الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

محاضرات (مطبوعة)

مقياس

نص شعري مغاربي

موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس

تخصص أدب عربي

إعداد:

د. عبد الدايم عبد الرحمان

2024/2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

الرقم: 59 / م ع / ك آ ل/ج ب 2024

مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

خاص بـ:

ملفات المطبوعات الجامعية

صادق المجلس العلمي للكلية في اجتماعه المنعقد يوم2024/10/08 على المطبوعة البيداغوجية للدكتور: **عبد الرحمان عبد الدايم** من قسم اللغة و الأدب العربي والتي تحمل عنوان: (**محاضرات في مقياس نص شعري مغاربيّ**)، موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس LMD ، تخصص: **أدب عربي** . و قد حظيت المطبوعة بتزكية المجلس العلمي بناء على التقريرين الإيجابيين للخبيرين :

اسم الخبير ولقبه	الرتبة	مؤسسة الانتماء
يحي سعدوني	أستاذ محاضر أ	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة–
عبد الرحمن حمداني	أستاذ محاضر أ	الجيلالي بونعامة خميس مليانة

رئيس المجلس العلمي للكلية/

رئيس المجلس العلمي
الأستاذ: عبد الرحمان شاعة

كلية الآداب واللغات

السداسي: السادس
عنوان الليسانس: الأدب العربي
الأستاذ المسؤول عن الوحدة التعليمية الأساسية:
الأستاذ المسؤول على المادة:
المادة: النص الشعري المغربي
أهداف التعليم:
المعارف المسبقة المطلوبة:
محتوى المادة:

	المادة: النص الشعري المغربي /محاضرة و تطبيق	السداسي: السادس	المعامل:03	الرصيد:05
	مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق		
01	مدخل إلى دراسة الشعر المغربي	بدايات الشعر المغربي الحديث (الأمير عبد القادر،محمد الشاذلي خزندار،علال الفاسي)		
02	اتجاهات الشعر المغربي :الاتجاه المحافظ/ الاتجاه التجديدي	تحليل نصوص		
03	1-في الجزائر.القضايا والخصائص العامة	نص رمضان حمود / أبو القاسم سعد الله		
04	2-في تونس.القضايا والخصائص العامة	نص أبو القاسم الشابي		
05	3-في المغرب.القضايا والخصائص	نص محمد الحلوي		
06	في موريطانيا /القضايا و الخصائص	نص ناجي محمد الإمام/محمد بن عبدي/إبراهيم بن عبد الله		
07	في ليبيا /القضايا و الخصائص	نص محي الدين محجوب/سليمان زيدان/مصطفى بن زكري		
08	قضايا الشعر المغربي /إشكالية الهوية و الإبداع : الانسان،الوطن،المكان،اللغة	تحليل نصوص		
09	الإيقاع في الشعر المغربي (الشعر العمودي،شعر التفعيلة،قصيدة النثر)	تحليل نصوص		
10	المؤتلف و المختلف في الشعر المغربي	تحليل نصوص		
11	واقع النص الشعري المغربي (الممكن و المتخيل)	تحليل نصوص		
12	البعد الجمالي في الشعر المغربي (اللغة ،الرمز،الصورة،الإيقاع)	تحليل نصوص		
13	تداخل الجمالي بالسياسي في الشعر المغربي	تحليل نصوص		
14	السمات المشتركة للشعر المغربي (السمات الفكرية و الجمالية)	تحليل نصوص		

طريقة التقييم: **يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي**

المراجع: (كتب،ومطبوعات ، مواقع انترنت، إلخ).

1. الأدب العربي المعاصر في المغرب الأقصى/سيد حامد النساج
2. الأدب المغربي إشكالات و تجليات /مجموعة من المؤلفين

تقديم:

بعد بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

هذه مطبوعة (محاضرات) مقياس نص شعري مغاربي موجّهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس ل م د . تخصص أدب عربي، والتي تهدف من خلالها تمكين الطالب من اكتشاف خصائص الشعر المغاربي الحديث، بالإضافة إلى أهم عن القضايا التي يطرحها الشعر المغاربي الحديث وأهم الاتجاهات التي ينبني عليها الشعر المغاربي (الاتجاه التقليدي- الاتجاه التجديدي).

أمّا عن محتوى المطبوعة فتنقسم إلى محورين:

-**المحور الأوّل:** يحاول التعريف بالحدود الزمانية والمكانية للشعر المغاربي وأهم شعرائه (الأمير عبد القادر، محمد الشاذلي خزندار، علال الفاسي)، بالإضافة إلى اتجاهات الشعر المغاربي (الاتجاه التقليدي- الاتجاه التجديدي)، وأهم القضايا والخصائص في كل دولة على حدة (الجزائر، تونس، المغرب، موريطانيا، ليبيا).

-**المحور الثاني:** يتناول هذا المحور أهم القضايا التي ارتبطت بالشعر المغاربي كإشكالية الهوية والإبداع في الشعر المغاربي، والإيقاع والممكن والمتخيل في الشعر المغاربي والبعد الجمالي والسياسي للشعر المغاربي، والسمات المشتركة في الشعر المغاربي.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى دراسة الشعر المغاربي

1- تمهيد:

يُقصد بالمغرب العربي تلك البلاد الممتدة في شمال إفريقيا، من غربي مصر إلى المحيط الأطلسي وقد أطلق عليها اليونان قديما اسم ليبيا نسبة إلى شعب اللوبو الذي كان يعيش من خليج السيرت والنيل وقد جاورهم القرطاجيون والعبرانيون وقد أطلق الرومان على سكان إفريقيا البربر واحتفظ العرب من بعدهم بهذه التسمية وكان المغرب في نظرهم يشمل إفريقيا والأندلس وعندما استقروا بالقيروان وتونس أطلقوا اسم إفريقيا على تونس وطرابلس الغرب ثم انحصر عندهم مدلول لفظة المغرب في آخر الأمر على إفريقيا الغربية.

أمّا في العصر الحديث فإنّ المغرب العربي أصبح يشمل دول الجزائر وتونس والمغرب الأقصى وليبيا وموريطانيا.

2- بدايات الشعر العربي في بلاد المغرب:

بدأ الفتح العربي الإسلامي لإفريقية في عهد عمر بن الخطاب الذي ورد عليه الشاعر أبو ذؤيب الهذلي وهو خويلد بن خالد من بني هذيل، وأبو ذؤيب يعتبر من الشعراء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، وعندما سئل حسان بن ثابت: من أشعر الناس في عصره؟ قال: أبو ذؤيب الهذلي . وهو صاحب القصيدة الشهيرة التي مطلعها:

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمتعب من يجزع

وهي من عيون الشعر العربي القديم في الرثاء.

وتقول الأخبار أنّ أبا ذؤيب الهذلي قدم مع ابنه وابن أخيه على عمر بن الخطاب فقال له : أي العمل أفضل يا أمير المؤمنين؟. فقال عمر : الإيمان بالله و رسوله، قال : قد فعلت، فأيه أفضل بعده؟ قال : الجهاد في سبيل الله. قال : ذلك كان علي وإني لا أرجو جنة ولا أخاف نارا، ثم خرج فغزا إفريقية التي كانت وقتئذ تابعة لقياصرة القسطنطينية.

وجاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة أنّ أبا ذؤيب الهذلي يمكن أن يكون أول شاعر عربي دخل إفريقية و ظل فيها إلى اليوم برفاته في مكان ما من النواحي الجنوبية للبلاد التونسية فهو الذي أوطن الشعر المغرب العربي.

3- بدايات الشعر المغاربي الحديث:

يُقصد بالأدب العربي المغربي الحديث هو ذلك النتاج الأدبي الذي شهد ميلاده عصر النهضة العربية الذي صادف بدء الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وامتد إلى يومنا هذا.

أمّا بالنسبة للشعر، فقد كان الشعراء المغاربة يتابعون بحماس التطورات الشعرية في العصر الحديث، رغم سياسة التجهيل والتفقير التي مارسها الاحتلال، إلاّ أن المبدع المغاربي لم يثن على مواكبة حركة النهضة الشعرية في المشرق العربي، فبدأت جموع الشعراء في التأثر بما يصدر من عن المشرق، كلّ حسب توجهه وانتمائه.

ففي الجزائر يمثل الشاعر الأمير عبد القادر (1808-1883) خلال النصف الأوّل من القرن التاسع بكل وضوح صورة الشاعر الملحمي الذي استنفر بني وطنه في الدفاع عن الجزائر فقاد المقاومة إلى سنة 1948 مسجلا صورة الشاعر الفارس المغوار، مثل قوله[1]:

شددت عليهم شدةً هاشمية وقد وردوا وَرَدَ المنايا على القوى

وذا دأبنا فيه حياة لديننـــا وروح جهاد بعدما غضنـــه ذوَى

وقد تضمن شعر الأمير عبد القادر معاني الفخر القديم بما فيه من شجاعة وإباءٍ، وقد أضاف إليها معاني الجهاد الديني والمقاومة الوطنية مع الاعتزاز بأصالته وفي شعره نلمس ذاتيته الخاصة التي يمزجها في قصائده مثل قوله[2]:

تُسائِلني أم البنين وإنّمـــــــــــا لأعمل من تَحت السماء بأحوالي

ألم تعلمي ياربّة الخذر أننـــــــي أجلّي هُموم القوم في يوم تحوالي

وأشي مضيق الموت لا متـــــهيبًا وأحمى النسا في يوم روع وتهوال

أميرٌ إذا ما كان جيشي مُقبـــــــلاً وموقد نار الحرب إذا مالها مال

ومن عادات السادات بالجيش تحتمي وبي يحتمي جيش وتمنع أبطالي

---

[1]- ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، جمع وتحقيق: محمود حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، 1965.، ص26

[2]- المصر نفسه، ص55.

وعنّي سلي جيش الفرنسيين تعلمـــي بأنّ مناياهم بسيفي وعسّالـــي

أمّا في تونس فقد دافع محمد الشاذلي خزندار (1887-1954) عن الشعب التونسي بعد أن حاول الاستعمار الفرنسي طمس الشخصيّة الوطنية المغاربية والتشجيع على الدخول في الجنسية الفرنسية، فكانت هذه المحاولات تلقى الرفض، وقد عبّر الشاعر رفضه للتجنس قائلا[1]:

لست المبدّل جنســـي كلا ولـــــن أتردد

إن كان يُرضي الفرنسي فليس يُرضي محمد

قالوا: التجنيس كُفـــر قلتُ: أقبح كفـــر

فأنت قبله صفـــــر وبعده تحت صفـــر

سمعتها إذا تنـــــادي إلـيّ يا بني إليـــا

الله يـــــــا أولادي جنسي يعزّ عليّـــا

أُماه خير البـــــلاد أرعاك ما دمت حيّا

وفي المغرب الأقصى فقد كان الشاعر علال الفاسي (1910-1974) المدافع عن الدين الإسلامي واللغة العربية، فيقول في ذكرى مرور أربعة قرون على نزول القرآن[2]:

يا أمّة قرآنها دستـــــــــورها وزعيمها كان النبي المرسـل

عودي إلى الدين الحنين عقيـدة وشريعة وتخلقًا وتعقـــــلا

ما في القرآن خير يجـــــيء أو في سوى الإسلام نهج يتلى

هذه فلسطين الجريحة أصبحـت بيد اليهود أسيرة لن ترســلا

والقدس أولى القبلتين يعـــــدّه أعداء أحمد كي يقيموا الهيكل

عودوا إلى الإسلام يصلح شأنكم وينلكم نصرًا مبينًا في المــلا

---

[1]– الشاذلي خزندار، **الديوان**، مطبعة العرب، تونس، 1925، ج1، ص55.

[2]– محمد بن العباس القباج، **الأدب العربي في المغرب الأقصى**، ط1، دار الكتب العلمية، 2005، ص20.

المجلس العلمي

المحاضرة الثانية: اتجاهات الشعر الجزائري الحديث

(الاتجاه المحافظ)

يميل جمهور النقاد إلى تحديد البداية الزمنية للشعر الجزائري الحديث بظهور جريدة المنتقد 1925 خاصة، وبداية أوّل حركة إصلاحية في الجزائر عامة، هذه الحركة التي استطاعت أن تجمع خيرة المفكرين والأدباء والشعراء، يقول عبد الحميد بن باديس عن هذه الحركة : " الحقيقة التي يعلمها كل أحد، أنّ هذه الحركة الأدبية، ظهرت واضحة من يوم أن برزت جريدة المنتقد، فمن اليوم ذلك عرفت الجزائر من أبنائها كتّابا وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل...."[1]، فكانت المنتقد ملتقى الأدباء والشعراء، على صفحاتها تنشر إبداعاتهم، ويمكن التمييز بين ثلاثة اتجاهات شعرية في تلك الفترة:

أولا: الاتجاه المحافظ في الشعر الجزائري الحديث

1- ظهوره:

يرتبط الاتجاه المحافظ بالشعر الإصلاحي، وهو الذي ارتبط بالحركة الإصلاحية التي قادتها جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، حيث ارتبط بها جمع غير يسير من الشعراء والخطباء والفقهاء فحملوا رسالتها النبيلة ورايتها الكريمة في التربية والإصلاح ونشر العلم والثقافة والوعي للتحرر من الاستعمار الذي أوغل في تجهيل الأمّة الجزائرية وبذل ما في وسعه أن تلحق بالأمة الفرنسية، فوجد كوكبة من الشعراء تقود حركة الشعر التي تحرر الإنسان وتبني الأوطان، مذكر منهم: عبد الحميد بن باديس، العربي التبسي، الطيب العقبي، أحمد سحنون، محمد العيد آل خليفة، رمضان حمود، وغيرهم.

وقد ساعد عاملين اثنين في ظهور هذا الاتجاه:

أ-الظّروف الدينية والاجتماعية والسياسية والفكرية التي طبعت الحياة العامة في الجزائر، والتي كانت سببا قويّا في ظهور الشعر الإصلاحي، فقي منتصف الثلاثينات بدأ الشعب الجزائري يستيقظ من سباته ويبحث عن الطريق الذي يقوده إلى النجاة وكان هذا الطريق هو العودة إلى الدّين الإسلامي الصحيح.

ب-ظهور الحركة الإصلاحية، حيث أضحت عاملا قويّا في ظهور هذا الاتجاه لأنّ أغلبية الشعراء الذين ظهروا في هذه الفترة إنّا كانوا يحملون بذور الفكرة الإصلاحية، فأصبح الشعر وسيلة شريفة تخدم الحركة

---

[1]-عبد المالك مرتاض، **نهضة الأدب العربي المعاصر**، ط1، دار العرب الإسلامي، لبنان، 1985، ص29/28.

الإصلاحية، يقول عبد الله الركيبي يلخص العاملين: "ارتباط الشعر بالفكر الإصلاحي جاء لظروف أحاطت بالأدب والثقافة، وبسبب عوامل أحاطت بالفكر والمجتمع والسياسة، فأثرت في الشعر ووجهته لخدمة هذا الفكر"[1].

2- تجليات الفكر الإصلاحي في الشعر:

يمكن تحديد مجالين حساسين هامّين جال فيهما شعراء هذا الاتجاه، وهما المجالان اللذان يتجلى من خلالهما الفكر الإصلاحي:

أ- المجال الاجتماعي:

ففي المجال الاجتماعي يتجلي الجانب الديني كسمة غالبة على الشعر الإصلاحي في عمومه، فكانت النزعة الدينية حاضرة بقوّة في شعرهم، فالشعر الإصلاحي لا ينسى لحظة واحدة وفي أيّ قصيدة أن يتحدث عن القرآن والسنة، لأنّهما المبدأ والمنتهى، وهما الأساس الذي بنيت عليه الفكرة الإصلاحية، يقول الطيب العقبي[2]:

كتاب ربّى حجتـــــي ما مثله للمـرء هــاد

وطريق أحمد لي هدى ودليل قصدي والسّناد

وفي مشهد آخر نجد الشاعر أحمد سحنون يرى في بناء المساجد قضاء على التخلّف وخطوة في طريق النصر على الأعداء وتحقيقا لراية الصلاح والفلاح في الأمة، فيقول في مطلعها[3]:

تعالوا سرّاعا إلى المسجـــد إلى ملتقى الركّع السجّـد

إلى منتدى النخبة الصالحين إلى مبتغى الخشّع الهجد

فهذه القصيدة قيلت في مناسبة احتفالية بمسجد بمدينة تازمالت

---

[1]- عبد الله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص36.

[2]- المرجع نفسه، ص576.

[3]- أحمد سحنون، **الديوان**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص138.

جامعة محمد أولحاج - البويرة
المجلس العلمي

ب-المجال السياسي:

أولى شعراء الإصلاح أهمّية بالغة للبعد السياسي المرتبط أصلا بالجانب الاجتماعي، وذلك لأنّ نظرتم تعتمد على الشموليّة مع ترتيب الأولويات، ففي رخم الويلات والاضطهاد الذّي كان يسومه الاستدمار الفرنسي للمجتمع الجزائري وطبيعة الجوّ السياسي المحتقن أصلا، كان شعراؤنا ينشدون لمبادئ الأمة والدعوة إلى التمسك بهوّيتها ولغتها، مُرَغِّبين الشعب والرأي العام قاطبة في الانعتاق من الظلم والقهر متطلعين إلى الحرّية والاستقلال، ويرفع محمد العيد صوته عاليّا متذمرا من الاستدمار الفرنسي واصفا إيّاه بالضيف الثقيل طالبا منه الرحيل[1]:

أطلت بجاني يا ضيف فارحـــــل لحاك الله من ضيف ثقيـــــل

مضى عليك منذ نزلت على قـرن متى يا ضيف تؤذن بالرّحيـل؟

فالشاعر يتذمر من ضيف غير مرحّب به، لتحفيز الشعب على المقاومة والتحدي، كما ينادي الشاعر عبد الكريم العقون، أبناء الوطن بإعادة المجد وأداء الحقوق والحفاظ على الأمانة[2]:

بني وطني أعيدوا مجد قوم أقاموه على أقوى عمـــاد

وأدُّوا ما عليكم من حقـــوق لشعبكم وذودا كل عـــاد

وفكُّوا قيده لا تتركـــــــوه يعاني كل ظلم واضطهاد

فهذه العيّنة من شعر الإصلاح تثبت أنّ العمق السياسي أصيل في شعر الحركة الإصلاحية، وتثبت اهتمامهم بالبعد السياسي كركن ووظيفة في الرؤية، فبالرغم من اهتمامهم العميق بالبعد الاجتماعي والثقافي إلا أنّهم أدركوا أنّ الفعل السياسي له قيمة مضاعفة.

2-الخصائص الفنيّة:

2-1 اللغة الشعرية:

امتازت لغة وأسلوب شعراء الإصلاح بثلاث خصائص هي:

---

[1]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مطبعة البحث، قسنطينة، 1967، ص515.

2- الوناس شعباني، **تطور الشعر الجزائري الحديث من 1954 حتى 1980** ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص50.

أ- **الوضوح والسهولة:**

طبع الشعر الإصلاحي طابع السهولة والبساطة، وارتبط هذا في حقيقة الواقع بالمجتمع من جهة وبالشعراء أنفسهم من جهة أخرى. فمن جانب المجتمع نقف على صورة الواقع بصورة الفقر والحرمان والأميّة، والاضطهاد، وكلّها سمات تدفع إلى التمسك بالوضوح في المخاطبة والمقارعة، أمّا ما يرتبط بالشعراء، فنلخصه في عدة أربعة أسباب[1]:

1- بحكم رؤية الشعراء الإصلاحيين التقليدية للغة لم يحاولوا التعامل مع اللغة تعاملا غير عادي باستخدام الرمز اللغوي أو الإتيان بعلاقات جديدة بين الألفاظ، لقد بقيت اللفظة عندهم في حدودها المعجمية، فلم يحملوها على غير محملها، ولم يفجروا فيها أبعادًا جديدة.

2- يعود إلى موقفهم ورؤيتهم النقدية لوظيفة الشعر، فقد كان الشعراء يكتبون لجمهور الشعب، ويستخدمون الشعر أداة من أدوات الإصلاح، فالواحد منهم إنّما يتوجّه بعمله الشعري إلى الغير لا إلى نفسه ويلتفت إلى جمهور المتلقي الذّي يهمّه أن يفهم عنه ويقتنع بآرائه، ومن ثمّ فهو يحاول أن يكون واضحا في ألفاظه ومعانيه، يتوخّى البساطة المتناهية في الألفاظ والتراكيب.

3- يعود إلى طبيعة المعجم الشعري الذي كان متداولا من طرف الشعراء الإصلاحيين، حيث كانوا يتقاربون في معجمهم اللغوي وتتماثل أساليبهم وصورهم، وتتقارب نظرتهم وتتشابه صياغتهم.

4- يعود إلى إعجاب أغالب هؤلاء بمدرسة الإحياء العربية، بحيث كانوا مدمنين على قراءة أشعار أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعرف الرصافي وغيرهم مما ترك أثرا واضحا متلمِّسا في معجمهم الشعري وأسلوب الصياغة والبناء عندهم.

ومن أمثلة خاصية الوضوح نورد شعر محمد العيد آل خليفة الذي يقول فيه[2]:

دعاك الأمـــل لخير العمـــل

فخل الونـــى وهم على عجل

أضعنا المنـــى بفرط المهـــل

---

[1]- ينظر: عبد الله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، ص708

[2]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ص233.

ب-التقليد والإتباع:

وهي ميزة أخرى أساسية ارتبطت بالشعر الإصلاحي، ومردّ ذلك لأنهم رأوا في المحافظة على القديم والتمسك به هو من صميم المحافظة على التراث الأصيل. ويؤسس لهذا المنطق الأستاذ صالح خرفي في كتابه "الشعر الجزائري"، فيقول: "الشعر الجزائري في نهضته الحديثة، استمد من رافدين أساسيين: النهضة الأدبية الحديثة في الشرق، والتراث العربي القديم الذي تعتبر النهضة إحياء له، وكان للتعلق المفرط بشعراء النهضة الحديثة في المشرق أثر كبير في تركيز الطابع التقليدي على القصيدة الجزائرية التي لم تسعفها الظروف بالاتصال المباشر بالمنابع الأولى"[1].

إنّ تمسك الإصلاحيين بالقديم إنّما كان ذوقا يطبع على قصائدهم مسحة من الجمال، لأنه كان بالنسبة لهم المثل الحي الذي وجب أن نهتدي به، ويمكن أن نتأمل شعر محمد العيد لنجده مرتبطا بنزعة التقليد فلا يكاد يبرحها، لأنّها دافع قوي في قرض الشعر[2]:

فاز المجد المغنّي بمرامـــــــــه فتنافس الأمجاد في إكرامــه

قد هيّأت خضر الرياض طيورها لكلامه وزهورها لسلامـــــه

ودنت له كل المنى وأطاعـــــه حتّى الزمان فعاد من خدامه

ج- المتانة والجزالة والقوة:

وهو مؤشر على تمكن جيّد لشعراء الإصلاح من ناصيّة اللغة وخصائصها وألفاظها ومفرداتها ممّا جعل معجمهم الشعري غنيّ بالألفاظ الجميلة، وكما أنّه أصبح معجما ثريّا واسع الثراء ولغتهم تجلّت صحيحة وسليمة بسبب أنّهم لم يتساهلوا أبدا في استخدام لغة ضعيفة أو تعبيرات ركيكة.

فالاقتباس من القرآن الكريم وظّفه الإصلاحيون بمهارة وذكاء، فأعطى لألفاظهم المتانة والقوّة. ومثال ذلك ما أورده محمّد العيد في قصيدة هذيان آشيل[3]:

فليس فيه لأعلى النّاس منزلة (عدن) وفيه لأذى النّاس " سجيل"

---

[1]- صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الجزائر، 1984، ص635.

[2]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ص89.

[3]- المصدر نفسه، ص.81

وهو واضح هنا لأنّ الاقتباس تمّ من سورتي (البيّنة والفيل).

2-2 الموسيقى الشعرية:

اتبعت قصيدة شعراء الإصلاح مثيلتها المشرقية في الجانب الإيقاعي، حيث خضعت للوزن والقافية بشكل مطرد مقتفية أثار القصيدة التقليدية ، ومثال ذلك ما نقرأه لمحمد العيد في قصيدة حول العلم:

العلم سلطان الوجود، فسدْ بـــه من شئت، أو ذدْ عن حياضك وادْفـــعِ

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

والْجأ له بدل الحصون فـــلا أرى حصنا كمدرسة سمت، أو مصنع

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

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

يظهر جليّا أنّ الشاعر وظّف البحر الكامل الذي تفعيلاته تقوم على تفعيلة (متفاعلن) المكررة ست مرات في شطري البيت، وقد اعتراها زحاف الخبن وتحوّلت إلى مستفعلن، وانطلاقا من هذا نلاحظ مدى التزام الشاعر بالوزن والقافية حتى أنّه لم يُدخل من العلل المستحدث منها واكتفى بزحاف واحد وهو الخبن مما يربطه أكثر بالنص القديم، ومن خلال متابعة النص التقليدي والمحافظ نجد العديد من النماذج التي حافظت على الوزن والقافية ومختلف شروط عمود الشعر مما يعزّز دور الماضي الشعري في رسم ملامح إيقاع النص التقليدي الجزائري، الذي لم يكتف بإتّباع قواعد عمود الشعر، بل تعداها كما هو موضّح في أبيات محمد العيد إلى الشكل الهندسي الذي ظلّ محافظا على تناظره وتوازنه.

2-3 الصورة الشعرية:

امتازت الصورة الشعرية في الشعر الجزائري عموما وعند الإصلاحيين بشكل خاص بالضعف، وفي هذا يورد محمد ناصر قوله: " قد لا يكون من قبيل التعجل في الحكم القول بأنّ الجانب الفني في الشعر

الجزائري في هذا الاتجاه ظل في الأغلب الأعم ضعيفًا وأنّ ضعفه يرجع أساسا إلى ضُعف عنصر التصوير فيه"[1].

ورغم ضعف الصورة الشعرية في الشعر الإصلاحي، إلا أنها كانت حاضرةً في شعرهم، وقد امتازت بعدة خصائص:

أ-الوضوح: فكلما كانت الصورة واضحة فإنّها لا تستحق استعمال الخيال الواسع أو بذل جهد في فكّ الرموز وتشفيرها، ومثال ذلك ما قاله الشاعر أحمد سحنون في قصيدة يا بلادي[2]:

كلّ شيء نسيته يا بـــــــلادي وتلاشت أطيافه من فـــــؤادي

غير ذكراك فهي تكمن في قلبي كوَت اللظى بقلب الرّمـــــــاد

والشّذا في الزّهور والحـــبّ في الأشحاء والكبرياء في الأطـواد

فالصورة سهلة وواضحة بعيدة عن جنوحها للخيال الواسع

ب-الحسّية والشكلية: ونعني بالشكلية والحسّية " ميل الشعراء إلى وصف الأشياء وصفا حسّيا يتناول الخصائص الثّابتة كاللون والحجم والشّكل والوقوف عند هذه الجوانب التي تعتمد أساسا على حاسّتي البصر والسمع دون التغلغل إلى مواطن الأشياء والنفاذ إلى جواهرها باستخدام الحدس والخيال لتحفيز الوعي والمنطق والعقل"، ومثال ذلك ما جاء في شعر رمضان حمود[3]:

أنظر إلى الكون البديع بنوره وظلامه وسكونه الرُحـــانـــي

ونسيمه وهبوبه ومياهـــــــه وخريرها وجمالها الفتّـــــان

وسحابه بسمائه متقطـــــعا عند الغروب وهو أحمق قاني

---

[1]- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية**، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985، ص422.

[2]- أحمد سحنون، **الديوان**، ص34.

[3]- المرجع السابق، ص445.

ج-الجمود: وهي أن تقدم الصورة جامدة تماما كالشيء الذي تلامسه اليد أو تبصره العين، ومن هذا المنطق كرّس شعراء الإصلاح هذه الخاصيّة في شعرهم مما طبع قصائدهم بالجمود وانغلاق النفس، فلا خيال ولا إحياء، ولك أن تفق مع أحمد سحنون في هذه القصيدة[1]:

يا صامتا يتكلّـم وضاحكا يتـــألّم

ويا خطيبًا بليـغًا ومعربا هو أعجم

ومانحا كل سـرّ لشاعر يترنّـــم

بالإضافة إلى هذه الخصائص الفنيّة، توجد خصائص عامة ميّزت الشعر الإصلاحي:

1-طغيان النبرة الخطابية على قصائدهم، ويتجلى ذلك من خلال الأدوات المستعملة في الخطب

عادة كالأدوات الاستفهام، والأمر والنهي، والتوكيد والنداء، والإكثار من صيغ التعجب والإنكار والتحريض والتخصيص والقسم...الخ

يقول محمد العيد مستفهما[2]:

علام يظلّ دهرك مستريبًا تسأله ويأبي أن يجيبا؟

فالتشبيه والتحضّض يحتلان مكانهما بسبب أنّ الشّاعر يعتمد الاهتمام بهذا الغرض في شعره إمّا اهتماما بشعره أو لأفكار الإصلاح والإحياء التي يدعو لها، كقول ابن السائح[3]:

ألا دع التغزّل في غوان فتلك طرقة المستهترينا

ويقول الطيب العقبي[4]:

دع ذكر سلمى وسعاد وانهض لإصلاح البلاد

---

[1]- المرجع نفسه، ص446.

[2]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ص63.

[3]-محمد الهادي السنوسي الزاهري، **شعراء الجزائر في العصر الحاضر**، المطبعة التونسية، تونس، ج1، 1962، ص39.

[4]-الطيب العقبي، **جريدة الإصلاح**، ع3، 19 سبتمبر1929، ص52.

يقول الركيبي: " ما دام أنّ الدعوة التي حملها هؤلاء الشعراء كانت الدّعوة إلى استعمال ألفاظ معيّنة مثل الإنذار بالخطر، ومن ثمّ تعتمد القصيدة على الاستفهام والإنكار والتعجّب والنداء والتّحريض والأمر والنهي..."[1].

2-الاعتناء بصياغة الألفاظ وإخراجها في قالب جميل، يقول د.ناصر :" ولعلّ هذه الميزة تدلُّ على الجهد الذي يبذله شعراء هذا الاتجاه البياني، فقد كانوا فيما يبدوا شديدي العناية بقصائدهم بجودتها تجويدا، ويحتفلون بها احتفالا وإن هم تفاوتوا في مقدار هذا التّجويد والاحتفال"[2]، يقول أحمد سحنون[3]:

ما أحوج القرآن للسُلطـــان لو آمن السُلطان بالقـــرآن

وبغير قرآن وسلطان مـــعًا ينهار ما قد شيّد من بنيـان

النّاس بالقرآن والسّلطان في عزّ وحرز وظلّ وأمـــــان

ويمكن القول، أنّ شعر الإصلاح في الجزائر ارتبط بالمفهوم التقليدي المعروف عند العرب القدماء، ولكن نظرتهم إلى وظيفة الشعر ودور الشاعر في الحياة والمجتمع جاءت استجابة لواقع سياسي واجتماعي مفروض، مما جعلهم يُغَلّبُونَ النظرة إلى المضمون على حساب الشكل.

---

[1]-عبد الله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، ص79.

[2]- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية**، ص56.

[3]- أحمد سحنون، **الديوان**،ص24.

المحاضرة الثالثة: اتجاهات الشعر الجزائري الحديث

(الاتجاه التجديدي)

ثانيّا: الاتجاه التجديدي في الشعر الجزائري الحديث

يتجلي الاتجاه التجديدي في الشعر الجزائري الحديث من خلال ما يلي:

1- الاتجاه الوجداني:

شهدت الحركة الشعرية في الجزائر بروز اتجاه شعري ترسّخ بشكل كبير بعد الحرب العالمية الثانية، هذا الاتجاه عُرف بطابعه الرومانسي الوجداني الذي يخاطب العاطفة ويقلّل من توظيف اللغة والإيقاع التقليدي " بهذا يمكن الإقرار منذ البداية بأنّ هذا التوجّه العاطفي الوجداني تأثر بشكل كبير بالرومانسية العربية المشرقية، وقد فضّل أغلب الدارسين تسميته بالوجداني دون الرومانسي"[1] لأنّه لم يُمثل مذهبا خاصًا بأسسه كما ظهر في المشرق، بل كان مجرد توجّه محدود نسبيّا مقارنة بما حدث عند المشارقة، لكن ظل طابعه العام رومانسيا، وبذلك يكون الشعر الوجداني هو ذلك الشعر الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، وترسّخ بعد الحرب العالمية الثانية في الجزائر متأثرا بحركة الرومانسية العربية، وذلك بجنوح شعرائه إلى الخيال والذات الشاعرة، والابتعاد عن الموضوعات القديمة، كما جددوا في الموسيقى واستخدام اللغة، وقد تميز الاتجاه الرومانسي عموما بتمجيد الذات، والإبحار في الخيال، وبساطة اللغة، وغيرها من الخصائص.

1-1 دوافع ظهور الاتجاه الوجداني:

دفعت عدّة عوامل في ظهر الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري:

1-حيث أنّه قُبيل وأثناء الحرب العالمية الأولى بدأت تظهر بوادر اليقظة القومية، حيث نجد العديد من النصوص التي ظهرت في تلك الفترة تصف الواقع المرير في نغمة يائسة، ونظرة قاتمة، ومشاعر واعية بالفرد وتطلعاته إلى غد أفضل، وقد لّت بعض تلك القصائد من خلال عناوينها على ما تحمله من هذه الأحاسيس " **دمعة على الملّة**"، " **زفرات العشي**"، " **زفرات الحيران ذي الشجن**" " **دمعة كئيب**"....

2-تأثر الشعراء الجزائريين بالحركية الشعرية التي كانت سائدة في تلك الفترة، ويمكن رصد نوعين من التأثر، أحدهما التأثر بالمشارقة والآخر التأثر بالاتجاهات الرومانسية الغربية، أمّا التأثر بالمشارقة فقد عكسه الإقبال

---

[1]- عبد الله الركيبي، **الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص13.

الكبير على شعر المشارقة وآرائهم النقدية، ومن تلك الاتجاهات الرومانسية في المشرق نذكر جماعة أبولو والديوان والرابطة القلمية في أمريكا، ..

أمّا " النوع الثاني من التأثر فكان بالاتجاهات الغربية"[1]، التي كان من المنتظر أن تكون الصلة القوية بينها والشعراء الجزائريين، بحكم الثقافة الفرنسية التي كانت مسيطرة على المجتمع الجزائري طوال الحكم الاستعماري، ولكن شيئا من هذا لم يحدث إلا مع أفراد قلائل منهم : "رمضان حمود، وأحمد رضا حوحو، والطاهر بوشوشي، وعبد الله شريط، ومبارك جلواح"[2]، ويُعدّ رمضان حمود من أوائل الدافعين إلى الاحتكاك بالآداب الغربية والاستفادة منها، وقد حقق ذلك على مستوى التنظير من خلال مقالاته التي نُشرت بجريدة الشهاب.

3-تأثير البيئة على شعراء الاتجاه الوجداني في الجزائري، حيث شغلت البيئة بما حوت شعراء الاتجاه الوجداني، وأثرت في عواطفهم أيما تأثير، خصوصا وأنّ أغلب شعراء الاتجاه الوجداني في الجزائر كانوا من سكان الصحراء، والمناطق النائية، أمثال، احمد معاش الباتني، محمد الأمين العمود، أحمد سحنون، أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمار...وغيرهم الكثير.

4-تغيير بعض المفاهيم المتعلقة بماهية الشعر، وحدوده، فلم يعد الشعر ذلك الكلام الموزون المقفى، بل تغيّرت حدوده، ليصبح الثورة، كسر القيود، الانطلاق، الانعتاق من كل الإطارات، إنّه التعبير الجميل المنبعث من دواخل الشاعر اللامحدود الأفق، فجوهر الشعر بذلك هو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية وترجمة الواقع الذي تعيشه الإنسانية المعذّبة، والقصيدة الشعرية في خضم هذا المفهوم، إنّما هي تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها " ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف، والمشاعر، والأخيلة والتراكيب اللغوية فحسب، بل هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة، ومن هنا ننطلق في فضاء مفهومي واسع للشعر في ظل التحرر"[3]، بهذا التغيير في مفهوم الشعر، تأثر الإنتاج ذاته، وانطلق الشعراء من حدود التعريف لخلق جديد ذو بنيات موسيقية ولغوية متطورة تطوّر اللغة، وقد تجسد الدافع المفهومي في إنتاج الشعر الوجداني عند رمضان حمود بالخصوص، وذلك لتأثره بمفهوم الشعر عند الغرب، فرأى وجوب تطور الأوزان، وخلق لغة جديدة تتماشى والواقع الجديد، والتطرق لموضوعات معاصرة.

---

[1]- المرجع السابق، ص96.

[2]- عبد الله ركيبي، **الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار**، ص303.

[3]- فاتح علاق، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر**، ص41.

2-1 خصائص الشعر الوجداني:

تظهر خصائص الاتجاه الوجداني في المستويات التالية:

أ- اللغة الشعرية:

يقوم النص الوجداني على استخدام اللغة والتراكيب البسيطة، فالرومانسية لا تعترف بوجود لغة فخمة وأخرى اقل شأنا منها، بل كل الألفاظ اللغوية تصلح لأن تكون ألفاظا شعرية " ومن ذلك جاءت قصائد الاتجاه الوجداني ملونة بألوان المفردات على اختلاف حقولها، فطوّروا بذلك القاموس الشعري"[1]، فجاء نصهم " معبّرا بألفاظ بسيطة ومفعمة بالعواطف، ومن جهة أخرى جاءت لغتهم هامسة"[2]، فالشاعر الوجداني يمتلك أذن موسيقية حساسة منحت له قدرة عجيبة على اختيار الألفاظ البسيطة والرنانة والمعبّرة والزاخرة بالدلالات الجمالية، ومن نماذج هذا القاموس الشعري ما نقرؤه من قصيدة وحي الأسى لمحمد الأخضر السائحي يقول[3]:

غيّرتني الخطـــوب والآلام فعلى عهدي القديم السلام

رحمة الل عهنه عهدا تولى وزمانا كأنّه أحـــــــلام

فالقاموس الشعري في هذا البيتين لم يتعدّ حقل العواطف والمآسي، فجاء بكلمات أكثر تداولا كالخطوب والآلام والأحلام وغيرها مما هو مفهوم ومعبّر عن دواخل الشاعر الوجداني المتأجّجة، وقد تمّ ذلك انطلاقا من بساطة اللغة ومرونتها، فالقاموس اللغوي غيّر معقد والشاعر استخدم ألفاظا عادية متداولة بين أفراد العامة، ليمرر خطابه لمتلقي ذلك العهد.

أمّا على مستوى التراكيب، فكانت سهلة بعيدة عن التعقيد اللغوي، ولعل ذلك راجع لرغبة الشعراء العميقة في إيصال أحزانهم وسلواهم بصورة مباشرة للمتلقي، بعيد عن أي تكلف، كما أبتكر الشعراء الوجدانيون علاقات جديدة لم توظفها اللغة الشعرية من قبل :" يقوم أغلبها على مبدأ تآلف المدركات، أو تراسل الحواس ولو في شكله البسيط، فيشمون الألوان ويرون الموسيقى، ويتغنون بالمناظر الجميلة، وفي ذلك تجسيد لأهم

---

[1]- فاتح علاق، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر**، ص332

[2]- المرجع نفسه، ص317.

[3]- صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، ص110، من الملحق.

خصائص الرومانسية"[1]، ومن أمثلة بساطة التركيب وخصائصه المتميّزة ما نلاحظه من قصيدة " ذكريات" للطاهر بشوشي[2]:

قطعت الدجى آسفا وفي مهجتي هاتف

وفي كبدي كـــعبة بها خلدي طـــائف

نلاحظ التركيب الإسنادي البسيط والمباشر فهو مكون إما من فعل+فاعل (قطعت) أو خبر (شبه جملة)+مبتدأ (مؤخر) وذلك في: في مهجتي هاتف، في كبدي كعبة، بها خلدي طائف، وانطلاقا من هذه التراكيب يظهر الأسلوب البسيط الذي انتهجه الشاعر الوجداني، فقد عبّر عن خلده (مهجتي، كبدي، خلدي) ببساطة ليسهّل نصه.

ب-الإيقاع الشعري:

دعت الرومانسية إلى التخلص من كل القيود سواء على مستوى الأوزان أو على مستوى القاموس الشعري، فلم تعد هناك خطوط حمراء وأخرى زرقاء، بل صارت ساحة الأدب عندهم بيضاء يرسم الشاعر فيها ما يشاء " وقد تجسّدت هذه السمة بقوة عند شعراء الاتجاه الوجداني، وذلك عبر التجديد النسبي في التشكيل الموسيقي"[3]، فجاءوا بتنويعات موسيقية في القصيدة الواحدة، كما كتبوا على منوال الموشحات، معتمدين على فواصل متشابهة كالأقفال في الموشح، ويعد تجديدهم في التشكيل الموسيقي من أبرز الدلائل على رؤيتهم الحداثيّة للشعر، ورغبتهم العميقة في التحرر من القيود، ومن الأمثلة على التجديد في الموسيقى والقوافي ما جاء به رمضان حمود في قصيدته يا قلبي، حيث يغيّر فيها القوافي، ويضيف الكثير للوزن الخليلي[4]:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان

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

أنت يا قلبي تشكو هموماً كباراً وغير كبارْ

---

[1]- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص326.

[2]- صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، ص104، من الملحق.

[3]- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص216.

[4]- من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.elbabtainprize.org سنة 2002.

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

أنت يا قلبي مكلوم ودمك الطاهر يعبث به الدهر الجبّار

ارفع صوتَكَ للسماء مرّةً بعد مرّة

وقل اللهم إنّ الحياة مُرّه

أعني اللهمَّ على اجتراعها

أمددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها

اللهم إنّها مُرّة ثقيلة فليس لي فيها طريق

ويلاه من هَمّ يذيب جوانحي

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فكأنّما في القلب جذوة نارٍ

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

متفاعلن مستفعلن متفاعلن

نفسي معذّبة بهمّة شاعر

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

مستفعلن متفاعلن متفاعلن

دمعي على رغم التجلّد جار

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

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

حظي على متن النوائب راكب

للدهر مثل سجيّة الأشرار

هو دائما هو عابس متنكّر

حتى الطبيعة حسنها مُتوار

فطريقة بناء هذه القصيدة وتشكيلها الإيقاعي غير ملتزمة بوزن ولا قافية محددة، حيث جاء الوزن غير ثابت انطلاقا من بداية القصيدة، فتارة نجده من بحر الرمل وتارة أخرى نجده من بحر الكامل، لدرجة أننا نُسقط عنه الوزن تماما خصوصا في هذا المقطع أمّا الجزء الأخير فهو من البحر الكامل حيث استقرت تفعيلة " متفاعلن" وما دخلها من زحافات وعلل، ليؤكد هذا النموذج رغبة شعراء هذا الاتجاه في تنويع الأوزان داخل القصيدة كنوع من تطوير الإيقاع، أما القوافي فقد جاءت هي الأخرى متغيّرة عبر الأبيات، مما يجعلنا أمام إيقاع جديد يختلف تماما عن إيقاع القصيدة التقليدية، وقد هذا الإيقاع بشكل مباشر على هندسة القصيدة حيث فرض اختلافه تشكيلات خاصة ومتنوعة، فلم تأت القصيدة بالشكل التناظري المتوازي، بل أخذت هيئات مختلفة حسب المقطوعة الشعرية.

ج-الموضوعات الشعرية:

عبّر الشعراء الرومانسيون على مختلف الموضوعات التي تغوص في الذات، فلم يعد الشعر عندهم يعترف بحدود الموضوعات، بل صار كل موضوع يتعلق بالإنسان ونوازعه وآلامه وأحلامه هو موضوع الشعر الرومانسي، وعليه طرق شعراء الاتجاه الوجداني مختلف الموضوعات المتعلقة بالإنسان ودواخله، فجاءت قصائدهم على ألسنة قلوبهم، تفيض بالعواطف الجيّاشة، معبّرة عن معاناتهم وآمالهم، فكتبوا عن الطبيعة، الحب، والغربة، والتهميش، والموت وغيرها كثير.

2- الشعر الحر:

2-1 ظهوره:

ارتبط هذا الاتجاه الشعري بنمط شعري جديد وهو الشعر الحر، وتعود البدايات الأولى لظهور هذا النمط الشعري في الجزائر إلى منتصف الخمسينيات مع جيل جديد من الشباب، حيث يؤكد معظم الدارسين أنّ " البداية الحقيقية الجادّة لظهور هذا الاتجاه، إنّما بدأ مع ظهور أوّل نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955"[1]،

[1]- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص149.

والتحديد في عددها (313)[1] وأبو القاسم سعد الله ذكر أنّه كتب هذه القصيدة في " الأبيار يوم 15 مارس 1955 وأنّ البصائر نشرتها في عددها 313"[2]، وهذا مقطع منها[3]:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخت الأنات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام وشكاوي و وحول
تتراءى كطيوف
من حتوف
في طريقي
يا رفيقي...

ويؤكد محمد الصالح خرفي أسبقيّة أبا القاسم سعد الله على تجربة الشعر الحر في الجزائر، وأنّ من كتب هذا اللون زمن الثورة إنّما جاء بعده " وسعد الله أوّل المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثني عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون.... وخمار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات"[4]، وفتحت تجربة سعد الله الطريق أمام شعراء آخرين لاقتحام هذه المغامرة " لقد توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي، وتفاوتت التجارب الفنيّة بين شاعر و آخر، ونذكر من هؤلاء الشعراء أحمد الغوالمي، ...عبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب، ومحمد الأخضر السائحي..."[5]

---

[1]– عبد الله الركيبي، **الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص68.

[2]– أبو القاسم سعد الله، **الزمن الأخضر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

[3]– المصدر السابق، ص141.

[4]– صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص355/354.

[5]– محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص152.

وقد اجتمعت عدة عوامل في ظهور الشعر الحر في الجزائر، من بينها:

1- إحساس الشعراء بضرورة مسايرة الحياة المعاصر، وخاصة بعد نكسة 8 ماي 1954 والتي راح صيحتها حوالي 45 ألف شهيد، الشيء الذي دفع الشعراء إلى البحث عن قالب فني جديد يعبرون فيه عن روح العصر" إنّ من أهم العوامل إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحوّل عن هذا القالب التقليدي الهندي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية"[1].

2- تأثر بعض الشعراء المغتربين بالحركة الشعرية التي كانت سائدة في المشرق العربي، ونحن نعلم بأنّ المشارفة أحدثوا ثورة كبرى في ميدان الأدب في تلك الفترة متأثرين بالأدب الغربي الذي عرف تطورا مذهلا شأنه شأن الصناعة، فما كان على الجزائريين سوى احتواء التجربة، وسعد الله نفسه اعترف بدور المشارقة عليه في كتابة القصيدة الحرّة حيث قال : " غير اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق- ولا سيما لبنان- واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من التقليدية في الشعر، وتماشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنّها حرة القوافي مثل (احتراق، خملية، ربيع) ثم لم أبث أن تحررت من التفاعيل"[2] .

3- بروز بعض المجلات العربية التي كانت تدعوا إلى الحداثة الشعرية ونخص بالذكر مجلة " الآداب" اللبنانية التي وجد فيها شعراؤنا متنفسا رحبا لنشر أعمالهم فيها " وهذا ما نلفيه لذي الشاعر أبي القاسم سعد الله الذي فتحت له مجلة الآداب صدرها، وعيرها من المجلات العربية ينشر فيها قصائده، ويعرف بالحركة الشعرية والنقدية في الجزائر مثله كمثل غيره من الأدباء والنقاد الجزائريين"[3]

2-2 الخصائص الفنيّة:

تميّز الشعر الحر في الجزائر في بداياته بالخصائص التالية:

2-1 اللغة الشعرية:

---

[1]- المرجع نفسه، ص152.

[2]-عبد الله الركيبي، **الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص68.

[3]- أحمد يوسف، **يتم النص الجينيالوجيا الضائعة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص61.

تمحور الصراع الذي دار بين الشعب الجزائري والاستعمار الفرنسي طوال فترة الاحتلال الفرنسي حول " قضيتي الهوية والانتماء، إذ تركزت جهود فرنسا على محاولة فصل الجزائر عن الأمة العربية، كذلك فإنّ المقاومة الجزائرية في المقابل ركزت اهتمامها على إبراز الشخصية الوطنية وتحقيق الاستقلال، وهذا هو مفهوم الهوية، ثم الارتباط بالوطن العربي وهذا هو الانتماء"[1]، وبحكم أن الشاعر فرد من المجتمع الجزائري، فإنه راح في قصائده يمثل وجدان الشعب المضطهد، فدار شعر هذه الفترة حول " التعبير عن الغربية والحنين إلى الوطن والتعليق بالأبطال الثائرين والإصرار على العودة وتأكيد الولاء للتاريخ العربي الإسلامي، ووصف مآسي السجن والتعذيب والنقمة على الاستعمار"[2]، وهذا ما جعل معجمهم الشعري حافلا بكلمات تعبر عن التمسك والتشبث بأرض هذا الوطن ومن أمثلتها " غربة، حنين، ثورة، ثوار، رصاص، دم، موت، قرية، نخلة، ذكرى، أم، أخت، أب، حبيبة، أرض"[3]، يقول سعد الله في قصيدته " الدم والشعلة"[4]:

يا أرضي المنطلقة

نسرا يحضن حرية

شعلة نور منبثة

ما زالت في الكأس بقية

شربوها موتا أو خيبة

وسنملأها حرية...

يا أرضي المنطلقة

كما نجد بلقاسم خمار في أشعاره يوظف كلمات بسيطة حادة مفهومة إلى حد بعيد ومن ذلك قوله[5]:

جزائر...جزائر

لهيب المشاعر

---

[1]– عبد الله الركيبي، **الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى**، ص49.

[2]– عمر بوقرورة، **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث** (1945–1962)، ص223.

[3]– المرجع نفسه، ص223.

[4]– أبو القاسم سعد الله، **الزمن الأخضر**، ص44.

[5]– محمد بلقاسم خمار، **ضلال وأصداء**، ص97/96.

حريق...

صراع...ضحايا...طريق

هتاف تمزق منه الحناجر...

فالمتتبع لقصائد هؤلاء الشعراء يدرك جيّد بأنّ اللغة الشهرية عندهم كانت بسيطة سطحية، وهذا راجع إلى عدم تكمن الشعراء من التجربة الجديدة، فظلوا حبيسي المعجم الشعري المتوارث منذ القدم.

2-1 الموسيقى الشعرية:

إنّ أهم ميزة يمتاز بها الشعر الحر هو خروجه على نظام الوزن والقافية المعهودتين، وهو ما سعى إلى تطبيقه كل من تبناه من شعرائنا الأوائل في هذا الاتجاه، فحاول كل واحد منهم أن يقيم تشكيلا إيقاعيا جديدا يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنا وقافية، فقد أقامه على نظام التفعيلة لا على أساس البيت[1]، وباعتبار أنّ هذا اللون كان جديدا على شعرائنا اكتسبوه نتيجة احتكاكهم بأدباء المشرق العربي، إلى جانب ضعف مستواهم الثقافي الذي جعلهم لا يطلعون على أرقى التجارب الشعرية العالمية في هذا اللون، وإن هم اطلعوا عليها فلا يمكنهم استيعابها لذا فهم لم يكونوا بالبارعين في خوض غمار هذه التجربة، فقصائدهم بقيت حبيسة قيود القافية المتتالية وبقيت تخضع لقيود الوزن ونلحظ ذلك في قصيدة " طريقي" لأبي القاسم سعد الله التي حاول فيها أن " يتحرر من الشكل الموسيقي القديم كما تحرر من أفكار سابقة، فاعتمدت القصيدة على الارتباط النغمي بين الأبيات المتتالية وارتكزت على نقطة نغمية توجّه حركة النفس مع الموسيقى وهي كلمة طريقي، لكنها ما زالت حبيسة في قيود القافية المتتالية...وما زالت تخضع لقيود الوزن، حيث يوازي فيها بين الأبيات الشعرية"[2]، وهذان المقطعان يوضحان ذلك[3]:

ألمح الأطياف من حولي شوادي

للرؤى السكري، لآلاف العباد

للربيع الحلو شوقا للزهور

---

[1]- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص218.

[2]- عمر بوقرودة، **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث** (1945-1962)، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1997، ص295.

[3]- أبو القاسم سعد الله، **الزمن الأخضر**، ص141-142.

للهوى الزخار بالذكرى وأنسام العطور

غير أني كلما حاولت وصلا

لم أجد قربي ظلا غير أعقاب الشموع

وغديرات الدموع

تتوالى في طريقي

يا رفيقي.

****

لست أنسى حين ضوأت المشاغل

واحتضنت النور غضبا في المجاهل

وعبرت الليل نارا وشراك

وتصفحت الوجود

فإذا هو إله وعبيد

وخصم من دما وضفاف للعراك

وسياط هاويات

وجسوم داميات

ناهدات في طريقي

يا رفيقي

وفي قصيدة أخرى بعنوان "الثورة" يمتدح ليلة نوفمبر معتبرا إيّاها " الحلم الذي تطلعت إليه الأجيال طويلا حتى كاد اليأس من تحقيقه يتسرب إلى النفوس ولكنّه تفجر كما تفجرت عواطف الشعب"[1]، فيقول فيها[2]:

كان حلما واختمار

وكان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور

أن ترى الأرض تثور

أرضنا بالذات أرض الوادعين

أرضنا السكرى بأفيون الولاء

أرضنا المغاولة الأعناق من وقت مضى...

كان حلما، كان شوقا، كان لحنا...

إن ما يميز الإيقاع الشعري لهذه القصائد هو التوتر، والسبب هو أنّ الشاعر كان همه وصف الحرب، لذا لم يهتم بالجانب الفنّي والجمالي للقصيدة فوقع في" الغنائية الفردية التي تعني الانغلاق وعدم التفتح على الكون العالم الإنساني...والسقوط في التكرارية التي تعني أنّ ثقافة الماضي هي النموذج السليم"[3]

أمّا الأوزان التي استخدمها شعراء تلك الفترة فهي" مجزوء الرجز والرمل والمتقارب ثم نجد بعضهم يضيف إليها مجزوء الكامل والهزج والمتدارك"[4] ولعل السبب الذي دفعهم إلى استخدام هذا النوع من الأوزان بساطتها التي تضمن الحرية في استخدام التفعيلة والملاحظ على شعرائنا كثرة نظمهم على بحر الكامل وهذا

---

[1]– محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص221.

[2]– أبو القاسم سعد الله، **الزمن الأخضر**، ص179.

[3]– عمر أزراج، الحضور، **مقالات في الأدب والحياة**، ص20.

[4]– محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص247.

راجع لما يمتاز به هذا البحر من إيقاع موسيقي هادئ رصين، وما تعرف بع تفعيلاته من جزالة وحسن إطراد...تجعله يتناسب مع الموضوعات الجادة التي تحتاج نفس طويل"[1]

2-3 الصورة الشعرية:

لم تعد الصورة الشعرية في الشعر الحر كما كانت عند الشعراء التقليديين عنصرا ثانويّا يستخدمه الشاعر قصد الزخرفة والتزيين سعيّا وراء الصورة البيانية[2]، بل أضحت وسيلة أساسية في العمل الشعري، فتميّزت الصورة الشعرية عندهم بمزجها بين الذاتي والموضوعي والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية والشعبية، ويظهر هذا التجديد في القصائد التي تعبر عن الغربة والحنين فـ " كثيرا ما تكون الصور فيها أقرب إلى النفس أكثر من القصائد التي تمتزج فيها المواضيع السياسية والإصلاحية أو المناسبات"[3]، لقد تخلى هؤلاء الشعراء عن المباشرة فأصبحت الصورة هي الوسيلة الأكثر استخداما للتعبير عما يختلج النفس من غربة وعزلة وخوف، كما أنّ معظم صور هؤلاء الشعراء يسيطر عليها الظلام السوداوية نتيجة لتواجدهم بعيدا عن وطنهم الأم، فالشاعر أبو القاسم خمار يلجأ إلى صور عمادها " الظلام والخوف والرهبة، فالليل في (دمشق) وعلى ضفاف (بردي) مرعب ففيه الموت والخيال الموحش وفيه تنطفئ شعلة الدنيا وتتحول الأشياء في غرفته إلى وحوش مرعبة تطارده"[4]، وهذا مقطع من إحدى قصائده[5]:

الناس يختفون هاربين

والشمس في ارتعاش تستجيب

لا تتركوني خلفكم وحيدا

ألوب في الظلام...لا أرى

يلوكني الإعياء

لا تتركوني خلفكم

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص228.

[3]– عمر بوقرورة، **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث** (1945-1962)، ص250.

[4]– محمد أبو القاسم خمار، **ظلال وأصداء**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1992، ص102.

[5]– المرجع نفسه، ص266.

إني أخاف غرفتي

أكرهها

أمّا الشاعر " باوبة" في قصيدة له معنونة بالشاعر والقمر، يوظف فيها الصور التي تلتحم مع ظلام الليل وهي صورة الانتماء إلى الريف الصحراوي وكل ما يحتويه، فالليل عنده مقمر مضيء، وهذا مقطع منها[1]:

لحديث الشيخ عن (زيد الهلالي)

والصبايا حوله مثل الهلال

يتزاحمن على فيض الخيال

وما يمكن الإشارة إليه، أنّ شعراء هذه المرحلة لم يوظفوا الرمز والأسطورة الشعبية والحكايات والأساليب السينمائية والمسرحية والتداعيات اللاشعورية، وتفسير هذا أن هؤلاء الشعراء لم يتخلصوا من النمط الشعري التقليدي الذي يرفض الجديد والشكلية التي تعني التعلق بالعارض والظاهري.

[1]– الصالح باوية، **أغنيات نضالية**، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1971، ص192.

المحاضرة الرابعة: اتجاهات الشعر في تونس في العصر الحديث

1- عوامل ظهوره:

شهد الشعر العربي في تونس في العصر الحديث عدة تحولات تشكل فيه سنة 1860 بداية التأريخ لمسار الشعر التونسي الحديث، حيث اجتمعت مجموعة من العوامل في رسم مسار الشعر العربي في تونس في العصر الحديث، فقد أتاح ظهور المطبعة وجريدة الرائد التونسي في هذه السنة لعدد كبير من الشعراء والأدباء والكتّاب مجالات الكتابة والنشر، فبالرغم من أنّ هدف الجريدة كان معالجة القضايا السياسية والموضوعات المتصلة بالحياة الوطنية، فإنّها خصصت جانبا من أعمدتها لنشر العديد من المقالات والرحلات والقصائد الشعرية، وفسحت المجال رحيبا لنشر قصائد مختلفة لشعراء يطول تعدادهم.

فقد لعبت جريدة الرائد دورا كبيرا في تشجيع الكتابة الشعرية، كما احتفظت لنا الجريدة بأسماء العديد من الشعراء التونسيين الذين برزوا خلال هذه الفترة، والذين يبلغ تعدادهم نحو الخمسين شاعرا تونسيّا من مختلف أنحاء البلاد، نشرت لهم الجريدة قصائد متعددة أشهرهم محمود قابادوا، .ومحمد السنوسي ومحمد بن خوجة.

وبالإضافة إلى الدور الذي اضطلعت به جريدة الرائد في تشجيع الشعر والنثر، نجد إدارة مطبعتها تهتم اهتماما خاصا بنشر المطبوعات والكتب التعليمية، والرحلات، والمؤلفات الأدبية والنقدية، إذ صدرت عن المطبعة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر مجموعة من المؤلفات المهمة، من بين هذه المؤلفات: (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك) لخير الدين باشا، و(واسطة السلوك في سياسة الملوك) لمحمد أبو حمو الوادي)، و(الواسطة في معرفة أحوال مالطة) و(كشف المخبأ في صون أوروبا) لأحمد فارس الشيداق، و(ديوان حسان بن ثابت) وكتاب (العمدة) لابن رشيق القيرواني، و(الحلل السندسية) لأبي سراج الأندلسي و(رسالة في شرح الحكم المنسوبة إلى أرسطاليس) لمحمد ين الحوجة، وكتاب (خاص الخاص) للثعالبي، وقصيدة (بانت سعاد) لكعب بن زوهير وغيرها من المؤلفات.

وإذا أردنا تتبع تحولات الشعر التونسي الحديث بين سنة 1860 ونهاية الحرب العالمية الثانية 1939 نجد أنّ مساره قد مرّ بثلاثة مراحل هامّة:

2- التقليدية بداية مسار الشعر التونسي الحديث:

تعتبر التقليدية بداية لمسار الشعر التونسي الحديث، وقد غلبت على النمط الشعري التقليدي الطرائق الشعرية القديمة سواء من حيث الشكل أم من حيث المضمون، وهذا تأثرا بجماعة المشرق العربي التي كانت السبّاقة إلى الدعوة إلى إحياء الشعر العربي القديم، وقد تهيأت لهذا النمط الشعري شروط تاريخية، وثقافية ووضع مجتمعي جعلت منه فاتحة الشعر التونسي الحديث، وفضلا عن ذلك فقد كان الشعر في تلك المرحلة وسيلة من الوسائل الناجحة التي تتيح لصاحبها مخاطبة السلطة السياسية، والتقرب من أصحاب الجاه والسلطان في المناسبات التي تسمح بالتعبير عن الولاء السياسي، سواء بغرض حصول هؤلاء الشعراء على المكافآت المادية والعطايا، أو دعم مراكز نفوذهم في دائرة الحكم القائم.

ورغم أنّ عدد الشعراء الذين ظهروا خلال هذه الفترة أكثر من مائة شاعر، إلا الشاعر محمود قابادوا يمثل لحظة فارقة في الشعر التونسي الحديث عامة، والنمط الشعري التقليدي خاصة، حيث تبنى في تجربته الشعرية القضايا التي كان يعانيها المجتمع التونسي المهدد بالاستعمار والخاضع التخلف، فقد جعل من قصيدته صوتا مجتمعيّا مفعما بالمعاني التي عبرت عنها لغة الشعر وهي تبحث عن سبل تجاوز حالات التخلف والتزام ما أتى به العلم وانعكس على مظاهر الحياة الحديثة عند الأوربيين الذين شكلوا الأنموذج التاريخي للاحتذاء، في تقدمهم وغلبتهم على الأمم، وقد استعمل من أجل ذلك الأغراض التقليدية، وصنّف ديوانه بحسبها، واعتمد المعاني المتداولة في الحياة الموضوعية والذهنية والتاريخية والثقافية في نسج النص وبنائه، كما استمد عناصره بذكر المستحدثات التقنية والمظاهر المدنيّة الجديدة، ودافع عن الأفكار السياسية والإصلاحية حتى وإن كانت متعارضة مع موروث الثقافة والمجتمع، فعن فكرة الدستور وأوّل ظهورها قال في قصيدته التي مطلعها[1]:

العهد عهدُ خلافة الإنسان ومَداد ظلّ الأمنِ والعُمران

لقد أقام محمود قابادو شعره بتمثل الزمن والانتماء إلى المرحلة بما التزم من قيّم الإصلاح وعمل على التعريف بها والدعوة إليها في شعره، من أجل ذلك توجّه مدائحه المتضمنة لهذه المعاني، على ما جاءت من خصوصيات القصيدة القديمة نفسها في ذكر المعاني والصفات المتعارفة عن ممودح الشاعر القديم، إلى أنموذج الإحياء الشعري الذي عرفته القصيدة الحديثة مع شعراء آخرين في المركز، وكان لهذا التوجّه أثر تأثير عميق لا على قصيدته وحسب، بل وعلى كل الشعر التونسي بعده، فقد جعل من الشعر

---

[1]- محمود قابادو، **ديوان محمود قابادو**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، ج1، ص61.

المجلس العلمي

وظيفة في ركب الحياة المجتمعية، يتغنى بالتمدن ومظاهره ويدعو إلى فكر الإصلاح وإلى الأخذ بأسباب النهضة، في قصيدة مطلعها[1]:

بمثلك هزّ الملكُ أعطافه عجبا وتاهت به الخضرا وباهت به الشُّهبا

كما مدح أبو عبد الله محمد باشا قائلا[2]:

ولولا وُفور العلم لم تك غايــةُ البلاغة حدّا يُعجـــز العربـــــا

وإنّي بحمد الله حسّان مدحكُـمْ ولم وحلف مّراضيكم وشيّعكـم حُبا

وما كل ذي نظم يُلَقّبُ شاعرا ولم يكُ ليثٌ العنكبوتُ الذي قـــبا

أرى الشّعر علما واسعا وسَجَيّة إذا اصطحبا لم يعدم القائلُ الإربا

انطلاقا من هذا المعنى، يمثل الشاعر محمود قابادوا لحظة أولى بالتقليدية، جسدها في الممارستين الشعرية والحياتية، فقد كانتا عاكستين لذات منخرطة في أسئلة الزمن الذي تحياه في ضوء العلاقة بالمستعمر والرؤية إلى الأجنبي المتحضر في آن، ومعاناة الشاعر في الاتجاهين لم تخلف متنا شعريّا وحسب، بل أثرا في الشعراء الذين اهتدوا بطريقته بعدما أشرف عليهم في مدرسة باردو الحربية.

أمّا عن خصائص شعر هذه المرحلة فإنّ أصدق وصف له ما وصفه به المرحوم محمد الفاضل بن عاشور في قوله: " كان الشعر في أغراضه وروحه وأسلوبه على ما كان عليه قبل عصر النهضة في الشرق أي قبل الباروي، بين قصائد مديح ورثاء ومقطعات في الغزل والوصف والمساجلة والألغاز والتاريخ والتشطير والتخميس، بما يقصد فيه إلى ذات الفن والتسلية، وقد استولى عليه البديع المصطنع، فضعفت معانيه وتضاءلت فصاحته، وتهلهل نسجه"[3]

فموضوعات شعراء هذه الفترة لم تكن تختلف في شيء عن الموضوعات التي كانت سائدة في المرحلة السابقة، حيث طغى على معظمها طابع المديح، والرثاء والتهاني: مدائح للبايات الذين تولوا عرش تونس خلال الفترة المذكورة، وما يتفرع عن أسرهم من ولاة عهد وأمراء، ومدائح للوزراء الكبار الذين مثلوا هرم السلطة، وتهاني لهم ولأبنائهم وبناتهم في المناسبات التي تستدعي ذلك.

---

[1]- المصدر نفسه، ج2، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص41.

[3]- محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976، ص54.

وفي هذا الإطار كان لا بد أن تشحن هذه القصائد بمضمون الموضوع الذي كتبت فيه، وما يتطلب المديح والرثاء والتهاني من مبالغات ونعوت وأوصاف، وتكلف، وحذلقة لفظية، وافتعال خيال، وإظهار للذلة والدونيّة، وإجلال وتوقير لشخصية الممدوح أو المرثي أو المهنأ.

ولعل هذا ما يفسر أنّ معظم الشعراء الذين نشر لهم إنتاج في الصحف الصادرة خلال هذه الفترة، وبخاصة جريدة (الرائد التونسي) كانوا من موظفي الدولة، وكتاب دواوينها والمقربين من البلاطات، ومن عمالها على نواحي البلاد، ومن العلماء والمشايخ الذين يعتاشون منها، ويمثلون الجانب الرسمي فيها.

وإلى جانب الشعر السياسي المدائحي الذي مثّل الجانب الأوفر من هذه القصائد ساد المرحلة لون آخر من الشعر دون ذلك جودة ورواجا هو الشعر الديني الذي كتبت فيه قصائد قليلة في مناسبات المولد النبوي الشريف، والأعياد الدينية الأخرى، غير أنّ هذا الشعر نفسه قلّما كان يتقيد بموضوع المناسبة، إذ كثيرا ما عمد شعراؤه إلى تحويله إلى مديح أو تهنئة للباي أو غيره من ذوي النفوذ، واستغلال المناسبة لإهداء الشعر إليهم، وتقديمه وتذييله بالدعاء لهذا أو ذلك.

وإذا ما غاب فن الغزل بشكل واضح ولم نر له أثر في هذه الصحف، فإنّ هذا الفن الشعري كان موجودا ومتداولا ولكن بين الشعراء أنفسهم وفي مجالسهم الخاصة، كما كان ظهوره محدودا وبشكل عرضي في قصائد المديح والتهاني في شكل مقدمات ومطالع على الطريقة التقليدية المتّبعة في الشعر العربي.

ومبررات اختفاء القصائد الغزلية متعددة منها أنّ مجالات نشر الشعر كانت الصحف الرسمية التي لا يتصور أنها تبيح نشر هذا اللون من الشعر خاصة وأنّ القائمين على هذه الحف من المشايخ والعلماء لا يسمحون بنشر ما من شأنه أن يخدش الأخلاق من قريب أو بعيد، إضافة إلى أنّ شعراء هذه المرحلة أنفسهم شعراء رسميون لهم وظائف مرموقة تحول بينهم وبين التفكير في نشر مثل هذا الشعر فيما لو كتبوه حفاظا على سمعتهم، غير أنّ الوقار المصطنع الذي طغى على هذا العصر، لم يمنع بعض شعرائه من أن يكتبوا في مغنية جميلة وراقصة شهيرة تُدعى (عت) مثل هذا الشعر الغزلي الذي لا يخلو من ظرف وكلف بالجمال[1]:

قم يا نديم أدر كؤوس المســـكـر في روضة الاينـاس حول الأنهر

[1]– أورد هذا الشعر محمد صادق بسيس في كتابه (محمد بن عثمان السنوسي) نقلا عن أحمد كنانيشة، ص37، الدار التونسية للنشر.

أو ما بدت شمس الجمال وأشرقت وأنتك ترفل في الحلا بتبختـــر

فرأيت حسنا يبهر العشـــاق إذا نالت فؤادي بسهم لحظ أحـــور

تشدو فتفعل بالنهي فعل الطـــلا بغنائها المزري بصوت العصفر

إيه يا عت نداء مولـــــــــه قد تاه بالصوت الرخيم المسـكر

وعلى كثرة ما ظهر خلال هذه الفترة من شعراء، وما نشر من قصائد ومقطوعات وتواشيح فإنّ توافر الزمن وتعاقب الأحداث لم يبقيا لنا من عشرات الأسماء ومئات القصائد إلا بضعة شعراء وعدد محدود من هذه القصائد التي فرضت نفسها بفضل مواهب أصحابها، وإخلاصهم للشعر، وتفردهم عن سائر معاصريهم، إمّا بكثرة الإنتاج والتفرع للشعر، وإمّا بتمكنهم من هذا الفن، مثل محمود قابادو ذلك الذي يعتبر نموذجا بارزا لهذا العصر، وأستاذ لمعظم شعرائه، ورائد لهذه المرحلة، سواء من خلال ديوانه الذي يعد سجلا شاملا لمختلف الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية، أو من خلال أسلوبه الذي يجسم طابع القصيدة التقليدية لشعراء ما قبل النهضة، وكلفهم بالمطالع، وميلهم إلى الغريب والوحشي من اللفظ وعنايتهم بأدوات التعبير قبل العناية بالمضمون والمعنى.

3- إعلان الشعر العصري:

شرعت جريدة الرائد مع بداية القرن العشرين في فسح المجال أمام لون شعري جديد من الشعر، أطلق عليه تسمية الشعر العصري، إغراء للشعراء بالثورة على أنفسهم، ونبذ التقاليد السائدة، والتماس الموضوعات الجديدة، ومنذ الإعلان عن فتح باب الشعر العصري انتحى الشعر التونسي منحى جديدا وأخذ شعراؤه يتنافسون في طرق الموضوعات المبتكرة، ومحاولة الخروج التدريجي عن التقاليد الموروثة.

ويعود مفهوم الشعر العصري والدعوة إليه إلى حاجة الشعراء لجعل قصيدتهم قادرة على التعبير عن الموضوعات المحدثة التي بدأت البلاد العربية تشهدها في العصر الحديث، في اتجاه الارتباط بالزمن الذي يعيشون فيه والقيّم التي يهتدون بها، وقد ظهر في تونس بعدما تعرف عليه الأدباء و الإصلاحيون في الصحافة المشرقية كشعر اجتماعي وحكمي، يقصد إلى التذكير بالمجد، والتوجيه إلى مسالك النهضة والتحرر والتجديد[1]، ويلخص الشيخ ابن عاشور الظروف التي ظهر فيها هذا اللون الجديد من الشعر، ومصدر تسميته بالعصري، فيقول: " ابتدأت الصحافة الشرقية تطلق هذا اللقب على الشعر الاجتماعي

---

[1]- ينظر: محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، ص94.

والحكمي، لا سيما الذي يقصد إلى التذكير بالمجد، والتوجيه إلى مسالك النهضة والتحرر والتجرد، وبدأ الأدباء والمفكرون يمنحون ذلك النحو في الأدب عنايتهم وإعجابهم، ويتطلعون إلى مجاراة شعراء الشرق في تلك السبيل"[1]

وقد اختلفت الآراء حول من كان له أسبقيّة تناول الشعر العصري، فيرى الشيخ ابن عاشور أنّ الشاعر محمد النخلي " هو الذي فتح لهم بسمو همته وطول باعه بقصيدة تجاوزت ثمانين بيتا نشرتها جريدة الحاضرة"[2]، لذا عدت قصيدة الشاعر محمد النخلي أوّل أنموذج من الشعر العصري في تونس، وقد نشرتها جريدة الحاضرة في عددها 30 أفريل 1901 بمطلع يقول[3]:

هوَ المجد في الإسلام أثّنَه العلم على مقتضى دين به انقشع الوهم

تعال نُباكر روض آثاره التي على صحف التاريخ يبدوا لها رسم

ويشير من جهة أخرى إلى أنّ الشاعر محمد السنوسي هو أوّل من اهتدى إلى الشعر العصري، حيث فتح بابا في غرض الشعر العربي، صار به مصور حضارة جديدة كما صوّر الحضارات القديمة[4]، حيث سبق له أن وصف برج إيفل في كتابه (الاستطلاعات الباريسة) ومن بعض أبيات القصيدة[5]:

لم يبد أبدع مما كان إنســـــان بما أفاءته أزمان وأمكـــــان

تجلو الحوادث آيات العجائب في كل البقاع بما تبديه أذهـــان

وصرح إيفل في باريس آيتـــــه قد فاق منها على الآثار تبيان

كما نشرت جريدة الحاضرة أوّل قصيدة من الشعر العصري للشاعر القيرواني صالح سويسي مطلعها[6]:

أفيقوا يا بني الوطن المعلى فقد طالت بكم سنة الرقاد

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص36.

[4]- المرجع نفسه، ص56.

[5]- جريدة الحاضرة، 18 جوان، 1889، ص8.

[6]- جريدة الحاضرة 2 أكتوبر 1900، ص8.

ويمكن أن يؤرخ للشعر العصري في هذه الفترة بنشر جريدة الحاضرة نفسها لقصيدة (صرح ايفل في معرض باريس) التي نشرت دون ذكر شاعرها، وإن أشارت الجريدة في مقدمتها التي قدمت بها القصيدة وشاعرها : " إلى أنّه تونسي وأنها تضمنت ذكر غرائب المباني، وهي محاسن الشعر التونسي، ولذلك رأينا أن نتحف بها قراء جريدتنا الأفاضل"[1]

وقد كانت هذه القصيدة خروجا عن النسق التقليدي في وحدة الموضوع، ودقة الوصف، وانبهار صاحبها بعجائب الإبداعات المعمارية التي يبدوا أنه شاهدها خلال إحدى زياراته لباريس في إطار الزيارات المتعددة التي دأب التونسيون على القيام بها لهذه المدينة.

ونشرت جريدة السعادة العظمى من جهتها قصيدة من الشعر العصري لشاعر مجهول نتبيّن منذ مطلعها الرغبة في التعبير عن الزمن حيث يقول:

أيُعاتب الزمن الذي لا يُسعـــــدُ وينوّه في مهد البطالة هُجّدُ

مهلاً، فما هو بالملوم ومن رمى سهم الملامة نحوَه فمُفسـد

وسواء اعتبرت هذه القصيدة أو تلك من الشعر فإنّ دعوة جريدة الحاضرة الشعراء التونسيين للخروج عن التقاليد الموروثة، واقتحام ميادين جديدة والكتابة في الموضوعات الاجتماعية والإصلاحية وفي مستحدثات الحضارة كان لها تأثيرها المباشر في الشعراء الذين ابتعدوا قليلا عن الإطار التقليدي، وأصبحوا يعتبرون الشعر العصري منفذا يتيح لهم الكتابة في مختلف الموضوعات.

وقد كان موضوع الشعر العصري يعني في أساسه حفز الهمم على اكتساب المعارف والعلوم، ولفت الاهتمام إلى واقع التخلف الذي يعيشه العالم الإسلامي، مقارنة بما كان يسود العالم الجديد وخاصة أوروبا من تطوّر وتقدم حضاري، فظهرت في صحف (الصواب) و(الزهرة) و(الرقي) و(التونسي) و(أبو نواس) قصائد عديدة من (الشعر العصري)، مثلما تحمست لهذا الاتجاه أهم مجلتين ظهرتا خلال هذه الفترة وهما: مجلة (السعادة العظمي) وقد صدرت سنة 1904، ومجلة (خير الدين) وقد برزت إلى الوجود سنة 1906.

أمّا عن خصائص الشعر العصري، فلئن عدّ ظهوره آنذاك نقلة نوعية، وإيحاء من الجريدة إلى الشعراء بأن يتخلوا عن الاتجاه التقليدي، ويتجهوا إلى الكتابة في الموضوعات التي لها مساس بشؤون الناس،

---

[1]– جريدة الحاضرة، أكتوبر 1905، ص18

وواقع العصر، فإنّ صياغة القصيدة وبنيتها ولغتها ظلت على ما هي عليه احتفاء بالمطالع ووصفا للقوافي، وحشدا للألفاظ المفخمة.

المجلس العلمي

ورغم الاهتمام النقدي بمفهوم الشعر العصري والدعوة إلى ممارسته في اعتباره شعر الوجدان وفعل الخيال، واعتباره "الشعر معنى عظيم يدرك بالوجدان"[1]، كما يقول عبد العزيز المسعودي، لم تثمر الدعوة إلى الشعر العصري إلا بعد العقد الثاني من القرن العشرين، فقد انفتح الشعر التونسي على سياقه الخارجي بالقضايا والموضوعات الاجتماعية والإصلاحية، وأبدل بعنايته في العودة إلى النموذج التقليدي وطريقته في البحث عن قصيدة تَجْهَد في إظهار صناعتها طريقا أخرى تلتمس الواقع في تفاعل معه، وتركّبَ تصوره في أبيات تخيلية، فبعدما كان الشاعر يقرض شعره، معولا على ذخيرة الصيغ اللغوية والقوالب الإيقاعية في استعادة لأنموذج البلاغة القديمة، أصبح ينظمه احتذاء لفكر الإصلاح والتزاما بموضوعات الحياة المجتمعية، بل وهو مدرك للحدود التي يحصره بها وسطه الاجتماعي وبيئته الثقافية كما سجل ذلك زين العابدين السنوسي عام 1927 عندما قال:" الأدب لم يعد نمارق لفظية يجمعها البليغ في شطرين ثم يتسلسل على طنطنتها في تأليف الكلم المناسب حتى إذا أتمه وجده حسنا جدا إذا تنطبق عليه قاعدة " أحسن الشعر أكذبه" فإنّ الزمان قد دار وابتعد عن هاته المرتبة ابتعادا شاسعا، ونبا الذوق عن تلك المعالم فأصبح الشعر حديث النفس وترنم الغافل وأته القلب. وليست هذه الذاتيات مما يمكن تدليسه بسهولة حتى على المسرح التمثيلي وبالذهان الفاضحة. فالأديب مهما عاظم لا يمكنه أن يبتعد عن حالته الشخصية"[2]

لقد كان هدف الشعر العصري التخلص من سلطة الأغراض القديمة وتجديد المعاني وطريقة القول لغة وإيقاعا، غير أنّ ذلك لم يخل من عودة إلى مفهوم آخر للشعر يصل بين الشاعر والسياق التاريخي والثقافي تمثلته الممارسات التقليدية في الشعر العصري بالبحث عن بلاغة المعنى.

4- التحول إلى الشعر الرومنسي والوطني:

شهد الشعر التونسي الحديث بين الحربين العالمية الأولى والثانية (1919-1939) تحوّلا بارزا في مساره تحت مجموعة من العوامل الثقافية والسياسية والاجتماعية، فقد لعبت مجلة "العالم العربي" دورا بارزا في تنشيط الحياة الأدبية في تونس في هذه الفترة ، فكان لها فضل الكشف عن بعض الشعراء والتعريف بهم

---

[1]- عبد العزيز المسعودي، **حياة الشعر وترقيه**، جريدة السعادة العظمى، الأعداد 6-7-8، 1906.

نقلا عن محمد صالح الجابرى، **الشعر التونسي المعاصر**، ج1، مس، ص62.

[2]- زين العابدين السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ط1، مطبعة العرب، تونس، 1927، ج1، ص-ص12-13.

للجمهور مثل الشاعر أبي القاسم الشابي (1909-1934) ، وإذا عُرف الشابي في المشرق العربي بأنّه من شعراء " أبولو" فقد كانت مجلة العالم العربي مدرسته الأولى، ولكن لا بد من التأكيد على أنّ الشابي كان ظاهرة متميّزة في الشعر التونسي المعاصر، لأنّه رغم انتمائه إلى مدرسة المهجر وتأثره بالأسلوب الجبراني، فقد استطاع أن يطلع على القراء برؤية أدبية واضحة ومنهج فكري جعلا منه مؤسسا لتيار جديد، يتجلى من خلال ديوانه (أغاني الحياة) ومحاضرته (الخيال الشعري عند العرب)، جمع فيه بين الرومنسية والوطنية، وهو الذي أعلن منذ البداية[1]:

لا أنظم الشعر أرجـو به رضاء الأميـــر

بمدحه أو رثـــــاء تهدي لرب الســرير

حسبي إذا قلت شعرا أن يرتضيه ضميري

ورغم أنّ الشابي يعتبر كأحد أشهر الشعراء الرومنسيين العرب، إلا أنّ رومنسيته ليست رومنسيّة هروبية متقوقعة على ذاتها، كما شائع عند أغلب الرومنسيين، بل أنّ رومنسيته متحديّة لنوائب الدهر وصروفه، يقول في قصيدة (نشيد الجبّار)، والعنوان مفتاح النص[2]:

سأعيش رغم الداء والأعـــــداء كالنسر فوق القمة الشمـــاء

أرنو إلى الشمس المضيئة هازئا بالسحب، والأمطار، والأنواء

لا أرمق الظل الكئيــب ولا أرى ما في قرار الهوّة الســوداء

وأسير في دنيا المشاعر حالـما غردا، وتلك سعادة الشـــعراء

أصغي لموسيقى الحياة، ووحيها وأذيب روح الكون في إنشائي

إلا أنّ الشعر الوطني سيبلغ ذروته مع الشابي، وهو الذي دافع عن وطنه واطلق روائعه الشعرية التي حرّكت الشارع التونسي والعربي في أكثر من مناسبة، ويكفي أن نستعرض عناوين قصائد الشابي لندرك إلى أي حد سما الشابي بالشعر الوطني من التقريرية الضيّقة إلى التجريد، بإيحاءاته الإنسانية: " إلى الطاغية"، "

---

[1]- **ديوان أبي القاسم الشابي**، تقديم وشرح: أحمد حسن نسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص56

[2]- المصدر نفسه، ص11.

المجلس العلمي

المجد"، " النبي المجهول"، " إرادة الحياة"، " إلى الشعب"، "إلى طغاة العالم"، " فلسفة الثعبان المقدس" إلخ. فقصيدة إرادة الحياة جعلت منه في نظر الكثير من النقاد شاعر الثورة[1]:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجـــــلي ولا بد للقيد أن ينكســـر

وإلى جانب شعره الزاخر بمعاني الثورة على الظلم والتمرد على الطغيان، يعتبر من أكبر شعراء الغزل وأجودهم صنعة، كما تشهد بذلك قصيدته " صلوات في هيكل الحب"[2]:

عَذبة أنت كالطفولة كالأحـــلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتســام الوليد

ويعتبر محمد الشاذلي خزندار (1881-1954) فارس من فرسان الشعر السياسي والاجتماعي وهو الذي لقب بأمير الشعراء، فقد جمع في شعره بين الوطنية والحس الديني ونزل بالشعر إلى الجماهير يلهب حماسها في شتى المناسبات، يقول الشيخ محمد الفاضل بن عاشور: " تفيض قصائده كلّها حماسا ووثوقا بانتصار الحق وحسن عاقبة الصدق ويقوم فنّها الشعري على وحدة الغرض وتسلسل عناصره وطول النفس، وتلاقي الفقر على طريقة الإطناب، فكانت قصائده كالخطب لها من الأثر في السامعين وقت إنشائها ما لا يستطيع الناقد أن يكشف عنه ما لم تجدّد لها الظروف التي مكّنت لها حسن القبول"، فيقول مثلا في الرد على سياسة التجنيس التي اتبعها الاستعمار الفرنسي[3]:

لست المبدل جنســـي كلا ولا أتـــــردد

إن كان يرضي الفرنسي فليس يرضي محمد

وسيستمر الشاذلي خزندار، بنفسه القويّ، في مواكبة الأحداث الوطنية والسياسية والدفاع عن عروبة تونس وإسلامها، ويظهر ذلك من خلال قصيدته " مناجاة تونس" التي رهنها إلى النموذج القديم، فيقول[4]:

سلا تونس عنّي وعنها سلانيا أنا ما بها أدري وتعلم ما بيا

---

[1]- المصدر السابق، ص406

[2]- المصدر نفسه، ص60.

[3]- الشاذلي خزندار، **الديوان**، مطبعة العرب، تونس، 1925، ج1، ص52.

[4]- المصدر السابق، ص84.

سُجنا معا فازداد كلّ صـــبابة وما غاب كلّ عن أخيه ثوانيا

أعدّ لنا الحُسّادُ بالســجن خلوة فزدنا التحامـــا عنده وتشابكا

إلا أنّ اللون الاجتماعي سيتطور مع الطاهر الحداد الذي استطاع، رغم شاعريته المحدودة إلى اقتحام المضامين الإصلاحية العمالية وأضاف بذلك الشعر الوطني بعدا جديدا لم يعرفه قبله[1]:

أتونس عندي في هواك تولـــــــع وأنت مني نفس عليك تقطع

ظللت تعانس الحياة مريـــــــــرة تزيد بك البلوى وقومك هجع

أضاعوك واستخدموا لسلطة معشر لنزف دماء الواهنين تجمعوا

كانت هذه أهم التحولات التي مرّ بها الشعر العربي في تونس في العصر الحديث ابتداء من ظهور المطبعة وجريدة الرائد التونسي سنة 1860 إلى غاية نهاية الحرب العالمية الأولى سنة 1919.

[1]– الطاهر الحداد، مجلة البدر، ج3، 1923، ص25.

المحاضرة الخامسة: اتجاهات الشعر في المغرب في العصر الحديث

جامعة العلي معسكر أولاد - البيض
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

1- ملامح الحركة الأدبية في العصر الحديث:

تأخر ظهور النهضة الأدبية في المغرب الأقصى إلى بدايات القرن العشرين ومرد ذلك إلى تلك العزلة التاريخية التي ضربها المغرب حول نفسه منذ قرون ثم جاء الاحتلال الفرنسي للجزائر الذي استشعر المغاربة خطورة وجوده، لكن فرنسا تطلعت إليه كما تطلعت إلى تونس من قبله، وصار الصراع على أشده بين فرنسا واسبانيا، هذه الأخيرة احتلت مدينة تطوان سنة 1860، ثم تلتها الحماية الفرنسية للمغرب في 30 مارس 1912.

وقد استغلت المغرب هذا الظرف للمبادرة إلى جملة من الإصلاحات على الصعيد العلمي والاجتماعي:

1-البعثات العلمية إلى الخارج سواء إلى المشرق وتحديدا مصر، أو إلى البلاد الغربية منها: فرنسا، ألمانيا، بلجيكا، انجلتر، اسبانيا.... والملاحظ أنّ هذه البعثات لم يكن لها الدور الأمثل في التطور والنهضة، والسبب في ذلك أن هذه البعثات تكونت تكوينا عسكريّا، كما أنّ هذه البعثات لم يستحدثوا لهم مدارس ليعلموا بها ما تلقوه من علم ومعرفة.

2-تنظيم أجهزة الدولة، باستحداث وزارات جديدة، وتنظيم جيش قويّ.

3-إنشاء المطابع، حيث اقتني عدد من الميسورين مطابع خاصة.

4-إنشاء الصحف والمجالات، فظهرت أوّل جريدة مغربيّة باسم المغرب سنة 1989، بمدينة طنجة، وهي جريدة أسبوعية حرّة، صدرت عن بعض اللبنانيين، سرعان ما توقف عن الصدور، ثم توالت من بعدها جرائد متنوعة على يد اللبنانيين، كجريدة المغرب الأقصى سنة 1900، وجريدة السعادة العظمى سنة 1905، ثم مجلة الصباح في 1906، وجريدة لسان المغرب 1907.

ورغم هذا التأخر فإنّ البدايات الأولى للشعر الحديث في المغرب كانت بقصائد استبقت عهد الحماية بتمثلها للأحداث الطارئة وبمجرياتها في المغرب ودول الجوار، في ذلك يستشهد بأبيات لشعراء دعوا إلى

جهاد الفرنسيين مستعمري الجزائر، وندبوا حظ المغاربة في موقعتي ايسلي وتطوان، دون أن يتخلوا عن عادة البحث عن العناصر البديعية والمحسنات اللفظية[1]، بعدها عرفت القصيدة المغربية عدة تحولات:

المجلس العلمي

2- التقليدية عتبة الشعر الحديث:

تعد التقليدية العتبة الأولى للشعر المغربي الحديث، وقد ظهرت في المغرب في بداية الثلاثينات، ويعتبرها محمد بنيس " أوّل برنامج شعري للحداثة الشعرية العربية، في العصر الحديث. فيه وبه تم بناء نص يرى إلى الممكن في الكائن، وإلى المستقبل في الماضي، حيث التقدم الشعري (وغير الشعري) يقضي بأسراره من غير قلق أو تصدع. ولكن العودة إلى الماضي لم تقدر على التخلص من أثر الذات الكاتبة، في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بين حاضريها وماضيها أساساً، مهما كان شحوب هذا الأثر"[2]، فالقصيدة المغربية في العصر الحديث ظلت تقليدية الطابع من حيث الصياغة والموضوعات، ولم يرتق الأدباء في أعمالهم إلى مستوى التجديد والابتكار، وانحصر التأليف غالبا على الموضوعات الدينية والفقهية واللغوية مما يمت بصلة إلى لتلك الدروس التي يتلقاها الطلبة في جامع القرويين وغيره من المعاهد الدينية، وتتضمن ممارسات الشعر الحديث في المغرب لائحة من الأسماء التي اختارت الطريقة التقليدية إيقاعا لممارستها، من بينها الشاعر محمد بن إبراهيم (1900-1954) صاحب ديوان شاعر الحمراء، وهو الذي كان على اتصال بالأحداث اليومية جعلته يقتنص المناسبات من أجل قصيدة تجد تأطيرها ضمن الأغراض الشعرية العربية القديمة، ومن هنا تندرج جل قصائده في المديح والهجاء والرثاء، فكانت القصيدة التقليدية عنده في المركز، وفي الشعر العربي القديم، يقول[3]:

أكتم ما بي لو يدوم التّكتـــــمُ ولكنّه همّ به القلب مفعــمُ

بني وطني إنّ الشعوب وأهلها قد استيقظت طُراّ وأنتم نوّمُ

كما ابتدأ قصيدته " الحقيقة في لسان القريض" مديحا في الباشا التهامي الكلاوي[4]:

أينما كنت، كنت رمز الكمال وتُرى في الرّجال فذّ الرّجال

---

[1]- عبد الله كنون، **أحاديث عن الأدب المغربي الحديث**، ط1، دار الثقافة، المملكة المغربية، 1984، ص32-37.

[2]- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، التقليدية**، ط2، دار توبقال، المغرب، 2001، ص7.

[3]- محمد بن إبراهيم، **ديوان شاعر الحمراء**، ضبط وتنسيق وتعليق: أحمد شوقي بنين، الخزانة الحسنية، الرباط، 2000، ص271.

[4]- المصدر السابق، ص250.

أينما كنتَ كنت أنت التهامي العظيم المرموق بالإجلال

وتقمص فيها دور الشعر العربي القديم الذي من فرط إخلاصه لشخص الممدوح ينقل في قصيدته العناصر التي تظهر مع غرض القصيدة، وبما يفيد بما يفيد بتصوره للشعر في علاقته بالزمان، قال[1]:

كمّ تململت في فراش سقـام ويميني أرمى بها وشمـــالي

كلّ شيء يبدوا أمامي خيالاً لستُ ادري حقيقة من خيالي

وكذا الأديب دوما مصـاب من زمان بكربه واعتـــــلال

وإلى قصائد المناسبات والأغراض اعتنى الشاعر محمد بن براهيم بمحدثات العصر التاريخية والتقنية، فركب قصائد في ذكرها كتلك التي خصّها " الجهاز اللاسلكي واللاقط والمذياع" والتي صدّرها بأبيات تقول[2]:

السحرُ هذا مـــا أرى أم تلك أحلام الكـــرى

بل هي أفكار الـورى أتت بعُجب العجـــب

كرةُ الأرض انكمشت في بعضها بعض مشت

وفي حشاه عشّشـت فالشرقُ جارُ المغـــرب

أمّا الشاعر الآخر الذي تبنى التقليدية هو محمد المختار السوسي، وهو الذي اعتنى في ممارسته الشعرية بأسباب النهضة التي وجدها في طلب العلم الذي هو مدعاة افتخار الأمم وتباهيها، قال[3]:

شرفت ومثلي بالمعارف يشرف ويكرع من بحر العلـوم ويغرف

وجئت جوادا في الرهان مجلبا وغيري بميدان الجهالات يقطف

كما وجد محمد المختار السوسي في النص الشعري الأثر الوافد من المشرق أنموذجا للاحتذاء عن طريق تمثل تناصي وتبني قصيدته لعناصره الإيقاعية ومعارضة بنائها بنص صدى، كما في التائية التي مطلعها[1]:

---

[1]– المصدر نفسه، ص253.

[2]– المصدر نفسه، ص37.

[3]– المختار السوسي، **الإلغيات**، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1963، ج3، ص146.

بأيّ خطاب أم بأيّ عظات أوجّه وجه الشّعب شطر لغاتي

فهي يقدر ما تسجد قيّم الإصلاح وتدعو إليها، بقدر ما تعكس علاقة نص الصدى بالنص الأثر في المركز من ممارسة الشاعر حافظ إبراهيم في اللغة العربية، والتي مطلعها[2]:

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي وناديت قومي فاحتسبت حياتي

وإلى جانب محمد بن براهيم محمد والمختار السوسي تشكل ممارسات علال الفاسي ومحمد الحلوي مسار تقليديّا في تاريخ القصيدة المغربية الحديثة، فالأوّل بقدر ما اعتمد الأثر الحديث عاد إلى الشعر العربي ليستعد منه صوت الأحاسيس التي يعيشها في منفاه سنة 1933 اعتمد قصيدة أبي فراس الحمداني التي يقول مطلعها[3]:

أقول وقد ناحت بقربي حمامـــــة أيا جارتا هل تشعرين بحالي

ليحاور حمامته قائلا[4]:

حمامة الروض قد هيّجت أشجاني لما شدوت بلحن منك أبكاني

كما يقول في شعره[5]:

قد مثّلته يد الأولهة كتـــــلة جمعت من الآلام والأحزان

وكسته من أيدي الطبيعة حلة نسجت من الأقلال والحرمان

يبكي مع الأطيار في دوحاتها وينام نوم العاشق الولهـــان

ويئن للصوت الضعيف وينثني ليشارك المشتاق في التحنان

---

[1]–محمد بلعباس، القباج، **الأدب العربي في المغرب الأقصى**، ج2، ص62.

[2]– **ديوان حافظ إبراهيم**، ضبط وتحقيق وشرح: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، ط3، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1987، ص253.

[3]– **ديوان أبي فراس الحمداني**، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994، ص282.

[4]–عبد الجليل ناظم، **ديوان الشعر المغربي التقليدي**، وزارة الثقافة، المملكة المغربية، 2003، ص113.

[5]–محمد بن العباس القباج، **الأدب العربي في المغرب الأقصى**، ج2، ص70.

أمّا الثاني محمد الحلوي (1922-2004) فقد وجّه قصيدته إلى المعنى الذي يجعل الزمن الشعري مثبتا إلى قدر لا يبتغي الشاعر عنه حولا منذ ديوانه الأوّل " أنعام وأصداء" إلى ديوان ثان" شموع" يظهر ذلك في طريقة توزيع أبواب ديوان الشاعر بحسب الأغراض التقليدية دينية ووطنية وطبيعية وقوميّة واجتماعية، ويظهر ذلك من خلال قصيدته " في رثاء الشاعر إدريس الجاي"، والتي يقول في مطلعها[1]:

أمن قفص الدنيا إلى قفص القبـر تسوقك أيدي الموت يا بلبل الشعر؟

طوتك يد تختار كلّ نفيســـــــة ولا تجتني إلا الرطيب من النـــور

وأطفئ نور كان يومض في الدجّى سناه مطلا مثل إطلالة الفـــجر

لكن الممارسة الشعرية في المغرب لم تبق حبيسة النمط التقليدي إنّما ظهرت اتجاهات أخرى في الشعر المغربي الحديث.

3- الاتجاه الوجداني:

في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، ظهرت اختيارات شعرية رأت الشعر خارج القوالب العروضية والصنعة، واعتبرته صادرا عن السجينة نابعا من خيال الشاعر لا عن التكلف وتقليد الصنعة، ولعل هذا ما سمح بالتمييز بين الشاعر والناظم، بل وبين مرحلة استبد فيها مفهوم شعري مقيّد بالقوالب التعليمية والنظم وبين أخرى جاءت الإبدال الشعري في الزمن الحديث بممارسة نصيّة ومفهوم مغاير عن الشعر، بذلك ظهر " جيل جديد" من الشعراء والنقاد في مرحلة ما بعد سنة 1930، فاكتسب هذا الجيل مفاهيم جديدة حول الشعر، تجاوزوا فيه الشعراء في الفترات السابقة، وكان هذا المفهوم يستمد مقوماته وأسسه من المذهب الرومانسي الذي تأثر به المغاربة في هذه الحقبة التاريخية، وقد ساعد على هذا المفهوم مجموعة من الأسباب أهمها:

1-العنصر الزمني، فمن الملاحظ أنّ الوعي الأدبي الذي بدأ قبل هذه الفترة وصل في مرحلة الأربعينيات إلى مستوى متقدم.

2-استمرار احتكاك المغرب بالمشرق على نحو أشد مما جعل الشعراء المغاربة يكتشفون طرقا جديدة في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم، ففي هذه الفترة تمّ التعرف بشكل أفضل وأعمق على المدارس الشعرية

---

[1]-محمد الحلوي، **ديوان شموع**، المدارس، الدار البيضاء، 1988، ص330 .

المجلس العلمي

الجديدة، مثل أبولو والمهجر، والديوان، وفي هذا الصدد وقفنا على أصناف كثيرة من المجلات والصحف التي كانت تصل إلى المغرب بانتظام، بل وأكثر من ذلك وجدنا مجلات مغربية كانت تصدر يومئذ في بعض المدن، تخصص أعمدة خاصة تشير فيها باستمرار إلى الدراسات المنجزة ضمن تلك المدارس الجديدة

3-مواصلة نشر الدراسات الأدبية والنقدية في صور أكثر عمقا في دراسة القضايا الأدبية والشعرية، وأشير هنا بصفة خاصة إلى مقالات عبد الكريم بن ثابت، والتي كانت تنشر تحت (ركن حديث مصباح) في جريدة المغرب[1].

4-ظهور صحف ومجلات أخرى عززت الحركة الأدبية في مناحيها الجديدة، مما أدى إلى ظهور جيل جديد من الشباب كان يكتب باستمرار في هذه الصحف والمجلات.

كان من شأن هذه العوامل أن تعمل على خلق حركة شعرية جديدة غنيّة في مضامينها وصيغها وعناصرها الفنّية، ومن الشعراء الشباب الذين أسهموا في هذه الحركة نجد: عبد الكريم بن ثابت، ومصطفى المعداوي، وعبد السلام العلوي وعبد المجيد بنجلون، وعلال بن الهاشمي الفيلالي ومحمد السرغيني، بالإضافة إلى الشعراء الذين ينتمون إلى الفترة السابقة وكانت لهم استمرارية في هذه مثل: عبد القادر حسن، وعبد الله البغيثي.

وينطلق هؤلاء الشعراء الذاتيون من كون الشعر تعبيرا عن الوجدان وأسرار الذات، وهم في ذلك يلتقون مع أصحاب المدارس التجديدية في المشرق العربي في تصوراتهم كما في الممارسة الإبداعية.

فالشعر عند شعراء هذه المرحلة هو عاطفة قويّة، وشعور عارم يقوم على عنصر الخيال، والخيال عندهم هو المنفذ الوحيد إلى أعماق حقيقة الحياة، يقول علال بن الهاشمي[2]:

في يدي أرعن الخلود أماتـو ... هـ وقد كان يوســـــــــع الكـون دوا

فتهاوت آلهة الشعر صرعـى ... من صدى الروح ضاع في غير جدوى

من خيالي صغت الجنان فقالوا ... شاعر شاء لتقـــــاليد محـــوا

رفرفي يا صلاة روحي إلى الل ... هـ وتيهي في وهلة الغيـب زهـوا

---

[1]- جمعت هذه المقالات ونشرت في كتيب صغير سنة 1968، تحت عنوان : **حديث مصباح**.

[2]- مجلة رسالة المغرب، ع3/ 1947م.

المجلس العلمي

وأطلقي الروح في تقاليد كـون أنت في عالم الطلاســـــم أقـوى

في دمي واقع واقع الحياة أحاط وه بحلم وكان لي الحلـــم مهـوى

فالحديث عن أرغن الخلود، وآلهة الشعر، والخيال الذي يصوغ الجنان وصلاة الروح، وعالم الطلاسم هو نوع جديد في مسيرة الشعر العربي.

ومع هذا الجيل اقترب الشعر المغربي من سياقه العصري الذي كانت تعيشه الذوات بحسب العلاقة مع السائد، والموروث المتداول من الذخيرة الشعرية، وأصبح الشعراء يدافعون عن تصوّر جديد للشعر استقوه من قراءتهم، به أرادوا نقض الحاجة إلى شعر المحاكاة والتصنع ضمن القوالب التعليمية والعروضية الجاهزة.

وقد كان هذا التحول في مفهوم الشعر سببا في بروز صراع بين التيار الذاتي والواقعي في الأدب والشعر، وهذا الصراع يكشف عن وعي ومرتبط بالقضايا التي تهم قواعد الفن الأدبي والشعري، وتمس طبيعة ورسالة ووظيفة الأدب والشعر.

4- الشعر المعاصر والتحول من الإبداع إلى الكتابة:

مثلث الرومانسية محاولة مهمة في إحداث تغييرات في التشكيل البصري للقصيدة التقليدية وتنويع القوافي في القصيدة الواحدة، وكان إدخال هذا التغيرات الجديدة من حيث الأشكال الشعرية وتطوير معجم شعري جديد، واستخدام الصور والرموز والأسطورة بمثابة انتقال جوهري في حركة القصيدة العربية[1].

أمّا في المغرب، فإنّ الرغبة الجامحة للشعراء في إبداع نص شعري مفعم بحرارة المرحلة التاريخية العصيبة، التي تمر منها الأمة العربية والوضع السياسي، الاجتماعي والاقتصادي المحتدم في المغرب، شكل بؤرة مشتعلة بأسئلة ومقلقة انسجاما مع المد القومي العروبي والمد الاشتراكي. هذه الدواعي أسهمت في خلق نص شعري مغربي يستمد وجوده الشعري، من الشعرية العربية في المشرق العربي، أُسُهُ هدم بنية النص التقليدي، وخلق بنية نصية شعرية تتماشى مع ما يجري في الواقع العربي.

ولم يصل هذا التحول الهام في القصيدة إلى المغرب إلا بعد عام 1958، ويذهب محمد بنيس في هذا الصدد قائلا : " ولم تبدأ تباريح الشعر العربي المعاصر تهب على المغرب إلا بعد 58"[1]، ويحدد بنيس سببين لاعتبار هذا التاريخ بداية القصيدة المغربية المعاصرة:

---

[1]- موريه، **الشعر العربي الحديث**، تحقيق: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، 1980، ص 191.

1- تفتيت الإيقاع الشعري المبني على التوازن في قصائد بعض الشعراء مثل المعداوي والطنجاوي.

2- تغيير التشكيل البصري للقصيدة التقليدية بوصفه نتاجا من نتائج تفتيت الإيقاع الشعري.

ويصف محمد بنيس هذه الموجة الشعرية بمرحلة الشعر الحر في القصيدة المغربية قائلا: " لقد عرفت هذه المرحلة وهي مرحلة الشعر الحر نموّا مضطردا في عدد القصائد التي تتبنى الحد الادني لكل التيارات الحديثة"[2]

ومن أشهر الشعراء المغاربة الذين نظموا قصائدهم في ضوء شروط قصيدة التفعيلة المعداوي والبقالي ومحمد الخمار الكنوني وعبد الإله كنون وعبد الكريم الطبال وبعدهم محمد السرغيني وأحمد الجوماري ومحمد المجاطي وإبراهيم السولامي ومحمد السولامي.

وقد نشرت جريدة العلم عام 1962 قصيدة لمحمد خمار الكنوني، يقول في مقطع منها[3]:

كونهم تبعثر

وحلم تكسر

بصخر الحقيقة

شظايا من همسات الرقيقة

تطاير عبر الغصون

شتاء في أوراقها الذابلة

تساقط كالأنجم الآفله

هاطلة على ...الأرض صرعى

أمّا عبد الله كنون فنقرأ له هذا المقطع من قصيدة نشرت عام 1962 [1]:

---

[1]- محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت الدار البيضاء، 1975، ص204.

[2]- المرجع نفسه، ص 308

[3]- جريدة العلم، في 1962/05/28.

الصيف يرحل خلف أسوار المدينة

وتظل أحزان الشتاء

لتكفن الأرض الدفينة بالثلوج

لتبعثر النسيان في كل الوجوه

لتحرك الأموات في جوف السكينة

المجلس العلمي

وبعد بداية الستينات ظهرت اتجاهات أكثر انفتاحا في كتابة قصيدة التفعلية وهذه الاتجاهات بدأت باستعمال أوزان متعدد في قصيدة واحدة، وبدأ التناسب البصري بين السطور الشعرية ينفتح أكثر من السابق، أي أنّ التشكيل البصري انفتح على آفاق أوسع في منعكسات القصائد البصرية والتشكيلية، وتمثل تجربة الشاعر أحمد المجاطي السباقة لهذه المغامرة الشعرية، إذ تمكن من إبداع نص شعري يزاوج بين الهم الجمعي والقلق الذاتي، في نص يستحق ديمومة شعرية متأصلة، لما يتصف به من إبداعية متفردة ومنفردة، فيقول[2]:

إذ بالثورة عانقت السماء

إذ نبغ الله في قلبي ارتوى

ذوبت نهر الدم في قطرة ماء

أنا لم أضحك، لكن الذي (س) تغوى أساريري

....

حي عاد وكحل الصمت جفونه، مدّ للفجر يدا أرخى جنون الضوء في ليل المدينة وأفاق الفجر المصلوب، والخمر استباحت خلوة الصفصاف بالشمس ارتمت نهرا

عقيقا وباتت دارنا تكبر

....

كذبت يا رؤيا

---

[1]– جريدة الأقلام عدد6 نوفمبر 1962.

[2]– محمد المجاطي، **الديوان**، دار المعارف، الرباط، 1967، ص52.

طريق الصمت لا تفضي لغير المقبرة

رأيتهم مروا بلا عمائم أطفأوا سيوفهم

تفروا عبر الدروب

....

عتمة الأدغال في الغابات تدري أيهم عاد

وتدري كيف خاض الماء في التنور حتى نغلت بالدود عين الشمس

حتى أوراق الإنجيل في ثلج الخطيئة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة
المجلس
كلية الآداب واللغات

هذه القصيدة تمثل أقصى إفادة من معطيات الشعر الحر الشكلية، فإيقاعها يمتاز بالتنوع فهي لم تكب على بحر واحد بل تنوعت بحورها بين الكامل والرمل والرجز، وأنّ انفتاحها الإيقاعي صاحب انفتاحها التشكيلي حيث تراوح السطر الشعري بين الكلمتين والخمس عشرة كلمة، وهذا الانفتاح يعد معولا كبيرا في سلسلة هدم التناسب في القصيدة التقليدية.

فالقصيدة المغربية كانت تحاكي على الدوام الحياة بمنجزاتها المعاصرة، وتحاول أن تسبقه باتجاه خلق علاقات جديدة بين الإبداع والعصر، لهذا كانت أقوى عناصر الشعر (الوزن والقافية)، تمثل أقوى عناصر التغيير في الجنس الأدبي ذاته، فالانقضاض على التناسب الوزني والتوالي في القصيدة هو الذي مثّل عنصر المعاصرة في القصيدة المغربية، وعلى هذا الأساس نلحظ أنّ التحول باتجاه قصيدة التفعيلة لم يكن منقطعا عن جذوره التاريخية والتطورية في الشعر المغربي على الرغم من ريادة المشرق في المشهد الجديد من الشعر، ولكن هذا التحول في القصيدة المغربية أخذ أفقه الواسع في تجربة عدد من الشعراء المغاربة، فتجربة تعدد البحور في قصيدة واحدة لم تكن معروفة في المشرق على نطاق واسع على الرغم من استعمالها عند عدد من الشعراء[1]، ومع استعمالها المحدود خاض محمد المجاطي هذه التجربة، ويلخص الناقد المغربي تجربة القصيدة المعاصرة في المغرب وتأثير المشرق فيها بالقول: " يلحق التجديد في الشعر المغربي على مستويات

[1]– ينظر: محسن أطميش، **تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر وتحولاتها**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005، ص29.

التفعيلة والقاموس والصورة، ويلحق التجديد في المخيلة الشعرية ولكن في تنازع وتشابك صراعي حاد مع النموذج الأصل"[1]

المجلس العلمي

ويمكن القول، أنّ الشعر المغربي المعاصر خرج من المغامرة الإبداعية إلى تجربة الكتابة، استجابة للتغيرات التي تمنح للنص جماليته الفنية والرؤيوية ، بوساطة الاهتمام بما هو بصري تشكيلي.

[1]– أحمد المديني، الأدب **المغربي الحديث**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1983، ص64.

المحاضرة السادسة: اتجاهات الشعر في موريطانيا في العصر الحديث

1-ملامح الحركة الشعرية في موريطانيا:

تأخرت الإنتاج الثقافي والشعري في موريطانيا مقارنة بدول الجوار، ف "الكتابة العربية الإسلامية في بلاد شقنيط* لم تسبق العصر الحساني، فأقدم مؤلف شقنيطي معروف في الفقه قد وضع في القرن 10 هـ/16م، وكذلك أول مصحف نحوي، وأوّل حادثة تحفظها سجلات التاريخ الشقنيطي تعود إلى القرن 11هـ/17م، وأسانيد العلماء وكتب التراجم لا تذكر عالما قبل هذا العصر"[1]، رغم أنّ الموريطانيين كانوا أكثرا اهتماما بالشعر العربي مقارنة مع جيرانهم " تطرق مستشرق فرنسي آخر هو رني باسي Rene Basset إلى بعض جوانب ثقافة القوم العالمة، مقارنا البيضان بإخوانهم الجزائريين ومؤكدا أنّ بيضان السنغال (يعني الموريطانيين) لديهم ثقافة أدبيّة أكثر تطوّرا من جل سكان الجزائر وأنّ هؤلاء البيضان يتعاطفون بشغف الشعر العربي الجاهلي...فكثيرا ما تسمع أحد البداة يحفظ قصائد امرئ القيس والنابغة وطرفة، بل والحماسة وديوان الأعشى، حتي يخيّل إلى نظرك أنّك أمام أحد صعاليك الجزيرة العربية"[2]، وقد كان للتأثر الأجنبي دورا كبيرا في ظهور الممارسة الشعرية في موريطانيا.

وقد انطلقت الممارسات الشعرية الحديثة في موريطانيا باحتشام، وقد كانت بدايتها المراكز العلمية التي توزعت على أكثر من جهة في ولاتة وشنقيط، وودان وتشيتت[3]، فإلى حدود سنة 1985 كان عدد الدواوين الشعرية لا يتجاوز 13 مجموعا، وكانت أنجزت ثلاث دراسات عنه في مدرسة المعلمين العليا بنوقشط بين سنتي 1982 و1984، وباستثناء ما نشر من شعر ابن رازكة سنة 1978 في ديوان خاص، وما أحاطت به بعض الكتب (وهي على أربعة على كل حال) هي "الوسيط في تراجم أدباء شنقيط" لأحمد الأمين الشنقيطي (1910)، وكتاب " شعراء موريطانيا القدماء والمحدثون (1983)" ليوسف مقلد، وكتاب "

---

*- كلمة شقنيط هي الاسم القديم لدولة موريطانيا

1 - أحمد ولد الحسن، **الشعر الشقنيطي في القرن الثالث عشر الهجري، مساهمة في وصف الأساليب**، جمعية الدعوة الإسلامية، د ب، 1995، ص414.

2- محمد بن محمد، التواصل بين البلاد الموريتانية والعالم العربي والإسلامي خلال القرن التاسع عشر في مخيلة "الآخر"، **ضمن التواصل الثقافي بين المشرق والمغرب العربيين ودور موريتانيا فيه**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1999، ص182.

3- محمد المختار ولد اباه، **الشعر والشعراء في موريطانيا**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1978، ص9.

شعر والشعراء في موريطانيا" لمختار ولد ياه (1987) وكتاب " الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، مساهمة في وصف الأساليب" لمحمد ولد الحسن (1995) فإنّ خزانة الأدب الشنقيطي والموريطاني المعاصر مازالت محدودة جدا لا تساعد في تبيين المشهد الشعري لهذا البلد.

وقد اعتمدت هذه الممارسات الشعرية طرقا مختلفة تفاوتت بين درس العلماء وتجمعات الطلبة في مدارس سميت بالحاضر، وقد اكتسبت هذه الأخيرة أهميتها الثقافية بعدما سمحت بدخول الدرس الأدبي لحلقاتها وأصبحت المؤلفات الأدبية ككتاب " الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، و" الأمالي" لأبي علي القالي، و" الزاهر في الآداب" لابن الأنباري، و" وفيات الأعيان" لابن خلكان، و" خزانة الأدب" للبغدادي، ثم " الكامل" و" زهر الأدب" للحصري[1]، مرجعا ثقافيّا في مجالسها عند القرن الحادي عشر للهجرة 18م،

وقد غلب على الشعر الموريطاني مع نشأته ما قبل القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) المضامين الدينية، وخاصة مع ابن رازكة ومحمد اليدالي، كما خلت المقطوعات والقصائد من أي أثر للمقدمة الغزلية أو الطللية خلوا تاما[2]، ولم تعرف ممارسات الشعر الشنقيطي استقلالها إلا في القرن التاسع عشر ضمن استعادة الشاعر للدور الذي كان احتله آباؤه في المجتمع القبلي[3]، من الشعراء سيديا بن المختار الهيبة (1868) ومحمد الشيخ سيديا (1869) ومحمد بن حنبل (1885) ومحمد بن السالم بعد صراع وجود ضد التحريم والإقصاء الذي تعرضت لهما الممارسات الفردية أوّل الأمر، بالخصوص تلك التي تجنبت الموضوعات الدينية وقيّم الإسلام، لذلك كان استواء عناصر القصيدة وتحررها من المعاني الدينية ومن الوظيفية التعليمية التي انتدبت لها يتوجيهها نحو نظم المعارف، كما سبقت الإشارة، معلما عن التوجه إلى ممارسة شعرية جديرة باسم الشعر وقصيدته.

---

[1]– المرجع السابق، ص25–26.

[2]– عبد الله ولد محمد سالم، **مقدمة في تاريخ الشعر الموريطاني**، مجلة الآداب، ص45، ع3–4، مارس أبريل، 2000، ص59.

[3]– محمد بن عبد الحي ومحمد الحسن ولد المصطفي، **مختارت من الشعر العربي في القرن العشرين العراق موريتانيا اليمن**، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001، ج5، ص323.

جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة
المجلس العلمي
مكتبة الآداب واللغات

2-ممارسات شعرية تقليدية:

غلب على الشعر الموريطاني الاتجاه التقليدي المحافظ، ويعود سبب ظهور النمط التقليدي في الشعر الموريطاني إلى عاملين[1]:

أ-تأثر الشعراء الموريطانيين بمدرسة الإحياء في المشرق العربي وخاصة سامي البارودي.

ب-تأثير البيئة على الشعراء الموريطانيين، حيث كان لوقوع موريطانيا تحت حصار الصحراء وضعف صلات سكانها بباقي دول الجوار تأثيره على توجهات الشاعر واختياراته، بدا ذلك في عودته إلى القصيدة الجاهلية والإسلامية لتشابه الشروط والخصوصيات الفنيّة، رغم ما قد يكون أسقطه منها مما لا يناسب معتقده الديني، فالشاعر امحمد ابن الطلبة كان يفخر بشعره النّد للشعر القديم، وعندما ألقى قصيدته:

تطاول ليلُ النازع المُتَهيّـــج أما لضياء الصبح من متبلّـجِ

ولا لضياء الليل من متزحزح وليس لنجم من ذهب ولا مجي

تمنى أن يقعد ولا الشماخ بن ضرار، في ناد من أهل الجنة وننشد بين أيديّهم قصيدتنا، لنعلم أيهما أحسن[2]، وهو الشاعر الذبياني (ت 22 هـ 642 م) صاحب القصيدة التي مطلعها:

ألا ناديّا أظعان ليلي تعرّج فقد هجن شوقا ليته لم يُهيَّج

وجاء الشاعر عقودا من بعده محمد النانه بن المعلي 1982، ليضع هو أيضا قصيدته في استعادة الشعر الجاهلي ويجعل منه أنموذجا للإحياء.

أمّا عن خصائص الشعر التقليدي في موريطانيا فيلخصه قول محمد أحمد بن عبد الحي :" الثقافة الأدبيّة الموريطانية جاهلية المرجع في الشكل، بارزة الروح الدينية في المضمون، فمن أرد كتابة قصيدة يكفيه أن يصبها في القالب الفني لإحدى القصائد المقاييس التي يستظهرها من كل غرض من الأغراض الجاهزة، من غزل ومدح وفخر وهجاء ورثاء، وما عدا العناية بشوارد اللغة لدى أفراد معينين، فإنّ اللغة تخلو من التكلف والغموض ولصنعة البلاغية، فالقصيدة قريبة المآخذ، جميلة الديباجة للوهلة الأولى، ليس فيها ما يقرأ بين السطور، جاءت دون معاناة، موسيقاها خارجية تدين بالكثير لامرئ القيس وطرفة وبالقليل لأبي تمام

---

[1]- يوسف ناوري، **الشعر الحديث في المغرب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ج1، ص108.

[2]- أحمد بن ألامين الشنقيطي، **الوسيط في ترجم أدباء شقنيط**، م.س، ص95.

والمعري، وهو ما استمر من جيل ابن رازكة (1144 هـ) حتى اليوم، مع تفاوت في الجودة والصنف بين الأفراد والأجيال"[1]

فالصلة بالشعر الجاهلي القديم والخضوع لتأثيراته في بناء القصيدة وتوجيه الشعر، قد يُفسر بالعناصر الثقافية السائدة في البلد وانغلاقها البيئي والمجتمعي، ولعل بسب ذلك انحصر الشعر الموريطاني في خانة التقليد واتباع الأنموذج الذي اختارته الممارسات بعيد في الزمن (القديم) وعنه (الحديث)

وقد توزّع الشعراء الموريطانيون التقليديون بين ثلاثة أصناف[2]:

-**الصنف الأوّل:** يُعرف شعراء هذا الصنف بمدرسة البلاغة والبديع، وقد اهتم هذا الصنف بالصنعة والبديع من الشعراء الذين كان تواصلهم مع الشعر الأندلسي والمحدث مع عبد الله بن رازكة (ت 1143هـ-1742م) ومحمد اليدالي(ت1166 هـ-1753 م)، الذيب الكبير (ت القرن 12هـ القرن 18)، أبي فين (ت القرن 12-القرن 18 م) محمد ولد محمدي (ت 1272 هـ- 1856 م) و مولود ولد أحمد الجواد (ت 1243 هـ -1828 م).

-**الصنف الثاني:** يُعرف شعراء هذا الصنف بمدرسة أنصار القديم، وقد وجد شعراء هذا الصنف في الشعر القديم والجاهلي أنموذجهم الحيوي كامحمد ولد الطلبة (1272 هـ- 1856م) ومحمد ولد حنبل (ت1302 هـ-1885م)

-**الصنف الثالث:** يُعرف شعراء هذا الصنف بمدرسة المستقلين واتجه شعراء هذا الصنف في مسار خاص وظّفوا الفصيح والدارجة الحسانية في قصائدهم، ومثّل هذه المدرسة حرمة ولد عبد الجليل (ت 1213 هـ-1798 م)، سيدي محمد ولد الشيخ سيديا (ت 1286 هـ- 1869 م) وامحمد ولد أحمد يوره (ت 1340 هـ-1922م).

ورغم ما قد يوحي به هذا التصنيف للشعر التقليدي في بلاد شقنيط فلا يمكن النظر إليه إلا من خلال العلاقة التي أقامها هذا الشعر مع متون الشعر الجاهلي والإسلامي والشعر الأندلسي في غالبه دون حسم القول بوجود علاقة مباشرة مع متون الشعر العباسي والحديث، اللهم من خلال الإشارات التي يمكن أن تكون حملتها الكتب النقدية المشار إلى بعضها أعلاه.

---

[1]- محمد أحمد بن عبد الحي، **التجديد في الشعر الموريطاني**، مرقونة 1982، عن محمد كابر هاشم، **الشعر العربي المعاصر في موريتانيا**، معجم البابطين، م، س، ص-ص 44-439.

[2]- يوسف ناوري، **الشعر الحديث في المغرب العربي**، ص107.

3-التحديث الشعري:

لم يكتمل التحديث الشعري في موريطانيا إلا بعد أن رددت القصيدة الشنقيطية صدى ممارسة الشعر الحر أو أبدلت المحافظة على الطرائق التقليدية بأخرى تحررت من سلطة البحر العروضي وربقة القافية، وهذا يعني أنّ الحوار حول الشعر العربي الحديث لم يبدأ إلا منتصف سبعينات القرن العشرين مع أوّل عمل في الشعر الحر، ولم يطرح قضاياه الأساس في الانتقال إلى ممارسة الشعر الحديث إلا مع اتساع دوائر الحوار الإعلامي عن ذلك لم تحمل الأبحاث النقدية غير الأصداء التي تناولت موضوعات التجديد والصراع بين القديم والجديد[1]،

كما حاول بعض الشعراء الموريطانيين تحديث القصيدة بحيث ظهرت حركة الشعر الحر وقد مهدت لظهور الشعر الجديد قصائد تحتدي أشعار المهجريين وتقوم على شكل موشحي كقصيدة " فانتوم" للخليل النحوي، كما ظهر ميل إلى البحور المجزوءة والقصيرة كقصيدة " رسالة العجوز" لأحمد بن عبد القادر، وبعتمد فيها على مجزوء الكامل، وقصائد " ليل ونهار في متحف التاريخ" و " مات في الأرض البعيدة" وفيها يزاوج بين مجزوء الرمل ومجزوء الخفيف.

ولم تظهر البدايات المحتشمة للقصيدة الحرّة إلا في أوائل السبعينيات لكنها مرّت بهدوء دون أن تثير الانتباه، ولم يتميّز شاعر طوال فترة السبعينيات بانتحائه التفعيلة في مدونته، حتى أنّ دواوين بعض الشعراء الشباب في هذه الفترة تخلو منها رغم توجههم الثوري ودراستهم الأكاديمية وخير مثال على ذلك ديوان الشاعر الشاب فاضل أمين الذي لا أثر فيه لقصيدة التفعلية، وقد كان محمد بن آشدو أول رائد لشعر التفعيلة في موريطانيا ويعود سبب هذا التأخر إلى:

1-عدم تجاوب القارئ المستهلك مع هذه التجربة

2-النموذج القديم ظل ثاويا في الذاكرة وتقبل الجديد يتطلب بعض الوقت.

3-ظهور الشكل الجديد لم يصحبه تنظير نقدي كما وقع في البلاد العربية الأخرى لانعدام النشر وضعف وسائل الإعلام، وعدم استيعاب آليات النقد الجديد.

---

[1]-محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، **ظهور الرواية الموريتانية تحول من أدبية الشعر إلى أدبية القص**، م، الآداب، س 45، ع3-4، مارس -أفريل، 1997، ص51.

وقد وجد الشعراء الموريطانيين في الشعر الحر خلاصة لمعاناتهم السياسية والاجتماعية، وقد مرّت القصيدة الحديثة في موريطانيا بعد الاستقلال بعدة مراحل[1] :

أ-مرحلة العمق الفكري: ويمثل هذه المرحلة محمد بن أشدو الذي يقول في إحدى نصوصه:

يا موطني

يا أيها المليون والنيف الغني

يا مجد آبائي وحفظ المجد غالي الثمن

يا قوت عيالي، لباسي، مسكني

يا رمز آمالي مصيري موطني

لن تستكيني لغاضب لن تنحني

يفديك يحميك الشباب ولن يقصر أو يني

يا لعنة الموطنين وجنة المستوطنين

يا أرض فلاح فقير تعطي لميسور غني

ب-مرحلة العمق التاريخي: في هذه المرحلة بدأ الشعراء يستلهمون الحدث التاريخي القديم والحديث باعتباره مكونا ثقافيّا قادرا على إمداد النص الشعري بأبعاد كثيفة ومعددة، يقول محمد فال بن عينين فاخرا:

إنا بنو حسن دلت فصاحنا أنا إلى العرب العرباء ننتسب

إن لم تقم بينات أننا عرب ففي اللسان بيان أننا عرب

ويقول الشاعر أحمد بن عبد القادر:

رحلت وعندي من الذكريات

---

[1]- مباركة بنت البراء، **الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى1995 دراسة تحليلية نقدية**، دار المحرر للنشر الأدبي والتوزيع، مصر، د س.

لشقنيط باقات ود صميم

بيدي قبضة من تراب المحيط

وعرجون نخل قديم

لوته رياح السموم وزحف الرمال

ج-مرحلة العمق الوجودي: في هذه المرحلة لجأ الشعراء تحت أزمات الانتقال التاريخي والصراع الإيديولوجي إلى تفكيك أساطير التاريخ بالاعتماد على إعادة النظر في الأساطير القديمة وفي هذا الإطار ظهرت قصائد تعج بالمفارقات والتحولات عن طريق تشريح التاريخ وتعرية الواقع وطهرت مواضيع جيدة كالاغتراب /الموت/التناهي، يقول أحمد عبد القادر:

وعدت إلى النوم

ما عدت أخشى الكوابيس

لأني أهرب من واقع الحلم إلى ظله

ويمكن القول أن الشعر الموريطاني رغم تأخره في الظهور ظروف مختلفة، إلا أنّه مرّ بنفس المراحل التي مرّ بها الشعر في دول المغاربية الأخرى كالجزائر وتونس والمغرب

المحاضرة السابعة: اتجاهات الشعر في ليبيا في العصر الحديث

1-ملامح الحركة الشعرية في ليبيا:

شهدت الحركة الشعرية في ليبيا ضعفا مقارنة بدول الجوار، فيما ظلت العناصر المعرفية محدودة لا تسعف في تبيين المعالم التاريخية للشعر الليبي الذي يعود إلى ما قبل المرحلة السنوسية بالخصوص، وتعود الكتابات النقدية إليها كبداية مُعلَمة عبر أسماء من الحركة، أو مما تبقى من شعرهم والمتمثل في قصيدة " سفينة الإخوان" المنسوبة للشعراء الإصلاحيين، ورغم أنّ الإصلاحيين لم يكونوا جميعا ليبيين، فقد عملوا من منطلقهم الديني على توظيف أشعارهم في خدمة الدعوة السنوسية وتمثل " النشاط السياسي وتخليده"[1]، وتعود أسباب ضعف الحركة الشعرية في ليبيا إلى ما يلي[2]:

1-تأخر سكان ليبيا (معظمهم من الأمازيغ) من تعلم اللغة العربية وتذوق البيان العربي بسبب سياسة التعريب التي قام بها العرب الفاتحين في القرون الأربعة الأولى.

2-اهتمام العرب الفاتحين بالعلوم الشرعية واللغوية وعدم عنايتهم بالشعر واهتمامهم .

3-الثورات المتتالية والحروب الطاحنة التي شهدتها ليبيا مما أدى إلى هجرة الشعراء والأدباء إلى تونس ومصر والشام والأندلس وصقلية.

ولم يكن للشعر الفصيح في القبيلتين اللتين استوطنتا ليبيا (قبيلة بنو هلال في طرابلس وبنو سليم برقة) نصيب إذا عرف عنها العناية بالزجل والغناء الشعبي، ويعدّ أبو الحسن الوداني (نسبة إلى ودان وهي مكان يقع في منطقة الجفرة وسط ليبيا) اسم شعري نعثر عليه في كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي، وما نعثر للوداني هو أبياته الثلاثة:

من يشتري مني النهار بليلـــــة لا فرق بين نجومها وصحابي

دار عل ى فلك الزمان ونحن قد درنا على فـــلك من الآداب

وأتى الصباح ولا أتى فكأنّـــــه شيب أطـل على سواد شباب

---

[1]- طه الجابري، **دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي**، م.س، ص303.

[2]-المرجع نفسه، ص323.

أمّا في العصر الحديث فيتفق الدارسون على أنّ البداية الفعلية للأدب الليبي الحديث تعود إلى انتهاء حكم الأسرة القرمانلية لليبيا وبداية الهد العثماني الثاني، وتفسر انطلاقة الشعر الليبي الحديث بالدور التاريخي والفكري الذي لعبته الحركة السنوسية عن طريق نشر وسائل التعليم ونظمه الجديدة، كما يفسر أيضا بوصول المطبعة 1888 وظهور الصحافة وبداية التفاعل مع المركز، بالإضافة إلى مسايرة أدباء ليبيا أحداث أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين المتمثلة في الانتكاسات أو الهزائم المتتالية في أطراف الأمبراطورية العثمانية أم الاستعمار الأوروبي، كما عايشوا عصر النهضة العربية وانبثاق حركة الإصلاح ممثلة في الحركة السنوسية ثم حركات المقاومة ضد حملات الاستعمار الأوروبي.

ومن خصوصيات الحركة الشعرية الحديثة في ليبيا أنّها نشأت في أطر محدود على مستوى الأفراد والأماكن حيث كانت الزوايا والمدارس الخاصة هي المنتدى الذي يأتيه مريدوه.

وقد كان لهذه الحركة الأدبية في ليبيا عدّة عوامل، حيث عايش أدباء ليبيا أحداث أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين المتمثلة في الانتكاسات أو الهزائم المتتالية في أطراف الأمبراطورية العثمانية أم الاستعمار الأوروبي، كما عايشوا عصر النهضة العربية وانبثاق حركة الإصلاح ممثلة في الحركة السنوسية نسبة لأحمد الشريف السنوسي ثم حركات المقاومة ضد حملات الاستعمار الأوروبي،

2-مراحل تطور الشعر الليبي الحديث:

مرّ الشعر الليبي الحديث بمرحلتين[1]:

2-1 مرحلة النهضة:

كانت الأغراض الشعرية في هذه المرحلة هي الأغراض القديمة التي عالجها الشعراء على مرّ العصور من مدح ورثاء وموعظة وما إلى ذلك، ثم أخذت هذه الأغراض تتفرع وتتنوع وفقا للتحرك الوطني والاجتماعي حيث اتسعت الآفاق وبرز روح النضال في سبيل حياة أفضل وحضارة أرفع، فمال الشعراء إلى معالجة موضوعات الوطن والسياسة والاجتماع كما اشتدّ تطلعهم إلى واقع بيئتهم.

وقد اعتمد الشعراء على أسلوب القدماء، ثم مع الأيام مزجوا بين شعر الأقدمين وتحرر المحدثين ولا سيما التأثر بجبران خليل جبران ومدرسة المهجة مما أتاح لهم عدم التقيّد تقيدا شديدا بأوزان الخليل بن أحمد

---

[1]- مسعود عبد اله مسعود، **الحركة الفكرية الثقافية في ليبيا**، ص73.

الفراهيدي، كما تصرفوا في التفاعيل تصرفا تمليه عليهم أذواقهم وتيارات مجتمعهم، وهي تيارات وافدة من العالم الأوروبي الحديث.

وقد شهدت الساحة الشعرية الليبية خلال هذه المرحلة نبوغ عدد من الشعراء واكبوا بنتاجهم الشعري مرحلة الإحياء في الأقطار العربية، حيث كان بعضهم على صلة وثيقة برموز النهضة في مصر ومن هؤلاء الشعراء مصطفي بن زكري 1853-1917 وأحمد الشارف وسليمان الباروني وأحمد قنابة وإبراهيم باكير الذين امتد عطاؤهم الشعري حتى منصف القرن العشرين، ويعدّ ديوان الشاعر مصطفي بن زكري الذي طُبع في مصر سنة 1982 أوّل ديوان شعري ليبي في العصر الحديث، وقد شكّل شعره بداية الوعي السياسي، وهو شاعر طرابلس الأوّل بدون منازع، ويحوي مجموعة من القصائد تتسم بالتقليد وكما يغلب عليه طابع النظم والمدائح والاستبشار بصدور الدستور العثماني، ويُعدّ ديوانه أسبق من ديواني سامي البارودي وأحمد شوقي، يقول في أحدى قصائده[1]:

هواك هوت فـــؤادي وفي يدك قيـــادي

فارحم بفضلك وجدي وحرقتي وسهـــادي

أذبت قلبي فهب لـي قلبا لحفــظ ودادي

أنا الغريب المـــعنى في شيعتي وبلادي

أموت فيك اشتـياقا إن طال عمر البعاد

وفيك داريت قومـا لهم طباع الجمـــاد

فالقصيدة منظومة على بحر المجتث وهي تؤسس لنفسها تناقضا مع الروح الجذباء التي تحبذ المرح والاندماج في ولع الشباب باللهو أو التعبير عن الشوق للحبيب، وإذا كان الشاعر يحتفظ بجذور الانتماء في قلبه فإنّه يواجه بشعره قوما هم بمثابة الجماد فهو مضطر لمداراتهم حتى لا يصطدم بخشونة ردود أفعالهم، ورغم ذلك فهو غريب رغم كونه يؤكد على انتمائه وانه ابن هؤلاء القوم.

[1]– مصطفي بن زكري، **الديوان**، ص25.

ثم تلاه صدور ديوان المجاهد الكبير سليمان الباروني، وامتد الاتجاه الكلاسيكي للشعر في ليبيا بظهور جيل جديد هم في الواقع تلاميذ تأثروا بأشعار الشارف الذي امتدت في روحه نزعة التصوف ، ومنهم أحمد رفيق المهدودي الذي اتسم شعره بالسخرية متأثرا بالشاعر بيرم التونسي، يقول[1]:

يا أيّها الوطن المقدّس عـــندنا شوقا إليك فكيف حالك بعدنا

كنا بأرضك لا نريد تحـــــولا عنها ونرضى سواها موطـنا

في عيشة لو لم تكـــــــــن بالذل ما كنت ألذ وأحســـنا

عفنا رفاه العيش فيك مع العدا وأبى لنا شمم النفوس وعـزنا

2-2 مرحلة الانتقال:

ويمثل هذه المرحلة شعراء من أمثال حسن السوسي وعبد ربه الغناي ورجب الماجري، وقد مثلوا جيلا جديد من شعراء ليبيا في العصر الحديثين حيث كانوا في البداية متأثرين بالاتجاه الكلاسيكي لكن سرعان ما اتسع الأفق الثقافي لينفتحوا على عصر الحداثة وقصيدة التفعلية ولعل أوّلهم الشاعر رجب الماجري الذي تنسب إليه أوّل قصيدة حديثة من الشعر الحر في ليبيا سنة 1953.

وكان هذا الجيل قد أشرب من ثقافات عصره، وانفتح على شعر التفعلية وتفاعل مع رومنسيات معاصريهم، حيث ظهر هذا الأثر مفتاح العماري وصدقي عبد القادر وحسن صالح وخالد زغبية، وشاعر درنة الجميلة الهادئة علي الرقيعي (1934-1979) صاحب ديوان أشواق صغيرة، الشاعر الذي ارتفعت عنده صوت النظرة الكفاحية والبعد الإنساني والحس الوجداني في شكل القصيدة الحرة، خاصة في ديوان الحنين الضامئ، يقول[2]:

يا حبيبي يا منى النفس

ويا رمز انشراحي

فجر البسمة في روحي

وفي عمق جراحي

---

[1]- أحمد رفيق المهدوي، **الديوان**، ص56.

[2]- علي الرقيعي، **ديوان الحنين الضامي**، ص24.

المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

وأضحت الكتابة الشعرية عندهم تتطلع إلى شكل جديد من القصائد الحرة إلى قصيدة النثر والتجريب بمختلف أنماطه، يقول محمد الماشطي[1]:

بلدي جراحك والمساء

والريح تعول في قراك البيض، تعول والنجوم

فحما وعينا من أجب ركام طين

بالأمس كنت في الظلام

فهذا النص يثير في عمق المتلقي الشعور بالتمزق والحنين من خلال مأساة الوطن وتعاسة الشعب.

كما استطاع العديد من الشعراء إقامة صرح لقصيدة النثر، وأن يقولوا ما يثير الاهتمام مثل الشاعر عبد الوهاب قرينقو الذي اتخذ خطى بودلير في تعاطيه مع المفردة وتماهيه مع ما تتضح به، كما يمنح رسما خطيّا للنص مستعينا برسم الفراغات واستخدام الفوارز والنقاط كمتتمات، يقول في قصيدة ولادة قطرة[2]:

عصفورة تدق على شفافية الزجاج

فيشرع الشعر نافذة على حديقة التجلي

...ولكن عقارب الحديقة تدب على العشب...

يتطاير الفراش فزعا

ويمكن القول أنّ انفتاح القصيدة الليبية على التجارب الشعرية العربية الرائدة أعطاها الاتساع ولم يعطيها العمق، كما أن الشعر الليبي لم ينتج شاعرا محترفا بمفهوم الشاعر الظاهرة الذي يتبنى مشروعا شعريّا متكاملا بل أنتج قصيدة.

---

[1]- محمد الماشطي، **الديوان**، ص13.

[2]- عبد الوهاب قرينقو، **الديوان**، ص13.

المحاضرة الثامنة: قضايا الشعر المغاربي ، إشكالية الهوية والإبداع في الشعر المغاربي

(الإنسان، الوطن، المكان، اللغة)

عبّر الشعراء المغاربة بمختلف توجهاتهم الفكرية والفنّية عن هموم وقضايا المنطقة المغاربية عبر مختلف الأزمنة، ومن القضايا التي اهتم بها الشعر المغربي كثيرا، القضايا التي ترتبط بهوية سكان المنطقة، وهي قضايا ليست وليدة اللحظة، وإنّما هي قديمة، لأنّ جذورها تعود إلى الاستقلال بل إلى الثورة، حيث عالج الشعر المغاربي قضايا تتعلق بالهوية، كقضية الوطن، وقضية اللغة، وقضية الدين. وقضية التاريخ.

1- مفهوم الهُوية:

أ- لغةً: عرّف اللغويون الهوية في مصنفاتهم على النحو الآتي: " في باب الهاء والواو وما يمثلهما : وأمّا الهوى: " هَوى النفس...ويهوى بصاحبه فيما ينبغي له...يقال منه هويتُ أهوى هوىً..."[1]

ووردت هذه اللفظة عند صاحب القاموس المحيط بمعنى: " هَوية كَرضيه فهوَ أحبه واستهوته الشياطين ذهبت بهواه وعقله ..."[2]

كما جاءت من " هَوية، وهَو هَو، وهي هَوية، قال:

أراك إذا لم أهو أمر هويته ولَست لما أهوى من الأمر بالهوى"[3]

نستنتج من خلال التعاريف اللغوية السابقة أنّ الأصل اللغوي لمصطلح الهوية مصدر صناعي مشتق من الضمير هُو.

ب-اصطلاحا: يُتداول لفظ الهوية في مجال علم الاجتماع والفلسفة وكذا الادب، حيث يرى علماء الاجتماع أنّ مفهوم الهوية : " متعدد الهوية، ويمكن مقاربته من عدّة زوايا، فالهوّية بشكل عام تتعلق بفهم الناس وتصورهم لأنفسهم ولما يعتقدون أنه مهم في حياتهم"[1]

---

[1]- ينظر: أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، مج6، ص15-16.

[2]- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الجيل، بيروت، 1952، ج4، ص407.

[3]- ابن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1992، ص708.

أمّا عن جمهور الفلاسفة، فهي مشتقة من هو Soi ، ما يقابل الأنا ويطلق على الغير وليس بيسير دائما أن يضع الإنسان نفسه موضوع غيره تماما هَو هَو Identique.

1-هو مطابقة الشيء، وما يشبهه من كل وجه وإن تميّز منه.

2-ما يراد بالهوى هو أساسا ما يبقى ثابتا بالرغم مما يطرأ عليه من تغيرات، فالجوهر هَو هَو وأن تغيّرت أغراضه[2]

والهوية عند لالاند تعني:

هوية/Identité

"ميزة فرد، أو كائن يمكن من هذا الوجه تشبيهه بفرد يقال له أنه مُتماه، بالمعنى "ب" أو إنّه " هو ذاته" في مختلف فترات وجوده " هوية الأنا" التعرف إلى هوية فرد محكوم ..."[3]

مما يلاحظ أن الفلاسفة في تعريفاتهم ربطوا الهو بالذات، بالشخصية، " هو" مقابل" الأنا" فالهُو هو الجوهر والكُنة.

أمّا الهوية في نظر أحمد بن نعمان فتعني من الناحية الدلالية " كلمة مركبة من ضمير الغائب هو مضاف إليه ياء النسبة التي تتعلق بوجود الشيء المعني كما هو في الواقع بخصائصه ومميزاته التي يعرف بها، والهوية بهذا المعنى هي اسم الكيان أو الوجود على حاله، أي وجود الشخص أو الشعب أو الأمة كما هي بناء على مقومات ومواصفات وخصائص معيّنة تمكن من إدراك صاحب الهوية بعينه دون اشتباه مع أمثاله من الأشباه"[4]

---

[1]- أنتوني عدنز وكارين بيردسال، **علم الاجتماع**، تر: فايز الصياغ، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص90.

[2]- إبراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي، معجم اللغة العربية**، عالم الكتب، بيروت، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1989، ص207.

[3]- أندري لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب: خليل أحمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، المجلد الثاني، ص607.

[4]- أحمد بن نعمان، **الهوية والاختلاف، الحقائق والمغالطات**، دار الأمة، 1995، ص21 .وينظر: أحمد بن نعمان، **مصير وحدة الجزائر بين أمانة الشهداء وخيانة الخفراء؟**، ط1، دار الأمة، ص273.

والهوية في نظر الشريف الجرجاني فهي:" الحقيقة في علم الغيب"[1] ويضيف قائلا: " الهو الغيب الذي لا يصح شهوده للغير كغيب الهوية المعبرة عنه كنّهاً باللاتعيين وهو أبطن البواطن"[2]، فتعريف الجرجاني للهوية يحمل صبغة فلسفية لأنّه ربطها بالغيب والحقيقة.

وإذا توجهنا التعريف الأدبي للهوية ألفيناه على النحو التالي:

هوية (Singulier, Féminin) identité:

1-"**ذاتية:** أحد المبادئ الأساسية في الفكر، يقول بأنّ الشيء لا يمكن أن يكون الشيء نفسه وشيئا آخر.

2-**أدبية:** سمات مميّزة للكاتب، أو الفنان، تبرز في نتاجه، وتشيع فيه لونا معيّنا هو في واقعه محصل للمران الطويل، وللموهبة المثقفة، وقد تكون الهوية أيضا مجموع الخصائص العينية المميزة لأثر فني أو مجموع من الآثار"[3]

يتضح من التعريف الأدبي أنّ لكل أديب سواء كان كاتبا أو شاعرا له بصمته الخاصة أو بالأحرى معالم هويته تبرز من خلاله أعماله الفنية.

وهناك من الدارسين من ينظر إلى الهوية بمنظور آخر ويرى أنّها " عناصر التراكيب في علاقاتها الداخلية التي تعطي للكائن خصائصه الأساسية، والتي تصل بالوسط الخارجي طبيعيا كان أو غير طبيعي، ومنه يتضح أنّ الهوية ليست كيانا ثابتا ومطلقا، وإنّما هو متغيّر" [4] ، فالهوية في نظره ليست ثابتة كما هو معتقد، وإنّما متغيرة بحسب علاقاتها الداخلية والخارجية.

أمّا إذا اتجهنا إلى التعاريف الأجنبية للهوية، فنجد مثلا في تعريف معجم لاروس Larousse للهوية:

1-فعل هوية فردية مماثلة، توجد هوية تامة من وجهة نظرهم.

---

[1]- الشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات**، تعريفات ومصطلحات لغوية وفقهية وفلسفية ، مكتبة لبنان، ناشرون، 2000، ص395.

[2]- المرجع نفسه، ص278.

[3]- جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، ط1، دار العالم للملايين، 1979، ص268.

[4]- رزان محمود إبراهيم، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشرق، 2003، ص2015.

2- الهوية الشخصية هي مجموع المعلومات (اللقب، الإسم، تاريخ ومكان الازدياد، إشارات خاصة تسمح بإنجازه في حالته المدنية)[1].

وتنقسم الهوية في عمومها إلى قسمين:

1-هوية فردية: تعتمد أساسا على "المميزات الجسدية" الفردية التي تميّز كل كائن بشري عن الآخر بين ملايين البشر في المعمورة، وأبرز مثال علمي على ذلك بصمات الأصابع التي تحدد أو تثبت هذا الاختلاف علميّا"[2].

2-هوية وطنية: هي مجموع السمات والخصائص المشتركة التي تميّز أمة أو مجتمع أو وطن معيّن عن غيره أو" نسبة للوطن الذي يسكنه شعب متميز بشخصية أو هويته، والاختلاف في مقومات الشخصية الفردية والجماعية أو الوطنية هو اختلاف في النوع وليس في الدرجة"[3].

ويمكن القول، أنّ الشخصية الفردية ذات سمات جسدية والشخصية القومية ذات سمات ثقافية في الأساس، وفي معادلة الموازنة يمكن القول " إذا كانت بصمات الأصابع الفردية تميّز شخصاً ما عن آخر فالثقافة الوطنية في عموميتها هي البصمات الخاصة التي نجعل كل أفراد هذه الأمة أو تلك يتميزون بهذه الهوية الجماعية عن غيرهم من الشعوب والأمم.... فحدد لي ثوابت مقومات ثقافتك أحدد لك سمات شخصيتك الوطنية "[4].

2- مقومات الهوية:

تتحدد الهوية في المقومات الآتية:

2-1 اللغة:

إنّ اللغة في نظر الدارسين " ليست مجرد وسيلة نقل الأفكار، وإنمّا هي ذات ارتباط وثيق بالأفكار التي تنقلها وذات تأثير فيها، وتأثر بها، وكل لغة تحمل أفكاراً ومعاني وأحاسيس لا تدرك إلا بتلك اللغة"[5]،

---

[1] - voir : **LAROUSSE,DICTIONNAIR SUPER MAJOU**, RUE DU MONTPARANASSE75283 ,PARIS CEDEX06 , P549.

[2]- أحمد بن نعمان، **مصير وحدة الجزائر بين أمانة الشهداء وخيانة الخفراء**، ص293.

[3]- المرجع نفسه، ص293.

[4]- المرجع نفسه، ص294.

[5]-أحمد بن نعمان، **الهوية الوطنية**، ص72.

أمّا عن علاقاتها بالمجتمع فلها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالثقافة والدين والسياسة " لأنّها تحتفظ بالتراث الثقافي جيلا بعد جيل وتجعل للمعارف والأفكار قيمها الاجتماعية بسبب استخدام المجتمع للغة للدلالة على معارفه وأفكاره، كما تعتبر من أقوى الوسائل التعليمية، لأنّها تساعد الفرد على تكييف سلوكه وضبطه حتى يتناسب وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه"[1].

ويرى عاطف وصفي أنّ " العناصر المعنوية كالدين والتاريخ والقانون والآداب، لا تعرف إلا باللغة وفي اللغة، وكذلك العناصر المادية لها علاقة باللغة، لأنّ هذه العناصر المادية في حقيقة الأمر هي عناصر فكرية مجسدة في أعمال، أي قبل أن تكون أشياء ملموسة كانت أفكاراً ، ومن ثمّ كانت لها علاقة باللغة" [2]، والله هي من أهم وسائل الربط بين أفراد المجتمع " إنّ اللغة من أهم الروابط المعنوية التي تربط الفرد البشري بغيره من الناس...ولأنّها واسطة التفاهم بين الأفراد وآلة للتعليم"[3].

ويمكن القول، أنّ اللغة هي أداة فاعلة في تحقيق الوحدة بين مجتمع وآخر أو بين المجتمع ذاته.

2-2 الوطن:

لا يمكن تصور شخصية قومية لجماعة ما دون أن يكون لهم إقليم يضمهم في كنفه، ونظرا لعامل العامل الوطني في تكوين الشخصية القومية والمحافظة عليها نجد مثلا فرنسا " منعت تدريس جغرافية الجزائر لأبناء الجزائريين سواء في مدارس التعليم الفرنسي الحكومي، أو في مدارس التعليم العربي "الحر" الشعبي...وكانت بدلا من ذلك تدرس لهم جغرافية فرنسا بتفصيل واف حتى يعرف الجزائريون عن كل شيء عن الوطن الفرنسي ولا يعرفوا شيئا عن وطنهم الجزائري"[4]، وفي هذا الصدد يحلل عبد الحميد بن باديس علاقة الجزائريين بوطنهم، فيقول: " إنّنا نحب الإنسانية ونعتبرها، ونحب وطننا ونعتبره جزءا، ونحب من يجب الإنسانية ويخدمها ونبغض من يبغضها ويظلمها فلهذا نبدل غاية الجهد، في خدمة وطننا الجزائري، وتجيب بَنيه فيه ونخلص لكل من يخلص له..."[5].

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع السابق، ص74.

[3]- المرجع نفسه، ص75.

3- تركي رابح، **التعليم القومي والشخصية الجزائرية**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.ص60.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-3 الدين:

يختلف الدارسون في كون الدين مقوم من مقومات الشخصية القومية للجماعة أم لا، إلا أنّ بعض الباحثين يرون خلاف ذلك، ويعتبر الدين الإسلامي مقوّم من مقومات الهوية عند السكان المغاربة عامة والجزائريين خاصة، والسبب يعود إلى " كون الجزائريين لا يفصلون بين مفهوم العروبة كقومية وبين مفهوم الإسلام كدين روحي جاء لهداية الناس أجمعين إلى سواء السبيل، فالعروبة عندهم تعني الإسلام كما الإسلام يعني العروبة"[1] .

وبفضل القرآن الكريم والعوامل التاريخية والاجتماعية وكذا الوحدة الدينية والمذهبية السائدة منذ دخول الإسلام إلى الجزائر حتى اليوم أصبح " الدين الإسلامي في الجزائر عاملا هاما من عوامل التماسك الاجتماعي والوحدة الوطنية والقومية بين الجزائريين"[2]، فالدين الإسلامي هو بمثابة روح هذه الأمة وقلبها النابض.

2-4 التاريخ:

يعتبر التاريخ بمثابة ضمير الشعوب، إذ يجعل السكان يرتبطون بذكريات هذا التاريخ سواء السارة منها أو الحزينة، ونظرا للمكانة الهامة التي يحتلها التاريخ العربي الإسلامي في منطقة المغرب العربي" فقد شنّ عليه الاحتلال حربا عنيفة لا تضارعها إلا تلك الحرب التي شنها على اللغة العربية والثقافة العربية"[3]

3- تجليات الهوية في الشعر المغاربي:

رغم تأثر الشعر المغاربي بالتغيرات التي طرأت على القصيدة، سواء من حيث الشكل أم من حيث المضمون، إلا أنّ الهوية المغاربية للنص الشعري جعلته متميّزا عن الشعر المشرقي والغربي في العديد من الظواهر، من ذلك مضامين النص الشعري المغاربي التي تعكس تميّز هذا الشعر.

وقد جسد الشاعر المغاربي عامة والشاعر الجزائري خاصة مسألة الهوية في أشعاره تجسيدا دقيقا، فهذا الشيخ عبد الحميد بن باديس انصبت مجمل أفكاره التي كانت يطرحها في مختلف في تجمعاته

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه، ص56.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومحاضرته وكتبه على إعداد النشء ومسألة الهوية الوطنية، ما يرافقها ضمن الهوية العربية الإسلامية، فيقول[1]:

المجلس العلمي

شَعْبُ الجزائرِ مُسْلِـــــمٌ وَإلىَ العُروبةِ يَنتَسِبْ
مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أصْلِـــهِ أوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَـذبْ
أوْ رَامَ إدمَاجًا لَـــــهُ رَامَ المُحَال من الطَّلَـبْ
يَانَشءُ أنْتَ رَجَاؤُنَـــا وَبِكَ الصَّباحُ قَدِ اقْتَـــربْ
خُذْ لِلحَياةِ سِلاَحَـــها وَخُضِ الخُطُوبَ وَلاَ تَهبْ
وَارْفعْ مَنارَ الْعَـــدْلِ وَالإ حْسانِ وَاصْدُمْ مَن غَصَبْ
وَاقلَعْ جُذورَ الخَـائنيـــنَ فَمنْهُم كُلُّ الْعَطَـــبْ
وَأَذِقْ نفُوسَ الظَّالمِيـــنَ سُمًّا يُمْزَج بالرَّهَـــبْ
وَاهْزُزْ نفوسَ الجَامِديـــنَ فَرُبَّمَا حَيّ الْخَشَـــبْ
مَنْ كَان يَبْغي وَدَّنَـــا فَعَلَى الْكَرَامَةِ وَالرّحـــبْ
أوْ كَـانَ يَبْغي ذُلَّنَـــا فَلَهُ المَهَانَةُ والحَـــرَبْ
هَذَا نِظامُ حَيَاتِنَـــا بالنُّورِ خُطَّ وَباللَّهَـــبْ
حتَّى يَعودَ لقَومنَـــا من مَجدِهم مَا قَدْ ذَهَـبْ
هَذا لكُمْ عَهْـــدِي بِهِ حَتَّى أوَسَّدَ في التُّـرَبْ
فَإذَا هلكتُ فصيحتي تحيا الجزائر والعرب

وللحفاظ على الشخصية العربية والإسلامية، كان يوجّه لومه وانتقاده لأولئك الذين أبهرتهم المدنية الغربية، ويرى أنّ متابعة الغرب في كل شيء ضياع للشخصية وإفناء للهوية، وخاصة أنّ المدنية الغربية هي حسب تعبيره مادية في منهجها وغايتها ونتائجها، ولا يعني هذا أنّ التقوقع والانكفاء على الذات، بل الانفتاح على التحضر والمدنية وعدم نسيان الذات ومقوماتها، فليس هناك في نظره تعارض بين أن ننطلق في تقدمنا من تراثنا وقيّمنا ومبادئنا التي تشكل عنصر الأصالة فينا، وأيضا الاستفادة من ثقافة العصر، ومن كل ما يدور حولنا من اتجاهات ثقافية وروافد فكرية.

كما طُرحت مسألة الهوية عند الشعراء الجزائريين في تعبيرهم عن رفضهم لفكرة الجزائر فرنسية، حيث نجدهم يتحدثون عن القومية العربية والعروبة ويدافعون عنها ويدعون لاستعمال الوحدة العربية، ويتجلي ذلك من خلال شعر مفدى زكريا حين يقول[2]:

وُهبنا العروبة جنسا ودينـا وإنّا بما قد وهبنا رضينـــــا

---

[1]– المرجع نفسه، ص70.

[2]– مفدي زكريا، **إليادة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص43.

المجلس العلمي

إذا كان هذا يوحد صفـــا ويجمع شملا رفعنا الجبينـــــــا

وإن كان يعرب يرضى الهوا ن، ويلبس عارا...أسأنا الظنوانا

وقلنا: كسيلة كان مصيبـا كاهنة الحيّ أعلم منّـــــــا !

فأهلاً وسهلا بأبناء عـــمّ نزلتم جزائرنا فاتحينـــــــــا

ومرحى لعقبة في أرضنـا ينير الحجى ويشيع اليقينـــا

ويعلي الصوامع في قيـروا ن، ويرفعها للدفاع حصونـــا

يبث المراحل في كلّ فـجّ فراغت أساليبه العالمنـــــا

وبادره السمر تبرا بملـح وما كان فزّان عنه ضنينـــا

وما كان جوهر إلا مدينـا لعقبة ...يوم استقل السفينـا

شغلنا الورى وملأنا الدونا

بشعر نرتله كالصلاه

تسابيحه من حنايا الجزائر.

فالشاعر مفدي زكريا هاجم تخاذل العرب ولكن بأسلوب حكيم وبدون أيّ تعصب ويعتز فيها بالعروبة وبالفاتح عقبة بن نافع.

أمّا إذا ذهبنا إلى تونس نجد الشابي الذي تمثل علاقته بالوطن مثلا أعلى للانتماء الوطني، فهو لم يتلون بأي لون آخر عاش فيه أو حضارة عايشها، إذ بقي مشدودا إلى المركز العاطفي والفكر والثقافي والحضاري الذي أكسبه قيمة وجود وأصالة انتماء، فيقول في قصيدته "تونس الجميلة"[1]:

لست أبكي لعسف ليل طويـل أو لربع غدا العفاء مراحـــه

إنّما عبرتي لخطب ثقيـــل قد عرانا، ولم نجد من أزاحه

[1]– أبو القاسم الشابي، **الديوان**، ص50.

كلما قام في البلاد خطيـب موقظ شعبه يريد صلاحـه

ألبسوا روحه قميص اضطهاد فاتك شائك يرد جماحـه

اقترنت صورة الليل عند الشابي بالعسف، والليل هو ذلك المستعمر الذي بقي زمنا طويلا في أرض الشاعر.

كما يتخذ الشابي من الشعر أداة لتحذير الأمة محو محاولة التغيير، ويرى أنّ الوطنية الصحيحة هي التي تعترف بالعيوب كمحاولة لعلاجها، فيقول في قصيدته " " صوت تائه"[1]:

شُرت عن وطني السماوي الـذي ما كان يوما واجما مغمـورا

شُرت عن وطني الجميل..أنا الشق ـي، فعشب مشطور الفؤاد يتيما

في غربة روحية ملعونـــة أشواقها تقضي عطاشاً هيمـاً

فتونس هي وطن الشاعر ومسقط رأسه، وموضع هواه، ومرتع طفولته، وصباه، فهذه القصيدة تبث ذلك الهوى وتصوّر مقدار حبه له.

وإذا رحلنا إلى المغرب الأقصى نجد الشاعر علال الفاسي يسلك المسلك الشعري كوسيلة في طريقه الجهادي والحركي والنضالي، وقد اشتهر في مجتمعه، وبين قومه بدفاعه عن دينه ووطنه وأمته. فمنذ أن فتح عينيه في الدنيا وجد نفسه في مجتمع يعبث به الاستعمار، وينعم بخيراته، ويستنزف دماء أبنائه ويستعبدهم، فأدرك خطورة الوضع، ومرارة الواقع، فأعد نفسه وجندها لخوض المعركة وأداء الرسالة، فيقول في مطلع قصيدته[2]:

بعد مرور الخمس عشرة ألعـــب وألهو بلذات الحياة وأطـــرب

ولي نظر عال ونفس أبيـــــة مقاما على هام المجرة تطـلـب

وعندي آمال أريد بلوغـــــها تضيع إذا لاعبت دهري وتذهب

ولي أمة منكودة الحظ لم تجـد سبيلا إلى العيش الذي تتطلـب

---

[1]– المصدر نفسه، ص126.

[2]– محمد بن العباس القباج، **الأدب العربي في المغرب الأقصى** ، المطبعة الوطنية ،الرباط ، 1929، ج4/3/2، وينظر: **المختار من شعر علال الفاسي**، إعداد : اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال، ط1، 1976، ص: 87-88 .

قضيت عليها زهر عمري تحسرا فما ساغ لي طعم ولا لذ مشرب
ولا راق لي نوم وإن نمت ساع فإني على جمر الغضا أتقلب

فبثّ الشاعر في هذه القصيدة لوعته وتحسره على أمته المنكودة، وأمله في تحريرها من سلطة الاستعمار، واستعداده لإنقاذها بما يملك من نظر بعيد، ونفس لا تقبل الضيم، ولا ترضى الظلم.

وقد ظل الشاعر علال الفاسي سائراً على مبدئه، مستمسكاً بعقيدته ومدافعاً عنها، مجاهداً في سبيل دينه إلى آخر حياته، لم يغيّر من ذلك ولم يبدّل، ولم تؤثر فيه التهديدات والإغراءات، ويتجلي ذلك في قصيدته التي نظمها قبل عام من وفاته، يقول فيها[1]:

بني العرب الكرام ألا رجوعا عن الطغيان والنظم الشديدة
كفى استبدادكم في الحكم نهجا على ما سنت الدول العتيدة
ألا عودوا إلى الإسلام إنا نراه حل أزمتنا المبيدة
نجدد أمرنا منه ونحيي معالمه المنيرة والمشيدة
فمنه نعيد للإنسان طرا كرامته وعزته المريدة
ونبني منه حكما مستقيما على أسس منظمة جهيدة
ديمقراطية الإسلام أسمى حكومات بما التزمت عهوده
يراقبها الضمير وروح شعب عليها في تصرفها شهيدة
فلا ترضى بغير العدل حكما توطد من شرائعه قيوده
بني قومي نصحتكم هلموا إلى الإسلام والتزموا بنوده
وجدوا في نضالكم تجدوا حياتكم كما بدأت سعيدة

فالشاعر علال الفاسي شبّ وتربي على الإيمان بالمبدإ والثبات عليه، وربى الشباب على الثبات والصبر، وظلّ في شعره يدعو إلى ذلك.

ويمكن القول، أنّ الواقع الذي فرضه المتغيّر الحضاري القادم من الغرب من أجل طمس أصالة وهوية سكان منطقة المغرب العربي هو الذي دفع بالشاعر المغاربي إلى تناول موضوعات الهوية من اجل لصيانة معالم الهوية عند سكان المنطقة.

---

[1]– ينظر: **المختار من شعر علال الفاسي**، ص225–226.

المحاضرة التاسعة: الإيقاع في الشعر المغاربي

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
مكتبة الآداب واللغات

انجر عن انقسام الشعراء المغاربة إلى اتجاهين مختلفين: اتجاه تقليدي محافظ، واتجاه آخر يعرف بالاتجاه التجديدي، إلى اختلاف في البنية الإيقاعية للقصيدة المغاربة، حيث تبنى أنصار الإتجاه الأوّل فكرة المحافظة عن نمط القصيدة العمودية في الجانب الإيقاعي، بينما ثار أنصار الاتجاه الثاني على البنية الإيقاعية التقليدية بتأثير من حركة الشعر الحرّ، وقبل الوقوف عند بنية الإيقاع في الشعر المغاربي سنحاول تحديد وضبط مفهوم الإيقاع.

1- مفهوم الإيقاع في الشعر:

أ- لغة: الإيقاع من الجذر اللغوي و/ق/ع، وقد ورد في جميع المعاجم القديمة مقرون بالألحان والموسيقى والغناء، الإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبنيها[1]، ورغم أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي يعتبر مؤسس علم العروض إلا أنّه لم يرد في معجمه العين ذكر لكلمة إيقاع في تقليبات المادة (و/ق/ع)، بل وردت ملفوظات توحي إليه من الأصوات الموقعة ك " الوقع: الضرب بالشيء، وقع المطر، وقع حوافر الدابة: ما يسمع من وقعها، والتوقيع : إقبال الصقيل على السيف يحدده بميقعته"[2].

وفي المقابل الإيقاع (Rythme) في اللغات الأجنبية مشتق من الجذر اليوناني (Rythm) الذي يعني الجريان والتدفق، ثمّ تطور معناه ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) المعبرّة عن المسافة الموسيقية، ومنه الإيقاع في اللغات الأجنبية وهو انتظام الصوت في المسافة والزمن.

ب-اصطلاحا: تعددت تعريفات الإيقاع عند الفلاسفة والموسيقيين العرب القدماء والمحدثين، فمن القدماء يقول فيلسوف الأدباء أبو حيان التوحيدي :" يقال ما الإيقاع ؟ الجواب فعل يكبل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة ومتعادلة"[3] أي هو انتظام الصوت في المسافة والزمن.

ويعرّف ابن سينا الإيقاع : " الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات (...) وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"[1].

---

[1]- الفيروز أبادي، **البحر المحيط**، مادة، و، ق، ع، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ج3، ص94.

[2]- الخليل بن احمد الفراهيدي، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1981، ج2، ص176، 177، 178.

[1]- أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسين، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص285.

أمّا عند المحدثين فقد عرّف محمود فتخوري الإيقاع بأنّه : " الإيقاع يُقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي : توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة....أمّا الإيقاع فتمثله التفعيلة في البحر العربي، فمثلا" فاعلاتن" في بحر الرمل تُمثل وحدة النغمة في البيت– أي توالي متحرك، فساكن، ثمّ متحركين، فساكن– لأنّ المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت، من غير تفرقة بين الحرف الساكن الليّن، وحرف المدّ، والحرف الساكن الجامد"[2] .

2– الإيقاع في الشعر العمودي:

لم يغيّر الشعراء المغاربة المحافظون من البنية الإيقاعية للقصيدة، فحافظوا على بنية القصيدة العمودية على مستوى الإيقاع، باعتبارهم كانوا متأثرين بنظرائهم المشارقة، فكانت نصوصهم انعكاسا للقصيدة العمودية المحافظة، فنسج الشعراء المغاربة قصائد تقليدية مثيلة للقصائد التي نسجها المشارقة في الجانب الإيقاعي، حيث أخضعت للوزن والقافية بشكل صارم محافظة على شكلها التقليدي الذي تعتبر فيه بنية البيت الشعري المكتملة هي أساس بناء القصيدة، فجعلوا من البيت منطلقا في بناء نصوصهم، ومن البيت ينطلق الإيقاع بأهم مقوّماته في شعرية التقليد وهما الوزن والقافية، فشهد الوزن والقافية مع الشعراء المغاربة التقليديون تمسكا بالنمط التقليدي باستحضار الماضي بأوزانه وأضربه المختلفة، ومثال تمسك الشعراء المغاربة بالنمط التقليدي في الوزن والقافية القصيدة التي نظمها الشاعر محمد العيد آل خليفة حول العلم سنة 1937، والتي يقول فيها:

العلم سلطان الوجود فسد به من شئت، أو ذذ عن حياضك وادفع

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

مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

وألجأ له بدل الحصون فلا أرى حصنا كمدرسة سمت، أو مصنع

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

---

[1]– ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط1، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1983، ص251.

[2]– محمود فخوري، **موسيقى الشعر العربي**، مدرية المطبوعات الجامعية، جامعة حلب، سوريا، ص168–169.

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

أمّا في تونس فقد تمسك الشاعر أبو القاسم الشابي بالنمط الخليلي في نظم العديد من قصائده في ديوانه أغاني الحياة، حيث وظفّ البحر المتقارب في قصيدة إرادة الحياة، وأدار قصيدته على البحر المتقارب (فعولن) وهو كثير الدوران في ديوانه أغاني الحياة، فالبحر المتقارب الذي جعله الخليل في دائرة المتّفق يتكوّن من عشرين صوتا ساكنا في كلّ شطر من شطريه، ولعل سبب استئناس الشابي بهذا البحر في قصيدة إرادة الحياة ترجع إلى ما يسمّيه المستشرق فايل جوهر الإيقاع (الوتد المجموع) وهو إيقاع صاعد بدءًا من الاستهلال:

إذا الشّعْبُ يَوْمَاً أَرَادَ الْحَيَاةَ فَلا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر

فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ

وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِـــي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِـر

فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ تَبَخَّرَ في جَوِّهَا وَانْدَثَـر

فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ مِنْ صَفْعَةِ العَدَم المُنْتَصِر

فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ فَعُولُنْ فَعُولنْ فَعُولُنْ فَعُلْ

3 – الإيقاع في الشعر المغاربي الحديث:

لم يستطع الشعراء المغاربة في تجاربهم الأولى التخلص من تأثير القصيدة العمودية، فلم يتعدى علمهم الانتقال من نظام البيت إلى نظام التفعلية، فقصيدة التفعلية تمردت على قوانين الشعرية العمودية وخرقت سننها العروضية، فتأسست الشعرية التفعيلية على التشكيل الإيقاعي المتولد من التفعلية نفسها، رغم محاولة بعض الشعراء المغاربة الجادة في خلخلة النظام الموسيقي القديم، وتوليد إيقاعات تتناغم مع

المشاعر، حيث تعتبر قصيدة " ساعة الصفر" لمحمد صالح باوية القائمة على بحر "الرمل" المعروف " فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن" مثال على ذلك[1]:

إن تزرنا أيّها النجم الصديق

نفرش الحي دماء

نحن نهديك فؤوسًا وحقولاً

وبطولات ومولاً رقيق

غير أنا، قدم عارٍ، جرئ

ينهش الأرض طريقًا فطريق

فنلاحظ تلائم بين المعنى والإيقاع، والذي ينسجم مع حالة التفكير أو التأمل.

فالقصيدة الحرّة جاءت استجابة للحاجة الماسة إلى مزيد من حرية الكتابة لم تحقق القفزة النوعية الموجودة، والتي تساهم في الانتقال بقوة باتجاه الحداثة المطلوبة بتهديم جزء من عمق القصيدة ووضع أدواتها التعبيرية في حالة قصوى من الإحراج.

أمّا في تونس فقد شهد الإيقاع الشعري تحولات عديدة في إطار المذاهب الشعرية من الرومانسية إلى الحداثة، ومن نماذج الإيقاع في شعر أبي القاسم الشابي نلحظ غياب القافية طيلة الأبيات الثلاثة المكونة للوحة الثانية، ثم نتبيّن تصدرها في اللوحة الموالية حرفًا رئيسًا رابطًا لأنسجة الإيقاع[2]:

أنت.....ما أنت ؟ أنت رسَم جميل

عبقريٌّ من فنّ هذا الوجودِ

فيك ما فيه من غموض وعمق

---

[1]– محمد حركات، **نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه**، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، 2005، ص23.

[1]– عبد السلام المسدي، **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص53.

وجمال مقدّس معبودِ

أنت.....ما أنت ؟ أنت فجر من السّر

تجلّى لقلبي المعمودِ

فأراه الحياةَ في مُونق الحسن

وجلّى له خفايا الخُلود

نلاحظ أنّ العبقريُّ والعمق والمقدّس والمونق كلها دعائم النغم الإيقاعي.

أمّا في المغرب فقد ظهرت موجة التجديد من خلال تجديد الشعراء في اللغة والإيقاع، وما توسع فيه الشعراء الرومانسيون من تنويع في الأوزان، وتقسم القصيدة إلى مقطوعات، تقوم كل واحدة منها بقافية، ومن مظاهر التجديد في الشعر المغربي المعاصر هو التنويع في التفعيلات والتي هي على نوعين[1]:

أ-التفعيلة التامّة: وهي أن تكون جميع تفاعيل البيت، وخاصة الأخيرة منها، يغير حاجة لجزء آخر منها لتصميم الإيقاع الناقص في آخر البيت، والشاعر في معاملته هذه للتفعلية يريد أن يضمن للبيت وقفة عروضية، دون أن يلتزم بالضرورة بوقفة دلالية نحوية، ومن أمثله هذا النموذج قول الشاهر محمد السرغيني[2]:

سأظل أرقب نجمك الوهمي عبر المد والجزر

المد يرفقني

والجزر يأخذني، ويفتح فوهة القبر

وأنا وإصراري نحدق في متاهاتك

---

[1]- أحمد بلحاج آية واهام، **الشعر العربي المعاصر في المغرب رهاناته ومنطلقات تلاقي أشكاله**، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، 2010، ص25.

[2]- عبد الحميد يونس وفتحي حسن المصري، **في الأدب المغربي المعاصر**، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982، ص65.

فهذه الأبيات كلها تنتهي بتفعيلة (متفاعلن) فيمتلئ البيت وتتحقق الوقفة العروضية، فهذه الأبيات دلت على تمام الإيقاع الشعري.

ب-التفعلية الناقصة: تشمل التفعلية الناقصة مقطعًا شعريًا بكامله، وقد تشمل القصيدة بتمامها، وتقدم بهذا الصدد بعض النماذج الشعرية القائمة على التفعلية الناقصة، ومتن أمثلة هذا النموذج قول الشاعر أحمد الجوماري[1]:

أعز ما لدي.....

وأغلى ما أهدى .....إليك

يا غرائب الوحيد في الوحيد

و

تريد أن تفر.....

من قلبي اليتم

وهنا التفعلية ناقصة في الأبيات 3، 2 ثم 5، 4 . ونلاحظ أنّ هذا النموذج يؤسس قانون الإيقاع انطلاقًا من التفعلية الناقصة لبحر المتقارب.

ويرى الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس أنّ " الشكل الجديد القائم على وحدة التفعلية العروضية إلا كمرحلة انتقال، كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعًا وتطوير أبعد مدى وأعمق جذرية"[2]

فالشعر المغربي المعاصر شهد تطورًا كبيرًا في البنية الإيقاعية، واستطاع الشاعر المغربي الخروج عن النغمات الإيقاعية، وخلق انسجام في الحدة الإيقاعية في القصيدة في القصيدة ذاتها، ونشير إلى وجود تجارب شعرية مغربية تمردت على القصيدة العمودية.

4-الإيقاع في قصيدة النثر:

---

[1]- المرجع نفسه، ص70.

[2]-محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص62.

4-1 الخلفية المعرفية لقصيدة النثر:

يتميّز هذا النمط الشعري بتخلّيه عن قيود الوزن واعتماده على عناصر إيقاعية أخرى، وهو ما يؤكده احد روادها في المنجز الشعري العربي " أنسي الحاج" الذي استقى محدداتها من "سوزان برنار"، فهي تشمل على رؤيا شعرية صادرة عن تجربة عميقة وأحوجها تكون إلى التماسك وإلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها النثر، أي أنها نثر في الأصل لكنه يتخذ خصائص الشعر كالشفافية، والتوتر، والإيجاز، واستخدام الصورة الشعرية، والتشابيه وما إلى ذلك مما هو معروف، وطبعا لا تخلو قصيدة النثر من نوع من الإيقاع الداخلي الذي يختلف في شدته بين شاعر وآخر، فهو إذن إيقاع شخصي لا قواعد له ينتج من تزاوج الكلمات وتراكيب العبارة، لذلك يعتبرها النقاد متنا تتحقق فيه تحمل دائما طموحات الفنان في التجديد والتغيير وتساعده على كشف المجهول والعبور إلى المستقبل، إنّ قصيدة النثر تفرض نسقا إيقاعيّا داخليّا بالأساس مقارنة بقصيدة التفعيلة التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية على البحر الشعري، إضافة إلى عنصر الإيحاء، والمقصود بالإيقاع الداخلي في هذا الإطار تلك الظواهر الناتجة عن التوازي، والتكرار، والتردد، والجناس، وبذلك هي تُعتبر نثرا شعريّا موسيقيا خاليّا من الوزن، والقافية، حتى وإن اشتركت في بعض الظواهر الإيقاعية مع القصيدة العمودية أو الحرّة[1]:

لا ونعمْ

كلاهما نغم

تنبتان من شفتين أشهى من العقيق

أنا متعبٌ بـ: لا ...ونعم...

.....

أسمّيكَ لي، وأكتب

أسمّيكَ حبيبي وأبكي

[1]– متولي نعمان السبع، **إيقاع الشعر العربي في الشعر الديني، الشعر الحر، قصيدة النثر**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2013، ص71.

أسميكَ رجُلي ..وأنامْ

أنامْ..أنامْ

فلا يمكن التفريق بين المقطعين السابقين من حيث الشكل، ولا أي مقاطع أخرى من شعر التفعيلة فوجود قافية وجناس وترديد، لم يخرجها من دائرة القصيدة النثرية رغم إحساس المتلقي بوجود حراك إيقاعي ما، فهذا الإيقاع لا يتعلق بشكل قصيدة النثر فحسب بل يمكن أن نجد بعض علاماته في النصوص الموزونة ذاتها وخاصة في شعر التفعيلة، وبالتالي فإنّ إيقاعات الحروف واللازمة والجملة والتركيب والصورة لا يمكن أن تعدّ من خصائص قصيدة النثر دون سائر الأشكال الشعرية الأخرى.

2-4 الإيقاع اللغوي في قصيدة النثر:

يشكل الإيقاع اللغوي محدد من محددات قصيدة النثر " لانطلاقه من خصائص صوتية وتركيبية عبر الثنائية التالية: إيقاع المفردة وإيقاع التركيب" ، فالمفردة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا تشكل حسا إيقاعيّا له دلالته وأثره في المتن، لما لها من قدرة إيقاعية ذات تأثير خاص في نفسية المتلقي وذات إيقاع دلالي ورمزي تحققه رمزية الحروف وثنائية الحركة والسكون وتناوبها داخل الفعل والاسم على حد سواء، فتكرار الحروف مثلا يخلق نمطا من الجمال تألفه العين وتأنسه الأذن" من جهة ويعبر جسرين أساسيين جسر المخارج وجسر الصفات، وهذان العنصران أبرز ما يمكن أن نبحث من خلاله الإيقاع الداخلي للحرف من جهة أخرى، فالمخارج تتعلق بطبيعة الحروف من حيث مخارجها كالأسناني واللثوي، والشفوي...

فأمّا الصفات فتتعلق بالهمس والجهر والرقة والتفخيم، وطغيان صفة ما يمثل شكلا إيقاعيّا يمكن الوقوف عليه واستجلاء خلفياته وحركاته.

وأمّا الإسم فيحمل أبعاد إيقاعية لا محدودة لطبائعه المتعددة وتنوعه من صفات ومصادر ونعوت وظروف وإضافات ..فهو يتوزع إلى: أسماء ذات طبيعة محددة وأسماء ذات طبيعة غير محددة، وهو ما جعل للاسم شعرية محققة لإيقاع داخلي بين مبدأي التشاكل والتباين الأساسيين.

وفي المقابل فإن الفعل يمتلك صفة أساسية وهي التصريف الذي يوحي بالحركة –التي هي صميم الإيقاع–والتناسل المفضي إلى ممكنات لا حصر لها، وإذا كنّا نستطيع وضع قوانين ثابتة لأسماء

لكثرتها، فإنّ الأفعال يمكن فيها ضبط ذالك من خلال الثنائيات : لازم/ متعد، ثلاثي/غير ثلاثي، مجرد/مزيد، تام/ناقص، ثم أيضا عبر اتصالها بالضمائر، مما يعني أنّ طبيعة الحركة تتعلق بصيغ هذه الأفعال، فالحركة في صيغة " فعَلَ" تتميّز بالسرعة لتوالي الحركات أمّا صيغة "أفعلُ" المضارعة فتتوجه نحو السرعة بعد السكون، وإذا اتصلت به " السين" التي تفيد الاستقبال مثلا، فإنّه يحافظ على أفقيّة خط حركته وتوسطها

إضافة إلى التركيب الذي يُعتبر عنصرا إيقاعيّا لغوية يقوم على ما تحدثه المفردة من ترددات إيقاعية بحكم العلاقة القائمة بين المسند والمسند إليه، فالفعل مرتبط بفاعل مفعول وظرف...كما أن يتطلب خبرا أو تابعا من التوابع اللغوية على كالنعوت والحال...

إنّ المقصود بالتركيب هنا هو الجملة الفعلية والاسمية وشبه الجملة، وتكرار نوع من هذه الأنواع الثلاثة يشكل ملمحا إيقاعيّا يميّز النص يستدعي رصده، والوقوف عند تشكلاته وما يدخل في ذلك من تقديم وتأخير وتأكيد فهو: يحقق إيقاعه بإنتاج وشائج إيقاعية بين مكوناته صوتيّا ودلاليّا، إمّا عن طريق تكاملها أو تماثلها.

ولعّل ذلك لن يتمّ إلا بعد البعد الحركي في إيقاع التركيب بإبراز هذه العلائق، بعد النظر إلى جمالية كل مكوّن على حدة، ونعني بذلك النظر إلى طبيعة الأصوات المكونة للكلمة وإبراز دور النبر –باعتباره –إلى جانب الفعاليات الصوتية والدلالية– عنصرا أساسا يساهم في ترسيخ الإيقاع، وإبراز مقاصده .في نصها نون الكتابة تنحت صوريا إينال، حراكا إيقاعيّا متلاحقا ومستمرا بتوظيفها جملة من الأفعال التي أعطت صدى لافتا، وسجلت توترا غير مسبوق هزهز المتن وفرض نسقا استباقيّا يجعل من الفعل محركا إجرائيّا لتجلي فتعدد الرؤى :

تطل نوافذ الروح

كلّما اهتدينا إلى عرش البياض

تأخذنا عربات البوح

إلى فلسفة الانشغال المرفوع

إلى حنايا اللغة...

نخاطب الأطياف الحميمة

نؤاخي بين العين والعين

نجرس الهواجس

نقاول..

ويمكن القول أن اختلاف تجارب الشعراء المغاربة في تعاملهم مع البنية الإيقاعية في نصوصهم الشعرية يعود لاختلاف مذاهبهم الشعرية، وتفاوت الأخذ بمرجعيات الحداثة الشعرية عند كل شاعر مغربي.

المحاضرة العاشرة: المؤتلف والمختلف في الشعر المغاربي

مرّت القصيدة المغاربية الحديثة بفترات تحوّل مست شكل القصيدة أكثر من مضمونها، وخلال هذا التحول هناك ظواهر مؤتلفة وظواهر مختلفة.

1-تعريف المؤتلف والمختلف:

1-1 المؤتلف: اسم فاعل من "الائتلاف" بمعنى "الاجتماع أو التلاقي"[1] ، فالمؤتلف يعني المتشابه أو المتشاكل.

2-1 المختلف: "اسم فاعل من "الاختلاف" ضد الاتفاق[2]، فالمختلف يعني التباين.

2- الظواهر المؤتلفة والمختلفة في الشعر المغاربي:

2-1 الظواهر المؤتلفة في الشعر المغاربي:

يشترك الشعر المغاربي في مراحل التحوّل حيث مرّ بنفس المراحل : مرحلة الشعر التقليدي ثمّ مرحلة شعر التفعلية والشعر الحر ، ثم قصيدة النثر، كما أنّه يشترك في بعض الخصائص الجزئية الخاصة بكل مرحلة ، فمثلا بالنسبة لمرحلة الشعر التقليدي، تشترك هذه المرحلة في عدّة خصائص منها اللغة الشعرية التي تمتاز بأنّها تراثية تقليدية، ومن أمثلة ذلك نورد مقطعين شعريين لشاعرين ينتسبان لنفس المرحلة، الأوّل للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، والثاني للشاعر التونسي محمد الشاذلي خزندار، فيقول الأوّل[3]:

دعاك الأمـــل لخير العمـــل

فخل الونـــى وهم على عجل

أضعنا المنـــى بفرط المهـــل

---

[1]- ينظر: **فتح المغيث**، 213/2. **تيسير مصطلح الحديث** لمحمود الطحان، ص208.

[2]- ينظر: **فتح المغيث**، 213/2. **تيسير مصطلح الحديث** لمحمود الطحان، ص208. **ص69**

[3]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ص233.

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات

ويقول الثاني[1]:

الدهر دهر والرجال رجـــــال كلي سواء والحروب سجال

ما حادثات الدهر غير سحابة وتقشعت فكأنها أطـــلال

دون اقتناء المجد كل كريهـــة فاصبر لها تتحسن الأحوال

ما السجن والإبعاد عار إنمـــا ما العار إلا العجز والإذلال

كم من شريف في القيود مكبل وفتى وضيع سرّه التـــجوال

فاللغة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة محمد الشاذلي خزندار تشترك في السهولة والبساطة، وهذه الميزة ميزّت الشعر المغاربي التقليدي، لأنّ شعراؤها تعاملوا مع اللغة تعاملا بسيطا دون استخدام الرمز اللغوي أو الإتيان بعلاقات جديدة.

أمّا إذا انتقلنا إلى مرحلة التجديد نجد الشعراء الوجدانيون تأثروا بالمذهب الرومانسي الذي ظهر في عصرهم في الغرب وتأثر به المشرق العربي، كما أنّهم يميلون إلى التجديد لا التقليد والاجترار، بالإضافة إلى أنّ هذه الفئة من الشعراء عاشت تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي الذي شد على أنفاس أمتهم وشعبهم.

فمثلا عندما نطلع على شعر رمضان حمود في الجزائر وشعر الشابي في تونس وهما اللذان يمثلان التيار الوجداني في بلادهما فنلحظ هذا التشابه القريب بينهما، فشعرهما يمتلأ ببعض نتائج الصراع الفكري الذي تمخض عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية في المغرب العربي. وهما يشتركان في موقفهما المتحمس للثقافة العصرية، المتفتح على التجديد دون ترك الثقافة القديمة وما فيها من قيّم وأصالة للثقافة للشخصية العربية. فيقول الشابي في إبراز علاقته بالشعر[2]:

لا أنظم الشعر أبغـي به رضاء الأميـــر

بمدحه أو رثـــــاء تهدى لرب الســرير

حسبي إن قلت شعرًا أن يرتضيه ضميري

---

[1]- الشاذلي خزندار، **الديوان**، مطبعة العرب، تونس، 1925، ج1، ص22.

[2]- **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص60.

الشعر إن لم يكـــن في جماله ذا إجلال

فإنّما هو طيـــــف يسعى بوادي الظلال

ويقول رمضان حمود في تعريفه للشعر[1]:

فقلت لهم لما تباهوا بقولـــــهم ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر

وليس بتنسيق وتزوير عـــارف فما الشعر إلا ما يحن له الصدر

فهذا خرير الماء شعر مرتـــل وهذا غناء الحب تنشدها الطيـــر

وهذا زئير الأسد تحمي عرينـــها وهذا صفير الريح ينطحه الصـخر

وهذا قصيف الرعد في الجو ثائر وهذا غراب الليل يطرد الفجـــــر

فذاك هو (الشعر الحقيقي) بعينه وإن لم يذقه الجامد الميت الغـــــر

فالقاسم المشترك بين رأييهما في هذا التعريف بالشعر وبمفهومه هو العاطفة الجياشة التي يجب أن تكون في عمق الشعر فهي كفيلة وحدها أن تضمن الخلود والاستمرار للتجربة الفنيّة، وهذا يظهر بوضوح تأثر الشابي ورمضان حمود بالمدرسة الرومانسية التي تعدّ الشعر تعبيرا عن المشاعر، فضلا عن أنّه عملية تواصل.

ومع الشعر الحر تطورت اللغة لتصبح لغة شعرية إيحائية رمزية، لا سيما مع التجديد الذي تبناه الشاعر المغاربي وتبنيه للحداثة الشعرية، حيث تكون اللغة فيه غاية لا وسيلة فقط، كما يشترك الشعراء المغاربة في التجديد في تغيير البنية الإيقاعية، بإزالة الرتابة في الوزن، والتخلي عن القافية، فعلى سبيل المثال نجد في الجزائر الشاعر عثمان لوصيف ينوّع من القافية وحرف الروي، فيقول[2]:

واشرأب الظلام امتزج

بالرؤى والمرايا التي لألأت

أنجما وهزج

---

[1]- صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، ص55.

[2]– عثمان مقيرش، **الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة**، ط1، المؤسسة الصحفية المسيلة، الجزائر، 2011، ص32.

صيحة....

واستشاط السديم

ثم حرف الراء رؤيا:

رأيت جهنّم

تأكل أحشاءها النهمات

سمعت لظاها تضج

سمعت الزفير الزفير

فالشاعر عثمان لوصيف جدد في الإيقاع من خلال خلق نغمات إيقاعية جديدة وتنويعه في الوزن والقافية، وهو يتوافق في هذا مع الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي الذي كان المجدد الأوّل في الإيقاع في القصيدة التونسية، وهذا حين يقول[1]:

أنت.....ما أنت ؟ أنت رسَم جميل

عبقريٌّ من فنّ هذا الوجود

فيك ما فيه من غموض وعمق

وجمال مقدّس معبود

أنت.....ما أنت ؟ أنت فجر من السّحر

تجلّى لقلبي المعبود

فأراه الحياةَ في مُونق الحسن

وجلّى له الخفايا الخلود

فالتجديد في البنية الإيقاعية هو سمة يشترك فيها التوجه الحداثي في الشعر المغاربي

---

[1]- عبد السلام المسدي، **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص52.

كما يشترك الشعر المغاربي المعاصر في توظيف الرموز، كسر الحدود بين الأجناس الأدبية كالسرد والسيمنا والهايكو، الفن التشكيلي، والتحوّل من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري، وكذلك في الانتقال من المركز إلى الهامش، حيث أنّ قصيدة النثر تركز على مركزية الهامش، ويشترك الشعر المغاربي المعاصر في ارتباطه بالفكر الفلسفي.

2-2 الظواهر المختلفة في الشعر المغاربي:

أمّا عن الظواهر المختلفة في الشعر المغاربي فتكمن أولاً في اختلاف بداية التاريخ للشعر الحديث في كل دولة مغاربية، واختلاف بداية التعامل مع كل مرحلة شعرية (مرحلة الشعر التقليدي، مرحلة شعر التفعلية، مرحلة قصيدة النثر)، فمثلا بداية التأريخ للشعر الحديث والقصيدة التقليدية تأخر في ليبيا وموريطانيا تأخر مقارنةً بالدول المغاربية الأخرى ، نظرا عدم اتصال الشعراء الليبيين و الموريطانيين بالشعراء المشارقة من حركة الإحياء والدليل على ذلك أنّ مدرسة البعث الكلاسيكية ضمت شعراء من الجزائر والمغرب وتونس، ولم تظم شعراء من ليبيا وموريطانيا.

كما يختلف بداية التعامل مع الشعر الحر في دول المغرب العربي فمثلا في موريطانيا تأخر الشعراء الموريطانيين في التعامل مع الشعر الحر حتى سنة 1966. مقارنة مثلا بالجزائر التي كانت بداية التعامل مع الشعر الحر سنة 1955 مع الشاعر أبو القاسم سعد الله في قصيدة طريقي، ويعود السبب لعدم اتصال الشعراء الموريطانيين برواد شعراء التجديد في المشرق العربي (نازك الملائكة، بدر شاكر السياب...) وبالصحف والمجلات التي كانت تنشر المقالات التي تدرس قضيّة الصراع بين التقليد والتجديد في الشعر.

ويتفاوت الشعراء المغاربة من حيث الشعر والذيوع ، فمثلا إذا ذهبنا إلى الشعر الوجداني نجده يتفاوت بين الشعراء المغاربة من الناحية الفنيّة، فمثلا ما أحاط به الشابي من شهرة وذيوع ما يزال حمود بعيدًا عنه، رغم أنّ هناك العديد من الروابط المشتركة بين الشاعرين فكلاهما من رواد التجديد، وكلاهما تأثرا بالمذهب الرومانسي.

وإذا انتقلنا إلى مرحلة التجديد في النص الشعري المغاربي نجد تفاوتًا في التعامل قصيدة التفعلية خاصةً من ناحية الإيقاع، فمثلا الشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله حاول التخلص الشكل الموسيقي القديم في قصيدة طريقي، فيقول[1]:

---

[1]- أبو القاسم سعد الله، **الزمن الأخضر**، ص55.

يا رفيقي

لا تلمني على مروقي

قد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة
المجلس العلمي

لكن هذا التجديد الموسيقي هنا كان نسبيّا حيث اقتصر فيه الشاعر على الانتقال من نظام البيت إلى نظام التفعلية. على عكس شعراء المغرب الأقصى الذين تعالموا مع الإيقاع الشعري بأكثر حريّة، فظهرت التفعيلة التامة والتفعيلة الناقصة، التي قد تشمل مقطعًا شعريّا بكامله، وقد تشمل قصيدة بتمامها، ومن أمثلة التفعلية الناقصة ما قاله الشاعر أحمد الجوماري[1]:

أعز ما لدي.....

وأغلى ما أهدي.....إليك

يا غرائب الوحيد في الوحيد

و

تريد أن تفر

من قلبي اليتم

فالتفعيلات هنا ناقصة في الأبيات 2، 3، ثم 4، 5.

ويمكن القول أنّ الشعر المغاربي تجمعه ظواهر مشتركة كثيرة هي المؤتلف فيه، وتفرّقه ظواهر مشتركة قليلة فيه هي المختلف فيه.

---

[1]- محمد بنيس، **ظاهر الشعر المعاصر في المغرب**، ص25.

المحاضرة الحادية عشر: واقع النص الشعري المغاربي

الممكن والمتخيّل

من مظاهر التجديد في القصيدة المغاربية اهتمام الشعراء المغاربة بالمتخيّل الشعري، حيث لم تعد الصورة تعني التشبيه والاستعارة كما كان الحال في التوجّه التقليدي، بل أصبحت الصورة تشمل النص الشعري ككل.

1-مفهوم المتخّيل الشعري:

حاول الدارسين والنقّاد تحديد مفهوما للمتخيّل الشعري لأنّ " مفهوم المتخيّل الشعري أو غيرها من الأجناس، خصوصًا السردي منها، يُخرج النص من كونه مجرد جمل مرصوصة بشكل متداخل يوّلد معنى من المعاني..من هذه المخيّلة تنحت الصورة الشعريّة، التي تخرج عن تجريدها المطلقة إلى تجريدية بالإمكان ملامستها والتقرب من آليات اشتغالها ممثلة بالحياة والدلالات الكثيرة، المترابطة والمتراصة بعضها إلى جانب بعض، دون أن يعنى ذلك دخول القصيدة داخل حدود الأنواع الأخرى أو سقوطها في النثرية السهلة"[1]

وقد ارتبط المتخيل الشعري بشعرية النص، ففضاء المتخيّل الشعري أصبح أكثر اتساعا في القصيدة الشعرية الحديثة، وأضحى المتخيّل الشعري إنتاج رؤية الشاعر، فالشاعر الحديث يربط في نصّه الشعري بين المتخيّل الشعري بشعرية النص "فالشعرية في علاقتها بالمخيّلة لا تتأسس باللصق، والاستعمالات الجاهزة، ولكن بإدراج الكل ضمن مختلف الأدوات المشتركة في بناء النص، وهذا ينافي الاختزالية والانتقالية في الاستعمالات التراثية المنشطة للمخيّلة، لأنّ هذه الأخيرة (الاختزالية) تجتزئ جزءا كبيرا من الحالة الشعرية، التي لا يستطيع النص تعويضها بسهولة...شاعر النص كثيرا ما يتمأزق كشاعر السبعينيات عندما يصطدم بحالات الانسداد والانغلاق التي تحد من إمكانات التحويل التراثي أو المادة الشعرية الصانعة لمخيلة النص الشعري التي تتأسس بصعوبة"[2]

فمهارة الشاعر تكمن في ربط الشعرية بالمخيّلة على نحو يترابط فيه كل العناصر والأدوات المشتركة في بناء النص مع تفاعلها بالحالة الشعورية للشاعر.

---

[1]-حمدي سكوت، **قاموس الأدب الحديث**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

2-المتخيّل الشعري في القصيدة المغاربية العمودية:

اتسمت الصورة الشعرية في القصيدة العمودية بالنمطية التقليدية، ومن أمثلة ذلك ما ورد في شعر الأمير عبد القادر في الفخر في قصيدة " أبونا رسول الله" حيث يقول[1]:

أبونا رسول الله خير الورى طـــــرًا فمن في الورى يبغي يطاولنا قـدرًا

ولانا غدا دينًا وفرضًا محتمًـــــــا على كل ذي لبّ به يأمن الغـــدرا

وحسبي بهذا الفخر من كل منصب وعن رتبة تسمو وبيضاء أو صـفرا

فصورة هذا التقليدية بالرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) تذكرنا بصورة الفخر عند الشعراء القدماء بالآباء والأجداد، وهي صورة تداولها الشعراء كثيرا، وفي نفس السياق نجد الشاعر محمد العيد آل خليفة يفتخر ويمدح النبي في قوله[2]:

ألا أنعم أيّها النادي بذكرى مولد الهادي

لقد جئنـــــاك وُرّادًا على آثـــــار ورّاد

وقمنا في مسـرات وأفراح وأعـــــــياد

نحيي خير مــولود بدا في خير ميــلاد

نحيي سيدًا في الخل ق متبوعا بأسيـــــاد

فالشاعر محمد العيد آل خليفة سار على طريقة الأمير عبد القادر في الفخر بسيّد الخلق محمد (صلى الله عليه وسلم)، فالشعراء في الاتجاه التقليدي دورهم " في الصور لا يتعدى عملية النقل المباشر للأشياء وإفراغ ما ظلّ مخزونا في ذاكرتهم من صور تقليدية جاهزة"[3]

---

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، **الديوان**، جمع وتحقيق: العربي دحو، ط3، منشورات ثالة، الجزائر العاصمة، 2007، ص17.

[2]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص32.

[3]- عجناك يمينة بشي، **محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر**، ط1، دار غيدار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018، ص41.

فالمتخيل الشعري في الشعر المغاربي المحافظ بسيط، اقتصر على صور بلاغية جزئية كالاستعارة والتشبيه، ومعظمها مأخوذة من الموروث العربي القديم.

والشاعر المحافظ لم يخرج عن الأوزان الخليلية، ولذلك نجد الشاعر محمد السعيد الزاهري ينظم شعره وفق التقاليد الشعرية، ومن ذلك ما جاء في قصيدته " الناس والدهر"[1]:

إمّا نكدت وإنّي غير منـــكود فالناس ما بين محروم ومجدود

هذا ما يحصل ما يبغي بتعب وذلك يشقى ولم يظفر بمقصود

وهذا تنعوا له الدنيا فيمرح في ظل ظليل من السلطان ممـدود

ورسم على نفس النهج التقليدي الشاعر محمد الحلوي في رسم الصورة الشعرية في وصف مدينة فاس في قصيدته " فاس"[2]:

مهد التراث ومهد الفكر في وطن ما كان يصـــطنع الأمجادَ لولاكِ !

وقلعةٌ صمدت في كُلِّ ملحمـــة قد ذاق علقمـــها من كان عاداكِ !

كم شدّني منظرٌ تُصبي وضاءتُه وكم سجدتُ لربّي في مصـــلاّكِ !

وكم معالم مازالت تُحدثـــــنا عن حقبة أزهرت في روض علياكِ

فالصورة الشعرية عند محمد الحلوي غلب عليها صفة التقليدية والجزئية، لأنّ الشاعر محمد الحلوي هو من شعراء القصيدة العمودية شكلا ومضمونًا، فقد التزم بها في شعره

فالتخيل عند شعراء التوجّه المحافظ في الشعر المغاربي امتاز بالبساطة، فاقتصر على المجال البلاغي، ومعظم الصور الشعرية هي مأخوذة من الشعر العربي القديم، واستندت على الصور البلاغية (تشبيه، استعارة)، كما أنّ المخيال في الشعر المغاربي المحافظ محدود ربما بحكم التزام الشعراء بالجوانب الإصلاحية أو السياسية أو الإيديولوجية.

---

[1]– مجموعة من الباحثين، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 1993، ص32.

[2]– محمد الحلوي، **ديوان أوراق الخريف**، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1996، ص27.

3- المتخيّل الشعري في القصيدة المغاربية الجديدة:

يتجلى المتخيّل الشعري في القصيدة المغاربية الجديدة من خلال الرؤية الفنيّة والجمالية الجديدة للشعراء المغاربة في نصوصهم الشعرية.

فقد شهدت الصورة الشعرية تطورا ملحوظا في الشعر الجديد، وهذا من خلال توظيف الرموز في مواضيع التعبير المتخلفة سواء الاجتماعية أو السياسية فالرموز عندهم " كثيرا ما تكون مشحونة بمعاني ومدلولات الوظائف الإشارية، أي لا نستطيع أن نعتبر الرمز رمزا إلا عندما يكون مصحوبًا بالمعنى خاضعًا له، فأحيانًا نستجيب للرمز دون وعي منّا، ونجد أنفسنا نميل له، لأنّه بشير إلى نفسه، وحوله عديد من الإيحاء المتبادلة التأثير، التي يعتمد بعضها على بعض، وهكذا توحي صورة بأخرى ومواقف بمواقف، وإيقاع يذكرنا بإيقاع آخر"[1]، فالشاعر الجزائري مفدي زكريا كثير ما يلجأ إلى توظيف الرموز في مواضع التعبير عن مواقفه السياسية، فيقول في قصيدته فلسطين عن الصليب[2]:

فلسطين... والعرب في سكرة قد انحدروا بك إلى الهاوية !

رماك الزمان، بكـــــل لئيم ونيم من الفئة الباغـــــيّة

وكل شريد (على ظـــهرها) تسخره بطنه الخـــــــاوية

فعلمية الاشتغال في النص الشعري المغاربي هي في غاية الصعوبة والتعقيد، وكما نعلم أنّ الشعر هو خطاب يطمح للتلويح بالرمز عوضًا من التصريح، وقد نربط بين المز والصورة، وكما أنّ للتصوير أهميّة تظهر في خلق فضاءات جديدة تجعل المتلقي مشدود نحو جو القصيدة الشعرية " فالظاهرة تقاوم الشعرية بتكفيرها هذه الشعرية التي لا تقدم نفسها بسهولة، إذ لا تستدرج قارئها بسهولة نحو عوالمها وأخيلتها إلا بعد تعذيبه:

" ضع رأسك في مجمرة الكيمياء

(صع خع) هذا اسمك في اللوح المحفوظ

وهذا بيتك من خزف ورفاة ودموع

---

[1]- مفدي زكريا، **أمجادنا تتكلم وقصائد تتكلم**، جمعه مصطفى الحاج بكير حمودة، مؤسسة مفدي زكريا، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، 2003، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

هندس عصرك

روحك والله

أومت خارج الضوضاء

والجوهرة"

وضمن الأفق نفسه حاول النص الجديد أن يجد بعض امتداداته لإعادة تركيب المخيلة الشعرية، ليس فقط ضمن الثقافة المحليّة، ولكنّه يتمادى مثل اللغة باتجاه ثقافة إنسانية أكثر فيضا وأكثر اتساعًا"[1]

كما وردت محاولات الشعراء التجديدية ضمن إعادة الصياغة الفنيّة للمخيلة الشعرية ضمن فضاء أكثر انفتاحا، ومن بينها نموذج الشعر الرومنسي " فالشاعر الرومانسي تطوّر من التعبير بالصورة ذات الأجزاء المترابطة إلى التعبير بالمشهد التشكيلي أو التصويري المتكامل، فالشاعر مبارك جلواح عندما وقف عند (هول الفناء) فإنّه قدّم مشهدا متكاملا لهذا الفناء في صورة بحر وقد هاج، وبه كل الخليقة التي غرقت، وقد تكاملت فصول المشهد حتى لغدوا في الإمكان تحويل المشهد الشعري إلى مشهد تشكيلي، فيقول[2]:

يا زاخرًا أمواجه جثث ما

طير الفلا وسوائم وأنام

وسفينة جن وأملاك ما

ركب الغيوم الغابرات يشام

ومحيطه الأزل العتيق وريحه

للكهرباء وهج هناك سهام

والحوت الرواح الأولى يبلي لهم

ما بين تلك المانحات قوام

---

[1]– محمد الهادي السنوسي الزاهري، **شعراء الجزائر في العصر الحاضر**، ج1، ط1، مطبعة تونس، تونس، 1926، ص35.

[2]– جعفر يايوش، **الأدب الجزائري الحديث التجربة والتاريخ**، دراسة في الأنماط والتمثلات، منشورات مخبر البحث التاريخي، وهران، الجزائر، 2014، ص22.

ففي هذه الصور "المشهد" لجأ الشاعر إلى توظيف القصص الديني "سفينة نوح عليه الصلاة والسلام، لكنه استعار المعنى دون أن يقع في التشبيه، وبالتالي تجاوز الوسائل الفنيّة التقليدية في الصورة القديمة، ويضعنا أمام عدّة أبيات، وفي كل بيت صورة تتألف من صورة البيت الثاني أو تختلف معها، بل وضعنا أمام مشهد يتنامى فيه التشكيل، من أوّل بيت آخر المشهد بحيث يصبح التشكيل نسيجا موحدًا ومتكاملا منذ بدايته إلى نهايته، وهو تطوّر مختلف وإيجابي في بناء القصيدة، فالشاعر مبارك جلواح استعار قصة سفينة نوح عليه الصلاة والسلام ووظّفها بطريقة فنيّة، فوظّف الحدث الديني وفق رؤية جمالية حديثة، ومن هنا جاءت قصيدته محملة بدلالات إيحائية مكثفة، وكما أنّه تجاوز التقاليد القديمة في وضع الصورة الشعرية:

وفي هذا السياق نسوق قصيدة "الحروف" للشاعر الليبي محمد الفقية والتي جاء فيها[1]:

ومن يذيب الحروف

لكي تتسرب إلى الأعماق

حيث الأرض تختضُّ

ساخنة بغضب مكتوم

وحيث الطقوس التي جحيمها

ترتعد الأطراف مقروءةً

ومن يشكُ الحروف

وردةً قاسيّة

في رماد المواجع ؟ ؟

فالشاعر الليبي محمد الفقيه صالح نظّم قصيدة التفعلية بلغة عذبة ورقيقة، أجاد في خلق صورة شعرية فيها إبداع وحيويّة مع الأخذ بالزخرف اللغوي.

---

[1]–محمد الفقيه صالح، **خطوط داخلية في لوحة الطلوع**، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 1999، ص18.

وبذلك فإنّ القصيدة المغاربية شهدت تطورًا من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة وصولا إلى قصيدة اللاوزنية (النثر)، وهذا ما أدي إلى حصول تحولا في شعرية القصيدة فـ" هذه التحولات في الشعرية من نسقية عمودية إلى إيقاعية تتماهى مع أفق انتظار القارئ، ونسقية تفعيلية إيقاعية تشكيلية مخالفة تنبني على التمفصل ومُغايرة المألوف إلى نسقية انفتاحية لاوزنية تقومُ على إيقاع الصورة وطاقة الصدمة، لغة جاذبة ولغة دافعة، وفي الشعرية العمودية نكون إزاء لغةٍ ذات قوةٍ جاذبةٍ، وأمّا في الشعرية التفعيلية والشعرية اللاوزنية، فإنّنا نكون أمام قوّة دافعة"[1]

كما حدث تغيير في نسق القصيدة الشعرية من حيث اللغة الشعرية، ففي الشعرية العمودية تكون لغتها الشعرية جاذبية للمتلقي، والعكس في الشعرية التفعيلية والشعرية اللاوزنية " والوزن باعتباره سابقا في الذهن للقصيدة وموجّه لها، ومتحكم في إدراك مبدعها وتوتره النفسي يدفعه لا شعوريّا إلى ملء فجواتها وسراديبها بالتخييل المُتصالح مع اللغة، بينما في القصيدة اللاوزنية (النثرية) يكون الإبداع مغامرةً من الخيال، وانسراحًا فيه بحرية لا سند لها إلا اجنه لغتها الدافعة"[2].

وفي الأخير يمكن القول أنّ الشاعر المغاربي جدّد في نصه الشعري من خلال خلق شعرية جديدة للقصيدة المغاربية، خصوصا في مجال المتخيّل الشعري، الذي لجأ فيه بعض الشعراء إلى ربط الرمز بالصورة الشعرية.

---

[1]–واسيني الأعرج، **ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر**، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، أصوات الراهن، الجزائر، 1992، ص25.

[2]–عيساني بلقاسم، **النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر**، ط1، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص22.

المحاضرة الثانية عشر: البعد الجمالي في الشعر المغاربي

(اللغة، الرمز، الصورة، الإيقاع)

حققت عناصر القصيدة في الشعر المغاربي الحديث بُعدًا جماليّا، وقد تجلّت مظاهر البعد الجمالي للقصيدة المغاربية من خلال العناصر المكوّنة لها، ومنها اللغة الشعرية والرمز والصورة والإيقاع:

1-جمالية اللغة الشعرية في الشعر المغاربي:

تتميّز اللغة في الشعر بجمالٍ خاصٍ، لأنّ الشعر أساسه اللغة والأسلوب، أمّا على مستوى الشعر المغاربي الحديث فقد أخذ فيه توظيف اللغة توجّها جديدا مخالفًا للتوجّه التقليدي، حيث مارس الشاعر اللعب فيه على أساليب لغوية على مستوى نصّه الشعري، ففي الجزائر مثلا تميّزت اللغة الشعرية بصبغة الصراع الذي دار بين الشعب الجزائري والمستعمر الفرنسي حول قضيتي" الهوية والانتماء" ، فدار شعر هذه الفترة حول " التعبير عن الغربة والحنين إلى الوطن والتعليق بالأبطال الثائرين والإصرار على العودة وتأكيد الولاء للتاريخ العربي الإسلامي، وصف مآسي السجن والتعذيب والنقمة على الاستعمار"[1]، لذلك نجد معجمهم الشعري حافلا بكلمات تعبّر عن التمسك والتشبث بأرض الوطن ومن أمثلتها " غربة، حنين، ثورة، ثوار، رصاص، دم، موت، قرية، نخلة، ذكرى، أم، أخت، أب، حبيبة، أرض"[2]، يقول سعد الله في قصيدته الدم والشعلة[3]:

يا أرضي المنطلقة!

نسرا يحضن حريّة

شعلة نور منبثقة

ما زالت في الكأس بقيّة

شربوها موتا أو خيبة

وسنملأها حريّة ...

---

[1]- عمر يوقرورة، **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث** (1955-1962)، ص223.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3

كما يوظّف الشاعر بلقاسم خمار في قصائده كلمات بسيطو مفهومة إلى حد بعيد ومن ذلك قوله[1]:

جزائر...جزائر

لهيب المشاعر

حريق...

صراع...ضحايا...طريق

هتاف تمزق منه الحناجر...

فالكلمات التي وظّفها هؤلاء الشعراء لها مدلول واحد وبُعد واحد، فداخل القصيدة تكتسب وجودا نوعيّا وتُعبّر عن أبعاد تشكل الحياة في زخمتها وصراعيتها التي لا تُحد ولا تنتهي، فاللغة الشعرية كانت بسيطة سطحيّة، وهذا راجع لثقافة شعرائنا المحدودة وعدم تمكنهم من هذه التجربة الجديدة[2]، فظلوا حبيسي المعجم الشعري المتوارث منذ القدم، فاللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر هي العمود الفقري الذي تقوم عليه قصائده، وبها يحقق استقلاليته وشخصيته وتميّزه.

أمّا الكتابة الشعرية عند الطاهر الطاهر الهمامي فهي " تغريب لوضع طبيعي، والتهجين الشكلي اللغوي مكون من مكونات الوعي كلما أحكم الشاعر السيطرة على لغته"[3]، فهو عندما توجّه بخطابه الشعري إلى قمة الهرم الاجتماعي نجده يقول[4]:

وخليت عن الصحراء

وتحوّلت إلى حصان الإفرنجية

وسفرًا إلى الجمل النفطي لدى آلهة الحرب

وسمسارا للشركات النفطية

---

[1]– محمد بلقاسم خمار، **ظلال وأصداء ص (96-97)**، نقلا عن عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص86.

[2]– عمر أزراج، **مقالات في الأدب والحياة**، ص20.

[3]– مجموعة من الباحثين، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، ص32.

[4]– المرجع نفسه، ص40.

وتحولت إلى جلاد يحترف القهر

ويقلع أظفار المقهورين

ويشرشر في أفواه المجلدين

ويقتلع الشعر

فاللغة عند الشاعر الطاهر الهمامي راقية وسهلة، فهي قريبة من الواقع اليومي، فهي لغة ذات طبيعة اجتماعية.

2-جمالية الرمز في الشعر المغاربي الحديث:

وظّف الشعراء المغاربة الرموز بمختلف أنواعها الدينية والتاريخية والأسطورية، وهو ما اكسب نصوصهم الشعرية أبعادًا جمالية، فقد وظّف الشاعر الجزائري عثمان لوصيف الرمز والأسطورة في ديوانه الشعري، حيث يقول[1]:

كانت النار مسعورة تلتهم

والعناصر تبكي

بكيت طويلا ورحت أعانقها

وأنا أضطرم

فالاحتراق والاضطرام في لغة عثمان لوصيف كان تلقائيّا، وكان عن وعي وقصد، حيث نجده يمارس هذا الفعل كطقوس دينية لدى الشاعر من أجل الإعادة والتجدد، فقد أجاد الشاعر عثمان لوصيف في توظيف في المزج بين الرمز والأسطورة في ديوانه " قالت الوردة".

وفي مثال آخر عن صورة رمزية للنهاية والموت، يقول عثمان لوصيف[2]:

أنا سندباد الشمس عمري عجائب

---

[1]- عثمان مقيرش، **الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة لعثمان لوصيف**، ط1، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، المسيلة، الجزائر، 2011.، ص22.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

وفي كل يوم مرفئي بجزيرةٍ

نثرت على الأمواج حبي ملاحمًا

وأودعت جسم الأرض نبضي وشهوتي

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل

أموت وأحيا في جنهم رغبتي

فقد وظّف الشاعر عثمان لوصيف رمز " سندباد" فهو سندباد الشمس عمري عجائب وعبّر من خلاله عن رحلته الطويلة في الإبحار مغامرًا إلى عالم مجهول.

فالبعد الجمالي للرمز في الشعر المغاربي الحديث ظهر من خلال توسع دلالة النص الشعري، وفي الأثر الجمالي الذي يتركه على نفسية المتلقي الذي بدوره يتجاوب مع فضاء النص الشعري.

3-جمالية الصورة في الشعر المغاربي الحديث:

أبدع الشعراء المغاربة في رسم صور شعرية كثيرة، ففي الجزائر استطاع الشعراء أن يربطوا بين الشكل الموسيقي والصورة الفنيّة، فتميزت الصورة الشعرية عندهم بمزجها بين الذاتي والموضوعي والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية والشعبية وأصبحت الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء وسيلة أساسيّة في العمل الشعري، ويظهر هذا التجديد في القصائد التي تعبّر عن الغربة والحنين فـ " كثيرا ما تكون الصور فيها أقرب إلى النفس أكثر من القصائد التي تمتزج فيها المواضيع السياسية والإصلاحية والمناسبات"[1]، كما تخلى هؤلاء الشعراء عن المباشرة فأصبحت الصورة هي الوسيلة الأكثر استخداما للتعبير عن ما يختلج النفس من غربة وعزلة وخوف، فمعظم صور هؤلاء الشعراء سيطر عليها الظلام والسوداوية نتيجة لتواجدهم بعيدا عن وطنهم الأم فـ "أبو القاسم خمار يلجا إلى صور عمادها الظلام والخوف والرهبة، فالليل في دمشق وعلى ضفاف بردي مرعب ففيه الموت والخيال الموحش وفيه تنطفئ شعلة الدنيا وتتحول الأشياء في غرفته إلى وحوش مرعبة تطارده"[2]، فيقول في مقطع من إحدى قصائده[3]:

الناس يختفون هاربين

---

[1]- عمر بوقرورة، **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث**، ص250.

[2]- المرجع نفسه، ص262.

[3]- بلقاسم خمار، **ظلال وأصداء**، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، نقلا عن المرجع السابق، ص10.

والشمس في ارتعاش تستجيب

لا تتركوني خلفكم وحيدا

ألوب في الظلام...لا أرى

يلوكني الإعياء

لا تتركوني خلفكم

إنّي أخاف غرفتي

أكرهها

ويصوّر الشاعر بلقاسم سعد الله في قصائده " القرية التي احترقت، مواكب النسور، إلى أين" بشاعة الجندي الفرنسي بالسفاح، فيقول في مقطع منها[1]:

والشعب يسبح في الدموع

والبؤس يحتطب الجموع

والمبدأ الأسمى صريع...

بين المخالب والنجيع

والصفحة السوداء خابية النجوم .....

مضمخات بالطيوب

فمعظم الصور الشعرية عند هؤلاء الشعراء كانت تصب في قالب واحد هو الإحساس بالحزن والضياع، والاغتراب، والقلق أو الإحساس بالملاحقة والاضطهاد.

كما اعتاد بعض الشعراء المغاربة اخذ صورهم من الطبيعة مثلما قام به الشاعر محمد التونسي في وصف الطبيعة والعنف، حيث قال[2]:

---

[1]- المصدر نفسه، ص123-124.

[2]- مجموعة من الباحثين، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، ص41.

الطبيعة رمانة عاشقة

والأزهار ذوّبتها أغنيّة الريح

والأزهار تمزج الضحك بالبكاء

والسماء تتساقط في أفواهها فتخضر أيديها

ويطيح النظر في البعد

لنقف على مستطيل أزرق والأزهار

فالشاعر محمد التونسي قام بمحاكاة الطبيعة في صوّرها، وشكّل صورة مباشرة أبدع فيها في وصف جمال الطبيعة.

فمصادر الصورة الشعرية في الشعر المغاربي تجمع بين الطبيعة والبيئة الاجتماعية، لكن فضاء الصورة الشعرية في الشعر الجديد اتسع فاستعان الشعراء بحقل التراث من رموز وأساطير ومختلف الأساليب ذات البعد التاريخي والشعبي والديني، كما نجد في قصيدة " الربيع" للشاعر المغربي محمد الحلوي التي يقول فيها:

هذا الربيع حياةٌ قبلها سنـــــةٌ للأرض فيها وإن ضقنا بها شُغلُ

يصوغُ في غيبةٍ عنّا- مباهجها دؤوبةً في سكونٍ ملؤه العمـــــلُ

سُكونها ثورة في العمق مبدعةٌ وعالمٌ يبني ويشتغـــــــــــــلُ !

لا شيء فيها بميتٍ من أجنتها وإن تراخى بها في غيبها الأجــلُ

فالشاعر محمد الحلوي عرض صور شعرية مباشرة عن أجواء الربيع دون التجديد فيها، بحكم أنه شاعر ينتمي إلى المغاربة المحافظين الذين يأخذون صورهم الشعرية من الطبيعة ويحاولون محاكاتها ما يعني محدودية الجمال في صورهم الشعرية، رغم محاولاتهم التجديد في شعرهم والخروج من التقليد.

ومن جمالية الصورة عند الشاعر الليبي محمد الفقيه صالح في قصيدته " جدلية الغابة" قوله[1]:

---

[1]- محمد الفيقة صالح، **خطوط داخلية في لوحة الطلوع**، ص32.

أتمدَّدُ فوق رمال الشاطئ

مكتظًا بنداء البحر،

أجسُ بقلبي نبض الغابة خلفي،

أو أستافُ عبير بكارتها

تتفتح من حولي الأشياءُ

وتشتجِرُ الرغبات :

آه لو تطلع من هذا الفجر الغابّي

وتغمرني بالخصب الناشب في رحم الغابات

فالشاعر محمد الفقيه صالح وظّف في قصيدته "جدلية الغابة" الصورة الشعرية بشكل جديد، حيث جمع بين الصور والرمز، وربط بين الإنسان والطبيعة على نحو جمالي.

يمكن القول أنّ الشعراء المغاربة المعاصرون وسّعوا من مصادر الصورة الشعرية فاستعان الشعراء بحقل التراث من رموز وأساطير ومختلف الأساليب ذات البعد التاريخي والشعبي والديني، بعدما كانت مصادر الصورة الشعرية في الشعر المغاربي تجمع بين الطبيعة والبيئة الاجتماعية.

4-جمالية الإيقاع في الشعر المغاربي:

تكتسي البنية الإيقاعية أهميّة كبيرة في خلق جماليات القصيدة الشعرية، لذا أخذا توظيف الإيقاع طابعًا جماليًا في الشعر المغاربي، حيث اهتم الشعراء المغاربة ببنية القافية في المتن الشعري المغاربي الحديث، ومن تجليات التجديد في القصيدة المغاربي تحرر الشعراء المغاربة من سلطة القافية الواحدة لكامل النص الشعري بشكل نسبي، ونسوق مثالين للشاعر المغربي إدريس بن حسن العلمي، النموذج الأوّل هو كلاسيكي تقليدي، حيث يقول في نشيد الوحدة[1]:

يومنا يوم مخلـــــد شعبنا صار موحد

[1]- عبد الحميد يونس، وفتحي حسن المصري، **في الأدب المغربي المعاصر**، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982، ص23.

تحت عرش يعتليــه ملك المجد محمـد

حرر المغرب شعبًا وترابًا حين عــاد

لا حدودٌ لا ســدودٌ لا قيودٌ تتعــادى

أمّا النموذج الثاني فنلاحظ فيه تطوّر الشاعر إدريس بن حسن العلمي حيث نلمس تجديد الشاعر في الموسيقى في قصيدة نشيد النساء الوطنيات[1]:

هذا صوت معشر النساء ذوى يستجيب النداء

يا شارع النضال لنصرة المعالي

إنّنا هنا معشر النساء

نسير للأمام .....

ففي هذا النموذج نلاحظ تجديدا واضحا على مستوى الإيقاعات الموسيقية، رغم أن الشعراء المغاربة يجمعون على أنّ ضرورة احترام بنية الإيقاع التقليدية.

كما تجلى البعد الجمالي في الشعر التونسي الحديث في البنية الإيقاعية وخصوصا " في الشعر التونسي غير الحر والعمودي، فقد اتجهت العناية أساسًا إلى تطوير موسيقى الشعر العربي اللفظية يتثوير بنى القصيدة الصوتية، وذلك بإحلال أنغام جديدة متنوعة محل الأنغام الرتيبة المتولدة عن تتابع التفعيلات"[2]، فحصل تطورًا ملحوظًا في الشعر التونسي من حيث تغيير في البنية الوزنية حيث يقول الشاعر[3]:

اليوم الأوّل من هذا العام

أكتب يا أمي كلماتي أصغر من حزني

الصاعد من أقبية الزمن المتعفن

أكتب، لكن صد الحزن بحجم الأرض

---

[1]– المرجع نفسه، ص41.

[2]– مجموعة من الباحثين، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص55.

****

كنت أكتب لك خبرًا مزعج

لكن الآن ...

لا ... لن أكتب شيئا مزعج

ها أنا ...

انتظريني

في آخر هذا الشهر

ففي هذه القصيدة التي عنوانها " مقاطع من رسالة خاصة " نجد الإيقاع ينساب حزينًا وهادئًا متماشيًا مع الحالة النفسيّة للشاعر، فالإيقاع الشعري هنا إيقاع غير تقليدي جمع بين إيقاع النثرية وإيقاع التفعيلة.

ويمكن القول أنّ القصيدة المغاربية الحديثة تطوّرت وفق معالم فنيّة بارزة ركز فيها الشعراء على الجانب الفنّي والجمالي أكثر من المضامين، وهذا مسايرةً للتطور الحاصل في مجال الشعر العالمي.

المحاضرة الثالثة عشر: تداخل الجمالي بالسياسي في الشعر المغاربي

أظهر الشعراء المغاربة وعيًا كبيرا بمستجدات الأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية، وقد تجلى ذلك من خلال تعالق المجال الجمالي بالمجال السياسي، فكان للشعراء المغاربة مواقف سياسية عبروا عنها من خلال نصوصهم الشعرية.

1-تداخل الجمالي بالسياسي في الشعر الجزائري الحديث:

تجاوب الشعراء الجزائريين مع الأحداث السياسية خالقين شعرًا سياسيًا ذو صبغة جمالية فنيّة، خاصةً خلال فترة احتلال فرنسا للجزائر فـ " الدور التاريخي للشاعر ينبع من صراع الجزائر من أجل الحرية ، التي أصبح لها مفهومًا ذا مضمونًا واحد"، ويظهر ذلك في شعر مفدي زكريا الذي انضوى تحت لواء حزب الشعب وكان ينشط فيه منذ تأسيسه، فيقول[1]:

إنّ السياسة لا تزال تناقضًـا وحديثا أبدا حديثا مبهـــــم

والمجمع الدولي لغزٌ غامض ما إن يحل على يديه الطلسم

يجد القويّ من القويّ مناصرا ويخيب آمال الضعيف ويحرم

فيظهر في شعر مفدي زكريا مدى تعلق الجانب الجمالي بالجانب السياسي، وقد وفق الشاعر في التعبير عن مواقفه السياسية دون الإخلال بجمالية اللغة الشعرية.

ويلتزم الشاعر محمد العيد آل خليفة سياسيًا من خلال التزامه بأبرز حدث سياسي وتاريخي مرّ على تاريخ الجزائر، وهي مجازر الثامن ماي، حيث يقول[2]:

أأكتم وجدي أو أُهدئ إحســـاسي وثامن ماي جرحه ما له آسي !

وأرقب مما أحدثوه ضمـــادهُ وهم في جماحٍ لم يميلوا لإســلاس

تمر الليالي وهو يدمي فلم يجد له مرهمًا منهم سوى العنف والبأس

---

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدس، **المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية**، وحدة الرغاية، الجزائر، 2000، ص143/144.

[2]- محمد العيد آل خليفة، **الديوان**، ص22.

فمفدي زكريا شبّه مأساة "الثامن ماي" بالجرح، وهو يدمي، وما زاد من ذلك هو العنف المسلط من قبل الاحتلال الفرنسي.

كما تحولت اللغة الشعرية عند بعض الشعراء بمثابة الخطبة السياسية، ومثال ذل قول الشاعر حمري بحري[1]:

ها أنا معكم

في كل حرب

" أشرككم فيها بيدي"

وأخاطر

معكم فيها

بنفسي

ويظهر حمري بحري هنا كزعيم سياسي يعلن عن تأييده لثورة الشعب، ويؤكد ذلك قوله: "أشكركم فيها بيدي" ويضع هذا المقطع الشعري بين مزدوجتين، وقد عبّر فيه الشاعر عن رغبته في المشاركة في الحرب ضد الظلم، ومشاركته تكون بيده، أي بقوّته، فاليد في العادة رمز القوّة والعزم، وقد اتسمت لغته بالتقريرية المباشرة فهي تقترب من لغة البيانات السياسية.

فالشاعر الجزائري يعبّر عن رأيه في كل مناسبة سياسية، فلا يستطيع أن يكون محايدًا، وهذا لا يمنعه من المحافظة على جمالية الشعري.

2-تداخل الجمالي بالسياسي في الشعر التونسي الحديث:

عبّر الشعراء التونسيون عن مواقفهم السياسية في كل مناسبة، وهذا ما سببا في تعالق الجمالي مع السياسي في شعرهم، ومن أبرز هؤلاء الشعراء أبو القاسم الشابي الذي كانت له مواقف وطنية وسياسية ضد

[1]- عبد العزيز شرف، **المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر**، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991، ص32.

الاحتلال الفرنسي، فقد صوّر الشابي رموزا كثيرة عن الليل الذي لا بد أن ينقشع ظلامه أو قيده في صورة مركبة رائعة، فيقول[1]:

إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

لا بد لليل أن ينجـــــلي ولا بد للقيد أن ينكـــسر

فالليل لابد له أن يزول كما أنّه لا بد لقيد المستعمر أن ينكسر، شريطة أن يطلب الشعب الحياة، فيتحرر من المستعمر الظالم، وأمام قوّة الشعب لا بد أن تأتي الحرية، كما يعبّر الشابي عن صورة الليل للظلم والحزن، وقتل الأحلام واستخدامها للغربة والضعف، كما استخدمها أحيانًا للحب والجمال، وإن غلب عليه دلالة الحزن والظلمة خاصةً عندما يقول[2]:

لست أبكي لعسف ليل طويل أو ربيع غدا العفاء مراحــه

إنّما عبرتي لخطب ثقيـــل قد عرانا ولم نجد من أزاحه

فالشابي ركّب صورة الليل مع العسف الطويل، ويشير إلي المستعمر الفرنسي الذي طال بقاؤه على أرض تونس، فالتجديد عند الشابي يظهر من خلال رسم دلالة صورة الليل الذي رمز به للاحتلال الفرنسي.

ويظهر تعالق الجمالي بالسياسي في شعر الطاهر حداد الذي طالب بالحرية في قوله[3]:

متى يا شعبُ يولد فيك حـرٌّ يقودك للحياة كما يراهـا

لبعثِ الناس يلزم مستبـــدٌ وأغلال موثقةٌ عُراهـــا

تُقادُ بها الشعوب إلى الترقي فيرشدُ عقلها وترى هُداها

تسلمُ من مخالب خادعيهـــا بدين الله كي تلقى رداهـا

---

[1]– يوسف عطا الطريفي، **أبو القاسم الشابي حياته وشعره**، ط1، الأهلية للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، 2009، ص76.

[2]– المرجع نفسه، ص86.

[3]– الطاهر حداد، **الديوان**، تحقيق : محمد أنو بوسنينة، المركز الوطني للاتصال الثقافي، الأطلسية للنشر ، تونس، 1997، ص56.

فالشاعر يدعو الشعب التونسي للمطالبة بالحرية ونبذ المحتل الفرنسي، وكان للشاعر نشاط سياسي إذ انخرط في " الحزب الدستوري" واضطلع بمهمة الدعاية له، فطارده المستعمر الفرنسي وأصدر أحكامًا ضده، وهو ما جعله يعبّر متن خلال نصوصه الشعرية عن مواقفه الرافضة للاحتلال الفرنسي، وتدعوا إلى الثورة ضدّه.

3-تداخل الجمالي بالسياسي في الشعر المغربي الحديث:

تعالق الجمالي بالسياسي في الشعر المغربي الحديث بسبب تعبير الشعراء المغاربة عن مواقفهم الرافضة لسياسية الاستعمار الفرنسي، فهذا علال الفاسي يدعو أبناء الجزائر إلى مقاومة العدو عن طريق التمسك بمقومات العروبة، داعيًا إيّاهم إلى التخلي عن التفرنج الذي يدني من العطب، إذ يقول في قصيدته[1]:

بني الجزائر هبوا من رقادكـــــم ولتستضيئوا بنور أزهر الشـهب

دعوا التفرنج دوما في عوائدكم إن التفرنج قد يدني من العـــطب

لكل قوم شعار يعـــــــرفون به مضى أصبحوا في منظر شحب

إنّ التفرنج بحر فاض بينكـــــم فلتقطعوه على جسر من النصب

وابغوا التمدين من أبواه شغفـــا لا تحسبوا نيله بالقول والصـــخب

إنّ التمدين بن جلّ ساكنـــــــه عموده الدين والأخلاق كالطـنب

كما يذكر الشاعر المغربي إدريس الجاي الشعب الجزائري بماضيه، ولهب فيه جذوة العزيمة والصبر فيقول في قصيدة أنشدها بمناسبة ذكرى الثورة التحريرية وحرب التحرير على أشدها[2]:

مجدا لأبطال الجزائر إنّهم مـــا أنكروا الأصل الذي لا ينكر

ما عقّ منهم ماجد أمجاده مـــا قال ألق منهم متضـــــجر

لم يعرف الخذلان ساحة عزمهـم وأخو العزيمة لا محالة ينصر

وعد الإله الصابرين بنصره من كالجزائر في الشدائد يصبـــر

---

[1]- **ديوان علال الفاسي**، جمع وتحقيق: عبد العلي الودغيري، والترجمة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1965، ص119.

[2]- **ديوان السوانح لإدريس الجاي**، المطبعة الملكية بالرباط، 1971، ص67.

فنلاحظ مدى تعالق الجملي بالسياسي في قصيدة إدريس الجاي والتي موضوعها حث الشعب الجزائري على الجهاد ضد المستعمر الفرنسي.

3-تداخل الجمالي مع السياسي في الشعر الليبي الحديث:

ارتبط التوظيف الجمالي بالسياسي في الشعر الليبي الحديث، ومن ذلك ما جاء في شعر إبراهيم الأسطى في قصيدة " الطائر السجين" التي جاء فيها[1]:

أيها المسجون في ضيق القفص صاحًا من لوعة طول النهار

ردد ألحان من مر الغصـــص وبكى في لحنه بعد الديـــار

ذكر الغصن تثنى

وأليفًا يتغنى

وهو السجن معنى

فبكى وجدًا وأنّ

وتمنى رمزًا

فالشاعر رمز إلى شعبه أيام الاحتلال الإيطالي البغيض بـ " الطائر السجين" كدلالة على وقوع الشعب الليبي تحت هيمنة الاستعمار الإيطالي.

وتمثلت مواقف الشاعر الليبي أحمد الفقيه السياسية في أنّه لم ينس قضيّة فلسطين ودعوة المخلصين لتحريرها، فهو كما تفرحه انتصارات أمته تسره أيضًا كبوات أعدائها، وتخاذلها فهو يحتفي بمصرع الطاغية موسوليني، فيقول[2]:

كان القصاص من الإله جزاء فأصابه لما طغى استعلاء

طويت بميلانو صحيفة بغيه وبها يموت الميتة الشنعاء

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، **قصة الأدب في ليبيا العربية**، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1992، ص52.

[2]-محمد مسعود جبران، **أحمد الفقيه حسن، حياته وأدبه**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1976، ص25.

فالشاعر أظهر شماتته في عدوّه الزعيم الإيطالي " موسوليني" وفرحته بموته ووفائه لبلده ليبيا وحبه لها.

وبمكن أن نقول أنّ القصيدة المغاربية الحديثة جمعت بين جماليات الشعر المتمثلة في الصورة الشعرية والرمز المتعددة المستوحاة من التراث والأساطير والتاريخ، واستوحت لغة شعرية جديدة في التعبير عن مختلف المواقف الإيديولوجية للشاعر المغاربي، لذا لاحظنا التفاعل الإيجابي بين الشعر والسياسة في الشعر المغاربي الحديث.

المحاضرة الرابعة عشر: السمات المشتركة للشعر المغاربي

السمات الفكرية والجمالية

المجلس العلمي
مجلسة الآداب واللغات

اشتركت النصوص الشعرية المغاربية في جملة من الخصائص الفنيّة والجمالية والفكرية، نذكر منها:

1-على مستوى اللغة الشعرية:

اهتم الشعراء المغاربة باللغة الشعرية، وقد اشتركت بعض الملامح في نصوصهم الشعرية على صعيد الممارسة اللغوية للشعر، وقد التقت نصوصهم الشعرية في السمات اللغوية التالية:

1-تميّزت اللغة الشعرية عند المحافظين بالجزالة والفصاحة والسلامة، "وتميّزت بالرقة والهمس والشفافية عند الوجدانيين، وتميّزت بالبساطة والسهولة، والتجاوز إلى حدود استخدام العاميّة"[1].

2-توجّه الشعراء المغاربة في موضوع الثورة التحريرية إلى الاستلهام من " الطبيعة، وإلى عالم الذات لاستنباط لغة جديدة وفق مشاعرهم وأحاسيسهم بعيدة كل البعد عن لغة التراث...والتطوّر الذي طرأ على لغة الشعر الوجداني، كان من نتائجه تحويل لغة المعجم الشعري من الطابع التقريري إلى الطابع التصويري المجسم لمختلف المشاعر والأحاسيس والعواطف"[2]، كما أنّ اللغة الشعرية المستخدمة في الاتجاه الشعري الجديد، ولا سيما أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، بأنّها لغة تتميّز بكونها إيحائيّة رمزية غنيّة بالصور والإحالات التراثية والدينية والأحاسيس والعواطف.

3-اشترك الشعراء المغاربة في الجنوح نحو البساطة في اللغة الشعرية في المعجم الجديد، وخاصةً "الذين نظموا قصائد في الثورة الجزائرية وفقًا للنمط الجديد"[3].

فالتغيير في الأسلوب اللغوي المستعمل عند الشعراء المغاربة رافقه تجديد في المعجم الشعري، وكان للأحداث السياسية ومن أبرزها الثورة التحريرية الأثر الإيجابي في تطوّر اللغة الشعرية عند الشعراء المغاربة.

---

[1]- عجناك يمينة بشي، **محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر**، ص22

[2]- الطاهر يحياوي، **تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دراسة نقدية**، ، ص24.

[3]- مصطفي بيطام، **الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي**، ص65.

2-على مستوى الصورة الشعرية:

تنافس الشعراء المغاربة في رسم صور متنوعة، وأهم النقاط المشتركة بين هذه الصور الشعرية ما يلي:

المجلس العلمي

1- لم يكن دور الشعراء في الاتجاه التقليدي سوى النقل المباشر للأشياء، وإفراغ ما ظل مخزونًا في ذاكرتهم من صور تقليدية جاهزة، واتصفت الصورة الشعرية في الاتجاه الرومانسي بالذاتية، وتجسيدها للحالات اللاشعورية، ومختلف الانفعالات النفسية، كما أنّها تتصف بالتكامل[1].

2-تتميّز الصورة الشعرية في الاتجاه التجديدي في جانبها التعبيري بالمزج بين الذاتية والموضوعية مع الاستعانة بالأساطير، ومختلف الرموز بالإضافة إلى الإيحاء والحوار واعتماد الإشارات التاريخية والمرويات الشعرية.

3-عدّت الصورة الشعرية عند الشعراء المعاصرين عنصرًا هامًا سواء في شكلها العمودي أو الحر، فأصبحوا أكثر وعيًا بأهميّة الصورة وتقنياتها وتوسلوا إلى ذلك بالرمز، والأسطورة، والإحالات، والمرويات الشعبية والدينية[2].

فالصورة الشعرية شهدت تطورًا ملحوظا عند الشعراء المغاربة المعاصرين، وسبب ذلك هو تفتح أفق الشعرية عندهم، فاستقوا صورهم الشعرية من التراثين المحلي العربي والعالمي.

3-على مستوى بنية القصيدة:

تغّيرت نظرة الشعراء المعاصرون إلى بنية القصيدة، فأصبح الشعراء المعاصرون ينظرون للقصيدة نظرة شاملة، وكل موحد لا ينفصل عن أجزائه، وكان هناك بعض التشابه بين حول بينية القصيدة، وتجلى ذلك فيما يلي:

1-وفر شعراء التفعيلة لأعمالهم الوحدة الموضوعية والعضوية بانتهاج أساليب تعتمد على تقنيات القصيدة الجديدة مثل التركيز على اللغة الشعرية الإيحائية والاحتفال بالصورة المعبّرة من خلال شحن العبارة بالعاطفة.

---

[1]- عجناك يمينة بشي، **محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر**، ص62.

[2]- ينظر: عيساني بلقاسم، **النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر**، ط1، موفم للنشر، الجزائر، 2003، ص42.

2-تطوّرت بنية القصيدة هي الأخرى، فإلى جانب تطورها من ناحية إيقاعية الموسيقى تطوّرت أيضا في بنيتها التعبيرية.

3-اهتم الشعراء في القصيدة الحرة بالوحدة العضوية، ونظروا إلى التجربة الشعرية على أنّها نمو للحدث داخل إطار فني يتكامل فيه المضمون والشكل تكاملا عضويّا، وراحت القصيدة الحرة تستخدم تقنيات حديثة تعتمد على الأساليب الحوارية، والقص، والرمز، والإحالة، والتركيب، والتداعي، وقد أدى حرص بعضهم على هذه التقنيات الحديثة إلى الوقوع في الإبهام وهذا ما أفسد شعرهم[1].

فالقصيدة المغاربية أصبحت حقلا خصبا للتجريب، ما جعل الشاعر ينظر للقصيدة الشعرية على أنّها كل واحد متكامل يجمع العناصر الشكلية المضمونية في تلاحم وانسجام.

4- **توظيف الرموز:**

تنافس الشعراء المغاربة في توظيف الرموز بمختلف أنواعها، وتجلى ذلك فيما يلي:

1- أصبح توظيف رمزي هاجس الشاعر المغاربي العملي في الشعر، فاحتفى الشاعر بالتوظيف الرمزي، فعلى مستوى النصوص الشعرية نلاحظ بأنّ " شعراء المغرب العربي هجروا شعر العاطفة المصطنعة من أجل إشراك المرأة في النضال في إطار الالتزام السياسي، ومعاملتها عمومًا بصفتها رمزًا للوطن"[2]

2-استعمل بعض الشعراء المغاربة الرموز، وحتى بعض الأساطير الجاهزة من التراث الإنساني، وأبدعوا رموزًا من واقعهم وأكسبوها أبعادً اجتماعية وسياسية وفكرية واقتصادية، فأصبحت ذات أهميّة خاصة بمدلولاتها وإيحاءاتها، فقد تغذى الإحساس الذي يسعى إليه الشاعر[3].

فالشاعر المغاربي لديه وعي فني بتوظيف الرموز التاريخية والأسطورية على نحو ضمنها مواقفه الإيديولوجية والاجتماعية والسياسية وأكسبها إيحاءات فنّية حملت دلالات عميقة عبّرت عن العالم الفكري للشاعر.

3-يحمل الشعراء المغاربة نظرة عميقة نحو القضايا السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، وظهرت مواقفهم نحو تلك القضايا في نصوصهم الشعرية، وجرى توظيف الرموز كخاصيّة فنيّة شعرية، ورغم تعدد الرموز

---

[1]- ينظر: محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص40.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص52.

واختلافها عند الشعراء إلا أنّها لا تخرج عن الرموز التراثية والأسطورية المستنبطة من البيئة المحلية للشاعر المغاربي الحديث.

5-التجديد في الأوزان الشعرية:

تمكن الشاعر المغاربي من الخروج على النص الشعري التقليدي عندما اعتبر التفعيلة المفردة أساسًا لبناء البيت، ولم يلتزم بقانون التساوي في التفاعيل بين الشطرين، فكان ذلك مدعاة لحذف الأشطر المتساوية، المركبة للقصيدة التقليدية والحديثة أيضًا، واستعمال تفاعيل قدي يقل وقد يكبر عددها عن تلك التي حددها الذوق القديم، فبنية القصيدة تطوّرت هي الأخرى، فإلى جانب تطورها من الناحية إيقاعية الموسيقى، تطوّرت أيضًا في بنيتها التعبيرية، وتميّزت في كل مرّة ببعض المميزات.

وإذا كانت التجارب الرائدة الأولى عند "سعد الله، وباوية، والسائحي الصغير، والطاهر بوشوشي، وغيرهم لم تستطع أن تجدد كثيرًا في البنية العامة للقصيدة الشعرية، إلا أنّها لم تتخل عن لغتها التقريرية المباشرة إلا قليلا، ولأنّها قلّما تجاوزت التجديد في الإيقاع الموسيقي، فإنّ التجارب الشابة بداية من أواخر الستينات وأوائل السبعينات استطاعت أن تطوّر بنية القصيدة تطوّر ملحوظًا"[1].

ويمكن القول أنّ أبرز الخصائص الفنيّة المشتركة التي ظهرت في معظم النصوص الشعرية المغاربية تلخصت في التجديد في لغة الشعر توظيف الرموز، وخلق صور شعرية مفارقة للواقع المحسوس، وأمّا من حيث بنية القصيدة الشعرية فكانت في بناء متلاحم خضع لوحدة الموضوع، كما حصل توافق بين الشعراء المغاربة في بعض السمات الفنيّة التي طبعت نصوصهم الشعرية بطابع الحداثة.

---

[1]- الطاهر يحياوي، **تشكلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال**، ص56.

قائمة المصادر المراجع:

أ- الدواوين الشعرية:

1- أبو القاسم سعد الله، **الزمن الأخضر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

2- أحمد سحنون، **الديوان**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

3- بلقاسم خمار، **ظلال وأصداء**، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

4- **ديوان الأمير عبد القادر الجزائري**، جمع وتحقيق: محمود حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، 1965.

5- **ديوان أبي فراس الحمداني**، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1994.

6- **ديوان أبي القاسم الشابي**، تقديم وشرح: أحمد حسن نسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995.

7- **ديوان حافظ إبراهيم**، ضبط وتحقيق وشرح: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، ط3، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1987.

8- **ديوان علال الفاسي**، جمع وتحقيق: عبد العلي الودغيري، والترجمة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1965.

9- **ديوان السوانح لإدريس الجاي**، المطبعة الملكية بالرباط، 1971.

10- الشاذلي خزندار، **الديوان**، مطبعة العرب، تونس، 1925، ج1.

11- الصالح باوية، **أغنيات نضالية**، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1971.

12- الطاهر حداد، **الديوان**، تحقيق : محمد أنو بوسنينة، المركز الوطني للاتصال الثقافي، الأطلسية للنشر ، تونس، 1997.

12- محمد أبو القاسم خمار، **ظلال وأصداء**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1992.

13-محمد بن إبراهيم، **ديوان شاعر الحمراء**، ضبط وتنسيق وتعليق: أحمد شوقي بنين، الخزانة الحسنية، الرباط، 2000.

14- محمد العيد آل خليفة، **الديون**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مطبعة البحث، قسنطينة، 1967.

15- محمد الحلوي، **ديوان شموع**، المدارس، الدار البيضاء، 1988.

16- محمد الحلوي، **ديوان أوراق الخريف**، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1996.

17- محمد المجاطي، **الديوان**، دار المعارف، الرباط، 1967.

18- محمد الفقيه صالح، **خطوط داخلية في لوحة الطلوع**، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 1999.

18- المختار السوسي، **الإلغيات**، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1963، ج3.

19- **المختار من شعر علال الفاسي**، إعداد : اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال، ط1، 1976.

20- محمود قابادو، **ديوان محمود قابادو**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، ج1.

21- مفدي زكريا، **إلياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

ب- الكتب:

باللغة العربية:

1- إبراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي، معجم اللغة العربية**، عالم الكتب، بيروت، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1989.

2- ابن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1992.

3- ابن سينا، **جوامع علم الموسيقى**، ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ط1، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1983.

4- أبو حيان التوحيدي، **المقابسات**، تحقيق محمد توفيق حسين، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.

5- أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، مج6.

6- أحمد بن نعمان، **الهوية والاختلاف، الحقائق والمغالطات**، دار الأمة، 1995.

7- أحمد بلحاج آية واهام، **الشعر العربي المعاصر في المغرب رهاناته ومنطلقات تلاقي أشكاله**، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، 2010.

8- أحمد المديني، الأدب **المغربي الحديث**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1983.

9- أحمد ولد الحسن، **الشعر الشقنيطي في القرن الثالث عشر الهجري، مساهمة في وصف الأساليب**، جمعية الدعوة الإسلامية، د ب، 1995.

10- أحمد يوسف، **يتم النص الجينيالوجيا الضائعة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

11- أنتوني عدنز وكارين بيردسال، **علم الاجتماع**، تر: فايز الصياغ، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005.

12- أندري لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب: خليل أحمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، المجلد الثاني.

13- تركي رابح، **التعليم القومي والشخصية الجزائرية**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

14- جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، ط1، دار العالم للملايين، 1979.

15- حمدي سكوت، **قاموس الأدب الحديث**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دت.

16- الخليل بن احمد الفراهيدي، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دار الرشيد للنشر، بغداد ، 1981، ج2، ص176.

17- رزان محمود إبراهيم، **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، دار الشرق، 2003.

18- زين العابدين السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ط1، مطبعة العرب، تونس، 1927، ج1.

19- الشريف الجرجاني، **كتاب التعريفات**، تعريفات ومصطلحات لغوية وفقهية وفلسفية ، مكتبة لبنان، ناشرون، 2000.

20- الفيروز أبادي، **البحر المحيط**، مادة، و، ق، ع، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ج3.

21- عبد الحميد يونس وفتحي حسن المصري، **في الأدب المغربي المعاصر**، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982.

22- عبد الجليل ناظم، **ديوان الشعر المغربي التقليدي**، وزارة الثقافة، المملكة المغربية، 2003.

23- عبد العزيز شرف، **المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر**، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991.

24- عبد المالك مرتاض، **نهضة الأدب العربي المعاصر**، ط1، دار العرب الإسلامي، لبنان، 1985.

25- عبد الله الركيبي، **الشعر الديني الجزائري الحديث**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

26- عبد الله الركيبي، **الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

27- عبد الله الركيبي، **الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

28- عبد الله كنون، **أحاديث عن الأدب المغربي الحديث**، ط1، دار الثقافة، المملكة المغربية، 1984.

29- عبد الله ولد محمد سالم، **مقدمة في تاريخ الشعر الموريطاني**، مجلة الآداب، ص45، ع3-4، مارس أبريل، 2000.

30- عبد السلام المسدي، **قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**، ط4، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

31- عجناك يمينة بشي، **محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر**، ط1، دار غيدار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018.

32- عثمان مقيرش، **الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة لعثمان لوصيف**، ط1، المؤسسة الصحفية المسيلة، الجزائر، 2011.

33- عمر بوقرودة، **الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث** (1945-1962)، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1997.

34- مباركة بنت البراء، **الشعر الموريتاني الحديث من 1970 إلى1995 دراسة تحليلية نقدية**، دار المحرر للنشر الأدبي والتوزيع، مصر، د س.

35- متولي نعمان السبع، **إيقاع الشعر العربي في الشعر الديني، الشعر الحر، قصيدة النثر**، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2013.

36- مجموعة من الباحثين، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 1993.

37- محسن أطميش، **تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر وتحولاتها**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005.

38- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم، **ظهور الرواية الموريتانية تحول من أدبية الشعر إلى أدبية القص**، م، الآداب، س 45، ع3-4، مارس -أفريل، 1997

39- محمد بن العباس القباج، **الأدب العربي في المغرب الأقصى**، ط1، دار الكتب العلمية، 2005.

40- محمد بن عبد الحي ومحمد الحسن ولد المصطفي، **مختارت من الشعر العربي في القرن العشرين العراق موريتانيا اليمن**، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2001، ج5.

41- محمد بن محمد، التواصل بين البلاد الموريتانية والعالم العربي والإسلامي خلال القرن التاسع عشر في مخيلة "الآخر"، **ضمن التواصل الثقافي بين المشرق والمغرب العربيين ودور موريتانيا فيه**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1999.

42- محمد المختار ولد اباه، **الشعر والشعراء في موريطانيا**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1978.

43- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، التقليدية**، ط2، دار توبقال، المغرب، 2001.

- محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت الدار البيضاء، 1975.

44- محمد حركات، **نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه**، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، 2005.

45- محمد صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، الجزائر، 1984.

46- محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976.

47- محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنّية**، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985.

48- محمد عبد المنعم خفاجي، **قصة الأدب في ليبيا العربية**، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1992.

49- محمد مسعود جبران، **أحمد الفقيه حسن، حياته وأدبه**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1976.

50- محمد الهادي السنوسي الزاهري، **شعراء الجزائر في العصر الحاضر**، المطبعة التونسية، تونس، ج1، 1962.

50- محمود فخوري، **موسيقى الشعر العربي**، مدرية المطبوعات الجامعية، جامعة حلب، سوريا.
51- مفدي زكريا، **أمجادنا تتكلم وقصائد تتكلم**، جمعه مصطفى الحاج بكير حمودة، مؤسسة مفدي زكريا، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، 2003.
52- موريه، **الشعر العربي الحديث**، تحقيق: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، 1980.
53- واسيني الأعرج، **ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر**، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، أصوات الراهن، الجزائر، 1992،

54- الوناس شعباني، **تطور الشعر الجزائري الحديث من 1954 حتى 1980** ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

55- يوسف ناوري، **الشعر الحديث في المغرب العربي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ج1.

56- يوسف عطا الطريفي، **أبو القاسم الشابي حياته وشعره**، ط1، الأهلية للتوزيع والنشر، عمان، الأردن، 2009.

باللغة الأجنبية:

1- **LAROUSSE,DICTIONNAIR SUPER MAJOU**, RUE DU MONTPARANASSE75283 ,PARIS CEDEX06.

الفهرس

تقديم.....	ص1
مدخل إلى دراسة الشعر المغاربي.....	ص2
اتجاهات الشعر في الجزائر (الاتجاه المحافظ).....	ص5
اتجاهات الشعر في الجزائر (الاتجاه التجديدي).....	ص14
اتجاهات الشعر في تونس في العصر الحديث.....	ص28
اتجاهات الشعر في المغرب في العصر الحديث.....	ص39
اتجاهات الشعر في موريطانيا في العصر الحديث.....	ص50
اتجاهات الشعر في ليبيا في العصر الحديث.....	ص57
قضايا الشعر المغاربي (إشكالية الهوية والإبداع في الشعر المغاربي).....	ص62
الإيقاع في الشعر المغاربي.....	ص72
المؤتلف والمختلف في الشعر المغاربي.....	ص82
واقع النص الشعري المغاربي.....	ص88
البعد الجمالي في الشعر المغاربي.....	ص95
تداخل الجمالي بالسياسي في الشعر المغاربي.....	ص104
السمات المشتركة في الشعر المغاربي.....	ص110
قائمة المصادر والمراجع.....	ص114
الفهرس.....	ص120

المجلس العلمي