العربية ، مجلة عود النّد الثقافية https://www.oudnad.net 21:45 يوم:2025/02/15.

107. ليلى مهدان، "جماليات الإيقاع التكراري في القصيدة الشّعبية الجزائرية"، مجلة محاورات في الأدب والنّقد، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، عين الدفلى، الجزائر، مجلد 1 ، ع2، 2021م.

108. محمد أبو رزيق، "النّص التشكيلي بين اللّغة البصرية والتأويل"، مجلة الصورة، دار الثّقافة والاعلام، الشارقة، ع2، 2003م.

109. محمد صالح خرفي، "مجلة آرز"،دن ، دت.

110. نرجس الانصاري وعلي رضا نظري، "جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي"،مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، العدد 15، 2013م.

111. هدارة محمد مصطفى، "النزعة الصوفية في الشّعر العربي الحديث"، مجلة فصول، مجلد 1، ع 2، يونيو 1981م.

112. هناء عبد الفتاح، "أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق"، مجلة الفصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 2، مج 14، ع 1، 1995م.

113. يوسف الخال،" مجلة الشعر"، العدد 14، ربيع 1960 في الشّعر والشّعراء، دار مجلة الشّعر، شار فينيقيا، بيروت.

114. نهاري أمينة، "القصيدة الحرّة الجزائرية من التجريب إلى الإبداع (شعر أبو القاسم سعد الله أنموذجا)"، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنّقدية واللّغوية،مجلد4، ع4 ، ديسمبر 2021

سابعا: الرسائل الجامعية:

115. أبو بكر عبد الكبير، "مداخلة في سيميائية التّشكيل البصري في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر"، عز الدين ميهوبي أنموذجا، جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعد الله

116. حليمة واقوش، "بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، شعبة اللّغويات وتحليل الخطاب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012- 2013.

117. زهيرة بولفوس، "التجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر"،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري –قسنطينة 2010/2009م

118. عامر بن أحمد، "الخطاب الشعري العربي المعاصر"، من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسات النّصية وتحولاتها)، اطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة الجلالي إلياس، بلعباس، قسم اللّغة وآدابها، 2016م.

119. مليكة خرامسية، "قضايا الشّعر الثمانينيات، الرؤية والبناء"، مذكرة ماجستير، إشراف بالخير عقاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2014- 2015.

120. نجاة سليماني، "التّجربة الإيقاعية في الشّعر الجزائري"، رسالة ماجستير، إشراف، د.العربي عميش ،2007 – 2008، جامعة حسيبة بن بوعلي.

121. نجاة عمار الهمالي، "الصورة الرمزية في الشّعر العربي الحديث: شعر خليفة التليسي نموذجا" مجلس الثّقافة العام، ليبيا 2008م.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

122. جامع الكتب الإسلامية.

123. منصة الإنزياحات.

124. موقع إتحاد الكتّاب العرب.

125. مدونة عصافير النّور.

126. صحيفة المثقف.

تاسعا: الملتقيات والمنتديات:

127. التجريب على مادة كلاسيكية،"نشرة مهرجان القاهرة الدّولي الخامس للمسرح التجريبي"، ع 3.

128. خرفي محمد الصالح ، "التلقي البصري للشعر (نماذج شعرية جزائرية معاصرة)"، الملتقى الدولي الخامس ، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة جيجل

129. عبد الناصر خلاف، يوسف وغليسي، في ظلال، لقاء مع الشّاعر الشاب عبد الله بوخالفة.

130. عثمان حشلاف، "محاضرات في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر"، المدرسة العليا، بوزريعة الجزائر.

فهرس

الموضـوعات

إهداء.....

ب

مقدمة.....أ

مدخل إلى التجريب الظاهرة والمفهوم

أ- المعنى اللّغوي 9

ب- المعنى الاصطلاحي 10

ج-التجريب في الفنون 11

د-التّجريب عند النّقاد 12

هـ - بين التجريب والتّجربة 13

الفصل الأول: الشّعر الجزائري بين ثنائيتي: الثّبات والتّحول

المبحث الأول: نشأة الشّعر الجزائري المعاصر.....18

المبحث الثاني: مراحل تطور الشّعر الجزائري وأبرز رواد التّجريب 26

1- مراحل تطور الشّعر الجزائري.....26

أ-تطور الشّعر الجزائري حسب النّاقد الجزائري أبو قاسم سعد الله.....26

ب- تطور الشّعر الجزائري حسب النّاقد الجزائري عبد الله ركيبي 29

2- رواد التجريب في الشّعر الجزائري المعاصر 31

المبحث الثّالث: تحولات القصيدة العربية من العمودية إلى الكتابة"القصيدة الحرّة و قصيدة النّثر وشعر الهايكو الجزائري" 41

1-القصيدة العمودية.....42

2-الشّعر الحرّ.....44

3-قصيدة النّثر.....49

4-شعر الهايكو 51

الفصل الثّاني: مظاهر التّجريب من التّشكيل إلى الرّؤيا في الشّعر الجزائري المعاصر

المبحث الأول: التّجريب واللّغة الشّعرية في قصيدة "جسدي والوطن" لسليمان جوادي 56

1-اللّغة الشّعرية 56

2-الصورة الشّعرية 65

المبحث الثاني : جمالية التشكيل البصري في الشّعر الجزائري ديوان" الأخضر بركة"..... 73

1-البياض والسواد..... 74

2-علامات التّرقيم..... 76

3-حركة الأسطر 83

4-التّشكيل البصري والرّسم..... 87

المبحث الثّالث: مظاهر التجريب العروضي في ديوان" محاريث الكناية"..... 90

أ-التّدوير جملة شعرية طويلة..... 90

ب-الإيقاع الخارجي في ديوان "الأخضر بركة"..... 92

ج-الإيقاع الدّاخلي..... 99

خاتمة..... 104

قائمة المصادر والمراجع 107

ملاحق 121

ملخص..... 123

ملاحق

ملحق 1: التعريف بالشّاعر" سليمان الجوادي"

من مواليد 12 فبراير 1953 بمدينة كوينين بولاية الوادي جنوب الجزائر.

من أبرز الشّعراء على الصعيد المحلي والعربي.

اشتغل بالعمل الصحافي، ومن الجرائد التي عمل بها: مجلة ألوان، جريدة الشّعب، مجلة الوحدة، مجلة الثقافة.

في سنة 1995 عُيّن مديرًا للثّقافة بولاية الجلفة وبعدها بولاية الطارف.

أنتج عدّة حصص للإذاعة الوطنية منها: الساقية والخيمة، ضياف ربي، حقيبة الأسبوع، كما أنتج للتلفزيون مجموعة من المنوعات ذات الطابع التاريخي والاجتماعي "حاجي لي يا جدي".

ألّف لعدد كبير من المطربين منهم: مصطفى زميرلي، محمد بوليفة، زكية محمد، الشّاب خالد، صليحة الصغيرة، يوسفي توفيق، وغيرهم...

نشر أعماله الأدبية في أغلب الصحف الوطنية والمجلات العربية.

له العشرات من الدواوين منها:

- يوميات متسكع محظوظ
- ثلاثيات العشق الاخر
- ... ويأتي الربيع....
- اغاني الزمن الهادئ
- قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا
- رصاصة لم يطلقها حمة لخضر
- لا أشعر بعدك.
- قال سليمان

ملحق 2: التعريف بالشّاعر" أخضر بركة"

من مواليد 5 ديسمبر 1963 بالمحمدية ولاية معسكر.

شاعر وأستاذ جامعي، زاول دراسته الجامعية في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة وهران.

يشغل منصب أستاذ بدرجة بروفيسور بجامعة الجيلالي اليابس كلية الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة العربية و آدابها، بلعباس، الجزائر.

صدر له: مجموعة اجداثيات الصمت عن منشورات اختلاف سنة 2002.

- الأعمال الشعرية عند دار هيم، الجزائر سنة 2013.
- حجر يسقط الآن في الماء، كتاب هايكو عن دار فضاءات الأردن سنة 2016.
- الريف في الشعر العربي المعاصر، دراسة دار الغرب وهران سنة 2003.
- لا احد يربي الريح في الأقفاص، عمل شعري، منشورات الوطن اليوم في الجزائر سنة 2016.
- كتاب نقدي: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، المكان، الجسد، اللغة، دراسة عن أكاديمية الشّعر، أبوظبي، الإمارات سنة 2014.
- مجموعة محاريث الكناية عن دار الأدب بوهران سنة 2007.

ملخص:

يهدف هذا البحث لدراسة مسار تطور الشّعر الجزائري المعاصر وتحوّلاته الفنّية والجمالية، من خلال تتبع نشأته والظروف التي أثّرت في بنائه وتوجهاته، وقد تم التركّيز على كيفية إنتقاله من الأشكال التّقليدية إلى آفاق جديدة أكثر تحرّرا وتعبيرا عن الذّات والواقع.

وقد برز دور الشّعراء في تجديد القصيدة وتجاوز النّموذج العمودي نحو أشكال حديثة تعبر عن رؤى معاصرة، وفي الجانب التّطبيقي تم تحليل نماذج شعرية كشفت عن تجليات التّجريب الفنّي في " اللّغة، الصورة، التّشكيل البصري، الإيقاع " مما يدل على وعي إبداعي يسعى إلى التّغيير بحرية وجمالية عن تحولات الإنسان والمجتمع الجزائري.

كلمات مفتاحية: الشّعر الجزائري المعاصر، القصيدة، الشّعر،التجريب.التّشكيل البصري.

Summary

This research aims to study the development path of contemporary Algerian poetry and its artistic and aesthetic transformations by tracing its origins and the circumstances that influenced its structure and orientations. The focus is placed on how it transitioned from traditional forms to new horizons that are more liberated and expressive of the self and reality.

The role of poets in renewing the poem and moving beyond the classical vertical model toward modern forms that reflect contemporary visions has been highlighted. In the applied section, poetic samples were analyzed to reveal manifestations of artistic experimentation in "language, imagery, visual structure, and rhythm," indicating a creative awareness that seeks change with freedom and aesthetics, in line with the transformations of the individual and Algerian society.

Keywords: Contemporary Algerian poetry, the poem, poetry, experimentation, visual structure.