الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

التأويل الشعري
في النقد التطبيقي الجزائري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي نظام ل.م.د

تخصص: تحليل الخطاب وعلم النص

إعداد الطالبة:

– سماحي ليندة

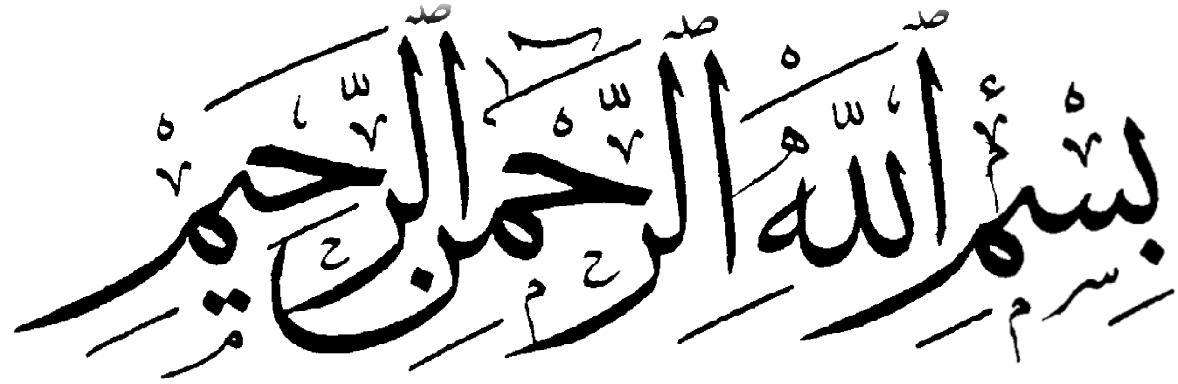
إشراف الأستاذ:

– أ.د حبيب مونسي

لجنة المناقشة

■ د. عمارة بوجمعة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د. حبيب مونسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ د.رابحي عبد القادر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
■ د. مصباحي لحبيب	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
■ د. بلعباس حميدي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
■ د. تيرس هشام	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015– 2016


بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــاء

قال الله تعالى: ﴿وقُلْ اعْمَلُوا فسيرَى الله عمَلَكُمْ ورَسُوله والمؤمِنَون﴾

سورة التوبة، الآية 105.

وقوله تعالى: ﴿رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ويَسِّرْ لِي أمْرِي واحْلُل عقْدَة منْ لِسَاني يَفْقَهُ قَوْلِي﴾

سورة طه، الآية 28.

اللهم إني أسألك خير المسألة وخيْرَ الدعاءِ وخيْرَ النجاحِ وخيْر العِلم،

وخير العمل وخير الثواب وخير الحياة وخير الممات

وثبِّتْني وثقِّل موازيني وحقِّق إيماني وارفع درجتي وتقبل صلاتي واغفر خطيئاتي

وأسألك العُلا من الجنة.

شكر وتقدير

أشكر الله عز وجل الذي أمدني بالقوة والعزم والإرادة للمضي بعيداً في هذا العمل المتواضع.

أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان إلى أساتذتنا الأفاضل الذين نكنّ لهم كل الاحترام والتقدير، الذين مهّدوا لنا طريق العلم، وفتحوا لنا باب المعرفة.

- وأخص بالتقدير والشكر الأستاذ المشرف حبيب مونسي الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيّمة ونصائحه المتميّزة للمضي إلى الأمام، الذي وقف إلى جانبنا عندما ضللنا الطريق...
- وأتوجه بجزيل الشكر لأعضاء اللجنة المكلفة بالمناقشة، وكل عمال مكتبة الكلية، المكتبة المركزية، دار الثقافة، والمكتبة الولائية، الذين كانوا نوراً يضيء الظلمة التي كانت تقف أحياناً عائقاً في طريقنا...
- كما أشكر كل من ساعدنا على إتمام هذا العمل وقدّم لنا يد العون من قريب أو من بعيد.
- إلى كل من ساهم ولو بكلمة طيّبة في نجاح مسار هذا البحث العلمي.

جزاكم الله خيراً.

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى أعز النّاس إليّ وأقربهم إلى قلبي والديّ الكريمين اللذين وقفا إلى جانبي وتحمّلاني...

- إلى القلب الكبير والدي العزيز.
- إلى رمز الحنان والحبّ والدتي الحبيبة.
- إلى رياحين حياتي إخوتي.
- إلى روح جدتي الغالية...
- إلى روح جدّي العزيز رحمه الله
- إلى خالي وخالاتي الأحباء
- إلى كل العائلة الكريمة التي ساندتني طيلة مشواري الدراسي
- إلى كل الزميلات والزملاء في قطاع التربية والتعليم
- إلى الذين أحببتهم وأحبوني

مقدمة

مقدمـــة

أصبحت المقاربات النقدية الجديدة للنصوص الأدبية جديرة بالاهتمام والدراسة، لأنها بلغت أوج نضجها الذي يتجلى في مدى جماليتها وملاءمتها، نظراً لما أولته بها من عناية واهتمام من خلال توسيع دائرة فهمها وفتح المجال لاستقبالها، فالمتأمل للحركة النقدية الحديثة سيلمح لا محالة استحواذ التأويل الأدبي عليها وأخذ الحصة الأكبر نظراً لكثرة إسقاطاته على النصوص الأدبية انطلاقاً من قراءتها وصولاً إلى تذوقها وتأويلها بما يضمن لها خلودها واستمراريتها، وذلك بمساهمته في تنشيط العملية الإبداعية والشعرية منها بإعادة تشكيلها وإنتاجها من جديد.

يعتبر التأويل الأدبي عامة والشعري خاصة من المواضيع التي كانت ولا زالت محط اهتمام الدارسين والنقاد لأنه يعد قضية شائكة في حد ذاته يتجلى في مدى ملاءمته للنص الأدبي أثناء مقاربته له. حيث غدا منهجاً وهاجساً نقدياً يؤرّق النقاد من حيث اتساع مجالاته وتنوع استعمالاته التي تتعدى حدود النص حيث يقتحمه ويكسر كل الحواجز ليصل إلى عمقه عبر حلقة تأويلية مستعصية على الفهم قصد استكمال معناه.

تكمن العملية التأويلية في اتخاذ أساليب وإجراءات لاستنطاق الصمت من روح الشعر بنضجٍ فني من خلال فاعلية الفهم لفك مغاليقه والكشف عن أبعاده وأسراره حتى تتحقق الاستجابة الجمالية لآليات النصوص مما يؤدي إلى إنتاج دلالاتها التي لا يمكن الحد منها والسعي إلى إعادة صياغتها، ويعتبر هذا نقطة تحول في مسار النص الأدبي مع الأخذ بعين الاعتبار التماسك الداخلي له ومراعاة سياقه الخارجي دون الانزياح عنه، حتى تتحقق النزاهة العلمية في الدراسة، لأن موضوعية النقد تقاس بمقدار صحته وموضوعيته، والنقد التأويلي بدوره يخضع هو الآخر لمعايير وقواعد صارمة يقوم المؤوِّل بتطبيقها على الأعمال الشعرية التي تستدعي منه أحيانا الانزياح عنها، لكن انزياحه

يكون بالطريقة الإيجابية وفي حدود المعقول ليكشف عن معناه الخفي المنزاح، فالنص الشعري عادة هناك ما يصرّح به وهناك ما يخفيه عن أنظارنا.

بناءً على هذه الخلفية تم التأسيس لهذا الموضوع، ومن هذا المنطلق وقع الاختيار عليه، فقد تم التطرق إلى طرح فكرة التأويل بغرض تسليط الضوء عليها للبحث فيها والتوسع في مفهومها والتعرف على كيفية تطبيقها في النصوص الأدبية والشعرية على وجه الخصوص. بالرغم من صعوبة ممارستها إلا أنها حاضرة وبقوة في معظم الأعمال النقدية، كان فيه نوع من التعمد في دراستها، بغية إثرائها ولفت الأنظار إليها (التأويل).

فقد أثارت فكرة التأويل انشغالاً وجدلاً كبيرين عند النقاد العرب عامة والجزائريين خاصة نظرا لما لها من فعالية وأهمية بالغة في النص الأدبي حيث تثير القارئ وتحفزه وتبعث فيه مسؤولية تأويله في كيفية التعامل معه وإنتاجه بتجاوز كل العراقيل التي تعيق الحركة التأويلية وتعكر صفوها حيث تستدعي منه خبرة ومهارة فنية لتذوقه والتفاعل معه بكل ما يحمله من جماليات تترك أثرها في نفسية كل قارئ، لأن التأويل يتطور بفعل القراءة.

وعليه يمكن طرح مجموعة من الأسئلة:

- ما المقصود بالتأويل؟
- وهل كل قارئ للنص هو مؤوِّل له؟
- وما الحاجة للتأويل في النصوص الشعرية وإلى أي مدى يمكنه التحكم فيها؟
- ما هي إجراءاته التطبيقية وكيف تناوله النقاد والدارسون الجزائريون نظرياً وتطبيقياً؟

هي جملة من الإشكاليات المثارة للكشف عنها من خلال البحث والاطلاع عن ماهية التأويل، وآراء بعض الباحثين والنقاد الجزائريين أكاديميين وصحفيين والإحاطة بها بهدف التوصل إلى كيفية تأويل النصوص الشعرية ومقاربتها في ضوء النقد التطبيقي الجزائري.

فهل تمكن النقد من اقتحام فضاء القصيدة برصد حركة التأويل الذي شكّل محوراً جوهرياً للتعرف من خلاله على خصوصية النصوص من حيث كونه بناء وتصوّراً مسبقاً للمعنى؟ فمهمة المؤوّل لا تنحصر في مدى مطابقته لمقاصد المبدع فحسب وإنما تكمن فيما يجعل من نصٍ ما نصّاً أدبياً انطلاقا من عملية الفهم لتفسيره تفسيراً صحيحاً من خلال استخلاص المعنى المتخيَّل الذي يتم عبر سبر أغوار النص لسد ثغراته وفجواته التي تكون كمؤشرات يتخذها القارئ (المؤوّل) بناءاً على تفكيره الشخصي واطلاعا ته الواسعة وقيم عصره التي تفرض عليه تأويل معين لنص ما.

يكون التأويل بمثابة جسر تواصل بين القارئ والنص حتى يتجسد له المعنى الحقيقي المفترض القابل للتعدد والاختلاف، ومن هنا تأتي تعدد القراءات التأويلية واختلافها حسب تجارب المتلقين واتجاهاتهم المختلفة، وقد تتحقق النظرية التأويلية في تحليل النصوص الأدبية وفقا لاتجاهات نقدية مختلفة.

هذه هي ميزة النصوص المفتوحة التي تحقق للقارئ المتعة الجمالية بوصفه مؤولا ديناميا يخرج النص من حالة الغموض التي تدفعه لتجاوز تجليات النص وانزياحاته، حيث يصبح شريكاً في العملية الإبداعية ويستحوذ عليها، ويتقمص النص ليحييه من جديد، ويفتح المجال لمؤوِّل آخر كي يقتحمه بعنف ويمارس عليه تأويله الشخصي وبوعي تأويلي دون الإفراط في الانطباعية الذاتية، حيث يتبنى رؤية تأويلية جديدة ناتجة عن فاعلية الفهم لإزالة الغموض والتخلص من الإبهام ورفع الستار للكشف عن المقاصد الخفيّة للنص بوصفه بنية مفتوحة للتلقي والتأويل.

فهي حقاً مغامرة يقودها المؤول اتجاه النص يكون مزودا فيها بتجارب سابقة مستنداً لقدراته الفكرية والثقافية والعصر الذي ينتمي إليه، حيث يتمكن من صقل موهبته، وتنمية افكاره وتطوير مفاهيمه وتصوراته بإتباعه سيرورة تأويلية لإضاءة جوانب النص حتى يتمكن من إفراز معاني جديدة بإستراتيجية فنية وجمالية لاستنباط مغزاه وتحقيق مبتغاه. بالإضافة إلى اكتسابه لتجربة جديدة ومغايرة في كيفية التعامل مع آليات النصوص بتقنية واحترافية للارتقاء بها إلى مستوى فني عال وأمثل.

وقد تم بذل جهد حتى تكون معالجة الموضوع وتحليله مناسبة لسياقه ومضمونه باتباع منهج تحليلي وصفي، فاستخدام الأسلوب الوصفي بغرض حصر المفاهيم النظرية للتأويل، أما الأسلوب التحليلي فقد كان للتعرف على كيفية ممارسته على النصوص الأدبية بصورة عامة والشعرية بصفة خاصة.

اعتمادا على هذا المنطلق، ثم تقسيم البحث إلى أربعة فصول، الفصل الأول تناولنا فيه التأويل والمرجعية فقمنا بتحديد الإطار المفاهيمي للتأويل بالتركيز على أهم إستراتيجياته ومرجعياته، أما الفصل الثاني فارتأينا التحدث فيه عن التأويل والنص الشعري مع تثمينه بنماذج شعرية، فتناولنا فيه انفتاح النصوص بشكل أعم مع التطرق لجمالية النصوص الشعرية ثم بعد ذلك البعد التأويلي لتلك النصوص مع تدعيمها بأمثلة.

أما الفصل الثالث، فقد تضمن النقد الجزائري الحديث والمعاصر بنوعيه الأكاديمي والصحفي، فقد قمنا باستظهار بعض آراء نقاد أكاديميين وصحفيين جزائريين حول ظاهرة التأويل الأدبي عامة والشعري بصورة خاصة لتوسيع فكرة التأويل وفهمها وإتاحة الفرصة للقارئ للتعمق في النصوص والتعرف أكثر على خصوصياتها.

أما الفصل الرابع والأخير فقد خصصناه للتأويل الشعري في النقد التطبيقي الجزائري، وهو فصل تطبيقي محض، حيث عرضنا فيه بعض النماذج الشعرية التي تناولها النقاد من منظور تطبيقي جزائري.

أما الخاتمة فتمثل خلاصة البحث، وأهم النتائج المتوصل إليها بواسطة جملة من المصادر والمراجع كان لها فضل كبير في مساعدتنا وإعانتنا لترشدنا وتصوّب أخطاءنا.

الطالبة سماحي ليندة

يوم 15 مارس 2015.

الفصل الأول: التأويل والمرجعية

المبحث الأول: التأويل التسمية والمصطلح.

المبحث الثاني: بين التأويل والهيرمينوطيقا.

المبحث الثالث:حدود التأويل.

المبحث الرابع: إستراتيجيات التأويل.

المبحث الخامس: مرجعية التأويل.

المبحث السادس: كفاءة الموؤّل (القارئ).

المبحث السابع: إستراتيجية النص.

كان العرف السائد قديماً في حقل الدراسات الأدبيّة، أنّ النصوص كانت منطويّة على ذاتها، لا تقبل أي شرح أو تفسير، حيث " كان الاهتمام منصبّاً على المؤلف باعتباره قطباً في العمليّة الإبداعية والنقديّة"[1].

ولهذا كان النص يمارس سلطته على القارئ – إن صحّ القول- منغلقاً على نفسه، بكل ما فيه من تراكمات معرفيّة، ودلالات لغوية، وأبنية نصيّة، يصعب على القارئ إدراكها واستيعابها إلا إذا تحلى بها وأصبح جزءاً لا يتجزأ منها.

وهذا ما رآه رولان بارث عندما Roland Barth شبّه النّص بالنّسيج الذي ينتج لنا حجاباً جاهزاً، أو لباساً يلبسه القارئ ويختفي فيه ويصبح جزءاً منه، وبمعنى آخر أن النص في هذه الحالة لا يترك أثرا في نفسية القارئ، مما يدفعه إلى الملل.

وبالتالي يصبح قارئاً مستهلكاً، لا قارئاً مبدعاً أو منتجاً. ومع تطور النقد الأدبي، برزت بعض المناهج النقدية التي فرضت نفسها في الساحة النقديّة، حيث أحدثت تغيّراً جذريّاً، وقلبت كل الموازين.

فتسلّح النقد بآليات، مؤسساً بذلك لمنطلقات جديدة، فكان لا بد من الاستعانة بتلك المناهج للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه، وتشريحه شكلاً ومضموناً، من أجل إيجاد منهجيّة جديدة للنقد، تتسم أكثر بالدقة والموضوعية، في تحليلاتها ومناقشاتها، حيث فتحت آفاقاً واسعة أمام النقد ليأخذ منحى جديداً ومغايراً.

فقد أصبح النقد الأدبي، يخضع لمجموعة من الإجراءات، والضوابط، والخطوات الضرورية في تحليل أيّ نصّ أدبي، ومن بين المناهج الأولى التي استند إليها النقاد، هي المناهج السياقية، والتي اهتمت بدورها على السياق الخارجي للنص، وقامت بتسليط الضوء على الكاتب، وهمشّت النص

[1] – شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 367، 2001.

تماما كالمنهج النفسي، والاجتماعي، والتاريخي، إلاّ أنّ هذه المناهج أصبحت غير قادرة على الوفاء بما تتطلبه التغيرات الحديثة، لتحل مكانها مناهج جديدة، وهي المناهج النّسقيّة التي انصب اهتمامها على النص، وليس المؤلف فحسب، بل تحول مركز النقد حول النص كالمنهج السيميائي والبنيوي، ثم ظهرت بعدها نظريات مستحدثة، اهتمت بالقارئ فقط، من منظور نظريات التلقي والتأويل، وذلك بوصفه متلقٍ للنص، ومنتجاً له في نفس الوقت.

حيث أعادت الاعتبار للقارئ المتلقي، باعتباره قطباً أساسياً وعنصراً فعّالاً في عملية التواصل الأدبي، بمعنى أنّ النصوص الأدبية لا يكون لها وجود إلا بواسطة القرّاء، حسب تجاربهم، وخبراتهم، ومن هذا المنطلق، جاء تعدّد القراءات وتعددية النصوص، أو بمعنى آخر تعدد تأويلات النص الواحد، وأحيانا نجدها لدى الشخص الواحد، حتى يتضح بذلك المعنى الحقيقي في ذهن القارئ، ويعتبر المعنى من أساسيات تفسير النصوص وتأويلها.

أصبح النص ينفتح على عدة تأويلات، ويقبل الكثير من التفسيرات، انطلاقاً من القارئ، وتجربته الخاصة، وثقافته الفردية في مقاربة مقاصد النصوص الأدبية، عبر ملء الفراغات والبياضات والفجوات، التي يتركها المؤلف للمتلقي كي يعمل بدوره على سد تلك الثغرات، انطلاقا من الكلمات المفتاحية الموجودة في النص، وذلك من أجل إعادة بعثه من جديد، وفقا لطريقته الخاصّة، وتأويله الشخصي.

والغرض من التأويل ليس الوصول إلى المعنى الحقيقي فحسب، وإنما يسعى إلى تحقيق متعة جمالية، ويكون بناء على الكفاءة الثقافية للمؤول، وخبراته الإبداعيّة، ومهارته في استخدام التلميحات المناسبة لمعطيات النّص، حتى تتحقق فعاليّته[1].

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي – دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص 29.

لأنّ التأويل في الدراسات المعاصرة، أصبح قائماً على إعادة ما يملكه القارئ من رصيد معلوماتي. وتأويلات النصوص، وتعدّداتها مبنية أساساً على مؤهلات القارئ، حتى يتعلم كيف يخاطب النّص ويمتزج به[1]، ثم بعد ذلك يبدأ في إنتاج دلالاته اللانهائية.

يذهب عبد القادر فيدوح إلى اعتبار النص بمثابة بصلة ضخمة يصعب تقشيرها، ومن هنا طرحت إشكالية النص المفتوح وتوالدية النصوص إلى أن ظهرت الحاجة الماسّة للتأويل، حيث أصبح تأويل النصوص عملا إبداعيا يوازي إبداع النص نفسه[2].

ومهمة المؤول تكمن في إتمام معنى النص، وإضفاء حركة متجدّدة عليه، فعندما يفرغ الكاتب أو المؤلّف من كتابته للنّص، تقع المسؤولية على عاتق المؤول، حيث يضع النص بين يديه فتنتقل السلطة في هذه الحالة من يد المؤلف، وتسلم إلى يد القارئ بتواز مع النص ذاته، أمّا الكاتب فيبقى حضوره نسبياً متعلّقاً بقصديّة النّص.

ومن واجب المؤول، البحث والاجتهاد من أجل الكشف عن فائض المعنى، مستعملاً بذلك آليات التأويل للولوج إلى النّص بكل ما يحمله من تراكمات قرائية سابقة، اعتماداً على ذاكرته ورؤيته الحدسية واستناداً لمخزونه الثقافي والمعرفي، وما تضيفه قدرته الإبداعية من خلق وابتكار ورغبة منه في استنطاق المسكوت في النص.

فيتحول النص في هذه الحالة من نص إبداعي إلى نص تأويلي، بمشاركة المتلقي الذي يطلق انفتاح التأويل، ويبدأ في تشغيل آلة الصيرورة التأويلية، حيث يصبح النص مساراً مفتوحاً للتأويل الذي ينتج بدوره التعدد والاختلاف[3].

---

[1] – ينظر، أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص ص 28- 29.

[2] – ينظر، عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي – دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ص 29.

[3] – ينظر، طائع الحداوي، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص346.

هذا بالنسبة للمتلقين المتذوقين، أما بالنسبة للنقاد فهم أنواع كثيرة ومدارسهم مختلفة، لكن هذا الاختلاف لا يعطينا نتيجة سلبيّة، بل يجعلنا نقول أن باب الاجتهاد مفتوح، أمام كل من له شخصية واستقلالية[1].

ومهمة الذات المؤوّلة، لا تنحصر في مطابقة التأويل لمقاصد النص فحسب، بل تكمن فيما يجعل من نصٍ ما نصّاً أدبياً سواءً كان شعرياً أو نثرياً، لأن التأويل يختص بتأويل النصوص الأدبية أيا كان نوعها، نثرية كانت أو شعرية، ويتضح أكثر –وبالخصوص– في النصوص الشعرية، لأنها نصوص توالدية بالدرجة الأولى، تفتح للقارئ آفاقا رحبة للتلقي والتأويل.

وذلك من خلال دراسة الألفاظ والعبارات والصور والأخيلة والموسيقى والأفكار والتركيبات اللغوية التي تقودنا إلى الفهم الصحيح للنص، وبالخصوص اللغة، لأن النصوص الشعرية هي نصوص توالدية قيمتها تكمن في دلالاتها اللغوية، كما تعتبر بمثابة القلب النابض بالنسبة لها. أمّا بالنسبة للتأويل، فتعتبر إطاره المرجعي الثابت.

أمّا اللغة الشعرية بمفهومها العام، هي لغة مجاز بامتياز[2] لا تفصح عن نفسها، وإنما تكتفي بالتلميح من خلال تلك الإشارات والرموز التي يستعملها الشاعر، والتي بدورها تفتح مجالاً واسعاً للتساؤل والحوار، لأنها تعتبر نظاماً قائماً بذاته وتعد من أهم الوظائف الشعرية التي ينبغي أن يلتفت إليها القارئ في تحليل النص الشعري، كما أنّها تحدد لنا شخصية الشاعر وثقافته، من خلال تجربته الشعرية في كيفية إيصال الشيفرة إلى السامع، بالاعتماد على المجاز[3]. والقارئ بطبعه ميال إلى المعنى

[1]– ينظر، مصطفى خليل الكسواني وآخرون، مدخل تحليل النص الأدبي وعلم العروض، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 33.

[2]– ينظر، علي حرب، التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2007، ص25.

[3] – ينظر، خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص 96– 297.

المجازي، لأنه يدرك تماماً أنه يمثل المعنى الجوهري للنّص، أما المعنى الظاهر فهو جلي وواضح لا يحتاج إلى تأويل وتفسير.

فتتصارع تأويلات القراء ضمن حلقة تأويلية، والقارئ يكون قد هيأ نفسه لتلقي النص الشعري واستقباله ضمن المعايير التي يحتكم إليها، مما يستوجب منه استعداداً تذوقياً تلقائياً، لأنّ النص يتطلب منه أن يستحضر كل تجاربه وفنياته وذكائه في التعامل معه، لأنه سيتعامل مع لغة شعرية ليست اللغة المعتاد عليها للكشف عن دلالاتها، مما ينتج التعددية الدلالية للنصوص الشعرية.

والتعامل مع النص الشعري ليس مجرد تعامل مع تراكيب لغوية داخل إطار موسيقي، وإنما تعامل مع نظام متكامل يقوم على مجموعة من التوازنات، على اعتبار أن المبدع هو أوّل من يتعامل مع النص الشعري تأليفاً وإبداعاً وأسلوباً، ثم يأتي دور المتلقي في التعامل مع النص، بطريقة تلقائية انفعالاً وتأثيراً، يظهر في ردود أفعاله التي تأتي بصور مختلفة[1].

وقد جاءت دراسات متعددة ومختلفة، فهناك دراسات كانت تستهدف المبدع وأسلوب تعامله مع النص، وبعضها كانت تستهدف بنية النص، ودراسات أخرى استهدفت المتلقي ومدى تأثره وانفعاله مع النص الشعري، لكن ما يهمنا في الدراسة، أن يؤدي المتلقي النص أداء يتوازن مع أداء المبدع له[2]، لأن المبدع سيقيم توازنه مع النص، وبالتالي سينقل ذلك التوازن إلى المتلقي، ويلقي المسؤولية على كاهله، ويترك له الحكم على النص بجوانبه اللفظية والمعنوية والموسيقية، بالاعتماد على وحدات النص وعناصره التي تشكل كتلة واحدة، وتساهم بدورها في البناء العام للقصيدة.

[1] – ينظر، أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، مقدمة الكتاب، ص 03.

[2] – ينظر، أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، ص ص 03- 05.

ولهذا يركز المؤوّل مفهومه على المعطيات النصية للكشف عن دلالاتها حتى يتفاعل معها بشكل إيجابي وينال المبتغى طبقاً لمرجعيته المعرفية والفكرية والثقافية[1] بإتباع سيرورة تأويلية يتخذها القارئ كإستراتيجية نصية للكشف عن مضمونه الحقيقي، لأن فضول القارئ ودوافعه وغرائزه يدفعه إلى استنطاق النص من خلال الكشف عن فجواته، وثغراته، وفراغاته، وانزياحاته، وهو الذي يسد عيوبه ويكمل نقصه، ويختلف تأويله باختلاف القراء وأمزجتهم وثقافاتهم[2]، واختلاف القراء كاختلاف النقاد، لكنهما يشتركان في إعادة صياغة النص، وفق ما تقتضيه معطياته الضمنية، وبالخصوص أن النص الشعري يتضمن عدة مقاصد ضمنية، والتي تتجلى في دلالة الألفاظ، والتراكيب، والأساليب، والتعابير اللغوية يتفاعل القارئ الشعري كثيراً معها لأنها تبعث فيه لذة شعرية، وتدفعه لاكتشاف جماليات اللغة الشعرية.

بالإضافة إلى ذلك الحشد من الرموز التي يوظفها الشاعر حيث يصبح النص الشعري مباغتا ومستفزاً ومغرياً لذائقة القراء ونجدها في الألفاظ والعبارات الذي يعمل تأويل القارئ على تكثيف دلالاتها وتعددية معانيها ومضامينها، مما يمنح للنص الانفتاح الدلالي، ويجعل القارئ أكثر حضوراً من خلال تفعيل دوره في إنتاج الدلالة، أما عن الدلالة الغامضة للقصيدة، ستبقى معلقة، لأنها تفتقر للقدرة الإبداعية والنقدية للقارئ والناقد[3]، وتقف عائقاً أمام طريقهم مما يمنعهم من إنجاز فعل القراءة، لأنها تتطلب بذل جهد وعناء في استنطاقها للتغلغل في أعماقها لمقاربة معناها المقصود.

ما يلاحظ أحيانا « أنّ اللغة تتجاوز –من حيث جانب الاحتمال داخلها– قصدية المؤلف، وهذه القصدية ليست معطى من الخارج، إنها جزء من إستراتيجية التأويلية التي تبني صيرورتها استناداً

[1] – ينظر، العربي دحو، الأدب العربي في المغرب العربي من النشأة إلى قيام الدولة الفاطمية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2007، ص 122.

[2] – ينظر، خليل الموسى، جماليات الشعرية، ، ص ص 304– 315.

[3] – ينظر، عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 93.

إلى وعي يتلقى ويسهم في بلورة العوالم الدلالية التي يمكن أن يثيرها النص ضمناً أو صراحة»[1]، حينها يقوم النشاط التأويلي بإعادة صياغة النص من جديد كإستراتيجية لإعادة مضمونه الأصلي لكن هذا لا يعني أن قصدية النص غير قابلة للنقد والاختلاف، لأنها تبقى بنية منفتحة لدلالات لا متناهية وتختلف باختلاف القراء وتعددهم «وفهم القارئ/المؤول قد يتفق مع قصد المبدع، وقصد النص، وقد يختلف عن قصدهما، وقد يوافق قصد أحدهما ويخالف الآخر»[2]، كلها احتمالات واردة، الأهم من ذلك هو أن يحقق النص استجابة جمالية لدى الجمهور القارئ، ويحظى بالتعزيز من قبل طرفين أساسين المتحدث وجمهور المستمعين[3]، أي بين المبدع بصفة خاصة والمتلقين بصفة عامة، بالاعتماد على إستراتيجية تأويلية في مقاربة النصوص الأدبية والشعرية بصورة خاصة.

[1] – سعيد بنكراد، التأويل بين إكراهات "التناظر" وانفتاح "التدلال"، علامات 29، ص 34.

[2] – أحمد مداس، مفهوم التاويل عند المحدثين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خيضر– بسكرة (الجزائر)، جانفي 2009.

[3] – ينظر، إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص46.

المبحث الأول: التأويل التسمية والمصطلح.

لقد أصبح التأويل كمصطلح نقدي سائداً وأكثر ممارسة وتداولاً في الدراسات الأدبية والنقدية، بالرغم من أن جذوره كانت موغلة منذ القدم إلاّ أنه استطاع أن يتطور ويتغلغل في النقد الأدبي، يحتل موقع الصدارة، ويساهم بدوره في توعية النقد الأدبي وتوجيهه من خلال فتح آفاقه وتوسيع مجاله المعرفي خاصة لما بلغ درجة من النضج.

فقد ارتبط التأويل في بداية نشأته بالنص القرآني، ولهذا لم يخرج عن نطاق الدين، كانت مهمته تقتصر فقط على تأويل النص المقدس والدليل على ذلك أن لفظ التأويل ورد سبعة عشر مرة في القرآن الكريم.

كانت ممارسته تنحصر حول الخطاب القرآني، فكان يختص في تفسير آياته المحكمة والكشف عن دلالاتها، وأسباب نزولها، بالإضافة إلى تأويل المتشابه من خلال فك أسراره وحل رموزه وإدراك وجهي دلالته[1] لكن وفقا لمبادئ وأسس عقلية واستنادا إلى أدلة وبراهين.

وتأويل المتشابه في نظر ابن عربي لا يعلمه إلا الله، فهناك بعض الآيات القرآنية لا تحتمل التأويل لأن معناها ظاهر، بخلاف بعض الآيات دقيقة المعنى تحتاج إلى تأويل لكن تأويلها عند الله.

والتأويل في اللغة كما جاء في (لسان العرب) "هو المرجع والمصير مأخوذ من آل، يؤول إلى كذا، أي صادر إليه"[2].

[1] – ينظر، نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، دار الوحدة، ط1، 1983، ص ص 05- 410.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مصدر 1، ج11، ص 32.

وفي اشتقاقات الكلمة نجد أن الآل هو عمود البيت، والآل هو الأصل الذي يؤول إليه الأشياء[1]، هذا هو أصل لفظ التأويل في اللغة، إلا أنه ارتبط بعدة مصطلحات من حيث المفاهيم والمقاصد والمرامي.

فهناك من ربط التأويل بالتفسير وهناك من اعتبره توضيحاً والبعض الآخر ربطوه بالشرح. لقد شكلت هذه المصطلحات ضبابية حول مصطلح التأويل بالرغم من أنها تختلف من حيث سياقها اللغوي إلا أنّها متقاربة من حيث المقاصد.

أما بالنسبة لمفهومي التفسير والتأويل فقد التبسا في الموروث العربي، وقيل أن التفسير أكثر استعمالاً من التأويل، حيث عدّ التفسير كشفاً لمعاني القرآن، وبيان المراد على مستوى اللفظ والمعنى في غريب ألفاظه تارة، وفي معانيه تارة أخرى، وعدّ التأويل كشف ما انغلق من المعنى.

والتفسير في اللغة في لسان العرب الفسر "هو البيان. وفسّر الشيء: أبانه وأوّل ما جاء في القرآن الكريم"[2]، أما الشرح فجاء للشعر.

ولكن عمل التأويل الأساسي يكون في الجمل والمعاني، عكس التفسير الذي يتعلق بشرح الألفاظ والمفردات، فقد أخذ التأويل في اصطلاح المفسرين معنى التفسير، وهو بيان المعنى في اللفظ، كما أخذ معنى صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى الباطن، اعتباره المعنى المقصود.

والتأويل عند ابن رشد، هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية، إلى الدلالة المجازية دون أن يخل بالمعنى[3]، ثم تحوّل وانتقل مركز التأويل إلى مجال المقاربات النصية الأدبية، باعتباره فناً مجيداً

[1] – ينظر، محمد عزام، التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص202.

[2] - مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، 2003-2004، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 223، نقلا عن الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط1، 1980، ص 149.

[3] – ينظر، محمد عزام، التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، ص 194– ص 202.

يضفي جمالية على النصوص الأدبية، ويعمل على استكناه دلالتها، والكشف عن أقنعتها المتعددة، ومعانيها المختلفة، والتخلص من سلطة المعنى الأحادي لها.

لأن النص في مضمونه هو حمّال أوجه، يحمّل التعدد والاختلاف، وممارسة التأويل على النص بالنسبة إلى القارئ، حسب رأي بول ريكور لا تطرح إلا فيما يتطابق مع النص، وإذ ذاك يكون إنتاج المعنى في سياقه التأويلي موضع العناية، حتى يحق للقارئ للانتقال إلى المجمعات التصوريّة المتوالية للمعنى المضاعف، والتعدد هنا ينصب على القواعد الداخلية للتأويل[1]، بمعنى أن التأويل يستند إلى قواعد لينتج من خلالها التعدد والاختلاف، حتى يكون مشروعا ويجب أن يتوافق مع المعطيات النصية لكي يكشف لنا عن معناه الحقيقي المستتر.

يبقى النص الأدبي دائما بحاجة ماسة إلى تأويل لكي يحييه ويعيد بناءه من جديد، فقد أضحى مطلباً ملحاً في حياتنا الفكرية المعاصرة[2]. فقد كان التأويل هزة باعثة أغنت الفكر العربي بشقيه الإسلامي والأدبي، ومحصت وجهته، ثم تطوّر مفهومه، واتسع نطاقه المعرفي على الصعيد النقدي، كما كان له تأثيره الإيجابي في الوعي النقدي.

كان يشمل كل النصوص أيّا كان نوعها فلسفية، دينية...الخ، ثم امتد مفهومه ليشمل كل ما يكون قابلا للفهم والتعقل، كالرموز والأساطير وظواهر الفن، لأن قضاياه، وصياغاته، كانت موغلة منذ القدم، قديمة قدم الحضارات إلى يومنا هذا[3].

إلا أنه في الوقت الحالي، أصبح عبارة عن منهج نقدي، له أسسه وضوابطه التي من واجبه تطبيقها، وفقا للمعطيات النصية المفروضة عليه، والتي من شأنه التقيد بها، فمن واجب المؤول، التقيد بالسياق العام للنص، لأن ترابطه متعلق أساساً بالترابط الموضوعي للنص.

[1] –ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة المعنى ومدارج معنى الشعر، دار الزمان النيل والفرات، ص 64.

[2] – ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001، ص 318.

[3] – ينظر ، مقدمة الكتاب، سعيد توفيق، ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسات الجامعية للنشر والتوزيع، ص 09.

وتبقى قصدية المؤول مرتبطة أو بالأحرى قريبة من المعنى الحقيق للنص وهو المعنى المخفي الذي يعتبر الحافز الأول الذي يدفع المتلقي لتأويل النصوص، بشرط أن يكون وفق ضوابطه وإجراءاته التطبيقية التي يطبقها على كل نص أدبي.

وهذا ما وضحه امبرتو إيكو في كتابه " أهمية خاصة وملحوظة للتأويل ومطلوباته النظرية، وقدراته الإنجازية، كما نبه إلى قيمته الإجرائية التقعيدية في مقاربة النصوص والخطابات والأنساق الدلالية في تعدد صور إنتاجها وحقوق تداولها"[1].

ومهمة المؤوّل لا تقف عند حدود المعنى الدلالي الظاهري، وإنّما تتجاوزه عن طريق تقصّي بنياته التحتية الكامنة فيه، والتغلغل في أعماقه للكشف عن معناه الباطني، انطلاقا من رصيده الثقافي والمعرفي، واستنادا لقدراته التناصية في ربطه بين النصوص، لأن كل قراءة لنص ما، تحمل في ثناياها القراءات الماضية التي سبقتها، واعتمادا على تجربته الخيالية والواقعية حتى يتمكن من الإحاطة بالمعاني الدلالية المقصودة من خلال قراءته للنص، لأن معنى النص مفتوح على كل من يعرف القراءة، والمهمة التأويلية محكومة بفهم القارئ للنّص[2] نفسه، باعتباره عنصراً فعالاً في تنشيط عملية التواصل المشتركة بينه وبين النص.

[1] – طائع الحداوي، السيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، ص 361.

[2] – ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 146.

المبحث الثاني: بين التأويل والهيرمينوطيقا

لقد استخدمت نظرية التأويل في الغرب تحت مصطلح **الهيرمينوطيقا** الذي ارتبط في بدايته بالنصوص المقدسة. حيث أخذ هذا المصطلح بعداً مهما من أبعاد هذه النظرية، وتترجم كلمة التأويل **Interprétation** هذا بالنسبة للعرب أم الغرب فقد استعملوا مصطلح **Herméneutique** وتترجم بالعربية بفن التأويل، وتعني فن تأويل وتفسير النصوص، بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص[1].

وقد تحدث عبد الملك مرتاض عن أصل المصطلح اليوناني **Herméneutikos** كظاهرة تعني التفسير والتأويل، محددا المفهوم في قراءات هيدغر ومارتن وبول ريكور، لأن هذا المصطلح في الأول نشا على يد شلاير ماخر، ثم انتقل إلى الحقل الفلسفي واتسع نطاقه مع الدراسات الحديثة.

والمصطلح في اعتقاد عبد الملك مرتاض "عربي يعني الشرح، ومعناه في النقد العربي العلم الذي يختص بتأويل النص واستنطاق رموزه والكشف عن معانيه وتفكيك شفراته"[2].

ولهذا التبس مفهوم التأويل والهيرمينوطيقا حيث أصبح هذا الأخير كاتجاه نقدي يطلق على مختلف الاتجاهات التي يتخذها بعض الفلاسفة والمفكرين في دراساتهم النقدية الحديثة كالفهم والتأويل والتفسير.

لقد ظهر التأويل في الفكر العربي الإسلامي، أما مصطلح الهيرمينوطيقا فكان ظهورها بالتحديد في الفلسفة الغربية أي الفكر الغربي، والمشكلة التي يعالجها هي معضلة تفسير النصوص، كما ارتكز محور اهتمامها على علاقة المفسر أو الناقد بالنص.

[1]- ينظر، حفناوي بعلي، إشكاليات التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، أرشيف وشعراء ومطبوعات، مجلة الموقف الأدبي بتاريخ 2011/10/10، ع 440، ص 02.

[2]- مولاي علي بوخاتم ، مصطلحات النقد السيمياءوي، ص 225. نقلا عن: عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية، ص 93 و201.

"بدأت المقاربات التأويلية، في إرهاصاتها الأولى، تساير النص منذ نشأته، وبالتحديد منذ نشأة النص المقدس، بتواز مع معنيين: معنى حرفي وهو المعنى الظاهري، ومعنى روحي، وهو المعنى الباطني"[1].

أما بالنسبة لمصطلح الهيرمينوطيقا، فقد بدأ استخدامه قديماً في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى مجموعة التقنيات والمعايير، التي يجب إتباعها من طرف المفسّر لفهم النص الديني (النص المقدس)، لأن كلمة هيرمينوطيقا في علم اللاهوت، كانت تدل في أصلها على تأويل وترجمة الكتاب المقدس[2].

ثم اتسع مفهوم هذا المصطلح في تطبيقاته الحديثة لينتقل من مجال اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعاً، وأصبح شاملا لكل العلوم الإنسانية كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وفلسفة الجمال والنقد الأدبي والفولكلور[3].

والهيرمينوطيقا كمصطلح نقدي، لم يكن تطبيقه منحصراً في النقد العربي، وإنما كان له وجوده في موروثنا العربي والحديث أيضاً، إلى أن تحول محور ارتكازه من مجال تفسير النصوص الدينية، ليقتصر على نظرية تفسير النصوص الأدبية، أيا كان نوعها. حيث انتقل مركز الارتكاز بالنسبة للهيرمينوطيقا، من تأويل الكتاب المقدس، إلى تأويل النصوص الأدبية.

وهذا ما وضحه نصر حامد أبو زيد "هكذا أفضى الخوض في مجال تأويل الكتاب المقدس في تاريخ الثقافة الأوربية، في بلورة نظرية التأويل الهيرمينوطيقية، التي تم نقلها من مجال دراسة النصوص الدينية، إلى مجال دراسة النصوص الأدبية، في النظرية النقدية المعاصرة"[4].

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة المعنى ومدارة معنى الشعر، صحف للدراسة والنشر، ص 51.

[2] – ينظر، هانس غادامير، فلسفة التأويل (الأصول، المبادئ والأهداف)، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص 63.

[3] – ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 13.

[4] – نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 122.

وقد شكلت حلقة شلاير ماخر حلقة مهمة لتطور الهيرمينوطيقا، بحيث كان لها فضل السبق في تطور هذا المصطلح، الذي بدا بدوره ينحو منحى متعدداً بتنوع الخطاب واتساع معرفته، وشموليته، والكشف عن طاقاته، وقد قدم بناءً ممنهجاً، استثمر فيه مختلف الاستخدامات الهيرمينوطيقية[1].

لأن النص الأدبي القابل للتعدد والاختلاف، منح للمتلقي حرية التأويل، ليحل المؤول محل المؤلف، ويعيش نفس التجربة التي عاشها، وفي هذه الحالة انتقل النص من المؤلف، ودلالة كلمته إلى المتلقي وطريقة فهمه، باعتباره الوريث الشرعي للنص الأدبي[2].

وهذا ما ذهب إليه شلاير ماخر، حيث قال: "أن المؤول فاعل إبداعي لحق الصور والمفاهيم من كنه النص، فيعطيه قدرة الخلق والإبداع وذلك عبر إتباع حلقة هيرمينوطيقية، التي تبينها شلاير ماخر من خلال خلق التجانس بين المبدع والمتلقي"[3]، فقد أصبح مصطلح الهيرمينوطيقا (فن التأويل) علماً مستقلاً وقائما بذاته، له قوانينه ومعاييره التي وضعها شلاير ماخر لعملية الفهم، ثم لعملية تفسير النصوص.

وبما أن مهمة الهيرمينوطيقا تقوم على معايير ومبادئ يجب إتباعها من طرف المؤول، فإن شلاير ماخر يكتفي بوضع المعايير العامة التي يراها ضرورية لتجنب سوء الفهم، ولهذا عدّ أبا حقيقيا للهيرمينوطيقا الحديثة. وقد مهد الطريق للمفكرين والفلاسفة الذين جاءوا من بعده، أمثال دلتاي وغادامير، وغيرهما، محاولين تطوير علم التأويل (الهيرمينوطيقي) الذي شكل حدثاً مهما في الخطاب النقدي العربي والغربي[4].

[1] –ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، المرجع السابق، ص 52.

[2] –ينظر، المرجع نفسه، ص 73.

[3] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، المرجع السابق، ص 58.

[4] – ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المرجع السابق، ص 23.

فجاء دلتاي بعده وحاول إتمام المهمة، حيث رأى أن علم التأويل، يقوم على أسس علمية، وركز اهتمامه على عملية الفهم، كما واجه مشكلة الدائرة التأويلية التي تبناها شلاير ماخر، وهي تعني من منظوره أنه لكي تفهم العناصر الجزئية للنص، لا بد من فهم النص في كليته، ولفهم النص في كليته لا بد أن ينبع من الفهم للعناصر الجزئية المكونة له.

وتقوم تأويلية شلاير ماخر، على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي، ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، لأن اللغة هي التي تجعل عملية الفهم ممكنة، وتحدد للمؤلف الطرائق التي يسلكها للتعبير عن فكره[1].

وعملية فهم النصوص، تدور عبر دائرة هي الدائرة الهيرمينوطيقية، التي تتجسد بدورها في عملية الفهم التي يشترك فيها كلا الطرفين: المتلقي ومخزونه الثقافي والمعرفي، وقصدية المؤلف من وراء النص، التي تعتبر كمتصور ذهني الذي يقوم المؤلف من خلاله اتخاذ لغته كوسيط يتمكن من خلاله نقل الفكرة إلى ذهن القارئ، فتنشأ هناك علاقة جدلية بينهما تؤدي بدورها إلى عملية التأويل، وتنشأ علاقة حميمية بين المتلقي والنص الأدبي، لأن هذا الأخير لا تكتمل فعاليته إلا بمشاركة فعالة من طرف متلقيه.

فينصهر أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب، ومثالية النص، هي الرابطة الوسطية في عملية انصهار تلك الآفاق. تفتح للمؤول والنص عالماً جديداً، فتنشأ العلاقة الجدلية الفعالة بين النص والمتلقي[2].

[1] – ينظر، محمد عزام، التلقي والتأويل، دار الينابيع نشر وتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص 225.

[2] – ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 146.

وهذه هي المشكلة التي تواجهها الهيرمينوطيقا (فن التأويل) فهي معضلة تفسير النص الأدبي، وعلاقة المفسر أو الناقد إلى النص، إلا أنه كان لها تأثيرها الإيجابي في إبراز المتلقي الذي يقوم بدور الناقد في عملية تفسير النصوص وتأويلها.

هذا ما أبرزه شلاير ماخر، حيث قال: "هكذا بدأت الهيرمينوطيقا بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى تفسير صحيح للنصوص، وانتهت في تطورها الأخير إلى وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية، إلا أنها فتحت آفاقا جديدة، أهمها لفت الانتباه إلى دور المفسر أو المتلقي في تفسير العمل الأدبي والنص عموما"[1].

وقد أصبح للمتلقي دور كبير في تبسيط عملية التواصل الأدبي، التي تنشأ من خلال علاقته بالنص الأدبي، والتي تكمن في الحوار الداخلي والضمني الذي يجري بينه وبين النص، ويؤدي بدوره إلى التأويل.

ومن هنا نجد أن كلا المصطلحين، حظيا باهتمام كبير من طرف النقاد، سواء في الفكر العربي أو الغربي، يختلفان في سياقهما لكن لهما نفس المقاصد، أهمها دور المتلقي في العمل الأدبي.

[1] – ينظر، حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، 1992، ص49.

المبحث الثالث:حدود التأويل

يحاول كل نص من النصوص الأدبية أن يغري قُرَّاءَه لكي يوقعهم في شباكه حتى يجذبهم إليه ويقعوا في فخه، "لأن النص، الجيد هو الذي ينصب شراكاً لقرائه، ويدعوهم إلى الافتتان به، والوقوع في أسر محبته"[1]. وذلك يكون وفقا لتجارب القراء، وخبراتهم الثقافية التي تختلف بدورها من قارئ إلى آخر.

وهذا تطرق إليه عبد القادر فيدوح، الذي يرى بأن القراءة هي نوع من اللعب الحر، وعلى هذا الأساس تختلف قراءات النص الواحد، ويبقى التأويل سلطان كل القراءات، ولهذا فإن تأويلات النصوص وتعدداتها متعلقة أساساً بالقارئ، ليكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية لأي نص، والتي ترتبط بتفكيره الحر القائم على المزاج المنطبع من ذات القارئ ونفسيته من حيث كونها نشاطاً ذوقياً، وبما أن الأذواق متغيرة، فإن التأويلات ستكون حتما متغيرة طبقا لها[2].

باعتبار أن النص الأدبي يقوم على معنيين أساسيين، معنى ظاهري الذي يطفو على السطح، ومعنى باطني وهو المسكوت عنه في النص، وهو المعنى المقصود، ومن هنا تختلف تأويلات القراء وفقا لتصوراتهم وتخيلاتهم المسبقة للمعنى، فكل قارئ وكيف يؤوله. فيكون في هذه الحالة مدعوا لأن يطرح ما هو في عمق النص في ضوء ما يبرز جماليته وفعاليته. وهذا ما يستدعي منه قدرته التناصية والمعرفية ومهارته الإبداعية، ليكشف عن دلالته ويستنطق شفراته المتعددة، حتى يكتمل معنى النص، وتتحقق فعاليته المرجوة.

والمؤول لنصٍ أدبيٍ ما، سيؤوله حتما حسب ميوله ورغباته، لأن تأويله يحفزه على الرغبة في تذوق اللذة الفكرية لكينونة النص، وفتح كل الاحتمالات إلى ما يمكن اعتباره وتوقعه وفق ملاذ

[1] – محمد حماسة عبد اللطيف، فتنة النص بحوث ودراسات نصية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 87.

[2] – ينظر، عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، الجزائر، ط1، 1993، ص 29.

المؤول ، وميوله ورغبته ورؤيته، واستنطاق لمسكوت النص المرجو وبعثه من جديد، وهذا كله يأتي من ذات القارئ وتفكيره الخاص ومزاجه الانطباعي[1].

لأن السيرورة التأويلية هي عبارة عن ممارسة ذاتية محضة، يعني أن تحليله لا يكون تحليلاً علمياً ممنهجاً إن صح التعبير، فالتأويل يعتمد أساسا على الحدس، لأنه يعمل على إعادة تنشيط مخيلة القارئ وتنمية تصوراته، حتى يتمكن من التوصل إلى أحكام، انطلاقا من تصور أولي مسبق لعمق النص، لكن حكمه يبقى نسبياً ومفترضاً وغير مكتمل.

ليبدأ القارئ بصياغة توقعه انطلاقا من مجموعة من الأسئلة التي يرسمها في مخيلته، استناداً إلى الكلمات المفتاحية الموجودة في النص، فيبدأ في استنطاقه وفقا لمعطياته، وحاجاته التي يفترضها،حيث يبني القارئ تصورا مسبقا، فتكون لديه سلسلة من المرجعيات التي يستند إليها في تأويله للنص.

فتنشأ العلاقة بين عالمين، عالم النص، وعالم القارئ، وتبقى حرية التأويل لدى القارئ مقيدة بقصدية النص.

والقارئ الذكي والمحنك، لا يؤوّل كما يحلو له، أو بمعنى آخر لا يقرأ كما يريد هو، وإنما كما يريد له النص هذا هو القارئ الحقيقي الذي يجب أن يُعتمد عليه. لأن التأويل الأدبي، أصبح يخضع لمعايير وضوابط يجب إتباعها والالتزام بها، كما يجب احترام القوانين الداخلية للنصوص الأدبية. ولهذا من واجب كل ناقد، تطبيق نموذج التأويل الذي يختاره تطبيقا صارماً على كل النصوص.

والنص الأدبي أيضا يخضع بدوره لمبدأ التماسك الداخلي، ولهذا من واجب النقاد الالتزام بالمعطيات الموضوعية للنص، فإذا كان النص يجيز لنا قراءات كثيرة، فإنه لا يأذن لنا أن نقرأ كما نشاء، ونؤول كما نشاء، لأنه ليس لكل القراءات نفس الحكمة ونفس المستوى.

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج المعنى، ص09.

ولذلك على المؤوّل أن يلتزم بما يسمى بقاعدة التماسك الداخلي للنص، أي: موضوعية النقد، لأن التأويل يقاس بمقدار صحته، ومشروعيته تكمن في مدى شفافيته ومصداقيته. يعني لا نؤوّل حسب أهوائنا الشخصية وذواتنا وملاذنا، والتأويل يكون في حدود يفرضها الناقد والنص.

ولهذا فالنص يبرمج إلى حد ما كيفية تلقيه، ليس بمقدور القارئ أن يؤول كما يشاء وكيفما يحلو له[1]. لأن المتلقي هو جزء لا يتجزأ من النص، والقارئ بوصفه مجموعة من النصوص والمعارف، أو ما يسميه أمبرتو إيكو بالموسوعة، يدخل إلى عالم النص، ويحاول عقد حوار داخلي معه، ويلتقيان في إطار ما يسميه أمبرتو إيكو بالإشراك النصي، لكن ذلك الإشراك، يكون وفقا لحدود تأويلية، تفرضها القوانين الداخلية لأي نص.

فالقارئ ولو أنه في الظاهر يبدو وكأنه يتمتع بحرية مطلقة في تأويل نص ما، من خلال إتمام معناه بسد الثغرات وملء الفراغات والبياضات، إلاّ أن حريته تبقى محدودة، ومشروطة بمجموعة من النوائب النصيّة، كما يسميها أمبرتو إيكو العوامل الممكنة التي تساهم في ضبط المسار التأويلي للقارئ، بإرشاد من التوجيهات النصية.

فالعملية التأويلية، تحكمها سلطة الضبط والتوجيه النصي، وبمعنى آخر، أن سياق التأويل، لا يحكمه مقياس الرؤية الموجهة لمعرفة الحقيقة، وإنما يعتمد أساساً على سياق منطق الباطن، الذي لا يحدد مفاهيم مسبقة، تحيط بالمتلقي لتؤثر فيه، فيصبح شرطاً أساسيا للمعرفة المتحيّزة، وبالتالي يسلم سلطانه للعالم المجهول، أثناء عملية القراءة[2].

ولهذا لا يمكننا الحكم على قراءة ما بأنها أفضل تأويل للنص، لكن يمكن اعتبار جملة من التأويلات على أنها خاطئة، لأنها تبقى مرتبطة بذات القارئ، ومزاجه الانطباعي، وحرية تفكيره إلا

[1] – ينظر، حسن مصطفى سحلول، القراء والتأويل الأدبي وقضاياه، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص ص26–27.

[2] – ينظر، عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، المرجع السابق، ص 30.

أنها لا يجب أن تخرج عن قصدية النص، لأنه يمكن اعتبار العقل مقياسا للحقيقة مهما تعددت القراءات وكثرت تأويلات النص، هذا ما قاله أمبرتو إيكو: " أن النص بإمكانه إثارة قراءات متناهية، دون السماح بقراءات لا أساس لها من الصحة"[1]. فمن واجب القراء التقيد بقصدية النص، والالتزام بنظامه الداخلي المفروض، وتأويلاتهم يجب أن تكون أكثر دقة، وأكثر موضوعية، ذات طابع علمي، تحكمها غاية واحدة، ألا وهي الوصول إلى منطق المعنى الباطني.

[1] – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات مكتبة المناهل، 1995، ص05.

المبحث الرابع: إستراتيجيات التأويل:

يعد التعامل مع النصوص الأدبية في حد ذاته متعة جمالية، لأنها تفسح الطريق أمام المتلقي كي تكون لديه حرية التأويل، للكشف عن فائض المعنى المدسوس فيها، عبر إتباع صيرورة تأويلية لا يحددها الإنتاج النصّي وحده، وإنما يتدخل فيها المتلقي بكل ما يحمله من إرث فني وثقافي، حتى يتمكن من استنطاق النصوص والتعرف على أنساقها الدلالية، وأبنيتها الداخلية، وأنظمتها المختلفة، استناداً إلى إستراتيجية تأويلية منتظمة، منطلقها المتلقي وموقعها النص[1].

وتقوم هذه الإستراتيجية على ضوابط وقوانين تضبط الممارسة التأويلية التي يتفاعل بها القارئ مع النص، للكشف عن جوانب التوافقات والاختلاف، من قصدية المبدع، وتأويلات المتلقي للإنتاج الأدبي.

ولذلك يسعى المؤول جاهداً للبحث عن المقاصد النصيّة، وقصدية المؤلف، للإحاطة بالمعنى الجوهري المقصود في النص، لأن النص يتضمن معنى تصريحياً وهو الظاهر ومعنى تلميحياً وهو المقصود من ورائه. والنص الأدبي بدوره لا يتشكل معناه إلا بالاعتماد على إستراتيجيات تأويلية، لا تقوم إلا بفعل القراءة الذي يعتبر فعلاً جمالياً وضرورة في عملية التلقي والتأويل.

ومن بين المدارس التي أعادت الاعتبار للقارئ أو المتلقي، وأبرزت أهميته مدرسة كونستانس الألمانية على يد إيزر وياوس. حيث أولت به اهتماما كبيراً، وجعلته على رأس أولوياتها، واعتبرته كطرف ثالث في العملية الإبداعية، يأتي في مقدمتها المؤلف، ثانيا الأثر الأدبي، وثالثا القارئ أو المتلقي حتى يكتمل معنى النص، لأنه لا وجود لإبداع أدبي دون قارئ له، أو بمعنى آخر لا يمكننا الوقوف على إنتاجية نصٍ ما، سوى بوجود يمنحه وجوده، وتحققه الفعلي، ويضفي على شيئيته النصية على حد تعبير (بول ريكور)، الدلالات التي ترتبط بالسياق والإرادات، وكذلك لا يمكن

[1] – ينظر، فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 21 وص 59.

الوقوف على إستراتيجيات القارئ سوى بوجود نص يناديه، يحفزه ويؤشكله، هو له بمثابة المرآة يرى فيها وجوده البشري[1].

ولذلك للمتلقي أو القارئ دور كبير في إضفاء جمالية النص، حتى يستمد منه حيويته، ويعيد له حركيته ونشاطه، من خلال التفاعل الإيجابي الذي يحدث بينهما، يولد من ضرورة انسجام القارئ مع معطيات النص المفتوحة، انطلاقا من تجاربه وخبراته واستناداً لإستراتيجيات التأويل ومرجعياته.

وأول إجراء تطبيقي لإستراتيجيات التأويل، يرتكز عليه المؤول أو –بالأحرى– الناقد أثناء مقاربته للنصوص الأدبية هو التأويل لنظرية التلقي في ضوء التفاعل المشترك بين كلا الطرفين القارئ باعتباره متلقٍ للنص والنص باعتباره بنية مفتوحة للتلقي والتأويل.

فيعقد المتلقي في هذه الحالة حواراً داخلياً مع النص، في إطار ما يسمى بالاشتراك النصي، من منظور أمبرتو إيكو، ودور المتلقي، هو: تنشيط الحوار مع النص لتحريك آلياته، من خلال التغلغل في أعماقه، محاولاً بناء استخلاص صورة المعنى المتخيل، لأن النص في حد ذاته، يعتبر أداة لإثارة خيال القارئ، وأول ما يعتمد عليه المتلقي في عملية التأويل، هو الحدس الذي يقوم من خلاله برسم تصوّر أوّلي مسبق في مخيلته[2]. باعتبار أن النص متصوَّر ذهني قابل للعطاء، لأن معناه غير تام ينقصه قارئ حتى يتم معناه من خلال تقديم وجهته التأويلية.

انطلاقا من قدرته المعرفية والتناصية في استذكار واستحضار آثار أدبية سابقة، تحفّزه على تنشيط مخيّلته، حتى يبني أفق توقعه. والذاكرة على مستوى الإنسان، لا تعني مجرد ذكريات الماضي،

[1] – محمد شوقي الزين، قراءة في كتاب إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية لمحمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2011. http://ebn-khaldoun.com/article-detals.php?article

[2] – ينظر، أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ص 82.

وإنما هي اشتراك جماع من التجارب والخبرات، التي تتشكل في وعي الإنسان، لتهيئه لاستقبال أي نص أدبي بصدر رحب[1].

لأن النص الأدبي يتسع للعديد من التفسيرات والتأويلات، وأحياناً ينزاح عن معناه الأصلي لاستفزاز القارئ، وتخييب أفق انتظاره، ومحاولة التلاعب لاختبار ذوقه، وخبرته الفكرية والجمالية، وسعياً من ورائه ترقية المتلقي، وتطوير ذوقه الفني، حتى يتمكن من التعامل مع النصوص الأدبية بطريقة عادية ويتحول بذلك من متلقٍ للنص، ومستهلك له، إلى منتج حقيقي للنص، ومبدع له، يتطلب منه جهد ومهارة حتى تتحقق جماليته ووفقا لكفاءات القارئ ومؤهلاته الشخصية من أجل التعرف على الصيرورة الدلالية لكل نص من النصوص الأدبية.

حيث تتكيّف الذات المؤوّلة مع الأثر الأدبي والمقصود بالتكييف هنا، هو إعادة الخلق، حيث يقوم المتلقي بخلق النص من جديد، ويبدأ بعد عملية التماهي معه، حيث تنصهر التجربتان مع بعض إبداع الكاتب وقراءة القارئ، يموت الكاتب ليولد في مكانه القارئ باعتباره متلق للنص ومنتجاً له[2].

وعملية التلقي باعتبارها جزءا لا يتجزأ من القراءة، فهي نزوح إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحويلات ضرورية، تتحقق من خلالها عملية التلقي بأبعادها المختلفة، وأول ما يلجأ إليه القارئ، هو المعنى الذي ينتج عن تأويل الغموض، وهذه الوضعية بالذات ينفض منها المؤلف يده، لأنه غير مسؤول عنها فقد ولدها لقاء الأثر بالمتلقي عبر فاعلية التأويل[3].

فيتحول النص من نص إبداعي، إلى نص تأويلي، لأن المتلقي هو الذي يسعى إلى خلق قيمة جمالية، تضفي على النص تجربة جديدة، ولهذا تفرض نظرية التأويل على الوجود الفعلي للمتلقي، لأنه

[1] –ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص 254.

[2] – ينظر، حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي قضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.

[3] – ينظر، حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2011، ص 287.

يشكل قطباً أساسياً، ومهماً في تحديد هوية النص، وتنشيط عملية التواصل الأدبي المشترك، بينه وبين الأثر الفني، ليعود بالفهم الأغنى، والأشمل، لأي نص أدبي، أخذاً بمبدأ التأويل دائما.

أما الإجراء الثاني الذي يعد مهماً في إستراتيجيات التأويل، نظراً لاتساعه، وتنوع استعمالاته في شتى الحقول المعرفية، فهو التأويل النهائي، والتأويل اللانهائي. ويعتبر أكثر رواجاً وممارسة في الساحة النقدية.

الإجراء الأول: التأويل النهائي

إن هذا النوع من التأويل، تحكمه حدود وضوابط، حتى يقوم المؤول بإصدار تأويلات نهائية وثابتة، لأن مشروعيته تكمن في مدى مطابقته أو بالأحرى مقاربته للدلالة الأصلية التي أرادها المؤلف من وراء النص بالإضافة إلى المقاصد النصية.

وفي هذه الحالة، يسعى القارئ إلى الظن في نية الكاتب، بأن كل سطر في النص يخفي معنىً سرياً، باعتباره سلسلة من الفجوات، والثغرات، والبياضات التي يجب ملؤها.

القارئ الحقيقي، هو من يدرك أن سر النص هو عمقه، وهدف كل نص، هو إنتاج قارئ نموذجي، باعتباره إستراتيجية مبثوثة داخل النص، ولهذا فالقارئ مضطر لقراءته كما صممه، لا يخرج عن مقصوده[1]، وتأويله يكون في حدود المعقول، لا يتعدى حدوده، أو يتجاوز معناه الدلالي (الأصلي)، وإنما مفهومه يبقى مقيدا بقصدية المؤلف، وقصدية النص. وذلك بإتباع "صيرورة تأويلية تتحرك ضمن مسار يحدد لها منطلقاتها، كما يحدد لها إرغاماتها وقوانينها"[2]، وكل مؤوّل لنص أدبي ما، لا بد أن يأخذ بعين اعتباره، قواعد التأويل، مع الالتزام –في نفس الوقت– بالقوانين الداخلية

[1] – ينظر، أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، المرجع السابق، ص ص 17– 50.

[2] – سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات س.س. بولس، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ص 146.

للنصوص " التي يكون تأويلها عبر مسار تأويلي محدد، تستقر عليه الدلالة النهائية المراد استخلاصها من النص"[1]. حتى يتمكن المؤول النهائي، من إصدار أحكام ذات طابع موضوعي، يتسم بالدقة والعلمية.

ولذلك نجد أن التأويلات اللانهائية، تكون مفرطة أحياناً، تنقل المؤوّل في متاهات يصعب الخروج منها، وهذا ما رآه أمبرتو إيكو حين اعتبر أن التأويل المفرط، هو شذوذ، وخروج عن قواعد التأويل العلمية[2].

فمن واجب القراء، التقيد بالمقتضيات القصديّة للنص، لأن النصوص الأدبية تحكمها مرجعيات، وقصديات تتعلق بالمؤلف والنص، لأنه لا يمكننا التعامل مع نص ما بغض النظر عن مؤلفه ومرجعه لكون ذلك منافياً للمنطق النقدي[3].

أما الإجراء الثاني: فهو التأويل اللانهائي

بما أن النص نسيج من الفراغات والبياضات، فإنها بالضرورة تتسع لعدة تأويلات، وتختلف باختلاف القراء تبعا لاختلاف أذواقهم وخبراتهم وتجاربهم.

وأحيانا يكون النص مشفراً حافلاً بالعديد من الرموز والإشارات، التي تفتح أمام القارئ آفاقاً واسعة ويوقع نماذجها.

ومهمة الناقد هي اقتراح تأويلات مطلقة، وممارسة ضغط تأويلي بإطلاق العنان لأفكار تشمل كل الآفاق، إلى أن يتوصل إلى المعنى الحقيقي المكوّن للنص.

[1] – سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات س.س. بولس، ص 102.

[2] –ينظر ، جوناتان كالر، دفاعاً عن التأويل المضاعف، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد 11، 1999.

[3] –ينظر، خير حمر العين، السكرية وانفتاح النصوص، مجلة المصري الثقافية، جامعة وهران، الجزائر.

لكن تلك التأويلات المقترحة تخضع فيما بعد لتعديلات، يقوم المؤوّل أولا بغربلتها، والتمييز بينها فيما هو نافع ونفعي من شأنها أن تجد توازنا بين القارئ والنص، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، فلا يهيمن النص بحركيته ورمزيته، ولا يطغى القارئ بذرائعيته، واستحواذه، على قيم النص ودلالاته، حتى يشارك مشاركة فعّالة في بناء النص، ويستبعد فكرة تأويل نهائي للنص الأدبي، لأنها توقف الصيرورة التأويلية، ويقوم بتبيينها دون أن ينزاح عن معناه الأصلي، لأن النص الذي ينفتح لعدة تأويلات، هو النص الذي يضمن بقاءه واستمراريته[1].

[1] -ينظر، محمد شوقي الزين، في كتاب (إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية) لمحمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2011.

المبحث الخامس: مرجعية التأويل

أي نص من النصوص الأدبية له تأويله الخاص به، وذلك من خلال تحليله، والكشف عن معانيه الظاهرة والخفية، للوصول إلى المعنى الحقيقي المتضمن فيه، من أجل تحقيق متعة جمالية.

لأن النص الأدبي، لا ينشأ من عدم، وإنما هو نتاج نصوص أدبية سابقة، واستناداً إلى القدرة التناصية للمؤلف، ومهارته الفكريّة والمعرفية في ربط النصوص السابقة، حتى يستطيع المتلقي أن يرسم في مخيلته أفق توقعه، من خلال وضع تصوّر أولي مسبق نصب عينيه للنص.

فالتأويل هو الآخر يستند إلى مرجعية سواء كانت هذه المرجعية دينية، أو فلسفية، أو علمية أيا كان موردها ونوعها، حتى تتكون لديه قواعد وقوانين يتمكن من تطبيقها على النص، أي أن التأويلات تكون في حدود المعقول دون إفراط ولا تفريط وذلك بالتزام ما يسمى بالقوانين الداخلية للنص – بطبيعة الحال- وعلى ذكر المرجعيات، فالتأويل كان مجرد مصطلح نقدي، لكنه اليوم في الدراسات النقدية الحالية، أصبح عبارة عن نظرية، ومنهج نقدي قائم بذاته، بتضافر العديد من العوامل والمرجعيات التي بدوره يستدعي إليها وسنأتي على ذكرها كالآتي.

لقد ارتبط مصطلح التأويل (الهيرمينوطيقا) –قديماً- بمحاولات لتفسير النص الديني المسيحي، وأعمال هوميروس، والشعراء الإغريق، لذلك ارتبط التفسير (بعلم اللغة)، ثم ارتبط بعد ذلك بإشكالية قراءة النصوص اللاهوتية.

فقد كان التأويل في بدايته متعلقاً بالثقافة الغربية، ولهذا كان النص يتضمن في عمقه معنى حرفي، معنى أخلاقي، معنى صوفي، معنى روحي[1].

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معني الشعر، ص61.

لكن بعد مجيء الإسلام، تغيّرت كل المفاهيم وتبلورت نظرة التأويل واتجهت إلى القرآن الكريم (النص المقدس)، حيث أصبح التأويل مقتصراً على النصوص الدينية، أي لم يخرج عن نطاق الدين، فقد بدأت المقاربات التأويلية تبنى على علم معرفي.

فلقد "وجد التأويل متنفساً جديداً في النص القرآني، بما فيه من المقاصد التي كانت بدورها تحدد المفسرين ضمن اتجاهاتهم المختلفة، ومذاهبهم المتشعبة، وذلك من خلال خوضهم في مبدأ تأويل النص الإلهي، منهم الشيعة، ومنهم المتصوّفة، الفلاسفة، المعتزلة"[1].

لقد اتسع نطاق التأويل من حيث فهمه في القرآن الكريم، وذلك بالتمعن في أسرار ومعاني آياته المحكمة، فقد أخذ العلماء باستنباط الأدلة والبراهين من القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة.

وهناك بعض الآيات القرآنية تحتمل التأويل، لكن بعض الآيات الأخرى لا يعلم تأويلها إلا الله عز وجل. لأن القرآن هو (كلام الله)، وكلام الله لا ريب فيه.

هناك عبارة نصر حامد أبو زيد "إن الفكر الديني هو الاجتهادات البشرية لفهم تلك النصوص، وتأويلها، واستخراج دلالاتها"[2].

تكون الاجتهادات البشرية في بعض النصوص القرآنية وليست كلها.

لقد اتخذ بعضهم المصحف كله موضع تأويل، واستثمروا آياته، واستنبطوا منها رغم اختلاف مستويات خطاب آيات الأحكام، والقصص، والتمثيل، وانتقى البعض الآخر ما رأوه خادماً لمقاصدهم المختلفة.

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معني الشعر، ص 82.

[2] – نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، ط2، 1994، ص 197.

حيث كان القدامى يلجئون إل الطرح البلاغي، وذلك للتعبير عن الصيغ المجازية، وهي الأساليب البلاغية التي نجد فيها القدر الكبير من الأنساق الدلالية الخاضعة للسياق التأويلي[1].

وبدأت تظهر مصطلحات المجاز والتشبيه والتمثيل في المستوى الأسلوبي، وقد لجأ أبو عبيدة سعد بن المتنبي في تأليف كتاب **"مجاز القرآن"** متوسعاً في معنى المجاز، وقد "ساهم أبو عبيدة في حمل الكثير من الآيات على معنى يتفق مع العقل في تنزيه الذات الإلهية، ليجعله أداة في يد المؤوّل"[2]، وقد مهدت هذه المرحلة للمعتزلة خلالها ممارسة التأويل، فقد ظهرت طائفة من العلماء وضعوا قوانين للتأويل مستقاة من حقوق معرفية مختلفة.

لقد شكل المجاز محوراً جوهرياً لدى الدارسين والنقاد المحدثين، ومفهومه قد نشأ ونضج من خلال سعي علماء الكلام المسلمين – خاصة المعتزلة- لتأويل آيات القرآن تأويلا يتفق مع أصولهم العقلية، تطور مفهومه وتشكل في كتب البلاغيين منهم عبد القاهر الجرجاني، السكاكي، الخطيب القزويني.

ويمكن التمييز بين ثلاثة اتجاهات، الاتجاه الأول هو اتجاه المعتزلة اتخذوا المجاز لتأويل النصوص وما يتفق مع أصولهم الفكرية، والاتجاه الثاني، الظاهراتية الذين حصروا النص في فهم ظاهره اللغوي، ورفضوا المهم في النص القرآني، أما الاتجاه الثالث الأشاعرة الذين وقفوا موقفاً وسطاً بين المؤيدين الذين استخدموا المجاز لتأويل النص، وبين الرافضين لوجوده، والخلاف لم يقتصر حول المجاز ووجوده في القرآن واللغة ولم يقتصر على علماء الكلام، بل ساهم فيه كل من علماء اللغة والبلاغة والنقاد[3].

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معني الشعر، ص ص 83- 84.

[2] – حفناوي بعلي، إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، أرشيف أدباء وشعراء، مطبوعات منتديات ستار تايمز، 2011/10/10، 10:48.

[3] – ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط7، 2005، ص ص 122- 123.

فقد اتسعت تجليات التأويل ومقاصده عند علماء البلاغة من المتصوفة والمعتزلة، بالاعتماد على مذاهبهم، في تأويل النصوص القرآنية استناداً إلى أدوات عقلية، وبرهانية، وذوقية.

لقد عمل بعض العلماء على وضع قوانين، وضوابط تأويلية لفهم النصوص الدينية، أو ما يسمى بالخطاب القرآني. ومن بين العلماء الذين كانوا راسخين في العلم الشاطبي، فقد اجتهد في وضع قواعد ومبادئ وضوابط تأويلية، وقد تفرّع هذا المبدأ إلى عدة قواعد: قاعدة مراعاة أوضاع المؤول والمؤول له، قاعدة مقتضيات الأحوال، وقاعدة اتساق النصوص. وهو بدوره يدافع عن اتساق النصوص القرآنية، وانسجامها في تقديم مبادئ وقواعد للتأويل، يتحدث عما يؤوّل منها وما لا يؤوّل.

لأن الكلام بالحقيقة نوعان حقيقة ومجاز، فإذا كان الكلام حقيقة، لا يجوز تأويله، أما إذا كان مجازاً، وجب تأويله، حتى تتلاءم دلالة تعابيره مع حدود المعقولية دون تحريف[1].

كما وظف كل من "ابن رشد وابن البناء والمكلاني والشاطبي" مبادئ منطقية لبناء أحكام شرعية، كما وظفوا أصول الفقه، وعلم الأصول وجعلوهما معياران لصياغة مبادئ وقواعد تأويلية، بالإضافة إلى القياس الذي أصبح الأداة التي يستطيع من خلالها العقل الإنساني، تطوير دلالة هذه النصوص لتتلاءم مع متغيرات الزمان والمكان، في مجال الأحكام الشرعية. كما أصبح الأداة التي يقوم عليها التأويل لفهم جوانب أخرى للنصوص الدينية[2].

ثم انتقل التأويل من تأويل النصوص الدينية، إلى مجال تأويل النصوص الأدبية للكشف عن دلالتها ومعانيها الخفية والمضمرة، حيث تنوع التأويل وتعددت استعمالاته ليشمل علوما أخرى، واتسعت آفاقه المعرفية ليشمل أيضا علوما أخرى كعلم النفس والاجتماع والأنثربولوجيا والتاريخ وبقية العلوم الإنسانية، حيث تعدى حدود النص إلى مجالات أخرى، فكرية، وجمالية، بما فيها الدين

[1] – ينظر، محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2001، ص ص 141- 142.

[2] – المرجع نفسه، ص 142.

والفلسفة والفن والمنطق والتاريخ، حيث أصبح التأويلي، يأخذ مرجعيته ويستقيها من مختلف الحقول المعرفية.

وعلى ذكر الفلسفة، تعد الهيرمينوطيقا واحدة من التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة المعاصرة، وقد تشكل هذا التيار داخل الفلسفة الألمانية على يد "شلاير ماخر ودلتاي وغادامير"، وتخطى حدود الفلسفة ليخترق ما يسميه الألمان بعلوم الروح، التي تشمل العلوم الإنسانية والاجتماعية.

أصبح لهذا التيار مكانة بارزة في الفكر الفلسفي، حيث أن التأويل كان ذا نزعة عالمية في فهم النصوص، بحكم أنه تجاوز التصور الكلاسيكي لفهم النصوص، ومستويات الحقيقة التي تتضمن فهم الظواهر الاجتماعية، والسلوكات، والأحداث التاريخية، والإبداعات الفنية والجمالية[1].

فقد اتخذ كل من شلاير ماخر ودلتاي وغادامير مناهج تستند إليها الممارسة التأويلية وعلى رأسهم شلاير ماخر الذي قام بوضع منهجين في الممارسة التأويلية:

أ. **"منهج قواعد اللغة:** "يعالج من خلاله النص انطلاقا من لغته لتحديد دلالات الجمل والكلمات، لفهم المعنى الدقيق في النص"[2]. لأن اللغة هي الإطار المرجعي الثابت للتأويل، لأن المعنى اللغوي يفرض وجهين، ظاهر وباطن، انطلاقا مما جاء به القرآن الكريم، واستناداً إلى المرجعية الإيمائية في القرآن والسنة النبوية، لأن التأويل يُخرج اللغة من حالة الوضوح إلى حالة الغموض، فيقوم التأويل على توليد المعاني وإنتاج دلالات النص.

أما بالنسبة للمنهج الثاني لشلاير ماخر هو:

[1] – ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص 20.

[2] – حفناوي بعلي، إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، الموقف الأدبي، ع 440، 2007، ص 06.

ب. **التأويل النفسي**: يعتمد على سياق المؤلف من حيث حياته الفكرية والتاريخية، بالإضافة إلى الحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة.

أما بالنسبة "لدلتاي"، فقد ركز جهوده على مفهوم التجربة العلمية بنوعيها[1].

أما "غادامير" فقد مارس وظيفته التأويلية من العلوم الإنسانية والممارسات الاجتماعية، وميّز بين نوعين من الفهم:

- **الفهم الجوهري**: يتضمن محتوى الحقيقة في النصوص.
- أما **الفهم القصدي**: هو فهم مقاصد وأهداف المؤلف"[2].

وبالتالي فالتأويل لا يقوم من عدم، وإنما يقوم بالاستناد إلى عدة مرجعيات، يستقي منها معارفه ويستطيع من خلالها تأويل النصوص الأدبية، ويطبق عليها قواعد وقوانين، مع الالتزام بالقوانين الداخلية للنص الأدبي، لأن ليس كل تأويل يعتبر صحيحا بصفة نهائية، وإنما –فقط– هو مقاربة المعنى الحقيقي بما يتفق مع مقاصد المؤلف، ومقصدية النص.

[1] – ينظر، محمد عزّام، التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص ص 226– 227.

[2] – المرجع نفسه، ص 232.

المبحث السادس: كفاءة الموؤّل (القارئ):

لقد أولت النظريات المستحدثة عناية كبيرة بالقارئ، حيث ثمّنت دوره باعتباره محوراً أساسياً في العملية الإبداعية والنقدية، يعمل على التفاعل مع المعطيات النصية، والإمكانات التأويلية، بشكل إيجابي، ويساهم في صناعة النص وبعثه من جديد، بوعي قرائي وإبداعي مستحدث.

لأن علاقة المؤوّل بالقارئ، علاقة قوية، تم تكوينها بطرق مختلفة لغايات مختلفة، وليس من مصلحة النص أن يكون له سلطة مطلقة على القارئ، لكن من مصلحة المؤوّل أن يكون له سلطة كاملة لا تقبل التحدي، رغبة منه في الدفاع عن قناعاته، والانفتاح على فرضيات مضادة والإصرار على مواصلة التصدّي، ولأجل ذلك يحتاج المؤول إلى افتراضات، وتصورات مسبقة عن النص[1].

وذلك حسب قدرته الإبداعية على الاستجابة للمعطى النصي، من خلال تتبع دلالاته، ومعانيه، ومحاوراته، بملء فراغاته، وبياضاته، والكشف عن صوامته، والقارئ الذكي، هو الذي يخلق المعنى من خلال تفاعله مع بنيات النص السطحية، والعميقة التي تدخل في عملية الفهم، والإدراك، والتخيل للكشف عن بنياته الأصلية حتى يكون تأويله متوافقا مع طبيعة النص برموزه، وإشاراته الجمالية ليتمكن من إضفاء أبعاد جديدة، ويمنحه دلالات مخالفة، أو مناقضة لمظهره الخارجي.

لأن النّص –أوّلا وأخيراً– هو بنية مفتوحة إزاء ألف قراءة ممكنة[2] تترك المبادرة التأويلية للمؤول هو الذي يبني عليه أفق انتظاره، حتى يتمكن من إعادة بنائه من جديد، بالاستناد إلى مخزونه الثقافي والمعرفي والفكري، للقدرة على تفكيك النص وتحليل جزئياته وبنياته وسبر أغواره، لأن النص لا يفصح عن نفسه مباشرة، وإنّما يحتاج إلى مقدرة إبداعية في المعالجة، للوقوف على مضامينه وأدق تفاصيله

[1] – ينظر، بول أرمسترونغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، تر وتقديم فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009، ص ص 194- 196.

[2] – ينظر، مليكة دحمانية، هيرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر العربي المعاصر، سلسلة الدراسة، موقع اتحاد الكتاب العرب، 2008، ص 112- 117.

فيلجأ القارئ –حينئذ– إلى تسخير كل طاقاته لتفعيل دوره التأويلي، حتى يتحقق فعل القراءة بكل أبعادها، في ضوء المعطيات النصية المستنبطة من النص، التي تدعو إلى التنوع والتعدد، في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية، والتمرد[1] أحيانا على القوانين النصية، لأن العلاقة بين القارئ والنص لا تنتج دلالته واحدة، وإنما تحتمل دلالات لانهائية.

والمؤول بدوره لا يتحدد في دلالة معينة، وإنما يتعدى النص إلى دلالات لا متناهية وإلى اللاتحديدات، هذا ما يسمى بالانفجار الدلالي، وذلك من خلال مغامرة تأويلية يخوضها القارئ لتفعيل دوره، والتي يقودنا من خلالها إلى كل المدلولات الممكنة، وغير الممكنة، وتغدو حينها القراءة قراءة استكشافية، وتأويلية في الآن ذاته، « لأن معرفة القارئ بعالم النص، هي صورة لمعرفته عن نفسه، وتأويلية لأنها تسعى إلى اكتناه روح النص، يمكننا القول أن القراءة تمنح النص التجدّد باستمرار، يتجدّد بتجدّد معانيه ودلالته الإيحائية»[2].

فكل قارئ أو مؤول يحييها بطريقته الخاصة، وفقاً لاستجابته للنص وتلقيه له، وذلك من خلال ضرورة إيجاد صيغة جديدة لتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، والخروج بها من عالم افتراضي قاصر، إلى حيّز الوجود اللغوي الدلالي[3]، لأن الضرورة التأويلية تستدعي من القارئ تصوراً افتراضياً مسبقاً للنص، من خلال تأويل الدلالات المستعصية عليه، مما يزيد في إثرائها، وتعدديتها، كما يجعلها عجينة في يد الكائن البشري، ليسد بها الثغرات الدلالية، « ويضاف إلى هذه

[1] – ينظر، بشير تاوريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 100.

[2] – المرجع السابق، ص 138.

[3] – ينظر، مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1991، ص 24.

المعادلة دلالة أخرى يمكن أن نسميها بالدلالة السياقية، والثقافية، وهي دلالة غير أصلية، ولكنها ضرورية لصيرورة اللغة وأدائها الأمثل»[1].

لأن اللغة هي شرط أساسي للتواصل بين القارئ والنص، كما أنّها تعتبر بمثابة المعرفة الضمنية الثابتة التي يستعين بها المؤول للوصول إلى المتغير، وذلك من خلال توظيف خبراته المعرفية، والفكرية لمقاربة قصدية النص، والكشف عن ظاهره وباطنه، من خلال ألفاظه، وعباراته ذات المعنى الإيحائي. «فالعبارة بما أنها موجهة للمتلقي فهي مخصوصة للفهم، لأنها من طبيعة توصيلية، غير أن الإيحاء عكس ذلك، لكونه من طبيعة إشارية، فهو خاضع لمبدأ التأويل والتأمّل»[2]. لأن بعض العبارات النصية سطحية جلية، وواضحة يفهمها القارئ بسهولة لا تكلفه جهداً، لكن الرموز الإيحائية تتطلب منه بذل جهد لأنها مستعصية على الفهم تستدعي التأويل، وهذا الأخير هو المنفذ الوحيد للمؤول، لا يكتفي بالقراءة السطحية فحسب، وإنما يتعداها إلى القراءة الثانية المتعمقة، الثاقبة النظر، والمتفطنة، وهذا ما يسمى بالوعي القرائي، مما يكسب المؤول خبرة قرائية، أو القراءة العقلانية — إن صح التعبير– وذلك بالاجتهاد التأويلي لتفحّص دلالات النص ورموزه المشفرة، « مما يتيح لقارئه فهمه وتأويله، والوقوف على ما فيه من مزايا الكلام البليغ»[3]، الذي يعتبر بوابة العبور إلى النص أو ما يسمى بمفاتيح القراءة التأويلية.

ويصبح المؤول في هذه الحالة طرفاً أساسياً في بناء معنى النص وتشكيله من جديد، من خلال تتبع مقاصده ومراميه، وفك رموز وإشاراته الجمالية، ومستوياته المختلفة، التي تعمل بدورها على صقل قدراته الإبداعية في التلقي والتأويل.

[1] – كعوان محمد، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي".

[2] – المقال نفسه.

[3] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992، ص241.

فيصبح التأويل –حينئذ– ضرورة ملحة لفهم معنى مثل هذه النصوص، كما يمنح للمؤول أساساً للإصغاء إلى النص[1]. لكن قبل دخول عالم النص، عليه أن يكون مزوّداً بكفاءته، ومرجعياته الخاصة، وثقافته المتميزة، لملء فراغاته، وسد ثغراته، وإتمام معناه، احتراماً لمعطياته ومقتضياته، وذلك «لدفع القارئ إلى اكتشاف كيف يعني العمل الأدبي، لا ماذا يعني»[2].

حتى يكون أكثر ذكاءً ونضجاً، عليه أن يدرك كيف يبني النص على أسس ومبادئ صحيحة، باحترام إستراتيجيته، ومعطياته التي ترشده إلى المعنى الحقيقي، وتفتح أمامه آفاقا واسعة وتوقعات متعددة لمقاربة دلالته الأصلية. مما يفتح له شهية التأويل للتوغل في النص، واستكناه أغواره والكشف عن خباياه وأسراره، للوصول إلى مكامنه، والتقرب من قصديته.

ومن هنا يمكن القول أن القارئ يكون منفتحاً على المعطى النصي، وإمكاناته التأويلية، وبما أن القارئ هو نفسه الذي سيؤول النص، فعليه أن يكون مستجيبا لمقتضياته، بالإضافة إلى مجهوده الفكري والمعرفي، الذي ساهم من خلاله في إنتاج دلالاته، وتكثيف معناه، مما يدخله في دلالات لا متناهية ومتجدّدة « أنّ دور القارئ في كشف بنية النص لا تنتهي، فعليه دائما محاولة القضاء على أفق توقعه، وتحطيمه والعمل على تغييره من مرحلة إلى أخرى، والسعي وراء بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ، وهذا ما يدعوه ياوس بالمسافة الجمالية»[3]. فعلى القارئ أن يخلق لنفسه وعياً قرائياً جديداً ومتجدداً يتجدد بدلالات النص اللانهائية، فعليه أن يعمل على تحديدها وفق أفق جديد لتحقيق تأويل يمنح للنصوص الأدبية استمراريتها .

[1] – ينظر، عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، الدار العربية للعلوم، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت– لبنان، ط1، 2007، ص 30.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 210.

[3] – ثاسي صبيرة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي بالبويرة. نقلا عن بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 46.

وقبل استقبال النصوص الأدبية، عليه أن يهيئ نفسه لتلقي النص، والتصدي لكل معطياته ومدلولاته الممكنة، وغير الممكنة، المستعصية على الفهم، للكشف عن جوهره الحقيقي، لأن للقراءة دوراً هاماً في إعادة تشكيل النص وصناعته من جديد، والنص بدوره يقترح عدة قراء منهم المفترضين والوهميين والمجردين، التي تحاول النظريات الأدبية الحديثة أن ترسم ملامحهم وتبرز أهم صفاتهم[1].

بما أن النص يحتمل عدة دلالات، فإنه بالضرورة يحتمل عدة قراءات، انطلاقا من هذا المفهوم يبني يحي محمد مفهومه من خلال تمييز أربعة قرّاء:

القارئ الأوّل: القارئ المغالي: هو الذي يعبِّر عن دلالات النص كما يريدها النص، أي يعني لا زيادة ولا نقصان، لا يتجاوز النص ويقبله كما هو، لا يتأثر بميوله ولا متطلبات عصره ولا قبلياته أو مرجعياته ومفاهيمه، هذا هو الفهم المغالي[2].

أما القارئ الثاني: القارئ المقصر: فهو عكس القارئ الأوّل، لأنه يتحرر من كل القيود المفروضة عليه والخاصة بالقراءة، إذ لا يمكنه أن يتجرد من معاييره ومتغيرات عصره، وثقافته الخاصة، إلا أن هذه الممارسة تبقى نسبية لا تقوده إلى الإمساك بحقيقة النص، وينضم إلى هذا النوع من القراء "غادامير".

القارئ الثالث: القارئ المسيء: يعتقد أنه سيجد في النص كل شيء لأنه لا يمثل حقيقة محددة، وبالتالي فالقارئ يفهم ما عنده من معاني دون النص، أي أن يتخذ منه وسيلة لبلوغ المبتغى، وأبرز ممثلي هذا النوع من القراء هما النزعتين النقائضية لدريدا والبراجماتية لروتي[3].

[1] – ينظر، حسن مصطفى سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص43.

[2] –ينظر، يحي محمد، أربعة أنواع للقارئ والفهم، صحيفة المثقف دراسات وبحوث.

[3] –ينظر، المقال نفسه.

والنص بالنسبة لجاك دريدا، هو سلسلة من الإحالات اللامتناهية، بمعنى ليس له دلالة نهائية.

أما بالنسبة لروتي صاحب النزعة البرغماتية، يعتقد أن النص لا ينطوي على حقيقة محددة، وإنما يعبّر عن عملية الفهم والتأويل باستعمال النص، يتخذه وسيلة لخدمة أغراضه الخاصة، يقودنا إلى دلالات لا متناهية لبلوغ الغايات النفعية (المنفعة).

إلا أن هذه المقارنة تبقى نسبية، لأن النص رسالة مقدسة لا يمكننا الاستهانة بها.

القارئ الأخيرهو: القارئ المتواضع الذي يتوسط بين الاتجاهين، من خلال الاعتماد على طبيعة النص[1]، واحترام مقتضياته، ومعطياته الضمنية، ونوع القارئ بمخزونه الفكري، والثقافي، ومرجعياته، ومتغيرات عصره.

والحوافز النصية هي التي تدفع القارئ إلى التجديد، والابتكار والإبداع، لتحديد هوية النص وفق رؤيته الخاصة، ومدى استجابته لطبيعة النص.

وبالتالي يدخل المؤول في علاقة مع النص، يندمج مع أفقه التأويلي الخاص مع أفق النص، مما يعيد بناء النص من وجهة نظر العصر الذي يعيش فيه، انطلاقا من وضعية تأويلية معينة، لكسب معاني جديدة، ورؤى مختلفة، يجتاز بها أفقه المحدود، إلى أفق كلي[2].

فتنصهر التجربتان مع بعض تجربة القارئ وتجربة النص، لأن «ميلاد النص يقتضي ميلاد القارئ»[3] وامتحان مستمر يرفضه النص لتقييم قدرة القارئ الإبداعية، واختيار خبراته القرائية، وأفق

[1] – ينظر، المقال السابق.

[2] – ينظر، مليكة دجامنية، هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، 2008، ص 65.

[3] – عبد القادر رابحي، النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص 41.

توقعه يتسنى له تأويل النصوص وفك ألغازها بكفاءة عالية ومتميزة، تساعده على الفهم الصحيح للنصوص الأدبية.

المبحث السابع: إستراتيجية النص

لقد أولى النقد الأدبي الحديث أهمية بالنص، وأعطاه حقه، وأبرز مدى تأثيره على المتلقي، كونه ينفتح على دلالات متعددة، فقد ساهم في توسيع معناه، وتطوير مفهومه، إلى أن أصبح سريع الذيوع في حقل الدراسات النقدية الحديثة، وبدأ يشكل هاجساً لدى الدارسين والنقاد، في الكشف عن خفاياه ومراميه، من خلال «دراسته وتفحصه على ذاته، وكيفية تشكيله فنياً ولغوياً، توخياً للدقة والموضوعية من ناحية، ومن ناحية التفرد والإبداع من ناحية أخرى»[1]، ومدى تفوقه في خلق الدلالة الأصلية للنص، من خلال التفكيك والتركيب، التي يسعى بها إلى الكشف عن المعنى الحقيقي للنص.

فالإبداع الأدبي هو الشغل الشاغل للمبدع والمتلقي (الناقد- المتذوق) على حد سواء، فالمبدع مشغول بآلية الإنتاج، والمتلقي يتقبّل العمل وإيجاد صيغة تصالح ذهني معه، والاثنان مرهونان لمبدأ الذوق، فهو الوسيط بين المبدع ونصّه، وهو الوسيط بين المتلقي وقراءة النص، من أجل تنمية وتفعيل التذوق وإكسابه مهارة[2].

وسوف نتطرق لتعريف النص على المستوى اللغوي والاصطلاحي نظراً لشيوع هذا المصطلح لدى الكتاب والنقاد، على اختلاف مشاربهم وتخصصاتهم، ومدارسهم المختلفة، باعتباره المتمم لعملية الإبداع الأدبي المتعلقة بالمبدع أولا، ثم النص ثانيا، والمتلقي ثالثاً.

نجد أن لكلمة نص دلالات متعددة في المعاجم والكتب اللغوية، مثلا في لسان العرب « هو أقصى الشيء، وغايته ومنه نص الناقة أي استخراج أقصى سيرها، ونص الشيء منتهاه»[3].

[1] – صبيحة عودة زعرب، النص بين التأويل والتحليل والتلقي، إصدارات مجلس الثقافة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص 13.

[2] – ينظر، نضال محمد فتحي الشمالي، قراءة النص الأدبي مدخل ومنطلقات، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 2009، ص 07.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة (نص)، دار المعارف، مصر، د.ت، ص 444.

أمّا اصطلاحاً: «فهو كيانٌ متكامل يتكون من أجزاء تنمو باتجاه البنية الكلية، إنه عمل يمثل جنساً أدبياً معيّنا، تتوافر فيه شروط العملية الأدبية، من التماسك، والوحدة، والانسجام، والكلية»[1].

والنص باعتباره كياناً متكاملاً يستدعي شروطاً لاتساقه وانسجامه، وحتى يصل إلى منتهى الكمال يستلزم ما يلي:

1) **الترابط**: اتصال الجمل من حيث ارتباط الدلالة، وترتبط الجمل بصلات منطقية يعني تسلسلاً دلالياً منطقياً.
2) **التماسك**: ويقوم على أدوات الربط النحوية، أو على الأفكار، والمفاهيم العامة، أي ترابط وثيق بين اللغة والفكر.
3) **الانسجام**: هو التحام بنيات النص الفكرية، التي تتصل بعوالم مترابطة تتصل برؤية المبدع، ثم رؤية المتلقي[2].

وهذه الشروط تحقق ترابط النص وتكامله لتصبح له صورة خاصة تحدد جنسه الأدبي، والتذوق الأدبي يساعد بدوره على الكشف عن عوالم النص، من جمال، وتناسب، وانسجام، مما يحقق اللذة والسرور لدى المتلقي، من خلال الأثر الجمالي الكامن فيه.

فقد أصبح النقد في يومنا هذا يركز مفهومه حول النص وما ينطوي عليه من غموض وتعقيدات، وكيفية بناء طرائق تحليلها، مع الأخذ بعين الاعتبار النظرية النقدية الحديثة التي أكدت توكيداً مفرطاً على انعدام محدودية التأويل، وجعلت النص يحظى بالتعزيز من كلا الطرفين، ويشمل على المتحدث وجمهور المستمعين وذلك حتى يتم التفاعل المقصود بين الحديث، والتلقي بين اللفظية

[1] – المصدر السابق، ص 28.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والنصية[1]، لأن الأصل في النصوص أن يحدث تخلخلاً وتأثراً في المتلقي، ولكن هذا التأثير يتباين ويختلف من دارس إلى آخر، ومن ناقد إلى آخر، ومن متذوق إلى آخر، لأن التذوق الإبداعي يستدعي تلذذ القارئ في استنطاق دلالاته لإنتاج معانيه وتحديد مرجعياته، للكشف عن خباياه وأسراره.

واستنباط معانيه ودلالاته يستوجب ظاهرة التأويل، حتى يتمكن من دراسة البناء الفني للنص من حيث عباراته، وصوره، وموسيقاه، وأفكاره، وتركيباته اللغوية، وكل هذه العناصر الفنية تشكل كتلة متلاحمة في البناء النصي، وتمكننا من الكشف عن عمق معناه، الذي يتم من خلال المزج بين البنى الذهنية لعقل المتلقي، والبنى النصية للنص الأدبي، استقراء، وطرق، وآليات تساعد في التعرف على المعنى، وتعتبر انطباعات القارئ الذهنية عن النص المقروء، حالة الاكتشاف الأولى، بهدف ابتكار أفكار جديدة، تفتح آفاقاً أوسع أمام العقل النقدي، كممارسة فاعليته في قراءة النصوص، وهي بمثابة تعددية إبداعية نعيشها أثناء تحليلنا لأي نص أدبي، كونه ينفتح على أكثر من تأويل[2]، يتيح للقارئ الفرصة للكشف عن نضجه الإبداعي، والفني الكامن فيه.

كما أنه يحدد طرائق تلقيه، حيث يقترح على القارئ مجموعة من القواعد العامة، التي تسمح له بممارسة التأويل من خلال استنطاق دلالاته، ورموزه، والكشف عن معانيه، ومضامينه، لتوسيع مفهومه، وتحديد ماهيته وهويته، مع احترام النص المنقود، والاعتراف بحقه، والإصغاء لكلامه ونظامه الداخلي الخاص به[3]، لا بد من ضرورة احترام مقتضياته النصية، والاحتكام إلى معطياته، حتى يتسنى

[1] – ينظر، إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 46.

[2] – ينظر، عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبدال الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد– الأردن، ط1، 2009، ص ص 56– 60– 77.

[3] – ينظر، عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ص ص07– 22.

له تفكيكه وإعادة تركيبه وفقا لما يستدعيه معناه، حتى يحقق له قدراً من الخصوصية والاختلاف فيكسبه تميُّزاً.

كل نص له سمته الخاصة، وتأثيره الفعال لدى القارئ، سواءً أكان بشكل إيجابي أو سلبي، يترك انطباعاً خاصاً في ذهن القارئ، وبالخصوص إذا كان منفتحاً، ومغرياً يثير استفزازا لدى القارئ، حيث يحيله إلى دلالات متعددة، بهدف إبراز كينونته، مما يمنح له أهلية المشاركة في صناعة معنى النص، بوصفه شبكة متداخلة من العلامات المشفرة، يهيئ القارئ، ويحفزه على الاجتهاد من أجل مقاربته تأويلياً، ليعيد إنتاجه من جديد، لأن النص مقرون بمدى استجابة القارئ لجماليته، من خلال فراغاته وبياضاته، ليختبر قدرته القرائية والتأويلية، في الكشف عن ضبابيته التي تحجبنا عن رؤيته بوضوح، وتفسير إبهامه وغموضه، وفك تعقيداته التي تثير في الذهن جملة من الأسئلة، لكن القارئ الذكي المتشبع بخبرات قرائية سابقة، ونضج توقعاته، واتساع أفق انتظاره، تمكنه من الكشف عن نوايا النص، وتجاربه النصية بحكم تعددية معانيه اللامتناهية، وقابليتها للتعدد والاختلاف.

لأن النص بنية متشعبة يصعب حصرها في معنى واحد، فهي حافلة بالدلالات المثمنة لها، مما يفتح لها مجالاً للتعمق في معانيها، وما تخفيه من أسرار ومكنونات، مما يقحم القارئ في عالم النص لتحقيق الاستجابة الجمالية، وخلق علاقة تواصل حميمية بين النص ومتلقيه[1].

وهذا ما يراه إيزر أن "للنص الأدبي قطبين القطب الفني هو النص الذي يخلقه كاتبه أو الأثر الفني إن صح التعبير، بينما القطب الثاني، القطب الجمالي يمثل القارئ"[2] وبالخصوص إذا كان نصا انزياحياً، غامضاً، يشد القارئ ويدفعه إلى تفحصه والتفكير فيه، وتحليله ودراسة جميع نواياه ومدلولاته وامتداداته، وصيرورته الدلالية والتأويلية، للكشف عن بنياته السطحية والعميقة، التي تساعد

[1] – ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف، فتنة النص تحولات ودراسات نصية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص07.

[2] – فولفانغ إيزر، فعل القراءة، تحقيق حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ص 12.

بدورها على تلمس آليات جديدة، لتحديد ما يضمن للنص تماسكه، وانسجام مكوناته، وعناصره الفنية.

وتتم معاني النص وأبعاده الدلالية والجمالية من خلال السمات التالية:

1) **الانفتاح**: النص صار عملية إنتاجية، يتم التركيز فيها على الدال والمدلول، التحليل الجزئي الذي انتهجته في التعامل مع مختلف عناصره ومكوناته ووحداته، من أصغرها إلى أكبرها مما ينتج تعددية في دلالته، فيفتح آفاقا جديدة للتفكير في النص[1]، لأن الانفتاح هو البوابة الأولى للولوج بها إلى العالم الداخلي للنص، من خلال تحليل جزئي وتفكيكي للبنى النصية، من أصغر بنية إلى أكبرها.

2) **التعدّد**: يسمح الانفتاح النصي بالكشف على تعدد دلالاته، وتعدد قراءاته، وليس على امتلاكه دلالة واحدة يختزلها، ومعنى ذلك أن كل قراءة تتيح لنا إمكانية الكشف عن دلالة مختلفة[2]، هذا التعدد يقوم بتفعيل فعل القراءة وجعلها إعادة لإنتاج النص.

3) **التناص**: أدى الوقوف إلى انفتاح النص وتعدد دلالته وقراءته، إلى الانتهاء إلى واحدة من أهم سماته وهي تفاعله مع غيره من النصوص السابقة، كما يبرز لنا أهم خصوصياته، لأن كل نص وله علاقة بنصوص سابقة[3]، هذا ما يميز نصا عن آخر، وعلى القارئ أن يوسع أفق توقعه وانتظاره، لأن المبدع ما هو إلا قارئ لإبداعات سبقته، هذه هي السمة المميزة للنصوص الأدبية.

وهذا ما أكدت عليه جوليا كريستيفا على رسالة النص وتفاعله مع النصوص الأخرى، أو ما يسمى بالتناص، حيث ترى بأن النص « نظام غير لغوي، يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام

[1] – ينظر، سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2005، ص 119.

[2] –ينظر، المرجع نفسه، ص 120.

[3] –ينظر، نفسه، ص ص 120– 121.

اللغة، وذلك بإقامته علاقات بين الكلام التواصلي، الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر، وبين الملفوظات القديمة والمعاصرة»[1].

لأن النص كيان واسع يصعب حصره والإحاطة به من جميع جوانبه، وتحديد خصائصه، لا يقتصر على مفهوم واحد، فهو شامل يتميز بالتعدد والخصوصية، والاختلاف والتناص.

4) **القصد:** يبرز القصد في كون الكاتب يقرّر –مسبقاً– بأنه سيكتب نصّاً مترابطاً، يعمل جاهداً على تنظيم بنيات النص، وفق نظام يسمح للقارئ بالانتقال داخل النص[2]، مما يخلق آليات جديدة في كيفية تحليله، وتفكيكه، وتشكيل معناه القصدي، أو بمعنى آخر نسخ جديد لمعنى قراءة جديدة، حتى يلد مجدّداً على صورة صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية جديدة[3]، حتى يكتسب النص معنى جديداً من صناعة القارئ الذي يدرس نوايا النص من جميع نواحيه الفنية من حيث صيرورة عباراته، وصوره، وإيقاعاته الموسيقية، وتركيباته اللغوية والدلالية، لأن النصوص الأدبية تتطلب عناية خاصة، وكيفية محدّدة، في فهمه وتلقيه، وطريقة مخصوصة لتفكيكه، وتحليل شفراته، واتساقه للكشف عن خفاياه لاستخلاص المعنى الأصلي التي تساهم بدورها في بلورة النص[4].

فكل مرة يواجه القارئ نصاً يترك فيه انطباعاً مبهما بما يحمله من انطواءات وإغراءات تستفز القارئ، وتثير لديه التساؤلات، بالتالي ما على القارئ إلا أن يستجيب لتلك النداءات النصية بكل أبعادها، لأنها تحدث له خلخلة، وتشوش أفكاره، مما يجعله ينخرط في جو النص، ويتتبع صيرورته وحركة انفتاحه، ومضمراته، من خلال انحراف اللغة، من حيث الدلالة وانزياحها عن المعنى، هذا ما

[1] – Kristiva Julia, Recherches pour une sémanalyse, édition Seuil, 1969, p 19.

[2] –ينظر، سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص 129.

[3] – ينظر، رولان بارث، لذّة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992.

[4] – ينظر، حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية النص، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، ط1، 2007، ص 09.

يحرص النقاد والدارسون في البحث عنه وتحديده، ومحاولة إرجاعه إلى نية الكاتب، ومقاصده التي يصل إليها قارئ ذكي[1]، لأنها تبني له إستراتيجية معينة لفهمها وتأويلها، مما يكسبها أبعاداً جديدة لتحديد مسار النص.

القراءة التأويلية: لقد ظهرت عدة قراءات سبقت نظريات القراءة، والتلقي، والتأويل، وهي كالتالي:

1- **القراءة البنيوية** (**Structuralisme**) مستمدة من كلمة بنية (**Structure**) فقد درست النص من الداخل بعيداً عن سياقه الخارجي، متجاهلة كل العوامل المرجعية والمؤثرات الخارجية، حيث اعتبرت أن النص كائن حي صالح للقراءة والتأويل، فاهتمت بمستوياته، وخصائصه الصوتية والتركيبية والدلالية[2]، ومن أبرز أعلامها **رومان جاكبسون، جريماس، رولان بارث...**

ثم تلتها القراءة التفكيكية (Déconstruction)، وهي حركة جاءت ما بعد البنيوية، وقد أثارت جدلاً في الوسط النقدي، اعتبرها البعض إجراءً والبعض الآخر منهجاً، زعيمها "**جاك دريدا**" قائلاً: « ليس التفكيك منهجاً، ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصاً إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية»[3]، ويعتبر نشاطاً يقوم به القارئ من خلال تفكيكه للنص وتشريحه، ودراسة بنيانه وأجزائه، ثم إعادة تركيبه وإنتاجه من جديد.

2- **القراءة السيميائية** (**Sémiotique**) حظيت هي الأخرى باهتمام النقاد والدارسين، وهي عبارة عن منهج نسقي، يدرس الدلائل والعلامات، ثم أصبح علماً قائماً بذاته،

[1] - ينظر، حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية النص، ص 13.

[2] - ينظر، خليل الموسى، جماليات الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص 262.

[3] - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور، الجزائر، ط1، 2007، ص 173.

عموده الأساس اللسانيات، دي سوسير عرّفها بـ« العلم الذي يدرس حياة العلامة في كنف الحياة الاجتماعية»[1].

3- **القراءة الأسلوبية (Stylistique– Stylisties)**، أو ما يسمى بعلم الأسلوب الذي يهتم بالبلاغة، وقد عرّفها شارل بالي بأنها « العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي»[2]، حيث يدرس النص من جانبه البلاغي (الأسلوبي)، ويكمن في التعابير اللغوية التي يستعملها الأديب باتجاهاتها المختلفة، وأبعادها الدلالية والجمالية.

4- **نظريات القراءة والتلقي**: ظهرت نظريات القراءة والتلقي، وتطورت في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، وتحولت إلى قراءات تأويلية، حيث اهتمت بمقام القارئ وقدراته المميزة وخبراته السابقة، في عملية التفاعل مع النصوص الأدبية، ما يسمى بالاستجابة الجمالية التي يحققها المتلقي والنص، حيث يفرض نفسه وتأويله الشخصي، وأفق توقعه للكشف عن المعنى الباطني للنص، ويعد ذلك من آليات القراءة التأويلية للنصوص المفتوحة، التي تستدعي مشاركة القراء، وهي عبارة عن تجربة أدبية، تتميز بكفاءة عالية، يخوضها القارئ لسبر أغوار النص، وإنتاج معناه، لأن فهم النص وتأويله لا يتم إلا بواسطة الدور الفعال الذي يقوم به القارئ، حتى تكتمل العملية الإبداعية.

5- **القراءة التأويلية**: لقد شكلت آليات القراءة التأويلية هاجساً محورياً لدى الدارسين والنقاد، باعتبارها الركيزة الأساسية في التعامل مع النصوص الأدبية، لأن القراءة لا تتم من دونه (القارئ)، وهو الفاعل في هذه العملية، وتعدد القراء يعني تعدد القراءات واختلافها، وبالتالي، تعدد التأويلات، والطرائق، والمناهج، والأدوات. والفترة المعاصرة هي فترة قراءة بامتياز، فقد غدا القارئ في هذا العصر أهم من المؤلف، لأنه يحتل النص ويكتشف فجواته وثغراته وفراغاته، وهو الذي يسد عيوبه ويكمّل نقصه، فهو الفاعل، والنص

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور، ص 173.

[2]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 17.

مفعول به، وليس النص سوى مادة يعيد تشكيلها كل قارئ حسب ما يرتئيه وحسب ثقافته من جهة أخرى[1].

لتتحول المهمة من المؤلف، وتُسند إلى القارئ الذي يتسلّمها ويتفاعل معها، من خلال تفكيك بنياتها الداخلية، وبيان علاقاتها، وإعادة تركيبها من جديد، وفقاً لذوقه الشخصي، وقدراته الإبداعية، ومواقفه المميّزة.

والناقد الأدبي ما هو إلا قارئ لأعمال أدبية سابقة، لأن النصوص هي عبارة عن معطيات تقتضي من القارئ استحضار الذاكرة القرائية لنصوص سابقة، ما يستدعي أفق انتظاره، ويمنحه حرية أكبر للكشف عن دلالة النص، باعتبار أن المعنى موجود، ومعطى مشكل داخل النص يجب اكتشافه، واستخراجه، وتوصيله إلى الآخر، ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية والمقاصد الذاتية للقارئ، بالاستناد إلى القراءة التأويلية، بهدف تحقيق المتعة الجمالية للنصوص الأدبية.

وتختلف طبيعة القراء من قارئ إلى آخر، حسب النقاد والفلاسفة، فهناك أنواع من القراء ومنهم:

- **القارئ النموذجي (النّاقد)**: وهو الناقد الخبير المتمرّس بالنقد، وهو العارف لمناهجه وأدواته ومصطلحاته، ويشترط أمبرتو إيكو في القارئ النموذجي، عددا من الشروط التي ينبغي أن تتوافر فيه كمعرفة اللغات، والموسوعية، وسواهما.

أمّا عند رولان بارث **القارئ الاستحواذي Obsessionnel** وهو القارئ المهووس بالنص، لا يستبدل آخر به[2].

[1] – ينظر، خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص ص 314- 315.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص ص 316- 317.

هذا هو القارئ النموذجي الذي يضعه المؤلف في الحسبان، لأنه يعرف تماماً طريقة استخدام أدواته النقدية في التعامل مع النصوص الأدبية، وكيفية تأويلها من أجل الوصول إلى معناها الحقيقي الذي يعتبر بمثابة الحجر الأساس في تأويل أي نص أدبي، وإعادة بنائه من جديد.

- أما القارئ الثاني فهو **القارئ الضمني**: الذي اقترحه إيزر، ويشكل نمطاً آخر من القراء، لأنه يشترك مع المؤلف في العملية الإبداعية.

فهو قارئ افتراضي، يفترضه المؤلف، يكون قادراً على التفاعل مع التأثيرات النصّية، عبارة عن همزة وصل بين المبدع والمتلقي، ويعتبر جزءاً من البناء، لذلك هو يشارك المؤلف في صياغة النص، وإذا كان النص مفتوحاً، استطاع القارئ الخبير أن يعيد إنتاج النص وتأويله وكتابته، وذلك حسب نشاطه، والحرية التي يتمتع بها، أما الانغلاق النصي، يجعل القراءة جامدة واستهلاكية، فالانفتاح الهائل للنص الأدبي، يمنح إمكانيات تأويلية كبيرة، بلغ اختلافها إلى درجة التناقض والاختلاف، تختلف حسب الرؤية الذهنية لكل قارئ وثقافته المتنوعة حتى يستطيع فهم النص، ومن المستحيل أن تتشابه القراءات، لأن كل قارئ، يتمتع بإستراتيجية تأويلية في قراءته للنصوص الأدبية، والتماهي ومدى أهمية هذا التفاعل في القراءة التأويلية بين هوية القارئ وهوية النص[1]، حيث تحدث عمليتا التأثر والتأثير، فتكون عملية القراءة قد أدت دورها، من حيث أن النص أثر في القارئ، وتأثر به على حد سواء، والقراءة مشروطة بكفاءة القارئ وموهبته المتميزة، وتنوع خبراته، ومعارفه، من أجل تفعيل عملية القراءة، وتحقيق المتعة الجمالية.

وتختلف أنماط القراءة التأويلية، فهناك نمطان:

[1] – ينظر، عبد الحميد هيمة، القراءة التأويلية، الآليات والحدود، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ورقلة– الجزائر.

أ- **التأويل المطابق:** يعني الكشف عن الدلالة الأحادية أو الأصلية، التي يقصدها المؤلف من وراء النص.

ب- **التأويل المفارق:** الكشف عن الدلالية الأصلية للنص، بعيداً عن قصدية مؤلفه[1].

والدلالية الأصلية للنص تقتضي من القارئ التعددية، وفي نفس الوقت، تخضع لحدود وقواعد يستند إليها التأويل.

لأن هناك مؤول النهائي، الذي يضع حداً لتلك التأويلات اللامتناهية، ويقوم بإرساء قاعدة التأويل، والانتقاء يحدد الدائرة التأويلية التي يتبناها الشخص المؤول.

فالمؤول الديناميكي، هو المسئول عن الدلالة، لأنه هو الذي يوفر المعلومات الضرورية لعملية التأويل، بحصر المعنى صيرورة تأويلية معيّنة، انطلاقاً من معطيات نصّية، يجنح بها القارئ نحو آفاق متعددة، مما يمنح له حرية أكبر في ممارسة الفعل القرائي، ضمن مسارات تأويلية[2] مختلفة، والقارئ المتميز، هو الذي يتلقى النص، ويتفاعل معه بقراءته من عمقه إلى سطحه، لتوليد دلالته، وإثراء لغته، وبناء معناه، لإعادة إنتاجه من جديد، هذا هو القارئ الحقيقي الذي لا يكتفي بالقراءة السطحية، وإنما يتعداها ليصل إلى عمق النص، واستنباط دلالته الأصلية، والكشف عن خباياه، واستكشاف لملامح جماله، وتعريف لمفاتنه، ورصد لفنياته، وصقل لأسلوبياته وتشكيل لمعناه.

والمحلل الأدبي، هو الذي يتوقف لدى كل لفظ، فيسعى إلى فك رموزه، وحل ألغازه، وقراءة شفراته، لكن ضمن رؤية جمالية وفنية[3]، فتصبح القراءة حينئذ صيرورة تأويلية، تفتح للقارئ نوافذ

[1] - ينظر، المقال السابق.

[2] - ينظر، بورس، السيميائيات نظرية تأويلية (الفصل الثالث)، موقع سعيد بنكراد، نوفمبر 2003.

[3] - ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص ص 24- 62.

مختلفة، أمام قراءات متعددة ومتجددة، مما يستدعي اتباع إجراءات إستراتيجيات متطورة، تقوم على تأويلية المعنى الظاهر والخفي، ومدى جماليته في النص الأدبي.

وهناك القارئ البارع أو المحترف، وهو الذي يستطيع أن يصنع لنفسه من خلال قراءته قصدية جديدة هي قصدية القراءة، هذه هي القراءة المنتجة، ومثل هذا القارئ يمكنه أن يرقى إلى مستوى المؤلف، فهناك القراءة الاستهلاكية، والقراءة المنتجة، والنص عبارة عن بنية شائكة، تقتضي من القارئ بذل جهد وعناء، لفك رموزه وعلاقاته التي تتطلب منه اللجوء إلى التفسير، والتأويل، وأحكامه التي تتأسس على مدى قدراته وخبراته، قصد دمجه في عالم النص، مما يتيح له تحقيق الاستجابة الجمالية.

وتبقى القراءة تجربة، وعلاقة مسجلة داخل النص الأدبي، تشكل جزءاً منه، ترتكز على المتلقي باعتباره قارئاً مفترضاً خبيراً له خبرة كبيرة في إعادة بناء النص تفكيكاً وتركيباً، عبر استكشاف البنيات النصية المضمرة، والبحث عن كيفية بناء الدلالة والمعنى، عن طريق المكونات الشكلية والجمالية، لخلق اتساق النص وانسجامه، وإزالة الغموض وملء ثغراته وبياضاته، التي تحتاج إلى التأويل والتفسير والاستنتاج الدلالي والمقصدي، والإجابة عن نقط الحذف والصمت والرفض لبناء المعنى المفترض قابل للتعدد والاختلاف[1]، بإتباع إستراتيجيات القراءة التأويلية لفهم النصوص الأدبية، موضوعها القارئ والنص.

فالقراءة المثمرة، هي التي ترتكز على القارئ في تلقيه للنص وتفاعله معه، ومدى تأثيره على القارئ في تحقيق المتعة الجمالية، بكل ما يحمله من تراكمات معرفية، ومعاني دلالية، تساعد القارئ على فهم العمل الأدبي، من خلال تفسيره وتأويله، تنظيراً وتطبيقاً، لاكتشاف حقيقته، ومقصديته الواردة في ثناياه، الناتجة لفعاليات القارئ الإدراكية والمعرفية، واندماجها مع المعطيات النصية، التي

[1] – ينظر، جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، يناير 2012 http://www.doroob.com

يلجأ القارئ إلى استقرائها واستنطاقها كالشرح والتفسير، والترجمة، والتطبيق، وهذا ما يؤكده غادامير (Gadamer) أن الممارسة التأويلية تخضع لثلاثة مراحل هي: الفهم والتفسير، أو التأويل والتطبيق، وكل مرحلة يمكن أن تشكل جزءاً لا يتجزأ من العملية التأويلية[1].

لقد احدث جورج غادامير نقلة نوعية في إطار هذه النظرية، والذي يرى من خلالها أن العمل الأدبي لا يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر بدرجة أساسية، باعتباره حاملاً للمعرفة بالمعنى العميق لهذه العبارة، التي ترتبط بقصدية النص، وخبرة القارئ، وطريقته في فهم العمل الأدبي والتأويل المناسب له حتى تتحقق المتعة الجمالية واللذة النصّية أثناء مقاربته النقدية[2]، التي تفضي إلى سلسلة من القراءات المتعددة، التي تتولد عنها تأويلات لا متناهية، لا يتحدد التأويل داخل النص الأدبي وبالخصوص النصوص التي تتمتع بالثراء اللغوي، والتعابير الفنية الهائلة، والحافلة بالرموز والإشارات، التي تفتح للقارئ شهية التأويل، حيث يجد حريته في تفتيت لشفرات النص إلى أجزاء، ثم إعادة تشكيل ذلك الفتات في إبداع جديد، وفق رؤية جديدة، ومغايرة، تمنح النص صفة التجديد والتغيير[3]، مما يضمن له البقاء والاستمرارية، لهذا سمي بالأثر الفني، لأنه يترك أثرا في نفسية المتلقي، الذي يتيح له فرصة أخرى من خلال إعادة بنائه من جديد، هذا هو سر خلود النصوص الأدبية.

لأن النصوص المفتوحة، تحتاج إلى قراءات متعددة من طرف القراء لإعادة إنتاجها، فالنص الأدبي عامة، والشعري خاصة، يتناسب وعملية التأويل، بما أنه يتسم بالغموض والإبهام، فإنه بالضرورة كثير الأبعاد والمستويات، لذلك ينبغي أن يخضع للتأويل، فقد أصبح هذا الأخير (التأويل)

[1] – Hans Georges Gadamer, Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Seuil, paris, 1976, p 104.

[2] – ينظر، عمار زعبل الزريقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، النقد التطبيقي والدراسات النقدية، ملتقى رابطة الواحة الثقافية 2011/05/19.

[3] – ينظر، بشير تاوريرت وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار أرسلان، دمشق– سوريا، ط1، 2008، ص14.

ضرورة لا مفر منها في النصوص المفتوحة، وبالخصوص الغامضة منها والمبهمة، التي يستدعي بذل جهد وعناء.

من خلال الحوار الداخلي الذي يخلقه القارئ مع النص في حدود معناه الأصلي، حسب أفق توقعه، انطلاقا من قراءاته السابقة، أو ما يسمى بالأفق السابق، ثم يعيدها باعتباره مؤرخاً بناء أفق انتظار القراء الأوائل، ومراجعة القراء المتعاقبين[1]، بمعنى أنه يستحضر تجارب سابقة، بالإضافة إلى تجربته الحاضرة، وخبرته المتميزة، وثقافة عصره، وهذه العوامل كلها مجتمعة تسمح له بالتفاعل مع النص وفهمه أو ما يسمى بالفهم التأويلي أو القراءة التأويلية، وبهذا تصبح القراءة التأويلية صيرورة تأويلية تاريخية للكشف عن الدلالات العميقة للنص كبنية مفتوحة للتلقي والتأويل.

[1] – Hans Robert Jaus, Pour une herméneutique littéraire, traduit par Maurice Jacob, édition Gallimard, 1988, pp 366- 357- 416.

الفصل الثاني: التأويل والنص الشعري

المبحث الأول: انفتاح النص الشعري.

المبحث الثاني: جمالية النص الشعري.

المبحث الثالث: البعد التأويلي للنّص الشعري.

المبحث الأول: انفتاح النص الشعري

النص: هو عبارة عن بنية لغويّة منفتحة على آفاق واسعة، وأبعاد لانهائية، يسعى إلى جذب القارئ من خلال إثارة الأسئلة لديه، أو بمعنى آخر يقدم نفسه للتأويل، ليكشف المؤول على جوانبه ويرصد دلالته الداخليّة، فينتقل النص حينئذٍ من إشكالية النص الأحادي إلى المعنى المتعدّد، حتى يحفّز القارئ ويشجعه على التعرّف عن ما هو مخفي ومحجوب ويجعلنا نعيش أجواء النص، فيصبح بذلك ولادة متعددة فيتجدّد ويتغيّر بتغيّر القراءات[1].

لأنّ سلطة النص تستدعي تعدّد القراءات للوقوف أمام الشاعر ونصّه، ثم القارئ الذي يلعب دور الناقد، حيث " تتعدد القراءات من أولى القراءات، وهي الاستكشافية لمعرفة أولى وشرح، ثم قراءة ثانية استيعابية للمزيد من التفسير، ثم قراءة التأويل، وهي التي يصل بها الباحث الناقد إلى رؤى جديدة ومشروع جديد، وخلق مغاير، ومن هنا تم طرح العديد من الإشكالية، والمناهج، والنظريات المطبقة على الشعر"[2].

يملك النص الشعري بدوره كياناً اجتماعياً يحمل عدة دلالات متنوعة ووفق ما تحدده القراءات المتعدّدة وغايته الجوهرية هي خلق المعنى الشعري، "والسؤال الذي يخطر في بال كل قارئ لنص شعري هو ما الذي نسعى إليه من خلال هذه القراءة؟ هل نسعى لمعرفة ما يريد الشاعر، أم ماذا يقول النص"؟[3].

---

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ص24.

[2] – بهجت الحديثي، الشعر والتعدد القراءات، وقائع ملتقى الشارقة للشعر العربي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات، ط1، 2009، ص 09.

[3] – عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 11.

فالنص الأدبي بصفة عامة والشعري بصفة خاصة هو حمّال أوجه، ينطوي على أقنعة متعددة، ودلالات متنوعة، تتسع للعديد من القراءات والتأويلات اللانهائية، التي تعطي النص خلقاً جديداً ونفساً مغايراً.

والقارئ من خلال تعامله مع أي نص شعري ما، سوف يدرك لا محالة دلالته الخفية، لأنّ إشكاليات النص الداخلية، وسياقاته قد تحيله إلى المعنى القريب.

والنص كمعطى جمالي، يفتح المجال للتساؤلات، والاحتمالات التي تزعزع كيان الذات، والمقصود بالذات هي ذات القارئ الذي يخلق معه قارئًا جديداً، حيث يخرج النص من يدي المؤلف بصفته مرسلاً، وينتقل إلى يدي القارئ بصفته مستقبلاً، ليبدأ النّص – الرسالة- رحلة جديدة، وولادة متجدّدة، مع تجربة القارئ المتلقي، فيصبح بذلك مستقبلا للنص ومنتجاً له في نفس الوقت[1].

ولأن القصيدة الشعرية لا تفصح عن ذاتها، ولا تكشف عن هويتها، لا تتجلىّ إلاّ في أشكال غير ثابتة، قابلة للتحوّل والتنوّع، ومن هنا تتعدد مستويات التأويل الذي يصبح بدوره مساراً مفتوحاً يسوغ أسئلته من النص، وذلك وفقا للمكونات الإدراكية للقارئ وإطاره الحضاري الذي ينتمي إليه[2].

والشعر في مفهومه، هو قراءة خلق وإبداع منسجم مع خصوصية الأداء الإبداعي، وهذه الخصوصية أعمق، لأن الشاعر له القدرة على التحكم في توجيه نصه الشعري، يقود قارئه إلى فهم معنى معين للنص، ووفقا لرؤيته الخاصة به. فالنص الشعري بوصفه متناً حافلاً بالإشارات اللغوية، يستدعي من المتلقي تلمّس هذه الإشارات والبحث عن أغوارها حتى يدرك جمالياتها، لأن القصيدة الجيّدة، تكمن في غايتها الجمالية المتوازنة بين حدود النص وحدود التلقي.

[1] – ينظر، عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري (التسهيل والتأويل)، دار النشر والتوزيع، أربد- الأردن، ط1، 2009، ص10.

[2] – ينظر، مسلم حسين أزرق، جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية الدلالية)، دراسات حديثة، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 163.

وأوّل ما يميزها، اللغة الشعرية التي تختلف عن اللغة النثرية، على مستوى الصياغة، والإيقاع، والتصوير، لأنها تعتبر الحجر الأساس لأي عمل أدبي تطبعه بطابع خاص.

بالإضافة إلى مفردات النّص الشعري، وسياقاته قد تحيل القارئ إلى دلالة بعيدة، فتنزاح به عن المعنى الأصلي الذي أراده المبدع. كما "يتمتع التعبير الشعري بسلطة تذوق تاريخية، واسعة، ضاغطة في حقل التلقي، تنتشر وتتجلى بين حدود النص الشعري تعبيريّاً، وحدود التلقي تأويلياً".[1]

واللغة التي يستعملها الشاعر في التعبير الشعري في جوهرها لغة مجازية، لأن المجازات، أو التعابير المجازية تخلق المعنى، "واللغة إلى حد كبير هي عبارة عن مجازات مخفية مرسلة وكنايات واستعارات تميّزها كلما زادت معرفتنا بالشعر"[2]، ولهذا نجد أن الشعر لا يزال حاضراً بقوة في مختلف نماذجه القرائية، وتشكّلاته الشعرية المثيرة، التي يتقبلها المتلقي بصدر رحب، ويتفاعل معها، لأنها تفتح أمامه أبواب متعددة.

وتتفاوت مستويات القراءة من قارئ لآخر، حسب طبيعة النص، ووفقاً للدلالة المجازية التي يستعملها الشاعر في اللّغة الشعريّة، والتي تعتبر لغة مجاز بامتياز، وهي القلب النابض الذي يحرّك الأداء الشعري.

والتأويل كمقارب نقدي، يتخذ اللغة كإطار مرجعي ثابت، يساهم من خلالها في فك شفرات النّص، بتحديد مستوياته الدلاليّة، وتشكّلاته اللغوية، تفتح أمام القارئ آفاقاً واسعة حتى يستعيد دلالته المفقودة، وتتحقق غايته الجمالية والشعرية بوصفها نظرية اللغة الأدبية، والمعنى الظاهري والباطني الذي يتم العثور عليه بالتأويل الرّمزي، ينشأ من التفاعل بين النّص والقارئ الذي يبدو من

[1] – محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، عالم الكتب والحديث للنشر والتوزيع، أربد– الأردن، ط1، 2010، مقدمة الكتاب، ص 10.

[2] – هارولد بلوم، فن قراءة الشعر، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009، ص 12.

خلالها النّص ولادة متجدّدة، ولعلّ انفتاح النّص الأدبي يعد من أهم إنجازات الشعرية كونه يؤوّل بطرق مختلفة، ولذلك شاع مفهوم الشعرية ما يجعل من نص ما نصّاً شعريّاً[1].

يمتلك النّص الشعري مرجعيات تاريخية وثقافية يستند إليها، إلى جانب سياقه اللغوي المعرفي، الذي يتطلّب من القارئ جهداً فكرياً، حتى يتمكن من الكشف عن معانيه الدلاليّة، وأبعاده التأويلية، انطلاقا من الكلمات المفتاحية ليصل إلى عمق النّص.

وهذا ما سيظهر في انفتاح النصوص الشعرية الجزائرية الحديثة من خلال عرض بعض النماذج الشعرية.

أ- التجديد في شكل القصيدة ومضمونها.

كانت أشعار الأدباء الجزائريين تعكس واقعهم المعيش، ومحيطهم الاجتماعي، فقد كان أدبهم يعبّر عن مختلف القضايا بأنواعها وأشكالها المختلفة، فتميزت بالتعدد والتنوع حيث ساهمت نخبة من الأدباء في إثبات حركتهم الشعرية، مما أدّى إلى ظهور عدة اتجاهات، الاتجاه المحافظ، الاتجاه الإصلاحي، الاتجاه الثوري، الاتّجاه الرومانسي، تزامنت مع بداية ظهور الجيل الجديد، فقد برز فيه عدّة شعراء أمثال "محمد العيد آل خليفة، مفدي زكريّا، سعيد الزاهري، أبو اليقظان" وغيرهم...

لقد أفرزت الساحة الأدبية إنتاجات شعرية، وكانت العمليّة النقدية الناتجة عنه، متسمة بالتنوع، والتعدد، والثراء، ويعدّ "رمضان حمّود" من الأوائل الذين جدّدوا في شكل القصيدة، حيث تعددت مواضيعها، واختلفت مضامينها، ويظهر ذلك من خلال نماذجه الشعرية في قصيدة "الحريّة" لرمضان حمود، حيث تغزّل فيها بالحريّة وبيّن مدى قيمتها بطريقة فنية تجذب القارئ وقد نشرها في جريدة (وادي ميزاب) 1928 مطلعها:

[1] – ينظر، خيرة حمر العين، تعددية الدلالة ولانهاية التأويل، مجلة الجسر العربية، جامعة وهران، الجزائر، ص ص 3-4.

"لا تلُمْنِي في حُبِّها وهَواهَا لَسْتُ اخْتَارُ ما حَيِّيتُ سواها

هي عَيْني وَمُهْجَتِي وضَمِيرِي إنَّ رُوحِي مَا إلَيْه فـــداها

وقد تكون هذه القصيدة من أجمل الشعر الجزائري في الأعوام العشرين"[1]. فنلمح من خلالها صدقاً نابعاً من عاطفة قوية، لأنّ هذا التغزل دلالة على الحب الثائر، فقد اتخذ موضوع القصيدة وسيلة لتوصيل رسالته، التي كان يستهدف من خلالها الشعب، بتحريضه على المحتل، ودعوته إلى الثورة.

كما نجد "رمضان حمود" في الاتجاه الرومانسي، وذلك من خلال توظيفه لعنصر الطبيعة، بالإضافة إلى إحساسه الصادق، النابع من تجربة صادقة، نلمسها في قوله:

"قيّدَتْني وخلفَتني أسيراً في يــد الوَجْــدِ مُحرَقاً بِلظَـــاهَ

فَارَقَتْنِي بِلا وداعٍ وخَافَت من وَداعِـــي وتـعَلُّقِي بِـــردَاها"[2].

نلمح من خلال هذه الأبيات أنّها أبيات وجدانية، تتضمن الشكوى للمحبوبة، والتي يقصد الشاعر من ورائها الوطن، فقد جسد لنا الوطن في صورة امرأة.

لقد أبدع الشعراء الجزائريون في هذا اللّون الشعري، والذي يقصد به الشعر الوجداني، لأنه كان نابعاً من أحاسيس صادقة، لها أبعاد دلالية سامية.

حيث كانت تلك الأحاسيس تبرز شخصيتهم من خلال نماذجهم الشعريّة في قول مبارك جلواح:

[1] – عبد الملك مرتاض، معجمي الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر، ص 418.

[2] – رمضان حمود، الحرية، وادي ميزاب، ع93، 27-07-1928، نقلا عن رمضان حمود حياته وآثاره، محمد ناصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1405هـ/ 1985م، ص 181.

كــم بَاتَ حَوْلَـــك مِن فُؤادٍ دامِــي يَشْكو إليكَ كوامِنَ الآلامِ

يا رَاقِـــصَ الأمواجِ في حُــضْنِ الصِّبا واللّيلُ ساجٍ والوَرَى بمنامِ

لم يبْقَ لِي يا (سين) في ذِي الكونِ مِنْ خدن يُصانعني ولو بِكَلامِ

صُدَّ الـــــرّفاق جميعهم لِـــــما رَأوا ألاّ بَقاءَ لِثروتِي وحُطامِي.[1]

يبدو لنا في المعنى الظاهري بأن الشاعر يقصد نهر (السّين) لكن المقصود من وراء هذا المعنى هو المحبوبة التي كان يناجي نهرها هذا هو دليل انفتاح النصوص التي تحيلنا إلى أكثر من تأويل وتفسير.

ب- المعجم اللغوي:

لقد أبدع الشعراء في انتقاء الألفاظ، والتفنن في العبارات التي تخدم الموضوع، والقصيدة بشكل عام، حيث دخلت القاموس الشعري مفردات جديدة ارتبطت بالتجارب حسب الظروف المتعلقة بالحالات النفسية والشعورية للشعراء.

لأنّ اللغة الشعرية تعتبر من أهم العوامل المساعدة في البناء الشعري، نظراً لإسهاماتها الفعّالة في إنجاز وظائف الشعر، هذا ما جعل الشعراء يبتكرون صيغاً جديدة. مثلا في مرحلة الثورة نجد المفردات الدالة على الحرب والدّمار والموت والبؤس، والمفردات الدالة على الحرية، والانتصار،

[1]- عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث تاريخه وأنواعه، قضاياه وأعلامه، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص 86.

والتضحية[1]، كل هذه المفردات ساهمت في إثراء المعجم الشعري، وكل تلك المفردات والتراكيب والمصطلحات هي مستوحاة من الواقع الجزائري.

يقول عبد الله شريط في قصيدة **"الليل"**:

هكذا يَمْحِـــي الضِّياءُ من الأُفُقِ ويَخْبُو كما خَبَتْ أَحلامِي

ويَموتُ الشُّعاعُ في قَبْضةِ الصَّمتِ وراء الجبــال والأكـــــامِ

وأَرى الـــلّيْل قابـــضاً بِيــديْه عُنُقَ الكَوْنِ بارداً كالحِمامِ[2].

نجد من خلال هذه الأبيات، ملامح اللغة الرومانسية، النابعة من تجربة صادقة، عن شاعر موهوب، استطاع أن يعبّر لنا عن أحاسيسه المختلجة، وعواطفه الجياشة، التي اتسمت بقوة الإيحاء وعمق التصوير.

وكما يلاحظ أن اللّغة الشعريّة لا تنحصر ضمن دلالتها المعجمية، بل تتسع لتشمل معاني كثيرة موحية، ومعبّرة عن الأفكار والمشاعر.

لقد حاول كل شاعر إدخال مفردات وتراكيب جديدة وفقاً لطريقته الخاصة وتقنيات جديدة ومستحدثة، لأنّ لغة الشعر تختلف عن لغة النثر باعتبارها لغة معجمية .

كان الشعراء يسعون إلى إدخال ألفاظ مستحدثة على اللغة للتمييز بينها وبين لغة الشعر.

يقول "مفدي زكريا":

[1] – ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 411.

[2] – مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي (1954- 1962)، دراسة موضوعية وفنية، ص 347.

ولم نَنْسَ في أَربعـــينَ وخمسٍ ضَحَايا المذابِحِ في يومِ نَحْسِ

طَرِبْنا مـــع الخلفاءِ اغتـــراراً وقُمْنا نُصفِّقُ في غير عُـــرسِ

فكانوا مع الغَدْرِ، عَوْنًا عَلَيْنا ودَرْساً لِقـــــادتِنا، أيُّ دَرْسِ[1].

لقد اختار الشاعر ألفاظا وتراكيب مناسبة لطبيعة الموضوع، لأنها ذات دلالات إيحائية، فقد استعمل بعض الألفاظ القديمة في معجمه اللغوي، نظرا لثقافته الأصيلة، ومحافظته على التراث الأدبي[2]، إلاّ أن هذا لم يمنعه من توظيف ألفاظ جاءت ملائمة مع سرد الأحداث، مثل: (ضحايا المذابح، مجازر، قادتنا...) كلها ألفاظ مستحدثة فرضت نفسها على الشاعر.

ت- الأسلوب:

استعمل الأدباء الجزائريون في الشعر الحديث الأسلوب المباشر ذو الطابع الرصين، يقول "عبد الله شريط":

سَخِرَتْ مِنِّي الحياةُ كـــما يسخَرُ بالعابـــــدِ الغبيّ صَليبُه

كَمْ حرقتْ الأحشاءُ في هَيْكلِ الدُّ نْيَا حُوراً ورجعَ شعري طيبُه

وتقدمت للحيـــاة بما فـــي القلبِ من نبْضِ شـــــوق يُذيبُـــه[3].

[1] – نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني، وتحليل قصائد وفق المقاربات النصية المعاصرة، دار الهدى للنشر والطباعة والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، 2012، ص 98. نقلاً عن: مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، دار موفم للنشر (المؤسسة الوطنية المطبعية)، الرغاية، 2004.

[2] – ينظر، نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني، وتحليل قصائد وفق المقاربات النصية المعاصرة ، ص ص 100- 101.

[3] – صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 351. نقلا عن الرماد، ص 82.

عبّر الشاعر هنا عن معاناة ذاتية تقتضي منه استعمال الأسلوب المباشر، الذي اتّسم بالهدوء والرصانة، والفكرة العميقة، وهذا النوع من الأسلوب، يخدم اللغة، ويزيد في إثرائها واتساعها.

وهناك أسلوب آخر وهو الأسلوب المتمثل في النغمة الهادئة، كقول "محمد العيد آل خليفة":

وطَنِي الذِي هَمُّوا بِه ودَلِيلـــهُ كدَلِيلِ يُوسَفَ ثوبُه المَقدُودُ

لا يَأْمَنُوا صَبَّ العذابِ عَليهِمُ فِرْعَـــوْنَ أعْتَى مِنْهُم وثمُودُ[1].

هذه الأبيات تظهر لنا معاناة الشاعر الذاتيّة، التي عبّر عنها بأسلوب هادئ ورصين، يشكو فيها مأساة وطنه وتمزّقه الداخلي لأجله.

يقول "صالح الخرفي": "إذا تركنا المناسبات، والمحافل الخطابية، والتفتنا إلى الإنتاج الذّاتي، الذي يخلو فيه الشاعر لمناجاة نفسه، وأحاسيسه الفرديّة الذاتية أو الجماعية...، فسرعان ما تفتقد السمات الخطابية في القصيدة، التي تغدو مناجاة روحية، ينقلها الأسلوب الرصين، والفكرة العميقة، والعاطفة الهادئة"[2].

وكما نجد أيضاً ظاهرة أخرى من الظواهر الفنية، وهي النبرة الخطابية في القصائد العمودية، لأنها كانت السبيل الوحيد للتقرب والاتصال بالجمهور والمتلقي، ولهذا انتهج أغلبية الشعراء في قصائدهم الشعرية. هذا الأسلوب من القصائد كان أصدق تجاوباً مع الجمهور، "فقد كان الشعراء يتخذون الإثارة والدعوة الصارخة في مطالع قصائدهم"[3]. كما كانت قصائدهم يغلب عليها الطابع الخطابي، شكلا ومضمونا، وذلك لأداء الرسالة وتوصيلها للمتلقي بأسلوب شعري متميز، يطبعها طابع خطابي، فقد كان الطابع الخطابي مشحونا، وهذه النبرة الخطابية تلائم المحافل ومجامع الجماهير،

[1]- ديوان محمد العيد آل خليفة، دار البحث، قسنطينة، الجزائر، 1967، ص 20.

[2]- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث،، ص 347.

[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامية، بيروت، ط2، 2006، ص 612.

فقد تجاوزت القصيدة في الجزائر الأسلوب الخطابي، إلى العناصر التركيبية للخطبة، من مقدمة، وعرض، وخاتمة، والخاتمة تكون إما دعاءً أو سلاماً أو آية قرآنية وهذا ما نجده عند "محمد العيد آل خليفة":

قد رفعْنا راية المَجْدِ عالياً وبنا للمجدِ جد الرحيلِ

مَن يَقُلْ لا تَأْمَن الغَدْر قُلنا حَسْبنا الله ونِعْـم الوكيل.[1]

لقد كان الشاعر محمد العيد آل خليفة يولي اهتماما كبيراً بالخواتم وذلك لجذب القارئ، أو كما ختم "أبو اليقظان":

حَيَّ في (نادي الترقِّي) أَنْفســـاً ذات مَزِيــة

في حِمَى النَّادي تَعالتْ صَرْخةُ الشَّعبِ الدَّوِيَّة

فَعَلَــى النَّادِي سَـلاَمَ وتَحيّـــاتٌ شَـــذِيّة.[2]

لقد ختم (أبو اليقظان) قصيدته بالسّلام كي يكون قريبا من ذهن القارئ، ويترك أثراً في نفسيته، ويجذبه إلى النص.

ث- البناء الموسيقي:

هناك نوع من التجديد في التشكيل الموسيقي على مستوى الإيقاع، والوزن، والقافية، فقد اتسم الشعر الجزائري بالنغمة الموسيقية الهادئة، المعبّرة عن أحاسيس ذاتية، يقول "الزّاهري":

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 618، نقلا عن ديوان محمد العيد آل خليفة، ص131.

[2] – المرجع نفسه، نقلا عن مجلة الشباب، ج9، م 10 أوت 1934.

وَيْلاهُ أذْهَل خَاطِري عَمَّا بِي ما بالجَـــــزائرِ من أَلَـــمِ عذابِ

فَنَسيتُ في بُؤسِ الجزائرِ كُلَّ ما أَلْقاهُ في الدُّنـيا من الأَتْعـــابِ

وفَنَيْتُ في حُبِّ الجَزَائرِ مِثلماَ يَفْنَى المُحِبُّ الحَقُّ في الأحبابِ.[1]

لقد عبّر الشاعر بصدق عن معاناته الذاتية، لكنها تلاشت بمجرد تعبيره عن مأساة وطنه، وهذا النوع من المعاناة يقتضي من الشاعر استعمال النغمة الموسيقية الهادئة[2]. لأن هذا الإيقاع الموسيقي الهادئ يتناسب مع الموضوعات الجادة التي كان يختارها الشعراء الجزائريون، لهذا نجد معظم قصائدهم الشعرية تستحوذ عليها النزعة الموسيقية، باعتبار أن العنصر الموسيقى يجعل الرغبة في قراءة الشعر أكيدة[3].

وهناك بعض الموضوعات الشعرية تتطلب بحوراً ثقيلة بينما بعض الموضوعات الأخرى تتطلب بحوراً خفيفة، كما أن أبياتهم كانت موزونة ومقفاة تعتمد بحرا واحدا وأحيانا المزاوجة بين البحور، يقول "رمضان حمود":

ويْلاهُ مِن هَمٍّ يُذيبُ جِرَاحِي فكأنَّما في القلْـبِ جَذْوة نارِ

نَفْسِي مُعذبةٌ بهِمَّةِ شاعـــرٍ دَمْعِي على رُغْمِ التَجَلُّدِ جارِ

حَظِّي على متْنِ النّوائبِ راكِبٌ تَمْشِـي به لِمَحطَّة الأكدارِ...[4]

[1] – محمد السعيد الزاهري، الشهاب الأسبوعي، 24-12-1927، نقلا عن صالح خرفي، محمد السعيد الزاهري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 39.

[2] - صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 348.

[3] –ينظر، العربي دحو، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2011، ص 118.

[4] – العربي دحو، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث، ص 200.

كان الشاعر "رمضان حمود" يمزج في القصيدة بين البحور، وكانت تأتي موزونة ومقفاة، كان أشد ميلاً إلى التجديد في شكل القصيدة، فمعظم قصائده تتسم بالنزعة التجديدية والتحرر من الطابع التقليدي.

لقد كان الشعراء الجزائريون يختارون الأوزان، والبحور والقوافي، وفقا لطبيعة الموضوع، لأنّها كانت الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الواقع الجزائري فمن قصائدهم الشعرية:

يقول "مفدي زكريا":

فيا ربِّ قد أَغرَقَتْنِي ذُنُوبِي وأنتَ العليـــمُ بـما في الغُيوبِ

أتُـــوبَ إليــكِ بإلْياذَتِي عَسَاها تُكفـرُّ كـــل ذُنُـوبِي

عَصَيْتُك عِلماً بِأنَّكَ تَعْفُو على المُسْـرِفِينَ فهانتْ خُطوبِي

ولولا صفاتُكَ، ربٌ غَفُورٌ رحيمٌ لضـــــــاقتْ عليَّ دُروبِي

وأكد فَعِلُ الصفاتِ العُصاةُ فأكَّد فضلَكَ سِتْـــرُ العُيوبِ.[1]

يتضح من خلال هذه الأبيات الكلمات التي تتضمن حرف الباء كثيرة في النص وهي تتناسب مع حالة التضرع لله الخالق، كما أن الشاعر أراده أن يكون روياً لقصيدته، أما بالنسبة للقافية فجاءت مطلقة بالكسر، تماشيا مع حالة الانكسار التي يعيشها الشاعر، وبحر القصيدة هو بحر المتقارب، وقد عملت تلك الكلمات التي جاءت في صيغة الجمع مثل: (ذنوب، خطوب، دروب، عيوب...)، على تحقيق الموسيقى الخارجية للنص، والتي كانت موسيقى حزينة، ذات أنغام هادئة ورصينة.

[1] – نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني وتحليل قصائد وفق المقاربات النصية المعاصرة، ص108، نقلا عن: مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، دار موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2004.

ج- الشعر الحرّ:

من المتعارف عليه أن الشعر الحر كان متأثرا بالظروف التي كانت محاطة به في مرحلة الثورة، فألفاظه كانت تعكس لنا مشاهد الثورة. لكن هذا لم يمنع أن تجربة الشعر الحر أعطت نفساً جديداً في الشعر الجزائري حيث كانت ظاهرة جديدة حرّرت القصيدة من أسلوب الشطرين إلى التفعيلة.

وقد كان "أبو القاسم سعد الله" من السباقين على تجربة الشعر الحر، حيث استطاع أن يمنح هذه التجربة روحاً جديدة من حيث الشكل والمضمون في قوله:

كَان حُلْماً واخْتِمارْ

كان لحناً في السنِّينِ

أَرْضُنَا بِالذَّاتِ، أرضُ الوادِعينْ

أَرْضُنا بالذاتِ، أرضُ الكُرماء

أرضنا السّكْرى بأفيُونِ الوَلاء.[1]

يظهر لنا من خلال هذه القصيدة قوة المعنى، وصحته تتمتع بسمة من التماسك، فهي ذات ألفاظ موحية نجد مثلا لفظة بالذات تكررت ليؤكد لنا أصالة الفقرات، وتؤثر على البناء العام للقصيدة، بالرغم من أن بعض الألفاظ بقيت تلازم الشعراء حتى بعد الاستقلال[2]، وطغيان الطابع التقليدي كذلك، إلا أنّ سعد الله اكسبها روح الجدة والطرافة، فاكتملت روعة التجديد من حيث الشكل والمضمون.

[1] – أبو القاسم سعد الله، النصر للجزائر، دار الفكر، القاهرة، مصر، 1957، ص 09.

[2] - صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 354.

ويقول "أبو القاسم سعد الله" في سنة 1956 في قصيدة تحت عنوان **''ثائر وحب''**:

''أوراسُ والدِّماءُ والعَرَقُ

والأفُقُ المحْمومُ، راعفُ حَنَقٍ

كـأنّه وُجودِي القلقِ.

قد ظَمِأَتْ عُيونُه إلى الفَلَقِ

وسَال من أطرافِهِ دَمُ الشَّفَقِ

ونَجْـمَةٌ من الشِّمالِ تحْترِقُ

كقلْبِي الذي يدقُ، بِذِكْرِكَ العَبِقِ

حبيبتـي!...''.[1]

يصف الشاعر هنا مشاعره الثورية، ويتخلّلها الجو الرومانسي، يظهر ذلك من خلال الصور المستعملة والألفاظ، وحاول أن يخرج عن الإطار التقليدي وبني قصيدته على نهج القصيدة الجديدة.

ح- توظيف الرمز الشعري:

لقد تنوعت الرموز الشعرية في القصائد الجزائرية، لأنها كانت تعتبر أحد أهم الظواهر الفنية التي اعتمدتها التجربة الشعرية في الاتجاه الجديد.

لقد تجسدت ظاهرة توظيف الرموز الشعرية تماشيا مع الظروف، والتحولات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال سواءً كانت سياسية، اقتصادية، تاريخية، أو ثقافية اجتماعية، مما كان له تأثير

[1] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 339، نقلا عن أبو القاسم سعد الله ثائر وحب، ص 48.

كبير على الصعيد الأدبي.حيث عرف الأدب الجزائري انتعاشا، كما حظيت القصائد الشعرية باهتمام الأدباء والشعراء، فجاءت الرموز تعبيرا عن مشاعر الحزن والأسى والضياع والملل المستبد.

لقد ساهم الرّمز في انفتاح النصوص الشعرية، لأنه أوّل دوافعه الكبت، والأديب الجزائري كان أشدّ الناس حاجة للجوء إلى هذا الأسلوب، لاسيما في فترة الاستعمار الفرنسي حيث كان يستخدمه بدافع موضوعي[1].

بالإضافة إلى أن الشعراء الجدد رأوا بأن اللغة الشعرية يجب أن تبتعد قدر الإمكان على الوضوح، والرمز هو السبيل الوحيد الذي يضفي على اللغة مسحة من العمق والغموض، ويمنحها طابع الإثارة والإيحاء. حيث أصبح الزمن إستراتيجية تأويلية اتخذها الشاعر، ليكون منطلقها المتلقي، وموقعها النص، وذلك لفهم النصوص الأدبية وفقا لدلالتها الأصلية[2].

لقد وظفه الشعراء الجزائريون في أعمالهم الأدبية والشعرية منها ونجده بكثافة في الشعر الجزائري المعاصر، وفي الشعر الحديث نجد نموذجاً للشاعر رمضان حمود وظف عنصر الرمز كثيراً في شعره ويظهر جلياً في قصيدة الحرية، حيث يتغزل بالحرية فيقول:

لا تَلُمْنـــِي في حبِّها وهَواها لسْت أختارُ ما حَيِّيتُ سواها

هي عيني ومُهجتي وضميري إن قلـــبِي وما إليـــه فِـدَاها

إنَّ عُمـــري ضحيـّة لأَراها كوكباً ساطِعاً بـــــبرج عُلاَها.[3]

[1] – ينظر، جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والآمال، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، عاصمة الثقافة العربية، وهران، الجزائر، 2006، ص 131.

[2] – ينظر، فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيات الشرق، المغرب، 2003، ص 57.

[3] – صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص ص 302- 303، نقلا عن: رمضان حمود، جريدة ميزان لأبي يقظان، ع 193 في 1928/07/22.

يستهدف الشاعر من خلال قصيدته الوطن راسما إياه في صورة، لهذا وظف رمز المرأة لأنه يعشق الوطن فقد كان تعبيره صادقا، واختار المرأة كرمز ليحيلنا لهذا المخلوق لأنه مصدر للدفء والحنان.

كما أنّه انتقى مفردات عادية بعيدة عن التكلف، لأنها تجذب القارئ الذي يعرف قيمة الحرية، فقد عبر عنها الشاعر بطريقة فنية رائعة.

أما الشاعر المعاصر، نجد "ياسين بن عبيد" فهو يعبر عن الحب الإنساني، نزوعاً إلى الموت والفناء في المحبوب في قوله:

أنا في عُيونِكِ... ذُبْـــتُ أسيرُ... أسيرا ولا زِلْتُ سائر

نَشَرْتُ ظِلالي هُناك كَطِفْلٍ على شَفَتيْهِ... إليكِ يُسافرْ

ولَمْلَمْتُ شَمْلي بلا مَـــوْعدٍ إلى قِبلتيكِ بِــحُبِي أُهَاجِرْ.[1]

يتخذ الشاعر في شعره لغة الحب الإنساني، والعذري معا، وصولاً إلى الحب الإلاهي فيما يبرز لنا واقع الذات الإنسانية في علاقتها – الروحانية –بالوجود الإلاهي فنجد أنه استعمل رموزاً شعرية ذات أبعاد صوفية.

[1] – عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي والتأويل، جامعة ورقلة، الجزائر، نقلا عن: ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص 31.

المبحث الثاني: جمالية النص الشعري

لقد احتل النّص الشعري حيّزاً واسعاً في الدراسات النقديّة الحديثة، حيث استُعمِلت مناهجه للكشف عن جماليات النّص وبلاغته، لأنّها اعتُبِرت كوسيلة تقودنا للفهم والتأويل، وذلك باستنطاق مكامن النص للتوصل إلى أبعاده الجمالية.

فالنص الشعري في حد ذاته يعتبر كملمح جمالي، فهو بمثابة لوحة فنية يصنعها الشاعر[1]، ويقدمها للمتلقي في قالب جمالي، وللقارئ دور مهم وفعّال في صياغة المعنى الجمالي للنص الذي يعتبر بدوره جوهر الإبداع الشعري. حيث يحاول القارئ التغلغل في خفايا النصوص الشعرية للكشف عن جماليتها وبلاغتها.

ويتوقف ذلك على تجربة الشاعر الإبداعية، وخبرته الثقافية، وتميزه الفكري، وكل ذلك يعتبر مقومات ضرورية تساعد على التشكيل الجمالي للنص الشعري.

أما بالنسبة لجماليات النص الشعري فتتمثل في معايير أكثر جمالية ألا وهي اللغة، الإيقاع، نظام الوزن والقافية الموحدين، جمالية التّصوير والتعبير الشعري، وهي كلها سمات تطبع النص بطابع خاص وتساعد على بنائه من جديد، حتى تتمتع القصيدة بجمالية خاصة، وتكتسب جماهيرية، ويكون لها أثر نفسي، وفكري، وتأويلي لدى القراء، وبالتالي تضمن لنفسها البقاء والديمومة، وترقى إلى مستوى فني عالٍ يتسم بالدقة والموضوعية والإقناع خاصة.

والتعامل مع النّص الشعري، ليس مجرد التعامل مع تشكلات لغوية داخل نظام موسيقي، وإنّما هو التعامل مع نظام متكامل ككتلة منسجمة، لأنّ النص الشعري ليس مجرّد أفكار مجردة، وإنما هو عبارة عن مشاعر وأحاسيس، تختلج في نفس المبدع يسعى من خلالها إلى الاستعانة بعناصر فنية حتى تتحقق غايته الجمالية، ثم بعد ذلك يترك المهمة للقارئ، حتى يتمكن من التوغل في النص

[1] – ينظر، حمادة عبد اللطيف، جماليات النص الشعري، مجلة المنال: نشر في ثقافة أدب، يونيو 2013.

بدينامية وحساسية عالية، وذلك بامتصاص ما يختزنه من طاقة فتحدث حالة التماهي المطلق، حتى يصرح النص بأسراره الداخلية، وتسلم شفراته للتأويل[1].

ولأن القصيدة الشعرية لا تصرح عن ذاتها ولا تكشف عن هويتها إلا إذا فهم القارئ كيفية التعامل معها، لأنها كنظام متكامل، تحمل في طياتها عدة أنظمة جزئية، تلتحم في كتلة واحدة لتصبح جاهزة للتحليل والتفسير.

لذلك يسعى الشاعر جاهدا لاختيار مفرداته بدقة، لأنها تعتبر جزءاً من البناء اللغوي، وعنصراً مهماً في صيانة القصيدة، لأن اللغة هي بمثابة العمود الفقري في جمالية أي إبداع شعري، لذلك نجد الشاعر نفسه ينظر إلى نصه بعين الناقد الذي يبحث عن مواطن النقص، ليعيد صياغتها بصورة مقنعة[2]، لأن اللغة هي الحجر الأساس لنجاح أي عمل أدبي، فهي تطبع الأثر الفني بطابع خاص كما لها تأثير قويّ في جذب انتباه القارئ واهتمامه.

أ- جماليات اللغة في الشعر الجزائري:

يلعب النظام اللغوي دوراً في استقامة معنى القصيدة الشعرية، خاصة إذا كانت هذه اللغة متمكنة، لأنها تكتسب قوتها التعبيرية من ثقافة الشاعر المعرفية، الذي بدوره يأخذ نمطاً لغوياً معيّناً من بداية تشكل القصيدة إلى نهايتها.

فلغة النص هي التي تأسر المتلقي، وتوقعه في شباكها ليذوب معها، والمبدع بدوره يستطيع أن يوظّف مفرداته بشكل جيد، ويتعامل مع اللغة، ككائن ينمو ويتطوّر، ليمنح التراكيب اللغوية زخماً

[1] - ينظر، محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431- 2010، ص 10.

[2] - ينظر، عبد الله محمد الغضيبي، تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ط1، 2009، ص 65.

دلالياً[1]. لأن اللغة في حد ذاتها كما هو متعارف عليه نظام متكامل تميّز شاعراً عن شاعر آخر، وتحدد أسلوب كل شاعر، كما تمنح القصيدة طاقتها، باعتبارها المكون الرئيسي الذي يشمل على الألفاظ والتراكيب، والخيال والموسيقى، والإيقاع والتصوير الشعري، بالإضافة إلى الشعرية التي تطبع النص بطابع خاص، وتجعل منه نصاً شعرياً يثري الإبداع الشعري.

كل شاعر من الشعراء، يسعى لأن يبرز كفاءته من خلال توظيفه لمختلف الصور الاستعارية، والتشبيهية، والكنائية، ومدى تأثيرها في خيال المتلقي وتزويده بدلالاتها العميقة، ومعانيها المؤثرة، ليصوغ من خلالها تجربته الشعرية.

وبالتالي يتخذ من تلك الصور الشعرية وسيلة ليشخص انفعالاته، ومكامن المعنى التي يختلج فكره ونفسه. ولذلك يسعى للتعبير عنها بكل صدق وعمق وفنية[2]، لأنها تعتبر عاملا من عوامل نجاح القصيدة وضمانا لاستمراريتها وثباتها.

يقترن نجاح القصيدة نفسها –أساساً– بالقدرات الإبداعية لكل شاعر، لأن الاستجابات الجمالية لدى القرّاء، تتباين بتباين المستويات الإبداعية للنصوص الشعرية، ومستويات القراءة.

ومثلما يشترط في إبداع النص قدرات وملكات معيّنة، فعملية التلقي هي الأخرى تستلزم قدرات ومهارات استقبالية مماثلة لها، لأن مقومات الاستجابة الذوقية تختلف لدى القراء[3].

[1] – ينظر، حمادة عبد اللطيف، جمالية النص الشعري، مجلة المنال، رؤية شاملة لمجتمع واع، نشر وثقافة وأدب.

[2] – ينظر، عبد اللطيف جني، عمق التصوير البياني في القصيدة الشعبية الجزائرية بين الجمالية والتأثرية، استنطاق لديوان محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة، جامعة الطارف.

[3] – ينظر، مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي (دراسات في البنية والدلالة)، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع (لندن)، ط1، 2007، ص 56.

فإذا تحققت الاستجابة الجمالية لنص ما، ستتحقق حتماً المتعة الجمالية، لأنها تزداد بازدياد فهمنا وإدراكنا لجودة النص وعناصره الفنيّة[1]، فوظيفة الخطاب الشعري تنحصر –أساساً– في الوظيفة الجمالية ومدى تحققها.

ولغة الشعر تختلف عن اللغة النثرية العادية المألوفة لدينا، لذلك يسعى المبدع من خلال نصه الشعري إلى استعمال أساليب بلاغية، كالاستعارة، والمجاز، والتشبيه، والصور الفنية، حتى يكتمل البناء اللغوي للنص، لأن التشكيل الإبداعي يستمد فاعليته من اللغة، التي تعتمد بدورها على التصوير والإيحاء والمجاز.

وتشكل هذه العناصر الفنية، جزءا مهما وحيويا من بنية النص الشعري، وتعمل على إثارة انفعال القارئ، لما لها من قدرة إيحائية وتأثير جمالي تخدم الدلالة الكلية للقصيدة. فقد اهتم الشعراء باللغة من جانبها الجمالي، بهدف إثارة المتلقي، لهذا يسعى الشاعر لاستعمال لغة راقية وموحية، تعبر عن تجربة ذاتية، ليختبر الشاعر ويستنفذ في الكلمات كل طاقاتها التصويرية، والموسيقية، التي تجعل النص الشعري احتراقا للغة وطرحا للأسئلة[2].

ولهذا أصبحت عناية النقاد والشعراء المحدثين باللغة الشعرية ليس الألفاظ والتراكيب فحسب وإنما كبنية تعبيرية يدرسها القارئ من جميع جوانبها الجمالية. ومن الشعراء الذين اعتنوا بلغتهم، الشاعر "مفدي زكريا" يقول:

أُسمُ يـا شِعرُ وارتفِعْ يا نَشيدِي كالسنا، كالمُنى، كَلَحْن الخُلودِ

وأَسْرِ في العَدْوَتينِ كالشجّرِ كالإ ثْهامِ، كالفَجرِ، كابتسامِ الوليدِ

[1] – ينظر، نضال "محمد فتحي" الشمالي، قراءة النص الأدبي مدخل ومنطلقات، دار وائل للنشر، ط1، 2009، ص 41.

[2] – ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص 123.

وتَدلَّــعِ بِمغْـــــرب عـُـرْبِي للنِّهـَـاياتِ، للـــفَضـــاءِ البعيدِ

وامْضِ كالنِّسْرِ لا تَرُعْكَ حُدودٌ أَنتَ فَوقَ المَدَى، وفَوْقَ الحُدودِ.[1]

يتجلى أن اللغة موحية، يتخللها بعض الغموض، دلالاتها محدودة، تتسم بقوتها وسبكها وسلامتها، كما استعمل الشاعر التكرار في شعره لدوافع فكرية، وجمالية تسم التجربة بالتعميم والإطلاق.

وأحيانا يكون الموضوع المختار للقصيدة موضوعا جماليا، وتحليله يكون ابتداءاً من عناصره التركيبية، إلى عناصر الجمالية. فالشاعر الأمير عبد القادر في قصيدته صوَّر لنا المفاضلة بين البدو والحضر في لوحة جمالية:

يا **عَاذراً لامْرئٍ قد هَام في الحضر وعَـــاذِلاً لِمُـــــحب البَدْوِ والقِـــفَرِ**

لا تَذُمَّـــنَّ بيُوتًا خَـــفَّ مَحْمَلُها وتمـــدحَنَّ بُيوتَ الطينِ والحَـــــجَرِ

لو كُنتَ تَعلَمُ ما في البَدْوِ، تَعْذُرني لكن جَهِلْتَ وكم في الجهْلِ من ضَرَرِ.[2]

هذه الفوارق بين البدو والحضر، تضفي جمالية على النص الشعري وهذا الفارق –جماليا– في حد ذاته يفرضه النسق اللغوي.

كما أن القصيدة حافلة بالاعتبارات والرموز، والدلالات التحمت في نسق لغوي جمالي، قدمها لنا الشاعر في قالب شعري، ضمن أطر زمانية ومكانية[3].

---

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ط2، 2006، ص ص 347– 348، نقلا عن بحث طلال الزيتون، ص 128.

[2] –ديوان الشاعر الأمير عبد القادر، جمع وتحقيق وشرح: العربي دحو 1807–1883، منشورات تالة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص50.

[3] – ينظر، حبيب مونسي، اللغة الجمالية في شعر الأمير عبد القادر (المكان موضوعا جماليا)، دراسات أدبية ونقدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2008، نقلا عن ديوان الأمير عبد القادر، ص 44.

ومن هنا على المتذوق للشعر أن يجتهد في أن لا يغيب عن ذهنه الوحدة المتلاحمة للأثر، يعني أن يتناول الأثر الفني ككتلة جمالية متلاحمة، حتى يعيش متعة التذوق الشعري، فالموقف الجمالي مشترك بين المبدع والمتلقي لنجاح العملية الإبداعية، خاصة إذا أبدع الشاعر في تفجير طاقاته الفنية واستغلالها في صياغته اللغوية.

ولعل من أهم الأدوات اللغوية، التي ترفع من القيمة الفنية للنصوص الشعرية، هي "ظاهرة التكرار والتي تعد أسلوبا من الأساليب التعبيرية، التي تقوي المعاني، وتعمق الدلالات؛ كما يسهم في عملية الإيحاء، وتعمق أثر الصورة في ذهن القارئ"[1]، وهذا ما نجده في شعر "الأمير عبد القادر" الذي يقدم صورا عن الصحراء في قوله:

ولو كُنتَ أَصْبحتَ في الصحراءِ مُرْتَقيا بِسَـاطَ رمْـلٍ به الحَصبَاء كالدُّرَرِ

أو جُلْتَ في رَوضَـةٍ قَد رَاق مَنظرُهَا بِكُلِّ لَـوْنِ جميلٍ شَيِّقٍ عَـطِرِ

تَسْتَنْشِق نَسيـماً، طابَ مَنشقًـا يزيـدُ في الرُّوحِ، لم يَمْرُرْ عَلى قَذَرِ

أو كُنتَ في صُبحِ لَيْلٍ، هَـاجَ هَاتِنِهِ علـوتُ في مَرقبِ أو جُلَتْ بالنَّظرِ

رَأَيتَ في كُـل وَجْهٍ من بَسائِطِهـا سِرْبَاَ الوَحْشِ يَرْعى طِيبَ الشَّجرِ.[2]

تلتحم مناظر الصحراء كلها في جملة واحدة، ولهذا أخذ الموضوع الجمالي عند "الأمير عبد القادر" حركته التأثيرية، لذلك يعمد الشاعر إلى التكرار، من خلال الألفاظ التالية (مرتقبا) (علوت) (مرقب) (جلت بالنظر) (رأيت في كل وجه) (في بسائطها) تأكيدا للمعنى وتقويته.

[1] – عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 46.

[2] – حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 134، نقلا عن ديوان الأمير عبد القادر، ص ص 50.

ب- جمالية التكرار في الشعر الجزائري:

لقد ارتكز الشعراء الجزائريون المحدثون والمعاصرون على عنصر التكرار، حيث أصبح حاضرا في قصائدهم الشعرية، لما له من قيمة فنية وجمالية فيطبع النصوص الشعرية بطابع خاص، فبعض النقاد من قال بأن التكرار في القصيدة هو صور فنية جمالية، والبعض الآخر يقول بأن التكرار ينزل بمستوى القصيدة إلى نوع من الابتذال والرتابة[1].

إلا أن التكرار في النص الحداثي أصبح ضرورة لا مفر منها، وقيمة جمالية تدخل ضمن عناصر بناء القصيدة، وفي الوقت نفسه تخلق إيقاع النص وجوه النفسي.

كلما أحسن الشاعر في استغلاله هذا العنصر الجمالي وكيفية استخدامه كلما ارتفع عمله الإبداعي إلى درجة القمة الجمالية. وهذا ما نجد عند الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" يملك كثيرا من الطاقات (الفنيّة المتميزة)[2] حيث يبرز لنا جماليات التكرار في قوله:

جِرَاحُ الصَّمْتِ تَلْذَعُنِي وصَمْتُ الجُرْحَ يَكْوِينِي
أنوحُ... أنوحُ في صمتٍ كقارئــةِ الــفَنَاجِينِ
أَفيقُ الآن من صَــمْتِي وقــد فَاضَتْ بَراكِيني
جِراحِي الآن تَقْتُلُــني جِــراحُ النَّاسِ تُعْيِيني
جِراحِــي الآن أَرْسُمُها قِيتارَةٌ في شَرايِــــيني[3].

فالشاعر هنا يعمد إلى التكرار ليؤكد المعنى ويقويه (توكيد لفظي). قوله (أنوحُ... أنوح في صمت) يريد به أن يؤكد لفظة النواح ويقرر معناها، بحيث يصف لنا حالة من الحزن والأسى.

[1] – ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي)، ص 165.

[2] – ذندوقة فوزية، جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 5، مارس 2009، ص 47.

[3] – يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة مواسم الإعصار، دار الإبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص 17.

بالإضافة ذكر لفظة (الجرح)، ليعبر لنا عن مأساته وآلامه حتى يجسد لنا المشهد، ويضفي جمالية على قصيدته[1].

ت- التكرار على مستوى التركيب والإيقاع:

يشكل التكرار عنصراً جوهرياً في تحديد هوية كل قصيدة، لأنه يضفي عليها دينامية تقوم على حركية الكلمات، لذلك يقال أن الشعر هو كلام موزون، مقفى، لأنه يعمل على خلق نوع من التناغم الموسيقي داخل النص يسهم في إثارة حاسة المتلقي التذوقية. يقول "أدونيس": « إن الشعر الموسيقي لا يقوم على فكرة محدودة وإنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا والقصيدة هي إيقاع كلمات، والإيقاع الأصلي هو تكرار لعنصر أو أكثر...»[2]. فلقد أصبح التكرار في القصيدة الحديثة والمعاصرة ضرورة لا مفر منها وهذا ما نجده في شعر "الأمير عبد القادر" تكرر على مستوى التركيب والإيقاع:

فَــلا زالَ في أَوْجِ الكمــال مُخيِّماً يُضيءُ عليـــنا نُورُه وشُعاعهُ
ولا زالَ مَن يحْمي الدَّمَارُ بِعـــــزةٍ ولو جَمَعوا ما استطــاع دِفَاعُه
ولا زَالَ مَحْــجُوح* الأَفَاضِـل كعبة ومَمْدُوحــة أَفْعَالُهُ وطِبَاعُــه
ولا زال سِيـــاراً إلــى الله دَاعِــياً بِعِلْمٍ وحُلمٍ ما يُضَمُّ شِراعُــه.[3]

تكرر مفرده، والتكرار ورد على مستويين تركيبي وإيقاعي، أي المستويين الشكلي والمعنوي، لكن هذا التكرار ساهم في إضفاء جمالية على القصيدة.

---

[1] – المجلة السابقة، ص 73.

[2] – عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 118. نقلا عن أدونيس.

* – محجوج: يحج إليه لخضله.

[3] – بوقصّة عبد الله، تلقي الظواهر الأسلوبية في شعر الأمير عبد القادر، ص 15، يونيو 2008- 20098، نقلا عن ديوان الأمير عبد القادر، ص 78.

وفي قوله أيضاً:

والضّارِبون بِبِيضِ الهِندِ مُرْهَفةً تَخَالُهَا فـــــي ظَلامِ الحـَرْبِ نِيرَانَا

والطَّاعِنُونَ بِسُمْرِ الخَطِ عَالِيّةً إذا العَـــــدُو رآها شرِعَـت بَانـَا

والمُصْطَلون بِنَارِ الحَرْب شَاعِلةً مَطْلُوبَهُمُ مِنْكَ يا ذَا الفَضْلِ رِضْوَانا

والرَّاكِبونَ عُنقَ الخَيْلِ ضَامِرةً تَخَالُها في مَجـــــالِ الحرْبِ عُقْبَانَا.[1]

وهذا النمط من التكرار، هو تكرار على مستوى الإيقاع والتركيب، يعني تكرار نسق لغوي.

ولهذا يلجأ الشعر لاستعمال التكرار لما فيه من نغمة موسيقية تستقيم به العبارة، بالإضافة إلى أنه يعمق المعنى ويثريه، ويجعل القصيدة ذات نمط موسيقي واحد، سواء الموسيقى الداخلية أو الخارجية.

وكما نجد أيضا التكرار في "الشعر الإلياذي لمفدي زكريا"، فقد لعب دورا دلالياً بارزاً في **الإلياذة**، في قوله:

جَزائِرُ يا مطْلَعَ المُعجِزاتِ ويا حُجَّةَ الله في الكَائِنـــــاتِ

ويا بَسْمةَ الربِّ في أرْضِـه ويا وجْهَهُ الضاحِكِ القَسَمَاتِ.[2]

تكرر النداء في البيتين وذلك من باب الصيغة الجمالية، لتحديد نسق البنية الصوتية، لأن مهمة التكرار تنحصر في قوة المعنى وتأكيده، وإضفاء جمالية عليه، حتى يتمكن من إقناع القارئ.

[1] – ديوان الأمير عبد القادر، ص 92- 93.

[2] – مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص 19، ص 15.

أما بالنسبة للسوابق، نجد مثلا صيغ الاستفهام ونجدها بكثرة في شعر "مفدي زكريا" في قوله:

وكيفَ يَسُوسُ البـــلاد غَبيٌّ بَلِيدٌ أضاعَ الضَّميرَ وضَــاعا؟

وكيـــــفَ تقـــومُ بنُيْاتِــه وتَقْويمُ أخلاقه ما اسْتطاعَا؟؟

وكيفَ يَصونُ الأصالة نشءٌ وقد سَاوَموه عليـــها فباعَا؟![1]

نجد هنا أن الأداة الاستفهامية (كيف) "قد تكررت ليخلق لنا الشاعر نغمة موسيقية من خلالها إلى جانب أدوات أخرى (**هل، أين، متى..**).

وتكررت الأصوات أيضا في قوله:

جزائرُ يا بِدْعَةَ الفَـاطِر ويـا رَوعَــةَ الصّانـعِ القَادِرِ

أَفِي رؤيَةِ الله فِكْرُك حَائرٌ وتُذْهَلُ عن وَجْهِهِ في الجزائرِ.[2]

نجد أن حرف الراء قد تكرر بكثرة في البيتين، وتكرار الراء هنا للتأكيد على عظمة خالق هذه البلاد، وبتكرار هذا الصوت، يبقى المعنى راسخاً في ذهن المتلقي، فيتحول التكرار من أداة ربط لغوية، إلى بنية جمالية تكشف لنا عن مشاعر الشاعر الصادقة والجياشة، التي تختلج في نفسه، فيستقطب بها القارئ، حتى يتمكن من التأثير فيه.

والتكرار بجميع أنماطه المختلفة، يقوم على بناء الصورة الكلية للشعر، وله أبعاد لغوية وجمالية[3] وتوظيفه ليس عفويا وإنما هو ضرورة يلجأ إليها الشاعر لتشكيل صورته الشعرية وتفعيلها وتجسيدها في الواقع، لترسيخها في ذهن القارئ بصورة جمالية.

---

[1] – مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، إعداد محمد عيسى وموسى وآخرون، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص 93.

[2] – الإلياذة، ص ص 16- 19.

[3] – ينظر، شارف عبد القادر، القيم الجمالية في شعر الثورة والنضال إلياذة الجزائر مفدي زكريا نموذجاً، نوفمبر 2005.

ث- جمالية المكان في الشعر الجزائري:

يعد المكان أحد أهم العناصر التي تساهم في بنية النص الشعري، وتشكيل المتعة الجمالية للقارئ، ليحصل على لذة النص.

وقد برز العنصر المكاني جليّا لدى الكثير من الشعراء العرب عامة، والجزائريين خاصة، وأصبح المكان مكوناً أساسياً، ارتكز عليه الشعراء في التشكيل الجمالي للنصوص. فقد أضحى من الأشياء المتميزة في بنية النص الشعرية، ولذلك نلمح حضور الأمكنة بصور متفاوتة –تفاوتت- من شاعر إلى آخر، بل عند الشاعر نفسه، وعلى الناقد أو الباحث أن يبحث عن جماليات النص الشعري، أن يكشف طريقة توظيف الشاعر للمكان في القصيدة، لأن شعرية النص لا تقاس بطريقة التعامل معها داخل النص[1]. ولذلك نجد أن بعض الشعراء يوظفه بطريقة متميزة، وبوعي فني رائع، يسهل له كيفية التعامل معه داخل النص، بغض النظر عن الأهداف المتوخاة من توظيفها والقيم الجمالية التي يتضمنها العنصر المكاني في النص.

لقد ارتبط العديد من الشعراء الجزائريين بأمكنة جزائرية معينة، وذلك لإبراز العناصر الجمالية على المستوى المكاني، نظراً لأنه من أهم العناصر التي يعتمد عليها الشعراء في تشكيل جمال النص، لهذا كثر عند الشعراء ذكر الأوطان[2]، لأن الوطن يمثل هويته، ويبرز انتماءه، باعتباره المكان الذي نشأ فيه وعاش فيه، وعند العودة إلى الوراء، نجد أن الشاعر العربي قديما تغنى به كثيرا في شعره، سواء كان بعيدا عنه أو قريباً.

أما في الشعر الحديث، فقد أصبح عنصراً مهماً في تشكيل جمالية النصوص، وهذا نجده عند الشعراء الجزائريين حيث وظف الشاعر الجزائري الأمكنة بمختلف أنماطها بما فيها من أبعاد جمالية.

[1] – ينظر، عز الدين المناصرة، شاعر المكان الفلسطيني الأوّل، يوسف زروقة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1429- 2008م، ص 155.

[2] – ينظر ، المرجع نفسه، ص 163.

وقد برز البعد المكاني جلياً عند جيل الثورة، إذ حضرت أمكنة جغرافية كثيرة في المتن الشعري الجزائري الثوري (الجبل والأوراس، السجن، القرية، البحر، الصحراء)[1].

وهذا ما نجده عند "مفدي زكريا"، حيث وظف العنصر المكاني كمكون أساسي لموضوعه الجمالي كالصحراء الجزائرية يقول:

وفِي صَحْرائِنَا جنّاتُ عَدْنٍ بها تَنْســـابُ ثَرْوَتُنَا انسِيابَا

وفي صَحْرائِنَا الكُبْرى كُنُوزٌ تُطَارِد مِن مَواقِعَها السّحابَا

وفي صَحْرائِنَا تِبْرٌ وتمـــرٌ جَلا الذهبين رَاقَ بِها وطابَا

وفي وَاحَاتِنا ظِلٌ وظَليــلٌ تَفـــوحُ به نواعِرُها خَــبَابَا.[2]

فقد تغنى الشاعر بجمال الصحراء الجزائرية، كموقع جغرافي جميل في الجزائر، حيث عبر الشاعر بإعجاب عن مشاهدها، ليتمكن من ترسيخ صورتها الجملية في الأذهان، لتبقى خالدة عبر الأجيال. لأن الجمال هو الذي يمنح للنص قيمته الجمالية، وهذا ما نراه عند "مفدي زكريا" في قوله:

إنَّ الجـــزائرَ قِطْعَــةٌ قُـدسيّةٌ في الكَونِ لَحَّنَها الرّصاصُ ووقَعَا

قصيـــــدةٌ أَزليـــــّةٌ، أَبيــاتُهَا حَمراءُ كَانَ لَهَا ''نُوفمبرُ'' مَطْلعَا

نَظَمَت قَوافِيها الجَماجِمُ في الوَغَى وسَقَـــى النَّجيعُ رَوِيَّهَا فَتَدفَّقَا.[3]

[1] – ينظر، محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم بالبراق، يحي الشيخ صالح، جامعة فسنطينة، السنة الجامعية 2005– 2006، المقدمة، ص 39.

[2] – مفدي زكريا، اللهب المقدس، ش.و.ن.ت.، الجزائر، ط1، 1983، ص ص 33– 34.

[3] – مفدي زكريا، المصدر نفسه، ص 58.

لقد سجل المكان هنا حضوره الفعلي والجمالي من خلال التعبير عن صورة الجزائر، لما فيها من أمكنة مختلفة، حيث أصبح المكان عنصراً جمالياً يمارس سلطته على الشعر بوصفه مكوناً أساسياً في تشكيل النص الأدبي.

ج- جمالية التصوير:

يعتبر عنصر التصوير جوهر النص الشعري، لأنه يميّز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، « ويكسبه صفته الفنية، بقدر توفره على الصور الرائعة بقدر ما يكون قريباً من الفنون الجميلة الأخرى»[1]. لذلك يلجأ الشعراء إلى استعماله بكثرة في أشعارهم. وعنصر التصوير ليس غريباً عن الشعر العربي، لأنه معروف لدى العرب منذ القدم، لذلك نجده بكثرة في دواوينهم ومعلّقاتهم.

لهذا يعتبر عنصر التّصوير مهمّاً في الشعر سواءً كان قديماً أو حديثاً، يظهر جليّاً من خلال التشبيه بأنواعه المختلفة، والاستعارة، وصور السجع، والبناء الموسيقي، وغيرها من الصور الشعرية[2]، فضلا عن ذلك أنها تؤدي وظيفتها الجمالية بمختلف أشكالها، ومعطياتها النّابعة من تصور الذهن الذي يسعى الشاعر من خلاله، إلى تسخير كل طاقاته الإيحائية، حتى يتمكّن من نقل تجربته الشعرية، وذلك بالخروج من الواقع وإعادة تشكيله، وفق ما تمليه عليه عواطفه ورغباته، وخياله، والتحرّر من قيود العقل[3]. لذلك اعتبر التصوير وسيلة وأداة من أدوات التعبير عن الأحاسيس، والعواطف التي تختلج في نفسية كل شاعر.

---

[1] – محمد ناصر، الشعر الحداثي اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 224.

[2] – ينظر، العربي دحو، الأدب العربي في المغرب العربي من النشأة إلى قيام الدولة الفاطمية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، 2007، ص 125.

[3] – ينظر، ماهر ربال، الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب، ص 439.

وتقاس الصورة بمقدار ما تحمله من معاني مختلفة تعمل على توليد المتعة واللذة لدى المتلقي، وبانعدامها تفقد القصيدة شاعريتها وخصوصيتها الفنية والجمالية، لهذا لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها لأنها تساهم بجزء كبير في تشكيل النص الشعري. حيث يقوم الشّاعر من خلالها بتجسيد مختلف المعاني العاطفية التي تستند بدورها إلى الخيال، وهذه مقطوعة "لمحمد العيد آل خليفة" يصوّر لنا من خلالها مدينة قسنطينة مستعيناً بأدوات التشبيه حتى تتضح الصورة أكثر في ذهن القارئ، في قوله:

تِيهِي بِحُسْنِك يا قَسنْطِينة وافْخَرِي ... وعلى العواصِمِ فَاسْحَبِي الأذْيَالَا

بَلَدُ الهَواءِ دَعُوكِ أم بلد الهَـــوَى ... إنّـــي أراكِ لذا وذاكَ مجـــــالِ

قدْ ضَمَّكِ الطـــُود الأشمُّ لصَدْرِهِ ... ويعْطِـــفُ الـوادي عليك ومالاَ

وجـــرى بِجَنْبِكِ مـــــاؤُهُ، فكَأنَّهُ ... عَـــــافٍ يُرِيدُ بِجنْبِكِ اسـتِظلالاَ

وازدانَ سَفْحُكِ واستَطـــالَ كأنَّما ... هو ذَيْلُ طاووسٍ مشـــى مُخْتالا.[1]

لقد أبدع الشاعر وأجاد في تصويره لمدينة قسنطينة، فنجد مثلا البيت الثالث أنه كان قريبا من المنظر الموصوف وكأنّه مجسّدٌ أمامنا، مما أضفى جمالية على شعره، حيث اعتمد أساساً على الاستعارة والتشبيه وهو يجسّد لنا تلك المعاني النابعة من القلب، والتي تطرُبُ لها نفسية القارئ، لأنها تولد لديه اللذة والمتعة.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته خصائصه الفنية، ص 440، نقلا عن ديوان محمد العيد آل خليفة، ص342.

ويقول أيضا "الأخضر السائحي" (شاعر جزائري):

كُثُـــبٌ أنْتَ أم سَنَى وضيَاء؟ ورمـــالُ أم فتنـــــــة ورُواء؟

وسُكـــون مخيّـِمٌ، ووجـــــومٌ، أم غِنـاء مُرَجَّـــعٌ وحـُـداء؟

وبســـــاطٌ مُـــــمَهد من حَريرٍ أمْ هِضابُ على الثَّرى سمـاءُ؟

لسْتُ ادري، أأنت أرضٌ دحاكِ اللهُ، أم أنت يا رمال سَماء؟[1]

لقد عبر الشاعر عن إعجابه الشديد بجمال الصحراء ممّا جعله يبدع في توظيف الصور للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته خصائصه الفنية، نقلا عن همسات وصرخات، ص 89.

المبحث الثالث: البعد التأويلي للنّص الشعري:

شكلت ظاهرة الغموض في النصوص الشّعرية الحديثة، نوعاً من الغرابة والإبهام، حيث شغلت مساحة كبيرة في الوسط النقدي، وطرحت جدلاً كثيراً بين الدارسين والنقاد، مما أدخل النّص الشّعري في مجال من التعقيد، والالتباس والضبابية.

حيث أصبح يحمل في ثناياه أبعاداً دلاليّة، وتداوليّة، وتأويلية، هذا ما جعلها تضفي جماليّة أكثر على النّص، حيث غيّرت من طبيعة الشعر ورتابته، وساهمت في تكثيف دلالته وتعميق معناه[1].

ما جعل القرّاء يجدون صعوبة في تلقيه والتعامل معه، فقد أصبح المتلقي اليوم همه الوحيد هو معالجة ظاهرة الغموض الموجودة في النصوص الأدبية، خاصة الشعريّة منها، محاولاً البحث على الوضوح، مما يستدعي منه اللجوء إلى التأويل ليفتح أمامه آفاقا واسعة، منسجما بذلك مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية.

يعتبر النص الشعري في حد ذاته ملمحاً جمالياً، ومنجزاً مفتوحاً على تعدد القراءات والتلقيات، نظراً لبنيته الجمالية وبلاغته الكتابية وإيحاءاته الدلالية التي تشكل متن النص، والتي تبقى المبرر الوحيد الذي يتيح للقارئ الحريّة، حتى يمتلك مشروعية تأويل النص، وخاصة أنّ التأويل قد تغذّى بمزيد من المعاني والمضامين التي جاءت في النظريات النقدية الحديثة، وخاصة التفكيكية، ونظرية التلقي، مما اكسبه جرأة وثقة أكثر للولوج إلى عالم النّص، والتغلغل في أعماقه وفك شفراته بكل حريّة، مؤوّلا بذلك دلالاته واختراق معناه السطحي، لاستخلاص عمق المعنى المخفي.

والمعنى الشعري هو إبداع فنّي يصنع اللغة الشعرية، ولهذا يلجأ الشاعر إلى تكثيفها، والإفاضة فيها، وذلك حسب قدرة كل شاعر على تركيب عباراته وتنسيقها، ومقدرته على استنباط الإيحاء في

[1] – ينظر، بغاديد عبد القادر، الشعر بين التأويل والتلقي نحو آفاق جديدة للقارئ، مجلة أصوات الشمال، جامعة وهران، نشر بتاريخ 2013/12/22.

باطن الألفاظ، بفضل هذا الإبداع نجد أن الشعر يحافظ على قيمته المتميزة في توصيل رسالته النبيلة بصورة جمالية، وأهمية النص الشعري ليست في مضمونه وإنما فيما يستخدمه من تقنيات جمالية.

ويتطلب وعياً جمالياً من طرف المتلقين، في مقاربة دلالته وفك شفراته، حتى تتحقق الاستجابة الجمالية التي يطمح إليها النص، مما يستدعي استعمال آليات جديدة ومتجددة، للوصول إلى أبعاد النص الدلالية والإيحائية، لأن النص الشعري في حد ذاته مجال واسع وخصب للتأويل، وتأويله يعتمد أساسًا على ضرورة احترام المقصدية التي تتأسس عليها لغة كل نص، هي التي تحدّد لنا الضرورة التأويلية، لأنها تحيل لدلالات مشفرة ذات طابع غرائبي، تربك القارئ وتشوشه، وتجعل المعنى ملتبساً، هذا الالتباس هو الذي يحفز القارئ، ويدفعه للتفاعل معه بكل حرية ومرونة، وتوسّع آفاقه وتفتح أمامه نوافذ مختلفة للتلقي والتأويل، حتى يكون قارئا فعّالاً لا متلقياً سلبياً.

يبدأ باستنطاق المسكوت عنه في النص، هذا ما يسمى **بالسكت الشعري**، انطلاقا من البياضات الموجودة فيه ويتطلب من ذلك جهداً تأويلياً للتحكم أكثر في مقاصد ومرامي كل نص شعري.

أ- العنوان:

وأدلّ ما يحيلك للتأويل عند قراءة أي نص شعري، هو العنوان الذي يعد العتبة الأولى لفهم خصوصيّة النّص، وتحديد جانب من مقاصده الدلالية، كما يعتبر مكوّناً نصيّاً أساسياً من المكونات النصية الأخرى، لاحتوائه على تفعيل دور المتلقي، يشكل لديه بعداً تأويلياً ويترك له المبادرة التأويلية.

يمثل العنوان مرآة النسيج النصّي، لأنه يعد المفتاح الأوّل في التعامل مع أي نص، في بعديه الدلالي والرمزي، لا يمكن لأي قارئ أن يلج إلى النص دون أن يمتلك مفتاحه أي العنوان[1]، فهو

[1] – منتديات الأقلام، أهمية العنوان في العمل الأدبي، منتدى البلاغة والنقد الأدبي.

الذي يثير القارئ ويستفزه، خاصة إذا كان مشفراً، وأحياناً نجد أن عنوان النص لا يدل على المحتوى مما يصعب المهمة أمام القارئ ويدفعه إلى التأويل، ليتوصل إلى علاقة العنوان بمضمون النص.

عنوان النص وموضوعه بشكل عام هي مؤشرات دلالية وتأويلية، يفترض على القارئ تفحصها جيدا والتمعن فيها، وإطالة النظر فيها، لأنها تحيله إلى مقاصد نصية.

والعنوان في حد ذاته إشكالية، من المفترض أن يقف عنده القارئ، ولا يقوم بتهميشه وضربه عرض الحائط، لأنه يمثل مدخلا من مدخلات النص، وأول عنصر يواجهه في تعامله مع النص، لأنه يقوم بدور مهم في تشكيل دلالته وتوسيع معناه[1]، ووسيلة لإثارة توقعات القارئ، يفتح أمامه باباً واسعاً للتلقي والتأويل، وبالتالي يكون القارئ قد دخل إلى عالم النص من بوابة العنوان. لأنه يعدّ جزءاً من النص ومتمما لمعناه، ومكملاً لرسالته وموسّعاً لدلالاته، ولهذا تعتبر العناوين بمثابة مفاتيح أساسيّة تساعدنا في ولوج أغوار النّص العميقة، وكشف دلالته المختزنة، ولعل هذا ما أبرزته الدراسات الحديثة التي ترى أنّ: «العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية، تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النّص، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، ويمكن تشغيل العناوين علامات مزدوجة، حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر»[2].

وقد برزت أهمية العنوان في الأدب الحديث بصورة عامة، وفي الشعر بصورة خاصة، وبالخصوص الشعر الجزائري الذي سجّل حضوره المتميّز في الساحة الشعرية الحديثة.

وهذا ما نجده في شعر الثورة الجزائرية، مثلا قصيدة **"عودة النسور"** "لأبي القاسم سعد الله"، في قوله:

---

[1] – ينظر، زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النظري بين الشعر والنثر، دار هدين يرهون، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 160.

[2] – جميل حمداوي، "السيموطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع(3 مارس 1997)، ص 98- 99.

عـاد النُّسـور

لأَرْضِهم، عاد النّسورُ

فَعلى الصـُّدورِ

شَـاراتُ نـُورٍ

وعـلى الشِّـفاهِ

لَحـنُ النّـذُورِ

وعَـلى الجِباهِ

لُغـز يثورُ[1]

...

حملت مفردة النّسور على المستوى المعجمي دلالات عديدة: طير، قوة، أعلى هجرة، فالعنوان هنا يحيلنا إلى رموز دلالية متعلقة بمضمون النص.

ومفردة النسور لا يقصد بها الشاعر الطيور الجارحة على المستوى السطحي، وإنما المستوى العميق، تؤشر لنا عن هوية النص، فهي حقيقة لا تعني النسور الحيوانية، هي نسور إنسانية مهاجرة عادت من ديار الغربة إلى الجزائر، أي عودة الأبطال الشجعان الذين خططوا للثورة الجزائرية، والتصميم لتحرير الجزائر من مخالب الاستعمار الفرنسي.

[1]- ميلود عبيد منقور، السيمياء والتأويل في شعر الثورة الجزائرية – قصيدة عودة النسور لأبي القاسم سعد الله، نقلا عن أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 201.

هذا العنوان، يعبر عن حدث عظيم، يؤشر بمرجعية تاريخية جزائرية، فهذا العنوان يعتبر مغرياً ومستفزاً لقارئه، فإنه قد شكل لنا جزءاً هاماً لفهم معنى النص، والحسم لن يكون إلا بعد قراءة النص[1].

فالعنوان هنا قد أحال على مضمون النص ومحتواه الدلالي وهنا نجد أن عناوين القصائد تحتوي النص، وفي نفس الوقت تكشف عن مرجعيته، يقول الشاعر في قصيدة "عروس الكآبة":

أَعِيدِي حَدِيثَ الأَمْسِ مُلهِمَتِي الوَجْدِي أَعِيـــدي بَقَـــايَاهُ سَـــأَقْـرَأُها وِرْدًا

أَعِيدِي ولا تَأْنِـــــي... حَدِيثَ بَلْـــسَمٍ مِن المُعْضِـــلِ المَزْري بِرِوْعَتِنَا أَوْدِي

علـــى صَدْرِك الأمني زَرَعْتُ تَوَجُّـــعِي وفي سر كأْسي... ودِفئي... فلا بَرْدا.[2]

من خلال هذه القصيدة نجد أن عنوانها يحتوي النص، ويكشف لنا عن مرجعيته الصوفية. فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسيّة، لتنتهي إلى الحب الروحي، فقد عبّر لنا العنوان هنا عن لغة الشوق والحنين، التي كان يستلهمها الشاعر من لغة الغزل العذري.

ب- لغة الشعر:

حظيت اللغة في العمل الأدبي بأهمية كبيرة لدى القدامى، والدارسين المحدثين، لأنها تعتبر العنصر الأوّل في أي عمل فني. لأنه من مميزات الشعر استثمار التراكيب اللغوية المناسبة له بوصفها

[1] – ينظر، ميلود عبيد منقور، قاسم سعد الله، السيمياء والتأويل في شعر الثورة الجزائرية – قصيدة عودة النسور، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، نشر في الأربعاء 17 أبريل 2013 على الساعة 13:44.

[2] – عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي في الشعر الجزائري وآليات التأويل، ورقلة، الجزائر، نقلا عن: ياسين بن عبيد، معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتاب، الجزائر، 2003، ص 12.

مادة بنائه: « فعلاقة تجربة الشاعر بلغته، أوثق من علاقة تجربة القاص، أو مؤلف المسرحية، وذلك لأن الشّاعر يعتمد على ما في قوة التعبير بالمعاني في لغته التصويرية به»[1].

ولهذا يسعى الشاعر دوماً إلى أن يختار لغته بعناية دقيقة، يحرص فيها أن تكون المفردة قادرة على توصيل الفكرة للمتلقي، مع قدرتها على إثارة انفعاله، حتى يتسم نصّه بقوة الدلالة.

واللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية المألوفة لدينا[2]، لأن لغة الشعر هي لغة إيحائية فنية وراقية، تشكل عنصراً مهما في صياغة القصيدة.

« اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيد بناءها ثانية في أنساق تركيبية وعاطفية جديدة»[3].

فالنص الشعري ليس مجرد أفكار مجردة دائما، يحمل في ثناياه ما يختلج في نفسية الشاعر من عواطف، وأحاسيس ناتجة عن تجاربه فحسب، بل يقوم أيضا بعملية جوهرية ألا وهي نقل تلك اللغة الشعرية من حالة الوضوح والابتذال إلى حالة الغموض، مما تستدعي منا تأويلها.

وبالتالي نجد أن العنوان يشكل عنصرا أساسياً في عملية النص الشعري، ووسيلة يعبر من خلالها الشاعر عمَّا يختلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر، فيتمكن من إيصال فكرته إلى المتلقي.

واللغة الشعرية هي لغة أقرب وأكثر ميلاً للتأويل، لأنها تحتوي في مضمونها على أبعاد تأويلية، تتطلب جهداً تأويلياً، وعقلاً كبيراً من طرف القارئ للتمعن فيها جيداً، خاصة إذا كانت لغة النص لغة مجازية، فأحياناً يلجأ الشاعر إلى لغة المجاز حتى يكون مقنعاً أكثر في خطابه الشعري، فيقوم

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964، ص 415.

[2] – ينظر، عبد الله محمد الغضيبي، تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سوريا، ط1، 2009.

[3] – محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1993، ص 10.

بافتعالها ويتعمد استعمالها لأن المجاز يزيد من قدرة اللغة على التعبير. وكل نص يحمل دلالتين صريحة وضمنية، فالدلالة الصريحة هي ما تمثل معنى المفردات والجمل وفق سياق التركيب اللغوي ونظامه المتعارف عليه، أما الدلالة الضمنية فهي الدلالة التي يوحي بها النص لقارئه.

ويحتاج ذلك إلى ثقافة فنية وذوقية ولغوية لدى المتلقي[1]، ليتمكن من الوقوف عند أدق تفاصيلها وأسرارها الضمنية، لأن اللغة الشعرية هي في أصلها لغة مجاز بامتياز، لهذا يسعى الشاعر دائما لانتقاء ألفاظه واستخدامها لغير ما وضعت له أصلا، فقد تجعل المعنى ينصرف عن صورته الحقيقية مما ينتج لنا التعدد والاختلاف.

ومن ثم يفتح للقارئ مجالاً واسعاً وخصباً، يوقعه في شباكه ويدفعه إلى تلقيه وتأويله، فتجعله يبحث عن إمكانات جديدة للغة الشعرية هذا ما يزيد من تنامي التأويل، الذي يتخذه المتلقي كمقترب نقدي وإستراتيجية للوصول بها إلى جوهر النص، فتكون قد تحقق الاستجابة التأويلية للغة النص. التي تعد لغة خاصة في بنائها وتراكيبها، تنفرد في قدرتها على استيعاب الصورة المختلجة في نفس الشاعر باستعماله تلك اللغة استعمالا يخرج بها عن تلك الحدود، فيكون بتوليد تلك المعاني من خلال مجازات يحاول بها الشاعر أن يكسّر نمطية اللغة[2]، لكن في حدود المعقول، هنا تبرز موهبة الشاعر في تفجير طاقاته التعبيرية وثروته اللغوية بكل عفوية بعيدة كل البعد عن التكلف والاصطناع.

والجملة الشعرية هي التي تطبع النص بطابع خاص، لأنها تعتبر المحور الأساسي الذي تدور عليه شاعرية النص، تتخطى كل المعاني المعجمية، فإذا كانت خالية من الشاعرية، فإنها ستصبح لا محالة باهتة لا تبعث أي إحساس لدى المتلقي، لأنها ستكون خالية من أي لمسة فنية أو جمالية،

[1] – ينظر، ضرغام الدرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن– عمان، ط1، 2009م، ص ص44–45.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 33.

وذلك هو المعنى الحقيقي الذي تؤديه اللفظة في التعبير الشعري، تقوم بوظيفة فنية وجمالية في نفس الوقت.

فنجد مثلا أن اللغة في الشعر الجزائري الحديث، وبالأخص عند أهم الشعراء المحافظين الذين تميزوا بنزعتهم الإصلاحية، بالرغم من أنهم اقتصروا على التراكيب اللغوية، مما حدد إمكاناتهم الشخصية وطاقاتهم التعبيرية في استثمار اللغة استثمارا جمالياً فنياً، لأنهم انتهجوا نهج القصيدة القديمة، إلا أنهم استطاعوا المزج بين الذات والموضوع[1]، فجاءت لغتهم شعرية، وهذا ما يقوله "محمد الأمين العمودي" حين وصف مكانة الأديب في المجتمع الجزائري، الذي يقيس كل شيء بالمادة في قوله:

حَالِي اسْتَحالَ وفَاقَني الأَقْـرَانُ ... مُذْ غابَ عَنِّي الأَصْفرُ الرَّنانُ

أَخْفَى بَنُو غَبراءِ* نورَ حَقِيـقَتِي ... وأحِبَّتِي نَقَضُوا العُهُودَ وخَانُوا

جَارَ الزَّمانُ عَليَّ في شَرْخِ الشبا ... بِ وفاتَـنِي ما يَفْعل الشُّبـانُ

أنا كوْكَبُ يَمشِي الهُوَيْـنَى حِينَمَا ... أَمَّ الكَـواكِبَ عَاقَـهُ الدَّوَرَانُ

أو رَهْضة أَدَبي وعِلْمي ورقُّـها ... وزُهـــــورُهَا وشَمَائِلي الأَفْنانُ

الوَاكِفُ الهَتّانُ نَـدّى أَرْضِـهَا ... فاشْتُـــقَّ مِـنْهَا الوَرْدُ والرَّيْحَانُ.**

[1] – ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، ص 277– 283.

* - بنو غبراء: بنو الأرض، الناس.

** - الواكف الهتان: المطر الغزير.

لقد جاءت لغة الشاعر هنا، لغة شاعرية إيحائية، وتصويراً يصور لنا كل ما يختلج في نفسه، هذا ما زاد من تكييف اللغة المؤدية لمعناها الحقيقي، والتي كان يهدف الشاعر من خلالها، إلى التعبير عن موقفه الذاتي تجاه المجتمع الجزائري.

أمّا بالنسبة للغة في الاتجاه الوجداني من الشعر الجزائري الحديث، فقد ساهمت في تطوير اللغة الشعرية، وأدخلت على المعجم الشعري مفردات جديدة، هذا ما زاد في ثراء اللغة وذلك بإدخال بعض التراكيب اللغوية ذات الدلالات الإيحائية، مما أعطت الشعر الجزائري سمة خاصة به، وهذا هو قمة الشاعرية.

فقد اجتهد الشعراء بدورهم في ابتكار معاني جديدة، وبالتحديد في الألفاظ استطاعوا نقل تجاربهم الشعرية وترجمتها بكل صدق وعفوية من أجل توصيلها للمتلقي بصورة إيحائية وخيالية حتى يخلقوا أثرا شعريا لدى القارئ ويقوم هذا الأخير بكسر الحاجز الموجود بينه وبين النص فيتحقق تغيير ما يجب تغييره، وفقا لاستجاباته التأويلية وتماشيا مع متطلبات النص.

وهذا ما نجده عند أهم الشعراء الجزائريين الوجدانيين مثل: "عبد الله شريط، محمد الأخضر السائحي، أبو القاسم سعد الله وغيرهم..."، حيث استطاع كل شاعر منهم بفضل ثروته اللغوية وملكاته الشخصية أن يصل إلى المبتغى. يقول "عبد الله شريط" في وصفه لليل ويحاول أن يتخذ اللغة وسيلة للتعبير عن مشاعره إزاء الليل:

هَكَذا يَمْحِي الضِياءُ مِنَ الأُفُقِ ... ويَخْبُــو كما خَبَــتْ أَحْلامِي
ويَموتُ الشُّعــاعُ في قبْضــةِ ... الصَّمـتِ وراء الجِبالِ والآكامِ
وأرى اللَّــيْلُ قَابِضا بِيَدَيْــه ... عُنقَ الكوْن، بَارداً كالحِمَــامِ
جاءَ كاليأسِ ساكــنا يَتمشَّى ... مُثْقَل الخُطو في فؤادِيَ الدَّامي.[1]

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، ص 316.

من خلال هذه المقطوعة نجد أن الشاعر قد صور لنا المشهد، وكأنه مجسّد أمام أعيننا، فقد أجاد في تصوير مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا الليل، انتقى ألفاظا إيحائية تتخللها عاطفة جياشة كان يختزنها الشاعر داخله ثم جسدها لنا.

وقد استطاع الشعراء الجزائريون أن يدخلوا الجملة الشعرية في أغلب قصائدهم، فهي تحمل في مضامينها ثراءً لغوياً يستوحيها الشاعر من مشاعره وأحاسيسه، ثم يجسدها لنا في قالب شعري ذي طابع فني وجمالي.

يقول "محمد الأخضر السائحي" وهو يصف فتاة عمياء:

وضاحِكَةُ الوَجْهِ كالكَوْكَبِ ثَوَى السِحْرُ في طَرْفِها الأهْدَبِ

وأَبْهَى مِنَ الوَرْدِ ما قدْ بَدَا لِعَيْنَيْكِ في خَدِّهَا المُلْهَبِ

كَزَهْرِ الأرْضِ تَفِيضُ العُطُورُ، وتَعْبَقُ بالأَرِيجِ الطَيِّبِ

رَمَاهَا القَضاءُ على غرَّة وكَمْ جَاءت في القَضا مُخْتبي

وأَوْدَى بألْحاظِها الفاتِناتِ فمَالَتْ كشمْسٍ إلى المغْرِبِ.[1]

فقد أدخل هذا الشاعر مفردات عديدة ذات دلالة موحية، وذلك عندما وظف مشاهد من الطبيعة كالكوكب، الورد، زهر، الرياض، العطور، الأريج الطيب، الشمس...، وقد قام بتوسيع معجمه الشعري من خلال انتقائه لألفاظ ذات دلالة وإيحاء حتى يجسد لنا صورة الفتاة العمياء. وكأنها مجسّدة أمام أعيننا، وقد برع الشاعر هنا في التصوير والإيحاء، وهذا ما زاد في جمالية اللغة

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 338.

الشعرية ومعناها القوي الجياش، وقد ساهم هؤلاء الشعراء في إثراء معجمهم الشعري وخلق تراكيب لغوية جديدة يتطلبها الشعر باعتباره فناً جميلاً.

ت- الإيقاع:

تشغل فلسفة الإيقاع مساحة كبيرة في النص الشعري، لذلك يسعى الشاعر إلى اختيار مفرداته بدقة، وبحرص على توازنها الصوتي والإيقاعي، فقد تجاوز هذا الأخير البعد الموسيقي إلى البعد الدلالي[1]، مما جعل الخطاب الشعري الحديث متفتحاً على فضاءات إيقاعية جديدة.

فقد "اتبع كل شاعر نمطاً إيقاعياً معيّناً، وأي خلل إيقاعي يعد مأخذاً على الشعر، وينحدر به إلى النثرية. ولهذا يعد الإيقاع أحد أهم عناصر القصيدة العربية"[2] لأنه يميز الشعر عن النثر.

تتمثل وظيفة الإيقاع في كونه يزيد من تقوية المعنى وتأكيده، بالإضافة إلى أنه يضفي جمالية على النص، ويعمل على خلق انسجام صوتي، وجرس موسيقي، وتعميق الدلالة.

وينقسم الإيقاع في الشعر إلى نوعين الإيقاع الخارجي ويتمثل في الوزن والقافية والروي ومدى خدمته للموضوع. أما بالنسبة للإيقاع الداخلي وهو الذي يستدعي التأويل أكثر لأنه يحمل في مضمونه بعداً دلالياً وتأويلياً فمثلا: تكرار الأصوات له دلالة الصوامت، أو ما يسمى بالسكت الإيقاعي، الملفوظات، العبارات، الجمل، المقاطع، التطابق، التجانس، الترادف والتضاد.

وهذا النوع من الإيقاع يجذب القارئ أكثر ويستفزه، ولهذا نجد أنه يولي اهتماماً كبيراً بالموسيقى الداخلية، وبشكل عام فإن القارئ حين يقرأ نصاً شعرياً يركّز أكثر على نسجه الصوتي والإيقاعي.

---

[1] – ينظر، محمد صابر عبيد، المغامرة الشعرية للنص الشعري، كلية التربية، جامعة تكريت– العراق، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن، 2008، ص 95.

[2] – عبد الله محمد الغضيبي، تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق– سورية، ط1، 2009، ص 89.

والشاعر يسخر النص بكل تشكيلاته الإيقاعية، مما يجعله يحمل أكبر طاقة صوتية وإيقاعية، تزيد من جماليته وطلاوته. فقد أصبح التشكيل الموسيقي هيكلاً إيقاعياً يتخذه النص رداءاً لنفسه[1].

ولعلّ أبرز الشعراء الجزائريين الذين التزموا بالإيقاع "أبا يقظان"، لأنه اختار اللفظ والكلمة والوزن والروي وفقا لطبيعة الموضوع وتماشياً معه.

غَنِ يا طيْر الغُصونِ وأُمحُ عن قلْبِي شُجُونِي

وأَدْرِ كـاس سُـــرُورِ عَن رِفـــــاقِي بِيمينِي

بَيْنَ جِـــــنَانٍ وأنهارٍ ودِفَاقِ العُـــــــيونِ

والصِّبا يَبْعَثُ مِنْهـــا رِيحَ عِطْـــــرِ اليَاسَمِين

وهَزارُ الرَّوْضِ يَشْــدُو بِنشـــــــــيدِ ذي رَنِينِ

وخَريرُ المَاءِ فِي مَجْــراه يَمْحـــــــو لِي أَنينِي.[2]

فالشاعر هنا، يعبّر عن مشاعره، معتمداً على الوزن الرتيب، والقافية المطردة، فقد انتقى عبارات دقيقة ووزناً عذباً، ورويًّا مناسباً، والقصيدة من بحر الرمل. أضفى حرف الروي فيها لون نغمة موسيقية، تدخل في النفس بهجا ومرحاً، خاصة وإنه جاء متماشياً مع طبيعة الموضوع[3].

[1] –ينظر، عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية")، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص 139.

[2] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، وط2، 2006م، ص 193. نقلاً عن ديوان أبي يقظان، ج2، ص 23.

[3] – ينظر، عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية")، ص ص 193– 194.

وهذا التشكيل الموسيقي، يعبر بصدق عن روح الشاعر، وفنه الجميل، لأنه كان يحمل كل المشاعر والأحاسيس والعواطف، التي كان يدفنها الشاعر، وقام بتفجيرها في قالب إيقاعي جميل معبّراً بصدق عن أصالة فنه.

ويلعب التشكيل الموسيقي في الشعر دوراً في إضفاء جمالية على القصيدة الشعرية، ويترك أثرا موسيقيا في نفسية القارئ، « وذلك لأنّ موسيقى الشعر هي التي تخلق الجو، وهي التي توحي بالظّلال الفكريّة والعاطفيّة لكل معنى، وقد تكون تلك الظلال أكثر فعّالية في النّفس من المعنى المجرّد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشّعر إنقاصاً شديداً من قدرته على التعبير والإيحاء...»[1]، ولهذا يعتبر الإيقاع الحجر الأساس في كل قصيدة، من خلاله يستطيع الشاعر التعبير عن عواطفه ومشاعره بصدق وفي قالب موسيقي جميل.

وهذا ما نجده في الشعر الوجداني في قصيدة "رمضان حمود" (دمعة حارة على الأمة والشرق)، فقد أراد هذا الشاعر التجديد في هذا الاتجاه، وقصيدته تتكون من 10 مقطوعات، كل مقطوعة تتضمن ثلاث أبيات، كل بيت وله حرف روي اللام- الميم- الباء.

بَكيتُ ومِثْلي لا يحقُ لَهُ البُكا ءُ على أمـــــــةٍ مَخلوقَةٍ للنّوازِلِ

بَكيتُ عليها رحمةً وصَبابـةً وإني عَلـــــى ذاك البُكا غيرُ نَادِمِ

ذَرَفْتُ عليها أدْمُعاً من نَواظِرِ تُساهِر طُولَ اللَّيلِ ضوءَ الكواكِبِ.[2]

[1] – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية")، ص ص 197- 198، نقلا عن محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 103.

[2] – رمضان حمود، دمعة على الأمة، نقلا، عن شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، محمد الهادي سنوسي، تونس، 1926، ص 173.

فقد أراد الشاعر الجزائري "رمضان حمود"، الخروج على الإطار الموسيقي التقليدي ومحاولا التجديد من خلال الاتجاه الوجداني، فقد قام بإحداث نوع من التجديد الموسيقي في قصيدته.

أمّا بالنسبة للإيقاع في شعر التفعيلة، أو ما يسمى (بالشعر الحر)، فقد اتجه بعض الشعراء إلى توظيف الإيقاع في شعر التفعيلة محاولين الخروج من الطريقة الكلاسيكية القديمة، فقد شكّل هذا التحول منحى موسيقياً جديداً، يقوم على نظام التفعيلة، وهذا ما نجده في شعر "أبي القاسم سعد الله":

يَا رَفِـيقي	**فاعلاتن**
لا تَلُمْني عن مُرُوقِي	**فاعلاتن، فاعلاتن**
إذ أنا اخْتَرتُ طـَرِيقي	**فاعلاتن، فعلاتن**
فطَرِيقِي كَالحيـاةِ	**فعلاتن، فاعلاتن**
شَائِكُ الأهدافِ، مَجْهُولُ السِّماتِ	**فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات**
عَاصِفُ الأَرْياحِ، وحْشِي النِّضَالِ	**فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات.**
صَاخِبُ الشَّكْوى، وعرْبيد الخيالِ..	**فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.**

لقد تعمد الشاعر "أبو القاسم سعد الله" التغيير، بغية الخروج عن الطريقة الكلاسيكية القديمة، لقد كان الإيقاع الصوتي متوازيا مع الأسطر الشعرية[1]، حيث تحرر الشاعر من قيود الشعر العمودي، واتبع نظاماً إيقاعياً جديداً متوازياً مع الأصوات الشعرية.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925– 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1985، ط2، 2006، ص 218.

ث- الصورة الشعرية:

للصورة الشعرية قيمة كبيرة في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، لأنها تضفي دينامية متحركة على النص، "وتعتبر الصورة الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي، إيحاءاً ورمزاً"[1]. فتعمل على تشتيت أفكار المتلقي، وتدخله في متاهات الدلالة ونفتح للانزياح حيّزاً كبيراً، مما يحيل القارئ إلى تأويلات دلالية متعدّدة، فلا يجد أمامه سوى التأويل الذي بنى من خلاله تصوراته الخيالية المسبقة، من ثم يكون له وسيلة للكشف عن ثنايا النص وغوامضه. فيقوم القارئ استناداً لخياله باسترجاع صور متراكمة في ذهنه حتى يعيش تجربة الشاعر.

ولهذا يتخذها الشاعر كعنصر أساسي في التشكيل الفني، لأنها تعد إحدى مقومات النص الشعري، يكتسب بها العمل الشعري صفته الفنية والجمالية.

وعنصر التصوير يعطي للقارئ خيالاً واسعاً ويفتح أمامه عدة تصورات، من خلال الصور الشعرية المجسدة في النص، ليبني المتلقي صورته الخيالية المسبقة، هذا ما يسمى بالتصور الأولي المسبق للمعنى، حتى يتمكن من الوصول لمكامن النص ويكشف عن ثناياه الغامضة.

وأحيانا نجد الشاعر يستعمل صورة شعرية في النص ليجسد لنا موقفا ما، نجده وكأنه مجسم أمامنا وبالخصوص إذا صوّره بصدق، فالقارئ هنا يستطيع أن يتخيل المشهد وكأنه أمام عينيه.

لهذا يكثر الشاعر من استعمال الصور في أبياته الشعرية، لما لها من تأثير نفسي وذهني لدى القرّاء. فهي تعمل على إطالة الذهن لدى القارئ وتوسيع خياله وتزيد من لذة الفكر عنده، ويختلف

[1] - المرجع السابق، ص 421.

ذلك باختلاف تصوّرات القرّاء وتخيلاتهم، « لأنّ قيمة الشعر ليس فيما حوت أبياته وإنما قيمته تكمن في ما يختلج في نفسك ويقوم في ذهنك عند قراءته»[1].

وصياغة الصور وكيفية توظيفها، تختلف من شاعر إلى آخر، كل واحد حسب ثقافته الواسعة، واطلاعاته المتنوعة، ومرجعياته المتعددة، فلكل شاعر ذوقه الخاص وتجربته التي عاشها ووجهة نظره.

فهنا بعض الشعراء من يبدع في توليد الصور، بمعنى أنه يتقن فن التصوير والتشكيل الفني، يجسد لنا صوراً حية وموحية وكأنها مجسدة أمامنا، تدخل مباشرة في وجدانك وعقلك. تستطيع من خلالها الكشف عن أهم الحقائق الشعرية المكنونة في النص، فكل صورة منه تستدعي من القارئ توظيف خياله، من خلال استحضار صور ذهنية سابقة وربطها بالنص « لأن الصورة تمثل النتاج النهائي لعملية التخييل، والتي يتم خلقها بواسطة الفنون البلاغية، المتمثلة في التشبيه أو الاستعارة أو النعت»[2].

تعد الصورة جوهر النص الشعري، إلا أنها تكتمل من خلال عملية التخييل، لأن الخيال يمثل عنصرا أساسيا في خلق الصورة الشعرية، فهناك علاقة وطيدة بين الصورة والخيال، كلاهما يكمل الآخر ويتمم معناه، فالصورة تستدعي الخيال وتقوم بعملية التخييل بدورها لتوليد الصور وذلك انطلاقا من الصورة الشعرية الموجودة في النص.

وأول من يمتاز باستعمال الصور في الشعر الجزائري هو "مفدي زكريا"، يكثر من توظيف الصور وذلك يعود لإطلاعه الواسع وثقافته المتميزة، يغرق في التصوير ويقف عند أهم أبعاده، لأن الصورة كلما كانت موحية، كلما كان لها بعد دلالي وتأويلي.

[1] – عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه (تحقيق: د. فايز ترحيني)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1910، ط2، 1990، ص 57.

[2] – جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، 1974، ص 384.

وتظهر موهبة الشاعر في توليد الصورة في قصيدته **''الذبيح الصاعد''**:

قامَ يخْتالُ كالمَسِيـــحِ وئيداً يَتهادى نَشْوانَ يَتْــلُو النشيدَا

شامخاً أَنْفَـــــــه جَلاَلاً وتيهاً رافعاً رأسَهُ يُنَـــاجِـي الخُلودَا

أشْنقونِي فَلَسْتُ أَخْشى حِبَالاَ واصْلُبُونِي فَلستُ أَخْشى حديدَا

واقْضِ يا موتُ فيما أَنْتَ قاضٍ أَنَا رَاضٍ إنْ عَاشَ شَعْبي سَعيدَا[1].

هنا تظهر كفاءة المبدع، وثراء إبداعه، وبراعته في توظيف الصورة الشعرية، فهي ليست مجرد تشبيه لتقريب الصورة للمتلقي، وإنّما يصور الشاعر لنا مشهداً تصويريا حسيا راقيا، ومؤثرا في وجدان القارئ، وفي ذهنه.

ويحاول الشاعر من خلال هذه الصورة ترسيخ معنى مضمر، له بعد درامي وقدسي، يصور لنا إعدام الشهيد الجزائري "أحمد زبانة" في سجن بربروس على يد المستعمر[2]، غير أن ما يعمّق هذه الصورة، هو تشبيه الشهيد بالمسيح عليه السلام، وقد اتخذ الصورة الشعرية، وسيلة لتوضيح الفكرة أكثر، وتقريبها في ذهن القارئ.

تغدو الصورة مركبا يمتطيه الشاعر ليصل إلى العوالم البعيدة، يرسم بها المناجاة الكبرى للنفس حين ترنو إلى الممكن والمستحيل، الممكن العالم الذي يعيشه السواد الأعظم، والمستحيل عالم الشاعر الذي يؤلف فيه بين أخيلة غير متجانسة، فتعلو الصورة مثالا يضيء كل حالك !

[1] – آل الشيخ، مفدي زكريا، اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1961، ص 306.

[2] – ينظر، خيرة حمر العين، مستويات التلقي في الشعر الجزائري، الأدب الجزائري المعاصر، 12 فيفري، الساعة 01:56.

الفصل الثالث: واقع النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر

المبحث الأول: النقد الأدبي في الجزائر.

المبحث الثاني: التأويل الشعري من منظور النقد الأكاديمي.

المبحث الثالث: التأويل الشعري من منظور النقد الصحفي الجزائري.

لا شك أنّ نص النقد قد أخذ حقه في العصور الأخيرة، حيث شهد تطوّراً كبيراً وتغيّراً من حيث المنهج والطّرح، واختلاف في وجهات النظر، لكن ما يتفق عليه الدارسون والباحثون والأدباء أن للناقد فضل كبير في تطوير مسار الحركة النقدية والأدبية عموماً.

« والدور الموكل إليه، رسالة تؤدي خدمة لحركة النقد والأدب معاً، وعليه يرصد الناقد الأديب بأخطائه وحسناته وينبِّهه ويوجّهه الوجهة الصحيحة، من خلال إصدار الحكم على الإبداعات الأدبية بالجودة والرّداءة » [1].

وقد كان النقد في بداياته الأولى يعتمد على الإحساس العالي، والذوق الرفيع، ثم تبلورت تلك الحاسة النقدية إلى تقويم النصوص الأدبية، وهذه الرؤية النقدية تعمّم على كل الآثار الفنية، فيما يندرج ضمن الأنواع الأدبية بتقويمها وتتبُّع تفسيرها وتحليلها، على ضوء التجربة الفنية[2].

لقد غدا النقد الأدبي يتتبع الحركة النقدية الغربية في اتجاهاتها وتغيراتها ومستجداتها، التي تتطوّر بتطوّر الأدب، حيث ركّزت الرؤية النقدية قديما، اهتمامها بسياق النص، مستعملة بذلك المناهج النقدية كالمنهج النفسي، التاريخي، الاجتماعي، إلى غير ذلك، لكن مع تطور النقد ظهرت رؤية جديدة ومغايرة للأدب وذلك من خلال رؤية النصوص الأدبية من منظور آخر، وتكمن في مدى استجابة القراء لتلك النصوص الأدبية، وهذا ما جاءت به نظريات التلقي والتأويل، حيث شكّلت محوراً أساسياً وتحولاً حاسماً، أثر بدوره في مسار الحركة النقدية، التي تغيّر مفهومها ومحور ارتكازها حيث أصبحت تقتصر حول استجابة القارئ حتى تتحقق المتعة الجمالية. فقد أصبح يسمى في الوقت المعاصر بالنقد الجمالي لأنه يجعل صاحبه مستمتعاً بمواطن الجمال في الأعمال الفنية عامة وفي

[1] – محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص 19.

[2] – ينظر، أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط2، 1981، ص 24.

الأدب خاصة، لأنّ التذوق يعد من القضايا النقديّة التي تتناول الحسن والقبح في الأثر الفني، اعتماداً على أصول الجمال.

وللنقاد العرب فضل السبق في هذا المجال كما ذكر من قبل ، لقد كان موضوع النقد الأدبي قد استحوذ على عدد كبير من النقاد والدارسين قديما، على اختلاف مشاربهم وثقافتهم، وتوجهاتهم المختلفة، فكل ناقد حاول تعريف التذوق وتحديد مجالاته ومقاييسه، طبقا لثقافته الأدبية وقيم عصره على سبيل المثال ابن سلام الجمحي، الجاحظ، ابن قتيبة[1].

لكن تلك الرؤية النقدية تطورت وأصبحت مؤسسة على الموضوعية للتوصل إلى الغاية المرجوة، تتخللها بعض الميول التذوقية، لكنها تخضع للدقة والموضوعية، خاصة بعد تطور مفهومها، وأصبحت تقتصر على القارئ ومدى تفاعله مع النص. وهذا ما جاءت به النظريات المستحدثة (**نظريات القراءة، التلقي والتأويل**).

أصبح الناقد العربي خاضعاً لتوجهات الغرب، ومع ذلك تمكن من استيعابها نظرياً وتطبيقياً، فتناول النص وبنياته الداخلية مبرزا علاقاته ودلالاته السطحية والعميقة التي بني عليها معناه الحقيقي وهنا يبرز الدور الفعال للقارئ الذي يتمحور حول مدى تركيزه على تحليل تلك البنيات، وبساطة التأويل الذي يرتكز حول معانيه الظاهرة والخفية، باستنطاق النص، والتماهي معه، مما يجعله ينشئ علاقة عميقة مع النص، فيقدم على تهديمه، ثم إعادة تركيبه وبنائه من جديد[2]، وفق المعطيات النصية، وإتباع ما يسمى بالإستراتيجيات التأويلية، مما يعني إعطاء النص ومنحه نفساً جديداً.

[1] – ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي طبيعته– نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه، دار الفكر، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2009، ص ص 82– 83.

[2] – ينظر، شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب والتربية مجدلاوي– عمان، ط1، 1998، ص60.

يكشف النقد الأدبي عن مواطن الجمال والقبح في الأثر الفني، كما يدرس ويميز الأساليب الأدبية «بالبحث عن جوانب النضج فيها وتميزها عما سواها عن طريق الشرح والتعليل»[1]، ثم يأتي بعد ذلك إصدار الأحكام عليها، بغية التوصل إلى حكم نهائي، موضحاً مقصدية النصوص الإبداعية وجماليتها.

تستدعي الدراسة النقدية للأثر الأدب، المناهج والمنهج، وهو السبيل، أو الطريق -إن صح التعبير- الذي يسلكه الباحث لوصف الظاهرة الأدبية وتفسيرها، وتقصي حقائقها واتجاهاتها، وتتبع مستجداتها على الساحة الأدبية والنقدية.

تعتمد المناهج على آليات ووسائل تساعد على سبر أغوار النص، بتفكيكه والبحث عن معانيه ومقاصده، واستنطاق رموزه وشفراته، وملء فراغاته وبياضاته، لكشف النقاب عن خفاياه ومكامنه وهي عبارة عن ممارسة نقدية مستوحاة من طبيعة العمل الأدبي، حيث ترتكز على أهم حقائقه، ومستجداته التي تساعده في مساره النقدي وتفتح أمامه آفاقا جديدة في المجالين الأدبي والنقدي.

لأن النقد الأدبي الحديث، والمعاصر، قد عرف تحولا حاسما في المفاهيم التي صارت غير قادرة على مواكبة العصور، فقد طرأت عليه تغيرات جذرية، عميقة، غيرت من مفهومه النقدي، كما عرفت تطوراً سريعاً أدى إلى تفتح المدرسة النقدية من الجانبين النظري والتطبيقي، إلى جانب التفتح على بوابة الغرب، حيث رأى النقاد والدارسون الأدباء، أنه لا بد من التحرر من قيود التقليد، والاتصال بالثقافات الغربية، للوصول بالنقد إلى مراتب عالية، من خلال معالجته للآثار الأدبية بإبراز جوانبها المضيئة، والارتقاء بها إلى مستوى فني عالي.

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار ومطابع الشعب، القاهرة، ط3، 1964، ص 03.

بالإضافة إلى إعادة النظر في أهم مرتكزاتها، ومنطلقاتها ودعائمها الفكرية، والوقوف عند أدق تفاصيلها وكيفياتها، ومعالجتها من كل الشوائب والملابسات التي لا يعلمها القارئ، ومحاولة تنميتها بتطويرها في ظل تأرجحها بين الأصالة والمعاصرة[1].

إلى جانب مهارة الناقد وذكائه في معالجته للآثار الفنية، ورصد قيمها وأفكارها، فثقافته الواسعة ضرورية لأداء الرسالة على أكمل وجه، ولا بد عليه أن يمتلك ملكة الذوق انطلاقا من الحس الذوقي ليكشف لنا عن مواطن الجمال في الأشياء، وهذا الذوق ينمو ويتطور بتطور الخبرات الفكرية والجمالية، وهي الوجه الحقيقي لعمل الناقد، والعمل النقدي الناجح، هو الذي يوفق بين العقل والقلب في آنٍ واحدٍ.

للناقد موهبة الذوق الجيد، والسليم، المتميز بصفاته وخصوصيته، ومعنى ذلك أن القيم الجمالية كامنة في الموضوع، وما على الناقد إلا أن يذكرها بقدرته وتميزه، باستجلاء قسماتها، وتمثل إيحاءاتها ودلالاتها، فهو لا يفترض قيماً جمالية على النص من الخارج، وإنما يكتشف قيما موجودة بالفعل فيه حتى يتمكن من إصدار أحكام صائبة عليه[2].

معظم النقاد يمتلكون ملكة التذوق، إلى جانب تميزهم بخبرة عالية وثقافة واسعة في ممارساتهم النقدية، التي تتمثل في تفسير العمل الإبداعي، لأن النقد في العصر الحديث، أصبح من مهمته أن يكشف ما يحاول الأديب أن يخفيه عن أنظارنا، من غايات مكنونة وخاصة[3] وأن الأدب أصبحت له مذاهب متعددة، بناء على صلته بالعلوم والمعارف العلمية، التي توسع نظرته واطلاعه، وتجعله يبحث

[1] – ينظر، عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 07.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص ص 41- 45.

[3] – ينظر، محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده، الناشر المعارف بالإسكندرية جلال حرب وشركاه، ص 156.

بعمق في المجال انطلاقا بالتراث الثقافي، واستناداً إلى ثقافة الغرب وحضارته، وصولاً إلى النص المنقود أو المراد نقده.

المبحث الأول: النقد الأدبي في الجزائر

المتتبع للحركة النقدية في الجزائر، سيجد أنها كانت أسيرة النقد العربي باتجاهاته وتغيراته وتطوراته، وقد تناولها النقاد الدارسون في العصر الحديث بضبطها منهجياً، لأن النقد قديما كان انطباعياً ذوقياً، يتعامل مع النصوص الأدبية بطريقة تقليدية نمطيّة، وبالخصوص في فترة ما بعد الاستقلال فقد عانى النقد من أزمة وكان أول من تخصّص فيه محمد مصايف فاسحاً المجال للنقاد من بعده، فقد شكل نقطة تحول حاسمة في مسار الحركة النقدية[1].

إلا أنه تمكن من الخروج من تلك الأزمة، ببذل جهد نقدي للحاق بركب الأمم، من خلال التعرف على مساره واتجاهاته، والتساؤل على حدوده وآفاقه، إلى جانب أدواته الإجرائية التي يوظفها، حيث شهد محاولات التأصيل النقدي، خاصة في الآونة الأخيرة، فقد عرف تحولا في المفاهيم، ومحاولة الاقتداء بما عرفه النقد المعاصر من تطورات، وتغيرات، على جميع المستويات، كما ظهر نقاد آخرون على رأسهم عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض[2] للبحث عن المحكم الحقيقي للنقد الأدبي، حتى تكتمل صورته، وتظهر حقيقته التي تخفى على القارئ، لأنه شهد نفس التحولات والتغيرات التي حدثت في النقد العربي، بالإضافة إلى أنه أصبح تابعاً لمعايير ومقاييس النقد الغربي، بما يحمله من قيم ومستجدات خاضعة لمتطلبات العصر، مما يجعلهم ينحرفون عن واقع مجتمعهم الفكري، إلى آفاق بعيدة المدى، بالاستفادة من ثقافاتهم الحديثة وما تحتويه من علوم ومعارف فنية، كالفلسفة ونظرياتها، وعلم النفس، للوقوف عند أهم محاسنه بالمزاوجة بين الذاتية والموضوعية. فالموضوعية تعني تجرد الناقد

[1] – ينظر، بلوافي محمد، واقع النقد الأدبي في الجزائر مساره وإشكالاته، أدباء وشعراء ومطبوعات، ج1، 2009/05/01، 09:59.

[2] – ينظر، الأستاذ مصطفى، الأدب الجزائري المعاصر وواقع النقد الجديد، منتديات ستار تايمز، أرشيف: أدباء وشعراء ومطبوعات، 2012/07/23، 01:51.

عن ذاته وعواطفه، وخضوعه لمقياس العقل في تعامله مع النص، فيكشف عما فيه من حقائق وما ينطوي عليه من خفاياو أسرار (إحكام العقل).

أما بالنسبة للذاتية، فيتعامل مع النص الأدبي على أنه أثر من آثار النفس الإنسانية، مفعم بالحيوية والعاطفة والخيال يعني (طغيان الإحساس الشخصي والعاطفة)[1].

لهذا نجد الناقد يزاوج بين الذاتية والموضوعية، لأن الذوق ملكة فطرية لا يمكن التخلي عنها، أما الموضوعية فهي ملكة مكتسبة يجب التحلي بها، وعلى الناقد أن يحسن التوفيق بينهما، لأن ما يميزه هو قدرته على المقارنة والموازنة، وتفكيك المفاهيم والمصطلحات، وضبطها في حدود المنهجية والوصفية[2].

لا بد للقارئ ايضا أن يستكشف هذه القدرة الكبيرة على النظر بعقل راجع، إلى ذاكرتنا، وإرثنا المتضمن للبنى الجديدة التي تسم واقعنا الثقافي والنقدي، للدفع به نحو آفاق أرحب وأوسع، التي تستدعي بالضرورة النظر في العمل الإبداعي بنظرة ثاقبة، بالوقوف عند أدق تفاصيله وفنياته، بأبعاده الدلالية والجمالية المشكلة له، يعمل على ربط تلك القيم الجمالية والأعمال الفنية، بمعنى الجدة في التفكير من جهة، والمعالجة العلمية والمنهجية من جهة أخرى، حيث تضيء الجوانب المظلمة للنص[3] بالتركيز على الجو الداخلي له ، بدراسة بنياته وعلائقه، التي تكمن في تلك الشبكة أو الحزمة – إن صح القول– من العلاقات، وتشمل البنى السطحية والبنى العميقة. هذه الأخيرة تجعل من العمل الإبداعي عملاً أدبياً[4]، يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي السليم، والمنظم، حيث

[1] – ينظر، شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 63.

[2] – ينظر، عمر عيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 07.

[3] – ينظر، بختي بن عودة، ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية الخطيي نموذجاً، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران– الجزائر، 2005، ص 07.

[4] – ينظر، عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 15.

يضبط الحركة الأدبية وفق مسارها الصحيح، الذي تحسمه الممارسة النقدية، من خلال مناهج غربية حول النصوص الأدبية وأهم مرتكزاتها الفكرية واللغوية والمعرفية، للكشف عن خصوصيته. تقييمه من خلال المقاربة النقدية الدقيقة القائمة على أسس منهجية علمية، تتسم بالجدة والحداثة، وعلاقتها بالتراث الثقافي العربي عامة، والجزائري خاصة لاستيعاب أبعاد النص الذي يعتبر موضوع النقد.

فنجد على سبيل المثال أن النقد الشعري القديم، يستخدم مصطلحات نقدية قديمة، انتهى التواصل معها منذ أجيال عديدة، فكل الاتجاهات والمناهج القديمة غير صالحة لإبداء حكم مسبق شكلاً ومضموناً في الأعمال الأدبية المعاصرة، لسبب بسيط هو اختلاف المناهج الغربية جذرياً، مصطلحا ومحتوى عن طبيعة تجربة الكاتب الجزائري[1]، وفي ذات الوقت استفاد من الانفتاح على ثقافة الغرب، والتحرّر من قيود التقليد، ويظهر جليّاً في أعمالهم النقدية التي لقت رواجاً، نظراً لتنوعها وتجدّدها من خلال التطور الحاصل، من خلال التغيّر الجذري الذي طرأ على مفاهيمها، ومصطلحاتها، والتخلي عن أصول النقد الأدبي القديم. فقد تمكن النقد من الإفصاح عن نفسه من خلال ملامسته للإبداعات الأدبية المعاصرة، وفق معايير وآليات إجرائية مستحدثة، بغية الغوص في أعماق النصوص الأدبية، للكشف عن أبنيتها وأنساقها واستنباط معناها المخفي المختزن.

إلا أنه لا يزال يعاني من التأصيل النقدي، الذي يعتبر أساس الحركة النقدية، حتى يتمكن من مسايرة التطور الحاصل على مستوى الساحة النقدية، لأن النقد الجزائري، كان جزءا لا يتجزأ من النقد العربي، يعبر عن الأعمال الأدبية بصورة عفوية، بشكل مرضٍ ومقنع، له فعاليته وتأثيره، الى جانب القناعات الفكرية والفنية التي تشكل وجهة نظره ويمنحها دلالتها الخاصة، من خلال الدراسة والتحليل وإمعان النظر في قضاياه الفكرية، وأساليبه الفنية، حتى يتمكن من أداء رسالته على أكمل وجه[2].

[1] – ينظر، إسماعيل غموقات، إشكالية النقد الجزائري المعاصر، نشر في الخبر يوم 07-12-2012.

[2] – ينظر، عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 35.

لهذا ظهرت الحاجة الماسة، لإعادة النظر في الأسس والمرتكزات التي تركز عليها الحركة النقدية في الجزائر. ومنطلقاتها في كل المجالات الإبداعية، للوقوف عند أهم النقائص والسلبيات التي تعيق مسار الممارسة النقدية في الأعمال الأدبية.

إلا أن الاتصال بالعالم الخارجي، مكنه من مسايرة تطور النصوص الأدبية ومواكبة الحركة النقدية، حتى ينضج أكثر دون التحرر والتخلص من التراث، لأن التراث الثقافي الموروث، يمثل أصالة النقد الذي لا يخلو من العيوب التي يمكن له من مراجعتها، وإعادة النظر فيها، وتصحيحها، للتطلع إلى آفاق جديدة أوسع، تعج بالقيم الفنية والجمالية التي تسم الأدب سمة خاصة حتى يصل إلى ما يسمى بالتوازي (بمعنى توازي المستوى النقدي والمستوى الأدبي)، وحتى يتمكن من استقطاب القراء وتوعيتهم، ليصل بعقل راجح إلى الأعمال الأدبية انطلاقا من موروثنا الثقافي، ووصولا إلى التغيرات الجديدة التي تسم الواقع النقدي، وتضفي عليه لمسة فنية جمالية ومستحدثة.

أضحت مهمة الناقد الحديث الكشف عمّا يحاول الكاتب أو الأديب أن يخفيه عنّا، أو التعرّف على ما يحاول إخفاءه من غايات المؤلف المكبوتة، فيتعقبها في صمت، حتى لا يصبح الناقد مجرد لكشف الأخطاء، بل صاحب دور إيجابي متمِّم لدور المؤلف. فهو أقدر على فهمه من خلال التعمق والتحليل والدراسة والاكتشاف[1]، التي تعتمد أساساً على ثقافة الناقد وموهبته الفريدة من نوعها وقناعاته الفكرية التي يعمل على صقلها، وتنميتها من خلال إطلاعاته المختلفة على إنتاجات أخرى، وأعمال نقدية سابقة يستقي منها معارفه، ويدمجها مع واقعه الثقافي النقدي المتحضر، المستنبط من الغرب والمواكب لقيم العصر ومتطلباته.

[1] – ينظر، محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده، ص ص 147- 156.

"وليس بوسع الناقد أن يؤدي دوره بفعالية ووضوح، إلا إذا كان هو ذاته مقتنعاً بما يقول، أما بالنسبة للخصائص الأدبية، فكل مرحلة أدبية تتسم بمعايير فنية أساسية معينة، يشترك في معرفتها واستخدامها، أدباء المرحلة في أعمالهم الإبداعية"[1].

وتكمن أهمية الناقد هنا في التحليل، والتفسير، والتصدي لأبعاد النص، ومحاولة لفهمه بإتباع المعايير الجديدة التي يقتضيها كل إبداع أدبي.

« فيشارك في هذه المغامرة كل من المبدع الحقيقي، والناقد الحقيقي. فالأول يغامر على مستوى التجربة الإبداعية شكلاً ومضموناً، والثاني يغامر على مستوى العمل النقدي المرتبط بالأثر الفني، المنطوي على عناصر جديدة خارجة عن المألوف»[2]. حيث يسعى الناقد في هذه الحالة إلى التعامل مع النصوص الأدبية بأساليب فنية، جديدة، متعلقة بالقيم الجمالية، من انسجام، وتوافق، وأخيلة، وصور، وألفاظ، وموسيقى وإيقاع، مع الأخذ بعين الاعتبار، سياق العصر الذي أبدعت فيه وبالخصوص النصوص الشعرية التي تتعدد جوانبها تبعا لصور التعامل معها، فهذا ناقد مهتم بقضايا اللغة، وآخر بتتبع الجوانب البلاغية، ومنهم من ينظر إلى المعاني، إلى جانب علماء النحو الذين يزاحمون النقاد في قضايا النحو. ومهمة الناقد تتمثل في إقامة توازن بما يكون جديدا بين القراء والعمل الأدبي.

ويعتبر الدور الذي يؤديه الناقد غاية في الأهمية. فمن جهة يسهم في توجيه المتلقي العادي، فيشرح ويحلل ويفسّر ويوجه ويعدل ويصوب[3]، ومن جهة أخرى يسهم في توجيه الشاعر ليعرف مواطن الضعف والقوة في أشعاره، من خلال الأحكام النقدية. وتختلف تلك الأحكام طبقا لكل ناقد

[1] – ينظر، عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث ، المرجع السابق ، ص 35.

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 38.

[3] – ينظر، أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص ص189- 190.

وإستراتيجيته للكشف عن أبعاد النص، بتمييز الجيد والرديء منه، بخبرة عالية، ورؤية نقدية دقيقة ومعمقة.

ولكن سواء أكانت هذه الرؤية النقدية بسيطة، تلقائية، أم معقدة منهجية يبقى لكل ناقد معاييره، ومجالاته التي لأجلها يختار النص، أو ينظر من خلالها، ومن أهم مجالات التوازن بين الناقد والنص:

- التوازن اللفظي.
- التوازن الموسيقي.
- التوازن الفني.[1]

وهذا كله يدخل في الخصائص الفنية والجمالية للعمل الأدبي، من أفكار، وعاطفة، وألفاظ موحية وتراكيب مناسبة، وموسيقي جميلة تطرب نفسية المتلقي، حتى يهيئ نفسه لاستقبال النص الأدبي، بمقوماته الفنية المتكاملة، حتى تتحقق الاستجابة الجمالية، التي تعمل على تنمية وصقل موهبته في التذوق الأدبي، وذلك في إطار نص أدبي وخصوصا الشعري، الذي له معاييره وقوافيه المتميزة، وأساليبه الفنية التي تستدع منه إستراتيجية خاصة، في التعامل معها، وتختلف باختلاف الخبرة التذوقية.

لكن نجد أن الرؤى التذوقية والنقدية -إن صح القول- تتعدد، فكل ناقد أو دارس، يتعامل مع النص تبعاً لمجال دراسته، أو وفقا لاتجاهه الذي تحكمه أحياناً اعتبارات شخصية، وهذه الاتجاهات وإن اختلفت، إلا أنّها تعبّر عن قيم توازنية داخل النص، يقبلها البعض، ويرفضها البعض الآخر، مع تقديم الأدلة والمبررات الكافية في حالتي (القبول أو الرفض)[2]، في النقد الأدبي يشترط

[1] - ينظر، أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري ، المرجع السابق ، ص 191.

[2] - ينظر، المرجع، نفسه ص 240.

الحجة والإقناع حتى يتسم بالدقة والمنهجية والموضوعية في تحليلاته، وتفسيراته، وإستراتيجياته في التعامل مع النصوص الأدبية عامة، والشعرية بصورة خاصة، حيث تتطلب من الناقد استحضار التجارب النقدية، وتجنيد إمكانياته الكامنة، إلى جانب استعداده التذوقي الشخصي، ومرجعياته الخاصة، واطلاعاته الواسعة والمكثفة وتحفيز ذاكرته.

ويقسم النقاد الذوق إلى عدّة أنواع:

- **الذوق الشخصي**: وهو نوع يختلف من شخص إلى آخر، كل فرد وذوقه الخاص يختلف عن الآخرين، ويعتبر النقد الذاتي قائماً على هذا الذوق الخاص، والمشاعر والأحاسيس الذاتية[1].
- **الذوق العادي**: يعتمد على الملكة الفطرية، أو بمجرد الحاسة لكنه محدود نوعاً ما، فحكم المتذوق للنص الأدبي سيكون ساذجاً يكتفي فيه بالاستحسان أو الاستهجان.
- **الذوق المثقف**: لا يعتمد على الفطرة أو الملكة، وإنما يسعى إلى تنميتها وصقلها بالثقافة المعاصرة، حتى تكون ناضجة، ويتمكن المتذوق من خلاله على إصدار أحكام بخصوص الأعمال الأدبية[2].
- **الذوق المعنوي**: يسعى إلى انتقاء مواطن الجمال في النصوص الأدبية، وهو وجداني يختص بقوة الاستعداد لاستجلاء الجمال، وتمييزه من القبح للتمتع به.
- **الذوق السلبي**: يكون فيه المتلقي مستقبلاً للعمل الأدبي لتذوقه دون تفسيره أو تحليله أو تعليله، وهو ذوق بسيط غير معلل لا يكلف المتذوق عناء البحث على المعاني الكامنة في النص الأدبي.

[1] – ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي طبيعته – نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه، دار الفكر، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2009، ص 94.

[2] –ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي طبيعته – نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه، ص 95.

– **الذوق الإيجابي**: يكون فيه المتلقي مستقبلا للعمل الأدبي بنوعيه، حيث يدرك الجمال ويميزه من القبح، ثم يسعى لتعليله، مستنبطا لمواطن القوة والضعف فيه ويحقق بها وجود النص[1].

هذا بالنسبة لأنواع التذوق الأدبي لدى النقاد الذين يختلفون ويتفاوتون من ناقد إلى آخر من حيث الموهبة والحس المرهف وثقافتهم ومرجعياتهم وتفكيرهم وقيم عصرهم التي تساعدهم على إصدار أحكام قريبة للصواب على النصوص الأدبية بتوجيهها وتعليلها وتصحيحها وإدراك مواطن الجمال والقبح فيها.

أمّا بالنسبة لعوائق التذوق الأدبي عند النقاد:

من واجب كل ناقد أدبي الاندماج في العمل الأدبي، حتى يدرك العناصر الفنية الكامنة فيه، وحتى يضفي عليها إيحاءات خاصة، ويضيف إليها قيماً أخرى، ويستكشف أبعادا أخرى لفاعلية التأويل.

بالإضافة إلى المستوى الثقافي للمتذوق: يحتاج التذوق إلى ثقافة واسعة، يملكها الناقد المتذوق، والتي تتطلب منه اهتماماً، وانتباهاً، وإقبالاً لأداء مهامه الشاقة، بصبر وثبات، ويستدعي منه ذلك العمل جهداً لتثقيف نفسه ثقافة عميقة تؤهله لأداء رسالته بكفاءة عالية، وعلى أكمل وجه، إلى جانب الممارسة الفعلية للإمساك بزمام العملية النقدية، للمساهمة في دفع مسيرة النقد والإبداع في نفس الوقت، لتحقيق التطور المنشود[2].

والمتأمل في عوائق التذوق الذي يستكشف –لا محالة– دور الناقد ومدى أهميته، وصعوبته، وذلك كأن يعاني من مشكلة منهجية، في وقت تعددت فيه المدارس النقدية، فهو معرض للزلل أكثر من أي وقت. فإن اصطنع منهجاً يجد نفسه في آخر المطاف يعبر عن مشاعره وأحاسيسه الشخصية

[1] – ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي طبيعته – نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه، ص 96.

[2] – ينظر ، المرجع نفسه، ص 36.

وهذا يعوق عملية التذوق ويهمّش النظرة الموضوعية والتفكير العقلاني الذي يتسم بالدقة والتمييز، والعكس صحيح، أي النظرة إلى الفكرة دون الإحساس الوجداني، قد تخفي ملكات الناقد الشخصية واستعداده الفطري، وذوقه الخاص، ووجهة نظره. ما يستدعي كبت الوجدان وجعل العواطف حبيسة للأفكار ليتجرد من ميوله وأفكاره، واستعداده التذوقي الذي يعد عنصرا أساسيا في إنجاح العملية النقدية[1].

لكن يبقى العمل النقدي الناجح، هو الذي يوفق بين إرضاء العقل والقلب في آن واحد، لتوجيه عمل الناقد من الناحيتين النقدية والأدبية معاً. « لأن النقد والأدب ظهرا متزامنين، وإذا كان الأدب قد ولد مكتملاً، فإنّ النقد ظل يحبو ويتطوّر ببطء، متأثرا في نموه وتطوره، بما يجد من أشكال أدبية تخالف المألوف، وتتعارض معه أحيانا، وبما يظهر من عوامل تترك أثراً قوياً أو ضعيفاً، في ذوق القارئ أو المتلقي»[2] الذي يقوم بعملية إنتاج ثابتة، من خلال ما يعرف بملء الفراغات والبياضات في النص، وإجلاء الغموض، ومعرفة معنى النص.

"فالمتلقي وفقا للنظرية الحديثة في التلقي، قارئ نشيط، يرى في النص ما لا يراه الآخرون، ويسمع ويلمس من النص ما يصعب عن الآخرين كذلك"[3].

فقد أصبح النقد الجديد يركز مفهومه حول النص، باتخاذه محوراً للدرس النقدي عوضاً عن الاهتمام بأشياء أخرى، بحيث مهد هذه الأرضية الخصبة، لجمهور عدد من التيارات النقدية الجديدة، التي سعت إلى الكشف عن القوانين الداخلية للأدب، تلك القوانين التي تجعل من البحث في الأدب بحثاً في أدبيّة النص.

[1] – ينظر، عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص ص 39- 45.

[2] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط3، 2010، ص 13.

[3] – ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي طبيعته – نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه، ص 193.

وسوف نعرض التيارات الجديدة التي جاء بها الدرس النقدي إلى يومنا هذا.

أ- البنيوية والنقد الأدبي:

أصبحت البنيوية من التعبيرات الشائعة في النقد الحديث، ويظن كثيرٌ بأنها تمثل تياراً جديداً اخترعه "دو سوسير"، إلا أن هذا الأخير لم يستخدم هذه الكلمة وإنما استخدم عوضاً عنها كلمة نظام **system**.

تنطلق البنيوية **structuralism** في نقدها للأدب، من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها، والنص الأدبي سواء كان نثرياً أو شعرياً، هو بنية تتكون من أجزاء أو عناصر تخضع لقوانين تركيبية، يحتوي على خصائص ومميزات مغايرة، من علامات، وإشارات، وأفكار، ومعلومات، وعبارات مأخوذة من نصوص أخرى، تساهم في اتساق النص وانسجامه للحفاظ على ترابط العمل الأدبي، مما يساعدنا على تحليل النص تحليلاً شمولياً، مع نظام متكامل، هكذا يتعامل البنيويون في نقدهم للنصوص الأدبية[1].

وهاجس النقد البنيوي، هو البحث فيما يوحد هذه العناصر، وما بينها من تناقض واختلاف، ويدمجها في إطار فني منتظم، يمثله النص، لتحقيق الهدف النقدي.

فالتحليل البنيوي، تحليل ينبثق من النص نفسه، والسبيل إلى ذلك أن يتأمل الناقد عناصر النص، وطرق أدائها لوظائفها، وعلاقات بعضها ببعض، دون تجاوز النص. بمعنى أنه يكتفي بتحليل جزء منه، ليوصله إلى أجزاء أخرى، لأن الجزء له صلة بالكل تأثيره فيه وتأثره به[2].

وبعد التعرف على هذه العلاقات والأجزاء، تتم إعادة تركيبها في إطار التحليل الشمولي للنص وعلى المتلقي، سبر أغوار هذا النص الأدبي، بتلمس ذلك الجزء الضئيل من إنتاج الكاتب.

[1] - ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، المرجع السابق ، ص ص 92- 95- 96.

[2] -ينظر، المرجع نفسه، ص 97.

وعلى الناقد أن ينظر في مدى انحرافه، لأن حنكة المبدع تظهر في مدى تجاوزه لقواعد النص[1]، وانزياحه الإيجابي الذي يساهم في زيادة تماسك النص، وائتلاف أجزائه، ومدى انسجامها، وبذلك يكون البنيويون قد همّشوا المؤلف وقلصوا من دوره في إنتاج النص.

ب- السيميائية والنقد الأدبي:

شاع استخدام السيميائية **semiology** باعتبارها علم الإشارات والعلامات والرموز من خلال التحام الدال والمدلول، يرجع الفضل في صياغته لعالم اللسان الأمريكي شارل ساندرس بيرس، لأن اللغة هي نظام من العلامات والشيفرات قابلة للفهم والتأويل[2].

وهنا تختلف السيميائية عن البنيوية من حيث إهمالها للشكل وتجاوزها له، ولكن من حيث عنايتها بالمعنى وحرصها على أن كل نص أدبي، ينطوي على إمكانيات متعددة للتأويل، مما تزداد قدرة المتلقي على التعبير عن ذوقه من خلال تلك الدلالات والمعاني، وفهم علاقاتها لتنمية الإبداع والتذوق الذي يتحقق. إذ جمع بين تحرير النص وتحرير مخيلة القارئ، وهذان اللذان يجعلان من النص نصّاً تعددياً قابلاً لتوليد المعاني[3]، مما يساعد المتلقي على تأويل تلك المعاني والدلالات لاستخلاص المعنى المستنبط من عمق النص.

ت- التفكيكية والنقد الأدبي:

لقد ارتبط النقد التفكيكي بالكاتب الفرنسي جاك دريدا Derrida، جاءت التفكيكية لتعلي من شأن القارئ، حيث أعطته دوره في النصوص التي يتلقاها، والملاحظ أن التفكيكية قد

[1] -ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 98.

[2] - ينظر، المرجع نفسه، ص ص 104- 105.

[3] - ينظر، المرجع نفسه ، ص 106.

فتحت المجال أمام النقاد لاكتشاف الإمكانات التي يستطيع الناقد القيام بها، دون الاهتمام بالتمييز بين كتابة نقدية إبداعية وأخرى نقدية فقط، فكل عمل أدبي يتضمن أصولاً.

فما على الناقد إلا اقتحام النصوص بادئاً خوض تجربة جديدة تقوم على قلب المعاني، وما يرمي إليه التفكيكيون أن المعنى المخفي في النص، قد يتعارض مع المعنى الظاهر، وهذا لا يفسد في نظرهم صواب التفسير وحسن التأويل[1]، لقد أخذت النظرية التفكيكية جدلاً في الوسط النقدي لأنها كانت شائكة ومعقدة، مستعصية على التعريف[2]، هذا ما أدى ببعض النقاد إلى الوقوف عند تحرير التفكيك وإستراتيجيته في التحليل.

«وأخذ على التفكيكية أيضاً، شغفها باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة، سعياً منها لإبهار القارئ، وإقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي، علاوة على أنّها أعادت لبعض المقولات الفلسفية المعاصرة، ولا سيما الظاهراتية، وفلسفة التأويل، تحكمها بالدرس الأدبي، وهو شيء لطالما سعى النقد عموماً والبنيوية خاصة للتحرر منه»[3].

ث- النقد ونظرية التلقي Reception theory:

لقد مهد التفكيكي، الأرضية الخصبة للمضي بعيداً لدور القارئ في التحليل النقدي، واللجوء إلى التأويل بحثا عن المعنى، لأن التيارات السابقة كانت تحصر القارئ في إطار مغلق من الفهم، يقتصر على جانبه الإبداعي، إلا أنه ظهر نوع جديد من النقد الأدبي، لا يعتمد الاهتمام بالمؤلف أو

[1] -ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص ص 113- 114.

[2] - ينظر، مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي الإشكالية والأصول والامتداد، 2004/2003، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2005، ص 207.

[3] - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المشيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، 2010، ص116.

النص، وإنما يوجّه اهتمامه كله نحو استجابة القارئ (استجابة الجمهور القارئ)[1]، وهذا تغيير نوعي في علاقة المؤلف بالقارئ. ويتمثل هذا التغيير في تحرير عملية الإنتاج الأدبي، وتلقيه من خلال تفكيك شفرات النص ورموزه وتحليلها لتكون نقطة انطلاق للوصول إلى عمقه من أجل استخلاص معناه المتخيل عبر ملء ثغراته وفراغاته التي تحيلنا لخبرات المتلقي وكفاءته، وذوقه الجمالي، واستعداده لاستقبال النص، إلى جانب مرجعياته وثقافته المميزة، التي يستطيع من خلال التعامل معها، واستجلاء غوامضها، والكشف عن معانيها المخفية.

"حقق هذا النوع من النقد مكانته وتمتع بحضور مكثف، إلى أن برز تيار نقدي آخر يدعو إلى الإفادة من علوم الإنسان، ومن مشاعر القارئ، فيما يعرف بالتحليل النصي **Textual analysis**، ودافع هذا التيار الجديد عن موقف القارئ ودوره في تحديد معنى النص"[2]، ومدى استجابته لجماليته والفاعلة معه، والطريقة التي يتلقاها، وقد استعمل النقاد مصطلحات جديدة **''القارئ''**، **''عملية القراءة'' و''الاستجابة الجمالية''**، أصبحت متداولة بينهم، نظراً لما لها من أهمية للقارئ والنص، لأنها تسهم في بناء المعنى النصي، وتحدد أبعاد جودته، بالإضافة إلى أنها تمنحه قيمة عالية، فيما يضمن له الخلود والاستمرارية.

وعلى هذا النحو برز نوع من النقد، ينبني أساساً على استجابة القارئ، متخطياً الحواجز التي حاول النقد الجديد إقامتها في الطريق. واعتبرت مدرسة كونستانس الألمانية أوّل تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ، عوضاً عن النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة مكتفية بذاتها، بعيدة عن المبدع والقارئ[3].

[1] -ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 117.

[2] - ينظر، المرجع نفسه ، ص 120.

[3] - ينظر، نفسه، ص 120.

وقد جاءت نظرية القراءة أو التلقي، كنظرية نقدية أعادت الاعتبار للقارئ ومكانته منطلقها فهم العمل الأدبي، ومن ثم تصبح عملية الفهم بناء المعنى وإنتاجه بواسطة الفهم والإدراك.

والنص الجديد نص مشفر أو غامض بالدرجة الأولى، يختزن في ثناياه معاني عميقة تستدعي أفق توقعات القارئ التي تقتضي بدورها اطلاعاته على مرجعيات، بالإضافة إلى تغذية عقله، وصقل موهبته، واتساع ثقافته، لتمكنه من الحكم على النصوص التي تُعرض للقراءة، وعلى القارئ تفسيره بكل الطرق باعتباره العنصر المستهدف في أي عمل أدبي، وتحليله وحضوره، ضروري في عملية القراءة. وتلقي النص بطبيعته المجازية يسمح بتعدده القراءات، وهذا التعدد، هو الذي يخصب النص ويغنيه[1]. وللقارئ كما ذكرنا آنفا مرجعياته التي تمكنه من تشكيل المعنى الأدبي للنص، لأن الأثر الأدبي يحتوي على رموز، ودلالات، وإيحاءات، تثير لدى القارئ ما يمكن أن يعد نشاطاً إبداعياً، يوازي إبداع النص، ما يدفعه إلى إعادة صياغته من جديد وفق طريقته الخاصة ويفتح له آفاقا رحبة للتلقي والتأويل وهذا التغيير يعتبر عملية إنتاج جديدة وقراءة ثانية للقراءة الأولى المكتوبة.

«فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد، والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، وتمثل الكتابة الأولى وجوداً فنيا لعالم النص الأدبي»[2].

يمنح القارئ النص وجوده الفني، وكينونته المتميزة، وبالتالي يصبح كمنتج آخر للعمل الأدبي، منحت للقارئ فرصة في إنتاج النصوص، وأعطت للنص قيمة من خلال تعدد قراءاته، وقد وجدت نظرية التلقي صداها في النقد العربي الحديث، حيث لقيت رواجاً كبيراً وإقبالاً واسعاً، فقد أصبح حضورها مكثفاً في الأعمال الأدبية والنقدية.

[1] ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 120.

[2] – بشير تاوريت، الشعر والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان، سوريا، ط1، 2008، ص99.

ج- النقد والتأويل:

من أثر التفكيكية في النقد الأدبي، شيوع ما يعرف بالنقد التأويلي، والمطلوب في المؤول، أن يعتمد على الطابع الجمالي للنص، فلكل نص ثلاثة مقاصد أولها: مقصد المؤلف، وثانيهما مقصد النص، والثالث هو مقاصد المؤوّل أي القارئ، وهنا تتقاطع نظرية التلقي بمفهوم التأويل الأدبي، فكلاهما يستخدم ما يسمى بأفق القراءة، وأفق الانتظار، وأفق التوقع[1].

لأن كل هذه المصطلحات، متعلقة بالمتلقي الذي يعتبر المحور الرئيسي، والركيزة الأساسية في بناء أي عمل أدبي، باللجوء إلى التأويل في تحليله للأثر من خلال تأويل رموزه، وإشاراته، وملء فراغاته وبياضاته، وللكشف عن إيحاءاته ودلالاته، انطلاقا من المعاني السطحية، وصولاً إلى معانيه الخفية.

وعلى هذا الاساس فإن النقد القائم على تأويل النص، ذو طبيعة مزدوجة، فهو في الوقت الذي يسعى فيه للكشف عن معنى جديد للنص، يقوم بإخفاء معنى آخر، ثم يتحول المعنى الجديد الذي اكتشفه النقد التأويلي مع الزمن، إلى معنى حرفي، محتاج إلى تأويل آخر، وهكذا... النصوص كيانات تتطور بالنسبة للنص الشعري، يرتبط بالمفهوم الجمالي من الناحية التأويلية بالتوقعات، التي تثيرها القراءة الأولى.

أما التفسير الحرفي الخاص بالقراءة الثانية، فيظل متصلاً بهذا الأفق، فيقوم القارئ أولاً بقراءة القصيدة بيتاً بيْتاً، مستخدماً في قراءته منظوره، الذي يساعد على توقع الدلالات، من خلال اطلاعاته على أعمال أدبية سابقة، يبني أفق توقعه، فيدرك الشكل المكتمل للقصيدة، وذلك بربط الدلالات الجزئية في معنى كلي، ثم بعد ذلك يتم توظيف المعنى الموضوعي، الذي تم استيعابه، وهذا

[1] - ينظر، إبراهيم محمد خليل ،النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ص ص 127- 128.

هو الشيء الذي يختص به التأويل على رأي إيزر[1]. لأن المعنى الخفي، هو جوهر النص، إذا تم استيعابه بطريقة موضوعية، ستتحقق الاستجابة الجمالية للمعنى النصي، كما يتيح للقارئ المتعة الجمالية.

انتشرت فكرة التأويل في الوسط النقدي العربي، وأصبحت متداولة بينهم، هذا لا يعني أنها لم تكن معروفة عند القدماء، وإنما شيوعها كان يقتصر على النص القرآني، وبعض الأحاديث والأبيات الشعرية المشكلة... لكن في العصر الحديث أخذ النقاد في إعادة النظر في مقاصد النص، وفي مقاصد القارئ[2]. ومن النقاد الجزائريين الذين تناولوا ظاهرة التأويل: عبد القادر فيدوح، عبد المالك مرتاض، حبيب مونسي...الخ.

اشتغل الدارسون النقاد على مسألة التأويل الأدبي عامة، والشعري خاصة، لأن الشاعر يفهم طبيعة المتلقين، وطبيعة عصرهم، لذا فهو يستميلهم بما يحبّون، ويبدأ نصه بما يجذب إليه أسماعهم، وينفذ على قلوبهم[3].

ارتبط مصطلح التأويل أكثر بالشعر، نظراً لما له من وقع خاص في نفسية المتلقي، لأن هذا الأخير يميل بطبعه إلى التعبير المجازي، لا يجذبه الكلام العادي لأنه واضح وجليّ، يبحث عن الغموض حتى يفسر، ويشرح، ويعدّل، ويصحّح، فطبيعة فن الشعر أعقد بكثير من فن النثر، لأنه يحتاج إلى مقومات خاصّة من وزن وقافية، وقدرة تصويرية، قد لا تتوافر في فن النثر، ولهذا يعد من أشهر الفنون الأدبية وأقدمها، وأكثرها ذيوعاً وانتشاراً، نظرا لما يتضمنه من تحولات وتغيرات ومعايير تضبطه على المستوى الفني، فهو يحتاج إلى نوع من الصنعة[4].

[1] – ينظر، إبراهيم محمد خليل ،النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص ص 128- 129- 130.

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 132.

[3] – ينظر، أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 179.

[4] – ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي (طبيعته– نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه)، ص ص 34– 35.

لقد أثارت قضية التأويل الشعري جدلاً في الوسط النقدي الأدبي. فمن النقاد من يرى أن الشعر وزن وقافية، وأن الوزن أهم عنصر من عناصره، ويرى بعض النقاد أن الشعر فيما يحققه من مكاسب، وفتوحات خيالية، فيما يرى آخرون أن الشعر في رسالته الإنسانية، ومقدرته على الكشف عن الداخل الإنساني، ومنهم من يرى الشعر في التوتر الذي يخلقه في القارئ[1]. ولذلك اختلفت الآراء ووجهات النظر، وتعددت الدلالات والمفاهيم، وسوف يتم التعرض إلى آراء بعض النقاد الأكاديميين، والصحفيين الذين كانت لهم نظرة خاصة، وتصور مغاير، كل واحد منهم عبّر عن رأيه بطريقته الخاصة، ومفهومه الشخصي.

[1] – ينظر، خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق، 2008، ص 13.

المبحث الثاني: التأويل الشعري من منظور النقد الأكاديمي:

النقد الأكاديمي:

أصبحت العملية النقدية ضرورة ملحة لا مفرّ منها، تعمل على تتبع الحركة الأدبيّة، وتساهم في تنمية الإبداعات الأدبية، من خلال إظهار مواطن القبح والجمال فيها. كما تبرز مفاتنها ومحاسنها انطلاقاً من مرجعيات ثقافية وفكرية، يتخذها الناقد كإستراتيجية لتحليل النصوص الأدبية.

فبمجرد أن ينتهي المبدع من عمله، يأتي الناقد ليمارس العمليّة الإبداعية النقدية على إبداعه[1]، ولأن عمل الناقد لا يقلّ أهمية عن عمل الأديب، وأن الإبداع هو موضوع النقد، فإن هذا الأخير يعتبر عملية نقدية إبداعية تابعة للإبداع نفسه[2].

وأي تحليل لنصٍ أدبيّ ما، يتوقف على اجتهاد الناقد، وسعة إطلاعه ومرجعياته، حتى يتمكن من إيجاد نقد يتسم بالدقة والموضوعية في أحكامه، وتأويل نص أدبي ما يتطلّب منه إتباع منهج علمي مناسب وفق ما تفرضه طبيعة النّص. فهناك من النقاد من يفرض أحكامه الشخصية (الذاتية) على الأعمال الأدبيّة.

للحركة النقدية عدة اتجاهات، لعلّ أبرزها النقد الصحفي، وهو نقد انطباعي يخضع للذاتية. يتميز بانتشار واسع[3]، يحاول خلق الحوار والتواصل لفتح المجال أمام النص والمتلقين له، لتذوقه والكشف عن جماليته، وأبعاده الدلالية والتأويلية.

أما الاتجاه الثاني من النقد، هو النقد الأكاديمي فهو نقد موضوعي يتميز بالمنهجية والعلمية، يعتمد أساساتً على تطبيق مناهج نقدية على نصوص أدبية.

---

[1] – ينظر، شلتاع عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1، 1998، ص 57.

[2] – ينظر، عمّار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990، ص 07.

[3] – ينظر، نجاة مزهود، حوار الشاعر والناقد الأكاديمي ناصر اسطنبول، صحيفة الفكر– وهران 2014/06/07.

النقاد الأكاديميون ملزمون بتطبيقها بكل دقة، وفق قواعد، وقوانين نقدية، تفرضها طبيعة النص، وذلك من خلال القيام بدراسة تحليلية تفكيكية، عبر سبر أغواره، واستخلاص مكامنه الخفية، وكنوزه الفنية والمعرفية.

فكلما كان النص راقياً، كانت الممارسة النقدية أكثر عمقاً، وثراءً، مع إشراك المتلقي كفاعل أساسي في العملية الإبداعية، والنقدية معاً.

والمتتبع للعملية النقدية في الجزائر، يجد أن هناك تكاملاً بين الأعمال الإبداعية والممارسة النقدية، خاصة وأن النقد قد اكتسب مفاهيم جديدة، ودخلت عليه مصطلحات مستحدثة، كما طرأت عليه عدة تغيّرات، استطاع من خلالها أن يواكب التطوّر الإبداعي، الحاصل في الساحة النقدية.

وقد أصبح هناك وعي نقدي أكاديمي في تحليل النصوص الأدبية، وهذا ما نجده في النصوص الشعرية الجزائرية، حيث تطوّرت نتيجة للنقد الأكاديمي، وهذا يدلّ على أن هناك صلة وطيدة بين النص الإبداعي الشعري، والعمل الأكاديمي، ولهذا يسعى المبدع دائما إلى خلق نص إبداعي جديد ومغاير، يتلاءم والمعطيات النقدية للنص، والتي هيأت مساحة واسعة للتلقي.

أما المساحة المتسعة من إنتاج النص الإبداعي، فقد هيأت لظهور دراسات نقدية تحفل بالجديد، واستمر ذلك الاتساع في الإنتاج الإبداعي والنقدي، وبهذا يتبين أن هناك علاقة جدلية بين النقد، وحركية النص، تنشأ عن فعل نصّي مما فتح فضاءاً واسعاً للتلقي والتأويل[1].

[1] – ينظر، عالي سرحان القرشي، تحولات النقد وحركية النص، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص ص 348- 349- 356.

ومن القضايا التي أثارت جدلاً كبيرا بين النقاد الجزائريين الأكاديميين، هي قضية التأويل الشعري، حيث تنافس فيه العديد من النقاد، والدارسين على اختلاف مشاربهم، وخلفياتهم المعرفية والثقافية.

والدراسات النقدية الأكاديمية، هي –في مجملها– دراسات تحليلية محضة، تستدعي المناهج النقدية في الأعمال الأدبية عامة، والشعرية خاصة، تخضع للمنهجية والعلمية، معتمدة في ذلك على الأساليب الفنية التي تفرضها المؤشرات النصيّة، حتى يكون العمل النقدي عملا إبداعياً، موازياً للنص الإبداعي نفسه.

من بين المناهج النقدية المعتمدة في تحليل النصوص الأدبيّة والشعريّة، المنهج السيميائي والتأويلي، هذا الأخير الذي يقوم النقاد بتطبيقه على النصوص الشعرية الحديثة، التي تحمل في ثناياها نسيجاً من الدلالات المتعددة المعنى، وأحياناً نجد غموضاً في المعنى اللغوي، وهذا الغموض يتطلب جهداً وعناءاً أمام لغة شعرية قوامها المجاز، تتسع لتشمل العديد من الدلالات حتى تفتح المجال الأوسع للممارسة التأويلية، لتوضيح مرامي الأثر الفني، وهذه أبرز سمات النصوص الشعرية التي تبعث على التأويل، واستنطاق ما وراء النص من معطيات لغوية وفنية.

يضفي التأويل على النص الشعري أبعاداً جديدة، ومتجددة، ويساهم في تكثيف دلالته وذلك وفقا لقوانين وإستراتيجيات نصيّة، إلا أن العقل التأويلي يبقى نسبياً، لا يقودنا إلى كل الدلالات الممكنة في النص.

لأن النص غنيٌّ بالدلالات، وعلى الناقد الأدبي أن يتقيّد بمقصدية المؤلف، ومقصدية النص. وسيتم الوقوف على بعض آراء النقاد الأكاديميين الجزائريين، حول قضية تأويل النص الأدبي عامة، والشعري بصورة خاصّة.

أ- **عبد القادر فيدوح:** أستاذ جامعي وناقد أكاديمي، جزائري الأصل، يحمل الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث، وله عدة مؤلفات، ولعلّ من أبرزها كتابه "دلائليّة النص الأدبيّ"، وكتاب "إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر"، تناول فيهما إمكانات تأويل النصوص الأدبية عامة، والشعرية خاصة، بما فيها الشعر الجزائري.

حيث يرى بأن النصّ الأدبي يحمل عدّة دلالات متنوّعة بتنوّع التأويلات، لأنّ النص يتقوّم بتأويله، كي يبعث فيه نفساً جديداً ومغايراً، ويزرع فيه روح التجديد، ويمنحه قدرة الخلق والإبداع. بالكشف عن جمالياته وغموض كينونته "يعمل على نقل دلالة ألفاظه من الدّلالة الأصليّة إلى الدّلالة المجازية"[1]، وذلك وفقاً للمعطيات النصية، واستناداً لإستراتيجيات تأويلية، تخضع لأدوات إجرائيّة تقتضي من المؤوّل أن يكون لديه رصيد معرفي وثقافي، حتى لا يدخل النص كالصفحة البيضاء، وإنما يكون مزوّداً بقراءات نصية ونقدية سابقة.

يحفل النّص الشعري بالإشارات، والإيحاءات، والدّلالات المجازية، التي من شأنها أن تؤهله لأن يكون أكثر قابلية للانفتاح على عدة تأويلات، وهذا ما يراه الناقد الأكاديمي عبد القادر فيدوح "ولعل ما يعززه الشعر من خلق ملاءمة لإمكانية التأويل، هو نفسه ما تخلقه الكلمة النيّرة في كيانها الحيوي"[2].

القيمة الفعليّة الظاهرة للنص الشعري يفرضها المتن، أما القيمة الباطنية له يفرضها التأويل وكلاهما يكمل الآخر، حتى تكون هناك قيمة فعلية للمنجز الأدبي والنقدي معاً.

والنص الشعري يختلف عن النص النثري، من حيث اللغة الشعرية التي تعتبر القلب النابض للقصيدة الشعرية لأنها تعد لغة مجاز بالدرجة الأولى، تنفتح على أكثر من تأويل، مما ينتج التعدد.

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى العشر، دار الزمان نيل وقران، كوم عاصمة الثقافة العربية، 2009، ص 66.

[2] – المرجع نفسه، ص 09.

"وفعل التأويل في النتاج الإبداعي هو مناقشة مفتوحة، ليست ذات نتاج محددة"[1]، لأن المعنى الخفي في النص يختلف باختلاف النقاد، ومشاربهم ومذاهبهم، حيث يطلق كل واحد منهم العنان لأفكاره، بتعدد وجهات النظر إلى النتاج الأدبي، مما يجعل النص مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمؤوّل (الناقد)، فتنشأ هناك علاقة جدلية مع النص، وتصبح تأويلات النقاد المتعددة، متقاربة مع قصدية المبدع.

وبما أن اللغة الشعرية هي همزة وصل بين الشاعر والمتلقي، فإنها تعمل على تنظيم العملية التواصلية، بين القارئ والنص الذي يتسع مجاله وفق تعددية المعنى لدى القراء، مما يتم تفعيل النصوص من خلال الكشف عن مضامينها وكنوناتها.

هذا ما يراه الناقد عبد القادر فيدوح في كتابه "الرؤيا والتأويل" أن النص ولادة متجدّدة، تسهم في ترسيخها جماعات بشرية، ذات انتماءات حضارية، والكتابة هي التي تضفي عليه معنى وتحوّله إلى فضاء أدبي واسع، يداعب ذائقة المتلقي فيما يخلقه، من قارئ جديد، بولادة جديدة، لأن النص من منظوره يتجدد بتجدد الذات، مما يؤدي إلى موت المؤلف[2]، وترك المهمة الاستكشافية للقارئ الذي يحشر نفسه في النص، بالغوص في الأسرار الداخلية الكامنة في أعماق الذات المبدعة، من خلال تفحصها، واستقرائها، للاقتراب من مقصودها المخفي. وذلك باستنطاق شفرات النص ورموزه لاصطياد معانيه المسكوت عنها، وتأويلها لإعادة صياغتها من جديد، من طرف الناقد، حتى تكتمل العملية الإبداعية لديه.

وهذا ما نجده في تحليل شفرات القصيدة "ضمير الشعب الجزائري "بكر بن حماد" لعبد القادر فيدوح.

[1] – هاشم عبود الموسوي، العلاقة بين قصيدة المبدع وتأويلات المتلقي في النتاج الأدبي، بتاريخ 2012/05/25.

[2] – ينظر، عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر ، دار الوصال، ط1، 1994، مقدمة الكتاب، ص ص 03- 09.

بالإضافة إلى قصيدة بغداد لعبد الله العشي، حيث قام من خلالها بتحليل بنية النص ومدارج المعنى فيه.

وتأويل العبارة الصوفية في شعر التجاني، ليوسف بشير، جمعها في مؤلّف واحد بعنوان "إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر" كانت عبارة عن دراسات نقدية يسعى الناقد من خلالها بعث المسكوت عنه، وجعل الثابت متحركا، وكشف العتمة، وبعث الرؤيا، وكسر الصمت، وللبحث عن انفلات الشعر من وصايا المعنى، وكشف انثناءاته ومثانيه[1]. من خلال مكوناته الجمالية وتراكيبه المعقدة، لأن النص الشعري كمعطى جمالي، يقوم على عدة عناصر كالشكل، الإيقاع والدلالة، والقافية، تلتحم كلها في كتلة واحدة لتكون كمركّب جمالي، تتحقق من خلاله الاستجابة التأويلية، التي أرادها المبدع من وراء النص[2]، والذي يعتبر حقلاً واسعاً يتسع للعديد من التأويلات اللامتناهية، انطلاقا من القدرات الفكرية، والخبرات الثقافية التي يكتسبها كل مؤوّل، أو ناقد، من خلال قراءاته الإبداعية والنقدية، التي تمده بأدوات يستخدمها في عملية التحليل، التي تقوم عليها دعائم التأويل.

ب- **عبد الملك مرتاض:** أديب جزائري، وأستاذ جامعي، وناقد من النقاد الأكاديميين الجزائريين، تحصّل على الدكتوراه في الأدب، وله عدة مؤلفات أبرزها: "نظرية النقد"، "نظرية القراءة"، "بنية الخطاب الشعري"، "نظرية النص الأدبي"، "تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة".

ويمثل كتاب "نظرية النص الأدبي"، نموذجاً للدراسات المنهجية المتميزة والمعمّقة في هذا المجال، حيث يرى أغلب الدارسين، أن النص الأدبي أكبر وأوسع من حصره في نظرية محددة، فهو بنية مفتوحة لا يتسنى للدارس الإمساك بها؛ لقد تطرق مرتاض في كتابه هذا إلى جملة من المفاهيم،

[1] – ينظر ، عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر ، المرجع السابق ، ص 10.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 24.

والإشكاليات التي تتصل بالنص الأدبي، ويسعى إلى ربطها بالتراث، لأنه يعتبر أحد كبار النقاد العرب المعاصرين ويتميز بقراءاته العميقة والناقدة للتراث العربي فهو يجمع بين الأصالة والمعاصرة[1].

ويرى بأن الناقد يجب أن يتميّز بثقافة واسعة، وإطلاعات معمقة، ليلج بواسطتها أغوار النصوص الأدبية، استناداً لأدوات إجرائية، وإتباع منهج نقدي صارم أثناء الممارسة التطبيقية، حتى يكون تحليله علميا ممنهجاً.

تحتاج النصوص الأدبية الحديثة، إلى مناهج نقدية معاصرة كالمنهج السيميائي، التفكيكي، البنيوي، التأويلي، وهذا ما نجده في دراسات "عبد الملك مرتاض" النقدية التطبيقية، التي كانت معظمها سيميائية، تشمل كل النصوص الأدبية، والشعرية منها على وجه الخصوص، على سبيل المثال قصيدة **"أين ليلاي"** لمحمد العيد آل خليفة، التي قام بتحليلها تحليلاً سيميائياً مركّباً عميقاً، ولغة راقية ساهمت في إثراء القصيدة الشعرية.

ويعتبر التأويل الشعري، من القضايا النقدية التي تخصص فيها الكثير من الباحثين، تنظيراً وتطبيقاً، والناقد للشعر، يجب أن يكون متمرّساً على مختلف النصوص الشعرية، والمناهج النقدية، فالتأويل بدوره يعد من بين المناهج النقدية النصّانية، التي مارسها النقاد والدارسون على النص الإبداعي الشعري، وبالمشاركة الفعالة للمتلقي، الذي يعد كمحور مركزي ترتكز عليه العملية الإبداعية والنقدية.

يعتبر النص الشعري عملاً إبداعياً يغري متلقيه، مما يدفعه إلى تتبع دلالاته، وفك رموزه وشفراته، التي تستدعي من التأويل انطلاقاً من معناه الظاهري، وصولاً إلى بواطنه، ويتوقّف هذا على

[1]- ينظر، محمد سيف الإسلام بوفلاقة، نظرية النص الأدبي، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع358، 2011/09/29م.

المؤوّل ونضجه الفكري والمعرفي، وبراعته المنهجيّة في تحليل النصوص الأدبية، والشعرية على وجه الخصوص.

يلجأ المبدع كثيراً إلى الغموض في نصوصه الشعرية لجذب القارئ، حيث كانت جل النصوص المطروحة للتحليل من الجنس الشعري في القرون الهجرية الأولى[1]. نظراً لأنه مثير للجدل ومليءٌ بالرموز والإشارات الإيحائية، التي تثير لدى القارئ جملة من الأسئلة، وتفتح أمامه آفاقاً واسعة لتأويله.

خاصة وأنّ النص أصبح يُدرَس من جميع نواحيه، من حيث دلالة ألفاظه، خصائصها، أصواتها ومكوناتها، ما يندرج ضمن التركيب اللغوي، والعلاقة الدلالية، والصوتية، والتركيبية والمورفولوجية[2].

عالج الأدباء والنقاد النص الشعري باحترافية، وجودة عالية، واعتبروه نسيجاً من الدلالات الجمالية، والفنية اللامتناهية، لأنه يحمل في ثناياه عدة عناصر، كاللغة، والإيقاع، والصورة، والحيز، والتركيب، فهي كلها سمات جمالية تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

كلها معطيات فنية، تحدد لنا بنية القصيدة، وتشكّلها. هذا هو موضوع النقد الأدبي الحديث[3]، الذي يدرس النص، ويتناوله شكلاً ومضموناً، فهو يراعي الخصائص الداخلية والخارجية للقصيدة، حيث يقوم بتسليط الضوء على القصيدة المراد دراستها، من خلال تحليلها وتفكيكها، من

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص77.

[2] – ينظر، إبراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة (قراءة في كتاب نظرية القراءة)، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع 2010، جامعة بشار، ص 55.

[3] – ينظر، عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ص 04.

أجل استخلاص خصائصها وظواهرها وأبعادها، واستنفاذ ما فيها من طاقات فنيّة وجمالية[1]، فالنص يقاس بمدى تعدّد تأويلاته، التي تكمن في ثرائه الفني والمعرفي، وكلما كان النص راقياً كانت الممارسة النقدية أرقى، وأعم، وأشمل.

ت- **حبيب مونسي**: أستاذ جامعي، وناقد أكاديمي، له عدة مؤلفات، ومقالات في مجال الأدب والنقد. وقد تحدث في كثير من المناسبات عن الالتباس الموجود حول قضية تأويل النص الأدبي عامة، والشعري بصورة خاصة، حيث أوضح أهمية النص، ودور القارئ بالنسبة للنص، "وتحاول القراءات التأويلية والسيميائية، تكوين تحليل كلي للشعر، أو أدبية الأدب، بمنظور إجرائي متبلور، نتيجة تطوّر العلوم اللغوية، والإنسانية، وتحليل الخطاب"[2].

يريد مبدع النص الأدبي أن يترك المبادرة التأويلية للمؤوّل، من خلال خلق تلك الفجوات والبياضات، والثغرات التي تجعله في حيرة من أمره، مما يستدعي منه التأويل.

"فالقارئ يحضر دائماً في ذهن المبدع"[3]، وذلك من خلال تلك الأدوات الشعرية التي يحتويها النص، هي مؤشرات نصية تمهد الأرضية الخصبة للمؤول، حتى يتمكن من خلالها التقرب من الأثر الفني، لتوضيح مراميه المستهدفة، كما يحمله مسؤولية الكشف عن عوالمه الخفية، وأسراره الكامنة فيه، انطلاقا من فعل القراءة. فالقراءة من منظور الناقد "حبيب مونسي" "هي فعل جمالي، وحصيلة ملتقى

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص40.

[2] – شرشار عبد القادر، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي (مجلة شهرية أدبية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق)، العدد 367، تشرين الثاني، 2001.

[3] – حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001، ص 07.

التأويلات التي تندرج ضمن نسق فني وجمالي"[1]، لأن تلك التأويلات اللانهائية، هي السبيل الوحيد للوصول إلى المعني الحقيقي للنص، وهي نتاج قراءات فردية متعددة، متبلورة من المعطيات النصية، من أجل إعادة إنتاج النص من جديد، حسب رؤى، واتجاهات نقدية تأويلية، واستناداً لإجراءات فنية تفرضها طبيعة النصوص الشعرية الحداثية.

والمتتبع للحركة الشعرية الجزائرية الحديثة، سوف يجد –لا محالة– أن هناك خصوصية محلية في النصوص الشعرية، وهذا ما ذهب للحديث عنه الناقد "حبيب مونسي" من خلال طرحه، حيث يرى أن هناك انفتاحاً واضحاً عند ولوج عوالم الشعرية الجزائرية[2]، مما يفتح الشهية للقارئ لتذوق النص ومن ثم ممارسة طرائقية التأويل عليه "بصورة تضمن له المتعة واللذة"[3].

يؤدي الاشتغال التأويلي للنص، إلى اتّساع معناه، وتعدد دلالاته وأبعاده الفنية والجمالية، انطلاقاً من بنيته السطحية، ووصولاً إلى بنيته العميقة، وذلك بعد قراءة متأنية معمّقة، تحدد هوية النص، كي تحاصره من جميع نواحيه، لتفتح أمامه مجالاً أوسع لممارسة التأويل، باعتباره كمنهج نقدي يفرض نفسه على الخطاب الشعري الحديث.

لأن الخطاب الشعري، لا يفصح عن نفسه إلا بعد تفحصه، واستنطاق معطياته الفكرية واللّغوية، التي تكون كتأشيرة للعبور منها إلى بوابة النص، –وتكون فيها القراءة ضرباً من النص، لأن النص والقراءة من منظور "حبيب مونسي" أنها فعل واحد إذا توافرت توترات هذا وذلك، كان الكشف والتخلي وكانت اللغة– سر العمق والغياب.

[1] –المجلة السابقة .

[2] – ينظر، حبيب مونسي وآخرون، هل هناك من خصوصية للشعر الجزائري الحديث، 25-03-2012.

[3] – حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 204.

ومحاولة ملامسة الفكرة الغامضة التي يسعى تحليل الخطاب إلى تأسيسها، فيما يصبو إليه من مقاربته للنص، وكأننا نريد إثبات أولاً "الهاجس الذي أرّق الشاعر، وانبجست منه فكرته المبدئية التي راح يبحث عن ثوب يناسبها، تاركاً لرموزها، قيادة القارئ إليها عبر حركة الإبداع كله"[1] للكشف عن المعنى المختمر في أعماق النص.

والقارئ وحده من يمتلك مشروعية تأويل النصوص، "للكشف عن معناها الذي يسري عبر العناصر، بين ظلال الدلالات والرموز، وهو في هذه الحالة مراد العمل الأدبي، الذي تحمله القصيدة وينفتح عليه الاحتمال، فهو موجود ضمن ثنايا عناصر الأثر الفني"[2] يحدد معناه ودلالته.

وكأن المبدع يمنح للقارئ تصوراً مبدئياً للمعنى الشعري، من خلال استعمال بعض الأدوات الشعرية، من صور وأخيلة، وتشبيه، واستعارة، وكناية، وغيرها من الأساليب التي تقع في صلب العملية الإبداعية، ومما ينفتح خطابها على التأويل[3]، وتصبح القصيدة، فضاءاً فنيا، واسعاً، منفتحاً على إمكانات التأويل، الذي يتخذه القارئ كإستراتيجية نصية في تحليل النصوص الأدبية واستنطاقها، للغوص في مكنوناتها والتغلغل في أعماقها، للاقتراب من معناها المتخيل، ومحاولة بلورته وفق رؤية نقدية تتناسب ومقصود النص.

ث- **حمر العين خيرة:** شاعرة جزائرية، وأستاذة جامعية، وناقدة أكاديمية، وهي من جيل الحداثة الشعرية، ومن أعمالها الشعرية "أكوام الجمر"، ولها رصيد معرفي في مجال الدراسات النقدية، حيث ألفت كتاباً بعنوان جدل "الحداثة في نقد الشعر العربي".

[1] - حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2009، ص ص92- 93.

[2] - حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 286.

[3] - ينظر، حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2009، ص 54.

وكان لها رأي فيما يخص انفتاح النصوص الأدبية والشعرية، لأنها شاعرة لها إطلاعات على المأثور الشعري، مما يجعلها متمرسة على دلالاته ومقاصده، ولا نهائية التأويل فيه. فالنظرة التأويلية من منظور الناقدة الأكاديمية، تتحقق في تحليل النصوص الأدبيّة، وفقا لرؤى واتجاهات نقدية مختلفة[1].

يقتضي التأويل الأدبي رؤية نقدية موضوعية وممنهجة، تتطلب قدرات وكفاءات تأويلية ونقدية من طرف المؤوّل، الذي يكون مزوداً بكم هائل من المعارف. والخبرات القرائية السابقة تسمح له بتحليل النصوص الأدبية بتقنيات متميزة ومهارة عالية. لأن نص المبدع، كالأمانة، يستعمله الناقد أو المؤول، ويشرع في تحليله وتفكيكه واستنطاق رموزه ودلالاته، وتصنيفها إلى جيد ورديء، ثم إعادة تركيبه وإنتاجه، لإعطائه نفساً جديداً ومغايراً "إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجه وتلقيه"[2] أي أن المتلقي يعمل على إعادة إحيائه وبعثه من جديد، بالاعتماد على إستراتيجيات تأويلية تتوافق وطبيعة النص.

والنص الأقرب إلى التأويل، هو النص الشعري، مقارنة مع غيره من الفنون الأدبية الأخرى، من حيث اللغة الشعرية فهي لغة مجازية بامتياز. حيث تنزاح عن معناها الأصلي، وتتجلى لنا ضمن رموز وإشارات إيحائية، وتعتبر السند الوحيد للقارئ، كي يلج من خلالها أغوار النص... تحفزه وتشجعه على قراءة النص وتأمله جيداً، حتى يمنحه اللذة والنشاط والمتعة.

بالإضافة إلى أبعاده الكنائية والاستعارية، في تصويره للوحات فنية وجمالية، قصد تقريب المشهد التصويري من المتلقي كشعر "مفدي زكريا" والذي يكشف عن مدى عمق تجربته الشعرية، وكفاءته، لإشباع مساحة التلقي لدى القارئ.

[1] – ينظر، خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص– تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، جامعة وهران، الجزائر.

[2] – خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص 45.

هذه كلها معطيات فنية، تساهم في إثراء النص الإبداعي الشعري، وتوسيع أفق التفكير النقدي لدى الناقد أو المؤوّل، فكل نص شعري يحمل أكثر من تأويل، ولعل انفتاح النصوص الأدبية على التأويل من أهم إنجازات الشعرية. لأنها تجعل النص الشعري لوناً من اللعب بالكلمات، أو ما يسمى باللعب اللغوي -إن صح القول- لكن على الناقد أن يتحلّى بالفطنة والذكاء، حتى يكشف عن العمق الدلالي للمعنى الخفي، ومكوّناته الفنية والجماليّة، عبر خبايا النص التي تكمن في غوامضه، ومكنوناته، ليصل إلى عمقه، ويكشف أدق تفاصيله التي تمنحه الخصوصية والتميّز.

ج- **أحمد يوسف**: ناقد جزائري، ومتخصّص في مجال علم السيمياء وتحليل الخطاب، وله كفاءة عالية في هذا المجال، حيث يعتبر أن النص الأدبي هو عبارة عن نسق لغوي مفتوح، كونه مليئاً بالفجوات والثغرات التي تعد سرّ جماليته وأساس أدبيته.

أما القراءات النقدية فهي عبارة عن عتبات للتلقي، ومحاولات تأويلية لمقاربة النصوص الأدبية، بما فيها الشعرية. والصرامة الإبداعية أنتجت الخطاب النقدي، الذي يمنح للأعمال الأدبية وجودها وفعاليتها[1].

فالخطاب النقدي، هو قبل كل شيء، فعّالية قرائية تستقرئ النصوص الإبداعية، والمتمرّس في القراءة، هو الذي يمتلك مخيّلة إبداعية، تهيئه لاستخلاص المعنى المتخيل في النص، بشرط أن يتمتع بأفق انتظار واسع. لأنّ كل ناقد أو مؤوّل، وطرائقيته الخاصة المميزة في تحليل النصوص الأدبية، لكن المهم أن يكون تحليلها علمياً موضوعياً وممنهجاً.

وبالخصوص النص الشعري الذي يتطلب الدقة في التحليل، نظراً لغموضه، "فاللغة هي التي تمارس التضليل على من يتكلمها، أو يحاول أن يراوغها، على طريقة الأدباء والفنانين والنقاد"[2]، لأنها

[1] - ينظر، سعاد العنتري، إشراقات النقد الجزائري أفق حداثي عارق، منابع الفكر العالمي، 30 مارس 2010.

[2] - أحمد يوسف، الدلالة المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ص 161.

غنية من حيث المحمولات الدلالية، والعلاماتية، ولهذا يتميز النص بكثافة دلالاته، وعمق معانيه، التي تضفي عليه بعداً فنياً وجمالياً. هذا ما جعل التأويل الشعري يتغذى بمزيد من المعاني، والمضامين، والمصطلحات النقدية، التي اكتسبها من نظريات، ومناهج نقدية حداثية كالسيميائية، التفكيكية ونظريات القراءة والتلقي، فنجد مثلا أن الخطاب السيميائي، قد سجل حضوره في الإبداعات الشعرية هذا ما يسهل إمكانات الانفتاح على التأويل.

أمّا للباحث السيميائي "أحمد يوسف"، كان يرى بأن الخطاب السيميائي، يشكل صعوبة بالنسبة للناقد الجزائري، نظراً لافتقاده للخلفيات المعرفية في قراءة ما كتب عن السيميائيات، واطلاعه الواسع عليها، إلا أن الخطاب النقدي في الجزائر، شهد تحولا في تعامله مع النصوص الأدبية، حيث تجاوز تلك المناهج السياقية، وظهر بوجه آخر ليتسلح بمناهج نقدية ونسقية مستحدثة (كالأسلوبية، السيميائية، التفكيكية)، التي لعبت دوراً كبيرا في تحريك الخطاب النقدي في الجزائر[1]، من حيث تأويل النصوص، ومنحته نضجاً وأكسبته جرأة لولوج عالم النص، دون عقدة، وسبر أغواره من خلال تفكيك رموزه وشفراته النصية وعلاماته الدلالية والتداولية.

ح- **عبد الله العشي**: شاعر أكاديمي من الجزائر، تحصل على شهادة دكتوراه في النقد الأدبي ونظرية الأدب. يتميز بعمق تجربته الشعرية، له ثلاث أعمال شعرية، منها ديوانه الموسوم "صحوة الغيم"، كما أصدر عددا من الكتب النقدية من بينها "أسئلة الشعرية" "بلاغة النص الجديد"، لأنه انخرط في تجربة إبداعية نقدية، وله مقالات في حداثة النص الشعري.

[1] – ينظر، وذناني بوداود، خطاب التأسيس السيميائي في النقد الجزائري المعاصر (مقاربة في بعض أعمال يوسف أحمد)، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر.

حيث اشتغل على بنية النص واللغة "للخروج بالنّص الإبداعي إلى آفاق رحبة، عوض بقائه ضمن دائرة النقد المعياري التذوقي، العاجز عن التحكّم في المفاصل الإنسانية، لتحولات الخطاب الإبداعي، والمساهمة في بلورة اختيارات نقدية لواقع ثقافي نصوصي"[1].

ولقد ركز "عبد الله العشي" في أعماله الشعرية، على البناء الفني للقصيدة، من خلال توظيفه لأسلوب التصوير الفني الذي يعتبر من مقومات الحس الجمالي، مثل قصيدة بغداد التي أبدع فيها، من خلال استعمال مؤشرات لغوية، متمثلة في رموز وإشارات ذات إيحاءات، ودلالات منطوية على الاستجابة والفعالية الجمالية، عبر التحام داخلي لشبكة من الخصائص الفنية، بغية اقتناص المعنى الخفي وراء المعطى المباشر للنّص، الذي يتحول إلى مؤشر على مدلول باطني، هذا من منظور عبد القادر فيدوح[2].

فالنص ليس معطى جاهزاً، ولا يفهم إلا من خلال نسجه المتشابك، الذي يتضمن في طياته مدلولات باطنية، تحفز القارئ، وتدفعه إلى بذل جهد وعناء للوصول إلى أعماقه، مؤولاً لملفوظاته ودلالاته، مما يمنحه انفتاحه وتعدده. تلك الديناميكية التي تربط المؤول أو الناقد بالنص، وبالأخص إذا تعامل معه بفعالية وإيجابية.

وقد كان "عبد الله العشي" يسعى من خلال تجربته الشعرية أن يتحرر من المعطيات النصية الروتينية، اللغة والصور، والإيقاع والدلالات الروحية الإنسانية، وقد انغمس في بناء أسلوبية جديدة يستعين فيها بالتصوّف، والحداثة الشعرية، وبالخصوص في ديوانه الجديد "صحوة الغيم"، ويرى بأن

[1] – قلولي بن ساعد، إستراتيجيات القراءة المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد مقاربات نقدية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص ص 35– 36.

[2] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار الزمان– نيل وفران، كوم، عاصمة الثقافة العربية، 2009، ص 209.

الحداثة الحقيقية هي التي تؤسَّس على الأصالة والتراث، لأن ظاهرة التراث، والحداثة، ظاهرة معرفية ممتدة لا يفصل بينهما فاصل[1].

وكان يركز انشغاله على نظام القصيدة في كتابة خطابه اللغوي، حيث انصب اهتمامه على اللغة بلاغة العبارة، ولهذا كان له عمل نقدي بعنوان بلاغة النص الجديد. حيث يعتبر اللغة الركيزة الأساسية في نظام القصيدة الشعرية، خاصة وأن الشعر يتطلب لغة خاصة به، لأنها تعد أساس الهيكل البنائي للقصيدة الشعرية[2].

حيث تبرز كفاءة المبدع وتجربته الشعرية، في كيفية اصطياده للعبارة البليغة، من الرموز والإشارات الإيحائية، ذات المعاني الغامضة، باعتبارها من القيم الفنية والجمالية للقصائد الشعرية، ومن ثم يأتي التأويل كمفتاح لمغاليق تلك المعاني الكامنة في النص، وإعادة بناء الأثر الفني، وإنتاجه من جديد وفق قواعد وقوانين خاصة به.

[1] – ينظر، عبد الله العشي، الشعر رؤية معرفية، ثقافة وفنون، الرأي المؤسسة الصحفية الأردنية، نشر بتاريخ 2014/04/02.

[2] – ينظر، العربي دحو، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2011، ص 31.

المبحث الثالث: التأويل الشعري من منظور النقد الصحفي الجزائري:

النقد الصحفي:

شهد النقد الصحفي في الآونة الأخيرة رواجاً كبيراً في الساحة الأدبية والنقدية، حيث طغى بشكل واسع على النقد الأكاديمي، فقد أصبح بكثافة في الصحف والمجلات، وذلك لتقويم الآثار الفنية وتنميتها، خاصة وأن المقالة الأدبية ظهرت مواكبة للمقالة الصحفية، مما أفسح المجال أمام الكتاب لعرض آرائهم واتجاهاتهم الفكرية وتأملاتهم المختلفة بكل حرية، من خلال أسلوب واضح وعرض جميل[1].

أصبحت الصحافة النقدية حاجة ملحة لا مناص منها، حيث نجد بعض النصوص والمقالات الأدبية مهمة كثيراً، لا ينبغي تجاوزها دون التوقف عندها، فهي تلفت أنظار النقاد بالدرجة الأولى، يبني عليها الناقد أعماله التحليلية الجادة والعميقة والجريئة –إن صح القول– باعتبارها المصدر الوحيد الذي توفر له المعلومات القيمة، والإصدارات المستجدة، في المجالين الأدبي والنقدي معاً.

ولهذا نجد جل النقاد الأكاديميين يميلون إلى النقد الصحفي، لأنه يختلف كثيراً عن النقد الأكاديمي من حيث أنه يعتمد على الانطباعية، والحس الذوقي الجمالي، بالإضافة إلى أنه يفتح باباً واسعاً للحوار والنقاش، لا يقيد حرية الناقد في إطلاق العنان لأفكاره، حيث "يستمد قوته من الاستعداد الفطري للناقد المبدع، ومخزونه القرائي، وموهبته الأساسية، ورغبته الملحة في القراءة والمتابعة، واستكمال ملف الكتابة الإبداعية، وإضاءة مضمراتها على مستوياتها المتعددة"[2]. دون أن يتكئ على معايير نقدية محددة، وخاصة في عصر التكنولوجيا والسرعة، فالحاجة ماسة إلى النقد الصحفي الذي

[1] – ينظر، عبد الرحمن عبد الحميد علي، معالم المقال الأدبي والصحفي، دار الكتاب الحديث، 2008م، ص ص 37– 38– 81.

[2] – قلولي بن ساعد، إستراتيجيات القراءة المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد مقاربات نقدية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2013، ص 55.

يتميز بسرعة إصداراته وانتشاره الواسع، هذا ما اصطلح على تسميته بـ "النقد الحداثي" خاصة وأن الإبداعات الأدبية، كثرت إصداراتها وانفتاحاتها على الوعي النقدي الجديد، الذي عمل على إضاءة النصوص والمقالات المنشورة في المجلات والصحف الأدبية، دون أي تقييد، أو تحديد منهجي، أو إجرائي في تحليل الأعمال الإبداعية، لأن الصحافة نشأت وترعرعت في حضن الأدب، وللمقال الصحفي أسلوبه الذي يميّزه عن المقال الأدبي[1]، وإبداعاته تعتبر دراسات نقدية ذات طابع صحافي، ومن الطبيعي أن ينال الحصة الأكبر في المجالين الأدبي والنقدي، لأنه حقل دلالي واضح الذيوع والانتشار، والأخبار والإيصال، بني طرفين المرسل والمتلقي، وذلك بالكشف عن الخصوصية الفنية والجمالية للأعمال الأدبية، للوصول بالمتلقي إلى درجة من الوعي والنضج، والشعور باللذة والمتعة[2].

أدى النقد الصحفي وظيفة إعلامية، استحوذت على الأعمال النقدية الأكاديمية، بالرغم من أنه لم يتبن أي منهج، ولا يخضع لأي موضوعية أو علمية، وإنما يتعاطى مع الإبداعات الأدبية بكل حركية، وحرية مطلقة، وانتشار واسع وتداول بين القراء، مما أسهم في "انتقال الدراسات النقدية الحديثة من الانطباعية المبسطة، إلى آفاق أرحب، إلى أعماق الإبداعات الأدبية لتفكيكها، وتشريحها، وإضاءتها، للكشف عن مخزونها الفني والفكري والجمالي، حيث تصبح القراءة عنصر كشف واختراق وإبداع، وإعادة إنتاج إبداعي أدبي"[3]. مما يحول تلك الإستراتيجيات القرائية، إلى محاولات تأويلية لإبداعات أدبية ونقدية.

يبقى الناقد الصحفي، كوسيط بين المرسل والمتلقي أو القارئ، لكن الناقد المثقف هو الذي يملك قدرات فنية، يعرف كيفية توظيفها من أجل إثراء النص الإبداعي، قصد تفعيل الحركة النقدية،

[1] -ينظر، عبد الرحمن عبد الحميد علي، معالم المقال الأدبي والصحفي، ص ص 171-175.

[2] - ينظر، محمد تحريشي، الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر سؤال في المكان، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 144.

[3] - بسّام قطوس، إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك اربد مؤسسة حمادة ودار الكندي، 1998، ص 09.

والعملية التواصلية بين الطرفين، المرسل والمتلقي، لأنّ الصحفي مثله مثل الشاعر الذي يعبر عن خواطره وآرائه وتأملاته ومشاعره وآماله وآلامه، فهو يمتاز بالذاتية.

أما بالنسبة للمقالات المنشورة في الصحف والمجلات، ترتكز أساسا على ذاتية الكاتب مسجل خواطره وتأملاته من خلال انتقاده لفكره عامة يبني عليها موضوعه، ثم يتوسع في شرحها من خلال ألفاظ سهلة وعبارات جميلة، بعيدة عن الجمود والتعقيد، يفهمها عامة القراء على اختلاف أذواقهم وبيئاتهم وثقافتهم[1].

ساهم النقد الصحفي في توجيه الإنتاجات الأدبية، مما جعله أكثر عمقاً وشمولية، لأنه يستند إلى الانطباعية الذاتية في تحليل الأعمال الأدبية، التي يسعى من خلالها الارتقاء بالإبداعات الأدبية إلى مستوى عالٍ وراقٍ.

لقد "بات عمل النقد اليوم مساوياً لعمل المبدع، في محاولة لتسويغ جماليته، وإسهام في فك شفرته ورموزه، في حين تنحو القراءات منحى تأويلياً من معطيات نقدية"[2].

ويعتبر التأويل من المستويات التحليلية التي يستدعيها الخطاب النقدي والصحفي، وتأويل نص من النصوص الأدبية يعني الاقتراب من قصديتها وجماليتها، بكل محمولاتها الفكرية والفنية والجمالية، وتختلف التأويلات باختلاف الإستراتيجيات القرائية المتنوعة، أي أنها تتنوع بتنوع القراء، واتجاهاتهم وانتماءاتهم الفكرية والفنية. خاصة وأن النصوص الشعرية لا تفصح عن نفسها، ولا تبوح بمكنوناتها، إلا بعد جهد وعناء من طرف المتلقي (الناقد)، ليصل إلى معانيها ودلالاتها الجمالية لأن

[1] – ينظر، عبد الرحمن عبد الحميد علي، معالم المقال الأدبي والصحفي، ص ص 81-172-175.

[2] – بسّام قطوس، إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ص 11.

الشعر عامة يتوسل بالرمز واللمح والإيحاء، عوضاً عن الشرح والتصريح والإبلاغ[1]، وسوف نعرض بعض آراء النقاد الصحفيين الجزائريين، حول قضية تأويل النص الشعري.

أ- الخير شوار: هو قاص وروائي جزائري، من أهم الروائيين الشباب، يعمل في الصحافة الجزائرية، وينشر مقالات بصحيفة الشرق الأوسط اللندنية. ومن أعماله التي أصدرها "زمن المكاء"، "مات العشق وبعده"، "حروف الضباب"، ويتميز بعمق تجربته السردية، ثم صدر له مؤخراً كتاب أدبي بعنوان "علامات" ومؤمن بمقولة أن " أجمل النصوص هي التي لم نكتبها".

ويرى بأن "الشعر تراجع كموضة، لكن تراجعه لا يعني اختفاءه، فقد يأتي شاعر عبقري يعيد للقصيدة جمهورها من القراء"[2]، لأنّ النصوص الشعرية تفترض مشاركة القارئ في إنتاج المعنى، فقد ساهمت الصحافة الأدبية في تطويرها وتوصيلها إلى القراء، بشكلها الفني والجمالي.

والمتتبع لما تعجّ به الساحة النقدية الجزائرية، من قراءات وتحليلات للنصوص الإبداعية، يجد أن الخصوصية الجمالية للنصوص، أوسعها انتشاراً في الصحافة الأدبية، لأن العملية الإبداعية بدورها تحفز الناقد لأن يجتهد قدر المستطاع من أجل الكشف عن عوالم جديدة، وبأسلوب تجديدي يضيف للنص الإبداعي لمسته الخاصة، وذلك من خلال "تفسيره للقصيدة وتأويلها، وفي الوقت ذاته يضيف إليها ما أغفله الشاعر، حيث يسدّ كل ثغراتها ويتم نواقصها"[3]، هذا هو الناقد الحقيقي الذي يصنع المعجزات في نظر "الخيّر شوار". وخاصة وأن الناقد الصحفي له كل الحرية في نقد الأعمال الأدبية لتقويمها، وتقديمها للجمهور القارئ في أحسن ما يكون.

[1] – ينظر ، بسّام قطوس، إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، ص 53.

[2] – سمير قسيمي، محاورة مع الروائي الخير شوار لـ "الأثر" تراجع الشعر كموضة لا يعني اختفاءه، الجزائر نيوز 2010/03/29، 18:26.

[3] – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص42.

تهيء تلك القراءات الأرضية الخصبة لتعدد التأويلات، انطلاقاً من عناوين النصوص، التي تمثل العتبة الأولى للولوج إلى عالم النص، خاصة إذا كانت مليئة بالثقوب والثغرات، مما يؤدي إلى تشتت الذاكرة، واختلاط المدركات، وضياع القارئ من منظور "الخيّر شوار"[1].

ذلك التشتت يستدعي منه التأويل، ويفتح له أفق قراءة جديدة، والتركيز القرائي يكون حول العتبات التي تساعد بالتوغل في المتون النصيّة، مما يفتح له المجال للتأويل، من خلال تفكيك شفراتها وتحليل مكنوناتها وتراكيبها.

لأن "المؤول أو الناقد لا يكتفي بقراءة الشعر في مستواه الظاهري (الدال)، وإنما يتعداه إلى البحث عن مستواه العميق (المدلول)، ليصل إلى دلالة النص"[2].

يعتبر الخطاب الشعري فضاءً شعريا جماليا، يساعد القارئ أن يتخذ من العلاقات اللغوية والرموز والأساليب الفنية، سبيلاً للكشف عن المعنى الشعر للشعر[3]، وذلك بعد جهد تأويلي، ينطلق فيه المؤول من مؤشرات نصية، ومعطيات نقدية، يبني عليها إستراتيجيته في التحليل.

ب- نوارة لحرش: شاعرة، وكاتبة صحفية جزائرية، صدر لها ديوان شعري بعنوان "نوافذ الوجع"، ومجموعة شعرية أخرى بعنوان "أوقات محجوزة للبرد"، ولها عدة تعليقات، ومحاورات صحفية مع كبار الشعراء والكتاب العرب.

وتشتغل على نصوصها الشعرية باحترافية وجمالية عالية، تكتب شعرها في صمت، وترى بأن "المبدع الحقيقي، سيصل إلى نقطة النور المفترضة، مهما كانت المعوقات وإن طالت السنوات"[4].

---

[1] - ينظر، علاوة كوسة، حوار العتبات في المجموعة القصصية ما العسف بعده للخير شوار (التطور في معمارية هذا الجنس الأدبي 2010/02/12.

[2] - بسّام قطوس، إستراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 53.

[3] - ينظر، محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، ص 130.

[4] - عقيلة رابحي، حوار مع الشاعرة نوارة لحرش (ندرج هذا الحوار المائر مع شاعرة مائزة)، أكاديمية الفينيق للأدب العربية، رابطة الفينيق/ الأردن.

وكما تجد الشاعرة "نوارة لحرش"، أن الحراك الإبداعي الأدبي على مستوى الشعر والرواية موجود، لكن الحركة النقدية التي تمنح للشعر انتشاراً واسعاً على مستوى القاعدة الجمهورية، هي نادرة ولا تتحرك إلا في حين إصدار رواية أو مجموعة شعرية.

فبالنسبة لها أن الأعمال الأدبية حاضرة، لكن الحركة النقدية تكاد تنعدم، وهي غارقة في سبات عميق ولا تتحرك إلا بعد نشر إصدارات، سواء على مستوى الشعر، أو الرواية، أو غيرها.

أو كما يرى حبيب مونسي "أن القصيدة الجديدة انغلقت على نفسها، وباتت قصيدة بوح تتعرّى داخلياً في حلوات الذات الحالمة، التي تلتمس تضاريس جسدها، وتتحسّس أفكار أوهامها، وقد رفضت أن تتحمل مسؤولية واقعها"[1].

فلا بد للعملية النقدية من الاستفاقة، لمواكبة الإبداعات الأدبية، ولترصد لنا كل تحركاتها وتتبع مساراتها الفنية، حتى تجعلها قابلة للانفتاح، لأن المبدع، أو الشاعر، يكتب ويبدع فقط، أما التقييم فيُترك لأهل الاختصاص من النقاد والدارسين.

وقد شهدت المجموعة الشعرية (نوافذ الوجع) للشاعر نوارة لحرش، تحوّلاً جديداً ومغايراً في الكتابة الشعرية، على مستوى المفردات والصور، والرؤية الإبداعية.

أما بالنسبة للمجموعة الشعرية الثانية **"أوقات محجوزة للبرد"** فتعتبر عملاً إبداعياً فيه نوع من الملامسة الذاتية لوجدان الشاعرة، مما يحتم على القارئ قراءتها قراءة معمقة، وليس قراءة سطحية عابرة، من أجل الغوص في باطنها، لأن قصائدها تحمل ملفوظات ذات دلالات رمزية، وإيحائية، ينبغي للقارئ التمعن فيها جيداً.

[1] – حبيب مونسي، الشعر النسوي (تعرية الذات وفضاء البوح)، الجمهورية في 2011/06/23.

تَفْتَتِحُ الشاعرة "نوارة لحرش" قصائدها الشعرية باستهلالات، وتعتبر مدخلاً ضرورياً للإمساك بالمفاصل الأساسية للنص، وذلك باستحضار لأقوال عدد من الكتاب كجان بول سارتر، عبد اللطيف اللعبي، سعدية مفرح، وغيرهم[1].

وهي عبارة عن أقوال نقدية تمهيدية، تعزّز مصداقية انفتاح النصوص الشعرية، بالإضافة إلى العناوين التي تضيف لها بريقاً، وتجذب القراء إليها، وهذا ما لا نجده من خلال مجموعتها الشعرية بعنوان "نوافذ الوجع"، الذي يحمل في طياته كثافة دلالية ذات أبعاد رمزية، فقد سمّتها نوافذاً وليس أبواباً لأن النوافذ في نظرها أكثر شاعرية، تتميز بتلميحاتها الإيحائية[2]، مما يسهل على القارئ مهمة التأويل، لأنها تسعى لتوليد المعاني والدلالات، وتفتح مجالاً لتعدد التأويلات المستوحاة من النص نفسه، والدال فيها هو "الوجع" أما المدلولات فتتوزع على النحو المفرداتي في النص، فكل مفردة لها مدلول من نوع خاص، لمنح اللغة العشرية قوتها وتأثيرها.

ونجد المدلولات النصية من خلال مجموعتها الشعرية، تتمثل في (نافذة الثلج)، (نافذة الريح)، (نافذة أشجار)، كلها مدلولات، بمثابة عصا شعرية، تتكئ عليها البنية المفرداتية والدلائلية فتملأ القصائد الشعرية، لأن هذه المدلولات الشعرية، لها دلالات إيحائية تطفو على السطح، وتختفي لغة الوجع في صورها الحسية، لتحل محلها صور رمزية دلالية.

وهذا هو عنصر الإزاحة والإحلال، الذي وظفته الشاعرة "نوارة لحرش"، وهو عنصر دلالي جوهري، شكل مكوّناً من مكوّنات الرؤية الجوهرية للمنجز الإبداعي[3].

---

[1] – ينظر، قلولي بن ساعد، إستراتيجيات القراءة (المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد)، مقاربات نقدية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، وهران، 2013، ص ص 43- 45.

[2] – ينظر ، عقيلة رابحي، حوار مع الشاعرة نوارة لحرش (ندرج هذا الحوار المائر مع شاعرة مائزة).

[3] – ينظر، قلولي بن ساعد، إستراتيجيات القراءة (المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد)، مقاربات نقدية، ص ص 43- 44.

بالإضافة إلى أنها وظّفت سلسلة من التكرارات، التي جاءت على شكل متواليات نصية، تقصد من خلالها تعميق بنية النص الفنية، مما ثمن بنية القصيدة الشعرية، وأضفى عليها جمالية وفنية من جراء لغتها المتفجرة، وصورها المتوهجة، واستملاكاتها الجمالية والبنائية[1].

وقد حققت الشاعرة فعلا حضوراً لافتاً، بوجودها الفني المتميز في الإبداع الأدبي عامة والشعري خاصة، وبالأخص الشعر الجزائري.

ت- محمد الأمين سعيدي: شاعر جزائري أكاديمي، وناقد إعلامي، له العديد من القراءات النقدية لشعراء جزائريين، ونشر العديد من القصائد الشعرية في الجزائر، والمواقع الإلكترونية. وصدرت له ثلاث مجموعات شعرية وهي "أنا يا أنت"، "ضجيج في الجسد المنسي"، "ماء لهذا القلق الرّملي". كما صدر له مؤخراً كتاب جديد بعنوان "شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، ويدرس من خلاله المفارقة بأشكالها المختلفة، كالتضاد والتناقض، والتي تتجلى شعرياً بتحليلاتها من خلال الظواهر الشعرية، والأسلوبية المعروفة، مما أضاف لبعض النماذج الشعرية الجدّية والحداثة.

وحضور المفارقة في القصائد الشعرية، قد يكسّر دوائر التلقي، مما يدفع بالمتلقي (الناقد) إلى تحديد آليات جديدة للقراءة، انطلاقاً من خلفياته الثقافية والفكرية، واجتهاده الفنّي المتميّز من أجل توليد المعاني، والدلالات الكامنة في النصوص الشعرية[2].

تختلف القصيدة في عمق دلالاتها من شاعر إلى آخر، مما يستدعي منه ابتكار آليات قرائية جديدة، وتسخير كل الإمكانيات الفكرية والمعرفية، من أجل الوصول إلى معناها المخفي المبثوث

[1] - ينظر، قلولي بن ساعد، إستراتيجيات القراءة (المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد)، مقاربات نقدية، ص 47.

[2] - ينظر، ح.ز. شنوف، محمد الأمين سعيدي، عمله الجديد (شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة)، الجزائر نيوز، 2013/11/03، 17:41.

فيها، انطلاقا من تعدّد القراءات وتنوّعها والتي تقتضي بدورها تأويلات لانهائية، بشكل يضمن للقصائد الشعرية بقاءها واستمراريتها.

طرأت على القصائد الشعرية عامة، والجزائرية خاصة، تغيرات وتحولات جديدة، نتيجة تبنّيها للحداثة الشعرية، وذلك من خلال ظهورها بالشكل الذي يمنحها فاعليتها وكينونتها. مما يربك ذائقة المتلقي المعتاد، ويساهم في تطوير عملية التلقي، كما يراها الشاعر وليس كما يراها المتلقي.

وأوّلها الاشتغال على عناوين القصائد التي تمنحها حضوراً متميزاً، وسمة خاصة، قبل الولوج إلى عالمها، حيث تحظى بدرجة كبيرة من الأهميّة، كما أنها تطبع النصوص بطابع خاص. ويرى الشاعر محمد الأمين السعيدي: " أن النصوص قد تفقد وهجها، وقد لا تأخذ حقها من القراءة والنقد، بسبب ترهل عنوانها، وضعف صياغته، لأنها تمنح للنصوص الأدبيّة تميزها واختلافها"[1].

كما أنها تتيح للقارئ احتمالات كبيرة للمعنى الشعري، مما يترك فيه أثراً نفسياً وتفكيرياً ويدعوه لقراءة النص. لأن النصوص الشعرية تتطلب قراءات معمقة من طرف القراء، والاقتراب من نص ما، يعني اختيار منهج يتناسب مع بنيته اللغوية والجمالية.

والنص الأدبي ليس لعبة في يد القارئ، لا يؤوّله كما يشاء هو، وإنما يجب احترام مقصديته، يعني أن يتعاطى معه بالدراسة والتحليل، أو بالقراءة والتأويل، المهم أن يكون بحسب ما تقتضيه طبيعة النص المدروس، لأنها تعتبر خطوة جادة يخطوها النقد صوب النص، وذلك لتحديد ماهيته، وتشكله الفني والجمالي[2]، وليس من حق الناقد أن يكسر إمكانات التأويل في النصوص الأدبية، حتى يحافظ على بقائها بالتعدد، لأن "النص عادة يكون متعدياً يتعدى ذاته"[3]، وفي نفس الوقت لا يحمله ما لا طاقة له، وينسب إليه ما ليس فيه أو انطباعه إلى ما لا يستجيب له من نظريات متعالية تعمى عليه

[1] – عزيزة رحموني، حوار مع الشاعر محمد الأمين سعيدي (ثنائية الرمل والماء)، المغرب 14 جانفي على الساعة 09:37.

[2] – ينظر، محمد الأمين سعيدي، (النقد الأدبي في الواقع والرهان) بتاريخ 2013/03/22.

[3] – وليد الخشاب، دراسة في تعدي النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1994، ص 03.

عين الناقد، فمن المفترض أن يعالج العمل الفني كحركة إبداعية جديدة، حتى يعيش متعة النص الحقيقية، بالانطلاق من تحليل ملفوظاته، ومعانيه الظاهرة، والتوغل في خصائصه، وتراكيبه الخفية، وصولا إلى أعماقه، بدون أن يغرق في الذاتية والانطباعية المفرطة، حيث يأخذ بعين الاعتبار مقصدية النص، لأن تأويل نص إبداعي، يعني إتباع النهج الذي يفتحه هذا النص لإيصال التجربة.

بمعنى أن النص الشعري، له إجراءات محددة، لا يتقيد بها دائما يعمل بها الناقد، مما يجعله يحمل مسؤولية على عاتقه من خلال معطياته التي تتضمن رموزاً وإشارات ودلالات إيحائية[1].

وتعتبر كمبررات يستدعيها التأويل، تمنحه توليد المعاني والدلالات، التي من شأنها أن تضاعف إمكانية فهمنا للنصوص، ويفتح للمتلقي (الناقد) آفاقا واسعة، لتلقي النصوص الإبداعية، انطلاقا من قراءة نصية، أضحت مطلباً جماليا يشكل عنصراً أساسيا، للتواصل مع النصوص باستنطاقها من زوايا مختلفة، من نقد ذاتي يتسم بالانطباعية، إلى نقد موضوعي يخضع للمنهجية والعلمية المتبلورة من القراءة النصية، التي تفرضها طبيعة النص كمنجز، والقارئ كمتمرّس، والتأويل كمحفّز، للوصول إلى عمق النصوص الشعرية، واستخلاص معناها الجوهري.

ث– عبد القادر رابحي: شاعر، وأستاذ جامعي، وناقد من الجزائر، نشر عدة قصائد له في الجرائد والمجلات الوطنية والعربيّة. كما نشر العديد من الدراسات الأكاديمية في المجلات العلمية في الجزائر.

وقد صدر له في مجال الدراسات النقدية كتاب (النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائر المعاصر)، وله دواوين شعرية أبرزها ديوان (على حساب الوقت) وديوان (حالات الاستثناء القصوى)، ديوان (فيزياء)[2].

[1] – ينظر، محمد الأمين سعيدي، الشاعر المبدع في القصيدة العمودية، جزايرس نشر في الحوار 2010/05/19.

[2] – ينظر، أسماء بنت صقر القاسمي، الموسوعة الكبرى لشعراء العرب فاطمة بوهراكة، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، فاس، ج1، حرف العين، 2009.

ويرى بأن الكلمة، هي سلطة الشاعر، التي يبحث فيها عن فضاء للبوح بمكنوناته، التي طالما اكتوى بنارها. وعبد القادر رابحي مؤمن بأن الكلمة، هي السلاح الفعال، لخلق تراكيب جديدة مدهشة، قابلة للتجديد والتعديل[1]، حتى يتمكن من التأثير في المتلقي، مما يسهل عليه عملية التواصل بينه وبين النص الأدبي. فتلك التراكيب والعبارات، تساهم في إثراء النص، وتمنحه عدة احتمالات لتوليد المعاني، والدلالات التي تسعى إلى إنشاء جمهور من القراء، وفي هذه الحالة يصبح النص منجزاً فنياً وجمالياً، يمارس سلطته على القراء.

لأن " ميلاد النص يقتضي بالضرورة ميلاد القارئ (الناقد)"[2]، الذي يمنحه ماهيته وكينونته، وفعاليته الفنية والجمالية، من خلال سبر أغواره، واستنطاق رموزه وشفراته، واستكشاف عوالمه وأسراره، التي يتخذها كنقطة انطلاق، لخلق عمل فني جديد، وبإتباع إستراتيجيات تأويلية تفرضها المؤشرات النصية، والمعطيات لممارسة العملية النقدية، بمنتهى الموضوعية والنزاهة، بعيداً عن الأحكام الذاتية والانطباعية، التي تكون أحيانا مجحفة في حق النص وحكراً عليه.

وبالخصوص النص الشعري، لأن القصيدة استفزازية توجه إلى القارئ بكل ما تحمله في أعماقها من رموز، وإشارات، تتعالق مع بنية التجاوب، وتساعد على إنتاج فهم جيّد للنص، وتمنح للقارئ فرصة للمشاركة في صنع المعنى، بالرغم من أنها في بعض الأحيان يتخللها الغموض، الذي يعتبره بعض القراء منقصة للشعراء، أو عجزاً من الشاعر على التبيان والإعراب عن المعاني، ولكنه في الحقيقة يشكل عنصراً فنيّاً وجماليا يساهم في تزيين النصوص الشعرية[3].

[1] – ينظر، صباح الخضاري، الشاعر الجزائري عبد القادر رابحي والكلمة، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة، نشر في الموقع بتاريخ 2009/07/02.

[2] – عبد القادر رابحي، (النص والتقعيد)، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر (إيديولوجية النص الشعري)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، ص 141.

[3] – ينظر، محمد الأمين سعيدي، المسكوت عنه في قصيدة فيزياء للشاعر عبد القادر رابحي.

لا تصرح القصيدة الشعرية عن نفسها، ولا تفشي أسرارها بسهولة، تكتفي بالتلميح والإشارة وتبتعد عن التصريح والإخبار، تختلف عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، وهذا ما نجده في قصيدة "فيزياء" للشاعر "عبد القادر رابحي"، والمسكوت عنه في المتون الشعرية، يفتح للقارئ فضاءاً واسعاً للتأويل داخل المتن، عبر تلك الانزياحات اللغوية التي تحمل صفة التعدد والتجدد.

تتطلب من الناقد امتلاك خبرات ثقافية، وقراءات نقدية سابقة، حتى يتمكن من الاقتراب إلى يقينية المعنى المخفي في النص. بشرط أن لا يحمل النص ما لا يطيق من التأويلات المتعدية، والمتعاليات الفكرية على النص، مما يجعله يغرق في الذاتية، ويتحرف عن مقصود النص، فتأويل الناقد يبقى دائماً في حدود المعقول، لا يتجاوز حدود النص، بخلاف المبدع الذي له الحرية في التمرد على النص، ومراوغة القارئ، مما يجعله مشاكساً يمارس سلطته الإبداعية على القارئ، فيجعله في حيرة أمام تلك الانزياحات والغوامض. وفائض المعنى التي يتخذها المبدع كإستراتيجية، يُخضِع بها القارئ إلى منطق البحث ويجبره على التقيد بمراميه ومقاصده.

فالشاعر، يسعى دائماً إلى ترك تلك المسافات الجمالية، بين النص والقارئ، من أجل إثارته وإغوائه، من خلال تلك الفجوات والثغرات التي يسعى المتلقي إلى ملئها، مما يستدعي منه رؤية ومعرفة نقدية لفهم لغة النص.

"ويتحول المركز الأساسي، وهو النص الذي لطالما كان ملكاً للمبدع، وحكراً عليه، إلى بؤرة معرفية أخرى، تتباهى بنرجسية القارئ النموذجي، في تسطير المنحى العام لدلالات النص"[1].

انطلاقا من العنوان الذي يشكل العتبة الأولى لفهم النص، وهذا ما نجده في ديوان عبد القادر رابحي بعنوان "حالات الاستثناء القصوى"، الذي يبدو في ظاهره واضحاً للوهلة الأولى، نظراً لما

[1] – محمد الأمين سعيدي، المسكوت عنه في قصيدة فيزياء لعبد القادر رابحي، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية، سعيدة 2009/03/05.

يوحي به من دلالات الاستثناء الشديدة، غير أنه يترك القارئ عرضة للحيرة المعرفية، إذ لا يمكننا أن نفهم النص بمعزل عن العنوان الذي يمنحه بريقه الفني والجمالي، لا يمنحنا صوراً مجازية يمكن تأويلها فحسب، وإنما يعرض علينا الشاعر عنوانه هذا، لخطاب جديد، يتناسب والرؤية التي يعبر عنها الديوان بكامله[1].

ويبقى النص الشعري الجزائري، فضاءاً مفتوحاً على كل الاحتمالات الممكنة، لأنه يدل على عمق التجربة، إلى جانب الخبرة الثقافية والقرائية، واتساع الرؤية الإبداعية والنقدية، التي من شأنها تطوير الإنتاجات الإبداعية، حتى تتحقق فاعليتها، وتضمن استمراريتها.

ج- السعيد بوطاجين: قاص متميّز، وناقد جزائري، وأستاذ جامعي، شارك في العديد من الملتقيات، وله عدة مقالات منشورة في المجلات والصحف، ولديه كل المؤهلات لأن يكون في صدارة المبدعين الجزائريين، سواء من حيث جمال اللغة، أو شعرية الأسلوب، وفضاء الكتابة يضمن لقارئه متعة الاكتشاف والرغبة في خوض المغامرة[2].

فضاء الكتابة، يفتح المجال للمتلقي كي يخوض غمار التجربة، وقد تكون لذة الاكتشاف حافزاً لديه ليواصل القراءة، والنص في هذه الحالة، مرغم بالانفتاح على التلقي والتأويل الذي يتخذه القارئ (الناقد) كإجراء إستراتيجي يمارسه على الإبداعات الأدبية، للتوصل إلى استخلاص معناها الحقيقي المجهول، وذلك انطلاقا من إثارة الأسئلة الاستكشافية عند القراءة، والتي تجعل من النص حيّاً قابلاً لمجموعة من القراءات على مستوى الشكل والمضمون.

هذه من مميزات كتابات "السعيد بوطاجين"، الذي يستدعي القارئ في أعماله الأدبية، وفي مقدمتها اللغة المميزة، والتي تعتبر كأداة إجرائية، للكشف عن الجوانب الغامضة في العمل الأدبي

[1] - ينظر، عبد القادر رابحي، شعرية المفارقة، 19 مايو 2014 على الساعة 19:32.

[2] -ينظر، السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا (القصص)، منشورات الاختلاف، 2002.

خاصة وأن القارئ تثيره لغة المبدع بقوة، وتستهويه، وتأسره، من خلال لقائه الأول بها، متسمة بالحركة، نابضة بالرموز والإيحاءات[1] التي تساهم في تفعيل العملية التواصلية، التي تحدث بين القارئ والنص، فكلاهما يكمل الآخر، حتى تكتمل الحركة الإبداعية والنقدية.

تعتبر إثارة الأسئلة في النصوص الإبداعية، الحافز الأوّل الذي يدفع القارئ للتأويل، وخصوصاً إذا أظهر المبدع قدراته الذهنية والمعرفية، وتمكّنه اللغوي، لأن بنية الكتابة عميقة، مقارنة ببنية القراءة وكل تلقّ صحيح، يحاول أن يخرق الحواجز الظاهرية، ليتفاعل بعناصر تلك الأنساق، والتراكيب، والدلالات المعمقة، التي لها قابلية لتعدد القراءات، حيث أنها تستفز القارئ وتثير انفعاله[2]، مما يشتت فهمه لدلالات النص، بداية من سياق النص، ووصولاً إلى نسقه الفني.

وفي نظر سعيد بوطاجين، أن الدراسات النقدية المعاصرة لم تعد تقتصر على المتن وحده، بل صارت تولي عناية كبيرة بما يحيط بالمتن، وفي مقدمتها رمزية العنوان الذي يختزل النص، وقد يكون محتاجاً لمغاليقه، من حيث أنه مفتاح تأويلي يساعد القارئ على فك شفرات النص، ومغالقه الفنية والجمالية، وفق معايير تحددها المعالم النصية[3].

وما يبحث عنه الناقد سعيد بوطاجين، هو إيجاد طرائق ممكنة لتفكيك شفرات الخطابات والإسهام في ترقية القراءة والإبداع، بالإضافة إلى الكتابة الجادة التي تتخطى حدود النص، حيث تنقله من مستواه المباشر إلى مستوى أكثر تعقيداً والمتعدد بالأبعاد والدلالات[4] مما يفتح آفاقا واسعة لتلقي النصوص الأدبية التي يتيحها المبدع لأنه وحده القادر على إنتاجها وفق آليات وإجراءات تلغي حدود

[1] – ينظر، طاهير حورية ومحمد محمد، السخرية والتوتر دراسة جمالية في أعمال القاص السعيد بوطاجين، مجلة الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية تصدر عن مركز جيل البحث العلمي، العدد الأول ديسمبر 2013، ص ص 33- 37.

[2] – ينظر، عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2011، ص 78.

[3] – ينظر، السعيد بوطاجين، مخلوف عامر، حداثة الكتابة الروائية، مشارب حفريات بتاريخ 28 سبتمبر 2013 في 10:34 مساءاً.

[4] –ينظر، السعيد بوطاجين، شعرية الإحالة "اللعنة عليكم جميعاً"، حكيمة صبايحي، مشارب بتاريخ 23 مارس 2013، 09:00.

النص لكنها لا تنحرف عن معناه الجوهري المقصود، وهذا ما نجده من خلال قراءة مجموعاته القصصية.

ح- يوسف وغليسي: شاعر وناقد جزائري، له أعماله الشعرية كديوان شعري بعنوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" وديوان آخر بعنوان "تغريبة جعفر الطيار"، وله أعمال نقدية منها الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، النقد الجزائري المعاصر وغيرها.

كما يعمل صحفياً متعاونا في جريدتي النور والحياة، وله عدة مقالات منشورة في الصحف والمجلات. وتحصل على عدة جوائز جامعية في مجال الشعر والنقد.

حيث يرى بأن الفضاء الشعري قد اتسع وتعقّد، لما لم يعد يسمح للمتلقي أن يلعب دوراً فيه، ولم يفتح له المجال لتحليله، فهو بحاجة إلى من يفتح له الأبواب، ليدخل عالم هذا النّص المليء بالعلامات، والأقواس، ونقاط الحذف التي تتركه يتخيل كل شيء، مما يعكس أفق توقعه ويجعله في حيرة من أمره، وكل هذا بغرض الرفع من درجة الشعرية في النص الشعري، والقدرة القرائية، أي القراءة المعمقة التي تتغلغل في أعماق النص[1]، لتتحول في الأخير إلى قراءة منتجة، يلجأ القارئ (الناقد) من خلالها إلى تأويل النص بإعادة إنتاجه من جديد، وفق أسس ومعايير تفرضها طبيعة النصوص الأدبية.

وبالخصوص، النصوص الشعرية، لأنها معقدة كثيرا، تختلف فيما بينها من حيث الرؤى الإبداعية، والموضوعات، والخلفيات، والمرجعيات ومختلف الأساليب المستعملة في المتون الشعرية، التي تشكل عناصر أساسية وضرورية لقيام النص الشعري، كما تحدد مسار القارئ في التلقي، لأن "عملية

[1] – ينظر، محمد الصالح الخرفي، حوار مع الشاعر والناقد يوسف وغليسي، مجلة أصوات الشمال، نشر بتاريخ 2010/03/26.

القراءة أصبحت شاقة، تحتاج إلى قارئ حاذق مزود بأسلحة الفن"[1]، والأدوات الإجرائية التي تساعده على استنطاق النص من خلال فك رموزه وشفراته، للوصول إلى أبعاده الدلالية والجمالية.

يُشترط أن يمتلك القارئ ما يؤهله لتحليل نص شعري ما، أما بالنسبة للشاعر، فنحتاج إلى أدوات شعرية كي يستفزّ بها القارئ، ويحفزه في دهاليز النص، لسبر أغواره، واكتشاف ما فيه من جمال فنّي، ومقدرة تعبيرية متبلورة من قراءات نقديّة، وخلفيات ثقافية ومعرفية، ونشاطات ذهنية تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية.

وأوّل ما يفتح الباب أمام القارئ ويلفت انتباهه كمتلق، هو العنوان (شعريّة العنونة) من حيث أنه يعتبر مفتاحاً سيميائياً مهمّاً يقرّب البعيد ويفتح المستغلق.

العنونة الشعريّة هي انزياح وانحراف، وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة[2]، لأنها تقودنا أحياناً إلى الانزلاق عن مدلول النصوص، بالخصوص إذا كانت غامضة، بالغة التعقيد.

وهذا ما نجده في العنونة الشعرية للشاعر "يوسف وغليسي" الذي يجعل منها أثراً مفتوحاً قابلاً للتفجير الدلالي والتأويلي[3]، لأنه يحتوي على رموز ذات أبعاد دلاليّة بعيدة.

للعنوان سمة جمالية خاصّة، تساهم في إثراء النص من خارجه، ثم بعد ذلك تأتي الاستهلالات في مقدمة النص، تحدد توجه الشاعر، وتلخّص رؤاه الشعريّة.

أما بالنسبة للغة الشعريّة، فيلجأ الشاعر من خلالها إلى ابتكار أدوات تعبيرية، تضيف إليها طاقة إيحائية، وشحنة جديدة لفضاء النص الدلالي، وذلك بغرض التوسّع في اللغة لتكون أكثر إثارة

[1] – عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياسي والنقد النسقي قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر/ أقلام جزائرية، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

[2] – ينظر، يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، الملتقى الدولي الخامس: " السيمياء والنص الأدبي"، جامعة قسنطينة، ص ص 98- 99.

[3] – ينظر، يوسف وغليسي، شعرية العنونة في تغريبة جعفر الطيّار، مجلة الأقلام الثقافية، 08 أبريل 2009، ص ص 18- 19.

واستفزاز لدى المتلقي[1]، حتى يجتهد في تأويلها لمنحها اتساعاً لمعانيها، من أجل إثراء النص، وإعادة بعثه من جديد، وتنشيط الممارسة النقدية في النصوص الإبداعيّة.

[1] – ينظر، محمد العربي الأسد، إشراف الدكتور العيد جلّولي، بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيّار ليوسف وغليسي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير بتاريخ 13-12-2010، 2009/ 2010، ص 113.

الفصل الرابع: التأويل الشعري في النقد التطبيقي الجزائري

المبحث الأول: عبد الملك مرتاض تحليل مركب لقصيدة ''أين ليلاي'' لمحمد العيد آل خليفة.

المبحث الثاني: تحليل قصيدة بكر بن حماد ''ضمير الشعب الجزائري''.

المبحث الثالث: قصيدة ''بغداد'' للشاعر عبد الله العشي.

يعدّ النقد التطبيقي من القضايا التي تخصّص الدارسون والنقاد فيها كممارسة ميدانية موضوعها النص، وذلك لإبراز جماليته ومدى صحته.

وتخضع تلك الممارسة لقواعد منهجية، ومقاييس نقديّة، ينطلق من خلالها النّاقد من معطيات نظريّة تفسح له المجال للممارسة التطبيقيّة، وتضمن له تذوّق النّص بعمق ودقة، للكشف عن مدى فعاليته وجديته.

ولتعميق الدّراسة التطبيقيّة، يلجأ النّاقد إلى تأويل النّصوص انطلاقا من مرجعيات ثقافيّة وفكريّة ومعرفيّة، واستناداً لمعايير نصيّة مفروضة عليه، لأنّ الجانب التطبيقي من البحث النّقدي يتطلّب من النّاقد أن يكون كثير الإطلاع على النصوص، وذا ثقافة أدبيّة واسعة، ولديه حس ذوقي جمالي، يتمكن به الحكم على النصوص والغوص في أعماقها، استناداً لمعايير الحكم على النص الأدبي[1].

وبالخصوص النّص الشّعري لأنّه يتميّز عن النّثر في عدّة خصائص ومميزات وعناصر يقوم عليها البحث النّقدي، من خلال الكشف عن مكوناته ومضامينه الأدبيّة، من حيث دلالة الصور والكلمات والتكوينات اللّغويّة والإيقاعيّة، دراسة النّص كبنية فنيّة وبأسلوب خاص في صياغة الأفكار يقوم على إثارة انفعال القارئ[2] (النّاقد)، الذي بذوره يوضّح لنا المعايير التي اتّبعت في البناء الفنّي للقصيدة، من خلال البحث عن الخصائص الكامنة فيها، بتفكيك شفراتها ورموزها، وتحليل بنياتها الدلاليّة وتشكلاتها اللغوية والفكرية، حتى يعيش اللحظة الإبداعية والنقديّة معاً.

[1] – ينظر، سجيع الجميلي، مهارات القراءة والفهم والتذوق الأدبي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2009، ص169.

[2] – ينظر، عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1978، ص ص 22- 30.

تفترض الحركة الإبداعيّة والنّقديّة وجود طرفين أساسيين في العمليّة التواصليّة، هما المرسل والمتلقي، فالمبدع يساهم في تمهيد الأرضية الخصبة للتلقي والتأويل، من خلال خلق تلك الفجوات والفراغات والبياضات « لتتحوّل القراءة من تلقٍ سكونيّ انفعالي، إلى عطاء إيجابي فاعل، من شأنه أن يجعل النص الأدبي أهلاً أن يقرأ ويؤوّل بطرق مختلفة»[1]، لتفعيل دور القارئ وتعميق البحث النقدي وإثارة الاجتهاد التأويلي لديه من خلال توليد دلالاته واستنطاق صوامته وملئ فراغاته وبياضاته.

والقراءة التي يصل إليها القارئ، ما هي إلاّ مجرد انطباعات، لا تقوم على محاولة الفهم السليم للنّص[2]، تقترب من معناه، لكنها لا تصدر حكما نهائيا عليه، لأنها تبقى أحكاما نسبية لا تخضع لليقين.

لكنّ الدراسات النقديّة المعاصرة، تسعى للكشف عن تساؤلات النصوص الأدبية، والشعرية منها، من خلال البحث عن مدى قيمتها في أداء المعنى، ودورها داخل النص، لأن تلك التساؤلات التي يثيرها الناقد في النص تقرّبه إليه، بالإضافة إلى الأدوات التعبيرية والجمالية، التي تسهم في اتّساع فضاءاته الدلالية والانفعالية[3].

لقد اتّبع النّقاد في دراساتهم التطبيقية للنصوص الشعريّة، تحليلات نقدية مختلفة، ومستويات متعدّدة من أجل مقاربتها لإبراز جماليتها ومدى صحتها وجودتها.

ومن بينها التحليل السيميائي، التفكيكي، التأويلي من أجل تصحيح الحركة الشعرية والارتقاء بها إلى مستوى فنيّ عالٍ.

---

[1] – عبد القادر عباسي، إشراف عبد الله العشي، انفتاح النص الشعري الحديث في الكتابة والقراءة، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، 2006- 2007، ص 03.

[2] – ينظر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ص 177.

[3] – ينظر، محمد إسماعيل حسونة، تساؤلات النص الشعري دراسة تحليلية أسلوبية، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات اللسانية)، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، م14، ع01، 13 يناير 2006، ص 116.

وهذا ما قام به الناقد "عبد الملك مرتاض" في تحليله المركّب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، بلغة راقية وتحليل منطقي ممنهج يقوم على أسس ومعايير نقدية.

المبحث الأول: عبد الملك مرتاض تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة:

لقد عالج الناقد عبد الملك مرتاض قصيدة "أين ليلاي" وقام بتحليلها تحليلاً أدبياً بإجراءاته المستوياتية، فتوقف لدى بنية اللغة الشعرية، ثم الحيز والزمن الشعري كما تطرّق إلى جمالية الإيقاع وفق تحليل منهجي خالص، فقد قام بتسليط الضوء على القصيدة الشعرية الجزائرية من مستويات مختلفة.

كما يرى "عبد الملك مرتاض" « أنّ النصوص الشعريّة الحديثة بمقدار ما تتكثف البنى العميقة تتكثّف المستويات وتتعدّد وتتنوع تبعا لطبيعة النص وقدرته على العطاء»[1].

فكل نص أدبي يفرض مستوياته الخاصّة به، بكل ما يحمله من تمظهرات وتشكّلات داخليّة وخارجية من حيث الشكل والمضمون، يتخذها الناقد كأدوات إجرائيّة لتحليل النص الأدبي تحليلاً جادّاً برؤية منهجية من خلال إصدار أحكام جماليّة أكثر دقة وموضوعية.

« والقارئ مهما يكتشف من أبعاد النص وعناصره ومكامنه ومجاهله، فإنّ ما سينتهي إليه، يظلّ مجرّد صورة من صور القراءة المتعدّدة، فلا يجوز أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها»[2].

لأنه مهما تعدّدت القراءات، وتنوعت التأويلات، واختلفت وجهات النظر، إلاّ أنها ستبقى نسبية وليست يقينية، تقترب من معنى النّص لكنها لا تصل إليه، لأن المعنى الحقيقي والجوهري لا يعلم به إلاّ المبدع من وراء النص، ولهذا كثيرا ما يكون قصد النص مخيّباً لأفق انتظار القارئ الذي يمنحه فقط صفة التعدّد والتجدد، وتبقى العلاقة بين القارئ والنص هي علاقة استكشاف فقط.

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف- ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 30.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 34- 35.

وكل نصٍّ ولديه منهجية خاصّة في التحليل، وعندما يلج القارئ إلى عالم النص يكون لديه تصوّر أوّلي مسبق عنه قد اكتسبه من قراءات لأعمال أدبيّة سابقة، حتى يتسنى له تشكيل رؤية مسبقة ومنهج محدد للنص المراد تحليله وتفكيكه، لأن اختيار المنهج هو السبيل الأنسب للتطبيق النقدي في النصوص الشعرية.

ويرى "عبد الملك مرتاض" أنّ الشعر الجزائري قديمه وحديثه، لم يحظ بدراسات نقديّة تتخذ لها منهجاً تطبيقيّاً حداثياً، وكانت هذه نقطة انطلاق "عبد المالك مرتاض" الذي أراد أن يلقي الضياء على هذا الشعر، ودراسته من حيث خصائصه، وظواهره، وأبعاده، وقيمه، ورؤاه الإبداعيّة، وقد ركّز مفهومه على أن اللغة ذات دلالات ميتة جامدة، والأديب وحده من يمنحها الدلالة والتجدّد ويصطنعها[1]، أما بالنسبة للمحلل، فإنه يسعى إلى خلق وإبداع جديد، يوازي الإبداع الأوّل، فيجتهد من اجل التقرب من معنى النص الإبداعي، ويحاول فك شفرات لغته، وتفسير رموزه وعناصره ومراميه الدلالية، وكتابته الإبداعية يجب أن ترقى إلى مستوى الإبداع الأوّل[2].

وهذا ما قام به عبد الملك مرتاض في تحليله لقصيدة "أين ليلاي" الذي لطالما تميز بلغته الراقية ودراساته النقدية المتميزة، ومؤلفاته المتنوعة، وقراءة قصيدة ما معناه، مشاركة في إبداع الشاعر وتحليلها يعني امتداد لتجربته الإبداعية، لكن برؤية جديدة، يمنحها نفساً متجدداً حيث تتسع آفاقها، وتتعدّد تأويلاتها، وتتنوع مستوياتها التحليلية، مما يجعلها حقلاً خصباً قابلاً للتحليل والتفكيك.

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف- ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، المرجع السابق ، ص 59.

[2] –ينظر، عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص ص 16- 17.

نص قصيدة ''أين ليلاي'' لمحمد العيد آل خليفة:

1- أيْـــــنَ لَيْـــلايَ أيْنَهَا	**حِـــيَلَ بَيْـــنِي وبَيْنَهَا**
2- هَلْ قَضَتْ دَينَ مَنْ قَضَى	**فِي المُـــــحِبِّينَ دَيْنَهَا**
3- أصْـــــلَت القَلْبَ نَارُهَا	**وَأذَاقَتـــــهُ حـَيْنـــهَا**
4- مُذْ تعَـــــرَّفْتُ سِـــرَّهَا	**وَتَعَشَّـــقْتُ زَيْنَـــــهَا**
5- رَوَّعَتـــــنِي ببَيْنِـــــهَا	**لا رَعَـــــى اللهُ بَيْنَهَا!**
6- فَتَعَلَّقْـــتُ بِالـــــطُّيُو	**فِ اللَّوَاتِي حَـــكَيْنَهَا**
7- وَتَـــــعَلَّلْتُ بِالْمُـــــنَى	**فَتَبَيَّنْـــــتُ مَـــــيْنَهَا**
8- مَا لِلَيْلاَيَ لـــــمْ تَصِـــلْ	**مُهَجـــــاتٍ فَـــدَيْنَهَا**
9- وَقَتْلُـــــوباً عَـــلِقْنَـــــهَا	**وَعُيُـــــوناَ بَكَـــيْنَهَا؟**
10- إيـــــــه يَا عَيْـــــني أذْرُفِي	**لَنْ تَـــرَيْ بَعْدُ عَيْنَـــهَا**
11- السَّـــــمـــــوَاتُ والأرَا	**ضِي جَمِـــيعاً حَكَيْنَهَا**
12- كَـــــــمْ تَسَاءلْتُ سالِكاً	**أنُهـــــــجاً مَا حَوَيْنَهَا**
13- لَمْ يُجِبْنِي سِـــــوَى الصَّدَى	**أيْنَ لَيْلاَيَ، أيْـــنَهَا؟!**[1]

[1]- عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، دار الغرب للنشر والتوزيع؛ نقلاً عن: مجلة الشباب، قسنطينة، الجزء السابع، المجلد 14، في سبتمبر 1938 ديوان محمد العيد، ص ص 41- 42.

أ- بنية القصيدة في شعر محمد العيد آل خليفة:

لقد كان البناء العام للقصيدة حافلاً بالرموز والإشارات والدلالات الإيحائية، والمحاسن والمفاتن، بالإضافة إلى تلك المكنونات التي تختبئ وراء النّص، ولكن الناقد عبد الملك مرتاض، قام بتحليل النص الأدبي ابتغاء الكشف عمّا يمكن أن يكون فيه من الخفايا والكوامن، من حيث الشكل والمضمون[1].

فقد قام بتفكيك دلالاته الظاهرة والخفية، وتشكلاته الداخلية والخارجية، على مستوى الشكل، اللغة، التصوير والإيقاع، التي تعد عناصر مشاركة في البناء الفني للقصيدة.

لقد اتبّع "محمد العيد آل خليفة" نهج القصيدة العربية العمودية، حيث كانت قصيدته استمرارا لها من حيث طول النفس إلى قصره، من اصطناع الإيقاعات الفخمة الشهيرة لهذا النفس الشعري الطويل، بالإضافة إلى اختيار الرّويات المألوفة في الشعر العربي، واختيار اللفظ وانتقاء العبارة، واصطياد الصورة الشعرية المألوفة لدى القارئ العربي التقليدي.

تأثر "محمد العيد آل خليفة" بالشعراء العرب القدامى وهذا ما جعله يحافظ على التقاليد الشعرية العربية العمودية بالرغم من أنه لم يسهم في تطويرها، لكنه بقي ثابتا في مساره الشعري[2]. وهذا ما نلمحه من خلال قصيدته الشعرية **"أين ليلاي"**، فقد قام بتوظيف بعض الملامح التقليدية للقصيدة العربية وسيظل آخر شاعر حافظ على التقاليد العربية، وأول شاعر يوظف الرمز الشعري كتجربة شعرية جديدة اصطنعها "محمد العيد آل خليفة"، فقد استعمل الرمز في ليلى وهذا سنجده في بنية اللغة لدى النص.

[1] - ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد ، ص 65.

[2] - ينظر، المرجع نفسه ، ص ص 93- 94.

ب- سميائيّة اللغة:

يملك المكون اللغوي أثراً فعالاً في بناء النص الشعري فمن خلال اللغة يتمكن الشاعر من التعبير عما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، يكوّن من خلالها نسيجاً من الدلالات اللغوية المتراكمة في مخزونه الفكري.

تعتبر اللغة بمثابة جسر تواصل بين الشاعر والمتلقي، من أجل إثارة انفعالاته وجذبه إلى لغة النص، حتى يتمكن القارئ من الكشف عن معناها الجوهري، وكيفية التعامل مع أسرارها ومكنوناتها، لأنّ اللغة تكون جامدة ميّتة، يأتي الشاعر ويقوم بدوره في منحها دلالات جديدة، ترتبط بثقافته ومرجعياته الفكرية[1] يجعل من اللغة تحمل دلالات تقتضيها المعطيات الإنتاجيّة للنص، حيث يحوّلها إلى رموز وإشارات وتعابير انزياحية، بغرض التوسع في معانيها، ودلالاتها، مما يحفز القارئ أكثر للكشف عن دينامية لغة النص، وفق تأويل مفتوح على عالم النّص الداخلي[2].

وتكشف عن تجربة الشاعر الشعرية، وتميزاته الفكرية والثقافية، من خلال صياغته للتعابير والصور، وتوليد المعاني والدلالات، للبحث عن البنى الداخلية للنص من حيث الشكل والمضمون، والتركيب اللغوي مروراً بالألفاظ والمفردات المؤسسة لنشاط تحليل اللغة. والشاعر في هذه القصيدة لم يعمد إلى اصطناع مخرجات لغوية، ولا إلى ألفاظ غريبة عن المتلقي، لكنه اصطنع ألفاظا ومفردات بسيطة مفهومة لدى جميع المتلقين، حتى لا تبدو مصطنعة ومتكلفة، حتى يتمكن من إيصالها للمتلقي دون جهد وعناء، وقد أحسن بناءها، وأتقن تركيبها، وأجاد في توظيفها، ويتخللها بعض المواد المعجمية الجامدة الدلالة على سبيل المثال ليلى، الحيلولة، البين، قضاء الدين، المحبّون، الحين، القلب، معرفة السرّ، عشق الزّين...الخ.

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ص 59.

[2] – ينظر، عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا العربية والتأويل العربي الإسلامي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 205.

فهذه كلها مواد لغوية جامدة الدلالة، فقد شبه الناقد عبد الملك مرتاض وضعها بوضع الألوان المطروحة في جعابها، من أبيض وأسود وأصفر، فالشاعر المفلق كما سماه مرتاض يستطيع أن يبني من هذه المادة الخام عملاً شعرياً يبهرنا بالصور المبتكرة، والدلالات والرموز الموحية والمعاني النبيلة، والنّسوج البديعة، والتراكيب الأنيقة، فيجعلنا نتلقى القصيدة بشيء من العجب والإعجاب[1]، لأنه استطاع أن يفعل من لاشيء شيئا باهرا وذلك بأن ينسج من تلك المادة اللغوية المعجمية في أصلها عملاً أدبياً جميلاً وباهراً.

ومهما تعددت الآراء واختلفت العقول، فإن المادة اللغوية تقوم على بناء واحد، فنجد أن المفردة مثلا تنزاح عن دلالتها الأصلية وتنصرف إلى دلالات جديدة، كما يمكن للشاعر أن يمنحها أبعاداً رمزية، مما يجعلها مثيرة للتأويل.[2]

فمثلا لفظة "ليلى" تحمل عدة رموز وإيحاءات ودلالات فمنهم من يرتبط باسم علم (اسم صبية)، أو صفة لليلة شديدة الظلمة، فالغاية الدلالية في أصل الوضع هي إثبات العلاقة وتحديدها، ثم إثبات العلامة، حيث استعمل الشاعر محمد العيد آل خليفة الرمز من خلال توظيفه للفظ "ليلى" قيمة عظيمة لتمجيد الحرية التي افتقدها الشعب الجزائري من جراء الاستعمار الفرنسي.

وتعتبر أوّل قصيدة في الشعر الجزائري وظف فيها الشاعر "محمد العيد آل خليفة" الرمز اللغوي. ووسيلة الشاعر في ذلك، لغته، وبراعته في صوغ تراكيبه، وأفكار ينقلها من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي[3]، وهذا ما نجده من خلال ربط لفظ ليلى بالدلالة الأسطورية، حيث أخرجت اسم ليلى من اللفظ العادي الواقعي وأدخلته إلى عالم الأسطورة.

[1] – ينظر، عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا العربية والتأويل العربي الإسلامي، المرجع السابق ، ص 109.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، نقس الصفحة.

[3] – ضرغام الدرّة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص 32.

ثم تحدث "عبد الملك مرتاض" عن لفظ القلب، وهو إحدى المواد اللغوية المصطنعة في النص الشعري، وله عدة دلالات، مثلا القلب وكيف يعشق، القلب وكيف يحقد، القلب وكيف يشفى ليتسع لعدة معاني ودلالات لا تعد ولا تحصى.

وأشد اللغات مادية هي لغة الرموز، لأنها طاقة مشحونة بالدلالات، ووسيلة للتعبير والخلق، هي تجسيم حيّ للوجود للكشف عن لغة جديدة، لأن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فلكل تجربة لها لغة خاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة بما يتناسب وواقع الحياة المتغيرة.[1]

وقد استعمل الشاعر أيضا الاستفهام بكثرة في القصيدة، هذا جعل النص قابلاً أكثر للتحليل، ونجده في ثلاثة عشر بيتا. يستهلها الشاعر باستفهام صريح، ووحدة رابعة باستفهام ضمني، لم يكن استعمالها اعتباطيا من طرف الشاعر، وإنما وضعها بغرض تأويلها واصطنعها في ثلاث أضرب:

- السؤال عن المكان (أين؟)
- السؤال عن العلة والحال (ما لـ...؟)
- السؤال عن النسبة الإيجابيّة (هل؟)

ولعل السؤال عن المكان هو مفتاح كل التساؤلات، باب اللغز وطريق المعرفة[2] والذي يبني تحليله من خلالها ليصل حتما إلى مدلول النص.

لقد أكثر الشاعر من استعمال أسماء الاستفهام في النص الشعري، مثلاً: أين، ما، كم.

[1] – ينظر، السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص ص 63- 64.

[2] – ينظر ، عبد الملك مرتاض، ألف–ياء تحليل لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، ص 114.

كما نجد أن مطالع هذا النص قائمة على خمسة أفعال وهي: أصلت، روّعتني، فتعلّقت، وتعللت، إيه، وهذا ما نجده في خمس وحدات شعرية في هذا النص تبتدئ بفعل دال على الزمن الماضي.

وخمسة أسماء أيضا وهي: أين، ما، وقلوباً، السموات، كم، تؤدي.

ثم ثلاثة حروف وهي: هل، من، كمْ.

وكلها تؤدي وظيفة دلالية جمالية في النص الشعري[1]، ويبدو أن النص قائم على التطلع إلى إقامة التوازن بين الأفعال، وهي حركة حدثيّة، والأسماء، وهي حالة من الثبوت والاستقرار، الحركة تدل على الثورة والتغيير، أما السكون فيقوم على الثبوت، لا يحدث الثورة ولا يقوم التغيير لأن الشعب الجزائري لم يكن مهيّأ للثورة ولم يرض عن ذلك الوضع المزري في نفس الوقت.

في النص يوجد تأويل آخر لتركيبة هذه البنية الثبوتية، لأن بداية النص تبدأ بشيء من الحيرة، لكن فيه شيء من الجنوح إلى التساؤل المتفائل في قوله:

هَلْ قَضَتْ دَينَ مَنْ قَضَى فِي المُحِبِّينَ دَيْنَهَا

ثمة نوع من التطلع إلى تحقيق شيء ما، والوصول إليه، البداية فيها نوع من التفاؤل والأمل، أما النهاية ففيها نوع من التشاؤم واليأس القاتل.[2]

البنية السكونية هي الطاغية على النص كله، لأننا نلاحظ عليه اليأس، مما يستدعي ضرورة البحث والتساؤل، والتطلع إلى استكشاف مكامن النص وخفاياه.

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف–ياء تحليل لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، ص ص 115- 116.

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 119.

أما البنية التركيبية للغة الشعرية للشاعر، فقد وجدها مرتاض من خلال تحليله لها أنها متوازية من حيث مكوناتها الفعلية والاسمية، من خلال النظام الفعلي لبنية اللغة في النص في قوله: قضت، أصلت، تعرّفت، روّعني، فتعلقت. أما النظام الاسمي لبنية اللغة في هذا النص في قوله: مهجات، علوياً، عيوناً، الأراضي، أنهباً.

وتعتبر هذه التشكيلات أغنى نظاماً وأثرى إيقاعاً[1]، تزيد من جمالية لغة النص عند الشاعر ومدى خصوصيتها واندماجها في اللغة الشعرية السائدة، من خلال المعجم الشعري الذي وظفه الشاعر، ومن خلال قراءة دلالاته، ودوره في تشكيل النص لاكتشاف البنيات والأنساق التي تحكمه. وكما يجد مرتاض أن النظامين التركيبيين لهذا النص[2] يقومان على التوازن بينهما والتوازي معاً.

وقد ظهرت الأسماء والأفعال في انسجام عجيب، وتضافر مثير، من أجل البلوغ بنظام الخطاب في هذا النّص الشعري إلى أقصى غاياته لأن الانسجام والاتساق، شرطان أساسيان لضمان جمالية النص[3]، كما نجد أن الشاعر قد وفق في خلق نوع من الانسجام، والتناسق والتوازي، بين عناصر النص مما يحقق متعة جمالية لدى القارئ الذي يساهم بدوره في اكتمال النص.

ت- المعجم الفنّي للغة هذا النّص:

لكل نص أدبي، معجم فني خاص به يميزه عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى، ويجب أن يرقى إلى مستوى أدبي رفيع، حتى لا يفقد الخطاب الأدبي خصائصه الفنية.

[1] - ينظر ، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة ، ص ص 122- 123- 124.

[2] - ينظر، المرجع نفسه، ص 126.

[3] - ينظر، عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري (مقارنات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 32.

ومن أجل استخلاص المعجم الفني للغة، يجب تقصّي النص، من خلال إدراك بعض أسراره الكامنة وراء اللغة، والبحث عن هويته للكشف عمّا في طياته من مكامن.

وإذا توقفنا عند المعجم الفني لدى اللغة في هذا النص، نجده يقوم على محورين أساسين، أولهما الحب والعشق والصبابة وتتمثل في ليلاي- المحبين، القلب، الزين، التعلق، وآخرهما: البينُ والعذاب وتتمثل في: الحيلولة، البين، الدّين، بكاء العيون.

ومن خلال المعجم الفني للنص نستخلص أن "ليلى" تتكرر ثلاث مرات في النص، أمّا "أين" تتكرر أربع مرّات من أجل السؤال عنها وتتبع أخبارها وآثارها.

أمّا لفظة "العين" فتتكرر ثلاث مرات من أجل البكاء على ليلى المفقودة والموجودة، أما القلب فتكرّر مرتين لتعلقه بها.

ويتردد "بين" في النص ليثبت علاقة الشخصية الشعرية بالموضوع، أما البين فيتردد لإتمام الأحداث والخيبات والمآسي التي سببها بعد ليلى واختفاؤها.[1]

وليلى هي المتحكمة في كل علاقة دلالية، صنع منها الشاعر عدة معاني ودلالات بفضل براعته الفنية، وتجربته الشعرية، منحها قيمة وبنى عليها معجمه الفني، باعتبارها الأسطورة، والموضوع، والحقيقة، والقيمة، فقد أجاد فعلا في كيفية توظيفها وتوزيعها على النص، وجعلها تتحكم في كل علاقاته الدلالية، بحكم موقعها المركزي في النص.

ث- تأويل الرّمز في قصيدة "أين ليلاي":

يطرح هذا النص نفسه للتحليل الذي يستدعي بدوره التأويل، من طرف المتلقي أو الناقد المؤول، حسب رأيه، ووجهة نظره، ورؤيته النقدية، فكل نص سواءً كان دينياً أو سياسياً أم فلسفياً أو

[1] - ينظر ، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة ، ص ص 129- 130.

أدبيّا، يحتاج إلى رؤية تأويلية لإثرائه، فالأديب بحاجة إلى لغة فنيّة يلجأ من خلالها إلى التلميح بالمشاعر والإشارة، فيصطنع رمزاً ويختزله في لفظ صغير، من أجل توليد المعاني وتكثيفها، بغرض تعميقها للمتلقي، فيحتاج من الشاعر قوة ابتكارية فذة[1]، وخيالاً واسعاً وخصباً حتى يتمكن من توطيد الرمز وتجسيده، كما ينبغي توصيله للمتلقين في أحسن ما يكون.

لأن التأويل يظل مشروعاً بالقياس إلى كل نص، وتأويلية القصيدة في هذا النص هي مشروعة من حيث أنّ الشاعر اصطنع رمزا، ولم يعالج الموضوع بكيفية مباشرة، وأول ما يتناوله في موضوعه هو ليلى، هي امرأة لكنها تمثل رمزاً للعديد من القيم والمعاني النبيلة، والمثل العليا، لأنها في الظاهر تبدو أنها ليلى لكن في باطنها هي أساس للحرية هذا الموضوع الحقيقي الذي يقصده الشاعر من وراء النص.

ولذلك فإن حب الشاعر ليس ليلى، وإنما هو التغني بالحرية، والتعلق بقيمها التي ظل يسعى الجزائري ليضحي من أجلها. وقد اصطنع الشاعر سمات لفظية مثل: "مهجات" "قلوب" "عيون" وفي "المحبين"[2]. يبني الشاعر من خلال هذه الرموز صوراً خلفية وراء تلك الصورة الأمامية للنص وهي الشعب ووطنه ككل. وهذا ما يدفع المتلقين إلى التساؤل، بحثا عن الحقيقة الشعرية التي تختفي خلف النص، والتي يبحث عنها الشاعر بصفة خاصة والشعب بصفة عامة.

يقوم النص من الرؤية التأويلية على أربع دعائم، أولاً نجد أن الشاعر يقوم بتوظيف الأسطورة من خلال تجسيد للفظ ليلى، بكل ما تحمله هذه الشخصية من أبعاد جمالية وأسطورية، فقد اتخذ منها شخصية أسطورية تحادثه ويحادثها، وجعل منها رمزاً لغاية فنية، من أجل تعميق المفاهيم والمعاني

[1] – ينظر، نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني وتحليل قصائد وفق المقاربات النصيّة المعاصرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2012، ص 66.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف–ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص ص 138- 139.

الرمزية لدى الشعراء المتصوفين، ورمزا كذلك للجمال والحب والحقيقة، كما اتخذت لها صفة أسطورية في الفكر العربي من خلال قيس وليلى، إلا أن الشاعر لم يرق إلى مستوى الأسطورية من منظور عبد الملك مرتاض[1].

لقد لجأ الشاعر محمد العيد آل خليفة إلى لغة الترميز من أجل تعميق المعنى، وتكثيف دلالة الألفاظ، أو من خلال استعماله للرمز الأسطوري نظراً لديناميتها وفعاليتها الخاصة (الأسطورة)، فقد منحت النص بعداً دلالياً وجمالياً.[2]

هذا من الناحية الأسطورية، أما من الناحية الروحية، فتتجلى في المعاناة الروحية التي شبهها الناقد عبد الملك مرتاض بمعاناة المتصوف، الذي يذوب ويتعذب في حب ذات الله، وينصهر بنار الحب الإلهي، يبحث عن الحقيقة الإلهية، ولا تكون هذه الحقيقة إلا ليلى التي تبحث عنها الشخصية الشعرية في النص، والتي قام الشاعر بمنحها قيمة روحية تتغذى منها النفس حتى تكتمل لذة الحياة.[3]

كما نجد أن هذه الشخصية الشعرية وفية ومخلصة لليلى، تبحث عنها من أجل العثور عليها، لكن سرعان ما تفقد الأمل وتصاب بخيبة كبيرة وحرمان شديد ويأس قاتل.

أما من الناحية الثالثة وهي الناحية السياسية، فقد تناولت القصيدة موضوعا أو قضية -إن صح التعبير- وهي الحرية التي كان يطمح إليها كل الشعب، فقد عالجها وجسدها وقرّبها للمتلقي من خلال تشخيص قيمتها العظيمة في قلوب كل الشعب، وأضفى عليها من خياله الخصب، وقوته الابتكارية، عاطفته الدافقة التي تتجلى في حبه للحرية والتضحية من أجل العثور عليها والوصول إليها.

---

[1] - ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص ص 140- 141.

[2] - ينظر عبد الهادي عبد الرحمن، لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 167.

[3] - ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص ص 141- 142.

رابعاً، لم يغفل الشاعر المنحى التاريخي، حيث ربط موضوعه هذا بالواقع التاريخي من خلال تضحيات الشعب الجزائري، من أجل الحصول على الحرية التي سلبها الاستعمار منه، فقد تجسدت الشخصية الشعرية وكأنها الشعب كله، وكأن ليلى هي الحرية في نظر الشاعر وهي نفسها التي يتغنى بها كل الشعب.

وقد ظهرت من خلال البنية الشعرية لهذه القصيدة عدة مصطلحات سيميائية قام بتوظيفها الشاعر أو ما يسمى "بالإيقونة" وتظهر في بعض النماذج التالية:

1) السمة الأولى **"ليلى"**، وهي سمة حاضرة في النص، لكنها تدل على دلالة غائبة وهي الوطنية والمجد والنضال والحرية[1] بغرض تقريب الصورة لهذا يلجأ الشاعر إلى توظيف مثل هذه المصطلحات، لأنها تساهم في تجسيد الفكرة، والسمة الحاضرة (ليلى) هي التي دلّتنا على المظهر الغائب وهو الأهم.[2]

2) وفي قوله أيضا:

الطُّيُوفِ اللَّوَاتِي حَكَيْنَهَا

الطيوف كالمرآة العاكسة لوجه غير مرئي، بكيفية مباشرة ومحاكاة الأطياف لليلى هي المماثلة الصريحة، فالمحاكاة لا تكون معادلة إلا بانعكاسها، والصورة الأيقونية هنا هي بصرية مركبة. فالطيوف ليست مجرد أفكار وهمية، وإنما هي صورة حقيقية مرئية لصور تتمثلها الشخصية الشعرية، لعالم غير بصري، فالصورة هنا تقرب لنا الصورة أكثر، حتى تتضح أكثر في ذهن المتلقي.

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، المرجع السابق ، ص 146.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص 234.

3) لَنْ تَرَى بعد عيْنَيْها

تتضح الصورة الأيقونية هنا بالبصرية المجسدة، وذلك من خلال اصطناع العضو الممتاز لإفراز الأشعة وهو العين[1]، لأن العضو البصري يشكل عضواً مميزاً، باعتباره يوضح الصورة ويقرّبها، ويجسّد لنا الفكرة.

ج- الحيّز الشعري:

لقد وظّف الشاعر محمد العيد آل خليفة، الحيز الشعري في النص، وذلك لما له من دور إيحائي، يتحقق من خلاله القصد الشعري منذ الوهلة الأولى.

ينشأ من تشكلات الخيال ويمكن أن يكون اتجاهاً، أو بعداً، أو مجالاً، أو فضاءً، جوّاً أو فراغا يشمل كل حركة تحدث للشخصية الشعرية، وهو عالم لا حدود له، يلجأ فيها الشاعر إلى خياله الإبداعي من خلاله توظيفه للحيز الشعري الذي يؤدي بدوره الوظيفة السيميائية، وهذه الوظيفة في رأي الناقد عبد الملك مرتاض، يجب أن تختلف عن الوظائف التعبيرية والتفسيرية.[2]

يمكننا أن نقول الحيّز الشعري أو الفضاء الشعري، لكن الفضاء أوسع من الحيز والنص الذي بين أيدينا يحمل عدة عبارات دالة على الحيز الشعري في قوله:

حِيَلَ بَيْنِي وبَيْنَهَا

نجد أن هذه العبارات فيها شيءٌ من الحيز، أو من الحركة، أو الامتداد، فالشاعر يخبرنا أن ثمة قوة خارجية حالت بينه وبين شيء ما، هذه العبارة تحمل عدة دلالات في باطنها، وفي تلك الحيلولة

[1] – ينظر ، عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص ص 147- 148.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص181.

بين الشخصية الشعريّة وموضوعها وهي شديدة وقاسية تملك البعد، وكأن هذا البعد الذي لا حدود له يقوم على تحييز مفتوح، يريد الشاعر من خلاله العثور على مكان ليلى بالتحديد.[1]

وقد صنف مرتاض الحيز إلى عدة أضرب مختلفة منه الحيز التائه، الحيز الحائل، الحيز الكاذب، الحيز المتحرك، الحيز الممنوع، الحيز الحالم. وهذا ما سنجده في تحليلنا لحيز القصيدة الشعرية لمحمد العيد آل خليفة.

الحيّز التائه: ويتمثل في تلك الشخصية الشعرية، المرسلة والمستقبلة في نفس الوقت، والحائرة لا تجد من يتلقاها من المتلقين.

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى أيْنَ لَيْلاَيَ، أيْنَهَا؟!

أيْنَ لَيْلاَيَ؟

أيْنَهَا؟[2]

فلم يجد الشاعر من المتلقين من يجيبه عن سؤاله المطروح، ودلالتهما الحيزيّة لدى الطرح الثاني، هي نفسها لدى الطرح الأول، له فيه نوع من الحيرة واليأس.

الحيز الأول يوهمنا بأنه مفتوح كما يرى مرتاض، فلا يزال النص يحاوره ويخاطبه.

فإن حيزه اتسع من هذه عن طريق رَجْع صدى صوتك؟! وجعله حائراً ومتسائلاً.

فالشخصية الشعرية لا تعثر على ليلى، لأن حيزها في حقيقته أسطوري من نسيج الأخيلة.

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، المرجع السابق ، ص ص178- 179.

[2] – المرجع نفسه ، ص ص 180- 182.

الحيز القاصد على الاحتواء: وهو ذلك الحيز الثابت الواسع، والرحابة ليست شرطاً لاحتواء الموضوع في قوله:

السَّـمـوَاتُ والأرَا ضِي جَمِيعاً حَكَيْنَهَا
أنُهـجاً مَا حوَيْنَهَا[1]

هذا الحيز شاسع يتميّز بالرّحابة، ولا يتقيد بمكان، فلا تعني السموات إلا الأراضي وما بينهما إلا ما حولهنّ أن يبدين عن ليلى، فهذا الحيز واسع لا يعني بالضرورة وجودها لأنه لا يتقيد بمكان فهو فعل قاصر عن الاحتواء.

الحيّز الممنوع: وكأن هذا الحيز ممنوع التحقق، أي يستحيل تحققه -إن صح التعبير- مثلا في قوله:

حِيَلَ بَيْنِي وبَيْنَهَا
مَا لِلَيْلاَيَ لَمْ تَصِلْ مُهَجاتٍ فَدَيْنَهَا[2]

نجد هذا الحيز فيه نوع من الاضطراب، فالحيلولة لم تقع إلاّ لوجود، أو لافتراض ضمن ما يتدرج في البعد الأسطوري، فهذا الحيز ممتدّ ونهايته تبقى مجهولة، فهو ممنوع الوقوع، لأنه يستحيل العثور على ليلى، والوصول إليها.

الحيّز المتحرك: هذا الحيز مضطرب يتميز بالحركة ضمن جمل من المجازات في قوله:

وَعُيُوناَ بَكَيْنَهَا؟
يَا عَيْني أذْرُفِي

[1] - ينظر، عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 194.

[2] - عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، ص 184.

رَوَّعَتْنِي بِبَيْنِهَا
سالِكاً أنُهجاً .[1]

الحيز يكمن في تلك العيون التي تبكي، والدموع التي تنهمر، وذلك البيت الذي يتمثل في فراق الحبيب، وكأنه يسلك طريقاً ما، هذا الطريق في أبسط أطواره، يتسم بحيزيّته متجسدة في أنحاء مختلفة، والحيّز هنا طويل ومتشعب، يشكل كل الأنهج والطرقات الملتوية بحثاً عن ليلى، ويتميّز الحيّز هنا بالحركة رغبة في التخلص من الثبات، وهو حافل بالعواطف والمشاعر لكن يتخلله الحزن واليأس.[2]

أما الحيّز الحالم، فهو حيّز وهمي لا يتجسد في الواقع، لأنه ليس حقيقة وهذا لجأ إليه الشاعر لأنه لم يجد مخرجاً له، ومتنفسا سوى هذا الحيز.

ح- الزمن الشعري:

هذا النص الشعري يتأسّس على زمن، ولهذا فالمكوّن الزمني يعدّ من المكوّنات الأساسية لأي نص أدبي، والشاعر هو أكثر إحساساً بالزّمن، لأنه ذو حسّ مرهف[3]، وبالتالي فإن الشخصية الشعرية تحسن التعامل مع زمن النص.

لأن هناك زمن الحدث، وزمن الكتابة، وزمن التلقي، فالتشكيل الزمني ضروري لقيام أي نص أدبي سواءً كان شعريا أو نثرياً، وهذا ما لاحظناه في قصيدة محمد العيد آل خليفة، بحكم تجربته الشعرية، وعدم قناعته بالواقع المزري الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، كل هذا كان له تأثيره على النص الشعري من أجل التطلع إلى آفاق جديدة ومستحدثة.

---

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة، المرجع السابق ، ص 188.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 189- 192.

[3] – ينظر، نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، شعر خليفة التليسي نموذجا، نقلا عن: محجوب فاطمة، قضية الزمن، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت، ص 08.

وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري وخروجه عن الكثير من القوانين التي كانت تحكمه وذلك بابتكار نص شعري جديد بجميع خروقاته وانزياحاته[1]، وقد اكتملت القصيدة الحديثة وتبلورت من خلال مكوناتها ولعل من أبرزها الزمن الشعري الذي كان له وقعه الخاص في القصيدة الشعرية.

ومن منظور عبد الملك مرتاض أن الزمن الطاغي في النص هو الزمن التقليدي، وقد اصطنع الشاعر الزمن الماضي الدال على الحدث الزمني في عهد مضى وانقضى[2].

فقد استعمل الشاعر تسعة عشر فعلا في الماضي، وفعلان في صورة الحاضر، ومن الأفعال الماضية الواردة في النص: قضت، أصلت، أذاقت، تعشقت، روعتني، تعلقت؛ وزمنين تقليديين في الحاضر هما: أذرف- إيه مقابل فعل واحد في الزمن المستقبل في قوله لنْ تريْ. نلاحظ أن الشاعر استعمل الأزمنة الثلاث ماضي- حاضر ومستقبل، لكن الزمن الطاغي في النص هو الزمن الماضي أكثر استحواذا دليل على حدث مات يدل على زمن كانت فيه ليلى موجودة سعيدة تدل على فرحة الشعب الجزائري ثم فجأة اختفت وضاعت من الشعب الجزائري.

وقد صنف مرتاض الزمن إلى أربعة أضرب:

أولاً: الزمن الممنوع: يعني زمناً ممنوع التحقق والوقوع، في قول الشاعر:

حِيَلَ بَيْنِي وبَيْنَهَا

هَلْ قَضَتْ دَينَ مَنْ قَضَى فِي المُحِبِّينَ دَيْنَهَا؟

[1] – ينظر، عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 62.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 207.

يتضح تمام الوضوح، أن عبارات اليأس تتخلل هذه الأبيات، والحيلولة التي حدثت بين الشخصية الشعرية وموضوعها[1]، وقعت وتوقف الزمن وضاع الحيز، والزمن الكامن في كل من "دين" و"دينها" غير محدد في اللحظة التي ستتجلى فيها ليلى لعشاقها ولهذا يبتدئها بسؤال "هل" وهذا الزمن ممنوع، لأنه مرتبط بحصول حال ممنوع وقوعه.

ثانياً: الزمن المريع: وهذا الزمن الذي استعمله الشاعر هو مريع، أي مخيف وفظيع في قوله:

رَوَّعَتْنِي بِبَيْنِهَا لا رَعَى اللهُ بَيْنَهَا![2]

وتتمثل في مفارقة الحبيب العاشق، فلا رعاك الله يا زمن البين! هذا البَيْن الذي كان يعيشه الشاعر، لقد روّعه زمن هذا البين، أقبلت عابسا فلا رعاك الله.

ثالثا: الزمن الحالم: هذا الزمن يطغى عليه طابع الحزن لأن حلم الشاعر في العثور على ليلى من الصعب تحققه في الواقع في قوله:

وَتَعَشَّقْتُ زَيْنَهَا

فَتَعَلَّقْتُ بِالطُّيُو فِ اللَّوَاتِي حَكَيْنَهَا[3]

فالشاعر هنا يتعشق الحرية وذلك التعشق هو حلم جميل، يأمل في العثور عليها، فقد ذكر أن جمالها فريد من نوعه، ودلالها لا يشبهه دلال، وهذه عبارة عن رسالة حالمة، يريد الشاعر تبليغها إلى متلقيه، الذين هم في الأصل حالموه أيضا، فهو يجسد لنا حلم الجماعة الذين يحاولون التماس ليلى في الأطياف التي يحكيها، لكنه يظل حلماً لا يتحقق.[4]

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ، المرجع السابق ، ص 212.

[2] – المرجع نفسه، ص 225.

[3] – المرجع نفسه ، ص 233.

[4] – ينظر ، المرجع نفسه ، ص 234.

إلا أن هذا التبليغ، كان الشاعر يهدف من ورائه توعية شعبه بالاحتلال الشرير، لأنه معني أيضاً.

أما الزمن الأخير والزمن اليائس: في قوله

إيه يَا عَيْني أذْرُفِي لَنْ تَرَيْ بَعْدُ عَيْنَهَا

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى

هذا الزمن يتخلله اليأس في قوله "أذرفي الدموع" من الحيلولة القاسية وتتمثل في أن ليلى بعيدة، ويحاول الشاعر توسيع مداه إلى أقصى الحدود الممكنة[1].

أما اليأس فيتجلى في إجابة الصدى للشخصية الشعرية، التي كانت تتساءل عن أمر ليلى هذا الصوت المقهور من جراء الظلم والاضطهاد، لقد ظل يبحث لكن لا أحد يستجيب لندائه، لا حياة لمن تنادي.

خ- الإيقاع الشعري في قصيدة أين ليلاي:

الإيقاع خاصية من الخواص الأساسية للنص الشعري، يجعله يتمتع بخصائص صوتية موسيقيّة « يعطي للقراءة الشعرية بعدها الجمالي في تذوق الشعر»[2]، ويشمل الإيقاع في النص بنيتين، بنية داخلية وبنية خارجية.

الموسيقى الخارجية ينحصر فيها الإيقاع في الوزن والقافية، أما بالنسبة للموسيقى الداخلية فهي تنبع من انسجام ألفاظه، وتعاشر حروفها، وملاءمة موضوع القصيدة للإيقاع الموسيقية. هناك

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ، المرجع السابق ، ص ص 220- 223.

[2] – عبد القادر عبو، فلسفة الجمال فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تكون الشعر الحداثي من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 143.

صياغتان صياغة داخلية وخارجية[1] في النص، بالإضافة إلى الإيقاع التركيبي الذي يتمركز على سطح الخطاب الشعري.

ولهذا يلجأ الشاعر المميز إلى العناية بالجرس الموسيقي الإيحائي، لما له من أثر فعال في جمالية النص، وأبعاده الدلالية، وأثره الإيقاعي الفني، والناقد من خلال الإيقاع الصوتي للنص يكشف عن الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية للشاعر.[2]

وقد قسّم عبد الملك مرتاض الإيقاع الموسيقي إلى 3 أوجه وهي:

1) **الإيقاع التركيبي**: وهو شديد التماسك ويتقارب في التشابه في قوله:
   - مذ تعرّفت، وتعشقت (البيت الرابع)
   - وتعلّلت، فتبينت (البيت السابع)
   - تساءلت (البيت الثاني عشر)
   - وقلوبا، وعيونا (البيت التاسع).[3]

هذه الإيقاعات متشابهة ومتناسبة، تنتظم وفق نسق صوتي واحد، يجعل الأبيات في ترابط وتماسك، على مدار إيقاعي جميل.

والشاعر المتميز هو الذي يساير الإيقاع الشعري مع القصيدة، ومن الواضح أن بناء هذه القصيدة قام على انسجام إيقاعي وبالخصوص في مطالع الوحدات الشعرية.

[1] – ينظر، ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار التبيين بحلب، ص 123.

[2] – ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص ص 67- 69.

[3] – عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ص ص 257- 258.

2) الإيقاع الداخلي:

ويتمركز في الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري، ويبحث في الأصوات التي تنتهي بها نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض، ونجد أن النص يصرّع في البيت الأول.

أينها، بينها، علقنها- بكينها بغرض تجديد نفس الإيقاع وأثر موسيقاه من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى، لأن القارئ لا يجد إلا فضاء القصيدة يتنفس فيه، ويمارس فيه حريته في جو موسيقي ملائم، ووفق نسق إيقاعي منتظم، انطلاقا من قراءة تأويلية لهذا الإيقاع، والتي تعد مجرد وسيلة لا غاية شعرية.

وكما نجد أن النص قد صرّع أيضا بمفهوم إيقاعي بسيط خمس مرات، وهو مكون من صوتين اثنين في قوله:

- ها ← ها (البيت الأول)
- ها ← ها (البيت الثالث)
- ها ← ها (البيت الرابع)
- ها ← ها (البيت الخامس)
- ها ← ها (البيت التاسع)[1]

وهذه الأصوات ليست مجرد أصوات جوفاء دون دلالة، بل الهاء هو حرف حلقي عميق يحمل في طياته عدة دلالات، هي التعبير عما يكمن في النفس من حزن، وألم، وشقاء، تعكس لنا حال الشخصية الشعرية ومدى معاناتها.

[1] - عبد الملك مرتاض، ألف-ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، المرجع السابق ، ص 261.

3) الإيقاع الخارجي:

الوظيفة الجوهرية التي تؤديها الأصوات، ليست في مظهرها الإيحائي مجرد صوت منغم تنتهي به الأبيات، بل أنها جاوزت ذلك كله، فهو موحد في مقطعين صوتيين يمثل نهاية كل بيت وهي كامنة في تشكيل الإيقاع، وتشكل بدورها قيمة جمالية في نطق النص، وتتوافق مع الحالة الشعورية التي يريد الشاعر توصيلها للمتلقي، وتتمثل في قوله:

- بينها
- دينها
- حينها
- زينها.[1]

والوظيفة الإيقاعية في هذا النص هي وظيفة جمالية، ودلالية خالصة، تعبّر عن نفس الشاعر ومعاناته، من همٍّ وحزن ولوعة وشقاء.

وتتمثل في وجود مقطعين إيقاعيين اثنين، لا في مقطع إيقاعي واحد، وهنا يكمن الثراء الإيقاعي للقصيدة من منظور عبد الملك مرتاض، بالإضافة إلى أن الشاعر لم يصطنع إيقاعا طويلا أو قصيراً، وإنما اختار الإيقاع الوسيط بين الطويل والقصير والذي يؤول وفق الذوق الخاص لكل قارئ، لا بناء على نظرية نقدية.

وكل قارئ وله الحرية في أن يؤول هذه القصيدة كما يرى هو، وليس كما يرى الشاعر ومقاصده الشعرية التي يرمي إليها[2]، وقد اصطنع الشاعر الحروف الحلقية ألف المد، والهاء التي تكررت اثنتين وعشرين مرة، والعين اثنتي عشرة مرة، والحاء خمس مرات، وأن المد يضفي نغمة إيقاعية على

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف–ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ص ص 268– 269.

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 274.

النص، وتتيح هذه النغمة الإيقاعية للحنجرة أن تمتد إلى أبعد مدى ويطبع النص بطابع النغم المفتح الممتد.

د- فضاء النص:

عبارة عن بنية لغوية وفق نسق معرفي، وتنشأ من خلاله علاقات انفعالية، وحركية تندمج فيها الذات المبدعة، التي تعتبر المحرك الأساسي لحركة النص وانسجامه، وتنقل المتلقي كشريك أساسي وفعال في العملية التفاعلية والتواصلية، من خلال محاولته لفك رموز النص وشيفراته، وذلك بعد تفكيكه وترسيخه وفق أدوات إجرائية، تستند إلى رصيد معرفي، وفكري، وخبرات قرائية مختلفة، تجتمع في قالب تأويلي محض، يتوافق مع قابلية المتلقي في تذوق النص وتلقيه، خاصة وأنّ قارئ الشعر يجب أن يمتلك كل المقومات والمؤهلات التي تعتبر معيارا أساسيا في عملية التلقي، حتى يتمكن من البحث عن مكامن الجمال في النصوص الشعرية، بعد تأويلها تأويلاً يستند إلى معايير نقدية، وذوق خاص بصياغة المعنى من جديد، وإنتاجه وفق متطلبات النص، حتى يتحقق التواصل بينهما[1]. لأن التذوق يفترض القدرة على الاختيار، والانتباه لعناصر الجمال، ولخصائص العمل الفني، ثم يسعى للفهم، ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة، ووفق تصوره الذهني، فيشعر حينها بالنشوة واللذة، ويستمتع بتذوق النص[2]. ولهذا من المفروض أن يكون تلقي المتلقين تلقياً إيجابياً، لأن له دوراً في صناعة الجديد من جديد كعضو فاعل في عملية التواصل مع النص الشعري.

[1] – ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 48.

[2] – ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوّق الأدبي (طبيعته– نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه)، دار الفكر ناشرون وموزعون)، ط1، 2009، ص ص 90- 93.

ومشروع القراءة السيميائية، هي التي تنثر عدة تساؤلات حول النص، ولا يجيب عنها سوى التأويل والتفسير، ومقارنة النص في ضوء أدوات إجرائية عينية، للاقتراب من معناه الحقيقي، وهذا ما سنجده في قصيدة ضمير الشعب الجزائري لبكر بن حمّاد.

المبحث الثاني: تحليل قصيدة بكر بن حماد ''ضمير الشعب الجزائري'':

قصيدة ''ضمير الشعب الجزائري'' بكر بن حمّاد:

1- قُلْ لابــنِ ملجم والأقــدارُ غالِبــة هَدَمت –ويْلكَ– للإِســلامِ أركانَا

2- قَتَلت أفْضَــل مــَن يمْشِي على قَدمٍ وأوَّلَ النَّــاس إســــلاماً وإيماناً

3- وأعْلَــمَ النّــاسِ بالقُـرآن ثمّ بـــما سَنّ الرَّســول لَنَا شــرْعاً وتِبيانَا

4- صِهْــرَ النَّبــي ومَــولاهُ وناصِـرُه أضْحَــت مناقِبــه نوراً وبُرْهاناً

5- وكان منــه على رَغْــم الحَسُود لهُ مكَانَ هَارونَ مِن مُوسى بْنِ عِمْرانا

6- وكـان في الحَرْبِ سـيفاً صارمـاَ ذكّرا لَيْثاً إذا لَقِــيَ الأقــرانَ أقْرانَا

7- ذَكــرْتَ قَاتلــهُ والدَّمــعُ منْحَــدِر فقُلْتُ سبحـان ربَّ النَّاسِ سُبحانَا

8- إنّي لأَحْسِبُه ما كانَ مَنْ بشر يَخْشى المُــــعادَ ولكِــــن كانَ شَيْطَانَا

9- أشْقَــى مُــراد إذا عَــدَت قَبائِلها وأَخْســـرُ النّاسِ عنـد الله ميزانَا

10- كعَــاقِرِ النّاقــةِ الأُولــى جَلَبَــت علــى ثَمود بِأرْضِ الحـجر خُسرانا

11- قــد كــان يُخبْرِهــم أن ســوْف قَــبْل المنيّــة أزْمــاناً فأزْمــاناً

12- فلا عَفَــا اللهُ عَنْــه ما تَحَمَّــلَــهُ ولا سقــى قَبْر عَمرانا بن حَطَانَا

13- لِقَوْله فــي شقــي ظــلّ مجْتَرماً ونَــالَ ما نَــاله ظَالماً وعُدْواناً

14- يا ضَرْبَــةَ مــن تقــي ما أرَادَ بها إلاَّ لِيبلُغَ من ذي الــعَرْش رِضواناً

15- بل ضَرْبــة من شقي أوْرَثَته لــظىَ مُخْلداً قد أتى الرَّحمــن غَضبانَا

16- **كأنه لم يــرد قَصْــدا بضَـرْبتـه إلا لِيَصْلَــى عَذَابَ الخُلْدِ نِيرَانا.**[1]

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار الزمان، نيل وفرات، كوم 2009، ص 126.

التحليل

من خلال تفكيك النص وتشريحه، نستدل على معناه الحقيقي، ونجد أن الشاعر افتتح قصيدته واستهلها بفعل أمر **"قل"** وهي صيغة استنكار وتنديد للقاتل الذي أسال الدم في قلوب المسلمين باغتياله "للإمام علي" –رضي الله عنه–.

وتتمثل في طرفين أساسيين وهما القاصد والمقصود، والقاصد هو القاتل (ابن ملجم) "الجاني" أما المقصود فيتمثل في شخص الإمام عليّ "المجني عليه" كما سماهما عبد القادر فيدوح، والقرب الدلالي بينهما هو الهدم بمعنى تجاوز لحدود الله التي أمر بها عباده المسلمين[1].

أما المقطع الثاني من القصيدة من البيت الثاني إلى البيت السادس، يفصح فيه الشاعر عن فعل الهدم، ليظل الضحيّة هو "الإمام"، والمعنى الدلالي هو "القتل"، وقد رمز الشاعر " للإمام علي" بعدة رموز، ومنحه عدة صفات هي الشجاعة، العفو عند المقدرة، الإيمان وهو أحد رموز الإسلام.

أما بالنسبة للمقطع الثالث: ويتمثل في البيت السابع.

" ذَكَرْتُ قَاتِلهُ والدَّمعُ مُنْحَدِرٌ فقُلْتَ سبحـــان ربَّ النَّاسِ سُبـــحانَا"[2]

يتحدث الشاعر هنا عن ذاته، والدموع التي ذرفها على فقدان أحد رموز الإسلام، لأنه لم يمت موتة عادية، وإنما كانت نتيجة لاغتياله، وكل هذا استدعى منه البكاء، وحتّم عليه ذكر سموه، ورثاءه.

المقطع الرابع من القصيدة من البيت الثامن إلى البيت الحادي عشر، يجسد لنا الشاعر شخصية القاتل بوصف صفاته الشيطانية، ويشترك في جريمته مع عاقر الناقة (قدار بن سالف). أما

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، المرجع السابق ، ص 127.
[2] – المرجع نفسه، ص 129.

الإمام "علي" –رضي الله عنه– فيشترك في صفاته النبيلة مع النبي صالح –عليه السلام– وفي دعوته إلى الإيمان والإصلاح والهداية.[1]

أمّا المقطع الخامس الأخير من البيت الثاني عشر إلى البيت السادس عشر، ففي هذه الأبيات الأخيرة يحسم الشاعر في المصير الجهنمي الذي سيلقاه القاتل، من جراء فعلته التي لا تغتفر، ويظهر ذلك من خلال هجائه للقاتل والنقمة عليه، وهي جريمة شنيعة ارتكبها في حق الضحية من أجل القضاء على الإسلام وتفريق المسلمين وتشتيتهم وسفك الدماء بين صفوفهم.[2]

فالشاعر من خلال هذه القصيدة يهجو الطرف الأول وهو القاتل (ابن ملجم) ويمدح الطرف الثاني الذي يعد رمزاً من رموز الإسلام وهو (الإمام "علي")، وهما طرفان أساسيان يشكلان نسيج النص الشعري.

[1] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 130.

[2] –ينظر ، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، المرجع السابق، ص ص 132– 133.

أ- توزيع المعجم الشعري:

المعجم المفرداتي: لقد استعمل الشاعر أسماء الله الحسنى في قصيدته في قوله:

ذَكَرْتُ قَاتلـــــهُ والدَّمـــعُ منْحَدِر فقُلْتُ سبحان ربَّ النَّاسِ سُبحانَا

أشْقَـى مُـــراداً إذا عُـــدَّتِ قَبائِلها وأَخْســـــرُ النّاسِ عنـد الله ميزانَا

يا ضَـرْبَـــةً مـن تقـــــي ما أرَادَ بها إلاَّ لِيبلُغَ من ذي الـــــعَرْش رِضواناً

بل ضَـرْبـــــة من شقي أوْرَثَته لـــظىَ مُخلْداً قد أتى الرَّحمـــــن غَضبانَا [1]

كما أنه وظف أيضاً ألفاظاً من العذاب في قوله أشقى- الميزان- يصلي- عذاب الخلد- النيران. هذه الألفاظ ترهيبية استعملها في قصيدته لأن القاتل مصيره جهنم خالدا فيها.

كما أنه وظف شخصيات من القرآن الكريم في قوله:

وكـان في الحَرْبِ سـيفاً صارمـاَ ذكّرا لَيْثاً إذا لقِـــيَ الأقـــــرانَ أقْرانَا

كعَـــاقِرِ النّاقـةِ الأُولـى جَلبَـت علـى ثَمود بِأرْضِ الحـجر خُسرانا

فلا عَفَـــا اللهُ عَنْـــه ما تحْمِـــلَـهُ ولا سقـــــى قَبْر عَمرانا بن حَطّانَا[2]

وهذه الشخصيات هي: عاقر الناقة، ثمود، موسى، عمران، وللقرآن الكريم دور في صقل موهبته الشعرية، حيث استقى منه بعض أسماء الله الحسنى، وألفاظاً من العذاب وكذا الشخصيات منه وهذا دليل على ثقافته الواسعة، واطلاعاته المعمقة، النافعة له في مجال اختصاصه الأدبي عامة، والشعري بصفة خاصة.

[1] - عبد القادر فيدوح ، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 126.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

1- التركيب النحوي:

ويعتبر التركيب النحوي كركيزة أساسية يمكن أن نفهم من خلاله الدلالات اللغوية.

لقد اختار الشاعر الجمل الفعلية، والاسمية الملائمة لموضوعه، والدليل على ذلك أنه افتتح قصيدته بفعل أمر للتنديد والاستنكار، -كما ذكرنا آنفا-، وهذا الفعل يعبر عن الحالة الاضطرابية التي كان يعيشها الشاعر.

والنص لا يخلو من بعض التقابل، والتشاكل الذي يعد أحد المفاهيم السيميائية الجديدة التي دخلت على النص بغرض توسيع الفهم، فهي تعمل على تحقيق أبعاد جمالية ودلالية مع المعنى وفق القراءة التأويلية[1]، وهذا ما نراه على مستوى الألفاظ والجمل في قوله:

بشر/ شيطان، الرضوان/ الغضب، من غوى/ من اتقى.

نجد هناك ما يسمى بالعلائق التضادية والتي تتجسد في شخصية القاتل (ابن ملجم)، وشخصية "الإمام علي" أي بين الخير والشر إلى غير ذلك.

- **تشاكل الألفاظ** في قوله: أفضل- أوّل/ أشكى- أخسر.
- **وتشاكل الجمل** في قوله: لا عفا- لا سقا/ ظل مجترما- ناله ظلما. الأولى دلالة على النفي، والثانية دلالة على الإثبات، بالإضافة إلى التقابل في الألفاظ والجمل وهناك التقابل بين بيتين في قوله:

يا ضَرْبَـــةً مــن تقـــــي ما أرَادَ بها إلاَّ لِيبلُغَ من ذي الـــــعَرْش رِضواناً

بل ضَرْبـــــة من شقي أوْرَثَته لـــظىَ مُخلَّداً قد أتى الرَّحمـــــن غَضبانَا[2]

[1] - ينظر، مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، 2004/2003، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 179.

[2] - عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ، ص 140.

القاتل في نظر ابن حطان هو تقي جزاؤه الرضوان من عند الله، أما في نظر الشاعر فهو مجرم سيلقى غضب الله وجزاؤه جهنم خالدا فيها.

2- التركيب البلاغي:

لقد خلا النص من التعابير التي تتضمن العمق الخيالي للشاعر. وخلو النص من الخيال معناه خلوّه من الرمز الذي يسمه بسمة خاصة، ويجعله متميزا عن باقي النصوص، لكن هذا لا يمنع من وجود بعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة، فنجد في البيت الأول استعارة في قوله:

قُلْ لابــنِ مُلْجَمِ والأقــدارُ غالِبــة هَدَمت –ويْلكَ– للإِســلامِ أركانَا

لقد استعار الشاعر أركان الإسلام ليجسد لنا شخصية المشبّه المحذوف "الإمام علي"[1] وهو المقصود الذي يصفه بالمثل العظيمة، من شجاعة وتضحية وعلم بالقرآن والسنة...الخ.

أما البيت السادس في قوله:

وكـان في الحَرْبِ سـيفاً صارمـاَ ذكّرا لَيْثاً إذا لقِـــيَ الأقـــــرانَ أقْرانَا

فقد استعار الشاعر "السيف" للدلالة على الجرأة، والبطولة أمام الأعداء، ثم دعم الشاعر كلمة سيفا بصفتي "صارماً" "ذكراً" للتأكيد على الصفات التي كان يتصف بها رمز الإسلام ومواقفه البطولية في الحرب. أما بالنسبة للشطر الثاني فقد وظف كلمة ليث ليرفع من شأن الممدوح، وكلمة "ليث" تحيلنا إلى دلالات مجازية متخيلة[2].

أمّا بالنسبة إلى التشبيه الذي نجده في البيت العاشر:

كعَـــاقِرِ النّاقــةِ الأُولــى جَلبَــت علــى ثَمود بِأرْضِ الحــجر خُسرانا

[1] – ينظر، القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، المرجع السابق ، ص ص 141- 142.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 143.

في هذا البيت حضور المشبه به والذي هو **''عاقر الناقة''**، وحضور أداة التشبيه (**الكاف**)، حيث يشبه الشاعر المجرم "ابن ملجم"، بعاقر ناقة النبي صالح، لتوسيع الدلالة وتأكيد الجريمة[1] من خلال نفس الاعتداء والاغتيال الذي وقع لهما أي **''الإمام علي''** والنبي **''صالح''**.

ب- إيقاع النص:

لقد اتفق أغلب النّقاد والدارسين، على أنّ عنصر الإيقاع يعد من المكونات الأساسية للنص الشعري، لما له من أبعادٍ دلالية وجمالية، تحقّق المتعة لدى القارئ، من حيث أن ألفاظه تتلاحم في نسيج منتظم، يكوّن موزونا ومقفى، تطرب له أذن سامعه، ويؤجّج عاطفته، ليجد قابلية في استضافة النص، فالموسيقى الشعرية هي جوهر العملية الشعرية، لأنّها تميزه عن باقي الأجناس الأدبيّة.[2]

فالقارئ للنص الشعري ينبغي له التمعن فيه، حتى يتسنى له الكشف عن إيقاعاته الموسيقية، من خلال المقومات الصوتية التي تخلقها تلك الألفاظ، ومدى تأثيرها في النص الأدبي من خلال التشكيل الدلالي والإيقاعي في النص الشعري[3].

بالإضافة إلى الوزن والقافية اللتين تطبعان النص بطابع خاص، وبالخصوص إذا التزم الشاعر قافية واحدة في القصيدة، كل هذا يخضع النص الشعري للتأويل، « لأنّ النص يسعى إلى إجبار قرائه على النظر والفعل وفق طريقة بعينها»[4] من خلال تلك الممارسة التأويلية التي تعد جوهر القراءة

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 145.

[2] – ينظر، ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر دراسة في بنية الخطاب، عاصمة الثقافة العربية بحلب، ص121.

[3] – ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 66.

[4] – بول ب. آرمسْترونْغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة وتقدم: فلاح رحيم، دار الكتب الجديد المتحدة، ط1، 2009، ص 193.

السيميائية التي تفرز نوعاً من التواصل بين النص وقارئه. والقصيدة من بحر البسيط ويأتي بعدها البحر الطويل.

تفعيلات البحر البسيط هي كالتالي: مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن فاعلن، وتؤدي الغرض المطلوب في القصيدة، وقد وردت جميع الجوازات الشعرية في بحر البسيط ضمن التفعيلات التالية: متفعلن/ فاعل/ فعلن/ فعلن وهذا التنوع العروضي ما هو إلاّ امتداد لتنوع العلائق النصية[1].

وهذا تقطيع للبيت الأوّل من القصيدة:

وَكَانَ في الحَرْبِ سَيْفاً صَارِماً ذِكْراً لَيْثاً إذَا لَقِيَ الأقْرَانَ أقْرَانا

وَكَانَ فِلْحَرْبِ سيفَنْ صارمَنْ ذِكْرَنْ لَيْثَنْ إذَا لَقِيَ لْأقْرانَ أقـــرانا

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

مُتَفْعِلُن فَاعِلُن مستفعلن فاعل مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعل

1- الإيقاع الخارجي:

ويتمثل في قافية القصيدة وحرف رويّها، ويبدو من خلال القصيدة أن الشاعر اختار حرف النون، وكان هذا الاختيار نتيجة النغمة الموسيقية التي يفرزها من الحزن تطرب له أذن المستمع ولهذا الحرف وقعٌ في نفسية المتلقي وقدرة على تحريك عواطفه وإثارة مشاعره حيث يثير البهجة في النفوس ويحقق الاستجابة الذوقية للشعر[2]، ويجعل المتلقي يتفاعل مع النص وهذا الحرف يخلق الجو النفسي والموسيقي الملائم للموضوع، وهذا نابع عن براعة الشاعر في اختيار حرف الروي المناسب لقصيدته وطبيعة موضوعه، وحالته النفسية والشعورية.

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 147.

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 147.

2- الإيقاع الداخلي:

ويتمثل في الموسيقى الخارجية للقصيدة، والتي تقوم على تناغم الحروف وائتلافها، وانتقاء الكلمات، وتقديم بعضها على بعض، مما يهيئ جرسا موسيقياً ونفسيا خاصا، يكاد يعلو على الوزن والقافية والعروض ويفوقه.

وتتمثل في استخدام ألفاظ القصيدة وحروفها المنتقاة، ومدى ملاءمتها للإيقاع الموسيقي[1]، كما يشمل أيضا مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية الموسيقية، التي تبعث المتعة في نفسيه المتلقي.

وهناك بعض التماثلات التي تتضمن قيماً جمالية وقيماً فنية وظيفتها التأثير في السامع وإشباع حاجته الذوقية، وإثارة عواطفه وانفعالاته، حتى تحقق استجابة دلالية وجمالية في نفس المتلقي.

ت- البعد الدلالي للتماثل الإيقاعي من منظور عبد القادر فيدوح:

لقد وظّف الشاعر التماثل الإيقاعي لتحقيق الإشباع والإمتاع الإيقاعي، لتوافره على عناصر الحس المرهف للتذوق، كما أنّ له بعداً جوهرياً في القصيدة.

- وقد استعمله الشاعر في نهاية صدر البيت الثالث (بما)
- وفي البيت الثالث عشر في قوله (مجترما)، (ما)
- وفي البيت التاسع في قوله قبائلها، (لها)
- وفي البيت الرابع عشر في قوله (بها). وغيرها من الأبيات.

[1] -ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي طبيعته، نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط1، 2009، ص ص 169- 170.

وقد استعملها بغرض التعبير عن هواجس الإحساس وعمقه، لأنها كانت محملة بكثافة وجدانية وتظهر في التعبير عن حادثة (اغتيال علي بن أبي طالب")، ومدى تأثيرها في حالته النفسية ولهذا كان موقفه وجدانيا بالدرجة الأولى، مما جعل موضوع القصيدة الشعرية ملائما للإيقاع الموسيقي للقصيدة الشعرية.

المبحث الثالث: قصيدة ''بغداد'' للشاعر عبد الله العشي*

مَطَرْ... مَطَرْ

بَغْدَادُ مُبْتَدأُ الخَبَرْ

بَغْدَاد هَمْزَةُ وَصْلِنا

وجُملتُنَا المُفيده

بَغْداد تَوكِيدُ الحَضَارة والحَضَر

مَطَرْ... مَطَرْ.....

بَغْدَادُ سيِّدَة الحُروفِ

بَغْدَاد...

بَاءُ البوْح، بَابِل

بدْءُ البِدَايَة

بلَحُ البَويبِ

دبيبُ رُوح الرّوحِ في الأَشياءِ...بَلْبَلةُ البَلاَبِل

بَحرُ البَنَفْسجِ، واكْتمالُ الأُغنية

بَغداد جِذْرُ الهَوِيَّةِ

* - عبد الله العشي: شاعر وأكاديمي من الجزائر.

بَغدادُ...

الدَّالُ المُفْتَتِحُ اليَقينِ

دَالٌ لَدْجَلَةَ، دُوحة، دَمُهَا المُراقُ، دَمْدَمَةُ

والدَّالِ وَرْد الأَبْجَدِيَّة...

دَولَةُ الكَلماتِ...

دَوْحُ الشعْرِ...

مِيلادُ اللُّغةِ[1]

بَغدادُ إذْ تَمشي إلى الجَبْهةِ

وتُرَتِّلُ اللّحْنَ المَكَابِرْ

تَمْضي وَتَترُك خَلْفَها

قَمَرَا ومَوْعِظَةً وشَاعِرْ

قَمَراً، يمَّامُ

بغدادُ مُفْتَتِحٌ الرِّوايةِ والسّلاَمِ

سِرْبُ من الحَجْلِ المُغَنِّى، والحَمَام

بَغْدادُ كانت حِينَ تُرْسِل شَعْرَها

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار الزمان، نيل وفرات– كوم، ص ص 197– 198.

على الكَتِفينِ...

دَجْلَةُ والفُراتُ جَدِيلَتَاها

والنَّخِيلُ هو القِوَامُ

قَمَرُ يَمامُ

بَغْدَادُ مُعْرَبَة

بَغدادُ مَاضِيةً ومُقْبِلَةً...

وبَاقِيةٌ بَقاءِ المِيمِ في جَسَدِ الكَلاَمِ

بَغدادُ حَالَتُنَا...

ومُسْتَثْنى هَزائِمِنا...

بَغدادُ لُؤْلُؤة المَواسِمِ في حُقولِ الغَيْمِ

أو بَرْد الخِيَام...

قَمَرُ يَمامِ

بَغْدَادُ...

أَلْفٌ على أَلْفٍ ومُؤْتَلِفَةٌ[1]

بَغْدَادُ مُخْتَلِفةٌ

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص ص 198– 199.

أَلِفاتُها مَمْدُودةٌ...

كَمئْذَنَةِ تَمُدُّ إلى فَضَاءِ الله كَفِيهَا

كَنَخْلَتِها، كَهَامَتِها، كَرَايَتِها كَطَلْعَة

عَاشِقِينَ

بَغْدَادُ مُفْرَدةٌ

فَكُل سُلاَلَةِ الأَلِفَاتِ في أيَّامِنَا...

مَحْنيَّةٌ، عَرْجَاءُ

خُشُبٌ مُسَنَّدَةٌ

أَلْفَاتُنا مَكْسُورةٌ مَعْلُولَةٌ مَحْذُوفَةٌ،

مَقْصُورةٌ

أَلْفاتُنا مُسْتَلْقِيةٌ

بَغْدَادُ مَعْذِرَة...

إذَا انْتَمَتَ البِلادُ إلى اللُّصُوصِ

وصَيْرَتْنا أَحْذِيةً

حَجْر وَنَامَ

طَلَع اليَمَامُ فما أَفْقْنا

طَلَعَ الغَمَامُ

طلَع الرَّصاصُ، ومَرْفُوقُ جُفُوننا...

وتَوَسَّدَ الرُّؤْيا، وَنَام

عاماً، وعَامْ

مَرَّ الرَّصاصُ، وكُلنا...

جُثَثٌ نِيَامْ

بَغْدَادُ فَاعِلةً بأَفعالِ التَّعَدي كُلَّهَا[1]

بَغْدَادُ نَاصِبةٌ ورَافِعةٌ وخَافِضَةٌ

وبَاسِطةُ اليَدَيْن

بَغْدَادُ كَانت حِين تَغْسِلُ جِسْمَهَا

بين الفُراتِ ودَجْلَةِ...

كانت عَصَافِيرُ الفُراتِ...

تَنْقُطُ جِسْمها عَسَلاً

وعِطر اليَاسَمِين

بَغْدَادُ مُفْردةُ العَرَائِس كُلِّها

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار الزمان، ص ص 199– 200.

بَغْدَادُ جُمْلةُ فَاعِلينْ

بَغْدَادُ تَمييزُ المُضَافِ...

إلى اللُّصُوصِ...

من المُضافِ...

إلى الوَطَن

بَغْدَادُ وصْفُ عَرائِنا...

كَشَفَ المَخْبأ عَن فَضَائِحنا

بَغْدَادُ ما حَفِظَتْ بُثَيْنَةُ عن جَمِيل

بَغْدَادُ

ما أَهْدى الحَبِيبُ حَبِيبَهُ

من دَافِئِ الهَمْسِ الجَمِيلِ

بَغْدَادُ

وَردةُ العَاشِقينَ

بَغْدَادُ [1]

على وَضْعِ العَرِيسِ

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص ص 200– 201.

على شِفاهِ عَرُوسِهِ

والمَاء يَسْمَع والنَّخيلِ

بَغْدَادُ

ديوانُ الصَّباباتِ الأَصيلِ

بَغْدَادُ... بَغْدَادُ...

مِنَ الأَلْفِ المُعْفَرِ بالدِّمَاءِ...

إلى جِراحِ الصَّمْتِ

في مَرِ الرَّحِيلِ

بَغْدَادُ بَغْدَادُ

وإن تَاهَ الدَّلِيلُ[1]

أ- بنية النّص:

يتحدث الشاعر من خلال قصيدته عن بغداد، وهي من الشعر الحر الذي أجمع النقاد على تسميته الشعر المعاصر، الشعر الحديث، الشعر الجديد[2]، في هذه القصيدة يستعرض الشاعر الماضي الجميل لبغداد، لأنها كانت قبلة عاشقين، وإيقاع شعر، وصبابات شاعر، وفضاءات ملونة بالأعراس، لكن بغداد اليوم، ليست هي بغداد الأمس، من جرّاء الواقع المر الذي يعيشه الشاعر فهذا الواقع

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 202.

[2] – ينظر، مشري بن خليفة، الشعريّة العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 122.

المشحون بالقذائف والجثث، ولهذا يذهب الشاعر إلى استحضار ماضيها الجميل ليُجسد لنا الحس التراثي وتلك الصورة، تعد ضرباً من الرؤيا الفنية كما سمّاها الناقد عبد القادر فيدوح.[1]

حيث كانت بغداد مهد الحضارة والخصوبة، وقد جسّد لنا الشاعر صور الخصب والنماء من خلال وصفه للمطر، الذي يعد أحد عناصر الطبيعة وقد تكررت كلمة مطر أربع مرات في قوله:

مَطَرْ... مَطَرْ

بَغْدَادُ مُبْتَدأُ الخَبَرْ

بَغْدَاد هَمْزَةُ وَصْلِنا

وجُملتُنَا المُفيده

بَغْداد تَوكِيدُ الحَضَارة والحَضَر

مَطَرْ... مَطَرْ.....[2]

وتكرار هذه اللفظة يدل على مدى دلالتها وأبعادها الأسطورية كما يرى الناقد، كما يعتبر عنصراً مستوحى من الطبيعة تجسيداً لحضارة بغداد ومدى خصوبتها.

وقد وظّف الشاعر ضمير النحن بوصفه الذاكرة الجمعية التي سنظل نفتخر بها ويتجلى هذا في قوله:

بَغْدَاد هَمْزَةُ وَصْلِنا

وجُملتُنَا المُفيده

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 204.

[2] –ينظر، المرجع نفسه ، ص 204.

بَغْدَادُ سيِّدَة الحُروفِ

بَغْدَاد...

بَاء البوْح، بَابِل

بدْءُ البِدَايَة

بَلَحُ البَويبِ

دبيب رُوح الرّوحِ في الأَشياءِ...بَلْبَلةُ البَلاَبِل

بَحرُ البَنَفْسجِ، واكْتمالُ الأُغنيةِ.[1]

ولعلّ اكتمال الأغنية دليل على الانسجام الحضاري، وتأكيد على ارتباط الإنسان بالأرض، لأن العناء رمز التواصل البشري، واكتمال الذات الإنسانية، فأوّل ما سخَر الإنسان الطبيعة سخرها بلسانه وتغنّى بها.

وقد أضاف الشاعر عنصراً آخر للطبيعة، وهو صورة المرأة باعتبارها من مقومات الحس الجمالي للطبيعة، من حيث الخصب، والنماء في قوله:

بَغْدادُ كانت حِينَ تُرْسِل شَعْرَها على الكَتِفينِ...

دَجْلَةُ والفُراتُ جَدِيلَتَاها

والنَّخِيلُ هو القِوَامُ[2]

[1] – ينظر ، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 206.

[2] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 207.

وكما يرى الناقد أن ارتباط صورة بغداد بصورة المرأة دلالة على العلاقة الوجدانية، لأن كلاهما يجتمعان في أنهما مصدر للدفء والملاذ والجمال والبحث عن الطمأنينة والسكينة اللتين يفتقدهما الإنسان.

ب- بغداد الذاكرة الإبداعية:

بغداد تمثل مهد الحضارات، وعمق التاريخ والتراث، تجتمع فيها خصائص الشمول والبقاء، بالإضافة إلى الأصالة الإبداعية الموسومة بالشعر في الكلمات في قوله:

بَغْدَاد...

دَولَةُ الكَلماتِ...

دَوْحُ الشعْرِ...

مِيلادُ اللُّغةِ [1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يؤكد على الشعر، لأنه خطاب القلب والوجدان الذي يحتاجه الإنسان، وبالخصوص إذا تفنن الشاعر في أسلوبه الفني، واستعمل الصور التعبيرية الممتزجة بأبعاد الذات المفكرة في قوله:

بَغدادُ إذْ تَمشي إلى الجَبْهةِ

وتُرَتِّلُ اللّحْنَ المُكَابِرْ

تَمْضي وَتَترُك خَلْفَها

قَمَرَا ومَوْعِظَةً وشَاعِر

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 209.

ويُرى من خلال المضمون النصي في هذا المقطع الدال الظاهري في شكل مؤشر على مدلول باطني خفي للمعنى الموجود في العبارات: اللحن، الموعظة، الشعر، في الظاهر تبدو أنها من مقومات الحضارة الإبداعية لبغداد وفي الباطن تحيل إلى أزلية الذاكرة الإبداعية الماقبلية من منظور عبد القادر فيدوح[1]، وقد استعمل الفعل "تمضي" و"تترك" فهي عبارة عن مؤشرات تحيلنا إلى قدم الحضارة البغدادية ومقوماتها الإبداعية.

وتلك الذاكرة الإبداعية أصبحت ذاكرة أسطورية، بدأت بالتلاشي ثم الاختفاء، بعدما كانت ملحمة الشعراء، تحولت إلى كومة رماد وبدأت تغرق في نزيف من الدم والموت يلاحقها في كل مكان في قوله:

حَجْر وَنَامَ

طَلَع اليَمَامُ فما أُفُقُنا

طَلَعَ الحَمَامِ.[2]

وبدأ صوت الرصاص يدوي في كل مكان وسحابات دخان القذائف أدخلت بغداد في ظلام الحرب في قوله:

طَلَعَ الغَمَامُ

طلَع الرَّصاصُ، ومَرْفُوقُ جُفُوننا...

وتَوسَّدَ الرُّؤْيا، وَنَام

عاماً، وعَام

[1] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، المرجع السابق ، ص ص 209- 210.

[2] – المرجع نفسه، ص 210.

مَرَّ الرَّصاصُ فما أَفَقْنا

مَرَّ الرَّصاصُ، وكُلنا...

جُثَثٌ نِيَام[1]

ويؤكد الشاعر أن قضية الشعب العراقي هي قضية الأمة العربية، لأنها تخص كل العرب برمتهم، في قوله:

بَغْدَادُ وصْفُ عَرائِنا...

كَشَفَ المَخْبأ عَن فَضَائِحنا

بَغْدَادُ فَاتِحةُ المِحَن.[2]

فقد أصبحت بغداد بؤرة التوتر، وتكشف عن فضائح عرينا التي لا جدوى من سترها، هذا المقطع يحمل عدة دلالات.

وبدأت الحرب تتسرب إلى كيان البشر، في كل لحظة موت، يفقد فيها الشاعر الإحساس بهذه الحياة، لكنها ما زالت صامدة أمام القذائف والرصاص من أجل البقاء والاستمرارية، في قوله:

بَغْدَادُ... بَغْدَادُ...

مِنَ الأَلْفِ المُعْفَرِ بالدِّمَاءِ...

إلى جِراحِ الصَّمْتِ

في مَرِ الرَّحِيلِ

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 211.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بَغْدَادُ بَغْدَادُ

وإن تَاهَ الدَّلِيلُ[1].

نلاحظ أن تكرار كلمة "بغداد" تأكيد لمدلول الكلمة وتفجير للعمق الدلالي المتضمن للكلمة، لأن النص يقاس بمدى إيحاءاته الدلالية ومؤشراته الترميزية، في قوله:

بَغْدَاد...

بَاء البوْح، بَابِل

بدْءُ البِدَايَة

....

بَغداد جِذْرُ الهَوِيَّةِ

"بدء البداية" هو مؤشر على تغلغل المدنية في الأزمنة السحيقة، كما أنه دلالة على القدم من منظور الناقد عبد القادر فيدوح، أما بالنسبة لـ"جذر الهوية" والعراقة فهو تأكيد على الانتماء الأصيل لها[2]، هناك نوع من التشاكل بدء البداية، وجذر الهوية، الهوية البدئية والانتماء.

نجد من خلال الكلمات فيضاً من الدلالات في تلاحم وجداني، وبغداد هي الشاعر والكلمات واللحن والنشيد في قوله:

بَغدادُ إذْ تَمشي إلى الجَبْهةِ

وتُرَتِّلُ اللَّحْنَ المُكَابِرْ

[1] – عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 213.

[2] – ينظر ، المرجع نفسه ، ص ص 215- 216.

تَمْضي وَتَترُك خَلْفَها

قَمَرَا ومَوْعِظَةً وشَاعِر.

لقد وظف الشاعر "تمضي" و"تترك" وهما فعلان يدلان على الحركية، وتدل على ماضوية الحدث وقدمه، وبغداد إذ تمضي إلى سبيل الفناء وتترك خلفها ضياء الكلمة، ومضي الحدث يعد حيّزاً سلبياً يتمثل في التلاشي والاندثار والاختفاء.

أما الحيز الإيجابي، فيتمثل في انبعاث خلود تلك الحضارة[1] البغدادية، التي تضمن لمبدعيها البقاء والدوام والاستمرارية.

أما فضاء التقابل: فيتمثل في التقابل بين مفردتين أو عبارتين، وقد يكون بين صورتين أو موقفين، أو بين فضائين، والتقابل في الفضاء الشعري يمثل بغداد بماضيها المشرق المتميز (بغداد الأمس)، وبغداد اليوم بحاضرها الممزق والمتلاشي كالرماد الخامد وواقعها المخرّب[2]، بغداد الماضي والحاضر بمعنى آخر بغداد الأمس واليوم إن صح التعبير.

ت- البنية الصوتية: الصوت والمعنى.

يعدّ الصوت الإيقاعي في القصيدة، من المقومات الشعرية التي لها وقعها الإيجابي في نفسية القارئ، بناءً على التجربة الشعرية للشاعر وحالته الشعورية.

ولا شكّ أنّ للصوت أهمية كبيرة في الكشف عن المعنى الشعري، وذلك من خلال دلالات النص الإيحائية، لأن للمؤثرات الصوتية أبعاداً دلالية عميقة في النّص لتحقيق الإشباع الموسيقي.

[1] -ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 217.

[2] -ينظر، المرجع نفسه، ص 218.

ولهذا يلجأ الشاعر لاختيار البحر المناسب، والقافية العذبة، حتى يتجنب الإخلال الموسيقي، وأن يحسّن الابتداء والانتهاء، كما أنّ النسق الصوتي يحقق الإشباع على مستوى الموسيقى والمعنى للتأثير في المتلقي، والكشف عن طبيعة الإنشاد نفسه[1]، مما ينتج عنه دلالات إيحائية لا متناهية، وتتمثل فيما تفرزه أذواق المتلقين من علائق بين مدلولاته، من خلال استقراء معانيها التي تبعث في النص شحنةً عاطفيّة، ووجدانية، تتلاءم مع الذات المتلقية، وتخلق انسجاماً بين النص ومتلقيه، من خلال ما ينطوي عليه من دلالات ومعاني وإيحاءات.

ونجد التجانس الصوتي في قول الشاعر من منظور عبد القادر فيدوح:

مَطَرْ... مَطَرْ

بَغْدَادُ ...مُبْتَدأُ الخَبَرْ

القافية "مطر" والقافية"خبر" نجد أن هناك تجانساً صوتياً[2] يضفي إيقاعاً موسيقياً جميلاً تطرب له الأذن وتأنس. ومن هنا نجد أن الصوت هو القلب النابض للنص، لأنه يخدم معناه، لما له من أبعاد دلالية وفنيّة وجمالية، تحدث إشباعاً موسيقياً ومعنوياً في النص.

وقد استعمل الشاعر بعض الوقفات الصوتية والدلالية في النّص، والتي أضفت بدورها إيقاعاً موسيقيّاً جميلاً ونجدها في قوله:

- قمر يمام ← وقفة صوتية
- بغداد مفتتح الرّواية والسلام ← وقفة دلالية وصوتية
- بغداد كانت حين ترسل شعرها ← وقفة صوتية
- دجلة والفرات جديلتاها ← وقفة دلالية.[3]

[1] – ينظر، مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، عاصمة الثقافة العربية 2007، ص ص 47- 48.

[2] – ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص ص 220- 221.

[3] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 221.

وهذه الوقفات الصوتية شكلت إيقاعاً داخلياً متوازناً ساهمت في انسجام نسيج النص الإيقاعي.

ث- **الإيقاع الداخلي:**

تستمد الوحدة الصوتية إيقاعها من اللغة، وذلك بأسلوب فني يضفي جرساً موسيقياً على المتغيرات الداخلية للنص، مما يجعلها تحدث تناغماً محسوساً يصل إلى وجدان المتلقي، نتيجة الإحساس الناعم الذي يداعب مشاعره بنغمات سحرية، لما له من أبعاد إيقاعية، ودلالية، وجمالية، تنبعث من تناغم داخلي للنص[1]، بالإضافة إلى تلك الإيقاعات الانحرافية التي يلجأ الشاعر إلى استعمالها والتنويع في البحور ضمن القصيدة الواحدة، تفتح أمام النص فضاءات متعددة. وقصيدة عبد الله العشي هي نموذج للشعر المعاصر في قوله:

مَطَرْ... مَطَرْ

بَغْدَادُ مُبْتَدأُ الخَبَرْ

بَغْدَاد هَمْزَةُ وَصْلِنا

وجُملتُنَا المُفيده

بَغْداد تَوكِيدُ الحَضَارة والحَضَر

مَطَرْ... مَطَرْ.....[2]

وبالرغم من تنويع الشاعر الإيقاعات الصوتية، والبحور، إلاّ أنه حقق انسجاماً تناغمياً في الإيقاع الداخلي للنص.

[1] - ينظر، عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 222.

[2] - المرجع نفسه ، ص 223.

خاتمة

خاتمـــة

لقد ظهر التأويل في الدراسات النقدية الحديثة كمرحلة متأخرة مقارنة بالمناهج النقدية القديمة التي اهتمت بالمبدع والنص ونظريات أخرى ركزت على القارئ، إلى أن جاء التأويل ليربط العلاقة بين القارئ والنص، فقد استطاع أن يحجز لنفسه مكاناً، كما أنه لقي رواجاً كبيرا في الوسط النقدي وفي مدة قصيرة أصبح يستحوذ على معظم الأعمال النقدية، لأنه موضوع مثير للاهتمام والنقاش من حيث أنه متشابك ومتشعب يصعب الحكم عليه بين عشية وضحاها نظرا لتعدد الآراء وبروز اتجاهات نقدية مختلفة حول كيفية مقاربته للنصوص الأدبية التي تؤدي إلى إفراز قراءات متعددة ومعانٍ جديدة وتأويلات مختلفة قصد تسهيل عملية فهم النصوص وتقريبها أكثر إلى أذهان المتلقين بالفهم والتحليل والتفسير.

لقد أصبحت الأعمال الإبداعية الحديثة منفتحة على تأويلات لانهائية ومختلفة ناتجة عن اجتهاد القارئ الذي يصبح بدوره مؤوِلا حين يخوض غمار النص ليكشف عن أبعاده الدلالية بإصدار أحكام ذوقية واتباع إجراءات عملية حتى تتسم بالموضوعية بغية إثراء النص وإغناءه للخروج بفهم أوسع وأعمق وأشمل، بعد رحلة طويلة من الأخذ والعطاء ليتوصل إلى تحديد معناه وإعادة إنتاجه من جديد بطريقة احترافية ومتجددة تمنح له تحققه الفعلي بالرغم من أنه يعتبر أخطر طريقة لمواجهة النصوص والتصدي لها والتعاطي معها إلا أنه يوصلنا إلى نتائج وقناعات من خلال خلقه للحوار بين القارئ والنص بتطوير عملية القراءة لتتحول فيما بعد إلى تأويل، لأن كل قارئ للنص هو مؤوِّل له بطريقة أو بأخرى، فقد أصبح تأويل النصوص ضرورة لا مفر منها وقد يختلف باختلاف طبيعة النصوص وطبيعة القراء، فالنص الواحد يولد عدة قراءات والقراءة الواحدة تولد عدة تأويلات، والتأويلات تولد عدة دلالات لا يمكن حدها، مما يمنح النصوص الحياة والحيوية ويتيح الفرصة للمتلقي كي يمارس تأويله بوعي ويحتضن النص ويتعامل معه بفعالية فيتتبع حركة انفتاحه وكيفية تلقيه

مع الحرص الشديد على الإحاطة بجميع جوانبه بإبراز نواياه والكشف عن خفاياه وما ينطوي عليه من أبعاد وأسرار وفقا لمتطلباته، مما يضفي عليه حركية بقراءة بعيدة المدى وبلغة جديدة وبطريقة مغايرة.

لأن المعنى لا يتجسد بمجرد قراءة واحدة وإنما من عدة قراءات لتتولد منها عدة معان لا تعد ولا تحصى، ولتفسير العمل الأدبي بدقة حتى يترك أثره الفني والجمالي لدى مؤوّليه، مما يفتح المجال لإمكانية تلقيه وتأويله بالخصوص وأنّ النصوص الشعرية قابلة للتأويل في استنطاق صوامتها والكشف عن قيم دلالاتها الظاهرة والخفية وفك رموزها وشفراتها والغوص في مكانزها بداية من العنوان الذي يعتبر العتبة الأولى للنصوص الشعرية مروراً باللغة من ألفاظ وأساليب وصور شعرية وأخيلة وإيقاع موسيقي من وزن وقافية وتحليلها بخبرة عالية ومتميزة باللجوء إلى التأويل الذي يساهم بدرجة فعّالة في تطوير دلالاتها وتوسيع مجال فهمها والتحكم أكثر في ضوابطها وآلياتها التي تخدم النص بشكل عام والقارئ بوجه خاص.

وقد تم التوصل من خلال الدراسة النظرية والتطبيقية لبعض النماذج الشعرية إلى أن النص الشعري يحتوي على شبكة داخلية تحمل في ثناياها معاني ودلالات تختفي خلف تلك الرموز والإشارات، كما تحتوي على كمّ هائل من المقاصد النصيّة التي تقتضي من القارئ تفحصها وإدراكها وإزالة غموضها وانزياحاتها التي تتعدى حدود النص والتجرد من كل القيود التي تضبطه ليخرجه من قوقعته ويكشف عن مغزاه الذي يعتبر غاية التأويل.

كما كان الاستنتاج أن الأعمال الفنية للمبدعين نابعة من الواقع وناتجة عن تجارب المتلقين طبقا لرغباتهم وميولاتهم من خلال إصدارهم لإحكام انطباعية في تفاعلهم مع النصوص الأدبية وتأويلاتهم المختلفة وفقا لمرجعياتهم وثقافاتهم التي تستند إلى قواعد ومبادئ يتوجب على القارئ التقيد بها واحترامها من وراء مقاربته للنصوص الأدبية.

فقد أصبح تأويل النصوص الأدبية بالنسبة للناقد شغله الشاغل لأنه يلعب فيها دوراً مهما في كيفية التعامل معها والاستجابة لها واستنباط معانيها بالإضافة إلى تطوير مفاهيمها الجوهرية التي تساعده على استيعابها بشكل إيجابي يتوافق مع مقتضياتها ومتطلباتها، حتى يتمكن من تملّك النص واحتواءه.

خاصة وأنّ عملية التأويل قد بلغت أوج نضجها للتعامل معها بكل عفوية وتلقائية دون تكلف وبالخصوص ذوي الاختصاص الذين قاموا بتطويرها وبلورتها مما لها من وقع خاص في النص الأدبي عامة والشعري خاصة، وفي القارئ كمتلق للنص ومؤوّل له الذي يعيش تجربة النص يتأثر ويؤثر مما يجعله متلق للنص ومنتجا له في نفس الوقت، فالقارئ يمنح النص هويته الفنية كما يضفي عليه أبعاداً دلالية وجمالية.

والتجربة النصية بدورها تختلف عن تجربة القارئ فكل له منحى خاص به يتبعه لكن هدفهما واحد وهو فتح المجال لآفاق تلق جديدة يصعب التكهن بها وكشف ما تخفيه من ورائها بالاعتماد على علوم كاللغة وعوامل أخرى ثقافية تاريخية ونصية للخروج بالنص إلى عوالم أخرى حيث يصنع من العمل الإبداعي العجب العجاب من خلال انفتاحه على مختلف الاتجاهات النقدية المعاصرة والتأثيرات الخارجية مما يجعل منه موضوعاً جمالياً قابلاً للتأويل بالتركيز على القارئ باعتباره عنصر رئيسي في العملية الإبداعية، لأن الأثر الفني يتوقف على أساس المؤوّل انطلاقاً من مفاهيمه وتصوراته وطاقاته الإبداعية لبناء معنى النص ورسم معالم التأويل.

العمل الأدبي يعتبر موضوع الدرس النقدي الذي أحدث مؤخراً قفزة نوعية من خلال تأديته لوظيفة إستراتيجية في معالجة النصوص الأدبية التي يمنحها وجودها وفعاليتها كما تربطها بسياقات أخرى التي تزيد من درجة استيعابها وتأويلها بتطبيق آليات إجرائية للبحث عن خفاياه واستنباط معانيه بالرغم من وجود غموض في قصدية المؤلف والتأويلات المستنتجة من النص إلا أنها تبقى مجرد

توقعات وتكهنات تتصف بها المقاربة النقدية للنصوص الأدبية، لأن المعنى المفترض الذي ينتجه القارئ يبقى نسبياً غير يقيني، والمعنى الحقيقي يبقى بيد المبدع الذي يحتكم للموضوعية والعلمية.

وعلى القارئ أن يهيئ نفسه لمثل هذه النصوص المخيبة لأفق التوقعات ويضع في حسبانه أنه يبقى مؤول للنص كما أنه لا يتقيد بالنظريات القديمة والغربية، يتجرد من التقليد ويحاول إثبات نفسه كمتلق للنص ومؤول له حتى لا ينزاح عن كيانه ويخرج عن معناه الأصلي، كما يحاول إدراكه على طبيعته لمقاربته وتحديد معناه .

ويتعلم معالجة الأمور من كوامنها من خلال توسيع مخيلته ومدركاته وإعمال فكره باستناده إلى مرجعيات ثقافية مختلفة ليتمكن من إصدار أحكام تتسم بالجدة والدقة والموضوعية.

يبقى التأويل المحرك الأساس للنصوص الأدبية لأنه موضوع جدي يستحق البحث فيه ومعالجته إلى جانب النصوص الشعرية التي يتوافق معها. بالرغم من بعض العراقيل والصعوبات التي واجهتنا في إنجازه، لكن نرجو من الله عز وجل أننا لم نقصّر فيه وقمنا بالإلمام بجواهره لم نهمل أي عنصر فيه لنخلص إلى نتائج حاولنا من خلالها إثبات مدى صحته وأهميته التي لا يستهان بها ويستحيل أن نوفيها حقها مهما كان حديثنا المطول عنها في انتظار ملاحظاتهم وانتقاداتهم البناءة التي سوف نتقبلها بصدر رحب.

وفي الأخير لا يسعنا القول إلا أن هذا العمل كأي عمل بشري لا يتصف بالكمال لأن الكمال لله وحده نسأله أن يوفقنا فيه.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

أولا: باللغة العربية:

1. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط3، 2010.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ج6، مادة (نص).
3. أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.
4. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1981.
5. أحمد يوسف، الدلالة المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
6. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
7. أسماء بنت صقر القاسمي، الموسوعة الكبرى لشعراء العرب فاطمة بوهراكة، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، ج1، حرف العين، 2009.
8. آل الشيخ، مفدي زكريا، اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1961.
9. أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري.
10. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996.

11. بختي بن عودة، ظاهرة الكتابة في النقد الجديد مقاربة تأويلية الخطيي نموذجاً، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، 2005.

12. بسّام قطوس، إستراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك اربد مؤسسة حمادة ودار الكندي، 1998.

13. بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2008.

14. بهجت الحديثي، الشعر والتعدد القراءات، وقائع ملتقى الشارقة للشعر العربي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط1، 2009.

15. بول أرمسترونغ، القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة وتقدم: فلاح رحيم، دار الكتب الجديد المتحدة، ط1، 2009.

16. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

17. جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، 1974.

18. جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، عاصمة الثقافة العربية، وهران، 2006.

19. حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

20. ــــــــــــــــ، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2009.

21. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 2009.

22. ـــــــــــــ، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد.

23. ـــــــــــــ، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

24. حسن خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

25. حسن مصطفى سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

26. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية النص، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007.

27. خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

28. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

29. -زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النظري بين الشعر والنثر، دار هدين يرهون، قسم اللغة العربية لكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2010

30. سجيع الجميلي، مهارات القراءة والفهم والتذوق الأدبي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2009.

31. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1984.

32. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات س.س. بولس، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب.

33. سعيد توفيق، ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسات الجامعية للنشر والتوزيع.

34. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2005.

35. شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب والتربية، مجدلاوي، عمان، ط1، 1998.

36. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

37. صبيحة عودة زعرب، النص بين التأويل والتحليل والتلقي، إصدارات مجلس الثقافة، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

38. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992.

39. ــــــــــــ، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

40. ضرغام الذرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2009.

41. طائع الحداوي، سيميائيات التأويل الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

42. عالي سرحان القرشي، تحولات النقد وحركية النص، مؤسسة الانتشار العربي، النادي الأدبي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

43. عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2011.

44. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

45. ـــــــــــــ، علامات في الإبداع الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

46. عبد الرحمن عبد الحميد علي، معالم المقال الأدبي والصحفي، دار الكتاب الحديث، 2008.

47. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

48. عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبدال الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ط1، 2009.

49. عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التسهيل والتأويل، دار النشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2009.

50. عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

51. عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، (دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر وإيديولوجية النص الشعري)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1.

52. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال فضاء الشعرية العربية المعاصرة، (بحث في آليات تلقي الشعر الجزائري)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

53. عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل ومدارج معنى العشر، دار الزمان النيل والفرات.

54. ـــــــــــــــــ، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التصفيف الضوئي والمختبر، دار الوصال، ط1، 1994.

55. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

56. عبد الله محمد الغضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2009.

57. عبد الملك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع.

58. ـــــــــــــــــ، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.

59. ـــــــــــــــــ، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

60. ـــــــــــــــــ، معجمي الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر.

61. ـــــــــــــــــ، نظرية النص، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع.

62. عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2008.

63. العربي دحو، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2011.

64. العربي دحو، الأدب العربي في المغرب العربي من النشأة إلى قيام الدولة الفاطمية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 2007.

65. عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري (مقارنات في الشعر والشعراء الحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

66. عز الدين المناصرة، شاعر المكان الفلسطيني الأوّل،إعداد وتقديم يوسف زروقة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1429- 2008م.

67. علي حرب، التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2007.

68. عمّار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

69. عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا العربية والتأويل العربي الإسلامي، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

70. عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث تاريخه وأنواعه، قضاياه وأعلامه، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.

71. عمر غيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

72. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيات الشرق، المغرب، 2003.

73. فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية في الأدب، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء.

74. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف.

75. قلولي بن ساعد، إستراتيجيات القراءة المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد مقاربات نقدية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

76. ماهر شعبان عبد الباري، التذوّق الأدبي (طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه)، دار الفكر، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2009.

77. محمد بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي (1954- 1962)، دراسة موضوعية فنية.

78. محمد حماسة عبد اللطيف، فتنة النص بحوث ودراسات نصية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

79. محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1993.

80. محمد زغلول، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده، الناشر المعارف بالإسكندرية جلال حرب وشركاه.

81. محمد صابر عبيد، المغامرة الشعرية للنص الشعري، كلية التربية، جامعة تكريت- العراق، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، 2008.

82. ــــــــــــــــــ، تأويل النص الشعري، عالم الكتب والحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2010.

83. محمد عزام، التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، دار الينابيع طباعة ونشر وتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

84. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964.

85. محمد مصايفي، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1981.

86. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

87. محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).

88. مراد عبد الرحمن مبارك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

89. مسلم حسين حسن، جماليات النص الأدبي دراسات في البنية الدلالية، دراسات حديثة، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2007.

90. مشري بن خليفة، الشعريّة العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

91. ــــــــــــــــ، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1991.

92. مصطفى خليل الكسواني ، مدخل تحليل النص الادبي وعلم العروض ،دارصفاء للشر والتوزيع- عمان ط1 2010

93. مليكة دجامنية، هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

94. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، 2004/2003، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

95. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

96. ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دار التبيين بحلب.

97. نسيمة زمالي، قراءة في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا الجانب الاجتماعي والفني وتحليل قصائد وفق المقاربات النصيّة المعاصرة، دار الهدى للنشر والطباعة والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

98. نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

99. ـــــــــــــــــ، فلسفة التأويل (دراسة تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، دار الوحدة، ط1، 1983.

100. ـــــــــــــــــ، نقد الخطاب الديني، ط2، 1994.

101. ـــــــــــــــــ، النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي، 1995.

102. نضال محمد فتحي الشمالي، قراءة النص الأدبي مدخل ومنطلقات، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط1، 2009.

103. هارولد بلوم، فن قراءة الشعر، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009.

104. وليد الخشاب، دراسة في تعدي النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1994.

105. يوسف وغليسي، مناهج النقد الادبي، جسور- الجزائرط1- 2007.

ثانيا: باللغة الأجنبية:

106. Kristiva Julia, Recherches pour une sémanalyse, édition Seuil, 1969.

107. Hans Georges Gadamer, Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Seuil, paris, 1976.

108. Hans Robert Jaus, Pour une herméneutique littéraire, traduit par Maurice Jacob, édition Gallimard, 1988.

ثالثا: المجلات والصحف (مقالات وحوارات):

- إبراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة (قراءة في كتاب نظرية القراءة)، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع 2010، جامعة بشار.
- أحمد مداس، مفهوم التأويل عند المحدثين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خيضر- بسكرة (الجزائر)، جانفي 2009.
- إسماعيل غموقات، إشكالية النقد الجزائري المعاصر، نشر في الخبر يوم 07-12-2012.
- بغاديد، الشعر بين التأويل والتلقي نحو آفاق جديدة للقارئ، مجلة أصوات الشمال، وهران 2013/12/22.
- بلوافي محمد، واقع النقد الأدبي في الجزائر مساراته وإشكالاته، أدباء وشعراء ومطبوعات، ج1، 2009/05/01، 09:59.

- بورس، السيميائيات، نظرية تأويلية، موقع سعيد بنكراد، نوفمبر 2003.
- بوقصّة عبد الله، تلقي الظواهر الأسلوبية في شعر الأمير عبد القادر، 15 يونيو 2008.
- جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع(3 مارس 1997).
- ـــــــــــ، نظريات القراءة أو التلقي، يناير 2012 على الموقع:

http://www.doroob.com

- جوناتان كالر، دفاعاً عن التأويل المضاعف، ترجمة: سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد 11، 1999.
- ح.ز. شنوف، محمد الأمين سعيدي، عمله الجديد الشعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة)، الجزائر نيوز، 2013/11/03، 17:41.
- حبيب مونسي وآخرون، هل هناك من خصوصية للشعر الجزائري الحديث، 2012/03/25.
- ـــــــــــــــ، (الشعر النسوي)، تعرية الذات وفضاء البوح، الجمهورية في 2011/06/23.
- ـــــــــــــــ، اللغة الجمالية في شعر الأمير عبد القادر (المكان موضوعا جماليا)، دراسات أدبية ونقدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس.
- حفناوي بعلي، إشكاليات التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، أرشيف وشعراء ومطبوعات، مجلة الموقف، ع440، بتاريخ 2011/10/10.
- حمادة عبد اللطيف، جماليات النص الشعري، مجلة المنال: نشر وثقافة وأدب، يونيو 2013.
- خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، مجلة المصري الثقافية، جامعة وهران، الجزائر.

- خيرة حمر العين، تعددية الدلالة ولانهاية التأويل، مجلة الجسر العربية، جامعة وهران، الجزائر.
- ـــــــــــــــــ، مستويات التلقي في الشعر الجزائري، الأدب الجزائري المعاصر، 12 فيفري، الساعة 01:56.
- دندوقة فوزية، جماليات التكرار في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 5، مارس 2009.
- سعاد العنتري، إشراقات النقد الجزائري أفق حداثي عارف، منابع الفكر العالمي، 30 مارس 2010.
- سعيد بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، علامات 29.
- السعيد بوطاجين، شعرية الإحالة "اللعنة عليكم جميعاً"، حكيمة صبايحي، مشارب بتاريخ 23 مارس 2013، 09:00.
- ـــــــــــــــــ، ما حدث لي غدا (القصص)، منشورات الاختلاف، 2002.
- ـــــــــــــــــ، مخلوف عامر، حداثة الكتابة الروائية، مشارب حفريات بتاريخ 28 سبتمبر 2013.
- سمير قسيمي، محاورة مع الروائي الخير شوار لـ "الأثر" تراجع الشعر كموضة لا يعني اختفاءه، الجزائر نيوز 2010/03/29، 18:26.
- شارف عبد القادر، القيم الجمالية في شعر الثورة والنضال إلياذة الجزائر مفدي زكريا نموذجاً، نوفمبر 2005.

- صباح الخضاري، الشاعر الجزائري عبد القادر رابحي والكلمة، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية، نشر في الموقع بتاريخ 2009/07/02.

- طاهير حورية محمد، السخرية والتوتر دراسة جمالية في أعمال القاص السعيد بوطاجين، مجلة الدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية دولية تصدر عن مركز جيل البحث العلمي، العدد الأول ديسمبر 2013.

- عبد الحميد هيمة ، الرمز الصوفي والتأويل، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة ورقلة، الجزائر.

- ـــــــــــــــــــ، القراءة التأويلية، الآليات والحدود، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة ورقلة، الجزائر.

- ـــــــــــــــــــ، النص الشعري بين النقد السياسي والنقد النسقي، قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، أقلام جزائرية، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

- عبد القادر رابحي، شعرية المفارقة، 19 مايو 2014 على الساعة 19:32.

- عبد القادر شرشار، نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي الثاني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 367، تشرين الثاني، 2001.

- عبد اللطيف عين، عمق النصوص البياني في القصيدة الشعبية الجزائرية بين الجمالية والتأثيرية، استنطاق لديوان محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة، جامعة الطارف.

- عبد الله العشي، الشعر رؤية معرفية، ثقافة وفنون، المؤسسة الصحفية الأردنية، نشر بتاريخ 2014/04/02.

- عزيزة رحموني، حوار مع الشاعر محمد الأمين سعيدي (ثنائية الرمل والماء)، المغرب 14 جانفي على الساعة 09:37.

- عقيلة رابحي، حوار مع الشاعرة نوارة لحرش (مع شاعرة حائزة)، أكاديمية الفينيق للأدب العربية، رابطة الفينيق/ الأردن.

- علاوة كوشة، حوار العتبات في المجموعة القصصية للخير شوار التطور في معمارية هذا الجنس الأدبي 2010/02/12.

- عمارة زعبل الزريقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، النقد التطبيقي والدراسات النقدية، ملتقى رابطة الواحة الثقافية 2011/05/19.

- ڤاسي صبيرة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، معهد اللغات والأدب العربي، المركز الجامعي بالبويرة.

- كعوان محمد، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي.

- ماهر ربال، الصورة الشعرية، ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب.

- محمد إسماعيل حسونة، تساؤلات النص الشعري دراسة تحليلية أسلوبية، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات اللسانية)، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، م14، ع01، 13 يناير 2005.

- محمد الأمين سعيدي، الشاعر المبدع في القصيدة العمودية، جزايرس نشر في الحوار 2010/05/19.

- محمد الأمين سعيدي، المسكوت عنه في قصيدة فيزياء لعبد القادر رابحي، أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية، سعيدة 2009/03/05.

- ـــــــــــــــــــ، النقد الأدبي في الواقع والبرهان، بتاريخ 2013/03/22.

- محمد الصالح الخرفي، حوار مع الشاعر والناقد يوسف وغليسي، مجلة أصوات الشمال، نشر بتاريخ 2010/03/26.

- محمد تحريشي، الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر سؤال في المكان، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

- محمد سيف بوفلاقة، نظرية النص الأدبي، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع 358، 2011/09/29.

- محمد شوقي الزين، قراءة في كتابه إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية لمحمد بوعزة، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، 2011.

- محمد صالح الخرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم بالبراق، جامعة قسنطينة، السنة الجامعية 2005- 2006.

- منتديات الأقلام، أهمية العنوان في العمل الأدبي، منتدى البلاغة والنقد الأدبي.

- ميلود عبيد منقور، السيمياء والتأويل في شعر الثورة الجزائرية، قصيدة عودة النسور لأبي القاسم سعد الله.

- نجاة عمارة الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، شعر خليفة التليسي نموذجا.

– نجاة مزهود، حوار الشاعر والناقد الأكاديمي ناصر اسطنبول، صحيفة الفكر- وهران 2014/06/07.

– هاشم عبود الموسوي، العلاقة بين قصيدة المبدع وتأويلات المتلقي في النتاج الأدبي، بتاريخ 2012/05/25.

– وذناني بوداود، خطاب التأسيس السيميائي في النقد الجزائري المعاصر، مقاربة في بعض أعمال يوسف أحمد، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر.

– يحي محمد، أربعة أنواع للقارئ والفهم، صحيفة المثقف دراسات وبحوث.

– يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة قسنطينة.

– ـــــــــــــــــــ، شعرية العنونة في تغريبة جعفر الطيّار، مجلة الأقلام الثقافية، 08 أبريل 2009.

رابعا: الرسائل الجامعية:

– عبد القادر عباسي، إشراف عبد الله العشي، انفتاح النص الشعري الحديث في الكتابة والقراءة، إشراف عبد الله العشي، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، 2006- 2007.

– محمد العربي الأسد، بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيّار ليوسف وغليسي، إشراف الدكتور العيد جلّولي، مذكرة لنيل درجة الماجستير بتاريخ 13-12-2010.

خامسا: الدواوين:

- الأمير عبد القادر، الديوان، جمع وتحقيق وشرح العربي دحو 1807-1883 في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار البحث، قسنطينة، 1967.
- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ش.و.ن.ت.، الجزائر، ط1، 1983.
- ـــــــــــــ، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ

الفصل الأول: التأويل والمرجعية 1

المبحث الأول: التأويل التسمية والمصطلح. 9

المبحث الثاني: بين التأويل والهيرمينوطيقا..... 13

المبحث الثالث:حدود التأويل..... 18

المبحث الرابع: إستراتيجيات التأويل..... 22

الإجراء الأول: التأويل النهائي..... 25

الإجراء الثاني: التأويل اللانهائي..... 26

المبحث الخامس: مرجعية التأويل..... 28

المبحث السادس: كفاءة الموؤّل (القارئ)..... 34

المبحث السابع: إستراتيجية النص..... 41

الفصل الثاني: التأويل والنص الشعري 55

المبحث الأول: انفتاح النص الشعري..... 56

أ- التجديد في شكل القصيدة ومضمونها. 59

ب- المعجم اللغوي..... 61

ت- الأسلوب..... 63

ث- البناء الموسيقي..... 65

ج- الشعر الحرّ..... 68

ح- توظيف الرمز الشعري..... 69
المبحث الثاني: جمالية النص الشعري..... 72
أ- جماليات اللغة في الشعر الجزائري..... 73
ب- جمالية التكرار في الشعر الجزائري..... 78
ت- التكرار على مستوى التركيب والإيقاع..... 79
ث- جمالية المكان في الشعر الجزائري..... 82
ج- جمالية التصوير..... 84
المبحث الثالث: البعد التأويلي للنّص الشعري..... 87
أ- العنوان..... 88
ب- لغة الشعر..... 91
ت- الإيقاع..... 97
ث- الصورة الشعرية..... 101
الفصل الثالث: واقع النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر 104
المبحث الأول: النقد الأدبي في الجزائر..... 110
أ- البنيوية والنقد الأدبي..... 119
ب- السيميائية والنقد الأدبي..... 120
ت- التفكيكية والنقد الأدبي..... 120
ث- النقد ونظرية التلقي 121
ج- النقد والتأويل..... 124
المبحث الثاني: التأويل الشعري من منظور النقد الأكاديمي..... 127
النقد الأكاديمي..... 127

أ- عبد القادر فيدوح..... 130
ب- عبد الملك مرتاض..... 132
ت- حبيب مونسي..... 135
ث- خيرة حمر العين..... 137
ج- أحمد يوسف..... 139
ح- عبد الله العشي..... 140
المبحث الثالث: التأويل الشعري من منظور النقد الصحفي الجزائري..... 143
النقد الصحفي..... 143
أ- الخير شوار..... 146
ب- نوارة لحرش..... 147
ت- محمد الأمين سعيدي..... 150
ث- عبد القادر رابحي..... 152
ج- السعيد بوطاجين..... 155
ح- يوسف وغليسي..... 157
الفصل الرابع: التأويل الشعري في النقد التطبيقي الجزائري 160
المبحث الأول: عبد الملك مرتاض تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد 164
آل خليفة.....
أ- بنية القصيدة في شعر محمد العيد آل خليفة..... 167
ب- سميائيّة اللغة..... 168
ت- المعجم الفنّي للغة هذا النّص..... 172
ث- تأويل الرّمز في قصيدة "أين ليلاي"..... 173

ج- الحيّز الشعري..... 177
ح- الزمن الشعري..... 180
خ- الإيقاع الشعري في قصيدة أين ليلاي..... 183
د- فضاء النص..... 187
المبحث الثاني: تحليل قصيدة بكر بن حماد "ضمير الشعب الجزائري"..... 189
أ- توزيع المعجم الشعري..... 192
ب- إيقاع النص..... 195
1- الإيقاع الخارجي..... 196
2- الإيقاع الداخلي..... 197
ت- البعد الدلالي للتماثل الإيقاعي من منظور عبد القادر فيدوح..... 197
المبحث الثالث: قصيدة "بغداد" للشاعر عبد الله العشي..... 199
أ- بنية النّص..... 205
ب- بغداد الذاكرة الإبداعية..... 208
ت- البنية الصوتية: الصوت والمعنى..... 212
ث- الإيقاع الداخلي..... 214
خاتمة..... 216
مكتبة البحث..... 221
فهرس الموضوعات..... 240

الملخص:

يعتبر التأويل الأدبي من المواضيع التي لقيت رواجا كبيرا في الساحة الأدبية والنقدية، لما له من أهمية بالغة بالنسبة للقارئ كمتلق والنص كبنية مفتوحة للتلقي، ويتجسد دور القارئ باعتباره العنصر الأساسي في العملية الإبداعية لأنه يعيش تجربة المبدع ويساهم بدمجها بتجربته الخاصة مع احترام مقتضيات النصوص الأدبية وبالخصوص الشعرية التي تعتبر مجازية بامتياز وغموضها يستدعي منه جهد فكري ومعرفي للكشف عن أسرارها وإبراز مكامنها للتوصل إلى معناها الحقيقي المفترض.

Résumé :

Interprétables littéraire est l'un des sujets qui a été très populaire dans l'arène littéraire et critique en raison de son extrême importance pour le destinataire du lecteur et le texte comme une structure ouvert pour recevoir et incarne le rôle du lecteur comme élément de base dans le processus de création parce qu'il vit l'expérience de création et combinés entre eux contribue ses propres expériences tout en respectant les exigences des textes littéraires particulièrement poétiques quelle est la métaphore par excellence et l'ambiguïté appelle de l'effort intellectuel et cognitif pour révéler ses secrets et de mettre en évidence sa position pour atteindre son véritable sens est censé.