الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

النص الغائب وفائض المعنى في الشعر الجزائري المعاصر

(مرحلة 1990- 2010) أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر

إعداد الطالبة:

– خراجي سعاد

إشراف الأستاذ:

– د. سعيد عكاشة

لجنة المناقشة

■ أ.د بلوحي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ د. سعيد عكاشة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ د.عمارة بوجمعة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د. بن فطة عبد القادر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
■ د. حطري سمية	أستاذة محاضرة –أ–	المركز الجامعي ع. تموشنت	عضوا مناقشا
■ د. عباس محمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015– 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

إلى من أهداني قطعة من نفسه

فأهديته حاءا وباء وقطعة من نفسي

إلى زوجي: رشيد

إلى من جعلني أبكي حين أشتاق إليه

وأملك الدنيا حين يبتسم لي

إلى ابني: مهاب عبد المعزّ.

كلمة شكر وعرفان

إن الشكر لله وحده، وهو خير الشاكرين،

بيد أن ذكر فضل الآخرين ينحو منحى الواجب أيضا،

أتوجّه بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف: "د. سعيد عكاشة" الذي أشرف على بحثي ، فجزاه الله عنّي خيرَ جزاء.

كما لا يفوتني إسداء الشكر إلى رئيس لجنة المناقشة "أ.د بلوحي محمد" الذي أمدني بوافر عطاياه من النصح والتوجيه والإرشاد .

والشكر ممدود لأعضاء لجنة المناقشة التي تجشمت عناء قـراءة هذا العمل وشرفتني بكرم قبول مناقشته وتصويبه.

مقدمة

مقدمة

إنّ القراءة فعل خلاّق مرتبط بالفهم، هذا الأخير الذي لا غنى عنه في عملية التأويل، وهو إعادة تشكيل معنى النص بمبادرة من المتلقي وبمساعدة النص الذي يوجّهه ويقود خطاه حتى يصل إلى المعاني المتعددة في النص الواحد.

فالقارئ يمتلك أشياء، وأخرى يعمل على اكتشافها من النص، والتأويل هو الذي يمنحه إمكانيات أكبر وفضاءات أوسع لإدراك مسار النص التدليلي، لأنه يهدف إلى فهم المؤلف أكثر مما فهم هو نفسه، وهو بذلك يعيد للقارئ دوره الفعّال باعتباره طرفاً أساسياً في عملية القراءة، وهذا ما ميّز منهج التلقي عن المناهج السابقة حيث أولى اهتماما مطلقاً بالذات القارئة وركّز على دورها الفعّال في العملية الإبداعية انطلاقا من فكرة موت المؤلف وامتلاك القارئ للنص الذي تنقطع صلة مؤلفه به بمجرد انتهائه من كتابته، فيصبح قارئا جديدا ومكتشفا آخر لنصّه.

لا تزال النصوص الأدبية والشعرية على وجه الخصوص حقلا خصبا للدراسات الأدبية والنقدية، وذلك لما تزخر به من مميّزات جمالية وفنية تتمظهر من خلال ما للنص من إيحاء ورموز وتصوير وتنوّع في التعبير والأسلوب، يجعلها قابلة للتأويل وتحتمل التفسير في القراءة بدرجات تختلف من نص لآخر إعتمادا على ما يكسبه القارئ من معارف وخبرات وقدرات امتلكها نتيجة معاشرته لنصوص كثيرة أعطته القدرة على التأويل ويسّرت له عملية

الفهم التي أصبح هو مفتاحها الأول والأخير، فالنص لا يتحقق إلا بالقارئ من خلال العلاقة الحوارية بينهما والتي يقوم على جدلية السؤال والجواب.

إن النص يحمل بين طيّاته دلالات ومعاني خفية لم يصرّح بها، وعلى القارئ اكتشافها مستعينا بكل مكتسباته السابقة أو ما يسميه بعض النقاد **برماد الثقافة**، فهو الوحيد القادر على إخراج النص من جموده وإزالة اللاّتحديد عنه، وهو ما يشكل البعد الجمالي في النص، والذي تصنعه الفراغات فيه من جهة، والقارئ بما يكسبه من خبرات تشكل أفق توقعاته أي التقاء النص الغائب وفائض المعنى، فيكون معنا متجددا نتج بعد جهد في الوصول إلى الدلالات الخفية، وهذا البقاء هو ما يطلق عليه منظروا نظرية التلقي مصطلح التفاعل القائم على سدّ ثغرات النص بالاعتماد على أفق القارئ.

على عكس ديكارت الذي ربط الوجود الإنساني بالتفكير، تربطه نخبة المثقفين بالقراءة لتصبح ضرورة في الحياة ما دامت القراءة تحقق وجود الإنسان. لذلك عمدت إلى الكشف عن المعاني الخفية في قصيدتين من الشعر الجزائري الحرّ، لكل من **بوزيد حرز الله وأزراج عمر**، كتبتا في فترة كانت الجزائر تعيش فيها مأساة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وذلك بغية التعرّف على الأبعاد الدّلالية الخفية لهذين النصّين الشّعريين ودخول مغامرة التأويل بخطى مستمرّة ومتجددة ولا نهائية في محاولة لفتح ما استغلق فيهما، بتوظيف فائض المعنى (أفق التوقع) للوصول إلى المسكوت عنه في هذين النصين.

ولعل اختياري للشعر الحرّ كحقل للمدارسة والتطبيق عائد إلى ثرائه بالمعاني وتوفره على ثغرات تسمح بتوظيف فائض المعنى خاصة في المرحلة المختارة للدراسة وهي مرحلة

(**1990– 2010**) أين لم يكن الكثير من الشعراء الجزائريين يجرؤون على الكتابة فيها، فقد كانت حياتهم ثمنا لتحريك أقلامهم في وقت أعلنت فيه الحرب على المثقفين، وكان من يكتب منهم يلجأ إلى التلميح لا التصريح، لذلك وجدت نصوص غائبة ومعاني خفية بين السطور، وكل هذا يحتاج إلى ثقافة المتلقي ومعانيه المكتسبة والفائضة للوقوف على ما أسقط من دلالات بقصد أو بدون قصد في النص الشعري، فكان هذا البحث الموسوم بـ **"النص الغائب وفائض المعنى في الشعر الجزائري الحرّ (مرحلة 1990– 2010) أنموذجا"**.

وفي هذه الدراسة عملت على الكشف عن النصوص الغائبة ومواطن الفراغ في قصيدتي **الجلاّدون** لـ (أزراج عمر) **والمؤجلة** لـ (بوزيد حرز الله) وتحديد المواقف التي تسمح للمتلقي التدخل بأفق توقعه من أجل تبيان جمالية كلا من النصوص الغائبة وفائض المعنى في إعادة إنتاج معنى النص وتوليد الدلالات التي تختلف من قارئ لآخر، كما قد تختلف في النص نفسه لدى القارئ الواحد.

فإذا كانت الجزائر والمجتمع العربي قد تعرّضوا إلى اضطرابات وأحداث سياسية واجتماعية أدت إلى فقدان حرية الفرد فأغلب الشعراء الجزائريين المعاصرين عاشوا تلك الأوضاع المزرية، وكانت أحداث الثورة تستحوذ على اهتمام الشاعر وتستحثه على أن يواكبها، حيث تغنى الكثير من الشعراء الجزائريين بهذه الروح، وكانت تلك الأوضاع دافعا قويا ومثيرا مباشرا للإبداع والكتابة.

وإذا كنت قد ولجت هذا العالم، فذلك بالاعتماد على عدد من المراجع التي تميل إلى الندرة لا إلى شيء آخر ساعدتني في إنجاز هذه الرسالة، إلى جانب كتب أخرى مساعدة كان لها بالغ الأثر والأهمية في إتمام هذه الرسالة التي انقسمت إلى أربعة فصول وخاتمة.

كان الفصل الأول نظريا ألقيت الضوء فيه على نظرية التلقي، بداية مع بوادر نشأتها الأولى وصولا إلى مدرسة كونستانس الألمانية التي أعطت بالغ الأهمية للمتلقي وجاءت بفكرة موت المؤلف وانتقال ملكية النص إلى القارئ مع التركيز على **ياوس** صاحب فكرة أفق التوقع أو فائض المعنى **وإيزر** صاحب فكرة الفراغات أو النص الغائب الذي يشكل النص التحتي، لذلك اخترت له عنوان: "**جمالية التلقي وإشكالية النص الغائب وفائض المعنى**".

أما الفصل الثاني والموسوم بـ: "**النص الغائب وفائض المعنى في الشعر العربي المعاصر**"، فقد جزأته إلى قسمين، الأول حاولت فيه الوقوف على النص الغائب في قصيدة "ريتا والبندقية" **لمحمود درويش** بمساعدة فائض المعنى والدلالات الكثيرة المتراكمة، أما القسم الثاني فقد شمل بالدراسة النص الغائب في قصيدة "الطريق إلى السيدة" لـ **عبد المعطي حجازي** في محاولة لتيسير الأمر على المتلقي حيث تستدعي الضرورة تدخله للكشف عن دلالات خفية لم يصرّح بها.

ويهتم الفصل الثالث بمواضيع الشعر الحر في الجزائر على اختلافها، بداية من الكتابة عن القضايا الوطنية كالثورة التحريرية والثورة الزراعية، ثم الكتابة عن القضايا العربية وفي مقدمتها فلسطين الجريحة والوحدة بين العرب، إضافة إلى حالة المجتمعات العربية المزرية

وبقائها تحت سلطة حكام متواطئين همّهم الوحيد البقاء في الحكم، دون أن ننسى الكتابة عن القضايا الإنسانية **قضية فيتنام** وذلك بالاستشهاد بأبيات شعرية لشعراء جزائريين.

في حين جاء الفصل الرابع بعنوان **''النص الغائب وفائض المعنى عند شعراء الجزائر''**، وهو الآخر كانت لي فيه وقفتان، وقفت في الأولى على النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة **''المؤجلة'' لبوزيد حرز الله**، أما الثانية فحاولت فيها الوقوف على النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة **''الجلادون''** لـ **أزراج عمر**.

وقد تعمدت اختيار نفس الشعراء تقريبا، فالشاعر الذي كتب عن الثورة نجده قد كتب عن فلسطين، وعن الوطن العربي، وعن فيتنام أيضا، لا لشيء إلا لأبرز تنوع الكتابة الشعرية بمواضيعها المختلفة لدى الشاعر الجزائري الواحد، فما بالك بمواضيع الشعر بين شعراء مختلفين.

وقد خلصت إلى خاتمة تم التعرض فيها إلى جملة من الأفكار والقضايا والتي أحسبها تتطلب المزيد من المدارسة والفحص.

إن هذا البحث لا يخلو من صعوبات تجعل من الصعب التعمق والإحاطة الشاملة بهذا الموضوع، منها قلة المراجع خاصة الدواوين الشعرية والكتابات عن مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر أُسكت فيها الفم والقلم، فكانت عشر سنين من الدم والدّمار.

وخلصت إلى خاتمة تم التعرض فيها إلى جملة من الأفكار والقضايا والتي احسبها تتطلب المزيد من المدارسة والفحص.

إن هذا البحث لا يخلو من صعوبات تجعل من الصعب التعمق والإحاطة الشاملة بهذا الموضوع، منها قلة المراجع.

فإن استقام البحث على هذا المنحى، لا بدّ لي إذن أن أقف وقفة شكر وتقدير لكل من مدّ لي يد العون في إنجازه، إلى أستاذي المشرف الدكتور **"سعيد عكاشة"** لتوجيهاته ونصائحه، كما أقف وقفة شكر عميق مطلق لا محدود إلى السيّدة "أمينة" لصبرها عليّ ووقوفها إلى جانبي.

وإلى الدكتور "محمد بلوحي" لمساعدته القيمة وإرشاداته الثمينة.

خرّاجي سعاد

الثلاثاء 26 أوت 2014

سيدي بلعباس

الفصل الأول: جمالية التلقي وإشكالية النص الغائب وفائض المعنى

أولا: الحركة النقدية قبل جمالية التلقي :

ثانيا: جمالية التلقي

ثالثا: مبادئ التلقي لدى إيزر

رابعا: إجراءات تحقق التفاعل :

خامسا: مبادئ التلقي عند ياوس

نشأة جمالية التلقي:

أولا: الحركة النقدية قبل جمالية التلقي :

أ- القراءات السياقية :

واكب ظهور الحركة النقدية عدد من المناهج التي اعتمدها النقاد وسيلة لدراسة الظاهرة الأدبية ، منها ما اهتم بالسياق أي مقاربة النص الإبداعي بالإعتماد على المؤثرات الخارجية (تاريخية كانت أو نفسية أو اجتماعية)، ومنها ما اهتم بالنسق أي التعامل مع النص باعتباره عالما مستقلا بذاته بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية. غير أن الجدير بالذكر أن القراءة وصلت إلى النسقية بعد أن مرت بالسياقية، هذه الأخيرة التي تبلورت في مناهج نقدية لها أسسها المعرفية وأدواتها الإجرائية في التعامل مع النصوص الإبداعية.

فالمنهج التاريخي أحد المناهج القديمة التي واكبت الظاهرة الأدبية وحاولت مدارستها بمنهج يعتمد على تفسير الأثر الأدبي وعلاقته بزمانه ومكانه وشخصياته ، مع الحرص أكثر على البعد التاريخي للظاهرة الأدبية، حيث ركزت القراءة التاريخية على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار حياة المؤلف وجيله وبيئته فكان لها "أهمية علمية في التوثيق للظواهر الإبداعية من حيث نشأتها ومواصفاتها ، ومن حيث أخبار مبدعيها."[1]

لا لشيء إلا لأن التاريخ إرتبط بمختلف ألوان العلوم والفنون. فهو خبر عن الاجتماع الإنساني الذي كان ولازال محطّ اهتمام الكثيرين، إذ يدرس الإنسان بوصفه كائنا

[1]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق ، د.ط، 2004م ، ص : 17.

له ماض فيطلعنا على أفكاره وأفعاله وهذا ما عبّر عنه **ابن خلدون** بحقيقة التاريخ الذي يعتبره "جزءا من الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرض بطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنّس والعصبيّات وأصناف التقلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وينتحلها لبشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[1].

ويعد المنهج التاريخي من أعرق المناهج في النقد العربي إذ نشأ وتداخل مع النقد الفني في كثير من القضايا ، بل وهيمن عليه أحيانا كثيرة، ولعل التراجم التي ألفها مجموعة من المترجمين والنقاد كانت حقلا خصبا للقراءة التاريخية فا**بن سلام الجمحي** (المتوفي سنة 231هـ) و**أبو الفرج الأصفهاني** (المتوفي سنة 356 هـ) و**الجاحظ** (المتوفي سنة 255 هـ) يجمعون بين التدوين والتأريخ في التعامل مع الشخصيات الأدبية والقضايا النقدية عندما دونوا للظاهرة الأدبية ونسبوها إلى أصحابها وذكروا المناسبات التي قيلت فيها وذلك بالاعتماد على المنهج التاريخي، وهذا ما ثمّن بعض المصنفات وجعلها من المصادر والأمهات لأنها كانت أخبار "عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسمائهم، ومن كان يعرف باللقب والكنية منهم، وعمّا يُستحسن من أخبار الرّجل ويُستجاد من شعره، وما أخذه العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون"[2].

[1]- ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب العربي، ط2، د.ت، 57/1.

[2]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، ط2، 1986، ص 29.

أما في العصر الحديث فإن القراءة التاريخية نجدها معتمدة في كثير من الدراسات النقدية العربية، كما هو الشأن في كتاب **حسين توفيق العدل** (تاريخ الأدب) وكتاب **أحمد حسن الزيات** (تاريخ الأدب العربي)، غير أن اعتماد القراءة التاريخية ليس بالأمر الهين فلا " أحد بالطبع يمكن أن يؤرخ للأدب، كل الأدب ولكل من نطق أدبا أو كتب أدبا ، فهذا هو المستحيل الذي يحول دونه كثرة ما ينتسب إلى الأدب، وكثرة ما لم يعترف به أيضا من الأدب وهو قريب منه."[1] مع الأخذ بعين الاعتبار كل أدب غائب ومنسي ومهمل رغم الاعتراف بوجوده التاريخي وقيمته.

لقد أهملت القراءة التاريخية القيم الفنية الجمالية، لأنها تعاملت مع الظاهرة الأدبية على أنها وثيقة تاريخية يجب بيان صدقها التاريخي من كذبها، وهذا هو سبب قصور المنهج التاريخي في مقاربة النص الإبداعي، إلا أن هذا لا ينفي أهمية هذا المنهج في التوثيق للظواهر الإبداعية وجمع التراث الإبداعي وتحقيقه تحقيقا علميا، الأمر الذي جعله حقلا خصبا للقراءات التي جاءت بعده خاصة علم النفس وعلم الاجتماع وهو ما سهل تجاوز القراءة التاريخية إلى أخرى سياقية توفرت لديها الأدوات النقدية لتخلق ميدانا رحبا في مجال التفسير والتأويل شأن المنهج النفسي الذي كان له أثر بالغ في دفع الحركة النقدية الحديثة وقراءة النصوص برؤية جديدة قائمة على معايير علمية في التعامل مع الظواهر الأدبية.

وعرف النقد القائم على التحليل النفسي مع **أرسطو**، غير أن آراءه لم تصبح اتجاها نقديا إلا بعد ظهور الدّراسات النفسية الحديثة التي ربطت بين اللغة واللاشعور، وتجلت في

[1]– محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة رسائل ، أطروحات رقم : 44 ، ط1 ، ص : 33.

مدرسة التحليل النفسي بزعامة **فرويد**، أو المهتمين بتطبيق القراءة النفسية على الآثار الأدبية ، حيث عمل على سبر أغوار المبدع انطلاقا من مسلمات المنهج النفسي وربط الإبداع باللاشعور باعتبار الفن عامة والأدب خاصة إشباع لحالات مكبوتة في النفس عجز الواقع عن تحقيقها فيلجأ المبدع إلى الخيال، حيث أن " الرغبة الجنسية الشهوانية هي الدافع الحافز لخيال الناس بما في ذلك الإبداع الشعري وتشكل هذه الرغبات اللاشعورية حسب رأي **فرويد** المضمون الخفي للمؤلفات والأعمال الأدبية والفنية ذاتها."[1] ليصبح للإبداع دور في الحفاظ على التوازن النفسي وتطهير الذات مادام يعمل على انحلال الرغبات اللاشعورية في إطار إبداعي فني يقبله المجتمع .

وهنا تنكشف العلاقة الوثيقة بين علم النفس والأدب، فـ"من الأشياء الغريبة التي لا يمكن تعليلها أنّ علم النفس والأدب يتناولان موضوعات واحدة، أعني الخيال والأفكار والمشاعر"[2] .

وكان للقراءة النفسية نصيب في النقد العربي قديما أين تجلت ملامح التحليل النفسي عند **عبد القاهر الجرجاني** في كتابيه (**أسرار البلاغة**) و(**دلائل الإعجاز**) وكان لها جذور عند **بن قتيبة** في مقدمة (**الشعر والشعراء**) و**أبو هلال العسكري** في (**الصناعتين**) و**القاضي الجرجاني** في (**الوساطة**)، إلاّ أن هؤلاء افتقروا إلى رؤية نقدية أبعدتهم عن التعمق في القضايا النقدية ذات الطابع النفسي، الأمر الذي استفاد منه النقاد العرب المعاصرين بعدما اطلعوا على المنهج النفسي الغربي وعملوا على التعمق في أسسه المعرفية

[1]- محمد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إل النسق ، دار الغرب للنشر والتوزيع . الجزائر . ط2002م ، ص :25.
[2]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، لبنان، ط4، 1981، ص 20.

بعد تأسيس الرومانسيون العرب وأصحاب الكلاسيكية الجديدة للمنهج النفسي في النقد العربي الحديث الذي كانت انطلاقته مع جماعة الديوان وجماعة **أبولو** والرابطة القلمية التي عملت على إدخال المذهب الرومانتيكي إلى الأدب العربي الحديث وبالتالي الاتجاه النفسي إلى النقد العربي الحديث

وكما اهتمت القراءة النفسية في النقد العربي الحديث بالإعلام تعرضت أيضا للظواهر الشعرية فأثارت بذلك نقاشا واسعا واتهمت بأنها إسقاطات غريبة على النص الأدبي وبأنها بالغت في الاهتمام بتراجم الأدباء وأسرار حياتهم وتعاملت معهم وكأنهم مصابون بالجنون والعقد النفسية، وذلك لأن التحليل النفسي للفن يهدف إلى "البحث عن المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفني... فهم يؤكدون من خلال المضمون الكامن للنص العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية لمنشئه"[1] ولعل هذا يعود إلى التأثر بالغرب، وهو ما يعترف به النقد العربي نفسه على لسان أحد النقاد متحدثا: "أما وجهة النظر العلمية الحديثة في دراسة الأدب، فلقد حملت إلى مصر من الغرب وتأثر بها الباحثون المعاصرون تأثرا يختلف كثرة وقلة حسب شخصيات هؤلاء الباحثين"[2] حيث تختلف درجة التأثر بالمنهج النفسي ومدى تطبيق أدواته الإجرائية من باحث لآخر. أصبحت القراءة النفسية تتعامل مع النص ذاته على أنه وثيقة نفسية، ووقعت في الأحكام المعيارية بعدما ركزت على مبدأي اللذة والواقع لتبتعد بذلك عن الجوانب الإبداعية والجمالية

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص 14.

[2]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص: 97.

للعمل الإبداعي وتجتهد في البحث في سير الشعراء وأخبارهم الشاذة لتؤكد نتائجها التي يجب الوصول إليها.

أما المنهج الاجتماعي فإنه يعمل على إبراز المضامين الاجتماعية في الأثر الأدبي بالعودة إلى سياقات النص التاريخية والإجتماعية ، ويسعى إلى معرفة مدى تمكن المبدع من تشخيص مختلف الظروف التي عاشها المجتمع .

وبالتالي مدى تأثير الواقع الإجتماعي في أعمال المبدع حيث يرى هذا المنهج أن العمل الأدبي ينبغي أن يمثل روح العصر، لأنّ "النقد يصبح بلا جدوى إذا اقتصر على تحليل النصوص والحكم عليها، والأولى نقد العمل الأدبي على أساس أنه جزء من النظام الاجتماعي، فيبيّن كيف ولد هذا العمل وما علاقته بالأنظمة الأخرى، وما الأشياء التي يرمي إليها"[1] حتى يتمكّن القارئ من الوقوف على أبعاد العمل الأدبي الاجتماعية والحضارية.

لذلك كانت علاقة الأدب بالواقع الإجتماعي موضع اهتمام الفلاسفة والمفكرين والنقاد، سواءا قديما مع الفلاسفة اليونان أو في النقد الغربي الحديث، بداية مع الثورة الصناعية في أوربا أين تبلورت العلاقة بين الأدب والمجتمع كمنهج نقدي ، ليتطور بعد ذلك بداية القرن العشرين ويصبح النقد الإجتماعي يتعامل مع النصوص الإبداعية كعلم مستقل له ميدانه ومصطلحاته، ومنه نشأت المدارس النقدية السوسيولوجية، إذ "مضمون الأدب في النقد السوسيولوجي يعني أن الأدب تعبير عن وعي اجتماعي وبالتالي فهو موقف

[1]- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، لبنان، ط2، 1981، ص 200.

إيديولوجي مرتبط بالواقع الإجتماعي والطبقي والسياسي."[1] فالأدب وثيق الصلة بالواقع وهو يؤثر في سلوك الأفراد والجماعات .

وقد كان للنقد السوسيولوجي بصمته في النقد العربي الحديث بداية مع اتهام **أحمد أمين** الشعر العربي القديم بالعجز عن معالجة قضايا المجتمع بعدما توجه لطبقة الملوك والأمراء فغلبت عليه بذلك الفردية، غير أن رأيه هذا أثار جدلا بين النقاد خاصة **سلامة موسى** و**أمين الخولي** و **طه حسين**، فدار النقاش حول موقف الأدب والنقد من المجتمع. ومن هنا بدأت التجليات الأولى للإتجاه الإجتماعي في النقد العربي الحديث ، واتسمت بالنضج في كتاب **موسى سلامة** (**الأدب للشعب**) الذي رأى فيه أنه على "الأديب العربي لكي يواكب الأدباء الغربيين وينفصل عن قبضة الأدب القديم ، أن يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة ، وأن تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتماماته."[2] فعلى الأديب العربي أن يتوخى البساطة في أسلوبه حتى تصل معانيه إلى مختلف فئات الشعب ، وهي الدعوة التي عمقها **طه حسين** حين ذهب إلى "أنّ الأدب يصور حياة الناس... فكل أدب في أي أمة من الأمم إنما هو يصوّر نوعا من أنواع حياتها ولونا من ألوان شعورها وذوقها وتفكيرها وانعكاس صور الحياة في نفوسها..."[3] فالأدب يجب أن يصور حياة الناس وإلا فلن يكون أدبا.

[1]- محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة رسائل أطروحات رقم 44 ، ط1 ، ص : 101.

[2]- محمد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إل النسق ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط2002م ص : 51.

[3]- طه حسين، خصام ونقد، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1980، ص 46.

ومما يجب الإشادة به أن القراءة الإجتماعية كان لها أدواتها الإجرائية التي مكنتها من تجاوز القراءة التاريخية التي تعاملت مع النص كوثيقة تاريخية ، وقد نجحت هذه القراءة في إبراز العلاقة القائمة بين الظواهر الإبداعية ومثيلتها الاجتماعية غير أن القصور بها تمثل في أنها لم تدقق في حقيقة التاريخ الاجتماعي للظواهر الإبداعية رغم أنها كتبت من قبل مؤرخين كان لهم ولاء للبلاط الحاكم .

ب- القراءات النسقية :

ظل النقد الأدبي يستند إلى العلوم الإنسانية في دراساته للظاهرة الإبداعية حتى ظهور اللسانيات الحديثة التي بسط أسسها العالم السويسري **فردينان دي سويسر*** والتي اهتمت بلغة الظاهرة الأدبية وهو ما أحدث انعطافا كبيرا في الدراسات اللغوية وجعل هذه المحاولات تقيم دعائم منهج جديد، سمي فيما بعد بالمنهج البنيوي وهو "مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية بغية توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية بتحليلها وإعادة تركيبها حيث يستهدف بالبحث مختلف المجموعات الاجتماعية من عادات وتقاليد باعتبارها منظومات تتماسك وفق بنيتها الداخلية."[1] فالبنيوية تتعامل مع النص على أنه بناء، أي وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل.

ولعل أهم فكرة بني عليها المنهج البنيوي الصوري هي موت المؤلف أو إرجاؤه، بعدما أهمل النص وبرزت العناية بتراجم الأدباء والمؤلفين وبكتابة السير الذاتية ، فقد رأى

* - هو مؤسس اللسانيات الحديثة ، ولد في 26 نوفمبر 1857م ، وتوفي في22 فبراير1913م له كتاب (دروس في الألسنة الحديثة) الذي أتمه تلاميذه بعده سنة (1916م).

[1] - صالح بلعيد : دروس في اللسانيات التطبيقية ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر . د.ط ، د.ت، ص: 32.

رولان بارث بأن موت المؤلف هو ميلاد القارئ والكتابة معا، فما لمؤلف من الناحية اللسانية إلا ذلك الذي يكتب ، لذلك استبدلته البنيوية باللغة .

وهي القضية التي تباينت آراء النقاد العرب حولها، فمنهم من رفض الفكرة ومنهم من تحمس لها، هذا الحماس الذي أملته القراءات السياقية خاصة النفسية حيث انصب بحثها حول حياة المؤلفين وسيرهم الذاتية وأهملت بذلك النص. ولأن القول بموت المؤلف مبالغ فيه، فقد أعطى بعض النقاد تفسيرا جديدا لهذا المصطلح واقترحوا الإرجاء بدل الموت وهو ما دعا إليه **عبد الله الغذامي**[*] فـ" مفهوم الموت لا يعني الإزالة والإفناء، ولكنه يعني تمرحل القراءة موضوعيا من خلال الاستقبال إلى التذوق ثم إلى التفاعل وإنتاج النص، وهذا يتحقق موضوعيا بغياب المؤلف فإذا تم إنتاج النص بواسطة القارئ، أو لنقل إعادة إنتاجه من باب تلطيف العبارة ، فإنه من الممكن حينئذ أن يعود المؤلف إلى النص ضيفا عليه كما يقول (**بارث**)"[1] فبما أن القارئ سيعيد إنتاج النص على المؤلف إذن أن ينسحب مؤقتا حتى تتم عملية الإنتاج هذه ، ثم يعود إلى النص .

على عكس القراءات السياقية، ركزت البنيوية على البنية الداخلية للنص ورأت أن القراءة المتمعنة للعمل الأدبي لا تكون جادة إلا إذا اهتمت بالنسق وبذلك مدت النقد العربي الحديث بأدوات إجرائية فعالة وكانت حقلا خصبا للكثير من الأعمال النقدية المتميزة .

[*]- ناقد حداثي سعودي ، دكتور في الأدب والنقد ، أستاذ النقد في جامعة الملك سعود ، بالرياض وجامعة الملك عبد العزيز في جدة ، ظهر منتصف الثمانينات بكتابه (الخطيئة والتفكير) ، نشر حتى عام 2000م أكثر من خمسة عشرة (15) كتابا نقديا.

[1]- محمد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق ، ص : 87.

كما ظهرت قراءات أخرى كالقراءة الأسلوبية التي اشتقت من لفظ أسلوب (**style**) وتعني في مفهومها النقدي العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية في الأعمال الأدبية، في محاولة الكاتب استعمال أدوات تعبيرية قصد تحقيق وظيفة تأثيرية وجمالية.

وقد تجلت معالم هذه القراءة مع **شارل بالي** (**c-bally**) بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة، حيث قامت الأسلوبية بعد ما وقعت البلاغة في المعيارية المتحجرة ، وعملت مع **بالي** على توحيد رؤية البلاغة في تجلية العلاقة القائمة بين النص والمدلول ولعل المطلع على الأسلوبية يدرك تأثرها باللسانيات ، والذي يظهر في اهتمامها بعلاقة الدال والمدلول باعتبارهما يكونان الدلالة ، إلا أن الأسلوبية تركز على اللغة الأدبية ذات الأسلوب المتميز، في حين أن اللسانيات مادتها اللغة العادية ذات الوظيفة الإبلاغية، كما تقوم الأسلوبية على مبدأ يرى أن اللغة تمنح الكاتب عددا من الاحتمالات اللغوية والأساليب التعبيرية في الموضوع الواحد، ينتقي هو واحدا منها قصد التعبير حتى يحقق التأثير الذي يسعى إليه من خلال كتابته " فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية* ، لأنها تقوم على توظيف الخصائص القولية في النص ، وتتناول ما هو في لغة النص."[1] فهي إذن إضافات تجميلية للخطاب بزينة بلاغية.

غير أن الأسلوبية مع بداية الستينات أصبحت من القراءات المستهلكة ، وعوضت بالألسنة التأليفية، وكان ظهور السيميائيات وتأثيرها عليها سببا في زوالها ، فلم تعد البحوث تمارس وفقا لرؤيتها. ونجد في النقد العربي المعاصر من حاول الإستفادة من هذه

* – مفهوم في النقد العربي المعاصر لدى ياكوبسون وتودوروف وبارث ودريدا ، تبحث في إشكاليات البناء اللغوي وتحتوي اللغة وما وراء اللغة ، وهي تنتمي إلى السميولوجيا (علم الإشارات) ، وتبحث عن المعاني المختبئة والكلمات الخفية.

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2003م ، ص:117.

القراءة في بعض الأعمال النقدية ، كما هو الشأن مع **عبد السلام المسدي** في كتابه (**الأسلوبية والأسلوب**) و**محمد الهادي الطرابلسي** في مؤلفتيه : (**خصائص الأسلوب في الشوقيات**) و(**تحاليل الأسلوب**).

أما السيميائية أو السيميولوجيا من (**SEMEION**) أي دليل فقد انطلقت من منظور **دي سويسر** كونها العلم الذي يقوم بدراسة الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل ، كما أنها لا تهتم باللسان فقط بل تتعداه إلى دراسة العلامة في عمومها، لذلك اعتبر **دي سويسر** اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، التي بقيت معالمها موزعة بين اللسانيات وعلم الدلالة وغيرها، حتى ظهور اللسانيات كعلم مستقل بذاته لتتبلور معالمها تدريجيا بعدما شرع في دراسة اللسان لذاته وهو ما ساعد السيميائية على تحقيق نقلة نوعية حين عملت على إحداث قطيعة جذرية مع الممارسات النقدية التقليدية للخطاب السردي خاصة، فلم "يتوقف البحث السيميائي عند التأسيس لمقاربة النصوص الابداعية وبخاصة السردية منها ، بل أخذ مسارا تطوريا أضاف إلى الحقل السيميائي إضافات نوعية"[1] حيث تفرعت عنها اتجاهات كثيرة، منها: سيميولوجيا التواصل لكل من (**بريطو PRIETO**) و(**مونان MOUNNIN**) و(**بويسنس BUYSSENS**) وسيميولوجيا الدلالة للرائد **رولان بارت** إضافة إلى سيميوطيقا **بيرس**، دون أن نهمل دور(**أ.ج. غريماس**) في التأسيس للخطاب السيميائي وجهود (**ر. جاكوبسون**) .

[1]- محمد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق ، ص : 115.

وقد عرف الوطن العربي السيميائية في الثمانينات إنطلاقا من المغرب العربي من خلال كتابات **محمد مفتاح** و**محمد الماكري** من المغرب و**عبد المالك مرتاض، أحمد يوسف، عبد الحميد بورايو** و **رشيد بن مالك** من الجزائر و**عبد الله الغذامي** من السعودية و**قاسم المقداد** من سوريا.

انطلقت التفكيكية مع **جاك ديريدا** في النقد الفرنسي، من خلال مجلة (**تيل كيل TEL QUEL**) التي كانت تعنى بإشكاليات النقد البنيوي والسيميولوجي، إلا أن الإنطلاقة الحقيقية في التأسيس لهذا المنهج عند **ديريدا** كانت في كتابه (**في النحوية**) سنة **1967** م الذي دعا فيه إلى علم النحو كأساس لعلم الكتابة بدلاعن السيميولوجيا.

ويعتبر الأثر أهم مفهوم في التفكيكية ، باعتباره القيمة الجمالية التي يسعى إليها كلا من العمل الإبداعي والمتلقي فهي تسعى إلى جعل مدلولية النص بين أيدي المتلقين الذين يقومون بتفكيكها إلى المرجعيات التي بني عليها ، وكأنهم يقومون بعملية تشريح لهذا النص، لهذا يمكننا أن نطلق على التفكيكية إسم التشريحية باعتبارها " تفجر النص تحرضه ضد نفسه، التفكيك هو أن نشك في المقابلات ونستجوب التسلسلات ونسجل التناقضات والتعارضات. "[1] بحثا عن المعاني التي تظهر وتختفي بلا توقف.

تقوم التفكيكية على جملة من الأسس والمبادئ تأتي على رأسها القراءة والكتابة، حيث ترفع من شأن القراءة حين تعطي السلطة المطلقة للقارئ، كما تركز على الكتابة تركيزا كبيرا حيث تحارب أحادية المعنى وتدعو إلى تشتت الدلالة،كما تنادي بموت المؤلف

[1]– بحوث في القراءة والتلقي، فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوثان ، ترجمة : محمد خير البقاعي مركز الإنماء الحضاري حلب. ط1 ، 1998م ، ص: 23.

وميلاد القارئ ، وتقوم على التناص فكل نص إنما هو جملة من النصوص السابقة وعلى الحركية الدائمة للغة حين تمحو كل كتابة الكتابة التي سبقتها.

هذه المبادئ عمل عليها بعض النقاد العرب ، منهم **عبد الله الغذامي** في (**الخطيئة والتفكير**)، و**عبد الملك مرتاض** في (**ألف ليلة وليلة**). في محاولة لتأسيس مذهب في النقد العربي يقوم على التفكيك والتشريح.

ثانيا: جمالية التلقي

لقد ارتبط الأدب العربي قديما بالبلاغة ارتباطا وثيقا حتى باتت تسيطر عليه، واحتكرت لنفسها حق التفسير" وهذا ما أفسد الإبداع قديما وقضى عليه، وأدخل القصيدة العباسية في آخر أمرها إلى عصور من الظلام والتجمد لم تتخلص منه الثقافة العربية إلا بعد قرون من السبات الإبداعي، كل ذلك بسبب قوانين البلاغة واحتكار التفسير وتحديد علاقات الدال بالمدلول مع إلغاء القارئ كمستقبل حر."[1] وكأن البلاغة هنا لا هم لها سوى قتل الإبداع .

فالنقد القديم ذو طبيعة سلطوية، إذ كلما استطاع الناقد إحكام قبضته على عنق النص، استطاع التحكم به، وذلك لا يتم إلا حين يضع هذا الناقد قواعد وقوانين يطبقها على النص كلا حسب طبيعته " فالناقد القاسي ذا المنهج الصارم والمصطلحات الحادة يغتصب النص اغتصابا لتأكيد فحولته، في حين أن القارئ يتعامل مع النص تعاملا مختلفا."[2] إذ يأتي الناقد إلى النص وهو يحمل مقاييسه معه ، فإذا كان النص مسرحيا حمل معه مصطلحات وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وإذا كان النص قصيدة غنائية حمل معه كل ما يتصل بالأوزان والقوافي واللغة.

أما إذا خالفت طبيعة النص هذه المقاييس، فإن بعض النقاد يتخذونها ذريعة للحكم عليه بالرداءة.

[1]- عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ط2 2005م ، ص:110.

[2]- خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2000م ص : 04.

ويمكننا القول أنه أثناء هذه العملية النقدية ، كان الاهتمام كله منصبا على صاحب النص وهو الأمر الذي تؤكده مقولة (المعنى في بطن الشاعر) التي تمنح المؤلف كامل السلطة وتجعل معنى النص واحدا. غير أنه لا يمكننا تعميم هذا الحكم على جميع النقاد القدماء، إذ نسجل لبعضهم في التعامل مع النص الاهتمام بمحاور الاستقبال الثلاث (النص، المتلقي المؤلف)، مع التركيز على دور القارئ في توليد دلالات النص وما هذا إلا دليل على وجود بذور لمفهوم التلقي في تراثنا النقدي ، هذه الأخيرة التي ظهرت على أيدي كثير من علماء اللغة مثل **بن قتيبة** [1]* الذي عمل على تصحيح مسار الفكر النقدي بعدما غلب عليه نبذ الأعمال المتوارثة وعدم الإستعانة بخبرات الماضي الجمالية ، فالعامل الزمني لا دخل له في الحكم على النص، ما دامت قيمته تكمن في درجة جودته وعلى غرار **بن قتيبة** اهتم آخرون بالتلقي منهم **عبد القاهر الجرجاني** الذي اشتغل على قضية اللفظ والمعنى وجاء بفكرة (النظم) أو حسن التأليف، فهو الذي ربط جمالية النص بمفهوم الصورة الأدبية وأبعادها، كما أنه تطرق إلى مسألة الغموض الذي أرجعه إلى لطف المعنى ودقة الفكرة "فإذا كان التمثيل بلطف معناه ودقة فكرته دليلا على جودة القريحة والحذق لدى الشاعر فإن الوقوف على أسراره وغوامضه مهمة تستدعي في المتلقي خبرة فنية ومعرفة واسعة بأسرار الجمال."[2] بمعنى أن الكتابة المتميزة تحتاج قراءة متميزة، وما الغموض إلا مفتاح تحريك النص وحل شفراته.

[1]*- هو محمد أبو الحسن مسلم بن قتيبة، إهتم بالنقد القديم وكان من أصحاب كتب التراجم والطبقات ، له كتاب (الشعر والشعراء) توفي سنة 276هـ.

[2]- محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة ، وتراثنا النقدي ، دار الفكر العربي ، ط1، 1996م ، ص : 42.

ورغم أن أعمال هؤلاء النقاد لم تكن مؤسسة على مبادئ تسمح لها باتخاذ إسم نظرية، حيث كانت مجرد وجهات نظر إلا أن مفهوم التلقي كان موجودا في تراثنا النقدي، فهو لم يرتبط بنزعات فلسفية وهذا ما ميزه عن الحركة النقدية في الغرب. أما النقد المعاصر فقد اهتم أولا بالقراءات السياقية، التي جعلت النص كما أشرنا سلفا مجرد وثيقة، إما تاريخية أو إجتماعية أو نفسية "وقد سجل على هذا النقد المعيارية وأحادية النظرة النقدية والقراءة المتعسفة المرتبطة بالسياق والعناصر الخارجية والظروف المحيطة بالمؤلف وبالنص متناسيا في ذلك المتلقي ودوره في فهم النصوص وإعادة إنتاجها."[1] فهذه القراءات اعتمدت على المتحكمات الخارجية، لتأتي بعدها القراءات النسقية، وهي الأخرى كان لها مزالق وسقطات أخذها البعض عليها، فنادوا بضرورة التأسيس لنظرية جديدة في تلقي الأعمال الأدبية تقوم على الفهم وبناء المعنى، وكانت تلك بوادر نشأة **جمالية التلقي (ESTHETIQUE DE LA RECEPTION)** أو القبول أو التجاوب حسب اختلاف تسمياتها بين النقاد، والأكيد في الأمر أن نظرية التلقي ظهرت نتيجة الصراع بين المناهج النقدية خاصة النزاع مع البنيوية الذي كان له فضل كبير في ظهور جمالية التلقي وهي نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ ظهرت أواخر الستينات وبداية السبعينات في **مدرسة كونستانس (L'ECOLE DE CONSTANCE)**، وطرحت من خلال كتابات: **هانز روبرث ياوس (HANS ROBERT JUAS)** و**فولفغانغ إيزر (WOLFGANG ISER)**، وهي نظرية تحاول إعادة فهم الأدب وطرح مشكلاته من خلال التلقي وقد أكد أصحاب هذه النظرية على أن الفهم هو عملية بناء المعنى وليس الكشف عنه .

[1]- عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آلية تلقي الشعر الحداثي) إتحاد كتاب العرب ، د.ط ، 2007م ص: 55.

وبما أن المأخذ الذي أخذته جمالية التلقي على البنيوية هو دراسة اللغة في ذاتها ولذتها والإهتمام ببنية النص الداخلية فإنها دعت إلى الأخذ بعين الاعتبار السياق الخارجي للنص لأن الدلالات تكون موظفة في اتجاه إنتاج البنية داخل النص مع الاهتمام بما يحيط به من الخارج حتى لا نعزل أيا من العناصر المهمة في قراءة النص لأن " النص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه . أي هذا المجال الثقافي . موجود في مجال اجتماعي، وإن ما هو (داخل) في النص الأدبي، هو وفي معنى من معانيه (خارج) ، كما أن ما هو (خارج) هو أيضا وفي معنى من معانيه (داخل)."[1] فالداخل والخارج لا يمكن فصلهما.

إن مصطلح **الاستقبال** الذي ارتبط بهذه النظرية كان غير مألوف في حركات النقد العربية منها والغربية، ففي العربية مثلا نقول تلقاه بمعنى استقبله أما في الإنجليزية فإن مصطلح الاستقبال يعني (**RECEPTION**) والكلمة قريبة إلى عمل الإدارات من الأدب، الأمر الذي أقلق المهتمين بهذه النظرية فعملوا على تحديد معنى المصطلح ودلالاته، كما دعوا إلى التمييز بينه وبين الاستجابة خوفا من أن يجرد هذا المصطلح الجديد القارئ في علاقاته مع النص من معنى الإستجابة أو يجرد النص من معنى التأثير في القارئ . ومن ثم كان الاهتمام في هذه النظرية قائما على القارئ والنص ، حيث أصبح القارئ محور عملية التلقي وصارت علاقته بالنص غير مقيدة ، وبالمقابل أهمل دور صاحب النص وباتت دراسة أحواله غير مهمة فكان" الفهم الجديد لحقيقة النص الذي حتم تجاوز القراءة السياقية وتجاوز الناقد القديم وتحديد مهمته بحسب ما تقتضيه طبيعة النص ، أي تعويض القراءة

[1]- يمنى العيد : في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) دار الآداب بيروت ، ط4 ، 1999م ، ص : 48.

التفسيرية بالقراءة التأويلية."[1] وهذه هي مهمة القارئ التي عملت نظرية التلقي على ترسيخها بعدما دمرت المذاهب النقدية القديمة العلاقة بين قيمة النص وأهمية القارئ .

جاءت البنيوية بفكرة (موت المؤلف) التي نادى بها **رولان بارث** (R.BARTH) "في سبيل إحياء دور المتلقي الذي أهمل كثيرا مرة لصالح المبدع، ومرة لصالح النص نفسه."[2] ومفهوم الموت هنا لا يعني إفناء المؤلف، إنما يعني إنتقال القراءة عبر مراحل حتى الوصول إلى إعادة إنتاج النص، وهذا لا يتحقق إلا بغياب المؤلف الذي يعود إلى النص ضيفا عليه كما يقول **بارث** بعد أن تتم العملية .

وبما أن جمالية التلقي قامت على أنقاض البنيوية ، فقد أخذت منها فكرة (موت المؤلف) وأضافت إليها (ميلاد القارئ) الذي منحته مطلق السلطة بالتصرف في النص، عندما اعتبرته الوحيد القادر على إعادة بناء المعنى .

هذه العملية التي لا تتم إلا بالتقاء عنصرين هامين في جمالية التلقي هما :

- **أفق الانتظار أو التوقع** (D'ATTENTE HORIZON) لصاحبه **ياوس** .
- و**الفراغات أو البياض** (LEERESTELLE) **لإيزر**.

الأول مرتبط بالمعاني المتدفقة والفائضة في أي نص مقروء أما الثاني فيرتبط بالنصوص الغائبة والتي تكتشف بعد عملية القراءة.

[1]- حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية) إتحاد كتاب، العرب، دمشق، د.ط، 2000م، ص: 112.

[2]- فاطمة البريكي : مدخل الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . المغرب . ط1 ، 2006م ص:165.

حيث يؤكد **ياوس** على أن نظرية التلقي يجب أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، ويشاركه في ذلك **إيزر** فهو" يفهم الإتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، بحيث يؤثر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية."[1] إذ لا بد من تنظيم صيغة للتفاعل بين النص والقارئ .

هذه العملية التي يرتبط تحققها بفعل **القراءة** (**LECTURE**) وهي فعل خلاق يخرج النص من جموده وينطلق بالدرجة الأولى من القارئ بما أنه صاحب الفعل هنا.

وهو ما أثار المنظرين في جمالية التلقي، الذين ركزوا على إجراءات القراءة وأهميتها في عملية الإيصال " لأن النص المبدئي في ذاته والذي لم تمسسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث."[2] إذ أن المعنى يتشكل أثناء عملية القراءة ، مع احتفاظه بخاصية الإختلاف القائم على الدوام بين مختلف أنواع المتلقين باعتبار القراءة تمنح حرية للذات في اشتغالها على النص الأدبي وهو ما يؤطر لهذا الإختلاف. حيث يبقى سمة القارئ المتميزة بما أن القراء يختلفون في الأعمار والأجناس وفي الثقافة، وبما " أن النص نداء وأن القراءة تلبية للنداء."[3] وكأن النص يستفز القارئ ويلح في مناداته حتى يقترب منه ويفك رموزه ، وتبدأ بذلك قراءة منتجة نشطة تنصب في ذلك الهيكل المتجمد الذي هو النص كما يراه **إيزر**.

[1]- عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2000م ، ص :08.

[2]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص : 221.

[3]- حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، شراس للنشر الطبعة التونسية ، 1985م ، ص : 70.

وهو الأمر الذي يؤكده **ياوس** أيضا حين يؤكد أن النشاط القرائي قائم على جدلية السؤال والجواب، سؤال يطرحه النص، وجواب يجتهد القارئ في إيجاده. فكلما كانت الأسئلة جدية كانت القراءة مثيرة للاهتمام.

وبهذا المعنى صارت للقراءة علاقة بانفتاح النص وتعدد تأويلاته التي تصطدم بأقوال المؤلف وتأويلاته كذلك، ليجد نفسه في مواجهة معها ، دون سعي أي طرف لإلغاء الآخر وهي مواجهة شريفة ومشروعة لا تنقص من قيمة النص شيئا بل تزيد في رحابة معانيه وتعدد دلالاته ، فالقراءة خبرة محددة في إدراك الكتابة ووعيها وهي فعل يتأرجح بين النص بما يحويه من علامات وبين القارئ بما يمتلكه من معرفة وثقافة وتلق سابق.

وعليه فإن للنص أهمية في عملية التلقي، إذ كلمة **TEXTE** (**نص**) تعني نسيج، وقد اعتبر" على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى ، ويختفي بهذا القدر أو ذلك."[1] لتنفك الذات وسط هذا النسيج وتضيع فيه باحثة عن المعنى وتحقق بذلك المتعة الفنية. وبما أن النص لا ينشأ من عدم لأنه يطرح أشياء قرئت سابقا، فإنه مرتبط بسلسلة من النصوص السابقة التي تشكل الجنس حسب **جوليا كرستيفا** (**J.KRISTEVA**) ، وهذا ما يجعلها تخضع لتطور مستمر من التعديل للأفق، إنطلاقا من أن هذا النص الجديد يقدم للقارئ أفق توقعات تألفت معها النصوص السابقة لأن "الإشتقاق باستمرار شيء طبيعي في الإنسان."[2] فيمكننا القول إذن أن القراءة تعلمنا القراءة، فالخبرة في قراءة النصوص السابقة هي التي تمنحنا القدرة على قراءة النصوص الجديدة التي تقع بين أيدينا بفضل ذلك الزخم

[1]- لذة النص، رولان بارث ، ترجمة : فؤاد صفا و الحسين سبحاز دار توبقال للنشر . المغرب . ط1، 1988م ، ص : 62.

[2]- جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر المغرب ، ط1991،1م ، ص : 54.

المعرفي الذي تكسبنا إياه القراءات المستمرة. بعدما عادت جمالية التلقي بالنقد الأدبي إلى قيمة النص والقارئ معا ومن ثم كان الإهتمام في هذه النظرية قائما عليهما، وأصبح القارئ محور عملية التلقي، وصارت علاقته بالنص حرة غير مقيدة هذا النص الذي نظرت إليه **كرستيفا** باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة حيث ينتج عن دخول هذه النصوص إلى نص جديد تحويل في دوالها ومدلولاتها،وهو ما أسمته **بالتناص** (INTERTEXTUALIT) كما فعل قبلها **باختين**. وللإشارة فإن مصطلح **التناص** ظهر في مجلة (**تيل كيل** TEL QUEL) بفرنسا أواخر الستينات، غير أنه ظل يشرح دائما بالإعتماد على كتب **باختين** والمصطلحات الموضوعة فيها.

وبما أن "النص باعتباره كتابة ينتظر ويستدعي قراءة ما."[1] فإن هذه القراءة تتعدد وتختلف من متلق لآخر وحتى لدى المتلقي الواحد بحسب اختلاف المكان والزمان والظروف التي أحاطت بفعل القراءة. وإذا كان النص ينفتح على قراءات متعددة "لأنه لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق."[2] تصبح مشكلة تملك معنى النص أمرا مستحيلا بعد أن يتداخل حق القارئ بحق النص في صراع يولد حركية التأويل .

ومما تجدر الإشارة إليه أن مفهوم التناص ظهر في تراثنا النقدي القديم تحت إسم (**السرقات**) وهو المصطلح الذي تداوله النقاد آنذاك نظرا للصرامة المعتمدة في الحكم على الأعمال الإبداعية فلم يكن تفاعل النص مع غيره من النصوص بالأمر البسيط والعادي

[1]- بول ريكور : من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل) ، ترجمة : محمد برادة وحسان بورقية ، دار الأمان الرباط ، ط1، 2004م ، ص : 105.

[2]- أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي . المغرب . ط1، 2000م ، ص: 125.

كما هو الشأن في الدراسات النقدية الحديثة وكانت أحادية المعنى هي السائدة في النقد القديم، عكس النقد المعاصر الذي قام على تعدد المعنى، الأمر الذي جعل من المستحيل على أي قراءة أن تستنفذ هذا المعنى لأنه مفتوح، وهذا هو السبب ربما في تعدد المناهج والمدارس التي عملت على الإحاطة بمعنى النص والكشف عن دلالاته . فبات تفاعل النص مع غيره وتفاعل المتلقي مع النص ومساهمته في إنتاجه قاعدة أساسية قامت عليها النظريات النقدية المعاصرة، التي جعلت من القارئ والنص طرفي التواصل الأدبي الأول بما يملكه من خبرات وقدرات والثاني بما يحتويه من معاني خفية ودلالات كامنة. فالنص لا يختزن دلالة واحدة ولا يقف عند قارئ واحد، إذ كل قراءة تكشف عن دلالة جديدة تختلف تماما عن تلك التي سبقتها، "هذا التعدد جعل القراءة إعادة إنتاج للنص، ولم تبق تبعا لذلك إستهلاكا للنص."[1] حيث يكون الاهتمام في عملية القراءة بنشاط المتلقي .

ولا شك أن هذا النشاط يتبلور من خلال أفق التوقع الذي يعتمد عليه القارئ في ولوج عالم النص إذ أن" التفرقة بين مستويات الدلالة التي ينكشف بها النص لأفق القارئ تفرقة تؤكد دور القارئ في كشف دلالة النص."[2] فهو عنصر مهم في عملية التواصل خاصة بعدما أعطته النظريات النقدية الحديثة ومنها جمالية التلقي مطلق السلطة في التعامل مع النص من خلال أفق توقعه الذي يكتسبه بعد قراءات متعددة لنصوص مختلفة ، تمكنه من اكتساب معاني كثيرة فائضة عن المعنى الأول للنص ، هذه الأخيرة التي يوظفها القارئ

[1]- سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 2005م ، ص : 120.

[2]- نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط6 2005م ، ص:236.

للكشف عن المعاني الخفية ، إذ أن كل نص لا بد وأن يخفي وراءه نصا غائبا ، أي معنى كامن وخفي يتوجب على القارئ الوصول إليه .

وهو الأمر الذي اشتغل عليه أكبر منظري جمالية التلقي مثل: **ياوس** صاحب فكرة **أفق التوقع** ، و**إيزر** صاحب فكرة **الفراغ** .

وإذا عدنا إلى الغياب والمسكوت عنه في جمالية التلقي فإننا نجده مرتبط بـ **فولفغانغ إيزر** (WOLFGANG ISER) الذي يعد من رواد نظرية التلقي ، حيث عمل أستاذا بجامعة كونستانس الألمانية ، وكان إلى جانب **ياوس** في مهمة إصلاح الدراسات الأدبية ، وقد كانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان (الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر) وهي محاضرة ألقاها على طلبته سنة 1970م، إلا أن أفكاره لم تلق صدى حتى صدور كتابه (سلوكيات القراءة) عام 1978م، والذي بدا تأثره بـ**إنجاردن** (INGARDEN) فيه واضحا كما تأثر بمعاصره **ياوس**.

كان **إيزر** كثير الاهتمام بإجراءات القراءة وأهمية دور القارئ في التفاعل مع النص، حيث كان سؤاله دوما: كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ ؟ وإلى جانب هذا الاهتمام عرف **إيزر** بمسألة **القارئ الضمني** (**LECTEUR-IMPCIL**) الذي يؤكد وجوده قبل بناء المعنى الضمني في النص، وهو ما أراد من خلاله إلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء الآخرين.

وإلى جانب القارئ الضمني والدعوة إلى التفاعل بين النص والقارئ تميز **إيزر** بفكرة **الفراغات** الموجودة في أي نص وضرورة استكمالها لتحقيق الجمالية.

حيث " شغلت بنية الفراغ موضعا رئيسيا في تفكير **إيزر**... وقد عرفت هذه البنية كما عرف الإبهام عند **إنجاردن** بأنها المنطقة المشاع للإبهام."[1] وقد اشتغل **إيزر** في نظرية التلقي كذلك على استجابة القارئ، أين عمل على معرفة ماذا يحدث فعلا بين النص والقارئ ؟ وبما أن المعنى كامن داخل النص نفسه مما يحدث فراغا فيه كان لزاما علينا محاولة ملء فجوات اللاتحديد، وهو عمل متعلق بالقارئ الذي يثبت حقيقة النص من خلال مشاركته واستجابته، حيث تساعد هذه الفجوات القارئ ليبني جسوره الخاصة رابطا بين المظاهر المختلفة للموضوع التي انكشفت له.

ولأن المعنى هو الذي يمنح النص قيمته ، فإن **إيزر** يمنح المتلقي بالغ الأهمية في عملية القراءة ، وقيمته لا غنى عنها في عملية الإيصال، إذ أن "النص المبدئي في ذاته والذي لم تمسسه يد القارئ ، لا يدخل مجال البحث."[2] فالمعنى يتشكل لحظة التقاء النص بالقارئ، ويقوم على التناغم بينهما، شرط أن لا يكون العمل الأدبي واضحا كل الوضوح في طريقة عرضه لعناصره وإلا لن يكون ناجحا، ففي هذه الحالة يفقد القارئ اهتمامه بالنص بعد أن يشعر برغبة المؤلف في تحويله إلى شخص سلبي يجد كل ما يبحث عنه جاهزا بعد قراءة النص وإذا حدث هذا يصبح الأدب فارغا مادمنا نقتصر في قراءتنا على كل ما هو مألوف، فالقارئ المتميز هو الذي يبحث عن كل ما هو جديد هروبا من الملل والشعور بالسلبية .

[1]- روبرت هولب : نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي . جدة . ط1 ، 1994م ، ص : 220.

[2]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص : 221.

وانطلاقا من هذا الأساس أقام **إيزر** إستراتيجيته في التحليل على ثلاث أسس هي:

- النص بوصفه موضوعا موجودا بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته .
- فحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه .
- فحص عملية معالجة النص في القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل أثناء محاولة تشكيل موضوع جمالي. ولكي يشرح هذه الإستراتيجية كان لا بد عليه أن يشرح بعض المفاهيم أهمها : **الفراغات، القارئ الضمني، وجهة النظر الجوالة والتفاعل** .

ثالثا: مبادئ التلقي لدى إيزر

أ) الفراغات :

بالاعتماد على التفاعل الحاصل بين بنية العمل وفعل الإدراك بحث **إيزر** في المعنى ، واعترض على فكرة الكشف عنه حيث ركز على ضرورة بنائه، كما أكد أن " الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه."[1] لأن التفاعل يحقق التواصل ويخلق جمالية النص الذي يحتوي بدوره حسب **إيزر** على طبقة من المظاهر التخطيطية وعليها بنا كثيرا من المقترحات أهمها (**الفجوات**) فكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل، إذ أن هذه الفجوات هي نفسها مواقع اللاتحديد، والتي تنشأ نتيجة عدم تطابق المعنى الملفوظ في أي نص، وهي التي تحفز المتلقي على تنفيذ عمليات أساسية فيه ، وتقوم على إدماج الأوضاع التي تعطى في النص ودفعها إلى أن تؤثر وتغير بعضها البعض وتكون نتيجة ذلك ظهور الموضوع الجمالي.

وانطلاقا من هذه الأهمية في دراسة العمل الأدبي شغلت بنية الفراغ أو الفراغ الباني كما يسميه كثير من النقاد مكانا هاما في تفكير **إيزر**، وهذه البنية هي نفسها ما عرفه **إنجاردن** بالإبهام، وهذا الأخير تحكمه الثغرة وله قيمته الكبيرة في عملية الإتصال إذ يكتسب معها وظيفة تركيبية تقوم على الربط بين أجزاء النص وهذه الأجزاء غير المترابطة هي التي تحدث فراغا يقوم المتلقي بملئه، وذلك طبعا باستحضاره لنصوص مرت عليه وبقيت مخزنة في ذاكرته وتكون من شاكلة النص الذي بين يديه، فالنص مهما كان جديدا

[1]- روبرت هولب : نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، ص : 230.

لا ينشأ من عدم فلا بد أن يرتوي من نصوص سابقة وهنا يظهر دور القارئ في اكتشاف النص الغائب والإحاطة بمعانيه ، مادام المؤلف قد نجح في التعتيم على هذا النص واكتفى بمجرد الإشارة والتلميح له باستعمال لغة خاصة تمنحه هذه الميزة لأن" اللغة لعب له قواعد يجب معرفتها حين ممارسته."[1] وهذا اللعب لا يجيده كل الناس.

كان **إيزر** أكثر تعمقا في إشراك الذات المتلقية في بناء معنى النص بواسطة فعل الإدراك، وهذا الإسناد هو ما أسماه **هوسرل** (HUSSERL) بالقصيدة، حيث رأى **إيزر** أن التأويل التقليدي الكلاسيكي غير صالح للمقاربة الجديدة للنص، إنطلاقا من كونه يعتبر العمل الأدبي مجرد انعكاس للقيم السائدة، في حين ركز الفن المعاصر على التفاعل بين النص والمعايير المحيطة به من جهة وبين ميولات القارئ من جهة أخرى فالعمل الأدبي ليس نصا تماما وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين."[2] ولا يحدث التفاعل بغياب أحد الطرفين .

لقد حاول **إيزر** من خلال أعماله منح القارئ سمة التوافق أي التلاؤم ، وانتهى إلى أن التوافق ليس معطى نصيا، بل هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ وهو الذي يبنيها، فهو المقصود بتحقيق الإستجابة والتفاعل، وبناءا على هذا التصور افترض **إيزر** وجود فجوات في النص يجب على القارئ ملأها بالاعتماد على مقاربة التفاعل بين بنية

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب . ط4 ، 2005م، ص : 137.

[2]- روبرت هولب : نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، ترجمة: عز الدين إسماعيل ، ص : 230.

النص وبنية الفهم عند القارئ ، لأن بناء المعنى في نظره لا يكمن في إسقاط المفاهيم الذاتية للقارئ على بنية النص كما جرت العادة .

وانطلاقا من هذا الفهم بدأ التلقي يتجه وجهة وظائفية تكشف عن شبكة العلاقات الدلالية من خلال التفاعل بين بنى النص وبنى الإدراك .

وإذا عدنا للنقد الحديث فإننا نجد الفجوات تعرف (باللامقول) أو المسكوت عنه ، وهي تعني لدى **إيزر** عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي تحقق الإتصال في عملية القراءة ، فضلا عن فكرة (القارئ الضمني) الذي ميزه عن باقي القراء الذين سبقوه فقارئ **إيزر** ليس له وجود حقيقي لأنه يجسد التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، "إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا. "[1] أي أن المؤلف وهو يكتب نصه يفترض وجود قارئ متضمن فيما يكتبه.

فالمعنى عند أصحاب التلقي خاصة **إيزر** أصبح بنية نصية تنتج عن العلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ، حيث أن غياب المرجعية في الأثر الأدبي تفقد التواصل الجمالي إطاره المنظم وتحيل إلى تبادل معنى واضح وآخر ضمني أو بين كشف وخفاء فالخفي هو الذي يحرض القارئ على فعل شيء يضبطه الظاهر هذا الأخير الذي سرعان ما يتغير عندما تظهر حقيقة الخفي، والفراغات تعمل محورا تدور حوله تفاعلات القارئ والنص "لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص، في

[1]- بشرى موسى : نظرية التلقي (أصول ... وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب- ط1،2001م، ص:51.

اعتماده الكشف والخفاء التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال..."[1] حيث تدفع الأشياء المفقودة في النص إلى ملء الفراغات وهو ما يدخله داخل الأحداث ويضطره إلى إضافة ما فهمه مما لم يذكر في النص ، وبهذا نصل إلى المسكوت عنه في العمل الأدبي . ومنه فإن المعاني الضمنية والخفية في النص هي التي تعطي للمعنى وزنا وشكلا، فقد اعتبر **إيزر** هذه الثغرات حدودا فاصلة بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وهي في الوقت نفسه تثير التخيل لدى القارئ، إذ لا يتحقق التوازن في النص إلا عندما تسد ثغراته، وعليه فإن البياض يبقى هدف هجوم من طرف الإسقاطات التي لا بد لها أن تتغير لدى القارئ لينتج العلاقة بينه وبين النص "فالمعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى."[2]

لقد قامت العملية التواصلية في جمالية التلقي على ثنائية نص وقارئ، وجمالية التفاعل بينهما تتم بتفسير عمليات القراءة حيث تم التحول من نص ومؤلف إلى نص ومتلقي لذا لجأت هذه النظرية إلى فرضية (القارئ الضمني) لمعرفة إستراتيجيات المؤلف التي يتبعها للفت إنتباه القارئ باعتباره النظام المرجعي للنص كما رآه **ياوس** و **إيزر** .

ولأن فعل القراءة هو الذي يحقق وجود النص والتأويل يبدأ منذ استيلاء القارئ عليه ارتكز النقد المعاصر في نظرية التلقي على فكرة (موت المؤلف) و(ميلاد النص) ليصبح ملكا للقارئ وتنقطع صلة مؤلفه به بعد الإنتهاء منه مباشرة، فإن ما يتم تحديده في النص يتمحور حول قطبين هما :

[1]- حبيب مونسي : القراءة والحداثة، ص : 278.

[2]- فولفغانغ إيزر : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب) ترجمة : جيلالي الكدية وحميد لحمداني ، دار المناهل ، فاس ، د.ط ، د.ت، ص : 100.

- **مواضع اليقين (LES LIEUX DE CERTITUDE):**

وهي الأكثر وضوحا وجلاءا في النص، إذ نبدأ منها في عملية التأويل وهي التي تسمح لنا بتطبيقها على النص.

- **مواضع الشك (LES LIEUX D'INCERTITUDE):**

وتبدأ من الغموض الخفيف إلى الأكثر استغلاقا في النص وهي التي تضع القارئ في موقف حرج يكون فيه مجبرا على التدخل ويملك حرية أكبر للتأويل باعتباره قارئا لأن دخول هذه المناطق المظلمة هو الذي يسمح بظهور مكامن النص الكثيرة ويتيح عرض العديد من التأويلات، إنطلاقا من أنه في كل نص مقروء معرفة ضمنية بنص أو بمجموعة من النصوص السابقة إذ يكشف تحليل القراءة أن النص يمارس عليه عنف، فحاجة القارئ إلى الفهم هي التي تدفعه إلى محاولة جذب النص إليه حيث تثير عناصر الإبهام إبداعية القارئ وذاكرته الثقافية وتفتح المجال نحو تعدد النص الذي يصفه **إيزر** بالنظام التأليفي وفيه مكان مخصص للشخصية المكلفة بتحقيق هذا التأليف ويركز على فكرة (المكان الفارغ) أو (البياض) كما يسميه والذي " يأتي لإيقاف الإنسجام النصي، لكي يترك للقارئ الفرصة لإرجاع هذا الإنسجام."[1] وهنا يستثار المتلقي نتيجة اللاتناظر بينه وبين النص .

حيث يلعب الخلل الموجود في النص دورا هاما في جعل القارئ يشعر بالنقيض أو بالضعف ، وكأن النص يكون بصدد استفزازه ليحركه ويدفعه للغوص فيه واكتشاف مكامنه وهنا يكمن سر نجاح فعل التواصل باعتماده على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه

[1]– رولان بارث، ميشال أوتن ، ريمو ماهيو، فرناند هالين، تزفيطان تودوروف، فرانك شوير ويجن: نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي)، ترجمة : عبد الرحمن بوعلي دار الحوار . سوريا . ط1 2003م ، ص : 148.

كعامل ارتباط في وعي القارئ، أي قدرته على تحريك ملكات هذا المتلقي الفردية أين يشعر هذا الأخير بالمتعة أثناء قراءته لأي نص عندما يسمح له النص بأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار حيث يصبح هو نفسه منتجا. لأنّ اللاتماثل والاحتمالية أشكال من البياض الذي هو أساس عملية التفاعل وانطلاقا من هذه الفكرة يقيم **إيزر** جزءا كبيرا من مواقفه على السلبية التي هي في نظرية التلقي " ما لم تتم صياغته هو ما لم يفهم بعد."[1] وبما أن السلبية تساعدنا على تمثيل وجهات نظر الآخرين فإنها أكثر عناصر الاتصال جوهرية .

أشار **باختين** (M.PARTHINE) مدافعا عن المبدأ الحواري في الأدب أو في الثقافة عموما إلى أن الصوت الواحد يخضع مع صداه لذبذبات متنوعة في أوقات مختلفة أو في الوقت ذاته ، وعليه فإن النص كذلك لا يمكن أن يحيا بانغلاقه على نفسه وحول هذا الموضوع أكد **سعيد إدوار** في كتابه (**الثقافة والإمبريالية)** على دور القارئ الحقيقي في فتح النص على ما اندرج فيه من رؤى مسكوت عنها يمكن الوصول إليها بواسطة ممارسة إجراءات القراءة النصية الحديثة والفاعلة من أجل الوصول إلى البعد الحواري المطلوب، حيث ينتقل التركيز من النص باعتباره موضوعا إلى فعل القراءة باعتباره نشاطا علميا "لأن النقص الحقيقي في القدرة على التأكد وفي القصد المحدد هو بالضبط ما يحدث التفاعل بين النص والقارئ."[2] فالعمل الأدبي يشملهما معا.

يحوي أي نص بين سطوره أشياء غير التي اكتشفها فيه القارئ تعرف (بالمبهمات) ، وهي التي تزرع الحيرة في نفس المتلقي وتجعله يصطدم بنوع من الغموض يدفعه

[1]- روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، ص : 152.

[2]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ترجمة: جيلالي الكدية وحميد لحمداني ، ص : 98.

لاستحضار(أفق توقعاته) والتخلص من الضبابية التي تحاصره ، فالقارئ أمام ثغرات النص ملزم بالبحث وإيجاد اللامقول فيه والذي يسميه **إيزر بالنص التحتي**[1] (SUBTEXTE) أي الكامن الذي من واجب القارئ الكشف عنه بمساعدة الأثر الأدبي في حد ذاته ، باعتباره يجعل الأفق موضوعا يستطيع القارئ أن يدركه وانطلاقا من أن الأعمال الأدبية تستثير لدى القارئ أفق توقعاته فإنه عند قراءته لنص ما يوضع وجها لوجه مع شيء مخالف لكل التوقعات، حينها فقط تظهر قيمة القارئ والنص معا ، عندما يشعر أنه فرد فعال وهو ما يؤكده **إيزر** حين يقول" متعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجا."[2] والإنتاج هنا لا يأتي من عدم، بل هو نتيجة بحث المتلقي عن أمور لم يجدها في النص المقروء وبدونها لا يكتمل الفهم، وهذا ليس بالمهمة السهلة، إذ لا بد للقارئ في هذه الحالة أن يكون صاحب إطلاع على كثير من النصوص الأدبية وصاحب خبرة طويلة إكتسبها من معاشرته لهذه النصوص لأن سد ثغرات النص يحتاج فعلا إلى قوة إبداعية وتجربة جمالية.

فالقارئ يعيش حالة من التوتر يصاحبه طيلة مرحلة القراءة وهو يجد أمامه مبهمات عليه تجاوزها وأخرى تستوجب ملأها ولا يزول هذا التوتر إلا بعد انتهاء عمليتي التجاوز والملء والخروج من حالة التوحد الجمالي التي يذوب المتلقي أثنائها في النص ويصبح جزءا منه، فتحل كل العقد وتتضح كل المبهمات ومن هذا المنطلق أعطى **إيزر** بالغ الأهمية للتفاعل واهتم بالنص المفرد وكيفية ارتباطه بالقراء، ولكي يصف التفاعل إقترح مفهوم (**القارئ الضمني**) الذي يعرفه بـ: "إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى

[1]- ينظر حبيب موسى : القراءة والحداثة ، ص : 261.

[2]- روبرث هولب : نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، ص : 232.

المحتمل من خلال عملية القراءة."[1] أي إسناد مهمة إدراك المعاني المحتملة في النص إلى القارئ خلال عملية القراءة .

إذ أن وجود القارئ الضمني في أي نص يكون مرادفا لوجود عنصر التشويق ، إضافة إلى وجود فاعلية الأخذ والعطاء، إذ لا بد للنص أن يساعد القارئ ويجيب على أسئلته ما دام النص الذي يقوله مفكر أو شاعر كبير ينطوي دائما على الكثير من الأشياء التي تظل محتجبة غير مقولة، ومن ثم فإن "الحوار الفكري مع النص من شأنه أن يثمر مزيدا من الكشف ويؤدي إلى مزيد من الإفضاء."[2] فالقارئ الضمني عنده يجسد مجموعة استعدادات لا بد لها أن توجد لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره وهي استعدادات مسبقة يرسمها النص ذاته، وبالتالي فإن القارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص ، حيث يشبه **إيزر** العمل الأدبي بنزهة يأتيها المؤلف بالكلمات، بينما يأتيها القارئ بالمعنى.

ب– القارئ الضمني :

إن الأقسام غير المحددة أو فجوات النص لا تعد عيبا إنما تساعد في الاستجابة الجمالية فهي تمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ "لأنها المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص."[3] أي أن الفراغ يستثير القارئ ويحرك فضوله مما يدفعه لاستخدام أفكاره .

---

[1]– روبرث هولب : نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، ص : 204.

[2]– عادل مصطفى : مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير) ، دار النهضة العربية بيروت ، ط1 ، 2003م ، ص : 177.

[3]– ك.م نيوتن، ترجمة: عيسى على عاكوب ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 ، 1996م ، ص: 241.

عمل **إيزر** إلى جانب **ياوس** إذ حركه الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية ورغبته في تأسيس نظرية جديدة في فهم الأدب، حيث اهتم ببناء المعنى وطرق تفسير النص باعتقاده أن النص يحوي عددا من الفجوات تستدعي تدخل القارئ حتى يحقق النص غاياته، معتمدا في ذلك على فكرة (القارئ الضمني) الذي هو أساس نظريته. فالقارئ في نظره هو المنطلق الأول لفهم الأدب، حيث افترض **إيزر** أن العمل الأدبي ينطوي على منطلق إفترضه المؤلف بصورة لا شعورية ويكون متضمنا في النص .

ولكي يصف عملية التفاعل بين النص والمتلقي كان لا بد عليه أن يقدم عددا من المفاهيم كان أهمها القارئ الضمني، حيث يؤكد أن جذور القارئ الضمني موجودة بصورة راسخة في بنية النص إذ يعرفه بأنه: "بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة."[1] فهو متضمن داخل النص، وهو بذلك تصور يقيمه المؤلف في ذهنه أثناء عملية الإبداع وهو الذي يتم اللجوء إليه "حين يتعذر تأويل النص، حيث يسد ثغرات التأويل التي يعرفها المتلقي."[2] أي أنه أساس العملية التأويلية وهو الذي يساعد القارئ الفعلي في بناء معنى النص فبحضورهما معا يتحقق فعل القراءة والقارئ الضمني لا يغيب القارئ الفعلي ولا يلغي وجوده لأنه شرط التوتر الذي يعيشه هذا الأخير ، فقد وجد **إيزر** "أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص."[3] لذا يجب أن ندرك أن القراءة نشاط معقد يعمل على فك الرموز ويسير في دروب ملتوية من الدلالات.

[1]- روبرث هولب : نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، ص : 205.

[2]- حبيب مونسي : القراءة والحداثة ، ص : 278.

[3]- ناظم عودة : الأصول المعرفية للتلقي ، ص : 147.

وإلى جانب القارئ الضمني، ظهرت أنماط أخرى من القراءة مثل : القارئ **الحقيقي** و القارئ **الأعلى** و القارئ **المخبر** والقارئ **المقصود** .

1- القارئ الحقيقي :

يستحضر القارئ الحقيقي عندما يكون الاهتمام مركزا على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي، فالأحكام الصادرة على هذا العمل تعكس مواقف ومعايير الجمهور "ويصح هذا أيضا عندما ينتمي القراء المذكورون إلى حقب تاريخية مختلفة، إذ كيفما كانت الحقبة التي قد انتسبوا إليها فإن حكمهم على العمل المعني سيكشف مع ذلك معاييرهم الخاصة ... "[1] شرط بقاء وثائق تلك الحقب.

2- القارئ المثالي :

هو الذي ينبثق من ذهن الناقد نفسه ، وبما أن هذا الأخير كثير التعامل مع النصوص فإن القارئ المثالي ليس إلا مجرد قارئ مثقف ، ينبغي أن يكون له سن مطابق لسن المؤلف ويشاطره مقاصده . وإذا كان لزاما على القارئ المثالي أن يدرك المعنى الكامن للنص الذي تحقق بطرق مختلفة وفي أزمنة مختلفة فعليه إذن أن يجمع كل المعاني دفعة واحدة وهذا أمر مستحيل ، لذلك يبقى القارئ المثالي كائنا تخيليا يستطيع سد الثغرات التي تظهر باستمرار.

[1]- فولفغانغ إيزر : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب) ، ص : 21.

3- القارئ الأعلى :

يمثل القارئ الأعلى **لريفاتير** مجموعة من المخبرين الذين يلتقون عند النقط المحورية في النص ليؤسسوا واقعا أسلوبيا من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الخفي في النص. ورغم أنه مصطلح لمجموعة من القراء إلا أنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ. ويبقى وسيلة للتحقق من الواقع الأسلوبي .

4- القارئ المخبر :

ينطبق على مفهوم **فيش** للقارئ المخبر ويهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ ، شرط توفر عدد من الشروط هي :

1- إجادة التكلم باللغة التي يبنى بها النص .

2- التمكن من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند عملية الفهم .

3- توفر الكفاءة الأدبية .

وقد طور **فيش** مفهومه للقارئ المخبر بالإحالة على النحو التوليدي التحويلي.

5- القارئ المقصود :

يشرع **وولف** من خلال مفهومه عن القارئ المقصود في إعادة بناء فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف والذي يبقى تخيليا فمن خلال تحديد خصائص هذا القارئ يمكن إعادة بناء صورة الجمهور الذي رغب المؤلف في مخاطبته.

ج- وجهة النظر الجوالة :

إن وجهة النظر الجوالة هي التي تثبت وجود القارئ في النص وهو الذي لا يمكن إدراكه دفعة واحدة ، فمعنى النص لا يمكن تخيله إلا من خلال المراحل المختلفة للقراءة عند التقاء الذاكرة والتوقع ، وهو العمل الذي يسلط الضوء على المنظورات التي توفر لبعضها خلفيات مترابطة ، يحث التفاعل بينهما القارئ على القيام بنشاط تركيبي حيث تقوم وجهة النظر الجوالة بتجزئة النص إلى بيانات متفاعلة تولد نشاطا تجميعيا أساسيا بالنسبة لفهم النص.

وهو ما يؤكده **غومبريخ** (GOMBRICH) في قوله : "من الصعب دائما التمييز في قراءة الصور ، كما في الإستماع إلى الكلام بين ما يعطى لنا وما نضيفه نحن إلى عملية الإسقاط التي يثيرها الإدراك ... إن تخمين المشاهد هو الذي يختبر مزيج الأشكال والألوان من أجل الحصول على المعنى المنسجم مبلورا، هذا المزيج في قالب حالما يتم إيجاد تأويل منسق... "[1] فنحن نقف خارج الموضوع المعطى في حين نحتل موقعا داخل النص، ومنه فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف عن العلاقة بين الموضوع والملاحظة، وتوجد وجهة نظر متجولة داخل النص مكان العلاقة بين الذات والموضوع، حيث من المفروض أن يدرك النص من قبل هذه الوجهة "التي تقع في منظور خاص أثناء كل لحظة من لحظات القراءة."[2] انطلاقا من أن أي عملية قراءة تتضمن ترابطات وتوقعات أو كما يسميها **هوسرل** بالترقبات التي تنتج عن المؤشرات الدلالية للجمل ، وفيها يبرز نشاط القارئ نفسه

[1]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص : 70.

[2]- المصدر نفسه، ص : 63.

ونعرف من خلالها الطريقة التي يمكن بها النشاط التركيبي للقارئ النص من أن يترجم وينقل إلى ذهنه الخاص .

كل ترابط جملة يحتوي على ما يسمى بالجزء الفارغ الذي يتطلع إلى الترابط الموالي أي (توقع وترقب) ويحتوي أيضا على جزء إسترجاعي يجيب على توقعات الجملة السابقة لهذا فإن كل لحظة من لحظات القراءة هي عملية تذكر وترقب تعبر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار لأن يحتل مكانه .

ووجهة النظر الجوالة هي التي "تتيح للقارئ أن يسافر... كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض."[1] كما تعبر عن أفق ماض (يتلاشى باستمرار) قد ملئ باستمرار وعبر الأفقين تشق وجهة النظر الجوالة طريقها في آن واحد وتجعلهما يندمجان معا ، لأن النص لا يمكن فهمه دفعة واحدة ويجب على التواصل الناجح أن يعتمد على النشاط الإبداعي للقارئ الذي تحركه وجهة النظر ليكشف تعددية المنظورات المترابطة ويعيد توزيع العلاقات وهو ما يضفي على الموضوع الجمالي ميزة خاصة نهاية الأمر.

[1]- روبرث هولت : نظرية التلقي ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ، ص : 215.

رابعا: إجراءات تحقق التفاعل :

مالت الكثير من الاتجاهات النقدية إلى إهمال المؤلف وهو ما عملت عليه نظرية التلقي، لأن مفهوم الإستقبال مرتبط بالقارئ أكثر من ارتباطه بصاحب النص، ولأن النص لا يمثل فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك، والتي لا تتم إلا من خلال التفاعل بين النص وقارئه، هذا التفاعل الذي يتحقق عبر مجموعة إجراءات هي :

أ) – أن يكون القارئ حرا :

والحرية هنا دعوة للتخلص من الجبرية والالتزام بالأيديولوجيات التي تعيق الفهم الصحيح للنص كما هو سائد في الماركسية ، ولا تعني أبدا التمرد على الضوابط الفنية وسيطرة الفوضى على عملية القراءة.

ب) – المشاركة في صنع المعنى :

هي شرط لحدوث التفاعل بين النص والقارئ ، حتى لا يبقى هذا الأخير خارجا عن النص ، ويسعى لتحقيق الإلتحام بينه وبين الموضوع إذ " ليس الفهم عملية قبول سلبية بل هو تجاوب منتج."[1] والمشاركة في صنع المعنى تتم عبر مهمتين للقارئ هما :

1– مهمة الإدراك المباشر :

هي اتصال القارئ بالنص لأول مرة، حيث تكون علاقته به مفصولة، لهذا لا تسمى نتيجة المرحلة التفسيرية في هذه الحالة عملا فنيا، بل مساعدا على صنع المعنى وتحقيق التفاعل.

[1]– فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ترجمة : جيلالي الكدية وحميد لحمداني ، ص : 88.

2- مهمة الإستذهان :

وفيها تتشكل ذاتية القارئ ، فالإستذهان جزء هام من الخيال الذي ينتج مواضيع جمالية بصورة لا نهائية ، فعندما ينتقل المتلقي من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني من القراءة يصطدم (بفراغات) أو (بقع إبهام) يجب عليه استكمالها حتى يشارك في صنع المعنى، ومن هذا الحديث يبدو أن (ملء الفراغ) أو (استذهان الغموض) هو هدف القارئ الحقيقي في تفاعله مع النص، وهذا ما شدد عليه **إيزر** ، فالغموض هو الذي يخلق المتعة الجمالية ويحرك خيال القارئ حيث أشار **إنجاردن** إلى أهمية التجسيم في هذه العملية بقوله: " ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم فهو يعد جزءا هاما من إدراك العمل الأدبي للفن... "[1] إذ يسمح بتنشيط خيال القارئ وتحريك صوره وبالتالي وصوله إلى المعاني الخفية .

ج)-وظيفة المتعة الجمالية :

يرى أصحاب نظرية التلقي أن المتعة الجمالية لها وظيفة لا بد لها أن تؤديها ، فهي تتضمن لحظتين، أولهما حين يستسلم القارئ للنص واللحظة الثانية عندما يجعل الموضوع جماليا، أي أن القارئ يسهم في إبداع المتعة الجمالية في اللحظة الثانية حيث تتحول إلى موقف يتبناه، فتؤدي بذلك وظيفة إجتماعية وهو ما أكد عليه **ياوس** في كتابه جمالية التلقي.

[1]- محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ، ص:24.

إن فكرة موت المؤلف جاءت لإثراء عملية الإتصال والتي من المفروض أن تتم بين طرفين مهمين هما، النص والقارئ دون الحاجة إلى وسيط بينهما، حتى يتحقق التفاعل ، إذ لا بد أن يتوفر عنصر الحوارية أثناء عملية القراءة والمبدع المتميز هو الذي يستطيع "أن يجعل من نصه نصا قابلا لأن يحاور من قبل جميع المتلقين، بأن يفتح باب الإضافة على نصه، وأن يجعل المتلقي مضيفا إلى نصه نصا ينسجم معه من أي مصدر من المصادر ومن أي ثقافة من الثقافات، دون أن يخل بالنص الأصلي، أو أن يقحم عليه ما هو خارج عنه."[1] وهذا ما نعني به موت المؤلف .

ومما تجدر الإشارة إليه أن **باختين** صك مصطلح الحوارية بين النصوص ، وقد اتفق معه في هذا الرأي ، كلا من **تودوروف، كرستيفا ورولان بارث** حيث رأى هؤلاء أن كل خطاب يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، والتي تشترك معه في الموضوع ذاته ، وهو ما أطلق عليه النقد إسم **التناص،** إذ كل نص هو امتصاص وإعادة تشكيل لنصوص أخرى، أدخلت في النص بتقنيات مختلفة سواء بوعي من المبدع أو بغير وعي منه .

أما الحوار بين النص والمتلقي فإنه ضرورة لإدراك النقص في القصد المحدد وهو ما يحدث التفاعل، وبما أن الفراغات تنشأ من النقص في القدرة على التأكد فإنها تعمل كمحفز أساسي على التواصل الذي يقوم بالدرجة الأولى على التوازن في النص، هذا الأخير يتوقف تحققه على ملء البياض بإسقاطات المتلقي وبالتالي فالنص يثير وجهات نظر لدى القارئ باستمرار، يعمل من خلالها على سد ثغرات النص، وهذا الإتصال المباشر بينهما هو الذي يحدث التفاعل، إذ أن الأشياء المفقودة في النص والفراغات التي تنبثق من

[1]- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص : 184.

الحوار هي التي تحرك القارئ وتحثه على ملء الفراغات فيجذب داخل الأحداث ويكون ملزما على إضافة ما يظهر له فيها من معنى كامن لم يذكر، فما هو خفي يحث القارئ على الفعل غير أن هذا الفعل يكون مراقبا بما هو مكشوف حتى لا يحدث التمرد والخروج عن النص الأصلي .

إن التقاء النص والقارئ هو الذي ينتج الموضوع الجمالي ، فقد رفضت نظرية التلقي أن يبقى المتلقي مجرد مستهلك سلبي لا يقوم إلا بالإستقبال السلبي لمعنى موجود ومحدد من قبل المبدع وعمل أصحابها خاصة **إيزر** على إبعاد القراءة عن التلقين، فمن حق المتلقي ولوج النص بالطريقة التي يراها مناسبة ، والتعامل معه دون قيود .

لأن متعته تبدأ " عندما يسمح له النص بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الإعتبار."[1] ما دام الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الآخرين .

[1]- فولفغانغ إيزر : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب) ، ص : 56.

خامسا: مبادئ التلقي عند ياوس:

أ- فائض المعنى:

كان الإهتمام به كبيرا في جمالية التلقي، خاصة بعد الابتعاد عن المعنى الواحد للنص الذي كان الناقد قديما صاحب الحق الوحيد في الوصول إليه ، ولأن هذه النظرية أعطت الضوء الأخضر للمتلقي حتى يغوص في مكامن النص ويكشف عن معانيه، كان من الطبيعي أن تتعدد المعاني في النص الواحد بتعدد القراء وقد تتعدد هذه المعاني لدى القارئ الواحد باختلاف الظروف والمواقف والحالات التي تمت فيها عملية القراءة، ومما لا شك فيه أن الإختلاف في المعنى يستدعي استحضار أفق توقع القارئ، هذا الأخير الذي يتشكل نتيجة الزخم المعرفي ومعاشرة النصوص مما يؤدي إلى فائض في المعنى يخرج النص من الأحادية إلى التعدد والثراء لأن: "الدهشة الجمالية دهشة كلية، تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطلع على الأثر الفني أول ما يطلع عليه، ولكن هذا الإحساس سرعان ما يتبدد ويخبو، ولكنه لا يمكن أن تنطفئ إذ لا بد من أن نتذكر في هذا الصدد بأن للنص حياته الخاصة، وإمكانياته الذاتية وهو بهذه الإمكانيات وتلك الحياة يستطيع في كل فترة من فترات التلقي أن يستفز القارئ ويثيره وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إعادة القراءة وتكريرها."[1] أين يعمل هذا التكرار في القراءة على الوصول إلى معنى أولي وثاني في النص وإلى معاني أخرى كثيرة .

[1]- إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة). دار توبقال للنشر الدار البيضاء . المغرب . ط1، سنة 2000م ، ص : 25.

ومما لا يختلف حوله إثنان أن صاحب فكرة **أفق التوقع** أو **أفق الإنتظار** (**HORIZON–D'ATTENTE**) هو **هانز روبرت ياوس** (**HANS . ROBERT . JUSS**) أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية، وهو من الأوائل الذين عملوا على إصلاح الثقافة والأدب بألمانيا، حيث درس الأدب الفرنسي وعمل على الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، كما حاول إخراج الأدب الألماني من سيطرة المذهب الماركسي والشكلية الروسية في النقد. وأثناء هذه المحاولة وصل **ياوس** إلى رؤية جديدة تعطي القارئ مكانه المناسب في النص، وأطلق عليها إسم (**جمالية الإستقبال**) غير أن ما ميزه عن غيره ممن عملوا بهذه النظرية هو تركيزه على العلاقة بين الأدب والتاريخ ، مع الدعوة إلى التوحد بين تاريخ النص وجمالياته ، وهذا يعني أن المتلقي يتعامل مع النص بمعيارين هما :

- معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي.
- ومعيار الخبرات الماضية التي تستدعي لحظة التلقي .

وهذا هو منهج **ياوس** الذي أكد عليه في قوله : " هو المنهج الذي يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية... أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل."[1] أي سهولة استدعاء الخبرات الماضية وتحديد الأفق بغية الشروع في العملية التأويلية.

حاول **ياوس** من خلال توجهه الجديد لدراسته الأدبية أن يجيب على مجموعة من الأسئلة وهي :

[1]- محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص : 30.

- ما وظيفة الأدب اليوم ؟
- وكيف نتصور علاقتنا بنصوص الماضي ؟

وهو ما طرحه بمحاضرته المشهورة بجامعة كونستانس عام **1967**م بعنوان: (ما التاريخ الأدبي ؟ وما الغرض من دراسته ؟) ومن هذا العنوان نجد أن **ياوس** كان يعني البعد الزمني في عمله لذلك كان يقيس المسافة التي تفصله عن ماض مختلف ، حيث لا يمكن إدراك رهانات هذا العالم إلا إذا حددنا موقعنا من التراث الذي يستحيل أن يستمر دون التحويلات والتشكيلات الجديدة. هذا الأمر هو الذي دفع **ياوس** إلى طرح تحد خصب على النظرية الأدبية يكمن في دعوتها إلى تبني البعد التاريخي للغة وللعمل الأدبي " فموضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا."[1] وذلك بهدف تجديد التاريخ الأدبي ونقل الإهتمام من مبدع العمل ومن عملية إنشائه إلى المتلقي، لأن الأدب والفن لا يصبحان فعلا ماديا إلا بواسطة الأشخاص الذين يتلقون الأعمال الأدبية، والذين يشكلون مورّثات، لهذا يرتكز الإهتمام على المتلقي الذي يتجاوز المسافة التاريخية بين أفقه الخاص وأفق النص، باعتبار كل قارئ يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته وقيم عصره فيثري بها النص فالقارئ إذن هو المصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي، وبهذه الطريقة تقدر القيمة التاريخية للعمل وتتضح قيمته الجمالية. وبهذا المعنى أراد **ياوس** أدبا يلعب دور الوسيط بين الماضي والحاضر بالإعتماد على التاريخ، وهو يربط ذلك كله بفكرته الأساسية حول مفهوم أفق التوقع الذي يتعلق بالمتلقي، فهو الوحيد المقصود في أي كتابة وهو الذي يعيد تشكيل النص الذي يبقى

[1]- حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، ص : 78.

بنية ثابتة وحروف ميتة من دون قراءة، إذ لم يعد القارئ تلك الذات السلبية التي تتلقى العمل باستسلام، بل صار فاعلا يؤثر في النص ويصنع دلالته من جديد لأن القراءة تفاعل بين موضوع النص والنص الفردي.

لقد وصف **ياوس** المظهر التاريخي لنظرية التلقي كما يلي: "إن إعادة بناء أفق الانتظار بالصورة التي خلق بها العمل الأدبي، وتلقي بها في الماضي تسمح بطرح أسئلة قد قدم لها النص جوابا، ومن ثم اكتشاف الكيفية التي استطاع بها القارئ المعاصر أن ينظر إلى العمل الأدبي ويفهمه... إن نظرية جمالية التلقي لا تسمح فقط بإدراك معنى وشكل العمل الأدبي في الجريان التاريخي لفهمه، ولكنها تفرض أيضا إدخال العمل الفردي في سلسلته الأدبية للتعرف على وضعيته التاريخية ودلالته في سياق تجربة الأدب..."[1] أي الدعوة إلى ضرورة العودة للخبرات الماضية والإستعانة بها بغية إعادة بناء المعنى في أي نص.

فهذا التسلسل التاريخي يتطلب أطرا معينة من أجل تحديد العمليات التي تمكن النص من إثارة انتباه قارئه ، لهذا فإن ممارسة التلقيات المختلفة لأي نص في مساره التاريخي يستدعي منا تحليل بنى النص التي تستوجب استجابة منا حيث تظل الأسئلة المطروحة مؤثرة عندما تصاغ أسئلة جديدة فهي تمهد لها الطريق .

اعتقد **ياوس** أن هناك هوة بين الأدب والتاريخ ، حرمت الأدب من بعد بالغ الأهمية في خاصيته ووظيفته الجمالية بعد تلقيه وتأثيره طبعا ، لذلك عمل على تحطيم هذه الهوة من خلال نظريته الجديدة في النقد ، وهذه إشارة إلى أهمية المتلقي في هذه النظرية، إذ لا

[1]- من قضايا التلقي والتأويل: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم : 36 ، 1994م، ص ص : 211 و 212.

يمكن التفكير في الحياة التاريخية لعمل أدبي دون مشاركته الفعالة، ما دامت تاريخية الأدب وخاصيته الاتصالية تحتم علاقة حوارية بين العمل والجمهور فـ:" إذا نظر إلى تاريخ الأدب على هذا النحو ضمن أفق الحوار بين العمل والجمهور الذي يشكل استمرارا، فإن التعارض بين مظاهره الجمالية والتاريخية يتوسط باستمرار أيضا، وهكذا فإن الخيط من الظهور الماضي إلى التجربة الحاضرة للأدب الذي قطعته التأريخية يعاد ربطه."[1] أين يلعب التسلسل التاريخي للأعمال عبر تفسيراتها المتعاقبة دورا مهما في تمظهر قيمة العمل الجمالية، مع الإشارة إلى أن التلقي الأول للعمل من طرف القارئ يعتبر اختبارا لقيمته الجمالية المقروءة فيما مضى أي أن فهم القارئ الأول يتعذر بسلسلة تلقيات من جيل لآخر والذي أشار إليه (**غادامير** GADAMER) بقوله: "إن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي وفهم الموروث الذي ننتمي إليه، لا يستطيع أفق الحاضر أبدا إذن أن يتشكل دون الماضي، إضافة إلى ذلك لا يوجد أفق للحاضر ، يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية تتواصل معها، يرتكز الفهم غالبا على تطور إندماج هذه الآفاق التي ندعي عزلها بعضها عن بعض."[2] إذ لا بد للمتلقي من الإطلاع على الآفاق السابقة من أجل بناء أخرى جديدة، وذلك بالاعتماد على جدلية السؤال والجواب ضمن سياق تاريخي جديد بعدما طرح قراء آخرون أسئلة جديدة للعثور على معنى مختلف في الجواب الأول الذي لم يعد يرضيهم.

[1]- ك.م.نيوتن ، ترجمة : عيسى علي العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1 1996م، ص:233.

[2]- جان ستارو بينسكي، إيف شيفريل ، دابيل هنري باجو : في نظرية التلقي ترجمة : غسان السيد، دار الغد (دمشق) سوريا، 2000م ، ص ص : 20 و 21.

إنطلاقا من قيام المعنى في التلقي الألماني على التفاعل بين نشاطي الإنتاج والتلقي وعلى ضرورة وجود علاقة حوارية بين النص ومستقبله عمل **ياوس** على تحديد الخبرة الجمالية، فطرح مفهوما إجرائيا أسماه أفق انتظار القارئ الذي حاول من خلاله فهم "تاريخ الأدب والخبرة الجمالية وبناء المعنى ، وأفق انتظار القارئ مفهوم يشير به **ياوس** إلى أهمية تجربة المتلقي في تدوين الأدب وفهم وظيفته وتشكيل معناه."[1] وهو بذلك يسند إلى القارئ عملية الفهم والبناء .

أخذ **ياوس** مفهوم (**الأفق**) من **غادامير** ومفهوم (**الانتظار**) من خيبة الانتظار عند (**كارل بوبر** KARL - PAPPER) ثم ركب مفهوم (أفق الانتظار) حيث رأى أن هذين المفهومين اللذين طبقا في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم يساعدانه في البرهنة على أهمية التلقي والتأريخ له، لنقف أمام حقيقتين أولاهما: أن الأعمال المؤسسة إنما تطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعددة وثانيهما : هي كون المتلقي مقياس تطور النوع الأدبي من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال ، حيث تؤدي مجموعة التفسيرات وتراكمات الفهم التي ترافق الأعمال عبر التاريخ إلى فائض في المعاني ومنه إلى تطور النوع الأدبي.

ويعتقد **ياوس** أن العلاقة بين الأدب والقارئ تحتوي على دلالة جمالية وتاريخية، تقوم على مقارنة قيم العمل الجمالية وأعمال أدبية مقروءة من قبل بعد المرة الأولى من القراءة .

[1]- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص : 137.

لذلك نحن بحاجة إلى تحديد أفق الانتظار أثناء سعينا لبناء معنى عمل أدبي ما، باعتبار الأفق الحد الفاصل في تطور الأعمال والمضامين ، وفي هذه العملية تبرز أهمية الذات القارئة التي يصبح القارئ فيها طرفا أساسيا في تأسيس النظرية الجمالية، ففي أحيان كثيرة يكون الحديث مستفيضا في هذه النظرية عن التلقي وهو يواجه خطاب التواصل، هذا الخطاب الذي يعمل على كشف مكنونات مجموعة من الاستعدادات التي تحدث أثرا في الذات القارئة في تداخل غامض يعمل على تحقيق فعل التلقي والأثر الناتج عنه، لأن: "العلامة الجمالية في الإبداعات الفنية تتفاوت في درجة تمثلاتها الرمزية، بل تكاد تكون منضوية في ألياف الخطاب ذاته لتستنطق المسكوت عنه."[1] فالغموض هو الذي يحرك القارئ في كثير الأحيان، ومنه فإن الفصل في لفت الأنظار إلى مفهوم القارئ ودوره في الإنشاء الأدبي يعود إلى نظرية التخاطب الأدبي التي تغيب فيها المرجعية أو السياق الذي يحضر القارئ أثناء القراءة وتجنبه الوقوع في الخطأ ، عكس التخاطب العادي الذي ينصب فيه اهتمام الباث على وصول بلاغه إلى المستقبل سليما خاليا من العثرات ويساعده في ذلك إرتباط البلاغ بالمرجع أو السياق .

" إن غياب المرجعية في الأثر الأدبي أو تماهيها في النص حسب **ياوس** و **إيزر** تعيد المتلقي إلى مرحلة الإنطباع الأولي أين تتولاه الذاكرة ومخزوناتها واللاوعي والتجارب والمحيط فتكون المحك الذي تعرض عليه التجربة الأدبية فتقابل بالرفض أو القبول."[2] وهو بذلك ينيط المتلقي بمهمة أساسية في العملية النقدية، وهي القبول والرفض، وهذه المهمة تنطلق

[1]- أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب (جامعة وهران)، ط1، 2004م ، ص : 181.

[2]- حبيب مونسي : القراءة والحداثة ، ص : 276.

من طبيعة النص أولا ومن طبيعة ما أسماه أفق الانتظار، هذا الذي أسسته النصوص السابقة وغرست فيه جملة من القيم والمعطيات الجمالية، وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد ويقيم معه لعبته فيتعرض معه إلى تحوير وإبدال وإثراء تنتقل معه الذات القارئة من حال إلى أخرى فتكتسب أفقا جديدا .

إن الإشارة إلى القارئ كطرف في تأسيس النظرة الجمالية ينطلق من كون المؤلف باثا والقارئ متقبلا والأثر يحمل بلاغا، فالقارئ لا يمكن تصوره إلا بين أفقين: أفق أسسته النصوص السابقة وهو الذي يحاوره النص الجديد فيحوله ويبدله ويثريه وعندها تنتقل الذات القارئة من حال لأخرى مكتسبة أفقا جديدا يلائم وضعها الجديد، وذلك بفضل القارئ الذي تعتمد عليه الدراسات الأدبية مفتاحا للبحث في الآثار الأدبية، لأن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها " فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث رد الفعل، وعلى اقتراح التأويل."[1] أي أنها تظل فاعلة في القارئ ، محركة له لأن المؤلف حين يكتب يدخل في حوار مع القارئ ، حيث تنقطع صلته بالنص وتبدأ رحلة جديدة مع المتلقي وهذا ما يراه **إسكاربيت** وركزت عليه نظرية التلقي حين تحدثت عن موت المؤلف وميلاد نص جديد هو ملك للقارئ وحده، فهو الوحيد القادر على إخراجه من جموده بعدما أصبحت الذات المتلقية مصدرا للفهم باعتبارها قادرة على إعادة إنتاج النص عن طريق الفهم والإدراك، والمساهمة بذلك في استمراريته بفعل الحوار الدائم بين بنية النص وبنية المتلقي، هذا الذي وأثناء تلقيه للنص

[1]- حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، ص : 66.

يصل إلى حلقات المعرفة التي يشيدها بنفسه إنطلاقا من أن النص الحديث نص حواري قائم على التعددية في المعنى .

يشكل القارئ وحدات كلية متخيلة أثناء مشاركته في إنتاج المعنى، أين يعمل على إعادة تآلف الأشياء التي تبدو منافية لهذه الوحدات عبر سلسلة من المراجعات على النص المقروء، أي أن عملية تعديل الأفق تستمر منذ بداية القراءة وحتى الانتهاء منها لأن المتلقي معرض في كل لحظة لأن يعيد النظر في معانيه؟ "فبينما هو يقرأ ويبدع فإنه يفهم أنه يستطيع دائما أن يذهب بعيدا في قراءته وأنه يستطيع دائما أن يبدع بعمق أكثر."[1] فالنص بما يحمله من دلالات كثيرة واحتمالات تأويل أكثر يجبر المتلقي على تجديد أفق انتظاره باستمرار .

لتصبح الدلالات فضاء قابلا للبحث الذي تختلف مستوياته بتعدد مستويات القراء، وهذا الفضاء يكون مليئا بالغموض الذي يجعل المتلقي في موقف مطاردة لمعنى يحضر ويغيب إنطلاقا من :" أن النص ينطوي على عدد من الفجوات."[2] وكأن القراءة في كل تجربة تخوضها مع النص تتخلص من عوائدها السابقة وتثور عليها ، أي تتجاوزها لتؤسس سلوكا جديدا مهددا هو الآخر بالتجاوز ضمن تجربة مستقبلية للتلقي تشهد لقاء النص بالقارئ وانطلاقا من فاعلية هذا التواصل حدد **إيزر** النص في قطبين [3]*:

- قطب فني : هو نص المؤلف .

[1]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، ص : 76.

[2]- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص : 147.

[3]*- ينظر حبيب مونسي: القراءة والحداثة ، ص : 282.

- وقطب جمالي : وهو الإدراك الذي يحققه القارئ .

ومن خلال هذا التحديد تظهر ثلاث نصوص من خلال عملية التواصل الجمالي، يحتل فيها نص المؤلف العلامة الدالة ونص القارئ مكان التحقيق الجمالي لها، في حين تتموقع قيمة العمل الأدبي بينهما، ما دام العمل ذاته هو تحقيق التفاعل بين القطبين، إذ يمكننا القول أن البياض وأفق الانتظار لا يمكن فصلهما لأن الثاني نتيجة الأول وبغياب أحدهما لا يمكن الوصول إلى تحقيق جمالية الأثر الأدبي .

ب- أفق الانتظار :

أحدث **ياوس** تغييرا جذريا في عالم الأدب بالإنتقال من ثنائية (مؤلف نص) إلى العلاقة بين (نص قارئ) ، لذا كان الإهتمام كبيرا بحجم تأثير العمل الأدبي وبالمعنى الذي ينسبه له جمهور ما وهذا التصور يقوم على ما يسميه **ياوس** أفق التوقع ، الذي سبقه إليه كل من **كارل بوبر** وقبله (**هيدغر** HEIDEGGER) **هوسرل** و**غادامير**، إلا أن **ياوس** إعتمد على تاريخانية الأدب التي يرى أنها " ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا."[1] أي أن هذه التاريخانية تقوم على معاشرة القراء لعديد النصوص .

[1]- فيرناند هالين، فرانك فيجن، ميشيل أوثان : بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير الدين البقاعي مركز الإنماء الحضاري (حلب)، ط1، 1981م، ص ص: 34 و35.

وقد كان مصطلح الأفق مألوفا في الدوائر الفلسفية الألمانية حين استخدمه **غادامير** ليشير إلى : " مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب."[1] فالأفق هو القدرة على إدراك كل ما يمكن بصريا باتخاذ موقع مناسب يسهل للقارئ ذلك.

إن استخدام الأفق مع التوقعات لم يكن جديدا كل الجدة حيث استعمله **كار بيرل** و**كارل مانهايم** قبل **ياوس** وعرفه **جمبرش** في كتابه (**الفن والوهم**) على أنه جهاز عقلي يقوم بتسجيل الإنحرافات والتحويرات بحساسية كبيرة أما **ياوس** فقد أشار إلى أفق التجربة وأفق تجربة الحياة وبنية الأفق والتغير في الأفق والأفق المادي للمعطيات، ولعل مصطلح أفق التوقعات ظهر ليشير إلى مجموعة من العلاقات أو إلى جهاز عقلي يمكن أي فرد أن يواجه به أي نص، انطلاقا من أن هناك أعمال تستثير لدى القارئ أفق توقعاته، هذا الأفق الذي لا يمكن للحاضر منه أن يتشكل دون الماضي، إذ لا بد من تواصل الآفاق وهو ما أكد عليه **ياوس** في فكرة إندماج الأفق .

إلا أن مفهوم أفق التوقع لم يتضح ويبقى محدودا ، لهذا حاول زملاؤه التوسع بنظرية التلقي، مثلما قام به **إيزر** حيث ركز على القارئ الفرد وكيف يكون للنص معنى لدى هذا القارئ والمعنى هنا هو الذي نتج عن التفاعل بين القارئ والنص ومن دون هذا القارئ لا يمكننا أن نفهم تاريخ الأجناس الأدبية إذ :" أن الفهم الأول يؤخذ به وسينمي في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل..."[2] فأفق التوقع مجموعة من المعايير والمرجعيات

[1]- روبرت هولب : نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة : عز الدين إسماعيل، ص : 154.

[2]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، ص : 121.

لجمهور قارئ في لحظة معينة يتم انطلاقا منها قراءة أي عمل وتقويمه جماليا، ولهذا العمل أيضا أفقه للتوقع والذي يتشكل حسب **ياوس** من خلال العوامل التالية :

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور في جنس النص ذاته .
- شكل الأعمال المسبقة التي اكتسبها الجمهور.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي .

وقد نبه **ياوس** على مفهوم تغيير الأفق أو بناء الأفق الجديد الذي يتم باكتساب وعي جديد أسماه المسافة الجمالية، حيث يخيب ظن المتلقي أحيانا مع مطابقة معاييره السابقة ومعايير العمل الجديد وهنا يظهر ما يعرف بالإنزياح عما هو مألوف فيحدث اللاتناظر بين النص والقارئ، حيث يحاول هذا الأخير بناء المعنى وإنتاجه وهو ما يحصل داخل مفهوم أفق الانتظار أين يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي وبذلك نحصل على سلسلة تاريخية للتلقي نظرا لتراكم التأويلات عبر التاريخ ، وهي التي ترسم خطا للتواصل التاريخي المتعلق بالنوع الأدبي فيما يخص قرائه، لاسيما وأن اندماج القارئ في النص يسمح بمعرفة المضمون العام في محاولة لتتمة هذا النص من أجل التأكيد فيما بعد على ما إذا كان النص يلبي ما يتوقع منه أما إذا ظهرت دلالات غير متوقعة فإنه تتم إعادة صياغة وتصحيح لما تم إدراكه مسبقا .

لأن المعنى في نظرية القراءة المعاصرة هو نتيجة اللقاء بين النص المقروء ونص القارئ، الذي يمكن أن نعرفه على أنه نص كما اقترح **بارث** حين قال: "إن هذه الأنا التي تقترب

من النص تمثل هي بنفسها قبلا تعددية من نصوص أخرى من رموز لا متناهية، أو بعبارة أدق : تعددية ضائعة، أصلها مفقود."[1] ففعل القراءة عملية تطبيقية و (القارئ ، نص) ثنائية تستجيب لبعض مظاهر النص التي يعرفها، ويتبع تلك المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي .

ولا يمكن الحديث عن التلقي دون الحديث عن جمالية النص التي يعمل كل متلقي على إيجادها من خلال قراءته للنصوص التي لم تنشأ من عدم، بل من نصوص سبقتها، إذ لا بد من وجود"قراءة تنسج من حول قراءة أخرى سبقتها: تصفها وتحللها وتدرسها وتبلورها وتستضيئها وتبث فيها روحا جديدة لتغتدي منتجة مثمرة."[2] فلا غنى لأي قارئ عن القراءات السابقة للنص الذي بين يديه حتى تكون قراءته مجدية .

ومن الجدير بالذكر أن المتلقي إنما يضيف إلى هذا النص تفاعله هو معه ، إنطلاقا من أن الخطاب يستدعي وجود طرفين حتى تتم عملية الإتصال التي: "شكل الحوار فيها بنية جوهرية ويحتفظ السؤال والجواب بحركة الكلام فاعليته."[3] إذ لا بد من وجود حوار في كل عملية إتصال حتى يحقق الخطاب هدفه ويصل إلى متلقيه .

ج- عوامل تشكل أفق الانتظار :

القراءة عند بعض منظري الأدب والنقد هي الوصول إلى ما لا يصرح به النص ، ما دام هذا الأخير لا يكشف عن كل معانيه، والقراءة بهذا المفهوم إعادة فهم النص في

[1]- فيرناند هالين وآخرون : بحوث في القراءة والتلقي ترجمة : محمد خير البقاعي ، ص : 74.

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د.ط ، د.ت ، ص : 40.

[3]- بول ريكول : نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ط1 ، 2003م ، ص:42.

سياقات خفية، تكون نتيجتها اكتشاف دلالات ومواقف مسكوت عنها وهو الأمر الذي اشتغل عليه **إيزر** طويلا، أي أن القراءة تستقرئ النص وتعيد شرح عناصره في ضوء مجموعة من الافتراضات، فهي إذن عملية تأويل .

أما البعض الآخر فيراها "فعالية تختلف في أن موضوعها النص الفرد، وهدفها أن يعرى نسق ذلك النص."[1] أين يصبح النص الواحد هدف القراءة الذي تعمل من خلاله على الغوص في أعماقه، لتصبح القراءة بهذا المعنى رصدا وتحليلا لآليات الإستجابة ولردود الفعل أمام نصوص الأدب وغيره.

ويبقى القارئ أداة لتفسير النص وتأويله، وتظل القراءة في هذا الإطار عملية أخذ وعطاء من النص وله من طرف مخزون القارئ الأدبي والثقافي (الإشارة إلى أفق التوقع) هذا الذي يتشكل نتيجة قراءات لنصوص سابقة يسميها النقاد (النصوص الغائبة) والتي تساهم في تشكيل النص المعاصر "فهو لم ينشأ من لا شيء ، وإنما تغذى جنينيا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات ، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متعددة."[2] فكل نص جديد هو نتيجة لنصوص قبله ، أخذ من أفكارها وتناول مواضيعها .

وبعد عملية الفهم يبقى على المتلقي إظهار جمالية هذا النص من خلال المساهمة في إعادة بنائه، وهو ما لا يحدث بصورة سليمة إلا إذا حصل تفاعل بين النص ومتلقيه وهو ما

[1]- محمد الدغمومي : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ، ص : 270.

[2]- محمد غرام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب (دمشق)، 2001م، ص : 08.

أكد عليه **إيزر** " لأن النص نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها..."[1] فهذه الفجوات هي التي تجبر القارئ على العودة إلى مخزوناته لتتم عملية التفاعل .

وبما أن أوضاع المتلقي وظروفه واهتماماته وثقافته وذوقه هي التي تساعد على إنتاج دلالة النص، فلا يمكن لنص شعري حداثي أن يقرأه أكثر من شخص ولا يخرجون بدلالات مختلفة تجسد فائضا في المعنى، حيث أصبح هذا التعدد سمة تميز شعر الحداثة العربية المعاصرة، ومن هذه الفكرة أصبح أفق التوقع الذي يختلف من قارئ لآخر معيارا لتلقي النص الأدبي وتأويله، أي أنه حسب **ياوس** الركيزة الأساسية لنظرية التلقي، وإذا كان هذا الأفق لا يتشكل إلا من خلال الفهم المسبق للأعمال فإن **ياوس** يؤكد على تعاقب الأعمال وأهميته في إنتاج معنى النص "فالأدب والفن لا يصبح لهما خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور"[2] وهذه إشارة إلى أهمية القراءات السالفة والتفسيرات المسبقة للأعمال الأدبية في صنع جمالية النص من خلال التفاعل .

فأصبح لزاما على المتلقي أن يدرك أن الأعمال الأدبية لا تمنحه دلالتها بل هو الذي يمنحها إياها بإنتاجه لها .

بعد تحول الإهتمام من الكشف عن المعنى الحقيقي الكامن إلى السعي لقراءة نوعية نبني النص وننتجه دلاليا من خلالها ، وهذه الدلالة هي حصيلة عملية إنتاجية استنبتتها

[1]- طرائق تحليل السرد الأدبي ، دراسات ، منشورات إتحاد كتاب المغرب ، ط1 ، 1992م ، ص : 158.

[2]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص : 120.

القراءة من فاعلية النص وفاعلية القراء معا ، وفي هذه النقطة بالذات يلتقي كل من **إيزر** و**ياوس**، الأول بفكرة الفراغات والثاني بفكرة أفق التوقع ، حيث اعتبر جمالية التلقي القارئ جماع نصوص وهو ما يتضح لنا من خلال قول **صبري حافظ** :"إننا نقرأ النص من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء."[1] بمعنى أن النصوص التي قرئت مسبقا لها دورها في فهم النصوص الجديدة لأنها تساهم في تشكل أفق توقع القارئ وهو ما يمنح المتلقي دون أدنى شك الشجاعة والثقة للإقبال على قراءة النص دون خوف من الإبهام الموجود فيه، حيث يؤكد **هارثمان** أن دخول النص بهذه الطريقة يمكن القارئ من الوصول إلى رقصة المعنى للإشارة إلى حركية النص وتعدده وإلى متعة العثور عليه، فالشعور بالمتعة في قراءة أي نص هي التي تحث القارئ على الاستمرار وتبعده عن الشعور بالملل وهو ما أشار إليه **ياوس** من خلال عبارته الموحية "متعة الشخص نفسه في متعة الآخرين."[2] فالمؤلف يشعر بالمتعة حين يشعر متلقي النص هو الآخر بالمتعة أثناء عملية القراءة لأن ذلك دليل على نجاح المؤلف من جهة وعلى جودة النص من جهة أخرى، هذا النص الذي يستطيع تحويل أفق المتلقي وتنشيطه والتحرش به ، وبالمقابل يكون المتلقي بما لديه من خبرة ووعي ثقافي وبما يمتلكه من معرفة قادرا على ممارسة نوع من المرونة التأويلية للنص .

[1]- الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم : 279 ، الكويت 2002م ، ص:337.

[2] - Michel-Picard: La lecture comme jeu essai sur la lette rature. Les éditions de minuit .1986. PP 212-213.

فيحدث تفاعل نتيجة النشاط المشترك بين النص ومتلقيه، تتحقق به ومن خلاله الذات القارئة، وتكون نتيجة استمتاع واستئناس يشعر بهما القارئ اتجاه النص، وكأن ما بينهما هو علاقة تضامن وتكافل وتكامل، لهذا "فإن سلطة المنتج على نصه، وامتلاكه له يزول بمجرد مايلقي به إلى القارئ."[1] أين تصبح العلاقة مباشرة بين النص ومتلقيه ولا يمكن لصاحب النص أن يتدخل في هذه العلاقة لا من قريب ولا من بعيد .

وتقوم هذه العلاقة على ثنائية السؤال والجواب التي تسعى لإعادة إنتاج المعنى التي يقوم بها القارئ بمساعدة النص، وهو ما أكد عليه **إيزر** حيث :"لا يرى في العمل الأدبي نصا محضا أو ذاتية محضا للقارئ، ولكنه يشملهما مجتمعتين أو مندمجتين."[2] وهذا تأكيد على عملية التفاعل بين النص وقارئه من أجل تحقيق التكامل بينهما. ويعتبر الغموض عنصرا مهما في حصول عملية التفاعل ، إذ لا بد من حدوث مستوى من اللاتفاهم بين النص والمتلقي أثناء عملية التواصل يسمح باستمرارية الحوار ، وهو ما ذكره **إيزر** حيث تحدث عما كتبه **ر.د .لينغ** في كتابه (**سياسة التجربة**) فيما يتعلق بهذه الفكرة عندما قال: "إن تجربتك لي خفية عني، وتجربتي لك خفية عنك، فلا يمكن أن أجرب تجربتك ، كما أنك لا يمكن أن تجرب تجربتي فكلانا خفيان، وكل الناس خفيون عن بعضهم البعض، إن التجربة هي خفاء الإنسان عن الإنسان."[3] ففي عملية التواصل لابد من وجود إبهام بين المرسل والمتلقي هو الذي يحرك الحوارية بينهما ولعل غياب التحديد الكامل للمعنى هو

[1]- محمد الماكري : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراني) ، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ط1،1991م ، ص:252.

[2]- الإبهام في شعر الحداثة ، رقم : 279 ، ص : 355.

[3]- حميد الحمداني : القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، (الدار البيضاء) ، ط1، 2003م ، ص : 53.

الذي يسمح باستمرار قراءة النصوص ، لذلك ارتبط الأدب في غالب الأحيان بالغموض، الذي يولد فراغا يعمل القراء على ملئه حسب اختلافهم في الإدراك والتأويل إنطلاقا من أن دلالات النصوص تكون مقترحة ، يعمل المتلقي من خلالها على إحضار الإحتمالات الممكنة والأخرى المنفية ، وهو ما أسماه **إيزر** في فعل القراءة بلعبة الظلام .

يصبح النص في مفهوم **إيزر** هيكلا يقوم القارئ بملئه حسب الثقافة التي يوفرها له عصره أو حسب ميوله ورغباته، وهي عناصر تشكل أفق التوقع أو الانتظار الذي يفقد فاعليته ما لم يوجد الفراغ، الذي لا قيمة له هو الآخر دون الأفق ولحظة الإلتقاء بينهما هي لحظة التفاعل .

قد يختلف الأفق عند القارئ الواحد في النص الواحد وما هذا إلا دليل على أن القراءة بالنسبة لهذا النص نشطة ومنتجة تجاوزت الدلالات المعلنة إلى إنتاج معرفة النص وهذا التحول إذا مارسه القارئ بوعي فإنه دليل على المشروعية التاريخية للنص ، وتميزا عن القراء التاريخيين لنص محدد عبر مراحل معينة لأن " القراءة المنتجة والنشطة هي القراءة التي تؤسس تاريخيتها ولا تذوب في القراءات السابقة عليها أو المتزامنة معها. إن تاريخية الأدب لا تعني تاريخ إنجازها أو الظروف المحيطة بهذه العملية، ولكنها تعني خصوصيات هذه القراءة أي مجموع الإضافات أو أنواع الحذف أو التحويلات مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص العيني الواحد."[1] أي أن القراءة النشطة هي التي تستعين بالقراءات السابقة وتأخذ منها دون أن تذوب فيها لتضفي على النص قراءة جديدة تمنحه خصوصية بما يميزه به القارئ من إضافات .

[1]- حسن خمري : نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي ، مجلة العلوم الإنسانية عدد: 12 ، 1999م ، ص: 176.

إن القراءة عند اقتحامها صلب النص تقدم التأويل ليفتح لها طرق النص "فالقراءة تأويل مستمر يقتحم النص من أول حرف، إذ هو الذي يعطي للتلقي وجهته وكثافته ويحدد مقاصده."[1] فالتأويل أولى مراحل القراءة، يلازمها من البداية إلى النهاية ويساعد في عملية التلقي .

لذلك كان الإهتمام كبيرا في نظرية التلقي بفعل القراءة وبالتالي بالقارئ ، فلا يمكن لأحدهما أن يوجد ويتحقق دون الآخر، ومن هذا التواصل بين القارئ وفعل القراءة لم يعد معنى النص إنجازا للمؤلف "بل صار نتاجا أو خلقا يقوم به القارئ وقد ازدهر هذا الإتجاه الذي يستند إلى فاعلية القراءة... ولا شك أن هذا الإتجاه قد جعل من نشاط القارئ مولدا لعدد كبير من الدلالات والمعاني."[2] لأنه محرك عملية القراءة وصاحب الفضل الأكبر في توليد المعاني من خلال استقباله للنصوص "فالاستقبال مشروط بالاستجابة ، والاستجابة في ذاتها شكل من أشكال الأخذ والرد."[3] وهذه عودة إلى جدلية السؤال والجواب،إذ القارئ يسأل والنص يجيب وهذه بداية الإستجابة .

لأن المستقبل لا يتلقى إلا ما يتناسب مع ما يمليه عليه عقله ويتوافق مع ميوله ومعتقداته .

وفي هذا الإطار يبقي **إيزر** تطور العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقيه بالإعتماد على منطق السؤال والجواب غاية جمالية التلقي، فهو يعتبره محرك عملية التفاعل بين النص

[1]- حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي ، إتحاد كتاب العرب ، د.ط ، 2000م ، ص : 51.

[2]- علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي (دراسة نقدية) ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2002م ص : 65.

[3]- أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات) ، ص : 103.

والقارئ لأن " التعاطي مع النص هو دائما منفعل وفاعل في آن واحد، فلا يمكن للقارئ إنطاق نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم والحياة..."[1] وهذه إشارة إلى أهمية التفاعل ودور أفق التوقع في هذه العملية لأنه يساهم في إعادة إنتاج المعنى .

ومما لا شك فيه أن كل محاولات القارئ من أجل إعادة البناء هذه، من خلال استعانته بأفق توقعه وسعيه لتحقيق التفاعل مع النص إنما تهدف إلى خلق جمالية فيه يصنعها المتلقي، إضافة إلى الجمالية التي يتوفر عليها النص أصلا " فكل خطاب أدبي رفيع لا يمكن إلا أن يتوفر على درجة من الشاعرية التي تضفي عليه جمالا ورونقا... "[2] ولعل هذه الشاعرية هي التي تحرك القارئ وتداعب عواطفه ليستمر في عملية القراءة .

[1]– هانس روبرث ياوس : جمالية التلقي ، ترجمة : رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، 2004م ص : 135.

[2]– عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية ، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 2000م ، ص : 92.

الفصل الثاني : النص الغائب وفائض المعنى في الشعر العربي المعاصر

تطور الشعر العربي الحديث

أ- النص الغائب وفائض المعنى في الشعر العربي المعاصر:

ب- النص الغائب عند جوليا كرستيفا

ج- المعنى بين الحضور والغياب :

د- جمالية الغياب

تطور الشعر العربي الحديث

لا أحد يجادل فيما قدمه النص العربي للإنسانية باعتباره " نسيج أنيق من الألفاظ الصامتة تحتمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة سحرية ، أو كتابة كأنها السحر."[1] حيث تنوعت إسهاماته في مجالات الشعر والنثر ، والإبداع العربي غني وخصب استطاع أن يحافظ على أصالته عبر الزمن ، وسار الشعر العربي على نفس خطاه محافظا على شكله ووزنه وقافيته ، أين اعتبر إسقاط إحدى هذه القواعد تمردا وخروجا عن المألوف ، الأمر الذي جعل الشعر يتربع على مملكة الأدب وبات الأكثر شيوعا وبروزا منذ العهد الجاهلي إلى العصر الحديث.

وبما أن المجتمعات العربية إتصلت منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر بأوربا ، فإن الحياة قد تغيرت بها في مختلف الميادين : السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية وكان لا بد لهذا التغيير أن يقتضي تغييرا في الرؤى لدى الناس ومنهم الشعراء.

وقد كان الشعر الحر الطليق أو vers - libres بالفرنسية و free – verse بالإنجليزية " هو آخر ما وصل إليه الإرتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين."[2] فقد أطلق **شكسبير** الشعر الإنجليزي من قيود القافية وكان **وولت ويتمان** (walt - whitman) الأمريكي الرائد في هذه الطريقة حيث أطلق الشعر من قيود العروض.

وفي الوطن العربي ظهرت محاولات في هذا الإتجاه دعت إلى التخلص من سلطة القديم ونبذ الصنعة والتقليد مما يشجع فكرة **الشعر المنثور** ، الذي ظهر في أعمال عدد

[1]– عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، دار هومة للنشر والتوزيع . الجزائر . د.ط ، 2007م ، ص :47.

[2]– هاشم ياغي : الشعر الحديث بين النظر والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 1981م ، ص :18.

من الشعراء ، كما هو الشأن في قصيدة **السياب** " **هل كان حبا** " التي قالها سنة 1946 وديوان **نازك الملائكة** " **شظايا ورماد** " الذي أصدرته سنة 1949، وما هذا إلا دليل على أن التطور في الشعر العربي الحديث لم يكن من صنيع فرد أو اثنين بل هو وليد تيار عام اقتضته عوامل التغير في مسيرة المجتمعات العربية في العصر الحديث . وهو ما يؤكده **السياب** و **نازك الملائكة** و**عبد الوهاب البياتي** و**جبرا إبراهيم جبرا** وغيرهم من الشعراء، فمنذ حركة البعث والشعر العربي يعمل جاهدا على تطوير بنياته التعبيرية سواءا على صعيد المادة أو المحتوى إلى أواخر الأربعينيات حيث يتحقق التطور النوعي مع ظهور ما يعرف بالشعر الحر ، ومنذ ذلك الحين وهو يتطور إلى أواخر الستينات حيث ظل الشكل التعبيري الرائد ."[1] ويبدو ذلك في كونه لم يرتبط بعاصمة ثقافية معينة (مصر، العراق ، بيروت...) بل تعددت التجارب في مختلف البلاد العربية .

ولأن الشعر وليد أحداث الحياة ، كان لا بد للشعراء أن يواكبوا العصر الذي يعيشون فيه حتى يؤدي الشعر رسالته المرجوة، غير أن الغيرة على اللغة والحرص على التقاليد الشعرية أثار عددا كبيرا من الأفراد ضد هذا الإتجاه ، فلا ضرورة لديهم من منح اللغة آفاقا جديدة ، هذه اللغة التي إن لم تساير العصر ماتت ، فالأديب أو الشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة مادام يمدها بمعاني جديدة لم تكن لها وأثناء هذه العملية قد يضطر إلى خرق قاعدة معينة يدفعه في ذلك حسه الفني ، وهو إلى جانب ذلك سيكون عليه استعمال ألفاظ جديدة غير تلك المستعملة " فكلما كان التلقي بين الذهن واللفظ على درجة عالية من الوضوح والإدراك كان ما تشتمله الألفاظ وما تحتويه من معان أوقع في

[1] – سعيد يقطين : آفاق نقد عربي معاصر ، دار الفكر المعاصر (دمشق ، بيروت) ط1 ، 2003م ، ص : 44 .

نفس القارئ وعلى قدر ما تحمله اللغة من إشعاع يكون وضوح التعبير."[1] وهذه بداية أسلوب جديد يحرر الشاعر من قيود القواعد ، والقارئ من ملل الصور المألوفة والأصوات المتكررة التي ابتكرها واحد حسب ما يناسب زمانه واتخذها آخر من بعده سنّة سار على دربها وطبق قواعدها فمنذ آلاف السنين والشعراء يتبعون نفس الطريق القديم ويصفون انفعالاتهم بنفس الأسلوب، حيث لم تتغير الأوزان ولا القوافي وحتى المعاني أحيانا " وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل. "[2] فالتجديد إذن تجربة يجب خوضها .

غير أن هذه التجربة لم تكن سهلة ، لا على الشاعر المعاصر ولا على القارئ ، فالشاعر كان محصورا بين التراث الذي يستلهم منه في كثير من الأحيان وبين روح العصر الذي يعيش فيه وهو مطالب بالتعبير عنه، وبما أن التراث منح درجة القداسة طيلة عهود، فإن التجديد في بداياته خلق هوة كبيرة بين الشاعر والمتلقي وجعل بعض التجارب الشعرية تتسم بالرداءة .

وفي هذا الصدد تقول **خالدة سعيد**: "لا بد من إنصاف الجمهور فنعترف أن كثرة الشعر المزعوم حديثا، واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الأفكار، وحمّل الشعر الحديث وزرا كبيرا بالإضافة إلى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعدا بها عن التراث الشعري العربي،

[1]- عز الدين منصور : دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر مؤسسة المعارف ، بيروت ، ط1، 1985م ، ص: 70.

[2]- نازك الملائكة : مقدمة ديوان شظايا ورماد ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت، ط2 ، 1979م ، ص :08.

مخلفا بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة."[1] باعتبار الجمهور طرفا أساسيا ومهما في عملية الإبداع .

فالشاعر لا يكتب القصيدة ليقرأها، إنما يبدع لجمهور قارئ يتلقى العمل الأدبي ويحكم عليه، وهو أثناء عملية الكتابة يدرك أهمية هذا الجمهور من خلال " عملية القراءة التي يقوم بها الأفراد ويفترض في ذلك أن التقاء النص مع القارئ هو الذي يمنح النص الحياة."[2] لذلك ركزت الدراسات على العلاقة التفاعلية بينهما. وهو ما تجسد في جمالية التلقي التي جعلت القارئ عنصرا فعالا في تنشيط النص وتشكيل الظاهرة الأدبية.

أ- النص الغائب وفائض المعنى في الشعر العربي المعاصر:

إن فكرة **النص الغائب** مصطلح نقدي ارتبط بعدد من الأسماء النقدية في الفكر الغربي الحديث ، غير أنه من الصعب نسبه هذا المصطلح كفكرة نقدية إلى ثقافة معينة فقد بحث في هذه القضية بلاغيون ونقاد وفلاسفة ولغويون قدامى قبل أن تتبلور بشكلها الحالي في مفهوم **النص الغائب** والذي نصل إليه من خلال **النص الحاضر** بين أيدينا بمساعدة ألفاظه التي تقودنا إلى دلالات النص المقروء الصريحة أو ما يعرف في النقد المعاصر **بالمقول** والأخرى غير الصريحة أو **اللامقول** وهي الدلالات والمعاني الخفية في أي نص، والتي تتطلب من المتلقي جهدا للوصول إليها باعتبار النص الأدبي "نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية ، يعيش في حضور صاحبه وفي غيابه ، لكونه كائنا عضويا تفاعلت

[1]- عثمان حشلاف : التراث والتجديد في شعر السياب ، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر- د.ط ، د.ت ص : 13.

[2]- ماجدة ياسين جعافرة : التناص والتلقي ، دراسات في الشعر العباسي ، جامعة اليرموك ، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، ط1 ، د.ت ، ص : 58.

في صنعه عوامل عدة قبل إبداعه ، ويكتسب قيمته الفنية من خلال قدرته على الإيحاء والتأويل والإنزياح. "[1] وهذا هو دور المتلقي .

هذا الأخير الذي يجب أن تتوفر فيه شروط حتى يكشف عن مكامن النص " ففي مثل هذه القراءة يحتاج القارئ بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة ، إلى الكفاءة الأدبية التي تلعب دورا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية والتيمات الأدبية وأساطير المجتمع حتى يستطيع إكمال الثغرات أو التكثيفات في النص أو يقوم بإتمام النص وإكماله وفقا للنموذج المفترض ."[2] فإذن التميز شرط لا بد منه لدخول القارئ بنية النص العميقة والكشف عما لم يشأ الكاتب قوله . وعليه يمكننا القول أن **النص الغائب** هو نقطة التقاء المؤلف بالمتلقي ، الأول حين يبدع والثاني حين يصل إلى المعنى الخفي ، لأن المؤلف المتميز يكتب نصا متميزا ، هذا الأخير يحتاج هو الآخر إلى قارئ متميز تستفزه لغة النص المكتوب بما فيها من حقيقة ومجاز ، ولعل المجاز له بالغ الأثر في تحريك فضول المتلقي ودفعه إلى التفاعل مع النص، حيث يرى **عبد القاهر الجرجاني** "أن عنصر الجدة في التصوير الإشعاري ينقله النسيج اللغوي ، ويكشف عن كنهه وماهيته، لأنه يولد طاقات هائلة في اللغة ليبتز عطاءها ويخلق علاقات جديدة بين مفرداتها وتراكيبها لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل."[3] فاللاتماثل يجعل المعنى أكثر قربا من القارئ ، لذلك

---

[1]- السعيد بوسقطة : شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية والتواصل دراسات في اللغة والأدب ، جامعة عنابة – الجزائر– عدد8 ، جوان 2001م ، ص : 216 – 217 .

[2]- بسام قطوس : استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) ، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد (الأردن)، د.ط ، 1998م ص : 58.

[3]- عز الدين منصور : دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر مؤسسة المعارف، بيروت ، ط1 ، 1985م ، ص : 67.

نجد عددا كبيرا من الشعراء يعتمدون مثلا على الجمع بين النقيضين أو استعمال أساليب لم يألفها القارئ ، وهو ما أبدع فيه **نزار قباني** حين قال :

– طباعي أعاصير ... وعاطفتي سيل .[1]

وإذا عدنا إلى هذه الصورة الشعرية، نجد أن الشاعر استعمل المألوف حيث جمع بين الطباع والأعاصير، لأن طبع الإنسان قد تسوده موجة كبيرة من السخط والغضب وهو ما جعله يربطها بالأعاصير وهو أمر طبيعي، في حين ما هو غير طبيعي ولا مألوف هو أن يجمع الشاعر بين الحب والرقة بما ترمز له العاطفة وبين الموت والدمار وهو ما يرمز له السيل.

ورغم هذا التناقض إلا أن الصورة الشعرية هنا جعلت المعنى أرسخ في الذهن حين خاطب فينا الروح والإحساس والخيال معا. "ولذلك يحاول الشاعر الحديث أن يجعل الشعر خصبا غنيا. ويحمله أقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري ويقدم لنا التجربة بكل ما فيها من تراكب وتعقيد ، وقد يجيئه الوحي الشعري على شكل تدفقات عارمة تحطم طريقته في التفكير ، وترفض أن تخضع للقوالب المألوفة ."[2] فلم يعد المؤلف مجبرا على إتباع أي أحد ما دام قادرا على الإبداع والتأثير فيمن يقرؤون له .

[1]– نزار قباني : ديوان قالت لي السمراء ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ج1 ، ط10 ، 1979م ، ص : 60.

[2]– إحسان عباس : فن الشعر ، دار صادر ، بيروت ، دار الشروق . عمان . ط1 ، 1996م ، ص : 95.

ومما لا شك فيه أن البعد ألتأثيري يعكس تميز المبدع وقدرته على التلاعب بالألفاظ، مما يعطي المعنى خصوبة تسمح للفظة الواحدة بأن تحمل دلالات كبيرة ومفتوحة أين يتم صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى آخر يحتمله."[1]

أي معنى غائب غير الذي بين أيدينا ، هذا المعنى الذي يعمل المتلقي على الوصول إليه لما يحدثه النص في نفسه من وقع أو أثر وهذا الأثر هو ما يسمى بالجمالية ، وهي تقوم على بعدين : تعبيري وتأثيري . يرتبط الأول بالأسلوب المنتقى من طرف المؤلف بغية التعبير عن الفكرة المراد إيصالها أما البعد الثاني فيرتبط بالأثر أو الجمالية ويتعلق بالقارئ لهذا فإن :" معيار تحقق قدرة القارئ lecteur ووصولها إلى ذروتها في التلقي الجمالي هو مكافأة المتلقي للنص المبدع."[2] حيث يعتبر القارئ صاحب الفضل الأول في إيجاد النص الغائب واكتشاف المعاني الكامنة في العمل الأدبي وذلك بمساعدة الدلالات المتدفقة والمعاني الفائضة التي اكتسبها هذا القارئ من خلال اطلاعه على نصوص أخرى غير النص الذي هو بصدد قراءته.

ب- النص الغائب عند جوليا كرستيفا :

لقد سبقت الإشارة إلى أن النص الغائب مصطلح نقدي جديد ظهر في ظل الإتجاهات النقدية الجديدة ويشير إلى أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى . وانطلاقا من هذا التعريف يمكننا القول أن النص الغائب عند **كرستيفا** هو مكون النص

[1]- محمود يعقوبي : أصول الخطاب الفلسفي (محاولة في المنهجية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د.ط 1995م ص : 45.

[2]- سامي إسماعيل : جمالية التلقي ، دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2002م ، ص : 24.

الماثل وهو ذلك النص الذي يستحضره المؤلف أثناء عملية الكتابة ، إذ مهما كان النص جديدا فإنه لا ينشأ من عدم ، لأنه يمثل عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص ، ففي " فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه ."[1] وهو ما تراه **جوليا كرستيفا**. فالنص لوحة فسيفسائية من الإقتباسات يتسرب من نصوص أخرى سبقته.

أما من جهة أخرى ، فإن النص الغائب هو ذلك النص الذي يتعب القارئ في البحث عنه، بعدما يدرك أن العمل الأدبي الذي بين يديه كان من المفروض أن يقول شيئا ولظروف وأسباب معينة لم يقله ، وأن معاني النص الظاهرة إنما تخفي وراءها أخرى كامنة تبحث عمن يكشف عنها وهذه هي مهمة القارئ ، فالنص الغائب إذن هو النص المفقود الذي تعمل الرموز والإيحاءات على كشفه عبر علاقات متموجة ينبثق من خلالها الأثر الذي ليس هو الشيء وإنما ينطبع فيها هو خارج الشيء ولا يجتمع الأثر والشيء معا "وحوافر الخيل قيمتها في غياب الأخيل، أما إذا حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها."[2] لذلك لا بد من اختفاء معاني الكلمات بين الأسطر التي تتطلب الوصول إليها ذلك الدفق الدلالي للقارئ والذي اكتسبه من اطلاعه على نصوص سابقة يستحضرها أثناء القراءة وهي التي تساعده على الغوص في مكامن النص والوصول إلى ما لم يستطع المؤلف ربما قوله صراحة .

[1]- محمد عزام : النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) ، ص : 20.

[2]- عبد الله الغذامي : الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريعية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ودراسة تطبيقية ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط1،1985م ، ص : 286.

وبما أن الكتابة والقراءة فعلان متلازمان " إذ كل فعل كتابي يستدعي فعلا قرائيا كما أن كل فعل قرائي يفترض وجود نص كتابي مثبت ."[1] فإن المؤلف وهو يكتب يدرك أن نصه سيجد في مكان ما قارئا يدرك معانيه ، الظاهرة منها والخفية .

وإذا تحدثنا عن هذه المعاني التي تتأرجح بين الحضور والغياب وبين الوجود والنقص، وجب علينا الإشارة إلى فكرة المعنى ومعنى المعنى التي تحدث عنها **عبد القاهر الجرجاني** أثناء حديثه عن عملية النظم التي يقول بشأنها : " تقول المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى : المفهوم من ظاهر اللفظ والذي نصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تغفل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر."[2] فالمعنى يمثل حالة الحضور في حين يمثل معنى المعنى حالة الغياب التي تبقى مهمة الكشف عنها متعلقة بالقارئ ، إذ لا يجب على القراءة أن تكتفي بالمعنى العميق فـ " خلال القراءة نحاول أن نبعد أي مشاغل تلهينا عن التركيز وهذا الابتعاد عن العالم الحقيقي إلى عالم منفصل يتحقق في مساحته استيعاب وعي النص ذاته."[3] أي أن القراءة تتطلب من القارئ يقظة وتفرغا كاملين، فإلى جانب الكفاءة اللغوية على المتلقي أن يكتسب كفاءة أدبية تمكنه من إكمال ثغرات النص وعدم الإكتفاء بالمقول، إنما البحث عن المسكوت عنه أو المعاني الغائبة في النص وذلك باستحضار أفق توقعه ومعانيه المتدفقة الفائضة التي أكسبته إياها معاشرته لنصوص كثيرة.

[1] – منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ط1 ، 2002م ، ص : 129.

[2] – بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية ، ط1 ، 2006م ص : 171.

[3] – لمياء باعشن : نظريات قراءة النص ، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ،ع39 ، 2001م ص : 112.

*** ريتا والبندقية ***

- بين ريتا وعيوني ..... بندقية

- والذي يعرف ريتا ، ينحني

- ويصلي

- لإله في عيون عسلية ؟

- ..... وأنا قبلت ريتا

- عندما كانت صغيرة

- وأنا أذكر كيف التصقت

- بي ، وغطَت ساعدي أحلى ضفيرة .

- وأنا أذكر ريتا

- مثلما يذكر عصفور غديره .

- آهَ ... ريتا .

- بيننا مليون عصفور وصورة

- ومواعيد كثيرة .

- أطلقت نار عليها ..... بندقية .

– إسم ريتا كان عيدا في فمي

– جسم ريتا كان عرسا في دمي

– وأنا ضعت بريتا ... سنتين .

– وهي نائمة فوق زندي سنتين .

– وتعاهدنا على أجمل كأس واحترقنا .

– في نبيذ الشفتين .

– وولدنا مرتين ؟

– آه ... ريتا

– أي شيء ردّ عن عينيك عينيّ .

– سوى إغفاءتين

– وغيوم عسلية

– قبل هذي البندقية ؟

– كان يا مكان

– يا صمت العشية

– قمري هاجر في الصبح بعيدا

– في العيون العسلية

– والمدينة

– كنست كلّ المغنين ، وريتا

– بين ريتا وعيوني ... بندقية . [1]

على ضوء الحديث عن الحضور والغياب في العمل الأدبي سأحاول قراءة قصيدة **"ريتا والبندقية" لمحمود درويش** للوصول إلى النص الغائب ، وهو النص الذي لم يذكره نص درويش صراحة إنما تضمّنه ، وهو أيضا تلك الرموز والدّلالات التي تستنبط من النص الحاضر من قبل القارئ، إذ أن : "العلاقة الجدلية بين القارئ والنص تقوم على تنوّع النص من جهة وتنوع أحوال القارئ من جهة أخرى." [2] أي على التكامل بين الأول من حيث الغنى والثاني من حيث كثرة الخبرات والمؤهلات مع توظيف أفق القارئ بغية ملء فراغات النص ، وهذا ما نقصد به فائض المعنى .

فإذا أراد قارئ قصيدة "**ريتا والبندقية** " مثلا أن يصل إلى المسكوت عنه فيها ، وجب عليه استحضار القصائد القريبة منها والتي مرت به أثناء قراءاته السابقة ، ولعل **"شتاء ريتا الطويل"** هي الأقرب إلى **"ريتا والبندقية"** من حيث المعاني، فهي تتحدث عن المرأة ذاتها وعن الموضوع نفسه.

[1]– محمود درويش : المجلد الأول ، ديوان آخر الليل (1967م) ، دار العودة، بيروت ، ط14 ، 1994م ، ص : 112.

[2]– نصر حامد أبو زيد : فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي) ، المركز الثقافي العربي . جدة . ط4، 1998م ، ص : 291.

وإذا قرأنا هذه القصيدة يستوقفنا أوّل الأمر عنوانها ، فهو يجمع بين الأنوثة والنعومة التي تمثلها ريتا والأمان الذي تمثله المرأة وبين العنف والحرب واللاإستقرار الذي تمثله البندقية، فالشاعر هنا جمع بين نقيضين، ولعلّه تعمد ذلك لأن العنوان: "هو مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدلّ عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكّلي ولتجذب جمهوره المستهدف."[1] فالعنوان هو العتبة التي يجب أن نتخطاها حتى نلج النص وهو الذي يعطينا تصوّرا أوليا عن المحتوى المراد قراءته .

قصيدة درويش (**ريتا والبندقية**) تبدأ بعبارة غريبة نوعا ما تجذب إليها انتباه أي قارئ، وهي قول الشاعر :

– بين ريتا وعيوني... بندقية .

ونحن لأول وهلة نتصوّر البندقية التي تقف بين ريتا وعيون الشاعر ، إلاّ أن النقاط بين عيوني وبندقية ترسم بياضا في العبارة نحاول ملأه فنقول :

– بين ريتا وعيوني التي تراها بندقية .

وبما أن حجم البندقية ليس بالضخامة التي يمكنها أن تحجب رؤية درويش لريتا ، فالأكيد أن في العبارة معنى غائب سكت عنه الشاعر ، ورمز إليه بريتا والبندقية " فالشعر بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله."[2] لأنها لغة إشارة وعلى القارئ أن يفهمها،

[1]– رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي) ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء بيروت د.ط ، 1998م، ص : 115.

[2]– محمد العيد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ط1 ، 1996م ، ص : 124.

هذا القارئ المتميز والمطلع الذي يدرك بمعارفه المتراكمة أن ريتا هذه هي المرأة نفسها التي تحدث عنها درويش في قصيدته (**شتاء طويل**) ، وهي تلك اليهودية التي حاولت إغراءه وإبعاده عن وطنه ، ولأن محمود فلسطيني مخلص رفض الخضوع إليها وانتصر على غريزته الجنسية التي تجعل الرجل ضعيفا أمام المرأة.

ويواصل الشاعر حديثه عن ريتا ، المرأة التي ينحني ويصلي كل من يعرفها ، لكن لماذا ينحني ويصلي يا ترى ؟

هذا ما نعرفه في قوله :

لإله في العيون العسلية .

فعينا ريتا إذن عسليتين آسرتين ، جعلتا محمود يسمو بصاحبتهما إلى درجة الإله .

فأي مكانة لهذه المرأة لديه ؟ وماذا تعني له ؟

الجواب يأتينا على لسان درويش حين يقول :

– ... وأنا قبّلت ريتا

– عندما كانت صغيرة .

– وأنا أذكر كيف التصقت

– بي ، وغطّت ساعدي أحلى ضفيرة .

– وأنا أذكر ريتا

– مثلما يذكر عصفور غديره .

هو زمن طويل إذن يجمع بين ريتا ومحمود ، منذ أن كانت هذه الفتاة طفلة تمشي بضفائر، وكان الشاعر يقبّلها ويلاعبها، وهو الأمر الذي يذكره جيّدا، تماما كذلك العصفور الذي لا يمكنه أن ينسى غديره الذي يسقيه الماء وكأنّ الشاعر أراد أن يخبرنا بأن علاقته بريتا ليست حديثة العهد ، إنما هي قديمة وطويلة ، وقد كان الشعر وسيلته في ذلك "فالخطاب المكتوب إنما هو شكل من الأشكال ، وجزء لا يتجزأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جدا."[1] فهو يناقش جميع المواضيع .

وما صورة العصفور والغدير هنا إلاّ تأكيد على عمق العلاقة بين الشاعر وريتا "إذا شئنا أن نفهم قيمة العمل من أن نرى كيف يعمل الفنان طول ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية التي توحي بها المادة الحسية وتنوعها."[2] فالصورة تعمل على تبيان حقيقة النص ومعناه لأنها تفتح للقارئ أفق التخيل وبالتالي استيعاب الموقف .

وبعد حديث درويش عن ريتا وذكرياته معها وهي طفلة صغيرة بضفائرها ، يعود هذه المرة ويتحدث عنها وهي شابة يافعة تجمع بينه وبينها صور ومواعيد ، يقول :

– آه ... ريتا

– بيننا مليون عصفور وصورة

[1] – رابح بوحوش : الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار عنابة ، د.ط، د.ت ، ص : 85.

[2] – وحيد صبحي كبابة : الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1999م ، ص : 69.

– ومواعيد كثيرة

– أطلقت نار عليها.... بندقية

وكأنّ الشاعر العاشق يعيش صراعا داخليا باستعماله لـ آه وهي إسم فعل مضارع بمعنى أتألمّ وأتوجّع ، فبعد استحضاره لذكرياته معها يعود للحديث مع حبيبته عمّا يحسّه من ألم، فهو إذن يناجيها موظفا في بداية كلامه ضمير المخاطب (أنت ، ريتا) ، وهذا الإستعمال لضمير المخاطب " يجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي اللغة آداتها."[1] وهو بهذا التوظيف يحيل على الذات داخل منولوج داخلي يعكس صراعا داخليا يعبّر عن رفض، إذ أن الحديث عن الآخر حديث عن ذات الشاعر ومعاناته .

لكن ، عن أي رفض يتحدث درويش ؟

هو رفض لواقع يعيشه ويحتّم عليه أن يفارق المرأة التي يحبها. لا لشيء إلا لأن بينهما حواجز كثيرة تجعل بقاءهما معا أمرا مستحيلا .

فمحمود فلسطيني وريتا إسرائيلية ، وهو مسلم ، وهي يهودية فحتى وإن تركنا الديانة جانبا، يبقى الصراع الأزلي بين الظلم وصاحب الحق ، وبين المعتدي وصاحب الأرض .

الأول في محاولته امتلاك ما ليس له والثاني في إصراره على استرجاع ما سلب منه ، وتنفيذ أمر ربّه من فوق سبع سماوات حين أمره بالجهاد في قوله تعالى :" وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ..."[2]

[1]– عبد الناصر هلال : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، د.ط 2006م ، ص : 117.

[2]– سورة الأنفال (الآية 60).

وأمام كل هذه الإشارات إلى عمق الهوّة بين درويش وريتا وجب علينا التوقف طويلا أمام كلمة (بندقية) التي كرّرها الشاعر والتي تقف حاجزا بينه وبين حبيبته ، فكيف له أن يحبّ امرأة سلب أهلها أرضه ويحمل أهله البندقية لاسترجاع هذه الأرض المسلوبة .

فلا يمكن أبدا للدم الفلسطيني أن يختلط بالدم اليهودي .

ووقوفا عند هذه الفكرة يمكن أن نقول أن قصيدة (**ريتا والبندقية**) إنما تحمل بين طيّاتها نصّا غائبا يكمن بين الأسطر وينكشف بمساعدة العبارات الموظفة في النص التي تستفز القارئ وتجعله يستحضر دلالاته المتراكمة ومعانيه الفائضة " فالنص يخلق سياقه الخاص به."[1] لأن التلاحم بين الكلمات يشكل معنى تحمله المفردات فهي تتخذ من سياق النص معناها .

فما هو النص الغائب في قصيدة (**ريتا والبندقية**) ؟

أكيد أنه الصراع بين الحبّ والحرب، ذلك الذي يجعل الحبّ لعنة ، ونقمة بدل نعمة، مادام الشاعر لا يستطيع أن يخرس البنادق ويوقف الحرب ، فأصبحت ريتا جزءا من الماضي ، وبقي محمود مواطنا فلسطينيا قبل كل شيء إذ "بوسعك أن لا تكون شاعرا ولكن يجب أن تكون مواطنا."[2] فالشعور بالإنتماء جعل قلب محمود لا يتسع إلاّ لحبّ

[1]- محمد مفتاح : تحليل الخطاب (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء ، ط3 1998م ، ص:98.

[2]- جلال فاروق الشريف : الشعر العربي الحديث (الأصول الطبقية والتاريخية) إتحاد كتاب العرب ، سوريا د.ط ، 1976م ، ص : 91.

امرأة واحدة تدعى (فلسطين) ، وهي الأم والأخت والحبيبة ، وهي كل ما تعنيه المرأة للرجل من هدوء وسكينة واطمئنان .

ويواصل العاشق حديثه عن ريتا ، لكن هذه المرة بطريقة تختلف عن تلك التي تحدث بها في بداية القصيدة :

- إسم ريتا كان عيدا في فمي
- جسم ريتا كان عرسا في دمي
- وأنا ضعت بريتا ..... سنتين .
- وهي نائمة فوق زندي سنتين .
- وتعاهدنا على أجمل كأس واحترقنا .
- في نبيذ الشفتين .
- وولدنا مرتين ؟
- آه ..... ريتا
- أي شيء ردّ عن عينيك عينيّ .
- سوى إغفاءتين
- وغيوم عسلية
- قبل هذي البندقية ؟

إذا كان " النص له ميزاته التي تجعل القارئ يعيش دهشته إزاء النص الذي هو مركب يحيلنا على معنى أدبي ، ومن ثمّ يفرض علينا البحث عن نوع من المؤشرات الأسلوبية التي تمتلك القدرة على دفع القارئ إلى التسآؤل."[1] فإن أهم سؤال يتبادر إلى أذهاننا هو :

كيف لعاشق أن يتخلىّ عن حبيبته وهي التي كانت عنده في مرتبة الإله، وأصبح تلفظه لاسمها يصنع في قلبه بهجة تضاهي بهجة العيد ، حتى بات مدمنا على هذا الجسد .

وهنا يبدأ الحديث عن تفاصيل هذه العلاقة التي دامت سنتين والتي لم تكن بريئة فقد جمعت الجسدين وكانت علاقة إغراء وجري وراء الشهوات، ضاع فيها درويش سنتين كاملتين وكأنه كان مغيّب العقل غير مدرك لما يحدث من حوله ، ولا مبال بأحد غير (ريتا) التي أغرته وجعلته لا يذكر حديثا غير حديث الجسد ولو كان ذلك لمدة قصيرة، وهو ما يؤكده بقوله: جسم ريتا ، ضعت بريتا، نامت فوق زندي، في نبيذ الشفتين ، وولدنا مرتين، والإنسان يولد مرة من بطن أمّه ، والأخرى حين يلتقي من يحبّه .

ويصرّ محمود على لهجة الألم والحسرة لفراق (ريتا) إذ يعود ويقول :

– آه ..... ريتا .

وهنا يكمن نوع من التناقض يرسمه موقف العاشق وهو يدرك استحالة استمراره مع حبيبته لظروف وأسباب ذكرت سابقا. ورغم ذلك يبقى متحسّرا على فراقها. فيدخل التناقض القارئ في جوّ من التوتر يزيد في جمالية تلقيه لهذا النص ويثري معانيه فيحدث

[1]– على ملاّحي : مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية ، مجلة اللغة والأدب ملتقى علم النص ، دار الحكمة الجزائر، ع14، 1999م ، ص : 16.

الوقع الجمالي "الذي وإن كان مثارا بواسطة النص فإنه يجد في القارئ قدرات العرض والإدراك لجعله يستقبل وجهات النظر المختلفة ."[1] فدور القارئ لا يستهان به في الوصول إلى النص الغائب .

أمام هذه الحواجز ، يتساءل العاشق عن الأمر الذي جعله لا يكترث لريتا حتى قبل أن تقف البندقية بينه وبينها ، وكأنه كان يدرك هذه الحواجز بينهما ، ويعرف أنهما إن استمرّا ستعكرّ صفاء علاقاتهما تماما كالغيوم التي تعكرّ صفاء الجوّ.

فما الذي كنا سنعرفه عن الحبّ والكراهية ، والمشاعر الأخلاقية وبوجه عام عن كل ما نسمّيه الذات ما لم يتم التعبير عن كل هذا في اللغة، والإفصاح عنه من خلال الأدب."[2] وتبقى هذه مهمّة المتلقي.

لقد انتهى الحب الذي جمع بين محمود وريتا، وها هو يحكيه لنا كحدث وقع في الماضي البعيد :

– كان يا مكان

– يا صمت العشية

– قمري هاجر في الصبح بعيدا

– في العيون العسلية

[1]– عبد العالي بوطيب : مفهوم التوقع الجمالي عند إيزر ، مجلة علامات في النقد النادي الثقافي العربي ، جدة مج14 ، ج53، 2004م ، ص : 215.

[2]– سعيد توفيق : في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ط1 ،2002م ، ص : 146.

– والمدينة

– كنست كلّ المغنين ، وريتا

– بين ريتا وعيوني .... بندقية .

إنه يتذكر فترة توهانه في عيون ريتا العسلية ، فترة الحبّ والضياع التي دامت سنتين، لكنه سرعان ما يذكر المدينة وأكيد أنها مدينة فلسطينية، وكأنه عاد إلى وعيه وانتبه إلى خطورة هذا الحبّ فالمدينة طردت كل المغنين وكذلك ريتا إذ أن المغنين هم الذين يصنعون بهجة المدينة، في حين تصنع ريتا بهجة قلب محمود، إلاّ أنه لا حاجة إليهم مادامت هذه المدينة لا تعرف الأمان ولا مكان للبهجة فيها، ولأن محمود مواطن قبل أن يكون فنانا لا نستطيع أن نمنعه من الكتابة حتى ولو استطعنا منعه من الكلام لأنه "ما من فنان قادر على أن يطوي سرّه إلى الأبد ، فإن صمتت شفاهه ثرثر بأطراف أصابعه."[1] ولا شك أن القضية الفلسطينية يعبّر بها محمود حقا عن ذاته .

لذلك نجده يكرّر باستمرار أن البندقية تقف دائما بينه وبين ريتا، إذ كلّما رآها مرت أمامه صور الآلاف من الشهداء وأبناء المنفى والمشرّدين، وكل ما فعله أهلها بأهله .

إستسلم محمود إذن لقضاء القدر ، ولا مفرّ من الفراق فلا شيء يجمع بين المغتصب والمغتصب .

أما وقد وصلنا إلى النص الغائب في قصيدة (**ريتا والبندقية**) يمكننا القول أن درويش إستعمل لغة بسيطة وأسلوبا سهلا لا يحتاج فهم معانيه إلى عناء ، وهذا ربما ما منحها

[1] – إسماعيل ملحم: التجربة الإبداعية (دراسة في سيكولوجية الإتصال والإبداع) إتحاد كتاب العرب، دمشق،2003م، ص:94.

خصوصية من نوع ما " فهو التمييز الذي يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية ، يتفرّد بها نص ما عن غيره."[1] هذه البساطة في الأسلوب لا تنفي غنا القصيدة بالمعاني وتنوعها بالدلالات ، ولولا ذلك لكان كلام درويش عاديا ولما أثار فينا الرغبة في معرفة المعاني الغائبة.

ولعل أهم شيء يحسب لجمالية التلقي أنها أعطت السلطة للقارئ وتخلّصت من سلطة الناقد، فأصبحت كلّ القراءات صحيحة وأصبح النص مفتوحا على الكثير من التأويلات، فهل تمكّن درويش من أن يوصل رسالته غير المباشرة إلى المتلقي؟ وهل نجح في الإشارة إلى خطورة إختلاط الدم الفلسطيني بالدم اليهودي؟

ج- المعنى بين الحضور والغياب :

يتوقف التلقي عند الدور الكبير والمهم للقارئ في عملية القراءة ذلك الذي يربط به الوصول إلى المعاني الغائبة في العمل الإبداعي أين " يكون النص رهينا في تحققه في تجربة القراءة بمدى تبلورها الفعلي."[2] وما هذه إلاّ إشارة إلى الدور المتميز للمتلقي بما يكسبه من معاني ودلالات شكلّت بفضل تراكمها زخما معرفيا ، أضحى رصيد القارئ وسلاحه في مواجهة أي نص يقع بين يديه .

ولأن الأثر الأدبي يحمل معنى ظاهرا يدركه العام والخاص وآخر خفي يتطلب من القارئ جهدا للوصول إليه، لا بدّ إذن من الأخذ والعطاء بين طرفي التلقي أي (النص

[1]- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية) ، دار الحداثة ، بيروت ط1 ، 1986م، ص : 246.

[2]- فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، إفريقيا الشرق . المغرب . د.ط ، 2003م ص : 18.

والقارئ) أثناء عملية القراءة وهذا ما يعرف بالتفاعل إذ أن: "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه."[1] لأنه يحقق التواصل ويخلق جمالية النص .

فالعلاقة بين النص والقارئ هي علاقة تكامل وتداخل وهي التي تسمح للقارئ بالغوص في مكامن النص الحاضر بحثا عن النص الغائب في جدلية للسؤال والجواب تكشف رغبة المتلقي في الفهم الذي يعني عند **غادامير** أن" نفهم شيئا ما كجواب"[2] وهذا الفهم هو الذي يمكننا من الإمساك بالمعنى وملامسة الدلالات التي تختلف من نص لآخر ومن قارئ لآخر كما نجدها تختلف لدى القارئ نفسه في النص ذاته وهذا ما يجعل كلّ القراءات صحيحة رغم اختلافها ولعلّ الإختلاف في تأويل العمل الأدبي ، يحسب للنص لا عليه ما دام يمنحه التنوع والثراء في المعاني "فالتأويل بحث وراء السطور عن معان جديدة لم تتضمنها القراءة الأولى."[3] ذلك أن قراءتنا الأولى تختلف عن باقي القراءات مادامت تجعلنا نكتشف معان أخرى غير التي اكتشفناها في بداية الأمر، حيث تتجدّد كلّما اصطدم القارئ بمعاني غير مألوفة تثير دهشته وتدفعه إلى التساؤل.

وكأنها تستفزه للكشف عنها ، وبهذا يبقى التأويل عملية متواصلة معطاءة دائمة الخصوبة تبدأ منذ اللحظات الأولى لاستيلاء القارئ على النص ، فبمجرّد دخوله المناطق المظلمة يتيح عرض العديد من التأويلات التي تجعله منشئا ثانيا للنص بما يضيفه له من

---

[1]- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص : 137.

[2]- هانز روبرت ياوس : علم التأويل الأدبي (حدوده ومهامه)، ترجمة : بسّام بركة مجلة الإنماء القومي ، لبنان ع3، 1988م ، ص : 59.

[3]- عبد الهادي عبد الرحمن : سلطة النص ، قراءات في توظيف النص الديني مؤسسة الإنتشار العربي ، سينا للنشر القاهرة ، ط1 ، 1998م ، ص : 341.

معان تكوّنت لديه نتيجة قراءات سابقة كثيرة ، ولعلّ ما يسمح بوفرة هذه الإحتمالات كون "التأويل ينطبق على الشعر... ومختلف أنواع الإبداعات التي يخترقها الغموض واللبس، وهو ما يستدعي الفعل التأويلي."[1] لأنه غني أكثر بعالم التخيل .

يمهّد اللاّمقول أو النص التحتي لعملية التأويل، أين يجعل من النص مجال بحث من قبل المتلقي ، فلا يكتفي بالمعنى الظاهر إنما يبحث عن معنى غائب إستدلّ عليه بمساعدة دلالات النص الحاضر الذي هو بصدد قراءته باعتباره يستثير دلالات القارئ ومعانيه الفائضة المتراكمة ويساعده على إخراج النص من جموده.

وعليه يمكننا القول أن القراءة والكتابة فعلان متلازمان لا يتحقق أحدهما إلاّ بوجود الآخر. فالقارئ هو الذي ينتج النص من جديد في حين يكسبه النص ثقته في نفسه وقدرة على الفهم وولوج عالم التأويل والتمكن من الوصول إلى كلّ ما هو خفي لم يصرّح به مباشرة في النص ليشعر بمتعة اكتشافه ، ويصبح وثيق الصلة به وكأنه لا يريد التوقف عن القراءة " فما إن تبدأ سيرورة المعنى يصبح من الصعب القول أن يتوقف تأويل ما."[2] في الوقت الذي تصبح فيه الدلالات مفتوحة على أخرى .

لا يمكننا الحديث عن التأويل وعن التدفق الدلالي دون أن نتحدث عن أفق القارئ، هذا الذي يستدعيه النص ويفتح له الباب على مصراعيه للكشف عن مكامنه ، فهو الذي يتتبع خطاه ويضبط مسيرته أثناء عمليتي الفهم والتأويل الذي هو " نوع من الخضوع للأمر

[1]- إبراهيم القادر بوتشيش : النص التاريخي بين الدلالة التقريبية والهرمنيوطيقا مجلة علامات ، منتقى برينتر مكناس ، ع16 ، 2001م ، ص : 32.

[2]-Umberto-Eco: Sémiotique 'Philosophie du langag ' Traduit de l'italien par nyreem bouzaher édition presse universitaires de France . 1998 . P184.

الصادر من النص."[1] إذ للكلمات سلطة في النص لأنها تعطينا الإنطباع الأول من معناه ، وعلى القارئ أن يستكمل الباقي بفضل ثقافته وخبراته . وهذه هي بداية العملية التواصلية التي تقوم على الأفق في معرفة النص الغائب . وهو يختلف من قارئ لآخر كون النص ينفتح على معاني ودلالات كثيرة ف" عندما يتم إنتاج نص ما لا لكي يقرأه قارئ بعينه ، بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء ، فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق إستراتيجية معقدة من التفاعلات التي نستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم..."[2] .

أي أن دلالات النص الواحد تختلف باختلاف القراء ومؤهلاتهم. ويبقى إحضار الدلالة مهمة غير سهلة ترتبط بالكلمة وخطورتها ما دامت تقوم على ثنائية الوجود والنقص وهو ما يعطي النص قيمة لدى القارئ، ويميز بين النصوص من حيث القدرة على استشارة المتلقين، فإذا كان "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض..."[3] فإن هذه إشارة من الإمام **الجرجاني** إلى المعنى ومعنى المعنى أو إلى الدال والمدلول كما أشار إليه **دي سويسر** ، فالأول هو الظاهر والثاني هو الخفي .

---

[1]- بول ريكور : الوجود والزمان والسرد ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999م، ص : 275.

[2]- أومبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، ط1 2000م ، ص : 85.

[3]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تقديم علي أبو زقية ، موفم للنشر ، د.ط ، 1991م ، ص : 250.

الأكيد أن النص الأدبي مجال خصب لأي دراسة ، إضافة إلى المتعة التي يشعر بها المتلقي أثناء عملية القراءة ، لأنه غني بالتخييل الذي يسمح له ب"مواجهة النص وبناءاته الرمزية ونظمه السيميائية، لأن طبيعة النص الأدبي طبيعة تخيلية ، أي ليست له مرجعية خارجية تتحكم فيه وتفرض عليه قراءة معينة ومعنى واحد لا يتجاوزه."[1] وهذا ينطبق بنسبة كبيرة على الشعر ، كونه قائما على الخيال والمجاز وهو ما يسهّل الخطاب بين النص ومتلقيه ويوسّع بؤرة التآلف بينهما ليبقى القارئ يصول ويجول في النص دون رقيب ما دامت قراءته صحيحة وما دام النص مفتوحا على الكثير من الدلالات التي تتعدّد بتعدّد القرّاء ، فالنص "الآن في حالة الأثر أو الغرض كما يقول الجرجاني ، أي في حالة الصفات اللاحقة والمعنى غير الظاهري: حالة معنى المعنى."[2] وهذا هو مجال القراءة وموضوع الدراسة لإحداث الجمالية في النص الأدبي ولعلّ القصيدة الحديثة تزخر بالمعاني أكثر من غيرها، رغم بساطتها في كثير من الأحيان فهي " لا تشتق جمالها من الفخامة أو التجانس، بل تستمده ربما من حقل آخر، حيث يكون التنافر واللاّتناسق واللاّتكامل واللانمو والقبح والإنقطاع عناصر حية في جمالية جديدة لا عهد للشعر بها ."[3] فاللغة الشعرية لغة متحركة تحاول قدر الإمكان الابتعاد عن كل ما يمكن أن يضيّق المعنى أو يسدّ الفضاء الحرّ الذي يتحرك فيه القارئ بطلاقة.

[1]- حسين خمري : نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع12 ، 1999م ، ص : 174.

[2]- عبد الله الغذامي : المشاكلة والإختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف) المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994م ، ص : 44.

[3]- علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية) ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمّان . الأردن . ط1 ، 2003م ، ص : 24.

صحيح أن القصيدة العربية الحديثة عملت على الإبتعاد عن كل ما يتصّل بالزخرف في اللغة، غير أن هذا لا يعطي الحق لأي شاعر أن يقتاد لغة الشعر إلى النثرية وهو ما يجعل القصيدة تافهة مملّة ساذجة المعاني في حين أصبح "اللبس الدلالي أحد الخصائص الجوهرية للحداثة وهي خصيصة خرجت على وحدانية البعد ووحدانية المعنى في التراث الشعري وأسست التعددّ بدلا من الوحدانية ..."[1] فما نفع القصيدة إذا كان معناها أحاديا يدفع بها إلى الجمود بدل الحركية والتطور ، وكأن صاحبها يفرض على القارئ المعنى الذي أراده هو ولا يسمح له أن يتجاوزه ، فلا معنى إلا معنى المؤلف والتعددية أمر مرفوض .

وهو ما ترفضه نظرية التلقي التي أعطت القارئ مطلق الحرية في قراءة العمل الأدبي وتنويع دلالاته .

بعد (**محمود درويش**) وقصيدته (**ريتا والبندقية**) أنتقل إلى شاعر عربي آخر هو **أحمد عبد المعطي حجازي** ونوع آخر من القصائد غير التي كتبت للثورة ، إنها قصيدة إجتماعية بحتة ، أعمل من خلالها على الوصول إلى النص الغائب الذي لم يصرح به الشاعر في قصيدته .

" الطريق إلى السيدة "

– يا عمّ ...

– من أين الطريق ؟

– أين طريق ' السيدة ' ؟

[1]– كما أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1979م ، ص : 244.

– أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بني .

– قال ... ولم ينظر إليّ .

– وسرت يا ليل المدينة .

– أرقرق الآه الحزينة .

– أجرّ ساقي المجهدة .

– للسيدة

– بلا نقود ، جائع حتى العياء

– بلا رفيق

– كأنني طفل رمته خاطئة

– فلم يعره العابرون في الطريق

– حتى الرثاء

– إلى رفاق السيدة

– أجرّ ساقي المجهدة

– والنور حولي في فرح

– قوس قزح

– وأحرف مكتوبة نم الضياء

" حاتي الجلاء "

– وبعض ريح هيّن ، بدء خريف .

– تزيح عقصة مغيّمة ،

– مهمومة

– على كتف

– من العقيق والصدف

– تهفهف الثوب الشفيف

– وفارس شدّ قواما فارغا ، كالمنتصر .

– ذراعه يرتاح في ذراع أنثى ، كالقمر

– وفي ذراعي سلّة ، فيها ثياب .

– والناس يمضون سراعا

– لا يحفلون

– أشباحهم تمضي تباعا

– لا ينظرون

– حتى إذا مرّ الترام

– بين الزحام

– لكني أخشى الترام .

– كل غريب هاهنا يخشى الترام .

– وأقبلت سيّارة مجنحة

– كأنها صدر القدر

– تقل ناسا يضحكون في صفاء

– أسنانهم بيضاء في لون الضياء

– رؤوسهم مرنّحة

– وجوههم مجلوة مثل الزهر

– كانت بعيدا ، ثم مرّت واختفت

– لعلّها الآن أمام السيدة

– ولم أزل أجرّ ساقي المجهدة

– والناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم ... هذا الكئيب

– لعله مثلي غريب

– أليس مثلي غريب

– أليس يعرف الكلام ؟

– يقول لي ... حتى ... سلام .

– يا للصديق .

– يكاد يلعن الطريق .

– ما وجهته ؟

– ما قصته ؟

– لو كان في جيبي نقود .

– لا ، لن أعود

– لا لن أعود ثانية بلا نقود .

– يا قاهرة

– أيا قبابا متخمات قاعدة

– يا مئذنات ملحدة

– يا كافرة

– أنا هنا لا شيء ، كالموتى ، كرؤيا عابرة

– أجر ساقي المجهدة

– للسيدة .

– للسيدة .[1]

إن العنوان هو أهم ما يستوقف المتلقي أثناء قراءته للعمل الأدبي فهو الذي يساعده في الكشف عن مضمون ما سيقرأ و**الطريق إلى السيدة** هنا تكشف لنا عن رحلة شخص ما إلى مكان معين ، حيث أضحى العنوان " بؤرة للوعي الشعري ومركز التفاعل والمواجهة مع الواقع المظلم."[2] فهو يكشف عمّا داخل النص سواءا كان نثريا أو شعريا ، والسؤال عن الطريق إلى السيدة في بداية القصيدة مجهول صاحبه ، إذ لا نعرف إن كان الشاعر نفسه هو من يريد الوصول إلى السيدة أم شخص آخر ، فالقصيدة تبدأ بأداة نداء ومنادى (يا عم) ، وكأن السائل يرغب في لفت انتباه هذا الرجل إليه بطريقة مؤدّبة ، حين يقول :

– يا عمّ ...

– من أين الطريق ؟

– أين طريق ' السيدة ' ؟

[1]– أحمد عبد المعطي حجازي : الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان مدينة بلا قلب) دار سعاد الصباح – الكويت– د.ط ، د.ت ، ص :23 .

[2]– شراف شناف : هندسة العنوان في البرزخ والسكين ، في مجموعة باحثين ، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمّادي ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة . الجزائر . ط1 ، 2003م ص : 310.

– أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بني .

– قال ... ولم ينظر إليّ .

وعبارة (لم ينظر إليّ) هي التي تحدّد هوية السائل التي كانت مجهولة في بداية القصيدة، إنه الشاعر نفسه الذي كان يريد الوصول إلى السيدة .

وهو يجهل الطريق إليها، وبعدما استدل عليها هاهو يصف لنا سيره في المدينة ليلا حزينا، يجرّ خطاه إلى السيدة :

– وسرت يا ليل المدينة .

– أرقرق الآه الحزينة .

– أجرّ ساقي المجهدة .

– للسيدة

الأمر لحد الآن عادي لا غرابة فيه، ما دام الشاعر يصف لنا طريقه إلى السيدة ، إلا أننا سنستغرب كثيرا حين نعلم أن التائه في هذه المدينة يسير فيها دون نقود ، جائعا وحيدا لا يهتم لأمره أحد حيث يقول :

– بلا نقود ، جائع حتى العياء

– بلا رفيق

– كأنني طفل رمته خاطئة

– فلم يعره العابرون في الطريق

– حتى الرثاء

إنها حالة مزرية يعيشها الشاعر وهو ذلك القروي القادم من محافظة المنوفية بمصر إلى القاهرة ، ويريد أن يوصلها إلى المتلقي في شكل فني دال " موجود في ذاته ، ولا هدف له سوى التحقيق (التعبير) الذاتي للإنسان الذي ينتجه أو يتأمله."[1] فكل نص يمثل تعبيرا عن ذات إنسانية .

وفي هذا المقطع من القصيدة نقف على النص الغائب الذي لم يصرّح به الشاعر ، وتبقى مهمة الكشف عنه ملقاة على عاتق المتلقي . فظاهر هذه الأبيات معاناة يعيشها الشاعر أثناء بحثه عن الطريق إلى السيدة ، إلاّ أننا إذا تعمقنا في هذه الأبيات نجد حسرة الشاعر على قيم جميلة وأخلاق فاضلة كانت سائدة قديما ، غير أنها اختفت في المدينة تحت إسم التطور والتحضر ومازالت باقية في القرى والبوادي أين يعيش الناس على طبيعتهم بكل بساطة فا" للإنسان مهما قيل في شأنه يبقى عبارة عن وحدة عضوية ، له تكوينه الخاص وكينونته الخاصة."[2] إلاّ أن بيئة الإنسان لها كبير الأثر على شخصيته وطباعه، وممّا لا شك فيه أن الإختلاف واضح بين المدينة والريف ، الأولى مكان قصده الشاعر وهو مجهول لديه ومختلف تماما عمّا ألفه ، والثاني ترعرع فيه وتشرّب من قيمه ، هذا هو إذن النص الغائب في هذه الأبيات أين يغوص القارئ في أعماق النص باحثا عن معان

[1] – هانز روبرت ياوس : من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، ترجمة : رشيد بن حدّو ، جريدة المستقبل ، ع126 2004م ، ص : 19.

[2] – مهدي فضل الله : آراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق ، دار الأندلس ، ط1 ، 1981م، ص : 190.

جديدة غير تلك التي قدمت له، حيث بإمكان القارئ أن يصل في العمل الإبداعي الواحد إلى عدد من النصوص الغائبة ، ذلك أن قراءتنا الأولى تختلف عن باقي القراءات مادامت تجعلنا نكتشف معان أخرى غير التي اكتشفناها في بداية الأمر في الوقت الذي تصبح فيه الدلالات مفتوحة على أخرى .

ويواصل الشاعر وصف طريقه إلى السيدة متثاقل الخطى لكنه هذه المرة يصف لنا المدينة وما تتركه في نفس زائرها من انطباع أوّل :

– إلى رفاق السيدة

– أجرّ ساقي المجهدة

– والنور حولي في فرح

– قوس قزح

– وأحرف مكتوبة نم الضياء

" حاتي الجلاء "

إنه الإنبهار بكل ما هو مختلف وغير مألوف ، بالأضواء والأنوار التي تمنح الحياة للمدينة ليلا وكأنها قوس قزح فكيف لا وهي القاهرة ، أمّ الدنيا ومقصد الناس من كل أنحاء العالم والأكيد أن الشاعر عاش لحظة الإنبهار هذه وهو ذلك القروي الذي خرج من قريته تاركا وراءه كل شيء جميل مادامت القرية لم تستطع أن تحقق أحلامه ولعلّ المدينة يمكنها أن تفعل ذلك .

فقد رسم المدينة ليلا والأضواء تملؤها في صورة قوس قزح بألوانه السبعة التي تبعث الفرح والبهجة في قلب كل من يلمحها لأن "الشعر إلهام، والشاعر عبقري الخيال والأحلام والحبّ."[1] حيث يحقق الخيال ما يعجز عنه الواقع.

ولكي يوضح الشاعر وقت ذهابه إلى المدينة وسيره في الطريق إلى السيدة يقول:

– وبعض ريح هيّن ، بدء خريف .

– تزيح عقصة مغيّمة ،

– مهمومة

– على كتف

– من العقيق والصدف

– تهفهف الثوب الشفيف

إنها حتما بداية فصل الخريف بما فيه من رياح هيّنة تداعب كل شيء خفيف تجده في طريقها ، وإذا عدنا إلى ميلاد هذه القصيدة نجدها كتبت في نوفمبر 1955 وهي الفترة التي انتقل فيها الشاعر إلى القاهرة ، وهي بالطبع فصل الخريف.

ولعلّ القارئ لهذه المقاطع الشعرية يكتشف قدرة الشاعر على التلاعب باللغة من أجل تجسيد المعاني ذلك أن " الكتابة ليست ثوبا عاديا تلبسه اللغة بل قناع خدّاع تتنكر

[1]– خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق د.ط ، 2000م ، ص: 12.

فيه."[1] وهذه القدرة لا يمتلكها الجميع ، إنما تتوفر لدى كل مبدع متميز يجيد التلاعب بالألفاظ ويحسن إيصال معانيه إلى المتلقي .

إن السير في هذا الجو الخريفي الكئيب ليلا ، يولّد حتما الشعور بالوحدة والوحشة .

فما أصعب أن يسير الشاعر وحده ، وكلّ من يمرّ به يسير مع أنيس له ، خاصة إن كان هذا الأنيس والرفيق أنثى جميلة كالقمر مثلما يخبرنا به هو :

- وفارس شدّ قواما فارغا ، كالمنتصر .
- ذراعه يرتاح في ذراع أنثى ، كالقمر
- وفي ذراعي سلّة ، فيها ثياب .

فرق كبير إذن بين من يمشي مع امرأة جميلة ، وبين من يمشي وحيدا تائها لا يحمل غير سلة ثياب ، فلكي يجعلنا الشاعر نعيش نفس الشعور الذي يعيشه هو كان لا بدّ أن يقحم هذه المقارنة حتى يحرّك فضول المتلقي ليعرف الصورة المراد إيصالها إليه لأننا "لا نفهم النص في معناه إلاّ بامتلاك أفق السؤال."[2] فالسؤال هو بداية العملية التواصلية التي تتطلب تدخل الأفق لاكتشاف النص الغائب وهذا بمساعدة النص الحاضر بين يدي القارئ ، فهو بالاعتماد على معانيه ودلالاته يقوده إلى الكشف عن المسكوت عنه الذي لم يصرّح به ، حيث يلعب الزاد المعرفي للمتلقي دورا مهمّا في الوصول إليه ، ذلك أن "

[1]- عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2 ، 2003م ، ص : 409.

[2]- عزيز حدّادي : الفلسفة تأتي دائما في المساء ، مجلة عمان ، ع113 ، 2004م ، ص : 80.

القرّاء يجلبون إلى الأدب ذخيرة كاملة من الافتراضات والتوقعات الصامتة ، توقعات الأشكال الأدبية وتنظيمها والنماذج الضمنية للبنى الأدبية والتطبيق في صياغة الافتراضات الخاصة بالنتاجات الأدبية ، واختيار هذه الفرضيات كلها ترشد المرء إلى إدراك الأنماط المعينة وتركيبها."[1] فالقراء هم الذين يتمّمون النقص في النص وهذا الأخير يصنع جمالية العمل الإبداعي في إطار تواصلي يجمع النص بالقارئ .

ويواصل الشاعر حديثه عن كل أمر غريب يصادفه وهو في طريقه إلى السيدة ، إنها أمور لم يعهدها في قريته الصغيرة حيث الألفة والطيبة والأخلاق الفاضلة ، إنما اصطدم بها وهو في المدينة وفضّل أن ينقل إلينا حسرته على اختفاء القيم ، ذلك أن " صمت الجهّال ليس كصمت العارفين."[2] وكأننا بالشاعر يريد أن ينبّهنا إلى خطورة هذا الأمر فيقول أيضا:

– والناس يمضون سراعا

– لا يحفلون

– أشباحهم تمضي تباعا

– لا ينظرون

– حتى إذا مرّ الترام

– بين الزحام

[1] – وليم راي : المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية ، ترجمة : يوؤيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ، ط1 ، 1987م ، ص : 131.

[2] – نديم نجدي : نيشوية ، ما قبل الكلام وما بعده ، دار الفرابي ، بيروت ، ط1 ، 2002م ، ص : 143.

– لكني أخشى الترام .

الزحام مظهر من مظاهر المدينة ، وفيها يمشي الناس مسرعين غير مكترثين لا ينظر الواحد منهم إلى الآخر ، أمّا الترام فهو رمز للتطور والتحضر ، حيث يخترق وسط المدينة ويصل بين أحيائها في حين يسير الناس على جانبيه و " الرمز بمعناه العام يرتبط بالفعل الإنساني القادر على ولوج الأشياء واستبصار مكنوناتها ومن ثمّ فهو ليس إشارة بسيطة... بل عنصر مهم في تحريك البنية الكلية للغة الشعرية."[1] فما الترام إلاّ رمز للتمدن والإختلاف عن القرية ، لذلك فإن الشاعر يخشاه لأنه قد يؤدي إلى مصرعه وهو بالنسبة إليه قرين الموت وما هذا إلا دليل على " تفجع الإنسانية أمام حقيقة الموت وفقدان الخلود."[2] فأين هي إذن وسط كل هذا الزحام السكينة التي تمنحها القرية ؟.

وفي المدينة أيضا مظاهر أخرى للتحضر يشير إليها الشاعر في قوله :

– وأقبلت سيّارة مجنحة

– كأنها صدر القدر

– تقل ناسا يضحكون في صفاء

– أسنانهم بيضاء في لون الضياء

– رؤوسهم مرنّحة

[1]– ملاس مختار : دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا) إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ، د.ط ، 2002م ، ص : 21.

[2]– صموئيل هنري هوك : منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير) ، ترجمة : صبحي حديدي ، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ، ط1 ، 1983م ، ص : 46.

– وجوههم مجلوة مثل الزهر

– كانت بعيدا ، ثم مرّت واختفت

– لعلّها الآن أمام السيدة

– ولم أزل أجرّ ساقي المجهدة

إنها السيارات الفخمة التي تملأ المدينة ، والناس المترفون الذين يركبونها ويتمتعون بحياتهم ، فهي تمر بسرعة ثم تختفي ، بينما لا يزال الشاعر يمشي متباطئا متثاقلا في طريقه إلى السيدة . ولعله أشار إلى هذه السيارات وأصحابها ليقف مجدّدا على الفرق بين أهل الريف والمدينة ، فلو كان في الريف ومرّت به سيارة لدعاه صاحبها للركوب رغم أن القرية صغيرة لا يحتاج من يسكنها إلى سيارة للتنقل بين أحيائها ، وهذا ما يجعله يشعر بالوحشة والغربة ذلك أنه :" لفهم كيف يفكّر الناس نحتاج لمعرفة مشاعرهم وآمالهم خاصة مخاوفهم."[1] إذ كان على الشاعر أن ينتقل إلى المدينة لأن القرية لم تكن لتحقق أحلامه .

غير أنه اصطدم بكثير من الأشياء التي حرّكت مشاعره وذكرته بقريته وأهله ، فكلّ ما يحيط به غريب عنه .

قد يشعر الإنسان بالوحدة أحيانا ، إلاّ أنه يستأنس بالناس من حوله إذا تحدثوا إليه حتى ولو لم يكن يعرفهم ، غير أن الشاعر في طريقه إلى السيدة يعاني إلى جانب الشعور بالوحدة من تجاهل الناس له ولبعضهم البعض :

[1]– Arthur pollard : the victorians ‘ Ed penguin books England . V : 06 ‘ 1993 ‘ P : 01.

– والناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم ... هذا الكئيب

– لعله مثلي غريب

– أليس مثلي غريب

– أليس يعرف الكلام ؟

– يقول لي ... حتى ... سلام .

– يا للصديق .

– يكاد يلعن الطريق .

– ما وجهته ؟

– ما قصته ؟

ولأن هذه هي حال المدينة فإنه يأمل أن يحدّثه أحد ، أيّ يقول له ولو كلمة واحدة، حتى ولو كانت سلام ، وكأن الشاعر خائف من السير وحده ، فهو حتى ولو لم يتلفظ بذلك فإن المعنى يثبته لأن "الإضمار إسقاط الشيء لفظا لا معنى."[1] باعتبار الإحجام عن القول قول كاف لا يفرض علينا الإنصات إليه ، ولعلّ ما يؤكد قولنا هذا هو حديث الشاعر عن هذا الكئيب الذي يسير إلى جانبه في الطريق حيث يتساءل إن كان

[1] – هيثم سرحان : إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 2003م ، ص : 190.

غريبا ، وهو يصفه بالصديق رغم أنه لا يعرفه ، لمجرّد أنه مثله تماما يمشي وحيدا كئيبا ساخطا على الطريق .

فبعد أن تحدّث عن الآخر يعود ليتحدث عن نفسه ، وما هذا إلاّ دليل على القلق والإضطراب النفسي الذي يعيشهما منذ بداية طريقه إلى السيدة :

– لو كان في جيبي نقود .

– لا ، لن أعود

– لا لن أعود ثانية بلا نقود .

– يا قاهرة

– أيا قبابا متخمات قاعدة

– يا مئذنات ملحدة

– يا كافرة

– أنا هنا لا شيء ، كالموتى ، كرؤيا عابرة

– أجر ساقي المجهدة

– للسيدة .

– للسيدة .

إن النقود تفتح بابا لمن يحملها ، ولو كانت مع الشاعر منذ بداية طريقه إلى السيدة لاختلف الأمر ، ولما عانى كل هذه المعاناة ، إذ كان بمقدوره أن يشتري طعاما بدل أن يبقى جائعا ، وأن يستقل سيارة أجرة أو الترام بدلا من السير متعبا ، وحيدا كئيبا ، كما أشار إلى ذلك في بداية القصيدة أين جعلنا نعيش معه تلك اللحظات العصيبة لأننا :" عندما نقدّس الشعر ، فليس الشعر من نقدس بل أصلا اللغة."[1] إذ يضفي التلاعب باللغة في أي عمل أدبي والحرص على دقة معانيه جمالية تزيد من الرغبة فيه والإقبال عليه.

ولأن النقود ضرورية في أي رحلة حتى ولو كانت قصيرة فإن الشاعر قرّر أن لا يعود ثانية إلى القاهرة ، مدينة المعاناة ، وقد إعتمد في ذلك أسلوب الدراما ، وعموما فإن" الأدب يطمح لبلوغ حالة من الدراما."[2] حيث يجعلها وسيلة للتعبير عن كثير من حالات الرفض .

وبما أن المدينة كبيرة، فقد رمز الشاعر لكبرها بالقباب المتخمات القاعدة في كل مكان، والرمز " تحديدا هو خلق ذاكرة ثانية في الكلمة إلى جانب ذاكرتها الأولى، وهذا يعني تفجير الإمكانيات في الكلمة الواحدة، الأمر الذي يغني النص ويخصبه."[3] أي أن الرمز يكثف الفضاء الإيحائي للكلمة الواحدة ولعلّ هذا الكبر هو الذي جعل سكانها لا يحفلون ببعضهم البعض رغم أن دينهم يحثهم على التعاون والتكافل ومساعدة الغير ، فهم

[1]- هنري ميشو نيك : راهن الشعرية ، ترجمة : عبد الرحيم حزل ، منشورات الإختلاف . الجزائر . ط2 2003م ، ص : 64.

[2]- علي بن تميم : السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2003م ، ص : 14.

[3]- دريزة سقال : من الصورة إلى الفضاء الشعري (العلائق ، الذاكرة ، المعجم والدليل ، قراءة بنيوية) ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1993م ، ص : 43.

مسلمون ، وللتعبير عن هذا التناقض استعمل الشاعر عبارة ـ يا مئذنات ملحدة ـ فالمئذنات ترمز للمساجد أين تقام الصلاة ويعبد الله، والإلحاد هو عدم التقيّد بأي ملّة أو دين ، وإذا كان الشاعر جمع بين نقيضين (المئذنات والإلحاد) إنما أراد بذلك أن يعبّر عن التناقض بين ما يشعر به زائر هذه المدينة لأول وهلة بعد أن يرى المساجد والمئذنات بما ترمز له من طمأنينة وسلام وبين قسوة سكانها وعدم إكتراثهم بأيّ غريب، إنها مئذنات كافرة بكل القيم والأخلاق ، لذلك فإن الشاعر يشعر في هذه المدينة أنه عدم، كالميت تماما ، لا أحد يعيره أي اهتمام .

وهو لا يزال يواصل طريقه إلى السيدة، خائر القوى، متعبا. هذا الطريق الذي طال وطالت معه المعاناة هو ما أراد الشاعر أن يصفه لنا، وعلى المتلقي أن يمسك بزمام المعنى بما أن " الفهم هو التحكم في شيء ما والتمكن منه."[1] وهي مهمة صعبة ملقاة على عاتق القارئ ، وتعتمد على معارفه السابقة والمعاني الفائضة المتراكمة نتيجة قراءاته الأولى .

لقد كتب الكثيرون عن الفرق بين المدينة والريف ، ولعلّ أغلب هؤلاء تحدث عن هذا الفرق صراحة وبطريقة مباشرة غير أننا نجد **أحمد عبد المعطي حجازي** في قصيدته (**الطريق إلى السيدة**) يلمّح إلى الفرق بين المدينة والريف بطريق غير مباشرة نستشفها فيما بين السطور ، بمساعدة دلالات النص " فالقراءة هي لعبة تخمين سيكو. لساني لا

[1] – صفاء عبد السلام جعفر : الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1 ، 2002م ص:151.

يشكل فيها النص إلا مجموعة من المؤشرات التي ينتقي منها القارئ ما يحتاج إليه."[1] حيث يعتبر محور عمليتي الفهم والتأويل .

وإذا كان الشاعر قد اعتمد التلميح فلا بدّ أن هناك نصّا غائبا أراد للمتلقي أن يقف عليه ، وكما ذكرنا فإنه من أصل ريفي نشأ وترعرع بين أحضان الطبيعة، وكبر مع أناس بسطاء متمسكون بالقيم والأخلاق الفاضلة وسط قرية صغيرة يتقاسمون فيها أفراحهم وأحزانهم ، لذلك كان من الصعب على الشاعر أن ينتقل إلى حياة أخرى مختلفة لا يكترث فيها أحد بآخر ، وقد حاول التعبير عن هذا الفرق بلغة معهودة "ذلك أن مهمة الشاعر هي أن يستعمل اللغة الشائعة في محيطه ، اللغة التي توثقت الألفة بينه وبينها."[2] أي لغة الخطاب المتداول .

وإذا كان الشاعر قد تعوّد في قريته اهتمام الناس ببعضهم فإنّه اصطدم بعكس ذلك في المدينة ، فرغم أنه كان تائها ومتعبا وجائعا بلا نقود إلاّ أن أحدا لم يعره اهتماما ، وهذا ما أثر فيه لأن الغريب عندهم بيوت القرية كلّها بيته ، وهو طالما موجود بها لا خوف عليه ولا ضرر .

ولأن عددا كبيرا من الشعراء العرب من الريف فإن أكثرهم عاش حالة من الغربة أثناء انتقاله إلى المدينة ، وإذا كان **عبد المعطي حجازي** كتب عن الفرق بين الريف والمدينة فقد سبقه إلى ذلك شعراء المذهب الرومانسي الذين يرون في الريف خلاصا من

[1]- عبد القادر الزاكي : من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي (تحليل عملية التلقي من خلال سيكولوجية القراءة) ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، رقم : 24 ، 1993م ، ص : 220.

[2]- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء . المغرب . ط2، 1996م ، ص: 79.

تناقضات المجتمع المدني ، وممّا لا يختلف عليه اثنان أن الإشادة بالريف نابعة من حبّ الطبيعة وهو شعور ولّدته حالة الإغتراب التي كان يعيشها الرومانسيون في المدينة ، فالطبيعة إذن كانت مصدر تأمّل لهم ، وهو ما يظهر في قول **إلياس أبو شبكة** :

زارع الحقل في البكور عيشك الدهر أخضر .

أنت في هيكل الزهور فيلسـوف ومفــكر .

سيّد المنجل الحقير أنــت للنــاس سيّد . [1]

فالشاعر تستهويه حياة الفلاح البسيطة، المحاطة بالخضرة، هذا الفلاح الذي جعله الشاعر فنانا في حقله والذي وصل درجة السيادة وهو يحمل منجله في يده، هذه الرفعة التي يمنحها الريف دونا عن المدينة لأن الإنسان فيه سيّد نفسه تسيّره عواطفه وأحاسيسه وتضبطه مبادئه وقيمه ، وهو أمر لا وجود له في المدينة .

وانطلاقا من مقولة " الناس تولد في الأرياف وتحتضر في المدن"[2] فإن المدينة لا تقدّم سوى الموت، ففيها نفقد كل ما نحبّه وهي بأشغالها الكثيرة تلهي أهلها عن بعضهم وتنسيهم أبسط أصول التعامل من أخوة وحبّ وصداقة وجيرة وهي كلها أمور راسخة في الريف .

فالحديث عن المدينة والريف إذن يتجلّى على مستوى الجدل بين المغلق والمفتوح ، أي بين الهنا (المدينة) والهناك (الريف) والمدينة في نظر شعرائنا لا تقدّم غير الحزن والدّمار ،

[1] – ديوان إلياس أبو شبكة : دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1990م ، ص : 220.

[2] – قادة عقاق : جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2002م،ص: 139.

فهي تثقل كل شيء جميل في نفس الإنسان ، تثقل القيم والأخلاق والمشاعر والأحاسيس وتجرّده من إنسانيته ليصبح مجرّد تمثال ، أو آلة تمشي مكرهة مسلوبة الإرادة والرغبة .

لذلك صور الكثير من الشعراء المدينة في صورة السجن ومنهم **محمّد الماغوط** في قوله :

- أزقة طويلة كسياط أجدادي .
- الأرصفة التي أعبرها
- تلفظ خطواتي كالدواء المرّ.
- أيتها النوافذ . قليلا من هواء الغابات
- إنني أختنق .
- ورئتاي جاحظتان خارج صدري .
- كعيني اليتيم [1]

فالشاعر هنا يشكو شعوره بالإختناق في المدينة، ويصوّر خطواته في أزقتها الضيقة ثقيلة مترامية وكأنه مجبر على المشي ، وكأن المدينة خالية من الهواء، أو هواؤها خانق وقاتل، يهرب منه الشاعر ليبحث عن هواء نقي صاف يمنحه الحياة ، وما هذا إلاّ دليل على التعلق بالريف، أين نشأ الشاعر وترعرع ، فالمكان يلعب دورا في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم وتأطير طبائعهم لأنه كناية عن الذات، لذلك فالعودان على المكان عدوان على

[1] – الأخضر بركة : الريف في الشعر العربي الحديث ، دار الغرب للنشر والتوزيع . الجزائر . ط2002م ص : 91.

الذات، وللمكان مفهوم ذاتي يتعلق بالإحساس وينتج عن مجموعة متداخلة من الذكريات والخبرات المخزنة في اللاّوعي ، إذ لا يمكن دراسته إلا من خلال علاقته بالبشر .

والمكان قد يكون أحيانا ملاذا للمبدع حين يريد الهروب أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، فلكلّ مكان دلالة تختلف من شخص لآخر .

ولأن المدينة نمط معيشي يظهر كتطور طبيعي للمجتمع الريفي ويمثل حياة التجارة والصناعة والإدارة والحكم السياسي والثقافة والترفيه، فإن هذا التحول ترك أثره الكبير في الأعمال الشعرية لأن الريف دائم الحضور لدى الشاعر.

د- جمالية الغياب :

قد لا يقصد المؤلف من وراء نصّه معنى آخر غير الذي كتبه وأراد أن يوصله لنا، غير أن القراءة هي التي تفتح المجال أمام تعدّد الدلالات، ذلك لأن تراكم المعاني لدي المتلقي هو الذي يحرّكه للبحث وراء السطور. فقد تستثيره كلمة واحدة يصل من خلالها إلى معاني كثيرة، مع المحافظة على المعنى الأولي " فلكي يأتي قراء عديدون بدلالات متعددة لنفس الواقعة، يجب أن يتفقوا في البداية على أن هذه الواقعة تحيل في بعدها الظهري المباشر على معنى أوّلي لا يطعن فيه أحد."[1] وهذا أمر ضروري للحفاظ على مكانة المؤلف.

أمّا المتلقي فهو صاحب الفضل في إضفاء الجمالية على النص المقروء ، إذ يبدأ رحلة اكتشاف المعنى الخفي وهو يحمل زادا معرفيا يساعده في رحلته ويسهّل مهمته في تركيب سلسلة الدلالات والعثور على المسكوت عنه، كون "النص الأدبي وثيقة إبداعية قوامها

[1]- سعيد بن كراد : المعنى بين التعددية والتأويل الأحادي ، مجلة علامات ، مكناس ع13 ، 2000م ، ص : 18.

الجدل بين المعطيين الجمالي والدلالي ."[1] فالأول مرتبط بالقارئ والثاني بالنص وكأن التعاون بينهما أمر محتوم لا فصال فيه. وهذا ما نجده في قصيدة (**ريتا والبندقية**) **لمحمود درويش** و(**الطريق إلى السيدة**) **لأحمد عبد المعطي حجازي**، إذ وكما سبقت الإشارة فإن كلاّ منهما يحوي نصّا غائبا يحمل معنا مغايرا للمعنى المصرّح به .

ولعل الظروف التي عاشها كل شاعر هي التي فرضت عليه توظيف هذا النوع من الدلالات، ونحن إذا عدنا إلى نشأة الشعر الحرّ نجد أن الأوضاع السياسية والإجتماعية والإقتصادية في البلاد العربية كان لها بالغ الأثر آنذاك في بروز هذا النوع من الشعر. **فمحمود درويش** شاعر فلسطيني عاش في المنفى بعيدا عن أهله ووطنه ولم يمنعه ذلك من الدفاع عن قضيته ، حيث كتب عن فلسطين وعن اليهود وعن حنينه إلى الوطن ، وتحدث عن تاريخ بلده آملا في مستقبل أفضل ، ذلك أن " الإرتباط بالتاريخ ارتباط بالمستقبل "[2] فلا استمرار لأمة دون أحدهما ، وهذا ما أراده **درويش** بالضبط إذ أراد لأمته الإستمرارية ، فسخّر الشعر للتعبير عن رغبته ، وكان التلميح لا التصريح وسيلته في ذلك ، حيث جاءت قصيدته (**ريتا والبندقية**) تعبيرا عن رفض وجود الكيان الصهيوني بالأراضي الفلسطينية ورفض اختلاط الدم الفلسطيني بالدم اليهودي ، خاصة وأن الطفل عند اليهود ينسب بعد ولادته إلى أمّه، وهو الأمر الذي لا يحبّذه الشاعر سواءا له أو لغيره من الفلسطينيين غير أنه لم يصرّح بذلك وترك للقارئ مهمة الوصول إلى ما يريد قوله لأنه مقياس المعاني الضمنية في

[1]- عبد الإله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القديمة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1997م ، ص : 25.

[2]- سعيد يقطين : الأدب والمؤسسة والسلطة ، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب . ط1 ، 2002م ، ص : 22.

النص "وليس ما يعبّر عنه بوضوح ، وهي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى."[1] كون القارئ مفتاح لغز أي نص، به يكون الوعي بالعمل في حركة تفاعل دائم .

ولأن الشاعر رجل فلا مفرّ إذن من الوقوع تحت إغراء الجسد إنه إغراء ريتا بكل ما ترمز له من أنوثة ودلال هذا الذي أوقع الشاعر تحت تأثيره سنتين، وكأنّه كان ثملا غير واع ولا مدرك للحواجز التي تقف بينهما .

وهذا ما أشار إليه في قصيدته ويكتشفه القارئ أثناء رحلة البحث عن اللاّمقول والمعاني الخفية، فالشاعر إنما أراد أن يحرّك فضول المتلقي ويحرّكه للتفاعل مع نصّه حتى يصبح هو بنفسه منتجا ولا يبقى مجرّد مستهلك لما ينتجه غيره ويكتفي بقراءة العمل الإبداعي والمرور عليه مرور الكرام في عملية سطحية تبتعد كل البعد عمّا دعت إليه جمالية التلقي التي أعطت أهمية كبرى للقراءة، أين جعلتها "تتكون من شطرين اثنين الأول: هو الإدراك الذي يكون اكتشافا للإنتاج الأدبي، بحيث يصير عند القارئ في الأخير أمرا حتميا، أما الثاني فهو: خلق القارئ لما يقرؤه، أي بإبرازه إلى عالم الوجود عن طريق تعديله وتقويمه، ومن ثمة إخراجه في صورة ما بناءا على ما أدركه منه حال فهمه لمواطن إبداعه."[2] ذلك أن القارئ يدخل تعديلات على النص بما يضيفه له من معان وفي لحظة اللقاء بين طرفي التواصل تكتمل الجمالية بالوصول إلى النص الغائب .

[1]- فولفغانغ إيزر : في نظرية التلقي (التفاعل بين النص والقارئ) ، ترجمة : الجيلالي الكدية ، ص : 09.

[2]- جون بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : محمد غنيمي هلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة . مصر . 2000م، ص: 81.

أما قصيدة (**الطريق إلى السيدة**) **لعبد المعطي حجازي** فتحوي هي الأخرى نصّا غائبا، أراد الشاعر من خلاله الإشارة إلى تغيّر أحوال الناس من سكان المدن وتبدّل طباعهم حيث ألهتهم مشاغل الحياة عن الاهتمام ببعضهم ونسوا أو تناسوا حق بعضهم على بعض ماداموا يعشون في مجتمع عربي مسلم قائم على عدد من القيم والفضائل ، ولأن الشاعر من الريف وفيه نشأ على الإيثار وحبّ الغير فإنه عاش لحظة صدمة حين انتقل إلى المدينة ، إنها لحظة التناقض بين ما تربّى عليه وبين كل ما وجده في هذه المدينة الكبيرة . ولأن " الحكم على القيمة الجمالية لأحد الأعمال الفنية يتطلب خبرة أو تمكنا تقنيا ."[1] على القارئ إذن أن يستعين بخبراته التي شكلت لديه فائضا في المعنى حتى يتمكن من التماهي في النص. إذ يشعر المتلقي وهو بصدد قراءة القصيدة لأول وهلة أن الكلام عادي، وأن الشاعر يتحدث عن رحلته وهو سائر في طريقه إلى السيدة ، فيحكي عما يعانيه من جوع وعياء ، وعن الناس الذين صادفهم في طريقه وعن قباب القاهرة ، غير أن كل هذه الدلالات تسوق إلى معنى ضمني لم يصرّح به الشاعر إنما نكتشفه أثناء قراءتنا ، فنضفي بذلك جمالية تملأ النص إثارة وتزيده خصوبة .

كتبت قصيدة (**الطريق إلى السيدة**) في خريف عام **1955**م والمطلّع على تاريخ مصر آنذاك يدرك أن الشعب المصري كان لا يزال تحت تأثير ثورة يوليو (جويلية) **1952**م وما جاءت به من تغيير على الحياة السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية ولأن ثورة الشبان هذه جاءت للقضاء على النظام الملكي وتفشي البذخ والنظام الإقطاعي

[1]- شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) عالم المعرفة . الكويت . ع267 2001م ، ص:62.

الذي جعل الثروة في يد فئة من المصريين فإن قيام النظام الجمهوري أعطى الفرصة للبقية حتى يرتقوا بأوضاعهم الإجتماعية والإقتصادية، وهذا هو سبب انشغالهم عن بعضهم .

لكن هذا ليس مبرّرا لاختفاء الأخلاق الفاضلة والقيم الجميلة بين سكان القاهرة ، وكأن الشاعر ناقم على ما وجده في مدينة الأحلام كما كان يراها وهو في قريته ، لذلك أراد أن يوصل هذه النقمة إلى القارئ عبر مجموعة من الدلالات ، أولها من دلّه على الطريق إلى السيدة ولم ينظر إليه ، ثم سيره في المدينة جائعا متعبا بلا نقود وصولا إلى عدم اكتراث الناس به ، وهي دلالات جزئية توصل مجتمعه إلى الدلالة الكلية " فالمعنى يبنى انطلاقا من تجميع الوحدات الدلالية أو الكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة ."[1] وتجميع هذه الوحدات مهمة المتلقي، حيث يؤدي الربط بينهما إلى الوصول للنص الغائب والإمساك بزمام المعنى .

لإنجاح عملية الإتصال الأدبي، لابدّ من إشراك القارئ فيها حتى يحث النص على التأويل داخل توقعاته وعالمه هو " فالنص هو إنتاج ينبغي أن يدخل مصيره التأويلي ضمن آلية توليده الخاصة وتوليد النص يعني وضع إستراتيجية تدخل في الحساب توقعات حركة الآخر كما هو في إستراتيجيته."[2] وذلك لأن القارئ هو الذي يفتح بابا لدلالات غير منتهية ، في عملية تمرّ كمرحلة أولى بالفهم الذي يقف فيه القارئ على الكلمات المفاتيح التي تساعده على ولوج النص ، وهي كلمات ترسم أمام المتلقي المعنى الأوّلي لما يقرأ حتى يتمكن فيما بعد من الوقوف على الإشارات والرموز ، ومن ثمة تبدأ عملية التأويل الذي

[1]- أمبرتو إيكو : ست (6) نزهات في غابة السرد ، ترجمة : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، ط1 2005م ، ص : 12.

[2]- أحمد المديني : تحت شمس النص (دراسات في السرد العربي الحديث) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 2002م ، ص:270.

يعتبر " فن حيثما ولينا وجوهنا نجد أن ما هو نهائي ومحدّد يؤسس انطلاقا ممّا هو لا نهائي وغير محدّد إن اللغة لا نهائية لأن كل عنصر من عناصرها يتحدّد على وجه خاص ، وانطلاقا من العناصر الأخرى."[1] وهنا لا بدّ من حضور المعرفة المسبقة التي تمتلكها الذات بغية الفهم الذي يعتبر بداية عملية القراءة .

والتأويل ليس بالمهمة السهلة بالنسبة للقارئ لأنه يقوم على تجميع المعنى ، وهي المهمة التي تحافظ على تواصله مع النص كونه" سيرورة وممارسة التأويل تهتم فوق كل شيء بحدث تجميع المعنى."[2] وكأن العلاقة بينهما تفقد قداستها ومصداقيتها إذا غاب أحد الطرفين، فوجود النص والقارئ معا أحد أهم شروط تحقق الجمالية في عملية الإتصال الأدبي، إنطلاقا من الفضول لمعرفة المسكوت عنه في العمل الإبداعي ووصولا إلى الكشف عن النص التحتي أي النص الغائب، فنحن عندما نكون بصدد فهم نص ما نتساءل عن جوهر كل الحقائق لأن الفهم عند **غادامير** " ليس مجرّد بناء تصوّرات حول النص ، بقدر ما هو سؤال جوهري يستقطب كل أسئلة الوجود والفن والمعرفة ."[3] فلكي نفهم نصا يجب أن ندرك الكثير من الحقائق المحيطة بنا ، وهذا الإدراك هو ما يجعل المتلقي يشارك في إعادة إنتاج النص إذ يصبح بذلك طرفا فعّالا في الإتصال الأدبي لأنه يخرج العمل الإبداعي من الجمود يملأه خصوبة وغنا في الدلالات "فالفهم وتأويل النصوص... يتعلقان أساسا

[1]- فرانسوا راستي : مواضيع وأساليب التأويل ، ترجمة : عبد العلي اليزمي ، مجلة علامات ، المنتقي بريستر مكناس ، ع11 ، 1999م ، ص : 23.

[2]- أحمد بوحسن : نظرية الأدب (القراءة ، الفهم ، التأويل) ، دار الأمان ، الرباط ، 2003م ، ص : 81.

[3]- محمد الكحلاوي : العقلية التأويلية بديلا عن التواصلية ، مجلة العربي . الكويت . ع521 ، 2002م، ص : 534.

بالتجربة الشاملة التي يكوّنها الإنسان عن العالم."[1] إذ أن تجارب الإنسان هي التي تخوّله لتأويل النصوص. وانتقال المتلقي من نص لآخر يكسبه دلالات كثيرة ممّا يشكّل لديه فائضا في المعنى ، يسهّل عليه دخول النص والوقوف على معانيه الغائبة ، فهو الحقل الذي يثبت فيه القارئ قدراته الخاصة ، حيث يتحقق التفاعل بالتقائهما معا أي النص الغائب وفائض المعنى ،وهو مجموع المعاني المحتملة التي يجتهد القارئ في البحث عنها وقراءة مثل هذه ليست " إيذانا بإيصال الإنتاج، ولكنها تلك العملية التي عن طريقها يبث العمل الأدبي نفسه."[2] فكل نص يفرض نمطا معينا لقراءاته ، لذلك فإن الخبرة والمعرفة المسبقة ضرورية في التعامل مع النصوص، وهي التي تسمح للمتلقي بالتمييز بين الأعمال الإبداعية التي تقع بين يديه، فهناك نصوص يكتفي فيها القارئ بقراءة واحدة وبالمقابل توجد نصوص تأسر قارئها فلا يكتفي بقراءة واحدة إنما يعيد القراءة مرارا دون الشعور بالملل وما هذا إلاّ دليل على قدرة المؤلف وتميزه في الكتابة، فلا شك أن انتقاء الأسلوب والعبارات والصّور هو الذي يمنحه هذا التميز، وكأن المؤلف يسلّم نصه للقارئ قاصدا ليختبر قدراته فقد "أصبح حضوره يتلاشى تدريجيا لصالح القارئ الذي أصبح يتطلع إلى الإتحاد بالنص وفك رموزه، فليس ثمة زمن سوى زمن القول وكل نص مكتوب أبدا هنا والآن."[3] فالنص يتحقق حين يوضع بين يدي القارئ الذي يمنحه الحياة بعدما يستلمه من المؤلف جامدا.

---

[1]- عمر مهيبل : هانز جورج غادامير (خطاب التأويل خطاب الحقيقة) ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي . لبنان . ع99 ، 2000م ، ص : 40.

[2]- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة ، ترجمة : نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعيد العالي ، ديوان توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء ، ط1 ، 2004م ، ص : 52.

[3]- ج هيو سلفرمان : نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية ، ترجمة : حسين ناظم وعلي حاكم صالح ، إفريقيا الشرق الدار البيضاء بيروت ، ط1، 2002م ، ص : 55.

الفصل الثالث: الشعر الجزائري الحر ومواضيعه المختلفة

أولا: نشأة الشعر الحر في الجزائر

ثانيا:مواضيع الشعر الحر في الجزائر

أحدث الرومانسيون تحوّلا خطيرا في ميدان الأدب عندما ربطوا روعة الأدب وقيمته بمدى ما يتحقق فيه من نقد للحياة. فإذا كان النقد يتطلب الفهم، أصبح الأديب مطالبا بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب وهذا لن يحدث إلاّ إذا عاش المعاناة وأدرك تفاصيل الحياة، مع معرفته للأسباب والنتائج فيكون الأديب بذلك قادرا على نقل خبراته للآخرين، ويصبح عمله الفني قيّماً ما دام يكشف عن خبرة صاحبه، وما عاشه من وجع الأرض، وألم الأجيال والوطن المغموس بالهموم إيمانا منه «أنّ أغنية الشاعر يجب أن تبدأ بمعزوفة اسمها الإنسان»[1]، فهو ملهمه الأوّل ومستقبل عمله الفني.

هذا ما يفرض على الأديب عموما والشاعر خصوصا الاحتكاك بمشكلات عصره وقضاياه حتى يجعل ممّا يكتب وسيلة للتنبيه والتوعية، ويؤدي بذلك دوره في مساعدة أفراد مجتمعه، خاصة وأن قارئ العمل الأدبي لم يعد « تلك الذات السلبية أو المفعول به الذي يقع عليه فعل الكتابة فيؤثر فيه، بل أصبح فاعلا ديناميا يؤثر في النص ويصنع دلالاته»[2]، حيث أصبح القارئ مدركا لما يقرأ أو عارفا لقيمته ومعانيه، الظاهرة منها والخفية.

وكل هذه الميزات تمنع الشاعر من أن يعيش في عزلة عن قضايا مجتمعه ومشكلاته وتشدّه إليها، فهو يشعر بأن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس، لذلك يقدم لهم أعمالاً إيجابية في تأثيرها، تمسّ حياتهم وانشغالاتهم مساّ مباشرا وتساعده في إيجاد الحلول لها والتخلص منها، وهذا لا يحط من قيمة الأدب كونه يهتم بالانشغالات اليومية لأن العمل الفني تتحدد قيمته بمدى تأثيره في نفوس الناس ما دامت هذه المشاكل والانشغالات

[1] – أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص 139.

[2] – صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه)، منشورات جامعة السابع من أبريل، د.ط، د.ت، ص 126.

اليومية ذات قيمة، وهي التي تشكل حياة الناس، ولأنّ مهمة الشاعر جليلة فإنه يعمل على كشف هذه المشاكل وتحليلها مع تحديد أسبابها والبحث عن حلول لها، وهو ما يجعل الناس تهتم بما يكتب ما دام يمسّ حياتها اليومية ويقف إلى جانبها. والحق أنّ هذا ما ضرب عرض الحائط مقولة – الأدب مرآة عاكسة للمجتمع– لأنها جعلت الأدب يكتفي بنقل ما يحدث في المجتمع وهو أمر يعيشه ويعرفه كل الناس، دون محاولة منه للنقد والتحليل والوقوف على الحلول.

ولأن الشاعر فرد من المجتمع فرضت عليه ظروف الحياة الإيمان بكل ما يحدث في هذا المجتمع فهو تربطه به مصالح وأهداف مشتركة لأنه فرد في جماعة وليس فردا مطلقا وما تعبيره عن الجماعة في الواقع إلاّ تعبير عن نفسه، فالمجتمع منح كل ثقته لهذا الشاعر وهو من جهته وجب عليه الإخلاص له والتفاني في خدمته، وهذا لا يتحقق إلا بجانب وافر من الخبرة والثقافة إضافة إلى حسّ مرهف وإدراك سليم للأمور.

وممّا لا شك فيه أن لكل مجتمع قضاياه الخاصة، وهي قضايا قد تتشابه في مجتمع أو آخر، ولكنها تبقى مع ذلك قضايا خاصة بذلك المجتمع تنتظر حلولا سريعة. وبالمقابل توجد قضايا إنسانية عامة قد ينهمك فيها الشاعر ولكي تلقى استجابة ينبغي أن تنعكس على حياة الناس وذلك لا يتحقق إلا إذا نظر إليها الشاعر من منظور عصره ومجتمعه. فأفراد المجتمع لن يكونوا مستعدين لاستيعاب قضية عامة قبل أن يفرغوا من قضاياهم الخاصة.

وتبقى على الشاعر مهمة الإلمام بهذه القضايا والكشف عنها بما يملكه من خبرة تؤهلّه لأخذ دور المحلّل والمساعد على إبراز هذه القضايا والانشغالات ولفت انتباه الناس إليها.

أولا: نشأة الشعر الحر في الجزائر:

لم تكن الحركة الشعرية في الجزائر بمعزل عن رياح التغيير والتجديد التي مست القصيدة العمودية الخليلية منذ أواخر الأربعينيات ، فقد واكب مسار هذا التجديد عدد من الشعراء الجزائريين ممن كانوا على اتصال دائم بالثورة الشعرية التي شهدتها الساحة المشرقية في ذلك الوقت، سواء بطريقة مباشرة، شأن المثقفين الجزائريين الذين تزامن وجودهم في المشرق العربي للدراسة مع بداية رياح التجدد مثل: **أبو القاسم سعد الله** و**أبو القاسم خمّار** و**الحبيب عبد السلام**، أو بطريقة غير مباشرة من خلال ما كان يكتب في الصحف .

ورغم ظهور الشكل الشعري الجديد في المشرق العربي سنة **1947** ، إلا أن الشاعر الجزائري كان عليه "أن ينتظر فترة مخاض دامت سبع سنوات ليكتب أوّل نص شعري يحاول أن يخرج فيه من أسر الخليلية التقليدية في سنة **1955** على يد **أبي القاسم سعد الله**."[1] لأن الجزائر في هذه الفترة كانت لا تزال تحت وطأة الاستعمار، غير أن هذا الأمر لا ينفي إدراك الشاعر الجزائري لثقل القصيدة الكلاسيكية، ورغبته في استحداث تعديلات تخلّصه من سلطة القصيدة القديمة ، وتمكّنه من كتابة أخرى جديدة تنقل روح العصر .

[1]- عبد القادر رابحي : النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجيات النص الشعري ، ج1 ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، د.ط ، د.ت ، ص : 63.

وكأنّ الثورة في الجزائر شملت جميع الميادين، فإلى جانب الرغبة في التخلص من سيطرة الاستعمار على المستوى السياسي والإجتماعي ظهرت رغبة من نوع آخر، لكن هذه المرة على المستوى الثقافي ، تمثلت في الثورة على الشكل القديم للقصيدة وهو ما اعتبره الكثير من النقاد خيانةً لقواعد الخليل .

إلا أنه لا مفرّ من هذه الثورة ما دامت تمكّن الشاعر من التعبير عن واقع مجتمعه بما يعيشه من أوضاع اقتصادية ، اجتماعية سياسيّة وثقافية، حيث يبقى الدور المميز للأدب عموما وللشاعر خاصة هو الأخذ بيد المجتمع ومسايرته في مشروع التغيير الجذري .

وإذا كان الحفاظ على المجتمع واللغة العربية والأصالة مرتبط بالدعوة للحفاظ على كل ما هو قديم ، فإن هذه الدعوة ولدّت شعورا بالتذمر والإختناق من الروح التقليدية، وهو ما ساهم في ميلاد شعر التفعيلة ، وبالتالي بداية رحلة التجديد التي دعا إليها **رمضان حمّود** في قوله " إن الأدب العربي وخصوصا المغربي مثل إناء مزركش الجوانب، بديع المنظر، مملوء بماء سلسبيل، وقد مرّ على ركوده مدّة غير وجيزة، فنتنت رائحته، وفسد طعمه وتراكم عليه الذباب، فأصبح موجودا وليس بموجود ، وماء ليس بماء وأصحابه بجانبه على ظمأ، يرون الحتف بعينهم ، ولا يفيدهم شيئا كأن لا ماء عندهم ولا شجر، أليس من المعقول بل من الضروري تبديله بماء صحّي نظيف زلال يبعث في جسم مجتمعنا النحيل دما غنيًا بمواد الحياة والإستقلال، وأما الإناء فيترك هو بلا تغيّر ولا تبديل، وذلك ما اقتضاه حفظ القومية والجنسية بحفظ اللغة الأصلية لغة الآباء والأجداد."[1] وما هذا إلا دليل على وجود بذور أو

[1]- أحمد يوسف: يتم النص (الجنيولوجيا الضائعة) تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الإختلاف، ط1، 2002م، ص : 64 .

محاولة للتجديد لدى الشاعر الجزائري للخروج من الرتابة ، وهو ما نادى به **رمضان حمّود** في العشرينيات ، ولأن محاولته كانت فردية والثورة لكي تنجح تحتاج إلى جماعة تقودها فإنها لم تلق صدى كبيرا في المجتمع الجزائري آنذاك وسط الظروف القاسية التي كان يعيشها تحت رحمة الإستعمار .

وقد ظلّت ظروف كثيرة أخرى تقف عائقا أمام انتشار التجديد في الشعر الجزائري، سواءا في العشرينيات أوفي أواخر الأربعينيات، غير أن هذا لم يمنع الشعراء من الكتابة مادامت ثورة التحرير عروس إلهامهم وسيدة إبداعهم ،فقد بات هؤلاء الشعراء سكارى بأفيون الولاء للوطن ، إذ لا حبٌ إلا حبُه ولا عشق إلاٌ له ولا تضحية إلاٌ في سبيله لذلك "قامت الثورة لتجدٌد الحنين إلى التربة، وتبعث الإعتزاز بالأرض الخصيبة، وتسترجع الفردوس المفقود، فتغنّت القصيدة بالجزائر كما لم تتغنٌ بها من قبل، وأفاضت في وصف مفاتنها الطبيعية، ويوم امتزجت الطبيعة الساحرة في الجزائر بالمواقف البطولية الرائعة، ازداد الشعر افتنانا بهذا الوطن ، حتى كدت تفتقد منظرا من الطبيعة لا تعلوه مسحة ثورية ."[1] هو إذن الدور المتميز للشاعر باعتباره الأكثر وعيا بقضية وطنه وقدرة على إيصال رسالة الثورة ، ومن ذلك قول **أبو القاسم سعد الله** :

- كان حلما واختمارا
- كان لحنا في السنين
- كان شوقا في الصدور
- أن نرى الأرض تثور.

[1]- صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتّاب ، 1984م ، ص : 253 .

- أرضنا بالذات ، أرض الوادعين
- أرضنا بالذات ، أرض الكرماء .[1]

لن يحلم الجزائريون بأكثر من الاستقلال والتخلص من هيمنة الإحتلال، بعدما عرّفت الجزائر بأنها " قطعة من فرنسا " وبات العالم يؤمن بأن فرنسا هي الوطن الأم ، فجاءت ثورة التحرير تحقيقا لهذا الحلم الذي حمله الجزائريون في صدورهم سنين طويلة ليروا أخيرا أرضهم الطيبة تثور ، هذه الأرض التي وصفها الشاعر بأرض الكرماء وتغنّى بها وطنا وأمّا .

وإلى جانب **سعد الله** كتب كثيرون عن الجزائر والثورة في نصوص تعكس مشاهد الحرب ، كما فعل مثلا **عبد السلام الحبيب** في هذا المقطع :

- أنا لست آبه بالسجون وبالسلاسل .
- من يفتدي الأوطان ..... لا يخشى المقاصل .
- قولي لهم غدنا قريب
- غدنا لهيب
- سيطيح بالعادي الغريب
- إعصاره الطافي الرهيب
- سيرى كما سار المسيح على طريق الجلجلة [2]

[1]- صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، ص : 254 .

[2]- شلتاغ عبّود شرّاد : حركة الشعر الحرّ في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتّاب ، الجزائر ،د.ط ، 1987م ص : 137.

هذا الثائر لا تهمه السجون ولا الأغلال ، ولا يأبه حتى بالموت لأنه جعل روحه فداءا لوطنه ، فهو يحلم بغد مشرق غير بعيد ملتهب لا همٌ له إلاٌ الإطاحة بالمحتل ،ولا سبيل للوصول إلى هذا الهدف إلا بالثورة التي شبهٌها الشاعر بالإعصار الذي يأخذ في طريقه كل شيء يصادفه .

ورغم كل ما كتب في مرحلة الثورة تبقى تتسم بالضالة الإبداعية والرداءة الفنية، لأن الظروف لم تكن أبدا مناسبة آنذاك، فلم يكن باستطاعة شعراء تلك الفترة الإتصال مباشرة بالمشرق العربي والإغتراف من نبع هذا الإبداع الجديد الذي كان ميلاده في أواخر الأربعينيات، فقد كانت الكتابة عن الثورة ونقل معاناة الشعب إلى العالم شغل الشعراء الشاغل، حتى صار هذا الشعر العمود الفقري لإنتاج الثورة، وأصبح التغني بها والتهليل بالجزائر الثائرة، الجزائر المعجزة دليل على الإنتماء لهذه الأرض المقدسة التي يزيد الشاعر ارتباطا بها كلٌما كتب عنها، فهو مقتنع بأن الثورة بعث للجزائر وميلاد لها في نظر العالم باعتبارها وطنا مستقلا له جغرافيته الخاصة وموقعه على الخريطة.

أمٌا بعد الاستقلال فقد شرع شعراء الجزائر في رفع راية القصيدة العربية الحديثة بعدما كانت مستكنة بضع سنوات من ظهورها بالمشرق العربي حيث راح أدباء جيل الإستقلال خاصة يطٌلعون في نهم على ذلك الفيض الشعري القادم من القاهرة وبغداد ودمشق وبيروت..."[1] فهم الذين رفعوا راية القصيدة العربية الجديدة بالجزائر بعدما توفرت لهم الظروف المناسبة لذلك، لتتوالى بعدها الكتابة الشعرية على هذا المنوال الحداثي، وتتفاوت

[1]- حسن فتح الباب : شعر السٌياب في الجزائر بين الواقع والآفاق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،د.ط 1987م ، ص:33 .

التجارب الفنية بين شاعر وآخر ، ومن هؤلاء الشعراء **أحمد الغوالمي** و **أبو القاسم خمّار** و**محمد الصالح باويه** و**عبد الرحمن زناقي** و**عبد السلام حبيب** و **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** وكلُّها كتابات اعتبرت بدايات أولى حاول أصحابها من خلالها اللحاق بالموكب الحضاري الذي سبقتهم إليه دول المشرق ومنعهم الاستعمار من مسايرته وذلك رغم قلة الإنتاج الإبداعي للشعراء الجزائريين في المرحلة التي تلت الإستقلال مباشرة .

ولأنّ للشعراء دورهم الرائد في المجتمع ، وللشعر سحره النافذ في القلوب والعقول فـ "قد كان الشعر ولا زال رفيق الإنسان الساكن في أعماقه أنّى وحيثما وكيفما كان."[1] فهو يعبّر عن معاناته وينقل أحاسيسه تماما كما أراده الشعراء الجزائريون المحدثون في بحثهم عن شعر يصوِّر معاناتهم الوطنية والقومية والإنسانية متأثرين في ذلك بشعراء المشرق أمثال **محمود درويش، سعدي يوسف، بدر شاكر السيّاب** و**نزار قباني** .

فإذا كانت الجزائر قد دخلت مرحلة جديدة فيما بعد الإستقلال هي مرحلة البناء والتشييد، كان لا بدٌ على أبنائها الشعراء خاصة المشاركة في هذه المرحلة والتعبير عن طموح الشباب في العيش بوطن حرٌ بلا قيود، وانطلاقا من هذا المبدأ شق هؤلاء الشعراء طريقهم الصعب بصلابة مستمدة من صلابة ثورة التحرير وحاولوا نقل ما يعيشه المجتمع من تغيرات في هذه المرحلة الحاسمة .

[1]- عمّار بن زايد : النقد الأدبي الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتّاب ، الجزائر ، د.ط ، 1990م ، ص: 81 .

أ- الشعر الحرّ ووجهته السياسية :

سبقت الإشارة إلى تزامن الشعر الحرّ بالجزائر مع انتفاضة الشعب ضدّ الإستعمار وبداية ثورة التحرير ، ولما انتهت الثورة وعادت للشعب الجزائري سيادته حمل الشاعر آنذاك عبئ مهمة صعبة تفرض عليه مسايرة ثورة البناء والتّعمير عمّا يلحق المجتمع من تغيير في بنياته الأساسية على جميع الأصعدة فينقل بذلك أحوال الناس ومشاكلهم وآمالهم في غد أفضل لأن الوضع الشعبي "هو صرخة عالية تدعونا إلى أن نستمع إليها وأن نتفهّمها، وأن نتعاطف معها."[1] فالشاعر إذن هو صوت الشعب ومرآته العاكسة.

ولأن المرحلة السبعينية هي الحاسمة في معركة التغيير بالجزائر، فقد ارتبطت بالمشروع الحداثي للنص الشعري الجزائري واعتبرت امتدادا لمسار التحوّل الذي انطلق من البنية التحتية وشمل جميع المجالات ، وكان هدف هذه المرحلة والنص الشعري مشتركا إذ تمثل في "التأكيد على الهوية الوطنية الجزائرية وتقويتها وتحقيق التنمية الثقافية بجميع أشكالها ."[2] وهذا ينطبق على الثورة الزراعية التي عملت على تحديث الريف الجزائري هذا التحديث الذي تمّ ترّسيخه في موضوع النص الشعري السبعيني، فلم يكن بالإمكان تصوّر نص شعري جزائري حديث دون أن يكون معاصرا لما يحدث من تطوّرات، وقد كان هذا الارتباط حملا ثقيلا ملقى على عاتق الشاعر الجزائري المعاصر باعتباره ذلك المثقف الثوري الحريص على مبادئ الثورة وأهدافها.

[1]- واسيني الأعرج ، الطاهر وطّار (تجربة الكتابة الواقعية) الرواية نموذجا (دراسة نقدية) ، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر – د.ط ، 1989م، ص : 133 .

[2]- عبد القادر رابحي: النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، ص : 64 .

وهذه المكانة هي التي تخوّله لاستلام مهمّة تغيير العقليات وتحضيرها للاندماج في المرحلة الجديدة دعما للإستقلال الوطني وترسيخا لثورة التجديد والتغيير التي ميزت هذه المرحلة بالذات من تاريخ الجزائر المستقلة .

وبما أن الحرب العالمية الأولى والثانية أظهرت عيوب الرأسمالية فإن الجزائر بعد الإستقلال تبنّت الإشتراكية نظاما إقتصاديا، تنهج مساره وتتبع خطاه ليساعدها في تحقيق مبادئ الثورة، باعتبار الإشتراكية تعمل على ترسيخ المبادئ الإنسانية في المجتمع وهو الهدف الأول والأسمى لثورة التغيير والتجديد الذي يتحقق بفضله العدل والمساواة، وهو ما تجسّد بالجزائر في الثورة الزراعية التي عملت على تخريب العلاقات البالية وتطوير الريف، الأمر الذي انعكس على الأدب وحرّك أقلام المثقفين "فالتزام الفنان ليس ترفا ولا دعوة أو بدعة محدثة، لأنه لا يمكن الفصل بين الفنان وقلب الإنسان، بين الفنان وضمير العالم، بين الفنان ودوره الطليعي."[1] فإذا كانت الثورة مهمة الجميع، فإن ترسيخ مبادئها تبقى هي الأخرى مهمة الجميع .

غير أن المثقف حمله أكبر لأن درجة وعيه أكبر، ولعلّ هذا ما يظهر في كتابات عدد من الشعراء الجزائريين الذين كتبوا للثورة الزراعية، مثل الشاعر **عبد القادر بن محمد بن القاضي** في قوله:

- يا ألف قرية وقرية ؟ علا
- بنيانها بين الحقول الناضرة .

[1]- حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر (بين الواقع والآفاق) ، ص : 26 .

- بياضها كأنه نور جلا
- مظاهر البؤس عن الفلاح
- وحمرة القرميد منها قد بدت
- كأنها شقائق النعمان ....
- كأنها قطرات من دم المجاهدين ؟
- وهكذا تبقى لنا ذكرى الوفاء
- ذكرى الفداء والصفاء [1]

إذا عدنا لفترة ما بعد الإستقلال نجد أن القرى الإشتراكية انتشرت بشكل كبير في تلك الحقبة من تاريخ الجزائر ، وهي قرى بنيت بنمط هندسي معيّن وموحّد عبر كامل تراب الوطن ،حيث أخذت الدولة الجزائرية على عاتقها ضمان سكنات لائقة للفلاحين وإعادة الإعتبار للأرياف باعتبارها أكثر المناطق احتضانا للثورة إضافة إلى الإهمال الذي شهدته أثناء التواجد الإستعماري فالشاعر حين يقول :

- يا ألف قرية وقرية ؟ علا
- بنيانها بين الحقول المناضره .
- بياضها كأنه نور جلا
- مظاهر البؤس عن الفلاح

إنما يؤكد على العدد الكبير لهذه القرى الإشتراكية، إنها تعد بالآلاف، وقد اختيرت الحقول لتحيط بها ، فهي تتوسطها لتبدو للناظر كالنور من شدة بياضها، والبياض هنا

[1]– ديوان عبد القادر بن محمد بن القاضي (بوابات النور) ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990م، ص : 134.

إشارة إلى النظافة فهي مساكن حديثة النشأة لا تشوبها شائبة ، وكل هذه المواصفات توفر للفلاح حياة رغيدة ودرجة رفاهية لم يكن ليعرفها لولا الثورة والإستقلال وتخطيط الدولة ، فهي إلى جانب الهدف في تحديث الريف لها هدف آخر هو ضمان بقاء الفلاحُين إلى جانب أراضيهم وزيادة الإنتاج الفلاحي لتضمن بذلك نهضة تسمُو بالبنية الإقتصادية التي تركها الاستعمار في درجة الصفر .

ويواصل الشاعر حديثه عن هذه القرى ، واصفا شكلها الهندسي :

- وحمرت القرميد منها قد بدت
- كأنها شقائق النعمان ....
- كأنها قطرات من دم المجاهدين ؟
- وهكذا تبقى لنا ذكرى الوفاء
- ذكرى الفداء والصفاء

فهي إذن منازل أسقفها من القرميد الأحمر ، ولعلّ اختيار اللون هنا كان متعمدا ، فالأحمر يصنع البهجة في أعين الناظر خاصة عندما تحيط به الحقول ، تماما كشقائق النعمان حين تتوسط البساتين وتمتزج باُللون الأخضر ، واللون الأحمر أيضا يرمز إلى دم الشهداء والمجاهدين ممُن استماتوا في الدفاع عن الوطن والتضحية بالنفس من أجله وهو ما عبّر عنه الشاعر بلغة شعرية بسيطة نقلت صورة القرية في قالب جميل "فلغة الشعر تبتعد عن الإستخدام النمطي، وتعمد إلى تجاوز الإشاري إلى الإنفعالي، وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير وعندها لا تكتفي اللغة الشعرية

بالصورة بل تتعداها في بحثها عن الإيحاء والتوسع والشمول إلى الرمز ."[1] حيث تساعد اللغة عن طريق الرمز المبدع في إيجاد أسلوبه الخاص .

ولأنّ دم الشهداء غالي فعلى الشعب السيد على نفسه دفع ثمن هذا الدم، إنه الوفاء بالعهد، عهد الحفاظ على الوطن والمساهمة في مسيرة بنائه وتشييده، وما هذه القرى إلاّ تذكير بثمن الحرية التي كان على الشاعر الجزائري حمل لوائها أوّلا ليصبح مثالا يقتدى به إذ له أكبر الفضل في التأثير على المتلقي باختياره لطريقة التعبير وعن طريقها " يمكن التأثير في نفس المتلقي وإثارة مشاعره وانفعالاته، وخلق جوٌ من الجمال الذي يطيب للنفس أن تملأه برؤاه."[2] فتأثر المتلقي يسهّل وصول رسالة المؤلف، ويعكس مدى تمكّنه من نشر أفكاره ومبادئه، خاصة أن الجزائر كانت تمرٌ بمرحلة حرجة وهامة تتطلب تجنيد جميع أبنائها حتى تنجح ثورة التجديد وتتحقق بذلك مبادئ ثورة التحرير .

حيث كانت فترة السبعينات المرحلة الأكثر ثراءا بالإبداع الأدبي في الجزائر ، خاصة وأن السنوات الثمانية بعد الإستقلال شهدت ركودا وضعفا أدبيا تطلبه تغيّر الأوضاع ممّا اضطر الشعراء إلى التريث حتى يتكيفوا مع المرحلة الجديدة ، وهو ما اعترف به **محمد الصالح باويه** لـ**عبد المالك مرتاض** في أحد اللقاءات بالجزائر قائلا: "وأما الذين زامنوا المراحل الثلاث: مرحلة ما قبل الإستقلال 1920م- 1954م، ومرحلة ثورة التحرير ثم أتيح لهم أن يعايشوا مرحلة عهد الإستقلال أمثال، محمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا وأحمد

[1]- محمد علي كندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب ونازك والبياتي) دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1 ، 2003م ، ص : 53 .

[2]- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط3 ، 1964م ، ص : 412 .

سحنون ... وسواهم فيبدوا أنهم أصيبوا بشيء من البهر لعظمة الحدث فلم يعودوا يتغنوّن بالشعر كما كانوا من قبل به يتغنون ، وكأنهم أحسّوا في قرارة أنفسهم أنه لم يعد لديهم ما يقولون بعد أن تحققت القضية التي كانوا يناضلون من أجلها، وهي حرية الشعب الجزائري وطرد الإستعمار الفرنسي من الجزائر..."[1] وهذا هو سبب الركود والضعف .

ومن جهة أخرى لم تكن هناك صحف ومجلاّت وطنية تحتضن الإبداع الشعري كما حدث في مرحلة السبعينات أين برزت إلى الوجود صحف ومجلاّت فتحت مجالا واسعا للإنتاج الأدبي الشعري بدأت معها أوّل نماذج الجيل الجديد ومن هذه الصحف : مجلّة المجاهد والشعب الثقافي والشعب الأسبوعي .

ونتيجة للتطورات الهامة في الجزائر أثناء هذه الحقبة كتأميم المحروقات والثورة الزراعية والصناعية والثقافية ، إنعكس كل هذا في الكتابات الصحفية ، إضافة إلى روح الوطنية التي بقيت راسخة في أذهان وقلوب الجزائريين، رغم محاولة الإستعمار طمس الشخصية الجزائرية من خلال القضاء على اللغة العربية التي اقتصر تعليمها على الكتاتيب، أما الذين كان لهم الحظ والتحقوا بالمدارس فقد تلقوا تعليمهم باللغة الفرنسية، لذلك كان الجمهور المثقف بالعربية بعد الإستقلال قليلا، فبرزت فئة من الشباب الذين يكتبون الشعر العمودي والحرّ منهم: **مصطفى الغماري** و **رشيد أوزاني** و **مبروكة بوساحة** و**جميلة زنير** وغيرهم، وفئة أخرى انصرفت إلى الشعر الحرّ وأعلنت القطيعة مع الشعر العمودي مثل: **أحمد حمدي** ، **أزراج عمر** ، **أحلام مستغانمي** ، **زينب الأعوج** وغيرهم كثيرون .

[1]- عبد المالك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع ، الجزائر د.ط، 2007م، ص ص: 38 - 39 .

هذه الفئة التي رفضت الخضوع لسلطة الشكل الشعري القديم الذي يقول عنه **أبو القاسم سعد الله** : " كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947م باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب العصر الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاةٌ واحدة ومع ذلك فقد بدأت أوّل مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية أي كنت أعبد ذلك الصنم وأصليٌ في نفس المحراب، ولكني كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة واستخدام الصورة في البناء ."[1] غير أنه اتجه إلى التجديد بعد اطلاعه على النظريات النقدية والمذاهب الأدبية .

إن جيل السبعينات قد غلبت عليه المواقف السياسية فأغرق بكامله في الهم السياسي ، الأمر الذي أعاق تطوّر النص ووقف حاجزا أمام الإبداع رغم الرغبة الجامحة في تنويع الكتابة فا " التجربة الشعرية السبعينية – كانت ممارسة عائمة – على مستوى القيم اللغوية وعلى مستوى القيم الدلالية التعبيرية يغلبها التجريب اللغوي الدلالي العروضي ."[2] الشيء الذي جعلها فارغة المحتوى وخالية من الخلق الإبداعي، إضافة إلى ميل الشعراء للتقليد، حيث قامت التجربة الشعرية الجديدة في الجزائر على خطى الشعراء في المشرق العربي، وقد أشار **محمد زيتلي** إلى هذه التبعية التي سيطرت على أغلب شعراء تلك الحقبة إذ يقول: "يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا ، وأن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلاّ أن نظلّ أتباعا، لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية

[1]– أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الآداب ، ط2 ، 1977م ، ص :51 و 52 .

[2]– على ملاّحي : شعرية السبعينات في الجزائر (القارئ والمقروء) ، منشورات التبيين ، الجاحظية – الجزائر د.ط ، 1995م ، ص : 24 .

في الجزائر، **زراقي زيتلي** ، **حمري بحري** ... ليست في الواقع إلا صورة مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية ."[1] أي أن تجربة الشعر الحرّ في الجزائر قامت بإتباع نماذج شعرية مشرقية فغلب عليها التقليد ، حيث لم يكن باستطاعة الشعراء الجزائريين آنذاك أن يتفادوا الإنزلاق أحيانا إلى آفاق شعراء مشارقة متميزين وهو ما تكشفه لنا بعض المقاطع الشعرية، كما هو الشأن في هذا المقطع الشعري للشاعر **أزراج عمر** الذي استعاره من المبدع الفلسطيني **محمود درويش في قصيدة** (سرحان يشرب القهوة) حتى في اختيار صيغة إسم بطل القصيدة :

- ويحرسني الظل
- هل تشرب الشاي بعد قليل ؟
- ويخرج عصمان، يدخل عصمان
- هل ترحل الليلة القادمة ؟
- ويخرج عصمان، يدخل، يجلس، قل
- ما تريد [2]

ب– الشعر الحرّ بعد الثورة الزراعية:

لم يصل النص الشعري الحداثي في الجزائر أثناء السبعينات إلى المستوى المطلوب، بسبب سطحية التجربة الشعرية التي كانت تحتاج إلى تعميق، وظلّت القصيدة العمودية

[1]– عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب أنموذجا) ، دار هومة د.ط ، 1998م ، ص: 07 .

[2]– حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر (بين الواقع والآفاق) ، ص : 122 .

تشكل الدوق العام للقراء " فقد تعوّد المتلقي أن يتلقى النصوص الشعرية دون البحث عن الجديد فيها ."[1] فكان من الصعب التعوّد على نمط شعري جديد ومغاير لما ألفه القارئ ، ولعلّ انعدام نماذج شعرية يهتدى بها هو الذي جعل الشعراء الشباب يدعون إلى الانفصال عن تجارب من سبقوهم من الشعراء الرّواد ، في محاولة لخلق شكل شعري جديد يسمو لشروط الحداثة ويتخذ منحى جديد للقصيدة الحرّة في الجزائر والخروج من مرحلة المحاكاة والتأثر قصد التموقع على خريطة الشعر العربي الحديث والتأثر الفعّال في مساره بعد التخلص من نظام الشعر القديم الذي كان بمثابة " المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق "[2] ولكن هذا لا يعني أنه لم يكن يعبر عن المعنى إنما الشعر الجديد يرتفع بالشكل والمضمون إلى ما تتطلبه التجربة الجزائرية التي تعمل على الغوصّ في أغوار الواقع الإجتماعي وتصوّر التناقض الكامن فيه ، كما تعكس الوعي الكلي لدى الشاعر الجزائري الشاب ، لأن الشعر الحقيقي هو الذي يحمل عبق زمانه ومكانه في تناغم إنساني عميق، هذا الشكل الشعري الجديد هو الذي يتيح للشاعر حرية في التعبير ويفتح أمام المتلقي أبوابا من الإحتمالات في التأويل، بالإنطلاق من الموروث كركيزة أساسية لبلوغ مقصد الحداثة .

عرفت الجزائر في مرحلة الثمانين والعقد الأخير من القرن العشرين تحوّلات هامة ، صاحبها تجديد هام يهدف إلى بلوغ القصيدة الجزائرية المكانة اللائقة بها حيث " أطلّ علينا جيل جديد شعاره – إني إلى ذات سواكم لأميل – يبحث عن معنى الشيء كممكن وراء

[1]– محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث (إتجاهاته وخصائصه الفنية) ، (1925م – 1975م) ، دار الغرب الإسلامي ، ط2، 2006م ، ص : 169 .

[2]– صبيرة ملّوك : بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ، دار هومة الجزائر ، د.ط ، 2009م، ص : 12 .

المعنى المجازي ، متخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب الجيل الحرّ ."[1] الذي يسعى إلى التفاعل الجمالي .

كما ظهرت صحف وطنية جديدة تبنّت الإنتاج الشعري وفتحت له المجال واسعا للتعبير، منها : **جريدة المساء ، جريدة النصر، جريدة الشعر**، ممّا جعل هذه المرحلة من أخصب المراحل عطاءا وإنتاجا شعريا، حيث تميزت بالثراء في الكتابة الإبداعية والجودة الفنية التي اتجهت إلى التنوع في طرح الأفكار والقضايا، فأخذت هذا الجيل من الشعراء نقلة نوعية في التعامل مع الشعر الذي أصبح يتبع الخطة التاريخية ويحاول فهمها بغية الغوص في خباياها ومحاولة الكشف عنها، ممّا جعل هذه المرحلة تتميز "بغزارة أكثر في الكتابة، وجودة فنية أرقى، وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب وذلك على المستويين العمودي والحرّ معا."[2] في ظل تطورها المتواصل وسعيها للتفاعل مع الجمهور المتلقي .

أسهمت المرحلة الجديدة إسهاما معتبرا في تنمية الجيل الجديد وتطورت تطورا ملحوظا من حيث كثرة ممثليها، إذ برز فيها ما يقرب عن "أربعين شاعرا وشاعرة"[3] إحتلت نماذجهم الجديدة الصادرة في المجلات والصحف مكانة كبيرة، ممّا ساعد على زيادة قرّاء هذه التجربة الجديدة .

أما المستوى الفني فقد ارتقى درجات بجنوح أغلب الشعراء إلى كتابات إبداعية جديدة ومغايرة للنماذج السابقة وذلك " بإصرار الشعراء على جنوحهم إلى إبداع صور

[1]- عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، دار الوصال، د.ط ، د.ت، ص : 61 .

[2]- عبد المالك مرتاض : تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر (1962م – 2000م) ، مجلة دراسات جزائرية دورية محكمة يصدرها 'مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر '، وهران ، عدد2 ، مارس 2005م ص : 21 .

[3]- عبد المالك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين ، ص : 23 .

قشيبة في الشقين العمودي والحر معا ، لم تكن ترد في الشعر الإيديولوجي الذي سبقه في الأعوام السبعين والذي كان قصاره العناية بالمضمون، ولا في الشعر الوطني الذي سبقه أيضا وهو الذي كانت غاياته أن يتناول القضية الوطنية بكل أبعادها ومكوناتها السياسية والثقافية واللغوية ."[1] ومجالاتها المختلفة .

ومن أبرز الشعراء الذين برزوا في هذه الفترة **عز الدين ميهوبي** الذي جسّدت أشعاره جمال العبارة وجودة النسيج وجمالية الموسيقى ، ولعلّ من الكتابات الشعرية التي صدرت نهاية القرن العشرين ثلاثة دواوين هي :

- ديوان * زهرة الدنيا * **لعاشور فني**
- ديوان * كائنات الورق * **لنجيب أنزار**
- ديوان * غجرية * **لنصيرة محمدي**

وإلى جانب هؤلاء ظهر جيل جديد من الشعراء في نهاية القرن العشرين أمثال : **فضيلة بوسعيد** و**خيرة حمر العين** وغيرهم كثيرون ممّن ساروا في تطوير التجربة الشعرية الجديدة بكفاءة ووعي وتألق ، فباتت غنية بأشكالها ومضامينها ، قادرة على الإيحاء والدلالة وذات صور معبرة ومثيرة للإنفعال في وجدان المتلقين، وأصبح النص الشعري يقوم على استعمال اللغة باعتبارها أداة تعبيرية ذات مسار إيحائي يكشف خبايا النص ويغوص في معانيه .

[1]– عبد المالك مرتاض : مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين ، مجلة دراسات جزائرية ، دورية محكمة يصدرها ' مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر ' جامعة وهران ، عدد3 ، مارس 2006م ، ص : 90 .

ولكي تبلغ القصيدة الجزائرية المعاصرة رسالتها وتصل إلى مكانتها المرجوّة كان على شعراء الجيل الجديد التطرق إلى القضايا الإنسانية بكل أبعادها والإرتباط بقضايا العصر الراهن .

ثانيا:مواضيع الشعر الحر في الجزائر:

أ- المواضيع الوطنية:

1- الكتابة عن الثورة التحريرية:

عندما اندلعت ثورة التحرير الجزائرية في نوفمبر 1954، لم يكن الشعر الحرّ قد عرف انتشارا كبيرا بهذا البلد المحتل نظرا للحصار الثقافي الذي كان الاستعمار يفرضه على طبقة المثقفين، فإذا تحدثنا عن الشعر الحرّ بالجزائر آنذاك ينحصر حديثنا على تلك الطبقة التي تمكنت من التنقل للدراسة بالمشرق العربي وبالتالي كان لها الحظ الوافر في الاتصال المباشر بهذا النوع الجديد من الشعر أو على هؤلاء الذين اطلعوا على ما كان يكتب من هذا الشعر في الجرائد والمجلات العربية، وقد برزت محاولات في الشعر الحرّ على يد جزائريين كتبوا عن الثورة وجعلوها قضيتهم الأولى فكانت بذلك مصدر إبداع وإلهام لهم، حيث جعلوا من أشعارهم وسيلة لشدّ الهمم والتعريف بالقضية، وكانت الجزائر والثورة والكفاح أساس إبداعاتهم ما دامت الانشغال الأوّل والقضية البارزة، وهذا ما يفرض على الشاعر الاهتمام بمعاناة القارئ ومعالجة قضاياه فقد وضع النقد العربي «المتلقي في منزلة بالغة الأهمية من منازل الأدب وقصده بخطابه قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه»[1] لأنه سبب استمرارية المبدع ومانح الحياة لعمله الفني.

لم يكن سهلا على الجزائريين رؤية وطنهم محتلاً وأبناؤهم يقتلون وثرواتهم تستغل في حين يعيش هم في بؤس وشقاء وجهل ومرض، فلما جاءت الثورة فرح بها الجميع وساندها

[1] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دار المعارف، بيروت، ط1، 1999، ص 31.

الجميع وإذا كان هناك من أبناء الجزائر من اختار النضال بالسلاح فهناك بالمقابل آخرون اختاروا النضال بالقلم، فجاء الشعر بمثابة المحفّز والمحرّك والدّاعم المعنوي للثوار والثورة معلنا وبأعلى صوت أن كفانا من الذلّ والاستعباد وهلمّ إلى النصر والحرية ما دمنا أصحاب حق مسلوب نحارب لنستردّه ونموت من أجله، هذا هو إذن الشاعر الجزائري يؤمن بالقضية ويعيش معاناتها ويناصرها قريبا أو بعيدا كان، كما هو شأن الشاعر الجزائري **"أبو القاسم خمّار"** الذي ناصر الثورة وكتب عنها ولها وهو بعيد يدرس وقتئذ في سوريا أين يقول:

لا تفكّر... لا تفكّر

يا لهيب الحرب زمجر... ثم دمّر...

في الذرى السمراء من أرض الجزائر... لا تفكّر...

مزّق الأحياء... أشلاء... وبعثر

حطّم الطغيان... كسّر.[1]

لا شيء أحبّ من الوطن، والشاعر حتى ولو كان بعيدا تبقى الجزائر عنده أولا وقبل كل شيء، فهو يعلم أن وطنه يحتاج إليه وأن قلمه سلاح فتاك يخافه العدو كما يخاف البندقية والرشاش، وهو إذ يكتب عن الثورة إنما يكتب عن سنوات طويلة من الاستعمار، وعن معاناة قاسية لأبناء شعبه، إذ يرى أنه من خلال هذه الأبيات يحاول الشاعر النهوض بهمة الثوار وحثهم على مواجهة الاحتلال، فالثورة على العدو لا تحتاج التفكير ولا بدّ

[1] – أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء (منطق الرصاص)، ص 63.

للهيب الحرب أن يشتعل ما دام العدو يرفض الخروج من الأرض، والشاعر يحث الثوار على نشر الدمار والخراب في كل مكان حتى يضعف معنويات الأعداء وينشر الخوف في صفوفهم فهم لم يكونوا يتوقعون بعدما دخلوا الجزائر انتفاضة شعبها وثورته على الاستعمار، لا لشيء إلا لأنه لا يملك وسائل الثورة وإمكانياتها، غير أن هذا الشعب المحتل بدأ بوسائل بسيطة وصغيرة وبقوة وعزيمة كبيرة.

فأبو القاسم خمّار كغيره من الجزائريين عايش ويلات الاستعمار وشرب من كأس الذل والاستغلال، لذلك فهو حين يكتب ينقل معاناة أفراد مجتمعه ويحلل القضية كما يجب أن تحلل وهذه هي مهمة الشاعر الحقيقي حيث يقف على الانشغالات والقضايا المهمة ويحلّلها ثم يقترح الحلول لها، تماما كما فعل شاعرنا الذي رأى أن الحل الوحيد مع فرنسا هو الحرب، فلا شيء يخيف ما دامت الإرادة موجودة وما دام حبّ الوطن مسيطرا على العقول والقلوب معاً.

لم يكن أبو القاسم خمّار الشاعر الوحيد الذي كتب عن الثورة، حيث كان هناك شعراء جزائريون كثيرين وضعوا نصب أعينهم الكتابة للثورة، منهم **محمد الصالح باوية** الذي أحسّ بمعاناة وطنه وشعبه من جرّاء ظلم الطغاة واستبدادهم، وهو كغيره من الجزائريين رفض احتلال بلاده واستغلال ثرواتها وإغراقها في الفقر والجهل، فسخّر قلمه للتعبير عن رفضه، ووجه خطابه إلى المرأة الجزائرية، نصف المجتمع وعماده قائلاً لها:

دمدم الرعد وهزّتنا الرياح

حطّمي الأغلال وامضي للسلاح

حطّميها لم تعودي عبد الخلخال وسوط ودموع وعويل

أنت للمدفع للراية للثأر... هنا بين الروابي والحقول

جمعي أحقادك إغضبي فتأتي لعنة حمراء في عنق الكفاح.[1]

يحث الشاعر المرأة الجزائرية على المشاركة في أخذ الثأر من العدوّ، والوقوف جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل، فهي فرد من المجتمع، تعاني ما يعانيه الرجل من الاستعمار، وترغب في العيش حرّة، وما السبيل لتحقيق هذا الهدف إلا الثورة، فما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة. والمرأة لم تعد ذلك الكائن الضعيف الذي خلق للزينة والدموع، إنما باتت قوية متمردة على العادات والتقاليد التي تفرض عليها المكوث بالبيت وترك مطلق الأعمال على عاتق الرجل، وكان لزاما عليها التخلّي عن أنوثتها فأصبحت المجاهدة والممرضة والفدائية والتحقت بالجبال، كما حملت السلاح إلى جانب أخيها الرجل فأصبح الاستعمار يخشاها ويحسب لها ألف حساب.

هكذا إذن رأي محمد الصالح باوية القضية الجزائرية وكتب عنها، فكانت قضيته الأولى، كيف لا وهو جزائري عانى كغيره من الجزائريين من الاستعمار، ولم ير بدّاً من الوقوف في وجه فرنسا، فكانت الثورة هي الحلّ، وإذا كانت الجزائر بلد الجميع، فإنها تحتاج لجميع أبنائها، رجالا ونساء، وهذا ما رآه شاعرنا وما دفعه للكتابة عنه، حتى ينهض بهمة المرأة الجزائرية ويحرّك وعيها الثوري وحسها الوطني فتتصدى للعدو وتهز صفوفه، وما هذا الموقف إلاّ إيمان بأهمية المرأة.

[1] – محمد الصالح باوية، إنسانة الطريق، ص 29.

لا يمكن الحديث عن الثورة الجزائرية دون الوقوف عند الشاعر **"أبو القاسم سعد الله"** الذي كتب هو الآخر عنها، ولم يتخلف عن المشاركة فيها على غرار جميع الجزائريين في الحواضر والبوادي، فعمد إلى الكلمة التي هي أكثر نفوذا من الرصاص والقنابل حيث قال:

وهيهات يا ألف قفل حديد

ويا ألف سوط شديد

ويا ألف زنزانة مظلمة

ستنهار جدرانك القائمة

واقفا لك المحكمة.[1]

فالشاعر يقف متحديا متمردا واثقا من عدالة قضيته، وبلاده ستتحرر بفضل سواعد الثوار وعزيمة الأبطال، إذ يبقى هو واقفا إلى جانب أفراد مجتمعه يقاسمهم همومهم، ويواسيهم بالكلمة، متتبعا لأطوار مقاومة شعبه بدقة واهتمام وما هذا كلّه إلا وقوف إلى جانب الثورة الجزائرية، واعتراف صريح بأنه وطنيّ مخلص أراد أن يسمع صوت الثورة إلى العالم بأسره، هذه الثورة التي لم يكن أحد سوى الجزائريين يعتقد أنها ستحدث وأن الشعب سينتفض في وجه فرنسا وهي أحد أقوى الدول في العالم آنذاك بعدما عملت لأكثر من قرن من الزمن على تخدير العقول حتى تؤكد أن الجزائر جزء لا يتجزأ من فرنسا، وأن أبناء

[1] – أبو القاسم سعد الله، ثائر وحبّ، ص 41.

الجزائر مطالبون بالولاء لها، غير أنها فشلت في غرس هذا الاعتقاد ولم تتمكن من محو الروح الوطنية لدى الجزائريين وبات الحقد عليها والرغبة في الانتقام منها هدف أبناء الجزائر، هذا الحقد الذي فجّر ثورة الفاتح من نوفمبر، كما فجّر معها ثورة الشعراء الذين قاموا يحثون إخوانهم على تحطيم السلاسل التي كبّلت بها فرنسا الشعب الجزائري لتمنعه من الحرية، لا لشيء إلاّ بسبب طمعها وجشعها في خيرات البلاد. وما الشاعر سعد الله إلا صورة عن كثير من الشعراء الجزائريين الذين كتبوا عن الثورة الجزائرية وشاركوها المسيرة بأقلامهم وقلوبهم، فهم لم يتخلوا عنها يوما، وكتبوا عن أحداثها، ومعاركها وعن انتصاراتها ورافقوها حتى النصر وتحقيق الاستقلال.

2- الكتابة عن الثورة الزراعية:

بعد سبع سنوات من الكفاح والنضال في ثورة تحريرية مجيدة، تمكن الشعب الجزائري أخيرا من تحقيق هدفه وإجبار فرنسا على الخروج من الجزائر، فكان الاستقلال يوم الخامس جويلية سنة 1962، أين أصبح الشعب حرّاً وسيّداً على نفسه وممتلكاته، لتبدأ بعدها مرحلة البناء والتشييد التي تطلبت هي الأخرى ثورة في كل الميادين، في السياسة والإقتصاد والإجتماع والثقافة، وهذه المرحلة احتاجت إلى شعراء يدعمونها ويقفون إلى جانبها حتى تحقق أهدافها، وقد عرفت في تاريخ الجزائر بالثورة الزراعية التي بدأت بعد سنوات من الاستقلال، سنوات السبعينات تحت قيادة الرئيس الراحل **هواري بومدين**، وكان لزاما على شعراء تلك الفترة التقيّد بمبادئ الثورة الزراعية حتى تقف الجزائر على قدميها من جديد، ومن هؤلاء **عبد القادر بن محمد** الذي تتبّع ثورة ما بعد الاستقلال، وسار مع خطواتها، فكتب عن إنجازاتها، قال:

ويخرج الأولاد في كل صباح

ليحفظوا القرآن في الألواح

تراهم كالنّحل حول المدرسة

يرتشفون العلم والعرفان

ليصبحوا مسيّرين

وقد نجوا من الأذى والغطرشة

والظلم والحرمان.[1]

إن حديث الشاعر هنا عن الثورة الثقافية التي سايرت الثورة الزراعية وشهدت هي الأخرى نهضة معتبرة، كسرت المحظورات وأخرجت الجزائريين من الحصار الذي كانت فرنسا تفرضه عليهم، فبعدما كان التعليم حكرا على الفرنسيين وأبناء أعوانهم وعدد قليل من الجزائريين، أصبح بعد الاستقلال أحد أهم مبادئ الثورة الثقافية وبات حقا مشروعا لجميع الجزائريين دون استثناء، حيث أصبح بإمكان الأطفال التوجه صباحا وبأعداد كبيرة إلى الكتاتيب والمدارس حتى يتزودوا بالعلم والمعرفة ويصبحوا مسيّرين وإطارات يستفيد منهم الوطن، ويساهموا في بنائه وازدهاره، فهم جيل الحرية الذي نجا من الاستعمار وظلمه.

إن عبد القادر بن محمد من الشعراء الجزائريين الذين لازموا ثورة البناء والتشييد وكتبوا عنها، في مرحلة كان فيها البناء وردّ الاعتبار وإثبات الذات من أهم انشغالات أبناء وطنه،

[1] – عبد القادر بن محمد، بوابات النور، ص 137.

ولأنه فرد من هذا الوطن كان عليه أن ينقل اهتماماته ويفخر بإنجازاته، فكتب عن الإنجازات الصناعية والاجتماعية والثقافية، كما كتب عن الثورة الزراعية، عن الحقول والقرى، وعن الفلاّح.

ولأنّ أبناء الجزائر المخلصين كثيرين فقد كتب **عبد العالي رزاقي** هو الآخر عن ثورة البناء، وكان من الشعراء المؤمنين بها، فلا هدف لديهم غير رؤية الجزائر تكبر بين الدول، ولا سبيل لذلك إلا بالعلم والعمل حتى يثبتوا لفرنسا والعالم أجمع أن العزيمة تتغلب على المشاكل وأن لا شيء يقف في طريق مسيرة الجزائر المستقلة ما دام أبناؤها يداً واحدة، وهذا ما قاله شاعرنا:

أناديك

أشدد على راحتي

وتعال لنبني ضيعتنا الغالية

إذا متّ يوما أو سدّ قلبي قلبك

واكتب باسمك أغلى قصائد حبّي

فسبحان وجهك.[1]

الشاعر هنا ينادي كل جزائري محبّ لوطنه، غيور عليه حتى يشاركه في بناء ضيعته، فهو يحبّ وطنه بجنون، هذا الوطن الذي سيظل يخلص له ويكتب له القصائد والأشعار

[1] – شلتاغ عبّود، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص ص 100- 101.

حتى بعد موته. أما الضيعة مولد الشاعر ومكان طفولته فهي الأكثر تضرّرا من الاستعمار لأنها كانت معقل الثوار، وأكثر المناطق تعرّضا للدمار والخراب وما بناؤها إلا بناء للجزائر قاطبة، فمنها تنطلق نهضة هذا البلد ما دامت تمنحه اكتفاءه الغذائي وهنا تتحقق السيادة، عندما تتخلص الجزائر من أي جهة تتحكم في غذاء أبنائها، ولأن الشاعر كان واعيا بهذا كله فإنه كتب عنه ليذكر بقيمة الضيعة ودورها المنشود في التنمية التي كانت بعد الاستقلال من اهتمامات الجزائريين وطموحاتهم، وهذا إيمان منه بمبادئ ثورة ما بعد الاستقلال.

ب- المواضيع العربية:

لأنّ الجزائر جزء لا يتجزأ من الوطن العربي، اعتبر الجزائريون كل ما يمسّ العرب يمسّهم شخصياً، خاصة الشعراء منهم الذين سخّروا أقلامهم للكتابة عمّا يحدث في البلاد العربية من أحداث، فأصبحوا مدافعين عنها وواقفين إلى جانبها ومناضلين في صفوف شعوبها ولو كان ذلك بأقلامهم.

بعدما حققت الجزائر انتصارها على العدو وتحصلت على استقلالها، أصبحت القضايا العربية من أولويات الشعراء الجزائريين الذين عاشوا الظلم والحرمان على يد الاحتلال وباتوا يعرفون جيدا طعم هذا الشعور، لذلك جنّدوا أقلامهم وكتبوا عن الأشياء التي يحبّونها والتي يرفضونها، كما جعلوا عدوهم الأول والأكبر اليهود الذين يحملون في قلوبهم حقدا دفينا للعرب والمسلمين، إذ لا يختلف اثنان على أن اليهود متورطين في كل ما

يحدث بالوطن العربي من أحداث، لا لشيء إلا لأن تفرّق العرب واختلافهم هو أكثر ما يسعى إليه هؤلاء.

وبما أن الشاعر صاحب مبدأ يعمل على نشره بين الناس فإنه يجعل من نصّه رسالة إلى كل قارئ يطلع على هذا النص، ويكشف معانيه ما دام التلقي قد « ركّز على القارئ المتلقي أثناء تفاعله مع النص قصد تأويله»[1]، والتأويل هو الذي يمنح القارئ فرصة معرفة غاية الشاعر من نصّه وهدفه من كتابته، فإذا كان هدف الشاعر الأول هو الوقوف على القضية وتحليل أسبابها ومحاولة إيجاد حلول لها، فإن المتلقي سيدرك وسيعرف من خلال قراءته القضية التي أراد الشاعر الوقوف عليها ولفت الانتباه إليها، وهذا ما يجعل مهمة الشاعر، صعبة تفرض عليه البقاء يقظا متتبّعا ما يحدث في الوطن العربي خطوة بخطوة حتى يتمكن من تحليل الأحداث والوقوف على الوقائع التي تخوّله للتحليل والاستنتاج حتى يكسب ثقة القارئ ويملك القدرة على التأثير فيه وإقناعه بصحة ما يكتب.

1- الكتابة عن فلسطين:

كانت فلسطين وما تزال جرح العرب الدامي، فما من شاعر عربي إلا وكتب عن معاناتها، ولعل الجزائريين هم أكثر من كتب عن فلسطين لأنهم عاشوا الاستعمار ويعرفون جيّدا معنى الأرض المسلوبة، وما من عربيّ أو جزائريّ إلا وأحسّ بما يعانيه الفلسطينيون وعاش معهم مأساتهم، كيف لا وهم يرون بلد الأنبياء والرسالات السماوية بين أيدي اليهود يغتصبون أراضيها ويشرّدون أهلها ويذيقونهم مرارة العذاب، وهذا ما كان الشعراء

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص 283.

الجزائريون يدركونه، فكتبوا عن القضية الفلسطينية، وجعلوها قضية حياتهم، حيث تحدثوا عنها في كل المناسبات والأماكن حتى يكسبوها دعما ولو كان معنويا، ومن هؤلاء الشعراء **عياش يحياوي** الذي يقول:

عندما يسألني الأطفال عن يافا

عن الأوراس عن غزّة

ترعى النّار في صوتي

ويغدو الحرف سياقا.[1]

الأطفال فرحة الوجود، لكن هذه الفرحة تبقى غير مكتملة، يحيط بأعينها القلق والتعجب فهي غير قادرة على فهم ما يحدث حولها، وما سؤالها عن يافا إلا دليل على ذلك. والشاعر يشعر بالأسى في عيون أطفال يافا وهم يسألونه عنها، فتلتهب النار في صدره ويزيد ألمه حين تعجز الحروف والكلمات عن الإجابة ويجد هو نفسه عاجزا عن إخراج أطفال يافا من حيرتهم. وما ربطه الأوراس بيافا وغزة إلاّ دليل على أن الجزائر وفلسطين بلد واحد، والسؤال عن أيّ منطقة منهما سؤال عن الأخرى، فقد فتحت الجزائر عبر التاريخ أبوابها لفلسطين ومناضليها وقدمت لهم كلّ الدعم، معنويا كان أو ماديا، ووقفت إلى جانبها في الأزمات، كما كانت ملاذها الدائم، ولأن أبناء الجزائر سمعوا بقضية فلسطين صغارا وعاشوها كبارا، فإن الشعراء منهم كتبوا عنها وعملوا على إيصال صوتها إلى

[1] – عياش يحياوي، تأمل في وجه الثورة، الغرباء طلع وانفجار، ص 16.

العالم. وها هو **أبو القاسم خمّار** يكتب عن فتاة فلسطينية ترى أباها يحتضر أمامها، فيقول:

وثار القدر

وقامت زوابعه الهائجة

فأبصرت حدوى أبي يحتضر

ومات شهيدا، ولم ينتظر

وغاب القمر

وخيّم الدم.[1]

لا يمكن الحديث عن فلسطين دون الحديث عن الشهداء واليتامى، فكلّ يوم ترتكب إسرائيل جرائم ضدّ الفلسطينيين، منها ما تصلنا أخباره ومنها ما يبقى في السرّ، وحديث الشاعر هنا عن غارة للصهاينة على قرية عربية، تشتّت شمل سكانها العزل وقتل عدد كبير منهم دون أي ذنب، فلما عادت الطفلة إلى قريتها وجدت أباها يحتضر، وما هذا بالمنظر السهل التحمّل على طفلة صغيرة لا تعرف حتى معنى الموت، غير أن ما يحدث في فلسطين منذ زمن من جرائم بشعة، جعلت أطفال هذا البلد العربي المحتل كبارا تعوّدوا على الموت من كثرة ما رأوه، فهذه الطفلة تدرك أن أباها مات شهيدا والشهيد في الجنة، وهذا أمر يجعلها لا تجزع، بل يبث فيها القوة للنهوض من جديد والخروج من الصدمة حتى

[1] – أبو القاسم خمار، الموتورة، ص 115.

تأخذ بثأر أبيها وثأر الكثير من الشهداء الفلسطينيين، ولعلّ جرائم إسرائيل هي التي تعطي دفعا قويا للفلسطينيين حتى يعيشوا ويقفوا في وجهها مبرهنين لها أنها لا يمكن أن تقهر هذا الشعب الأبي وأنهم باقون لا محالة صامدون في وجهها، مدافعين عن أرضهم المسلوبة غير مكترثين بالموت والدم ما داموا مقتنعين أنهم سينتصرون يوما كما وعدهم ربهم فلا يضيع حق وراءه صاحب وهم يعرفون أنهم أصحاب حق.

إلى جانب إيمانه بالقضية الجزائرية، آمن **خمّار** بالقضية الفلسطينية وكتب عنها، فقد كان الشاعر يعيش بعيدا عن وطنه وهذا ما يجعله يعرف ما يشعر به الفلسطينيون الذين أبعدوا عن وطنهم وهو في أعز الحاجة إليهم، فمنهم من يعيش في الملاجئ والمخيمات ومنهم من يعيش في الدول العربية، أما من يعيشون في فلسطين فإنهم ينامون ويستيقظون على منظر الموت والدم، ولأن قضيتهم عادلة كتب عنها شاعرنا، إذ قرّر مشاركة الشعب الفلسطيني في مقاومة العدو والثورة ضده لاسترجاع الحرية والاستقلال، وكان سلاحه عندئذ قلمه فهو يعيش مع إخوانه العرب ويتفاعل مع قضاياهم، خاصة القضية الفلسطينية التي سيطرت ولا تزال تسيطر على عقول الجزائريين وقلوبهم وتجعلهم يدافعون عن كيان الدولة الفلسطينية ووجودها ويساندونها دائما قصد إسماع صوتها إلى العالم كلّه، حتى ولو كان ذلك بالكلمة، وهذا ما حرص الشعراء على القيام به، إذ استجمعوا طاقاتهم الشعرية الهائلة وسخّروها لقضية العمر وعيا منهم أنهم إذا أحسنوا توظيف أقلامهم، فإنهم قادرون على التأثير في النفوس وكسب دعم للقضية « لأن الرغبات الدفينة هي ذاتها عند المؤلف وقارئه فإن هواجس الأول توقظ الآخر»[1] أين يجد الفرد المتلقي الوقع الجمالي والعاطفي نفسه

[1] – حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 50.

الذي أحسّ بهما الشاعر أثناء الكتابة، فإذا كان قد أحسّ بالألم والمرارة فإن المتلقي يصله نفس الشعور، وإذا كان يشعر بالأسى والحزن على فلسطين فإن شعوره هذا سيصل إلى قلب كل قارئ وبهذا يكون الشاعر قد تمكن من لفت انتباه عدد كبير من الناس وبطريقة سهلة إلى القضية الفلسطينية تماما كذلك الدبلوماسي الذي يلف العالم ويعقد اللقاءات والندوات من أجل التعريف بقضية بلده وكسب دعم لها، غير أن الفرق بينهما كون الشاعر لا يحتاج إلى التنقل بل يفعل ما يريده من مكانه وبجرّه قلم، فما لأحد أن ينكر ما للكلمة من سحر خاصة إذا أجاد الشاعر توظيفها في مكانها وعرف متى يستعملها.

لقد كسبت فلسطين دعم الكثير من الشعراء الجزائريين منهم **محمد الأخضر عبد القادر السائحي**، شاعر القضايا العادلة، فبعد كتابته عن الثورة الجزائرية ها هو يكتب عن القضية الفلسطينية وعن شعبها المناضل الثائر حيث يقول:

في بلادي

هنا بأرض الجزائر

أو فلسطين أين يسخر غادر

في بلاد الجمال في مهبط الوحي

وفي الأطلس العظيم الثائر.[1]

[1] – محمد الأخضر السائحي، ديوان الكهوف المضيئة، ذكريات ماي، ص 77.

الشاعر هنا يربط أرض بلاده الجزائر بأرض فلسطين، وهذا الارتباط يعود إلى أمر مشترك بينهما، فالجزائر عرفت ثورة عظيمة شهد لها التاريخ، وفلسطين تعرف انتفاضة كبيرة يشارك فيها عدد كبير من أبنائها وراح في سبيل نجاحها شهداء كثيرون لمواجهة عدوّ يغالط نفسه عندما يأخذ من شعب أرضه بالقوة ويشرّده بعيدا عنها، ففلسطين بلاد الوحي والأنبياء والعرب يقدّسونها لأنها تحوي المسجد الأقصى، فإذا كان لا بدّ من فعل شيء إلى جانب الكفاح المسلح ولو بأبسط الوسائل حتى يصل شعب فلسطين إلى ضالته المنشودة، فعلى العالم أجمع أن يعرف معاناة شعب فلسطين وجرائم إسرائيل ضدّه دون مراعاة لأبسط شروط الإنسانية، إذ لا فرق عند إسرائيل بين امرأة ورجل، وبين شاب وطفل فالكلّ مستهدف وموضوع في مخطّط الموت ما دام قادرا في يوم من الأيام على حمل السلاح ضدها، وهذا ما يعرفه العالم إلا أنه لا أحد يجرؤ على الإعتراض ما دامت إسرائيل تنعم بالحماية فهي كما يقول رجال التاريخ قد ولدتها بريطانيا ورعتها الولايات المتحدة الأمريكية. ولأن الشاعر على خلاف رجل السياسة صوت لا يمكن إسكاته وقلم لا يمكن إيقافه فإنه يقف ضد الظلم ويسخر قلمه لنقل الحقائق وتحريك الناس والضمائر معاً، وهذا ما فعله السائحي الذي وقف في أشعاره مع فلسطين وعبّر عن رفضه لما يحدث بها من جرائم باسم الإنسانية أوّلا ثم باسم العروبة والإسلام فمن الظلم السكوت على قتل الأبرياء وتشريد الأطفال.

لا يمكن حصر الشعراء الجزائريين الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية، والذين كان **أزراج عمر** واحداً منهم، فهو الآخر اختار النضال بقلمه مع زملائه الذين سبقوه وكتب عن فلسطين وما تعانيه من جراح حين قال:

حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة

عن جريح عانق التربة مشتاقا إلى صدر الوطن

عن دنا الحزن وعن ذكر المحن

حدثتني في بساطة

عن زمن صار فيه الرأس ممدودا إلى الأرض والساق للسماء

عن زمن الموت– والموت وقوفا.[1]

الشاعر هنا في حديث مع حبيبته، وحبيبته هي فلسطين، فقد اتصل بها وسألها عن حالتها وعن الأطفال والجرحى، كما سألها عن الأحزان والمحن التي تعيشها "يافا" وعن المجاهدين الذين ماتوا، وطال الحديث ليشمل معاناة شعب فلسطين وما يكابده من ألوان العذاب والموت ومرارة الجوع والأحزان على مرأى ومسمع من العرب الذين اختاروا الوقوف دون حراك، ولأن فلسطين جزء لا يتجزأ من البلاد العربية فإنها عزيزة على الشاعر وهو يتتبع باستمرار ما يحدث بها من تعسّف وما تقاسيه من ظلم بسبب وحشية العدوّ الذي أصبح يتحكم في العرب ويزرع الموت في كلّ مكان، غير مهتم بهذا الشعب الذي تشرّد وأبعد عن وطنه، فبات مشتاقا إليه يحلم بأن يمشي فوق ترابه.

ويستمر حديثه مع حبيبته عن زمن صار للموت فقط، لكن أي موت؟ إنه الموت وقوفا، الموت بكرامة دفاعا عن الأرض المحتلة، فلا تراجع ولا استسلام ما دام هذا الشعب

[1] – أزراج عمر، وحرسني الظل، حديث حبيبتي، ص 05.

صاحب حق. فالشاعر يبحث عن الخلاص رغم إدراكه أن العدو واقف بالمرصاد، لكن لا بدّ من ثمن، والدم هو الوسيلة الوحيدة ليغتسل تراب تلك الأرض المقدسة بعدما داسته أرجل العدوّ ودنسته. فهو يرى أن النهار آت لا محالة وأن الأرض المحتلة سترجع إلى أبنائها، وسيظل يكتب لكل المظلومين حتى يأتي الصباح وتسطع شمس الحق والحرية على فلسطين المحتلة، وهذا هو الإخلاص للعروبة الذي اختاره الشاعر طريقا له وتحمّل معه شرف الجهاد والنضال مع إخوته في فلسطين.

إلى جانب أزراج عمر كتب **عبد العالي رزاقي** هو الآخر عن القضية الفلسطينية، فقد كانت وما تزال قضية العصر أين يقول:

بدماء الثائرين

وبروحي سوف أفديك فلسطين

سوف أبقى ثائرا... والغاضبين

لأبث الرعد كالليث الحزين

في روابي فلسطين

في قلوب الغاضبين.[1]

الشاعر يعرف أن ما أخذ بالقوة لا يستردّ إلاّ بالقوة، لذلك هو عازم على فداء فلسطين الحبيبة بروحه وبدم الثائرين، ولن يملّ النضال والكفاح من أجلها، بل سيبقى ثائرا

[1] – عبد العالي رزاقي، سياط الكلمات، مجلة آمال، العدد 11 يناير– فبراير 1971، ص 143.

يصبّ نار غضبه على العدو وتبقى صرخة الرفض قوية تدوّي كالرعد في آذان اليهود حتى تزلزلهم وتهزّ كيانهم، فلا مكان للخوف والتردّد في قلوب أبناء فلسطين رغم ما يعيشونه من فقر وجوع وموت، فهم يؤمنون أنهم حتى لو خسروا معركة فإنهم لن يخسروا الحرب وأنهم سيسترجعون أرضهم المغصوبة ويعيشون فيها أحرارا، فرحين دون أيّ شيء ينغصّ حياتهم، ولأن هذا كان أكثر ما يشغل أبناء فلسطين فإن عبد العالي رزاقي أراد أن يشاركهم انشغالاتهم وينقل معاناتهم فيتحدث عن فلسطين وكأنه أحد أبنائها، وهذه قمّة الوفاء ما دام الشاعر الجزائري يهدم كل الحواجز ويتخطّى كل الحدود حتى يصبح العالم العربي دولة واحدة يتقاسم سكانها الأفراح والأحزان، ويعيشون الهموم والانشغالات نفسها، كما يتشاركون في إيجاد حلول لها، وما الحل في فلسطين إلاّ الوقوف في وجه العدو ومواجهته إذ لا يمكن لأبناء هذه الأرض المحتلة الوقوف مكتوفي الأيدي وبلادهم تسلب منهم قطعة بعد قطعة، والعالم يتفرّج، وكأن فلسطين أرض اليهود يفعلون فيها ما يشاءون ولا يحق لأحد الاعتراض أو الكلام.

انضم **أحمد حمدي** إلى إخوانه الشعراء في الجزائر الذين تعاطفوا مع القضية الفلسطينية وكتبوا عنها، فوضعوا نصب أعينهم الوقوف في وجه العدوان الصهيوني ولو بالكلمة، لعلّها تستطيع أن تحقق انتصارا ولو صغيرا ما دام السلاح يقف عاجزاً أمام هذا المحتل الغاصب وعن فلسطين كتب قائلاً:

عيونك والدجى

لهب وأغلال

حصان يحمل الذكرى

إليّ، وأنت

دامعة العيون السود

في المنفى

فاصرخ، يا دمي العربي

تفجّر

أحرق التاريخ

إن القدس

فاتنة

وميتة.[1]

هي لا تُنسى إلا أن الشاعر هنا يذكر القدس التي تسلّط عليها اليهود وادّعوا أنها أرضهم رغم أنها عربية أصيلة بشهادة التاريخ، لذلك انفجر غضب الشاعر وراح يتوعد الأعداء فإن لم يتراجعوا فإنه سيكون لهم بالمرصاد مع جميع الجيوش العربية حتى يتم خروجهم نهائيا، لا من القدس وحدها بل من فلسطين كلّها. فلسطين، النار التي تتأجّج في صدور العرب والدموع التي تسيل من أعينهم كلما رأوها تغرق في الموت والدمار ولا سبيل لهم إلا الحسرة والألم.

[1] – أحمد حمدي، انفجارات القدس، ص 56.

وما كتابة حمدي عن القضية الفلسطينية إلا محاولة منه كغيره من الشعراء للفت انتباه العالم والعرب لما يحدث في فلسطين وفي القدس وغيرها في مدن كثيرة أين غطى الدمار على جمالها وجعلها ميتة لا حياة فيها.

2- الكتابة عن الوطن العربي:

شهد العالم العربي عبر مراحل مختلفة أحداثا كثيرة، حرّكت أقلام الشعراء وجعلتهم يكتبون عنها، منها الوحدة بين مصر وسوريا سنة **1958**، هذا الحدث الذي أبهج الشاعر **محمد صالح الباوية** وأفرح قلبه فراح يقول:

قال شعبي يوم وحّدنا المصير

أنت إنسان كبير

يا جراحي

أوقفي التاريخ، أنا نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ، يجني غلّتي عبر دمشق والصعيد

يا جراحي

في دمي كنز السنابل.[1]

[1] – محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية (الإنسان الكبير)، ص 59.

تعتبر مصر وسوريا منطقتين مهمتين وإستراتيجيتين في المشرق العربي، ومشروع الوحدة بينهما ضربة قاضية لكل أعداء العرب خاصة إسرائيل، فقد كانت الوحدة بين مصر وسوريا حلم يراود الكثير من العرب بحكم أنهما قطبين كبيرين لهما شأنهما في المجال السياسي والاقتصادي، وباتحادهما ستقفان في وجه الطامعين وستقدمان دعما كبيرا للكثير من القضايا العربية العادلة مثل القضية الجزائرية وقضية فلسطين حيث كانت تمنحهما دعما معنويا وتعرّف بهما في المحافل الدولية، كما كانت تمدّهما بالمال والسلاح، وهذا ما أسعد الشاعر وجعله يشيد بهذه الوحدة بين البلدين العربيين، فرأى أن توحيد المصير بين الشعبين جعل من الإنسان العربي آنذاك إنسانا كبيرا كبر الإنجاز الذي حققته سوريا ومصر وحققه جميع العرب، فهذه الوحدة ستنسي العرب بعض جراحهم، وستغيّر التاريخ القديم بآخر جديد، يمجّد هذا الإنجاز، ويخلد التعاون بين البلدين فيجعلهما بلدا واحدا لا يعترف بالحدود ويقف صامدا في وجه العدو وأمام نوائب الدهر، فما يزرع في سوريا يحصد في مصر وما يغرس في مصر يجنى في سوريا، وهذا هو حلم العرب وأملهم الكبير في العيش موحدّين تحت راية واحدة لا تفرّقهم يد ولا تغلبهم قوة، كما كتب الشاعر.

يستمر اهتمام الشعراء الجزائريين بالقضايا العربية، ليتحدث هذه المرة **عبد العالي رزاقي** عن أحداث بورسعيد وما حرّكته فيه من مشاعر فلم يجد إزاء ذلك غير صوته وقلمه للتعبير عن رفضه حيث يقول:

يحاصرني زمن هاجرت منه كل العصافير

أطفال بورسعيد يوقع أصغرهم بالدماء

على رفض من يحتمون بغير الشوارع

والمدن المستميتة ضد مواقف تجارها الوزراء

معلقة في الرقاب أساطير أطفال بورسعيد

وهم يرحلون إلى (ساحة الشهداء) و(أوّل مايو).[1]

فقد كانت مدينة بورسعيد مدينة جميلة ناضرة يعيش سكانها في هناء وخيرات إلى أن هبط بها المظليون الفرنسيون والانجليز كالجراد في نوفمبر **1956** وأحالوها إلى خراب وأشلاء وذلك بعد تأميم قناة السويس التي كان الانجليز طيلة فترة احتلالهم لمصر يستغلونها لمصلحتهم ومصلحة بعض الدول، لذلك كان تأميم القناة ضربة قاضية لتلك الدول بعدما تأكدت أن القناة لم تعد ملكها وأن مصالحها بها باتت مهدّدة، فجاء قرار الهجوم على مدينة بورسعيد الذي لقي مقاومة من سكان المدينة حيث قامت البنات والنساء بصبّ الزيت المغلي على رؤوس الغزاة الهابطين، كما صبّ الأطفال لعناتهم على المظليين وقاموا يرجمونهم بالحجارة. ولأن الشاعر مرهف الإحساس فقد تحدث عن هجرة العصافير وربطها بحال بورسعيد بعد الهجوم إذ أصبحت لا تعرف إلا الوحشة بعد الدمار الذي تعرضت له، كما أشار الشاعر إلى بطولات الشعب مركزا على أضعف حلقات المقاومة وهم الأطفال الذين صهرتهم المحنة وجعلتهم رجالا ونساء تخلّوا مرغمين عن طفولتهم وأصبحوا يعيشون أحداث بلادهم ومعاناتها لحظة بلحظة، بل يشاركون في التصدي لها والوقوف في وجه أعداء بلادهم، فأطفال بورسعيد وأطفال الجزائر وغيرها من الدول العربية كلهم واحد ساهم

[1] – حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر (بين الواقع والآفاق)، ص 98.

الطامعون بخيرات بلدانهم في جعلهم أبطالا أكبر من سنّهم فلا معنى للطفولة والبلاد محتلة يستفيد الغير من ثرواتها ويعيش سكانها الفقر والحرمان.

لما اندلعت الثورة التحريرية في الجزائر لقيت عطف ودعم الكثير من الدول العربية، حيث كانوا يمدّونها بالمال والسلاح ويستقبلون مجاهديها من حين لآخر في مهمات سرية مثل تونس والمغرب، إلاّ أن الدّاعم الأكبر لثورة الجزائر كانت مصر بزعامة جمال عبد الناصر، الذي قاد ثورة الأحرار في يوليو 1953 وقضى على سيطرة النظام الملكي على مصر لسنوات طويلة، ولأن الرجل وقف مع الجزائر في محنتها فإن الجزائريين لم ينسوا له ذلك، وهاهو **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** يشيد بجهوده مرحّبا به عندما زار الجزائر قائلاً:

يا جمال
لك في كل فؤاد
ها هنا
صورة حبّ
طبعتها نار حرب
نقشتها ثورة التحرير
في أرض الجزائر
في نفوس الشعب.[1]

[1] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي، الكهوف المضيئة (مرحبا يا جمال)، ص 31.

فالشاعر يبرز مكانة جمال عبد الناصر في القلوب، وصورة الحبّ التي يمثلها، هذه الصورة التي طبعتها وقفته كالأسد إلى جانب الشعوب في حروبهم وإلى جانب الجزائر في ثورتها المجيدة، فمقامه في نفوس الشعوب كبير لأنه كان رجل سلام، عمل إلى جانب زعماء آخرين بعد استقلال الجزائر على مساندة حركات التحرر في العالم ومدّ يد العون لها، فأصبح الرجل الضخم مثالا للنضال من أجل الحرية في الوطن العربي وفي العالم أجمع. وهذا ما جعل الشاعر يكتب عنه وعن إنجازاته ما دام يساند بالقضايا العادلة، فالشاعر الجزائري حين يكتب عن قضية قومية لا يقل انفعاله بها عن أية قضية وطنية وهذا ما فعله جمال عبد الناصر إذ لم يفرّق بين قضية شعبه وقضية باقي الشعوب، ولا شك أن أفراحهم تهزّه وأحزانهم تمسّه، وكثير من مواقفه تشهد له بذلك وتمنحه قيمة لا يمكن لأحد إنكارها، فما بالك بالشعراء وأقلامهم في كل قضية عادلة.

تراكمت المحن والهموم على العرب ولم تبارح أرضهم الجروح والآلام والموت، فأضحوا يرون الدمار يحيط بهم أينما حلّوا، وبات الخوف يصاحبهم كظلهم، حيث ظهرت صراعات مختلفة أرّقت العرب وحرمتهم الراحة كما أدمت قلوبهم وقلب الشاعرة **أحلام مستغانمي** التي كتبت تقول:

قد أتينا

من ركام الأمس من جريح بعيد

نسأل العام الجديد

عن مصابيح السلام

عن محياه الجديد

إيه يا عالم

أضعنا كل همس ونشيد.[1]

ها هو العام الجديد يقبل وها هي الشاعرة تسأله عن مصابيح السلام، فيا فرحتها لو يرجع السلام إلى البلاد العربية ويكون العالم الجديد نورا وإخاء، إذ طالما غيّر بقدومه أحداث العام القديم ومحا كل الأحزان، وحمل معه الفرح والسعادة. والشاعرة هنا تتحدث بضمير المتكلم للجمع (نحن) للتعبير عن الجماعة، فهي واحدة من أولئك العرب الذين حرموا السلام ونسوا كيف يعيشون في سعادة بعدما غشيهم الفقر والظلم والحرمان، ووقف في طريق عيشهم حياة بسيطة لكنها هانئة ينامون فيها دون التفكير في غد مجهول قد يحمل المزيد من المعاناة والألم، لذلك نجد الشاعرة تتحدث إلى العام الجديد وكأنها تتوسّل إليه علّه يشفق على حال العرب ويهديهم أمنا وسلاما، فهم الذين أتوا من ماضٍ بعيد تراكمت فيه الأحزان، وأصبحت الجراح فيه قديمة جديدة حتى ألفوها وألفتهم وأتعبت قلوبهم فلم يعودوا قادرين على تحملها وأصبحوا يأملون على لسان الشاعرة في عام جديد وسعيد يمنحهم السلام والبهجة التي يفتقدونها ويحتاجونها كثيرا لعل جراحهم تندمل ويستعيدون حياتهم التي أضاعوها وسط كم هائل من الألم والمعاناة.

وتبقى **أحلام مستغانمي** تستجدي العام الجديد، لتخبره هذه المرة عن كل أمنياتها قائلة:

[1] – أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام (صلاة إلى العام الجديد)، ص 45.

ليتني يا عام، يوما
فيك لا يدري الضجر
ليتني لحظة يتمناها السفر
ليتني أملك تحويل القدر
ليتني غصن سلام.[1]

الشاعرة في هذه الأبيات تبكي حالها وحال العرب في كل عام جديد، فكم من مرة عاد ليجد الدموع والجوع والموت، وبأي شيء يعود هذه المرة؟ فليعد بما شاء، إذ ما عاد مهمّاً، فقد كتب علينا الشقاء والضياع، وتعوّدنا منذ زمن طويل على هذه الحال. غير أن الشاعرة تتمنى ولو مجرّد حلم أن تتغيّر كل المشاعر والأحاسيس التي عاشتها قبل هذا العام الجديد، وأن تحيا ليوم واحد دون الشعور بالضجر لتستيقظ وكلها رغبة في حياة يملؤها الحبّ ويمنحها القدرة على البقاء والاستمرار، فيا ليتها تستطيع تغيير القدر وتغيير مصير العرب ويا ليتها غصن زيتون يرفع للسلام، ولا شيء غير السلام في بلاد لا تعرف السلام.

لقد اهتمت أحلام مستغانمي في ديوانها "على مرفأ الأيام" بالذات أكثر من اهتمامها بالمجتمع والوطن والأخ، فلطالما كتبت عن الحبّ والحبيب المثالي، إلاّ أن حال العرب المدمي جعلها تكتب في بعض قصائدها للقضية العربية، وتبحث عمّن يرجع للأرض وحدتها وللسكان شرفهم، فهي بطبعها متمردة، تكتب عن الحبيب لكنها ترفض الرضوخ للرجل، فما بالك بعدد من الرجال يحتلون شعبا ويحطّون من قيمة النساء.

[1] – أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام (صلاة إلى العام الجديد)، ص 46.

لقد عكست الشاعرة لنا روح التلاحم، وارتباط المصير بين الجماهير، والصراع المرير من أجل حرية الإنسان وكرامته، وهي ببحثها عن السلام إنّما تسعى إلى إخراج العرب من بوتقة المعاناة التي انصهروا فيها وأدخلوا إليها مجبرين، فلا قيمة للحياة دون سلام ولا سلام دون تضافر جهود الجميع.

إن أكثر القضايا التي استحوذت على عواطف الشاعر الجزائري الحديث هي مأساة العرب الكبرى في فلسطين، غير أن هذا لا ينفي اهتمامهم بقضايا عربية أخرى عاشوها وتأثروا بها فكتبوا لها وعنها. وما اهتمام الشعراء الجزائريين بالقضايا العربية إلا محاولة منهم لاقتسام الهموم والمحن مع إخوانهم العرب، فهم واحد رغم الحدود، ورغم اختلاف أنظمة الحكم، هذه الأنظمة التي يحتقرها الشاعر بسبب خذلانها لشعوبها وتقصيرها في نصرة المظلومين حيث يقول **أبو القاسم خمّار**:

أمتنا ضحية الأسافل
سجينة العروش والألقاب والحبائل
تعيش كالخيال في نفوسنا
هزيلة... مريضة التفاؤل
تشير من عيوننا
ذليلة التساؤل.[1]

والشاعر لا يرضى بالوضعية التي تتخبط فيها امّتنا المريضة المغلوبة على أمرها من قبل أصحاب العروش والألقاب الذين لا تهمهم إلا مصالحهم وسلطتهم ويعملون على كتم

[1] – أبو القاسم خمّار، أوراق (مقاطع حزينة في مهرجان المربد)، ص 120.

أصوات الشرفاء الذين ينادون بالحرية، حتى باتت أمتنا العربية ضحية رجال سفلة كل ما يهمهم هو الحكم وبسبب طمعهم وإهمالهم بدأت الأمة العربية تتلاشى وبدأ ذكرها يقلّ وأصبحت هزيلة مريضة تعيش تحت ظلّ التشاؤم ولا تعرف طريقا للتفاؤل، وتبتعد عن الوحدة بعدما أصبحت الفرقة والتشتت كل ما تجيده الدول العربية. هذا ما جعل الشاعر يكتب بحزن ومرارة، فهو حزين على العرب، إلا أنه صاحب روح ترفض الهزيمة وتدعو إلى التصدي لهؤلاء الحكام وإعادة الاعتبار للأمة العربية التي ولد شعبها وعاش ومات يتنفس الحرية وما خذلان بعض الحكام إلا ضعفا منهم واستسلاما لسيطرة الدول الكبرى وهيمنتها على هؤلاء الحكام رغما عنهم أو بإرادتهم، وهذا ما ترفضه الشعوب العربية وتراه عارا عليها، فكيف يطأطئ العرب رؤوسهم وقد ولدوا أسيادا؟

أما **أحمد حمدي** فقد كتب عن الفقراء في الوطن العربي وعن الحكام المستبدين وموالاتهم للغزاة وعدم اكتراثهم بحالة شعوبهم المزرية التي تزيد كل يوم فقرا وحرمانا فقال:

ثار في البصرة الفقراء
أشعلوا النار في واجهات الحوانيت
أحرقت النار وهران والقدس
كان الأمير المعظم
يلعق دما تساقط من غمد سيفه
حتى اختفى التاج من رأسه.[1]

[1] – أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم (العبور نحو بوابة الخروج)، ص 20.

يتواجد الفقراء في جميع بلدان الوطن العربي، فمعاناتهم واحدة، وإذا تألم فقير في العراق أحسّ به أخوه العربي في الجزائر أو في أي بلد عربي آخر وشاركه ألمه لأن مصيرهم واحد، حيث أنهم يعانون من تواطؤ حكامهم على حساب الشعوب الضعيفة، إذ كل ما يهمّهم مصالحهم الخاصة وحفاظهم على السلطة، فالتجويع هو الوجه الآخر للأنظمة المعادية للشعوب، التي تقمع ثورات المحرومين ما دام بقاؤها وثراؤها واستغلالها رهين بازدياد الفقراء فقراً، والتجويع يجردهم من القدرة على النضال ويجعلهم ينشغلون بالبحث عن الرغيف فيدخلون بذلك في دائرة مغلقة تبدأ بمكافحة الجوع وتنتهي إليه. وهذه هي غاية الحكام، أن تنشغل الشعوب عن مكافحة الظلم والفساد ويبقى الإنسان العربي يعاني تحت سيف الحاكم الظالم المستبدّ.

وهذا ما آلم الشاعر وحزّ في نفسه، لأن الوطن عنده يتجاوز حدود بلده إلى ما هو أبعد، إلى الرقعة العربية وإلى المجتمع، فكل بقعة على وجه الأرض ظهرت فيها خصائص وطنه الصغير إلا وتأثر وجدانه بما تقاسيه من شٍّر وحرمان. وهذا هو الإحساس المشترك الذي جعل عددا كبيرا من شعراء الجزائر يناضلون بأقلامهم ويقفون وقفة رجل واحد ضد الظلم والفقر والحرمان وضدّ منع الإنسان من أبسط حقوقه في الحياة.

إلى جانب الحبّ كتب **عمّار بن زايد** عن الثورة والانتفاضة ورفض الواقع العربي المرّ في محاولة لرسم الوجه القبيح من زماننا بصراحة حيث يقول:

جميلة أحزاننا

جميلة جراحنا

فلتعصف الريح بأحشاء البحار الناعمة

وليسقط الملح كما يشاء في

أزقة التهريج والتفاهة

وبيع أعراض النساء بالمزاد العلني

للبطولة المتخمة.[1]

ما أروع أن يتغلب الإنسان على إحساسه بالمرارة والألم، والشاعر هنا قد فعل ذلك لأنه يرى أحزانه وجراحه التي يشاركه فيها إخوانه العرب جميلة ما دامت ستعرف في يوم من الأيام نهاية سعيدة. فالظلم والحرمان والفقر لا بدّ من نهاية لهم، تضع الحكام العرب أمام الأمر الواقع وتبيّن للشعوب الضعيفة أن دوام الحال من المحال، لذلك نجد أن أبيات الشاعر يتعانق فيها الحزن والتمرّد والمقاومة دون يأس، فهي طفح الهموم التي تكتم كالصخور على صدور الشباب الذين أغلقت في وجوههم سبل المقاومة، وأصبحوا مكتوفي الأيدي أمام جبروت الحكام، غير أن ذلك لا يمنع وجود شباب ثاروا على الوضع ونقموا عليه رغم كل الحواجز، وبالمقابل هناك من لم يجد غير الشعر متنفساً ومواسيا لجراحه العميقة في عصر الهزائم والخيانات والسياسات المخادعة، وهؤلاء هم الذين جعلوا من قضايا الأمة قضايا لهم فكتبوا لأجلها لعلّهم يساعدون ولو بقسط يسير في رفع الغبن عن الشعوب العربية في وقت لا تنفع فيه إلا الثورة.

والشاعر غير مبال لما سيحدث، فلتعصف الرياح وليعش الحكام في ترف واستهتار، يبيعون كل ما يعترض طريقهم، يبيعون الكرامة والشرف وحتى الإنسان، المهم أن يستمتعوا

[1] – عمار بن زايد، رصاص وزنابق (تحت شلاّل الدماء)، ص 15.

هم ويعيشوا في رخاء دون أدنى اهتمام بشعوبهم الذين يعيشون شبه أموات في أوطان تزخر بالخيرات والثروات التي حرموا الإستفادة منها واستغلالها لفائدة أشخاص آخرين.

ولأن السكوت عن الحق يغرق الشعوب الأبيّة في الوحل ويحيطها بالذل والاستعباد، فيحرمها حتى حقها في الكلام، فإن الشاعر لا يرى بدّا من الرفض، لذلك يبدو في نهاية الأبيات ثائراً حادّاً ومتوهجاً حيث يقول:

فها أنا أغسل جرحي تحت شلال الدّماء

كالأنبياء

أحمل روحي فوق كفّي للضحى.[1]

فمعاناة الشعوب لا تقضي على معنويات الشاعر، إذ يصيح في وجه الحكام المتواطئين مع العدو أن نهايتهم قريبة، فالحالة التي تعيشها البلاد العربية مؤقتة والضباب سيختفي وسترجع الأرض إلى أصحابها ويصبح الشعب سعيدا في أرض آبائه وأجداده، بعدما سلبه هؤلاء الحكام حقه وأرضه وشتتوا جمعه وقهروه وأفقروه. فالشاعر يتحدث على لسان كل عربيّ غيور على وطنه رافض للقهر والاستعباد مبديا استعداده لغسل جرحه تحت شلال من الدماء هو حتما نتيجة ثورة الشعوب وانتفاضتها وثمن الحصول على الحرية والاستقلالية، وهو في ذلك يشبّه نفسه بالأنبياء الذين يعانون كثيرا ويتحمّلون الإهانات حتى يبلّغوا رسالاتهم السماوية، ولأنهم أصحاب حق والله لا يتخلى عن صاحب الحق فإنهم يتفوقون في النهاية ويتغلبون على أعدائهم، هكذا يريد الشاعر أن يكون، مثل

[1] – عمار بن زايد، رصاص وزنابق (تحت شلاّل الدماء)، ص 15.

الأنبياء، يقف في وجه أعدائه وهو متأكد أن الله معه، وأنه منتصر لا محالة، فلا يهمّه ما سيحدث له ما دام يقبل عليه وهو يحمل روحه فوق كفّه ويتوقع الموت في أي لحظة.

ولعلّ كون الشاعر واحدا من ملايين الشعوب التي تعاني الفقر والقهر والجهل والحرمان في زمن سلّمت فيه السلطة لحكام لا يبحثون إلا عن مصلحتهم هو الذي جعله يساند هذه الشعوب حتى يساهم ولو بالقلم في رفع الغبن عن إخوانه الذين حرموا كل شيء في أوطان تملك كلّ شيء.

كما كتب عن فلسطين، كتب **أزراج عمر** عن مواضيع إنسانية أخرى أثرت به وحرّكت مشاعره، فراح يقول عن الطفولة المشردة بسبب الحروب:

طفولتي تهجر في المنافي

وقلبي تارة في الشام

وتارة يصبح طائر السلام في ربي الفيتنام

وتارة أخرى يغني للطفولة في هيروشيما

وأكثر المرات في سيناء

يقرأ أسفار المساء

ويقرأ الدماء.[1]

[1] – أزراج عمر، وحرسني الظل (سيناء)، ص 19.

إن أكثر ما يحزّ في نفس الشاعر ويؤلمه هو هجرة الطفولة بسبب الحروب والموت والدّمار، فيتبادر إلى ذهنه ما عاناه أطفال الفيتنام واليابان الذين اضطروا إلى هجرة بلدانهم، إلاّ أنهم عادوا بعد ذلك إلى ديارهم وبدأوا يساهمون في معركة البناء، في حين يبقى الأطفال العرب يعيشون بعيدين عن أوطانهم تحت ضغط غزو وقهر الصهاينة في الشام وفي سيناء. وهذا ما يوجع قلب الشاعر ويقسمه بين أطفال الشام وأطفال سيناء، فما أكثر الموت هناك، وما أشدّ الإحساس بالظلم في نفس كل عربيّ يستيقظ على أنباء الدماء والحزن المخيّم في الشام وسيناء.

لعلّ إدراك الشاعر لاستمرار النزاع بين اليهود والعرب في المشرق هو الذي منح شعره هذا الطابع الحزين، فالشرق يبقى معرضا دائما للموت الجماعي والبكاء الذي لا ينتهي ما دام هناك يهود همّهم الوحيد القضاء على العرب وزرع الفتن والخلافات بينهم لذلك فإن المسألة الشرقية لم تنته ولن تنتهي، أمّا العرب فقد قدّر عليهم الألم وأصبحت الوحوش الثلاثة (الموت، الدمار، الحرب) تهددهم صباح مساء، وما حديث الشاعر عن الطفولة في المنافي إلاّ محاولة منه للفت الانتباه لجرائم اليهود وتجاوزاتهم في الشام وسيناء ومنعهم الإنسان من الحياة.

ج- المواضيع الإنسانية:

ما أجمل ما غرسه الإسلام فينا من مكارم أخلاق، فقد علّمنا حبّ الغير والرأفة بالإنسان ومراعاة حقه في الحياة، دون الاهتمام بلونه أو شكله أو جنسه، ولأن الحرية حق مشروع لكل البشر، وقفت الجزائر إلى جانب كل شعب حرم منها بعدما أخذت منه أرضه

بالقوة، وراح الشعراء الجزائريون يكتبون عن استبداد الدول القوية وهيمنتها على الدول الضعيفة.

لم تكن تجربة الشعب الجزائري في ثورة التحرير بالهيّنة، فقد علمته أن الحرية كنز لا يدرك قيمته إلا من حرم منه، وأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، فإذا كانت الدول القوية تملك السلاح فإن الدول الضعيفة تملك الإرادة وحبّ الوطن الذي يعطي دفعا قويا للوقوف في وجه كل محتل والتصدي لكل ظالم.

إن الاستيلاء على أراضي الشعوب تحرمها الآمال في غد مشرق يسيّره العدل وتحكمه المساواة، فاستعباد الإنسان وقد ولد حراً يمنع قيام مجتمع إنساني يسوده التقدم والإخاء والعدل، ويقضي على نقاء الإنسانية، وهذا ما جعل الشعراء ينقمون على هذا الوضع ويعبّرون عن رفضهم له في كتاباتهم، متعاطفين مع الشعوب الضعيفة ومحاولين لفت نظر العالم إليهم بعدما صار الجوع والموت من الطقوس اليومية التي تفرض على هذه الشعوب، إذ أن مظاهر الحرب البشعة وتكالب قوى الشر على الضعفاء واستغلالهم والأخطار الكبيرة التي تهدّد الإنسانية هي التي حركت أقلام الشعراء حيث يقول الشاعر **جروة علاوة وهبي**: « سألتني لماذا لا يصنع منا الفرح شيئا، أظن أن الشيء العابر في حياتنا لا يمكنه أن يصنع منا شيئا عظيما... إن حياتنا مأساة تألمية، فنحن نتظاهر أحيانا بالسعادة، وربما يعود ذلك لتراكم الآلام، إذ آلامنا أكبر من حدود الذات والفرح، وهذا ما يجعلنا ننتج تحت تأثير الألم»[1].

[1] – شلتاغ عبّود، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص 128.

إن هذا الحزن يضع الشعراء على حافة اليأس فهو نوع من الألم الذي يشعر به الإنسان عندما يرى أو يحسّ بأمر يزعجه، ولعلّ هذا الألم هو الذي يحرك أقلامهم ويجعلهم يكتبون عن مواضيع كثيرة ومتنوعة.

1- الكتابة عن فيتنام

ليس من السهل التغاضي عن جرائم أمريكا اللاإنسانية في العالم، إمّا بدعمها لليهود أو بما ارتكبته من أعمال عنف في الفيتنام، هذه الأعمال التي يشهد عليها العالم، حيث سطت عليها وراحت تصبّ عليها القنابل، فأحرقت الأخضر واليابس، وهذا ما استنكره الأحرار في العالم، وكتب عنه الشعراء منهم **الأخضر عبد القادر السائحي** الذي يقول:

فيتنام، يا أرض الدماء الزاحفة

يا دمعة في كل قلب شاعر

يا زهرة في كل روض ثائر

يا ثورة تبني الحياة

رغم الطغاة

قلبي يصلي كل يوم في رباط

صلاة إنسان جريح لا ينام.[1]

[1] – محمد عبد القادر الأخضر السائحي، الكهوف المضيئة (صلاة إلى الفيتنام)، ص 124.

فظيعة هي جرائم أمريكا في الفيتنام إذ جعلت الدماء تزحف بدل أن تسيل، والشاعر يبكي فيتنام وضحاياها، فهو إنسان قبل كل شيء، ولأن بلاده عانت الظلم والعذاب فإنه كتب عن كل مظلوم في العالم ، فها هو يشيد بثورة الشعب في فيتنام، هذا الشعب الثائر الغاضب والرافض لسيطرة أمريكا الذي قام ينتفض ويُقاوم جرائم العدو غير مبال بالثمن، فلا شيء أغلى من الوطن وإذا لزم الأمر فلنعش أحرارا أو نموت بكرامة. وإذا كانت أمريكا قوية بسلاحها، فإن فيتنام قوية بثوارها وبرفضها الرضوخ، وهي رغم الموت والطغاة تمتلئ بالحياة وتكسب دعم وتعاطف جميع الأحرار لأنها صاحبة الأرض وصاحبة حق. وما أمريكا إلا بلد متطفّل دخيل لا همّ له إلاّ السيطرة على الشعوب الضعيفة وسلبها حقها في الحياة. وشاعرنا يدرك ذلك ويصلي كل يوم من أجل فيتنام صلاة صادقة من إنسان جريح يبكي لما يحدث في فيتنام من مجازر حرمته النوم وجعلته يخلص في الدعاء لهذا البلد الجريح الذي حركت ثورته القلوب والعقول معا وجعلت قوة السلاح تتلاشى أمام الرغبة في الحياة وعشق الحرية والسلام رغم تواضع الوسائل والإمكانيات.

ويواصل الشاعر تعاطفه مع فيتنام السلام، داعيا هذه المرة جميع الناس لاستنكار ما يحدث في هذا البلد ووضع حد لهذه الحرب الدامية بينها وبين أمريكا الظالمة قائلاً:

قولوا جميعا، يا بني الأرض: حرام
كيف يموت من يغنّي للسلام
ويزرع الأكباد والقلوب
ويبذل الأرواح للحرية
حرية الحياة والمصير

حرية التراب والميسر

حرية بلا حدود

بلا حديد

حرية الإنسان في أرض الجدود.[1]

فعلى الجميع أن يقول حرام، حرام للظلم والدمار والموت الجماعي وحرام لما تفعله أمريكا بفيتنام وهي بلد لا يريد أكثر من العيش بسلام، فقدّم لينال حريته ويخرج العدو من أرضه تضحيات جسيمة تأثر لها كل قلب شاعر، ولكنهم تمكنوا من إخراج العدو، وقد أثارت بطولتهم إعجاب كل ثائر، فلا شك أن الفيتنام التي أرغمت أقوى دولة في العالم على الخروج من أرضها بدون قيد أو شرط قادرة على بناء مستقبل زاهر لأبنائها الذين أصبحوا يعيشون أحرارا في أرض أجدادهم دون ما ينغّص عليهم حياتهم، فيكفيهم أن صورة أمريكا في العالم قد اهتزت وأنهم لقّنوها وغيرها من الدول درساً في الصمود والكفاح حتى أصبحوا أنشودة للأحرار يضرب بها المثل كلما وقعت دولة ضعيفة تحت سيطرة أخرى قوية بدافع إقامة السلام، فكيف للسلام أن ينشره أعداء السلام، وهم يحرقون التراب والأنام وبذرة الحياة في بلاد لا يقف أبناؤها مكتوفي الأيدي، إنما يندفعون إلى صدّ العدو المفسد في الأرض والباعث للموت والدمار.

يعتبر **أحمد حمدي** من الشعراء الجزائريين الذين اهتموا بالقضايا العالمية، فكتب هو الآخر عن فيتنام التي لم تهب الجيش الأمريكي ولا قوته الحربية الضخمة، وقال على لسان رفيق فيتنامي له:

[1] – محمد عبد القادر الأخضر السائحي، الكهوف المضيئة (صلاة إلى الفيتنام)، ص 125.

كاللص في جوف السجون

كالنملة الصفراء تسحقها الخيول

تموت

آلاف الرجال

في موطني فيتنام

آلاف الرجال

يتأرجحون من المشانق.[1]

ليس هناك أصدق من رجل فيتنامي يحكي ما يعيشه مع إخوانه في بلاده، وكأن الشاعر عندما تحدث على لسان رفيقه من فيتنام أراد أن ينقل للعالم وبصدق ما يحدث هناك من جرائم بشعة في حرب غير عادلة تدور رحاها بين الفريقين والدم يسيل أنهارا والعالم يتفرج ولا يحرك ساكنا لإيقاف تلك المجازر، فأمريكا لم تهتم يوما بحق الإنسان في الحياة، والقتل عندها فعل مشروع ما دامت القوة لها وما دامت تفعل ذلك حفاظا على مصالحها، ولا يهم إن كان آلاف الرجال في فيتنام يموتون كل يوم كالنمل تحت حوافر الخيول دون رحمة حيث أصبحت المعاناة تصاحب سكان فيتنام صباح مساء، كما أصبح الموت الجماعي أمرا مألوفا لديهم تختلف طرقه بين الرمي بالرصاص وبين الشنق أو الحرق، فالمهم أن يموت الفيتناميون.

لا شك في عدالة السماء، ولأن أبناء فيتنام كانوا مؤمنين بما يفعلونه من أجل بلدهم فإنهم قاوموا مقاومة لا نظير لها غير مكترثين بما قد تكلّفهم من خسائر مادية وبشرية، إذ

[1] – أحمد حمدي، انفجارات (الصباح فوق الجبال)، ص 71.

أن الإنسان منذ القديم يدافع عن حقه ويسخر الحديد والنار ليمحق كل من تسوّل له نفسه أن يصده عن السير إلى الحياة الكريمة السعيدة. فرغم الطائرات والدبابات ورغم لقاء الموت الذي صار في فيتنام شعارا للكبار والصغار فإنهم دافعوا بلا خوف ولا نزاع وفي ثبات لم ير مثله عن كل شبر من بلادهم حتى أخرجوا العدو مهزوما. هذا العدو الذي يصفه الشاعر بالجبن والخوف من المواجهة حيث يقول:

والمعتدون
خفاش ليل لا يدوم
يتسلّلون
إلى المدائن في الظلام
والصامدون جنودنا
يتقدمون
صوب القنابل والمدافع
صوب بركان الرصاص
فيطير خفاش الظلام
بالضوء... بالنيران.[1]

المعتدون هم جنود أمريكا الذين سلبوا أرض فيتنام وهي ليست لهم، فهم لا يخرجون إلا ليلا مثل الخفاش تماما وهذه قمة الجبن فلو كانت أمريكا صاحبة حق لما تسلّل جنودها إلى المدن ليلا خائفين من مواجهة رجال المقاومة الفيتناميين الصامدين في وجه جنود

[1] – أحمد حمدي، انفجارات (الصباح فوق الجبال)، ص 72.

أمريكا، فهم يتقدمون بشجاعة صوب القنابل والمدافع وصوب الرصاص غير مبالين بالنتائج، لأنهم يدافعون عن بلادهم ولا يخافون في ذلك لومة لائم، أمّا الأمريكان فيهربون ويختفون عندما يرون أبناء فيتنام مقبلين ببسالة يرحبون بالموت ما دام في سبيل الوطن، فهم لا يضعون نصب أعينهم إلا التحرّر وكل ما عداه باطل، وما دام العدو باقٍ في أراضيهم فما عليهم إلا الصمود، لأن النصر لا يكون إلاّ بجانب من يدافع عن حقه والخذلان يكون أبدا من نصيب الظالمين الذين لا ضمير ولا إنسانية لهم، دأبهم الخداع والمكر والإذلال والاستغلال، فلا يعترفون بحق الضعيف، وعلاج هؤلاء هو السلاح الذي يقتحم به الإنسان الدروب ويقف به في وجه الأعداء حتى إذا انتصر بنى مستقبلا زاهرا في وطن يردّد فيه الإنسان نشيد الأمن والسلام ويحافظ فيه على كرامة الإنسان وحقه في الحياة.

2- الكتابة عن إفريقيا:

أمّا **أبو القاسم خمار** فكانت القضايا الإنسانية من اهتماماته، حيث كتب لها، فكان شاعرا ينشد للوحدة التي لا تقهر وللألم الذي تبعثه في قلبه وجوارحه المشاهد المؤلمة في عالمه وعالم الآخرين، فتحدث مثلا عن إفريقيا قائلاً:

تقدّمي، تقدّمي

لا ناي، لا مزمار، لا غناء

لا طبلة، لا عود

فنحن للنضال، للبناء

ونحن للمعول، للكتاب، للبارود

ليومنا المشهود

لغدنا المظفر الموعود.[1]

إفريقيا قارة كبيرة، عاش عدد كبير من بلدانها تحت نير الاستعمار لسنوات طويلة، منها من نال استقلاله قبل ثورة الجزائر، ومن اقتدى بهذه الثورة للحصول على السيادة. وقد صنّفت إفريقيا ضمن الدول المتخلفة أو ما أسمته الدول الكبرى بالعالم الثالث، كما اشتهرت منذ القدم بالموسيقى والغناء وهو ما شغلها عن البناء والتقدم ومسايرة الركب الحضاري، لذلك نجد الشاعر في هذه الأبيات يخطّ للأفارقة الطريق التي تؤدي بهم إلى الحياة الجديدة ويدعوهم نحو التقدم الذي لا يتحقق إلا إذا تخلى الأفارقة عن الموسيقى والغناء، فلا حاجة لهم بها اليوم لأنهم سيدخلون مرحلة جديدة لا تعرف إلاّ البناء والتشييد حتى ولو كان ذلك بوسائل بسيطة تساعد على تحقيق نهضة اجتماعية واقتصادية وثقافية، فتنفض بذلك غبار ماضيها وتبرهن للعالم أنها لم تخلق للرقص وأنها قادرة على استدراك ما فاتها والحفاظ على صورتها الجميلة.

هذا ما أراده الشاعر لإفريقيا وهو ابن بار لها، حيث اعتبر قضاياها من جملة قضاياه، وآله رؤيتها تنغمس في أمور تافهة وتهمل ما هو أهم وما يسمح لها بتغيير صورتها أمام العالم، حتى تدخل في ركب الدول المتقدمة وتضمن لأبنائها حياة شريفة يتخلصون بها

[1] – أبو القاسم خمّار، ظلال وأصداء (قصيدة إلى إفريقيا)، ص 53.

من سيطرة الدول الكبرى ويحافظون من خلالها على كرامتهم بالعمل والنضال والثورة على جميع أسباب التخلف التي تقف عائقا أمام أبنائها المخلصين الراغبين في النجاح.

وإفريقيا قادرة على أن تخرج نفسها من دائرة الظلام والنسيان التي أحاطت بهما نفسها، وذلك بالثورة على الغاصبين والتركيز على المستقبل وهو ما ينصحها به الشاعر **أبو القاسم خمّار** حين يقول:

أفريقيا... أفريقيا

تحرّكي... تمرّدي

ثوري على أفريقيا

ثوري على النسيان

واحرقي جحافل الجرذان

لا يقلع الوباء من جذوره

إلاّ مع الفؤوس والنيران

تمرّدي... ووحّدي

في روحنا الإيمان والأحزان.[1]

[1] – أبو القاسم خمّار، ظلال وأصداء (قصيدة إلى إفريقيا)، ص 53.

إذا ما وقفنا على هذه الأبيات، فإننا نلاحظ أن الشاعر لم يكتف بنداء أفريقيا الذي يتوجه به إلى شعوبها مرة واحدة، إنما تكرّر نداء أفريقيا مرتين، وكأن الشاعر مصرٌّ على أن تسمعه وعلى أن تترك كل ما بيدها وتفهم ما يريد قوله لأنه مهم وفي مصلحتها، فهو يريدها أن تخرج من سكونها وأن تتحرّك وتثور وتتمرّد على الأوضاع التي تعيشها وحتى على نفسها ما دامت تمنعها التقدم والتطور وتبقيها حبيسة الناي والمزمار والغناء، فبثورتها تضرم نارا قوية تحرق كل الفساد الذي يحيط بها وأوّله جيوش العدوّ الخائفة من جنود المقاومة في إفريقيا، هذا العدو الذي يراه الشاعر مثل الوباء الذي يجب استئصاله من جذوره قبل أن يستفحل في أي أمة، لأنه لن يجلب لها إلا الموت والدمار ولكي يختفي هذا الوباء لا بد من تضافر جهود الجميع وتمردهم حتى يتولد لديهم شعور واحد بضرورة التحرك ويغرس في قلوبهم الإيمان بالنصر وحتمية القضاء على الأحزان التي جلبها إليهم حرمانهم من الحرية وسيطرة الآخرين عليهم، لأن إفريقيا أقوى من الخصوم والطغيان.

وعبد الحميد بن هدوقة واحد من هؤلاء الشعراء الذين رفضوا استغلال الشعوب الضعيفة والسيطرة على خيراتها وثرواتها، فها هو يقول بشأن هذا الموضوع:

الشارع الطويل

شارع الأحرار

حيث الدبابات

والنار

في روديسيا

في أنقولا

في الموزمبيق

في جنوب إفريقيا

حيث العبيد.[1]

لأن ابن هدوقة أديب كتب عن الأمم الضعيفة التي طالما عانت من وطأة الإمبريالية، فإنه يرفض حالها بعدما اقتسمتها الدول الغربية على حساب أبنائها، حيث أصبح هؤلاء في آسيا وإفريقيا يخدمون الأرض ويستخرجون ما فيها من كنوز لفائدة المعمّرين والشركات الأجنبية. وهذا ظلم لا يرضاه أحد، يجعل منهم عبيدا في أوطانهم يعيشون تحت القهر والذل والفقر والجهل، فحتى الدول التي تخلصت من الاستعمار يبقى استقلالها مزيفا، حيث لا يزال نفوذ الدول التي كانت تستعمرها قائما عليها حتى بعد الاستقلال، إذ أخذت تعمل ما بوسعها في خفاء للوقوف دون تطوّرها وتقدم أبنائها، هذا التطور الذي لا يتحقق إلا بالحرية وهي عنصر مفقود في آسيا وإفريقيا، لذلك يبقى الإنسان الإفريقي والآسيوي تحت رحمة تلك الدول القوية والغنية. والحل في نظر الشاعر هو القيام بثورة عارمة يتحرّر بها ذلك المغلوب على أمره ويتجدّد فيصبح سيّد البلاد يتمتع بخيراتها وثرواتها، فيخرج من تخلّفه ويلحق بالركب الإنساني نحو العلا. هذه إذن هي وجهة نظر الشاعر في القضية ومحاولته تقديم حلول لها.

[1] – عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، أغنية لا تلحن، ص 27.

الفصل الرابع:

النص الغائب وفائض المعنى عند شعراء الجزائر مرحلة 1990- 2010 أنموذجا

أولا: النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة "المؤجلة" لبوزيد حرز الله

أ- دلائلية عنوان النص

ب- جمالية الغياب وفائض المعنى في النص

ثانيا: النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة "الجلادون" لأزراج عمر

أ- دلائلية عنوان النص

ب- جمالية الغياب وفائض المعنى في النص

بعدما نجح الشعر الجزائري الحرّ في تحديد مساره والخروج من دائرة التقليد، هاهم شعراؤه اليوم يقفون مكتوفي الأيدي، مسلوبي الإرادة نتيجة ظروف قاهرة يعيشها وطنهم الجريح وكأنهم أخرسوا فباتوا لا يستطيعون الكلام، لا لشيء إلا لأن الصمت في هذه الظروف يمنح الحياة فلا شيء أثمن منها حتى ولو كانت الموهبة، ولعلّ المتتبع للإنتاج الأدبي الجزائري في العشرية السوداء يرى قلّته إن لم نقل ندرته فلا مكان للموهبة أمام حمّام الدماء الذي كان يغرق فيه الجزائريون بما فيهم المثقفين، حيث عرفت الساحة الجزائرية آنذاك سلسلة من الاغتيالات التي استهدفت عددا كبيرا من المثقفين ووقفت حاجزا أمام الإبداع الفني بمختلف أنواعه.

ولأن الشاعر صوت الشعب ولسانه الناطق، كان لزاما على كل شاعر مخلص أن ينقل ما يعيشه الوطن حتى ولو كان يدرك أن حياته على كفّ عفريت، فما نفع الحياة والوطن جريح يستجدي أبناءه قصد مدّ يد العون حتى يقف على رجليه من جديد لـ«أن تسليم النفس للبكاء والنحيب لا يجيد نفعا، فالأولى أن يتقيدوا بالشهداء في قضاء الواجب والتضحية التي دفعهم إليها حبّ الوطن وحبّ المواطنين»[1]. وهنا يبقى لكل شاعر مطلق الحرية في اختيار طريقه.

ولأن اللغة العربية غنية بالرموز والإيحاءات اتجه بعض الشعراء للكتابة بهذا الأسلوب والإعتماد على المعاني الخفية والنصوص الغائبة، وعلى المتلقي أن يجد هذه المعاني ويقرأ ما بين السطور حتى يصل إلى ما أراد الشاعر قوله إيحاءاً، وهو ما فعله الشاعر الجزائري **بوزيد**

[1] – محمد الطمّار، مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2005، ص 236.

حرز الله في قصيدته **''المؤجّلة''** والشاعر **أزراج عمر** في قصيدته **''الجلاّدون''**، وهما قصيدتان حاولت الوقوف عليهما في دراسة تنطلق من نظرية التلقي ويقوم على القراءة لا التحليل، والقصيدتان كتبتا في مرحلة صعبة عاشتها الجزائر، فلم يكن بإمكان الشاعران إلاّ التحدث عن هذه الظروف لكن تلميحا لا تصريحا.

أولا: النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة "المؤجلة" لبوزيد حرز الله

''المؤجلّة''[1]

لك أن تكون كما تشاء

ولي بلادي

عاشقا أرنو إلى عطش الحقول

سوف أهرق ما تبقى من دماء

في قصيدتي

يوم عيدي

هل أعيدك أم أعودك

لن تبارحك الغواية

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص ص 66- 68

كل واد فيك مجرى للتساؤل والتناسل

كل إذن مثلي

توسّد صدرها وادفع

فليس هناك أفظع

حين تنوي قتل حرّ

من تسامحكم الجميل

كن إذن

روحا جديدا للقتيل

ابن السبيل

وخلف منعرج السبيل تواطؤ

يا أيها الولد الذي

ما كاد يحلو حالما

حتى تلقّفه السعار [...]

ضاق النهار

وسرت وحدك والغبار

يلفّ خطوك

وتطلّ من وجع المكان

تشدّيني للصارخ الممتد والمشتد

أيّ جريمة؟

يا قاتلي في كل ثانية[1]

أما يكفيك مرتجع الصدى الواهي

أما زلت تذكر

كم يعذبني التنكر

سوف تسأل ذات حزن

والصغار بلا وطن

وتراك تفترش الكفن

وتراك... تفترش... الكفن

يحتويك

يفرّ ظلّك منك

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67

ثم يعود موفور الإهانة

كم يهنئك الـ [السواد ذاك]

تحجم وقتها

يا موتها

كان الصبي قد اشتهى

ثم انتهى

يا أنت يا ملك الصهيل

أضعت خيلي[1]

حينما هذا السواد التف

جفّ النبع، ضاع الربع

من صنع الحكاية؟

شهرزاد

ولا صباح يطلّ من سور المدينة

لا كلام يباح

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 68.

من تستنفرين؟

ومن يرجئ موتك الموسوم؟

شلّ الحرف في حمّى المكان

فبأيما حضن سنغفو

حين تختلف اليدان[1].

أ- دلائلية عنوان النص

إنّ العنوان بوّابة الدخول لأي نص، والمؤجلة هنا عنوان تعمّد الشاعر اختياره لغاية في نفسه، إلاّ أن هذا العنوان يلفّه نوع من الغموض، وكأن القارئ يقف عند معنى غير مكتمل، لأن المؤجلة صفة لكلمة قبلها لم يذكرها الشاعر فترك هذه المهمة للمتلقي، وهذا لا يكون إلاّ بعد قراءة القصيدة، وبعد أن يتّضح له المعنى ويمسك بزمامه.

ب- جمالية الغياب وفائض المعنى في النص

وبعد العنوان يدخل المتلقي عالم القصيدة، ليجد الشاعر في بدايتها يتحدث مع ضمير المخاطَب وهو مجهول غير محدّد الهوية، حيث يمنحه الحرية في الاختيار وفي تقرير المصير حين يقول:

لك أن تكون كما تشاء.

[1] - بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 66.

وفي الوقت نفسه يمنح ذاته هذه الحرية فينتقل بذلك إلى ضمير المتكلّم، هذا الذي يختار الانتماء إلى وطنه وبلاده، عاشقاً لها، ظمآناً لحقولها في قوله:

ولي بلادي

عاشقا أرنو إلى عطش الحقول.

وهذا أمر طبيعي، وشعور متأصل في قلب كلّ غيور على وطنه محبّ له. حتى الآن يبدو الكلام عاديا، غير أننا نشعر بنوع من الغرابة ابتداء من قوله:

سوف أهرق ما تبقى من دماء

في قصيدي

يوم عيدي

وهو ما يفتح الباب واسعا أمام عدد من الاحتمالات التي تساهم في إثراء المعنى، لذلك « يحمل النص الشعري في رحم المدّ الروحي دلالات شتى، وتأويلات عديدة، وكلّها صالحة لتفسير الجانب القصدي للعملية الإبداعية»[1].

فبعد حديث الشاعر عن عشق الوطن بكل ما تحمله عبارة عشق من أحاسيس رقيقة ومشاعر راقية وعن الشوق إلى الحقول ينتقل مباشرة للكلام عن الدماء بما ترمز له من موت وعنف ودمار، فالشاعر عازم على أن يسفك ما تبقى من دماء، وكأنه يعيش حالة

[1] – صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، 1996-1997، ص 150.

يأس، فما مصدر هذه الدماء يا ترى؟ ومن أهرقها قبله؟ وإن كان يريد إهراقها في شعره فقط، كيف يكون ذلك؟

هنا وأثناء القراءة، يقف المتلقي حائرا أمام هذه التساؤلات والرغبة في الوصول إلى كلّ ما لم يصرّح به الشاعر في هذا المقطع الشعري والذي يعتبر نصاً غائباً يلعب فضول القارئ وزاده المعرفي دورا كبيرا في محاولة الوصول إليه، الأمر الذي يفرض عليه استحضار النصوص السابقة التي مرّت به، بما تحمله من معاني متراكمة كوّنت لديه رصيدا معرفيا يضبط مساره ويأخذ بيده ويقود خطاه لولوج عالم النص والوقوف على ما بين السطور، وهذا ما يعرف في جمالية التلقي بفائض المعنى.

وإذا كان لا بدّ لهذا أن يحدث فإن المتلقي يعتمد في هذه العملية على مجموعة من المؤشرات المساعدة، أوّلها كون الشاعر جزائريا وهو إذ يتحدث عن بلاده إنما يتحدث عن الجزائر وعن عشقه لها، ولا يختلف اثنان أن دماء كثيرة قد أهرقت في الجزائر، إنها دماء الشهداء، دماء المليون والنصف شهيد، فهل هذه الدماء هي التي قصدها الشاعر أم أن هناك دماءً أخرى؟

وبما أن هذه الأسئلة تبقى عالقة في ذهن القارئ دون إجابة أكيدة وقاطعة يبقى الغموض هو الآخر يحيط بالمعنى الحقيقي والخفي الذي يسعى المتلقي للوصول إليه. وهو ما يدفعه لمواصلة القراءة والانتقال إلى قول الشاعر[1]:

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

يوم عيدي

هل أعيدك أم أعودك

لأن الشعر الحر يتخذ « من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل»[1]، فإن الشاعر في يوم العيد الذي يستعد لقدومه كل الناس، والذي لا مكان فيه إلاّ للغبطة والبهجة يتذكر بلاده فيعود له الأمل من جديد بعد اليأس، غير أن المتأمل لقوله يلاحظ أن هذه الوقفة يصاحبها شعور بالمرارة، وهو ما يجعل المتلقي يتوقف قليلا أثناء قراءته ليعرف مصدر الألم والمرارة التي يشعر بهما الشاعر يوم العيد وهو يتذكر بلاده وذلك للوصول إلى النص الغائب أين يستحضر القارئ معلوماته وثقافته المتراكمة فإذا كان من متتبعي الإنتاج الإبداعي الأدبي فإنه سيكون على علم أن هذه القصيدة كتبت سنة **1996** وهي من سنوات الجمر التي عاشتها الجزائر في فترة ما، والتي عرفت بالعشرية السوداء، ولعلّ القارئ هنا يلاحظ توظيف الشاعر لعبارة — هل أعيدك- وهو يتحدث عن بلاده ليدلّ على حالة الضياع التي كان يعيشها البلد والتي تمحو أيّ مظهر للفرح والسعادة، فأيّ عيد إذن والبلاد ضائعة وغارقة في بحر من الدماء؟ أمّا عبارة — أعودك- فهي وإن دلّت على شيء إنما هو المرض، لأننا عادة نعود المريض، والبلاد كالأم الحنون تماما، لا يمكنها أن ترى أبناءها مرضى ولا تشعر هي بالمرض، كيف لا وأبناء هذه البلاد لا يعرفون سوى القتل والدّمار والتخريب.

[1] – عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، د.ط، د.ت، ص 61.

هنا فقط تتضح الرؤية ومعها الصورة الشعرية التي أراد الشاعر من خلالها أن يوضّح لنا ما يعيشه وطنه وما يشعر به هو من ألم، فالشاعر «بواسطة الصورة يشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره، في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصوّر رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»[1] وبذلك تصبح الصورة الدعامة التي تقود الشاعر للوصول إلى حقيقة التجربة وتساعده في إيصالها.

وبعد هذه الصورة نستمر في قراءة ما تبقى من القصيدة، أين يقول الشاعر:

لن تبارحك الغواية

كل واد فيك مجرى للتساؤل والتناسل

كل إذن مثلي

توسّد صدرها وادفع

فليس هناك أفظع

حين تنوي قتل حرّ[2]

[1] – محمد الهادي بوطارن، رمضان حمّود، شاعر التقليد والتجديد، الملكية للنشر والتوزيع، عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007، ص ص 168- 169.

[2] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

فالكذب والزيف لن يبارحا بلاده ما دامت هناك أيدي خفية تمتد لتخرّبها وتوقع بين أبنائها، إذ يعيش الكل في تساؤل وحيرة مستمرين: ما الذي يحدث لنا؟ لِمَ تغيّر حالنا؟ متى ينتهي هذا الكابوس يا ترى؟

ولأن الشاعر جزائري، فإنه يحمل نفسه هذه المشاعر ويؤمن بضرورة التصدي لكل ما يحدث، كلٌ حسب قدراته ولو ببيت من الشعر، فليس هناك أبشع ولا أفظع من قتل نفس بشرية دون ذنب، الأمر الذي حرّمه الله من فوق سبع سنوات حيث يقول تعالى: **﴿مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا﴾**[1].

ويواصل الشاعر قوله:

من تسامحكم الجميل

كن إذن

روحا جيدا للقتيل

ابن السبيل[2]

رغم ما يخلّفه القتل من شعور بالألم، هذا الذي يولّد إحساسا بالحقد والرغبة في الإنتقام يدعو الشاعر كل جزائري إلى التسامح الجميل الذي يغسل النفس والقلب

[1] – سورة المائدة، الآية 32.

[2] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

ويطهّرهما من رواسب الحقد والكراهية، كما يطلب منه أن يكون روحا جديدا للقتيل، فكيف يكون ذلك؟

قد ينتقي الشاعر المعاصر كلماته ويخرج اللغة من إطارها العادي ودلالتها الرائجة، فيجسّد معانيه في سياق جديد من صنعه هو لأن «الشعر حقيقة لغوية، ليس هناك لغة جاهزة بل الشاعر يخلقها في كل تجربة، واللغة الشعرية هي محاولة الثورة ضدّ الموروث الثقافي التقليدي المستهلك والعادي من أجل إعطائها صبغة أكثر جدوى»[1]، فالشاعر هو الذي يملأ اللغة بشحنة جديدة وكأنه يمنحها شيئا من روحه، فهو إذن يدعو إلى التسامح الذي يحرّر الروح من كل القيود ويسمو بها إلى عالم من المبادئ والقيم المثالية التي تجعل أرواح المفجوع فيهم الطاهرة باقية في عالم الأحياء، ترافقهم وتطوف بهم حتى تذكرهم دائما أنهم على الهاوية، وأن ما حدث قد حدث وما يهمّ اليوم هو إنقاذ البلاد وإخراجها من بحر الدماء، هكذا فقط ترتاح أرواح من قُتلوا وتفشل محاولات المتواطئين والحاقدين على هذه البلاد.

ثم يقول الشاعر قوله:

يا أيها الولد الذي

ما كاد يحلو حالما

حتى تلقّفه السعار [...]

[1] – عبد القادر قدّار، ليس هناك قارئ حقيقي للشعر في غياب نشر حقيقي، لقاء مع الشاعر عبد القادر رابحي، جريدة السلام، العدد 523، 1992، ص 80.

ضاق النهار

وسرت وحدك والغبار

يلفّ خطوك

وتطلّ من وجع المكان[1]

يلاحظ المتلقي توظيف الشاعر لعبارة —الولد– في إشارة إلى عالم الطفولة والبراءة، فلماذا هذه العبارة بالذات وقد كان بإمكان الشاعر أن يقول مثلا: يا أيها الرجل الذي أو يا أيها الإنسان الذي أو يا أيها الجزائري الذي، ففي محاولة لمعرفة أسباب هذا التوظيف بالذات على المتلقي أن يربط بين الطفولة وعالم الأحلام، فما الولد هنا إلاّ صورة عن كل جزائري يحلم، كالولد تماما، فما كاد يحلم حتى اختطفه الموت واختطف معه البراءة والحلم وكل شيء جميل، وما هذه إلا صورة عن معاناة الشاعر الدفينة التي جسّدها استعماله لفظ — الغبار– والذي رمز إلى حالة الضياع التي تعيشها بلاده، «فالرمز يدل على معاناة مختبئة في نفس المبدع لا بدّ من التصريح بها، وإنما يقوده إليها لاوعيه وأحلامه الباطنية، وتكون مهمة النقد أساسا في تحليل تلك الرموز وتفسير اتجاهات اللاّشعور على وفق ما يعتقده الناقد صوابا في كشفه للألفاظ الموحية وعلاقة تلك الألفاظ الموحية وعلاقة تلك الألفاظ بعوالم الأعماق الغامضة»[2] ما دام الرمز عاملا مساعدا في تحقيق صورة المعنى.

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

[2] – عبد الرضا الوادي، أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص 27.

بعد اختفاء الأحلام وغياب شمس الأمل مع كل الأحداث المفجعة والرهيبة التي تعرفها الجزائر، يضيق النهار بهذا الحالم، ويسير وحيدا يغطّيه الغبار ويحيط بخطواته حتى يطلّ من وجع المكان.

يقف المتلقي بعد القراءة الأولى على الحالة النفسية لطفل حالم ضاعت أحلامه منه، الأمر الذي يبدو في ظاهر النص من خلال استعمال الشاعر لعبارات دالة على ذلك مثل: ضاق النهار، الغبار، وجع النهار، غير أنّ هذه العبارات تحمل في طيّاتها معاني أخرى خفية غير تلك الظاهرة، فهي كلّها رموز، والشاعر المعاصر في توظيفه للرمز « يعبّر بمجرّد أن يرى، أي أن الرؤية وسيلة إلى التعبير، فهمها أوغل في الرؤية»[1]، وهنا يكمن سرّ المتلقي في تفسير تلك الرموز فإذا كان النهار بكل ما فيه من نور وضوء يضيق، وإذا كان الطريق يلفّه الغبار، والمكان يتألم وهو جماد فلا بدّ للأمر أن يكون خطيرا.

إنها البلاد وما تعيشه من مأساة، وإنما رمز الشاعر لأحلام كل جزائري في العيش بأمان بالولد البريء الحالم، كيف لا والنهار يرمز بنوره للحرية فإذا ضاق لا بدّ أن توجد قيود تنفي هذه الحرية، والطريق إذا أحاط به الغبار إنما قصد به الشاعر حالة الضياع، أمّا المكان إذا تألم فإن حجم الألم أكيد أكبر من التحمل حتى يستطيع أن ينطق الجماد.

المصير المجهول كابوس يلاحق ويقلق الشاعر كونه جزائريا، فهو حين يقول:

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ط، 1967، ص197.

تشدّيني للصارخ الممتد والمشتد

أيّ جريمة؟

يا قاتلي في كل ثانية

أما يكفيك مرتجع الصدى الواهي

أما زلت تذكر

كم يعذبني التنكر[1]

إنما يتساءل إلى أين تشدّه هذه الأحداث، وأيّ ذنب اقترفه ليلقى هذا المصير، فهو يخاطب القاتل المجهول إذ حسبه أن يموت في الثانية الواحدة مليون موتة خائفا ينتظر أن يقتل في أي لحظة، فما أصعب أن يتنكّر أبناء الوطن الواحد لبعضهم ويصبح الرصاص لغة الحوار بينهم، وما هذه الصورة الشعرية إلا محاولة من الشاعر لتحريك مشاعر المتلقي «فالشعر لكي يتحوّل إلى تجربة فعلية يحتاج إلى عنصر التجاوب والانفعال ويتجسد ذلك في استجابة المتلقي»[2]، فقيمة النص تكمن في التفاعل بينه وبين قارئه.

ويواصل الشاعر حديثه مع هذا القاتل قائلاً:

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

[2] – عبد العزيز شفيرات، الأثر الباقي مع مقالات حول أدباء جزائريين وعالميين، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، د.ط، 2007، ص 327.

سوف تسأل ذات حزن

والصغار بلا وطن

وتراك تفترش الكفن

وتراك... تفترش... الكفن[1]

الحزن هنا بات مثل الوقت لا يمكن تجاوزه أو نسيانه، إذ كان بإمكان الشاعر أن يقول – سوف تسأل ذات يوم- إلاّ أنه فضّل أن يقول – ذات حزن- لأن الحزن أصبح مرافقا للجزائريين صباحا مساءا، وأضحوا ينامون ويستيقظون على خبر قتل واغتيال، فكيف يفارقهم الحزن وهو الذي يجعل الأطفال بلا وطن، والوطن هنا ليس الرقعة الجغرافية بقدر ما هو الأمان والسلام والحلم في حياة هادئة، وهو الأمر الذي يجعل كل جزائري يفترش الكفن، وما الكفن إلا صورة الخوف الدائم والنوم في انتظار الموت، وكأن الجزائريين كانوا ينامون دون أمل في شروق شمس الغد وهم أحياء.

وفي محاولة من الشاعر للفت انتباه كل جزائري إلى قيمة وطنه ومحاولة إخراجه من دائرة الضياع وحثه على الصمود في وجه كل من يحاول المساس بأمن هذا الوطن، يقول:

يحتويك

يفرّ ظلّك منك

ثم يعود موفور الإهانة

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

كم يهنئك الـ [السواد ذاك]

تحجم وقتها

يا موتها[1]

الظل ملازم لصاحبه ويستحيل أن ينفصل عنه ولو لمدة قصيرة، غير أنّ الشاعر قال غير ذلك، وجعل الظل يفرّ من صاحبه، الأمر الذي يجعل المتلقي يحسّ بوجود حلقة مفقودة عليه إيجادها ليكتمل المعنى، فصاحب الظل ولد حالم يعيش في وطن ينزف دما لما يعيشه من أحداث مؤلمة، لذلك فإن هذا الظل ظلّ مسجون في جسم يعاني، اختار الفرار من هذا الجسد ليرتاح من المعاناة، غير أنه سرعان ما يعود مهانا، وهذه هي نهاية كل من يبتعد عن أصله، فبعد الفرار يكون الرجوع حتى ولو كان هذا الرجوع مرهونا بالظلمة والسواد إذ لا مفرّ من الحقيقة، والفرار ليس الحلّ إنما المواجهة هي الحلّ، حتى ولو بقي الألم كبيرا يحتوي صاحبه ويصير جزءا منه لا يفارقه، ما دامت بلاده لا تزال تعيش مأساتها. فالعلاقة بين الجزائري ووطنه مقدسة، حيث لا يمكن الفصل بينهما تماما كالإنسان وظلّه، وقد منح هذا التوظيف مسحة فنية جمالية للأسلوب قرّبت الصورة من المتلقي إذ بدون «الجمال الذي يمكن أن نتمثله في بنية نص من النصوص، لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تتذوق النصوص»[2]، فالجمال هو الذي يحقق شرط الديمومة.

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 67.

[2] – حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي، في الخطاب الأدبي عند المعرّي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص 102.

بعد حديث الشاعر مع الولد الحالم واعتماده ضمير المخاطب وهو ما يلاحظه المتلقي عند قول الشاعر – وسرت وحدك والغبار- ينتقل هذه المرة إلى ضمير الغائب، وكأنه يحكي لنا عن هذا الولد فيقول:

كان الصبي قد اشتهى

ثم انتهى

يا أنت يا ملك الصهيل

أضعت خيلي

حينما هذا السواد التف[1]

يعود الشاعر مرة أخرى إلى عالم الأحلام بحديثه عن الصبي الذي كان قد اشتهى أشياء كثيرة لم يذكرها، فما هي هذه الأشياء يا ترى؟

لعلّه تمنّى أن يعيش في بلاده سعيدا مع من يحبّهم، يحلم ويكبر، إلاّ أن هذا الصبي قد انتهى، مات ببساطة وماتت معه كل أحلامه كما مات الآلاف من الأطفال في الجزائر دون ذنب في عشرية لم تعرف سوى الدم.

قد تبدو هذه المعاني مجرد انفعالات نفسية لدى الشاعر، إلاّ أن المتلقي إذا أمعن في قراءة النص الذي بين يديه يدرك أن كل كلمة وكلّ رمز له معنى ذلك «أن التعبير الفني في أشكال ليس مجرد استجابة لموقف أو انفعال أو حادث واقعي، بل هو بالضرورة لغة رمزية

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 68.

تمتد بمعرفتها إلى ما وراء الخبرة الواقعية أو دائرة التجربة الحالية المعيشة، لغة رمزية مركّبة محكمة في نسيجها يتشابك في تركيبها الانفعال والإدراك والتصوّر»[1]. وهي عناصر تشكل مجتمعة جمالية الأسلوب.

بين الغائب والمخاطب يستمر الشاعر في حديثه، ولعلّ هذا الانتقال يدل على عدم الاستقرار النفسي له لما تعيشه بلاده ويعيشه معها من ألم ودموع، وهو هذه المرة يخاطب ملك الصهيل، فلماذا بعد خطابه مع الإنسان انتقل للحديث مع الحيوان؟ أكيد أنه يريد الوصول بالقارئ إلى فكرة معينة، غائبة في النص وعليه الوصول إليها. فقد كانت الخيل قديما بالنسبة للرجل العربي كل شيء، إذ لا قيمة له بدونها فهي التي تمنحه القوة والفروسية وتعبّر عن شخصيته وهويته وانتمائه، وإذا كان قد فقد خيله فإنه فقد معها كل هذه الصفات والمؤهلات ولم يعد لوجوده أي قيمة ما دام قد فقد انتماءه لوطنه حيث التف به السواد واختلط الحابل بالنابل وصار الإنسان لا قيمة له لما أستبيح دمه.

لا تزال حكاية هذه البلاد المفجوعة مستمرة على لسان الشاعر حيث قال:

جفّ النبع، ضاع الربع

من صنع الحكاية؟

شهرزاد

ولا صباح يطلّ من سور المدينة

[1] – فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، ط1، 2005، ص 11.

لا كلام يباح

من تستنفرين؟

ومن يرجئ موتك الموسوم؟

شلّ الحرف في حمّى المكان

فبأيما حضن سنغفو

حين تختلف اليدان.[1]

النبع منبع الماء، والماء رمز الحياة والهدوء والصفاء والحرية، إلا أن النبع جف واختفت معه كل هذه الرموز، ولأن الجفاف حلّ بهذا المكان فقد ضاع الربع وتشتّت كل من كان يعيش على أطراف النبع لتبدأ حكاية الضياع، فمن صنع الحكاية؟ أكيد أنها ليست شهرزاد، فلماذا ذكر الشاعر الحكاية وشهرزاد؟

يعتبر التراث من أهم مظاهر الشعر المعاصر، والشاعر كغيره من الشعراء المعاصرين وظف التراث في هذه القصيدة والذي تجسد في صورة شهرزاد المستوحاة من ألف ليلة وليلة، وذلك لأن «شعرنا العربي لا يستطيع أن يثبت وجوده ويحقق أصالته إلا إذا وقف على ارض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقنوا أن انفصال الشعر عن تراثه...،

[1] – بوزيد حرز الله، الإغارة (نصوص شعرية)، ص 68.

إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت»[1]. فمن التراث يستوحي الشعراء إبداعاتهم وصورهم الشعرية.

وباعتبار التراث يؤثر في الحاضر والمستقبل، وهو سرّ انبعاثهما يعدّ «الماضي عند معظم روّاد الشعر الحر ليس شيئا منفصلا عن الحاضر والمستقبل، إنه يحي الحياة الجديدة والإنسان المعاصر ينمو بنموّه ويتطور بتطوره، فهو ليس كتلة جامدة أو مجرد كتاب أو مخطوط أو أثر محدّد، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش، والقديم لا يبقى جامدا بل يتطور عبر التاريخ والبيئات»[2] والشاعر المعاصر يعود إلى تراثه لتطوير إنتاجه الفني، وتحقيق أهداف نصّه.

إنّ مصير شهرزاد كان الموت المحتوم على يد الملك الجبّار، غير أن ذكاءها جعلها تهتدي إلى حكاية كل ليلة لتشغل هذا الملك من بداية الليل حتى صياح الديك وبالتالي تؤجل مصيرها من يوم لآخر، والجزائر مثل شهرزاد تأمل الخلاص، لكن ليس المؤقت بل الدائم، لذلك فهي تنتظر الصباح الذي سيطل وتأخر، ولعلّ توظيف الشاعر لقصة شهرزاد التي رفضت الاستسلام منح القارئ صورة الصمود والتحدي وحرّك مشاعره، ما دام هذا الشاعر قد أمسك بالكلمة الدالة فـ « مبادئ القلم كمبادئ صاحبه، إما قوية عنيفة، أو تافهة مهزوزة، والمحافظة على مبادئ وأخلاقيات هذا القلم هي أفضل وأصحّ الوسائل

[1] – محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، ص 137.

[2] – فاتح علاّق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص 13.

للوصول بهذا القلم إلى أهدافه مهما كانت قوية وعنيفة»[1]. وهذا يتوقف عل مدى قناعة المبدع برسالته.

وإذا كان كلام شهرزاد مباحا فإن الكلام في الجزائر غير مباح، وإذا كان كذلك فإن الشاعر يريد به الممنوع المكبوت في زمن يمنع فيه الكلام ولا يسمح إلاّ بصوت الموت والرصاص، فمن تستنفر هذه البلاد ومن يبعد عنها حتمية الموت والمصير المؤكد؟ بعد أن احتوينا المأساة وما عدنا ندرك كيف سنغفو وقد اختلطت الأمور في وطن لم يعرف فبلا إلا الصفاء.

ليس هناك أحنّ ولا أدفأ ولا أأمن من حضن الأم، ففيه ينام الأبناء دون خوف، والجزائر مثل الأم في حنانها ما من شيء يجعلها تشعر بالألم إلا رؤية أبنائها متفرقين غير متفاهمين لا يجدون حضنا دافئا يلجأون إليه وقت الشدة، وهذا المعنى يحمل قيما ودلالات لها أثر في النفس البشرية والجمال يمنح الإحساس بالسعادة ويدعو إلى العطاء والانتماء، فيشيع الدفء في النفوس وينمّي العقل ويثريه»[2].

فالفن بمختلف أنواعه هو الذي يتصف بالجمال ولأن الشعر فن فإننا نلمس قيمة فنية في قول الشاعر – فبأيّما حضن سنغفو- وكأنه كغيره من الجزائريين لا يجد حضنا ينام ويرتاح فيه، والحضن إنما أراد به الوطن، فكيف له أن يرتاح في وطن ينام ويصحو على الدم والجراح.

[1] – أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982، ص103.

[2] – حنان عبد الحميد العناني، الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال، دار الفكر، الأردن، ط1، 2007، ص 7.

كانت الإشارة في بداية هذه القراءة إلى عنوان القصيدة "المؤجلة" ولأن نوعا من الغموض كان يلفّ هذا العنوان لم يكن باستطاعة المتلقي الإحاطة به إلاّ بعد الانتهاء من قراءة القصيدة كاملة والوقوف على النص الغائب فيها عكس كثير من القصائد التي يعرف مضمونها بمجرد قراءة العنوان فـ« العنوان هو إعلان عن طبيعة النص —كما يقول كريفل- فهو إعلان عن القصد الذي انبثق عنه، إمّا واصفا بشكل محايد أو حجابا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص»[1]، ومن ثمة فالعنوان مفتاح القارئ لولوج النص.

غير أنّ "المؤجلة" عنوان يثير فضول القارئ منذ الوهلة الأولى لبداية القراءة، فما هي هذه المؤجلة يا ترى؟

بعد القراءة والوقوف على ما بين السطور من معاني وبعد معرفة النص الغائب في هذه القصيدة، يصل القارئ إلى عدد من الاحتمالات فالمؤجلة صفة لكلمة قبلها قد تكون الحياة أو السعادة فنقول: الحياة المؤجلة وما الحياة هنا إلا البهجة والفرحة والسرور، ونقول: السعادة المؤجلة، معتمدين في هذا الاحتمال على ما كانت تعيشه الجزائر من أسى إذ كانت السعادة مؤجلة إلى حين، وأكيد أن هناك احتمالات أخرى تختلف من قارئ لآخر كلٌّ حسب ثقافته وزاده المعرفي.

[1] – شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 10.

بعد بوزيد حرز الله وقصيدته **''المؤجلة''**، أقف هذه المرة عند الشاعر **أزراج عمر** وقصيدته **''الجلاّدون''**، ولأن هذا الأخير إنسان قبل أن يكون شاعرا فقد رفض قلمه السكوت أمام ما يعيشه وطنه من أوضاع، وكتب هو الآخر عن المأساة حتى ولو كان ذلك تلميحا.

لأن الجرح أكبر من الكلام ولأن الإنسان خلقه الله محبّاً للحياة، لكن ما قيمة هذه الحياة والخوف يحيط بها من كل مكان، فلا مجال للراحة والسكينة ولا أمل في الهدوء والاستقرار، ما دام الموت بات يصاحب الجزائري مثل ظلّه، وبات القتل مصير كل من يصادف هؤلاء المجرمين، فما بالك باللذين رفضت ألسنتهم وأقلامهم السكوت عن الحقيقة، لذلك كان التلميح لا التصريح سبيل الكثير من الأدباء الوحيد للتعبير عمّا يختلج في نفوسهم من معاناة ورفض لواقع مرّ وأمل في غدٍ مشرق وهنا تكمن قيمة العمل الأدبي «الذي ينطوي أو يتضمن مواضع من اللاتحديد والفجوات التي تنشأ عبر هذه الثنائيات ولا تملأ إلاّ بالنشاط الإدراكي للمتلقي»[1]، وهذا يعني أن العمل الأدبي على صلة وثيقة بالمتلقي فهو الوحيد الذي يقف على أسراره ويكتشفها، حتى ولو كانت الظروف التي عاشتها الجزائر آنذاك لا تسمح بالإطلاع على النشاط الإبداعي الأدبي وقراءة النصوص الشعرية، فقد تراجع الإنتاج الأدبي وانحصرت عملية القراءة على فئة الأدباء والمثقفين.

و"الجلادون" لأزراج عمر قصيدة شاهدة على مرحلة مهمة في تاريخ الجزائر، عاشتها لعشر سنوات وعرفت فيها كل أنواع الألم والمرارة التي نكتشفها من خلال قراءتنا

[1] – دسوقي إبراهيم محمد، مناهج النقد الأدبي المعاصر (تنظيرا وتطبيقا)، تقديم: حسن البنا عز الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص 151.

للقصيدة وهو ما نصل إليه بعد الربط بين أحداث القصيدة وما كان يحدث في الجزائر، فالقراءة هنا لها بالغ الأهمية في إدراك الواقع والإحاطة بالأحداث، وكأن الشاعر يريد أن يدخل القارئ في جو الأحداث ويجعله يعيش الوقائع وكأنه لازم الأحداث وعاشها، وهذا هو النص المتمكن الذي يقدر من خلال ألفاظه ومعانيه فرض نفسه ودفع القارئ لسبر أغواره ومحاولة اكتشافه.

ثانيا: النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة "الجلادون" لأزراج عمر

"الجلاّدون"[1]

لم يبقوا لنا من أصدقاء

كل من أحببناهم نشروهم رمادا في الرّيح

لم يعد لنا في هذا البرّ من صفصاف

عليه نسدل حجل أحلامنا

ها هم الشهداء يخرجون من قبورهم، يصنّفون مخدّاتهم

وفجأة يختفون

ولا نرى سوى طيور تنام على أعمدة التلغراف

لم يبقوا لنا في هذا البلد البردان

سوى القتل الموزّع بالعدل على المساكين فقط

ها أنا أغمس في ليل التاريخ أجنحتي

لم يبقوا لنا من هذا البلد الأمين للجاهلية الأولى

غير صفّ من القرب الجوفاء

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2007، ص ص 77- 78

وجلاّدين يسلخون عنّا الفحولة والشمس

ويرموننا في كوكب العراء

كلّ من أحببناهم غادروا من متردم إلى الأقفاص

ها هم يسوقون الشهداء في "سوق الحرّاش"

وعتبات القصبة، وفي مساءات وهران

كل من أحببناهم عذروا، أو غادروا إلى مبنى البرلمان

خوفا على الجلد الناعم، وحبّا في جلد النقاش

باية، يا باية، أم قابيل وهابيل

انزلي إلى الأرض نولك، وأطلقي شيبك في الطرقات

ها هم الطرقيون يسدلون جدران الخرافة

وينشرون الكهف فينا

وها هم الزعماء يتدربون على تكنولوجيا محق الذات

لم يبق لنا في هذا البلد الأمين للقبيلة الأولى

سوى الشرف الوضيع يراق على جوانبه الفقر

وها هم أوفياء الحداثة يدعوننا لبيع خيلنا في وسط النهر

إنها قبورهم عدّت للرائين في زحام العماء

نحن في هذا الفلك المتبخر نمشي

فخفّف الوطن فأوطاننا كلها كربلاء.[1]

أ- دلائلية عنوان النص

لعلّ اختيار العنوان في أيّ نص شعري لا يكون بطريقة عشوائية، فهو في كثير من الأحيان يفضي عن معنى النص لأنه ليس «مجرّد حلة تزيينية يرصّع بها أعلى النص، بل هو أفق من التعبير، واكتناه الدلالة وتساوق تكويني مع النص، منجزه القيمي والجمالي»[2]، وهذا دليل على الانسجام بين العنوان وبين معنى النص الدلالي وقيمته الجمالية.

والجلاّدون صفة وظفت بصيغة الجمع لتدل على جماعة من الناس لهم سلطة معينة مجهولة لحدّ الساعة، إلاّ أنها تخوّل لأصحابها استعمال العنف ضد شخص أو جماعة من الأشخاص، فكلّ ما يجمع بين هؤلاء الجلادين هو انعدام الرحمة في قلوبهم، هذا ما يتجلّى لنا في أوّل وقفة عند عنوان القصيدة، في حين هناك معاني يقف عليها القارئ بعد قراءته للنص تسمح له بالغوص في دلالة العنوان التي كانت كامنة وكان للمتلقي الفضل في الكشف عنها.

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 78.

[2] – علي حداد، عشبة آزال، قراءات في الشعر اليمني المعاصر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، د.ط، ص 112.

ب- جمالية الغياب وفائض المعنى في النص:

أمّا المعنى العام للنص الشعري فيبدو الشاعر ينعي أصدقاءه الذين ذهبوا، فبات بين عشية وضحاها دون أصدقاء، لكنه لم يذكر أين ذهبوا، فهو حين يقول:

لم يبقوا لنا من أصدقاء

يفتح أبوابا من الاحتمالات حول المكان الذي قصده هؤلاء الأصدقاء، غير أن المتلقي حين يقف على الفعل "يبقوا" في بداية القصيدة يدرك أن اختفاء هؤلاء الأصدقاء كان بفعل فاعل أو بالأحرى بفعل جماعة من الناس، فلم يكن اختياريا إنما كان إجباريا، وقد رمز إلى هؤلاء الناس بالجلادين ليمنح القارئ فرصة التأمل وراء العنوان والنص معا «حيث أن الرمز Symbole هو كل ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء»[1]، تبقى مهمة الكشف عنه ملقاة على كاهل القارئ.

والفعل (لم يبقوا) خير دليل على أن اختفاء أصدقاء الشاعر كان بفعل فاعل، وإلا كان بإمكانه أن يقول: – لم يبقى لنا من أصدقاء– حتى يظهر الاختفاء طبيعيا، لكن هذا لا يرفع اللبس والغموض، حيث يبقى المعنى ناقصاً، وهو ما يحرّك فضول القارئ ويدفعه إلى معرفة الخفي بين الأسطر، لأن الغياب قد يعني الموت وإذا كان هؤلاء الأصدقاء لا يزالون على قيد الحياة، فأين أبعدوا؟ خارج المدينة؟ أم خارج الوطن؟ ومن أبعدهم؟

[1] – أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص 269.

الأمر الذي يتضح لنا بعضه في البيت الثاني حيث يقول الشاعر:

كل من أحببناهم نشروهم رمادا في الرّيح

وهذا إن دلّ على شيء، إنما يدل على أن أصدقاء الشاعر الذين يحبهم باتوا رمادا منثورا في الرياح، وهي صورة تجعل المتلقي يستحضر أمامه عادات سكان الهند الذين يحرقون جثث موتاهم ثم ينثرون الرماد في البحر اعتقادا منهم أن أرواح من يحبونهم تبقى محيطة بهم مدى الحياة، وكأن الشاعر يريد أن يأنس بأرواح أصدقائه ويكفيه أن يشعر بأنها ترافقه أينما ذهب، فالصورة « عبارة عن صبغة لاكتشاف الحقيقة التي يريد الشاعر بواسطتها أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية»[1] التي تحمل الإثارة للمتلقي.

غير أن الفعل –نشروهم– يعود بنا دائما إلى فكرة قتل هؤلاء الأصدقاء لا موتهم بطريقة طبيعية، فمن الفاعل يا ترى؟ ومن المتسبب في حرمان الشاعر من أصدقائه وأحلامه؟ إن هذه التساؤلات والفراغ في المعنى يستفزان القارئ ويحرّكان زاده المعرفي في محاولة لجعله يبحث عن الإجابة أين « أضحى القارئ (المتلقي) فاعلا ديناميا يؤثر بالنص، فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب»[2]، هذا التفاعل هو الذي يدفع بالقارئ إلى رفع اللبس عما يقرؤه والذي لا يزال قائما في "الجلادين" ما دمنا لا نعرف من هم ولا من يمارس عليهم فعل

[1] – محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 39.

[2] – حسين قحّام، التناص، اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، العدد 12، 1997، ص 132.

الجلد، فكلما استمرت القراءة اتسع المعنى وزاد عدد الاحتمالات وبات الإمساك بزمام المعنى أمرا يتطلب الوقوف ملياً أمام كل كلمة.

لم يعد لنا في هذا البرّ من صفصاف

عليه نسدل حجل أحلامنا[1]

الصفصاف شجر شامخ أخضر اللون، يرمز بشموخه إلى الصمود وبلونه الأخضر إلى الأمل، كما أنه عنصر من عناصر الطبيعة بما فيها من هدوء وسكينة، والشاعر هنا يتأسف على اختفاء هذه الشجرة الرمز، إذ ما عاد يملكها بعدما كانت تمكنه من دخول عالم الأحلام، لكنه لم يفصح عن سبب اختفاء هذا الشجر، ولا عن عدم تمكنه من ولوج عالم الأحلام، هذا ما يجعل المتلقي أمام نص غائب تحيط به أحداث غامضة تتحدث عن اختفاء وقتل دون الإشارة إلى الفاعل، فيدخل ذلك صداما مع النص يدفعه إلى الرغبة في اكتشاف كل ما هو غامض، ويجد نفسه في تتبّع خيط رفيع يبدأ من الجلادين أملا في الوصول إلى معنى النص.

بعد حديث الشاعر عن نفسه وعن أصدقائه الذين فقدهم ينتقل إلى الحديث عن الشهداء الذين ضحوا بأنفسهم من أجل الجزائر ليعيش أبناؤه في أمن وسلام والغريب في الأمر أن الشهداء يخرجون من قبورهم ثم يختفون فجأة.

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 77.

ها هم الشهداء يخرجون من قبورهم، يصنّفون مخدّاتهم

وفجأة يختفون[1]

إن توظيف الشعراء الجزائريين المعاصرين للشهيد أو الثورة كان بارزا فهم «يوظفون ذلك من باب الحنين أو النقد وليعبّروا في النهاية عن الانفصال بين مشروع الثورة وخيبة الأمل، عن الهوة بين الخطاب الرسمي المؤسس على الشرعية التاريخية، وبين الواقع المعاش، وفي ذلك دعوة صريحة أو ضمنية إلى التغيير، إنه نوع من الارتكاز على الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل»[2] وكأن الشاعر يعيش حالة من اليأس.

فأمر عظيم هذا الذي يجعل الشهداء يخرجون من قبورهم وكأنهم منزعجون لما يحدث في البلاد التي ضحوا من أجلها بالنفس والنفيس، ورافضون لكل ما آلت إليه الأوضاع « فما هكذا كانوا يحلمون ولا هكذا كانوا يريدون لبلادهم».[3]

يعود الشاعر للحديث عن نفسه وعمّن يعيشون معه في هذا الوطن الذي أصبح خرابا، لا حياة فيه، الأمر الذي يؤكده بقوله:

ولا نرى سوى طيور تنام على أعمدة التلغراف

لم يبقوا لنا في هذا البلد البردان

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 77.

[2] – عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، ص 83.

[3] – مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، معسكر، د.ط، د.ت، ص 89.

سوى القتل الموزّع بالعدل على المساكين فقط[1]

إن صورة الطيور على أعمدة التلغراف تضع أمام أعين المتلقي حالة من الصمت السلبي الرهيب والقاتل الذي يفتقر إلى الحركة والناس تماما كعبارة — البلد البردان- والبرد إنما يرمز إلى الوحشة والوحدة التي بقيت في هذا البلد والتي أراد الشاعر أن يبرزها بتوظيفه للبلد البردان حيث يشير أدونيس إلى الرمز بأنه: «اللعنة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي يتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشرف عالما لا حدود له»[2] يقوم على الإيحاء والإشارة.

فإذا كانت الوحشة والوحدة لا تزال باقية في هذا البلد، من أبقاها؟

إنّ الفاعل مجهول الهوية غير محدد، وأيّا كان فهو الذي لم يترك سوى قتل المساكين لا غير، فهم الضحية في كل الأحوال، وهنا يتوقف القارئ ليطرح مجموعة من الأسئلة علّها تأخذ بيده وتقوده إلى ما وراء السطور، فلماذا القتل؟ ومن القاتل؟ ولماذا قتل المساكين؟

هذه كلها معان خفية تلعب القراءة دورا مهما في توضيحها لأن « المعنى يظهر في اشتراك القارئ في فعل تكوينه... وهناك مرحلتان متميزتان في عملية القراءة، مرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ، أي عندما يؤثر المعنى في وجود القارئ»[3]، وهي لحظة الإندماج.

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 77.

[2] – عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 72.

[3] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص387.

أكيد أن هذه الأحداث تدخل المتلقي في عالم من الضياع يعود به إلى ما كان يعيشه بلده في الماضي، فقد كان بلدا آمنا، لا يعكّر صفوه شيء أو أحد، غير أن هناك شخص أو أشخاص مجهولون عبثوا بسلام هذا البلد وأمنه وهو ما يخبرنا به الشاعر في قوله:

ها أنا أغمس في ليل التاريخ أجنحتي

لم يبقوا لنا من هذا البلد الأمين للجاهلية الأولى

غير صفّ من القرب الجوفاء[1]

حيث لم يبقى هؤلاء الغائبين شيئا لأهل هذا البلد الآمن المليء بالحياة سوى صفّ من القرب الجوفاء، فلماذا يا ترى استعمل الشاعر هذه العبارة وماذا أراد بها؟

إن صورة القتل والعنف ترتبط في أغلب الأحيان بصفات الجاهلية التي ترتبط هي الأخرى بجملة من المظاهر منها القرب التي كانت تستعمل منذ الجاهلية في شرب الماء الذي يرمز إلى الحياة والاستمرارية، أما إذا كانت القرب جوفاء فهي ترمز إلى القحط وندرة الماء ومنه إلى انعدام الحياة، وهذا شعور سكان هذا البلد وهم يحسّون بأنهم أجساد تمشي دون أرواح.

وإذا كان الشاعر قد استعمل عبارة – القرب– إنما أراد بذلك توظيف التراث، لأن دمج «الأثر بالواقع والحياة من شأنه أن يكسبه دلالة أعمق عبر انفتاحه على آفاق شاسعة وأبعاد لا متناهية»[2] بما أن معطيات التراث تعمل على إثارة وجدان المتلقي.

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 77.

[2] – عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994، ص 09.

ويواصل الشاعر قوله:

وجلاّدين يسلخون عنّا الفحولة والشمس

ويرموننا في كوكب العراء.[1]

وهذه المرة يصف الذين كانوا سببا في معاناته وشعبه بالجلاّدين الذين يسلخون عنهم الفحولة والشمس ويرمونهم في كوكب العراء وما العراء هنا إلاّ الضياع، فهل بعد هذا الوصف بإمكان القارئ أن يرفع ولو قليلا من اللّبس حول شخصية هؤلاء المجهولين الذين حرموه أصدقاءه وجعلوا بلاده تعيش في ظلام؟

إن الشاعر متأثر بالغ الأثر بالذين يحبهم، حيث يذكرهم أكثر من مرة في قوله:

كلّ من أحببناهم غادروا من متردم إلى الأقفاص[2].

وإذا واصلنا القراءة نجده يعود لذكر الشهداء ثانية، ولكنه هذه المرة يصوّرهم لنا وهم يساقون في سوق الحراش وعتبات القصبة وفي مساءات وهران، فالأوّل والثاني أحياء بالجزائر العاصمة، أمّا الثالثة فمدينة جزائرية، لكن لماذا يصوّر الشاعر الشهداء في هذه الصورة وهم يساقون كقطيع من الغنم؟

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 77.

[2] – المصدر نفسه، ص 78.

إنّ المعنى هو ذلك الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النص ومتلقيه بوصفه « أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده»[1] أي أنه يختلف من قارئ لآخر وقد يختلف لدى القارئ الواحد نفسه.

لذلك فإن الشاعر حين ذكر خروج الشهداء من قبورهم للمرة الثانية فهو ربما يؤكد أن هذا الخروج وراءه دافع مهم وضروري، فليس من السهل على من بنى طوال سنوات رؤية ما بناه يهدم في لحظات على يد أشخاص جاهلين ومضلّلين، إذ بعدما وقف هؤلاء الشهداء في وجه الاستعمار وانتزعوا منه بلادهم المحتلة بالقوة لنيل الاستقلال يأتي جيل ما بعد الاستقلال ليخرّب ببساطة هذه البلاد وكأن أحدا لم يضحي من أجلها، هذا ما جعل الجزائر ولسنوات تعيش نوعا من البلبلة واللااستقرار، وجعل الشاعر منزعجا ممّن أحبّهم لأن ظروف البلد من جهة والخوف من المصير المجهول من جهة أخرى جعلهم لا يفكرون إلا في أنفسهم ولا يحرصون إلاّ على مصالحهم حرصا على حياتهم، وهو ما يؤكده الشاعر في قوله:

ها هم يسوقون الشهداء في ''سوق الحرّاش''
وعتبات القصبة، وفي مساءات وهران
كل من أحببناهم عذروا، أو غادروا إلى مبنى البرلمان
خوفا على الجلد الناعم، وحبّا في جلد النقاش.[2]

[1] – حفيظ ملياني، تمثلات القراءة في الخطاب النقدي العربي الراهن، مجلة التبيين، مجلة ثقافية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، العدد 29، 2008، ص 92.

[2] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 78.

إن أي تساؤل يصادف القارئ أثناء قراءته يعكس نصّا غائبا يستفزه ويحرّك فضوله قصد الوصول إليه، وهذه العملية لا يدخلها المتلقي دون زاد، إنما تتطلب رصيدا معرفيا معتبرا أو أفق التوقع كما جاء في جمالية التلقي: « وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والإفتراضات الأدبية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءة النص»[1]، حيث يختلف من قارئ لآخر.

كما حددت في المقاطع الشعرية التي تمت دراستها، إذ كان لزاما على قارئها أن يستحضر ثقافته ومعرفته السابقة حتى يدرك بعض الأمور التي تساعده على قراءة ما بين السطور، ككون الشاعر جزائريا، وكون القصيدة كتبت في فترة عاشت فيها الجزائر مرحلة عصيبة اختلط فيها الماء بالدم وفقدت فيها خيرة أبنائها من مثقفين (أدباء، شعراء، ممثلين، رسّامين ورجال مسرح) وهؤلاء هم أحباب الشاعر وأصدقاءه، فلعلّ هذا هو الذي يؤثر فيه ويجعله حزينا على مغادرة أحبابه له بعدما خطفهم الموت شرّ اختطاف.

ولأن هذه المرحلة لم تعرف النور طوال عشر سنوات فقد سميت بالعشرية السوداء وسنوات الجمر، وهذا ما لم يظهر جليّا في القصيدة ولم يصرّح به الشاعر لأن ظروف الجزائر آنذاك لم تكن تسمح بالتصريح، مع وجود بعض القرائن الدالة على المعاني الخفية مثل (الجاهلية الأولى، البلد البردان، الجلاّدين وغيرها). إلا أن هذه القرائن تبقى غير كافية للإلمام بكل المعاني، ممّا يحتم علينا مواصلة القراءة حيث يقول الشاعر:

[1] – عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 163.

باية، يا باية، أم قابيل وهابيل

انزلي إلى الأرض نولك، وأطلقي شيبك في الطرقات[1]

باية هنا اسم مؤنث، رمز به الشاعر إلى أمّ قابيل وهابيل، لكن لماذا اختار هذا الإسم؟ ولماذا وظّف قصة قابيل وهابيل؟

إن قابيل وهابيل هما ابني النبي آدم، فهما أخوين قتل أحدهما الآخر، والشاعر عندما وظف قصتهما إنما أراد أن يصوّر صراع الإخوة الأعداء، واسم باية هنا يرمز للجزائر وهي ترى أبنائها في صراع قاتل لا يعرف إلاّ الدم، لذلك يدعو الشاعر باية للنزول وإطلاق شيبها في الطرقات، وباية لم تعرف الشيب إلاّ بعدما دخل أبناؤها في صراع وأصبحوا أعداءً، إذ لا شيء أصعب على الأم من رؤية أبنائها متفرقين بدل أن يكونوا يدا واحدة.

ويواصل الشاعر حديثة، لكنه هذه المرة يحدّد هوية هؤلاء الجلاّدين الذين ذكرهم سابقا ويصفهم بالطرقيين قائلاً:

ها هم الطرقيون يسدلون جدران الخرافة

وينشرون الكهف فينا

وها هم الزعماء يتدربون على تكنولوجيا محق الذات[2]

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 78.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

الأكيد أن توظيف الشاعر لعباراته وألفاظه لا يكون تلقائيا، مثل استعماله للفظ الطرقيين، وهم فئة من المجتمع من أتباع الزوايا الدينية يصفهم الكثيرون من رجال الدين بالبعيدين عن الدين الحقيقي لأن الزوايا في نظرهم ترتبط بالخرافة، وبعد هذا البيت مباشرة يلاحظ القارئ عبارة – ينشرون الكهف فينا- وكأن الشاعر تعمد هذا الترتيب ليربط البيتين معا، فماذا أراد بذلك؟

هناك معنى خفي بين الأسطر، ترك الشاعر مهمة الوصول إليه للمتلقي، وهو يكمن في العلاقة بين البيت الأول والثاني لأن « المتلقي يلعب دورا مهما إزاء العمل الفني، فلا فن بلا جمهور متلق، سواء كان هذا الجمهور كثيرا أو قليلا، فيتساءل الفنان هل استطاع من خلال عمله التعبير عما هو بداخل جمهوره، وهل استطاع التعبير على ما يعانون منه فأظهره في أعماله أو قدم أعمالا تعبر عن ذاته فقط»[1]، فالقارئ لا يتذوق العمل الفني دون أن يكون شريكا فيه.

والجلادون الذين وصفهم الشاعر بالطرقيين ورجال الخرافة، والذين زرعوا الفتنة في أرض الجزائر باسم الدين هم الذين سيدخلون الجزائر في عالم من الظلام والضياع وهو ما رمز إليه الشاعر بالكهف، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الكهف هنا يذكرنا بقصة أهل الكهف التي ذكرت في القرآن الكريم، وهم فتية آمنوا بالله وكانوا تحت حكم حاكم ظالم يقتل كل من ليس على ملّته، ففرّوا بدينهم إلى كهف لمدة طويلة خوفا على أنفسهم من الفتنة أو أن يجبروا على العودة إلى الضلال، وفيهم قال تعالى: ﴿ **وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا**

[1] – هالة محجوب خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 314.

يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرفَقًا﴾[1].

هي العودة إذن إلى توظيف التراث بكل أنواعه والتراث الديني هنا واضح، ظهر في قصة أهل الكهف، وهو دليل على تأثر الشاعر على غرار أغلبية الشعراء المعاصرين بالنقاد الأوربيين المحدثين وهم يدعون لتوظيف التراث كما فعل إليوت الذي يرى « أن خير ما في كل عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل فردية، هي تلك التي يثبت فيها أجداده الموتى خلدهم»[2]، فالعودة إلى كل مصادر التراث ضرورية.

إن العلاقة بين الجلادين وذلك الحاكم الظالم هي نفسها إذن، حيث يحاول كل منهما أن يفرض دينه على الآخرين بالقوة مع فارق واضح هو كون الفتية كانوا على الدين الصحيح وكان الحاكم في ضلال أما الجلادون فقد كانوا جزائريين مسلمين على ملة واحدة مع أولئك الذين كانوا يقتلونهم فقد كانوا هم كذلك مسلمين، غير أنهم أرادوا منهم أن يروا الإسلام كما يرونه هم وهذه هي نقطة الإختلاف، أين كان أغلب الجزائريين يرون في إسلام هؤلاء نوعا من التطرف والتشدّد وهذا ما خلق صداما في الأفكار انتهى ببحر من الدماء، وداس بوعي أو دون وعي على الذات الجزائرية.

ويستمر الشاعر في نقل معاناة شعبه حيث يقول:

[1] – سورة الكهف، الآية 16.

[2] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997، ص 25.

لم يبق لنا في هذا البلد الأمين للقبيلة الأولى

سوى الشرف الوضيع يراق على جوانبه الفقر

وها هم أوفياء الحداثة يدعوننا لبيع خيلنا في وسط النهر

إنها قبورهم عدّت للرائين في زحام العماء

نحن في هذا الفلك المتبخر نمشي

فخفّف الوطن فأوطاننا كلها كربلاء.[1]

لقد محت المأساة بالجزائر كل شيء جميل، وجعلت هذا البلد الذي كان آمنا لا يعرف سوى الفقر وكأنّ كل الأمور اجتمعت لتمحو معالم هذا الوطن وأصالته، فلا حديث إلاّ عن الموت، ولا مناظر إلاّ مناظر القبو، فبات الشعب يعيش حالة من الضبابية والضياع كادت تقضي على هوية هذا الشعب والوطن في صراع بين الإخوة الأعداء رمز له الشاعر بكربلاء، المدينة التي شهدت هي الأخرى قديما صراعا أخويا بين بني هاشم وبني أمية حيث تخلّف الحسين بن علي بن أبي طالب عن مبايعة يزيد بن معاوية بن أبي سفيان على الخلافة وأراد الالتحاق بجماعة المسلمين الذين بايعوه هو على الخلافة فلما علم يزيد بذلك بعث في إثره برجال قتلوه وأهله ومن تبعه. فكانت مذبحة كربلاء نتيجة صراع على الخلافة، كما كانت مأساة الجزائر نتيجة خلاف على السلطة.

[1] – أزراج عمر، الأعمال الشعرية، ص 78.

ولعلّ توظيف التراث عموما وكربلاء خصوصا يؤهل الشاعر لإثراء تجاربه الفنية والإبداعية « فالوجود التراثي المتحقق ماديا وزمنيا وتاريخيا يعود إلى الماضي، ولهذا فهو تراث أي أنه أثر»[1]، يخوض المبدع في كنوزه القيمة، ويوظّفه قصد الاستفادة منه واتخاذ العبر والدروس، وهذا ما فعله الشاعر حين ذكر كربلاء أين اختار من التراث ما يتجاوب مع تجربته المعاصرة ويساعده في نقلها، فهو خائف على وطنه من بحر الدماء ولا يزال لديه بصيص أمل في الخروج من هذا البحر بأقل الخسائر.

الشعر الجزائري الحر والخطاب المباشر:

كان الرمز ولا يزال يسيطر على عدد كبير من قصائد الشعر الحرّ في الجزائر، فإذا كانت الظروف فرضت على بعض الشعراء اللجوء إليه للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم كما ذكرنا سابقا، فإن المعنى الذي يختفي وراء هذا الرمز يختلف من قارئ لآخر، ويسمح لكل واحد أن يصول ويجول في النص كما يشاء، معتمدا في ذلك على نصوص سبق له قراءتها حتى يحدث التأثير، وهو ما يعرف بعملية التحويل التي « تكيّف الأثر، تقوم بتكيّف الذات وزعزعتها عن موقفها القديم، فحركة التحوّل حركة شاملة تدفع الذات والأثر في اتجاه جديد»[2]. يتغير مع كل قراءة جديدة.

ولأن الرمز أسلوب فني مثله مثل اللغة والصورة، فإنه يمنح النص قيمة فنية ويفتح الباب واسعا أمام تعدد المعنى واختلاف القراءات بين المتلقين فـ«الأثر لا يخلد لكونه فرض

[1] – حبيب بوهرور، المتشاكل والمختلف في جدلية التراث والتحديث، مجلة حوليات التراث، العدد السابع، جامعة قسنطينة، 2007، ص 1.

[2] – حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 343.

معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعدّدة»[1] لأن المعنى الواحد قد يختلف عند القارئ نفسه بعد كل قراءة.

ولعلّ المبدع المتميز هو الذي يخلق نصا متميزا يفك شفراته قارئ متميز، يتفوق في كثير من الأحيان على صاحب النص في مداعبة الألفاظ والكلمات حتى يصل إلى المعنى الذي قصده المبدع وإلى معاني أخرى كامنة بين السطور قد تكون غابت عن صاحب النص نفسه. وهذا ما يحسب لجمالية التلقي لا عليها، لأنها تمنح القارئ كل الصلاحيات وتتوِّجه ملكا على النص الذي بين يديه، ما دام قادرا على خلقه من جديد بمعاني جديدة حتى يصبح ربما غريبا عن صاحبه الأصلي.

وهنا تظهر جمالية الغياب وقيمته في النص باعتباره محرّكا للقارئ ومستفزا له حتى يلج العمل الشعري ويعرف خباياه.

ولأنّ كل شاعر ينفرد بأسلوب خاص في الكتابة، فإننا نجد عددا كبيرا من شعراء الشعر الحرّ في الجزائر قد ابتعدوا عن استعمال الرمز وكانت كتاباتهم مباشرة ومعانيهم واضحة لا يتكلف القارئ عناء البحث عنها، وهذا لا ينفي قدرتها على التأثير في المتلقي «فكلما كان التلقي بين الذهن واللفظ على درجة عالية من الوضوح والإدراك كان ما

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 136.

تشتمله الألفاظ وما تحتويه من معان أوضع في نفس القارئ، وعلى قدر ما تحمله اللغة من إشعاع يكون وضوح التعبير»[1]، والقدرة على إدراك معانيه.

لقد مرّ الشعر الحرّ في الجزائر منذ نشأته بمراحل كثيرة، بدأت بعد ظهور الشعر الحرّ في المشرق العربي، كما هو الحال في قصيدة **"حنين"** لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي التي قالها بتونس سنة **1953** معبّرا عن حنينه لوطنه:

أحنّ

إليك بلادي

إلى ضمّة من حنون

وأهفو إلى كل شيء

لديك[2].

والقصيدة هنا أسلوبها مباشر ومعانيها واضحة، لم يوظف فيها أيّ رمز، لذلك لا يجد القارئ لها أيّ صعوبة في الوقوف على ما أراد الشاعر قوله ولعلّ بساطة اللغة وسهولة الأسلوب هما أهمّ ميزتان للخطاب المباشر الذي فرضتهما حداثة التجربة الشعرية بالجزائر بعد عهود طويلة من الشعر العمودي، وكأن الشاعر يخوض تجربة لا أكثر، قد تنجح كما

[1] – عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1985، ص70.

[2] – محمد الأخضر السائحي، ألوان من الجزائر(حنين) ، ص 15.

قد تفشل، ولأن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك لم تكن بالجيدة، لم يكن أمام الشاعر إلاّ استعمال الأسلوب المباشر، فهو يخاطب شعبا أكثر من نصفه أميّ وعدد كبير منه متشبّع بالثقافة الفرنسية، أمّا من سمحت له الظروف واطلع على الثقافة العربية وهم فئة قليلة فقد كان الشعر الحرّ بالنسبة لهم خروج عن المألوف وتمرّد على القواعد.

وها هو الشاعر يواكب ما يجري من أحداث في وطنه فيكتب قائلاً:

بماء الصديد صدا ألم الجائعين

ودمع جيش على عرق الكادحين

وكانت تفوح

وأبصر أيضا

العفونة دوما تفوح

على الأرض في الكوخ

بل في القصور

ولا شيء إلاّ الجراح.[1]

يتحدث الشاعر هنا عن الحرمان والألم الذي يعانيه الشعب الجزائري وهو يرزخ تحت نير الاستعمار، فلا شيء يعرفه هذا الشعب إلاّ الجراح، في حين يعيش المحتل في القصور

[1] – محمد الأخضر السائحي، الكهوف المضيئة(جراح) ، ص 53.

غير آبه بهذه المعاناة، ولأن الاستعمار أكبر جرح عرفته البشرية، فإن الشاعر يحاول أن يوصل صوته للعالم كلّه، وينقل صورة شعبه وهو يعاني بأسلوب سهل بسيط وواضح بعيد عن الرمزية فـ«القيمة الجمالية للنص الشعري... هي حصيلة تفاعل مجموعة عوامل ومحددات، منها ما يعود إلى النص نفسه باعتباره شكلا وبنية إيقاعية، ومنها ما يرجع إلى تلك العملية الشاملة المتمثلة في تجاوب المتلقي وتفاعله»[1]. فالبساطة تصنع جمال النص الشعري في كثير من الأحيان. ولأن الشاعر يكافح بقلمه فإنه بأسلوبه البسيط هذا يرغب في إيصال قضيته إلى العالم بأسره بمن فيه من دعاة التحرّر والاستقلال طمعا في كسب تأييدهم للثورة، وبحثا عن المساندة المعنوية والمادية التي قد تعطي دفعا قويا لها، كما كانت تفعل الدول الصديقة والشقيقة التي عانت هي الأخرى من ويلات الاستعمار مثل تونس والمغرب ومصر، والشاعر في رسالته هذه إنما أراد أن يفهمه الجميع، فتظهر صورة شعبه المستعمر والكادح واضحة جليّة دون أيّ زيف.

بعد سنوات الثورة والكفاح، استرجع الشعب الجزائري حريته وأصبح سيّداً في بلاده، بعدما تحرّر من العبودية، وممّا لا شك فيه أن الاستعمار الطويل بالجزائر كانت له تبعات، حيث كان يعمل طوال تواجده بها على محو مقومات الشخصية الجزائرية من لغة ودين، وقد كان له ذلك، فقد نجح مع عدد كبير من الجزائريين، في حين نجا البقية، وممّا لا يمكن الهروب منه أو تجاهله هو انغماس بعض الجزائريين مباشرة بعد الثورة في ملذات الحياة من خمر ونساء وفراغ خاصة سكان المدن محاولين بذلك تقمص الشخصية الفرنسية المتحضرة، وكأنهم أرادوا الانتقام لما عاشوه من كبت ومعاناة، غير أنهم بهذه التصرفات أكدوا نظرة

[1] – حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص ص 100- 101.

العالم العربي لهم حين كان الكثير مقتنعين أن لا عرب ولا عربية في الجزائر، وهذا ما أكده الدكتور **عبد الله الركيبي** في مؤتمر كتاب المغرب العربي الذي عقدته جريدة المجاهد بليبيا حين قال: «... الأدباء في العالم العربي يهتمون بالكتاب بالفرنسية، ولا يهتمون بالكتاب باللغة العربية شعراء أو قصاصين، وهذه نتيجة الدعاية التي أظهرت هؤلاء الكتاب في الصحف الفرنسية وحتى في الصحف العربية، فهي تتحدث دائما عن كاتب ياسين ومحمد ديب ومعمري...الخ»[1] وكأن جميع الجزائريين مفرنسين لا يعرفون لغتهم الأم.

لذلك فإن الخطاب المباشر والبساطة في الأسلوب كانا سبيل الشعراء الجزائريين باللغة العربية لمخاطبة أفراد المجتمع حتى تصل رسالاتهم ويدرك هؤلاء حجم الخطر الذي يحيط بهم فبعد معركة الحرية تبدأ معركة البناء وهو ما تجاهله البعض آنذاك وحاول الشعراء التنويه إليه كما فعل محمد الأخضر عبد القادر السائحي:

من فؤاد الهانئين

من تحايا الضاحكين

من أنين الجائعين

من دموع البائسين

يتعالى صوت:

[1] – محمد مصايف، فصول في النقد الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 189.

خمر ونساء وفراغ[1].

أسلوب واضح وبسيط هذا الذي كتب به السائحي قصيدته، إذ لا مفرّ منه لمخاطبة مجتمع لا يجيد أكثره إلاّ اللغة الفرنسية، أما العربية الفصحى فلا يعرفها إلاّ من رحم ربّي، والقارئ لهذه الأبيات يدرك أن أفراد المجتمع قد انغمسوا في ملذات الحياة وعبدوا الخمر والنساء والفراغ واعتمدوا على الكادحين الذين يعملون بجدّ في القرى والأرياف وبذلك نجحت فرنسا في السيطرة على بعض الجزائريين حتى وهي بعيدة عنهم حيث جعلتهم يتمرغون في حمأ العفونة الأخلاقية، وما هذه إلا ضريبة الابتعاد عن طريق الله.

ولأن العلاقة بين القارئ والنص ليست « قائمة على الصدفة أو على هوى مبدع وميله، وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب الأدبي الذي لا يخلو من نوايا مبيتة»[2] على الإطلاق، فإن المعنى في أبيات السائحي واضح بعيد عن الغموض والرموز والالتواءات وكأننا بالشاعر يقف وجها لوجه مع القارئ في خطاب مباشر وصريح.

فإذا كانت الظروف هي التي تفرض على الشاعر الأسلوب الذي يكتب به، فإن فترة السبعينات لا تختلف كثيرا عن مرحلة الثورة (ما قبل الاستقلال) ومرحلة ما بعد الثورة (الاستقلال)، لأنها كانت هي الأخرى محاولة للتخلص من بقايا الاستعمار والنهوض من جديد بمقومات الشخصية الجزائرية خاصة اللغة العربية عندما بدأت الجزائر في عملية

[1] – محمد الأخضر السائحي، خمر ونساء وفراغ (الكهوف المضيئة) ، ص 145.

[2] – شكري المبخوث، جمالية الألفة "النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1993، ص 13.

التعريب التي شملت الإدارات والمؤسسات التعليمية لعلها تقضي على هيمنة اللغة الفرنسية وتعيد للعربية مكانتها كلغة أولى ورسمية للبلاد.

غير أن هذه المحاولة كانت لا تزال في بدايتها وكان على الجزائر أن تنتظر سنوات حتى تعطي أكلها، مما حتّم على الشعراء مواصلة الكتابة بنفس الأسلوب البسيط الذي كتبوا به في المراحل السابقة لهذه المرحلة التي شهدت عكس المراحل الأخرى نهضة تنموية ومعركة للبناء والتشييد، ساهم فيها جميع أفراد المجتمع، حتى الشعراء الذين عملوا على شحذ الهمم وسخروا أقلامهم لإنجاح هذه المعركة ومواكبة الثورة الزراعية والصناعية والثقافية كما هو شأن عبد القادر بن محمد بن القاضي الذي قال:

يا ألف معمل ومعملا! بدا

دخانها يعلو من المداخن

يذوب فيها الصلب والحديد

يسيل فيها النفط والغاز العتيد،

ويخرج الجرّار والمحرّك

وتخرج الطاقة والبأس الشديد![1]

[1] – عبد القادر بن محمد بن القاضي، ديوان بوّابات النور، ص 150.

هذه إشادة من الشاعر بالثورة الصناعية التي عرفتها الجزائر في فترة السبعينات، والتي شهدت بناء عدد معتبر من المصانع في مختلف التخصصات، مثل مصنع الحديد والصلب في الحجّار بعنابة والذي كان له ولا يزال وزنا ثقيلا في الإقتصاد الوطني.

ولعلّ الإشارة إلى الثورة الصناعية بالجزائر في هذه الأبيات واضحة، لا يحتاج المتلقي لبذل جهد أو التمعّن فيها مليّا حتى يدرك معانيها، لا لشيء إلا لأن الشاعر كان بسيطا في انتقاء ألفاظه وأسلوبه، بعيدا عن المعاني الكامنة، فكان النص في متناول الجميع، يتماشى مع مستوى قرائه الثقافي وقدرتهم على احتواء المعاني العربية، بما أن المرحلة كما ذكرت سابقا كانت في خطواتها الأولى نحو إعادة الإعتبار للغة العربية. وإذا كانت البساطة هي الأسلوب المتبع في الكتابة آنذاك فهذا لا ينقص من قيمة العمل الفني ما دامت هناك « أشعار تثير الحياة في صخور الجبال»[1] كما قال ابن خلدون، فالأساس هو المعنى ومدى تأثيره في القارئ.

أمّا بداية الثمانينيات فقد نمت القصيدة الحرة في الجزائر على يد عدد من الشعراء الشباب الذين كتبوا أشعارهم بأسلوب مختلف عن المراحل السابقة وبلغة راقية تزخر بالصور والرموز، فإلى جانب العديد من المواضيع برزت في هذه الفترة القصيدة العاطفية خالصة للحبّ، متفانية فيه، مستمدة من رقته وعذوبته، مستلهمة من براءته وطفولته، لم يمسها

[1] – سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1967، ص 71.

سوء من الألفاظ الصاخبة والمشاعر الشبيهة بالشظايا المتطايرة»[1] فهي قصائد تنفرد بتسجيل مشاعر الشاعر اتجاه المرأة روحا وجسدا وتحمل براءة أصيلة.

فبعد الحديث عن الثورة وعن الاستقلال وبعدها عن الثورة الزراعية، جاءت الكتابة عن الحبّ بعد مراحل لا وقت فيها للحبّ إلاّ حبّ الوطن، فالمشاعر ملغاة ما دامت أهداف الثورة لم تتحقق كلّها، لذا كان لزاما على الشاعر الجزائري أن يساير مجتمعه في هذا الانتقال من مرحلة لأخرى لأن: « البشر لا يظلون على حالة واحدة، وإنما يتغيرون داخليا وخارجيا، ومع كلّ مرحلة من مراحل التغيّر يكتسب الفرد الإنساني شكلا جديدا ويكتسب بالضرورة وعيا جديدا يتساوق مع لحظته الحضارية، فالفرد مشدود إلى هذه اللحظة»[2] وهذا شأن الشاعر الجزائري.

إلاّ أن هذا لا ينفي وجود مشاعر الحبّ أثناء الثورة وبعدها، غير أن الأولوية كانت للقضية الكبرى حتى ولو كان ذلك على حساب العواطف، رغم أنّه لا شيء يهوّن من نار الحرب إلاّ لهيب الحبّ، لأن الإحساس بالوحدة يولد إحساسا بالشتاء والصقيع وهو ما يدفع بالفرد إلى التراجع والتخاذل، وشتّان بين حرب يكون فيها الإنسان وحيدا دون أنيس، وأخرى كلّما التفت وجد إلى جانبه حبيبا يدعمه ويشاركه مواقفه.

[1] – شلتاغ عبود، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص 108.

[2] – عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص 111.

كانت الكتابة عن المرأة بعد الاستقلال محتشمة، بسبب طبيعة المجتمع الجزائري وعاداته التي جعلت من المرأة كائنا مقدسا، في الوقت الذي لبست فيه جزائريات ثوب الحضارة وسرن على خطى فرنسا، هذا ما عبّر عنه **محمد بلقاسم خمّار** في هذه الأبيات:

بكيت على غادة هي مني
أشاحت بطرف من الصدّ عنّي
لأني شدوت لها
بصوت مضى عهده عندها
وانتهى
فقالت بلكنة أجنبية
أنا حضرية
لسانك في مذهبي أجنبي
كلامك من جاهلية
عناؤك آسفة عربي
بكيت... بكيت
وحطّمت في ثورتي مغزلي
ومات النهار معي.[1]

[1] – محمد أبو القاسم خمار، إلى سمراء من بلادي، ص 61.

هي صورة الأنثى إذن، ضعيفة كالعادة تعيش بين مدّ وجزر، فيأخذها التيار بسهولة وتساير ركب التغيّر والحضارة منادية بالتحرّر. إنها آثار الاستعمار، رحل وترك سمومه في المرأة الجزائرية، كيف لا والمرأة نواة المجتمع بها يصلح أو يفسد ولعلّ هذا ما أثّر في الشاعر، فهذه المرأة التي تدّعي الحضارة ما عادت تهتم بالوطن ولا باللغة.

غير أن هذا كلّه تغيّر في مرحلة الثمانينيات وما تلاها من السنين وبما أن كل الحواجز التي تمنع الكتابة عن الحبّ قد زالت، فقد ظهرت تجارب حبّ لدى كثير من الشعراء أمثال أرزاج عمر، جمال طاهري، ورشيد أوزاني، أما بالنسبة للشاعرات الجزائريات فإلى جانب خيرة حمر العين، ومبروكة بوساحة وأخريات كتبت **أحلام مستغانمي** هي الأخر عن الحبّ في محاولة منها لتصوير نفسية المرأة حين تحبّ، موظفة الرمز على غرار شعراء الثمانينات فهي تقول:

تضيق الشوارع دون اعتذار

يضيق النهار

ولا أستطيع إليك الوصول

إذا غاب وجهك لا أستطيع

فوسط الزحام أضيع[1]

[1] – أحلام مستغانمي، ديوان "على مرفأ الأيام"، ص 74.

الشاعرة امرأة كغيرها من النساء، تحتاج في حياتها إلى وجود رجل، يحميها ويشعرها بالأمان والاستقرار، وهي بدونه تشعر بالضيق، لذلك تريده إلى جانبها خطوة بخطوة، فالنهار بما يرمز إليه من نور وأمل ووضوح حين يضيق يعكس حالة الضياع التي تعيشها الشاعرة دون حبيبها، والضياع وسط الزحام يرمز إلى الوحدة لأن الإنسان يضيع حين يكون وحده فلا يجد من يدلّه على الطريق والشاعرة رغم الزحام والناس الكثيرين تشعر بالوحدة والضياع لأن حبيبها غير موجود. وهذا التوظيف هو الذي يجعل «لغة الشعر تبتعد عن الاستخدام النمطي، وتعمد إلى تجاوز الإشاري إلى الانفعالي، وتسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير، وعندها لا تكتفي اللغة الشعرية بالصورة بل تتعداها في بحثها عن الإيحاء والتوسع والشمول إلى الرمز»[1]، فهي تساعده عن طريق الرمز في إيجاد أسلوبه الخاص.

وعلى نهج شعراء الثمانينيات سار شعراء التسعينيات بالجزائر الذين عاشوا أوضاعا غير مستقرة– كما ذكرت سابقا– حتّمت عليهم توظيف الرمز في كتاباتهم الشعرية، إذ كان على الشاعر في تلك المرحلة أن يدرك أن «له رسالة في الحياة يؤديها وأن عمله — أي نتاجه الشعري– جزء فعّال في بنية هذه الحياة وليس مجرّد زينة تضاف إليها»[2]، فدور الشاعر جبّار له قيمته في المجتمع ولا استغناء عنه في أيّ ظرف تمرّ به البلاد، وهذا ما فعله

[1] – محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2003، ص 53.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 405.

عمر أزراج في قصيدته "الجلاّدون" وبوزيد حرز الله في قصيدته "المؤجلة" حيث غلب عليهما توظيف الرمز والمعاني الكامنة.

خـــاتمـــة

خاتمة

تعتبر نظرية التلقي مرحلة جديدة من مراحل النقد المعاصر الذي اهتم بالنص. فبعد الانتقال من السياق إلى النسق وإتباع مناهج معينة في دراسة النصوص، ظهرت هذه النظرية أواخر الستينات لتحرّرنا من قيد المناهج وتعطي حرية أكبر للمتلقي في قراءة النصوص، بعدما كانت القراءة الصحيحة حكرا على القارئ المتخصص، أي الناقد، فقد استعملت هذه النظرية فكرة القراءة بدل النقد وقامت على مبدأ "أنا أقرأ، إذن أنا موجود" فمنحت بذلك حق القراءة للجميع، وجعلت تعدد القراءات من نص لآخر وفي النص الواحد مكسبا له.

قبل ظهور نظرية التلقي التي كانت لها جذور في الدراسات العربية القديمة، اهتم النقد بثنائية [المؤلف – النص] دون الاهتمام بالقارئ، وقد استمر هذا الوضع حتى ظهور البنيوية التي جاءت بفكرة موت المؤلف حيث ينفصل عن نصه بمجرد انتهائه من كتابته، فيصبح النص بذلك غريبا عن صاحبه الذي يتحول إلى قارئ ومكتشف جديد لما كتبه. ويصبح القارئ سيّدا على هذا النص ومالكا له.

قامت نظرية التلقي على جملة من المبادئ والأفكار التي تبنّاها عدد من الرواد، كما هو الحال مع **ياوس** وحديثه عن أفق التوقع أو فائض المعنى وأثره في تحقيق البعد الجمالي **وإيزر** وفكرته عن الفجوات أو النص الغائب.

يعتبر الوقوف على النص الغائب في أي نص مرحلة سابقة للاستعانة بفائض المعنى، انطلاقا من كون النصوص الغائبة تكتشف بعد فعل القراءة مباشرة، لحظة اصطدام المتلقي بالنص، أين تظهر معاني ودلالات غامضة تحتاج إلى قدرات القارئ لتجلّيها بعد تحديد الحلقات المفقودة منها.

إن التأويل نبض النص، فهو الذي يمنحه الحياة بعد استلامه جامدا من قبل القارئ، الذي يطلب منه بداية فهم مضمون النص لأن الفهم شرط أساسي للتأويل، بما يمنحه للمتلقي من آفاق واسعة واحتمالات متعددة تمكنه من امتلاك النص واكتشاف ما لم يصرّح به.

كان القارئ ولا يزال محور العملية التفاعلية عند أصحاب التلقي، وهو ما ركز عليه إيزر، فالقارئ أثناء عملية القراءة يحقق وجود النص حين يفتح ما استغلق فيه بعد أن يدخل معه في حوار قائم على جدلية السؤال والجواب.

يتوقف تعدّد المعنى في أي نص على قدرات المتلقي ومهاراته التي يكتسبها من إطلاعه على نصوص كثيرة سابقة تمنحه خبرة في التأويل وقدرة على الوصول إلى اللامقول وبالتالي الإمساك بزمام المعنى الذي يمكن أن يصبح أكثر من واحد لدى قارئ واحد بعد القراءة الأولى.

لا يمكن الحديث عن الشعر الجزائري الحرّ دون الولوج إلى الشعر العربي الحرّ فهو الأسبق إلى الوجود ومنه اغترف شعراء الجزائر لأنه حقل خصب ومجال واسع للمدارسة بما يحتويه من معاني كثيرة ودلالات مختلفة، فقد أجاد الشعراء المشارقة المعاصرين توظيف الرموز

في أشعارهم مما أكثر النصوص الغائبة فيها، وهي التي تستفز أي قارئ للجوء إلى أفق توقعه أو معانيه الفائضة حتى يتمكن من قراءة ما بين السطور.

في فترة وصفت بالحرجة في تاريخ الجزائر، لم يكن باستطاعة شعرائها الكتابة عما يحدث في مجتمعهم، لأنهم وببساطة منعوا الكلام، هذا لا ينفي وجود فئة قليلة تكاد تكون نادرة كتبت تلميحا لا تصريحا، فكان على قرائها الكشف عن النصوص الغائبة ومعرفة ما أريد قوله بالعودة إلى فائض المعنى واستحضار المكتسبات المعرفية السابقة.

تعددت مواضيع الشعر الجزائري الحر، فكتب الشعراء عن الوطن وعن العروبة، كما كتبوا عن الإنسانية وعملوا على إيصال صوتها وصورتها إلى العالم قاطبة.

ملحق

أولا: أهم أعلام البحث

فولفغانغ إيزر (1926– 2007)

Wolfgang Iser

منظر ألماني وناقد وفيلسوف، ولد في ماربنغ (Merieberg) بألمانيا. درس بجامعة ليبزيج وتونبغن (Tubingen)، ثم أصبح دكتورا في الفلسفة بهايدلبرغ عند هنري فيلد ينغ (Henry Feilng) 1950، وبعدها بعام أصبح مكون لجامعة هايدلبرغ وكان قد وضع نبذة عن حياته بمناسبة قبوله في أكاديمية هايدلبرغ في الآداب، وفي عام 1952 كان أستاذاً محاضراً في غلاسكو (Glasgow)، وجامعة كاليفورنيا وجامعة كولوني، وجامعة فروزبورغ، وهو واضع نظرية الاهتمام بالقارئ كما عمل بجامعة كونستانس برفقة ياوس عام 1972.

من مؤلفاته:

- فعل القراءة (نظرية التجاوب) 1985.
- القارئ الضمني.
- التوقع.
- التخيلي والخيالي 1993.
- مجال التأويل 2000.

هانس روبرت ياوس (1921– 1997)

Hans Robert Yauss

أستاذ ومنظر ألماني في نظرية التلقي والأدب الفرنسي عامة، ولد في 21 سبتمبر 1921 في غوبنغن ويثرمبرغ (Wuttremberg) بألمانيا، وخلال هذه السنوات 1944 بدأ دراسته لأول فصل في براغ في نوفمبر 1948، وفي سن السابعة والعشرين (27) بدأ دراسته في الفيولوجيا الرومانسية والفلسفة والتاريخ والجرمانيات (التاريخ الألماني).

وكان الأساتذة المعجبون بفكره في هذا الوقت كل من مارت هايدجر وهانز روبرت غادامير، نال الدكتوراه في 1952 في هايدلبرغ، وقام برحلات دراسية إلى باريس وبروجيا، وفي عام 1962 كان دوره معروضا في الإشراف على مجموعة أبحاث حول (الشعر والهيرمنيوطيقا) مع هانز بلومنبرغ (Hans Blumenberg) وكلمنس هسلهوس (Clemens Heslhouss). وفي البداية كان مع فولفغانغ إيزر ودعاه (Gérard Hess) 1966 إلى التدريس في جامعة كونستانس، وكان بروفيسورا في جامعة زيريخ (Zurich) بين 1967- 1968، ثم في جامعة كولومبيا 1973، وجامعة يال بنيهافن 1976 ثم رجع إليها 1977، ثم بجامعة السربون في باريس 1978 ثم بجامعة لوفن بروفيسورا 1982، وجامعة كاليفورنيا ببروكلي 1982، وجامعة كاليفورنيا 1985، وبجامعة برنتسون في فبراير 1986، وجامعة وزكونسون بيرتنغهام في مارس 1986، وفي عام 1980 كان عضوا بجامعة هايدلبرغ، تقاعد في 01 أفريل 1987، توفي في كونستانس 01 مارس 1997.

ومن أعماله:

- من أجل جمالية المتلقي.
- من أجل هرمنيوطيقا أدبية.
- نظرية الجمال فيما بعد أدورتو مع رينيه روبسيلتز.
- نظرية الأجناس مع تزفطان تودوروف وكارل فيتور وروبيرت شولز.

ثانيا: ملحق المصطلحات (فرنسي/ عربي)

Action	التأثير
Acte de lecture	فعل القراءة
Aesthetic objet	الموضوع الجمالي
Artistic	القطب الفني
Aesthetic	القطب الجمالي
Destinataire	المرسل إليه
Destinateur	باث مرسل
Distance esthétique	المسافة الجمالية
Effet	الأثر
Horizon d'attente	أفق الانتظار
Intertextualité	التناص
Interprétation	التأويل
L'école de Constance	مدرسة كونستانس
Lecture	القراءة
Lecteur implicite	القارئ الضمني
Lecteur	القارئ
Levestelle	الفراغ

Les lieux de certitude	مواضع اليقين
Les lieux d'incertitude	مواضع الشك
Perception aesthétics	جمالية التلقي
Percepteur	المتلقي
Sub texte	النص التحتي
Sens	المعنى
Signal	إشارة
Symbol	رمز
Texte	النص

قائمة المصادر والمراجع

مكتبة البحث

أولا: المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

1- ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب العربي، ط2، د.ت، 57/1.

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، ط2، 1986.

3- أبو القاسم خمار، ديوان الموتورة، د.ط، د.ت.

4- ـــــــــــ ، ديوان إلى سمراء من بلادي، د.ط، د.ت.

5- ـــــــــــ ، أوراق (مقاطع حزينة في مهرجان المربد)، د.ط، د.ت.

6- ـــــــــــ، ديوان ظلال وأصداء (قصيدة إلى إفريقيا)، د.ط، د.ت.

7- ـــــــــــ، ديوان ظلال وأصداء (منطق الرصاص)، د.ط، د.ت.

8- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، ط2، 1977م.

9- ـــــــــــ ، ديوان ثائر وحبّ، د.ط، د.ت.

10- إحسان عبّاس، فنّ الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.

11- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام (صلاة إلى العام الجديد)، د.ط، د.ت.

12- ـــــــــــ، على مرفأ الأيام، د.ط، د.ت.

13- أحمد المديني : تحت شمس النص (دراسات في السرد العربي الحديث)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002م.

14- أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، دار الأمان، الرباط، 2003م.

15- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990.

16- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الشعر الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982.

17- أحمد كمال أبو زكي، النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، لبنان، ط2، 1981.

18- أحمد حمدي، ديوان انفجارات (الصباح فوق الجبال)، د.ط، د.ت.

19- ـــــــــــ، ديوان انفجارات القدس، د.ط، د.ت.

20- أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان مدينة بلا قلب)، دار سعاد الصباح، الكويت، د.ط، د.ت .

21- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ط1، 2004م.

22- ـــــــــــ، يتم النص (الجنيولوجيا الضائعة)، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م.

23- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

24- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 2000م.

25- إسماعيل ملحم، التجربة الإبداعية (دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع)، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003م.

26- أزراج عمر، الأعمال الشعرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2007.

27- بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2001م.

28- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006م.

29- بوزيد حرز الله، الإغارة، نصوص شعرية، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

30- جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث (الأصول الطبقية والتاريخية)، إتحاد كتاب العرب، سوريا، د.ط، 1976م.

31- حبيب مونسي، القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000م.

32- ـــــــــــ، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، 2001.

33- ـــــــــــ، فلسفة المكان في الشعر العربي، إتحاد كتاب العرب، د.ط، 2000م.

34- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1987م.

35- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2001.

36- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

37- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، شراس للنشر (الطبعة التونسية)، 1985م.

38- حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت.

39- حنان عبد الحميد العناني، الفن التشكيلي وسيكولوجية رسوم الأطفال، دار الفكر، الأردن، ط1، 2007.

40- خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000م.

41- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، د.ط، د.ت.

42- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 1996.

43- دريزة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري (العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل، قراءة بنيوية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1993م.

44- دسوقي إبراهيم محمد، مناهج النقد الأدبي المعاصر (تنظيرا وتطبيقا)، تقديم: حسن البنا عز الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

45- ديوان إلياس أبو شبكة، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م.

46- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت.

47- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 1996.

48- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002م.

49- سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

50- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1967.

51- شراف شناف، هندسة العنوان في البرزخ والسكين، في مجموعة باحثين، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمّادي، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة . الجزائر . ط1 ، 2003م.

52- شعيب خليفي، هويات العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

53- شكري المبخوث، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1993.

54- شلتاغ عبّود شرّاد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1987م.

55- صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع . الجزائر . د.ط ، د.ت.

56- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984م.

57- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث (قضاياه ومناهجه)، منشورات جامعة السابع من أبريل، د.ط، د.ت.

58- صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر (قراءة في شعر صلاح عبد الصبور)، دار هومة الجزائر، د.ط، 2009م.

59- صفاء عبد السلام جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2002م.

60- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، د.ط، د.ت .

61- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام للنشر والتوزيع، ط1، 1996- 1997.

62- عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009.

63- عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1 ، 2003م.

64- عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية القديمة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

65- عبد الحميد بن هدوقة، ديوان الأرواح الشاغرة، أغنية لا تلحن، د.ط، د.ت.

66- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب أنموذجا)، دار هومة، د.ط، 1998م.

67- عبد الرضا الوادي، أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

68- عبد العزيز شفيرات، الأثر الباقي مع مقالات حول أدباء جزائريين وعالميين، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، د.ط، 2007.

69- عبد القادر بن محمد، ديوان بوابات النور، د.ط، د.ت.

70- عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر (إيديولوجيات النص الشعر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، د.ط ، د.ت.

71- عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آلية تلقي الشعر الحداثي)، إتحاد كتاب العرب، د.ط ، 2007م.

72- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، دار الوصال، د.ط، د.ت.

73- ــــــــــــ، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994.

74- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو رقية، موفم للنشر، د.ط، 1991م.

75- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2000م.

76- عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء– ط2، 2005م.

77- ـــــــــــــ، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2003.

78- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2003م.

79- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م.

80- ـــــــــــــ، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007م.

81- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت.

82- عبد الهادي عبد الرحمن، سلطة النص، قراءات في توظيف النص الديني، مؤسسة الانتشار العربي، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

83- عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

84- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ط، 1967.

85- ـــــــــــــ، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، لبنان، ط4، 1981.

86- عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1985م.

87- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1993.

88- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002م.

89- علي حداد، عشبة آزال، قراءات في الشعر اليمني المعاصر، إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

90- على ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر (القارئ والمقروء)، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د.ط، 1995م.

91- عمار بن زايد، النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990م.

92- فاروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، ط1، 2005.

93- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005.

94- فاطمة البريكي، مدخل الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

95- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2003م.

96- قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2002م.

97- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي (دراسات بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، ط1، 1979.

98- لخضر بركة، الريف في الشعر العربي الحديث، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2002.

99- ماجدة ياسين جعافرة، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العباسي، جامعة اليرموك، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د.ت.

100-محمد الأخضر السائحي، ديوان الكهوف المضيئة (ذكريات ماي)، د.ط، د.ت.

101-ـــــــــــــ، ديوان الكهوف المضيئة (مرحبا يا جمال)، د.ط، د.ت.

102-ـــــــــــــ، ديوان الكهوف المضيئة (جراح)، د.ط، د.ت.

103-ـــــــــــــ، ديوان الكهوف المضيئة (خمر ونساء وفراغ)، د.ط، د.ت.

104- ـــــــــــــ، ألوان من الجزائر (حنين)، د.ط، د.ت.

105-محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل أطروحات رقم 44، ط1، د.ت.

106-محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية (إنسانة الطريق)، د.ط، د.ت.

107-محمد الطمّار، مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2005.

108-محمد العيد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996.

109-محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراني)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1991.

110-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دار المعارف، بيروت، ط1، 1999.

111-محمد الهادي بوطارن، رمضان حمّود، شاعر التقليد والتجديد، الملكية للنشر والتوزيع، عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007.

112-محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004.

113-ـــــــــــــ، الخطاب النقدي المعاصر (من السياق إل النسق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2002.

114-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1996.

115-محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات إتحاد كتاب العرب، د.ط، 2003.

116-محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2003.

117-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط3، 1964.

118-محمد مصايف، فصول في النقد الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981.

119-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1998.

120-محمود درويش، ديوان آخر الليل (1967م) المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، 1994.

121-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

122-محمود يعقوبي، أصول الخطاب الفلسفي (محاولة في المنهجية)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995.

123-مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، معسكر، د.ط، د.ت.

124-ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجا)، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، د.ط، 2002.

125-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002.

126-مهدي فضل الله، آراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق، دار الأندلس، ط1، 1981.

127-ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.

128-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

129-نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

130-نديم نجدي، نيشويه، ما قبل الكلام وما بعده، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2002.

131-نزار قباني، ديوان قالت لي السمراء، منشورات نزار قباني، بيروت، ج1، ط10، 1979.

132-نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، المركز الثقافي العربي، جدة، ط4، 1998.

133-هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.

134-هالة محجوب خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007.

135-هيثم سرحان، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، دار الحوار، سوريا، ط1، 2003.

136-واسيني الأعرج، الطاهر وطار (تجربة الكتابة الواقعية) الرواية نموذجا (دراسة نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989.

137-وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الإنفعال والحس، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

138-يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

139-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ثانيا: المراجع المترجمة إلى العربية

140-أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

141-ـــــــــــ، ست (6) نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

142-بول ريكور، من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط1 ، 2004.

143-ـــــــــــ، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

144-ج هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسين ناظم وعلي حاكم صالح، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2002.

145-جان ستارو بينسكي وإيف شيفريل ودانيال هنري باجو، في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد (دمشق)، سوريا، 2000.

146-جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.

147-جون بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مصر، 2000.

148-روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي . جدة، ط1، 1994.

149-رولان بارث، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا و الحسين سبحاز، دار توبقال للنشر . المغرب، ط1، 1988.

150-رولان بارث وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2003.

151-صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير)، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983.

152-فولفغانغ إيزر، عل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، ترجمة: الجيلالي الكدية وحميد لحميداني، دار المناهل، فاس، د.ط، د.ت.

153-فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري (حلب)، ط1، 1981.

154-ك.م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي عاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996.

155-موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة : نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعيد العالي، ديوان توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.

156-هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بن حدّو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004.

157-هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، منشورات الإختلاف . الجزائر، ط2، 2003.

158-وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة: يوؤيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987.

ثالثا: المقالات والدوريات:

1- إبراهيم القادر بوتشيش، النص التاريخي بين الدلالة التقريبية والهرمنيوطيقا، مجلة علامات، منتقى برينتر، مكناس، ع16، 2001.

2- حبيب بوهرور، المتشاكل والمختلف في جدلية التراث والتحديث، مجلة حوليات التراث، ع7، جامعة قسنطينة، 2007.

3- حسين خمري، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع12 ، 1999.

4- حسين قحّام، التناص، اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع 12، 1997.

5- حفيظ ملياني، تمثلات القراءة في الخطاب النقدي العربي الراهن، مجلة التبيين، مجلة ثقافية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، ع29، 2008.

6- سعيد بوسقطة، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية والتواصل، دراسات في اللغة والأدب، جامعة عنابة – الجزائر– ع8، 2001.

7- عبد العالي بوطيب، مفهوم التوقع الجمالي عند إيزر، مجلة علامات في النقد النادي الثقافي العربي، جدة مج14 ، ج53، 2004.

8- عبد العالي رزاقي، سياط الكلمات، مجلة آمال، ع 11 (يناير– فبراير) 1971.

9- عبد القادر قدّار، ليس هناك قارئ حقيقي للشعر في غياب نشر حقيقي، لقاء مع الشاعر عبد القادر رابحي، جريدة السلام، ع 523، 1992.

10- عبد المالك مرتاض، تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر (1962 – 2000)، مجلة دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، وهران، ع 2، مارس 2005.

11- ــــــــــــــ، مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين، مجلة دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، ع 3، مارس 2006.

12- على ملاّحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، دار الحكمة، الجزائر، ع 14، 1999.

13- عمر مهيبل، هانز جورج غادامير،(خطاب التأويل خطاب الحقيقة)، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، ع 99، 2000.

14- فرانسوا راستي، مواضيع وأساليب التأويل، ترجمة: عبد العلي اليزمي، مجلة علامات، المنتقي بريستر، مكناس، ع 11، 1999.

15- لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 39، 2001.

16- محمد الكحلاوي، العقلية التأويلية بديلا عن التواصلية، مجلة العربي . الكويت، ع 521، 2002.

17- هانس روبرت هولب، علم التأويل الأدبي (حدوده ومهامه)، ترجمة: بسّام بركة، مجلة الإنماء القومي، لبنان، ع 3، 1988.

18- الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم: 279، 2002.

19- من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، 1994.

.

رابعا: المراجع الأجنبية:

1- Arthur Pollard: the Victorians, Ed penguin books England. V: 06, 1993.
2- MICHEL-PICARD: La lecture comme jeu essai sur la littérature. les éditions de MINUIT .1986.
3- Umberto-Eco: Sémiotique ‘Philosophie du langage’ Traduit de l’italien par Nyreem Bouzaher, édition Presse Universitaires de France, 1998.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

الفصل الأول: جمالية التلقي وإشكالية النص الغائب وفائض المعنى 1

نشأة جمالية التلقي..... 2

أولا: الحركة النقدية قبل جمالية التلقي..... 2

أ- القراءات السياقية..... 2

ب- القراءات النسقية..... 9

ثانيا: جمالية التلقي..... 15

ثالثا: مبادئ التلقي لدى إيزر..... 27

أ- الفراغات..... 27

ب- القارئ الضمني..... 34

1- القارئ الحقيقي..... 36

2- القارئ المثالي..... 36

3- القارئ الأعلى..... 37

4- القارئ المخبر..... 37

5- القارئ المقصود..... 37

ج– وجهة النظر الجوالة..... 38

رابعا: إجراءات تحقق التفاعل..... 40

أ – أن يكون القارئ حرا..... 40

ب – المشاركة في صنع المعنى..... 40

1– مهمة الإدراك المباشر..... 40

2– مهمة الإستذهان..... 41

ج–وظيفة المتعة الجمالية..... 41

خامسا: مبادئ التلقي عند ياوس..... 44

أ– فائض المعنى..... 44

ب– أفق الانتظار..... 53

ج– عوامل تشكل أفق الانتظار..... 56

الفصل الثاني: النص الغائب وفائض المعنى في الشعر العربي المعاصر 64

تطور الشعر العربي الحديث..... 65

أ– النص الغائب وفائض المعنى في الشعر العربي المعاصر..... 68

ب– النص الغائب عند جوليا كرستيفا..... 71

ج– المعنى بين الحضور والغياب..... 86

د- جمالية الغياب..... 112

الفصل الثالث: الشعر الجزائري الحر ومواضيعه المختلفة 119

أولا: نشأة الشعر الحر في الجزائر..... 122

أ- الشعر الحرّ ووجهته السياسية..... 128

ب- الشعر الحرّ بعد الثورة الزراعية..... 135

ثانيا:مواضيع الشعر الحر في الجزائر..... 140

أ- المواضيع الوطنية..... 140

1- الكتابة عن الثورة التحريرية..... 140

2- الكتابة عن الثورة الزراعية..... 145

ب- المواضيع العربية..... 148

1- الكتابة عن فلسطين..... 149

2- الكتابة عن الوطن العربي..... 159

ج- المواضيع الإنسانية..... 172

1-الكتابة عن فيتنام..... 174

2- الكتابة عن إفريقيا..... 179

الفصل الرابع: النص الغائب وفائض المعنى عند شعراء الجزائر مرحلة 1990- 2010 أنموذجا 184

أولا: النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة "المؤجلة" لبوزيد حرز الله..... 186

أ- دلائلية عنوان النص..... 190

ب- جمالية الغياب وفائض المعنى في النص..... 190
ثانيا: النص الغائب وفائض المعنى في قصيدة "الجلادون" لأزراج عمر..... 210
أ- دلائلية عنوان النص..... 212
ب- جمالية الغياب وفائض المعنى في النص..... 213
الشعر الجزائري الحر والخطاب المباشر..... 226
خاتمة..... 241
ملاحق..... 245
مكتبة البحث..... 251
فهرس المحتويات..... 271