الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي.....

مذكرة بعنوان

حداثة البناء الفني في ديوان البدء لـ: سليمى رحال

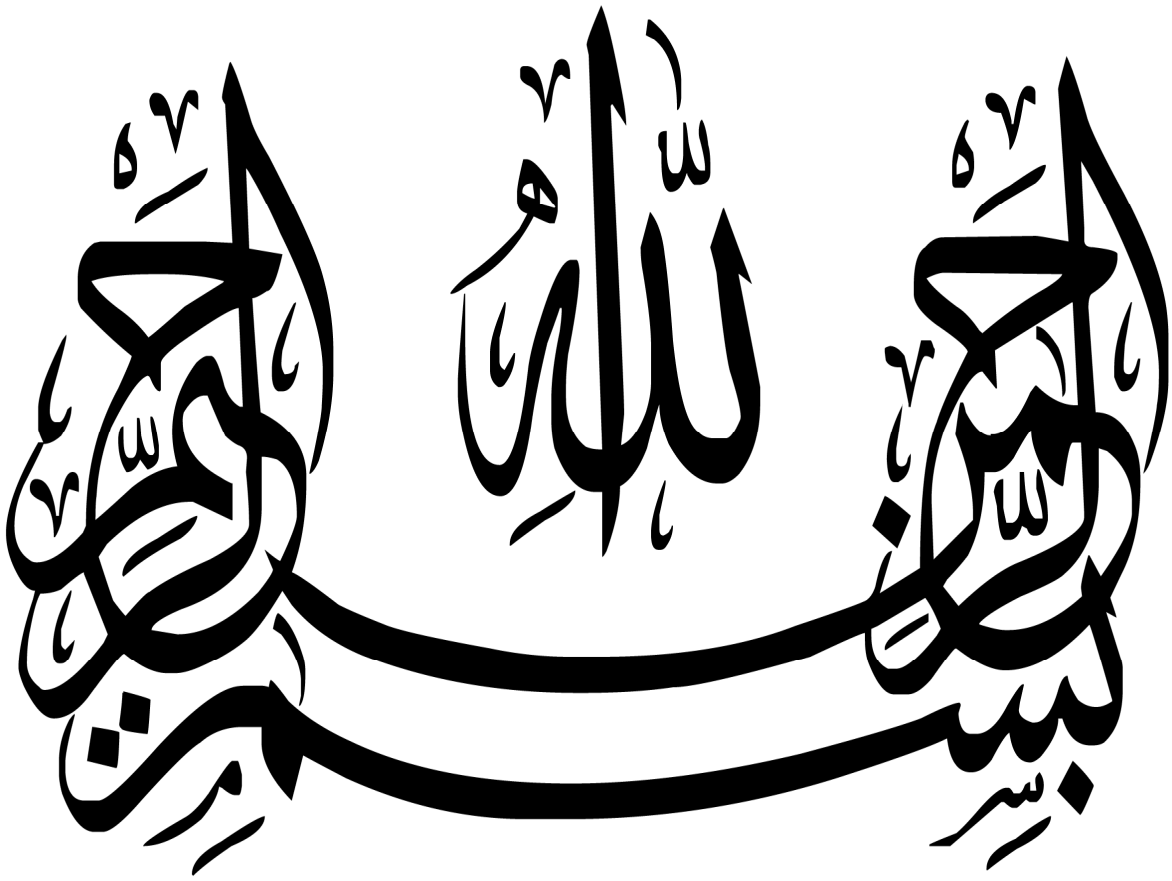
مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
✓ صباح بوحاريش
✓ نـــوال بريغـــن

إشراف الأستاذ:
سعاد طبـــوش

الأستاذ(ة): جميلة بورحلة.....	رئيســـــــا
الأستاذ(ة): سعاد طبـــوش.....	مشرفا ومقررا
الأستاذ(ة): صديقة معمر.....	عضو مناقشا

السنة الجامعية:
2017/2016م
1437/1438 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني بأن الفشل هو التجارب التى تسبق النجاح

يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف

يا رب إذا جردتني من المال أترك لي الأمل وإذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل ، و إذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان

يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطيني شجاعة الإعتذار و إذا أساء إلي الناس أعطيني شجاعة العفو.

آمين

إهداء

إلى من قال فيهما الرحمن " وقضى ربك أن لا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا"، إلى الجوهرتين الغاليتين... وإلى جناحي وعزي وفخري... إلى السراج الذي أنار دربي ... وكافح وتحمل المشاق من أجلي...وإلى من أسقاني من رحيق الدنيا حكما، ومن سعادة الآخرة علما وصبرا... وإلى من كان قدوة لي في الحياة ورجلا حكيما في الزلات، ومشجعا يبعث في الأمل

" والدي العزيز" السعيد

إلى نبع الحب والحنان إلى المعطاءة والبسامة ونقية النفس التي سهرت الليالي لراحتي وسعادتي، وعجزت كلماتي عن وصف فضلها الدائم وكانت لي أنسا في مسيرتي وداعية خير

" أمي العزيزة الغالية" جميلة

إلى كل أخواتي" مسعودة، صبرينة، مريم، حسينة، وكل إخوتي" زين الدّين، محمد، عبد الحليم، سمير،وإلى زوجة أخي " هدى" وإلى كتاكيت العائلة"هارون، نور الهدى، إياد. وإلى صديقاتي" عزيزة، صباح، سارة، نادية، عزيزة ".

وإلى خطيبي" مسعود" وعائلته.

إلى كل من ذكرهم عقلي، ورافقتهم روحي، فنسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي

إلى كل العائلة الكريمة " بريغن".

إهداء

إلى من قال فيهما الرحمن " وقضى ربك أن لا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا"، إلى الجوهرتين الغاليتين... وإلى جناحي وعزي وفخري... إلى السراج الذي أنار دربي ... وكافح وتحمل المشاق من أجلي...وإلى من أسقاني من رحيق الدنيا حكما، ومن سعادة الآخرة علما وصبرا... وإلى من كان قدوة لي في الحياة ورجلا حكيما في الزلات، ومشجعا يبعث في الأمل

" والدي العزيز" مسعود

إلى نبع الحب والحنان إلى المعطاءة والبسامة ونقية النفس التي سهرت الليالي لراحتي وسعادتي، وعجزت كلماتي عن وصف فضلها الدائم وكانت لي أنسا في مسيرتي وداعية خير

" أمي العزيزة الغالية" حليمة

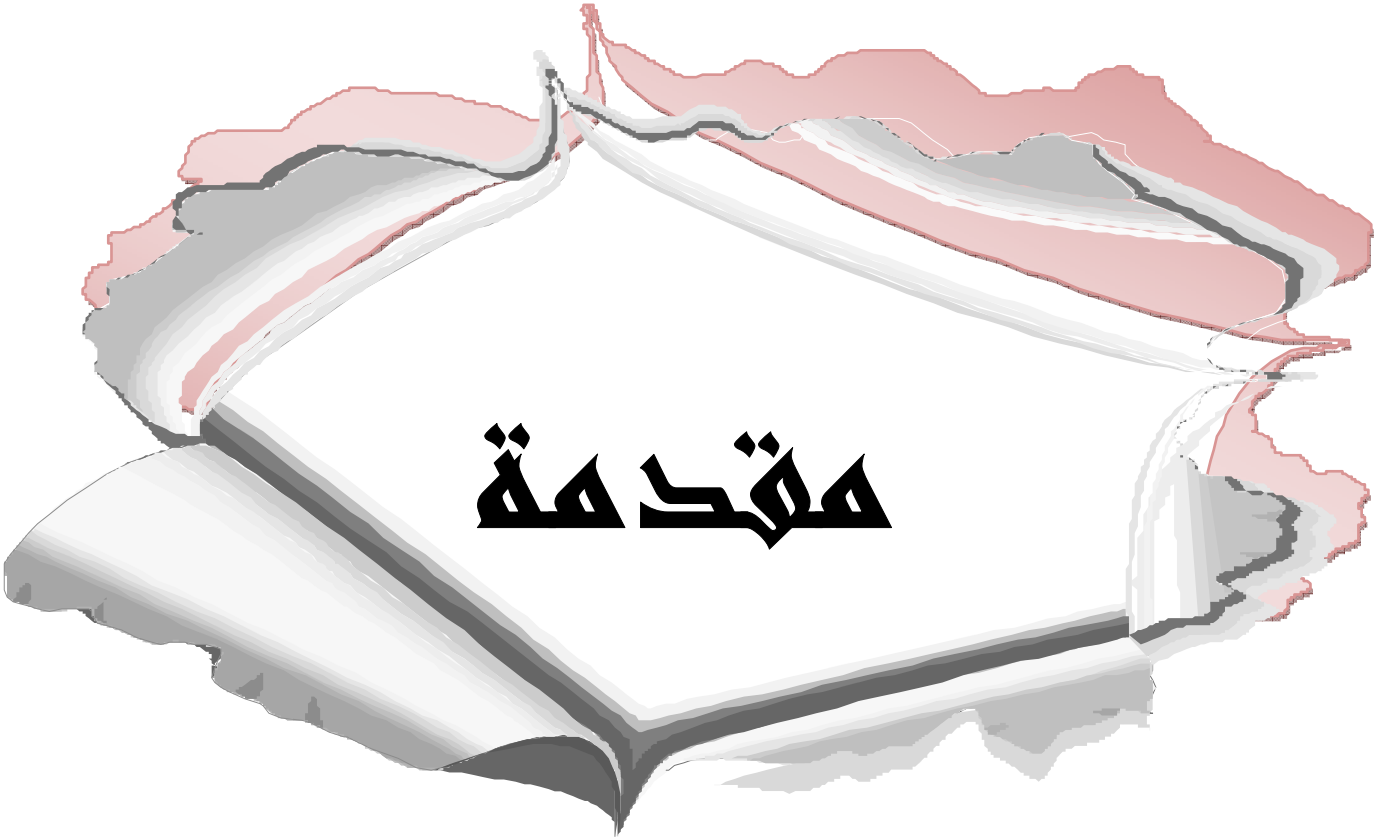
إلى كل أخواتي" صليحة" ياسمينة"، زهيرة، لمياء، عزيزة، وكل إخوتي" جمال، عبد الفتاح، عبد الحكيم، أسامة، وإلى زوجة أخي " نسيمة" وإلى كتاكيت العائلة" إياد، سيف الدّين، نهاد، وآية، سامي، رامي، أ ِب، يعقوب، يوسف. وإلى صديقاتي" عزيزة، نوال، سارة، نادية، عزيزة، ربيحة، أسماء، رميساء،حدّة".

وإلى خطيبي" وليد" وعائلته.

إلى كل من ذكرهم عقلي، ورافقتهم روحي، فنسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي

إلى كل العائلة الكريمة " بوحاريش ".

صباح


مقدمة

مقدمة

تعدّ الحداثة من أهم القضايا الشائكة التي أحدثت جدلا كبيرا بين أوساط المفكرين والنقاد، فقد طرحت على المستوى الفلسفي والفكري والأدبي، ويعود هذا الاهتمام إلى عدم قدرة هؤلاء الباحثين على حصر مفهوم محدد لها لاتساع مجالاته.

وقد دخلت الحداثة الساحة الشعرية من أبوابها الواسعة فتبنى بذلك الشعر مبادئها وأسسها المتعددة منها الكشف والتجاوز والغموض إلى غير ذلك من الخصائص والسمات التي تميز بها النص الشعري الحداثي.

وكان اختيارنا لهذا الدراسة الموسومة ب:"حداثة البناء الفني في "ديوان البدء" ل"سليمى رحّال""لمحاولة جادة لاحتواء المظاهر الحداثية الشعرية في هذا الديوان.

وفي ما يخص الإشارة إلى الدراسات السابقة الواردة في الكتب والمجلات والبحوث الأكاديمية فيمكن القول أنه على الرغم من سمو إبداع "سليمى رحال"إلا أنه لم يقع بين أيدينا ولا دراسة عن ديوانها فهي بقيت بعيدة عن حقل الأبحاث الأكاديمية،أما بالنسبة للدراسات التي تناولت البناء الفني نجد:

-التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي.

-البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمان تيبرماسين.

ومن الأسباب التي حفزتنا على البحث في سراديب هذا الموضوع تكمن في رغبة التوسع والإطلاع على معالم الحداثة في البناء الفني في شعر "سليمى رحال" وكذا محاولة بيان أهمية المدونة الشعرية"البدء"والتي تعتبر مصدرا أساسيا في الدراسات النقدية ومقاربتها مقاربة حداثية.

ولعل البحث في هذا السياق يجعل إشكالية الموضوع تطرح على النحو التالي:

-كيف تبلورت الحداثة في الكيان الإبداعي عند "سليمى رحّال"؟

-وبمعنى آخر كيف استطاعت أن تجسد نمط شعري يغاير إستراتيجية التلقي المعهود؟

وقسمنا بحثنا إلى فصلين يتصدرهما مدخل،وقد أنهينا بحثنا بخاتمة كانت خلاصة لأهم النتائج المتوصل إليها.

شمل المدخل حديثنا عن البناء الفني للقصيدة بين القديم والحديث وكان عبارة عن تتبع لمسار البناء الفني من القديم إلى الحديث .

أما الفصل الأول فجاء موسوما ب"مقاربات نظرية" وهو فصل نظري حاولنا من خلاله جمع مختلف المفاهيم الخاصة بمفردة الحداثة والبناء الفني، والذي احتضن مبحثين، عرضنا فيهما لمفهوم الحداثة ومبادئها وجذورها ، وجدلية التراث والحداثة، ومفهوم البناء الفني عند الغرب وعند العرب، بالإضافة إلى البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، ومظاهر التحول في البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر.

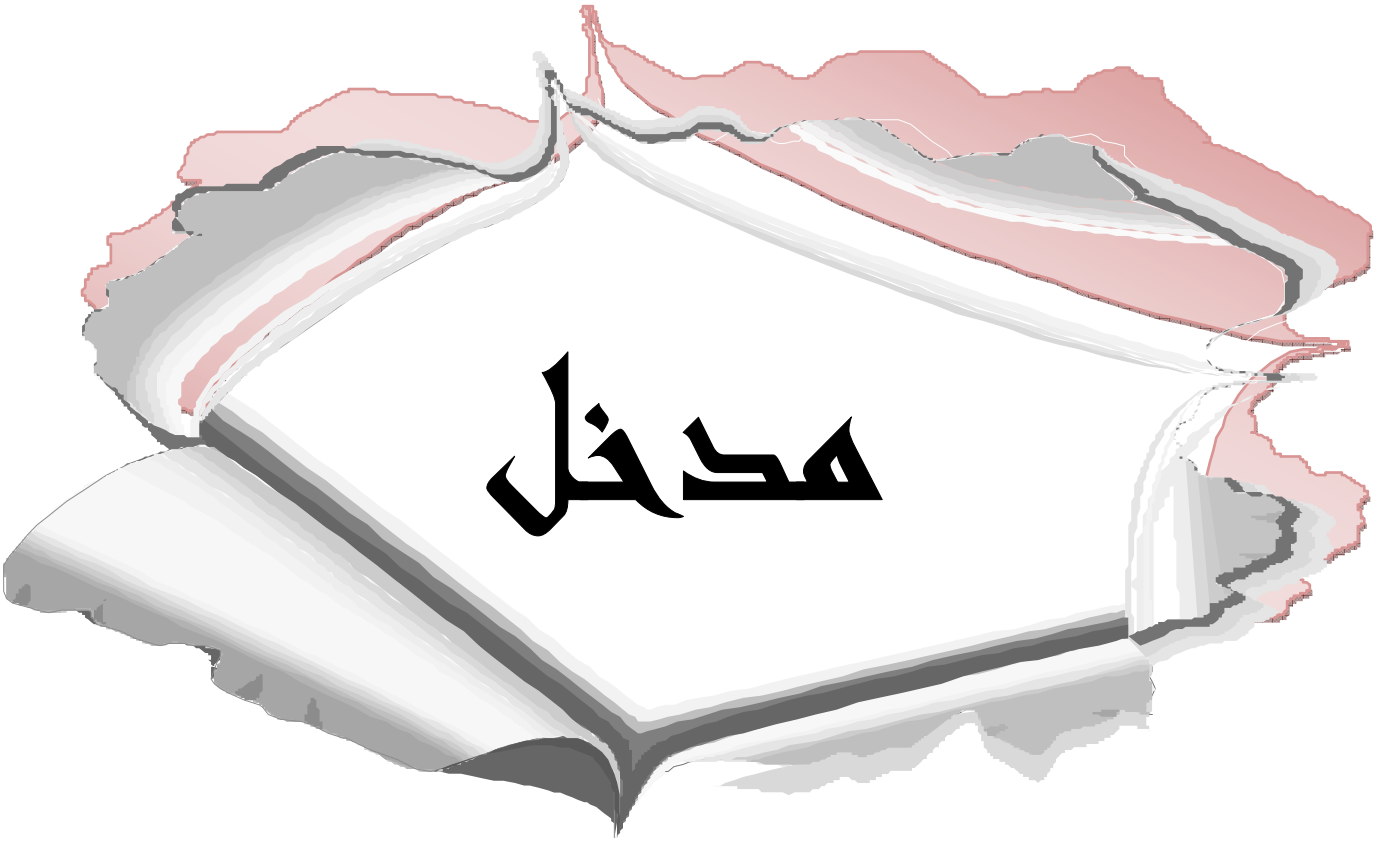
أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي جاء تحت عنوان البناء الفني في ديوان "البدء" ل"سليمى رحال" وانقسم إلى أربعة مباحث، المبحث الأول جاء بعنوان البناء اللغوي في ديوان "البدء"، أما المبحث الثاني فعنون بالبناء الشكلي في ديوان "البدء"، والمبحث الثالث جاء موسوما ب"بنية الصورة الشعرية" في ديوان "البدء"، أما المبحث الرابع فقد كرسناه لدراسة البناء التقني في ديوان "البدء" .

وقد اعتمدنا في موضوعنا هذا على الإجراء الوصفي التحليلي، عند تطرقنا إلى الآراء النظرية لمختلف المفكرين والنقاد لمفهوم الحداثة والبناء الفني، وآليات المنهج الجمالي وكذا آليات المنهج البنيوي.

كان من أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذه الدراسة "كتاب الثابت والمتحول" لأدونيس "والحداثة في الشعر العربي" لسعيد بن زرقة ، و "تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي" لسامية راجح ساعد، وكذا "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية " لعز الدين إسماعيل ،"والبنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرحمان تيبرماسين وغيرها من المصادر والمراجع التي كانت سندا اتكأ عليه البحث في استقاء مادته وتوسيع مجالاته.

أما عن أهم الصعوبات التي واجهتنا فكانت صعوبة الخوض في مسألة الحداثة لتفرعها وتشعبها، وإشكالية الإلمام بكل جوانبها.

وبعد حمد الله حمدا كثيرا طيبا الذي أمدنا بالعون والإرادة لإتمام هذا البحث، نتقدم بفائق الشكر والعرفان لجميع من ساهم في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة "سعاد طبوش" التي قدمت لنا الدعم والملاحظات القيمة والتوجيهات السديدة لإتمام هذا العمل، فلها الشكر والتقدير،فجزاها الله عنا خير الجزاء، كما نتمنى أن نكون قد لمسنا بعض النقاط التي يجب إثارتها في الدراسة، وهذا ما نرجوه.


مدخل

مدخل: البناء الفني للقصيدة بين القديم والجديد

مدخل

يشكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بتقنيته ودقته، ويعكس لنا رؤية وطريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه، كما أنه يدل في بعض معالجته للقضية العقلية والاجتماعية للعصر، والقصيدة العربية في مسيرتها الشعرية الطويلة مرت بتحولات كثيرة تتباين مراياها في قوة هيمنتها على الذائقة العربية والزمن العربي، إذ فرض الشكل العمودي "ذو الشطرين" حضورا تاريخيا مذهلا انتشر على ساحة زمنية امتدّت قرونا طويلة.

كانت النشأة الأولى للشعر العربي في أكناف الصحراء العربية، وتعدّ فترة الجاهلية الثانية أقدم ما وصل إلينا من الآثار العربية، حيث كان الشاعر معنيا باللغة أكثر من غيره وكان بمثابة النبي للقبيلة، وكان العرب أنداك يقدّسونه، ونمت وازدهرت اللغة العربية بصيغتها وتراكيبها ومشتقاتها، ودلالة ألفاظها في حضن الشعر، فالأشعار القديمة لم تصل إلينا ناضجة مكتملة التراكيب بل قطعت أشواطا طويلة حتى تشكلت على نظام الشطرين، " فقد بدأ الإيقاع في الجاهلية، سجعا كما يرجح معظم الباحثين فالسجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية أي الكلام الشعري المستوى على نسق واحد، وتلاه الرجز الذي يقال، إما بشطر واحد كالسجع، لكن بوزن ذي وحدات إيقاعية منتظمة وإما بشطرين، القصد هو اكتمال التطور الإيقاعي وهو شطران متوازيان حل محل سجعتين متوازيتين"[1]، أي أن شعراء الجاهلية التزموا بعدة خصائص مثل نظام وحدة المقولة (وحدة العضوية) المتمثلة في البحر العروضي الواحد، ووحدة الرّوي، ووحدة البيت، يرجع أدونيس تعدّد الأغراض في القصيدة الجاهلية إلى " حياة الشاعر التي لا تستقر على حال، فهو دائم الحركة، كثير الترحال والتنقل بحثا عن الماء والكلأ والحبيبة"[2]؛ هذا ما جعل الشاعر الجاهلي شاعرا وجوديا، وتمثلت أغراضه في الوصف، المدح، الهجاء، الفخر الغزل، الزهد...الخ ووصف أدونيس القصيدة القديمة وما تزخر به اللمع واللفتات الجميلة، بالكهف المظلم" هكذا يقدم لنا الشعر العربي، فيما يقدم عالماً مسحوقاً، ومعادًا يجتر نفسه ويتكرر حتى الظلمة"[3]؛ فمعظم القصائد الجاهلية كانت تتشابه فيما بينها شكلاً ومضموناً فلم تكن هناك مواضيع جديدة وأشكال جديدة.

يرى الباحث والناقد " إبراهيم عبد الرحمان" أن اتهام الشعر بوحدة المقولة هي فكرة خاطئة حيث خرج بنتيجة تتمثل في أن" قصائد الجاهلين تتشابه موادها، ولكن تختلف عناصرها وتتنوع وظائفها بسبب هذا

[1]- أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط1، 1985م، ص15.

[2]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص36.

[3]- أدونيس : الشعرية العربية،ص29.

الاختلاف وتتغير دلالتها الرمزية من شاعر إلى آخر"[1]؛ هذا معناه أن القصائد الجاهلية تتشابه في الموضوعات وتختلف في العناصر، ومن المواضيع التي درسها الشعر الجاهلي ظاهرة الوقوف على الأطلال هذه الأطلال ترمز إلى الأهل والأحباب الذين هجروها، وإلى الحياة التي انقضت وحل مكانها الفناء، ودرس تجربة الإنسان في الشيخوخة وظاهرة اللهو، الزعامة، المرأة، الحروب.

ويبقى الشعر الجاهلي منبع الشعراء عبر تاريخنا الطويل، " إن التطور هو إعادة تشكيل الماضي، وليس الماضي إلا الأدب الجاهلي ومن ثم كان خطر الدراسة الأدبية للعصر الجاهلي"[2]؛ بمعني أن كل تطور في الشعر مرتبط بالشعر الجاهلي.

كان " شعر الصعاليك" من بين الأشكال التجديدية، ويعد النواة الأولى والشيء المغاير عما هو مألوف الذي تمرد على أغراض القبيلة وعاداتها، وأشهرهم " الشنفرة" الذي تمرد على عادات قبيلته،" وقد ظهر في هذا العصر قيمتان:

- **قيمة فنية:** كون الشعر الجاهلي شعر فطرة وبداهة.
- **قيمة تاريخية:** هو وثيقة من أهم وثائق تلك الأيام وقد جمع من المعلومات الشيء الكثير حتى سمّي بحق ديوان العرب"[3]؛ بمعني هذا أن قيمة الشعر الجاهلي تكمن في قيمتان قيمة فطرية وقيمة وثائقية.

أحدثت الدعوة الإسلامية ثورة على العقيدة وعلى الفكر العربي وعلى الأوضاع الاجتماعية، وغيرت في الموازين والقيم والتقاليد الجاهلية، وامتد أثر القرآن إلى الشعر وجاء بأغراض جديدة بعيدة كل البعد عن الأغراض الأولى "بمحاولة إعادة تشكيله تشكيلة جديدة، على مستوى الموضوعات والرؤى، وعلى مستوى اللغة، باعتبار أن الكثير من العجم دخلوا الإسلام ولم يستشيفوا حوشي وغريب اللفظ"[4]؛ بمعنى أن الإسلام أحدث تغيرات على مستويات كثيرة كما جدّد في الأساليب، واختار نظام الموازنة والفواصل.

كما ظهر لون جديد وهو " شعر النقائض" بين النبي صلى الله عليه وسلم وقريش " والناظر إلى هذه الأغراض في هذه الفترة يرى واحدا منها قد نمى واتسع على حساب بعض الأعراض الأخرى وهو الشعر الدّيني...

[1]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص36.
[2]- المرجع نفسه، ص37.
[3]- حنّا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، البوليسية، بيروت، ط6، دت، ص52.
[4]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص38.

أن يكثر شعراء تلك الفترة في مدح الرسول وأن يسرفوا في ذلك إسرافاً شديدًا حتى أن أحدهم وهو " شرف الدين البوصيري" وقد وقف عليه معظم إنتاجه، وما زال ذلك الغرض شرفا يتجاذب الشعراء أطرافه إلى اليوم وما مدائح شوقي منا ببعيدة"[1]؛ فهذا الغرض جديد لم يعرفه العرب من قبل على غرار القصائد الأخرى.

تميز العصر الأموي بطغيان قيم جديدة متمثلة في التمرد على القانون والنظام بمختلف وسائله، كما عرف هذا العصر أنواع أخرى من النشاط الأدبي والاجتماعي " كان هناك الحب وما يثيره من شعر وكان هناك خمر ومجون، وهما من أحب الموضوعات إلى شياطين الشعر، وكانت هناك عطايا ومدائح ولكن هذه جميعًا كانت تمثل الموسيقى الهادئة تعزف على أوتار رقيقة من حين لآخر"[2]؛ كما ظهرت عدة تيارات تتغنى بالخمر شعريا، وأهم هذه التيارات التيار الذي يمثله الوليد بن يزيد وهو " أول من أوجد القصيدة الخمرية في الشعر، التي تقتصر نفسها على الخمر...ليس هذا وحسب ولكنه اختار أيضا لصياغة شعره اللغة المألوفة في الحياة اليومية فاقترب من الشعبية إلى حد بعيد، وأغرى الشعراء بهجر الصياغة القديمة والأسلوب الجزل الرصين، وبذلك سار خطوة أخرى بعد التجديد الذي ظهر في شعر الغزل في الحجاز"[3]؛ فهذا التيار اقتصر على اللغة المألوفة والأسلوب البسيط.

أما أهم التجديدات والتحولات الكبيرة فتتضح جلية في العصر العباسي وتجلى هذا التجديد مع" بشار بن برد" الذي يعد من الذين تمردوا على القوالب القديمة حيث خلق لغة محدثة. فهو ينظر إلى الشعر على أنه فن يحتاج إلى تأني وكذلك " أبو نواس" الذي أتى بغرض جديد هو الخمريات، وهو الأول الذي قام بكسر المقدمة الطللية، واعتبرها أثرا قديما واستبدالها بالمقدمة الخمرية، ونلاحظ في شعره كراهيته للبادية والصحراء والأطلال حيث أصبح شعره شهادة واقعية لما كان يجري في الحياة "...شهادة على التغيير، وتعبر عنه، في آن كانت صرخته الأولى " ديني لنفسي" هي نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير، وأبو نواس بودلير العرب"[4]، هذا التجديد نتيجة الاحتكاك بين الحضارات التي صبت في عمق المدينة العباسية، والثورة الشعرية التي قادها "أبو نواس" لم تقتصر على الشكل فقط، بل استحدث أنواع جديدة من الموسيقى، التي تتماشى مع التطور الحضاري الذي كان يعيش فيه، وإذا كان "أبو نواس" جدّد في شكل القصيدة فإن "أبا تمام" جدّد في مضمون القصيدة أي على البنية

[1]- محمد عبد العزيز الكفراوي: تاريخ الشعر العربي من أول قرن السابع الهجري إلى العصر الحاضر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، ج4، دت، ص46-47.

[2]- محمد عبد العزيز الكفراوي: تاريخ الشعر العربي من أول ق السابع الهجري إلى العصر الحاضر، ص 93.

[3]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975م، ص38.

[4]- المرجع نفسه، ص46.

الفنية حيث جمع بين المتناقضات التي كانت تعتبر عيباً، حيث يعد أبو تمام من الشعراء الأوائل الذين خلقوا صعوبة في فهم المتن الشعري " الصعوبة السحرية أو الغموض الشفاف الذي يعمقه قيما بعد الشعراء المحدثون، ليصبح سمة أساسية وظاهرة بارزة من ظواهر الشعر"[1]، أي أن هذا الغموض ليس غموضا مبهم بل هو غموض واضح وشفاف، ومن الحركات التجديدية أيضا نجد " فن التوشيح" في الأندلس وتعد الموشحات ثورة في عالم العروض حيث جددت في ترتيب الأوزان الشعرية وتحررت من القافية "...اعتمدت على التعريفات الخفيفة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة والاستفادة من قدرة الأوزان العربية على الانقسام والتجزئة، لا سيما الأوزان الصافية ذوات التفعيلة الواحدة والأوزان ذوات الأربع تفعيلات"[2]، وتميز الشعر في عصر الانحطاط باللهو واللعب فلم يكن له غاية أو هدف معين وسماه أدونيس " شعر الصنعة" " الصنعة في المدار الذي يتحرك فيه الشعر العربي طيلة تسعة قرون (1000-1900)، وهي الهاجس المسيطر، يجمع الشعر في هذه الفترة بين النزعتين اللتين سادتا في هذه الفترة العباسية: النزعة الحياتية، حيث صار الشعر، على العكس فنا"[3]، ويعتبر أدونيس أن هذا النوع الشكلي من الشعر أرقى من شعر عصر النهضة، بمعنى أن التزويق والاعتناء بالشكل والتأليف الشعري أهم ما تميز به عصر الانحطاط كما هبّت رياح التغيير على العالم العربي في أواخر القرن التاسع عشر(19) حيث تحولت المفاهيم التكرارية التي كانت سائدة في زمن الانحطاط إلى مفاهيم أكثر عمقا وجدة.

ثم يأتي عصر النهضة مع " محمود سامي البارودي" الذي يعتبر من الذين أعادوا للشعر العربي نصاعته، نجد أغلب أشعاره تقوم على محاكاة النموذج القديم، ويعتبر " محمود سامي البارودي" من أعلام المدرسة الإيحائية التي عارضت بعض أغراض الشعر التقليدي كالهجاء، المدح، والرثاء، وغيرها، كما اعتنوا بالجانب البياني من حيث بلاغة الأسلوب، وجودة الصياغة، واختيار الألفاظ المناسبة وأيضا التمسك بعمود الشعر العربي، والذي يعني التقاليد الفنية التي كانت يسير عليها الشعراء القدماء.

كما يعدّ " الرصافي" و" أحمد شوقي" من الذين دفعوا بالشعر إلى الأمام، كما كانت ل" أحمد شوقي" مكانة وقيمة إبداعية "...إذ يعتبر من أبرز شعراء الاتجاه التقليدي لا من حيث جمال صياغته للعبارة الشعرية وإحساسه المرهف بإيقاع الألفاظ وتناغمها... كذلك قدم للشعر العربي أصول المسرح الشعري برواياته التي

[1]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص45.

[2]- مقداد رحيم: الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري، مكتبة النهضة العربية عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986م، ص82.

[3]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص69.

استوحى معظمها من تاريخ العرب أو المصرين، بغض النظر عن افتقار هذه المسرحيات لبعض قواعد البناء المسرحي"[1]، إلا أن شوقي بقي في معظم شعره يميل إلى التقليدية.

ثم جاءت مدرسة الدّيوان كرد فعل يناقض المبادئ التي رسمتها مدرسة الإحياء، وثورة على نماذجها، اتخذت هذه الجماعة لنفسها شعارًا شموليًا " إنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية..."[2]؛ حيث استطاعت هذه المدرسة أن تثبت الاتجاه الرومانسي من خلال تأكيدها على صدق الشعور والوجدان، وكان غرض هذه المدرسة هو إخراج الشعراء من القالب الشعري القديم إلى الطبيعة الواسعة والتعبير عن أحزان النفس البشرية، وأهم ما جدّدوا فيه هو إعطاء تعريف جديد بماهية الشعر، فعملوا أيضا على التحرر من القافية الواحدة، وتنويع القوافي فظهر الشعر المرسل، كما ركزوا على الجانب العاطفي، وهي تمزج بين العاطفة والتفكير، كما أكدوا على ضرورة استعمال لغة ملائمة للعصر الذي يعيش فيه الشاعر، كما ركزت هذه الجماعة على الشعر الذاتي بالشعر القصصي السردي، كما أدخلت روحاً جديدة إلى مفاهيم الشعر، وفتحت العيون على آداب الأمم الأخرى، فبرغم النقائض والانتقادات الموجهة لهذه المدرسة، تبقى مدرسة الدّيوان من أهم الأقطاب الشعرية، باعتبارها الأولى من نوعها التي حاولت الخروج عن بنية القصيدة التقليدية إلى بنية قصيدة جديدة.

كما نجد " خليل مطران" أدخل عناصر جديدة تمثلت في عنصر الملاحم وعنصر الدراما ويعتبر " مطران" هو الحد الفاصل لتحول الشعر العربي الحديث حيث جمع معظم الخصائص الفنية الجديدة التي كان يدعوا إليها في "قصيدة المساء" كما كان لمطران الفضل الكبير في تجديد البنية الشعرية بإدخاله للكثير من العناصر الغربية الجديدة على تراثنا،" ...خطة الغرب في الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا، بل للغرب عصرهم ولنا عصرنا ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا أخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا، ولهذا يجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا لا تصورهم وشعورهم"[3]؛ يعني هذا أن مطران يدعوا إلى التجديد والإتيان بشعر نابع من تصوراتهم لا تصورات الغرب.

[1]- مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1980م، ص22.

[2]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص54.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

بقيت عملية التجديد متواصلة ولم تبقى حسب ما جاء به مطران، لأنه وضع بنية أساسية في تطور الشعر العربي الحديث، كما ظهرت جماعة " أبولو" التي كان لها دور في تجديد الشعر التي ضمت مجموعة من الشعراء المجددين ومجموعة من الشعراء المحافظين، التي حاولت السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا، وترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن صوالحهم وكرامتهم، ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

وكان "أحمد زكي أبو شاذي" هو أول من أعلن ميلاد جماعة "أبولو" حيث حاول الخروج من إطار القديم واكتشاف طرائق جديدة لقول الشعر، الذي يركز على عنصر التجربة الشعرية والتي يعدها عاملا أساسيا في بناء الشعر.

ويقصد "أبو شاذي" بالتجربة الشعرية تأثر الشاعر بالعوامل الخارجية التي تهز شاعريته" للشعر مقومات تتنوع في تركيبها ولكن لا ينفرد أيهابه. وأولى مقولات الشعر الصادق التجريبية الشعرية، أي تأثر الشاعر بعامل معين أو بأكثر واستجابته إليه أو إليها استجابة انفعالية..."[1]؛ هذا يعني أن " أبو شاذي" يقيم الشعر على أنه يقوم على الانفعال، ويركز كثيرا على عنصر التجربة الذي تعتبر ركيزة أساسية للشعر، والثورة الشعرية التي أحدثتها جماعة "أبولو" لم تقتصر على المضمون فقط بل تعدت ذلك إلى الشكل، حيث تخلت هذه الجماعة عن الكلمات القديمة وحاولت خلق الكثير من الكلمات الجديدة، كما وظفت الأسطورة" ... ولهذا رأينا ألفاظهم رشيقة وقصائدهم سحرية تمتلئ بالأطياف والظلال والسكون المشمس... والليل الأبيض... كما لوحظ في قصائدهم كثيرا من الألفاظ الأعجمية، وقد كان " أبو شاذي" من أوائل الذين أدخلوا هذه الألفاظ في شعرنا الحديث وله قصائد كثيرة تحمل أمثال" بلوتو وبرسفون" " إيليا وصموئيل" ، "ريويوس يوروبا" وغيرها من هذه الألفاظ"[2]؛ فلجماعة أبولو الفضل في خلق وتحديث الكثير من الكلمات كما استخدمت الألفاظ الأعجمية.

لم يقتصر التجديد عند " أبولو" على بناء القصيدة فقط، بل تعمق في جوهر الشعر؛ أي في بحور الشعر" فلما جاء شعراء "أبولو" جدّدوا في خلق البحور وتحرّروا من القوافي الموحدة. واستخدموا بحورا جديدة... وتحرروا من (القوافي) القافية الموحدة والتزموا الوزن (الشعر المرسل) ونوعوا أحيانا في الوزن والقافية (الشعر الحر) ونسخوا

[1]– أحمد زكي أبو شاذي: ديوان من السماء، مطبعة جريدة(الهدى) اليومية نيويورك، ط1، 1949م، ص10.

[2]– عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ط2، 1971م، ص589.

على غرار الموشحات..."[1]؛ فيعتبر التحرر من القافية بمحاولات تجريبية في ميدان الشعر الحر والشعر المرسل والشعر الوصفي وتعتبر خطوة عملاقة في ميدان الحركة.

فكل المحاولات التجديدية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين (ق20) لم تكن عَجْزًا من الشعراء عن نظمهم القصيدة العمودية، وإنما الهدف من ذلك هو نظم القصائد في شكل موسيقي يعبر عن التجربة الشعورية التي يحس بها الشاعر فهذا الإيقاع والتناغم في نص القصيدة يساعد الإنسان في تنسيقه لمشاعره والترويح عنها، فالشاعر هنا بحاجة إلى شعر ليصور من خلاله تجربته حتى يحس بالارتياح والترويح عن هذه النفس الجياشة في هذا الشعر.

وتختلف عملية التجديد عند شعراء" الرابطة القلمية" من شاعر لآخر التي كان لها أثر كبير في جمع شمل أدباء وشعراء المهجر الذين جمعتهم الغربة والبعد عن الأوطان، ويعتبر الشاعر" جبران خليل جبران" من المتميزين ومن الذين كان لهم أثر كبير في تغير مسار حركة الشعر الحديث كما عمق في صيغة الشعر ويعد" مؤسسا لرؤية الحداثة ورائدا أول في التعبير عنها"[2]؛ حيث نتج هذا العمق من معايشته للغربة وإحساسه المرهف بجرح الوطن.

كما يرى" جبران" أن الكتابة الشعرية ليست مجرد قواعد أو أوزانا بل هي تجاوز واختراع القاعدة، أما اللغة عنده بسيطة، كما يختار الأسلوب المفعم بالحرس، ويرى أن الأفكار الجديدة تحتاج دائما إلى طرق جديدة لأن الأفكار القديمة قاتلتا للأفكار الجديدة " الطرق القديمة لم تكن تعبر عن أشيائي الجديدة (لجبران) وهكذا أكتب أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر عنها، ولم تقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة كان عليّ أن أستخدم أشكالا جديدة لآراء جديدة...أما الآن فقد أصبحت هذه الأشكال مستعملة لدى جميع الكتاب غير أنها محاكاة وتقليد بالطبع"[3]؛ فجبران يحاول الابتكار في كتاباته، وعند قراءة أعماله نجده بصدد عمل معالم جديدة من الكتابة، كما وظف هؤلاء في القصيدة الواحدة البحر التام والمجزوء وهذا ما يظهر في النص الشعري لميخائيل نعيمة " ابتهالات"، كما أنهم نظموا نصوصا شعرية يقوم البيت منها على تفعيلتين أو أربع تفعيلات، كما أدمج في بعض شعرائهم البيت بشطريه، ليصبح بيتا واحدا، إن البؤرة الفاعلة التي تمحور حولها أدب المهجر هو الخيال الرومانسي، وهذا ما انعكس في نصوصهم الشعرية، بالشكل الذي

[1]- عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ص525-526.

[2]- أدونيس: الثابت والمتحول، ص163.

[3]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص70.

أمسى طاغيا على أشعارهم، وتأثروا المهجرين بالرومانسية الغربية، فالفرد عندهم حر والعاطفة حرة، وهذا ما دعا جبران إلى أن ينطلق في تحديده لمفهوم الشعر برؤيا تنم عن فرادته إذ يقول " الشعر يا قوم روح مقدسة متجسمة من ابتسامة تحيي القلب، أو تنهده، تسرق العين مدامعها، أشباح مسكنها النفس، وغذاؤها القلب، ومشربها العواطف، وأن الشعر على غير هذه الصور فهو كسيح كذاب نبذه أوفى"[1]؛ اعتبر جبران أن اللغة أصبحت متحجرة، لأن الشعراء يوظفونها بطريقة محبرة ومتكررة وهذا ما أدى به إلى محاولة وضع حلولا لإخراج اللغة من جمودها.

استقبل العالم العربي حداثة العالم الغربي (الشعر الحر) بعد الحرب العالمية الثانية، متفاعلا مع نزاعاتها المتمردة ورؤاها الحاضنة لهواجس الشك والقلق، وقد تم ذلك " على أيدي عدد من الشعراء، من ذوي الطاقات الشعرية اليانعة، من أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وخليل الحاوي والبياتي،من الذين تميزوا بقوة حسهم الشعري"[2]؛ حيث أصبحت حركة الشعر الحر ظاهرة أدبية امتدت على مساحات واسعة من الوطن العربي ، وأول قصيدة حرة كانت مع "نازك الملائكة" بعنوان "الكوليرا"، "وفي الوقت التي كانت تتحمس فيه "نازك الملائكة" لريادة الحركة الشعرية الجديدة، هناك شاعر آخر ينافسها في هذه الريادة وهو "بدر شاكر السياب" الذي صدر له ببغداد ديوان "أزهار ذابلة"[3]، ولقد تأثر السياب بالشعراء الغربين حيث نجده يصور نمادج شعرية غريبة في شعره ويصرح بإعجابه بهذه القصائد فيقول:"هناك قصائد أرددها وأظل أرددها حتى أحس أنها من شعري وكتبتها لنفسي"[4]؛ أي أن الشاعر متأثر بالشعر الغربي. وفي صيف سنة (1947) صدر ديوان "شطايا ورماد" ل "نازك الملائكة"وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة وفقت عندها في مقدمة الكتاب وأشارت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر، "وبنيت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات وعينت بعض البحور الخليلية التي تصلح لهذا الشعر"[5]، كما أصدر " عبد الوهاب البياتي" ديوان بعنوان " ملائكة وشياطين" وفيه قصائد حرة الوزن، يقول البياتي: " دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية إلى

[1] – ميخائيل نعيمة: المجموعة الكامنة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، دط، 1949م، ص287.

[2] – محي الدّين إسماعيل: من ملامح العصر، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1983م، ص51.

[3] – شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، د ط، 1985م، ص43.

[4] – كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص07.

[5] – المرجع نفسه، ص37.

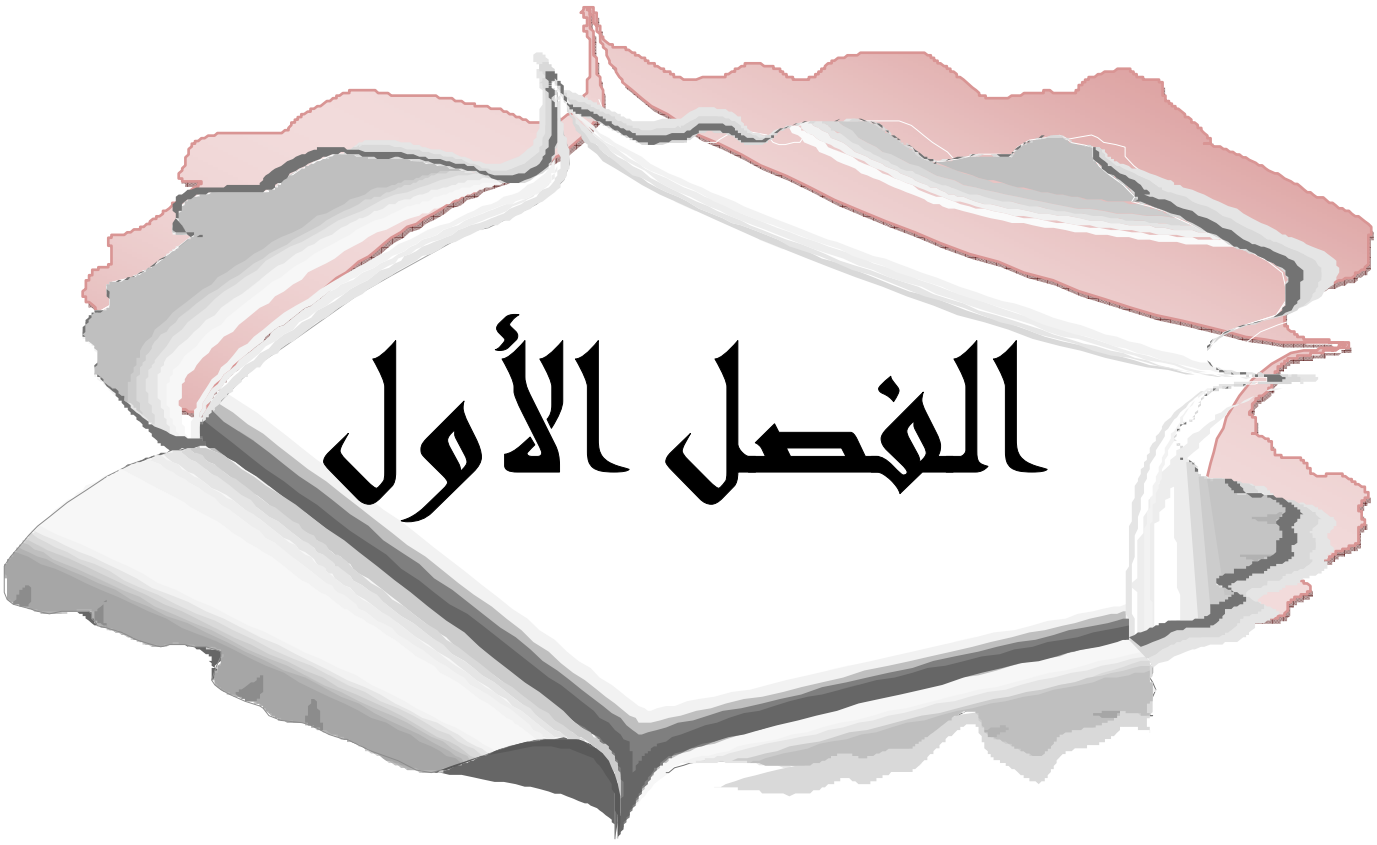
البحث عن إيقاع موسيقى خارجية يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة، تجربة تفويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وسداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف"[1]؛ أهم المبادئ التي تبناها البياتي ونادى بها هي الثورة على القالب الموسيقي القديم.

كما نجد"صلاح عبد الصبور" من بين المتأثرين بالثقافات الغربية والشرقية وهذا التأثر واضح في " تجربته الشعرية صالحة للتعبير عن اتساع ثقافة الشاعر العربي المعاصر في هذه المرحلة واتساع رؤاه الشعرية"[2].

وهذا الزخم من الثقافات وهذا التداخل بين المعارف نادى بضرورة التجديد والتعبير عن واقع متميز لم تتطرق له القصائد العربية القديمة، فالشعر المعاصر شعر ترويح عن النفس وإظهار للمكبوتات والأحاسيس الدفينة في قالب موسيقي جديد وإيقاع قصائدي متميز.

[1] – كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص618.

[2]- المرجع نفسه، ص09.


الفصل الأول

الفصل الأول: مقاربات نظرية

المبحث الأول: الحداثة.

I. مفهوم الحداثة.

1. الحداثة لغة.

أ–في المعاجم العربية.

ب– في المعاجم الغربية.

ج– في التراث الإسلامي.

2. الحداثة اصطلاحا.

أ– مفهوم الحداثة عند نقاد الغرب.

- **عند ماركس وإيميل دوركايم وماكس فيبر.**
- **عند كانط.**
- **عند رولان بارت.**
- **عند بودلير.**
- **عند رامبو.**
- **عند مالارميه.**

ب– مفهوم الحداثة عند نقاد العرب.

- **عند أدونيس.**
- **عند يوسف الخال.**
- **عند جابر عصفور.**
- **عند عبد السلام المسدّي.**
- **عند محمد عزّام.**
- **عند محمد بنّيس.**

- عند محمد عابد الجابري.

II. جذور الحداثة.

1- جذور الحداثة الغربية.

2- جذور الحداثة العربية.

III. مبادئ الحداثة.

IV. بين الحداثة والتراث.

المبحث الثاني: البناء الفني.

1-تعريف البناء الفني.

-البناء في المعاجم العربية

-البناء في المعاجم الغربية.

-البناء اصطلاحا

-مفهوم البناء الفني.

2-البناء الفني في الشعر الجزائري.

3-مظاهر التحول في البناء الفني للشعر الجزائري.

-اللغة الشعرية.

-الإيقاع.

-الصورة الشعرية.

-الرمز.

الفصل الأول: مقاربات نظرية

المبحث الأول: الحداثة

I. مفهوم الحداثة:

يعدّ مصطلح الحداثة من المصطلحات الشائكة، والمعقدة، والغامضة في عصرنا الراهن، حيث يجد المرء نفسه أمام إشكال كبير لفك رموزه والغوص في معانيه، فالحداثة حملت إيحاءات ومعاني ومضامين جديدة صعبة المنال، حيث نجد المثقفين أنفسهم برغم كثرة تداولهم لهذا المصطلح الجديد يستعملونه في غير محله، وإذا كان هذا المفهوم يعاني من غموض كبير في بنية الفكر الغربي الذي أنجبه، فإن هذا الغموض يشتدّ في دائرة ثقافتنا العربية، ويأخذ مداه ليطرح لنفسه إشكالية فكرية هامة تتطلب بذل مزيد من الجهود العملية لتحديد مضامينه وتركيباته وحدوده.

فالحداثة هي تحديث وتجديد ما هو قديم، وهي مصطلح ظهر في المجال الثقافي والفكري، وكذلك في المجال التاريخي وتشمل مجموعة من التغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، " فمصطلح الحداثة نشأ كما رأى النقاد ضمن حقل النقد الأدبي ثم استثمر ووظّف في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والألسنية، والاقتصاد، واللاهوت، ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مرّ بها الغرب"[1]؛ فالحداثة مصطلح يصعب تحديده لأنه متجدد ومستمر في الزمن، حيث يعتبر من أكثر المقولات انتشارا في أوساط جمهور المثقفين والقرّاء وأكثرها تداولا عند النقاد القدامى والمحدثين.

1. الحداثة لغة:

أ–في المعاجم العربية:

رصدت المعاجم العربية مفاهيم مختلفة لمادة "حدث" وقد ورد في معجم " لسان العرب": " حدث والحديث نقيض القديم، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو فهم محدث وحديث، وكذلك استحدثه.

وقال الجوهري: لا يضم حدث في شيء من الكلام إلّا في هذا الموضع، وذلك لمكان قدم على الازدواج.

[1] – زيادة رضوان جردة: صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص19.

ومحدثات الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها"[1].

كما وردت في " كتاب العين" كلمة حدث بمعنى" يقال صار فلان أحدوثة أي: كثروا فيه الأحاديث، شاب حدث وشابة حدثة: فتية في السّن، والحدث من أحداث الدّهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه والحديث: الجديد من الأشياء، والحدث الإبداء"[2].

وفي معجم " تهذيب اللغة" توسعت الكلمة واتخذت أبعادا جديدة وعديدة:" قال اللحياني: رجل حدث وحدّث إذا كان حسن الحديث، ويقال أحدث الرّجل سيفه وحادثه إذا أجلاه"[3].

كما جاء في "قاموس المحيط" :" حدث حدوثا وحداثة: نقيض القدم، وتُضَمُّ داله إذا ذكر مع قدُم وحِدْثان الأمر-بالكسر- أوله وابتداؤه، ورجل حَدَثُ السِّنِّ وحديثها، بيِّنُ الحداثة والحدوثة: فِتِيّ، والحديث: الجديد، والحَدَثُ-محرّكة- الإبداء، وقد أحدث"[4].

أما في "معجم الوسيط" فقد وردت مادة " حدث" كمايلي:" الحداثة : سنّ الشباب: ويقال: أخذ الأمر بحداثته: بأوّله وابتدائه، الحِدثُ: الكثير الحديث الحسن البيان له"[5].

و يمكن القول أن الحداثة مأخوذة من مادة " حدث" " والحديث نقيض القديم، والحديث: الخبر يأتي على القليل والكثير، ويجمع على أحاديث على غير قياس. والحدوث: كون الشيء بعد أن لم يكن...

واستحدثت خبرا: أي وجدت خبرا جديدا، وتقول: افعل هذا الأمر بحدثانه وبحداثنه أي: في أوّله وطراوته.

ومستحدثات: مولّدات"[6].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، تح عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005م، ص852.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح ومراجعة د: داود سلّوم وسلمان العنبكي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص145.

[3]- محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، دط، دت، ص405-406.

[4]- الفيروز أبادي : قاموس المحيط، تح أبو الوفاء الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009م، ص194.

[5]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط2، 1392هـ-1972م، ص160.

[6]- الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم، م1، ندم مرعشلي أسامة، تقديم الشيخ عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت،ط1، 1975م، ص315.

ويستنتج أن مصطلح الحداثة في المعجم اللغوي العربي يدلّ على التجديد والإبداع وكسر المألوف وهو مدلول يضعها في مقابل القدم، إذ الحديث في اللغة نقيض القديم والتقليد، والملاحظ أن جل معاجم اللغة العربية تتفق مع هذا المفهوم وتحتوي الكلام نفسه.

ب- في المعاجم الغربية:

اتخذ مصطلح الحداثة في المعاجم الغربية دلالات كثيرة، كما توجد لهذا المصطلح مصطلحات أخرى شبيهة به وتتداخل معه في كثير من الأحيان" وتنبع كلها وتتفرع من أصل كلمة "مودرن"

_ MODERNISME - MODERNITY – MODERN -MODERNITY- [1]"

وقد ورد في المعجم العربي- الفرنسي لصاحبه "بيبرستين كازيميرسكي" (BIBERSTEIN) لفظ " حدث": "حداثة شيء، حداثة حادية يعني ظهورها شباب، البداية، محدثون"[2].

كما ورد في معجم الموسوعة الكبيرة" لاروس" مصطلح مودرنيزم حيث يعرفها" بمجموعة العقائد والميول التي لها هدف مشترك يتمثل في تحديد الميثولوجية، والعقد الاجتماعي وسلطة الكنيسة لجعلهم يتماشون مع ما نؤمن به أنه ضروري في حياتنا، بمعنى مباشر فالمودرنيزم هو نتيجة الأزمنة الدينية"[3]؛ وتعني هنا كلمة مودرنيزم حركة واتجاه داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تاريخي معين.

أما"القاموس الشامل للآداب" بالفرنسية: (universel litteratures) فيرى أن " كلمة(modernus) ظهرت في اللغة اللاتينية المتأخرة في القرن الخامس(05) واشتقت من كلمة MODO التي تعني حديثا، الآن إذن كلمة (MODERNUS) لا تعني ما هو جديد، بل ما هو راهن ومعاصر للشخص المتكلم...، أما كلمة (MODERNITY الحداثة) فظهرت عند بلزاك سنة 1822م بمعنى العصر الحديث أي ما نتج عن النهضة الأوروبية"[4]؛ لأن الحداثة انطلقت من رحم الثورة الفرنسية التي ركزت على سيادة العقل.

---

[1]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص27.

[2]- بيبرستين كازيميريسكي، المعجم العربي الفرنسي ، مطبعة بولاق، مصر، د ط ، 1875، نقلا عن سعيد بن زرقة، ص28.

[3]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص28.

[4]- أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، العراق، د ط، 2002م، ص238.

ويوجد أيضا " معجم روبير الصغير 1" يحمل دلالات ومعاني خاصة بالحداثة فيربطها مرة ببعث الطبيعة وتجديد حليتها، ويربط المصطلح تارة أخرى بالفنون"[1]؛ وهذا واضح أن" روبير" يقصد بالحداثة هنا التجديد والإبداع والزمن الجديد.

ج_ في التراث الإسلامي:

توجد في القرآن الكريم كلمة" حدث" في عدة آيات نذكر منها:

_ قال الله تعالى:" **قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّىٰ أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا** "[2].

_ وقال أيضا:" **لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَٰلِكَ أَمْرًا** "[3].

_ وفي قوله تعالى:" **مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مِّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ** "[4]؛ بمعنى هذا خبر ونبأ جديد.

_ وقال أيضا:" **يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا* بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا** "[5]؛ أي تعلن أخبارها وأنباءها.

_ ويقول أيضا:" **فَأَتْبَعْنَا بَعْضَهُم بَعْضًا وَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ** "[6]؛ وأطلقت الأحاديث على الرؤى والأحلام لأن النفس تحدث بها في منامها.

_ وقوله أيضا:" **وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ** "[7].

كما وردت لفظة "حدث" في أحاديث نبوية كثيرة، نذكر منها:

---

[1]-Paul robert :le petit robert-1-sous la direction de paul robert dictionnaire universel,1994.

نقلا عن سعيد بن زرقة : الحداثة في الشعر العربي ، ص30.

[2]- سورة الكهف: الآية (70).

[3]- سورة الطلاق: الآية (01).

[4]- سورة الأنبياء: الآية (02).

[5]- سورة الزلزلة: الآية(04-05).

[6]- سورة المؤمنون: الآية (44).

[7]- سورة يوسف: الآية (06).

ـ قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد"[1]؛ جاء لتحذير المسلمين من الخروج من دائرة الإسلام.

ـ وقال أيضا:" ...يطفئون السنّة ويحدثون بدعة"[2]؛ بمعنى الخروج عن السنة والجماعة.

ويستنتج مما سبق أن جوهر كلمة الحداثة كانت تعني في المعجم الدّيني:" الخروج عن السنة والجماعة، والجديد والحديث، وخرق العادة والتحرر من الاجتماع، وصفة للزنادقة، ونقيض الطهارة والصفاء وصفة غير مرغوب فيها"[3] بمعنى أن الحداثة هي الخروج عن التراث الإسلامي والقيم الأخلاقية.

2. الحداثة اصطلاحا:

إن البحث عن حقيقة الأشياء يستدعي إحاطة ومعرفة كاملة بالمصطلح المقصود، وهذا يتطلب العودة إلى البيئة التي نشأ فيها، وقد أحدث مصطلح الحداثة جدلا كبيرا في أوساط النقاد، لتعدد التعريفات وأوجه النظر إلى هذه القضية.

أ_ مفهوم الحداثة عند النقاد الغرب:

ظهر مصطلح الحداثة(Modernism) ـ (Modernity) عند نقاد الغرب منذ حوالي قرن من الزمان وهي في مفهومهم حداثة تبحث عن الجديد دائما، وهو مصطلح يصعب علينا أن نحدد المعنى فيه لأنه يتغير ويتبدّل ويظهر كل مرة بشكل جديد، وذلك لوجود تعريفات ومفاهيم مختلفة عنه.

ـ عند "ماركس" و"إيميل دوركايم" و"ماكس فيبر":

الحداثة في نظرهم هي" تجسيد صورة نسق اجتماعي متكامل وملامح نسق صناعي منظم وآمن وكلاهما يقوم على أساس العقلانية في مختلف المستويات والاتجاهات"[4]؛ بعبارة أخرى الحداثة عندهم عبارة عن تصوير

[1]- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: لفيف من المستشرقين، مكتبة بريل، دط، 1936م، ص240.

[2]- المرجع نفسه، ص241.

[3]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ص20.

[4]- علي وطفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر ونقد، عدد 34، من موقع محمد عابد الجابري، ص2.

للأنظمة الاجتماعية والصناعية التي تقوم على أساس العقل والعقلانية، فالعقل المتحرر من كل سلطان هو معيار أهل الحداثة بل هو السلطان الحاكم على الأشياء.

_ عند" كانط":

يعرف الفيلسوف الألماني" كانط" الحداثة بأنها " أن يخرج الإنسان من حالة الوصاية التي تتمثل في استخدام فكره دون توجيه من غيره"[1]؛ يعني هذا أن الحداثة في نظره لا تتحقق إلا بحركة الإنسان حرا طليقا دون وصاية عليه من أي جهة، أي الإتيان بإبداعات وابتكارات جديدة دون الاعتماد على خطى ما سبقوه، وباعتبار أن "كانط" من آباء الحداثة الغربية فإنه يؤكد" في كل أعماله أن شرط التنوير والحداثة هو الحرية... بمعنى أن العقل يجب أن يتحرر من سلطة المقدس ورجال الكهنوت والكنيسة وأصنام العقل"[2]؛ بمعنى أن الحداثة هي انقطاع عن الماضي ومعاكسته، بل هي ثورة على كل قديم مقدس أو غير مقدس أي: تحرير العقل من كل ما هو تراثي.

_ عند "رولان بارت":

لـ:" رولان بارت" تعريف آخر للحداثة، فهو يرى بأن الحداثة:" انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه"[3]؛ فالحداثة عنده عبارة عن كم معرفي هائل يحمل دلالات ومعاني مختلفة وكثيرة لدرجة أن الإنسان المعاصر لا يستطيع التحكم فيه وضبط مفاهيمه.

_ عند "شارل بودلير":

يعد" بودلير" مؤسس تيار الحداثة من الناحية الفنية الأدبية" لقد تمرّد شارل بودلير على الواقع المر الذي عايشه محاولا التحرر من الأعراف الاجتماعية"[4]؛ فالحداثة عنده هي التمرّد على الواقع والثورة على الأشكال والصيغ التقليدية، حيث أنه لا يربطها بزمن معين، فهي هروب من الواقع الذي نحياه والبحث عن واقع آخر جديد، ولقد نادى "بودلير" بالغموض في الأحاسيس والمشاعر والفكر الأخلاقي حيث اعتبره شرط أساسي في

[1]- علي وطفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة ، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- عدنان رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1412هـ-1992م، ص35.

[4]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص29.

الشعر الحداثي إذ يقول:" شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الرّوح الإيحائي أو الغموض، ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة"[1]؛ الحداثة باعتبارها مذهبا أدبيا تجديديا قامت في أساسها الأول على الغموض وتغيير اللغة والتخلص من الموروث بكل أشكاله وأجناسه وتجاوزهم للسائد النمطي.

_ عند "رامبو":

الحداثة عنده تقوم على مقولة الرؤيا التي بدورها تتجاوز نظام الأشياء ونظام الكون، وذلك" للغوص في أعماق الذات الإنسانية لمعرفة ماهيتها والكشف عن روحانياتها"[2]؛ وهكذا فحداثة " رامبو" مرتبطة بالمجهول تسعى إلى تحطيم الواقع والولوج في عالم الكشف والمغامرة، كما قامت حداثته أيضا على مبادئ أخرى كمبدأ الغموض ويكمن في الابتعاد عن الواقع المادي المحسوس، لهذا جاء شعره على درجة عالية من الغموض، "فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة التي تموج بالألغاز والأسرار"[3]؛ بالإضافة إلى ذلك نجده اعتمد أيضا على مبدأ الخيال والحلم وبهذا ف"رامبو" لا يقل شأنا عن "بودلير" في المناداة إلى الهدم العقلاني لكل الحواس وأشكال الحب والعذاب والجنون، ودعا إلى أن يكون الشعر رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، وفي رأيه أن الشاعر لابد أن يتمرد على التراث وعلى الماضي، ويقطع أي صلة مع المبادئ الأخلاقية والدينية، وتميز شعره بغموضه، وتغييره لبنية التراكيب والصياغة اللغوية.

_ عند "مالارميه":

يختلف عالم " مالارميه" عن عالم " بودلير" و "رامبو"، حيث أن عالمه" هو السّماء الزّرقاء حيث تسكن الكلمة الخالدة والشعرية الصافية التي ظل يبحث عنها في أشعار، فالشعر عنده آني متجدر في روح الشاعر الصادقة"[4] والكلمة التي يبحث عنها الشاعر لا توجد في المحسوسات بل إنها توجد في الأشياء المجهولة والخفية، إذ أن الشعر عند "مالارميه" نابع من روح الشاعر ومثلما نادى "بودلير" و"رامبو" بالغموض، نجد "مالارميه" كذلك نادى بنفس المبدأ " فالغموض ليس وليد الصدفة في التفكير، إنه منهج معتمد"[5]؛ فحداثته تتجلى في الأحاسيس

[1]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي ص32.
[2]- المرجع نفسه، ص33.
[3]- المرجع نفسه، ص 34.
[4]- المرجع نفسه، ص35.
[5]- المرجع نفسه، ص36.

الباطنية والانفعالات لا في القوالب اللغوية الجاهزة أي أنها ابتكار جديد يعمه الغموض الذي يتجسد في غموض العبارات وسحرها الفياض الذي يمنح القصيدة شعرية الدخول إلى المجهول.

يستنتج من التعاريف السابقة أن:

- الحداثة عند الغرب فكرة لا تقتصر على الجانب الأدبي فقط كما تصوّر البعض، وإنما هي نظرية وفلسفة تعم وتشمل كامل الجوانب الحياتية اجتماعية كانت أم معرفية أم صناعية أم غيرها.
- الأساس الذي تقوم عليه فكرة الحداثة هو العقل والعقلانية التي تهدر كل ما يدركه العقل، فالحداثة ترتبط بالعقل الذي يعتبر هو معيار أهل الحداثة.
- الحداثة هي معاكسة مع الماضي وانقطاع عنه، فهي انفصال للحديث عن القديم، بل هي ثورة على كل ما هو قديم والاتيان بما هو جديد ومغاير.
- إنها الحرية المطلقة التي لا يقف في طريقها ضابط ولا يحكمها شيء حيث أنها لا تتحقق إلا إذا كان الإنسان متحررا من كل القيود التي كانت تقيّده.
- الحداثة فكرة ضد الله والغيب وهي في ذات الوقت لا تتحقق إلا بعزل الدّين عن شؤون الحياة وقصره على الشؤون الخاصة بكل فرد، أي الانسلاخ عن الدّين المقدّس وفصله عن كل ما هو دنيوي.

ب_ مفهوم الحداثة عند النقاد العرب:

لقد وجد العرب صعوبة في وضع مفهوم محدّد ومتفّق عليه حول مصطلح الحداثة، حيث أخذ هذا المصطلح دلالات متنوعة من ناقد إلى آخر، ويكمن هذا التنوع في اختلاف مشارب ومصادر النقاد، وهذا ما أدّى إلى وجود مفاهيم عديدة عند الباحثين والدارسين العرب.

_ عند "أدونيس":

يعرفها "أدونيس" بأنها" بحث ومغامرة جادة لاكتشاف المجهول، والحداثة الحقيقية هي في الإبداع لا في المنجزات ذاتها...وحرية البحث المطلق، ومغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله"[1]؛ فالحداثة عند "أدونيس" هي الإبداع والتجديد والبحث عن الخفايا واكتشافها، وهي أيضا" الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام"[2]؛ معنى هذا أن الحداثة عنده هي الصراع بين الأنظمة السلفية والأنظمة التجديدية.

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، ص31.

[2]- عوض القرني: الحداثة في ميزان الإسلام، دار الأندلس الخضراء، السعودية، ط1، دت، ص08.

ثم يذكر أيضا أنه" لا يمكن أن تنهض الحياة العربية، ويبدع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، ويتخلص من المبنى الديني التقليدي الإتباعي"[1]؛ وهذا معناه أنه لا يمكن للإنسان العربي أن يقدم إبداعات جديدة إلا إذا تخلى عن كل ما هو تقليدي قديم سائد في الفكر العربي، ويعرفها كذلك بأنها" التوكيد المطلق على أولية التعبير، أعني أي طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها"[2]؛ فهو يرجع أساس الحداثة إلى طريقة التعبير، والكيفية المرتكزة أساسا على بنية القول، وليس المعنى الكامن خلفه أو الشكل الذي تتجلّى به.

_ عند "يوسف الخال":

يعرّف " يوسف الخال" الحداثة بأنها:" حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدّائم، ولا تكون وفقا على زمن دون آخر فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي المألوف"[3]؛ معنى هذا أن الحداثة عنده تواكب التغيرات والتطورات الحاصلة حيث تتبدّل نظرتنا إلى الأشياء كلّما حصل تغير على الحياة التي نحياها، كما يعتبر أن الشعر من أهم النشاطات والطرائق الإبداعية القادرة على التعبير عن الرؤية الإنسانية.

كما ينظر" يوسف الخال" إلى الحداثة أنها" نظرة حديثة إلى الوجود... نظرة شاملة إلى الحياة بما فيها الإنسان والوجود"[4]؛ ففي نظر "يوسف الخال" الحداثة تخرج عن المجال الأدبي والفني الضيق إلى مجال أوسع شامل جميع مجالات الحياة، وتتميز رؤية "يوسف الخال" للحداثة بارتباطها بالحاضر حيث قال أنها: " موقف كياني من الحياة في المرحلة التي نجتازها"[5]؛ فهو يربط الحداثة بمنجزات العصر الحضارية، وما يطرأ من تغيرات في مراحل زمنية معينة كما يؤكد بأن الحداثة تنجذب للحظة التاريخية.

[1]- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2005م، ص27.
[2]- عوض القرني: الحداثة في ميزان الإسلام، ص08.
[3]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978م، ص17.
[4]- المرجع نفسه، ص13.
[5]- المرجع نفسه، ص13.

_ عند "جابر عصفور":

يعرف" جابر عصفور " الحادثة بأنها " طراز من الإدراك الشامل ينطوي على " الإبداع" في الفن و" الإحداث" في الفكر، وينتج عنه " المحْدَثُ" بكل مستوياته"[1]؛ ويتضح من خلال هذا التعريف أن الحداثة لا تقتصر على الأدب أو الفن فحسب إنما تتعدى ذلك إلى الفكر، كما يرى أيضا بأن الحداثة هي" البحث المستمر للتعريف على أسرار الكون من خلال التعمق في اكتشاف الطبيعة والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها ومن ثم الارتقاء الدائم بموضع الإنسان من الأرض"[2]؛ وهذا دليل على أن الحداثة ما هي إلا تطور وبحث دائم من أجل معرفة خفايا الكون، وتعني كذلك الإبداع الذي هو نقيض الإتباع، والعقل الذي هو نقيض النقل، ويتحدث "جابر عصفور" عن لحظة الحداثة في قوله:" تنبثق الحداثة من اللحظة التي تتمرّد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هو حضور متعين فاعل الوجود، أو إدراك علاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود"[3]؛ ويعني هذا أن لحظة الحداثة هي لحظة تمرّد الأنا المبدعة على طرائق الإدراك لتكشف عن ذاتها وعن الواقع المحيط بها.

_ عند "عبد السلام المسدّي":

يذهب " عبد السلام المسدّي" إلى أن الحداثة" أصبحت تعاني إشكالا تصوريا متعدد الوجهات وعلى هذا الأساس يتعذّر على الناقد تناول موضوع الحداثة من موقع التنظير ما لم يفك التعاظل الاصطلاحي الحائم حول اللفظ والتشابك المفهومي الراكن في مظان المدلول"[4]؛ فالحداثة عنده مقولة متلبسة في الأدب العربي بسبب الفوضى في استعمالاتها فهي من جهة اللفظ دال متعدد الوجهات، أما من جهة المعنى فهي حاملة لمدلولات متعددة تصل إلى حد التناقض.

ويقول أيضا:" يمكن لنا أن نتصور الحقل الدّلالي لفكرة الحداثة بتحديد بؤرة المفهوم الذّهني لها باعتبارها مقولة تصورية، ولا يتسنّى ذلك إلا بالبحث عن القاسم المشترك بين مبدأ الحدوث على محور الزمن المطلق ومبدأ الاقتران

[1]- جابر عصفور: النقد الأدبي، قراءة التراث النقدي، دار الكتاب، المصري، القاهرة (مصر)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، ج3،2009م، 1430 هـ، ص111.

[2]- علي وطفة: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، ص03.

[3]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، ط1، 2010، ص383.

[4]- عبد السلام المسدّي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص08.

بمحور الزمن الآني الذي هو متول على الدّوام لارتباطه بصيرورة الذات المتفوهة بلفظة الحداثة"[1]؛ وبعبارة أخرى فمفهوم الحداثة عنده يقترن بمفهوم الزمن، ويتمثل بنقطة متحركة على محور الزمن وهو ما يعني أنّ الحداثة لا ترتبط بعصر دون آخر، والزمن زمنان زمن مطلق و زمن آني ولكلّ محوره.

_ عند "محمّد عزّام":

عرّف " محمّد عزّام" الحداثة بأنها " مذهب فكري مرتبط بتغيير الحياة ويدعوا هذا المذهب إلى مواكبة الشعر خاصة، والأدب عامة لمختلف تلك التغيرات وهناك من يرى أن الحداثة هي محاولة تركيب من التراث والتجديد والأصالة والمعاصرة"[2]؛ بمعنى هذا أنّ تغير وتطور الشعر مرتبط بتغير الحياة، والحداثة هي التحديث والتجديد دون التخلّي عن ماهو قديم.

_ عند "محمّد بنيس":

يعدّ "محمّد بنيس" من الشعراء المهووسين بالتأسيس لمقولة الحداثة وهي عنده " تقوم على ثلاثية التطور والتجاوز والتغيير، كما يرى أنه على اتساع رقعة الشعر، فإنّ مصطلح الحداثة قد زاده رحابة"[3]؛ فالحداثة البينيسية ترتبط بالتغيرات والتطورات المستمرة، فبقدر ما كانت الشعر واسعة فإن مصطلح الحداثة زادها اتساعا وأعطاها ميزة جديدة.

وفي سياق آخر يرى " محمد بنيس" أن الحداثة " تتّخذ صورة المسالم الذي يدّعي المصالحة مع التراث والسير جنبا إلى جنب، وما ذلك إلا حيلة من حيل الحداثة للانتشار في جسد التقليد وتقنيته وإصابته، وتتخذ أحيانا صورة المهاجم الذي يوجّه سهامه مباشرة صوب قلب التراث"[4]؛ فالحداثة ذات وجهين: الوجه الأول ويتمثل في الموقف المحافظ الذي يدّعي الصلح مع التراث والحفاظ عليه، وهذا ما هو إلا مراوغة لكسر كل ما هو قديم، أما الوجه الثاني فيتمثل في الموقف المعارض الذي تخلّى عن التراث.

[1]- عبد السلام المسدّي: النقد والحداثة، ص09.
[2]- محمد عزّام: الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995م، ص38.
[3]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية، ص40.
[4]- المرجع نفسه، ص40.

_ عند "محمّد عابد الجابري":

الحداثة في نظر" محمد عابد الجابري" لا تعني رفض التراث ولا القطعية مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه ب" المعاصرة"، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي"[1]؛ فالحداثة في رأي محمد عابد الجابري لا تعني التخلص والقضاء على القيم والأخلاق العربية والإسلامية بقدر ما تعني الوصول ومسايرة التطور الحضاري.

ونجده أيضا يعرفها بأنها" رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية"[2] وهذا معناه أن الحداثة دعوة صريحة من أجل التحديث والتجديد في المعايير الذهنية.

ويقول في تعريف آخر: الحداثة " يجب أن تتحدّد على ضوء معطيات واقعنا الرّاهن، إنها قبل كم شيء: العقلانية والديمقراطية، والتعامل العقلاني النقدي مع جميع مظاهر حياتنا"[3]؛ وهذا معناه أن العقلانية والديمقراطية من أسس ومميزات الحداثة.

ويستنتج من خلال التعريفات أنه وإن اختلفت الآراء حول مفهوم الحداثة من ناقد إلى آخر، ومن مجال إلى آخر، يبقى النقاد يجتمعون في نقطة ربما تكون هي الأساس أو المبدأ الذي تقوم عليه الحداثة ألا وهي مفهوم التجاوز ورفض التقليد وكل ما هو قديم.

II-جذور الحداثة:

من الصعب تحديد الفترة الزّمنية التي ظهر فيها مصطلح الحداثة، لأن أي تغير وتطور فكري يتطلب فترة معينة من الزمن، لكي تتضح معالمها ولابد من التوقف والبحث في جذور الحداثة الغربية والعربية لفهم أكثر عمقا لمصطلح الحداثة ولأنه لا يمكن فهم معنى الحداثة دون الرجوع إلى الظروف التاريخية التي كانت سببا في ظهورها.

[1]- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص15-16.
[2]- المرجع نفسه، ص17.
[3]- المرجع نفسه، ص18.

1) جذور الحداثة الغربية:

مرّ العالم الغربي خلال القرون الوسطى بأسوأ أيامه حيث عمّ الجهل نتيجة سيطرة رجال الكنيسة، حيث حاولت القضاء على الفكر والوعي، واعتبرت المعرفة نوعا من التطاول، ويعد رجال الدّين أو المتدينين هم من مهّدوا للنهضة بعدما كانوا يؤمنون بالأسطورة أو التفكير الأسطوري، "الأساطير غالبا تدخل فيها قوى وكائنات أقوى أرفع من البشر تدخل في نطاق الدّين فتبدو عندها نظاما شبه متماسك لتفسير الكون"[1]؛ وهذا يعني أن الأساطير كانت سببا كافيا ليعمّ الجهل، وكنتيجة منطقية لتغيب العقل عاش هؤلاء حياتهم معتمدين على ما تمليه عليهم أوهامهم وجهلهم "إن في وسع المخلية البشرية إفراز هذيان كثير حين هي ليست تحت سلطة العقل والمنطق"[2]؛ حيث كان لظهور فلسفة عصر الأنوار أثر كبير في تخليص أوروبا من ظلامها وتعد أوّل خطوة خطاها هؤلاء هو التخلص من السيطرة الإقطاعية، والعمل على إثبات مبدأ العدل والمساواة، لتدخل أوروبا عصرا جديدا عرف بالحداثة كإعلان عن الميتافيزيقا (التفسير الماورائي) وبداية عصر العلم والتجربة إرادة الإنسان ككائن عاقل لا تحكمه الأساطير ولا إرادة الآلهة "إن زمن الميتافيزيقا انتهى، وأن شجرة ديكارت أصبحت الغاية يصعب اختراقها والتحكم فيها باسم الفلسفة"[3]؛ حيث أصبح العلم الرّاية الوحيدة التي استطاع الغرب من خلالها تجاوز الخرافات التي فرضتها الكنيسة فحجبت من خلالها حقائق كثيرة أهمها المكانة التي يحتلها الفرد في المجتمع وقيمته كذات عاقلة تنشد الحرية.

فالحداثة كانت صورة تجلّى من خلالها حلم العالم الغربي في البحث عن عالم مثالي يعيد الاعتبار للإنسان بعد أن أرهقته قوانين الكنيسة الظالمة، كلها مستجدات حملها القرن السابع عشر(17) تجلّى من خلال الثورة الصناعية والعلم التجريبي والثورة الفرنسية كصورة للوعي والفكر التنويري الذي ناد به الفرنسيون.

2) جذور الحداثة العربية:

الحداثة العربية أحد أبرز المواضيع التي مازالت تطرح للنقاش إن لم نقل للجدل، إذ يبدوا أن البحث عن جذور الحداثة العربية أوغل قدما من البحث عنه عند الغرب، فيرى النقاد أن الحداثة تعود إلى القرن السابع

[1]- غرمال بيار: الميثولوجيا اليونانية، ترجمة زغيب هنري، منشورات العويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982م، ص108.
[2]- المرجع نفسه، ص154.
[3]- نور الدّين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، افريقيا الشرق، دط، 1998م، ص19.

للهجرة(07) أي إنها" بدأ بوادر اتجاه شعري جديد تمثل في بشار بن برد، ابن هرمة والعتابي وأبو نواس ومسلم ابن الوليد وأبي تمّام وابن المعتز والشريف الرّضا وآخرون"[1]؛ ويعدّ أبو نواس هو أول من هدّم نظام القصيدة القديم باعتبارها أثرا باليا، حيث دعا إلى كسر المقدمة الطللية واستبدالها بالمقدمة الخمرية "فهجوم "أبي نواس" على مطالع القصائد القديمة يحمل أكثر من دلالة، دلالة شعوبية- باعتبار أن المعارك كانت مشتعلة أنذاك بين العرب والفرس خاصة- ودلالة حضارية وفنية"[2]؛ فهدف أبي نواس من هذا الهجوم هو الالتفاف إلى الحضارة الجديدة وكذلك فعل أبو تمّام من خلال رفضه للقديم وسعيه وراء ما هو جديد، فأبو تمّام "خلق قصيدة جديدة غامضة لا يستطيع فك مغالقها إلّا الذّي يملك قوة تخيلية كبيرة أو يعرف لعبة القصيدة التّمّامية الجديدة"[3]؛ فقصيدة أبي تمّام تحمل كلمات ذات دلالات جديدة لها مفعول سحري، وبالرّغم من أنّ أعماله لقيت رواجا كبيرا إلّا أنّها كانت أكثر رفضا من طرف أنصار القديم " فكان شعر "أبي تمّام" على الأخص الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي الخالص"[4]؛ فسعى من خلال الأعمال التي قدّمها إلى إرساء مبادئ الإبداع متجاوزا بذلك ما استحدثه "أبو نوّاس" من خلال مقدمته الخمرية.

وامتدّت بعدها إلى جماعة الدّيوان وأبولو والمهجر، فالحداثة أطلقت عليها تسميات مختلفة فكل واحد أعطاها اسم معيّن، " وباعتبار أنّ الحداثة في الشعر العربي ظهرت تباشيرها منذ مطلع القرن العشرين(20) عند شوقي ومطران ومرورا بالرابطة القلمية، وجماعة أبولو، والمدرسة الرمزية، وسواء هذه التسمية أو تلك فالحداثة في الشعر في المحور الذي يدور حوله نقد الشعر العربي المعاصر"[5]؛ أي أن الحداثة الشعرية ظهرت بوادرها منذ القرن العشرين(20) حيث تعتبر هي المحور الأساسي الذي يقوم عليه نقد الشعر العربي المعاصر، "لكن العرب عرفوا الحداثة من خلال ما قدّمه الشعراء من تجديد للمفاهيم الشعرية، ويرجع بعضهم قيام حركة الحداثة الشعرية إلى هيمنة الظاهرة الجواهرية في العراق، فباعتبار هذه الهيمنة معجزة لكثيرين من الشباب سببا في قيام حركة الشعر الحديث في العراق"[6]؛ فالحداثة عرفت عند العرب من خلال التجديدات التي جاء بها شعراء العراق للمفاهيم الشعرية، كما يرجع "يوسف الخال" نشأة الحداثة إلى " ما قبل ظهور شعر التفعيلة، أي تحديد إلى زمن الحركة

[1]- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978م، ص27.
[2]- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، ص43.
[3]- المرجع نفسه ،ص44.
[4]- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ، بيروت، دط، 1978، ص19.
[5]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، ص15.
[6]- خليفة محمد التليسي: مجلة العربي 535، جوان 2003م، ص89.

الإحيائية، والواقع أن التجديد ظهر مع أولئك فعلا متأثرين بالأدب الإنجليزي خاصة، ولكن لنا رأي يفصل بين التجديد عملية واعية نابعة من الذات والتجديد الناتج عن التأثر بثقافة غربية، وسواء هذا أو ذلك فالتجديد في الشعر لا يعني الحداثة بمفهومها الفلسفي الغربي"[1]؛ ويعني هذا أن الشعراء العرب وإن لبسوا أزياء الحداثة شكلا فمضمونا لا، كما أنه لا يمكن أن نرى إبداع الإنسان العربي إلاّ إذا تجاوز البنى القديمة السائدة في الفكر العربي.

وفي الأخير يستنتج أنه لا يمكن تحديد زمن نشأة الحداثة وذلك لكثرة وتعدّد المفاهيم، فكل مفهوم يحيلنا إلى زمن يختلف عن الزمن الذي يحيلنا إليه مفهوم آخر، فليس للحداثة تاريخ معين، فكل عصر له حداثته وتجديده ثم المتتبع للأدب يجد أنه يتجدّد في كل عصر وبيئة.

III- مبادئ الحداثة:

خاض الشاعر الحداثي تجربة الصراع الحضاري ثم توصل إلى رؤى جديدة على أساسها فهم الإبداع، وغيّر بها مسار الشعرية العربية من التقليد إلى حرية الإبداع، ومن بين أهم المبادئ التي ارتكزت عليها النظرة الحداثية نجد:

1-التغيّر والتّجدّد:

يعتبر هذا المبدأ هو أولى المبادئ التي ارتكزت عليها النظرة أو الرؤية الحداثية لأن التغيير والتجدد هما سمة بارزة في الشعر الحداثي، والتغيير الفكري يمس الجوهر الفكري والممارسة، حيث يعتبر الشاعر الحداثي هو قائد المجتمع نحو كل ما هو جديد ومتغير، " لذا أطلق بعض الشعراء الحداثيين على أنفسهم مسميات تصف هذه السمة فأدونيس هو خلخلة العقول وأول الجنون ولغم الحضارة قادر أن أغير: لغم الحضارة هذا أسمى"[2]؛ يعني أدونيس بهذا أن كل إبداع جديد ومتغير نابع من لحظات جنون شاعر وليس عندما يكون عاقل، " فأدونيس يشترط لحدوث نهضة عربية هدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي وتغيير كيفية النظر والفهم التي وجهت هذا

[1]- أدونيس : الثابت والمتحول، ج1، ص32.

[2]- كاماليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2007م، ص241.

الفكر"[1]؛ بمعنى أن مصطلح الحداثة يشترط ويدعوا الكاتب الحداثي التخلي عن التراث وما هو قديم وأن يتمرّد ويتجاوز في عمله كل ما هو مألوف وسائد ويجب عليه أن يغير وجهة النظر وطريقة الفهم.

والتغير والتجدّد في نظر "محمود أحمد العشيري":" على الحداثة أن تصارع الإستنامة إلى المألوف والسكون وعليها ألاّ تفرح بانتصارها فكل لحظة بعد انتصار الصراع هي لحظة السكون والموت، عليها أن تصارع حتّى نفسها حتّى لا تنتظر عليها أن تظل دوما على حركتها ونشاطها وإنتاجها"[2]، بمعنى هذا أن الثورة والتغيير يلغيان الثبات والسائد فمهمة هذه الثورة هي القضاء على كل ما هو متعارف عليه وخلق شيء جديد.

2- مفهوم الخلاص الدّيني:

الخلاص الدّيني مسألة مهمة في الشعر الحداثي لذا ينبغي أن تخصص لها بحث مستقل لما لها من خصوصية ومكانة في هذا الشعر، وفضلا عن التداخل الشديد بين المسألة الدّينية ومفردات الفكر الحداثي نجد" خالدة سعيد" في شرح رأيها تقول: "عندما كان طه حسين وعلي عبد الرزاق يخوضان معركة زعزعة الأنموذج (تعني الإسلام) بإسقاط الأصالة فيه... كما يملك حق إعادة النظر فيما اكتسب صفة القداسة (القرآن والحديث) وحق نزع الأسطورة عن المقدس..."[3]؛ من خلال هذه النظرة فإن الخلاص من الدين في الشعر ومحاولة عزله نقطة من النقاط التي ارتكزت عليها الدعوة الحداثية.

3- الدعوة إلى الحداثة الجنسية:

تعتبر الحرية الجنسية مبدأ هام من مبادئ الحداثة إذ يغالى أصحابها في الحرص عليه، حيث تجاوزوا الأطر التي وضعها الدّين لإشباع هذه الغريزة بشكل إنساني يليق بكرامة الإنسان ووضعيته الفكرية والنفسية الإبداعية "والمدهش في هذا المجال أن الحداثيين في إلحامهم على إظهار الجنس بهذا المظهر، إنما يصورونه بوصفه قضية جماعية لا فردية ويلبسونه ثوب الحقوق الإنسانية التي يجب أن تراعى ويجعلونه قضية حضارية، ولربما كانت هذه

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، ص32.

[2]- محمود أحمد العشيري : الإتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، دليل القارئ العام، بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة، دط، 2002م، ص150.

[3]- محمد عبد الشافي القوصى، سقوط الحداثة، دار المريخ للنشر، القاهرة، دط، 2004م، ص24.

الإباحية مرتكزة على الأفكار الفرويدية"[1]؛ إذن فالحداثيون قد ركزوا على الجنس إذ اعتبروه جماعي لا فردي وأدخلوه ضمن الحقوق الإنسانية التي يجب أن تحفظ.

4- تبنّي مبادئ الفلسفة الوجودية:

تعتبر أفكار الفلسفة الوجودية الدعامة التي انبنى عليها الفكر الحداثي وهي رفض السائد والمتعارف عليه من أجل تحقيق الذات على أساس غير مألوف، حيث تنسجم هذه الأفكار مع أفكار الوجودية التي ترى أن الوجود يسبق الماهية وأيضا الحداثة تبحث عن ما هو جديد وعن حرية مطلقة وحرية الاختيار والقبول.

" لأن المبدع كائن مريض بالخيال، بالحساسية المفرطة، كائن زاهد بقناعات الآخرين فهي تبعث على الإحساس بالغثيان واللاجدوى، وإنه لأمر عسير إيقاف بركان الإبداع، وقد انطلقت حممه محملة بالمعادن النفسية والأبخرة والمعادن الخسيسة والأحجار"[2]؛ هذا الخيال الذي انساق وراء الفلسفة الوجودية التي تعترف بالمادة التي هي في رأيهم أساس الوجود (الخيال الحداثاوي). فالشاعر يبحث عن سعادة لم تقدر له في الغيب مصرا على حريات ذات طابع وجودي، فيعلن قدرته على التكيف مع الحاضر أو العيش في الغابر.

5- الفضائية واللاتجدر:

تعتبر الفضائية واللاتجدر من المبادئ التي ارتكز عليها الفكر الحداثي ويقصدون باللاتجدر هو التخلص من القيود والمسلمات والمسبقات غير الفكرية، في هذا الصّدد نجد "حافظ الجمالي" يصف الشعر:" ...يصف الشعر بأن له سمات متشابهة، أولها التميز بالتحلل من القيود التقليدية بدرجات متفاوتة بعضها أميل إلى الشعر العروضي والآخر أميل إلى النثر الحر وبالجملة ليس هذا الشعر التزام الوزن ولا التفعيلات الحرة، وكذلك فإنها توجد بكثرة أحيانا..."[3] هذا يعني أن الشعر بكل أنواعه يتشابه فيما بينه سواء أكان الشعر العروضي أو الحر.

[1]- كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص253.

[2]- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري والحداثاوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص41.

[3]- حافظ الجمالي: مجلة الشارع، العدد97، الحداثة والشعر وتجديد الحياة العربي، 1948م، ص11.

6- مركزية الذات:

تعتبر النزعة الذاتية أهم ميزة امتازت بها الحداثة، ل" بساطة قدرتها الكامنة على تصحيح نفسها، وقدرتها على النضج الذاتي ومواجهة مشكلات لم تكن تخطر بالبال وفقا لبرنامجها الأصلي"[1]؛ من أهم المميزات التي امتازت بها الحداثة النزعة الذاتية لقدرتها على مواجهة وحل مشكلاتها لتتميزها بالوعي الذاتي، ولأن هذا النضج الذتي:" يفترض وعيا أساسيا بأن التمحور حول الماضي إنما هو موت آخر، وأنه مجال للفكر العربي أو للإنسان العربي أن تحيا حقا إلا إذا تمحور على العكس حول المستقبل"[2]؛ بمعنى أن النضج الذاتي العربي لا يتحقق إذا تمحور حول الماضي بل تحقيقه يتطلب التمحور حول المستقبل.

IV- بين التراث والحداثة:

منذ أكثر من ثلاثة عقود، والعلاقة بين التراث والحداثة، تشهد جذلا واسعا في أوساط النخب العربية، وقد يبدو ذلك أمرا بديهيا، حتى لو نظرنا إلى هذه العلاقة خارج الإطار الإيديولوجي الذي يحدّد طبيعة إشكالياتها إنها نفسها العلاقة التي تبرز للوهلة الأولى بوجهها الإشكالي لمجرد تصور طرفيها يصبح الحديث عن التراث والحداثة تقابليا، لجهة كونهما في وضع المتضايقين، حيث الحديث عن أحدهما يستدعي سؤالا وصورة الآخر وهذا هو الوجه الإشكالي.

ونجد لفظ " التراث" في المعجم مأخوذ من مادة " ورث" " ورثَ أباه" و " ورث منه" بكسر الرّاء، يرِثُه ليعيدُه، وِرْثًا ووراثة وإرثًا ورثَة، بكسر الكل، وورّثه: جعله من ورثته، والوارث: الباقي بعد فناء الخلق وفي الدّعاء "أمتِعني بسمعي وبصري واجعله الوارِث منّي" أي: أبقه معي حتّى أموت وتوريث النّار: تحريكها لتشتعل(...) وبنو الوِرْثَةِ بالكسر: بطن نسبوا إلى أمتهم"[3].

وأيضا:" ورّث الرجل المال: جعله ميراثا له(...)، الإرث والوِرثُ والوِراثة والتراث: ما يخلّفه الميت لورثته"[4].

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، ص34.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

[3]- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج1، 1415هـ-1995م، ص239.

[4]- المنجد في اللغة والإعلام، دار دمشق، لبنان، ط31، 1991م، ص895.

وقد وردت أيضا كلمة" تراث" في القرآن الكريم مرّة واحدة في قوله تعالى:" **كَلَّا بَلْ لَا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ، وَلَا تَحَاضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ، وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا، وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا** "[1]؛ بمعنى هذا أنهم كانوا يجمعون في أكلهم بين نصيبهم من التراث ونصيب غيرهم، وقد وردت في القرآن أيضا كلمة " ميراث" مرتين في عبارة " **وَلِلَهْ مِيْرَاثُ السَمَوَاتِ وَالأَرْضِ**"[2]، بمعنى أنه يرث كل شيء فيها لا يبقى منه باق لأحد من مال أو غيره.

أما بالنسبة لموقف النقاد والأدباء من مفهوم التراث وعلاقته بالحداثة قد تنوعت واختلفت فنجد منهم:

" محمد أركون" الذي يرى أن التراث مرتبط بالقرآن الكريم والسنة النبوية، وما له علاقة بالعلوم الإنسانية، حيث يعرف التراث بأنه" مجموعة متراكمة ومتلاحقة من العصور والحقب الزمنية ويعرفه أيضا بأنه بنية تراكمية تشكلت عبر أجيال متلاحقة"[3]؛ بمعنى أنه الرصيد الذي يشكل هوية الأمة ويؤكد وجودها.

أما "عابد الجابري" نجده يعرّف التراث بأنّه:" كل ما خلّفه الماضي ولكنه بقي حيّا في الحاضر، أو هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، ماضينا نحن أم ماضي غيرنا، القريب منه أم البعيد"[4]، فالجابري هنا يشترط الحضور والتأثير والفاعلية في هذا التراث.

كما يرى أن التراث يحمل معنى الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني " هو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجية، لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحيّة المعاصرة التي (نستورد) منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا"[5]؛ يعني هذا أن التراث لديه إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارجهما.

كما يعتبر التراث عبارة عن فترة زمنية تفصلنا عن الحضارة المعاصرة، أي أن التراث عبارة عن شيء يقع هناك ف"محمد عابد الجابري" يفصل بين التراث والحداثة بأن كل ما هو قديم يبقى في الماضي وعلينا أن نتبع

[1]- سورة الفجر: الآية (17-20).
[2]- سورة آل عمران: الآية (180)، سورة الحديد: الآية (10).
[3]- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات... ومناقشات، بيروت، دط، 2001م، ص45.
[4]- المرجع نفسه، ص42.
[5]- المرجع نفسه، ص23.

الجديد، فهو هنا يؤكد على مسلمة الحداثيين التي فحواها أن التراث كله انتهت صلاحياته وليس علينا إلا أن نضعه في المتاحف لنتفرج عليه ثم نرتقي في أحضان الحضارة الغربية.

أما موقف "أدونيس" من الحداثة والتراث فكان ردا على الدعوات التي تنادي بإلغاء دور التراث من الواقع قائلا:"يبطل قول القائل إن الماضي انتهى ولم يعد فعلا أو إنه ليس مشكلة"[1]؛ معنى هذا أن التراث قوة هائلة في حياتنا، كما يرى أن التراث يتسم بتعدديته ومرونته حيث يقول:" ليس هناك تراث واحد، فإن ما نسميه تراثا ليس إلا مجموعة من التناقضات الثقافية التاريخية التي تتباين إلى حدّ التناقض"[2]، وعليه" فليس الماضي كل ما مضى الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شائعة، فأن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تصدر عن هذه النقطة المضيئة"[3]؛ لذا تبدو مسؤولية المبدع البحث عن القيم الإبداعية المتقدمة والرؤى الحية الخلاقة المتناثرة بين ركام الجمود والتقليد وتمثلها تمثلا إيجابيا كما يقول:" لا قدسية للتراث، ليس كاملا ولا مقياسا مطلقا ولا حاكما ولا ملزما، إنه حقل ثقافي عمل فيه بشر وأنتجه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون"[4]؛ بمعنى أنه يقوم على تجاوز الموقف التقليدي الذي يرى في التراث النموذج الكامل الذي يجب الإحتداء به.

" فأدونيس" يعتبر من الذين يقرون بعدم التخلي عن التراث والتمسك به ومواكبة الحضارة الغربية.

كما نجد أيضا " يوسف الخال" من المهتمين بمسألة التراث وعلاقته بالحداثة، إذ يشدد على مسألة التراث وحضوره الطاغي في مشروعه الفكري والشعري إلى الحد الذي دفع أدونيس إلى القول:" لعل يوسف الخال" أكثر الشعراء الجدد تراثية، أعني أكثرهم ارتباطا بالماضي، إنه شاعرا ومفكرا، يعيش وحده العصور كلها"[5]؛ أي أن يوسف الخال من الحداثيين الذين يتمسكون بتراثهم.

[1]- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2005م، ص55.
[2]- أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ط2، ج3، 1989م، ص224.
[3]- المرجع نفسه، ص 264.
[4]- أدونيس: زمن الشعر، ص75.
[5]- المرجع نفسه، 75.

وينطلق في تصوره للتراث من كونه ليس مجرد لحظة عابرة تم تجاوزها إلى الأبد، ولذلك فإن التراث في نظره "لا ينقض ولا يموت وإنما يتجدد ويحيا بفضل العقول الخلاقة النيرة من أبنائه"[1]؛ أي أن الماضي هو عبارة عن صيرورة وتحول مستمر، فإنه يبقى حيا في العقول.

كما ينظر إلى الحداثة على أنها:" غير معنية بالتراث بمعناه الواسع وما يندرج فيه من تصورات ورؤى ومعايير شتى، بل هي معنية على نحو خاص، بقيمه النابضة القادرة على إثراء الحاضر"[2]؛ أي أن التراث يبقى يعيش في الحاضر، قادر على إثراء الحاضر.

ينظر "يوسف الخال" إلى المحاولات الرامية إلى بعث التراث وإحيائه على أنها:" محاولة إحياء اصطناعية"[3] إذ إن إحياءه لا يتم بهذه الطريقة فالجانب الحي في التراث يفرض نفسه على الحاضر، " وهكذا تتأسس علاقة الحداثة بالتراث على أساس جدلي، فهي تضيء الماضي وتظهره في صورة جديدة، كما أنها في الوقت نفسه تستمد من الماضي قوتها وحضورها"[4]؛ هذا التصور يكشف النقاب عن هذه العلاقة الوطيدة بالتراث، خصوصا أن الكثيرين ينظرون إلى أن العلاقة بين الحداثة والتراث تقوم على القطعية التامة، ونجد الخال ينكر هذه القطيعة مؤكدا أن" حركة الشعر العربي الحديث تنبع من التراث الشعري".

وهنا يستنتج أن اختلاف وتعدد المواقف حول إشكالية أو علاقة التراث والحداثة أدّى إلى ظهور ثلاث اتجاهات في الثقافة العربية والمتمثلة في:

– **الاتجاه التقليدي:** الذي يدعو إلى العودة إلى التراث باعتباره النموذج الأعلى لتحقيق التقدم.

– **الاتجاه الليبرالي:** الذي يدعو إلى وجوب الاتصال بالغرب.

– **الاتجاه التوفيقي:** الذي يوفق بين التراث والحداثة.

[1]– سهيل الفتياني: وهم الحداثة إشكاليات الحداثة الشعرية يوسف الخال أنموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1435هـ-2015م ص127.

[2]– المرجع نفسه، ص128.

[3]– يوسف الخال: دفاتر الأيام أفكار على ورق، دار رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987م، ص25.

[4]–يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص75.

المبحث الثاني: البناء الفني

يعد البناء الفني من أبرز القضايا النقدية المهمة وذلك لما له من أثر كبير في فهم العمل الأدبي، وإبراز قيمته الجمالية والفنية، حيث اختلف كثير من الدارسين والنقاد في وضع مصطلح واحد للبناء الفني، مما أدّى إلى ظهور مصطلحات وتسميات عديدة، فنجد كل ناقد تبنى مصطلحات حسب نظرته الخاصة.

I- مفهوم البناء الفني:

1- البناء لغة :

أ- البناء في المعاجم العربية:

ورد في معجم " لسان العرب " لـ: " ابن منظور " في مادة " بنى " " البناء: التبنّي والجمع أبنية، وأبنياتٌ جَمْعُ الجمع، واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن فقال يصف لوحا يجعله أصحاب المراكب في بناء السفن: وإنّه أصل البناء فيما لا ينمي كالحجر والطين ونحوه. والبناء: المبنى والجمع أبنية"[1].

كما ورد في " معجم الوسيط" بمعنى " بَنَى الشيء: بَنْياً، وبناءً، وبنيانًا: أقام جداره ونحوه يقال: بَنَى السفينة وبنى الخباء، يقال: بنى مجده، وبنى الرجال، وبنى على كلامه: احتذاه واعتمد عليه.

البناء: المبني. جمع أبنية وعند النحاة: لزوم آخر الكلام حالة واحدة مع اختلاف العوامل فيها"[2].

ب-البناء في المعاجم الغربية:

اتخذت لفظة البناء في المعاجم الغربية دلالات أخرى: ففي معجم " روبير الصغير" نجد أن: البناء فعل: أن تبني بناية معمارية، أو ترتيب، أو جمع، أو خلق، أو وضع، أو إنشاء، أو تشييد، أو إعادة بناء، ويعني أيضا طريقة بناء، ثم يعني تركيب نسق فلسفي، أو نظرية، ويمكن أن يكون معنى البناء نتيجة الفعل، مثل التأليف وكذلك النسق، وفي هذا المعنى نجد البناء الطوباني، أو بناء الأطروحة، أو بناء القصيدة، ويستعمل كذلك في

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، ص160-161.

[2]- مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ط2، 1972م، ص72.

الرواية يقال: " بنى الرواية" بمعنى رتّب وأنشأ"[1]؛ والواضح هنا أن مفهوم البناء قد ارتبط في بداية الأمر بالهندسة المعمارية، ومع تطور الأدب دخل هذا المصطلح حيز الدرس الأدبي.

2- البناء اصطلاحا:

اتخذ مصطلح البناء في النقد العربي القديم أطوارا مختلفة، تميزت بتعدد زوايا النظر في طبيعته وشكله، فالبناء عند ابن قتيبة " يتحدّد في ضوء عاملين: الأول: غرض القصيدة لأن المديح بناء، والهجاء بناء، وليس كل بان يضرب بانيا بغيره، والثاني: الخصائص الداخلية المشكلة لموضوعات القصيدة وعلاقتها بالواقع ثم تأثيرها بالمتلقي"[2].

اعتبر ابن قتيبة أن كل غرض من الأغراض الشعرية بناء كما يرى أن الخصائص الداخلية لها علاقة بهذا البناء.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد نظر إلى البناء على أن " النص ليس مجموعة من العلاقات"[3]؛ وعلى هذا الأساس تبدو فكرة النظم عنده بنائية، ذلك لأن " الألفاظ لا تؤدّي معناها في النص مجردة بل مرتبطة بمجموعة من الألفاظ"[4]؛ أي أن القصيدة جسد واحد ينطوي على مجموعة من العناصر والعلاقات تتلاحم فيما بينها لتؤدّي وظيفة كلية.

وهو أيضا:" مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق علمية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره و تتعاقب في حركة مطردة"[5].

ويستنتج مما سبق أن بناء القصيدة يحتاج إلى جهد كبير من المشاعر لحمل تجربته الشعورية بقالب فني تتحد أجزاؤه وتتلاحم عناصره.

---

[1]- طاهر مسعد الجلوب: بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، المقالح، ص32.

[2]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، ط3، ج1، 2001م، ص94.

[3]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح، عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، 1969م، ص51.

[4]- المرجع نفسه ، ص51.

[5]- ينظر : بكار يوسف حسين: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1979م، ص51.

3- مفهوم الفن:

يشكل الفن لغزا تاريخيا منذ القدم، إذ لا يزال حتى الآن موضوع نقاش لأنه يتميز بالحرية، بل إنه كثير ومتعدد قديم وحديث، صامت ومتكلم، ففيه تكمن حرية الإبداع والخلق، فالفن مهارة يحكمها التذوق والموهبة، ومن تعريفاته نذكر:

- **تعريف الفن عند لانج(lang)**: أنه" مقدرة الإنسان على امتداد نفسه بلذة قائمة على الخيال"[1]؛ فهو يربط الفن بالخيال الذي يولد اللّذة والمتعة.
- **تعريف الفن عند سلي(Sully)**: الفن عنده " إنتاج موضوع له صفة البقاء"[2]؛ فمن طبيعة الإنسان الميل إلى الأشياء التي لها جاذبية وتتميز بالجمال فالفن هو الذي يصنع الجمال ويعطيه صفة الخلود.
- **تعريف الفن عند هربرت ريدة:** أن " الفن محاولة يراد بها خلق أشكال سارة"[3]؛ فالفن عنده هو خلق انطباعات وإحساسات وعواطف جميلة تترك أثرا سارا على النفس.

4- مفهوم البناء الفني:

"هو مجموع العلاقات المتبينة التي تأس من خلال التداخل الحاصل بين عناصر التكوين الشعري، إذ أن هذه العناصر التي تبدأ بنماذج البناء وتنتهي بالبنية الإيقاعية هي التي تقيم بناء القصيدة ولا يمكن لهذه القصيدة أن تتكامل وتعلن عن تماسكها النصي المطلوب من دون الحضور القوي لشبكة العناصر وهي تعمل في سياقات مختلفة من أجل إيصال البناء الشعري في القصيدة إلى أفضل صيغة ممكنة"[4]؛ وعليه يتضح أن البناء الفني يتكون من عناصر تتمثل في اللغة الشعرية، والصورة الشعرية، والبنية الإيقاعية، باشتراك هذه العناصر يتحدّد البناء العام للقصيدة.

---

[1]- إياد محمد صقر: معنى الفن، دار المأمون، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص145.

[2]- المرجع نفسه، ص145.

[3]- المرجع نفسه، ص146.

[4]- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة- قراءة في أعمال محمد مردان الشعرية، عالم الكتب الحديث، آربد، الأردن، ط1، 2011م، ص11.

II- البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر:

لم تخرج التجربة الشعرية العربية عن نمطية القصيدة الجاهلية التي كانت ذات الشطرين وقافية واحدة ووزن واحد، طوال العصور التي مرت بها التجربة الشعرية لم تعرف سوى تغيرات سطحية تمثلت في الأغراض واللغة، لكن مع مجيء الشعر الحر أحدث تغيرات جذرية في نمطية القصيدة العربية، كان ذلك على يد "نازك الملائكة" وبدر "شاكر السياب" وغيرهم من الذين كتبوا في هذا المجال، هذا الشعر منح للشاعر العربي الحديث والمعاصر التعبير بكل حرية دون تقيده بالشكل التقليدي المعهود فلم يعتمد على نظام الشطرين المتقابلين وتجاوزه إلى نظام السطر الذي يوصف له حرية التصرف في اللغة الشعرية والصورة الشعرية والموسيقى الشعرية، وظهر هذا الشعر نتيجة التطورات الفكرية والاجتماعية التي شهدها العالم، كانت سببا في إحداث انعطاف تجديدي مس الشعر العربي في مختلف جوانبه، أحدث فيه تغيرات فنية... وتشكيلية بهدف كسر الثوابت وتصوير الواقع الراهن، وتحريك التراكمات الحاصلة فيه وهذا ما أدّى بالشاعر العربي إلى أن " يخلق إحساسا بأسباب الكارثة، وأول ما ميز شعرهم هو تجسيد مواطن الجذب الذاتي... وخاصة بعدما بدأ الشكل الحضاري الجديد يفرض نفسه في صميم الشكل العربي القديم وقد صوروه بطرق مختلفة بالمباشرة أحيانا بالرمز إليه في غالب الأحيان"[1]؛ أي أن الشاعر العربي صور أبعاد الحياة المعاصرة في قالب معاصر جديد مختلف عن القالب القديم.

هذا التجديد الذي طرأ على الحركة الشعرية العربية أدّى إلى ظهور الشعر الجزائري المعاصر باعتباره ظاهرة جديدة اقتحمت الأدب وذلك لارتباطه بمؤثرات عديدة في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية حيث تأثر الشعراء الجزائريين بالتراث العربي " إذ أن معظم الشعراء مارسوا هذا التراث وأعجبوا به، ولم يقف بهم الأمر عند هذا الحد، بل راح الشعراء ينسجون قصائدهم مقتدين بالنموذج العربي القديم"[2]؛ أي أن التراث العربي من أهم مصادر الشعر الجزائري، ونلتمس هذا التأثر بقصائد " أبي تمام" و" المتنبي".

كما تأثر الشعر الجزائري بالغربيين وكان ذلك من خلال محاولة الاستعمار الفرنسي القضاء على الهوية الجزائرية وفرض الثقافة الأوروبية والفرنسية " لقد اتصلت الجزائر بفرنسا سياسيا واقتصاديا، وارتبطت بها حضاريا منذ عام 1830 أي أن الاحتلال قد استطاع أن يسيطر على مقاليد النواحي المادية في الشعر ويوجهها لخدمته

[1]- آمنة بلعلي: تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، دراسة تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ط ، د ت، ص07.

[2]- الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري، ص175.

ولكنه لم ينجح في الاستيلاء على التقاليد الفكرية والثقافية إلا بعد زمن طويل"[1]؛ فالاستعمار حاصر اللغة الثقافية الإسلامية وكل الروافد الفكرية، وشجع الانفتاح على الآداب الغربية، والانصراف إلى العمل على منوالها، وهذا ما أدّى بالشعر الجزائري استمراره في نظم أغراض تقليدية طغت عليها الرتابة والتكرار كالمدح والوصف طيلة مدة زمنية " ففقد من خلاله... صفته شكلا ومضمونا نظرا لتكفل مجموعة من الناظمين والفقهاء بمصيره ومنطلقاته"[2] هذا ما أدّى إلى تأخر الشعر الجزائري.

كان الفضل الكبير للشباب الجزائري الذي تنامت لديه روح المقاومة في شتى الميادين باحثا عن التجديد في كيان وكينونة الشعب الجزائري وأدبه، حيث أعادت للقصيدة رونقها وفصاحتها، إحياء للتراث والتشبث بالماضي كما حافظوا على الموازين الشعرية التقليدية، وهذا كان امتدادا لما يشهده المشرق لأن الشعر المشرقي كان حافلا بالأعمال البطولية يستقون أصولهم من منابعه وينهلون من ثماره و آثاره.

وقد كان لاتصالهم بالمشرق وآدابه دورا فعالا في انبثاق هذا النمط الشعري الوجداني الرومانسي في نفوسهم وانتشاره بين أسطر أشعارهم أدّى هذا الاتصال إلى خلق شعري يثري الساحة الجزائرية الحياتية والإبداعية، وهو الشعر الحر الذي حرص على تمسكه بالمذهب الرومانسي العربي.

كما شكلت الثورة أحد المنطلقات الأساسية في كتابة الشعر الجزائري فأغلب النصوص تحمل الطابع الثوري وتتغنى بأمجاد وبطولات أبناء الجزائر، وبعد الاستقلال عرفت الساحة الأدبية في الجزائر جمودا حيث انصرف الأدباء والشعراء إلى مجالات أخرى.

واستمر جيل ما بعد الاستقلال يأخذ من منابع الشعر العربي فشغف بمعرفة التغيير الذي مس " عمود الشعر" الذي تعددت مصطلحاته ب: " العمود المطور" أو " الشعر المنطلق" أو " الشعر الحديث"، أو " شعر التفعيلة" أو "الشعر الحر"، وعلى الرغم من الصعوبات والعراقيل التي واجهت الحركة الشعرية " فقد شهدت تطورا ملموسا من حيث كثرة ممثليها، أو المستوى الفني لنماذجها الجديدة، إذ احتلت الصدارة في الصحف والمجالات منافسة بذلك نماذج الشعر العمودي وفضلا عن كثرة الأمسيات الأدبية التي يلقي فيها أصحاب الشعر نتاجاتهم

[1]- الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري ،ص175.

[2]- عبد الله حمادي : الشعر الجزائري الحديث، منطلقاته وأبعاده عن القصيدة ملحق شعري تصدره التبين يهتم بالشعر المغاربي، العدد9، 2001م، ص2.

مما ساعد على تنامي جمهور هذا الشعر"[1]؛ أي أن الإبداع يحتاج إلى التشجيع للاستمرار ومواصلة المشوار الفني والتجديد فيه.

اتصف شعراء السبعينيات بالتطلع والطموح " الذي كان أكبر من واقعهم الفكري والفني على السواء، فبالقدر الذي كانوا يشعرون فيه بأنهم ولدوا بلا آباء يفتخرون بالانتساب الشعري إليهم، كما كانوا محظوظين كل الحظ في أنهم فتحوا عيونهم في زمن تطلعوا فيه إلى وطن تشرق شمس الحرية عليه، أضف إلى الاشتراكية والتقدمية (.....) فلم يكونوا يشعرون بأن ما يبدعونه يمثل هذه التطلعات، فبدا عليهم الحزن وتلون شعريتهم بلغة منتكسة في الرومانسية، أو أنها لم تبرح إطار الواقعية النقدية التي نلقيها في شعر " عبد العالي رزاقي" و " أحمد حمدي"[2] فقد كان اهتمام الشعراء بالجانب الفكري الثوري كبيرا وابتعدوا عن الاهتمام بالجانب الفني دون شعورهم بهذا الابتعاد فقد شغلهم طعم الحرية والاستقلال.

أما فترة الثمانينات فحفلت بملامح التجديد، فالشاعر الجزائري أخذ استقلاليته في كتابة النصوص الشعرية بتأمل ونظرة ثاقبة لواقعه المعيش، محاولا التفتح على المناهج الجديدة لاستقصاء عوالم النصوص الشعرية "فالشعراء الشباب في الثمانينات وما بعدها حاولوا أن يؤسسوا لتيار شعري ذي ميزات فكرية وفنية جديدة"[3] حيث تميز هؤلاء الشعراء بالبحث عن منطلقات جديدة واعية لكتابة أشعارهم في راهن فرض عليهم التسلح بآليات تناسب عصرهم " فشعر " نور الدّين درويش" و" عز الدّين ميهوبي" و " ياسين بن عبيد" أساس جيد لإبداع شعري سيستمر زمنا طويلا، بل ويؤسس للتواصل مع سيأتي، وذلك لما حمله من سمات الإيجاب الفكري والفني ومؤشر علاماتي لوعي تشكل في ظل الثابت الوطني والعقائدي والثقافي..."[4].

واتسمت هذه الحركة الشعرية في هذه (المرحلة) بالنضج الحقيقي الذي عرفه بعد الاستقلال، فقد جمعوا بين الجانب العمودي والحر، حيث اهتم الشاعر المعاصر بالشعر العمودي ورغبته في نظمه على قوافيه، فهو الأصل الذي لا يتزعزع مهما صدعت رياح التغيير.

[1]- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص84-85.

[2]- أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجية الضائعة " تأملات في الشعر الجزائري المختلف"، منشورات الاختلاف، دط، دت، 2003م، ص78.

[3]- عمر بوقرورة: في علاقة الشعر الجزائري بالتاريخ أو الوجه الآخر للبطولة، دب، ط1، 1419هـ، 1998م، ص131.

[4]- المرجع نفسه، ص131.

بناءا على ذلك استطاع الشاعر بحسه المرهف، وعاطفته الجياشة أن يدرك الأشياء ويصبغها بدمه ويلونها بروحه، كما يمكنه أن يجمع بين الأشياء المتنافرة، ويقرب المتباعدة.

ساهم التلاقح المعرفي النصي والشعري في إطار التناص في بلورة مفاهيم جديدة، انطلق منها الشعراء نحو أفق شعري مغاير لما سبقه من التجارب؛ على نصوصهم " وهو ما يغني التداخل اللغوي والدلالي الكبير للنصوص الشعرية، ويساهم في تقارب الشعراء زمانيا ومكانيا وإيديولوجيا وثقافيا، من خلال قراءة إنتاج بعضهم البعض كما أنه يثري الإعجاب الفني بينهم"[1]. دخل الشاعر الجزائري في تجربة روحانية نتيجة البحث المستمر لأغوار النفس والتعمق في معرفة أسرارها وانبثق عن هذه التجربة صوفية في نصوصه الشعرية تجدر لأصولها الإسلامية " فقد أطلت التجربة الصوفية على العالم بصورة جديدة تخالف الصورة التقليدية المتبعة في المفهومات السائدة، وبالفعل مثلت هذه التجربة حداثة شعرية غيرت نظرتها إلى اللغة وإلى الشعر؛ إذ لم تعد المفردات والكلمات توضع فيما وضعت له أصلا بل استحدثت لها معجما خاصا لا يجد من يفهمه إلا من تغير أفق انتظاره، وآلف واقع الجديد الصوفي لغة ورموزا ورؤى"[2]؛ فالشاعر من خلال صوفيته تجاوز عالم المحسوسات إلى عالم الروحانيات، فتمرد على واقعه الإنساني بوصفه ممارسة روتينية خالية من التعبير العاطفي.

وتعد ظاهرة التجريب " حقا مشروعا لكل نص شعري يريد أن يحقق فرادته ويؤكد أصالته ضمن الاختلاف إذ لا ينبغي أن يتحول إلى حذلقة تنطلق من الفراغ، وتبني صرحا هشا يذهب في مهب الريح، ونلبس الغموض الذي يتجاوز الإيحاء إلى الألغاز دون معرفة أبسط أبجديات لغة الشعر"[3]؛ هذه الظاهرة تمنح للنص الشعري الجديد خصوصيته وتؤكد أصالته.

ومعظم الدراسات حول الشعر الجزائري المعاصر، تؤكد التطور الكبير الذي حصل في بنية القصيدة الجزائرية فيما يتعلق بتشكيل الصور الفنية.

كما عرفت الساحة الأدبية الجزائرية مجالا واسعا أمام محاولات التجريب التشكيلي للقصيدة، حيث رأى بعضهم أنها شجعت الدّين لا يتوافرون على الأدوات الشعرية لكتابة " قصيدة النثر" حيث تعد هذه القصيدة من نتاج الفكر الحداثي.

[1]– جمال مباركي: التناص وجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات إبداع الثقافية، ص287.

[2]– عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007م، ص38.

[3]– أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجية الضائعة " تأملات في الشعر الجزائري المختلف"، ص282.

كان التحديد التاريخي لهذه التجربة الشعرية المعاصرة " عبر الابدالات التي اختارها ذوات الشعراء، أو اهتدت إلى إشكالها في الممارسة النصية مسارا في التحرر من قيود الوزن، ثم من الوزن ووحدة القافية بالتخلي عن وحدة الدليل العروضي الذي كان العنصر البنائي الأول في البيت الشعري بأثر رومانسي أكيد يعود إلى ما كانت الرومانسية اقترحت مظاهره الأولى في التخلي عن الدال العروضي لكتابة ما كانت تسميه شعرا حرا أو نثرا شعريا أو كتابة شذرية"[1]؛ بمعنى هذا أن الممارسة الشعرية الجزائرية عرفت تجديدات وتغيرات، حيث تحررت من قيود الوزن والقافية وذلك بالتخلي عن وحدة القصيدة العمودية.

إن المتتبع للحركة الأدبية عامة والجزائرية خاصة يستطيع أن يرى أن أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الأدبي (جيل الحداثة الشعرية) الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث، والملاحظ عند أغلبية الشعراء الجزائريين في هذه المرحلة استكشاف أفاق جديدة ورغبته في الخروج من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه.

III- مظاهر التحول في البناء الفني للشعر الجزائري:

ظهرت تيارات فكرية ومذاهب أدبية، تعددت مشاربها وتنوعت مرجعياتها الفكرية، حيث رأى الشاعر المعاصر أنه من الضروري استحداث أشكال شعرية جديدة، والتجديد في طرق تعبيره وأدواته الفنية، تماشيا مع التطورات والتغيرات، وتجسد هذا التجديد من خلال هذه العناصر:

- اللغة الشعرية:

تعد اللغة أهم أداة يتواصل بها الإنسان مع أخيه الإنسان، حيث يعرف " عبد المالك مرتاض" اللغة بأنها " أرقى أداة للتواصل بين البشر وهي أيضا مفتاح المعرفة فلا معرفة إلا باللغة إذ لا يجوز أن تتم هذه المعرفة خارج مجال اللغة وإلا كانت مجرد معرفة من العدم، ذلك بأن المعرفة إنما تكون بالإدراك العقلي الذي لا يمكن أن يتم إلا

[1]- يوسف ناوي: الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، ط1، ج2، 2006م، ص28-29.

بواسطة اللغة التي هي أداة للإرسال والاستقبال والترجمان والتصور والإدراك فمن دون اللغة لا يمكن لأحد أن يعبر تعبيرا راقيا واضحا"[1].

وهذا يعني أن اللغة أداة للتواصل بين البشر وهي مفتاح أساسي لكل إنسان، والتي يعبر من خلالها عن رغباته وحاجاته وأحاسيسه، ولا يمكن الاستغناء عنها في أي ظرف كان فكلما كان معجمه اللغوي غني كلما كان تواصله أوسع مع مختلف الأجناس.

فاللغة في الشعر " ليست ألفاظا وكلمات تصف وترصف ولا عبارات تزوق وتنسق، وإنما هي بناء معماري من مزيج أو ائتلاف خفي للفظة بمعناها التوقيفي أو الاصطلاحي مع معناها المجازي أو الجديد عند الاستخدام إن يتولد الإيحاء بالرمز ثم تتكامل أجزاء الصورة مع تكامل الألفاظ في العبارة وتناسق العبارات في الفقرة الواحدة التي هي في الشعر تتأسس من البيت الواحد الذي يشكل مع بقية أبيات القصيدة تواترا مع انسجام بنيوي نفسي حتى نهاية القصيدة"[2].

وهذا معناه أن اللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية، كما تختلف أيضا عن لغة العلوم وجميع المعارف الإنسانية الأخرى، وبما أن الشعر الحر يعد تجربة جديدة في الأدب الحديث والمعاصر فإن لغته سوف تكون جديدة، ولقد أعطى الدارسون أهمية كبيرة للغة لمكانتها في العمل الشعري، فقد عدت من أهم المقاييس الأساسية التي تحكم بواسطتها عن التجربة الشعرية بالجودة أو الرداءة، فالشاعر بواسطة هذه اللغة الشعرية يعبر عن أحاسيسه." فعلاقة تجربة الشعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص أو مؤلف مسرحية وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به"[3].

فاللغة إذا امتزجت ألفاظها وتراكيبها تعطي عملا أدبيا ذو قيمة فنية وجمالية، فاللغة لا تعتبر مجرد تعبير عن المعاني الذهنية المجردة فقط بل هي تتخطى ذلك حتى تصل إلى قمة الإبداع فيستعملها الفنان حسب مهارته الخاصة " لأن الفنان على النقيض من الرجل العادي لا يقنع بما في الطبيعة من موضوعات جاهزة تقليدية، بل

[1]- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، دط، دت، ص117.

[2]- عادل جاسم البياتي: التجديد في لغة الشعراء الإحيائيين، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، دط، 1984م، ص11.

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964م، ص415.

يتجه ببصره ولغته الفنية في معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة أو الغامضة أو المتلبسة التي مازالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد"[1].

وهذا معناه أن هناك اختلاف كبير بين الفنان والرجل العادي، فالفنان هو ذلك المبدع الذي لا يكتفي بالأشياء الجاهزة فقط، بل هو الذي يسعى إلى توضيح كل ما هو غامض.

- **الإيقاع:**

يعد الإيقاع من أكثر الظواهر الفنية بروزا في الشعر العربي المعاصر وأشدها ارتباطا بمفهوم التجديد، والتي كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية، فالإيقاع دائم الارتباط بالوزن الشعري.

وتعتبر " موسيقى الشعر من أهم العناصر التي تغدي العناصر الفنية التي تسهم في تشكيل التجربة الشعرية في صورة قصائد وأبيات تتألف من جمل وكلمات، يشكل كل منهما صوتا موسيقيا خاصا يتناغم تناغما متلاحما مع غيره، وبدون عنصر الموسيقى يتحول البناء الشعري إلى ألفاظ نثرية خالية من الروح والعاطفة"[2].

وهذا يعني أن الموسيقى ضرورية في إبراز التجربة الشعرية في شكل قصائد وأبيات شعرية، فالإيقاع عنصر مهم في أي بناء شعري.

ونجد " ابن طباطبة " يعرف الإيقاع بقوله:" للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يريد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[3].

فالإيقاع عند "ابن طباطبة "هو ذلك الشعر الموزون لقد وجد الشاعر المعاصر نفسه في أمس الحاجة إلى التغيير في فظهرت محاولات جادة في سبيل هذا التغير، إلا أن هذا التغير في رأي "عز الدّين إسماعيل"" لم يكن جزئيا أو سطحيا وإنما كان جوهريا شاملا، وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى"[4].

إن هذا التغيير لم يكن نتيجة عجز الشعراء، وإنما كان دافعه الحقيقي " جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة

[1] – عز الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، ط2، 1994م، ص385.
[2] – محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص30
[3] – عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003م، ص93.
[4] – عز الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م، ص62.

موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"[1].

فموسيقى القصيدة العربية المعاصرة قائمة على أساس أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة الشاعر فقد تمسك الشاعر المعاصر بالحرية وتحرر من الأوزان والقوافي وصار يستند إلى قوافي متعددة ولم يعد ملتزما بوحدة القافية والروي، وهذا لا يعني أن الشعر الحر ألغى الوزن والقافية ولكنه أدخل تعديلا جوهريا عليها وهذا أكسب الشعر الجزائري قالبا موسيقيا جديدا.

- **الصورة الشعرية:**

الصورة الشعرية من الأشياء الفنية التي لها أهمية كبيرة في العمل الشعري، حيث لا تخلو أي دراسة للشعر من هذه الصورة الفنية الجمالية التي تميز بين الشعر والنثر.

ونظرا للأهمية التي استحوذت عليها الصورة الشعرية في مجال الشعر، فقد تناولها النقاد والدارسون وأعطوها تعاريف مختلفة، فهناك من يرى بأنها: " هي عبارة عن وسيلة فنية، يوظفها الشاعر من أجل أداء وظيفة معينة أو فكرة ما ضمن عمله الفني... فأهميتها تكمن إذن في وظيفتها الدالة بالدرجة الأولى، وأساس مقياسها إنما يكون بحسب موقعها من العمل الفني، كما يراعي بدرجة هامة وخطيرة تناسبها مع غيرها من الصور والمعاني بالنسبة للعامل الشعري بوصفه وحدة فنية متكاملة"[2].

فالصورة الشعرية وسيلة فنية يسعى الشاعر من خلالها إلى تحقيق ما يطمح إليه في عمله الشعري.

والصورة الفنية ركيزة أساسية ومهمة في البناء الشعري " لأن العمل الشعري لا يقصد به مجرد التعبير بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال والوجدان في نفوس الآخرين... وهذا شرط العمل الأدبي وغايته به، يتم ويستحق صفته، فالصورة الشعرية ذات قيمة أدبية هامة لأنها وسيلة معبرة ومؤثرة وموحية، تفوق بكثير الصورة التعبيرية المباشرة، والصورة التعبيرية الإيحائية أقوى فنيا من الصورة الوصفية المباشرة وأن للإحياء فضلا لا ينكر على التصريح"[3].

[1]- عز الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص63.

[2]- يحياوي الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، دط، 1983م، ص91.

[3]- المرجع نفسه، ص92.

وهذا معناه أنه هناك فرق بين الصورة التعبيرية والصورة الشعرية والعمل الشعري لا يقتصر على التعبير بل يتطلب صورة موحية تترك أثرا في نفس الإنسان.

وتشكل الصورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة وهي ليست مستحدثة فيه بل هي جزء من مبنى القصيدة، وهي حسب ما يرى جابر عصفور:" هي الجوهر الثابت والدائم فيه"[1]، وترتبط الصورة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية وهي:" طريقة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة"[2]، فالصورة الشعرية شيء ثابت وأساسي في العمل الأدبي وهي إحدى الطرق التي يعبر الشاعر من خلالها، حيث ارتبطت الصورة في القصيدة العمودية ببعض القيود والقوالب الخارجية.

وعندما تحررت القصيدة المعاصرة من هذه القيود أخذ الشاعر يعبر عن مواقفه في صورة فنية تتوافق وحالته النفسية والشعورية، فقد تخلص من وحدة القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان أحاسيسه ومشاعره وأفكاره وأطلق العنان للصورة الشعرية.

- **الرمز:**

الرمز وسيلة مهمة اعتمدت عليها التجربة الشعرية في الشعر المعاصر، ولقد تنوعت التعاريف واختلفت حول مفهوم الرمز حيث أحدث الرمز جدلا بين النقاد والدارسين واعتبروه مظهرا مهما من مظاهر البناء الفني في القصيدة، " فالرمز الأدبي ما هو إلا عبارة أو كلمة عن شيء أو حدث، يعبر بدوره عن شيء ما أو يشمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها أو هو بكلمات أكثر ببساطة ربما شيء محسوس يرتبط به عادة مغزى تجريدي أو انفعالي"[3].

وهذا معناه أن الرمز هو تعبير غير مباشر، واستعمال لكلمات ذات دلالات وإيحاءات للتعبير عن المشاعر والأحاسيس.

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص07.
[2]- المرجع نفسه، ص323.
[3]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص45.

وكما نجد " إحسان عباس" يعرف الرمز بقوله:" إحالة ما وراء المعنى الظاهر مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا"[1].

يرى "إحسان عباس" أن الرمز يستعمل للتعبير عن المعنى الظاهر لأنه معنى عميق الدلالة، فالرمز هو التعبير عن الأحاسيس.

ويعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية وهذا ما أكده "عز الدّين إسماعيل" في قوله:" من ابرز القضايا التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ"[2].

فالرمز يقوم على إخراج اللغة من وظيفتها والتي تتمثل في التواصل وإدخالها في الوظيفية الإيحائية " لأن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا أما إذا أجهد المبدع نفسه في التخير شد انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته"[3].

وهذا معناه أن الرمز يخاطب العاطفة، فهو إفصاح عن المشاعر المكبوتة، حيث نجد "غنيمي هلال" يعرف الرمز قائلا:" الرمز هو الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالتها، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"[4].

فمن خلال الرمز استطاع الشاعر أن يعبر عن قضاياه ومواقفه، فالرمز مصدر من مصادر إلهام الشاعر ومجال من مجالات إبداعاته، فالشاعر المعاصر اتخذ من الرمز ملاذا يلجأ إليه كلما أراد أن يكتب قصيدة محاولا استخدام الرمز كأداة فنية جمالية.

[1]- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996م، ص200.

[2]- عز الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص194.

[3]- محمد الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب، نازك، البياتي، دار الكتاب الجديدة، بيروت، ط1، 2003م، ص34.

[4]- غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، دت، ص298.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: دراسة في البناء الفني لديوان البدء " سليمى رحّال".

المبحث الأول: البناء اللغوي.

1- بنية اللغة.

2- التكرار.

3- بنية العناوين ودلالتها.

أ- العنوان الرئيسي.

ب- العناوين الفرعية.

4- بنية الغلاف.

المبحث الثاني: البناء الشكلي.

1- شعر التفعيلة.

أ- الإيقاع الدّاخلي.

ب- الإيقاع الخارجي

2- شعر الومضة.

المبحث الثالث: بنية الصورة الشعرية.

1- الصورة الشعرية.

2- التناص.

3- الرمز.

المبحث الرابع: البناء التقني.

1- علامات الترقيم.

2- السواد والبياض.

3- التقديم.

الفصل الثاني: دراسة في البناء الفني لديوان البدء لـ " سليمى رحّال"

المبحث الأول: البناء اللغوي:

1- بنية اللغة:

تعتبر اللغة أهم وسائل التفاهم والاحتكاك بين أفراد المجتمع في جميع ميادين الحياة، وبدون اللغة يتعذّر نشاط الناس المعرفي، وترتبط اللغة بالتفكير ارتباطا وثيقا، حيث عرف القدماء اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، ولم تستطع التعريفات الحديثة للغة أن تتجاوز هذا التعريف، وتشكل اللغة دعامة أساسية في أي عمل أدبي، فهي عبارة عن المادة الخام التي يبني منها المبدع عمله الفني، سواء أكان شاعرا أم ناثرا، وقد اهتم تراثنا النقدي بقضية اللغة في الشعر اهتماما بالغا باعتبارها الأداة التي تميز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، حيث تحدث " ابن سلام" عن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر في قوله: " وليس بشعر، إنه كلام مؤلف معقود بقواف"[1]؛ وهذا معناه أن ما يميز الشعر عن النثر هو القافية والوزن، والناثر لا يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر لوجود " فروق جوهرية بين استخدام الشاعر للغة واستخدام النثر لها، أو بين " لغة الشعر " و "لغة النثر" للشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها"[2].

فالشاعر يختلف عن الناثر في استخدامه للغة، فلغة الشاعر لغة ذات دلالات نفسية وشعورية وهي لغة موحية تصدر عن الوجدان تؤثر على نفسية القارئ وتترك فيه انطباعا وإحساسا، أي أن لغة الشعر تختلف عن النثر.

ويذهب " محمد غنيمي هلال" أن الفرق واضح وجلي بين لغة الشعر ولغة النثر يقول:" فلغة الشعر لغة عاطفة ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب... والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها، وموضوعه حدث من الأحداث، أو مسألة من المسائل المبنية أولا عن الفكر... والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله"[3]؛ فلغة الشاعر تصدر عن عواطف ووجدان الشاعر، وهذا الوجدان يستلزم ألفاظا ذات دلالات شعورية خاصة، قادرة على التأثير في نفسية القارئ على عكس لغة النثر فهي مرتبطة بالفكر ذات ألفاظ واضحة، وغاية الناثر هي نقل الأفكار وشرحها وتوضيحها.

[1] -محمد بن سلام،طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة(السفر الأول) دت ص.8

[2] - علي عشري زائد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة آداب، ط5، 2008م، ص41.

[3] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، د ط، د ت، ص357-358.

واللغة الشعرية لها أسس ذكرتها " نازك الملائكة" في قولها: " الشاعر أكثر التصاقا باللغة، لأنه كلامه موزون مقفى والوزن يستثير في الذهن تاريخا عميقا للغة، وعقله مفتاح لأسرار اللغة ودقائقها، وثانيها: أن اللغة منبع أو كنز الشاعر وثروته، أو جنيته الملهمة وليست الأداة، وثالثها: أن اللغة تحيى وتتسع، وتكشف أسرارها على لسان الشاعر، فهي كيان فيه عمق وأسرار، وله قوانين وأقيسه واجبة الاحترام والخضوع، لأن قوانين اللغة هي سر جمالها ورابعها: أن الشعر يعتمد على التعبير أولا ثم تأتي الفكرة لاحقة له وليس العكس، وخامسها: الابتعاد عن الألفاظ العامية"[1]؛ اللغة ركيزة أساسية في الشعر، فالشاعر مرتبط بها لأن كلامه مبني على الوزن والقافية، وتعدّ اللغة سلاح الشاعر الذي تنهض بفضله وتظهر معانيها على لسانه، فهي تحمل أسرارا وخفايا يخرجها الشاعر في قالب شعري له قوانين تحكمه وهذه القوانين هي التي تعطيها جمالا ورونقا، وألفاظ الشعر تكون ألفاظ معبرة بعيدة عن الألفاظ الساذجة، أي أن لغة الشعر هي لغة راقية.

كما وضع الناقد والباحث " عبد الفتاح عثمان" أسس وقيم فنية في لغة الشعر في قوله:" إنها تجنح إلى الأسلوب الاستعاري الذي يبتعد عن البثّ المباشر، ويثير انفعالات نفسية معينة في نفس المتلقي، والقيمة الفنية الثانية التي تتميز بها لغة الشعر، هي الغموض الناشئ عن تكثيف المعنى وتركيزه، فهي مظللة توحي بالمعنى ولا تحدّده، تشي به ولا تكشف عنه، وترمز إليه، ولا تمسك به، إنها لغة حافلة بالمعاني التي تشع في وجدان المتلقي وتهبه فرصة التأمل والاختيار والثقل بين الدلالات الثرية التي يمتلئ بها اللفظ القليل"[2]؛ وهذا معناه أن اللغة الشعرية هي لغة غامضة تظهر في شكل استعارات، ومعانيها غير مباشرة، فالشاعر يرمز إلى المعنى الحقيقي للغة دون التصريح به، لأن اللغة تحمل في طياتها معاني متعدّدة تسمح للمتلقي بالتأمل في دلالاتها ومحاولة فهمها وتفسيرها وفك رموزها الغامضة.

والشاعر عليه أن يختار الألفاظ المناسبة لبناء قصيدته، لأن الألفاظ هي إحدى الدعائم الأساسية لبنية القصيدة وإحدى الأدوات التي يستعملها الشاعر ليخلق نصا أدبيا معبّرا عن تجربته الشعرية.

في ديوان " البدء" نجد الشاعرة " سليمى رحّال" وظفت ألفاظا من حقول معرفية مختلفة، كما اعتمدت في لغة قصائدها علي الجمع بين الألفاظ التي يستحيل الجمع بينها، والتي يعتريها التناقض اللامعقول والعلاقات اللامنطقية، لتجسد الحداثة اللغوية، ولتخلق نصا أدبيا يعكس تجربتها الشعرية.

[1]- نازك الملائكة: الشاعر واللغة، مجلة آداب، ع 10، 1971م، ص12.

[2]- عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، د ط، 1980م، ص118-119.

ونلتمس هدا في قولها:

تسقط تفاحة من مدارج الغواية

خذّ من خوف

وخذّ من غنج

يتعرّى الكون [1]!

لقد أسندت الشاعرة فعل التعري للكون والمفروض أن هذا الفعل يخص الإنسان دون سواه.

وتقول في موضع آخر:

يجرجرني

مثل غيمة من عبير

يدوخني عند كل انتباه

لأسكر بالبن المتدفق من ينبوع رحمه

من حدقة المساء المتدثر بسراب الرؤى[2]

فالشاعرة في قولها: " لأسكر بالبن المتدفق من ينبوع رحمه" تحدّثت عن السكر لكنها لم تربطه بالخمر، بل ربطته بالبنّ مع أن السكر يكون بالخمر.

وتقول أيضا:

بالكحل العربيَ

أوشم جبهتي بالخطايا[3]

[1]- سليمى رحال: البدء، ص07.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

تحدّثت الشاعرة عن "الكحل"ولا يخفى على أحد أن الكحل يستعمل كدواء وزينة للعين إلاّ أن الشاعرة وظفته في غير محلّه، فاستعملته للوشم.

وفي موضع آخر تقول الشاعرة:

وآدم يطلعُ من أنساقه

يتنصّل من تراتيل الشّرود

يستحم بدم الخطيئة

من فيوضات الركوع[1]

استخدمت الشاعرة الفعل "يستحم"مع العلم أنّ الاستحمام يكون بالماء،وهو دليل طهارة الجسم،إلاّ أن الشاعرة استبدلت الدم بالماء،حيث لا يتجرّأ أيّ شخص علي الاستحمام بالدّم، ومعروف أنّ الدّم يكون نتيجة لجرح، فالشاعرة استخدمت هذه الكلمة في غير محلّها.

و من ظواهر حداثة اللغة الشعرية في الديوان، هو إهمال الشاعرة لأدوات الربط والوصل بين الأسطر الشعرية وهذا ما يتضح في مقطع "فعل الدخول" من قصيدة "أفعال":

تتسلّل كالنّشوة

في شريان الجسد

تتماوج في كانون العين

غيمات الرّعشة

أهمُس:

بردانةُ[2]

[1]- سليمى رحال: البدء، ص08.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

فهذه الأسطر الشعرية تخلو تماما من أدوات الربط"الفاء والواو وغيرها..."ولقد عمدت الشاعرة إلى حذف إسقاط جزء من عبارات القصائد ويتجلى لنا ذلك من خلال قولها:

وتهمسُ برعشة البدء

كنتُ...

هنا؟

أقلّمُ أظافري

و...

أشتاقُ إليك[1]

وهذا الحذف الذي وقع في الأسطر الشعرية انجر عنه بتر في المعنى وعدم اكتماله

والمتمعن في ديوان "البدء" يلحظ كثرة الألفاظ الجريئة التي تعّبر عن شخصية الشاعرة ، فهي غير مبالية في استخدامها للّغة مثل: (التحرّش، الصدور المشرّعة، الغواية، النهدين، كيد النساء، الرّعشة، النشوة الموبقات،كاسات العرق...)

فالشاعرة استطاعت أن تختار بعناية فائقة الألفاظ التي تعبّر عن شخصيتها القوية والجريئة، فهي تعبّر بكل حرية وطلاقة عن الوضع الذي يمرّ به بلدها، فالشاعرة تحدّثت عن هذا الوضع بجرأة وتحدّي كما تطرّقت في ديوانها إلى مواضيع حسّاسة كحديثها عن العلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة، حيث ربطت هذه العلاقة بعلاقتها مع وطنها. فالشاعرة غير مراعية للقيود الأخلاقية و الاجتماعية و السياسية، حيث يتّضح لنا لامبالاتها في استعمالها للّغة التي جعلت منها قلعة دون حرس ودون جدران، قلعة عامرة بالنيران. فلغة "سليمى رحّال" لغة نار، فهي ترى أنّ من النارّ تنبع الحياة و تنبع الحقيقة.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن حداثة اللغة الشعرية في ديوان " البدء" قد تجسدت من خلال الانزياح عن قوالب اللغة المعروفة بالإضافة إلى إهمال أدوات الربط وبتر المعنى من خلال حذف جزء من المعنى.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص13.

2-التكرار:

يعدّ التكرار من أهم المقومات التي ينبني عليها الشعر، ويبرز ذلك في تكرار الحرف والتفعيلة والروي والقافية وهو أسلوب من أساليب التعبير، ووسيلة يستعين بها الشاعر للتعبير عن رؤيته وتصوير مشاعره، والتكرار هو مصطلح من المصطلحات المهمة التي شغل بها أصحاب البيان في البلاغة العربية، لما له من رصيد كبير وعمق التصاق بالإبداع الأدبي عامة، والتكرار يراد به " دلالة اللفظ على المعنى مرددا لتأكيد غرض من أغراض الكلام أو للمبالغة فيه"[1] بمعنى أن أصحاب البيان اهتموا بالتكرار لما له من أثر في العمل الأدبي، كما ورد كذلك في القرآن الكريم.

إن ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف وتمتدّ إلى الكلمة إلى العبارة وإلى بيت الشعر، وكل واحدة من هذه الظواهر تعين على إبراز دور التكرار.

وعند دراسة النصوص الشعرية لديوان " البدء" والتعمق فيها نجد أن الشاعرة " سليمى رحّال" استطاعت أن توظف تقنيات هذا الأسلوب لدواع فنية، والتكرار جاء عندها في عدّة محاور:

أ-تكرار الحرف:

لقد ورد تكرار الحروف في الشعر العربي عامة والشعر الحر خاصة في قصائد متعدّدة ومتباينة، إذ له أثر خاص في إحداث التغيرات والتأثيرات النفسية للمتلقي.

وقد كثر تكرار الحرف في ديوان " سليمى رحّال" مما يدفعنا إلى اختيار نماذج من هنا وهناك حتى يسهل علينا إيضاح بعض الأصوات المكررة لدى الشاعرة ومن هذه الأصوات تكريرها لحرف الباء حيث نجد أن الشاعرة قد استعملته بكثرة في ديوانها، ويتضح ذلك في قصيدة "شبق" حيث تقول:

أوغل في تخوم الخصب بين ذراعيك

وأندر في الصدر المتلاطم

ناري

[1]- علي الجندي: البلاغة الفنية، نهضة مصر، د ط، 1956م، ص182.

وعمري المتلبّد

بالأمنياتِ الزّهر

بالآتي الضّباب

بالرب الموجع

بالكفر السّادرٍ

والاكتئاب

ياولدا يقتلني بالشعر

والّنزق الكافر

لك الفرحُ الموبق[1]

والملاحظ في هذا المقطع تكرار " الباء" أربعة عشر مرة (14)، والباء من الحروف المجهورة وتؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة فهي ذات مرونة عالية السعة، في إمكانياتها الصوتية واستعملته الشاعرة لتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحقق اللحن الموسيقى، وكذلك "الباء " حرف انفجاري وهو يدل على معاني القوة والرفض والتحدي والثورة.

أما في قصيدة " مواجع جسد"، فمن الحروف البارزة تكرارها حرف "الميم" في قولها: مواجع هذا الجسد المسيّح بالشائعات

هذي المفاتن تعززُ أهاتها

في العيون الفاجرة

هذي المعاصي الله تكن

لكنَها تطرزُ فوق نهدي

[1]- سليمى رحال: البدء، ص19.

بالأظافر وبالكذبة المترفة

فتستحيل الحلمة ياقوته مدماة

ترضع العالم جراحاتها

تتحرش بالصدور المشرعة

للاتكاء اللذيذ

تستبيح مرافئها

المهيأة للمواعيد

وللنساء الفاتنات[1]

فقد تكرر الميم في هذه الأبيات أربعة عشر مرة (14)، وهو من الحروف المجهورة وسبب ورودها في شعر "سليمى رحّال" بكثرة محاولة إعطاء قصيدتها بعدا فنيا وقيمة جمالية وهذه القيمة تكمن في البعد البصري، واستعملت الشاعرة حرف " الميم" للتعبير عن ألمها ومواجعها لأن حرف " الميم" من الحروف التي عند قراءتك لها تبعث في نفسك الإحساس بالألم، وكذلك "الميم" حرف غنّة، وهو يدل على الإخفاء والكتم والتردد.

والملاحظ أيضا تكرار حروف الجر في كل قصائد الديوان، حيث تنوعت أحرف الجر فيه، ومن الحروف التي وردت بكثرة حرف " الباء " و " من" و " في".

تقول الشاعرة:

وتعتّم الروح بتراتيل السأم

تجلَل بالسَحر حلمتها

وتبلَل الكون بندى الشفاعة

[1]- سليمى رحال: البدء، ص27.

تنفتح كجرح [1]!

يظهر حرف الجر" الباء" بشكل واضح في هذه الأبيات، فهو يفيد الاستعانة، حيث استعملته الشاعرة للتنفس والاستمرار في التعبير، ولمنح الكلمة نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة.

وتقول أيضا:

تسقط تفَاحة من مدارج الغواية

خذّ من خوف

وخذّ من غنج

يتعرّى الكون !

تنفلت حوَاءُ من دهشتها[2]

الملاحظ في هذه الأسطر أن الشاعرة كررت حرف الجر " من" لتقوية النص، وهذا الحرف هنا يفيد بيان الجنس.

فالشاعرة من خلال تكرارها لحروف الجر تريد مواصلة كلامها واستمرارها في التعبير عن الأوضاع التي يعيشها بلدها، فهي لا تريد الانقطاع عن الكلام.فالعنوان له علاقة بهذه الحروف، فالشاعرة ذكرت العنوان "البدء" بكلمة واحدة ثم توقفت، فبتوظيفها لهذه الحروف تريد أن تكمل الوقفة.

ب–تكرار الكلمة:

إن لتكرار الكلمات غرضا أساسيا لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال، وربما تكون دراسته تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف.

وقد شغلت ظاهرة تكرار الكلمة مساحة من المتن الشعري ل" سليمى رحّال" ومن أمثلة هذا الضرب من التكرار قولها في قصيدة " البدء":

[1]– سليمى رحال: البدء، ص08.

[2]– المصدر نفسه، ص07.

ملتصقين كقلب

ثم ينفلتان من فزع

فلا يفي القلب نبضه [1]!

كررت الشاعرة كلمة " القلب" في القصيدة أربع مرات(4)، لتبين أهمية وقيمة هذه الكلمة، والقلب يدل على استمرار الحياة، وإذا توقف القلب عن النبض تتوقف حياة الإنسان، الشاعرة ربطت القلب بالأوضاع التي تعيشها فالحزن مرتبط بالقلب، والشاعرة حزينة على بلدها.

ونجد تكرار الكلمة متجليا كذلك في قصيدة" المراودة" تقول فيها:

خذ من هُدبي شراعا

يميل مع الحلم وغيمات النداءُ

خذ من ثغري ابتسامات

تؤسَس فوق تخوم الظنَ

مباهج الوهم

وأعراس السرابْ

خذ من صلاتي

تسابيح وهج

وأنفالا لعشق

يتمادى في التبطين والآهْ

خذني أنا[2]

[1]- سليمى رحال : البدء، ص09.

[2]- المصدر نفسه، ص15-16.

حيث يتكرر فعل الأمر " خذ" أربع مرات، كما تكرر مرتين في قصيدة " البدء"، فالشاعرة كررت هذا الفعل "خذ" الذي أتى بعد جار ومجرور للدلالة علي أنها في مقام التوجيه والتحدي،وأنها ذات شخصية غير مستسلمة رغم الأوضاع، فهي تأمر بأن يؤخذ منها كل شيء ومع ذلك سوف تبقي صامدة ومكافحة ومتمسكة بوطنها وبدينها.

ومجمل القول إن أسلوب التكرار بمختلف مستوياته يوفر للقصيدة الحداثية إمكانات تعبيرية راقية، تعكس حقيقة التجربة النامية والواعية ، وتوثيق الصلة بين الشكل الشعري ومحتواه الدلالي.

3-بنية العناوين ودلالتها:

لكل بناء مدخل، ولكل مدخل عتبة وهيئة، لأن العتبات همسات البداية، ولقد اهتمت السميائيات الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان والغلاف والإهداء وكلمة الناشر وغيرها من النصوص التي تقوم عليها بنيات النص.

ويعدّ العنوان أول عتبة من عتبات النص، تربط القارئ بالنص وتساعده على الولوج إليه، بل واقتحام فضائه ثم تفكيك شفرته واكتشاف معانيه الظاهرة والخفية كونه " يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية التلقي"[1]؛ فالعنوان هو أهم العتبات والمفتاح الضروري لسبر أغوار النص، كما أنه الأداة التي يتحقق بها اتساق النص وانسجامه، فالعنوان هو الذي يبين لنا طبيعة النص وخصائصه التشكيلية والضمنية لأن أوّل ما يواجهنا من القصيدة عنوانها.

بعنى أن العنوان " جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعد من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله، ومن هنا الحاجة لتحوز" العنونة" موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، فهي لا تفتأ تضح بإشكاليتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية"[2]؛ أي أن العنوان مرتبط بالكتابة يعمل على جذب القارئ وإغرائه وسحبه إلى عالم المغامرة.

[1]- شادية شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة ، بسكرة، د.ط، 2000م، ص271.

[2]- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف، سوريا، دمشق، د.ط، 2007م، ص33.

فالعنوان يلمح إلى المعنى دون أن يبيح به، فهو بطاقة تعريف يمنح النص هويته فيميزه على غيره، فلولا العناوين لظلت الكثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكم من كاتب كان عنوانه سببا لذيوعه وانتشاره وشهرة صاحبه.

أ–العنوان الرئيسي:

إن أوّل ما يلفت انتباهنا عند إطلاعنا على ديوان " البدء" مند الوهلة الأولى هو عنوانه" البدء" الذي جاء في صورته، على شكل كلمة اسمية مفردة مؤنثة وهو اقتصاد لغوي يوحي بدلالته المكثفة المختزلة للنص، فقد أرادت الشاعرة أن يكون العنوان على هذه الصورة الافرادية لقوة الدلالة الاسمية من ناحية، ولأنها أشدّ تمكنا ورسوخا في ذهن القارئ وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى.

تحيلنا كلمة " البدء" في القاموس اللغوي إلى بدء الشيء بمعنى ابتداء أي قدّمه، في الفعل ونجدها في أسماء الله الحسنى "المُبْدِئ" وهو الذي أنشأ الأشياء واخترعها، وبدأ الله الخلق: خلقهم وأوجدهم، وتوحي كلمة البدء إلى البداية والانطلاقة لشيء ما.

ولهذا يمكن طرح العديد من الأسئلة حول دلالة العنوان ومعناه:

–ما طبيعة العلاقة بين العنوان والنص الأصلي؟

–إلى مدى ترمي الشاعرة "سليمى رحّال" من خلال هذا العنوان " البدء" ؟

–لماذا جاء عنوان الديوان بهذه الصيغة؟

الملاحظ أن عنوان الديوان مشحون يطرح العديد من التساؤلات، فقد جاءت كلمة " البدء" معرفة، ولكن رغم هذا التعريف بقيت مبهمة وغير واضحة، أي أن هذا التعريف لم يزل عنها الغموض واللبس، وقد أخذتنا الشاعرة إلى دلالات، من خلال استخدامها لهذه الكلمة المفردة.

لو نظرنا إلى " البدء" لتبادر إلى أذهاننا أن الشاعرة تستوقفنا بحسها المرهف أمام قصة قرآنية المتمثلة في بداية الخلق مع آدم وحواء وسبب نزولهما إلى الأرض، حيث كانا يعيشان في الجنة متمتعين بكل ما فيها من نعيم، إلاّ شجرة واحدة عينها الله لهما و نهاهما أن لا يأكلا منها حتى جاء إبليس وسوس لهما، بأن يأكلا من تلك

الشجرة مقنعا إيّاهما بأن الأكل منها يجعلهما من الخالدين، و بذلك خالفا أمر الله تعالى، ومن هنا كانت بداية بعث الله للبشرية على وجه الأرض وبالتالي بداية الحياة.

فعندما ربطنا العنوان بالنص الأصلي، اتضح لنا أن الشاعرة ربطت أحداث قصتها مع وطنها بأحداث قصة "آدم وحواء"، حيث شبهت الشيطان الذي كان سببا في نزولهما (آدم وحواء) من جنة النعيم إلى الأرض، الذي كان سببا في بداية خلق البشرية فوق سطح الأرض ،وبداية الخطيئة بين البشر،بالإرهاب الذي كان سببا في بداية زمن أغبر وملوث بالدم الخاثر، الذي أدى بها إلى هجرة وطنها بحثا عن الاستقرار والأمن، وكانت هنا أيضا "بداية" وهي بداية معاناتها وشوقها إلى أهلها وأحبتها ووطنها.

ليس للعنوان دلالة مباشرة بالنص الأصلي، فعندما نتجه إلى داخل النص، نجد أن هذا العنوان ليس له حضورا واضحا ومباشرا في النص،فالشاعرة لم تصرح عنه بطريقة مباشرة داخل النص فهي لمحت إليه دون التصريح به، وذلك من خلال قولها:

تسقط تفاحة من مدارج الغواية

خذ من خوف

وخذ من غنج

يتعرى الكون

تنفلت حواء من دهشتها

إذ تسقط في مبخرة الحزن[1]

فالشاعرة لم توصل المعنى إلى القارئ بطريقة مباشرة، وإنما همست به، واستعملت كلمة "البدء" بعدة إيحاءات ورموز، فهي لم تضع عنوان الديوان من عبث وإنما هي تقصد من وراء هذا العنوان غاية، فقد جاء في شكل مفتاح للديوان.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص07.

والملاحظ من جهة أخرى أن هذا العنوان من العناوين الجريئة، والعنوان عندما يكون مفردة واحدة يهدف إلى البروز وجذب الانتباه.

من خلال ما سبق يستنتج أن عنوان الديوان الذي بين أيدينا يحيلنا إلى دلالات كثيرة ويمكن أن نلخص أهم إيحاءاته فيما يلي:

-عنوان هذا الديوان" البدء" ليس في علاقة مباشرة مع النص لأن الشاعرة لم تصرح به في النص.

-لهذا العنوان قدرة كبيرة على التأثير في المتلقي وكسب فضوله، فهو نص شعري مشحون بدلالات كثيرة.

-يمكن إدراج هذا العنوان ضمن العناوين الجريئة.

ب- بنية العناوين الفرعية:

العناوين الفرعية هي عناوين ثانوية تلي العنوان الأصلي، وتعمل على شرحه وتفسيره حيث يمكن أن نميزها عن العنوان الأساسي من حيث لون وسمك الخط وكذلك حجم الحرف، وعادة ما تكون العناوين الفرعية أصغر حجما من العنوان الأصلي وهذا ما يلاحظ في مختلف الأعمال الإبداعية مثل: الرواية، القصة الشعر...

والملاحظ في ديوان " سليمى رحّال" أن العناوين الفرعية تابعة للعنوان الأصلي، حيث نجدها قد أدرجت العنوان الأصلي في العناوين الفرعية، أي أن الشاعرة عمدت إلى انتقاء عنوان إحدى قصائدها ليكون العنوان الأساسي الذي تسمي به الديوان، ربما أرادت أن تبرز كلمة " البدء" وتعطيها ميزة ودلالة واضحة ليفهمها المتلقي ويستوعب معناها، أو ربما يعود إدراج " سليمى رحّال" لقصيدة بعنوان الديوان إلى محاولتها التركيز على معنى معين، ذلك أن كلمة " البدء" تدل على أنها تأخذ مكانة مهمة من تفكير الشاعرة.

ولقد جاء عنوان القصيدة الأولى من الديوان شارحا ومفسرا للعنوان الأصلي وزاده دقة ووضوحا، لكنه من ناحية الحجم يلاحظ أنه قد جاء بحجم أقل من العنوان الأصلي وبلون مغاير له، لكن يتطابق معه في كونه جاء فردي معرّف.

فمن خلال هذا العنوان يتضح مقصد الشاعرة من توظيفها هذه الكلمة " البدء" مرتين كعنوان فمضمون هذه القصيدة يزيل الإبهام والغموض عن العنوان الأصلي وفك شفرته.

_ القصيدة الثانية: "المراودة":

جاء عنوان قصيدة " المراودة" مفرد معرّف، وكلمة المراودة التي جاءت بالعنوان مفردة معرّفة قد حافظت على تعريفها في كامل القصيدة، وذلك من حيث خصوصيتها وتحديد القصد منها، حيث نجد في القصيدة حضورا لدلالة العنوان " المراودة"، تقول الشاعرة:

واستبدّ به العشقُ

غلّق الأبواب من حولي وقال:

« هيت للفرح المسافر من دون رؤانا

هيت له

يتسامقُ في حدقات الأصيلُ

وينبتُ في صحاري الروح

لبلابا وحلما

هيت له»[1]

فالشاعرة هنا تمنح الجسد " هيت له" للرجل الاستثنائي الذي يجعل من الحالة الوجدانية، حالة مدهشة وجميلة، للرجل العظيم الذي يحق له أن يُحِب ويُحَب، الرجل الذي يجعل من الجسد بحره الذي يقرأ داخله كل الأشياء المستحيلة وصرخات الأمواج المتكسرة، كل الأشياء الغامضة التي يتحول من خلالها الجسد إلى جثّة.

والملاحظ أن الشاعرة قد ذكرت كلمة المراودة في نص القصيدة، تقول:

أنا راودتهُ عن رؤاهِ

قد شغفني شعرا[2]!

[1]- سليمى رحال: البدء، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

هذه الكلمة فيها نوع من الإثارة والرّغبة وهي تدل على انكسار الأنثى وضعفها، كما تدل كذلك على الغواية المشتعلة بالسكينة الشهوانية.

- **القصيدة الثالثة: "شبق":**

الملاحظ أن عنوان القصيدة قد جاء مفردا نكرة، منفتحا على دلالات كثيرة، وكلمة " شبق" تعني الرغبة الجنسية أو الدافع الجنسي والمتعة والشهوة الجنسية، وقد ذكرت كلمة " شبق" في القصيدة بصيغتها الاسمية وبما أن لكل علاقة حميمية بداية ونهاية فقد أثرت الشاعرة كلمة " شبق" عنوانا لقصيدتها لتعبر عن علاقتها مع وطنها فعلاقتها مع وطنها كعلاقة الرجل بالمرأة، فهي اختارت هذا العنوان لتوضح كم هي متعلقة ببلدها ويتضح ذلك من خلال هذه الأسطر، تقول الشاعرة:

أوغلُ في تخوم الخصب بين ذراعيكَ

وأبذر في الصدر المتلاطم

ناري

وعمري المتلبد[1]

فهذه الأسطر الشعرية جاءت اختراقا للمألوف في فترة أرادت فيها الشاعرة السبيل إلى المقاومة، فالنص الشعري هنا ليس صدى للخطابات الاجتماعية المتراكمة، ولكنه شيء يفوت ذلك كله، فالشاعرة ربطت علاقتها بوطنها بالعلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة، ولهذا انتقت هذه الكلمة " شبق" لتكون عنوانا لقصيدتها.

-القصيدة الرابعة: " توق":

الشاعرة وظفت العنوان في صيغته الاسمية لتعبر عن حنينها واشتياقها إلى صفاء ما مضى من حياتها فتحصي عددا من الأشياء المهمة التي مرت عليها وتركت بصمتها في حفر ذاكرتها، فاختيار العنوان مفرد نكرة راجع إلى أنه مفتوح على اسم " التوق" في صوره المطلقة، وربما تهدف الشاعرة من وراء هذا العنوان إلى وضع المتلقي في حيرة وكيفية ضبط دلالة العنوان، لأن العنوان الذي يأتي مفرد نكرة يحمل دلالات كثيرة.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص19.

وما يلفت الانتباه عند قراءة النص هو استعمال الشاعرة كلمات تدل على الاشتياق والحنين، حيث تقول:

صوتك البحرُ والأحجياتْ

وفي القلب متسع للمتاهه

هو الشعرُ يبعث أزمة لعشقك والانبهار

وللوهج المتسربل بالشَهوة[1]

عبّرت الشاعرة في هذه الأسطر عن الشوق والحنين الذي بداخلها، والذي يتمثل في اشتياقها إلى عودة الاستقرار والأمن والأمان إلى بلدها، فربطت هذا الاشتياق باشتياق شخص لشخص آخر.

كما ذكرت كلمة " توق" في القصيدة في قولها:

توقي لقبلته الموجعة[2]

فالشاعرة من وراء الكلمة تهدف إلى توضيح وتفسير العنوان، وتعطيه دلالة واضحة يستطيع المتلقي من خلالها فهم القصيدة وضبط معانيها.

- **القصيدة الخامسة: "مواجع جسد":**

جاء عنوان قصيدة "مواجع جسد" مركبا يتضمن صورتين: الصورة الأولى: تتمثل في كلمة "موجع" التي جاءت نكرة في صورة الجمع، أما الصورة الثانية: فتتمثل في كلمة " جسد" والتي جاءت مفردة نكرة.

والشاعرة من خلال هذا العنوان تبين أن الجسد بإمكانه أن يحمل الكثير من الأوجاع والآلام، وقد ربطت هذا العنوان بالاضطرابات والتغيرات الحاصلة في بلدها، وأن بلدها لا يحمل ألم واحد، وإنما آلام كثيرة لا يحمل ألم شخص واحد وإنما الشعب بأكمله.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

وبما أنّ الجسد هو المعرّض للوجع والألم فعمدت الشاعرة إلى انتقاء هذا العنوان لتبين أن ما يمر به بلدها مؤلم جدّا، حيث يلاحظ أنّ كلمة " جسد" كان لها حضور متميز في القصيدة حيث ذكرتها الشاعرة خمس مرّات في أسطر مختلفة، تقول الشاعرة:

موجع هذا الجسد المسيج بالشائعات

ها جسدي يتفتح الآن

تسجد لجسدي المرمي في غابات الموت

جسدي المغيب في المتاهات القصية

ها جسدي الأرمل[1]

فالشاعرة بتكرارها لكلمة " جسد" أولتها أهمية كبيرة لما تحمله هذه الكلمة من معنى دال على أن الجسد هو الذي يكون عرضة للألم والوجع.

- **القصيدة السادسة: " اسطنبول":**

في قصيدة " اسطنبول" نجد الشاعرة توظف هذا العنوان المفرد النكرة ليس بنفس دلالته المعجمية فإذا كانت "اسطنبول" تدل على المكان، فالشاعرة في هذه القصيدة لم تعبر عنه باعتباره مكانا وإنما في حديثها يلاحظ أنها تعبر عن شيء آخر، تقول الشاعر:

كيف لي

أرد

بدايات روح إلى ردهات حلم

يجرجرني

مثل غيمة من عبير

[1]- سليمى رحال : البدء، ص27، 28، 29.

يدوخني عند كل انتباه

لأسكر بالبن المتدفق من ينبوع رحمه

من حدقة المساء المتدثر بسراب الرؤى

وتحرقي لشمعة الآتي

المتوقد في الذاكره

هل سأُشعلها في اسطنبول؟[1]

فالمتأمل في هذه الأسطر الشعرية لا يدرك هل تتحدث الشاعرة عن "اسطنبول" أم عن شيء آخر فهي في بداية الأسطر تتحدث وكأنها تخاطب شخصا ما ،ولم تذكر "اسطنبول" إلاّ في نهاية الأسطر من خلال ذلك التساؤل ،ربمّا تقصد به اليوم الذي تنتهي فيه معاناة بلدها.

-القصيدة السابعة: " سؤال شائك":

قصيدة "سؤال شائك" تتركب من وحدتين معجميتين هما سؤال زائد شائك وهما كلمتان نكرتان مذكرتان كل كلمة لها دلالتها فكلمة شائك تدل على ما يخرج من الشجر والنبات دقيقا صلبا، أما كلمة سؤال فهي تدل على التساؤل والاستفهام، وللعنوان دلالة مباشرة بالنص، فعندما نتجه إلى داخل النص، نجد أن له حضور بارز وفي علاقة حميمية معه، إذ يمكن استحضار بعض المقاطع من النص التي تتقاطع مع العنوان وهي:

لامرأة ذبلت أشواكها

رجل شائك

لامرأة شوك

يهدي شوكة خضراء

تظل تسألُ

[1]- سليمى رحال: البدء، ص30.

بين الورد والشوك[1]

من خلال ما سبق توصلنا أن عنوان هذه القصيدة يتقاطع مع النص خاصة كلمة " شائك" التي نجدها بكثرة في المتن الشعري التي تم ذكرها مرارا وتكرارا، حيث نسبت الشاعرة صفة الشوك في بعض أحيان إلى المرأة والبعض الآخر إلى الرجل.

-القصيدة الثامنة: "أفعال":

جاء عنوان قصيدة "أفعال" مفردا نكرة في صيغة الجمع، حيث جسدت الشاعرة في هذه القصيدة بعض الأفعال نذكر من بينها: فعل الخروج، فعل الدخول، فعل الوقوف، فعل الزّند، فعل الاشتعال، ويلاحظ أن هذا العنوان قد حقق وجوده وحدّد معانيه من خلال الأفعال المذكورة والشاعرة ابتدأت قصيدتها بفعل الخروج ثم تتبعه بفعل الوقوف ثم جاء فعل الدخول، فما الذي تقصده الشاعرة من حديثها أولا عن الخروج؟ ولماذا لم تبدأ حديثها عن الدخول أولا؟.

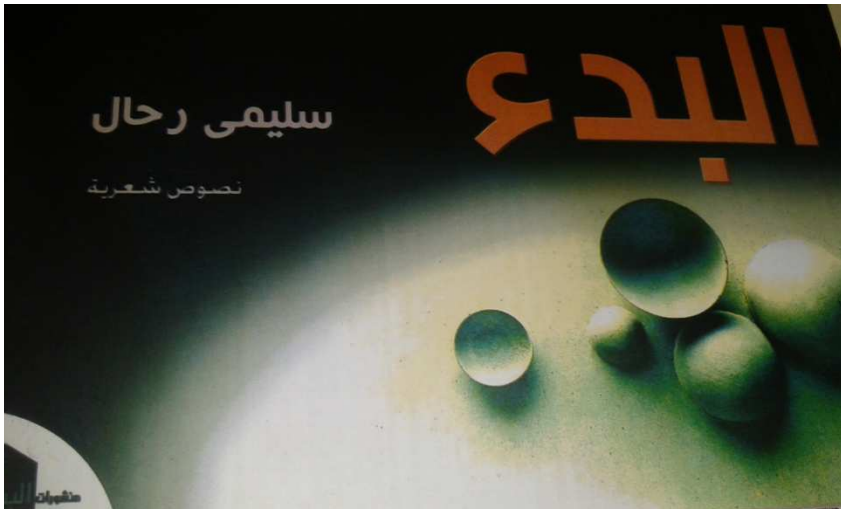
فالشاعرة جزأت هذه القصيدة إلى عناصر مختلفة حيث خصّت لكل عنصر فعل، فعنوان القصيدة يتقاطع مع المتن الشعري وله علاقة به.

4-بنية الغلاف:

الغلاف هو الوسيلة التي يعتمد عليها الكاتب للتأثير في القرّاء وجذب انتباههم، فالغلاف أول ما يصادف القارئ ، وآخر ما يبقى في ذاكرته ،ومن ثمة وجب الاحتفاء وإعطائه المكانة اللاّئقة به، حيث يعد الغلاف عتبة أساسية للدخول إلى النص ، لا يمكن للقارئ تجاهله، لما له من دلالات تساهم في توجيه القارئ فلا بد أن يكون الغلاف قادرا علي جذب الانتباه، وذلك من خلال الأشكال البارزة والصور المحفّزة والألوان المثيرة لذلك وجب علي صاحب النص مراعاة الصور والألوان لما يمكن أن تتركه من دلالات حقيقية ومجازية تشد انتباه القارئ وتجعله مهتما بالكتاب "الألوان سحر الوجود ووسيلة الخلاص من الشحوب الباهت، فهي تكتسب

[1]- سليمى رحال: البدء، ص37.

لتداخلها ببعضها البعض عن طريق ريشة الفنان دلالات جديدة، إنها مثل اللغة تحمل ألفاظها معنى خاصا في معجمبتها"[1]؛ فالألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر ولها دلالات مختلفة.



أمّا عن ديوان "البدء" فإنه يحمل لوحة فنية متمثلة في جانبين: الجانب العلوي والجانب السفلي، فنلاحظ أن الجانب العلوي يغلب اللون الأسود، حيث احتل مساحة كبيرة من الغلاف، ولا يخفى على أحد أن اللون الأسود له ارتباط بالحزن وهو علامة الكآبة وتراكم المشاعر السيئة وهو نقيض البياض، وهو لون التشاؤم ولون الألم والخوف وكل ما هو سيء، فالشاعرة وظفت اللون الأسود تعتبرا عن خوفها من مستقبل الوطن الذي أصبح تحت وطأة الإرهاب، فهذا اللون يشير إلى الحالة النفسية المضطربة للشاعرة.

أما الجانب السفلي ذو فضاء أبيض اللّون، نقيض الجانب العلوي، واللون الأبيض دليل على الصفاء النور، الفرح، النصر، السلام، النقاء، الأمل، التفاؤل، عند الكثير من الأمم لكن عند بعض الأمم نجده يرمز للحزن، والشاعرة جسدت هذا اللون تأملا وتفاؤلا بأنه سيأتي يوم وتتغير فيه الأوضاع، ويعود الاستقرار لبلدها وتتموضع وسط هذا الجزء كريات نعجز عن تفسيرها، هل هي عبارة عن قطرات من الندى؟ أم أن" سليمى رحّال" تريد أن تجعل من هذه الأشكال إبداع؟ مع العلم أن للكريات دلالات مختلفة حيث توحي بالحركة والقوة والانسجام، وهي بمثابة حد أو إطار تحبس ما بداخليها، وتبقى الأشياء الأخرى خارجها، كما توحي بالأنوثة، والدوائر ليس لها بداية أو نهاية تشير إلى الأبدية، كما تستخدم لجدب الانتباه وتعطي التأكيد وتفصل الأشياء،

[1]– أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م، ص183.

فالشاعرة لم تبح بكل ما بداخلها وإنما جسدته في هذه الكريات لتبين لنا أنه يوجد معاني وحقائق خفية تريد الشاعرة إيصالها بطريقة غير مباشرة وذلك لجدب انتباه القرّاء.

كتب العنوان في الجهة اليمنى من الجزء الأعلى بالخط الغليظ والذي لوّن باللون البرتقالي لإبراز شخصية الشاعرة، ومقابل العنوان كتب اسم الشاعرة والذي لوّن باللوّن الأبيض، ربما أرادت الشاعرة أن تصبغ شخصيتها بهذا اللون على أنها شخصية قائمة على الصفاء والنقاء والأمل والتفاؤل، حيث نلاحظ أن عنوان الديوان واسم الشاعرة كتبا على نفس السطر، ربما يكون دليل على أن الشاعرة كانت في خضم الأحداث وشاهدت كل ما حصل من جرائم، والخط الذي كتب به اسم الشاعرة كان أقل قوة من هذا الإرهاب، وجاء تحت العنوان عبارة "نصوص شعرية" تهدف من وراء هذه العبارة توضيح كيف كانت مواجهتها لهذا الإرهاب، كما توجد لمسات من اللون الأخضر في الجهة السفلية من الجانب الأبيض، واللون الأخضر دليل على البهجة والسرور وهو من أكثر الألوان إراحة للبصر وهو لون الطبيعة، وهو يعبر كذلك عن الإنتاجية، فبرغم من المآسي التي عاشتها الشاعرة، إلا أنها لم تستسلم لذلك الوضع

وبقيت لديها الروح الشبابية الإنتاجية، لم تبقى رهينة لتلك الأوضاع ولم تترك فيها أثرا بل بقيت صامدة ذات نظرة إنتاجية، وفي نهاية وجه الغلاف للجهة اليسرى وضع اسم دار النشر"منشورات البيت" باللون الأسود.

ونستنتج في الأخير أن الغلاف الخارجي جاء كتعبير عن الحالة النفسية للشاعرة فقد صور الديوان ألمها وحزنها، كما صور تحديها للوضع الذي عاشته ويبقى العنوان في النهاية وكذا الغلاف الخارجي مفتوحين علي تأويلات مختلفة، ولكل قارئ رأيه الخاص لقراءة العنوان والغلاف.

المبحث الثاني:البناء الشكلي في ديوان "البدء"

1-شعر التفعيلة:

يعد الشعر الحر تغييرا عروضيا واضحا في الشعر العربي "وهو كونه واحدا من مؤثرات الحضارة الأوروبية التي احتضنتها العرب في العصر الحديث ألا أن شعراءنا وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم و أحاسيسهم الداخلية من النظام البيتي القديم"[1]؛ فالشعر الحر وجد فيه الشاعر المعاصر استجابة لنوازعه التي عبر فيها بكل صدق، ولهذا

[1]- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص142.

فضل الشاعر المعاصر هذا النمط الجديد الذي عبر عن نفسيته، والشعراء الجزائريين كغيرهم من الشعراء المشرقيين والغربيين نظموا في شعر التفعيلة في قوالب فنية جمالية.

ويعد الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل فالعلاقة بين الشعر والموسيقى ترجع إلى طبيعة الشعر الذي نشأ مرتبطا بالغناء، فالشعر والموسيقى مرتبطان بالوزن والقافية.

أ_الإيقاع الداخلي:

الموسيقى الداخلية "تعبير عن شخصية الشاعر فهي تعكسها داخل عمله الفني وهي التي تثير مدى تفوقه أو إخفاقه في تعامله مع اللغة وموسيقاه الداخلية تظهر بوضوح في حسن اختياره للكلمات والدلالات الموجبة"[1] تظهر الموسيقى الداخلية لدى الشاعر من خلال الكلمات التي يختارها، فهي تعبر عن شخصيته.

لقد وفقت الشاعرة "سليمى رحال" في اختيار كلماتها، وهذه الكلمات أعطت للنص قيمة فنية جمالية،حيث عملت على المزج بين الأصوات الانفجارية والاحتكاكية والمهموسة والمجهورة، ونلاحظ ذلك في قصيدة "إسطنبول" حيث تواتر الأصوات الانفجارية اثنان وأربعون مرة(42)، وكان حرف التاء أكثر تواترا من الحروف الأخرى ويليه حرف الدال وحرف الباء، وكان تواتر حرف التاء أكثر بروزا في المقطع العاشر وقد وردت في قولها :(البدايات، ردهات، غيمة، انتباه، المتدفق، حدقة، المتدثر، تحرقى، الشمعة، الآتي، المتوقد) وحرف التاء دل على"الضعف، الرقة، الليونة"[2].

أما الأصوات الاحتكاكية فقد وردت في قصيدة "إسطنبول"ستة وعشرين مرة(26)، وكان حرف"السين" وحرف"الهاء" أكثر الحروف تواترا، لكل صوت من هذه الأصوات خصائص معينة،"فالسين"حملت معنى الضعف والإنتهاء،كما حملت معنى المكان وقد جاءت في(السكر، المساء،إسطنبول، السراب)، أما حرف"الهاء"حمل معنى الألم للتعبير عن الوجع الذي يختلج نفس الشاعرة.

كما وردت الأصوات المجهورة في قصيدة "إسطنبول" أربعة وستون مرة (64)وكان حرف "اللام وحرف الميم والدال والباء" أكثر الحروف تواترا.فاللام يحمل معنى الخوف وجسدته الشاعرة للتعبير عن خوفها مما يخفيه المستقبل وما يحمل في طياته.

[1]- أحمد يوسف: بنية النص والجينالوجيا الضائعة، تأملات الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م، ص58.

[2]- حبيب موسني: تواترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، ص40.

أما الأصوات المهموسة فقد وردت في قصيدة"إسطنبول" اثنين وأربعين مرة(42)وكان حرف"التاء"أكثر الحروف تواترا.والملاحظ في هذه القصيدة أن الأصوات المهموسة كانت أقل تواترا من الأصوات الانفجارية وهذا يعود لطبيعة النص الانفعالية، فالشاعرة هنا حاولت التعبير عن حالتها النفسية المتألمة والمنفعلة جراء الفوضى والصراع الأهلي داخل وطنها، لأن الحروف الانفجارية تهتز معها الأوتار الصوتية لقوة الضغط ولهذا استعملت الشاعرة هذه الحروف لتجسد ما بداخلها من انفعال لما يجري من حولها،على عكس الأصوات المهموسة.

ب_الإيقاع الخارجي:

الإيقاع الخارجي هو ذلك"الوعاء النغمي، أو الأثر الموسيقية التي يصب فيها الشعراء نغماتهم وأوزانهم"[1] فالإيقاع الخارجي يتمثل في البحور الشعرية وما ينجم عنها من أوزان وقوافي، فالشاعر يجب عليه أن يختار الأصوات المناسبة لنا لها من تأثير في تشكيل المعنى.

والموسيقى الخارجية التي وجد فيها الشعراء إطار ينسجم مع تجاربهم الشعرية هي موسيقى الرّمل والكامل والمتقارب والمتدارك وهي من البحور الصافية، فمن العناصر الهامة والمبرزة للدلالة في النص الشعري هي الوزن والقافية.

_الوزن:

الوزن هو أول شكل تنتظم فيه الأصوات فهو ينقل الحالة الشعورية لصاحب النص للمتلقي على شكل نغمات موسيقية، ف"ابن خلدون" يعرفه "بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفضلة بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه وقصده عما قبله وما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2]؛ فالوزن عنصر أساسي ومهم في النصوص الشعرية فهو خاص بالشعر لا بغيره من الفنون الأدبية الأخرى، ويتجلى الوزن في الاستعارات والأوصاف.

إن المتأمل في ديوان " البدء" ل " سليمى رحّال" يلحظ بأن هذا الديوان يشهد تباينا ملحوظا في الوزن حيث ركزت الشاعرة على نوعين من التفعيلات هما "إيقاع المتقارب" و"إيقاع المتدارك" كما هو حال الشعراء المعاصرين الذين استندوا إلى هذين البحرين.

[1]- محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص72.

[2]- الرجع نفسه، ص28.

وكمثال على ورودا البحر المتقارب ذو التفعيلة (فعولن فعولن فعولن فعولن) نأخذ قصيدة " اسطنبول".

تقول الشاعرة:

يدوّخني عند كل انتباه

لأسكر بالبن المتدفق من ينبوع رحمه

من حدقة المساء المتدثر بسراب الرؤى

وتحرقي لشمعة الآتي

المتوقد في الذاكرة

هل سأشعلها في اسطنبول؟[1]

ولتبيين توظيف الشاعرة لبحر المتقارب لابد من تقطيع سطرين من هذا المقطع.

يُدَوْوِخُنِي عِنْدَ كُلْلِ نْتِبَاْهْ

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

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ

لأسكر بالبن المتدفق من ينبوع رحمه

لَأَسْكُرَ بِلْبُنْنِ لْمُتَدَفْفِقِ مِنْ يَنْبُوعِ رَحِمِهْ

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

فَعُولُ فَعُولُنْ عُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ عُولُ فَعِلُنْ

[1]- سليمى رحال: البدء، ص30.

إذن فهذه الأسطر منظومة ضمن البحر المتقارب الذي يعدّ متنفسا للشاعرة وجدت فيه البحر المناسب لتوظيف مشاعرها، والقصائد التي تنظم وفق إيقاع المتقارب ترتبط بالرومانسية والجانب الوجداني وجانب الشوق والحب وعاطفة الانتماء للوطن والأمة، ولهذا كانت قصائد " سليمى رحّال" منظومة وفق هذا البحر.

والملاحظ أن مجموع التفعيلات المكونة للأسطر لا نجد إلا أربعة منها جاءت تامة أي "فعولن" وثلاثة منها جاءت مقبوضة على وزن "فعول" (//0/) واثنان على وزن " عول" وهذا يدل على أن القصيدة قد وردت فيها الزحافات والعلل بشكل مكثف.

وكمثال لورود البحر المتدارك ذو التفعيلة (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن) ندرج قصيدة " توق" التي تقول الشاعرة في مطلعها:

صوتك البحرُ والأحجياتْ

وفي القلب متّسع للمتاهة

هو الشعر يبعث أزمنة لعشقك والانبهار

وللوهج المتسربل بالشَهوة

وبارتعاشةِ كفيك بين يدي

وانهيار المعابد[1]

تقوم بتقطيع سطرين من هذا المقطع لكي نبين إيقاع المتدارك:

صوتك البحر والأحجيات

صَوْتُكِ لْبَحْرُ وَلْأُحْجِيَاْتْ

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

فاعلن فاعلن فعلن فعلْ

[1]- سليمى رحال : البدء، ص21.

وانهيار المعابد

وَنْهِيَارِ لْمَعَابِدْ

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

فاعلن فاعلن فع

والملاحظ أن تفعيلة " فاعلن" جاءت في صورتها التامة أربع مرات (4) حيث دخلت عليها زحافات مثل: "فِعْلُنْ" والذي يسمى بزحاف الخبن (حذف ثاني الجزء الساكن)، والشاعرة استعملت البحر المتدارك لتعبر عن الآلام التي تحس بها جراء الأوضاع التي يمر بها وطنها وأمتها.

والملاحظ أن الشاعرة تزاوج في الكثير من الأحيان بين هذين البحرين (المتدارك والمتقارب) وهي بذلك تحاول أن تخرج عما هو مألوف ومعتاد وأن تظهر بشكل مغاير وجديد، فأحيانا نجدها قد مزجت بين هذين البحرين بسطر واحد، وكمثال على ذلك نقوم بإدراج قصيدة "سؤال شائك" ، تقول الشاعرة:

وامرأةُ في الزاويه

تظلَ تسألُ

عن الفرق

بين الورد والشوك

كراسة مبهمه[1]

ولتبيين هذا المزج بين البحرين لا بد من تقطيع سطرين من هذه الأسطر:

وامرأة في الزاويه

وَمْرَأَتُنْ فِزْزَاْوِيَهْ

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

[1]- سليمى رحال : البدء، ص37.

فاعل فعلن فاعلن

فهذا السطر منظوم ضمن البحر المتدارك مع طروء بعض التغيرات ك"فاعلن" التي تحولت إلى "فاعل".

عن الفرق

عَنِ لْفَرْقِ

/0/0//

فعولن ف

فهذا السطر منظوم ضمن البحر المتقارب.

فالشاعرة وفقت في المزج بين التفعيلتين، حيث أضفى هذا المزج على النص بعدا جماليا وفنيا، هذا الأخير أكسب القصيدة نغما موسيقيا عذبا، والشاعرة كشفت عما بداخلها من أحاسيس ومشاعر جياشة من خلال هذا الإيقاع الموسيقي الذي تلاءم مع التفعيلات، فجاءت قصائدها حاملة لأنغام موسيقية يستمتع بها أي قارئ في ديوانها.

2-القافية والروي:

تتشكل الموسيقى الخارجية للقصيدة من خلال اتحاد القافية بالوزن " وليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا ينشئ سنفونية موسيقية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها في فترات زمنية منتظمة ويستمتع بمثل هذا التردد"[1]؛ فالقافية هي عنصر من عناصر بناء النص الشعري وهي عبارة عن أصوات تتكرر في آخر البيت الشعري، ويصدر عن هذا التكرار نغمات موسيقية يستمتع بها المتلقي.

وإذا ما نظرنا إلى ديوان "سليمى رحّال" نجدها قد نوعت في القافية فهي لم تلتزم بقافية موحدة والمثال على ذلك قولها في المقطع الأخير من قصيدة "البدء":

[1]- سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص216.

وتهمس برعشة البدء:

كنت...

هنا!

أقلم أظافري

و...

أشتاق إليك[1]

ولتبين أن الشاعرة لم تلتزم بقافية موحدة لابد من تقطيع هذه الأسطر:

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

قافية

/0/

0//

0//0/ ///0//

قافية

/

/ 0///0/ 0/

قافية

[1]- سليمى رحال: البدء، 13.

فمن خلال هذا التقطيع يتضح أن الشاعرة لم تعتمد على قافية واحدة وهذا يدل على النفسية المتقلبة والمضطربة للشاعرة أما الروي "هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيتكرر في كل بيت"[1].

فالقصيدة تبنى على الحرف الأخير المتكرر في كل بيت، ولقد تنوع الروي في ديوان "البدء" بين عدة حروف وهذا التنوع في الروي سمة من سمات الحداثة، فالشعر الحداثي لم يعد يراعي في القصيدة الالتزام بروي واحد.

ومن القصائد التي شهدت تنوعا بارزا على مستوى الروي قصيدة "البدء" والمثال قول الشاعرة:

ويقبل من خدوش الوقت

يدخل فيض حضورها

يرشحُ من تعب

يتزين بالنداء:

«أين كنت

يا فرسًا من قلق يخلقُ الأسئلة؟!

طفتُ الشَداد السَبع

كي يلتقي القلبُ نبضهُ

وكي...»

تكتمُ هرولة القلب

ترفعُ نحوهُ رأساً من فتنة[2]

والملاحظ أن حرف الروي في هذه الأسطر تراوح بين حروف مختلفة هي: التاء، الألف، الباء، الهاء العين الياء، فالشاعرة نوعت في الروي رغبة منها في مخاطبة المتلقي دون ملل، وهي بهذا التنويع تسعى إلى التجديد

[1]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص217.

[2]- سليمى رحال: البدء، ص12.

والتخلي عن النمط التقليدي، وما لوحظ أن هذا التنويع في الروي يشمل كامل قصائد الديوان بحيث تتفاوت نسبة ورود حروف الروي في الديوان وهي بذلك تخدم أغراض الشاعرة، فكأن الشاعرة بتنويعها لحروف الروي تنفس عن روحها.

-التدوير:

ويقصد بالتدوير" ما يتبعها من حركة إيقاعية متزنة ومتواصلة في مكان وزمان محدد"[1]؛ بمعنى أن التدوير ظاهرة شعرية وجدت منذ القديم وهو يقوم بإثراء الإيقاع وتطويره، والشاعر المعاصر رغم تمرده على الشكل والبحر القديم إلا أنه بقي" أسير التفعيلة وأسير التدوير الذي يحتل – في واقع الأمر – حيزا في الذاكرة الثقافية بل في العقلية العربية المبنية على أساس التدوير"[2]؛ فالتدوير بقي يستعمل في القصائد الشعرية المعاصرة لأهميته في بناء القصيدة ومدى قدرته على إثرائها.

والملاحظ في ديوان " البدء" أن الشاعرة وظفت ظاهرة التدوير بكثرة ويتجلى ذلك في قولها في قصيدة "توق":

صوتك البحر والأحجيات

صَوْتُكَ لْبَحْرُ وَ لْأُحْجِيْيَاْتْ

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

فاعلن فاعلن فاعل فا

وفي القلب متسع للمتاهه

وَفَلْقَلْبِ مُتْتَسَعُنْ لِلْمَتَاْهَهْ

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

علن فاعلن فعلن فاعلن فا

[1] – عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص121.

[2] – المرجع نفسه، ص122.

فالتدوير في هذا المثال واقع بين آخر التفعيلة، والشاعرة وظفته للتعبير عن الانفعال والمشاعر التي تبينها في قصيدتها، ويجب أن يكون الإيقاع في القصيدة المدورة ملائما للمعنى والموضوع، كما استعملته لتوسع المجال لتدخل أنماطا جديدة من التعبير عن إيقاعها داخل القصيدة، لأن التدوير بقدر ما يثري القصيدة بقدر ما يوحي بمدى قدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكاناتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة.

2ـشعر الومضة:

ظل العرب طيلة العصور الأولى في قرض الشعر ينظمون قصائدهم علي وحدة البيتْ، وبطول غير محدود،إلى أن جاءت فترة الحداثة فطهرت معها أنماط كتابية تلوح في أفق الفضاء الشعري، مطرقة بذلك نواميس التحرير والتلقي، اقتصرت في أنماط إبداعية شعرية والتي منها "قصيدة الومضة" ذلك النموذج الشعري القائم على "الدفقة الشعورية الواحدة، أو حالة واحدة يقوم عليها النص، وتتكون من مفردات قليلة، وتتسم بالاختزالية"[1] فهي إحساس خاطف يمر في المخيلة أو الذهن، يصوغه الشاعر بألفاظ قليلة، ليسمح للمتلقي بإعمال فكره واستخدام كل مهاراته الثقافية والأدبية واللغوية لفك طلاسم هذه القصيدة، فهي وسيلة من وسائل التجديدية للتعبير الشعوري، أو شكل من أشكال الحداثة التي تحاول مجاراة العصر الحديث.

والإستراتيجية الفنية للقصيدة الومضة تنبع من تأثير نفسي نابع من محاولة الشاعر التعبير عن همومه وآلامه ضمن إطار ضيق وكلمات أقل، وقصيدة الومضة معطى شعري اخترقَ الفضاء الشعري الجزائري، باعتبار الشعر الجزائري كيان متصل بالشعر العربي عامة، وباعتبار الحداثة درب قد لامس حدود الاشتغال الشعري الجزائري، إذ تواجدت أنماط شعرية ناضجة فنياً لامست الحدود الإبداعية لهذا النمط التجديدي.

ومن بين الشعراء الجزائريين الذين تبنو هذا النمط الإبداعي الحداثي في أعمالهم الشعرية نجد الشاعرة "سليمى رحال" جسدت خصائص وسمات هذا النمط في ديوان "البدء"، وذلك من خلال محاولتها رسم صوراً وامضة في فكر المتلقي حيث تقول في مقطع "فعل الاشتغال" من قصيدة "أفعال":

باذخُ هذا الكهنوتُ المشتعلْ [2]!

[1] – هايل محمد الطالب : قصيدة الومضة عند جيل التسعينات في سوريا، مجلة عمان الأردن، العدد151، كانون الثاني، ص04.

[2] – سليمى رحال : البدء، ص42.

نلاحظ هنا اقتصاد شديد في الكلام، بحيث لا نجد نعتا إلا بما هو ضروري، فالشاعرة حاولت إسقاط أو تلبيس صفة البذاخة التي لها عدة دلالات (التكبر، إفراط في الترف والرفاهية، شأن العظيم، العلو، الارتفاع) علي "الكهنوت " لترسم لنا صورة رجال الدين عند اليهود والنصارى، والمكانة الاجتماعية التي يحتلوها، واستعملت هنا الشاعرة لغة مركزة في بنائها ودلالتها لرسم صورة جمالية في ذهن المتلقي، كما نلتمس هذا الاقتصاد في الكلام في مقطع "رجل"من قصيدة "أفعال" المتمثل في قولها:

يدخل كالرصاصة في الموضوع [1]!

والملاحظ هنا اختزال كبير في المفردات، فالشاعرة أعطت للمتلقي فرصة التفكير فيما تريد الإضاءة إليه، فهي أعطت دلالة على السرعة من خلال كلمة "الرصاصة" لأن الرصاص سريع الدخول في الجسم، حيث شبهت خفت وذكاء وفطنة الرجل في استعابيه للمواضيع بسرعة الرصاص،فهي اعتمدت الإيحاء و الإخفاء وعدم البيان التفصيلي فهي أخفت صفة الذكاء والفطنة بكلمة "الرصاص"لتخلق نغمة جمالية في نفس المتلقي.

كما تتجه قصيدة الومضة إلى التكثيف الكلامي والقول الشديد والسريع، معتمدة الإدهاش كثيرا علي المفارقة الظاهرية والخفية ويتجلى هذا من خلال قولها:

وردةُ حمراءُ تهدى

لامرة ذبلت أشواكها

فجأة [2]!

نجد هنا الشاعرة في حالة اندهاش من خلال تجسيدها للتضاد اللفظي والتعبيري بين كلمة (الورد والشوك) فهي حاولت أن تلمح لنا عن حالتين حالة تفاؤلية من خلال كلمة "الوردة، والهدية"، باعتبار هذين اللفظتين يتركان تفاؤلاً على النفس وهذا لتفاؤلها بأنه سيأتي يوم يعود الاستقرار إلى الوطن، ثم تخطفنا الشاعرة مباشرةً إلى الحالة التشاؤمية التي تنتابها فجأة جراء الفوضى والصراع الأهلي الذي يعيشه بلدها وجسدت دلك من خلال لفظة "ذبلت أشواكها" لأن "الذبول" يدل على (اليأس، المرض، والشحوب). و"الشوك" يدل علي الألم والحزن.

[1]- سليمى رحال : البدء، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص37.

وفي موضع آخر تقول الشاعرة:

وتهمسُ برعشة البدء:

كنتُ...

هنا !

أقلّمُ أظافري

و...

أشتاقُ إليك[1]

تلتمس في هذه المقاطع الإيحاء وعدم المباشرة وهو من خصائص قصيدة الومضة، فالشاعرة لم تصرح بطريقة مباشرة عن غربتها(بلد الغربة)، وتلتمس هذا في قولها: "أقلم أظافري" "و..." و"أشتاق إليك" ربما هي هنا تقصد طول الانتظار والقلق والاشتياق الذي أدي بيها إلي تقليم أظافرها.

من خلا ما تقدم نلاحظ أن الشاعرة حاولت رسم صورة جمالية في ذهن المتلقي، وذلك من خلال مزجها بين الشعر الحر والشعر الومضة لأن كلاهما أسلوب حداثي يلجأ إليه الشاعر ليشير إلى زحم كبير من التكثيف الدلالي والأسلوبي والفني بحثا عن تأثير مفارق في القارئ.

المبحث الثالث:بنية الصورة الشعرية في ديوان "البدء":

1ـالصورة الشعرية:

تعرف الصورة الشعرية بأنها:"تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل بين شيئين، ويمكن تصويرها بأساليب عدّة، إما عن طريق المشابهة أو التشخيص أو التجريد من أو التراسل"[2]؛ فالصورة الشعرية تركيب الكلمات المشحونة بالإحساسات والعواطف، وهي مزيج بين العقل والخيال، يعبر الشاعر بطرق مختلفة.

[1]- سليمى رحال : البدء، ص13.

[2]- نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب، دمشق، د.ط، د.ت، ص31.

إن الوعي بضرورة بناء العمل الشعري بواسطة الصورة وباعتبارها خيطا يتكون منه نسيج القصيدة أضفي على الصورة الشعرية الحداثية خاصية ميزتها عن الصورة الشعرية القديمة، التي ارتبط مفهومها بالصور البلاغية المعروفة بالتشبيه والاستعارة والمجاز، أما الصورة الحدايثة فقد توسع مفهومها ليشمل الخيال، وهذا ما عبرت عنه "يمنى العيد" في قولها:" تميزت بالخروج على المقاربة والمناسبة في تركيب الصورة الحديثة، وذلك لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة"[1]؛ أي أن الصورة أصبحت أوسع من مجرد استعارة أو تشبيه غير أنها ليست مقطوعة الصلة بينهما، فهي كثيرا ما تأتي على شكل تشبيه أو استعارة لكنها تحمل دلالات عميقة فتصبح صورة تعبيرية، وليست صورة مشابهة، ومصدر الصورة الشعرية لدى الشاعر لا يأتي من طرف واحد بل هو حصيلة تفاعل بين الشاعر وبيئته، وثقافته، وأشعار الآخرين والطبيعة، وتعد البيئة ذات الدور الأكبر في تشكيل شخصية الشاعر، وفي التأثير على شعره وصوره سواء أكانت بيئة أسرية أم كانت بيئة مجتمع أم كانت حالة نفسية مرّت بمراحل عديدة من يأس وحزن إلى أشياء يحلم بها ورغبات يرجو تحقيقها.

وتتجلى حداثة الصورة الشعرية عند"سليمي رحّال" في تقديمها لصور متكاثفة ومتتابعة استطاعت من خلالها أن تشكل لوحة فنية تشكيلية، وهذا ما يتضح من خلال قولها في قصيدة "البدء":

تراني أراك؟

آ..... هـ

شرَدتني التفَاحةُ الشيقةْ

وشتَتني الله والوجدُ والشهوةُ المسغبةْ

أينك آدمُ

في رعب هذا الجبل؟ [2]»!

تنطوي هذه الأسطر على حالة وجدانية عبّرت الشاعرة عنها من خلال محاكاتها لمظاهر الطبيعة في قولها:(التفاحة، الجبل)، حيث أعطت لآدم الكثير من الأوصاف، ثم تلي تلك الأوصاف قولها:" تراني أراك" الذي

[1]– يمنى العميد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار آفاق، بيروت، ط3، 1985م، ص105.

[2]– سليمى رحال: البدء، ص11.

تبدوا من خلاله متسائلة ومنفعلة، ومتحسّرة ويتجلى ذلك في استخدامها لكلمة "آه" التي تدل على الحسرة، فهي ترى السبب في التفاحة التي فرقتها عن آدم، فلولاها لما كان الفراق، والشاعرة في نفس الوقت تتساءل بقولها:"أينك آدم" فهي تبحث عن مكان آدم في خوف وحزن حيث شبهت عمق هذا الحزن بعلو الجبل في قولها:"في رعب هذا الجبل؟ ! "فهي في حيرة وانفعال وإحساس بالإحباط والكآبة، إنها صورة تحقق الهروب من الواقع الغامض الباعث لأحاسيس الإحباط والحزن واختراقها ودخولها عالم الأحلام والرؤى، وهذا ما نجده في قول الشاعرة في قصيدة "سؤال شائك" التي بدَتْ فيها حائرة وذلك في قولها:

رجلُ شائك

عينهُ غائرة

في نسغ الشجره

يهدى وردة حمراء

لامرأة شوك

يهدي شوكةُ خضراء

لامرأة ورد[1]

تبدوا الشاعرة من خلال هذه الأسطر الشعرية قلقة ومضطربة فعبرت عن هذا القلق والحيرة من خلال استعمالها لكلمات طبيعية تتمثل في (وردة، شوك، الشجرة)، فهي تتساءل كيف يكون لرجل ذو شوك إعطاء وردة ذات لون أحمر لامرأة هي في حد ذاتها شوكة، بينها المرأة الورد يهديها شوكة خضراء، مع العلم أن الورد يهدى للتعبير عن الحب وهو دليل على(الجمال والرقة والحلاوة) ، يقوم بتقديمه الشخص لشخص معين وعزيز عليه في مناسبة ما، لكن الشاعرة قلبت الأمور وهذا تناقض كبير، ربما يدل على أنها تريد أن ترسم للقارئ أو المتلقي صورة عن الواقع الذي عاشته فترة الإرهاب وعن الظروف القاسية التي مر بها بلدها.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص37.

والشاعرة "سليمى رحال" كغيرها من الشعراء عبرت عن ذاتيتها ونفسيتها المتقلبة والمضطربة وعن حالتها المتراوحة بين الفرح والحزن، والسعادة والتعاسة، والضحك والبكاء، والأمل واليأس، حيث نجدها في ديوانها قد وظفت العديد من الصور الشعرية الحداثية، ويتضح هذا من خلال قولها في "شبق" :

أوغل في تخوم الخصب بين ذراعيك

وأبذر في الصدر المتلاطم

ناري

وعمري المتلبد

بالأمنيات الزهر

بالآتي الضباب

بالرب الموجع

بالكفر السَادر

والإكتئاب

يا ولدا يقتلني بالشعر

والنزق الكافر

لك الفرحُ الموبق[1]

توغلت الشاعرة في تعبيرها عمّا بداخلها، وما تشعر به باستعمالها لهذه الكلمات (ناري، المتلبد، الموجع الاكتئاب، يقتلني، الفرح الموبق) التي تدل على الحزن والكآبة، فهي في حالة إخراج للمكبوتات حيث شبهت الصدر بالبحر، لأن كلمة التلاطم تستعمل للتعبير عن البحر الهائج والمضطرب، فيقال تلاطم الأمواج، فالشاعرة وظفته هنا لتبين اضطرابها ولتعبر أكثر عن حالتها النفسية، وهي الوقت نفسه ترسم صورة أكثر دلالة

[1]- سليمى رحال : البدء، ص19.

بقولها:"وأبذر في الصدر المتلاطم ناري" وهذا دليل على أن في داخلها هيجان واضطراب وأنها تحترق، فكلمة ناري تدل علي الاحتراق وتعبر عن الألم والوجع، وفي قولها "عمري المتلبد" فهي أعطت كلمة المتلبد لعمرها، بينما هذه الكلمة تستعمل للدلالة علي قدوم المطر، حيث نقول السماء متلبدة أي أنها سوف تمطر، والشاعرة في قولها هذا ربما تريد أن تخرج ما بداخلها من آلام وأوجاع وتشارك القارئ همومها لكنها زينت عمرها المتلبد بالأمنيات الزهر أي أنها تتمنى أن تتغير الأوضاع وهي في نفس الوقت مكتئبة، فكل ما تعانيه أخرجته في صورة فنية جمالية، وتقول في موضع أخر:

حوّاُء:

«فرحتي التشردُ

من جنون في تصدع الكون

تتهادي في فرغات التورط

تشتهي مشكلة !

تتململ من قلق

ثم تركضُ في ردهات السؤال

تلعبُ بخيط الروح[1]

وظفت الشاعرة العديد من الاستعارات من خلال تشبيه السؤال بالإنسان الذي يركض في قولها:"ثم تركض في ردهات السؤال" وهذه الصورة حداثية، لأن الشاعرة عمدت إلى ربط السؤال بالإنسان رغم أن الركض ليس من خصائص السؤال ولا من صفاته. أما في قولها :"تشتهي مشكلة !" فقد أسندت الفعل "يشتهي " للمشكلة والمنطق يقول أن الفعل "يشتهي" يكون للأكل، وبذلك تجاوزت درجة الصفر للنظام.

وقد اتضح من خلال النماذج السابقة كيف أن تلاحقت الصور الحداثية وجمعها بين الخيال والحلم جعل منها أداة فنية تعمل على تكثيف المعنى وتعميقه من خلال البحث عن دلالتها التي هو في نفس الوقت بحث عن

[1]- سليمى رحال: البدء، ص09.

الفكرة التي يود الشاعر إيصالها إلي المتلقي للتعبير عن ذاتيته ونفسيته، والشاعرة "سليمى رحال "من الشعراء الذين أدخلوا الذاتية في أعمالهم، حيث نلتمس موضوع الذات في ديوانها، وموضوع الذات يعد موضوعا حداثيا، لكون الذات الشاعرة الحداثية هي الذات الحاضرة قي التجربة والفاعلة فيها. تقول الشاعرة في قصيدة "مواجع جسد"

جسدي المغيب في المتاهات القصية

يشتهي فرحا لا تحاصره الغواية

وحكايات تفرَ من جلسات الأصيل

إلى زمن الخصوبة

ها جسدي الأرمل

يستفز الآن[1]

الشاعرة في هذه القصيدة توجه الخطاب لنفسها، وهذا ما يتضح لنا في هذه الأسطر الشعرية من خلال قولها :(جسدي، ها جسدي) فهي تنسب الكلام لنفسها وتصور آلامها ومواجعها، وتجسيدها في الجسد الذي هو شيء ذاتي باعتباره جسدها.وتقول في قصيدة "المراودة":

أنا راودتهُ عن رؤاهْ

قد شغفني شعرًا !

قلت له:

« خذ من هدبي شراعًا

يميل مع الحلم وغيمات النداءْ

خد من ثغري ابتسامات

[1]- سليمى رحال : البدء، ص29.

تؤسس فوق تخوم الظنَ[1]

يظهر موضوع الذات في هذه الأسطر الشعرية من خلال قول الشاعرة: (أنا، شغفني، قلت، هذبي ثغري) فهي توجه الكلام لنفسها وتتحدث وكأنها هي من قامت بهذه الأفعال، ففي قولها:"أنا راودته عن رؤاه" تنسب فعل المراودة إليها وفي قولها كذلك "قد شغفني شعرا" عبرت عن الشغف و كأن هذا الفعل عائد عليها ويتجلى موضوع الذات في هذه الأسطر الشعرية بصورة واضحة، فالشاعرة أدخلت الذاتية في قصائدها ربمّا لتضع القارئ في خضم الأحداث ولتجعله شاهد عيان علي ما يحصل من تغيرات وأحداث في بلدها فيستطيع القارئ أو المتلقي فهم ما تقصده الشاعرة وما ترمى إلية. وما لاحظناه أن الديوان لا يخلو من الذاتية، فقد نلتمس الذاتية في كامل القصائد، وهذا دليل على أن الشاعرة مرتبطة أشد الارتباط ببلدها وهي متأثرة بما يحصل فيه.

2 . التناص:

التناص ظاهرة لغوية أساسية في الشعر العربي المعاصر، كانت تعرف في الشعر القديم بمصطلحات أخرى مغايرة، كالاستيحاء أو التأثر أو السرقات الأدبية، و"لقد تعدى الشاعر المعاصر هذه العلاقة المحدودة بالنص المتعالي من خلال التناص الذي يتطلب منه الاستناد إلى ثقافة حقيقية، وامتلاك روية شعرية ناضجة واضحة والقدرة عي استغلال سياقات النص المستدعى، وتوظيفها كأبعاد دلالية في النص الأصلي"[2] فالقصيدة في ضوء النقد الجديد لم تعد عملاً بسيط التكوين، بل هي نسيج له قوانين تحكمه وتضبطه، فالشعر هو خزينة عن القراءات الغائبة التي لا يمكن للقصيدة الاستغناء عنها.

والشعر الجزائري المعاصر يشمل على نصوص غائبة كثيرة ومختلفة، قد تكون نصا قرآنيا أو حديثا نبويا أو نصا شعريا قديما أو حديثا.

والمتأمل في ديوان "البدء" يلمح حضور النص القرآني في النصوص الشعرية حيث اتخذت منه الشاعرة متنفسا لها ومن هذه الأمثلة قولها:

غلق الأبواب من حولي وقال:

هيت للفرح المسافر من دون رؤانا

[1]- سليمى رحال: البدء، ص15.

[2]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص339.

هيت له

وكانت النسوة في وسارة

يغزلن بدايات جرح

يهيئن جسدي للنزيف

أنا راودته عن رؤاه[1]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ هناك تناصاً مع سورة "يوسف" عليه السلام، حيث استحضرت النص القرآني في شكل قصصي للعبرة، والشاعرة استحضرت مفردات التراث الديني لإثارة وجدان القارئ، وكان غرضها من هذه القصة القرآنية أن الله سبحانه وتعالى أودع في الإنسان الشهوات وبإمكانه أن يمارس هذه الشهوات بكل حرية وطلاقة ولكن الله سمح له بكل شهوة بحيز عند الله مقبول وما سوى هذا الحيز مرفوض .

كما وظفت الشاعرة بعض الكلمات من القرآن الكريم المتمثلة في قولها :

نصّا يتقاوله الغاوون

ويظلّون يتبعون[2]!!!

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن هناك تناص مع سورة الشعراء في قوله تعالى: " **يُلْقُونَ السَّمْعَ وَأَكْثَرُهُمْ كَاذِبُونَ (223) وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224)أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225)** "[3].فالله عز وجل من خلال هذه الآية الكريمة يحذر الشعراء الذين يقولون مالا يفعلون،وشعرهم فيه كذب، والشاعرة استعملت مفردات التراث الديني لإثارة وجدان القارئ واستدعاء ذكرياته ومالها من ارتباطات بالنص القرآني، وهذا النمط من التناص يقدم للشاعرة عونا كبيرا للتركيز على ما تريد قوله وتكثيف بنائها التعبيري.كما استحضرت الشاعرة من الأعمال الأدبية في نصوصها الشعرية ونلمح ذلك في عنوان من عناوين قصائدها وهي

[1]- سليمى رحال: البدء، ص14-15.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

[3]- سورة الشعراء: الآية223-224-225.

قصيدة "مواجع الجسد" حيث أخذت الشاعرة هذا العنوان من أحد أبرز الروايات الجزائرية المعروفة للكاتبة "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد".

1_الرمز:

تعد ظاهرة الرمز من الظواهر الحديثة في الشعر العربي، وهذه الظاهرة كثيرة ومتعددة منها الديني والتاريخي والسياسي والأدبي ومنها الحقيقي والأسطوري، واهتمام الشعراء والنقاد بها يرجع إلى تأثرهم بالتيارات الأدبية الغربية في عمومها وإلى قدرة هذه الرموز على إستعاب التجارب الثرية في مجال الإبداع فتوظيف الرمز في الشعر العربي والمعاصر صار من المقتضيات التي يفرضها الواقع الاجتماعي والسياسي والنفسي للشعراء.

"ولذلك وجد الشاعر العربي أن عليه أن يتجاوز الرموز الجاهزة، وعلى الأقل أن يعيد شحنها بما يجعلها أكثر صلة به،بتواترات عصره وضغوطه وطيشه،وذلك الرمز هو ما يثري حداثة الشعر وحداثة الرؤية على حد سواء"[1]؛ بمعنى أن الرمز يفتح أمام الشاعر فيضا من الإيحاءات التي لا تنتهي، وهو أسلوبا من أساليب التصوير، أو وسيلة إيحائية من وسائله.

وهذا ما ذهبت إليه الشاعرة "سليمى رحال" في ديوانها "البدء" حيث استخدمت مجموعة من الرموز سواء كانت رموزا طبيعية أو دينية أو غيرها.

1_الرمز الطبيعي:

استخدمت الشاعرة الرموز الطبيعية في ديوانها، لما لها من دلالات وشحنات شعرية وفكرية، المتمثلة في قولها:

وعمري المتلبد

بالأمنيات الزهر

بالآتي الضباب[2]

[1]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص47.

[2]- سليمى رحال: البدء، ص19.

في هذه الأسطر الشعرية يتجلى لنا رموز طبيعية استعانت بها الشاعرة وبدلالاتها العميقة لنقل معانيها وهي(المتلبد، الزهر، الضباب) فدلالة الزهر هو ورد النبات والشجر، ودلالة المتلبد هي تجمع المطر في السماء ودلالة الضباب هي سحاب يغشى الأرض كالدخان، فإن هذه العناصر المحسوسة أحدثت نغمة موسيقية للمقطع فقد قامت الشاعرة في هذه الأبيات باستدعائها لأنها تحمل في تاريخها دلالة واقع آخر، وتبدو هذه الرموز الطبيعية متنوعة منها الحية التي تنبض بالحياة ومنها الجامدة وهذا التنوع يخدم فكرة الشاعرة.

وفي موضع آخر تقول:

رجل شائك

عينه غائرة

في نسغ الشجرة

يهدي وردة حمراء

لامرأة شوك

يهدي شوكة خضراء

لامرأة ورد[1]

يتجلى لنا في هذه الأسطر الشعرية رموزا طبيعية وهي(الشوك، الشجرة، الوردة)، والشوك يدل على ما يخرج من الشجر أو النبات دقيقا صلبا محدد الرأس كالإبر، فمن خلال هذه الأبيات نجد كلمة الشوك ترمز إلى القوة أما كلمة الشجرة فتدل على نبات يقوم على ساق صلبة، والشاعرة ترمز بها إلى هيئة الرجل الذي يتمتع بقوام صلبة، أما دلالة الورد فتدل على نبات لونه وردي، الرموز الطبيعية تتجادل داخل المقطع لتشكل معنى منسجم عن طريق التضاد بين الورد والشوك.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص37.

2_الرمز الديني:

استحضرت الشاعرة شخصيات وحوادث ومواقف لها علاقة بالدين مشكلة تعبيرا فنيا عن رؤيتها الكونية المعاصرة ونجد ذلك في قولها:

تسقط تفاحة من مدارج الغواية

خد من خوف

وخد من غنج

ويتعرى الكون !

تنفلت حواء من دهشتها

إذ تسقط في مبخرة الحزن

تحمر من شجن

وتعتم الروح بتراتيل السأم

تجلل بالسحر حلمتها

وتبلل الكون بندى الشفاعة

تنفتح كجرح [1]!

يتضح في هذه الأسطر الشعرية أحد أعمق الرموز الدينية في القرآن الكريم وهو رمز النبي "آدم" و"حواء"، والسبب في نزولهما إلى الأرض، وذلك من خلال وسوسة الشيطان لهما، وأكلهما من الشجرة التي نهاهما الله عنها، وهذا ما ترمز الشاعرة له من خلال (الغواية، الخطيئة، التفاحة، الحزن) هذه الكلمات ترمز إلى السبب في نزول "آدم وحواء" إلى سطح الأرض وبداية خلق البشرية.

كما نجد في قصيدة "المراودة" رمزا دينيا آخر حيث تقول:

[1]- سليمى رحال : البدء، ص07-08.

واستبد العشق

غلق الأبواب من حولي وقال:

«هيت للفرح المسافر من رؤانا

هيت له

يتسامق في حدقات الأصيل

وينبت في صحاري الروح

لبلابا وحلما

هيت له»

لكنهم كانوا يتلصصون

من ثقوب في الذاكرة

وكانت نسوة في وسارة

يغزلن بدايات جرح

يهيئن جسدي للنزيف

أنا راودته عن رؤاه

قد شغفني شعرا [1]!

وظفت الشاعرة قصة سيدنا "يوسف" عليه السلام و"زليخة" لما تحمله من بؤر دلالية عميقة، والشاعرة استخدمت القصة استخداما مغايرا، حيث أقلبت الأحداث، ونسبت فعل المراودة ل"يوسف" على عكس القصة

[1]- سليمى رحال : البدء، ص14-15.

القرآنية ففعل المراودة منسوب ل"زليخة" الذي شغفها حبا، أما الشاعرة قالت بأن يوسف لم يراودها عن نفسها لأنها شغفته حبا بل شعرا.

الشاعرة نثرت أحداث القصة القرآنية لتثرى الدلالة وتعمق إحساس القارئ بنشوة التفتيش عن سيرورة الأحداث وعلاقتها بالنص الحاضر.

ومما سبق نجد أن الحس الديني الذي ازدحم به الخطاب الشعري ل"سليمى رحال" كان مادة ثرية لمجموعة من القيم والرموز، وفيه حاولت الشاعرة كتابة النص وفق متطلبات تجربتها ووعيها الفني.

ومن خلال استعراضنا لمختلف الرموز التي وردت في الديوان نخلص إلى أن الشاعرة قد وظفتها لتزين فكرتها وتجنب الاعتراف الشخصي، وذلك بأن تظهر الشاعرة مأساة شخصية في قالب موضوعي.

كما ساهمت أيضا في إعانة المتلقي على إدراك معاني متجددة لا تنكشف من القراءة الأولى بل تحتاج إلى تدقيق النظر في البناء الدلالي للغة وهذا ما نجحت الشاعرة في الوصول إليه.

المبحث الرابع:البناء التقني في ديوان "البدء":

1. علامات الترقيم:

تلعب علامات الترقيم دورا أساسيا في التحكم في نبرة الصوت وضبطه، وتبيان طريقة القراءة، والترقيم" قوامه مجموعة علاقات لأثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز أدلة صوتية ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط، غير أن علامات الترقيم تكون دالة من هذا المنظور بذات، فغيابها أو تغير موقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[1]؛ تكون علامات الترقيم بين أجزاء الكلام لتسهيل عملية الفهم، وخدمة الجانب البصري للنص الشعري، كما تساعد القارئ في كيفية القراءة على نبر معين وعلامات الترقيم لها دلالة بالذات الشاعرة، كما تخدم الجانب الإبداعي، أو تغير موقعها يؤدي إلى شحنها وإعطائها دلالات ووظائف جديدة ومغايرة.

وتتجلى علامات الترقيم في القصيدة العربية الحديثة في محورين: محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر.

[1]- محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م، ص240.

ويشتمل ديوان " سليمى رحّال" على كم هائل من علامات الوقف التي " توضع لضبط معاني الجمل بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزويد بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقاط الحذف"[1]؛ فهذه العلامات تمنح للقارئ فرصة التنفس ثم مواصلة عملية القراءة حيث تكمن وظيفتها في ضبط المعنى.

لقد استعملت الشاعرة " سليمى رحّال" هذه العلامات في ديوانها في مواضيع مختلفة، حيث يمكن أن نستجلي علامات الوقف في شعرها كالآتي:

-علامة الانفعال:

والتي " تدل على التعجب والحيرة والقسم، والنداء والتعجب والتحذير نحو ذلك"[2]؛ فعلامة الانفعال هي التي تترك أثر التعجب والحيرة لدى القارئ، ونلحظ أن الشاعرة "سليمى رحّال" قد وظفت علامة الانفعال في نصوصها بكثرة حيث تكررت ثمانية عشر مرة، ومثال على ذلك قولها في قصيدة " البدء":

ملتصقين كقلب

ثم ينفلتان من فزع

فلا يفي القلب نبضه !

حواء

فرحتي التشرد

من جنون في تصدع الكون

يتهادى في فراغات التورط

[1]- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، ط1، طرابلس، 2002م، ص105.

[2]- العوني عبد الستار: مقاربات تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، ع2، مج26، 1997م، ص281.

تشتهي مشكلة [1]!

جسدت الشاعرة في قصيدتها صورة آدم وحواء، وذلك من خلال تشبيهها لعلاقة آدم وحواء بالقلب الملتصق، لأن القلب يتشكل من جزأين، وبالتالي رسمت " سليمى رحّال" الجزء الأول المتمثل في آدم والجزء الثاني المتمثل في حواء والقلب لا يكتمل إلا من خلال دمجهما معا، وفي لمحة بصر ينكسر هذا القلب ويصبح كل جزء في حدا، والنتيجة تكون بتوقف القلب عن النبض، لهذا نجد الشاعرة في حيرة من أمرها وهي في حالة تعجب من هذه المشكلة الصغيرة التي أدّت إلى تصدع الكون بأكمله.

وتقول في موضع آخر:

في مهمه الاصطلام

محوّطا بالجلال والصلوات

يتهادى في برنوس القدره

يحمل في أوداجه شيئا كاللّعنه

ويقبل !

تسقط تفاحة من مدارج الغواية

خذ من خوف

وخذ من غنج

يتعرّى الكون [2]!

استعملت الشاعرة علامة الانفعال للدلالة على التعجب وكأنها تتعجب من كل شيء، وهذه العلامة تدل على أن الشاعرة حائرة ومتفاجئة وهي في تساؤل مستمر، وهذا الاستمرار جاء بفعل تكرار الأفعال المضارعة(يتهادى يحمل، يقبل، تسقط، يتعرّى)، التي تدل على الاستمرارية، فالشاعرة مندهشة من الوضع الذي يمر به بلدها.

[1]- سليمى رحال : البدء، ص09.

[2]- المصدر نفسه، ص07.

-علامة الاستفهام:

الاستفهام من الأساليب اللغوية التي يراد بها طلب الإفهام، والاستفهام يدل على التساؤل.

وترتبط طبيعة الاستفهام في شعر " سليمى رحّال" من خلال صورها المتعدّدة التي تتطلب من الشاعرة نبرة عالية التعبير- سواء أكان هذا الاستفهام مجازيا أم حقيقيا- المتفاعل مع عناصر التراكيب الأخرى على نحو ما قالت:

ياسعف الحلم

يتماسق في آتي العمر

تراني أراك؟[1]

استبدلت الشاعرة أدوات الاستفهام بنبرة الصوت الدالة على الاستفهام.

وتقول في موضع آخر:

وتحرّقي لشمعة الآتي

المتوقد في الذاكرة

هل سأشعلها في اسطنبول؟[2]

استفهمت الشاعرة في هذا البيت بأداة " هل"، فهذه الأداة هي التي تدل على الاستفهام الذي من خلاله يظهر أن الشاعرة غير موافقة على ما يحصل وأنها رافضة للوضع الذي في اسطنبول، حيث نجدها تتساءل عنه في حيرة وقلق من أمرها.

بالإضافة إلى هذا نجد الشاعرة قد وظفت في ديوانها كذلك علامة استفهام متبوعة بعلامة تعجب، كما نجد أيضا علامتي تعجب مع بعضهما في قولها:

[1]- سليمى رحال، البدء، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

وشتتني الله والوجد والشهوة المسبغة

أينك آدم

في رعب هذا الجبل؟ [1]!

نلاحظ أن الشاعرة زاوجت بين علامتين مختلفتين في القصيدة، وهذه المزاوجة تحمل دلالات مختلفة، فهي في تساؤل وحيرة من أمرها عن مكان"آدم".

وتقول أيضا:

كشلال المرحلة

أينك حواء

في رعب هذا الجبل؟ [2]!

الشاعرة تتساءل عن مكان "حواء" وهي بتوظيفها لعلامة الاستفهام متبوعة بتعجب دليل على أنها حائرة ومتسائلة في نفس الوقت.

إن المزاوجة بين علامتين مختلفتين في القصيدة يحمل دلالات مختلفة،فإذا كان التساؤل والتعجب مع بعضهما لهما مفهوما جديدا ودلالة جديدة، إنه الاستفهام الذي يفضي إلى التعجب أو التعجب الذي يفضي إلى الاستفهام.فالشاعرة باستعمالها المزدوج لعلامتي الاستفهام والتعجب كي تضع موقفها في متناول القارئ ويفهم ما ترمي إليه وما تعبر عنه.

وفي موضع آخر تقول:

أوشم جبهتي بالخطايا

أصوغ من نزقي

[1]- سليمى رحال : البدء، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

نصا يتقاوله الغاوون

ويظلون يتبعون [1]!!!

استعملت الشاعرة ثلاث علامات تعجب متتابعة وهذا دليل على أنها في تساؤل مستمر ودائم فالتعجب هنا جاء نتيجة حيرتها وقلقها، ولكي يتبين للقارئ مدى انفعالها.

_نقطتا التوتر:

ونعني بنقطتا التوتر "وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات وعبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية وقد ابتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب"[2]؛ بمعنى أن نقطتي التوتر تتموضعان بين مفردتين أو عبارتين،وهاتين النقطتين مناسبتين أكثر في النص الشعري أكثر من الروابط النحوية، حيث ابتكرها الشعر العربي الحديث للدلالة على التوقف المؤقت لنبرة الصوت وهي تقوم بحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب.

ونلاحظ الشاعرة"سليمى رحال" قد وظفت هذه التقنية في نصوصها الشعرية، حيث تم ورودها في الديوان خمس مرات(05)، ونلتمسها في قصيدة "البدء" في قولها:

«أين كنت

يا فرسا من قلق يخلق الأسئلة؟ !

ظفت السداد السبع

كي يلتقي القلب نبضه

وكي...»[3]

كما نجد أيضا نقطتي التوتر في قصيدة"مواجع جسد" تقول الشاعرة:

[1]- سليمى رحال : البدء، ص16.

[2]- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2008م ص204.

[3]- سليمى رحال، البدء، ص12.

تخوم الصبوات

ينذرها بالشعر

وبأوجاع سوف تأتي

لابد تأتي..مع الشائعات[1]

تتجلى نقطتي التوتر في السطر الخامس من قصيدة "البدء"، حيث يظهر توتر الشاعرة من خلال توظيفها لكلمة"كي" التي تدل على التعليل، فالشاعرة في مقام التعليل، ولقد جاءت نقطتا التوتر في نهاية السطر لتعميق دلالة التوقف التوتري.

أما في قصيدة "مواجع جسد" فتتجلى نقطتي التوتر في السطر الرابع، فالشاعرة متوترة من خلال الأوجاع والآلام التي تنتظر قدومها، إنها متخوفة منها لأنها على يقين بأنها سوف تأتي.

وبناءا على ما تقدم يتبين أن الشاعرة وظفت نقطتي التوتر لكي توضح للمتلقي بأنها توقفت عن الكلام لحظات بسبب توترها ثم تكمل الكلام.

_نقطتا التفسير:

يحتاج القارئ في بعض الأحيان إلى شرح وتفسير ما يجده غامضا ومبهما، ومن علامات التوضيح نجد نقطتي التفسير"وتسميان نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين"[2]؛ أي أن نقطتي التفسير تستعملان لإزالة الإبهام والغموض.

وقد وظفتها الشاعرة"سليمى رحال" في ديوانها، ومن النصوص التي استعملتها فيها قصيدة "أفعال" في قولها:

تتسلّل كالنشوة

في شريان الجسد

[1]- سليمى رحال، البدء، ص29.

[2]- عمر أوكان : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص117.

تتماوج في كانون العين

غيمات الرعشة

أهمس :

بردانه [1]!

تتجلى نقطا التفسير في السطر الرابع بعد كلمة أهمس وهذا دليل على أن الشاعرة توقفت عن الكلام قصد توضيح وتبيان ما الذي تهمسه وذلك لإزالة اللبس عن كلمة أهمس فهي في مقام القول والشرح والتفسير.

_المد النقطي:

ويقصد بالمد النقطي "مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين،أو سطرا كاملا، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعرة"[2].

وعند رجوعنا إلى ديوان "البدء" نجد أن الشاعرة قد وظفت المد النقطي في قصيدة "المراودة" تقول:

وإذ استبد بي الشعر

أفتح الأبواب من حولي

وأخرج للمساحات الخضراء

أبذر في تخومها المتفتحة للوجد

نصوصا من فتنتي ونصوصا

.....[3]

[1]- سليمى رحال: البدء، ص40.

[2]- محمد الصفراني: التشكيل البصري، ص208.

[3]- سليمى رحال: البدء، ص17.

يتجلى المد النقطي في السطر السادس أي السطر الأخير من القصيدة وقد وظفت الشاعرة تقنية المد النقطي للدلالة على توقفها عن الكلام وصمتها للحظات حيث قالت ونصوصا وتوقفت وهذا دليل على أنها أرادت أن تبقى صامتة.

أما لباقي العلامات الأخرى في القصيدة نجد كذلك النقطة "وهي تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوي القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزوّد أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة"[1]؛ فالنقطة تعطي للقارئ مجالا للفهم واستيعاب ما قرأه وذلك من خلال توقفه برهة ثم مواصلة القراءة.

ونلاحظ ورودها في ديوان "البدء" سبع مرات(07)، ومن الأمثلة على استعمال النقطة قول الشاعرة قي قصيدة سؤال شائك:

يهدى وردة حمراء

لامرأة شوك

يهدي شوكة خضراء

لامرأة ورد[2]

فقد استعملت الشاعرة النقطة في نهاية الجملة الرابعة وذلك لتبين للمتلقي بأن الكلام انتهى واستقلاله عن الكلام الذي يجئ بعده فهي بقولها "يهدي شوكة يهدي شوكة خضراء لامرأة ورد هنا انتهى الكلام وليس له علاقة بما يأتي بعده.

_نقاط الحذف:

يقصد بنقاط الحذف" هي ثلاث لأقل ولأكثر توضع على السطور المتتالية أفقية لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة"[3]؛ ونقط الحذف تسمي نقط الاختصار، هذه النقاط متتالية في أول السطر الشعري وأحيانا نجدها في الوسط، وأحيانا في أخر السطر الشعري.

[1]- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص106.

[2]- سليمى رحال: البدء، ص37.

[3]- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص19.

لقد وظفت "سليمى رحّال " هذه التقنية في ديوانها، ومن بين القصائد التي نلتمس فيها هذه النقاط قصيدة "البدء"في قولها:

هنا !

أقلم أظافري

و...

أشتاق إليك[1]

ونلاحظ من خلال هذه الأبيات أن نقاط الحذف جاءت في آخر السطر الشعري، حيث استعملتها الشاعرة لدلالة على أن هناك كلاما محذوفا، وعلامات الخذف تحمل دلالات مختلفة حيث نجد الشاعرة "سليمى رحّال" في هذه الأسطر أعطت مهمتها التعبيرية إلى "نقاط الحذف" التي أخذت مكانة للتعبير عما يدور في ذهنها ولم تستطيع التعبير عنه والتصريح به ولا تريد ذكره، فهي لم تصرح بالشيء الذي تشتاق إليه لتترك المتلقي يتساءل عن هذا الشيء وما يريد معرفته، وقد تكون نقاط الحذف هنا للدلالة على عظيم الشوق الذي في قلبها، والذي لم تسعفها الكلمات في التعبير عنه.

أما بالنسبة لعلامات الحصر والمتمثلة في: العارضة، العارضة المائلة، المزدوجتان، الهلالان. فنلاحظ أن "سليمى رحال "قد وظفت من هذه العلامات المزدوجتان والتي تعد من علامات الترقيم " التي يطلق عليها البعض علامة "التنصيص " أو علامة " الاقتباس" وتوضعان في الحالات الموالية: لتميز عبارات المنقولة حرفيا من الكتاب وإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظا مترجما، ولتميز مستويات اللغة: أي ما تشمل عليه الكلمة من أسباب وأوتاد، والاقتباسات "[2]؛ هذا يعني أن الاستعمالات الوظيفية للمزدوجتين، والاستعمال الشائع لها يظهر في مواضع الاقتباسات أو ما يعرف بالتناص.

ونجد أن هذه التقنية قد وظفتها"سليمى رحال" في ديوانها، ومن الأمثلة على استعمال المزدوجتين قصيدة "البدء":

[1]- سليمى رحال: البدء، ص13.

[2]- عمر أوكان : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص125.

حواء

«فرحتي التشرد

من جنون تصدع الكون

تتهادى في فراغات التورط

تشتهي مشكلة !

تتململ من قلق

ثم تركض في ردهات السؤال

تلعب بخيط الروح

فوق سطوح المسألة

حواء

ياتغردة العمر المنفلت إليك

من دهشة تنسكب من تلافيف الغياب

كشلال المرحله

أينك حواء

في رعب هذا الجبل؟ [1] !

الشاعرة باستعمالها للمزدوجتين في هذه الأسطر الشعرية لتبين الكلام الذي قالته هي عن الكلام الذي أتت به من مصادر أخرى، ولتميز العبارات التي نقلتها وهذا لتجنب السرقة، وكذلك للدلالة على أنها اقتبست كلامها.

[1]- سليمى رحال : البدء، ص09.

ونلاحظ أن الشاعرة قد استعملت المزدوجتين في قصيدة "البدء"ثلاث مرات، وتقول في قصيدة"المراودة":

هيت للفرح المسافر من دون رؤانا

هيت له

يتماشق في حدقات الأصيل

وينبت في صحاري الروح

لبلابا وحلم

هيت له[1]

الشاعرة في هذه الأسطر وظفت كلمة"هيت" وهذا تناص مع قصة سيدنا يوسف.فالشاعرة لا تنسب كلام غيرها لنفسها وهذا واضح وجلي من خلال استعمالها للمزدوجتين.

كما نلاحظ غياب وانعدام علامات الترقيم في بعض قصائد الديوان ومن بينها قصيدة "توق" التي انعدمت فيها علامات الترقيم حيث تقول الشاعرة:

صوتك البحر

وفي القلب متسع للمتاهة

هو القلب يبعث أزمنة لعشقك والإنبهار

وللوهج المتسربل بالشهوة

بارتعاشة كفيك بين يدي

وانهيار المعابر

فوق أرض فتنتي الموحشة[2]

[1]- سليمى رحال: البدء، ص14 .

[2]- المصدر نفسه، ص21.

فالشاعرة"سليمى رحّال" من خلال هذا الغياب لعلامات الترقيم تحاول أن تضع القارئ أو المتلقي أمام إبهام يدفعه إلى وضع العلامات التي يراها مناسبة أي أنها تركت له الحرية في الاختيار، فالشاعرة في هذه الأبيات أعطت لنا صورة بدون صوت، حيث قررت السكون من خلال إبعادها لعلامات الترقيم.

كما نجد أن قصيدة "مواجع جسد" تشهد هذا الغياب أيضا ذلك من خلال الأمثلة التالية:

موجع هذا الجسد المسيج بالشائعات

هذه المفاتن تغرز أهاتها

في العيون الفاجرة

هذي المعاصي الله تكن

لكنها تطرز فوق نهدي

بالأظافر وبالكذابة المترفه

فتستحيل الحلمة ياقوتة مدماه[1]

فكل هذه المقاطع لا تشمل على علامات الترقيم، حيث نلاحظ غياب علامات الترقيم في كامل الأسطر الشعرية للقصيدة إلا في نهايتها وضعت النقطة، وهذا يدل على أن الشاعرة لا ترغب في إبراز المعنى للمتلقي بطريقة مباشرة وإنما تركت المجال في إعطاء هذه الأبيات ما يناسبها من علامات الترقيم لتجعل القصيدة غامضة وتبعث في المتلقي الحيرة والقلق، فاستطاعت أن تعمق الدلالة لتمنح للقارئ الحرية في وضع علامات الترقيم كيفما شاء، وله الحق في قراءة النص بالطريقة التي يراها مناسبة.

بالإضافة إلى هذا نلاحظ أن الشاعرة"سليمى رحّال" في ديوان "البدء" غيرت ترقيم الصفحات من الأسفل، حيث جعلت ترقيم صفحات ديوانها يكون على حافة الجهة اليسرى وسط الورقة تارة، وحافة الجهة اليمنى تارة أخرى.

[1]- سليمى رحال: البدء، ص27.

وهذه الطريقة لم نعهدها من قبل في الدواوين الشعرية، كما نلاحظ كذلك أن العناوين جاءت موازية للقصائد لكن باختلاف حجم الخط، حيث أعطت للعناوين حجم أكبر من القصائد، كما نجدها ضبطت بعض الكلمات بالشكل. تقول مثلا في قصيدتها "شبق ":

ثغرك الجمرُ

ورضابْ باردْ

ينعشْ

ألق العشق المتأجّج بالجنون

والاشتغالْ

يا ولدا يشاكسني

واستعصي على ذاتي

تَنفلتُ منّي رؤى الكبرياءْ

وهمْ التملكِ

كيدُ النساءْ

وأمضي إليكْ

أيمُمُ شطركَ[1]

فعنوان القصيدة لم يأت في أعلى الصفحة كما هو مألوف ومعهود في عناوين النصوص والقصائد، كما نلاحظ بأن الترقيم لم يأت أيضا أسفل الصفحة.

وهذا دليل على أن الشاعرة لم تخطى من سبقوها، ولم تتبع التقاليد القديمة، فاتخذت أسلوب مغاير وجديد في الكتابة فالشاعرة من خلال هذا تهدف إلى محاولة خلق إبداع بصري.

[1]- سليمى رحال: البدء ص18.

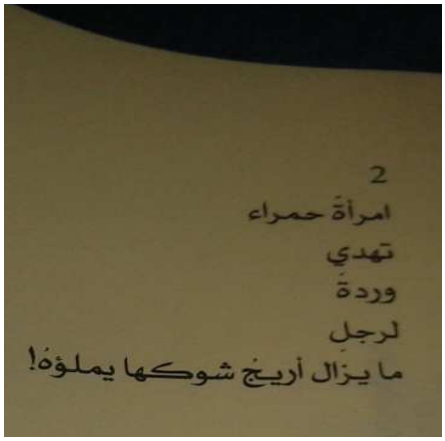
ومن كل ما سبق، يمكننا القول أن الفضاء النصي بكل ما تحتويه من تقنيات وأساليب حداثية قد ساعد على توجيه القارئ وإثارة انتباهه وإعجابه، كما يمنح النص الشعري المزيد من النغم الموسيقي الذي يجعله أكثر جمالا وتلقيا، إضافة إلى إنتاج المعنى وتكثيفه، حيث يصبح نصا مفتوحا يقبل تعداد في القراءة والتأويل.

2_ السواد والبياض:

تعتبر تقنية السواد والبياض ظاهرة فيزيولوجية، جزء من النص وهي محملة بدلالة لغوية، والمقصود بنينة البياض"إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفوي أو تجسيد دلالة الفعل بصرياً"[1] بمعني أن هذه السمة ذات قيمة جمالية فهي تنتج للشاعر التصوف في عناصر القصيدة، ويتجلى هذه خلال إيحاء مساحات بيضاء بين كلمات النص، ويسمون النقاد هذه البنينة بالمسكوت عنه.

كما يعد السواد والبياض هندسة الشاعر لقصيدته، إنها فضاؤه المنجز " الذي قد يكون له علاقة مع الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو المكتب أو قاعة الجلوس مثلا"[2]؛ فتقنية السواد والبياض لها علاقة بالمحيط الذي يعيش فيه الشاعر.

والمتأمل في ديوان" البدء" نجد الشاعرة قد رسمت فضاءً خاصاً في قصيدتها وذلك من خلال توزيعها للبياض والسواد في مختلف الصفحات فأحياناً نجد السواد يغلب على البياض وأحياناً أخرى نجد البياض يغلب على السواد مثل قولها في قصيدة "سؤال شائك":



[3]

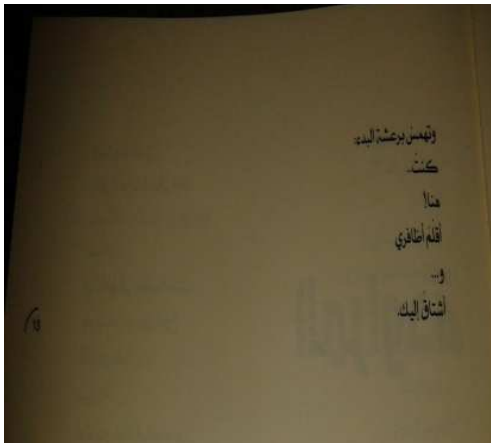
[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص161.

[2]- محمد الماكري: التشكيل والخطاب، ص104.

[3]- سليمى رحال : البدء، ص37.

تتجلى بنينة البياض في هذه القصيدة من خلال إيجاد مساحات بيضاء أو اكتمال البياض لكل المساحة تقريبا على حساب السواد، ويمكن هذا البياض بين كلمات النص وتوسيع المسافة بين الأسطر أو كما يسميه النقاد (المسكوت عنه) فالشاعرة وظفت البياض الذي أخذ مكانا كبيرًا من الصفحة،أما السواد فقد كان امتداده ضئيلاً، وهذا راجع إلى الحالة النفسية للشاعرة، التي فضلت الصمت علي الكلام، كما تدل على ضياع الشاعرة وإحساسها بالحزن والتشتيت، فتركت للقارئ بياضا لكي يستحضر دلالات أخرى مغمورة، حيث منحته لحظات من التأمل والتفكير الباطني، لأن القارئ الذكي والواعي هو الذي يستنبط المعاني والمضامين في حضرة البياض وغياب الكلام.

كما رصدنا أيضا مقطع من قصيدة "البدء"المتمثل في قولها:

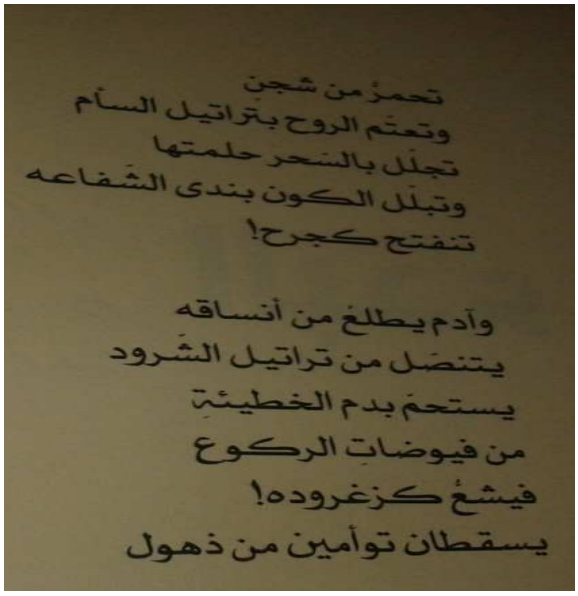


[1]

والمتأمل في هذه الأسطر الشعرية يجد الشاعرة قد رسمت فضاء خاصاً بها،إذ وزعتها بما يتلاءم مع حالتها الشعورية،فالشاعرة هنا لا تريد الإفصاح عن المسكوت عنه من أجل إشراك المتلقي في صوغ أو بناء دلالة شعرية خاصة به.

وتقول أيضا في مقطع من قصيدة " البدء":

[1]- سليمى رحال:البدء، ص13.



[1]

يظهر لنا في هذا المقطع هيمنة السواد و طغيانه مما يؤدي إلي سمك الخط،فالشاعرة هنا واصلت الكلام والتعبير ، فلم تترك للقارئ مجالا للخروج عن أفكارها، كما استعملت الشاعرة تقنية تغير اتجاه السطر من الأفقي إلى العمودي لتسجل للمتلقي سمة من سمات الحداثة الشعرية ولرسم لوحة فنية جمالية.

ومنه فإن جدلية السواد والبياض في ديوان "البدء" بنيت على أساس الدفقة الشعورية والتوتر النفسي الذي بنتاب أنا الشاعرة وعليه فإن فاعلية السواد والبياض، يسودها التكامل فكلاهما نصا شعريا حداثيا وقد نجحت الشاعرة في تجسيده.

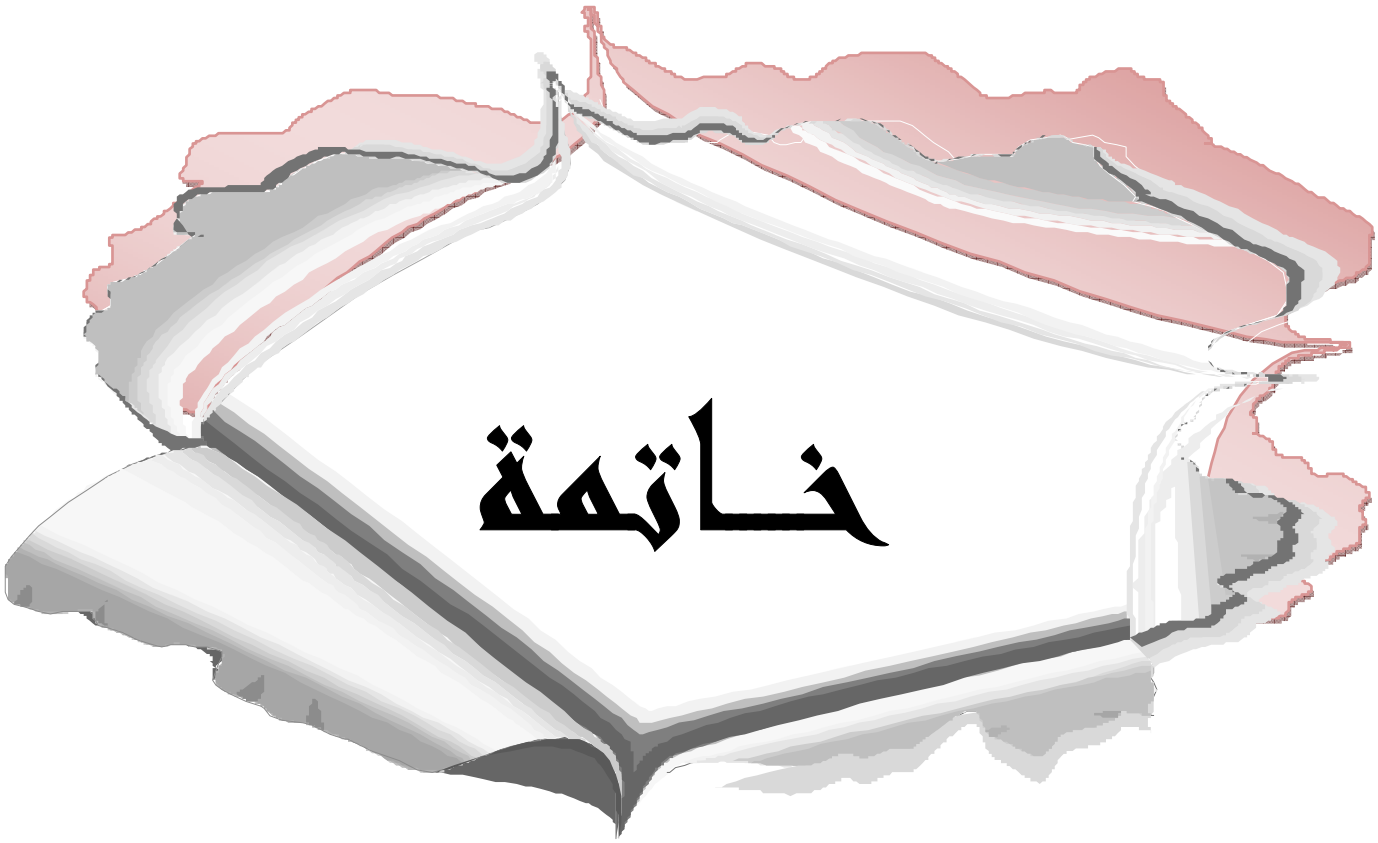
_التقديم:

من الشائع والمألوف وجود صفة مخصصة للإهداء في كل الكتب والبحوث والروايات والدواوين فهناك من كان يبدأ إهداءه بأية قرآنية أو دعاء، وهناك من يبدأ إهداءه بكلمة شكر إلى أشخاص معينين، إلا أن الشاعرة "سليمى رحال" خرجت عن المألوف واستبدلت كلمة الإهداء بكلمة"وجب التوضيح" وهذا دليل على أن الشاعرة سارت على خطى الحداثة التي غيرت موازين الأدب والثقافة، فالشاعرة في هذا التوضيح تحدثت عن صديقها الشاعر "أبو بكر زمال" حيث وظفت كلمة "غرر" لتبين للقراء أن الشاعر "زمال" هو من أقنعها ودفعها إلى نشر مقالاتها ونصوصها الشعرية الأولى في الجرائد والمجالات، حيث وضحت أن هناك من أحب أعمالها

[1]- سليمى رحال:البدء، ص08

ورحب بها وهناك من لم يعطيها أي اهتمام، وتوضح الشاعرة لنا أنها لا تعرف سبب عدم قدرتها على نشر أعمالها ربما تريد أن تكون أشعارها لنفسها لا لغيرها.

جاء هذا التوضيح بمثابة شرح، وأنها تريد أن توصل للقارئ بأن الفكرة في نشر أعمالها كانت فكرة صديقها "أبو بكر زمال" وهي تأكد ذلك في كلمتها "المهم غرر بي " بوب" وكان له ما أراد. فالشاعرة جاءت بما هو حديث على غرار غيرها من الشعراء، ولم تكتفي بما هو معهود في الدواوين الشعرية القديمة.



خـاتمة

خاتمة

الحداثة أحد المواضيع التي كان لها صدى في الساحة الأدبية والنقدية، والتي طالما اتخذت مسارات متعددة، وتجلت على مستويات عدة، وقد شغلت مباحثها حيزا مهما من الدراسات النقدية، إن لم نقل إنها أخذت الحيز الأكبر من انشغالات الباحثين والنقاد، ولم تكن الساحة الشعرية بمنأى عن أسئلة الحداثة في الحياة والأدب وذلك من خلال التجديدات التي جاء بها الشعراء الجزائريين المعاصرين على مستوى البناء الفني.

وعن أهم النتائج التي حققتها الدراسة فيمكن إيجازها فيما يلي:

- لقد كانت الحداثة محل اهتمام المفكرين والنقاد الغربيين والعرب على حد سواء إذ ذهب كل واحد منهم إلى تقديم مفهوم خاص لها، إلا أن أرائهم تقف حول كون الحداثة مفهوم شامل، تهدف إلى التغيير والثورة على الأوضاع السائدة والتطلع نحو المستقبل.
- تأسست الحداثة على جملة من المبادئ هي: الدعوة إلى الحرية الجنسية، تبني مبادئ الفلسفة الوجودية الفضائية واللاتجذر، مركزية الذات.
- الحداثة عند الغرب شملت كامل الجوانب الحياتية، فهي لم تقتصر على الجانب الأدبي فقط بل حتى الجانب الاجتماعي والسياسي والتاريخي.
- أساس ومعيار فكرة الحداثة الغربية هو العقل، والعقلانية التي تهدر معها كل ما يدركه العقل الذي هو معيار أهل الحداثة.
- الحداثة الغربية انفصال عن كل ما هو قديم ومرتبط بالدّين، فالمجتمع الغربي انسلخ عن الدّين وتمرّد عليه.

-أما إذا انتقلنا إلى جذور الحداثة عند الغرب فإن مجمل النقاد والباحثين يرجعوها إلى الثورة على سيطرة الكنيسة في القرون الوسطى على جميع مناحي الفكر.

- أما عن جذور الحداثة العربية فيمكن القول أن الحداثة العربية مستوردة من الغرب.
- الحداثة العربية تقوم على مبدأ التجاوز ورفض التقليد وكل ما هو قديم، دون التخلي عن مبادئ التراث الإسلامي، ومن المميزات التي تميزت بها العقلانية والديمقراطية.
- حظيت الحداثة الشعرية باهتمام بالغ في كتابات النقاد العرب أمثال: أدونيس، يوسف الخال، غالي شكري، محمد بنيس، عبد الله حمادي...

- الحداثة عند الغرب كانت مع الثلاثي "بودلير" و"رامبو" و" ملارميه"فهؤلاء هم الذين وضعوا اللبنات الأولى للحداثة الشعرية تنظيرا وإبداعا،فقد تحدثوا في كتاباتهم عن مختلف المبادئ الأساسية لها.
- طرأ على الشعر العربي المعاصر تغييرات وتجديدات على مستوى البناء الفني وذلك من خلال تجاوز القواعد والشروط التي سطرها النقاد القدماء، فغيّر الشاعر العربي في بنية القصيدة العربية لتكون قادرة على استيعاب مستجدات العصر والتعبير عنها، وتمثّلت هذه التجديدات في التحرّر من قيود الوزن والقافية.
- نزع شعر "سليمى رحال" منزعا حداثيا،كما اشتغل على آليات ذات أبعاد حداثيّة، حيث استلهم المتن الشعري أغلب عناصر الحداثة.
- شهدت قصائد الديوان تنوعا كبيرا في الأصوات، إذ أخذت طابع الجهر والهمس والاحتكاك، والانفجار وهذا التنوع يكشف عن نفسية الشاعرة المتقلبة.
- يعد أسلوب التكرار سمة حداثية تجلت في ديوان البدء الذي من خلاله استطاعت الشاعرة أن تقوي نصوصها شكلا ومضمونا.
- تجسّدت اللغة الشعرية في "ديوان البدء" من خلال الانزياح عن قوالب اللغة الشعرية المعروفة لتخلق إمكانات تعبيرية راقية مخالفة تماما اللغة القديمة وضوابطها.
- اختلفت الصورة الشعرية الحديثة عن الصورة الشعرية القديمة، فالشاعرة "سليمى رحال" استخدمت الصورة الشعرية الحداثية وجعلت منها عملا فنيا عمل على تكثيف المعنى وتعميقه والكشف عن خفاياه ، وتحقيق خاصية الشعر الحداثي.
- مزجت الشاعرة سليمى رحال في ديوانها بين شعر التفعيلة ذي البحور الصافية وشعر الومضة، وهذه سمة من سمات الحداثة وهي حداثة الإيقاع.
- عدم التزامها بقافية واحدة وروي واحد في القصيدة الواحدة، فقد نوعت في قوافيها وهدا يدل على الروح المتجددة للشاعرة.
- أهم ظاهرة ميزت قصائد البدء التناص،حيث عمد الشاعرة إلى جعل نصوصها الشعرية عبارة عن مزيد من النصوص الأخرى،سواء كانت من القرآن أو من الحديث.
- نزوع الشاعرة إلى استخدام الرموز في ديوانها حيث استحضرت الرمز الطبيعي والديني،وهذه الرموز ساعدت على إضفاء لمسة جمالية و فنية على البنية التعبيرية للشاعرة.

خاتمة

لذلك فمن الضروري في هذا المقام الدعوة إلى التجديد، ومواكبة التطورات، مما يدعوا إلى عدم التخلي عن المبادئ والقيم الأخلاقية، وذلك بالحفاظ على كل ما هو أصيل وتراثي، وحسن التعامل مع ما يطرأ على المجتمع من تغيرات والتماشي مع مستجدات العصر والتعبير عنه، وبما أن المجتمع يتلقف كل جديد على المستوى المادي والعلمي، فإنه عليه أيضا أن يتقبل الحداثة الأدبية بكل تمظهراتها وفي جميع سياقاتها، لأنها تنبني على الحركية والتغيير التي تمنحها الاستمرارية .

ويبقى بحثنا يشوبه النقص، ونحن نحاول أن نجتهد ، وكل نتيجة يتمخض عنها سؤال آخر، يجرنا إلى متاهة من الأسئلة الجديدة، فحسبنا أننا اجتهدنا وحاولنا أن نصيب، والله المستعان.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية "ورش" عن نافع.

– أولا: المصادر:

1- سليمى رحال: البدء،جمعية البيت للثقافة والفنون (منشورات البيت)،الجزائر، دط،2009م.

– ثانيا: المراجع:

1- أحمد زكي أبو شادي: ديوان من السماء، مطبعة جريدة الهدى اليومية، نيويورك، ط1، 1949م.

2- أحمد مختار عمر: اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة،ط2، 1997م.

3-أحمد مطلوب:في المصطلح النقدي،منشورات المجمع العلمي،العراق، دط، 2002 م.

4- أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف،منشورات الاختلاف،دط 2003م.

5- أدونيس: (علي أحمد سعيد) الثابت و المتحول،صدمة الحداثة،دار العودة،بيروت،ج3، ط2، 1989م.

6- : الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط1، 1985م.

7- :زمن الشعر،دار العودة،بيروت،ط2، 1978م.

8- :زمن الشعر،دار الساقي،بيروت،ط2 ،2005م.

9- : مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1975م.

10- آمنة بلعلي: تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر،دراسة تطبيقية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.

11- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996م.

12- إياد محمد صقر: معنى الفن،دار المأمون،عمان، الأردن،ط1، 2010م.

13- بكار يوسف حسين: بناء القصيدة العربية،دار الثقافة،القاهرة،دط، 1979م.

14- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر،دار الحديث،ط3،ج1، 2001م.

15- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 1992م.

16- : النقد الأدبي،قراءة التراث النقدي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دار الكتاب المصري، القاهرة (مصر)،دار الكتاب اللبناني (بيروت)،لبنان،ط1، ج3، 1430هـ، 2009م.

17- : رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ط1، 2010م.

18- جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر،إصدارات إبداع الثقافية،دط، دت.

19- حبيب موسني: تواترات الإبداع الشعري دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، د.ت.

20- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، بيروت، ط4، دت.

21- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف، سوريا،دمشق، دط، 2007م.

22- زيادة رضوان جودة: صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2003م.

23- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي،عالم الكتب عوض الحديث للنشر والتوزيع إربد،الأردن،ط1، 2010م.

24- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان،ط1 2004 م.

25- سليمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة قراءة في أعمال محمد مدران الشعرية،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2011م.

26- سهيل الفتياني: وهم الحداثة إشكاليات الحداثة الشعرية يوسف الخال أنموذجا،دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1435هـ، 2015 م.

27- شادية شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة، د.ط، 2000م.

28- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر،الشركة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط، 1985م.

29- طاهر مسعد الجلوب: بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز مجد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،المقالح،دط،دت.

30- عادل جاسم البياتي: التجديد في لغة الشعراء الإحيائيين،مؤسسة الخليج للطباعة والنشر،الكويت، دط 1984م.

31- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري والحدثاوي والصورة الفنية،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1999م.

32- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003م.

33- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

34- : الحداثة الشعرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط، 1995م.

35- عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، ط2، 1971م.

36- عبد الفتاح عثمان: نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، دط، 1980م.

37- عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط، 2007م.

38- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،تعليق وشرح عبد المنعم خفاجي،مكتبة القاهرة،القاهرة،دط، 1969م.

39- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات،متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،قسنطينة، دط،دت.

40- عدنان رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة،دار النحوي للنشر والتوزيع،السعودية، ط1، 1412هـ، 1992م.

41- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية،دار العودة،بيروت،ط2، 1972م.

42- : الشعر العربي المعاصر،قضاياه و ظواهره الفنية،المكتبة الأكاديمية،ط2، 1994م.

43- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2003م.

44- علي الجندي: البلاغة الفنية، نهضة مصر،دط، 1956م.

45- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، 2008م.

46- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م.

47- عمر بوقرورة : في علاقة الشعر الجزائري بالتاريخ أو الوجه الآخر للبطولة،

48- عوض القرني: الحداثة في ميزان الإسلام،دار الأندلس الخضراء، السعودية، ط1 ، دت.

49- غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، د ت.

50- كامليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات، الإسكندرية، د ط، 2007م.

51- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمد شاكر، دار المدني، جدة، (السفر الأول) د ط، د ت.

52- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2008م.

53- محمد عابد الجابري: التراث و الحداثة دراسات ومناقشات،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت (لبنان) دط،د ت.

54- محمد عزام: الحداثة الشعرية: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995م.

55- محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1، 2005م.

56- محمد عبد الشافي القوصى: سقوط الحداثة، دار المريخ للنشر، القاهرة، دط، 2004م.

57- محمد عبد العزيز الكفراوي: تاريخ الشعر العربي من أول القرن السابع الهجري إلى العصر الحاضر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ج4، دت.

58- : تاريخ العربي في صدر الإسلام وعصر بني أمية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، دط، ج1، 1938م.

59- محمد الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب، نازك، البياتي، دار الكتاب الجديدة بيروت، ط1، 2003م.

60- محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.

61- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،دار النهضة العربية،القاهرة،ط3، 1984م.

62- : النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، د ط، د ت.

63- محمود أحمد العشيري: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة،دليل القارئ العام،بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة، دط، 2002م.

64- محي الدين اسماعيل: من ملامح العصر، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.

65- مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1980م.

66- مقداد رحيم: الموشحات في بلاد الشام منذ نشأتها حتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري، مكتبة النهضة العربية عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986م.

67- ميخائيل نعيمة: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، دط، 1949م.

68- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب، دمشق، دط، دت.

69- نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة،إفريقيا الشرق، د م ، دط، 1998م.

70- الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ 1945 حتى سنة 1980م،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، دط، دت.

71- يحياوي الطاهر: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، دط، 1983م.

72- يوسف الخال: الحداثة في الشعر،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط1، 1978م.

73- : دفاتر الأيام أفكار على ورق،دار رياض الريس للنشر والتوزيع،بيروت،ط1، 1987م.

74- يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار أفاق، بيروت، ط3، 1985م.

75- يوسف ناوي: الشعر الحديث في المغرب العربي،دار توبقال للنشر،ط1،ج2، 2006م.

المراجع المترجمة :

1- بيبرستين كازيميرسكي: المعجم العربي_فرنسي، مطبعة بولاق، مصر،د ط، 1875م.

2- غريمال بيار: الميثولوجيا اليونانية، ترجمة: زغيب هنري، منشورات العويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982م.

المراجع الأجنبية:

1- Paul robert :le petit robert-1-sous la direction de paul robert dictionnaire universel,1994.

ثالثا: المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005م.

2- : لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

3- الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم، تح: نديم مرعشلي، أسامة، تقديم: الشيخ عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، ط1، 1975م.

4- الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق و مراجعة د:داود سلوم وسليمان العنبكي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004م.

5- الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تحقيق أبو الوفاء الهوريني دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009م.

6- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، (الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا،ج1، ط2، 1972م.

7- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي: لفيف من المستشرقين، مكتبة بريل، د ط، 1936م.

8- محمد ابن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة،د ط، د ت.

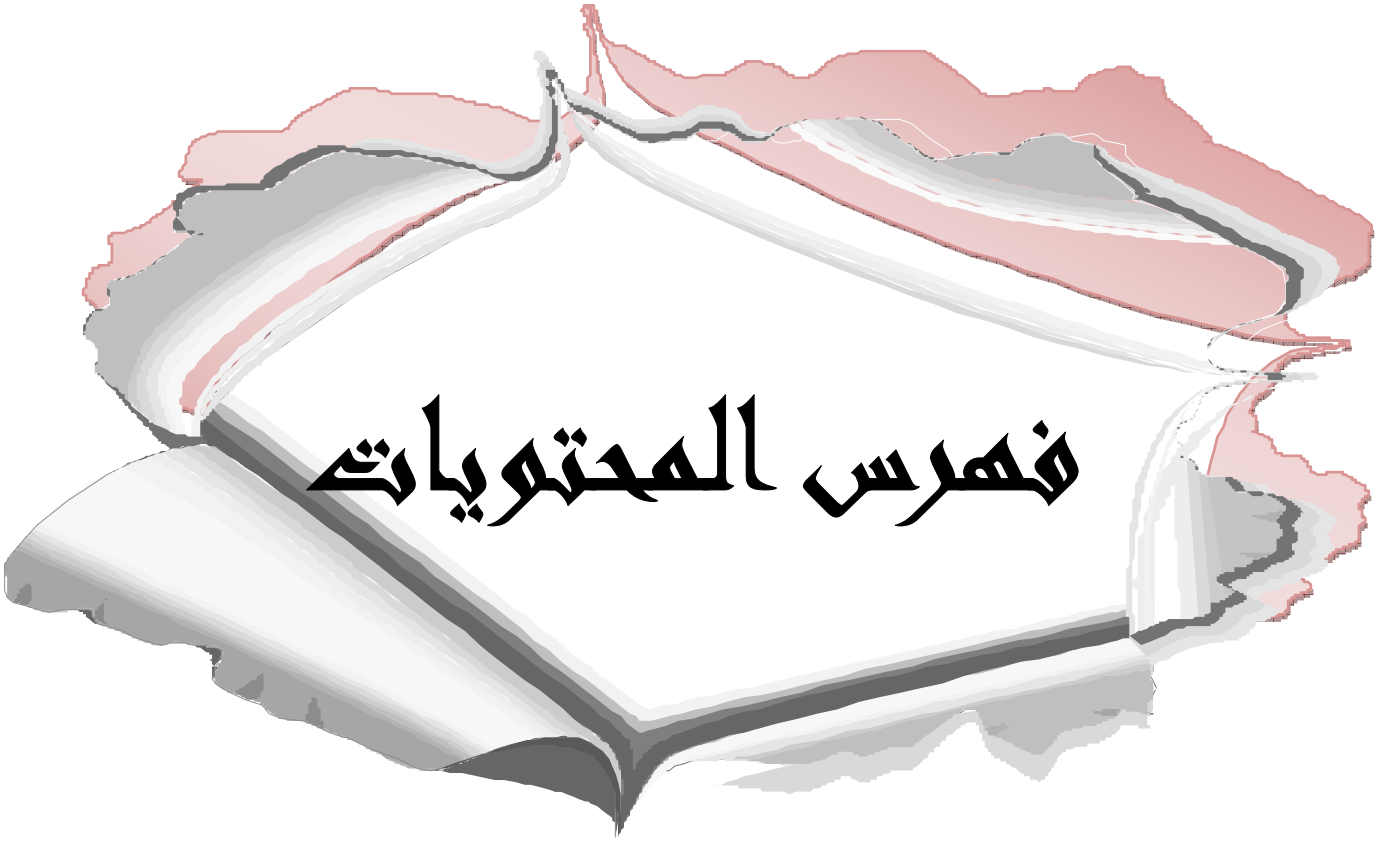
المجلات والدوريات:

1- مجلة فكر ونقد، د م، ع34 ، من موقع محمد عابد الجابري ، د ت.

2- مجلة العربي ، د م، ع 535، جوان، 2003م.

3- مجلة التبيين يهتم بالشعر المغاربي، د م، ع9 ،2001م.

4- مجلة الأدب ، د م ، ع10 ، 1971م.



فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	**أ–ب**
مدخل: البناء الفني للقصيدة بين الحديث والقديم.....	**05**
الفصل الأول: مقاربات نظرية	
المبحث الأول: الحداثة.....	**17**
I- مفهوم الحداثة.....	**17**
1-الحداثة لغة.....	**17**
أ-في المعاجم العربية.....	**17**
ب-في المعاجم الغربية.....	**19**
ج-في التراث الإسلامي.....	**20**
2-الحداثة اصطلاحا.....	**21**
أ-مفهوم الحداثة عند النقاد الغرب.....	**21**
ب-مفهوم الحداثة عند النقاد العرب.....	**24**
II - جذور الحداثة.....	**28**
1-جذور الحداثة الغربية.....	**29**
2-جذور الحداثة العربية.....	**29**
III- مبادئ الحداثة.....	**31**
IV-بين الحداثة والتراث.....	**34**
المبحث الثاني: البناء الفني.....	**38**
I- مفهوم البناء الفني.....	**38**

1-البناء لغة..... 38
أ-البناء في المعاجم العربية..... 38
ب-البناء في المعاجم الغربية..... 38
2-البناء اصطلاحا..... 39
3-مفهوم الفن..... 40
4-مفهوم البناء الفني..... 40
II- البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر..... 41
III- مظاهر التحول في البناء الفني للشعر المعاصر..... 45
الفصل الثاني:البناء الفني في ديوان"البدء"لـ:"سليمى رحال"
المبحث الأول: البناء اللغوي في ديوان"البدء"..... 53
1-بنية اللغة..... 53
2-التكرار..... 58
3-بنية العناوين ودلالتها..... 63
أ-العنوان الرئيسي..... 64
ب- العناوين الفرعية..... 66
4-بنية الغلاف..... 72
المبحث الثاني: البناء الشكلي في ديوان "البدء"..... 74
1-شعر التفعيلة..... 74
أ-الإيقاع الداخلي..... 75
ب-الإيقاع الخارجي..... 76
2-شعر الومضة..... 84

فهرس المحتويات

المبحث الثالث:بنية الصورة الشعرية في ديوان"البدء"..... 86

1-الصورة الشعرية..... 86

2-التناص..... 92

3-الرمز..... 94

المبحث الرابع: البناء التقني في ديوان "البدء"..... 98

1-علامات الترقيم..... 98

2-السواد والبياض..... 112

3-التقديم..... 114

خاتمة..... 117

قائمة المصادر والمراجع..... 121

فهرس المحتويات..... 130