

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي لياس - سيدي بلعباس -
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها
رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)
موسومة

جمالية المشهد الشعري قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة

إشراف الأستاذ الدكتور :

كاملي بلحاج

إعداد الطالبة:

جبار سهام

السنة الجامعية : 2017/2016م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي لياس - سيدي بلعباس -
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها
رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)
موسومة .

جمالية المشهد الشعري

قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة

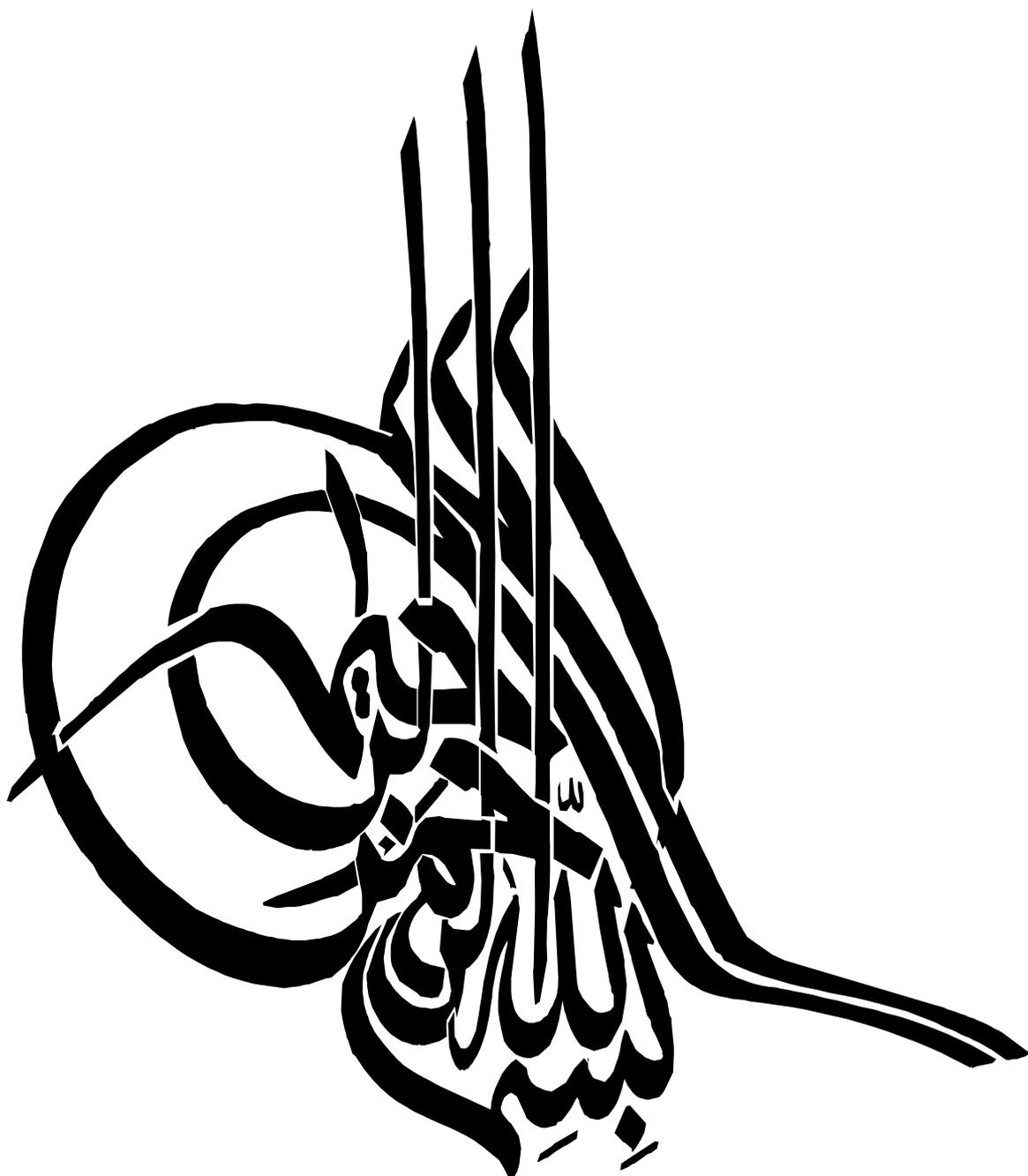
إشراف الأستاذ الدكتور :
كاملي بلحاج

إعداد الطالبة:
جبار سهام

أعضاء لجنة المناقشة :

- أ.د / ملاح بناجي (جامعة سيدي بلعباس) رئيسا
أ.د / كاملي بلحاج (جامعة سيدي بلعباس) مشرفا و مقرا
أ.د / عباس محمد (جامعة تلمسان) مناقشا
أ.د / زين الدين مختاري (جامعة تلمسان) مناقشا
أ.د / ناصر اسطبول (جامعة وهران) مناقشا
أ.د / محمد باقي (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا

السنة الجامعية : 2017/2016م



استفتاح

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴾ ٢٢٤ ﴿ أَلَمْ تَرَ

أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾ ٢٢٥ ﴿ وَ أَنَّهُمْ

يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾ ٢٢٦ ﴿ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا

وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا

وَانتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ

ظَلَمُوا أَيَّ مَنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ ﴾ ٢٢٧ ﴿

صدق الله العظيم

سورة الشعراء

إهداء خاص

إلى من رعاني بعطفه ووده ، وإرشاداته

حتى يستقيم هذا العمل

فمنح لي هامشا كبيرا من الحرية لإنجاز هذا

البحث

أستاذي الدكتور

كاملي بلحاج

إهداء

إلى كل من أحب

وهم كثيرون

إلى كل من أعانوني

وهم قليلون

و تقاسموا معي هذا العمل

و على الأصابع يعدون

جبار سهام

شكر

قال الله تعالى في محكم كتابه العزيز :

" لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ "

فشكرا لك ربي على ما وهبتنا من تمام هذا العمل ، و شكرا لك ربي على ما
رزقتنا من نعمة السمع و البصر و الفؤاد و العلم .

و الشكر كلّه موصول لأهله ،

بدءً بأستاذي المشرف الذي لن تفيه أرقى الكلمات و أسمى العبارات حقه من
الشكر و الثناء ، على الاشراف المتميز لهذا العمل و سعة صدره .

كما أتقدم بخالص الشكر إلى السادة الأساتذة ،

الأستاذ الدكتور ملاح بناجي

الأستاذ الدكتور محمد تحريشي

الأستاذ الدكتور عبد الحميد هيمة

الأستاذ الدكتور ناصر بوضوري

دون أن ننسى عمال مكتبة كلية الآداب و اللغات و الفنون

خطة البحث

مقدمة

مدخل : في ضبط المفاهيم

- 1- الجمال ، المفهوم و الماهية
- 2- المشهد ، الحد و الأبعاد

الفصل الأول : التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة

- 1- مفهوم التجربة الشعرية
- 2- الشعر الجزائري المعاصر ، النضج و التجربة

الفصل الثاني : تلوينات المشهد في القصيدة الجزائرية المعاصرة

- 1- جمالية المشهد السردي في قصيدة الليلة الأخيرة لمحمد جربوعة
- 2- جمالية المشهد الدرامي في قصيدة حنين الملائكة لحنين عمر

الفصل الثالث : المشهد السينمائي و المونتاج الشعري

- 1- المونتاج الشعري
- 2- سينمائية الصورة الشعرية في قصيدة إلى وجهي الذي لا يراني لرابح

ظريف

خاتمة

قصائد منتخبة

ملحق

مكتبة البحث



مقدمة :

يعد الشعر من المسائل الأكثر حيوية في الخطاب النقدي ، كونه أرقى الفنون الأدبية ، و قد لعبت الحداثة لعبتها حين استطاعت أن تخرجه من نظام البيت إلى السطر الواحد ، ومن القافية إلى التفعيلة ، و فتحت الباب على مصراعيه لتتزاخم فيه كل الفنون انتماءً و تقارباً باسم تداخل الأجناس الأدبية ، فغدى الشعر قصة و مسرحية و مشاهد و لوحات فنية تغدو فيها الكلمات إلى أنغام و ألوان .

فاستعارت القصيدة المعاصرة الكثير من التقنيات ، التي جعل منها الشعراء آفاقاً أكثر عمقا و تأثيراً .

و قد بدأت مغامرتنا عندما شدّ انتابنا إلى الطريقة المميزة التي قدمها شعراؤنا في برنامج أمير الشعراء ، و التي عكست نضج التجربة الشعرية الجزائرية ، مستواً و حضوراً و أداءً و تميزاً ، بشهادة لجنة التحكيم المؤلفة من كبار نقاد الوطن العربي و على رأسهم صلاح فضل و عبد المالك مرتاض .

موضوع البحث :

إنّ أصعب ما يواجه الباحث هو اختيار عنواننا للبحث ، و بفضل الله عزّ و جلّ و عونهُ جاء عنوان البحث موسوم " جمالية المشهد الشعري - قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة - " ، عنوانا يعكس الجدة و الابتكار ، و أرضاً خصبة للدراسة و التحليل و لبنة انصاف لهذا الشعر الذي غفلت عنه الكثير من الأقلام .

أهمية البحث و أسباب اختياره :

جاء البحث ليفرض جديته و حدثه ، و يؤسس لزاوية و قراءة جمالية ، منطلقها المشهد الذي أصبح مصطلحا رائدا في الدراسات النقدية متجاوزا حدود الصورة إلى فضاء أوسع يشمل في طياته جملة العناصر ، و الذي يتدخل في تركيبية مختلف الأجناس الأدبية ، و غدا العنصر الذي يتشكل منه العمل الشعري المعاصر ، وهو ما يتقاطع مع مشروع الدراسة الشعرية العربية ، التي تبحث في الأسس التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا ، و هو حفر في جمالياته ، بعيدا عن بروتوكولات المناهج النقدية النسقية التي فرضت اسقاط أدواتها على النص الإبداعي بهدف تحليله و تفسيره ، و ما نجم عنه في الأخير إلا أنها وقفت عاجزة أمام القيم الإبداعية الكامنة في النص .

و ايماننا الكبير ، أنّ لكل نص خصوصيته التي تنتج جماليته الخاصة به ، رحنا نخلق حميمة مع كل النماذج التي أوردناها بغية سبر أغوار هذه النصوص الشعرية ، جاعلين من الجمالية محورا للولوج إليها نتذوقها و نستنطقها و نحاورها ، لهدف واحد هو الكشف عن جمالية المشهد الشعري .

و من المبادئ و الأصول ، أن تكون الأرضية لهذه الدراسة الشعر الجزائري ، حبا و تألقا ، و ما تفرضه عليّ نزعتي الوطنية ، و واجب الانتماء للأدب الجزائري ، و الذي تجاهلته الكثير من الدراسات الأكاديمية ، بحجة عدم وضوح صورة الشعر الجزائري ، و عدم ارتقائه إلى مستوى الشعر العربي بصفة عامة .

ولا بد أن ننوّه أنّ مسألة نشأة الشعر الجزائري و تشكله و البحث في جذوره ، كمسألة تاريخية و مسار الميلاد و الترعّع ، مسألة ابتعدنا عنها ، وهو ما يشكل مخاوف الدارسين و الباحثين ، إذ لا يوجد ما هو ثابت في هذا الشأن .

و في العموم ، الموضوع هو مغامرة حقيقية تتصادم فيه الأجناس الأدبية و تتجاذب ، بكل ما يفرضه المشهد من آليات انطلاقا من البعد التصويري للصورة وصولا للغرض الجمالي و المعنى الذي يؤديه .

لذا كان لزاما أن ننطلق من اشكالية جوهرية تمحور حولها البحث بدءاً من مصطلح الجمالية الذي يعتريه الكثير من الزئبقية ، إلى المشهد واقتارانه بجنس الشعر ، و إحداث هذا التفاعل في إنتاج طاقة تخيلية للتعايش مع النص الشعري .

و حرصاً منّا على أن تكون الدراسة دقيقة في هيكلها ، جاءت خطة البحث لتحمل ثلاثة فصول و خاتمة ، يسبقهما مدخلا .

حيث جاء هذا الأخير (المدخل) لضبط المفاهيم لمصطلحي الجمال و المشهد ، يليه فصل أول نظري حمل عنوان التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، و تناولنا ضمنه مبحثين التجربة الشعرية و منطلقاتها ، و تطور الشعر الجزائري المعاصر خصائصه و أهم محطاته ، و فصل ثاني و ثالث ، أقصرتهما على الدراسة التطبيقية ، حيث مسّ الفصل الثاني الموسوم بتلوينات المشهد في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، شمل مبحثين أساسيين هما المشهد السردي و المشهد الدرامي ، و فصل أخير أردناه أن يكون مبتكرا في هذه الدراسة وهو المشهد السينمائي و المونتاج الشعري ، ثم خاتمة حوت جملة النتائج المستخلصة .

و بين هذا و ذاك جاء المنهج متنوعا بما اقتضاه علينا كلّ فصل ، من تاريخي و وصفي و تحليلي ، لتطغى القراءة الجمالية و المنهج الجمالي على كل ما عرضنا .

صعوبات الدراسة :

لا مناص أنّ أي بحث يكتب له الوجود لا يأتي إلا بعد كبد ، فلا نرى في هذا الموضوع ضرورة لذكر الصعوبات ، فلم تكن عوائق بقدر ما كانت شرارات أيقظت نبض الهمة فينا و حفزتنا على المضي قدما .

و يجدر الإشارة في هذا المقام إلى كثرة المصطلحات و تداخل العديد منها في مفاهيم واحدة ، و الهوة التي وجدناها في عدم إلمام نقادنا في دراسة الشعر الجزائري المعاصر خاصة ما بين 2000 إلى يومنا هذا ، إذ لا نكاد نجد كتابا واقفا على هذه المرحلة ، اللهم إلا بعض المقالات و الرؤى المبثوثة هنا و هناك .

و قلة المراجع و ندرتها ، خاصة تلك المتعلقة بالأدب و السينما ، أو بسينمائية القصيدة و المونتاج الشعري ، و الذي كان حصولنا عليها إلا بعد جهد و شقة .

و ما أرجوه في الأخير إلا أن أكون قد وفقت ، و إنّ كان عكس ذلك فحسي الصدق و المحاولة و الإخلاص ، و اعتذاري المسبق عما يشوب هذه الدراسة من نقص و قصور و قد قال الشاعر يوما :

و الكَامِلُ اللهُ فِي ذَاتِ و فِي صِفَةٍ و نَاقِصُ الذَّاتِ لَمْ يَكْمَلْ لَهُ عَمَلٌ

جبار سهام

سيدي بلعباس يوم : 2016/09/25



لقد خلق الله الوجود وخصّه بروح الجمال ، و عّده مظهرا من مظاهر الحياة ، إلا أنه يبقى نسبي في هذا الوجود فلكل مقاييسه و ضوابطه و قد جاء في الذكر الحكيم قوله تعالى ﴿ إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدْرِ ۙ ﴾¹

فالإنسان الكائن الحي و الوحيد الذي تحكمه نزعة جمالية ، فكل شعور و إحساس مرهف اتجاه الأشياء هو اتجاه نحو كل جميل ، و لا جرم أن يكون هذا الإنسان هو مصدر الجمال .

ليس مهما أن نجنح إلى تعريفات الجمال مادامت تشعُرُ به أنفسنا من غير تعريف منطقي ، ولا بإعادة اجترار ما قدمه الفلاسفة و الأدباء² مادام أنه لا يوجد تعريف شامل و مستقر ، خاصة و أن كلمة الجمال كلمة زئبقية في حدّ ذاتها .

فالجمال إلى حد ما ذاتي متوقف علينا ، و قد تختلف أذواق الأفراد و الأمم اختلافا قليلا في تحديد جمال الأشخاص و الأشياء ، تبعا لتربيتهم النفسية الخاصة " أن الجمال هو عبارة عن مظهر أسرار الكمال في هذا العالم المادي"³

و لذا لابد من التربية الحسية الصادقة التي تنمي فينا الإحساس المرهف و الشعور الفائض و التي من خلالها يمكننا التعرف على كل ما هو جميل ، و هذه الأخيرة هي : " تربية الذوق و الذوق شيء ليس في الكتب "⁴ ، حيث أنه كلما كانت هذه الخاصة التي نسميها الذوق مصفاة من شوائب الخشونة بحكم التركيب الجسماني و الوراثي ، كانت النفس أكثر إحساس بالجميل و أدق حكما على الجمال .

¹ سورة القمر ، الآية 49 .

² حيث كان الفلاسفة يقرّون بحقيقة واحدة الجمال ، الخير و الحق ، و الجمال هو دائما الحق و الخير .

³ سيد صديق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، دار الهدى للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1994 ، ص24 .

⁴ الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، ص 24 .

و سنورد بعض المفاهيم العامة للجمال من خلال رؤية ثنائية :

1. الحياة و الجمال :

يقول الأديب حسن الزيات : " الحياة جميلة ، و ليس جمالها مقصورا على قوم دون قوم ، ولا طبقة دون طبقة .. إنما الجمال هو وضاعة الفنّ الإلهي ، أشاعه الله في الأرض و السماء ، و هيئاً المدارك للاستغراق فيه ، و الإستمتاع به " ¹

و هذا القول إنما هو امتداد لقوله صلى الله عليه وسلم " أن الله جميل يحب الجمال " ، فجمال الله إنما يتجلى في جمال الطبيعة بكل ما تحويه من أزهار و طيور و جبال و أنهار و رمال ، و جماله عزّ و جل يتجلى لنا في خلق الإنسان و تكريمه ، و على العموم فجماله يتجلى لنا في الجانب الحسي و المادي ، و ما على هذا الكائن الحي (الإنسان) إلا أن يحسن (إدراك هذا الجمال و يتذوقه و يستوعبه و يكتسبه) ² ، فالبعض يسعد بتذوق جمال النجوم المتألئة ليلا و البعض يسعد بتذوق بهاء القمر و ضيائه و صفاءه ، و البعض يسعد في رؤية نزول المطر ، فيتذوق رائحته و عطره و جمال الذكر و الدعاء من خلاله .

و الإنسان المؤمن ما عليه إلا أن يتحسس الشيء الجميل بحكم إيمانه و علاقته بخالقه ، و يتبين هذا الإحساس في روح الإطمئنان بكل ما يحيط به في هذا الكون و يكون له منه في كل زمان شباب و في كل مكان ربيع ³ ، و يكون له من سرور النفس و نور

¹ الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، ص 57 .

² المرجع نفسه ، ص 57 .

³ ينظر ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، ص 58 .

القلب و سلامة الروح ما يكون ، فيإلى متى يبقى هذا الحيوان المسمى بالإنسان يشوه الجمال الطبيعي سواء بقصد أو غير قصد .

2. الفن و الجمال :

الجمال حقيقة في هذا الوجود ، و مع على الإنسان إلا أن يكون له الإستعداد الفطري لتحقيقه ، و لعل الفن يعتبر جانبا من هذا التحقق للجمال ، و الفن في الأخير ما هو إلا " جريًا وراء الجمال يشترك فيه الفكر و الإنفعال و الشعور " ¹ و قد حصرت الفنون في خمسة أشياء " الشعر و الموسيقى و البناء و الحفر و التصوير " ² .

و قد يكون هذا الفن هو البحث عن الجمال ، بحيث ما لم تحقق هذه الفنون شيئا من الجمالية ستصبح متاهًا و ضربا من العبث ، و لنضرب مثلا من هذه الفنون ، و ما يهمنا في هذا المقام " الشعر " ، و الشعر ما هو إلا وليد الشعور ، و الشعور هو تأثير و انفعال و رؤى و أحاسيس ، عاطفة و جدان ، صور و ألفاظ تكسو التعبير و التي تعطيها رونقا خاصا ، و نغما موسيقيا ملائما.

الشعر هو عبارة عن سطور لامعة ، تمد بومضاتها الذهنية لهذا العقل الباطن ، لغة فريدة يتمسك بها القلب كاحساس عميق ، فالقصيدة الشعرية هي في حد ذاتها " تحفة " ³ تضم في طياتها مجموعة من الجماليات موسيقى ، لغة ، خيال ، قيمة فنية ، تجربة تلامس القارئ كلما استوقفته و شددت انتباهه و تركيزه ، و كلما قاربتة و لامسته في

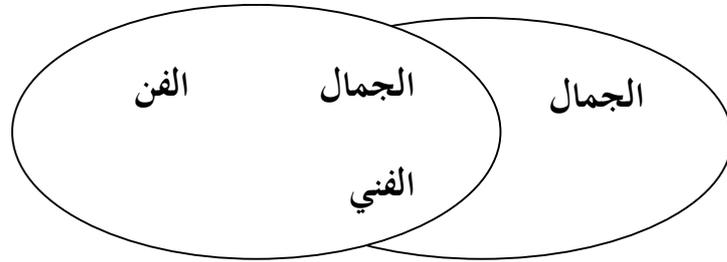
¹ الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، ص 39 .

² المرجع نفسه ، ص 39 .

³ على حد قول حاتم الصكر في كتابه ترويض النص " دراسة للتليل النصي في النقد المعاصر اجراءات و منهجيات " ، ص 226

أحاسيسه و دغدغت شيئاً من كيانه ستكون جميلة ، و لذا مازلنا نسمع بالقصائد التي حققت خلودها عبر العصور لا لشيء إلا أنها حملت شيء من روح الجمال .

فالوقوف على البعد الجمالي للفن سيضعنا أمام علاقة غامضة يشوبها التركيب و التعقيد كون أنّ العناصر التي تدخل في تركيبها عديدة و متنوعة ، و تحكهما زوايا و مستويات مختلفة¹ ، و يمكن أن نحدد العلاقة التداخلية بين الجمال و الفن ، بالصيغة الآتية ، إنّ الجمال منه ما هو أكثر من الفن ، و الفن منه ما هو أكثر من الجمال .



فهذا المخطط نستشرف منه فهم العلاقة بين الجمال و الفن ، كحقيقة فعلية و ذلك أنّ شيئاً من الجمال يكون فناً ، و شيئاً من الفن يكون جمالاً ، و الجانب المشترك هو الجمال الفني أو ما نسميه الإستطقي .

و يبقى الفن خبرة إنسانية² ، و مبدأ من مبادئ قيم الحياة في انسجامها و توافقها الداخلي ، يعكس أسمى العواطف النبيلة و القيم الإنسانية و مع على الإنسان إلا تمييز هذا الجميل من غير الجميل .

¹ ينظر ، سعيد توفيق ، مداخل إلى موضوع علم الجمال ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1992 ، ص 84-85 .
² عبد القادر فيدوح ، الجمالية في الفكر العربي ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، ص 25 .

الذوق و الجمال :

جاء في المعجم¹ الذوق : الحاسة التي تُميّزُ بها الطُعم و تكونُ بوساطة الجهاز الحسِّيِّ في الفم ، و مركزه اللسان .

و في الأدب و الفن : مَلَكَهُ يُدْرِكُ بها جَمالُ الفن أو الادب . يقال : هو حَسَنُ الذَّوْقِ للشُّعر أي فهامة له ، خبير بنقده .

إذن فالتذوق في الأصل يتصل بالأحاسيس الفيزيقية (الطعام و الشراب) ، وانتقل المصطلح من المعنى السطحي ليتجاوزهُ إلى نطاق معنوي يُعنى بالأحاسيس و المشاعر الروحية .

و التذوق عملية فطرية تولد مع كل إنسان ملازمة له خلال مراحل حياته اليومية ، سواء أكان ذلك بشكل إرادي أو غير إرادي ، يقوم بممارستها عبر اختباره الجمالية ، و التي تتجسد في أعماله العادية كالتمتع بمشاهدة لوحة فنية أو تذوق قطعة موسيقية ، أو حتى التفضيل بين المأكولات و كذا اللباس ، و كل هذا يخضع لعملية التذوق و التفضيل و الجمال .

و بذا يكون التذوق هو قدرة الفرد على الإستجابة نحو المؤثرات الجمالية ، من خلال معايشة هذه التجربة الفنية ، و قد يكون هذا التذوق هو اتصال و تواصل في الوقت ذاته بين الفنان و بين المتذوق ، بحيث يعتمد هذا التواصل على درجة التفاعل بين المتذوق و العمل سواء في جزئته أو كليته ، استنادا لعدة عوامل كالدافع الاجتماعي

¹ محمد خير أبو جرب ، تدقيق ندوة النوري ، المعجم المدرسي السوري ، ط1 ، 1985 ، وزارة التربية ، الجمهورية العربية السورية ، ص 385 .

و المستوى الثقافي و الطابع السيكولوجي الذاتي لدى المتذوق و حتى الإيديولوجي (المتلقي كان أو الناقد) .

فالمتذوق يمكن أن يكتسب الرؤية الإستيطيقية لموضوعات الطبيعة و الحياة حينما يصبح قادرا على أن يتخذ موقفا مشابها لموقف الفنان¹ و حينما يداوم على الإتصال بعالم الفن ، و الذي يعني أنّ الفن نفسه هو الذي يعلمنا كيف ننظر إلى الطبيعة أو الحيلة نظرة استيطيقية ، فليس " الفارق بين الفنان و المتذوق - من هذه الناحية - سوى أنّ الأول يبدع هذه الرؤية ، بينما الآخر يحاكيها . و ليس الفن سوى تنفيذ لهذه الرؤية متزامن معها و ليس سابقا عليها " ²

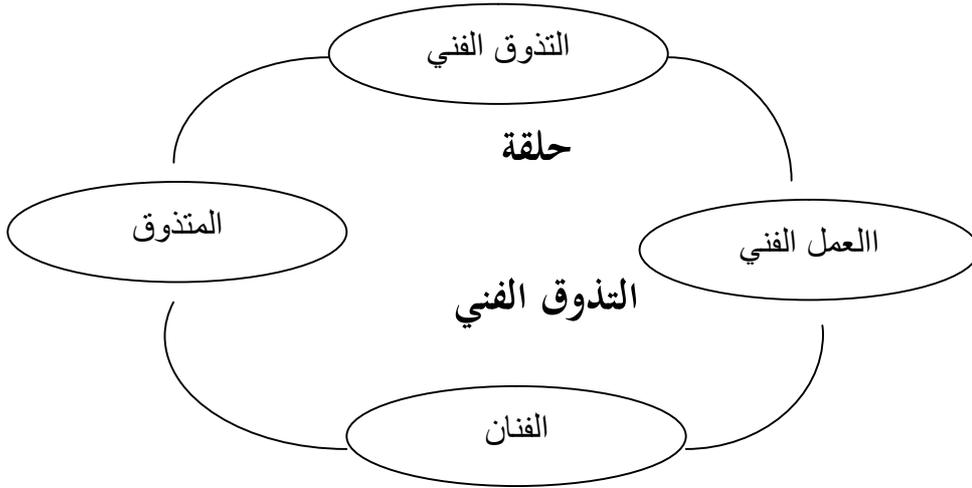
و بذلك يمكن تحديده على أنه استجابة انفعالية ترتاح فيها النفس للمؤثرات الخارجية ، ففي الشعر مثلا يتحدث محمد حسين عبد الله بقوله " و يلمس متذوق الشعر هذه القيم التي أوردناها ... إلى ما أطلق عليه اسم مراعاة النظام في لغته و إيقاعاته ، و تكوينه العام ، و في التكوينات الجزئية التي تتسلل داخل هذا الإطار العام " ³

و لعل هذا القول بالذات يحيلنا على أن التذوق هو عملية إدراك جمالي ، من خلال توجيه الاهتمام نحو الموضوع المدرك .

¹ ينظر ، سعيد توفيق ، مداخل إلى موضوع علم الجمال ، ص 133 .

² سعيد توفيق ، مداخل إلى علم الجمال ، ص 133 .

³ محمد حسين عبد الله ، مقدمة في النقد الأدبي ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، 1975 ، ص 48 .



وهو ما أكدّ عليه تولتسوي بقوله " إنّ عدوى الجمال الموجودة جراثيمها داخل العمل الفني تنتقل إلى القارئ فيصاب بكل أعراض التناسق و التناغم و الوفاق النفسي من جراء قراءة الرواية أو الاستمتاع بها ، و من ثم تسري في داخله الراحة النفسية التي تجعله يرى الحياة أكثر جمالا و حيوية " ¹

لذا وجب التركيز على التربية الجمالية عموما و تربية الذوق لدى الإنسان ، و التي لا بد أن ترافقه من الطفولة فتتمو بداخله من خلال المؤثرات الحياتية و الجمالية المختلفة ، و هذه التربية لا بد أن تنطلق من البيت في العلاقات بين الأفراد و في السلوك و الأقوال و الأفعال ، و في المدرسة و الشارع ، لتفاعل و تتداخل و تشترك ، حتى يخلق عندنا الشعور بالارتياح اتجاه الأشياء .

¹ كريب رمضان ، فلسفة الجمال في النقد الأدبي ، مصطفى ناصف نموذجاً ، ص 25-26 .

تعريف المشهد :

يعد المشهد بكل ما يحتويه من أبعاد دلالية و مفاهيم ، مصطلحا يعتره الكثير من الغموض و الإلتباس لا لشيء إلا لتداول الفنون المختلفة عليه ، و سنحاول الوقوف على هذا المصطلح في شقيه اللغوي و الاصطلاحي .

لغة : المشهد ، مشتق من الفعل الثلاثي (شهد) ، جاء في المعجم¹ ،

شَهِدَ الرَّجُلُ - شَهَادَةً : بَيَّنَّ مَا يَعْلَمُهُ وَ أَظْهَرَهُ ، وَ شَهِدَ بِاللَّهِ : حَلَفَ ، وَ شَهِدَ الْمَجْلِسَ شُهُودًا حَضَرَهُ فَهُوَ شَاهِدٌ ، وَهُمْ شُهُودٌ ، أَي : حُضُورٌ ، وَ شَهِدَ الْحَادِثَ ، أَي : عَايَنَهُ .

الشَّاهِدُ : الْحَاضِرُ ، وَ الشَّاهِدُ : مَنْ يُوْدِي الشَّهَادَةَ . (ج) شُهُودٌ ، وَ أَشْهَادٌ .
وَ الْمَشْهَدُ : مَحْضَرُ النَّاسِ وَ مُجْتَمَعُهُمْ ، (ج) مَشَاهِدٌ ، وَ مِنْهُ (مَشَاهِدُ مَكَّةَ) وَ هِيَ الْمَوَاطِنُ الَّتِي يَجْتَمِعُ الْحُجَّاجُ بِهَا .
الْمَشْهُودُ : وَ مِنْهُ يَوْمٌ مَشْهُودٌ : يَجْتَمِعُ فِيهِ النَّاسُ لِأَمْرٍ ذِي شَأْنٍ .
وَ قَدْ وَرَدَتْ كَلِمَةُ الْمَشْهَدِ ، فِي ثَلَاثِيَّتِهِ وَ فِي اسْتِقْوَاقِهِ مِنْ اسْمِ الْفَاعِلِ وَ اسْمِ الْمَفْعُولِ فِي أَكْثَرِ مِنْ مَوْضِعٍ مِنْ آيِ الذِّكْرِ الْحَكِيمِ ، وَ مِنْ ذَلِكَ قَوْلُ الْحَقِّ جَلَّ جَلَالُهُ ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِمَنْ خَافَ عَذَابَ الْآخِرَةِ ذَلِكَ يَوْمٌ جَمْعُوهُ لَّهُ النَّاسُ وَ ذَلِكَ يَوْمٌ مَشْهُودٌ ﴾² ، أَي يَشْهَدُهُ جَمِيعُ الْخَلَائِقِ ، وَ فِي قَوْلِ تَعَالَى ﴿ قَالَ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي وَ شَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدًّا مِنْ قَبْلِ فَصَدَقْتَ وَ هُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴾³ ، وَ فِي قَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ ﴿ فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِنْ بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴾⁴ ، أَي حُضُورِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ وَ أَهْوَالِهِ .

¹ المعجم السوري ، محمد خير أبو حرب ، ص 570 - 571 .

² سورة هود ، الآية 103

³ سورة يوسف ، الآية 26

⁴ سورة مريم ، الآية 37 .

اصطلاحا :

يحيل مصطلح المشهد بصفة خاصة على الفن المسرحي ، فهو ميدانه الأصلي ، وهو بذلك يعتبر " وحدة زمنية صغرى تتحدّد بدخول إحدى الشخصيات أو خروجها ، كما يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتمّ فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد و بذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة " ¹ ، كون اللوحة تمثل مجموعة المناظر من خلال الديكور .

و يعود مصطلح المشهد إلى اليونان حيث كان يطلق عليه اسم scéné و الذي يدل على منصّة أو قاعدة أو خشبة التي تقام عليه العروض المسرحية ² .

كما يستخدم مصطلح المشهد في الأعمال السينمائية و التلفزيونية و ترى ليلي عقاد أنّ كل مشهد يمثل مكانا معيناً للحدث يختلف عن سابقه ، و تكمن أهميته (المشهد) من خلال الحكم على الفيلم بالجودة ، بتذكر بعضا من مشاهدته ، كوّن الأفلام الجيدة تؤسس على مشاهد جيدة ³ .

أما الفرق بين المشهد المسرحي و المشهد السينمائي ، فالمشهد المسرحي يتجدد بدخول الشخصية أو خروجها ، أما المشهد السينمائي فيتجدد بتغير المكان و الزمان . و معظم المشاهد تجمع بين الحوار و الحركة ، كون أن الحوار يحوي على الحركة ، ومشهد الحركة يشتمل على حوار .

و قد غزى مصطلح المشهد مجال القصة و الرواية ، كونه تقنية من تقنيات السرد و لذا فهو لا يتحقق إلا في الأعمال اللفظية ⁴ ، فالسرد ليس " سوى الانطلاق من بداية نحو

¹ ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، ط1 ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، 1997 ، ص 144 .

² المرجع نفسه ، ص 144 .

³ ينظر ، ليلي عقاد ، الإخراج و الإنتاج الإبداعي و التلفزيوني ، المطبعة الجديدة ، دمشق ، 1997 ، ص 34 .

⁴ سعيد يقطين ، نظريات السرد و موضوعها ، في المصطلح السرد ، مقال منشور في الشبكة العنكبوتية

نهاية معينة ، و ما بين البداية و النهاية يتم فعل القصة أو الحكمة من جانب الراوي ، و يتضمن السرد الوقائع و الأحداث في تركيبته اللغوية و تخضع هذه الوقائع و الأحداث لنظام معين و تحترمه " ¹ ، من خلال تلاحم العناصر السردية من الحكمة و الأحداث ، و تمازجها داخل النسيج ، تعكسها قوة التعبير، و في هذا الصدد يقول ابراهيم نصر الله " المهمة التي أسعى إلى تحقيقها عن طريق الكلمة المطبوعة هي أن أجعلك تسمع و أن أجعلك تشعر ، و الأهم من ذلك أن أجعلك ترى " ² ، فقوة المشهد في الأعمال السردية ، إنما يكمن في تحويل الكلمة إلى قوة تواصلية مع المتلقي من خلال تحقيق فضاء سمعي شعوري بصري ، تجعل المتلقي و القارئ يسمع ايقاع الحدث و الشخصية و الزمن و المكان و الفعل السردية الكامن في بياض الورقة .

و كل هذا يتجسد من خلال الوصف و الحوار ، إذ يعد هذا الأخير أساس العمل السردية ، كونه العنصر الأكثر دينامية و فاعلية داخل النسيج السردية .

فالحوار ليس تلك اللغة بين الأشخاص فقط ، سواء أكان هذا الحوار داخلي أو خارجي ، و إنما يتجاوز هذه الوظيفة كونه يسعى من خلاله إلى تحقيق غاية فنية جمالية ، فهو " كتلة من العواطف و المواقف التي تتبادلها شخصيات الرواية " ³ ، فالمشهد الحوارية يتضح أكثر من خلال تفاعل و تكاثر مختلف الأبعاد النفسية و السلوكية و الإجتماعية .

فعملية تكوين المشاهد في الأعمال السردية ، إنما تتحقق من خلال ما يهدف إليه السرد نفسه و يسعى إليه في إبلاغ مجموعة من الأحداث و الأشياء المتعاقبة و وصفها ، مستعينا بالربط بينهما بالرغم من وجود فوارق في الزمن و المكان أحيانا ⁴ .

¹ عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006 ، ص 61

² محمد صابر عبيد ، سحر النص ، من أجنحة الشعر الى أفق السرد ، قراءة في المدونة الإبداعية لابراهيم نصر الله ، ص 13 .

³ حبيب مونسي ، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2009 ، ص 197 .

⁴ ينظر ، نبيلة زويش ، تحليل الخطاب السردية في ضوء المنهج السيميائي ، منشورات الاختلاف ، 2003 ، ص 33 .

و يمكن أن نقف باختصار على بعض من تقنيات السرد ، و من ذلك :

الحدث : وهو جوهر الفعل القصصي و اطاره الموضوعي و الفني ، و يعكس ذلك الدفع التي تتحرك عبره الشخصيات ، ضمن شروط السياق الزماني و المكاني¹ ، فالحدث لا يتحقق إلا من خلال التركيز على وحدة الزمان و المكان ، و بذلك تتحقق الوظيفة الفنية التي تحدد السمات النفسية للشخصيات .

الزمان : و عمدت إلى هذا المزج بين الزمان و المكان من منظور استحالة تناول أحدهما معزل عن الآخر ، فيستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان ، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا تنشأ عن ذلك مفهوم المكان بأي مظهر من مظاهره² .

و تؤكد خالدة سعيد بضرورة الإلتزام بالوحدة ، كون الزمان و المكان مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، تقول " اننا نسمي مكاناً تاريخياً ، المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى ، و لكونه علامة في سياق الزمن ، و هكذا يتخذ المكان شخصية زمانية"³ .

و سنتعرض لمثل هذه العناصر السردية ، بشيء من التوضيح مع الفصل التطبيقي ، - إن شاء الله - .

لا يمكن الإستمرار في الحديث عن بلاغة المشهد و جماليته ، دون الوقوف على الكتاب المعجز ، هذا الكتاب الخالد الذي هو حياة هذه الأمة ، فلا تبعد عنه لحظة إلاّ ابتعدت عنها معالم الحياة ، فهو مصدر قوتها و تشريعها .

¹ ينظر ، سليمان عشراطي ، الخطاب القرآني ، مقارنة توصيفية لجمالية السرد الاعجازي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998 ، ص 79 .

² ينظر ، عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردية ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1995 ، ص 227 .

³ خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، ص 29 .

فالقُرآن الكريم هو كتاب الله المعجز ، الذي و إن تحدى العرب في لغتهم ، و أعجز فصحاء قريش على أن يأتوا بأصغر سورة من مثله ، مازال ولا يزال يبهرنا بإعجازاته العلمية و الطبية و الأدبية ¹ ، كون أن حديثنا عن الإعجاز هو أعظم من كل ما نقول و أبلغ من كل ما نصف ، و أعجب من كل ما نقف عليه من دواعي العجب ، إنَّ هذا القادم من الملائ الأعلی و الذي نزل به سيّد من كبار سادات الملائ الأعلی فيه من الأسرار ودواعي الإعجاز ما تنتهي الدنيا و لا ينتهي ² ، و هذا فعلا واضح و جليّ ، و نحن نقرأ ما استطاع سيّد قطب تحقيقه ، في مقالة من كتابه بعنوان لافت للانتباه لقد وجدت القرآن ! .

من خلال قراءته للقرآن وهو طفل ، فمثلا نجد يقول في قوله تعالى ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانْسَلَخَ مِنْهَا فَاتَّبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْعَاوِينَ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرَكهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ ³ ، " لم أكن أدرك من معاني هذه الآية شيئا لا من مراميها ، و لكن صورة كانت تشخص في مخيلتي ، صورة رجل ، فاغر الفم ، متدلي اللسان ، يلهث و يلهث في غير انقطاع ، و أنا بإزائه ، لا أحول نظري عنه ، ولا أفهم لم يلهث ، ولا أجرؤ على الدنو منه ! " ⁴ ، و لكن مضت تلك الأيام بذكرياتها الحلوة ، و بخيالاتها الساذجة ، " و عدت إلى القرآن أقرؤه في المصحف لا في كتب التفسير ، و عدت أجد قرآني الجميل الحبيب ،

¹ و من ذلك ما ورد في سورة النمل قوله تعالى حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ، في حقيقة الأمر أن كلمة الأعجاز في هذا الموضوع هو يُحْطِمَنَّكُمْ ، كون أن التحطيم يختص بالزجاج ، و ما كان لأحد القدرة على دراسة تركيب جسم النملة أو معرفة أي معلومات عنها في زمن نزول القرآن ، و قد أثبت العلم صحة هذه الكلمة كونها كلمة علمية دقيقة ، و يا سبحان الله فإن النملة مغلقة بغلاف صلب جدا قابل للتحطيم و أثبت التحليل أن جسم النملة يحوي على الزجاج فعلا ، و المعجزة الثانية في الآية نفسها مخاطبة النملة المؤمنة و تحذيرها لبقية النمل ، و يا سبحان الله ، قد أثبتت الحقائق العلمية أن النملات المؤمنة هي التي تتولى الدفاع عن المستعمرة و حمايتها من أي خطر ، والمعجزة الحقة في هذا كله مما تدل على قدرة الخالق سبحانه و تعالى وهو القائل إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ، و ما يخطئ القرآن أبدا ، قالت النملة و انه لقول حق ، فيعد دراسة طويلة لعالم النمل و هي من أكثر الحشرات تنظيما ، استطاع العلم أن يتوصل و يتحقق من وجود وسائل تساعد على تواصل النمل فيما بينه من خلال افراز مواد خاصة تنتشر رائحتها في كل اتجاه و تميزها ببقية النملات و تفهمها ، و هذا جانب او جزء من الاعجاز القرآني عن حقيقة علمية ، وهي حقيقة التواصل و الكلام في عالم النمل ، و الله أعلم ، و كان بالامكان أن نقف عند معجزات أخرى ، و لكن المقام لا يسمح لنا .

² ينظر ، فاضل صالح السامرائي ، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل ، جامعة الشارقة ، ص4 .

³ سورة الأعراف ، الآية 175 .

⁴ سيّد قطب ، التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ، ص 7-8 .

و أجد صوري المشوقة اللذيذة ، إنها ليست في سذاجتها التي كانت هناك ، لقد تغيّر فهمي لها ، فعدت الآن أجد مراميها و أغراضها ، و أعرف أنها مثل يضرب ، لا حادث يقع . و لكن سحرها ما يزال و جاذبيتها ما تزال ، الحمد لله ، لقد وجدت القرآن "1 .

التصوير هو قاعدة التعبير في هذا الكتاب الخالد ، تعكس قدرات الخالق و قوته ، و في هذا الصدد نجد فضل صالح السامرائي يقول " إننا ندل على شيء من مواطن الفن و الجمال في هذا التعبير الفني الرفيع و نضع أيدينا على شيء من سمو هذا التعبير و نبين إنّ هذا التعبير لا يقدر على مجاراته بشر ولا البشر كلهم أجمعون ، ومع ذلك لا نقول إنّ هذه هي مواطن الإعجاز و إنّما هي ملامح و دلائل تأخذ باليد و إضاءات توضع في الطريق ، تدل السالك على أن هذا القرآن كلام فني مقصود وُضع وضعا دقيقا و نسج نسجا محكما فريدا ، لا يشابهه كلام ولا يرقى إليه حديث "2 ، في اثباته للحق الذي أمر الخالق - عز وجل - عباده باتباعه ، بأحكام الأساليب ، وأنصع الأدلة ، وأقوى البراهين ، التي تقنع العقول السليمة ، و القلوب الطاهرة ، فتزيد المؤمنون إيماننا .

يتناول القرآن الكريم موضوعات عديدة ، و بطرق كثيرة ، و من هذه الموضوعات نجد العقيدة و التشريع ، الوعد و الوعيد ، و وصف أحوال المؤمنين و الكافرين يوم القيامة ، لذا نجده يضرب لنا الأمثال ، و يقصّ لنا أحسن القصص في أسلوب مشهدي محكم و رائع ، خاصة تلك التي تعلق بها الأمر بالآخرة و أهوال القيامة و البعث و الحشر و الجزاء و الحساب ، و في هذا الشأن يقول مونسي الحبيب " إنّ القرآن الكريم ، وهو يروم رفع مشاهد العالم الأخرى ، يعتمد إلى ضرب من التصوير ، يقرب هذه المشاهد ، فيجعلها حاضرة بين يدي المتلقي ، ليس بينه و بينها فكر ، ولا تخمين ، ولا ظن . بل

¹ التصوير الفني في القرآن ، ص 8 .

² فاضل صالح السامرائي ، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل ، جامعة الشارقة ، ص 4 .

هي في قوة حضورها تمثّل مثلث المعايينة¹ ، و كيف لا و الآيات تتلى علينا بكرة و أصيلا .

سعى سيد قطب إلى تأسيس نظرية تصويرية ، من خلال ما قدمه في كتابيه " التصوير الفني في القرآن " و " مشاهد القيامة في القرآن " ، من خلال احتكامه لآليات تعمل في صلب المشهد لإنشاء الصور ، و مدّها بظلال دلالية² ، كوّنّها لوحات " تعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني ، و الحالة النفسية ، و عن الحادث المحسوس ، و المشهد المنظور ، و عن النموذج الإنساني و الطبيعة البشرية ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة . فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة ، و إذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد و إذا النموذج الإنساني شاخص حيّ ، و إذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية ، فأما الحوادث و المشاهد و القصص و المناظر ، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة و فيها الحركة ، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل ، فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة ، و حتى ينقلهم نقلا إلى مسرح الحوادث الأول ، الذي وقعت فيه أو ستقع ، حيث تتوالى المناظر ، و تتجدد الحركات ، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى و مثل يضرب ، و يتخيّل أنه منظر يُعرض و حادث يقع ، فهذه شخوص تروح على المسرح و تغدو ، و هذه سمات الإنفعال بشتى الوجدانات المنبعثة من المواقف ، المتساوقة مع الحوادث و هذه كلمات تتحرك بها الألسنة ، فتتم عن الأحاسيس المضمرة . إنها الحياة هنا ، و ليست حكاية الحياة³ ، و كأنها فعلا شاخصة للعيان نحس بتموجها و حركتها بتفاصيلها و جمالها الفني المتحدّ .

¹ شعرية المشهد في الابداع الادبي ، ص 103 .

² المرجع نفسه ، ص 106 .

³ التصوير الفني في القرآن الكريم ، ص 38 .

و يمكن أن تقف على بعض من مشاهد القرآن الكريم وهي كثيرة ، و من ذلك قوله تعالى ﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَنْ قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدْتُمْ مَا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَنْ لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَنِ سَبِيلِ اللَّهِ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا وَهُمْ بِالْآخِرَةِ كَافِرُونَ وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ وَإِذَا صُرِفَتْ أَبْصَارُهُمْ تِلْقَاءَ أَصْحَابِ النَّارِ قَالُوا رَبَّنَا لَا تَجْعَلْنَا مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَعْنَى عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ أَهَؤُلَاءِ الَّذِينَ أَقْسَمْتُمْ لَا يَنَالُهُمُ اللَّهُ بِرَحْمَةٍ ادْخُلُوا الْجَنَّةَ لَا خَوْفٌ عَلَيْكُمْ وَلَا أَنْتُمْ تَحْزَنُونَ وَنَادَى أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ أَوْ يَمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهَا عَلَى الْكَافِرِينَ الَّذِينَ اتَّخَذُوا دِينَهُمْ هُؤُلَاءِ وَلَعِبًا وَعَرَزْتَهُمُ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا فَالْيَوْمَ نَنسَاهُمْ كَمَا نَسُوا لِقَاءَ يَوْمِهِمْ هَذَا وَمَا كَانُوا بِآيَاتِنَا يَجْحَدُونَ ﴾¹

فهذه الآيات البيّنات من سورة الأعراف إنّما تعكس مشهد حية ، من مشاهد يوم القيامة ، و كأنها صور تُعرض علينا ، فتُصور لنا حال المؤمنين ، وحال الكافرين ، بل و حال العصاة .

فالمؤمن في متعته الخالدة الباقية ، والكافر في شقائه المستمر ، و العاصي بين هذا و ذلك² .

فمن خلال هذه الآية تتشكل لنا القصة الموقف من خلال أسلوب الحوار المجسّد الذي يبيّن الحدث و يجلي الوقائع ، و القصة الممشهدة³ ، من خلال العرض و السرد ، بين

¹ سورة الاعراف ، الآية 44 – 51 .

² ينظر ، عمر محمد عمر باحاذق ، الجانب الفني في قصص القرآن الكريم ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط1 ، 1993 ، ص 26 .

³ ينظر ، ، سليمان عشراطي ، الخطاب القراني ، مقارنة توصيفية لجمالية السرد الاعجازي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998 ، ص 69

الفتتين ، أصحاب الجنة و أصحاب النار ، و كأنّ به (المشهد) حاضرا شاخصا أمام الأعين .

و في قول الحق ﴿ وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ ﴾¹ ، هنا تتجلى لنا القوة التعبيرية التصويرية و الإعجازية ، المفتعلة بحركية المشهد ، من خلال كلمة " نسلخ " ، فجعل النهار كالجلد الذي يُسْلَخُ ، و أما اللّيل فهو الأصل و هو الكل ، فشبّه اللّيل بالذبيحة ، و النهار جلدها ، فإن سلخ الجلد ظهر الليل ، فجعل النهار غلافا و اللّيل هو الأصل² ، فسبحان الله ، فمثل هذه الإشارات الإعجازية ، لم يستطع العلم اثباتها إلاّ مؤخرا ، فقد ثبت علميا أنّ بمجرد اختراق الغلاف الجوي للأرض ، نجد ظلاما دامسا و ليلا مستديما ، و الشمس لا تُرى إلاّ كبقية النجوم التي نراها في اللّيل ، و النهار الذي نعرفه لا يتعدى حدود الغلاف الجوي ، فإذا ما تجاوزناه كنّا في ظلام لا يعقبه نهار .

إنّ مثل هذه المشاهد التي أوردنا و هي كثيرة في القرآن الكريم ، تجعل القارئ أو المتلقي يتفاعل مع هذا التعبير البياني و الإعجازي فتجعله يشاهد الأحداث ، و يسمع وقعها ، و يحسّ أثرها³ ، و هي دعوة من الخالق ، لأن نفكر بعقولنا و نستلهم العظة و الموعدة ، و التمسك بهذا الدّين العظيم ، و هذا التشريع الإسلامي و المنهج الرباني ، فالقرآن في كلّه هو كالعقد المنتظم يكمل بعضه بعضا .

لنفتح قوسا و نبين التابع الجمالي للمشهد القرآني ، في سورة الكهف في قول الله تعالى

¹ سورة يس ، الآية 37 .

² ينظر ، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل ، ص 3 .

³ ينظر ، شعرية المشهد في الابداع الادبي ، ص 105 .

﴿ أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُجَلَّونَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ
وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّنْ سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِنِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ
وَحَسَنَتْ مُرْتَفَعًا ﴾¹

المشهد يبدأ بتحديد المنظر (جنات عدن) و معلوم ما بها من أشجار و أطيوار و أنهار
و حورّ عين ، ثم إلى هيئة أهلها إذ يتدرج الوصف القرآني للمشهد في جنات عدن
ليكشف عن أول ما تلتفت إليه العين التي تنظر إلى الآخر حيث الزينة (الحلبي) ثم
يتدرج ليصف الزي ونوعه و لونه ، و يتدرج ليصف الأثاث و التكوين الحركي من حيث
هيئة الجلوس أو الاضطجاع منتهيا بتحديد السببية ، فهذا الجلسة السعيدة في حالة
التزين و الطمأنينة في جنات عدن ، و هي مكافأة من الله عزّ و جلّ لأولئك الذين
أطاعوه و أدوا ما عليهم من واجبات نحو الله سبحانه و تعالى² .

و يبقى القرآن الكريم في كلّه - في حيثياته و غاياته - يعكس العظمة الإلهية ، التي
و مهما سعى الإنتاج البشري في سّمّوه ، لا يرقى إلاّ أن يحاكي هذا الكمال و هذا
الجمال ، لأنه - الإنتاج البشري - يبقى جمال نسبي ، سرعان ما يتلاشى أمام هذا
الكمال و الجمال العلوي .

¹ سورة الكهف ، الآية 31 .

² ينظر ، هاني أبو الحسن سلام ، جمالية الإخراج بين المسرح و السينما ، دار الوفاء لعنوا الطباعة و النشر ، ط1 ، 2008 ، ص 45 .

المشهد الشعري :

الحديث عن المشهد الشعري أو العناصر التي تسعى إلى تشكيل المشهد الشعري في القصيدة ، إنما هو في حقيقة الأمر حديث عن عناصر الصورة الفنية من تشبيه و كناية و استعارة و خيال و مجازات ، كون أنّ أيّ فنان لا يقدم لنا تجربته بشكل مباشر ، ولكنه يسعى إلى اختيار عناصر متفرقة ، و يضمها إلى نسق جميل يؤدي إلى شكل متميز .

فاللوحة الفنية صورة كبرى ، كلية ، تقول شيئاً أرادها الفنان ، بطريقة اختارها هو ، ووسيلة أجاد استعمالها ، " و هي الألوان و الظلال و المساحات ، أو النغم و الإيقاعات ، أو الحركة و التمثيل ، أو الحجر و النحت ، أو الصوت و الكلمة الحلوة " ¹.

و القصيدة ماهي إلا صورة أراد الشاعر أن يصوغها ، و لكن بطريقة ووسائل أجاد استعمالها ، هي الألفاظ ، هي اللّغة بأنساقها و ايقاعاتها و جمالها .

و لذا كان الاهتمام بالصورة منذ القدم ، " فالمنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة " ² ، فالصورة في الشعر هي الشكل الفني ، الذي تتخذ الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب تجربته الشعرية الكامنة في القصيدة ، " مستخدماً طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع و الحقيقة و المجاز و الترادف و التضاد ، و المقابلة و التجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني " ³.

¹ منير سلطان ، البديع في شعر المتنبي ، التشبيه و المجاز ، منشأة المعارف الاسكندرية ، 1996 ، ص 118 .

² الولي محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1990 ، ص 8 .

³ المرجع نفسه ، ص 10 .

فالصورة ، " هي تشكيل نفسي قبل أن تكون تشكيلا فنيا جماليا " ¹ ، وهي جوهر الشعر ، فبضمها للأدوات الفنية التعبيرية الشعرية ، من البديع و البيان والمعاني و العروض و الإيقاع ، تشكل لوحات و مشاهد تؤثر في القارئ فتجعله يشاهدها و يتأثر بجماليتها و يتلذذها .

و جاء في المعجم ، الصّورة : الشكل ، و صورة الأمر: صفته ، و صورة الشيء : خياله في الذهن أو العقل ² .

و الصورة الفنية " هي كل ضرب من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر ولو جاء منقولا عن الواقع " ³ ، و بذلك تكون إما مادية حسية أو معنوية ، تدرك بالعقل و التمثيل و الخيال ، كونها صورة إيجابية .

فإذا كان توظيف الشاعر الصورة الفنية ، لإضفاءها على النص رونقا و جمالا ، فهي أيضا تسعى للتأثير على القارئ ، من خلال إثارة مشاعره ، " فحياة الصورة متوقفة على إدراكنا لها ، و معنى إدراكنا هُنا " الفهم و المعاشية " نفهمها و نتمثلها ثم نخرجها بمخزوننا و عواطفنا ثم نضفي عليها من ذواتنا و أخيلتنا ما يجعلها تتحرك أمام أعيننا ، و الخيال ⁴ هو أدواته في سبك صورته ، وهو أدواتنا في تذوقها ، ووسيلتنا في معاشيتها " ⁵ فلا حياة للصورة إلا بتواصل المبدع مع المتلقي (القارئ) ، فهذا يبدع و ذاك يعايش ، و الخيال إذن هو العنصر المشترك بين المبدع و المتلقي .

فالشعر إذن هو تعبير بالصورة ، و أنّ القصيدة الجيدة هي بدورها صورة ، يراد لها أن تعيش في الأذهان ⁶ ، و لأنها تعبير غير عادي عن عالم عادي " إنّ العالم الشعري نتاج

¹ سمر ديوب ، جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الاسلام و العصر الاموي ،

² محمد خير أبو حرب ، المعجم السوري ، ص 612 .

³ عساف سياسين ، الصورة الشعرية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 32 .

⁴ يؤكد أحد النقاد أن قيمة الشعر تكمن في نمو الخيال الشعري ، إذ يعد القوة المبدعة الاساسية لكل شاعر ، كما أنه يعد قوة إيجابية موصلة و مدركة ، و الشعر محتاج دائما الى أن يكون خلقا خياليا ، وهو ميزة الادب .

⁵ منير سلطان ، البديع في شعر المتنبي ، ص 119 .

⁶ ينظر ، أحمد مداس ، لسانيات النص ، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، 2007 ، ص28 .

لتدفق الخيال و التعامل المغاير الخاص مع اللغة ... فهو يتعامل مع التخيل والجمع بين المتنابرات في سياقات منسجمة و غير ذلك مما يحقق القدرة على التصوير¹

و بهذا يعدّ التصوير وسيلة فعّالة ، كونه يدخل في تشكيل المشهد الشعري فيضفي عليه من الفنية و الجمالية ، يعكسها قوة التعبير و نجد حبيب مونسي يقول " إنّ التعبير لا يكتسب قوته الدلالية إلا من خلال استغراقه المشهد فيكون له شأن الكسوة السابعة التي لا تكشف عورة ، ولا تبدي عيبا ، و محط الإعجاب أن لا يجد المتلقي ما يزيد على التعبير إن هو قلبّ المشهد و عناصره تقليبا بليغا ، متجاوزا حضوره إلى الغياب² ، كون أن الشعر في الأخير ماهو إلا تعبير عن ما يشعر به الشاعر من أحاسيس و مشاعر ، فما يميز الشاعر عن غيره إلا كونه يتميز برهافة حسّه و قدرته الفائقة على التنبه و إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء .

ولا بد من كل هذا أن نركز على عناصر مهمة تعدّ جوهر و أساس المشهد الشعري ، و من ذلك الوصف والحركة و الإيقاع .

الوصف : سنتجاوز الوصف كونه أحد أغراض الشعر ، مثله مثل المدح و الغزل و الهجاء إلى كونه تلك الوظيفة الجمالية ، و تلك القيمة التي تحقّق مفهومها في النص ، من خلال ما قال به الباقلاني التصوير الفني بالوصف ، و هو يبحث في آيات الذكر الحكيم ، فرأى أن الوصف حقق وظيفة إعجازية ، و مثال ذلك قوله تعالى ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ³ .

¹ اباد عبد الودود عثمان الحمداني ، العراق ، فاعلية التصوير في (غريب على الخليج) للسياب ، مقال منشور في مجلة الموقف الادبي ، مجلة أدبية شهرية ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 402 ، 2004 ، ص 13 .

² شعرية المشهد في الابداع الادبي ، ص 46 .

³ سورة الحج ، الآية 1 .

و الوصف كما حدّد مفهومه الباقلاني هو " تصوير ما في النفس ، و تشكيل ما في القلب حتى تعلم و كأنك تشاهده و إن كان قد يقع بالإشارة ، و يحصل بالدلالة و الإمارة ، كما يحصل بالنطق الصريح و القول الفصيح ... فربّ وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لا خلف فيه ، و ربّ وصف يبر عليه و يتعداه ، و ربّ وصف يقصر عنه " ¹ ، و بذلك تتحدد أنواع من الوصف و هي ثلاث ، وصف أول يعادل الموصوف ولا يتجاوزه ، و وصف ثان يتعدى الموصوف و يتجاوزه ، و وصف ثالث يقصر عن الموصوف .

فالوصف عنصر فعّال كونه يدخل في تشكيل الصورة الفنية و تكمن أهميته في كونه يث دينامية داخل المشهد الشعري ، ولا جرم أن يقول بعضهم " أن الوصف هو الشعر " ² ، و دليلهم في ذلك أنّ الشاعر الحق هو الذي يمتلكه ما في الكون من مناظر تبهر النواظر ، فيستطيع وصفها و تصوير أثرها في نفسه ، وهو الذي يبهره ما في الحياة من ظواهر تملك الحواس ، فيستطيع رسمها ، و وصف ما يخالج الأفكار عند مرآها ، فهو يعبر عما لا يستطيع غيره التعبير عنه من وصف لمعنى من معاني الجمال ³ ، ولا يقف هذا التعبير عند ناحية بذاتها من نواحي الجمال ، و إنّما تختلف هذه المناحي ، و تتعدد الزوايا التي ينظر منها الشعراء ، فتتعدد عناصر الجمال و مثال ذلك يرى الشاعر البدر فيصور استدارته في القبة الزرقاء و يصور آخر وضائه بين سواطع النجوم التي يذهب بسطوعها ، و يصور ثالث أثره في المحبين ... و في كل من هذه الفكر حسن و روعة و جمال ، يرضى عنه شاعر ولا يرضى عنه آخر و كلاهما يصف شعوره فيجيد التعبير عن وصف ذلك الشعور ⁴ ،

¹ محمد تحريشي ، النقد و الإعجاز ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 ، ص 171 .
² عبد العظيم علي قناوي ، الوصف في الشعر العربي ، ج 1 ، الوصف في العصر الجاهلي ، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى الباني و اولاده ، مصر ، ط 1 ، 1949 ، المقدمة .
³ ينظر ، المرجع نفسه ، المقدمة .
⁴ ينظر ، المرجع نفسه ، المقدمة .

الحركة : كان علينا ونحن نترصد لهذا العنصر أن ننتقل من المعنى المعجمي ، و جاء في المعجم حَرْكٌ - حَرْكًا و حَرْكَةً : خَرَجَ عن سُكُونِهِ .

الحَرْكَةُ : ضِدُّ السُّكُونِ ، وانتقال الجِسم من مكانٍ إلى آخر ، أو انتقال أجزاءه ، كما في حَرْكَةِ الرَّحَى ، - و (في النحو) : الضَّمُّ أو الفَتْح أو الكَسْر¹ .

و الحركة هي من العناصر الفاعلة في البناء الدرامي ، و تعني ذلك التغير و التطور في الأحداث و الشخصيات ، من موقف لآخر أو حالة إلى أخرى ، " وفقا لمبدأ الاحتمال و الضرورة " ² ، بمعنى حتمية حدوث التغير من وضع إلى وضع جديد ، تعكسها الأحداث ، و الحركة في الأخير ما هي إلا ضرورة فنية ³ للسيطرة على المتلقي و جلب انتباهه ، حتى لا يشعر بذلك السكون و الجمود ، التي تفقد النص خاصية الحركة .

الإيقاع : و هو أحد العناصر الجوهرية كونه يتسرب لمختلف الفنون الجميلة ، الراقية و هو للموسيقى و الشعر أقرب للفنون الأخرى .

و الإيقاع الشعري هو تلك النغمة و الموسيقى المتعلقة بالوزن و القافية و تشكل ما يسمى بالإيقاع الخارجي و كذا يهتم بذلك الإنسجام و التوافق بين الألفاظ و الكلمات أو ما يصطلح عليها بالإيقاع الداخلي ، فيجعلها متجانسة متألفة .

فالحركة الإيقاعية داخل العمل الفني لا تتحقق إلا من خلال وحدة هذا العمل الفني ، " و تتمثل في وحدة الشكل و المضمون ، و الوحدة بين الحركة و السكون " ⁴ و بذلك يكون الإيقاع هو النقطة التي تلتقي عندها المتناقضات ، فيصبح اللاحدود عندها محدودا

¹ محمد خير ابو حرب ، المعجم السوري ، ص 242-243

² مقال ، مبادئ http://www.mogatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/senario1/SEC06.DOC_cvt.htm

عامة للبناء الدرامي ، الشبكة العنكبوتية .

³ ينظر ، المرجع نفسه ، الشبكة العنكبوتية .

⁴ ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة و تدقيق أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي بحلب ، ط1 ، 1997 ، ص 21 .

، و يكتسب السكون فيها حركة ، و لعمرى ذلك جوهر الجمال الإيقاعي الحق¹ ، فيه يتشكل ذلك الإنسجام و يتحقق ذلك التوازن ، فيمنع الحواس شعورا .

و العرب تدرك هذه القيمة جيدا ، كون أن الشعر كان ينشد في أوله ، و أحسن الشعر أجوده و أطربه ، الذي يطرب النفوس و يهز المشاعر و يؤثر في النفس ، ولا أعتقد أن العرب أفلحت في شيء غير صناعة الكلمة ، و دليل ذلك أن القبائل كانت تهفو إلى الجزيرة العربية " بشعرائها و خطبائها و صانعي نثرها علمهم يلقون سمعة و حظوة من خلال قريش و سوقها و حكامها ، فعندهم سحر القوافي و سجع الكلام و كنيته و توريته و رونق الجمل و بيان الخطبة و روعة النثر"² و كل هذا لحسن تذوقهم ، كانوا يملكون مصانع الكلمات فعلا " يزرعون في أرضهم البيان فيخرج سحرا ، و يزرعون القوافي فتخرج شعرا "³ .

لحسن السمع و سلامة اللسان ، فما كان ليكون بينهم إلا رسولا يبعث إليهم ، فجاء القرآن الكريم ليتحداهم ، و ما استطاعوا إلا أن يقفوا أمامه عاجزين ، فبهرتهم معانيه و سحرتهم كلماته و صدق الرسول الأمين حين قال إن من البيان لسحرا ، ولا جرم أن يشتد وقع الكلمات في أسماعهم فيهربون منها خوف الإيمان أو أن يدخل قلوبهم و هم لا يريدونه ، و مع ذلك كان وقع كلمات القرآن و آياته أكبر منهم كانوا " يهربون منها ثم يعودون إليها ليسمعوها خلسة و من وراء الجدران ، كما فعل الوليد بن المغيرة و غيره ، يتعاهدون أن لا يسمعوها لهذا القرآن في النهار ثم يتسللون في الليل مخالفين ما تعاهدوا عليه ليسمعوا من أحد الصحابة و هو يقرأ القرآن ثم ينكشف أمر بعضهم لبعض فيعودوا فيتعاهدوا مرة أخرى أن لا يسمعوها لهذا القرآن "⁴ ، و لكن لشدة وقع كلمات

¹ ينظر ، ابتسام أحمد حمدان ، ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي المرجع نفسه ، ص 21 .

² الموسوعة الكونية الكبرى ، آيات الله في الإعجاز اللغوي و البياني و التشريعي و الغيبي في القرآن الكريم ، ماهر أحمد الصوفي و 269 عالما و باحثا شاركوا بأرائهم في هذه الموسوعة ، قدم للموسوعة كل من محمد سعيد رمضان البوطي ، عكرمة سليم صبري ، محمد جمعة سالم ، فاروق حمادة ، عبد المعطي البيومي ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، 2008 ، ص 38 .

³ المرجع نفسه ، ص 38 .

⁴ المرجع نفسه ، ص 39 .

القرآن في صدورهم كانوا يختلسون السمع حتى يستمتعوا بهذه العذوبة و هذا الأسلوب المعجز ، و قد صدق الوليد بن المغيرة و هو يستمع لآيات الذكر الحكيم و هو العالم باللغة " إنّ أعلاه لمثمر و أسفله لمغدق و إته يعلو ولا يُعلى عليه " ¹ .

و لعل من القصص التي أوردتها الجاحظ في إطار هذا الحديث " أنّ ماسرجويه قد بكى من قراءة أبي الخوخ ، فقيل له : كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به ؟ قال : أما أبكاني الشجا " ² ، و هذا القول إنما يدلنا على تأثير الصوت و الإيقاع الذي ينتقل من المتكلم إلى السامع ، و قد تعددت ايقاعات في القرآن الكريم ، " فهناك آيات كريمة تمتاز بالإيقاع السريع ، و أخرى تمتاز بايقاع بطيء و أخرى ايقاع هادئ ، و آيات تمتاز بإيقاع شديد ، و هذا التنوع يتناسب مع معاني الآيات و مضامينها فيزيدها تناسقا " ³ ، فالنظام الإيقاعي في القرآن الكريم هو فريد و معجز في نظام الفواصل يعكسه ذلك الإنسجام بين الحروف و الكلمات و الدلالة في حركاته و مداته ، فيسترعي الأسماع و يثير الإنتباه .

و يبقى الإيقاع الشعري هو الآخر ذو أهمية في توجيه الدلالة ، و خير دليل نستشهد به قول إليوت " أنّ موسيقى الشعر ليست شيئا منفصلا عن المعنى ، و المعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل ، و حتى نتأثر به التأثير الواجب له ... أن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي ، و إنّ موسيقى

¹ الموسوعة الكونية الكبرى ، آيات الله في الاعجاز اللغوي و البياني و التشريعي و الغيبي في القرآن الكريم ، ص 39 .

² أبتهال محمد علي البار ، الإيقاع في القرآن الكريم ، http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t_18350.html ، مقالة على الشبكة العنكبوتية .

³ كريم عثمان ، خصائص أسلوب القرآن الكريم ، مقال في الشبكة العنكبوتية ،

<http://www.kalemasawaa.com/vb/t14569.html> ، فمن الإيقاع السريع قوله تعالى في سورة الطور ﴿ وَالطُّورِ وَكِتَابٍ مُّسْتَوِيرٍ فِي رَقٍّ مَّنشُورٍ وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ وَالسَّفِّيفِ الْمَرْفُوعِ وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ إِنَّ عَذَابَ رَبِّكَ لَوَاقِعٌ مَا لَهُ مِنْ دَافِعٍ ﴾ ، و كثيرا ما يكون الإيقاع سريعا ما

تعلق الأمر بأمور العقيدة ، أما الإيقاع الهادئ فأكثر ما يكون في آيات الدعاء حتى يتلذذ العبد بدعوة خالقه و من ذلك ما جاء في سورة آل عمران ﴿ الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَفُجُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ قِنَا عَذَابَ النَّارِ رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ أَخْرَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنْصَارٍ رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلإِيمَانِ أَنْ آمِنُوا بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَقَّنَا مَعَ الْأَبْرَارِ رَبَّنَا وَآتِنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّكَ لَا تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ﴾ فجو الدعاء يجنح

للهدوء لتخسع القلوب و تطمئن و تهدأ و هي في حضرة ذكر الله عز و جل ، و الإيقاع البطيء تختص فيه الآيات بتعليم الناس و افهامهم

بتمهل كآيات المعاملات و غيرها و الله اعلم ، ام الإيقاع الشديد فيمتاز بذلك الوصف ليوم القيامة و احوالها و عذاب القبر و ما قارب هذه

المشاهد و هي كثيرة في القرآن الكريم .

الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني " ¹ ، و يتضح من قول إليوت بوجود علاقة وطيدة يحددها الإيقاع مع الدلالة على المستوى التركيبي .

فالحياة بدورها إيقاع ، في حركة الأرض ، و تعاقب الزمان و المكان ، و في إيقاع السماء من رعود و أمطار و رياح ، فما كان على الإنسان إلا أن ينتظم بحركة إيقاعية ، يعكسه ذلك الإنسجام و التوازن نحو الأشياء .

و من كل ما قدمنا نستطيع أن نقف على نموذج لما قاله المتنبي في وصف معركة سيف الدولة حيث استطاع و بحرية مطلقة من رسم مشاهد متتالية متنامية :

أَتَوْكَ يَجْرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّمَا *** سَرَوْا بِجِيَادٍ مَا هُنَّ قَوَائِمُ
خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْعَرَبِ زَحْفُهُ *** وَفِي أُذُنِ الْجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

فكل من قرأ هذه الأبيات ، يدرك قدرة المتنبي على التصوير ² ، حتى و إن لم يكن المعنى في هذين البيتين كبير و أعمق ، إلا أنّ قدرة الوصف و قوة الإيقاع ووقعها يستطيع القارئ أن يقف عند هذا المشهد الشعري و الحركة البطيئة في قوله (يجرون الحديد) ثقل الألفاظ و الحركة هنا عكس الطاقة الخيالية (كأنما سروا بجياد ما هن قوائم) ، لروعة المشهد وهو زحف الجيش حتى أصبحت أسفل قوائم الجياد لا تظهر ، و يمكن لأي قارئ أن يتمتع بحركة بصرية تعبيرية و الدهشة أيضا و كأننا بنا مشهدا دراميا فعلا .

و ما يمكن أن نجمله حول قولنا بالمشهد الشعري ، إلا لنتيجة حتمية يعيشها الشعر في ظل ما يسمى بتداخل الأجناس ، و أصبحت القصيدة تفتح نوافذها على الفنون الأخرى من سردية و سينمائية و تشكيلية ، ولا غرابة أن نجد مصطلحات لفظية مشتركة كالمشهد متوزع بين المسرح و السينما و الأعمال السردية على وجه العموم .

¹ ينظر ، محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، المطبعة العالمية 16 و 17 ش ضريح سعد بالقاهرة ، معهد الدراسات العربية العالمية ، 1947 ، ص 19-20 .

² ينظر ، فخري أبو السعود ، التصوير في الشعر العربي ، مقال منشور في الشبكة العنكبوتية ، عن مجلة الرسالة ، العدد 44 ، http://www.alukah.net/Literature_Language/0/1852/#ixzz1wAizJBwr .

المشهد الوصفي

يعتبر الوصف أحد العناصر الأصيلة في الأدب العربي بصفة عامة ، و الشعر خاصة ، كونه يتدخل في تشكيل جلّ الفنون الأخرى ، ففي الغزل مثلا نجد الوصف حاضرا ينساب وراءه الشاعر لوصف المرأة ، و في الخمریات يلجأ الشاعر إلى الوصف بل يحتاج إليه في وصف هذه النشوة الخمرية و كأسها .

و الشاعر و منذ العصر الجاهلي ، كان يهتم بهذا العنصر (الوصف) ، كونه أوسع أغراض الشعر التي طرقها شعراؤنا العرب على الإطلاق ، ، فما أن ينفعل الشاعر بمظهر من مظاهر الطبيعة ، أو يتأثر ، أو يتعرض لموقف من مواقف الحياة عامة ، حتى ينطلق لسانه في وصف هذا المظهر أو الموقف .

فالشاعر يصف أشياء ذات تأثير في مجرى حياته ، لها صلات بمشاعره و أحاسيسه و بكل ما يحيط به ، من البيئة و المجتمع ، فالشاعر الجاهلي مثلا لم يترك شيء إلا وصفه ، و لو أردنا حصر ما وصفه الشاعر الجاهلي لما استطعنا حصره لكثرة الموصوفات و تعددها ، وصف الصحراء في خصبها و جدبها و ووصف الرعد و البرق و المطر و ما ينتج عنها من كلاً ، و ما ورثوا من أنعام ، و من إبل و بقر و خيل ، فوصفوا الإبل في أوبارها و البقر في ألبانها و الخيل في قوتها ، ووصفوا لنا وحوش الصحراء من ذئاب و غيرها و صراعها ، ووصفوا الطبيعة صامتة و متحركة .

و لم يكن الشاعر ليصف لنا كل هذا ، بتصوير آليّ ، بل كان ينقلها كما تبدو له من خلال إحساسه بها ، و يصبغها و يلونها باللون الذي يجب و يمزجها بمشاعره و يصبغها بأحلامه و آماله و تطلعاته في همومه و أحزانه و سعادته و أفراحه .

و لذا نجد الوصف يتغير بتغير العصر و البيئة و المجتمع فمثلا في العصر العباسي نجد وصفا للزهور و الحقول و القصور و الانهار، ووصف القينات و ما الى ذلك ، و في كل

هذا لا يحتاج الشاعر إلا أن يمتاز بدقة الملاحظة و براعة التصوير و صدق النظرة الى الموصوف لتتشكل الصورة الحقة في أذن السامع .

ولا جرم أن نجد ابن رشيق يقول " و أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا " ¹ ، أي ما كان مدركا للعيان فيتمثله السامع أمامه ، و الوصف درجات و يؤكد هذا ما ذهب إليه ابن رشيق بقوله " و الناس يتفاضلون في الأوصاف ... فمنهم من يجيد وصف شيء ، و لا يجيد وصف آخر ، و منهم من يجيد الأوصاف كلها و إن غلبت عليه الإجادة في بعضها " ² ، ولا تتحقق جودة الوصف و قوته إلا بقدره الشاعر التصويرية و الخيالية و الإبداعية .

و للوصف نوعان رئيسيان ، وصف حسي ، ووصف خيالي ، فأما الوصف الحسي فيتناول المحسوسات و يصورها الشاعر " كما يفعل الرسام الماهر الذي يقتنص بريشته جمال الطبيعة و يجسمها بالألوان على لوحته فتبدو فاتنة تهوى إليها النفوس و يتنافس في اقتنائها أهل الذوق ، و لقد أجاد العرب في هذا النوع من الوصف فعلم الأقدمون بمآله علاقة بحياتهم البدوية كالجمل و الصحراء و السيف و الخيل و الطلول و جمال جسم الحبيب " ³ .. فالوصف الحسي هو عام في الأدب .

أما الوصف الخيالي فتعتمد على قدرة الشاعر الخيالية ، بتجاوز المحسوسات إلى ما وراءها ، متعدياً بذلك ما تقع عليه العين ، و يتعداها إلى مناطق واسعة .

¹ ابي الحسن بن رشيق القيرواني الازدي ، حققه و فصله و علق على حواشيه ، محمد محي الدين عبد الحميد ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ، و تقده ، ج 2 ، دار الجيل ، بيروت ، 1981 ، ص 295 .

² المصدر نفسه ، ص 195 .

³ أحمد راجع سعيد ، الوصف الحسي في الشعر العربي الحديث ، مقال منشور على الشبكة العنكبوتية

<http://www.14october.com/news.aspx?newsno=29418>

و يبقى أعظم وصف شعري كما نادى به جابر عصفور¹ هو ما قلب السمع بصرا
و جعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه و يعاينه ، فيجعل و يتمثل من المعنى
حركة و من الحالة النفسية لوحة أو مشهدا و من النموذج الإنساني حيّ شاخص و من
الطبيعة البشرية مجسمة مرئية .

ليظل المشهد الحقيقي ذلك الذي يجمع قي طياته أكثر من صورة ، و تتمثل فيه الحركة
مكان الثبوت .

¹ ينظر ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت و الدار البيضاء ، ط3 ، 1992 ،
ص 307 .

الفصل الأول



التجربة الشعرية
الجزائرية المعاصرة

التجربة الشعرية :

إنّ الحديث عن أي إبداع مهما كان هو حديث عن تجربة فنية يعيشها و يعايشها المبدع بمختلف أبعادها .

فالتجربة الشعرية هي أشد وقعا ، كونها تجربة متشابكة و معقدة تتدخل فيها عوامل مختلفة ، سواء كانت متعلقة بعالم الشاعر الداخلي أو خارجه .

و قد أضحت من المواضيع الشاسعة التي صَعُب علينا تحديد مفهومها ، نظرا للتطورات الكثيرة التي طرأت على مستوى الفن الشعري خاصة و التغيرات الاجتماعية و السياسية عامة ، فرؤية الشاعر و تعبيره عن تجربته إنّما تعكس جملة من العلاقات تتداخل فيها طاقة الشاعر الإبداعية و تأثيره بمحيطه .

فيا ترى ما مفهومنا للتجربة الشعرية ؟ و مسارها التشكيلي للقصيدة ؟ و هل كلّ عمل هو صادر عن تجربة حقة ؟ و هل كل تجربة هي صادقة مستوحاة من الواقع أم لا ؟

لعلّ من أهم الدراسات التي تطرقت لموضوع التجربة الشعرية دراسة " ريتشاردز " الذي استطاع في ضوء اتجاهه التجريبي في النقد ، و القائم على التحليل السيكلوجي أن يعرفها بقوله : " نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء أو السكون بعد الذبذبة ، و تتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات ... و من مواقف و أوضاع نفسية ، و هي الدوافع التي تهيؤها الإستجابة التي تؤدي بنا إلى نوع هو بعينه من السلوك ، فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة على أنه ينبغي أن نضع في

الاعتبار أنّ هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقي ، و هذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشعرية¹

فعلى الرغم مما في هذا القول من غموض ، كونه مرتبط بتحليل النفسي ، إلا أنّ "ريتشاردز" حاول أن يعرف التجربة الشعرية من خلال لغة الشعر التي يراها لغة عاطفية أو انفعالية ، فالشعر يقدم مقولات كاذبة و هذه الأخيرة هي أقوال عاطفية تعتمد حقيقتها أساساً على مقبوليتها في موقف معين ، فالشعر يؤثر في مشاعر الإنسان و يغير من مواقفه .

و على غرار "ريتشاردز" نجد "هاملتون" يقول : "إنّ نظرية الشعر في جوهرها تعنى بالتجربة الخيالية التأملية التي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن الخاص ، كما تعنى بقيم هذه التجربة"²

فالشاعر إذا أراد يكون له جمهور فلا بد أن يقدم له ما يمتع و يفيد ولا يكون هذا إلا إذا اجتمعت في الشعر قيم فنية و فكرية و إنسانية راقية ، فما هو في الأخير إلا تعبير عن النفس البشرية .

من التعاريف الكثيرة التي رسم بها الأدباء و النقاد صورة تقريبية للشعر ، أنه عبارة عن صياغة فنية لتجربة بشرية ، فمادة الشعر إذن هي : "التجربة الصادقة التي مرّ بها الشعراء ، و ليس في الحياة كلها أمر يمكن أن تعتبره تجربة لها قيمتها الذاتية ، التي تعلق على

¹ السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 54 ، نقلا عن ريتشاردز ، العلم و الشعر ، تر ، مصطفى بدوي ، ص 19-49 .

² السعيد الورقي ، نقلا عن ريتشاردز هاملتون ، الشعر و التأمل ، تر ، مصطفى بدوي ، ص 19 .

سواها ، بل كل ما تقع عليه الحواس ، و كل ما يمس العاطفة ، و كل ما ينفعل به الأديب هو مادة فنه " ¹

و نرى غنيمي هلال يقصد بالتجربة " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره و إحساسه ، و فيها يرجع إلى إقتناع ذاتي ، و إخلاص فني ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل إنّه ليغذي شاعريته بجمع الأفكار النبيلة و دواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدّسة ، وأصول المروءة النبيلة و تكشف عن جمال الطبيعة و النفس ، و الشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي ، سواء كانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو أم عن موقف إنساني عام تمثله " ²

وما هو مأخوذ عن "غنيمي هلال " تأثره بالأدب الغربي عموماً و المذهب الرومانسي خصوصاً ، و في هذا يرى وجوب اقتناع الشاعر بذاته من خلال إخلاصه الفني للقصيد ، فهي في الأخير خلاصة تجاربه و نتيجة لتجربة عميقة .

و يضيف قائلاً : " التجربة الشعرية أيضاً إفضاء بذات النفس ، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر و تفكيره ، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته " ³

و هذا تأكيد منه على أنّ التجربة الشعرية تجربة خاصة و عميقة ، ربط أبعادها بالتجربة الصوفية التي يكون فيها الصوفي مخلص بآتم معنى الكلمة لعقيدته .

¹ محمد الصادق غنيمي ، النقد التطبيقي و الموازنات ، مكتبة الوحدة العربية ، الدار البيضاء ، 1972 ، ص 63 .

² محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1973 ، ص 383 .

³ المرجع نفسه ، ص 384 .

أما "زكي العشماوي" الذي حاول أن يضع نظرية أكثر اتساعا و شمولية فنجده يتحدث على أنّ كل عمل فني و إن انطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية ، إلا أنّ هذه الحقائق ليست لها قيمة في ذاتها ، بل تظل موضوعات خارجية حتى تنتشر الرؤية في جميع أطراف العمل الفني ، و تتسرب إليها جميعا ، و عندئذ لا يصبح المضمون الفكري أو الفلسفي مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني ، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني و يرتبط بعضها ببعض الآخر ... فالحدث في ذاته مهما كانت مناسبته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ثم يتحول الحديث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان و المكان .¹

فالموضوع الذي يطرح ههنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي وقع عليه اختيار الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني ، فهو يرى أنّ العبرة هنا بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليه الشاعر أو الأديب و بعد أن انصهرت في ذاته و بعد أن تحولت إلى فن² .

فالتجربة الشعرية تُعنى بمعايشة حالة ما بإحساس كامل بدءاً بالملاحظة ، تأثير و تفاعل ثم إبداع ، و الشاعر لا يستطيع أن يخرج عن ذاته ، فهو ابن بيئته و مناخه النفسي و الاجتماعي و الثقافي يفرض عليه توجهها معنا .

لا أحد ينكر علاقة التجربة الشعرية بالنقد باحثا في التحول الإبداعي و عملية تشكيله ، فالنقد ما هو إلا خطاب حول خطاب متأسس³ ، فالنقد يقوم بفهم و تقييم

¹ ينظر ، محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث العربي المعاصر ، دار الشروق ، ط1 ، 1994 ، ص 40-41 .

² ينظر ، المرجع نفسه ، ص 78-79 .

³ ينظر محمد لطفي اليوسفي ، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 9 .

الظاهرة المدروسة ضمن إطار خاص" و بنفاذه إلى دواخل التجربة و سير أغوارها الدقيقة و الغوص في أعماقها يتحول إلى إبداع حول الإبداع"¹

لقد تحدث نقاد العرب القدامى وألفوا الكتب و الجواهر في الشعر و قضاياها ، و أولوا الإهتمام البالغ و الواسع حول الشاعر و ظاهرة الخلق و الإبداع ، و بدأ السؤال من أين و متى يأتي هذا الشعر و كيف تتشكل القصائد لدى الشاعر؟ .

لقد تضمن الشعر العربي شعراء سجلت أسماءهم بحروف من ذهب ، و قصائد حظيت بالتفرد و التميز ، كشعر المعلقات ، و كتائية الشنفرى ولاميته التي أصبحت لامية العرب ، و السؤال الذي يطرح نفسه هاهنا ما سبب هذه الشهرة و ما هي الدوافع التي دفعت الشاعر لنظم مثل هذه القصائد؟

القارئ لكتاب " عيار الشعر " لابن طباطبا يرى بأنّ الحكم التي وردت في أشعار العرب ناتجة عن ألف في النفس ، هذه الألفة مصدرها الإحساس بالصدق ، و الصدق إنّما هو نابع من التجربة الذاتية التي مارسها الشاعر ، حيث يقول في هذا الصدد : " و ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس و العقول ، فيحسن العبارة عنها ، و إظهار ما يمكن في الضمائر منها ، فيتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه و قبله فهمه ، فيشار بذلك ما كان دفيناً ، و يبرز به ما كان مكنوناً ، فينكشف للفهم غطاؤه و يتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه ... أو تودع حكمة تألفها النفوس و ترتاح لصدق القول فيها و ما أتت به التجارب منها ... أو تضمن أشياء يوجبها أحوال الزمان على اختلافه ، و حوادثه على تصرفها ، فيكون فيها غرائب

¹ محمد لطفي اليوسفي ، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص9

مستحسنة ، و عجائب بديعة مستطرفة ، من صفات و حكايات و مخاطبات في كل فن توجهه الحال التي ينشأ قول الشعر من أجلها¹ .

فقول ابن طباطبا يوحى بأنّ قول الشعر إمّا قائم على النفوس و العقول ، و إمّا تجارب عاناها الشاعر بنفسه ، أو ما كان نتيجة التأمل في الكون و الحياة . و كلّ هذا هو بحاجة لحسن التأليف من صاحبها ، حتى تجد صدى لدى السامع ، فيرى فيها الغريب المستحسن ، و العجيب المستطرف فيما يتناوله الشاعر من ألوان القول .

وما على صانع الشعر إلا أن يحكم صنعته باتقان ، فالشعر عندهم " صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم و الصناعات "² .

التجارب الشعرية لا حدود لها إذن ، فالكون بكل ما فيه من شتاء و ربيع و صيف و خريف ، و نبات و حيوان ، و ناطق و صامت ، و متحرك و ساكن ، و النفس بكل ما فيها من محمود الأخلاق و مذمومها ، صالحة لأن تكون مواضيع التجربة³ .

لا أحد ينكر الحياة الصعبة التي خاضها الشاعر الجاهلي و الذي تأثر بها تأثرا كبيرا ، مسّت بشكل مباشر تجربته الشعرية و أثرت بشكل عميق فيها ، و في هذا الصدد نجد عز الدين اسماعيل يقول : " فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام ، يجد عوضا عنها تلك اللذة التي يستمتع بها وهو في نشوة الوحي ، و في هذه النشوة يكمن مرض الشاعر و دواؤه ، ولا بد أن يعني هذا أنه بسبب تلك الآلام كان الوحي ، و مع الوحي كانت

¹ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 125 .

² ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص 35

³ ينظر ، مصطفى أبو كريشة ، أصول النقد الأدبي ، ص 220 ، 221 .

النشوة ، أي إنّ المعاناة كانت السبيل إلى الوحي أي الإبداع ، و كان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام و التلذذ بها ¹

و لعل ما يقصده عزّ الدين اسماعيل بكلمة معاناة هي التجارب نفسها ، فمثلا معاناة الحب التي عاشها عنترّة مع عبلة هي تجربة في الحب ، و بقدر شدة هذه المعاناة بقدر ما يكون النتاج الشعري و الإبداعي ، و هو بين هذا و ذاك يعيش بين ثنائية اللذة و الألم .

فالمعاناة الشديدة التي عاشها الشاعر الجاهلي بمختلف مذاقاتها حرب و نصر ، ألم و أمل ، حلم و حب ، كلّها أعطت دفعا قويا و أثرت بشكل مباشر في صياغة تجربته ، هذه التجربة التي " تكشف عن حدث وجداني عقلي ، إزاء حقائق الكون و الحياة ، حدث يتأمل من خلاله في الوجود و أسراره ، و يلتصق به و بنفسه ، فيه تنشأ مشاعره و معانيه و تولد ألفاظه و صيغته و ايقاعاتها ، و تتوالى تأملاته و أفكاره و عواطفه " ²

فالشاعر الجاهلي صانع حياته ، كانت الظواهر تتشكل أمامه بمختلف أبعادها ، ولا جرم أن يكون المراقب و المتأمل ، الفلكي و العالم ، فهاهو ذا عبيد بين الأبرص يصف لنا ظاهرة طبيعية ألاّ وهي ظاهرة البرق و المطر، بكل حذافيرها كشاهد عيان ، فيقول في قصيدة هبت تلوم ، و التي يفتتح الأبيات بذكر لائمته و الدعاء عليها لأنها تلومه على شرب الخمر ، ثم ينتقل إلى وصف البرق و المطر :

¹ التفسير النفسي للأدب ، ط1 ، دار غريب للطباعة ، ص 21 .
² شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، ص 144 .

يا مَنْ لِبَرِقِ أَيْتُ اللَّيْلِ أَرْقُبُهُ مِنْ عَارِضِ كَبِيَاضِ الصُّبْحِ لَمَّاحِ
دَانٍ مُسِيفٌ فُوقَ الْأَرْضِ هَيْدَبُهُ يَكَاذُ يَدْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ¹

فالشاعر عبيد بن الأبرص عاش تجربة طبيعية خالصة عكسها ذلك التفاعل الذي رصد من خلاله كيفية حدوث البرق ، حتى أنّ القارئ للأبيات يجد أنّ آلية الوصف لم تخرج عن المألوف ، وانحصر على توظيف ما يحيط به .

و بقدر ما تكون التجربة شديدة الوقع بقدر ما تكون لها صدى ، و في العموم فالتجربة قد تكون عامة يشترك فيها الشاعر مع القبيلة ، كما تكون متكررة عند معظم الشعراء ، وعادة ما تكون هذه التجارب مستمدة من تجارب الحرب و الغزو ، و المخاطر ، التي يخوضها الشاعر مع قبيلته ، فيسجل الأحداث العظيمة ، و يفخر بالنصر ، و يهجو الأعداء و إما أن تؤثر فيه هذه التجارب تأثيرا نفسيا مباشرا ، يكون انتاجه الشعري فيه أكثر تميزا و قوة ، و هناك التجارب الخاصة التي تختص بمشاعر الشاعر الذاتية ، التجارب و المغامرات ، كتجربة الخنساء في فقدان أخيها و شعرية الرثاء في قصائدها ، و مغامرات الشنفرى و غيرهم من الشعراء .

فالموقف و الحين و التجربة الصعبة هما اللذان يثنان الشاعر على الإبداع ، و هما بمثابة الدافع الأساسي لذلك ، وقلّما تشترك تجارب الماضي و الحاضر في صناعة الحدث بشكل متداخل كما مرى القيس الذي عاش حياته باحثا عن ثأر لأبيه و هو الذي قال

¹ ديوان عبيد بن الأبرص ، الديوان ، دار صادر بيروت ، دط ، دت ، ص52 - 53 .

يوما : " ضيعني صغيرا و حملني دمه كبيرا " ¹ ، و بذلك تكون هذه الأحداث قد ساهمت في إعطاء و تشكيل أرقى أنواع الإبداع الفني .

فكلام شوقي ضيف الذي أورده ، يحيلنا إلى فكرة الدوافع التي أكدّها ابن قتيبة من قبل ، و التي لم تتأتى إلاّ بعد تجارب طويلة و معاناة متواصلة من البحث ، وهذه الدوافع النفسية ضرورية لإثارة الشاعر ، حول تجربة من تجاربه أو قضية من قضاياها ، أو موقف من مواقف الحياة ، أو منظر من مناظر الطبيعة ، فمثل هذا التأثير ضروري ليتولد الإنفعال في نفس الشاعر ، و في هذا الصدد يقول ابن قتيبة : " و للشعر دواع تحثُّ البطئ ، و تبعثُ المتكلف ، منها الطمعُ ، و منها الشوقُ ، و منها الشرابُ ، و منها الطربُ و منها الغضبُ " ² .

و التجربة الشعرية تكون من أصعب الحالات و المراحل سواء في الإبداع أو في عملية التشكيل الفني للقصيدة ، كونها عالم مستقل قائم بذاته ، و ما هي في الأخير إلاّ منه و إليه .

¹ ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر ، ص 51 .

² ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، ص 53 .

التجربة الشعرية و التشكيل الفني :

لقد طرح النقد أسئلة كثيرة فيما يخص العملية الإبداعية و خلق القصيدة ، مما شكل اختلاف كبير في تفسير و تحديد العلاقة بينهما ، و من جملة هذه الأسئلة هل هذه التجربة هي شخصية ذاتية أم لها بعد إنساني يشترك فيه الضمير الجمعي ؟ .

و قد يكون لحديث الشعراء أنفسهم أثر كبير في تحديد مثل هذه المسائل لأنهم المعنيون و بشكل مباشر مع هذا المخاض الصعب ، و من بين الشعراء الذين تحدثوا عن تجربتهم الشعرية صلاح عبد الصبور ، و كيف كانت تتشكل له المفاهيم البسيطة ضمن هذا المخاض العصيب فهو يقول : " و قد كنت أحسّ في الأيام الأولى أن رحلة الشعر هي رحلة المعنى إلى الشاعر ، لا رحلة الشاعر إلى المعنى " ¹ .

و كلمة الرحلة أعطت ذلك الثقل للمعنى ، فلا بد للرحلة من عدة و عتاد و تهيأ نفسي و ... ، و يؤكد صلاح عبد الصبور أن أول من استعمل مصطلح التجربة هم الصوفية من خلال ما أسماه بالتجربة الروحية و هي شبيهة بالرحلة ² ، الذي ينتهي بسالكة إلى النهاية السعيدة بعد توفيق من الله .

إذن لابد من تجربة وجدانية حقة ، تجعل الشاعر يعيش و يكتشف حياة تولد من جديد ، وهذه الحياة هي القصيدة .

و الملاحظ أنّ التجربة الشعرية ما هي إلاّ إمتداد لتضاريس القصيدة العربية القديمة و في هذا يقول الشاعر العراقي " بلند الحيدري " الشعر الحديث كان تجربة لتطوير الشعر

¹ صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1988 ، ص19 .

² صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، ص 24 .

العربي القديم على ضوء المفاهيم الأدبية العالمية التي اطلع عليها غالبية الشعراء المحدثين¹

سواء كانت هذه التجربة حسية مدركة أو نفسية انفعالية فالشعراء لا ينفون تأثيرهم و انطلاقهم من الموروث الشعري العربي و في نفس الوقت احتكاكهم بالثقافة الغربية ، و هذا كله كان تأثيره واضح سواء في شكل القصيدة أو مضمونها ، و في هذا الصدد نجد إحسان عباس يُنمذج للشاعر العراقي السياب ، بإعترافه عن تأثيره في تجديد شكل القصيدة العربية ، بالشعر الإنجليزي الذي يعتمد . الضربة . أساسا موسيقيا له .²

و المقصود ههنا بالضربة ذلك الانسجام الموسيقي في القصيدة رغم اختلاف الأبيات .

ينبغي الحديث على أنّ التجربة عرفت أشكالا مختلفة فرضتها الأوضاع المختلفة ، حيث يجمع مختلف الدارسين للشعر العربي الحديث أنّ التجربة الشعرية العربية الحديثة تتضح معالمها كما أشار ابراهيم الرماني : " من علامة الإنهيار في تاريخ الهزائم – 1948 نكبة فلسطين – من نقطة الإشكالية لتدخل عبر سنواتها الطويلة في مواجهة صعبة مع الذات و التاريخ ، في سعي دائم وراء حلم الحداثة"³

و هذا ما يستلزم الرجوع إلى الواقع التاريخي للأمة ، الذي ساهم بشكل أو بآخر بقضية الإلتزام في الشعر بنقل الوقائع و تحقيق التجربة الجمالية المشتركة .

و هذا ما تؤكده آمنة بلعلى بقولها : " إذا تتبعنا التجربة الشعرية الحديثة فسوف نلمس التأثير البالغ الذي أفرزته عشرون سنة ممتدة ما بين نكبة فلسطين و هزيمة حزيران على

¹ ابراهيم الرماني ، أوراق في النقد الادبي ، دار الشهاب، باتنة ، ط1 ، 1983 ، ص 84-85 .

² ابراهيم رماني ، أوراق في النقد الأدبي ، ص 84 .

³ ابراهيم الرماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص120 .

طاقات اللغة العربية فيما بعد ، فلقد استوعبت هذه التجربة ما اصطبغت به الأمة العربية من تحولات و ما شهدته من تطور (جمالي) تاريخي و معرفي إقترن تاريخيا بالنكبة و جماليا بظهور الشعر الحرّ على أيدي نازك و السياب بالعراق¹

فهذا التركيز على النكبة الفلسطينية ، هو نتيجة ما أحدثته من هزات على المستوى النفسي ، و كمنعرج حاسم في تحول القصيدة العربية شكلا و مضمونا ، و الشكل كما هو واضح هو الانتقال من نظام البيت إلى نظام السطر ، أما المضمون فقد حققته الوحدة العضوية ، ضف إلى ذلك استعمال الرمز و كيفية توظيفه من شاعر إلى آخر ، و في هذا المجال يقول الدكتور " عز الدين اسماعيل " : " مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر المعاصر ضاربة بجذورها في التاريخ لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية²

بذلك لا يكون توظيف الرمز توظيفا فنيا ناجحا ما لم يتوافق و التجربة الشعرية التي يعالجها المبدع .

و من بين التجارب التي يمكن الوقوف عندها ، و التي أعطت صورة واضحة عن حقيقة التجربة الشعرية المعاصرة من خلال كل ما قدمنا هي تجربة السياب الشعرية ، الذي قال عنه " محمد لطفي اليوسفي " : " السياب جمع في شعره كل المفارقات التي خلخلت البلاد العربية و هزتها جذريا منذ بداية الخمسينات ثقافيا و إجتماعيا³ .

¹ أمنة بلعلي ، تجليات مشروع البعث و الانكسار في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص 03 .
² عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة ، دار الثقافة ، ط 2 ، بيروت 1972 ، ص 284
³ محمد لطفي اليوسفي ، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص 33 .

الخلل واضح إذن ، من خلال ما مارسه من تغيير على القصيدة ، و الهزة تمت بنجاح من خلال إدخال عنصر الرمز و الأسطورة ، و التي عدّها النقاد من أبرز قضايا الشعر العربي المعاصر .

فمَجْدُ " بَدْر الشعري " يتجلى في عملية أسطرته للواقع ... لا لأنه استخدم الأساطير في شعره و لكن لأنه مدد الواقع إلى ما وراء حدوده و جعله بيئة صراع بين إنسانه و القدر ، فالقصيدة عنده في فضاءها الداخلي تمثل تجربة شعرية حقيقية و في هذا الصدد يقول إبراهيم الحايي : " إنّ " السياب " نجح في توظيف رمز السندباد واتخذ أداة لإفراغ تجربته الشعرية " ¹ ، فالسندباد رمز للتجوال و في هذا إمتداد للمواقف النفسية المتداخلة عنده ، مما يشكل استراتيجية شعرية كامنة في شعره ، بالإضافة إلى الرمز الأسطوري كسيزيف ، الذي حاول أن يضيف إليه قيمة خاصة تعكس معاناته الذاتية ² التي ما فتأت أن تشمل الإنسانية جمعاء .

القصيدة الشعرية إذن ستظل و ستبقى تعبر عن مشاعر الشاعر و صورة إبداعية لمختلف التجارب الشعرية .

و في دائرة المفهوم الجديد ضمن حلقة النقد المعاصر ، يتحدث محمد صابر عبيد عن المغامرة الجمالية ، إذ يقول : " التجربة الشعرية العربية و منذ أقدم عصورها هي تجربة مغامرة " ³ ، و يرى أنّ الخوض في الشعر هو نفسه مغامرة بدءاً بالشعر الجاهلي إلى الشعر الحديث في أشد حالاته ضمن حركة و فاعلية و يقظة ، بعدما أدركوا شعراءها

¹ إبراهيم الحايي ، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 178 .

² لا بد من الرجوع إلى حياة الشاعر و معاناته مع المرض .

³ محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، 2007 ، ص 2 .

المعنى العميق للمغامرة فراحوا " يأخذون منها بحرية و رحابة ما هو قابل للأخذ و يغتصبون ما هو غير قابل لذلك بحيث انعكس ذلك كله على الفضاء التشكيلي لتجاربهم الشعرية فجاءت متوترة و قلقة و هائجة و مشحونة و متدفقة بكل ما هو مدهش و جميل¹

فالمغامرة هي أن يعيش الأديب بكل حرية و إرادة و اختيار ما يناسب أعماقه و يتفاعل مع المعطى و النسق اللغوي و بذلك يكون المفهوم الذي طرحه محمد صابر عبيد للمصطلح المغامرة " هي الولوج الدينامي الحر في كثافة الأشياء و الشروع في افتتاح المجاهيل و تحريرها من غموضها واستتارها و إضاءة خفاياها ، و الكشف عن معان جديدة ... و تجاوز المدركات القابلة للتفاعل مع منطقية الحواس و محدوديتها و عبور السائد إلى العجيب و الإستثنائي و الفريد و المدهش²

و بذلك لا تتحقق هذه المغامرة إلاّ بطاقات مضاعفة و بحث مستمر تتداخل و تتفاعل ضمنه عوامل أكثر ما تكون فنية و جمالية يحققها فعل الذوق و اللذة اللذان يشعلان جسد المبدع فيتحقق بفضل ذلك خلق إبداعي يرقى إلى قمة الإبداع و الأداء ، يجد فيه المتلقي و القارئ متعة و تنوع و تلون .

فالشاعر وهو يكتب " يعيش مع كلّ إشراقة شمس تجربة إنسانية عميقة الشأن و الأهمية و المغزى فياضة بالرؤى الحساسة المتقدمة و الإنفعالات الداخلية العاصفة ، و يعاني

¹ محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص 2 .

² المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص 1 .

شعورا بدائياً و ابتدائياً في عملية الخلق الفني الواثق الخُطأ مضمونا و شكلا ، محتوئاً و أداءً ، قيامةً و نشوراً و غياباً و حضوراً " ¹ .

و بين هذا و ذاك تبقى لحظة الإبداع ، لحظة توهج روحي و فسيولوجي يتفاعل فيه الزمان و المكان تداخلاً و توحداً .

أما السؤال الذي يبقى مطروحا هل فعلا كل الشعراء و المبدعين يعيشون روح المغامرة بكل حيثياتها ؟ و ضمن مستويات فنية و جمالية عالية .

¹ ممدوح السكاف ، في تأمل الشعر ، كتابات أدبية ، سلسلة دراسات 16 ، 2008 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص 19 .

أنواع التجارب الشعرية :

قد تنوعت التجربة الشعرية لدى الشعراء بدءاً بالتجارب الذاتية (العاطفية) أو الوطنية أو الإجتماعية و الجمالية الفنية .

أنواع التجارب

تجربة شخصية : و هي التي تسوقها أحداث الحياة ، يفتعلها الشاعر ، فيصور واقعه المعيش كما هو دون مغالاة منه مع مراعاته لأصول الأخلاق .¹

تجربة تاريخية : و تكون نتاج ظروف تاريخية و حضارية محددة ، يختار منها الأديب ما شاء و مادته وموضوعه ، و قد يصبح النص - النموذج - نقطة انطلاق في التاريخ الأدبي ، كالمعلقات و الخمريات .. فيحول صاحب التجربة الخاص إلى شيء عام ، و يجعل منه أمراً إنسانياً و مادة لأدبه ، كأعمال شكسبير الأدبية الخالدة : " هملت ، مكبث ، الملك لير " و التي خرج بها من واقع زمنها الخاص إلى مجال الإنسانية و النفس البشرية العام .²

تجربة أسطورية : و تتحدث عن موقف الإنسان من قوى الطبيعة ، و في الكون من كائنات خيالية وواقعية و باستطاعة الأديب الأخذ من هذه الأساطير ، ما يصلح مادة لأدبه ، على أن يكون له من الخيال القوي ما يؤهله لتجسيم الرموز الكامنة في وجدانه و تتفاعل فيما بينها ، حيث يقوم المبدع بعدها بتحويل هذه الرموز لكائنات بشرية تحس و تفكر و تتألم ، كما فعل " توفيق الحكيم " حين اتخذ من أسطورة " بجماليون " رمزا

¹ مصطفى أبو كريشة ، أصول النقد الأدبي ، ص 225 .

² ينظر ، مصطفى أبو كريشة ، أصول النقد الأدبي ، ص 226 .

لتجربة بشرية تقصُّ مأساة فنان يتأرجح بين جاذبية الحياة و النزعة الفنية التي حاولت عزله في محراب الفن ¹ .

تجربة اجتماعية : إذا انطلقنا من العبارة الشهيرة " الأديب ابن بيئته يؤثر و يتأثر " فسيكون الأدب إذن ظاهرة إجتماعية ، محكومة بقواعد و قوانين ، يستقي الشاعر مادة شعره من لذات الناس و آمالهم ، مركزا على الملاحظة و الخيال ، مما يدل على قوة البصيرة و نفاذ الخاطر و شفافية الحس ² ، فكم ممن عاش تجربة البؤس و الحرمان و مع ذلك لم يستطع صياغتها لإفتقاده القدرة الأدبية اللازمة للصياغة .

تجربة وطنية :

مما لا شك فيه أنّ التجربة الشعرية في مجال الوطنية " هي طهارة النفس ، و الشعر الوطني الصادق لا تنكر قيمته ، في تربية المواطن ، و ذلك بما يغرسه في النفوس من التحليق في سماء العواطف النبيلة ، إذ يهيب بالشعوب أن تتمسك بالحرية و الكرامة ، و يستحثها على النفور من الذل و إباء الضيم ، و يجبّب إليها الثورة على الإستعمار " ³

التجربة العاطفية :

إنّ الحديث عن هذا النوع من التجربة تكاد تكون ذاتية ، حيث تعتبر التجارب العاطفية أقوى التجارب كونها تعد أحد أهم عناصر الأدب ، و أهم العناصر التي تدخل ضمن أي عمل ابداعي .

¹ ينظر ، مصطفى أبو كريشة ، أصول النقد الأدبي ، ص 226 .

² ينظر ، المرجع نفسه ، ص 226 ، 227 .

³ محمد الصادق عفيفي ، النقد التطبيقي و الموازنات ، ص 68 .

فقد تكون تلك الإستجابة لمواطن الجمال الذي يقوده شعورنا عبر الخط العاطفي الذي يسر عبر رسم القصيدة ، سواء هذه العاطفة عاطفة غزل و حب بالمعنى المباشر ، أو حب أرض ووطن و تعلق به فتأخذ البعد الرمزي و هنا نقف عند شعر الحب و الحرب اللذان يرتكزان على حرارة الإنفعال¹ ، فقد تكون عاطفة الحب و العشق للمرأة و قد تكون للوطن و ما أجملها من عاطفة عندما تندمج المرأة في صورة الوطن فيستحيل الفصل بهما .

التجربة الجمالية :

نوافذ الجمال متعددة " فهو في الخير و الحق و المعرفة ، وهو في السماء و الكون والطبيعة ، وهو في الطفولة و المرأة ، و الشيخوخة ، بل هو في كل شيء ، و كأنّ الله حين يبدع الجميل يرسل في دمه مع الذرة الإنسانية ذرة من مادة الكواكب هي سرّ عشقه و جاذبيته²"

و هذا البعد الجمالي لا يتأتى إلاّ بالبعد التأملي و الفلسفي العميق ، الذي يرتد إلى نظرة الشاعر للكون و الوجود و الحياة و الإنسان تعززه في كل ذلك قوى العقل و الوجدان مما يجعله ينفذ في سرّ الأشياء فيتعامل معها بحس الشاعر و ريشة الفنان و عقل المفكر فيقرأ ما وراءها من معان .

تجربة خيالية : يعد الخيال أحد العناصر الأساسية حيث يؤكد النقاد أنّه هناك ثلاث مصطلحات تترابط فيما بينها إلى حد التكامل ، كما تنوب في أحيان كثيرة عن بعضها

¹ غالي شكري ، أدب المقاومة ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص 317 .

² محمد صادق عفيفي ، النقد التطبيقي و الموازنات ، ص71 .

البعض ، و تتمثل هذه المصطلحات في التخيل و التخيل و المحاكاة ، فالتخيل يكون من زاوية المبدع ، و التخيل من زاوية المتلقي ، أما المحاكاة فتتنظر إلى الشعر من زاوية الواقع¹ ، و في هذا الصدد نجد إلفت كمال الروبي تقول : " يصبح العمل الشعري تخيلا من زاوية المبدع و محاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع و تخيلا من زاوية المتلقي " ² .

و لعل في التجربة الخيالية ، يعمل الخيال على معاينة الواقع أو معايشة التجربة إما بالقبض على معنى من معاني الواقع و تقديمه شعريا ، أو تحويل التجارب القديمة لتجارب جديدة ، مما يمثل جانبا من جوانب الخلق الفني ، حيث يحدّد " باشلار " كيفية هذا التخيل بقوله : " نرى الأشياء أولا ثم نتخيلها بعد ذلك و عن طريق الخيال نركب الواقع المدرك و ذكريات الواقع المعاش " ³ .

و بهذا يتضح لنا أنّ هذا النوع من التجارب يحتاج إلى قوة الخيال لتجسيد الصناعة الشعرية ، فالشاعر إن لم يعيش تجربته واقعا ، فما عليه إلا أن يتخيل و يتصور هذا الواقع .

هي وقفة أردنا من خلالها الخوض في أنواع التجارب ، و حتى نتجاوز بمصطلح التجربة المدلول الضيق ، و ليس بالضرورة أنّ الشاعر مطالب بالخوض في هذه التجارب جميعا ، بل يكفي أن نحس بصدقه الفني .

¹ ينظر ، حسين بكار ، الظاهرة الشعرية العربية ، ص 155 .

² حسين بكار ، الظاهرة الشعرية ، ص 156 .

³ ينظر ، حسين بكار ، الظاهرة الشعرية ، ص 167 .

و ما نحمّله أنّ كل قصيدة لها تجربة و حدث مرّ في حياة الشاعر ، و الإختلاف يكمن في تأثير هذه التجارب ، و من خلال هذا يتحدد لنا قوة الإبداع و تكامله .

الشعر الجزائري التطور و النضوج ، الهوية و الإمتداد :

إنّ الحديث عن الشعر العربي في عموميته هو حديث عن شعر متكامل في البناء و المضامين ، و الشعر الجزائري ما هو إلاّ امتداد له ، فهو جزء لا يتجزأ من هذا العموم في كليته .

فلا يكاد يكون منفصلا عن هذا الجسد ، و لذا فالحديث عن أي إنتاج شعري سيكون امتداده من ذلك الماضي و ذلك الموروث ، فلا حاضر دون أثر ولا مستقبل دون واقع أو حاضر¹ فالماضي يشكل البداية و الإنطلاقة ، فهو أساس و عماد أي تجربة إبداعية حيث " تتضافر النصوص الجديدة و النصوص القديمة في صنع تلك الرابطة النصّية التي تحتضن في شباكها المرهفة ، إبداع الحاضر و الماضي معًا ، جاعلة منها امتداداً للنص الآخر و توسيعاً لمقولته و سجايه"² ، و بذلك تتحقق لنا جملة القيم الفنية و الجمالية لأي عمل ابداعي .

و الأدب الجزائري متفرد بكل ما يحويه من خصوصية فكرية و ثقافية و أدبية ، فرضها الموقع الاستراتيجي للجزائر في حدّ ذاته سواء في امتداده القومي العربي أو كونه يطل على الدول الفرانكفونية³ ، ممّ شكل تفاعل من نوع خاص لهذا الأدب .

فالحديث عن الشعر الجزائري المعاصر ، سيكون من خلال إرّساءنا على جملة محطات هامة و مهمة ، عُدت من أهم المؤثرات فيه ، و التي شكّلت فارقا للمشهد الشعري في الجزائر .

¹ ينظر ، فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ ، دراسة منشورات اتحاد الكتا العرب ، دمشق ، 2005 ، ص16 .

² علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق - ط1 ، 2002 ، ص 53 .

³ ينظر ، ليندا كدير ، الشعر الحر في الجزائر رؤية تاريخية بنبوية ، مقال منشور في مجلة مسارب الالكترونية على الشبكة العنكبوتية ،

الموقع <http://massareb.com/?p=4709>

الشعر الجزائري و المؤثرات :

الأدب كائن يتطور و ينمو و يتأثر ، و قد عرف الأدب الجزائري في مسار تطوره و نضوجه جملة مؤثرات ، حصرها الباحثون¹ في ثلاث مؤثرات و هي المؤثر الغربي ، و المؤثر الشرقي و المؤثر الوطني .

حيث شكلت هذه المؤثرات بشكل كبير في بلورة الشعر الجزائري ، و سنقف عند كل مؤثر على حدى .

1/ المؤثر الغربي :

لقد عاشت الجزائر سنينا تحت وطأة الإحتلال الفرنسي ، فكان ذلك الإتصال المباشر و غير المباشر بفرنسا ، سياسيا و إقتصاديا و ثقافيا و حضاريا منذ عام 1830² ، و بذلك من الطبيعي أن يكون المؤثر الغربي الأول هو فرنسا و في هذا الصدد نجد محمد طمار يقول : " منذ وطئ الفرنسيون الأرض الجزائرية أخذوا يخربون القيم الروحية هناك . فصددوا الشعب الجزائري عن الثقافة العربية بجعل بينه و بين إخوانه العرب شرقا و غربا ... فقد نجحوا في نشر اللسان الفرنسي إذ اتصل الشعب بأدبهم من شعر و نشر و قصة ، و لكنهم لم يقدروا على أن يمتتوا اللّغة العربية التي ظلت حية تدعو أهلها إلى مواصلة الكفاح ... " ³ ، و لكن هذا الاستيلاء على المقومات و التقاليد ، لم يكن إلاّ بعد زمن طويل " فلا يجد من الآذان الصاغية و القلوب المفتحة و العقول المستهلكة إلاّ أرقاما

¹ و من أهم الباحثين ، أبو القاسم سعد الله ، و محمد ناصر

² ينظر ، أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، ط5 ، 2007 ، ص 23 .

³ تاريخ الأدب الجزائري ، تقديم عبد الجليل مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 2006 ، ص 387 .

قليلة بين قائمة الشعب الضخمة " ¹ ، و بذلك فقد عملت فرنسا جاهدة على التأثير في الإنسان الجزائري ، و العمل بقدر كبير على تغيير أفكاره و مبادئه و ما يخدمها .

2/ المؤثر الشرقي :

على الرغم من ما سعت إليه فرنسا من فصل و إبعاد الجزائر عن أشقاءها العرب بكل الطرق ، إلا أنّ ذلك حال بالضعف و الفشل ، واستمر الشعب الجزائري بصفة عامة و الأدباء خاصة في ذلك التواصل .

فالشعب الجزائري لم يكن في منأى أو انقطاع عما يحدث في الأوطان العربية " و أمكن نفرّاً من المثقفين أن ينفلتوا من تلك الحواجز فلدجأت فئة منهم إلى تونس و أخرى إلى مصر فتعاطوا كلهم الأدب و حملوا عند قفولهم إلى بلادهم ما شاء الله من التراث الأدبي العربي ، و أمكن للآثار الأدبية من شعراء الشرق أن تدخل إلى الجزائر " ² ، و لعل الفضل الكبير لما لعبته المراكز الثقافية و الإسلامية ، كجامع الزيتونة بتونس ، و جامعة القرويين بفاس ، و جامع الأزهر بالقاهرة .

فراحوا يستفدون من خبراتهم و تجاربهم ، و بذلك اعتبر " الشرق العربي مؤثراً حيويّاً في اتجاه الأدب الجزائري كما كان مؤثراً حيويّاً في الإتجاهات السياسية و الإصلاحية " ³ ، و هذا ما نحدده بظهور الدعوة الإصلاحية و التي دعى إليها أبرز رجال العلماء المسلمين الجزائريين أمثال ابن باديس و البشير الابراهيمي رحمهم الله تعالى ، و إيقاظ الحسّ و الوعي الوطني .

¹ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري ، ص 24 .

² محمد الطمار ، تاريخ الأدب الجزائري ، ص 387 .

³ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 25 .

3/ المؤثر الوطني :

لقد عانت الجزائر من جملة أحداث داخلية عديدة " متخذة من السياسة عنواناً ، و من الوطنية شعاراً ، و مستهدفة جمع الشعب تحت راية واحدة ، زاحفة به نحو تحقيق آماله في الإستقلال و الحرية " ¹ .

حيث اعتبر هذا المؤثر العامل الأساسي و الحافز الأول لقول الشعر ، فراحوا يعبرون عن آلامهم و أحلامهم ، و رغبتهم في التخلص من المحتل الغاشم و كسر قيوده ، حيث " مرت تقريبا بثلاث مراحل رئيسية ، و هي مرحلة التجربة و مرحلة الإنطلاق و مرحلة التجمد ... و لذلك كان الأدب عبر هذه المراحل الثلاث مشدوداً بالحديد تارة و بالقطن تارة أخرى و من ثم يمكن القول بأنّ الحركة الوطنية قد أثرت في الأدب في جميع مراحلها ، غير أنّ هذا التأثير اتخذ شكل التأييد المطلق و أغنى الأدب بتجارب سياسية في بعض الأحيان ، واتخذ مرة أخرى شكل المعارضة و الدعوة إلى مفاهيم جديدة تحقق للشعب حياة أكمل و أوفر كرامة من حياته في ظل الإحتلال " ² .

و هذا القول إنّ دَلَّ على شيءٍ إنّما يدل على قوة تأثير الثورة على مسار الحركة الشعرية ، حيث كانت الموضوع الأول و المشترك بين جلّ الشعراء .

و على غرار هذه المؤثرات ، والتي كان وقعها أشدا على حركة الأدب في الجزائر ، فقد لعبت التيارات ³ الأدبية الكبرى - هي الأخرى - دورا مهما في تعميق التجربة الشعرية

¹ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري ، ص 25 .

² المصدر نفسه ، ص 26 .

³ مصطلح التيارات يعتمد أبو القاسم سعد الله ، في حين نجد محمد ناصر يعتمد مصطلح اتجاهات الشعر الجزائري الحديث .

، فالأدب الجزائري في عمومه تأثر بكل ما يجري في الساحة الأدبية العربية ، من تأثير المذاهب الأدبية الكبرى من الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية ، و من ذلك :

التيار التقليدي :

يستخدم عليه بالإتجاه الكلاسيكي ، و في العموم فقط " تعددت التسميات فيه فهناك من أطلق عليه اسم الشعر التقليدي لما فيه من تقليد للشعر العربي القديم ، و البعض الآخر أطلق عليه اسم عمود الشعر لأنّ رواده يُعتبرون من الشعراء المتمكنين الذين نظموا شعرا يوازي في قوته و جزالته الشعر العربي القديم ، و البعض الثالث أطلق عليه اسم شعر الإحياء لأنّ أصحابه أعادوا إلى الشعر العربي رونقه و حيويته ... و الرابع الشعر الكلاسيكي لأنه يمثل مرحلة أدبية بعينها مضى عليها زمن " ¹ .

و هناك من اصطلح عليه في بعض الدراسات بالإتجاه الإبتاعي ، و فيه استمرار للحركة القديمة شعراً ، بالمحافظة على عمود الشعر القديم ² " دون تطوير و تجديد " ³ ، واكتفوا بالإحتفاظ على خصائص القصيدة العربية الموروثة (القديمة) و في هذا الصدد يقول واصف أبو الشباب : " لقد فضل أصحاب هذا الإتجاه ، الشكل على المضمون إلى حد كبير ، و تمسكوا بالأسس و القواعد القديمة للقصيدة " ⁴ ، فتقيدوا بكل القواعد و الضوابط ، وحافظوا على التصميم و النسج .

¹ واصف أبو الشباب ، القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت 1988 ، ص 173 .
² الشعر كما اصطلح عليه في كتب النقد القديمة هو الكلام الموزون المقفى ، حيث تكون أوزانه كلها على روي واحد ، و الحديث عن عمود الشعر كما حدده الحسن الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي و خصومه قوله : " و كانت العرب إنما تقاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته ، و جزالة اللفظ واستقامته ، و تسلم السيق فيه لمن وصف فأصاب ، و شبه فقارب ... " حيث اذا خلت القصيدة من هذه العناصر ، خرجت عن إطار عمود الشعر ، و قد بوبها المرزوقي في سبعة و هي ، شرف المعنى و صحته و جزالة اللفظ واستقامته و الإصابة في الوصف ، و المقاربة في التشبيه ، و التحام أجزاء النظم و التأمها على تخير لذيد الوزن ، و مناسبة المستعار للمستعار له ، و مشاكلة اللفظ للمعنى ، و شدة اقتضائهما للقفية ، حتى لا منافرة بينهما .

³ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 26 .

⁴ القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث ، ص 174 .

و أصدق من مثل هذا الإتجاه كما أشار إلى ذلك أبو القاسم سعد الله¹ ، أحمد كاتب الغزالي ، و المولود بن الموهوب² ، و من أجمل ما جادت به قريحته قصيدته " المنصفة " التي نذكر منه قوله³ :

صُعُودِ الْأَسْفَلِينَ بِهِ دُهَيْنَا لَأَنَا لِلْمَعَارِفِ مَا هُدَيْنَا
رَمَتْ أَمْوَاجَ الْبَحْرِ اللَّهُو مِنَّا أَنَا سَا لِلْحُمُورِ مُلَازِمِينَا
أَضَاعُوا عَرَضَهُمْ وَ الْمَالِ حُبًّا لَبِنْتَ الْحُسْنِ فَازْدَادُوا جُنُونًا

إلى أن يقول من نفس القصيدة :

يُنَادِينَا الْكِتَابُ لِكُلِّ خَيْرٍ فَهَلْ كُنَّا لِقَوْلِهِ سَمَاعِينَ
يُنَادِينَا الْحَدِيثُ لِكُلِّ فَضْلٍ فَهَلْ مِنَّا بِفِعْلٍ قَائِمِينَ
يَقُولُ لَنَا النَّصُوحُ أَلَا اسْتَفِيدُوا وَ إِنَّا لِفَاعِلُونَ إِذْ نُهِينَا

التيار الرومانتيكي :

حتى و إن كان من الصعب حصر و تقييد الرومانسية بتعريف محدد جامع و مانع لأن هذا النمط " اتخذ أشكالاً و أبعاداً و مفاهيم"⁴ ، تباينت بين مجتمع و آخر و بين شاعر و شاعر آخر و ذلك بحكم الذاتية ، و في العموم فقد " مجدوا شأن العاطفة ،

¹ دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 27 .

² من مواليد قسنطينة (1283هـ - 1358 هـ / 1863م - 1939م) ، و بها نشأ ، درّس بالجامع الكبير بقسنطينة ، كما كان محاضرا في نادي " صالح باي " الثقافي بقسنطينة ، و متقلدا للافتاء المالكي بقسنطينة و يعد عضوا في مجلس الصداقة الاسلامي ، ألف الكثير من الكتب و المقالات و أهمها ، شرح منظومة شيخه عبد القادر المجاوي في التوحيد ، و آداب الطريق في التصوف ، و فوق كل ذلك فهو شاعر جيد .

³ موسوعة الشعر الجزائري ، انجاز مجموعة من الأساتذة ، م 2 ، دار الهدى ، عين مليلة ، ص 625 .

⁴ واصف أبو الشباب ، القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث ، ص 195 .

و جعلوا حقوق القلب تطغى على قوانين المجتمع و نظمه ... فكان كل شيء في أدبهم موضع تساؤل ، و لكنهم في شوب عواطفهم و في عالم أحلامهم ساعدوا على نشر العدل الإجتماعي ...¹

و القارئ للشعر الجزائري ، يستشعر بتلك النفحات الرومانسية التي مسّت مجموعة كبيرة من القصائد ، و يبرز الدكتور أبو القاسم سعد الله ذلك بقوله : " كان لهذا كله دافع قوي وجّه بعض الأدباء إلى اتجاه فيه كثير من الهروب و النقمة و الأحلام ... و تأثر الجيل الدارس للثقافة الفرنسية بتلك المبادئ و ما تحمله من بذور ثورية و أنغام حزينة ، و صور بيانية حاملة جديدة " ² و يشير إلى أنّ كل من الطاهر بوشوشي ، و عبد الكريم العقون و الأخضر السائحي قد جسدوا مبادئ المذهب الرومانسي .

إلا أنّ الدكتور محمد ناصر³ يولي إهتمامه للشاعر " رمضان حمود " ⁴ الذي تبني الاتجاه الرومانسي ، فيقول : " و أحسب أنه في النصوص النقدية التي كتبها رمضان حمود ما يدل دلالة قوية على صلته الوثيقة بالأدب الفرنسي ، و إعجابه الشديد بالشعر الرومانسي " ⁵

و من أجمل الأبيات :

أَيُّهَا الطَّائِرُ المُحَلَّقُ فَوْقِي *** هَلْ أَجِدُ فِيكَ حِكْمَةً وَانْتِبَاهًا

¹ محمد غنيمي هلال ، الرومنطية ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1971 ، ص 18-19 .

² دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 27 .

³ ينظر ، الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975 ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، ص 64 .

⁴ من مواليد (1906م-1929) بغيرداية ، أرسله والده إلى تونس لمتابعة دراسته ، فمكث بها ثلاث سنوات منتقلا بين مدارسها ، السلام ، المدرسة القرآنية الأهلية و المدرسة الخلدونية ، ثم جامع الزيتونة مستفيدا من الجور العلمي . كان شاعرا و كاتباً و وطنياً ثائرا ، حيث تعرض لمحاولة اغتيال من السلطة الفرنسية ، و تعرض للسجن وهو دون العشرين ، توفي في الثالثة و العشرين من عمره ، من آثاره كتابي (بذور الحياة) ، الفتى ، كان يكتب على الخصوص في الشهاب و وادي ميزاب .

⁵ محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975 ، ص 115 .

أَتْرَى هَلْ تَكُونُ مِنِّي رَسُولًا *** يَحْمِلُ السِّرَّ لِلْحَبِيبِ وَ جَاهَا

أَتَمَنَى بِأَنْ أَرَاهَا فَمَا أَخْلَى *** وَصَالًا يَكُونُ فِيهِ رِضَاهَا

كَأَدَّ حُبِّي لَهَا يُبَدِّدُ جِسْمِي *** بِسِهَامٍ بَيْنَ الصُّلُوعِ رَمَاهَا

قُلْ لَهَا مَا شَهِدْتَ مِنِّي جَمِيعًا *** فَعَسَاهَا تُرْثِي لِحَالِي عَسَاهَا ¹

ففي هذه الأبيات التي أوردت ، خيال و صور عبرت عن الإلتواء الفعلي للشاعر إلى المذهب الرومانسي ، فالقصيدة و التي حملت عنوان " لا تلمني " و التي نشرت في جريدة " وادي ميزاب " بعنوان الحرية ، تقترب كثيرا من لغة أبي القاسم الشابي في ايجائية اللغة و رمزيتها و في تجسيد مبادئ الرومانسية من توظيف عناصر الطبيعة و البعد الإنساني و الذي تجسد في ثنائية الحب و الحزن .

و على غرار حمود رمضان ، نجد عبد الكريم العقون ² الذي طرق هو الآخر باب الرومانسية ، و من أجمل ما أنشد قصيدة " من وحي البحر " ³ إذ يقول :

هَا أَنَا الْيَوْمَ قَدْ وَقَفْتُ أَنَا جِي *** كَ - أَيَا بَحْر - فَاسْتَمِعْ لِنَشِيدِي

فَكِلَانَا فِي مَوْقِفٍ نَتَنَاغَى *** بِأَغَانِ سِحْرِيَةِ التَّرْدِيدِ

إِنَّكَ الْيَوْمَ مُؤَنَسِي وَ سَمِيرِي *** يَا نَجِيِّي فِي قَفْرِ هَذَا الْوُجُودِ

¹ صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1984 ، ص 97 .

² من مواليد منطقة برج بوعريش (1336 هـ - 1380 هـ / 1918 م - 1959 م) ، تلقى تعليمه الأول على يد والده الحاج مسعود العقون ، و على الأديب الشيخ موسى الأحمد نويوات ، انتقل إلى مدينة قسنطينة ودرس على يد الامام الشيخ عبد الحميد بن باديس في فترة ما بين (1936-1933) ، ليسانس إلى تونس و يدرس بجامعة الزيتونة ، ليتخرج منها على شهادة التحصل و يعود إلى الجزائر ، اشتغل بالتدريس في المدارس العربية الجزائرية الحرة ، كما يعد من المناضلين الوطنيين الذين أثرت في وطنيتهم أحداث 8 ماي و مع اندلاع ثورة نوفمبر انضم إلى جبهة التحرير الوطني ، و تختطفه أجهزة الأمن الفرنسية الاستعمارية ليسجن و يعذب ، و يغتال رفقة زميله الربيع بوشامة ، و ينال شرف الشهادة و شرف النضال بالفكر و الثقافة و الشعر ، له ديوان مخطوط و أشعار مبنوثة في الصحف الوطنية و بخاصة البصائر .

³ صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 107 .

سَكَنْتَ نَفْسِي الْحَزِينَةَ وَ ارْتَنَا حَتَّ إِلَى حُسْنِكَ الْبَدِيعِ الْفَرِيدِ

يَا مِثَالَ الْجَلَالِ مَاذَا يَنَا ال وَصَفَ مِنْكَ وَ مَا يُحِيطُ نَشِيدِي ؟

أَنْتَ مَرَعَى الْخِيَالِ مَوْرِدُهُ الْخَصْصُ بَ وَ إِنْ كُنْتُ فَوْقَ كُلِّ الْخُدُودِ

أَنْتَ رَمَزُ الْخُلُودِ وَ الْحُسْنِ فَاسْلَمَ رَمَزُ حُسْنِ عَلَى الْمَدَى وَ الْخُلُودِ

كلّ هذه المناجاة التي تعبر عن عمق ألم الشاعر ، و توظيف رموز الطبيعة ، عكست بحق روح رومانسية عبد الكريم العقون ، و خياله الواسع في التصوير ، و من ذلك يتجلى لنا بحق صدقه الفتي .

و يؤكد الدكتور أبو القاسم سعد الله من خلال هذا التأثير بالمذهب الرومانسي ، أنّ أدباء الجزائر لم يكونوا مفصولين عن تطور الحركة الشعرية في الأدب العربي ، " ولا سيما أولئك الذين يلمون إماماً كبيراً بالثقافة العربية حتى إذا أعجبوا بها أو ببعض قادتها تبعوهم و مارسوا اتجاههم في سرور و اعتداد " ¹

هذا و إن دلّ على شيء إنما يدل أنّ الشعر الجزائري ما هو إلا جزء لا يتجزأ من الشعر العربي في تأثيره و تأثيره .

¹ دراسات في الأدب الجزائري ، ص 28 .

التيار الواقعي :

إنّ المغالاة في تقديس الذات و تعزيز رومانسية فردية الشاعر و تعلقه بعالمه الخاص و الاحتفاء بالأنّا و تضخم الذات ، دفع الكثير من الأدباء إلى الحذر من هذا الاتجاه الفني و رفض أسسه و مبادئه¹ ، فكان الاتجاه الواقعي و الذي تضاربت الآراء في تحديد مفهومه ، " فالبعض اعتبرها مناقضة للرومانسية ، فاتخذ عندهم الاتجاه الواقعي منحى يقوم على تسجيل الواقع بعيدا عن الخيال و تحليقه ، أو بشكل أدق و أكثر وضوحا الاتجاه الذي يقوم على إعادة بناء الواقع ، و البعض الآخر فهم الأدب الواقعي بأنه ذلك الأدب الذي يستمد مادته و موضوعه من حياة عامة الشعب ، و ما يعاني من تسلط و اضطهاد ، و بؤس و شقاء ، و البعض الثالث اعتبر أنّ الأدب الواقعي هو الأدب الموضوعي " ²

لعل هذا التيار كان نتيجة حتمية للتطور الذي شهدته الأوضاع العامة للحركة الوطنية في الجزائر³ ، مما فسح المجال لتيار جديد أكثر واقعية ، عكس الشعر من خلاله أوضاع المجتمع ، فراحوا يصورون الأحداث المؤلمة ، من عمق الفاجعة ، و فضاعة جرائم المستعمر الفرنسي .

و يبقى تجسيد مبادئ المذهب الواقعي أكثر تجليا مع النشر ، مع فن الرواية و القصة ، خصوصا مع رضا حوحو و مولود فرعون ، و هذا ما عبّر عنه الدكتور أبو القاسم سعد

¹ ينظر ، واصف أبو الشباب ، القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث ، ص 257 .

² واصف أبو الشباب ، القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث ، ص 259 .

³ ينظر ، أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 28 .

الله بقوله : " و الحق أنه كان لهذا التيار فرعان : فرع عربي اللغة واضح الأهداف ، شديد الارتباط بالشعب و فرع آخر فرنسي اللسان ، غامض الأهداف " ¹ .

و هذا كلّه يتحدد ما بين 1946 إلى غاية 1954 ، وصل من خلاله الشعر إلى أهدافه و غاياته في حشد همم الشعب الجزائري ، نحو ثورة تحريرية كبرى ، شارك فيها الرجال و النساء ، الأميون و المتعلمون ، الكبار و الصغار ، الشباب و الشيوخ ، من خلال أول رصاصة تم من خلالها الإعلان عن ثورة الحق .

و ما يمكن أن نجمله ، أنّ هذه التيارات على الرغم من تأثيراتها في الأدب الجزائري ، إلاّ أنّه يستصعب الفصل بينها زمنيا ، لتشابكها و تداخل الفترات ، كوّنّها كانت كلّ متكامل في تطور هذا الأدب ، ممّ شكل لنا مواضيع مختلفة سنحاول رصدها من خلال تصميم عام للشعر الجزائري الحديث .

¹ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 28 .

التصميم العام للشعر الجزائري الحديث :

جاء اعتمادنا لهذا العنوان ، بناءً على الدراسة التي قدمها الدكتور أبو القاسم سعد الله¹ ، الذي يرى أنّ تباين الفترات ، فرضت تصميمًا خاصًا لكلّ مرحلة أو فترة ، شكلتها الأحداث التاريخية و التي أثرت في الشعر بشكل أو بآخر .

و التي وردت على النحو الآتي :

- 1- شعر المنابر من أواخر القرن التاسع عشر إلى 1925 .
- 2- شعر الأجراس 1925 – 1936 .
- 3- شعر البناء 1936 – 1945 .
- 4- شعر الهدف 1945 – 1954 .
- 5- شعر الثورة 1954 .

و سنحاول الوقوف عند خصائص كل مرحلة بشكل من الإيجاز و التركيز :

شعر المنابر من أواخر القرن التاسع عشر إلى 1925 :

صبغته دينية و أساسه الوعظ و الإرشاد ، يرمي إلى الإصلاح و انماء الوعي الشعبي ، جراء ما نشرته فرنسا من جهل و أمية ، فأخذ الشعراء على عاتقهم هذه المشاكل و راحوا يحاولون القضاء عليها من خلال قصائد تؤثر في الشعب و تعيد إليه رشده .

حيث كان معظم شعراء المنابر معلمين و كانوا في اتصال مباشر بتلامذتهم ، و من هؤلاء نذكر عاشور الخنقي ، عبد الرحمان الديسي ، أبو اليقظان ، الطيب العقبي ،

¹ دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص31 .

السعيد الزاهري¹ و محمد اللقاني الذي قال في قصيدة نشرها في جريدة " الأقدام " الوطنية :

بَنِي الْجَزَائِرِ هَذَا الْمَوْتُ يَكْفِينَا *** لَقَدْ أَغْلَتِ بِحَبْلِ الْجَهْلِ أَيْدِينَا

بَنِي الْجَزَائِرِ هَذَا اللَّهُ أَوْقَعَنَا *** فِي سُوءِ مَهْلَكَةٍ عَمَّتْ نَوَادِينَا

بَنِي الْجَزَائِرِ هَذَا الْفَقْرُ أَفْقَدَنَا *** كُلَّ اللَّذَائِدِ حِينًا يَقْتْفِي حِينَا

بَنِي الْجَزَائِرِ اسْتَيْقِظُوا فَلَكُمْ *** أَذَاقَنَا اللَّهُ وَالْإِهْمَالَ تَهْوِينَا

بَنِي الْجَزَائِرِ مَا هَذَا التَّقَاطُعُ مِنْ *** دُونَ الْبَرَايَا عُيُوبِ جُمِعَتْ فِيْنَا

فَقْرٌ وَ جَهْلٌ وَ آلَامٌ وَ مَسْبَغَةٌ *** يَا رَبِّ رُحْمَاكَ هَذَا الْقَدْرُ يَكْفِينَا

حَيَاتِنَا قَطُّ لَا يَرْضَى بِهَا أَحَدٌ *** وَ عَيْشُنَا صَارَ زُقُومًا وَ غَسْلِينَا

فالشاعر كما نلمس من خلال هذه الأبيات يرمي إلى نصيح الشعب الجزائري و توعيته و تحذيره في نفس الوقت من مخاطر الآفات المختلفة التي نشرتها فرنسا .

¹ الزاهري محمد السعيد من مواليد (1317هـ-1376هـ/1899م-1956) شاعر و صحفي و معلم و كاتب في مجال الإصلاح الديني ، ولد بقرية ليانة ببسكرة ، حفظ القرآن الكريم ، انتقل إلى قسنطينة و درس على يد الإمام عبد الحميد بن باديس ، ثم سافر إلى الزيتونة بتونس للاستزادة من العلم ، و يتخرج منها بشهادة التطويح العالمية سنة 1924 ، عاد إلى عاصمة الجزائر و أنشأ صحيفة الجزائر سنة 1925 ، التي عطلتها السلطات الاستعمارية بعد العدد الثالث ، ليترأس بعدها صحيفة البرق سنة 1927 ، يعد عضوا في جمعية العلماء المسلمين ، و عضو حزب حركة انتصار الحريات الديمقراطية ، كما اشتغل بالتدريس في مدارس الجمعية ، و قد جاء شعره متحمسا بالروح الوطنية ، من آثاره كتاب الإسلام في حاجة إلى دعاية و تبشير .

و من نماذج هذه الفترة أيضا ما كتبه السعيد الزاهري ¹ :

مَنْ يَعِشْ بِالْعُلُومِ عُمراً سَعِيداً *** أَوْ يَدُقْ بِالْعُلُومِ طَعْمَ النِّعَمِ
فَأَنَا لَمْ أَزَلْ أَكَابِدُ فِي الْعِلْمِ صُنُوءاً *** فَأَمِنْ الشَّقَاءِ الْأَلِيمِ
قَدْ تَغَرَّبْتُ أَطْلُبُ الْعِلْمَ مِنْ *** قَبْلِي وَ لَأَقِيْتُ فِيهِ أَفْسَى الْهُمُومِ
وَ تَغَرَّبْتُ أَنْشُرُ الْعِلْمَ فِي قَوْمٍ *** مِي فَلَمْ يَعْباُوا بِنَشْرِ الْعُلُومِ
لَمْ أَجِدْ فِي الشَّقَاءِ مَنْ هُوَ أَشَقَى *** بِحَيَاةٍ مِنْ (عَالَمٍ) مَخْرُومِ
لَا وَلَا فِي مَتَاعِ الدَّهْرِ صَعْباً *** مِثْلَ نَشْرِ الْعُلُومِ بَيْنَ الْعُمُومِ
بَيْنَ قَوْمِ عَمِي الْبَصَائِرِ صُمَّ *** لَيْسَ فِيهِمْ غَيْرَ الْجَهْلِ الْأَثِيمِ
أَسْفِي قَدْ شَقِيتُ عُمْرِي بِالْعِلْمِ *** وَ مَا فِيهِ مِنْ (حِجَى وَ فَهْمِ)
كُنْتُ أَرْضَى بِالْعَيْشِ لَوْ نَمْتُ فِي *** الْجَهْلِ كَمَا نَامَ قَبْلِي أَهْلُ الرَّقِيمِ
أَوْ كَمَا غَطَّتْ الْجَزَائِرُ فِي نَوْمٍ *** مِ عَمِيقٍ مِنْ جَهْلِهَا مُسْتَدِيمِ
أُمَّةٌ تَتَّبِعُ الْغَوَى ، وَ تَعْصِي *** كُلٌّ هَادٍ إِلَى الرَّشَادِ حَلِيمِ
إِنْ دَعَاهَا الدُّعَاةُ لِلْخَيْرِ يَوْمًا *** شَرِدَتْ مِنْهُمْ شُرُودَ الظُّلَمِ
أَنَا لَوْلَا التُّقَى دَعَوْتُ إِلَى الْجَهْلِ *** جَهَاراً بِشِعْرِي الْمَنْظُومِ

¹ صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 17-18 .

غَيْرَ أَنَّ الْبِلَادِ فِي حَالَةٍ يُرْتَى *** لَهَا كُلُّ مَشْفِقٍ وَ رَحِيمٍ

مِنْ شَقَاءٍ إِلَى هَوَانٍ وَ مِنْ فَقْرٍ *** وَ جَهْلٍ إِلَى مُصَابٍ جَسِيمٍ

فهذا المقتطف الذي اخترنا ، هو من قصيدة طويلة يكشف فيه الشاعر عن الحالة الاجتماعية المزرية التي كان يتخبط فيها الشعب الجزائري في تلك الفترة ، و دعوته الصريحة للنهوض به قُدا نحو الأمام ، إلا أننا نلمس صعوبة المهمة التي حملها الشاعر على عاتقه في توعية هذا الشعب ، و هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على جسامه الجهل و الأمية الذي كان يتخبط فيه الشعب ، مما استعصى عليه قبول هذه النصيحة ، فنجد نبرات العتاب صريحة في العديد من الأبيات .

و بذلك تكون هذه الفترة خاصة للإرشاد و النصيح و التعبير عن أفكار اختلجت شعراء هذه الفترة ، فشكلوها في قالب شعري يوقظ الشعب و يأخذ بيده للرشد و الفلاح ، و قد تكون هذه المرحلة بداية لتصميم نوع جديد من الشعر .

شعر الأجراس 1925 – 1936 :

عرف الشعر من خلال هذه الفترة نغمة جديدة كانت أكثر وقعا واهتزازاً ، و مردّ ذلك هو ميلاد جمعية العلماء ، و ظهور العديد من الجرائد كجريدة البصائر و الشهاب و بعض الصحف الوطنية ، فكانت كوقع السهام استيقظ الشعب في كنفها على صباح جديد و أمل كبير و إيمان شديد .

ولا جرم أن نجد مالك بن نبي ، و الذي يعد من معاصري هذه الفترة ، يصف هذه الفترة بالعصر الذهبي إذ نجده يقول : " كنا نشعر بالنهضة و لم يكن زادنا في مبدإ

رحلتنا سوى كلمات من الفصحى و بعض آيات من القرآن و لم يختلف الأدب الجزائري عن ذلك فقد بدأ يصور تقدم البلاد في قصائد جدّد فيها نشاطه بعد ركود طويل ، كانت القصائد تلك تغني ربيع النهضة ¹ .

فهذا التصميم الجديد جاء تماشياً مع التطورات السياسية و متطلبات الشعب ، و من أبرز شعراء هذه الفترة نجد محمد العيد آل الخليفة ، الأمين العمودي ، جلول البدوي .

ومن أجمل ما قاله الأمين عمودي ² عن الأمير خالد ³ :

حَيِّتَ مِنْ بَطْلِ تَعَاظِمِ قَدْرُهُ *** يَا زِينَةَ الْأَقْوَامِ وَ الْأَوْطَانِ
أَهْلًا بِمَقْدَمِكَ ، الَّذِي ابْتَهَجْتَ لَهُ *** مِّنَّا الْقُلُوبَ وَ مَنَزَلَ الْفُرْقَانِ
وَ تَبَاشَرْتَ بِكَ أُمَّةً عَلِمَتْ بِمَا *** أَوْلَيْتَهَا مِنْ سَابِقِ الْإِحْسَانِ
وَ اهْتَزَّتْ الْأَرْجَاءُ مِنْ أَقْطَارِنَا *** طَرِبًا فَعَمَّ الْخَيْرُ كُلَّ مَكَانِ
يَا (خَالِدًا) أَبَقَيْتَ ذِكْرًا خَالِدًا *** يَفْنَى الزَّمَانُ ، وَ لَيْسَ هُوَ بِفَانِ
شَرَّفْتَ (بِسُكْرَةٍ) فَيَوْمَ قُدُومِكُمْ *** عِيدٌ لِأَهْلِ الدِّينِ وَ الْإِيمَانِ
أَسْمَعْتَنَا آيَّ الْبَلَاغَةِ مُرْشِدًا *** وَ نَصَحْتَ حَقًّا أُمَّةَ الْقُرْآنِ
أَيَّقِظْتَ شَعْبًا طَالَمَا أَلْفَ الْكُرَى *** وَ قَضَى الدُّهُورَ بِحَالَةِ الْخَيْرَانِ

¹ نقلا عن أبي القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 39 .
² من مواليد وادي سوف (1308هـ-1377هـ/1890م-1957) تعلم العربية في الكتاب القرآني ، و تعلم الفرنسية في المدرسة الرسمية الفرنسية ، لينتقل إلى قسنطينة و يواصل تعليمه و يتخرج منها بشهادة في الترجمة و المحاماة ، يعد شاعر و صحفي و مترجم و إداري و مناضل ، أنشأ جريدة الأمة باللغة الفرنسية للدفاع عن حقوق المسلمين الجزائريين ضد القوانين الاستعمارية ، ليسجن بعدها ، و من بين أهم أعماله النضالية ترجمته للتقرير المهم الذي قدمته جبهة التحرير الوطني الجزائري - لأول مرة - للجمعية العامة للأمم المتحدة ، و للأمين العمودي شعر سلس تعلوه لمحات حزن و بأس ، رغم أن شعره لم يجمع في ديوان منشور ، ليستشهد في أكتوبر 1957 .
³ صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 48 .

ومن أبلغ ما كتبه جلول البدوي¹ في قصيدة بعنوان " في استقبال رفات الأمير عبد القادر قوله² :

رائدَ الرِّكْبِ قَدْ أَتَاكَ بِشِيرَا *** قُمْ تُحَيِّي فَحَرَ الرِّجَالِ " الأَمِيرَا "

قُمْ تُحَيِّي الشُّجَاعَ فِي مَوْكِبِ الهَوِّ *** لِ إِذَا مَا الوَعَى تَلَّظَتْ سَعِيرَا

مَرْحَبًا بِالأَمِيرِ فِي مَوْطِنِ الأَخِ *** رَارِ يَزْتَدُ لِلبِلَادِ فَخُورَا

الأَهَارِيجُ حَوْلَهُ تَتَعَالَى *** وَ الهُتَافَاتُ تَسْتَشِيرُ الشُّعُورَا

أَيَهَذَا الأَمِيرُ مَرْحَى فَهَهَا قَدْ *** وَطِئَتْ رِجْلَكَ التُّرَابَ الطُّهُورَا

لَيْتَ شِعْرِي أَسَامِعُ أَنْتَ شِعْرِي *** نَعْمًا حَالِمًا ، وَ سِحْرًا مُنِيرَا

فالقارئ لهذه النماذج التي أوردنا ، يرى بوضوح التغير الكبير الذي لحق الشعر من حيث المواضيع ، حتى من حيث اللغة و الأسلوب .

شعر البناء 1936 – 1945 :

عرفت هذه الفترة العديد من الأحداث التي شهدتها الجزائر ، و في هذا الصدد يقول أبو القاسم سعد الله : " إنَّ الجزائر قد عرفت في هذه المرحلة أكبر الهزات الوطنية و العالمية ، و كانت مسرحاً لانفعالات نفسية متعددة ، فقد انعقد فيها لأول مرة مؤتمر شعبي حضره آلاف المواطنين واشترك فيه عدد من الهيئات الوطنية و تحدث فيه الخطباء عن

¹ هو أحمد جلول البدوي من مواليد البلدية (1224هـ/1906م) درس اللغة العربية على الطريقة التقليدية بزاوية الشيخ محمد الأنداتي (بثنية الأحد) ، و درس اللغة الفرنسية في المدارس الرسمية الفرنسية يعد شاعر جيد و أستاذ و محاضر مصلح ، ساهم في تحقيق كتاب جامع = = جوامع الاختصار و التبيان فيما بين المعلمين و آباء الصبيان لأحمد بن أبي جمعة المغراوي التلمساني ، بالإضافة الى ديوان شعري " وابل وطل " الذي لا زال مخطوطا .
² صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 122 .

تاريخ الجزائر و حاضرها ووصفوا آلام الشعب و آماله ، و دعوا إلى مستقبل أفضل يرفع عن الشعب كابوساً طالما حجب النور ، و نادوا (بالكيان الجزائري) المتميز باللغة و الدين و الوطن " ¹ .

و في هذا استرجاع لكرامة شعب و مكانة بلد ، فحمل الشعر على عاتقه الدعوة إلى الوحدة الشعبية و الوطنية ، و كان محمد العيد آل الخليفة الصوت المدوي في هذه الفترة ، و في هذا الصدد يتحدث أبو القاسم سعد الله بقوله : " آلت إمارة الشعر إلى محمد العيد فأخذها عن جدارة " و يبرر صوت شاعرنا الوحيد دون غيره بقوله " غير أنّ الأصوات الأخرى لم تسكت و لكن طال عليها الطريق و نفذ عندها الزاد " ² .

كان لمحمد العيد ³ نظرة شعرية ثاقبة لمختلف القضايا الوطنية ، فكان شعره بناءً ، يعبر عن مختلف الأحداث و التطورات ، و من ذلك قوله في الذكرى الأولى للمؤتمر الإسلامي ، و الذي يصور من خلاله فشل السياسة الفرنسية في الوصول إلى ما تصبو إليه و مشيداً بما حققه الشعب الجزائري :

أَقِيمِي لَا تَفَارُقِي السُّعُودِ *** سَلَامُ اللَّهِ أَيَّتُهَا الْوُفُودُ

شَهِدَتِ الْيَوْمَ مُؤْتَمَرًا عَظِيمًا *** أَعْرَ لِمِثْلِهِ يَجِبُ الشُّهُودُ

بِهِ تُبْنَى الْجَزَائِرُ مِنْ جَدِيدٍ *** وَ تَسْتَحْيَا الْمَآثِرَ وَ الْجُدُودُ

¹ دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 41 .

² المصدر نفسه ، ص 40 .

³ من مواليد أم البواقي (1322هـ-1399هـ / 1904م -1979) في أسرة تغمرها التقاليد الإسلامية و التي ساهمت في صقل أخلاقه و تكوينه تكويناً إسلامياً ظل واضحا في سلوكياته و في كتابته الشعرية على الخصوص ، انتقلت أسرته سنة 1918 إلى بسكرة ، و فيها حفظ القرآن الكريم ليهاجر إلى تونس في سبيل العلم حيث درس بها سنتين ، و يعود إلى العاصمة الجزائرية و يشرف على مدرسة الشبيبة الجزائرية ، و عند قيام ثورة نوفمبر سجن و نقل إلى بسكرة تحت إقامة جبرية ، ساهم في حياة النهضة العلمية و الأدبية و الفكرية و الإصلاحية في الجزائر ، بعد عضوا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين و محررا و شاعرا و كاتباً في عدة صحف نذكر منها ، صدق الصحراء و الشهاب و البصائر ، قيل عنه أنه شاعر الشمال الإفريقي بلا منازع ، من أهم آثاره ديوان شعر من الحجم الكبير و مسرحية بعنوان بلال بن رباح .

وَ نَبَعْتُ صَوْتَنَا الشَّعْبِيَّ حُرًّا *** يُدَوِّي مِثْلَمَا دَوَّت الرُّعُودُ

بَلَّغْنَا رُشْدَنَا يَا كَوْنٌ فَاشْهَدْ *** وَ أَدْرَكْنَا فَأَذْعِن يَا وُجُودُ

أو ممّ قاله عن الخونة و الرجعيين ¹ :

قَفْ حَيْثُ شَعْبِكَ مَهْمَا كَانَ مَوْقِفُهُ *** أَوْ لَا فَانَكَ عُضْوٌ مِنْهُ مَنْحَسِمٌ

تَقُولُ أَضْحَى شَتِيَتَ الرَّأْيِ مُنْقَسِمًا *** وَ أَنْتَ عَنْهُ شَتِيَتَ الرَّأْيِ مُنْقَسِمٌ

أَعْدَى عُدَى الْقَوْمِ مَنْ يَعْزَى لَهُمْ نَسَبًا *** وَ يَسْمَعُ الْقَدْحَ فِيهِمْ وَ هُوَ يَبْتَسِمُ

و في حديثه عن الوحدة الشعبية و الدعوة إلى النهوض لمحاربة المستدمر العاشم ،
و التضحية في سبيل الوطن قوله ² :

هَلُمَّ نَعَارِكْ فَالْحَيَاةَ مَعَارِكِ *** هَلُمَّ نُقَاحِمْ فَالْحَيَاةَ مَقَامِحِ

وَهَبْتُكَ رُوحِي يَا جَزَائِرَ فَأُمْرِي *** كَمَا شَتَّتْ إِنِّي خَاضِعٌ لَكَ خَادِمٌ

فَخُذْ مِنْ دَمِي يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ إِنِّي *** أَحُّ لَكَ فِي كُلِّ الحُطُوظِ مَقَاسِمٌ

فكل هذه القصائد و غيرها عبرت عن لهجة شعرية جديدة فرضتها التغيرات الحقيقية للأحداث التي شهدتها الجزائر ، و التي سيكون وقعها أشد و واضح من خلال ما سنتطرق إليه في التصميم الشعري الآتي .

¹ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 42 .

² المصدر نفسه ، ص 42 .

شعر الهدف 1945 – 1954 :

عرفت الجزائر في سنة 1945 ، مجزرة رهيبة ذهب ضحيتها أكثر من أربعين ألف جزائري ، سميت بمجازر 8 ماي ، و التي استيقظ على إثرها الشعور الوطني الخالص ، كشف فيه الشعب الجزائري الوجه الحقيقي للمستعمر و فضحت أكاذيبه ، فكان هذا اليوم نقطة تحول لكل نواحي الحياة سياسياً و اجتماعياً و أدبياً ، و انطلاقة جديدة نحو وعي تام بكفاح مسلح أعلن عنه في ليلة الفاتح من نوفمبر .

أخذ الشعر من هذه الفترة موضوعاته ، و راح الشعراء يصورون لنا هذه المجزرة الرهيبة معبرين عن عمق الفاجعة و من ذلك قول الشاعر الربيع بوشامة¹ :

قُبِحَتْ مِنْ شَهْرِ مَدَى الْأَعْوَامِ *** يَا " مَايُو " كَمْ فَجَعَتْ مِنْ أَقْوَامِ

شَابَتْ لَهَوْلِكَ فِي الْجَزَائِرِ صِيبَةٌ *** وَ انْمَاعَ صَخْرٍ مِنْ أَدَاكِ الطَّامِي

وَ تَفَطَّرَتْ أَكْبَادُ كُلِّ رَحِيمَةٍ *** فِي الْكَوْنِ حَتَّى مُهَجَّةِ الْأَيَّامِ

تَارِيخُكَ الْمَشْهُومِ سَطَّرَ مِنْ دِمِّ *** وَ مَدَامِعِ فِي صَفْحَةِ الْآلَامِ

يَا " مَايُو " مَالِكَ وَاجِمَا لَمْ تَنْتَقِمِ *** أَوْ مَا سَقَاكَ الظُّلْمَ أَسْوَأَ جَامِ ؟

¹ محمد الطمار ، تاريخ الأدب الجزائري ، تقديم : أ.د. عبد الجليل مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص 405 .

و يقول محمد العيد في نفس السياق ¹ :

أَأَكْتَمُ وَجْدِي أَوْ أَهْدِي إِحْسَاسِي *** " ثَامِنُ مَاي " جُرْحُهُ مَالَهُ آسِي

وَ أَرْقُبُ مِمَّنْ أَحْدَثُوهُ ضَمَادَهُ *** وَهُمْ فِي جِمَاحٍ لَمْ يَمِيلُوا لِإِسْلَالِي

تَمُرُّ اللَّيَالِي وَهِيَ يَدْمِي فَلَمْ نَجِدْ *** لَهُ مِرْهَمًا مِنْهُمْ سِوَى الْعَنْفِ وَ الْبَأْسِ

إِذَا مَا رَجَوْنَا بُرْأَهُ ثَرَّ دَافِقًا *** بِأَحْدَاثٍ سُوءٍ وَقَعَهَا مُؤَلِّمٌ قَاسِي

فِيَا لِحَرِيحٍ ظَلَّ يَنْكَأ جَرْحَهُ *** وَ يُؤْذِي بِلَا ذَنْبٍ عَلَيَّ أَعْيُنَ النَّاسِ

هي أبيات و أخرى شكلت بحق الأحداث المؤلمة ، و صورت لنا بلغة راقية الشعور و الإحساس المؤلم للواقع المر الذي مرت به الجزائر عامة ، وكان الأمل من وراءه كبير في نصر عظيم تحقق بفضل الله و عونته .

ليس هذا فحسب ، فقد بدأ الشعراء الجزائريون يطرقون باب القضايا القومية و من ذلك القضية الفلسطينية و بعض أحداث الشرق العربي ² ، و لا بأس في هذا المقام أن ندرج بعض الأبيات لأحمد سحنون ³ بعنوان فلسطين :

أموطئ أقدام النبيين و الرّسل *** و موطن نسل الوحي بورك من نسل !

¹ المصدر نفسه ، ص 406 .

و الربيع بوشامة من مواليد (1134هـ، 1379هـ / 1916م-1959) في منطقة القبائل الكبرى ، حفظ القرآن الكريم بمسقط رأسه ، انتقل بعدها إلى قسنطينة وتلقى العلم على يد الإمام عبد الحميد بن باديس ، دخل ميدان العلم مدرسا في المدارس الحرة لجمعية العلماء المسلمين ، انضم إلى جبهة التحرير الوطني ، ألقي القبض عليه من طرف الجيش السري الاستعماري و بقي تحت الاستتطاق و التعذيب إلى أن استشهد في ماي 1959 ، له شعر كثير مثير في جريدة البصائر .

² ينظر أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 43 .

³ من الأدباء البارزين من مواليد (1325هـ/1907 م) ببسكرة ، كان عاصما في تعليمه ، و نبغ في علوم العربية و الشريعة ، اتصل بالحركة الإصلاحية ، نشر أشعاره و كتاباته في صحافتها خاصة الشهاب و البصائر ، اشتغل بالتدريس ، ثم اماما للجامع الكبير بالعاصمة بعد الاستقلال ، و من أثاره المطبوعة دراسات و توجيهات إسلامية ، و ديوان أحمد سحنون ، الذي تميّز فيه شعره بالوطنيات و الإسلاميات على وجه الخصوص ، بالإضافة إلى البعد القومي .

فداك العدا لا تقبلي قسمة العدا *** و للموت سيري لا تبتي على دخل !

و خلفك جيش من بني العلم رابض *** لِيُبْعِدَ عَلَيَّ أَرْضَ الْهُدَى عَابِدِي الْعَجَل !

لقد أقسموا أن لا تنام جفونهم *** و قد بات مسلوب الكرى بلد الرّسلِ

فيا قادة الإسلام هبّوا لتنفذوا *** مهاجر ابراهيم بالتّمس و الأهل

و يا زعماء الشّرق ضمّوا صفوفكم *** ليصبح هذا الشّرق مجتمع الشّمّل¹

و يرجأ أبو القاسم سعد الله من خلال هذا المصطلح " الهدف " لما كان له وضوح الهدف و الرؤية ، و فيه بلغ الشعر بالشعب الحماس و من ذلك قول الشاعر محمد العيد الذي يعدّ اللسان الحرّ للشعب و الصديق الوفي للثورة² :

حتوا العزائم واصدقوا الآمالا *** ان الزمان يسجل الأعمال

يا قوم هبوا لاغتنام حياتكم *** فالعمر ساعات تمر عجالا

الأسر طال بكم فطال عناؤكم *** فكوا القيود و حطّموا الأغلالا

و الشعب ضج من المظالم فانشدوا *** حُرّيّة تحميه واستقلالا

و إذا أرادَ الشعب نال مراده *** ولو أنه كالتجم عز منالا

فالنبرة الحماسية مبثوثة عبر هذه الأبيات طمعا إلى الهدف و الغاية المرجوة من وراءها ، خاصة في البيت الأخير الذي يحيلنا إلى قول أبو القاسم الشابي¹ :

¹ أحمد سحنون ، ديوان الشيخ أحمد سحنون ، منشورات الحبر ، ط2 ، 2007 ، ص 120 .
² أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 45 .

إذا الشَّعْبُ يوماً أرادَ الحياةَ *** فلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القدرُ²

و بذلك تكون هذه المرحلة خطوة نحو تصميم مهم من الشعر الجزائري .

شعر الثورة 1954 :

إنَّ ما أخذ بالقوة لن يسترجع إلاَّ بالقوة ، هي عبارة استوعبها الشعب الجزائري ، فما كان له إلاَّ أن يتوجه نحو ثورة مسلحة ، أحكمت و أبرمت جيداً ، كان لها الفاتح من نوفمبر من عام ألف و تسع مئة و أربعة و خمسين ، اليوم المشهود ، فكانت ثورة مجيدة مباركة ، أعلن من خلالها عن تاريخ ميلاد جديد و جزائر جديدة ، كيف لا ؟ و أنَّ هذه الثورة خرجت من رحم الشعب ، و قد صدق القائل " الأزمة تلد المهمة " .

فكانت دقائق منتصف الليل ، و برزت ليلة القدر لتحقيق آماني شعب ذاق العناء و الشقاء ، فكافح و صبر و كان النصر المستحق .

ثورة سقط لأجلها مليون و نصف مليون شهيد ، و زمن ليس بالقليل حتى ينتشر في فجر الجزائر شعاع نور الاستقلال ، فكانت فرحة انتصار عظيم .

و بين هذا و ذاك ، أي منذ أن اشتعلت الثورة في منتصف ليلة 1954 إلى أن تم الإعلان عن نصر صباح فجر 1962 ، كان سلاح الكلمة يدوي ، ورافقوا الشعراء الجزائري في كل مراحلها " و قد تفجرت ، نتيجة لذلك ، عواطف الشعراء ، بشعر ثوري عارم يسجل انتصارات الثورة و يبشر بالاستقلال و الغد الحر ، و يتغنى بالوطن و الحرية

¹ من مواليد 1909م ببلدة الشابة بتونس ، التحق بجامعة الزيتونة و نال منها على شهادة التطويع ، تعود شهرة الشابي إلى ديوانه بالدرجة الأولى ، ثم إلى كتابه الموسوم بالخيال الشعري عند العرب ، بالإضافة إلى أعمال أخرى نذكر منها قصة الهجرة النبوية التي نشرت بمجلة العالم في تونس ، توفي في أكتوبر 1924 ، بعد صراع مع مرض تضخم القلب .

² ديوان أبو القاسم الشابي ، قدم له أحمد حسن بسّج ، دار الكتب العلمية ، ط4 ، 2005 ، قصيدة إرادة الحياة ، ص 70 .

، و يشارك المحزونين و المتألمين ، و يضمم الجراح و يكفكف الدموع ، و يخلد الشعراء ،
و الأبطال و الوقائع " ¹ .

تميز الشعر في هذه الفترة بالروح الوطنية ، و كان بحجم المسؤولية ، فظهرت طائفة من
الشعراء نذكر منهم : محمد الصالح باوية ، صالح خرفي ، أبو القاسم خمّار ، عبد السلام
حبيب ، و في طليعة كل هؤلاء يستوقفنا شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا ² ، فنحاول
الوقوف عند بعض النماذج من أشعاره الثورية ، و من ذلك :

نطق الرصاص فما يباح كلام *** و جرى القصاص فما يتاح ملام ³

و في فتح عظيم كفتح العمورية يقتبس مفدي زكريا من أبي تمام تناصاً و مضموناً ،
فيقول :

السيف أصدق لهجة من أحرف *** كتبت ، فكان بيانها الإبهام

و النار أصدق حجة ، فاكتب بها *** ما شئت ، تصعق عندها الأحلام

إن الصحائف للصفائح أمرها *** و الحبر حرب ، و الكلام كلام

عز المكاتب في الحياة كتائب *** زحفت كأن جنودها الأعلام

خير المحافل في الزمان جحافل *** رفعت على وحداتها العلام

و في وصف جميل يصور لنا دم الأحرار بالحروف التي لا تمحي ، فيقول :

¹ أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 46 .
² مفدي زكريا من مواليد 1931 ببني يزقن (غرداية) ، شاعر الثورة الجزائرية بحق ، و ملهه هم أبطالها ، و لسانها المدوي الثائر ،
تشبع بثقافة شعبه الأصيلة لغة و أدبا و علما و دينيا ، من دواوينه اللهب المقدس و إلباظة الجزائر ، توفي 1977 .
³ اللهب المقدس ، قصيدة و تعطلت لغة الكلام ، ص 41 .

حقوقنا بدم الأحرار نكتبها *** لا الحبر أصبح يعيننا ولا الورق

و ما أبدع أشعاره وهو يتحدث عن الثورة المباركة ، عن ثورة نوفمبر ، أو ليلة القدر كما سماها فينشد قائلا¹ :

دعا التاريخ ليك فاستجابا *** (نوفمبر) هل وفيت لنا النصابا ؟

و هل سمع المجيب نداء شعب *** فكانت ليلة القدر الجوابا ؟

تبارك ليك الميمون نجما *** و جلّ جلاله هتك الحجابا

زكت و ثباته عن ألف شهر *** قضاها الشعب يلتحق السرابا

تجلى ضاحك القسمات تحكي *** كواكبه قنابله لهابا

و هزت " ثورة التحرير " شعبا *** فهب الشعب ينصب انصابا

و قال الله : كن يا شعبُ حربا *** على من ظلّ لا يرعى جنابا

و قال الشعب : كن يا ربّ عوناً *** عل من بات لا يخشى عقابا

فكان و كان من شعب و رب *** قرار أحدث العجب العجابا

جهاد دوخ الدنيا و ألقى *** (هنالك) في سياستها اضطرابا

و زلزل من صياصيتها فرنسا *** و أوقع في حكومتها انقلابا

و حرب للكرامة في بلاد *** مضت تفتك عزتها غلابا

¹ ديوان اللهب المقدس ، من قصيدة و قال الله ، ص 33

و أوفدت الرصاص ينوب عنها*** يناقش غاصب الحق الحسابا

قمة الإبداع اللغوي و براعة التصوير هذا الذي أحدثه مفدي زكريا في هذه القصيدة و قصائد أخرى و التي جمعت في " اللهب المقدس " الذي يعد بحق ديوان الثورة الجزائرية " بواقعها الصريح ، و بطولاتها الأسطورية ، و أحداثها الصارخة وهو (شاشة تلفزيون) تبرز إرادة شعب استجاب له القدر ... لم أعن في (اللهب المقدس) بالفن و الصناعة ، عنايتي بالتعبئة الثورية ، و تصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي ، غمستها في جراحاته المطلولة .. و الشعر الحق - في نظري - إلهام لا فن ، و عفوية ، لا صناعة .. و عسى أن أكون بهذا قد أرضيت ضميري ، و ثورة بلادي ، و عروبتني و أهبت - لنجد ثورة العرب في الجزائر - بكل من تيقظ فيه ضمير " ¹

و فعلا ، نعم الرضا و نعم الكلمة و نعم الصدق و نعم التعبير و نعم الديوان و نعم الضمير .

و بغير بعيد عن ذلك نجد الشاعر محمد صالح باوية ² في قصائد ثورية يصور لنا الصراع الدرامي ، في لغة شعرية ناجمة عن وعي و تجربة حقة و شعور وطني خالص ، ومن ذلك قوله :

إن تزرنا أيها النجم المغامر

نطلق الأقمار من غضبة ثائر

¹ مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، موفم للنشر، 2007 ، ص 7 .
² محمد الصالح باوية من مواليد 1930م بالوادي ، درس الطب و تخصص في جراحة العظام ، و هذا لم يمنعه من تذوق الكلمة ، فبرزت قريحته الشعرية ، خلف عدة دواوين أشهرها أغنيات نضالية ، و الذي تغنى فيه بالقضايا الوطنية و القومية .

نعتق الأسرار من صمت الحناجر

و غداً حين تواريك خناجر

و دماء و عطور ... أحمل المنجل فالحصد لهيب و مخاطر

و أعبّر الدرب صموتاً في بلادي ، فترابي ثورة ، فوج مخاطر

لم يزل باروده رعداً يعربد

لم تزل أجراسه حولي تردد :

ساعة الصفر انطلاقات مشاعر

يقظة الإنسان ، ميلاد الجزائر

و من قصائده القوية قصيدة " الثائر " يقول فيها :

دمدم الرعد و هزتنا الرياح *** حطموا الأغلال و أمضوا للسلاح

حطموها واهتفوا ملء الأثير *** يا فرنسا اشهدي اليوم الأخير

يا رفاقي في الذرى ، في السجن ، في القبر ، و في آلام جوعي

فهفه القيد برجلي ، يا رفاقي ، حدقوا ... فالثأر يجتر ضلوعي

يا جنون الثورة الحمراء ، يجتاح كياني و مغارات ربوعي

أقسمت أمي بقيدي بجروحي ، سوف لا تمسح من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الرشاش ، و المدفع ، و الجرح ، بمنديل دموعي

أقسمت أن تغسل الجرح ... و تعدو شعلة تضرم أحقاد الجموع

أقسمت أن تحمل المدفع مثلي ، أن ترش الدرب بالعطر الخطيب

أقسمت أن تحفر القبر معي .. قبر فرنسا ، و تغني للحياة .

لغة قوية ، و دعوة صريحة من صالح باوية لكل جزائري ، غيور على وطنه ، يث من خلالها الحماس الشديد لوحدة الصفوف و وضع اليد في اليد لطرد المستدمر الغاشم ، و تحقيق النصر الأكيد .

إنّ مثل هذه النماذج من الشعر الثوري كثير ، و لا يسعني في هذا المقام حصره كلّ ، و قد حاولت الوقوف عند أفضلها و الإستشهاد بها .

و ما نجمله في الأخير أنّ الثورة الجزائرية أكسبت الشعر حلّة جديدة ، فلا الكلمة ولا الشعر استطاع أن يتجاوز هذه المرحلة الهامة من تاريخنا المجيد ، وقد سهامت بشكل أو بآخر في صناعة الإستقلال ، و آخر ما نختتم به قول محمد العيد في أبيات يعبر فيها عن الوحدة الوطنية :

هَذِهِ ثَوْرَةٌ عَلَيَّهَا اجْتَمَعْنَا *** واتفعنا لقمة الأبطال

لا تقل لي أنا ولا أنت فيها *** كلنا قومها على كلّ حال

كلنا أخوة من الدّين و الأز *** ض اشتركنا في أشرف الأعمال

كُننا شَعْبَ وَحِدَةٍ وَاِعْتِصَامٌ *** لَيْسَ نَرْضَى فِي أَرْضِنَا بِانْفِصَالِ

كانت رحلة جميلة ، فاح عبقها عبر هذه المحطات الهامة ، وازدادت جمالاً مع الروح الوطنية التي زادتنا شعوراً وقوة بها ، حاولنا أن ننشر عبيرها عبر هذه الصفحات ، و التي مهما قيل عنها يبقى قليل ولا نوقّه حقه ، خاصة إذا تعلق الأمر بهذا الوطن الحبيب .

شعر ما بعد الإستقلال و الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر :

عانت الجزائر غداة الإستقلال ظروفًا سياسية و اجتماعية و اقتصادية ، أثرت بشكل كبير على الحياة الثقافية بشكل عام و التي عرفت ركوداً و خموداً عكست على الحركة الأدبية في عمومها .

فمتتبعي الحركة الشعرية الجزائرية بعد الإستقلال ، يؤكدون على قلة النتاج الشعري ، و يجمعون على نقص عدد الشعراء ، و من ذلك قول محمد ناصر : " إنَّ جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التحريرية ، و يحاولون تطوير القصيدة - على قلتهم الشديدة - انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة ، و من ذلك انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا ، و توجيههم إلى الأبحاث الأكاديمية ، و الإنشغال بعدها بالتدريس في الجامعة و تحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة فقد حدث مثل هذا مع الدكتور أبي القاسم سعد الله الذي انصرف إلى الأبحاث التاريخية ، و هجر الشعر هجرًا كلياً ، كما انصرف الدكتور محمد صالح باوية هو الآخر إلى عمله طبيياً ، فلم يعد يكتب الشعر إلا بين الفينة و الأخرى " ¹

ضف إلى ذلك بعض الأسباب الموضوعية كالحالة التي كانت تعيشها اللغة العربية في السنوات الأولى من الإستقلال ، وانعدام الجمهور الشعري و المتذوق للشعر .

و يبرز محمد ناصر أن الدافع و الحافز الذي كان يدفع الشعراء لقول الشعر هي الثورة المجيدة ، " فقد كانت الثورة التحريرية في حدِّ ذاتها مفجراً قويا للإبداع " ² ، و شعراءها

¹ الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925 - 1975 ، ص 161-162 .
² المصدر نفسه ، ص 163 .

فيبدو أنهم أصيبوا بعد الاستقلال " بشيء من البهر لعظمة الحدث فلم يعودوا يتغنوا بالشعر كما كانوا من قبل " ¹ و ذلك أمثال محمد العيد و مفدي زكريا ، هذا الأخير الذي يدعم هذا القول بأبيات ² هي :

أَنَا حَطَمْتُ مِزْهَرِي لَا تَسْلَنِي *** وَ سَلَوْتُ ابْتِسَامَتِي ، لَا تَلْمَنِي

غَاضُ نَبْعَ النَشِيدِ وَانْقَطَعَ الْوَجْهُ *** حَيُّ وَ ضَاعَ الْغِنَى ، وَ أَعْفَى الْمَغْنِي

أَنَا إِنْ كُنْتُ شَاعِرُ الثُّورَةِ الْكُبْرَى *** فَإِنِّي بِخَلْفِهَا لَا أُغْنِي

إذن ، الدافع القوي الذي كانت من أجله تسيل حبر الشعراء و توهج مشاعرهم ، توقف و بذلك جفّت الأقلام و رفعت الصحف .

إلا أنّ هذا الفراغ الذي مسّ هذه الفترة ، أعقبته بوادر نهضة ثقافية ³ ، شهدت فيها انتعاش ساهمت فيه المجلات و الصحف ⁴ اسهاما كبيرا ، وراحت تفتح صفحاتها للانتاج الشعري الشاب ، فظهرت أقلام جديدة لم تكن معروفة ، برز على إثرها اتجاهين :

1) اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر ، محاولاً التجديد في إطار القصيدة العربية

القديمة ، أمثال مصطفى الغماري ، عبد الله حمادي ، جمال الطاهري ، محمد

ناصر ... و غيرهم .

¹ عبد المالك مرتاض ، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ص 40 .

² هذه الأبيات يستشهد بها محمد ناصر في الهامش ، ص 164 .

³ ينظر ، محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ، ص 166 .

⁴ و من ذلك ، مجلة آمال ، الشعب الثقافي ثم الأسبوعي ، المجاهد الثقافي ، المجاهد الأسبوعي و القيس ، التي كانت تصدر عن وزارة الشؤون الدينية 1966 ، خلفاً للمعرفة .

2) اتجاه انصرف إلى الشعر الحر ، معلناً القطيعة بينه و بين الشعر العمودي و من هذه الأسماء نجد ، عبد العالي رزاقى ، أزراج عمر ، أحلام مستغانمي و محمد زتيلي و عديد منهم .

و يجدر بنا ههنا أن نخصص عنوان نقف من خلاله على تجربة الشعر الحر في الجزائر قبل المرور إلى مراحل هامة من تاريخ الشعر الجزائري المعاصر .

تجربة الشعر الحرّ في الجزائر ، البوادر و الأسس :

عرف الأدب العربي عبر مراحل تطوره هزات كثيرة ، كان أشدها ظهور نوع جديد من الشعر ، خالف من خلالها القصيدة القديمة في بناءها ، و أعلن تحرّره من كل القيود و الشروط .

فكانت سنة 1947 تجربة جديدة برز شعاعها من سماء العراق " و من العراق بل من بغداد نفسها زحفت هذه الحركة ، وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كلّهُ " ¹ ، وهذه الحركة هي الشعر الحر .

وتبقى فترة تاريخ هذا الشعر الجديد يتزامن في الجزائر بتاريخ الاحتلال ، فلم يكن لهذا النوع الجديد من الشعر أي تأثير في شعرنا خلال هذه المرحلة و في هذا الشأن نجد أبو القاسم سعد الله يصرح قائلاً : " كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 باحثاً عن نفحات جديدة و تشكيلات تواكب الذوق الحديث ، و لكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد و صلاة واحدة ، و مع ذلك فقد بدأت أول مرة أنظم

¹ نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار الملايين ، بيروت ، ط6 ، 1981 ، ص 35 .

الشعر بالطريقة التقليدية ، أي كنت أعبد ذات الصنم و أصلي في نفس المحراب ، و لكنني كنت شغوفاً بالموسيقى الداخلية في القصيدة ، واستخدام الصورة في البناء ... " ¹ ، و الأجدر ههنا أن تكون هذه المتابعة عن وعي و تجربة فنية قادرة على التأثير و بث روح التغيير .

و في رؤية نقدية لأحمد يوسف ² الذي يقول بأنّ هذه التجربة الشعرية الجديدة أو بالأحرى المحاولة هي نتيجة المواقفة الشعرية مع شعراء المشرق العربي ، و بذلك تكون الانطلاقة الأولى للشعر الحر في الجزائر منبثقة عن الثقافة المشرقية و هو ذاته ما يورده الدكتور عبد الحميد هيمة عن محمد زيتلي قوله : " يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص كتبنا شعراً عربياً مشرقياً و لم نكتب شعراً جزائرياً عربياً ، و أنّ الإخوة المشاركة الذين مسحوا على رؤوسنا و قالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعاً ، لأنّ الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر رزاق ، زيتلي ... ، ليست في الواقع إلا صورة مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية " ³ .

و المستخلص من هذه الأقوال التي أوردنا أنّ الأدب الجزائري في بدايته وليد الثقافة المشرقية و قد يكون إعتراف أبو القاسم سعد الله خير دليل في ذلك حين يقول ⁴ : " غير أنّ اتصالي بالانتاج العربي القادم من الشرق - ولا سيما لبنان - واطلاعي على المذاهب الأدبية و المدارس الفكرية و النظريات النقدية ، حملني على تغيير اتجاهي و محاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر . و تمشياً مع هذا الخط نشرت بعض

¹ دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 50 .

² ينظر ، يتم النص و الجينولوجية الضائعة ، تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، ص 58 .

³ عبد الحميد هيمة ، البنات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، شعر الشباب أمودجا ، دار هومة ، ط 1 ، 1998 ، ص 7 .

⁴ دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 51 .

القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل و لكنها حرة القوافي ... ثم لم ألبث أن تحررت من التفاعيل أيضا . و قد نشرت أول قصيدة متحررة في الشعر الجزائري (البصائر 311 سنة 1955) بعنوان " طريقي " منها هذا المقطع :

سَوْفَ تَدْرِي رَاهِبَاتُ وَاِدِ عَبْقَرِ

كَيْفَ عَانَقَتْ شُعَاعَ الْمَجْدِ أَحْمَرِ

و سَكَّتِ الْخَمْرُ بَيْنَ الْعَالَمِينَ

خَمْرٌ حُبِّ وَاِنْطِلَاقِ وَاِيقِينَ

و مَسَحَتْ أَعْيُنَ الْفَجْرِ الْوَضِيه

و شَدَوْتَ لِنُسُورِ الْوَطْنِيَّةِ

إِنَّ هَذَا هُوَ دِينِي

فَاتَّبِعُونِي أَوْ دَعُونِي

فِي مُرُوقِي

فَقَدْ إِخْتَرْتُ طَرِيقِي

يَا رَفِيقِي ؟

إذن هي أسطر شعرية ترسم لنا أولى نفحات الشعر الجديد في الجزائر ، و تكشف عن روح وعي التجربة الحقة لشاعرنا ، و تفتح الطريق لقصائد حرة عديدة ، حيث تلت

هذه القصيدة ، قصيدة أحمد الغوملي¹ و التي حملت عنوان " أنين و رجيع " و كان ذلك في 22 أبريل 1955 ، أي بعد أقل من شهر من نشر أبو القاسم سعد الله قصيدته الأولى ، ممّ أسال حبر الجدال أيها أسبق للظهور ، و قد يكون الرأي الأرجح الذي قدمه الدكتور عبد المالك مرتاض ، القول الفاصل لنهايته " لقد تسرع قي تحديد تاريخ أي من الاثنين : سعد الله أم الغوملي كان أسبق إلى كتابة الشعر الحر ، مع أنّ المفروض لا يقع أي جدال في ذلك مادام المصدر التاريخي الذي تنقطع دونه الأعناق هو جريدة البصائر - الثانية - وحدها التي نشرت النصين الاثنين معا - من الشعر الحر - متلاحقين في ظرف أربعة أسابيع " ² .

و يجدر بنا ههنا أن نورد بعض الأسطر الشعرية للغوملي و من ذلك قوله :

لَيْتَ شِعْرِي مَا لِطَيْرٍ لَا يُغَرِّدُ ؟

لِلرَّبِّيعِ الْبَاسِمِ الشَّعْرِ الضَّحُوكِ

لِجَمَالِ زَاخِرِ الْفَاتِنَاتِ

لِشِعْرِ طَافِحِ الْبَدَائِعِ

لِبَلَابِلِ السَّعُودِ لِلزُّهُورِ ، لِلزُّرُودِ

لِلرُّعُودِ ، لِلبُرُوقِ

¹ من مواليد مدينة ميلة 1920 ، حفظ القرآن الكريم و تلقى دروس العربية و الأدب على يد الشيخ العلامة مبارك الميلي ، انتقل إلى قسنطينة و صار من تلاميذ الشيخ عبد الحميد بن باديس ، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس ، و أخذ منها شهادة الأهلية سنة 1941 ، و لكن ظروف الحرب العالمية الثانية اضطرتة لقطع دراسته و الرجوع لأرض الوطن ، حيث مارس التدريس في مدارس جمعية العلماء كما مارسه بعد الاستقلال ، قبل أن ينتدب للنشاط الثقافي بولاية قسنطينة . لديه نماذج من الشعر نشرت في صحيفة الأسبوع التونسية .
² معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ص 265 .

للصباح ، للغبوق

كَفَّفِ الدَّمْعَ وَ خَفِّفِ مِنْ بُكَائِكَ

لَيْسَتْ الأَدْمَعُ تَرْيَاقًا لِذَائِكَ .

ولا نعتقد أنّ هذه القصيدة رقت إلى ما كتبه أبو القاسم سعد الله ، و حسبنا أن أحمد الغولمي لم يكن صادقا في هذه التجربة بدليل تخليه عن كتابة الشعر الحر ، و ما قدمه من خلال المقالين اللذين نشرهما في جريدة النصر بعنوان " رشحات على الشعر الحافي الخالي من الأوزان و القوافي " بتاريخ 25 و 26 / 04 / 1973 ، هاجم فيه الشعر الحر بروح ساخرة و رؤية متشائمة من مستقبل هذا الشعر ، حتى إنه يعلل صمت الشعراء القدامى بتهافت الأقلام على هذا اللون من الشعر الذي لا يسمن ولا يغني¹ . ومع ذلك توالت كتابات الشعر الحر ، لتعبر عن قرائح الشعراء و تحررهم ممّ كان يكبلهم ، و تنطلق فترة جديدة من الشعر الجزائري الخالص .

وعودة لمسار الشعر الجزائري و امتدادا لفترة السبعينيات و شعراءها ، يطرح الدكتور عمر أحمد بوقرورة إشكالية الوعي الغائب الذي أصبح الشعراء في إطار ابداعتهم يضعون مسافة بين الابداع و الذات و في هذا الصدد نورد قوله : " نعني بالشعر الجزائري هنا ذلك الذي كتب في السبعينيات بخاصة ، و الذي خضع فيه أصحابه لمتغيرات ايدولوجية و ثقافية معروفة قادتهم إلى الإبداع في ظلها " و يضيف في نفس السياق " إنّ شعراء السبعينيات المؤدلجين اشتراكيا أو يساريا قد كتبوا في ظل وعي غائب دعمه

¹ ينظر ، شلتاغ عيود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 ، ص 79 .

غياب وعي الدولة نفسها التي بدأت حياتها بعيدا عن زمن الشهداء " ، حيث يرجأ أحمد يوسف هذا افتقارهم إلى ذلك الرصيد من التراكم الشعري الوطني يستندون عليه في تجاربهم ، و يصفه بالشرح الواسع الذي مسّ السلالة الشعرية ، و يؤكد أنّ أدبيات خطاب الحداثة يقتضي هذا التراكم و يستشهد¹ بقول أزراج عمر : " إنّ الحركة الشعرية الجديدة تعاني من انعدام تراث شعري محلي تقديمي عظيم يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة ، الشيء الذي جعل بعضهم يقع ضحية استيراد التجربة² و عدم تكريس تجربة معاشة و تحويل واقع هذه التجربة إلى شعر متميز ، إلا أنّ هذا الحكم ليس نهائيا لأن بعضهم بدأ يتفاعل جديا مع الواقع الجزائري الذي يعيش تحولات و تناقضات " .

وما نجمه هو أنّ هذا الشعر السبعيني لم ينطلق من وعي متكامل و أصالة شعرية خالصة تنسجم فيها الذات الشاعرة بتعمق المعاني و الصور التي تساهم بشكل أو بآخر في إثراء التجربة الشعرية ، و بذلك لم يتمكن شعراءها من بلوغ سماء الإبداع الجمالي و الفني ، و قد استطاع القليل من شعراء هذه الفترة مواصلة مسيرتهم الشعرية ، على أن ما قابلها هو اختفاء العديد من الأسماء الشعرية أمثال حمري بحري ، أزراج عمر ، عبد العالي رزاق ، أحلام مستغانمي و مسعود حديبي ، و في هذا الشأن يبرر الباحث أحمد يوسف ذلك بقوله : " و قد يكون هذا الاختفاء راجعا إلى صعوبة النشر وانصراف هؤلاء الشعراء إلى مجالات البحث و التدريس و توليهم مناصب إدارية ، و لكن لا

¹ أحمد يوسف ، يتم النص و الجينبولوجية الضائعة ، تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، ص 92 .
² و القصد هنا من قوله استيراد التجربة هو التجربة المشرقية و قد سبق الحديث عليها .

حضور لهم في الساحة الأدبية من خلال الملتقيات الأدبية فخلدوا إلى الصمت لأسباب ... " ¹ .

و تبقى الأسماء التي ذكرنا سالفاً يشوب عملها الضعف اللغوي ، الذي يرى فيه محمد ناصر ² ظاهرة مرضية ، و هي في معظمها أخطاء نحوية و صرفية ، لا يمكن التغاضي أو التغافل عنها ومن ذلك ، أنّ " مهما " الاسم الشرطي الجازم لفاعلين لا يدخل إلا على الأفعال ، و أزراج عمر ³ يدخلها على الأسماء ، فيقول مثلاً :

مَهْمَا الْمَسَافَةَ تَرْتَدِي زِيَّ اللَّصُوصِ ،

مَهْمَا الْحُدُودَ تَحْدُنِّي "

و من الأخطاء أيضا استخدام حرف " أنّ " بفتح الهمزة في مكان يستوجب كسرها و من ذلك قوله ⁴ :

وَ هَا أَنِّي أَلْمَحُ الْآنَ كُلَّ الْمِيَاهِ تَذُقُ السُّدُودَ

وَ هَا أَنَّنِي أَبْصُرُ إِلَّا غَرْبَةَ

وَ هَا أَنَّنِي أَعْشَقُ الْجُرْحَ وَ الضَّوْءَ

بالإضافة إلى رفع ما حقه النصب أو العكس ، و هو ما وقعت فيه أحلام مستغانمي ، قولها :

¹ يتم النص و الجينياولوجية الضائعة ، تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، ص 94 .
² الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 192 - 1975 ، ص 361/360 .
³ و حرسني الظل ، ص 109 .
⁴ و حرسني الظل ، ص 74 .

أصبحاً صار حي اليوم عام ... ، و الأصل ، أصبح صار حي اليوم عاماً ...

و غيرها من الأخطاء التي يوردها محمد ناصر و يستشهد بها بخصوص هذه الفترة .

ضف إلى ذلك اعتماد شعراء السبعينات على اللغة البسيطة و توظيف العامية ، فالمتبع

للاتناج الشعري في هذه الفترة يشعر بالأسلوب المباشر و اللغة العادية ، و بذلك انعدام

اللغة الشعرية ، حتى أنّ بعضهم لجأ إلى ادخال مفردات عامية¹ داخل الجملة الشعرية

أو استعمال مفردات معربة ذات أصل فرنسي ، و ذلك في قول عبد العالي رازقي مثلاً :

جمركي أوقف الحمال وهو يشد في يده زجاجة (ويسكي)

و يَسْأَلُ الْحَمَالَ عَنْ سِرِّ الزَّجَاجَةِ

يَخْتَفِي (الويسكي) وَ يَبْقَى طَعْمُهُ ...

... يَسْتَيْقِظُ الْحَمَالَ

يَبْقَى الْحَلْمُ فِي حَجْمِ التَّوَقُّعِ ، يَدْخُلُ الشَّرْطِي يَنْدُهُ بِاسْمِهِ

. كِيلُو .

. بَطَاطَا .

و يَفْرَحَتِي الْحُلْمُ ، لَمْ يَحْلَمْ بِغَيْرِ الْخُبْزِ وَ (الفرماج)

¹ ينظر ، محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 192 – 1975 ، ص 372/ 373 .

و يعلق محمد ناصر قائلا : " و لكن الذي نتأكد منه هو أن هذا الاستخدام أصاب التجربة الشعرية بالهلهلة و رسم البنية التعبيرية بالركاكة و النشاز " ¹ فالأسطر التي أوردنا يصور فيها الشاعر واقع بلغة غير ملائمة و كأني به كلام عادي ، يضيفي تلك الركاكة في الأسلوب .

هي ومضات عابرة أردنا الوقوف عندها لإبراز ، سبب اخفاق شعراء هذه الفترة للارتقاء لمستوى الشعرية و الحداثة العربية حيث " اتخذت هذه التجربة من الحداثة العربية مشروعها متقاسمة معها فتوحاتها الكبيرة و إخفاقاتها التي أدخلتها في الدوران المغلق حول النفس " ² ، و بذلك لم تتمكن من الإستمتاع بنماذج طيبة .

ضف إلى ذلك ما تميزت به فترة السبعينات و تأثرها بالفكر الاشتراكي ، و قد رسمت القصائد بعدها الايديولوجي ، حتى غدت بعضها مجرد شعارات ، فقدت من خلالها القصيدة روحها الشعرية أو راحت تزخر بعبارات الاشتراكية .

و على رأي الدكتور شريط أحمد شريط ³ يبقى لجيل السبعينات اسهامه في تنوع الإنتاج الجزائري بغنى أشكاله و بلاغة تجاربه ، سواء بشكل أو بآخر ، لأنها في الأخير حلقة لا يمكن تجاوزها في مسار تطور الشعر الجزائري .

¹ الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 192 – 1975 ، ص 374 .
² زينب الأعوج ، مرايا الهامش ، انطولوجيا الشعر الجزائري المعاصر ، دار النشر " الفضاء الحر " ، الجزائر ، 2007 ، ص 13 .
³ ينظر ، شريط أحمد شريط ، دراسات و مقالات في الأدب الجزائري الحديث ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، عاصمة الثقافة العربية ، 2007 ، ص 5 .

شعراء الجيل الجديد (شعراء الحركة الشبابية) :

وهي حركة شعرية جديدة¹ ، برزت في الثمانينيات وما بعدها ، حاولوا من خلالها تأسيس لمنهج و مسار شعري يحمل سمات فنية و جمالية و رؤية فكرية جديدة ، يتماشى و يتناسب و التغيرات الحاصلة ، حيث يعتبر الجيل الجديد : " بداية ممهدة للفن الجيد الواعي الذي سيأتي رغم أنّ بدايات بعضهم كانت مشجعة بل و رائعة ، فأشعار نور الدين درويش و عز الدين ميهوبي و لحيلح و ياسين بن عبيد ... أساس جيد لإبداع شعري سيستمر زمنا طويلا ، بل و يؤسس للتواصل مع ما سيأتي ، و ذلك لما يحمله من سمات الإيجاب الفكري و الفني ، و من علامات الوعي المشكل في ظل الثابت الوطني و العقيدي و الثقافي"².

إذن هو تشكل شعري جديد مجسّد من خلال تجارب ابداعية حقّة ، و بصوت متميز و جديد " وسط بحر لا مُتناه من التجارب حمل لواء الروح ، واتخذ من القصيدة فضاء للجرح ، و من الكتابة معراجا إلى برزخ الصوفية و أفاق الروحانية المطلقة"³.

و كلّ ذلك بغية الوصول بالشعر الجزائري إلى مستوى مرموق ، يجاري ما وصل إليه الشعر العربي في عموميته .

فهذه التجربة الحداثية أعطت بعدا ايجابيا ، و قفزة نوعية سواء في النظر أو في التعامل مع الشعر و الواقع التاريخي ، إذ لم تعد ممارسة نظرية أو استجابة لنوازغ ترغب في أن

¹ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومه ، 2005 ، ص 33 .
² عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، الشعر و سياق المتغير الحضاري ، دار الهدى للنشر و التوزيع ، الجزائر ، دط ، ص 149 .
³ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 33 .

تتحقق في التعبير الشعري¹ ، بل أصبحت تسعى للتجاوز و التطلع ، و في هذا الصدد يقول عبد القادر فيدوح : " أطل علينا جيل جديد شعاره " إنيّ إلى ذات سواكم أميل " يبحث في معنى الشيء كـممكن وراء المعنى المجازي ، متخذاً من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل ، إنّه أدب الجيل الحر " ²

و دليل هذا أنّ ما وصلت إليه ابداعاتهم التي حظيت بالتميّز و التقدم الحدائثي و الثراء البالغ ذو جودة فنية و جمالية عالية .

فتركيزنا سيكون ضمن ما وصلت إليهم قصائدهم من صياغة سليمة و تشكيلهم للكلمة الرصينة و المعرفة اليقينية .

فمن إنجازاتهم على مستوى المضمون تطلب الإبتعاد قدر الإمكان عن الثثرة الشعرية ، و تكريس جلّ تركيزهم على الشكل انتصاراً للقصيدة الحديثة من خلال استغلال اللغة الدرامية ، و كذا البناء الدرامي من أجل قصيدة تصور حركة الواقع ، و تتفاعل معه و به ³ و هذا كلّ نتيجة تأثير الظروف المختلفة على المبدع .

فهذا التجديد و التغيير إنّما يعكس ارتقاء الشعر الجزائري و ولوجه المنحى الجمالي ، و بذلك تتجلى ابداعاتهم الشعرية عن وعي حدائثي تام ، جسّدوا في تجارهم الشعرية الرؤية الشاملة للحياة ، واهتموا بالواقع و الإنسان ، و كلّ ذلك من أجل حياة أرقى هدفها دوماً و أبداً التقدم و الإستمرار .

¹ ينظر ، عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 33 .

² دلالة النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، دط ، دت ، ص 61 .

³ ينظر ، عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 33 .

و تمثّلنا لذلك بقول عبد المالك مرتاض بأنّ هذه الفترة تميّزت : " بغزارة أكثر في الكتابة ، و جودة فنيّة أرقى ، و تعددية أشمل في الرؤية و التجريب ، و ذلك على المستويين العمودي و الحرّ معا " ¹ ، و في هذا انصاف لمن لم يزالوا يكتبون بنظام الشطرين ، فمستوى الشكل الظاهر للقصيدة ليس مقياساً حقيقياً لمستوى الحداثة .

و لذا فالمتمعن في الإنتاج الشعري لهذه المرحلة و بعدها ، يلاحظ أنّ العديد من الشعراء كانوا يزاوجون بين النموذجين من عمود الشعر و الشعر الحر من أمثال : أبو القاسم خمار ، السائحي ، جميلة زبير ، يوسف وغليسي ، و عيّاش يحيياوي .. إلّا أنه هناك من سار على النموذج الواحد في الشكل الجديد لما فيه من الحرية و الإيحاء ما فيه .

و قد خصص أحمد يوسف لهذه الفترة مصطلحاً خاصاً من خلال وصف ابداعاتهم بالنص المختلف ، و في هذا الشأن يقول : " إنّ النص المختلف يفرض حضوره بنفسه ، ولا يحتاج إلى مهارات كلامية ، و تهاففات نقدية ، و مغالطات نظرية ، و مبالغات أدبية " ² .

إذن و بإجماع مختلف الدارسين فإبداعات هذه الفترة اتسمت بالجودة الفنية و الجمالية العالية ، فهم " شعراء مجددون باحثون بطموح عن وعي أصيل غائب ، أو هم المشكلون للكلمة في ظل البحث الجاهد من أجل إعادة الأمور إلى نصابها ، أو صياغة الفن صياغة سليمة تستجيب لنداء الوطن الذي يجب أن يتشكل وفق ميزان التراث الايجابي في تناصه مع الحدائث المفيد " ³ ، فالشاعر المبدع في صلة وثيقة دوماً و أبداً

¹ عبد المالك مرتاض ، تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر (1962 - 2000) ، مجلة دراسات جزائرية ، دورية محكمة يصدرها " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر " جامعة وهران ، العدد 02 مارس 2005 ، ص 21 .

² يتم النص و الجينالوجيا الضائعة ، تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2002 ، ص 282 .

³ عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، الشعر و سياق المتغير الحضاري ، ص 150 .

بتراثه و تاريخه و ماضيه ، يشكل من خلاله حاضره و ذلك حسب استجابته الوجدانية و متطلبات عالمه الباطني ¹ .

و هذا الماضي يكون لدى الشاعر الجزائري من خلال روح الولاء للدماء الطاهرة ، فيقول أحد أبرز شعراء هذه الفترة و رئيس " رابطة الابداع " ² الجزائرية ، نور الدين درويش ³ : " سيظل إصرارنا شعلة تفتق إرادتنا العالية و جهودنا البانية لأن يعلو الوطن الغالي دوماً ولا ينحني ، و لأن نكون في مستوى التضحيات المعطرة بالدماء عبر قرن و نصف و يزيد " ⁴

و عن خصائص و منطلقات التفكير عند هذه الرابطة خاصة و في هذه الفترة عموماً ، فكان عن وعي و مسؤولية و هدف معين ، و في هذا يقول نور الدين درويش :

لا خَيْرَ فِي شِعْرِ يَحْيَا بِأَلَا هَدَفٍ *** يَخْضِرُ حِينًا وَ بَعْضُ الْحِينِ يَحْمَرُ

و يضيف قائلاً في بيت له :

مَا نَفَعُ الْقَوْلُ إِذَا مَا الْفِعْلُ خَالَفَهُ *** مَا نَفَعُ الشِّعْرُ إِذَا مَا خَانَهُ الشِّعْرُ .

فالتجربة الشعرية الحداثية الجزائرية بلغت في مضامينها قضايا فكرية تحوي بداخلها النضج الفني الواعي و الكامل ، ولا جرم أن نجد ياسين بن عبيد يتحدث عن قصائده : " فيها

¹ عبد القادر فيدوح ، الرويا و التأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ، دار الوصال ، الطبعة الأولى ، 1994 ، ص 4 .

² هذه الرابطة تأسست في 02 ماي 1990 ، من قبل مجموعة من الشباب .

³ من مواليد 1962 بسيرتا قسنطينة ، يشغل منصباً إدارياً بجامعة قسنطينة ، دراسته للحقوق و حصوله على الكفاءة المهنية ، لم تمنعانه من إبراز شاعريته ، حيث أحرز على جوائز أدبية وطنية و عربية ، هو عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين ، و عضو مؤسس في رابطة إبداع الثقافة الوطنية و نائب رئيسها ، من إصداراته الشعرية ، السفر الشاق ، و الذي ضمن فيه قصائد و أشعار من العمودي و الحر ، و التي تتميز بقوة الموسيقى و توهج العاطفة و الكلمة الصادقة .

⁴ نور الدين درويش ، السفر الشاق ، ط1 ، رابطة ابداع ، المقدمة .

حضور الغائب ... و العامل الأكبر الذي نتبناه هو محاولة الابتعاد عن لعبة الشكل " فالهدف ليس في الشكل بل في المضمون و المحتوى .

ضفّ إلى أن حرية التعبير التي كست التجربة الجديدة في هذه الفترة أدت بالشاعر الجزائري إلى كسر المألوف ، فشكّلوا قصائدهم في صور شعرية موحية ، إزدوج فيها الفن و الهدف ، و رسموا من خلالها ما يؤهلهم للتميز و التفرد¹ .

وتبقى تجارب هؤلاء الشعراء الشباب الذين كتبوا في الثمانينات و بداية التسعينات ، ذات قاعدة أساسية مبدأها الوعي الحداثي المغاير ، عكستها أشعارهم و تجاربهم و التي تحمل " وزن كمي و نوعي ... ظلت بتوازنها الوطني الهادف و الجاد ، في مضامينها و أشكالها الابداعية ، فلم تبالغ في اصطناع المحتوى ، و لم تنحرف في وراء الإقتباسات الشاذة عن شخصيتها القومية ، و في الوقت ذاته لم تخل في العناية بجمالية النص ، و حداثة الفكرة ، و مساهمة التطور ... و من أبرز شعراء هذه الفئة الأخيرة ، عز الدين ميهوبي² ، و أبو زيد حرز الله³ ، و عياش يحياوي⁴ ، و سليمان جوادي⁵ ... و غيرهم ... ؟ " ⁶ .

فكانت أشعارهم تسحر المتلقي لجمال العبارة ، و كثافة اللغة ، و جودة الصورة الشعرية الجمالية ، على تميز كل شاعر على آخر ، فلكل شاعر خصائصه الفنية .

¹ ينظر ، عمر أحمد بوقرورة ، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، الشعر و سياق المتغير الحضاري ، ص 151 .
² يشغل حاليا وزير الثقافة ، و يعد بحق وجه من وجوه الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر ، اهتم بقضايا الوطن و الهوية و الأرض ، وهو ما تجلّى فعلا في مجموعتيه " في البدء كان الأوراس ، كاليجولا يرسم غرنیکا الرايس " .
³ شاعر جزائري معاصر ، من جيل الثمانينات ، تتميز أشعاره بالتلقائية و العفوية ، من مجموعته الشعرية " مواويل للعشق و الأحزان ، حديث الفصول " .
⁴ شاعر جزائري معاصر ، بدأ بنشر تجاربه الشعرية في الصحف و المجلات الوطنية ، وهو من بين الشعراء الجزائريين البارزين من جيل السبعينات من إصداراته " تأمل في وجه الثورة " .
⁵ من مواليد بسكرة 1953 ، من جيل السبعينات لمع اسمه بعد الاستقلال ، من مجموعاته الشعرية " يوميات متسكع ، أغاني الزمن الهادي " .
⁶ محمد بلقاسم خمار ، حوار مع الذات ، مقالات ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، دمشق ، ص 97 .

و أمام هذه المحاسن الايجابية لشعراء الجيل الجديد ، ما كان إلا أن تستوقفنا بعض النماذج¹ ، و من ذلك قول نور الدين درويش في قصيدته " الصورة المصطفاة " :

قَادِمٌ مِنْ بِلَادِي الْقَدِيمَةِ

مِنْ عُمُقِ أَعْمَاقِ صُورَتِكَ الْمُصْطَفَاةِ

سَأَمْضِي

و تَمْضِي مَعِي الْأَغْنِيَاتِ

سَأَمْضِي إِلَى حَيْثُ يَسْلُبُنِي شَعْرُكَ السَّوْدَوِيِّ

إِلَى حَيْثُ أَلْقَاكَ فِي زَيْلِكَ الْعَرَبِيِّ

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يشعر بعمق الصورة ، و اللّغة الشعرية العميقة ، النابعة عن نضج التجربة .

و من النماذج التي تعكس النظرة العميقة للحياة ، من خلال الصورة المجسدة ، و التي عكست فترة مهمة عاشت فيها الجزائر سنوات دموية ، حاول صالح سويعد في قصيدة " لم تيأسين ؟ " أن يمشهد لنا جانباً منها في إطار شعري فيقول :

قَدْ عَشَعَشَ الْهَمَّ الْكَبِيرَ عَلَى الشَّدَى

وَ تَقَوَّسَتْ أَشْعَارُنَا وَ الْيَاسَمِينَ

¹ هذه النماذج استشهد بها عمر أحمد بوقرورة ، في اطار دراسته لهذه الفترة .

وَ تَكْدَسَتْ فِي وَجْهِنَا

كَلَّ التَّجَاعِيدُ الْقَدِيمَةَ وَ الْحَدِيثَةَ وَ الْأَنَا

أَوَاهِ وَ الْجَرْبُ اللَّعِينُ

حَتَّى الْمَآذِنِ وَ الْمَدَائِنِ وَ الْحَنَاجِرِ

وَ الْأَنْبِينِ

ثم يضيف قائلاً في صورة تعكس نظرة متفائلة :

لِمَ تَيَأْسِينِ ؟

مَا زَالَ عِنْدِي جُرْعَةٌ مِنَ الْأُكْسِجِينِ

هِيَ وَحْدَهَا

تَكْفِي النَّسَائِمَ وَ الْحَمَائِمَ

وَ الْبَنِينِ

فَبِأَيِّ آلَاءِ الصَّبَاحِ تُكْذِّبِينَ

آه وَ نَطْلَعُ مِنْ هُنَا

أَنْشُودَةَ لِلْخَافِقِينَ

هي أسطر توحى و تومئ ولا تصرح ، فكل لفظ له بُعدُه الخاص ، تساهم بتركيبها في خلق فضاء يستشعره القارئ و المتلقي في كل قراءة .

وما نجمله في الأخير ، هو أنّ الشعر الجزائري أبداع في كافة التجارب الوطنية و القومية و السياسية و العاطفية و الجمالية التأملية و استطاع الشاعر الجزائري أن يقول كلّ ما جاش خاطره و ما عبّر إلّا عما اضطرم بين جوانحه و كيانه .

موضوعات الشعر الجزائري المعاصر :

من أهم الموضوعات التي تناولها الشعر الجزائري المعاصر خاصة ما بين 1988 و 2000 قضية الموت ، و التي شكلت نقطة محورية في النص الشعري المعاصر تداعت لها الذات المبدعة ، بأكثر حساسية و أقرب إلى حسّ الفجاعة شكلت سيلاً من المشاعر الجياشة و " التي صبّها المبدع في شكل فنيّ مثير فإذا كان الشعر موسيقى تسبر أغوار النفس البشرية ، فليس كالموت ما هو أقرب إلى هذا النغم الحزين فظهرت القصيدة المعاصرة بشكل جديد ، واهتمامات جديدة و صوت مسكون بالفجاعة و الموت الذي يعيشه الشاعر ، بل و يموت قبله ، و ينبعث عبره من جديد ، فينتصب مقاوماً ، وهو في مقاومته للموت يفقد معناه الحاسم ، فيدخل معه فيما يشبه التحدي السيزيفي القائم على تجاوز الخطر " ¹ .

و لذا فتجربة الشاعر الجزائري في فترة الأزمة تعد من بين أهم التجارب الشعرية التي بُنيت على وقع الموت العشوائي ، و " مرة أخرى يعطي الشعر درساً في الحياة ، عندما كانت المؤسسات تتهاوى في التسعينيات تحت وقع الظلامية الإسلامية و ما كلفت الكاتب حياته : (عبد الله بوخالفة ، فاروق سميرة) انتحرا في الثمانيات (و الطاهر جاووت ، بختي بن عودة) اغتيلوا في التسعينيات من طرف الاسلاميين (أو قذفت به إلى مغاور المنفى : زينب الأعوج ، عمار مرياش ، سعيد هادف و غيرهم كثيرون لم تزده أحداث الرعب و الحرب الأهلية في العشرية السوداء (1993 . 2003) إلا توغلاً في الذات و العزلة . لحظتان مهمتان يمكن تسجيلهما في هذا

¹ جميلة قيسمون ، دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر فترة التحولات - 1988 - 2000 ، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2008 - 2009 ، ص 26 .

السياق : الحرية وانطلاق فعل الشعر الذي سهل عملية اختيار القصيدة في مواجهتها لوضع صعب بدون أن تخسر أدواتها " ¹ ، و بقدر ما كان الحلم كبير و الفجيجة أكبر ، كان الشعر يرسم مرارة تجربة قاسية عكسها تفرد معجمه الشعري و تقاطعت فيه المعالم و الرؤى ، مزج فيها الشاعر الجزائري كل جميل بهالة من الحزن " إنها شعرية التجاوز التي تبنتها القصيدة الجزائرية المعاصرة ، و التي راحت تنحت فيها من الملفوظ المسكون بالألم و المواجه ، تماثل تبث فيها الحياة و تنير في ظلماتها فوانيس الأمل " ² .

فكانت اللغة في ثنائيتها تعكس مشاعر الحب و الجرح ، الأمل و اليأس ، الحقيقة و الخيال ، و لذا المتأمل في المدونة الشعرية لهذه الفترة يشعر بصورة الموت من خلال عناوين القصائد و المجموعات الشعرية و من ذلك السيف و طفولة الريح لشارف عامر ، أشهد أنني رأيت لربيعة جلطي ، ليس لي إلا الجنون لهثمان لوصيف ، الفجيجة لحكيم ميلود ، ماوراء الضباب لصالح سويعد ، الحسناء و الدم النازف لنور الدين درويش ، و غيرها كثير ، حاولت أن تفجر واقعا مؤلما بكلمات قوية مشحونة بعواطف وانفعالات تختلف درجاتها من نص لآخر .

ولا بأس أن تمثل لبعض النماذج و من ذلك قول إدريس بوذبية ³ :

حَطَّ الحَمَام عَلَى انْحِنَاءَاتِ الشَّفَقِ

وَ حَمَحَمَتِ الخِيُولِ مِنْ سَامِ الدَّلْجَامِ ،

¹ واسيني الأعرج ، ديوان الشعر العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ، الجزائر ، مرايا الهامش ، كتاب في جريدة ، عدد 104 ، الأربعاء 4 نيسان (أبريل) 2007 ، ص 3 .

² دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، ص 37 .

³ من مواليد 1951 بسكيكدة ، تلقى تعليمه الأول في كتاب القرية ، انتقل بعدها إلى معهد ابن باديس بقسنطينة سنة 1966 ، حيث أكمل دراسته ، هو شاعر و قاص و ناقد ، من أعماله رواية " حين يبرعم الرقص ، أحزان العشب و الكلمات وهو مجموعة شعرية .

و حِكْمَةَ الصَّمْتِ الْمُحَدَّدِ بِالرُّكُودِ وَ بِالْأَمَانِ .

لا شَيْءٍ غَيْرِ أَصْدَاءِ الْكَآبَةِ

وَ اخْتِنَاقَاتِ اللَّيَالِيِ الْمُوْحِشَةِ ...

وَ سَمِعْتَ صَوْتَ الرِّيحِ يَخْفِقُ فِي اضْطِرَابِ

وَ يَخْنِقُ مَا تَبَقِيَ مِنْ قَنَادِيلِ الْحَنِينِ

كَانَ آخِرَ مَا تَبَقِيَ فِي يَدَيْكَ ،

ظَلَمَهَا الْمَكْسُورُ،

وَ رَجْفَةَ الشَّفَقِ الْمُرْصَعِ بِالنُّجُومِ

وَ دَوَّرَتْ مِيقَاتِهَا الْمَجْرُوحِ فِي الطَّرَقَاتِ الْمُقْفَرَةِ

جُثَّةٌ سَابِحَةٌ تَحْتَ أَجْنِحَةِ الْغُيُومِ¹

مسحة الرومانسية واضحة في القصيدة من خلال استعمال الشاعر لعناصر الطبيعة و مفرداتها ، و هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على الحزن العميق تعكسه اللغة الایحائية التي ارتكز عليها الشاعر : الكآبة ، الاختناق ، جثة ، المقفرة ، الموحشة ، رجفة ، والتي تبرز نظرة الشاعر القائمة للحياة ، فهو في حالة تمزق و ضياع تام .

¹ إدريس بوزيية ، أوزان العشب و الكلمات ، مطبوعات اتحاد الكتاب ، ص 87 - 88 .

فما كانت آلام الشاعر إلا أن تتضاعف بين ثنائية الحلم و الواقع و في هذا الشأن يقول عبد القادر فيدوح : " و لعل حدة الصراع المتنامي و اللامتناهي هو ما يحدث الهزة العميقة في الذات المبدعة بوصفها الأكثر حساسية ، و الأقرب إلى حس الفجيعة ... لذلك نجدها تعلقو على الحقائق الثابتة لاقتحام عالم المثل في مجاهدة الواقع المزيف ، و الهروب إلى نشدان الحلم الفاضل " ¹ .

و قد أصدق القول مع أولئك الذين أطلقوا على هذه المرحلة بقصيدة الموت ² ، بكل أشكاله و صوره من ألفاظ و عبارات و رموز و صور ، و تستوقفنا في هذا المقام المجموعة الشعرية لعز الدين ميهوبي ³ " كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس " بغلافها و اهداءها لتعبر خصيصاً على هذه الفترة ، فقطرات الدم الملطخة على الباب أقوى دليل للتعبير عن جزائر الموت ، و يقول في اهداء واحد إلى الجزائر بعيدا عن الدم قريبا من الفرح ، و أول قصيدة يفتتح بها مجموعته " الليل " ⁴ يقول فيها :

مِن ثُقْبِ الْبَابِ يَجِيءُ اللَّيْلُ

وَ تَطْلُعُ شَوْكَةُ صَبَارِ سَوْدَاءِ بِحَجْمِ

الْقَبْرِ الْمَنْسِيِّ بَعِيدًا

اللَّيْلُ يَجِيءُ وَحِيدًا

مِن نَافِذَةِ الْخَوْفِ الْمَخْبُوءِ

¹ دلالية النص الأدبي ، ص 79 .

² جميلة قيسون ، دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، فترة التحولات - 1988 - 2000 ، مذكرة ماجستير ، ص 43 .

³ عز الدين ميهوبي ، كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس ، شعر ، منشورات أصالة ، ط1 ، 2000

⁴ المرجع نفسه ، ص 6 .

يَأْتِي الْفَرْحَ الْمَوْبُوءَ

وَ هَذَا اللَّيْلُ وَ الْفَجِيعَةَ

مِنْ تُقْبِ الْبَابِ

يُطَلِّ غُرَابِ

عَنْقَاءَ الْمَوْتِ تَحُطُّ عَلَى شَجَرِ اللَّيْمُونَ ..

الصَّمْتُ جُنُونِ

فَتَنْكَسِرُ الْأَجْفَانِ

" لَا غَالِبَ إِلَّا .. الْمَوْتُ ؟ "

لَا شَيْءَ سِوَى الْغُفْرَانِ ؟ "

و صَمْتُ اللَّيْلِ وَ الْفَجِيعَةَ

و لكن الأجدد أن نشير إلى أنه و رغم النظرة السلبية إلا أنها شكلت بعداً إيجابياً من خلال النظرة المتفائلة و الأمل و التحدي و الحلم بواقع جميل أكثر أمان و حرية ، " فمن رحم الفاجعة تنبعث الحياة ، و من الشتات تبنى الأحلام المزخرفة بألوان الطيف ، و من المواجه تعزف أعذب الألحان " ¹

¹ جميلة قيسون ، دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، فترة التحولات - 1988 - 2000 ، مذكرة ماجستير ، ص 54 -

وفي هذا المقام يستوقفنا قول الشاعر عبد الحليم مخالفة¹ :

إِيهِ جَزَائِرِ رَغْمِ آلامِ الْجَمِيعِ ...

رَغْمِ النَّذَالَةِ وَ الْعَمَالَةِ

رَغْمِ جُرْمِهِمُ الْفَضِيعِ ...

رَغْمِ الْمَجَازِرِ وَ الْمَقَابِرِ وَ الْمَطَارِدِ

وَ الْمَطَارِدِ وَ الصَّرِيعِ ...

رَغْمِ الْعَوَاصِفِ وَ الرِّيَّاحِ

رَغْمِ السَّوَادِ السَّائِدِ رَغْمِ الْجِرَاحِ

رَغْمِ الشِّتَاءِ الرَّاعِدِ

رَغْمِ الصَّقِيعِ ..

سَنْظَلُ نَحْلُمُ بِالرَّبِيعِ ...

سَنْظَلُ نَكْتُبُ الرَّبِيعِ ...

سَنْظَلُ نَنْتَظِرُ الرَّبِيعِ ...²

¹ من مواليد 1980 بقالمة ، التحق بمعهد الآداب بجامعة باتنة ، له نشاط متميز في النوادي و الجمعيات الأدبية ، وهو عضو مؤسس في جمعية المقاصد الأدبية اللغوية ، نشر العديد من القصائد في الصحف الوطنية ، له مجموعة شعرية بعنوان سنظل ننتظر الربيع .
² عبد الحليم مخالفة ، سنظل ننتظر الربيع ، ط1 ، 2003 .

هي مرحلة حاسمة في مسار تطور الشعر الجزائري المعاصر سيطرت نظرة الموت و النزعة التشاؤمية حيث يرى عز الدين ميهوبي " إنّ الكتابات الأدبية التي ظهرت في التسعينات قد ميزتها مواصفات منها : استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم و السوداوية ، و الإغراق في الغموض و المجهول إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من المستقبل و الرفض للموت المجاني و الشعور بالانتحار المبرمج ... " ¹ ، كما عرف الشعر من الناحية الفنية تميزه بكثافة الرمز و قوة الصورة الشعرية لما تحمله من أبعاد و عمق .

و يستمر الشعر الجزائري المعاصر ليخوض تجربة قصيدة النثر مع نفر من الشعراء ، و بذلك تكتمل صورة التجربة الشعرية الجزائرية و ترتقي في سماء الإبداع و العطاء و تعلن القصيدة الجزائرية مجاراتها مع أخرياتهما من المشرق و العالم العربي .

¹ عز الدين ميهوبي يدعو إلى إنتاج أدب يحمل ثقافة السلم و الاخاء ، جريدة النصر ، بتاريخ الأربعاء 22 سبتمبر 1999 .

الفصل الثاني



في المشهد السردى للقصيدة :

يعد الشعر من المسائل الأكثر حيوية في الخطاب النقدي ، كونه أرقى الفنون الأدبية ، و قد لعبت الحداثة لعبتها حين استطاعت أن تخرجه من نظام البيت إلى السطر الواحد و من القافية إلى التفعيلة ، و فتحت الباب على مصراعيه لتتزاخم فيه كلّ الفنون انتماءً و تقارباً باسم تداخل الأجناس الأدبية ، فأصبح الشعر قصة و مسرحية و لوحة فنية تغدو فيها الكلمات إلى أنغام و ألوان .

إنّ الحديث عن سرديّة الشعر ، هو حديث عن مشهد تتجسد داخله عوالم مشكلة من أحداث و حوار و شخصيات و تترتب عنه عناصر أخرى كالوصف و الزمان و المكان .

فالسرد ماهو سوى " الإنطلاقة من بداية نحو نهاية معينة ، و ما بين البداية و النهاية يتم فعل القص أو الحكى ... و يتضمن السرد الوقائع و الأحداث في تركيبته اللغوية و تخضع هذه الوقائع و الأحداث لنظام معين تحترمه " ¹ .

فتلاحم العناصر السردية من الحبكة و الأحداث و تمازجها داخل النسيج ، تعكسها قوة التعبير ، و في هذا الصدد يقول ابراهيم نصر الله " المهمة التي أسعى إلى تحقيقها عن طريق الكلمة المطبوعة هي أن أجعلك تسمع و أن أجعلك تشعر و الأهم من ذلك أن أجعلك ترى " ² ، فالنص أصبح له وجوده و عالمه الخاصين به .

¹ عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006 ، ص 61 .
² محمد صابر عبيد ، سحر النص ، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد ، قراءة في المدونة الإبداعية لابراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 13 .

الهيمنة السردية للنص الشعري :

جاء قصدنا من وراء هذا العنوان من باب الانصاف لفعل السرد ذاته ، الذي خصّه بعض الدارسين بالنشر دون الشعر ، متجاهلين بذلك و على اختلافهما ، أنّ السرد هو ظاهرة تستقل بذاتها يحويها النثر كما يحويها الشعر ، و بين هذا التباين يبقى السرد مادة يشترك بينهما بكل مكوناته من زمان و مكان و شخصيات و أحداث تشكل لبّ الصراع و دائرة التوتر في نمو و تطور .

و ضمن قولنا بتعدي النص ، كثرت الدراسات عن شعرية السرد محتاجة بذلك عالم الرواية و القصة ، فقد كان لزاما للشعر أن يتعدى المعطى و الحدود المنسوبة إليه ، فنسمع بالشعر القصصي ، و القصيدة الحكائية ، و سردية الشعر و غيرها من المسميات و الدراسات الحدائية للشعر ، و ضمن هذا الإطار يمكن أن نجسد مقولة محمد مفتاح¹ " كل نص شعري هو حكاية ، أي رسالة تحكي صيرورة ذات " .

فالمتطلع إذن إلى المدونة الشعرية منذ العصر الجاهلي تتجلى له لغة الحكاية ، و ملامح السرد ، و كأني بها حكايات قصيرة كتلك التي ينشدها امرئ القيس مع ابنة عمه عنيزة ، " مدركا بحسه اللغوي حاجة هذا النوع من السرد الشعري إلى جمل فعلية تقود حركة الحدث و تناسب سرعته " ²

¹ تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجيات التناس ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان / المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 149 .

² يوسف حطيني ، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا) ، دراسة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2010 ، ص 6/5 .

و في حادثة أخرى هي ذي الخنساء تصف لنا وصفاً و مشهداً دقيقاً لسباق بين أخيها و أبيها في حركية أفعال سريعة تناسب السرد و المشهد في آن ، و حيرة المتابعين لهذا السباق ، من سيفوز ، هل سيتعادلان ، أم يتفوق الابن على أبيه ، فتقول الخنساء :

جارى أباه فأقبلا و هما *** يتعاوران ملاءة الحضر

حتى إذا نزت القلوب و قد *** لزت هناك العذر بالعذر

و علا هتاف الناس أيهما *** قال المَجِيبُ هناك لا أدري

برزت صحيفة وجه والده *** و مضى على غلوائه يجري

أولى فأولى أن يساويه *** لولا جلال السن و الكبر

يعلق يوسف حطين على هذا النص الشعري بقوله " إنَّ هذا الأسلوب السردى الشائق الذي لا تنقصه الإثارة و هذا الأسلوب لم يمنع الخنساء من أن تدقق في كل كلمة لتختار أكثر الكلمات مناسبة للتعبير عن رؤية تخرج الفارسيين منتصرين " ¹

ولعل هذا الاختيار للكلمات الذي تحدث عنه و الذي عكست من خلاله الخنساء ذكاءها اللغوي في كلمة (يساويه) الذي حفظت حق الفارسيين ، ليتهاك الخنساء لأبيه و تبعه بنشاط و تُبقي على الاحترام الواجب و هذا ما دلّ عليه قولها " لولا جلال السن و الكبر " .

ضف إلى ذلك قصص الكرم التي كان يرويها حاتم الطائي و الحطيئة ، هذا الأخير يقدم لنا في إحدى قصائده حكاية كاملة للكرم العربي ، فيقول :

¹ في سردية القصيدة الحكائية ، ص 7 .

و طَاوِي ثَلَاثَ عَاصِبِ الْبَطْنِ مَرْمَلٍ *** بَتِيهَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنَ رَسْمًا

أَخِي جَفْوَةَ فِيهِ مِنَ الْأُنْسِ وَحِشَةً *** يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شَرَّاسْتِهِ نَعْمَى

وَ أَفْرَدَ فِي شِعْبٍ عَجُوزًا إِزَاوَهَا *** ثَلَاثَةَ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمْ بِهِمَا

هي قصيدة حكاية تفرّد بها شاعرها بافتتاحية سردية ممتازة تناسب وظيفتها ، قدّم من خلالها معطيات و ملامح عامة للبيئة و الأسرة المكونة من الأب و زوجته و أبنائه الثلاث الذين لم يجدوا ما يسد رمقهم ، ليستمر خط السرد تدريجياً نحو التعقيد ، وهو ما يصطلح عليها في فن القصة بالحبكة (العقدة) ، فيضيف قائلاً :

رَأَى شَبْحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فِرَاعِهِ *** فَلَمَّا بَدَأَ ضَيْفًا تَشَمَّرَ وَاهْتَمَا

هذا البيت يزيد من تأزم الحدث ، ضيف ، ولا مؤونة ولا أكل ؟ فعلام هذا الاهتمام ، وكيف سيؤدي حق ضيفه ، و لكن الإلهام يأتي للشاعر باستحضاره و اقتباسه من التراث الإسلامي من خلال قصة إبراهيم عليه السلام مع ابنه اسماعيل ، حيث يطلب أحد الأبناء من أبيه ذبحه حتى يقوم بواجب الضيافة ، و إن يكاد يفعل حتى يحدث منعرجا يغير من مسار السرد ، حيث يرى الأب قطيعا من حُمُر الوحش جاء ليشرب من عين الماء ، فتتشكل وحدة سردية تعكس مدى رافة الأب بالحيوانات و لطفه بها ، فيقول :

فَأَمَّهَلَهَا حَتَّى تَرَوَّتْ عِطَاشُهَا *** فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمَا

فَخَرَّتْ نَحْوَصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِينَةٌ *** قَدْ اكَتَنَزَتْ لِحْمًا وَ قَدْ طُبَّقَتْ شَحْمَا

و بهذين البيتين تنفرج و تحل العقدة معلنة نهاية الحدث ، مستشعراً الأب بالرضى نحو ضيفه و أهله ، تجسيدا وتخليداً لهذه الصفة النبيلة ، فيقول :

فِيَا بَشْرَهُ إِذْ جَرَّهَا نَحْوَ قَوْمِهِ *** و يَا بَشْرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلِمَهَا يَدْمَى

فباتوا كراماً قد قضوا حقَّ ضيفهم *** فلم يغرّموا غرماً و قد غنّموا غنماً

و تنتهي الأحداث بفرح و شعور برضى كبير لما حققوه تجاه ضيفهم .

على أنّ في كلّ ما ذكرنا ، لعب الحوار ولو بدوره الثانوي و بنوعيه الظاهر أو الباطني في تفعيل البنى السردية و مساهمة في تطوير و تشكيل الحدث ، على أنّه في أحيان كثيرة يأخذ الحوار مركزاً أساسياً فيعمل أكثر على إضاءة الشخصيات المتحاورة جسدياً و نفسياً¹ ، وهو فعلاً ما نلمسه في سرديات عمر بن أبي ربيعة و ذلك قوله :

هَيَّجَ الْقَلْبَ مَغَانٍ وَ صَيْرَ *** دَارِيَاتٌ قَدْ عَلَاهُنَّ الشَّجَر

لَلَّتِي قَالَتْ لِأَتْرَابٍ لَهَا *** قَطْفٍ فِيهِنَّ أُنْسٌ وَ خَفَر

قَدْ خَلَوْنَا فَتَمَنِّيْنَ بِنَا *** إِذْ خَلَوْنَا الْيَوْمَ نُبْدِي مَا نُسِر

قالت الكبرى أتعرفن الفتى *** قالت الوسطى : نعم هذا عمر

قالت الوسطى و قد تيمتها *** قد عرفناه و هل يخفى القمر

¹ ينظر ، يوسف حطيني ، في سردية القصيدة الحكائية ، ص 9 .

و أيضا من أمثلة الحوارية السردية¹ ما جاء على لسان الشاعر وضاح اليمن و الحوار الذي دار بينه و بين معشوقته و التي يقال أنّ اسمها روضة ، تنبئه من خطورة الاقتراب من بيتها ، فراح بأسلوب رقيق ينقل شجاعته :

قالت ألا لا تلجّن دارنا *** إنّ أبانا رجل غائر

قلتُ فإنّي طالبٌ غرّةً *** منه و سيفي صارمٌ باترٌ

قالت فإنّ القصرَ من دوننا *** قلتُ فإنّي فوقه ظاهرٌ

قالت فإنّ البحرَ من دوننا *** قلتُ فإنّي سابحٌ ماهرٌ

قالت فحولي إخوةٌ سبعةٌ *** قلتُ فإنّي غالبٌ قاهرٌ

قالت فإنّ الله بيننا *** قلتُ فربّي راحمٌ غافرٌ

قالت لقد أعييتنا حجةً *** فأتِ إذا ما هجعَ السامرُ

الحقيقة هذه الأبيات أراها تحمل من عدوبة اللفظ و لطف المعنى ما يزيد من شوق القارئ إلى التلذذ به في كل قراءة ، تكشف من خلاله البنى السردية مقام المتكلم و صفاته من فصاحة و شجاعة و مقام .

بالإضافة إلى بعض النماذج في العصور المتأخرة من أمثال الرصافي في حديثه عن الأرملة و اليتيم و المطلقة في صبر لأغوار النفس و تصويرها في شكل قصصي سردي ، و أحمد شوقي الذي اختصّ في المسرحية الشعرية ... و غيرها .

¹ ينظر ، المرجع نفسه ، ص 10 .

إذن ، هي نماذج و أخرى تعكس بحق تعدي النص الشعري على خصائص النص النثري ، و الرؤية المبكرة لهذه الخصيصة السردية الذي بدأت تتسلل للخطاب الشعري شيئاً فشيئاً ، و تأخذ مكان المركز، حتى غدت كل النصوص الشعرية " مساحات مستباحة يصلول فيها السرد و يجول " ¹ .

فالدارس للشعر المعاصر مع رواده و دعائه من أمثال السياب و بلند الحيدري و نازك الملائكة سيلاحظ أنّ عنصر الحكاية في أشعارهم يحمل الكثير من صفات تلك القصائد ² فحاولوا تقريب المسافة بين الشعر و القصة من خلال تقنيات تعبيرية جعلتهم يلتقطون الأحداث الشعرية و يوظفونها توظيفاً قصصياً .

أما التركيز الكبير في هذه الفترة فسيكون على الشكل السردى الذي أخذ معلماً منفرداً و تقنيات جديدة تمّ من خلاله استغلال كل العناصر استغلالاً دقيقاً كالزمان و المكان و التكرار ³ ، ضفّ إلى الروافد التي دخلت على النص السردى من مونتاج و سيناريو و الفلاش باك و غيرها من هذه التقنيات الحديثة .

ومن سمات وخصائص السردية في النص الشعري الحديث ، هو توظيف السرد بشكل يتعد عن القصيدة ⁴ و يقترب إلى التشتت و هذا نظراً للأوضاع السياسية و الاجتماعية في تلك الفترة .

¹ عبد الرزاق كريم خلف ، يونس عباس حسين ، الهيمنة السردية و تقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث – ياسين طه حافظ أنموذجاً – مجلة كلية التربية الأساسية ، العدد الثاني و الستون ، 2010 ، ص 1 .

² ينظر ، المرجع نفسه ، ص 2 .

³ ينظر ، عبد الرزاق كريم خلف ، يونس عباس حسين ، الهيمنة السردية و تقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث ، ص 2 .

⁴ و هذا بخلاف ما كان عليه من التوظيف الكلاسيكي للسرد ، و الذي كان أداءه بشكل قصدي كما رأينا مع الروصافي و أحمد شوقي .

أيضاً اختفاء أو ضمور عنصر التوجيهية و الاستعلاء¹ ، فالشاعر لم يعد مصلحاً اجتماعياً أو تربوياً حتى ، بل راح يتناول قضايا واضحة وأكثر جرأة كتلك التي خاضها حسين مردان و غيره ، جعلته يتعد عن الصبغة المثالية التي كانت تصبغ شعره بجمع عدد أكبر و ممكن من المتلقين ليثير حماسهم ، وهو ما " يفضي إلى حقيقة و هي أنّ القصيدة السردية ابتعدت عن إثارة الهوس الجمعي عند جموع المتلقين عن طريق الأسلوب الخطابي الصوتي المنفعل " ² ، وهو ما أحدثه النمط الكتابي الجديد للقوائد الذي يدعو للتأمل لا للإنفعال ، وهي في في صورتها الكتابية و حالتها السكونية أكثر عمقاً .

ثم أنّ عنصر الوصف الذي كان يشهد تمّداً أفقياً و عمودياً في قصيدة السرد الكلاسيكية عرف تقلصاً و انحساراً في القصيدة الحديثة " واستعيض عنه بذكر رموز و إحالات موضحة بعيدة عن المباشرة و الاستطراد الذي يأخذ مساحة واسعة من جسد القصيدة . كذلك كان لاستخدام التراسل الحسي و الاهتمام باللون و الرموز و الأقنعة و ما إليها و توظيفها بشكل مبدع في النص السردى سداً لثغرة الوصف التي تركتها القصيدة الكلاسيكية كتبعة ثقيلة على السرد الشعري " ³ .

و يفهم من هذا القول أنّ الفارق في عنصر الوصف بين القصيدة الكلاسيكية و الحديثة هو فارق نوعي و كمي ، و لم يعدّ مادياً محسوساً و إنّما مندمج مع دواخل الشاعر و حالته الشعورية .

¹ ينظر ، عبد الرزاق كريم خلف ، يونس عباس حسين ، الهيمنة السردية و تقنيات الإجرائية في النص الشعري الحديث ، ص 3 .

² عبد الرزاق كريم خلف ، يونس عباس حسين ، الهيمنة السردية و تقنيات الإجرائية في النص الشعري الحديث ص 3 .

³ عبد الرزاق كريم خلف ، يونس عباس حسين ، الهيمنة السردية و تقنيات الإجرائية في النص الشعري الحديث ، ص 4 .

و في العموم ، فإنّ قصيدة السرد الحديثة حاولت التخلص من ذلك البناء الروتيني المتمثل في مقدمة ، التنامي ، الحل ، و تظهر ببناء مختلف تمتزج فيه الأصوات و البدايات و النهايات .

تقنيات السرد الحديثة وعناصرها :

إنّ انفتاح النص الشعري على الفنون الأخرى جعله يفيد و يستفيد ، في علاقة تتسم بالتساؤل واللاسكون ، مما أكسبه أبعادا جديدة كالتقنيات السردية التي بدأت تمارس حضورها و حركتها داخل النص الشعري حتى غدت " و أصبحت واحدة من جمالياته الجديدة التي يتكئ عليها " ¹

و الذي سنلججه من خلال وحدتين ²:

الوحدات الشكلية : و المتمثلة في الزمان والمكان و الشخصيات و الحدث و الموضوع ، و كلّها تتداخل و تتكامل في البناء الفني القصصي داخل النص الشعري .

الوحدات النفسية : و تتمثل في عمومها في الصدقة و المفجأة و في التشويق العاطفي ، لتبدي جملة من الانفعالات الوجدانية و التفاعلات الحسية ، عاكسة بذلك الوقع النفسي للشخصيات وعلاقتها بأماكنها و أزمنتها .

¹ عبد الناصر هلال ، آليات السرد في النص الشعري العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربية ، ط1 ، القاهرة ، 2006 ، ص 10 .
² ينظر ، أحمد مداس ، الفعل السرد في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد ، مقال منشور عن مجلة كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر - بسكرة - ، العددان العاشر و الحادي عشر ، جانفي و جوان 2012 ، ص 7 .

بين الشاعر و السارد - دائرة الحكى - :

سننطلق إلى توضيح هذا العنصر بدءاً بما قاله جيرار جنيت في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية ، خاصة في ارتباط الشعر بفن القص و ذلك أنّ " الشعر الغنائي هو ذات الشاعر ، و في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتكلم الشاعر باسمه الخاص ، بوصفه راويًا و لكنه أيضا يجعل شخصياته تتكلم ... " ¹ و يضيف " الغنائي : الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده . و الدرامي : الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها . و الملحمي : الآثار التي تمنح الكاتب و الشخصيات - على السواء - الحق في الكلام " ² .

و في هذا القول توضيح لما يلحق الشاعر من وضعيات ضمن بناء السرد الشعري ، فيكون الشاعر راويًا منفردًا ، كما يكون معه من يؤدي هذا الدور من الشخصيات ، و في كلتا الحالتين فالشاعر هو الوحيد من يقوم بدور الراوي ، وهو وحده من يحتكر الخطاب ، وهو ما ستمثله من خلال ما سيأتي .

¹ جيرار جنيت ، مدخل إلى النص الجامع ، تر، عبد العزيز شبيل ، مر، حمادي صمود ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999 ، ص 8
² المرجع نفسه ، ص 9 .

جمالية المشهد السردى في قصيدة الليلة الأخيرة لمحمد جربوعة :

إنّ حديثنا عن هذا البعد الجمالي يستلزم منا الحديث عن قصيدة أولاً و عن سردية ثانياً ، ما دام الجنس الشعري أصبح منفتحاً على الجنس السردى و تقاناته¹ ، و قولنا بالمشهد السردى أن لا يعنى خلو القصيدة من المونولوج الدرامى أو الحوارية ، و لكنّه " يعنى هيمنة السرد على سواه "² و لذا فوقفنا على هذا سنتناوله في اطار متكامل .

مشهدية العنوان :

لا يخفى على القارئ أنّ العنوان أصبح من العتبات الأولى الواجب الوقوف عليها و استكناه مدلولها العام و الخاص ، فهو الموجز المكثف للحياة الشعرية التي يعيشها النص على الورقة ، وهو " المحور الأساس الذي يفتح على النص ، و يفتح النص بدوره عليه ، فكثير من العنونات تكون الشرارة الأولى التي تجعل المتلقي يغرى بالقراءة و الإنجرار "³ ، و بذلك فالعنوان ييسط ظلاله على النص ، محددًا هويته باعتباره خلاصة أو فكرة عامة للمحتوى .

و قد صدق رشيد يحياوي حين اعتبره " حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي ، و أصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان ، كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان "⁴ .

¹ ينظر ، خليل موسى ، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2002 ، ص 101 .

² خليل موسى ، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ، ص 102 .

³ موسى رابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، دراسة تطبيقية ، جامعة اليرموك ، ط1 ، 2008 ، عمان ، الأردن ، ص 160 .

⁴ الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1992 ، ص 110 .

فهو يكشف الكثير من الدلالات الخفية ، و يساهم بشكل كبير في فتح مغاليق النص ، ولا جرم أن يقترح كلود دوشي C.Duchet ثلاث عناصر للعنوان¹ : العنوان ، العنوان الثانوي ، العنوان الفرعي .

و هو فعلا ما نلمسه من خلال عنوان القصيدة و الذي تحمل عنوان " الليلة الأخيرة لجياد الفجيعة " ، حيث يورد لها الشاعر عنوانا ثانويا " قصة مهرة عربية في زمن الهوان " وهو عنوان يبعث مختلف الأبعاد السردية التي تجعل القارئ ضمن محيط خاص تهيء له الجو المناسب للحكي ، بأحداثها ووقائعها المجسدة في شخصيات و رموز و زمان و مكان ، و التي سنحاول الكشف عنها عبر محطات سردية متنوعة .

فالمأمل في العنوان الثانوي يستشعر بالصفات و الإضافات التي تعطي المدّ المعرفي و الإستمولوجي ، فالمهرة رمز الأصالة و التمسكك بالمبادئ و الأسس المتينة . و فد يدل زمن الهوان ، الزمن الذي ضاعت فيه كل المبادئ ، و فقدت فيه العربية عروبتها و ذابت النخوة العربية² .

إذن هي مرحلة مهمة يسلط الشاعر عليها الضوء بشيء من الرمزية و العمق . و سنربط هذا المدّ المعرفي الذي أشرنا إليه ، في عنوان المشهد التناسي .

¹ ينظر ، عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص ، تقديم سعيد بقطين ، الدار التعريبية للعلوم ، ناشرون ، ط1 ، 2008 ، ص 31 .

² وواقعنا المرير خير دليل على ما تعيشه و تعايشه الدول العربية من تخالذ و تواطئ ، فحالنا أصبح

المشهد التناسي :

لم يكن لهذا العنوان أن يكون لولا قراءتنا الواعية و المتعمقة ، حيث نفتح زاوية تعكس مشهد تناسي بين هذه القصيدة و قصيدة " الخيول " لأمل دنقل .

قد لا يخفى على الدارس المتخصص ما عاشه أمل دنقل من فترات تاريخية مأزومة تتسم بالصراع و الإنكسار ، التي جسدت له رؤية مرتبطة بانحدار التاريخ القومي ، الذي اختار أن يتقهقر للوراء صوب الهوة اللاهائية¹ ، و جاءت قصيدة الخيول لتعكس بعمق الطرح تمزق التاريخ القومي و العربي الذي تراجع في ظل معطيات الزيف و الحضارة الحديثة ، ف " التاريخ أصبح وسيلة من وسائل الانهيار و السقوط و الإنهزام أننا فصلناه عن عمقه و دمه و حياته ، و نقلناه إلى محجر صحي ، فطرح منه العفن ، و أصبح صيغة تجلب العار و الهوان " ²

" إنها الخيول / التاريخ الإنساني ، التي تكشف عن الحياة في شتى صورها و مسيرة الإنسان ... إنها تشير إلى هذا الإنسان في انتصاره وانهزامه ، تقدمه و تراجعته . و قصيدة الخيول في مجملها تطرح رؤية أمل دنقل للتاريخ أو الإنسان العربي - الذي كان يحمل قدراً كبيراً من النصاعة و القوة و العزة - في واقعه المعاصر المهزوم ، المنكسر ، المترددي ، و المنهار إنه التاريخ/ الموت .. " ³

و لعلّ محمد جروعة استطاع أن يستوحي الفكرة برمزا و أبعادها ، ليعكسها بتجربته الخاصة و شعريته المتعالية ، و التي سنتوقف عندها في محطات مختلفة من القصيدة .

¹ ينظر ، عبد الناصر هلال ، تراجم الموت في الشعر العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربية ، ط1 ، 2005 ، ص 78 .

² عبد الناصر هلال ، تراجم الموت في الشعر العربي المعاصر ، ص78 .

³ المرجع نفسه ، ص 78 .

المشهد الإفتتاحي :

يفتح شاعرنا القصيدة بمقطع سردي يضع من خلاله القارئ في الجو المناسب للحكاية ، و كأني بها مقدمة سردية للإنطلاقة إلى خط السرد و بداية تموضع الحدث ، إذ يقول :

الخَيْوُلُ الَّتِي دَبَّحُوهَا هُنَا أَنْتَهَى دَمُهَا شَجْرًا أَحْمَرًا

الخَيْوُلُ الَّتِي .. لَا تَسَلُّ أَبَدًا أَبَدًا مَا جَرَى

هو مشهد لزمان منتهي و حدث كان ، أراد الشاعر مشهدا لبداية أحداث جديدة ، و الانطلاقة لتشخيص واقع مرير ، و ذلك مع بداية تشكل الحدث .

إنّ مثل هذه التقنية التي اعتمد عليها الشاعر هي ما اصطلح عليها بالاسترجاع ، و التي تعد أحد الأساليب التي من خلالها يستطيع الشاعر " أن يؤلف نوعا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي ، و تفسره و تعلله ، و تضيئ جوانب مظلمة من أحداثه ، و مسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها ، واسترجاع الماضي إيقاف للسرد المتنامي للعودة إلى الوراء " ¹ .

و بذلك نلمس أنّ الشاعر واعي بتقنيات السرد و أصوله ما يوافق الرؤية الحدائثية التي اكتسبتها القصيدة المعاصرة .

¹ ابراهيم الجنداري ، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ط1 ، 2010 ، ص 106 .

المشهد العرضي : بداية الحدث و تفاعل العناصر المشهدية :

يكشف هذا الجانب عن النسق الزمني " يومها " بتموضع و تصاعد درجة الحدث ، ضمن حركية تعبيرية من خلال الأفعال " هربت ، رأت " و التي استطاعت هذه الحركية أن تفيد و تستفيد " كثيرا من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النص الشعري ، و هي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص و دفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة ، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر و مساعدتها في التماثل و التشكل داخل المشهد على نحو فاعل و منتج و محرك للفعل السرد – الشعري " ¹

إذ يقول الشاعر :

يَوْمَهَا هَرَبْتُ مُهْرَةً قَدْ رَأَتْ أُمَّهَا تَذْرِفُ الْعَيْنَ مِنْ دَمْعِهَا أَنْهَرًا

و تبدأ دائرة الحدث تتسع ، و تأخذ مساحتها في القصة و في مخيلة القارئ ، فيقول :

رَمَقْتُ أُمَّهَا ، وَجَرْتُ فِي الظَّلَامِ الَّذِي لَفَّهَا خَلْفَ تِلْكَ الذَّرَى

وَاخْتَفْتُ بَعْدَهَا نَفَقْتُ رُبَّمَا كَبُرْتُ رُبَّمَا عَطَشْتُ فِي الصَّحَارَى

انْتَهَتْ عَمِيَتْ كَمَدًا زَمَنًا مَا تَرَى

فبعد الحدث الجوهرى الأول وهو موت أم المهرة ، هي ذي الأسطر الشعرية تفرض على القارئ مشهد تخييلي ، باستقراء ما الذي يمكن أن يحدث للمهرة من خلال تكرار الحرف " ربما " و إلى أي مصير تنتهي إليه ، حيث خلق هذا التكرار توتر سردي دخل

¹ محمد صابر عبيد ، تأويل النص الشعري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2010 ، ص 16 .

فيه الشاعر " السارد " و القارئ على حد سواء في زيادة عنصر التشويق فرضتها جملة الاستفهامات .

و لربما تفيد " ربما " ههنا حقيقة واقعة و أليمة فالاختفاء يرسم حالة و صورة تحمل من المعاناة ما تحمل ، خاصة و أنّ زمن الخيول الأصيلة قد انتهى ، و لم يبق منها سوى هذه المهرة التي هربت بأصالتها و شرفها و بقدر ما تحويه و تحمله كلمة الأصالة من معنى ، فالشاعر يقدمها رمزا للعفة و الشرف و الفحولة ، في زمن طغت فيه كل أنواع الغدر و الخيانة و الهوان و الذل ، فهاهو الزمن الذي فقدت فيه الخيول حمماتها و قد يكون زمن الخيول المدجنة ؟

تجد نقطة السرد بدخولنا في مشهد جديد و شخصيات أخرى ، و كأنّها فاصلة لاستئناف الحكى ، حيث يقول :

خَرَجَتْ زَيْنَبٌ تَجَلِبُ الْمَاءَ فِي قَرْبَةٍ فَرَأَتْ

فهذه الجملة و على بساطتها و سلاستها توحى بالكثير من المشهدية ، نستطيع من خلالها تجسيد المكان و لربما تكون البادية بجمالها الساحر.

و من اسم الشخصية التي يوردها لنا الشاعر ، تتحدد لنا ملامح الفتاة العربية ، فإذا كان " الزينب " ¹ هو اسم شجر حَسَنُ المنظر ، طيب الرائحة ، وَاَحَدُهُ زَيْنَبَةٌ و به سميت المرأة أو الفتاة ، فوالله لتكون أطيب منه و أزكى ؟.

¹ المعجم السوري ، ص 464 .

خط السرد لن يبق على استقامته ، لنلج منعرجا و تحولا جديدا من خلال عامل الحذف و التي دلّت عليه النقطتين و عكسه التعجب السماعي لكلمة " فرأت " !!! ، والتي توحى بالفرع و الدهشة . اذ يواصل الشاعر و يقول :

سَقَطَتْ جَرَّةُ الْبِنْتِ مِنْ يَدِهَا

رَجَعَتْ قَهْقَرَى¹ .. وَ جَرَتْ يَا أَبِي يَا أَبِي

قد يستطيع أي قارئ تخيل المنظر و تجسيده من خلال فعل الحركة ، التي دلّت عليها الكلمات سقطت ، رجعت ، جرت ، و مما زاد من حدة التوتر هو فعل النداء المتكرر " يا أبي " للتنبيه على شيء ما أو حدث .

خَرَجَ الشَّيْخُ مِنْ خَيْمَةٍ يَنْظُرُ الْخَبَرَ

يَا ابْنَتِي

و كما نلاحظ فكلمة " الخيمة " حدّدت فعلا المكان الذي هو الصحراء ، و قد تكون واحة جميلة بإحدى الصحارى العربية الكبرى .

اذن هو الفعل و ردّ الفعل بين البنت و الأب " الشيخ "



يَا أَبِي مُهْرَةٌ قُرْبَ يَنْبُوعِنَا وَ بَكْتُ ، فَجَرَى

¹ هو الرجوع إلى الخلف ، يقال فلان يمشي قهقري أي يرجع على عقبيه . عن المعجم السوري ، ص 880 .

نَحْوَةُ الرَّمْلِ فِي دَمِهِ وَ جَوَابُ اسْتِغَاثَةٍ مِّنْ صَاحٍ وَاسْتَنْصَرًا

هو ربط الحدث بين المشهدين ، و العودة إلى قصة المهرة الأصيلة التي توقفنا عندها ، ليعود السارد " الشاعر " إليها في انسجام و تناسق لغوي مثير ، و مما يزيد من حدة الحدث هو لفظة الجري ، التي تعكس الخفة و السرعة في الاستغاثة ، و هي تعكس شيم العربي الأصيل ، ليستزيد السارد من صفات الشهامة العربية ، فيقول :

ثُمَّ تَعْرِفُهُ ابْنَتُهُ إِنَّ عَلَى رُمْحِهِ يَتَكِي فِي الْقَبِيلَةِ إِنَّ يَتَكِي قِيلَ مَا قَصَّرًا

ثُمَّ تَعْرِفُهُ فِي الْحَوَاجِبِ عُقْدَتُهُ إِنَّ أَبِي الْأَمْرَ أَوْ أَنْكَرًا

ثُمَّ تَعْرِفُهُ الْآنَ مِنْ هَزَّةٍ فِي الْعِبَاءَةِ إِذْ شَمَّرًا

العباءة العربية . رعاها الله . يوم كانت ، هي قوة الصورة الشعرية التي يمتاز بها الشاعر الجزائري في استكمال صفات شجاعة و جرأة الفارس العربي الأصيل ، " ثم تعرفه " التي تكررت ثلاث مرات ، حيث دلّ الحرف " ثم " على التابع في ذكر الأوصاف و النعوت .

تُجَنُّهُ الْخَيْلُ فِي حُبِّهَا مَرَّتَيْنِ وَ يَعَشَّقُهَا ثَالِثًا إِنَّ كَبَتْ لِلثَّرَى

لغة شعرية عالية تعكس نضج التجربة لدى الشاعر الجزائري محمد جربوعة ، حيث يخرج الصورة من جزئيتها إلى كليتها في امتداد لالتحام المشهد المجازي ، " تجننه الخيل " أثر الكناية و قوتها في تعلق العربي بالخيل ، الذي لا يجد فارسيته بعيدا عن فرسه ، حب كبير متبادل يصل إلى درجة الجنون .

و هذا السطر بالذات يعكس شيء من نفسية الشاعر و تجربته العميقة مع هذا الحيوان الأصيل .

لنجد أنفسنا و دونما شعور منّا ، أمام لوحة سردية خاصة ، تتجاوز اللغة ، فيقول الشاعر :

وَ دَنَا إِذْ رَأَاهَا هُنَا تُخْزِنُ الرَّمْلَ وَ الْمَاءَ وَ الصَّخْرَ وَ الْمَنْظَرَا

وَ دَنَا خَطْوُهُ مُرَبَّكًا مَسَحَ الْعَيْنَ مِنْ دَمْعِهَا عَيْنَهَا عَيْنُهُ عَيْنَ زَيْنَبَ فِي كُحْلِهَا

فالفاعل " دنا " أعطى هذه اللوحة و المشهدية ، و قد جاء في المعجم¹ ، دنا دنا ، دُنُوًّا و دَنَاوَةً بمعنى قَرُبَ فهو دَانٍ ، ووردت في القرآن الكريم قوله تعالى : " ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى " ² ، قرب منه و زاد في القرب .

و لعل تكرار المفردة على هذا النحو قد يكون أحد أهم أنواع الايقاع ، كون أنّ التكرار ذو قيمة موسيقية و دلالية في أن³ ، و لعل هذا التكرار للتأكيد على الضرورة و التريث عند هذا الموقف المؤثر و الذي ينزف الكثير من الدلالة و قد تكون حالة صمت رهيبية ، حين تفقد اللغة شرعيتها و تتعطل لغة الكلام⁴ ، و تبقى لغة الأعين و ما أبلغها من لغة ، خاصة حين تغمرها الدموع في صمت ، فرح يمسح الدموع من عينه و من عينها ، و الضمير المتصل " الهاء " هنا تعود على المهرة ، حتى عين زينب في كحلها ، و كلمة الكحل أضفت شيء من الجمالية للفتاة العربية الأصبيلة .

¹ المعجم السوري ، ص366 .

² سورة النجم ، الآية 8 .

³ في سردية القصيدة الحكائية ، محمود درويش نموذجاً ، يوسف حطيني ، دراسة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2010 ، ص 67 .

⁴ و هنا يستحضرني قول الشاعر : و تعطلت لغة الكلام بيني و بينها ** و خاطبت عيني في لغة الهوى عيناها .

ذَكَرَ الظُّلْمَ وَاسْتَغْفَرَ

عَرَفْتُ عِنْدَهَا أَنَّهُ مِنْ قَبَائِلِ تَعْرِفُهَا الْخَيْلُ مِنْ لَمْسَةٍ مَدَّتْ الْمَنْحَرَا

فِهِمَ الشَّيْخُ مِنْ قَصْدِهَا قَصْدَهَا شَحَدَ الْخِنْجَرَا

هذه الأسطر الشعرية هي امتداد لاستكمال اللوحة السردية ، في مشهد يطغى عليه مظهر الحزن و التأسف في زمن شاع فيه الظلم من القريب و البعيد و الصديق و العدو و الحاكم و المحكوم ، هذا الظلم الذي حرّمه الله عز و جلّ و جعله محرما ، و لكن هيهات هيهات ، بالمقابل نلمس قوة الإيمان عند الشيخ دلت عليه كلمة " استغفرا " . ليتدخل السارد " الشاعر " كحالة سردية خاصة بلفظة " عرفت أنه " لتأكيد الذات و اثبات الإنتماء و الهوية .

الشيء الجميل في السرد الشعري ، و الذي يجب على القارئ الفطن الوقوف عليه ، هو هذه اللعبة في تداخل الضمائر بين المتكلم و المخاطب ، مما يعكس الانسجام في حالة للتناسب مع جو السرد .

لم يخطيء أولئك الذين قالوا أنّ للسرد الشعري مذاق مختلف عن السرد النثري ، حيث نجد أنفسنا أمام حالة سردية يتخللها الحوار ، حيث ينقل لنا السارد " الشاعر " قول الشيخ باستعمال ضمير الغائب :

قَالَ فَلْتَرْحَمُوا شَامِخًا ذَلَّ فِي دَهْرِهِ وَ نَوَى زَادَ إِذِ فَسْرَا

تَفَقَدُ الْخَيْلُ إِنْ فَقَدَتْ عَيْنَهَا عُمَرَهَا رَكُضَهَا حَمَحَمَاتِ الْقِتَالِ تَشْهِي السُّرُوجُ

وَ لَيْسَتْ تُبَاعُ أَوْ تُشْتَرَى !!

و لربما الحالة التعجبية التي يوردها السارد هو محاولة التخلص من سيطرة فعل الحكيم ، و إثارة الذهن حتى يجعل القارئ كطرف فعّال مشارك في العمل السردى ، تفقد الخيل إن فقدت عينها عمرها ركضها حمحمات القتال ، و ليست تباع ولا تشتري ، و لربما هناك بُعد يمكن أن نستخلصه من كل معاني الوفاء و الإخلاص ،

يمتد هذا التواصل المعنوي من خلال حرف الربط الكاف بغية توسيع الصورة أكثر ، إذ يقول :

كَأَقْوَامِنَا حِينَ كَانَ الزَّمَانُ زَمَانًا وَ كَانَتْ لَنَا آيَةٌ نُرْكِضُ الخَيْلَ مِنْ أَجْلِهَا نَحْفُقُ
الأخضرًا

إذن هي مساحة مشهدية تفرض نفسها كامتداد للمقارنة " حين كان الزمان زمانا " و الفعل الماض الناقص " كان " خلق تلك المفارقة بين ما كان و ما هو كائن أو واقع .

و في قوله " و كانت لنا آية نركض الخيل " يعطي ذلك البعد الرمزي للفروسية و الشجاعة الحقّة ، و صدق الشاعر بقوله " كانت لنا آية ! ، و قد أقسم الله عزّ و

جلّ بها حيث وردت في آيتين بخصوصهما ، يقول المولى عزّ و جلّ ﴿ إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ ﴾¹ ، و أقسم به في قول الله عزّ و جلّ ﴿ وَ الْعَادِيَاتِ

ضَبْحًا فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا ﴾²

¹ سورة ص ، الآية 31 .
² سورة العاديات ، الآية 1

ليستمر الدفع السردى ، بقول الشاعر :

ثُمَّ أَقْسَمَ بِاللَّهِ أَنَّ الْخَنَاجِرَ فِي رِثَةِ الْحُرِّ أَقْرَبُ مِنْ ذُلِّهِ يَا ابْنَتِي كَسَوَارِكِ هَذَا إِذَا
انْكَسَرَا

فَلَيْسَتْ تَقُولُ النَّسَاءُ فَكَمْ نَشْتَهِي مِثْلَهُ وَ لَيْسَتْ تُمُرُ الصَّبَايَا بِأَعْيُنِهِنَّ عَلَى
مِعْصَمِيكَ

وَ لَيْسَ يُلَامِسُ فِي كُمَّ أَثْوَابِكَ الْعَبْرَا

حيث تكمن الجمالية هنا في تعانق السرد مع الحوار في تداخل وانسجام فريد ،
تعكسها قوة اللغة في ايجائها ، خاصة حين يصبح التشبيه أكثر بلاغة " كسوارك هذا
إذا انكسرا " ، و قد يحيلنا هذا السطر الشعري إلى قول المتنبي " عش عزيزا أو مت
و أنت كريم " فالعربي الحر لا يقبل الذل ، و لطعنة خنجر أهون لديه من ذلك .

لتدخل الذات الساردة (الشاعر) ، كطرف فعال في البناء السردى من خلال فرض
حضوره كشخصية عالمة بالحدث ، و اسماع صوته :

وَ قَدْ ظَنَّ أَنَّ الْكَلَامَ الَّذِي قَالَ أَفْنَعَهَا فَدَنَا .. صَرَخَتْ يَا أَبِي

ثُمَّ أَلْقَتْ عَلَى نَحْرِ مُهْرَتِهَا بُرْقَعَ الْوَجْهِ ثُمَّ ارْتَمَتْ كَيْ تَقِي الْمَنْحَرَا

و يقدم لنا الشاعر البنية السردية كتقنية من خلال مشهد رائع يتخلله فعل القسم ، إذ
يقول :

صَرَخَتْ وَ الَّذِي أَنْزَلَ الطُّورَ وَ الْعَادِيَاتِ عَلَى أَحْمَدِ فَدَمِي قَبْلَ شَرِيَانِهَا يَا أَبِي

فالفعل " صرخ " أعطى هذا التوتر على خط السرد ، حيث جاء في المعجم صَرَخَ ، صُراخًا و صَرِيحًا : صَاخَ صِيَاخًا شَدِيدًا واستغاث¹ .

هي استغاثة يتخللها فعل القسم ، حيث دلّ على ذلك الاسم الموصول " الذي " و يعود على الله الواحد الأحد ، وهو قسم عظيم بعظمة هذا الجبل الذي كلم الله منه موسى عليه السلام ، و مما زاد من قوة انسجام المشهد هو حرف الربط " الفاء " ، و يأتي أسلوب النداء متأخرها هنا للاستعطاف و استكمال المشهد .

وَ كِلَانَا هُنَا حُرَّةٌ أَدْرَكْتُ زَمَنًا أُغْبِرَا

فلفظة " الحرة " جمعت بين الأنثيين (المهرة الصغيرة و زينب) ، في محاولة لفرض الذات ، و مثل هذا التعبير يجعل القارئ يقف موقف الإعجاب من سحر البيان ، و قوة اللغة الشعرية التي يمتاز بها الشاعر .

لا أحد ينكر أنّ أي عمل ابداعي يعكس تجربة الشاعر و رؤيته الخاصة به ، و نلمس هذا في المقاطع الأخيرة ، يعتمد إليها الشاعر بشيء من الرمزية ، و التي يفرضها النسق السردية ، فيقول :

يَا أَبِي عَرَبُ الْأَمْسِ فِي أَمْسِهِمْ قَدْ مَضَوْ وَ الدِّينَ تَرَى يَا أَبِي أُمَّةٌ بَايَعَتْ قَيْصَرَ

خَانَتِ الخَيْلَ فِي لَيْلِهَا تَشْتَكِي لِلَّذِي خَلَقَ الخَيْلَ لِلجَيْشِ إِنَّ كَبْرًا

¹ المعجم السوري ، ص 590 .

فأسلوب النداء هذا ، يحمل الكثير من نبرات الحزن و الأسى ، غاب عزّ الأمة العربية منذ غاب الأمس ، و الأمس ها هنا هو زمن الحضارة التي كان فيه الأمة العربية تمثل الريادة و حاملة لواء القيادة و الحضارة كنتم أحسن أمة ..

أمّا اليوم يا أبي ، فلن ترى سوى ليل سرمدي على أمة تتخبط في ركود حضاري و ثقافي ، و جمود فكري ، هي أمة الذل و الهوان - أمة ضحكت منها الأمم - أصبحت تضرب رمزا للخيانة ، و الشاعر يعكس حقائق ، و أخص بالذكر هنا العراق¹ و ما حدث للعراق ، كيف خانها أعز أشقائها فالرمزية التي قدمها لنا الشاعر " خانة الخيل " بمعنى خانة الشرف و العزّ وابتعدت عن أصلتها ، فما الذي يبقى لها يا ترى !!! ، ثم يتواصل المشهد الحواري بين زينب و أبيها من خلال أسلوب النداء القريب :

يَا أَبِي أَنْتَ فِي قِلَّةٍ تَذْبِحُ الْخَيْلَ إِنْ فَقَدْتَ سِرْجَهَا أَوْ لَوْقَتِ الْقَرَى

أَنْتَ مِنْ تُرْبَةِ الشَّنْفَرَى

و ما يشدنا في هذا السطر الشعري لفظة " قلة " و القلة ما يعدّ على الأصابع ، و تقدم لنا زينب شخصية أبيها ، كشخصية تتمتع بعروبتهها ، شخصية محافظة على أصلتها ، و بكل الخصال الحميدة التي تشمل الشهامة و الشجاعة و الكرم و الوفاء فالخيل ما كانت لتذبح إلا لأمرين إن لم تعد صالحة للاستعمال أو إكراما للضيف ، و يحضرنا في هذا المقام من الكرم العربي و قصة حاتم الطائي .

¹ طبعا لا أحد ينسى الحرب على العراق ، و الذي شاركت فيه دول عربية بأيدي خفية ، سواء أكان معلنا أم غير معلن .

و الشيء الجميل في هذا النسق السردى هو استلهام التراث باعتباره مرجعا مهما و متكأ ، و يتجسد ذلك في قول الشاعر " أنت من تربة الشنفرى " و التي أعطت بُعد الامتداد .

المشهد الختامى :

يستوقفنا آخر مقطع سردى ، مقطع يكشف لنا الملمح العام للقصيدة ، مقطع يفضح المسكوت عنه :

يَا أَبِي مَا تَقُولُ إِذَا أُمَّةٌ فَقَدَتْ :

عَيْنَهَا سِرَجَهَا سَيْفَهَا خَيْلَهَا لُونَهَا طُعْمَهَا عِزَّهَا أَرْضَهَا نَخْلَهَا دِينَهَا حُبَّزَهَا أَمْنَهَا

و غَدَتْ شَذْرًا مَذْرًا وَ غَدَتْ شَعْرًا بَغْرًا

يَا أَبِي

هي بنية سردية ختامية ، أثقلها روح التعجب " ما تقول " ، سؤال موجه للأب الحكيم الذي سيطرت عليه دهشة الإجابة ، وهو سؤال أيضا يفرض على القارئ التمهّل بحثا عن أجوبة في ثناياه ، و مما يزيد من عمق البحث هو هذا الامتداد للنفس الشعري ، من خلال حرف المد " ها " .

أسطر تحمل في طياتها الكثير من السخط ، و التذمر لما آلت إليه الأمة العربية من تشتت و تفرق ، حيث فقدت الأمة العربية نخوتها ، و مما يزيد من هذا النقم و حدة

هذا السخط هو استعمال و اختيار لهذه الألفاظ التي تحوي على حروف فيها من الغلظة و الشدة ما فيها (شذرا ، مذرا ، شغرا ، بغرا) .

لتنتهي القصيدة بهذا المشهد الدرامي المؤثر ، و الذي يوحي بالتسليم للأمر الواقع :

حَضَنْتَ رَأْسَ مُهْرَتِهَا

أَطْلَقْتُ زَفْرَةَ آيْنِهِ عَنْتَرَهُ !!!

و لفظة " زفرة " أعطت هذا البعد الدلالي كامل مفتوح ، فالزفرة هو التنفس مع مدّ النفس ، كحمل ثقيل ، فهل فعلا سيعود عنتره في هذا الزمن !!!

ليثبت لنا - مما عرضنا - أنّ المشهد السردى عرف قوة و متانة بفضل البعد الفنى و الجمالى و الخبرة الواعية لدى الشاعر محمد جربوعة بجملة التقنيات المستخدمة و استناده على منطق السرد فى تكوين المشاهد .

المشهد الدرامي :

استطاعت الحداثة أن تفرض على القصيدة العربية الصياغة الجديدة تناسب مستجدات الحياة و الواقع و رؤية العالم بعمق أكثر ، فكان الانتقال من تلك الغنائية التي أثبتت عجزها¹ و ملائمة هذا الواقع ، إلى اتجاه درامي عكس التنوع و التعقيد ما يناسب الرؤية الشعرية في أبعادها و تراكيبيها .

تداخل الأجناس الأدبية و حركيتها :

إنّ هذا العنصر هو مّمهد للحديث عن انتقال المصطلح من ميدانه الخاص إلى ميدان الشعر ، فالأنواع الأدبية لم تستقل أبدا بالبنية التي نشأت عليها² ، فكان ذاك التمازج بين الأنواع الأدبية على اختلافها ، فراحت القصيدة تستعين ببعض و تطغى على بعض خصوصيات الأجناس الأخرى ، وهو ما يؤكده علي جعفر العلاق بقوله : " لقد صار من الطبيعي أن يستعين جنس أدبي ما بخصائص جنس مختلف ، أو أن نجد نسيما ما ينسل من حقل أدبي مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر "³.

و هنا نخلص إلى مسلمة نتفق فيها مع - أحمد يوسف خليفة - أنه ليس هناك شيء اسمه نقاء النوع الأدبي ، بالمقابل لا بد من القول بفرضية هيمنة بعض خصائص و تقنيات الأنواع الأخرى ، و فرض حضورها بصور مختلفة .

¹ ينظر ، علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 4 ، 1995 ، ص 217 .
² ينظر ، أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر ايليا أبي ماضي ، ط1 ، 2004 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، ص أ .
³ الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق ، عمان ، 2002 ، ص 120 .

و السؤال الذي يتراءى لنا فعلاً هل الشعر أصبح عاجزاً حتى أصبح الشاعر يستعين بتقنيات فنية للأنواع الأخرى ، أم هو ضرورة الانفتاح و التحول !!!.

و لعنا سنجيب بكلام أقنعنا و هو قول عناد غزوان اسماعيل : " لا شك أنّ التجربة الأدبية ، أية تجربة ، هي تفاعل واع بين الفكر و الشعور الانسانيين في تصوير حدث ما ، أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة إلى أخرى .. " ¹ تحدّد تلك الصراعات القوية واستجاباتها المتباينة لأحداث الحياة المرئية و غير المرئية و ظواهرها الحزينة و المفرحة ، المتشائمة و المتفائلة ، المتمردة بعنف و الهادئة بصمت و عفوية ².

الدراما ، المصطلح و المفهوم :

قبل أن نلج إلى التعريفات المختلفة لمصطلح الدراما و ميدانه ، لا بد لنا من الإشارة ، إلى فكرة مهمة جداً ، اوقفنا و استوقفنا وهو قول عناد غزوان اسماعيل " الدراما كلمة انتقلت إلى اللغة العربية لفظاً ، لا معنى و مع أنّ معناها اليوناني هو (الفعل) إلاّ أنّ استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بعض كلمات أو جمل " ³.

و هو فعلاً ما نلمسه من عدم وجود تعريف ثابت متفق عليه لمصطلح تعددت مفاهيمه بتعدد ميدانه و مجالاته ، وهو ما يؤكده علي بن تميم بقوله : " و الدراما رغم وضوحها تربك الباحث و تجعله يعجز عن المضي في تعريفها مما يصعب الاطمئنان لتعريف

¹ س.و.داوسن ، الدراما و الدرامية ، تر ، جعفر صادق الخليفي ، راجعه و قّم له الدكتور عناد غزوان اسماعيل ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، ط2 ، 1989 ، ص5 .

² ينظر ، المرجع نفسه ، ص 6 .

³ المرجع نفسه ، ص 7 .

واحد ، و الغريب في الأمر أنّ مجمل الأعمال الموسوعية في الدراما تتحاشى أن توجد مفهوما قاطعا في تعريفها ، و تكتفي بذكر أشكالها و تنوعاتها " ¹

اذن على بساطة الكلمة ، فالمعنى أو المفهوم يبقى معقدا و غامضا ، و أول متعبر عليه لفظة الدراما منذ طليعتها ، هي محاولة الانسان البدائي التعبير عن نفسه ، حين كان عليه " أن يصرع الطبيعة من أجل البقاء ، فكان لا بدّ أن يجد طعام يومه فكان يخرج ليصطاد الحيوانات ، و عندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحاً ، يبدأ في محاكاة ما فعله مع الحيوان حتى اقتنصه و عاد به ظافرا ، بحركات صامتة ، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلا صامتا ؟ ... أليست في هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما " ²

وهو في هذه المحاكاة و التقليد يجسد بعض من الأحاسيس و الأصوات و الحركات للتعبير عن حدث معين ، و في اطار هذا الميل الغريزي للمحاكاة تشكلت لنا البداية الأولى للدراما كفن تمثيلي ، حيث يقول عبد العزيز حمودة : " أنّ الإنسان قد ولد وولدت معه البذرة الأولى للدراما كفن أدائي ... " ³

لتبقى الفكرة التي عرضنا تعكس بداية مبسطة لفعل الدراما و قد نجزم القول لما جاء به عبد العزيز حمودة ⁴ أن يكون الإنسان قد عرف الدراما قبل أن يعرف الشعر .

¹ السرد و الظاهرة الدرامية ، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2003 ، ص7 .

² عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1 ، 1987 ، ص 11 .

³ البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص 16 .

⁴ المرجع نفسه ، ص12 .

الدراما، لغة و اصطلاحا :

كما مرّ علينا سالفا ، فقط ارتبطت الدراما بالمحاكاة و التي ترتبط بمجموعة أفعال و حركات و ايماءات ، فإنّ أصل المصطلح مرتبطا أساسا بالمشرح و المأخوذ من الكلمة اليونانية ¹ Theatron ، التي تعني مكان الفرجة ، أو المشاهدة ، كون أنّ المسرح أقدم وسيلة تسلية عرفها الإنسان .

وهو ما يشير اليه عادل النادي من أنّ كلمة دراما مشتقة " من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل ، فهي إذن تعني أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح " ² ، وهو ما سمح أن يلجأ إليها الفنان " بعد أن وجد فيها القدرة على التعبير عن مشاعره ، مستخدما في ذلك لغة جديدة ، و بناء متميزا و تفصيلات جوهرية ، فيها تقلّص وانقباض و حركة وانتشار وانسجام و تناقض و صراع ، و تحدّد حوار و سرد ، و أزمة و عقدة وانفجار و تصاعد و ترقب " ³ .

وهو الذي يتماشى فعلا و موقف المؤلف المسرحي الدرامي من مواجهته للمشكلات الكبرى * .

اصطلاحا :

لم أجد تعريفا شاملا يلامس جوانب الدراما كالذي قدّمه فايز ترحيني بقوله : "إنّها اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ، و يتضمن تحليلا له عن طريق

¹ أحمد ابراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1 ، 2006 ، ص3 .
² إبراهيم السكر ، الدراما الإغريقية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة ، 1968 ، ص3 ، نقلا عن عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص9 .
³ علي بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية ، ص13
* وهو فعلا ما تتمثله هنا في الجزائر من خلال الكاتب المسرحي عبد القادر علولة من تمكّنه من فرض مواقفه المتمردة في ظل الأوضاع الاجتماعية و السياسية التي مرت بها الجزائر تحت ما يسمى العشرية السوداء .

افتراض وجود شخصين على الأقل ... و هي شكل من أشكال تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة ، و هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ... و الفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب¹

فالدراما في جوهرها تُبنى على الصراع و الحركة و الشخصيات و الحوار الذي يعبر عن صدق الشخصية الدرامية ، فضلا عن وظيفته في خلق الصراع و التوتر الدراميين² .

حيث يتجلى لنا من هذا التعريف الذي يتمحور حول الصراع ، و لكن أي صراع !

هو ذاك الصراع الذي يمكنه من " إحداث الأثر و المغزى المنشود سواء قصد تمثيله بوساطة ممثلين أم لم يقصد ، فالدرامي هو كل ما يتصف بخصائص التمثيليات دون أن يقتصر عليها " ³ .

وبين هذا و ذلك لابد على المبدع من تجاوز اللغة المعجمية البسيطة المباشرة إلى عالم اللامعقول ، عالم يُدمي بدلالات و إيجاءات أعمق و أعمق تصل إلى وعي المتلقي تجعل منه مشاركا في العملية إلى درجة شعوره بتقمصه أو مشاركته الجزئية في العمل .

¹ الدراما و مذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1888 ، ص 68/67 .
² ينظر ، إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، د.ط ، 1971 ، ص 135 .
³ محمد قاسم جديتاوي ، البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص 48 .

بين الدراما و الشعر :

سنحاول من خلال هذا الجزء أن نتحرى عن وجود الطابع الدرامي في القصيدة العربية ، فهل فعلا لامس الطابع الدرامي شعرنا العربي القديم؟؟

الحقيقة تراءى لنا اتجاهين ، اتجاه ينفي تماما وجود النزعة الدرامية فيه ، و مثله كل من طه حسين الذي ضيق على الشعر ووسمه بصفة الغنائية ، بقوله : " و الحق أنّ الشعر العربي غناء كله فيه مميزات الشعر الغنائي ، فهو شخصي بمعنى أنه يمثل قبل كل شيء نفسية الفرد و ما يتصل بها من عاطفة و هوى و ميل " ¹ .

و يبقى رأيي يحتفظ به ، كون أنّ الأدب و خاصة الشعر و منذ ظهوره يتطور ضمن ضمن أشكال ثلاثة من القصصي و الغنائي و الدرامي .

وهو فعلا ما أكده أفلاطون و أرسطو من قبل حيث " ميز أفلاطون و أرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب (أسلوب المحاكاة) أو (التمثيل) ، فالشعر الغنائي هو (شخص الشاعر ذاته) ، في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه كراوية ، و يجعل شخصياته تتحدث جزئيا في حوار مباشر (سرد مختلط) ، أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية " ²

أما الاتجاه الآخر و الذي - رأينا منه نصيب - أن شعرنا العربي القديم فعلا امتاز بطابع الدرامية وهو ما يؤكده جلال الخياط في كتابه المعنون الأصول الدرامية في الشعر العربي بقوله : " و كاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة و الدراما ... فأشكال من الصراع أو

¹ في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، ط12 ، ص 320 .
² رينيه ويليك و أوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 1987 ، ص 239 .

مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك ، إلا أنّ تعبير الشعر المباشر عن الحياة و الظروف الثابتة و الطارئة واقتترانه بموضوعات محددة حجب المحاولات الدرامية الأولى ... و للعرب ، قبل الاسلام ، تاريخ طويل و أحداث و حروب يمكن أن تعد مادة درامية ضخمة " ¹ .

فإذا كان النقطة الجوهرية للدراما هي الصراع ، فهو ما طبع بعضا من القصائد الجاهلية ، التي كانت تعكس الثأر و الصراع الأبدي من أجل الحياة .

و ما خصّصه عز الدين اسماعيل من فصل خاص بالنزعة الدرامية في كتابه الشعر العربي المعاصر ، و الذي يؤكد من خلاله بوجود التعبير الدرامي في الشعر العربي القديم ولو بالشكل غير الكافي.

و لعل خير دليل من هذه البذرات الدرامية التي تجلت في شعرنا القديم وهو وجود مقالتين تعكس ذلك لمحمد صديق غيث ² وهما التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبليد : دراسة تطبيقية ، و التركيب الدرامي لرؤية الخنساء .

بذلك يمكننا أن نخلص للقول أنّ الشعر تلونّ بلامح الدراما و صُبع بطابعها ، و من هنا تحدّد تلك العلاقة الوثيقة و الوطيدة بين الشعر و الدراما ، في جوهرها كونها تستلزم الصراعات الإنسانية على مستوياتها .

¹ الأصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الرشيد للنشر ، 1983 ، ص 57 .
² و التي تم نشرهما في مجلة فصول ، الأولى ضمن عدد 12 ، مارس 1984 ، و المقالة الثانية ضمن عدد 1 ، 2 ، ماي 1989 .

فالشعر هو لغة المجاز الأولى ، و مما " يوثق صلة الشعر بالدراما هي أنواع الالتقاء الشعري ، و مسرحية الأشعار و القصائد ، أو في إبراز الشعر بوصفه طاقة لغوية مسرحية ، ففي الإلقاء الشعري تصبح كل قصيدة دراما مصغرة أو فصلا دراميا مصغرا " ¹

لتجلى هذه الخاصية أكثر فأكثر في العصر الحديث و المعاصر ، حيث اتخذت القصائد من الدرامية ركيزة أساسية في بنائه ، فتميزت عمومها بالتوتر و الصراع و الحوار . و طغت الصبغة المأساوية الحزينة و التي عكست توجهاتهم الفكرية فثار على واقعه و ماضيه في الشكل و المضمون ² .

وهو ما يؤكد محمد مفتاح من أنّ الشكل الدرامي متولّد خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع الذي يولّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة و الذي يؤدي إلى نمو القصيدة فضائيا و زمانيا ³ .

و يبقى اجماع مختلف الباحثين من أن مقومات العمل الدرامي و أهمها تتمثل في الحدث ، و الصراع ، الشخصيات و الحوار ، حيث تتعاون كل هذه الأركان لتشكيل لنا كلاً متكاملًا من خلال خيط درامي نام " تمتزج فيه العاطفة بالصورة و بالفكرة ، أو يمتزج فيه الشكل بالمضمون " ⁴ .

و سنحاول أن تناولها بشيء من التحليل و الشرح و التطبيق ، على قصيدة للشاعرة الجزائرية حنين عمر .

¹ علي بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية . دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، ص 131 .

² ينظر ، علي قاسم غالب الزبيدي ، درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور ، و عبد العزيز المقالح ، دار الزمان ، دمشق ، ط1 ، 2009 ، ص 15 .

³ ينظر ، محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجيات التناس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1992 ، ص 127 .

⁴ أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر ايليا أبي ماضي ، ص 10 .

المشهد الدرامي في قصيدة " حنين الملائكة " لحنين عمر

درامية الاستهلال :

تعتمد حنين عمر في ديوانها " باب الجنة " ¹ ، بتقسيم ديوانها إلى سبعة أبواب ، آخرها هو باب الحزن و الذي جاء اختيارنا منه على قصيدة " حنين الملائكة " لنلقي عليها هذه الدراسة التطبيقية ألا و هي المشهد الدرامي .

من جماليات كتابة القصائد عند حنين عمر هي تلك المقاطع الاستهلالية التي تفتح - تقريبا - قصائدها بها ، خاصة تلك التي تبنيها من أسماء شعراء صنعوا مجدهم بالكلمة القوية ، كقصيدتها على مسرح المتنبي ، و حنين الملائكة .

و قد يكون مثل هذا الصنع تكثيف للرمز و تركيز للإشارة ، و يمكن أن نعتبرها أي " عتبة الاستهلال أخطر حلقة بنائية تقرر المصير الفني للقصيدة ، إذ هي المفتاح الأهم الذي يضاعف تأهيل القراءة و يسهّل مرور كادرها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصي " ²

و تفتح شاعرتنا في مستهلها بنداء تخصّ به نازك الملائكة ، فتقول :

إلى نازك الملائكة التي ...

فتحت أبواب الحرية الشعرية و ماتت بصمت لأنها امرأة

و إلى حريتي التي لا أريدها أن تموت بصمت

¹ حنين عمر ، باب الجنة ، ط1 ، 2010 ، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث ، أكاديمية الشعر .
² محمد صابر عبيد ، شعرية الكتب و الأمكنة ، نظم التعبير و التصوير في شعر عبد الله رضوان ، قراءة و منتخبات ، 2005 ، ص 79 .

و إلى تاء التأنيث التي تسقط سهواً أو عمداً من كل

الإنجازات الأدبية العظيمة

و

إلى آخر حبة شوكولا في جيبي !

يتجلى من خلال هذا المقطع الاستهلاكي ، محاولة الإقتداء بالذات الشاعرة ، لما أحدثته " نازك الملائكة " من حداثة شعرية في التمرد على قوانين و طبيعة القصيدة العربية ، و تجاوزها في الوقت ذاته ، من خلال قولها " و إلى حريتي التي لا أريدها أن تموت بصمت " ، معلنة و لاعنة أولئك الذي يريدون قهر المرأة في صورتها و إبداعها من كل ما هو عمل عظيم .

هو مفتوح استهلاكي يتوزع عنه شكل درامي نمثلها في صمت ، قيد ، حرية ، موت ، صراع ، و هي ذي العناصر التي ستمتصها عبر مدار القصيدة ، و كأني بها شرارة تبعث علاقة توتر و الأكثر من ذلك أنها تجعلنا كقارئ للنص في حالة مواجهة و صراع .

و المتمعن في عنوان القصيدة يشعر بدرامية الاختزال و كأنّ الشاعرتين يجمعهما شيء لا نعرفه ... حنين عمر + نازك الملائكة = حنين الملائكة

تفاعلات العناصر الدرامية في القصيدة :

البناء الدرامي للشخصية :

للشخصية داخل العمل الدرامي دور بالغ الأهمية ، سواء في حركاتها و انفعالاتها ، أو حتى في تصاعد الأحداث ، و لذا على المؤلف أن " يتخيل شخصياته بكل مشاعرها و أحاسيسها قبل الكتابة و يخطط لمسار الأحداث ، و يعرف نواحي القوة و الضعف للشخصية و حركاتها ، و سكناتها و ما يطرأ عليها من تغيير ، و تقلبات و ظروف ، بحيث تكون واضحة و مفهومة في علاقتها بالآخرين ... كل شخصية يجب أن تسير و تتحرك وفقا للهدف الذي وضعه المؤلف في إطارها الفكري و الإجتماعي " ¹

و شاعرتنا اختارت عن وعي تام شخصيتها الرئيسية ، سواء بأبعادها الثقافية الفكرية أو بالبعد النفسي ، فنازك الملائكة تمثل المرأة المبدعة ، المتمردة ، من دعاة التجديد و الحداثة ، تعكس المعاناة و كل معاني الألم و الحزن في قصائدها ، فأمثالها يكادون يصدقون أن لا شيء يجعلنا كبارا كالألم .

حيث حاولت الشاعرة حين عمر من شخصية نازك الملائكة امتداد لشخصيتها تأثرا و إعجابا و هو ما تجلّى من خلال اسقاط بعضا من الصفات عليها .

و يمكن عدّ شخصية نازك الملائكة في القصيدة كرمز و حلقة خاصة ، استطاعت و بما حققتة على أرض الواقع من أن تستلهم حين عمر .

¹ عيده دياب ، التأليف الدرامي ، ص 48 .

مشهدية الحوار :

هو من عناصر التعبير الدرامي ، يعطي النص الأدبي تماسكا و مرونة و حيوية و يزيده ثراءً و تكثيفا ، و يسهم في إبراز جوانب الصراع و إغناء التجربة التي هي ثمرة للتفاعل مع العالم الخارجي¹ ، ووجوده يدل على وجود الآخر ، حيث يزيد العمل عمقا و تأثيرا ، و يأخذ بُعدا لإثراء القيمة الدرامية² .

و يعتبره عبد العزيز حمودة " أداة لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إراديا بين إرادتين ... " ³

فالحوار يكشف لنا و يصور موقف الشخصية المتحدثة (الشاعرة) من واقعها و عالمها ، و الذي صُبغ و طُبع حوارها بنوع من التشاؤم الذي لا نهاية له ، و من أول بيت شعري إذ تقول :

ها قد رحلت و ظلّ ينزف خاطري لم تسمعي منه الجراح النازفة
إني وقفت أمام وجه خناجري فإلى متى تبقى الضحية واقفة
و إلى متى صمت النساء مقدر و إلى متى حزن النهود الخائفة ؟
هو الصوت الداخلي الذي تكشف عنه الشاعرة ، و الذي تبدأ ذاتها بمخاطبة ضمير المخاطب (رحلت) و التي تمثل شخصية نازك الملائكة .

و الفعل رحل بكلّ ما يحمل من معنى فهو الانتقال من مكان و موضع إلى آخر ، و نازك رحلت وانتقلت من حياة الدنيا إلى الآخرة ، دون أن تسعد الشاعرة بلقائها ،

¹ ينظر ، حماد حسن أبو شاويش ، البنية الدرامية في شعر رثاء الزعيم عرفات ، ص 15 .

² ينظر ، أحمد يوسف خليفة ، البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي ، ص 38 .

³ البناء الدرامي ، ص 139 .

و لعلها تسمعها في تنهداها و آهاتها ، و يبدو ملمح التجانس بين الشاعرتين جلّي
- كون أنّ الأرواح جنود مجنّدة - و قد يتبين لنا من أنّ نقاط الاشتراك بين الشاعرتين
هو الشعور بالحزن و الألم .

و يمكن رسم تفاعل هذا الخطاب و الحوار من خلال هذا الرسم التوضيحي :



اذن هو مشهد حوارى ، تتعالى فيه صوت الشاعرة ، من الشاعرة إلى نازك الملائكة
و عودة للشاعرة ، في عملية حوارية دائرية دفعتها تلك التساؤلات المتكررة " إلى متى ؟
" ، و التي تكون الشاعرة في غنى عنها أو متجاوزة إياها ، و يبقى الهدف منها تأثير
و إثارة حفيظة القارئ ، ليندمج ضمن الاطار الذي حدّدته الشاعرة .

ليتواصل هذا الحوار من و إلى الشاعرة نفسها ، أو إلى قارئ متخيل متخصص ، قد
يتفاعل مع الحدث و الصراع النفسي الذي تعيشه الشاعرة خاصة ، و كلّ أنّى بصفة
عامة ، إذ تقول :

ألم بكى ظلم السنين على الجسد ألم به الجسد المطرز عاطفة
ألمّ بها تلك التي تُدعى أنا ألمّ به الجسد المؤنّث يا صفة
و لعلنا نكشف وهنا تقنية المناجاة الفردية ، التي تنطلق من الشاعرة إلى القارئ ، في
مشهد رمزي دلالي ، سيتدعي الوقوف عنده .

و في حديثنا عن هذه التقنية فلا بد من الإشارة إلى أنه لا فرق بينها و المنولوج الدرامي ، ذلك أنّ الشخصية المتحدثة و الموجهة للخطاب لا تنتظر رد فعل القارئ ، قبل أن تقوم بوعي ذاتها أولاً و سبر أغوارها ، و بذلك يكون الشاعر يقرر و يحسم نظرتة دون أن يترك المجال للمتلقي ليتفق مع أو ضد هذه النظرة¹ .

ليتسع المشهد الحوارى بصرخة تهجمية ، بقولها :

هلاً الرجال تذكروا بغدادنا أو قدسنا تحت المذلة واجفة
و الذكر هنا يأتي بعد النسيان[•] ، و كأن رجالنا و العرب أجمعين نسوا ما حدث أو ما يحدث للأمة العربية ، لفلسطين و العراق و يتغاضون عنها ، و يتصلون من روح المسؤولية ، الواجبة في نصرتهم و لو بالكلمة الحقّة .

اليوم في كلّ نشرة أخبار نرى قتلنا يتزايد عددهم ، أطفال مشردون ، خراب و دمار و جوع ، و لكن أين أمثال صلاح الدين و المعتصم بالله ، أين أمثالهم ، بل أين همو .
و لأنه لأحد يشبههم أو يدني منهم ، و لأنّ الواقع أصعب و أمر ، تنفجر من صمتها و تقول :

عشاً أنادي فالحقيقة مرة إنّ الدماء على دروبي راعفة
لتفصح عن الواقع من خلال كلمة " طوبى " و التي تعني² الحسنى و الخير ، يقال لفلان طوبى لك ، فتقول :

طوبى لنفس بالحقيقة عارفة

إنّي كتبت على الشواهد كلمة

¹ علي قاسم غالب الزبيدي ، درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور و عبد العزيز المقالح ، ص 237-241 .
[•] جاء في المعجم السوري ، ذكرا و ذكرى و تذكّارا : استحضره في ذهنه بعد نسيان .
² المعجم السوري ، 208 .

إلا أننا نلمس خلق عالم جديد فتح بوابة الأفق السعيد و المستقبل المشرق ، و لربما
لنهاية هذا الحوار و التوتر الدرامي ، حين تقول :

يا نازك الشعر التي خاطبتها لمي الغيوم عن الشمس الكاسفة
إني وقفتُ أمام وجه خناجري ما همّني ... إني سألقي واقفة
قد كان وعدك في الكتابة ممطراً لكنّ وعدي في الكتابة : عاصفة

و قد يجسد لنا هذا المشهد الأخير ، حواراً درامياً خارجياً تكشف فيه الشاعرة عن
مواقفها و أفكارها و عواطفها .

ففرصة الإفصاح عن هذه المواقف ، عكستها أداة النداء (يا) ، و الملاحظ أنّه لا
صوت يرد على حنين عمر ، غير صوتها الذي طغى على المقطع .

و البيت الأخير يعكس ردّ الفعل بحركة و سرعة دينامية ، جسدها الحرف المشبه بالفعل
(لكنّ) و الذي يفيد الإستدراك .

و بذلك تكون الشاعرة قد أوجدت معادلاً موضوعياً في شخصيتها المحورية ، من خلال
تصاعد حدة الحوار مع تصاعد الأحداث و الوقائع و درامية المشاهد ،

و السؤال الذي يبقى و يتاح للمتلقي هل فعلاً يمكن للشاعرة حنين عمر أن تكون
أكثر شاعرية ، و أكثر قوة من الشاعرة نازك الملائكة .

الزمان و المكان للحدث الدرامي في القصيدة :

مشهدية المكان :

ارتبط الإنسان بالمكان ارتباطا عميقا و له أهمية و أثر بالغ في الحياة البشرية " إذ ما من حركة إلا و هي مقترنة به ، و ما من فعل إلا وهو مستوح لبعض دوافعه منه ، وهو أعمق و أكبر ... " ¹

ولعل هذا الارتباط يبدأ و يتشكل منذ أن يكون الإنسان نطفة ، في الرحم و هو المكان الأول الذي يأوي إليه ، و فيه يمارس تكوينه الجسدي و الحياتي ، حتى إذا حان المخاض ، خرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي ، ثم المهد و هو المكان الذي تفتتح فيه مداركه ² ... ، و بعده تظهر الأبعاد المكانية الأخرى على الترتيب و التوالي .

و بعيدا عن هذه السطحية ، فللمكان في العمل الأدبي أثر عميق ، حتى وصل قول بعضهم " أنّ العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته و بالتالي أصالته " ³

فعلى قدر هذه الأهمية التي يتميز بها المكان خاصة في الشعر فلا جرم أن يكون " جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطا باللحظة النفسية " ⁴

¹ حبيب مونسي ، المكان في الشعر العربي (دراسة فنية وصفية) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 7 .
² ينظر ، بدر نايف الرشيد ، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف ، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب و العلوم ، جامعة الشرق الأوسط ، 2012/2011 ، ص 26 .
³ غاستون باشلار ، جمالية المكان ، تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، مقدمة المترجم ، ص 5-6 .
⁴ ابراهيم جنداري ، الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا ، ص 174 .

وهو فعلا ما نلمسه في قصائد الشعراء الجاهليين من الوقوف على الأطلال ،
و التي تعد سمة بارزة و عنصرا لا غنى عنه ، حتى أصبحت هذه الظاهرة " مستهلا
و باعثا من بواعث أصالة القصيدة العربية ، بل و بنية من أبنيتها التي عدت أساسا
لتركيب القصيدة العربية " ¹ .

فقد بكى الشاعر الجاهلي واستبكى ووقف واستوقف ، الأماكن حزنا و حيننا
و أملا واشتياقا ، و خير ما نقف عنده هو قول امرئ القيس ² :

ققا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بسقط اللوى بين الدخولِ فحوملِ

و هنا نلمس ذاك البعد النفسي و الايديولوجي الذي يربط الشاعر بالمكان • ، فكان
له منفذا " للهرب نحو كل جميل ... منفذ عاطفي ووجداني ... فهو دافع للغربة و إثارة
مشاعر الشوق ، و عواطف الحنين إلى ديار الأهل و الأحبة " ³ .

بالمقابل لابد من الإعتراف بقساوته و ألمه ، فما المكان في الأخير إلا مرتبطا
بالأحداث و الأشخاص .

أما في العصر الاسلامي فكانت رؤية الشاعر للمكان مشحونة بالتيار الإسلامي ،
خاصة الأمكنة المقدسة ، كالمسجد ، و ديار الرسول صلى الله عليه وسلم ، و كل
مكان وضع قدمه الشريفه فيها إلا و أضاءت " نورا في الأذهان و في القلوب فرسموها

¹ محمد عبيد صالح السبهاني ، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة ، دار الأفاق العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص

20 .

² الديوان امرئ القيس ، اعتنى به و شرحه عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2004 ، ص 21 .

• وهو مانلمسه في المقدمة الطللية عند الشعراء الجاهليين عنتره و زهير ووو .

³ المرجع نفسه ، ص 21 .

باقية و آثارها متجددة في كل وقت و حين " ¹ ، و من ذلك قول حسان بن ثابت رضي الله عنه :

بطيبة رسم للرسول ومعهد
منير و قد تغفو الرسوم و تهمد

و خير مثال عن هذا الارتباط الحميمي و تشخيص المكان ، هو علاقته صلى الله عليه وسلم بجبل أحد مخاطبا إياه " اثبت أحد " و مخاطبا الصحابة الكرام هذا جبل يحبنا و نحبه .

لعل الخطاب الشعري المعاصر يعكس جليا هذا التفاعل للمكان من خلال منحه " صفاءً أكثر و حيوية أعمق ... على النحو الذي يصبح فيه المكان وطنا للجسد " ² وهو ما يحقق لنا تفاعلا ممتدا أبعاده و متجاوزا إياه إلى رسم صورة تشكيلية و مشاهد . حيث تتجلى لنا في قصيدة حنين عمر " حنين الملائكة " ، الألفاظ المكانية و ظروف المكان و الأمكنة بعينها في مشاهد تدعو لتحريك الصورة الشعرية .

تفصح الشاعرة في قصيدتها عن البعد المكاني بقولها " ها قد رحلت " و الرحيل هو ترك المكان أو الموضع و الانتقال إلى آخر ، و لعله رحيل أبدي مضى دون لقاء الشاعرة بشاعرتها ، و مثلت ذلك بحرف الجزم و النفي " لم " في قولها لم تسمعي .

ليتواصل المشهد بتجسيد معنأ مكاني للإشارة عن موقف و تعبير خاص ، إذ تقول الشاعرة في البيت الثاني " إنّي وقفت أمام وجه خناجري " .

¹ محمد عبيد صالح السبهاني ، المكان في الشعر الأندلسي ، ص 24 .
² محمد صابر عبيد ، شعرية الكتب و الأمكنة ، ص 54 .

و الفعل " وقف " تدل على حالة معينة و هيئة غير واضحة باعتبار أن الظرف المكاني الذي أتى بعدها مبهم " أمام " خاص باعتبار الكائن نفسه في المكان ، فما يكون خلفك هو أماماً لغيرك ¹ .

لتصوغ لنا الشاعرة من جسدها مكانا للألم يمتد لجسد كل أنثى ، في مشهد إبداعي ، فتقول :

ألم بكى ظلم السنين على الجسد ألمٌ به الجسد المطرز عاطفة
ألمٌ بها تلك التي تدعى أنا ألمٌ به الجسد المؤنث يا صفة

و لعل اللازمة المتكررة في الأبيات ههنا " ألم ، ألم ، ألم ، ألم " و بفعل وظيفتها الايقاعية و الدلالية ، أعطت بعدا دراميا و زادت من حجم المشهد المؤلم و الحزن العميق ، و كأني بها بؤرة للتوتر ، خاصة و أنها جعلت من الجسد أنموذجا مكتثا و حيويا ، حيث استطاعت و بقوة مخيلتها من " توطين الجسد و تجسيد المكان " ² و تمكنت من " نقل الجسد من وضعه المحدد في المكان ، إلى أفق يفتح فيه على أبعاد جديدة لا تحدها حدود " ³

فامتداد ألم الجسد و مكانه إلى الأمكنة الجغرافية الأخرى لألمٌ أكبر يحدثه الشعور القومي الحزين لما يحدث في الوطن العربي و قد خصت الشاعرة من ذلك العراق و فلسطين لحالهما ، إذ تقول :

¹ ينظر ، مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، دار الحديث ، ص 466 - 467 .

² محمد صابر عبيد ، شعرية الكتب و الأمكنة ، ص 54 .

³ المرجع نفسه ، ص 58 .

هلا الرجال تذكروا بغدادنا أو قدسنا تحت المذلة واجفة

و كأنّ الرجال نسوا قدسنا و بغدادنا ، فهلا تذكروهما و حالهما الذي يرثى له ، أمّ ما عاد في رجالنا ما يشبه صلاح الدين أو المعتصم ، إنه لوضع تتأسف منه الشاعرة ، و ليست الشاعرة فحسب بل كل قارئ و انسان عربي ، يشعر بالنخوة و الضمير .

فبمجرد سماع القدس و بغداد يتأرجح المشهد إلى حالة من القنوط بل أكثر من ذلك يصل إلى درجة اليأس ربما ، بل إلى تصوير عالم الموت و هو ما تؤكد عليه بقولها :

إنّي رأيت الموت يفتح بابنا و يمد سكين الجحيم الخاطفة

هو تصوير رائع تقدمه الشاعرة في هذا البيت ، حيث يستطيع أي قارئ أن يمشهده بمخيلته ، فقد صنع الفعل " رأى " في الجملة هذا البعد الملموس ، من خلال عملية التشخيص .

ليمتد الفضاء المكاني • و قصدنا الفضاء من دون غيره لقول حميد حميداني " فإننا نشعر أن مفهومنا مثل هذا للفضاء بعيد عن ميدان الرواية . و إذا كان له علاقة وطيبة بالشعر " ¹

حيث يتسع الفضاء ليشكل مشهدا متمما للموت من خلال " المقابر ، الدموع ، حرقة " ، و ذلك في قولها :

* حيث وجدنا مصطلحات عديدة تقارب مصطلح المكان كالاتداد ، البيئة ، الحيز ، الفسحة و الفضاء ، المحل و الموضع ، و للمزيد ينظر ، غيداء أحمد سعدون شلاش ، المكان و المصطلحات المقاربة له - دراسة مفهوماتية ، مقال منشور بمجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد 11 ، العدد 2 ، ص 241 .

¹ حميد حميداني ، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991 ، ص

ذبح الحمائم في ديار التغلبي وديار بكر بالمقابر طائفة
تحت الدموع الوائلي بغربة أبناؤه كلُّ غدا في طائفة
يمشي ويسأل عن عيون صغاره فتجيب حرقته قنابل ناسفة

لتتجاوز الفضاء إلى ما هو أوسع من ذلك ، عندما تتخذ من الفضاء الحقيقي مشهد مجازي رائع و قد صدق سعد الدين كليب حين قال " ومما لاشكّ فيه أنه كلما تعدّدت القيم المرتبطة بالمكان . وتنوّعت وتعقدت . اتصف المكان بالغنى الجمالي، بحيث يبدو وكأنه كائن جمالي في ذاته ... " ¹ ، و لفظة الكواكب أعطت هذه الصورة المشهدية الرائعة ، و ذلك في قولها :

فإذا الكواكب في يميني ألقيت لضممت شعري ما أبيعك يا شفة

حيث أعطت لفظة الكواكب ضبط مخيلة الصورة للقارئ بشكل أوضح ، حيث عكست الكواكب الصورة الأقل مكانة بما يقابلها ، و أنّ ما يقابلها هو أكبر منها ، و دليلنا في ذلك قول النابغة الذبياني :

فإنك شمسٌ ، والملوكُ كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبٌ

فالمكان من هذا المنطلق ينبع من كون أنه " مؤثرا خارجيا فاعلا و موجهها للصورة الشعرية ، و يتحدد هذا في الوصف للأمكنة و من حيث كون المكان مؤثرا للصورة ، و تتضح في اليعد الفني ... من حيث المكان يعتبر طرفا في إنتاج الصورة أي جزء منها ، و الثانية في البعد المكاني ((المسافة المتخيلة)) للصورة " ²

¹ سعد الدين كليب ، جمالية المكان (آليات التبدّي المكاني في الشعر) ، مقال منشور على الشبكة العنكبوتية .

<http://www.startimes.com/?t=28567097>

² ينظر ، علي متعب جاسم ، منى شفيق توفيق ، فاعلية المكان في الصورة الشعرية ، سيفيات المتنبي أنموذجا ، مجلة ديالى ، 2009 ، العدد الأربعون .

وهو ما نلمسه في قولها :

قدر الحداثق أن تظل جميلة ما ضرَّ وردي أي كف قاطفة

فإذا أردنا ان نمشهد فعلينا ان نقف عند حدود الكلمة و تصوراتها في القران الكريم
حدائق و أعنابا .. فالحديقة الروضة ذات الشجر .

المكان الجسد :

يعد الجسد من أكثر الأماكن الحميمة لنا ، حيث أننا نحتك به قبل أن نحتك بأي
مكان ، فهو (الجسم) ألصق مكان بالانسان ¹ .

و المتتبع لآخر مقطع يشعر بالحضور القوي للجسد ، حيث شكّل مركز ثقل ، صنعتها
الكلمات (قلبي ، روعي ، حشاي) ، إذ تقول :

ما ضرَّ قلبي أن يزيد تولعا بالعشق روعي كلَّ سحرٍ لاقفة

إن المحبة في حشاي تكونتُ يا مريم العذراء روعي راجفة

فالقلب و الروح و الأحشاء هي منبت العواطف و جواهرها ، و هي أكثر كلمات
ترددا على ألسن الشعراء .

¹ ينظر ، عبد الصمد زايد ، المكان في الرواية العربية ، الصورة و الدلالة ، دار محمد علي الحامي للنشر ، ط1 ، 2003 ، ص 111 .

المكان الزمني :

يعتبر الزمن عنصر أساسي في حياة الإنسان خاصة ، فهو " متأصل في خبرتنا اليومية و الحياتية ، فالحياة زمن ، و الزمن حياة " ¹

و في الإبداع الأدبي يكتسي الزمن أهمية بالغة إذ يقول عبد اللطيف الصديقي " لا بد للعمل الفني من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية و مدلوله الروحي بوصفه عملا إنسانيا حيا " ².

و تبقى العلاقة بين الزمان و المكان علاقة تكاملية ، و دليل ذلك هو الجمع بين الكلمتين ضمن مصطلح واحد ، وهو قولهم بالزمكانية • .

إذ يوضح يوسف و غليسي قوله : " مصطلح (الزمكان) من أشيع المصطلحات المنحوتة الموفقة ، الدال على ما يوجد في الزمان و المكان معا " ³

ولا بد أن نشير أنه مهما تعدد المصطلح تبقى المفاهيم تتقارب ، إذ نجد عقاق قادة يورد مصطلح الزمكانة إذ يقول : " فحادثة هذا الشعر تنبني على مفهوم الزمن المتقدم دوما ، الذي لا يتراجع أبدا باعتباره داخليا منشبكا بالذات ... ملتحما بالمكان ، لا يتحقق إلا به ... إنه نوع من الزمكانة ، التي لا هي بمكان خاص ، ولا هي بزمن خاص ، بل كلاهما " ⁴ .

¹ مها حسن القصراري ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص 12 .

² عبد اللطيف الصديقي ، الزمان أبعاده و بنيته ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1995 ، ص 143

• وهو مصطلح منحوت ، و النحت هو ابتداء كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر .

³ يوسف و غليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب المقدي العربي الجديد ، ص 91 .

⁴ قادة عقاق ، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر ، ص 329 .

و ضمن هذا السياق تقدم لنا سيزا قاسم الحد بين الزمان و المكان بقولها " إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث ، فإن المكان يظهر على هذا الخط و يُصاحبه و يحتويه " ¹

على هذا الشكل يتمشهد لنا زمكان العتاب و المواجهة بين الشاعرة و الزمن ، إذ تقول:

يا نازك الشعر التي خاطبتها * لمي الغيوم عن الشمس الكاسفة**

فالشاعرة ههنا لم تخاطب نازك المرأة الجسد ، بل خاطبت زمن الشعر و الابداع و التميّز ، و المنادى ههنا لم يضاف إلى كنية أو لقب ، بل إلى الشعر الذي يمثّل الحب و الرمز و كأن الشعر هو الذي صنع اسم نازك و ليس العكس .

حيث صنع فعل الأمر " لمي " هذا المشهد الزمني ، حيث ظاهرة الكسوف لها وقت معلوم ، وهو من الحوادث النادرة .

ليتشكل آخر مشهد زمني ، هو زمن الوعد و التطلع ، حين تقول :

قد كان وعدك في الكتابة ممطراً لكن وعدي في الكتابة : عاصفة

فكلمة " المطر " أعطت المشهد الزمني المحقّق فعلا ، فهو زمن النماء و الخصوبة ، فهو الذي يبيلنا و يخيفنا أو يُطمئننا ، و لربما يكون عند نازك الملائكة مطر أناة ما بعدها أناة ، كما الحياة كلها ، تمطر على قصائدها لحنا و إيقاعا .

¹ سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دار التنوير للطباعة و النشر ، د.ط ، 1985 ، 102 .

ضف إلى هذا المشهد ، فكلمة " عاصفة " هي الأخرى عكست قوة المشهد ، الذي تجلى في إبداعات حنين عمر ، نلمسها في الشدة و القوة ، و إن كانت لفظة العاصفة تحوي شيء من الهلاك و الضرر ، و لكنها عند حنين عمر تجسد شيء من المنفعة .

كما دلّ " قد " و " كان " على تأكيد بما صنعتة نازك الملائكة من ثورة و تغيير ، ليفاجئنا حرف الاستدراك لكن ، بما يفوق المطر ، و أقواها العاصفة ، وهو مشهد ايجابي ، و كوني من متبعي الشاعرة يمكن أن نجزم تحقيق هذا الوعد الإيجابي .

و يبقى البناء الدرامي بعكس أرقى مراحل تطور البناء الشعري ، و الوعي الفني و الفكري للمبدع ، من خلال توظيف مخيلته و اتساعها وهو ما تجسّد لنا من خلال فعل المشهد ..

الفصل الثالث



المونتاج الشعري و فلمنة القصيدة

المشهد السينمائي : المونتاج الشعري (التوليف)

بين الأدب و السينما :

ليس من السهل الحديث عن هذا التوجه الجديد ، خاصة و هذا الانفتاح المعلن و اللامتناهي بين الأدب و مختلف الفنون .

فكان لزاما أن تنبثق بُنى فنية -جديدة ، غير معهودة ، و من ذلك ما عرفه الشعر خاصة في انفتاحه على الأجناس الأدبية (كما رأينا في المباحث السابقة) ، و فنية كاشتغاله على آليات فن السينما ، مما يضمن للقصيدة حضورها الفعلي و استمراريتها و ديمومتها ، و أنّ خروج النص الشعري من جنسه الأدبي و الفني إلى جنس فني آخر هو مؤشرا لاكتسابه حرية أوسع و أشمل فرضتها الحداثة و التغيير .

و بما أنّ الأدب " الشعر " سابق الفنون ، إلا أنّ السينما استطاعت أن تشارك كل الفنون ، بشكل غير اعتيادي ، فهي (السينما) تشترك مع الفنون التشكيلية كونها تشكيلا مرثيا ، و مع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة ، و مع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث ، و مع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع و الجمل الزمنية و مع الشعر في قدرتها على وضع الصور بعضها جانب بعض ، فالسينما شاعرية بجوهرها ¹ .

ليصبح الأدب و السينما فنين متجاورين تجمع بينهما سمات ، و مما يزيد هذه العلاقة الحميمية هي الكلمة المكتوبة ² ، و أنّ مجموع هذه التقنيات السينمائية التي أثرت في

¹ ينظر ، لوي دي جانتي ، فهم السينما ، تر جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 ، ص 11 .
² ينظر ، الأدب و السينما ، مجلة الأعلام ، العدد 2 ، 2001 ، ص 49 .

الفصل الثالث : المشهد السينمائي و المونتاج الشعري

الشعر العربي بشكل أو آخر (و سيأتي الحديث عنه) ، دعت الشاعر إلى ضرورة أن يكون مخرجاً جيداً لنصه ، من خلال حرصه الشديد أن يشمل في إبداعه الكلمة و اللوحة و الموسيقى و الحركة¹ ، بتناغم و تناسق جميل .

فهدف الشاعر و المخرج واحد ، من خلال إثارة المتلقي قصد الإنفعال بالعمل الفني ، و محاولة استكناه جوهر العمل ببعده الدلالي و الجمالي .

حيث يبقى استفادة الشعر من السينما ما يناسب القصيدة في حدّ ذاتها من السيناريو و تقنية الكاميرا و الديكور (المناظر) ، و المونتاج ، الذي يعد بؤرة العمل السينمائي تغدو القصيدة من خلاله فلم شعري .

و أول ما نقف عنده ، من ضبط بعض المفاهيم ، المونتاج ، فما هو المونتاج ؟ و كيف تم توظيفه عند الشعراء و النقاد الدارسين ؟

¹ ريغmond هيز ، فن الإخراج ، تر ، محمد هناء متولي ، ملحق مجلة الثقافة الأجنبية ، 1980 ، ص 124 .

تعريف المونتاج :

يجدر بنا قبل الولوج إلى مفهومه في ميدانه الأصلي ، أن نعرج إلى كيف احتضنته الدراسات الأدبية العربية ، و المصطلح الذي وظفه الدارسون العرب !

التوليف* هو ما عُرف به مصطلح المونتاج ، و إن بدى " مصطلح يثير الاستغراب في مجال الشعر " ¹ ، فهو الذي يمثل تنافرا على المستوى التركيبي و توليفا على المستوى الدلالي ، حيث تقدم عدة لقطات بينها انقطاع على المستوى البصري و التركيبي و لكنّها تحيل إلى دلالة ذهنية مستخلصة من توليف تلك اللقطات للوصول إلى الدلالة المقصودة ، و قد يسمى حيناً بـ (الترابط الموضوعي) أو (التداخي الحر بين المعاني) ² و من بين الدارسين العرب الذي وظفه على صورته الحقيقية ابراهيم خليل في كتابه النص الأدبي ، تحليله و بناؤه ، و عدّ افتقاده عيباً في النص ، إذ يقول " وجود هذه العناصر في بناء النص محتاج إلى التوليف ، يؤدي إلى التوافق و التوافق يؤدي إلى الإحساس بجمال النص و فنيته و المعروف أنّ كاتب النص يجمع شتاتة من أشياء مختلفة ، و قد يكون بينهما تعارض و تناقض و ما عليه في هذه الحال إلا أن يبحث في هذه العناصر علاقة خاصة تجعلها منسجمة بعضها مع بعض و متآزرة للكشف عن أثر أو انطباع فكري و عاطفي و جمالي موحد متجانس و مهما تعددت عناصر الغرض أو الموضوع في النص فلا بد من أن تصل بين هذه الأجزاء علاقة توليف " ³ .

* هناك من الدارسين العرب من استخدمه بمصطلح " الاقحام " و من ذلك كمال أبو ديب ، و منهم لم يحسن استخدام مفهومه كما نلمس ذلك عند عبد الرضا علي الذي أخذ عنده دلالة مختلفة تماماً عما هو عليه ، فهو لديه جلب أجزاء من مقالات مختلفة لكاتب واحد تتناول الموضوع نفسه و دمجها بطريقة توليفية توحى بتوحد الفكرة المطروحة مع اختلافات في أزمنة النصوص المجتلية (المعتمدة) و يجمع بينها فتبدو كأنها مقالة جديدة للكاتب نفسه ، و قد طبق ذلك على السياب في فصل بعنوان السياب يتحدث عن تجربته الشعرية ، توليف و دراسة .

¹ سمير الخليل . إسراء حسين ، التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر ، مجلة كلية التربية الأساسية ، العدد الثالث و الخمسون ، 2008 ، ص 23 .

² ينظر ، المرجع نفسه ، ص 23 .

³ ابراهيم خليل ، النص الأدبي ، تحليله و بناؤه ، دار الكرمل ، 1995 ، ص 130 .

و هذا المفهوم الذي نقف عنده من أنّ التوليف الشعري هو اندماج تركيبين أو مشهدين غير متجانسين أو أكثر ، يوفق تماما المعنى الأصلي لمصطلح المونتاج السينمائي ، و الذي سنعرض له .

لابد من أخذ تعريف المونتاج من الحقل و المجال الأصلي ، و أول ما نورده ، ما جاء في معجم الفن السينمائي ، من أنّ المونتاج " عملية فنية و حرفية في نفس الوقت ، تقوم أساساً على عمليتي القطع و اللصق ، و تركيب اللقطات في السياق الطبيعي " ¹ .

و ما جاء في معجم المصطلحات العلمية و الفنية و الهندسية ، من أنّ المونتاج هو " تنظيم المشاهد و اللقطات المصوّرة " ²

والمونتاج هو " انتخاب و توقيت و ترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي ، و هي العامل الخلاق الفاصل بإنتاج أي فلم " ³ وهو " ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتابع و الزمن " ⁴ ، و أنّ انتقالها من السينما إلى الخطاب الشعري يسهم في تحقيق وحدة (الإرهاف السيكلوجي) ، حيث تتضمن كل لقطة فيه عنصراً يولد عند المتلقي شعوراً بعدم الرضا و من ثم الفضول ⁵ ، و ضمنها تتشكل نقطة الالتقاء بين الصورة الشعرية و الصورة السينمائية .

¹ ينظر ، حمد محمود الدّوخي ، المونتاج الشعري في النّصيدة العربية المعاصرة ، ص ، 17

² المرجع نفسه ، ص 17

³ لوي ماركوريل ، السينما الجديدة ، ترجمة صلاح ذهني ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1974 ، ص 18 .

⁴ ألبير بورجنسون ، صوفي برونيه ، المونتاج السينمائي ، ترجمة مي التلمساني ، مركز اللغات و الترجمة ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، د.ط ، د.ت ، ص 11 (مقدمة المؤلف) .

⁵ ينظر ، مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعيد مكاوي ، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر ، 1964 ، ص 206 .

المونتاج و الشعر :

عرف أسلوب المونتاج في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، بنسب متفاوتة ، حيث عمد الشعراء إلى جمع صور إلى أخرى لا علاقة بينها بحيث يشكل هذا الجمع نسقا ذا مدلول فني ¹ .

و هو ما جسده السياب في كثير من قصائده ، و ما لمسّه ابراهيم خليل في شعر عبد الوهاب البياتي ، و عبد المعطي الحجازي و غيرهم كثيرون ، أما في الشعر العربي المعاصر فنجد نزار قباني و محمود درويش و أدونيس .

كما يجدر الإشارة إلى ما خطه الناقد صلاح فضل في كتابة قراءة الصورة و صور القراءة ، فصلا سماه الأسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل ² ، و الذي رآه نموذجا مبكرا عند الشعراء المحدثين الذين استوعبت حساسيتهم الجمالية المتغيرات النوعية في التخيل الفني ، واستطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات ، تعكس بحق الحسن الحداثي في التعبير الشعري .

فالشاعر لا ينشئ كلاما فحسب ، بل ينشئ المشهد المصور الكفيل بالتعبير المرئي عنه ، فالشخص و تتحاور أمامنا و تتحرك بشكل تمثيلي ، و هي في حركتها تمضي لتحضر أشياء هي التي تكوّن صلب المعنى ، لكنها " أشياء متعينة يمكن أن نمسكها بقبضتنا مثل حبة الرمل و قطعة الثلج وومضة الحقيقة التي موشك أن نلمسها ، فلعبة الإضاءة التي يوظفها الشاعر لا تكشف عن الأشياء المادية فحسب ، بل تغمر بظلالها المرهفة منطقة الحلم و الشهوة لتجسد المشروع الإنساني العميق لصوت القصيدة ورؤيته للوجود .

¹ ينظر ، سميرالخليل ، إسراء حسين ، التوليف (المونتاج) في الشعر العربي المعاصر ، ص 62 .

² ينظر ، صلاح فضل ، قراءة الصورة و صور القراءة ، ص 34 .

و هي تصور كل ذلك بأدوات و تقنيات بصرية و لغوية تبرز إيقاع حياته الباطنية و جوهر إحساسه بالكون في بؤرته الكلية الشاملة ، بما يجعل فن الكلمة يمتزج بجماليات اللغات التقنية الجديدة و يستثمر إمكاناتها التعبيرية " ¹

لا بأس أن نورد شيئاً من الدراسة للتمثيل ، من ذلك ما ورد في الدراسة التي قدمها عصام شرتح ، القباني و ثقافة الصورة ، بين بانورامية الصورة و سينمائية المشهد ، في الفصل الأول و الذي ضمن في المبحث الخامس عنواناً بـ سينمائية الصورة و دهشة لقطاتها الجزئية و تباعد حركاتها البصرية ، الذي يؤكد من خلالها على أنّ نزار قباني من أبرز الشعراء الحداثيين تفعيلاً لبنية الصورة الحسية المشهدية (البصرية) من حيث دلالتها العينية الجسّدة ، و قدرتها على ملامسة الذات المتلقية التي تفتح على رؤية الشاعر بمحمول ما تقدمه الصورة من مشيرات ورؤى تجسيدية في الدلالات التي تفجرها على صعيد التصور البصري و المشهدي للمواقف و الأحداث ² .

و يؤكد في ذات السياق قوله " إنّ صوره سينمائية تعتمد الحس و البصر أساً دلالياً و مدلولياً لها ... و نحن إذ نقف على سينمائية الصورة . عند القباني . معنى هذا أننا نريد أن نبين دهشة الصورة و حركتها البصرية و الصوتية في مفاجأة المتلقي ، و سحبه إلى حقلها الدلالي ليس على مستوى الوجهة النسيجية فحسب ، و إنما على مستوى الوجهة النفسية و تمركزها الدلالي ، مما يجعل الصورة - عند القباني - أحد المفاتيح الأسلوبية المهمة في الدخول إلى عالمه الشعري ، و كشف خصوصية لغته الشعرية ، و مدى قدرتها على إثارة الدهشة التصويرية التي تتم على تناغم حركاتها المشهدية على

¹ صلاح فضل ، قراءة الصورة و صور القراءة ، ص 48 .

² ينظر ، عصام شرتح ، القباني و ثقافة الصورة بين بانورامية الصورة و سينمائية المشهد ، دار الينابيع دمشق ، ط1 ، 2011 ، ص 28-

الفصل الثالث : المشهد السينمائي و المونتاج الشعري

مستوى اللقطات الجزئية و تفاعل المشهد النصي العام ، الذي يؤطر الحدث ، و يبلور التجربة ... و القباني يعي تماما بأن الصورة السينمائية أشبه بالكائن الحي ، لذا يجي أن تكون كالحلية الحية مراوغة في حركتها ... و من هنا تأتي أهمية الصورة السينمائية البصرية التي يفرزها النص الشعري . عند القباني . في الانفتاح على المتخيّل و المثير من جهة ، و الانفتاح على البصري أو المرئي من جهة ثانية "1 .

حتى يكون قولنا أكثر عمليا سنختار الأسطر التي اشتغل عليها عصام شرتح من قصيدة لنزار قباني يقول فيها :

يا شعرها .. على يدي شلال ضوءٍ أسودٍ ..

ألمه سنابلاً ، سنابلاً لم تحصد

وحررتُهُ .. من شريطٍ أصفرٍ مغرّد

تُقَلِّني أرجوحةً سوداءً حيرى المقصد

توزع الليلَ على صباحٍ جيدٍ أجيد

هناك طاشتُ خصلةً كثيرة التمرد

تسرُّ لي .. أشواقَ صدرٍ أهوج التنهد

و نبضة النهدي الصغير الصاعد .. المغرّد

تستقطرُ النبيدَ من لونٍ فم لم يُعقد

¹ عصام شرتح ، القباني و ثقافة الصورة ، بين بانورامية الصورة و سينمائية المشهد ، ص 29 - 30 .

و ترضع الضياء من نهد صبي المولد

" نلاحظ أن تمثل الصورة الشعرية للصورة السينمائية .. دليل حرص القباني على إكساب نصوصه الشعرية درجة عالية من التمثل و الحضور و التجسيد الدقيق للمشهد الشعري المعاصر ، و لتقنيات القصيدة المعاصرة في حركاتها ، و مقاطعها ، و جدليتها ، و صخبها التركيبي بين الحركات البصرية أو الصوتية ، صعودا و نزولا داخل منظومة المشهد الشعري ، و لقطاته الجزئية ، و تباعد انتقالاتها البصرية ... فالشاعر ابتداء قصيدته بلقطة مشهدية قريبة لشعر المحبوبة جعلها في وضع التملّي و الاحساس " يا شعرها .. على يدي شلال ضوء أسود " ثم أردف هذه اللقطة بلقطات مشهدية وصفية أقرب ما تكون إلى العين و البصر منها إلى الفهم و الادراك " ألمة سنابلا ، سنابلا لم تحصد " ثم أردف الصورة بفواصل ايقاعية تلعب دور المثيرات الحركية أو اللقطات الجزئية المتسارعة التي تميز الكادر بالدينامية التعبيرية " وحررتة من شريط أصفر مغرّد .. تُقلني أرجوحة سوداء حيرى المقصد " .

ثم أضاف الشاعر إلى ذلك تحديد اللقطات وانتقالاتها البصرية (المرئية) في كل مشهد حتى يغدو للصورة كيانا مبنياً على تتابع اللقطات الجزئية ، و تفاعل المشاهد الجزئية ، وصولاً إلى تكامل المشهد الشعري أو النصي العام المجسد ، و ذلك حرصاً على تضافر الصور على المستوى البصري و الصوتي ، كما في الصور التالية " هناك طاشت خصلة كثيرة التمرد .. تسر لي أشواق صدر أهوج التهد / و نبضة النهدي الصغير الصاعد .. المغرّد " ، و في معمعة هذه الصور البصرية المتداخلة يدهشنا الشاعر بتفاعل لقطاتها الجزئية مع حركاتها الصوتية و البصرية المشهدية المكروسة لزحزة الستار ، و

تحريك المشاهد الجزئية في بوتقة المشهد النصي العام ، على نحو ما نلاحظه في التقطيع السينمائي للقطات الجزئية ، ضمن ما يسمى بالتقطيع الفني أو المونتاج السينمائي الذي يناوب بين اللقطات كما في قوله " و ترضعُ الضياءَ من نهدِ صبيِّ المولد ، تستقطرُ النبيدَ من لونِ فمٍ لم يعقدَ " .

و التي تتجه بالمتلقي و تشده بصريا كما الصور و اللقطات السينمائية إذ لا تقتصر درجة تلقيها على زخم مجازاتها البلاغية وهو قلما نجده على هذا النحو الفني الدقيق المثير عند غيره من شعراء الحداثة¹ .

و يهذه الدراسة قد يكون نزار قباني من الشعراء السباقين في تجسيد هذه التقنية الجديدة بالشكل و البعد الفني الذي وضعت له .

¹ ينظر ، عصام شرّتح ، القباني و ثقافة الصورة بين بانورامية الصورة و سينمائية المشهد ، ص 22 .

أما بالولوج للدراسة التي قدمها حمد محمود الدّوخي¹ ، في كتابه المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، يشير إلى أن هذه التقنية الفنية (المونتاج) قد عرفت طريقها إلى الشعر حتى قبل تطور السينما ، و يؤكد على وشاجة العلاقة بين الشعر و المونتاج . حيث يقدم نماذج في هذا الشأن ، لكل من الشاعر الفرنسي أرثور رامبو (1854 . 1891) خاصة في قصيدته بحر الأضواء ، و الشاعر الروسي بوشكين من خلال قصيدته بولتافا .

و دراسته لهذين النموذجين ، إنما هو اثبات منه إلى حقيقة ما ذهب إليه من أنّ المونتاج قد دخل بنية القصيدة قبل أي شيء .

أما في حديثه عن الشعر العربي فيعرض لنا محمود الدّوخي قصيدة للشاعر دريد بن الصمة² ، و ذلك من خلال تمثيله لبيتين تصور حركة الفارس العربي ، و التي يقول فيهما :

و كلّ لجوجٍ في العنان كأنّهما إذا اغتمست في الماء فتخاء كاسرٌ لها ناهضٌ في الوكر قد مهّدت له كما مهّدت للبعل حسناء عاقرٌ و يورد محمود الدّوخي قوله : " إنّ تقنية المونتاج هي . عفوية . ضمن بنية القصيدة حيث أنّ الواضح من خلال هذا التراكم في المسار الصوري ، حركة الفارس التي صوّرها الشاعر في صور مضيّفة للدلالة و مسلّمة لها في نفس الوقت لصور أخرى تواصل معها تنشيط الفعل الشعري للوصول إلى الذروة أي على النحو التالي :

¹ ينظر ، حمد محمود الدّوخي ، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة (دراسة في أثر المفردات اللسان السينمائي في القول الشعري) ، ص 22

* و هي قصيدة تدور حول هروب فتاة ، يقدمها الشاعر بصورة سريعة ، و بطريقة المونتاج السينمائي ،
² هو دريد بن الصمة من قبيلة هوزان ، فارس شجاع و شاعر فحل ، و قد جعله محمد بن سلام أول شعراء الفرسان ، قاتل المسلمين فقتل في وقعة حنين ، و قيل عن شعره أنه أحسن ما قيل في الصبر عن النوائب .

تضيف صورة (اللجوج في العنان) الدلالة و تسلمها إلى صورة (الفتحاء الكاسر)
أنشئ العقاب ، التي مهدت لناهضها (فرخها) و تسلمها إلى صورة (الحسناء العاقر)
التي مهدت لبعلاها¹ .

و يستمر في شرحه قائلًا فما يمكن قوله عن هذا المقطع الشعري ما يعرف بالمونتاج
السينمائي ، وهو واضح من خلال اللقطات ، أو الصور المتتابعة لتكوين هذا المشهد
المليء بالحركة :

اللاجوج (حركة أفقية) + الفتحاء (حركة عمودية) + الحسناء العاقر مع البعل (حركة
ذاتية) ، و كل ذلك = الحركة المتحققمة من هذا التحرك الدقيق وهي (حركة الفارس
العربي) .

و يشير من خلال هذا كله أننا نستطيع أن نتخيل آلة التصوير في هذا المشهد ، و في
نفس الوقت يعيب عنه كونه يخلو من القصدية² ، و التي تعني الدربة و الصنعة في أي
بناء شعري .

و يؤكد محمود الدّوخي³ على أنّ منظومة الخطاب متميزة و خطيرة من خلال (الكلمة .
الصورة أو التجريد . التجسيد) و التي تتعاقد مع الوعي و العفوية .

فالوعي عنده هو القصدية و العفوية هي تلك التي تنبع من داخل القصيدة نفسها تماماً
كالموسيقى الشعرية .

¹ ينظر ، حمد محمود الدّوخي ، المونتاج الشعري في النصيدة العربية المعاصرة ، ص 24

² ينظر ، حمد محمود الدّوخي ، المونتاج الشعري في النصيدة العربية المعاصرة ، ص 25

³ ينظر ، المرجع نفسه ، ص 25

المونتاج ، دوره و خصائصه في القصيدة العربية المعاصرة :

يؤدي المونتاج السينمائي في القصيدة دورا يلامس ما يؤديه النحو في لغة الشعر من تحديد العلاقات بين الأجزاء المختلفة من فاعلية و مفعولية¹ ، ضِف إلى ذلك أنه يتحكم بقواعده الصارمة في تركيب الجملة و توجيه الدلالة و تحصيل المعنى ، و الأمر كذلك بالنسبة للمونتاج ، الذي يكمن دوره الفعلي و الحقيقي في عملية خلق علاقات تنتج المعنى بعد عرض اللقطات و تجاوز الصور .

و فضلا على ما أوردنا هناك من اعتباره (المونتاج) يقوم دور المجاز و الاستعارة و غيرها ، فهو يصنع بلاغة السينما ، الذي يتحقق عن طريق المونتاج و بفضله يجعل المتلقي (القارئ) يجتاز طريق الإبداع في عملية خلق و تشكيل الصورة الذهنية² .

و يكون المونتاج الشعري بذلك : " هو عملية تدليل على القيمة الشعرية المتحققة من خلال النص وفق اشتغال مستفيد من البنية البصرية (السينمائية) " ³ .

و يرجئ الدارسون إلى أن اقتران القصيدة العربية المعاصرة بهذه التقنية (المونتاج) ، إنما مرّت بمراحل ، و هي كالأتي⁴ :

المرحلة المباشرة : و هي مجرد عملية ربط الصور بعضها ببعض .

المرحلة المنتبهة : و هي المرحلة التي تتجاوز المرحلة المباشرة إلى أساليب مونتاجية تدل على الانتباه .

¹ ينظر ، صلاح فضل ، قراءة الصورة و صورُ القراءة ، دار الشروق ، ط1 ، 1998 ، ص 40 .

² ينظر ، منى الصبان ، المونتاج الخلاق ما بين القديم و الحديث ، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص 90 - 93 .

³ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 27

⁴ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 28 .

مرحلة الاحتراف : و هذه المرحلة هي التي تتبنى تقنية المونتاج في انتاج القصيدة بكل ما لهذه التقنية من قوة على المستوى الشكلي و المستوى المضموني .

ولا بأس أن نعرض بعض الأمثلة التي أوردتها الدوخي ، لستزيد فهما و تعمقا لهذه المراحل الثلاث .

إذ في المرحلة الأولى يعرض بتمثيل لديوان أساطير لبدر شاكر السياب ، و الذي اعتمد على المونتاج اعتمادا كبيرا ، حيث كان " المونتاج " وسيلته التي يضيفي بها تركيبا هندسيا يمنع المعنى من الانفلات و التشتت ، لا سيما في الانتقال بالتصوير من صورة إلى أخرى في القصيدة مع بقاء رابط موضوعي يسوغ مثل هذا الانتقال ، و يعرض قصيدة (المبعي) و التي تمثل موقفا من الانحطاط الاجتماعي آنذاك ، حيث يقول السياب :

بغدادُ ؟ مبعيٌّ كبيرُ

لواحظُ المغنيةُ

كساعة تنكُّ في الجدارُ

في غرفة الجلوس في محطة القطارُ

يا جثةً على الثرى مستلقيةً

الدودُ فيها موجةً من اللهب و الحرير

و يقول في تعليقه : " و من الواضح في هذا المقطع الشعري حركة الكاميرا الشعرية بين الصور لا يوجد أي نوع من العلاقة بينها غير رابط الموضوع و ذلك مثل لقطة (بغدادُ ؟

مبغىً كبيرٌ) مع لقطة (يا جثة على الثرى مستلقية) ، فما الذي يسوّغ مثل هذا التصوير غير الموضوع ؟ وهو إعطاء المتلقي الصورة الواضحة عن الانحطاط و التدهور الاجتماعي . كذلك لقطات (لواحظ المغنية و ساعة تنكّ في الجدار) و هذا شكل من أشكال المونتاج وهو تقطيع الصور وربطها بمشهد عام¹

أما المرحلة الثانية ، و التي تتجاوز المرحلة المباشرة إلى أساليب مونتاجية تدل على انتباه هذه المرحلة في استخدام هذه التقنية و ملمة بعموم المشهد ، و يستند التمثيل في هذا الشأن بقصيدة (أبي) لصلاح عبد الصبور ، إذ يقول في قصيدته :

مطرٌ يهمي و بردٌ و ضبابٌ

و رعودٌ قاصفةٌ

قطةٌ تصرخ من هول المطرِ

و كلابٌ تتعاوى

مطرٌ يهمي و بردٌ و ضبابٌ

و أتينا بوعاء حجريٌّ

و ملأناه تراباً و خشبٌ

و جلسنا

نأكلُ الخبزَ المقدّدُ

¹ حمد محود الذوّخي ، المونتاج الشعري ، ص 29 .

و ضحكنا لفكاهة

قالها جدّي العجوزُ

و تسللُ

من ضياء الشمس موعدُ

فتفاءلنا و حيينا الصباخُ

و بأقدام تجرُّ الأحذية و تدقُّ الأرض في وقعٍ منفّرُ

طرقوا الباب علينا

و في معرض حديثه يقول حمد محمود الدّوخي : " يتشكل المشهد الشعري من لقطتين ، لقطّة كبيرة جدا تستغرق 14 سطرا شعريا ، و لقطّة كبيرة تستغرق 3 أسطر شعرية . و حركة المشهد تخرج من قوة الصدمة بين هاتين اللقطتين ، ففي اللقطّة الأولى كانت الحركة واضحة و هادئة و في وضع معلوم ، لا سيما بعد إعادة أول حركة في هذه اللقطّة و هي (مطر يهمني و برد و ضباب) حيث أعيدت هذه الحركة في منتصف اللقطّة لتمثل على بساطتها استخداماً بسيطاً لأسلوب الاسترجاع ، و ذلك ليعزز حضور اللقطّة ككل بأجوائها و دلالتها ، و في هذه اللقطّة تبدو الحكاية الشعرية مباشرة من حيث بناء و تواصل الصور ، و لكن الشاعر منتبّه في الإفادة من تقنية المونتاج ، و ذلك من خلال القصديّة التي جاءت بها اللقطّة الثانية و هي تحمل دلالات تملأ القصيدة بالحركة ، حيث أنّ حركة هذه اللقطّة مجهولة و مرتبكة ، فبعد أن سلّمت القصيدة ، في اللقطّة الأولى ، لسكونية الحركة في مجرد تواصل الصور ، جاءت اللقطّة الثانية بدلالة

تتسلط على كلّ ما سبق من تأسيس دلالي في اللقطة الأولى ، حيث أنها كانت مجرد وصف لجلسة في ليلة الشتاء ، إذ أنّث الشاعر هذه اللقطة بديكور يساندها كليلّة شتاءٍ مثل (البرد ، الضباب ، مطر ، رعد ، قطة تصرخ ، كلاب تعوي ، موقد ... الخ) ، ثمّ تجيء اللقطة الثانية بدلالات ضدية تأخذ الحدث الشعري إلى أبعد من مجرد الربط بين الصور ، و هذا واضح و جلي في القصيدة ، و هنا نرى أن الانتباه في استخدام تقنية المونتاج شيء واضح من قبل الشاعر ، و ذلك في هذه القصيدة في البناء المشهدي مثل رسم المشهد الشعري بلقطة عامة أولاً و الاستخدام البسيط لأسلوب الاسترجاع ثانياً " 1 .

و تبقى المرحلة الأخيرة ، مرحلة الاحتراف تجسّد تقنية المونتاج في أعلى مستوياتها ، و يُجمع كلّ من حمد محمود الدوّخي و صلاح فضل ، على أنّ هذه المرحلة تتجسّد و بشكلها الاحترافي في شعر محمود درويش خاصة في ديوانه مديح الظل العالي ، و الذي يعد نموذجاً لأعلى مراحل التوظيف 2 .

و ما يمكن استخلاصه من خلال هذا العرض الذي كان لا بدّ منه ، من توغل تقنية المونتاج في القصيدة المعاصرة و تجسيدها و تفعيلها من طرف الشعراء المعاصرين خاصة ، و مرورها بمراحل أمر واقع و حاصل ، فإذا دلّت المرحلة الأولى على لقطات ، و صور لا يوجد بينها أي نوع من العلاقة ، غير المشهد العام (الموضوع) الذي تدور حوله القصيدة ، فإنّ المرحلة الثانية تكمن في ذلك الرابط الذي يجمع بين لقطة و أخرى أو

¹ حمد محمود الدوّخي ، المونتاج الشعري في النّصيدة العربية المعاصرة ، ص 31
² ينظر ، حمد محمود الدوّخي ، المونتاج الشعري في النّصيدة العربية المعاصرة ، ص 31 .

الفصل الثالث : المشهد السينمائي و المونتاج الشعري

صورة و صورة ، و التي تُولي المامها بعموم المشهد ، تأتي المرحلة الثالثة لتفعيل الرؤية السينمائية في الشعر من خلال تقنية المونتاج .

المونتاج الشعري :

يتحدّد فعل المونتاج الشعري من خلال تلك العلاقة و التي تكوّن نقطة التقاء بين الصورة الشعرية و الصورة السينمائية ، و التي نلخصها في عناصر السرد السينمائي الحركة ، الصورة ، الصوت ، اللون ، الفراغ¹ .

حيث سيكون تركيزنا على الصورة كونها تشكل البنية البصرية ، و لأن الشعر تصوير كما وصفه هوراس و إنّ الشعر يكتب أولاً للعين بحدّ قول ادسون ، و الشعر صورة ناطقة كما عبّر عنه سيوندريس .

و قبل اللوج إلى سينمائية الصورة الشعرية ، لابد أن نقف عند حدود الصورة الشعرية و أبعادها .

الصورة الشعرية : الحدّ و التعريف

تعدّ الصورة الشعرية نبض القصيدة ، و هي من أبرز المقومات الفنية فيها ، و المادة الأولى للغة الشعرية ، فهي . الصورة . " البؤرة التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري " ² ، كونها . الصورة . تنتمي إلى عالم الفكرة و التصرّو و الخيال أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع³ .

و كون الصورة الشعرية تعكس في جوهرها تركيبة عقلية و عاطفية و انفعالية في لحظة من الزمن فهي تجسّد المكان النفسي⁴ .

¹ ينظر ، حمد محمود الدّوخي ، المونتاج الشعري في النّصيدة العربية المعاصرة ، ص 20
² محمد صابر عبيد ، السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ، منشورات دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ، ط1 ، 1999 ، ص44 .
³ ينظر ، عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ، ص66 .
⁴ ينظر ، المرجع نفسه ، ص 67 - 71 .

فالشاعر إنما يأخذ صوره من الواقع ليعيد تشكيلها و ما يوافق و حركات النفس " التي تتجدد و تتلون مع كل دفقة شعورية " ¹ ، فتأخذ أشكالا و أنماطا و أنواعا مختلفة فلاجرم أن تكون " أخطر أدوات الشاعر بلا منازع " ² .

فمن خلال الصورة الشعرية يشكل الشاعر أحاسيسه و أفكاره و خواطره في شكل فني محسوس ، و عن طريقها يقدم " رؤيته الخاصة للوجود و للعلاقات الخفية بين عناصره " ³ .

و لم كان الخيال الدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية و صياغتها ، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي ، و هو الذي يعيد تأليفها ⁴ ، معبرة عن مكونات شعورية و نفسية و فكرية خاصة بعالم الشاعر .

فتخرج القصيدة في تناسق دينامي ، تجعل النص يستجيب " لمنطلقات الحداثة و قوانينها المستمرة في الابداع و التطور " ⁵ ، وهو ما يتجلى من الأشكال و الأساليب المتنوعة .

و تبقى الصورة الشعرية الناجحة تلك التي تنتشر في " اتجاهين متناغمين : اتجاه الدلالة المعنوية ، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس ، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم و الذات الإنسانية من فعل ، واستجابة ، و تنافر ، و تعاطف " ⁶ .

¹ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 57 .

² علي عباس علوان ، تطور الشعر العراقي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا و جماليات النسيج ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، 1975 ، ص 41 .

³ علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة ابن سينا للطباعة و النشر و التوزيع و التصدير ، القاهرة ، ط4 ، 2002 ، ص 65 .

⁴ المرجع نفسه ، ص 75 .

⁵ محمد صابر عبيد ، عضوية الأداة الشعرية ، فنية الوسائل و دلالية الوظائف في القصيدة الجديدة ، دار مجدلوي للنشر و التوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2007 ، ص101 .

⁶ كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دار العالم للملايين ، بيروت ، 1979 ، ص56 .

حيث يمكن من خلالها اقناع المتلقي و اغرائه على ادراك القصيدة و الدخول في أجوائها و فهم طبيعة الصورة الشعرية و تفاصيل لوحتها و مشهدها .

لذا ، لاجرم أن يقوم الدارسون بتصنيف الصور على اختلافها و من ذلك :

الصورة الحسية • :

حيث تأخذ حيزا كبيرا من مساحة الصورة الشعرية لدى الشاعر ، كونها ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة و الوعي الجمالي عنده ، و تكمن توازنها في تحقيق التطابق النفسي و العاطفي بين الداخل و الخارج ، و أنّ عدم تحقيق هذا التطابق فسوف يعاني الشاعر من توتر و خلل ، و تبقى الصورة الشعرية لا تنتج عن حاسة واحدة و إنما هي نتيجة تأثير كل الحواس ¹ .

الصورة الثابتة و الصورة المتحركة :

إنّ ما يسعى الشاعر إليه من خلاله قصيدته ، أنّ يجعل القارئ يعيش التجربة و أن يجعله يحسّ بنفس الاحساس ، و أن يرى الصورة و يُمشهدها كما أرادها هو . حيث يستند الشاعر على " الفعل " في تحريك مفردات الصورة الشعرية و الذي يشكل " الوجه الظاهر لحركة الصورة ، و من ثمّ فإنّ افتقار الصورة إلى الفعل يسلبها دون شك تلك الطاقة على الحركة و يكسبها نوعا من السكون " ² ، فتخلو و تنعدم من الحركة و التفاعل و هي ما نصطلح عليها بالصورة الثابتة .

• و تتركز كلها من خلال الصورة البصرية ، الصورة السمعية ، الصورة الذوقية و الصورة الشمية .

¹ ينظر ، محمد صابر عبيد ، عضوية الأداة الشعرية ، ص 103-104 .

² يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1985 ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1978 ، ص 183 ، نقلا عن محمد صابر عبيد ، عضوية الأداة الشعرية ، ص 114 .

و تبقى الصورة الشعرية بواسطة الأفعال تكتسب حيوية و التي تُطفيها على كامل القصيدة ممّ يكسبها طابعا ديناميا " تتناسب فعاليته الحركية الشعرية مع مستوى الضغط الروحي و التوتر النفسي " ¹ ، و يمكن القول أنّ الأفعال وحدها القادرة على ارتقاء الصورة أو توترها ، مع ما يناسب و جو التجربة .

" فالحاجة إلى صورة ثابتة في مقام شعري معين يؤدي إلى نجاح التشكيل الصوري فيها ، لا تحقّقه الصورة المتحركة فيه لأنها في هذه الحالة يخلق مفارقة صورية سلبية ... و العكس صحيح أيضا فيما يتعلق بحضور صورة ثابتة في مقام شعري يحتاج إلى صورة متحركة " ² .

و علّنا سنحاول أن نضع فاصل بالقول أنّ الصورة المتحركة أفضل من الصورة الثابتة ، استنادا لقول العقاد " إنّما التصوير لون و شكل ، و معنى و حركة ، و قد تكون الحركة أصعب ما فيه لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ، ولا يتوقف على ما يراه بعينه و يحركه بظاهر حسّه " ³

فالشاعر الفذ باستطاعته " أن ينفخ الحياة و الرواء و الرونق في اللفظة الجامدة فيحوّلها إلى مشهد متحرك مجسّد .. " ⁴ ، و تبقى قدرة خياله وحدها الكفيلة من أن يُجلي الجسم الخارجي و يظهريه لنا في صورة تعكس النشاط و الحيوية و الحركة .

¹ محمد صابر عبيد ، عضوية الأداة الشعرية ، ص 114 .

² المرجع نفسه ، ص 115 .

³ عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، ط6 ، 1967 ، ص 309 .

⁴ وليد مشوّح ، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ص 210

الصورة الكلية :

يقول عنها محمد صابر عبيد¹ أنّها تمثل في القصيدة الجديدة واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية ، كونها تحتاج قدرات إبداعية متنوعة و مستوى متقدم من الوعي الرؤيوي ، حيث غدت القصيدة تقرأ صورة صورة لتشكّل لنا حشدا من الصور المتتابعة . حيث تقوم هذه الصور إلى " تفعيل مجموعة من اللقطات التصويرية الجزئية ، و دعم طاقتها التي احتشدت و تداخلت و تمظهرت في أنموذج صوري كلي و مندمج حقق شكلا من أشكال الصورة الكلية التي اشتغلت عليها القصيدة الجديدة " ² .

وقد تتجاوز الصورة الكلية حدود المعطى الفني التشكيلي بفضل احتوائها على بعض الفوارق و المتناقضات ، و التي تساهم في إثارة العواطف عند المتلقي على " نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني في جوهر القصيدة " ³ ، حيث تصبح فيه الصورة الشعرية " سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع ، وهو يتطور في أوجه مختلفة ، و لكنها صور سحرية و هي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة و الشكل ، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان " ⁴

و ما نجمله ، أنّ الصورة الشعرية تبقى تشكّل لبّ العمل الشعري و جوهره ، و تبقى الذات الشاعرة تلقي بطاقتها التخيلية في الصورة أكثر من أي عنصر آخر من عناصر البناء الشعري .

¹ عضوية الأداة الشعرية ، ص 120 .

² المرجع نفسه ، ص 130 .

³ أرشيبالد مكليش ، الشعر و التجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، ص 81 ، نقلا عن محمد صابر عبيد ، عضوية الأداة الشعرية ، ص 122 .

⁴ س.دي.لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص 90-91 ، نقلا عن محمد صابر عبيد ، عضوية الأداة الشعرية ، ص 122 .

صورة العنوان :

إنّ القصيدة المنتخبة " إلى وجهي الذي لا يراني " ، و الذي اختارها الشاعر رابح ظريف لتكون اسم مجموعته الشعرية إنّما تدل على مركزيتها و عمقها ، بعدما استطاع أن يقنع بها لجنة التحكيم و الجمهور من خلال حصة أمير الشعراء .

فبين العنوان و النص علاقة تكاملية ، و بذلك فهذا النص في كليته يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة هما النص و عنوانه ، أحدهما مقيد موجز مكثف و الآخر طويل ، فنص العنوان مكثف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطول بشكل موحٍ إشاري مكثف¹ .

و يظل العنوان ، و من الرغم من دلالاته المعجمية الفقيرة و في اللحظة الاستكشافية الأولى ، يخضع لاحتمالات دلالية مختلفة² ، كالتي سنقف عليها الآن ، و التي لن تتضح معالمه إلا من خلال رصد تموجاته داخل النص .

فبالوقوف على الكلمة الرئيسية للعنوان ، نجد الوجه ما يواجهك من الرأس ، و فيه العينان و الفم و الأنف³ ، و قد قال المعري :

و يُبْدي لِدُنْيَاهُ الْفَتَى وَجْهَ ضَاِحِكٍ *** و مَا فَتَيْتُ تُبْدي لَهُ وَجْهَ عَابِسٍ

و يشمل حواسا أربعة من حاسة البصر و السمع و الشم و الذوق ، و قد يكون الوجه من الواجهة وهو أول ما يقابلك ، و الذي خصّه بعدم الرؤية " لا يراني " بصيغة النهي ، و هنا يطرح مشاهد عديدة و صور مختلفة ، هل هذا الوجه لا يرى نفسه ، هل هذا

¹ ينظر ، خليل الموسى ، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص 73 .

² ينظر ، المرجع نفسه ، ص 73 .

³ المعجم السوري ، ص 1126 .

الوجه لا يرى صاحبه و الشخص الذي يحمله ، لا يرى ما بداخله ، هل هذا الوجه لا يرى الوجه الآخر له ، و قد جاء في الدعاء " اللهم اني أعوذ بك من ذو الوجهين و ذو اللسانين " .

الصورة السينمائية :

بولوجنا إلى المقطع الأول لقصيدة " إلى وجهي الذي لا يراني " و الذي يتشكل من خلاله المشهد الشعري الكلي ، فهو تخيل داخل تخيل تتشكل له الصورة الكلية و التي تنبثق عنها شتات الصور بمختلف أنواعها و أجزاءها، يقول رابع ظريف في أول مقطع¹ :

صمتي الذكر

و أنفاسي الصدى

أشربُ الليل ..

فأروي الجسدا

كلما حاولت أن أقطف نجماً

من سمائي

لم أجدُ عندي يدا !

صرختي مسجونة في شفتي

¹ وجهي الذي لا يراني ، ص 13 .

لم تجد في الليل

ياءً للندا

لم تجد كونا كصدري

يسع الليل

ولا غيمة

تكفي بلدا

فالصورة السينمائية هنا " تقدم العالم المحسوس بصريا و سمعيا ، فالأشكال و الناس يتحركون أمامنا و الألوان و الحجم تجعل هذا كله في متناولنا " ¹ ، و بذلك يكون لها " القدرة على تبديل المشاهد العريضة الشمولية - البانورامية - كمشاهد جزئية تفصيلية للوجوه أو لأجزاء هنا و هناك ، و مزج عناصر متباعدة في صورة واحدة " ² ، وهو فعلا ما يمكن تجسيده في هذا المقطع الذي يعتبر صورة شعرية كلية ستنتج لنا دلالة فلملوجية تشكلت في المقاطع الآتية .

يبدأ المقطع الموالي من تهيئة و ثلاث لقطات و خاتمة ، مع طغيان البنية البصرية التي " تشمل تشكيل الصورة ، و توزيع الإضاءة ، و توجيه الكاميرا و إدارتها ، و بناء الديكور ، و تحديد هيئته و طراز محتواه " ³ .

¹ فايز الداية ، جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1996 ، ص57 .

² المرجع نفسه ، ص 63 .

³ بيتر سبرنسي ، جماليات التصوير و الإضاءة في السينما و التلفزيون ، ص 10 ، نقلا عن حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 41 .

و سنكشف عن حساسية التكوين و حدود الإطار ، بعد التهيئة لهذا المقطع بقوله :

أعلن الآن

و الإعلان هنا الإظهار و المجاهرة بالشيء أو الكلام و هو بخلاف السرّ ، كحالة من البوح ، و تتخذ اللفظة هنا " دلالة في طبيعة المقطع الشعري بعدّها مفردة ديكورية ، و حدود الإطار تقف عند ما ينتج عن هذا التحديد " ¹ ، و أنّها ستفتح مسافة أكثر من العمق ، وهو ما نلمسه في اللقطة الآتية حين يقول الشاعر :

بحاري أنهرُ

و سباحُ الملح عندي

سكرُ

فهذه اللقطة بالذات تعكس موقف الشاعر و الذي يظهر في حالة قوة وافتخار واعتزاز و هو ما نتبيّنه في اللقطات الموالية ، إذ يقول ² :

السّمّوات بعينيّ مرّايا

فهيّ سمراءُ

لأنّي أسمرُ

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 42 .
² وجهي الذي لا يراني ، ص 14 .

حيث تبنت هذه اللقطة إضاءة فضاء المشهد ، و هذه الإضاءة ثابتة بدلالة (بعيني) ، فاللون يمتد من بشرته بشكل عمودي إلى السماوات ، كحركة مستمرة على طول المشهد ، و من ثمة قوله :

هذه التربة تبر بين كفيّ

فكفّاي عليها

مرمرٌ

فالتحول المشهدي ههنا من التربة المعروفة بلونها البني ، إلى التبر الذي هو فتات الذهب ، و لكن في إطار خاص عبرت عنه لفظة (كفيّ) ، ليمتد مشهد التحول بالعطف وهو (حرف الفاء) فكفّايّ عليها مرمّر ، و المرمّر كما هو معلوم الرّحام (صخر رخاميّ جيريّ متحوّل يتركب من بلّورات الكليست ، يستعمل للزينة في البناء ¹) ، و الملاحظ من حركة الكاميرا أنّها عمودية في كلّ تحركاتها ، ليضيف قائلاً ² :

أنا لا ظلمةً عندي

كلّما قمرٌ تاب

عصاها قمرٌ

أما بالنسبة للديكور و هيئته و طراز محتواه " فبعدهّ المؤسس الأول لحساسية التكوين و كذلك لحدود الإطار ، فإنه متأث هنا من هذه القصدية في توزيع أجزائه على مساحة

¹ المعجم السوري ، ص 984 .

² وجهي الذي لا يراني ، ص 15 .

المشهد " 1 ، و لعل القصدية هنا في اختياره لهذه الأجزاء أو الوحدات الديكورية (بحار ، سماوات ، تربة ، قمر) ، و كلّها مفردات بصرية يومية صُوّرت بنسقية تامة .
ثم تأتي اللقطة الأخيرة لترسم خاتمة المشهد الممتد من ثلاث لقطات ، فيقول :

أعلنُ الآنُ

لأنّي متعب

من ظنوني

فيقيني

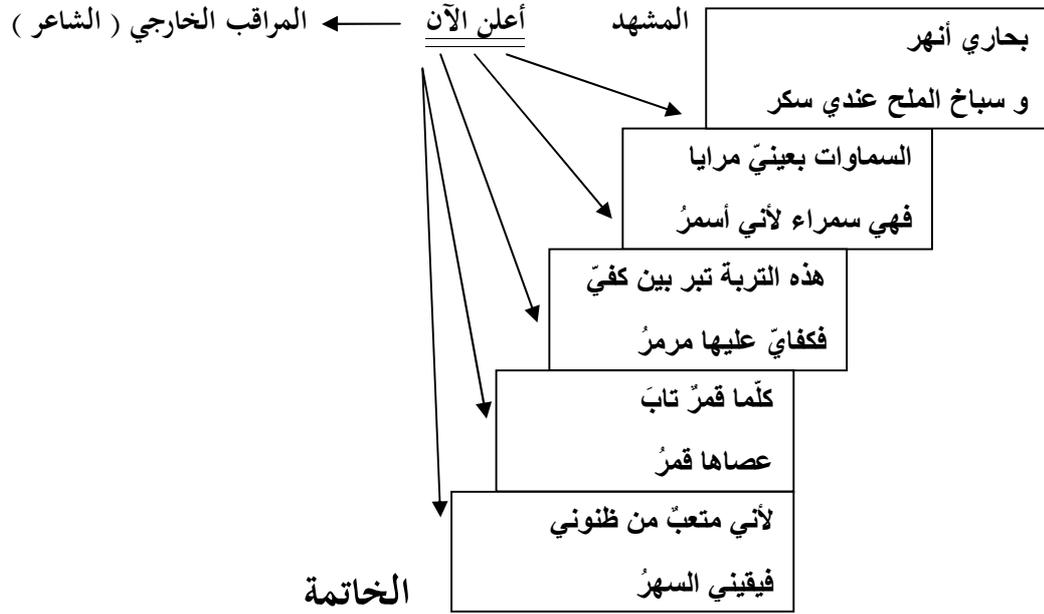
السّهْرُ

و كأن خاتمة المشهد تعلن عن حقيقة و هي صورة التعب ، و " هكذا تتم عملية صدم الصور لتكوين مشهد القراءة / مُشاهد ، أي صدم هذه اللقطات ... فيما بينها ... " 2 ، حيث كلّ لقطة مما عرضنا هي مستقلة و قائمة بذاتها ، إطارها و تكوينها ، و لكنها " تتواصل مع اللقطة الأخرى و يكون المشهد عندما تُشدّ هذه الصور بمونتاج واع " 3 ، و سنحاول تمثيله من خلال هذا النموذج :

1 حمد محمود الدّوخي ، المونتاج الشعري ، ص 43 .

2 حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 43 .

3 المرجع نفسه ، ص 43 .



و لعل مثل هذا التعبير البصري و الذي يمثل ركنا أساسيا في البنية البصرية للقصيدة ، يأخذ المشهد بواسطة المفردة جانبا هيروغليفيا¹ ، و استطاع الشاعر التحرك لمحاولة انتاج دلالات (فلملوجية) في النص بإحداث ملفوظات فلمية داخل القصيدة ، عن طريق " بناء تشبيهات مرئية و إجراء مقابلة فيما بين هذه التشبيهات " ² .

ثم يأتي المشهد الثاني المكوّن من خمسة مقاطع ، إذ يقول :

قرب يدك إلى يديّ

فإنّا ..

طفلان تاها في الزّحام

¹ ينظر ، حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 44 .
² حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 44 .

و ضاعا ..¹

و لنسأل الأحلام

عن أيامنا الـ سبقت

و عتّا نسأل الأوجاعا

طفلان نحنُ ..

و لا يهْمُكم اشترى

منا الزّمانُ دقائقا

أو باعا

أنظر لعيني .. !

هل رأيت بحارها ؟

والمسّ يديّ !

أما لمست شراعا .. ؟

إن كنت قد أبحرت قبلي

فاستمع غرفي بها

كم يؤلم الأسماعا .. !

¹ وجهي الذي لا يراني ، ص 17 .

حيث يحاول الشاعر رسم صور مرئية و صور سمعية ، من خلال الأفعال : قرّب ، لنسأل ، أنظر ، رأيت ، المس ، فاستمع ، حيث أنّ مثل هذا الجمع بين الصورتين المرئية و السمعية كتلك " التي يستخدمها المخرج السينمائي الذي يصور أجزاء تبدو لنا ... أنها ينقصها التناسق ، و أنها تفتقد إلى الترابط ، و لكننا إذا أخذناها ككل مترابط فإنها تعطي في مجموعها وحدة عضوية تعبر بعمق عن التجربة الشعرية الكلية " ¹ وهو ما عبّر عنه الدكتور عبد الحميد هيمة ² بمصطلح التكتيك السينمائي ، و المتتبع لهذا المشهد و الذي تكثر فيه النقطتان (..) لتفتح المسافة أكثر في عمق و احتواء المعنى .

أنظر لعيني .. ! ← صورة بصرية

فاستمع غرقى بها ← صورة سمعية

فهذا المشهد جمع فيه الشاعر بين صورتين ، الأولى بصرية و الثانية سمعية ، " وهو في ذلك يتبع عمل المخرج السينمائي الذي يقوم بتركيب الفيلم من أجزاء متفرقة ، ثم يقوم بالجمع بين الحوادث و الأصوات " ³ .

و بعد أن أصبح سيناريو المشهد جاهزا - من خلال ما عرضنا - يبدأ العمل أمام كاميرا ثابتة ، وهو يقوم بالحركة متخذًا من الآخر (المتلقي ، القارئ) محورا لحركة المشهد ، و في هذا يقول الشاعر مخاطبا :

سرّ في فؤادي واطرق الأبوابا

¹ رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 17 .

² الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 165 .

³ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 166 .

إن لم تجد وطناً .. تجد أحباباً¹

واقراً على صفحات قلبي ما تشاء

فقد قرأتُ .. و ما ختمتُ كتاباً

تلقي بحارك موجهاً من أعيني

فاشرح دموعك .. واجرح الأهداب

هذي سواقي الروح تسأل منبعي

ماءً .. و لكن لا يرد جواباً

ضماً كهذا الظلّ يسبقُ قامتي الـ

عطشى ليلمسَ في مداك سحاباً

ضماً تهيأ لي ضفافاً قد تدلُّ

لُ على ارتوائي حين كنتَ سراباً

هذا صباحي عن سماك حجبته

فاسأله كيف على خطاك انساباً ؟

وجهي و قامتك استباحا جنّتي

قد أسلماني للضلال و تاباً

¹ وجهي الذي لا يراني ، ص 18 .

فاستفتِ رُوحِي من أحل نبيذها

للشَّارينَ .. ؟ و حرَمَ الأكوابا ؟

أهديكَ من عينيِّ دمعَهُما .. فلا

تبخلُ عليكِ الكرم و الأعناباً

" و محور الحركة هنا مسنود بأفعال شعرية تعمل بقصدية عالية و تتمتع بحرية في الحركة و فرّتها لها الكاميرا الثابتة ، و حركة الأفعال هذه في تقدّم شعري مستمر حيث لا يوجد استئناف أو أي قطع من شأنه أن يؤثر على مجرى سير الأفعال " ¹ .

و هذه الأفعال هي : (سرّ ، وقرأ ، تلقي ، فاشرخ ، فاسأله ، فاستفتِ ، أهديكَ) ، و بهذه الحبكة ينتهي هذا المشهد الشعري .

شعرية اللغة / الكاميرا :

و الذي يمكن اعتباره تركيب اجرائي لدعم النص بجهاز واصف يتكفل إضاءة زاوية من زوايا القول الشعري ² .

و قولنا بشعرية اللغة = الكاميرا ، حيث أنه " كما تستطيع الكاميرا أن تصور لقطة لجبل ، مثلاً و لقطة لامرأة في مطبخ و تستطيع أن تُنتج معنىً من ذلك . فإنّ لغة الشعر تستطيع الشيء نفسه " ³ ، حيث أنّ هناك " صوراً شعرية لا يمكن أن تحتوى إلا سينمائيا ، فإنّ هناك صوراً سينمائية لا يمكن أن تُفهم إلا شعريا " ⁴ ، و في هذا الشأن

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 48 .

² ينظر ، حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 49 .

³ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 49 .

⁴ المرجع نفسه ، ص 49 .

يقول المخرج الإيطالي بازوليني صاحب مبدأ " السينما الشعرية " : " الشعر في السينما شعر يصعب إدراكه إلى درجة لا يمكن تصوُّرها لا سيما إذا كان نظمه عن وعي " ¹ ، و يفسّر حمد محمود الدوخي أنّ المقصود بالشعر هنا الانزياح التصويري ، و المقصود بالنظم الواعي هو عمليات المونتاج " الذي تُسند إليه مهمة تنظيم سير التجاور بين اللقطات لإنتاج أي انزياح بصوري بين هذه اللقطات " ² .

و يحاول حمد محمود الدوخي ³ أن يربط هذا الاستدلال بفهمه لمصطلح (الكاميرا - قلم) الذي قال به ألكسندر أستروك ، أنّ السينما تصبح وسيلة للكتابة تكون على مرونة و مهارة اللغة المكتوبة ، لتأسس لغة شعرية متعاقدة مع نظام بصري (الكاميرا) ، له خصائصه في بناء مفرداته التصويرية و إنتاج دلالاته باحتكام إلى قانون شعري في تقنيات تعبيرها ، تجعل من الكلمة الشعرية عالماً ، يتهادن مع مماثليه من العوالم الأخرى داخل النص لخلق كون شعري ، سيتحقق إنتاج مشهد يميز هذه (اللغة - كاميرا) ، و الذي يصطلح عليه حمد محمود الدوخي ⁴ (ما فوق واقعي) .

و في قصيدتنا سنجد أنفسنا أمام كاميرا موزعة على مشهدين :

مشهد واقعي : تصوير داخلي - خارجي

مشهد ما فوق الواقعي : تصوير سحري

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 50 .

² المرجع نفسه ، ص 50 .

³ ينظر ، المونتاج الشعري ، ص 49 .

⁴ المونتاج الشعري ، ص 50 .

يبدأ المشهد بلقطة عامة بحيث تحتوي زاوية الكاميرا على لقطة لفضاء مفتوح ، يشمل اللقاء بعد زمن من البحث ، إذ يقول الشاعر :

إني اهتديتُ إليك حين وجدتني

وحدي .. فكنتَ الأهلَ و الأصحابا

لتدخل مساحة الصورة ضمن لقطة مشوشة ، من خلال فعل المرأة ، ليقول :

فسألتُ في المرأة ((من))؟ و أجبتَ بالـ

مِمحاة : ((وجهك من مُحي .. فأجابا))

و هنا يثبت الشاعر كاميرته ، ل يبدأ التعليق على اللقطة من خلال المناجاة و حرف النداء " يا " ، فيقول ¹ :

يا مُتعبَ الأَقمارِ .. يا مُستَعْتَبَ الـ

أَسْحارِ .. يا مَنْ حلَّ .. يا مَنْ غابَا

يا راسِماً في اللَّيْلِ شكَلَ غيابه

و يخيطُ من أحلامه أثوابا

يا معلنا للشمسِ أنَّ يقينه

شرقٌ .. يقينك لم يزل مرتابا

¹ وجهي الذي لا يراني ، ص 20 .

الشرقُ دمعتك التي لم تبكِها

فاغسلْ بها الأَجفانَ و الأهداباً

الشرقُ دمعتك القديمة .. جدُّ لها

حزنا .. و جدُّ للحزن فيك جرابا

الشرق ملمحك الذي سيعيد وجه

هك لي و يكشفُ وجهي الكذابا

الشرقُ جملتك التي قد صغتها

خطاً .. لأنَّك لا تجيد خطابا

سرُّ مشرقِيَّ النَّبضِ مكِّيِّ الدما

ء .. و خلِّ طيبك يلفتُ الأَطيابا¹

لينتقل بكاميرته لزاوية محددة يقينية وهو " الشرق " ، باستخدام العدسة المتغيرة الزوم و التي استطاعت أن تفتح سبلا تعبيرية جديدة² ، و بذلك يمكن القول أنه و بفعل توجه الكاميرا و صلنا إلى الموضوع المُراد تصويره فيظهر المجال الكلي للأحداث ، و يبرز الإحساس بالإرتباك في المكان و الزمان .

¹ وجهي الذي لا يراني ، ص 21 .

² ينظر ، حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 52 .

و لنربط الأحداث أن هذه القصيدة بالذات أُلقيت في المشرق العربي ضمن حصة أمير الشعراء ، و دلالة المكان الذي استطاعت أن تصل إليه كاميرا الشعرية لحاجة في نفس الشاعر من استمالة قلوب المشاهدين و التأثير فيهم .

لنتقل بنا الكاميرا الشعرية من هذا الفضاء المفتوح " الشرق " بكل ما يحمله من ديكورات ، و بطريقة سريعة جدا إلى فضاء مغلق ، من خلال ضمير المخاطب " أنت " ، محاولا - الشاعر / المخرج - من تضيق الصورة ، فيقول ¹ :

أنت الذي غدك الشَّهْيِ أَحَلَّ لي

قمرا أبادل ليلَه الأَنخابا

أحكي له عنبَ الحبيبِ لكي ينا

مَ .. فينتشي و يُحدِّثُ الأَعبابا

قمراً شكوتُ له صباحاً غائماً

في مشرقيك .. فخرَّ لي و أنابا

لكأنَّه ممَّا شكوتُ ربابةً

للغزف تطلبُ دمعتي زرياباً

و كأنَّ وجهك حينَ أسلمَ مَلْمَحي

للعرِّي .. ألبسَ قامتي جلباباً

¹ وجهي الذي لا يراني ، ص 22 .

لينتقل التصوير الشعري للمشهد (ما فوق الواقعي) " أي تصوير ما هو غير ممكن أن يكون أو تصوير ما هو ليس أمام الكاميرا ، إذ يتقاسم الحدث كل من اللغة و الكاميرا في محاولة تأسيس لعالم شعري " ¹ ، و هو ما سنكشف عليه من خلال (اللغة - الكاميرا) من خلق تجاوراتها لتأسيس هذا العالم الشعري من الواقعي - و بنفس أدواته - إلى المشهد فوق الواقعي كما تمثل لنا في هذا المشهد الأخير ، إذ يقول الشاعر :

فأنا الَّذِي لَا وَجْهَ يَمْلِكُ مَلْمَحًا

و أنا الَّذِي لَا بَيْتَ يَمْلِكُ بَابًا

سُرُّ فِي يَقِينِي وَأَنْتَبَهُ لِمَدَاكَ يَكُ

تُبُّ شَوْقَهُ فِي مَشْرِيقِكَ عَتَابًا

واقراً ((أنا العربي أشبه خيمتي

وتدي بها .. لم يشدُّ الأسبابا))

واقراً ((أنا العربي .. أشرب سمرتي

لبناً .. و أعصر قامتي أعنابا))

واكتُبْ)) أنا المندسُّ بينَ ملامحي

منذُ اسْتَعْرْتُ منَ الظَّلامِ حجاباً

سميتُ حلميَ وردةً و قطفْتُها

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 54 .

و حملت ملح الأمنيات فذاباً

سأقوم من ليلي .. لأوقظ نجمةً

تكفي لأطرق في المدى الأبواباً

لتكون يا ملح الأمانى سُكراً

و تكون يا غسل السباخ شراباً

فالذي يجعل من المشهد مشهداً فوق الواقعي ، هو هذا التلاعب السحري الدقيق و الواعي " بخلق متجاورات تدفع المعنى إلى خارج دائرة الواقع " ¹ .

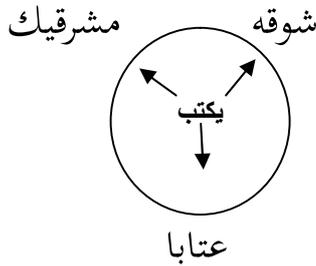
و ما نخلص إليه من هذا القول هو أنّ شعرية اللغة - كاميرا ، خلقت لغة ثالثة خاصة بها ، " غير لغة المعجم و غير لغة الكاميرا التي لا تتلو إلا ما تراه " ² ، و يمكن القول أنّ الكاميرا الشعرية استطاعت ايجاد انزياحات تصويرية .

فعمل الكاميرا الشعرية في الشطر الأول " فأنا الذي لا وجه يملك ملمحاً " أعطت للقطعة هوية أخرى تتنازع المعنى فيها أنشطة رمزية تتطلب قوى خارجية لفك شبكة هذه الأنشطة الرمزية ، و الملمح هو ما بدا من محاسن الوجه أو مساويه ، و التلميح ضدّ التصريح ، و أنّ مثل هذا التلميح يضع المتلقي أمام نظام تخيلي و الذي له علاقة مع عنوان القصيدة " إلى وجهي الذي لا يراني " .

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 55 .

² المرجع نفسه ، ص 55 .

أما في اللقطة الثانية " يكتب شوقه في مشرقك عتابا " ، فنلمس أنّ الكاميرا الشعرية تمارس " حرقها لقوانين و معايير اللغة و الكاميرا " ¹ ، فالأشواق لا تكتب في المشرق عتابا ، و بهذا الإنزياح التصويري الذي أنتجته كاميرا " يكتب " و لغة "شوقه و المشرق و العتاب " أعطت ظهيرا بانوراميا للمشهد من خلال العمق التبصري للمشهد ، الذي نجسده في هذا الشكل .



لتجلى لنا في اللقطات الأخيرة البنية التناسية مع الصورة السينمائية و التي تكشف عنها ، قول الشاعر (وقرأ ((أنا العربيّ أشبه خيمتي)) ، و لعل فعل القراءة هنا يأخذ معنى التأمل و التدبر ، و يشكل الضمير " أنا " الأنفة العربية و الشهامة و الافتخار و الاعتزاز بالنفس العربية ، و هذه النرجسية ليست جديدة في شعرنا العربي فنجد عنتره بن شداد يميل نحو هذه النرجسية حين يقول في بيت له :

أنا العبدُ الذي خُبِرْتُ عنه فَقَدْ عَايَنْتَنِي فَدَعِ السَّمَاعَا

و من بعده و في العصر العباسي المتنبّي الذي افتخر بأناه ، إذ يقول :

أنا الذي نَظَرَ الأعمى إلى أدبي و أسمعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ

و لعلّ شاعرنا اتكأ مباشرة على بنية الصورة السينمائية ووظفها في قصيدته ، من خلال دخول القصيدة في تناص واضح ، وهو ما يسمى في آليات المونتاج بـ (التطعيم) ² ،

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 56 .
² ينظر ، حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 57 .

" حيث بمجرد قراءة المقطع تظهر و بصورة جلية ، في المخيلة الصورة السينمائية " ¹ ،
و إنما يقرب الكاميرا تشبيها بالخيمة افتخارا و اعتزازا بالأصل و المنشأ ، حيث خصّ
ركيزة الخيمة في البناء " الوتد " .

و لابرار مدى أثر الكاميرا في تنشيط الفعل الشعري ، نجتزئ بعض اللقطات الشعرية من
سياقها في المشهد الذي صوّرت فيه ، و ذلك من خلال قول الشاعر :

واقراً ((أنا العربيّ .. أشربُ سُمرتي

لبناً .. و أعصرُ قامتي أعناباً))

و هذا افتخار باللون و القامة ، إنما أعطت للمشهد الصورة الحقيقية من تضخيم الذات
" نحن " ، من خلال الصورة المجازية .

لتستمر عدسة الكاميرا في توجيهها من الخارج إلى الداخل ، و كأنها امتداد فعلي من
فعل القراءة إلى فعل الكتابة ، حين يقول :

واكتبُ ((أنا المندسُ بينَ ملامحي

منذُ استعرتُ منَ الظلامِ حجاباً

سميتُ حلمي وردةً و قطفْتُها

و حملت ملح الأمنيات فذاباً

لتقف الكاميرا الشعرية عند آخر مشهد شعري من خلال فعل القيام و الايقاظ ،
و كأنهما آخر حدث ، إذ يقول :

¹ حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 57 .

سأقوم من ليلي .. لأوقظ نجمةً

تكفي لأطرق في المدى الأبواباً

و المتأمل في هذه اللقطة الشعرية ، تداخل العناصر السينمائية ، من الضوء و الديكور (الليل ، نجمة ، المدى) ، ليمتد إلى اللقطة الأولى ، مستكملاً مشهده الحقيقي ، و اليقيني المعلن عليه سالفا ، و من ذلك قوله :

لتكون يا ملح الأمانى سُكراً

و تكون يا عسل السباخ شراباً

ليتحقق التصوير الشعري ، من خلال عالم اللقطة الذي تتيحها قوة الحلم ، و هذا العالم ما هو إلا عالم شعري سينمائي¹ .

و تكون الصورة الشعرية قد صنعت الشكل البصري الذي جعلنا نتأمل بعض الملامح التقنية و وظيفتها الجمالية التي قاربت منظومة الفنون البصرية الجديدة ألا و هي الصورة السينمائية .

¹ ينظر ، حمد محمود الدوخي ، المونتاج الشعري ، ص 58 .



خاتمة :

من بين أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا " جمالية المشهد الشعري . قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة . " نذكر :

الجمال في الإبداع الأدبي يتحقق فهماً و إدراكاً بين العمل الإبداعي و المتلقي من خلال الصدق الفني و استحسانه و تذوقه السليم .

أنّ جمالية النص الشعري الجزائري المعاصر ، غدى نصّاً ذو نسيج متكامل عكس اكتمال القصيدة الجزائرية المعاصرة وهو ما جسّده الشعراء من أمثال نصر الله جديد في ديوانه ربطة عنق ، و رابح ظريف في مجموعاته الشعرية ، التشكل في الغمام إلى أبي الطيب المتنبي ، ووجهي الذي لا يراني ، و محمد جربوعة ، و ناصر الدين باكريه ، و حنين عمر ، و غيرهم كثيرون .

أنّ المبدع الجزائري تَبَثَّ عن قدرته في إنتاج عالم النص الشعري الفعلي ، وهو ما يدلنا على نضج التجربة الشعرية الجزائرية .

أنّ تأسيس المشهد الشعري بات أمراً محتوماً في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، حيث استطاع المشهد أن يكشف عن عوالم الذات الشاعرة ، كتقنية يرتكز عليها الشاعر .

أنّ استعارة الشاعر الجزائري المعاصر من تقنيات السرد و أنماطه ، التي تعددت بتعدد الخطاب الشعري و السردية ، أعطت بعداً جمالياً في مشهدة النص و ربطت الحكاية بالتجربة ، في محاولة الإنتقال بفضاء النص من الخطاب المباشر إلى ما وراء الخطاب ،

و أنّ من مظاهر تفعيل هذه التقنيات العديدة هو الوقوف على الشعرية المكثفة التي تكشف الواقع وتنفذ إلى باطنه .

أنّ نزوع القصيدة نحو البناء الدرامي ، أعطى هو الآخر بعدا جماليا في خلق بناء جديد ، وفق رؤى خلصت إلى الكشف عن حقائق كامنة في أعماق النفس البشرية ، و التجارب الأليمة ، عكست حالة من التحدي (وهو ما لمسناه في قصيدة حنين عمر) .

أنّ إمكانية النص الشعري في انفتاحه على مختلف الفنون الأخرى ، و قصدي السينما ، أكدّ على وشاجة العلاقة بين الشعر و فعل المونتاج ، مستعينا بتقنيات العرض السينمائي من ديكور و سيناريو و كاميرا ، و التي أعطت هذه العناصر صورة مفصلة ، أضفت بعدا جماليا للخطاب الشعري و فلمنة القصيدة بصورة خاصة من خلال العناصر التعبيرية ، و تعميق الأثر في نفسية المتلقي .

أنّ الصورة أضحت في الخطاب البصري مركزا أساسيا ، و مجسدة تجسيدا مرئيا ، حيث تغدو من خلالها كل كلمة صورة مرئية ، يمكنها من أن تشير القارئ و تتيح له فرصة التأمل و الإنفعال .

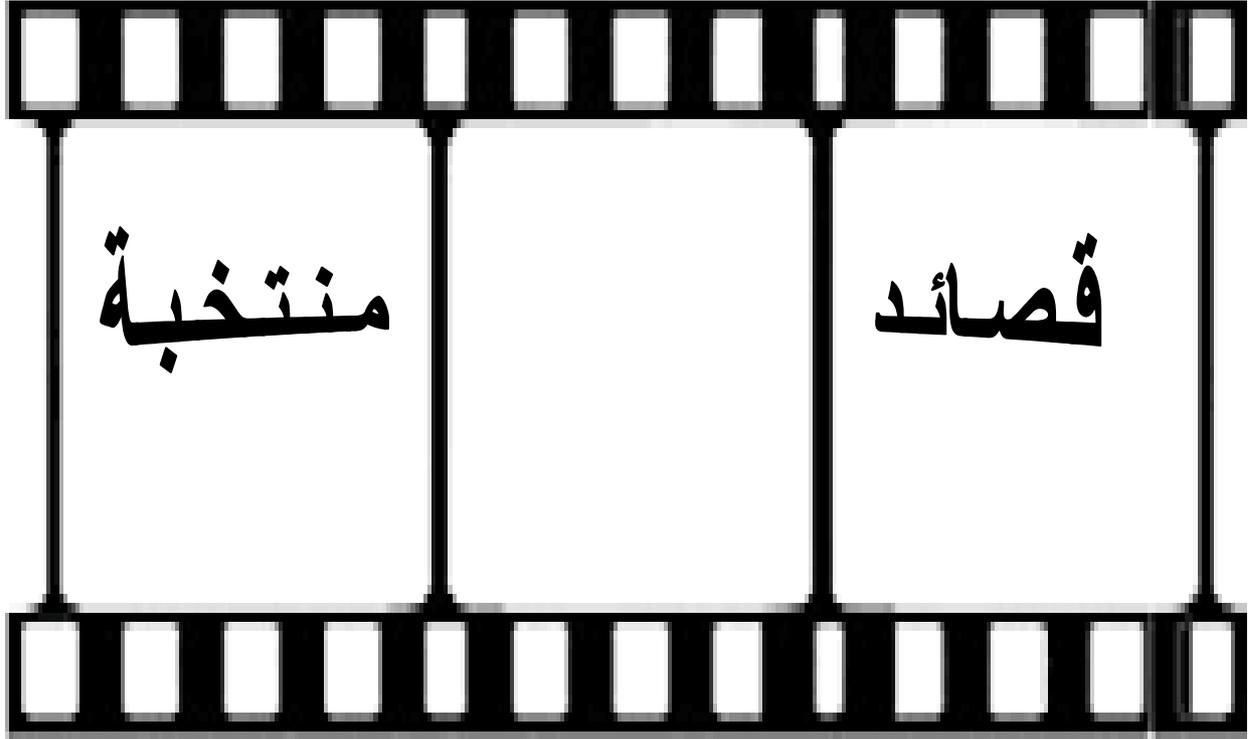
أنّ المشهد كمنجز لغوي لا يمكن بأية حال أن يقوم مقام اللغة بقدر ما يكون سندا لها ، يساهم بشكل أو بآخر في الكشف عن البنى الجمالية للقصيدة .

و تبقى ضروب القراءة تختلف من زاوية إلى أخرى ، و يبقى ما قدمنا إنّما يعكس بلورتنا لما قدمنا سالفًا ، و مقتنعين باستمرارية البحث ، راجين من الواحد الصمد أن نكون قد وفقنا في إثراء هذا الموضوع ، ولو بقدر ضئيل ما يستحق من قيمة علمية .

« تمّ بحمد الله »

ملحق







محمد جربوعة

شاعر و كاتب و إعلامي جزائري ، من مواليد 1967 بعين أزال ولاية سطيف ، تقلد عدة مناصب من بينها رئيس تحرير لإحدى المجلات العربية ، و مديعا في عدة محطات عربية ، شارك في العديد من الأمسيات الشعرية و الملتقيات ، له العديد من المؤلفات نذكر منها :

الرواية : المجنون ، أحدهم تسلل إلى ديمونة ، الإرهابي ، غريب ، خيول الشوق .

الشعر : رماد القوافي ، جالسا على حقائب السفر ، حكايات أنثى ، و قال نسوة في المدينة ، خيول الفجيعة ، و عيناها .

و من أعظم قصائده شهرةً ، تلك التي كتبها في مدح خير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم ، " قدر حبه " ، و التي نشرت في ديوان لماذا نحبه ؟

كانت له بصمته المتميزة و الخاصة في حصة شاعر الجزائر التي تبثها قناة الشروق .

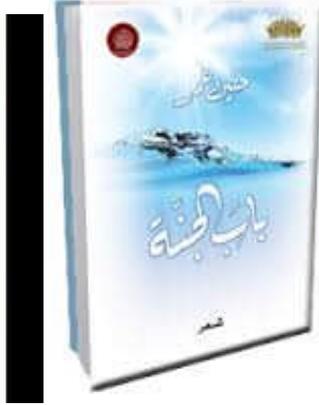


راجح ظريف

إعلامي و شاعر وروائي ، من مواليد 1978 بقلال ولاية المسيلة ، شارك في عدة أمسيات و مهرجانات وطنية و عربية أهمها عكاظية الشعر و مشاركته في برنامج أمير الشعراء أكسبته الشهرة الأدبية حتى لقب بشاعر الرسالة ، من أعماله :

الرواية : رواية قديشة

الشعر : التشكل في الغمام إلى أبي الطيب المتنبي ، وجهي الذي لا يراني



حنين عمر

شاعرة و روائية جزائرية ، من مواليد مدينة وهران ،

صدر لها ، حين تبتسم الملائكة - رواية - 2003

سر العجر - ديوان شعر - 2009

شاركت في برنامج أمير الشعراء 2007

صدر لها ديوان شعري - باب الجنة - عن هيئة أبوظبي للثقافة و التراث 2010

لمحة عن حياة أمير الشعراء

مسابقة أمير الشعراء ، الفكرة و التأسيس :

مسابقة أمير الشعراء هو برنامج أدبي يأخذ شكل مسابقة في مجال الشعر العربي تنظمه لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية بإمارة أبوظبي، بدأ البرنامج في عام 2007 وهو حدث سنوي كبير يتم في آخر كل مسابقة تتويج شاعر بلقب أمير الشعراء الذي كان قد انفرد به الشاعر المصري أحمد شوقي لعقود من الزمن، يتم عرض فعاليات المسابقة على شاشة قناة أبوظبي .

أهداف المشروع

- النهوض بشعر العربية الفصحى والارتقاء به وبشعرائه ، والترويج له في الأوساط العربية.
- إحياء الدور الإيجابي للشعر العربي في الثقافة العربية و الإنسانية و إبرازه رسالة محبة و سلام .
- التأكيد على دور مدينة أبوظبي في تعزيز التفاعل والتواصل بين شعراء العربية الفصحى في كل مكان .
- عمل قاعدة بيانات واسعة لشعر الفصحى وشعرائه ونقّاده والعاملين في مجاله ونتائجهم في جميع المجالات والوسائط في الوطن العربي.

شروط المشاركة

- تكون المشاركة مقصورة على القصائد المكتوبة باللغة العربية الفصحى.
- تكون المشاركة مقصورة على شعر الفصحى العمودي التقليدي والشعر الحر أو التفعيلة ولا تقبل قصيدة النثر.
- المشاركة مفتوحة للشعراء من سن الثامنة عشرة إلى سن الخامسة والأربعين فقط.
- سوف تكون الإمارات وأبوظبي مركز التنفيذ الفني للبرنامج.
- سيشارك الشعراء في مراحل متتابعة من المنافسات المتنوعة والتصفيات أمام لجنة تحكيم مختارة .

ملحق

- ستبث هذه المنافسات تلفزيونياً.
- تبدأ المشاركة بأن يرسل الشاعر من أشعاره قصيدة عمودية واحدة في حدود (20-25) بيتاً أو قصيدة واحدة من شعر التفعيلة (الشعر الحر) لا تزيد عن مقطعين كل واحد منهما في حدود (15) سطرًا
- يرسل الشاعر مع قصيدته سيرة ذاتية أدبية مختصرة تبين تاريخ ميلاده وإنجازاته الشعرية وعناوينه وهوائفه وصورة شخصية حديثة له.
- سيفوز في نهاية البرنامج خمسة شعراء، وستكون جوائزهم على النحو التالي :
 - المركز الأول: لقب (أمير الشعراء) + مليون درهم إماراتي + ميدالية ذهبية + وشاح بشعار المهرجان + شهادة فوز، إضافة إلى طبع ديوان له مسموع ومقروء.
 - المركز الثاني: (500) خمسمائة ألف درهم إماراتي + وشاح بشعار المهرجان + ميدالية فضية + شهادة فوز + طبع ديوان له مقروء ومسموع.
 - المركز الثالث: (300) ثلاثمائة ألف درهم إماراتي + وشاح بشعار المهرجان + ميدالية برونزية + شهادة فوز + طبع ديوان له مقروء ومسموع.
 - المركز الرابع: (200) مائتا ألف درهم إماراتي + وشاح بشعار المهرجان + ميدالية برونزية + شهادة فوز + طبع ديوان له مقروء ومسموع.
 - المركز الخامس: (100) مائة ألف درهم إماراتي + وشاح بشعار المهرجان + ميدالية برونزية + شهادة فوز + طبع ديوان له مقروء ومسموع

لجنة التحكيم

- الدكتور [عبد الملك مرتاض](#) - [الجزائر](#)
- الدكتور [صلاح فضل](#) - [مصر](#)
- الدكتور [علي بن تميم](#) - [الإمارات](#)



عبد المالك مرتاض ولد 10 أكتوبر 1935 أستاذ جامعي وأديب جزائري حاصل على الدكتوراة في الأدب. ولد في مسيردة بولاية تلمسان. رئيس المجلس الأعلى للغة العربية (2001م). ويشغل حليا 2011 كأستاذ لمقياس الأدب الجزائري ، من أهم صفاته بين طلبته تواضعه وسمته يعد مرجعا في الدراسات الأدبية والنقدية . كان عضوا في لجنة التحكيم لمسابقة شاعر المليون التي أقيمت في أبو ظبي.

كان عضوا في لجنة التحكيم لمسابقة أمير الشعراء التي أقيمت في أبو ظبي.

من مؤلفاته

- نهضة الأدب المعاصر في الجزائر .
- الخنازير (رواية 1988م)
- دماء ودموع (دار البصائر، الجزائر، (2011)
- نار ونور (رواية، دار الهلال القاهرة 1975+ دار البصائر، الجزائر 2011)
- وادي الظلام(رواية، دار هومة، الجزائر، 2000
- رباعية الدم والنار (رباعية روائية، دار البصائر، الجزائر، 2011)
- ثلاثية الجزائر ثلاثية روائية تاريخية ، دار هومة، الجزائر 2011
- ثنائية الجحيم (ثنائية روائية، دار البصائر، 2012)

- الحفر في تجاعيد الذاكرة (سيرة ذاتية، دار هومة، الجزائر، 2003+ دار الغرب، وهران، 2004)
- هشيم الزمن (مجموعة قصصية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- قضايا الشعرية
- نظرية النقد
- في نظرية الرواية
- نظرية البلاغة
- نظرية القراءة
- الكتابة من موقع العدم
- السبع المعلقات (نشر اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، 1999)
- نظام الخطاب القرآني (تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن)
- الإسلام والقضايا المعاصرة
- طلائع النور (لوحات من السيرة النبوية العطرة)
- ملامح الأدب العربي المعاصر في السعودية
- رحلة نحو المستحيل (تحليل قصيدة رحلة المستحيل لسعد الحميدين)
- نظرية اللغة العربية
- مائة قضية وقضية
- التحليل السيمائي للخطاب الشعري (تحليل قصيدة شناشيل ابنة الجلي، نشر دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001)
- قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل (تحليل لقصيدة قمر شيراز لعبد الوهاب البياتي)
- بنية الخطاب الشعري (تحليل لقصيدة أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح)
- شعرية القصيدة قصيدة القراءة (قراءة سيمائية ثانية لقصيدة أشجان يمانية)
- النص والنص الغائب (تحليل قصيدة كن صديقي لسعاد الصباح)
- بنية اللغة في الشعر النبطي (تحليل قصيدة نبطية للشيخ محمد بن زايد)
- فنون النثر الأدبي في الجزائر

- الشيخ البشير الإبراهيمي
- العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى
- الألغاز الشعبية الجزائرية
- الأمثال الشعبية الجزائرية
- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين
- في الأمثال الزراعية الجزائرية
- النص الأدبي من أين وإلى أين؟
- الثقافة العربية في الجزائر: بين التأثير والتأثر
- معجم موسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية
- عناصر التراث الشعبي في اللاز
- الميثولوجيا عند العرب
- عجائبيات العرب
- القصة الجزائرية المعاصرة
- ألف ليلة وليلة (تحليل تفكيكي لحكاية حمال بغداد)
- تحليل الخطاب السردي (تحليل سيمائي مركب لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)
- جمالية الحيز في مقامات السيوطي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996
- سؤال الكتابة ومستحيل العدم
- العربية أجمل اللغات
- العربية أعظم اللغات



صلاح فضل

ولد الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في 21 مارس عام 1938م. اجتاز المراحل التعليمية الأولى الابتدائية والثانوية بالمعاهد الأزهرية. حصل على ليسانس كلية دار العلوم - جامعة القاهرة عام 1962م. عمل عميداً بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965م.

أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. عمل في أثناء بعثته مدرساً للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى عام 1972م. تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره.

عمل بعد عودته أستاذاً للأدب والنقد بكليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر. وعمل أستاذاً زائراً بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974م حتى عام 1977م. أنشأ خلال وجوده بالمكسيك قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المكسيك المستقلة عام 1975م.

انتقل للعمل أستاذاً للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979م حتى الآن. انتدب مستشاراً ثقافياً لمصر ومديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام 1980م حتى عام 1985م. رأس في هذه الأثناء تحرير مجلة

المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد. اختير أستاذًا شرفيًا للدراسات العليا بجامعة
مدريد المستقلة.

انتدب بعد عودته إلى مصر عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ
عام 1985م حتى عام 1988م. وعمل أستاذًا زائرًا بجامعة صنعاء باليمن والبحرين حتى
عام 1994م. كما عمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس
ورئيسًا لقسم اللغة العربية وهو الآن أستاذ متفرغ فيها.

وللدكتور صلاح فضل نشاط أكاديمي وثقافي واسع في مصر وخارجها:

- شارك في اللجنة التنفيذية العليا لمؤتمر المستشرقين الذي عقد في المكسيك 1975م.
- شارك في تأسيس مجلة "فصول" للنقد الأدبي، وعمل نائبًا لرئيس تحريرها على فترات
متفاوتة منذ 1980م حتى 1990م.
- اختير عضوًا شرفيًا بالجمعية الأكاديمية التاريخية الإسبانية.
- شارك في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي وعمل رئيسًا لها منذ 1989م.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة والإعلام بالمجالس القومية المتخصصة، وعضو
شعبي الثقافة والأدب.
- عضو اللجنة العلمية العليا لترقية الأساتذة في الجامعات المصرية.
- رئيس اللجنة العلمية لموسوعة أعلام علماء وأدباء العرب والمسلمين بالمنظمة العربية
للتربية والثقافة والعلوم.
- مستشار مكتبة الإسكندرية منذ عام 2003م.
- انتخب عضوًا بالمجمع العلمي المصري عام 2005م.
- انتخب عضوًا بمجمع اللغة العربية عام 2003م ، في المكان الذي خلا بوفاته
الدكتور بدوي طبانة .
- أشرف على مجموعة من السلاسل في الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مثل: دراسات
أدبية، ونقاد الأدب.

- أسهم في إقامة عدد من المؤتمرات العلمية و النقدية ، وأدارها في مصر وإسبانيا والبحرين ، وشارك في معظم الملتقيات العلمية العربية.
- وللدكتور صلاح فضل مؤلفات عديدة أثرت المكتبة العربية في الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن وزودت الباحثين برؤى جديدة في الشعر والمسرح والرواية ، منها :
- من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج 1974م.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي 1978م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978م.
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي 1980م.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته 1984م.
- إنتاج الدلالة الأدبية 1987م.
- ملحمة المغازي الموريسكية 1988م.
- شفرات النص، بحوث سيميولوجية 1989م.
- ظواهر المسرح الإسباني 1992م.
- أساليب السرد في الرواية العربية 1993م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص 1993م.
- أساليب الشعرية المعاصرة 1995م.
- أشكال التخيل ، من فئات الحياة والأدب 1995م.
- مناهج النقد المعاصر 1996م.
- قراءة الصورة وصور القراءة 1996م.
- عين النقد على الرواية المعاصرة 1997م.
- نبرات الخطاب الشعري 1998م.
- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف 2000م.
- شعرية السرد 2002م.
- تحولات الشعرية العربية 2002م.
- الإبداع شراكة حضارية 2003م.

- وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي 2004م.
- حواريات في الفكر الأدبي 2004م.
- جماليات الحرية في الشعر 2005م.
- لذة التجريب الروائي 2005م.

ومما ترجمه من المسرح الإسباني:

- الحياة حلم، لكالديرون دي لباركا 1978م.
- نجمة أشبيلية ، تأليف لوبي دي فيجا 1979م.
- القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو بايخو 1974م.
- حلم العقل ودون كيشوت ، تأليف بويرو بايخو 1975م.
- وصول الآلهة ، تأليف بويرو بايخو 1977م.

نشاطه المجمعى

للدكتور صلاح فضل نشاط مجمعى ملحوظ ، فهو عضو في لجنة الاقتصاد ، ومقرر للجنة الأدب ، وهو صاحب مشروع كبير لتطوير العمل بالمجمع وتوسيع دائرة نشاطه ونشر رسالته ، وقد قدمه إلى مجلس المجمع.

وتقديرًا لدوره المتميز في الدرس الأدبي والنقدي ، حصل على:

- جائزة البابطين للإبداع في نقد الشعر عام 1997م.
- جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2000م.

يقول عنه الدكتور محمد حسن عبد العزيز، عضو المجمع :

الدكتور صلاح فضل ناقد بصير بفنون الأدب العربي، يتميز بلغته الفصيحة الرشيقة - وبخاصة في مقاله الأسبوعي بجريدة الأهرام - ومتابعته الدؤوب لما ينتجه الأدباء من شعر وقصة ومسرحية ، وهو ناقد معاش لكل اتجاهات الأدب العالمي وتياراته النقدية.



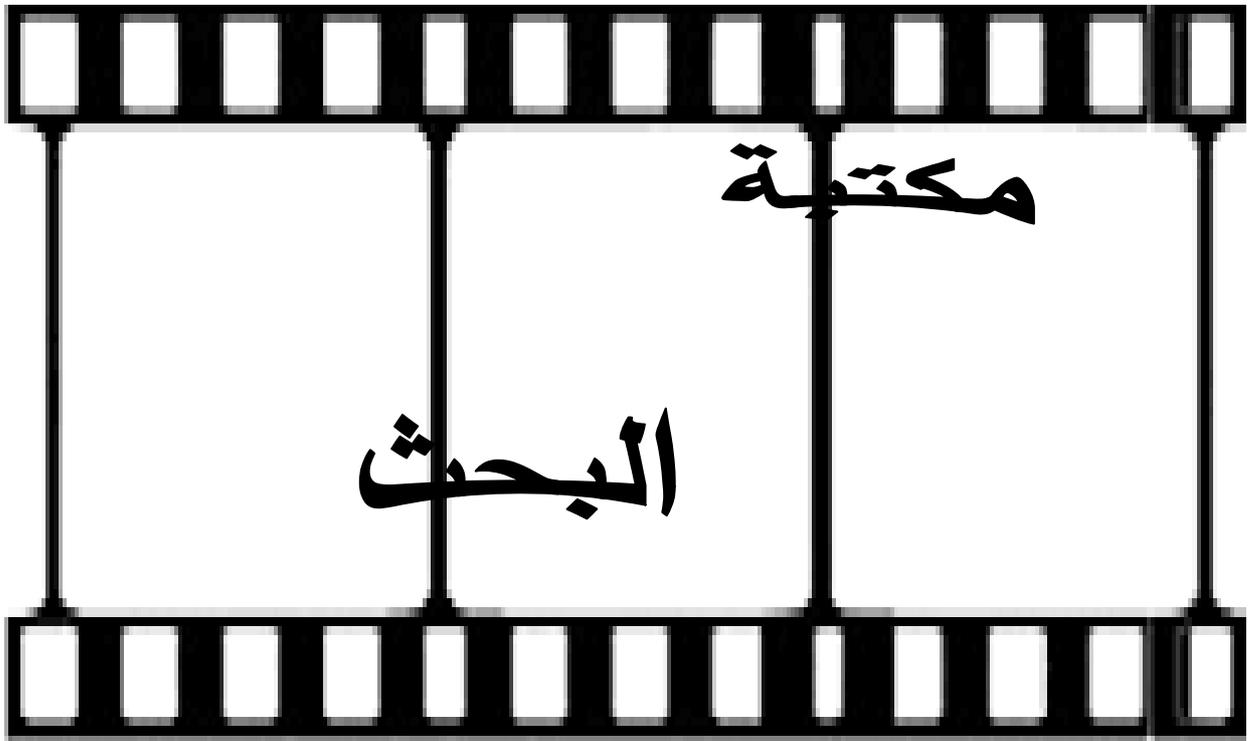
علي بن تميم

ناقد أدبي و أستاذ جامعي ، مدير عام شركة أبوظبي للإعلام منذ ديسمبر (كانون الأول) 2016 ، رئيس تحرير موقع 24 الإخباري ، و مستشار إعلامي و ثقافي في مكتب نائب رئيس المجلس التنفيذي في إمارة أبوظبي ، الامارات العربية المتحدة .

وهو الأمين العام لجائزة الشيخ زايد للكتاب ، أستاذ النقد الأدبي المساعد في جامعة الامارات العربية المتحدة ، له عدة بحوث و مقالات في الأدب المحلي و العربي ، علاوة على تقديم بعض المفاهيم النقدية في اتجاهات النقد المعاصرة .

شغل بن تميم العديد من المناصب و المهام ، حيث عمل رئيساً لمجلس إدارة مركز جامع الشيخ زايد الكبير خلال فترة 2008-2011 ، و كان عضواً محكماً في جوائز ثقافية بدولة الإمارات أهمها " جائزة الدولة التقديرية ، " مسابقة أمير الشعراء " التي تنظمها هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث ، بالإضافة إلى مشاركاته العديدة في مؤتمرات نقدية محلياً و عالمياً .

يحمل بن تميم دكتوراه في النظرية الأدبية و النقد جامعة اليرموك في الأردن .



مكتبة البحث*

القرآن الكريم .

أولا : مصادر الدراسة :

محمد جربوعة

1. الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة ، مجموعة صوتية صادرة عن شركة العنوان القبرصية

حنين عمر

2. باب الجنة ، شعر ، ط 1 ، أبو ظبي 2010 .

رابع ظريف

3. وجهي الذي لا يراني ، شعر ، منشورات ANEP ، 2013 .

ثانيا : الكتب العربية :

ابن قتيبة

1. الشعر و الشعراء ، دار احياء العلوم ، بيروت ، ط 3 ، 1987 .

ابن سلام الجمحي

2. طبقات فحول الشعراء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1988 .

ابن طباطبا العلوي

3. عيار الشعر ، شرح و تحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية

، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1982 ،

* جاء ترتيب الحروف الهجائية وفق الترتيب المشرقي " أ.ب.ت.ث.ج.ح.خ.د.ذ.ر.ز.س.ش.ص.ض.ط.ظ.ع.غ.ف.ق.ك.ل.م.ن.ه.و.ي.

ابراهيم الرماني

4. الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1991 .

5. أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب ، ط1 ، باتنة ، 1985

ابراهيم الحاوي

6. حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط1 ،

1984

أبو القاسم سعد الله

7. دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، ط5 ، 2007

أحمد يوسف

8. يتم النص و الجينالوجيا الضائعة ، تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف

، ط1 ، 2002

أحمد يوسف خليفة

9. البنية الدرامية في شعر ايليا أبي ماضي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ،

ط1 ، 2004 .

أحمد ابراهيم

10. الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، ط1 ، 2006

السعيد الورقي

11. لغة الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1979 .

آمنة بلعلی

12. تجلیات مشروع البعث و الانكسار في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية .

جلال الخياط

13. الأصول الدرامية في الشعر العربي ، دار الرشيد للنشر ، 1983 .

حسين بكار يوسف

14. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، 1983 .

حبيب موني

15. المكان في الشعر العربي (دراسة فنية وصفية) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000

حميد لحميداني

16. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991

حمد محمود الدّوخي

17. المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة (دراسة في أثر المفردات اللسان السينمائي في القول الشعري)

خليل موسى

18. آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2002

19. قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .

رشيد يحيوي

20. الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1992

زينب الأعوج

21. مرايا الهامش ، انطولوجيا الشعر الجزائري المعاصر ، دار النشر " الفضاء الحر " ، الجزائر ، 2007

سعيد توفيق

22. مداخل إلى موضوع علم الجمال ، بحث عن معنى الإستطقي ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1992 .

سيد صديق عبد الفتاح

23. الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، دار الهدى للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1994 .

شلتاغ عبود شراد

24. حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985

شوقي ضيف

25. في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6

شريط أحمد شريط

26. دراسات و مقالات في الأدب الجزائري الحديث ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ،
عاصمة الثقافة العربية ، 2007

صالح خرفي

27. الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 .

عبد الحميد هيمة

28. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، شعر الشباب أمودجا ، دار هومة ، ط 1 ،
1998

29. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومه ، 2005

عمر أحمد بوقرورة

30. دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، الشعر و سياق المتغير الحضاري ، دار الهدى للنشر و
التوزيع ، الجزائر ، دط

عبد القادر فيدوح

31. الجمالية في الفكر العربي ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999 .

32. دلالات النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، دط ، دت

33. الرؤيا و التأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ، دار الوصال ، الطبعة الأولى ،
1994

عز الدين اسماعيل

34. التفسير النفسي للأدب ، دار غريب للطباعة ، ط 1 .

35. الشعر العربي المعاصر ، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة ، دار الثقافة ، ط 2 ،
بيروت 1972

علي جعفر العلاق

36. الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق . ط 1 ، 2002

علي قاسم غالب الزبيدي

37. درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور ، و عبد العزيز المقالح ، دار الزمان ، دمشق ، ط 1 ، 2009

عادل النادي

38. مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط 1 ، 1987

عباس محمود العقاد

39. ابن الرومي حياته من شعره ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، ط 6 ، 1967

عبد الناصر هلال

40. آليات السرد في النص الشعري العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربية ، ط 1 ، القاهرة ، 2006

عبد الحق بلعابد

41. عتبات جيران جينات من النص إلى المناص ، تقديم سعيد يقطين ، الدار التعريبية للعلوم ، ناشرون ، ط 1 ، 2008

عصام شرّح

42. القباني و ثقافة الصورة بين بانورامية الصورة و سينمائية المشهد ، دار الينايع ، سورية ، ط 1 ، 2011 .

عبد القادر شرشار

43. تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2006 .

علي عباس علوان

44. تطور الشعر العراقي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا و جماليات النسيج ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، 1975

علي عشري زايد

45. عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ط4 ، 1995.

غالي شكري

46. أدب المقاومة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، 1979

فايز الداية

47. جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1996

فاتح علاق

48. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ ، دراسة منشورات اتحاد الكتا العرب ، دمشق ، 2005

فاضل صالح السامرائي

49. لمسات بيانية في نصوص من التنزيل ، جامعة الشارقة .

فايز ترحيني

50. الدراما و مذاهب الأدب ، المؤسسة الجامعية لدراسات النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1888 .

ليلي عقاد

51. الإخراج و الإنتاج الإبداعي و التلفزيوني ، المطبعة الجديدة ، دمشق ، 1997 .

محمد الصادق عفيفي

52. النقد التطبيقي و الموازنات ، مكتبة الوحدة العربية ، الدار البيضاء ، 1972 .

محمد غنيمي هلال

53. الرومنطيقية ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1971

54. النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ، 1973 .

محمد زكي العشماوي

55. قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار الشروق ، ط1 ، 1994 .

محمد لطفي اليوسفي

56. تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 .

مصطفى أبو كريشة

57. أصول النقد الأدبي ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر .

محمد الطمار

58. تاريخ الأدب الجزائري ، تقديم عبد الجليل مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون

، الجزائر ، 2006 .

محمد صابر عبيد

59. المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، 2007

60. عضوية الأداة الشعرية ، فنية الوسائل و دلالية الوظائف في القصيدة الجديدة ، دار مجدلاوي

للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2007 .

61. سحر النص ، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد ، قراءة في المدونة الابداعية لابراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2008 .

62. السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ، منشورات دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ، ط1 ، 1999

63. شعرية الكتب و الأمكنة ، نظم التعبير و التصوير في شعر عبد الله رضوان ، قراءة و منتخبات ، 2005

64. تأويل النص الشعري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2010

ممدوح السكاف

65. في تأمل الشعر ، كتابات أدبية ، سلسلة دراسات 16 ، 2008 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق

محمد ناصر

66. الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975 ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي

نازك الملائكة

67. قضايا الشعر المعاصر ، دار الملايين ، بيروت ، ط6 ، 1981

محمد بلقاسم خمّار

68. حوار مع الذات ، مقالات ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، دمشق

منى الصبان ،

69. المونتاج الخلاق ما بين القديم و الحديث ، دراسة في التطور التاريخي لأبعاد الخلق المونتاجي ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة .

موسى ربابعة

70. جماليات الأسلوب و التلقي ، دراسة تطبيقية ، جامعة اليرموك ، ط 1 ، 2008 ، عمان .

الأردن

كمال أبو ديب

71. جدلية الخفاء و التجلي ، دار العالم للملايين ، بيروت ، 1979

محمد عبید صالح السبهاني

72. المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ،

ط 1 ، 2007

محمد مفتاح

73. تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناس ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان

/ المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب .

هاني أبو الحسن سلام ،

74. جمالية الإخراج بين المسرح و السينما ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، ط 1 ، 2008 .

هيثم محمد قاسم جديتاوي

75. البناء الدرامي في القصيدة العباسية ، من بشار بن برد إلى المتنبي ، مؤسسة حمادة للدراسات

الجامعية و النشر و التوزيع ، دار اليازوري ، الأردن ، ط 1 ، 2011 .

واصف أبو الشباب

76. القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت

1988

وليد مشوّح

77. الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ،

1996 .

يوسف حطيني

78. في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجاً) ، دراسة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2010 .

ثالثاً : الكتب المترجمة :

جيرار جنيت

1. مدخل إلى النص الجامع ، ترجمة عبد العزيز شبيل ، مراجعة حمادي صمود ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1999.

س.و. داوسن

2. الدراما و الدرامية ، تر، جعفر صادق الخليلي ، راجعه و قّم له الدكتور عناد غزوان اسماعيل ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، ط2 ، 1989

رينيه ويليك و أوستن وارين

3. نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 1987

ألبيير يورجنسون ، صوفى برونيه

4. المونتاج السينمائي ، ترجمة مي التلمساني ، مركز اللغات و الترجمة ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، د.ط ، د.ت

غاستون باشلار

5. جمالية المكان ، تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1984

رابعاً : الدوريات :

واسيني الأعرج

1. ديوان الشعر العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ، الجزائر ، مرايا الهامش ، كتاب في جريدة ، عدد 104 ، الأربعاء 4 نيسان (أبريل) 2007 ، منظمة اليونيسكو .

عبد المالك مرتاض

2. تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر (1962 – 2000) ، مجلة دراسات جزائرية ، دورية محكمة يصدرها " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر " جامعة وهران ، العدد 02 مارس 2005 .

عبد الرزاق كريم خلف ، يونس عباس حسين

3. الهيمنة السردية و تقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث – ياسين طه حافظ أمودجاً – مجلة كلية التربية الأساسية ، العدد الثاني و الستون ، 2010

أحمد مداس

4. الفعل السردى في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد ، مقال منشور عن مجلة كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر – بسكرة – ، العددان العاشر و الحادي عشر ، جانفي و جوان 2012

علي متعب جاسم

5. منى شفيق توفيق ، فاعلية المكان في الصورة الشعرية ، سيفيات المتنبي أمودجاً ، مجلة ديالى ، 2009 ، العدد الأربعون .

خامسا : المعاجم :

الربيعي بن سلامة ، محمد العيد تاورتة ، عمار ويس ، عزيز لعكايشي ،

1. موسوعة الشعر الجزائري ، المجلد الأول من " أ " إلى " ز " و الثاني من " س " إلى " ي " ،
دار الهدى ، 2009 .

إبراهيم حمادة

2. معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، د.ط ، 1971

عبد المالك مرتاض

3. معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر

محمد خير أبو حرب

4. المعجم المدرسي ، الجمهورية العربية السورية ، وزارة التربية ، ط 1 ، 1985

سادسا : الرسائل

حياة هروال

1. دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر فترة التحولات . 1988 . 2000 ،
مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2008 - 2009 .

بدر نايف الرشيدي

2. صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف ، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب و العلوم ،
جامعة الشرق الأوسط ، 2012/2011

سابعا : الشبكة العنكبوتية

1. ليندا كدير ، الشعر الحر في الجزائر رؤية تأريخية بنيوية ، مقال منشور في مجلة مسارب الالكترونية على الشبكة العنكبوتية ، الموقع <http://massareb.com/?p=4709>
2. سعد الدين كليب ، جمالية المكان (آليات التبدّي المكاني في الشعر) ، مقال منشور على الشبكة العنكبوتية . <http://www.startimes.com/?t=28567097>

ثامنا : الدوواوين الشعرية :

أحمد سحنون ،

1. ديوان الشيخ أحمد سحنون ، الديوان الأول ، منشورات الحبر ، ط2 ، 2007 .
- أبو القاسم الشابي ،
2. ديوان أبي القاسم الشابي ، قدّم له و شرحه الأستاذ أحمد حسن بسج ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، لبنان .

صلاح عبد الصبور

3. ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الثالث ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1988

عز الدين ميهوبي

4. كاليغولا يرسم غزنيكا الرايس ، شعر ، منشورات أصالة ، ط1 ، 2000

عبيد بن الأبرص

5. ديوان عبيد بن الأبرص ، دار صادر بيروت ، دون طبعة ، دون تاريخ

مفدي زكريا (ابن تومرت) ،

6. اللهب المقدس ، موفم للنشر ، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغبة ، الجزائر ، 2007 .

استفتاح

إهداء

شكر

خطة البحث

1 مقدمة

مدخل : في ضبط المفاهيم

5 الجمال ، المفهوم و الماهية

12..... المشهد ، الحدّ و الأبعاد

الفصل الأول : التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة

33..... مفهوم التجربة الشعرية

53..... الشعر الجزائري ، التطور و النضوج

الفصل الثاني : تلوينات المشهد في الشعر الجزائري المعاصر

108..... جمالية المشهد السردي في قصيدة الليلة الأخيرة لمحمد جربوعة

135..... جمالية المشهد الدرامي في قصيدة حنين الملائكة للشاعرة حنين عمر

الفصل الثالث : المشهد السينمائي و المونتاج الشعري

السينما و الشعر 160

المشهد السينمائي و المونتاج الشعري في قصيدة إلى وجهي الذي لا يراني 182

خاتمة 202

قصائد منتخبة 205

ملحق

ملحق أهم الشعراء 221

ملحق خاص بخصبة أمير الشعراء 224

مكتبة البحث 234

فهرس المحتويات 248

ملخص البحث باللغة العربية

حاولنا في هذه الدراسة التركيز على مختلف القيم الجمالية التي يبيثها المشهد بمختلف أشكاله و ألوانه ، من مشهد سردي ، و مشهد درامي ، مسلطين الضوء على جمالية الخطاب البصري من خلال خطاب الصورة السينمائية و مختلف الأبعاد التقنية و الجمالية الموظفة فيه ، مستندين على نماذج من الشعر الجزائري المعاصر ، و شعراء لمعت أسمائهم ضمن حصة أمير الشعراء ، من أمثال محمد جربوعة ، حنين عمر ، و رابح ظريف ، الذين أحدثوا الفارق في المشهد الشعري العربي عامة و المشهد الشعري الجزائري خاصة .

الترجمة إلى اللغة الإنجليزية

We tried in this study to focus on a different aesthetic values broadcast by the scene in all its forms and colors, from a narrative scene, and a dramatic scene, highlighting the aesthetic visual speech through speech cinematic image and various technical dimensions and aesthetic employed in it, relying on samples of hair Algerian contemporary, poets and shined their names within the quota Prince of poets, the likes of Muhammad Jrbuah, hanine Omar and Rabih Zarif, and who have made a difference in the Arab poetic scene in general and the poetic scene Algerian private