الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب العربي و الفنون

قسم الآداب العربي

جامعة مستغانم

عنوان الموضوع:

جماليات الصور الشعرية لقصيدة "الصعود الى قمة الونشريس" لعبد القادر رابحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص بلاغة عربية

من أعداد الطالبة:

سعيدون سليمة

تحت إشراف الأستاذ:

د-حمودي محمد

السنة الجامعية

2017-2016

الإهداء

- إلى والدي الذي صعدت روحه إل بارئها قبل أن تستوي ثمرة غرسه- رحمة الله عليه.

- إلى التي ظرفت دموعا غزارا كل ماأزف الفراق في أثوابي حزنا وإلى قرة عيني التي انتظرت بشغف ولهف لتحقيق تطلعاتي أمي .

- إلى الذين تألموا لآلامي وشدوا لشدوي : إخوتي وأخواتي وأقاربي الأعزاء، والذين لا يسع المكان لذكرهم جميعا: هشام و سولاف و إكرام ،وصديقتي المحبوبة ليلى ،و سنية ،و كل صديقاتي.

- إلى من استقرا في سويداء القلب عبد الحميد .

- إلى من تعاهدوني طفلة وشابة يافعة وطالبة : أساتذتي الاجلاء ومن قاسموني مقاعد الدراسة من الطلبة والزملاء، والخلان و أخص بالذكر :ليلى و سنية و صورية وكل صديقاتي.

- و إلى أستاذي الفاضل و مشرفي و صانع أفكاري الدكتور حمودي محمد أطال الله في عمره بصحة و عافية .

ينطوي فن الشعر في ذاته على قابلية للتجديد و التنوع و مغايرة النمطية، و تلك خاصية ثابتة في أصوله لا يمكن تجاوزها، لان الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر العربي ولدت مشكلات جديدة على الصعيد السياسي و الاجتماعي و الثقافي والاقتصادي،و لهذا فان عليه أن يعي هذه المشكلات و يشتق موضوعاته منها، و يترك من ثم الموضوعات التقليدية الموروثة غير أن التعبير عن هذه الموضوعات يستدعي تغيير الشكل[1] ، لتكون أكثر تعبيرا عن روح العصر.

و ترجع إرهاصات التجديد في الشعر العربي إلى العصر العباسي، إذ شهد الشعر تغيرات و تجديدات متنوعة على مستوى الشكل و المضمون، و كان ذلك على يد مجموعة من الشعراء المبدعين مثل: "بشار بن برد" و"أبي نواس"، و"أبي تمام" و غيرهم، فيعتبر "بشار بن برد" أول المحدثين بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا عن ما سمي بعمود الشعر العربي[2] ، أما أبو نواس فقد اشتهر بثورته على المقدمة الطللية[3] ، غير أن هذه المحاولات و إن كانت قد سجلت مساهمات إلا أنها ظلت توسم بالقصور.

أما التطور الفعلي للقصيدة العربية من حيث الشكل، فقد كان من بلاد الأندلس، إذ شهدت ظهور فن جديد يتلاءم و ظروفها البيئية المستحدثة و طبيعتها الخلابة، هو فن الموشحات ، (و هو فن تطور عن المسمطات بتأثير الغناء نشا في أواخر القرن الثالث هجري)[4]،و يعد هذا الفن أهم موروث قدمه الأندلسيون للشعر العربي، و كان في مقدور هذا الفن أن يفلح و يستمر في تلوين الموسيقى الشعرية لولا خروجه على أوزان الشعر العربي فيما بعد.

ثم يصادفها فن البند (و هو فن شعري يلتزم ببحرين متعاقبين هما: الرمل و الهزج أو بحرا واحدا منهما)[5]، و قد كان هذا الفن من إبداع شعراء العراق، و هو اقرب الأشكال إلى الشعر الحر من حيث اعتماده على التفعيلة و تكرارها دون الالتزام بعدد معين من التفعيلات كما تفترضها البحور الخليلية، بيد أن هذا الفن كغيره من الفنون السابقة لم يكتب له النجاح و الاستمرار، لان الشعراء لم يلتفتوا إليه، و لم ينسجوا على منواله إلا نادرا.

---

[1]- ينظر - ادونيس(احمد علي سعيد)- الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)- د/ط - دار العودة بيروت - دات ص40.

[2]- المرجع نفسه ص16.

[3]- ابن رشيق القرواني (أبو علي الحسن)- العمدة في صناعة الشعر و نقده - تحقيق د/ النبوي عبد الواحد شعلان - ط1 مكتبة الخانجي - القاهرة - 2000- ج1 - ص203.

[4]- احمد فوزي الهيب - إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف - ط1 - دار القلم العربي - دار الرفاعي 2004- ص170.

[5]- نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - د ط - منشورات دار الآداب بيروت -1962- ص173.

أما العصر الحديث فقد عرف نهضة أدبية نشيطة مثلها كل من "احمد شوقي" و"حافظ إبراهيم"و غيرهما، حيث تمكن هؤلاء الشعراء من أن يفكوا قيود الشعر العربي و يخلصوه من أسره الدائم في قوالب جامدة، و إبداع موضوعات جديدة، و من ابرز الاتجاهات التي ظهرت في هذا العصر، الاتجاه المهجري بريادة"خليل جبران"، (إذ جاء جبران كظاهرة نهضة بالمعنى الذي يرى في النهضة استعادة الشعب قدرته على التفاعل و الإبداع و التجديد)[1]، ثم ظهر اتجاه جامعة الديوان، وقد جاء هذا الاتجاه خصيصا للثورة على المدرسة التقليدية التي كان يمثلها"احمد شوقي" و إتباعه، هذا الاتجاه و إن كان قاسيا في أحكامه تجاه المدرسة الاتباعية، فقد استطاع أن يدخل روحا جديدة على الشعر العربي.

وفي عام 1932 ظهرت جماعة أبولو لتواصل ما قدمه شعراء المهجر و جامعة الديوان من محاولات للتغيير و التجديد في شكل القصيدة العربية و مضمونها، و كان من أهم ممثليها "احمد زكي أبو شادي" ز"إبراهيم ناجي"، وقد كان لهذا الاجتهادات التجديدية دورا كبيرا في فتح باب التجديد في الشعر العربي.

في حين كانت وجهة فريق أخر من الشعراء المجددين إلى الشعر غير المقفى أو الشعر المرسل، إذ اقبل على كتابته عدد لا يستهان به من الشعراء و تسابق إلى ادعاء الريادة أكثر من شاعر، ك"عبد الرحمن شكري" و"محمد فريد أبو حديد"، و تحمس له آخرون مثل: "احمد زكي أبو شادي"، (الذي دافع عن هذا اللون دفاعا حارا، و نظم فيه قصائد كثيرة، لكنه لم ينجح في أن يكتب من الشعر المرسل أعمالا ملحمية أو درامية)[2].

ثم ظهر إلى الوجود بعد هذا اللون لون آخر من الشعر عرف باسم الشعر المنثور تميزا له عن الشعر المرسل و عن الشعر الحر كمحاولة للثورة على الوزن العروضي، فقد لقي هذا اللون رواجا عند شعراء المهجر و تحمس له"جبران" و"أمين الريحاني"، (ولم يجد شعراء المهجر حرجا في أن يضعوا الشعر المنثور مع الشعر الموزون في كفة واحدة)[3] ، غير أن هذين اللونين من الشعر لم يحققا الرواج و الذيوع بسبب مهاجمة كثير من النقاد لهما، للاعتقاد بان الوزن عنصر ضروري في بنائية الشعر و لا يمكن الاستغناء عنه.

و لما اشتغل محل البيئة العربية بمخالطة الأفكار القابلة للتجديد، اخذ الشعراء في البحث عن أشكال و قوالب موسيقية جديدة تحافظ على إيقاع الشعر من جهة، و تعطي الشاعر حرية اكبر في التعبير عن تجاربه أحاسيسه، فترضى ذوق المتلقي الذي أصبح ينفر مما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة من جهة أخرى و ذلك انطلاقا من تلك

[1]- د/ خالدة سعيد - حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث)- ط1- دار العودة بيروت 1979- ص36.
[2]- د/ فوزي سعد عيسى - العروض و محاولات التطور و التجديد فيه -ط2- دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية 1990- ص237.
[3]- المرجع نفسه - ص238.

الاجتهادات التجديدية الأنفة الذكر، التي كانت بمثابة تمهيدات أو توطئات لظهور حركة شعرية جديدة.

أما القفزة الجذرية في تطور القصيدة العربية، فهي تلك القفزة التي بدأت في أواخر الأربعينيات و استمرت حتى الآن عبر مراحل مختلفة و تجليات متفاوتة، و نقصد بها حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما ذاعت تسميته أو شعر التفعيلة و بدا اعتماد هذا الشكل الشعري الجديد عام 1947 في العراق بريادة"نازك الملائكة" التي بادرت بنشر أول قصيدة حرة الوزن المعنونة ب"الكوليرا" من وزن المتدارك و في نفس السنة اصدر الشاعر"بدر شاكر السياب" دوانه"أزهار ذابلة" و فيه قصيدة حرة الوزن عنوانها"هل كان حبا"[1].

و في صيف 1949 صدر ديوان"نازك الملائكة" "شظايا و رماد" الذي تضمن مجموعة من القصائد الحرة، و أشارت فيه إلى التجديد في الشعر العربي، و في سنة 1950 صدر ديوان"ملائكة و شياطين" للشاعر "عبد الوهاب البياتي"[2]، و فيه قصائد حرة الوزن، و هكذا تتالت الدواوين و أخذت دعوة الشعر الجديد تتبنى مظهرا أقوى، حتى راح بعض الشعراء يهجر الكتابة على أسلوب الشطرين هجرا قاطعا، و هذا لا يعني أن القصيدة العمودية لم تعد تملك سمات النضج، و إنما لان النفس البشرية كثيرة الولع بكل ما هو حديث و جديد، وقد لامس هذا"أبو حيان التوحيدي" (ت 400 ه) حين قال: (والحس شديد اللهج بالحادث و المحدث و الحديث)[3].

إن الشعر الحر في جوهره ثورة على الشكل التقليدي للشعر العربي، الذي ظل مسيطرا على الشعر العربي حقبة من الزمن، و محاولة إبداع شكل جديد أكثر رحابة و أكثر خصوبة و امتلاءا، تساعد الشاعر على التعبير عما يخالج وجدانه من أحاسيس بحرية و دون الالتزام بنظامي القافية و الوزن الرتيبين، (لان الشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أم اجتماعية)[4].

و على الرغم من الاعتراضات التي واجهت الشعر الحر، إلا انه وجد و بقي و سيظل، لأنه وليد طبيعي للعصر الحديث يلبي وجوده حاجة أساسية في نفس الشاعر المعاصر لا يشبعها الشعر القديم، ولان القصيدة الحديثة تشبه لعبة النرد فهي تحدد مكانها بالصدفة من خلال الإيقاع والحدس، أي هذه الملذوذات اللسانية و السماعية.

---

[1]- ينظر: نازك الملائكة ـ قضيا الشعر المعاصر ـ ص21-22.

[2]- المرجع نفسه ـ ص23.

[3]- أبو حيان التوحيدي ـ الإمتاع و المؤانسة ـ تحقيق ـ احمد أمين و احمد الزين ـ د ط ـ منشورات مكتبة الحياة بيروت لبنان ـ د ت ـ ج1 ـ ص23.

[4]- د/ محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ ط1- دار العودة 1982- ص375.

و حركة الشعر الجديد لم تنتشر في المشرق العربي فحسب، بل ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم العربي، حيث بدا تلامس ملامح هذه الحركة في المغرب العربي و في الجزائر بالضبط في بداية الخمسينيات من القرن العشرين، و إن كانت أصوات بعض الشعراء قد ارتفعت لتبني هذا اللون من الشعر قبل هذه الفترة بسنوات.

أما حين نورد مصطلح"الحديث" في عنوان هذا البحث، فانه قد يضيق ليشمل ما جاءت به قرائح عصر النهضة من أدب و شعر بصفة خاصة إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية، و قد يتسع ليشمل شعر شعراء الحقبة الأخيرة، لان (الحداثة العربية في الأصل ابتداعا ينضوي على تحول جذري واع باللحظة الزمنية الآنية، و مدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضي و الخروج عن المألوف خروجا متعاقبا، يبدأ من فردية الشفرة، و ينتهي بجماعية السياق، وهي تشمل بذلك أي تغيرات طرأت وفق هذه التقنية، في أي عصر من العصور و أي زمن من الأزمان)[41]، و بما أننا نريد بالقصيدة الحديثة كل قصيدة اعتورتها الحداثة و الجدة و التغيير، فانه لا ضير أن نتناول القصيدة الحرة ضمن الشعر الحديث.

لقد اقتصر موضوع بحثنا في التطبيق على الفترة ما بين ظهور أول قصيدة حرة الوزن في الشعر الجزائري الحديث عام 1955م و مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين.

[1]ـ د/ عزت محمد جاد ـ نظرية المصطلح النقدي ـ د ط ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ2002ـ ص433.

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين محمد وآله وصحبه أجمعين أما بعد:

إذا استعضنا بالفكر والتحليل تاريخ الأدب الجزائري الحديث ألفيناه متشبعا و ثريا بزخمه الإبداعي ، الذي اكتسبه من خلال مروره بعدة مراحل حددت وفق فترات زمنية معينة ، فاتخذ إشكالا متباينة ،مثل :الشعر العمودي و شعر التفعيلة أو الشعر الحر ،و هو في ذلك يتمدرس التمدرس الطبيعي على تاريخ الأدبية العربية في عمومها .

أما اللون الذي أثرناه للتطبيق في دراستنا فهو شعر التفعيلة أو كما ذاعت تسميته الشعر الحر ، لما ينعم به من شعبية في الوسط الأدبي الجزائري ، باعتباره يمثل رافدا من روافد الشعر العربي الحديث، الذي ظهر إلى الوجود بفضل العديد من المحاولات التجديدية التغييرية التي حمل لواءها طائفة من الشعراء المبدعين، فقد كان همها الوحيد الانفكاك و التحرر من اسر النظام التقليدي للشعر، و إبداع لون جديد مغاير تماما لما عهدته الفطرة العربية، سيما من الناحية الإيقاعية، لأنه يتسم بالخصوبة و الثراء الإيقاعي، إذ يتعسر على القارئ العادي غير المرهف الحس القبض على قيمه الصوتية و الكشف عن تجاربه الإيقاعية التي تميزه عن غيره ، مع العلم أن هذه الحقول المعرفية الطارئة قد تعززت مكانتها كثيرا في الثقافة العربية الأدبية الجديدة.

بيد أن دراسة التجربة الإيقاعية في شعر الجزائر الحديث لم تكن محطة اهتمام الباحثين و النقاد لإستجدادها في واقع الأدب الجزائري الحديث، إذ لم تحظ بالحق اللازم من العناية و الدراسة ، خاصة من الجانب التطبيقي باستثناء بعض الدراسات التي تعد على الأصابع ، مثل :دراسة "عبد الرحمن تبرماسين" التي تناولت فيها البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، و محاولة "حسين أبو النجا" التي خصصها لدراسة الإيقاع في الشعر الجزائري، فنظرا لهذا النقص في الدراسات إن لم نقل ندرتها و بحكم واقعنا الثقافي المتطور و المتفتح على كل ما يدخل الساحة الأدبية من تجارب إبداعية فنية و محاولات تجديدية رأينا من الواجب الاهتمام و الإقبال على دراسة التجارب الإيقاعية للقصائد الجزائرية الحديثة (الحرة)،و إن كان الخوض في مثل هذه الدراسات ليس بالأمر الهين،غير انه لم يمنعنا من متعة البحث .

و فتحت لنا شهية البحث في هذا الموضوع جملة من الأسباب نذكر منها:

ـ قراءتنا لبعض الكتب التي تناولت مثل هذه الدراسات،ككتاب حركة الشعر الحر في الجزائر"شلتاغ عبود شراد"، و كتاب الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية"محمد ناصر"، و كتاب النص و التقعيد"عبد القادر رابحي"، و غيرها.

ـ حدية الموضوع وخصوبته التي لا تزال تفتقر إلى الكثير من الدراسة و التطبيق.

ـ حادثة الشعر الجزائري الذي لا يزال بكرا و بحاجة إلى رؤية مستفيضة لا توجيهية فحسب، بل ليتألق في عالم الشعر العربي الحديث.

ـ إثراء المكتبة الجزائرية خاصة و العربية عامة، سيما بدراسة تجمع بين التنظير و التطبيق لسد ثغرة النقص التي تعاني منها المكتبة و القارئ العربيين.

ـ الرغبة الملحة في الكشف عن التجارب الإيقاعية التي ينطوي عليها الشعر الجزائري الحديث (الحر)

ـ قلة الدراسات المختصة بالشعر الجزائري الحديث، خاصة المتعلقة بمسالة الإيقاع، فهي لا تكاد تتخطى عتبة البحور الخليلية و إحصائها و وصفها وصفا لا يكشف عن جماليات الخطاب الشعري و قيمه الفنية.

ـ التعويل على الدرس الإيقاعي بديلا للعروض الخليلي في الدرس الجامعي.

أما الإشكالية التي تناقش في موضوع بحثنا فتركز على بداية حركة الشعر الحديث (الحر) في الجزائر، و الدوافع التي أدت بالشاعر الجزائري إلى الثورة على النظام الكلاسيكي للشعر شكلا و وزنا متجاوزة إياه إلى معمار الشعر الحر، و من ثم التنويه بالإمكانيات الإيقاعية التي توفرت عليها القصيدة الجزائرية الحديثة و إدراج مستوياتها.

لقد تفرع موضوع دراستنا إلى مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة، فاستهللناه بلمحة عامة عن الإرهاصات التجديدية التي مهدت إلى ظهور حركة الشعر الحر في المشرق العربي و انتقالها إلى المغرب العربي و إلى الجزائر بالضبط .

وفي الفصل الأول: تحدثنا عن واقع الشعر الحديث (الحر) في الجزائر، انطلاقا من الدعوات الأولى إلى التجديد و الثورة على النظام التقليدي الموروث للشعر الجزائري وصولا إلى كتابة أول قصيدة حرة الوزن، و اشرنا إلى الظروف التي أحاطت به، ثم نوهنا بالموضوعات التي عالجها و التي حصرناها في أربعة موضوعات هي: الثورة و الوطن و بعض التجارب العاطفية و الاتجاه القومي، ثم ختمنا هذا الفصل بتعداد أهم الخصائص الفنية التي اتسم بها، كالتشكيل الموسيقي و اللغة و الصورة الشعرية و الرمز، وتطرقنا أيضا إلى مستويات الإيقاع الشعري الحديث التي تمثلت في: مستوى الصوت، القافية، التدوير، التكرار، التوازي، التجنيس، الترصيع، و قد قمنا بدراسة خاصة لكل مستوى من هذه المستويات من حيث تحديد مفهومه و أنواعه و تبيين أثره في بنائية الإيقاع الشعري و دوره في إثرائه و إنمائه، قاصدين من وراء هذا كله التمييز ما بين الظاهرتين الوزنية و الإيقاعية فلسفيا و تطبيقيا.

وفي الفصل الثاني: فقد كان عبارة عن دراسة تطبيقية لما ورد في الفصل الثاني (النظري) بحيث خصصناه بدراسة فنية لنموذج من النماذج الشعرية الجزائرية الحديثة الحرة و التي تمثلت في قصيدة "الصعود إلى قمة الونشريس " ل"عبد القادر رابحي"، و ذلك للكشف عن جماليات التي اتسمت لها هذه القصيدة مقدمين إياه إلى القارئ و الباحث الجامعي.

ثم ختمنا موضوع بحثنا بالنتائج التي انتهينا إليها من خلال دراستنا.

و قد استدعت دراستنا لهذا الموضوع المقاربة بين النهجين الوصفي و التاريخي اللذين افدنا منهما أثناء ترصدنا لبداية حركة الشعر الحديث (الحر) في الجزائر، و بين النهجين الفني و الإحصائي اللذين كانا أداتنا في عملية تحليل النماذج الشعرية و الوقوف على أهم الظواهر الفنية الجمالية التي ميزت الشعر الجزائري الحديث (الحر).

أما الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا، فقد كانت صعوبات مادية، إذ تعثر علينا السفر إلى مكتبات بعض ولايات الوطن لجلب المصادر و المراجع التي احتجناها في موضوع بحثنا، سيما دواوين الشعراء الجزائريين، لذا اكتفينا ببعض النماذج فقط والتي نرجو أن تكون قد وفيت بالغرض المنشود، أما ما عدا هذا فلا نعتبره من الصعوبات، إنما هي تندرج ضمن مهمة الباحث.

وفي نهاية هذه المقدمة نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة و الباحثين الذين ساندونا في دراستنا و أرشدونا إلى ما كنا غافلين عنه من المعلومات و المصادر و المراجع، و نخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور "حمودي محمد" الذي كان بمثابة الظل الذي رافقنا في بحثنا، فنحن ندين له بالمتابعة و التوجيه المستمر طيلة مدة البحث.

إن المتمعن في الشعر الجزائري الحديث يدرك مدى تأثير هذا الشعر و إعجابه برياح التغيير و التجديد التي شهدتها القصيدة العربية في المشرق العربي، و التي امتد أثرها الايجابي المنتج إلى تلقيح الشعرية الجزائرية التي كانت في بداياتها النهضوية الجديدة، فعلى الرغم من تلك المعاناة التي عاشتها الجزائر من ويلات الاستعمار الفرنسي قرابة القرن و نصف القرن و طيلة هذه الحقبة من الزمن عمل المحتل على انتهاك و طمس مقومات الأمة الجزائرية لاسيما الثقافية، إلا أن هذا لم يشكل عائقا أمام إرادة الشعراء الجزائريين، إذ استطاعوا أن يتحدوا واقعهم و يقتفوا اثر خطوات نظرائهم المحددين في المشرق العربي، ومجاراتهم في نهضتهم الأدبية.

و لعل من ابرز العوامل التي ساعدتهم على تحقيق ذلك، تلك الرحلات التي قام بها الشعراء نحو المشرق و المغرب العربيين لمزاولة الدراسة و التعلم، فكانت تونس تشكل قناة اتصال بين المشرق و الجزائر في المجال الأدبي وعبرها مر النص الجديد، «إذ تعد تونس بالنسبة إلى الجزائر بمثابة شريان الحياة الأدبية، و هي مصدر إشعاع فكري و روحي و أدبي وكان اثر ألشابي في نفوس الأدباء و الشعراء قويا»[1]، و من بين الشعراء الذين تعلموا في المشرق العربي "بلقاسم حمار" في سوريا و "صالح خرفي" و"أبو القاسم سعد الله" في مصر.

ولا يجمل بنا أن نغفل دور المجلات الأدبية و الصحف التي اتخذوها منبرا لدعواتهم التجديدية لان القارئ الجزائري كان شديد اللهف إلى مطالعة الصحف و المجلات و الاطلاع على أخبار إخوانه المشارقة، فقد كانت «الهلال و المقتطف و المنار هذه الثلاث على الخصوص رسل النهضة الأدبية المشرقية إلى الشمال الإفريقي»[2]، و كان أدباء الجزائر قبل الاستقلال يتصلون بالمشرق «عن طريق الكلمة المكتوبة مع ندرة هذه الكلمة»[3]، لان الشعراء قلما كانوا يذهبون إلى المشرق ، و قلما كان أهل المشرق يأتون إليهم جراء الظروف الاستعمارية الحالكة.

وإذا أخذنا بالآراء الأنفة الذكر، استوجب علينا الإقرار بان الشعر الجزائري الحديث كان شديد التأثر بحركة الشعر الجديد أو (الشعر الحر) التي برزت في المشرق العربي، إذ كان مولده في المشرق و من ثم احتضنه حضن الجزائر و اخذ في النضج و الاكتمال.

---

[1] ـ د/ عبد الرحمن تبرماسين ـ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ـ ط1 ـ دار الفجر للنشر و التوزيع القاهرة - 2003- ص21.

[2] ـ صالح خرفي ـ المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ـ د ط ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ـ 1983- ص73.

[3] ـ د/ أبو القاسم سعد الله ـ تجارب في الأدب و الرحلة ـ د ط ـ المؤسسة الوطنية للكتاب -1983- ص151.

في حين كانت وجهة بعض الشعراء الجزائريين صوب أوروبا، ونحو فرنسا بالضبط لمواصلة الدراسة، خاصة بعد صدور قانون التجنيد الإجباري، و قيام الحرب العالمية الأولى و كان لهذا صداه في نفوس الشعراء المهاجرين، فقد كان بمثابة المنبه الذي أيقظهم من سباتهم العميق، و بعث فيهم روح المقاومة و الثورة على كل ما هو قديم و جامد، «ولا سيما تلك البعثات المتجهة صوب باريس لاستكمال دراستها الفرنسية، فقليل هم أفرادها و لكن هذه البعثات استطاعت هي الأخرى أن تخلق جوا ثقافيا فكريا له منهجه التقدمي»[1]، يومئ هذا بان الاحتكاك بالثقافة الفرنسية كان له اثر بالغ في توعية الفكر الجزائري و تنويره و تحريك وجدانه و التصدي للثقافة التقليدية و الدعوة إلى الثورة و التمرد على القوالب الفكرية الفنية المتحجرة الرتيبة سيما الشعرية منها، و إبداع نص شعري جديد أكثر حرية و ملاءمة لروح العصر.

وهكذا تحرر الشعر الجزائري الحديث من القيود التقليدية التي بقيت مسيطرة ردحا من الزمن على كتابات الشعراء الجزائريين من أمثال: "محمد العيد أل خليفة" و"عبد الرحمن الكيسي" و"احمد سحنون" و غيرهم، فعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء جددوا من مضامين الشعر الجزائري، إلا تنهم ظلوا تحت وطأة نظام الوزن التقليدي للشعر الملتزم بعنصر القافية.

ونرى أن تفصيل تسيير الموضوع يقتضي توزيعه إلى المحطات التالية:

1- بداية الشعر الحديث(الحر) في الجزائر وظروفه:

لقد كانت الدعوة الجذرية إلى التجديد في الشعر الجزائري و الثورة على المفهوم الكلاسيكي للشعر العربي، قبل ظهور حركة الشعر الجديدة في المشرق بما لا يقل عن عشرون سنة بريادة "رمضان حمود" (1906-1929م)، وأكد هذا الرأي "محمد ناصر" حين قال: «لعلي لا أكون مخطئا إن أنا زعمت بان رمضان محمود هو الذي فتح باب التحديد في الشعر الجزائري، فمن المعلوم أن النهضة الأدبية في الجزائر إنما بدأت مع الحركة الإصلاحية في 1925»[2]، فقد عرف "رمضان حمود" بثورته الدائمة على المفهوم التقليدي للشعر، و دعوته المستمرة إلى التجديد و التغيير في القصيدة الجزائرية على مستوى الشكل و المضمون، ولم يقتصر في دعوته على الشعر الجزائري فحسب، بل وقف نفس الموقف في الشعر العربي في المشرق، «فهو لم يلمس في أمير الشعراء شوقي إلا امتدادا للعهد القديم، ذلك العهد الذي عجز أن يبشر بجديد»[3].

---

[1]- د/ صالح خرفي ـ المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ص60 -61.

[2]- د/ محمد ناصر ـ رمضان حمود حياته و آثاره ـ ط2 ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر 1985- ص39.

[3]- د/ صالح خرفي ـ الشعر الجزائري الحديث ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر 1984- ص339.

وكان "حمود" معجبا بالمذهب الرومانسي و تأثره به واضح، و يتجلى ذلك في اقتناعه لنظريات الرومانسيين حول الشعر و تشربه لآدابهم، لاسيما بعض الشعراء الفرنسيين المشهورين من أمثال: "فكتور هيجو" و"لامرتين" و"لاموني"، و قراءاته الكثيرة لمن تأثر بهذا المذهب من الأدباء العرب من أمثال: "خليل جبران"[1]، وهذا لا يقتصر على "حمود رمضان" فحسب و إنما على جميع الشعراء، لان الشعر ذاته يتوفر على الرومانسيات وان خلا منها فليس بشعر.

ولقد كان "حمود" يرفض قطعا أن يرتبط مفهوم الشعر بالوزن و القافية، و طالب بتحريره وأسرهما قبل أن يطالب بذلك شعراء التجديد في المشرق العربي بعقدين من الزمن، "فنازك" و "السياب" و"البياتي" لم يطالبوا بالتخلي عن أسلوب الشطرين و القافية إلا في العقد الرابع من القرن العشرين، ويؤكد "رمضان حمود" دعوته حين يقول: «إن الشعر تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما إنها تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال، لا في المعنى كالماء لا يزيد الإناء الجميل عذوبة و ملوحة وإنما حفظا و صيانة من التلاشي و السيلان»[2].

فقد كانت أول بذرة تجديدية للشاعر "حمود" قصيدته "يا قلبي"*، فيتبين لنا أنها مغايرة تماما للقصيدة العربية الجزائرية التقليدية المعهودة فقط نحا فيها الشاعر نحوا تجديديا، إذ مزج فيها بين بحرين هما: الكامل والخفيف، ونوع في القافية فهو لم يعد يلتزم بقافية واحدة فحسب بل تعددت القوافي،«إنها قصيدة متعددة الأوزان و متغيرة القوافي بل إنها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة»[3].

و لم يتوقف "رمضان حمود" عند هذا الحد من بلورة الصيغة الشعرية الجزائرية الطارئة بل ادخل تجسم عناء التجديد مقترحا تركيبا شعريا يدعو إلى استفزاز المتلقي و لعله كان يغرض إلى ذلك و يتبنى طبيعة تركيبية في إيقونة القصيدة الجديدة، فان من شان إدخال النثر إلى عالم القصيدة العمودية المتعارف على ثقافتها و طقوسها و تقاليدها، أن يتوجه إلى المزج بين الإيقاع الامتدادي و هو ميزة خاصة بالنثر و الإيقاع الدائري و هو خاص بالشعر، وإذا قصد الشاعر إلى المزج بين الإيقاعين: إيقاع النثر و إيقاع الشعر فإنما كان ذلك ليثقل حركة الخطاب الشعري الإيقاعية لكي تتلاءم مع الحالة النفسية التي يعانيها قلبه من مأساة شعبه و ألامه، «والملتقى يدرك بصريا هذا التقطع الإيقاعي البارز في الشكل فدلالته ليست عفوية، وإنما هي نوع من الإستراتجية مارسها الشاعر إذ ينتقل من النثر إلى

[1]- د/ محمد ناصر - رمضان حمود - حياته و أثاره - ص47.
[2]- المرجع نفسه - ص69.
*- نشرت في جريدة وادي ميزاب - العدد 95- في تاريخ 1928/08/10.
[3]- د/ محمد ناصر - الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975- ط1- دار الغرب الإسلامي 1985- ص150.

الشعر عندما تتضخم الأنا و تنشد همومها و ألامها و ماسيها، و يعود إلى النثر عندما يستفهم و يتعجب أو حين يحث نفسه على التجلد و الصبر »[1]، و يعد هذا النص الشعري أول محاولة للثورة على الشعر العمودي القائم على نظام الوزن و القافية.

وإذا كان "رمضان حمود" هو أول من دعا إلى التجديد في الشعر الجزائري، فانه لا يجدر بنا أن نغفل في مجال التاريخ انه كان هناك إحساس بوطأة القصيدة الكلاسيكية ذات الشطرين، و رغبة في إدخال تعديلات شكلية جديدة، و نعتقد أن الشاعر "مفدي زكرياء" هو أول من كان لديه هذا الإحساس بعد " حمود"، نتيجة لتمرسه المفرط و تطلعه إلى تجويد أدواته، واطلاعه على التراث الشعري العربي، هذا الشاعر المتشعب المواهب استطاع عبر مسيرته الفتية أن يطور أسلوبه و مادته الشعرية.

أما الجديد الذي جاء على يد "مفدي زكرياء" فهو التنويع في القافية «و الأهم من ذلك التنويع في وزن القصيدة بمعنى تعدد الأوزان مما يخلل نظام القصيدة البيتية المقفلة»[2]، وان كانت محاولته التجديدية اقرب إلى فن الموشحات منها إلى شعر حر، إلا أنها تعد خروجا عن عمود الشعر المتوارث، ونشيده "أنا ثائر" من بحر الرمل من دوانه "اللهب المقدس" يجسد مذهبه الرصين في الشعر الجديد، خاصة من ناحية الشكل فهو مخالف تماما للشكل العمودي الموروث.

أما البداية الفعلية الجادة لظهور حركة الشعر الحر في الجزائر، فقد كانت مع بداية العقد الخامس من القرن العشرين، بريادة الشاعر "أبو القاسم سعد الله" المولود سنة 1930، فهو أول من بادر بنشر أول قصيدة حرة الوزن في جريدة البصائر في عدد 311 بتاريخ 15 مارس 1955 عنوانها "طريقي" من بحر الرمل.

ولا يجمل بنا أن نغفل أن هناك قصائد نشرت بعد الاستقلال، تومئ تواريخها إلى أنها كتبت في عام 1953، و عام 1954 مثل قصيدة "حنين" المؤرخة في 4 افريل 1953 للشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي"[3]، و هي إن كانت اقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر، كما أن هناك قصيدة بعنوان "الموتورة"[4] ل "محمد بلقاسم حمار" المؤرخة في عام 1954.

وفي الواقع إن تجربة الشعر الجديد(الحر) في شكلها الجاد و الناضج ظهرت متأخرة نسبيا في الجزائر مقارنة بمثيلتها في المشرق العربي، وذلك بسبب تمسكها بكل ما يحافظ

[1]- د/ عبد الرحمن تبرماسين ـ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ـص11.
[2]- حسن فتح الباب ـ شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الأفاق ـ دط ـ المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1987- ص30.
[3]- شلتاغ عبود شراد ـ حركة الشعر الحرفي الجزائر ـ المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985- ص70.
[4]- محمد بلقاسم حمار ـ ديوان الأوراق ـ ط2 ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ـ ص117 ـ 118.

على الشخصية الوطنية، فكان على الشعر تبعا لذلك أن لا يخرج عن مقاييسه الفنية الموروثة لان هذا يشكل علامة طمس لهذه الشخصية و كان على الشعر أيضا، «أن يكون خطابيا يعني بالفكرة و تبليغها، وان هدأت هذه النبرة الخطابية قليلا بعد الحرب العالمية الثانية، ثم إن الشعر العمودي أكثر تعبيرا عن الأهداف الواضحة و إيصالها إلى الجمهور من خلال موسيقاه التي تحفز الجماهير على التمرد و الثورة»[1]، إذا ليس هناك من داع لخرق عمود الشعر الموروث.

أما بعد مرحلة الاستقلال بفترة و خاصة في مرحلة السبعينيات حيث شهدت الجزائر تغييرات كثيرة مست مختلف مناحي الحياة الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الثقافية، و أصبحت أكثر تطلعا و وعيا بما يجري في الوسط الأدبي من أمور تطورية، فقد ظهر إلى وجود جيل جديد من الشباب يكتب القصيدة الحرة بشكلها ناضج و المتحرر من جميع رواسب الشكل العمودي و أضحت نماذجهم تحتل الصدارة في المجلات و الصحف، و من ابرز هؤلاء الشعراء: "عمر ازراج"، "محمد مصطفى الغماري"، "احمد حمدي"، "أحلام مستغانمي"، "الأخضر فلوس"، "عبد العالي رزاقي"، "عمار بو دهان"، "عياش يحياوي"، "ربيعة جلطي" وغيرهم، بيد أن بعض الشعراء كتب النموذجين معا العمودي و الحر.

2ـ مضامين الشعر الجزائري الحديث (الحر):

لقد عايش الجزائريون الأحداث الجسمية التي مرت بها بلادهم أثناء الثورة و بعدها بحلوها و مرها، و الشعر الجزائري الحديث لم يكن بمنأى عن تلك الأحداث، باعتبار أن الشعر وسيلتنا الوحيدة للتعبير بحرية عما يخالج صدورنا من لحضات مفرحة أو محزنة، و به أيضا نعبر عن هزائمنا و انتصاراتنا، و تلك مزية في الشعر راسخة، لان وظيفته أن يصور و يوقع الأحداث، و بما انه لا يمكننا أن نتصور أن شاعرا جزائريا مارس كتابة الشعر الحر دون أن يعالج القضايا التي مر بها مجتمعه، يكون من الموضوعي التطرق إلى الموضوعات التي تناولها الشعر الجزائري الحديث، و التي كان من أهمها الثورة و الوطن، و بعض التجارب العاطفية و الاتجاه القومي.

أ- الثورة:

إن ظهور حركة الشعر الجديد (الحر) في الجزائر كان معاصرا لانطلاق ثورتها التحريرية ضد الوجود الأجنبي، إذ لا يمكن للحس أن يكون ثائرا جهة و متقاعسا في جهة أخرى، و إنما ينبغي الانسجام بينهما، بما يمكن أن يفهم على أن ثورة التحرير استلزمت ثورة الأدب، و بهذا فتحت المناسبة أفاقا واسعة أمام الشعراء ما كانوا ليحلموا بها لولا هذا

[1]ـ شلتاغ عبود شراد ـ حركة الشعر الحر في الجزائر ـ ص68.

الواقع المرير، إذ تفجرت عواطفهم بشعر ثوري عارم يسجل انتصارات الثورة و بطولات الشعب الجزائري، مما يوحي بان الثورة كانت بمثابة المنبع الذي نهل منه الشعراء مادتهم الشعرية بل يمكن القول: «إن الشعر وجد ضالته في ثورة نوفمبر، وان الشعراء وجدوا أنفسهم فيها، وهم يعبرون أو يسجلون أو يصفون أو يعكسون إحساسهم بالثورة و بإحداثها في قصائد كثيرة»[1]، وقد كان بعض الشعراء يكتب الشعر الحر بدافع الثورة فقط، كما يقول شلتاغ: «بل إن بعض الذين يكتبون القصيدة الحرة ممن كانوا داخل الجزائر يذكرون إن الذي دفعهم إلى الكتابة بهذا الشكل هو ظروف الثورة نفسها»[2].

وكان الشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" من الشعراء الطموحين و المتفائلين إذ كان ينظر إلى الدنيا على أنها كفاح و نضال، و مصداق ذلك قوله:

ليس في الأرض جراح (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل).

أما الدنيا كفاح

نحن فيها نتصارع

بين حق و سفاح

كنا فيها مدافع

عن حقوق و طاح[3]

تعبر الأبيات الخطية في هذا الموقف الشعري عن الحالة الانفعالية الثائرة التي يعانيها الشاعر جراء استيائه مما يجري في بلاده من استبداد و اضطهاد و انتهاك للحريات، فهو يرى إن الحياة كفاح و مقاومة، لذا لا بد من المضي قدما نحو تحقيق النصر و استرجاع الحقوق المسلوبة.

فور انتصار الثورة جاءت المطالب فتحقق طرح موضوع التغير الإيقاعي و التلاعب بالأبيات الشعرية، بحيث الأدب الثوري يستمد قيمته البلاغية من حماسة الموضوع الشعري، و منه تزول الرغبات و الأفكار و المقاصد بسبب تعطيله الفني في الموضوع الشعري، و يعتبر هذا الإشكال مطروح لدى كل التجارب الشعرية الثورية العربية اي شعر الثورة.

[1]- د/ عبد الله ركيبي ـ الشعر في ومن الحرية ـ د ط ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر 1994- ص09.
[2]- شلتاغ عبود شراد ـ حركة الشعر الحر في الجزائر ـ ص76.
[3]- محمد الأخضر عبد القادر السائحي ـ أغنيات اوراسية ـ د ط ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائري ـ ص32.

ب ـ الوطن:

لم تهدر الشعوب دماء في تاريخها الطويل مثلما أهدرته في سبيل الدفاع عن وطنها و لم يتغن الشعراء بما في الكون بقدر ما تغنوا بحب الوطن و قدسيته، و يعد الجزائريون نموذجا رائعا في الكفاح و التضحية في سبيل حرية وطنهم، و عبر عن هذا الحب الكثير من الشعراء.

و لقد سلك حب الوطن لدى الشعراء الجزائريين سبلا مختلفة فمنها ما ارتبط بالأرض و منها ما ارتبط بالطبيعة، ومنها ما ارتبط بالظروف الاجتماعية التي عانتها الجزائر في خضم الثورة و من بين الشعراء الذين تغنوا بحب الوطن الشاعر "احمد حمدي" الذي يقول:

يا وطني المحفور (فعلن...إيقاع وزن الخبب)

على جدران القلب

زد غضبا

ازدد حبا[1]

من الواضح أن الشاعر مولع بحب وطنه فهو محفور في جدران قلبه، وعمد الشاعر إلى استخدام إيقاع وزن الخبب المناسب لهذا الموقف الشعري.

إن الطبيعية الجزائرية خلابة بمناظرها الرائعة الجمال، ولهذا بهر بها الشعراء و راحوا ينظمون قصائد يتغنون فيها بجمالها، مثلما فعل الأندلسيون من قبل عندما بهتوا بجمال طبيعتهم، إذ نصادف الشاعر "سعد الله" يتغنى بجمال جبل الأطلس الذي بهره بمناظره الخلابة، فاخذ يصفه بقوله:

على جانبك الرحب (فعولن... إيقاع وزن المتقارب)

يزخرف ما شاء انظرين

كروما و غابات جن

و نخلا يطوف الفضاء الوسع

[1]ـ احمد حمدي ـ قائمة المغضوب عليهم ـ د ط ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ـ الجزائر 1980ـ ص37.

قطيعا...قطيع

على جانبك الحرير

من العشب و الزهر و الياسمين[1]

يسترسل الشاعر في تصويره طبيعة جبل الأطلس بشكل إيقاعي ثري، يتناسب مع بلاغة الموضوع الشعري، لان الطبيعة في حد ذاتها عبارة عن إيقاع.

ج ـ التجارب العاطفية:

إن الشعر العاطفي أو الوجداني قليل في الشعر الجزائري مقارنة بالشعر الثوري و الوطني، و هذا راجع إلى الظروف التي كان يعيشها الشاعر الجزائري إبان الاحتلال، من القيد للحريات و معايشة للنكبات و الأمور المحبطة، «فقد كانت القيود الاستعمارية أقصى من أن تسمح للشاعر بان يتغنى بعواطفه أو ينصوف لنوازع ذاته»[2]، بالإضافة إلى ذلك الكبت الذي كان يحياه الشاعر جراء البيئة الجزائرية المحافظة، و جراء التقاليد الاجتماعية المفروضة، و التي ترفض كل حديث عن حب امرأة أو الميل إليها الأمر الذي منع الشاعر الجزائري من العناية بمشاعره المكبوتة في وجدانه.

و بعد أن تحقق النصر و انتزع الجزائريون استقلالهم، أصبح للقصيدة العاطفية مكانتها في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، إذ اخذ الشعراء يسترسلون في التعبير عن مشاعر الحب بكل حرية سيما بعد أن تخلصوا من العراقيل الاجتماعية التي كانت تمنعهم من البوح بأحاسيسهم، إذ نجد الشاعر "احمد حمدي" يعبر عن حبه لحبيبته غزالة التي سلبت قلبه و جعلته شاردا وهذا ما نلمسه في الموقف الشعري التالي:

يا زارعي الجرح (مستفعلن ... إيقاع وزن الرجز)

حبي غزالة و أنا الهوى فمقلتيها

شردتـ

و كانت قيصرية[3]

[1] ـ د/ ابو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر – ص213.
[2] ـ شلتاغ عبود شراد ـ حركة الشعر الحر في الجزائر ـ ص108.
[3] ـ احمد حمدي ـ قائمة المغضوب عليهم ـ ص51.

د- الاتجاه القومي:

يتمتع الشعراء الجزائريين بروح قومية قوية ليس لها مثيلا في القطر العربي، فلم يزدهم الاحتلال الأجنبي الذي تعرضت له بلادهم إلا إيمانا بقوميتهم و تمسكا بها، وعلى الرغم من إن الشعراء الجزائريين اتجهوا إبان الحرب التحريرية نحو قضيتهم الوطنية التي لم تنفصل عن إطارها العام باعتبارها قضية العرب جميعا، فإنهم وبعد أن استعادت الجزائر حريتها اخذوا يهتمون بالقضايا العربية، وأصبحوا ينظرون إلى الوحدة العربية بنظرة واعية عميقة، كما أنهم لم يبخلوا بتسجيل مشاعرهم إزاء القضايا العربية و التعبير عن ألامها و انتصاراتها، و كان في مقدمة هؤلاء الشعراء الشاعر "محمد بلقاسم حمار" الذي أشاد بحب الوحدة العربية، و عبر عن أماله في تحقيق تلك الوحدة.

و في الواقع، ان الشعر الجزائري الحديث حافل بالنمنذج التي عبرت عن الروح القومية التي يتشبع بها الشعراء الجزائريون عن أمالهم في تحقيق الوحدة العربية، فهي حبم كل إنسان تجري في عروقه دما عربية، لأنه يؤمن بان انتماءه القومي هو ردع يحميه ويشد أوره في كفاحه العادل.

و بهذا نرجوا أن نكون قد أعطينا نظرة عامة عن القضايا و الأحداث التي عالجت الشعر الجزائري الحديث و هي كثيرة و يستعصي حصرها كلها، فقد اكتفينا بذكر الأهم منها و البارز فقط.

3- الخصائص الفنية في الشعر الحديث:

يتسم الشعر الجزائري الحديث بتنوع خصائصه الفنية، و تفاوت الشعراء في إخلاصهم لها تبعا لتفاوت مواهبهم و قدراتهم و ظروفهم، و نذكر منها: التشكيل الموسيقي، اللغة و الصورة الشعرية و الرمز، و يفترض ان تمزج القصيدة الجزائرية الحديثة الحرة بين هذه القيم الفنية لا تفرق بينها.

أ- التشكيل الموسيقي:

إن الشعر الحديث (الحر) في الحقيقة هو «ظاهرة عروضية قبل كل شئ»[1]، لانه يعني بالتشكيل الموسيقي للشعر العربي، فهو يختلف اختلافا كليا عن الشكل التقليدي الموروث للشعر، إذ أن شعراءه لم يعودوا يعتمدون على البيت ذي الطابع التناظري، إنما استبدلوه

[1]- نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص51.

بالسطر الشعري أو "البيت الخطي"[1] كما يسميه "مصطفى حركات"، و يتركب هذا السطر من عدد غير ثابت من التفعيلات، و يؤكد هذا الرأي "عز الدين إسماعيل" حين قال: «فالسطر الشعري في القصيدة سواء أطال أم قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات و الحركات و المتمثل في التفعيلة، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فهو غير محدود وغير خاضع لنظام معين أما نهاية السطر الشعري فلا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه»[2]، و توافقه في هذا الرأي "نازك الملائكة" حينما تحدد أسلوب الشعر الحر بقولها: «هو شعر ذو سطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر و يكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه»[3]، أما أساس الوزن في الشعر الحر فانه: «يقوم على وحدة التفعيلة»[4]، وإذ يمكن أن يبني السطر الشعري على تفعيلة واحدة لان التفعيلة ذاتها«بنية موسيقية منظمة»[5]، مما يعني أن للشاعر حرية التنويع في عدد التفعيلات أو طول السطر الشعري، بيد أن "عز الدين إسماعيل" يرى أن: «التنويع في عدد التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التقليدي»[6]، وهذا الرأي يحتاج إلى نظر و مزيد من التأمل في إطار القصيدة العربية عموما.

أما البحور المعتمدة في الشعر الحر فهي البحور الصافية*، لأنها تسهل على الشاعر عملية النظم كما تقول "نازك الملائكة": «و الحقيقة أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقي أيسر»[7]، ولكن هذا لا يمنع الشاعر من النظم بالبحور المركبة، وان كانت "نازك الملائكة" تستبعد ذلك حين تقول: «أما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل و المديد و البسيط و المنسرح فإنها لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها»[8]، إلا أن مسيرة الشعر الجديد أثبتت عكس ذلك، «وخير مثال للرد على رأيها قصيدة السياب» ها...هو...هوه «التي تقوم على الطويل»[9].

---

[1]- د/ مصطفى حركات ـ نظرية الوزن(الشعر العربي و عروضه)ـ د ط ـ دار الأفاق ـ 2005- ص251.

[2]- د/ عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية- ط3- دار العودة و دار الثقافة بيروت- 1983- ص66.

[3]- نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص58.

[4]- المرجع نفسه- ص61.

[5]- د/ عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية- ص85.

[6]- المرجع نفسه- ص101.

*-البحور الصافية هي الهزج، الوافر، الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب المتدارك.

[7]- نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر- ص61.

[8]- المرجع نفسه- ص 66-67.

[9]- د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص49.

ولقد تحرر شعراء الشعر الحديث في اسر القافية، إذ أنهم لم يعودوا يلتزمون بوحدة القافية في قصيدة بأكملها، وإنما عمدوا إلى تنويعها، ولكن هذا لا يعني أن الشعر الحديث تجاهل القافية «فقد أتى بها أحيانا ولكن بنظام جديد غير أحادي، إذ يمكن أن تأتي عدة قواف في القصيدة الواحدة»[1]، أي بألوان مختلفة.

ولم يأت التغيير في شكل القصيدة و التخلي عن الوزن و القافية تلقائيا، إنما جاء نتيجة للتغيرات التي شهدتها مختلف مناحي الحياة العربية، السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية، و هذا ما أثبته عبد القادر رابحي حين قال: «إن التخلص من العنصرين الأساسيين في البنية البيئية الظاهرة في القصيدة العمودية وهما: الإلزامية العددية لتفعيلة البيت الشعري والازوامية الترصيعية (القافية) والتي تكتمل من خلالها بناء البيت في تصوره الإيقاعي، لم يكن وليد استبدال ظاهر بظاهر، أو ثوب بثوب، بقدر ما كان وليد حتمية تاريخية اقتضتها حركية التغيير التي شملت مجمل البنيات السياسية و الاقتصادية و الثقافية التي شهدها المجتمع العربي»[2] في ظل هذه الظروف المتغيرة كان على الشاعر العربي إن ينتقل من كلاسيكية إيقاع البيت الشعري إلى موسيقى أكثر رحابة و حرية، وعدم الالتزام بعنصري الوزن و القافية.

و لقد استخدم شعراء الشعر الحر أسلوب التدوير بكثرة لان الشعر الحر لا يقوم على التجاوز بين الأبيات كما هو الحال في النظرة التقليدية، إنما على التكامل و التواصل بين أجزاء القصيدة كما أنهم استخدموا ظاهرة التكرار بصورة مكثفة.

ب- اللغة:

إن اللغة هي مادة بناء الشعر، «فلغة الشعر العاطفة، و لغة النثر لغة العقل، ذلك إن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب، أما الشعر فانه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه و بما حوله شعرا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي الصورة»[3]، مما يعني إن الشاعر يعيد إلى الكلمات قوة معانيها في هذه الصورة و ذلك من خلال تأليفها في عبارات لغوية.

والشعر الجزائري الحديث (الحر) استخدم لغة مبتكرة و جديدة في دلالاتها و مادتها متماشية مع روح العصر، «فقد تخطت الأساليب الصحفية الوعظية و اللغة المحنطة و الأشكال الشعرية القديمة و فتح المجال لأساليب فنية حديثة و متنوعة وللغة فنية أكثر حيوية

[1]- سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993- ص101.
[2]- عبد القادر رابحي – النص و التقعيد (دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر)- دط- دار الغرب للبشر و التوزيع -2003- ص42.
[3]- د/ محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ص377.

و ديناميكية تزخر بالكلمات و العبارات الحية المستعملة، لغة أقرب إلى لغة الحياة الزاخرة منها إلى لغة الكتب المكلفة»[1]، إذ وظف الشاعر الجزائري في قصائده ألفاظا مناسبة للتعبير عن مشاهد الثورة ولهذا: «جاءت لغته ذات جرس صلد يتناسب مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر أنا ذاك»[2]، حيث نجد أنفسنا أمام ألفاظ ذات إيقاع قوي وحاد يعكس صور الحرب الدامية و أجوائها مثل: الرصاص، البندقية، الدم، السلاسل، الثأر، الحقد، العدو، البطولة،...الخ

ج- الصورة الشعرية:

إن أهم ما يميز الشعر الحديث هو إيقاعه الذي انتقل من النظام البيتي إلى النظام التفعيلة، وعناية شعرائه بالصورة و تكثيفها أكثر من الشعراء القدماء «و الصورة الشعرية هي ما تقترحه المرجعية الفكرية من فضاء تتعلق مفاتيحه على تناص دلالي يؤدي بالضرورة إلى شعرية نابعة من الموقف»[3]، و تقوم الصورة الشعرية في الشعر الجديد على العلاقات الجزئية فتجد صورا ذوقية و أخري سمعية وأخرى بصرية، فتكامل هذه الصور فيما بينها لتشكل لوحة فنية تعبر عن رؤية الشاعر و عن المعني بشكل غير مباشر.

لا يخلو الشعر الجزائري الحديث من مثل هذه الصور الشعرية، فعلى الرغم من تلك العقبات التي واجهة حركة الشعر الحر في الجزائر، و ميل الشعراء إلى تخصيص الشعر للأمور السياسية، فان الشعراء عمدوا إلى استخدام الصور في شعرهم، لأنها تعد الركيزة الأساسية في بناء العمل الشعري وبها يعبر الشاعر عن مشاعره وأفكاره و مواقفه من الحياة و المجتمع، فلم تعد الصورة عنده مجرد وسيلة للزخرفة و التزيين كما كانت عند الشعراء التقليديين .

و تتميز الصورة الشعرية في الشعر الجديد بأنها: «الخيط النفسي و الشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها، فإذا كان الشعر أو الإحساس أشياء تضاف إلى الصورة كما رأينا ذلك عند الوجدانيين و الرومانسيين، فان الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول ليصبح هو الصورة نفسها»[4]، مما يعني أن الصورة الشعرية هي شعور الشاعر ذاته، وجزء من ذاته، و تعبير عن تجربته الذاتية الخاصة به، ولهذا لم تعد الصورة تلتمس من خلال الاستعارات و الكنايات و التشبيهات و المجازات اللغوية، أما من خلال الرؤية و الموقف، وغيرها من الأدوات الفنية.

---

[1]- مجلة أدبية ثقافية- السنة الثالثة عشر- عدد58- تصدرها وزارة الثقافة- أوت/ سبتمبر-1983- محمد سعيدي- الابن الذي يجمع شتات الذاكرة- ص 46.

[2]- شلتاغ عبود شراد-حركة الشعر الحر في الجزائر- ص 136-137.

[3]- عبد القادر رابحي- النص و التقعيد- ص 78.

[4]- د/ محمد ناصر-الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية- ص 528.

ولقد اتجه بعض الشعراء إلى استخدام ما يعرف بالمعادل الموضوعي في قصائدهم، إذ لا يواجهنا الشاعر بأفكاره بشكل مباشر، أما يصورها بما يعادلها من عناصر الطبيعة أو ما يرتبط بها، وما على المتلقي إلا أن يستخدم ذكاءه وفطنته للكشف عن الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر المبدع أثناء الكتابة، وكان الشاعر "محمد صالح باوية" من أكثر الشعراء استخداما لهذه الظاهرة.

وارتبطت الصورة الشعرية في الشعر الحر بالحالات النفسية للشعراء، و تميزت هذه التجارب بالتنوع، إذ لم تعد الصورة من ذلك الشكل الكلاسيكي الجاهز الذي ينفصل عن المنعوتات بتصويرها تصويرا بصريا، و إنما أخذ الشعراء الجدد على تفاوت قدراتهم يؤثرون الصورة النفسية التي تتولد تلقائيا مع الشعور و الفكرة.

هذا ما يمكن قوله عن طبيعة الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، من حيث تجسيدها للواقع الجزائري و تطورها الفني.

د- الرمز:

يتميز الشعر الحديث باستخدام ظاهرة الرمز، إذ يعد هذا الأخير من أهم الظواهر الفنية التي تعتمدها التجربة الشعرية في الشعر الحر، «وقد أدرك الشعراء المعاصرون أكثر من سابقيهم ما في الرمز من امتلاء، وخصوبة، وما فيه من طاقة أن يفتح أمام الشاعر و القارئ معا، فيضا من الإيحاءات التي لا تنتهي إذا أحسن الشاعر استعماله»[1].

لقد تفتن الشعراء في التعامل مع أنواع مختلفة من الرمز، طبقا لاختلاف تجاربهم و قدراتهم الفنية، بحيث لا تكون للرموز الدلالة بعد أن يجسدوها في قوالب شعرية.

لقد عالج الشعر الجزائري الحديث جملة من القضايا و المواضيع، التي كانت في مقدمتها الثورة، فقد كانت بمثابة المعين الذي لا ينفذ بالنسبة للشعراء الجزائريين، إذ نهلوا منه مادتهم الشعرية، كما أنهم عبروا عن الروح الوطنية و القومية التي كان يتشبع بها الشعراء الجزائريون و عبروا أيضا، عما كان يدور في وجدانياتهم من مشاعر الحب، و إن كان التعبير عن هذه التجارب العاطفية قليلا في مرحلة الثورة، إلا أنه أخذ يتطور و ينمو لاسيما بعد مرحلة الاستقلال، إذ أصبح الشعراء يطلقون العنان لمشاعرهم و يعبرون عنها بحرية أكبر.

و تتميز القصيدة الجزائرية الحديثة بتنوع قيمها الفنية، من حيث اللغة و التشكيل الموسيقي و الصورة الشعرية و الرمز، فعلى الرغم من أن الشعراء لم يتحرروا من القيود التقليدية للشعر خاصة في تجاربهم الأولى، إلا أنهم ومع مرور الزمن خاصة بعد مرحلة

[1]- د/ محمد ناصر –الشعر الجزائري الحديث و اتجاهاته و خصائصه الفنية- ص549.

الاستقلال استطاعوا أن يحققوا تطورا ملموسا، إذ أصبحوا يكتبون نماذج شعرية تمارس مثيلاتها في الشعر العربي المعاصر خاصة من الناحية و الإيقاعية.

4- مستويات الإيقاع في الشعر الحديث:

ينطوي الإيقاع على مستويات أساسية لا يمكن تجاهلها لأنها تقوم بتجسيد العمل الشعري و تمنحه الحركة التي تبعث فيه الحيوية و النشاط والتنامي، و تجعل الواقع ماثلا في الأذهان أو أمام الأبصار بكل تناقضاته و صراعاته، وتتمثل هذه المستويات في الصوت، القافية، التكرار، التدوير، التجنيس، التوازي، الترصيع.

أ - مستويات الصوت Saund:

للصوت علاقة وطيدة باللغة فاللغة أداؤها الأصوات، إذ يعرف "ابن جني" (ت392ه) اللغة بقوله: «اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]، يوحي هذا المفهوم بقيمة الصوت لدى الإنسان فقد أخذه أداة للتواصل.

لقد أولى العلماء القدامى و المحدثون الصوت عناية فائقة، حيث صنفوا الأصوات وفق المخارج، و حددوا صفاتها طبيعتها كالجهر و الهمس و الرخاوة و الانفتاح و الإطباق الصوائت و الصوامت.

يتراءى لنا مما تقدم أن للصوت علاقة فاعلة في تشكيل بنائية الإيقاع، لاسيما و أن الوحدات الصوتية هي مادة الشاعر الخام في بناء إيقاعه الشعري، ويتجسد ذلك من خلال عناصره الصوتية المتمثلة في المقطع و النبر و التنغيم.

1- المقطع Syllable:

هو وحدات صوتية متتالية تشكل سلسلة كلامية متجانسة متناسقة معبرة عن خلفيات فكرية من خلال المفردات و التراكيب، يتكون المقطع في اللغة عادة «من وحدتين صوتيين أو أكثر إحداهما الحركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد أو مقطع خال من الحركة»[2]، الحركة هي الصوت المجهور الذي يحدث أثناء النطق، إذ يقول "ابن جني": «أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد و اللين وهي الألف و الياء و الواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة و هي: الفتحة و الكسرة و الضمة، فالفتحة بعض الألف و الكسرة بعض الياء و الضمة بعض الواو»[3].

---

[1]- ابن جني (أبو الفتح عثمان)- الخصائص- تحقيق- محمد علي النجار- دط- المكتبة العلمية- دت- ج1- ص33.
[2]- د/ كمال بشر- علم الأصوات- دط- دار غريب للنشر و التوزيع- القاهرة- 2000- ص509.
[3]- ابن جني (أبو الفتح عثمان)- سر صناعة الإعراب- ص17.

2- النبر Stress:

البروز و الظهور، قال "ابن الأنباري": «النبر عند العرب ارتفاع الصوت»[1] و يدل مصطلح النبر عند العلماء على الهمز[2]، أي تحقيق نطق همزة القطع في مقابل تسهيلها أو تحقيقها عند الحجازيين.

3- التنغيم Intonation:

يقصد بالتنغيم درجة الصوت و تفاوتها ثقلا و خفة أو علوا و هبوطا، فهو قمة الظواهر الصوتية التي تكسوا الملفوظ كله، بل «انه الخاصية الصوتية الجامعة التي تلف المنطوق بأجمعه و تتخلل عناصره المكونة له، و تكسبه تلوينا موسيقيا معينا حسب مبناه و معناه و حسب مقاصده التعبيرية وفقا لسياق الحال أو المقام»[3].

ب -مستوى القافية Rime:

تشكل القافية أهم موضوع إيقاعي في البيت الشعري يسعى إلى تحديد نهايته دلاليا و صوتيا و يتوق إلى تحقيقه كثير من الشعراء، و تفيد كلمة القافية «التتابع والالتصاق أو التقلص أو الانتظام في شكل مسلسل أو دائري، أما إذا انتقلت من العموم أريد بها الدلالة على البيت أو بعض منه»[4].

وتتكون هذه القافية من ستة حروف بحيث يحدث تكرار لهذه الحركات الخاصة بالقافية في نهاية كل بيت، إذ يقول "حازم القرطجاني": «إن القوافي لابد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف و حركات و سكون»[5]، و تتمثل هذه الحروف في: الروي، الوصل، الردف، التأسيس، الخروج، الدخيل.

- **الروي:** هو الحرف الذي تبنى عليه القافية وإليه تنسب فيقال: سينية، ميمية، وهو أثبت حروف البيت.
- **الوصل:** هو الهاء المطلقة أو حرف المد (الألف، الواو، الياء) الذي ينتج عن إشباع للحركة في أخر الروي.
- **الردف:** هو حرف مد قبل الروي.
- **التأسيس:** هو ألف لازمة لا يفصلها عن الروي إلا حرف متحرك.

---

[1]- ابن منظور- لسان العرب- المجلد 5- ص189.

[2]- د/ حاسم البهنساوي- الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث- ط1- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة- 2005- ص129.

[3]- د/ كمال بشر- فن الكلام- ص262.

[4]- د/ محمد عوني عبد الرؤوف- القافية و الأصوات اللغوية- ط2- مكتبة دار المعرفة- 2006- ص14.

[5]- حازم القرطجاني- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- ص 271.

- **الخروج:** هو حرف لين (الواو، الياء) يلي هاء الوصل، كالياء المولدة عن إشباع الهاء.
- **الدخيل:** هو حرف متحرك فاصل بين التأسيس والروي، وحركته قد تكون كسرة أو ضمة أو فتحة[1].

أما حركات القافية فهي ستة:

- **المجرى:** حركة الروي المطلق الناشئ عنها أحد حروف العلة.
- **النفاذ:** حركة هاء الوصل.
- **الحذو:** حركة الحرف الذي قبل الردف.
- **الإشباع:** حركة الدخيل.
- **الرس:** حركة الحرف الذي قبل التأسيس.
- **التوجيه:** حركة الحرف الذي قبل الروي الخالي من الردف والتأسيس[2].

ج- مستوى التكرار Répétition:

يعد التكرار من العناصر المساهمة في بنائية الإيقاع في مختلف الفنون كالشعر و الموسيقى و التصوير و العمارة، لأن المرء مولع بمعاودة الأمور و تكرارها، وورد التكرار في الشعر العربي منذ زمن بعيد غير أنه لم يتخذ شكله البارز إلا في الشعر الحديث إذ أولاه الشعراء أهمية بالغة لما يتوفر عليه من إمكانيات إيقاعية تثير حماسة القارئ المتذوق.

وظف أسلوب التكرار في القرآن الكريم بصورة مكثفة، لذا أولاه المفسرون عناية مركزة، «لصفته البارزة و لإيقاعه اللافت للسمع و المثير للفكر، واتفقوا على أن التكرار في القرآن لا يوجد ما صفته مذموما، وما ورد منه جاء للتعظيم ولتعداد النعمة و النقمة و التعجيز»[3].

تقسم "نازك الملائكة" التكرار إلى ثلاثة أقسام:

1 -**التكرار البياني:** إن الغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، نحو قوله تعالى: «فبأي آلاء ربكما تكذبان»[سورة الرحمن-الآية 13].
2 -**تكرار التقسيم:** ونعني به تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة.

[1]- د/ عبد الرحمن تبرماسين- العروض و إيقاع الشعر العربي- ص37- 41 بتصرف.
[2]- المرجع نفسه- ص42.
[3]- د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص192.

3 -التكرار اللاشعوري: وهو من أصعب أنواع التكرار يقضي من الشاعر أن ينشئ له سياقا نفسيا غنيا بالمشاعر الكثيفة[1].

د- مستوى التدوير:

يعتبر التدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي، بل ظاهرة يبنى عليها الفكر العربي كفن المنمنمات و بعض العبادات كالطواف و السعي و حلقات الذكر، و التأمل في الكون يدرك أنه يقوم أساسا على التدوير، كدوران الأرض حول نفسها وحول الشمس.

أما التدوير في الشعر الحر فيبنى على تتابع و توالي التفعيلات في عدة أسطر شعرية من دون أدنى قيد أو فاصل بينها لأن «من خصائص التدوير أن يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض»[2]، يسمح هذا للشاعر بمسايرة دفقته الشعورية، ولا يتوقف حتى يهتدي إلى نهايتها ثم يبدأ مقطع جديد، وقد بالغ الشاعر المبدع في التدوير فتكون قصيدته كلها مدورة وبهذا يمنح التدوير للشاعر لونا من الحرية بعد أن كان مقيدا بأسلوب الشطرين.

يمكن أن نقسم التدوير إلى ثلاث مستويات:

المستوى الأول: وهو تدوير التفعيلة من السطر الشعري إلى السطر الذي يليه

المستوى الثاني: وهو التدوير الأكثر امتدادا من الأول، و يمكن أن نصطلح عليه بالتدوير القطعي، فهو قد يتعدى خمسة أسطر شعرية، أو يضم مقطعا من القصيدة بكامله، إذ لاينتهي إلا بانتهاء الشاعر من إفراغ شحنته النفسية.

المستوى الثالث: وهو تدوير كلي يشمل القصيدة بأكملها من أول تفعيلة إلى آخر تفعيلة في القصيدة، فتكون على شكل دفقة شعورية واحدة، يعمل الشاعر على التعبير عنها بنفس واحدة و بعبارة واحدة، وبهذا تكون الحركة الإيقاعية للقصيدة مستمرة وممتدة وذات نغم موسيقي واحد، غير أن هذا اللون من التدوير نادر الورود في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، لأن جل الدواوين التي اعتمدناها في التطبيق لم نعثر فيها على قصيدة مبنية على التدوير الكلي، إنما اكتفت بالتدوير المقطعي و تدوير التفعيلة.

[1]- نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص246-250-256.
[2]- د/ صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور- ص223.

ه- مستوى التوازي Parallélisme:

يتولد عن أسلوب التوازي أثر موسيقي حاد جميل الوقع له حضوره الإيقاعي و الدلالي و البصري، فهو عبارة عن إيقاع بصري، إذ يعمل على إثارة بصر المتلقي و تحفيزه على إدراك فضاء القصيدة القائم على توازي الصيغ الصرفية و تماثل بنياتها العروضية و تطابق أصواتها.

ولقد طغت ظاهرة التوازي على الشعر الحر، و الشعر الجزائري الحديث (الحر) حافل بهذه الظاهرة لما تنعم به من إيقاع صوتي و بصري له صداه في نفسية المتلقي المتذوق وللتوازي عدة أنواع، قد يكون بين سطرين شعريين.

و- مستوى التجنيس Homonyme:

إن التجنيس ظاهرة بديعة لها أثرها الصوتي الفاعل في النفس إذ ييسر على المتلقي حفظه، بل يرضي ذوقه و مسمعه على السواء، وأول من تفطن إليه من البلاغيين "عبد الله بن المعتز" (ت296ه) الذي يعرفه بقوله: «هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن يشبهها في تأليف حروفها»[1]، في حين يعرفه " أبو هلال العسكري" (ت395ه) بقوله: «التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها»[2]، أما "الخطيب القزويني" فيرى أن: «الجناس بين لفظتين هو تشابههما في اللفظ»[3]، فقد تقارب البلاغيون القدامى في تحديد مفهوم التجنيس، إذ اتفقوا على أن الجناس هو تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير أن يمتد هذا التشابه إلى المعاني.

من خلال ما تقدم يمكن أن نقول: إن المفهوم العام للتجنيس والأكثر تداولا بين البلاغيين هو أن يتشابه اللفظان المتجانسان نطقا و يختلفان معنى، و الجناس نوعان:

الجناس التام: وهو أن يكون ركناه متفقين لفظا و مختلفين معنى لا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركتهما

الجناس الناقص: وهو أن يكون أحد ركنيه يشتمل على حروف الآخر و زيادة.

[1]- عبد الله بن معتز- كتاب البديع- تعليق اغناطيوس كراتشوفيسكي- د ط- دار المسيرة بيروت 1982- ص25.
[2]- أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- ص 353.
[3]- الخطيب القزويني- الإيضاح في علوم البلاغة- تحقيق- غريد الشيخ محمد- إيمان الشيخ محمد- ط1- دار الكتاب العربي بيروت- لبنان- 2004- ص271.

ي- مستوى الترصيع:

إن الترصيع محسن بديعي لفظي وعنصر إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة وزخرفتها بحيث يضفي عليها لونا من الرونق و الانسجام، فينميها ويمنحها تلوينا نغميا يجعل حركتها الإيقاعية تتجدد و تتمدد، ومن ثم تحفز القارئ على تذوقها و الاستلذاذ بتركيبها.

يعرفه "قدامة بن جعفر" الذي يعده نعتا من نعوت الوزن بقوله: «هو أن يتوخى فيه تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجل أو شبيه به أو جنس واحد في التصريف»[1]، فهو أن يعمل الشاعر على جعل لفظتين من نفس الجنس على وزن و روي واحد، مع العلم أن البيت الذي يرمي إليه "قدامة" هو البيت التناظري التقليدي ذي المصراعين، في حين يعتبره " أبو هلال العسكري" لونا من ألوان السجع إذ يقول: «الترصيع هو أن يكون حشو البيت مسجوعا»[2]، ويتفق معه في هذا الرأي "عبد العزيز عتيق" حين يقول: «الترصيع هو من أقسام السجع وهو عبارة عن مقابلة كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها و رويها»[3]، فالترصيع هو أن تقابل كلمة بكلمة تماثلها في الوزن والروي، سواء في فقرة نثرية أو في حشو البيت في أكثر من موضعين في القصيدة.

5- الإيقاع عند العرب المحدثين:

يعد مصطلح الإيقاع أكثر المصطلحات النقدية تداولا في الخطابات النقدية الحديثة، إلا أنه وفي ذات الوقت أكثر المفاهيم ضبابية و تعميما، إذ أن المصطلح واحد بيد أن المفهوم متنوع ويصل هذا التنوع و الاختلاف إلى حد التناقص بين دارس وأخر.

يعرف "كمال أبو ديب" الإيقاع بقوله: «انه الفاعلية التي تنقل على المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة»[4]، يقوم الإيقاع تبعا لهذا المفهوم على الفاعلية التي يقصد بها الحركة المتنامية لتخرج من دائرتها الجمود والسكون الدائم، وتحدث الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط أو توقظ فيه الإحساس بالحزن فيتألم.

يرى "أبو ديب" أن الإيقاع الشعري ينتج أساسا من وقوع تتابع الحركة و السكون أو ما اصطلح عليه بالمقاطع الصوتية، إذ يقول: «إن الإيقاع في الشعر ينبع من الحدوث التتابعي

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق- كمال مصطفى- ط3- مكتبة الخانجي- 1979- ص40.
[2]- أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- ص416.
[3]- د/ عبد العزيز عتيق- علم البديع- ص169.
[4]- د/ كمال أبو ديب- في البنية الايقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن- ط2- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981- ص230.

لاثنتين من ثلاث نوى مكونة هي: (- - -0) (- -0) (-0)»[1]،أي إذا كان: «تصوير الخليل للإيقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل، فان كمال أبو ديب يرى أن الإيقاع حركة لنواتين أثلاثة»[2]، ويقول أيضا:«الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تألف بتتابعها العبارة الموسيقية»[3]، يومئ هذا المفهوم بأن الإيقاع الشعري هو الفاعلية التي تبعث الحياة في المقاطع الصوتية المختلفة التي تألف بتتابعها البيت الشعري.

يفيد هذا المفهوم بأن النظام و المؤثر هما جوهر الإيقاع لأنهما من مستلزماته، حيث يشكل النظام قيمة من قيم الجمال التي تنتج عن التتابع و التناوب في فترات زمنية محددة، فهو يمنح الإيقاع حرية التدفق، و يحدث الحركة على مستوى البيت الشعري، أما المؤثر فهو الذي يحفز المتلقي و يشعره بالأثر الصوتي في السمع، و يشكل الصورة في البصر، يتداخل في هذه العملية الصوت و اللون والإيجاز وتلك خاصية ثابتة في الشكل.

وينقسم الإيقاع إلى ثلاثة أنواع:

أ - **الإيقاع الداخلي:** وهو الإيقاع المعنوي الذي يسيطر على الصياغة الداخلية للخطاب الشعري تحكمه قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم وتنسجم فيما بينها داخليا، وهو الإيقاع الذي نحسه ولا نستطيع القبض عليه.

ب -**الإيقاع الخارجي:** يقصد به غالبا كل ما يتصل بالأوزان الشعرية التي تتكون أساسا من البحور الخليلية وتفاعيلها المتنوعة، فهو: «يمثل الوعاء النغمي أو الأطر الموسيقية التي كانت تشكل قوالب شعرية يصب فيها الشعراء نغماتهم»[4].

ج- **الإيقاع التركيبي:** «هو ضرب من الإيقاع العام»[5] يتسلط على سطح الخطاب الشعري بصفة خاصة والخطاب الأدبي بصفة عامة.

يتبين لنا بعد إدراك التضارب الحاصل بين الدارسين و النقاد على تفاوت الأجيال الإبداعية في تحديد ماهية الإيقاع، ومرد تلك الاختلافات إلى تفاوتهم في تحصيلهم تشبعهم الثقافي، وحتى وان أقررنا أكثر من مرة سيرورة بحث ماهية الإيقاع الشعري تأصيلا و تحديثا فإننا نستشف بعد إجراء الاستقراءات و الموازنات بين المفاهيم الآيلة إلى الإيقاع، أن الإيقاع هو توالي وحدات صوتية في سياق تأليفي في فترات زمنية

---

[1]- المرجع نفسه- ص53.

[2]- مجلة فصول (النقد الأدبي تراثنا النقدي)- العدد الثاني- ج2- المجلد السادس- تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب- يناير/ فبراير/ مارس1986- سعد مصلوح- في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع فايل- ص205.

[3]- كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- ص231.

[4]- د/ عبد الحميد-في إيقاع شعرنا العربي وبيئته- ط1- دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر-2005- ص 72.

[5]- د/ عبد الملك مرتاض- ألف ياء- ص 244.

معينة، سواء أتعلق الأمر بالحركات والسكنات أم بالمقاطع الصوتية على اختلاف أنواعها، ويبنى الإيقاع على عنصر المفاجأة فهو يشكل في الخطاب الشعري لحمة تكامل الأداء التعبيري، بحيث يستعصي عليك تفكيكه لأنه قائم على تكامل المبادئ بالمقاطع، فإذا كان كثير من النقاد أخذ بمقولة "الأسلوب هو الرجل" فانه يمكننا القول: إن الإيقاع هو الرجل.

يمثل الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، فهو ليس مجرد قوانين تفرض عليه من الخارج، إنما هو تلك الروح التي تسري في جسد القصيدة، إذ يبدع الإيقاع لونا من الانسجام و نغما متآلفا يجد لذاته سبيلا إلى نفس المتلقي، لاسيما إذا تداخلت في تركيبه جملة من المستويات الإيقاعية، كالقافية والصوت والتدوير والتكرار والتوازي والجناس والترصيع، فان تحقق تفاعل هذه العناصر و تلاحمها منحت القصيدة فرصة التلوين و التنويع الإيقاعي المفعم بالحيوية و الحركة و الامتداد.

عبد القادر رابحي

مولده و نشأته:

عبد القادر رابحي شاعر و أكادمي من الجزائر، من مواليد 28 أكتوبر سنة 1959 بمدينة تيارت.

زاول تعليمه الابتدائي و المتوسط و الثانوي بتيارت، ثم زاول تعليمه الجامعي في وهران لنيل شهادة الليسانس من جامعة وهران وشهادة الدراسات المعمقة من جامعة ستراسبورغ بفرنسا، وشهادة الماجستير من جامعة وهران وشهادة الدكتوراه من جامعة مستغانم.[1]

نشر العديد من القصائد في الجرائد و المجلات الوطنية والعربية، نشر أول ديوان له هو "الصعود إلى قمة الونشريس" عن دار الغرب في وهران سنة 2003، و تلاه ديوان "حنين السنبلة" عن منشورات رابطة الاختلاف بالجزائر سنة 2004، كما نشر ديوان "على حساب الوقت" عن دار الغرب سنة 2006، وديوان "السفينة والجدار" عن منشورات ليجوند الجزائر سنة 2009، و ديوان "حالات الاستثناء القصوى" عن الدار نفسها سنة 2010، كما نشر في السنة نفسها عن منشورات ليجوند ديوان "فيزياء" وعن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ديوان "مثلما كنت صبيا"، وفي سنة 2011 صدر له عن دار ليجوند ديوان "أرى شجرا يسير"[2].

كما صدر له في مجال الدراسات النقدية كتاب "النص والتعقيد" ، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر في جزأين: "إيديولوجية النص الشعري" و "اسنادية النص الشعري" على غرار العديد من الدراسات النقدية المحكمة[3].

أنجزت عن أعماله الشعرية العديد من الدراسات و مذكرات التخرج و الرسائل الجامعية و شارك في العديد من الملتقيات الوطنية و الدولية.

[1]- الموسوعة الكبرى لشعراء العرب- ج1- حرف العين- لرعاية الشياخة أسماء بنت صقر القاسمي وإعداد فاطمة بوهراكة- دار التوحيدي للنشر و التوزيع- فآس- 2009.
[2]- موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين- ج2- حرف الراء- إعداد مجموعة من الأساتذة إشراف رابح خدوشي- منشورات الحضارة- الجزائر- 2014- ص38- 39.
[3]- الموسوعة العالمية للشعر العربي- أدب حرف الراء- عبد القادر رابحي-أيقونة و بوابة الشعر.

الخصائص الشعر عند عبد القادر رابحي:

أولا: القراءة في المضمون:

النزعة القومية: ولعل ما يصادفه القارئ للشعر عبد القادر رابحي هو النزعة القومية، بحيث أن الثورة التحريرية استلزمت ثورة الأدب، فميز الشاعر أدبه بالدعوة الى التحرر، أي أن كان هناك تفجير لعواطف التمست الحس الثوري التحرري، وهذا ما يوحي بأن الثورة كانت بمثابة المنبع الذي نهلى منه قصائده الشعرية التي كان فحواها الحالة الانفعالية الثائرة جراء استياء الشاعر من واقعه.

حب الطبيعة: وهاهنا الشاعر يجد بدوره في الطبيعة ملجأ يلجأ إليه حين تدهمه الحياة بهمومها و تعسراتها بحيث تكون عبء عليه، فهو هنا يلجأ إلى تصوير الطبيعة بطريقة وصفية، وإنما استذكرها و استنطقها لتكون مسايرة لحالته النفسية المضطربة، وأيضا لتبث أفكاره وتأملاته، وتتلخص هذه التأملات في الهروب من الواقع المدني المزعج، وترجعه إلى الماضي الجميل، وذلك لتأثره بهدوء الطبيعة و جمالها و استقرارها

ثانيا: من الناحية الفنية:

نجد عبد القادر رابحي قد مزج بين جميع القيم الفنية، فمثلا من الناحية الموسيقية العروضية فقد اختلف كليا عن الشكل التقليدي الموروث للشعر، فاستبدل الطابع الشعري التناظري بالسطر الشعري، والذي يتركب من عدد غير ثابت من التفعيلات.

فهو بدوره اعتمد على البحور الصافية "البحر المتقارب و بحر الرمل"، من جانب أخر نجد الشاعر قد وظف قصائده لغة شعرية "مستحدثة مبتكرة"، أي جديدة في دلالتها ومادتها المتماشية مع روح العصر الحديث، بحيث كرس الألفاظ ذات إيقاع قوي و حاد يعكس صورة الحرب الدامية و أجوائها[1].

وأهم ما يميز شعره هو تكثيف الصورة الشعرية التي بدورها تدلي برونق المعاني داخل الأسطر الشعرية، بحيث نسج عبد القادر رابحي قصائده بخيط نفسي شعوري فالتمس العديد من الاستعارات و الكنايات و المجازات اللغوية، ولا ننسى أيضا أن شعره قد تميز بالأسلوب القصصي، فجاء على شكل لوحات فنية مزخرفة يقصص فيها حالة زمانه، و الجانب الأخر يصف طبيعته الخلابة في حلة من الصور الشعرية تبهر نفس المتلقي، وكل هذا نكون قد استخلصناه من تقولبه الشعري المميز.

[1]- مذكرة تخرج شهادة الماجيستر- التجربة الايقاعية في الشعر الجزائري الحديث- 2008.

مقاربة تطبيقية لقصيدة الصعود إلى قمة الونشريس:

أشير إلى القارئ الكريم أنه من بواعث اختياري لقصيدة الصعود إلى قمة الونشريس لعبد القادر رابحي هو أنها تناولت بين طياتها موضوع جديد ألا وهو الحنين إلى الوطن و الدعوة إلى التحرر و التفاؤل، "المشاركة الوجدانية، الاتجاه إلى الطبيعة و التأمل في معالمها و مزجها بأحزان البشرية، إلى جانب أنها متمسكة بالإيقاع الشعري الحر، ومن جانب أخر أنها غنية بموضوعات وعلاقات دولية "كالترادف و الاشتقاق والتضاد" و التغيرات الدلالية "كالتشبيه و الاستعارة و الكناية والمجاز".

الصعود إلى قمة الونشريس

أتفقدني

أتفقد صمتي،

أوقاتي الهاربه..

أتفقد شاهدة الوحي في..

أتفقد أجراس أحلامي الكاذبه..

كان أيلول طفلا حزينا

و كانت تجوب سماءاتنا الطائرات..

حاصرونا من الجهة المتعبة..

فانقسمنا إلى فيلقين

و زلزلت الأرض من تحت أقدامنا

صاح فينا:

. هبوا دمكم للغواة..

كان قلبي معي

غير أني تذكرت نافورة الماء في قرطبه

أتفقد رائحة الماعز،

اللبن المر،

شعر الصبية،

شكل السنونو،

تراتيل أمي في أخر الليل،

أورادها الحالكه..

وهي تجبرني أن أرى من خلال الجدار..

أن أميز ما بين عمر الرصاصة

و المعركه..

و تحدثني عن رغيف تسامى إلى قمة الونشريس

و عن إخوة أنت سابعهم

و البحار التي لم يطأها أبي في الصغر

عن شحوب الحروف الحزينة

في لوح أحلامنا الغاربه..

كان قلبي معي

غير أني تذكرت نافورة الماء في قرطبه

أتفقد ما خبأته الجراحات في شجر الأرز

ما أودعته المعارك في سحنة الثلج

ما نسيته الحقول

و ما ذكرتني به الريح

في فجأة الانكسارات..

كانت رباطات قلبي ساهمة

تنسج اللون

تزهو به في الثغور الدفينة

تحنو على كلمات الشواهد

. ذا حجر من عقيق السنين

و تلك المرايا تناثر بلورها في الترائب الذي حرسته

الحمامات و العنكبوت الحزين

. هنا وطن توجته الخطى

فتدلت نبوءاته من ينابيع هذا القمر

كان قلبي معي..

غير أني تذكرت تلك الشموس التي انزلقت

من يدي مرتين

و لم تنكسر.[1]

[1]- عبد القادر رابحي- الصعود إلى قمة الونشريس شعر- ط1- دار الغرب للنشر و التوزيع وهران- الجزائر- 2004- ص83-87.

يتشكل مهامي في محاولتي لتحليل النص، وتقسيمه لاستخراج لوحاته الفنية، وللتوضيح المعنى الذي يراد به اصاله الى متلقي بتلك الفنيات محاولة استخلاص الصور الجمالية و التغيرات الدلالية في عمق القصيدة.

1- جماليات الصورة الشعرية للقصيدة "الصعود الى قمة الونشريس":

وتتمثل في تغيرات دلالية، ومن هنا سأعرض بقدر المستطاع أهم الأسباب و مواقع التغير الدلالي التي تظهر في قصيدة عبد القادر رابحي:

- **الاستعارة:**

نجد أن الشاعر قد وظف الاستعارة توظيفا على حسب معرفته لأساليب المعنى و تجويده وهي تعتبر قسم من أقسام التشبيه، ومن هذه الاستعارات نجد في قوله:

أتفقد صمتي[1]

شبه في السطر الثاني الصمت بشيء ضائع، فحذف المشبه به "الشيء المحسوس"، وذكر لازم من لوازم ألا وهو "الفقدان" كقرينة تقتضي اليه على سبيل الاستعارة المكنية، فهنا التشخيص توحي على الحزن و الفقدان.

و قوله:

أن أميز ما بين عمر الرصاصة

و المعركة..[2]

إذ شبه الشاعر الرصاصة و المعركة "بالإنسان" الذي يطول أو ينقص عمره، في حين حذف المشبه به، وذكرت صفة من صفاته "العمر" على سبيل الاستعارة المكنية، تمثل سر جمالها في التشخيص و امتداد للخيال و تقريبه.

وقوله:

عن شحوب الحروف الحزينة[3]

[1]- عبد القادر رابحي- الصعود إلى قمة الونشريس شعر- ط1- دار الغرب للنشر و التوزيع وهران- الجزائر- 2004- ص83.
[2]- المرجع نفسه- ص84.
[3]- المرجع نفسه- ص85.

بحيث شبه الحروف "بالإنسان" الذي يكسوه الحزن والشحوب، هنا حذف المشبه به، وذكرت قرينة تدل عليه "الشحوب" على سبيل الاستعارة المكنية وغرضها تقوية المعنى وتوضيحه.

وقوله:

كان قلبي معي..[1]

شبه الشاعر القلب بملازمة "الإنسان" لصديقه في الأوقات العصيبة، بحيث حذف المشبه به و ذكرت أحد لوازمه، ألا وهي وجه الشبه "الصداقة" على سبيل الاستعارة المكنية، أثره في المعنى إيصال الفكرة إلى المتلقي .

وقوله:

أتفقد ما خبأته الجراحات في شجر الأرز[2]

شبهت الجراحات "بالإنسان" الذي يخبئ أحزانه في قلبه بحيث حذف المشبه به، وذكرت قرينته التي تدل عليه "الجراح" على سبيل الاستعارة المكنية، دليل على قوة المعنى.

وقوله:

ما نسيته الحقول[3]

شبهت الحقول "بالإنسان" في النسيان، ذكر المشبه "الحقول" وحذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية، فيها تشخيص لتقوية المعنى وتوضيحه.

وفي قوله:

و ما ذكرتني به الريح[4]

أما التشبيه هنا صور الريح بشكل "الإنسان" العاقل، فذكر المشبه وحذف المشبه به وأبقى على أحد أوجهه "التذكير" على سبيل الاستعارة المكنية، وذلك للتوضيح و التأثير على المتلقي بتعميق الصورة في ذهنه.

---

[1]- المرجع نفسه- ص85.
[2]- المرجع نفسه- ص86.
[3]- المرجع نفسه- ص86.
[4]- المرجع نفسه- ص86.

وقوله:

و تلك المرايا تناثر بلورها في الترابِ الذي حرسته

الحمامات و العنكبوت الحزين[1]

في السطر الأول هناك تصوير للمرايا في تناثرها، بحيث حذف المشبه به "الشيء الملموس" وذكر قرينة تدل عليه "التناثر و التبعثر" على سبيل الاستعارة المكنية.

أما في السطر الثاني شبه "الحمام و العنكبوت" بحراس تراب الوطن، حذف المشبه به وأبقى على لازم من لوازمه "الحراسة" على سبيل الاستعارة المكنية، وأثرهما في تقوية المعنى و تأكيده.

و قوله:

فتدلت نبوءاته من ينابيع هذا القمر[2]

وهنا شبه القمر "بمنبع" ينبع بخيراته اتجاه وطنه، حذف المشبه به وأبقى على وجه الشبه، وهنا نجد روعة المعنى و توكيده، على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله:

غير أني تذكرت تلك الشموس التي انزلقت

من يدي مرتين

و لم تنكسر[3]

شبه الشمس "بالمرآة" في انزلاقها وانكسارها، بحيث ذكر المشبه "الشمس" وحذف المشبه به "المرآة" وأبقى على أحد لوازمه "الانزلاق و الانكسار"، على سبيل الاستعارة المكنية، أثر هذه الأسطر الشعرية التشخيص المعنوي، و تأكيد المعنى و تقريبه الى الذهن.

[1]- المرجع نفسه- ص87.
[2]- المرجع نفسه- ص87.
[3]- المرجع نفسه- ص87.

- **الكناية:**

لقد وظف عبد القادر رابحي الكناية في مواضع عدة فنجدها في قوله:

أوقاتي الهاربة..[1]

فهنا كناية عن مرور الزمن وهروبه بسرعة غير ملحوظة، وسر جمالها الاتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل عليه في ايجاز و التجسيم.

وفي قوله:

حاصرونا من الجهة المتعبة..[2]

كناية عن الظلم و الضعف في فترة الحصار و الاستعمار .

وقوله:

و زلزلت الأرض من تحت أقدامنا[3]

كناية عن الحرب و الهلع و الدمار الذي ألحق بهم.

وفي قوله:

. هبوا دمكم للغواة..[4]

كناية عن الجهاد في سبيل الوطن و التصدي للعدو، يظهر هنا سر جمالها في توضيح الصورة للمتلقي.

وقوله:

غير أني تذكرت نافورة الماء في قرطبه[5]

كناية عن صفة حلاوة الماضي و الاشتياق له، سر جمالها الاتيان بالمعنى و توضيحه.

---

[1]- المرجع نفسه- ص83.
[2]- المرجع نفسه- ص83.
[3]- المرجع نفسه- ص83.
[4]- المرجع نفسه- ص83.
[5]- المرجع نفسه- ص84.

وقوله:

أتفقد رائحة الماعز،[1]

كناية عن الفقدان والاشتياق لمسقط رأسه.

وقوله:

اللبن المر،[2]

كناية عن ضنك العيشة المرة في فترة الحرب و الهلاك، فهنا سر جمالها في روعة معناها.

وقوله:

و تحدثني عن رغيف تسامى إلى قمة الونشريس

و عن إخوة أنت سابعهم[3]

كناية عن البطولات التي حدثت في جبال الونشريس والتي كانت كرمز للجهاد آنذاك، وسر جمالها في روعة تقديمها للمتلقي.

وقوله:

ما أودعته المعارك في سحنة الثلج[4]

كناية عن ترك أثار الجراحات المؤلمة في عمق أرض الوطن وأنفس البشرية المحتلة.

وقوله:

. ذا حبر من عتيق السنين[5]

[1]- المرجع نفسه- ص84.
[2]- المرجع نفسه- ص84.
[3]- المرجع نفسه- ص85.
[4]- المرجع نفسه- ص86.
[5]- المرجع نفسه- ص87.

كناية عن الصمود وطول العمر، وعدم التأثر بقساوة الحرب، سر جمالها تقديم المعنى في أروع حلة وذلك لتوصيل الفكرة للمتلقي.

وقوله:

. هنا وطن توجته الخطى[1]

كناية عن رفاعة و عفة الوطن.

2- العلاقات الدلالية:

اعتمد "عبد القادر رابحي" على عدة عوامل قد ساعدته على إثراء لغته، إذ تتداخر طاقة كبيرة من الألفاظ و المعاني حيث نجد ألفاظ و مفردات تستحدث من خلال: الترادف، التضاد، الاشتقاق.

- **الترادف:**

ورد الترادف في شعر عبد القادر رابحي في قوله:

عن شحوب الحروف الحزينة[2]

في هذا البيت تدل كلمة "شحوب" على حزن و يأس وهي مرادفة لكلمة "الحزينة" التي جاءت لتأكيد معنى الشحوب ولهذا يمكن عدها من المترادفات.

- **الاشتراك اللفظي:**

ورد الاشتراك اللفظي في قوله:

أتفقدني

أتفقد صمتي،[3]

يوجد اشتراك لفظي في هذين السطرين كلمة "أتفقد" الأولى نقصد بها يتفقد نفسه و الثانية يتفقد صمته، ولهذا يجوز عدهما من الاشتراك اللفظي.

[1]- المرجع نفسه- ص87.
[2]- المرجع نفسه- ص85.
[3]- المرجع نفسه- ص83.

- **الطباق:**

من خلال دراستي لهذه القصيدة لاحظت توظيف مكثف للتضاد "الطباق" بنوعية ايجابية لا سلبية، والغرض منه في كل سطر من الأسطر الشعرية تقوية المعنى و تأكيده.

ورد في هذا البيت:

أتفقد ما خبأته الجراحات في شجر الأرز

ما أودعته المعارك في سحنة الثلج[1]

خبأته/ أودعته

نوعه: طباق إيجاب

وقوله:

ما نسيته الحقول

و ما ذكرتني به الريح[2]

نسيته/ ذكرتني

نوعه: طباق إيجاب

وقوله أيضا:

في فجأة الانكسارات..

كانت رباطات قلبي ساهمة[3]

الانكسارات/ رباطات

نوعه:طباق إيجاب

[1]- المرجع نفسه- ص86.
[2]- المرجع نفسه- ص86.
[3]- المرجع نفسه- ص86.
[4]- المرجع نفسه- ص86.

وقوله:

تزهو به في الثغور الدفينة

تحنو على كلمات الشواهد[4]

تزهو/ تحنو

نوعه: طباق إيجاب

حسب هذه الدراسة أنها سعت إلى معالجة موضوع الشعر الجزائري الحديث (الحر)، فاجتهدت واستثمرت المقولات التي سبقتها تارة وطبقت تارة أخرى، حيث اقتضت تتبع إرهاصات الخطاب الشعري الجزائري الحديث المتمرد والثائر على قوالب الشعر التقليدية و التطرق إلى أهم الموضوعات التي عالجها، وترصد أبرز الظواهر الفنية التي تميز بها، ومن ثم عملت على تأصيل مضامين الشعر الجزائري الحديث، ثم نوهت بالخصائص الفنية الإيقاعية لبعض النماذج الشعرية الجزائرية بغية الكشف عن مستويات الإيقاع الشعري في باطنه وبينت أثرها في إثراء إيقاع الخطاب الشعري و إنمائه، ومن ثم قمت بالبحث عند العرب المحدثين كيف كانت تجاربهم الإيقاعية التي تضمنتها القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة).

وكان الهدف من هذا كله الإلمام بالموضوع وضبط بعض الأمور المتعلقة بالشعر الحر من خلال إجراءات تطبيقية و تفسيرية على الخطاب الشعري الجزائري الحديث، فقد انتهى البحث بعدها إلى جملة من النتائج نستعرضها وفق ترتيب الفصول:

- كانت الدعوة إلى التجديد في القصيدة الجزائرية والثورة على رواسب الماضي منذ العقد الثاني من القرن العشرين بريادة "رمضان حمود"، أي قبل أن يطالب بذلك شعراء المشرق.
- تأثر الشعراء الجزائريون برياح التغيير و التجديد التي شهدها الشعر في المشرق العربي.
- كانت النقلة الجذرية التغييرية في الخطاب الشعري الجزائري في العقد الخامس من القرن العشرين بريادة "لأبي القاسم سعد الله" الذي يعزى له الفضل في نشر أول قصيدة حرة الوزن في الجزائر عام 1955 والتي كان عنوانها "طريقي" .
- عاصر ظهور حركة الشعر الحر في الجزائر ثورتها التحريرية ضد الاحتلال الفرنسي، فقد كان لها أثر في نتاجات الشعراء الجزائريين، بل كانت بمثابة المنبع الذي نهلوا منه مادتهم الشعرية.
- يتمتع الشعراء الجزائريون بروح وطنية وقومية لا مثيل لها، إذ تركوا كما هائلا من النماذج الشعرية التي عبرت عن تلك الروح، كما أنهم عبروا عن تجاربهم العاطفية وان كانوا محافظين في محاولاتهم الأولى، إلا أنهم ومع مرور الوقت خاصة بعد مرحلة السبعينيات، أصبحوا يطلقون العنان لمشاعرهم ويعبرون عنها بحرية أكبر.
- ليست القافية مجرد حلية ينمق بها الشاعر قصيدته، إنما تجيء تبعا للواقع النفسي الانفعالي الذي يحياه الشاعر، أي أن وظيفتها لا تتوقف عند مجرد ترديد صوت وإحداث نغم موسيقي في نهاية طل بيت خطي، بل تعمل على تحقيق وظيفة ابلاغية وبلاغية، فعلى الرغم من محاولة الشعراء المحدثين التخلص من نظامها إلا أنهم ظلوا محافظين عليها، لكن بطريقة تختلف عما كانت عليه من قبل، إذ تعددت أنواعها في الشعر الحر، بل أصبح حرا فقد يستعملها وقد لا يستعملها.

- تختلف التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث الحر باختلاف مراحله و مضامينه وخصائصه الفنية، فتبعا للظروف التي أحاطت به، فقد كانت تجاربه الأولى أكثر تحفظا وتمسكا بالنظام الإيقاعي التقليدي الموروث للشعر العربي ولم تستطع الانفكاك من أسره، فهي لم تتجاوز التغيير في الشكل، غير أنه ومع مرور فترة من الزمن خاصة في مرحلة السبعينيات وما بعدها، فقد شهدت تجاربه تغيرات كبيرة، إذ أصبحت أكثر وعيا بفنيات القصيدة الجديدة، وأكثر تمثلا لتقنياتها، لاسيما من الجانب الإيقاعي وبهذا ارتقت تجارب الخطاب الشعري الجزائري الحديث(الحر)، وأضحت أكثر ملائمة لمقروئية العصر.
- اهتم عبد القادر رابحي في قصيدته "الصعود إلى قمة الونشريس" بالتغيرات الدلالية و ذلك لجهر المعاني المستكينة، بحيث وظف الصور الشعرية بكثرة كالكنايات في أكثر من موقف فان دلت على شيء وإنما تدل على صقل وتصنع الشاعر في شعره، ووردت الاستعارات في مواطن متفرقة من القصيدة.
- وقد أثرى الشاعر لغته بعدة عوامل ساعدته لتذخير طاقة كبيرة من الألفاظ والمعاني، حيث نجد الألفاظ تستحدث من خلال الاشتراك اللفظي و الترادف و الطباق.

وإذا كان هناك من قول نشفع به هذا المجهود العلمي المتواضع الذي بذلناه، فإننا نسفر عن رغبة جامحة تسكننا، وهي شدة الحرص على مواصلة القراءة و الكتابة في دائرة هذه المعارف التي ننوي استكمالها في بحث رسالة دكتوراه لاحقا بإذن الله تعالى.

المصادر و المراجع:

ـ القرآن الكريم.

أولا: المصادر

1- أبو الفرج قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق كمال مصطفى- ط3- مكتبة الخانجي للطبع و النشر والتوزيع-القاهرة- 1979.

2- ابو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر(ديوان سعد الله)- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1985.

3- أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)- تحقيق- د مفيد قميحة- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1984.

4- أبو حيان التوحيدي ـ الإمتاع و المؤانسة ـ تحقيق ـ احمد أمين و احمد الزين ـ د ط ـ منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت- لبنان ـ دت ـ ج1.

5- ابن جني (أبو الفتح عثمان)- الخصائص- تحقيق- محمد علي النجار- دط- المكتبة العلمية- دت- ج1.

ـ سر صناعة الإعراب- تحقيق- د/ حسن هنداوي- ط1- دار القلم دمشق-1985.

6- ابن رشيق القرواني (أبو علي الحسن)- العمدة في صناعة الشعر و نقده ـ تحقيق د/ النبوي عبد الواحد شعلان ـ ط1 مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ 2000.

7- الخطيب القزويني- الإيضاح في علوم البلاغة- تحقيق- غريد الشيخ محمد- إيمان الشيخ محمد- ط1- دار الكتاب العربي بيروت- لبنان- 2004.

8- حازم القرطجاني(أبو الحسن)- منهاج البلغاء و سراج الأدباء- تحقيق محمد الحبيب بن خوجة- دط- دار الكتب الشرقية- دت.

9- عبد الله بن معتز- كتاب البديع- تعليق اغناطيوس كراتشوفيسكي- د ط- دار المسيرة بيروت 1982.

ثانيا: المراجع

1- أبو القاسم سعد الله ـ تجارب في الأدب و الرحلة ـ د ط ـ المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر- 1983 .

2- ادونيس(احمد علي سعيد)- الثابت و المتحول (صدمة الحداثة)- دط ـ دارالعودة- بيروت ـ دت.

3- احمد حمدي ـ قائمة المغضوب عليهم ـ د ط ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ـ الجزائر 1980.

4- احمد فوزي الهيب ـ إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف(دراسة في فلسفة العروض) ـ ط1 ـ دار القلم العربي ـ دار الرفاعي- 2004.

5- حاسم البهنساوي- الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث- ط1- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة- 2005.

6- حسن فتح الباب ـ شعر الشباب في الجزائر بين الواقع و الأفاق ـ دط ـ المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1987.

7- كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن- ط2- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981.

8- كمال بشر- علم الأصوات- دط- دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع- القاهرة-2000.
ـ فن الكلام- دط- دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع- القاهرة- 2003.

9- محمد الأخضر عبد القادر السائحي ـ أغنيات اوراسية ـ د ط ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- الجزائر- دت.

10- محمد الصالح باوية- أغنيات نضالية- دط- الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- الجزائر- دت.

11- محمد بلقاسم حمار ـ ديوان الأوراق ـ ط2 ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ـ 1982.

12- محمد ناصر ـ الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975- ط1- دار الغرب الإسلامي 1985.
ـ رمضان حمود حياته و آثاره ـ ط2 ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر- 1985.

13- محمد عوني عبد الرؤوف- القافية و الأصوات اللغوية- ط2- مكتبة دار المعرفة- 2006.

14- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ط1- دار العودة- 1982.

15- مصطفى حركات ـ نظرية الوزن(الشعر العربي و عروضه)- د ط ـ دار الأفاق ـ 2005.

16- نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دط- منشورات دار الأداب- بيروت-1962.

17- سيد البحراوي- العروض و إيقاع الشعر العربي- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1993.

18- عبد الحميد- في إيقاع شعرنا العربي وبيئته- ط1- دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر- 2005.

19- عبد الله ركيبي ـ الشعر في زمن الحرية (دراسات أدبية و نقدية)- د ط ـ ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1994.

20- عبد الملك مرتاض- ألف ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)- دط- دار غريب للنشر و التوزيع- 2004.

21- عبد العزيز عتيق- علم البديع- ط1- دار الأفاق العربية- القاهرة- 2000.

22- عبد القادر رابحي – النص و التقعيد (دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر)- دط- دار الغرب للبشر و التوزيع- وهران- 2003.
ـ الصعود إلى قمة الونشريس شعر- ط1- دار الغرب للنشر و التوزيع وهران- الجزائر- 2004.

23- عبد الرحمن تبرماسين ـ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ـ ط1 ـ دار الفجر للنشر و التوزيع- القاهرة- 2003.
ـ العروض و إيقاع الشعر العربي- ط1- جار الفجر للنشر و التوزيع- القاهرة- 2003.

24- عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية)- ط3- دار العودة و دار الثقافة- بيروت-1983.

25- عزت محمد جاد ـ نظرية المصطلح النقدي ـ دط ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب- 2002.

26- فوزي سعد عيسى ـ العروض و محاولات التطور و التجديد فيه ـط2ـ دار المعرفة الجامعية ـ الإسكندرية- 1990.

27- صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور- ط3- مطتبة الخانجي القاهرة- 1993.

28- صالح خرفي ـ المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ـ دط ـ الشركة الوطنية للنشر و التوزيع -1983.
ـ الشعر الجزائري الحديث- دط ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر- 1984.

29- شلتاغ عبود شراد ـ حركة الشعر الحر في الجزائر- دط ـ المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1985.

30- خالدة سعيد ـ حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث)ـ ط1ـ دار العودة بيروت 1979.

ثالثا: المعاجم

ـ ابن منظور- لسان العرب- ط3- دار صابر- 1994.

رابعا: الدوريات

1- مجلة أدبية ثقافية- السنة الثالثة عشر- عدد58- تصدرها وزارة الثقافة- أوت/ سبتمبر- 1983- محمد سعيدي- الابن الذي يجمع شتات الذاكرة.

2- مجلة فصول (النقد الأدبي تراثنا النقدي)- العدد الثاني- ج2- المجلد السادس- تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب- يناير/ فبراير/ مارس1986- سعد مصلوح- في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل.

خامسا: الموسوعات

1- موسوعة العلماء و الأدباء الجزائريين- ج2- حرف الراء- إعداد مجموعة من الأساتذة إشراف رابح خدوشي- منشورات الحضارة- الجزائر- 2014.

2- موسوعة العالمية للشعر العربي- أدب حرف الراء- عبد القادر رابحي-أيقونة و بوابة الشعر.

3- موسوعة الكبرى لشعراء العرب- ج1- حرف العين- لرعاية الشياخة أسماء بنت صقر القاسمي وإعداد فاطمة بوهراكة- دار التوحيدي للنشر و التوزيع- فآس- 2009.

سادسا: المذكرات

- مذكرة تخرج شهادة الماجيستر- التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث- 2008.