الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون تيارت
University of Tiaret, Algeria

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر التّوطين:مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر.

الشعر الجزائري والاتجاهات النقدية المعاصرة

مقاربـــــة في نمـــــاذج

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدُّكتوراه الطّور الثّالث LMD
في إطار التخصص:اتجاهات النقد المعاصر في الجزائر

إعداد الطالب:
بن عبو أحمد

إشـراف:
أ. د. كبريت علي

لجنـــة المناقشة

الرقم	الاسـم واللقـب	الرتبـة	الصفـة	الجامعة
01	يوسفي يوسف	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
02	كبريت علي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
03	عثماني عبد المالك	أستاذ محاضر-أ-	مساعد مشرف	جامعة بشار
04	تركي أمحمد	أستاذ محاضر-أ-	ممتحنا	جامعة تيارت
05	عطى الله الناصر	أستاذ محاضر-أ-	ممتحنا	جامعة تيارت
06	تواتي خالد	أستاذ محاضر –أ-	ممتحنا	جامعة تيسمسيلت

السنة الجامعية:1442/1443هـ-2021/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله،والشكر له متصل ما اتصل ليل بنهار ،دائما لا ينقطع ..

فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله،ولكن دأب الكرام أن يذكروا من أحسنوا إليهم،وفي مقدمة هؤلاء السيد الفاضل المشرف على أطروحتي،الأستاذ الدكتور "**علي كبريت**"،الذي أمدّني بالعون،ووضع مكتبته تحت تصرفي خلال أطوار البحث المضني.

كما أشكر جزيلا المشرف المساعد الأستاذ الدكتور"**عبد المالك عثماني**"،الذي أهداني توجيهاته السديدة،وعلمه القيّم.

ولا يفوتني المقام بردّ اليسير من معروف الكاتب"**عبد الحفيظ بن جلولي**"،الذي ظل خلفي ملحا لإتمام هذه الأطروحة المباركة.

فشكرا..شكرا جزيلا لكم جميعا ..

إهـــــداء

إلـــــى:

. من ظل يحثّني على طلب العلم صغيرا وشابا وكهلا؛

أبي حفظه الله

. من فارقتني أجسادهم،وظلت أرواحهم وحبهم بجانبي :

أمي الحبيبة،عمي العزيز"حمو"،شيخي الأول"حسين فيلالي"..

رحمهم الله جميعا

- أسرتي الصغيرة؛**زوجتي**،

وأبنائي:**دعاء،محمد أشرف،عبد الرحمن،سيرين،عبد الباسط**

- عائلة "بن عبو"،إخواني وأخواتي

- أصدقائي،ورفاقي بالجامعة . زملاء العمل

إليهم جميعا،أهدي ثمرة جهدي

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين،ثم الصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين؛سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين،وبعد ..

لقد ارتبط الشعر بالفرح عند العرب إيذانا بنبوغ شاعر بينهم،فكان لسان حال قومه،يحوز مكانة محترمة بينهم،وظلّ مهاب الجانب مرغوبا ومرهوبا،ورغم ذلك فقد مارست البيئة العربية النقد مبكّرا،أملا في تقنين الشعر،وتحسين الذائقة،ورسمت له حدودا حرّمت تجاوزها،ولعل أهمّها الوزن والقافية.غير أنّ ذلك لم يصمد أمام ثورات الشباب الطامحين للتغيير في كل عصر،وخاصة في عصرنا الحديث،فتحوّلت القصيدة إلى قصائد مختلفة الأنظمة،والنقد إلى نقود متباينة المناهج.وقد لامست فيما بعد رياح الحداثة القصيدة العربية،فعبثت بنظامها،كما عرفت الجزائرية بعضا من عواصفها،ولم يعد الشّعر التقليدي قادرا على مواكبة حجم الهزّات التي شهدتها الجزائر المعاصرة،فنجم عنه صراع حديث قديم.

تختلف وظيفة الشعر باختلاف الزمان والمكان،فأنصار الجمال يخصونه بخدمة الفن والإحساس حيث يغذّي الخيال،ويدغدغ الإحساس.بينما يراه دعاة الالتزام أنّه وسيلة لإدراك غايات المجتمع السامية والنبيلة،لذا فهو أكثر من ضرورة لدى الأمّة الجزائرية المعاصرة،بل رسالة تضطلع بمهام سياسية واجتماعية وأخلاقية وثقافية.وقد لعب الشاعر الجزائري دور حارس القيم،والفارس المنافح عنها،فهو قلب أمته المبصر،وعقلها المفكّر،فكثيرا ما حرّض على الاستعمار كاشفا ألاعيبه،كما فضح زيف المجتمع معرّيا نفاقه،ودعا صادقا إلى نهضة علمية وفكرية شاملة،كما بدا إنسانيا متعاطفا ومناصرا للقضايا العادلة في العالم،محاولا في كل ذلك إصلاح ما استطاع بطريقته الخاصة.غير أنّ تكاثر أشكال الشعر الجزائري وما أصابه من اعتلال من جهة،والمدّ السّردي الجزائري،الذي استنفذ جهود النقاد الجزائريين من جهة أخرى،أخذ ينبئ بتراجعه عن دوره،وفقده الريادة على الفنون.

ولئن كان الشّعر هو المعبّر عن الحركة الثقافية في المجتمع،فإن النّقد هو المحرّك والحافز له،وكلّما كان النّاقد موضوعيا دفع بالإبداع إلى التحليق في آفاق فسيحة،بيد أن النّاقد لا يتمكّن من تحصيل هذه

المنزلة إلا بخضوعه لمراجعة نقدية فوقية حصيفة.وعليه فإن الحاجة ملحّة إلى نقّاد جزائريين،يواجهون النص الشعري مهما تعالى أفقه،غير خاضعين له ولا لمؤلفه.لذا أخذ ثلّة من النقاد على عاتقهم مدارسة الشعر الجزائري وفق مناهج تارة تقليدية متداولة،وتارة أخرى بمناهج مستحدثة،غير ملتفتين إلى ما من شأنه أن يعيق حركة الإبداع في حقلي الشعر والنقد،ومن أبرز هؤلاء النقاد:عبد الملك مرتاض،عبد القادر فيدوح،أحمد يوسف،رشيد بن مالك،ونور الدين السد،وغيرهم كثير.غير أنّه لابدّ للخطاب النّقدي من مراجعة ومتابعة،ذلك لأنه ليس كل ما يحكم به ناقد متفق عليه بين النقاد.

لعلّ مراجعة الخطاب النقدي حلقة بالغة الأهمية في سلسلة الإبداع؛وإذ تدخل هذه الدراسة ضمن نقد النقد،فقد جعل الباحث صاحب الأطروحة،بعض الأعمال النقدية التطبيقية لنقاد وباحثين جزائريين،مناط دراسته،وقد حاول عرضها وتحليلها،كما تتبّع بعض المصطلحات النقدية المستمدة من المناهج النقدية المعاصرة (البنيوية،الأسلوبية،السيميائية،التفكيكية)،وأدواتها الإجرائية المستعملة.ولا يعني هذا– أبدا–وجوب الاختلاف مع العمل المنقود،ولكنّه جهد ينصبُّ في إضاءة تلك الأعمال،وردّها إلى أصولها،بل وتثمينها كلما دعا إلى ذلك داع.

ونظرا لحيوية المادة الشعرية في أي خطاب نقدي،فقد آثر الباحث اختيار موضوع البحث من جملة المواضيع المقترحة من طرف لجنة التكوين،وقد جاء بعنوان:"**الشعر الجزائري والاتّجاهات النقدية المعاصرة ـ مقاربة في نماذج**"وهو عنوان يكنز في طيّاته الكثير من القضايا الجديرة بالدّراسة،بدءا بما طرح من آراء ومواقف عن الشعر الجزائري الذي صارت له روافد متنوّعة،فهو جزء من أدب قومي خاص،متنوّع اللغة والفكر والإديولوجيا.ووصولا إلى ما أنجزه النقد الجزائري حوله،وإنّه لجدير بالتنويه إلى الهدف من الدّراسة؛والمتمثّل في الوقوف عند مصاحبة النقد الجزائري للشعر الجزائري ومرافقته له طيلة مسيرته،للوصول به إلى مستوى الحداثة المنشود.

وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع دون سواه إلى أسباب ذاتية،حيث إن للباحث اهتماما بالنقد المعاصر عامة،ووجه حضوره في الجزائر بصفة خاصة،وهناك دواعٍ أخرى موضوعية؛ترجع إلى فحص مواكبة التطوّر الحاصل في الشعر الجزائري،وما لقيه من إقبال من النقاد الشباب بدراسته في ضوء

مناهج نقدية معاصرة،وفي المقابل ما لاحظه من عزوف شبه كلي للنقّاد الجزائريين عن مقارعة تلك النصوص الشعرية في حدود ما اطّلعنا عليه،بعد أن توجّه كثير منهم إلى دراسة الأعمال السردية.كل ذلك قاد الباحث إلى الاشتغال على النقد والشعر الجزائريين،في محاولة منه لإنصافهما بموضوعية مجرّدة من كل هوى،باعتماد الدراسات حولهما،وعرض آراء النقاد والدارسين فيهما.

ويمكن حدّ مجال الدراسة بحدود لا تعدوها،إذ تناولت الشعر الجزائري الحديث والمعاصر،أي ما قيل قبيل ثورة التحرير الجزائرية إلى عصرنا هذا،دون الخوض في الشعر الجزائري القديم ولا في عصر الأمير عبد القادر،كما أخرج الباحث من دائرة اهتمامه قصيدة الومضة في الجزائر،نظرا لكونها تتجلى في كل الأشكال الشعرية المدروسة؛العمودي والحر وقصيدة النثر،بالإضافة إلى الشعر الأمازيغي والشعر الملحون،باعتبارهما يدخلان ضمن الشعر الشعبي الجزائري،الذي يحتاج إلى دراسة خاصة.أما ميدان النّقد،فقد اكتفى الباحث بدراسة نظرية حول أهم المناهج السياقية التي اعتمدها النقاد الجزائريون في شكل كرونولوجي،وقد كان التركيز على النقد النسقي في أصوله الغربية،وبصفة خاصة حضور المنهج البنيوي،السميائي،الأسلوبي والتفكيكي في المدوّنة النّقدية التطبيقية الجزائرية.ولم يتناول البحث المنهج التداولي،ولا النقد الثقافي،ولا النسوي للأسباب ذاتها.

وقد اتّجه الباحث إلى رصد بعض الأعمال التطبيقية،التي تناول فيها نقّاد وباحثون جزائريون نصوصا شعرية جزائرية؛أمثال:الدكتور عبد القادر فيدوح في مقاربته السيميائية لنص"هجو عمران بن حطّان"للشاعر بكر بن حمّاد التّيهرتي،والباحثة سامية راجح في مقاربتها الأسلوبية لسبعة قصائد من ديوان"البرزخ والسكّين"لعبد الله حمّادي،والدكتور عبد الملك مرتاض في مقاربته التفكيكية لنص"أين ليلاي؟"لمحمد العيد آل خليفة.وكان من الأهمية بمنزلة أن يطّلع الباحث على مدى الالتزام المنهجي الذي حظي به التطبيق على مختلف النصوص الشعرية الجزائرية،وكذا لمعرفة وجه تلقي النقّاد الجزائريين للمناهج الغربية وتمثّلها في تطبيقاتهم،أو خروج بعضهم عمّا خطه منظّرو تلك المناهج،سواء تعلّق بضبابية المنهج أو بالرغبة في تكييفه بما يناسب النص الإبداعي الجزائري الذي صار يفرض منطقه على النقاد،ويلاحظ قلة الأعمال النقدية التطبيقية،بل تكاد تكون غائبة إذا ما تعلّق الأمر بإخضاع

النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة للدرس النقدي وفق أحدث المناهج،والمراد بهذا الأعمال التي ترقى إلى حجم كتاب،بغض النظر عن المحاولات الأكاديمية المنتشرة في المجلات العلمية.

وعليه،فقد توجّب على الباحث الوقوف عند مفاتيح البحث:**الشعر الجزائري،النقد الجزائري،مقاربة سيميائية،مقاربة أسلوبية،مقاربة تفكيكية**.وتأتي الرغبة في الكشف عن علاقة النقد الجزائري بالشعر الجزائري.ومن ثمّ الإجابة عن التساؤلات المطروحة:

. ما هي أهم القضايا التي ناقشها النقد الجزائري بالنسبة للشعر الجزائري؟

. وما هي الإضافات التي قدّمها النقد الجزائري لتطوّر الشعر في الجزائر؟

. ثم هل هناك مدرسة نقدية جزائرية خالصة؟

غير أنّنا لا ندعي لأنفسنا الإجابة عن هذه الأسئلة بصفة قطعية في البحث،فيما يتعلّق بهوية النقد الجزائري،والقول بأصالته وتمكّن الجزائريين من تحديد ملامحه المميّزة،أو أنه نقد مترجم مستلهم من الخارج.لنترك المجال مفتوحا لدراسات أخرى فتجيب عنه،فالمجال لا يزال بكرا وخصبا.

وقد جاء البحث مكونا من ثلاثة فصول تتلوها خاتمة،أمّا الفصل الأول فقد جاء بعنوان:**النقد الجزائري المعاصر-من السياق إلى النسق**،حيث تمّ التّطرق فيه إلى ثلاثة مباحث؛تناول الباحث في أوّلها التعريف بالنقد السياقي في الجزائر،بدءا بالمنهج التاريخي،ثم الانطباعي،والاجتماعي،والنفسي فالفني مع الإشارة إلى أبرز أعلام هته المناهج،وأعمالهم المنجزة في هذا الإطار.أمّا ثانيها،فكان الحديث فيه عن المناهج النسقية الغربية،والمعروفة بمناهج الحداثة وما بعد الحداثة،وتمّ التعريف بالبنيوية،والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية،مع الإشارة إلى أبرز مقولاتها،وروّادها،والتّعريف بأدواتها الإجرائية،كما ألقى الباحث الضوء على تلقيها من قبل النقاد العرب.بينما كان ثالثها محصّلة للمبحثين السابقين،حيث تم تسليط الضوء على ذلك التّحوّل السّريع للنقد الجزائري،من السّياق إلى النّسق،من قبل أن تكشف عيوب المناهج النّصانية،أو يطمئنّ إليها أصحابها،وإيضاح الارتحال الدائم لبعض النّقاد الجزائريين بينها دون تردّد.

ويتلوه فصل ثانٍ؛معنون ب:**النقد الأدبي والتجربة الشعرية الجزائرية**،إذ تم التعرض فيه لدراسة الشّعر الجزائري برؤية نقدية،ومساءلته عبر بعض القضايا المتّصلة بالشكل والموضوع،وقد تناول الباحث القصيدة العمودية الجزائرية،وأبرز التيارات الأدبية المؤثّرة فيها،ثم الإشارة إلى أبرز روّادها،وبعض من نماذج شعرهم،والمواضيع التي تناولوها.كما تطرّق لقصيدة التفعيلة وخصائصها،وتلقيها من قبل الجزائريين،ثم التعريف بأشهر روّادها،وبعض من نماذج شعرهم،والمواضيع التي أرّقتهم.كما خاض الباحث في قصيدة النثر الجزائرية،حيث تمّ البحث في ظروف نشأتها،وإشكالية تجنيسها،وكذلك أبرز أعلامها في الجزائر،ثم شيئا من نماذج شعرهم.ورابعا القصيدة النّسائية الجزائرية،حيث عرّف الباحث بموقعها من الشعر العربي،وتم التّطرّق إلى تحديات الكتابة النّسائية ومحاذيرها،ثم انتقل إلى ذكر أهم شواعر الجزائر،وبعض النماذج الشعرية لهن،وأبرز مواضيع هذا الشكل الشعري.وخامسا الشعر الجزائري المكتوب بالفرنسية،وقد تطرّق الباحث إلى إشكالية التعبير بهته اللغة لدى بعض الأدباء الجزائر،ودوافعهم،ثم مصير هذا الشكل الشعري،كما تناول أبرز الشعراء الجزائريين الذين عبّروا باللسان الفرنسي،ونماذج من شعرهم،بنصّه الأصلي والمترجم،وأبرز المواضيع التي تطرقوا لها.

ويليه فصل ثالث تحت عنوان:**مقاربات نقدية معاصرة للشعر الجزائري**،والذي يدخل ضمن نقد النقد؛ويمكن عدّه محاولة مراجعة تطبيقات نقّاد جزائريين على نصوص شعرية جزائرية،وقد حوتْ ملاحظات،استنتجها الباحث،وقدمها حول تلك التطبيقات،فكان من جملتها:المحاولة النقدية المبتدئة لدى الناقد عبد القادر فيدوح،وهو يقارب نص"هجو عمران بن حطان"لبكر بن حمّاد التيهرتي سيميائيا.والمقاربة الأسلوبية للباحثة سامية راجح لديوان"البرزخ والسّكين"لعبد الله حمادي،وقد جاءت دراستها مستفيضة،فلم تترك شاردة ولا واردة إلاّ تطرّقت لها.أما مقاربة الناقد عبد الملك مرتاض التفكيكية لنص"أين ليلاي؟"لمحمد العيد آل خليفة،حيث عمل الناقد على تشريح النص وفق ما يقتضيه المنهج،المعتمد في الأساس على لانهائية القراءة،واتّساع سلطة القارئ،رغم توجّسه من أن تلقى تلك المحاولة الفريدة الرّائدة قدحا من القرّاء.

وفي الختام توّج البحث بجملة من النتائج المتوصل إليها،والمتعلّقة بمدى متابعة النقد المعاصر في الجزائر للشعر الجزائري المعاصر خاصة.

ولدراسة هذا الموضوع،فقد اختار الباحث عدّة مناهج أهمّها:المنهج التاريخي لتعقّب نشأة وتطوّر النقد والشعر في الجزائر.كما استعان بأدوات الوصف والموازنة،وبالعرض والتحليل في مواطن أخرى،واتّخذ من تطبيقات بعض النقاد العرب مرجعا للاهتداء في الحكم على مدى سلامة المنهج المتّبع،وصحة الرؤية النقدية،ومنهم:محمد السرغيني في المقاربة السميائية،عبد الله الغذّامي في المقاربة التفكيكية،ومحمد مندور ورابح بوحوش في المقاربة الأسلوبية،آخذا بعين الاعتبار السبق التاريخي لأعمالهم النقدية.

أمّا الأعمال الأكاديمية السابقة التي تناولت الشعر الجزائري فكثيرة،لكنها لا تجمع كل القضايا التي تناولها الباحث،في حدود ما وصلت إليه يداه من دراسات.ومن أهم تلك الأعمال أطروحة الدكتوراه الموسومة ب:"**آليات مقاربات النص الشعري في النقد الجزائري المعاصر- من السياق إلى النسق**"للطالب:قديد جمال من جامعة:الجيلالي اليابس بسيدي بلعباس.وكذلك الأطروحة الموسومة ب"**جمالية المشهد الشعري-قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة**"للطالبة:جبّار سهام،جامعة:سيدي بلعباس.

وليستوي البحث ويقدّم الفائدة العلمية المرجوة،اعتمد الباحث مجموعة من المصادر والمراجع المتنوّعة،ولابأس بذكر أكثرها اعتمادا خلال الدراسة،ومنها:"**تاريخ الأدب الجزائري**"لمحمد الطّمّار،و"**الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية**"لمحمد ناصر،و"**النقد الجزائري:من اللانسونية إلى الألسنية**"ليوسف وغلسي،و"**يتم النص-الجينالوجيا الضائعة**"لأحمد يوسف.**دلائلية النص**"لعبد القادر فيدوح،و"**ديوان بكر بن حماد التيهرتي**"،و"**أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي**"لعبد الملك مرتاض،و"**ديوان محمد العيد آل خليفة**،وأطروحة"**أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي**"لسامية راجح"،وديوان"**البرزخ والسّكين**"لعبد الله حمادي.

وجدير بالذّكر،أن يشير الباحث إلى بعض الصعوبات التي حالت دون سير العمل بطريقة سلسة وطبيعية،فأهمّها تعذّر الحصول على مصادر الشعر الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية،حيث اضطررنا-في كثير من الأحيان-إلى تهميش بعضها من المجلات والدوريات المنشورة هنا وهناك.إضافة إلى شح المراجع التي تناولت الدراسات النسقية التي سلّطت على النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر،وقد لجأنا لدرء ذلك النقص،تارة إلى اعتماد تحليل(عبد القادر فيدوح)لنص جزائري قديم،وأخرى بالتوسّل بأطروحة دكتوراه ل(سامية راجح)،وهذا بغية الوصول إلى الهدف من الدراسة.

وقد قيل:(ما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه)،فبحمد الله قد تم العمل،فإن لم يكن على الوجه المأمول فإنه لا يخلو من فائدة،وتلك هي سمات العمل الإنساني الذي لا يغادره نقص،وكلّنا أمل وثقة بتوجيهات السادة أعضاء لجنة المناقشة،ونصائحهم السديدة،التي سنأخذ بها بصدر رحب حبا في التعلم والاستزادة في مجال التخصص.ولا يسعني إلا أن أقف شاكرا لهم على قبول مناقشة أطروحتي هته،وتحمّل مشقّة قراءتها ومعالجتها.كما أتقدّم بوافر التقدير وجزيل الشكر للأستاذ الفاضل الدكتور"**علي كبريت**"على جميل رعايته لهذا البحث،وتحمّله عبأه منذ مراحله الأولى،إلى أن استوى بهذا الشكل والمضمون،حرصا منه أن تتم به الفائدة للمكتبة الجزائرية خاصة،والعربية عامة.كما لا يفوتني التقدّم بأسمى عبارات الشكر والعرفان لأساتذتنا **بكلية الآداب واللغات بجامعة ابن خلدون تيارت**،وكل عمال **مكتبة الكلية**.

ثم الحمد لله وحده،الذي لا يتم التام إلا بفضله،فلك الشكر-يا رب-الذي أنت أهل له على نعم ما كنتُ قط لها أهلا.وأسأله،سبحانه،أن يجزل لي الثواب والأجر،وأن يتجاوز عنّي خطئي ونسياني وتقصيري.**وصلّى الله وسلّم على نبيّنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين**.

الفصـــل الأول:

النقد الجزائري المعاصر:من السياق إلى النسق

أولا - النقد السياقي الجزائري

ثانيا - النقد النسقي الغربي . العربي

ثالثا - النقد النسقي الجزائري

لم تعرف الساحة الأدبية في الجزائر النّقد بمفهومه الحديث إلا في منتصف القرن العشرين[1]،أمّا ما قبله فلا يعدو أن يكون مجرّد ملاحظات أولية،وآراء شخصية لبعض الأدباء واجتهاداتهم،وهذا ما وجدناه عند أدباء جمعية العلماء المسلمين بصورة خاصة،ومع تفتّح المشتغلين في حقل الأدب . من الجزائريين . على الثقافة النقدية في المشرق العربي،وفي أوربا عامة وفرنسا خاصة،تمكّنوا من تحصيل ثقافة نقدية عصرية،ما لبثت أن سرى القلق وعدم الاستقرار فيها،فَ"الاضطراب في النقد الجزائري الحديث،يعود إلى أمرين اثنين:أولهما هو ضعف الأدب الجزائري الحديث،وعدم تنوّعه آنذاك،وثانيهما هو محدودية الثقافة الأدبية والنقدية للنقّاد الجزائريين،وخاصة ما تعلّق منها بالتيارات الأدبية والمناهج النقدية[2]".ولم يكن النقاد الجزائريون في منأى عمّا يجري في الساحة الأدبية والنقدية،سواء العربية المشرقية أو الغربية الأوربية،ومع هذا لم يرتق النّقد في الجزائر إلى مستويات النقود العالمية،ولم يستطع تكوين ملامحه الشخصية،و"لكن الأمر الذي لا نشك فيه هو أنّ اطلاعهم على ما يجدّ في الساحتين كان محدودا من جهة،وكان مفتقرا إلى الاستيعاب الجيد من جهة أخرى،مما يجعل الاضطراب،والتشتت والخلط،وقلة التركيز،أمورا ملحوظة سائدة،وجعل النقاد الجزائريين من الناحية المنهجية يهتمون بمناهج نقدية معينة..ويغفلون مناهج أخرى على درجة من الأهمية،في الدراسة النقدية[3]"ولكن الجهود النقدية تواصلت مهما نعتت بالتثاقل والتبعية،وحاول الجزائريون محاكاة النقد العالمي بدءا بالسياق وما يفرضه على النص من إكراهات متعددة،تتعلق بالتاريخ أحيانا،وبالأحوال النفسية للمؤلف تارة،وبالظروف الاجتماعية أحيانا أخرى.وانتهاء بالنّسق الذي يعمل على تجريد النص من كل المؤثّرات والظروف المحيطة به.

[1]- ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،إبداع،ط1،الجزائر،2002،ص 21

2. عمار بن زايد،النقد الجزائري الحديث،المؤسسة الوطني للكتاب،ط 1،الجزائر،1990،ص 124

[3] . المرجع نفسه،ص 124

أولا. النقد السياقي الجزائري

لعل الانطلاقة الحقيقية للنقد الجزائري،كانت مع الشيخ أبي القاسم سعد الله،ذلك لأنّ"سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرسمي،التي ظهر فيها كتاب سعد الله عن الشاعر محمد العيد آل خليفة[1]"،وبعدها توالت كتابات النقاد الكبار من شاكلة:عبد الله الركيبي،محمد ناصر،صالح خرفي،عبد الملك مرتاض،محمد مصايف،ومخلوف عامر،وقد خاض هؤلاء التجربة النقدية مع النقود النسقية معظمها،بل أخذوا يرتحلون بينها،مجربين ومدافعين عن بعضها.ومن بينها المنهج التاريخي.

أ-المنهج التاريخي

يلجأ النّقاد إلى التاريخ كوسيلة لإضاءة الأعمال التي هم بصدد دراستها،ويعتبر"الفرنسيون من أسبق الأمم وأحفلها بهذه الدراسات العلمية،التي مثّلها(فيلمان)بعقد صلة وثيقة بين الأدب والتاريخ،واتّخاذه التاريخ وسيلة لفهم الأدب وتفسيره وتعليل مزاياه في بيئته إذ كان صورة الحياة الاجتماعية يتأثّر بها كما يؤثّر فيها [2]"،كما يعتبر(سانت بيف Saint Beuve*) و(مدام دي ستالMadame De steinheil**)من أول من وضع أسس المنهج النقدي التاريخي،إذ يوصي بيف ب"دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم،وأممهم،وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم،وأسرهم،وتربياتهم،وأمزجتهم وثقافاتهم،وتكويناتهم المادية،الجسمية،وخواصهم النفسية والعقلية،وعلاقاتهم بأصدقائهم،ومعارفهم والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار،ومبادئ مع محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم،وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء[3]".

---

[1]. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 22

[2]. أحمد الشايب،أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية،ط 10،القاهرة،1994،ص 92

*سانت بيف:كاتب وناقد فرنسي من مواليد 1804،درس البلاغة والفلسفة في باريس،نشر كتاب(اللوحة التاريخية والنقدية للشعر والمسرح الفرنسي في القرن السادس عشر،توفي سنة1869).

**مدام دي ستال من مواليد سنة 1766،ناقدة وروائية فرنسية شهيرة،ساهمت في ازدهار الأدب الرومنسي،توفيت سنة 1817

[3]. شوقي ضيف،البحث الأدبي:طبيعته،مناهجه،أصوله،مصادره.دار المعارف،ط 6،القاهرة،1977،ص 26.

ويتأسس هذا المنهج على مقومات،يلزم الدارس باحترامها،حيث تبقى العوامل الخارجية المحيطة بصاحب العمل الأدبي أهم من العمل نفسه،فكثيرا ما"يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير،متعقبا تطوّر الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر،رابطا الأحداث بالزمن،ومقسّما الأدب إلى عصور،واصفا كلّ أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر،وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلّف واحد من مؤلّفات الأديب،كما أنّه يعنى بشخصية هذا الأخير،وبتكوينه الثقافي،وبيئته السياسية والاجتماعية[1]".وتتميّز الدراسة التاريخية للنقد الأدبي بمجموعة من الخصائص،منها:

. الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة،التي بالغت في ارتضائه منهجا وحيدا.

. الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السيّاقي،واعتبار الأول وثيقة للثاني.

. المبالغة في التعميم والاستقراء الناقص.

ـ الاهتمام بدراسة المدوّنات الأدبية العريضة،الممتدة تاريخا مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة.

. الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي،وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

. التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية،مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية والفنية للنص.[2]

إنّ حضور المنهج التاريخي في الخريطة النقدية العربية مكثّف،نظرا للمادة الأدبية المؤلّفة باللغة العربية شعرا ونثرا،التي تملأ رفوف المكتبة العربية،والممتدة عبر أحقاب زمنية عديدة،ولعلّ"مندور أول من أرسى المعالم النقدية اللانسونية في الوطن العربي،ومن غريب المصادفات أن تكون سنة 1946 تاريخا لنهاية النقد التاريخي في فرنسا،وفي الوقت نفسه تاريخا لبدايته الفعلية في النقد العربي!حيث ظهر كتاب(النقد المنهجي عند العرب)لمحمد مندور مذيّلا بترجمة لبحث"لانسون"الموسوم ب:منهج البحث في اللغة والأدب[3]"،فإذا كان النقد الغربي قد مارس في كل تاريخه فعل الإنتاج،فإن النقد العربي قنع في

[1]. عمّار بن زايد،النقد الجزائري الحديث،ص 123

[2]. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 20

[3]. المصدر نفسه،ص 21

معظم تاريخه بمستوى التلقي[1].أمّا في الجزائر،فقد كان"النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها،ابتداء من مطلع ستينيات القرن الماضي،وكل حديث عن النقد في الجزائر قبل هذه الفترة مجرد حديث خرافة[2]"،وبهذا قد عرف النقد التاريخي روادا له بالجزائر،أخذوا على عواتقهم دراسة الأدب الجزائري من شعر ونثر وقصة،ومن هؤلاء:أبو القاسم سعد الله،الركيبي محمد ناصر،خرفي.إلا أنّه لم يلق تلك العناية،التي لقيها المنهج الفني والتأثّري من قبل النقاد الجزائريين[3].

1 . أبو القاسم سعد الله

بعد التجربة الشعرية لأبي القاسم سعد الله في سنوات الثورة الأولى مع قصيدة(طريقي)،توجّه الشاعر إلى البحث الأكاديمي،و"على وجه التّحديد فإن سنة 1961 هي تاريخ الميلاد الرسمي للمنهج التاريخي في النقد الجزائري،وهي السنة التي ظهر فيها كتاب سعد الله عن الشاعر محمد العيد آل خليفة[4]"وقبل هذا الكتاب يؤكّد وغليسي أنّ سعد الله كانت له مقالات في هذا الميدان،غير أنّ"كتابه عن محمد العيد هو باكورة حسّه المنهجي التاريخي الذي قاده بعد ذلك إلى الجمع بين الأدب والتاريخ،ثم تخصصه باحثا ألمعيا في تاريخ الجزائر5".وقد عكف الشيخ سعد الله في عمله حول نصوص محمد العيد مدة على دراستها وربطها بالأحداث والمناسبات التي قيلت فيها،وتتبع تطور الشاعر خلال تجربته الشعرية الطويلة،ووضعه في الميزان مع رفاقه من الشعراء،وفي الإصلاح،وفي السياسة،وخرج بعد كل ذلك بهذه الدراسة التي هي بمثابة جولة في ديوان،وانفعالات بأحداث،ورأيا في تجربة إنسان شاعر[6]،ويبدو أنّ سعد الله في كتابه هذا ملتزم بالمنهج التاريخي في نقده لشاعر

[1]- محمد عباس،دراسات نقدية،دار القدس العربي،وهران،الجزائر،ط 1،2016،ص18

[2] . يوسف وغليسي،النقد الجزائري:من اللانسونية إلى الألسنية،ص 22

[3] . ينظر:عمّار بن زايد،النقد الجزائري الحديث،ص 125

[4] . المصدر السابق،ص 22

[5] . السابق،ص 22

[6] . ينظر:أبو القاسم سعد الله،محمد العيد آل خليفة:رائد الشعر الجزائري الحديث،دار المعارف،ط 2،القاهرة،1975،ص 18

الجزائر(محمد العيد)،حيث سلّط الضوء على حياة الشاعر ضمن الأحداث السياسية في الجزائر وأحوال المجتمع الجزائري،وكذلك ظروف ومناسبات إلقاء قصائد المختلفة.

أمّا كتابه(دراسات في الأدب الجزائري الحديث)فقد كان مجموعة من المقالات،راجعها لضبط تاريخ أو تصحيح عبارة،رغبة منه في أن تحتفظ هذه الدراسات بطابعها التاريخي والعاطفي[1].وبهذا يكون سعد الله قد قسم الشعر الجزائري الحديث إلى خمس مراحل متتابعة زمنيا،هي:

. شعر المنابر(من أواخر القرن الماضي إلى 1925)

. شعر الأجراس (1925 . 1936)

. شعر البناء (1936 . 1945)

. شعر الهدف (1945 . 1954)

. شعر الثورة (1954)

وقد التزم الشيخ سعد الله بالمنهج التاريخي في مؤلّفه(تجارب في الأدب والرحلة)،حيث عرض نصوصا مختلفة لأدباء جزائريين أمثال:أبو العيد دودو،وعبد الله الركيبي،ومحمد العيد آل خليفة،وأخضعها لترتيب زمني صارم[2].

2 . عبد الله الركيبي

يتميّز الناقد عبد الله الركيبي باعتماده المنهج التاريخي وكله وعي وقناعة بقدرته على مقاربة النص الأدبي،وهو أحد الاختيارات الممكنة لولوج أغوار النص،والكشف عن خباياه،باعتباره"المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ.فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العام[3]"،ونجد الركيبي،من خلال كتابه(القصة الجزائرية القصيرة)يلتزم المنهج التاريخي،حيث يتتبع تطوّر القصة الجزائرية من(1928 إلى 1962)،إذ تعرض إلى بيان ظروف نشأتها،ثم انتقل إلى التعريف بأشكالها وعناصرها.غير أنّ المنهج التاريخي قد يصيب صاحبه بالخيبة إذا تعلّق الأمر بشاعر مغمور

[1] . ينظر:أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،الرائد للكتاب،ط 5،الجزائر،2005،ص 8

[2] . ينظر:أبو القاسم سعد الله،تجارب في الأدب والرحلة،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983،ص 06

[3] . عبد الله الركيبي،تطور القصة الجزائرية القصيرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،الدار العربية للكتاب،ط 1،الجزائر،1983،ص 06

كمبارك جلواح،بحيث يعجز عن الإفادة بأسلحته الإجرائية،ويضطره إلى الاستعانة بمنهج آخر،وهو الأمر الذي وقع فيه الناقد عبد الله الركيبي في كتابه(الشاعر جلواح من التمرّد إلى الانتحار)[1]،رغم محاولاته الفرار إلى المنهج الفني،والانفلات من قبضة التاريخ أحيانا كثيرة.

ولم تكن تجربته النقدية في مؤلفاته الأخرى بعيدة عن المنهج التاريخي،إذ تتجلى روحه التاريخية من خلال كتابه(تطوّر النثر التاريخي)،ومن العنوان يظهر البرهان،فكلمة (تطوّر)تدل على الزمن،ويعلن أنّه يتخذ منهج"النقد والتحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حد ما[2]"،وكثيرا ما يلمس الدّارس ارتباط الركيبي بالمنهج التاريخي في كتابه هذا،والأمر شديد الوضوح مع مؤلَّفه(دراسات في الشعر الجزائري)، حيث يتعرض لنصوص منه بكثير من اللين بنية التعريف بالشعر الجزائري أكثر من نقده،وما استشهاده بنصيحة صالح جودت في دعوته"نقاد الأدب في المشرق العربي أن يتناولوا شعر هذا الكتاب برفق كبير،ولا يقيموا دراساتهم له على الأسس النقدية المعروفة[3]"،إشفاقا عليه من ظلم الفترة الاستعمارية الطويلة،التي لم تترك له مجالا للنهضة،ومعانقة الخالد من الأدب العربي والعالمي خير دليل على غايته من وراء عمله النقدي ذاك.وقد قسّم الشعر الجزائري إلى:شعر الانطواء،الدعوة،اليقظة والثورة.تبعا لمراحل تاريخية أخضع لها الدراسة الأدبية.

3. صالح خرفي

اتّخذ صالح خرفي المنهج التاريخي أداته في دراسة الشعر الجزائري،في كتابه(الشعر الجزائري الحديث)،الذي هو في الأصل أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه،حيث حصر دراسته في مدة قوامها أربعون سنة(1930 . 1970)،يقول عن معالم منهجه الذي تتبعه:"فقد استعنّا بالتاريخ في فهم النصوص وموقعها منه،وبالمجتمع في فهم ملابساتها وأصدائها،واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا وإحساسا،ولم نغفل السياسة التي تعتبر المنطلق الرئيسي للشعر الجزائري الحديث[4]"،وقد تناول

[1]. ينظر:عبد الله الركيبي،الشاعر جلواح من التمرّد إلى الانتحار،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1986،ص 08 . 09

[2]. عبد الله الركيبي،تطوّر النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1983،ص 07

[3]. عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر الجزائري الحديث،الدار القومية للطباعة والنشر،د ط،القاهرة،1961،ص 04

[4]. صالح خرفي،الشعر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1،الجزائر،1984،ص 08

فيه:الحياة العامة في الجزائر،السياسية والاجتماعية والدينية والأدبية.وقد توقف طويلا عند الأحداث السياسية،جاعلا في ذلك سببا في تجهّم الشعراء،فهي تقف دائما وراء المأساة السوداوية عندهم[1].وقد تحدّث فيه عن الشعر الذي قسّمه إلى أربعة أقسام:الديني،الثوري،العاطفي،والسياسي.أما الجانب الفني فكان قليل الحظ في كتابه هذا.

غير أنّ صالح خرفي يبدو قريبا جدا من تاريخ الأدب في دراساته حول الأدب الجزائري،بعيدا من النقد الأدبي،نظرا لغياب آليات المنهج النقدي[2].ومن مؤلفات صالح خرفي خارج الإطار الأكاديمي: (شعراء من الجزائر)،و(المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث)،و(سلسلة الأدب الجزائري الحديث)،وقد تناول فيها أربعة أعمدة أدبية جزائرية هي:رمضان حمود وعمر بن قدور الجزائري ومحمد السعيد الزاهري ومحمد العيد.ويبدو أن خرفي لم يستطع التحرّر من سطوة هذا المنهج،ولم يتمكّن من تجسيد بعض رؤاه الفنية فيما يتعلّق بالأعمال الشعرية الجزائرية،ويتّضح هذا في كتابه(حوحو في الحجاز)[3].

4 . محمد ناصر

يعتبر الناقد محمد ناصر أحد أبرز النّقاد الجزائريين،الذين أخضعوا التاريخ لدراساتهم،وقد بقي محافظا عليه طويلا،ويعتبر كتابه الثري(الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية)عملا جادا،بحيث مكّنه وعيه الأكاديمي،من تسخير هذا المنهج لدراسة الأعمال الأدبية،ويتجلى منهجه بقوله:"من الجدير بادئ ذي بدء،تحديد الإطار الزمني الذي يسعى البحث إلى تغطيته فإن كلا من بدايته ونهايته في حاجة إلى توضيح وتعليل[4]"،والكتاب في أصله أطروحة تقدّم بها لنيل شهادة الدكتوراه،والمتصفّح للكتاب يجده من الحجم الكبير،نظرا للكم الهائل للقضايا والأعلام الذين يشملهم البحث في الشعر الجزائري،وحصره في مدة تناهز الخمسين سنة(1925 . 1975).

[1] . ينظر:صالح خرفي،الشعر الجزائري الحديث،ص 24

[2] . ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 32

[3] . ينظر:المصدر نفسه،ص 32

[4] . محمد ناصر،الشعر الجزائري:اتجاهاته وخصائصه الفنية،دار الغرب الإسلامي،ط 2،الجزائر،2006،ص 07

وقد تناول الناقد محمد ناصر في منجزه هذا،في الباب الأول:اتجاهات الشعر الجزائري الثلاثة:التقليدي المحافظ،والوجداني الرومانسي،ثم الجديد(شعر التفعيلة وقصيدة النثر)،كما تطرّق إلى المؤثرات الأساسية في الشعر الجزائري،أما الباب الثاني فتطرّق فيه إلى الخصائص الفنية له،كالتشكيل الموسيقي وتطوّره وبحوره،ولغته الشعرية وتطورها،وما يشوبها من ضعف أو بذاءة أو كونها عامية أو دخيلة أحيانا.كما تطرّق إلى الصورة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين ومصادرها،ويبدو أنه اقترب من مفهوم النقد،ولم يقتصر على الجانب التاريخي للظاهرة الأدبية.واستعان بمناهج أخرى كالاجتماعي،والإحصائي،ولم يتعصّب لمنهجه،فغايته الأولى ملامسة الموضوعية ما أمكنه ذلك.

5 . محمد الطمّار

لقد تولّى محمد الطمّار من خلال مؤلّفه(تاريخ الأدب الجزائري)،فيما يبدو،مهمة إعادة الاعتزاز بالعربية لأهلها،بعدما تعرّضت لتشويه كبير من قبل المستعمر،حتى ترسّخ في اعتقادهم أنّها لغة ميتة غير قادرة على مواكبة الحياة العصرية،ولا مناص من نسيانها واعتماد الفرنسية محلّها،فبذل جهدا محترما لرد الاعتبار لها ولآدابها،خدمة للمواطن الجزائري،إيمانا منه بأنّهما من مقوّمات الشخصية الجزائرية متجاوزا العوائق،ويذكر"أنّ قلة المصادر لا يمكنها أن تصدّنا عن عمل تأريخي منهجي للأدب الجزائري[1]"،وبالفعل قد تمكّن من تحقيق رغبة كثير من المتشوقين إلى دراسة الأدب العربي الجزائري.

والكتاب يقع في(398 صفحة)،اعتمد فيه المؤلف المنهج التاريخي للتعريف بالأدب الجزائري،من مرحلة ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث،فجاء على ذكر أخبار الرستميين وشعرائهم أمثال بكر بن حماد في هجائه لعمران بن حطّان،ووصف برد تيهرت،ورثاء ابنه.كما تعرّض لدراسة الفترتين الصنهاجية والمرابطين الموحدين،حيث ذكر الشاعر الناقد ابن رشيق،وهكذا تناول باقي العصور مع شعرائها،إلى غاية العصر الحديث،حيث عرّف بشخصية الأمير عبد القادر؛الإنسان والشاعر،وبشعره،ثم تطرّق لشعراء جمعية العلماء المسلمين،كمحمد العيد والربيع بوشامة،كما ركّز على أيام الثورة التحريرية،وشعرائها من أمثال مفدي زكرياء.

[1] . محمد الطمّار،تاريخ الأدب الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،2006،ص 04

6 . عبد المالك مرتاض

اعتمد مرتاض المنهج التاريخي كثيرا خاصة في بداياته النقدية،من خلال كتبه:(فنون النثر الأدبي في الجزائر)،و(فن المقامات في الأدب العربي)،و(نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)،وقد عُرف مرتاض بالترحال بين النّقود،إذ لا يطيب له المقام في منهج واحد.وسرعان ما يكفر بما جاء به المنهج التاريخي:"لا بيئة،ولا زمان ولا مؤثرات..وإنما هو نص مبدع نقرؤه:فهو الذي يعيننا،فهو الذي يجب أن ندرسه ونحلّله بالوسائل العلمية،أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم[1]"،ولم يكتف بالترحال بين المناهج السياقية،بل همّه نشدُ الحقيقة أنّى وجدها،ثم يجرّب النّسقية،ولا يرسو على مرفأ نقدي معين.

هذه أبرز الأقلام النقدية في الساحة النقدية الجزائرية،إضافة إلى نقاد آخرين،ومن بين الأقلام المبكّرة؛الأستاذ يحي الشيخ صالح،الذي يستفيد من عدة مناهج،كالمنهج النفسي،والمنهج التاريخي[2].وكذلك عبد الله حمادي،حيث قدّم دراسات عن الشّعر الإسباني،يبدو فيها المنهج التاريخي سافر الوجه،خاصة في كتابه(مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر)،الذي ضمّنه بعض الأسماء الشعرية الإسبانية المعاصرة،وقدّمها إلى القارئ العربي،وكتابه(دراسات في الأدب المغربي القديم)،حيث مثّلت النصوص الأدبية وثائق مهمة للتأريخ لبعض الظواهر والأحداث،كتاريخ الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وتاريخ سقوط غرناطة وأسبابه[3].وكذلك الوناس شعباني،بكتابه(تطوّر الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980)،الذي لجأ فيه إلى التاريخ،اقتضتنا طبيعة الدراسة أن نتّخذ المنهج التاريخي التحليلي منهاجا لنا في هذا البحث،فقسّم الموضوع إلى ثلاث مراحل تاريخية[4].

ب-المنهج الانطباعي

تعود الانطباعية في أصلها إلى الفن التشكيلي،ثم"انتقلت إلى النقد الأدبي على أنّها منهج ذاتي حر،يسعى الناقد خلاله إلى أن ينقل القارئ ما يشعر به اتجاه النص الأدبي،تبعا لتأثّره الآني والمباشر

---

[1] . عبد الملك مرتاض،الألغاز الشعبية الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،1983،ص 06

[2] . ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية،ص 32

3 . المصدر نفسه،ص 32

[4] . نفسه،ص 33

بذلك النص،دون تدخّل عقلي أو تفكير منطقي صارم[1]".ولا يكون الناقد الانطباعي موضوعيا بقدر ما يركّز على ذاتيته،محاولا تصدير أفكاره وخواطره حول النص المدروس،ويبيّن وجهة نظره حول الموضوع الذي يثيره النص،فَ"يجعل منها مناسبة لتقديم أفكاره بأسلوب إنشائي عاطفي،وقلّما يقتطف من النصوص الأدبية شواهد يسند بها وجهة نظره أمام القارئ.وهو في كل ذلك يتّخذ من ذوقه الخاص عدّته الأساسية،ولا لجأ إلى التحليل أو التعليل إلا نادرا[2]"،إنّه بهذا يعتمد على ذاتية الناقد،وما يجول بخواطره حول موضوع النص.ومن أبرز روّاد النّقد التّأثري أناتول فرانس* Anatole France،وأندري جيد** Andre Gide،وقد"ظهر أكبر نقاد فرنسا بل ربما أكبر نقاد العالم سانت بيف،الذي ركّز اهتمامه في تفسير أعمال الأدباء على دراسة حياتهم الخاصة واستقصاء جميع تفاصيل حياتهم الحميمة حتى اتّهمه الأدباء المعاصرون له بما يشبه التّجسس على حياتهم الخاصة[3]".

هذا،وقد عرف النقد العربي الانطباعية بعدة مسميات منها:المنهج التّأثري،أو الذّوقي،أو الانفعالي.ومن أعلامها في نقد العربي يحي حقي،وقد اتّفق الدارسون العرب على أنّ طه حسين (1889ـ 1973)هو حامل لواء النقد الانطباعي في الوطن العربي[4]،وقد سار على نهجه تلميذه محمد مندور(1907 . 1965)،الذي يؤمن بأنّ"المنهج التأثري...لا يزال قائما وضروريا وبديهيا في كل نقد أدبي سليم[5]".ويلزم مندور النّاقد الانطباعي بالتجرّد والتزام الصّدق والحيادية في نقل أفكار الكاتب للقارئ كما هي،من غير"تشويه للعمل الأدبي المنقود وموقف كاتبه،إذ يجب عليه أن يقدّم صورة أمينة سليمة للعمل المنقود و كاتبه،وأن ينحي ذاته وعقائده الشخصية أثناء رسمه لهذه الصورة

---

[1]. يوسف وغليسي،النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية،ص 8

[2]. عمار بن زايد،النقد الأدبي الجزائري،ص 133

*أناطول فرانس:روائي وناقد فرنسي من مواليد باريس سنة 1844،نال جائزة نوبل عام 1921،توفي سنة1924

**أندري جيد:كاتب فرنسي من مواليد باريس سنة 1869،نال جائزة نوبل في الآداب عام 1947،توفي سنة 1951

[3]. محمد مندور،الأدب وفنونه،دار نهضة مصر،ط 5،القاهرة،2006،ص 134

[4] وغليسي،مناهج النقد الأدبي،ص 9

[5]. المرجع السابق،ص 129

حتى لا يشوهها مقتديا في هذا بالناقد الفرنسي"جوستاف لانسون"في دعوته إلى الأمانة في نقل الحقائق والقيم التي جاء بها النص.ويمكن تلخيص خصائص هذا المنهج في النقاط الآتية:

. محاربة المعايير النقدية الأكاديمية،والانتصار للذوق الذاتي الذي يشكل لب الدائرة النقدية الانطباعية.

ـ الافراط في استحسان النصوص أو استهجانها،على السّواء،وهو ما يسميه جابر عصفور(الحب والكره)،التي يتوسّل بها الناقد الانطباعي جاعلا من حالته المزاجية معيارا نقديا متقلّبا.

ـ العدول عن النصوص المدروسة إلى أجواء نائية من الهوامش والخواطر والذكريات الذاتية،والتطويح بالقارئ في هذه الفضاءات القصية؛إذ غالبا ما تحمل الناقد موجة تأثراته الذاتية بعيدا عن النص،لتلقي به في لجة عواطفه الخاصة.

ـ الإسراف في استعمال اللغة الإنشائية الشاعرية التي يطغى عليه ضمير المتكلّم(أنا)وصيغة التفضيل (أفعل)،وسائر الأساليب الانفعالية[1].

ولأنّ النقد الانطباعي نقد يعتمد كثيرا على الذوق الذاتي،ينأى عن الأسس العلمية،فهو لا يتطلّب كثيرا من الموضوعية والدقة العلمية،فقد عرف على أيدي من اقتحموا الحركة النقدية آنذاك،ووجد عدد غير فليل ممن تسلّق الانطباعية،و"قد تعزى،في كمّها الهائل،إلى كون الناقد الجزائري ناقدا متواكلا،لا يجشّم نفسه مشقة البحث والتنقيب في أغوار الظاهرة الأدبية[2]"،ولهذا نجد كثيرا من النقاد اعتنق الانطباعية لهذه الأسباب،كما لعبت المنابر الصحفية دورا في انتشار النقد الانطباعي في الجزائر،الأمر الذي سهّل من الوظيفة النقدية لدى كثير ممن تراوده خواطر حول نص من النصوص.وللنقد الانطباعي سمات سبع هي :الروح القوية،والنفس الكبيرة،والقلب الرحب،والنظرة الصادقة،والشعور الخصب،والخيال الوثّاب،والإطار المبتكر[3]"،كما يعتبرون الصدق في التعبير من أهم مبادئهم،حيث"جعلوه قضية من القضايا النقدية الكبرى التي ناقشوا فيها النقاد التقليديين،فالأدب في نظر هؤلاء ليس خبرة يكتسبها الأديب بفضل الممارسة بقدر ما هو تعبير عن مشاعر

[1]. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 14

[2]. المصدر نفسه،ص 70

[3]. عمار بن زايد،النقد الأدبي الجزائري،ص 130

إنسانية،وتصوير لوجهة نظر خاصة نحو الحياة والوجود والناس[1]".ومن أبرز النقاد الجزائريين التي اشتغلت بالمنهج الانطباعي،أحمد منور والطاهر يحياوي ومحمد توامي وعبد الملك مرتاض.

1 . أحمد منوّر

يقر الباحث أحمد منور بأنّ كتاباته النقدية،في مجملها لا ترقى إلى العمل النقدي،وأنّها"لا تدخل في باب النقد،ولا ما يشبه النقد،وإنّما هي قراءة حرة لم ألتزم فيها بمنهج معين،ولا بنظرة نقدية محددة،إني أعتبرها مجرد وجهة نظر،ومشاركة في الحوار الدائر على مستوى الساحة الأدبية[2]"،وقد تناول رواية (غادة أم القرى)لرضا حوحو بالدرس،ولكنّه طرقها من زاوية صاحبها،وظلّ يطلق أحكاما عامة لا تشفي غليل الدّارس،فلا يتطرّق إلى الجانب الفني لإفادته،بل يكتفي بالإطراء على المؤلف،ومن هذا قوله:"كان رضا حوحو رائدا في المسرح الفصيح،فقد أعطى إنتاجا غزيرا بالقياس إلى غيره[3]"،فكلمة (الكثير وغيره)فضفاضة،لا تحيل إلى ما يرومه الناقد،كما يلاحظ عليه وقوعه في إصدار الأحكام دون تعليل ولا تمثيل لها.

2 . مخلوف عامر

يعترف الناقد مخلوف عامر في كتابه(تجارب قصيرة وقضايا كبيرة)،بأنّ مرحلة السبعينيات قد أثرت فيه وفي العديد من أبناء جيله،حيث سادت الانطباعية،التي تميّزت بكثير من السطحية،و"كنت أجد ميلا للإطلاع على ما كتبه الأدباء،وأحسّ برغبة تدفعني لأن أسجّل انطباعاتي حول ما أقرأ،وألحّ على القول بأن ما كتبته لا يعدو أن يكون مجرد انطباعات لا ترقى إلى مستوى النقد بمفهومه الصحيح[4]"،وتبرز انطباعية مخلوف عامر من خلال تناوله لبعض القصص الجزائرية كقصة(الشمس تشرق على الجميع)لإسماعيل غموقات،وهو يعلّق عليها بعبارات تحمل شيئا من التقدير الذاتي،قوله:يبدو لي،أتمنى،أنا مقتنع،أنا.وكثير من عبارات النقد للحوار الدائر بين شخصيات القصة

[1] . محمد مصايف،النقد الأدبي في المغرب العربي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،1979،ص 206

[2] أحمد منور،قراءات في القصة الجزائرية،المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،1981،ص 14

3. المرجع السابق،ص 25

4. مخلوف عامر،تجارب قصيرة وقضايا كبيرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1984،ص 7

غير المعلّل،فيصف العمل بالضعف،ثم يأتي لاستحسانه برمّته في مقام ثاني،ثم يعود لنقده بلهجة أشد في مقام آخر،وكثيرا ما ينعت الصراع الدرامي بالسّذاجة دون تبرير،في تعليقه على رواية(باب الريح)علاوة وهبي.

3 . عبد الملك مرتاض

لم يحفل الناقد عبد الملك مرتاض كثيرا بالنقد الانطباعي،اللهم إلا تلك البداية التي استهلّ بها مشواره النقدي مع هذا المنهج،خاصة في كتابه(القصة في الأدب العربي القديم)،وسرعان ما أدرك سطحية أدواتها،وراح ينعت أصحابها ب"الكلاسيكيين الانطباعيين المتعصبين الذين يتسلّطون ظلما و عدوانا على المؤلف فيزعجونه بالترّهات طورا ويطرونه بالمدح طورا،و يقذفونه بالتجريح طورا آخر دون أن يلتفتوا،أو يكادوا يلتفتون،إلى النص وما فيه من ثروات المعرفة والجمال[1]"،ومن خلال نظرة مرتاض للمنهج الانطباعي،أدرك كثير من النقاد الجزائريين خطورة النقد في ظل هذا المنهج،وعدم قدرته على محاورة النصوص محاورة عقلانية،فأخذوا يعزفون عن ممارسته،ولعلّ هذا من أسباب قلة النقاد في الساحة الأدبية الجزائرية.

هذا،إلى جانب ثلة من النقاد والناقدات،ممن تميّزت متونهم النقدية بعبارات غلب عليها التخمين والترجيح،فهذه أم سهام تنهج المنهج ذاته من خلال تعليقاتها في كتابها(شظايا في النقد والأدب)،وكذلك محمد بوشحيط في دراسته(قراءات انطباعية في الرواية الجزائرية الحديثة)،وكذلك محمد زتيلي بمؤلّفه(فواصل)،وجروة علاوة وهبي بدراسته(التجريب في القصيدة العربية)،وكل هؤلاء اتّخذوا من النقد الانطباعي مركبا لهم لإيصال ملاحظاتهم وآرائهم حول النصوص التي درسوها[2].

ج-المنهج الاجتماعي

يعتبر المنهج الاجتماعي منهجا سياقيا،يهتم بمدارسة النصوص الأدبية بامتدادها الاجتماعي،وهو أحد"المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية و النقدية،وقد انبثق هذا المنهج،تقريبا،في حضن المنهج

[1] . عبد الملك مرتاض،ألف ليلة وليلة،دار الشؤون الثقافية العامة،ط 1،بغداد،1989،ص 11

[2]. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 71

التاريخي،وتولّد عنه،واستقى منطلقاته الأولى عنه[1]".وقد برز في المنهج الاجتماعي تياران:تيار يعرف بعلم اجتماع الظواهر الأدبية،وهو تيار تجريبي أمبريقي[2]،ومن أهم نقاده"سكاربيه"،الذي يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية مرتبطة بقوانين السوق القائمة على الكم والكيف،ومن أهم مآخذهم تسويتهم للأعمال الأدبية متغافلين الطابع النوعي لها.وتيار المدرسة الجدلية،إذ ترجع إلى"هيجل نفسه ورأيه الذي بلوره فيما بعد ماركس في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي[3]"حيث أن البنية التحتية الممثلة في الإنتاج والحياة الاقتصادية والاجتماعية هي أساس البناء،وعليه ترتكز البنية الفوقية المتمثلة في الثقافة عامة،والأدب والفن والفكر والدين،فالفكر الذي يحمله الأديب مرتبط بحياته الاجتماعية والاقتصادية.ومنظّر هذا التيار هو جورج لوكاش،ثم جاء بعده لوسيان غولدمان الذي طوّر مبادئ لوكاش،واصطنع جملة من المصطلحات الجديدة،والتقنيات الإجرائية التحليلية،فهو يهتم بدرجة أولى بالجانب الكيفي لا الكمي[4].وتعد نظرية الانعكاس،من ركائز هذا المنهج،والتي تعلّق أي ازدهار أدبي بازدهار المجتمع في كافة مناحي الحياة العقلية والاجتماعية والاقتصادية،والعكس صحيح؛فانكسار المجتمع وتخلفه سيلقي بظلاله على الحياة الثقافية،فينعكس في صورة أدب منحط،لكن مراجعة تاريخ الآداب قد أثبت قصور هذه النظرية،ولنا مثال حي في العصر العباسي الثاني الذي امتاز بانحطاط الحياة العامة،بينما كان الأدب لا يزال يتصاعد في منحاه التطوّري[5]،وقد تنبّه الماركسيون لهذا المأزق الذي يهدد حياة منهجهم،فحاولوا تقديم مخرج لأزمة الانعكاس،من خلال تصور العصور الطويلة.

وقد انتشر المنهج الاجتماعي في الوطن العربي،بعد اجتياح أفكار الماركسيين ومبادئهم لبلدانه،واعتنقها الرواد من أمثال :محمود أمين العالم،لويس عوض،طه حسين،عز الدين

1 . صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ميريت للنشر والتوزيع،ط 1،القاهرة،2002،ص 45

2. المرجع نفسه،ص 49

3 . نفسه،ص 56

4. نفسه،ص 57

5 . نفسه،ص 46

إسماعيل،حسين مروة،نبيل سليمان،وحميد لحميداني.وقد عرف حياة جديدة بعد أن تحوّل البنيويون إلى الواقعية تحت مسمى البنيوية التكوينية،التي من رموزها:محمد برادة،إلياس خوري،محمد بنيس،يمنى العيد،ومحمد رشيد ثابت،وقد سيطر النقد الاجتماعي(الواقعي) على نطاق واسع في الأدب العربي،خلال الستينيات والسبعينيات،ليشهد تراجعا في مرحلة الثمانينيات[1].

ولم يكن الأمر مخالفا في الجزائر،إذ استغرق النقد الاجتماعي مساحة واسعة من المنجز النقدي الجزائري،وبشكل صارخ في فترة السبعينيات،أيام هيمنة الإيديولوجية الاشتراكية على كل مفاصل الحياة:سياسة واقتصادا وثقافة،وما صاحبها من ثورات:زراعية وصناعية وثقافية،وقد عرفت الساحة الثقافية رواجا منقطع النظير للفكر الماركسي.وبهذا تصدّى النقد الاجتماعي للأدب الجزائري،وزاد من سلطته عليه،وراح يمجّد كل أدب يتناول واقع الناس،ويقسو على الأدباء المارقين عن نهج الواقعية الاشتراكية،الذين لا يجعلون حياة الناس وواقعهم أولى أولوياتهم.وقد ترعرع في ظلّ هذه الإيديولوجية نقاد كبار أمثال:محمد مصايف،محمد ساري،الأعرج واسيني،زينب الأعوج،عمر بن قينة،وبعض من أعمال عبد الله الركيبي ومخلوف عامر ومحمد بوشحيط وعمر أزراج[2].

1 . عبد الله الركيبي

على الرغم من سيطرة المنهج التاريخي على أعمال الركيبي النقدية،إلاّ أنّه كان وسيلة لتفسير الأدب اجتماعيا،إذ يعلن:"أنّ اهتمامنا انصبّ،في تحليل النصوص الشعرية،على الجانب الاجتماعي وركّزنا عليه وربطنا بين الشاعر وبيئته،بين المنشئ وجمهوره،واعتبرنا الشعر لدى المنشئ تعبيرا عن ذاته،وفي الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع ومعطيات العصر[3]".وقد التزم في دراسته بهذا المنهج إيمانا منه بأنّ الشعر نشاط إنساني ينقل بأمانة صورة قريبة،إلى حد ما،من واقع الشاعر.ويذهب وغليسي إلى أنّه للناقد الركيبي عذره في التقصير المنهجي الذي وقع فيه،في مؤلّفه"الشعر الديني الجزائري الحديث"،ويحصره في تثبيت المضامين وحشد النماذج المجسّدة لها،مع قلة اعتناء بالجانب الفني

[1]. ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 41

[2]. ينظر:المصدر نفسه،ص 42

3. عبد الله الركيبي،الشعر الديني الجزائري الحديث،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،1981،ص 08

فيها،نظرا لطول المدة التي اشتغلت عليها الدراسة (60 سنة)،إضافة إلى اشتمالها على خاصيتين لغويتين هما:الأدب الرّسمي الفصيح والأدب الشعبي الدارج.بينما يرميه بالتقصير الصّارخ في مؤلّفه"قضايا عربية في الشعر الجزائري"،بحيث يأخذ عليه تأخّر الدراسة الفنية وتقهقرها لصالح لغة تقريرية رتيبة[1].

ونظرا لغلبة الرؤية التقريرية للمنهج المعتمد لديه،ربما أملى عليه تقصيره في الجانب الجمالي للنص لصالح اعتبارات مختلفة لا تفيده،ولا تسهم في حل كثير من عقده،للدعوة إلى ضرورة الأخذ"بالمنهج النقدي الجمالي الاجتماعي،فنهتم بالنص من حيث أنّه تعبير عن تفرّد الأديب وعن مزاجه ووعيه وثقافته ورؤيته الخاصة،هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ هذا الفرد يعيش في مجتمع هو جزء منه،يحيا لحظة حضارية معينة لها مستواها الفكري والثقافي والاقتصادي والاجتماعي،فكيف عبّر عنها ؟وبأيّة لغة أو بأي أسلوب ؟وبأي محتوى ؟[2]".وهي دعوة،في الحقيقة،متأخرة وفق منظور"وغليسي"،لا تعني الكثير،غير أنّها تحيل إلى شعوره بالذنب والتقصير حيال العمل الإبداعي،في غياب مقاربة جمالية تقدم أي إضافة للعمل وللقارئ على حد سواء.

2 . محمد مصايف

لعلّ أهم ما ينعت به النّاقد محمد مصايف هو عدم انضباطه المنهجي،وكثير من الدّارسين لأعماله النقدية،اعترفوا بصعوبة تحديد المنهج الذي أخضع له دراساته،حتى أنّ هناك من أوجد له منهجا"إنسانيا"،الذي يبقى غامض المفهوم،غير محدد المعالم،ويمكن"تصنيف منهج الناقد مصايف ضمن خانة محددة، لم نجد أحسن من إدراجه ضمن الاتّجاه الإنساني في النقد الأدبي[3]".غير أنّه لا وجود لهذا الاتجاه الإنساني على خارطة النقد سواء العربي أو الغربي،ويرجّح أن الناقد عبد الملك مرتاض متأثّر بالناقد شايف عكاشة،صاحب هذا المصطلح (الاتجاه الاجتماعي في النقد

[1]. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 44

[2] . عبد الله الركيبي،الشعر في زمن الحرية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،1994،ص 185

[3] . عبد الملك مرتاض،ألف ليلة وليلة،دار الشؤون الثقافية العامة،ط 1،بغداد،1989،ص 11

المصري)،ولعل مرتاض يريد من وراء المصطلح اهتمام مصايف بالجانب الإنساني من الأعمال الإبداعية.

ولا يمكن اعتبار اختلاف بعض النقاد في توحيد رؤاهم حول منهج مصايف،دليل على اضطراب المنهج لديه،وإنّما هو من قبيل تحقيق الشخصية النقدية المتفرّدة،وهذا ما يتّفق مع دعوته إلى عدم تقيّد الناقد بالمنهج الواحد في كل أعماله النقدية[1].فالمتأمّل لكتاباته وأعماله النقدية،خاصة كتابه(دراسات في النقد والأدب)ليلمح شيئا من تضارب بعض المصطلحات،وتنوّع تسميات المنهج النقدي،غير أنّها لا تعدو أن تكون محاولة للتميّز وتأصيل منهجه،وقد أعلن في كتابه (دراسات في النقد والأدب)أنّه يعتمد منهجا وسمه بالمنهج الواقعي التقدّمي،ويوضح طبيعته بقوله:"في كل هذه الدراسات كنت أنظر إلى النص على أنه أثر أدبي يعبّر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية،دون إغفال الجانب الفني دون الأثر الأدبي.أي نظرت إلى مضمون هذا الأثر ومدى علاقته بنفس صاحبه وبالمجتمع[2]"،فجلي من قوله هذا،أنّه ناقد اجتماعي،مهما كانت المغالطات،ودليلنا في هذا تركيزه على القضايا الاجتماعية والمجتمع،واهتمامه بالمضمون على حساب الشكل والجمال،وتركيزه أيضا على الرسالة الاجتماعية للأديب،إذ عليه أن يكون لسان حال الطبقة الكادحة في المجتمع،كما على الناقد أن لا يغفل الجانب الاجتماع في أعمال الأدباء،ومن أبرز المصطلحات التي أولاها مصايف عناية خاصة مصطلح"الالتزام"وقد أسهب في الحديث عنه في كتابيه(دراسات في الأدب والنقد/الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام).

وينكشف منهجه بقوله إنّ"رسالة الأديب الجزائري في الساعة الحاضرة رسالة مزدوجة:فمن جهة أولى ننتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة،ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمق الاتجاه العقائدي الذي تعتنقه وتسير عليه هذه الطبقة[3]"،فهذا نداء بالصوت الجهور إلى توجيه الأدباء نحو الأدب الاجتماعي،وكل ما يمس حياة المواطن العادي،كما نلمح بعض المصطلحات الدّالة على الالتزام

1 . ينظر:محمد مصايف،دراسات في النقد والأدب،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1998،ص 05

2 . المرجع نفسه،ص 05

3 . نفسه،ص 16

والاشتراكية مثل:رسالة الأديب،الطبقة الكادحة.إنّه يدعو الأديب إلى أن يتواضع أمام القارئ،ويجب عليه"أن لا ينسى كذلك أنه يكتب لقرّاء نصف مثقفين،والجماهير يهمّها أن ترى نفسها فيما يكتب عنها،لأن تذكّره لهذه الظاهرة يجعله يعتني بعباراته،ويوضح أفكاره ومواقفه،فيظهر عمله في متناول أغلبية القراء،والقضية التي تخص اللغة والأسلوب كما تخص المضمون ذاته[1]"،إنّه يدعو إلى أن يكون الأدب شعبيا،متاحا للجميع،ولا يخصّ طبقة بعينها،وكذا الاهتمام بما يفيد من أفكار تقدّمية وإصلاحية يتطلّع إليها عموم الشعب،وأنّه لا مجال للغة الراقية والأسلوب المنمّق والخيال الآسر،ولا وقت للترف الفكري أيضا،ويصرّح بدعوة النقّاد،بل يوجّههم إلى تسليط الضوء على الأعمال الإبداعية التي تتناول قضايا المجتمع،والاحتفاء بها،والإكبار بأصحابها،لأنّ"تحديد الناقد للاتجاه العام لا ينبغي أن يكون حياديا،بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع،ويجوز له أن يجامل في الحكم على الأعمال التي تشذّ على الخط العام،وتخدم تطلّعات غير مشروعة[2]".و بهذا يتّضح بما لا يدع مجالا للشك أنّ الدكتور محمد مصايف،كان ناقدا اجتماعيا،وإن تخلل أعماله نتف من النقد النفسي والفني،وما تركيزه على قضايا المجتمع والعمال والالتزام،وتسخير الأدب عموما لخدمة المجتمع،وجعله رسالة هادفة في سبيله،لدليل قاطع على تبنّيه المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي.

3 . واسيني الأعرج

يعدّ الناقد واسيني الأعرج من أكثر النقاد الجزائريين تغلغلا في المفاهيم النقدية للمنهج الاجتماعي وأصوله المادية الجدلية،ويدلّل على ذلك بمؤلَّفه(اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)[3]،ومن أبرز المصطلحات التي يعتمد عليها واسيني في تجربته النقدية،مصطلح"الطبقة"،فهو يركّز على التناقضات الاجتماعية في النص،وما يمكن أن تفرزه من صراعات طبقية،ومصطلحات أخرى كالإقطاعية الواقع،الوعي الجماهيري،الفلاحون،العمال،البطل،الواقعية الاشتراكية،البنية الفوقية،البنية التحتية.أمّا كتابه(النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية)،فيقع في مائة وأربع وأربعين صفحة،وهو دراسة

1 . محمد مصايف،دراسات في النقد والأدب،ص 67

2 . المرجع نفسه،ص 22

3 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 50

نقدية لست(06)روايات جزائرية،هي:"الحريق"لنور الدين بوجدرة،"ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة،و"طيور في الظهيرة"لمرزاق بقطاش،"على الدرب"لحاجي محمد الصادق،"الطّموح"لعرعار محمد،و"قبل الزلزال "لبوجادي علاوة.

ويحدّد الناقد واسيني الأعرج النهج المشترك بينها،وهو الاتجاه الواقعي الانتقادي،كما يقترب من تحديد مفهوم الواقعية،بمعناها العلمي على أساس فلسفي مادي بكامل أبعادها،وقد ركّز على تحديد سمات الواقعية النقدية في أوربا،معتمدا في ذلك على بلزاك*Balzac،وتولستوي**.ويعتقد بأنّه"لا يمكن فهم الواقعية الانتقادية أو النقدية بشكل واضح ،بدون الرجوع إلى هذين الأديبين العظيمين،وإلى الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية،التي أسهمت في إنتاج أدبياتهما على شاكلة،أو على نسق دون غيره[1]"،وبهذا تمكّن الأعرج من حصر مفهوم "الواقعية"واختلاف طروحاتها الجمالية والفكرية من منطلق تاريخي موضوعي،وتحديد الفروقات بين الواقعية النقدية،والواقعية الاشتراكية وأوجه التلاقي بينهما أيضا.ويخلص الناقد إلى أن الواقعية النقدية تحمل ضعفا بداخلها،يتمثّل في ضعف الحركات العمالية،وفلسفاتها النظرية،التي لم يكن قد اكتمل نضجها،ودخلت في مرحلة التجريب لمواجهة العالم الرأسمالي،وظهر بهذا عجز أدبائها عن كشف القوى التي تقود المجتمع إلى الزوال،فكانت نظرتهم قاصرة عن تخيّل المجتمع البديل للمجتمعات الرأسمالية[2].وبما أنّ الرواية الجزائرية غريبة عنها البورجوازية،فقد تفطّن واسيني لهذا الأمر،حيث ربط الأدب الجزائري بواقعه الذي أفرزه،بدءا بالانتفاضات الشعبية إلى ثورة التحرير.وقد أبرز الناقد التيار الواقعي انطلاقا من شعر الأمير عبد القادر،والكتابات التي دارت حوله،التي يشهد بأنّها"إذا لم تكن قد أسست للواقعية في الجزائر فهي أسهمت بشكل أو بآخر في توجيه الشعر الجزائري وجهة غير

* اونوريه دي بلزاك: روائي فرنسي من مواليد سنة 1799،يعتبر مع فلوبير مؤسسا الواقعية في الأدب الأوروبي،توفي سنة 1850

**الكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي:روائي روسي ومصلح اجتماعي كبير من مواليد سنة 1828،أشهر أعماله روايتي(الحرب والسلام)و(أنا كارنينا)من الأدب الواقعي،توفي سنة 1910

1 . واسيني الأعرج،النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،1985،ص 5

2 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 20

رجعية[1]"،فهو يعتقد أنّ كل عمل أدبي لا يصب في خدمة مجتمعه،مهما كانت قيمته الفنية،لا يمكن أن يدرج ضمن الأعمال الخالدة والجديرة بالتقدير.

وإلى جانب هؤلاء النقاد،يسعى محمد ساري إلى الإفادة من طروحات لوكاتش وغولدمان،وباقي المنظرين للفكر الواقعي والإيديولوجي،وقد استطاع ولوج عالم النقد الاجتماعي عبر كتابه(البحث عن النقد الأدبي الجديد)،الذي من خلاله،يبدو اعتماده للبنيوية التكوينية،باعتبارها امتدادا وجيلا آخرا للمنهج الاجتماعي،معرّفا بها ومتطرّقا إلى المصادر الثقافية للتوجه النقدي لدى غولدمان،وتسليطه الضوء على الرؤية المأساوية التي يتّسم بها أفكار وآراء جورج لوكاتش[2]،ثم يتّجه الناقد في قسم آخر من الكتاب إلى دراسة وضعية النقد الجديد في الجزائر،وسبل إرساء أسس هذا النقد،كما حاول الإطاحة بالمنهج البنيوي التكويني في النقد الأدبي الجزائري الجديد(الإشكالية في رواية العشق والموت في الزمن الحراشي)[3].أمّا الناقد إبراهيم رماني،الذي يصعب تصنيفه ضمن إطار منهجي واحد وواضح،بل يرغب في أن يستفيد من مختلف المناهج والنظريات،ويعتبر حالة جزائرية شاذة في المنهج،نظرا لعدم احتفائه بمصطلحات المنهج[4]،ومن أعماله النقدية:"بحثا عن الشعر المفقود"،و"إرهاصات سرابية لأبي القاسم خمّار".كما يجدر التنويه بجهود زينب الأعوج،وعمر بن قينة ومحمد بوشحيط،وعمر أزراج،وأحمد منور،وأحمد طالب.

د . المنهج النفسي

لعلّ ظهور المنهج النقدي النفساني يزامن علم النفس بريادة"سجموند فرويد"(1856 . 1939)[5]،وقد اعتبر ما قبل فرويد هو من قبيل الملاحظات العامة،التي لا يمكن أن تؤسس لمنهج علمي بقدر ما تمثل إرهاصات له،ومقدمات تسبق انبعاثه،"فالمنهج النفسي بدأ بشكل علمي منظم

1. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 21
2. محمد ساري،البحث عن النقد الأدبي الجديد،دار الحداثة،ط1،بيروت،لبنان،1984،ص 10
3 . المرجع نفسه،ص 56 . 103
4 . ينظر:المصدر السابق،ص 55 . 57
5. السابق،ص 79

مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات (فرويد)في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس،حيث استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن،كتجليات للظواهر النفسية[1]"،حيث طبّق نظرياته على لوحة الموناليزا للرسام الإيطالي"ليوناردو دا فنشي"،وتمكّن من خلالها،من تحليل شخصية صاحبها"ليوناردي فانشي"كما حلّل شخصية الروائي الروسي"دستوفسكي"من خلال رواية (الإخوة كرامازوف)،وأعمال أدبية أخرى[2].ويعتبر عباس محمود العقاد،وعبد القادر المازني وطه حسين وجورج طرابيشي،وعز الدين إسماعيل أبرز رواد هذا المنهج في العالم العربي،غير أنّ هذا الأخير الذي دان بالمنهج النفساني طويلا،ثم تراجع عنه معلنا أنّه كان قد تورّط في التصوّر القديم،وأنّه آن الأوان لإعادة النّظر فيه بتقديم نماذج منهجية جديدة[3].

وقد اتّهم المنهج النفسي بقصوره وعجزه في محاورة النص الإبداعي ككتلة واحدة،إذ أنّه يكتفي بشرح بعض الإشارات الأدبية،إذ إنّ"قصارى ما يبلغه المنهج النفسي لتحليل الأعمال الأدبية إنّما هو إضاءة بعض المناطق الخاصة في العمل الأدبي تاركا بقية المناطق ـ وهي الغالبية ـ في الظّل،لأنّ فهمها وتفسيرها لا ينتمي إلى هذا المجال،ولا تفلح معها أدواته[4]".ولعلّ ما يؤكّد هذا القصور هو ترهّل القاعدة النفسانية في عقد علاقة سببية بين العامل النفسي من جهة،والإنتاج الفني من جهة أخرى،وما يقوض هذه القاعدة كلية هو وجود أشخاص كثيرين،يتعرضون لحالات التوتر والكبت والعصاب،وغيرها من الضغوطات النفسية،لكن القليل منهم من يتمكّن من التعبير عن هذه المعاناة النفسية،بواسطة أعمال أدبية[5].ومن أبرز المصطلحات المتداولة في المنهج النفساني:مصطلح التعويض،ومصطلح الجفاف النفسي،وعلى الرغم من تعدّد الاتجاهات النفسية التي استفاد منها النقد

1 . صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ص 66

2. ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 79

3. المصدر نفسه،ص 82.

4 . صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ص 73

5 . ينظر:المرجع نفسه،ص 74

الأدبي،وتضاربها أحيانا وتغيّرها أحيانا أخرى،إلا أنّ النقد النفساني ظلّت تحكمه باقة من المبادئ،يمكن حصرها في الآتي:

ـ ربط النص ب"لا شعور"صاحبه.

ـ افتراض وجود بنية تحتية للنص،متجذّرة في"لا وعي"الكاتب،وهي التي يستهدفها الناقد النفساني.

ـ النظر إلى شخصيات النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

ـ النّظر إلى صاحب النص (والفنان عموما)على أنّه عصابي،أما النص فهو عرض عصابي،يعكس المكبوت الحقيقي في شكل بديل مجازي مقبول اجتماعيا،وهو ما يسمى تساميا[1].

ويرجع الباحث يوسف وغليسي غياب النقد النفساني إلى نقص في إدراك المفاهيم السيكولوجية لنقادنا الجزائريين،مؤسسا حكمه هذا على آراء أبو القاسم سعد الله،التي وإن كانت صائبة بُعيدَ الاستقلال،إلا أنّها لم تعد كذلك مع ظهور طبقة من الأدباء والنقاد خاضت غمار النقد النفساني،كما يعزو ذلك الغياب إلى تزامن ظهور المنهج النفساني في الجامعة الجزائرية مع ظهور النقد البنيوي والسيميائي والأسلوبي،ما جعله يندحر أمام المد النسقي[2]،لكن زعمه هذا يجانب الصواب في كثير من أطواره،إذ نجد أقلاما سجّلت حضورها في هذا المنهج،وكانت أعمالها إضافة للنقد الجزائري،ومنهم:سعد الله وعبد القادر فيدوح وأحمد حيدوش وسليم بوفنداسة.

1 . أبو القاسم سعد الله

يرى كثيرون أنّ ريادة الدراسات النفسية تعود للدكتور أبي القاسم سعد الله،حيث كانت له دراسة موجزة لكنها صائبة،طبق خلالها المنهج النفساني،حيث أبان على دراية ووعي بهذا المنهج ومدى تحكمه في آلياته التحليلية،حيث تطرّق لبعض أغراض الشعر الجزائري الحديث،ونشرتها مجلة الآداب اللبنانية سنة 1958،فذكر أنه من العسير العثور على قصيدة غزلية أو أن هذا الغرض قليل جدا في قصائد الشعراء ودواوينهم،معلّلا هذا الغياب بأسباب اجتماعية سيكولوجية قاهرة،وأخرى طبيعية

1 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 80

2 . المصدر نفسه،ص 81 . 82

قاسية،لأنّ"التركيب السيكولوجي للفرد الجزائري يختلف عن غيره،فهو إلى جانب الكبت الذي يعانيه من جراء معاملة الأمة والمجتمع والاحتلال،يعاني أزمات أخرى نتيجة لقسوة الطبيعة من ناحية،وقسوة الحياة من ناحية أخرى،ومن هنا يمر الفرد الجزائري بتمزقات حادة وفراغات مخيفة[1]"،ولا يمكن تفسير هذا الجفاف العاطفي بغير الأسباب الآنفة،القاسية على الشعب بعامة والشعراء بخاصة،الأمر الذي سينعكس على النقّاد النفسانيين الجزائريين سلبا؛إذ لا نكاد نعثر إلا عن نزر قليل من تطبيقات المنهج النفساني على الشعر تحديدا.

2 . عبد القادر فيدوح

لقد قدّم الناقد فيدوح دراسة نفسية للشعر العربي بعنوان"الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي" سنة1989.فاعتمد فيها على مختلف آليات التحليل النفسي،حيث قسّمها إلى ثلاثة أبواب؛تناول خلالها الملامح النفسية في النقد العربي القديم،الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث،والتشكيل الفني للقصيدة القديمة،وختم مؤلفه بثبت لمصطلحات التحليل النفسي،ويمكننا أن نزعم أن جزءا من هذا المنجز كان يصبّ في نقد النقد،خصوصا ما تعلّق بتوجّه العقّاد النقدي،الذي كان يسعى"في تبيان نواحي الفضل في المدرسة النفسية التي تمكّن الباحث من معرفة الذات المبدعة من خلال الأثر الذي خلّفته،وما تستخلصه من نتائج هامة بتعرّضها للسير الذاتية وفق ما تقتضيه ظروف الفنان والمراحل التي يمرّ بها،إلى غير ذلك من أنواع التقويم ذات الأثر النفسي،والمفضّلة عند العقاد[2]".

إذ يتبيّن لنا أنّ "فيدوح"يركّز على توضيح عقيدة العقّاد النقدية،فهو مقتنع تمام الاقتناع بوجاهة المنهج النفساني وكماله في إنصاف العمل الفني ومبدعه.وفي خضم التحليل النفساني لشخصيتي ابن ارومي وأبي نواس،يوضّح فيدوح كيف قدّم"العقّاد تفسيرا مفصلا عن طبيعة تكوين ابن الرومي النفسية والبيولوجية،التي شخّصها أيّما تشخيص في ذلك الإنسان المختل الأعصاب الضعيف البنية،الذي يعاني انهيارا نفسيا من مزاجه المنقبض،ومخاوفه الدّائمة التي كانت حائلا في وجه نموّه

1 . أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 75.

2 . عبد القادر فيدوح،الاتّجاه النفسي في نقد الشعر العربي . دراسة،صفاء للطباعة والنشر،،ط 1،عمّان،د ت،ص 133

الطبيعي[1]".كما يقدّم بين يدي القارئ تفسيرات العقاد لسلوكيات وأنواع الشذوذ التي كان يعانيها أبو نواس.وبهذا يمكن القول أنّ فيدوح لم يطبّق أدوات المنهج النفساني على أي نص إبداعي خلال دراسته للشعر العربي،بقدر ما كان دارسا للانفعالات النفسية ودورها على عملية الخلق الفني،ومتتبّعا لأعمال نقدية اتّخذت من النّفس المبدعة مسرحا لها،فنجده معلّقا مثمّنا لها كما رأينا فعله مع الناقد عباس محمود العقّاد[2].

3. أحمد حيدوش

عمل الناقد حيدوش على مدارسة النقد النفساني باستناده إلى دراسات وتنظيرات علماء النفس،ونقّاد نفسانيين كثر من الغرب والعرب،فمعظم دراساته لا تتجاوز التعليق بالرفض أو الموافقة على رأي من آراء النقاد الرواد،وإذ يسلّط في كتابه الموسوم ب"الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث " على جهود أعضاء جماعة الديوان،ممثلة في شيخها عبد الرحمان شكري الذي كان له الفضل في تنوير زملائه بأصول هذا المنهج وتقنياته[3]،ويقف موقفا مخالفا لما جاء به العقّاد في دراسته لشعر أبي نواس،كما باينت قراءته لقصيدة(ثنائية ريفية)للشاعر المصري"عبده بدوي"قراءة الناقد عز الدّين إسماعيل،الذي أوّلها تأويلا جنسيا يوحي بالعلاقة بين الرجل الريفي وزوجته،انطلاقا من مفردات مثل:الحقل والبذور،والثمار.بينما عدّ حيدوش أن النص لا يحوي رموزا،كتلك التي حمّله إياها إسماعيل،وأنّه كل ما في الأمر أنّ الزوجين سعيدين بموسم الحصاد،ورؤية الثمار التي ستذهب عنهما الشقاء[4].كما يتطرّق إلى رأي طه حسين،متفقا معه في رفض تطبيق منهج التحليل النفسي على نصوص لشعراء العرب القدامى،والكيفية المشوّهة التي طبّق بها المنهج على هؤلاء الشعراء[5]،إذن يتّضح

1 . عبد القادر فيدوح،الاتّجاه النفسي في نقد الشعر العربي،ص 136

2. ينظر:عبد القادر فيدوح،الاتّجاه النفسي في نقد الشعر العربي . دراسة،ص 135 . 140

3 . أحمد حيدوش،الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،ص 43

4 . ينظر:المرجع السابق،ص 166

5. ينظر:السابق،ص 49

من خلال كتاب"حيدوش"حول النقد النفسي رصد لأعمال نقاد كبار ومحاولة تقييمها،فهو يتماهى مع بعضها ويخالف بعضها الآخر،فهي دراسة لا تخرج عن نقد النقد ولا تتطرّق للنصوص الإبداعية.

أمّا كتابه"شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني"فقد جعله تطبيقا للمنهج النفسي،حيث تطرّق في مستهل البحث إلى مراحل الشعر الغزلي عند نزار قباني،وهي:مرحلة العطش،مرحلة مابين الذات والآخر،مرحلة الارتواء والانطواء،مرحلة إفلاس الشعور،ومرحلة الهاجس الزمني.يمتطي فيه"حيدوش"صهوة المنهج النفسي لفهم شخصية نزار،ومعرفة دوافع الإبداع لديه،مرجعا ذلك إلى زمن الطّفولة وحدها،وكل تفسير خارج هذا لا يؤدّي إلى فهم حقيقة الشخصية النزارية،ويرى أنّه قد امتلك مفاتيح شعره،الذي يجعل من المرأة محور دورانه،هذه المفاتيح تتمثل في البحث عن امرأة تحبّه بدلال الأمومة وحنانها،مستندا في هذا كلّه إلى انطباع نزار حول سيرته الذاتية،مبرزا مدى تعلّق أمّه به وتعلّقه بها.يدرك"حيدوش"أنّ نزار قباني شخصية مثيرة للجدل بين القرّاء والكتّاب على حد سواء،وأنّه كثيرا ما ظلم بسبب غياب تبريرات لأفكاره المتمرّدة،لذا نحا النّاقد هذا المنحى ليفسّر بعضا من مشكلة نزار مع تقاليد المجتمعات العربية في علاقتها مع المرأة[1].

4. سليم بوفنداسة

تعدّ دراسة"سليم بوفنداسة"حول أعمال الروائي الجزائري رشيد بوجدرة باكورة النقد النفساني في الجزائر،والتي اتّسمت،في محطّات كثيرة،بالجرأة النقدية،وقد خلص فيها إلى نتائج مختزلة في"عقدة أوديب"ومرض"العصاب"الذي كان يعاني منها بوجدرة،وهذا ما تسبّب في تحفّظ لجنة المناقشة عن هذه النتائج التي عدّت اتهامات مرفوضة،وإن كانت هذه الدراسة مقتصرة على جانب المضامين عاجزة عن الاختراق السيكولوجي لفنياته،كما أنّ هذه الدّراسة أوغلت في استثمار سياق النص(سيرة الكاتب الذاتية وتصريحاته الصحفية)،ما أدّى إلى رسوبه في عدم التقدّم من العقدة إلى التشكيلات السيكولوجية الإيديولوجية[2].

1. أحمد حيدوش،شعرية المرأة وأنوثة القصيدة:قراءة في شعر نزار قباني،اتحاد ك ع،د ط،دمشق،2001،ص 122 . 126

2. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 88 . 89

هـ . المنهج الفني

اعتمد النقاد الجزائريون المنهج الفني،الذي يهتم بالبناء العام للأثر الأدبي،واللغة،والصور الفنية،والموسيقى،والملاحظ"للآراء النّقدية التي تندرج في إطار النّقد الفني،والتي أدلى بها النّقاد الجزائريون...يلاحظ أن هؤلاء النقاد قد التفتوا في كتاباتهم إلى جوانب محدودة،فقد تكلّموا عن الألفاظ،والمعاني،وتكلّموا عن الأسلوب الفني في نطاق ضيّق،وطغت النّظرة الوصفية العامة في التناول عن النظرة التطبيقية المركّزة المشفوعة بالشواهد[1]"،كما اهتم النقاد الجزائريون بقضية اللفظ والمعنى وتراوح اهتمامهم بهذه القضية بين اللفظة اللغوية المفردة،والتعبير اللغوي ذي الدلالات المعنوية،وهم في كل ذلك لم يتمكّنوا من الإفلات من النظرة النقدية العربية التقليدية المعروفة في هذا المجال[2].

ومن أمثلة النقد الفني ما عثرنا عليه للناقد أبي القاسم سعد الله،حين يصف أسلوب كتاب(مع حمار الحكيم)لأحمد رضا حوحو في مقال له(في ظلال النقد مع حمار الحكيم)،ومن جملة ما ورد في تعليقاته عليه قوله:"أسلوب الكتاب يحمل طابع العذوبة والصفاء والحيوية،ويمتاز بالالتزام الذي يعارض الفوضوية العامرة،والانطلاق الذي يسخر من التكلّف والجمود الطبعي،والتمرّد الذي يقوي الشخصية ويجعلها ثائرة متحدّية،وكلّها خصائص أساسية لتلك المدرسة الحديثة،وقد خلا منها أدبنا خلوا واضحا،فلم يستطع أن يشق طريق وسط هذه الأشواك التي تدمي عقبه وهو في طور الحداثة[3]".غير أنّ الناقد يقدّم وصفا جاهزا عابرا قد يصدق على أي عمل،كما يمكن أن يتوافر في أسلوب أي كاتب،لا يقدّم معه حجة،إلا أنه ينقلب عن تلك الآراء الممجّدة للعمل،فينسفها بأحكام لاذعة تحيل إلى هدم ذلك العمل،وتنبيه القارئ إلى الحذر من التمويه الذي يتّخذه الكاتب من جرّاء قدرته اللغوي الفائقة[4]،وهو رأي يبدو أنّ صاحبه قد اعتمد على النزعة الذوقية السائدة آنذاك،بعيدا عن كل أحكام معلّلة.إضافة إلى أعمال نقدية أخرى تطفو فيها النظرة السطحية،ومنها دراسة الشّبوكي لقصة(غادة أم

1 . عمار بن زايد،النقد الأدبي الجزائري الحديث،ص 135

2 . المرجع نفسه،ص 138

3 . نفسه،ص 136

4 . نفسه،ص 136

القرى)،حيث راح يرسل الأحكام الجاهزة كسلاسة الأسلوب،ولطافة الذوق،وحسن التصرف في وضع الجمل والتراكيب،ودقة التصوير.والأمر نفسه يتكرر مع دراسة عبد الوهاب بن منصور لشعر الأمير عبد القادر،وكذا عمل ابن عزوز حول قصيدة للزاهري،حيث تبرز النظرة التقليدية الجزئية،إذا ما تعلّق الأمر بالجانب اللغوي،أو الأسلوبي،فالإطراء على العملين وتفخيم الرؤية الشعرية للشاعرين من سمة هذا النقد[1].

1 . عمار بن زايد،النقد الأدبي الجزائري الحديث،ص 137 . 139

ثانيا.النقد النسقي الغربي .العربي

بعد سيطرة المناهج السياقية على الدراسات النقدية،وبعد أن أوجعت كثيرا من النصوص الأدبية،وقدّمت لها قراءات وصفت بالمشوّهة والقاصرة،نظرا لابتعادها عن جوهر النص،حيث كانت في أغلبها تتجه إلى ما يحيط به،وتركز على شبكة العلاقات المحيطة به تاريخيا واجتماعيا ونفسيا،فبدا هذا النقد الحديث لا يوفي النص حقّه ويتطرّف في محاورته له إلى أبعاد قاصية،إلى أن بدأ التّفكير في إيجاد بدائل نقدية تجعل من النص مركز الدّراسة ومحورها.

ولأنّ التطوّر سنة كونية،فقد تغيّرت نظرة الإنسان إلى الفن والجمال تبعا لعدّة عوامل،ومن مظاهره في حقل الأدب؛الطفرة الفنية في أساليب التعبير،وما تلاه من دراسات ورؤى نقدية،وقد دفع الرّكود في العملية النقدية العالمية مجموعة من الشباب الطامح للتغيير،إلى تبنّي فلسفة نقدية جديدة،كانت بدايتها بقطبين؛الأول أنجلو ساكسوني في الولايات المتحدة الأمريكية،والثاني فرنسي حمل لواءه"رولان بارت"من خلال مؤلّفه"النقد الجديد".وبذا ظهرت عدّة مناهج تتبنّى مبادئ خاصة لمقاربة العمل الأدبي بعيدا عن كل المؤثّرات الخارجية كالتاريخ،والواقع الاجتماعي،وظروف الكاتب ونفسيته.هذه المناهج النصية أعطت النص قيمته التي أهملتها نظيرتها السياقية،بل بالغت فيها مبالغة عظيمة،إننا الآن تحت سلطة البنيوية وما بعد البنيوية،وبتعبير آخر الحداثة وما بعد الحداثة.

أ . البنيوية

1. نشأتها،وروافدها:

نشأت البنيوية في أحضان الدراسات اللغوية،وأفادت من مناهجها،بيد أنّ هناك ثلاثة عوامل رئيسية أسهمت في بلورة البنيوية في النقد الأدبي؛هي[1]:

. مدرسة الشكلانيين الروس،وتشكّلت سنة 1915 من حلقة موسكو،وحلقة سان بيترسبورغ،ولعلّ أهم مفهوم جاءت به هذه المدرسة هو مفهوم الأدبية،ويعني العناصر الخاصة التي تجعل من عمل ما

1. ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 117

عملا أدبيا،وقد كانت تغلّب الشكل على المضمون.ومن أبرز نشطائها:جاكبسون،وشكلوفسكي،إذ يرون أن لغة الأدب لا ينبغي أن تكون أداة لنقل الأفكار،بل يتعيّن الاهتمام بالشكل[1].

ـ حلقة براغ:وأسّسها جاكبسون رفقة تروبتسكوي الفارين من الاضطهاد الشيوعي الروسي خلال (1926 .1948)،وقد دعت إلى استقلال الوظيفة الجمالية،وليس انعزالية الأدب[2].

ـ مدرسة جنيف:وتعتبر بمثابة الانطلاقة الفعلية للبنيوية،حيث يعود الفضل إلى رائدها العالم الألسني السويسري"فرديناند دي سوسير"،من خلال مؤلّفه(دروس في الألسنية العامة)الذي نشره تلامذته عام 1916 بعد وفاته[3].وهناك مصدر رابع[4]،يتمثّل في النقد الجديد،الذي ظهر في أربعينيات القرن العشرين في أمريكا،حيث يرى أعلامه أنّ الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية،وأنه لا حاجة فيه للمضمون،وإنما المهم هو القالب الشعري،وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاتِه.غير أنّ المنهج البنيويَّ لم يظهر في الساحة النقدية الأدبية اللغوية إلا في الستينيَّات من القرن العشرين في فرنسا،وذلك عندما ترجم (تودوروف)أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية في كتاب عنوانه:"نظرية الأدب،نصوص الشكلانيين الروس[5]".ومن المهم أن نشير إلى الاختلاف الكائن بين المنهجين النقديين؛حيث أنّ الشّكلانية وضعت"أسُس الاختلاف بين الشكل والمضمون داعيةً إلى الاعتناء أكثر بالشكل على حساب المضمون،أما البنيوية فقد حاولت دمجَ الشكل في المضمون،والدالِّ في المدلول (المعنى)؛لأن الدالَّ الواحد لا بد من أن يُنتِج مدلولاتٍ مختلفةً لشخصين أو متلقِّيَين اثنين مختلفَين حسب التجارب الفردية،وعليه يصير النص واحدًا والقراءات متعددة[6]".

إنّ الحديث عن البنيوية يسوقنا للتعريف بالبنية،فهو مفهوم زئبقي في نظر البنيويين،ومن المصطلحات التي تعرف مرونة وترحالا كبيرين بين مختلف العلوم والفنون.فهي نظام ذاتي يتسم

1 . ينظر:يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 117

2 . ينظر المصدر نفسه،ص 118

3 . نفسه،ص 117

4. عمر السنوي الخالدي،مقال:البنيوية:عوامل النشأة وأسباب التقوض،شبكة الألوكة،تاريخ 2017/4/17

5. محمد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003،ص 13

6. حسناء الإدريسي،البنيوية في النقد الأدبي،مدخل تعريفي، ع 5649،موقع المثقف،2022/02/22

بالشمولية والتحول،تحكمه مجموعة من القوانين الداخلية.ويواجه مصطلح البنية عدّة اختلافات بين منظّري البنيوية،لذا سنقف عند تعريف كلود ليفي شتراوس،إنّها"نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرضية للعمل،انطلاقا من الواقع نفسه[1]"،بينما يراها جان بياجيه*(**Jean Piaget**)أنّها نسق"يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ،علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائما ويزدادَ ثراء بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها،دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية،فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ هي:الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي[2]".

2 . خصائصها:ويمكن شرحها كالآتي:

. الكُليـــة(الجملة):تتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق.

. التَّحويلات(التحول):وهو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق،على اعتبار أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة ثبات أو استقرار أو جمود دائم،إنها دائمة التحول.

ـ التنظيم الذاتي:تُنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتِها،وتساهم في طول بقائها،إنها عملية مستمرة تمكن البنية من الاستقلالية الذاتية،وتنظيم البنيات حولها،وتنظيم نفسها بنفسها وفي الوقت نفسه تنتظم مع باقي البنى وتتفاعل معها دون أن تفقد خصوصيتها،ودون أن تنزاح خارج حدود مجالها.وبهذا،يمكننا القول بأن البنية هي مجموعة مُركبة من عناصر مُترابطة ومُنسجمة ومُتداخلة فيما بينها،بحيث لا تكون للعنصر أيةُ قيمة خارج البنية(النصية)التي تُشَكّلها العناصر مجتمعة[3].

ومن أعلام النقد البنيوي؛الفرنسي رولان بارت(**Roland Barthes**)**،كانت كتاباته حول السيميائية والدراسة الرسمية للرموز والعلامات التي ابتكرها فرديناند دي سوسير،ساعد في تأسيس البنيوية والنقد الجديد كحركات فكرية رائدة،ويعتبره الغذّامي(فارس النص)الأجدر،لأنه" لم يحظ أحد

1 . محمد عزّام،تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة،ص 14.

* جان بياجه:عالم نفس سويسري،ولد سنة 1896،اهتم بالتطور الفكري لدى الأطفال،توفي في 1980

2 . جان بياجه،البنيوية،ترجمة:عارف منيمنه وبشير أوبري،منشورات عويدات،بيروت،ط 4،1985،ص 8

3 . ينظر:المرجع نفسه،ص 8 وما بعدها

**رولان بارت:منظر أدبي وفيلسوف وناقد فرنسي ولد سنة 1915،أحد رواد علم الإشارات،توفي في 1980.

قط بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حظي رولان بارت الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن وما تزحزح عن الصدارة قط،لأنه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم والتطوّر المستمر مما حقق له صفة أهم ناقد أوربي[1]".إضافة إلى جوليا كريستيفا(Julia Kristeva)*،وميشيل فوكو**(Michel Foucault) ،وجاك لاكان***(Jacques Lacan).

3 . مبادئ البنيوية:

رفع البنيويون شعارًا يزيد من قيمة النص وعزله عن كل سياق يحيط به،جسّدته مقولة جاك دريدا****(Jacques Derrida):"النص ولا شيء غير النص"أي:البحث في داخل النص فقط عما يُشكِّل أدبيته،أي ما يميّز النص الأدبي عن غير الأدبي،وحاولوا من خلال ذلك إضفاء الطابع العلمي الموضوعي على عملية الاشتغال عليه،بقصد تجاوز الأحكام المغرضة والإيديولوجية التي قد تشوّه هذه الممارسة النقدية،بزعمهم[2].

ومن أبرز مبادئ البنيوية هو أنَّ"الأدب نصٌّ مادِّيٌّ تامٌّ منغلق على نفسه[3]"،أي أن دراسة الأعمال الأدبية عملية تتمُّ في ذاتها،بغض النظر عن المحيط الذي أنتجت فيه؛فالنص الأدبي منغلقٌ في وجه كل التأويلات غير البريئة التي تعطيه أبعادًا اجتماعية أو نفسية أو حتى تاريخية،ومادي في كونه قائمًا على اللغة؛أي:الكلمات والجُمَل،بالإضافة إلى ذلك هناك مبدأ مهم،وهو حديث اللغة لا النّاص،وذلك حين ضمَّن هذا التصور في مقالته"موت المؤلف[4]"من كتابه(نقد وحقيقة)؛وهذا يعني إلغاء شخصية

1 . عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط 3،2002،ص 7

* جوليا كريستيفا:هي فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسانية وروائية،وُلدت عام 1941

**ميشال فوكو،ولد في1926) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين،توفي سنة 1984

*** جاك لاكان،محلل نفسي فرنسي ولد في باريس سنة 1901،وتوفي بها 1981.

****جاك دريدا: هو فيلسوف وناقد أدب فرنسي ولد في مدينة الأبيار بالجزائر سنة 1930،وتوفي في باريس 2004

2 . عمر السنوي الخالدي،مقال:البنيوية:عوامل النشأة وأسباب التقوض،شبكة الألوكة،تاريخ 2017/4/17

3. حسين الواد،قراءات في مناهج الدراسات الأدبية،سراش للنشر،ط 1،تونس،1985،ص 45

4. رولان بارت،نقد وحقيقة،ترجمة منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،ط1،حلب،1994،ص 25

الكاتب لكي يتولَّد المعنى بعيدًا عن كل المؤثرات الخارجية،على أنَّ بعض الدارسين يعدُّ هذه المقالة من أوائل مراحل ما بعد البنيوية.

وتجدر الإشارة إلى أن البنيوية لا تُعنى بالمعنى أولا بقدر ما تُعنى بآليات إنتاجه،فهي"تنطلق من نقطة وجود المعنى كأمْر مسَلَّم به مفروغ منه،ومن ثم تتحول عن دراسة المعنى إلى آليات خلْق المعنى حسب قواعد علمية،وهذا ما أشرنا إليه بوصفه تجاهلًا تامًّا للمعنى[1]".وإنَّ البنيويين لا يعترفون بالبُعد التاريخي أو التطوُّري للأدب،إذ يَرَوْن بأنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارجه،لهذا يعدُّون أية دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معيقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية التي ينطوي عليها العمل الأدبي،فرولان بارت يرى أنَّ اللغة أساس العمل الأدبي وعنصر نجاح كل إبداع،ويرى أن مَهمة الناقد هي تقديم معنى للعمل الأدبي[2].

ويهدف البنيويون إلى تحقيق غاية كبرى تتمثل في دراسة أبنية العمل الأدبي وعلاقات بعضها ببعض،وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية،واختبار لغة الكتابة الأدبية عن طريق رصد مدى تماسكها،وتنظيمها المنطقي والرمزي،ومدى قوّتها وضعفها بصرف النظر عن الحقيقة التي تعكسها.

4 . أزمة البنيوية

يؤرّخ الناقد محمد عزام لانفراط عقد البنيوية،حيث أخذت"بالتراجع منذ إضرابات طلاب الراديكالية في فرنسا عام 1968؛مما جعل البنيويين يعيدون النظر في مواقفهم ومنهجهم الذي خرجت من رحمه مناهج نقدية عديدة كالأسلوبية،والسيميائية،والتفكيكية،بالإضافة إلى الألسنية،التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعًا[3]".حيث يؤخذ على البنيوية عدم قدرتها على تقديم الإضافة النقدية حول النص الأدبي،وكان على رأس منتقديها روادها،فبعد أن بشّروا بها،ها هم يتخلون عنها،ويتبرّؤون منها،وفي مقدمتهم رولان بارت في مستهل كتابه (S/Z)عام 1970 معلنا عن انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية،مؤكدا أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز

1. عبد العزيزحمودة،الخروج من التيه،دراسة في سلطة النص،عالَم المعرفة،الكويت،2003،ص 92
2. كيزويل إيديت،عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو،ترجمة:جابر عصفور،ط1،بغداد،1985،ص 190
3. محمد عزام،تحليل الخطاب الأدبي،ص 9

الادعاءات[1].ويعتبر جاك دريدا ممن عجّلوا بأجلها،فقد هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي.هذا إلى جانب جوليا كريستيفا ومجموعة (تال كال)،ويمكن تلخيص هذه المآخذ في الآتي:

. البنيوية شبه علم،فهي تخبرنا برطانة،ورسوم بيانية،وجداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقا،ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب،وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية.

. تجاهلها التاريخ تماما،وقد يكون ذلك مقبولا إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن،أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا.

. أنها ليست سوى صورة محرفة للنقد الجديد الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه،مستقل عن دواعي القراءة.

. أنها تهمل المعنى،وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني،ولكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين،وذلك يعني أن البنيوية ليس لديها ما تقدمه[2].

5 . البنيوية التكوينية

بسبب مأزق البنيوية اللسانية،وتشدّدها في الدراسة المحايثة للنص الأدبي،وعدم السماح بالخروج عنه إلا في إطاره ونسقه الداخلي،قد حاول بعض الماركسيين ستر عيوب هذه البنيوية من خلال تقديم بدائل لها وترميم بعض شروخها،عبر النظر إلى أبرز المآخذ وإعادة النظر فيها،وخاصة ما تعلق بإهمالها للتاريخ والبعد الاجتماعي للنص الأدبي،ومن أبرزهم،الناقد الفرنسي الروماني"لوسيان غولدمان"،الذي جاء بمفهوم"البنيوية التكوينية"،فسعى إلى تلافي هذا النقص،وتبلورت على مقاربة اجتماعية جديدة،تقوم على إدراك البنى الذهنية التي تعكس الواقع الاجتماعي،وبهذا"يكون العمل الأدبي كفعل اتصال في ذاته،من منطلق أن الكلام له مرجعية،وصدى يجعلانه يتجاوز العزلة،فيكون كل تلق هو فعل ونشاط ومشاركة ورؤية تجعل من التفاعل الجماعي محور العمل الأدبي المنتمي للجماعة التي

1. جون ستروك،البنيوية وما بعدها،ترجمة :محمد عصفور،المجلس الوطني للثقافة،الكويت،ط1 ،1996،ص 108/103

2 . بشير تاوريريت،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية،ط 1،عالم الكتب الحديثة،اربد،الأردن،2010،ص 93

أنتجته،وهي علاقة الخلفية الثقافية والفنية لتلك الجماعة[1]"،وتبدو الفكرة المحورية التي يؤسس غولدمان عليها نظريته نتاج الجمع بين النظريتين البنيوية اللسانية،ونظرية الانعكاس ذات الأصل السوسيولوجي،أي بتفسير كل بنية ذهنية في النص ببنية اجتماعية في الواقع"فربط رؤية العالم بالطبقات الاجتماعية،والبنيات الذهنية لهذه الطبقات الاجتماعية،والبنيات الذهنية لهذه الطبقات يسمح لمؤلف سوسيولوجيا الرواية بتطوير نظرية كاملة من سمة النتاج وبتحديد ذات الإبداع الثقافي،وبتفسير التأثير الاجتماعي تفسيرا مدققا[2]".

6 . مرتكزات البنيوية التكوينية:ويمكن إجمالها في النقاط الآتية باختصار:

ـ رؤيا العالم:تعد من أهم المرتكزات التي اعتمدها غولدمان في منهجه النقدي،وتمثل البنية التي تعبر عن الوعي الذي يحمله المجتمع،ويتبناه النص في شكل قيمة تتجاوز نظرة الفرد إلى النموذج الذهني الذي يعبر عن منظومة اجتماعية.

. مرحلة الفهم:يستخلص الناقد الدلالات من خلال دراسة بنى النص في إطاره المغلق للكشف،عن الصورة الداخلية للنص،اعتمادا على تفكيك العمل ثم إعادة صياغته لاستخلاص الدلالة العميقة.

. مرحلة التفسير:يعتبر التفسير في أدبيات البنيوية التكوينية أشمل من الفهم،حيث يهتم بمقاربة النص من الخارج في ظل المعطيات التي تحكم فكر الجماعة،ولعل استدعاء العوامل الخارجية هي من تساعد عل التفسير القائم على التأويل الدياليكتيكي المادي.

ـ الوعي الممكن:وهو الوعي مستقبلي تسعى الجماعة إلى تحقيقه،ويتفوق هذا الوعي على الوعي القائم بكونه لا يكتفي بالمعرفة التي لا تسعى إلى التغيير والتطور.

. الوعي القائم:معرفة بالواقع،معرفة لا تتعدى إلى التغيير وطرح البديل،إنه معرفة آنية متعلقة بالحاضر.

1. أنور عبد الحميد الموسى،علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة،دار النهضة العربية،بيروت،2011،ص 236 .
2. لوسيان غولدمان وآخرون،البنيوية التكوينية والنقد الأدبي،ترجمة:محمد سبيلا،الأبحاث العربية،ط 2،لبنان،1986،ص 48.

. التماثل:يعد التماثل في المنهج البنيوي التكويني من المصطلحات التي تجعل المنهج يبتعد عن نظرية الانعكاس،حيث يضع الحدود بين تجسيد الواقع تجسيدا سوسيولوجيا بكل حيثياته،وبين تمثيل الوعي الجماعي في كنف علم الاجتماع المادي الذي يتبناه غولدمان في بنيويته.

ـ البنية الدالة:تعد البنية الدالة ركيزة أساسية في منهج غولدمان،وهي التي تميز الأعمال الجادة عن سواها،تستطيع التعبير عن ذاتها،وعن المضامين الاجتماعية التي تستوعب البنى الفكرية العظيمة.

. البطل الإشكالي:وهو البطل الذي يتيه بين الذات والفضاء الذي يحيط بالذات،فيرتبك في وسط يعانده،فيعيش حالة من الانفصال والاغتراب،فيحاول جهده أن يثبت ذاته وسط عالم لا يسعفه،مليء بالفوضى والمتناقضات والفساد الأخلاقي والمالي،والضياع السياسي،فلا يستطيع أن يتصالح مع ذاته،ولا التعايش مع العالم الخارجي بسلام[1].

7 . تلقي النقاد العرب للمنهج البنيوي

تعتبر بداية السبعينيات من القرن العشرين فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية،حيث"بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة،وربما كان كتاب الناقد التونسي حسين الواد(البنية القصصية في رسالة الغفران)هو أول الحصاد النقدي البنيوي[2]".وتعتبر هذه الدراسة الأولى من نوعها ومشروع نقدي بنيوي عربي.وقد تلتها جهود نقاد رواد أمثال:كمال أبو ديب(في البنية الإيقاعية للشعر العربي 1974)،(جدلية الخفاء والتجلي 1979)،وكتاب صلاح فضل(نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978)،وكتاب محمد بنيس(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب 1979).

ويجدر التنبيه إلى تعدد المصطلحات الدالة على البنيوية التكوينية،فمنها:البنيوية التوليدية،البنيوية التركيبية،البنيوية الدينامية[3]،إسهام النقاد العرب في تطوّر النقد التكويني،من نقل وتلقي لمختلف تيارات البنيوية،فقد بذلوا جهودهم في اعتماد ما يوافق منطلقاتهم وأهدافهم،فجاءت تطبيقاتهم"خليطا من

1 . ينظر:جميل حمداوي،البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق،دار الريف للنشر والطبع الالكتروني،ط 1،تطوان،المغرب،2016 ، ص 29 وما بعدها.

2. الرويلي ميجان وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط 3،بيروت،2002،ص 181

3 . يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الاختلاف،ط 1،الجزائر،2007،ص 147

التأثر والتمثل والتطرف أحيانا في عزل النص الأدبي عن سياق قوله،والانحباس داخل النسق اللغوي المجرد،ونقل إجراءات تحليل اللغة إلى ميدان تحليل النصوص[1]".ففي المستوى التطبيقي ينقسم النقاد العرب إلى ملتزم بمبادئ البنيوية،وبين خارج عليها في محاولة توفيقية تؤلف بين عدة مناهج،ولعل هذا"المنهج التوفيقي يظهر ضعف الناقد،وعدم استيعابه لمبادئ المنهج الجديد،لذلك فهو يحاول الترقيع فيه بجذاذات من مناهج عديدة.وأفضل من ذلك الناقد الذي يحاول تأصيل المنهج الجديد وتوطينه في نقدنا،وذلك عندما يبحث عن أصول له،وجذور في تراثنا النقدي،ثم يحاول تطبيقه على نصوص عربية لإثبات فاعليته وجدواه[2]".

ويبدو الاختلاف جليا في تطبيقات النقاد العرب للمنهج البنيوي التكويني،ولا يظهرون التزاما بقواعده المقترحة من لدن أصحابه الغربيين،وكانت هذه التوجهات في معظمها اجتهادات ذاتية،ولا يفهم من هذا أن البنيوية في الغرب"ذات اتجاهات واضحة تماما،ولكن ثمة منطلقات عامة تحكم التحليلات البنيوية في الغرب،وهي غير واضحة لدى النقاد العرب[3]"،كما يرى محمود العالم مقيّما للبنيوية في ممارستها العربية،أن تلك الممارسات"لا تستند إلى أسسها وجذورها الإبستمولوجية التي نشأت عليها في أوربا،فهي لا تستخدم في العالم العربي كنظرية أساسا،وإنما كمناهج وعمليات إجرائية فحسب[4]".واللافت أن الاتجاه التكويني أكثر الاتجاهات شيوعا في النقد العربي،ومن النقاد العرب السائرين على خطاه:محمد بنيس في كتابه(ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب)،ومحمد برّادة في مؤلفه(محمد مندور وتنظير النقد العربي)سنة 1979،ويمنى العيد صاحبة بكتابها(في معرفة النص)سنة 1973[5].

وبهذا العرض المختصر للمنهج البنيوي،يمكن للدارس الوقوف على أهم المفاصل المتعلقة بهذا المنهج،من حيث المفهومُ،والنشأةُ،وأبرز روادها،ومستويات التحليل البنيوي،إلى أزمتها الإبستمولوجية

1حاتم الصكر،ترويض النص،دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د ط،القاهرة،1998،ص 90

2. محمد عزام،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص 75

3. سامي عبابنة،اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث،عالم الكتب الحديث،ط1،الأردن،2004،ص 305

4 . ميجان الرويلي وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،ص 396

5. إبراهيم محمود خليل:النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،دار الميسرة،ط 1،2003،،ص 104

وكيف تبرأ منها روادها،ومن ثم محاولة بعث غولدمان لرفاتها في شكل البنيوية التكوينية ليؤسس لمرحلة نقدية جديدة،وفي النهاية تطرقنا إلى نظرة النقاد العرب لها،وكيفية التعامل معها.

8 . مستويات التحليل البنيوي للنص الأدبي

من المفيد الاعتراف بهلامية التحليل البنيوي،إذ أنه ليس هناك آليات مضبوطة يسلكها الناقد البنيوي،وهذا بفعل تمنّع النص الأدبي على المناهج السابقة،ما أثّر أيضا على منظري البنيوية أنفسهم عند محاولاتهم اختراق عوالم القصيدة المجهولة،فكثيرا ما تبوء تلك المحاولات بالخيبة.ويرى صلاح فضل أن المنهج السائد في دراسة الأدب هو اعتبار العمل الأدبي كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في الاتجاهين الأفقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل،مشيرا إلى مستويات التحليل البنيوي مرتبة كالآتي:

. المستوى الصوتي:وتدرس،فيه،الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

. المستوى الصرفي:وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوينين اللغوي والأدبي خاصة.

. المعجمي:وتدرس الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها.

. النحوي:دراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية.

. مستوى القول:تحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

ـ الدلالي:ويشتغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة،والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع،وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

. الرمزي:تقوم المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا جديدا يقود إلى المعنى الثاني.[1]

ب .السيميائية

1. نشأة السيميائية،وأصولها:

ليس من الانصاف التشبث بالرأي القائل بظهور السيميائية مع الثورة الابستمولوجية التي أحدثها عالم اللسانيات"دي سوسير"مؤلفه(دروس في اللسانيات العامة)،والتي نشرت عام 1916،لكنه من

1. صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،ط 1،القاهرة،1998،ص 214

الضروري التعرف على كل الروافد ،والعلوم المعرفية التي استمد منها أصوله،والتي دفعت بميلاد السيميائية وبسط نفوذها على الساحة النقدية،ومن هذه الأصول الغربية،والعربية القديمة والحديثة.

بدأ التفكير السيميائي عند الإغريق متمثلا في المدرسة الشكّية (scepticism)التي كانت تهدف إلى التشكيك في المعرفة على يد الفيلسوف (أنسيديموس) في القرن الأول قبل الميلاد،حيث قام بتصنيف العلامات المختلفة في عشر صيغ مرتبطة بدراسة الطب[1].ثم تطورت الرؤية العلامية على يد الطبيب(أمبريكوس)في القرن الثاني الميلادي،إذ صنف العلامات المستترة،أما(جالينوس)فقد ميّز بين العلامات العامة والعلامات الخاصة التي تشير إلى شيء محدد في القرن نفسه[2].واعتبر الرواقيون أول من تحدّث عن وجهي العلامة،المعروفين بالدال والمدلول.وقد أصبح مصطلح السيميائية أكثر اتساعا واستخداما في نهاية القرن السابع عشر على يد الفيلسوف(جون لوك)،ثم تبلور المصطلح وأخذ مداه الواسع على يد كل من دي سو سير(1857 . 1914)،والأمريكي بيرس(1839 . 1914).[3]

أما فيما يخص جذور السيميائية في التراث العربي،فتجدر الإشارة إلى أن تسمية(السيمياء) تعني(علم أسرار الحروف)عند ابن خلدون،وقد تناولها في حديثه عن السحر،وذكر أن الفلاسفة يدرجونها في باب الشعوذة[4].كما تشير دراسات إلى أن لفظة(سيمياء)لها أصل مشترك بين اللغة العربية والسريانية واليونانية والعبرية،ويمكن اعتبار أصلها عربي،بدليل وجود جذرها في المعاجم العربية إضافة إلى ورودها في القرآن الكريم،واستعمالها لدى القدامى،وإن لم تكن تحتمل الدلالة الدقيقة لمصطلحها الحديث[5]،فإن العرب توصلوا إلى وضع أسس عامة لنظرية العلامات تحت عنوان الدلالة(semantic)،وكان ذلك في إطار تعيين العلاقة التي تربط اللفظ بالمعنى،أو ربط الدال بالمدلول،ولهما أربع صور استخدمها العرب،وهي كالآتي:

1، محمد سالم سعد الله،مملكة النص،عالم الكتب الحديث،ط 1،إربد . الأردن،2007،ص 14

2 . المرجع نفسه،ص 14

3 . محمد سالم سعد الله،مملكة النص،ص 15

4. عبد الرحمن ابن خلدون،المقدمة،مراجعة:أحمد زكي،دار إحياء الكتب العربية،ط 1،القاهرة،1960،ص 273

5. ينظر:المرجع السابق،ص 8

. الأولى؛كون كل من الدال والمدلول لفظا،كأسماء الأفعال الموضوعة لألفاظ الأفعال.

. الثانية؛كون الدال لفظا والمدلول غير لفظ.

. الثالثة؛عكس الثانية،كالخطوط الدالة على الألفاظ.

. الرابعة؛كون كل منهما غير لفظ،كالعقود الدالة على الأعداد[1].

هذا،ويجدر التنبيه إلى أن مصطلح السيميائية قد عرف"فوضى مصطلحية كبيرة جدا،وأخذ زوايا نظر متعددة[2]"،ومرد هذه الاختلافات للمدارس النقدية العالمية المتباينة الثقافة واللغة،حيث نجد"أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة جنيف التي تزعمها دي سوسير،ويطلقون على هذا اللون(السيميولوجيا)،وسنجد أن المتحدثين بالأنجلوسكسونية يتبعون تقاليد موازية تعود إلى(شارل بيرس)الأمريكي المنطقي،ويؤثرون مصطلح(السيميوتيك)[3]".بينما يتوزع النقاد العرب إلى ثلاثة اتجاهات،وهذا بحسب مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة المصطلح،فبعضهم يفضل مصطلح (سيميولوجيا)،ويعتبر عبد الله الغذامي أبرز أعلام هذا الاتجاه،وبعضهم الآخر يعتمد المصادر الأنجلوسكسونية فيحبذ مصطلح(السيميوتيقا)،أما الاتجاه الثالث فيتبنى مقاربة عربية تراثية،ويقع على كلمة(سيمياء) ويشتق منها(السيميائية)،ونجده بخاصة لدى النقاد المغاربة[4].ولعل إشكال الترجمة إلى اللغة العربية يوسع من دائرة الاختلاف بين الباحثين،حيث تتعدد التسميات إلى"ما يقرب ستة أصوات دالة للمصطلح في:السيمياء،والسيميائية،والسميوطيقا،والسميولوجيا،والرموزية[5]"،إضافة إلى(علم العلامات)الذي استقر عليه الناقد عبد السلام المسدي،واستحسنه عبد الله الغذّامي[6]،بينما يبقى المصطلح الأكثر استخداما من طرف النقاد والباحثين العرب هو(السيمياء)،الذي يعبّر عن

1. عادل فاخوري،منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط 1،1980،ص 40

2 . فيصل الأحمر،معجم السيميائيات،منشورات الاختلاف،ط 1،الجزائر،2010،ص 11

3 . صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ص 121

4 . المرجع نفسه،ص 122

5 . نفسه،ص 14

6 . نفسه،ص 14

السمة أو العلامة أو الوسم،وقد استقر علماء العربية على ثبوت معناه في آي الذكر الحكيم،لقوله تعالى:"سيماهم في وجوههم من أثر السجود[1]".

ويعتبر المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد الحداثة،أما ظهورها،تاريخيا،فقد كان متزامنا مع البنيوية تقريبا[2].فهي حسب مؤسسيها"العلم الذي يدرس حياة العلامات في وسط الحياة الاجتماعية[3]"،بينما عرفها بيرس أنها"مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدلالات الممكنة[4]".كما تتعدد وتتنوع تعريفاتها بحسب ثقافة وتخصص النقاد واتجاهاتهم،فهي"علم خاص بالعلامات،هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي،فهي تدرس الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات غير اللسانية باعتبارها نسقا من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية،والخرائط والرسوم البيانية والعدد وغيرها[5]"،وعليه فقد أجمع كثير من العلماء والفلاسفة والنقاد أن السيمياء هي روح العصر وعلمه الجديد،وراح يوظفه كل في مجال تخصصه،فإذا طلبت علما أشير إلى بيرس وسوسير،وإذا طلبت منهجا نقديا يتصدى لقراءة الخطابات وجد ذلك عند بارت وجوليا كريستيفا،أما إذا بحثنا عنها في الفلسفة وجدناها لدى كاسيرر في رمزية الأشكال[6].

2 . اتجاهات السيميائية:

لعله من المصادفة المحمودة أن يتناول عالمان فذّان القضية نفسها،من وجهتي نظر مختلفتين تبعا لاختلاف تخصص كل منهما،حيث سبقت جهود عالم المنطق الأمريكي(شارل بيرس)في حديثه عن العلامة في كتابه(كتابات عن العلامة)،طفرة العالم اللغوي السويسري دي سوسير عن العلامة في كتابه(دروس في الألسنية العامة)[1]،وتوصّل كل منهما إلى نتائج مقاربة للآخر،فعلى الرغم من التوافق

1 . الفتح،الآية 29

2 . صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ص 121

3 . سامي عبابنة،اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث،ص 308

4 . المرجع السابق،ص 67

5 . قدور عبد الله ثاني،سيميائية الصورة،الوراق للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1،2008،ص67

6 . نبيلة تاوريرت،القصائد السياسية لنزار قباني . دراسة سيميائية،رسالة لنيل شهادة الدكتوراه،2015 . 2016،ص 13

على العلامة،التي تعتبر قاسما مشتركا بين تفريعات السميولوجيا والسيميوتيقا،إلا أن ثمة تناقضات بين رأيي(بيرس)،و(سوسير)دفعت بالكثير من الباحثين إلى تمييز ثلاثة اتجاهات للسيميائية هما[2]:

2 . 1 . الاتجاه الأمريكي:

نشأت المدرسة الأمريكية مع أبحاث بيرس،الذي اعتبر أن العلامة تفصح عن علاقة ثلاثية،فهي عبارة عن ممثل أول يحيل على موضوع ثان بواسطة مؤوِل،وهي ثلاثة أشكال هي:الأيقون،والإشارة والرمز.فالعلامة لدى"بيرس"تكون لغوية،كما تكون غير لغوية[3].فالإشارة عند"بيرس"وهي المتجاورة في المكان مثل(السهم)الذي يشير إلى مكان معين،أو حركة الإصبع عندما تشير إلى شيء أمامها،وهي ذات طابع بصري.أما الأيقونة فهي الصورة الدالة على متصور كالأيقونات الموجودة على سطح مكتب الكمبيوتر،أو صور العذراء في الطقوس المسيحية،وطبيعة العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه.أما الرمز فهو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة،والمبدأ المتحكم في هذه العلامة هو العرف والاصطلاح[4].ومن أتباع المدرسة الأمريكية في فرنسا(جيرار دولودال)و(مولينو).

2 . 2 . الاتجاه الفرنسي:

يعتقد دو سوسير أن العلامة تفصح عن علاقة ثنائية،إذ أنها لا تجمع بن الشيء ومسماه،ولكنها تجمع بين المفهوم الذهني والصورة السمعية،وهو ما يطلق عليهما بالدال والمدلول،وقد اقتصر على توضيح العلاقة الاعتباطية الموجودة بينهما،فلا وجود لصلة مباشرة بين الدال وما يشير إليه في الواقع.كما اعتبر سوسير العلامة علامة لغوية فقط[5].

---

1 . محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا،دار الثقافة،ط 1،الدار البيضاء،لمغرب،1987،ص 55

2 . محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا،ص 56

3 . المرجع نفسه،ص 56 .57

4 . عبد الإله عمر وريم الطيار،مدخل إلى السيميائية،نشر في:2020/10/18 ،اطلع عليه في:2022/03/03 الساعة 08:26، موقع أثارة

5 . المرجع السابق،ص 56 .57

وتبع سوسير العديد من النقاد،وتشكلت مدارس عدة منها:مدرسة جنيف،ومدرسة باريس يمثلها (غريماس)،والمدرسة الدانماركية ويمثلها(هيلمسلاف).ويعتبر كل من رولان بارت،وجوليا كريستيفا وتزفيتان تودوروف أهم رواد المدرسة الفرنسية،حيث أثروها بالكثير من الدراسات والأطروحات السيميائية المتنوعة[1].وقد تفرع الاتجاه الفرنسي إلى عدة اتجاهات هي:

. اتجاه بارت؛حيث حاول تطبيق مقاييس اللغة على أنظمة غير لغوية،وقد تبعه تلامذته و(ميتز).

. اتجاه مدرسة باريس السيميوطيقية؛يتزعمه غريماس ويضم باحثين،منهم:ميشيل أريفي،كلود شابرول.

. اتجاه السيميوطيقا المادية؛وتتصدره كريستيفا،فوفّقت في التحليل بين الألسنية والمنظور الماركسي.

. مدرسة(إكسX)ومن روادها:مولينو،جان جاك ناتيي،وقد اختزلوا السيميولوجيا في الأشكال الرمزية.

وجدير بالذكر أنه بعد سنة 1970،وبفضل جهود بارت وتلاميذه،فتح الباب على مصراعيه أمام استعمال مصطلح السيميوطيقا،وخاصة حين نشر غريماس كتابه"عن المعنى،محاولات سيميوطيقية".وقد أصبح مصطلح السيميولوجيا وقفا على المجالات غير اللسانية مثل قانون السير،في حين أصبح"السيميوطيقا"يدل على دراسة الأنظمة اللغوية،مثل النص الأدبي،كما أن "السيميولوجيا"جعلوه عاما يدل على علم العلامات كلها دون تمييز بين اللغوية وغير اللغوية،"السيميوطيقا"جعلوه منهجا تطبق مبادئه على جنس أدبي،أو خطاب،أو نوع من أنواع الخطاب[2].

3. 2 . الاتجاه الروسي:نشأ في ظل أزمة الأدب الروسي،وما انجرّ عنه من قيام المنهج الشّكلاني على أيدي الشكلانيين الروس،الذين انطلقوا من مبدأين:الأول لخصه جاكبسون حين ألح على أن موضوع علم الأدب هو الأدبية وليس الأدب،والثاني رفض ثنائية الشكل والمضمون وركّز على الشكل[3].

3 . السيميائية والتلقي:

وبخلاف البنيوية التي تسيّج المعنى ضمن سياج اللغة،ولا ترى للنص دلالة غير ما قالته داخله،تختلف السيميائية عنها"لا من حيث إهمالها للشكل وتجاوزها له،ولكن من حيث عنايتها

1. محمد سالم سعد الله،مملكة النص،ص 18

2 . محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا،ص 58 . 59

3 . المرجع نفسه،ص 62

بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي ينطوي بطبيعته على إمكانات متعددة للتأويل واستخلاص المتلقي لأنواع غير محدودة من الدلالات والمعاني[1]".فرولان بارت يتماهى مع طروحات السيميائية،حيث يستفيد من ملاحظاتها،فيما يطلق عليه لعبة الدلائل في النص.ويعتقد بأن "النص هو آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها،وإنما علينا أن نترك لأجزاء النص وما فيه من علامات متسعا من الحوار والجدل والتفاعل الداخلي الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير[2]"وبهذا تقدّم السيميائية نفسها كمنهج متفتّح على تأويلات القارئ،ومشاركته في إنتاج المعنى.

ومن هنا كان اهتمام السيميائية بالتلقي اهتماما كبيرا حتى أن"ميشال ريفاتير"طوّر طريقة سيميائية خاصة بالقراءة جعل منها قراءتين،إحداهما:استكشافية والأخرى استرجاعية.ففي الاستكشافية يقوم القارئ بالتعرف على المعاني الأولية،وإنما يقوم بتفسير الشيفرة.وتأويلها لافتا النظر إلى المعاني الثانوية التي يتوصل إليها عن طريق التأويلات[3]".كما عني أمبرتو إيكو بهذا الجانب.فإلى جانب محاولاته الرامية لتنظيم أنساق الدلائل في مجموعات منها الدلائل الخطية والمحكية والأساطير والطقوس والمعتقدات،والعلامات الشّمّية،والذوقية،واللمسية،وأنماط الأصوات،وحركات الأجسام والعلامات اللونية،ودلالات الحركة،والزمان والمكان[4]،وقد استأثر التأويل باهتمامه فتكلم في صلة التاريخ بالتأويل،ودافع عن هذا التوجّه إزاء معارضيه وهذا ما يوضحه بدقة جوناثان كيللر[5].

ولا يخفى أن غريماس حاول أن يضع نظرية جديدة لبناء القصة اعتمادا على وجهات النظر السيميائية.وملخص آرائه كما تتضح في مقالته الموسومة بنظرية المربع السيميائي[6]،فكل عمل قصصي يمكن تجريده إلى أربع نقاط تفضي كل منها أغلى علاقة بالأخرى سواء أكانت علاقة تعارض وتناقض أم علاقة انسجام وتكامل وائتلاف.فإذا افترضنا أن هذا المربع يرمز إلى زواياه القائمة

1 . إبراهيم محمود خليل،النقد الحديث . من المحاكاة إلى التفكيك،ص 105

2 . المرجع نفسه،ص 105

3. محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا،ص 106

4 . بسام قطوس،سيمياء العنوان،وزارة الثقافة،ط 1،عمان،2001،ص 601

5 . أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ترجمة:سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط 1،2000،ص 601

6 . عبد الملك مرتاض،نظرية المربع السيميائي،مجلة علامات في النقد،جدة،مجلد 10،جزء 38،2000،ص 311 . 322

بالرموز(أ ب ج د)فإن(أ)مثلا توضع عليها كلمة ثابت بينهما توضع على الزاوية(د)كلمة غير ثابت.كذلك فإن الزاوية (ب)تكتب عليها كلمة غير ثابتة،فيما تكتب على الزاوية(ج)كلمة ثابتة. وأي حركة من(أ إلى ج)لا تدل على أي انتقال.وكذلك الحركة من(ب إلى د)لا تنم عن الانتقال[1].

4 . تلقي النقاد العرب لاتجاهات السيميائية

لعل اهتمام الباحثين والنقاد المغاربة بالنقد الغربي جلي،حيث كانوا على اتصال مباشر بأحدث ما جادت به الساحة النقدية الغربية عامة والفرنسية خاصة،فاطلعوا غلى المنهج السيميائي نظريا وتطبيقيا ومن خلالهم اطلع المشارقة على السيميائية،حيث كانوا وساطتهم إلى محاضرات السيميائيين الرواد بأوربا،ومن أبرز النقاد العرب المشتغلين في حقل السيميائية نذكر:محمد مفتاح؛مؤلف(في سيمياء الشعر القديم).وإبراهيم محمود خليل،له(النقد الحديث:من المحاكاة إلى التفكيك).ومحمد سالم سعد صاحب(مملكة النص)،وجهود الأستاذ سعيد بنكراد وكتابه (السيميائيات:مفاهيمها وتطبيقاتها).أما من الجانب التطبيقي-كما يرى الدكتور سامي عبابنة-فإنه يتجلى للمطلع على الدراسات النقدية العربية التي تبنت السيميائية أنها لم تأخذ منها غير الاسم،وأن اتجاهات السيميائية الغربية كانت شديدة الاختلاف مع واقع النقد العربي،إذ يصعب الحديث عن اتجاه سيميائي عموما[2]،فعلاوة على قلة الدراسات السيميائية التي تناولت الشعر العربي الحديث،ومعظمها لم تع سوى جانب بسيط منها قائم على مفهوم العلامة اللغوية من منطلقات البنيوية،أو الاهتمام بالحقول الدلالية في أحسن الأحوال،وتعد دراسات كل من محمد السرغيني(للمواكب)لجبران خليل جبران،ودراسة موريس أبي ناضر(للمواكب)لجبران أيضا من أبرز الدراسات العربية التي اتخذت من المنهج السيميائي مطية لها،إلى جانب دراسة أحمد الزعبي لقصيدة(على حجر كنعاني في البحر الميت)لمحمود درويش،إضافة إلى دراسة"خالدة سعيد"لقصيدة(النهر والموت[3])لبدر شاكر السّياب،التي تميزت بالجدية والتمكن،حيث استغرق تحليل القصيدة ما يقارب الستين(60)صفحة،بكثير من التفصيل،وهي دراسة رائدة منذ سنة

1 . إبراهيم محمد خليل،النقد الحديث . من المحاكاة إلى التفكيك،ص 106

2 . سامي عبابنة،اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري،ص 310

3 . خالدة سعيد،حركية الإبداع-دراسات في الأدب العربي الحديث،دار الفكر،ط 3،بيروت،1986،ص 137

1978 ونشرت ضمن كتابها(حركية الإبداع)سنة 1986.إضافة إلى دراسات كوكبة من السيميائيين الجزائريين،الذين سنتعرض لأعمالهم،تنظيرا وتطبيقا في المبحث القادم والفصل الثالث بالتفصيل.

5 . مستويات التحليل السيميائي

إن المتابع للدرس السيميائي العربي يلحظ تباينا كبيرا في وجهات النظر بين النقاد العرب إزاء السميائية،بدءا بالمصطلح الذي لم يعرف إجماعا،وانتهاء إلى إجراءات المنهج التطبيقية،فقد خاضوا غمار التحليل السيميائي وأخضعوا له النصوص الأدبية،ويبدو في مدوناتهم التطبيقية تعدد الأدوات عند هؤلاء النقاد تبعا للاتجاه السيميائي الغربي المتّبع،بل كثيرا ما استعانوا بأدوات المناهج الأخرى كالبنيوية والأسلوبية والتفكيكية وذلك،حسب آرائهم،لعجز المنهج الواحد في محاورة الأثر الأدبي وخاصة الشعر الذي يفضح قصور أي منهج ينفرد به،وهذا للوصول إلى النتائج المثالية المرجوة،فإن لم يكن هذا واضحا لدى الباحث إلا من خلال الممارسة النقدية لأعمال بعض النقاد العرب فإنه جلي لدى الغذامي باعترافه،فهو يستخدم"بعض أدوات السيميولوجية وبعض أدوات التشريحية وبعض أدوات الأسلوبية[1]".ومن أشهر تلك المبادرات التطبيقية الجادة والواعية نماذج تطبيقية لمحمد مفتاح(رائية ابن عبدون)،ودراسة صلاح فضل لنصوص شعرية لعبد الوهاب البياتي وعلي الشرقاوي وصلاح عبد الصبور في كتابه(شفرات النص)،إلى جانب الدراسات الجزائرية لعبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح.وسنكتفي بنموذج التحليل للدكتور محمد السرغيني الذي طبقه على قصيدة(المواكب) لجبران،حيث يسترشد بكل العناصر النظرية البارثية(اللغة/الكلام،الدال/المدلول،المركب التعبيري/النظام،الدلالة الذاتية/الدلالة الإيحائية[2])كأساس لجمع المتن المحلل ومتبعا اقتراح"جان مولينو"في تحليله السيميولوجي للحدث الرمزي،والذي يكشف عن ثلاثة مستويات هي[3]:

ـ المستوى الشعري،ويعني مجموع الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت في النص،وقد حلل فيه أربع بنيات دالة هي:البنية المنطقية،والبنية الإحالية،وبنية الغاب،وبنية الناي.

1 . عبد الله الغذامي،تشريح النص،دار الطليعة،ط 1،بيروت،1987،ص 72

2 . محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا ص 87

3. المرجع نفسه،ص 88

ـ المستوى الحسي،ويعني تحليل النص في علاقاته بالمبدع وبالمتلقي،وتناول فيه ثلاث بنيات علائقية هي:بنية الثنائية وبنية ثنائية الثنائية وبنية العلاقة.

. المستوى المحايد(التركيبي)،ويعني تحليل الشكل الذي أنجز فيه النص،حيث حلل فيه:المكونات المفردة والمكونات المركبة وعناصر الإيقاع وعناصر الجمال.

ج . الأسلوبية

1 . الأسلوبية:مفهومها،وأصولها

1 .1. الأسلوب:(Le Style)

يعرّف الأسلوب على أنّه"اختيار لغوي من بين بدائل متعددة،إذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه،ويشي بشخصيته،ويشير إلى خواصه[1]".ويرى بيفون أنّ"الأسلوب هو الرّجل2"،أي أنّه شخصي متفرّد لا يصحّ نعته تابعا للغة النّمطية،لذا يرى بيير روفيردي أنّه يجب على القارئ أن يتعامل مع النّص الذي بين يديه كعالم منقطع عن عوالم النصوص الأخرى،وأن يدع"الكلمات تتكلّم وتقول ما تريد قوله متناسيا ما كانت تحمله من معاني في الآداب السابقة دعها تعمل وتؤثّر مستقلّة،تتزاوج فيما بينها أو تتنافر مؤلّفة صورا وكاشفة عن واقع لم يقله أحد بالضّرورة 3"،إنّ هذا التّشكيل الجديد للكلام يزيد من مصداقية دعوى إخضاع النّص للدراسة والتحليل باعتباره لغة في حال حركة شرعية،والبحث في علاقته مع اللغة والكاتب والقارئ.وإنّه من واجب الدّراسة الأسلوبية التّفتيش في سمات الأساليب ومميزاتها.

1 . 2 . الأسلوبية:(La stylistique)

هي مصطلح ظهر حديثا،وقد اتّخذ مفاهيم عدّة،فهي عند جاكبسون"بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا4"،فمن خلال

1. صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ص 89

2 . عبد الله خضر،المعلّقات:دراسة أسلوبية،دار القلم،ط 1،بيروت،1971،ص 152

3 . عبد الرزاق الأصفر،المذاهب الأدبية،اتحاد الكتّاب العرب،ط 1،دمشق،1999،ص 181

4 . هشام الشيخ عيسى،براءة النّص،دار الكتب العلمية،ط 1،بيروت،1971،ص 29

ما سبق يتجلى فحوى الأسلوبية،إذ تسعى إلى إضاءة النص وفحص مستوياته لكشف مميزاته الفنية والجمالية،ويرى المسدّي أنّ ريفاتير"ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنّها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبّل،والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك،فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية(لسانيات)تعنى بظّاهرة حمل الذّهن على فهم معيّن وإدراك مخصوص1".وهذا يدعونا إلى التمييز بين الأسلوب والأسلوبية،فَ"الأسلوب وصف للكلام أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال الأسلوب إنزال للقيمة التأثيرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية،فالأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني2".فالفرق واضح بينهما،فالأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب .

ولعلّ وظيفة الأسلوبية تتمثّل في اعتمادها على البنية اللغوية للنص في عملها،حيث أخذت على عاتقها دراسة النصوص،عبر تحليلها لغويا للكشف عن البعد النفسي والجمالي للوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصوصه،كما أنّها تنفي وَحدة القراءة و تطابقها،فالقرّاء مختلفون في مستوياتهم الذّهنية ومشاربهم الفكرية،حيث أن ما يخلص إليه أحد القرّاء قد لا ينطبق،وقد لا يناقض ما وصل إليه قارئ آخر،ويرى بول فاليري أنّه"من الخطأ المضاد لطبيعة الشّعر،بل القاتل له،أن نتطلّب من كلّ قصيدة معنى واقعي وحيد،هو صورة طبق الأصل من فكرة ما لدى الشاعر3"،فالقراءات على اختلافها متكاملة.إنّ القراءة الأسلوبية تبحث في طول الجمل وتواتر الأفعال والأسماء وغلبة إحداها،وكذا تحليل الأصوات والأوزان والكلمات ودلالاتها،وما يميّز النّص من ملامح خاصة4.

2 ـ مقوّمات الأسلوبية

يرى الدكتور جميل حمداوي أن الأسلوبية تقوم على مجموعة من الأسس والمرتكزات الإجرائية،هي:

. دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والصرفية والدلالية والتداولية.

1. عبد السّلام المسدي،الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،ط 3،د ت،ص 49

2 . عبد الله بن عبد الوهاب العمري،الأسلوبية دراسة وتطبيق،جامعة الإمام محمد بن سعود،المملكة السعودية،1428هـ،ص 6

3 . علي عشري زايد،عن بناء القصيدة،مكتبة ابن سينا،ط 4،القاهرة ،2002،ص 35

4. ينظر:عواد الحياوي،شعرأبو ذؤيب الهذلي،دار رسلان،ط 1،دمشق،2015،ص 25

. تجاوز البلاغة المعيارية والتعليمية نحو الدراسة الوصفية العلمية للأسلوب.

. تطبيق مفاهيم اللسانيات بمختلف مدارسها،وتمثل آلياتها التطبيقية والنظرية،في مقاربة الأسلوب تحليلا وتقويما وتشريحا.

. ربط الأسلوب بنفسية المبدع،وانفعالاته الوجدانية،وتصوراته الذهنية.

. دراسة المعجم والحقول الأسلوبية،والصور البلاغية،والتراكيب النحوية والبلاغية،والانزياح،والتعارضات الأسلوبية،ورصد أنواع الأساليب(السرد،الحوار،المونولوج)،وتحديد طبيعة الوصف،ودراسة السخرية والبوليفونية الأسلوبية،وتبيان علاقة ذلك كله برؤية الكاتب إلى العالم.

. ربط الشكل الأسلوبي بدلالاته ووظائفه الجمالية والمقصدية،في علاقة مع ذات المبدع ومقاصده وأفكاره ومعتقداته،ويعني هذا أن الأسلوبية ذاتية أكثر مما هي موضوعية.

. رصد الظواهر الأسلوبية البارزة في النص بأكبر قدر من الدقة والتجسيد،ولو باعتماد الإحصاء.

. معرفة ديناميكية الكناية الإبداعية في تولدها وتبلورها،وقيامها بوظائفها الجمالية[1].

3 . مقولات الأسلوبية

تنطلق الأسلوبية خلال مقاربتها للنص الأدبي من ثلاث مقولات رئيسية:الاختيار،التركيب،الانزياح. وهي محددات الأسلوب،وما يشي بخصوصيته.

1.3 . الاختيار:ويراد به اهتمام الأديب/الشاعر بالحقل اللغوي من بين جملة من الإمكانات اللغوية المتاحة أمامه،بحيث تقدّمه متفرّدا،متميزا عن غيره،وهذا ما يجعل له أسلوبه الخاص والمتمثل في اللغة التي انتقاها،لتكون لغة إبداعية تستميل المتلقي وتؤثّر فيه.

3 . 2 . التركيب:تعد مرحلة الاختيار سابقة ضرورية لعملية التركيب،إذ أنّ حسن اختيار القاموس اللغوي يلعب دورا هاما في بناء نص جديد وراقي،يتمثّل الجمال والإبداع.

.3.3 . الانزياح:كما في دلالته اللُّغوية خروج عن المألوف والمعتاد،وتجاوُزٌ للسائد والمتعارف عليه والعادي،وهو في الوقت نفسه إضافةٌ جمالية يمارِسها المبدِع لنقل تجرِبته الشعورية للمتلقي والتأثير

1 . جميل حمداوي،اتجاهات الأسلوبية،كتاب الكتروني،شبكة الألوكة،ص 10

فيه،ومِن ذلك لا يُعَد أيُّ خروج عن المألوف وتجاوُزٍ للسائد وخرقٍ للنظام انزياحًا إلا إذا حقَّق قيمةً جمالية وتعبيرية[1].

4 . اتجاهات الأسلوبية:تتفرّع الأسلوبية إلى ما يربو عن عشرين نوعا[2]،ولم تعد اتجاها واحدا،بل تفرعت إلى أسلوبيات،يمكن تقسيمها إلى اتجاهات عديدة منها:الأسلوبية التعبيرية،الأسلوبية الصوتية،الأسلوبية الوظيفية،الأسلوبية الإحصائية،الأسلوبية النحوية[3].

5 . تلقي النقاد العرب للأسلوبية

لم يكن الاهتمام بالظواهر اللغوية والأسلوب غريبا عن علماء البلاغة العربية القدامى،فقد تناولوا جوانب عدة من الأساليب بالدراسة،مثل علم البيان،وعلم البديع،وعلم المعاني،وعمود الشعر العربي،وتمكنوا من وضع أسس البلاغة العربية القديمة.أما المحدثين فقد اطلعوا على ما انتهت إليه الدراسات اللسانية في مجال الأسلوبيات،وقد تسلحوا بأدوات الأسلوبية الغربية لمقاربة النصوص والآثار الأدبية[4].وقد شغف طائفة من الباحثين العرب بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر،وقدموا قاعدة بيانات تصلح لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية،وتبقى محاولات لا يجزم بسلامة نتائجها حتى تمحص بمزيد من المناقشات العلمية والفلسفية المعمقة[5].

واستطاع النقاد والباحثون العرب من اقتحام ميدان الأسلوبية،وجاءت أعمالهم غزيرة ومتنوعة بين تأليف وترجمة عن الغربيين،تنظيرا وتطبيقا،حيث يطالعنا المسدي بمؤلفه القيم(الأسلوبية والأسلوب)،وأمين خولي بكتابه(فن القول)،وسعد مصلوح في(الأسلوب:دراسة لغوية إحصائية)،وحميد لحميداني بكتابه(أسلوبية الرواية:مدخل نظري)،وأحمد الشايب في مؤلفه(الأسلوب) ومحمد الهادي الطرابلسي في تطبيقه على ديوان أمير الشعراء(الشوقيات،دراسة أسلوبية)،وصلاح فضل في(علم

1. بوطاهر بوسدر،ظاهرة الانزياح،تاريخ الاطلاع:2022/01/25،إضافة:2018/01/22،شبكة الألوكة
2 . المرجع نفسه،ص 11
3 . إبراهيم محمود خليل،النقد الأدبي الحديث:من المحاكاة إلى التفكيك،ص 165
4 . المرجع السابق،ص 21
5 . صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،ص 115

الأسلوب:ميادينه وإجراءاته)،ونور الدين السد في(الأسلوبية وتحليل الخطاب)،ومثله منذر عياشي (الأسلوبية وتحليل الخطاب)،وله كتاب مترجم عن بييرجيرو بعنوان(الأسلوبية)،ومحمد عبد المطلب في(البلاغة والأسلوب) وبكاي أخذاري في تطبيقه على مرثية الخنساء بعنوان(تحليل الخطاب الشعري:قراءة أسلوبية في"قذى بعينيك"للخنساء)،وللناقد عدنان بن ذريل كتابان هما:(اللغة والأسلوب،والنص والأسلوبية).هته طائفة من أعمال نقدية عربية،ولا نعدم كثيرا من الأعمال،فهي كثيرة العدد،غزيرة الفائدة فيما نعتقده.

6 . المقاربة الأسلوبية للنص الشعري:

معلوم أن مجال دراسة الأسلوبية هو الأسلوب نفسه،غير أن الأسلوبية تطرح مواضيع أخرى للمناقشة والتحليل والتداول،ومن بينها:موضوع الكتابة والصياغة،وموضوع التلفظ،وثنائية التعيين والتضمين،وثنائية التقرير والإيحاء،وثنائية الاتساق والانسجام،وقضية الانزياح،والمسافة الجمالية وتخييب أفق انتظار المتلقي،وقضية التجنيس في ضوء المعايير الأسلوبية والشكلية،والاهتمام بأدبية النص الأدبي،ودراسة الوظيفة الشعرية،ورصد الصور البلاغية،ودراسة نظرية أفعال الكلام،والعناية بثنائية الدال والمدلول[1].إنّ غاية المقاربة الأسلوبية كشف الظواهر البارزة في النص،والتي تشكل علامة مميزة له وفارقة عن بتقي النصوص.واقترح منظرو الأسلوبية تحليلا لمستويات متعددة،أهمها:الصوتي والتركيبي والدلالي.

6 . 1 . المستوى الصوتي:

يعد الصوت وسيلة الجهر بما تخفيه النّفس من أحاسيسها،وهو ترجمان القلب بتقلّباته،كما أنّه أداة التواصل بين المتكلّم والمستمع،فهو أصغر وحدة في اللغة،يعبّر به عن المشاعر المتنوّعة؛كالسّعادة والألم،والفرح والأسى،والثّورة والتّحدي وغيرها.وينبغي فيه رصد مظاهر إتقان الصّوت ومصادر الإيقاع فيه،والتّكرار والوزن وتأثيره في الحسّ والسّمع.ومعلوم أنّ الإيقاع الشعري ينقسم إلى داخلي يحكمه علم البلاغة ويقوم على تكرار الأصوات،وحسن تجاور الكلمات،والجناس والطّباق،وخارجي يحكمه

1 . جميل حمداوي،اتجاهات الأسلوبية،ص 8

علم العروض،يقوم على الوزن والقافية.فيعمل تضافر الموسيقى الداخلية والخارجية على تشكيل البناء الموسيقي للنص،الذي بدوره يؤدي إلى إيجاد إيحاء شعوري ينسجم مع معناه.

فأمّا الموسيقى الخارجية؛فهي التي تتولد من جراء الأوزان والقوافي،حيث يهتم بدراستها علم العروض كما أسلفنا،الذي اتّخذ الشعر ميدانا له،ذلك لكون الشعر موسيقى بالأساس،فيجب"على الدارس أن يتوجّه بالدراسة والتحليل إلى هذا العنصر الموسيقي الظاهر،وهما الوزن والقافية1"،لذا ينبغي أن تشمل الدراسة العروضية بحر القصيدة مع تسميته وتحديد تفعيلاته،وتنوّع القوافي،وعلاقة كل هذا بمعاني النّص.وأما الموسيقى الداخلية؛فهي ذلك الطّرب الخفي الذي تستحسنه النفس عند قراءة الآثار الراقية،فتتجاوب مع الأنغام المختلفة،وتظهر الموسيقى الداخلية في الجناس والطباق والتصريع والتنوين والتقسيم والازدواج والتكرار.

6 . 2 . المستوى التركيبي:

إن التّحليل الأسلوبي لا يتوقّف عند المفردات،بل يتعدّاه إلى دراسة التّراكيب،والوقوف عند البنيتين السطحية والعميقة،وأنواع الجمل المستعملة الاسمية والفعلية،وكذلك دلالة كل منها الاسمية والفعلية. إضافة إلى الأساليب النّحوية الإنشائية والخبرية،لمعرفة المميّزات الأسلوبية في النّص،مع النّظر في مساحة الإبداع لدى المبدع ومدى اختراقه لقواعد تكوين الجملة،وانزياحه عن معاييرها التّقليدية.

6 . 3 . المستوى الدّلالي: لم تعد القصيدة الحداثية يقدّم من خلالها الشاعر الحداثي معانيه وأحاسيسه للقارئ على طبق من فضة،فحري بالدارس أن يتفاعل أكثر مع هذا النص المتّسم بالإيحاء،وحتى تحصل النّشوة الفنية لديه لا بدّ أن يجتهد في الغوص في أعماقه،وحتى يتمكن من تحقيق لذّة اكتشاف المعاني والأحاسيس المكتنزة داخله لا مفرّ له من أن يتسلّح بثقافة أدبية واسعة كي يتمكّن من حلّ عقد النّص المتتابعة.

1 . حسين علي حسين،التحرير الأدبي،العبيكان،الرياض،ط 7،2011،ص 383

6 .3 . 1 ـ اللغة الموحية:ينتظر من الدارس الأسلوبي التّأمل في لغة الشعر،ومعرفة دلالات ألفاظه،التي تشكّل مادّته الرئيسة،وأثرها فيه يختلف عنه في الأجناس الأدبية الأخرى.ومن البديهي أن تكون لغة الشعر إيحائية،تنأى عن المباشرة،،حيث يتوسّل الشاعر بها كعنصر جمالي وتأثيري يستهدف قارئه،فالشعر"نوع من الكشف،والكشف يتم فيه عن طريق الألفاظ التي تتميز بالقدرة على الإيحاء منفردة ومجتمعة،فهي توحي أولا بمعناها الظاهر،وتوحي ثانيا بمعنى بعيد تكتسبه من القرينة،أي من إقرانها بسواها من الألفاظ الجميلة،وتوحي ثالثا برنّتها الخشنة أو الرقيقة الخاطفة السريعة أو الطريقة الممتدة فتسهم في تكوين الجو الذي تنم عنه المعاني جملة[1]".

6 .3 .2 ـ الصورة الشّعرية:

يعتبر الشعر أكثر الأجناس الأدبية استدعاء للصورة الأدبية،فمسؤولية الشاعر جليلة في أن يلوّن نصه بصور شعرية بديعة،فهي تبعث"طاقة الإيحاء والإشعاع وتنشر الظلال النفسية2"،ويجدر على الدارس تتبعها أثناء بحثه ليتعرف على مكامن الجمال في النص،ومنها:تراسل الحواس،ويفهم منه"نعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السّمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر،ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذّوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشّم،وهكذا تصبح الأصوات ألوانا،والطّعوم عطورا3".والاستعارات،وكل تعبير بديع يحدث قلق وتوتّر لدى المتلقي.

6 . 3 . 3 . الحقول الدلالية :

على الدّارس الأسلوبي تتبّع دلالات النص،وتوزيعها إلى حقول،حيث تتواشج الكلمات المشكّلة لحقل دلالي،ويعرّف على أنّه"مجموعةٌ من الكلماتِ ترتبطُ دلالتها،وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها4"،ويتطلّب من الدّارس العناية والتّدقيق في انتقاء الكلمات المرتبطة بحقل دلالي معين.

1 . روز غريب،تمهيد في النقد الحديث،دار المكشوف،ط 1،بيروت،1971،ص 249

2 . محمد صالح شنطي،فن التحرير العربي وضوابطه وأنماطه،دار الأندلس،ط 5،المملكة السعودية،2001،ص 78

3 . علي عشري زايد،عن بناء القصيدة،ص 78

4. علم الدلالة،أحمد مختار عمر،عالم الكتب،ط 4،القاهرة،1993،ص 79

د . التفكيكية

تعد التفكيكية أهم نظرية لما بات يعرف ب"ما بعد الحداثة"،وتمتد من الفترة 1970 إلى 1990،وقد ظهرت في مرحلة اضطراب عاشها العالم الغربي عقب الحرب العالمية الثانية على كل الأصعدة:الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية،حيث ظهرت فلسفات لاعقلانية ودعوات إلحادية تنكر وجود الله تعالى،بالإضافة إلى فشل الأنظمة الاقتصادية الغربية،وبهذا تعالت أصوات في أوربا بخاصة تنادي بالتشكيك في الثوابت والمقولات المركزية،وقد سرى هذا التحول الخطير إلى حقل الأدب عبر الفلسفات الإلحادية.فما مفهوم التفكيكية،وما هي مرتكزاتها الفلسفية؟وما أهم مقولاتها؟ومن هم أبرز روادها؟وما هي أبرز أدواتها الإجرائية في تحليل النص الأدبي؟

1. مفهوم التفكيكية

لقي مصطلح التفكيكية في ترجمته إلى العربية إشكال التعدد والاختلاف،شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات النقدية كالسيميولوجية،ولعل أبرز الترجمات المتاحة في العربية لمصطلح (Déconstruction)هي:التفكيكية،والتقويضية،والتشريحية،فالمصطلح مضلل في دلالاته المباشرة لكنه ثري في دلالاته الفكرية.غير أن التفكيكية أكثرها اعتمادا وتداولا،فهو في مستواه الأول يدل على معنى التهديم والتخريب والتشريح،وهي دلالات تقترن غالبا بالأشياء المرئية،غير أنه في مستواه العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية،ومن ثم إعادة النظر إليها بحسب عناصرها،والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المدفونة فيها[1].بينما يراها جاك دريدا بأنها"حركة بنائية وضد بنائية في الآن نفسه،فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنيانيه وأضلاعه وهيكله ولكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا،فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة،فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي[2]".ويذهب دريدا مذهبا مختلفا عن المناهج السابقة،حيث ينفي مرجعية النص الأدبي ومركزيته،ويقر بمبدأ"إساءة الظن"في القراءة التفكيكية للنص الأدبي،فينبغي أن

1 . ينظر:عبد الله،إبراهيم،وآخرون،معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط 2 1996،ص 114

2 . حوار جاك دريدا مع كريستيان ديكان،ص 114

تبني ثم تهدم المعنى،ثم تبني معنى جديد ثم تهدمه إلى مالا نهاية من المعاني،حيث يستحيل النص الأدبي إلى سلسلة متواصلة من الدلالات.

2 . مرتكزاتها(مقولاتها النقدية)

لقد ارتبطت التفكيكية إلى حد بعيد بالفلسفة،إلى درجة أن أطلق عليها"فلسفة التفكيك"،وقد استندت على العديد من المرتكزات الفلسفية،وقد تمثل بصورة خاصة عند الفيلسوفين الألمانيين "نيتشه"و"هيدجر"،ويعتبر نيتشه الأب الروحي للتفكيكية،والذي يقول بموت الإله،ويؤكده من خلال قوله"العود الأبدي"ويعني به عودة التاريخ،الذي يكرر نفسه بكل تفاصيله ونتائجه تكرارا لا نهائيا.ويبدو أنّه،من هذه الفلسفة الخطيرة،قد استوحى دريدا منهجه النقدي،فهو معروف بتعدد جوانبه وخصب اهتماماته،فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي[1].والحديث عن مقولات التفكيك الأساسية يمكن عدّه محاولة للكشف عن أفكار تتصل بالمقاربة النصية[2].

2 . 1 . الاختلاف:

تعد مقولة الاختلاف إحدى المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية واستنادا لكشف الدلالة المعجمية(différence)التي تتألف من فعل أو مصدر يدل على عدم تشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصة، (differ)وتعني التشتت والانتشار والتفرق والبعثرة والمغايرة في المكان والزمان. ويقوم مصطلح الاختلاف على تعارض الدلالات بين الحضور والغياب.والاختلاف عند دريدا هو فعالية حرة غير مقيدة،كما أنّه"لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى[3]".

إنّ الخطاب الأدبي لديه بمثابة تيار لا متناه من الدلالات وتوالد المعاني،لا تعرف الاستقرار والثبات فإنّها تبقى مؤجّلة ضمن نظام الاختلاف،وهي محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع لنهاية محددة لها.إن الوظيفة المهمة للاختلاف هي ما يصطلح عليه دريدا بالكتابة البدائية-archi)

1 . إبراهيم محمود خليل:النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،ص 110.

2 . عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري للمطبوعات،د ط،القاهرة،د ت،ص 52

3 . سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني،ط 1،بيروت،1985،ص 86.

(writingوهي نمط من الكتابات سابق للكتابة نفسها،أي ذات ميزة قبلية متصوّرة للكتابة قبل تجربة الكتابة،فهي تنتج شكل الحضور وعادة ما تكون أنظمتها موضوعية بالنسبة لموضوعها وكل أشكال المعرفة الأخرى[1]".

2 . 2 . التمركز حول العقل:

ويعني به دريدا"التضافر لتأسيس بنية قوة في خارطة الفكر ويعتمد على اقتحام سكونية الميتافيزيقا وإعطاء الكلمة المنطوقة قيمة عالية بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول،فليس ثمة فاصل زماني أو مكاني بينهما،فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه،وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته،إن سمة المباشرة في فعل الكلام تعطي قوة خاصة في الفهم المباشر سواء تحقق كاملا أو غير كامل[2]".بينما تتمثّل الكتابة،في كونها قابلة للقراءة والتأويل،وتكتسب أهميتها من خلال التمركز حول العقل،حيث يصبح الكلام مستحيلا،ولهذا يضع الكاتب أفكاره على الورقة،فاصلا إياها عن نفسه،ومحولا إياها إلي شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر بعيد،حتى بعد موت الكاتب،وكل هذا يفتح الآفاق لمزيد من الاحتمالات ومن هنا ينشأ الاختلاف الكبير بين الكلام والكتابة[3].

وأبرز الحقول المعرفية التي امتد إليها نقد دريدا حول التمركز المنطقي،فهي منظومة حقول معرفية متداخلة،تصدّى لها بمنهجية التفكيك في القراءة لكشف مظاهر التمركز المنطقي فيها،وهي:

- الأولية الابستمولوجية،ويعدّ العقل والإدراك الحسي مركزا للحضور،وفي الحقيقة أنهما ليسا إلا نتاجا لوحدة العقل والحقيقة،فالوعي يحضر حالا من تلقاء نفسه.

ـ الأولية التاريخية:تتحقق انطلاقا من الماضي صوب المستقبل في ثلاث حالات:التمظهر الميتافيزيقي وتعالي الأشكال،مقولات الخالق ذات الحضور الأبدي.

- الأولية الجنسية:تتحقق بحضور الذكورية المتمثلة في سلطة الرجل برباطة جأشه وغيابها عند المرأة.

- الأولية الوجودية؛أهم الحقول المنهجية لديه لما يمثله الوجود من حضور ذاتي صاف مقابل الغياب.

1 . عبد الله،إبراهيم،وآخرون،معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،ص:121

2 . المرجع نفسه،ص 123

3 . ينظر:نفسه،ص 125

-التأويل الأدبي؛تعالي الدّال،وتنحو إلى التعدد القرائي الناتج عن التأويل،والسعي إلى لانهائية المعنى[1].

2 . 3 . علم الكتابة:

ويصطلح دريدا"الغراموتولوجيا"على علم الكتابة.الذي يسعى إلى تحديث الفكر بقلب التدرج التقليدي من أفضلية الكلام على الكتابة مع إمكانية تصويره على أنه مشتق منها،ويذهب تودوروف إلى تجاوز الكتابة لمعناها الضيّق،المتمثّل في النظام المنقوش،إلى كونها نظام مكاني ودلالي.إذ لا يمكن تصوّر مجتمعا بدون كتابة،وإلا سيظل إلى أسير الأساطير والطوباويات،ومن هنا تكتسب أهميتها[2].

2 . 4 . انتفاء قصدية المؤلف(موت المؤلف[3]):

منذ أن اتخذت المناهج النقدية الحداثية النموذج اللغوي منطلقا للمقاربات النقدية وهي تعمل على تحييد المؤلف،وقطع علاقته بالنص الذي أنتجه،ويعتبر رولان بارت صاحب مقولة"موت المؤلف"،وكان مقاله الذي نشره بمثابة الإعلان الرسمي لانتهاء عهد الاحتفاء بالمؤلف[4].ومن باب الإنصاف يمكن القول بأن مقولة(موت المؤلف)لا تعني عند التفكيكيين عامة انتزاع المؤلف من نصه بقدر ما تدعو إلى تخليص النص من شروط الظرفية وقيودها[5].

2 . 5 . القراءة(سلطة القارئ):

تعدّ التفكيكية مشروع لقراءة النص قراءة مختلفة،فهي تولي القارئ أهمية بالغة،فبواسطته تتشكّل المعاني،إنها تحرص"على دور القارئ فأتاحت له حرية دخول النص من أية زاوية يرتئيها،كما أن للمتلقي مطلق الحرية(إزاء لا نهاية الدلالة)في فتح أو إغلاق التدليل،وأن أهم الأدوار في استراتيجية التفكيك هو دور القارئ،فهو وحده المنوط بخلق المعنى ومن دونه لا يوجد نص أو لغة أو علامة[6]"

1 . عبد الله،إبراهيم،وآخرون،معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،ص 128 . 129

2 . المرجع نفسه،ص 131 . 132 . 134

3 . حسن محمد عبد الناصر،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،د ط،القاهرة،1999،ص 54

4 . ينظر:المرجع نفسه،ص 54

5 . ينظر:عبد الله،إبراهيم،وآخرون،معرفة الآخر،ص 55

6. المرجع نفسه،ص 56-57

مثّل العناصر السابقة،غير أن قراءته المتميّزة للخطابات تشكّل أرضا صلبة في عمل جاك دريدا،حيث نسف القراءات التقليدية وواجه النصوص بحرية تامة دون خلفية،ويحدد أفق قراءته ويرسم حدودا للقراءة التفكيكية،إذ ينبغي أن"نتحرّك داخل هذه الحدود لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن،ولكنها لا تستطيع أن تكون راديكالية تماما،إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص،ولكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو دراسته البسيكولوجية ..أو سيرة المؤلف[1]".

2 . 6 . التناص

تعد جوليا كريستيفا أول من ابتكر مصطلح التناص،حتى وإن كانت له دلالات موجودة قبلها،فهو يدل على ارتحال النصوص وتلاقحها عبر العصور والثقافات،كما أنّه لم يعد موجودا في ثقافة البشر ملكية القول وحصريته،وقد تبنّت التفكيكية التناص،وأوصت القارئ بالمشاركة في توليد المعاني،دون الاكتفاء بما يقدّمه النص،باعتباره"فضاء لأبعاد متعددة،تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصلا،فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة،إنّ الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام،دون أن تكون هذه الحركة أصلية[2]".وبهذا تكون التفكيكية بمقولاتها"حول التناص قد قدّمت نتيجة تتمثل في التأكيد على استحالة الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا وقويا داخل النص وبين النص وأفق انتظار القارئ[3]"،إذن فالتناص مصطلح رئيس عند التفكيكيين،إذ يعتمدون عليه في تحرير القارئ من سلطة النص،عكس البنيويين،والانطلاق في الحفر في تضاعيف النص لاستخراج ما أمكن من نفائسه.

لذا فإن القراءة مهما تنوّعت أدواتها،في رأي دريدا،ستظل عاجزة عن قول كل شيء في النص،فهو يهدف من قراءته التفكيكية للنص الأدبي إلى كشف ما كان يحسن الظنّ به من انسجام،وأنّ ذلك مجرد ألاعيب بلاغية تمكّنت منها اللغة لستر عيوبها،فالنصوص ليست دائما متماسكة،بل فيها من التناقضات ما يشكّل إغراء للقارئ لتفكيكها،وعدم الرضا بالمعنى الجاهز والقريب.

1 . عبد الله،إبراهيم،وآخرون،معرفة الآخر،ص 137

2. محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،ط 3،الدار البيضاء،1992،ص 123

3 . عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص 60

3 . نقد التفكيكية

تعتبر التفكيكية منهجا نسقيا ما بعد حداثي،وصفت بالخطيرة لأنها نقدت وهدمت المفاهيم السائدة فقامت على التشكيك وزعزعة كل يقين ومن جملة تلك المآخذ:

ـ تعسف التفكيك في الاحتكام إلى اللغة،حيث شككّت التفكيكية في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول،ونأيها عن العقل والمنطق،وأقصت كل الملابسات الخارجية.

ـ إلغاء المؤلف والحكم عليه بالموت،وبهذا يصبح المؤلف ناسخا فقط لنصوص أدبية قديمة وتجاهل لمواهب الأدباء وفرديتهم وتميّزهم،وحطّ من شأن ذاتية الإنسان المبدع. تركيز التفكيك على الكتابة ونفيه للأشكال الأخرى للتواصل

. تركيز التفكيك على الكتابة،هو نفي لأشكال اللغة الأخرى،وهو نوع من التعالي في الكتابة.

.غموض التفكيك؛ولغته الاستفزازية الحادة،واستخدامه لمصطلحات غير واضحة سعيا لإبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال استثنائي وغير عادي[1].

4 . تلقي النقاد العرب للتفكيكية

أما إذا عدنا إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر فإننا نجد بعض الأقلام المتميزة التي اهتمت بهذه القراءة وحاولت تطبيقها على بعض النصوص العربية ومن أبرز هذه الأقلام:عبد الله الغذامي في مؤلفيه"الخطيئة والتكفير"و"من البنيوية إلى التشريحية"،وعبد المالك مرتاض في تطبيقاته على"حمال بغداد:تحليل سيميائي تفكيكي"،و"أ ي:دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"لمحمد العيد آل خليفة،و"تحليل الخطاب السردي:معالجة تفكيكية سردية".وتجمع جل الكتابات على أنّ القراءة التفكيكية قراءة متضادة،تثبت معنى للنص ثم تنقضه لتقيم آخر على أنقاضه في إطار"إساءة القراءة".إنّها تسعى إلى إثبات أنّ ما هو هامشي قد يصير مركزيا إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة[2].

1 . وليد قصّاب،مناهج النقد الأدبي الحديث،دار الفكر،ط 2،دمشق،2009،ص 201 . 202 . 211

2 . يوسف وغليسي،مناهج النقد الأدبي،ص 190

لذا يرى عبد العزيز حمودة أنّ التفكيكية"تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة،وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد.وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص،وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة،يحددها أفق القارئ الجديد.وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا،وما هو غير جوهري جوهريًا[1]".يتبين لنا مما سبق أنّ القراءة التفكيكية ترنو إلى كشف التناقض بين ما يصرح به النّص،وما يخفيه.فالتشريح يقوم على تفكيك النصوص إلى وحدات،يُعملُ الناقد أدواته وذلك بتسمية كل وحدة وتحليل النّص الإبداعي إلى أصغر وحداته الجملة.إن كل ما ذكر سالفا يدل على أن القراءة هي عملية تشريح للنص،وكل تشريح هو محاولة استكشاف جديد للنص الإبداعي ولذلك تعطى هذه القراءات سيلا من الدلالات.

5 . الأدوات الإجرائية للتحليل التفكيكي للنصوص الأدبية

ويؤسس جاك دريدا خطته في تحليل النصوص الأدبية حسب منهجه التفكيكي،الذي يهدم كل سلطة للنص أو مركزية له،وتظهر أدواته الإجرائية من خلال قوله:"ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها هو ليس النقد في الخارج،وإنما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ،والعثور على توترات،أو تناقضات داخلية،يقرأ النصّ من خلالها نفسه،ويفكك نفسه أن يفكك النصّ نفسه فهذا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ذاتية حركة نصّ لا يرجع إلاّ إلى نفسه،ولكن هناك في النّص قوى متنافرة تأتي لتقويضه،وتجزئته[2]".وعليه يجدر بالباحث الذي يهدف إلى تحليل نص أدبي وفق المنهج التفكيكي اتباع خطوات اجراءات النقد التفكيكي للنص الأدبي:

. القراءة أولا،تسبق التفكير النقدي ويتطلب التحليل ناقد نموذجي ذو ثقافة وقدرات تمكنه من عملية تفكيك النص وتحليله.

. يكون الناقد حرا في التوجه نحو المدلول وحرا في قلب التمركز المنطقي.

. البحث عن المتناقضات في النص الأدبي .فالتناقض في النص هو مصدر هدمه.للإتيان بمعنى جديد.

1 . عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة(من البنيوية إلى التفكيك)،عالم المعرفة،د ط،الكويت،1998،ص 388

2 . جاك دريدا،الكتابة والاختلاف،ترجمة:كاظم جهاد،دار توبقال،ط 1،الدار البيضاء،ص 49

. البحث عن المسكوت عنه في النص الادبي ورفع المهمش لمرتبة المركزية مؤقتا لكي يبنى من خلاله معنى جديد للنص.

. البحث عن التناص لأن قراءة النص تستدعي حضور في الذهن نص آخر مما يجعله منفتح على دلالات جديدة.فيتم التفكيك بنصوص اخرى بهدم كتابتها وإنتاج نص مختلف جديد[1].

تلكم هي أبرز المناهج النسقية التي اتّخذت من البنيوية منطلقا لمشروعها النقدي،لقراءة غير تقليدية للنصوص الأدبية،غير أنها اختلفت في أدواتها الإجرائية،وقد اهتم النقاد الجزائريون بهته المناهج،وراحوا يجرّبون الواحد منها تلو الآخر،بل أن بعضا منهم أخذ يزاوج بين الاثنين والأكثر منها،معتقدين أن النص هو الذي يفرض منطقه على الناقد،ويوجهه إلى المنهج المناسب.

1 . رقية وهاب مجيد محسن،التفكيكية ومرتكزاتها الأساسية،نشر يوم:2021/03/24 الساعة:19:45،اطلع عليه يوم:19 /2022/02 الساعة:16:08،موقع كلية الفنون الجميلة.

ثالثا.النقد النسقي الجزائري

سبق القول إلى أن المناهج النسقية هي مناهج نصانية تبحث في داخل النصوص،تعمل على عزلها عن إطارها التاريخي والاجتماعي والنفسي للمؤلف،وقد انبثقت في معظمها عن علم الألسنية،وقد قسمها النقاد الغربيون إلى مناهج حداثية كالبنيوية،ومناهج ما بعد حداثية كالسيميائية والأسلوبية والتفكيكية ونظرية التلقي والنقد الثقافي.وقد أثارت موجة الحداثة لغطا كبيرا بين صفوف النقاد الغربيين،نجم عنه اهتزاز في الكيانات والثوابت والمرتكزات والمقولات الفلسفية المركزية،وجرت تحوّلات وتقلبات في اعتقادات الكثير من هؤلاء النقاد،أدى بهم إلى عدم استقرار إبستيمولوجي ونهم معرفي لا تعرف نتائجه.وقد وقع المثقفون العرب في فلك المحايثة النقدية العالمية،وجرت بينهم سجالات وتحولات في المبادئ.ولم يكن باستطاعة النقاد والباحثين الجزائريين الإفلات من حبال ذلك المد النقدي الحداثي،الذي يجرف من لا يسايره،واندمجوا في غمرة الحداثة،وأخذوا في ترجمة كل ما يتعلّق بالمناهج النسقية لتبسيطها للقارئ،ولعل ذلك من الأسباب التي تركت انطباعا خاطئا لدى الكثيرين،حيث تصدّى البعض لها الرفض،والبعض الآخر أخذ يتقلّب بين مختلف فروع المناهج اللسانية،فطائفة من النقاد تعلقوا بالبنيوية ثم انقلبوا سريعا عليها لما تبيّن لروادها الغربيين عيبها،وانصرفوا إلى باقة من العلامات النقدية البراقة كالسيميائية والتفكيكية،ومنهم من ظل يكابر بشيء من الوفاء يؤلف بين المتناقضات،هائما على وجهه ممنيا النفس بإمكانية التركيب والتكامل بين أكثر من منهج.

أ . البنيوية في النقد الجزائري

يعود ظهور النقد البنيوي إلى مطلع الثمانينيات،بواسطة شيخ النقاد عبد الملك مرتاض،الذي يعتبر كثيرون مزدوج الثقافة النقدية؛تراثي وحداثي؛ابتدأ مساره العلمي بالكتاب وأكمل دراسته بالسربون[1]،ولتجاوز الخلاف حول الريادة التاريخية لهذا المنهج،نسلم بأنه رائد البنيوية في الجزائر اعتمادا

1 . عبد الملك بومنجل،تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض،دار قرطبة للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،2015،ص 06

على اتفاق كثير من الدارسين[1].هذا بمعية كوكبة من النقاد الذين اهتموا بالنقد البنيوي أيما اهتمام،ومنهم:عبد الحميد بورايو،حسين خمري،رشيد بن مالك،شايف عكاشة،وإبراهيم رماني[2].

وهذا يحيلنا إلى عرض مختلف الأعمال النقدية لهؤلاء الرواد،والتي تصب في هذا الحقل،حسب أصحابها كالآتي:

1 . عبد المالك مرتاض:

تنوّعت أعمال مرتاض النقدية،حيث توزعت بين التطبيق والتنظير،كما تناول في شقها التطبيقي نصوصا نثرية وأخرى شعرية،ومن أهمها:

ـ الألغاز الشعبية الجزائرية؛حيث يعلن فيه الناقد عن تبني المنهج البنيوي أو شيئا من أدواته على الأقل،لينتقل في القسم الثاني إلى التطبيق على بعض المستويات كالصوتي.ومن الشروري الإشارة إلى عدم حصر الدراسة على المنهج البنيوي بل تتعداها إلى شيء من المعالجة الفنية للألغاز الشعبية،وينصب على دراسة لغة الألغاز وأسلوبها دراسة جمع فيها بين البنيوية والأسلوبية[3].

. الأمثال الشعبية؛لا يكاد يبتعد مرتاض في هذا المؤلف عن سيرته الأولى،حيث يصرح باعتماده المنيه البنيوي،لكنه يعتمده فقط في الفصل الثالث من الكتاب،لينتقل بعده إلى دراسة أسلوبية الأمثال،مفتتحا بعرض نظري عن الأسلوبية،قبل الشروع في دراستها على المستويين البنيوي والصوتي،مع عدول عن المستوى الدلالي[4].

ـ النص الأدبي من أين وإلى أين؟؛يعتبر هذا الكتاب مجموعة من المحاضرات ألقاها الدكتور مرتاض على طلبته بجامعة وهران في الفترة الممتدة بين(1980. 1989)[5]،ويتبين من هذا أن الناقد قد تمكّن

1 . يوسف وغليسي،مناهج النقد الأدبي،جسور،ط 1،الجزائر،2007،ص 73

2 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 128

3. ينظر:يوسف وغليسي،الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض،ص 51

4 . المرجع نفسه،ص 52

5 . المصدر السابق،ص 122 . 123

من"أن يتناول نصا أدبيا تناولا نستشف منه تمثله لمبادئ النقد البنيوي،من حيث النظرة الشمولية التي عالج بها النص[1]"،فالكتاب بين نظري وتطبيق،فهو يشير إلى مرتكزات البنيوية وتطبيق على نص مقتضب لأبي حيان التوحيدي[2].ويصر مرتاض إبراز شخصيته النقدية،من خلال إحداث ذلك التعايش بين ثقافته التراثية والحداثية،إضافة إلى الجمع بين الأسلوبية والبنيوية[3].

. بنية الخطاب الشعري . دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح ، والصادر سنة 1991

وبهذا،يكون مرتاض قد أثبت وجوده في جغرافيا النقد النسقي من خلال مغامراته النقدية التي تناولت نصوصا سردية وشعرية،ومن خلال هذه الأعمال مجتمعة يبدو أن الناقد كان في مرحلة"يمكن أن نسميها بمرحلة التجريب والتأسيس،كان يتنازعه خلالها جانبان:الرغبة في التأسيس لنموذج منهجي جديد مع اختيار إمكاناته التطبيقية بروح جديدة،والحرص على عدم التفريط الكلي في الرواسب المنهجية التقليدية[4]".

وإضافة إلى هته الأعمال النقدية،فقد كانت لمرتاض اجتهادات للتأصيل لكثير من المصطلحات النقدية، لم يكتب لكثير منها النجاح،غير أنه ظل مدافعا عن وجهة نظره،ناصحا لقومه،وفيا لهويته ولغته.ويعتبر مصطلح "البنيوية"أحدها،حيث اقترح مصطلح"البنوية"عوضا عنه،لقد"شاع في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر استعمال مصطلح(بنيوي)،وهو مصطلح مرفوض نحويا،كما نص على ذلك سيبويه في باب الإضافة،من أجل ذلك اقترحنا مصطلح(البنوية)،و(البنوي)حتى لا نلحن.ومن أراد أن يكسّر العربية فشأنه وما أراد،لكن لا يحق له أن يفرض علينا الخطأ[5]".كما ظلّ

1. محمد مكاكي،التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة،جليس الزمان،ط 1،عمان،2014،ص 43

2 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية،ص 58

3 . يوسف وغليسي الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض،ص 60

4 . المرجع نفسه،ص 49

5. عبد الملك مرتاض،التحليل السيمائي للخطاب الشعري،دار الكتاب العربي،الجزائر،2001،هامش ص 08

يلاحق النقاد العرب المعاصرين الذين لا يتحرّجون إن لم توافق ترجمتهم للمصطلحات النقدية على غير القياس النحوي العربي،فراح يتّهم بعضهم بنقصه للحس اللغوي المصفّى[1].

2 . عبد الحميد بورايو:

عُرِفَ عن الناقد عبد الحميد بورايو اشتغاله حول الأعمال السردية فيما يتعلق بالمنهج البنيوي،وبصورة خاصة في كتابه"القصص الشعبي في منطقة بسكرة . دراسة ميدانية"،ويعتبر"أول تجربة بنيوية تكوينية تطبيقية في الخطاب الجزائري[2]".ويرجع علة اختياره للمنهج البنيوي إلى"ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسته وتكشف عن أبعاده المختلفة[3]"،ويظهر المنهج البنيوي بوضوح في الفصل الثالث (البنية القصصية)،حيث تناول قصصا ثلاثة هي:غزوة الخندق،حكاية ولد المحقورة،الإخوة الثلاثة.وتعتبر تجربة (بنيوية تكوينية)للخطاب النقدي الجزائري،رغم أن الناقد لا يستعمل مصطلح البنيوية التكوينية،ثم يتجه نحو إبراز العلاقة بين البنى النصية والبنى الاجتماعية،مع استعمال صريح للمصطلحات الغولدمانية،مثل:الشرح،البنية الأكبر،ورؤية العالم[4].وبالنظر إلى حظ الجانب التطبيقي من دراسة القصص الشعبي فهي قليلة مقارنة بالجانب النظري،وتلك هي عادة البنيويين الغربيين في محاولاتهم التطبيقية أمثال جوليا كريستيفا في دراستها حول أشعار لوتريامون ومالارمي[5].وواضح أن كتاب بورايو يفيد كثيرا من الطروحات المنهجية والمصطلحية التي قدمها رولان بارت وغريماس وتودوروف وليفي ستراوس،مع غياب مفاجئ لمراجع لوسيان غولدمان،وتبقى مرجعيته الأساسية يستمدها من منهج الشكلاني الروسي فلادمير بروب[6].

1 . عبد الملك بومنجل،تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض،ص 29

2 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية،ص 123

3 . عبد الحميد بورايو،القصص الشعبي في منطقة بسكرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986،ص 66

4 . المرجع السابق،ص 124

5 السابق،ص 124

6 . السابق،ص 125

ويبدو أن إشكالية المصطلح مطروحة بقوة في دراسة بورايو،حيث يدرك أنه"مقبل على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل،فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطو خطواتها الأولى وعلى استحياء في الدراسات العربية،مما جعل مسألة استخدام المصطلحات تطرح نفسها بإلحاح "،ولذا فإنه وقع في مطبات كثيرة،وكان الخلط في استخدامها يعتري كثيرا منها،ومن ذلك ترجمته لمصطلحي غريماس ؛"Acteur" و"Actant "ب "الممثل" و"القائم بالفعل"،ثم يستعيض عنهما بمفهوم "الشخصية". أو يجعل"الاستتباع"مقابلا لمصطلح وهمي" Implacation"وهي كلمة لا وجود لها في الفرنسية[1]،كما يرى الناقد يوسف وغليسي.

3 . إبراهيم رماني:

يعتبر إبراهيم رماني من خلال كتابه(ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث)من النقاد العرب الروّاد،إذا ما تعلّق الأمر بمعالجة مسألة الغموض في الشعر من زواياها المختلفة؛التاريخية الحضارية،والجمالية،والفلسفية،ونظرا لخبرة رماني مع الشعر،وثقافته الأدبية والنقدية الواسعة،فقد جاءت مقاربته البنيوية وفق ثلاث بنى،هي:

ـ بنية القصيدة،فهو معتقد بمقولة البنيوية التكوينية بعدم الفصل بين البنية والواقع،وأن الغموض هو خروج البنية الحديثة من جمال ثابت إلى جمال متحوّل،ومن انضباط الشكل إلى انسياب التجربة،ومن جزئية البيت إلى كلية القصيدة،ومن الوحدة المنطقية المتسلسلة إلى الوحدة الباطنية المتزامنة،ومن غاية الوجدان إلى التراكم المعرفي،ومن أحادية الفن الشعري إلى تعددية الفنون المختلفة،ومن المنسيات إلى الوعي الشامل[2].

1 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر،ص 127

2 . ينظر:إبراهيم رماني،ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،1991

ـ بنية اللغة:يبدو الناقد مدركا لكل ما يتعلّق ببنية القصيدة،حيث نجده يرصد كل بناها بشكل دقيق.وقد تطرّق خلال دراسته لبنية لغة الشعر،وجعلها في مستويات ثلاث هي:المستوى الدلالي،والمستوى التركيبي،والمستوى الصوتي[1].

ـ بنية المكان؛حيث فصل الناقد بين بنية المكان(الصورة) وبنية الزمان(الإيقاع)،وقد اعتمد في بنية المكان على مستويات نصية تتمثل في:الخيال،الصورة والرمز،الأسطورة.

هذه بعض الأسماء التي لمعت في حقل البنيوية،إلى جانب أسماء أخرى مثل حسين خمري في كتابه "بنية الخطاب الأدبي"ثم"نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"،وإدريس بوذيبة بكتابه"الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار".كما حاول التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر جماعة من أساتذة اللغة الفرنسية بجامعة الجزائر،وهم(دليلة مرسلي،كريستيان عاشور،زينب بن بوعلي،نجاة خدة،بوبة ثابتة)،حيث قاموا بتأليف كتاب جماعي"مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص"ثم حاولوا تطبيق أفكارهم على نماذج أدبية منها(حكايات جزائرية،نماذج لمحمد ديب).إضافة إلى لمحات بنيوية لرشيد بن مالك وشايف عكاشة[2].

ب-السيميائية في النقد الجزائري

برغم التوضيحات التي وضعها السيميائيون الغربيون سنة 1970فيما تعلق بالتمييز بين "السيميولوجيا"كعلم عام للعلامات اللغوية وغيرها،وأنّ"السيميوتيقا"هي علم خاص بالعلامات اللغوية،إلا أن السيميائيين عامة والعرب خاصة لم يتقيدوا بهذه المفاهيم،وراحوا يوظفون المصطلح على غير أصوله.وقد غزت السيميائية الوطن العربي من خلال ترجمة المغاربة(محمد مفتاح،عبد الفتاح كليطو،أنور المرتجى،ومحمد الماكري)[3]لأعمال أعلام السيميائية في الغرب:غريماس،بارت،كريستيفا،ليفي ستراوس.وقد ركب موجة الحداثة نقاد جزائريون عرفوا بولعهم بالجديد مسايرة للعصر،ومن الذين تبنوا

1 . إبراهيم رماني،ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث،ص 177 . 190

2 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر،ص 128

3 . المصدر نفسه،ص 133

القراءة السيميائية نذكر:الأساتذة عبد المالك مرتاض،و رشيد بن مالك،وعبد القادر فيدوح،وعبد الحميد بورايو،والطاهر روابنية.وسنستعرض بعضا من السيميائيين الجزائريين،وأعمالهم كالآتي:

1 . عبد المالك مرتاض:

خاض شيخ النقاد الجزائريين غمار السيميائية في الجزائر،بدءا بمعارك حول تحديد المصطلح العربي لعلم العلامات،فبينما يصر بعض النقاد على(السيميائية)،يراها مرتاض تشويها للقياس النحوي العربي،إذ يؤثر(السيمائية)بديلا لها،مستدلا في ذلك بأن عادة المتلفظين بها تميل إلى التخفيف فينطقونها السيميائية عوض السيمائية،وتلك مخالفة صوتية فاحشة ترفضها العربية رفضا[1] قاطعا،وهي اجتماع الساكنين،لذلك اقترح صيغة اخرى للمصطلح تشتق من السيماء لا السيمياء،تفاديا للطول،والوقوع في خطأ الجمع بين ساكنين،ويعتاد على نطقها ساكنة الميم[2].

وقد عرفت أعماله بتنوعها،حيث نجد له مقاربات في الشعر القديم والحديث،كما نجد له مقاربات أخرى في الشعر العمودي والحر أيضا.بل تعدّت أعماله النقدية الشعر لتتناول السرد في العديد من مؤلفاته[3].

. ألف ليلة وليلة . تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية"حمال بغداد"سنة 1989

. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ؟لمحمد العيد آل خليفة.1992

. شعرية القصيدة،قصيدة القراءة:تحليل مركب لقصيدة"أشجان يمانية".1994

ـ التحليل السيمائي للخطاب الشعري . تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي.سنة 2005

ـ الأدب الجزائري القديم . دراسة في الجذور،وقد تطرق فيه الناقد إلى التأريخ للأدب الجزائري شعره ونثره،ثم تناول في القسم الثاني نصا مجهول المؤلف بالقراءة السيميائية،ولعله يهدف من وراء اختياره

1 . ينظر:عبد الملك بومنجل،تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض،ص 30

2 . ينظر:عبد الملك مرتاض،التحليل السيمائي للخطاب الشعري،هامش ص 08

3 . بن علي خلف الله،النظرية السيميائية في النقد الجزائري،مجلة القلم،2010،جامعة وهران،العدد 15،ص 135

لـنص مجهـول المؤلـف،أو أنـه لم يشـأ التعـرف عليـه بغـرض تجسـيد إحـدى مقـولات النقـد النسقي،وهي(موت المؤلف)،كما أنه ألغى حتى التاريخ والبيئة التي قيل فيها النص،إذ يقول:"وأن هذه القطعة التي ننهض اليوم بتحليلها مجهولة القائل،ولم نوفق إلى الآن إلى الكشف عن قائلها،ورفعها إلى صاحبها[1]".وتجدر الإشارة إلى تحرر كبير يبديه مرتاض في خضم تحليله السيميائي لنصوص التي تناولها،حيث أخضع نص"مجهول الهوية"إلى أربعة مستويات هي[2]:

. شعرية اللغة

. التخاصب التشاكلي

. التخاصب الحيزي

. التخاصب الإيقاعي

ويتناول نص"ذكرت الموت"لبكر بن حمّاد،وفق المنهج السيميائي،بإضافة المستوى الزمني،وقد جاءت كما يلي:

. المستوى التشاكلي

. المستوى الحيزي

. المستوى الزمني

. المستوى الإيقاعي[3]

بينما يقترح آليات تختلف شيئا ما عن المقاربتين السابقتين،وهذا من خلال مقاربته لنص"شناشيل ابنة الجلبي"للسياب،وفق المنهج السيميائي،ولكن بآليات مختلفة هي كالآتي:

. التشاكل والتباين في اللغة الشعرية لدى السياب

. الحيّز والتحييز في لغة الشعر لدى السيّاب

1 . عبد الملك مرتاض،الأدب الجزائري القديم . دراسة في الجذور،دار هومة،د ط،الجزائر،2009،،ص 110

2 . المرجع نفسه،ص 111 . 132

3 . نفسه،ص 143 . 200

. تحليل بإجراءات المماثل والقرينة[1]

2 . عبد القادر فيدوح

يعد الناقد عبد القادر فيدوح من المشتغلين في حقل السيميائيات منذ مطلع التسعينيات،حيث نجد له مؤلفين على المستوى النظري والتطبيقي،فكان كتابه:"دلائلية النص الأدبي . دراسة سيميائية للشعر الجزائري،ومن خلال"العنوان يبدو فشل الناقد في تنظيم جهازه المصطلحي،إذ يستعمل مصطلحين لمفهوم واحد(الدلائلية والسيميائية)،باعتبار أن الدلائلية من الدال والمدلول وهما وجها العلامة السيميولوجية.إضافة إلى خلطه في كثير من المصطلحات النقدية[2].أما في التطبيق فيتعرض لقصيدة نونية بكر بن حماد بالمقاربة السيميائية،التي تثير أسئلة النص ولا تقدم إجابات عنها،ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد السؤال،ثم ينتقل بعدها إلى(شعرية الأقلام الغضة)،حيث يدرس قصائد لشعراء شباب منهم:سعيد هادف،أحمد دلباني،عاشور فني،خيرة حمر العين.ثم يشرع في دراسة سمات تلك النصوص وخصائصها،وفق أبجديات التحليل السيميائي[3].ويأخذ الباحث يوسف وغليسي على الناقد فيدوح عدم أخذه لمرجعيته السيميائية من أصلها الغربي،حيث أن أغلبها منقول من الترجمات عن محمد مفتاح،وهذا ما قد يفضي بالناقد إلى مغالطات كحكمه على غريماس بأنه صاحب مصطلح(التشاكل)،وهو أمر غير دقيق[4].

وأما كتاب"الرؤيا والتأويل- مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة".الذي يقدم فيه مدخلا لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة،من خلال أربعة فصول:ـ الأنساق الكلية/رؤية العالم .كيان الذات . النزعة الصوفية . الرؤيوي/الأسطوري .ويبدو الناقد فيه متبنيا المجال السيميائي الشمولي الفضفاض

1 . عبد الملك مرتاض،التحليل السيمائي للخطاب الشعري،ص 43. 183

2. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصرمن اللانسونية إلى الألسنية،ص 134

3 . عبد الملك مرتاض،التحليل السيمائي للخطاب الشعري،ص 135

4 . المصدر السابق،ص 136

الذي لا يحد المنهج بآليات إجرائية واضحة ومحددة،فهو كثيرا ما يطرح الأدوات السيميولوجية جانبا،ليجنح إلى التحليل الإنشائي الذاتي الأقرب إلى الانطباعية منه إلى السيميائية1.

وسيختص الفصل الثالث بمبحث كامل يناقش المقاربة السيميائية لكتاب(دلائلية النص الأدبي)لعبد القادر فيدوح،وتسليط الضوء على هته المبادرة المبكرة في محاولة لإبراز مدى تمكن الباحث من آليات النقد السيميائي.

3 . عبد الحميد بورايو

اهتم بورايو بحقل السيميائيات فكانت له إسهامات عرفتها الساحة النقدية الجزائرية،فمنها المترجم ومنها النظري،حيث نعثر للمؤلف كتابا مترجما عن الفرنسية هو"المنهج السيميائي . الخلفيات النظرية وآليات التطبيق"من تأليف:أ.ج.غريماس وكورتيس،وآخرون.وتناول في القسم الأول النظرية السيميائية – مسار التوليد الدلالي،بينما تطرق في القسم الثاني إلى السيميائيات السردية–وظائف العنوان،.كما نجد في السيميائيات السردية.أما القسم الثالث فتناول فيه السرديات التطبيقية:مقاربات سيميائية.وكذلك كتاب"منطق السرد"،ويطبق فيه الناقد عدة منهج هي:السيميائية والبنيوية والواقعية،بينما يتجلى الدراسة السيميائية فيه في الفصل(المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية).وله كتاب(دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة)،وتتجلى القراءة السيميائية في أواخره وخاصة الفصل الثالث(الواقعية الثالثة وأطر الطرح في القصة المعاصرة–قراءة سيميائية مفتوحة)[2].

4 . حسين خمري

ويعد الناقد حسين خمري من الأسماء التي قدمت إسهامات نقدية معتبرة،حيث صدرت له عدة دراسات في الدوريات العربية والجزائرية من منبعها الباريسي،ومن أبرزها دراسته الرائدة(ما تبقى لكم،العنوان والدلالات)،والتي يرى الباحث يوسف وغليسي أنها أسست لعلم العنوان في الجزائر في الخطاب النقدي الجزائري،إلى جانب دراسته المطولة(سيميائية الخطاب الروائي)،والتي تعرض فيها

1 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 136

2 . المصدر نفسه،ص 139

لرواية"صوت الكهف"لعبد المالك مرتاض.كما لا ننسى كتابه النقدي الضخم(نظرية النص:من بنية المعنى إلى سيميائية الدال[1])والذي قسمه إلى أربعة فصول؛تناول في الفصل الأول سيميائية النص،وفي الفصل الثاني(أصول النص)،وفي الفصل الثالث(من اللغة إلى النص)،وفي الفصل الرابع(الممارسات النصانية)في الشعر والرواية والأدب الشعبي والنص التاريخي.

5 . رشيد بن مالك

يبدو أن الناقد رشيد بن مالك تخصص في مجال السرديات،حيث قدم دراسات سيميائية عديدة في الرواية الجزائرية منها(تحليل سيميائي لقصة عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو)ودراسة(نوار اللوز لواسيني لعرج . سيميائية النص الروائي).ويرى الباحث يوسف وغليسي أن دراسات رشيد بن مالك تتميز-عموما- بالتطبيق الإكراهي للنصوص الآلي لمقولات السيميائية الفرنسية والغريماسية خصوصا[2].ومن منجزاته أيضا قاموس يشتمل على أهم مصطلحات السيميائية بعنوان"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" باللغات الثلاث:عربي،إنجليزي،فرنسي،الصادر عن دار الحكمة سنة 2000[3].

هذا إلى جانب كوكبة من الأقلام المتميزة في ميدان السيميائيات،نذكر منهم:أحمد يوسف الذي له كتاب بعنوان"السيميائيات الواصفة-المنطق السيميائي-جبر العلامات[4]"،كما لا ننسى الأستاذ الراحل حسين فيلالي وله كتابان هما:(السمة والنص السردي)و(السمة والنص الشعري)،والراحل بختي بن عودة،وأحمد شريبط وبشير إبرير.وقد تكفلت مجلة(تجليات الحداثة)،وكذا مجلة(المساءلة)التي يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين بنشر دراسات بعضهم.

1 . حسين خمري،نظرية النص:من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف،ط 1،الجزائر

2 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 139

3. رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي،دار الحكمة،ط 1،الجزائر،2000

4 . أحمد يوسف،السيميائيات الواصفة،منشورات الاختلاف،ط 1،الجزائر،2005

ج:الأسلوبية في النقد الجزائري

لم تحظ الأسلوبية بمكانة كبيرة في الخطاب النقدي الجزائري،فواقعها"لا يعدو أن يكون مجرد محاولات متواضعة في كمها وكيفها،قدمت بحوث أكاديمية في نطاق جامعي محدود،قصاراها الظفر بدرجة جامعية ما لا أكثر فمن إعنات الذات أن نفكر في البحث عن اسم نقدي جزائري جعل من الأسلوبية شغلا شاغلا له[1]".بينما خارج إطار الدراسات الأكاديمية فلا نجد إلا لمسات أسلوبية محدودة،ومنها:لدى الدكتور عبد المالك مرتاض؛الذي يتناول في أحد فصول كتابه(الأمثال الشعبية الجزائرية)بالمقاربة الأسلوبية بعنوان(دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية)،حيث عرض فيها لمفهوم الأسلوبية وتاريخها،ثم أتبعها بجانب تطبيقي.وتحسب هذه الدراسة فاتحة عهد النقد الجزائري بالأسلوبية فيما يبدو[2].ومن بين الأسماء البارزة في حقل الدراسات الأسلوبية نذكر:

1 . علي ملاحي

تعد محاولة الناقد الشاعر(علي ملاحي)الموسومة ب" شعرية السبعينيات غي الجزائر- القارئ والمقروء"التي تناول فيها التجربة الشعرية الجزائرية خلال السبعينيات للشعراء(عبد العالي رزاقي،أحمد حمدي،عمر أزراج،زينب الأعوج،سليمان جوادي)،وقد درسها من وجهة أسلوبية،غير أنه واجهها بمعول معياري صارم،حيث حكم عليها بأنها تكشف عن عدم النضج في التعامل مع المفاهيم اللغوية تعاملا شعريا،وأحكاما أخرى تجافي القراءة الموضوعية،فنجده يصدر الأحكام في حق أولئك الشعراء،ونعت محاولاتهم بغير الناضجة،حيث اعتبرها"تأسيس لغة أحادية إلحادية استفزازية منكرة لكل المفاهيم والرؤى الاجتماعية الأخرى[3]"،وما يماثلها من أحكام خارجة عن الأساس الوصفي الذي ينبني عليه البحث الأسلوبي.

1 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 149

2 . المصدر نفسه،ص 148

3 . نفسه،ص 148

أما على الصعيد الأكاديمي،فنجد أعمالا نظرية وتطبيقية نهض بها ثلة من أساتذة الجامعة والطلبة المقبلون على شهادات عليا،ومن هؤلاء نذكر:كما نجد مؤلفا آخر للدكتور مسعود بودوخة،والدكتور رابح بن خوية،والدكتور نور الدين السد.

2 . رابح بوحوش:

يعد الدكتور رابح بوحوش من المشتغلين في حقل الأسلوبية،فله جهد مثمر،على الأقل،على المستوى الجزائري،حيث نجد له مؤلف نظري تحت عنوان"الأسلوبيات وتحليل الخطاب"،كما قدّم للمكتبة الجزائرية بصفة خاصة،والعربية بخاصة عملا تطبيقيا موسوما ب"البنية اللغوية لبردة البوصيري"وقد قسّمه إلى ثلاثة فصول؛تناول فيها على الترتيب:الفصل الأول:البنية الصوتية؛وتطرق في هذا الفصل إلى مبحثين رئيسين هما:فالأول هو موسيقى الأصوات،ودرس فيه الوزن والقافية والمقاطع الصوتية والترصيع،أما الثاني فهو الأصوات المكررة وعلاقتها بالمعنى،ودرس فيه تكرار الصوت بعينه(الصوت الصامت الانفجاري/الصامت الاحتكاكي/الصامت الانفجاري الاحتكاكي/الصامت المنحرف)وتكرار أصوات مجتمعة(التجنيس/التصدير/التذييل).الفصل الثاني:البنية الصرفية؛وقد قسمه إلى مبحثين،تناول في الأول بنية الأفعال(الصيغ البسيطة/الصيغ المركبة)وتناول في المبحث الثاني بنية الأسماء(أبنية ذات مقطع واحد/أبنية ذات مقطعين/أبنية ذات مقاطع ثلاثة/أبنية ذات مقاطع أربعة).والفصل الثالث:البنية النحوية،وتطرق فيه ستة مباحث:الجملة الطلبية(الأمر/النداء/الاستفهام/الدعاء/الترجي)الجملة الشرطية(بأنماطها التسعة)،والجمل الوظيفية (الفاعل/الخبر/المفعول به/الحال/النعت/التعليل/الغاية)ثم خصائص كل جملة[1].

ويلاحظ في هذه الدّراسة توخي الناقد الدقة والتفصيلات والمقارنة والبيانات،والتعليقات المشفوعة بالأدلة،وما يدعمها من أقوال أهل الاختصاص.غير أنّه لم يتطرّق خلال عمله النقدي التطبيقي هذا إلى المستوى الدلالي،الذي يعتبر حلقة هامة في المنهج الأسلوبي.

1 . رابح بوحوش،البنية اللغوية لبردة البوصيري،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1993،ص 17

3 . نور الدين السد:

هو أكاديمي جزائري،له كتاب(الأسلوبية وتحليل الخطاب[1])،وهو في الأصل أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه،وقد تم طبعها في جزأين،حيث يطلع الجزء الأول بدراسة نظرية مطولة،جمع فيها الطالب الناقد كل المعارف المتعلقة بالأسلوبية،وقد خصه بعنوان فرعي(دراسة في النقد العربي الحديث-الأسلوب والأسلوبية)استغرقت(277 صفحة)،وقد قسمه إلى فصلين:الأول بعنوان(مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها)وقد تعرض فيه إلى مصطلح الأسلوبية،ثم الأسلوبية في الدراسات المعاصرة،ثم مفهوم المنهج واتجاهات الأسلوبية(التعبيرية،النفسية،البنيوية،الإحصائية)،أما الثاني فهو بعنوان(مفهوم الأسلوب ومحدداته)،وقد تطرق فيه إلى:مفهوم الأسلوب،ثم محدداته (الاختيار،التركيب،الانزياح)،واللغة والأسلوب،فالأسلوب في نظرية الإيصال.ويخلص الباحث إلى أن العاملين في حقل الأسلوبية من النقاد العرب يكادون يكونون على قلب رجل واحد من حيث المفاهيم والمصطلحات في الشق النظري،بينما تتسع الهوة بينهم إذا أخضعوا نصوصا للتطبيق[2].

أما الجزء الثاني من كتاب الدكتور نور الدين السد(الأسلوبية وتحليل الخطاب)تحت عنوان فرعي:دراسة في النقد العربي الحديث-تحليل الخطاب الشعري والسردي،وقد جاء في(238 صفحة)،وقد تناول فيه سبع قضايا هي:مفهوم الخطاب الأدبي في النقد المعاصر-إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث-الخطاب في الدراسات العربية-أدبية الخطاب-التناص في النقد الحديث-تحليل الخطاب الشعري-تحليل الخطاب السردي.وقد رصد فيه أهم الدراسات الأسلوبية التطبيقية. وقد حاول معرفة مدى توظيفها للأدوات الإجرائية والمفهومية في تحليل الخطابات الأدبية،وقد اتّضح له أن تحليل الخطاب الشعري قد توفر على الإجراءات النحوية والبلاغية،بينما يلمس الناقد توظيف محتشم للمصطلح والأدوات الإجرائية في تحليل الخطاب السردي[3].

1 . نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج 1،دار هومة،الجزائر،2010

2 . ينظر:المرجع السابق،ص 250

3 . نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج 2،دار هومة،د ط،الجزائر،2010،ص 5

ويلاحظ الدارس عدم خوض"نور الدين السد"في أعماله النقدية في التطبيق الأسلوبي،وظل يحاذي الدرس الأسلوبي نظريا،كحديثه حول نشأة الأسلوبية،وروادها،واتجاهاتها،أو تعليقه حول تطبيقات محمد مندور الأسلوبية على شعر المهجر،وما اكتشفه الناقد من ظواهر نحوية وأسلوبية،خرج فيها شعراء المهجر عن تقاليد وقواعد الكتابة العربية.ومن ذلك تعليقه حول جهد الباحث"علي هنداوي"من خلال بحثه(بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم)حيث توصّل إلى اعتماد الباحث المنهج الأسلوبي الإحصائي،لتتبع حضور الجملة الخبرية والجملة الاسمية مثبتة ومنفية ومؤكدة.وتعليقه حول كتاب عبد الملك مرتاض،الموسوم ب(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)إذ بيّن خصائص الممارسة النقدية لدى مرتاض،بأنها تجمع بين اللسانية الجديدة،وبين المصطلحات التعليمية التقليدية،لينطلق في عرض أعمال مرتاض حول قصيدة(أين ليلاي؟)لمحمد العيد آل خليفة،وعرض نتائج الدراسة،كما عرض اقتراح التحليل الأسلوبي للناقد محمد مفتاح.إضافة إلى عرضه لجهود سعد مصلوح،وكمال أبو ديب النقدية[1].وبهذا لم يتطرّق بالتحليل الأسلوبي لأي نص شعري،بل اكتفى بالدراسة النظرية لبعض الأعمال التطبيقية كما سلف ذكره،وما يحوم حولها من تعليقات.

4 . 4 . مسعود بودوخة:

يعتبر كتاب الناقد مسعود بودوخة الموسوم ب(الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية[2])مساهمة نقدية،عبارة عن دراسة مقتضبة من(65 صفحة)وقد قسمه إلى فصلين؛تناول في الأول المنحى الجمالي للدراسات النقدية الحديثة،وفيه تطرق إلى:ـ المنحى الجمالي للدراسات الأسلوبية الحديثة.ثم المنحى الجمالي لمفهوم الأسلوب.ثم مفهوم الشعر.ثم الوظيفة الشعرية.أما الفصل الثاني فعنونه ب(عناصر الوظيفة الجمالية عند الأسلوبيين)،وقد تناول فيه ثلاثة قضايا هي:الانزياح

1 . نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج 2،ص 145 وما بعدها

2 . مسعود بودوخة،الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية،عالم الكتب،ط 1،إربد . الأردن،2011

والتوازي،والإيحاء.ويخلص من خلال دراسته النظرية إلى أن الأسلوبية تبقى علما تهتم بكشف الجوانب الجمالية في النصوص الأدبية ،والشعرية بصفة خاصة[1].

5 . رابح بن خوية:

هو أكاديمي،ينتمي إلى جامعة سكيكدة،وتتجلى محاولته في النقد الأسلوبي بكتابه الموسوم ب:مقدمة في الأسلوبية[2]،وهو عبارة عن دراسة نظرية من الحجم المتوسط(128 صفحة)،وقد قسّمه إلى ستة فصول جاءت كالآتي:-الأسلوب في الدرس العربي (القديم /الحديث) ـ الأسلوب في الدرس الغربي(القديم/الحديث) ــ الأسلوبية في الدرس العربي/الغرب-الاتجاهات الأسلوبية (التعبيرية،الفردية،البنيوي)ــالأسلوبية والإحصاء-الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى (اللسانيات،البلاغة،البنيوية،النقد الأدبي).وقد انتهى فيه إلى استحالة أن تحل الأسلوبية محل النقد الأدبي مهما تطورت وتمكنت من الأدوات الإجرائية العلمية الصحيحة،وعلة ذلك كونها علم وصفي ينفي أية أحكام مسبقة عن العمل الأدبي،بينما النقد الأدبي له سلطة الحكم على تلك الأعمال،وستظل الأسلوبية علما خادما للنقد الأدبي[3].

6 . محمد بن يحي:

ويظهر منهج الدكتور محمد بن يحي بوضوح من خلال كتابه"السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري"وقد تناول فيه مرثية الشاعر الأموي(مالك بن الريب)،الذي يرثي فيها نفسه،وقد قسم الناقد هذا البحث إلى ثلاثة أبواب هي:الباب الأول:السمات الأسلوبية في البنية الموسيقي،وقد تطرق إلى سمات الموسيقى الداخلية والخارجية.الباب الثاني:السمات الفنية في البنية الفنية،حيث تطرق فيه إلى الصورة الكلية،والصورة الجزئية.الباب الثالث:السمات الأسلوبية في البنى النحوية والبلاغية.وتبدو الدراسة موفقة إلى حد بعيد نظرا لوضوح المنهج لدى الناقد وتمكنه من أدواته الإجرائية.

1 . مسعود بودوخة،الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية،ص 63

2 . رابح بن خوية،مقدمة في الأسلوبية،ط 1،عالم الكتب الحديث،أربد . الأردن،2013

3 . المرجع نفسه،ص 115 . 118

كما تجدر الإشارة إلى مؤلف الأستاذ عبد الحميد بوزوينة(بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي)،وهي دراسة تستند إلى تنظيرات"جورج مونان"و"ليو سبيتزر"و"مارسيل كريسو"و"جون كوهين"وبعض النقاد العرب كصلاح فضل وأحمد الشايب وعبد السلام المسدي،وقد جاءت هذه الدراسة وفق خمسة فصول هي[1]:

- الخصائص البنائية للمقالة
- علاقة البنى الإفرادية بالدلالية
- طبيعة البنى التركيبية
- الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني
- الصورة جمالية ووظيفية

وبعد هذه الجولة التفقدية للنقد الأسلوبي في الدراسات التطبيقية في الجزائر،يمكن القول أنها لا تكاد تكون بصورة لافتة،لدى باحث متخصص في الأسلوبية،أو كتاب يتناولها تنظيرا وتطبيقا إلا النزر القليل،وأما التطبيق على النص الشعري فهو نادر.أما فيما يتعلق بطالبي الشهادات العليا،فتذكر بعض الأعمال القيّمة؛منها بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير من تقديم الباحثة"آمنة علواش"والموسوم ب(النظرية البلاغية والأسلوبية عند عبد القاهر الجرجاني)ورسالة ماجستير من إعداد الطالبة"دعنون آسيا"والموسوم ب:خصائص زهديات بكر بن حماد-مقاربة أسلوبية.حيث تناولت فيه الطالبة بعد التقديم ثلاثة فصول هي:-الفصل الأول(الشعر الجزائري في عهد الدولة الرستمية)-الفصل الثاني(الأسلوبية:روادها،اتجاهاتها)-الفصل الثالث(الأسلوبية في زهديات بكر بن حماد).وهو بحث قد غلب عليه الجانب النظري،والجهد التطبيقي فيه محترم،حيث تطرقت فيه الباحثة إلى المستويات الثلاثة الأهم(الصوتي،التركيبي،الدلالي)فقد حاولت الباحثة استكشاف أهم السمات الأسلوبية للنص،وقد خلصت إلى بعض النتائج منها:اتباع بكر بن حماد سيرة الشعراء القدامى فيما تعلق بالإيقاع الخارجي،واعتماده على الحروف الأكثر انتشارا لدى العرب،وتميزه بثراء معجمه اللغوي.

1 . عبد الحميد بوزوينة،بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1988

كما تجدر الإشارة إلى بحث الطالبة:سامية راجح المعد لنيل شهادة الدكتوراه،والموسوم ب:أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي،وهو عمل رأينا فيه الأهمية والجدية التي أهلته لاقتراحه عملا يدخل في إطار المقاربة الأسلوبية،ولأنه يوفر جزءا من مادة هذا البحث التطبيقية،لذا سنتناوله في الفصل القادم في المقاربة الأسلوبية للنص الشعري الجزائري.

د . التفكيكية في النقد الجزائري

مع انتشار المناهج النسقية وهجومها على الساحة النقدية الجزائرية مع نهاية الثمانينيات، لم يكن للنقاد الجزائريين بد من خوض غمار التجربة بكل أنواعها وتناقضاتها،وهذه المرة مع التفكيكية التي حطت بقرب هته الساحة.فإذا كان الغذامي أبا للتشريحية في المشرق فإن مرتاض كذلك في بلاد المغرب.

1 . عبد المالك مرتاض

لا غرو في أن ينبري شيخ النقاد بقلمه النقدي الحصيف لهذا المنهج،إذ يعتبر"سيد النقد التفكيكي دون منازع[1]"،فأخذ يدلي بدلوه فيه تنظيرا وتطبيقا،حيث كانت له دراسات في الشعر وأخرى في السرد،إلى جانب خوضه في تحديد المصطلح النقدي،لعله بذلك يرسم منهجا له في القراءات النقدية،ويصرّ مرتاض على أن"الترجمة الصحيحة للمصطلح الدريدي (Déconstruction) إنما هي التقويضية لا التفكيكية هو إصرار وجيه،وإن حرصه على دقة مطابقة المصطلح العربي للمفهوم الحقيقي للمصطلح الغربي هو سلوك حميد،ولو اجتمع النقاد والمترجمون العرب على هذا السلوك لكان عسيا أن يخرج الخطاب النقدي العربي المعاصر من فوضى المصطلح واضطراب المفاهيم وضياع المعرفة[2]".ومن أعماله النقدية التي اتخّذ من التفكيكية(التقويضية) أداة لتحليلها،نذكر الآتي:

.كتاب (ألف ليلة وليلة . تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)سنة 1989

1 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 163

2 . عبد الملك بومنجل،تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض،ص 32

.كتاب(أ/ي،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي")لمحمد العيد آل خليفة،سنة 1992

ـ تحليل الخطاب السردي ـ معالجة تفكيكية سيميائية لرواية"زقاق المدق")للروائي العالمي نجيب محفوظ،سنة 1995.ويظهر أن الناقد توسل"ببعض الإجراءات التفكيكية،إذ يفكك النص السردي إلى عناصره الأولى التي تركب منها للكشف عن طوايا النص وتحديد المواد التي بني منها[1]".ويبدو أن مرتاض لم يعتمد التفكيك منهجا خالصا لتحليل نصوص شعرية وسردية،بل غالبا ما استعان بالمنهج السيميائي في غايته تلك. وسنستعرض في الفصل الثالث قراءة في المقاربة النقدية التفكيكية من خلال كتابه"دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي ؟لمحمد العيد آل خليفة"لمعرفة مدى التزام الناقد بإجراءات المنهج التفكيكي،وما مساحة الحرية التي أتاحها الناقد لمقاربته على النص الشعري الجزائري.

2 . الطاهر رواينية

لعل الأعمال النقدية ضمن حقل التفكيك في الجزائر عزيزة جدا،فإلى جانب أعمال مرتاض القلم النقدي التفكيكي الأبرز في الساحة النقدية الجزائرية،تتراءى محاولات تفكيكية متواضعة،إما في شكل مقالات علمية أو نصوص مترجمة.ومنها(الكتابة وإشكاليات المعنى ـ قراءة في بنية التفكك في رواية"تجربة في العشق"للطاهر وطار[2])للطاهر رواينية،وقد أفاد صاحبها من"بعض المفاهيم التفكيكية كالكتابة،القراءة،التصدع السردي،التضمين التي استقاها من ميشال فوكو ورولان بارت[3]".

أما العمل الآخر فهو للشاعر عمر أزراج والموسوم ب(ثلاثة نصوص حول مصطلح التفكيكية) وهي نصوص مترجمة عن النقد الإنجليزي،وهناك دراسة للدكتور سليمان عشراتي بعنوان(التفكيكة

1 . يوسف وغليسي،الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض،ص 74

2 . الطاهر رواينية،الكتابة وإشكالية المعنى–قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق،مجلة التبيين،العدد 06،أبريل 1993،ص 89

3 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 163

وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا)[1].وقد قدّم الباحث يوسف وغليسي حزمة من العوامل التي تهيأت لميلاد النقد النسقي الجزائري،وتطوّره،وقد جمعها في النقاط الآتية:

- توثّق الصلة بين الخطاب النقدي الجزائري المعاصر والمناخ الثقافي الفرنسي(معقل الاتجاهات النقدية الجديدة)بفعل البعثات الجزائرية إلى جامعة السوربون الفرنسية،حيث تلقت بعض الأقلام النقدية الجزائرية النقد النسقي،وأبرزهم:عبد الملك مرتاض،حسين خمري،ورشيد بن مالك...وغيرهم،وقد سنحت لهم فرصة التتلمذ على أيدي كبار النقاد أمثال:جوليا كريستيفا وتودوروف،وغريماس.
- تنظيم الملتقيات المتخصصة مثل(ملتقى التحليل اللساني للنصوص بجامعة عنابة في ماي 1985،وملتقى البنيوية بجامعة قسنطينة سنة 1986،والملتقى الوطني للترجمة والتعريب بجامعة قسنطينة سنة 1993)
- إنشاء معهد العلوم اللسانية والصوتية في نهاية الستينيات،وإصدار مجلة(اللسانيات)سنة 1971

وإلى جانب تلك الإسهامات النقدية للنقاد الجزائريين،سواء ما تعلّق بشقّها النظري أو التطبيقي،جدير بالتنويه بالجهود التي بذلت في سبيل إطلاع الباحثين وإرشادهم إلى أهم النقاد الجزائريين الذين واكبوا النقد النسقي بمختلف مناهجه،فهي جهود محمودة تذلّل كثيرا من الصعوبات. ومنها:مؤلفات الدكتور يوسف وغليسي(مناهج النقد المعاصر،النقد الجزائري:من اللانسونية إلى الألسنية،الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض،في ظلال النصوص[2])،عبد القادر زعموش(النقد الأدبي المعاصر في الجزائر وقضاياه)،الباحث عبد الملك بومنجل(تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض)،والناقد مخلوف عامر(مناهج نقدية-محاضرات ميسرة)،إضافة إلى أصحاب القواميس والترجمات،والمقالات المنتشرة في الدوريات العربية والجزائرية،والأطروحات العلمية المقدمة لنيل الرتب

1 . يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 163

2 - يوسف وغليسي،في ظلال النصوص،تأملات نقدية،ط1،جسور،الجزائر،2012

العلمية،وكذلك الملتقيات والندوات العلمية المقامة في مختلف الجامعات الجزائرية.وبهذا يكون النقاد الجزائريون،والشباب الأكاديمي بصورة خاصة قد أخذ على عاتقه مسؤولية تعريف القارئ بهته المناهج الحداثية،كما اجتهد بعضهم في تناول النص الشعري الجزائري،وخوض غمار التجريب حوله باعتماد مختلف المناهج النسقية،والزيادة من الوعي الثقافي لدى المتلقي،خاصة بعد تراجع مقروئية الشعر وتنازله لمصلحة السرد،فأخذ هؤلاء النّقاد يفسّرونه بأدوات حداثية وما بعد حداثية لترغيب القراء فيه،وكسر ذلك النفور منه.

الفصـــل الثاني:

النقد الأدبي والتجربة الشعرية الجزائرية

أولا الشعر العمودي الجزائري

ثانيا شعر التفعيلة الجزائري

ثالثا قصيدة النثر الجزائرية

رابعا الشعر النسائي الجزائري

خامسا الشعر الجزائري المكتوب بالفرنسية

ورثت الثقافة الجزائرية الشعر العربي من العرب الفاتحين،أولئك الجنود الشّعراء الذين وكّلوا بفتح الأمصار ونشر الإسلام،وقد انصهرت الثقافة العربية الإسلامية مع الشجاعة والإباء لدى الإنسان الجزائري الأمازيغي،وشكلت منه عنصرا جديدا قادر على حمل مسؤولية نشره الدين والدفاع عنه،وقد تمكّن الجزائريون من نظم الشعر وكتابته بعد أن التحموا بالعرب،وجعلوا العربية لغتهم الرّسمية،واستطاعوا بكل اقتدار أن يطوّعوها للتعبير عن شؤون حياتهم المختلفة،فأجادوا نظم الشعر وتحدّثوا في كل الأغراض الشعرية الغنائية التقليدية كالفخر والمدح والغزل والرثاء والحكمة والوصف.غير أنّ هناك حلقة شبه مفقودة من حياة الشعر الجزائري،وتبدأ هذه الفترة من بداية الغزو الفرنسي حتى أوائل القرن العشرين[1].ومع بداية الصحوة الثقافية والسياسية مع نشأة جمعية العلماء المسلمين،طفق الشعر في الجزائر يأخذ طريقه،وقد تنوّعت أشكاله واتجاهاته ومواضيعه.

أولا . الشعر العمودي الجزائري

وبعد دخول القوات الفرنسية الغازية للجزائر"تشتتت كل الجهود العقلية المنتجة،وتشرّد الأدباء والشعراء والوطنيون،واندمج بعضهم في حركة المقاومة التي أعلنها الشعب فترة طويلة ضد الغزاة.وشغل الناس عن الأدب والشعر،ولم يعد من همّهم التعبير الجميل،والغزل المليح والوصف الرائع،لأن ذلك لن يغنيهم عن النار التي يتلظّون بها فتيلا،ولن يقف بينهم وبين الغاصبين حائلا،بل إنّهم لن يجدوا الوقت الذي يستمتعون فيه بمثل هذا الأدب الذي كان يخاطب العاطفة بالغزل والخمر والرياض،ويخاطب العقل بالحكمة والزهد والفلسفة[2]".ويرى أبو القاسم سعد الله بأنّه"من الممكن اعتبار شعر الأمير عبد القادر آخر مرحلة للشعر القديم في الجزائر[3]"،وفي السياق نفسه،يرى الناقد عبد الله الركيبي"أنّ آخر شعراء هذه الفترة كان الأمير البطل عبد القادر الذي سجّل بعض الأحداث و الوقائع التي عاشها الشعب الجزائري في حروبه الطاحنة ضد الغزو الفرنسي منذ سنة 1830 حتى أسر الأمير[4]".

[1]. ينظر :عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث،ص 11

[2]. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 22

[3]. المرجع نفسه،ص 32

[4]. المرجع السابق،ص 11

أ . تيارات الشعر الجزائري الحديث

في هذا التاريخ،وبعد أن ساد الغرباء بمنطق الحديد والنّار،واستسلم الجزائريون للواقع المر،فحدث وقتئذ استقرار غير عادي،إنّه استقرار بطعم الخنوع،ولكنّه استقرار على أيّ حال.و كانت الحاجة أمس إلى قائد مخلّص،وشاعر منوّر للعقول محرك للنفوس،وقد كانت المؤثّرات لقدوم هذا وذاك كثيرة،غير أنّ أهمّها"ثلاثة مؤثرات فقط،هي المؤثّر العربي(الشرقي)،والمؤثر الوطني،والمؤثر الغربي[1]".

ويقول مؤرخو الشعر الجزائري بأنّ أهمّ مؤثر في مرحلة الاحتلال هو المؤثّر الغربي،حيث ألحقت الجزائر بفرنسا سياسيا واقتصاديا وحتى ثقافيا،غير أنّ المثقف الجزائري لم يكن شغوفا بثقافة الاستعمار،وبدا تأثر الجزائريين بها بطيئا،لكنّه تسارع مع الحرب العالمية الأولى بدافع الأطماع السياسية،هنا ظهرت طائفة من المفكّرين والشّعراء ذوو تجربة جزائرية،ووسائل واتجاهات غربية.أمّا المؤثر الشّرقي فيتمثّل في اعتناق الجزائريين لتجارب المشارقة وشعاراتهم الملوّنة بالقومية،وتجديد رؤيتهم لكل قديم،وتحديد علاقاتهم بدقة مع حكامهم وأحزابهم وكثير من الأفكار البالية،ورغم الحواجز التي فرضها الاستعمار، لم يكن الجزائريون في منأى عن جديد الأدب العربي في المشرق،حيث كان الشرق مؤثّرا حيويا في الأدب الجزائري.أمّا المؤثّر الوطني فقد تأخّر كثيرا لأسباب متعدّدة،غير أنّه ظهر متّخذا من السياسة مسرحا له،ومتسلّحا بشعارات الوطنية،التي لم ينضج مفهومها . نسبيا . لدى الشعب إلا بعد الحرب العالمية،وتبدو الحركة الوطنية متأثّرة بالأدباء،فكان أدبهم مؤيدا للسياسيين أحيانا ومعارضا لهم أحيانا أخرى،وظلّ يدعو إلى مفاهيم جديدة تهيئ للشعب حياة أفضل[2].

1 . التيّار التقليدي

ظهرت تيارات أدبية متأثّرة بالمؤثرات السابقة؛منها التيّار التقليدي الذي"كان استمرارا للحركة القديمة شعرا ونثرا.وكان عماد هذا التيّار المحافظة على عمود الشعر القديم،والاحتفاظ بخصائص القصيدة العربية الموروثة دون تطوير وتجديد[3]"،حيث يلحظ فيه كل ملامح القديم،يخضع فيه الشاعر

[1] . أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 23

[2] . عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث،ص 26

[3] . المرجع نفسه،ص 26

لقوانين القدامى الصارمة على الشعر،من وحدة الوزن والقافية.والمعاني السطحية المكرّرة،والموضوعات المطروقة قديما كالرّثاء والمدح والحكمة والزهد.فظهر الأسلوب مفكّك،والألفاظ حائلة والصور باهتة.والواضح أنّ الشعر في هذه الظروف كان"بضاعة رائجة عند الفقهاء وأشباه الفقهاء من الذين كانت ثقافتهم بعض دواوين الشعر التّليدة إلى جانب مجلّدات الأصول والحديث والتّفسير[1]" .

ومع مطلع القرن العشرين حتى الحرب العالمية الأولى،بدأ الشعر في التعافي وإن لم يكن على درجة كبيرة من الصحية،إلا أنّه"غادر المسجد والجامع،وابتعد عن الأضرحة والأولياء..ليغلق على نفسه الباب،وينظر إلى الحياة من زاوية خاصة،هي زاوية الذّات المحرومة،والنفس المكبوتة،فقد اتّجه الشعراء في هذه الفترة إلى أنفسهم يبحثون عنها[2]".وقد أطلق الركيبي على هذه المرحلة تسمية مرحلة الانطواء،حيث انكفأ الشعراء على أنفسهم،كما تحوّلوا إلى الزمان يلومونه ويحمّلونه مآسيهم ومعاناتهم.فهذا الأمين العمودي يتبرّم من الدهر،لأنه سبب نكباته وحرمانه،يقول:

نَفْسِي تُرِيدُ العُلَا والدَّهْرُ يَعْكِسُهَا بِالقَهْـــرِ وَالزَّجْـــرِ..إِنَّ الدَّهْرَ ظَلاَّمُ

إِنَّ الزَّمَانَ سَطَـــا عَليَّ بِسَطْوَتِهِ كَمَا سَطَا عَنْ ضَعِيفِ الوَحْشِ ضِرْغَامُ[3]

وعلى النقيض نجد الشاعر المولود بن الموهوب،وإن شارك العمودي في تبرّمه من الزمن،إلا أنه يدعو إلى الصّبر،ذلك لأن الزمان الظالم سيزول،وستتبدّل الأحوال،لأن بعد العسر يسرا،حيث يقول:

إِذَا جَارَ الزَّمَانُ عَلَيْكَ حِيناً فَصَبْرًا..فَالزَّمَانُ لَهُ سُرُورٌ

وَلَا تَنْظُـــرْ لِحَـــادِثَةٍ أَلَمَّتْ فَإِنَّ الحُزنَ يَتْبَعُـــهُ السُّرُورُ[4]

ومن وجهة نظر النقد الثقافي يتبيّن للدارس أن الشاعر الجزائري قد سلّط الضوء على كثير من مشكلاته الاجتماعية،وفضح كثيرا من زوره وعوراته،كنظرته القاسية والقاصرة نحو المرأة،وألاعيب شيوخ الطرق وحيلهم المتّبعة في نخر كيان المجتمع الجزائري،بدءا بإفساد عقائد الناس،وتصيّد الفاتنات

[1] . أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 27

[2] عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث،ص 12

[3] . المرجع نفسه،ص 13

[4]. نفسه،ص 13

الغافلات.إلا أن الركيبي رأى أنّ الشّعر في هذه الفترة قد اتّجه اتجاها سلبيا،وبدا قاتما، لم يقدّم حلولا لمعضلات مجتمعه،كما أنّ الشاعر لم يشارك الشعب في مأساته،مع أنّ هناك من حاول أن يخرج به إلى التعميم،ولكن دون إفصاح،فجاء صوته خافتا مبحوحا.ومن الطّريف أن نجد الشاعر الجزائري ينقد ثقافة مجتمعه بطريقة فنية،حيث يتحدّث في هذا الظرف عن أمور اجتماعية،إذ لم يغفل قضية المرأة،وراح يرثي لحالها،ويذكّر بأنها إنسانة تستحق العطف،نظرا للضغوط والقيود التي فرضها عليها المجتمع،يقول صالح خبشاش:

تَرَكُوكِ بَينَ عَبَاءَةٍ وَشَقَـــــاءٍ مَكْتُوبةً فِي اللَّيْلَةِ اللَّيلَاءِ

مَغْلُولَةَ الأَيْدِي بِأَسْـوءِ بُقْعَـةٍ مَحْفُـوفَةَ بِكَتَائِبِ الأَرْزَاءِ

مَسْجُونَةً مَحْرُومةً مَزْجُـــورَةً مَلْفُوفَـةً بِمَلاءَةٍ سَوْدَاءِ[1]

ومن منظور النقد الثقافي،يجب توجيه سهام النقد إلى ثقافة المجتمع آنذاك،الذي كان غارقا في أفكار جاهلية،حيث يتجسّد هذا الموقف في ما نقرأه من شعر الأمين العمودي،والذي يرى بأنّ المرأة هي سبب المصائب،وأنّها شريرة تستحق السجن في البيت ليسلم العالم من شرّها،فهذه نظرة تعبّر عن رواسب الماضي بثقافته البالية،ومن مظاهر تخلّف الأمة العربية،فيقول:

هِـــي رُوحُ كـــلِّ فَتّـــاكَةٍ حَتّى بِربِّ التّاجِ وَالإِكْلِيـلِ

هَمَّـــازَةٌ،لمّـَــازَةٌ،صَنـّـَـــاعَةٌ لِلترّهَاتِ،سَرِيعَةُ التّحوِيـــلِ

هِيَ منبعُ الفِتنِ التّي عَنْهَا نَهَى مَا جَاءَ فِي الأَحْكامِ وَالتّنْزِيلِ[2]

ويرى محمد ناصر أنّ"تيار المحافظة والتقليد ظلّ قويا طوال هذه الفترة(1925- 1975)وذلك ما جعلنا نتساءل عن الأسباب والعوامل التي جعلت نزعة المحافظة تتغلّب على ما عداها[3]".ولعل الظّروف السياسية والثقافية والاجتماعية،التي أحاطت بالشاعر الجزائري مجتمعة قد كان لها دور في

[1]. محمد الطمّار،تاريخ الأدب الجزائري،ص 282

[2]. عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث،ص 14

[3]. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 39

توجيه حركة الشعر،لتتغلّب عليه نزعة المحافظة والتقليد[1]،حيث ظلّت الثقافة السلفية هي الموجّه الدائم للثقافة الجزائرية تحت شعار"لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أوّلها[2]".وقد كانت مراكز التعليم مرتبطة بالمساجد والزوايا،أمّا المعلمون فكانوا في أغلبهم رجال دين،بينما كانت المواد المدرّسة تعتمد بشكل أساسي على حفظ القرآن والاستيعاب الكمي لا الكيفي،ويبدو أنّ تلك المواد وطرق تدريسها قد تسببت في جمود التعليم،وجعلت إصدارات الشعراء في هذه الفترة مصبوغة بلون الدين،حيث تغلّب المضمون على الشكل،وعزّت جمالية الشعر.

ولهذا فقد جاءت دعوة الأدباء الإصلاحيين إلى وجوب الاعتماد على القرآن،باعتباره أهم رافد ثقافي،فهذا الشيخ عبد الحميد ابن باديس(المتوفى سنة 1940) يشدّد على المنهج القرآني في تخريج الرّجال،وكذلك الشيخ البشير الإبراهيمي وأبو اليقظان لهما التوجيهات نفسها.وقد كان لهذه الدعاوى صدى في شعر الشعراء الإصلاحيين،الذي تميّز بالقوة والمتانة وجزالة التعبير وجمال التركيب،وهذا ما شهد به كبار الكتّاب في المشرق العربي من أمثال الدكتور زكي مبارك،الأمير شكيب أرسلان،جورج حداد وأحمد زكي أبو شادي.ويتّضح أثر القرآن في الشعر الجزائري بجلاء في التعبير والتصوير،كما يبرز هذا التّأثير في الاقتباس والتضمين والصورة الشعرية،خاصة عند الشاعرين محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا[3].

وإلى جانب الثقافة المحافظة،اعتمد الشعراء الجزائريون على الأدب العربي القديم وتعلّقوا به أيّما تعلّق،ما حقّق له الثّراء والنّماء،كما أثّر فيه سلبيا بحيث أعاقه عن التطوّر نظرا لاعتماده على التراكيب الجاهزة،والصوّر المستمدة من الذاكرة،وقد كان رواد الحركة الإصلاحية جد متحمسين للدفاع عن تلك الرابطة،التي تشدّ الشاعر الجزائري إلى القديم،فهو في نظر رائد الإصلاح أصل الثروة والبلاغة،فدرسه واجب لحفظ اللسان العربي.وقد كان الإبراهيمي يدعو المبتدئين والمتخرجين على حد سواء إلى مطالعة أمهات الكتب ككتاب الأغاني،باعتباره يحوز ثروة لغوية وفكرية لا غنى للمتعلم

[1]. ينظر:محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 39

[2]. عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث،ص 40.الكلمة منسوبة للإمام مالك،في آثار ابن باديس

[3]. المرجع نفسه،ص 44

عنها[1].وهاهو محمد العيد يوجه الشاعرين محمد الأخضر السائحي وعثمان بلحاج إلى الالتفات إلى الأدب القديم،وعدم الاكتفاء بالأدب الجديد،بقوله:

إِنِّي أَرَى الأَدَبَ الجَدِيدَ كَساكُمَا حُلَلًا تَرِفَّ بِحُسْنِهِمَا وَبُرودًا

فَتَعَهَّدَا الأَدَبَ القَديمَ فَإِنَّهُ أَحْلَى مُحَاوَرَةً وَأَصْلَبُ عُودًا[2]

وإضافة إلى الرّافدين السابقين،فقد تأثّر الشعراء الجزائريون بمدرسة الإحياء العربية،فانتشر أدب هذه المدرسة برعاية الحركة الإصلاحية وموقفها من الثقافة السلفية حسب محمد ناصر،إذ وصل الأمر بالأدباء الجزائريين إلى درجة التقليد لشعراء الإحياء،فكان المدرّسون يحفظون قصائد شوقي وحافظ والرّصافي،ثم يحفّظونها لتلاميذهم.وفي هذا الشّأن يعترف محمد الهادي الزاهري بتتلمذ أغلب الأدباء الجزائريين على أيادي أدباء المشرق،فيقول:"من منا معشر الأدباء الجزائريين لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى على ما ظلّت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري وحافظ وشوقي وطه حسين والعقاد وأحمد أمين والمنفلوطي والزّيات[3]"

2 . التيار الرومانسي

لقد تأثّر الشعر الجزائري بالتيار الرومانسي،حيث عملت الظّروف السياسية والاجتماعية والثّقافية التي فرضها الاستعمار على الجزائريين،دورا في انتشار هذا التيار في الأدب الجزائري عامة،والشعر خاصة.حيث وجد الشعراء أنفسهم في معزل عن حياة منبوذة،وواقع مظلم،فراحوا ينشدون حياة أفضل،ترسمه أحلامهم.وقد اعتنق الشعراء الجزائريون هذا التيار تحت تأثير كل من"المبادئ الرومانتيكية من فرنسا إلى الجزائر،وتأثر الجيل الدّارس للثقافة الفرنسية بتلك المبادئ وما تحمله من بذور ثورية وأنغام حزينة،وصور بيانية حالمة جديدة.أمّا الثاني فهو تأثّر أدباء هذا التيّار بكل من مدرسة المهجر وجماعة أبوللو الرومانتيكيين،ذلك أن أدباء الجزائر لم يكونوا مفصولين عن تطوّر الحركة الشّعرية في

[1] . محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 46. 48

[2]. المرجع نفسه،ص 49. 50

[3]. نفسه،ص 52

الأدب العربي..ومن بينهم الطاهر بوشوشي وعبد الكريم العقّون والأخضر السائحي[1]".ويتساءل الدكتور محمد ناصر عن أسباب عدم اعتناق الجزائريين لمبادئ مدرسة الديوان،خلاف الحماسة التي أبدوها اتجاه مدرسة الإحياء،ويبدو أنّ شعراء الجزائر لم يأخذوا التيار الرومانسي باطمئنان تام،بل كان يعتريهم الحذر والحيطة صوبه.

وفي الوقت الذي كانت فيه القوى العظمى تتقاتل على مستعمرات إفريقيا وآسيا،في ظل الحرب العالمية الثانية،كان الشعب الجزائري يعيش حياة من الضنك والقهر والأوبئة يرثى لها،ويعلّق أبو اليقظان على هذه الأزمة الاقتصادية بنغمة رومانسية حزينة قائلا:"إنّ القلب ليتقطّع وهو يشاهد هذه المناظر البشعة التي لشد ما تبغض لك في هذه الحياة الإنسان،وتبعث فيك كرها لابن آدم لمكره وظلمه وتسلّط قويّه على ضعيفه،ولو أنّك جلت بالغابات والجبال مما فيها من الوحوش الضارية لما وجدتها تعيش كما يعيش الجزائريون تحت ظلم المستعمر الذي يدعي أنّه إنسان متمدّن...[2]".وقد زادت الأوضاع الاقتصادية والسياسية في تدهور الحياة الاجتماعية للجزائريين،ما أثّر"بشكل مباشر في توجيه الشعراء إلى الشعر الذاتي الوجداني،فقد أخذ الشعر الجزائري في هذه الفترة يتّجه اتجاها واضحا إلى التعبير عن المشاعر الفردية،وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية[3]".

ولم تكن العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية المؤثّر الوحيد في ظهور الشعر الرومانسي الجزائري،بل كان الجزائريون على اتصال بالشعر الوجداني الوافد من المشرق أو من المهجر الأمريكي،ويعتقد محمد ناصر بأنّ شعر المهجريين كانت له"مكانة معتبرة في الشعر الجزائري الحديث،وإنّ أثره فيه ولاسيما في الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني[4]".وكان عبد الحميد ابن باديس مهتما بما تنشره جريدة"السمير"لإيليا أبي ماضي،كما نشرت مجلة"الشهاب"قصائد لكبار الرومانسيين

[1]. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 27 . 28

[2]. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 93

[3]. المرجع نفسه،ص 93

[4]. نفسه،ص 98

المهجريين،من أمثال:جبران،وميخائيل نعيمة،وأبي ماضي،وسليم الخوري ورشيد أيوب،وإلياس قنصل الذي خصّها بقصائد له نشرتها هذه المجلة[1].

ويرى الناقد محمد ناصر أنّ رائد التيار الرومانسي في الجزائر هو الشاعر رمضان حمود،الذي كان واسع الثقافة،لأنّه"آمن بفعالية الأدب الغربي وضرورته في بعث الأدب الجزائري،وقام بترجمة قطعة بعنوان المنفي(L'exile)،وكان كثير الإشادة بفكتورهيجو،ولامرتين،وفولتير،ولاموني[2]"،كما اتصل بآراء الرومانسيين العرب،فكان معجبا بآراء جبران الثورية الوطنية،كما يوضّح بأنّ هناك تشابه كبير يصل إلى حد التّماهي بين شعر حمود وشعر أبي القاسم الشابّي،خصوصا فيما تعلّق بحب الوطن والحرية،ويرجع هذا إلى تتلمذ كل من الشاعرين الشابين على أدب جبران.وجدير بالذّكر إعجاب شعراء الاتّجاه الوجداني،مثل الطّاهر بوشوشي الذي افتتن بخيال الشابي ولغته وأسلوبه الشعري،بينما يعدّه عبد الكريم العقون السّاحر الملهم الذي ينصت الكون إلى شعره.وقد بلغ الأمر لدى كثير من الشعراء الجزائريين مبلغ التقليد والمحاكاة للشاعر التّونسي،خاصة الأخضر السائحي وعبد الله شريط وعبد الكريم العقون،ومفدي زكرياء بصورة أقل[3].

3. التيار الوطني الواقعي

وبعد النضج السياسي الذي عرفه الجزائريون،نتيجة تطوّر الحركة الوطنية،في هذا الوقت بدأت بوادر التصدّع تهز ذاك التعايش بين التيار التقليدي والتيار الرومانسي،وتسلّل الطلاق إلى بيتهما،فبرز التيّار الواقعي بما يحمله من طاقات لغوية هائلة،وإمكانيات تعبيرية كبيرة،حيث كان له فرعان"فرع عربي اللغة واضح الأهداف،شديد الارتباط بالشعب،كثير الاعتماد على الجمع بين القديم والحديث،وقد تمثّل هذا في الشعر العربي الذي نظم بين 1930ـ 1954.وفرع آخر فرنسي اللسان،غامض الأهداف،كثير الاعتماد على الحديث وقد تمثّل في الرواية والقصة وبعض الأشعار المستمدة من

[1]. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 104

[2]. المرجع نفسه،ص 115

[3]. نفسه،108

صميم الحياة الشعبية،وكان ظهوره بين 1946 ـ1954[1].ولعلّنا نعود إلى هؤلاء الشعراء الذين كتبوا بغير اللغة العربية في مبحث قادم.

ويرجّح أبو القاسم سعد الله سيادة التيّار الواقعي في الساحة الأدبية،نظرا لارتباط أصحابه بالأوساط الشعبية،حيث استطاعوا أن يوظّفوا لغة الشعب،بعد أن تمكّنوا من فك رموز مجتمعهم،بالاقتراب من الأهالي والتعرّف بدقة على ثقافتهم وعاداتهم اليومية،وحاجاتهم من الشعر خاصة،والأدب عامة.بينما عجز كل من دعاة التيارين المحافظ والرومانسي عن تبني رؤية الشعب للمستقبل بكثير من الواقعية الجزائرية والصراحة والقوة.ويبدو أنّ مفدي زكريا قد تمكّن من ولوج هذه الواقعية،واحتلال الريادة فيها،وعرض في شعره ماضي الجزائر وحاضرها،ومستقبلها،كما وصفها وأبدع في ذلك،وأرّخ لثورتها المجيدة،وإنّ المتفحص"لإلياذة الجزائر"يدرك هذا بجلاء،حيث ضمّت مائة قطعة،أي ما مجموعه ألف بيت و بيت(1001)،تروي تاريخ الجزائر والمغرب العربي والإسلامي عموما[2].وقد قسّم سعد الله الشعر الجزائري تقسيما زمنيا،جعله في مراحل خمسة[3].

ب . مراحل الشعر الجزائري

. شعر المنابر؛من أواخر القرن الماضي إلى 1925

. شعر الأجراس؛1925 . 1936

. شعر البناء؛1936 . 1945

. شعر الهدف؛1945 . 1954

. شعر الثورة؛1954

ولا بأس بالوقوف عند هذه الفترات،التي شهدها الشعر الجزائري،غير أنّ اللافت كما يرى صاحب هذا التقسيم أنّه"يصعب التمايز في الطّابع العام لهذا الشعر[4]"،ووضحها كما يلي:

---

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

[2] . مفدي زكرياء،الإلياذة،تقديم:مولود قاسم نايت بلقاسم،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 2،،الجزائر،1987،ص 11

[3]. المرجع السابق،ص 35 . 36

[4] . السابق،ص 36

1. شعر المنابر:

تميّز هذا الشعر بارتباطه بالماضي الثقافي والديني،فقد لعبت النزعة المنبرية له دورا كبيرا،حيث قام على الوعظ والإرشاد،وقد تلونت ألفاظه بصبغة دينية،فكثرت ألفاظ الإسلام والإصلاح والسلف.وقد كانت غاياته إصلاحية ترمي إلى زيادة الوعي في أوساط الجماهير،وقد استطاع هذا الشعر تحقيق أهدافه نظرا للوسائل المتّخذة،والمتمثّلة في الخطاب الديني المؤثّر عادة في الشعوب بحماسته.كما كان للمدارس دور محوري في تعريف الجماهير بالشعر،وما يجدر ذكره أنّ"شعراء هذه الفترة كانوا معلمين لهم اتصال مباشر بتلاميذهم..من هؤلاء عاشور الخنقي وعبد الرحمن الديسي وأبو اليقظان والطيب العقبي ومحمد اللقاني،السعيد الزاهري والهادي السنوسي وأحمد الغزالي،والجنيد أحمد مكي[1]".وهذا محمد اللقاني أحد أعلام الشعر الكلاسيكي في الجزائري يقول:

بني الجزائر هذا الموت يفنينا لقد أغلت بحبل الجهل أيدينا

بني الجزائر هذا الفقر أفقدنا كلّ اللذائذ حيناً يقتفي حينا

بني الجزائر استيقظوا فلكم أذاقنا اللهو و الإهمال تهوينا

فقر وجهل و آلام و مسغبة يا رب رحماك هذا القدر يكفينا

حياتنا قط لا يرضى بها أحد وعيشنا صار زقوما و غسلينا

يا دهر رفقا بأغنام مقطّعة عثى بمربعنا سيد ليبلينا[2]

ولم يكن كل الشعراء ملتزمين بمنهجهم الإصلاحي في كافة شعرهم،حيث نجد الشاعر الجنيد أحمد مكي يتعرّض لمأساته مع الأفارقة الذين جافوه بسبب بشرته البيضاء،أيام نقلته السلطات الفرنسية إلى السودان لإدارة مدرسة هناك[3].

2. شعر الأجراس:1925. 1936

[1]. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 37

[2]. المرجع نفسه،ص 37

[3]. نفسه،ص 38

ويؤرّخ له مع نهضة عرفها المجتمع الجزائري آنذاك، لم تكن اكثر من إتقان للغة العربية الفصحى وحفظ لبعض آي القرآن العظيم،وقد كان لميلاد جمعية العلماء المسلمين وبعض الأحزاب كالشيوعي والاشتراكي الجزائريين الوقع المدوي في نفوس وأوساط الجزائريين.يقول مالك ابن نبي في هذا الصدد "ولم يختلف الأدب الجزائري عن ذلك،فقد بدأ يصوّر تقدّم البلاد في قصائد جدّد فيها نشاطه بعد ركود طويل.كانت القصائد تلك تغني ربيع النّهضة[1]".وأخذ الشعر في هذه الظروف يقرع الطّبول ويدق الأجراس،مناديا بالوعي والجرأة الأدبية والسياسية أكثر من أي وقت مضى،حيث كانوا يشعرون بكثير من الأمل والحيرة معا،يقول محمّد العيد آل خليفة:

أيّها الشّعب فيم توسع قهـــرا ليت شعري لأي أمرٍ تقــاد

ليت شعري متى تصير عنيـــدا ولأهليك بالنّفــوس اعتداد

ليت شعري متى تمد لك الأيدي وتغـرى بحبّك الأكبـــاد

إنّ خيـر البلاد في وسع أهليـــــــهـــا إذا أبدؤوا بها و أعــادوا [2]

وعموما فقد كان شعر هذه المرحلة قريبا من الشعب،فقد تجاوب مع آماله وآلامه وصوّر حياته دون مبالغة،ومن أهم شعراء هذه المرحلة نذكر:محمد العيد والأمين العمودي والبدوي،ومفدي زكرياء[3].

3. شعر البناء:1936. 1945

لعلّ ما يميّز هذه المرحلة هو انتقال إمارة الشعر في الجزائر إلى محمد العيد،بعد أن نال الجهد من كثير من رفاقه،فخلد بعضهم إلى الراحة وبعضهم استسلم إلى حالة تشبه الفناء،وركن آخرون يبحثون عن ذواتهم ومستقبلهم الشعري،كما يئس البعض الآخر من الشعر وانتقلوا إلى النثر يطلبون منه العون،ولم يقو على مواصلة المسيرة الأدبية إلا القليل من مثل:أحمد سحنون ومفدي زكرياء،وقد أخذ شعر هذه المرحلة تسمية البناء من منطلق المرافعة عن القضايا الوطنية،ومواجهة العدو بأكثر

[1]. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 39

[2]. محمد العيد آل خليفة،الديوان،دار الهدى،د ط،عين مليلة،الجزائر،2010،ص 116

[3]. المرجع السابق،ص 40

صراحة،وإعادة الاعتبار إلى الشخصية الوطنية وما تكتنزه من طاقات بنّاءة.ومحمد العيد الذي أخذ يناضل على مختلف الجبهات،فتارة يجابه الخونة والرجعيين بقوله:

قف حيث شعبك مهمـــــا كان موقفه أو لا فإنّك عضو منه منحســم

تقول أضحى شتيـــــت الرأي منقسما وأنت عنه شتيت الرأي منقســم

أعدى عدى القوم من يعزى لهم نسبا ويسمع القدح فيهم و هو يبتسم[1]

وتارة أخرى يخوض مغامرة قوامها الوحدة الشعبية،والدّعوة إلى الارتباط بالوطن المقدس والاعتزاز به مهما كان جحيما،واقتحام الحياة في مختلف ميادينها،حيث يقول:

هل نعــارك فالحيــاة معـــــارك هلمّ نقاحـــــم فالحيـاة مقاحــم

وهبتك روحي يا جزائـــر فأمري كما شئت إني خاضع لك خادم

حماك ربيع لي و إن كان جاحما علي و هل يصلي خذاك جاحم

فخذ من دمي يا ابن الجزائر إنني أخ لك في كل الحظــوظ مقاسم[2]

4. شعر الهدف:1945. 1954

استفاق الشعب الجزائري غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية على بحار من دماء أبنائه،المطالبين بحقّهم في الحرية على غرار شعوب الأرض،غير أنّ الردّ الفرنسي العنيف والصادم،علّمه أنه لا حرية من غير كفاح مسلّح،"وبفضل تلك المأساة ظهرت في أفق الجزائر ألحان الحرية والضحايا والاستقلال والعلم الرفراف،إلى آخر هذه الرموز المقدّسة لدى الشعب،التي لم تكن لولا التطوّر الكفاحي الذي كان يدنو من الهدف[3]".ومع هذه الرموز ظهر جيل آخر من الشعراء الثوريين،منهم:الربيع بوشامة،عبد الكريم العقون،أحمد الغوالمي ، الأخضر السائحي،حسن حموتن،موسى الأحمدي.ومن بين النماذج التي تدلّل على شعر الهدف،ما يقوله سحنون مخاطبا المعلم تارة،فيقول:

هات من نشء الحمى خير عتــاد وادّخـــرهم لغد جند جهـــــاد

[1]. محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 42

[2]. المصدر نفسه،ص 131

[3]. أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ص 43

هات نشئا صالحـــا يبني العـلا ويفك الضاد من أسر الأعـادي
حُطـــــه بالإسلام من كلّ أذى واحمه بالخلق من كلّ فســـــاد
واهده بالعلـــــم فالعلم ســـنى ومن القـــــــرآن زوّده بـــزاد
إن فـــي يمنـــــــاك شعبا كاملا يتنزّى بين ظلـــــم و اضطهـاد
لم يزل في القيـــد منهـوك القـوى منذ ألقى للأعـــادي بالقيـــاد[1]

ويخاطب التلميذ تارة أخرى بقوله:

لك في كـــلِّ حشـــًى نبع ودادِ يا رجـــــاءَ الضادِ يا ذُخْرَ البلادِ
شعبكِ الموثـــوقُ لم يبـــقَ لهُ من عتـــادٍ فلتكن خيـــرَ عتـادِ
لجّ الاستعمـــار في طغيـــانه كلّ يوم من ألوان اضطهـــــادِ
فليكن حاديكِ تحريـــرُ الحِمَى إنَّ تحريـــرَ الحِمى للحرِّ حـــادِ[2]

وفي خطابه تتجلى الروح الملحمية والثورية من خلال الكلمات:الحمى،جهاد،الأعادي،ظلم اضطهاد،عتاد،استعمار،تحرير الحمى. وإذا كان سحنون قد استعمل لغة هادئة في خطابه،فإنّ عبد الكريم العقون يوظف لغة أكثر جرأة،تتراءى من خلالها ألفاظ أمر ونهي،وتتميز بحرارة التوجيه وصدق العاطفة،إذ يقول:

بَنِي وطنـــي أعيدوا مجد قـــومٍ أقامـوهُ علـى أقوى عمادِ
وأدّوا ما عليـكم من حُقـــوقٍ لشعبكم و ذودوا كلّ عـــادِ
وفكّـــوا قيـــــدهُ لا تتركـــوهُ يعانـي كلَّ ظلمٍ واضطهـادِ[3]

ويبدو محمد العيد أكثر جرأة،وربما أنّه صاحب الريادة في التصريح بالاستقلال والحرية والعَلَم والجيش الوطني من باقي الشعراء الجزائريين.وقبل هذا"كانوا يختبئون وراء كلمات ولا يصرّحون بما

[1]. أحمد سحنون،الديوان،منشورات الحبر،ط 2،الجزائر،2007،ص 14
[2]. المصدر نفسه،ص 16
[3]. عبد الكريم العقون،نفحات من الشعر الجزائري،جريدة البصائر،العدد 1،السلسلة 2،تاريخ:1947.07.25،ص 7/ص 19

يودّون.ولذلك كثرت في شعرهم العبارات المحتملة والمبهمة[1]".فها هو يدعو الشعب صراحة إلى الثورة والاستقلال،حيث يقول:

حثوا العزائم واصدقوا الآمـــــالَا إنّ الزمان يسجّل الأعمـــالَا

يا قوم هبّـــوا لاغتنام حيـــاتكُم فالعمر ساعاتِ تمرُّ عِجـالَا

الأسر طال بكم فطـــال عناؤُكم فكّوا القيود وحطّموا الأغلالاَ

والشّعب ضجّ من المظالم فانشدُوا حريـــة تحميـــهِ واستقـــلالاَ

وإذا أراد الشعـــب نـال مـــــرادهُ ولو أنّه كالنّـــجمِ عزّ منـــالَا[2]

5 . شعر الثورة:

بعد الأحداث الدامية التي شهدتها مدن الجزائر عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية،تأكّد للشعب الجزائري فيما لا يدع مجالا للشكّ أنّ الحرية ثمينة،فقرّر استرجاعها ممن سلبوه إياها مهما بلغت التضحيات والخسائر،فأعلن ثورته المباركة في الفاتح من نوفمبر عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف،وفجّرها غضبا ونارا يتلظى بها الظالمون بما اقترفت أيديهم،ولأنّها ثورة عظيمة كان لابدّ لها من شعراء عظام ينصرونها،ويبشّرون بعدالتها،بعنفوانها وجبروتها من جهة وبإنسانيتها ورحمتها من جهة أخرى،ونذكر منهم محمد الصالح باوية،فيقول عنها:

قِصَّةُ الأَوْراسِ جُرْحـــُـــنَا الخَالّا قُ يا صَحْبِي وُجُودٌ وَحَقِيقَه

قِصَّةُ الســَّاعِدِ وَالزّندِ المدمّـــــى وَالهَدَايَا وَالمنادِيلِ الأَنِيقَـه

قِصَّةُ العِمْــلاقِ يُمْنَـــــاهُ دِمَــاءُ وَيُسْراهُ عَصَافِيرُ رَقِيـــقَه[3]

ج . مواضيع الشعر الجزائري الحديث

جاء الشعر الجزائري الحديث غزيرا،وعموما فقد نأى بنفسه،ولم يعلن في معظم فتراته الانحياز لأيّ من الأحزاب السياسية،واتّخذ قضية تحرير الوطن وإصلاح المجتمع هدفا له،حيث خاض شعراء الجزائر

[1]. عبد الله الركيبي،دراسات في الشعر الجزائري،ص 45

2. محمد العيد،الديوان،ص 307

[3]. محمد الصالح باوية،الأوراس في الشعر العربي،موقع إمدرسة

مختلف ميادين الحياة،السياسية والاجتماعية والثقافية،ولم تقف أصواتهم عند حدود القطر الجزائري،بل خاضوا في القضايا القومية،وحتى العالمية،فكان بذلك الشاعر الجزائري في مستوى الأحداث والتحدّيات،وقد تميّز الشاعر الجزائري بذكاء اجتماعي حاد وحسّ إنساني راقي،أهّلاه إلى بلوغ مكانة محترمة في مجتمعه،وكثير من المجتمعات.

لقد اشتغل الاستعمار الفرنسي عل حبل تجهيل الشعب الجزائري،فقام بتشجيع كثير من شيوخ الطرق الضالة،وأغدق عليهم من ماله،فمالوا إليه،وأوكل إليها مهمة تنويم الجزائريين،من خلال زرع بعض العادات السيّئة والخرافات الباطلة،فعملوا جاهدين ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا،باصطياد ذوي العقول الضعيفة من الرّجال،والنّساء خاصة،فها هو الطاهر بن عبد السلام(المتوفى سنة 1949)يصوّر مشهد امرأة فاتنة تتردّد على أحد الشيوخ الدّجالين،غير أنّه يركّز على إبراز مفاتنها بشكل واضح،فيقول:

وَيأْتِيـــهِ كُلُّ الغَانيـــاتِ يزرْنهُ بِأَفْخَـرِ مَلْبوسٍ وَأَحْسَـنِ زِينـــةٍ
بِوجهٍ جميـــلٍ مشرقٍ ذِي تَورّدٍ وَطَرْفٍ كَحيـلٍ ذي فتورٍ وَفتنـــةٍ
وقدٍّ كَغصنِ البـــانِ يبدينَ تمايلاً كُسيَ مِنْ لباسِ العصرِ أجملَ حُلةٍ
كَعـُوبٌ رداحٍ بضة مستقيـــمةً مهفهةَ الأطرافِ غيرِ مفاضـــــةٍ
وردفٍ ثقيلٍ تحت ضامرِ خصرِهَا ويحملُ هذَا الحسنَ أغصانُ فضـةٍ
وتَبتسِـــمُ منْ ثغْرٍ لآلئـــهُ بدَتْ منضدَّةٌ تسْبـــــي لِأوّلِ نظْـــرةٍ
فيَظفِـر ذاكَ الكَلْبُ في وسطِ دارِهِ بسالبةِ الألبـــابِ ذاتِ الرشَـــاقَةِ
فيَا عجَـبًا للظَّبْيِ يألفُ صـائـدًا ويأتيهِ طوعـــاً مُظهرًا كلَّ زِينَـــةٍ[1]

ويبدو أن الشاعر لم يلتزم القافية التي بدأ بها قصيدته،وراح يلهث وراء الفكرة التي سيطرت على فكره،حتى يبدو أنّه هو العاشق لهذه الفاتنة،ويحسد ذاك الشيخ الذي ظفر بها،حيث أمعن في وصف مفاتنها.ومن أهم الموضوعات التي طرقها الشاعر الجزائري،دعوة الشباب إلى طلب العلم،والتخلي عن

[1]. محمد الطمّار،تاريخ الأدب الجزائري،ص 282

الكسل،إيمانا منه بأنّ النّهضة لا تتحقق إلا بالعلم والعمل،وفي هذا يقول محمد بن الحاج الطرابلسي(المتوفى سنة 1948):

شبابَ العصـــرِ شمّرْ للمعالِي فإنَّ العـــزَّ في هذَا المـــآلِ

وبادرْ للحيـــاةِ بلا تـــوانٍ ولا تكسلْ ولا تبخـــلْ بمالِ

فإنَّ العلمَ أنفسُ منْ جُمـــانٍ ومنْ درٍّ ومن كـــلّ اللآلِـئ

فلستَ تَرى لهُ أبـــدًا مثيـــلًا فجُدْ وكنْ على الأقرانِ عالِي

إذَا مَا الشَّعبُ لم ينتهِضْ عليـهِ فَحيُّك في دُنى الأجيالِ خالِ[1]

كمـا خـاض الشـعراء الجزائريـون في غـرض الوصـف كثيرا،حيـث وصـفوا جمـال الربيـع وفتنـة الطبيعة[2]،وحياة الفلاح البائسة،كما في تجربة أبي القاسم سعد الله الشعرية،ووصف النهر،حيث نجد محاكـاة عبـد الكـريم العقـون(المتـوفى سـنة 1959م)في قصـيدته"في النهـر"لميخائيـل نعيمـة في وصـفه للنهر،ويبـدو التقليـد سـافرا مـن حيـث الموضـوع والمعاني،وكـذلك مـن حيـث التشـكيل الموسـيقي للقصيدة،وشكلها الهندسي أيضا،وهذا جانب منها:

قدْ عدْتُ للنهرِ الحبيبِ ظامئًا أطفِي الزفيرْ

متسليًا بجمالهِ الأخَّاذِ أنصتُ للخريـــــــرْ

وقضيتهُ يومًا جميلًا منْ مدضى العمرِ القصِيرْ

فوقَ المروجِ الخضرِ بينَ الحشائِشِ والزهـــورْ

أُحْيِي عُهُودًا عذبةً قضيتُها الطفلُ الغريـــرْ

أشْدو كأطيارِ نشاوَى بالأصَائِلِ والبُكـــورْ

وأروحُ أعبثُ بالمياهِ الجـــارياتِ وبالزهورْ[3]

1. محمد الطمّار،تاريخ الأدب الجزائري،ص 284

2. المرجع نفسه،ص 319

3. نفسه،ص 318

وقد انتقل الشعر الجزائري من المواضيع الاجتماعية المليئة بالوعظ والإرشاد،إلى المواضيع السياسية الملازمة لحياة المواطن،الذي يتوق إلى حياة حرة وكريمة،بلغة صريحة،ومنهم محمد العيد(توفي سنة 1979م)،حيث يقول:

يا حماةَ البلادِ يا فتيـــةَ الضَّـــــا دِ،تُرى هَلْ لَكُمْ مِنَ الرَّأْيِ مُغنِي؟

سارَ جيرانُكم مع العصرِ شوطًا ووَقَفْتُمْ ما بين وَهْـــمٍ وَوَهْـــنِ

تحتَ شَتَّى القِـــوَى تقاسونَ منها ما تُقَاسُـــونَ مِنْ أَذًى وتجنّـــي

أَيْن مِنكُم مَهَـــابَة وَانْتِصَـــافِ أَمْ سَكَنْتُم إلى احْتِقَـــارِ وَغُبْـنِ[1]

كما أرّخ الشعر الجزائري انتفاضة رمضان حمود(توفي سنة 1929م)يعلنها مبكّرا وبلا لثام،ويحض الشعب على أخذ حقّه بيده،بعد أن كان يوصيه باعتماد الهدوء وسيلة للمطالبة بحقوقه السياسية،فيقول:

لنْ ينالَ العزَّ شعبٌ كالجمادِ فقدَ الإحساسَ خالٍ منْ شعورْ

لنْ ينالَ المجدَ شعبٌ بالرّقـادِ يتركُ اللبَّ ويعنـَى بالقشـــورْ

إنّما المجـدُ قرينُ بالجهـــــادِ ووئامٍ وثباتٍ فـــي الظهـــورْ[2]

وبعد أن انخرط بعض السياسيين الجزائريين في فخ فرنسا،وانجرّوا إلى ميدان السياسة،ودخلوا قبّة البرلمان الفرنسي نوابا عن الشعب الجزائري،فإذا بهم لا يمثلونه حقا،وكأنّنا بها قصيدة خالدة تتحدّث عن واقع سياسي يعيد نفسه،يقول محمد العيد متهكما:

أَفِدْني برأي في النياباتِ هل حَوَتْ أســـاود في قاعـــاتها أم وسائـــدًا؟

وإلَّا فما تلْكَ السمومُ التي سرَتْ فمن ذاقَ منْها طَأْطَأَ الرّأسَ هَامِدًا؟

فيا نائـبًا نابَ البـــلادَ بحـــادثٍ وخلفَ شعبًا قائمـًا فيه قاعِـــدًا

ومالَكَ ترغِي في النيابـــةِ موعـدًا ألم تكُ من قبلِ النيـــابةِ واعـــدًا؟

1. محمد العيد،الديوان،ص 105

2. محمد الطمار،تاريخ الأدب الجزائري،ص 291

ويا مجلسَ النّوابِ إنّك قاطـــعٌ يدًا كنت منهَا لـو تبينْتَ ساعِدًا[1]

كما قاوم الشّعر كلّ فكرة دخيلة خبيثة،لا تحقّق للشعب آماله،مثل فكرة الاندماج،حيث رد الشيخ عبد الحميد ابن باديس على دعاتها،بقوله:

شعبُ الجزائـــــرِ مسلمٌ وإلى العُـــروبةِ ينتســبْ

منْ قـــالَ حادَ عن أصلِهِ أو قالَ مـاتَ فقدْ كَـذبْ

أو رامَ إدمـــــاجًا لـــهُ رامَ المحـــالَ مـنَ الطلبْ

يا نشءُ أنت رجـــاؤُنا وبكَ الصّبـــاحُ قـد اقتربْ

خذْ للحيـاةِ سلاحَـــهَا وخـذْ الخطوبَ ولا تهبْ[2]

وعقب انتهاء الحرب العالمية الثانية،خرج الشعب الجزائري محتفلا،ومطالبا بحقه في الحرية،غير أنّ قوات الاحتلال عاقبته بمجازر الثامن مايو،يقول الربيع بوشامة:

قبّحت من شهرٍ مدى الأعـــوامِ يا مايو كم فجعتَ من أقوامِ

شابتْ لهولكَ في الجزائـــرِ صبيةٌ وإنّما صخرٌ من أذاك الطامِي

وتفطّرتْ أكبـــادُ كلِّ رحيـــمَةٍ في الكونِ حتى مهجةِ الأيامِ

تاريخُكَ المشؤومُ سُطِّـــرَ منْ دمٍ ومدامعٍ فـــي صفحةِ الآلامِ

إنْ أعلنُوا فيكَ السلامَ فقدْ رَمَـوا بابن الجزائرِ فـــي سوءِ ضرامِ[3]

هذا،وقد كان الشعر الجزائري صوت الثورة التحريرية،ينافح عنها،ويرد كيد الخائنين والمشكّكين في قدرتها ومشروعيتها،فقام مفدي زكرياء(توفي سنة1977م)يبث الحماس والقوة،من خلال قصائده،في جنود جيش التحرير،ويشدّ من أزرهم،حيث كانت قصائده تزلزل الجبال،وتزيد من عزم المجاهدين في مواصلة الكفاح،وقد كانت واقعية حيوية،حتى يخيّل للقارئ أنّ المجاهد أو الشهيد هو صاحبها،ويبدو أنّ مفدي تنبّه لما قد يثيره النقّاد حول شعره من ملاحظات،لأنّه غلّب جانب المعاني والأفكار على

[1]. محمد العيد،الديوان،ص 93

[2]. محمد الطمار،تاريخ الأدب الجزائري،ص 294

[3]. المرجع نفسه،ص 296

الجانب الفني،وما يتطلّبه من صور شعرية وخيال جامح.إن عشق الحرية والوطن لا يمكن أن يصوّرها فنان كما عاشها الشاعر الجزائري[1]،كما يتجلى في رائعة الذّبيح الصاعد:

قامَ يختالُ كالمسيـــــــحِ وئيـــدًا يتهادَى نشـوانَ يتلو النشيـدَا
باسمَ الثغْرِ أو كالملائكِ أو كالطِّ فْلِ يستقبلُ الصّبــاحَ الجديدَا
شامـــخًا أنفُهُ جـــــلالًا و تيهـًا رافعًا رأسُهُ يناجِـي الخلُـــودَا
رافـــلاً في خلاخِـــلَ زغردتْ تمـ لأُ من لحنِهـا الفضاءَ البعيـدَا
وامتثِلْ سافـــرًا محيّـاكَ جـــــلاَّ دِي،ولا تلتثِمْ فلستُ حَقُودَا[2]

ونجـده في موقـف آخـر إلى جانـب الشـعب المبتلى،يخفّـف آلامـه ويطبّـب جراحـه،ففي سـنة 1954،عرفت مدينة الأصنام.سابقا ـ زلزالا،أتى على بنيانها،وراح من جرائه ضحايا كثيرون،كما عرفت مدن أخرى زلازل مثل خراطة سنة 1945،وقّعها شعراء في قصائدهم.وها هو مفدي زكرياء يصف هذا الزلزال،ويعاتب الناس لما رآهم لم يبادروا إلى مساعدة المنكوبين،ويرى الناقد محمد الطمّار أن مفدي هنا قد جانب الصواب باعتقاده أن سبب الكارثة هو أفعال الإنسان الآثمة،ناسيا قوى الطبيعة وقوانينها،وكانت نظرته عقائدية محضة،يقول:

هـــوَ الإثمُ زلـــزلَ زلزالَـــهَا فزلزلـتْ الأرضُ زلزالَهَـــا
وحمـــــّلها الناسُ أثقالهَـــا فأخرجـتِ الأرضُ أثقالَها
وقالَ ابنُ آدم فـــي حمقِـــه يسائِلُـــها ساخرًا:مالَـها
فلا تسْألوا الأرضَ عنْ رجَّـــةٍ تحاكِي الجحيـمَ وأهوالَها
ألا إن إبليس قد أوْحَى لـكُمْ ألا إنَّ ربّكَ أوحَـــى لـَها
تعاليـْتَ يا ربُّ كم عابـــثٍ بآيِك لم يكُ يصغِي لَهـا[3]

[1]. ينظر:محمد سعدون،تجليات النص من زوايا نقدية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط1،الجزائر،2018،ص 15
[2]. مفدي زكريا،اللهب المقدس(ديوان)،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،ط 1،الجزائر،2007،ص 17
[3]. المصدر نفسه،ص 233

ويتعرض شاعر الثورة لفضح جريمة فرنسا النووية بصحراء الجزائر،وما نتج عنه من تدمير للطبيعة والإنسان،فيقول:

قذفته إلى الحياةِ،يدُ المـــــوْ تِ،فلم يقضِ في الحياةِ ربيعاً
وسقتْهُ السمومَ،في عالمِ الغيْ ـبِ،فرنسا فجاءَ شكلاً مريعًا
ابن إفريقيا الشهيـدِ،وقدْ خـ ـرَّ على مذبحِ الطغاةِ صريـعًا
تخذتْ منهُ للتجـاربِ قربـــا نًا،فرنسا،فحطّمتْهُ رضِيـــعًا
شوَّهَتْ خلقَهُ،جريمتُها الكبْ ـرى:وجرته للخرابِ سريـــعًا[1]

وجـدير بالـذكر،أنّ شـعراء الجزائـر لم يكونـوا بمعـزل عمـا كانـت تتعـرض لـه الأقطـار العربيـة الأخرى،فبـالرغم مـن كـلّ الظـروف الـتي فرضـها الاسـتعمار،من محـاولات طمـس للهويـة العربيـة الإسـلامية،ومحاولات الإدماج،والانتقـام،إلا أنّهـم حـافظوا علـى رابـط الأخـوة والـدم مـع الشـعوب العربية،فقـد أثـارت الأحـداث بفلسـطين أحـزان وغضـب الشـاعر الجزائـري،وراح ينـدّد بجـرائم اليهود،ونصرته للفلسطينيين في المطالبة بحقوقهم:

فلسطيـــنُ العزيـــزةُ لا تخـــافي فإنّ العربَ هبُّـــوا للدفـــاعِ
بجيشٍ مظلـــمٍ كالليـــلِ غطّـَى حيـالك كلَّ سهلٍ أو يفـَــاعِ
سيهجـُــمُ من مراكِـــزِه عليهـم هجـومَ الآكليـن على القصاعِ
ونحن بني العـــروبةِ قد خُلقْـــنا تلبّـــي للمعـــاركِ كلَّ داعِي[2]

كما خلّدوا في شعرهم أفراح مصر بجلاء الاحتلال الانجليزي،وكذلك يومي استقلال السودان وليبيا،اللذان فرح به الجزائريون كثيرا.ولم يتوقف الشعر الجزائري عند حدود قضاياه القومية،بل كان إنسانيا،حيث يشعر بالظلم الذي تعرضت له الأمم المغلوبة،فنجد محمد العيد يصوّر مأساة هيروشيما اليابانية،التي دمرها الأمريكان بالقنبلة النووية سنة 1945 قائلا:

[1] . مفدي زكريا،اللهب المقدس(ديوان)،ص 139

[2] . محمد العيد،الديوان،ص 303

كـــرَّةٌ واحدةٌ في هيروشيـــمَا تركتْ كـــلَّ مبانيـــهَا هَشِيـــمَا

هذهِ معجـــزةُ العلـــمِ التـــي فضحتْ بالجهلِ من كان عليمَا

نشأَ العِلْـــمُ ملاكًا طاهِـــــرًا واستحالَ اليومَ شيطـــانًا رجِيمَا

عاثَ في الأرضِ فســادًا وأذًى لم يَدَعْ شبرًا من الأرضِ سليمَا[1]

وبهذا القدر،نحسب بأنّنا قد طرقنا جانبا من الشعر الجزائري الحديث،حيث ركّزنا على فترة بُعثَ فيها الشعر الجزائري،مع مطلع القرن العشرين،كما سبقت الإشارة إلى هذا،ورأينا أهم التيارات التي هبّت عليه،ومعظم الموضوعات التي خاض فيها شعراء الجزائر المحدثين،وكان محور دراستنا في هذا المبحث الشّعر العمودي،باعتباره السّائد حتى مطلع العقد السادس من القرن العشرين،إلى أن اطّلع أبو القاسم سعد الله على ابتكار الشعراء العرب في المشرق،وكان هو رائد المدرسة الحرة،ومن ثم توالت التجارب الشعرية الجزائرية مع ما بات يعرف بقصيدة التفعيلة بالجزائر.

[1]. محمد العيد،الديوان،ص 305

ثانيا . شعر التفعيلة الجزائري

من المعلوم أنّ الشعر العربي قد فرض قوانينه على الشعراء،فسرت عليهم سننه منذ القديم،وكان الذوق السائد آنذاك وفق نظام يفرض أن تبنى القصيدة على أبيات،ولعلّ كلمة البيت مقصودة لا اعتباطية،حيث أنّه يقتضي أعمدة وأوتادا وسكانا،وقد جاء هذا في الأثر الجاهلي:

والبيتُ لا يبتنَى إلاَّ لهُ عمـــدُ ولا عمـــــادٌ إذا لم ترسَ أوتـادُ

فإن تجمّــعْ أوتادٌ وأعمـــدةٌ وساكنٌ،بلغوا الأمرَ الذي كادُوا[1]

وقد تطوّر البيت الشعري العربي،فاتّسم بالقدرة على التنقّل والترحال،على مساحة القصيدة،لا يحكمه ضابط،وهذا ما يفسّر وحدة البيت في القصيدة العربية،إذ أنّه غير مرتبط ارتباطا عضويا بغيره،ما جعله يخل بمبنى القصيدة ومعناها إن هو تزحزح عن المكان الذي وضعه له الشاعر،ولعلّ هذا ما يبرّر احتمال ضياع أجزاء من القصائد القديمة،ولم يترك فيها عيبا فكريا.وهناك من يرى بأنّ القافية هي المسؤول عن هذا التناثر في أبيات القصيدة الواحدة،بحيث يبقى همّ الشاعر واقفا على اقتناص القافية،بدرجة أولى،وباقي البيت يكون خادما لها،"إنّ هذا البحث المضني في تصيّد القوافي،يترك الشاعر واقفا يلتقط أنفاسه كلّما فرغ من قافية،ليعاود رحلته من جديد في اختيار لبنة أولى لبيته الثاني،بينما عينه على اللبنة الأخيرة[2]".ولقد عدّ النقاد القدامى التّضمين*عيبا من عيوب القافية كقول النابغة:

وَهُمْ وَرَدُوا الجفارَ على تميـــمٍ وهم أصحابُ يومَ عكاظٍ إنِّي

شهدْتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ شهدْنا لهم بحسنِ الظنِّ مِنّـي

هذا،وقد ثارت أصوات على التّقليد الذي يحدّ من موهبة الشاعر،ويحطّ من قيمة الشّعر،بقيد القافية،ومن هؤلاء فقيد الأدب الجزائري رمضان حمود،الذي كانت له أول تجربة شعرية،بقصيدة"يا

[1] . الأفوه الأودي،الديوان،شرح وتحقيق:د محمد التونجي،دار صادر،بيروت،ط1،1998،ص 66

[2] . فيصل سليم التلاوي،البيت الشعري في قصيدة الشعر الحر،بتاريخ:30 أكتوبر 2012. موقع ديوان العرب

* التضمين:مصطلح عروضي؛وهو أن لا يتم معنى البيت إلا بما بعده،سواء تمّ اللفظ أو لم يتم.

قلبي"،فهي متعدّدة الأوزان متغيرة القوافي،وتشتمل على مقاطع لا تخضع لبحر معين[1]،كما صدح عاليا بضرورة الثورة على الرجعية الأدبية والاجتماعية،ونعت كثيرا من شعراء زمانه بالنظّامين المقلّدين،وعبيد التقليد وأعداء الاختراع،إذ يقول في حال شعرهم:

أَتَوْا بكلامٍ موزونٍ لا يحرّكُ سامعًا عجوزٌ لهُ شطرٌ وشطرٌ هو الصّدرُ

وَقدْ حَشَرُوا أجْزاءَه تحت خيمةٍ كعظمٍ رميمٍ،ناخرٍ،ضمّهُ القبرُ

وزيّنَ بالوزنِ الذي صارَ مقتفَى بقافيةٍ للشطّرِ يقذفُها البَحرُ

وقالوا:وضعْنا الشّعرَ للناسِ هادِيًا ما هو شعرُ ساحرٌ . ولا. نثرُ

ولكنّهُ نظمٌ وقولٌ مبعثَرٌ وكذِبٌ وتمويهٌ يموتُ بهِ بالفكْرُ[2]

أ . نشأته وتعريفه:

مادام التجديد في الكون سنّة،فقد عرف الشّعر العربي ابتكارا،منذ العصور الأولى للإسلام،بحيث جدّدوا في المضامين والأساليب،وفقا لظروف الحياة،وضروراتها التجديدية.أمّا الهزّة الحقيقة للشّعر العربي فقد ضربت موجتها عام 1947 على يد الشاعرة العراقية"نازك الملائكة"،بأوّل قصيدة للشّعر الحر،عنونتها بالكوليرا،وقد بنتها على نظام التفعيلة الواحدة،تلك التفعيلات لبحور الخليل الصافية المعروفة،ولكن بحرية في عدد التفعيلات في السطر.لعلّ أهم مميز لهذا الشعر هو رفع القيد عن الشاعر،والمتمثّل في الوقفة الإجبارية عند نهاية كل سطر،بقافية محدّدة سلفا،وجعلَه يتنفّس حرية،ولا يقف إلا مع اكتمال الدّفقة الشعورية،التي تحملها عدّة أسطر،مشكِّلة بيتا شعريا للشعر الحر،أو عبارة شعرية،ف"حركة الشعر الحر في الحقيقة دعوة إلى الحرية في اختيار لا التحرّر منها،أو التحريف فيها،اعتقادا منها بأنّ الوزن ظاهرة موسيقية،لا يتخلّى عنها الشعر إلا يستحيل نثرا[3]".

[1] . محمد ناصر،الشعر الجزائري:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 150

[2]. صالح خرفي،رمضان حمود،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1985،ص 44

[3] نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر. المقدّمة،مكتبة النهضة،ط 3،القاهرة،1967،ص 14

وتحذّر الشاعرة العراقية الشعراء،وخاصة منهم الشباب،من مزالق الشعر الحر،نظرا لما يقدّمه من مزايا،تتمثّل في الحرية البرّاقة والموسيقيّة والتّدفّق؛أمّا الحرية فبإمكانها أن تتحول إلى خطر يهدّد اتّزان القصيدة ووحدتها وترابط معانيها،فتؤول إلى فوضى،وأمّا الموسيقيّة فقد يخدع الشاعر بموسيقى الوزن الظاهرة فيه،معتقدا أنها موسيقى شعره،فيتحوّل شعره إلى كلام مفكّك،بينما التّدفّق،فهي حسنة بالغة التّعقيد،حيث يبالغ الشاعر في إطالة جملته الشعرية،بما تقدّمه التفعيلة من انسيابية لا متناهية،فتجعل الوزن متدفّقا،يعسر التوقف والخروج من القصيدة بوقفة مريحة للشاعر،يكتمل معها المعنى[1].وبعدها لاقى هذا الضّرب من القصيدة اعتراف النّقاد بعد حرب ضروس ضدّها،ورواجا بين أوساط القرّاء،وتوالت القصائد والدّواوين من لدن كبار الشعراء،أمثال:بدر شاكر السيّاب،عبد الوهاب البياتي،نزار قبّاني،محمود درويش،صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وغيرهم.

أمّا في الجزائر،فقد تلقّى الشعراء الجزائريون هذه الطّفرة الأدبية،بتوجّس كبير،حالهم حال المشارقة في بادئ الأمر،ولكن ما لبثوا أن خاضوا غمار التّجربة،مع فجر الثورة التّحريرية،وكأنّها إعلان ثوري شامل،وتمرّد على كلّ ركود،سياسي واجتماعي وثقافي،فكانت الرّيادة للشّاعر أبي القاسم سعد الله،حيث أطلق أوّل قصيدة من الشعر الحر بعنوان"طريقي[2]"يوم:23 مارس 1955.حيث تعود"بداية الإحساس بضرورة الاتجاه إلى الشكل الحر الذي لا يتقيّد بالشكل العمودي الصارم إلى رمضان حمود في سنة 1928 كما بيّنا ذلك،ولكن الانطلاقة الجماعية لم تتأكد إلا في بداية الخمسينيات وبالتحديد مع ظهور أول تجربة في هذا الصدد لأبي القاسم سعد الله في سنة 1955[3]".

ويقرّ سعد الله"بأنّ هذا التوجّه نحو هذا النوع من الشعر،إنّما هو استجابة طبيعية للتحوّلات الحاصلة في الحياة العامة،وتطلّع الشعراء الشباب إلى واقع أفضل من واقعهم المتخم بالكبت السياسي والاجتماعي والجمود الفكري والديني،واقع يعكس"تمرّد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة ليس في

1 . ينظر:نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،ص 28-29

2. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائص الفنية،ص 149

3 . المرجع نفسه،ص 216

الشعر وحسب،ولكن في مختلف أوجه الحياة،إنّه جزء من ثورة،أو شكل من أشكال الثورة[1]".غير أنّ أبا القاسم سعد الله لم يكن وحيد زمانه،ممن كتبوا في الشعر الحر،حيث برز شعراء كثر منهم:محمد الصالح باوية،الطاهر بوشوشي،محمد الأخضر عبد القادر السائحي،وأبو القاسم خمّار،والغوالمي.إلاّ أنّه كان الأقدر نظرا لاتصاله بحركة الشعر الحر في العالم العربي،حيث"اجتمع لديّ عدد من القصائد الوطنية والعاطفية،كنت قد نظمتها سنوات 1954 . 1956 بالجزائر ثم بالقاهرة،فأخذت أبحث عن ناشر لشعري[2]".

ب . مراحل الشعر الجزائري المعاصر

يقسّم النّاقد أحمد يوسف الشعر الجزائري المعاصر،إلى أربعة مراحل،تجلّت في كلّ مرحلة خصوصيتها،وهي كالآتي:شعر الثّورة والاستقلال،شعر السبعينيات،شعر المابين،شعر اليتم[3].

1 . شعر الثورة والاستقلال

لقد استطاع أبو القاسم سعد الله،ولوج عالم القصيدة العربية الجديدة،بحكم اتصاله بالمثقفين العرب،فكانت قصيدته"طريقي"نافذة الجزائريين على القصيدة المعاصرة،ويوضّح أسس الذّوق الفني لدى الجزائريين بكل موضوعية،في أحد أجوبته،على سؤال للشاعر العراقي علي الحلي:"نحن نحب نزار قباني حدّ الإعجاب ومحمد العيد والشابي وسليمان العيسى،وغيرهم ممن عرفوا الطّريق إلى قلب الشعب أكثر مما نحب السيّاب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور[4]"،وفيه تصريح بدور الشاعر في المجتمع،وعلاقته بقرّائه،فلعلّ سعد الله يشير إلى أنّ قيمة الشاعر تتلخّص في إقبال الجمهور على أشعاره،وطبيعة علاقة القرّاء به،فهو ممن يميلون إلى أن يكون الأدب شعبيا،يخاطب عموم الناس بلغة يفهمونها،ويعبّر عن أشجانهم وتطلّعاتهم بأحاسيسهم،لا بأحاسيسه هو،وهذا من أجل أن يلقى رواجا

1 . محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 152

2. أبو القاسم سعد الله،النصر للجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 3،الجزائر،1986،ص 11

3 . أحمد يوسف،يتم النص . الجينالوجيا الضائعة،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2002،ص 73 وما بعدها

4 . أبو القاسم سعد الله،تجارب في الأدب والرّحلة،ص 169

بالوجه الذي لاقته القصة،والرواية والمسرحية،يقول مخاطبا هنري الخوري"من رأيي أن ينزل الشعر إلى المستوى الشعبي كما نزلت كل فنون الأدب[1]".

وبالنّظر إلى قصيدة"طريقي"يلمح فيها نزعة ثورية،إنْ على مستوى الواقع المعاش،أو على المستوى الفني،إذ يتراءى،من خلال اعتماده على الشعر الحر،إيذان بهول الموضوع المطروق،وعظمته،بحيث لا مجال للتكلّف والجري خلف القافية والصور الشعرية الآسرة،فهو ينظم"الشعر ليكون تحية لثائر،أو وصفا لموقعة،أو استلهاما لنكبة أو أسطورة،أو تمجيدا لبطل رفع راية الكفاح العربي الدامي على قمم الأطلس الشامخة.وبالتالي أنظم الشعر ليكون رصاصا يخترق صدر العدو،لا لوحة فنية في دار الآثار[2]"،ويصدق الشاعر في هذا،لأنّه ـ شاعر ملتزم ـ يعتقد بأنّ الشعر رسالة،ينبغي أن تؤدي دورها،ولا تقلّ في ذلك عن مهمّة الرشاش والبارود،وقد جاء في أحد مقاطعها:

يا رفيقِي
لا تلمْنِي عنْ مروقِي
فقد اخترْتُ طريقِي!
وطريقِي كالحياةِ
شائكُ الأهدافِ مجهولُ السماتِ
عاصفُ التيارِ وحشيُّ النضالِ
صاخِبُ الأنّاتِ عربيدُ الخيالِ
كلُّ ما فيهِ جراحاتٌ تسيلُ
وظلامٌ وشكاوى وَوُحولُ
تتراءى كطيوفٍ
من حتوفٍ
في طريقِي يا رفيقِي...[3]

1 أبو القاسم سعد الله،تجارب في الأدب والرّحلة،ص 165

[2] . المرجع نفسه،ص 167

[3] . أبو القاسم سعد الله،الزمن الأخضر(ديوان)،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1985،ص 141 وما بعدها

وهناك شعراء رواد،غير أنّهم توقّفوا عن الكتابة باللون الحر،فمنهم من انتقل لمواصلة الدراسة الأكاديمية كمحمد الصالح باوية،وأبو القاسم سعد الله الذي انصرف إلى التأليف والكتابات التاريخية،وأحمد الغوالمي الذي سرعان ما انقلب على هذا اللون الشعري بمقال وسمه ب:"رشحات على الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي[1]"،ومنهم من أصابته دهشة الاستقلال،وراعه ما وجد من خلاف بين رفقاء الدّرب والسلاح غداة الاستقلال،فصدم وتوقف عن الإبداع[2].ولعلّ سكوت أبو القاسم سعد الله،وغيره من جيل الروّاد،دليل قاطع على إدراكه للإشكالية التي كانت تتخبّط فيها الأطروحات الفكرية والسياسية للمشروع الثقافي الرسمي لفترة ما بعد الاستقلال،وانعكاسه على العملية الإبداعية،التي لا يمكنها أن تواصل عطاءها في جو يفتقر كثيرا إلى حرية الممارسة الإبداعية[3].

2 . شعر السبعينات:

ينفي تماما شعراء هذه المرحلة،تأثير شعراء الثورة والاستقلال فيهم،ولا يقبلون بأيّ فضل أدبي عليهم،وفي هذا الصدد،يقول عمر أزراج:"أجرؤ على القول بأنّ تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني،لأنّ هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية،بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلّت عند البدايات الشديدة اللهاث والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة[4]"،فهو يجد اختلافا بيّنا بينه وبين من سبقوه،إذ أنّهم لا يزالون مرتبطين بالرؤية التراثية السلفية،في الفكر والشكل الفني للقصيدة.وحقيقة أنّ الجيل الأول للشعر الحر، لم يترك لمن بعده إرثا شعريا ينهل منه،اللهم إلا الإطار الشكلي للقصيدة الحديثة.والواضح أنّ أزراج ومن يوافقه في الرؤية الشعرية،قد ولّوا وجوههم إلى المشرق،واستفادوا من شعرائه إلى حد الإعجاب والتقليد.أمّا المضمون،فقد اعتنقوا الواقعية الاشتراكية،وجعلوها نموذجا لهم.ومن أبرز شعراء هذه المرحلة؛إدريس بوذيبة،أحمد حمدي،اللذان يبديان شغفا طافحا بالسيّاب في أنشودته،يقول بوذيبة:

---

[1]. أحمد يوسف،يتم النص،ص 73

[2] . المرجع نفسه،ص 73

[3] . عبد القادر رابحي،النص والتقعيد:دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري،ج 1،دار الغرب،ط1،وهران،،2003،ص 67

[4] . المرجع السابق،ص 74

عيناك أقحوان،في دربي المهجور

يا زهرة الليمون،يا قصة الألم

عيناك والتّوسّل الجريح

كلحظة الإله،سويعة الخلق

أضاجع الأماني العِذاب

... يورق المطر

وتهمس السّماء

مطر...مطر...مطر..[1]

ولم يكن بوذيبة الجزائري الوحيد المولع بأنشودة السياب،فهاهو أحمد حمدي يحاكيها:

وتقمّرت فتمتمت،وعيناك نخيل

حبّنا يكبر كالظّل وكالرّعب

الذي يولد في ليل الحزانى الكادحين

كان المطر الغامر

يسقي نخلة الميلاد والميعاد

كان المطر...[2]

ومن بين الشّعراء الجزائريين،الذين يقرّون بتبعيّتهم الشعرية للمشارقة،دون الرعيل الأول من الجزائريين،مأمون حمداوي قائلا:"كان السيّاب هو أوّل من ساعدني على اكتشاف ارتباطي بمطاس.فمنذ قرأت له جيكور والمدينة وأنشودة المطر،وهو يعيش في أعماقي..يبقى السياب فوق كل الشعراء الذين سيطروا على مشاعري[3]".هذا جزء من الشواهد على ارتباط شعراء السبعينيات في

[1] . أحمد يوسف،يتم النص،ص 68

[2] . أحمد حمدي،انفجارات(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،د ط،الجزائر،د ت،ص 06

[3] . المرجع السابق،ص 78

الجزائر،برواد الشعر الحر في المشرق،خاصة الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب،وعلى النقيض لم يكن لهم تأثّر بسعد الله،ولا خمّار،ولا باوية.

3 . شعر المابين:

ولعلّ صاحب"يتم النص"يريد به شعر فترة الثمانينيات،ويصفه بأنّه شعر مخضرم،فأصحابه شكّلوا تواصلا نسبيا،مع شعراء السبعينيات ومع شعراء اليتم،ومن هؤلاء الذين ينطبق عليهم هذا الوصف"عبد الله العشي،وإسطنبول ناصر،ولخضر فلوس،وعلي ملاحي،والعربي عميش،ويحياوي عياش،وإلى حد ما لخضر بركة.ويمكن تشبيه حالة شعراء المابين بشعراء الثورة الذي عاشوا بعد الاستقلال[1].ومن نماذج هذه المرحلة نأخذ نموذجا لأبيات للشاعر العربي عميش،من قصيدة الحقائق:

الحقيقة الأولى:لا تسكبي الخصالَ،والشكورَ بالتيجانِ في الحضورْ

وتتركي الأنهاشَ في أدبارةِ الظّهورْ

غدًا على الفمِ الصغيرِ،والكبيرِ أنّها تنزّلتْ عندَ

المخاضِ بالنبيء حفنةَ التُّمورْ

وطَمْأنَ العذراءَ منْ خلفِ الأوجاعِ،والغيوبِ

لم تأكلْ ليلةَ النفاسِ فلفلاً

فجاءَ يشفي الأكْمَهَ

ويفلحُ القلوبَ،والحدِيدَ

تصيدُ الأعقابَ،والأحسانَ في شوارعِ الرحمِ

ولاحقته في ريشِ الحرامِ سنة الأقدارْ

شبت ضلوعُه منصَّة للسوطِ،والصليبِ

فارتكب الأشعارَ،والأشعارْ لكن وجهه يرقع الأمام،والوراء[2]

[1]. ينظر:أحمد يوسف،يتم النص،ص 83

[2]. العربي عميش،كيف الأحوال(ديوان)،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1986،ص 37

4 . شعر اليتم:

يبدو العنوان مثيرا،ويريد أحمد يوسف من وراء هذا المصطلح،انقطاع نسب الشعر الجزائري المعاصر،وغياب أية رابطة فنية أو فكرية له بما سبقه،فهو لمجموعة من الشباب المتمرد،الطّامح إلى التغيير والتّفرّد والانقلاب عن كل موروث ومقدّس.فقد حاول صاحب"يتم النص"تقديم هؤلاء الشعراء بصورة غير المحظوظين،نظرا لافتقار السّاحة الأدبية إلى النقاد.والنّقد الحصيف كما هو معلوم،له دور رئيس في توجيه مركبة الإبداع الوجهة السليمة،ولهذا ضلّت هذه الفئة من الشعراء سبيلها،وتعتبر قضية"الشكوى من غياب النّقاد قديمة في الأدب الجزائري،وظاهرة ملفتة للانتباه،مما جعل"نورة بوراس"ترى بأنّ المشكلة في الجزائر تتمثل في غياب الساحة الأدبية في الجزائر من النقاد[1]".ويسوق شعراء اليتم التّهم،إلى شعراء الإيديولوجيات من أصحاب الواقعية الاشتراكية،على أنّهم لم يقدموا جديدا للشعر الجزائري،وهو ما يعترف به هؤلاء،ولجوئهم إلى المشرق لاستنساخ تجارب شعرائهم،نظرا لغياب تراكم أدبي،أو أي زخم شعري،يستندون إليه[2].

ويتّضح مفهوم اليتم في الشعر الجزائري،من خلال ذلك الفراغ الذي يجده الشّعراء في السّاحة الأدبية،وعملا بمبدأ الحداثة،وأنّه لابد من تراكم يحصل،حتى يتسنّى لهذا الشعر-اليتيم-أن يحقّق ذاته،ويبرز إلى الوجود كشعر مختلف،ليس لغيره عليه سلطة تخضعه،أو تضمّه إليها.ويزعم عمر أزراج أنّ"الحركة الشعرية الجديدة تعاني من انعدام تراث شعري محلّي تقدّمي عظيم،يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة،الشيء الذي جعل بعضهم يقع ضحية استيراد التجربة وعدم تكريس تجربة معاشة،وتحويل واقع هذه التجربة إلى شعر متميّز[3]".إنّ هذه المغامرة التي خاضها شعراء اليتم،مصدرها الإحساس بغياب الهوية الشعرية،وتمرّدهم على أسلافهم،وإلقائهم باللائمة عليهم،لأنهم لم يستطيعوا رسم معالم شعر جزائري أصيل،قصارى جهدهم هو أن يتبعوا خطى المشارقة،ولو دخلوا جحر ضب لاتّبعوهم.غير أنّ

[1]. أحمد يوسف،يتم النص،ص 91

[2]. المرجع نفسه،ص 92

[3]. نفسه،ص 92

مثل هذه الهبّات تحيل على تساؤلات للبحث في مشروعيتها:هل الشّعر الجزائري شعر عربي؟ثم هل أنّ مشكلة الجزائر الحضارية مرتبطة بالمشرق؟وهل يعقل أن نطالب الشاعر بالابتكار في مجتمع بالي الأفكار،مهترئ الثقافة؟

لقد نضب شعر الإيديولوجيات الاشتراكية الواقعية،وتفرّق دعاته،لأسباب شتى،فمنهم من ركن إلى الصمت،ومنهم من آثر السياسة،فانخرط في ألاعيبها،ولم يعد يؤمن بمبادئ لطالما صدح بها،ورافع من أجلها في كل نادي.وعرفت الجزائر تحوّلا في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية،مع نهاية العقد الثامن من القرن العشرين،ومع ذاك الزلزال الشامل،الذي عرفته البلاد،انكشف زيف الشعارات والدعاوى النضالية،هنالك أدرك الشعب حقائق،كانت مغيّبة عنه،والشعراء منهم،فأفرز الشارع الثقافي شعراء اليتم،هؤلاء الشعراء تمرّدوا على كلّ مسموح،واجتازوا كلّ ممنوع.ومن الموضوعات التي كسروا رتابتها"تيمة الوطن"،الوطن الذي طالما قدّسه العربي منذ القديم،وكذلك الجزائري،حيث"يشير الوطن في شعر السبعينيات إلى القطرية،والقومية،والقارية،والكونية لدى كل من أحمد حمدي،وسليمان جوادي،وعبد العالي رزاقي[1]"،غير أنّ شعراء اليتم قد تولّد لديهم إحساسا آخرا،للوطن الذي تغنّى به شعراء السبعينيات،إذ"خفتَ حبّه لدى جيل اليتم حتى تساءل كل من ميلود خيزار:ألنا وطن؟وعلي ملاحي:كيف لي أجد وطن؟".إذ يقول:

نحن اليتامى..والوطنْ
في كف سادتنا وثنْ
من أين لي أجد الوطنْ
من أين لي أجد الوطنْ[2]

[1] . أحمد يوسف،يتم النص،ص 104

[2] . واسيني الأعرج،ديوان الحداثة،اتحاد الكتاب الجزائريين،ط 1،الجزائر،1992،ص 299 وما بعدها

ولعلّ هذا الشك الذي تولّد لدى هؤلاء،يعود إلى ارتباط"الوطن ـ في نظر هؤلاء ـ بسلوك سماسرة السياسة،وانحرافاتهم،وباعة القيم الوطنية والتاريخية[1]".وهذا نور الدين مبخوتي ينسف التماثيل والأكاذيب،التي طالما أحيطت بهالة قدسية،يحرم الاقتراب منها،فيخاطب الوطن قائلا:

أنسفُ سربَ الطّواحينِ بالحبِ

أنسفُ كلَ التماثيلِ

أنسف أكذوبةَ طرَّزَتْهَا

خيوطُ العناكِبِ

أنسفُ سفرَ المديحِ الملوثِ يا وطني[2]

ج . الخصائص الفنية للشعر الجزائري المعاصر:

1. التشكيل الموسيقي:

ظلّ الشعر العربي-في تشكيله-شعرا بيتيا،لزمن طويل،ولكن سرعان ما هبّت عليه رياح التغيير،وأثّرت في شكله المعماري،بما يتماشى وواقع المجتمع العربي المعاصر،وما يعيشه من تحوّلات عميقة،فجاء الشكل الجديد موافقا لطموحاته،ملبيا لرغباته،حيث ظهرت القصيدة المعاصرة أكثر تماسكا،وبدت معانيها أكثر انسجاما مع الحالة النفسية للشاعر،وموسيقاها صدى حقيقي لانفعالاته،"ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن،بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق[3]".

وبالنّظر إلى الشعر الجزائري المعاصر،فإنّنا نلمح فيه فترة تجريب، لم تكن فيه الصورة قد اكتملت لدى بعض الشعراء،حول الشعر الحر وطريقة تشكّله،"فالشّكل الحر يلتزم التزاما دقيقا بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشكل الموروث،وهو تكرار الإيقاع...ولكنّه لا يلتزم فيها نسقا

[1] . أحمد يوسف،يتم النص،ص 109

[2]. نور الدين مبخوتي،سلاسل الورد،منشورات أبعاد،ط 1،تلمسان،الجزائر،1998،ص 34

[3] . عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية،دار الفكر العربي،ط 3،القاهرة،1966،ص 67

ثابتا[1]"،فإذا تناولنا نموذجا للشاعر محمد ناصر،يظهر لنا القصور البيّن في تشكيل القصيدة الحرة،فيبدو من خلال قصيدته"من وحي رسالتها في العيد"،أنّه لا زال يكتب القصيدة العمودية،ولكن في شكل أسطر متساوية في عدد التفعيلات،أي خمسة تفعيلات(متفاعلن)،من بحر الكامل.والشاعر يعتقد بأنّها من التفعيلة،على أساس أنّه تخلّص من الشّطرين.كما أنّه قد حدّد نهايات الأسطر،بما يتّفق مع القوافي التي حضّرها سلفا"أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدّده سوى الشاعر نفسه،وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموّجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة[2]"،إنّ تعلّق الشاعر بالقافية يحدث رتابة موسيقية في النص،تكون على حساب الدّفقات الشعورية.ومنها قوله:

جاءتْ يرفُّ بها البريدُ،مشوقةً لهفانةً للقائيَة

طارتْ بها الأشواقُ منْ وطني الحبيبِ فهيّجتْ أشْجانِيَة

ولمحتها مكتوبةً بيدِ الحبيبةِ فاحتضنتْ كتابيَة

قبّلتُها ألفًا،وهلْ ألفٌ على بعدِ المسافةِ كافيَة؟

وفتحتُها بيدٍ مولهةٍ،وقلبٍ ثارَ منْ أشواقِيَة

وتسابقَتْ عينايَ تلتهمُ السطورَ،وذبتُ في آهاتِيَة

وقرأتهَا عشرًا،إذا أتممتها عادتْ بي الذّكرى إليها ثانيَة

وحفظتُها،فكلامُها في نفسيَ الولهَى موسيقَى حانيَة[3]

غير أنّها تبقى محاولة للشاعر،ضمن كتاباته الأولى،فهي تعود لسنة 1965.وبعدها تمكّن محمد ناصر من هذا اللون الشعري،وأدرك أنّ القافية"هي كلمة(ما)من بين كل كلمات اللغة،يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري،لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية

[1] . علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية،مكتبة ابن سينا،ط 4،القاهرة،2002 ص 170

[2] . عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية،ص 67

[3] . محمد ناصر،أغنيات النخيل(ديوان)،ط 1،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،1980،ص 15

ترتاح لها النفس[1]".وصار يعتمد على الجملة الشعرية عوض السطر الشعري،ذلك لأنها"تقال في نفس واحد وإن جزّئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة[2]"،فهي تمتدّ في الطول والقصر،حسب الموقف النفسي للشاعر،وما يصاحبه من شهيق وزفير،إلى غاية اكتمال المعنى الذي يريده الشاعر،في عدد من الأسطر الشعرية،المتفاوتة في عدد تفعيلاتها.وحقيقة،قد"صارت الجملة الشعرية تشكيلا موسيقيا يفرضه النفس الشّعري وحده[3]"،كما سنجده لدى محمد ناصر،في قصيدة"قي ساحة الأمير"،حيث اعتمد فيها على تفعيلة(مستفعلن)من بحر الرجز،مع تحرر في عددها في الأسطر،وتنوع في القافية.يقول:

في ساحة الأمير ألف قصة تفجّرُ الشعورْ

من قصةٍ رهيبةٍ سوداءْ ..

تؤرّق الأشواكَ في الصّدورْ

ونغمةٍ وديعةٍ هيفاءْ ...

ترفُّ كالطيورْ

وكلُّها..يعرفها الأميرْ

لكنّه يسرّها..

لغايةٍ مجهولةٍ المصيرْ[4]

أما شعر عبد الحميد ابن هدوقة،فيلمح القارئ فيه عيوبا،فقصيدته"الفلاح"،تخلو من أي إيقاع موسيقي،فلا تكاد تختلف لغته الشعرية،عن لغته القصصية،حيث ينبغي أن تتضافر وحدة الشّعور والتّعبير،ومن نماذجه قوله:

... أنا الفأسْ

أهدم اليأسْ

[1] . عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر:قضاياه وظواهره الفنية،ص 67

[2] . المرجع نفسه،ص 73

[3] . نفسه،ص 74

[4] . محمد ناصر،أغنيات النخيل،ص 27

أتعب الجسمَ

وأريح النّفسْ

أجعل البورْ

منبعا للنورْ

والسرورْ

من يضعني بين يديهْ

أضع حياته بين يديهْ[1]

2 . الصورة الشعرية:

يعتبر مصطلح الصورة الشعرية،من المصطلحات النقدية التي استحوذت على اهتمام النقّاد المعاصرين،فاتّخذت عدّة تسميات أهمها:الصورة الفنية،الصورة الأدبية،الصورة البيانية.والثابت أنّهم اختلفوا في تحديد مفهوم جامع لها،بيد أنّهم اتّفقوا على أنّها الأسلوب الذي يتّخذه المبدع في صياغة أعماله الفنية،وأنّها وسيلة الناقد الحصيف للكشف عن أصالة التجربة الشعرية.فلكل شاعر طريقته في تشكيله اللغوي الجمالي يعكس أسلوبه في إدراك الواقع،فيعبّر عنه بالألفاظ نفسها،التي يعبّر بها غيره،ولكن بتشكيل خاص،و"لا يتحتّم بالضرورة مجازية الكلمة لتشكيل الصورة بطريقته،بالوسائل البلاغية المعروفة،فقد تحمل الكلمة تصويرا،وتؤدي العبارة صورة،دون أن نتوسّل بالمجاز أو بغيره من عناصر التصوير[2]"،معتمدا في تجربته الذاتية على لغة تفاعلت فيها الألفاظ،التي أنتج تركيبها على نحو خاص صورة بديعة،وكأنّها غير الألفاظ المتداولة لدى غيره.

وبالعودة إلى الشعر الجزائري،نجده يحن إلى الصورة التقليدية،حيث يتكئ على الاستعارة والتشبيه[3]،كما في الأنموذج الآتي:

---

[1] . محمد الطمار،مع شعراء المدرسة الحرة،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،2005،ص 102

[2] . علي إبراهيم أبو زيد،الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي،دار المعارف،ط 1،القاهرة،1981،ص 245

[3] . ينظر:عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،دار هومة،ط 1،الجزائر،2005،ص 102

لأننا كما روى نبيّنا

الفرقة تدبّ في أوصالِنا

نضيعُ في الزّحامْ

تدوسُنا لجبنِنا الأقدامْ

نعيشُ كالأيتام في مآدب اللئامْ

لأننا لضعفِنا غثاءٌ

تقاذفَت بهِ الريّاحُ في عرامْ

نسيرُ دونَ غايةٍ..ندورُ في الظلامْ

شراعُنا ممزقٌ،مجدافنا حطامْ

وقد مضت عشرون عامْ/عشرون هزة ..ولم نزل نيام[1]

وقد انتقل الشاعر الجزائري المعاصر من توظيف للصور التقليدية،إلى"التصوير النفسي أي حركة العاطفة إزاء تلك الصور بحيث أنّها غدت تؤدي وظيفة الكشف النفسي[2]"،ويتّضح تحوّل الشاعر من وصف العالم المادي إلى وصف الجو الداخلي للشاعر،وما يعتريه من آلام وأحزان.فهذا "أزراج عمر"يكشف عن عواطفه اتجاه القضية الفلسطينية،من خلال حديثه إلى فتاة فلسطينية،يروي أخبارها إلى المتلقي:حدّثتني عن بكاء الطّفل

في(يافا)الغريقة

عن جريح عانق التربة مشتاقا

إلى صدر الوطن

حدّثتني وهي تبكي وتمدّ الرمش

جسرا للذين

[1]. محمد ناصر،أغنيات النخيل،ص 53

[2]. عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،ص 109

قتلوا لكنهم قالوا:"وعدنا لو عظاما نحن نأتي"[1]

هذا،وقد تمكّن بعض الشعراء الجزائريين من تجاوز الصورة الجزئية،إلى الصورة الكلية إذ"أنّ الشاعر لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشعورية على صورة واحدة،بل يعمد إلى إثراء الصورة بصور أخرى مماثلة،وإذا كانت هذه الصور تبدو للوهلة الأولى غير مترابطة،إلاّ أنّ ثمة خيطا شعوريا يجمع بينها،بحيث تكون مشهدا واحدا يوحي بإحساس موحّد[2]".فيبدو العمل الإبداعي مجموعة من صور فنية جزئية،تشكّل صورة متكاملة،كما يوحي بذلك الجو النفسي الحزين لدى عمر أزراج:

سأدفنُ وجهِي بداخلِ تلكَ الحقيبةِ
وأنتظر الصمتَ تومِئُ لي ساعداهُ
فأمشي إلى جزرِ الوهمِ،أجلسُ بين جناحَيْ ملاكٍ
ومخلبُ جنيةٍ لا تحبْ
وأقرأُ من دفترِ الاغترابْ
حكايا فؤادي البعيدْ [3]

وهناك،وسيلة أخرى من وسائل تشكيل الصورة الشعرية،اتّخذها الرمزيون ثم تلقّاها الشعراء،ومنهم الجزائريون،وهي ما يعرف بتراسل الحواس،ويعني"وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات أخرى،فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر،ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذّوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشّم،وهكذا تصبح الأصوات ألوانا،والعطور طعاما[4]".ويصوّر مصطفى محمد الغماري حالة انتشائه بالكتابة،في شكل غريب،لكنه إبداع،عبر التصرّف في وظائف الحواس،وخصائصها،يقول:

وترى الضياءَ..إذْ ترنّمَ في يدي

[1] . عمر أزراج،وحرسني الظل(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 2،الجزائر،1982،ص 5
[2] . عبد الحميد هيمة،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،ص 129
[3] . المصدر السابق،ص 129
[4] . علي عشري زايد،عن بناء القصيدة،ص 78

يخضرُّ حرفٌ بالهدى وضّاءْ

وأعي..إذا الكلمُ المعطّرُ هاتفُ

والأذنُ عن رشفِ الحنَّى صمّاءْ[1]

ويتميّز الشّعر عن غيره بالإيحاء،ويعتبر الرّمز وسيلة تصويرية يستخدمها الشاعر،لتفجير أحاسيسه ومعانيه،وقد زاد تنوّع مجالات الرمز الشعر ثراء وعمقا وجمالا،فهناك الرمز الطبيعي،والتاريخي والديني والأسطوري،وبهذا تكون الصّورة قد حقّقت"طبيعتها المعاصرة بعنصرين من عناصرها وهما الرمز والأسطورة في محاولة شعرية لإيجاد صيغ فنية جديدة لتشكيل الصورة الفنية المتميّزة[2]".ويرى محمد ناصر أنّ الشعراء الجزائريين يستخدمون الرمز اللغوي،وهو الرمز المشكل من كلمة واحدة بشكل لافت،ويعدّه من أبسط الرموز وأقلّها إيغالا في الرمز،فيرمزون إلى الشعب الجزائري بالنسر،والعملاق،والمارد.بينما يرمزون للاستعمار بالغول،والأصنام والأخطبوط والتنين والغربان والليل والفئران،وكل وصف يحيل إلى الخداع والمكر والفظاعة والتقزز والبشاعة والكراهية.كما يرمزون إلى الحرية والمستقبل بالنور والفجر والشعاع،وكل لفظ يدل على الطمأنينة والرضى[3].نسوق هذا النموذج لمحمد صالح باوية:

أوقف اللحظة أنا لحظة كبرى غنِيَّه

لم تزل تنشر في الكون حكايا وهدايا عربيَّه

أطفِئِ النيرانَ أنا قلبُ بركانٍ جريءٍ للأساطيلِ العتيقَه

للطواغيتِ،أصنامٌ غبِيَّه...[4]

أما شعراء السبعينات،فقد اتّخذوا رموزا أخرى لها دلالاتها،مثل الأم رمز للوطن،والمدينة رمز للنفاق والزيف،والملل والحياة المادية الصرفة،يقول حمري بحري مخاطبا أمه الأرض:

---

[1]. مصطفى محمد الغماري،أسرار الغربة(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 2،الجزائر،1982،ص 66

[2]. بشرى موسى صالح،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،ط 1،بيروت،1994،ص 98

[3]. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وظواهره الفنية،ص 550 - 551

[4]. محمد صالح باوية،معجم البابطين،موقع المعجم

أحبّكَ

كوني غصونًا على شفتَيَّ وجفُوني

وكوني سنابلَ قمحٍ

تباشيرَ صبحٍ

فأنتِ لا تخونين

جرحتك في الصدرِ مليونَ مرةٍ

فكنتِ العطاءْ

هجرتكِ مليونَ مرةٍ

فكنت النداءْ

لأنّك أمُّ الجميعْ...[1]

ويَعدّ محمد ناصر الشاعرين أحمد حمدي،وعبد العالي رزاقي،من أكثر الشعراء استخداما للرمز،فهما معجبين جدا بشخصية الشاعر الإسباني "لوركا"،والأمريكي"بابلو نيرودا"،والشاعر التركي"ناظم حكمت".كما أنّ"رزاقي"يميل إلى الشخصيات التي عرفت في التاريخ بالثورة والتمرّد،فلا يمل من ترديدها،ومنها:الشنفرى،الخوارج،الحلاج،ابن بركة،تشي جيفارا،كابرال اليندي.وإذا تعلقّ الأمر بحكام العرب المعاصرين المستبدين،فإنهم يرمزون لهم بشخصيات معروفة باستبدادها وظلمها في التاريخ،مثل:الحجّاج،معاوية،التتار.فيرمزون بها إلى الاستعمار والتوحّش،والهمجية[2].

3 . ظاهرة الغموض:

يفرّق عز الدين إسماعيل بين الإبهام والغموض في الشعر،حيث يرى أنّ الأول أزمة في الشعر،بحيث يستحيل مقفلا،يقف المتلقي عاجزا أمامه بفعل طلاسمه،بينما يؤكدّ على أنّ الغموض ظاهرة صحية في الشعر،فالغموض يحتلّ مساحة كبيرة فيه،إلى جانب كونه حاصل في عملية التفكير

1 . حمري بحري،ما ذنب المسمار يا خشبة،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 2،الجزائر،1981،ص 13 وما بعدها

2. ينظر:محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث،ص 562

الضمنية،ولكون الشاعر يدرك الحقائق أكثر من غيره،فإنّه"لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان،وهو من هنا،يلجأ إلى الاختراع،اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير[1]".ولم يكن معظم الشعراء الجزائريين واضحين،كما يقول،وإنّما دراسته اقتصرت على جيل السبعينات،مقارنة بالمشارقة،إلاّ ما ندر منه،وقد قسّمهم محمد ناصر إلى تيّارين؛تيار التعقيد،وهم المتأثرين بمدرسة يوسف الخال،وأدونيس وأنسي الحاج،وهم:عمر أزراج،وأحمد حمدي،وعبد العالي رزاقي.وتيار التّجسيد،وهم المتأثرين بالسّياب والملائكة وعبد الصبور ونزار وحجازي،وهم:خمار وبحري وجوادي،ومستغانمي[2].ويعتقد محمد ناصر أنّ أزراج وحمدي يعتمدان على الصور المتلاحقة،والمتكدّسة تكديسا غير منطقي،والتشبيهات والاستعارات غير المنتظرة،رجاء إبهار المتلقي،ويقرّ أزراج بغموض شعره،داعيا القارئ إلى تأمّله لاكتشاف الوضوح القابع خلفه:

إن تفهموني،تبصروا دمَنا جسورًا

إنّ الغموضَ حديقَتي

والسّطحُ كرمتَهم جميعاً

لا شيءَ يمضِي هَكذَا..فُكُّوا الرموزَ ترَوا وُضُوحِي صارخاً[3]

ومن أمثلة الغموض في الشعر الجزائري،ما يقوله الأخضر بركة في قصيدة"كلام":

للكلامِ الذي لم يقلْهُ

عيونٌ تطلّ..

وراءَ شقوقِ الملامحِ،صمتٌ فصيحٌ

فمٌ شاحبٌ/قامةٌ من عذابٍ

تدثّرُ بالمعطفِ الشّتويِّ...انحنَى ..[1]

---

[1]. عز الدين إسماعيل،الشعر المعاصر:قضاياه وظواهر الفنية،ص 192

[2]. ينظر:محمد ناصر،الشعر الجزائري،ص 642 -643

[3]. عمر أزراج،الجميلة تقتل الوحش،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،د ط،الجزائر،د ت،ص 110

وما جاء في قصيدته"الشيء"،مليء بالغموض،يدعو القارئ إلى وقفة مطوّلة مع قوله:

والشيء المدلّى كالعراجينِ من السّقفِ إلى أخماصِ أقدامِ

الخيال:بصلُ الحيلةِ،

ثومُ الخطبِ الحدباءِ،

كبريتُ النُّهَى.فقْهُ الرّداءاتْ[2]

وبهذا نعتقد أننا قد قدّمنا بعضا من نماذج شعرية لشعراء جزائريين معاصرين وأهم القضايا الفنية المتعلقة بها،قد اتخذوا من شعر التفعيلة إطارا فنيا لأفكارهم وأحاسيسهم للتعبير عن أفكارهم،ومواقفهم السياسية والإيديولوجية،فكانت في معظمها تجارب متواضعة،تخرج في أحايين كثيرة عن الشرعية الشعرية إلى عوالم من التمرّد الاجتماعي والسياسي والديني،لتحقق ذاتها وتفرّدها.

[1]. الأخضر بركة،محاريث الكناية (شعر)،فضاءات للنشر والتوزيع،ط 1،2015،عمان،ص 48

[2]. المصدر نفسه،ص 81

ثالثا:قصيدة النّثر الجزائرية

أ . النّشأة والمرجعيات

تعتبر قصيدة النثر أنموذجا شعريا،وافدا من الغرب،وتذهب"سوزان برنار"إلى تحديدها لبدايات قصيدة النثر مع"لويس بيرتراند"كنوع أدبي قبل"بودلير"،وفي الوقت نفسه تعتبره غير معروف،أما الانطلاقة الحقيقية لهذا الفن،فكانت مع"بودلير"،الذي فهم ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النثر،لتكون صالحة لتلبية الانفعالات الداخلية وتطلّعات الإنسان المعاصر.كما أطلق(بوالو) اسم "قصائد النثر"على الروايات،و(هودار دولاموت).و(فنيلون)الذي ميّز بين"الشعر"و"فن نظم الشعر"،مهاجما القافية،إنّ"نظمنا للشعر بالقافية يخسر أكثر مما يربح،عن لم أكن مخطئا:إنه يخسر كثيرا من التنوع والسهولة والتجانس[1]"،ولعلّ هذا يتّفق مع الموروث العربي الذي لا يعد من الكلام شعرا إلا ما تعلّق بشعور صادق،وكثيرة هي المنظومات التعليمية والأراجيز التي لا يمكن وسمها بالشعر.ومن أعمال بودلير في مجال قصيدة النثر:"ضجر باريس"،"دعوة إلى السفر"[2].

هبّت رياح قصيدة النثر الغربية على أشجار القصيدة العربية بلبنان،فألفتْها راغبة في الجديد،الوافد من بعيد،مهما كان تأثيره،وردود الفعل التي ستواجهه.ويجمع كثير من الدّارسين أنّ أصول قصيدة النثر العربية،بمفهومها الحديث،تعود إلى الشاعر اللبناني"أمين الريحاني"،والذي أصدر مجموعته الشعرية"ثلاثون قصيدة"،تحت نوع الشعر المنثور،وكان هذا سنة 1905.ويؤكّد هذا رشيد الشعر باق*،حيث يفرّق بين هذا الشعر والشعر المرسل،الذي كان رائده التاريخي جميل صدقي الزهاوي،فكانت له قصيدة من الشعر المرسل،في ديوانه"الكلم المنظوم"،سنة 1908.وتميّز يمنى العيد بين تجربة أمين الريحاني،وبين تجربة الشعر الإنجليزي والأمريكي،واصفة القصيدة عنده بأنها"تأتي محاولة بين قيود القصيدة العربية الكلاسيكية التي يريد التحرر منها،وبين بنية شعرية جديدة لا يتمكّن من

[1] . سوزان برنار،قصيدة النثر،ترجمة:زهير مجيد مغامس،مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع،ط 2،1999،ص 54

[2] . المرجع نفسه،ص 63-64

تحقيقها[1]".إن الحركة الشعرية-المسيحية-التي شهدها نهاية القرن التاسع عشر،وبداية القرن العشرين،يؤكّد على رفض الواقع السياسي،والاقتصادي،والثقافي اللبناني والعربي المتخلف،وبدت ملامح الانعتاق من قيود الماضي تتجسد في أدب جماعة من الأدباء المهاجرين،حيث"تضافرت جهود كل من الريحاني وجبران خليل،فجبران كان يؤكّد على الطريقة الجديدة للكتابة نثرا أو شعرا،أما الريحاني فيصر على تسمية ما يكتب بالشعر2".

ويؤكّد الناقد غالي شكري أنّه كان للثقافات الأجنبية دور كبير،في تغير الاتجاه العام للشعر العربي،ووجّهته صوب الشعر الغربي الحديث،و"إذا كان يحلو للبعض أن يحدّد إرهاصات الشعر الحديث بمحاولات أبي حديد وباكثير وجبران،وغيرهم،فإنّ هذه المحاولات بعينها لم تقم قط على دعائم من الشعر العربي بل كانت ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنثور عن اللغات الأوربية3"،إضافة إلى التلاقح مع الغرب وترجمة نماذجه الشعريّة وتقبّلها بوصفها شعراً على الرغم من خلوّها من المحددات الشعريّة العربيّة.ويشير غالي هنا إلى بواعث النهضة الأدبية العربية التي بدأت مع هؤلاء،إنما كانت متعلقة بثقافتهم المتفتّحة على الثقافات الغربية.إنّ هذا التّعلّق والانبهار بالحضارة الغربية،دفع الكثير من الأدباء العرب،إلى تبني آرائهم في الشعر،غير أنّ"هناك عوامل كثيرة مهّدت،من الناحية الشّكلية،لقصيدة النثر في الشعر العربي،منها التحرر من وحدة الوزن والقافية ونظام التفعيلة الخليلي،فهذا التحرر جعل البيت مَرِناً وقرّبه إلى النثر4".وكان الخال بهذا عرّاب قصيدة النثر في لبنان،وواجهتها إلى العالم العربي،وقد تبنّت مجلة شعر اللبنانية،لتي كانت تضم أدباء،كانوا هم حاملو لواءها،ومنهم:أنسي الحاج،أدونيس،محمد الماغوط،توفيق الصايغ،خليل حاوي،وإبراهيم جبرا وإبراهيم شكر الله،ورياض نجيب الريّس،وكمال أبو ديب.

1 . يمنى العيد،الدلالة الاجتماعية لحركة الشعر الرومنطيقي في لبنان،دار الفارابي،ط 2،بيروت،لبنان،1988،ص 133

2 . نذير العظمة،مدخل إلى الشعر العربي الحديث،ط 1،الرياض،المملكة العربية السعودية،1988،ص 69

3 . غالي شكري،شعرنا الحديث،إلى أين؟،دار الشروق،ط 1،القاهرة،1991،ص 112

4 . علي أحمد سعيد(أدونيس)،في قصيدة النثر،مجلة شعر،العدد 14،أبريل 1960،ص 77

إنّ النظرة المتفحّصة للمعطيات الموجدة لقصيدة النثر،تؤكّد لنا ارتباط قصيدة النثر بسياق اجتماعي محكوم إيديولوجيا وإيديولوجيا مضادّة،فهي نتاج الصراع بين المركز والهامش،بين السائد والمتمرّد عليه.بل"يمكننا أن نحدّد قصيدة النثر طبقاً لوظائفها الإيديولوجيّة بوصفها قصيدة الهامش التي قامت بالضدّ من المركز الذي يضمن له حضوراً ميتافيزيقيّاً يعطيه في آن معاً قيمةً حضوريةً وكياناً مغلقاً على نفسه ويمنحه قيمةً يقينيةً ثابتةً لها القابليّة على إبعاد كلّ شكل مغاير ومخالف[1]".فتتبع أفكار أصحاب مجلة شعر يوحي بمعين واحد،ينهل منه كل شعرائها،ولعلّ معظم قصائدها تصبّ أيضا في مصب واحد،وكأنّها قصيدة واحدة،وتبدو نقمة هؤلاء الشعراء على المؤسسة الثقافية العربية الرسمية،وعلى نظم الحكم في البلدان العربية،وعلى تاريخها أيضا.كما تشعر هذه الظاهرة الثقافية اضطراب في تحديد الانتماء والهوية لدى أصحاب قصيدة النثر.

ويرى الناقد والشاعر الفلسطيني"عز الدين المناصرة"أنّ قصيدة النثر قد مرّت بثلاث مراحل هي:مرحلة النشوء،والتأسيس،والتّكريس.وقد حاولت عبر مراحلها الثلاث،الانحراف عن الأنظمة الشعريّة العربية المعروفة والمحدّدة،رافعة شعار التحول،بالضد من الثبات الذي أقرّته أصول الفهم الشعريّ العربيّ،وتجلّت محاولة الانحراف هذه بالخروج على العروض والأوزان الخليليّة المتعاهدة،وإسقاط القافية،ومجافاة الزخارف اللغويّة البلاغيّة والبديعيّة،والتساهل في قواعد اللغة،وابتذال القاموس اللغويّ بحجة تقريبه من اللغة المحكيّة،وغدت"قصيدة النثر تتجه صوب العقل المؤسّس الذي يحيل الشعر إلى لغة تجريديّة قائمة على مدلول ثابت يتوافق مع صورة شكليّة متكرّرة لتحولات شبه مستقرة تعبّر عن قوة البنية التي تحكمه[2]".

1 . تأريخ قصيدة النثر العربيّة،مقاربة إبستمولوجيّة،علي بدر،مجلّة الطليعة الأدبيّة،الشؤون الثقافيّة،بغداد، ع 1،،1999،ص 13.

2 . المرجع نفسه،ص 13

ب . إشكاليات قصيدة النّثر

1 . **المصطلح**:إنّ أقسى ما اصطدمت به قصيدة النّثر هو إشكالية المصطلح،الذي ظلّ أزمة حادة في حياة هذا المولود الأدبي،حيث تعدّدت التسميات التي اطلقت عليها،ولم يتّفق الشّعراء كما النقاد على مصطلح يجمع شتات رّأي المنظّرين لها،وقد توالدت تسمياتها حتى ناهزت العشرين اسما،ومن أبرزها[1]:الشعر المنثور،النثر الفني،الخاطرة الشعرية،الكتابة الخاطراتية،قطع فنية،النثر المركز،قصيدة النثر،الكتابة الحرة،القصيدة الحرة،كتابة خنثى،الجنس الثالث،النثيرة،قصيدة الكتلة.إنّ هذا الاضطراب في تحديد مصطلح قار لقصيدة النثر،فتح على أنصارها أبوابا من الرّدود الرافضة لها،وهاجمتها على أساس انعدام الإجماع على مصطلح واحد،أو مصطلحات معدودة في أسوأ الحالات،وفي هذا الصّدد يقول وليد القصاب على فساد مصطلح قصيدة النثر:"يعدّ هذا المصطلح فاسدا لقيامه بالجمع بين النقيضين:الشعر والنثر،وهما لا يجتمعان،لا في ثقافتنا العربية وحدها بل عند نقاد غربيين كثيرين2".ويقول الهويمل:"ليكن ما يسمّه أصحابه(نَثِيرة)على وزن قصيدة،وليضعوا لهذه النثيرة من المواصفات الفنية ما شاؤوا[3]"،فيجيز بعض مصطلحاتهم عليها كالنثيرة والخاطرة مثلا،إلاّ نعتها بالقصيدة،فيراه مصطلحا ناشزا،لا يليق بها.

2 . تجنيسها:

ما انفكّ أنصار قصيدة النّثر يدافعون عن شرعية مولودهم،محاولين التّعريف به،وردّ سهام المشككين فيه،ولعلّ أبرز تهمة ألصقت به؛هل هو شعر أم نثر؟أم جنس آخر،فها هو أحد منظّريها يحاول تمييزها عن النثر الشعري،إذ"ليس النثر الشعري شكل،هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي،وسير في خط مستقيم ليس له نهاية.لذلك هو روائي أو وصفي

[1] . عز الدين المناصرة،إشكاليات قصيدة النثر:نص مفتوح عابر للأنواع،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 1،بيروت،2002 ، ص 311

[2] . محمد سيف الإسلام بوفلاقة،قصيدة النثر في ميزان النقد،تاريخ الإضافة:2017/12/20 ،اطلع عليه في:2022/02/11،موقع رأي اليوم

[3] . حسن الهويمل،مقال:قصيدة النثر بين القبول والرفض،مجلة الأدب الإسلامي،2005،ص 48

يتّجه غالبا إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي،ولذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل،وتتفسّخ فيه وحدة التناغم والانسجام[1]"،فهي إذن لا تمتلك . إذن . شيئا من هذه الصفات ويردف على أنّ"قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء-ذات وحدة مغلقة-هي دائرة،أو شبه دائرة لا خط مستقيم،هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة،ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحّد،منتظم الأجزاء،متوازن،تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها،إنّ قصيدة النّثر تبلور،قبل أن تكون نثرا،أي أنّها وحدة عضوية،وكثافة،وتوتر،قبل أن تكون جملا وكلمات2"،إنّ العارف بخصائص الشعر العربي،وغاياته لا يمكنه أن يفهم شيئا من هذا القول،ولا دلالة تحدّدها هذه الكلمات غير أن تكون محاولة لتجاوز العقل وتعجيزه،لعلّ هذا التنظير مهم،غير أنّه لا يصدق على نصوص قصيدة النّثر،وما يعتقده أصحابها.وينعتها أدونيس بأنّها نوع فريد،قائم بذاته،بحيث يستخدم النثر لغايات شعرية،كما يعتقد أن لها خصائص أهمها:الوحدة العضوية،فهي خاصية جوهرية في قصيدة النثر.وأن تعلو بها الغاية الشعرية على الغايات الأخرى،كالروائية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو البرهانية.كذلك تميّزها بالوحدة والكثافة.وضرورة تجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح.

هذا،ويحاول الحداثيون تحرير قصيدة النثر من كل قيود القصيدة السابقة؛العمودية أو قصيدة التفعيلة على حد سواء،بحيث هي حرة في شكلها ومعمارها،ف"إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث،فإنّ قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر،وهي من هذه الناحية،تركيب جدلي رحب،وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها3"،إذ يجوّزون لها بأن تكتب في شكل أسطر،كما يجوّزون لها الكتابة في شكل فقرة.فالقصيدة،برأيهم،تتحكّم في الشكل،لا العكس.إن نظرياتهم تقوم على ما تحتمله الكلمة من موسيقى،فالمعنى وحده قد لا يتم التواصل بين الشاعر والمتلقي،فينبغي"على الشاعر أن يستنفذ الطاقة

[1] . أدونيس،عن قصيدة النثر،مجلة شعر، ع 14،1960،ص 80

[2] . المرجع نفسه،ص 81،

[3] . نفسه،ص 75

الموسيقية في الكلمة،لكي يأتي تعبيره أشمل وأبعد أثرا،فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح بإيصال ما يريد أن يوصله للقارئ،وطاقتها الموسيقية تساعد على هذا الإيصال [1]".ويقول أنه من الخطر الاعتقاد بأن الشعر يستغني عن الايقاع والتناغم،ومن الخطر أيضا اعتقاد أنهما يشكّلان الشعر كله.كما يرى بأن الشعر لا يكمن في شكل مفروض،فهناك حدّ فارق بين النّظم والشعر،فهناك شعر جميل ليس منظوما،وهناك نظم جميل لا شعر فيه.أما الدكتور الهويمل فيرفض إقحامها في عالم الشعر،ويرى بأنّها تفتقر إلى أهم مقوّمات الشعر،"فالشعر موسيقى،والشعر إنشاد،وإذا خلا الشعر من الموسيقى فهو نثر،قد يكون نثرا جميلا رائعا محلّقا،ولكنّه عن خلا من الموسيقى فليس بشعر ولا يمتلك تأشيرة الدّخول إلى عالم الشعر[2]".

3 . مشروعيتها

كثيرة هي التهم التي حوربت بها قصيدة النثر،وهذا نتيجة للدور المشبوه الذي أدّته مجلة شعر،وعلاقتها السّرية بوكالة الاستخبارات الأمريكية،إنّ هذا قد لا يعني للباحث الكثير،نظرا لما تحتّمه عليه الموضوعية،والتزام الحيادية،والتجرّد من كل الأحكام المسبقة وغير العلمية،ولعلّ وسيلتنا للإثبات أو النفي،في ذلك كلّه،هو العودة إلى الإنتاج الشعري لشعراء مجلة شعر،وآراء بعض منظريها،سواء أيام اقتناعهم بها،أو بعد مراجعاتهم حولها.فأمّا الشعراء،فقد وجدنا المزاج الغالب عليهم،هو إباحة كل محظور،والجرأة على كل مقدّس،ف"إذا كانت قصيدة النثر في الغرب مقبولة لأسباب ثقافية وبيئية،ووجدت من ينظّر لها ويقعّد،فإنها في البلاد العربية مسّت عناصر مهمة في تشكيل الهوية العربية الإسلامية،وأوحت بفكرة خطيرة حول القرآن الكريم،تسمح بالقول عنه،إنّه شعر[3]".ولعلّ الدليل على صحة هذا القول ما نجده في شعر عبد الوهاب البياتي حين يقول في قصيدة(الرجال الجوف):

الله في مدينتي تبيعه اليهود

---

[1] . أدونيس،عن قصيدة النثر،ص 76.

[2] . حسن الهويمل،مقال:قصيدة النثر بين القبول والرفض،ص 48

[3] . حلمي محمد القاعود،مقال:قصيدة النثر بين القبول والرفض،مجلة الأدب الإسلامي،2005،ص 47

الله في مدينتي مشرّد طريد

أراده الغزاة أن يكون لهم

أجيرا شاعرا قواد

يخدع في قيثاره المذهّب العباد[1]

لم يكن النقد الموجّه لقصيدة النثر مصدره خارج مجموعة الحداثة فحسب،حيث انقلب عدد من المنظّرين لهذا الإبداع الجديد،فهذا أدونيس يتراجع عن الكتابة ضمن قصيدة النثر،فقد توقف عن هذه الكتابة باستثناء(المزامير)في(أغاني مهيار الدمشقي)حتى سنة 1965 ولا يعدها قصائد[2]،إنّ هذا اعتراف صريح من أبرز المنافحين عنها،بضعف التجربة الحداثية،وعدم جدية بعض دعاتها،ويعلّق على حركة التّجديد التي لم تكن في الحقيقة إلا جعجعة،وزيف انتشر باسم التجديد،إنه يفتقر لأية طاقة خلاقة،ولأدوات الشاعر البسيطة،الممثلة في الكلمة والإيقاع.أمّا رفيقه في مشروعه التحديثي،جبرا إبراهيم جبرا فينسف تاريخا من التجربة الشعرية الحديثة،بقوله"بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملية التحديث الشعري تحقّق الكثير لكنّه في تحقّقه انفلت.كان للشعر العربي نوع من القدسية..ولكن يخيل لي أحيانا أنّنا أخطأنا بذلك التحضير لأنّنا مهّدنا لهذا النوع من الشعر[3]"،إنّ تبرّأ شاعرين كبيرين من حجم أدونيس وجبرا من قصيدة النثر،يلقي بظلاله على فشل التجربة الحداثية وفق النموذج الفرنسي،ويؤكّد ما ذهب إليه محمد عبد المطّلب؛بأنّ قصيدة النثر قد بلغت شيخوختها في شبابها.

ج . قصيدة النثر في الجزائر

1 . نحو شعرية محلية:

تحت تأثير التغيير الذي حصل في القصيدة العربي،انتهج جيل السبعينيات نهجا مغايرا لأسلافه من الشعراء،وراح يبحث له عن موطئ قدم في ظل شعر مختلف،حيث انتشر لون شعري مختلف،يعدّه

1 .عبد الوهاب البياتي،كلمات لا تموت(الديوان)،دار العودة،ط 4،بيروت،1990،ص 368

2 . ينظر:ثناء حاج صالح،الأثر النفسي لمنهج التفكيكية في شعر ما بعد الحداثة،نشر في:23مارس20202،اطلع عليه في:12جويلية 2022،موقع عالم الثقافة.

3 . أحمد بزون،قصيدة النثر العربية ص 205

الناقد محمد ناصر خروجا عن الإطار الشعري إلى ما يطلق عليه النثر الشعري،لأنّ هذه الأعمال لا تراعي الإيقاع الموسيقي،ولا تهتم به أي اهتمام،وإنّما هي تهتم بالكلمة،والصورة والفكرة فأفرغت اللغة الشعرية من أهم مميزاتها.وهذا الاتجاه ضعيف،قليل الأنصار ولا نحسبه يستطيع أن يفرض وجوده[1]".مع الشعراء الشباب في مرحلة السبعينات،وبرز منهم جروة علاوة وهبي،الذي يبرّر قناعته في خوض تجربته الشعرية في ظل قصيدة النثر،"إنّني لا ألتزم فيها بالتفعيلة،حيث أنّ ذلك لم يكن يهمّني بقدر ما كنت أهتم بالمضمون،وإيصال الفكرة بالدرجة الأولى،وكنت أولي عناية خاصة للمفردة اللغوية المشحونة السليمة أكثر من أي شيء آخر[2]".ومن قصائده التي تحرر فيها من قيد التفعيلة:

صلواتنا لإله المطر

قرباننا في العتمة

ما قدمنا من دم،ونحرنا من بقر

أغنياتنا للمطر

يا رجاء القلب لو تعود لقريتنا مرة

يا فرحنا ومنبع لحننا الأخضر

خرجنا من كهفنا المظلم

رجال،أطفال،نساء

خرجنا أفواجا من ليل قريتنا

حاملين غصن الزيتون الأخضر[3]

يميز قصيدة النثر الجزائرية عباراتها المشحونة بالإيحاء والصور،والرموز لتعويض عنصر الموسيقى الداخلية والإيقاع الموزون،غير أنّ هذه العبارات غالبا ما تعجز عن إثارة الإحساس والانفعال لدى المتلقي.ولعلّ الإيقاع هو سبب إثارة القارئ،و"أوزان الشعر في هذا كالموسيقى القومية نألفها فنحبّها

[1] . محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 243

[2] . المرجع نفسه،ص 240.

[3] . نفسه،ص 241.

ولا نرضى عنها بديلا،فإذا سمعنا موسيقى أمة أخرى أحسسنا بغرابتها ونفر معظمنا منها حتى نسمعها مرات ومرات،فنبدأ في تذوقها والارتياح إليها[1]".

وبدت التجربة الجزائرية فيما تعلّق بقصيدة النثر،متأثّرة بتجارب الشعراء اللبنانيين،خاصة يوسف الخال،وأنسي الحاج.ويعد عبد الحميد بن هدوقة من أوائل من كتبوا في قصيدة النثر،من خلال ما نلمسه في ديوانه"الأرواح الشاغرة"،سنة 1967،وجروة علاوة وهبي بديوانه"الوقوف بباب القنطرة،وأحلام مستغانمي بديوانها"الكتابة في لحظة عري"وتعتبر مرحلة الثمانينيات هي مرحلة التّأسيس الفعلية لقصيدة النثر،حيث رفضوا ذلك التّماهي مع التوجّه الإيديولوجي الاشتراكي،وأحدثوا قطيعة مع كل ما يمتّ للماضي والتراث قطيعة،انعكست على الشعر،فتجلت بتمرّدهم على الوزن والقافية،كان هذا على أيدي شعراء من أمثال:عبد الحميد شكيّل،مشري بن خليفة،وزينب الأعوج،وربيعة جلطي.وتمثّل أحلام مستغانمي البدايات الأولى لقصيدة النثر،أو لنسمّها إرهاصاتها،مع ديوانها"الكتابة في لحظة عري"،حين تقول:

لازلت أشتري الجريدة كلّ صباح بحكم العادة

لازالت القاهرة تتردّد وبغداد ترفض ودمشق تقاوم وعمّان تتفرّج

بيروت ترقص

ولازلت أكتب إليك عارية[2]

ويحاول الشاعر عبد الحميد شكيل التعامل مع الشعر بكثير من التأني واللطف،متمثّلا في ذلك قول صلاح فضل:"الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة المنهج والنص الشعري؛إذ مازلت أذكر عبارة للناقد الأسلوبي والشاعر الإسباني الكبير"داماسو ألونسو". رفيق لوركا في صباه . يتمثّل فيها الشعر عصفورا وديعا إن شددت عليه قبضتك الدراسية أزهقت روحه،وحوّلته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في

[1] إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،مكتبة الانجلو المصرية،ط 2،القاهرة،1952،ص 16-17

2 . أحلام مستغانمي،الكتابة في لحظة عري،دار الآداب،ط 1،بيروت،1976،ص 09

معرفة سر رشاقتها،وهي ترف من حولك،علينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد،أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا،وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصا واسعا يتركه يتنفس ويتحرك [1]"

يقول عبد الحميد شكيل:

من أقوال غيلان الدمشقي

تفتشين في الرماد..تبحثين عن واحد،

كان هنا ثم مضى..

يشرب أحزان الليالي

الموحشة ..

يرسم شاراته،

على ملتقى الدروب ..

يركض،

يلهث،

يا زماني المغصوب[2] ..

2 ـ انفجار اللغة الشعرية في قصيدة النثر الجزائرية

1.2 . المعجم الشعري:

تتمثل أهمية دراسة المعجم،في كونه مركز كل خطاب،وبالنّظر إلى التجربة الجزائرية،يتراءى لنا من خلال نماذج لبعض الشعراء،أنواع مختلفة للمعجم الشعري،منها:معجم التيه والضياع،ومعجم الحزن والألم،ومعجم الوطن والغربة،ومعجم الشهوة والجسد،ومعجم الوهم والمرايا،والمعجم الصوفي.ومن نماذج حقل التيه والضياع،يدخل الأخضر بركة دوّامة التيه،في خطاب إلى الوطن،يمضغ مرارة الألم والإحساس بالضياع في عالم من اللاانتماء:

1 . صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب،ط 1،بيروت،1995،ص 7

[2] . عبد الحميد شكيل،الركض باتجاه البحر(نصوص إبداعية)،موفم للنشر،د ط،الجزائر،2008،ص 7-8.

أتذكّر:

كنت أغنّيك في لوح سبّورة،

لست أنكر،

في الخدمة العسكرية كنّا نحاول التقرّب منك،

حريصا على أن تخاطبنا من علٍ..

أنت كنت.

لماذا اسمك الجيم والزّاي والهمز والرّاء[1]

ويعد"الأخضر بركة"واحد من الذين يعبّرون عن صراعهم النفسي مع الانتماء والهوية،وعلاقتهم بالوطن،فيبدو مضطربا،قلقا،حول مفهوم الوطنية،فيناديه بحروف التهجي،وكأنّه لا يستطيع ربطها،وقراءتها مجتمعة لتؤدي دلالتها،إنّه يحيل إلى طفولة يتعامل معها من احتكر"الوطن"،بكثير من الوصاية وما تقتضيه الرّعاية الأبوية.أمّا فيما يخص معجم الحزن،فقد وظّفه الشاعر الجزائري في قصيدة النثر،فهذا جروة علاوة وهبي،يصبغ نصه"ذكريات طفل حزين في مدينة الأبواب السبعة"بصبغة حزينة،حيث يجسّده عبر مشهد مركب من طبقات حزينة،يلفّ بعضها بعضا،حين يقول:

يبكي الحزن بقلبي

يحزن الحزن في حزني

كيفما شاء بأعماق الحزن

ما زال في خاطري يلوح / قصر أحمد باي مخلّع الأقفال

أسطورة سيرتا / حكاية الزمان[2]

كما وظف الشعراء الجزائريون معجم المرآة أو الوهم،وما يحتمله من معاني التناقض،فهو حاضر بقوة ضمن العتاد اللغوي للشعراء،فما يربو عن عشرين ديوانا لثلاثة عشر شاعرا،كانت قصائدها

[1] . الأخضر بركة،ديوان محاريث الكناية:جيم،فضاءات،ط1،عمان،الأردن،2013،ص 130

[2] . جروة علاوة وهبي،الوقوف بباب القنطرة(شعر)،منشورات مجلة آمال،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،1985،ص 102

معنونة بالتيه أو المرآة،ومن أمثلة ذلك:مرآة للمهاتما لعمّار مرياش،اصطلاح الوهم لمصطفى دحية،تيه لعز الدين ميهوبي،تحوّلات في مرايا الانكسار لعثمان لوصيف[1].وفي هذا يقول شكيل:

الطالع من شهقات البوح

لا حلّ لدي..

فالماء سينبجس من قعر المرآة

والوطن الغالي..

سيضيع في وهج اللهجات[2]

أمّا معجم الوطن وما يتّصل به من دلالات العنف،فقد ساد كثيرا من القصائد،خاصة أيام التجربة العنيفة في مرحلة التسعينيات،حيث تتواتر كلمات من صنف:الموت،الاغتيال،القتال،الأعداء والهمجية،الجريح،الدم،الرصاصة،الفتنة،الذئاب،السم،الضحية،الجنائز،السفّاح[3].وقد وظّفه العربي عميش ،متحدّثا عن قتامة المشهد،يبث حزنه إلى الوطن إذ يقول:

وطن من رعب،من دمع

ودم سال

امتزج في أوردة الليل أغلالا

وحرائق في القلب تأخذ

شكل الدهشة

هم يمتد صقيعا وهباء[4]

وهناك معجم التصوّف،الذي وجدت قصيدة النثر الجزائرية منه مادة دسمة،فراح الشعراء يغترفون منه،وهذا للزيادة في تكثيف لغة نصوصهم،وإغراقها بحمولات ثقيلة،حيث استعملوا في ذلك كثير من

[1] . ينظر:أحمد يوسف،يتم النص،ص 126

[2] . عبد الحميد شكيل،مدار الماء،مقام الكشف(نصوص)،عاصمة الثقافة العربية،الجزائر،2007،ص 67

[3] ينظر:المرجع السابق،ص 95

[4] . السابق،ص 95 .

الرموز التاريخية والدينية،ومن الذين أثروا نصوصهم بالمعجم الصوفي،أبوبكر زمال في ديوانه"عبارات حب"،وتبدو عبارات النص مقطعا صوفيا،قد استعملت فيه كلمات موحية منها (الروح،ته،سر، شهوات،من أمرك،وجودها،غيابها،حضورها،المتصوفة،الدراويش).حيث يقول:

رح للروح هناك وته

اجتهدت في قمع شهوات الجسد فغلبتني شهوات الروح

الروح من امر ربي و من أمرك أيضا

...

وجودها،سر غيابها في سر حضورها؟

أيكون ذلك المتبقي منها هو ما حاول المتصوفة والدراويش

الوصول إليه ففنوا[1]

2 . 2 . اللغة الشعرية:

اعتنى النقّاد المعاصرين باللغة الشعرية،بكل عناصرها،معجما وتراكيب وتراثا شعبيا،واعتبروا أنّ أهمّ ما يفرق الشعر عن النّثر،هو البنية التعبيرية.وفي هذا الشّأن يرى عبد الوهاب البياتي أنّ التجديد ليس"تمرّدا على الأوزان الشعرية كما يزعم صغار الشعراء والنّظامون،بل تعني ثورة في التعبير ضد الجمل الجاهزة أو اللغة الصلعاء التي تخفي صلعتها بالبيان والبديع والطّباق والجناس[2]".ويذهب بعضهم إلى ضرورة ابتداع الشاعر لغة توافق نمط حياة الناس،حتى يحظى أدبه بقبول شعبي،ويتحلّى بنوع من الصّدق الفني،ويرى عز الدين إسماعيل أنه من غير المعقول"أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة[3]"،تلك هي معاناة المبدع العربي عامة،ويضاف إلى ذلك إذا ما تعلّق الأمر بالشاعر الجزائري "

[1] . أبو بكر زمال،عبارات حب:كتابات دامية(شعر)،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،دار هومة،ط1،الجزائر،2003،ص 93

[2] . عبد الوهاب البياتي،تجربتي الشعرية،منشورات نزار قباني،ط 1،بيروت،1968،ص 38

[3] . عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،ص 174

باعتباره يعيش في محيط ما يزال يعاني من مأساة الاغتراب اللغوي،ويكافح في استماتة في سبيل تعريب الجماهير،ورفعها إلى مستوى المتلقي المتذوّق[1]".

ويرى محمد ناصر،أن لكل جيل لغته،حيث أنّ لغة جيل السبعينات من أمثال عمر أزراج وأحمد حمدي وعبد العالي رزاقي وسليمان جوادي وأحلام مستغانمي،تختلف عن لغة جيل الروّاد.ويأخذ على شعر الشباب،خاصة من جيل السبعينات عدة مآخذ،منها:هبوط مستوى اللغة العربية لدى بعض الشعراء نظرا لتدنّي مستواهم التعليمي،أو لقلّة اطّلاعهم على التّراث العربي،هذا طبعا مع استثناء يشمل عددا لا بأس به من شعراء،تمكنوا من فرض ذواتهم بلغة شعرية راقية.وتتنوّع هذه الأخطاء،فمنها اللغوية،ما تعلّقت بالنحو أو الصّرف أو الإملاء[2].ومن أمثلة ذلك،عمر أزراج،الذي يوظّف أداة الشرط الجازمة لفعلين،وهي تدخل على الأسماء،فيقول:

مهما المسافة ترتدي زيّ اللصوص

مهما الحدود تحدّني

أو في قول أحلام مستغانمي،حين ترفع ما حقّه النصب أو العكس:

... أ صحيحا صار حبي اليوم عام/والصواب:أ صحيح صار حبي اليوم عاما

كان ثورا داخل الملعب يوما.../والصواب:كان ثورٌ،لأنّ كان تامة

إنّ معي حقائب مملوءة دموع .../الصواب:إن معي حقائب مملوءة دموعا

أو في قول أحمد حمدي وأحلام مستغانمي،إدخال حرف"لا"على الفعل زال في حالة تستوجب "ما":

... وأبو نواس الماجن،لازال يعربد ../الصواب:مازال

وتقول هي:... ولا زلت إذ يحتويني الضياع .../الصواب:مازلت

ومن أخطائهم أيضا،تعدية الفعل اللازم بحرف اللام وحق التعدية بإلى،يقول عبد العالي رزاقي :

...أسندت ظهري للموانئ/الصواب:إلى الموانئ

[1] . محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 359

[2] . المرجع نفسه،ص 360 وما بعدها .

...ناموا إنني أسندت ظهري للخطيئة.../ الصواب:إلى الخطيئة

وأبوك كان يمارس التجوال من وطن لآخر .../ الصواب:إلى آخر[1]

هذا،ويرجع محمد ناصر سبب هذه الأخطاء،إلى إدمان هؤلاء الشعراء قراءة الشعر الوافد من لبنان،الذي تعرض إلى تشويه من طرف النظريات الغربية الدّخيلة،التي كانت تتعمد القفز على قواعد اللغة من نحو وصرف وإملاء.ولم يكثروا من قراءتهم للشعر الوافد من العراق،أو من مصر،أو من سوريا الذي حافظ على أصالته العربية،خاصة مع السياب والملائكة ونزار وعبد المعطي حجازي[2].

ولئن كانت الأخطاء اللغوية غير مقصودة،فهناك أخطاء أكثر فداحة،تتمثّل في توظيف العامية عن عمد من قبل كثير من الشعراء الجزائريين،في مرحلة السبعينات،وبالخصوص لدى الشعراء:محمود بن مريومة في قصيدته(النيل وعيون غنية)،وأحمد عاشوري في معظم قصائده.ويرى وغليسي أنّ هذه الظاهرة تسبّبت فيها ثلاثة عوامل هي:الأول؛محاولة إنزال الخطاب الشعري إلى منزلة العامة،تحت مسميات"جماهيرية الكلمة"والالتزام.والثاني؛التأثّر ببعض التيارات الحداثية الوافدة من المشرق،الداعية إلى توظيف العامية،من دعاتها يوسف الخال وأنسي الحاج.والثالث؛أنّ بعضا ممن وظّفوا العامية،هم من فحول الشعر الملحون،كزينب الأعوج وأحمد حمدي[3].ومن أمثلة ذلك،أحمد حمدي،من أكثر الشعراء ميلا إلى هذا الشعر،بحيث يوظف ألفاظ السّباب والشتم:

نورّي وين الحق كان نسيته

يا بورجوازي،يا وسخ،يا ميته

إنّ الفقر من أرضنا نحيته

بسلاحنا والحب نارْ رسّيتهْ[4]

ويقول عبد العالي رزاقي في قصيدة"الخروج من المدينة"،يصف فيها العامل المستفيد:

---

[1]. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 362 . 363

[2]. المرجع نفسه،ص 360 -367

[3]. ينظر:يوسف وغليسي،لغة الشعر الجزائري المعاصر،جسور للنشر والتوزيع،ط1،الجزائر،2017،ص 75-76

[4]. أحمد حمدي،انفجارات،ص 46

وتلثم حلمة ثدي الوليد

فيرقص،يصرخ "بابا"

ويكبر في القلب"بابا"

تغني له وتردّد لحنا تليدا

"غن لي يا سعيد

باش نشري لك ثوبا جديد

إذا جاء العيد...[1]

هذا،ولم يتوان بعض الشعراء من توظيف اللغة البذيئة في أشعارهم،والسّباب والشتائم،متجاوزين بذلك كل حدود اللياقة،عبر استخدامهم أساليب منفرة،تشتمل على ألفاظ مثل:المضاجعة،فض البكارة،الجماع،البول،الغائط،المخاط.وكلمات الهجاء مثل:الكلاب،السلاحف،الجرذان،الذباب واللقطاء،اللواط،الخفاش،وبعض الألفاظ الدخيلة؛كالصليب والخنزير والويسكي.يقول رزاقي:

ضاجعت غيرك في الغياب

وكنت أحترف الخيانة كي أحبّك أكثر

عانقت حتى النشوة الكبرى

لكي أحبّك أكثر

يساورني الشك حين يجامعك الفقراء

ولا تنجبين غير كربلاء[2].

كما استعمل الشعراء الجزائريون لغة دخيلة،عن أعراف المجتمع الجزائري وتقاليده،فلم يستطيعوا كتمان تأثّرهم بالشّعراء الرواد،من لبنان خاصة،والذين يكثرون من توظيف الرموز المسيحية ، كتوظيفهم لمصطلحات:الصليب،إنجيلنا،الرّب،الخطيئة،الفداء.ومن أمثلة هذا:

[1]. عبد العالي رزاقي،الحب في درجة الصفر،الشركة الوطني للنشر والتوزيع،ط 2،الجزائر،1982،ص 54

[2]. أحمد حمدي،انفجارات،ص 45

إنجيلنا قد قال في آي الدم

الرب يسكن في الشجر

ليست مفاجأة ولا خطأ اللسان

لا يا مرايا دهشتي

الرب يسكن في الشجر

يا أيّها العشاق،هاتوا حبكم

الرب يسكن في الشجر[1]

2 . 3 . التناص:

يمكننا القول أنّ النص الإبداعي،ليس معزولا عن غيره من النصوص،ومن غير شك أنّ الشاعر لن يكون إنتاجه لنصه منقطعا عن ثقافته،إذن فكل نص شعري له امتدادات وعلاقات بنصوص أخرى،سواء أ قصد الشاعر ذلك أم تسرّب إلى نصّه الوليد قطرات من عصارة ما تلقى عبر تجربته القرائية والسماعية،فهو حتما سيلتقي بمن قرأ لهم يوما ما،في عبارة أو أكثر،وتعتبر هذه الظاهرة مثار اهتمام الأدباء والنقاد قديما وحديثا،وهذا ما يعرف بالتناص،وهو ما أشارت إليه جوليا كريستيفا بقولها:"النص ترحال للنصوص وتداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[2]".ومن النصوص الجزائرية التي وجدت لنصوص المشارقة معتنقا،ما يقوله حمري بحري في(أجراس القرنفل)محاكيا قارئة الفنجان لنزار قباني،والتي من بين أبياتها:

من يطلب يدها

من يدنو من سور حديقتها

من حاول فك ضفائرها

و في هذا المقام والجو السوداوي الحزين،يردّد حمري قصيدته:

[1] . أزراج عمر،وحرسني الظل(شعر)،ص 10،7،104،86،13،122

[2] . جوليا كريستيفا،علم النص،ترجمة:فريد الزاهي،دار توبقال،ط 2،الدار البيضاء،المغرب،1997،ص 21

من يجرؤ

أن يتوضّأ في دمها

ويصلي بين حدائقها

وعلى أكمام زنابقها[1]

ومن هذا أيضا،قصيدة(رسالة خاصة إلى الشاعر الإسباني لوركا)لعبد العالي رزاقي،حيث يقيم تناصا ذكيا مع نزار قباني في قصيدته(رسالة من تحت الماء)[2]،التي يكرّر فيها نزار لفظة"علّمني".يقول رزاقي:

لوركا

علّمني كيف تموت الكلمات على شفتي بطل مهزوم

كيف تكون نهاية مأساة اليوم

انفض عن جفني غبار الشؤم

عانقني فشبابي لا يغريني

لكن علمني شيئا يجديني[3]

ويرى الناقد يوسف وغليسي،أنّ شعراء المشرق الكبار،قد أثّروا في شعراء الجزائر،إلى درجة أن صار لنزار قباني مدرسة،من شعرائها:سليمان جوادي،أحلام مستغانمي وعبد القادر مكاريا ومالك بوذيبة وإبراهيم قرصاص.كما كان الشاعر العراقي"بدر شاكر السياب"مدرسة لها أتباعها في الجزائر ، منهم:عبد الحميد شكيل،أحمد حمدي وإدريس بوذيبة.وكذلك أثّر الشاعر الفلسطيني في بعض الشعراء،منهم:عمر أزراج،وعبد العالي رزاقي وحمري بحري ورضا ديداني[4].

وبعد هذه الجولة البحثية،يمكننا القول بأنّ قصيدة النثر قد تمكّنت من تجاوز أزمتها،التي طالما قصّت جناحيها،وحرمتها من التحليق عاليا في آفاق الإبداع الحر،واللغة الخلاقة المختلفة.ومن دواعي

[1]. حمري بحري،أجراس القرنفل،،المؤسسة الوطنية للكتاب،د ط،الجزائر،1986،ص 88

[2]. يوسف وغليسي،لغة الشعر الجزائري المعاصر،ص 91

[3]. عبد العالي رزاقي،الحب في درجة الصفر،ص 96. 97

[4]. المرجع السابق،ص 92-93

الدراسة نلفت الانتباه إلى شاعرات جزائريات تمكنّ من الارتقاء بها،وربما سيظلّ"هذا التّصور المزدوج لصيقا بالممارسة النصية لقصيدة النثر من طرف الشاعرات اللائي استطعن أن يلتحقن بالمدونة الشعرية الجزائري[1]"،فنبغت زينب الأعوج،وربيعة جلطي،ونصيرة محمدي،وأخواتهن كثيرات.

[1]. عبد القادر رابحي،المقولة والعراف،دار القدس العربي،د ط،وهران،2016،ص 122

رابعا . الشعر النسائي الجزائري

التصق الاختلاف الجنسي بالثقافة البشرية منذ القديم،ولا يزال الذكر ينظر بسخط أو بشفقة للأنثى،بينما ترميه هي بتهمة التسلط،إذ أنّ"تذكير المؤنث واسع جدا،لأنه رد فرع إلى أصل،لكن تأنيث المذكّر أذهب في التناكر والإغراب[1]"ولا ريب أن قد جرت"عادة العرب أن تغلّب التذكير على التأنيث[2]"،إلا أنّ الأنوثة لم تكن مسبّة يوما ولا الذّكورة فخرا لا في الشرع ولا العقل،غير أن العرف الاجتماعي ولّد ثقافة ميّزت بين الجنسين،وفضّلت الذكر على الأنثى،فإنما هو الموروث الثقافي،المعبّر والمهيمن،وإن شئنا قلنا بمقولة الفحل المسيطرة على وعينا منذ بداية الخلق إلى العصر الحاضر.

ويبدو في قوله تعالى:﴿وليس الذّكر كالأنثى[3]﴾تفضيلا بين الجنسين،غير أنّ الحقيقة في الآية ليست الأفضلية لجنس الذكور على الإناث،ولا للإناث على الذكور،بل هناك إجلال للأنثى التي ولدت،وهي السيدة مريم،التي سيكون لها شأن عظيم،ولن يكون بمقدور الذّكر المرتجى من البطن أن يضطلع بتحقيق الإرادة الإلهية،وسنجد أن المعنى كالآتي:"أنت تريدين ذكرا بمفهومك في الوفاء بالنذر،وليكون في خدمة البيت،ولقد وهبت لك المولود أنثى،ولكن سأعطي فيها آية أكبر من خدمة البيت،وأنا أريد بالآية التي سأعطيها لهذه الأنثى مساندة عقائد،لا مجرّد خدمة رقعة تقام فيها شعائر[4]".ودائما ما يكون المشبه به أقوى في التعبير البلاغي من المشبّه،وهذا ما يعطي الحق في القول بأنّ الإسلام كرّم المرأة،وأعلى شأنها،وما وصية نبي الرّحمة–في خطبة حجة الوداع–بالمرأة إلاّ أقوى دليل على وجوب رفع اليد عنها.

أمّا المرأة العربية الأديبة قديما وحديثا فقد أثبتت علو كعبها،وأبانت عن رهافة حس وعمق تفكير ورباطة جأش وشجاعة منقطعة النّظير،ولم تقنع أبدا بأن تبقى ضيفا على مائدة الشعر،تنتظر ما يلقيه

[1]. أبي الفتح عثمان بن جني،الخصائص،تحقيق:محمد علي النجار،ج 2،دار الهدى،ط 2،1952،ص 415

[2]. محي الدين ابن عربي،فصوص الحكم،شرح:عبد الرزاق القاشاني،ج 1،الآفاق للنشر والتوزيع،ط 1،القاهرة،2016،ص 219

[3]. الآية 36،سورة آل عمران

[4]. محمد متولي الشعراوي،خواطر الشعراوي،المجلد 3،دار المعارف،د ط،القاهرة،د ت،ص 1436

على مسمعها الرجال لينالَ استحسانها ويُنالُ به وصالها،بل اكتسحت السّاحة وتسلّحت بأصدق العواطف وأمتن الأساليب لخوض الحرب التي طالما كان فرسانها عنترة والمهلهل،ولنا في الشاعرة الإسلامية المخضرمة الخنساء خير مثال على"شاعرات العرب المعترف لهن بالتقدّم فأجمع الشعراء والرواة على أنه لم تكن قبلها ولا بعدها أشعر منها في الرّثاء[1]"،ولا أدلّ على كلامنا أكثر من اعتراف بشّار بن برد والنّابغة الذّبياني بشاعريتها وتفوّقها على كثير من الرجال[2].ولم تكن الخنساء وحيدة زمانها،حيث عرف تاريخ الشّعر العربي القديم شواعر من أمثال ليلى الأخيلية وعلية بنت المهدي ورابعة العدوية.

ولا غرو في تحوّل المرء إذا شعر بالقوة،بأن يتنكّر لمن دعمه لتحقيق مطالبه،فإذا به يمارس العنصرية نفسها التي طالما رافع من أجل إزاحتها عنه،لقد أعلنت بعض النّساء عن نواياهن في الثّأر لماضي أمّهاتهن الأدبيات،وانبرين يهاجمن الرّجل كردّة فعل مصبوغة بالانتقام،ويرددن له الصّاع بمثله،وتحوّلت المعادلة من وأد للبنات إلى وأد للرجال،ولعلّ مغالاتهن في طلب ردّ الاعتبار إليهن يدفع آدم إلى الاعتقاد ب"أنّ الأنثى خطر مبيّت ضد الرّجل[3]"،استنادا إلى الثقافة الشعبية لبعض الشعوب البدائية.

إنّ المطالبة بأدب خاص بالمرأة،فسح المجال واسعا أمام تعدّد التسميات والإغراق في المصطلحات مثل:الأدب النسائي،أدب المرأة،أدب الأنوثة،أدب الحريم،الأدب الجنوسي.الأمر الذي جعله أكثر إثارة ودلالة جنسية من جهة،ومدعاة للنظر إليه بعين الريبة والشفقة على أنه أدب دوني ومهمّش من جهة أخرى،هذا وقد أقامت المثقفات العربيات حروبا لأجل تحقيق خصوصية أدب المرأة،وفرضه على الساحة الأدبية،في مقابل للأدب العام السائد،وخلافا لهذا التيار برزت أديبات معتدلات رفضن هذا

[1]. الخنساء،ديوان الخنساء،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،ط 1،عين مليلة،الجزائر،2002،ص 4

[2]. المصدر نفسه،ص 4

[3]. عبد الله الغذّامي،ثقافة الوهم،المركز الثقافي العربي،ط 1،بيروت،1998،ص 91

التقسيم للأدب مطلقا،ومنهن غادة السمّان التي أعلنت أنّ الفكر لا أعضاء ذكورة ولا أنوثة له[1]،وإنّما الواجب في التصنيف ينبغي أن يكون على أساس قيمة العمل الأدبي.

ودعت أخريات إلى الاعتراف بجهود المرأة الإبداعية،وعدم دفعها إلى إيجاد أدب خاص بها بعيدا عن الأدب الرجالي المعروف والراقي،وترى الكاتبة السورية أسيمة درويش أنّ مصطلحات(الأدب النسوي،الكتابة النسائية،إبداع المرأة)هي من قبيل"الكلام الدّارج أو الخطأ الشائع[2]"،وقد ارتفعت أصوات جزائرية منددّة بتلك القسمة الجائرة،هن"خمسة أصوات أدبية نسوية من الجزائر[3]"،وهن:زينب الأعوج،ربيعة جلطي،إلهام بورابة،حياة غمري،نصيرة بن ساسي.وقد اتفقت المشاركات على عدم شرعية تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي،وفي السياق نفسه تنتفض الروائية والشاعرة أحلام مستغانمي رافضة لهذا التّصنيف:"أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا وأتبرّأ منه تماما،فالأديب بما يكتب وما يقدّم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل،هل أعد كاتبة رجالية،في حين يعدّ يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة ؟هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة،لأن قيمته بما يكتب وما يقدّم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط[4]"،ويتّضح من هنا مدى عقلانية هذه الدعوى،وحجّتها المبنية على المنطق،بحيث حصرت الإضافة فيما يقدّمه هذا المبدع أو ذاك في علاقته بالقارئ،ومدى التأثير فيه،وقدرته على نقل أحاسيسه الذاتية إلى الآخر،ويبدو أنّ المقاومة شرسة ومستميتة من لدن العديد من الأديبات العربيات متحسّسات جدا من هذا التصنيف،أكثر من غيرهن من الغربيات،ولا ريب أنّها صادرة من رائدات في الأدب العربي المعاصر.

[1]. غادة السمّان،القبيلة تستجوب القتيلة،منشورات غادة السمّان،ط 1،بيروت،1981،ص 211

[2]. يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،جسور للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،2013،ص 30

[3]. المرجع نفسه،ص 31

[4]. نفسه،ص 77

أ . بواكير الشعر النّسائي الجزائري المعاصر:

نشأت المرأة الجزائرية في أحضان الجهل والحرمان الاجتماعي،وحرمت من فرصة التعبير عن عواطفها اجتماعيا وأدبيا،ولعلّ مواساة أحمد رضا حوحو عبر إهدائها قصته"غادة أم القرى"،أصدق صورة لوضعيتها هته،بقوله:"إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب،من نعمة العلم،من نعمة الحرية..إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود،إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى[1]"،وبرغم هذا القيد السلطوي الذي فرضه عليها المجتمع حينا والتاريخ أحيانا كثيرة،برزت أديبات خرجن من بوتقة هذا الحرمان،انتصرن لجدّاتهن،نذكر على سبيل المثال:آسيا جبّار،زهور ونيسي،أحلام مستغانمي،نوارة لحرش،نادية نواصر...فهن كثيرات يناهزن 133 شاعرة جزائرية[2].

ويؤرّخ الباحث يوسف وغليسي للحركة الشعرية النسوية في الجزائر،فيثبت السّبق للشاعرة "مبروكة بوساحة"،بينما تدّعي الأديبة أحلام مستغانمي الريادة زمنيا للشواعر الجزائريات في قولها:"وكأنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية لم يكن ينتظر غيري طوال عشرين سنة في بلد تتخرّج من جامعاته كل سنة آلاف الطالبات بإتقان فائق للغة العربية.إنّ اكتشافا كهذا لا يملؤني زهوا،بقدر ما يملؤني بإحساس غامض بالخوف على أجيال لن تعرف متعة الكتابة بهذه اللغة[3]".ويبدو من خلال اللغة الواثقة لأحلام مستغانمي أهمية التفوق الزمني للشاعرة في الجزائر،نظرا للعوامل القهرية المفروضة على المرأة عموما والشاعرة خاصة،غير أنّ الباحث يقدّم مراجعة تصحيحية للشاعرة الروائية،بأن هذا الزعم"كلام عذب جميل،لكنه كأعذب الشعر!!! تمنينا لو كان واقع تاريخنا الأدبي يقرّه،حتى يعانق فيه الحق والخير والجمال،ولكن الأمر،للأسف،ليس كذلك![4]"،ولا يكتفي الباحث بهذا القول،بل يعلّله بالدليل التاريخي،مذكّرا صاحبة ذاكرة الجسد"فراحت تنقص عاما كاملا من عمر طفلها(على مرفأ الأيام) الذي صدر عام 1972 وليس 1973".

---

[1]. أحمد رضا حوحو،غادة أم القرى،مطبعة التليلي،ط 1،تونس،1947،ص 3

[2] - يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص 207

[3]. المرجع نفسه،ص 77.

[4]. نفسه،ص 77

هذا،وللأمانة العلمية يتقصى الباحث وغليسي الحقيقة التاريخية. وهي ليست بالعسير. فيصل إلى أنّ "مبروكة بوساحة"أصدرت ديوانها الوحيد(براعم)1969،قبل أن تصدر أحلام ديوانها(على مرفأ الأيام)بثلاث سنوات[1]"،ويظهر من وجهة نظره أنّ مستغانمي تعمّدت القفز على الحقيقة التاريخية،بدافع السّبق والشهرة،وأنّها تستحق النقد القاسي.ويظل التنافس قائما بين النّساء متى فتحت ساحة المبارزة بعيدا عن الرّجل،الذي كان فيما سبق يوحّدهن ضده،أما وقد تعدّد جنس اللاعبين في ميدان الشعر،ولعلّها"تأتي كنتيجة لنظام ثقافي يضع المرأة ضد المرأة،وذلك منذ أن دخلت النساء في بيئة ذات تاريخ عريق من المنافسة التي تحكمها قواعد الرجل وشروطه،وهي منافسة تطرح صفات العنف والسبق والقسوة،وهي صفات الرجال في مبارياتهم الذهنية والعضلية.وهذا طرح على النّساء خيارا جديدا عن كيفية التعامل بينهن،وهل يجب أن يقوم ذلك على شعار الأخواتية أم الصداقة أم المنافسة المهنية[2]".

إنّ شواعر الجزائر في مراحل الاستقلال الأولى،هنّ من حملن لواء الريّادة الشعرية النسوية في الجزائر،وجرت أقلامهن بين الفينة والأخرى،غير أنّ أهم ما يجمعهن القلة في نظم الشّعر،فأغلبهن أصدرن ديوانا وحيدا وتوقفن،والباقي في شكل قصائد متناثرة في صفحات المجلات،ومن هؤلاء نذكر :

1 ـ مبروكة بوساحة:وتظل بشعرها الأفضل في بنات جيلها،والتي يحق لنا أن نؤرّخ لها لبداية عهد جديد في مسار الخطاب الشعري الجزائري،ويعدّ ديوانها"براعم[3]"الأول في تاريخ القصيدة النسوية الجزائرية،وتتميز الشاعرة بقاموس شعري يفيض عاطفة وعذوبة،ومن أمثلة قصائدها:

أين مني ذكريات في ليالينا الصعاب

يوم أقسمنا وقلنا لا نبالي لا نهاب

يا نوفمبـــــــــر

[1]. يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص 78

[2]. عبد الله الغذامي،المرأة واللغة،المركز الثقافي العربي،ط 3،الدار البيضاء،2006،ص 172

[3]. المرجع السابق،ص 86

يوم حطّمنا القيود يوم زلزلنا الجبال

وهجمنا كالأسود في ميادين القتال[1]

2 . صليحة مؤمن:وقد ابتدأت كتابة الشعر منذ أن كانت طالبة في التعليم الأصلي التكميلي وتنبئ عن فحولة شعرية قلّ نظيرها عند النّساء،كما تتميز بمتانة البناء،تعلوها نبرة خطابية وحماسية قوية،ولها قصيدة وحيدة عنوانها"أصالتي"[2]،ومن أبياتها:

المجد مجدي والحيـــاة حياتي والقلب مني صادق العزمـات

سأعيد للتاريخ سيــرته التي قد سجّلتها أعظم الصفحات

وأقول للدنيا اشهدي أني هنا لا أرتضي إلا أصـــالة ذاتــي

هذي بلادي نفحة جادت بها أيدي الإله وواهب النفحات

إنّ الشعوب إذا تهدّم أصلها أضحت سدى في عالم الأموات[3]

3 . جميلة زنير:تميّزت بأناشيدها العذبة،وكثيرا ما كانت موجّهة للأطفال[4]،تدعوهم فيها إلى التحلي بمكارم الأخلاق كالصدق والأمانة وبر الوالدين والشجاعة،وأخرى عن الطبيعة كالتغني بجمال البساتين والفواكه وحسن الطيور وأصواتها،أو غرس القيم كالاجتهاد في طلب العلم،ومن قصائدها:

أيها الطفل النجيـــــب أيّها الحب الحبيـب

إنّك اليوم تلميـــــــــذ وغدا أنت الأديب

أنت بالعلم خبيـــــــر أو عليم أوطبيب[5]

4 ـ مريم يونس:نشرت أول قصيدة في جريدة "النصر"سنة 1974،وجاءت مصبوغة بروح سوداوية متشائمة،كما تميّزت بتحرّر عروضي نظرا لابتدائها في الشعر،ومنها:

---

[1]. مبروكة بوساحة،براعم(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،د ط،الجزائر،1969،ص 21

2 . يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص 83(الهامش)

3. نفسه،ص 83

[4]. نفسه،ص 84

5 . جميلة زنير،أناشيدي(شعر)،دار العلم والمعرفة،ط 1،الجزائر،2009،ص 80

أين مني أيامي يا رفيقي

أين مني رجائي يا صديقي

فأنا أندثر

هاهنا

وأنا أنتحر

هاهنا

رويدا رويدا

بين شتاء

بين شقاء[1]

ومع الكم الهائل لشواعر الجزائر المعاصرات،نكتفي بالإشارة إلى بعضهن من أمثال:زليخة السعودي وهي شاعرة مقلّة جدا بأربع قصائد فقط[2]،وأحلام مستغانمي بثلاثة دواوين هي:"على مرفأ الأيام" 1972 و"الكتابة في لحظة عري"1976و2015،زينب الأعوج بديوانين:"يا أنت من منا يكره الشمس" 1979 و"أرفض أن يدجّن الأطفال"1981،وربيعة جلطي:"تضاريس لوجه غير باريسي" 1981،ونادية نواصر :"راهبة في ديرها الحزين" 1981،و"أشياء الأنثى الأخرى" 2006 و"امرأة المسافات" 2003،وليلى راشدي:"متاهات الصمت" 1982..وتطول القائمة لشواعر معاصرات على امتداد الجغرافيا وقصر الزمن الذي تحدّينه وأَبَنَّ عن أقلام لا تقل عن مواهب الذّكور.

ب .تحدّيات الكتابة النسائية في الجزائر،وهواجسها

1. الجنس:

درج في الثقافة العربية أنّ الأدب من اختصاص الرّجال،وهم الأقدر على إتقانه والنبوغ فيه،أمّا النساء فلا علاقة لهن بالشعر والتأليف،إنّما الحرّ من عرف قدره وجلس دونه..هذا مما ترسّب من

[1]. جميلة زنير،أناشيدي(شعر)،ص 85

[2]. المصدر نفسه،ص 89(الهامش).

الثقافة العربية اتجاه المرأة،فهي المنعوتة بكل عيب وتقصير،ولم يكن هذا وليد العصر الحديث،بل منذ القرون الأولى لثقافة العرب الذكورية،فكانت كلما أرادت أن ترفع صوتها بالمطالبة بحقوقها الاجتماعية والأدبية،أخرسها ذكر متسلّحا بغير الأدوات المسموح بها في المبارزة،غير أنّ هناك شواعر افتككن مراكز مرموقة في مجتمعهن،وحظين بتقدير المنصفين من أهل الذّوق،والمتصفّح للشعر العربي القديم يتراءى له ذلك،فقد روى المرزبّاني أنّ هجاءً دار بين النابغة الجعدي وليلى الأخيلية،فلما عجز عن إفحامها، لم يجد سلاحا أقوى من جرّها إلى معركة الذّكورة فقال:

وكيف أهاجي شاعرا رمحه أسته خضيب البنان ما يزال مكحّلا

دعي عنكِ تهجاء الرّجال وأقبلي على أذلغيّ يملأ أستك فيشلا[1]

والأذلغي نسبة إلى بني الأدلغ من بني عبادة (ربيعة البكّاء)،فبلغها قوله فردّت عليه:

أنابغ إن تنبغ بلؤمك لا تجد للؤمك إلا وسط جعدة مجعلا

أعيّرتني داءً بأمّك مثله وأيّ جواد لا يقال لها:هلا؟[2]

ويبدو أنّ الشاعرة هنا قد هجت الشاعر هجاء قاسيا،وصغّرت من حجمه،حتى أنّها قد تسبّبت في عداوة بين بني جعدة ورهطها،ولم يعد يتعرض لها في مجلس[3].أما شواعر العصر الحديث،ومنهن الجزائريات فكنّ أكثر احتراما من الأخيلية.

2 . التشكيك في شاعرية المرأة:

يعتقد الكثير من النقّاد،بل كثير من الأديبات أنّ المرأة شاعرة فاشلة،وتكون أقدر في مجال السرد والحكي،حيث يرى عباس محمود العقّاد أنّهن"روائيات مجيدات وشاعرات مقصّرات،ولكن لغير السبب الذي يراه كولردج فيما نرجّح،وهو قلة التفرقة بين الواقع والاختلاف أو التأليف.والذي نرجحه أن المرأة تحسن كتابة القصة لأنها مطبوعة على الفضول والاستطلاع والخوض في أسرار العلاقات بين

[1] . أبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني،أشعار النساء،تحقيق:سامي مكي العاني وهلال ناجي،عالم الكتب،د ط،د ت،ص 27

[2] . ليلى الأخيلية،الديوان،جمع وتحقيق:خليل العطية وجليل العطية،دار الجمهورية،بغداد،1967،ص 27

[3]. المصدر نفسه،ص 27

الرجال والنساء والإطالة في أحاديث هذه الأسرار مع الاشتياق والتشويق،وهذا كله هو معدن القصة التي تصاغ منه وهو جوهر من جواهر الرواية قد يغنيها عن المزايا الأخرى من تحليل وتعليل وإبداع في الوصف والتّمثيل.أمّا الشعر فهو ابتكار واقتدار على الإنشاء،وليست المرأة مشهورة بالابتكار حتى في صناعتها الخاصة بها كالطهي وصناعة الملابس والتزيين[1]".إنّ مثل هذا الحكم لاشك أنّه يهز من قيمة المرأة الشاعرة وقدرتها على الشعر،ويدعو إلى وقفة إنصاف بعيدا عن كل عاطفة لا تسهم في كشف الحقيقة،ويبدو أنّ العقّاد في مقاله هذا مستندا إلى العقل والموضوعية والواقع،حيث أنّ الشعر يقوم على ابتكار الأفكار والمعاني وشدّة التكثيف،كما تدلّل الخدمات الراقية المقدّمة أفخم المطاعم والفنادق ومصانع الألبسة والجمال على تفوّق الرّجال على النّساء،والمرأة عاجزة عن كل هذا ولا حيلة لها فيه،وفي المقابل إنّها أقدر على التقليد وتّمثيل الأدوار في أحسن أحوالها.

ويضيف العقّاد بأنّ "الشعر أساسه الغزل،وإن الغزل من عمل الرجل وليس من عمل المرأة،لأن المرأة خلقت مطلوبة تستمع النّداء فتجيبه[2]"،وهذا حاصل بالفطرة،إذ أنّ الذّكر ينجذب إلى الأنثى غريزيا،ثم يعبّر عن رغبته فيها،فيكون التجاوب من جهتها.ويضيف متحديا"إنّ إجادة المرأة للشّعر نادرة في آداب الأمم قاطبة،فمن شكّ في ذلك فعليه أن يذكر أسماء الشّواعر الكثيرات المجيدات؟لا يزدن على الأربع أو الخمس عدًا في آداب العالم من قديمها إلى حديثها[3]"،وربما يكون العقّاد مدركا لدور المرأة الفنّي،وبهذا فهو يعتقد بفطرتها التي لا تتلاءم مع فن الشعر،وهي الأمهر في فنون أخرى.

إنّ هذا الطّرح يبدو قاسيا من طرف العقّاد نحو الشواعر،حيث أنّه وضع معايير صارمة للشاعرية،فكيف يستطيع هو بغربال أدق من غربال ميخائيل نعيمة أن ينتقي هؤلاء الشواعر الحقيقيات،عبر العصور ومختلف الأمم،إنّ رؤيا الناقد الكبير فيما تعلّق بالاعتراف بحق النساء في الاقتدار الشّعري،قد اتسمت بالتّطرف إلى أبعد الحدود،وإلا كيف يفسّر بروز عشرات

[1]. خليل حمد،المقال الأدبي عند العقاد:جمعا ودراسة،إشراف،أ د عثمان محمد آدم،جامعة آدم بركة،تشاد،ص 206

[2]. المرجع نفسه،ص 207

[3]. نفسه،ص 207

الشواعر،الجزائريات فقط،في الستين عاما الأخيرة،إنّ مثل هذه الافتراضات والشكوك تسلب المرأة حقّها في الإبداع والتّألق،ويؤكّد سلطة الذّكر بإعدام كل قصيدة مؤنثة،وفرض الحجر عليها،ولعلّ النّاقد الراحل لم يكن يدرك أنّ هناك زمان قادم،ستظهر فيه شواعر يذيبن كل الجليد المتراكم على مشاعرهن عبر مئات بل آلاف السنين،وينطلقن متحررات من سجون الذّكور،وبموافقة الذّكور.

3 . المؤلف الآخر:الشاعر الذكر خلف الأنثى

لطالما ظلّت تهمة الكتابة بالنيابة تلاحق الشاعرة العربية،طعنا في كفاءتها وشاعريتها،ونسب كل جيّد إلى أحد أقاربها أو أصدقائها،وتدافع مي زيادة عن وردة اليازجي،بدليل رثائها لوالدها وأخيها إبراهيم[1].فهذه التّهمة الخطيرة ظلّت تطارد المبدعات في أرجاء البلاد العربية،كما أشيع أنّ نزار قباني هو صاحب الشعر المنسوب إلى سعاد الصّباح.وكذلك زعم المشككون في شعر فدوى طوقان،حيث"يرى نقاد الشعر أنّ شعرها بمناحيه الثلاثة ما هو إلا صورة صحيحة أو مشوّهة من شعر أخيها إبراهيم،ومن الطّبيعي أن تكون فدوى قد تأثّرت تأثّرا عميقا بشعر أخيها،وهو مثلها الأعلى،والذي قادها على طريق الشعر.ولكنني أعتقد أنّ لشعرها شخصيتها المستقلّة البارزة،وطابعه الخاص المتفرّد.فهو شعر نسوي،يتنفّس عن أحاسيس امرأة[2]".

وطبيعي أن تنال هذه التهم من شواعر الجزائر،وأضحى الخروج عن المألوف بقصيدة نسائية عصماء أو رواية مبهرة،جريمة تضاهي المساس بالشرف،حيث سكت يوسف سعدي راضيا،فيما يبدو،حين سأله صحفي تونسي عن رواية ذاكرة الجسد،مشيرا إلى أنّه الكاتب الحقيقي لها[3]،أمّا مستغانمي فقد حازت الشهرة عن طريقه،بثمن ما.كما يشاع"أنّ الشاعر الفحل بوزيد حرز الله هو كاتب أشعار كثير من الصبايا المبتدئات،إلى آخر الأمثلة الشاهدة على هذا الشكل المؤلم من ختان

---

[1] . مي زيادة،وردة اليازجي،مؤسسة هنداوي،د ط،القاهرة،2012،ص 35

[2]. ليلى الصبّاغ،من الأدب النسائي المعاصر العربي والغربي،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،1996،ص 31-32

[3]. محمد عبد الرحمن،مقال:ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي..بين احتفاء نزار قبّاني وسرقة سعدي يوسف،موقع اليوم السابع ، الجمعة،13 أبريل 2018 09:00 م

الأنوثة الشاعرة[1]"،ويبدو أنّها حبل سيظلّ في جيد المبدعات،إلى حين تحرّر العقلية العربية من نظرة الاحتقار لهن.

4 . النشر بأسماء مستعارة

يكتب الكثير بغير أسمائهم الحقيقية،وغالبا ما يكون الدّافع وراء هذا متّصل بأمن الكاتب وسلامته،كما جرت العادة مع كثير من الشعوب المسلوبة الحرية،ولعلّ هذا ما تلتقي فيه المرأة العربية المبدعة بعامة،والجزائرية بخاصة،حيث توارت العديد من المبدعات وراء أسماء وهمية،خوفا من سلطان المجتمع،وهربا من سوط الرّقيب الذكوري المؤلم،فكان الاسم المستعار ملاذا لهن،وحماية من العائلة والقبيلة إذا وقع خطأ أثناء الكتابة[2]،لأجل هذا فضلت فضيلة الفاروق الاسم المستعار،تقول معلّلة:"استعملت الاسم المستعار لأتحمّل أنا مسؤولية ما أكتب ولا أحمّل عائلتي أعباء ما يترتّب على أفكاري الشخصية[3]".هذا وقد استعملت الأسلوب نفسه شواعر كثيرات منهن:مبروكة بوساحة(نوال) وفضيلة ملكمي(فضيلة الفاروق)،راوية يحياوي (بنت الريف)،فوزية ضيف الله(بنت الأقصى)،فضيلة زياية(الخنساء)،جميلة قادري (حواء)،خديجة زواقري(أم سارة)،عمارية بلال(أم سهام).

إنّ المتأمّل لهذه الظاهرة السيكولوجية المتفشية في المجتمع العربي عامة،وفي الجزائر بصورة أوضح،يستشعر حجم التحدي الذي اقتحمته المرأة المبدعة،ولاشكّ أنّها كانت على دراية بخطورة الأهوال وحجم الصّعاب التي تلاطمها،غير أنّها سارت قدما وبخطوات ثابتة تشقّ طريقها نحو هدفها المنشود،ألا وهو كسر التابو الاجتماعي القاهر والكابت للتحرّر والإبداع،وحقيقة قد تمكّنت الكثيرات من إسماع أصواتهنّ،والتعبير بصدق عن أخواتهن اللائي حرمن من أبسط حقوق الإنسان،هذه فئة قليلة من المحظوظات اللواتي اتّكأن على سواعد مثقّفة ومتفهّمة أيضا،من أمثال:جميلة زنير،وربيعة جلطي،وزينب الأعوج،غير أنّ غالبية المبدعات قد كسرت أحلامهنّ وركنّ إلى اليأس والإحباط.

---

[1]. يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص 52

[2]. المرجع نفسه،ص 56

[3]. نفسه،ص 57

5 . مصير الإبداع النسائي الجزائري:

إنّ استمرار الحياة الفنية في وسط تغلّبت عليه العادات البالية،ولا زال ينظر إلى المرأة نظرة دونية قاصرة،وبأنّها موضوع الرّجل الذي يتحدّث فيه،فكيف أن تتحوّل إلى متحدّث في مواضيع،ربّما يكون الرجل أحدها،هو أقرب إلى المستحيل من الممكن.وبنظرة واقعية على سير ومسارات شواعر الجزائر المعاصرات تتبدى المحن التي وقعن فيها،فأغلبهن يجدن أنفسهنّ بين مفترق طريقين،والقلة القليلة من ابتسم لها حظ الشعر.

فأمّا الأغلبية قسم منهن يؤثر السكينة والتضحية بأحلامهن لمواصلة الحياة،تحت ضغوط عاطفة الأمومة وسلطة العائلة والمجتمع الذكوري،فأين هنّ المبدعات اللواتي ملأن الساحة بحضورهن البهيج،من أمثال بوساحة،ومليكة لوشاني وجميلة بنت الجبل وفتيحة جزائري ومليكة عساس وليلى تواتي.وقسم تشبّثت صواحبه بأقلامهن،واقتنعن بأنّه على"المرأة أن تسدّد فاتورة اجتماعية باهضة كي تتمكّن من الصّمود في وجه الأعاصير،وكي تنجو بقلمها من شر الانقراض،وتواصل رحلة الكتابة الشاقة والشّائقة معا،من هنا ينبغي تقدير التضحيات الجسيمة التي قدّمتها شاعرات كنادية نواصر،وحبيبة محمدي،ونصيرة محمدي،ومي غول،وزهرة بوسكين..لأجل البقاء على قيد الحياة الإبداعية[1]"،فكثيرات دفعن سعادتهن الزوجية مهرا للبقاء في بيت الكتابة الإبداعية.

وأمّا القلّة القليلة فقد وجدت من يكمّل دينها وإبداعها،ولكنّهن قليل،فنجد ثنائيات زوجية سعيدة حملت هموم الحياة والكتابة معا،ومن هؤلاء نذكر:زينب الأعوج/واسيني الأعرج،ربيع جلطي / أمين زاوي،جميلة زنير/إدريس بوذيبة،أحلام مستغانمي/جورج الراسي،سهيلة بورزق/رابح فيلالي...

ج . مواضيع الشعر النسائي

لم تعد مملكة الشعر المعاصر تلك التي سلاطينها رجال،والنّساء جواريها،خاصة مع إرهاصات شعر التفعيلة وقصيدة النّثر،حيث اقتحمت المرأة العربية المعاصرة أسوارها،واعتلت عرشها،وحقّقت الريّادة مع الشّاعرة العراقية"نازك الملائكة"،صاحبة قصيدة"الكوليرا"عام 1947 قبل ديوان السيّاب

[1] . يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص 54

بقليل.أمّا الشاعرات الجزائريات فقد تجاوزن محنتهنّ مع مبروكة بوساحة وجميلة زنير،وأحلام مستغانمي وغيرهن،فوجدن في شكل شعر التفعيلة وقصيدة النثر فضاء يتماهى ووعيهن في تجاوز السلطة الذكورية،التي طالما أقامت سلطانها اللغوي على النموذج التقليدي ذو الشطرين،ومن ثم أتاح رفض هذا الشكل لهن أفق شعري يعد بممارسة أكثر حرية وانفتاحا على الأجناس الأدبية المختلفة،فمن خلال تتبّع دواوين الشواعر يظهر بجلاء مقدرتهن على التنقل بين أنواع القصيدة،الغنائية والدرامية،إضافة إلى التنويع في الأشكال والمضامين،غير أنّ اللافت هو تواتر المرأة وحضورها في قصائد الشعر النسوي الجزائري على معظم الدواوين،إن على مستوى الموضوع أو العنوان،من مثل:"ساحل وزهرة"لزهرة بلعاليا،امرأة المسافات وأشياء الأنثى الأخرى لنادية نواصر.أمّا الأغراض فتنوّعت بين شعر الغزل والرّثاء والوطن والمديح والطّفولة ومعاناة الأنثى بشكل كثيف.

ويحاول الناقد عصام بن شلال تصنيف الشعر النسوي"وفقا للإيديولوجية والأفكار التي تحملها النصوص الشعرية للشاعرات الجزائريات،معتبرا أن كل النصوص الشعرية التي تكتبها المرأة والتي تصب في خانة الشعر على طريقة الفحول،لا يمكن تصنيفها ضمن ما يسمى بالشعر النسوي،لأنها لا تدافع عن قضايا المرأة حتى وإن كانت كاتبته امرأة[1]".فهو يدعو إلى ضرورة التطرق إلى مواضيع مستجدة لتطوير الأدب النسوي،خاصة ما يتعلّق بشؤون المرأة،كمشاكل المرأة العاملة والتحرّش الجنسي والمتاجرة بالنساء،وعدم حصر الشعر في الحرية الجنسية،ومن أبرز تيمات الشعر النسوي الجزائري.

1 . تيمة المرأة

من شواعر الجزائر اللائي سخّرن أقلامهن لقضايا المرأة،الشاعرة بلعاليا،حيث أنّ أشعارها"تعالج موضوعات شتّى،تهم المرأة الريفية البسيطة التي تخبز كسرة الشعير وتغسل الثياب بيديها السمراوين،وتبقَى وفيّة لفارس الأحلام الذي قد لا يأتي،كما تعالجُ موضوعات تهم المرأة الباريسية

[1]. ز.زبير،مقال:على الشاعرة تناول القضايا المستجدة،موقع المساء،نشر في:2019.10.23،اطلع عليه في:02ماي 2020

الشقراء (المتحررة)من كل القيود[1]".تقول الشاعرة،وهي تصف المعاناة الشعرية لحظة الكتابة،في ظل الحياة القاسية في مجتمع ذكوري،قد أوكل إليها مهمات معلومة،تتساءل عن الإمكانات المتاحة لديها،وأحدها وأد بوحها:

ماذا لو..أتيت يا قصيدة ؟

وكنت أصنع الطعام مثلما

يريد آدم

وتشتهي أمعاؤه العنيدة ؟

أو كنت آخذ

برفقة النساء الصالحات..القانتات..

درس مكر..أو..

مكيدة ؟

ماذا لو....

أتيت يا قصيدة ؟؟

ورغوة الصابون في يدي..

وجيش من ثياب ظالم..

عليَّ أن أبيده ؟؟؟

أو كنت حينها أصب الشاي للضيوف

وأسمع برفقة الأصحاب

ما تقوله الجريدة

هل كنت أهرب من زرقة الجدران-في الصالون

1. فرحات جلاب،مقال:الجزائرية زهرة بلعاليا..الشعر كصوت للحياة،موقع الجزيرة،الجزائر،في:2013.06.03

من جرائدي

ومن عوائدي

لألبس انتكاسة جديدة

أم كنت أغسل الحروف كالثياب

وأغلق بوجهك القمئ ألف باب

وأخنق/مشاعري..البليدة ؟؟[1].

وقد تصدّت الشاعرة"زهرة بلعاليا"لكافة أشكال التّعالي على المرأة والحط من قيمتها،واحتكار سلطة الأدب والفحولة العربية التقليدية من طرف الذّكر،معلنة انتهاء صلاحية العلامة العربية العتيقة،وبروز جيل من الشاعرات الشابات بإمكانهن اللعب على أدوار البطولة فيما تعلّق بكلّ ما هو فن وإبداع،إذ تقول في قصيدة"دفاع":

وعندما حاولت أن أقول:لا

لهمسة خبيثة..

ونبضة..تضج بالكذب

حاربني بتهمة الرّداءة..

وقال في غضب:بأنّه سيقضي كلّ عمره..

مدافعا..عن حرمة التاريخ.. /والموسيقى../والأدب [2]

2 . تيمة الحب

كان للغزل نصيبه في شعر المرأة،وتمكّنت من خلاله البوح بمشاعرها،والإفصاح عن لوعة قلبها وحرقته من جرّاء لظى العشق والهيام،وإظهار الحنين،والرغبة في الوصال،ونذكر منهن الشاعرة"نادية

[1]. زهرة بلعاليا،ساحل وزهرة(شعر)،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،د ط،الجزائر،د ت،ص 45-46

[2]. المصدر نفسه،ص 14

نواصر"،تبوح بأنبل شعور إنساني إلى رجل نسبت إليه أسباب الجمال والتألق فيها،تقول في قصيدة"مولاي فوّضت أمري إليك":

أنا يا حبيبي،أنا لو أنا،

أزف إليك مع العام إني،

أزف إليك ورود الهناء

فلولاك ما صار شعري جميلا

وجسمي خرافة

وأيكة صندل

وصوتي نايا

ووجهي قمرا

وعيناي بحرا

وحسّي كوقع المطر

وفكري امتدادا إلى زمن الشّعر[1]

وتعدّ أحلام مستغانمي من رائدات الشعر الجزائري وأشجعهن،خاصة إذا ما تعلّق الأمر بموضوع الحب،حيث نلفي مصارحة عجيبة لأفعال العشّاق وأساليبهم،تعرض كل ذلك وهي تطالع بعض المذكرات القادمة إليها عبر البريد،منتشية بضحايا همساتها عبر أثير الإذاعة،حيث تقول:

المذكّرة الثانية

اليوم في حقيبتي مجموعة البريد

رسائل أزهو بها

بلونها،بخطّها،بنوعها الفريد

فواحد بنية المراسلة

[1]. نادية نواصر،امرأة المسافات:شعر،اتحاد الكتاب الجزائريين،ط 1،الجزائر،2003،ص 64 . 65

وواحد يهوى هنا المغازلة

وثالث يحتال كي يراني

لأنّه من همستي أصبح لا ينام[1]

3 . تيمة الوطن

وتقول نادية نواصر في حب الوطن الذي سيطر على كيانها،ويتغلّب على وعيها وذاكرتها،وتمثّل ذاك التواصل بينها وبين الأرض والانتماء إليها،إلى حد التمازج بين ذاتها وأرض الوطن:

آه...يا وطني يعشوشب في وريدي

عشقك...

وتلتف طحالبه لتطوّق

نبضي...

يكتسح بحرك مساحات الذّاكرة...

ويترسّب زبده في عمق الروح

ويمتزج بطوب الأرض،

فحرفتي حبّ الوطن

ومهنتي عشق سواحله وحدوده

وراتبي الفرح لفرحه...

يختصر عشقك في مساحات العمر/ومسافاته...[2]

4 . تيمة الوجود

وتبحث الشاعرة عن محل لقول العالم من خلال زاويتها التي تحسه من خلالها،فتزن الوجود لحظتها من خلال افتراضها الذّاتي لسقوطها.إذ"تفتح الشّاعرة الجزائرية نوّارة لحرش فضاء ديوانها

1 . أحلام مستغانمي،مذكرات أحلام مستغانمي،موقع كلمات

2. نادية نواصر،امرأة المسافات،ص 47-48

كمكان لا يعوّل عليه"كمحاولة للعود إلى تخوم المؤانسة في الذّات الأنثوية وهي تشكل خبايا عالمها المندس بين كلمة ومعنى وغصّة دفينة في قصيدة تحاور الوجود وتبث هواجسها في أسئلة الإحراج الإنساني الذي يقترب من شعرية وجودية تمتح من اختلاجات نسوية[1]"،فتقول في قصيدة"شجر المعنى":

لو مَرّة سقطتُ سهوا
من شجر المعنى
كيف للعصافير
أن تفتح قميص الرفرفة
في أمزجة السماء؟
كيف لها أن تربّت على
غيمة تؤثّث خدوش الأمكنة[2].!

5 . تيمة الطفولة والبطولة

ومن بين رائدات الشعر النسوي في الجزائر،الشاعرة عمارية بلال(أم سهام)،التي تغنّت بالطّفولة من أبناء الجزائر،أولئك الصّغار بأجسامهم العظام بتضحياتهم لأجل تحرير الوطن،لتبشّرهم بغد أفضل،ومن جملة ما قالت في حقّهم قصيدة"عصافير القصبة":

عيونهم مسيّجة
بالزّمن الأخضر
وعطر السّنابل
هي براءة الطفولة
هي الفراشات الملوّنة

[1] . عبد الحفيظ بن جلولي،مقال:الوجودية النسوية في ديوان"كمكان لا يعوّل عليه"لنوارة لحرش،في:2017.02.28

[2] . نوارة لحرش،كمكان لا يعول عليه:شعر،منشورات الوطن،ط1،سطيف،2016،ص 7

بعشق البلابل

ما أعظم أطفال بلادي[1]

هذا،وقد جرّبت شواعر الجزائر مختلف الأشكال الشعرية العربية المتاحة قديما وحديثا،غير أنهن جعلن من قصيدة النثر جنسا شعريا لطيفا-حسب تعبير يوسف وغليسي-أنسب للشاعرة،حيث قدمت أغلبهن قصائد بديعة وجميلة بقالب"النثيرة"،كما استطاعت كثيرات من نظم قصائد لطيفة ومترنمة على منوال الشعر الحر،غير أن القليلات من مجاراة الشعر العمودي كالشاعرة"مبروكة بوساحة"بحكم ريادتها للشعر النسوي،واتصالها بشعراء كبار كمحمد الأخضر السائحي،غير أن في حديث المثقفة السعودية للناقدة"آمنة بلعلى"بشعورها بفقدان أنوثتها عند حديثها بالعربية الفصحى[2]،ما يشي بتعارض الأنوثة مع الشعر العمودي المرتبط بالفحولة،وهذا ما قد يهدّد الشاعرية النسائية،ويعيد كثير من المبدعات إلى التقوقع والشك في قدراتهن الأدبية.

وبرغم شجاعة شواعر الجزائر المعاصرات في اقتحامهن لعالم الشعر والأدب عامة،وتمكّنهن من التعبير عن أحاسيسهن باللغة العربية،إلاّ أنّ الكثيرات لازلن يقفن دون هذا التابو،واتّجهن إلى اختراقه بلعبة أخرى،تمثّلت في لعبة اللغة،إذ تحوّلت كثير منهن إلى اعتماد اللغة الفرنسية أداة للتعبير عن أفكارهن وأحاسيسهن،واعتبرنها ملجأ منيعا يلتجئن إليه،هربا من سيف الذّكورة العربي،وسلطة المجتمع ورقابته السليطة.

[1]. أم سهام عمارية بلال،أبجدية نوفمبر:شعر للفتيان،الطباعة الشعبية للجيش،ط 1،2007،ص 31

[2]. ينظر:يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص 176

خامسا . الشعر الجزائري المكتوب بالفرنسية

تعدّ الكتابة بغير اللغة العربية ظاهرة شائعة في كثير من البلدان العربية،فهي تمثّل إشكالية انتماء الأدب العربي المكتوب بلغة أجنبية،"وهنا نذكر قضية الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في بعض الدول العربية،حيث نعلم أنه في مصر وسوريا ولبنان لا زالت الثقافة الفرنسية تحتفظ بمجموعة من المعجبين بأدبها في تلك البلدان[1]"،إنّ إشكالية اللغة الفرنسية في الجزائر عميقة تعود إلى الظروف التاريخية المتّصلة بالاستعمار الفرنسي،الذي ضرب بأطنابه وتغلغل في ثقافة المجتمع الجزائري،وفرض تبعيّته الثقافية عليه،بحيث صارت نظرية ابن خلدون"المغلوب مولع بالغالب"تصدق عليه،كما أنّ هناك كتّابا عالميين كتبوا بغير لغتهم الأصلية،إلا أنه لم تطرح إشكالية التعدّدية اللغوية بنفس الحدّة التي طرحت بها في المغرب العربي،وخصوصًا في الجزائر،"ولطالما تساءل النقاد في المغرب العربي،وخاصة في الجزائر والمغرب وتونس،عمّا إذا كان الإبداع المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية يصنف ضمن خزانة الأدب المغاربي؟وهل تعتبر اللغة العربية شرطًا ضروريًا لهذا التصنيف؟وفي أية ضفة يتموقع هذا الأدب؟[2]".

ويزداد الوضع تعقيدا إذا تعلّق الأمر بلغة أخرى،لا تجيدها غالبية المجتمع كما هو الواقع في الجزائر،وترى الكاتبة العراقية سعاد محمد خضر أنه"ليس من الصّواب أن نقول:إنّ الأدب الجزائري عربي أو بربري أو فرنسي فقط،وإنّما هو أدب جزائري مضمونه يعكس تقاليد وثقافة وحياة فئات الشعب الجزائري المختلفة،ولكنّه مكتوب باللغة الفرنسية،وتعتبر الجزائر وأدبها تجربة فريدة في تاريخ الآداب القومية[3]".وبحسب النّاقدة العراقية،فإنّ الجزائر تجربة خاصة،نظرا لتعدّد اللغات المعبّر بها عن آمال الشعب الجزائري وآلامه،تعبيرا أصيلا،نظرا للظروف التاريخية والتكوين الاجتماعي المتنوّع له.

لقد ورث الجزائريون،من الاستعمار الفرنسي،واقعا متشظيا،مليئا بالأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية،إضافة إلى المحظورات الاجتماعية والتابوهات،كلّها قنابل تفجّرت غداة رحيل

[1] . حسن المنيعي،أدب المغرب العربي المكتوب بالفرنسية،مجلة دعوة الحق،عدد 100،المغرب.

[2] . رضوان السائحي،الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية وإشكالية الانتماء،بتاريخ:2019/02/05 الساعة:3:51موقع فكر ماغ

[3] . سالم المعوش،الروائي أمين زاوي وإعلانات المسكوت عنه،دار النهضة العربية،ط 1،12012،ص 361

الاستعمار،وقد حاول الأدباء الجزائريون التعامل مع هذا،فتعدّدت لديهم أدوات التّعبير واختلفت،"إنّ هذا التمزّق الفكري والصّراع السياسي والتوتّر اللغوي(العربية والفرنسية والأمازيغية وحتى الدعوة إلى إحلال الإنجليزية محل الفرنسية نكاية في دعاة الفرونكفيلية)،والرفض الاجتماعي البائس،والتبرّم من الواقع المنحط،واتّساع مساحة الشّقاء.كان ذلك قد تجلى في الإبداع الشعري لهذا الجيل الحائر[1]"،حيث تبدو ملامح شعر جزائري مختلف ومضطرب،يفتقد إلى تراث شعري يستند إليه،فكان اليتم و"مأزق الهوية هو القاسم المشترك بين التجارب الشعرية داخل هذا الإطار الجغرافي،وإن تفاوتت حدّة هذا المأزق من قطر إلى آخر،وبخصوص تنوّع المشاهد في التعبير الشعري:الكتابة بالعربية الفصحى،وبالعامية وبالفرنسية وبالأمازيغية[2]"،وبهذا تنوّع المشهد الشعري الجزائري،وتشتتت مواهبه،ولم يكتب له تأسيس لبنة حقيقية لشعر جزائري معاصر،وقد انجرّ عن هذا ضعف النقد الموجه والمطور له.غير أن المؤكّد أنّ جميع أقلام الشعر الجزائري قد وظّفت في خدمة المجتمع،ورفع الغبن عنه.

ونحن أمام هذا الإشكال الحضاري الذي عرفه الأدب الجزائري عامة،والشعر خاصة،وجب علينا أن نعرّف ببعض الشعراء،ممن اتخذوا غير اللغة العربية وسيلة للتعبير عن أنفسهم وشعبهم،ونماذج من أعمالهم وأفكارهم،والتّطرق إلى أهم الأسباب التي سارت بهم في ذلك المسار،وما هي الإضافات التي قدّمها هذا اللون الشعري للثقافة والمجتمع الجزائريين؟وما هي ردود هؤلاء حول هذه الاختيارات التي كانت في كثير من الحالات إجبارية ؟.

لا شكّ أنّ المدّة التي أمضاها الاستعمار الفرنسي بالجزائر كافية لتحقيق أهدافه الاستيطانية،حيث ولدت أجيال عديدة،ولم تر غير الغريب يحكم البلاد والناس،هذا الأجنبي الذي سخّر كل قواته لأجل طمس هوية الجزائريين،وعكف على تغيير ديموغرافية الجزائر عبر استجلاب شعوب أوربا،فمذ"وطئ الفرنسيون الأرض الجزائرية أخذوا يخرّبون القيم الروحية هناك،فصدّوا الشعب الجزائري عن الثقافة العربية بجعل حواجز بينه وبين إخوانه العرب شرقا وغربا،وفرضوا ثقافتهم حتى يقتلوا اللغة العربية لما

[1] . أحمد يوسف،يتم النص،ص 95

[2] . المرجع نفسه،ص 270

فيها من خطر على بقائهم في الجزائر[1]"،إذ جعلوا التعليم حكرا على الفرنسيين،وبعض أبناء الوجهاء ، بينما ترك عامة الشعب بدون تعليم،واضطر الجزائريون إلى تعليم أبنائهم لغة الأجنبي بدوافع اقتصادية،لأنها كانت تمثّل لغة التّحضر،ولغة العلم والتقنيات،ومن ثمّ تسلّلت إلى عالم الفكر والأدب،وبهذا"نجحوا في نشر اللسان الفرنسي،إذ اتّصل الشعب بأدبهم من شعر ونثر وقصة[2]"،حتى صدم أبناء المدن،والمناطق التي تغلغل فيها المستعمر،بعجزهم عن التعبير بلغتهم،ما شكّل عقدة لديهم ظلّت تلازمهم طوال حياتهم.

أ . إشكالية الهوية

يعتبر الكاتب أحمد منور الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية،أحد التناقضات التي أفرزها الاحتلال الفرنسي للجزائر،ويتمثّل هذا التناقض في كونه ظاهرة ثقافية مناهضة لإيديولوجية الاستعمار،حيث استعمل الكتّاب لغة المحتل لمقاومة الاحتلال،وهي ظاهرة تقتسمها الجزائر مع كثير من الدول الإفريقية والأسيوية،التي تعرّضت للاحتلال الفرنسي أو البريطاني أو البرتغالي.إنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية،قضية دار حولها لغط كبير،وسال فيها حبر غزير،وهذا لتحديد هوية هذا الأدب،هل هو أدب قومي جزائري؟أم فرنسي؟أم أنّه أدب لا جنسية له ؟[3].

هناك رأي يتّجه صوب أنّ هذا الأدب فرنسي،باعتبار اللغة التي كتب بها،وهم بهذا يلتقون مع مقولات مدرسة الأدب المقارن الفرنسية،التي تنفي الحدود القومية للآداب،ولا تربطها بالحدود السياسية والجغرافية،"ففي عام 1953 قامت مجلة الأخبار الأدبية باستفتاء حول هذا السؤال:هل هناك مدرسة أدبية شمال إفريقية؟وواضح من السؤال أنّ واضعه يتصوّر أن الأدب الذي ينتجه كتاب شمال إفريقيا باللغة الفرنسية إنما هو جزء من الأدب الفرنسي،ولكنّ يتميّز بطابع خاص يجعله خليقا

[1] . محمد الطمار،تاريخ الأدب الجزائري،ص 278

[2] . المرجع نفسه،ص 278

[3] ـ أحمد منوّر،ملاحظات حول وضع الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسيّة في الوقت الرّاهِن،تاريخ الإنشاء:2018/04/01 الساعة:20:16،تاريخ الاطلاع:2020/11/09 الساعة:12:09،موقع الأنطولوجيا

بأن يعدّ مدرسة قائمة بنفسها من مدارس الأدب الفرنسي[1]"،وبهذا يكون هناك ظلم لآداب الأمم التي تتكلّم بلغة الدول التي استعمرتها في وقت ما.ونحن نتحدّث عن أمّة جزائرية تتحدّث بلسان عربي مبين،غريبة عنها الفرنسية تمام الغربة،كما أنّه ليس كل الشعب يفهم اللغة الفرنسية،ويستعملها في يومياته،إنّ نسبة هذا الأدب إلى فرنسا . باعتقادنا . يجانب الصواب ويجافيه.

وهناك من يعدّه أدبا جزائريا نظرا للروح التي تسري فيه،أمّا"اللغة الفرنسية،ارتبطت في المغرب العربي بموقف احتلالي وبالتالي غير إنساني.ولهذا فالتعامل الجزائري مع اللغة الفرنسية لم يكن تعاملا انفتاحيا لأن الانفتاح ينبع من الاختيار،ولهذا حملت اللغة صفة الغزو[2]"،وما كان للفرنسية أم تتواجد في كتابات العرب عامة والجزائريين خاصة،لولا وجود الاحتلال الفرنسي بمنطق القوة،فإشكالية نسبة هذا الأدب إلى اللغة والعرق يفصل فيها النص نفسه.فنصوص الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية شعرا أو نثرا تعبّر عن واقع جزائري،إنّه بحق يستلهم ثقافة المجتمع الجزائري،ويصوّر كل عاداته وتقاليده الرّاسخة في وجدانه،لقد عمل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية على نقل صورة حقيقية وصادقة،عن الحياة التي كان يعيشها المجتمع الجزائري،بل راح يرسم له الطّريق ويعينه عل تحقيق أهدافه،للخروج من مظلة الاحتلال الضيّقة،إلى نور الشمس والفضاء الفسيح.

إنّ القارئ لروايات محمد ديب(الدار الكبيرة،الحريق،النول)،وديوان مالك حدّاد(الشّقاء في خطر)،وأعمال كاتب ياسين،وغيرهم،يدرك أنّ مضامين هذه الأعمال كانت نابعة من ثقافة جزائرية،تضيء واقعا جزائريا،فكثيرا ما تعلّقت أعمالهم بالثورة،وكشفت القهر الذي سلّط على رقاب الشعب الجزائري،إنّ هذا الأدب في نظر محمد ديب"أدب قومي يظهر في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة.غير أن هذا الأدب يكتب باللغة الفرنسية في بلاد ذات تراث ثقافي إسلامي لا تزال تحاول،ولو في العناء،أن تقدّم إنتاجا باللغة العربية[3]"،فهو قد استعار اللغة الفرنسية ليعبّر"عن مضمون

[1] . محمد ديب،ثلاثية(النول،الحريق،الدار الكبيرة)،ترجمة:سامي الدروبي،دار الوحدة،بيروت،1985،ص 5

[2] . عز الدين المناصرة،المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع،د ط،1996،ص 84

[3] . المصدر السابق،ص 5

جزائري وواقع وطني الأمر الذي يجعل منه أدبا محليا وطنيا[1]"،فكيف لا يحقّ لهؤلاء الأدباء الذين عبّروا بصدق عن قضايا شعبهم بالطريقة التي أسعفتهم،أن تدخل أعمالهم عالم الأدب الجزائري؟إنّه لمن التّعسّف الحكم على هذا الأدب بالطّرد من ذاكرة أمة،لطالما عبّر عنها باحترافية وموضوعية عالميتين.

بينما يذهب فريق ثالث إلى تصنيفه بأنّه أدب آخر،أدب بلا هوية،ودليلهم في ذلك،أنّه لا تصحّ نسبته إلى البلد الذي ينتمي إليه الكاتب،لأنّه أدب غريب عنه لغة وقرّاء،كما لا تصح نسبته إلى البلد الذي تنتمي إليه لغة الكتابة،لأنه غريب عنها واقعا وانتماء،ولا رابط ينهما سوى رابطة اللغة الذي كتب بها.في الحقيقة تطفو إشكالية هوية هذا الأدب بحدّة،ولا يؤدي إثارتها إلّا إلى التعجيل برمي التّراب فوقه،بحيث انتفت كل دواعي وجوده المقنعة.

هذا،وإن تضاربت الآراء حول هوية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية،غير أنّ الثابت والمتّفق عليه أنّه قد خدم القضية الوطنية أيّما خدمة،واعتمده أصحابه"بمثابة سلاح دعائي لمناهضة الاستعمار،أو منشور كي يعرض على أبناء الوطن الاستعماري ما يرتكبه الأبناء من بشائع في المستعمرات[2]"،ولعلّ الصّواب يكمن في اعتبار الفرنسية"غنيمة حرب"،كما يشاع عنها،وتقول آسيا جبّار أنّها تعلّمتها كي تسرق شيئا من عدو الأمس،الذي طالما سرق الكثير،بل سرق مدنا بأكملها[3].

ب . دواعي الكتابة بالفرنسية

مما لاشكّ فيه أنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية،كان بمثابة الدّواء الأخير لدى الجزائريين،ولكنّه في الوقت نفسه قد مكّن الجزائريين من التعبير عن ذواتهم،وإذا أردنا البحث في الأسباب التي دفعت بالمثقفين الجزائريين إلى اختيار لغة العدو للتعبير بها،لوجدناها في الغالب الأعم تاريخية مرتبطة بالاحتلال الفرنسي،الذي لم يدّخر جهدا في الرّفع من شأنها،وتعزيز مكانتها،حتى غدت مرغوبة لدى الجزائريين.ولعلّ الأعمال الأدبية التي كتبت قبل سنة 1950،كانت في أغلبها

[1] . عبد الله الركيبي،القصة الجزائرية القصيرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،1983،الجزائر،ص 249

[2] . محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996،ص 118

[3] . المرجع نفسه،ص 138

تسير في ركاب الاستعمار،تروّج لمشروعه الحضاري ،ومتماهية مع أفكاره،حيث كان أدباء هذه المرحلة مؤمنون بالجزائر الفرنسية،متحمّسون لفكرة الإدماج،ومن هؤلاء نذكر:عبد القادر حاج حمو،ورابح زناتي،ومحمد ولد الشيخ،ونعتقد أنّ أدب هؤلاء،وإن صحّ نعته بالاندماجي،إلا أنّه يجوز لنا القول بأنّه كان موجّه لقارئ فرنسي أوربي،بحكم الأمية الضاربة أطنابها لدى معظم الشعب الجزائري.أمّا أدب ما بعد 1950 فقد تلوّن بلون الثورة التحريرية،حيث كانت الأعمال الأدبية تصوّر ملاحم الأبطال في الجبال،ومعاناة الأهالي في القرى والمداشر،لقد كان أدباء هذه المرحلة صوت الشعب والثورة بحق،ومنهم:جان حمروش،مولود معمري،نبيل فارس،مالك حداد،كاتب ياسين ومحمد ديب[1].

أمّا السبب الآخر،فنعتقد بأنه لا يغادر سابقه،بحيث تحكمه ترسّبات الثقافة الفرنسية التي لم يستطع بعض الأدباء التحرّر من قيدها،"و قد ظل هؤلاء الكتاب في معظمهم معجبين كل الإعجاب بالحضارة الفرنسية،بوجه خاص،والحضارة الغربية بوجه عام جاهلين بالتاريخ العربي غير ملمين بمعالم الحضارة الإسلامية،إذ أنى لهم أن يدركوا شيئا من ذلك وهم محرومون من الإلمام الكافي بلغتهم التي بواسطتها يطلعون على التراث العربي وكنوز حضارته الغنية بمعطياتها الإنسانية إطلاعا حقيقيا خاليا من الشوائب والشرور[2]"،ولا يمكن تفسير هذا الارتباط بها إلاّ بولعهم بها،مهما حاول أصحاب الثقافة الفرونكوفيلية إنكار ذلك،والتملّص من هذه المسؤولية،تحت ذرائع مختلفة كطبيعة التّكوين،أو جمالية اللغة الفرنسية وقدرتها على التعبير بشكل أفضل،أو تحت مسعى الشهرة والعالمية،أو"كثرة المحظورات الرّقابية في العالم العربي أمام الكاتب،وانكماش حركة النشر والقراءة،بينما ازدهرت هذه الأمور بشكل ملحوظ في فرنسا[3]".وتعدّ الفرنسية ملجأ لأديبات الجزائر،اللائي ينشدن التّحرّر من رقابة المجتمع،وقد حاولت آسيا جبّار ترجمة مسرحيتها(الفجر الدامي)غير أنّها فشلت في إعطائها روحا عربية،"وكأنّه من الصّعب عليها أن تعود من منفاها داخل لغة أوروبية إلى لغتها التي من المفروض أن تكتب بها[4]".ومن

[1]. محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ص 104

[2]. مرتاض،عبد الملك،نهضة الأدب العربي في الجزائر (1925-1954)،الجزائر،ش.و.ن.ت،ط 2،1983،ص 26.

[3]. المرجع السابق،ص 12

[4]. السابق،ص 136

أدباء جيل الاستقلال الذين اختاروا الفرنسية للتعبير نذكر:مليكة مقدّم،أمين زاوي،عبد النّبي عبد الرشيد وياسمينة خضرا(محمد مول السهول).

ج . مصير الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية

لقد شكّل هذا النّوع من الأدب ظاهرة طارئة وغريبة في تاريخ الأدب الجزائري،والمعروف عن الكتّاب بالفرنسية كانوا يستهدفون قارئا فرنسيا،أو أوربيا بصفة عامة،ومعظمهم اتّخذ من باريس مقاما،ومع زوال دواعي هذا الأدب،تولّدت لدى روّاده أزمة،عبّر عنها مالك حدّاد بقوله:"هذه هي مأساة اللغة.لو كنت أعرف الغناء لقلت شعرا عربيا[1]"،والذي طالما اعتبر الفرنسية منفاه،وتحت هذا الضغط والألم النّفسي،استقرّ في أذهان الكثير منهم،ضرورة العودة إلى أرض الوطن،والبحث عن قارئ مختلف،يتمثل في المثقف الجزائري المعرّب،فأخذ هذا الأدب يفقد مكانته لدى القرّاء،فأخذ بالانسحاب بشكل تدريجي من الحياة الأدبية الجزائرية،مع بزوغ فجر الاستقلال.

لقد كتب"كاتب ياسين"جلّ أعماله بالفرنسية،ويتحدّث عن كتاباته الجديدة قائلا:"بدأت الكتابة بالعامية منذ خمس عشرة سنة،وانقطعت عن الكتابة بالفرنسية [2]"،وقد حاول تطويع الفصحى في مسرحياته،لكنّه تعثّر،يقول في هذا:"أرغب بتصحيح فكرة عني حول اللغة العربية وهي تتعلّق بكوني أفضل مدافع عنها،أرغب بخدمتها،لا بقتلها[3]"،ويعتبر رشيد بوجدرة من الأدباء القليلين الذين كان لهم تكوين لغوي مزدوج،بحيث كان يتقن اللغتين العربية والفرنسية،فاستطاع بعد هذه الأزمة التي أصابت الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية أن يواصل الإبداع ممتطيا الجواد العربي،ويعبّر عن هذا بقوله:"إما أن أنتقل إلى العربية وأتابع الكتابة فيها أو أكف عن الكتابة وأنتحر[4]"،ولعلّه كان موقفا أدبيا شجاعا،بحيث اختار الاستمرارية في العطاء على الترجّل،وعبّر بقناعة وعبقرية كبيرتين عن تحوّلات هذا الأدب بعد أزمته،وقد غيّب الموت الكثيرين،ومنهم:مالك حداد سنة 1978،ثم مولود

[1] . محمد ديب،ثلاثية(النول،الحريق،الدار الكبيرة)،ص 6

[2] . محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ص 109

[3] . المرجع نفسه،ص 112

[4] . نفسه،ص 129

معمري سنة 1987،واغتيل الطاهر جاووت سنة 1993.أمّا الكاتبات النّسويات فقد استنشقن عبق الحرية،فرُحن يعبّرن عن أنفسهنّ بلغتهن العربية بكل شجاعة،كما هو الحال مع أحلام مستغانمي ونصيرة محمدي وربيعة جلطي وغيرهن.

د . نماذج من الشّعر الجزائري المكتوب بالفرنسية

ويعتبر الشاعر"محمد ولد الشيخ [1]"من أوائل الشعراء الجزائريين الذين كتبوا شعرا بالفرنسية،حيث تراوحت أعماله بين 1930 . 1938 ،ومن قصائده"أغنية الياسمين" chant pour Yasmine، وقصيدة"الكرة الملثّمة Le bal masqué"التي منها هذه الأسطر:

Le bal masqué"
c'est bal masqué cette nuit
Les couples joyeux se meuvent
Les confetti légers Pleuvent
Dans la lumière et le Bruit
Rose frémissante, jette-
A qui donc? Sa pâquerette.
Quel masque se prévaudra
De la fleurette enlevée
A ton sien, petite fée
Lorsque l'aube reviendra? [2]

وبعد ترجمتها بالعربية،تكون معانيها كالآتي:

المرقص المقنّع

هو المرقص المقنّع هذا المساء

الأزواج يرقصون في ابتهاج

[1] . محمد ولد الشيخ،شاعر وروائي من مدينة بشار،ولد سنة 1905 . 1938،له رواية"مريم بين النخيل"ومسرحية "شمشون الجزائري"،رواية"عذراء الدوار"و"تحيا الجزائر" لم تطبعا.

[2] Ahmed lansari ,La critique algerienne de lentre deux guerres,horizons maghrebins- n 19, 1991

تتهاطل الورود الملونة

في الضوء والضوضاء

وردة مرتجفة،تقذف

لمن إذا؟زهرة الرّبيع

أيّ قناع سيسود

من الزهيرة المقتطفة

لك أيّتها الجنّية الصغيرة

عندما يعود الفجر[1].

لقد تركت مجازر الثامن من مايو1945،أثرا كبيرا وجرحا عميقا في نفوس الجزائريين عامة،والشعراء خاصة،الذين صوّروا مأساة المدن الجزائرية،التي خرج أهلها مبتهجين بنهاية الحرب العالمية الثانية،ومطالبين بحقّهم في الحرية والعيش الكريم،غير أنّ الرّد الفرنسي كان بطريقة عنيفة،وفي الوقت نفسه كان بليغا قد فهمه الجزائريون ووعوه جيّدا،يقول مالك حداد في"يوم هو الثامن من مايو":

إذن

دوري أيّتها الأرض

واصخبي أيا رعود

لقد تركت أخطائي في غياهب قبوري

ذات يوم

كان الثامن من مايو

كم يحصل حجم الضّريبة

كي نفهم

وكم يكون عدد المعلمين لمثل هذا الدّرس

[1] . محمد ولد الشيخ،المرقص المقنع،ترجمة عبد الحفيظ بن جلولي،في مراسلة معه بتاريخ:2022/02/13

وكم عازفا نحتاج كي نستعذب الموسيقى

ذات يوم[1]

ومن قصائد الشاعر كاتب ياسين"صباح الخير"،التي يقول فيها:

صباح الخير يا حياتي

وأنت يا بأسي أيضا

ها أنذا في الحفرة

التي ولد فيها شقائي

لك يا نحسي العتيق

أحمل الآن بعض قلب

صباح الخير،صباح الخير للجميع

صباح الخير يا أصدقائي القدامى

ها أنا ذا أعود بفني

وأجد نفسي وحيدا

أعرف أنّه في هذا المساء

سوف نصعد جميعا لنغني بحماس[2]

عرف عن محمد ديب أنّه روائي،وبزغ نجمه مع ثلاثيته(النول،الدار الكبيرة،الحريق)،ومع مطلع الستينات"تحوّل إلى الشعر فنشر ديوانه الأول"الظل الحارس"،أما ديوانه التالي فقد نشره عام 1975 تحت عنوان"تشكيلات"،ثم جاء ديوانه الثالث"أومنيروس"عام 1975،و"نيران جميلة"1979،و"أيتها الحياة"عام 1987.أمّا قصيدته"أوجه الليل"،والتي يلمح بداخلها،يتجوّل في الشوارع،ويرقب أضواء النيون،ويمشي إلى جوار السيارات وهو وحيد،يتحدّث إلى نفسه يقرض الجديد من الشعر،ويحسّ

[1] . مالك حداد،الشقاء في خطر،ترجمة:عبد السلام يخلف،منشورات الاختلاف،ط 1،2005،الجزائر،ص 39

[2] . محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ص 113

بتوحّد خاص،رغم شعور الغربة،مع كل ما حوله من أناس وأشياء (وجوه،الأضواء،القطارات والسيارات،الصحف،جدران،فنادق)،التي تبدو أكثر التصاقا به في قصائده من البشر[1]،يقول:

تعود الجموع دائما إلى شكلها الأولي

ودائما في الليل

وجوه ضامرة

هناك دوما سيارات،ونداءات باعة الصحف

كأنّها تعيد ضبط العالم الغريب بالنّدم

وهكذا ترطم الجدران عند أعتاب الموت

وفنادق الحب تروي مشاعلها [2]

ويرى قاسم أنّ إبداع الطاهر جاووت يميل إلى الغموض،وليس من السّهل قراءته،وشعره في الغالب يدور حول مفاهيم مثل اللغة والهوية والمنفى،يقول في قصيدة"أمل"من ديوانه"القوس حامل الماء":

الشّعراء

وهيكل الأنوار

المشيّد من فقار ظهوركم

هل تجد في أخيرا ..

هذا الخبز الذي نبحث عنه ؟

أسمعها تصعد من فوقكم..

ضجّة الأنهار..

ومن هياكلكم المتصلّبة..

ينبجس رفضكم أن تتسلقوا..

[1] . محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ص 127

[2] . المرجع نفسه،ص 125 . 126

جدار الصمت[1]

ويحاول الشاعر عبد النّبي عبد الرشيد[2]،في قصيدته"مرآة ظلك"أن يقدّم تصوّره للعالم،وكيف يتمنّاه أن يكون،حيث يفرّق بين الحيوانات على ضخامتها،قد سخّرت لتنمية الإنسان،وبين الإنسان الذي له نزعة حيوانية،لأجل مجد وأحلام يبنيها على حساب تدمير أخيه الإنسان،إنّه بهذا يكشف للإنسان وجهه الآخر،الذي طالما ظلّ متقنّعا عنه،منافقا لحقيقته.

Le Miroir De Ton Ombre
Je suis cet angoisse du jour
Qui rêve la nuit qui essaie de faire
De défaire et de refaire le monde
A sa manière mais sans résultat hélas

Je suis pareille a ce sentier battu
que les sabots de ces animaux de traie
ont un jour trace
afin de permettre aux hommes
de l'emprunter

Quant a l homme animal
Il a cette particularité singulière
De tout détruire ce que les autres
Ont pu un jour construire
A la sueur de leur front
Avec l'effort de leur bras

je suis ce visage outrancier
qui scande l'amour
tout en continuant a y croire
malgré tout [3]

وبعد ترجمتها إلى العربية،تكون معانيها كالآتي:

مرآة ظلّك

أنا قلق هذا اليوم

[1] . محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،ص 144 . 145

[2] . عبد الرشيد عبد النّبي،شاعر جزائري يكتب بالفرنسية،من مدينة بشار.

[3] _ Abderrechid abdennebi,lorsque l'obscurité fait obstacle a la lumière ,préface / amine zaoui / édition dar el adib ,2014 ,Oran , page 19

من يحلم بالليل من يحاول البناء
هدم وإعادة تشكيل العالم
بطريقته لكن دون نتيجة واحسرتاه
أشبه هذا المسار المهزوم
لا شيء سوى حوافر حيوانات الجر
أثرهم
سيتيح للناس
الوصول إليهم
بينما الإنسان الحيوان
يمتلك هذه الميزة الفريدة
تدمير كل ما عليه الآخرون
يمكن أن نبني في يوم ما
بعرق جباههم
وبجهد سواعدهم
أنا هذا الوجه المفرط
في ترانيم الحب
مع الاستمرار في التصديق
بالرغم من كل شيء[1]

ويعبّر الشاعر عبد الرشيد،عن مأساته في رؤيته للعالم وعلاقته بالآخر،حيث يظهر كامل التعاطف مع الإنسان،فيقدّم له جميع ما يقدر عليه،فيراه سعيدا لأنّ ذلك سيشعره بالسعادة،مقتبسا ذلك من محبة النبي ونجدته للعالمين،لعلّه يستر عورته ويحميه،فيقول في قصيدة"المأساة":

LA TRAGEDIE

Je voudrais me dévêtir

[1]. عبد الرشيد عبد النّبي،مرآة ظلك(شعر)،ترجمة:عبد الحفيظ بن جلولي،في مراسلة معه بتاريخ:2022/02/13

Pour vous
Afin que vous cachiez
Votre nudité

Je voudrais m'appauvrir
Pour que vous n'ayez
Jamais faim
Ni soif
Je voudrais vous
Offrir mon corps
Pour vous protéger
Et mon âme
Pour vous soulagez
Je voudrais vous
Voir sourire
Je voudrais …
Cela me soulagera
En vous apercevant
Tel un être humain
Je voudrais faire
De vous
Mon apôtre
Mon idole
Je voudrais vous
Idolâtrer
Pour mieux vous
Aimer
Je voudrais être
Un ange
Pour voir vous
Protéger 1

وقد ترجمت إلى العربية فكانت كالآتي:

أودّ أن أخلع ملابسي
لكم
كي تعرفوا عريكم
أود أن أفتقر

1A.Aberrechid,lorsque lobscurite fait obstacle a la lomiere ,preface / amine zaoui / edition dar el adib ,2014 ,oran , page112 / 113

كي لا تكونوا
أبدا جائعين
أو عطشى
أودّ
إهداءكم جسدي
كي أحميكم
وروحي
كي أخفّف عنكم
أود
رؤيتكم تبتسمون
أود
هذا يخفّف عنّي
من خلال رؤيتك
ككائن إنساني
أريد أن أجعل
منك رفيقي
مثلي الأعلى
أريد أن
أرفع مقامك
كي أحبّك أفضل
أودّ أن أصير
ملاكا
كي أراك محميا [1]

[1] عبد الرشيد عبد النّبي،قصيدة(المأساة)،ترجمة:عبد الحفيظ بن جلولي،في مراسلة مع المترجم بتاريخ:2022/02/13

فلـه قصـيدة بعنـوان"الانفجـار الكبـير") MOURADمـراد بوربـون (أمّـا BOURBON ECLATEMENT PLURIEL):نأخذ منها هذا المقطع الذي يقول فيه ،(

Rouille, poubelles et chiens errants
Un paquet de hardes tentaculaires
Habitées par des corps surexcites
La ville tournoie
La ville a les reins brises par le soleil de midi
La ville tangue et crache ses tripes
Voir le soleil borgne a cils brules
Artère ,terrasses ,arcades, passages souterrains
Maisons éventrées , corps recroquevilles
Tracts ,impasses ,sang séché , rêves avortes
L'émergence dun monde
Et dans la tête un bidonville de souvenirs délabrés
La tempe bat le rappel du sang
La note s'étrangle l'oiseau se tait
Tout ramène au rivage des sourires en péril
Les hommes crèvent et les chiens aboient
La ville hiberne en plein été
Dans une catharsis universelle
Le ciel le plus froid au feu du souvenir
Le soleil le plus chaud au gel des patients 1

وقد ترجمت إلى العربية،فكانت معانيها كالآتي:

صدأ،قمامة وكلاب ضالة

قطعان مترامية الأطراف

مسكونة بأجساد تهيّج

مسكونة بأجساد تهيّج

كِلَى المدينة مخرّبة بشمس الظهيرة

المدينة تقاوم وتلفظ شجاعتها

1 _ poemes algeriens : espoir et parole ,recueillis par denise barrat, lierre et coudrier editeur , 1992 , p 208

شاهد الشمس عور الشمس برموش محترقة

شريان،أسطح،أقواس،ممرات تحت أرضية

بيوت مدمّرة،أجساد متكورة

مناشير،طرق مسدودة،دم جاف،أحلام مجهضة

ظهور عالم

وفي الرأس حي فقير من الذكريات المتداعية

المعبد يدق الدم المتزايد

تختنق النوتة العصفور يصمت

وكل شيء يحيل إلى شاطئ الابتسامات الغارقة في الخطر

الناس تموت والكلاب تنبح

تسبتُ المدينة في غمرة الصيف

في تطهير كوني

السماء الأشد برودة في حرارة الذكريات

الشمس الأشد حرارة في صقيع المرضى[1]

ونأخذ هذا المقطع للشاعر(جان سيناك JEAN SCENAC) في قصيدته (استقلال الجزائر ISTIQLAL El JEZAIRI)،يقول فيه:

Jour appuye sur les decombres .
Nous etions encercles dans notre exil bavard .
Vous etiez , invisibles , lesperance agissante .
Si nous tenions debout , ce netait quarc –boutes sur votre regard .
Un mot de vous et nos phrases etaient broyees .
Un mot gonfle des seves pudiques de la souffrance
_ quelle justesse alors sur nos levres ! Quel soc !
Vous etiez dans lombre larmee du soleil .

1 . مراد بوربون،الانفجار الكبير،ترجمة:عبد الحفيظ بن جلولي،في مراسلة معه بتاريخ:2022/02/13

Nous le savions . Nos palabres semblaient inutiles
Mais une sylabe parfois
Jumelle de vos songes(fille des montagnes ? Casbah ?)
Flamboyait sur nos tables
Et nous disions : voici le pain ,
Voici le jour [1]

وقد ترجمت إلى العربية،فكانت معانيها كالآتي:

النهار يتكئ على الركام

كنّا محاصرين في منفانا الثرثار

كنتم،مخفيين،الأمل النشط

إذا كنّا واقفين،فقط لندعم رؤاك

كلمة واحدة منك تسحق جملنا

كلمة تضخّم العصارات المحتشمة للمعاناة

أي دقّة إذا على شفاهنا أي صوت! [2]

هذه عيّنات من الشعر الجزائري المكتوب بالفرنسية،والمقام لا يتّسع لعرض نماذج أكثر،فهي كثيرة،إذ أن عدد الدواوين كثير،وفيما يتعلّق بالشاعرات الجزائريات اللائي كتبن شعرا باللغة الفرنسية،ذكر على سبيل المثال لا الحصر بعضهن:كوليت غرغوار المعروفة باسم"آنا غريكي"نشرت قصيدة" (Capitale Alger).وكذلك نادية قندوز نشرت قصيدة " Amel"سنة 1968،وبعدها في سنة 1974نشرت " La corde" [3].كما نشرت آسيا جبّار قصيدة بعنوان"الجزائر السعيدة " L'Algérie heureuse " سنة 1969،أمّا زهرة رابحي الملقّبة"صافية كتو"فقد نشرت شعرا بعنوان"صديق القيثار Amie githare "1979،وفي نفس السّنة نشرت كريمة تماني رجيمي شعرا

[1] poemes algeriens:espoir et parole , p 202

[2]. جان سيناك،استقلال الجزائر،ترجمة:عبد الحفيظ بن جلولي،في مراسلة معه بتاريخ:2022/02/13

[3] Jean Dejeux, La Litterature Feminine de langue Française au Maghreb , Karthala ,Paris , 1994 , p 35

بعنوان"كلمات الحياة Mots de la vie ".كما نشرت ليلى بن منصور شعرا سنة 1977 [1].وتجدر الإشارة إلى أنّ عددا ليس بالقليل من الشعراء الجزائريين،ممن كتبوا بالفرنسية،ينتمون إلى أصول أمازيغية،من أمثال:مولود فرعون ومولود معمري وجان حمروش وطاوس حمروش ونبيل فارس،وآسيا جبّار.ونشير إلى ظاهرة الاغتراب اللغوي لدى الشعراء الجزائريين،الذين وجدوا في اللغة الفرنسية ما يلبّي حاجاتهم الفكرية والنفسية،وتبقى مواضيعهم وأفكارهم أصيلة،تعبّر عن الإنسان الجزائري،وعن المجتمع الجزائري،ويجوز القول أنّ هذه الظاهرة ترفع الأدب الجزائري ولا تحطّ منه أبدا،لتحلّق به في آفاق عالمية،فيعتنقه كل مريد للحرية والخير والسلام.

[1] Jean , p 36

الفصـــل الثالث:

مقاربات نقدية معاصرة للشعر الجزائري

أولا مقاربة عبد القادر فيدوح السيميائية لقصيدة "هجو عمران بن حطان"لبكر بن حمّاد التّيهرتي

ثانيا مقاربة سامية راجح الأسلوبية لديوان"البرزخ والسّكين"لعبد الله حمادي

ثالثا مقاربة عبد الملك مرتاض التفكيكية لقصيدة"أين ليلاي؟"لمحمد العيد آل خليفة

أولا . مقاربة عبد القادر فيدوح لقصيدة"نونية بكر بن حماد التيهرتي":

يعتبر الناقد عبد القادر فيدوح من رواد النقد السيميائي في الجزائر،حيث كانت باكورة نشاطه النقدي مع كتاب"دلائلية النص الأدبي-دراسة سيميائية للشعر الجزائري"،ليقدمَه للقارئ وكله وعي بعدم قدرة القراءة الحداثية على تقديم نفسها كقراءة قارة،ونهائية للأثر الأدبي مهما تعالى أفق طموحها،إذ إن"المغامرة السيميائية في محاولتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالته إلى كومة شفرات وقرائن لا عمق دلالي وراءها[1]".وقد سعى الناقد إلى فك شفراته وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي،وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخ استفهامي تساؤلي يرفض منطق الجواب ويؤيد عبث السؤال تبعا لمشروع حر يعتمد على الاستنباط والاستدلال والاستقراء،ومن ثم فهو لا يسعى إلى إثبات،ولا يصل إلى يقين،وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل[2].ولعلّه بهذا يدافع عن طريقة عمله الحرة،والمتنوّعة المصادر.

وقد لاحظ الباحث ارتباكا مصطلحيا يؤاخذ عليه الناقد خاصة في اعتماد المصطلحين(الدلائلية والسميائية)للدلالة على مفهوم واحد،فهو لم يعتمد استراتيجية واضحة في تبنيه للمنهج السيميائي أثناء مقاربته لنص إبداعي قديم،يكتنز الكثير من الدلالات،ولعلّ مردّ ذلك هو عدم وضوح الرؤية التطبيقية لهذا المنهج الحداثي،خاصة وأنّه كان يعتمد مرجعا وسيطا،يتعلّق الأمر بكتب الناقد"محمد مفتاح"،غير أنه يظهر انفلاتا من هذا،إذ لم يلتزم بالخطة المنهجية المقترحة من طرف الأخير،والمتعلّقة باتباع مستويات تحليلية معيّنة،وتبدو عملية التحليل لديه منفلتة من كل ترتيب وتنظيم منهجيين ويتجلى هذا في إهمال الناقد للعناوين الرئيسة،التي من شأنها هيكلة العمل النقدي وتوجيهه نحو الهدف المنشود من الدراسة،وكذا العناوين الفرعية التي يفترض أن تكسب العمل دقة ووضوحا،علاوة على الغياب الكلي لترقيم العناوين،وبهذا بدا العمل يعوزه الكثير من أدوات البحث العلمي.

1 . عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ديوان المطبوعات الجامعية،وهران،ط 1،1993،ص 33

2 . المصدر نفسه،ص 33

لهذا اتّخذنا من الموازنة مرشدا في محاولتنا التقييمية لدراسة"فيدوح"السيميائية،حيث لجأنا إلى تطبيقات محمد السرغيني بخاصة،بين الفينة والأخرى لسببين؛أولهما السبق التاريخي لدراسته قصيدة "المواكب"لجبران خليل جبران سنة 1987،وثانيهما جدارته بتمثيله المقاربة السيميائية الغربية كما تلقاها من "مولينو"وأخذه بالعناصر النظرية البارثية[1]،وقد اعتمد في ذلك ثلاثة مستويات هي:الشعري والحسي،والمحايد[2]،فتعرّض على سبيل المثال لا الحصر إلى دراسة الثنائيات الضدية،وأوزان الكلمات والصور البيانية،وتكرار الأصوات،والإيقاع والوزن.كما اطّلعنا على مقاربة الناقدة"خالدة سعيد" لقصيدة(النهر والموت)لبدر شاكر السّياب سنة 1986،أطلقت عليها"دراسة نصية"،حيث قسمت النص إلى مقاطعه الأساسية،ثم دراسة دلالات الأفعال،والصورة.وقد أثارنا حجم البون في الخط المنهجي المتبع من قبل النقاد الثلاث،غير أن ما يثلج الصدر هو سعي الناقد الحثيث لإضاءة مناطق الظل في النص،ولا يضر أي الأدوات استخدمها في سبيل ذلك،ويبقى هامش الخصوصية وحرية الإبداع محفوظا للجميع.

وإذ يحاور"فيدوح"في القسم الأول من الكتاب،والمعنون ب"شفرات القصيد"نصا شعريا جزائريا قديما (نونية بكر بن حماد)بلغة المناهج النقدية المعاصرة واعتماد أدواتها الإجرائية،متسلّحا بخبراته القرائية في ميدان تحليل النص القائمة على تعدّد الأسئلة وتوالدها في حركة لولبية لا نهائية،تتحاشى الوقوع في قطعية الجواب ومحدوديته.وبذا كان الناقد في حل من أمره،ولم يتبع إجراءات المتعارف عليها في الحقل السيميائي-على الأقل-بين من سبقوه،وقد حاول الوقوف على المستويات:الصوتية والتركيبية والدلالية،وإن لم يذكرها،كما تطرّق للتناص،والمربع السيميائي،والتشاكل والتباين.

ويفتتح الناقد عمله بعرض النص المنقود،الذي لم يقدمه تحت عنوان واضح متعلق بموضوعه،بل بكنية صاحب النص(ضمير الشعر الجزائري:بكر بن حماد)على الرغم من ورود النص معنونا ب"في

[1] - محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا،ص 88

2 . المرجع نفسه،ص 87 وما بعدها

هجو عمران بن حطان"في المصدر(الشعر الوقاد من شعر بكر بن حماد[1])،ويكون بذلك الناقد قد تجاوز محطة هامة في التحليل السيميائي،ألا وهي سيمياء العنوان،وخطا خطوة خاصة في هذا الميدان.فإذا حاولنا تركيب قراءة على قراءة،أو نقد لنقد فإن العمل سيكون وفق الآتي:

أ . سيميائية العنوان

يمثل العنوان العتبة الأولى للنص،حيث يشكل جزءا من لغة النص وموضوعه،لكنه"يحيط بالنص ويتجاوزه،يتلبسه دون أن يخترقه،لأنه يظل دوما على مستوى آخر،وهو كذلك بسبب المكان الذي يشغله،والذي يفصله عيانا عن النص،دون إمكان اختلاطه به[2]"،فهو جزء من النص دلاليا،لكنه منقطع عنه بصريا وفيزيائيا،ويبقى معنى النص يقبع تحت ظل العنوان،يرمز إليه بكثير من الغموض وقليل من الوضوح.هذا وتبقى المقاربة الرائدة للناقد عبد القادر فيدوح تلخُّ متسائلة حول الإجراء المتفرّد في النقد السيميائي،الذي أقصى العنوان من الدراسة والتحليل،وبذلك أسقط جوهر الدلالة في النص،لأنه"النواة الدلالية الأصلية التي تتفجر منها الدلالات الفرعية الأخرى[3]"،فهو مركز المعنى الرئيس،منه تتشظى باقي المعاني وتنتشر عبر بساط النص ومحطاته المختلفة،فيلجأ إليه القارئ باعتباره دليلا يهتدي به في كشف ظلمات النص،ومن دونه تتلاشى كثير من معالم النقد،ويتعسر فهمه.

ب . فضاء النص ولحمته

يتشكل النص من ستة عشر بيتا،حيث يقدم له الناقد عنوانا للممارسة النقدية هو"فضاء النص ولحمته"،ويتناول فيه المقاطع الشعرية التي يتشكل منها النص،حيث قام بتحليله وفقا لمقاطع دلالية مختلفة،وهي خمسة:

1 . مقاطع القصيدة

1 . 1. المقطع الأول:وهو عبارة عن بيت وحيد وهو فاتحة القصيدة:

1. بكر بن حماد،الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ،تقديم:محمد بن رمضان شاوش،المطبعة العلوية،ط1،مستغانم،1966

2 . محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي،ط 3،الدار البيضاء،المغرب،1992،ص 175

3 . حسين فيلالي،السمة والنص السردي،منشورات أهل القلم،ط 1،سطيف،الجزائر،2004،ص 72

قل لابن ملجـــم والأقدار غالبـــةٌ هدمت ويحـــك للإسلام أركـــانا[1]

ويعتبره الناقد البداية المغلقة للنص أو ملف قضيته[2]،وذلك من خلال فعل الأمر الذي يتقدم النص"قلْ"في صيغة استنكار وتنديد بالجرم الذي ارتكبه عبد الرحمن بن ملجم في حق الإمام علي بن أبي طالب،وبفعله هذا قد ارتكب إثما عظيما في حق الإسلام بهدمه أحد أركانه،وأدمى به قلوب المسلمين،وتتحد العلاقة فيه بطرفين؛أحدهما(القاصد)وهو الجاني أي ابن ملجم،والثاني(المقصود)وهو المجني عليه أي الإمام علي،ليقوم باستخراج العماد في البيت وهو(هدمت)،فيأخذ بذلك بعدا دلاليا يتجاوز معناه المعجمي،يتمثل في تجاوز حدود الله التي أمر عباده بأن لا يقربوها.وقد مثّل الناقد لهذه العلاقة بالشكل الآتي:

معتدي / معتدى عليه
ابن ملجم /الإمام علي ← العماد "هدمت" ← القرين الدلالي (الهدم)
القاصد / المقصود

1. 2 . المقطع الثاني:من البيت 2 إلى 6

قتلت أفضل من يمشي على قدمٍ وأوّل النـــاس إســـلاماً وإيمـــانا
وأعلم النـاس بالقـرآن ثم بمـــــا سنّ الرسـول لنا شرعاً وتبيـــــانا
صهـــر النبيّ ومولاه وناصـــره أضحت مناقبه نـــوراً وبرهـــانا
وكان منه على رغم الحســـود له مكان هارون من موسى بن عمران
وكان في الحرب سيفاً صارماً ذكراً ليثا إذا لقـــي الأقـــران أقـــرانا[3]

وفيه ـ يرى الناقد ـ بأن الشاعر بعدما وازى بين البيتين الأول والثاني من حيث المعنى،ها هو ينتقل للإفصاح المباشر عن طبيعة فعل الهدم صراحة،وبصورة عارية مجردة من كل بلاغة،أو قرينة دالة

1. بكر بن حماد،الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد،ص 62
2 . عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 34
3 . المصدر السابق،ص 63_64

لإظهار فعل"القتل"جليا في البيت الثاني،ويبقى الإمام هو الضحية والعماد هو الفعل"قتلت"والنظير الدلالي هو"القتل"،ويجدر التنبيه إلى استخدام الناقد لمصطلح القرين الدلالي والنظير الدلالي كمصطلح واحد هو التشاكل،لتتحول العلاقة في البيت السادس لتصبح عكسية،إضافة إلى تعدد العلاقات:

العلاقة الأولى:وتختص بالشطر الأول من البيت،ويمثل لها الناقد بالشكل الآتي:

الإمام علي /الأعداء ← العماد(الحرب)

القاصد / المقصود ← والتشاكل(البطولة)

العلاقة الأولى:وتختص بالشطر الثاني من البيت،ويمثل لها الناقد بالشكل أدناه

الإمام علي /الأعداء ← العماد(المقدرة)

القاصد / المقصود ← والتشاكل(العفو)

يبين الناقد أن هذا المقطع عبارة عن تسلسل إخباري عن طريق رصد وتعداد صفات السمو والشجاعة والإيمان،والعفو عند المقدرة،،وهي صفات ترمز إلى شخص الإمام الرمز الإسلامي،فهو أعلم الناس بالقرآن وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم،إضافة إلى مصاهرته للنبي ومنزلته منه في إشارة إلى الحديث الشريف"علي مني بمنزلة هارون من موسى".

1 . 3 . المقطع الثالث:

ويمثله البيت السابع بمفرده،يراها الناقد وقفة تأملية للشاعر مع نفسه[1].

ذكرت قاتلـــه والدمع منحـــدرٌ فقلت:سبحان ربّ النـاس سبحـــانا[2]

وتتضح طبيعة العلاقة بين الشاعر ونفسه.

الشاعر / ذاته ← القرين الدلالي

القاصد / المقصود ← (التسبيح لله)

1. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 36

2 . بكر بن حماد،الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد،ص 64

يمثل هذا المقطع-برأيه-صورة معنوية نفسية،تدل على الحسرة لفقدان رمز من رموز الإسلام الذي رحل بفاجعة الاغتيال،لذلك فالذكرى تستدعي البكاء،واللحظة تحتم الرثاء،ويدل هذا على سمو الروح،وفي الوقت نفسه دلالة على انحلال ذات الشاعر في ذات المغتال في توحدها الوجداني.

1 . 4 . المقطع الرابع:الأبيات من 8 إلى 11

إنّي لأحسبه ما كـــان من بشـــرٍ يخشى المعـــاد ولكن كـان شيطـــانا
أشقـــــى مرادٍ إذا عدّت قبائلـها وأخســـر النـــاس عند الله ميـــزانا
كعاقر الناقــة الأولى التي جلبـــت على ثمود بأرض الحجـــر خسرانـــا
قد كان يخبرهم أن سوف يخضبـها قبل المنيّـــــة أزمـــانا فأزمـــانا[1]

تتنوع العلاقات في أبيات هذا المقطع بين الأنا والآخر،وبين الذات وذاتها[2]،وهي كالآتي:

العلاقة الأولى:(الذات مع ذاتها)

القاتل / ذات القاتل ← العماد"الأذى"القرين الدلالي← (الشقاء والخسران
القاصد / المقصود يوم القيامة)

العلاقة الثانية:(الذات مع الآخر)

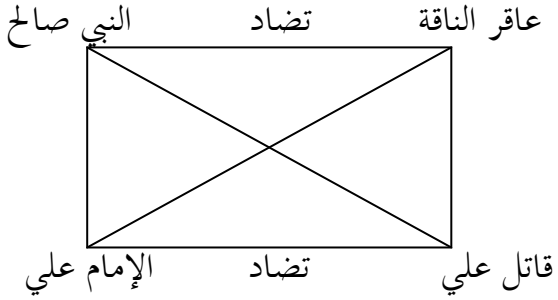
عاقر الناقة / قبيلة ثمود ← العماد"جلبت"القرين الدلالي(الخسارة التي تعرضت لها القبيلة)
القاصد / المقصود

يذكر الناقد أن هذا المقطع هو تمهيد لما سيليه،حيث يجسد صورة ابن ملجم بفعلته تلك في مسخ شيطان،حيث يقول الشاعر أن ابن ملجم أشقى قبيلة مراد،وأخسر الناس ميزانا يوم القيامة.كما يرى فيدوح بأن هذا التصوير يعد تدعيما مجازيا أو تجسيدا عكسيا للمقطع الثاني(صفات الإمام).ويبين علة هذا بأن الشاعر يريد إيضاح حدود الطرفين.وينفي تماما أن يكون هذا الاستقراء

1 . بكر بن حماد،الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد،ص 65-66
2. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 37

مقارنة بين نقيضين؛الأول رفيع القدر تاريخيا وإنسانيا،بينما الثاني وضيع الدرجة مكتوب في سجل الخزايا المغضوب عليهم إنسانيا وتاريخيا،إلا لدى الخوارج فهو مقدر معظم عندهم لفعله ذاك.

ويستعين الناقد بالمربع السيميائي لغريماس من أجل توضيح ثنائية(الإشادة والتنديد)،حيث أن هذا المربع هو المتحكم في البنية العميقة حين يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص،ويعتبر فونتاني أنّ"المربع السيميائي لا يعمل على إبراز الطريقة التي بها تأخذ المقولة شكلا،ولا الطريقة التي يكون بها كل خطاب قادر على خلق وإعادة تنظيم مقولاته الخاصة.إن بناء مربع سيميائي في أثناء تحليل نص يفترض أننا إزاء مقولة قارة منتصبة،ويكون تشكلها مكتملا،وحتى يتم إبراز الطريقة التي تدرك بها مجموعة من الصور،وتعد إعدادا بهدف تنظيمها في شكل مقولات،ينبغي اللجوء إلى مناهج ونماذج أخرى[1]"وقد مثل الناقد لهذه العلاقة بالمخطط الآتي:



1 . 4 . 1 . التشابه بين عاقر الناقة وقاتل علي

. الاشتراك في الجريمة

. انتهاك حدود الله"عاقر الناقة" ← عاقر الناقة:قدار بن سالف

. محاولة اغتيال النبي صالح ← عاقر الناقة:قدار بن سالف

. الاعتداء على أحد رموز الإسلام ← قاتل علي:ابن ملجم

. تنفيذ الاغتيال"قتل علي" ← قاتل علي:ابن ملجم

. الاشتراك في المصير:

. الهلاك الفعلي ← عاقر الناقة

1. رشيد بن مالك،السيميائيات السردية،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط 1،2006،ص 19

. الهلاك المحتمل ← ابن ملجم

1 . 4 . 2 . التشابه بين النبي صالح والإمام علي:

. الاشتراك في:. الصفات النبيلة//الدعوة إلى الإيمان/. الدعوة إلى الإصلاح والهداية

1 . 4 . 3 . النتائج:

يصل الناقد إلى تحديد العواقب الوخيمة للأفعال الذميمة التي اقترفها كل من عاقر الناقة وقاتل الإمام،وقد تمثلت في:

. هلاك ثمود(الكافرون من قوم صالح)حين أصابتهم الصاعقة.

. الانشقاق وانفراط حبل المسلمين بعد الصراع الدموي من جراء مقتل الإمام.

1 . 5 . المقطع الخامس:الأبيات من[12إلى 16]

فلا عفـــا الله عنـــه ما تحمّلـــه ولا سقى قبر عمـران بن حطّـــانا

لقولـــه في شقـــيٍ ظلّ محترمـــا ونال مـــا نالـــه ظلمـــا وعدوانا

"يا ضربةً من تقـــيٍّ ما أراد بـها إلا ليبلغ من ذي العـش رضـــوانا"

بل ضربةٌ من غويٍّ أوردته لظـــىً فسوف يلقى بها الرحمـن غضبـانا

كـأنّه لم يرد قصـــــداً بضربتـــه إلا ليصلـــى عذاب الخلد نيـــرانا[1]

وبعد بيان الناقد للحكم الذي أصدره الشاعر المتمثل في المصير الجهنمي في حق كل مجرم لطّخ يداه بدم بريء،ويمثله بصورة ابن ملجم هنا،كما بيّن الأسلوب الذي استخدمه قضائيا وهو"الإحالة على جهنم"في هجائه للقاتل.وقد قسم علاقات هذا المقطع إلى علاقتين متناقضتين:

. العلاقة الأولى(وتمثل وجهة نظر الخوارج . عمران بن حطان)

القاتل / الإمام علي ← العماد:القتل

القاصد / المقصود ← التشاكل:بلوغ الرضوان

. العلاقة الثانية:

1 . بكر بن حماد،الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد،ص 66

فتتشكل من وجهة نظر(جمهور المسلمين . بكر بن حماد)،ويجزم الشاعر بأن ابن ملجم قاتل سيصلى نار جهنم خالدا فيها،وقد ناله غضب من الله شديد.وقد مثل لها الناقد بالشكل الآتي[1]:

القاتل / الإمام علي ← العماد:الإجرام

القاصد / المقصود ← التشاكل:الخلود في النار

2 . التناص:

يعد"التناص"مصطلحا نقديا حديثا،إلا أنّ له امتداداته التراثية،فكثيرا ما تناوله القدماء تحت دلالات الاقتباس والتضمين والسرقات الأدبية،ومع أنه لكل مصطلح من المصطلحات السابقة دلالة خاصة،إلا أنّ جميعها تتقاطع في الارتباط بصاحب القول الأول،أما التناص فيفك ذلك الارتباط بقائل القول الأول،بعد أن يذوب في غمرة التلاقح الفكري بين الأدباء؛محليين وعالميين،حينئذ يعسر الرجوع إلى مصدر القول،و"مفهومه الحداثي مصطلح نقدي،وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية يتشرّبها المبدع،وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية[2]"،ومنه يجوز القول بأنه مجموعة النصوص التي يتشربها الأديب،لتسري في لا وعيه،ثم تصير جزءا من كيانه اللغوي والثقافي،فتكون له مرتكزا لإنتاج أعماله الإبداعية الخاصة.

ويبدي الناقد ملاحظته في"التضاد التأويلي لمصير القاتل،الذي أراد بطعنته المسمومة خلاص البشرية من خصمه،الأمر الذي أهّلع في نظر الخوارج إلى أن يكون في منزلة الرجل التقي بجرحه التطهيري،لذلك كانت طعنة ابن ملجم شفاء لهم[3]".ويستند الناقد إلى قول عمران بن حطان:

يا ضربةً من تقـــــيٍّ ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا

إني لأذكـــره حيـــــنا فأحسبه أوفـــى البرية عند الله ميــزانا[4]

1. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 40

2. جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،رابطة إبداع الثقافية،د ط،الجزائر،د ت،ص 118

3. المصدر السابق،ص 41

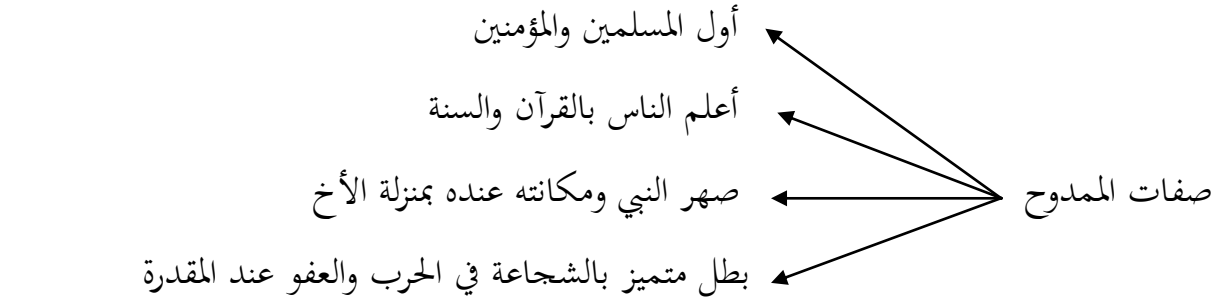
4 . بكر بن حماد،الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد،ص 66

3 . حركية النص:وقد اعتمد الناقد تحديد القاصد والمقصود والقرائن الدلالية،وقد رصدها كالآتي:

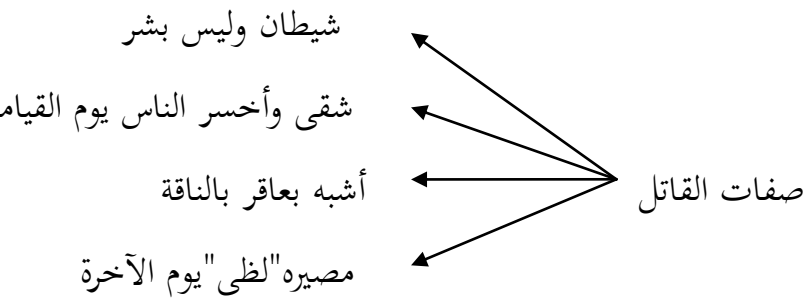
رقم البيت	عدد العلاقات	القاصد	العماد	المقصود	القرائن الدلالية
01	1	الفاعل:ضمير مستتر "أنت"	"هدمت"	أركان الإسلام (الإمام علي)	الهدم
02	1	الضمير"أنت"	قتلت	"من"اسم موصول . الإمام علي	القتل
06	1	الإمام علي	المقدرة	الأعداء	العفو
	2	الإمام علي	الحرب	الأعداء	الشجاعة
07	1	الشاعر	البكاء عند التذكر	الشاعر نفسه	التسبيح لله
09	1	القاتل	الأذى	القاتل نفسه	الخسران يوم القيامة
10	1	عاقر الناقة	جلبت	قبيلة ثمود	الخسارة
14	1	قاتل علي	القتل	الإمام علي	بلوغ الرضا
15	1	القاتل	جريمته	الإمام	غضب الله

4 . البنية السطحية للنص:

يبين الناقد أن النص قائم على جدل وجداني في ذات الشاعر مجسدا في ثنائية الإشادة بصفات الإمام علي والتنديد بمدح قاتله وهجائه،حيث يعرض صفات كلا من الممدوح والقاتل بالخطاطة في الشكلين الآتيين[1]:



[1]. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 43



5 . توزيع المعجم الشعري

5 . 1 . المعجم القرآني:بعد رصد الناقد للمعجم الشعري لنص"في هجو عمران بن حطان"،يبدو حقيقة أن المعجم القرآني الأبرز في النص،نلفي أسماء الله الحسنى،وشخصيات من القرآن،وهي كالآتي:

أسماء الله الحسنى	ألفاظ العذاب	شخصيات من القرآن
الله	أشقى	عاقر الناقة
رب الناس	الميزان	ثمود
ذو العرش	يصلى	موسى
الرحمن	عذاب الخلد	عمران
	النيران	

ج . التركيب النحوي

يتطرق عبد القادر فيدوح إلى دلالة كل من الجملة الاسمية والجملة الفعلية في النحو العربي،في حين أن الاسمية تدل على الثبوت والاستقرار فإن الفعلية تدل على الحركة والحيوية[1].وإذ يسقط ذلك على النص يجد بأنه يفتتح بجملة فعلية"قل"وهي تعبير عن تحول المبدع من حالة سكونية إلى حالة اضطرابية يستدعيها الموقف الذي اختاره الشاعر،والمتمثل في الاستنكار والتنديد.ثم يشير إلى التنوع في الجمل الذي ساد النص،فهو دلالة على فوضى الذات المبدعة،تلك الفوضى الوجدانية التي تعانيها ذات الشاعر المتمزقة،فهي حركة انفعالية منعكسة في عالم الشاعر الداخلي،فهي مشحونة بحرقة الفقد،ومسكونة بألوان الحسرة والألم.كما يبين الناقد أنّ سبب عنفوان النص هو الموقف الدرامي

[1]. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 46

الذي يعايشه الشاعر حينما ينتبه إلى مدح ابن حطان لقاتل الإمام فتلتهب مشاعره،فيبقى الشاعر في اضطراب حركي بين هدوء وثوران.

1 . التشاكل والتقابل:

يشير الناقد إلى أن النص يدور حول موقف جدلي يصنعه طرفان،وتغذيه صفات كل منهما[1].لذلك سنجد فيه الكثير من التقابل والتشاكل،فهو يقترح مصطلحي التشاكل والتقابل ويستخدمهما بصورة انتقائية،إذ يشترط التحليل وجودهما في كل مستويات النص:الصوتي،والتركيبي والدلالي. ويقترح"فيدوح"نموذجه التحليلي متمثلا في تشاكل الجمل،وتشاكل الألفاظ وتقابل الجمل،وتقابل الألفاظ[2].وقد باشر فيدوح تحليله السيميائي دون تقديم أي تعريف أو تنوير للقارئ حول هذه المصطلحات،وخاض في تطبيقه على أساس أن التطبيق سيوضح ما أشكل.

1 . 1 . التشاكل:

وهو من"أهم الآليات الناجعة في محاورة النص،واستكناه عوالمه الخفية عبر تتبع السيرورة السيميوزيسية إلى إنتاج الدلالة وتداولها.والمشاكلة فرع من فروع السيميائية تبحث في كيفية تشكل الدلالة ضمن مناخ استفهامي،مستقصية أثرها عبر المفردة والجملة والنص الأدبي ككل،فقد خضع مصطلح التشاكل إلى تطوير وتوسيع على مستوى المفهوم والإجراء،حتى صقل على هيئة نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه،متجاوزا البنية المعجمية السطحية إلى تتبع سلسلة الإحالات المنفكة من عقال مستوى البنية العميقة[3]"،كما يؤخذ على فيدوح أنه حصر استعمالات المصطلح"في المستوى المضموني دون التعبيري[4]"،وبالتالي ضيق ماهيته،وليس هذا صحيحا،لأن غريماس تحدث عن

[1] ـ عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 46

2 . عبد القادر فيدوح،إراءة التأويل ومدارج المعنى،صفحات للدراسات والنشر،ط 1،دمشق،2009،ص 130 . 138

3 ـ وداد بن عافية،دلائلية التشاكل في"تنويعات استوائية"لسعدي يوسف–دراسات سيميو تأويلية،ملتقى السيمياء والنص الأدبي،جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،ط 6،2011،ص 273 . 274

4. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 97

كثير من التشاكلات في الخطاب الواحد،وربما في الوحدة الدلالية الواحدة[1].ويعرف غريماس التشاكل بأنه"مجموعة حشوية من المقولات الدلالية التي تجعل القراءة الموحّدة،والمتشاكلة للمحكي ممكنة،كما تنتج عن القراءات الجزئية للأقوال وعن حل إبهامها والتي تكون موجهة بغرض البحث عن القراءة الموحدة[2]".وقد ميّز غريماس بين أنواع من التشاكلات[3]:

1 . التشاكلات النحوية(التركيبية):وتقوم على تواتر المقولات.

2 . التشاكلات الدلالية:فهي تمكن من القراءة المتسقة للخطاب.

3 . تشاكلات الأدوار الحركية:وتتجلى بمساعدة التكرار الاستهلالي.هذه الأنماط من التشاكلات قد تغافل عنها الناقد،لأنه استعاض عن الأصل بتعريفات محمد مفتاح[4].

1 . 1. 1.ـ تشاكل الألفاظ:

أفضل	أول
أشقى	أخسر
سيفا	ليثا

1 . 1. 2 . تشاكل الجمل

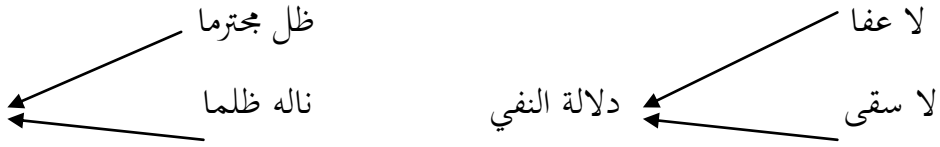
لا عفا	**لا سقى**
ظل مجترما	**ناله ظلما**

1. يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،ص 136.

2. عبد المجيد نوسي،التحليل السيميائي للخطاب الروائي،شركة المدارس للنشر،الدار البيضاء،المغرب،2002،ص 97

3. يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح،ص 264

4. المرجع نفسه،ص 136



1 . 2 . التقابل(التباين):وهو"أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية،ومنها اللغوية،وقد يكون مختفيا لا يرى إلا وراء حجاب،وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة[1]"،وغالبا ما يقوم التباين على عنصر الصراع المتجلي تركيبيا في العناصر الآتية:الخبر/الإنشاء الجملة الاسمية/الجملة الفعلية،الخطاب/الغيبة،الإثبات/النفي،النهي/الأمر الشيء/مقابله(...وإن...لكن)[2].كما أنه"يرصد العلاقات المتنافرة،أو المتناقضة المتعرضة التي تفضي فيما تفضي إليه،في حقيقة الأمر إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى عبر انصهارها أو أثناء انصهارها في مساحة النص المطروح للتحليل المجهري أو الشبيه به[3]".ونجد الناقد في مقاربته السيميائية يستخدم مصطلح التقابل بدل التباين،قد قسمه إلى ثلاثة أنواع(تقابل الألفاظ،تقابل الجمل،تقابل الأبيات)،وذلك لطبيعة النص الجدلية التي تستدعي مثل هذه التقابلات لرصد مجموعة العلائق التضادية والتنافرية مثل(بشر/شيطان،الرضوان /الغضب،من غوي/من اتقى).

1 . 2 . 1 . تقابل الألفاظ

بشر/شيطان ⟵ تقابل في الصفة(الشيطانية والإنسانية)

سوف / قبل ⟵ تقابل في الزمن(المابعدي والماقبلي)

الرضوان /الغضب ⟵ تقابل في المصير(اختلاف الشاعرين حول مصير القاتل)

الفردوس الجحيم

1 . 2 . 2 . تقابل الجمل:

من اتقى /من غوي ⟵ تقابل في الفعل

---

[1]. محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ص 71

2 . المرجع نفسه،ص 71

3 . عبد الملك مرتاض،مقامات السيوطي،اتحاد الكتاب العرب،ط 1،دمشق،1996،ص 43

ويضيف الناقد تقابلا أوسع من تقابل الألفاظ والجمل،وهو تقابل في الأبيات،ومن أمثلة ذلك البيتين الرابع عشر والخامس عشر من قول الشاعر:

يا ضربةً من تقــيٍّ ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العــرش رضــوانا

بل ضربةٌ من غويٍّ أوردته لظىً فسوف يلقى بها الرحمن غضبـــانا

ويظهر التقابل من خلال الجمل الواردة على الترتيب في البيتين المذكورين:**يا ضربة من اتقى/بل ضربة من غوى.ويبلغ من العرش رضوانا/قد أتى الرحمن غضبانا**.حيث يشير الناقد إلى التقابل في معنى البيتين يعكسه تناقض في الموقفين(ابن حطان،ابن حماد)،حيث أن القاتل في منظور ابن حطان رجل تقي أراد تخليص الأمة من رجل متمرد،ونظير عمله هذا يستحق الجنة والرضوان.أما بكر بن حماد فينظر إليه على أنه مجرم أراد بفعله هذا تحطيم عى الإسلام،ونشر الفتنة والفرقة بين المسلمين.ثم ينتقل الناقد إلى تفسير ذلك التقابل وبيان دلالته سياسيا واجتماعيا،إذ يعلله بالصراع الشيعي مع المكونات السياسية الأخرى،ليصل إلى وجود انتماءات إيديولوجية تغذيها العصبية الحزبية،المتمثلة في الانقسام بين الخوارج والشيعة،وقد كان لكل فريق منهما شعراؤه ومقاتلوه،وقد كان بيتهما نزاع وقتال امتدت آثاره إلى عصرنا الحالي،ومن صور هذا النزاع . حسب الناقد .كثرة الوسائل النحوية التي ترجح فريق على آخر مثل(أفضل،أعلم،أول/أشقى،أخسر)فالأولى للمقصود المبجل،والثانية للقاصد المنبوذ.

د . التركيب البلاغـي

يرى فيدوح أن الرسالة في نص الهجاء هذا"تصل دون أن تمر عبر قنوات مجازية تترجم من خلالها أبعاد الحدث لأن النص عبارة عن مجموعة من الصفات تشكل في مجملها علائق تسهم في التشكيل البنيوي للنص الذي لا يحاول الابتعاد عن الوصف[1]"،فالنص يعج بصفات الإمام علي،وصفات قاتله،فهذا السبب،يعتقد الناقد،كان وراء عزوف الشاعر عن توظيف الرموز الأسطورية،إلى جانب أن موقف الشاعر ليسا وجوديا ولا رؤية فلسفية يضطره إلى دعمها بإرث أسطوري.ولعلّه في لحظة شعور بالظلم اتجاه مظلوم ليس له حق الرد،وبهذا يتكفّل،ابن حماد،برد الاعتبار للإمام ومهاجمة السفاح

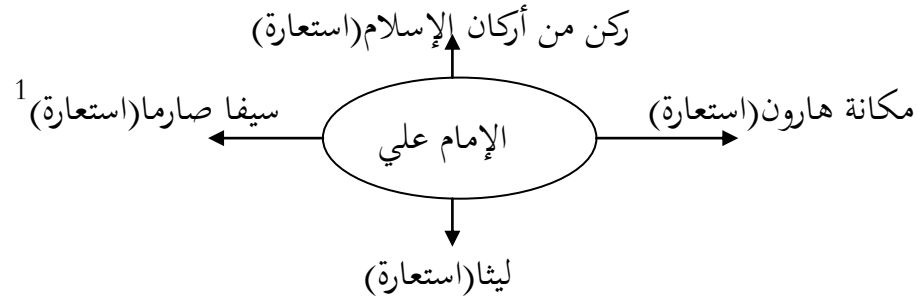
1. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 49

ومادحه.وبرغم غياب الرمز الأسطوري الذي يعتبر سمة من سمات النص المعاصر،حسب الناقد،فإن النص يتوفر على بعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة،يوضحها الناقد في الخطاطة الآتية:

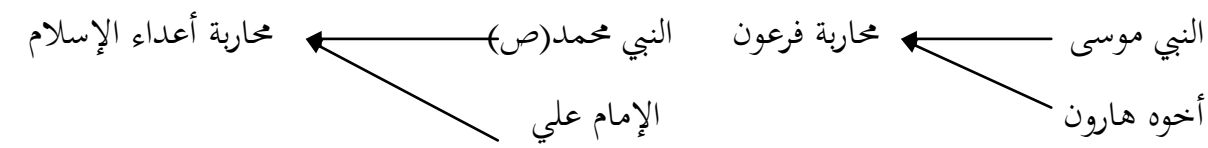
1 . بنية التشابه :

ويدرس الناقد في هذا العنصر الجانب الفني البلاغي في النص،وعلاقة المشابهة التي اعتمد عليها الشاعر في قصيدته،والتي تراوحت بين استعارة وتشبيه.ونلاحظ اعتماده لمصطلحي "الحضور والغياب"وهما مصطلحين نسقيين،مكان"الإبقاء والحذف"المعروفين في التحليل البلاغي المعروف،لذا وجب الانتباه من الدارس.

ـ الطرف الأول:غياب المشبه(الإمام)وحضور القرينة الدالة عليه.

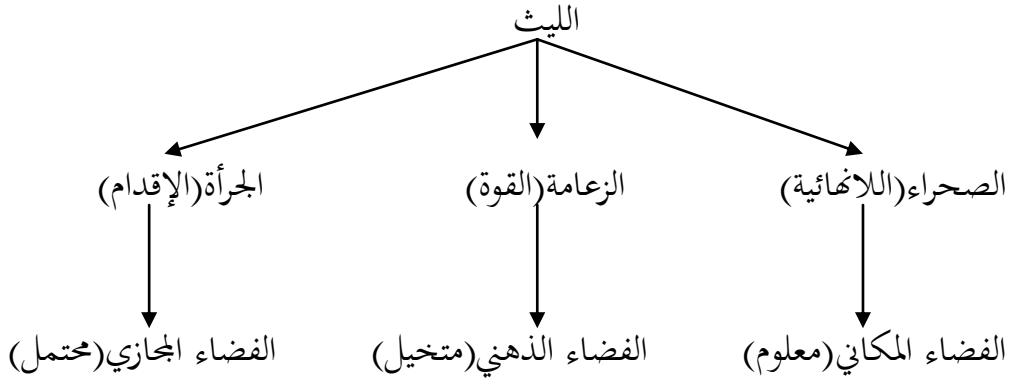


ويوضح الناقد هذه الخطاطة بالشرح،حيث يجد في البيت الأول استعارة الشاعر لأركان الإسلام ليجسد من خلالها صفات المغدور(الإمام)،ويؤكد هذه الاستعارة صفاته الروحية والمادية،فمواقفه الكبرى وتضحيته وأسبقيته في الإسلام،إضافة إلى شجاعته وإقدامه وجرأته في الحرب.أما في البيت الخامس،فيبين الناقد،بأن الشاعر يعود إلى تاريخ الأمم السابقة ويستحضر شخصيات،قد وصفها القرآن،كشخصية هارون بن عمران،الذي كان ساعدا أيمنا لأخيه النبي موسى.ليبين الناقد أن تلك الأخوة تتجاوز قرابة الدم إلى الاتحاد الجوهري والإنساني على دفع الشر ومحاربته ونشر السلام ودعمه.



[1] ـ عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 50

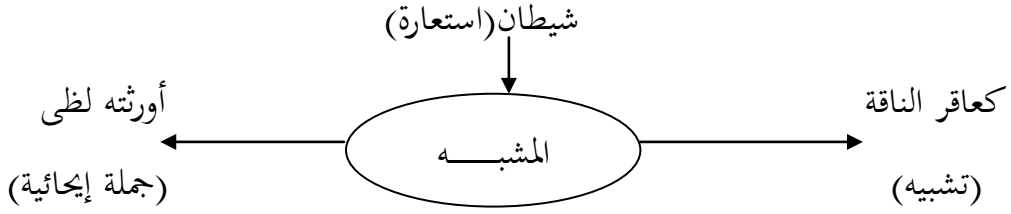
ثم ينتقل إلى البيت السادس ليبين قوة الاستعارة،ويلفت إلى اعتماد"ابن حماد"عادات العرب القدامى في الفخر بالسيف،وقد شبه الشاعر الإمام بالسيف للدلالة على البطولة والبسالة واختراق صفوف الأعداء،وتمزيقهم لحدته ولأنه لا يحمله الجبان.وقد دعم كلمة سيفا"ب"صارما"و"ذكرا"باعتبار أن السيوف أنواع منها الذكر والأنيث[1]،وهذا الاستخدام للاستعارة لإثبات صفات المجني عليه البطولية وجدارته بالحياة والمدح.هذا إلى جانب توظيفه لكلمة"ليثا"في البيت ذاته،وهي استعارة محملة بفضاءاتها المجازية والمتخيلة،وقد وضع لها المخطط التالي:



فمن خلال ذكر الشاعر لليث،كما يرى الناقد،يدرك المتلقي قيمة المجني عليه وقدرته الفائقة في الحروب وتجاوز الأعداء وإلحاق الخسائر الفادحة بهم،وتلك هي غاية الشاعر منه.

ـ الطرف الثاني:

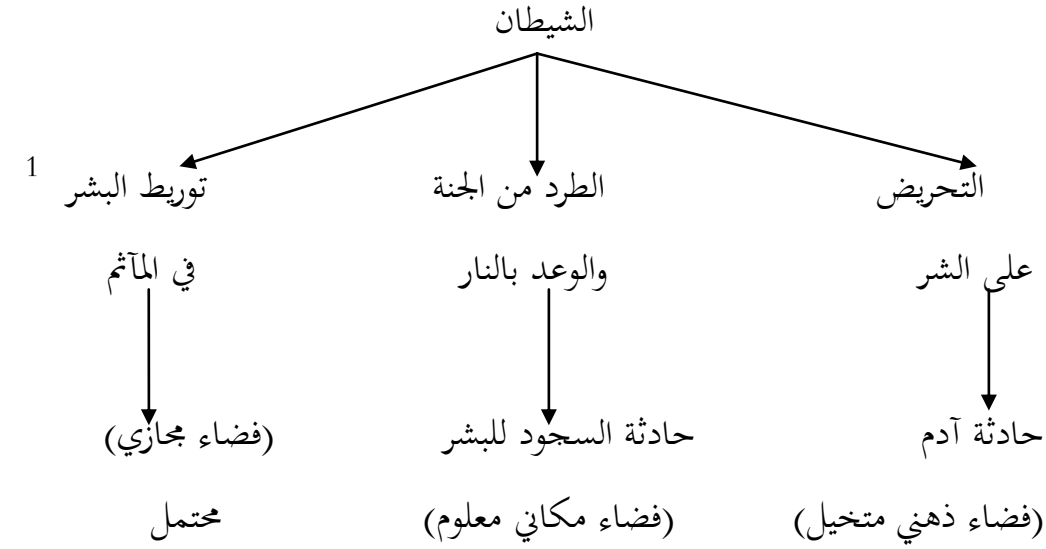
ويجسده الشاعر في غياب المشبه(ابن ملجم)،وحضور القرائن الدالة عليه[2]:



1. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 51

2. المصدر نفسه،ص 52

يرى الناقد بأن توظيف الشاعر لحيز الخطيئة المتمثل في خانة الشيطانية بكل مدلولاتها الاعتقادية والتصورية،مردّه إلى هول الجريمة المرتكبة في حق رجل بقيمة الإمام علي،وقد تطرّق"فيدوح"إلى دلالة لفظة"شيطان"المتعدية إلى أكثر من دلالة،أجملها الشاعر في(ما ليس ببشر).



ويأتي الناقد على بيان تعدد الحيّز للفظة(شيطان)،ويعتبر حيز(الخطيئة)المرتبط في الذاكرة الجماعية بصور الغدر والشرور،حيث يحيلنا الناقد إلى التصوير القرآني لبشاعة شكل الشيطان،وهذا من خلال شجرة الزقوم التي منبتها الجحيم،في قوله تعالى:"طلعها كأنه رؤوس الشياطين".ويتعرض الناقد للتشبيه الوارد في البيت العاشر،ويرى بغياب المشبه مع حضور المشبه به"عاقر الناقة"وأداة التشبيه(الكاف) وفيه تشبيه الشاعر ابن ملجم بعاقر الناقة،أما دلالته فتتمثل في قمة الإجرام والتعدي على حدود الله.

2 . بنية الإيحاء:

ينتقل الناقد إلى البيت الخامس عشر،ليشير إلى طريقة تصويرية أخرى غير الاستعارة والتشبيه وتتمثل في الجملة الإيحائية،ومن أمثلتها(أورثته لظى)،حيث يفسرها بأنها تحيل القارئ إلى ميراث الغضب المتمثل في المصير الجهنمي والخلود في جهنم،ويمثلها بالضريبة التي يستلزم عليه تسديدها من جراء الجرم الكبير الذي ارتكبه،والذي انجر عنه إثم آخر هو الانقسام الذي أضعف بنيان المسلمين،فكان بذلك جزاؤه جزاء شيطان أثيم.

[1]- عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 51

هـ . إيقاع النص

1 . الإيقاع الخارجي:

يظهر الناقد"عبد القادر فيدوح"اهتماما واضحا بالجانب الإيقاعي للنص نظرا للبعد الجمالي الذي يتميز به،وبما أن هذا النص"يدخل ضمن مفكرة الشعر العربي القديم،الذي يخضع للهندسة المعمارية في بنائها العمودي،فيضعنا أمام ظاهرتي الوزن والقافية،باعتبارهما من مكونات تحليل الخطاب الشعري[1].هذا،وقد تطرّق الناقد إلى موسيقى النص الخارجية والداخلية،معلنا عن وزنه وقافيته،فبحر القصيدة هو(البسيط)ذو التفعيلات:مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.وهو بحر كثير الانتشار في خارطة الشعر العربي،إذ يحتل المرتبة الثانية بعد(الطويل).كما تعرض إلى التغيرات الطارئة عليه وتوصل إلى أن الشاعر التزم التفعيلة الأخيرة لحالة واحدة تأتي في صورتين:فعِلن/فعْلن.فالناقد يعتبر التنوع العروضي امتداد لتنوّع العلاقات النصية في تشاكلها وتقابلها[2].ويرجع"فيدوح"اختيار الشاعر حرف النون رويا لنصه بأنه لم يأت صدفة،كما أنه لم يكن محاكاة لقصيدة عمران بن حطان التي مدح بها ابن ملجم وهجا فيها الإمام علي إيقاعيا فحسب،بل كان ذلك الاختيار مقصودا نظرا للشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف،وتأثيره في النفوس وقدرته على تحريك العواطف وإثارة المشاعر.

2 . الإيقاع الداخلي:

يتجه الناقد في دراسته إلى توضيح"مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة[3]"،ويأتي النغم الداخلي صدى للنفس،حيث يبسط اهتمامه على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل والتأثير منسجما مع الجو العام للنص،ويمكن التمثيل لهذا التماثل الإيقاعي بما يلي:

. نهاية صدر البيت الثالث(بما)

1. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 54
2. المصدر نفسه،ص 55
3. نفسه،ص 55

. نهاية الوحدة الإيقاعية(رما)من محترما،البيت الثاني عشر

. نهاية الوحدة الإيقاعية(لها)من قبائلها،البيت التاسع

. نهاية الوحدة الإيقاعية(بها)من يخضبها،البيت الحادي عشر

. نهاية البيت الخامس عشر(بها)

. نهاية البيت الخامس(له)

. نهاية الوحدة الإيقاعية(له)من تحمله،البيت الثاني عشر[1]

وقد تطرق الناقد إلى البعد الجمالي للإيقاع الداخلي وكذلك البعد الدلالي له،حيث تبرز الجماليات والقيم فنية في النص تتوخى التأثير في المتلقي وإشباع حاجته الذوقية.بينما البعد الدلالي،هو الذي يتعدى حدود إيصال المرسلة في دفقة نغمية،وما تحققه من إشباع وإمتاع إلى إمكانية تهيئة المتلقي،ويتحدث عن مسافة جمالية بين الباث والمتلقي خاصة بالإيقاع تتجلى عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الإشباعي،ويمثل لها بهته الخطاطة:

المسافة الجمالية[2]

الشاعر ←المتلقي

الإشباع والإمتاع

وبهذا تكون المقاربة السيميائية للناقد الجزائري"عبد القادر فيدوح"إحدى القراءات النقدية وفق أحدث المناهج،متناولة نصا شعريا جزائريا قديما،تظهر من خلالها لمسة الناقد الخاصة،ينأى فيها عن المقاربات العربية السابقة له في كثير من المراحل والمستويات،حيث يظهر الاختلاف بعد موازنة عمله بأعمال كل من:خالدة سعيد في دراسة نص(النهر الميت)،ومحمد مفتاح في دراسته لنص(رائية ابن عبدون)،وعبد الملك مرتاض في تحليله قصيدة(أين ليلاي ؟)،ومحمد السرغيني في دراسته لنص

1. عبد القادر فيدوح،دلائلية النص الأدبي،ص 56

[2] - المصدر نفسه،ص 57

(المواكب)بل نكاد نجزم أن لا أحدا من هؤلاء يجري على نفسه طريقة تحليل غيره،مؤثرين جميعهم الاجتهاد والإبداع والتميّز ضمن حيز علم فتي،يحفل بالتنوع والاختلاف.وقد اعتمد الناقد بعض أدوات المنهج السيميائي أحيانا،كما استعان بأدوات غيره من المناهج أحيانا الأخرى،وهذا كله يرجع إلى الرؤية النقدية الخاصة بالناقد،التي تنطلق من النص الإبداعي،الذي يشترط المنهج على الناقد.

ثانيا . مقاربة أسلوبية ل:سامية راجح لديوان"البرزخ والسكين"

في أثناء تفتيشنا في المفكرة النقدية الجزائرية لمحنا شحاً كبيراً في تناول النقاد الجزائريين للدرس الأسلوبي التطبيقي،بل أننا لم نجد عملا نقديا تطبيقيا يتخذ من الأسلوبية منهجا له في مقاربة النص الشعري الجزائري في حجم كتاب،ومهم جدا أن نؤكّد على البحث المتكامل الوفير الكم الغزير الكيف،كما تجدر الإشارة أنّه لم يغب عن ذهننا المقالات العلمية المنشورة في المجلات،والتي تناولت التطبيق الأسلوبي للنص الشعري الجزائري،وجلي الفرق بين الكتاب والمقال.ونشير إلى مقاربة رابح بوحوش"البنية اللغوية لبردة البوصيري"،التي لا تخدم الهدف من الموضوع،أو بعض الأعمال الأكاديمية المعدة لتحضير الدكتوراه أو الماجستير،وقد رأينا في أطروحة للباحثة"سامية راجح"القيمة العلمية ما يؤهلها إلى العمل النقدي الجاد،لذا وجب التمييز بين المحلل الأسلوبي والناقد الأدبي ،فالأول"يكتفي بتأشير البنى الأسلوبية أي البنى اللسانية التي تخلق توترا أو بروزا في النص،وتمارس ضغطا على القارئ وتأثيرا فيه وغالبا مما يستعان بإحصاء في هذا العمل الذي يقيس متوسط الانزياحات في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أو الدلالة..أما الناقد الأدبي فلا تمثل لديه تلك الإجراءات الأسلوبية سوى أوراق موضوعية،يمارس بمساعدتها التعبير عن ذاته النقدية،فهو يبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلفه تلك البنى الأسلوبية في النص[1]".

أمّا"سامية راجح"فهي باحثة وأكاديمية جزائرية،تنتمي إلى هيئة التدريس بجامعة بسكرة،حاصلة على شهادة الدكتوراه من جامعة باتنة،من خلال أطروحة بعنوان(**أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي**)،ومن أبرز منشوراتها:كتاب(مقاربات نقدية معاصرة في شعر الحداثة)وكتاب مشترك مع بشير تاوريريت(التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر)،ولها مقالات منها:ـ نظرية الحداثة الشعرية في كتابات الشعراء والنقاد الغربيين والعرب المعاصرين،مجلة المعرفة،ماي 2008 ـ إشكالات

1. بشرى موسى صالح،المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث،مجلة علامات،مجلد 10،عدد 40،جدة،2001،ص 288 .
289

الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة،مجلة علامات في النقد،نوفمبر 2008 ـ التنقيب عن الأصول الفلسفية واللسانية للنقد التفكيكي،مجلة المعرفة،مارس 2010 ـ مفهوم الحداثة الشعرية في الحس النقدي للشعراء النقاد الغربيين والعرب،علامات في النقد،2014.

وقد تناولت الباحثة عملها الموسوم ب"**أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي**" بكثير من التفصيل،حيث قسّمته إلى أربعة فصول يتصدّرها مدخل،وتتلوها خاتمة.أما الفصول فقد تناولت فيها:أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية،فالإيقاعية الخارجية،ثم أسلوبية البنى النحوية وأسلوبية البنى الدلالية.وقد لمسنا لدى الباحثة مسحة نقدية واعية وانضباط منهجي يُخضعُ النصَ لإجراءات المنهج الأسلوبي،إذْ قامت برصد أبرز السمات الأسلوبية في النص،وإحصاء البنى الأسلوبية وقياس متوسط الانزياحات في مختلف مستويات النص:الصوتي والتركيبي والدلالي.

وبموازنة هذه المقاربة مع تطبيقات بعض النقاد العرب والجزائريين،مثل تحليل الناقد"محمد مندور" لبعض قصائد شعراء المهجر،الذي نعته بالشعر المهموس،كقصيدة(أخي)لميخائيل نعيمة[1]،وقصيدة(يا نفس)لنسيب عريضة.وكذلك دراسة الناقد الجزائري"رابح بوحوش"الموسوم ب(البنية اللغوية لبردة البوصيري)فاقتصر على البنيات:الصوتية،الصرفية،والنحوية[2]،وأسقط البنية الدلالية.وقد لمس الدارس تقاربا شديدا بين أعمال النقاد ومقاربة الباحثة"راجح"فيما تعلق بحدود المنهج المتبع،ومستوياته.

أ . أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية

وتخوض الباحثة في عدة قضايا صوتية في شكلها النظري،ومنها:

1 . مفهوم الإيقاع الشعري:

تتطرق إلى بيان أنواعه؛حيث"يحتوي الإيقاع الشعري على مستويين:الخارجي الصوتي والداخلي غير الصوتي،أما الخارجي فهو حزمة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار ومحسنات بديعية،أما

1 . محمد مندور،في الميزان الجديد،مؤسسات ع بن عبد الله،ط 1،تونس،1988،ص 77 وما بعدها

2 . رابح بوحوش،البنية اللغوية لبردة البوصيري،ص 15 وما بعدها.

المستوى الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها مجردة من عنصر الصوت،وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر،وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة،فالإيقاع الخارجي قابل للتقعيد والقياس،بينما الداخلي غير قابل له،وهذا ما يجعل لكل نص شعري خصوصيته الإيقاعية الداخلية[1].وتشير إلى الفروق بين الإيقاع والعَروض،وتعتقد بأن الإيقاع أشمل من العروض نظرا لما سبق بيانه،حيث أن العروض هو العلم الذي يدرس الإيقاع الخارجي فقط،أما الإيقاع ف"ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان،الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها،وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب..إن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان..وليس عددا من المقاطع..ليس قوافي تتكرر.هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون ومتنوع.الإيقاع صيغة للعلاقات(التناغم،التعارض والتوازي والتداخل).فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية[2]".

ثم تناولت الباحثة أهمية الإيقاع الداخلي ومظاهره،وتشير إلى قضية في غاية الأهمية؛وهي دعوة بعض المحدثين المهتمين بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان-برأيهم-لأنّ دراسة خصائص الأصوات التي تكون الوزن الشعري يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة،لأنها كسائر البحوث الفيزيائية تقوم على عزل صفة من صفات المادة،ومن ثم تخضعها للقياس[3].كما تعالج(التدوير وتفكيك بنية التفعيلة)،وتعرضت فيه إلى تغليب التشكيل اللغوي على شكل التفعيلة،وكذلك التوزيع الطباعي للصفحة الشعرية،ودلالة البياض على نهاية السطر الشعري.وكذلك المزج بين التفعيلات المختلفة.إضافة إلى الشكل الجدلي.

2 . تنوع الأصوات وخصائصها:

وتطرقت الباحثة إلى جهود علماء اللغة في تقسيمهم للأصوات،فمنها:الصوامت والصوائت،معتمدة على خصائص مثل:مخارج الأصوات،واهتزاز الأوتار الصوتية،وجمعوا الصوامت في حروف الهجاء

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي(أطروحة دكتوراه)،جامعة باتنة،2012،ص 24

2 . خالدة سعيد،حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث،ص 111

3. محمد عياد شكري،موسيقى الشعر العربي،دار المعرفة،ط 2،القاهرة،1978،ص 164 . 165

الصحيحة،كما فرقوا بين الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار[1].وقد طبقت الباحثة معارفها النظرية على القصائد الحداثية للشاعر"عبد الله حمادي ".

وأجرت الباحثة إحصاء لتواتر الأصوات المجهورة(**ب، ج،د،ذ،ر،ز،ض،ظ، ع، غ،ل،م،ن**)بشكل مفصل لعدد من القصائد،ولكل مقطع من مقاطعها،وسنلخصها في الجدول الآتي:

القصيدة	مدينتي	يا امرأة من ورق التوت	البرزخ والسكين	لا يا سيدة الإفك	الشوفار	جوهرة الماء	ستر الستور	**المجموع**
مجموع الأصوات	736	976	1106	828	885	610	301	5442

وقد وصلت الباحثة إلى نتيجة مفادها أن عدد الأصوات المجهورة المتواترة من خلال القصائد المدروسة قد بلغ(5442 صوتا عوض 5216)،كما أن الحروف المهيمنة ضمنها هي: **اللام،الميم،النون،والراء** على الترتيب.وتقدم تعليلا لهذه النتيجة؛بأن حرف اللام يدل على الحزن والأسى والتحدي والصبر والليونة والتماسك.وهذا التوظيف الملفت لحرف اللام قد فسرته بقدرة الحداثة الشعرية على الإجابة عن السؤال الوجودي،وقد تحول هذا السؤال إلى آلية من آليات هيكلة وبناء الذات من جديد[2].

ثم تطرقت الباحثة إلى تعريف الصوت المهموس،وصفاته انطلاقا من تعريفات اللغويين العرب،فهو "الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان،ولا يسمع له رنين حين النطق به[3]"،وهذه الحروف هي : (**ح،ث،هـ،ش، خ،ص،ف،س،ك،ت،ط،ق**).كما رصدت تواترها في القصائد الحداثية للشاعر "حمادي".بشكل مفصل لعدد من القصائد،ولكل مقطع من مقاطعها،وسنلخصها في الجدول الآتي:

1. ينظر:سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،ص 36
2. المصدر نفسه،ص 44
3. إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية،مطبعة نهضة مصر،د ط،القاهرة،د ت،ص 22

القصيدة	مدينتي	يا امرأة من ورق التوت	البرزخ والسكين	لا يا سيدة الإفك	الشوفار	جوهرة الماء	ستر الستور	المجموع
مجموع الأصوات	555	761	649	540	579	397	253	3734

وتوصلت الباحثة إلى جملة من النتائج أهمها:أن من بين القصائد الحداثية التي احتضنت أصوات الهمس بشكل لافت هي قصيدة(**يا امرأة من ورق التوت**)،أما الأصوات المهموسة التي عرفت انتشارا كبيرا هي:**التاء،ثم الهاء،فالفاء**.فإذا استعملت هذه الأحرف بوفرة فإن لها دلالة خاصة كتضاعف الجهد،وانحصار الاهتمام فتتجاوز حدها العادي[1].كما أشارت الباحثة إلى معاني وإيحاءات حرف التاء،فهو يعبر عن مناخ الحزن والبكاء،والتعب والملل الناجم عن استحضار خطايا الماضي ويوحي بالتوتر والاضطراب لدى الشاعر،وهو مرحلة الكشف عن الذات والحقيقة والمرأة والوطن[2].

وقد تطرقت الباحثة إلى تعريف الأصوات الانفجارية وتتكون"بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع،وينتج عن هذا الحبس أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة،فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا[3]".كما تسمى بالوقفات،وكذلك الشديدة أو الآنية،وعددها ثمانية(**ط،ب،ق،ك،د،ت،ض،همزة القطع**[4])،وتضيف الباحثة صوت(**الجيم**)ولعلّها قد جانبت الصواب في هذا،حيث أنه لم يقر أحد من علماء العربية بهذا.ويتم إنتاج هذه الحروف عبر مراحل هي:الانحباس،الزوال،الانفجار.ثم رصدت جداول تبين تكرارها في كل قصيدة من القصائد السبعة المدروسة بشكل مفصل،ولكل مقطع من مقاطعها،وسنلخصها في الجدول الآتي:

القصيدة	مدينتي	يا امرأة من ورق التوت	البرزخ والسكين	لا يا سيدة الإفك	الشوفار	جوهرة الماء	ستر الستور	المجموع
عدد الأصوات	436	405	591	462	494	296	157	2841

1. محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،الجامعة التونسية،د ط،تونس،1981،ص 55
2. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 57 . 58
3. كمال بشر،علم الأصوات،دار غريب للطباعة والنشر،ط 1،القاهرة،2000،ص 247
4. المرجع نفسه،ص 248

وبعد عملية إحصائية دقيقة لعدد الأصوات الانفجارية في القصائد الحداثية السبع،قامت بها الباحثة،توصلت إلى أن قصيدة"البرزخ والسكين"قد اشتملت على أكبر عدد من الأصوات بلغ (591)صوتا انفجاريا.كما خلصت إلى ان صوت(**التاء**)هو الأكثر تواترا يليه صوت(الهمزة)ثم(الباء). وقد لاحظ الدارس اضطراب منهجي لدى الباحثة يتعلق باستخدام المصطلحات،فنجدها تصطلح "الصوت"وهو الأصوب،ثم تسميه ب"الحرف"في أكثر من موضع[1].وتعرض الباحثة نماذج من"شعر عبد الله حمادي"،فتجده يتلون بالخيبة واليأس،يوظف فيه أصواتا انفجارية تتلاءم من حيث قيمتها الصوتية الإيقاعية مع التعبير عن معاني السخط والإحباط والقلق والتيه والاضطراب،وتتوسع في عرض الشواهد الدالة على ارتباط معاني حرف التاء بالآهات والضعف والليونة[2].ثم تفصل في عرض الأمثلة لدعم موقفها،وبيان صدق دعواها فيما يتعلق بدلالات الحروف الانفجارية في فقرات تحليلية مطولة.

كما تعرضت الباحثة للتعريف بهذه الأصوات(الرخوية)،وتتكون عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع،ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيا يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا.وتحمل صفة الصفيرية وعددها ثلاثة عشر(13)صوتا،وهي:(**ف،ث،ذ،ط،س،ز، ص،ش،خ،ع، غ، ح،هـ**).ثم رصدت جداول تبين ترددها في كل قصيدة من القصائد السبعة المدروسة بشكل مفصل،ولكل مقطع من مقاطعها،وسنلخصها في الجدول الآتي:

القصيدة	مدينتي	يا امرأة من ورق التوت	البرزخ والسكين	لا يا سيدة الإفك	الشوفار	جوهرة الماء	ستر الستور	**المجموع**
مجموع الأصوات	**417**	**546**	**48**	**406**	**382**	**300**	**197**	**2296**

وقد توصلت الباحثة إلى نتيجة مفادها أن أكثر القصائد التي احتلت المراتب الأولى في توظيف الصوت الاحتكاكي هي قصيدة(**يا امرأة من ورقة التوت**)،وتليها قصيدة(**مدينتي**).كما استنتجت أن أكثر الأصوات الاحتكاكية تواترا هو صوت(**الهاء**)،يليه(الفاء)ثم(العين)و(السين)وقد شفعت

1. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 66 .67

2 . المصدر نفسه،ص 68

أحكامها هذه بمجموعة من الأمثلة،أكّدت من خلالها أن صوت(الهاء)محمل بدلالات الحركة وعدم الثبات والتزعزع والحزن والشقاء والألم.وتسير الباحثة على الخطى نفسها لتوضيح تردد الأصوات ودلالاتها.وفي ختام هذا المبحث أنجزت مخططا مبنيا على الأعمدة التكرارية،وضحت من خلاله تواتر الأصوات بأنواعها الأربعة(المجهورة/المهموسة/الانفجارية/الاحتكاكية).

3 . أسلوبية التكرار ،وأنواعه:

وقد انطلقت الباحثة في تعريف التكرار عند بعض الغربيين منهم"بيار ريشارد"،ثم عرّجت على تعريف القدامى العرب له أمثال"الزركشي"و"ابن رشيق"الذين خاضا في فوائد التكرار والفرق بينه وبين التأكيد،ومواطن جماله وقبحه،كما عرضت آراء بعض المحدثين العرب أمثال:"نازك الملائكة"و"أماني سليمان داود"،حيث وصلت إلى أن"للتكرار في شعر عبد الله حمادي مزايا فنية وظواهر أسلوبية على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى،حيث تتعدد وظائفه بين التوكيد والإيحاء والإصرار[1]".ويتضمن التكرار دلالة وحضورا متميزين في القصائد الحداثية،فهو يشمل تكرار الأصوات،الصيغة،والجملة.

وإذ تقف الباحثة على ظاهرة التكرار في شعر حمادي،فقد"تجلّت في شعر شاعرنا تجليا واضحا،حيث أسهمت هذه الظاهرة في تشكيل قصائده الحداثية[2]"،كما استعانت بجداول تحليلية رصدت من خلالها تكرار الأصوات في القصائد الحداثية للشاعر،أفرزت نتائج منها:وجود تباين في تكرار الأصوات،ويعد صوت(**اللام**)من أكثر الأصوات تواترا في هذه القصائد،يليه صوت(التاء)ثم صوت(الراء).كما تطرقت إلى القصائد التي كانت لها الصدارة في التكرار هي"البرزخ والسكين"و"يا امرأة من ورق التوت"و"مدينتي"مشيرة إلى أن التكرار كان في وسط الكلمة وآخرها،ثم تعرضت إلى دلالات هذه الحروف السائدة،حيث أن اللام يوحي بالتأكيد والإصرار والتحدي،أما(التاء)فيوحي بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة،بينما(الراء)فيدل على الدوام والثبات فتعبر عن معاناة الشاعر من القيد والكبت،هذا إضافة إلى ترتب باقي الأصوات ودلالاتها[3].

1. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 79
2. المصدر نفسه،ص 80
3. نفسه،ص 84 . 85

وبعد دراسة الباحثة للتكرار على مستوى الأصوات،تنتقل إلى تسليط الضوء تكرار الدواخل،وتريد بها"حروف الجر وأدوات الشرط والنداء والسوابق(أحرف المضارعة)،واللواحق(الضمائر المنفصلة والمتصلة)،والخوالف(التعجب والاستغاثة)،وشمل أيضا الأفعال والأسماء[1]".وقد قادتها دراستها إلى القول بكثرة تواتر حروف الجر في النصوص الشعرية الحداثية،خاصة منها(في،من،اللام،إلى،الكاف،الباء). واعتبرت"تكرار الحروف(من،في،الباء)ظاهرة أسلوبية في شعر عبد الله حمادي،خاصة في بعض قصائده الحداثية كقصيدة"لا يا سيدة الإفك"و"البرزخ والسكين"و"يا امرأة من ورق التوت[2]".هذا إلى جانب حرف الشرط(لو)المتكرر مرتين في قصيدة"مدينتي"لكنه قليل التواتر مقارنة بحروف الجر،وقد ورد في الغالب متبوعا بفعل من الأفعال الخمسة(لو تجهلون،لو تكتبون).ومن الدواخل أيضا حروف النداء،حيث كان الحظ الأوفر للحرف(يا)[3]،كما أشارت إلى أن النداء كان للذكر والأنثى،غير أن المنادى الأكثر حضورا في النص هو(الأنثى)في تنبيه إلى التوحد بين الشاعر و(الكائن البشري الخطّاء)[4].كما اشتغلت الباحثة على"نوعين من السوابق،تم اختيارهما لشيوعهما في شعر حمادي،ولكونهما يمثلان ظاهرة أسلوبية في معظم قصائده الحداثية[5]"وقد لمست الباحثة تواترا لافتاً في سابقين هما(الواو،وحروف المضارعة).إضافة إلى اللواحق(الضمائر المنفصلة والمتصلة)،حيث وجدت أن الشاعر ركز على الضميرين(أنا،أنت)من خلال قصيدة"يا امرأة من ورق التوت"و"الشوفار"،مع بروز لافت للضميرين(هم)و(هو)في المقطعين12و14على الترتيب.

ثم تنتقل الباحثة إلى رصد التكرار عل مستوى الكلمة،فهي تؤيد اعتبارها"مشكَّلة من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يشكل جوا موسيقيا خاصا،ويشيع دلالة معينة،إنه أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن من ورائها فلسفة[6]"،وقد وصلت إلى نتيجة تفيد

1. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 87
2. المصدر نفسه،ص 87
3. نفسه،ص 92
4. نفسه،ص 94
5. نفسه،ص 95
6. نفسه،ص 108

بتوفر القصائد الحداثية على كلمات بعينها في السطر الشعري الواحد أو في مقطع بعينه أو في القصيدة كلها،ومن أبرز الكلمات الشائعة التكرار فيها(**مدينتي**)بتعداد ثلاث وثلاثين(33) مرة،وكلمة(يا امرأة)خمس(05)مرات،وكلمات أخرى مثل:سيدة،قبلة،الهواء،عرب،النار،النور،الظلام[1].

وتعتبر الباحثة هذا النمط من التكرار يعكس التجربة الصوفية للشاعر،وقد لمحت أنواعا أخرى لتكرار الكلمة شكلت ظاهرة أسلوبية تمثلت في تكرار بعض الصيغ الصرفية،منها صيغة اسم المفعول الدال على خطورة هذا الإنسان(المخذول،المفتون،المفتوح،المؤجّل،المعذّب)،فهي ترى رأي محمد الضالع بأن"تكرار الوزن الصرفي في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعا صوتيا يشارك في موسيقى الشعر[2]".كما شكل تكرار الفعل ظاهرة من مظاهر حداثة اللغة الشعرية لدى عبد الله حمادي،ويتجلى ذلك في المقطع الثامن،حيث تكررت الأفعال(يسرق،أعيد،دعيني)[3].

وترتقي الباحثة في تتبع مدارج التكرار لتصل إلى الجملة،إذْ تعتبر أن هذا النمط أشد تأثيرا من الأنماط السابقة،وأن تكرار الجمل أو العبارات له تأثير كبير على هيكل النص الشعري،حيث يلجأ الشاعر إلى انتقاء عبارات تشد من أسر النص وتربط أواصره،لدرجة أن أصبح التكرار في القصيدة المعاصرة مظهرا أساساً في هيكل القصيدة،ومرآة تعكس الشعور المتعالي في نفس الشاعر[4].وتسوق الباحثة أمثلة متعددة عن اختيار عبد الله حمادي لهذا اللون التكراري،ومنها جملة(مدينتي...مدينة)التي تكرّرت بتباعد في المقاطع:الثالث والرابع والسادس والثامن والخامس عشر.لأنها تمثل محورا أساسا في نصه؛ولأنهما تحملان دلالة الماضي والحاضر معا[5].وكذلك جملة(ما فوقه هواء)وقد تكررت ثلاث مرات؛في المقاطع:الثاني والخامس والسادس.كما تكررت جملة"يا امرأة"في قصيدة"يا امرأة من توت"أربع مرات،حيث أنها تمثل محورا أساسا في النص[6]،كما تشير الباحثة إلى تكرار جملة(هي

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 109 . 110. 111. 112

2. محمد صالح الضالع،الأسلوبية الصوتية،دار غريب للطباعة والنشر،د ط،القاهرة،2002،ص 35

3. المصدر السابق،ص 115 . 117

4. السابق،ص 118

5. السابق،ص 119

6 . السابق،ص 119

القبلات)في المقطعين الثالث والرابع من قصيدة"لا يا سيدة الإفك"،وتبيّن خروج هذه الجملة عن معناها القاموسي لتكثيف الصورة التي رسمها الشاعر،حيث رسم هذه الجملة المحسوسة في صورة اللامحسوس،والحاضر في هيئة الغائب[1].ومن بين الجمل التي وجدت الباحثة تكرارها ملفتا،جملة(يا أمين)حيث تكررت في المقطع الثالث عشر دون فاصل في قصيدة"الشوفار"،حيث يساهم هذا التكرار في الإيقاع الذي يغني عن الوزن والقافية[2]،وجملة(تشعل بالنار الجنة)المكررة مرتين في قصيدة"جوهرة الماء"في المقطعين الثاني والرابع،حيث خرجت هذه الجملة عن معناها القاموسي إلى معنى جديد إذ أصبحت(النار)وسيلة من وسائل الدخول إلى الجنة،جنة الحياة الدنيا المتمثلة في الاستقرار و السلام[3].وقد وصلت الباحثة إلى نتيجة مفادها أن التكرار هو خاصية أساسية في بنية النص الشعري له دور دلالي هام على مستوى الصوت والصيغة والتركيب.

ب . أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية

تناولت الباحثة في مستهل هذا المبحث من الفصل الأول علاقة الإيقاع بالشعر دون سواه من الأنواع الأدبية الأخرى،وكيف أن القصيدة العربية منذ نشأتها ولدت خاضعة لنظام عروضي تشكله الأوزان والقوافي،ليأتي الخليل الفراهيدي يسنّ له قواعد تعتبر دليلا للشعراء في صناعة الشعر.وبعد أن صار الشكل الإيقاعي القديم عاجزا عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته،قاصرا عن احتواء التجربة الشعورية للإنسان المعاصر،وبات الوضع ملحا لإيجاد شكل إيقاعي يحقق ما عجز عنه الشكل النمطي،ليعلن نشأة الشعر الحر.وقد كان الشاعر"عبد الله حمادي"من الرافضين للتغيير في شكل القصيدة رفضا قاطعا،ويظهر هذا من خلال دواوينه:"الهجرة إلى مدن الجنوب"و"تحزّب العشق يا ليلى"المنظومة على الوزن الخليلي،غير أن قناعته بهذا النموذج سرعان ما تبدّدت،ليقتنع بالشكل الجديد،خاصة في ديوانه"قصائد غجرية"،لكنه فضل المزاوجة بين الشكلين كمنهج شعري له[4].وقد

1. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 121
2. المصدر نفسه،ص 121
3. نفسه،ص 121
4. نفسه،ص 125

أشارت الباحثة إلى بعض مظاهر الحداثة الموسيقية التي اتّسم بها شعر"حمادي"،ومنه قصيدة"تأشيرة خروج إلى قصائد غجرية"،حيث يخرج الشاعر عن نظام بحور الشعر المعروفة،خروجا يصيب الدارس بالحيرة فيعجز عن رصد تفاعيلها،كما خرج عن القاعدة العروضية التي لا تجيز أكثر من توالي أربع حركات[1].ثم تطرقت الباحثة إلى الوزن،ثم القافية،فالروي بكثير من التفصيل والشرح والتمثيل.

1. الوزن

تطرّقت الباحثة في هذا المحور إلى تعاريف القدامى للوزن،ومنهم ابن رشيق الذي يرى أنه أعظم أركان الشعر،وبه يكون الشعر شعرا،فهو سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا[2].ثم أشارت إلى التغيير الذي أحدثه أصحاب الكتابة الشعرية الجديدة على البناء الشكلي ونظام التفعيلات.وتنبهُ الباحثة إلى ظاهرة أسلوبية تميز بها شعر"حمادي"في قصيدة(ستر الستور)التي"كتبت على نظام السطر إلا أننا نستطيع كتابتها وقراءتها وكأنها عمودية تقليدية،لأنها تتوفر على جميع خصائص القصيدة العمودية التقليدية من وحدة البحر ووحدة القافية والروي[3]".ويتابع الدارس الظاهرة،ليجدها حقيقة،إذ أن هذه القصيدة مبنية على بحر البسيط(مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)إضافة إلى وحدة القافية (/o/o). وتكرر حرف الهاء كروي في نهاية كل سطر زوجي وفي نهايات بعض السطور الفردية،فهو يعطي القارئ حرية تلقيه عموديا وحرا.

ويعتبر التدوير ظاهرة أسلوبية في شعر"حمادي"لفت انتباه الباحثة،فقدّمت جملة من التعريفات له مشفوعة بشواهد للشاعر،ومنها تعريف"صابر عبد الدايم"،فهو"مبني على على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها،حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد أسطر شعرية،ثم يبدأ مقطع جديد،ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول[4]".وتنبه الباحثة إلى التعقيد الذي قد ينجم عن ظاهرة التدوير،نظرا لخلو الأسطر الشعرية من علامات التحديد،فتنساب الدلالة عبر تفعيلات

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 127

2 . المصدر نفسه،ص 128

3 . نفسه،ص 128

4 . نفسه،ص 130 . 131.وصابر عبد الدايم،موسيقى الشعر العربي،مكتبة الخانجي،ط 3،القاهرة،1993،ص220

غير محددة،فتطول الجمل الشعرية لدرجة أن تحدث قلقا وارتباكا لدى المتلقي.ويتقاطع تحفّظ الباحثة مع رأي الباحثة راوية يحياوي[1].

وتشير الباحثة إلى ظاهرة المزج بين بحر المقتضب(فاعلات)وبحر المتقارب(فعولن)وبحر البسيط (مستفعلن فاعلن)،حيث تدلّل قصيدة"همسة"صحة دعوى الباحثة،إذ يلجأ الشاعر إلى المزج بين البحور:الكامل(متفاعلن)والمتقارب،والرمل(فاعلاتن)والبسيط.وقد توصلت الباحثة إلى تواتر"الخفيف" بشكل لافت في"رباعيات آخر الليل"،واعتبرته عدول طارئ للشاعر عن الأنماط الإيقاعية التي تعوّد عليها الشعراء المتصوفة،وقد اهتدت بذلك إلى هدوء النبرة الصوفية لديه كدليل على اعتماده حداثة شعرية إيقاعية[2].وتدلل،من خلال الأمثلة،على اختيار الشاعر للبحور الصافية والممزوجة كارتباط دلالي لحقيقة ثنائية(النور والظلام)،إذ جعل البحرين الصافيين(المتقارب والكامل)رمزا للنور،بينما البحر غير الصافي(الخفيف)رمزا للظلام.لتخرج بسِمة مميزة لشعر عبد الله حمادي،وهي المزاوجة بين البحور كسمة دائمة عبر دواوينه المختلفة:"قصائد غجرية"و"الرباعيات"و"البرزخ والسكين[3].وتنأى الباحثة في حكمها هذا عن الشمولية،بحيث استثنت قصائد يظهر فيها الشاعر قدرته على طول النفس في استخدام الشعر الحر،والبحر الواحد،ومنها قصيدة"مدينتي"التي شكلها على وزن بحر الرجز (مستفعلن)،وقصيدة"ستر الستور"فهي على وزن بحر البسيط(مستفعلن فاعلن).

وقد اهتمت الباحثة بالتغيرات الطارئة على تفعيلات البحور المختلفة،حيث تعرضت لما أصابها من زحافات وعلل بكثير من الشرح والتفصيل،ووجدت بعد محاورة بعض القصائد،بأن الشاعر"عبد الله حمادي"يحاول أن يظهر في كل مرة بشكل متميز وغير مألوف..كما ألحق هذه البحور بزحافات وعلل وذلك حسب ما يخدم حالته النفسية[4]".وقد طبقت على قصيدة "الشوفار"حيث لاحظت بأن

1 . راوية يحياوي،شعر أدونيس:البنية والدلالة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط 1،دمشق،2008،ص 308

2. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 134

3 . المصدر نفسه،ص 135

4. نفسه،ص 139

أغلب التفعيلات قد أصابها زحاف أو علة،وجعلت ذلك سببا لنقل الحالة التي تنتاب الشاعر عن طريق اختزال الأداء الصوتي والتخفيف من بعض الحركات.

2 . القافية،وأنواعها:

أخذت الباحثة في هذا المبحث تعرفُ القافية لدى العرب،حيث وقفت على تعريفها عند الأخفش،وهي عند الخليل"من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول[1]"،وبعض المحدثين كإبراهيم أنيس ومحمد الطرابلسي.كما بيّنت قيمتها في الجانب الإيقاعي،بفعل ما يحدثه تكرارها من تطريب يقوي الأثر الموسيقي.ثم تطرّقت إلى وظيفتها الجديدة في الشعر الحداثي،حيث صارت مسؤولة عن تحديد السطر الشعري بعد أن تعددت القوافي خلاف ما كانت عليه في الشعر العمودي.ثم وضحت النظام التقفوي لدى"حمادي"الذي مرّ بمرحلتين[2].

وتتبعت الباحثة شعر"حمادي"فوجدت نظامه التقفوي قد بدأ موحدا،ولم يكن يحفل في بداياته بتعدد القوافي إلى غاية قصيدة"رباعيات الليل"من ديوان"البرزخ والسكين".والباحثة محقّة فيما ذهبت إليه من حيث أن الشاعر يحافظ على القافية في الرباعية الواحدة،ولكنها أخطأت في تحديد القافية فهي على هذا الشكل:(جاجي،راجي)و(جاتي،آتي،راتي،صاتي)،وليس كما تصورتها(جاج،راج) و(آت،راة،صاة)[3].ثم تحوّل شعره إلى التنويع في القوافي داخل القصيدة الواحدة وبالتحديد مع قصيدة "مدينتي"،وقد كان التنويع سمة ظاهرة لديه،حيث اعتمدتها الباحثة ظاهرة أسلوبية طبعت القصيدة الحداثية للشاعر[4]،حيث يلجأ الشاعر إلى"القالب المقطعي"،كما لمحت ظاهرة"التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر"وما يحدثه هذا من تقارب دلالي،وتمثل لذلك على سبيل الإفهام:مقبرة،مهربة،ومدبرة.

وتَعبرُ الباحثة إلى بيان أنواع القوافي المستخدمة في شعر"حمادي"،فأسهبت ودقّقت في هذه الأنواع بالشرح والتمثيل،حيث ذكرت القافية باعتبار الحروف،والقافية باعتبار الختام (مطلقة/مقيدة)،والقافية

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 151

2. المصدر نفسه،ص 152

3 . نفسه،ص 153

4. نفسه،153

باعتبار عدد الحركات.وتعتبر الباحثة القافية المردوفة(الردف حرف مد يسبق الروي)ظاهرة أسلوبية هي"القافية المردوفة بالألف"،وتؤكد رأيها بأمثلة من المقطع الثالث من قصيدة"يا سيدة الإفك".وقد تأكّد للباحثة بعد دراسة مفصّلة للقافية في شعر حمادي،حيث"وفق في انزياحه عن القافية التقليدية الموحدة،ومارس بكل حرية قدرته على إبداع ظاهرة حداثية متميزة،وهي ظاهرة التنويع في القوافي[1]".

3 . الروي:

تبدأ الباحثة حديثها عن حرف الروي بتعريفه وقيمته في القصيدة،إذ غالبا ما تسمى القصائد به،فيقال دالية المعري،وسينية البحتري،ولامية الشنفرى[2].وتقدّم إحصاء لحروف الروي التي استخدمها الشاعر"حمادي"في قصائده الحداثية وعددها"أربعة وعشرون"حرفا.ثم تشير إلى ظاهرة انزياح الروي عن وظيفته في القصيدة التقليدية إلى التعدد في القصيدة الواحدة بل في المقطع الواحد،وهي بارزة في قصائد كثيرة،منها:"رباعيات آخر الليل"و"مدينتي"و"البرزخ والسكين"و"ستر الستور".وتربط الباحثة ذلك"التنوع في الروي بروح الصوفي المتجددة والمتجددة من حال إلى آخر،نظرا للحالة النفسية التي يعيشها والتي يجليها تنوع الروي من جهر وهمس وانفجار[3]".ثم تنطلق إلى وصف خصائص الحروف التي وظفها الشاعر رويا كالهاء والنون والميم والراء والحاء والباء.وستنتج الباحثة،بعد إحصاء دقيق،أن حرف"الهاء"هو الروي الأكثر ترددا في قصائد"حمادي"،فهو"حرف حلقي عميق،يحمل دلالة التعبير عما يكمن في النفس من حزن وألم وشقاء،مثل قوله:حزناه،أواه..وعند المتصوفة نجده في صورة : هُ،هُ،هُ(اختصار لكلمة هو:الله)[4]".ومن القصائد التي عرفت تنوعا بارزا في حرف الروي،ذكرت الباحثة قصيدة"جوهرة الماء"،فكثيرا ما تلتقي مع قصائد أخرى في هذا التنوع،فجاء رويها : لاماً،وهاءً،وراءً،وفاءً،وواواً،وحاءً،ونوناً،وباءً،وراءً،وقافاً،ودالاً،وتاءً،وميماً[5]..وقدّمت مثالا يثبت ذلك.

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 175

2 . المصدر نفسه،ص 177.وأحمد كشك،القافية تاج الإيقاع الشعري،دار غريب للطباعة،القاهرة،2004،ص 26

3 . نفسه،ص 178

4. نفسه،ص 180.وعبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 159

5 . نفسه،ص 186

كما أبرزت ظاهرة أسلوبية إيقاعية أخرى،تمثلت في"تسكين حرف الروي[1]"مستشهدة بعدة أسطر من قصائد التفعيلة للشاعر المدروس،ومنها:"مدينتي"و"البرزخ والسكين"و"لا يا سيدة الإفك" و"الشوفار"و"جوهرة الماء"في الكلمات:الإبحارْ،عماءْ،الأسرارْ،يقينْ.

ج . أسلوبية البنى النحوية

وتناولت في هذا المبحث:البنى الإفرادية،والبنى التركيبية بكثير من التفصيل والشرح والتمثيل.

1 . البنى الإفرادية:

وقد تطرّقت فيها العناصر الآتية:الأسماء وحداثة التكثيف،الأفعال وحداثة التكثيف،تداخل الأزمنة ودلالتها الحداثية.ابتدأت الباحثة بحثها مع الأسماء بتعريف الاسم معتمدة على المراجع النحوية العربية،وتنوّه إلى أنّ فهم الخطاب الشعري الحداثي لا يعني تحليل دواله ومدلولاته،وعلاقتها بنفسية صاحبها،ولا علاقتها بالجملة المركزية،فهي ترى بضرورة تفكيك نظام هذه الجمل ودراسة علاقاتها فيما بينها[2].وقد وجدت حضورا كبيرا للأسماء في قصائد الشاعر،خاصة في ديوانه"البرزخ والسكين"بدءا بالعنوان الرئيس إلى باقي العناوين الفرعية مثل(الجزائر،أرض الحرية،هي ليلاي،وطن،قصيدة الجزائر،أطفالنا إلى الحجارة،أحلام أزلية،رباعيات آخر الليل،مدينتي)،وتؤكّد أن الاسم لم يرد عبثا،بل"جاء ليؤكّد فكرة الصراع القائمة بين الذات الشاعرة وذات الموجودات،أي الذات الموازية لذات الشاعر[3]".فهي تعتبر أن كل اسم من الأسماء(الجزائر،أرض،وطن،قصيدة،برزخ،السكين ورق،التوت،الشوفار،ستر،الستور،جوهرة)بمثابة قطب من أقطاب الصراع،حيث أن الشاعر يعبر عن أزمات بلاده وأمته،واعتبرها فاصلا بين ماضيها المجيد وحاضرها التعيس،المليء بالانكسارات واليأس والضعف،فهو يحلم بمستقبل يعمه السلام والحرية[4].

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 188.187.186

2 . المصدر نفسه،ص190وحسن حمد،معتمد الطلاب في قواعد النحو،عالم الكتب للطباعة والنشر،بيروت،ط1 2009،ص 7

3. نفسه،ص 190

4. نفسه،ص 190

وبلغة الأرقام تقدّم الباحثة إحصاء لتواتر الأسماء ومقارنتها بالأفعال،من خلال تحليل قصيدة "مدينتي"،فوجدت الأغلبية للأسماء مقابل قلة للأفعال،من خلال المقاطع:الأول،التاسع،الثالث عشر،الحادي عشر،فجاءت النسب موزعة كالآتي[1]:

. المقطع الأول:91.30% من الأسماء،والأفعال 8.70 %

. المقطع التاسع:الأسماء 100%،والأفعال 00%

. المقطع الحادي عشر:الأسماء 94.44%،والأفعال 5.55%

. المقطع الثالث عشر:الأسماء 100%،والأفعال 00 %

ويلاحظ،بما لا يدع مجالا للشك،طغيان تواتر الأسماء في مقابل الأفعال النادر،وقد فسّرت الباحثة ذلك باللهجة الصارمة التي استعملها الشاعر في وصف المدينة،حيث أن قصيدة(مدينتي)تمثل وصفا مستفزا لتلك المدينة المنكوبة المجروحة بسكين الأعداء،إنها الجزائر وطن كل الجزائريين[2].

ثم تنتقل الباحثة إلى نقطة أخرى،تمثلت في دلالات الأسماء الموظفة،ومنها دلالة"التحوّل والتغيير" ومن دوالها:الريح،العمر،الطيف،العيون،الدفن،امرأة،البوح،الصدر،القبلة،الغيث."فكل هذه الأيقونات تتشاكل دلاليا فيما بينها لتوحي بالانتشار والإفصاح والإشهار،والتحول والتغيير،الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه على مستوى الذات والذوات ككل[3]".كما تضرب الباحثة مثالا عن البياض والطهارة،وتستدعي دوالا اسمية لها(الورق،الصحو،الصلوات)،وتشير أيضا إلى التوظيف المتعدد للغراب،الذي وظفه في قصيدة"البرزخ والسكين"فهو يتشاكل مع دلالة الورق في الإخفاء والتورية والستر.بينما يستدعيه سلبيا للدلالة على الحاضر المتعفن،كرمز للفرقة والتناحر[4].وترى بأن أسماء شكلت ظاهرة بارزة في قصائد الشاعر،ومنها اسم(امرأة،ليلى).بالإضافة إلى فعل التأثير والتنبيه الذي

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة،ص 192

2 . المصدر نفسه،ص 193

3. نفسه،ص 193

4 . نفسه،ص 194

تمارسه بعض الأسماء على المتلقي بهدف التغيير وكشف الحقيقة وإثباتها لديه،إذ"جعل من كل اسم خطابا ونصا شعريا يبوح بما لم يستطع الاشعر البوح به[1]".

وقامت الباحثة بمسحٍ على عدة قصائد،تمكنت خلاله من الوصول إلى ظاهرة"تكثيف الاسم" فاتخذت من قصيدة"لا يا سيدة الإفك"وقصيدة"البرزخ والسكين"وكذلك"يا امرأة من ورق التوت"مثالا له،غير أنّها لم توضّح المقصود من التكثيف الاسمي،واكتفت بعرض أبيات من القصائد المذكورة،ودلالة ذلك التكثيف على عودة الشاعر إلى تكثيف هدوء نفسيته وكبح انفعالاتها،ومن ذلك قول الشاعر :

مدينتي

مثابرة:الخبز والبنون

شعارها الجهاد

وعودة الميلاد

نبيّها الحسين

وسيفها"يزيد"

حوارها"صفين"

وقلبها"جانين"

أغلبها مرتزقة

وجلّهم عنّين؟! [2]

وبعد الأسماء،تنتقل الباحثة إلى دراسة حضور الأفعال ودلالاتها في قصائد"حمادي "،حيث تطرّقت إلى تعريف بالأفعال وخصائصها وأقسامها معتمدة على مراجع النحو العربي[3]،وجعلت من الفعل عنوان الحركة حسب رأي الناقد محمد الهادي الطرابلسي[4].وبالعودة إلى قصائد"حمادي"تشير إلى

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 197

2 . المصدر نفسه،ص 200.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 113/112

3 . حسن حمد،معتمد الطلاب في قواعد النحو،ص 07

4. المصدر السابق،ص 201.ومحمد الهادي الطرابلسي،تحاليل أسلوبية،ص 27

ظاهرة حداثية تمثلت في التنوع الفعلي وتكثيفه في بعض المقاطع الشعرية من قصيدة"مدينتي"،يقول في المقطع الثاني:

مدينتي داهمها"الفجّار"و"المجوس"

فخيلهم تدكُّ براءة النفوس

فشتّتت رؤاها

وهشمت صداها

ولغّمت خطاها[1]

غير أنّ السؤال الرئيس لم تجب عنه الباحثة،وهو:ما المراد بالتكثيف الفعلي،وانتقلت لتعرف بالزمن الحداثي،على أنه الذي يوحّد فيه الشاعر بين جمال(الوطن)وجمال(الشعر)الذي هو ذات الشاعر،إنه الزمن الجميل،حين تصبح ذات الشاعر هي نفسها ذات الوطن،ذاتان متحدتان(الأنا والأنت)حين يصير جرح الوطن هو نفسه جرح الشاعر ومعاناته.ثم اتجهت إلى بيان دلالات الأفعال الواردة في المقطعين الأول والثاني من قصيدة"يا امرأة من ورق التوت"،ومنها(توهمت،يسكنها،تلف)التي تثير مشاعر الضياع والإحباط والعجز عن تفسير العالم.أما قصيدة"يا سيدة الإفك"،فقد لاحظت فيها الباحثة أن كل سطر من المقطع الخامس يبدأ بفعل،دلالة على الحركية وعدم الثبات،وقد استعمل الشاعر هذا الأسلوب،حسب الباحثة،كي"يجسّد خصوبة اللغة وحركية دوالها ومدلولاتها التي تستجيب لحركية النفس المضطربة[2]".

وتقدّم الباحثة خطوة إحصائية،تثبت من خلالها تعالق التفاوت بين أزمنة الأفعال المستخدمة وبين الحالة الشعورية للشاعر.حيث انتهت إلى أن"الفعل المضارع شكل نسبة(94 %)من جملة أفعال القصيدة،فأعطى نوعا من الدينامية،أما أفعال الماضي فقد شكلت نسبة(5%)لملاءمتها للتقرير والوصف،بينما لم تتعد أفعال الأمر في القصيدة (1%)[3]".وتذكر الباحثة أن القصيدة ارتكزت في

1. عبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 102

2. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 203

3. المصدر نفسه،ص 206

تأسيس مسارها الحركي على صيغ الأفعال؛أسماء الفاعلين،وأسماء المفاعيل،التي وردت بنسبة(14%) في النص[1]،ولا يُعلم كيف حسبتها،ولا ضمن أي دائرة صنفتها.

وترى الباحثة أن زمن الشعر يتجاوز الزمن النحوي،وتضرب مثالا عن ذلك بالفعل(توهّمت) فبالرغم من"زمنه الماضي إلا أنّ زمنه الحقيقي هو الحاضر؛لأن الشاعر لو كان قد توهّم الوحدة ويئس منها،وانقضى الأمر،لما كان يجادل في النص ويخاطب امرأته ويسعى للتوحد بها[2]"،وتفسّر . الباحثة . استمرار الوهم يعني أن الشاعر يحلم بالتغيير،فهو يعلم باستحالة تحققه إلا أنه يبقى ينشد الكلام.كما تشير إلى تكرار الفعل(كان،كانت)يدل على الاستمرارية،فإذا كان متبوعا بنقاط فإنها تؤكّد استمراريته وتمنحه زمنا متواصلا لا محدودا،حيث تترك المتلقي يشارك في ملء الفراغات وإنتاج النص[3]. الزمن الذي ينشده الشاعر في قصائده الحداثية هو التحوّل والتداخل،الذي يفرضه الإنسان بغية التغيير والتجاوز،وهو ليس ماديا أو واقعيا وليس حاملا لقيم ثابتة،بل هو زمن متحرك ومتحول باستمرار ولا ينقطع عن الماضي،وحافزا على بناء المستقبل،فالماضي هو الدافع إلى البداية[4].

إنّ الزمن الحداثي،في نظرها،هو ذلك الزمن الذي تلغى فيه الحدود والفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل،وهو عند الشاعر متحرك لا يعرف الاستقرار،وتوقف الزمن عنده يعني الموت الأكيد لهذا الكون،وترى الباحثة،أن الشاعر تمكّن من تجسيد الشعر في معظم قصائده الحداثية،وتلتقي الأزمنة التالية:زمن الذاكرة،والزمن الداخلي،وزمن اللاشعور بأزمنة الشاعر الذي أراد أن يعيش في كوكب بلوري نوراني،وقد أراد الشاعر تجاوز الزمن الخارجي ليلج إلى الزمن الداخلي،ليأتي بالحلول اللاواقعية من الداخل لا من الخارج[5].

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة،ص 206

2 . المصدر نفسه،ص 206

3 . نفسه،ص 208

4 . نفسه،ص 214 . 215

5 . نفسه،ص 216

2 . البنى التركيبية:

تناولت الباحثة في هذا المطلب:تعريف الجملة،أنواع الجملة(الخبرية المؤكّدة/المنفية،الإنشائية الطلبية/غير الطلبية)،حداثة توالي الجمل وأشباه الجمل.وقد ابتدأت بتعريف الجملة عند اللغويين العرب القدامى،ومنهم ابن جني وابن يعيش،والزمخشري فهي عنده"الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى،وذلك لا يأتي إلا في اسمين..أو في فعل واسم..وتسمى جملة[1]"،كما تطرقت إلى علاقتها بالكلام والفرق بينهما لدى عبد القاهر الجرجاني،كما طرحت رؤية المحدثين للجملة فهي تعني عند عبد الرحمن الحاج صالح"نواة لغوية تدل على معنى وتفيد فائدة[2]"،ويعتبر إبراهيم السامرائي قضية الإسناد عنصرا هاما في تحقيق الجملة اللغوية اسمية كانت أم فعلية.ويمكننا القول أن الجملة هي خلاصة اتحاد مجموعة من العناصر اللغوية المترابطة نحويا ذات معنى مفيد للسامع،ذات تركيب إسنادي(مسند ومسند إليه)،وقد تكون الجملة بسيطة،أو مركبة[3].وهذا التفريق ضروري للدارس،وهو بصدد تحليل النص على مستوى الجملة ، وتنبه إلى ضرورة مراعاة المعنى وعدم قصر الاهتمام في العمدة دون الفضلة،فالمعنى قد يتوقف عليها[4].

2 . 1. الجملة الخبرية

ثم تنتقل الباحثة إلى دراسة أنواع الجملة في قصائد الشاعر"حمادي"،وتبتدئ بالجملة الخبرية،على أنها"تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب[5]"،وتريد بالصدق أن يكون مطابقا للواقع العام،والكذب هو مخالفة الواقع العام.وتميّز الباحثة بين قسمين منها:المؤكّدة والمنفية،وتؤكّد الجملة الخبرية لتمكين الكلام من نفس المتلقي،وإزالة التجوّز في الكلام،وما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من شك أو إنكار لمضمونها،وقد صنّفتها حسب الأداة؛لأنها القرينة اللفظية التي تحدد نمط الجملة

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 219.وفتحي عبد الفتاح الدجني،الجملة النحوية نشأة وتطورا وإعرابا،مكتبة الفلاح،ط 1،الكويت ، 1978،ص 17

2. المصدر نفسه،ص 220.و-بلقاسم دقة،في النحو العربي:رؤية علمية في المنهج،دار الهدى،د ط،عين مليلة،2002،ص 16

3. نفسه،ص 220

4. . نفسه،ص 221

5. ،نفسه،ص 220.ويحي بن يعيش،شرح المفصل،الطباعة المصرية،د ط،القاهرة،د ت،ص 52

المؤكّدة[1].وقد لاحظت الباحثة غياب الجملة الخبرية المؤكدة بالأدوات والحروف،وحضور التوكيد اللفظي في بعض القصائد،ويأتي"بتكرير اللفظة أو الجملة نفسها"،وقد رصدته في المقطع الأول والخامس،والسابع،والسادس عشر من قصيدة"مدينتي"،وفي المقطع الثاني عشر من قصيدة"يا امرأة من ورق التوت"مثل: وأعود أكتبها حرفا...حرفا

وأوزعها شلالا تدريجيا[2]

وتبرر الباحثة هذا التوكيد بغرض لفت انتباه الشاعر للمتلقي إلى مهارته في فعل العشق،فيكون اللقاء بالمشاعر لا بالأجساد.ثم تمثل للتأكيد بتكرار الجملة في المقطع الثامن من"البرزخ والسكين " حيث تدل الجملة المكررة على الحيرة والقلق من منطق وجودي متأزّم،فالشاعر تنتابه الغربة والتأزم في عالم إنساني ظهر بالخطيئة: لا ناقة لي فيها ولا جمل

فلماذا يعذبني صليل الباب

وتسكنني غابة من فزع ؟؟

(...)أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل[3]

كما تبرز التوكيد بالضمير المنفصل(أنا)في محاولة من الشاعر في التأسيس لكينونة الذات،ومدى تطلعها وتلهفها لمعرفة خبايا الكون وحقيقته،مثل قوله:مسكون أنا بنافلة الأطوار

وبرزخ ما بين عافية وعاقبة

تتجاذبني شفتان[4]

أما الجملة المنفية فهي كل"جملة خبرية،مثبتة،بسيطة،تامة،فعلها مبني للمعلوم إن كانت فعلية[5]"،تدخل عليها إحدى أدوات النفي(لم،لما،لن،ليس،ما،لا،لات،غير[6]).وتشير الباحثة على أنها

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 221

2 . المصدر نفسه،ص 222.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 101

3 . نفسه،ص 223.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 128

4 . نفسه،ص 224.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 118

5 . نفسه،ص 224

6 . نفسه،ص 224.وفاضل صالح السامرائي،معاني النحو،دار الفكر،ط 1،عمان،2002،ص 189

أنها ظاهرة أسلوبية في قصائد حمادي،غير أنه يوظف ثلاثة أدوات دون سواها،هي(لا،ما، لم)،وقد قسمتها إلى ثلاثة أنماط:**أما النمط الأول**:(لا+جملة فعلية/اسمية)،ومنه قوله في"لا يا سيدة الإفك ":

لا يا سيدة الماء العطشى

ومعجزة الآيات الثكلى

لا يا سيدة الأقطار السبعة

والشعر الكحلي

لا يا سيدة الإفك

وخازنة الأسرار[1]

والنمط الثاني:(ما+جملة فعلية/اسمية)،ومنها أمثلة كثير استنبطتها من قصيدة"الشوفار"من المقاطع الثالث والتاسع والحادي عشر،ومن قصيدة"جوهرة الماء"في المقطع الخامس.أما ما جاءت به كمثال عن النفي بالأداة(ما)فقد جانبت الصواب،إذ أنها اسم موصول بمعنى(الذي)،في قول الشاعر:

ما فوقها هواء

بالقصر والمد في عماء

ما فوقكم هواء

ما تحتكم هواء

ما في الجنة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين[2]

والنمط الثالث:(لم+جملة فعلية فقط)،بينما جعلته للاسم أيضا.حيث أن(لم)حرف جزم يدخل على الفعل المضارع كما هو معلوم ولا علاقة للاسم به إطلاقا،فهي لم تمثل له ولو بمثال واحد،إلا إذا كان

1. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 227.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 162 . 163 . 166

2 . المصدر نفسه،ص 228.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 123 . 124 .132

خطأ مطبعيا وجب تجاوزه.وما عدا هذه الملاحظة فقد أوردت الباحثة أمثلة كثيرة وصحيحة.ثم أعقبت الباحثة دراستها للأسلوب الخبري بجملة من النتائج،لعل أهمها توحد الزمن في أدوات النفي المستخدمة ضمن الزمن الحداثي.

2 . 2 . الجملة الإنشائية:

يعتبر الإنشاء نقيض الخبر،فلا يجوز نعته بالكاذب ولا الصادق،وهو أحد فروع علم المعاني،كما يعتبر من أبرز مظاهر اللغة التي تعبر عن حيويتها[1].وقد ننعت دراسة الباحثة للجملة الإنشائية بالوافية والواضحة،حيث عرضت كثيرا من الشواهد دليلا على صحة مذهبها في أغلب الأحيان،وتبرز ثراء قصائد الشاعر المدروسة بالأساليب الإنشائية وتنوعها بين الطلبية وغير الطلبية،وبين الحقيقية والمجازية المتعدية إلى أغراض بلاغية متعددة.أما الجملة الطلبية،فقد أبرزت الباحثة معظم صيغها المتواترة في هذه القصائد،كالاستفهام والنهي،والأمر بصيغة(افعل،لتفعل)،ومن ذلك قول الشاعر:

فغلقوا أبوابكم

وشدّدوا المتارس[2]

ويعتبر توظيف النّداء ظاهرة بارزة،خاصة في قصيدتي"يا امرأة من ورق التوت"و"البرزخ والسكين"في قول الشاعر : يا امرأة تنهشني في السر

وتنشرني للموج[3]

وفي قوله أيضا : يا امرأة البلور

وتوت الأحراش البرية[4]

1. سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 232.ومحمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص349 . 350

2 . المصدر نفسه،ص 233.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 114

3. نفسه،ص 236.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 142

4 . نفسه،ص 236.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 143

أما الجملة غير الطلبية(الإفصاحية)،وهي"ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب،ومنه أفعال المقاربة،والمدح والذّم،والتعجب،وصيغ العقود،والقسم،وربّ،وكم الخبرية[1]".وترى الباحثة بأن التعجّب قد شكّل ظاهرة أسلوبية بصيغته القياسية في قصيدة"البرزخ والسكين"[2]،وفق أحد الوزنين(ما أفعله/أفعل به)،إلى جانب الصيغة السماعية،حيث وردت في المقاطع:الأول،والثاني والرابع،والخامس والسادس،والتاسع،ومن أمثلته قول الشاعر:

منهوب عطر مفاتنها..

ما أجمل أن يسكنها المطر الدافئ

وأعراس من نور فوقية..

ما أجمل أن تبعث طفلا مغرورا[3]

ومن أمثلة صيغ التعجب المطلقة(السماعية)قول الشاعر:

كان البدء

وكان السبق...وكانت شجرة !

ما فوقه هواء !

ما تحته هواء [4]!!

2 . 3 . الجملة الوظيفية

وتدرس الباحثة الجملة من زاوية الوظيفة النحوية،إذْ تعرّفت على مواقع الجمل الممكن تأويلها بمفرد،وقد ركّزت على الجمل التي شكّلت ظاهرة أسلوبية بارزة في بعض القصائد،كجملة

1 . عبد السلام محمد هارون،الأساليب الإنشائية في النحو العربي،مكتبة الخانجي،ط 5،القاهرة،2002،ص 13

2 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 247

3 . المصدر نفسه،ص 246.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 142

4 . نفسه،ص 248.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 116

الخبر،والنعت،والحال،والمفعول به[1].حيث لاحظت ورود الخبر في ثلاث صور؛جملة اسمية،جملة فعلية،جملة فعلية منفية.ومن أمثلته:ملحمة لم ترس سفائنها

قدر لأقدار ومقررة

للذلّ تقام[2]

أما جملة النعت،فهي كل جملة تفيد وصف اسم قبلها يأتي نكرة،وقد وردت في معظمها فعلية (مضارعية)،ومن أمثلتها في قول الشاعر:

ولا اكتتناه يفك

لغز فحواه

أغيمة الليل لا وزر يساوريني[3]

وتعتقد الباحثة أن توظيف الجمل النحوية في قصائد"حمادي"يعكس قدرة الشاعر على التأثير في المتلقي من خلال تجسيد الأحداث عبر الجملة الخبرية،وبالحال عرضت حال الأمة العربية وما اعتراها من تناقض،أما الجملة النعتية فقد أكدت على صفة الموصوف،وما حسن تصويره إلا دليل على سعة خيال قادر على الإحاطة بواقع مرير يغشى الأمة[4].

هذا،وقد تطرقت الباحثة إلى عنصر"توالي الجمل وأشباه الجمل"،ويعمل"توالي الجمل في تعميق الغموض،وهو ظاهرة حداثية تجلت في ديوان الشاعر،عن طريق الاستعمالات النحوية الخاصة التي تؤدي إلى الغموض الفكري[5]"،ويعتبر تتابع الجمل في المقطع الشعري الواحد دون أدوات ربط بينها ظاهرة كثيرة في قصائد"عبد الله حمادي"،ومن أمثلته المقطع الرابع من"لا يا سيدة الإفك":

فأس صيفي ينحت من جسد

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 249

2 . المصدر نفسه،ص 251.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 141

3. نفسه،ص 252.وقصيدة(ستر الستور)من حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات،ص 2

4. نفسه،ص 255

5 . نفسه،ص 256

تمثال الرغبة والظلمات...

يفترس الشفة الظمأى

يهوى ما بين الجهر والهمسات

يعتجر الروح

يشغل أكوان الصمت

يختزل الأرض[1]

وتعتقد الباحثة أن انعدام أدوات الربط بين الجمل في بعض المقاطع،يدعو إلى قراءتها بتأني،فيكون دافعا للمتلقي لاقتراح الأدوات التي يراها قادرة على إضفاء شيء من الوضوح،ويعتبر هذا أحد ملامح الكتابة الحداثية،والتي يسعى"حمادي"إلى تكريسها في أغلب قصائده،والأبيات القادمة تثبت مذهبه:

عرب أباحوا عرضهم

عرب أطاعوا رومهم

عرب تهاوى عرشهم

عرب تبعثر جرحهم

ما بين شك أو يقين[2]

وتتقصى الباحثة الظاهرة،فتجدها في أشباه الجمل،فتراها مفككة تثير الغموض،وتبعث على الاجتهاد في تحقيق انسجام في معناها،وتستدعي أبياتا تثبت ذلك في المقطع السادس من قصيدة"لا يا سيدة الإفك"،فيقول :أشهى من نبأ موعود ،

من شرف

من ظل ممدود

من قصص الرّدة،

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 256.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 150

2 . المصدر نفسه،ص 257.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 178

من زمن موعود[1]

د . أسلوبية البنى الدلالية

وتسعى الباحثة في هذا المبحث إلى دراسة العناصر الآتية:تكثيف الدلالة،والتعدد الدلالي،ثم الحقول الدلالية(الصوفي،الإنسان،الموت والحياة،الحزن،الكون،البلدان)،وأخيرا العلاقات الدلالية (الترادف،التضاد)،حيث استهلت عملها حول البنى الدلالية في قصائد الحداثة للشاعر"عبد الله حمادي"،لتطوّر مصطلح"الدلالة"في أوربا وفي العالم العربي،وتؤكّد على أن المبدع مطالب باستغلال طاقات اللغة وتوظيفها في ما يخدم تجربته الشعرية،كما أن لكل شاعر معجمه اللغوي الذي يتأثّر بالبيئة والمجتمع [2]،وقد أشارت إلى تبني الأسلوبيين لمقولة"تكثيف الدلالات وانفتاح النص"،حيث جعلوا المعنى غير حاضر،وأن مسيرته مبنية على التكثيف والانفتاح،فبهما يتحقق المعنى الذي يستثمر في الغياب ويرفض هيمنة الحضور[3].

1 . اللغة الموحية:وإذ تنبّهُ الباحثة إلى أن المقاربة الأسلوبية للقصيدة الحداثية،قد راعت تلك المقولة،وأخذت تكشف عن جماليات النص الأدبي،فقصيدة"البرزخ والسكين"عائمة بالمعاني اللانهائية،وتحولت فيها اللغة إلى دوال إشعاعية بموجبها أضحى النص زاخرا بالكثير من الدلالات الجمالية[4].وتعتبر المقطع الثالث من قصيدة"البرزخ والسكين"حافلا بكثير من الإيحاءات متعددة الدلالات،فهو يمثل موضوعا مستقلا بذاته،فهو يقدّم نفسه وكأنه لغة كونية خاصة[5].حيث يقول الشاعر فيه:

أسافر وتسافرين

في آخر الصيحة كل جعلنا

---

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 257.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 160

2 . المصدر نفسه،ص 261 . 262

3. نفسه،ص 263

4. نفسه،ص 264

5 . نفسه،ص 265

منسكا

لا ترهقني الأحوال

الطين والماء[1]

كما تمثّل بقصيدة"لا يا سيدة الإفك"على أنها فيض من المعاني والدلالات،حيث وظّف الشاعر كلمة"قبلة"وأخرجها من معناها القاموسي،ليصبها في نهر الحداثة الذي يجعلها حبلى بمعان ودلالات مختلفة،ومنها خروج الشاعر من حالة إلى أخرى عن طريق القبلة،فهي أخرجته من حالة الرعشة والذهول عن طريق العقل،الذي يساهم في الخروج من الانفعال العاطفي إلى الانفعال العقلي[2]"،وتبيّن بأن عبارة(رقيقات تبيح خروق النص)دليل الانفعال العاطفي،الذي يعني أن العقل يسلب العاطفة إحدى وظائفها.فيقول الشاعر:هي القبلات حكايا

تطال عنان البرق

تغري بالوثبات

شهيات؛تريح عناء الملك

رقيقات؛تبيح حروق النص /غوايات،تذيب عناء العمر[3]

وتبقى القبلة،حسب الباحثة،في تحول دلالي مستمر،فهي فاعل له القدرة على التحويل والتعيير،حيث صارت من خلال استحضار الشاعر لذاكرة المعنى ليصل بها إلى أسرار الكهف الذي أذهل ساكنيه،واختزلت هذه الأبيات الزمن الشعري عند حمادي،حيث تحول الكهف أيضا من دلالة الخوف إلى دلالة الأمان[4].وتستشهد بالأبيات:

هي القبلة حفار يقتلع الصخر

ينوء بأسرار الكهف

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 264.وحمادي،البرزخ والسكين،ص 119

2 . المصدر النفسه،ص 266

3 . نفسه،ص 266.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 157 . 158

4 . نفسه،ص 266

فأس صيفي ينحت من جسد

تمثال الرغبة والظلمات...[1]

وتختبر الباحثة التكثيف الدلالي في لغة"حمادي"الشعرية،فتجد نصوصه قد تحولت من التقاليد الشفهية التي حكمت مسيرة اللغة الشعرية العربية إلى ما يسمى(تقاليد الكتابة)أو(اللغة بعينها)،فهو يسعى في طلب كلمته المرغوبة سعيا حثيثا،فيصوغها صياغة غير مألوفة،ثم توضح ذلك الاستخدام الحداثي من خلال قصيدة"البرزخ والسكين"وقصيدة"يا امرأة من ورق التوت"،وقد حاولت إظهار لغتهما مبتكرة،وغير مألوفة،وقد وصفتها باللغة البكر[2].وقدمت شاهدا من قصيدة"البرزخ والسكين":

كانت فاتحتي عيناها

وبقايا ضفيرة

وفضل مودّة

يسكتها الجليد(...)

سفر يعاودني وموال بعيد

وثمالة من طائر يهب المزيد(...)[3]

وتشدّد الباحثة على أبرز سمة حداثية تبناها الشاعر هي تعدد الدلالات في ديوان"البرزخ والسكين"،فالمرأة سجلت حضورها فيه من زوايا متعددة،وقد اتسعت مدلولاتها،وقد تحولت إلى قاضية هامة يناضل الشاعر من أجلها،وتأخذ عنده مواصفات غير عادية،إنها المرأة الرمز المغرقة في الإيحاء،فهي امرأة من بلور،وتوت الأحراش البرية[4]،كما جاء وصفها في المقطع السابع:

يا امرأة البلور

وتوت الأحراش البرية

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 266.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 158 . 159

2. المصدر نفسه،ص 267

3 . نفسه،ص 267.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 131

4. نفسه،ص 269

دعيني يهزمني الليل

وترهقني الطرقات الوهمية[1]

2 . الحقول الدلالية:وتواصل الباحثة رحلتها النقدية بدراسة الحقول الدلالية التي وظّفها "حمادي"،حيث تطرّقت إلى ظروف تقديم تعاريف قارة للحقل الدلالي عند الألسنيين الغربيين مثل"ستيفن أولمان"و"جورج مونان"،وعلماء التراث اللغوي العرب أمثال"الثعالبي"و"عبد الجليل منقور"و"أحمد مختار عمر".وقد بيّنت الباحثة كيف تسهم هته الحقول في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر ودلالتها فضلا عن علاقات ألفاظ كل حقل،مما يفضي إلى جوهر المعنى،وهذا صلب وظيفة الأسلوبية.وتقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تنظيم الكلمات في حقول تجمع بينها مجالات تتصل بالأشياء المادية،وأخرى تتعلق بالجوانب المعنوية[2].وقد صنّفت المعجم اللغوي لهته القصائد الحداثية إلى ستة حقول هي:**الصوفية،الإنسان،الموت والحياة،الحزن،الكون،البلدان.**

ويبدو أن الباحثة قد أسهبت في دراسة الحقول الدلالية الستة بكثير من الشرح والتفصيل،ولعل **الحقل الأول** هو الصوفي؛وهو أوسع الحقول انتشاراً في قصائد الشاعر،إذ امكنت الباحثة من تقسيمه إلى خمسة مجالات،هي:الرحلة،الغواية،الحنين والهجرة إلى الله،العرفان،الأرقام.وتؤكد من خلال الشواهد المقترحة أن لغة الشاعر"لغة الشهود الصوفية في معظم قصائده الحداثية،إلا أنها ليست شبيهة بلغة ابن عربي،ولكنها من نسيج آخر حاول الشاعر التفرد بها،ولعل أحسن ما يمثل هذه اللغة الصوفية الشهودية،قصيدة"رباعيات آخر الليل"وقصيدة"يا امرأة من ورق التوت"وقصيدة"البرزخ والسكين"[3].أما **الحقل الثاني** الإنسان،فقد وجدت الباحثة أن التركيز يتمثل في أعضاء الإنسان (قلبها،عينيها،الرأس،الشعرة شفاه،فمها،ذراعي،قدمي...)،وكذلك أسماء الشخصيات مثل: (الحسين،يزيد،طارق،عقبة،أمين)[4].

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 270.وعبد الله حمادي،البرزخ والسكين،ص 143

2 . المصدر نفسه،ص 273

3. نفسه،ص 276

4. نفسه،285 . 287

أمّا **الحقل الثالث** فهو الموت والحياة،حيث قسمت ألفاظه إلى ألفاظ دالة على الموت وأخرى دالة على الحياة في جدول،واتصف هذا الحقل أيضا بكثافة ألفاظه،ومنها:(مقبرة حرب الرصاص،السكين،جثة،النار،مقصلة،سفاح،مدفون،المطر،رزقا،فجرها،المقهى،أعراس،مودة،حبلى). و**حقل رابع** هو الحزن،حيث رصدت له ألفاظا كثيرة تعبر عن التشاؤم والاغتراب منها:(العار،عتابي،السجين،المعذب هزائمه،المحن،الوهن،الوحشة،الزور).**وخامسا** حقل الكون،وله ثلاثة مجالات فرعية هي:الطبيعة الجغرافية،الحيوان،النبات.وقد رصدت له ألفاظا متوسطة العدد منها: (شطآن،البرق،الكهف الخيول،الصقر،ناقة،الأزهار،النخيل،شجرة الطاروط).**والحقل السادس** هو البلدان،ومن ألفاظه:(غرناطتي،دمشق،الفرات،دجلة،أوراس،الجليل)[1].

3 . **العلاقات الدلالية**:وتناولتها الباحثة باعتبارها مصطلحا حديثا،وقد سردت أنواعها معتمدة على أصحاب هذه النظرية،ولا تخرج هذه العلاقات في أي حقل عما يأتي:علاقة الترادف،علاقة التضاد،علاقة الاشتمال(التضمين)،علاقة الجزء بالكل.إضافة إلى علاقات أخرى:علاقة قائمة على التدرج،علاقة قائمة على السببية،علاقة قائمة على القرابة الدلالية.وقد ركّزت الباحثة جهدها في علاقة الترادف والتضاد،أما الترادف فيعني الألفاظ الدالة على شيء واحد[2]،وقد وضعت الباحثة جداول رصدت فيها أغلب المترادفات الواردة في قصائدها السبعة،تبيّن لها أن قصيدة"مدينتي"الأوفر حظا بعشر مترادفات،تليها"البرزخ والسكين"و"يا امرأة من ورق التوت"بثمان مترادفات،و"جوهرة الماء"بمرادفتين،أما قصيدة"ستر الستور"فليس بها مترادفات[3].

وتقدّم الباحثة تعريفات وشروحا حول التضاد،وطريقة توظيف لدى القدامى والمحدثين،وفائدته في توضيح المعنى للمتلقي،واستندت إلى آراء بعض اللغويين فيه أمثال:أبو الطيب اللغوي(ت351هـ) ومحمد لطفي اليوسفي.وتوصلت إلى أن التضاد هو الجمع بين النقيضين،ولأن ذكر الكلمة يستدعي

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 288 . 294

2 . المصدر نفسه،ص 298

3. نفسه،ص 298 . 299

كلمة تناظرها دلاليا،فإن ذكرنا الحياة يتبادر إلفي أذهاننا الموت[1].وتوصلت إلى أن التضاد ظاهرة شائعة في أغلب قصائد"حمادي"،مجسّدة صراع الشاعر أمام ذاته وذات الآخر،وصراعات أخرى أمام الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتاريخي والديني.وقد رصدت في جدول مختلف المتضادات الواردة في القصائد السبعة[2].

وإذ تلفت الباحثة الانتباه إلى أن الألفاظ الموظفة تضادا،هي للإيحاء بالمفارقة الضاربة في عمق الوجود،وما ينتج عنه من صراع،و يقع التضاد المهيمن بين الكلمات:(النهاية/البداية،اليمين/اليسار اليسر/العسر،النور/الظلام،نزول/معراج،جنة/نار،السر/الجهر).كما تبرز الخصائص الأسلوبية فيما تعلق بالعلاقات الضدية عند الشاعر،أنها علاقة قائمة بين الحسي والحسي،وبين الروحي والروحي.كما أن التضاد القائم على مستوى الضمائر (الأنا والأنت)المتكرر ثلاث مرات في قصيدة واحدة[3].

1 . سامية راجح،أسلوبية القصيدة الحداثية،ص 302

2 . المصدر نفسه،ص 307

3. نفسه،ص 308 . 311

ثالثا . مقاربة تفكيكية ل:عبد الملك مرتاض لقصيدة"أين ليلاي؟"

يعد الناقد"عبد الملك مرتاض"من رواد النقد المعاصر في الجزائر،فهو أكاديمي،تلقى تعليمه الأول بالكتاب سيرا على خطى أبناء جيله المتعلّمين،ثم واصل تعليمه العالي،إلى غاية حيازته أعلى الرتب(درجة بروفيسور).وقد تناول قصيدة"أين ليلاي؟"للشاعر محمد العيد آل خليفة بالدراسة التطبيقية،ضمن كتابه(أ–ي دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟")وتعتبر من أوائل الدراسات التطبيقية التفكيكية للنص الأدبي.ستقتصر دراستنا على المقاربة التفكيكية من الكتاب.

وإذ يعلن الناقد مرتاض اعتماده المنهج التفكيكي لتحليل قصيدة"أين ليلاي"للشاعر محمد العيد آل خليفة بيتا بيتًا،بغية تمثّل الجو الذي ولد فيه[1]،وهو المنهج الأقرب–فيما يرى الناقد–لمحاورة النص الرمزي الذي يتضمن دلالات غير صريحة،لذا سنقتفي أثر مقاربته التفكيكية للوقوف على مدى التزامه باعتماد أدوات المنهج وتطبيقها على النص المدروس.فالناقد يعتقد،بما لا يترك مجالا للشك،بمصطلح "النصّية"التي"تعبّر عن حق النص في الاستقلال عن مؤلفه،قد يظن القارئ أنه يطالع هنا مستهل المناقشة المعتادة المألوفة التي تهتم بقضية المغالطة القصدية،غير أن تلك المناقشة نمضي في اتجاه مختلف تماما،فهي تريد البحث عن معنى القصيدة عبر قراءة فاحصة دقيقة،والاستغناء عن الرجوع إلى مؤلفها،لأنه قد لا يحيط بالتأثير الكامل لما كان يكتبه[2]"،وإذ يتبع في هذه الدراسة خطوات واضحة،تتمثل في عرض البيت الشعري ثم تقديم تأويلات متعددة في محاولة منه للإجابة عن تساؤلات القراء اللامتناهية،وبذلك نجده يبني دلالة ثم ما يلبث أن يهدمها ليقدم دلالة جديدة لا يكاد يستقر عليها هي الأخرى،ذلك لأنّ التفكيكية تقدم قراءات لا نهائية(قراءة إساءة)،حيث أن كل قراءة تسيء الظن بالقراءة السابقة لها،ولا تقنع بما قدّمته من دلالة،فتهدم معناها من أجل بناء

1. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"لمحمد العيد آل خليفة،ديوان المطبوعات الجامعية،د ط ، الجزائر،1992،ص 82

2 . جون إليس،ضد التفكيك،ترجمة:حسام نايل،المركز القومي للترجمة،ط 1،القاهرة،2012،ص 158

معنى جديد،ثم تهدمه لبناء معنىّ آخر،إلى ما لانهاية من الدلالات،فالتفكيكية إذن منهج قائم على الشك،تنفي وجود القداسة على النصوص،والاعتقاد بلا نهائية القراءة.

وسنتتبّع مقاربة الناقد عبد الملك مرتاض حسب الوحدات المركب منها النص،وقراءتها وفق التفكيكية العربية،حيث سنعمل على موازنة المقاربة التفكيكية للدكتور عبد الملك مرتاض مع المقاربة التشريحية للدكتور عبد الله الغذّامي،منطلقين من السبق التاريخي في التشريح عند الغذّامي[1].وإذ يقوم الغذّامي بتشريح بعض النصوص لشعراء سعوديين منهم:محمد الثبيتي في قصيدة(التضاريس)،وعبد الله الصيخان في قصيدة (ومات بشير عريسا)،ومحمد الحربي في قصيدة(قاسم الأسود)[2].فيقف على ثنائية الحضور والغياب في هذه النصوص؛كما هو الحال في قول الثبيتي:(خدر ينساب من ثدي السفينة)وما تحتمله كلمة خدر،وبشير من دلالات غائبة.وفي قوله:(هذه أولى القراءات وهذا=ورق التين يبوح)والتركيز على العلاقة الدلالية بين بعض الكلمات؛كالموت والحياة،والمشلح والعقال والمباخر.

ويبدو الغذامي أكثر تحررا من سلطة المنهج،خلال تحليله لعدة نصوص،كما عبّر عن هذا في عدّة مناسبات.أمّا مرتاض فإنّه يتخذ من أغلب أدوات التفكيك مفاتيح لتفكيك النص الذي بين يديه كثنائية الحضور والغياب،والإرجاء،والتأويل دون ذكرها أو الإشارة إليها في مشوار إبداعي نقدي،وخلال هذه الرحلة النقدية،نجده يعامل النص معاملة من جنس القصد ما استطاع إلى ذلك سبيلا،وقد توقّف لدى القصيدة ليفكّكها إلى أجزائها الأولى محاولا تمثّل هذه الأجزاء كما كانت مشتتة قبل أن تلتئم في هذا البناء الشعري التام[3].

1 . ينظر:عبد الله الغذّامي،تشريح النص،دار الطليعة،ط 1،بيروت،1987،ص 34

2 . المرجع نفسه،ص 40 وما بعدها

3 . ينظر:عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 79

أ . الوحدة الأولى

أين"ليـــلاي"أينـها حيل بينـي وبينـــها[1].

استهلّ مرتاض مقاربته بالبيت الأول من القصيدة،ويذكر أن الشاعر يتساءل عن مكان ليلاه،غير أنه متسائل بيقين العارف لا بشك الجاهل،وذلك ليقرّ بأن هناك قوة غاشمة هي من أبعدتها عنه،وقد حمله على التظاهر بعدم معرفة مكانها هو فزعه الشديد من تلك القوة الظالمة،وبسبب الروع الذي يتملك عموم الشعب المقهور،ويفسّر الناقد ذلك التظاهر بأنه نوع من التعمية لإبعاد ظنون الرقيب،ويشبّه أسلوب التخفي هذا بما يجريه العاشق من تورية على اسم حبيبته،خوفا من الوشاة عليها وعليه،فتراه على الرغم من معرفته مكانها إلا أنه يتظاهر بعدم المعرفة تقية منه للنجاة من شر العذال[2].

ويعود الناقد إلى تأويل قول الناص(أين ليلاي أينها؟)بأن هذا السؤال مخادع،مغالط،ويطرح تساؤلات يحاول تقديم إجابات عنها،وتلك عين المقاربة التفكيكية،وهي عدم الركون إلى تفسير وحيد،والاقتناع بمركزية الرؤية،بل التشكيك في اللغة ذاتها بعدم قدرتها على إيصال المعنى الذي أراده الشاعر كاملا،ومن هذه التساؤلات:ما الذي حمل النّاص على المغالطة؟فهل كان يريد مغالطة المتلقي البريء(العادي)أم المتلقي العدو(الاحتلال)؟ولم اتّخذ من الرمز سبيلا للتعبير عن هذا المضمون اللغز؟ ولماذا لمح ولم يصرّح؟.إن هدم دلالة هذا البيت من طرف الناقد،والمتمثّلة في تظاهر الناص بعدم المعرفة سيقوده إلى الإجابة عن هاتيك الأسئلة،وهي في الحقيقة بناء لدلالة جديدة،حيث يسلّم ببساطة تلك الأسئلة وأجوبتها،حيث يعتبر كل سؤال جواب في ذاته،ويؤكّد أن"ليلى"موجودة في زمن الشاعر،غير أنّها لا ترى إلا بجهد كبير،يمثّله بالعين المجهرية،فهي معروفة لدى الشاعر كما أنّها معلومة عند القوة الغاشمة،فهي المسؤولة عن إبعاد ليلى عن عشّاقها.

ويفكّك الناقد الشطر الثاني(حيل بيني وبينها)،حيث نلمس يقين الناقد في نسبة فعل الحيلولة إلى القوة المتغطرسة،المتحلية بالقوة والقدرة،فبهما وحدهما يتحقق فعل الهجر والقطيعة القسرية،ويلاحظ

1 . محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 41

2. ينظر:عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 82

بأن النص اصطنع البناء للمجهول[1] في قوله(حِيلَ)توكيدا للحيطة المتوخّاة ورغبة في التقيّة،سعيا منه لتجنب بطش الظالمين،ومن خلال اعتماده ثنائية الحضور والغياب؛إذ يشير الناقد إلى حضور الدلالة،وغياب التصريح بهوية الظالم،فالكل يعرفها ابتداء من الشاعر مرورا بالقوة المانعة إلى جانب التاريخ والكون،والبشرية كلها تعرف حقيقة الجاني الحائل دون وصال الشاعر بمحبوبته،ولعلّ استحضار الناقد للتاريخ ليس اعتباطا وإنما لارتكازه عليه،باعتبار الاستعمار ظاهرة تاريخية تعيد نفسها،وتكرّر أفعالها الشريرة،وكل ذلك معروف لدى الجميع،وهذا يتساوق مع العود الأبدي الذي تقوم عليه فلسفة التفكيك.

ويواصل الناقد تفكيكه للشطر الثاني من البيت الأول،حيث يعطي نفسه سلطة القارئ الذي يحتل مكانة المؤلف،ليقوم باكتشاف سلسلة المعاني في النص،وأحيانا ينتجها ويخلقها،باستخدام مفردات وصياغات تجتمع لتؤكّد أن القارئ أهم وأبدع مما كان يظنه النقد عنه في القديم،ولم يعد ذلك الخادم المطيع للنص ومؤلّفه[2]،فالتفكيكية تعمل على التشكيك في المعنى الثابت للنص،إذ أنه يملك عددا لا نهائيا من القراءات،قد لا يصل إليها المبدع نفسه،حيث يطرح قضية التناقض في تعامل الأعداء مع بعضهم البعض،ويتجلى هذا في العجب الذي ينال منه فيما يتعلق بالتعايش بينهما،وهنا يشير إلى احتمال كل من الناص لتلك القوة واحتمالها له،بالرغم من إدراكه لقصدها ومعرفتها بقصده،ويظل التجاهل مشتركا بين خصمين لا يحب أحدهما الآخر فتيلا[3].ويستمر في تفسير ما ذهب إليه من تعارض القوتين،عدم توفّر صفات المحبوب في الطرف المقابل ليحبه المحب،لذا سيظل كل منهما على عدائه للجانب الآخر،فهو مقارنة بها،رمز للخير والمحبة والسلام،بينما تسعى هي لتوطيد الظلم باسم العدل،وتعتيم الأجواء باسم النور،والعمل على تكريس العبودية باسم الحرية،وتجسيد الشرور والشقاء والشظف باسم الرخاء والرفاهية،ويبدو الناقد متمكنا من الأداة

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 83

2 . ينظر:جون إليس،ضد التفكيك،ص 159

3 . المصدر السابق،ص 83

الإجرائية للمنهج التفكيكي،والمتمثلة في المتناقضات،ومنها الثنائيات الضدية التي أوردها في تحليله،ومنه:(الظلام/النور،الشقاء/الرخاء،الحرية/العبودية،العدل/الظلم،الخير الشر).

ويدفع الناقد النص إلى توليد دلالات جديدة،وهذا ما يعرف بالتشظي أو الانتشار في اصطلاح التفكيكية،إذ نجده يعمل على تكاثر المعنى،وهذا ما يعطيه فرصة اللعب الحر في النص،لتقديم قراءة خاصة وفريدة له.كما يسعى الناقد إلى الإنباء عما سكت عنه النص،إذ يجسّد"ليلى"في صورة الكائن المادي المدلل،التي تقف على الحياد متفرّجة منتظرة إلى من سيؤول إليه ميزان القوى،فهي "ليست رخيصة المهر،ولا مبتذلة العلاقة،ولا سريعة الود،ولا سهلة الانقياد،فهي فتاة تغالي في حبها لفرط جمالها،وتباهي في اعتزازها إدراكا لقيمتها المعنوية،فهي تكاد تكون في كل مكان ولا توجد في أي مكان[1]"،وانطلاقا من هذا يعمد الناقد إلى بناء دلالة جديدة تتمثل في علم القوة المتغطرسة بصعوبة الظفر ب"ليلى"،لذا فهي لا تلقي بالا لسؤال الناص في رحلة البحث عنها،وتدرك بأن إدراكها مستحيلا وإن تحقق فإنه لا يكون إلا نسبيا،في مكان معين لا يتجاوزه،وفي زمان معين.ويظل في عجبه منها ما دام الشعر،والإنسان ينشدها،وتظل هي تغريهم وتفتنهم وتعذّبهم،كما يبيّن كيف أن اللعبة الثلاثية متكاملة الأطراف:ليلى،والعشّاق،والقوة الغاشمة.إن الناقد،بهذا،يمارس فعل الإرجاء على تحقيق الدلالة،هذا الفعل المتعمّد هو المرتكز الرئيس للتفكيكية،فلا بد من هدم المعنى القائم لاستحضار المعنى الممكن،ليستمر تأجيل تحديد المعنى إلى ما لا نهاية.

ب . الوحدة الثانية

هل قضت دَيْنَ من قضى فـي المحبين دَيْنَـها؟[2]

فيرى الناقد بأن الناص لا يعترف صراحة بأن القوة الغاشمة،الحائلة بينه وبين ليلاه،هي"التي ترغم ليلى على أن لا تحفل به طالما ظل الشعب متخذا سبيل الثورة منهجا في الحياة[3]"،فالشاعر،حسب

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 84

2 . محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 41

3. المصدر السابق،ص 84

الناقد،ماض في مغالطته التي كان قد طرحها في شكل سؤال(أين ليلاي)،ولا يزال يطرحها في سؤال آخر(هل قضت دين من قضى)،ثم نجده يفتح باب التأويل من خلال طرحه لتساؤلات متعددة لدفع القارئ باتجاه تعقب أثر ما،ذلك الأثر القابل للانمحاء،والذي يعتبر أحد مرتكزات النقد التفكيكي.ومن بين التساؤلات التي توصل إليها الناقد:هل الذنب ذنب ليلى لأنها لم تؤدّ ما عليها من دين لعشاقها الكثر؟أم الذنب ذنب الناص لأنه يحبها بشغف عجيب،ويتلذذ بهذا الحب حتى الهوس؟أو أن الذنب لا يقع:لا عليها ولا عليه،وإنما يقع على طرف ثالث،هو تلك القوة التي كانت حالت بينه وبينها[1].

ولا يفتأ الناقد يمارس لعبة الهدم بعد البناء،ثم البناء من جديد،ويعود للإجابة عن التساؤلات التي تراود المتلقي،حيث يعمل على تثبيت دلالة جديدة مفادها أن السؤال المغالط يفهم منه عتاب ليلى وتحميلها الخطأ،فيعلن براءتها مشفوعة بأدلة،من جملتها:أن ليلى كانت حبيسة قفص تحرسها القوة الغاشمة،فكيف لها أن ترد دين حبيبها وهي مقيدة مكبّلة،فسجنها مظلم يحرمها من نور الشمس وضوء الدرب الطويل،ثم ينتقل إلى دلالة أخرى،وهي تكريس مظلومية الشاعر وليلى معا،ويوضح كيفية الظلم الواقع على كل منهما،إذ يتمثّل ظلم الشاعر في عشقه ل"ليلى"فحيل بينه وبينها قهرا،وهي مظلومة أيضا لأن هذه القوة الظالمة لم تخل بينها وبين حريتها لكي تبادل الشاعر الحب.ويرى أن الشاعر يمثل صورة لشعبه،بل للإنسانية التي لم تنل من وصال"ليلى"ما يطفئ لهيب عشقها.ويتناسل النص عبر تفكيكه إلى وحدات جديدة،إذ يرفع الناقد من قيمة المهمش والمسكوت عنه إلى مرتبة المركزية،ومن ذلك حديثه عن عشق الإنسان للحرية واستماتته من أجل تحقيقها،"فهنا في هذا الوجه من الأرض لم تقض الدين الذي عليها إلا بعد أن سالت الدماء أنهارا وتراكمت الأشلاء أكداسا[2]".

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 85

2 . المصدر نفسه،ص 85

ويشير الناقد،هنا،إلى تكرار تجربة العشق هته في بلدان عديدة،وتطابق حالة العشاق وحرمانهم من المحبوبة بفعل الظالمين،ويلاحظ بأنه يثير تساؤلا جديدا بعد استواء البناء الأول ليهدمه من جديد،إن هذا التساؤل:هي لم تقض الدين الذي عليها في وجوه كثيرة من الأرض،فهل لأنها عديمة الحساسية والرقة؟أم لأن هذه القوة الغاشمة التي تقعد لها كل مرصد هي التي تكون أبدا وراء تأبّيها على عشاقها الكُثُر ورفضها لهم؟ثم يطرح فكرة لم يلق لها الشاعر بالا،وهي أن كل شاعر سيظل يبحث عنها في أعماقه ويسائل عنها المخلوقات،والعارفين والجاهلين عن سر وجودها بلا توقف.وبعدها يعود لإثارة إشكال آخر يتمثل في غيبية الإجابة،التي تبقى سرا غير مكشوف،وتظل معها نار العشق متوهّجة بلا انقطاع.

ج . الوحدة الثالثة

أصْلتِ القلبَ نارها وأذاقتْــه حَيْنَـها[1]

وينطلق الناقد من جديد لبناء سلسلة متواصلة من الدلالات،فالتفكيكية حسب دريدا هي حركة بنائية وضد بنائية في آن واحد،ووفق هذا يخوض الناقد في تفكيك البيت الثالث من القصيدة،معتقدا أن تعلّق الشاعر ب"ليلى"وأمله الشديد بعناقها ذات يوم هو الذي يزيد في عذابه،ف"لقد طال هيام الشاعر بعشق ليلى،واضطرمت نار الهوى في جوانحه حتى غدا لا يملك من أمره إلا تذراف الدموع،وبث الآهات،وإرسال التنهدات حارة كالأوار،قاسية كالحرمان،محزنة كالخيبة[2]"،وينتقل الشاعر بعد بناء دلالة إلى هدمها،فيتطرق إلى مساءلة الشاعر عم دفعه إلى ركوب هذا الموج العاتي،وسلوك الوعر الذي لا تؤمن مخاطره،حيث يلومه في عشق ذاك الكائن وهو ليس له بند،وفي غياب الأسباب المهيأة لرؤيته،بل يسلبه حقه في التساؤل عنها،فمطلبه عزيز لا يوجد إلى في عالم المثل،بعيد كل البعد عن عالم الحقيقة.وبعد هذا الوصف والتيئيس من الناقد إلى الشاعر نجده يفتح بابا للسؤال،محاولا التراجع عما أفضى به،وتهيئة رحم اللغة لمولود جديد،وذلك بالتشكيك في

1 . محمد العيد آل خليفة آل خليفة،الديوان،ص 41

2 ـ عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 86

الرؤية الشعرية للناص،ومحاولة توريط القارئ،والقذف به بين أمواج النص المتلاطمة ليحكم على هذه الرؤية؛ف"هل تندرج ضمن السلوك الواقعي في التفكير والحب،او أن الشاعر طغى عليه الخيال فهو فيه سابح،هارب من واقعه القاسي وعهده التعيس[1]".

واعتمادا على ثنائية الحضور والغياب،يعتمد الناقد على مهارته اللغوية والأدبية،إيمانا منه بأن الأدب وحده القادر على تفسير الأدب والحديث عنه،ولهذا فهو لا يختلف في جوهره عن النقد[2] ليتسلل إلى عالم الشاعر ليضيء جوانب من قوله،ويبوح بما سكت عنه صاحب القول،ومن جملة ما وقع عليه كشّافه"فكيف يتطاول إذن على ما لا يجوز؟وهل يحق لأي من الناس،ولو كان هؤلاء الناس شعراء،أن يحب ليلى كلما شاء له هواه؟وهل يجوز لمن طحنه البؤس،وسحقه الظلم،وأذلّه الاستعباد أن يرفع رأسه،بله أن يفكر،بله أن يحس،بله أن يعشق ما يعشق؟ويعشق ماذا ويهوى من؟ليلى الجميلة القد،الناهدة النهد،المتوردة الخد،البسّامة الثغر[3]".وضمن لعبة الهدم والبناء،نلفي الناقد يرشد المتلقي إلى الاحتمالات الأمكن والأشمل لمقاربة النص،حيث عمد إلى بلورة دلالة تفيد بهروب الناص إلى عالم غير واقعي أملا في حقيقة ظرفية وزئبقية.كما يرتكز الناقد على"التناص"باعتباره رافدا للتفكيكية،ونجد هذا في قوله:"حين تأخذه سنة من النوم فيتلذذ بما لا يتحقق له في حياته الواقعية أبدا[4]"،حيث يقيم الناقد شيئا من التناص مع آية الكرسي،وهذا ضمن سياق الرؤية التفكيكية للنص،للتعبير عن حالة العجز وشدة التعلّق بالحبيبة،والاجتماع بها في المنام على الأقل.

د . الوحدة الرابعة

مذ تعرّفتُ سرَّها وتعشّقتُ زينَهـــا

ويواصل الناقد تفكيكه للنص،حيث يقدم"قراءة في محنة المعنى وفضائحه،للكشف عن نقائض العقل وأنقاض الواقع،أو عن حطام المشاريع في أرض المعايشات الوجودية،ولا يعني هذا إحلال طرف

1. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 86
2 . ينظر:جون إليس،ضد التفكيك،ص 160
3. المصدر السابق،ص 86
4. السابق،ص 86

من الثنائية محل طرف،وتغليب نقيض على آخر،إنه يعني اللا مجال للقبض على المعنى الذي هو دوما مثار الاختلاف والتعدد أو الانتهاك والخروج أو الالتباس أو التعارض[1]"،ونجده يقلّب معاني البيت الرابع بناءً وهدماً،ثم بناء بحثا عن معنى مستحيل،ويكشف سبب العشق المدله الذي وقع فيه الشاعر،إنه"ما كان عرف من أسرارها،وتنسّم من جمالها،واستشفّ من كمالها،وتسمّع من أنبائها التي بها الركبان سارت،ومن معانيها التي فيها الكتب حارت[2]".وما يلبث الناقد أن يبطل ما كان قد أقام عليه رأيا،حيث يعود ليثير الشكوك في معرفة الشاعر لليلى،بعبارة"كما يزعم"،وتتوالى عبارات الاستفهام المشككة في كل ما تم الاتفاق عليه بين النص والقارئ،حيث أن الأسئلة المختلفة:أين عرفها،إن كان وقع حقا؟ولمَ كان أنبأنا من قبل أن القوة الغاشمة كانت حالت بينه وبينها؟وهل أن الحيلولة وقعت بعد الوصال،أو أنها وقت مطلقا كالحقيقة الأزلية؟ويبدو أنه بعد كل هذه السلسلة من التساؤلات والشكوك يبني دلالته القائمة على زعم الناص،ثم يبرهن على حقيقة المعرفة بين الشاعر وليلاه،ليراها"مجلوّة مبرّجة مزيّنة،فعشقها،وملأ عينه من مفاتنها،وأوعى قلبه من محاسنها الناضرة،ومجاسدها الساحرة[3]"

هـ. الوحدة الخامسة

روّعتني ببينها لا رعى الله بينها

فتعلقْتُ بالطيو ف اللواتي حكينَها[4]

وبالأدوات نفسها يفكك الناقد البيتين الخامس والسادس،حيث يتساءل فاتحا باب التأويل(ما جنى الشاعر من وراء عشقه؟وهل التذّ به طول عمره،لحظة؟وهل وقع الوصال الذي ظلّ ينشده على وجه الدهر؟وإذا كان البين لا يقع إلا بعد لقاء؛فكم دام زمن اللقاء،وهل طال فامتنع،أم قصر فجرّعه

1 . علي حرب،هكذا أقرأ ما بعد التفكيك،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 1،بيروت،2005،ص 27/26

2 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 87

3 . المصدر نفسه،ص 87

4 . محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 41

من الهم ما جرّعه[1])،في الحقيقة يسعى الناقد من وراء هذه التساؤلات إلى تحقيق الانتشار في النص،والذي من خلاله يتكاثر المعنى،ويمنحه فرصة اللعب الحر في تحصيل الدلالات،ويبدو ذلك في قوله:"إنما الشيء المؤكّد أن بينها راعه على نحو أمضّه وأذواه،وأهزله وأضناه،فما ألذّ العشق،ولكن ما أمرّ البين[2]".إن الناقد لا يتوقف عند احتمال المعنى،بل نجده يتكهّن الدلالة الممكنة التي لم يقر بها النص،فاللغة عاجزة،في نظره،عن قول كل شيء والتعبير بكمال عن الفكرة والإحساس،واعتماده أسلوبا جزلا ذو لغة رصينة ومتينة،وألفاظ كثير منها غير صريح،ولا في متناول كل قارئ،الذي يدفعه إلى تكرار القراءة،والبحث عن دلالات في دلالات،إنها لعبة حرة لتشكيل المعنى كما تقتضي القراءة التفكيكية،حيث نجده يهجو"تلك القوة الشريرة التي أفضت بسلوكها الظالم إلى التفريق بين الأحبة[3]"،كما قام بملء بعض الثغرات التي تركها النّاص،في محاولة لقراءة أولية تفسح المجال لقراءات متعدّدة.

ويتوسّل مرتاض التفكيكي بعنصر الاختلاف،الذي يسعى إلى تفتيت كل خطاب جاهز،ويعمل جاهدا على التشكيك في العلاقة بين الدال والمدلول،حيث يقوم بتحرير المدلول من قبضة الدّال النموذجي يكسبه حرية مطلقة،فيتيح للقارئ تأويل المعنى كيف يشاء.وعلى هذا الطريق يسير الناقد في قراءته للنص،الذي يحسبه فاقد القيمة من دون قارئه،فيرى أنّ"الناص لا يزال يبحث عن ليلاه تحت كل كوكب،ويتمثّلها في كل مظهر؛فيراها في الشمس إذا أشرقت،وفي النجوم إذا تلألأت،وفي الليل إذا عسعس،وفي الصبح إذا تنفس،وفي القمر إذا أنار،وفي الوردة حين تعبق،وفي الغصن حين يهتز[4]"،ويسعى الناقد إلى"تجاوز منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله،إلى ما يستبعده ويتناساه،إنه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات.من هنا يشكل التفكيك استراتيجية

1. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 87
2. المصدر نفسه،ص 87
3. نفسه،ص 87
4. نفسه،ص 88

الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص إمبريالية المعنى أو دكتاتورية الحقيقة[1]".ويبدو بوح الناقد أقدر في الإبانة من تلميح الشاعر الذي يظهر مقتصدا في اللفظ والمعنى باعتبار النص ذو طبيعة رمزية،ولغاية نفسية تتمثل في التورية عن الرقابة الاستعمارية وتضليلها،ويتجلى في تجسيده لمعنى البين الحاصل بين الناص وليلاه،إذ يدلّ على أن البحث لا يزال جاريا من قبل المحب عن محبوبه،دون ملل ولا كلل.

كما يتوسّل الناقد بالتناص،حيث يطفو حسّه التراثي من خلال الألفاظ والتعابير المعتمدة (الليل،كوكب،الشمس،الصبح،القمر)،فآي القرآن واضح في تفسيرات الناقد؛مثل قوله:والليل إذا عسعس،والصبح إذا تنفّس[2]،في محاولة حرة من الناقد بأن يحقق المعنى الذي يشاء،وما تلك المحاورة الكونية إلا دليل على علو شأن"ليلى"والرغبة الملحة في إدراكها.إن المتأمل في البيت السادس يدرك دون عناء أنه لا يشتمل على أكثر من جملتين، لم يشأ الناص أن يزيد عليهما،وبما أن الناقد التفكيكي يرى بموت المؤلف واللغة وكل ما يحيط بالنص،ولم يبق غير بدعة القراءة،لهذه الأسباب وجدناه يتصرّف في النص بناء وهدما،حيث راح يصف منزلة"ليلى"لدى الناص،فقد"كان يراها،ولا يرى في حياته إلا إياها؛كما كان يتنسم عبير شذاها،ويتعشّق سواد لماها..كان كل شيء بالقياس إلى الناص في هذا الكون:هو ليلى[3]"

ويعدّ الناقد القراءة هي صاحبة السلطة الوحيدة على النص في نظره،ما دام النص انفلت من عقال الناص واللغة معا،ليقدّم تأويلا جديدا للبيت السادس،حيث يصوّر"الشاعر هائما على وجهه،كالتائه،يبحث عن ليلى ولكن داخل نفسه؛وعبر التاريخ الطويل،ولكن تاريخ شعبه[4]".إن حديث الناقد عن التاريخ،وتاريخ من إنه تاريخ الشعب الجزائري الطويل،المليء بالتضحيات والبطولات والانتصارات،وهو مسكوت عنه في نص الشاعر،ولعلّ الناقد رفعه من درك التهميش إلى

1 . علي حرب،الممنوع والممتنع،المركز الثقافي العربي،ط 1،الدار البيضاء،المغرب،1995،ص 22

2. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 88

3. المصدر نفسه،ص 88

4. نفسه،ص 88

منزلة المركزية،ليضيء جانبا مظلما في هذا البيت،إن مركزية البيت تتلخص حول عشق الجزائري اللامتناهي والمنقطع النظير للحرية،التي يراها في كل تلونات الحياة وتقلباتها،فكان"يتمثّلها في طورا طائرا يطير،وطورا أشجارا تصفق بأغصانها،وطورا فتاة حسناء معتدّة بجمالها،وطورا سراكامنا في الأشياء وطورا حبا عاصفا بالقلوب،وطورا أملا في النفوس[1]"،ولا يكاد الناقد يجد له مرفأ في رحلة البحث عن وصف قار لتصور الشاعر ل"ليلاه"،بأوصاف متناسقة ومتنافرة.

و. الوحدة السادسة

وتعلّلت بالمنى فتبيّنت ميْنها[2]

ويعمد مرتاض إلى تفكيك البيت السابع،الذي يبدو مركّز الدلالة،مقتصد اللفظ،مبطّن القصد،وإذ يقوم الناقد بتشريحه جزءا جزءا،فيظهر ما خفي منه،وكشف ما استتر عن القارئ،وذلك بفصله عن مؤلفه وعن لغته ذاتها.ويمركز حيرة الشاعر ووهمه،حيث لا"يبرح يتعلل بالأماني على الرغم من أن أكثرها أكاذيب.ولكن على اقتناعه بها تراه لا يزال يمنّي النّفس ويعدها بالحق والباطل،والوهم والحقيقة[3]".ويشتغل على هذه الدلالة لينتج من خلالها دلالات عديدة،من خلال نص مفتوح ولا نهائي الدلالات.

وقد توغّل الناقد في النفس الحزينة الكئيبة للشاعر،وأخذ يبدع تساؤلات ليجيب عنها في حركة لولبية تحفر في أغوار النص لتنتج معناه،فهو يخاطب تلك النفس:"ما أدراك أنك ستقعين عليها يوما؛وستتجلى لك عروسا،مبرّجة في أبهى زينة،والناس من حولها ينظرون ويتأملون،فيعجبون بحسنها،ويتزلفون إليها[4]"،ثم ينطلق في لعبة تكاثر المعنى،إذ يبرز شغف هؤلاء الناس ب"ليلى"وتقرّبهم منها،بينما هي في غنج وكبرياء لا تعيرهم اهتماما،وبعدها ينتقل إلى هدم هذه الدلالة ليبني دلالة جديدة،تتمثّل في تذكير"ليلى"بحجم التضحيات التي قدّمها العشاق كرمى لها،ويصوّر هول المخاطر في

1. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 88
2. محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 41
3. المصدر السابق،ص 88
4. السابق،ص 89

سبيلها،ف"كأنهم لم يسهروا من حبها الليالي،وكأنهم لم يعبروا،بحثا عنها،البحار،وكأنهم لم يجوبوا،نشدانا لها الأقطار،وكأنهم لم يلتمسوها في المغاور والكهوف،تحت وطأة صبّارة القر،وفي وهج حمّارة الحر[1]".وكل ذلك معنى من وحي القراءة النقدية الممكنة،ضمن ثنائية الحضور والغياب،فهو حاضر لدى القارئ غائب عن النّاص.

وبما أن النص مفتوح ولا نهائي،وعدم رغبة الناقد في الركون إلى معنى واحد،والاطمئنان إليه،فإنه يواصل مساءلة النفس الجزوع،لبناء دلالة جديدة،إذ يدعوها إلى حسن الظن بها،حيث"لا خوف على ليلى من هذه القوة الطاغية الباغية،فقديما انتصرت ليلى على كل القوات الغاشمة التي ساورتها. ليلى هي الأقوى،وليلى هي الأبقى،أبدا[2]".وبما أن القراءة هي السلطة الوحيدة على النص في نظره،فإن الناقد مصمم على أن لا يكتفي بهذا القدر من الدلالات،فها هو يصف النفس ب"الولهى"بعد أن كانت جزوعا،إنها عاشقة متشوّقة للقاء"ليلى"،ويخفّف عنها قلقها،بقرب الوصال،إنه أقرب إلى الواقع من الخيال،ويصبّرها،مؤكّدا على تحول الاستبداد إلى عدل،والقسوة إلى رحمة،والباطل إلى حق،والعبودية إلى حرية[3].

ثم يعود مرتاض ليصف النفس بالتعيسة،نفس الشاعر التي تمكّن من تشريحها،في حين لم يقل عنها صاحبها أكثر من أنها"متعلقة بالأماني".وعملا بقانون الإرجاء في المنهج التفكيكي،يسعى الناقد إلى تأجيل دلالة الوصال،وهو الفرح بالحرية والاستقلال،ويتجلى هذا في"كفكفي دمعك وامرحي وافرحي،فإن هو إلا زمن وتطلع عليك من هذا الوجه من الفضاء،كما تطلع الشمس فتبدد ظلام الليل الديجور.ستعود..ستطلع..ستظهر..ستبرز..ستتجسّد..س..تتجلى يوم ضحى أو ساعة أصيلي[4]".ويستمر اللعب الحر للدلالات المتكاثرة،من خلال حضور لمعاني وغياب لأخرى،إذ يحضر في هذه الأثناء معنى الفرح والاستبشار بيوم النصر،وتطفو مظاهره،حيث"ستزف عروس العروس مع

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 89

2 . المصدر نفسه،ص 89

3 . نفسه،ص 89

4. نفسه،ص 89

الحور...وسيشرب من لا يشرب،من رحيق الخمور،وستغرق كل الأجسام في بحر النور..وسيرقص،من لا يرقص،في الساح.وستتغنى الحياة العروس بما فيها ومن فيها بأنشودة الحب:أنشودة ليلى،في عرس ليلى..."[1].لعلّ معاني الفرح والرقص والغناء غائبة في زمن الاحتلال لدى الشاعر،حاضرة يوم الاستقلال لدى الناقد،وقد تمكّن الأخير من توظيفها بما يخدم تفكيك النص،ويؤكّد استجابته للتأويل.

ومن جديد يخوض الناقد في تجربة هدم/بناء أخرى للنص،حيث ينبّه النّفس على أن تتمتّع بتلك الأفكار،التي ليست سوى أماني معسولة،والعودة إلى الحقيقة المرة،فما زالت"ليلى"بعيدة المنال،ولا زالت القوة الغاشمة جاثمة على صدر الشاعر،تعمل عل خنق آماله في الحرية.فمن خلال كثرة التأويلات،وتكاثر المعنى يظهر أن النص/البيت غير متناسق ولا منسجم،فهو ينزع إلى التنافر والتفكيك،فالناقد يوقظ نفس الشاعر،التي عجز أو غفل عن ذلك الشاعر نفسه،"واستضاء الصبح حتى اكتشفت أرجاء الفضاء..انظري ماذا ترين؟أم أنا وحدي الذي يحلم؟قولي أيتها النفس،قولي ويحك،انطقي،ويحك افعلي أي شيء..ويحك احلمي معي،كما أحلم[2]"،إنها دلالة جديدة يود الناقد أن يوقظها كنفس الشاعر،محاولا القبض على أكثر احتمالات القراءة قبولا لدى المتلقي.

ز. الوحدة السابعة

مال"ليلايَ"لم تصل مُهَجاتٍ فدَيْنها

وقلوبًا علِقْنَها وعيونًا بكينها[3]

ويواصل مرتاض رحلة تفكيك النص،ليصل إلى الدلالات الكامنة في البيتين الثامن والتاسع حيث يتساءل الشاعر ما بال ليلى لا يلامس حبها من أحبوها بإخلاص وفناء شديدين،فحدّث عن العيون الباكية عليها،والقلوب الهائمة بحبها ولا حرج،فكل ما بذله المحبون،وإخلاصهم طلبا في ودّها، لم يشفع لهم أمام استكبارها وتيهها،فهي ماضية في هجرها ولا مبالاتها بهم،إن هذه الدلالة التي حرص

1. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 89

2 . المصدر نفسه،ص 90

3 . محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 42

الناقد على إطلاع المتلقي عليها لم يكن الشاعر ليذهب مذهبه،وإنما وجدت بسبب سلطة القراءة التي يتيحها المنهج التفكيكي للناقد.وتتشظى الدلالات من جديد،حيث يتوجّه الناقد من وراء الشاعر بالعتاب إلى"ليلى"محاولا استمالتها وتليين جانبها،فلماذا تقابلين"الحب بالصد،والهوى بالتأبي،والوصال بالهجران،والإعزاز بالهوان،والوفاء وبالغدران[1]"ويتقدّم إليها بلطف ولين معدّدا ضحاياها،الذين تركهم عشقها صرعى،فهم بين محبوس في ظلمات السجن،ومضطهد متابع،وذليل تحمّل الهوان،من هذه القوة الغاشمة القادمة من وراء البحار لتنال من الشعب الجزائري،وتحكمه بالنار.

وبعد لومها ينتقل الناقد لبناء دلالة جديدة،تتمثل في تذكير"ليلى"بمأساة شعبه وظلم الفئة الباغية له،فهذا"شعبي يتمرّغ في الذل،ومرّغت الفئة الباغية أنفه في التراب حتى تعفر،استعبدته وقد كان حرا،وأهانت منه ما كان لديه مكرما وداست من مؤسساته ومعتقداته وممتلكاته ما كان مقدّسا[2]".ثم عود على بدء،فلا يزال الناقد يفتّش عما لم يقله الشاعر،وبعد أن سرد عليها كثيرا من العناء الذي لاقاه شعبه،ها هو عن حجم التضحيات التي على الشعب أن يدفعها ليرضيها،"قولي لي:أيّ تضحيات أخرى تريدينها مقابل وصالك العظيم؟شعبي سيضحي حتى ترضي.سيقذف بأشجع الفتيان في الساح،سيملؤها شبابا يفدونك بأغلى ما يملكون.عساك أن تقبلي،فتقبلي[3]"،وبعد رجائها يصعّد من لهجته معها،معربا عن حالة من الثوران تتملكه بعد نفاذ صبره،ليقوده هذا الموقف إلى لعن الفئة الظالمة التي تتلذّذ بالبين الذي أقامته بين الشاعر وليلاه.إن الشاعر لم يقل هذا،وربما لم يفكر في كل هذا لحظة الانفعال الشعوري،ولكن الناقد علمه،بما تملي عليه وظيفته النقدية،لعلّه يقدّم للقارئ صراحة ما لم يشأ،أو ما لم يستطع الشاعر تقديمه له،وتلكم هي مخرجات التفكيك مقاصده.

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 90

2 . المصدر نفسه ،ص 90

3 . نفسه،ص 90

ح . الوحدة الثامنة

إيهِ يا عينيَ اذرفي لن ترَيْ بعدُ عينـــها[1]

ويقارب مرتاض البيت العاشر،في محاولة لبناء دلالة جديدة تفيد بعدم درايته بموعد لقاء"ليلى"،وفي والوقت نفسه إنه على علم بلقائها،مشيرا إلى حالته التي يعانيها وشعبه،من مرارة الانتظار وضعف الأمل،وتكاثر العدو وقلة النصير،ومع كل هذا العذاب لا تتواضع له ليلى،كما أن البحث لا يزال جاريا في كل موضع من العالم،بل في الكواكب البعيدة،حسب ما وصل إليه الناقد،ثم ينتقل لمخاطبة عينه وأمرها بالبكاء"حتى ترى ليلى،لتبكي،وتبكي حتى يسمعك الماء وهو يجري في نهره،ولتبكي،حتى يراك الشجر وهو يصفق بأغصانه،ولتبكي حتى يحس بك القمر وهو ينير الدرب الطويل.. ولتبكي،حتى تفهم الحيوانات معنى البكاء،وحتى ينطق الجماد،وحتى يلين الحجر،وحتى يصبح كل شيء غير نفسه[2]"،وتعتبر قراءة مرتاض هذه،فوق نصية،بحيث يبدو وهو في حالة اندماج فكري وعاطفي مع الشاعر،إلى درجة أنه صاحب القول،حيث لم يترك للعين سبيلا لإقناعها بالبكاء،بعد تفصيل بأهمية البكاء وجدواه لتراه ليلى،وقد تعاطفت معها كل عناصر الطبيعة وتأثرت له،من شجر وماء وقمر وحجر وجماد،كل بطبيعته وطريقة استجابته،بل لينسلخ من طبيعته ويتنكّر لها.

ط . الوحدة التاسعة

إيه يا عيني اذرفي لن تري بعد عينـــها[3]

ولا زالت النزعة التفكيكية تسري في مقاربة مرتاض لنص"أين ليلاي؟"ومع البيت العاشر،حيث لا يقتنع بتأويل وحيد،بدفع العين إلى البكاء،فقد أومأ الشاعر إليها؛أن ابكي،بينما يندفع الناقد نحو هدم ما أقامه حول إقناعها بالبكاء،ومساءلتها عن جدوى ذلك البكاء الذي صار وسيلتها الوحيدة للتعبير،وملجأ الضعفاء مثلها وخلاصهم من واقعهم المرير،ولعلّ الناقد يريد تحقيق دلالة السخرية من

1 . محمد العيد آل خليفة آل خليفة،الديوان،ص 41

2 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 91

3 . المصدر السابق،ص 42

العين الباكية المستسلمة،الراكنة إلى القعود،فلقد بكت بما يكفي،وعلم الجميع بذلك،بل"ملأت هذه البحار المالحة،لأنها مالحة،أصبح الكون كله مشكّلا من دموعك[1]".إنه يحضّها على البكاء بطريقة هستيرية،لتجفّ دموعها وتنقطع عنها رجائها بهذه الوسيلة،ولا يزال للكلام بقية،وللتأويل مجال لم ينقطع إلهامه.

ك . الوحدة العاشرة

السماوات والأرا ضي جميعًا نفينها[2]

وينتقل مرتاض إلى تفكيك البيت الحادي عشر،فها هو يعود للبناء بعد هدم دلالة البكاء،إنه يطالب العين بالبكاء من جديد،بعدما رأى بأن الحرية لم تعد ممكنة،فهي مفقودة،بعدما بحث عنها في كل مكان ولم يعثر لها عن خبر،فقد اعتبره الناقد عيب من عيوب النص،وتناقض فيه،فهو مسوّغ لهدم تلك الدلالة،لقد"تمثّلتك في الأنهار الجارية فلم أرك،وفي الشمس المشرقة فلم أشاهدك،وفي النجوم الساطعة فلم أعاينك،وفي القمر المنير فلم ألحظك...أنبئيني بالكون الذي يحويك،والحيّز الذي يؤويك،فلعلي أن أستطيع الأهواء إليك...[3]".ولا يهدأ بال الناقد في مطاردة المعنى المنشود،حيث يظهر عزم ملاحقة الشاعر ل"ليلاه"أينما حلّت وارتحلت،برغم شح المعلومات عن مكانها،فلا يزال يحوز على رغبة ملحّة في تحقيق الوصال معها.ويتبيّن ذلك من خلال تتابع النقاط،الذي يفسح مجالا أوسع لمحاصرة خيال الشاعر الجامح.

1. عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 91

2 . محمد العيد آل خليفة آل خليفة،الديوان،ص 42

3 . المصدر السابق،ص 91

ل . الوحدة الحادية عشرة

كم تساءلتُ ســـــالكًا أنْهُجًا ما حوَيْنـــها

لم يُجبْني سوَى الصدَى أيـن"ليلاي"أينـــها؟[1]

ويواصل مرتاض تفكيك البيتين الثاني عشر والثالث عشر من قصيدة"أين ليلاي"مجتمعين،ويعمل على تفتيت كل منهما،حيث يعرض أمامها مختلف السبل التي سلكها،والتجارب التي خاضها لأجل الظفر بها،معبّرا عن ذلك بتفاصيل دقيقة،لينتهي إلى بيان عجزه في تحقيق هدفه،أو ربما استحالته.إن الشاعر،في نظر الناقد،يعبّر عن شعبه الذي حكم عليه"باليأس من العثور عليك إلى نهاية الدهر؟وكيف لا،وكل نهج لا يحويك؟وكيف لا،وكل السموات لا تؤويك؟وكيف لا،وكل وجوه الأرض لم نعثر فيها عليك؟عثرنا فيها ليلاهم فأين ليلانا؟أين أنت.يا..أنت؟وما أنت يا من ظللنا نشدك فضللناك[2]"،حيث يبرّر ذلك العجز بعدما طرق كل الأبواب باحثا عنها بجد،فقد جاب أقطار السماوات والأرض جميعها،وفي النهاية وجد حريات الآخرين إلا حرية شعبه.ويظل السؤال لدى الناقد باعثا على دلالة متوارية ضائعة،شأنها شأن "ليلى"الشاعر التي تاه عنها.

وبما أن التفكيكية تعطي الأولوية للكتابة عن الكلام،فهي تراه قادرا على تبليغ المعنى،أما الكتابة ففقدت صاحبها،واتسمت بالجمود والقصور،فهي المجال الخصب للتحليل التفكيكي،وبهذا فإن الناقد يسعى إلى تقديم قراءة تسيء الظن بقول الشاعر كما تسيء إلى كل قراءة نقدية سابقة ، وإذ يتساءل الشاعر عن(الأنهج التي حوتها)فإن الناقد يسائل"الأراضي وما فوقهنّ،وما تحتهنّ،أخبرننا عن ليلى،ليلى الشعب...ويحكنّ أخبرننا[3]"تلك الحرية الضائعة،المحروم منها الشعب الجزائري.كما يقرأ توسّلا لتلك الأماكن،هو تساؤل من طرف الشاعر،لكن الناقد رآه توسّلا استنبطه من تكرار التساؤلات(أين ليلاي؟أينها؟)،والسعي الحثيث في البحث عنها دون جدوى،ثم الشعور باليأس بعد العودة من الرحلة

1 . محمد العيد آل خليفة،الديوان،ص 42

2 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 91

3 . المصدر نفسه،ص 91

بخفي حنين،إنه توسّل واستجداء بالأماكن التي لا تعرف التستّر عن اللاجئين أليها،فهي،وحدها،التي بيدها النجدة،قبل أن يجهز على الشاعر وشعبه اليأس فيهلكون.ليفتح الباب واسعا على قراءات أخرى لا تزال طي الكتابة،التي لا تكفّ عن البوح تحت جَلد المنهج التفكيكي.

وتستمر قراءة الإساءة إلى النص،الذي يواصل إفرازاته المختلفة بين يدي الناقد التفكيكي،الذي يعصره عصرا لاستخراج موادّه التي تسبّب ألما لقارئ نخبوي،حيث تصبو إلى إضاءة ما أمكن من مناطق الظلّ بالنص،وتضيّق فضاء المجهول فيه،وبعد أن لمح الشاعر إلى صدى الخيبة،يعمل الناقد على تشريح تلك الخيبة،حيث"لا أحد يخبر،ولا شيء يجيب.وكأنّ العالم كلّه استحال إلى عدم مطلق،لا حركة،ولا حرية،ولا وجود،ولا حياة.كأن كل شيء انتهى ولم يعد يجيبك إلا هذا الصدى العابث الذي يعود إليك رجعه من أعالي السموات،وأعماق الأرضين،وأقصى الأرجاء[1]".ويجبر النص على أن يطلق آهاته وصراخه عاليا:أين ليلاي؟يلاي؟لاي؟لاي؟أي..ي..ي.أينها؟ينها؟نها؟اها؟ها.ها.ا.افي محاولة لإسماع الصوت فهل من مستجيب،وكأنّنا بالناقد يقدّم مساعدة للشاعر في البحث عن"ليلا"،تلك الليلى الشاردة القاصية.إن صرخة الشاعر فقدت التمركز حول الحضور،وحول العقل،وقد تنبّه الناقد إلى هذا وأخذ ينتشلها من الهامش إلى مركز النص،بإعطائها أكثر قيمة وحضورا.

وما دام الصّدى لا يقدّم جديدا لواقع الشاعر،في نظر الناقد،فلا بد من ستر هذا العيب في بنية النص،وهدم تلك الدلالة وإحلال دلالة أخرى محلّها،حيث يعمل على إعادة الصّرخة بأعلى صوت،في الفيافي،والصحاري،وبالنّداء في الأحياء،فيسأل الشاعر لعلّ أحدهم يجيب،أو يسمع،أو يفهم،أو يحس،أو يلتفت،أو يحتفي،أو يكترث[2]،لكن لاشيء من كل هذا،فالنّاس موات،والقلوب مرضى،والعقول حيارى.ويلاحظ القارئ تكرار حرف العطف(أو)في قراءة الناقد،فإنما هو تعبير عن كثرة الدلالات،وإرجاء للمعنى في النص.كما يوظّف الناقد(التناص)باعتباره إحدى مرتكزات

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 92

2 . المصدر نفسه،ص 92

التفكيكية،سعيا منه في تقديم قراءة مقبولة ومتساوقة مع الموقف الشعري للناص.ويتجلّى هذا في قوله:لا ديّار يجيب.وكأنّ لا ديّار يتسمّع النّداء[1]،ويتفهّم السؤال،في إشارة إلى دعوة النبي نوح،عليه السلام،لقومه المستمرة والطويلة،والذين قابلوه بالصّد والإصرار.ثم ينتقل إلى تصوير حالة الانهيار وسكون الداعي بعد ما بلغه من الجهد في إيقاظ شعبه،لتحصيل حريّته،حيث وصف صوته بالمبحوح،في دلالة إلى الضعف والجهد،والذي يعود من أعالي السماء،ومن باطن الأرض:أين ليلاي ؟ ليلاي ؟ يلاي؟لاي؟اي؟ي.أينها؟ينها؟نها؟نها؟نها؟ها؟ها؟!؟!؟وهو صوته المتكرر الذي ينبئ عن غربة الشاعر. ولكنّه لم يشأ أن ينتهي إلى هذا المعنى،ويتوقّف عند دلالة دعوة نوح قومه،ورفضهم لها.بل ترك الرؤية المفسَحة،لمزيد من الدلالات والتأويلات اقتداء بفلسفة التفكيك التي تأبى نهائية المعنى.

تلكم هي قراءة حول مقاربة الدكتور عبد الملك مرتاض التفكيكية للنص الشعري الجزائري"أين ليلاي"للشاعر محمد العيد آل خليفة،حيث سعى الباحث،خلالها،إلى تسليط الضوء على هذه المقاربة المبكّرة للتحليل التفكيكي،إن لم نقل أنّها الوحيدة باستثناء بعض الدراسات الأكاديمية والمقالات العلمية،وقد لمسنا خلالها جهدا طيبا للناقد ومغامرة ممتعة في هذا الحقل تحديدا،باعترافه شخصيا بخطورته"وهو جو افترضناه افتراضا،وهو افتراض لم نسبق إليه.وهو سلوك سيجرّ علينا كثيرا من النعي والطعن،ولكن ليكن،ما دامت غايتنا هي البحث عن منهج يكسر رتابة التي يلزم الناس بها النصوص الأدبية حين يعرضون لها[2]".وقد بدا لنا تمكّن الناقد من أدوات المنهج الإجرائية،والمتمثّلة خصوصا في اعتماد قراءة الإساءة،وعدم الاطمئنان إلى النتيجة المتوصل إليها اطمئنانا تاما،والبحث عن المتناقضات في النص التي تشكل عيبا فيه،ليتم هدم دلالته،ثم بناء دلالة على أنقاضها،وكذلك البحث عن المهمّش في النص ورفعه إلى المركزية،خدمة لتكاثر الدلالات.هذا إلى جانب التشكيك في العلاقة بين الدال والمدلول،واللغة في ذاتها،وإعطاء القراءة الخاصة السلطة كاملة في تحديد دلالة النص.

1 . عبد الملك مرتاض،دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي"،ص 92

2 . المصدر نفسه،ص 92

الخاتمة

وفي الختام،نحمل ما كنّا قد وصلنا إليه في مجموعة من النقاط،هي كالآتي:

ـ الشعر الجزائري امتداد لصنوه بالمشرق العربي؛إنْ على مستوى الأشكال أو المضامين،نظرا للعلاقة القومية والروحية بعرب آسيا،وقد لمح الباحث شيئا من التقليد والتشبّه بعديد الشعراء الجزائريين،بأعلام الشعر العربي وقاماته كالسّيّاب،ونزار قباني.

ـ شساعة أديم الشعر الجزائري وتنوّعه،حيث خاض الشعراء تجاربهم في مختلف ما وصلت إليه الساحة العربية من أنواع.فتعدّدت،بذلك،الأشكال الشعرية الجزائرية،وأتاحت لهم حرية أكبر للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم،بعد أن اقتنعوا بعدم اقتدار الشكل العمودي على تحمّل قضايا عصرهم،المثخن بالأزمات والأحداث والتناقضات.

ـ سيطرة مواضيع الإصلاح والثورة على جل الشّعر العمودي الجزائري،فجاء مصبوغا بصبغة الالتزام،حيث شكّل ظاهرة فيه،بدءا مع شعراء جمعية العلماء المسلمين،كمحمد العيد،إلى مفدي زكرياء.كما أثار غياب الغزل عند شعراء هذه المرحلة انتباه الباحث،ويرجع ذلك لحساسية الظرف،ما يدعوه إلى تسخير كافة طاقاته لمجتمعه،متناسيا ذاته.

– اتّسم الشعر الجزائري المعاصر بالجرأة في الشكل والموضوع،حيث اخترق تيمة"الوطن"،الذي لم يعد يحظى بقداسته الموروثة.وتجاوزت القصيدة المعاصرة كثيرا من قوانين اللغة،وتقاليد المجتمع؛فتساهل الشعراء في قواعد اللغة،كما وظّفوا ألفاظا عامية،وأخرى غير محتشمة،وأخرى مسيحية محضة.

–بروز ظاهرتي الشعر النسوي،والشعر المكتوب بالفرنسية؛حيث وجدت شواعر الجزائر ظلا في قصيدة الومضة بأنواعها؛الحرة والنثرية،واستنشقنَ في كنفها عبق الحرية،وتمكّنَّ من التعبير عن ذات الأنثى،وانطلقن مبدعات متمرّدات.كما برز شعراء احترفوا الشعر،ولكن بلغة الآخر،لأسباب تكوينية وأخرى رقابية اجتماعية،ما شكّل لديهم أزمة،دفعت بهم غالبا إلى الاغتراب أو الموت الأدبي.

–أما في ميدان النقد،فقد تلقّى النّقاد الجزائريون النقد السيّاقي الغربي،غداة الاستقلال،عن طريق الترجمة العربية،وفي أغلبها كانت مشرقية،بدءا بالمناهج السياقية.وقد فرض المنهج الاجتماعي وجوده

مقارنة بباقي المناهج،نظرا للإيديولوجية الاشتراكية السائدة في فترة السبعينيات.وقد تأمّر على عرش النقد في الجزائر روّاد،أشهرهم:عبد الله الركيبي،محمد مصايف،عبد الملك مرتاض.

– هناك تحوّل خطير ومفاجئ لدى بعض النقاد الذين اعتنقوا المناهج السياقية،التي لم تهضم بالقدر الكافي،فلم يقلعوا عنها لأسباب موضوعية،نابعة عن قناعة شخصية.بل فرّوا منها إلى الوافد الغربي الجديد،المتمثّل في المناهج النسقية،وأخذوا يتقلّبون بينها كلّما ظهر عيب أحدها للمنظرين الغربيين،بدءا بالبنيوية وعبورا بالسيميائية،وانتهاء بالتفكيكية.فلطالما صرّح بعضهم بعجز الواحد منها عن مواجهة النص الإبداعي منفردا،ودعوتهم إلى التسلّح بأكثر من منهج،ومنهم عبد الملك مرتاض.

ـ اتّسمت الدّراسات النقدية التّطبيقية الجزائرية عامة بالجفاء اتّجاه النص الشّعري الجزائري المعاصر،وظلّت تسير بمحاذاته دون أن تخترقه لأسباب غير معروفة،قد تكون ذاتية في معظمها،لعلّها تتمثل في النأي بالنفس عن عداوات قد تنجم عن جرة قلم أو سوء فهم،خاصة وأنّ الساحة الثقافية الجزائرية لا تحفل كثيرا بتقبّل النّقد،ولا بإدراك وظيفته.والمقصود–هنا–بالدراسات الأعمال المكتملة ذات المنهج النقدي الصريح،وخاصة المنهج الأسلوبي التطبيقي،الذي لم يلق تداولا محترما بين النّقاد،إلا على مضض،باستثناء مقاربة رابح بن خوية ل"بردة البوصيري"،وتخصص الناقد عبد الملك مرتاض في مقاربة نصوص تراثية،وأخرى معاصرة؛عراقية ويمنية،بنيويا وسميائيا.

–لا يرتجى كثير فائدة من نقد لا يتّخذ من الشعر المعاصر له موضوعا،فإن لم يكن بذلك العنف والحدّة كما كان عند النقاد المصريين أمثال:عباس محمود العقاد،ومحمد مندور في معاركهم النقدية،فلا ينبغي أن يكون بهذا الشكل من التجاهل للشعر الجزائري وشعرائه المعاصرين،والبحث في أزمنة غابرة وأمكنة قاصية،عن نصوص لا علاقة لها بالإبداع الجزائري،ولا تساعده على الارتقاء.

–لقد بدت التجربة النّقدية الرائدة،عند عبد القادر فيدوح محاولة سيميائية،تنم عن اجتهاد صاحبها،غير أنها تحتاج إلى وعي بأدوات المنهج السيميائي،ولعلّ مردّ ذلك إلى عدم اعتماده على مراجع المنهج من أصوله الغربية،واكتفائه بترجمات وسيطة،غير أنّ لمسته الشخصية بارزة،من خلال بعض العناوين وتناوله لأغلب مستويات النص الشعري.

-لمح الدارس في عمل الباحثة"سامية راجح"الجدية،والروح العلمية،ووجده مؤهّلا لأن يكون عملا نقديا في حقل الأسلوبية،حيث يظهر تمكّنها من أدوات المنهج،وطبّقتها تطبيقا صارما وواعيا،إذ عمدت إلى اكتشاف أهم الظواهر الأسلوبية التي شكّلت ميزة خاصة بالشاعر عبد الله حمادي.

-استطاع الناقد عبد الملك مرتاض،بفضل حنكته النقدية،أن يقدّم نموذجا نقديا علميا ناضجا،وذلك من خلال مقاربته التفكيكية لنص"أين ليلاي ؟"وتحسب له هذه التجربة الفريدة من نوعها،والجريئة في الوقت ذاته،وذلك لما يثيره هذا المنهج من حساسية لدى القرّاء عامة،بسبب أفكار التفكيك الإلحادية المعروفة،إلاّ أنه تمكّن من انتقاء النص الشعري المتميّز برمزه وشكّه،القابل للتفكيك.

-يعدّ كل من الخطاب الإبداعي،والخطاب النقدي،وخطاب المراجعة النقدية،ثلاثية رئيسية في تنشيط الحركة الإبداعية والنقدية على حد سواء،فلا يعيش الواحد منها إلا على ما تقدّمه مائدة السابق له،كما أنّه لا يتطور الشعر والنقد معا إلا بجهود شيوخ النقد وفقهائه الحصيفين،ثم أخذ المبدعين بآرائهم وتمثّلها في أعمالهم.

الملاحق

أولا. بكر بن حماد التيهرتي"في هجو عمران بن حطّان"

1 . قل لابن ملجـــــم والأقدار غالبـــةٌ هدمت ويحـــــك للإسلام أركـــــانا

2 . قتلت أفضل من يمشي علـــــى قدمٍ وأوّل النـــاس إســـلاماً وإيمـــــانا

3 . وأعلم النـــــاس بالقـــرآن ثم بمـــا سنّ الرســـول لنا شرعاً وتبيـــــانا

4 . صهـــر النبيّ ومولاه وناصـــــــره أضحت مناقبه نـــوراً وبرهـــــانا

5 . وكان منه على رغم الحســـــود له مكان هارون من موسى بن عمـــران

6 . وكان في الحرب سيفاً صارماً ذكـــراً ليس إذا لقـــي الأقـــران أقـــرانا

7 . ذكرت قاتلـــه والدمع منحـــــدرٌ فقلت:سبحان ربّ الناس سبحـــانا

8 . إنّي لأحسبه ما كـــان من بشـــرٍ يخشى المعـــاد ولكن كان شيطـــانا

9 . أشقـــــى مرادٍ إذا عدّت قبائلـها وأخســـر النـــاس عند الله ميـــزانا

10.كعاقر الناقـة الأولى التي جلبـــت على ثمود بأرض الحجـــر خسرانـــا

11. قد كان يخبرهم أن سوف يخضبـها قبل المنيّـــــة أزمـــانا فأزمـــــانا

12. فلا عفـــا الله عنـــه ما تحمّلـــه ولا سقى قبر عمـــران بن حطّـــانا

13. لقولـــه في شقـــيٍ ظلّ مجترمـــا ونال مـــا نالـــــه ظلمـــا وعدوانا

14. " يا ضربةً من تقـــــيٍّ ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العـرش رضـــوانا"

15. بل ضربةٌ من غويٍّ أوردته لظـــىً فسوف يلقى بها الرحمـــن غضبـــانا

16.كأنّه لم يرد قصـــداً بضربتـــــه إلا ليصلـــى عذاب الخلد نيـــرانا

ثانيا . قصائد ل:عبد الله حمادي من ديوان"البرزخ والسّكّين"

أ-البرزخ والسكين

-1-

في عماء بالقصر

والمد

تمثّل بشرا سويا

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد((بدحيه الكلبي))...؟

يهب المطلق...

كان ذلك...قبل العماء...

قبل أغنية من ظلل من غمام..

وفصوص من حكمة

تلعق منطق النور

يورق فيها سديم الواحد الفرد

وتقطف نسيمات

يسجى بها شجر الغضا

بردا..سلاما...

منبع النور

ومنهل الصالحين(...)

-2-

كان البدء

وكان السبق...وكانت شجرة؟

ما فوقه هواء

وما تحته هواء

نور يراوده النور

ومعبر الساحل العاجي

ممتد

وعرشه المعمور

في غيمة من عماء

يرزقني من حيث لا أعلم

كنت الكلمه

وكان الغشاء...

مسكون بنافلة الأطوار

وبرزخ ما بين عافية وعاقبة

تتجاذبني شفتان

واحدة((للزهراوين))

وأخرى خاتمة((البقرة))...

ومفازة عينيها ما بيني وبين الآجلة

يدير الأمر(...)

-3-

أسافر وتسافرين

في آخر الصيحة لكل جعلنا

منسكا

لا ترقني الأحوال

الطين والماء

كانت بدايتها،

كانت نهايتها.

من حما مسنون

آنست نارا...ورياضا للعارفين

يتساوى المحدود والمطلق(...)

حمامات لهنا وقع الصبايا
على فراش القلب
تسألني السيف الذي أغمدته
منذ الطفولة في عينيها،
...تسألني الوردة المخبوءة في اليقطين
وبريدا مغلقا
أوفده الناعي،وشارة من حنين(...)

-4-

من حما مسنون ترهقها الخطيئة،
والبحث في عماء
لا يدركه البصر
وأمره بين((كان))و((كن))
جئنا ليته سئل المجيء؟
والفلك مصدره التنور:
...كان البحث مسبوقا
بغراب يواري سوأة للعاشقين
لا يا طائر الزمن الخافت
عاشق جئت
ومن خلفي قوافل
وأمامي برزخ...
ووراءي محطة للهجير...
يشتغل البحر في ظنوني
شجر((الطاروط))مفازة في كياني،
والسفر العاشق موعده العماء
ومنقبة في زبر الأولين...

(...)كانت تغمرني الفتنة،
وضياء الفلك موؤود على الجودي
وضحايا زمن مسفوك
من شبق السلطان(...)
رؤيا من فلقا الإصباح
فاتحتي
...وهجوم ليلي يلجمه
التقنّع والجريمة
...خيال في خيال
سؤال في ظلام؟...
كانت الدنيا مكاء...
والمطر الشتوي
يقرع ضبة الباب السفلى
أوشك أن أصدق
بالنهاية...
ضبة تغمرني بعذاب السكّين
وبقايا منشار
موبوء بالصدإ المنفوش...
قالوا...قيل..كنتن جثه
تسبق طلقه...
يتدلى الرأس قنديلا أعمى
يستل الشفقه
ورحيق الزفرات
على قارعة الطرقات
...ظلل من غمام،

ما فوقه هواء

بالقصر والمد في عماء

-6-

الصمت والأغنيات الحيارى

تتسلقني،توقظ دوي الضبة

والمطر الشتوي الأسود

وغابة من ظنون(...)

هو الوحل ممتد إلى الأعناق،

وصراط مستقيم

أدق من الشعرة،

وأحد من لغة السكن

أين المفر؟(...)

ما فوقكم هواء،

ما تحتكم هواء

ولكل جعلنا منسكا

ولتفسدن في الأرض مرتين،

وتتخذون سكرا ورزقا،

إنما الأمر في زبر الأولين

وآيتكم في الأرض

علوا كبيرا(...)

أنست ذعرا

من حما مسنون

والعبرة في((كأن))

و((تراه))

فهما الوصل

وهما الفصل

وهما العلة والمعلول...

خذ بعض نعلك واخرج

فالأرض عطشى والسيف قاب قوسين

وأدنى(...)

الليل طويل

وماء التنور الموعود

مفقود في الحضره

...واللبن الموفد بالرؤيا

تلعثم ساعة حظر التجوال

وبقايا مسجد يتماهى،

وسمار حان مقنع

بغشاء المقهى

في طحلب الباقيات(...)

-7-

حلم يسرقني في النوم

أعود بقبلة في اليمين

ومجمرة في الشمال

يتجاذبني طيف لقياها على خلوه

فأنا العاشق الموعود

وما دوني الهواء

والظل الممدود

وعذب الأغنيات(...)

الزاد قليل

وصحراء العمر..موعدنا

المقيل(...)
لا تبرح فغزال السكن
معبر للسلوى
ورحلة من أنين
نم يا قرير الظن
برد المفاصل مسفوك على جسدي
وعاقبة للتقوى
وبرزخ من صهيل

-8-

إني هنا سادر منهوك
على شفة الظل
أبوح باسم من أهوى...
((لا ناقة لي فيها ولا جمل))؟
فلماذا يعذبني صليل الباب
وتسكنني غابة من فزع؟؟
(...)أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل؟؟
حكموا من شئتم...
سبحوا باسم من كانت بدايته
القصر والمد...
خلوا سبيل العشق
موعده الطريق،وعلامة للتوسط
بين الغواية والغاشيه
أنت لم تبت مثل الذي
يطير به القلب
إذا اهتز باب الدار

أو صلصل القفل
وحدي أكون
حالكما في الحال
يا من تفزعان لصرير الباب
ودق الضبة
ومتارس أكياس الرمل،
والسلك الشائك،
وموال الهوية(...)

-9-

واسع ضيق
قيل:قرن من نور؟
ينظمه صاحب الصور
والحق في قبلة المصلّى
والكل والأجل المسمى
يدركه النور ولا يدرك
أحلاكما مر
أحلاكما سر
هذا حلو المذاق
وذاك ملح أجاج
أنا والبرزخ سيان
فهل من منفذ للرحيق؟
حبلى هي الأغاني والمعاني
وأسرار الحرف مواعيد
تحن إلى اللقاء(...)
كانت فاتحتي عيناها

وبقايا ضفيرة

يركبها الريح

وفضل مودة

يسكنها الجليد(...)

سفر يعاودني وموال بعيد

وثمالة من طائر يهب المزيد(...)

-10-

(وحدي هنا

ومعبره الوحيد..

خذ بيدي سيد الثقلين(...)

الليل طويل..

والزاد قليل.

(...)في عماء بالقصر والمد

لنا النزول وله المعراج

ما في الجبة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين(...)

خيال...خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء(...)

ثالثا . محمد العيد آل خليفة"أين ليلاي"

أين"ليلاي"أينـــهـــــا حيل بينـــي وبينـــها
هـل قضت دَيْنَ مَـــن في المحبين دَيْنَـهـا
أصْلتِ القلبَ نارهـــا وأذاقتْـــه حَيْنَـــــهـا
مذ تعرّفتُ سرَّهـــــا وتعشّقتُ زينَـــهـــا
روعتني ببينهـــــــا لا رعى الله بينهـــــا
فتعلقْتُ بالطيـــــــو ف،اللواتي حكينَهـا
وتعلّلْـــتُ بالمنـــــى فتبينتُ مَيْنـــهـــــا
مال"ليلايَ" لم تصـــل مُهَجـــاتٍ فدَيْنـــهـا
وقلـــــوبًا علِقْنَـــهـا وعيـــونًا بكينـــــهـا
إيهِ يا عينيَ اذرفـــــي لن ترَيْ بعدُ عينـــها
السمـــــــاوات والأرا ضي جميعًا نفينهـــا
كم تساءلتُ سالكًـــا أنْهُجًا ما حوَيْنهـــــا
لم يُجبْني سوَى الصدَى أيـــــن"ليلاي"أينـها؟

مكتبة البحث

* القرآن الكريم برواية ورش

أولا-المعاجم والمصـــــادر

1. أحلام مستغانمي،الكتابة في لحظة عري،دار الآداب،ط 1،بيروت،1976
2. الأخيلية ليلى،الديوان،جمع وتحقيق:خليل العطية وجليل العطية،دار الجمهورية،د ط،بغداد،1967
3. ابن جني أبي الفتح عثمان بن جني،الخصائص،تحقيق:محمد علي النجار،ج 2،دار الهدى،ط 2 ،1952
4. ابن حماد بكر،الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد،تقديم:محمد رمضان شاوش،المطبعة العلوية،ط 1،مستغانم،1966
5. أدونيس أحمد سعيد علي،الأعمال الكاملة،مجلد 1،دار العودة،ط 4،بيروت،1985
6. أزراج عمر،الجميلة تقتل الوحش(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،د ط،الجزائر،د ت
7. –وحرسني الظل(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط 2،الجزائر،1982
8. الأعوج زينب،مرايا الهامش،الوكالة العالمية للتوزيع،ط 1
9. آل خليفة محمد العيد،الديوان،دار الهدى،ط 1،عين مليلة،الجزائر،2010
10. الأودي الأفوه،الديوان،شرح وتحقيق:د محمد التونجي،دار صادر،بيروت،ط 1،1998
11. بركة الأخضر،إحداثيات الصمت،ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر،2002
12. –محاريث الكناية (ديوان)،فضاءات للنشر والتوزيع،ط1،عمّان،2015
13. بلعاليا زهرة،ساحل وزهرة(شعر)،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،د ط،الجزائر،د ت
14. بوساحة مبروكة،براعم(شعر)،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،د ط،الجزائر،1969
15. –تحت ظلال الزيتون،دار النشر،ط 1،تونس،1965
16. البياتي عبد الوهاب،كلمات لا تموت(الديوان)،دار العودة،ط 4،بيروت،1990
17. حقي يحي،خطوات في النقد،الهيئة المصرية للكتاب،ط 1،القاهرة،1976
18. حمادي عبد الله،تحزّب العشق يا ليلى(ديوان)،دار البعث للطباعة والنشر،ط1،قسنطينة،1983
19. –البرزخ والسكين،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،قسنطينة،2001
20. حمري بحري،ما ذنب المسمار يا خشبة ،ط1،منشورات الآمال،1981
21. –أجراس القرنفل،المؤسسة الوطنية للكتاب،د ط،الجزائر،1986

22. حوحو أحمد رضا،غادة أم القرى،مطبعة التليلي،ط 1،تونس،1947
23. الخنساء،ديوان الخنساء،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،ط 1،عين مليلة،الجزائر،2002
24. راجح سامية،أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي،أطروحة دكتوراه،2011-2012
25. رزاقي عبد العالي،الحب في درجة الصفر(شعر)،ش و ن ت،ط 2،الجزائر،1982
26. زكرياء مفدي،الإلياذة،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 2،الجزائر،1987
27. -اللهب المقدس،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،ط 1،الجزائر،2007
28. -من وحي الأطلس،المطبعة الحسنية،ط 1،الرباط،1976
29. زمال أبو بكر،عبارات حب/كتابات دامية،اتحاد الكتاب الجزائريين،ط 1،الجزائر،2003
30. زنير جميلة،أناشيدي(شعر)،دار العلم والمعرفة،ط 1،الجزائر،2009
31. سحنون أحمد،الديوان،منشورات الحبر،ط 2،الجزائر،2007
32. شكيل عبد الحميد،الركض باتجاه البحر(نصوص إبداعية)،موفم للنشر،الجزائر،2008.
33. -(مدار الماء،مقام الكشف)،الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007
34. ابن عربي محي الدين،فصوص الحكم،تعليق:أبو العلا عفيفي،ج1،دار الكتاب العربي،بيروت 2002
35. عمارية بلال أم سهام،أبجدية نوفمبر:شعر للفتيان،الطباعة الشعبية للجيش،ط 1،2007
36. عميش العربي،كيف الأحوال(شعر)،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1986
37. فيدوح عبد القادر،دلائلية النص الأدبي،ديوان المطبوعات الجامعية،وهران،ط 1،1993
38. لحرش نوارة،كمكان لا يعول عليه :شعر،منشورات الوطن،ط 1،2017
39. لوصيف عثمان،الكتابة بالنار،دار البعث،قسنطينة،1982
40. مبخوتي نور الدين،سلاسل الورد،منشورات أبعاد،تلمسان،الجزائر،1998
41. مرتاض عبد الملك(أ-ي)دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي،د م ط ج،الجزائر،1992
42. مستغانمي أحلام،الكتابة في لحظة عري،دار الآداب،بيروت،1976
43. ميهوبي عز الدين،في البدء كان أوراس،ط1،دار الشهاب،باتنة،1985
44. ناصر محمد،أغنيات النخيل(ديوان)،ط 1،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1980

45. نواصر نادية،أشياء الأنثى الأخرى،اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1،عنابة،2006
46. –امرأة المسافات :شعر،اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1،الجزائر،2003
47. وغليسي يوسف،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية،إبداع،ط1،الجزائر،2002
48. وهبي جروة علاوة،الوقوف بباب القنطرة،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،1985

ثانيا-المراجـــع

1. إبراهيم أنيس،الأصوات اللغوية،مطبعة نهضة مصر،د ط،القاهرة،د ت
2. –موسيقى الشعر،مكتبة الانجلو المصرية،ط 2،القاهرة،1952
3. إبراهيم عبد الله،وآخرون،معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،المركز الثقافي العربي،ط 2،الدار البيضاء،1996
4. أبو زيد علي إبراهيم،الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي،دار المعارف،ط1،القاهرة،1981
5. البياتي عبد الوهاب،تجربتي الشعرية،منشورات نزار قباني،ط 1،بيروت،1968
6. أدونيس أحمد سعيد علي،الثابت والمتحوّل،ج 3،صدمة الحداثة،ط 2،دار العودة،بيروت،1979
7. إسماعيل عز الدّين،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية،ط 3،دار الفكر العربي،القاهرة،1966
8. الأصفر عبد الرزاق،المذاهب الأدبية،اتحاد الكتّاب العرب،دمشق،1999
9. بشر كمال،علم الأصوات،دار غريب للطباعة والنشر،ط 1،القاهرة،2000
10. بلعابد عبد الحق،عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،الاختلاف،الجزائر،2008
11. بن جلولي عبد الحفيظ،خرائب الترتيب . طروحات الشعرية،ط1،موفم للنشر،الجزائر،2009
12. بن زايد عمّار،النقد الجزائري الحديث،المؤسسة الوطني للكتاب،ط 1،الجزائر،1990
13. بن سلامة الربعي وآخرون،موسوعة الشعر الجزائري،ج 1،دار الهدى،عين مليلة،الجزائر،2002
14. بن مالك رشيد،السيميائيات السردية،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ط 1،عمان،الأردن،2006
15. عبد الوهاب البياتي،تجربتي الشعرية،منشورات نزار قباني،ط 1،بيروت،1968
16. تبرماسين عبد الرحمن،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،دار الفجر،القاهرة،2003
17. ثاني قدور عبد الله،سيميائية الصورة،مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،الوراق للنشر والتوزيع،ط 1،2008،عمان،الأردن

18. حسن محمد عبد الناصر،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،د ط،القاهرة،1999
19. حسين علي حسين،التحرير الأدبي،العبيكان،الرياض،ط 7،2011
20. حمودة عبد العزيز،الخروج من التيه،دراسة في سلطة النص،عالَم المعرفة،الكويت،2003
21. -المرايا المحدبة(من البنيوية إلى التفكيك)،عالم المعرفة،د ط،الكويت،1998
22. الحياوي عواد،شعر أبو ذؤيب الهذلي،دار رسلان،ط 1،دمشق،2015
23. حيدوش أحمد،الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د ت
24. -شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني،اتحاد الكتاب العرب،د ط،دمشق،2001
25. خالدة سعيد،حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي،دار العودة،ط 2،بيروت،1982
26. خضر عبد الله،المعلّقات:دراسة أسلوبية،دار القلم،ط 1،بيروت،1971
27. خليل إبراهيم محمود،النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،دار الميسرة،ط1،2003
28. خليل حمد،المقال الأدبي عند العقاد،إشراف،عثمان محمد آدم،جامعة آدم بركة،تشاد
29. رابحي عبد القادر،المقولة والعرّاف:دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،القدس العربي،ط 1 وهران،2016
30. -النص والتقعيد:دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر،ج 1،دار الغرب ط1،وهران،2003
31. الركيبي عبد الله ،الشعر في زمن الحرية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،1994
32. -الشاعر جلواح من التمرّد إلى الانتحار،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986
33. -الشعر الديني الجزائري الحديث،ش الوطنية للنشر والتوزيع،ط 1،الجزائر،1981
34. -تطور القصة الجزائرية القصيرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1983
35. -دراسات في الشعر الجزائري الحديث،الدار القومية للنشر،د ط،القاهرة، 1961
36. الرويلي ميجان وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط 3،بيروت،2002
37. زايد علي عشري،عن بناء القصيدة العربية،مكتبة ابن سينا،ط 4،القاهرة،2002
38. زمال أبوبكر،أنطولوجيا الصوت المفرد شعريات جزائرية،منشورات البيت،ط1،2004

39. زيادة مي،وردة اليازجي،مؤسسة هنداوي،د ط،القاهرة،2012
40. ساري محمد،البحث عن النقد الأدبي الجديد،دار الحداثة،ط1،بيروت،لبنان،1984
41. سامي عبابنة،اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1،2004
42. سعد الله أبو القاسم:النصر للجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 3،الجزائر،1986
43. -تجارب في الأدب والرّحلة،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 3،الجزائر،1983
44. -تطوّر النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983
45. -دراسات في الأدب الجزائري الحديث،ط 5،الرائد للكتاب،الجزائر،2005
46. -محمد العيد آل خليفة:رائد الشعر الجزائري الحديث، المعارف،ط 2،القاهرة،1975
47. سعد الله محمد سالم،مملكة النص،عالم الكتب الحديث،ط 1،إربد . الأردن،2007
48. سعدون محمد،تجليات النص من زوايا نقدية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط1،الجزائر،2018
49. السمّان غادة،القبيلة تستجوب القتيلة،منشورات غادة السمّان،بيروت،1981
50. الشعراوي محمد متولي،خواطر الشعراوي،المجلد 3،دار المعارف،د ط،القاهرة،د ت
51. شكري غالي،شعرنا الحديث،إلى أين؟،دار الشروق،ط1،القاهرة،1991
52. شكري محمد عياد،موسيقى الشعر العربي،دار المعرفة،ط 2،القاهرة،1978
53. شنطي محمد صالح،فن التحرير العربي وضوابطه وأنماطه،دار الأندلس،السعودية،ط 5،2001
54. الشيخ صالح يحي،شعر الثورة عند مفدي زكرياء،ط1،دار البعث،قسنطينة،1987
55. الشيخ عيسى هشام،براءة النّص،دار الكتب العلمية،ط 1،بيروت،1971
56. الشايب أحمد،أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة المصرية،ط 10،القاهرة،1994،ص 92
57. صالح خرفي،الشعر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1،الجزائر،1984
58. -رمضان حمود،المؤسسة الوطنية للكتاب،ط 1،الجزائر،1985
59. الصبّاغ ليلى،من الأدب النسائي المعاصر العربي والغربي،وزارة الثقافة،ط 1،دمشق،1996
60. الصكر حاتم،ترويض النص،دراسة تحليلية في النقد المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2007
61. ضيف شوقي،البحث الأدبي:طبيعته،مناهجه،أصوله،مصادره،دار المعارف،ط 6،القاهرة،1977
62. الطرابلسي محمد الهادي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،الجامعة التونسية،د ط،تونس،1981

63. الطمار محمد،تاريخ الأدب الجزائري،ط1،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،2006
64. -مع شعراء المدرسة الحرة ،ط1،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،2005
65. عامر مخلوف،تجارب قصيرة قضايا كبيرة،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984
66. عزّام محمد،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،دراسة في نقد النقد،اتحاد الكتاب العرب،ط 1،دمشق،2003
67. علوش سعيد،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني،بيروت،1985
68. عمر أحمد مختار،علم الدلالة،عالم الكتب،ط 4،القاهرة،1993
69. العمري عبد الله بن عبد الوهاب:الأسلوبية دراسة وتطبيق،أشرف سعد أبو الرضا،جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،المملكة العربية السعودية، 1428هـ
70. العيد يمنى،الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان(بين الحربين)،بيروت،1979
71. الغذامي عبد الله،الخطيئة والتكفير،ط1،النادي الأدبي الثقافي،جدة،1985
72. -المرأة واللغة،المركز الثقافي العربي،ط 3،الدار البيضاء،2006
73. -تشريح النص،ط 1،دار الطليعة،بيروت،1987
74. -ثقافة الوهم،المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت، 1998
75. فاخوري عادل،منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث،الطليعة للنشر،بيروت،ط1 1980
76. فضل صلاح،أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب،ط1،بيروت،1995
77. -مناهج النقد المعاصر،ميريت للنشر والتوزيع،ط 1،القاهرة،2002
78. -نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،ط 1،القاهرة،1998
79. فيدوح عبد القادر،الاتّجاه النفسي في نقد الشعر العربي . دراسة،صفاء للنشر،ط 1،عمّان،د ت
80. -إراءة التأويل ومدارج المعنى،صفحات للدراسات والنشر،ط 1،دمشق،2009
81. فيلالي حسين،السمة والنص السردي،منشورات أهل القلم،سطيف،الجزائر،2004
82. قاسم محمود،الأدب العربي المكتوب بالفرنسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 1،1996
83. قطوس بسام،سيمياء العنوان،وزارة الثقافة،ط 1،عمان،2001
84. مباركي جمال،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،رابطة إبداع الثقافية،د ط،الجزائر،د ت
85. مرتاض عبد الملك،الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور،دار هومة،د ط،الجزائر،2009

86. -ألف ليلة وليلة،دار الشؤون الثقافية العامة،ط 1،بغداد،1989
87. -الألغاز الشعبية الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط 1،الجزائر،1983
88. -معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،دار هومة،ط 1،الجزائر،2007
89. -مقامات السيوطي،اتحاد الكتاب العرب،ط 1،دمشق،1996
90. -نهضة الأدب في الجزائر(1925-1954)،ش.و.ن.ت،ط 2،الجزائر 1983
91. المرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران،أشعار النساء،تحقيق:سامي العاني،عالم الكتب،د ط،د ت
92. المسدي عبد السّلام،الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،ط 3،تونس،د ت
93. مصايف محمد،النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،ش.و.ن.ت،ط 1،الجزائر،1979
94. -دراسات في النقد والأدب،المؤسسة الوطني للكتاب،ط 1،الجزائر،1998
95. مفتاح محمد،تحليل الخطاب الشعري،المركز الثقافي العربي،ط 3،الدار البيضاء،1992
96. مكاكي محمد،التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة،جليس الزمان،ط 1،عمان،2014
97. الملائكة نازك،قضايا الشعر المعاصر . المقدّمة،مكتبة النهضة،ط 3،القاهرة،1967
98. المناصرة عز الدين،إشكاليات قصيدة النثر:نص مفتوح عابر للأنواع،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 1،بيروت،2002
99. -المثاقفة والنقد المقارن منظور إشكالي،المؤسسة العربية للنشر،ط 1،1996
100. مندور محمد،الأدب وفنونه،دار نهضة مصر،ط 5،القاهرة،2006
101. -في الميزان الجديد،مؤسسات ع بن عبد الله،ط 1،تونس،1988
102. منور أحمد،قراءات في القصة الجزائرية،المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1981
103. الموسى أنور عبد الحميد،علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد،دار النهضة العربية،بيروت،2011
104. موسى صالح بشرى،الصورة الشعرية في النقد العربي،المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت ،1994
105. مومن أحمد،اللسانيات،النشأة والتطور،ديوان المطبوعات الجامعية،قسنطينة،2015
106. مي زيادة،وردة اليازجي،مؤسسة هنداوي،د ط،القاهرة،2012
107. ناصر محمد،الشعر الجزائري الحديث:اتجاهاته وخصائصه الفنية،دار الغرب،ط 2 الجزائر،2006
108. نوسي عبد المجيد،التحليل السيميائي للخطاب الروائي،المدارس للنشر،ط1،الدار البيضاء،2002

109. هارون عبد السلام محمد،الأساليب الإنشائية في النحو العربي،الخانجي،ط 5،القاهرة،2002
110. الهويمل حسن،قصيدة النثر بين القبول والرفض،مجلة الأدب الإسلامي،2005
111. هيمة عبد الحميد،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،ط1،هومة،الجزائر،2005
112. الواد حسين:قراءات في مناهج الدراسات الأدبية،سراش للنشر،ط 1،تونس،1985
113. واسيني الأعرج،النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1985
114. وغليسي يوسف،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي،الاختلاف،ط 1،الجزائر،2007
115. -الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض،رابطة إبداع،د ط،الجزائر،2002
116. -خطاب التأنيث،ط 2،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،2013
117. -في ظلال النصوص،تأملات نقدية،ط1،جسور،الجزائر،2012
118. -لغة الشعر الجزائري المعاصر،جسور للنشر والتوزيع،ط1،الجزائر،2017
119. -مناهج النقد الأدبي،جسور،ط 1،الجزائر،2007
120. الوناس شعباني،تطوّر الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980،د م ج،الجزائر،1988
121. يوسف أحمد،يتم النص . الجينالوجيا الضائعة،منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2002
122. -السيميائيات الواصفة،منشورات الاختلاف،ط 1،الجزائر،2005

ثالثـا-الكتب المترجمة

1. أمبرتو إيكو،التأويل والسيميائيات التفكيكية،ترجمة وتقديم:سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي،ط 1 ، بيروت،2000
2. إيديت كيزويل،عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو،ترجمة:جابر عصفور،ط1،بغداد،1985
3. بارت رولان،نقد وحقيقة،ترجمة منذر عياشي،ط1،مركز الإنماء الحضاري،حلب،1994
4. برنار سوزان،قصيدة النثر،ترجمة:زهير مجيد مغامس،ط 2،مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع،القاهرة،1999
5. جان بياجه،البنيوية،ترجمة:عارف منيمنه وبشير أوبري،منشورات عويدات،بيروت،ط4،1985
6. جون ستروك،البنيوية وما بعدها،ترجمة:محمد عصفور،المجلس الوطني للثقافة،الكويت،ط1 ، 1996
7. حدّاد مالك،الشقاء في خطر،ترجمة:ملك أبيض العيسى،ط 2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت،1979
8. ديب محمد،ثلاثية(النول،الحريق،الدار الكبيرة)،ترجمة:سامي الدروبي،دار الوحدة،بيروت،1985

9. روبين سوزان،ما هو النقد،ترجمة:سلافة حجاوي،دار الشؤون الثقافية،ط 1،بغداد،1979
10. غولدمان لوسيان وآخرون،البنيوية التكوينية والنقد الأدبي،مؤسسة الأبحاث العربية،ترجمة:محمد سبيلا،ط 2،لبنان،1986
11. كريستيفا جوليا،علم النص،ترجمة:فريد الزاهي،دار توبقال،ط 2،الدار البيضاء،المغرب،1997

رابعا- المجلات والدوريات:

1. بدر علي،تأريخ قصيدة النثر العربيّة،مقاربة إبستمولوجيّة،مجلّة الطليعة الأدبيّة،دار الشؤون الثقافيّة،بغداد، ع 1،1999
2. بشرى موسى،المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث،مجلة علامات،مجلد 10،عدد 40،جدة،2001
3. بن جلولي عبد الحفيظ،الوجودية النسوية في ديوان"كمكان لا يعوّل عليه"لنوارة لحرش،الجزائر، 2017.02.28
4. بن زايد عمار،مجلة المنتدى،السنة 12،العدد 136،نوفمبر 1994،ص 12 . 36
5. التلاوي فيصل سليم،البيت الشعري في قصيدة الشعر الحر،بتاريخ :30 أكتوبر 2012
6. حمداوي جميل،السميوطيقا والعنونة،دورية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،م25، ع3،1997
7. القاعود حلمي محمد،قصيدة النثر بين القبول والرفض،مجلة الأدب الإسلامي،2005
8. مرتاض عبد الملك،نظرية المربع السيميائي،مجلة علامات في النقد،جدة،مجلد 10،جزء 38،2000
9. المنيعي حسن،أدب المغرب العربي المكتوب بالفرنسية،مجلة دعوة الحق،عدد 100،المغرب.
10. مهني نوال نقلا عن:وليد القصاب،مجلة الأدب الإسلامي،العدد 63،2009

خامسا-الرسائل والأبحاث الجامعية:

1. قديد جمال،آليات مقاربات النص الشعري في النقد الجزائري المعاصر. من السياق إلى النسق،أطروحة دكتوراه،
2. جبار سهام،جمالية المشهد الشعري . قراءة في التجربة الجزائرية المعاصرة،أطروحة دكتوراه،2016-2017
3. تاوريرت نبيلة،القصائد السياسية لنزار قباني . دراسة سيميائية،رسالة الدكتوراه،2015 . 2016

سادسا-الملتقيـــات

1. بلقاسم محمد،النقد البنيوي،الخلفيات اللسانية والأسس المعرفية والخصائص،جامعة قاصدي مرباح ورقلة،الجزائر،2009
2. بن عافية وداد،دلائلية التشاكل في"تنويعات استوائية"لسعدي يوسف . دراسات سيميو تأويلية،ملتقى السيمياء والنص الأدبي،جامعة محمد خيضر،بسكرة،الجزائر،ط6،2011

سابعـــا-المراجع بالأجنبية

1. _ poemes algeriens:espoir et parole ,recueillis par denise barrat, lierre et coudrier editeur , 1992
2. A.Aberrechid,lorsque lobscurite fait obstacle a la lomiere ,preface / amine zaoui / edition dar el adib ,2014 ,oran
3. Abderrechid abdennebi ,lorsque l'obscurité fait obstacle a la lumière ,préface / amine zaoui / édition dar el adib ,2014 ,Oran , page 19
4. Ahmed lansari ,La critique algerienne de lentre deux guerres,horizons maghrebins- n 19 , 1991
5. Bernard, Suzanne :Le poème en prose de Beaudelaire jusqu'a non jours
6. Jean Dejeux, La Litterature Feminine de langue Française au Maghreb , Karthala ,Paris , 1994
7. poemes algeriens : espoir et parole

ثامنـــا-مواقع الأنترنت :

1. ديوان العرب
2. مجلة فكر الثقافية
3. المعجم
4. الألوكة
5. المساء
6. إمدرسة
7. إسلام ويب
8. نزوى
9. اليوم السابع
10. المثقف
11. الأنطولوجيا

فهـــرس

الموضوعات

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة ..... أ–خ

I-**الفصـــل الأول:النقد الجزائري المعاصر:من السياق إلى النسق** **09**

أولا. النقد السياقي الجزائري **10**

أ . المنهج التاريخي **10**

1 . أبو القاسم سعد الله **12**

2 . عبد الله الركيبي **13**

3 . صالح خرفي **14**

4 . محمد ناصر **15**

5 . محمد الطمّار **16**

6 . عبد المالك مرتاض **17**

ب:المنهج الانطباعي **17**

1 . أحمد منوّر **20**

2 . مخلوف عامر **20**

3 . عبد الملك مرتاض **21**

ج:المنهج الاجتماعي **21**

1 . عبد الله الركيبي **23**

2 . محمد مصايف **24**

3 . واسيني الأعرج **26**

د . المنهج النفسي **28**

1 . أبو القاسم سعد الله **30**

2 . عبد القادر فيدوح **31**

3 . أحمد حيدوش 32
4 . سليم بوفنداسة 33
هـ . المنهج الفني 34
ثانيا. النقد النسقي الغربي . العربي 36
أ. البنيوية 36
1 . نشأتها وروافدها 36
2 . خصائصها 38
3 . مبادئها 39
4 . أزمة البنيوية 40
5 . البنيوية التكوينية 41
6 . مرتكزات البنيوية التكوينية 42
7 . تلقي النقاد العرب للمنهج البنيوي 43
8 . مستويات التحليل البنيوي 45
ب . السميائية 45
1 . نشأتها وأصولها 45
2 . اتجاهاتها 48
2 . 1. الاتجاه الأمريكي 49
2 . 2 . الاتجاه الفرنسي 49
2 . 3 . الاتجاه الروسي 50
3 . السميائية والتلقي 50
4 . تلقي النقاد العرب لاتجاهات السيميائية 52
5 . مستويات التحليل السيميائي 53
ج . الأسلوبية 54
1 . الأسلوبية:مفهومها،وأصولها 54
1 . 1 . الأسلوب 54

1 . 2 . الأسلوبية 54
2 . مقوّمات الأسلوبية 55
3 . مقولات الأسلوبية 56
3 . 1. الاختيار 56
3 . 2 . التركيب 56
3 . 3 . الانزياح 56
4. اتجاهات الأسلوبية 57
5 . تلقي النقاد العرب للأسلوبية 57
6 . المقاربة الأسلوبية للنص الشعري 58
6 .1 . المستوى الصوتي 58
6 .2 . المستوى التركيبي 59
6 .3 . المستوى الدلالي 59
6 .3 . 1 ـ اللغة الموحية 60
6 .3 .2 ـ الصورة الشّعرية 60
6 . 3 . 3 . الحقول الدلالية 60
د . التفكيكية 61
1 . مفهوم التفكيكية 61
2 . مرتكزاتها(مقولاتها) 62
2 .1 . الاختلاف 62
2 .2 . التمركز حول العقل 63
2 . 3 . علم الكتابة 64
2 . 4 . انتفاء قصدية المؤلف 64
2 . 5 . القراءة 64
2 . 6 . التناص 65
3 . نقد التفكيكية 66

4 ـ تلقي النقاد العرب للتفكيكية 66
5 ـ الأدوات الإجرائية للتحليل التفكيكي للنصوص الأدبية 67
ثالثا . النقد النسقي الجزائري 69
أ ـ البنيوية في النقد الجزائري 69
1 ـ عبد المالك مرتاض 75
2 ـ عبد الحميد بورايو 72
3 ـ إبراهيم رماني 73
ب ـ السيميائية في النقد الجزائري 74
1 ـ عبد المالك مرتاض 65
2 ـ عبد القادر فيدوح 77
3 ـ عبد الحميد بورايو 78
4 ـ حسين خمري 78
5 ـ رشيد بن مالك 79
ج ـ الأسلوبية في النقد الجزائري 80
1 ـ علي ملاحي 80
2 ـ رابح بوحوش 81
3 ـ نور الدين السد 82
4 مسعود بودوخة 83
5 ـ رابح بن خوية 84
6-محمد بن يحي 84
د ـ التفكيكية في النقد الجزائري 86
1 ـ عبد المالك مرتاض 86
2 ـ الطاهر روابنية 87
II-الفصل الثاني:النقد الأدبي والتجربة الشعرية الجزائرية الحديثة 90
أولا. الشعر العمودي الجزائري 91

أ . تيارات الشعر الجزائري الحديث 92
1 . التيار التقليدي 92
2 . التيار الرومنسي 96
3 . التيار الوطني الواقعي 98
ب . مراحل الشعر الجزائري الحديث 99
1 . شعر المنابر 100
2 . شعر الأجراس 100
3 . شعر البناء 101
4 . شعر الهدف 102
5 . شعر الثورة 104
ج . مواضيع الشعر الجزائري الحديث 104
ثانيا. شعر التفعيلة الجزائرية..... :..... 112
أ . نشأته،تعريفه ..... :..... 113
ب . مراحل الشعر الجزائري المعاصر ..... :..... 115
1 . شعر الثورة والاستقلال 115
2 . شعر السبعينيات .....؟..... :..... 117
3 . شعر المابين 119
4 . شعر اليتم 120
ج . الخصائص الفنية للشعر الجزائري المعاصر 122
1 . التشكيل الموسيقي 122
2 . الصورة الشعرية 125
3. ظاهرة الغموض 129
ثالثا. قصيدة النثر الجزائرية 132
أ . النشأة والمرجعيات 132
ب . إشكاليات قصيدة النثر 135

1 . المصطلح 135
2 . تجنيسها 135
3 . مشروعيتها 137
ج . قصيدة النثر في الجزائر 138
1 . نحو شعرية محلية 138
2 . انفجار اللغة الشعرية 141
2 . 1 . المعجم الشعري 141
2 . 2 . اللغة الشعرية 144
2 . 3 . التناص 148
رابعا. الشعر النسائي الجزائري 151
أ . بواكير الشعر النّسائي الجزائري المعاصر 154
1 . مبروكة بوساحة 155
2 . صليحة مؤمن 156
3 . جميلة زنير 156
4 . مريم يونس 156
ب . تحدّيات الكتابة النسائية في الجزائر 157
1. الجنس 157
2 . التشكيك في شاعرية المرأة 158
3 . المؤلف الآخر:الشاعر الذكر خلف الأنثى 159
4 . النشر بأسماء مستعارة 161
5 . مصير الإبداع النسائي الجزائري 162
ج . مواضيع الشعر النسوي الجزائري 162
1 . تيمة المرأة 163
2 . تيمة الحب 165

3 . تيمة الوطن 167
4 . تيمة الوجود 167
5 . تيمة الطفولة والبطولة 168
خامسا. الشعر الجزائري المكتوب بالفرنسية 171
أ . إشكالية الهوية 173
ب . دواعي الكتابة بالفرنسية 175
ج . مصير الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية 177
د . نماذج من الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية 178
III-الفصـــل الثالث:مناهج نقدية معاصرة في الجزائر،ومقارباتها للشعر الجزائري ...191
أولا. المقاربة السيميائية للشعر الجزائري(عبد القادر فيدوح) 192
أ . سميائية العنوان 194
ب . فضاء النص ولحمته 194
1 . مقاطع القصيدة 194
1 . 1 . المقطع الأول 194
1 . 2 . المقطع الثاني 195
1 . 3 . المقطع الثالث 196
1 .4 . المقطع الرابع 197
1 . 4 . 1 . المربع السميائي 198
1 . 5 . المقطع الخامس 199
2 . التناص 200
3 . حركية النص 201
4 . البنية السطحية للنص 201
5 . توزيع المعجم الشعري 202
5 . 1 . المعجم القرآني 202
ج . التركيب النحوي 202

1 . التشاكل والتقابل 203
1 . 1 . التشاكل 203
1 . 1 . 1 . تشاكل الألفاظ 204
1 . 1 . 2 . تشاكل الجمل 204
1 . 2 . التقابل 205
1 . 2 . 1 . تقابل الألفاظ 205
1 . 2 . 2 . تقابل الجمل 205
د . التركيب البلاغـــي 206
1 . بنية التشابه 207
2 . بنية الإيحاء 209
هـ . إيقاع النص 210
1 . الإيقاع الخارجي 210
2 . الإيقاع الداخلي 210
ثانيا. المقاربة الأسلوبية للشعر الجزائري (سامية راجح) 213
أ . أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية 214
1 . مفهوم الإيقاع الشعري 214
2 . تنوع الأصوات وخصائصها 215
3 . أسلوبية التكرار،وأنواعه 219
ب . أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية 222
1. الوزن 223
2 . القافية،وأنواعها 225
3 . الروي 226
ج . أسلوبية البنى النحوية 227
1 . البنى الإفرادية 227

2 . البنى التركيبية 232
2 . 1. الجملة الخبرية..... 232
2 . 2 . الجملة الإنشائية..... 235
2 . 3 . الجملة الوظيفية..... 236
د . أسلوبية البنى الدلالية 239
1 . اللغة الموحية 239
2 . الحقول الدلالية 242
3 . العلاقات الدلالية 243
ثالثا. المقاربة التفكيكية للشعر الجزائري(عبد الملك مرتاض) 245
أ . الوحدة الأولى 247
ب . الوحدة الثانية..... 249
ج . الوحدة الثالثة..... 250
د . الوحدة الرابعة..... 252
هـ . الوحدة الخامسة..... 253
و . الوحدة السادسة 256
ز . الوحدة السابعة 258
ح . الوحدة الثامنة 260
ط . الوحدة التاسعة 260
ك . الوحدة العاشرة 261
ل . الوحدة الحادية عشرة..... 262
الخاتمة 266
الملاحق 270
مكتبة البحث 282
الفهرس 293

الملخص

يحاول هذا البحث الموسوم ب(الشعر الجزائري والاتجاهات النقدية المعاصرة-مقاربة في نماذج) استجلاء دور النقد المعاصر في تطور الشعر الجزائري، ومدى خدمته لقضايا الإنسان والمجتمع الجزائري. فلطالما كان الشعر مصورا لواقع الأمم، وحافظا لذاكرتهم، وقد حظيت الجزائر بشعراء على قدر حالها ونظرا للبعد الجغرافي عن منبعه العربي المشرقي، فقد ظلت الأعناق مشرئبة نحوه، لتنهل من معينه، وتتطلع إلى آخر ما أحرزته التجربة الشعرية هناك. وقد عملت هذه الدراسة على تبيّن مدى اتّصال النّقاد الجزائريين بالنص الشعري الجزائري المعاصر، وحجم مساهمتهم في توجيه شراع الإبداع والفن بالجزائر، وهل تمكّن النقد الجزائري من تحقيق ذاته بكل ما تحمله الكلمة من معنى؟

وقد خضع البحث للمنهج التاريخي، والوصفي، كما عرف الموازنة بين النصوص التطبيقية الجزائرية، ونظيرتها العربية. وقد قسّمه الباحث إلى ثلاثة فصول؛ إذ تناول في الأول النقد الجزائري من السياق إلى النسق، فتطرق إلى أهم المناهج السياقية، وأبرز الأقلام النقدية الناشطة، ثم التعريف بالمناهج النسقية وأدواتها الإجرائية، وسيطرتها المشهد النقدي الجزائري. وتناول في الثاني التجربة الشعرية الجزائرية، وأشكالها الشعرية، كما تطرّق إلى أهم قضاياها الفنية والإيديولوجية. أما الفصل الثالث فجاء دراسة لأعمال تطبيقية اشتغلت على النص الشعري الجزائري، حاول فيه الباحث تقييم الجهد التطبيقي الجزائري، بعد عرضه على أصول المنهج المعتمد، وموازنته مع بعض التحاليل العربية الرائدة.

وبعد النظر في المدونة النقدية الجزائرية؛ النظرية والتطبيقية، لمح الباحث جهودا طيبة قام بها نقاد جزائريون، في محاولة للتأسيس لنقد جزائري ذو شخصية، من خلال بعث حركة نقدية، وزرع روح النقد الموضوعي لدى الدارسين، خاصة الأكاديميين، وإعداد جيل من النقاد منفتح على أفضل ما جادت به النظريات الفلسفية والنقدية العالمية. وقد جاء هذا البحث ليضيء بعضا من الأعمال النقدية التي تناولت الشعر الجزائري بمناهج نسقية مثل: السيميائية، والأسلوبية، والتفكيكية. كما لفت عناية الباحث شح الساحة النقدية الجزائرية، فيما يتعلق بالتطبيق على النص الشعري الجزائري المعاصر، وإذ ينبه إلى خطورة تجاهل الشعر الجزائري، فالتنقيب عن نصوص منقطعة عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة زمانا ومكانا، لن يكون له انعكاس إيجابي على ازدهار الشعر الجزائري، فحري بالناقد الجزائري أن يقترب أكثر من الشعر الجزائري المعاصر، للدفع بدولاب الإبداع إلى التحليق عاليا، في الفضاء العربي.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري، النقد الجزائري المعاصر، مقاربة سيميائية، مقاربة أسلوبية، مقاربة تفكيكية.

Summary:

This research,tagged with(Algerian Poetry and Contemporary Critical Attitudes-An Approach in Models),attempts to clarify the role of contemporary criticism in the development of Algerian poetry,and the extent of its service to human issues and Algerian society.Poetry has always been a depiction of the reality of nations, preserving their memory,and Algeria has enjoyed poets as it is,and due to the geographical distance from its Arab oriental source,the necks have remained drawn towards it,to draw from its point, and look forward to the latest achievement of the poetic experience there.To what extent are Algerian critics connected to the contemporary Algerian poetic text, and the extent of their contribution to directing the sail of creativity and art in Algeria,and has Algerian criticism managed to realize itself in a ll the meaning of the word?

The research was subjected to the historical and descriptive method, and to the balance between the Algerian applied texts and their Arabic counterparts.The systemic and its procedural tools, And its control over the Algerian critics scene .The second chapter dealt with the Algerian poetic experience,and most of the poetic forms,as well as its most important technical and ideological issues.As for the third chapter, it came as a study of practical works that worked on the Algerian poetic text and I tried to evaluate the Algerian applied effort,After presenting it on the principles of the approved curriculum,and balancing it with some of the leading Arabic analyzes.

After looking at the Algerian critics code,theoretical and applied,the researcher discovered good efforts made by Algerian critics,in an attempt to establish an Algerian criticism with a personality,by sending a critical movement,and cultivating the spirit of objective criticism among scholars,especially academics, and preparing a generation of critics open to the best What the global philosophical and critical theories have argued.This research came to shed light on some of the critical works that dealt with Algerian poetry with systematic approaches such as:semiotics,stylistics ,and deconstruction.The researcher also drew attention to the scarcity of the Algerian criticism scene,with regard to the application to the contemporary Algerian poetic text, and warning of the danger of ignoring Algerian poetry.The Algerian is to get closer to contemporary Algerian poetry,to push the wheel of creativity to fly high,in the Arab space .

Keywords: Algerian poetry,contemporary Algerian criticism,semiotic approach, stylistic approach,deconstructive approach.