الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

آليات مقاربات النص الشعري في النقد الجزائري المعاصر

من السياق إلى النسق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: النقد الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

– جمال قديد

إشراف الأستاذ:

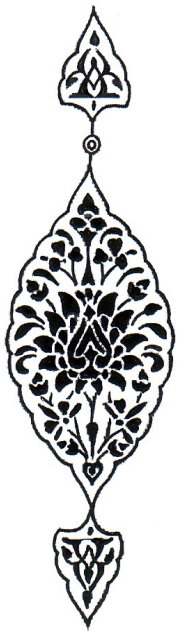
– أ.د الأخضر بركة

لجنة المناقشة

■ أ.د. قادة عقاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د. الأخضر بركة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ أ.د. بلحاج كاملي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د. بن علي خلف الله	أستاذ محاضر –أ–	المركز الجامعي تسمسيلت	عضوا مناقشا
■ د. عبد المجيد رخروخ	أستاذ محاضر –أ–	المركز الجامعي النعامة	عضوا مناقشا
■ د. الشيخ هامل	أستاذ محاضر –أ–	المركز الجامعي ع.تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017–2018

بسم الله الرحمن الرحيم



مقدّمة

مقدمة

المتتبع لمسار النقد الجزائري بعد الاستقلال إلى اليوم يجده قد تطور تطورا ملحوظا، وساير كل ما أنتجه المتخصصون في هذا المجال عربا أو غربا، وقد نلاحظ أيضا أن هذا التطور وهذه المسايرة قد انطلقا من قناعة إبداعية، بمعنى أن نقادنا لم يقلدوا ما أنتجه غيرهم تقليد اجترار، بل حاولوا جاهدين فهم ما أنتجه غيرنا ونقله إلى الساحة المحلية وتطبيقه على النصوص الأدبية تطبيقا واعيا، وقبل ذلك يلاحظ الباحث في هذا المجال أن دراسة النظريات النقدية وفهمها وجلبها إلينا قد مر بمرحلتين أساسيتين؛ مرحلة التأسيس؛ ومرحلة النضج والتطبيق.

فعند ظهور أي منهج يسارع نقادنا إلى فهمه أولا، ثم نقله وتطبيقه في مدارساتهم للنصوص الأدبية، وانطلاقا من هذه العملية يوطد الناقد الجزائري علاقته بهذه النظريات وسرعان ما تنتشر في أوساط النقاد خاصة الأكاديميين مما يشيعها ويسهل تلقفها وتطبيقها.

وقد كانت بداية عهد الناقد الجزائري مع المناهج النقدية السياقية، وهي مناهج سيطرت على الخطاب النقدي الغربي، ثم بعد أن عمّرت هذه المناهج بالنقد العربي ردحا من الزمن، فإنه مع تطور العلوم وتخصصها وتشعبها بداية القرن العشرين، ظهرت المناهج النسقية، التي حاولت إصلاح وتطوير النقد الأدبي ونقله من الرتابة والتكرارية التي طعمته بها المناهج السياقية، فركزت على أمور نصية (محايثة) ملغية الظروف التي أنجبت النص وصاحبه حتى تكون للناقد حرية التعامل مع اللغة ونظمها وأنساقها وعلائقها، أقول أن أول عهد للناقد الجزائري كان مع المناهج السياقية خاصة بعد الاستقلال مباشرة، والمتصفح لدفاتر المدونة النقدية الجزائرية يجد نقادنا قد اعتمدوا على كل المناهج السياقية تقريبا بدءا بالتاريخي فالاجتماعي فالانطباعي فالنفسي فالتكاملي، تبعا للظروف المحيطة بالنقاد، ثم تبعا لظروف الخاصة بالنقاد، ثم في نهاية القرن الماضي وخاصة في بداية ثمانينياته انبرى ثلة من نقادنا على استجلاب المعرفة النقدية النسقية سواء من مصادرها (النقد الغربي) أو من النقاد العرب كنوع من التأثير والتأثر، فأنتج نقادنا نصوصا أو خطابات نقدية نسقية حوت– تقريبا– كل المناهج كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية والتفكيكية والتلقي والتداولية.

وتأسيسا على ما سبق فإن الباحث في مجال النقد الأدبي ستقع يده على أقلام عدة نشطت نشاطا كبيرا متخصصة في منهج واحد أو جامعة بين مناهج عدة، وهذا البحث سيحاول التنقيب في

هذه المدونة، وقد اقتصر بحثنا على نقد النص الشعري مستكشفين الآليات التي استعان بها نقادنا في مقارباتهم النصوصية بمناهج سياقية أو نسقية، لذلك جاء بحثنا موسوم بـ"**آليات مقاربات النص الشعري في النقد الجزائري المعاصر من السياق إلى النسق**".

وقد جاء البحث في مدخل وبابين:

تناولنا في **المدخل** بدايات النقد الجزائري، فكان مسحا تاريخيا لتطور هذا النقد.

أما **الباب الأول** فقد حوى ثلاثة فصول: وسم **الفصل الأول** بـ"**نقد النص الشعري في النقد الجزائري المقاربة التاريخية**"، وقد تناولنا فيه تاريخ هذا النقد لدى الغرب ثم في النقد العربي، وقبل أن نعرض تجليات هذا المنهج في نقد النص الشعري الجزائري أشرنا إلى قضية تاريخ الأدب والمنهج النقدي التاريخي للتداخل الذي يبدو بينهما، ثم عرضنا آليات هذا المنهج ثم دارسنا بعض الجهود الجزائرية في هذا المجال بالتحليل والتقويم.

في حين وسم **الفصل الثاني** بـ"**نقد النص الشعري في النقد الجزائري المقاربة الموضوعاتية**"، وقد تطرقنا فيه لظاهرة نقد المضمون لدى الغرب ثم لدى العرب، وختمنا هذا الفصل بعرض لتجليات هذا المنهج في المدونة النقدية الجزائرية محللين ومناقشين ذلك.

أما **الفصل الثالث** من هذا الباب فقد جاء موسوما بـ"**نقد النص الشعري في النقد الجزائري المقاربة النفسية**"، وقد تناولنا فيه –كسابقيه– مفهوم النقد النفسي ونشأته وتطوره لدى الغرب، بعد ذلك تناولناه في النقد العربي، وكانت خاتمة هذا الفصل تجليات هذا المنهج في النقد الجزائري بالقراءة والتحليل والمناقشة.

الباب الثاني خصص للمقاربة النسقية للنص الشعري في الجزائر، حيث قسم هو الآخر إلى ثلاثة فصول:

خصصنا **الفصل الأول** للمقاربة البنيوية فعنون هذا الفصل بـ"**نقد النص الشعري في النقد الجزائري المقاربة البنيوية**"، استهل هذا الفصل بالبحث في آليات المقاربة البنيوية، ثم تناولنا الأبعاد

الفكرية والفلسفية للبنيوية، حيث تطرقنا إلى هذا المنهج النقدي لدى الغرب ثم لدى العرب وبعد ذلك تناولنا تجليات هذا المنهج في النقد الجزائري بشكل مستفيض وبالقراءة والتحليل.

وتناولنا في **الفصل الثاني** والذي عنون بـ"**نقد النص الشعري في النقد الجزائري المقاربة الأسلوبية**" ماهية الأسلوبية والأسلوب، والعلاقة بينهما في النقد الغربي فالعربي، ثم ختم الفصل بقراءة في أهم ما أنتجه الناقد الجزائري للنص الشعري في هذا المجال.

أما **الفصل الثالث** والأخير من هذا البحث فقد وسم بـ"**نقد النص الشعري في النقد الجزائري المقاربة السيميائية**"، وقد بحثنا في هذا الفصل تجليات هذا المنهج لدى الغرب، ثم عرجنا على علاقة هذا المنهج بالنقد الأدبي وحددنا أهم اتجاهات هذا المنهج في النقد الغربي وإثر ذلك تناولنا مظاهر هذا المنهج في النقد العربي وختمنا الفصل بمدارسة حضور هذا المنهج في المدونة النقدية الجزائرية. وانتهى البحث إلى خاتمة تضمنت خلاصة لما تم التوصل إليه من نتائج.

ولعل الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع فيمكن أن نجملها فيما يلي:

- كثرة الأعمال النقدية الجزائرية للنص الشعري، فالمتصفح للأعمال النقدية الجزائرية –سواء السياقية أو النسقية– يجد معظمها قد تناول النص الشعري، أكانت هذه الدراسات أكاديمية أو حرة.
- التوسع في دائرة النقد الأدبي عموما والنقد الجزائري خصوصا،
- النقد الأدبي ممارسة تطبيقية تكوّن الباحث وتعلّمه طرائق التحليل والتقويم والممارسة.

وقد كان البحث في مجمله، إجابة عن جملة من الأسئلة، التي لا يستوي البحث وتستكمل جوانبه دون التطرق إليها بإجابات دقيقة وأهم هذه الأسئلة:

- هل وفق الناقد الجزائري علميا في مقاربة النص الشعري؟
- هل طبق آليات المناهج التي تبناها بشكل دقيق.
- هل استطاع نقاد الجزائر استيعاب و فهم معطيات المناهج النقدية؟

وغيرها من الأسئلة، التي حاولنا قدر المستطاع الإحاطة بجوانبها

أما بخصوص المنهج فقد استأنسنا بالوصف والتحليل، لأن موضوعنا في نقد النقد، فكان لزاما علينا وصف وتحليل الطرائق التي أنتهجها نقادنا في مقارباتهم للنصوص الشعرية، كما استعنا بالمنهج

التاريخي في بعض محطات البحث لحاجتنا تتبع الظاهرة النقدية الجزائرية زمنيا، فقد كان بحثنا مسحا لفترة زمنية تمتد من الاستقلال إلى اليوم.

وقد واجه البحث مجموعة من الصعوبات والعقبات، التي كان لزاما علينا تجاوزها، أبرزها:

- صعوبة الحصول على البحوث الجزائرية التي تناولت النص الشعري بالدراسة والتحليل سواء تعلق الأمر بالمقاربات السياقية أو النسقية.
- شساعة الموضوع مما استهلك منا وقتا طويلا.
- صعوبة التعامل مع بعض المراجع خاصة ذات التوجه النسقي.

في الأخير لا يسعني إلا أن أزجي كمال تقديري وامتناني لأستاذي الفاضل الدكتور "**بركة لخضر**" والذي تعهد هذا العمل، وسبغ عليه من فيض رعايته وأخذه بالفحص والترشيد.

ونسأل الله ختاما أن يوفقنا لكل خير، و أن يسددنا لكل هدى، ونحمده تعالى على ما أمدني به من عون، راجيا منه أن يثبتني على الجهد بأجري الاجتهاد والإصابة، وأن يغفر لي الخطأ و الشطط، وهو وحده ولي التوفيق.

الطالب: قديد جمال

سيدي بلعباس في 2018/02/28

مدخل:

مدخل إلى النقد الجزائري

مدخل إلى النقد الجزائري:

لاشك أنّ ظهور النّقد الجزائريّ كان متأخّرا -شأنه شأن الأدب- وحتى مع ظهوره لم يُكس ذلك النضج، بل كانت نظرةُ النقّاد إلى المُنتج الأدبي جزئية تارة، وسطحية تارة أخرى، وهذا أمر طبيعي، باعتبار أنّ النشاط الأدبيّ في الجزائر إلى غاية العشرينيات من القرن الماضي، كان نشاطا ضعيفا، بيد أنّ هذا الوضع تغيّر بمجرد أن أخذ الأدب الجزائريّ في النموّ والتطوّر وذلك في الأشكال والمضامين، فأخذ النّقد بدوره يتحسّن ويتطوّر هو الآخر شيئا فشيئا، باعتبار أن الأدب أو الإبداع الأدبي هو الأرضيّة الخصبة للنّقد، أو العمليّة النقديّة[1]، ومن منظور آخر فالإنتاج الأدبيّ والإنتاج النّقديّ متلازمان، وتلازمهما مفيدٌ للحركة الأدبيّة والحركة الثقافيّة معًا[2]. لذلك كان تقدم الأدب وفي كل العصور يفضي إلى تقدم النقد.

وإذا عُدنا إلى بدايات النّقد الجزائريّ والأدب كليهما، وجدنا أن البيئة الثّقافيّة الجزائريّة تتميّز بوضعٍ شاذٍّ بين البيئات الثقافيّة العربيّة الأخرى، لما عرفته من سيطرة استعمارية قاسية قضت -إلى حد كبير- على الإمكانيات وسلبت الحرّيات وجهدت كل الجهد في قطع الصّلة بين الجزائر، وباقي الدّول العربيّة، لكنْ، ورغم هذا المناخ الخانق، إلاّ أنّ كلاً من الأدبِ والنّقدِ عرفا الطريق إلى الظهور عن طريق أعمدة الصّحافة الوطنيّة في شكل مقالات، وإن كانت هذه المقالات متفاوتة القيمة، إلاّ أنّها جديرة بالاهتمام، باعتبارها أسهمت في تأسيس خطابٍ نقديٍّ جزائريٍّ.

يرى الباحث «يوسف وغليسي» أنّ معظم الدراسات التي تناولت النّقد الجزائريّ قبل ستينيات القرن الماضي أكّدت على أنّه لا جدوى من البحث عن خطابٍ نقديٍّ جزائريٍّ يستحق الدراسة والتّمحيص في إطارٍ منهجيٍّ ومصطلحاتيٍّ، وكلّ ما وُجد هو محاولات قليلة وفقيرة في بعض

1 - ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص7.

2 - ينظر: محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، م.و.ن.ت. الجزائر، 1981، ص11.

الصحف[1]، كان يدبّجها بعض الكتّاب أمثال (رمضان حمود، ومحمد سعيد الزاهري، ومحمد البشير الإبراهيمي، وعبد الحميد بن باديس، وحمزة بوكوشة، وأحمد بن ذياب، وعبد الوهاب بن منصور، وأحمد رضا حوحو وغيرهم).

وقد جاءت هذه المحاولات في شكلٍ مقتضبٍ، يعوزها التصوّر النّظريّ والإطار المنهجيّ، تقوم أساسا على النّظر الوظيفي –الرسالي– إلى النص الأدبي، برؤية تجزيئية، تقوم على تصحيح الأخطاء (اللغوية والعروضية) التي تعتري النّصّ الأدبيّ، أضف إلى ذلك ورودَ بعض التعاليقِ السطحيّةِ العامّةِ (البلاغيّة خصوصا)، التي تفتقر إلى الشواهد الكافيّة، فضلا عن نزعة توجيهيّة صارمة. ويضيف الباحث أن آية ذلك خلو بيبلوغرافيا النقد الجزائريّ من أيّ كتاب نقديّ قبل سنة 1961، تاريخ صدور كتاب أبي القاسم سعد الله "محمد العيد آل خليفة" رائد الشعر الجزائريّ في العصر الحديث[2] ونقصد الريادة الزمنية.

وبعد هذا التاريخ جدّت مستجدات حياتية شاملة، كان من آلائها أن نهضت تجربتنا النقدية من جديد، وبدأت تباشر دراسة النّص الأدبيّ بروح منهجيّة، أخذت تتطور شيئا فشيئا.

1– وللاطلاع أكثر يمكن مراجعة: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، من الصفحة 239، إلى الصفحة 260.

– محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ش.و.ن.ت. الجزائر، 1979.

– عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص.ص.7–8

– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث.

– أحمد شريبط، النقد الجزائري من الانطباعية إلى التفككية، أعمال الملتقى الوطني الثاني (الأدب الجزائري في ميزان النقد)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1994، ط.1. من الصفحة 8 إلى الصفحة 22.

– عبد الله بن قرين، النقد الأدبي الحديث في الجزائر، (مخطوط ماجستير)، جامعة حلب، سوريا، 1987.

– يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، (مخطوط ماجستير) معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1995/ 1996.

2– ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص.9.

والملفت للانتباه أن الفترة الممتدة من عشرينيات القرن الماضي إلى ثمانينياته، لم تحظ بدراسة نقدية واحدة مخصصة للنقد الجزائري في هذه الفترة أو غيرها، باستثناء وقفة محدودة نجدها في مؤلف (النقد الأدبي في المغرب العربي) للدكتور (محمد مصايف)، أملتها عليه طبيعة بحثه الذي غطّى فيه بلاد المغرب العربيّ الثلاث، الجزائر المغرب وتونس، ولم يكنْ بمقدوره –أمام هذه الرّقعة الجغرافيّة الواسعة– أن يفعل للنّقد الجزائريّ أكثر مما فعل. باستثناء هذه الوقفة، فإن الباحث لا يعثر سوى على اِلْتِفَاتَاتٍ بسيطةٍ، ودراسات أدبيّة عامّة، عُنيت جميعها بالأدب الجزائريّ الحديث تاريخا ودراسة وتحليلا، قامت بها مجموعة من الباحثين أمثال: (عبد الله ركيبي، ومحمد ناصر، وصالح خرفي، وأبو القاسم سعد الله)[1]، وبعض الأقلام التي كانت كتاباتها محدودة على صفحات الجرائد والمجلات ومن على منابر الملتقيات.

وما يلبث هذا النّقد ينمو ويتقدّم حتّى تصيبه بعض الهزّات أو الأزمات، ومن ذلك ما أصابه من استغلاق سبعينيات القرن الماضي، وقد أشار الدكتور محمد مصايف لهذه الأزمة ووصفها بالحادة، والتي عطلت سيرة الحركة النقدية في الجزائر آنئذٍ واقفة في طريق تطورها[2]. ولاشك أن هذه الأزمة وغيرها من الأزمات كان سببها الرئيسي –فيما اعتقد– محدودية الإجراءات المنهجية التي تتناول الظاهرة الأدبية وقتئذٍ، أضف إلى ذلك اكتفاء الناقد الجزائري بما أنتجه الناقد المحلي أو العربي كأقصى تقدير، دون الانفتاح على ما يدور من حوله –إلا في نادر الأحوال– وأعتقد وجودَ سببٍ آخر لهذا التأخر وهو سلطة الخطاب الإيديولوجي الذي رافق فترة الستينيات والسبعينيات والذي أملته السلطة الحاكمة آنذاك، وهذا تماما ما حدث مع الشكلانيين الروس عندما حاولوا تجنّب الصدام مع البلاشفة فأدى ذلك إلى انتهاء وأفول نجم الشكلانية الروسية، واعتزال من بقوا في روسيا، وفرار البعض الآخر كما فعل رومان ياكوبسون عندما التحق بحلقة براغ اللغوية.

1- ينظر: عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص.ص. 7-8.

2 – ينظر: محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب،ص 9.

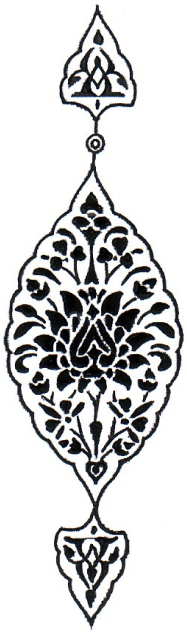
وبالعودة إلى قضية التزام كلّ من الأدب والنّقد الجزائريّين، واتّخاذ السلطة الحاكمة لهما ناطقها الرّسميّ في الجماهير الشعبيّة ظنًّا منها أنّها ستنفع المجتمع بذلك، في حين أنّه لم ينفع الأدب والنّقد، بل سبب لهما أزمات كبيرة، وتأخرا بيّنا، بسبب الانغلاق والاكتفاء بما يخدم الخطاب السّياسيّ والإيديولوجي، فحادا عن وظيفتهما الحقيقيّة والتي هي تصحيح أخطاء السّاسة والمصلحين وتوجيه ما اعوجّ، لا مسايرة الكائن ومدحه وتبجيله والدعوة إليه أكان صائبا أم مُجانبا.

وهذا ما فسح الطريق ومهد السبيل للباحثين والدارسين بما فيهم النقاد إلى الخروج من هذه الورطة أو الأزمة الحادّة كما وصفها (الدكتور محمد مصايف)، وقد كانت الانطلاقة الفعليّة لدينا نهاية سبعينيات القرن الماضي وبداية ثمانينياته، فلا يختلف عاقلان أن ميزة النّقد الأدبيّ بشكل عامٍّ والجزائريّ بشكلٍ خاصٍ -في أيامنا- هي تعدد مشاربه ومقارباته ومناهجه، وآلياته. بيد أن "القاسم المشترك لهذه التعددية والاختلاف واحد، وهو العمل الأدبي، وإن اختلفت مواقف النقاد، ووجهات نظرهم، وحتّى دوافعهم فالأدب هو ما جمعهم"[1]، وكما لا يخفى علينا أن النقد الأدبي قد يتّسم في بعض الفترات بالغثاثة والانطباعية والسطحية والأحكام البسيطة، كما قد يتعدى ذلك إلى الدّقة العلميّة، والصّرامة المنهجيّة، وهذا ليس مدعاة للعجب، فالأدب نفسه يتعرّض لحركة المدّ والجزر.

والنّاقد الأدبيّ ليس له مطلق الصّلاحيّة في أن يحيل الأعمال الأدبيّة إلى الحضيض أو يسمو بها، بل إنّ النّاقد الأدبيّ الحقّ هو الّذي يلحّ في السّؤال متسلّحا بمنهجيّة واضحة وبآليات استقصاء، متفاديا الأحكام المزاجيّة والجزافيّة، والسّؤال الذي يفرض نفسه علينا فرضا –في هذا المقام وبإلحاح– هو: أنّى للناقد أن ينهض بهذا العمليّة دون آليات معرفية علميّة دقيقة وصارمة، ومنهجيّة مضبوطة؟ وأنّى له بهذه الآليات إذا انعزل وتقوقع على نفسه معرفيّا واكتفى بما يوجد حوله، دون أن يذهب إلى المعرفة أينما وجدها، ينتهل منها بما يناسب معطيات مجتمعه وأمّته؟

1- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص. 7.

وفي هذا الصدد نحاول في هذه الدراسة، تسليط الضوء على ما قدّمته المدوّنة النّقدية الجزائرية من قراءات للنصّ الأدبي الجزائري عامة والشعري منه بخاصة، انطلاقا من المناهج السياقية، وانتهاءً بالمناهج النّسقية.



الباب الأوّل

الفصل الأول

نقد النص الشعري في النقد الجزائري - المقاربة التاريخية- :

1- المقاربة التاريخية في النقد الغربي.
2- المقاربة التاريخية في النقد العربي.
3- بين تاريخ الأدب والمنهج النقدي التاريخي.
4- أسس المقاربة التاريخية.
5- خصائص المقاربة التاريخية.
6- المقاربة التاريخية في النقد الجزائري.

1– المقاربة التاريخية في النقد الغربي:

يعد النقد التاريخي واحدا من المناهج النقدية المتعددة التي بنيت على قواعد متينة وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر سيرتها الطويلة والتي ترمي "قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب فهو يعني بالفهم والتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه"[1].

إن منهج البحث في تاريخ الأدب قبل ظهور الرومانسية لا يتجاوز حياة المؤلف وعلى شأنه وشرح معاني مؤلفاته. فكانت أحكام أولئك النقد في تلك الفترة مستمدة من القواعد العامة التقليدية ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته وجنسه وطبقته وإنتاجه الأدبي.

بيد أنه في العصر الحديث "اتخذ طابع القراءة المنهجية المؤسسة"[2] وهذا بفضل أرنست دنيان (1823-1892) وسانت باف (1804-1869) وتين (1828-1893) وبرونتير (1845-1906). فمن هؤلاء النقاد من ينكرون التذوق الأدبي الشخصي وكل ما يتصل بالذوق وأحكامه في مجال دراسة الأدب وأخذوا يضعون قوانين ثابتة للأدب، ثبات قوانين العلوم الطبيعية، وفي رأي هؤلاء النقاد: أن كل أديب كيان مستقل بذاته، هذا من أشد الأمور خطأ وإنما الأديب وكل أعماله وآثاره ثمرة قوانين حتمية عملت في القدم وتعمل في الحاضر وتظل تعمل في المستقبل.

وسنشير في عجالة لأبرز هؤلاء النقاد، أعلام المنهج التاريخي ومقولاته كما تجلّى ذلك في الفكر النقدي الغربي:

أ/ سانت باف:

يعد هذا الناقد من أوائل النقاد الذين ساهموا في دفع عجلة تطور المنهج التاريخي متأثرا في ذلك باتجاهه العلمي، الذي درس من خلاله الأدب، فكان يبحث في الإنتاج الأدبي لا من حيث دلالته فحسب في المجتمع (كما فعلت مدام دي ستال) ولكن من حيث دلالته على مؤلفه، فكانت أحكامه في النقد أحكاما منصبة على شخصيات المؤلفين.

1– محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ت، ص 20.

2– محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 2000، ص13.

يرى سانت باف بأن وظيفة النقد الأدبي هي النفاذ إلى ذات المؤلف ووضع الناقد موضع الكاتب. كما نجد منهجه النقدي يقوم على دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تهتم بالتنقيب عن التفاصيل الخاصة في علاقتهم "بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وتربياتهم وأمزجتهم وثقافتهم وتكويناتهم المادية، الجسيمة وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقتهم بأصدقائهم ومعارفهم والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار"[1].

فإذا تم ذلك كله أمكن للمؤرخ أن يسلك منهجا نقديا يميز فيه بين الفردي والجماعي، ليصور في النهاية علاقاته ببنية النص وتأثير الجماعة عليه من جانب آخر، فهذه الفكرة أي فكرة الفصائل اعتمد عليها "سانت بان" في تقسيمه للأدباء والمبدعين.

ويتضح أن اتجاه سانت باف المتأثر بالعلوم الطبيعية شغله عن اكتشاف الجوانب التي من شأنها أن تجعل لكل أديب كيانا مستقلا يتيح له التفرد والتميز عن نظرائه في عصره وبيئته.

ب/"هيبوليت تين" وثلاثية (الجنس، البيئة، الزمان):

لا يبتعد تين في استخدامه للمنهج التاريخي عمّا جاء مع أستاذه "سانت باف"؛ إذ يلتقي معه في اتجاهه العلمي التجريبي الذي بلوره في ثلاثيته المشهورة (الجنس، البيئة، الزمن) وقد حددها كما يلي:

* **الجنس:** مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد، وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبه العضوي.

* **البيئة:** وهي العامل الثاني المؤثر في أدب أي أمة ويقصد بها الوسط الجغرافي والمكاني الذي ينشأ فيه أفراد الأمة، نشوءا يعدهم ليمارسوا حياة مشتركة في العادات والأخلاق والروح الاجتماعية.

* **العصر (الزمان):** الأحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعا عاما يترك أثره على الأدب.

1- شوقي ضيف : البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1977، ص 53.

وحسبه فإن الأدب برمته لا يستطيع الإفلات من استحواذ هذه الظواهر عليه مهم ادعى الأديب أنه يستطيع الإفلات منها.

ج/ "برونتير" :

وهو ثالث الثلاثة في الاتجاه العلمي التجريبي الذين تناولوا الأدب بمنظور تاريخي؛ لكنه كان متكئا أكثر على نظرية داروين، حيث يري أن "كل جنس أدبي له زمان خاص به، يولد وفيه ينمو ويموت. فله حياة خاصة به على امتداد زمني، ولهذا فهو يدرس هذا الجنس الأدبي من منظور علاقته مع مختلف الأجناس تبعا لحركة الزمن الذي عاشه"[1].

لقد كانت هذه النظريات بمثابة الانطلاقة الرسمية للمنهج التاريخي، ثم ازداد هذا المنهج تطورا بمجيء الناقد الفرنسي"غوستاف لانسون" وهذا بإعلانه في جامعة "بروكسل" حول هذا المنهج أن الروح العلمية لمنهج تاريخ الأدب تتمثل في قوله "دراستنا تاريخية ومنهجنا سيكون إذن منهج التاريخ"[2]، وبعدها بسنة نشر مقالته الشهيرة في مجلة الشهر (***Revue du mois***) منهج تاريخ الأدب حدد فيها خطوات المنهج التاريخي لتصبح بعدها تلك المقالة، هي "قانون اللانسونية" ودستورها المتبع"[3]. وتتحدد مراحل الدراسة النقدية التاريخية عند "لانسون" كالآتي:

- إعداد النص الأصلي.
- تاريخ النص كاملا وتأريخ مختلف أجزائه.
- مقابلة النسخ وتحليل التغيرات.
- البحث عن الدلالة الأولية (المعنى الحرفي للنص) وكذا الدلالات المنزاحة عنه (المعنى الأدبي للنص).
- تحليل الخلفية الفلسفية التاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره.
- دراسة المراجع والمصادر.
- نجاح العمل الأدبي وتأثيره.

1- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ص 185.

2- عبد المجيد حنون: اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث "، ص72.

3- المرجع نفسه، ص 73.

- تجميع المؤلفات التي يمكن أن تكون متقاربة بشكلها أو محتواها.
- دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنى تقويم أصالة الأعمال العظيمة.
- التفاعل بين الأدب والمجتمع.

وقد عزز هذا الاتجاه "اللانسوني" بعض الباحثين أمثال "ريمون بيكار ورولان بارت" إلا أن هذا المنهج عرف عدة هزات حتى ظهور التيار النقدي الأمريكي "التاريخانية الجديدة" ***New Historicism*** والتي تغير اسمها إلى "التحليل الثقافي" على يد الناقد الأمريكي "ستيفن غرينبلات" الذي جاء بنظرية أخرى وهي التركيز على "قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النص وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية"[1].

هذه أبرز المحطات التي مر بها النقد التاريخي في العصر الحديث والذي نستخلصه أن هذا المنهج يقوم على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها الأديب ويتخذ منها وسيلة وطريقة لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه. فهم يؤمنون بأن الأديب ابن بيئته وزمانه والأدب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها.

2– المقاربة التاريخية في النقد العربي:

تعتبر نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات النقد التاريخي في الوطن العربي والذي كان نتيجة الاحتكاك مع الغرب من جهة، وبالعودة إلى أمهات الكتب في النقد القديم من جهة أخرى وما جاء فيها ذكر لأحوال الشعراء وأزمانهم وما "يستحسن من أخبار الرجال ويستجاد من شعرهم وما أخذه العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم وما سبق إليه المتقدمون فأخذ عنهم المتأخرون"[2].

1– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الاقد الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، السعودية، ط1، 1995، ص 38.
2– ابن قيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، ط 2، 1986، ص 29.

فطه حسين مثلا طبق ملامح ثلاثية "تين" على بعض النماذج العربية (المتنبي، المعري...)، يعد طه حسين أبرز من استخدم هذا المنهج في دراسته عن الأدب العربي القديم: مثل كتابه "حديث الأربعاء" و"تجديد ذكرى أبي العلاء".

ففي الكتاب الأخير طبق الكاتب والناقد طه حسين المنهج التاريخي تطبيقا دقيقا، فقد خصص بابا من هذا الكتاب شغل حيزا كبيرا من الكتاب (نحو ثلثي الكتاب) درس فيه زمان أبي العلاء ومكانه وشعبه والحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في عصره وقبيلته وأسرته، يرى أثر ذلك كله في شعره وأدبه، ونقتطف هنا جزءا يسيرا من هذا المنهج في قول:" وأبو العلاء....ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل في إنضاجها الزمان، والمكان والحالة السياسية والاجتماعية والحالة الاقتصادية.... فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم..."[1].

فأبو العلاء إذا عند طه حسين صورة مرتبطة بواقع طالما كان منشدا بكل أطرافه لاتجاهات الزمان والمكان والبيئة والعصر والجنس، وما تنبثق عنها معطيات وإيديولوجيات سياسية واجتماعية ثقافية فهو عصارة ذلك التكوين المتشابك كله.

يعد أيضا "حسين توفيق العدل" من أوائل النقاد الذين اعتمدوا هذا المنهج في دراساتهم النقدية ويتجلى ذلك في كتابه "تاريخ الأدب" وتقسيمه تاريخ اللغة العربية إلى خمس عصور، من الجاهلية، الإسلام، الأموية، العباسية والأندلس، عصر الدول المتتابعة إلى العصر الحديث[2]، وجاء بعده عدة نقاد من بينهم "الإسكندري" في كتابه الوسيط و"أحمد حسن الزيات" في مؤلفه تاريخ الأدب العربي " و"محمد حسن نائل المرصوفي".

بينما نجد البعض الآخر اتبع منهج "لانسون" ومنهم "أحمد ضيف" و"محمد مندور" هذا الأخير نستطيع القول بأنه أرسى المعالم النقدية للالسونية في الوطن العربي.

1- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء،دار المعارف، ط5، 1976، ص ص 15-27.

2- ينظر شكر فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العالم للملاين، لبنان، ط4، 1978، ص18.

ومن غريب المصادفات أن تكون سنة 1946 تاريخا لنهاية النقد التاريخي في فرنسا، وفي الوقت نفسه تاريخا لبدايته الفعلية في النقد العربي، حيث ظهر كتاب "النقد المنهجي عند العرب" لمحمد مندور مذيلا بترجمة لبحث "لانسون" الموسوم بـ:" منهج البحث في الأدب واللغة"، بعد ذلك أخذ النقد التاريخي يفعل فعله في الخطاب النقدي العربي على المستوى الأكاديمي بوجه خاص.

3– بين تاريخ الأدب والمنهج النقدي التاريخي:

لقد أعلن "لانسون" بأن تاريخ الأدب جزء من الحضارة ... وأعين النقاد التاريخيين تنصب على رصد هذه الظاهرة، ومحاولة التفريق بين المنهجين، كخاصية نقدية..وبنية كخاصية توثيقية (تاريخية).

فالتاريخ الأدبي يحاول أن يصل إلى الوقائع العامة، ويميز العلاقة بينهما مع الوقائع وفي هذا المنطلق يرى "لانسون" أن منهجه هو في صميمه "المنهج التاريخي" ذلك ما برهنه أثناء دراسته للأدب الفرنسي الذي يراه كمظهر للحياة القومية الفرنسية التي تنصب في بوتقتها كل التيارات الفكرية والمشاعر والأحداث السياسية والاجتماعية وغيرها[1].

وإذا كان هذا الرأي معبر التشابك بين التاريخ الأدبي والمنهج التاريخي فإن تسويتها يمكن أن نستنبطه من خلال مفهومي تاريخ الأدب العام والخاص.

المفهوم العام: هو أن ننظر إلى الفرد (الأديب) في علاقاته بالتطور البشري، وإلى الأدبي في علاقاته بالتطور السياسي والاجتماع والديني، وما فعله "جورجي زيدان" في تاريخ آداب اللغة العربية و"بروكلمان" في كتابه تاريخ الأدب العربي هذا الأخير دليل على المفهوم العام إذ يرى هذا الأخير في نقده بتتبع إحصاء أدباء العرب إحصاء دقيقا مبينا علماءهم وفلاسفتهم ثم ذكر آثارهم المطبوعة والمخطوطة، وما كتب قديما وحديثا...

أما المفهوم الخاص: فيقف بتاريخه عند الشعراء والكتاب مفصلا الحدث في شخصياتهم الأدبية وما أثر فيها من مؤثرات اجتماعية، اقتصادية، سياسة ودينية، متوسعا في بيان الاتجاهات

1– ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث ومنشورات جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989، ص94.

والمذاهب الأدبية التي شاعت في كل عصر، مثل ذلك ما ذهب إليه الدكتور "أحمد أمين" و"شوقي ضيف" في تقسيمات العصور مع علاقتها بالعامل السياسي.

4– أسس المقاربة التاريخية:

يعتبر النقاد التاريخيون العمل الأدبي واقعة، ولذلك فهم يقفون منه موقف المفسر له، ويضعون لذلك أسس عدّة، أهمها:

1/ **أسس ثابتة:** وتتلخص في أن ما وراء ذلك العمل مؤلفا محكوما بالجنس والبيئة والعصر.

2/**أسس متغيرة:** ويأتي في مقدمتها المؤلف الذي نراه محكوما بالجنس الذي ينتمي إليه وبالمجتمع الذي يعيشه ضمنه وبالعصر الذي يحي فيه.

5– خصائص المقاربة التاريخية:

للمنهج التاريخي سمات تتداخل مع العديد من سمات المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم على بعضها البعض، وأبرزها:

✓ أنه أي المنهج التاريخي منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني أي إطار وعي بحركة تاريخ.

✓ يحتاج إلى ثقافة واعية وتتبع دقيق لحركة الزمن.

✓ المنهج معني بمستويات النقد وأطره لذا فهو يستخدم كل مراحله المتمثلة في التفسير والتأويل والتقييم والحكم.

✓ تتبع الأعمال الأدبية من حيث إقرار النصوص والوقائع والأحداث.

كانت هذه أبرز سمات المنهج التاريخي، ولا شك أن هذه المعطيات قد تعطي كل الثمار الموجودة في الحركة النقدية فهو منهج قديم أهم ما يعيبه دراسة النص من الخارج والوقوف على المغزى الواقعي الذي قد يبعد الناقد عن معالجة الجانب الفني و الجمالي للنص الأدبي.

6– المقاربة التاريخية في النقد الجزائري :

يعتقد بأن بداية هذا المنهج بالفكر النقدي الجزائري تتحدد بسنة ***1961***، وما سبق هذا التاريخ من محاولات فهي مجرد تجارب نقدية. بل هناك من النقاد من نعتها بالعدم أي عدم وجود أي محاولات نقدية قبل ذلك. على النحو الذي نجده عند الأستاذ "عمار بن زايد" "الذي تحدث حديثا خرافيا عن المنهج التاريخي (ومناهج أخرى) عند "السعيد الزاهري" ورفاقة قبل ***1956***"[1]، لكن ما كتبه معظم النقاد قبل ذلك التاريخ لا يمكن أن نصدر عليه هذا الحكم، فهناك الكثير من النصوص كانت صائبة وإيجابية بل تتحدى أي نصوص نقدية عربية، فالإشارة إلى سنة ***1961*** لكون هذا السنة ظهر فيها كتاب الدكتور "أبي القاسم سعد الله" عن الشاعر "محمد العيد آل خليفة"[2]، وهو في الأصل رسالة ماجيستر تلتها رسائل ودراسات أخرى لبعض الدكاترة: "عبد الله ركيبي" و"صالح خرفي" و"محمد ناصر" و"عبد المالك مرتاض"....الخ، لكن ذلك لا يلغي أبدا ما نشره أبو القاسم سعد الله قبل ***1961*** من دراسات في أشهر الدوريات العربية والتي جمعت لاحقا في كتاب "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" والذي سوف نتطرق إليه فيما يلي:

6–1– أبو القاسم سعد الله:

بعد الإشارة إلى أن مختلف الدراسات التي تعرض إليها الناقد في أشهر الدوريات العربية والتي جمعت في كتاب "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" والذي صدر بعد سنة ***1961***. مع الرغم أن جل فصوله منشورة قبل ذلك وقد اعتمد فيه المنهج التاريخي–أكثر من شيء آخر– إذ هدف من خلال ذلك إلى "ضبط تاريخ أو تصحيح عبارة أو نحو ذلك، وكان ذلك رغبة منه في أن تحتفظ هذه الدراسات بطابعها التاريخي والعاطفي، فقد كتبت تحت ضغط الظروف الثورة المجيدة التي كان الشعب الجزائري يسايرها"[3].

1– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة الجزائر، 2002، ص 25.

2– أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984.

3– ينظر أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1966، ص 08.

وفي هذا السياق، فقد وضع الناقد تقسيما خاصا بالمادة الشعرية الجزائرية في العصر الحديث؛ متطرقا في هذا التقسيم إلى ما يلي:

- شعر المنابر من أواخر القرن ***19*** إلى ***1925***.
- شعر الأجراس (***1925***-1936).
- شعر البناء (***1936*** - ***1945***).
- شعر الهدف (***1945*** - ***1954***).
- شعر الثورة (***1954***).

ما يلاحظ على هذا التقسيم بأنه يخضع إلى نقاط بارزة في تاريخ الجزائر، كما أشار أيضا في هذا الكتاب إلى موضوعات أخرى حديثة عن البطل في مختلف الأجناس الأدبية، إضافة إلى ذكره للمحاولات الأولى للنقد الجزائري، مبرزا دور جمعية علماء المسلمين، ومنه؛ فهذا الكتاب على الرغم من صغر حجمه إلا أننا يمكن اعتبار أنه شكّل مصدرا معرفيا في التاريخ النقدي والأدبي الجزائري. هذا على غرار ما يراه الكثير من المتتبعين لمؤلفاته، بأن كتابه "محمد العيد آل خليفة"، هو ما يعتبر أول كتاب نقدي بحكم جمعه في منهج هذا الكتاب بين الأدب والتاريخ، والذي قسمه إلى ثلاثة أقسام:

1-القسم الأول: حياته، عبر فصول ثلاثة (البيئة، النشأة والثقافة، آراؤه تاريخية).

2-القسم الثاني: شعره (بين عهدين، الشعر الاجتماعي، الشعر السياسي، الشعر الذاتي، شعر المجاملات وحياة العربية في شعره، آسيا وإفريقيا في شعره، خصائص شعره ومنزلته).

3-القسم الثالث: نماذج من شعره.

كما نجد له دراسة لنسخة من ديوان الشيخ الإبراهيمي والتي ربطها بالأحداث والمناسبات التي قيلت فيها مع تتبع تطور الشاعر خلال تجربته الشعرية الطويلة بين الإصلاح والسياسة.

وقد ظل أبو القاسم سعد الله متبعا ومتعمقا للرؤية المنهجية التاريخية في عدة مؤلفات أخرى من بينها كتابه "تجارب في الأدب والرحلة"[1] والذي تعرض لعدة نصوص إبداعية لأبي العيد دودو ومحمد العيد وعبد الله ركيبي وزهور ونيسي ومصطفى الغماري... كما نجد أيضا فيه بعض الرسائل النادرة عبر التاريخ الجزائري ومفهومه لأدب الرحلة.

فأبو القاسم سعد الله تبنى المنهج التاريخي حتى أن اهتمامه بالتاريخ كان أكثر من أي شيء آخر لنجده بعد ذلك مؤرخا غير ناقد وأديب، فقد كان دقيقا في وضع مختلف التأريخ التي كتبت فيها مختلف المقالات الأدبية والمحاولات الشعرية والنقدية. نجد أيضا من بين النقاد الذين اهتم بالجانب المنهج التاريخي الدكتور عبد الله ركيبي:

6-2- عبد الله ركيبي:

اعتمد الناقد في ممارسته النقدية على المنهج التاريخي، ويبدو ذلك جليا من دراسته للقصة الجزائرية القصيرة، وباعترافه قائلا:" اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العام"[2].

فيتحدث الناقد عن اختيار المنهج الذي سلكه في هذا الكتاب: فيتطرق للقصة الجزائرية على امتداد زمني (***1928-1962***) جاء في الفصل الأول: الحديث عن الظروف والمؤثرات والعوائق، ثم راح يتتبع أشكالها وعناصرها في ظل نتائج ذلك الفصل، مذيلا كتابه بملحق للنصوص القصصية والمراجع التي أخذت منها، وغير بعيد عن هذا النهج، نجد كتاب "الشعر الديني الجزائري الحديث"، والذي كان الاهتمام جامعا بين التاريخ والمضمون وهذا ما سوف نتطرق إليه في فصولنا اللاحقة، إضافة على كتاب "مبارك حلوج" وما أبرز فيه من تحقيقات التاريخية لقصائد كتبت لهذا الشاعر الجزائري، أما عن الكتاب "تطور النثر الجزائري الحديث" فلا يكاد يختلف عن منهج الكتب السابقة حيث يعلن أن منهجه "منهج النقد والتحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حدا ما"[3].

1- أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.

2- عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983، ص06.

3- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983، ص07.

6-3- عبد المالك مرتاض:

تعبر مؤلفات "عبد المالك مرتاض" النقدية الأولى ولاسيما بحوثه الجامعية عن المنهج التاريخي في مختلف المحطات، لعل أشهرها وأكبرها حجما مؤلفه "فنون النثر الأدبي في الجزائر" و"فن المقامات في الأدب العربي" وكتاب "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"، لكن سرعان ما انقلب هذا الناقد على القراءة التاريخية في قوله: "...لا بيئة ولا زمن ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه"[1] فالناقد انتقل من مرحلة السياق إلى مرحلة النسق وفتح بابا جديدا على الممارسة النقدية الجزائرية والذي يعتبر فيها "عبد المالك مرتاض"، أبرز أقلامها باعتراف النقاد أنفسهم.

كما أن هناك أقلام أخرى منها: "عبد الله حمادي"، يتجلى ذلك في كتابه (مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر)[2] الذي قدم فيه بعض الوجوه الشعرية الاسبانية المعاصرة، برؤية تاريخية لحياة هذه الوجوه في إطار التاريخ الإسباني وكتابه "دراسات في الأدب المغرب القديم"[3] وأيضا (شعر الثورة عند مفدي زكريا) للأستاذ "يحي الشيخ صالح" وإن اعتمد فيه على المنهج الفني إلا أنه اعتمد على المنهج التاريخي بشكل واضح، خاصة الباب الأول وما سبقه من تمهيدات وكتاب الوناس الشعباني "تطور الشعر الجزائر منذ **1945-1980**" وكذا كتاب (الشخصية في الرواية الجزائرية) للأستاذ بشير بويجرة وكتاب "الثورة الجزائرية في الشعر العراقي" لعثمان سعدي، إضافة إلى العديد من البحوث والرسائل الجامعية التي انتهجت في دراساتها هذا المنهج النقدي.

عودا على بدء، نجمل القول؛ أن:

– فترة ما بعد الاستقلال عرفت العديد من النقاد ومن أمثالهم الذين أشرنا إليهم سلفا، الذين قد انتهجوا المقاربة التاريخية منهجا تاريخيا في دراساتهم النقدية.

– معظمهم اهتم بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخا (مثل مفدي زكريا).

1- عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائري. د.م.ج. الجزائر، 1983، ص 07.

2- عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

3- عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغرب القديم، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1986.

– الاهتمام بالوثائق والملاحق والفهارس التاريخية وتجلى هذا بخاصة مع الناقد صالح خرفي ومحمد ناصر وعبد المالك مرتاض وأبي القاسم سعدالله.

– التركيز على تحويل النص إلى مجرد وثيقة يستعين بها الباحث لتأكيد بعض الأفكار.

– دراسة مختلف الأعلام الأدبية الجزائرية.

– البحث عن مختلف الأعمال الأدبية أو النصوص الأدبية الضعيفة والمنسية.

من هذا كله، نستنتج أن أعلام القراءة التاريخية قد ركزوا على مضمون النص وسياقاته، وغيبوا نسبيا ما له من خصوصيات فنية جمالية، وهذا ما سنثبته من خلال ما جاء مع دراسات الناقد صالح خرفي، محور حديثنا في مبحثنا اللاحق.

6–4– صالح خرفي:

الباحث صالح خرفي قدم خدمات رائدة للشعر الجزائري الحديث، يتجلى ذلك في العديد من المؤلفات: (شعر المقاومة الجزائرية، الشعر الجزائري الحديث، المدخل إلى الأدب الجزائري، شعراء من الجزائر وسلسلتة التي تناولت أربعة رؤوس أدبية جزائرية: عمر بن قدور الجزائري، حمود رمضان، محمد السعيد الزاهري، محمد العيد آل خليفة....).

فنجد من خلال الكتابين "شعر المقاومة الجزائرية" و"الشعر الجزائري الحديث" الربط بين الظاهرة الشعرية الجزائرية بالأحداث التاريخية في مختلف جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية "سمحت لأدباء المشرق والمغرب العربيين أن يطلعوا على الشعر الجزائري الحديث في صورته التي انتهى إليها بدءا من المقاومة وانتهاءً باستقلال الجزائر"[1].

إذ أن السياسة تعتبر المنطلق الرئيس للشعر، هذه القناعة يعززها إيمان الناقد بأن "دراسة الطبيعة وإلقاء الأضواء على البيئة كمدخل لدراسة ظاهرة أدبية فكرية لا يساعد على فهم النص من ملابساته وظروفه فحسب بل يساعد أيضا على تتبع الجذور العميقة للنبتة الأدبية وطبيعة الأرض التي انشقت عنها. حتى لا تهتم بالفرع مبتورا من أصله ولعل النصوص التي تطرحها فترات غير

1– حواس بري: شعر مفدي زكريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 08.

مدروسة يكتنفها الغموض ويبعدها انعدام المرجع والمصدر تكون أكثر إلحاحا على الدارس في فهم ظروفها وزمانها ومكانها وفي طرح مدخل يأخذ بيد المقدم مجاهلها. فإن النص لا يختلف في شيء عن النقوش الأثرية الغائصة في الرمال، هذا إلى جانب أن الأدب ارتبط بالأحداث ارتباطا غير عادي ولم يكن مألوفا من قبل الأوضاع خاصة"[1].

ولعل هذا الإيمان المغالي نظريا يجد بعض العزاء والسند تطبيقيا من خلال مراجعة الظروف التاريخية التي أنتجت في خضمها النصوص.

أ– شعر المقاومة الجزائرية:

حصر "صالح خرفي" كتابه "شعر المقاومة الجزائرية" بين سنتي **1830** وسنة **1930**، عند اطلاعنا على هذا الكتاب وجدنا الباحث في مقدمة الكتاب يبسط الحديث حول الواقع الثقافي والأدبي في العهد العثماني. إذ أن "إحدى النتائج المرة لانعدام التجاوب بين الشعب وبين السلطة التي حكمته بمجرد الاسم طيلة قرون عدة ولا أدل على ذلك من انطواء هذا العهد الطويل النفس من غير أن يخلف له ذكرا مرموقا في نص أدبي لأديب جزائري"[2] فالوضع يتسم بالضعف والانحطاط وهذا ما انعكس سلبا على الأدب.

يستعرض في هذا الكتاب العديد من الأحداث التاريخية من بينها: ما سببه الاستعمار الفرنسي من آثار مدمرة في كافة الميادين الاقتصادية والفكرية والأدبية.

الفصل الأول: تحدث الناقد عن الشاعر والبطل "الأمير عبد القادر" الذي "لم يخلف لنا من القصائد إلا آحادا تعد على الأصابع وقد تبدو مهزوزة لو وضعت تحت النقد، ولكن القصيدة الأميرية ظلت ملتصقة بلسان الشعب وسمعه"[3] فالناقد يجعل من الأمير الحد الفاصل بين الأدب الجزائري القديم والحديث بل إن "المدلول الزمني للفظة "الحديث" بالنسبة للشعر الجزائري تأتي في طليعة الأمور التي تحتاج إلى وقفة وتأمل. إن المدلول الزمني لهذه اللفظة بالنسبة للأدب العربي في

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص 61.
2- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ص 07.
3- المصدر نفسه، ص 39.

المشرق بالذات قد يوغل في القرن الماضي إلى عهد "محمد علي" وهذا العهد يصادف عندنا في الجزائر شخصية بطولية أدبية هي شخصية "الأمير عبد القادر" فلما لا تكون هذه الشخصية عبرة النهضة عندنا"[1] "فصالح خرفي" يمجد هذه الشخصية إلى حد كبير ليجعل من عهد الأمير انطلاقة حقيقية للشعر الجزائري الحديث.

تطرق الناقد إلى الحديث عن شاعرية الأمير بالوقوف أمام عدة تعريفات للمقاومة: المقاومة المسلحة، المقاومة الانطوائية، والمقاومة القلمية.

فحضيت المقاومة المسلحة بسبعة مباحث: تزييف مبيت – الأمير عبد القادر –تاريخ يعيد نفسه – في كل ميدان – الواقعية تسبق القول – بطولة المرأة في ثورة الأمير – فروسية المحنة.

شخصية الأمير قبل أن تكون أدبية شاعرية كانت شخصية بطولية جهادية؛ فالناقد لشعر الأمير لا يتوقع شعرا كثيرا وقويا بقدر ما يجب أن يتوقع "حديث عرضي أفقي وليس طوليا عموديا لذاته فرضتها طبيعته والأدوات الجمالية التي أنسجت لغته وصوره وإيقاعاته"[2].

والمتتبع للنصوص الشعرية التي جاء بها "صالح خرفي" خلال هذه المباحث يصل إلى عدة نتائج منها:

أغلب النصوص الشعرية التي ساقها "خرفي" حول "الأمير عبد القادر" لا تمد إلى شعر المقاومة بصلة، إلا أنه في العنوان يشير إلى ذلك، فمجموع الأبيات التي لها صلة شديدة بالمقاومة توجد في بيت أو أكثر من خلال النص الأول والثالث من المبحث الرابع، أما بقية النصوص اهتمت بقضايا أخرى وقد نقول أفكارا بعيدة عن المقاومة.

فكيف يهتم "صالح خرفي" بشعر المقاومة والاستشهادات بعيدة عن ذلك؟

قد يكون ذلك راجع لعدة أسباب منها:

1. أن الناقد لم يكن على اطلاع كبير لمختلف أشعار الأمير.

1- ينظر عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 12.
2- المرجع نفسه، ص 13.

2. أغلب الأبيات مجتزأة من سياقها وغرضها في غير ما سيقت له.

3. انفصال مباحث الفصل عن بعضها البعض وافتقارها لقوة الرابطة.

4. التعامل مع كافة النصوص الشعرية المعروضة تعاملا مدرسيا لا يليق بها، فعادة ما يقدم لها صالح خرفي بفكرة إجمالية ثم يعلق عليها بأسطر يعتبرها شرحا أو خلاصة.

هذه أبرز الأسباب التي أدت بالناقد إلى اقتباسه مجموعة قليلة من الأشعار تدل على معنى المقاومة كما أنه ليس هناك أي تثمين موضوعي حول جماليات وفنيات النصوص الشعرية وهذا ما "يكتنف الفترة من ركود أدبي وانتعاش صوفي ورتابة موضوعية تجلت لنا القصيدة الأميرية بموضوعها البطولي وإن خانها البناء المحكم صحة ناصعة في تاريخ المقاومة الجزائرية وفي هذه الزاوية يستمد الأمير قيمته وبهذه النظرة يوجب علينا احترامه وإكباره"[1] إن ما يفسر هذا أن الأمير ظهر في فترة الضعف والانحطاط لكن هناك فضل لشعره من ناحية البناء الفني وكل ما يستحق من احترام وهذا ما لم يذكره "صالح خرفي" بل هو إجحاف في حق شعر الأمير وإبخاس لمكانته الشعرية فكان "يحب الشعر ويراه زينة وحلية وقد أجازه شعراء وامتدحوه وله ديوان قام بجمعه "محمد باشا" ومن بعده الدكتور "ممدوح حقي""[2] فكيف يغفل الناقد عن قصيدة تؤكد فخره وحماسته قالها إثر معركة هائلة وقعت عام **1832**م عند وهران في مكان يدعى "خنق النطاح"، يقول فيها [3]:

ألم تر في خنق النطاح نطاحنا غداة التقينا كم شجاع لهم لوى
وكم هامة ذاك النهار قددتها بحد حسامي والقنا طعنه شوى
وأشقر تحتى كلمته رماحهم ثمان ولم يشك الجوى...بل التوى
يوم قضى نخبا أرخي فارتقي إلى جنان له فيها نبي الرا أوى
فما ارتد من وقع السهام عنانه إلى أن أتاه الفوز راغم من غوى
ويوم قضى تحتي جواد برمية وبي أحدقوا لولا أولو البأس و القوى
وأسيافنا قد جردت من جفونها وردت إليها بد ورد وقد روى

1- عبد الوهاب منصور ، الخطاب النقدي والإيداع الشعري عند صالح خرفي، ص 36.

2- محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 331.

3- الديوان: تح ممدوح الحقي: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، لبنان، ط2، ص 41.

ولما بدا قرني بيمناه حربة وكفي بها نار بها الكبش قد شوى
فأيقن أني قابض الروح فانكفا يولي فوافاه حسامي مذهوى
شددت عليه شدة هاشمية وقد وردوا ورد المنايا على الغوى
نزلت ببرج العين نزلة ضيغم فزاد وا بها حزنا وعمهم الجوى
وما زلت أرميهم بكل مهند وكل جواد همه الكر لا الشوى
وذا دأبنا فيه حياة لدينا وروح جهاد بعدما غصنه ذوى
جزى الله عنا كل شهم غدت به غريس لها فضل أتانا وما انزوى
فكم أضرموا نار الوغى بالصبا معي وصالوا وجالوا والقلوب لها شقوا
وإنا بنو الحرب العوان لنا بها سرور إذا قامت وشانئنا عوى
لذلك عروس الملك كانت خطيبتي كفجأة موسى بالنبوة في طوى

هي أبيات من قصيدة تتكون من أربع وأربعين بيتا، لم يشر إليها "صالح خرفي"، تروي أبياتها إصابة الأمير في إحدى معاركه القوية. ومنه؛ كيف يعقل لـ"صالح خرفي" أن يسمى كتابه بـ"شعر المقاومة الجزائرية" ويخصص مبحثا في بدايته للأمير عبد القادر؟

ناهيك على أن الناقد "صالح خرفي" في الكثير من الأحيان يمر مرور الكرام على أشعار تدل على بطولية الأمير وأهمل العديد من القصائد الرائعة. فهل هذا راجع إلى أن الناقد كان على اطلاع هذه القصائد؟ أم اكتفى بما قدمه بل يصف ذلك العديد من الدارسين بأنه عيب في حق بحث أكاديمي يقدمه الباحث.

لقد ركزنا على هذا الفصل، بحكم مناسبته لعنوان الكتاب، بل هو ما يستحق النقد، أما باقي الفصول فلا نجد إلا أشعارا متبوعة بتمهيدات مختلفة عن بعض الأمور الفنية والمضمونية الموجزة إلا أن حضور التاريخ كان يهمنا بشكل أساسي. ويمكن أن يوضح ذلك في جدول[1] يبين عدد المرات التي استشهد الناقد فيها بشعر الأمير مع ذكر الأبيات في كل استشهاد وذلك ضمن كل مبحث مع استحضار الفكرة أو الموضوع الذي من أجله نسبت الأبيات الشعرية حتى نخلص إلى قيمة الأحكام

1- عبد الوهاب منصور ، الخطاب النقدي والإيداع الشعري عند صالح خرفي، ص ص 33- 34.

التي أصدرها الناقد في حق شعر الأمير عبد القادر، مع درجة التباين في هذه الأحكام بين ليونة الناقد و قساوته.

ومما تجدر الاشارة إليه في هذا السياق، فإن إصدار الأحكام بداهة، لا يأتي إلا بعد معرفة الشاعر وشعره ومقارنته مع شعر غيره، والناقد قد ابتعد قليلا كما سبق القول عن العديد من القصائد المهمة، المبرزة لشاعرية الأمير، وعندها باعتقادنا لا يمكنه أن يصدر أحكاما جاهزة دون تقديم أي تبرير لذلك.

ب– صالح خرفي وتاريخية النص الشعري الجزائري الحديث:

بالنسبة للتحديد الزمني الذي أرخ في إطاره الشعر الجزائري من خلال كتاب "شعر المقاومة الجزائرية" فإن "صالح خرفي" لا يصرح ببداية التأريخ والمتمثلة في سنة **1830** وإنما ذلك استنتاج مستخلص فقط من حديثه الطويل عن فترة الاستعمار وما تلاها من مقاومة وركود في مختلف الجوانب. فتلك الاعتبارات الموضوعية المختلفة وغيرها يمكن للناقد تأريخها لشعر المقاومة منطلقا من فترة الاحتلال الفرنسي (**1830م**) وهذا ما يؤكد بقوة هذا المنحنى أن المقاومة الجزائرية بمختلف ضروبها العسكرية والفكرية والأدبية صاحبت ظهور الاستعمار الفرنسي .

لئن كانت بداية التأريخ في هذا الكتاب بالشكل الذي حدد فإن نهايته لم يصرح بها "صالح خرفي" بصفة قطعية واضحة لكن، إذا أدمنا النظر عند العبارات نخلص إلى سنة **1930م** بالرغم من وجود نصوص متنوعة شعرية وغير شعرية تجاوزت ذلك التاريخ منها:

مقال افتتاحي من مجلة الشهاب للشيخ "عبد الحميد بن باديس" مصطفى كمال أتاتورك نوفمبر **1938م**.

خطبة شعرية لذكرى الشاعرين شوقي وحافظ من مجلة الشهاب لابن باديس بنادي الترقي في 17 مارس 1934.

العديد من الأشعار لمفدي زكريا سنة **1930** (جريدة المغرب) والعالم الأدبي التونسية أوت **1932**، جريدة الوزير جانفي **1933** ولمحمد السعيد الزاهري (الشهاب) سنة **1930** و**1934** ولحمزة بوكوشة (الوزير التونسية **1935**، **1934**) ولرمضان حمود (الشهاب) جانفي **1937**.

إن استعراض الناقد لهذه الأحداث الفكرية والثقافية يظهر بوضوح أن الناقد لم يقف عند حدود سنة **1930** وإنما تجاوزها إلى السنوات الأخرى ولو أورد الناقد بعد **1930** أحداثا أو نصوصا بعيدة عن هذه الأشكال الأدبية لأمكن السير وفق ما ذهب إليه، أما أن يقدم نصوصا شعرية جزائرية مختلفة تنتهي إلى ما بعد سنة **1930** فالأمر فيه تضارب وعدة تساؤلات من بينها:

– هل الناقد خانته المنهجية فكان الشيء المهم عنده تقديم النصوص لتوضيح أقواله؟

أما لا يوجد أشعار تساير التأريخ الذي ذهب إليه (**1830-1930**)؟

هل البداية للكتاب الثاني "الشعر الجزائري" (**1930**) كانت صائبة؟ ولماذا اختار هذا التاريخ؟

ج– الشعر الجزائري الحديث:

في حقيقة الامر هدا الكتاب تابع للمؤلف الأول "شعر المقاومة الجزائرية"، حصر "صالح خرفي" بحثه فيما بين **1930-1962** فيتحدث عن منهجه الذي اتبعه في كتابه قائلا: "استعنا بالتاريخ في فهم النصوص وموقعها منه وبالمجتمع في فهم ملابساتها وأصدائها واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا وإحساسا ولم نغفل السياسة التي تعتبر المنطلق الرئيس للشعر الجزائري الحديث فليس المنهج تاريخيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا ولكنه إن لم يكن كل ذلك فهو بعض منه"[1] إذا يقصد الإتباع النسبي في ذلك.

فتأريخه لبداية المتن الشعري المدروس بسنة **1930** له وزنه الخاص بـ "أن سنة **1930** هي نهاية التأثيرات الواضحة بالحرب العالمية الأولى وما تلاها من أحداث حاسمة أثرت في شكل الأدب تبعا لتغير مضمونه ووظيفته كما أن مرور قرن على الاحتلال كان إيذانا بأحداث لها دلالتها وآثارها ومائلا ذلك من قيام جمعية العلماء سنة **1931** وما أثرت به في تاريخ الجزائر وأدبها"[2].

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 08.
2- المرجع نفسه، ص 07.

فأسباب اختياره لسنة **1930** تكمن في:

- تأثر الجزائريون بالحرب العالمية الأولى ولد لديهم وعيا كان غائبا كما كانت أحداث هذه الحرب "بمثابة الصدمة الكهربائية العنيفة التي ردت الوعي إلى الجزائريين وأفزعتهم من غيبوبة الشطحات الصوفية التي سادت القرن التاسع عشر وألقت بهم في تيار مدينة القرن العشرين"[1].
- مرور قرن على الاحتلال واستفزاز الفرنسيين بفرحتهم بذلك ما ولد الحس الوطني للفرد الجزائري.
- تأسيس جمعية العلماء المسلمين التي كان لها الدور المتميز في توعية المواطن محاربة الجهل والبدع والخرافات.

فأخذ الشعر منحى آخر إذ أصبح الشاعر أكثر ارتباطا وحبا لوطنه ومجتمعه وبدأ يتخلص من الخوف والاستسلام وبدأ يهتم "بضمير الأمة وصدى همومها وآمالها ولسانها المعبر عن معاناتها وطموحاتها"[2] إن شهدت هذه الفترة "قفزة نوعية وكيفية فتطورت فيه أشكال قديمة فعرف الفخر من الشعر منحنى وطنيا متطورا ناضجا حارا، فشاع الشعر السياسي القومي والرمزي"[3] هذه مختلف العوامل التي جعلت "صالح خرفي" يؤرخ لهذه الفترة، إذ يرى بأن التغير لا يمكن أن يكون في عام واحد قائلا: "ولسنا نزعم أن الشعر الجزائري قد تغير في عام بالذات وأنه تطور بشكل حاد في فترة محدودة بعينها ولكن التقسيم الزمني لا بد منه"[4].

قَسَّمَ الناقد كتابه "الشعر الجزائري الحديث" تقسيما منهجيا مطبق بأمانة كبيرة فيبدو ذلك في "بيليوغرافيا" البحث المستندة للمراجع التاريخية بشطرها الأكبر فقسم المتن الشعري تقسيما موضوعيا رباعيا (الشعر الديني، الشعر الوطني، الشعر الثوري، الشعر العاطفي) مستهلا بمدخل للحالة العامة

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وأصوله الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي لبنان، ط1، 1985م، ص 207.

2 صالح خرفي: المرجع السابق، ص7.

3 عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وقضايا وأنواعا وأعلاما ، د.م.ج بن عكنون، الجزائر، 1985

4 صالح خرفي: المصدر السابق، ص 07.

في الجزائر دينيا وفكريا واجتماعيا وسياسيا فيما يجعل الحدث التاريخي قطب الرحى الذي يدور حوله الخطاب الشعري أما عن الخصائص الفنية التي أجملها في أربعة محاور: (الطابع التقليدي ...التعبير المباشر، والنبرة الخطابية، النغمة الهادفة، الشعر الحر، فلا يتجاوز حجمها إحدى وعشرين صفحة (**337، 357**) من ضمن أكثر من **500** صفحة، كما ذيل البحث بفهارس تاريخية للمادة الشعرية الجزائرية المغمورة وملاحق لإثبات بعض النماذج الشعرية التي لم يسبق نشرها أو نشرت في دوريات يصعب الوصول إليها.

قسم"صالح خرفي" المتن الشعري تقسيما شديد التداخل، حتى أنه يمكن القول بأن معظم النماذج المستشهد بها تنضوي تحت الاتجاهات الأربعة في آن واحد وأن بعض قصائد "أبو القاسم خمار" و"رمضان حمود" كانت مزجا مستحيل الفصل بين العاطفي والوطني والثوري في هذا الصدد نشير إلى مصطلح (الغزل السياسي).

فمن الطبيعي أيضا حصر الأدب الجزائري الحديث في أكثر من قرن بعمل يفتقد إلى كثير من الدقة وتعوزه الموضوعية المبنية على معرفة بالأحداث والوثائق ورأى في التقسيم تباينا في طبيعة النص الأدبي، فالناقد حدد فترته الأولى لتأريخ الشعر الجزائري الحديث بقرن من الزمن وراح يسقط أحكامه الجاهزة غاضا الطرف على المراحل الانتقالية وعن عدم قدرة الحدث السياسي وغيره مهما كانت قيمته على بلورت وعي جديد وخلخلة نظام النص الشعري.

هل هذه الأحكام التي توصل إليها الناقد تنطبق على كل شاعر في تلك الفترة؟ ألا يوجد العديد من الشعراء تميزوا عن غيرهم واستحقوا التصنيف ضمن دوائر خاصة بهم كما كان يجب عليه أن يراعي الطابع الفردي بخاصة على الشعراء الذين خرجوا عن المألوف وابتعدوا عن الأضواء وهذا عيب في تاريخ الأدب أي تحاشي التعرض إل العديد من المواهب بل نسيانهم بل صار الطابع الاستغلالي هو الطابع السائد عبر مرور الزمن، أما عن المنتج الجاد الموهوب إن كان لا يريد دنيا وأموالا. فاجتهد وأبدع فيصير في طي النسيان فلا يعقل أن تخلوا الساحة من شاعر متميز في فترة دامت أكثر من قرن من الزمن، والواقع أن الناقد اهتم بكلام عن الشعر والشعراء في الجزائر في تلك الفترة رابطا بالأحداث السياسية الكبرى التي يفترض أنها توجه الأدب وتغير مساره تبعا للمنهج الذي ارتضاه هو.

المطالع بعد القراءة الدقيقة للفصول الأربعة الأولى يرى أن "صالح خرفي" يستعين مطلقا بالتاريخ فهو دائما يسرد الأحداث التاريخية مفصلة ثم يتبعها بالحدث الشعري موجز دون دراسة وكأن همه تثبيت صحة أقواله بتركيزه على مواكبة الشعر لكافة الأحداث السياسية وحضوره المستمر فيها موافقا مؤيدا وصامتا حائرا أو ثائرا غاضبا.

في الفصل الخامس: فالأمر يختلف عن سابقيه فيتجه فيه اتجاها مضمونيا إنه لم يرد أن يؤرخ الشعر ما بين **1954-1962م** بالطريقة العادية، وإنما من خلال بعض المواضيع: الشعر واندلاع الثورة، البطولة، الوطن، الحرية، فيبدو أنه يحاول أن يخرج من الدائرة التاريخية للشعر إلى إنشاء أكثر فاعلية ومبادرة بذكره حديثا أو خطابا جديدا "صمت القوافي ودوي الرصاص" الذي سوف نتطرق إليه في الفصول اللاحقة.

نشير أيضا بأن الناقد "صالح خرفي" يلتقي مع بعض النقاد الآخرين في الحداثة الزمنية للشعر الجزائري الحديث من بينهم "عمر بن قينة" فيبدأ عندهما مع فترة الأمير عبد القادر، ويظهر ذلك جليا عندما يجعل "بن قينة" الموازنة بين "الأمير عبد القادر" و"محمود سامي البارودي" باعتبارهما "يمثلان مدينة الإحياء والتجديد"[1].

بغض النظر عن رأي الناقد في مستوى الشعر الذي ساد في هذه الفترة التي يصفها بالحداثة الأدبية فإن "خرفي" لا يصرح بهذه الحداثة على الرغم من أنه يخصص مبحثا كله للحديث عن الأمير عبد القادر، فـ"عمر بن قينة" يؤرخ للشعر الجزائري الحديث بفترة زمنية يختار لها سنة **1920** بداية وسنة **1962** نهاية وباعترافه لمرحلة الأمير عبد القادر نتيجة للأسباب التالية:

الحركة القومية في مصارعة العدو الفرنسي من طرف الأمير خالد **1920- 1922م**

تأسيس نجم شمال إفريقيا سنة **1926**.

* الصراع الفكري بين الدين الإسلامي السلفي والوطني مع الفكر الموالي للاستعمار والفكر الطرقي.

1- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 18.

تأسيس نادي الترقي سنة **1927** والدور الذي قام بدفع الحركة الثقافية والإصلاحية خصوصا.

هذه العوامل وغيرها جعلت الناقد يرى بعين ثاقبة أن الحركة الشعرية التي رافقت هذه الأحداث تختلف عن سابقتها باعتبارها الطابع الجديد الذي أصبح يتميز به النص الشعري من خلال المضامين الجريئة، التي بدأت تلوح بعهد جديد، وتحمل تباشير جو لا يكون فيه الآخر سيدا دائما.

بعد الحديث عن "صالح خرفي" سننتقل إلى مقارنة بسيطة مع أحد الأعلام النقدية البارزة في تاريخ الأدب الجزائري، شخصية اضطلعت بالمهمة نفسها، وهي تمتلك قراءة خاصة في تحديدها لتاريخ الشعر الجزائري الحديث؛ إنه الناقد "محمد ناصر".

- كيف أرخ الناقد "محمد ناصر" للشعر الجزائري الحديث؟
- هل وافق واتبع "صالح خرفي" في التأريخ للشعر؟
- هل يوافقه في شعرية "الأمير عبد القادر"؟
- هل يلتقيان في سنوات الوعي والإصلاح؟

6-5- محمد ناصر:

بدأ تأريخه للشعر الجزائري الحديث من خلال مؤلفه "الشعر الجزائري الحديث" اتجاهاته وخصائصه الفنية، من سنة **1925**، وهو يرى بأن هذه السنة "تفرضها طبيعة الموضوع نفسه ذلك لأن هذه السنة هي التي ظهرت فيها الحركة الإصلاحية في الجزائر شمالها وجنوبها وصلة النهضة الأدبية في الجزائر بالحركة الإصلاحية جد وثيقة وأغلب المؤرخين والدارسين متفقون على هذا الرأي".[1]

والظاهر من خلال مؤلفه "الشعر الجزائري الحديث" الذي تقدم به إلى جامعة الجزائر لنيل دكتوراه الدولة والذي تهيمن عليه الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الفنية"، إلا أنه لا يخضع هذا لذلك قسرا، بل يستعين به حيث يقتضي الأمر ذلك "رغم رغبته في فهم الشعر على أنه لغة استثنائية خاصة وانزياحه عن الدراسات التي تركز في الأغلب الأعم على جانب المضمون، وتصيب جل اهتمامها على القضايا المعنوية، وتعطي القيمة الكبرى تحليل النصوص للظروف السياسية والاجتماعية

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 15.

وغيرها"[1]، إلا أن"محمد ناصر" لم يفرط في هذه "الظروف" المحيطة بالخطاب الشعري، رغم هذا الامتداد الزمني (**1925-1975**) الذي يؤطر البحث تاريخيا.

ففي الباب الأول نجد (مؤثرات الأساسية في اتجاهات الشعر الجزائري الحديث) لرصد السياقات (السياسية، الاجتماعية، الثقافية والنفسية) التي افترض تأثيرها في اتجاهات الشعر الجزائري الثلاثة (التقليدي المحافظ، الوجداني، الرومانسي والشعر الحر) لكن تقسيمه هذا فيه نوع من التعسف: إذ نجد شعراء كـ"أبي القاسم سعد الله" و"عبد القادر السائحي"، "أبو القاسم خمار" قابلي للانتماء إلى هذه الاتجاهات الثلاثة في وقت واحد !

لكن كل ذلك يتم عبر حجم محدود نسبيا لا يتجاوز **184** صفحة أي خمس البحث فيما كان الحجم الأكبر لصالح الدراسة الفنية، والتي اعتمد فيها ما يلي (الشكل الموسيقي، اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، البنية العامة)، كما ذيل البحث ببعض الحيثيات التاريخية التي فعل خيرا بإخراجها من المتن إلى الحاشية، عبر ملاحق وفهارس تتضمن تراجم لحوالي ثلاثين شاعرا جزائريا وفهرسا لمادة الشعر الجزائري الحديث في الدوريات الجزائرية مابين (**1925-1962**).

ذكر "محمد ناصر" في تمهيد البحث حديثا عن واقع الشعر الجزائري الحديث في الربع الأخير من القرن **19م** إلى غاية سنة **1925** عكس "صالح فخرفي" الذي اعتبر أن هذه المرحلة هي بداية للتأريخ للشعر الجزائري الحديث، وهدفه من ذلك إعطاء فكرة عامة عن المستوى الحقيقي لشعر هذه المرحلة ولوضع قاعدة أساسية لبحثه، كما ذكر خلال هذا التمهيد الأسباب والعوامل التي ساعدت ظهور فئة الشعراء الإصلاحين ومحاولتهم النهوض بمستوى الشعر الجزائري الحديث بركب الشعر في الوطن العربي.

إذن "محمد ناصر" اختلف كثيرا عن الانطلاقة الحقيقة للشعر الجزائري مع "صالح خرفي" وبخاصة مرحلة "الأمير عبد القادر"، والتي وصفها بالضعف والانحطاط قائلا:" ذلك الضعف والانحطاط اللذين وصل إليها هذا الشعر في تلك الفترة، إنما كان نتيجة حتمية لما كانت تعانيه الثقافة

1- ينظر يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر عن "اللانسونية إلى الألسنية "، ص 28.

العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب، بعضه راجع إلى العهد التركي وأغلبه ناجم عن الاستعمار الفرنسي الذي كان يهدف إلى استعمار استيطاني وغزو فكري ثقافي"[1].

"محمد ناصر" يلتقي مع "صالح خرفي" في الأسباب والعوامل التي أثرت في مادة الشعر الجزائري الحديث والتي سوف نتعرض لها لاحقا.

إن الحالة المأسوية التي وسمت الحركة الثقافية والفكرية والأدبية كانت أكثر جلاء بعد نفي الأمير عبد القادر، وبقي الأمر على حاله بين مد وجزر إلى غاية ظهور الحركة الإصلاحية، مما جعل "محمد ناصر" يذهب إلى ما ذ هب إليه في حداثة الشعر الجزائري، بل يرى في سنة **1925** "ظهور الحركة الإصلاحية التي ترجع حداثة الشعر الجزائري بالمفهوم الدقيق لكلمة (حداثة) إنما بدأت معها لا قبلها"[2]، والواقع أن الدارس لهذا الإنتاج بعامة والشعر منه يلاحظ تطورا ملموسا في الشكل والمضمون معا. أقل ما يقال عنه أنه أعاد الثقة في أنفس الجزائريين بأن هناك "نهضة أدبية تحاول البروز إلى الحياة الاجتماعية وتوجيه الفرد الجزائري توجيها وطنيا يعتز معه بلغته ودينه والقصيدة الجيدة، والموضوع الأدبي له أكثر من دلالة، ينوه بها في الصحف، ويشاد بالقائمين بها"[3].

"محمد ناصر" يؤكد هذا بربط ذلك بظهور الصحافة في الجزائر، وتعدد نشاطها ليتفق مع العديد من النقاد بأن الشعر الجزائري أخذ نفسا جديدا، بظهور بعض الصحف نذكر منها الشهاب (**1925**)، صدا الصحراء (**1925**)، وادي ميزاب (**1926**)، الإصلاح (**1927**)، البرق (**1927**)، كلها راحت تسلك المنهج الذي سلكته "المنتقد" من قبل، تشجع الشعر وتغذيه فوجد إنتاج وفير وغزير وظهرت أسماء كثيرة لشعراء تسهم في تطوير الشعر، وتؤيد الحركة الإصلاحية، وامتلأت أعمدة الصحف بنماذج مختلفة من الشعر تتفاوت في الأسلوب وفي المحتوى من شاعر إلى آخر، حتى لا يكاد يخلوا عددا من أعدادها من قصيدة أو منظومة، ويمكننا القول بأنه قد انعكست على أشعار العديد منهم أي التغير في الشكل والمضمون" من أمثال **المولود بن الموهوب، وعبد القادر المجاوي، أحمد بن كاتب الغزالي، وأبو القاسم الخمار، وأبو اليقضان، وعمر بن قدور،**

1- محمد ناصر، المرجع السابق، ص 16.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 15.

3- محمد ناصر، الشعر الجزائري قبل 1925، الثقافة، ع 48، ديسمبر 1978، الجزائر، ص 106.

انعكست على أشعارهم آمال وآلام الشعب الجزائري قبيل الحرب العالمية ثم بعدها بشكل واضح، فقد بدأت المشاعر الوطنية تظهر بطريقة فيها غير قليل من الحذر والمواربة، والدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي، لكن بالرغم حديث الناقد "محمد ناصر" وغيره من النقاد عن هذه الفترة "لم يتحدثوا عنها إلا بشح شديد وبسوء واضطراب في الإحالة والتوثيق، أو سكوت عن الإحالة على المصادر التي استقلوا منها أصلا، هنا يبرهن على وجود نقص مزر في المعلومات والنصوص معا"[1]. فالاعتراف الذي قدمه "عبد المالك مرتاض" عن التساهل في تصنيف شعراء فترة مطالع القرن لأنها فترة ممحلة من الثقافة والعلم ولولا هذا البذل للجهد لكانت من اشد الفترات إظلاما.

"فمحمد ناصر" بين بعض الجوانب من هذه الحقيقة التاريخية وأثبت بأنه "قد أصاب الشعر على يد الحركة الإصلاحية تطور ملموس يتجلى في ظهور شعر جديد يختلف كثيرا عن شعرها قبل الحرب العالمية الأولى"[2]، متعدد الأغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي ويستلهم وجدانه الجماعي، فظهر الشعر الوطني والإصلاحي والاجتماعي والسياسي، كما تطور من ناحيته الفنية بعض التطور.

– يقدم لنا نموذج على حد قوله أنه أول ديوان شعر جزائري نافيا كل ما جاء به الأمير عبد القادر، ويصفه بأنه أول خطوة يدخل بها الشعر الجزائري دور الحداثة إنه ديوان يضم اثنين وعشرين شاعرا، يختلف شعرهم عما ألفه الناس ممن سبقوهم، أصالة وانطلاقا، مضمونا وشكلا[3].

وعن بروز هذا الديوان يقول محمد العيد آل خليفة:[4]

قد عرفناك بالجزائر برا يوم أحيت ذكرها الأديبا

يوم أحييت شعرها بعد أن لم يكن الشعر في الجزائر شيئا

1– عبد المالك مرتاض، مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائر أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب، السانيا وهران (الجزائر) ع3 مارس 2006، ص ص 70–71.

2– محمد ناصر، المرجع السابق، ص 30.

3– ينظر المرجع نفسه، ص 31.

4– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 33، نقلا عن شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج2، ص 177.

يزيد من تأكيد كلامه حول حداثة الشعر الجزائري ما ذهب إليه مؤرخ الحركة الإصلاحية الشيخ مبارك الميلي مشاطره الرأي حول ظهور هذا الديوان "فقد شعر شعراؤنا بحياة جديدة فنفضوا أيديهم من ذلك الأدب البالي المشوه بلغه التأليف، ونفذوا إلى الأدب الغض، واستمدوا منه شعورهم الدقيق الظاهر وعلى أمثال هؤلاء الشباب نعلق آمالنا في تجديد الأدب الجزائري ورفع مستواه"[1]. فالناقد كان صائبا في تحديده لبداية التأريخ، إذ نوافقه الرأي ونستطيع القول بأن ارتباط الشعر الحديث في الجزائر بالحركة الإصلاحية جاء أمرا طبيعيا، لأنه كان من أهداف هذه الحركة:

* تشجيع اللغة العربية ونشرها بكل الوسائل.
* خدمة الثقافة العربية والإسلامية وإذاعتها في الأوساط الجزائرية بمختلف الأساليب وكان الشعر إحدى أدواتها وأساليبها.

بعد ظهور جمعية علماء المسلمين سنة **1931** وهذا ما يتفق عليه جميع النقاد بما فيهم خرفي، انتشرت المدارس الحرة بكثرة وأصبحت "اللغة العربية تدرس بكيفية تؤدي إلى تحصيل الملكة القمة والذوق الصحيح وتنتج لنا هذه المدارس شعراء وكتابا وخطباء وأصبح للشعر والكتابة والخطابة أدوات تقدم وسائل حياة لهذه الأمة..."[2].

فكتاب (الشعر الجزائري الحديث) الذي سبق القول بأنه تقدم به إلى جامعة الجزائر لنيل دكتوراه دولة، نموذجا من أرقي مستويات التعامل التاريخي مع الظاهرة الأدبية، فرغم استعانته ببعض المعطيات المنهجية الأخرى (الاجتماعية، الإحصائية، الإسلامية) التي تهيمن عليها الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الفنية، إلا أنه لا يخضع لذلك قسرا، بل يستعين به حين يقتضي الأمر ذلك.

قدم أيضا "محمد ناصر" الجزء الأكبر من تجربته العريضة في البحث والنقد على دراسة الأدب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة. وظل وفيا لهذه الرؤية المنهجية التاريخية لا يكاد يبرحها إلا لماما وفي ضوئها أيضا يعد الكتاب الاول الذي يعتبر الأكثر ضخامة مقارنة مع كتبه الأخرى–، نجد كتاب (مفدي زكريا شاعر النضال والثورة) والذي هو في حقيقة الأمر تأريخ وتتبع لسيرة مفدي زكريا الذي

1– محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، ص 32.

2– محمد ناصر، المرجع نفسه، ص 32، نقلا عن جريدة الشهاب ع9 ، م 10 (أوت 1930)، ص 311.

يراه بأنه ظل "وفيا لعقيدته الوحدوية بين أقطار المغرب العربي إلى آخر يوم من حياته"[1]. فتعرض الناقد إلى أغلب المحطات التي عايشها الشاعر دائما ذاكرا الآثار الإيجابية بعيدا عن كل نقد بل وأنت تقرأ في هذا الكتاب تشعر بأنه كتاب تاريخي يعني بسيرة وترجمة لحياة الشاعر ولا شيء آخر.

نجد له ايضا كتاب أبو يقضان وجهاد الكلمة، فقد قسمه إلى سبعة فصول وملحق هي كتالي الفصل الأول وعنوانه ب: الصحافة جهاد، قصد منه تبيين الظروف العصبية التي نشأت فيها صحافة أبي اليقضان، مع ذكر العوامل الهامة التي دفعت به إلى هذا الميدان، مع الاستشهاد ببعض الوقائع التي وقفت أمام سبيله عائقا منيعا.

أما الفصول المتتالية: الثاني، الثالث، الرابع والخامس، فقد خصصها لتحليل أفكار أبي اليقضان كما جاءت من خلال أهم مقالاته، وقد بين مواقفه الفكرية من بعض القضايا ذات الطابع الإصلاحي الاجتماعي، فالسياسي الوطني، فالقومي والإسلامي، فالاقتصادي، وذلك كي يتسنى على ما يبدو للقارئ أن يقف على الاهتمامات التي كانت تستحوذ على أبي اليقضان الصحفي، ومدى تصوره أو معالجته لهذه القضية أو تلك، فقد ربط الناقد المقال بمناسبته وظروفه موضحا العوامل والأسباب التي دفعت بأبي اليقضان إل كتابته، مستشهدا بفقرات منه،"وقد كان من حق أبي يقضان أو غيره من الصحفيين الإصلاحيين ألا يفصلوا بين هذه القضايا حسب مفهومنا اليوم، فإن ظروفهم كانت تحتم عليهم ذلك"[2].

أما الفصل السادس، فقد خصصه لدراسة أسلوب أبي اليقضان الصحفي مبرزا خصائصه النفسية والفنية، أما الفصل السابع، فيحتوي على تأريخ الحديث عن بداية صدور الصحيفة ونهايتها والظروف التي أحاطت بنشأتها وأهم الأسباب التي دعت المستعمر إلى مصادرتها أو حجزها والعقبات المادية والفنية والأدبية التي وقفت في سبيلها، وأبرز الكتاب الذين شاركوا في تحريرها وأهم الموضوعات التي كانت تعالجها....

1- محمد ناصر، شاعر الثورة في مرحلة حياته، ش، و، ن، ق، الثقافة السنة 16 العدد 93، 1986 جوان، الجزائر.

2- محمد، أبو اليقضان وجهاد الكلمة، ش، و، ن، ت، الجزائر، 1980، ص08.

وألحق بهذه الفصول ملحقا خصصه لفهارس محتويات كل جريدة على حدة، بصرف النظر على أن تكون لأبي اليقضان أو لغيره ذاكرا لعنوان المقال. وكاتبه ورقم العدد وتاريخه، وفي الحقيقة هذا جهد بليغ بقضايا الفكر الجزائري الحديث على هذا الإنتاج الضخم والذي لا يستفيد منه دارسو الأدب وحدهم بل المهتمون بهذا الفكر الجزائري في جميع مجالاته تاريخا وسياسة واقتصادا، إذن فقد أصبحت الدراسات الحديثة كثيرة الاهتمام بوضع هذه الفهارس التي تساعد الباحثين وتكون لهم دليلا (***Indexe***) يهديهم إلى مضلان هذه المادة ومصادرها، وبالتالي فقد أصاب محمد ناصر في تقسيمه لمحتويات هذا الكتاب، كما يلفت الانتباه إلى شيء مهم وهو الجهد الكبير في هذا الملحق، والتفحص في قائمة الأسماء المستعمرة الواردة في صحف أبي اليقضان مع وضع أمامها أسماء أصحابها الحقيقية إشاعة لهذه الأسماء، ودفع الغموض الذي كان يكتن فيها من قبل، كما خص حياة رمضان حمودة وآثاره بدراسة مطولة تتعامل مع الكاتب تعاملا لا يختلف كثيرا عن تعامل محقق مع مخطوطة نادرة أعياه البحث عنها فيما خص شعره وشاعريته بصفحات محدودة تنشطر إلى جانبي منفصلين، فكري وفني.[1]

فقد خصص القسم الأول: للتعريف برمضان حمود، مع تتبع حياته في مراحلها ... وثقافته وتنوعاها ... وأنهى هذا القسم بمقارنة بين حمود وأبي القاسم الشابي من حيث الثورة والتجديد عند الشاعرين المعاصرين.

أما القسم الثاني: فقد خصصه للنصوص التي تحتوي على الإنتاج الفكري لحمود رمضان مع إثباته لها –أي بعض نصوص الأديب الفقيد الذي رحل في عز عطائه–.

كما نجد للناقد كتاب المقالة الصحفية الجزائرية دراسة تاريخية وافية:"...ولعل المنهج التاريخي الذي هداني إليه وألزمني به في وضع كل مراحل البحث...يعتبر جزءا من الجهد المتواضع الذي تقدمه هذه الرسالة لأنها ترسم تطورا تاريخيا للفكر الجزائري..".[2]

1– ينظر، محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ط2، ص ص 25–34.

2– محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، المجلد 1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص17 .

كانت هذه أغلب المحطات التي عرج إليها الناقد "محمد ناصر" في دراسته للمادة الشعرية على وجه الخصوص من شعراء وتتبع لشعرهم مع إثبات حقائق تاريخية لبعض النصوص وبخاصة كتابه "الشعر الجزائري الحديث" –كما نجدله ايضا عدة دراسات من بينها–الشعر الجزائري قبل **1925**، عوامل المحافظ على الأدب[1]، مفدي زكريا شاعر الثورة، وعمر راسم المصلح الثائر[2] (تعرض إلى أغلب محطات حياته)...عبر مجلة الثقافة.

إن ما توصل إليه كل من الناقدين من الاعتراف أو الإنقاص في حق شاعرية الأمير عبد القادر بصفة خاصة والأشعار الجزائرية قبل سنة **1925**، إنما هو في الحقيقة لا يخص إلا الشعر وحده بل هو اتفاق في حق الأدب الجزائري بصفة عامة، فهذا قد حدث نتيجة لتعرض القلم الجزائري لعدة أسباب أدت به إلى التأخر مقارنة مع الأدب العربي الحديث والأدب الغربي أيضا.

– فما هي العوامل المتحكمة في ضعف المادة الشعرية (خاصة قبل سنة **1925**)؟

– كيف تطور الشعر الجزائري الحديث أو ما هي عوامل التطور في الأدب الجزائري الحديث؟

تكلم كل من الناقدين عن هذا الموضوع في مختلف دراساتهم النقدية وهذا ما سوف نتطرق إليه في المبحث اللاحق (مع العلم أن كل منهما كان يشير إلى نفس الأفكار)

6–6– عوامل ضعف النص الشعري الجزائري:

عرف الشعر الجزائري الحديث (**ما قبل 1925**) عدة تغيرات وهزات نتيجة التغير السياسي التاريخي في الجزائر؛ فتحدث كل من "صالح خرفي" و"محمد ناصر" عن أبرز العوائق التي أثرت بشكل سلبي في المادة الشعرية الجزائرية، ومن أبرزها:

1– ينظر محمد ناصر، عوامل المحافظة في الأدب الجزائري الحديث، ش، و، ن، ت، الثقافة، العدد 44، أبريل/ماي 1978، الجزائر، ص ص 53–70.

2– ينظر محمد ناصر، عمر راسم، المصلح الثائر، ش، و، ن، ت، الثقافة، العدد 34، سبتمبر 1976، الجزائر، ص ص65–77.

أ– أثر العهد العثماني على الأدب:

يصف كل من الناقدين القرون الثلاثة التي سبقت الاحتلال الفرنسي حالة الأدب الجزائري بالضعف والانحطاط، وأن هذا العهد من أبرز العوامل التي أضعفت الشعر الجزائري.

فيربط الناقد "صالح خرفي" هذا الضعف والانحطاط وبخاصة في الأيام الأخيرة بالفعل السياسي و بالفعل الإبداعي بحيث أن "الحظ من الأدب في العهد العثماني الأخير إلا الجزر"[1] فالفعل السياسي هو الموجه والمحفز وما الفعل الإبداعي إلا صورة عاكسة له، يسمو إذا سما ويتراجع دوره ووظيفته إذا ضعف واضمحل، فيما أن العكس هو الذي ينبغي أن يكون، فالأدب هو الموكل الوحيد لاستشراف المستقبل وتجاوز الواقع وصانعيه.

إذن فالناقد لم يجد تفسيرا للضعف الأدب غير ذلك الرطب وبخاصة أن "محمد ناصر" يتقاسم معه الحكم، ويزيد عليهم أحمد بن عمار الذي حاول أن يعدد أسماء الشعراء في هذا العهد فلم يجد سوى اثنين هو ثالثهما، فتبين أن لا شيء كان يحفز الحركة الأدبية على النهوض والتقدم ومهما يكن "فالعهد التركي بماله أو عليه، فإنه في نظرنا وفي الجزائر بالذات أبعد ما يكون عن تغذية الأدب بما يكسبه خلقا وإبداعا، ولعلها إحدى النتائج المرة لانعدام التجارب البناء بين الشعب وبين السلطة التي حكمته طيلة قرون عدة، ولا أدل على ذلك من انطواء هذا العهد الطويل النفس من غير أن يخلف له ذكرا مرموقا في نص أدبي لأديب جزائري وربما كان الحكام الأتراك أنفسهم أزهد الناس في الأدب...."[2] وهي الملاحظة نفسها التي لاحظها "محمد ناصر" ومما عزز فرضيتهم ما جاء به "محمد الطمار" حول "جهود الأتراك كانت متجهة نحو حركة الجهاد ضد القراصنة والمعتدين على البلاد،فلم يعطوا لأمر الثقافة ما تستحقه من عناية واهتمام ولهذا أغلب على عهدهم طابع الجفاف الفكري"[3]. بالرغم من الدور الفعال الذي لعبه الحلفاء قبل هذا العهد بحيث كان "للأدب والعلم والفن في العالم الإسلامي قبلهم وليد التشجيع الرسمي".[4]

1- صالح خرفي، شعر المقاومة، ص 07.

2- المرجع نفسه، ص 08.

3- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ش، و، ن، ت، ص 273.

4- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائري الثقافي، ش، و، ن، ت، الجزائر، 1981، ص 190.

إذ أن الشعر لم يعرف إلا في المناسبات الدينية كالمولد النبوي وذكرى عاشوراء لكن ذلك لم يكن بالكلية أي (الضعف والانحطاط) ولا "ننكر بأن مدنا مثل بجاية وتلمسان وقسنطينة ومازونة لم تزل على محافظة على ما ورثته من التراث الفكري يجمع فيه رجال خلفوا لنا علوما وأدبا".[1]

إذا دققنا النظر للأسباب التي أوردها الناقد "صالح خرفي" مع الناقد "محمد ناصر" في تبرير ضعف الشعر في العهد العثماني يرى أن اللوم كله موجه للحكام العثمانين ، لكن ما حقيقتهم ؟ هل كانوا أصحاب فكر وأدب، ولم يفعلوا ذلك، أم أنهم كانوا كما وصفهم سعد الله أبي القاسم بأنهم كانوا يفترقون "إلى أشياء أساسية لكي يشجعوا الأدب والعلم والفن في الجزائر وأول ذلك اللغة"[2]، ويضيف واصفا الحالة الحقيقة في هذا العهد قائلا:" لقد كانت لغة الوجق والعامة هي التركية، وهي لغة للحديث أكثر منها للكتابة، ولم تكن هناك أعمال أدبية هامة أنتجت بهذه اللغة إلى ذلك الحين، وكان كل المسؤولين يعرفون هذه اللغة أيضا أو على الأقل يتحدثون بها، وقد جعلوا لغة رسمية في الدواوين وفي المعاهدات وبعض السجلات ولا شك أن لغة الحضارة الإسلامية في وقتهم كانت هي اللغة العربية ولا تعرف أن الحكام العثمانيين كانوا يتقنون العربية العامية فما بالك بالعربية الأدبية، فكيف نتوقع منهم تشجيع إنتاج بلغة لا يعرفونها ولا يتذوقونها؟"[3]

والحقيقة التاريخية تثبت لنا أن العثمانيين لم يحاربوا العلم ونشر العلوم وإنما ساعدوا على نشر ذلك لكن بصفة جزئية، بل ساهموا بما استطاعوا وتركوا التعليم حرا.

فوصف "محمد ناصر" و"صالح خرفي" الشعر في العهد العثماني بالضعف والانحطاط بالكلية دون مراعاة بعض الخصوصيات والاستثناءات التي لم يسمها الضعف شيء فيه نظر الناقد "أبو القاسم سعد الله" تحدث أيضا عن ما ميز هذا العهد لكنه لم يكن مجحفا قائلا: "فقد وجدنا في العهد العثماني تراثا أدبيا وفنيا وعلميا في مستوى طيب استحق منا العناية..ولكن يجب أن نلاحظ من الآن أن هذا الإنتاج بأنواعه كان خارج نطاق الحكم، فأصحابه لم يجدوا التبني والتشجيع من

1- محمد الطمار، المرجع السابق، ص 273.
2- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائري الثقافي، ص 190.
3- المصدر نفسه، ص 190.

الحكام العثمانيين، وقد أنتج الجزائريون خلال هذا العهد أدبا راقيا نسبيا شعرا ونثرا تناولوا فيه شتى الأغراض المتناولة عندئذ".[1]

فهذا الحكم كان أقرب إلى المنطق من الذي ساقه كل من "محمد ناصر" و"صالح خرفي" إذ لا يعقل خلو عصر بكامله من أصوات شعرية متميزة لا يمنعها الضعف العام من الإسهام في بناء القصيدة.

تحدثنا عن العهد العثماني كونه جاء قبل العصر الحديث، وقد يكون عائقا في تكوين جيلا من الأدباء والشعراء، فوجدناه غير منقطع عن الثقافة وإنما الطبقة الحاكمة هي من كانت المنقطعة.

ب– الاستعمار الفرنسي :

بعد عهد الأتراك لم تهدأ الجزائر، بل دخلت عهدا جديدا أكثر شراسة واضطهاد إنه عهد الاستعمار الفرنسي الذي كان هدفه استيطاني وغزو للثقافة والفكر بل القضاء على كل القيم الأخلاقية والدينية. فقد ذكر "محمد ناصر" بأن المستعمر قد "تفنن في استخدام الأساليب المختلفة لتجريد الشعب الجزائري من هويته الثقافية المتمثلة في الثقافة العربية الإسلامية وبدله عوضا عنها ثقافة فرنسية مسيحية مما جعل أثر ذلك يظهر على جيل الشباب المثقف الذي كان الاعتماد عليهم في بعث الأدب العربي في الجزائر وإحيائه بعد ركود فكان أن انصرفوا عنه انصرافا يكاد يكون كليا إلى الآداب الأجنبية والأدب الفرنسي منها على الخصوص"[2].

يؤكد "محمد ناصر" أن الاحتلال الفرنسي جاء ليخرج الأمة من النور إلى الظلام، ويوافقه الرأيّ أي كاتب أو ناقد "فصالح خرفي" ذكر بأن الوضع ازداد "الفاقة استفحالا بالاحتلال الأجنبي فاستكملت جانبها الآخر جانب قاتم تمخضت عنه نهاية حكم* وجانب أشد قتامة غذته بداية حكم آخر لا يهدئ روعه إلا أن يتفرج على المأساة متتابعة الفصول"[3].

1- المرجع السابق، ص 191.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 17.

* يقصد به العهد العثماني.

3- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، ص 09.

فما خلفه العهد العثماني من طرقية وظهور للصوفية وجد الاستعمار فيها بابا واسعا لتجميد الشعب ودروشته من جهة وفي تخلف الحركة الأدبية من جهة أخرى في رأي الناقدين. نضيف إلى ما قاله كل من "محمد ناصر" و "صالح خرفي" عن هذا الوضع ما جاء به أحد رواد الإصلاح الإسلامي في الجزائر ممن عايش تلك الفترة بأنها عملية "استلاب" إنه "عمر بن قدور الجزائري" يقول "استلبت الأمم الأخرى عقول شبان الإسلام واستهوى مجدها نشأته ونخبته فكما ترى رجلا يفتخر بذكرى عالم فرنسي وآخر يمجد اسم عالم إنجليزي ترى شابا يرفع عقيرته بأشعار "فيكتور هيجو" والآخر معجب بروايات "شكسبير" وهكذا لا شغل لتلك الفئة إلا حمد رجال أوربا وتمجيد نثرهم وشعرهم واختراعاتهم ومن المحال أن يخطر في بال أحد ذكر علامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلت أو إصلاح مصلح شرقي وأمثال هؤلاء عندهم كل شيء في الوجود.."[1].

لكن هذا لا يثبت بالكلية بأن المستعمر وصل إلى الهدف المرجو، ففي حقيقة الأمر تمسك الشعب بالثقافة الجزائرية ذات الطابع الديني[2] نتيجة لانتشار بعض الزوايا والكتاتيب، يرى "صالح خرفي" بأن هذا التمسك كان يمثل صونا ضد الحملات الصليبية التغريبية، لكن في مقابل ذلك منع هذا التمسك الجزائريين الاهتمام بالشعر حيث كان في "تقدير بعضهم من لهو الحديث الذي ينهى الله عنه وأن الاشتغال به اشتغال محرم"[3].

وأصبح الشغل الشاغل لعامة الناس الاهتمام بهموم الحياة وقساوتها قبل أي شيء بما فيه الأدب فلم "يعد من همهم التعبير الجميل والغزل المليح والوصف الرائع لأن ذلك لن يغنيهم عن النار التي يتلظون بها فتيلا ولن يقف بينهم وبين العاصين حائلا، بل إنهم لن يجدوا الوقت الذي يستمتعون فيه بمثل هذا الأدب الذي كان يخاطب العاطفة بالغزل والخمر والرياض وتخاطب العقل بالحكمة والزهد والفلسفة"[4].

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 17.

2- ينظر محمد البشير بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية 1970 – 1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986، ص11.

3- محمد ناصر، المرجع السابق، ص 23.

4- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 21.

فـ"صالح خرفي" يشاطر الرأي "محمد ناصر" في عامل الاستعمار لأن ذلك يمثل حقائق تاريخية فكل منهما نهج هذا المنهج ليثبت لنا علاقة التاريخ السياسي بعملية الإبداع وأن هذا الأخير لا يمكن أن يكون إلا إذا استقرّ الأول وهيأت شروطه للإبداع.

إذن ركز كل من الناقدين على الدور التاريخي الذي لعبته الدولة العثمانية والاستعمار الفرنسي في عرقلة الموهبة الإبداعية الجزائرية إضافة على ذلك نستخلص أن العوائق التي أسهمت في ضعف الشعر وتأخره فيما يلي: "خلاصة حول رأي صالح خرفي ومحمد ناصر"

* انحطاط اللغة العربية إلى "دركة سفلى بالاستعمال الركيك للتعابير واللجوء إلى اللغة العامية السوقية وذلك بسبب الاضطهاد الرهيب الذي كانت تعانيه من الاستعمار والجفاء الذي كانت تلاقيه من أبنائها"[1].

* عدم وجود نواد ثقافية ومراكز توجيهية وبيئة خالصة لتفنن المواهب وظهور التميز.

* جمود رجال الدين وتزمتهم ونظرتهم إلى الشعر أنه مضيعة للوقت وإفساد للأخلاق وأنه اشتغال بما لا يعود على الأمة بالنفع.

* الحصار المفروض من قبل الاحتلال جعل الشعراء يعيشون عزلة تامة.

* الأمية المنتشرة التي غيبت ذلك التفاعل مع الشاعر كي يستمر في الإنتاج.

* البقاء في دائرة الموضوعات الدينية المحضة وإن كان له ما يبرره إذ أن "الشاعر حين كان يلوذ بالدين في هذه المرحلة أو السابقة، كان يفعل ذلك للتنفيس عما يحسبه من ظلم واستغلال واضطهاد إلى جانب أن الدين يمثل العقيدة الروحية الراسخة في وجدانه ووجدان الشعب كله، أضف إلى هذا أن الطرق الدينية لعبت دورا هاما في هذه المرحلة لهذا كله كادت تختفي أغراض الشعر الأخرى لينحصر في الدين ودواعيه، فأصبح في المدائح والتصوف"[2].

1- محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925-1975) ، المطبعة العربية، غرداية، ج1، ط1، 1992.

2- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 22.

* فقدان النقد الأدبي أو ضعفه مما جعل التقويم والتوجيه للأعمال الأدبية منعدمين ففتح المجال لكل من هب ودب دخول عالم الشعر حتى "كان الشعر بضاعة رائجة عند الفقهاء من الذين كانت ثقافتهم بعض دواوين الشعر التليد إلى جانب مجلدات الأصول والحديث والتفسير"[1].

هذه أبرز العوائق والمظاهر التي رآها "صالح خرفي ومحمد ناصر" وهي في نفس الوقت أسباب لضعف الحركة الشعرية قبل سنة **1925**، إذ نقول بأنهما وفقا في ذكر هذه العوائق كون أن ذاكرة التاريخ لا تتغير بل تبقى مع مرور الزمن. والمتأمل في هذه العوامل يرى في مجملها إفرازات حتمية للأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية المتردية التي عاشتها الجزائر تحت ظروف قاسية من القهر والظلم والفقر المادي والمعنوي ومحاولة طمس معالم الشخصية الوطنية وإنهاء الوجود الإسلامي في الجزائر برغم أن التراث بكل مصادره من قرآن وحديث وأدب عربي وتاريخ إسلامي هو القادر على الإنعاش وبعث الحركة الشعرية وإمدادها بما يغذيها وينميها[2].

لكن "صالح خرفي ومحمد ناصر" يتفقا على الدور الفعال الذي لعبه أدباء العهدين العثماني والفرنسي بل يكبرا فيهم هذه الاستماتة في المحافظة على اللغة العربية على الرغم من دسائس المستعمر ومكائده للقضاء عليها ويكفي هؤلاء فخرا أن ما أنتجوه كان صورة عاكسة للوضعية المأساوية التي كانوا يعايشونها.

فهذا عبد المالك مرتاض يثمن الدور الذي لعبه هؤلاء الأدباء، إذ جلّ ما كتبوه "يدور حول الدين ويستمد من الدين أو يدعوا إلى الدين[3]، لهذا لمسنا تطورا في الحركة الشعرية بعد ذلك يمسها في شكلها ومضمونها"[4].

1- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري، ص ص 26 – 27.

2- محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ص 23.

* عبد المالك مرتاض: (المقومات العامة للأدب العربي الحديث في الجزائر، المجاهد الثقافي، ع 17، ص 37، ومحمد ناصر: عوامل المحافظة على الأدب الجزائري الحديث، الثقافة ع: 44 / 1977، ص 53.

3- عبد المالك مرتاض، ع 17، ص 41.

4- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 20.

فتطور الشعر الجزائري الحديث نتيجة عدة مؤثرات سوف نتعرض إليها لاحقا في بحثنا هذا على غرار ما ذكره النقاد الجزائريون مثل: صالح خرفي، محمد ناصر وأبو القاسم سعد الله عن مظاهر للضعف والتأخر إلا أننا لمسنا بعض الأشعار التي يتحدث بها الشاعر الجزائري أي شاعر عربي.

– بدايات تطور النص الشعري في الجزائر:

بعدما كانت ثقافة الشعراء الجزائريين محصورة في بعض دواوين الشعر العربي القديم إلى جانب مجلدات الأصول والتفسير كما يذهب إلى ذلك سعد الله[1] وقد ضرب أمثلة لطائفة من الأدباء الجزائريين في تلك الفترة الذين كانوا "لا يمثلون عصرهم ولكنهم كانوا يعيشون في ماضيهم الأدبي بكل ما فيه من تقليد مخجل وجمود مفرط وسلبية متناهية"[2].

فيذكر لنا كل من "صالح خرفي ومحمد ناصر" أنه مع نهاية الحر العالمية الأولى أخذت تلوح في الأفق بوادر النهضة الأدبية أسهمت عوامل كثيرة في بلورتها وتوجيهها الوجهة الحقيقية.

فقد أسهمت المؤثرات التربوية والثقافية في تشكيل الخلفية الثقافية للشعراء من كتاتيب قرآنية "بلورت أساليبهم وربطتها بالأثر القرآني تعبيرا وتصويرا ومن نواد وجمعيات ومدارس وجهتهم نحو الإصلاح توجيها مقصودا"[3] ومن صحافة محلية وعربية[4] ربطت صلاتهم بثقافتهم العربية الإسلامية وبتياراتها الأدبية وبخاصة تيار الإحياء الذي كان التأثر به ظاهرة بارزة لدى الشعراء الجزائريين.

"وقد اعترف الشعراء أنفسهم بهذا التأثر فقد أعانت دواوين فحول المصريين حمود رمضان على نظم الشعر وفتح الهادي السنوسي عينه على مدرسة اسماعيل صبري وحافظ وشوقي والعقاد والزيات"[5] وكان السعيد الزاهري على اطلاع كامل بالحركة الأدبية المشرقية ومعاركها الفكرية نتيجة الاحتكاك بالمشرق فقد هاجر أبرز زعماء التيار الإصلاحي (الإبراهيمي وعبد الحميد ابن باديس والطيبي العقبي) إلى الشام والحجاز ومصر بعد أن كسروا الحصار الذي كان مضروبا عليهم وأصبح

1- ينظر: أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري، ص 126.
2- المرجع نفسه، ص 27.
3- محمد كناي: الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث (قضاياه المعنوية والفنية 1925 – 1962)، الجزائر، 1993، ص 02.
4- ينظر: محمد ناصر، الصحف العربية ش.و.ن.ت الجزائر، 1980.
5-المصدر نفسه، ص43.

الاتصال ممكنا مع المشرق، هذا ما يؤكد أن السيطرة الاستعمارية هي التي فرضت تعلق الجزائري بروافد المشرق العربي ثم في الرحيل إليه لينفتح جسورا للتواصل معه[1].

يرى كل من الناقدين "صالح خرفي" و "محمد ناصر" على أن الحرب العالمية الأولى وما تبعها من أحداث جعلت الجزائري ينفض غبار الذل والاستكانة ويفكر في المطالبة بتقرير المصير سيرا وفق تطلعات الشعوب المستضعفة "وبالذات تلك الشعوب التي دفعت ضريبة الدم في الحرب تحت رايات الدول الكبرى التي أوقدتها وكانت ضريبة الجزائر عشرات ومئات الآلاف من أبنائها الذين سقطوا صرعى في ظل العالم المثلث"[2] وقد "كان للحرب الكونية دورها في إيقاظ الوعي والتحرر من الأوهام وتنبيه الضمير الإسلامي في نفوس الشعب وأدت إلى انحطاط قيمة المقدسات الوهمية في نظر الكثير من الناس"[3].يتفق أيضا الناقدان بأن البعثات التعليمية العائدة من تونس ومن مصر ومن بعض الأقطار العربية الأخرى حملت "قبسا خافتا من الأدب العربي ولكنه كان كافيا في تحريك القرائح والأذهان وقارن ذلك أو سبقه بقليل وصول الآثار الأدبية الجديدة من شعراء المشرق المحليين وعرفت الجزائر شعر شوقي وحافظ ومطران والرصافي وما انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة الموارد قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة التي هي طلائع النهضة"[4].

تحدث كل من "محمد ناصر وصالح خرفي" عن الدور الفعال الذي لعبته دور جمعية العلماء المسلمين في تحريك الحركة الأدبية والدفع بها إلى الأمام وإلى رد وعي للجزائريين وتذكريهم بقضيتهم الأم "والتي لا تخرج عن غاية الوصول إلى الحركة والكرامة ثم رد الاعتبار للشخصية الوطنية وإحيائها بعدما حاول المستعمر تشويهها عن طريق التجنيس والإدماج"[5].

محمد ناصر تحدث كثيرا عن دور الجمعية في إيقاظ الحركة الأدبية وذلك بإنشاء الصحف الوطنية (المنتقد – الشهاب – صد الصحراء – واد ميزاب...)[6] إذ أن ظهور هذه الصحف أعطى

1- ينظر صالح خرفي: في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1985، ص 172.
2- صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، ص 31.
3- محمد كناي: الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث (قضاياه المعنوية والفنية 1925 – 1962)، ص 03.
4- أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد، ص 26.
5- المرجع نفسه، ص26
6- ينظر محمد ناصر، الصحف العربية الجزائرية (1845 – 1939).

دفعة قوية لتنشيط الساحة الأدبية حيث ألزمت الجمعية بضرورة الابتعاد عن السهل والضعيف الذي يقتل الأذهان ويميع الأسلوب فالشعر عندها ينبغي أن يكون نابعا من ملكية شعرية لا غير[1].

إلى جانب الصحف الوطنية التي لقيت رواجا كبيرا لدى القارئ الجزائري يقول "صالح خرفي" أنه تقاطرت على الجزائر بعض الدواوين الشعرية لرواد النهضة الحديثة في الشعر، وقليل من الكتب الإصلاحية لزعماء الإصلاح الديني في العالم الإسلامي"[2]، هذا بعدما أتيحت الفرصة لاستدراج الكتاب العربي والمجلة العربية التي التهمها الجزائري بشغف كبير ولا يمكن إغفال ما لهذا التواصل من مزية تساعد على خروج المواهب وإبراز للشخصية الجزائرية المبدعة.

إذ شارك العديد من هذه الشخصيات وبرزت لنا عدة أسماء لكتاب جزائريين "يراسلون هذه الدوريات من مواقعهم في الوطن المحتل يتلمسون شتى الحيل لكسر الحصار المضروب عليهم"[3] وممن كانت لهم إسهامات في عالم الصحافة العربية والإسلامية "وكان في طليعة من ساهم بإنتاجه الأدبي شعرا ونثرا في صحافة المشرق (عمر بن قدور) صاحب جريدة (الفاروق) قبل الحرب العالمية الأولى وكان ينشر قصائده ومقالاته في جريدة (الحضارة) التي كان يصدرها الشهيد عبدالحميد الزهراوي ومحمد السعيد الزاهري الشاعر الكاتب الذي ساهم بعد الحرب في كل من مجلة (الفتح) والمقتطف والرسالة وغيرها كثير يدينون بالفضل الأسبق للنهضة الأدبية في المشرق فمهما نهضت بهم في الإنتاج ذاتية مستقلة فهي تنزع في جذورها إلى تلك النهضة"[4]، فالاحتكاك الذي وقع مع الشرق كان له تأثير بالغ في توجيه شعراء الجزائر– على حد النتيجة التي توصل إليها كل من الناقدين –في العديد من المؤلفات ومن ثم أصبح الشعر الجزائري صورة تكاد تكون مطابقة لمثيلتها في المشرق مما جعل تلك الفترة تسير على خطى ما نسجه شعراء الإحياء في الشطر الثاني من الوطن العربي.

إذن فكل من الناقدين يتحدث عن الشاعر الجزائري بأنه كان مقلدا للشاعر العربي المشرقي بحيث أصبحت "النظرة المقلدة نظرة تجديد، بل تطلعت مواقف نقدية تقييمية لما تتلقاه من روافد

1- ينظر محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925 – 1976)، 1/ ص 26.

2- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، ص 24.

3- صالح خرفي: الجزائر والأصالة الثورية ش.و.ن.ت الجزائر، 1977، ص 77.

4- صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري ش.و.ن.ت الجزائر، 1983، ص 72.

المشرق العربي، وذهبت ابعد من ذلك إلى طرح إنتاجها في الدوريات البارزة في المشرق، تتلقاه هذه بترحيب وتقدير وتفسح له صفحاتها الأولى[1].

إذ أن الاستعمار المتسلط كان سببا في تأخر الصحوة الأدبية عن صنوتها في المشرق والدليل على ذلك تفجير العديد من الطاقات التي كانت كامنة في نفوس كثير من المبدعين الجزائريين ومن بين هؤلاء "رمضان حمود" التي تبنى الاتجاه الرومانسي وأعجب به في حماسة شديدة وانتقد الرؤية النقدية القديمة وبين ما في شعر شوقي من نواحي سلبية ودعا إلى تطعيم الأدب العربي بالتفتح على الآداب الأجنبية عن طريق الترجمة[2].

وظهر العديد من الأدباء نفضوا عن أنفسهم غبار تلك الأردية التي تجلبب بها الشعر طويلا وشمروا عن ساعد الجد وأصبح الشعر والكتابة والخطابة أدوات تقدم وسائل حياة لهذه الأمة. ولم يتخلف الشعر عن ركب النهضة التي بدأت بعد عام **1925م** وبدأ كما يقول مالك بن نبي "يصور تقدم البلاد في قصائد جدد فيها نشاطه بعد ركود طويل، كانت تلك القصائد تغني ربيع النهضة أي ربيع الفكرة لا ربيع الصنم "[3].

وقد كان لرواد هذه النهضة الأثر الكبير في نشر البيان العربي وفي ربط الشعب بماضيه وإحياء تراثه بمختلف الوسائل شعرا ونثرا وخطابة وصحافة و"أصبح الشعر المكتوب باللغة العربية يعبر عن أحاسيس ليست استسلامية خضوعية ولكنها فعلية محركة"[4].

إضافة إلى ما سبق يتحدث الناقدان على المؤثر الوطني فرغم الهدوء الذي عرفته الجزائر في ظل الاحتلال ولم يكن هذا الهدوء عن رضا واطمئنان نفسي ولكنه استقرار أليم قد جاء بعد فشل جميع المحاولات الثورية، فالساحة الأدبية والنقدية كانت تنتظر المخلص الوطني وطالت عملية المخاض لكنها بدأت تتشكل مع الأحزاب السياسية التي ظهرت في بداية العشرينيات: نجم شمال إفريقيا،

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 14.

2- ينظر محمد ناصر، رمضان حمود: الشاعر الثائر، المطبعة العربية، غرداية 1978، ص 115.

3 شروط النهضة: ترجمة عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1969، ص 45.

4 Jean Déjeux, la poésie algérienne de 1830 à nos jours, 2éme édition, publisud, Paris, 1982, P50.

حزب الشعب، الحزب الشيوعي و"جمعية العلماء المسلمين- كما سبق الإشارة إليها- إلى غير ذلك من الحركات الداعية إلى الثورة فكان الأدب والنقد يسايران كل هذه التحولات فصالح خرفي يبرز لنا بأن قبل العشرينات كان الأدب تقليديا بحتا فتأثر بالعمود الشعري والصناعة اللفظية مهلهل الأسلوب بارد الصور ثم حدث تحول بعد ذلك وهو ظهور التيار الرومانسي بعد الحرب العالمية الأولى فتبنى الأدباء اتجاها فيه الكثير من الهروب والنقمة والأحلام نتيجة محتومة لعوامل اجتماعية وسياسية خلفها الاستعمار فتأثروا بعاملين هامين "أحدهما وصول المبادئ الرومانتيكية من فرنسا إلى الجزائر أما الثاني فهو تأثر أدباء هذا التيار بكل من مدرسة المهجر وجماعة أبولو"[1] وبعد هذا يقول كل من الناقدين على أن الجزائر عرفت تحولا في الجانب النقدي والأدبي وهذا بأخذ الواقعية كنتيجة لتطور الحركة الوطنية الأدبية.

لكن "محمد ناصر" يتساءل عن حقيقة وجود هذا التيار أي التيار الرومانسي قائلا "أين يقف الشعر الجزائري المتجه اتجاها رومانسيا؟"[2]، فيجيب إجابة يشاطره الرأي أي النقاد أو باحث جزائري. "ينبغي ألا نتصور أنه قد وجدت في الشعر الجزائري مدرسة أو مذهب رومانسي بالمفهوم الدقيق للكلمة فإن الرومانسية كما عرفتها أوروبا كانت فلسفة متكاملة في الحياة والمجتمع والدين وغيرهما بينما ظلت في الجزائر وفي سائر الوطن العربي مجرد اتجاه لاختلاف العوامل والظروف بطبيعة الحال"[3].

ويضيف بأن كلمة الاتجاه الوجداني أقرب إلى الاتجاه الرومانسي وهو ما استخدمه بعض الدارسين بالنسبة إلى الشعر العربي في مصر والمهجر، وهذا دليل على أن محمد ناصر تأثر بهؤلاء الدارسين ولعل باقي التفاصيل سنتطرق لها في الفصول القادمة.

يمكن أن نلخص بوادر النهضة حسب (ما تطرق إليها بعض النقاد مثل: صالح خرفي ومحمد ناصر والعديد منهم) فيما يلي:

* الإعلان عن المشاعر الوطنية دون خوف أو تردد بعد الحرب العالمية الأولى.
* المجاهرة والإلحاح على الإصلاح الاجتماعي والتحرر الفكري.

---

1 أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 28.
2 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 85.
3 المرجع نفسه، ص 85.

* العمل على تغيير مفهوم الثقافة التي كانت تحت توجيه استعماري حقود على الإسلام والعربية.
* تخليص الدين من الخرافات والبدع.
* الاهتمام بالتقدم العملي والإشادة بما يأتي به من جديد بغية مسايرة ركب الحضارة بعد التقوقع والنفور من كل جديد.
* تغيير مفهوم الشعر ورسالته في الوجود ومعنى التجربة الشعرية مقارنة بما كانا عليه من ذي قبل.

بعد ذلك يشير الناقدان أن الشعر قد خطا خطوات معتبرة نحو الرقي والازدهار، وأشار كل منهما أن أبرز شخصية تمثل هذا التحول هي: عمر بن قدور[1]، يقول محمد ناصر: "ويبرز في هذا المجال عمر بن قدور بروزا واضحا إذ نلمس في قصائده عناية خاصة بالناحية العقائدية واهتماما لافتا للنظر (بالقومية الإسلامية) إلى جانب ما أصاب شعره من تحسن في الشكل تجلى في وحدة الموضوع واستقامة الوزن في لغة فصيحة، سليمة تسقى من منابع الشعر العربي في عصوره الذهبية يحببها إلى النفس ما يشيع في مطاويها من تعبيرات شعرية لطيفة، وتدل التجربة الشعرية عنده على صدق المعاناة وتمثل واع للموضوع"[2].

نشأة الصحافة الإصلاحية التي ساعدت على نشر الشعر بين القراء والمثقفين وتكوين طائفة من الأدباء والشعراء الذين أسهموا في التعبير عن القضايا التي شغلت الناس في ذلك الوقت"[3].

ظهور بعد ذلك عدة صحف كانت "تشجع المبادرات وتصقل المواهب وتوجه الحركة الشعرية توجيها قائما على إحياء اللغة والرجوع بالشعر إلى عصوره الذهبية وتحث الناشئة على نشره واحتذائه وعدم الركون إلى السهل والضعيف منه"[4].

1 ينظر: صالح خرفي: شعراء من الجزائر، ج1، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1969، ص 37 وما بعدها.
2 ينظر محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج1، ص 25.
3 عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 39.
4محمد ناصر بوحجام: المرجع السابق، ص26 .

فالتطور الذي حصل في الشعر الجزائري الحديث بعد فترات من الجمود يرجع إلى عاملين أساسيين:

✓- رد الفعل الشديد الذي أظهره الجزائريون بعد تدهور الأوضاع في جميع الأصعدة نتيجة الممارسات التعسفية التي كان يقوم بها المستعمر من أجل محو الشخصية الوطنية وتهيأ بعض الفرص كالإيصال بنهضة المشرق العربي وقيام الحرب العالمية الأولى التي "كانت بمثابة الصدمة الكهربائية العنيفة التي ردت الوعي إلى الجزائريين، انتزعتهم من غيبوبة الشطحات الصوفية التي سادت القرن التاسع عشر وألقت بهم في تيار مدينة القرن العشرين"[1].

✓- تبني الحركة الإصلاحية مسؤولية استرجاع المقومات الأساسية للشخصية الجزائرية الإسلامية وتنشيط الحركة الأدبية.تلك هي بعض عوامل التأخر للحركة الأدبية عامة والشعرية خاصة في الجزائر،وبعض عوامل تطورها في رأي الناقدين –محمد ناصر وصالح خرفي –حيث ركز كل منهما في طرحه على الربط الوثيق بين السياسي والأدبي وأعتمد كل منهما على منطلقاته ومرجعياته التاريخية التي تجعل من الأدب مرآة للأوضاع السياسية والثقافية لمجتمع ما.

نخلص في الأخير إلى أن المتتبع للظواهر التي وسمت القراءة التاريخية للشعر الجزائري يرى بأنها مقيدة في تناولها للشعر بفترات تاريخية محددة، انطلاقا من "صالح خرفي" الذي تناول شعر المقاومة الجزائرية من (**1830-1930م**) وتطرق إلى الشعر الجزائري الحديث من **1930-1962** مع ذكر مبرراته ، ثم محمد ناصر الذي بدأ؛ كما سلف قوله **1925 – 1975** وهذه السنة تفرضها نهاية بحثه، وليس لها أي دخل في عملية التأريخ للشعر. وقد ذكر كلا الناقدين أسبابه وعلله في الاختيار ألتأريخي لمادة الشعر الجزائري الحديث.

لكن مقارنة مع عمر بن قينة في كتابه "الأدب الجزائري الحديث" فقد درس الحركة الشعرية محصورة ما بين **1920 – 1962م** أما الوناس شعباني فقد خصص في كتابه تطور الشعر الجزائري الحديث للفترة ما بين **1945 – 1980** معللا ذلك بأن لسنوات الأربعينيات كانت هدفا لأنظار بعض الدارسين بينهم عبد الله ركيبي الذي كتب حول الشعر الديني: بحث فيه إلى غاية هذه الفترة،

1 ينظر محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن الكريم، ص 26 وما بعدها.

أضف إلى ذلك أن التجربة الشعرية الجزائرية قبل هذا التاريخ كانت لا تزال في طور النشأة لم تبلغ أشدها"[1].

إن نظرة متفحصة في أراء الناقدين ومقارنة بما جاء مع النقاد الآخرين نستنتج أن:

1- صالح خرفي لا يصرح بحداثة الشعر في كتابه الأول "شعر المقاومة الجزائرية" في فترة الأمير على الرغم من أنه يخصص المبحث الأول للحديث عن هذه الشخصية وبخاصة شعره ولكنه يستدرك ذلك في كتابه الثاني "الشعر الجزائري الحديث" حيث رأى أنه" من الأجدر أن تكون هذه الدراسة شاملة للشعر الجزائري الحديث منذ بدايته إلى نهايته لولا أن اتساع الرقعة الزمنية جعلنا نفرد دراسة للبدايات حتى سنة **1930م** في رسالتنا الأولى للماجستير ثم نعقب بدراسة للفترة الحديثة المعاصرة..."[2].

وهنا نطرح السؤال التالي:

– هل معنى هذا أن الناقد لم يقتنع بشاعرية الأمير، الأمر الذي جعله يتجنب وصف شعره بالحديث؟ أم أن الناقد أخر ذلك إلى كتابه الثاني؟.

2- بينما يختلف محمد ناصر معه حول المسألة نفسها فهو يرى في سنة **1925** سنة تناسب حداثة الشعر الجزائري.

يتفق كل منهما على أن النهضة الأدبية وثيقة الصلة بالحركة الإصلاحية، وأنها كانت السبب المباشر في الاستفاقة التي حدثت للحركة الشعرية.

3- لعل سر الاختلاف هو تحديد سنة الحداثة للشعر الجزائري راجع في الأساس إلى تباين وجهات نظرهما من بدايات تأسيس الحركات الإصلاحية على اعتبار أن التأسيس كان ما بين **1925 – 1930**، ومن ذلك فالتأريخ الأول تحدث على بداية نشأة هذه الحركات والثاني تحدث عن أوج نضجها، إذن فالسنوات المعدودة لا تشكل عاملا في تغير صورة شعر أو أدب أمة ما. بيد أن كل منهما أيضا في عوامل التطور والضعف لمادة الشعر الجزائري الحديث.

---

1 الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري من 1945-1980، د.م.ج. ص 06.

2 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 06.

أثرى صالح خرفي المكتبة الجزائرية والقراءة التاريخية في الجزائر بهذين الكتابين، أما محمد ناصر فكتابه "الشعر الجزائري الحديث" كفيل بدراسة هذا المنهج وما كتبه من مقالات في مجلة الثقافة زاد من بحثه التاريخي ثراء وج مالا يحتذى به في كافة الدراسات الشعرية.

في الختام، يمكننا القول أنّ مقاربة النص الشعري في النقد الجزائري رغم بحثها في سياقات النصّ إلاّ أنها لم تتعد حدوده التاريخية أو التأريخ له كوثيقة أدبية وهذا ما أعلى من شأن محاورتها للنص الأدبي، وغيّب في المقابل بقصد من نقادنا أو بدونه، التركيز على جوانب الفنية والجمالية للنّص، التي تعدّ في الأصل، مقياس التفاضل والتميّز بين المبدعين الأدباء عامة، عبر أزمنتهم المتفاوتة.

الفصل الثاني

نقد النص الشعري في النقد الجزائري - المقاربة الموضوعاتية- :

1- المقاربة الموضوعاتية في النقد الغربي.
2- المقاربة الموضوعاتية في النقد العربي.
3- المقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري.
4- سمات المقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري.

1– المقاربة الموضوعاتية في النقد الغربي :

يُراد بالمنهج الموضوعاتي؛ القراءة التي تعنى بالجانب المضموني ويرجع بعض الباحثين أن الناقد "كروتشيه"، قد أطلق هذه الصفة على النقد المنبثق من الفكر الماركسي[1].

لم يكتب للقراءة الموضوعاتية الانتشار والتداول مثل مصطلح الواقعية الاشتراكية (مكسيم جوركي سنة **1934**). إذ انطلق هذا المصطلح واعتمد على العمل الأدبي في مختلف أجناسه "وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعه، فتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض والفارق هنا فارق في الموقف لا الأسلوب فحسب"[2] ثم أخذ الكثير من النقاد بعد ذلك هذه التسمية فأطلقوها على النقد النابع من الفكر الماركسي اللينيني.

أصبحت القراءة الموضوعاتية تطلق على كل دراسة نقدية تهتم باستجلاء مضامين النص من مواضيع مختلفة. وهي ذات صبغة تفسيرية، حكمية "صبغة تفسيرية: لأنها تفسر وتحلل مضمون الأدبية اعتمادا على الإيديولوجيا، وصبغة حكمية: لأنها في تعاملها مع النصوص الأدبية تصدر عليها الأحكام بالنظر إلى موافقتها أو مخالفتها للخلفية الفلسفية وآلياتها الجمالية التي تدين بها" لذلك استعمل النقد الإيديولوجي أو الواقعي الاشتراكي بدلا من النقد الموضوعاتي.

هناك بعض النقاد قربوا كثيرا من النقد المضموني وبين النقد الاجتماعي الذي يهتم "بإبراز المضامين الاجتماعية في الأثر الأدبي وذلك بعودة إلى سياقات النص التاريخي والاجتماعية"[3]؛ فالاتجاه الاجتماعي يرى أن العمل الأدبي يكون أفضل "عندما يكون ممثلا لروح العصر، بل يرى في الرؤية الاجتماعية أنها الصانعة الأساس للرؤية الفنية داخل العمل الإبداعي"[4].

---

1 – ينظر: نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط1، 1979، ص 85، وما بعدها.

2– أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، تر. اسعد حليم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 174.

3 محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات) ص 37.

4– محمد بلوحي: المرجع نفسه ، ص 37.

وقد عرف هذا المنهج بعدة أسماء: (المنهج الواقعي، المنهج الاجتماعي، المنهج الماركسي، المنهج المادي التاريخي، المنهج الإيديولوجي، النقد الجماهيري...) تبعا للاتجاهات التي تفرعت من الفلسفة الأم، وتبعا لخصوصية كل ناقد في استعمالها، كما أن القراءة المضمونية أفرزت جملة من المصطلحات التي لا تزال بعضها يستعمل إلى اليوم: (الالتزام، الانعكاس، الأدب المادي، البطل الإيجابي، البطل السلبي...).

2. المقاربة الموضوعاتية في النقد العربي:

يتجلى المنهج المضموني في نقدنا العربي الحديث من خلال كتابات: "محمود تيمور سلامة موسى، لويس عوض ..." فقد ركز هؤلاء على الصلة القوية بين الأدب والمجتمع والواقع، والربط بين الظاهرة الأدبية والاجتماعية بكافة الجوانب السياسية والاقتصادية والفكرية الثقافية[1]، وقد ارتكزوا في ذلك على المرجعيات النقدية الغربية في تسيطر آرائهم النقدية.

فعلى غرار "أحمد أمين" و"محمود تيمور" تطور النقد الإيديولوجي الماركسي أو المنهج المادي التاريخي بعبارة أخرى، نجد الأول في دراسة الشعر العربي القديم يتكلم على أن، هذا الشعر لا يعالج إلا قضايا أفراد الطبقة الخاصة، الطبقة العليا من الأمراء ووجهاء القبائل، وتخلص إلى أن الأدب العربي غلبت عليه الفردية على الاجتماعية، وإن تراجع فيما بعد عن رأيه هنا في كتابه "النقد الأدبي" لينطلق بذلك العديد من النقاد لتشكيل ملامح النقد الذي يربط بين الظاهرة الأدبية والاجتماعية، وما كتاب "الأدب للشعب" لصاحبه "سلامة موسى" خير دليل على ذلك فهو يرى أن الأدب "يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة وأن تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتمامه"[2]. انضم إلى هذه الدعوة العديد من النقاد من بينهم "طه حسين" الذي كان مطبقا للنظريات الغربية من بينها ثلاثية "تين هيبوليت" (الجنس، البيئة، العصر)، فالدعوة إلى ربط الأدب بالمجتمع في الخطاب النقدي العربي والتي دعا إليها مختلف الرواد بخاصة "سلامة موسى" تحولت فيما بعد إلى الطابع الذي يتضمن أبعادا إيديولوجية نتيجة التأثر بالثقافة الاشتراكية والفلسفة الماركسية خاصة بعد حركات التحرر بالعالم العربي.

1- ينظر المرجع السابق: ص 49، 50.

2- شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 29.

تأثر هذا الخطاب بالسياسة وما كتابات "محمود أمين العالم" و"غالي شكري" و"لويس عوض" لخير دليل على ذلك. فقد أثار هؤلاء النقاد عدة قضايا نقدية تطرق إليها النقاد الغرب من قبلهم من أبرزها: الحرية، الثقافة، الانعكاس...، وهذه الدعوة التي حمل لواءها هؤلاء النقاد قد ساعدت النقد العربي الحديث في فتح المجال لمحاربة الظواهر الإبداعية وفق ممارسات نقدية لم يتطرق النقد إليها من قبل.

والنقد الأدبي الجزائري بدوره لم يبتعد عن طروحات هذا الاتجاه النقدي، بل احتضن هو الآخر هذا المنهج، وهذا ما سوف يطاله حديثنا في العنصر اللاحق.

3. المقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري:

شهدت الساحة الأدبية الجزائرية في فترة السبعينات، أدبا يتقاسم مع السلطة كل الهموم الإيديولوجية والطموحات السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فقدم الأدباء عدة إبداعات تتميز بهذا الوصف، أي الربط بين الأدب والفكر السياسي، فبرزت عدة أسماء في الرواية والقصة والشعر، وأمسى لكل نوع أدبي قائمة مبدعيه وصناعه، ضمن هذا الإطار ظهرت موجة نقدية عارمة تدعو إلى التشديد على البعد المضموني للنص الأدبي وبدأ الخطاب النقدي الجزائري ينفتح على خطابات إيديولوجية غربية (لينين، ماركس) وأخرى أدبية نقدية. واعتمدت كثير من الأفلام النقدية الجزائرية على النقد الموضوعاتي بمختلف أشكاله يأتي في المقدمة: "محمد مصايف، عبد الله الركيبي، صالح خرفي، محمد ناصر، أبو القاسم سعد الله".

- فكيف كانت إذن طبيعة هذه الممارسة النقدية؟
- ماذا قدم هؤلاء النقاد إلى النقد والشعر الجزائري الحديث؟

3-1- مقاربة محمد مصايف:

اعترف الكثير ممن تتبعوا تجربة "محمد مصايف" النقدية بصعوبة تأطيره منهجيا وهذا ما أكده العديد من النقاد والباحثين ولذلك ذهب بعضهم إلى إدراجه ضمن الاتجاه الإنساني في النقد الأدبي، ويذهب "عمار بن زايد" تلميذ "مصايف" إلى أن منهج أستاذه، هو "منهج متكامل يحتل فيه

المنهجان النقديان: التاريخي والفني الصدارة، بينما نجد آثارا لمناهج أخرى كالمنهج النفسي"[1] بينما لم تتجرأ أقلام نقدية أخرى في تحديد منهجه، أمثال الناقد "عبد القادر فيدوح".

تناول "محمد مصايف" في مصنفاته العديدة: نقد الشعر والقصة والرواية متبعا المراحل الثلاث:

- مرحلة الدراسة: يحدد فيها الاتجاه العام الذي يعالج الأثر الفني
- مرحلة التفسير: يحدد فيها الأفكار الثانوية المتفرعة في الاتجاه العام.
- مرحلة التقويم والحكم: وفيها يحكم للأثر الفني أو عليه.[2]

فمنهج مصايف اتبع التحليل والتركيب تارة و الأكاديمية تارة أخرى[3]

3-1-1- الممارسة النقدية عند محمد مصايف:

تلونت الممارسة النقدية للناقد محمد مصايف، بتطبيقات نقدية عدة، نوجزها كالآتي:

أ- نقد النقد:

أهم ما ساعد محمد مصايف في محاولاته النقدية هو دراساته المستيقظة لأعمال طه حسين وجماعة الديوان وجون بول سارتر (**j.p.sartre**) وبعض المستشرقين فهو يعترف بعمادة "طه حسين" للأدب والنقد ودوره الكبير في توجيه الحركة الأدبية والتجديد فيها "فإليه – طه حسين- وإلى أفراد جيله يعود الفضل الأول في خروج الأدب العربي من حالة الانحطاط والتوقع...وفي اتجاهه نحو منابع جديدة تضاعف من طاقاته الإبداعية وتجدد روحه"[4] وأهم ميدان تناوله في قضية نقد النقد: هو تعرضه للتيار التأثيري العربي الوافد من الغرب "فاتسع الاتصال بالنقد والأدب الغربيين، واتجه إلى

1 مجلة المنتدى (شهرية إمارتية) السنة 12، العدد 136، نوفمبر 1994، ص 12-30 (من حياة الراحل محمد مصايف).

2 ينظر محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، ص ص 13-29.

3 ينظر محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، الدار العربية للكتاب الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، تونس، الجزائر 1983، ص 06.

4- محمد مصايف، دراسات في النقد الأدب، ص 217.

التيار العربي المجدد الذي مثله أفراد جماعة الديوان وأدباء المهجر في المرحلة الأولى، وطه حسين وجماعة أبولو في المرحلة الثانية".[1]

ويدعو "محمد مصايف" بل يؤكد على ضرورة الاحتكاك بالغرب وآدابه، آخذا بمجموعة من الآراء لبعض النقاد كالناقد التونسي (زيد العابدين السنوسي)، والأديب الناقد "أحمد رضا حوحو" و"رمضان حمود"، فالاتصال بالغرب "أصبح يقوم على وعي أكبر بضرورة تلاقح الآداب المختلفة.... وكان لهذا الاتصال أثر كبير في تطور النقد والأدب".[2]

يقول محمد مصايف في هذا السياق:"إن دعوة التجديد لا تعني أن الأدب العربي ضيق يحتاج إلى توسيع، أو معوز يفتقر إلى ثورة أو خامل الذكر فلا بد له ممن يرفع صوته ليعرفه الناس، وإنما أن الأدب العربي مريض مشرف على الهلاك إن لم يتداركه أبناؤه في عصر يخالف تماما العصور المتقدمة الغابرة"[3]. وأهم ما يقال على نقد مصايف لأصحاب الاتجاه التأثيري في مجال نقد النقد أنه مجرد جمع لآراء أصحاب هذا الاتجاه، وإن تعدى الجمع فيتحول إلى موافقة إلى ما ذهبوا إليه، إلا أن هذه الموافقة لم تكن انقيادية بل غالبا يدعمها الناقد بآراء ورؤاه.

إضافة إلى تعرضه بالنقد لنقاد الاتجاه الواقعي، الذين رأى فيهم امتدادا لأصحاب الاتجاه التأثيري أو بالأحرى أن الواقعيين تأثيريون قد تطورت بعض مواقفهم النقدية، وقد صنفهم صنفين واقعيين معتدلين وهم من جمعوا بين الحرية والفن و(الالتزام)، وواقعيين متطرفين لا يعترفون للأديب بأي حرية أو أن حريتهم انعكاس للحرية الجماعية.

وكحوصلة لآراء مصايف في نقده لأصحاب هذا الاتجاه، أنهم يلحون على طبيعة العلاقة بين الأدب والسياسة، وعموما، فإنّ نقد النقد لدى "مصايف" مجرد جمع لآراء أصحاب الاتجاهات الفكرية، لم نلمس فيه رأيا خاصا له، وإن وجدنا في بعض الأحيان رأيه لا يعدو أن يكون موافقا لما قاله أو اعتقده، وهذا دليل قاطع على محدودية رؤية هذا الناقد، والتي أعتقد أن ثقافة العصر خاصة النقدية منها كانت محدودة في الساحة الوطنية، ونحن نقدر مجهودات "مصايف" بل نباركها، وذلك

1- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979، ص 80.
2- المرجع نفسه، ص 82.
3- المرجع نفسه، ص 48.

للجهد الذي بذله في هذا المجال إذ عملية الجمع ليست بالأمر الهين وإنما أخذت من نفسه ووقته الشيء الكثير.

ب– نقد الشعر:

يتعرّض مصايف إلى نقد الشعر من خلال طرح آراء متضاربة حول نصوص من هذا الجنس الأدبي، فإن كان متهما يدافع عن نفسه نقديا وإن كان يريد إبداء رأيه يقوم بطرح رأي معارض ثم يبدأ في تصويب الأمور كما يراها.

وقد قام الناقد بالكثير من المحاولات النقدية الشعرية فلم يترك لا القديم – أقصد العمودي – ولا الحديث – أقصد الحر – إلا وخاض فيه "فشعرنا العربي قد تطور تطورا كبيرا منذ بداية النهضة تطورا في شكله ومضمونه معا"[1] فكما أن الشعر العمودي قد عبر عن قضايا الإنسان منذ القديم الغابر وكذلك "الشعر المعاصر يعبر عن القضايا الجديدة للإنسان الجديد، ويترجم عن آلامه وآماله بكل صدق ووعي"[2].

فيبقى الشعر عنده مهما كان شكله أو غرضه تعبيرا عما يعانيه صاحبه فيجب أن يلتزم صاحبه وهذا هو رأي مصايف دائما في الأدب.

وفي صدد التعرض لبعض تطبيقات مصايف النقدية، ارتأينا أن ننطلق من نقده للشاعر الجزائري "محمد العيد آل خليفة" في كتابه الموسوم بـ"فصول في النقد الجزائري الحديث"، فبعد تقديمه للكتاب بدأ مباشرة بثلاثة عناوين حول شعر محمد العيد آل خليفة، وطرح إشكالا حول شاعرية محمد العيد وذلك بين المناصرين والمشككين، فنجده في البداية يقف موقفا وسطا، موقف الناقد المتمرس الموضوعي، فلا يتعصب لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، إلا أنه وضع الطرفين تحت مجهر النقد فرأى أن كلا الفريقين غابت عنه الروح العلمية وتقديم الشاهد، وكذا السطحية والتلميح والإجمال فيقول "موقف أبو حسام وأضرابه من شاعرية محمد العيد آل خليفة هي التجريد في الأحكام أو هي إن شئت هذه السطحية التي تجعل صاحبها يتهيب الموضوع الذي يعالجه، فلا يقترب منه إلا بطرق

1– محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 71.

2– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 305.

التلميح والإجمال والتقرير"[1] ثم نجده في آخر هذه الدراسة يتحامل على المعرضين على شاعرية محمد العيد وذلك بتقديم الأدلة والبراهين العلمية في إثبات هذه الشاعرية، لينتقل بعد ذلك ليقدم لنا قصيدة للشاعر عنوانها "هيهات يخزى المسلمون"* يحاول من خلالها إثبات شاعرية الشاعر.

قسم مصايف دراسته القصيدة إلى ثلاثة أقسام:

بدأ بتوطئة طويلة تحدث فيها عن الله والأنبياء والشرائع، هذا نتيجة إلى للظروف التي ألقيت فيها القصيدة وبغية تمكين عقيدة الإسلام في وجدان السامعين، ثم يتعرض لقضية اختيار العنوان فاختار أول بيت عجبه ليصوغ منه عنوانه.

بعد هذه المقدمة يعود إلى الأقسام الأخرى للقصيدة يصفها بدراسة وصفية تحليلية، فيشرح ويعلق بداية عن أولها إلى نهايتها، فكان وصفه دقيقا وشرحه مستفيضا وأهم ما لاحظناه على نقده لهذه القصيدة هو الشرح والتفسير مستعينا بالظروف المحيطة بمناسبة القصيدة والظروف السياسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري عامة، أما في ختام هذه الدراسة أخذ على محمد العيد "التفكك في الموضوع... والتعبير المباشر الذي آثره على استعمال الخيال"[2] من خلال هذا النموذج وأعنى به القصيدة العمودية لم نلمس أي جديد أضافه الناقد على من سبقه فكان نقده مجرد شرح وتفسير وتحليل وصفي لمحتوى القصيدة مستعينا بالظروف المحيطة بها، فلم نجد إلا النثر في هذه القصيدة.

فقد اتبع هذا المنهج في دراسته للشاعر "نزار قباني" لقصيدتين "هوامش على دفتر النكسة" و"منشورات فدائية على جدران إسرائيل".

بقول مجمل، لقد اعتمد نقد "محمد مصايف" على عدة آليات نقدية بمثل التفسير والتحليل والتأويل وذلك حسب ما تفرضه طبيعة النص الذي يقدم على قراءته، ورغبة منه في تنويع منهجه النقدي وإثراء قراءاته.

---

1 محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 30

* قيلت هذه القصيدة سنة 1943 في الاحتفال السنوي بمدرسة الشبيبة الإسلامية في العاصمة.

2 المرجع السابق: ص 15.

وقد حاولنا التطرق إلى بعض نقد "محمد مصايف" فالناقد ترك بصمات رائعة في عالم الأدب والنقد وكتبه الموجودة خير دليل على ذلك، خاصة دراساته للرواية والقصة الجزائرية.

3-2- مقاربة عبد الله ركيبي :

يعتبر الناقد "عبد الله ركيبي" من النقاد الذين سلكوا المنهج الموضوعاتي ضمن سياقه التاريخي. ففي دراسته للشعر الديني الجزائري الحديث **1871، 1930** قد أعلن رؤيته المنهجية التاريخية قائلا: "والواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث يجمع بين التاريخ والنقد"[1]، إلا أن ذلك هو التفسير الموضوعاتي للأدب أو بالأصح التفسير الاجتماعي للأدب: "..على أن اهتمامنا انصب في تحليلنا للنصوص على الجانب الاجتماعي وركزنا عليه وربطنا بين الشاعر وبيئته بين المنشئ وجمهوره واعتبرنا الشعر لدى المنشئ تعبير ذاته وفي الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع ومعطيات العصر. وما وجدنا فيه من أزمات روحية وفكرية وسياسية واقتصادية. إذا كنا نلح على التفسير الاجتماعي للأدب دون إهمال الجوانب الأخرى، فلأننا نؤمن بأن الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم..."[2] من هذه الفكرة انطلق الناقد في تطبيقاته النقدية بخاصة كتابه "الشعر الديني الجزائري الحديث". إذ أن الشعر الجزائري "كيفما كان أسلوبه ومحتواه هو إنتاج عبر عن قضايا أشغلت أصحابه وأذهان الناس".[3] فقد تطرق الناقد إلى مختلف الجوانب في الشعر الديني على الشرح والتحليل أكثر من شيء ولم يكن في وسعه أن يفعل أكثر مما فعل لأن كبر المدونة الأدبية التي درسها تتنوع بين: اللغة الفصيحة والأدب الشعبي الدارج. إضافة إلى طول امتدادها الزمني "أكثر من **60** سنة" جعله يعتمد على تثبيت الظواهر المضمونية والإتيان بالنماذج المجسدة لها، مع قلة الاهتمام بالجانب الفني.

---

1 عبد الله ركيبي، الشعر الجزائري الحديث م، س، ص 08.

2 المرجع نفسه ، صفحة نفسها .

3 المرجع نفسه، ص 715.

أما عن كتابه "قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر"[1] الذي يحتوى على أربعة فصول:

1-العروبة والوحدة العربية في الشعر الجزائري.

2-قضية فلسطين.

3-قضايا عربية ومناسبات أخرى.

4-خصائص فنية.

فقد تطرق نقده في هذا الكتاب لقضية العروبة والوحدة حيث استهل هذا الفصل مؤرخا لفكرة العروبة والوحدة في الثقافة والأدب بالجزائر في تسع صفات، منها للشعراء الجيل الأول كأمثال: محمد العيد آل خليفة، عبد الكريم العقون، مفدي زكريا،ووقف أيضا عند بعض أشعار أبي القاسم خمار، صالح خرفي، أحمد سحنون من حيث تكلمهم وتفاعلهم مع العروبة والوحدة القومية فطريقة تعامله مع النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء تكون ذات صبغة واحدة، يبدأ بتوطئة للنص وقد لا يبدأ بها دائما وإنما يلجأ إلى تقديم النص مجزءا وبين هذه الأجزاء يقدم لنا القضية المطروحة فيه.

فالكتاب في عمومه يعتمد على سرد تقريري لانعكاس الواقع في النص الشعري، بلغه القضية والموضوع والمسايرة والنضال ومشتقاته، في حين لا نجد من الجانب الفني إلا بعض الصفحات المحدودة والتي لا تتجاوز ثمان صفحات[2]، فيتضح من هذا الكتاب على أنه عمل نقدي يهتم بعرض القضايا ولم يلتفت كثيرا إلى البناء الفني وهذا راجع إلى الدافع الفكري والسياسي والاجتماعي الذي أدى بالناقد إلى الكشف عن هذه الأمور وتبيينها وإذا ركزنا جيدا نلاحظ أنه اعتمد على خاصية فنية وهي " وحدة الموضوع" والتي سعى من وراء ذلك على قوة الشاعر الجزائري في انسجام شعره بدلا أو توضيحا لمن قال عكس ذلك.

1 عبد الله ركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

2 ينظر، محمد يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص 44.

في الوجهة ذاتها –تقريبا– يمكن إدراج كتابيه:" الشعر في زمن الحرية"[1]، و"الأوراس في الشعر العربي"[2] حيث ركز فيها على ما احتضنه الشعر من قضايا مختلفة كثورة نوفمبر، الأرض، الأمل، الحرية....

على غرار الناقدين مصايف والركيبي، فقد تواجد بالساحة النقدية العديد من سلك هذا النهج النقدي – المنهج المضموني– من هؤلاء نذكر: واسيني الأعرج، محمد ساري، مخلوف عامر، أحمد طالب... وأغلب هؤلاء قد طبقوا هذا المنهج في قراءة النص السردي كالرواية والقصة القصيرة...

3–3– مقاربة زينب الأعوج :

صاحبة كتاب (السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر)[3]؛ فقد درست الناقدة الظواهر الاجتماعية من خلال معرفة الحقيقة للشعر الواقعي الانتقادي، كما قدمت عدة نماذج شعرية لاحظت فيها سمات الواقعية الاشتراكية، أبرزت فيها أن مختلف الشعراء كانوا أقرب للواقع من أي شيء آخر؛ إذ أن الشعر "لا يكتسب ملامحه الإنسانية والأممية التي تمنحه حق الانتشار بلغات شتى إلا إذا انطلق من قاعدة الجماهير الواسعة حاملا همومها"[4]. من بين هؤلاء الشعراء الذين ارتكزت عليهم في دراستها: أحلام مستغانمي، مصطفى الغماري ...

إن المنهج الذي اتبعته "زينب الأعوج" يعكس للجميع نوعية النقد الذي طبق بالساحة النقدية الجزائرية في السبعينات والثمانينات، إذ كان الشيء المهم هو التحقيق في واقع النص الشعري لا التحقيق في عملية الإبداع، وبالتالي الدخول في قائمة النقاد الذين تحدث عنهم "غالي شكري" قائلا:" إن هذا الاتجاه النقدي الذي دعا نفسه واقعيا هو الذي أشاع هذه البلبلة في المفاهيم الفنية وأفسد على الشعراء تفهمهم لأغوار الواقع وأبقاه على السطح بعيدا عن الأعماق"[5].

---

1 عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرية "دراسات أدبية ونقدية"، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

2 عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

3 زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985م.

4 المرجع السابق، ص78.

5 غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط2، 1978، ص 174.

اتبعت الناقدة إذن توجها فكريا إيديولوجيا واقعيا يرتكز على الشرح السريع والتعليق الظاهري المكرر لما في النص، فقد التقطت سمات الواقعية من النصوص الشعرية، كما يمكن أن تلتقط من أية وثيقة.

4– سمات المقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري:

– للمقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري عدة خصائص أبرزها:

* هيمنتها على الخطاب النقدي خلال السبعينيات وبداية الثمانينيات ثم تراجعها فيما بعد ذلك.
* مورس النقد الموضوعاتي بنزعة معيارية تقويمية، توجيهية.
* خلوها من المصطلحات النقدية ونادرا ما طرحت ضمنها إشكالية مصطلح.
* الاهتمام بالمضمون و اعتباره مقياس نجاح الكاتب من عدمه.
* مطالبة الشاعر "الالتزام" بإلغاء شخصيته و تغييب ذاته.
* عدم الالتفات إلى اللغة الشعرية مع إسقاط بعض وظائف الشعر كوظيفة الجمالية، الإبداعية.

كان هذا تقديم نظري موجزة للمنهج المضموني بالنقد الجزائري، أما عن تقصي تطبيقاته على الإبداع الأدبي الجزائري ونخص القول هنا الشعر الجزائري تحديدا، فسنحاول أن ننمذج له دائما بقراءات الناقدين" محمد ناصر" و "صالح خرفي ".

فكيف طبّق إذن الناقدان هذا المنهج على مادة الشعر الجزائري الحديث ؟

5– المقاربة الموضوعاتية عند "صالح خرفي" و"محمد ناصر":

صالح خرفي ومحمد ناصر ناقدان جزائريان لهما اسهماتهما النقدية المضمونية في قراءة بعض النصوص الشعرية الجزائرية، فصالح خرفي له مؤلف كبير معنون بـ": الشعر الجزائري الحديث، كان حضور المضامين واضحا و غزيرا بمباحثه ومن أبرز القضايا التي طرقها الناقد في قراءته للنص الشعري نجد: الدين، الثورة، العاطفة أو الغزل.

أما "محمد ناصر" فله كتاب "الشعر الجزائري الحديث" ناهيك عن مختلف مقالاته المنشورة بمجلتي الثقافة والأصالة، والتي ضمّنها القضايا ذاتها التي طرقها الناقد صالح خرفي، وهي ما سنتوقف عنده إثراءً لهذا العنصر.

أ. بين الشعر والدين:

إن الحديث عن الشعر الديني لا يستقيم إلا إذا مهدنا له بالحديث عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فهي الأساس الممهد لكل حديث يتعلق بالثقافة العربية الإسلامية في الجزائر وما صاحبها من إبداع. فهذه الجمعية كما يقول عنها زعيمها الثاني الشيخ محمد البشير الإبراهيمي (**1989** م-1965م). "كالسحاب ساقه الله إلى بلد ميت فلا يقلع حتى يحييه"[1] وهي المنقذ من الظلام والتيه يقول الإبراهيمي: "لو تأخر ظهور جمعية العلماء عشرين سنة أخرى لما وجدنا في الجزائر من يسمع صوتنا"[2] إن قائمة طويلة من الشعراء الجزائريين تكون قد ولدت في ظل الجمعية التي لقنتهم المبادئ الإسلامية التي تشكلت في ظلها رؤاهم الشعرية فكانوا شعراء إسلاميين. وإن كان بعض الدارسين للشعر الجزائري الحديث لا يشيرون إلى البذور الإسلامية لهذا الشعر فليس معنى هذا أنها غائبة بل هي حاضرة. ولكنهم ينأون عن ذكرها بحكم مناهج معينة تحتم عليهم أن يقولوا هذا شاعر كلاسيكي وذاك رومانسي وآخر واقعي. فحين نؤسس لهؤلاء الشعراء فإننا نعني الذين التزموا بمبدأ الأدب الإسلامي شكلا ومضمونا. فمضمون معظم هؤلاء إنما يصب في إطار الرؤية الإسلامية. ومعنى هذا أن شعرهم إنما يحقق الشرط الأول من شروط الأدب الإسلامي وهو المضمون أما الشكل فقد وقفوا فيه وفق ما أتاحته لهم ثقافتهم التقليدية .

فاهم الموضوعات التي تشكلت بها القصائد ضمن "النصح والإرشاد والوطن والحس التاريخي..."

أما النصح والإرشاد فعالمه الشباب الذين تحدث عنهم أحمد سحنون ومحمد العيد بخاصة، بكم هائل من القصائد التي طغت على ما كتباه من شعر. أما الشعر الوطني عند هؤلاء الشعراء فيأتي في إطار إسلامي تواصلي أساسه الجزائر العربية المسلمة التي لا يمكنها أن تعيش إلا في ظل تواصلي مكاني جغرافي فرضه الإسلام وبالتالي وضعت الحركة الإصلاحية في الجزائر على عاتقها أمانة التمسك بالإسلام ونشر فضائله والدفاع عنه وتنقيته من كل الشوائب التي ألصقها به المنحرفون والجامدون

1 محمد البشير الإبراهيمي، أثار الشيخ الإبراهيمي، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1978، ص 63.

2 www.Google.com /www.difaf.net نقلا عن الشيخ الإبراهيمي، مجلة مجمع اللغة العربية، عدد 212، القاهرة، 1966، ص 151.

المستعمرون ، ثم صح لدى "صالح خرفي" تصنيفهم ضمن "دعاة إصلاح ديني اجتماعي وهم يلتزمون هذا الوجهة بتأثر خاص بالحركات الإصلاحية في الشرق العربي والإسلامي واستنكار تلقائي للحالة المتعفنة في الجزائر..."[1].

ينعت "صالح خرفي" الشعر الديني في الجزائر بالسعي الحثيث إلى الولوج إلى دائرة الاهتمامات الكبرى لجمعية العلماء المسلمين فقد "كان عليه أن يأخذ الانحراف أخذ عزيز مقتدر، يوسعه فضحا وتحريا وتعقبا ومطاردة وتمزيقا لحجب القداسة وأستار الغموض وكان عليه أن يمد الإصلاح بالفكرة الواضحة واللغة التاريخية المؤثرة والغاية البعيدة المنتظرة، فاتجه الشعر إلى مهاجمة الانحراف الديني والمطالبة الملحة بالإصلاح".[2]

يركز الناقد على أن الشعر في تلك المرحلة قد كلف بمهمة ليست بسهلة، فقد أعيد له دوره الأول وهو الدعوة ترغيبا وترهيبا بل زاد على ذلك، فقد دعا إلى إصلاح الأوضاعأنأ الفاسدة آنذاك، بيد أن شعراء الجزائر في تلك الفترة كان ينتابهم شعور عام بضرورة الإسهام في إعادة الحياة للمجتمع وكانوا أصحاب عزم لا يقهر، مدركين أن الإصلاح لا محال محقق لطموحهم وإن كثرت الأشواك في طريقه.

أهم المحاور التي تطرق إليها صالح خرفي (حين تناول موضوع الشعر الديني):

أ- الحركة الإصلاحية والانحراف الديني.

ب-الشعر ومهاجمة الانحراف.

ج- توظيف المناسبات الدينية[3].

1 صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص33.

2 المرجع نفسه، ص 35.

3 المرجع نفسه، ص 31 وما بعدها.

أ– الحركة الإصلاحية والانحراف الديني:

يشكل الانحراف الديني كل ما عرف من خرق لأصول الدين من بعض أهل الطرق الصوفية، وبعض الزوايا ومن الجامدين دينيا وفكريا، الذين يسوؤهم أن تظهر حركة إصلاحية متجذرة بالإسلام وتملك حركة واقعية في الحاضر وآفاقا مشرئبة إلى المستقبل.

إن الحركة الإصلاحية في نظر الناقد ،لم يرفض دعوتها إلا من كان في قلبه مرض من دعاة الانحراف الديني الذين استغلهم الاستعمار لتحقيق أهدافه في امتصاص كل ما هو إسلامي وتحويله إلى ركود وجمود قصد تحذير الشعب وتثبيط الهمم ونشر التواكل.

وكان الموقف الإصلاحي رد فعل على الموقف الطرقي[1] رفع لواء الإسلام دينا ودولة وعقيدة، فكرا وفعلا، نظرا وعملا، واستند على الكتاب والسنة مقتفيا أثر السلف الصالح، وقد كان ذلك الانحراف أول عقبة كان على الشعراء تجاوزاها وإظهار فساد رأي أصحابها ولذلك وجد "صالح خرفي" الشعراء "يتفرغون لهذه الواجهة الصارخة يكرسون لها شعرهم ويقصدون عليها مواقفهم"[2] إذ أنه لا يقدم نماذج شعرية ولا أسماء لهذه الفئة، إلا من أشار إليه قليلا كقصيدة محمد الزاهري التي تمثل وحدها هذا الاتجاه الذي تحدث عنه الناقد للشعر الديني:

كانوا طوائف شتى كل طائفة تطيع شيخا لها في كل ما زعما
إن قال إني ولي صدقوه وإن هو ادعى الغيب قال أحكم الحكما
وإن تعلم بعض الشيء تهجيه قليلة، هتفوا يا أعلم العلما
وإن هو ارتكب الفحشاء فاضحة فلا ضالة معذور وقد أثما
أو احتسى الخمر قالوا إنها عسل ولا غرابة في هذا ولا جرما
أو ادعى أن خير الخلق يخدمه فما اعتدى عندهم فيها ولا ظلما
أو لم يصل راؤه حسبما زعموا يقيمها إذ يزور البيت والحرما
إذا بكى حسبوا الأيام باكية ويضحك الدين والدنيا وإذا ابتسما

1 ينظر: عبد الله ركيبي، الشعر الجزائري الحديث، ص ص 583-586.
2 صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 36.

في كفه المنع والعطاء عندهم والدين والخير بما شاء أو هدما [1]

نلحظ من خلال هذه الأبيات حديث الشاعر عن ظاهرة الإتباع الأعمى لمشايخ الطرقية إلى حد أصبح يمثل ظل الله في الأرض حيث يكون هو من يستحق الطاعة لا يحق معصية أما رجال الإصلاح فهم في نظر أصحاب الطرقية جهال بالدين وشعرائهم زنادقة مارقين.

لقد رأى الناقد "صالح خرفي" أن هذا الوضع قد أثر على مضامين بعض الشعراء إذ تحولت مختلف أشعارهم إلى مراثي تنعي حال الشعب وظروفه القاسية بل تبكي مصير المصلح فيها. وخاصة قصائد (الزاهري) وفي طليعتها (ليتني ما تعلمت حرفا) فأخذ الشعراء دائما ينفرون من الواقع، بل إن الشاعر مكلف بأن يسمو بمجتمعه إلى معتقده الخاص، وفتح الأمل لكل من ضاقت به الدنيا، بل هم أي الشعراء من اتصفوا بالتخفيف من "وطأة التشاؤم الذي يشبه الانحراف الديني، وفي طلائع المستقبل من ناشئة حرة وبناته من معلمين أحرار، يتلاشى الشعور الخانق باليأس، ليخلفه شعرهم مقتدر على احتمال الضيم، وربما الصبر على الذل في سبيل الرسالة النبيلة"[2]. على غرار ما لاحظه صالح خرفي في قصائد محمد العيد آل خليفة– تفاؤل–.

أرى جل أصحابي، أزدا روا بوظيفتي وقالوا، هموم كلبا وجائع
وقد زعموا عمري مع الشيء ضائعا و تالله ما عمري مع النشء ضائع
يسيرون عني العلم والشعر برهة وتطلع للإسلام منهم طلائع
فمنهم خطيب حاضرا لفكر مصقع ومنهم زعيم طائر الصيت مائع[3]

ركز الناقد على ظاهرة الانحراف الديني بشيئين اثنين: الإيجابي والسلبي من ناحية تشاؤم بعض الشعراء بالوضع وتفاؤل بعضهم الآخر، كما توصل بأن قصائد الشعراء للإصلاح اتبعت أنواعا من الأساليب في مهاجمة الطرقية:

* أسلوب اللين والحوار الهادئ المتعقل من محمد العيد.
* أسلوب النفس الطويل والصراع المرير والتعقل الحازم عند العقبي.

1 المصدر نفسه السابق، ص ص 37-38.
2 صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 50.
3 محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص 370.

* أسلوب القسوة والجرأة والسخرية والتهكم عند الزاهري.

وينضوي تحت كل أسلوب عدد من الشعراء، يتفاوتون قوة وضعفا، إذ أن الزاهري يختلف عن محمد العيد، بينما يكتفي محمد العيد برثاء الواقع مستصرخا الماضي تغلب عليه رنة الحسرة وتسيطر عليه عاطفة جياشه لكنها مسالمة، نجد الزاهري "يشن حملة تفتيشية على أوكار الضلالة...يترك (الطرقية) المنحرفة و(التصوف) الخادع، بعدها أشلاء منحرفة (العيد)يستصرخ و(الزاهري) يهوي بالمعاول الأول يلتفت إلى الوراء والثاني يدس أنفه في القيام"[1].

بل نضيف على ذلك أن إتباع هذه الأساليب قد انتشر في أواخر العشرينيات وخفت بعد نهاية الثلاثينيات قد طغت عليه روح التهكم و التجريح والهجاء المر وظهرت فيه شخصية الشاعر الثائر الذي تحرر من وقاره كعالم مصلح ومعلم مرب وواعظ رصين.

خلاصة القول؛ كانت ظاهرة الانحراف الديني تمثل ركب شطط التطرف وتلاعب بالدين – باسم الدين– وارتكاب معاصي يقشعر لها جسد الإسلام ،فقد قوبل بهجوم مضاد ومتطرف أحيانا قاده شعراء الحركة الإصلاحية الذين كان بعضهم ضحية للطرقية في السابق: خيروا مراميها و انغمسوا في معاصيها وعرفوا سوءاتها عن كثب، ثم عتقوا أنفسهم وهاجموها فأصابوها في المفصل فهم من جهة كانوا أسرى في يد الانحراف قبل إن ينتقلوا إلى صف الإصلاح وبعضهم كان يعيش في جو إصلاحي واصطدم بصخرة الانحراف في الواقع الجزائري كما حدث للعقبى وحمود رمضان[2].

ب– توظيف المناسبة الدينية :

ترتبط المناسبة الدينية بحدث تاريخي اثر في تغيير مجريات الأحداث لصالح الحق على الباطل والعدل على الجور والإيمان على الكفر، إذ يرى الناقد صالح خرفي أن الجزائر كانت تعيش تحت وطأة الاحتلال وتتعرض لمختلف العراقيل التي تعوق تأديتها لمشاعرها الدينية فإنه يلمس في الإنتاج الذي تشهده المناسبة الدينية "عنف الانطلاق المكبوت وصورة التحدي الموتور حتى تكاد تتلاشى المناسبة

1 المرجع السابق، ص80.

2 ينظر صالح خرفي: الشعر والانحراف الديني – مجلة الثقافة – س2، ع7، مارس 1972، ص59.

العابرة في النص لتترك المجال فسيحا للمشاعر الحبيسة المختلفة مما يعطي المناسبة الدينية والقومية صورة العلة المبرر لانطلاق المضمون الكامن"[1].

ونستطيع القول أن الناقد وفق كثيرا في التعرض إلى مفهوم ظاهرة المناسبة الدينية، لكن بطابع يلامس المنهج التاريخي، وأهم الأغراض أو المواضيع التي تطرق إليها تهدف إلى تحدي الشاعر الجزائري للمستعمر بعيدا عن أي التزام للقافية أو الجمال الفني بل المهم في نظر الناقد توصيل الرسالة وهي الحفاظ على القضية العربية الإسلامية أي على عادات وتقاليد الأمة. ونخلص القول بان الناقد ربط بين ماضي الأمجاد الإسلامية في تاريخها المشرق وحاضر الأحفاد في صورته التي شوهها الاستعمار، فوظف المناسبات الدينية كالمواسم والأعياد، نجد الشعراء "يتغنون بالسنة الهجرية التي ترمز إلى بداية الكفاح العملي ضد الظلم والجبروت ويمجدون ذكر غزوة بدر التي تعد نقطة التحول من الكتمان إلى الظهور ومن الضعف إلى القوة وهكذا راحوا يهتمون بعيد النحر وعيد الفطر،ورمضان المعظم والمولد النبوي مستمدين منها جميعا معاني الفداء والتضحية والصمود والثبات"[2] رغم ما طبع هذه القصائد بطابع المباشر والوضوح، فطغت عليها بخطابته التقريرية التي قللت من جانبها الفني.

فقد توصل الناقد من خلال تعرضه لموضوع الشعر الديني في نقطتين رئيسيتين:

1- محاربة الانحراف. 2- ظاهرة المناسبة الدينية.

وقد أنهى بحثه بحديث عن مواقف بعض الشخصيات (أتاتورك،آل سعود ، ابن باديس) ليذكر الجانب المؤثر في الشاعر الجزائري (الجانب المنفر والجانب المحفز).

ومن المهم الإشارة إلى أن المحاور التي تتصل بالقضايا الدينية قيل فيها شعر كثير أكثر مما قيل في أية قضية أخرى، وذلك لارتباط الشعر الإصلاحي بالدين الإسلامي، ويمكن أن تشكل تلك القصائد المختلفة بحثا مستقلا قائما بذاته، ولذلك اضطررنا في ثنايا هذا المبحث للانتقاء اعتبارا للمنهج الذي اعتمدناه وإنارة للقضية على سبيل التمثيل لا الحصر، وحسب ما قيل في ذلك من شعر وإن يختلف قوة وضعفا،جدة وأصالة، تقليدا وتجديدا.

---

1 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص51.

2 محمد ناصر: الأصالة في شعر ثورة نوفمبر، ص 29.

وبعد أن طرقنا المسألة مع الناقد صالح خرفي، نتحول الآن إلى الناقد محمد صالح، مفتتحين حديثا عنه بجملة من الاستفهامات هي:

- كيف تناول الناقد محمد ناصر بحثه عن ظاهرة الشعر الديني في الجزائر؟
- هل اتبع منهج صالح خرفي في ذلك؟
- كيف تحدث عن ظاهرة الانحراف الديني؟
- كيف تطرق إلى ظاهرة المناسبة الدينية؟ وهل يوافق صالح خرفي الرأي؛ بأن جمعية العلماء المسلمين هي النور المشع للأدب في زمن قد ولى فيه الظلام؟

في حقيقة الأمر إنّ الناقد "محمد ناصر" لا يبتعد في طرحه لظاهرة الشعر الديني في الجزائر عن عرض صالح خرفي؛ إذ يحدد أسباب ذيوعه وانضواء الشعراء تحت لواء جمعية المسلمين الجزائريين، إذ وجد الشعراء فيها القدرة على تخليص المجتمع من الجهل وبالتالي الخلاص من العدو المستمر. إذ أن تدريب المواد من حفظ القرآن الكريم وفهمه ودراسة علوم الشريعة الإسلامية وطريقة الحفظ والاستيعاب الكمي لا الكيف "كانت من الأسباب التي أضفت على التعلم مسحة من الجمود، وجعلت الشعراء المتخرجين في هذه المراكز يصدرون في فهمهم للشعر أو نظمهم له عن هذه الثقافة الدينية التي قلما تعني بالناحية الجمالية في الشعر ولا تهتم بالشكل اهتماما بالمضمون"[1].

فالشعر عندهم وسيلة للإصلاح وليس غاية في ذاته وعندما يكون الأمر كذلك فإن الفن يغيب وتتوج الفكرة.

محمد ناصر رصد بعض ملامح الخصائص الفنية على عكس صالح خرفي الذي لم يقدم تلك الفنية واكتفى بالوقوف على أسباب قول الشعر ومضامينه الكبرى.

يصنف الشاعر محمد ناصر ظاهرة الشعر الديني في الجزائر بين سنة **1925م** – **1954م** إذ يرى أن هذه الظاهرة اختص بها أصحاب الاتجاه التقليدي الحافظ) ويرى في قول الشعر الديني نتيجة للتأثر بـ:

1 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 40.

1. الثقافة السلمية.

2. التعلق بالأدب العربي القديم والحفاظ على اللغة العربية لأن "اللغة العربية لغة دينية قبل كل شيء ففي الحفاظ عليها حفاظ على الدين نفسه وقد عرفت قديما مواقف سخط الأئمة والعلماء ورجال الدين على الشعراء الذين يحاولون الخروج على المحافظة..."[1].

3. انسياق الشعراء الجزائريين الإصلاحيين وراء الواقع السياسي والاجتماعي مما جعلهم يغلبون النظرة إلى المضمون على حساب الشكل فهم في إلحاحهم على دور الشعر الإصلاحي النضالي لم ينظروا إلى الشاعر على أنه إنسان مبدع هذه النظرة كان لها أثرها الواضح في الإنتاج الشعري إذ أنقص من قيمته الفنية.

ولعل هذا الموقف دفع أحد النقاد الإصلاحيين "حمزة بكوشة" إلى وصف هذا النوع من الشعر قائلا "هذا الشعر الذي نسمعه اليوم في الجزائر وهو على اختلاف قائليه وعلى التفاوت الموجود بينه في الألفاظ والمعاني والتراكيب والأوزان رهبه بلغ من الصنعة ما بلغ فهو من الناحية الموضوعية حقير فقير، مبتور بينه وبين القراء. فكأن الشعر عند شعرائنا اليوم ومشاعرينا هو التهنئة بمولود أو تأبين مفقود أو تحية مدرسة بمناسبة افتتاحها أو تحية جمعية بمناسبة اجتماعها أو قطع غزلية كإشارات الصوفية لا تخلو من ثورية لفقدان الشجاعة الأدبية..."[2].

إن اقتباس محمد ناصر لهذا القول لدليل على حضر الشعر الديني في ظاهرة المناسبة الدينية إذن يلتقي مع صالح خرفي في ذلك.

يتفق أيضا محمد ناصر مع الناقد صالح خرفي على ظاهرة محاربة (الانحراف الديني) إذ أن الشعراء الإصلاحيين في نظره يحملون "أمانة الإصلاح والتوجيه ووحدة الصفوف والوقوف أمام أطماع النفعيين من المعمرين، ومن ثم فإنه لا غنى لأية أمة عن الشعر والشعراء"[3]، إذ يأتي في مقدمتهم الهادي السنوسي وأبو اليقظان الذي اهتم بالاحتكاك بالقديم ولا سيما تعريفه للشعر الذي لا يبتعد

---

1 ينظر، طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، مصر، 1962، ص 12.

2 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 79 – 80 نقلا عن حمزة بكوشة: هل في الجزائر شعراء؟ البصائر، ع 85 (1949/7/5).

3 ينظر، محمد الهادي السنوسي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج2، ص ص 15 – 16.

كثيرا عن التعريفات التي نجدها في "العمدة" لابن رشيد القيرواني[1] وكذلك حديثه عن القيمة الاجتماعية للشعر كما تأثر بابن طباطبا في "عيار الشعر" وخاصة في تكلمه "عن وجوب اجتياز البحر الملائم للغرض الذي يرغب الشاعر النظم فيه، وما تستوجبه صناعة الشعر من مراجعة وتنقيح[2].

والملاحظ أن حديث محمد ناصر عن رجال أو شعراء الإصلاح ابتعد عن ذكر الأمثلة؛ فحديثه عن ظاهرة الشعر الديني ينقصها ذكر الشواهد.

إن النهج الذي سلكه "محمد ناصر" يعكس لنا نوعية النقد الذي كان متبعا في الساحة النقدية الجزائرية في السبعينات إذ صار همه متوقفا على التفتيش في النص الشعري عن الواقع الممثل في الأشعار الدينية وما هي المناسبة التي قيل فيها؟ إذ أن الناقد يعي جيدا أن الكتابة النقدية والنقد الشعري جزء منها منهجية ونظام وفن له قواعده: الشرح والتحليل والتفسير ويقوم في تأن حيث يشد القارئ ويتركه مرتبط بما يقرأ.

فالناقد من خلال تتبع ظاهرة الشعر الديني يبحث بجدية عن غاية الأديب من خلال نظمه للشعر "هذا الشيء هو الذي يهم المقام في المقام الأول"[3].

إن محمد ناصر قد تطرق إلى هذا الموضوع لكن بشيء غير واضح أو عنوان صريح وإنما تطرق إلى الشعر الديني من ذكره لمرحلة **1925– 1954م** وسيطرة الاتجاه التقليدي الحافظ، فالحقائق التاريخية نقطة اشتراك وتوافق بين النقاد الجزائريين بعيدا عن الأمور الفنية.

قد سبق الحديث عن دراسة عبد الله ركيبي عن الشعر الديني الجزائري. فأبو القاسم سعد الله تكلم أيضا عن هذه الظاهرة لكن قبل **1925م** فيقول "هو شعر منبري لحما ودما، ذلك أن أساسه

---

1 ينظر الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط2، 1955، ص ص 40، 41، 46، 49.

2 ينظر ابن طباطبا (محمد ابن أحمد) عيار الشعر، تحقيق طه الجابري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1956، ص ص5- 6.

3 محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 12.

الوعظ والإرشاد وأصباغه دينية يكثر فيها لفظ الإسلام والإصلاح"[1] وقد كانت الوسيلة التي اعتمد عليها الشعر الديني الاتصال بالشعب عن طريق الصحافة وطابع المناسبة ... يلتقي كل من النقاد في أن الشعر الديني قد أكد أهمية علاج الواقع الجزائري عن طريق الدين.

بناءً على السابق، يتضح أن الناقد محمد ناصر وصالح خرفي اتبعا منهجا يهتم بملاحقة المضمون دون الالتفات إلى الأدوات الفنية الموظفة في النص الشعري لإمالة الدارس صوب المحتوى هذا الأمر يعيه الناقد لأن الأديب لا يستطيع أن يقوم برسالته ووظيفته إلا بهذه الوسيلة الفنية الخاصة[2]، فالشعر الجزائري الحديث اتخذ من الدين الحنيف والمناسبات الدينية وزعماء الدين مادة رئيسية يلف الشاعر حولها شعوره بخطورة ما آلت إليه حرب الاستعمار،كما ركز كل من الناقدين في دراستهم لمادة الشعر الجزائري الحديث عدة مضامين أخرى كالغزل والثورة... هذا ما سوف نتطرق إليه خلال مباحثنا اللاحقة.

ب – بين الشعر والغزل:

الغزل من فنون الشعر القديم عرفته الشعوب المختلفة منذ عهد بعيد. وهو رفيق الأدب العربي منذ فجره ولا سيما في العصر الحديث حيث اعتبر أصلح قناع للمواجهة وأسلم سلاح للمبارزة فلفظة (الغزل) مشحونة بالعواطف والمشاعر الملتهبة قد ورثها الاستعمال التقليدي تعبيرا عن العواطف الحسية. ومن ثم ينسج الشعراء المحدثون على منوال القدماء فأظهروا إعجابهم بالمرأة وجعلوا قصائدهم وسيلة للبحث عنها وللوقوف على أسرارها حتى صارت المقصد الذي يكتسي طابع ومعاني الحرية والوطن والأصالة.

أما الغزل في الجزائر في فترة قبل الثورة التحريرية يقول عنه الوناس شعباني "لقد أعيانا البحث ونحن نتبع الحركة الشعرية في هذه الفترة دون أن نعثر على قصائد ذات بال في الغزل، فلم نحصل إلا على قصائد معدودة"[3]، فتفسير ذلك يعود إلى ما سوف يتكلم عنه كل من الناقدين إلى ارتباط

1 أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 36.
2 ينظر أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي،بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص 71.
3 الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945-1980، ص 65.

الشعر بالحركة (الإصلاحية) التي أنكرت على الشعراء التعبير عن عواطفهم إزاء الجنس الآخر بصدق وصراحة وإذا حصل ذلك قيل عنهم أنهم يخاطبون في ذلك شخص غير مرئي[1].

صالح خرفي يسمي فن الغزل بالشعر العاطفي إذ يحدده في عدة محاور:

- العاطفة بين المأساة الاستعمارية والتقاليد القومية.
- الغزل السياسي القومي.
- العاطفة الثورية.
- العاطفة المجردة.
- العاطفة المتعفنة.
- العاطفة المتمردة[2].

الناقد صالح خرفي يرى بأن فن الغزل لم يكن غرضا يشد إليه الشعراء، فقد كان في نظره حدثا شعريا طارئا لا يعتمد عليه الشعراء إلا سبيل الاقتداء بالتراث القديم، وكلامنا عن فن الغزل سوف يكون عن غيابه في الشعر الجزائري الحديث فترة (**1930–1954**م).

- كيف تحدث صالح خرفي عن هذه الظاهرة؟ (غياب هذا الفن)
- هل وجدت قصائد تعبر عن هذا الغرض؟
- هل يؤيده محمد ناصر في ذلك؟

نقول أن غياب الغزل في الشعر الجزائري أصبح يشكل ظاهرة نقدية لا بد من الوقوف عندها والحديث عنها، دعا "صالح خرفي" في كتابه الشعر الجزائري الحديث إلى فتح المناقشة والإثارة حول هذه القضية محاولا تفسير مختلف الأبعاد المتجسدة في ذلك.

يفسر الناقد ظاهرة غياب فن الغزل في الديوان الشعري الجزائري، راجع بالضرورة إلى مختلف الظروف التي عاشها الشعب الجزائري، فهو يلتقي مع مختلف النقاد الجزائريين في ذلك على غرار أبو القاسم سعد الله والوناس شعباني، عبد الله ركيبي إذ يقول الأول "وليس من شك في أن مجتمعنا بهذا

1 ينظر، أبو القاسم سعد الله: محمد العيد رائد الشعر الجزائري، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ص 115.
2 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، من ص 289-331.

الطابع وهذا السلطان سوف يكيف نفوس أفراد ويقيد حريتهم إلى حد كبير وليس من شك أيضا في أن الشعراء أكثر هؤلاء الأفراد إحساسا بهذا الجو الحرج، وتمثلا لمضمونه فالنظر إلى المرأة حرام أو عيب والتحدث إليها أو عنها عمل لا أخلاقي لا يعمد إليه إلا السفلة والمنحطون"[1] فالشعب الجزائري في ظل الاستعمار قد ابتلي بكل أنواع الآفات والشرور وابتعد عن حياة الطرب واللهو، بالبحث عن القوت والتخلص من الأمراض والأوبئة، هذا الواقع جعل الشاعر الجزائري لا يلتفت إلى عواطفه وصبواته، وكيف يتاح له أن يعيش وأن يصرح بذلك وأخوه يتألم، فالمروءة تقتضي بأن يبتعد عن ذكر الحبيبة وعن التشبيب بها، فما دامت الأمة تحت الجوع والجهل والعبودية لا يمكن لأي شخص أن يتذوق الحياة ويبقى الشيء المهم في ذلك تحطيم مختلف القيود والسلاسل التي قيده بها الأجنبي.

فمن ذلك يبدو تعليل الناقد "صالح خرفي" مقنعا وصائبا لأن الحقائق التاريخية تتصف بموافقة الجميع، فمنهج الناقد يبرز لنا الحديث عن ظاهرة معينة تتجسد في الغياب هذا النوع من الأغراض الشعرية نتيجة ظروف معينة.

كما يرى الناقد أن غياب فن الغزل لا يعود فقط للأجواء المظلمة التي تحجب الشاعر على التغني والاستئناس بالمرأة فهناك عدة أسباب أخرى منها شيوع الطرقية المعادية لهذا النوع من الفن واعتباره من المحرمات التي لا ينبغي الولوج فيها ،إذ يصرح الشاعر "محمد اللقاني" علانية على ذلك:

ألا فدع التغزل في غوان فتلك طريقة المستهزينا

فمن صوت البلاد لنا نداء يكاد المرء يسمعه أنينا[2]

فالقارئ لهذه الأبيات الشعرية ليتوقع من الناقد أجوبة على أسئلة عديدة يوجهها الهدف الذي سطره في قوله: "وهذه المغالاة والرهبانية التي لا يتعرف بها الإسلام، وهو الجو الصوفي الذي

1 سعد الله أبو القاسم ،دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص ص 73-74.

2 السنوسي الهادي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التونسية، 1926، ج1، ص 39.

جرف المجتمع في انتعاش (الطرقية) و(الزوايا) وربما لم يعمل هذا الجو على قتل العاطفة وإخمادها بقدر ما ضيق على النص..."[1].

وأن رواد الفكر الإصلاحي لم يحيدوا عن الموقف نفسه الذي أسس له الطرقيون ،حين دعوا الشعراء إلى الابتعاد عن هذا النوع الشعري بل "نبذ كل شعر يكون الحب موضوعه بشكل من الأشكال"[2].

وكأن الشاعر لديهم ينبغي أن يكون ناطقا رسميا باسم وسطه ومجتمعه لا صدى لنفسه ،يبرر موقفه أيضا بالحديث المطول عن شهادة زعيم الحركة الإصلاحية عبد الحميد بن باديس ليبين مدى العزوف والابتعاد عن هذا النوع من الفن.

فهناك عدة أسئلة نود الإجابة عنها، منها:

- هل هذا الغياب راجع إلى الظروف العامة التي عايشها الشعب الجزائري في تلك الفترة؟ أم هناك أسباب أخرى؟

الإجابة عن هذه التساؤلات نلحظه في قول صالح خرفي "وقصارى ما وصل إليه النص الغزلي في الخضوع للملابسات التي أحاطت به هو التماسه طرقا ملتوية شتى لمكنوناته وأساليبه متعددة للبوح بها، وقد يكون صادق العاطفة الغزلية، فيتخذ لها ذريعة في صورة موقف قومي وقد يكون الإحساس القومي هو الغاية فيركب له متن العاطفة تسترا وتقية، وكل قصيدة مزدوجة المضمون من هذا اللون نستطيع أن نتأرجح فيها بين مضمونين حقيقي ومجازي....وتبق ظاهرة ازدواج المضمون في الشعر الجزائري تفرض نفسها على الدارس"[3].

فالناقد نراه يتبع المنافذ التي تسللت من هذا الفن للشعر، إذ لم يصرح بصفة مطلقة عن حقيقة هذا الفن بل اتبع مختلف الطرق التي سلكها الشاعر، متمثلة في ازدواجية المضمون ما عبر عليه لاحقا بـ (الحرية أو التغزل السياسي) عوضا عن الغزل الذي يتمثل في إحداث علاقات بين الرجل

1 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 291.

2 أبو العيد دودو: كتب وشخصيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ص 169.

3 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص ص 246-297.

والمرأة "وهذه الظاهرة توجد في إنتاج الشعراء الذين اتخذوا من حب الوطن أو وصف الطبيعة أو من حرج الموقف السياسي طريقا إلى التنفيس عن أنفسهم"[1].

يقدم لنا الناقد عدة قصائد تحدث فيها شعراء عما يسمى" الغزل السياسي" إذ يلاحظ لجوئهم إلى الرمز والإيحاء للتنفيس "هذه الرمزية بالرغم مما كلفت الشاعر من ذكاء وعبقرية في استعمالها حتى لا تصبح السيف الذي يقطع غمده، إن ضمت القداسة الموضوعية فإنها لم تضمن اتقاء المطاردة الاستعمارية على طول المدى وغير موقف زج بالشاعر في قفص الاتهام وفتح معه تحقيق على (رمزية) استلامها سلاحا للتعبير"[2].

يضرب لذلك عدة أمثلة:

1. قصيدة (التغزل السياسي) في سنة **1914م** لـ (سعد الدين الخمار) الذي كلفته حياته الأدبية وطرحت به في الحياة العسكرية حتى آخر أيامه.
2. تحقيق ثلاثة أيام مع (محمد العيد) حول بيته الذي قال فيه:

وأغرب خطب هالني خطب موطن لنا متعته الشمس (أسراب أغرب)[3].

فيفهم من ذلك صرامة السلطة المستبدة لموضوعات الشعراء حتى بلجوئهم إلى الرمزية.

إذن فخلاصة القول يذكر لنا الناقد عدة أسباب عن ظاهرة غياب فن الغزل، هي :

* الظروف المعيشية من الفقر والجوع والحرمان نتيجة التضييق الاستعماري.

* البيئة الدينية بما فيها أصحاب (الطرقية والزوايا) وأصحاب الحركة (الإصلاحية) في كون أن الغزل لا يصلح في وقت تبكي فيه الأمة جراحها.

* لجوء الشعراء إلى الرمزية (هذه الرمزية كانت محل مراقبة شديدة من طرف ما يسمى السلطة آنذاك

---

1 هذا رأي أبو القاسم سعد الله فيما سماه بالتعويض/أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص80.

2 صالح خرفي: صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1973، ص 180.

3 ينظر، المرجع نفسه، ص ص180، 181.

إضافة إلى كل هذا يتحدث الناقد عن بعض القصائد التي تكلمت دون مناورة في الأسلوب ولا ازدواجية في المضمون أو تحايل في العنوان، إنها نصوص لوجه الحب والحبيب.

وفي حقيقة الأمر إنّ الناقد صالح خرفي يؤكد أن الاهتمام بالغزل لدى الشاعر الجزائري الحديث، سواء بطريقة الرمزية أو بالاعتماد على لغة التصريح هو السياسة الأقرب، ولا تستطيع الأبيات الشعرية الموجودة في تلك الفترة أن تدخله عالم الغزل بأي شكل. كون أن الشعراء الجزائريين قد استعاضوا عن الغزل بالمرأة غزلا آخر ظنوه يحميهم من سلطة المجتمع، وإرهاب الاحتلال. ولا يمكن أن تسمي الشعر غزلا إلا باستحضار المرأة، إذ الحديث عن وجودها أو غيابها هو الذي يؤلف علاقات الحب والشوق والتعبير عن عواطف المرء بكل ما تحتويه من معاني صادقة وجياشة، أما إتباع طريقة الرمزية سيؤدي إلى التقليل من شأن القصائد التي نشرت بل إلى موتها، لأن الغزل المطلوب هو ما عبرنا عنه سابقا. أما عن لفظة الغزل السياسي لا تأخذ من الغزل إلا التسمية وإن اعتمد الشعراء لغته ومفاهيمه، ومن الأمثلة النقدية التي نسوقها هنا لتبيّن طبيعة هذا النوع– فن الغزل– هذه المقطوعة من أشعار "محمد العيد آل خليفة".

أين ليلاي؟ أين ها حيل بيني وبينها
هل قضت دين من قضى في المحبين دينها
أطلت القلب نارها وأذاقته حينها
مذ تعرفت سرها وعشقت زينها[1]

إن القارئ لهذه الأبيات ينتظر من الناقد أجوبة على أسئلة عن حقيقة الغزل السياسي. ولماذا اعتمده الشاعر الجزائري؟ وهنا تأتي إجابة الناقد بأن"محمد العيد في مأساته العاطفية القومية هذه امتداد للمنطلق الذي لمسناه عن (الخمار) في قصيدته الغزل السياسي ونهاية قاتمة لمسنا علاماتها في تعثر ذلك المنطلق من خطوته الأولى، ولمسنا ضياعه وتمزقه من أول زخرة"[2].

1 محمد العيد آل خليفة : الديوان، ص 41.

2 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 305.

أتى الناقد صالح خرفي بقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة بعد الإشارة إلى قصيدة "التغزل السياسي" لـ (الخمار سعد الدين) والتي قال في مطلعها:

أراك سليب الفكر ناهزك الضر وكافيه الإنسان يدلي بها الجهر

كأنك مسلوب الفؤاد أمن هوى أصابك فاستولى فرب لك الضير [1]

ليظهر شبه اتفاق الشعراء على استبدال المرأة بالحرية والسعي إلى تتبع آثارها، فتطرق الناقد لهذين النموذجين ليثبت بأن النصين يتكلمان عن السياسة ويعبران عن الهدف بالطريقة الرمزية .

كما أضاف الناقد مصطلحات أخرى لهذا النوع من الفن بعد الغزل السياسي منها: العاطفة الثورية والتي يرى أنها "امتداد تصاعدي للغزل السياسي القومي من ناحية، وتولد جديد من إرهاصات الثورة من أخرى"[2]، فإن ازدواجية العاطفة وفية لتجاوبها وتجاذبها، فالأمثلة المقدمة من طرف الناقد عديدة ومتنوعة من بينها:

1. اقتران لفظة "الحب" بلفظة الثورة في ديوان أبو القاسم سعد الله (ثائر وحب).
2. قصيدة "نداء الضمير" لصالح خرفي[3].
3. إضافة إلى قصيدة التغزل السياسي وأين ليلاي.

بالرغم مما يذكره الناقد من الرمزية والازدواجية إلا أننا لمسنا قصائد ذات مستوى فني لا يعقل أن نقلل من قيمته، فالغزل السياسي قد دخل القلوب كما دخل الغزل المليء بالحب والعاطفة، أما عن التسميات الأخرى كالعاطفة (المجردة، المتعففة، المتمردة) فلا تشكل أي تغير أو جديد قد أتى به الناقد وإنما هي إعادة لما قيل. فكل تلك التسميات تأخذ طابع الرمزية ونستطيع أن نقول أن تلك الإضافة من طرفه ما هي إلا تعبير عن التأريخ لمختلف القصائد التي توجد فيها صور تشبيه بفن الغزل، كما نخلص من خلال طرحه هذا بأنه قد تلاعب في المصطلحات من الغزل إلى الشعر

1 – صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 300، نقلا عن جريدة الفاروق عدد59 / 14 ماي 1914.

2– المرجع السابق، ص 307.

3 – ينظر صالح خرفي: أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 227.

العاطفي إلى مختلف تلك التسميات فكان عليه أن يشير أو ينعت ذلك الشعر بتسمية واحدة تغنيه عن ما فعل.

أورد الناقد ملاحظة هامة لابد من الإشارة إليها وهي بأن الشعر العاطفي (الغزل) كان دخيلا على الشعر الجزائري الحديث في وفرة الشعر الديني والوطني، ويجده الباحث "إلا بتحمل ومعاناة وتحايل في مطاردة الصورة الغزلية والإحساس العاطفي، وبالرغم من هذه الغربة من الوجهة المنهجية لشعر الغزل، فإن تلاحمه مع القضية الوطنية وتعبيره عنها وتأثره بها سلبا وإيجابا...إن الشعر العاطفي في الشعر الجزائري بوجوده وعدمه بتقليده وأصالته، بصراحته وتستره، بعفته وتمرده...ما هو إلا صورة عن البيئة التي احتضنته أو أفلت منها..."[1].

فتدقيق النظر في مختلف القصائد التي وجدت في تلك الفترة يلاحظ أن منها ما هو ديني ووطني ومنها ما يكتسي نوعية الغزل فقد أصاب "خرفي "في بحثه عن مادة الشعر الجزائري الحديث بإبرازه مختلف القصائد التي تحمل ذلك الفن.

فكيف طرح الناقد محمد ناصر هذه القضية؟

لقد وقف الناقد "محمد ناصر" عند موضوع الغزل من خلال مؤلفه الشعر الجزائري الحديث...إذ يلتقي مع الناقد صالح خرفي في ذكر الأسباب التي أدت إلى غياب هذا الفن الشعري، ذكر من بينها:

* الظروف المعيشية الصعبة في تلك الفترة أغنت الشعراء عن قول الشعر العاطفي وتبديله بالرمزية.
* الحركة الإصلاحية ونظرتها التعسفية للموضوعات العاطفية الغزلية معللين ذلك بأنه:
* لا يليق بوقار الشخصية الإصلاحية.
* لا يتناسب مع سمحة الحركة الإصلاحية التي تحرص على الظهور أمام مريديها ومعتنقيها وجمهورها بالمظهر اللائق بها.

1 المرجع السابق، ص 334.

* التنافس مع أصحاب الطرقية.

فليس غريبا إذا على حد قول الناقد "أن تكون نظرة الشعراء الإصلاحيين إلى الغزل استجابة للواقع الذي فرضه عليهم الشعب"[1].

لقد ساق الناقد عدة نماذج شعرية تبين المسألة –أي التضييق على فن الغزل– ومن الشعراء الذين ارتكز عليهم في دراسته: الشيخ عبد الحميد ابن باديس:

ودع غزلا للغانيات فطالما سلا عن وصال الغانيات نبيل

فديدني الآداب والعلم المقصدي ولا زالت في نيل المعالي أجول[2]

وقول الشيخ العقبي:

دع ذكر سلمى وسعاد وانهض لإصلاح البلاد[3]

إضافة إلى ذكره عدة نماذج لمحمد السعيد الزاهري ولأبي اليقضان ...

تسمية صالح خرفي – الغزل– بالشعر العاطفي أو بالعاطفة المتعفنة، المجردة...والتي قلنا عنها بأنها تكتسي طابع المزاوجة والرمزية، أبدلها محمد ناصر الذي نراه أنه أكثر إنصافا في هذه التسمية بالشعر الرمزي، إذ أدخل شعر فترة **1925 – 1954** في مجال التعبير الرمزي نتيجة سياسة العدو الاستعماري ونتيجة الأسباب السالف ذكرها فلم يجد الشاعر الجزائري حلا للتنفيس عن الروح غير اللجوء إلى الرمز والابتعاد عن لغة التصريح [4] من هذه النماذج قصيدة لـ"بلقاسم خمار":

سلبت بهيفاء وعلت وتكبرت لأن أديب العرب في ربعها غمر

سبى حبها قلبي فجارت وليتها درت أنه في العصر يستقبح الجور

ذهبت بها والدهر يمنع وصلها هل في الورى صب يوافقه الدهر؟

---

1 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 77.

2 المرجع نفسه: ص 77 نقلا عن جريدة الفاروق (ع 1929/11/12).

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن جريدة الإصلاح ع3 (1929/09/19).

4 ينظر "محمد ناصر": تطور الرمز في الشعر الجزائري، مجلة الثقافة، ع 94، وزارة الثقافة، الجزائر، ص 152.

أناشدها الأنصاف والعدل تارة ترق وأحيانا لي النظر الشزر

تقول وبعض القول منها سفاهة لأنت غريب و"الغريب له غدر" [1]

كيف درس الناقد هذا النص وكيف تعامل مع مكونات النص الشعري الموضوعاتية والشكلية؟

لقد علق الناقد بكلمات لا يمكن إدراجها في مصاف الدراسة النقدية المراعية بكل فطانة لطبيعة الموضوع أو القول الشعري وإذا أردنا أن ندقق النظر في ذلك نرى تكرارا لما ورد في بعض أجزاء النص وفيما قد تعرض له الناقد "صالح خرفي" إذ "إن هذه الشقراء الحسناء لا يمكن أن تتنازل إلى درجة هذا العربي الجلف وهو "عريب له غدر" إن الشطر الأخير يجسد المأساة كلها لأنه يصور الموقف وأسبابه وعوامله وعلى الرغم من أن "الخمار" تقنع بنقاب المرأة دفعا لعيون الرقابة الاستعمارية، فإن هذه الرقابة يحييها الاستعماري المرهف استطاعت أن تكتشف ملامح رجولة الشاعر وسمرة وجهه العربي من خلال النقاب"[2]، فيلاحظ من خلال هذا الرأي بأن تغييب هذا النص كان له هذا التعليق السطحي الذي يبرز طبيعة المسار النقدي من قبل الناقد كان له سلطته في إنتاج هذا النوع من النقد غير مبال بالأمور الفنية مركزا على المضمونية المحتكة مع التاريخ وبذلك يمكن اعتبار الواقعة "واقعة تاريخية لا واقعة جمالية"[3] لأنه في نظر الناقد إنتاج فاقد لمقومات اللغة الفنية الراقية وقد يوافقه الكثير في ذلك، بعد ذلك، يعرض علينا الناقد عدة نصوص تؤيد ما تطرق إليه بالاعتماد على الرمزية في قول الشعر، وبالتالي فالنهج الذي سلكه الناقد هو نهج موجود آنذاك بالساحة النقدية الجزائرية أقصد سنوات السبعينات.

لكن عبد الله ركيبي لا يرى في ذلك الرمز إلا أن "الشعراء الجزائريين على اختلاف أساليبهم يعمدون إلى صورة المرأة العربية التي تغزل بها الشعراء فيتخذون منها مثلهم أثناء غزلهم بالموضوع الذي يتحدثون فيه، فهم إذن لا يعانون من إحساس مضى أو من عجز في التعبير عن مشاعرهم مثل

1 المرجع السابق، ص ص 153 – 154.

2 المرجع نفسه، ص 154.

3 جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص 18.

الرمزيين"[1]، ويرى بأن مختلف القصائد الموجودة في تلك الفترة يصعب فهمها أو فك رموزها واستثنى بذلك قصيدة "محمد العيد" عن الحرية، وفي الأخير يرى كل من الناقدين محمد ناصر وصالح خرفي أن غياب الشعر الغزل لم يكن لعجز الشعراء أو افتقار الأحاسيس المليئة بالعاطفة الجياشة بل إن مرده إلى تلك الأوضاع الرافضة لهذا الفن وبتمسك بالتقاليد والفهم الخاطئ لوظيفة الشعر على أنه "إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس"[2] هذه العوامل جعلت الشعراء يذهبون إلى أساليب أخرى للتعبير عن عواطفهم الذاتية.

توصل كل من الناقدين إلى نتيجة وهي الغياب لهذا النوع من الفن لكن في الحقيقة قد عرف بالجزائر شعراء تغنوا بهذا الفن –الغزل– فالمسألة ليست مطلقة وإنما تدخلها النسبية من ذلك قول محمد الأخضر السائحي في "قصيدة لعينك":

لعينك ما شب في أضلعي وما انهل يا فتنتي من جفوني
وما صنع السهر في مضجعي إذ حان الليل وقت السكون
رنوت بحبك من مصرعي ورحت ضحية تلك العيون
على شفتيك بقايا دمي أبت أن تحول بضع الخضاب
وفي وجنتيك ولم تعلمي تكـاد تسيل وراء النقاب
ولم ترحميني ولم تندمي فهل راق عينك هذا العذاب؟
فقولي لعينك أن همتا حنانكما بعض هذي السهام
وللشفتين إذا رفتا لنطق كفاه قضى بابتسام
وقولي لقلبك حتى متى تنام وحولك هذا الغرام؟ [3]

يتضح من هذه القصيدة أن المعاناة كانت من جانب واحد، ركز فيها الشاعر على المظاهر الجسدية للمرأة وما تثيره، هذا النموذج وجد بالرغم من عدم الإشارة من طرف الناقدين وربما هناك قصائد أخرى لم يكشف عنها الزمن لشعرائنا الذين كانوا يعيشون في تونس في تلك الفترة (أي الفترة

1 عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري، ص 646.
2 جان كوهن: المرجع السابق، ص 19.
3 محمد الأخضر السائحي: ديوان همسات وصرخات، دار الطليعة، بيروت/لبنان، ط1، 1965، ص 161.

التي درسها كل من الناقدين لهذا الفن)، كما عرفت الجزائر شعراء ناطقين بالفرنسية كانوا أجرأ من إخوانهم ذوي اللسان العربي؛ فتغزلوا بكل حرية، وعموما فإنّ إنتاج الشعراء الجزائريين في الجانب الغزلي ظل وراء ستار التقاليد.

ج. بين الشعر والثورة:

تبين لنا من القراءة التاريخية أن الشعر الجزائري الحديث بدأ مع ظهور الحركة الإصلاحية وزاد تطورا بعد الحرب العالمية الثانية، إذ يمثل الثامن من ماي **1945م** "أعظم حدث في هذه الفترة قبل اندلاع ثورة نوفمبر العظيمة...فلقد كانت تلك الانتفاضة حافزا عظيما للشعراء والأدباء الجزائريين الذين كتبوا عنها ما كتبوا..."[1] إلى أن اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح نوفمبر **1954م** فأثر كل ذلك في الشعر الجزائري الحديث كما تأثرت باقي الأجناس الأخرى من حيث المضامين إذ تفاعل الشعر مع الحدث وتجاوب معه، إن المتتبع لتاريخ الأدب الجزائري وبالأخص الشعر منه يلاحظ أن الأدب قوي الصلة بالثورة منذ العهد القديم فلقد "رفع الأدباء راية الثورة قبل اندلاعها وخاضوا في أدغالها وهي بعد في اللوح المحفوظ وإعلان الثورة لم يكن هو المولد للكتابة عنها بل الإيمان بما هو الذي جعل أدبهم ممهدا لها"[2].

إن الأدب عامل من عوامل النهضة والكفاح "فالأدب يثور قبل أن تثور الساسة، وثورة الأدب هي التي تمهد الطريق للثورة السياسية لأنها تهيئ قلوب الناس ونفوسهم وعقولهم...وليست الثورة السياسية آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب والنفوس التي يحدثها الأدب وتحدثها مع الأدب مؤثرات أخرى..."[3].

- فكيف تحدث كل من الناقدين عن الشعر والثورة؟
- هل أثر الشعر في الثورة أم الثورة أثرت في الشعر؟

---

1 عبد المالك مرتاض: مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين، مجلة دراسات جزائرية، العدد 3 ماي 2006، جامعة وهران، ص 77 .

2 ملاح بناجي: آليات الخطاب النقدي المعاصر في المقاربة القصة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2002، ص 37.

3 طه حسين: خصام النقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبناذ ط7، 1977، ص 157.

تحدث "صالح خرفي" عن الشعر واندلاع الثورة في مؤلفه الشعر الجزائري الحديث تحت عنوان "بين دوي الرصاص وصمت القوافي" إذ يشير إلى التحام الشعر بقضايا الشعب وتجسيد آلامه.

وهو بذلك رفع لواء الثورة "وما عاشه الشعر تطلعا واستشراقا من سنين عديدة وما قد تتمخض عنه الثورة من أبعاد في الاستماتة وتصاعد في المقاومة قربه الحدس الشعري في وقت مبكر"[1].

فالشعراء الجزائريون في هذه الفترة ومن بينهم: مفدي زكريا، وعبد الكريم العقون، ومحمد الأمين العمودي، الربيع بوشامة، العربي التبسي... كانوا في وقت قريب من ذلك العهد يمهدون ويهيئون الشعب الجزائري إلى الجهاد وطرد العدو بل ذهبوا إلى أكثر من ذلك، إلى أن جاءت الساعة المنتظرة وهي ساعة الثورة المجيدة التي سارع الشعب بمباركتها، وهنا يتوقف الشعر ولا يستطيع مباركة ما كان ينتظره ويدعو له فالصمت كان يميز الساحة آنذاك إذ "سكت محمد العيد فلم يضم ديوانه الضخم سوى قصيدتين يرجع تاريخها إلى عهد الثورة وهو الشاعر الذي كان ينفع الثورة من الثلاثينيات بقصيدة في كل مطلع شهر... وسكت "أحمد سحنون" الذي كان في الأربعينات يتلمس وهج الثورة بأطراف أصابعه... وسكت الأخضر السائحي حتى إذا طالعنا بأول ديوان له بعد الاستقلال... وسكت الهادي السنوس وعمر شكري وغيرهم"[2]، فصالح خرفي في حديثه هذا لم يحاول أو لم يشر إلى الأسباب الداعية لهذا السكوت الذي اتصف به هؤلاء الشعراء حيث نقص التدقيق في الحيثيات والعوارض التي تؤثر في العمل الشعري في وقت اندلاع الثورة وهو أمر كان لا بد للناقد أن يتوقف عنده.

فلسكوت الشعراء أمر يميز به تاريخ الأدب، إذا كان ذلك في صمت شعراء صدر الإسلام إذ انبهر الشعراء بالأسلوب القرآني.

1 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 223.

2 المرجع السابق، ص 224.

تحدث أيضا الناقد عن صمت القوافي لحظة اندلاع الثورة بعرضه بعض النماذج الشعرية تبين تفوق لغة البنادق والرشاش عن لغة الشعر، إذ يذكر قول مفدي زكريا عن الثورة التحريرية ويقارنه، بإطلالة (أبي تمام) عن فتح عمورية:

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام

والنار أصدق حجة فاكتب بها ما شئت تصعق عندها الأحلام

إن الصحائف للصفائح أمرها والحروب عرب والكلام كلام

عزاء كانت في الحياة كتائب زحفت كأن جنودها الأعلام

خير المحافل في الزمان جحافل رفعت على وحداتها الأعلام[1]

يستدل الناقد بقصيدة مفدي زكريا "وتعطلت لغة الكلام" من أعماق سجن (بربروس) "للتأكيد على ظاهرة الصمت هذه بل تقديسها والاعتزاز بإخلاء الميدان للغة الرصاص واستحياء الشعر العي من السلاح المفصح المبين"[2].

لقد حاول صالح خرفي تقديم مجموعة من الأشعار لمفدي زكريا و لأبي القاسم خمار... ليعبر لنا عن عظمة الثورة وإنما تجاوزت كل ضروب الكلام إذن فما هو التفسير الحقيقي لهذه الظاهرة؟ وهل الصمت رآه أغلب النقاد في الشعر الجزائري الحديث؟

ونستطيع القول هنا؛ إن ظاهرة صمت القوافي لم تكن نتيجة لعجز الشعراء بل لتلقيهم الحدث بانبهار كبير وأن الثورة جاءت نتيجة النضال المتواصل من الشعراء والساسة وغيرهم.

لكن مهما أوتي الشاعر من قوة في البيان وسلامة في الأوزان لا يستطيع أن يتفوق على الحدث الثوري- في نظر صالح خرفي-، فالثورة "مهما تكن خطيرة ومهما تكن بالغة عميقة الأثر في

1 مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 42.

2 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 225.

حياة الأفراد والجماعات لا تغير الأدب فجأة لا تحول طبيعة الفن إلا تحويلا يسيرا أقرب إلى التكلف منه إلى الفطرة"[1] فالشعراء في نظر الناقد قعدوا عن قول الشعر في بداية الثورة ولزموا الصمت.

يتضح مما سبق: أن الناقد يحمل موقفا يتصف بالعمومية والشمولية وقد نقول أنه يعتمد على الحكم المطلق وإن وجدت فيه بعض الحقيقة.

المتتبع لتأريخ الشعر الجزائري يجد بعض النصوص الشعرية تتحدى الصمت وتدعوا إلى الجهاد بل تذهب للاحتضان والالتفاف حول الثورة والجهاد.

يقول الشاعر أحمد سحنون مخاطبا الجزائريين: [2]

واعتصم بحبل الله يعصمك ولا تخش مخلوقا ولا ترج سواه

لا تقل نحن قليلون فما نضعف القلة من جند الإله

لك في بدر دليل قاطع إذا جنى العدل من النصر جناه

فانصر الله تجده ناصرا وابذل الخير وجانب ما عداه

التأكيد على صمت القوافي بصفة مطلقة، وعدم استحضار مثل هذه النصوص يجعل من عملية التأريخ للشعر الجزائري في تلك الفترة فيها نقص وعيب بل إن ظاهرة التعميم والجزم فيها من الخطأ أكثر من الصواب كان عليه أن يعتمد على النسبية لأن فترة الصمت كانت قصيرة .فسرعان ما هب الشاعر الجزائري لاحتضان الثورة بالقلم والنفس بل إن أغلبهم زج إلى السجون والمعتقلات.

فقد يكون الصمت لفترة لكن الثورة تلد المعجزات ويكون الأدب أثناء المقاومة "بل هو الأدب الأكثر فعالية في قلوب الجماهير التي تقاوم"[3] من أجل استرجاع الحقوق والمستحقات.

ثم تطرق صالح خرفي إلى الشعر الذي يساير الثورة خلال سبع سنين ونيف فأصدر حكما آخر يتصف بالإطلاق والاستغراق إذا رأى الناقد أن الشعر تلك المرحلة اتسم واتصف بالحديث عن

---

1 طه حسين: خصام النقد، ص 154.

2 أحمد سحنون: ديوان ش.و.ن.ت الجزائر، ص ص 216 – 217.

3 غالي شكري: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط2، 1979، ص 15.

روائع البطولات فردية وجماعية إلا أنه ذكر بأن شعر الثورة كان متواضعا فنيا وضعيفا من الناحية الجمالية.

فما تعليل ذلك في نظر الناقد؟

يعلل هذا الموقف بتعاقب الأحداث وسرعتها وكثرتها إذ يقول "إن النص الذي يواكب الحدث ويسجل الواقعة لن ينتظر منه إلا أن يكون صدى وبالرغم من المواكبة الملحة التي فرضتها الثورة فإن الشعر في الجزائر برهن على أعمق من رجع الصدى، وظل متعلقا برسالته السابقة في الاستشراف، ويظل الشعر الصادق صدق الثورة التي واكبها وعبر عنها"[1] إضافة إلى تعليله عن التواضع الفني فيقول "لقد قدمت الثورة في مدى سبع سنين من عمرها واقعا خصبا زاخرا للشعر الجزائري بل إن الشاعر لم يلتمس في ملامح الجزائر الثائرة إلا ملامح قصيدة أزلية، مطلعها شهر (نوفمبر) وفي دوي الرصاص وجماجم الموتى وتدفق النجيع ومتسع للالتماس الأوزان والقوافي والبحور"[2]، فحديث الناقد عن الثورة جمعه بين الصمت وبين البطولة تارة أخرى، قد نستطيع القول أن طرحه هذا قد بدا عليه البديهية فهذا جزء من الواقع في تاريخ الشعر الجزائري الحديث.

كما تطرق الناقد إلى ذكر بطولة المرأة وقد تحدث عنها في العديد من صفحات كتابه وبخاصة ذكره بأن "المرأة في الثورة ليست أما فحسب ولكنها البنت الثائرة كجندية في جيش التحرير الممرضة في المغاوير والكهوف المقدمة على المخاطر غدائرها الحمائل ونطاقها الخراطيش وعقدها الرصاص..."[3].

إن يكن موتك هذا فاطلبيه يا (جميلة)؟

أتعيشين لنصر؟ أنت ذكراه الجميلة.

أنا أدري الناس، كما تهوين موتا يا (جميلة).

كم طلبت الموت، كم منيته عذراء نحيلة.

---

1 صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص 288.

2 المرجع نفسه، ص 230.

3 المرجع نفسه، ص ص 247 - 249.

غير أن الموت أحيانا، له كف بخيلة[1]

ويرجع تطرق الناقد إلى بطولة الثوار ليسلط الضوء على الدواوين الشعرية التي ألفت آنذاك، فذلك الشعر اكتسى طابع البطولة ليثبت أن"الثورة بوصفها نظاما ترتبط بلحظة معينة من التاريخ لكن القصيدة تتجاوز التاريخ وإن ارتبطت بلحظة معينة"[2].

فقد أصاب الناقد في ذكره لنماذج بطولية في الشعر الجزائري الحديث لكن النقد لم يكن إلا تأريخا للأحداث ولم يتم العمق بإبراز المضامين بذكره أين البطل الإيجابي؟ وأين البطل السلبي؟ إبان الثورة فالشعر الجزائري كيفما كان أسلوبه ومحتواه "هو إنتاج عبر عن قضايا شغلت أصحابه وأذهان الناس"[3] ومن المواضيع المهمة حديثه عن الوطن والحرية في الشعر الثوري.

يسعى الناقد صالح خرفي إلى متابعة موضوع الثورة من خلال تناوله بعض الأشعار تكتسي طابع البطولة والحديث عن الوطن والحرية فهو من أنصار الفريق الذي رأى أن الثورة محصورة بين الفاتح نوفمبر **1954** و **5** جويلية **1962**، لا من أنصار الفريق الذي يرى الثورة في كل محاولة تغير من شتى المجالات الاقتصادية أو الثقافية أو الاجتماعية...

لقد سبق القول أن الموضوعات التي أفرزتها الثورة وجعلت منها ثورة خصبة للحدث الشعري: "البطولة، الوطن، الحرية،... آثار الحرب: الفكرية والسياسية والثقافية..."[4].

البطولة: يرى الناقد بأن "البطولة في الثورة الجزائرية ليست بطولة ساخرة متسامحة فحسب ولا متحدية جارفة ولكنها إلى جانب ذلك بطولة متفائلة مشرقة المطالع مفترة الأمال..." فتارة يرى البطولة في أعمال المجاهدين وتارة أخرى في صمود الأبطال أو التعذيب والإعدام كمثاله عن أحمد زبانة:

---

1 صالح خرفي: أطلس المعجزات (شعر) ، ص 87.

2 أدونيس: زمن الشعر، ص 208.

3 عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 715.

4 المرجع نفسه: ص 243.

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلوا النشيد

باسم الثغر كالملائك أو كالطفل يستقبل الصباح الجديدا

شامخا أنفه جلالا وتيها رافعا رأسه يناجي الخلودا

إلى قوله:

واقض يا موت فيما أنت قاض أنا راض أن عاش شعبي سعيدا

أنا إن مت فالجزائر تحيا حرة مستقلة لن تبيدا [1]

لقد كان الكلام لأكثر من ثمان صفحات عن هذا الشهيد البطل إذ تغنى العديد من الشعراء بتحديه للعدو المستعمر، فجعل حديثه مقسما، بين شرح الأبيات الشعرية و بين النصوص المقتبسة من دواوين مفدي زكريا وسعد الله أبا القاسم.

ربط صالح خرفي شعر الثورة بالبطولة وبالضعف الفني؛ فالضعف يفسر ببساطة اللغة والبعد عن التصوير الرمزي والحضور الفوري للمضامين الثورية والموضوعية البطولية، فهذا لا يمكن وصفه بالضعف لأن الحكم بالضعف على الشعر يستند إلى مقاييس أخرى ومعايير لا زالت محطة للنقد والخصام، فصالح خرفي يرى أن "العمل الفني في حاجة إلى هدأة قتلك لم تكن في وسع الثورة المتجدد مع الدقائق والثواني أن توفرها لنا، ولم يكن في وسعنا أن نمر بالحادثة التاريخية البطولية مر الكرام سعيا وراء الفن الأمثل"[2].

ومن ذلك يتضح أن العامل الحاسم كان يحول بين الشعراء وبين إحكام صنعتهم فإبراهيم رماني يرى أن "الثورة كانت ذات أحداث شديدة الوقع على نفس الشاعر، وكان عليه أن يعايشها ويصبها في قالب تعبيري ... لكن الانفعال الشديد الذي يغلب الأداة الفنية ويعجزها يخلف في

1 اللهب المقدس: ص 09.

2 صالح خرفي: أطلس المعجزات (الديوان)، ص 65.

غالب الأمر قالبا غير متوازن أو غير محكم"[1]، فهذا الذي كان يوفر لهم عوامل النجاح فالشعراء الذين اتبعوا هذا المنهج (الضعف الفني، قوة وطغيان في المضمون) راجع لأسباب:

1. ربط العديد من الشعراء بين الواقع الذي يتجسد في وظيفة الشعر في خدمة الثورة

2. الاعتماد على الاتجاه الواقعي الذي يعتمد على الالتزام ويقدس الانعكاس بل يرى في المضمون المرتبط بالواقع لا بالخيال ويرى أن قيمة الشكل غير منفصلة عن المضمون.

3. قد نزيد: الثقافة السلفية للعديد من الشعراء ،عدم التطلع والاحتكاك بالآداب الأجنبية وغياب النقد البناء في تلك الفترة.

ومهما يكن فالناقد صالح خرفي تحدث عن موضوع الثورة إلا أننا لمسنا فيه تغلب الجانب التاريخي بحيث نستطيع القول للقارئ لهذا الموضوع لا يستطيع أن يفصل بين النقد التاريخي والموضوعاتي إلا في بعض الأطروحات هنا وهناك.

- لكن كيف يرى الناقد محمد ناصر موضوع الثورة؟
- هل تحدث عن الصمت القوافي ودوي الرصاص؟
- هل تحدث عن حصر الموضوع في البطولات والضعف الفني؟
- هل أتى بشيء جديد في موضوع الثورة؟
- ما هي المراجع التي اعتمدها في ذلك؟

المتتبع لمرحلة شعر الثورة يلحظ أنه "يتميز بالروح الوطنية المشتعلة سواء في تناوله المواضيع الثورية مباشرة أو مستوحاة من الواقع العربي، كما يتميز بالحماس الطائر والعاطفة المجنحة ويفتقر إلى الخيال الموحي والتأمل الخلاق"[2] فالناقد محمد ناصر تطرق إلى موضوع الثورة إلا في بعض المقالات هنا وهناك كمقال: "الالتزام في شعر ثورة نوفمبر"[3]، و"الأصالة في شعر ثورة نوفمبر"[4]، كما نجد في حديثه عن الشعر الحر في كتاب (الشعر الجزائري الحديث) بعض ملامح الحديث عن الثورة.

---

1 إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي: دار الشهاب، باتنة، ط1، 1983، ص 68.

2 أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 46.

3 محمد ناصر، الالتزام في شعر ثورة نوفمبر (مجلة الثقافة)، عدد 60، الجزائر، 1980، ص 17، ص 31.

4 محمد ناصر، الأصالة في شعر ثورة نوفمبر (مجلة الأصالة)، عدد 89، الجزائر، جانفي 1981.

فالناقد محمد ناصر تطرق إلى موضوع الثورة بشكل مختلف عن الناقد صالح خرفي فهو يرى بقول سعد الله ".... إنه بقدر ما كان متحرر من القافية والوزن وغير ذلك من أشكال التحرر، بقدر ما كانت روحه أيضا متحررة رافضة للوجود الاستعماري والتخلف العقلي، والجمود الأدبي الذي كان يجتره أدباء الجزائر المتقدمون عن زمن الثورة المسلحة باستثناء بعضهم"[1].

يفسر هذا الرأي "محمد ناصر" بما استدل به من قصائد تكتسي الطابع الحر كقصيدة "طريقي" لسعد الله، وقصيدة محمد صالح باوية[2]، وقصيدة أنين ورجيع[3]، فقد قارن التجديد السياسي بالتجديد في الشعر فمرحلة 1954 – 1962 جاءت بالنهوض في شتى المجالات الاقتصادية.

يتطرق الناقد "محمد ناصر" إلى موضوع الثورة من خلال المقال "الالتزام في شعر ثورة نوفمبر": بدأ حديثه لمفهوم كلمة الالتزام ، ثم تحدث عن الإرهاصات الأولى لالتزام الشاعر الجزائري قبل ثورة نوفمبر 1954م، فبدأ أيضا حديثه عن شعر الثورة بالإشارة إلى سكوت الشعراء لكنه اختلف عن صالح خرفي في العمومية والشمولية قائلا: "ولئن سكت بعض شعرائنا الذين كانوا داخل الوطن إبان الثورة التحريرية لظروفهم القاسية التي لا يمكن تجاهلها، فإن ثورة التحرير قد قدمت من جيل جديد من الشعراء الشباب راحوا يحدون الثورة ويواكبونها بقصائدهم..."[4].

فالطرح كان أقرب للمنطق بعيد التكلف وما زاد الموضوع أو الطرح جمالا نقديا هو تساؤل الناقد "محمد ناصر" هل كان الشعر في مستوى الثورة تصويرا وتعبيرا؟

الإجابة عن هذا السؤال: ما جاء به أغلب الدارسين فقرر بعضهم بأن الشعر لم يكن في مستوى الثورة لأنه جاء استجابة لها، وذهب البعض بأن أغلبه كان شعر المناسبات لا ينفعل إلا عند مطلع كل نوفمبر، وهناك من يزعم على حد قوله " بأن هذا الشعر خانته الأداة الفنية فيبقى مقصرا من ناحيته الجمالية، وظل قعيدا في إطاره التقليدي فلم يستطع بالتالي الانطلاق والإبداع"[5] إلى أخر

---

1 محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 155- 156، نقلا عن التجربة الأدبية لسعد الله، ص 4.

2 ينظر أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص 33.

3 محمد ناصر، المرجع السابق، ص 156 نقلا عن البصائر (ع 132 "1955/04/22").

4 محمد ناصر: الالتزام في شعر ثورة نوفمبر، ص 21.

5 المرجع نفسه، ص 21.

هذه الآراء التي يتسم بعضها بالجملة والتعميم ويقف وراء بعضها الآخر دوافع إيديولوجية معينة ما أبعدها عن روح النقد النزيه.

إن "الثورة" في فكر "محمد ناصر" لم تكن موضوعا عاديا شبيها بالمواضيع الأخرى، بل كانت موضوعا فاعلا ومحركا "وإن الشاعر الجزائري الذي انبثق الشعر على لسانه مع فجر ثورة نوفمبر لم يستطع إلا أ ن يكون شعره قطعة لهابة من هذا البركان الهادر ولم يستنكف الشاعر وهو يصدر عن هذا الإحساس العارم أن يتحول من شاعر إلى خطيب دون أن يكون له في ذلك اختيار"[1].

فمن الموضوعات الجديدة التي أفرزتها الثورة في نظر الناقد: "البطولة، الصمود والتحدي، التنديد بالاستعمار،التغني بالوطن (الجزائر)، فالحدث الثوري أسهم في صياغة الحدث الجمالي، ودفع الشاعر الجزائري إلى التطلع نحو ذروة سنام الثورة وهممها المتصاعدة بقوة"[2] وبدأت تظهر بعض الأشعار، إذ استدل الناقد بها.

أولا:

يبين الناقد أن "أبا القاسم خمار" التزم بموضوع الثورة إذ أفصح بذلك في مقدمة ديوانه "أوراق" فتحول هذا الشاعر جذريا من شاعر رقيق كان يتغنى بقصائد للمي والضفائر[3] إلى شاعر حماسي ينظم الشعر زلزالا تقفيه بدماء الخناجر.

وتركت الغناء شيئا فشيئا لم يعد ذلك الغناء فتيا
أين مني قصيدة تتلظى من قصيد يفيض جمرا أبيا
أين مني أغنية لليالي من هداف غطى الربوع دويا
أين مني وفي الجزائر آهات تهز القلوب هزا قويا
يا هزالي إذا رفعت مع الثوار صوتي ولم يكن مدفعيا[4]

1 المرجع السابق، ص 24.
2 ينظر، ملاح بناجي، المرجع السابق، ص 42.
3 ينظر، محمد ناصر: الالتزام في شعر ثورة نوفمبر، ص 22.
4 أبو القاسم خمار: أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967، ص 08.

فأبو القاسم خمار يعلل انضمامه إلى شعر الثورة قائلا لقد: "أصبح مفهوم الأديب عندنا مفهوم ثوري كمفهوم المناضل الذي لا يطابق معنى فنان أو أديب وحقا ليس في هذا الرأي إجحاف للأدب على ما أعتقد طبيعة واقعنا تفرض علينا أن نكون واقعيين وضراوة ثورتنا تحتم علينا أن نصيب الهدف بكل صراحة وإخلاص أنا برصاصة أو بكلمة"[1].

فالناقد يبين لنا من خلال هذه القصيدة التزام الشاعر الجزائري بشعر يتسم بروح الثورة والتحدي – أقول – بقصائد تتحدى في غالبيتها الصمت وتتمرد على السكوت وتأبى إلا أن تبارك الثورة والرصاص فابتعد أبو القاسم خمار من قول الغزل إلى قول الشعر المليء بالرصاص إذ بدأ بتركت وانتهى بصوت لم يكن مدفعيا.

أما النص الثاني للشاعر: صالح خباشة يصور فيه مفهوما آخر للأديب إذ يرى أن الأديب في مرحلة الثورة يكتسي الطابع الثوري ويتبرأ منه الشعر نفسه عندما يكون صادرا عن الإحساس.

تحيا الجزائر صغت منه قصيدتي وخطى الجموع تخذتها ميزاني

رمت القصيد ملحنا فأبى سوى توقيع شعبي أعذب الألحان

لست الأديب وإن نظمت قصائدا إن لم أكن للشعب خير لسان

لست العزيز وإن غدوت متوجا إن لم أناج العز في أوطاني[2]

يحمل مطلع هذا النص بعدا وطنيا؛ إذ يصور فيه قمة النشوة بالثورة التحريرية الكبرى ويبين فيه ذروة الشعور بالعزة التي يحس بها كل جزائري غيور على أرضه وشعبه إذ تغدو ملحمة الثورة المصدر الذي ألهم صالح خباشة.

أما النص الثالث الذي جاء به الناقد يبين عظمة الثورة في نفوس الشعراء وأن لحظة الصمت قد مرت مر السحاب قصيدة "طريقي" لسعد الله.، إذ يرى بأن سعد الله يقدم للحب تفسيرا طريفا يستمده من الواقع الثوري هذا الواقع الذي غير كل المفاهيم وأعطى العاطفة النبيلة وجهها الثوري

---

1 صلاح مؤيد: الثورة في الأدب الجزائر، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، د.ت، ص 193.

2 صالح خباشة: الروابي الحمر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ص 08.

"...في الوقت الذي يبرهن فيه السلاح على صلاحيته في كل معركة التحرير كان صاحب هذا الديوان يعتقد أن الكلمة المكتوبة لا تقل صلاحية عن السلاح إن لم تفقه معناه ولذلك اندمج في الثور ة اندماجا بلغ به درجة التأزم العاطفي الحاد "[1] هذا ما دفع الشاعر على حد تعبير الناقد إلى ربط عنوان ديوانه بين الحب والثورة أو بعبارة أدق حب الثورة.

جاء الناقد بهذه النماذج ليصور لنا مواقف بعض الشعراء والتزامهم بميزة وهي الشعر الثوري ، شعر الحماسة المتوثبة تفكيرا وتعبيرا وأن الموقف الذي يلتقي عنده الشعراء هو إيمانهم الراسخ بالكفاح المسلح وسيلة لا بديل لها للحرية فنوفمبر حقق المعجزة وخرج بالجزائر من المرحلة السياسية إلى المرحلة الثورية وقد بات في نظر الشعراء رمزا مقدسا.

فمحمد ناصر لم يتطرق إلى ظاهرة الصمت والضعف الفني إلا قليلا، وتطرق إلى موضوع الثورة من خلال الاتجاه الواقعي لأن معظم الأشعار تتجه نحو الواقعية التي عالجت موضوع الثورة والكفاح بصفة عامة، وكان هذا الموضوع دافعا إلى الحماس بكل أنواعه.

ويصرح الناقد في دراسته لموضوع الثورة، بأن الأشعار تتفاوت من شاعر إلى آخر، وغالبية الأشعار تقف عند الحدث، وتقف عند أهم العناصر المهمة في بناء المضمون وفي الصياغة الفنية ولم ينسى الناقد الاستشهاد بالنصوص الشعرية كي يكون متنه النقدي متسما بالموضوعية وهذا نجده في المقال الثاني "الأصالة في شعر نوفمبر" فقد نوع بين أشعار مفدي زكريا وأحمد سحنون وحتى صالح خرفي وصالح خباشة وسعد الله بأصالتهم في الشعر، يعني بالتمسك بالأغراض الأساسية التي تجلت في الثورة عند هؤلاء الشعراء وهي [2]: الانتماء إلى الأرض، الغربة والتمزق، التمسك بالدين والعروبة، التغني بالماضي، المرأة المناضلة، النقمة على المظا لم، وهي "موضوعات تحتاج إلى التدقيق والتمحيص لأنها موضوعات أساسية في القصيدة الشعرية الجزائرية.."[3].

فالممارسة النقدية عند "محمد ناصر" تنطلق من منطلق تاريخي في موضوع "الأصالة في شعر ثورة نوفمبر" بالاعتماد على الوصف والتفسير في حدود النص . وإن تناول موضوع الثورة لدى

1 أبو القاسم سعد الله: ثائر وحب، ص 06.

2 ينظر سلمان نور: الادب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

3 العربي دحو: قراءات في ديوان العرب الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2006، ص 70.

الناقدين يصل إلى نتيجة مفادها: أن هذا الموضوع لا يزال مادة خام، ثرية بمقدوره أن يمنح آفاقا جمالية وفكرية وتاريخية للشاعر على غرار المواضيع الأخرى.

فالشعر قبيل الثورة حمل عدة إرهاصات للتعبير عن النقمة والتململ الرافض للأوضاع الفاسدة والقلق والتوتر وساهم في الدعوة إلى الوثبة، وبالاندلا ع الثورة انتقلت الحركة الوطنية إلى ميدان النضال والمقاومة المسلحة، فواكب الشعر واقع الحرب والثورة عن الأغراض الأخرى (الغزل، الوصف الرومانطيقي) فكانت الثورة بيئة هذا الشعر وفي إطارها ظهرت صورة المرأة، الأم، الولد، الطفل...

صفوة القول؛ إن كل من الناقدين صالح خرفي ومحمد ناصر، حاولا تقديم مقاربة موضوعاتيـــة في قراءتهما للنص الشعري الحديث، وقد وفقا في ذلك إلى حد ما، كما تداخلا في طرقهما لبعض المضامين التي شكلت سيمياء الظاهرة بهذا النص الشعري (الدين والثورة والغزل..) لكن ما يسجل بطرحي الناقدين، أنه حدث تمازجا لديهما بين القراءة الموضوعاتية والتاريخية لاسيما عند طرقهما لموضوعة الثورة عند شعراء هذه الحقبة الزمنية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ما يؤخذ على الناقدين أن مبالغتهما في الحديث عن موضوعات النص الشعري الحديث، غيّب بشكل من الأشكال الحديث عن البناء الفني للنصوص المدروسة من طرفهما، مما غيّب بدوره الحديث عن جانبها الإبداعي الجمالي والتفاضل الموضوعي بينها ومن ثم بين شعرائها، من حيث القوة والضعف، الجدة والأصالة التقليد والتجديد. ولعل مبرر الناقدين في ذلك مردّه، الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي دفعت الشاعر الجزائري الحديث دفعا قويا لإيجاد متنفس في إبداعه الشعري من حيث مواضيعه ومضامينه، الأمر الذي جعله يهتم بالموضوعات أكثر من اهتمامه بالبناء الفني، ولذلك اتجه النقاد ومنهم"صالح خرفي ومحمد ناصر" إلى مقاربة موضوعات هذا الشعر أكثر من جانبها الفني.

الفصل الثالث

نقد النص الشعري في النقد الجزائري - المقاربة النفسية- :

1- المقاربة النفسية بين المفهوم والأهمية
2- المقاربة النفسية في النقد الغربي.
3- المقاربة النفسية في النقد العربي.
4- المقاربة النفسية في النقد الجزائري.

توطئة :

النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة و الرداءة، ويميز مواطن الجمال ومواطن القبح، والطبع من التكلف والتصنيع والتصنع، وللنقد أهمية كبيرة؛ لأنه يوجه دفة الإبداع ويساعده على النمو والازدهار والتقدم، ويضيء السبيل للمبدعين، ويعرف النقد –أيضاً –الكتاب و المبدعين بآخر نظريات الإبداع والنقد ومدارسه وتصوراته الفلسفية والفنية والجمالية، ويجلي لهم طرائق التجديد و يبعدهم عن التقليد.

ولقد تعددت المناهج التي يتكئ عليها النقاد في تقويم النص الأدبي وتحليله وتفسيره ودراسته، فهناك المنهج التاريخي الطبيعي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الجمالي الفني، والمنهج التأثري الذاتي، والمنهج الفني الموضوعي، والمنهج البنيوي، والمنهج النفسي.

1– المقاربة النفسية بين المفهوم والأهمية:

المقاربة النفسية أو المنهج النفسي النقدي في أبسط تعريفاته هو:ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة .

وتكمن أهميته بالنسبة للنقد الأدبي في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة، منها: النمو الإنساني من الطفولة إلى الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج، وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات؛ فإنها تعود فتجتمع وتشتبك الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي، فلا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة، بل هي تحاول دائماً ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية، ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري [1] .

نشأة المقاربة النفسية :

للمقاربة النفسية في النقد الأدبي جذور موغلة في القدم، تكمن في تلك الملاحظات التي تفسّر بعض ظواهر الإبداع، إذ نلمسها في حديث أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية،

1 ينظر: ميجان الرويلي،سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007، ص332.

وما لذلك من ضرر اجتماعي؛ طَرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة، كما نلمسها في"نظرية التطهير" عند أرسطو من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة [1] .

كما لم يخل التراث النقدي العربي من تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالأدب، وعن الروابط المعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جلنب وبين بواعثها ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر [2] . فقد كان ابن قتيبة من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فنراه يطرح العوامل النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي والمنحصرة في إطار الباعث الشعوري كالغضب والطرب والشوق والحالات الشعورية الأخرى، حيث يقول: «وللشعر دواعٍ تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب» [3] ، ويقول في الأوقات والأماكن التي يسرع فيها الشعر:«منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب»[4] .

إن تحديد ابن قتيبة لحالات جيشان النفس بالشعر وتدفقه يكشف عن خبرة بأحوال النفس يصعب على من لم يجربها الوصول إليها.

أما القاضي الجرجاني فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفة من طبع ورؤية وذكاء، وأن اختلاف الشعر يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم، فلابد لدمث الخلق من أن يكون سلسَ الكلام، وللجافي الجلف كزُّ الألفاظ ، معقد الخطاب: «وقد كان القومُ يختلفون في ذلك... فيرقّ شعرُ أحدهم، ويصلُب شعرُ الآخر، ويسهل

1 ينظر:صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، منشورات إبريل، ط1، 2006، ص 80، وينظر: دليل النقد الأدبي، ص333.

2 ينظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص 80.

3 ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني، ص6.

4 المصدر نفسه، ص6.

لفظُ أحدهم، ويتوعّر منطقُ غيره؛ وإنما ذلك بحسَبِ اختلاف الطبائع، وتركيب الخلْق؛ فإن سلامةَ اللفظ تتبعُ سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة» [1].

ولعبد القاهر الجرجاني وقفات ونظرات في أثر الشعر على النفس، من ذلك ربطه بين مزية النص ولطفه وبين مايتسم به من غموض وبعد عن المباشرة يبعثان في النفس دواعي الحنين إليه والرغبة في نيله، لا لشيء إلا لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر، يقول في أسراره: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف» [2] .

ويوافق الماوردي الجرجاني بقوله: «أن المحجوب عن الأفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل له في النفوس من التعظيم، وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل»[3].

أما ابن طباطبا العلوي فيربط ربطاً نفسياً بين ارتياح القارئ للنص واهتزازه له، وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة، وفي ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكمة بحالة المتلقي والمحددة لمواقفه وردود أفعاله: « والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت وأستوحشت»[4] .

فنلاحظ مما سبق أنه لم تكن هناك دراسات منهجية نقدية نفسية منسقة في هذا الإطار.

2-المقاربة النفسية في المدونة النقدية الغربية:

بدأت المقاربة النفسية بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات (سيغموند فرويد) في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات للظواهر

1 علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ، الكتبة الشاملة، الإصدار الثاني، ص 5.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المكتة الشاملة، الإصدار الثاني، ص 50.

3 الماوردي، أدب الدنيا والدين، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني، ص55.

4 ابن طباطبا، عيار الشعر، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني، ص 6.

النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل «فرويد» من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصاً وتوطئة له [1] .

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة، ولابد من كشف غوامضه وأسراره، فالإنسان يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال [2] ، ويرى أن "اللاشعور" أو "العقل الباطن"، فهو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توفرت لها الظروف المحفزة لظهورها، فالأدب والفن عنده ماهما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي[3] .

وقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرياً لاعتبار الفن مظهراً آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، منها: التكثيف والإزاحة والرمز، ثم أدرك أنها هي التي تحكم –أيضا– طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص[4] .

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبةُ رغبةً ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما، كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسةً تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب، لكنها تجد لنفسها متنفساً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية [5] .

فالرغبات المقنعة أو المحرفة التي تتضح للوعي تُشكل"المحتوى الظاهر"، أما الرغبات اللاواعية التي تعبر عنها الصيغ المحرفة أو المقنعة فتُشكل"المحتوى الخافي"، فما ينجم –مثلاً– عن النمو الجنسي في مرحلة الطفولة من "ولع أو هاجس" قار، يتجاوزه الطفل حينما يصل مرحلة الرشد، لكنه يبقى في

1 ينظر:صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996، ص 64.

2 ينظر: ميجان الرويلي،سعد البازغي ،دليل الناقد الأدبي، ص 333.

3 ينظر: صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، ص ص64- 65.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص65.

5 ينظر: ميجان الرويلي،سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص333.

شكل "ثوابت" مستقرة أو محاور كامنة في اللاوعي تثيرها أحداث معينة فيما بعد فتتحقق في صيغ تعبيرية محرفة أو مقنعة [1] .

ويؤكد فرويد على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي، وهذا يدفع فرويد إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الإبداعية هي ترجمة لمحتوى مستودع اللاشعور من الرغبات غير المشبعة (عادةً هي بقايا من الدوافع والغرائز الطفولية)، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف وإزاحة ورمز [2] .

وقد عمد فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيراً من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية –مثلاً– بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "إلكترا" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي [3] .

ولعل فرويد بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسياً، وعمله يعكس عقده الجنسية وأمراضه النفسية، وهو هنا يُرجِع العملية الأدبية الإبداعية إلى حالة مرضية، كالعُصاب وانفصام الشخصية وغيرها، وهذا بدوره يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت العملية الإبداعية وليدة حالة مرضية يمر بها الأديب، فإذا شفي منها هل سيكف عن الكتابة؟ وهل سيتوقف التدفق الإبداعي؟ وهل كل الأدباء حقاً يعانون أمراضاً نفسية؟ [4] .

ولذلك ظهر علم "نفس الإبداع" في الدراسات النفسية، إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية، ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة

1 ينظر: المرجع السابق، ص 334.

2 ينظر: صلاح قضل، مناهج النقد المعاصر، ص334 .

3 ينظر: المرجع نفسه، ص66.

4 ينظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص79.

الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الاختبارات والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل [1] .

وفي ثقافتنا العربية نشأت مدرسة علم "نفس الإبداع"، أسسها "مصطفى سويف"، صاحب كتاب :"الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب "شاكر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت "سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح" [2] .

ولم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، ونشأت اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي، من أهمها مدرسة "كارل يونغ" الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية –في نظره– لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قرارتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية الإنسانية [3] .

ففي الوقت الذي يتفق فيه "يونغ" مع أستاذه "فرويد" في فكرة اللاشعور؛ نجده يرفض مغالاة أستاذه في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وإيلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، فيونغ يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب، مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب [4] .

1 ينظر:صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص68.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص69.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص73، وينظر صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص84.

4 ينظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص85.

فقد جنحت الدراسات التي اعتنقت نظرية "يونغ" في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج العليا، في الأدب، والفن، والأساطير، والصور الشعرية والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم، بواسطة تلك الرواسب المنحدرة إليهم من أسلافهم، ومحاولة فهمها وتفسيرها في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب [1].

وكان من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونغ" في علم النفس الجماعي في تحليل الأدب: "نورثروب فراي"، فقد عرض في كتابه "تشريح النقد" نظرية إمكانية تفسير الأدب العالمي خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة [2] .

ثم ظهر تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، وهو المتمثل في مدرسة "أدلر" الرمزية، وهي مدرسة تقرن بين الأحلام والرموز بشكل باهر [3] .

وقد رفض "أدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع تعويضاً مقنَّعاً عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضرباً من ضروب التنفيس في محاولة للتواؤم مع العالم وتفادياً للمرض، مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع [4] .

فقد كان "أدلر" يرى أن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع والينبوع الأصيل في كل نفسٍ بشرية؛ لأن ذات الإنسان ألصق به من جنسه، وقد طبَّق علماء النفس هذه النظرية على "أدلر" نفسه، فباتوا يراجعون فصول حياته فظهر لهم أنه كان يعاني في طفولته المبكرة آلاماً شديدة من مرض "لين العظام" المعوق للحركة، وكانت آلامه النفسية أشد فأدرك أهمية الجانب الحركي في حياة الإنسان إلى الحد الذي جعله يتخذها مذهباً يدعو إليه.

لقد أتاحت نظرية "أدلر" المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدهم ونواقصهم، والربط فيما بينها وبين إبداعهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان [1].

1 ينظر: المرجع السابق: ص85.

2 ينظر: صلاح قضل، مناهج النقد المعاصر، ص74.

3 ينظر: المرجع نفسه:ص 74.

4 ينظر: صالح هويدي النقد الأدبي ،الحديث، قضاياه ومناهجه، ص 86.

وكان مدرسة (الجشتالت) أحد الاتجاهات التي بلورت ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدمت هذه النظرية نفسها في طروحاتها النظرية الأساسية بديلاً منهجياً واضحاً، لاسيما عند ممثلها "هربرت ويلر" [2].

ولقد سعى الاتجاه الجشتالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه [3].

وتجدر الإشارة إلى تيار نفسي آخر أسسه الناقد "شارل مورون" انتهى فيه إلى مصطلح "النقد النفسي"، من خلال تفسير النصوص بعضها ببعض، عن طريق وضع أعمال الأديب فوق بعضها، بغية الكشف عن جمالياتها، فيدرس الناقد هذه الأعمال وتجمعاتها وتطورها حتى يستطيع الوصول إلى الشخصية اللاشعورية للأديب، ثم التأكد من هذه النتائج من خلال حياته [4] .

ثم حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية في منتصف هذا القرن، مع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، فقد اهتم "جان بياجيه" -أحد مؤسسي الفكر البنيوي- بعلم نفس الأطفال، وبكيفية تكوّن اللغة لديهم [5] .

ثم أعلن "لاكان" الفرنسي -أحد رواد الفكر البنيوي- الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، فتصبح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي[6]، ومن أهم من عرض وكتب نظرية "لاكان" عالم عربي هو "مصطفى صفوان" [7] .

---

1 ينظر: صالح هويدي ،النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص 86.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 87.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 87.

4 ينظر: سعد أبوالرضا، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، 2004، ص ص80-81.

5 ينظر:صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 75، وينظر: سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، ص 82.

6 ينظر: صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، ص 75.

7 ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

ثم ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معملي يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة؛ لاختبار كيفية تلقيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعي" من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية؛ لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية، بل تشرح لنا بالدرجة الأولى كيفية تلقي النصوص والاستجابة لها وفهمها[1] .

استنادا على ما سبق؛ تلتئم دائرة الدراسات الفنية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص، وإنما أخذت تتجه إلى المتلقي، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتحليلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة، وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، وما يدخل تحتها من عوامل تساعد على تحديدها[2] .

3- المقاربة النفسية في النقد العربي

لم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال، وأفادوا منه، أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته؛ مما قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه [3] .

وسعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بـ"النرجسية"، وهاتين الدراستين تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفسي الفرويدي[4] .

1 ينظر: المرجع السابق، ص 76.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص ص 76- 77.

3 ينظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص 87.

4 ينظر، المرجع نفسه: ص ص 87-88.

وقد تمثل المازني في دراسته لبشار بن برد منهج "أدلر" في النقد، فقد أرجع ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها بسبب كونه أحد الشعراء الموالي أولاً، وكفيفاً ثانياً، فإن قوة بدنه وسلاطة لسانه أغرتاه بالتماس القوة الأدبية لتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعني في مقابل عجزه الخلقي [1] .

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال: العقاد في كتابه: "ابن الرومي، حياته من شعره"، وطه حسين في كتابه:مع أبي العلاء في سجنه"، وأمين الخولي في كتابه:"البلاغة وعلم النفس"، ومحمد خلف الله في كتابه:"من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" ومصطفى سويف [2] .

وقد كان ظهور هذا المنهج في النقد العربي متأثرا بحركات التجديد في الأدب العربي خاصة في مصر، وذلك باتصال مصر بالثقافة الأجنبية وبالأخص الفرنسية والإنجليزية بداية القرن الماضي، حين قامت الحكومة المصرية بإفادة بعثات علمية إلى هذه الدول، فاطلع أعلام هذه البعثات على الدراسات النفسية هناك، فضلا عن اطلاعهم على ما جاء به فرويد وتلامذته من بعده أدلر ويونغ وغيرهما.

ويؤرخ بعض الباحثين العرب سنة **1914** لظهور المنهج النفسي في النقد العربي، وهي السنة التي قدم فيها طه حسين دراسته عن شخصية (أبي العلاء المعري)[3]، ثم استمر هذا الاتجاه بالنمو مع أدباء جماعة الديوان (العقاد والمازني)، إذ أصدروا دراساتهم النفسية لشخصيات أبرز الشعراء العرب بالدعوة إلى التجديد في الشعر العربي، برؤية نفسية حاول من خلالها الناقدان الكشف عن الصلة بين النواحي النفسية من جهة والإبداع والنقد الفني من جهة مقابلة، ومن أشهر هذه الدراسات؛ دراسات العقاد التي كان موضوعها الشخصيات الإسلامية خاصة في عبقرياته، ومن ثمّ الشعراء الذين تناولهم بالدراسة والتحليل، ومن ذلك دراسته عن شخصية (ابن الرومي) والتي تناول فيها شخصية هذا

1 ينظر: المرجع السابق، ص 88.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 88، وينظر: سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، ص ص 86-88.

3 ينظر: محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدول العربية، القاهرة، مصر، 1970، ط.2. ص.197. وينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص246. وينظر: أحمد درويش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص98.

الشاعر وعبقريته ومظاهر الشذوذ فيها، فضلا عن فلسفته وسخريته من خلال الشعر، وقد نوه طه حسين بهذه الدراسة في كتابه (من حديث الشعر والنثر) إذ اعتبرها أحسن ما كتب عن ابن الرومي حتى ذلك الوقت، وإن كان العقاد قد عني –في هذه الدراسة– بالشاعر أكثر مما عني بالشعر.

وقد خلص عز الدين إسماعيل إلى أن دراسة العقاد عن أبي نواس كانت بداية لتجلي ووضوح معالم المنهج النفسي في النقد العربي إذ يصرح أنه" ينبغي أن أذكر كذلك أن الدراسات النقدية المبكرة للعقاد وطه حسين، التي تناولا فيها شخصيات بعض الشعراء القدامى كانت تسترشد في فهم هذه الشخصيات ببعض الحقائق النفسية في رسم صورة صادقة لهؤلاء الشعراء، لكن ينبغي أن نقرر أن هذه الدراسات المبكرة لم تصطنع منهجا معينا من التحليل محدد المعالم، ومن ثم ظل منهجا خاصا بها... حتى كَتَبَ العقاد كتابه عن (أبي نواس) عند ذاك بدأت معالم المنهج تتضح إذ حاول المؤلف شرح شخصية هذا الشاعر في ضوء مجموعة من الحقائق النفسية والعلمية[1].

والملاحظة نفسها يبديها عز الدين إسماعيل عن محمد النويهي، ففي كتابه التالي عن شخصية (بشار بن برد) سنة **1951**، فلا يختلف كثيرا –في رأي عز الدين إسماعيل– في منهجه عن كتاب العقاد عن ابن الرومي، ولكنه يعود ويطالعنا سنة **1953** بكتاب آخر عن نفسية (أبي نواس)، وهذا الكتاب محاولة جديدة للاستفادة من تحليل نفسية الشاعر لفهم شعره[2].

وقبل ذلك وفي أواخر ثلاثينيات القرن الماضي فتحت كلية الآداب بجامعة القاهرة آفاق للنهوض بمشروع النقد النفسي للأدب، عندما عهدت إلى كل من أحمد أمين ومحمد خلف الله بتدريس هذا الفرع المعرفي لطلبة الدراسات العليا (صلة علم النفس بالأدب) سنة **1928**[3]. وقد واصل محمد خلف الله مجهوداته في هذا المجال؛ إذ أصدر سنة **1947** كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) والذي يعد أشمل دراسة نقدية ظهرت في ذلك الوقت.

ولا يمكن للباحث أن يغفل عن دراسة عز الدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب) فقد اعتمد على معطيات نظرية فرويد في التحليل إذ يقول: «ومع أنّني قد أستفيد من حقائق علم النفس

1– ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، د.ت، ص15.
2– ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص15.
3– ينظر: المرجع نفسه، ص14.

العام أحيانا، إلا أن أسس دراستي للأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي، وربما أثير الشك هنا وهناك في قيمة هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه، وحل كل مشكلاته وتناقضه، حتى ليبدو لي متعذرا فهم هذا العمل أو ذاك دون الاعتماد على هذه الحقائق أو تلك...»[1].

إضافة إلى ما تقدم يمكن أن تكون دراسة مصطفى سويف (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) سنة **1948** ذات أهمية، وتعدمن الدراسات التي جمعت بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، وقد استعان بالمنجز الغربي في هذا المجال إذ يصرح أنه اتبع في الإطار النظري خطى النظرية الجشطلتية (**Gestalt**) مع مزيد من الإضافات النظرية والمنهجية في إطار المنهج التكاملي، كما استعان ببعض الوسائل التجريبية كالاستخبار وتحليل مسودات الشعراء وإجاباتهم، وقد حاول التوصل إلى نتائج تفيد الأدب ودارسيه في عملية الإبداع الشعري، وحقيقة الشاعر، وتحديد ما إذا كان لديه استعداد فطري خاص؛ أم أن كل ما لديه مكتسب؟ وهل تستطيع البيئة أن تخلق في الشخصية شيئا جديدا أم أنها تنمي ما هو موجود فعلا، أو توجهه وجهة خاصة؟ وما هو الأساس الذي يقوم عليه هذا الرباط المتين بين الشاعر والتعبير اللغوي والإيقاعي[2]. وغيرها من الأسئلة التي يطرحها النقد النفسي على النص الأدبي.

كما نجد أسماء أخرى اهتمت بهذه المقاربة، ولكن بدرجات اهتمام أقل، كدراسة (يوسف اليوسف) (العقد الجنسية في موسم الهجرة إلى الشمال)[3] للطيب صالح، وهي دراسة نفسية ركز صاحبها على كشف العقد النفسية للشخصية الروائية (مصطفى سعيد) حيث وجد ثلاث عقد وهي: (عقدة أورست) و(عقدة أوديب) و(عقدة الدونية)، كما تناول هذا الباحث ظاهرة العذرية في الشعر العربي، في دراسة وسمها بـ(الغزل العذري دراسة في الحب المقموع). والملاحظ على الدراسات الفنسية في الوطن العربي أنها انحصرت في مصر خاصة قبل سبعينيات القرن الماضي، كما أنها امتدت إلى أقطار عربية أخرى كالعراق لكنها كانت محدودة.

1- المرجع السابق، ص16.

2- ينظر: محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص214.

3- ينظر: يوسف اليوسف، العقد الجنسية في موسم الهجرة إلى الشمال ، مجلة المعرفة، دمشق، سورية، ع. 150، آب 1974، الصفحات من 73حتى 85.

4- المقاربة النّفسية في النّقد الجزائريّ:

قبل البدء تجدر الإشارة إلى قلة المراجع الجزائرية في مجال النقد النفساني، حيث حصلنا على بعضها بصعوبة، فلا يمكن للباحث أن يجد دراسة متخصصة حول شخصية الأديب مثلا، أو تتناول هذا المجال تناولا مستقلا، و يرجع سبب قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية وعلم النفس الأدبي، والتي لم تعتمدها الجامعة الجزائرية إلا في وقت متأخر، مقارنة مع الجامعة المصرية مثلا، والتي تبنتها ثلاثينيات القرن الماضي، إضافة إلى أن صلة نقادنا بهذا المنهج قد تزامن مع غزو المناهج الألسنية لساحتنا النقدية، وهذه أهم الأسباب التي جعلت الدراسات النفسية محدودة في بلادنا.

ورغم ذلك نجد بعض المحاولات، التي يمكن أن تضاهي بعض ما أنتجه المصريون[1]، كما نجد بعض الملتقيات بالجامعات الجزائرية في هذا المجال كالملتقى الدولي الثالث للخطاب النقدي العربي المعاصر (النقد النفسي) ، الذي أقيم من **05** إلى **07** ماي **2008** بالمركز الجامعي بخنشلة.

سنحاول في هذا الجزء من البحث القيام بقراءة نقدية في بعض هذه المؤلفات، لنبين مدى استيعابها لهذه المقاربة؛ سواء من حيث مفاهيمه أو من حيث إجراءاته، ليتبين لنا بعد ذلك هل وفقت هذه المحاولات في تطبيق هذه الإجراءات والمفاهيم أم أنها كانت مجرد إعادة لما كتب؟

4-1- آليات المقاربة النفسية عند مولدي بشينية:

نقول أولا إلى أننا اخترنا المقال الموسوم ب تجليات الصراع وآلياته النفسية في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا [2] لاختلافه عن الدراسات السابقة، ويظهر ذلك في أن هذا المقال طبق الباحث آليات المنهج النفسي على قصيدة شعرية، وكما فعل من قبله -قبل أن يبدأ في التطبيق- بكتابة مدخل نظري تطرق فيه إلى التعريف بالنظرية السيكولوجية مع التطرق إلى أبرز التطوّرات الّتي لحقت بها في تعاملها مع الظّاهرة الأدبيّة مع معظم أعلامها كفرويد ويونغ وسانت بيف وغيرهم ..، إثر

1- خاصة كتاب: أحمد درويش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث.
- وكتاب: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في الشعر العربي، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1993.
- وكتاب: شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، د. م. ج. الجزائر، 1985.
- زين الدين المختاري:المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، اتحاد الكتاب للعرب، 1998.

2- مولدي بشينية، تجليات الصراع وآلياته النفسية في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، الملتقى الدولي الثالث (الخطاب النقدي العربي المعاصر(النقد النفسي))، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 06/05 مارس 2008.

ذلك تحوّل إلى البحث عن تجلّيات الصّراع وآلياته في قصيدة (الذّبيح الصاعد)، بالوقوف عند حيثيات الصّراع الداخليةوالعميقة وأسبابه الواضحة وغير واضحة، وآلياته النّفسيّة وأبعاده، للوصول إلى التركيز على القيمة الجمالية والمعرفيّة الّتي يمكن أن يخلقها تضافر المنهج النّفسي مع بقيّة المناهج في النّصّ .

التاريخية النصية مع الصّراع : يتكون النّصّ –بالاعتماد على الخيط الشّعوريّ السائد فيه– من لحظتين سيكولوجيتين: الأولى: من البيت الأوّل إلى البيت العشرين، ويصف فيها الشّاعر المثير اللّحظة التّاريخيّة الهامّة والمأساوية في تاريخ الثّورة الجزائريّة والّتي اخذ فيها أحمد زبانة للاعدام، ولأنّ الحادثة كانت عظيمة في فاجعتها، قد انعكس ذلك على لغة النص الشّعري فجاءت حلميّة مثخنة بسطوة اللاّوعي من فرط الصّدمة. الثّانيّة: تتوزع على باقي أبيات القصيدة، وقد تميزت لغة هذا القسم بسيطرة لغة الشّعور، مع حضور مفجائي لبعض الخطابات اللاّشعوريّة. والنص ككل هو عبارة عن مثير واستجابة .

أطراف الصراع وعناصره عديدة في النّصّ ومنها؛ أنّ النّصّ ولد في مكان غير عاديّ وفي زمن غير عاديّ وفي سياق غير عاديّ، تضافرت هذه الفضاءات –مجتمعة– لتشكيل الفعل المحير على نفسيّة الشّاعر، فلجأ إلى الشّعر باعتباره تعبيرا غير عاديّ ليفصح من خلاله عن خاتمة الصراع كله.

وقد اكتشف الباحث أنّ الصّراع في النّصّ نوعان؛ ظّاهري سهل التحديد، وباطني فيصعب تحديده؛ لأنّه يحتاج منا أن نجتاز حدود القراءة درجة بدرجة بحثا عن النّفسيّة المنْشئة للأفكار والصور، فالظاهري: وجده يقوم بين طرفين الشاعر و الشهيد و المجتمع الجزائري الثائر من جهة، و المستعمر جنوده و أتباعه الجزائريين من جهة مقابلة. أما الباطني: يتمثّل في الثّورة الّتي ميزهاا الدّين الإسلامي الحنيف، والّتي هزّت أركان العالم القديم، ويعرّج ليستحضر الحروب الصّليبية الآثمة والحاقدة، لذلك تحوّل الصّراع من استرداد الأرض إلى استرداد الوظيفة الحضارية المستلبة، والاستلاب هو من صميم المكونات النّفسيّة[1].

أمّا أسباب هذا الصّراع فهي الأخرى ظاهرة وخفيّة، فأمّا الظّاهرة فتكشفها –في رأي الباحث– الأساليب الاستفهامية والتعجبية المتعاقبة بشكل لافت، والتي تكشف الحالة النفسية الثائرة والغاضبة للشاعر، والتي تميل إلى الصراع، والذي سَبَبُهُ الموضوعي هو الاغتصاب، يأخذ الباحث

1– ينظر :خلف الله بن علي ، النقد الجزائري من السياق الى النسق –دراسة وتقويم – 2012–، ص123.

مجموعة من أبيات القصيدة كشاهد[1]، ثم يتحول إلى الأسباب الخفية والتي تسيطر على (أنا الشاعر) وهي الصراع المتصل الحلقات بين الصليب المسيحي المحرّف والحاقد، والتعاليم الإسلامية السمحاء، إنه الصراع الأزلي بين (الباطل/الحق) (الإيمان/الكفر) صليب اعتاد القتل (حادثة المسيح الذين زعموا قتله/ إسلام ينبذ الظلم والاعتداء واستلاب الحقوق).

ليخلص إلى أن قوة احساس الشاعر ظاهرة، وقدرته على سبر أغوار المجهول دون الاعتماد على مشاهدات أو مقدمات أو خطوات عقلية سابقة، فالمسيح والهلال والصليب وصلاح الدين وغيرها، رموز بعيدة في لاشعور الشاعر، وتختزن كرونولوجيا الصراع الدائر في وطنه، لجأ إليها محاولا القبض على اللحظة النفسية المنشأة لذلك الصراع، فوجدها تتمثل في الحقد الدفين، والمسيطر على شخصية المستعمر منذ أمد بعيد.

لم يكتف الشاعر في بناء صوره الشعرية بالمعطيات التي أفرزها الواقع الذي أراد تمثيله، وإنما لجأ إلى عناصر (ميتا واقعية) استمدها من لاشعوره الجمعي؛ لتُشَكِّلَ خلفية قوية للرسالة التي أراد توصيلها إلى المتلقي.

ينتقل الباحث في الشق الثاني من هذه الدراسة إلى الآليات النفسية للصراع في النص، وهي كثيرة في علم النفس يذكر منها الباحث (الإسقاط، الكبت، التقمص، التكوين العكسي، النكوص، السلوك العدواني، أحلام اليقظة، طلب الإسناد الانفعالي... وغيرها)، ومن بين الآليات التي وجدها حاضرة في قصة مفدي زكريا: التسامي والقلب والإسقاط، وطلب الإسناد الانفعالي، وقد قدمها مدعّما ذلك بتعاريف فرويد لها ويونغ.

فالإسقاط بدا للناقد بين (أحمد زبانة) و(المسيح عليه السلام)، فهو لم يقتل على الأقل بالنسبة للثورة وسينبعث أمثاله الكثير، كالمسيح الذي زعم المسيحيون أنهم قتلوه، يقول تعالى: «وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ »[2].

الخلاصة التي خرج بها الباحث من هذه الدراسة النفسية التطبيقية هي أن مفدي زكريا قد ساعدته خواصه الذاتية الفريدة كالحدس والذكاء الخارق والنفس الطويل والقدرة على الإبانة وفهم الواقع على تطوير آلته الاستقبالية وترجمة مطالب شعبه، كما كانت له قدرة خارقة على التكثيف، وقد

1- ينظر: المرجع السابق، ص.124.

2- سورة النساء، الآية:157.

اتسمت شخصيته بالتحدي وحب المغامرة والثقة بالنفس، ووضوح الرؤية، وقوة الإرادة، وإرادة القوية، وإرادة الإبداعية، واكتشاف العلاقات بدقة، وقراءة الآخرين، ليضع في الأخير الشاعر –في ضوء حالته الغير عادية– في فئة اللاشعوريين، لأنه ينبعث من إدراكه وخلقه العلاقات الدقيقة من مقومات لاشعورية ووجدانية وعقلية، أي من مركب عقلي وجداني مكبوت في داخله.

وقد يكشف الباحث في اغلب هذه الدراسة أن الفرق بينها وبين الدراسات السابقة واضح؛ فرغم أنها تركز على التنظير والجمع والشرح، إلا أن المادة المعرفية التي تميزت بها، وتقربت بهذا المنهج من المتلقي، كانت أفضل بكثير من الدراسات التطبيقية السابقة، والتي وإن بدا أن الباحث قد بذل فيها جهدا معتبرا، إلا أنها تحتاج إلى عمق في تناول آليات التحليل النفسي، خاصة من منابعها، فنجد مثلا الباحثين امثال النويهي أو المازيني أو عز الدين إسماعيل وغيرهم في مصر يتعرضون لنصوص الشعرية بعمق نفسي وفلسفي كبير جدا، وبمقربات نفسية ماخوذة معظمها من مؤسسي هذه المعرفة كفرويد ويونغ وأدلر وغيرهم.

4-2- آليات المقاربة النفسية عند محمد مقداد:

أمّا إذا عجنا إلى ساحتنا النّقديّة فإنّه يتعسّر البحث عن موقع للنّفسانيّة منها، وقد يرجع ذلك إلى قلّة رصيد نقّادنا من المفاهيم السيكولوجيّة من جهة، وإلى أنّ الجامعة الجزائريّة –المعقل الرّئيسي للممارسة النّقديّة– لم تعتمد مقاييس علم النّفس الأدبيّ، إلا في وقت متأخّر، فضلا عن كون هذه المقاييس –بعدما استحدثت– توكّل إلى أساتذة لا صلة لهم بعلم النّفس عموما وهذا من جهة ثانية، إضافة إلى أنّ صلة نقّادنا بهذا المنهج تزامن مع غزو المناهج الألسنيّة الجديدة للسّاحة النّقديّة من جهة ثالثة[1].ورغم ذلك نسجّل بعض المحاولات الجزائريّة للقراءة النّفسانيّة* –خاصّة الأكاديميّة– وعلى رأس هذه المحاولات –والّتي برزت بصورة منهجيّة منظّمة للنّقد النّفسانيّ– ما ألّفه الدّكتور (محمّد مقداد) والّذي درس ديوان (أطلس المعجزات) للشّاعر صالح خرفي دراسة سيكوعسكرية بتطبيق بعض المفاهيم وإجراءات علم النّفس العسكري عليه، وهو أحد الفروع التّطبيقيّة لعلم النّفس والّذي يستهدف تطبيق مبادئ علم النّفس النّظري في حل مشاكل الحياة العسكريّة.

1- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 82.

* نذكر منها: عبد القادر فيدوح: الاتجاه النّفسي في الشّعر العربيّ، اتحاد الكتاب العرب، سورية، 1993.

وينطلق النّاقد من تصوّر (نفسيّ- عسكريّ) باعتبار الشّعر ضربا من ضروب الدّعاية الحربيّة والّتي تنطوي على أشكال الكلمة المسموعة والمقروءة والمرئيّة. ويوضّح صاحب الدّراسة أنّ دافعه لدراسة هذا الدّيوان هو أنّه لم يسبق وأن درس بهذا المنهج من قبل، ومن جهة أخرى لأنّه – الدّيوان- يغطّي مراحل ثورة التّحرير الكبرى، وكعادة الدراسة السّياقيّة تعرض لحياة الشّاعر. وقبل أن يشرع في الممارسة التّحليليّة يشير إلى أن بحثه ينتمي من ناحية المنهج إلى بحوث تحليل المضمون، وهذا الإجراء يقتضي إنشاء محكّ مرجعيّ يتم تحليل المادّة على ضوئه، يقوم هذا المحكّ على تحديد جملة من العناصر، والّتي يجب أن تتوفّر للشّاعر حتّى يمكنه تحقيق أهداف كل من العمل النّفسيّ والدعاية الحربيّة، وتختصر هذه العناصر أو الواجبات –حسب النّاقد- في مايلي:

-أن يكون للشّاعر البيانات الكافيّة عن إمكانيات أصدقائه أو أعدائه على السواء ماديا ومعنويا.

- أن يكون له أمل في النّصر.

- أن يلتزم الصّدق والواقعيّة.

- أن تكون عاطفته قوية ومؤثّرة، وأن يكتب بأسلوب بسيط خال من التّعقيد.

ليستخلص النّاقد –بعد أن حلّل المضمون- أن الشّاعر يكون فعلا قد مارس الحرب النّفسيّة ضدّ الأعداء لصالح الأصدقاء، غير أنّ هذا الاستخدام لم يكن بالكثافة اللاّزمة[1].

والمتمعّن في هذه القراءة –ورغم أهميتها- يجدها بعيدة كلّ البعد عن الأدب والنّقد، باعتبارها لا تولي أهمّيّة لأدبيّة الأدب، وإنّما تنطلق من تصوّر النّصّ الأدبيّ وسيلة دعائيّة نفعيّة، ولذلك يصنّف هذا الكتاب ضمن إطار علم النّفس أكثر من توجيهه إلى النّقد الأدبيّ النّفسانيّ، ولا غرابة في ذلك إن كان صاحب الدّراسة بعيدا عن تخصص النّقد الأدبيّ (فهو أستاذ في معهد علم النّفس التّربويّ)[2].

1- ينظر: يوسف وغليسي، النقد لجزائري المعاصر، ص 83.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

4-3- دلالات المقاربة النفسية عند محمد الصالح خرفي:

- **الدلالات النفسية لشعرية الوطن :**

ينطلق الباحث في دراسته الموسومة"وطن الشاعر/شاعر الوطن في الدلالات النفسية لشعرية الوطن"[1] بتقديم تمهيد على أهمية تتبع الدلالات النفسية في استنطاق النصوص الشعرية وإبراز العلاقة بين الوطن بالعناصر الشعرية المتعددة في النص؛ فهذا المقال طبق صاحبه آليات المقاربة النفسية على بعض المقاطع الشعرية للشاعر الجزائري "عثمان لوصيف" مشيراً إلى أن هذا «الاستثناء الشعري في الجزائر من خلال كثرة تواتر الأنماط المكانية بكثرة والمتعلقة بالوطن أو بأجزاء منه المحلي المغرق في المحلية أو المتحول من الكل إلى الجزء»[2]، ثم انتقل إلى الحديث عن حب الشاعر لمدينة "طولقة"، مبرزاً أهم النصوص الشعرية في هذه المدينة.

يقول الشاعر:

طولقة ترحل بالعاشقين

مجنونة

تعانق الياسمين

نخيلها ينسى عراجينه

وزميلها يبكي على الطاعنين...

ويقول أيضا:

طولقة !

طولقة !

حين غنيت للحبّ

أنكرني الأصل والأصدقاء

وقال لي أبي هذه زندقة

---

1 - ينظر: محمد الصالح خرفي، وطن الشاعر/ شاعر الوطن في الدلالات النفسية لشعرية الوطن، الملتقى الوطني الثالث (الخطاب النقدي الغربي المعاصر (النقد النفسي)، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 05/ 06 مارس 2008.

2 - المرجع السابق، ص 307- 308.

وأنا صاعد في التراويح
نحوك أيتها المرأة
المشنفة
نحو عيني.
إنّ دمي يتدفّق أوعية
ويدي زنبقة
آه يا ربّي
في جهنّم أو في الندى !
آه طولقة.[1]

فالشاعر ترتبط بنفسه مدينة "طولقة" لأنها مواطن الطفولة والصبا والماضي الجميل والحاضر المشرق، فالإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي نبت فيه وتمتد فيه جذوره[2]، كما أشار الناقد محمد الصالح خرفي إلى أن وطن الشاعر لا حدود له عند "لوصيف" أو غيره برسم تضاريسه، فللوطن نصوص متنوعة لأنه هو الهوية وليس الخريطة الجغرافية وشهادة الميلاد لا تكفي للانتساب إليه.

ثم بيّن الدلالات النفسية لشعرية الوطن في مقطوعة شعرية أخرى للشاعر يوسف وغليسي:

زمني في منأى عن كل الأزمان
ما أغربني في وطن لا يشبه الأوطان
فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيام
وإذن...
كم يلزمني من عمر في وطني
حتى أصبح إنسان؟ ! [3]

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 308. نقلا عن ديوان الإرهاصات، دار هومة، ط1، 1997، ص ص 32- 34.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 308.

3 – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مكتب اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، الجزائر، ط1، 2000، ص 06.

إذن هنا أشار الناقد إلى حالة نفسية أخرى وتتمثل في الغربة المكانية وهي في الوقت ذاته غربة نفسية، فالشاعر قد يكون غريبا في وطنه ويتحول الزمن عنده من مفهومه المادي إلى مفهومه النفسي ويبقى الشاعر يتساءل عن الزمن الحقيقي الذي يلزمه ليعود لإنسانيته.

فالنص –يشير الناقد– يكشف لنا عن مأساة هذا الوطن بطريقة شعورية معبرة تنقل الألم المتجدر والألم الدفين في نفس الشاعر[1]. فنستنتج أن الناقد تحدث عن مقطوعة يوسف وغليسي مشيرا إلى أن الشاعر في عز الأزمة (أزمة التسعينات) أمام مشاعره الذاتية وكان بديله قصيدة الوطن مثلما كان الحال عند شعراء ثورة التحرير.

ثم ينتقل إلى مقطوعة أخرى يبحث فيها عن استرداد الوطن لشاعر "علي ملاحي":

في كف سادتنا وثن
من أين لي أجد الوطن
يا موطني قد علموك العشق في
كل الجهات فما كسبت
من الهوى إلاّ مصيراً شارداً
ما تبقّى من أصابع ترشيها كي
ترى الدنيا نشيداً واعدا؟
يا موطني سد الشبابيك الطرية
وارتقب..
كُن شاهدا
ثم اعترف... أنت البلاد يا بلاد2.

يبرز الناقد أن الشاعر يتم مجازاً لأنه يرى الخراب في كل مكان، وتجار السياسة يحولون الوطن إلى قطعة أرضية تباع علنية. ثم أشار إلى الغربة النفسية عند شعراء آخرين مثل: مصطفى محمد

1 – ينظر: المرجع السابق، ص 310.

2 – المرجع نفسه، ص 311.

الغماري الذي هو يبكي أيضا من الظلم والطغيان، وهذا يبين الأبعاد السياسية والوطنية والنفسية خاصة لما فيه ارتباط بين المرجعية الثورية للمقاربة بين الأمس واليوم.

يقول الشاعر:

أحببت يا وطن
فيك جهاد الجدود
في كل درب دم
في كل شبر شهيد
يموت كل هوى
إلا هواك الجديد
أراه ملء الرّبا
أراه ملء الحدود
أحببت يا وطني
تكبير الأحرار...[1]

فالشاعر على حسب الناقد يحن إلى التوحد مع الوطن وإلى الانصهار فيه ليغدو جزء منه، بل ليغدو الشاعر هو الوطن « والوطن هو الشاعر للدلالة على الحب الكبير له وعلى الاندماج الكلي في السياق العام للوطن»[2]. ثم ينتقل إلى نموذج آخر هو للشاعر "عبد الوهاب زيد" من شعراء مرحلة التسعينات التي اتسمت لغتهم بسمة الحزن، فيقول:

إنّي لا أنام
دون كل الأنام
لا لشيء سوى
أنني من بلادٍ
تحب العناكب لكنها،

1- مصطفى الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1986، ص ص 195- 196.

2 - محمد الصالح خرفي، وطن الشاعر/ شاعر الوطن والدلالات النفسية لشعرية الوطن، ص 312.

لا تحب الحمام[1].

فكانت لغة الشاعر حزينة ذو النغمة اليائسة، ثم قارن محمد الصالح الخرفي بين هذه اللغة ونماذج أخرى تمثلت في الغد المشرق والفرح والأمل لجيل من الشعراء، على سبيل المثال "عز الدين ميهوبي" عبر قصائده في ديوان "اللعنة والغفران" حيث نفسيا يحول السقوط إلى نهوض وانتصار قائلاً:

إنّ الجزائر من دمعي ودمكم

وألف ألف شهيد باسماً، ساقطا

إن الجزائر يا أحباب

ما انكسرت

لكنها انتصرت

والعقد ما انفرطا[2].

فكان هذا النموذج الذي أتى به الناقد يبرق للقارئ الأمل الذي يسعى المواطن لتحقيقه.

فالنص الشعري من الوجهة النفسية لا يحمل دلالة واحدة بل دلالات متعددة وقد رأينا بعضا منها في النماذج السابقة، كما أن الشعر الخاص بالوطن أو الأشعار التي كتبت فيه اتخذت عدة أشكال لتأكيد الارتباط به وهذا بتوظيف التكرار اللغوي الذي هو أصلا تكرار نفسي[3]، ثم أشار وأطال الكلام عن تقنية القناع والتكرار، فقد ربطها بالعامل النفسي مبرزا عدة نماذج توضح ذلك وسبق توضيح ذلك في بعض النماذج السابقة.

خلاصة القول: لقد ربط الناقد بين المكان ونفسية الشاعر وهذا أن الوطن كان يجري في دم الشاعر الجزائري وفي حياته وفي شعره لأنه يعبر عن تاريخه الماضي والحاضر، فالمكان شيء مقدس، حافظ النص الشعري عليه تاريخيا ودينيا بالرغم من الدعوات النقدية الداعية إلى موت المؤلف، كما

1 - المرجع السابق، ص 314.

2 - عز الدين ميهوبي:"اللعنة والغفران"، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 1997، ص 14.

3 - المرجع نفسه، ص 315.

أن المكان الشعري هو مكان لغوي يحتمل كل شيء وأن النص بحد ذاته[1]، هو الركيزة الأساسيـة التي انبنى عليها. وما يهم أن الناقد ربط الوطن بنفسه لكن هذا من خلال القراءات أو من خلال اللغة المقروءة المعتمدة على التكرار والقناع.

1 - المرجع السابق، ص ص 315- 316.

الباب الثاني

الفصل الأوّل

نقد النص الشعري في النقد الجزائري - المقاربة البنيوية- :

1- آليات المقاربة البنيوية.

2- المقاربة البنيوية: المصطلح والأبعاد.

3- المقاربة البنيوية في النقد الغربي.

4- المقاربة البنيوية في النقد العربي.

5- المقاربة البنيوية في النقد الجزائري.

1– آليات المقاربة البنيوية:

قبل الحديث على النشاط النقدي الجزائري في الجانب النسقي على النص الشعري، يجب أن نذكر ملاحظة وهي أن هذا النوع من المقاربات قد نال الجزء الكبير في المدونة النقدية العربية الخاصة بعد ثمانينيات القرن الماضي، كون النص الشعري العربي نص ثخن وتطغى عليه الصورة الشعرية المميزة بالجمال والبلاغة، وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هذا النص فرض نفسه لا لكونه تراثا يجب المحافظة عليه و الاهتمام به و مدارسته، بل لأنه وبساطة نص غني بالجمال والبلاغة، ونص استطاع أن يجد لنفسه الخلود.

ومن جهة أخرى فإن النشاط النقدي العربي النسقي و الجزائري على وجه الخصوص يحاول أن يجد لنفسه وجودا وذلك في مقاربته للتراث العربي، كما أن الناقد الجزائري ينتقل على هذا النوع من النقد ويسعى جاهدا على تقديم رؤية جديدة للقارئ العربي لمكونات النص الشعري وما يحويه هذا النص من الشعرية ومن دلالات وبيانات وعلامات وثنائيات، وصور وإيقاعات داخلية وخارجية. اعتمدنا في هذه الدراسة على مستويات نقدية نسقية للنص الشعري من خلال المناهج النقدية، والمنهج البنيوي ثم الأسلوبي فالسيمائي، وقد اضطررنا إلى التعريف به وبآلياته في المقاربة النصية وأبعادها الفكرية والفلسفية عند الغرب، ثم التطرق إلى هذه المناهج و كيفية ظهورها ونشاطاتها عند العرب، وأخيرا قمنا بأخذ نماذج نقدية للنص الشعري عند بعض النقاد الجزائريين.

2– البنيوية/ المصطلح والأبعاد:

إن الحديث عن البنيوية كتيار نقدي ليس بالأمر الهين لأنه أثار جدلا كبيرا بين الدارسين، وهذا يستدعي الحديث ولو بصفة جزئية عن خلفياته المعرفية والفلسفية التي نما وتطور في ظلها هذا المصطلح لم ينشأ من العدم.

تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "**stuere** " الذي يعني البناء والطريقة التي يقام بها مبنى ما، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر، كما نجد دلالة هذه الكلمة في التراث العربي القديم دالة على التشييد والبناء والتركيب[1]،و في تعريف آخر: «إن البنية كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته عداه »[2].

إنّ البنية عبارة عن علاقات تحكمها قوانين وأي خلل يصيب جزء من هذه البنية يؤثر في الكل، وأيضا ما تدل عليه في اللغات الأوروبية بوضوح هو الشكل الذي يشيد به المبنى ما ثم اتسعت لتصل إلى الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاما سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو قولا لغويا[3]، فالبنية تتكون من تآلف مجموعة ما ليس لها معنى إلا في إطار هذه المجموعة، لذا نقول بنية اقتصادية، بنية بيولوجية، ويختل هذا النظام إذا حدث تغيير في أحد الأجزاء أو العناصر المكونة لها .

1– ينظر : صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشروق ،القاهرة ،ط01 ،1419 هـ –1998 م، ص120.

2– زكريا إبراهيم ،مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،مكتبة مصر الفجالة ،مصر ،1990، ص 38.

3– ينظر : صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ص 120–121.

ومن جهة أخرى، يمكن اعتبار البنية نسق من التحولات ينطوي تحته قوانين ونظم خاصة، وتعني أيضا في معناها الواسع تشكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية، ويشمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفية كاللغة والإنسان والمجتمع والأجهزة وغيرها [1]، واللسان أحد هذه الظواهر التي تخضع لنظام مخصوص وتتكون مادة اللسان من جميع أشكال التعبير وتظهر في بنية متكاملة ودور اللساني أن يكشف جزئيات وعناصر هذه البنية وحصرها [2] .

1- الجيلالي حلام ،المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية ،مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، سورية ، ع404،كانون الأول ،2004م ،شوال ،1425 هـ ، ص 25.

2- المرجع نفسه، ص 25.

– البنيوية في الأدب :

إن ما تنص عليه المعاجم أن البنية هي كيفية بناء و تركيب جهاز أو أية مجموعة، فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها ولا الكيفية التي يبنى بها، بل بالطريقة التي يتم من خلالها تجميع وتآلف مجموع هذه المواد لكي تخلق أغراض ووظائف معينة.

إذا فالبنية تصور تجريدي من صنع الذهن، و ليست خاصية للشيء، فهي نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم من خلاله الشيء الذي هو بصدد دراسته بطريقة أوضح، وإذا كان مصطلح بنية يثير انطباعا بشيء مادي كأنه هيكل عظمي، فإن الأمر يختلف بالنسبة للأعمال الأدبية لأن العمل الأدبي ليس شيء حسي[1]، يمكننا إدراكه في الظاهر، حتى ولو حددنا خصائصه من حيث عناصره التركيبية، فهو تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التي تتعلق بالواقع المباشر، وتعد البنية ذاتها شيئا وسيطا فيما وراء الواقع[2].

فمثلا في الشعر هي جملة المبادئ التي تحكم عملية الخلق الشعري، بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر وهي الشكل والموضوع وعناصرهما، وهي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتب عليهما النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة، أما الشكل فهو على هذا الاعتبار ليس إلا الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة، ومبادئ التكرار والقوالب التي توضع فيها عناصر معينة، ويعود التمييز بينه وبين[3] الموضوع إلى طبيعة المادة المزدوجة للأدب، وهي اللغة، وعليه فإن

1- ينظر :صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ص 197.

2- صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ص 197.

3- ينظر :بن علي خلف الله ،المرجع السابق . ص133.

الأدب من وجهة نظر البنائية ما هو إلا مجموعة من الأنظمة الدالة، والتي تكون وسطا بين اللغة والموضوع (الشيء الخارجي)[1].

1- المرجع السابق، ص 133.

3– المقاربة البنيوية في النقد الغربي:

يعتبر مصطلح البنيوية العنوان الجامح الذي أبدعه العالم اللغوي رومان جاكسون(**1896–1882**) عام **1929** م لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ اللغوي، وتعتبر البنيوية تتويج لجهود ألسنية سابقة وعلى ما قدمته المدرسة السويسرية بزعامة العالم اللغوي الكبير فرديناند دي سوسير من خلال محاضراته التي كان يلقيها علة طلبته [1]، بالرغم من أن سوسير لم يستعمل «مطلقا هذه الكلمة التي غالبا ما تذكر كتعبير للانتماء إلى نهجه، المفهوم الأساسي عنده هو مفهوم النظام" **système** " واللغة هي النظام »[2]، وهذا النظام حسب سوسير لا يعرف إلا ترتيبه الخاص، والعالم اللغوي يجب أن يتمركز منذ البدء داخل مجال اللغة، ثم يصنف الأنظمة أو البنيات اللغوية بدل أن يكون المنطلق من الخارج أي خارج اللغة المراد بحثها [3] .

لكن بالرغم من أن مجهودات دي سوسير تعتبر المهد الذي نشأت فيه البنيوية إلا إنها وجدت عدة إرهاصات تمثلت في مجموعة من المدارس والاتجاهات المتعددة كمدرسة الشكلانيين الروس، التي حاولت بوسائل شتى علمنة الأدب، ورأت النسق الأدبي مقابل النسق التاريخي الذي يتميز بالاستقلالية معينة، وذالك تخليصا للنصوص من هيمنة السياقات المختلفة، والتي تشكلت من: حلقة موسكو(**1915-1920**) م بزعامة رومان جاكسون [4]، ومن أعضائها :"بيوتر غاتريف"، والعالم اللغوي" غرو غوري فينو كور "وأوسيب بيرك " بالإضافة إلى

1– ينظر :يوسف وغليسي ،مناهج النقد الأدبي ،دار جسور للنشر و التوزيع ،الجزائر ،ط01 ،1428هـ ،2007م ، ص ص 63–64.

2– مجموعة من الكتاب ،مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ،تر :رضوان ظاظا ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،يناير ،1978،ص 211.

3– عبد السلام المسدي ،قضية البنيوية ،دراسة و نماذج ،دراسة الجنوب للنشر ،تونس ،1995 ، ص100.

4– يوسف وغليسي ،مناهج النقد الأدبي، ص ص 66–76.

"فلاديمير بروب" صاحب مورفولوجية الحكاية الشعبية، وجماعة أوبوياز*، ومن أهم أعضائها: "فيكتور شكلوفسكي"، و" بوريس ايخناباوم" وغيرهم، ومعظم أعضائها هم مؤرخون تحولوا إلى حقل اللسانيات.

تحتل مدرسة الشكلانيين الروس مكانة هامة في تطور الدراسات الأدبية والنقدية، نظرا لما قدمته من أفكار وآراء نقدية حول العمل الأدبي وخاصة أن هدفها كان الوصول إلى تحديد منهج موضوعي لدراسة العمل الأدبي، ورفضها ما كان سائدا في معاملة الأدب على أنه انعكاس محض لسيرة الكاتب أو لتوثيق تاريخي أو لأحداث اجتماعية دعت إلى اعتبار الأدب له خصوصية مستقلة [1]لينتقل الإرث الشكلاني فيما بعد إلى تشيكوسلوفاكيا من خلال حلقة براغ اللغوي وزعيمها" فيليم ماتيسيوس" بالإضافة إلى (هافرانيك تروكا، فاشيك، موكاروفسكي وكذالك جاكسون ونيكولاي وتروبتسكوي)، وقد رفعت هذه الحلقة مبدأ محادثة النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية « وأنها أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية »[2].

كان لهذه الحلقة دور كبير في ظهور حلقات لغوية أخرى قدمت الكثير للبنيوية كحلقة "كوبنهاغن" الدانمركية التي أنجبت العالمين (لويسف هيلمسليف وفيكو بروندال) وحلقة نيويورك (إدوارد سابير، بلومفيلد، ونعوم تشو مسكي)، من خلال المدرسة الفرنسية مع منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، فمن خلال صدور مجموعة من المؤلفات كتاب (المدارات الحزينة سنة **1955م**) و كتاب (الأنثروبولوجية البنيوية سنة **1958** م للمؤلف ليفي ستراوس) [3]،

*- والتي تعني جمعية دراسة اللغة الشعرية.

1- وائل سيد عبد الرحيم سليمان ،تلقي البنيوية في النقد الغربي تلقي البنيوية في النقد الغربي (نقد لبرديات نموذجا)، جامعة حلوان ،1428-2007م، ص ص 66-67.

2 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 68.

3- بن علي خلف الله ،النقد البنيوي في الجزائر ،مجلة فصل الخطاب ،جامعة ابن خلدون ،تيارت ،الجزائر، ع02، فيفري، 2013م ، ص 174 .

فهذه المؤلفات وغيرها مهدت الطريق لنقل البنيوية بوصفها محاولة منهجه للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة وازدهرت الحركة البنيوية في فرنسا في الستينيات مع الجهود الرائدة لجماعة "**tel quel**" التي تنتسب إلى المجلة التي حملت التسمية، والتي أسسها الناقد الروائي فليب صولر سنة **1969م**، وضمت مجموعة من أعلام النقد الفرنسي الجديد كـ"جوليا كريستيفا، ورولان بارث، وميشال فوكو، وجاك دريدا".

وقد حرصت هذه الجمعية على النظر الآني المحايث للظواهر أو النصوص كما هي كائنة، لا كما يجب أن تكون مجردة من كل السياقات المحيطة بها [1] .

النقد البنيوي كمنهج يقوم باكتشاف البنى ثم تحليلها بالانتقال من البنى السطحية من خلال المستويات الصوتية و الصرفية و التركيبية إلى البنية الدلالية العميقة، ولا تهتم بالشكل على حساب المضمون بل تجمع بينهما، ويعتبر النص بنية ذات الدلالة العميقة، ويستبعد المبدع والظرف الاجتماعي [2]،« بمعنى أنها تدرس النص بمعزل عن أي مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية والتقليدية كالأبحاث السيسولوجية والبيوغرافية والتاريخية، كما أنه لا يعنى بأغراض الكاتب أو قصده، وإنما يهتم بالأثر الأدبي كنص قائم بذاته »[3].

ما نستنتجه من هذا القول بأن المنهج البنيوي يختلف عن المنهج الاجتماعي والنفسي من حيث أن هذه المناهج تهمل النص وتهتم بالسياق المحيط به.

1- ينظر :يوسف و غليسي ،مناهج النقد الأدبي، ص ص 69-70

2- ينظر :فاتح علاق،في تحليل الخطاب الشعري ،دار التنوير للنشر ،ط02 ،1429هـ ،2008م، ص 67.

3- النص مأخوذ من مقال موسوم بالتحليل البنيوي للرواية للناقد محمد عزام ،و هو منشور عبر شبكة الانترنت بهذا الموقع www.ta5atub.com.t1333-topic وبتاريخ10 أكتوبر 2004م ، ص 18.

إن الكثير من النقاد يرجعون فضل ظهور البنيوية إلى اللسانيات وما قدمته من معارف تخص اللغة على وجه التحديد، فمثلا عبد الله الغدامي يرجع أصول البنيوية إلى أصولها اللسانية يقول:« وتنبثق من خلال هذه الأفكار اللسانية لتتصدر دراسة الأدب في فرنسا وأمريكا (وكذلك الأنثروبولوجيا حيث درس ليفي ستراوس الأساطير بناءً على مفهومات البنيوية، وكذالك علم النفس على يد بياجيه..)، وتربط البنيوية النص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة....»[1].

في هذا القول يشير الباحث إلى أثر اللسانيات الواضح في النقد الأدبي، حيث استطاعت أن تمده بأدوات منهجية جديدة حدد"دي سويسر" مهمتها في الوصفية بدل المعيارية، بعد أن ميز بين اللغة والكلام، واعتبر اللغة نظاما اجتماعيا مستقلا عن الفرد والكلام هو التحقيق الفعلي لهذه اللغة ودعا إلى دراسة هذه اللغة بمنهج سكوني لا تطويري، بما أنها بنية أو نسق فهي لا تنطوي على أي بعد تاريخي[2]، ومما جاءت به البنيوية أيضا فكرة موت المؤلف، لأن القراءة السياقية كانت تهتم بالمؤلفين على حساب النصوص الأدبية وقيمتها الفنية، وخاصة عندما بدأ النقد الأدبي يطبق مبادئ التحليل النفسي الذي يركز كثيرا على سيرة الأديب وحياته الخاصة، وأيضا النزعة التجريبية التي سادت في الفلسفة الانجليزية، ومن هذا المنطلق أصبحت الممارسات النقدية تقارب النصوص بالاعتماد [3] على سيرة الكاتب وإسقاطها على النص، وهذا الذي جعل المنهج البنيوي يدعو إلى موت المؤلف، هذه المقولة التي اعتبرت من المبادئ

1- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية déconstruction ، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط1998،04م ،ص33 .

2- زكريا إبراهيم ،مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، ص ص 44-45.

3- ينظر :محمد بلوحي ،الخطاب النقدي المعاصر من السياق (الأسس والآليات) ،دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص84.

الأساسية للبنيوية وتلقفها النقد الأدبي على يد رولان بارث الذي رأى بأن موت المؤلف هو ميلاد القارئ وميلاد الكتابة [1].

رغم ما قدمته البنيوية —و خاصة الشكلانية– إلا أن رفضها لكل سياق خارجي وجعل النص منغلق على ذاته قوبل بالرفض من قبل بعض النقاد، خاصة قضية إصرارها على علمنة الأدب من خلال تطبيق طرق جديدة في مقاربتها للنصوص كالوصف الخالص واستنباط النتائج بطريقة رياضية، واللجوء إلى الإحصاء والجداول "إذ تعصبها الأعمى للشكل وطرح كل ملابسات الخطاب، وظروف إنجازه، ومبدعه، وإغفال الجوانب الدلالية فيه، كل ذلك صعب من مهمة البنيوية في اقتحام مجال الخطاب، واكتناه أسراره، والظفر بالغاية الموجودة "[2].

هذا الاصطدام فرض على اتِّباع هذا المنهج إعادة النظر فيما دعوا إليه فظهر اتجاه بنيوي جديد حاول أن يمزج بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي، وهو البنيوية التكوينية والمنظر الأساسي لها هو" لوسيان غولدمان" الذي لم يكتف بما هو داخل النص، وإنما استعان بما هو خارج عنه من وقائع اقتصادية ونفسية وسياسية، وذلك من منطلق أن لهذه العوامل مجتمعة أو منفردة تأثير كبير على الإبداع الأدبي،و يبدو أن "غولدمان" قد استفاد من الفلسفة الماركسية من جهة ومن تنظيرات "جورج لوكا تش" من جهة مقابلة، فهو يريد أن يعيد للعمل الأدبي خصوصية بدون أن يفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ[3].

وإذا كان اهتمام البنيوية الشكلانية هو اهتمام شكلي ولغوي فإن ما جاء به "لوسيان غولدمان" يرفض التفرقة بين الشكل والمضمون في الأعمال الأدبية، وأنه من غير الممكن فهم أحدهما دون الآخر فهذا: «المنهج الذي جاء به غولدمان يتميز بكونه اتخذ النقد الأدبي مجالا

1- محمد بلوحي ،الخطاب النقدي المعاصر من السياق (الأسس والآليات)، ص 85.

2- رابح بوحوش ،المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني ،دار العلوم للنشر والتوزيع ، عنابة ،الجزائر، ص 80.

3- وائل سيد عبد الرحيم سليمان ،تلقي في النقد العربي (نقد السرديات)، ص ص 65-66.

أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملا منهجية سوسيولوجية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم »[1]، وكذلك خفف هذا الباحث من الصرامة الصورية والعامية الجافة للأدب بفصل كل سياق خارجي للنص وبإبعاد مؤلفه عنه.

1– لوسيان غولدمان و آخرون ،البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،تر: محمد ميلا ،مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط02، 1986م، الطبعة العربية الأولى ،1984م ، ص 09.

4– المقاربة البنيوية في النقد العربي:

إذا كانت سنوات الخمسينيات في عهد الرخاء البنيوي في أوربا بحيث كتب فيها –تنظيرا وتطبيقا– عدد كبير من البنيويين الغرب، فإن النقد العربي في تلك الفترة كانت توجهه المناهج السياقية، ورغم تمظهر هذا المنهج في المدونة النقدية العربية متأخرة إلا أن نقاد العربية حاولوا البحث في دراسته ومحاولة التنظير له وتطبيقه على النص العربي اهتماما بهذا المجال ليكمل مسيرته تلامذته مثل (محمود الربيعي، مصطفى ناصيف، محمد عناني، عبد العزيز حمودة)، والذين كان لهم كبير الفضل في استجلاب هذه المعرفة إلى البساطة النقدية العربية[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النقد العربي تلقى هذا المنهج من خلال البنيوية التكوينية التي جاء بها لوسيان غولدمان الذي يرى –كما سبقت الإشارة– بأننا لا نستطيع عزل أي عمل أدبي أو مسألة نظرية عن السياق الثقافي الذي نشأ فيه هذا العمل وترعرع ضمنه، وللعوامل الاجتماعية والاقتصادية تأثير كبير في العمل الأدبي، وهذا الجانب هو الذي أغفلته البنيوية الشكلية، فأدى بها إلى مأزق كبير[2]، هذه الرؤية لاءمت ما كان سائدا عصرئذ في الخطاب النقدي العربي، كون فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي تميزت بالانتشار الواسع للنقد الاجتماعي، وهذا التوجه اقتضته ظروف معينة أهمها الظروف التي كان يعيشها المجتمع العربي من خلال معركة التحرير وطرد الاستعمار، ومناصرته لقضايا الشعوب، فكان يرحب بكل فلسفة اجتماعية، وبما أن البنيوية التكوينية حاولت الجمع بين البنيوية والإطار الاجتماعي وجدت القبول من نقادنا العرب[3].

1– ينظر :بن علي خلف الله ، المرجع السابق، ص 142.

2– عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج ، ص ص 147–148.

3– ينظر :محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق ،(الأسس والآليات)، ص ص 95–96.

ولعل أهم النقاد العرب الذين اهتموا بالمنهج البنيوي التكويني المغربي "محمد برادة " في رسالة جامعية حول (محمد مندور وتنظير النقد العربي)، والتي اعتمد فيها المنهج البنيوي التكويني[1]، ودراسة أخرى بعده لـ"سعيد علوش" بالمغرب سنة **1981م**[2]، والتي تعامل فيها مع الكثير من مصطلحات البنيوية مثل (الوعي الواقع، والوعي الخاطئ، والوعي الممكن)، وأيضا دراسة قدمها "حميد الحميداني" بعنوان (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية)**1985م**، وقد تبنى" الحميداني" تصورات "غولدمان" الأساسية حول البنيوية التكوينية التي وضعها في كتابه من أجل سوسيولوجيا الرواية، ويمكن عدها بمثابة مفاهيم نظرية أساسية والتي رأت أن الإنتاج الأدبي يمثل صورة الوعي الجماعي وتعبير عن مظاهر الانسجام التي تسعى المجموعة الاجتماعية لتحقيقيه[3]، ودراسة "محمد بنيس"(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، والتي وضع لها عنوانا هامشيا يؤكد فيه أنها مقاربة بنيوية تكوينية[4].

بالإضافة إلى دراسة تعتبر الأكثر أهمية لأنها تمثل نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطولة، وهي: دراسة للناقد التونسي "حسين الواد" من خلال كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران) سنة **1972** م[5]، ثم تلت هذه المحاولات التأسيسية جهود أخرى تتبنى هي الأخرى نفس المنهج "لزكريا إبراهيم" و"صلاح فضل" و"عبد الفتاح كليطو" و"نجيب العوفي" و"فؤاد أبو عبد الله إبراهيم"، وما يلاحظه الباحث أن هذا المنهج النقدي بدأ في دول المغرب قبل المشرق،

1- ينظر :بن علي خلف الله ، المرجع السابق، ص 143.

2-ينظر :سعيد علوش ،الرواية الإيديولوجية في المغرب العربي دراسة بنيوية تكوينية ،دار الكلمة للنشر ،بيروت ، لبنان، 1981.

3- عمر عيلان ،النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، الدر العربية للعلوم ،ناشرون ،منشورات الاختلاف،ط01، 1431هـ ،2010م، ص 206.

4- ينظر ،محمد بلوحي ،الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق ،ص 97.

5- ينظر :بن علي خلف الله ، المرجع السابق ، ص144.

لسبب هو إطلاع مثقفي المغرب على الثقافة الأوروبية مباشرة وانتشار عملية الترجمة في هذه البلدان[1].

1–ينظر محمد عزام ،تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثة، دراسة في نقد النقد، منشورات الكتاب العرب، دمشق ،2003، ص 34.

5–المقاربة البنيوية في النقد الجزائري:

كانت البنيوية الظاهرة الأولى في المدونة النقدية النسقية الجزائرية بحكم ريادتها التاريخية في النقد العالمي، وسنتحدث عن طبيعة المقاربات البنيوية الجزائرية للمتن الشعري، التي ولدت ركاما من المصطلحات النقدية المرتبطة بهذا الإجراء النقدي، إذن فكيف قرئت القصيدة في ضوء هذه المقاربة؟ وما إجراءاتها المعتمدة ؟ وإلى أي مرجع يستند الناقد الجزائري في كشف دواخل النص؟

سنتحدث عن ذلك، محاولين تتبعها من خلال بعض النماذج النقدية البارزة التي اشتغلت على النص الشعري مثل: " عبد المالك مرتاض" و" إبراهيم رماني" وغيرهما من النقاد .

6–1: مقاربة عبد المالك مرتاض :

يعتبر الناقد" عبد المالك مرتاض" من أوائل النقاد الذين تبنوا البنيوية في الجزائر ويظهر هذا في مؤلفيه "الألغاز الشعبية الجزائرية" و"الأمثال الشعبية الجزائرية" الصادرين نفس السنة عام **1982م**، أما كتابه" النص الأدبي من أين وإلى أين ؟" فهو عبارة عن محاضرات ألقاها على طلاب الجامعة، خلال السنوات الجامعية **1980–1989** م[1]، وعلى ضوء هذا "استطاع الناقد أن يتناول فيه نصا أدبيا تناولا تستشف منه تمثله لمبادئ النقد البنيوي، من حيث النظرة الشمولية التي عالج بها النص"[2].

ومن هنا يتضح لنا أن رؤية الباحث كانت رؤية بنيوية في بادئ الأمر جزئية لكن بمؤلفه "النص الأدبي من أين وإلى أين؟" استطاع أن يعطي المبادئ الأساسية لهذه المقاربة وذلك

1– ينظر ،يوسف وغليسي ،النقد الجزائري المعاصر من اللاسنونية إلى الألسنية، د.ط، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ، قسنطينة، د.ت، ص ص 122–123.

2– محمد مكاكي ،التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة ، دار جليس الزمان، عمان، ط1، 2014، ص 43.

بإضفاء نظرة شمولية في معالجة مختلف النصوص، متمثلة معظم «رؤاه النظرية من اجتهادات كبار أعلام البنيوية الغربية، مشيرا إلى جملة المرتكزات الإيديولوجية التي لابد منها في العملية النقدية كما يتجلى تطبيقه للبنيوية في هذا الكتاب على النص لأبي حيان التوحيدي»[1]، والذي زاد تجربته هذه بمقترحات النقد المعاصر في تعامله مع بنى نصية إضافة إلى عنصرين الزمان والحيز وبناء الصورة الفنية والتشكيل الصوتي"[2]، لكن رغم الإشارة إلى هذا الكتاب يجدر الحديث بأنه تحدث قبل ذلك عن بعض ملامح البنيوية في دراسة صدرت عنه وهي: "الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث".

استدل مرتاض المسار السياقي بالمسار النسقي مقتحما أغوار هذا الأخير بمقارباته البنيوية باعتبارها أول منهج انبثق عن اللسانيات، فقد سجل خطاه في هذا الاتجاه من خلال دراساته النقدية حول الشعر و السرد، فكيف تعامل مع الخطاب الشعري وفق آلياته وإجراءاته البنيوية؟ في العديد من مؤلفاته على سبيل الحصر: "بنية الخطاب الشعري" و" دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" الصادر سنة **1991م** و"ألف ياء تحليل لقصيدة اين ليلاي" محمد العيد الصادر سنه **2004***.

وعليه فإن مرحلة الدراسات النسقية البنيوية بلغت ذروتها عند عبد المالك مرتاض مع كتابه النص الأدبي من أين إلى أين؟ و بنية الخطاب الشعري، وهو ما سيتم التركيز عليه أولا في دراستنا هذه.

1- صليحة بردي :التجريب البنيوي في الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، مجلة اللغة والأنصال، ج وهران، العدد 16، جويلية 2014 ، ص 193.

2- ينظر :عبد المالك مرتاض ،النص الأدبي من أين إلى أين ،ديوان مطبوعات الجامعية ،وهران 1980، ص6.

*- أعاد الباحث تصحيح هذا المؤلف بعدما كان معنونا ألف ياء يمانية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة الصادر سنة1990.

أ– كتاب: بنية الخطاب الشعري:

عالج عبد المالك مرتاض في كتابه"بنية الخطاب الشعري" قصيدة أشجان يمانية للشاعر عبد العزيز المقالح دراسة تشريحية"، معتمدا في ذالك أدوات إجرائية بنيوية، عمقت من ممارسة النقدية .

استهل كتابه بالحديث عن نظرية الشعر وجمع فيه أراء الجاحظ وآراء غربيين محاولا الموازنة بينهما، وقام بطرح مفاهيم النقدية وجدت في التراث العربي، والتي تعادل المصطلحات النقدية الغربية الحديثة متوصلا إلى رؤية الجاحظ، وهذا ليعطي طابعا عربيا لدراسته، فقد سار على هذا المنهج وهو الجمع بين التراث والحداثة الغربية، على غرار العديد من النقاد –حامد أبو زيد، محمد مفتاح، محمد عابد الجابري، عاطف القاضي[1] وغيرهم–.

تطرق الباحث إلى مجموعة من العناصر الأساسية التي يمكن التركيز عليها و هي كتالي:

1– في البنية: نجد أنه في هذا المجال يقدم تقديما أو تعريفا عن البنية بأنها الخصائص المرفولوجية الخاصة [2]وما هي إلا عبارة عن مجموعة من العناصر الصوتية البحتة، وأن وظيفتها جوهرية في الخطاب الشعري «الذي هو في منصبنا كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر الخالدات من الآثار الفكرية »[3]، ومن هذا المنطلق صنف مرتاض البنية إلى نوعين: بنية الافرادية والتركيبية.

1– ينظر :عقاق قادة ،هاجس التأصيل لدى عبد المالك مرتاض بين وعي التراث و طموح الحداثة ،مقال مخطوط، 2002/06/20.

2– عبد المالك مرتاض :بنية الخطاب الشعري،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د.ط، د.ت ،ص 23.

3– المرجع نفسه، ص 23.

– البنية الافرادية:

تعامل الباحث مع البنية بوعي تام فتساءل حول البنية الطاغية في النص،الأفعال أم الأسماء؟ ما هو الغالب في الأسماء النكرة أم المعرفة؟ والأفعال هل الماضي أم المضارع أم المستقبل؟ ومن له الهيمنة؟ حيث قدرت البنية المؤيدة إلى أسماء بـ **69.50 %** أما الأفعال بالبنية **49%** و لكن هذه النسب لا يكون لها معنى ما لم نقدم تعليلا وتشريحا لها[1]، ومن هنا نجد أن المحلل أعطى جملة إحصائية لعدد من الأفعال والأسماء الواردة في القصيدة والتي تكون متساوية البدايات و أن الأسماء هي التي تطغى على القصيدة.

– البنية التركيبية :

رصد الباحث "مرتاض" الظواهر اللسانية في القصيدة من حيث طول الحداثة وقصرها والعنصر الذي تبتدئ به القصيدة هل هو اسم أو فعل: «فلاحظنا توازنا ألسنيا في بدايات البنى التركيبية حيث ألفينا ثمانية وستين بنية تبتدئ بفعل وثلاث وسبعين تبتدئ باسم فكأن النص يراعي شيئا من التوازن بين الجنسين الكلاميين حتى لا يطغى أحدهما على الآخر، فالفعل يمنح الخطاب الحركية والاسم يمنحه الاستمرارية »[2].

– الصورة وخصائصها :

يرى "عبد المالك مرتاض" أن الصورة «جديدة المفهوم في النقد الحديث، حتى أن المعاجم العربية ومثلها الموسوعات العربية أيضا، لا تكاد تذكر عنها شيئا يشفي الغليل أو الجائع»[3] أي أن النقاد قديما لم يتطرقوا إلى مفهوم الصورة في شكلها الحالي، كما أن الصورة

1- ينظر: عبد المالك مرتاض ،ينبة الخطاب الشعري ، ص ص 24-25.

2- المرجع نفسه، ص35.

3- المرجع نفسه، ص 49.

الفنية لا تقتصر على الشعر وحده فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلاف، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصة ولا في الملحمة دون الرواية ولا في الأرجوزة دون الخطبة فما كان يسميه البلاغيون العرب في قول الحجاج: إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان وقت قطافها و إني لصاحبها؛ استعارة مكنية ليست في مصطلح النقد الحديث إلا صورة فنية[1].

وبهذا فإن ما توصل إليه البلاغيون القدامى من استعارة وكناية ما هو في الأصل إلا صورة فنية عند النقاد المحدثين مثلا يقول الشاعر :

"صار الدمع بعيني وطنا

شربت عيني ماء الحزن

انفجرت.....[2].

في هذا المقطع قام بتبيين ثلاث صور، اعتبر الأولى مفتاح للصورة الثانية والثالثة، لكن الثالثة تعد جزءا من الثانية ومكملة لها، ثم حدد النغمة التي اتسمت بها هذه الصورة فوجد أنها ذات مصدر حزن، كما أنه قدم تغيرات حول العلل والأسباب، وتساءل عن سبب اختيار العين كصورة فنية أساسية ولماذا كان الحزن والدمع من مكوناتها؟

ولعل الإجابة على هذا العنصر وجد أن العين بعد القلب والدماغ هو أغلى ما في الجسد كما يعود سبب اختيار الحزن لأن الديوان يقوم كله على هذه النغمة[3]، وهكذا فإن الصورة الفنية في هذا المقطع تجلب في عنصرين مهمين هو العين التي عبرت عن دلالة الحزن.

1-ينظر، عبد المالك مرتاض ،ينبة الخطاب الشعري، ص 49.

2- عبد المالك مرتاض ،شعرية القصيدة القراءة ،تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ، دار المنتخب العربي ،بيروت، ط1، 1414،1994، ص 266.

3- عبد المالك مرتاض ،بنية الخطاب الشعري ، ص ص 59-60.

– الحيز الشعري وخصائصه :

هو في الأصل امتداد للصورة الفنية لأنه منفتح على التأويل وقد تنوع داخل القصيدة وقد حصره الباحث في عشر لكنه اكتفى بذكر خمسة فقط: الحيز الضيق، الحيز الراضي، والبحث عن الحيز بديل الحيز المتحرك، الحيز المحاصر، الحيز المحفوف بالمخاطر، التصارع مع الحيز.

أ–الحيز الضيق بالحيز الراهن و البحث عن حيز بديل :

استدل الشاعر بالمثال التالي :

اهبوطوبي على صفحة الماء

نار الدمع تعذبني

ودمي يستول عبر الرياح[1].

فهذا الحيز لا يكون إلا من خلال الافتراض الذي عبر عنه بالشقاوة والقساوة والذي يفسر ذالك التماس الشخصية لحيز فيه الماء والذي يمثل بدوره الخصوبة والنعمة، وقد يكون غيثا أو عيونا أو أنهارا[2]، فكل مقطع يشكل لوحة حيزيه عن سابقاتها؛ فالأولى تجسدت في منظر المادة، بينما الثانية في منظر الدموع، أما الثالثة فصورت مشهدا من الدم المراق.

1– عبد المالك مرتاض :شعرية القصيدة ،قصيدة القراءة ،تحليل مركب للقصيدة أشجان يمانية ، ص 268.

2– ينظر، عبد المالك مرتاض :بنية الخطاب الشعري ، ص ص 84–85.

– الحيز المتحرك:

ومثاله في قوله: "ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي"[1]، إن هذه الوحدة لوحات حيزية لا متناهية فقارئ هذا البيت يتصور أن ركض النخلة هو أمر حقيقي لكن هذا أمر مستحيل فالنخلة ترمز إلى التعاسة، وهي الجوع، إذ أنه يتصورها طويلة ومتقدمة في السن وهي بذلك ذات حيز أوسع حيث قسمه إلى مستويات: أعمق، ظاهر، سامق، أما لفظة الجوع فتدل على معنى مجرد يقترن بمن لا يستطيع الحصول على قوت بينما الليل زمن مظلم والمنفى الذي يرمز إلى الهروب[2].

فالحيز يتحدد في هذه العناصر: الجوع نتيجة وجود طبقتين: متسلطة و أخرى مظلومة، أما الليل فيتميز بطوله نظرا لما تراه شخصيته ،أما المنفى يعبر عن التعاسة و الاغتراب.

– الحيز المحاصر:

«ترتعش الكلمات».

يقصد بالحيز المحاصر في هذا البيت دور الكلمات لا يرتعش حيزها لأنه حيز ميت، وإنما الحيز يرتعش حقا هو ذلك الصادر عن صاحب الكلمات ولا ترتعش شفتاه وهو يرفع ساخطا على ما أصابه من اختناق في حرية تعبيره. إلا بعد أن يكون فعلا مني بعذاب غرام صب عليه أسواطا[3]، وعليه فالارتعاش في هذا البيت ليس متعلق بالكلمات بل بصاحبها.

1- عبد المالك مرتاض :شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص 267.

2- ينظر : عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص ص 87-88.

3 - ينظر:المرجع نفسه ،ص 95.

– الحيز المحفوف بالأخطار:

في قول الشاعر: « الدرب أفاع والرحلة زيف»[1].

في هذا البيت لوحتين: الدرب أفاع أي أنه مكتظ بالأفاعي السامة ولا يمكن لأحد أن يطأ قدماه، فالشخصية هنا بين أمرين هما الإقامة المستحيلة وإما الهجرة المستميتة، أما عبارة: والرحلة أين شكلت لوحة حيزية ثرية بالمناظر التي تحيط بالطريق والتي تتغير من حين لآخر[2]، وهذا يدل على أن الشخصية الشعرية كانت في حالة مد وجزر بين المكوث في وطنه أو الهجرة المحفوفة بالمخاطر.

– التصارع مع الحيز :

يا للطريق

أسير عليه فيسقني

ثم أعدو فيسقني

في هذا المقطع يوجد حيزين متتالين: « يمضيان في حركة عنيفة حفيفة جمعا وهي تصارع حركة الروامس السواقي، فهناك طريق منتصب وهذا حيز وهناك شخصية متجسدة وهذا حيز ويبدأ أحد الحيزين في الحركة فيشد الحيز الآخر في حركة مثلها، بل أقوى منها، فتضطر الشخصية إلى العدو والركض، ولكن لا تصنع شيئا لأن الحيز الذي تحتها يكون أعدى منها»[3].

1- عبد المالك مرتاض، بنيوية القصيدة، قصيدة القراءة، ص 266.

2- ينظر: عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص ص 99-100.

3- المرجع نفسه، ص104.

– خصائص الزمن الأدبي:

في دراسته للزمن الأدبي في هذه القصيدة تطرق إلى أربعة عناصر وهي كالآتي:

أ–الزمن التهكمي أو وقت الكآبة.

ب–الزمن الضجر (نار الدموع تعذبني...)

ج– الزمن الدائري (أمشي ورائه صوته .....).

د–الزمن التقليدي (يرقص في جليد الغد...).

يحاول الباحث رسم صورة واضحة عن مسار الزمن وتركيباته، ملاحظا أن النص حديث جدا في شكله ومضمونه وتعامله مع الأدوات الفنية ومع العناصر الألسنية، فقد تجاوز الضوابط المألوفة والقواعد الشائعة، كما يلاحظ أنه تعامل مع الزمن بربطه بدلالة الوحدات الألسنية داخل النص الشعري، وأن الغاية من عمله هذا:«كانت محاولة نقدية مستوحاة من رؤية جديدة خالصة إلى النص الأدبي الذي أثقلته التعليقات الذاتية وأجحفت حقه الأحكام التقليدية التي تنجح نحو المبدع وتذر الإبداع ورائها ظهريا تحت أسماء تسميها و بهدف غايات تبغيها وكلها يعني كل شيء إلا نقد النص الأدبي وتشريحه »[1].

1– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 199.

نجد الباحث انطلق من النص وقام بإسقاط السياق وتهمشيه و ظل يلوم النقد العربي الذي اهتم بالدراسات التقليدية ويتفق في ذلك مع محمد براءة[1]، وخالد سعيد[2]، ومحمد بنس[3]، وصلاح فضل[4]، وغيرهم.

– خصائص الصوت (الإيقاع):

توقف الباحث في دراسته على عدة عناصر هي:

أ- **الإيقاع القائم على تماثل العناصر**: مثل:

يخرج من رماد الأمس

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد[5].

من خلال هذا نجد أن مرتاض سعى إلى تحديد الجانب الصوتي والإيقاعي في هذه القصيدة بتحديد الفئات ذات الإيقاع الواحد، ثم التلاعب بها بهدف الحصول على إيقاعات جديدة.

1- ينظر، محمد براءة ،محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الأدب ،بيروت، 1979، ص ص 11-12.

2- خالد سعيد ، حركة الإبداع ودراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 57.

3- محمد بنس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،مقاربة بنيوية ،دار العودة ،بيروت ،ط1، 1997، ص18.

4- صلاح فضل ،نظرية البيانية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة ،بيروت ، ص 16.

5- عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة ، ص 264.

ب – الإيقاع الخفيف التام :

غاب القمر المشتاق.

ضاع كتاب العشاق[1].

في هذا النموذج نلاحظ إيقاعا خفيفا، وإن لفظي القمر والكتاب يختلفان بنيويا وإيقاعيا نظرا لاختلاف الكلمات المكونة لها وهذا الاختلاف يؤدي إلى صعوبة افتراض تشكيلات إيقاعية جديدة.

جـ– الإيقاع القائم على تساوي المونيمات دون اعتبار للصوت: مثلا:

يا نار الماء، اقتربي

مدى ظلك فوق عظامي

فوق عظام الوطن المنفي

فوق الجدع المتفجر بالدمع.

الإيقاع الصوتي هنا كان متساويا في عدد المونيمات في جميع الوحدات الأربعة:

تنتهي بصوت واحد :بي– مي– في– مع[2].

1– عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 266.

2– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعرية، ص 150.

د– الإيقاع الطويل التام:

الصمت لا يشفني ولا الكتابة

و لا حدائق الورد ولا السحابة

هي التركيبة تقضي حتما إلى إفراز تشكيلات مختلفة من الإيقاعات و الأصوات الداخلية والخارجية.

هـ– الإيقاع الطويل:

وجهي هنا يستحم بدمع الشجن

هل يعيد من النخل وجه اليمن[1].

و– الإيقاع الخفيف الربع:

في القمة

وطني...وأنا

نسهر

نشكو للريح

نرسم وجه المنفى

نتساقى أكواب الدمع [2]

1– عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، ص 268.

2– المرجع نفسه ، ص 269.

في هذا السياق نجد مرتاض يوضح بأنه ناتج عن الخفة في عدد المونيمات المكونة للوحدة وهذا نتيجة الامتداد الصوتي لها وهذا ما يشكل إيقاع داخلي، نسهر، نشكو وخارجي: مه، هر، وامتداد صوتي: نا، في [1].

وما توصل إليه مرتاض في دراسته للإيقاع أنه اختلف في هذه القصيدة عن الشعر التقليدي إيقاعا إلا أنه لا يختلف عنها صوتا.

– خصائص المعجم الفني:

تطرق مرتاض إلى الحديث عن هذا الأخير في هذه القصيدة حيث نجد أنه وضع هذا العنصر في سبعة محاور ثم قسمها إلى تعريفات أخرى متمثلة فيما يلي:

- المحور الأول: الذي يحمل الشفاء والموت والعذاب والحزن.
- المحور الثاني: يعبر عن السوائل و كل ما له علاقة بها: النهر، دلالة الماء.
- المحور الثالث: الأصوات والاستغاثة: الضجيج، النداء، الصراخ.
- المحور الرابع: الشجر والنبات.
- المحور الخامس: الحب والعشق وما في حكمها.
- المحور السادس: نجده يتحدث عن الضوء والنور.

1- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعرية، ص ص 161-163.

- المحور السابع: الوطنية والوطن وما في حكمها، وهذا الأخير عبارة عن حوصلة للمحاور السابقة نظرا لما تحتويه من معاني سامية وقيم تعكس حالة الشخصية الشعرية، فقد حاول الخروج عن الأحكام التقليدية التي في نظره أثقلت النص الأدبي.

وقد أثار هذا المؤلف جدلا واسعا في الأوساط النقدية العربية إذ رأى فيه الدكتور "إبراهيم السامرئي" نموذج من فتنة المعاصرة وفي مقاربته بين "جان كوهين" و"الجاحظ"عمدا باطلا لتصديق ما يقوله الغربيون وكان هذا الرد بمقالة عنوانها: هل الحداثة فنية ؟ كما رأى فيه الدكتور "عبد الحكم راضي" أنه مجرد كتاب دعائي محسوب على النقد، أما "يوسف وغليسي" فكان مدافعا عن مرتاض وهذا بأن الناقد العراقي يخلط خلطا لا أساس له.

أما" محمد عزام" فيصرح بأنه يغري القارئ بعناوين كتبه، لكن يبدو أنه كان أكثر تسرعا في حكمه، خصوصا في صنف المستويات لأنها تعد مقاربات لإجراءات القراءة البنيوية والأسلوبية.

إذن "مرتاض" اعتمد على تقصي المفاهيم النقدية والمصطلحات العامة بين التراث والحداثة، ومصطلحات النظرية والنص والأدب.

وقارن لفظ المصطلح ومفتاحه، وعليه قسم كتابه إلى تسعة فصول: البنية، خصائص الصورة، خصائص الحيز الشعري، خصائص الزمن الأدبي، خصائص الصوت والإيقاع، وخصائص المعجم الفني في قصيدة أشجان اليمانية.

كما تجدر الإشارة إلى كتاب ألف- ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد إذ خص هذه القصيدة بدراسة نقدية موسومة ب:ألف –ياء تحليل مركب فقد وضع (أ،ي) كعنوان رئيسي معللا بسبب اختياره لهذين الحرفين ثم اتبعه لعنوان فرعي معتمدا على التركيب

الإجرائي[1]، فقد بدأ بالدفاع عن الأدب الجزائري مدعما أقواله بالحجة المقنعة ثم بسبب اختياره لنص "أين ليلاي" المحمل باصطناع الرمز و تفوقه في ذالك باعتماده الإجراء المستوياتي .

– على مستوى البنية:

أ–:بنية اللغة في نص أدبي :انتقل من التعميم إلى التخصيص من قصائد الديوان إلى قصيدة أين ليلاي، هذه الأخيرة التي لا تختلف عن سابقاتها كما يقر.

ليسجل أيضا إلى أن اللغة تحقق للنص حسن البناء والتركيب المتقن والإجادة في النسق والسهولة في الفهم، ثم عرج إلى تقصي دلالة المادة اللغوية مستعرضا المواد المعجمية الجامدة للدلالة (الحيلولة ،البين ،المحبوب...) و يرى أن كل مفرد يمكن أن يتصرف إلى دلالات كثيرة جديدة [2]، ويصل في الأخير أن البنية القصيدة أين ليلاي– تعكس بنية التاريخ و بنية التاريخ تعكس بنية الزمن وتعني هذه بنية أن النص كان يتخلله اليأس أكثر من التفاؤل.

– مستوى الحيز الشعري: قسمه إلى خمسة أقسام:

1–الحيز التائه:أين ليلاي؟ أينها؟

2–الحيز الممنوع: حيل بيني و بينها...لن ترى بعد عينها.

3–الحيز المتحرك: عيونا بكينها، يا عيني اذرفي...

4–الحيز القاصر عن الاحتواء: السموات والأراضي جميعا....

1– ينظر :قرقرة بدرة :القراءة الشعرية لدى عبد المالك مرتاض وتجلياته في القراءات النقدية، مجلة مقاليد، العدد 09 ديسمبر 2015، ص1.

2– ينظر :عبد المالك مرتاض ،تحليل أي مركب لقصيدة أين ليلاي امحمد العيد آل خليفة ،دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004، وهران، ص 106.

5-الحيز الحاكم:حيز عاجز عن الاحتواء لاسم ليلى.

– مستوى الزمن الشعري :

حصر الناقد مستوى الزمن الشعري في أربع أنواع:

1-الممنوع:حيل بيني و بينها

2-اليائس:إيه يا عيني اذرفي

3-المربع:روعتني بينهما لا رعى الله بينهما

4-الحالم: وتعشق زينها..

إضافة إلى الزمن التقليدي (الماضي –المضارع–و المستقبل).

– المستوى الصوتي:

حصره الباحث في ثلاثة أوجه:

أ-الإيقاع التركيبي: (التمس بنية تشابه التجاوز مثل: أي، هل، أصلت.....

ب-الإيقاع الداخلي (علقتها...بكينها) التصريع.

ج-الإيقاع الخارجي.

فالباحث تمكن في هذا النص بقدرة بالغة على التحليل والتفسير والفهم من الكشف علن أسرارها وكوامنها، وحرص عن تناول النص مستوياتيا، واعتمد على الشمولية وهذا دون

الفصل بين الشكل والمضمون دون الإخلال بنظام النص، كما أن الباحث رافض للرؤية التقليدية وولوج النص على عدة دراسات أدبية للأدب مع تجنب الأفكار الجزافية[1].

فقراءة مرتاض للخطاب الشعري وفق الإجراء البنيوي قراءة إلى حدود بعيدة قائمة على منجزات النقد الحداثي مع ما يتوافق مع إبداع، فالمنهج الذي سلكه في الكتاب: ألف–ياء أين ليلاي، لا يختلف كثيرا عما اعتمده في مدونته (بنية الخطاب الشعري) من إجراء مستوياتي في تحليل النص الأدبي من تفكيك المدلول والبنية اللغوية ومن الحيز الزمني ومن الزمن الشعري أيضا ومن التركيب الإيقاعي وخصائصه، فدراسة النص عنده تفضي إلى الكشف عن مستوياته.

6–2– مقاربة إبراهيم رماني:

يعد الباحث إبراهيم رماني في كتابه "ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث" من أوائل النقاد الذين تعرضوا إلى معالجة مسألة الغموض في الحداثة الشعرية العربية من جميع جوانبها الفلسفية، الجمالية، الفنية، التاريخية، والحضارية وذلك في ضوء رؤية نقدية.

قام الباحث بداية بقراءة بعض الفواصل المرجعية والدلالية للحداثة، التي تقرب البحث من النص الشعري في ظاهرة الغموض كعلامة للإبداع، فهي في نظره تتوزع على اتجاهين:حداثة ميتافيزيقية وحداثة تاريخية حضارية تجسد غموض الذات في معاناتها الإبداعية سعيا وراء هويتها.

خلص الباحث إلى ضرورة تأسيس معرفة حضارية حقيقية، مرجعها تراث الأمة وواقعها التاريخي ثم مفهوم الجمالية العربية الحديثة التي تصدر عن حساسية فائقة، تستقطب كل المشكلات الكيانية بأزمنتها القلقة، ومنه يمكن القول أن الباحث انطلق من الجوانب النظرية

1– ينظر، عبد المالك مرتاض (ألف ياء) تحليل مركب القصيدة أين ليلاي ، ص ص 30–59.

التي ساهمت في تشكيل البنية الشعرية والتي حصرها في الأسس الفلسفية والجمالية وعلاقتها بالرؤية والتجربة قصد بلورة مفهوم شعري يتم في ضوئه قراءة بنية القصيدة.

أ– بنية القصيدة:

بنية الشعرية مركبة من عضوية الشكل والمضمون "ولا تحدد ماهيتها إلا عندما تغدو فنا، إنها تحقق شعريتها بمقدار ما تكسبه من خصوصية داخلية في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، ويكمن غموضها في هذا التجاوز الدائم لقواعد اللغة العادية والتحويل المستمر للعلاقات القائمة بين الدال والمدلول وذلك على نحو يصل البنية حيزا دلاليا مفارقا للبلاغة القديمة ومنفتحا على إمكانات عده بحيث لا يصبح معها النص سوى إحدى التجليات الممكنة للشعر"[1]، إذن هو تحدث عن بنية القصيدة من منظور حداثي استفاد من أراء ستوفر جاص كوهن ،جاك دريدا فالبنية لا يمكن تجريدها من الواقع و إنما تتحرك في أفق مفتوح أو بنية كبرى تحقق عبرها إمكانية التواصل مع الواقع القارئ.

يميل الباحث إلى عدم الفصل بين البنية والواقع، وهذا ما أكدته البنيوية التكوينية التي تعود إلى غولدمان كما أن الغموض لخروج البنية الحديثة من جمال ثابت إلى جمال المتحول من انضباط الشكل إلى انسياب التجربة من جزئية البيت إلى كلية القصيدة من الوحدة المنطقية المتسلسلة إلى الوحدة الباطنية المتزامنة من غاية الوجدان إلى التراكم المعرفي من أحادية الفن الشعري إلى تعددية الفنون المختلفة من المنسبات إلى الوعي الشامل[2].

فالباحث كان ملما بالجوانب المتعلقة ببنية القصيدة راصدا لبناها بصورة علمية دقيقة مستفيدا من الثقافة العربية والغربية.

1- إبراهيم رماني :ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 165.

2-ينظر: إبراهيم رماني، ظاهرة الغموض في الشعر العربي ، ص 161.

ب – بنية اللغة :

دراسة الباحث في لغة الشعر العربي جسدها في ثلاث مستويات :دلالي –تركيبي –إيقاعي، وقد أضاف عليها المستوى المعرفي لأهميته:

1– المستوى الدلالي :

اعتمد الباحث في دراسته لهذا المستوى إلى اعتماده على الثلاثية التي تعود إلى بارث (الدال والمدلول والمرجع)، وهذا ما يؤكد اعتماده على الخلفية اللسانية، فتتبع البنية الدلالية في الشعر العربي الحديث والتي تستخرج من طبيعة التركيب التي تتموضع فيه معتمدا على الرمزية مثلا في قول درويش: ما الذي يجعل الريح شوكا و فحم الليالي مرايا؟

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة؟

وضلوع المغنين سارية للبيارق[1].

فالباحث يتكلم و يركز على أن الشاعر ولد دلالات و إسقاطات جديدة وترابط غير متوقع؛ إذ جمع بين المادي والإنساني بالطبيعي والمجرد والمحسوس قصد توليد الدلالة البنيوية، و قام الباحث بتتبع دلالة اللون التي تسهم في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري.

2– المستوى التركيبي:

تقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي ويجب «أن ينظر إليه في الشعر على أنه ذو فاعلية تؤدي إلى جزء من المعنى القصيدة وحمايتها وهو بذلك يتضافر مع

1- ينظر المرجع السابق ، ص 177.

الباقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي»[1]،لكن للغموض خاصية طبيعية في التركيب الشعري، والباحث حافظ على التناسب للقرائن التي تكشف المعنى والغرض بإلغاء أكثر القرائن التوضيحية واستبدالها بنظام المتتالية وغياب الرابط النحوي وعدم مراعاة قاعدة الرتبة مع التحويل الدائم لبنية الجملة وفق ما تقتضيه طبيعة التركيب الإيقاعي والدلالي للتجربة، فالنص سوى مجموعة جمل طويلة تستمد إنشائيتها من نوعية التركيب المغاير إلى التركيب العادي[2]، واعتمد الباحث بذك في دراسته للمستوى التركيبي على توحد العلاقات الاستبدالية عند جاكبسون، ومنه فالبنية اللغوية تقوم على قرائن تتضافر وتتكامل في إنتاج الدلالة التركيبية لتسهيل عملية التوصيل، واكتفى الباحث بمعالجة ثلاثة قرائن: الربط والإعراب والرتبة.

3– المستوى الصوتي:

اعتمد الباحث في دراسته لبنية الإيقاع الشعري على التحويل المركب من تفعيلات بحور عدة في ظل غياب القافية، وهذا ما جعل الإيقاع متاهة مظلمة تتحرك فيها الدلالة بشكل معقد غامض. وأتقن بمعالجة الإيقاع الخارجي فقط متمثل في الأوزان و البحور و لم يشر عن الإيقاع الداخلي .

ج– بنية المكان :

يرى الباحث أن بنية المكان تدخل في صميم البنية السطحية للنص، فقد استندت قديما على مبدأ التقابل مما أدى إلى عقلانية واضحة على عكس الحداثة الشعرية التي اعتبرتها متاهة غامضة، فقد فصل الباحث بين بنية المكان (الصورة) وبين بنية الزمان (الإيقاع.) بإجراء

1– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز العربي ،الدار البيضاء، ط3، 1992 ، ص 70.

2– ينظر: إبراهيم رماني ظاهرة الغموض في الشعر العربي، ص 189.

منهجي، واعتمد في هذا الإطار على بنية المكان من خلال مستويات نصية تندرج في: الخيال، الصورة،الرمز، الأسطورة.

ففي الخيال تتبع المفاهيم في مجال الدراسات القديمة البلاغية مستخلصا منها أن الخيال الشعري قد تطور في ظل الحداثة، وأن الغموض خاصية شعرية تزخر بالتعدد الإيحائي المنفتح على قراءات كثيرة تمنحه أبعادا جمالية و تاريخية عميقة[1]، وتحدث عن الصورة الشعرية في هذا النموذج:

باسط جناحيه ...هل يغشى

سقوط السماء ؟

أن لريح كتابا في ريشه بالأفق

سابح في متاهة ...[2]

هو يرى أن الصورة تعد تركيبا بنيويا متنوعا ومتغيرا منافيا للصورة القديمة (البينية– الاستعارة)، فهي تتركب من العلاقات الدلالية الغريبة من إزاحة الدال عن المدلول الواقعي، وإلقائه في سياق مدلولات متعارضة مترابطة في وحدة خيالية ترتبط بين الريح والجناحين(الثورة) وبين الطائر (الشاعر، الوطن، التاريخ)، فالصورة تجسد إصرار الإنسان على التشبث بالأفق (المستقبل).

فالباحث قسم البنية داخل الصورة الشعرية الحديثة إلى: المفردة والكلية والمركبة.

1- ينظر :إبراهيم رماني الغموض في الشعر العربي ، ص 250.

2- المرجع نفسه ، ص 250.

أما عن الرمز الشعري والأسطورة وهما خاصيتين جوهريتين في الغموض لأنهما توحيان بمعاني عديدة بمستويات القراءة، غير أن الكلام عليها دون أمثلها داخل بنية القصيدة يؤدي إلى وضع حاجز على الفهم الفني.

حاول الباحث أن يقرأ الغموض في الشعر العربي الحديث «كظاهرة تتموضع في قلب تركيبة داخلية صغرى ذات علاقات جدلية محكومة بنسق فني وتتموضع هذه البنية الشعرية في سياق البنية الخارجية الكبرى، وكلاهما بنية (النص)، والبنية الكبرى (الواقع الحضاري) يرتبطان بمفهوم رؤية العالم كدلالة جمالية حضارية»[1].

حاول الباحث الجمع بين الإجراء البنيوي والقراءة الاجتماعية وهذا من خلال الاستفادة من مفهوم رؤية العالم ومقولتي الفهم والشرح والتأويل في المنهج البنيوي التكويني.

اعتمد الباحث في مدونته مصطلحات حداثية سجلها النقد الجديد مثل: الخطاب، التعاقب، الشفرة، البنية، البينة العميقة ... واستند على مراجع كثيرة عامة وخاصة في فلسفة الحداثة وجمالياتها في الشعر العربي القديم والحديث، وفي النقد العربي والغربي. إضافة على استفادته من آراء ودراسات: ميشال فوكو ،ريفاتير، تودوروف، وهذا ما يدل على سعة الإطلاع.

إذن مقاربة النص البنيوي تبدأ بعملية التحليل من الخطوة التي تلتقي فيها القراءة عن طريق رصد تمظهرات الكتابة في بنياتها الخطية، فالنص يمثل متتالية من الأدلة المنتظمة في الزمان وفي الفضاء وهنا تحضر بنية المكان، كما يجب فهم العلاقة الجدلية القائمة بين الكلمات والجمل والتراكيب في مختلف المستويات وصولا إلى علاقة الدال والمدلول، توجد عدة دراسات

1- المرجع السابق ،ص 116

لمحت إلى المقاربة البنيوية في النقد الجزائري منها على سبيل المثال:"حسين خمري" وكتابه الظاهرة الشعرية العربية "الحضور و الغياب".

6–3– مقاربة حسين خمري:

ناقد جزائري ذو ثقافة فرنسية، حاول في بحثه وضع آلية نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي تسجيل العلاقات المتبادلة بين رؤى النص الشعري والبنية اللغوية التي تظهر عبر هذه الرؤى النصانية، هذا ما تجلى من خلال مدونته المعنونة بـ"الظاهرة الشعرية – الحضور و الغياب"[1].

حاول إدراجه ضمن مشروع نقدي أشمل يرتكز على الجهود السابقة من جهة ومن جهة أخرى يحاول تأمل النصوص النقدية و الإبداعية ليساهم في إثراء هذه الحركة، وذلك بإضفاء طابع علمي على الدرس الأدبي، فجاءت الدراسة نظرية و تطبيقية.

أ– الخطاب والتنظير:

عرض الباحث مفاهيم أولية تتعلق بحدود النص منطلقا من القانون الثنائي الذي يحكم الشعر والمرتبط بثنائية الحضور والغياب متبعا مفاهيمها وأصولها الفلسفية، فالحضور يمثل التشكيل والغياب يمثل الدالة معتمدا على آراء دي سوسير (الذي عد الدال حضورا، والمدلول غيابا) هذا ما يعكس المرجعية واللسانية، واعتمد أيضا على آراء"ميشال فوكو" كما تتبع جدلية (الحضور والغياب) عند العرب القدامى بفهمهم المتميز للثنائية واتفاقهم مع الفهم الحديث، يتفق حسين خمري مع عبد المالك مرتاض في الرجوع إلى الأصل وهو الموروث المعرفي.

1– ينظر:حسين خمري ،الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب ،دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب،2001، ص15.

يخرج الباحث بعض من المفاهيم على أن العلاقات الاستبدالية هي علاقات الغياب تمثل الجانب الدلالي في اللغة والعلاقات الاستيعابية مثل علاقات الحضور وهي الجانب التركيبي في اللغة.

-الملاحظة التي اعتمدها غريماس الذي تأثر بمفاهيمه النقدية.

-يطرح الباحث تساؤلات منهجية ترتبط بكيفية الولوج إلى عالم النص كالالتفات إلى النسق وإلى اللغة الذي يراه المدخل اللغوي وحده غير كاف، حيث استغرق في الإحصاء والجداول دون تبرير، وكمحصلة يرى الباحث أن التحليل هو بناء متلاحم من الملاحظات المؤسسة التي تستمد شرعيتها من النص مباشرة، وليس من حقل ثقافي أو علمي آخر وهذا يعني أنه لا يوجد للنص معنى نهائي بمعنى يقبل قراءات متعددة [1].

- يؤكد الباحث على ضرورة التركيز على النص، كما بين مقترحات لدراسة القصيدة الحديثة: تسلح 1- الناقد بنظرة واعية ولا يتبع وراء النظريات الحديثة دون مراعاة خصوصية كل نص أدبي.

2- هدف الناقد هو وصف فضاء القصيدة فهذا يجبره أن ينظر إليها نظرة داخلية أي وصف وتحليل أصغر العناصر التي تدخل في تركيبها وبنائها ودلالاتها المفتوحة.

وبهذا يقول أنه: «من العبث الوقوف أمام قصيدة معينة والنظر إليها على أنها وثيقة اجتماعية أو نفسية أو سياسية وإغفال الجانب الشعري فيها أو التعامل معها على أساس أنها مجموعة من المضامين تنظمها مجموعة من الصور أو المظاهر الشكلية والأحداث اللغوية »[2]، بمعنى عدم التعصب لمنهج دون آخر من خلال قوله أعتقد أن دراسة قصيدة عربية حديثة

1- المرجع السابق ، ص 31.

2- المرجع نفسه ، ص 33.

لتستند كلية إلى النظريات الحداثية[1]، فهناك تناقض بين الرأي الرافض للتقليد ورأي يقبل المناهج السياقية.

- وضع الباحث طريقة مثلى لمقاربة العمل الشعرية حصرها:
- التعرف على الشكل اللغوي للقصيدة.
- الخصائص البنيوية التي يميزها القول الشعري وتنقسم إلى قسمين :الجانب التركيبي والجانب الصوتي. حيث يرى الباحث أن الشعر غالبا يختص بوظيفة معينة نتعلق بطريقة تعامل الشاعر مع اللغة ومخاطبتها للخيال والعاطفة، إضافة إلى التعبير والتخيل باستعمال رسائل المحاكاة والوزن والقافية.
- تداخلت مفاهيم المحاكاة –الخيال والتخيل لفهم جوهر الشعر وهذه المفاهيم هي تجسيد استعاري لفكرة الانعكاس و قد استند الباحث في هذه المفاهيم مع الآراء الأرسطية (أرسطو).

ب– خطاب التطبيق :

حاول الباحث اعتمادا إجراءات التحليل البنيوي في تعامله مع الخطاب الشعري راصدا إياها في:

– المستوى الدلالي :

يركز الباحث عن نص الشعري واحد أو شاعر واحد بل سلط الضوء على عدة نماذج، فبداية تتبع قصيدة (أغنية كي لا تنام زينب) للشاعر علي شمس الدين إذ توزعت على

1- حسن خمري الظاهرة الشعرية العربية، ص 34.

مجموعة من الحركات والتي تتصاعد في خطين متوازين خط المأساة وخط الحلم ليسقط أخيرا في بنية اليأس مقدرا، زينب: هي المحرك الرئيسي للقصيدة.

وانتقل الباحث من التخصيص إلى التعميم من مرثية زينب إلى الرثاء في الشعر العربي، مقسما المراثي تبعا للقرائن اللغوية بنيوية و تبعا لعلاقة الشاعر بالشخص الذي يرثيه[1]. فالخط الذي اتخذته المرثية هو التركيز على وصف المراثي بهدف إبراز حزن المتلقي وامتصاص تمزقات من بقي بعد الميت.

حاول الباحث قراءة الإلياذة لمفدي زكريا كليا إذ يرى بداية أنها تعكس سلسلة من التحولات الناجمة عن مجموعة الأعمال التي قام بها أبطال الشعب الجزائري مسجلا بذلك طغيان المادة التاريخية على بيتها.

كما يعرض الباحث بداية للمقاطع التي مثلها البر ولوج وبطل الشاعر إلياذة الجزائر ، أما الخاصية الثانية التي عالجها هي الكورال أو الغناء والتي ربطها بالأزمة التي عكست مفهوم الحرية ووظيفتها البنيوية ولفصل بين المقاطع، كما تناول أحداث **8** ماي والفاتح من نوفمبر موظفا ألفاظ القداسة: كالجلال، المعجزة، البدعة، مهبط، الوحي، المعراج؛ وهي ألفاظ تبني اعتزاز وفخر بالنصر والانتماء إلى الشعب المنتصر.

حاول الباحث قراءة الدالة في شعر"عياش يحياوي" حيث يتناغم الشعر مع الموت، وتلاقي الغناء مع الإبداع الحضاري، وآخر القصيدة تطرق مشحون بالأنغام والموت والدمار، يرادفه حلم بالعيش وزمن الصحو من خلال قول الشاعر، وغدا تصحو الخيول، فالصحوة هنا صحوة الأمة العربية.

1- المرجع السابق، ص 71.

وقد تتبع معاني و دلالات الأفعال كقول الشاعر :

يمر الأثرياء على جبيني..... فعل" يمر" دلالة على الحركة.

غدا تصفو الخيول

وسيق ...الإيمان والكفر[1].

كما واصل الباحث المستوى الدلالي في شعر النقائض (جرير و الفرزدق) من خلال المدح والفخر والهجاء، فقد أفلح الباحث التدقيق في هذا المستوى الذي عكس عنه الإطلاع المعرفي.

- **مستوى الزمن:**

عالج هذا المستوى في قصيدة (أغنية كي لا تنام زينب) وقد حصره في نمطين :

- زمن الحدث (قبل طلوع الشمس).
- الزمن التقليدي (ماضي –حاضر–مستقبل) .

– **التناص** :حصر الباحث الاقتباس في نوعين :

- الاقتباس النصي وهو صفة التضمين.
- الاقتباس المضمر :عدم الحفاظ على ترتيب عناصرها اللغوية.
- التناص مع القرآن الكريم.

1- الأبيات المتعلقة بالبطل .

- التناص مع الموروث الشعري.

– المعجم الفني :

تتبع الناقد شعر "عياش يحياوي" من خلال تواتر فكرة الموت؛ فقد جاءت صريحة متكررة في حل القصائد وما يندرج تحتها في حدائق لغوية وتركيبية مثل: جنازتي،الاندثار، أدفن..، إضافة إلى المفردات التي يشعر بها الإنسان أمام الموت مثل: الحزن ...

أما المحور الثاني يرتبط بالفقر والوطن الذي ورد بصفة قليلة حيث ركز على المستوى الدلالي داخل القصيدة.

– الإجراء المعتمد:

أدرج الناقد هذا المتن ضمن مشروع نقدي أشمل يرتكز على الجهود السابقة في هذا الحقل متأملا النصوص النقدية والإبداعية محاولا إضفاء الطابع العلمي على الدرس الأدبي وللكشف عن قدرة مواجهة النصوص الأدبية للمقاربة البنيوية...

هدف هذا الكتاب هو طرح هذه الإشكالات طرحا نظريا وفلسفيا دون السقوط في الانطباعية أو التسطيح موضحا، حدود المنهج وطريقة تحليل النصوص الشعرية، ومن جهة أخرى محاولة لاستكشاف عالم الدلالة في الشعر العربي أو بناء النموذج البنيوي لها كما أنه من جهة ثالثة قراءة نقدية لهذه النصوص إبداعية كانت أم نقدية وكشف لمستواها ومحاولة لإعطاء النقد التطبيقي بعده الحقيقي في حياتنا الثقافية[1].

1- المرجع السابق، ص 08.

في هذه الدراسة تتجلى قدرة الباحث على استقصاء مادة موضوعه وتطبيقها وفقا لزوايا مختلفة، ففي الرؤية والاستكشاف والنظام العام الذي يحكم عناصرها وتفاعلاتها بغية تأسيس معرفي وثيق للظواهر التي أفرزتها النحوية الشعرية العربية.

1.جرد الألفاظ الغريبة ومعرفة دلالتها معجميا.

2.إحصاء الكلمات المتكررة والتعرف على خصوصية القصيدة.

3.علاقة اللغة بالواقع.

4.لكل نص قراءة؛ فالقراءة الواحدة هي قتل النص.

5.معرفة زمن القصيدة وحصره في ثلاث:(الزمن التاريخي،الزمن الشعري،الزمن الحداثي أو الداخلي).

6.الشعر يحكي عن قصة، فالقصيدة حامل للموضوع والقصة محمول الشكل الشعري[1].

7.علاقة الشعر بالتاريخ إذ بين الباحث أن هناك بنيتين: بنية اللغة الشعرية وبنية اللغة التاريخية.

تتبع الباحث علاقة التراث بالشعر مبيّنا: الدال والمدلول المرجعي والشعري لبنية الخطاب الشعري.

هذه الهيكلة الجديدة للبنية الشعرية تقترب من مفهوم الجرجاني وخاصة نظرية (معنى المعنى) حتى يصير المعنى الأول ما يفيده ظاهرة الكلام (البنية السطحية) و المعنى الثاني هو حوصلة التفاعل بين هذين المستويين من المعنى (البنية العميقة).

1- المرجع السابق، ص 67.

وقد قام الباحث بجمع الأقاويل النقدية المتعلقة بالخيال والتخيل والمحاكاة، مبرزا أن القول الشعري في شكل تواصلي متميز و يرجع ذلك إلى خصائصه البنيوية والتركيبية و إلى الوظائف التي يقوم بها داخل مجمع معين فللأقاويل الشعرية القدرة على التنقل في الزمان والمكان[1].

إن عمل الباحث النقدي يدخل ضمن الإجراء البنيوي، إذ ركز على النص وما تقتضيه طبيعته التحليلية دون التقيد بإجراءات المنهج البنيوي الوافد من الغرب، لأن هذا الأخير يؤدي إلى بلورة نسخ متشابهة ومتكررة باعتباره دارس غير تقليدي لأنه اختيار في هذه الدراسة المبكرة نسبيا المقاربة في وقت لم يكن فيه الإجراء قد استنقاص استخدامه في حقل الدراسات النقدية الجزائرية.

اغترف الباحث من المرجعية الغربية ومن الموروث العربي؛ حيث استفاد من آراء "دي سويسر" "غريماس "رولان بارث" و"جاكبسون" وغيرهم كما استفاد من آراء الجاحظ، الجرجاني، ابن سلام الجمحي، وذلك من خلال إطلاعه على الدواوين الشعرية والمذاهب الأدبية هذا ما يصور سعة الإطلاع المعرفي، فإستراتيجية القراءة تنفتح على الآخر أي النقد العربي انفتح على الأحداث نظريات النقد الغربي محققا بذلك الجمع بين الأصالة والمعاصرة فمدرسة حسين خمري زواجت بين التنظير والتطبيق والمزج بينهما فقد ولج عالم النص لتطبيق المفاهيم والإجراءات النقدية.

إن انفتاح هذه الدراسة على النقد الحداثي يحدث طفرة؛ في انتقال الدراسات النقدية الجزائرية من الانطباعية والوصفية والتفسيرية إلى آفاق أرحب إلى أعماق النص لتفكيكه، وتنويره والكشف واستقراء بنياته وإبراز مكنونه الفكري الفني والجمالي.

1- المرجع السابق، ص180.

الفصل الثاني

نقد النص الشعري في النقد الجزائري - المقاربة الأسلوبية- :

1- في ماهية الأسلوب.

2- في ماهية الأسلوبية.

3- المقاربة الأسلوبية في النقد الجزائري.

1– في ماهية الأسلوب:

1–1– لغة:

ورد في لسان العرب: « وَيُقَالُ للسَّطْر مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلوبٌ. وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ، فَهُوَ أُسلوبٌ. قَالَ: والأُسْلوبُ الطَّرِيقُ، والوجهُ، والمذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنتم فِي أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليبَ. والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فِيهِ. والأُسْلوبُ، بِالضَّمِّ: الفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذ فلانٌ فِي أَساليبَ مِنَ الْقَوْلِ أَي أَفانِينَ مِنْهُ»[1]، وفي المعجم الوسيط: «الطَّرِيق وَيُقَال سلكت أسلوب فلَان فِي كَذَا طَرِيقَته ومذهبه وَالأسلوب طَرِيقَة الْكَاتِب فِي كِتَابَته والفن يُقَال أَخذنَا فِي أساليب من القَوْل فنون متنوعة والصف من النّخل وَنَحْوه (ج) أساليب»[2].

وبالنظر إلى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبين أمرين: الأول: البعد المادي الذي يمكن أن نلمسه في تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت في مدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، الثاني: البعد الفني الذي يمثل في ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما نقول: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة.

ولفظة أسلوب *Style* :«مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية الذي يعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعد إحدى وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال»[3].

1–2– اصطلاحا:

يقدّم النقاد العرب للأسلوب تعريفات عدّة، ويعد ابن قتيبة (**276هـ-899م**) من أهم النقاد العرب الذين تطرقوا إلى مفهوم الأسلوب الاصطلاحي حيث يقول: «وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون

1- ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، بولاق، مصر، 1300، ج.01، ص.17، مادة أسلوب.

2- ينظر إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989م، ص.152.

3- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.01، 2007م، ص35.

جميع اللغات»[1]، ويظهر من سياق كلامه أنه لا يستخدم مصطلح الأسلوب بمعنى المستخدم الآن، وإنما يعني به الطريقة الخاصة في النظم، والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر، وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني (**471هـ-1078م**) للأسلوب فقال في تعريفه: «الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره»[2]، فهو يربط مفهوم الأسلوب بمفهومه الأسلوب بمفهومه للنظم، من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها يعتمد على إمكانات النحو، وعلاقة النظم بالأسلوب عنده هي علاقة الجزء بالكل.

أما نقاد الغرب فقد وقفوا عند الأسلوب ومفاهيمه كثيرا، فقد عرفه "رولان بارث" وقابله بالكتابة في قوله: «فالأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس جذورها في أسطورة المؤلف الذاتية السرية، وبهذا يصبح الأسلوب ظاهرة ذات طبيعة تشبه طبيعة البذور، يهدف إلى نقل الحالة والمزاج ليستزرعها في نفس القارئ»[3]، في حين يقدم الناقد الأسلوبي "ميكائيل ريفاتير" تعريفا للأسلوب يقول فيه أن: «الأسلوب الأدبي كل شكل (ثابت) فردي ذي مقصدية فردية، فهو يخصصه بمؤلف معين أو عمل أدبي أدبب محدد يمكن أن نطلق عليه شعرا أو نصا»[4]، ويضيف "شارل بالي" في تعريفه للأسلوب قائلا بأنه: «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[5]، أما "بيير جيرو" فيقول: «إن كلمة أسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي فإنها طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة»[6]، وأنها: «مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم

1- المرجع السابق ص.12.

2- المرجع نفسه، ص.17.

3- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط.01، 1989م، ص.13.

4- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1424هـ، 2003م، ص.21.

5- عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط.1، 1992م، ص.14.

6- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط.01، 2002م، ص.35.

أو الكاتب ومقاصده»[1]، من هنا يتضح لنا أن الأسلوب ارتبط بالطريقة بصفة عامة، وبطريقة الكتابة المميزة لكل مبدع في الحقل الأدبي بصفة خاصة.

2– في ماهية الأسلوبية:

الأسلوبيّة أو علم الأسلوب، ويقصد بها طريقة الكتابة باستعمال الكاتب الأدوات التّعبيريّة من أجل غايات أدبيّة، وبذلك تكون الأسلوبيّة في مفهومها النّقديّ هي العلم الّذي يكشف عن القيم الجماليّة في الخطابات الأدبيّة، انطلاقا من تحليل الظّواهر البلاغيّة واللّغوية معاً للخطاب الأدبيّ، وترتكز الأسلوبيّة على دراسة الخصائص اللّغويّة والّتي بواسطتها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباريّ إلى وظيفة تأثير جماليّة، فالأسلوبيّة تبحث فيما يتميّز به الكلام الفنّيّ عن باقي مستويات الخطاب الأدبيّ[2]، أي أنّها لا تدرس إلا الخطابات الأدبيّة الرّاقيّة.

يعود ميلاد هذا العلم إلى العالم السويسريّ (شارل بالي) (**Charle Bally**) (**1865–1947**)، بداية القرن العشرين، وذلك في كتابه (مبحث في الأسلوبيّة الفرنسيّة) **Traité de Stylistique Français** سنة **1909**. ومن هذا التّاريخ بدأ الاهتمام بهذا العلم، مهتديا بالمعطيات العلميّة الألسنيّة، وعلم البلاغة، وفقه اللّغة والنّقد الأدبيّ وعلم العلامات، فظهر علماء بعد (شارل بالي) أَثْرَوْا هذا العلم برؤًى معرفيّة ومنهجيّة جديدة، ورسّموه علما متعدّد الاتجاهات.

لقد عمل (شارل بالي) عل توحيد رؤية البلاغة الّتي تعمل على تجليّة العلاقة القائمة بين النّصّ ومدلوله، ولهذا يمكن اعتبار الأسلوبيّة امتدادا للبلاغة ونفيا لها في نفس الوقت، ولعل أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغيّ والأسلوبيّ أن البلاغة علم معياريّ يرسل الأحكام التقييميّة، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه (بلاغة البيان)، بينما تنفي الأسلوبيّة عن نفسها كل معياريّة. كما أنّ البلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصايا التقييميّة، في حين تسعى الأسلوبيّة إلى تعليل الظّاهرة الإبداعيّة، بعد تقرير وجودها. إضافة إلى هذا فقد اعتمدت البلاغة على فصل الشّكل عن المضمون، في المقابل ترغب الأسلوبيّة عن كل مقياس ما قبليّ، وترفض مبدأ الفصل بين الدّال والمدلول، إذ لا

1– عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص.40.

2– ينظر: محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص.100.

وجود لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدّلالة. ومن جهة أخرى تقوم الأسلوبيّة على مبدأ أساسيّ يرى أنّ اللّغة تعطي الأديب مجموعة من الاحتمالات اللّغويّة والأساليب التّعبيريّة للتّعبير عن الموضوع الواحد، فينتقي الأديب واحدا من هذه الأساليب قصد التّعبير والإبداع لخلق تأثير ما، وهذه الاحتمالات التّعبيريّة هي المادّة الّتي تشتغل عليها الأسلوبيّة[1]. ويقسم بيار جيرو الأسلوبيّة إلى أربعة أقسام:

1- الأسلوبيّة الوصفيّة: (أو أسلوبيّة التّعبير)، وتُعنى بالقيم التّعبيريّة والمتغيّرات الأسلوبيّة ومن روادها (شارل بالي).

2- الأسلوبيّة التّكوينيّة: (أو أسلوبية الفرد)، ويسمّيها آخرون الأسلوبيّة الأدبيّة، والأسلوبيّة النّقديّة، وهي تُعنى بظروف الكاتب ونفسيّة الكاتب، ويمثل هذا التيّار (ليو سبيتزر).

3- الأسلوبيّة الوظيفيّة: وتُعنى بوظائف اللّغة ونظريّات التّواصل ويمثّلها (رومان جاكسبون).

4- الأسلوبيّة البنيويّة: وترى أنّ النّصّ يشكّل بنية خاصّة، يستمدّ الخطاب قيمته الأسلوبيّة منها، ويمثّلها (ميشال ريفاتير وجاكسبون أحيانا) وهي أقرب إلى الانشغالات السّيميائيّة[2]. ويمكن العودة للمؤلّف المذكورة للتّفصيل أكثر في هذه الاتجاهات وبالأمثلة. إلاّ أن غريماس –وفي غمرة رهانه الكبير على الشّموليّة السّيميائيّة– كثيرا ما ينظر إلى الأسلوبيّة وأخواتها (كعلم الدّلالة) بعين التّقزيم والازدراء، مقرّرا فكرة زوال الأسلوبيّة، موضّحا –بطريقة غير مباشرة– القلق الّذي يساور الباحث حالما يذكر لفظ الأسلوبيّة، وهذا ما حدا بالمشتغلين عليها في إلحاقها بالسّيميائيّة وتذويبها فيها بصورة نهائيّة، ممّا جعل الأسلوبيّة –خاصّة بعد عام 1965– تفقد وضع العلم المستقلّ بنفسه بين علوم اللّسان. ولم يتردّد (ميشال آريفي) وآخرون في إعلان موتها، وهذا بعد أن نشأت الأسلوبيّة على أنقاض البلاغة، وبعد أن ارتحلت من سويسرا إلى ألمانيا إلى إنجلترا، ثمّ فرنسا لتعمّر نحو ستّين (60) سنة، كانت

1– محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص.101.

2– ينظر: بيار جيرو، الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدرسات والترجمة والنشر، سورية، 1994، الصفحات 49 إلى 136.

مرحلة الخمسينيّات من القرن الماضي أزهى سنّي حياتها، ثمّ يعلن موتها بغتة سنة 1969. أي قبيل أن تبلغنا نحن العرب، فهل معنى ذلك أن النّقد العربي قد بلغها ميّتة؟[1]

– المقاربة الأسلوبيّة في النّقد الجزائريّ:

أمّا في المدوّنة النّقديّة الجزائريّة، فلا يكاد الباحث يعثر على متخصّص أو حتّى شبه متخصّص اهتم بهذه المعرفة، وكانت شغله الشّاغل. وكلّ ما تقع عليه عين القارئ أو الباحث لا يعدو أن يكون مجرّد محاولات متواضعة لا من حيث الطّول كأن نقول كتابا مثلا، ولا من حيث القيمة المعرفيّة، ومعظم الدّراسات الجزائرية في هذا المجال –إن لم نقل كلّها– كانت عبارة عن بحوث أكاديميّة جامعيّة.

وباستثناء ذلك، فلا نجد إلا بعض اللّمحات الأسلوبيّة الجزئيّة لدى عبد الملك مرتاض خاصّة في كتابه (دراسة في أسلوبيّة الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة)[2]، والّذي يُعدّ أوّل دراسة في هذا الميدان وفي هذا الكتاب قسّم (مرتاض) مادته إلى شقّين:

– تعرّض الشقّ الأوّل إلى مفهوم الأسلوبيّة وتاريخها.

– أما الشقّ الثّاني فكان تطبيقيّا –أسلوبيّا– على الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة.

كما قدّم الأستاذ الشّاعر (علي ملاّحي) محاولة في مجال الأسلوبيّة وسمها بـ(عن شعراء السّبعينيّات)، يقع فيها الباحث على بعض الملامح الأسلوبيّة في التّجربة الشّعرية الجزائريّة خلال السّبعينيّات، وقد تعرّض لبعض الشّعراء منهم (عبد العالي رزّاقي، وأحمد حمدي، وعمر أزراج، وسليمان جوّادي، وزينب لعوج)، إلاّ أنّه حاكم هذه المحاولات الشّعرية لهذه الفترة بأنّها تكشف عن عدم نضج في التّعامل مع المفاهيم اللّغويّة تعاملا شعريّا، وأنّ العلاقة البارزة في شعر السّبعينيّات هي ذلك التّكرار الخجول للمضامين، وغيرها من الأحكام الّتي خرجت بالدّراسة في أحايين كثيرة عن المنحى الأسلوبيّ[3].

1– ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص79.

2– ينظر: عبد الملك مرتاض، دراسة أسلوبية في الأمثال الشعبية الجزائرية، د. م. ج، الجزائر، 1982.

3– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، ص. 148.

أمّا الدّراسات الأكاديميّة، فقد قدّمت الباحثة آمنة علواش سنة **1990** بحثا نظريّا لنيل درجة الماجستير موسوما بـ(النّظرية البلاغيّة والأسلوبيّة عند عبد القاهر الجرجاني) ، حيث عمدت في هذا البحث إلى إحداث مقارنة بين التّفكير البلاغيّ (الأسلوبيّ المعاصر عند العرب)، ومقارنته بالدّراسات البلاغيّة القديمة خاصّة مع عبد القاهر الجرجاني، في حين أنّ كتاب (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي) لصاحبه (عبد الحميد بوزوينة)[1]، يعتبر الأقرب لمجال الأسلوبيّة، كون النّاقد يستأنس بتنظيرات (ليو سبيتزر) و(جون كوهين) و(مارسيل كريسو) و(جورج مونان) وغيرهم. إضافة إلى اعتماده على بعض الدّارسين العرب أمثال (عبد السّلام المسدّي) و(أحمد الشّايب) و(صلاح فضل) وقد قسّم الباحث هذه الدّراسة إلى خمسة فصول وهي:

1- الخصائص البنائيّة للمقالة.

2- علاقة البنى الإفراديّة بالدلاليّة.

3- طبيعة البنى التّركيبيّة .

4- الإيقاع الصّوتيّ وتوظيفه الفنّيّ.

5- الصّورة جماليّة ووظيفيّة

مع أنّ الباحث يدير ظهره –منذ البدء– لثنائيّة الشّكل والمضمون –والّتي أصبحت من الماضي حسب الكاتب– إلاّ أنّ ذلكلم يمنعه –على غرار أيّة دراسة أسلوبيّة– من إثبات الموضوع في نصوص الإبراهيميّ، والّتي قسّمها إلى مجموعات مقالية، تمثّل كلّ مجموعة مجالا موضوعيّا محدّدا (المجال السّياسيّ، والمجال الإصلاحيّ، والمجال الدّينيّ، والمجال الاجتماعيّ، والمجال التّاريخيّ). قبل أن ينتقل إلى دراسة بنية الأسلوب الإبراهيميّ –نسبة إلى الإبراهيمي– ضمن نماذج هذه المجالات.

تحتلّ البنيويّة النّصيب المنهجيّ الأكبر في إطار هذه الدّراسة الأسلوبيّة، كما تفيد الدّراسة إفادة منهجيّة واضحة من كتابات الدّكتور عبد الملك مرتاض، والّذي أشرف عليها، ويظهر ذلك جليّا في تمثّله الكبير لمصطلحات مرتاض على سبيل (السلّم الصّوتيّ، الوتد الكلاميّ، البنية الانفراديّة

1- عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي ، د. م. ج، الجزائر، 1988.

والبنية التّركيبيّة) وغير ها من المصطلحات المرتاضيّة. إضافة إلى استحداثه لبعض المصطلحات كمصطلح الأفعال المساعدة والّذي يطلقه على الأفعال الّتي لا تدلّ على أحداث محدّدة واضحة، فكل فعل منها يتبعه فعل آخر هو المتضمّن للحدث الحقيقيّ.

وواضح أنّ هذا المفهوم يتجاوز المفهوم الأجنبيّ للفعل المساعد (**L'auxiliaire**) الّذي لا يتعدّى فِعْلَيْ الكينونة والملكيّة، في حين يمكن أن يصيب المفهوم لدى بوزوينة أيّ فعل حسب سيّاق الخطاب، كما نجد الباحث يستعين بالإحصاء والجداول والأشكال الهندسيّة[1].

ودراسة أكاديميّة أخرى يمكن أن تكون ضمن نفس النّهاجيّة؛ ونقصد بحث الأستاذ (رابح بوحوش) (البنية اللّغويّة لبردة البوصيريّ) وهي دراسة تسعى إلى إبراز الظّواهر اللّغويّة والأسلوبيّة الّتي تميّز البردة، حيث أكّد الباحث –ومن البداية– أنّ اتجاهه في البحث أسلوبيٌّ لغويٌّ، ويتمّ كلّ ذلك عبر ثلاث فصول وهي:

1-البنية الصّوتيّة.

2-البنية الصّرفيّة.

3-البنية النّحويّة.

يتقدّم هذه الفصول تعريف وجيز بالبردة وبصاحبها.

والملاحظة الّتي يمكن أن تلاحظ من قبل قارئ هذه الدّراسات؛ هي أنّ ملامحها أسلوبيّة (بالمفهوم المعاصر) بيد أنّها تكاد تنصهر في ملامح الدّراسة اللّغوية التّقليديّة، خاصّة في فصل البنية النّحويّة حيث يطغى المصطلح النّحويّ القديم على هذا الفصل، ومن أمثلة ذلك (الجملة الطلبيّة/ الجملة الشّرطيّة/ الجملة ذات الوظائف وما إلى ذلك)، وقد اعتمد الباحث على الإحصاء –في هذه الدّراسة– بشكل ملفت، وفي ذلك إشكال منهجيّ، يقرّ البعض سلامته، وينفيه آخرون، وذلك لأنّ الظّاهرة الأسلوبيّة ظاهرة كيفيّة بالأساس، ولذلك فهي عصيّة عن الإخضاع الكمّيّ، وقد تعرّض لذلك جملة من النّقاد الغربيّين والعرب .

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

3– المقاربة الأسلوبية للنص الشعري :

3–1– مقاربة"سامية راجح":

بعد أن تعرضّنا للجانب النظري للمقاربة الأسلوبية في النقد الجزائري، ننتقل الآنّ إلى الشق التطبيقي منها، و قد انتقينا لذاك قراءة أسلوبية لنماذج شعرية للشاعر الجزائري المعاصر"عبدالله حمّادي"، قدّمتها الباحثة "سامية راجح" لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، والمعنونة بـ"أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي "، وهي دراسة قيّمة، تناولت مختلف الظواهر الأسلوبية في شعر هذا الشاعر، وفق آليات ومستويات التحليل الأسلوبي للنص الأدبي.

أ–: الإيقاع الصوتي:

ترى الباحثة أن الإيقاع الصوتي أوسع من العروض، فالإيقاع: "ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب... إن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان... وليس عددا من المقاطع... ليس قوافي تتكرر... هذه كلها عناصر إيقاعية؛ ولكنها جزء من كل واسع ملون ومتنوع... الإيقاع صبغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية..."[1]، وقد تناولت الإيقاع بهذه المستويات:

– الإيقاع الداخلي:

يرى اغلب الدارسين أن الإيقاع الداخلي "هو وحدة نغمية تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة"[2]. وقد اكتشفت الباحثة أن قصائد عبد الله حمادي تزخر بهذا النوع من الإيقاع وقد حصرته في مايلي:

1– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، 2012، ص.25.

2 – المرجع نفسه، ص.30.

– تنوع الأصوات وخصائصها: لقد لاحظت الباحثة أن معظم قصائد "البرزخ والسكين"، و"جوهرة الماء"، و"ستر الستور"، وقصيدة "كاف الكون" قد شهدت عدة أصوات متباينة ومتنوعة واكتست طابع التنويع بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك، التي تعبر عن نفسية الشاعر المتأرجحة بين الهدوء والاضطراب وبين البطء والسرعة[1]. وقد أوردتها بالشكل الموالي:

– الصوت المجهور:

عرفت ناقدتنا الصوت المجهور انطلاقا من تعريف "ابن جني" بقوله أن الصوت المجهور هو:" حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه، حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت". والأصوات المجهورة هي: (ب. ج. د. ذ. ر. ز. ض. ظ.ع.غ. ل. م. ن) ، وتشكل أربعة أخماس الكلام، أما الأصوات المهموسة فهي لا تزيد على الخمسة أو العشرين في المائة من الكلام[2]، وقد ارتأت الباحثة أن هذه الأصوات قد وردت في قصائد "عبد الله حمادي" كالآتي:

1–ينظر، سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.30.

2– ينظر، المرجع نفسه، ص.36.

القصيدة/تواتر الأصوات	البرزخ والسكين	يا امرأة من ورق التوت	الشوفار	لا يا سيدة الإفك	مدينتي	جوهرك الماء	ستر الستور	المجموع
ب	95	84	82	60	58	39	41	439
ج	30	50	36	29	31	19	09	201
د	15	10	06	04	07	08	02	52
ذ	65	50	57	40	80	36	19	347
ر	117	175	115	153	109	74	38	781
ز	23	19	08	18	19	08	03	98
ض	14	06	15	07	06	07	04	59
ظ	08	05	03	04	01	02	01	25
ع	66	79	62	68	37	37	15	364
غ	20	26	15	17	09	20	06	113
ل	318	244	232	204	134	197	94	1323
م	176	109	104	111	144	87	47	778
ن	159	134	57	113	65	36	42	636
المجموع	1106	976	885	828	736	610	301	5216

من خلال هذا الجدول يبدو تواتر الأصوات المجهورة في قصائد عبد الله حمادي التي بلغت خمسة آلاف ومائتين وستة عشر صوتا، والحروف المهيمنة هي (اللام) (النون)و(الراء) على التوالي. فاللام صامت منحرف ويوحي بالليونة والمرونة والتماسك والالتصاق، وهو يدل على الحزن والأسى والتحدي والصبر، وقد جاءت في قصيدة " البرزخ والسكين" حيث بلغ حرف اللام (**318**) مرة:

وهجوم ليلى يلجمه

التقنع والجريمة

خيال في خيال

سؤال في ظلام[1].

أما صوت (الراء) فقد بلغ سبع مائة وواحد وثمانين (**781**) صوتا، وهو صوت يمتاز بغزارة دلالية بارزة، يقول "عبد الله حمادي":

تقتات من الجسد المحظور

تقترف الغربة والإبحار

في شعر غجري

يرتجّ على وقع أصابعك

نغماً.

هذه الأسطر الرائية تعبر –في رأي الدارسة– عن المعاناة النفسية للشاعر المرهف، ووجدانه الرقيق، فهي تعبر عن الشقاء والتحسر والأسى لديه، حيث انتقل من صورة اللمس إلى حاسة

1– ينظر، سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.44. نقلا عن ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي.

السمع. أما صوت (الميم) تكرر (**788**) فهو يعبر عن الألم والأنين والمعاناة والحزن والبكاء، "فطريقة النطق فيه تتراوح بين انضمام الشقتين وانفجارهما وكأنه يوحي لعملية الكتمان والبوح"[1].

يقول الشاعر في المقطع الثاني من قصيدة "البرزخ والسكين":

يتجلى الساحل العاجي

ممتد

وعرشه المعمور

في غيمة من علماء

يرزقني من حيث لا أعلم.

ويقول أيضا:

مَدِينَتِي... مَدِينَتِي لو تجهلون في المتون

مقبرة...

احلامها اوسمة...

وسلع مهربة...[2]

– الصوت المهموس:

الصوت المهموس هو:"حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس". والأصوات المهموسة هي: ح. ث. هـ. ش. خ. ص. ف. س. ك. ت. ط. ق. ويوجد صوت واحد لا هو مجهور ولا مهموس وهو همزة القطع[3].

والقصائد التي استخرجت منها هذه الأصوات هي:

1– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.46.

2– المرجع نفسه، ص46.

3– عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي، دار الصفاء عمان، ط.1، 1998، ص.42.

- البرزخ والسكين.
- مدينتي.
- يا امرأة من ورق التوت.
- لا يا سيدة الإفك.
- الشوفار.
- جوهرة الماء.
- ستر الستور.

فالأصوات المهموسة في قصائد" عبد الله حمادي" قد بلغت ثلاثة آلاف وسبع مائة وخمسة وثلاثين (**3735**) صوتا.

يقول الشاعر:

لا أحد ينفض عن هذا الإثم

غواتيه

فحبال مدينتنا

يحكمها العهر و نزوته

فكيف أقاوم فعل العشق وطلعته؟؟[1]

عند ملاحظتنا لهذه القطعة –والكلام للباحثة– نجد ثلاثة أصوات واضحة وهي (التاء) و (الهاء) و(الفاء)، والأصوات المهموسة إذا استعملها الشاعر بكثرة فهي تضفي دلالة خاصة، فهي بالنسبة له مجهدة للنَفَسِ، فإذا وجدت بكثرة في السياق فتضاعف الجهد وقلّ فيها الاهتمام، وبذلك تتجاوز حدها العادي[2]، وحرف التاء يعبر عن الحزن والبكاء والتعب والملل والتوتر والاضطراب لدى

1 – ينظر، المرجع السابق، ص.57.

2– ينظر، المرجع نفسه، ص.57.

الشاعر. وصوت الهاء يعبر على الاهتزاز والاضطراب وتشويش نفسية الشاعر والغربة والضياع والتيه. أما صوت الفاء فيعبر عن الخوف والسكون وهروب الشاعر وانهزامه أمام معشوقه، ليهرب إلى لذة التوت، لذة اللقاء والحلم. فنجد هذه الأصوات واضحة في القصائد التالية:

الصمت والأغنيات الحيارى

تتسلقني، توقظ دوي الضفة

والمطر الشتوي الأسود

وغابة من ظنون...

هو الوحل الممتد إلى الأعناق

وصراط مستقيم

أدق من الشعرة

وأخذ من لغة السكين

أين المفر....

ما فوقكم هواء

ما تحتكم هواء[1].

– الأصوات الشديدة:

وتتكون بأن يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا[2]، وهي: (ط. ب. ق. ك. ج. ت. ص. ء)[3].

1- المرجع السابق، ص.59.نقلا عن ديوان البرزخ والسكين.

2- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000، ص247.

3 – ينظر، سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.62.

ومن خلال تتبع الباحثة لقصائد الشاعر "عبد الله حمادي" لاحظت هيمنة هذه الحروف بكثرة، كما أن دلالتها تختلف من حرف لآخر.

يقول "عبد القادر حمادي" في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت":

توهمت أنك أني....

يا امرأة تنهشني في السر

وتنشرني للموج...

منهوك سحر مدينتنا

منهوب عطر مفاتنها

ما أجمل أن ترسو حرائقنا

على شفة يسمنها المطر الدافئ.

ويقول في قصيدته " الشوفار"

ما مثل سيفك يا فتى

أنت التقى... أنت البقا

أنت المؤجل والمعجل

أنت المنى ابري به قلمي

واصفع للجبين

مسراك أثقل كاهلي

ملقاك أرهق ساحلي

علياك تكسر ما تبقى من عصا

فمن المعذب في هواك

من السجين[1].

هذه الأبيات تعبر عن أيام الجراح وخيبات الأمل واليأس، وسخطه على الوضع القائم، وما يعيشه من إحباط وقلق وتيه واضطراب، فقد استعمل أصواتا انفجارية تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى، فصوت التاء مثلا تضطر معه لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة.

ولاحظت في الكلمات التالية: (توهمت، امرأة، تنهشني، مدينتنا، مفاتنها، أنت، التقى، تبقى، تعبر، تقيم، ترفع، تبيح). أن هذا الحرف –التاء– يدل على الضعف والرقة والليونة أثناء المناجاة والاستعطاف، ويدل على القوّة والشدة أثناء بلوغ درجة الطهر والعفة، وعندما يتحد معنى صوت (التاء) ومعنى (الهمزة) في الضمير (أنت) الذي يتكرر كثيرا فهو يعبر عن موقف الشاعر المترقب والمتفائل بغد أفضل، كما يوحي للقارئ المحنة الكبيرة التي تمر بها الأمة العربية التي تنتظر غدا أفضل.

في حين نجد صوت (الباء) الذي يعبر عن تخلص الشاعر من الكبت الذي يعيشه، وهذه الحالة النفسية واضحة عنده.

– الأصوات الاحتكاكية:

حسب الباحثة هي الأصوات التي تتكون عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمر من خلال منفذ ضيق يحدث في خروجه احتكاكا مسموعا. ويطلق عليها أيضا الأصوات الصفيرية وهي ثلاثة عشر صوتا (ف.ث.ذ.ط.س.ز.ص.ش.خ.غ.ح.ع.ه)[2].

وأكثر هذه الأصوات صوت (الهاء) ثم (الفاء) ثم (العين) ثم (السين) وتدرج الباحثة هذه النماذج:

توهمت أنك أني...

يا جسدا محفوفا

بالظلمات

1– ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص67.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص69.

علقت عتابي على باب مدينتكم

احترف العشق

واللعب الآهلة بالوحشة

والغارات المهزومة...

ويقول في قصيدته مدينتي:

مَدينَتي...

محاصرة

بالخزي والإصلاح

فشرعها معطل

وكفرها مباح...

وكلبها مروض

وشعبها نباح

لواؤها جلاد

أمامها سفاح...

ويقول في قصيدة لا يا سيدة الإفك

هي القبلة حفار يقتلع الصخر

ينوء بإسرار الكهف

فأس صيفي ينحت من جسد

تمثال الرغبة والظلمات...

يفترس الشفة الظمأى

يهوى ما بين الجهر والهمسات

يعتجر الروح

يشغل أكوان الصمت

يختزل الأرض

معراجا بنيا...تنشره الريح[1]

وجاء صوت (الهاء) ليعبر عن الحركة وعدم الثبات والتزعزع والحزن والشقاء والألم، أما صوت (الفاء) فيعبر عن القوة والجبروت والقمع والكفر، أما صوت (العين) فهو يعبر على الطهور والعلو والإصرار والعزيمة، والقارئ لقصائد "عبد الله حمادي" يلاحظ تجاوز الشاعر لواقعه؛ أي واقع الشعوب العربية عامة، وواقع الجزائر خاصة؛ أي واقع الصمت والكبت والخوف.

لقد تغلبت الأصوات المجهورة على الأصوات الأخرى وهذا أمر طبيعي لأن شاعرنا في حالة غضب وثورة وانفعال نفسي، فجاءت قصائده معبرة عن ما يختلج في نفسه الثائرة والمتأزمة. والمخطط الآتي يبين تواتر هذه الأصوات:

نستطيع القول –والكلام للباحثة– إن قيمة الصوت الجمالية والدلالية نكتشفها من خلال براعة الشاعر في استخدام هذه الأصوات ليعبر عن الحزن والفرح، وهو في ذلك يشبه الرسام في استخدامه الألوان الواحدة للتعبير عن الفقر والغنى، لأن طبيعة ودلالة هذه الأصوات تتوقف على السياق والمواقف النفسية للشاعر[2].

ب– التكرار وأنواعه:

ترى الباحثة أن الشعر الحداثي قد استطاع أن ينفتح على أنواع جديدة تساهم في الإيقاع المترتب عن التكرار، فهو ظاهرة لغوية وموسيقية[3] وقد قال علي البطل:"إن التكرار هو وسيلة من

1 ينظر : سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.ص .74– 75.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص.77.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص.78.

الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المتكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري"[1]. فالتكرار هو البنية الأساسية للنص لشعري حيث يكتسي أهمية دلالية على المستوى الصوت والصيغة وهو:

- الدواخل مثل : حروف الجر وأدوات الشرط والنداء.
- السوابق مثل: حرف المضارعة.
- اللواحق مثل : الضمائر المتصلة والمنفصلة.
- الخوالف مثل: التعجب والاستغاثة، ويشمل أيضا تكرار الكلمة و التركيب والمقطع.

ولقد أحسن شاعرنا توظيف ظاهرة التكرار على مستوى التوكيد والإيحاء والإصرار، حيث أصبح متيّما بهذه الظاهرة في قصائده الحداثية، وقد قام بتكرار أصواتا وصيغا وكلمات وتراكيب ومقاطع، الغرض منه إحداث إيقاع معين هادف "إلى التأكيد على شيء معين بالذات، ليحدث في النفس هزة ودفعة إلى الأمام، ويعمق الإيقاع أكثر عندما يستخدم التلميح والكلمات الموحية، بدل التصريح والكلمات المباشرة"[2]، لقد استخدم شاعرنا" تكرار الأصوات" في مجمل قصائده استخداما واضحا لأن "التكرار ظاهرة تبدو في سطح البنية اللغوية، وتؤول إلى إنتاج دلالة سياقية عميقة"[3]، ومن خلال قراءة الباحثة لقصائد الشاعر استنتجت ما يلي: صوت اللام تكرر (**1323**) وصوت التاء (**900**) وصوت الراء (**781**) وصوت الميم (**778**) وصوت النون (**636**) وصوت الهاء (**525**) مرة.

لقد جاءت هذه الحروف المتكررة في بداية ووسط وآخر الكلمة (قبل، الكل، الأجل، قبلة، المصلى، المذاق، ملح، الرحيق، توهمت، امرأة، سحر، مدينتنا، السر، المطر، ترسو، مفاتنها). تكرر

1- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط.د.ت.ص.30.

2- سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.80.

3- المرجع نفسه، ص.80 وينظر: فايز القرعان: تقنيات الخطاب البلاغي, دراسة نصية, عالم الكتب الحديث , الأردن، ط.1. 2004، ص.230.

صوت (اللام) الذي يعبر عن التحدي والإصرار على بلوغ الهدف المنشود وهو الوصول إلى قلوب الإنسانية.

تكرر صوت(التاء) الذي يتلاءم مع التجربة الصوفية للشاعر، أما صوت (الراء) فقد ولّد إيقاعا اهتزازيا، في حين أنّ صوت (الميم) عبر عن الدهشة والحيرة والشعور الغريب بالفقد والضياع. أما صوت (النون) فيدل على الأسى والحزن والألم والأنين.

- **تكرار الصيغ :**

ترى الباحثة ان هذا التكرار في قصائد "عبد الله حمادي" ورد على شكل الدواخل والسوابق واللواحق والخوالق والأسماء والأفعال كما تكثر حروف الجر مثل:

أشهى من نبأ موعود

من شرف...

من ظل ممدود...

من قصص الردة...

من زمن موعود...[1]

وهي دلالة على التوتر والتيه المجسد في الجمع بين العالم المادي والعالم الحسي المعنوي.

- **تكرار الكلمات:**

وهو "من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة"[2]، وهو "أيضا نقطة ارتكاز أساس لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص"[3].

1- ينظر : سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.87.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص. 108. والتعريف مأخوذ من: فهد ناصر عاشور, التكرار في شعر محمود درويش والمؤسسة الفرنسية للدراسات والنشر , بيروت, ط.1. 2004.ص.60.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص. 108. والتعريف مأخوذ من: حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق, المغرب، 2001.ص.48.

ومن الكلمات المكررة في شعر عبد الله حمادي كلمة" مدينتي" التي تكررت (33) مرة وكلمة" امرأة (05) مرات، لقد جاء هذا التكرار ليضفي مشاهد متنوعة لمدينته وامرأته.

– تكرار الجمل :

إذ يرد في صورة "عبارة" تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينما يتخلخل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية[1]. يختلف تكرار الجمل عند الشاعر، فتارة يأتي هذا التكرار في بداية كل مقطع أو نهايته أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع ومثال على ذلك:

مَدينَتي... مدينة الشهيد.

(مَدينَتي...مدينة)

قد تكررت في المقطع الثالث والرابع والسادس والثامن والخامس عشر، كما قام بتكرار الجملة (مدينتي... مدينتي) في المقطع الأول والخامس والسابع. وقد قام الشاعر بتكرار هاتين الجملتين لأنهما تحملان دلالة الماضي والحاضر، فالماضي يمثل له الشرف والعزة والكرامة والشهامة والاستشهاد، أما الحاضر فيمثل له الضياع والخطايا والكفر والفجور.

ومن الجمل المكررة أيضا هي (ما فوقه هواء) و(خيال... في خيال) و(يا امرأة) و (لا يا سيدة) و(هي القبلات) و(يا أمين) و(تشعل بالنار الجنة)[2]، إلى غير ذلك من تكرار الجملة التي وردت في قصائد "عبد الله حمادي".

– الإيقاع الخارجي:

ترى الباحثة أن عبد الله حمادي من الأصوات التي رفضت التجديد الشكلي في القصيدة العربية المعاصرة، و هذا من خلال دواوينه الأولى"الهجرة إلى مدن الجنوب"، و"تحزب العشق يا ليلى" التي تزخر بقصائد منظومة على الوزن الخليلي. غير أنه تراجع عن هذا الرأي بقناعته بضرورة التجديد

1– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.118.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 119- 120- 121.

الإيقاعي من خلال آخر قصيدة من ديوانه "قصائد عجزية "غير أن ديوان "البرزخ والسكين" كان مزاوجة بين الوزن الخليلي و الشكل الإيقاعي الحداثي[1].

لقد اختار الشاعر عبد الله حمادي الوزن الخليلي باعتباره منبعا و أصلا تأخذ عنه تلك القصائد موسيقاها، و يظهر هذا من خلال البحور التي استعملها و هي: البسيط، و الوافر، و الطويل و الخفيف والسريع و الكامل و الزجر و الهزج، و قد لجأ شاعرنا حسب رأي الباحثة إلى هذا لان الوزن الخليلي يسمح بتمييز نوعين من الموسيقى، الموسيقى الجاهزة و هي قبل البدء في كتابة الشعر، و موسيقى طارئة تنتج عن تغيير تفعيلات البحر[2].

ولما كان الإيقاع الشعري واحدا من المكونات الدلالية للنص – و الكلام للباحثة – فقد اتسم هو أيضا بالسمة التي أفردت شعر الحداثة عما سواه من الشعر، فأصبح الشعر غامضا لا يتميز بذاته، و إنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى .

ولعل هذا ما أدى بشعراء الحداثة إلى التمرد على الوزن الخليلي، و من بينهم الشاعر عبد الله حمادي الذي تراجع عن موقفه أمام بوادر قناعة جديدة ، بدأت ترتسم ملامحها لديه، فانعكس ذلك في أشعاره شكلا و مضمونا، و قد اقتنع بأنه لا فائدة من الإبقاء على الوزن الخليلي، و يظهر ذلك بوضوح في قصيدة"تأشيرة خروج إلى قصائد غجرية" يقول:

مرة يحملك البعد فتغيب

غني(...)

مرة بحفيف أجنحتك الخاطرة

على ضفاف النظرات تجرح

بصمات القلب...

لا أملك لك القيد، ولا السلامة

---

1 – ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص. 125.

2 - المرجع نفسه، ص.126.

لا أدري كيف اكتسبت من خطوك

لفح الحرارة(...)

وقد لاحظت الباحثة أنّ من مظاهر الحداثة في الموسيقى من خلال هذه القصيدة الخروج عن نظام بحور الشعر المعروفة، وخروج الشاعر عن القاعدة العروضية.

أ- **الاوزان:** تعرف الباحثة الوزن من خلال تعريف ابن رشيق له، إذ يقول:"الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاهما خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[1]. أي هو المعيار الذي نقيس به الشعر، لأنه يضفي على الكلام رونقا وجمالا، فالوزن سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا.

لقد غيّر شعراء الحداثة في البناء الشكلي للقصيدة، وحافظوا على نظام التفعيلة بالطريقة التقليدية القديمة، وهذا ما يلاحظ في قصيدة الشاعر "ستر الستور"، والتي تعدّ ظاهرة أسلوبية حداثية، فكتبت على نظام السطر الواحد. غير أننا نستطيع كتابتها وقراءتها على نظام القصيدة العمودية الواحدة، لأنّ فيها كل خصائص القصيدة العمودية[2]. يقول "حمادي" في قصيدة"ستر الستور"، والتي يمكن كتابتها وقراءتها على النحو التالي:

هَوَى بِنَفْسِكَ يَهْوَانِي... فَأَهْوَاهُ وَطَيفُ عَرْشَكِ يلْقانِي فَألقَاهُ...

وَمَا احتجَبي وراءَ النُّور إلاَّ هَوَى بِهِ التَناهِي تدْني صَوْبَ مَحْياهُ

وَمَا انشِطَارِي سِوى شَوْقٌ أسَائلُه عَنْ عَرْشِهِ السّميِّ أَوْ عَنْ سِرِّ معناهُ

هوَ التَّماهِي تَمادَى فيِ تَجرّدِهِ وَأثْقَل القَلْبَ من أوضارِ دنْيَاهُ

وَسالَ فيِ السيلِ تطواف مَدامِعهُ وَعايَنَ الحيفَ مِنْ سُلْطانَ نَجْواهُ

1- ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.128. والتعريف مأخوذ من: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط.5، ج.1، 1981، ص.134.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.128.

هذه الأبيات من القصيدة تثبت قدرة الشاعر –حسب باحثتنا– وتفننه في بناء قصيدته بطريقة ديناميكية متغيّرة، فتحوّلت من نظام السطر إلى نظام الشطر. كما يعبر عن قدرة الشاعر على الابتكار والإبداع، وقدرته أيضا على تبني الحداثة الإيقاعية شكلا ونغما[1].

ولقد حمل الشاعر معاول الهدم للوز الخليلي في ديوانه "تحزب العشق يا ليلى"، وديوانه "قصائد غجرية"، الذي كشف عن ظاهرة حداثية أخرى وهي ظاهرة التدوير، التي توزع جملة واحدة على أكثر من منظومة إيقاعية[2]. ومن مظاهر التدوير في شعره نجد:

خيالها العابر

//0/0//0//

ترك براعم الموسيقى

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

تنهال على صفحة الاشتياق

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

ويقول الشاعر في المقطع الأول من قصيدة مدينتي:

مدينتي... لو تجهلون في المتون

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

متفعلن مستفعلن متفعلن

مقبرة

0//0/

1- ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص ص.129-130.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص ص.130.

تفعلن

يلاحظ من خلال هذه المقاطع أنّ تفعيلاتها تنتمي إلى عدّة بحور، وقد عمد الشاعر إلى مزج بحر المقتضب وبحر المتقارب، وبين بحر البسيط. وهي تنتمي إلى دوائر عروضية مختلفة[1].

تقول الباحثة –في الأخير– إلى أنّ ديوان "البرخ والسكين" يشهد تباينا ملحوظا من خلال بنيته العروضية الوزنية، ففي قصيدة "رباعيات آخر الليل" نلاحظ –من خلال بنيتها العروضية– أنها تنبني على أوزان متباينة جاءت على هذا المنحى: (**22**) رباعية على وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن×**2**)، بنسبة **73.33%**، و(**06**) رباعيات على وزن المتقارب (فعولن×**8**) بنسبة **20%**، و(**02**) رباعيتان على وزن الكامل (متفاعلن×**6**) بنسبة **06.66%**.

ويلاحظ أن ثلاث تشكيلات وزنية تهيمن على فضاء ثلاثين رباعية مما يعكس أحوال ونفسية الشاعر التي ترقى من مقام صوفيّ إلى آخر.

القافية ونظامها:

ترى باحثتنا أن الشاعر مرّ بمرحلتين في نظام القافية؛ ففي الأولى يلاحظ ابتعاده الكلي عن القافية المتغيّرة، وذلك من خلال بدايته إلى غاية قصيدة "رباعيات آخر الليل" ففيها بقي وفيّا للقافية التقليدية، أما الثانية فتتسم بالتنوع في القوافي داخل القصيدة الواحدة، أي عدم التزامه بواحدة؛ بل لجأ إلى ما يسمى بـ"القالب المقطعي":

مَدينَتي... مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبرة

أحلامها أوسمة

وسلع مهربة

وفرق مدربة

1– ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.132.

وبدع مجذبة[1].

– حرف الروي:

لقد استعان الشاعر بأربع وعشرين رويّا –والقول للباحثة– في قصائده الحداثية وهي:

النون، الهاء، التاء، الزاي، الراء، الدال، السين، الحاء، الألف، الضاد، الميم، اللام، الظاء، الفاء، الكاف، القاف، الشين، العين، الجيم، الباء، الثاء، الطاء، الذال، الواو. وقد أخذ الروي في قصائد "حمادي" وظيفة جديدة غير تلك التقليدية، فلم يعد موحّدا كما في القصيدة العمودية. وأول ما انزاح عنه الروي هو ظاهرة تكرار الحرف نفسه، في القصيدة الواحدة، وحتى في المقطع نفسه[2].

ب– البنى النحوية:

1– البنى الإفرادية:

1–1– الأسماء :

ترى الباحثة أنّ للأسماء حظا أوفرا في قصائد الشاعر، خاصة ديوانه "البرزخ والسكين" انطلاقا من العنوان الرئيس إلى باقي العناوين الفرعية، مثل: (الجزائر، أرض الحرية، هي ليلاي، وطن، قصيدة الجزائر، أطفالنا إلى الحجارة، أحلام أزلية). وأنّ جلّ هذه العناوين ورد فيها الاسم بكثرة، وهذا ليس بوليد الصدفة؛ بل جاء ليؤكد فكرة الصراع القائمة بين ذات الشاعر وذات الموجودات؛ أي الذات الموازية لذات الشاعر، الذي عبّر عن طريق هذه الأسماء عن أزمة بلاده، والأمة العربية والإسلامية، واعتبرها فاصلا بينما كانت تعيشه وأصبحت عليه من خطيئة وكفر، وتقهقر ويأس واستسلام وجهل وضعف[3]. ومن جهة ثانية جاءت الأسماء في قصيدة مديني من الديوان نفسه على هذه الوتيرة:

المقطع التاسع: الأسماء بنسبة **100%**، أمّا الأفعال فبنسبة **00%**.

المقطع الثالث عشر: الأسماء بنسبة **100%**، أمّا الأفعال فبنسبة **00%**.

---

1 – ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.149.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص.188.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص 190.

المقطع الحادي عشر: الأسماء بنسبة **04.44%**، أمّا الأفعال فبنسبة **95.56%**.

المقطع الأول: الأسماء بنسبة **91.30%**، أمّا الأفعال فبنسبة **08.69%**.

وما يلاحظ هو ورود الأسماء بقوة، وهذا دليل على شدة كبيرة ولهجة قوية.

1–2– الأفعال :

ترى الباحثة أنّ القصائد الحداثية للشاعر "حمادي" انفردت بظاهرة حداثية تمثلت في التنوع على مستوى الأفعال، وتكثيفها في بعض المقاطع الشعرية ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة مدينتي:

مَدينَتي داهمها الفجار والمجوس

فخيلهم تدكّ براءة النفوس

فثبتت رؤاها

وهشمت صداها

ولغمت خطاها

فالوطن والشعر أعزّ ما يملك الشاعر، فالجمال كل الجمال حينما تصبح ذات الشاعر هي ذات الوطن؛ أي الأنت والأنا، إنها الجزائر؛ جزائر كل المتناقضات، الإيمان والكفر،المجد والدمار، الجهاد والقتل، وتبقى قصيدة مدينتي هي الوسيلة لمعالجة أزمة الجزائر –تقول الباحثة–[1].وهدا راي نوافقها عليه.

كما أشارت الباحثة ان الشاعر في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" نسبة كبيرة من الأفعال، حيث بلغت الأفعال المضارعة **94%**، والأفعال الماضية **05%**، وأفعال الأمر **01%**.

1–3– تداخل الزمن :

ترى الباحثة أنّ الزمن الذي ينشده الشاعر في قصائده الحداثية هو زمن التحوّل والتداخل، وهذا الزمن يفرضه الإنسان بغية التغيير والتجاوز، وهو ليس ماديا أو واقعيا، وليس حاملا لقيم ثابتة،

1– ينظر: المرجع السابق، ص ص.201– 202.

بل هو زمن متحرك ومتحول باستمرار ولا ينقطع عن الماضي، وحافز على بناء المستقبل، فالماضي هو الدافع إلى البداية[1]. إنّ الزمن الحداثي –حسب الباحثة– هو ذلك الزمن الذي تلغى فيه الحدود والفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهو لدى شاعرنا متحرك غير ثابت. وتوقف الزمن عنده يعني الموت الأكيد لهذا الكون . وقد جسدها في معظم قصائده الحداثية. وتلتقي الأزمنة التالية وهي: زمن الذاكرة والزمن الداخلي، وزمن اللاشعور بأزمنة الشاعر الذي أراد أن يعيش في كوكب بلوريّ نوراني، وقد أراد الشاعر أن يتجاوز الزمن الخارجي ليلج إلى الزمن الداخلي، ليأتي بالحلول اللاواقعية من الداخل لا من الخارج[2].

وتتداخل الأزمنة عنده من ماضٍ ومضارع وأمر، لتصبح زمنا واحدا؛ إنه الزمن الحداثي الذي يعد بالثواني؛ لأن التجربة الشعرية عند "حمادي" هي بمثابة الحلم الذي لا يدوم إلاّ ثوانٍ، ونلاحظه في المقطع الرابع من قصيدة البرزخ والسكين:

وأمره بين (كان) و(كن)؛ ففعل كن يخترق الزمن العادي، ويقدم نفسه وفق إرادة إلهية قال تعالى: (إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون)[3].

2– البنى التركيبية::

أ–المؤكدة: لاحظت الباحثة في قصائد الشاعر غياب الجملة الخبرية المؤكدة بالأدوات والحروف في قصائده، وحضور التوكيد اللفظي في البعض الآخر، والتوكيد اللفظي هو أن "يكون بتكرار اللفظة نفسها أو الجملة نفسها"[4]. وقد ورد هذا النوع في المقطع الأول والخامس والسابع والسادس عشر من قصيدة "مدينتي"، يقول الشاعر:

مَدينَتي... مَدينَتي لَوْ تَجْهَلُونَ فِي المُتُونِ

1– ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.ص. 214– 215.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص. 216.

3– سورة يس، الآية 82.

4– المرجع نفسه، ص.222.

وأيضا قوله في المقطع السادس عشر:

مَدينَتي قَصِيدَتي

قَصِيدَتي مَدينَتي

والغرض من ذلك –حسب الباحثة– هو التذكير ولفته الانتباه، والتعبير عن الضعف والحزن، ويؤكد على توحّد الذات الشاعرة وذات الوطن. ومن الجمل الخبرية المؤكدة بتكرار الجملة أيضا في قوله:

لاَ نَاقَةَ لِي فِيهَا وَلاَ جَمَل

فَلِماذَا يُعَذِّبُنِي صَلِيلُ البَابِ

وَتَسْكُنِي غَابَةً مِنْ قَزَعٍ؟؟

أَنَا لاَ نَاقَةَ لِي فِيهَا وَلاَ جَمَل.

وهي تؤكد دلالة الحيرة والقلق والفقدان والضياع لدى الشاعر[1].

ب– البنى المنفية:

وهي أنماط: **الأول:** لا+ جملة فعلية أو اسمية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لاَ تُرهِقِي الأَحْوَالَ

الطِينُ وَالمَاءُ

النَّارُ وَالهَوَاءُ

ويقول أيضا:

لاَ نَاقَةَ لِي فِيهَا وَلاَ جَمَل

فَلِماذَا يُعَذِّبُنِي صَلِيلُ البَابِ

لاَ شَيءَ يُقَوِمُ هَذاَ الجَسَد

1– سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.223.

الضَارِي

لاَ أحَدَ يَنْفُضُ عَنْ هَذاَ الإِثْمِ

غِوايَتُهُ

الثاني: ما+ جملة فعلية أو اسمية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

مَا فَوْقَهَا هَوَاءٌ

مَا فَوْقَكم هَوَاءٌ

مَا تَحْتكم هَوَاءٌ

مَا فِي الجنَّةِ

عَاقِبَةُ البَدْءِ

وَخَاتِمَةُ السِكِينِ

الثالث: لم+ جملة فعلية أو اسمية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

أنتَ لَمْ تَبِتْ مِثْلَ الذِي

يَطيرُ بِهِ القَلْبُ

ويقول أيضا:

وَحْدِي كُنتُ علَى مَهْلٍ

لَمْ أَنْفُخْ فِي جَوْقِ السُلْطَانِ

أوْ أبْكِي طَلَلاً[1]

1- سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص.230.

2–2– الأساليب الإنشائية:

ترى الباحثة أننا نستطيع ملاحظة تنوع الأساليب الإنشائية في قصائد الشاعر، وخاصة الجملة الإنشائية الطلبية، وأنواعها من أمر ونداء واستفهام ونهي، والجمل الإنشائية غير الطلبية، وأنواعها: التعجب والتحسر والقسم والرجاء والمدح والذم. وقد ساقت أمثلة عن كل نوع سنقتصر على:

جملة الأمر:

فغلِّقوا أَبْوَابكمْ

وَشَدِّدوا المَتَاريسَ

جملة النداء:

يا جسداً مَحفُوفاً

يا امْرَأَةً تَنْهَشُنِي فِي السِرِّ

جملة الاستفهام:

يَسْرِقُنِي العُمْرُ...أَمْ تَسْرِقُنِي

يَعْمُرُنِي الطَيْفَ... أَمْ يَنْهَبُنِي.

جملة النهي:

لاَ تَسأَلُوا عَنْ فَجْرِها

لاَ فَغَزَلُ السَكَنِ

مَعْبَرٌ لِلْسَلْوَى[1].

1- ينظر: المرجع السابق، ص ص 243- 244.

انطلاقا مما سبق ، يلاحظ تحول من التركيب الخبري إلى الإنشائي الطلبي، فهو يمثل التحرك القار في اللغة إلى الجانب المتحرك منها، ومن الناحية العاطفية فهو تحول من الهدوء إلى التوهج، ومن الجانب الفني فهي عوامل تنشيط للشاعر والمتلقي وكل هذا في رأي الباحثة[1].

وقد خلصت الناقدة في نهاية الدراسة إلى أنّ هناك تفاعلا كبيرا بين المد الأسلوبي والمد الحداثي في صورته الإبداعية، إذ لا نجدها مع المناهج النسقية الأخرى، وسر النجاح في ذلك – حسب الباحثة – يعود إلى العلاقة الوطيدة بين الأسلوبية والعلوم العربية الأخرى، كالبلاغة وعلم الأصوات والنحو وعلم الدلالة وعلم العروض، وقد كشفت هذه الدراسة عن تماثل كبير بين الأسلوبية في أفقها النقدي والحداثة في أفقها الإبداعي. وإذا كانت الكتابة الشعرية الحداثية قد قامت على مجموعة من العناصر؛ فإنّ التماثل بينها وبين سمات الأسلوبية يبدو واضحا من خلال هذه المقاربة[2] النقدية.

3-2 –مقاربة رابح بوحوش:

يعتبر الناقد رابح بوحوش من أهم المهتمين بالنقد الأسلوبي ويتضح ذلك من خلال دراسته "البنية اللغوية لبردة البوصيري" وهي دراسة تسعى إلى إبراز الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تميز البردة والبحث يعتبر لغوي أسلوبي[3].

قسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول: البنية الصوتية، البنية الصرفية، البنية النحوية، وسبق ذلك مقدمة حول تعريف وجيز بالبردة وبصاحبها. والملاحظ أن هذه الدراسة لا تختلف كثيرا عن الدراسة اللغوية التقليدية وبخاصة في البنية النحوية، إذ يتضح جليا استعانته بكتب النحو والصرف والدلالة والكتب التي تجمع بين القديم والحديث، موظفا الإحصاء والجداول بغية الموازنة والتوضيح أي الشرح لبعض الحقائق. فتحدث في الفصل الأول عن:

1- ينظر: سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، ص. 244.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص ص318-319.

3 – ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ص 150.

أ. **البنية الصوتية:** ينطلق الباحث في دراسته لهذه البنية إلى تقسيم الصوت إلى الصوامت والصوائت، فالأولى: منها عدة أنواع الانفجارية، الاحتكاكية، المركبة، المكررة، الجانبية، والأنفية. أما الثانية فيقصد بها: الفتحة، الضمة، الكسرة، حروف المد واللّين. كما انتقل إلى دراسة مستوى الأصوات وبدأه بموسيقى الأصوات.

تحدث فيها عن أهم الزحافات والعلل ومظاهر الائتلاف والاختلاف بين أهم المقاييس العروضية والمقاطع اللغوية. والبردة على حسب رأي الباحث من بحر البسيط الذي يعتبر من أهم البحور الرائدة لدى الشعراء قديما وحديثا.

ويشير إلى استخدام أسلوبي التجنيس والترصيع إذ هو أسلوب أثرى التعبير بنغمات موسيقية عذبة وساهم في شد المتلقي وربطه بأهداف الرسالة، وهي ثلاثة أنواع: التوازي، المتطرف والمتوازن. وعن أسلوب التجنيس يشير أنه نظام صوتي دلالي ووسيلة من وسائل الإبلاغ الموحية وهي سمة من سمات واضحة من أسلوب البردة بغية تحقيق أدبيتها.كما استعان وسبق القول بالجداول والإحصاءات بغية الموازنة بين المقاطع الصوتية والتي قسمها إلى قسمين:

1- المقاطع المفتوحة: والتي تنتهي بصائت.

2- المقاطع المغلقة: التي تنتهي بصامت.

ثم انتقل إلى مفهوم الأصوات المكررة وعلاقتها بالمعنى، إذ يرى أن قضية ربط الصوت بالمعنى قضية صعبة، لأن العلاقة بينهما غير مباشرة بل تخضع لقواعد اللغة، ثم يتكلم عن التكرار الصوتي والذي يصدر الانفعالات النفسية وتسليط الأصوات والارتباط الوثيق بالوجدان، لأنّ المتكلم لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى نفوس مخاطبيه على القرب كانوا أم على البعد[1].

ويخلص إلى أن التكرار الصوتي في البردة طاقة دلالية خلاقة وإيقاع متميز، وأن ارتباط الصوت بالمعنى أفضى إلى طرح قضية العلاقة المبررة بين الدوال والمدلولات.

1 – ينظر: رابح بوحوش، "البنية اللغوية لبردة البوصيري"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 72.

فالحديث على حسب رأي الباحث عن البنية الصوتية في البردة ليس عنصراً مباشراً ولا هيكلاً ثابتاً، فهو خط مرئي يحمل أعباء المعنى وينتقل إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير والشعور[1]، ويعبر من خلال أهداف ومعان تساعد في تجسيدها عناصر صرفية ونحوية.

ب. البنية الصرفية:

تعرض الباحث في هذا المبحث إلى الاهتمام بمستوى الظواهر الصرفية في البردة، في البداية ركز على الصيغة التي اهتمت بقضايا المشتقات وأزمنة الأفعال والتصريف والتنكير والتعريف ثم عرج إلى بنية الأسماء.

وقد اعتمد على علم الأصوات والبحوث التطبيقية.

ففي جانب بنية الأفعال ركز على التركيب الإفرادي ودلالته في البردة وقد حصره في صيغتين، الصيغ البسيطة والصيغ المركبة.

1- **الصيغ البسيطة:** فَعَل، فَعَّلَ، فَاعَلَ، أفعَلَ، تَفَعَّلَ، انفَعَلَ، افْتَعَلَ، استَفْعَلَ.

ودلت على ألأغراض، التعددية والمبالغة، التعددية، المطاوعة، والأصلية.

2- **الصيغ المركبة وارتبطت بالأزمنة:**

1. الزمن الماضي المنتهي بالحاضر.
2. الزمن المطلق.
3. الزمن المستقبل البسيط (لا تفعل).
4. الماضي المستمر.
5. الزمن القريب للمستقبل.
6. الزمن الماضي المتصل بالحاضر (ما زال يفعل).

1 – ينظر: رابح بوحوش، "البنية اللغوية لبردة البوصيري"، ص 72.

7. الزمن الماضي المتجدد (كان يفعل).

8. نفي الحال (لا يفعل).

فكل هذا إجراء إحصائي فقط اعتمد فيه على معاني الأبنية الفعلية الأكثر شيوعاً، واعتمد على معاني الصيغ المركبة في عدة الأزمنة سالفة الذكر.

ثم انتقل إلى بنية الأسماء، إذ ميز بين المصادر والمشتقات، هذه الدراسة من حركات الإعراب، قسمها إلى ما يلي[1]:

- الأبنية الدالة على المصدر.
- الأبنية الدالة على الصفات.
- الأبنية الدالة على جمع التكسير.
- الأبنية الدالة على اسم العلم.
- الأبنية الدالة على جمع المؤنث والدالة على التفضيل، الدالة على المبالغة.
- الأبنية الدالة على الجمع وعلى اسمي الزمان والمكان وعلى اسم الآلة وعلى الأسماء.

يخلص الباحث إلى أن أكثر الأسماء التي وردت وكانت أكثر شيوعاً تتكون من مقطعين حيث بلغ عددها **313** اسماً، والتي تتكون من مقطع واحد بـ **200** اسم، أما ذات المقاطع الثلاثة فهو **77** اسما، والأسماء ذات المقاطع الأربعة: **3** مرات. أما أبنية جمع التكسير فهي موزعة بين الأنماط الثلاثة وقد وصل عددها إلى **18** بناءًا تمثلت في **99** اسماً.

إذن وصل الباحث تعليقاته الصرفية في عدة جداول إحصائية لأن ملامح النظم في البردة تتحدد من خلال الصوت والكلمة والجملة[2].

1 – ينظر: رابح بوحوش، "البنية اللغوية لبردة البوصيري"، ص 147.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 148.

ج. البنية النحوية:

اهتم "رابح بوحوش" في هذا المستوى من التراث اللغوي العربي واللسانيات وقد ركز على الأسس التالية:

1– صنف الجملة بحسب وظيفتها ودلالتها وهي ثلاثة أنواع:

أ–الجملة الطلبية: الاستفهام، الأمر، النهي، النداء، الترجي والدعاء.

ب– الجملة الشرطية.

ت– الجمل ذات الوظائف: الخبر، المفعول به، النعت والحال والغاية.

وقد استخدم الباحث أشكال عدة في دراسته للبنية اللغوية منها التشجير لتوضيح ظاهرة السطح والعمق أي وضح سطح الجملة وعمقها.

نعود إلى دراسته للجملة الطلبية: وقد وردت ستا وثلاثين مرة في البردة وتوزعت توزيعاً بنيوياً، وقد صنفها في صور أنماط متعددة، وهذا دلالة على اعتماده التحليل الأسلوبي واللغوي والنحوي.

وخلص الباحث إلى النتائج حول الجملة الطلبية:

1- يغلب على جملة الأمر النصح والإرشاد.

2- يغلب على جملة النداء معاني التعجب والاستغاثة والتحسر والندم والاستعطاف والدعاء والتأنيس والتوبيخ.

3- جملة النهي ترتبط في الغالب بالنصح والإرشاد، كما اعتمدت على التعليل بالأداة وبغيرها.

4- الجملة الاستفهامية: وهي التي أدت دور المنشط لحركة القصيدة، إذ أقامت الحوار بين الشاعر ونفسه والشاعر والمتلقي.

5- ثم تحدث عن الجملة الشرطية في البردة وتوصل إلى:

6- الائتلاف والاختلاف: وضح عدد تواتر الجمل الشرطية مؤتلفة ومختلفة.

7- النظام اللغوي في البردة لم يحافظ على الرابط "الفاء" إلا بنسب قليلة.

8- اعتمد على أدوات الشرط (إن، إذا، لو) وهي شكلت ظاهرة أسلوبية في البردة.

9- ترادف الأدوات الشرطية في البردة شكلت سمة من سمات النظم.

10- شكلت الجملة الشرطية سر من أسرار نظام اللغة في البردة.

ثم انتقل إلى دراسة الجمل ذات الوظائف النحوية وأحصاها في مائة واثنتا عشر موضعاً. إذ توزعت توزيعا بنيويا حسب خصائص كل نوع، فبدأ بالفاعل والخبر ثم المفعول به والحال والنعت والتعليل والغاية، ورصد هذه الجمل مبينا بنية السطح والعمق، وبين خصائص كل جملة، ذاكراً عدة شواهد، يطول الحديث عنها، وعموما لقد كانت دراسته إحصائية أقرب إلى الدراسات اللغوية، متأثراً بـ "بيار جيرو" بأن الإحصاء « لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب»[1]، لهذا جاءت دراسته إحصائية؛ حيث لم يترك أي شيء إلا وقدم له إحصاء خاصا به.

قام "رابح بوحوش" في تحليله لهذا النص الشعري بانتهاج أهم الإجراءات الأسلوبية، إذ تتبع كيفية ا لبناء الأسلوبي مع مكونات النص النحوية، فتناولها وفق تدرجها اللساني: الصوت المورفولوجي والتركيب والدلالة، وهذه الطريقة التي اتبعها في هذا التحليل بين عملها النظري وبعدها التطبيقي في معرفة الظواهر النحوية والصرفية والصوتية وحتى المعجمية، أعطت دافعاً فاعلاً لجهازه الآلي في المقاربة النقدية[2] مدركا بذلك ماهية الأسلوبية والتي تبحث في البنية التي تشكل شبكة التركيب اللغوي في الخطاب الأدبي والعمل على إظهار طبيعة شعرية الخطاب أو أدبيته.

خلاصة القول: قد خالفت هذه الدراسة نتائج من سبقها إلى دراسة البردة، إذ أنكر صاحبها أن يعود سر مجدها وخلودها إلى الإخلاص كما رأى زكي مبارك، أوالخصوصية الملحمية كما رأى عمر باشا[3] ، بقدر ما يعود ذلك أساساً إلى بنيتها اللغوية على النحو الذي فصله أثناء التحليل الأسلوبي.

1 – بيار جيرو، "الأسلوب والأسلوبية"، تر: منذر عياشي، مركز الانتماء القومي، حلب، د.ت، ص 86.

2 – ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للنشر، ص 150.

3 – ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 150.

الفصل الثالث

نقد النص الشعري في النقد الجزائري - المقاربة السيميائية- :

1- المقاربة السيميائية في النقد الغربي

2- المقاربة السيميائية في النقد العربي.

3- المقاربة السيميائية في النقد الجزائري.

تمهيد:

السيميولوجيا أو السيميائيات علم جديد في مجال النقد الأدبي، لا يمكن حصره في تعريف واحد لأنه علم يتميز بالشمولية، فهو يشمل ميادين واسعة ومتباينة، وهو علم يمتد لكافة الاتجاهات ويستخدم الكثير من العلامات على حد تعبير أمبرتو إيكو الذي عرض للكثير من الأبواب التي تناولتها السيميولوجيا كـ«علامات الحيوانات، علامات الشم الاتصال بواسطة اللمس، والمذاق، الاتصال البصري أنماط الأصوات والتنغيم *Intonation* والتشخيص الطبي حركات وأوضاع الجسد، الموسيقى...»[1] وغيرها من وسائل التواصل اللسانية وغير اللسانية.

البحث في أصول هذا العلم ليس بالأمر الهين، ذلك أنه علم قديم تعود أصوله إلى العهد اليوناني، لأن الباحث يجد مصطلح سيميوطيقا في مؤلفات أفلاطون، وفي ثنايا الفكر العربي القديم وفلسفات القرون الوسطى وعصر النهضة والأنوار[2]، ولم نرد التوسع في أصولها القديمة كون ذلك ليس مجال بحثنا.

1– السيميائيات في النقد الغربي:

وُجد المصطلح مع بداية العصر الحديث، فقد نظّر له المفكر والفيلسوف الإنجليزي (*John loke*) جون لوك، إلا أنه تبلور وبشكل واضح في حقل الأدب والدراسات النقدية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع العالمين اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (***1857م*** – ***1913م***) والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس (***1838*** – ***1914م***)[3].

يرى جل المتخصصين في الدراسات السيميائية أن هذا العلم يتعرض بالدراسة لأنظمة العلامات التي تؤدي مهمة الإبلاغ عن طريق المؤشرات اللسانية وغير اللسانية، في حين يذهب البعض إلى توسيع مجال مدلول العلامة والسنن فيجعلونهما تنتميان إلى شكل إبلاغي ذي وظيفة

1 – عصام خلف كامل، الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ص13.

2 – ينظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ – 2010م، ص07.

3 – ينظر: بن علي خلف الله، المرجع السابق ، ص201.

اجتماعية؛ كما هو الشأن في الشعائر والحركات واللوحات الإشهارية[1] والطقوس وغيرها من وسائل الاتصال.

وقد تطور هذا العلم بجهود دي سوسير وبيرس وعلماء آخرون أمثال: لويس هيلمسليف، وإميل بنفنيست ونيكولاي تروبتسكوي، وجورج مونان ورولان بارث وجوليا كرستيفا وألجيرالد غريماس ويوري لوتمان وأمبريتو إيكو وغيرهم[2].

نشأت السيميولوجيا في كنف اللسانيات في إشارة سوسير من خلال محاضراته التي ألقاها على طلبته يظهر من خلالها أنه يقيم علاقة وثيقة بين اللغة والسيميولوجيا، فهو يعرف اللغة بقوله «اللغة نظام من الإشارات التي يُعبر بها عن الأفكار، ولذ فإنها تشبه نظام الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية ومظاهر الأدب والإشارات العسكرية... إلخ، ولكن اللغة أشدهن أهمية...»[3]. فهو بهذا التعريف يحاول الربط بين اللغة البشرية التواصلية اللسانية، والعلامات غير اللسانية والتي تنضوي تحت غطاء السيميائيات.

ويرى أيضا أن أشكال التواصل البشري تستخدم اللغة واللغة كنسق إشاري لا تقتصر فقط على اللغة المنطوقة بل قد تكون الثياب التي نلبسها لأنها تنقل للآخر (المتلقي) وتعطيه انطباعا عن لابسها سواء تعلق الأمر بعمره أو مكانته الاجتماعية أو ذوقه، كما قد تكون هذه اللغة منزلاً يعطي للناظر فكرة عن أسلوب وعصر العمارة والطبقة الاجتماعية للأشخاص المقيمين فيه ، ويعتقد سوسير أنّ كل النشاطات والظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر إشارية انتظمت كاللغة وفق قوانين (انساق)، والجدير بالذكر –هنا– أن دي سوسير فتح الباب للدارسين بعده لتوسيع هذا الحقل المعرفي الجديد[4]. والسيميائيات كعلم مجاله التواصل اللساني وغير اللساني يرتكز على ثلاث عناصر هي:

---

1 – ينظر: عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص167.

2 بن علي خلف الله، المرجع السابق، ص202.

3 – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (**Déconstruction**) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر،مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ص43.

4 – ينظر: عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1998، ص04.

1–العلامة: (***Index***): والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببية، فالدخان علامة على النار.

2–المثل: (***Icône***): تقوم العلاقة بينهما على التشابه فالرسم هو شبه المرسوم.

3–الإشارة: أو الرمز (***Symbole***) في لغة بيرس وسوسير يفضل مصطلح إشارة والعلاقة فيها إعتباطية* والإشارة هي التي تحدث عنها دي سوسير والتي تتكون من دال ومدلول[1].

فالعلامات اللغوية وغير اللغوية هي موضوع هذا العلم الذي بشر به سوسير، واعتبر علم اللغة جزء منه، غير أن هناك عالم آخر وهو رولان بارث سيفنّد هذا الطرح ويقلب المعادلة على عقبيها بتأكيده على أن السيميولوجيا لا يمكن أن تكون إلا جزءاً أو فرعا من المعرفة اللسانية الشاملة، وأن أي نظام سيميولوجي لابد وأن تكون له صلة باللغة، إنه من الصعب تصور أي نظام يتمتع بدلالة خارج اللغة؛ لأنه لا يوجد معنى ليس له اسم.

ما يمكن أن نستخلصه من قول رولان بارث أن اللسانيات هي الأصل باعتبارها أكمل الأنظمة، والسيميولوجيا ما هي إلاّ فرع أو جزء منها؛ أي كل الأنساق غير اللسانية تحتاج إلى النسق اللساني لأنه النسق المتطور بامتياز ومن الصعوبة الاستغناء عنه.

وجهود الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس كبيرة في هذا المجال، فقد نحا بالبحث السيميولوجي أو السيميوطيقا، كما يصطلح عليه هو منحا فلسفيا منطقيا، وذهب إلى أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف ظواهره وأن هذا العلم يحوي إطارا مرجعيا يحوي كل الدراسات[2].

وعلى عكس دي سوسير درس بورس العلامة في إطارها المنطقي، ولم يهتم بالعلامة فحسب بل تجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة، أي ما هو ثانوي وغير أساسي، إلى درجة أن يصبح ذا قيمة كتذاكر الحافلات، والصكوك المصرفية[3].

---

* بمعنى ليست سببية أو عضوية ومثل ذلك الكائن الحي الناطق يسميه العربي إنسانا، والإنجليزي (***Man***) فهذه الإشارة متغيرة من لغة إلى لغة دون أن يتغير الكائن.

1 – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص44.

2 – ينظر: المرجع نفسه،ص111.

3 – عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص37.

1-1 السيميائيات في المجال الأدبي:

انبثق هذا المنهج النقدي في ستينيات القرن الماضي متناولا العمل الأدبي بالدراسة والتحليل وذلك بعد انحسار الاتجاهات البنيوية بسبب إنغلاقها على النص ورفضها لكل ما هو خارجي، ولعل أهم الأسباب التي كانت وراء ظهور هذا المنهج ظهور جماعة كما هو (***Tel quel***) التي تأسست في باريس سنة ***1960م*** على يد الباحث فليب سولرز[1]، وأيضا تأسست الجمعية الأدبية للسيمياء (سيمياء) بباريس واستقطبت نحوها نخبة من الباحثين، أمثال: جوليا كريستيفا، من فرنسا وأمبرتو إيكو من إيطاليا، ويوري لوتمان من روسيا، وسيبوك من أمريكا[2].

ويبدو من خلال الممارسات النقدية أن التحليل السيميائي يعتمد بالدرجة الأولى على اللسانيات البنيوية، أو يلتقي معها في جملة كبيرة من الأسس النظرية، والإجراءات التطبيقية كما رأى البعض أن السيميائية استطاعت أن تكوّن نفسها –في معظم أسسها– على معطيات اللسانيات البنيوية، فمثلا نجد عناصر سيميولوجيا الدلالة عند بارث والتي يستفيد منها لمقاربة مختلف الظواهر السيميائية كأنظمة الأساطير والدعاية والإشهار والأزياء وغيرها، والمتمثلة في (اللغة/الكلام)، (الدال/المدلول) (المركب/النظام) (التقرير/الإيحاء) كلها مستقاة كهيئة ثنائيات من اللسانيات البنيوية والمحايثة[3] وغيرها من الأمور التي انبنت عليها السيميائية.

يستفيد هذا العلم في دراسته للعلامة من جملة من العلوم مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية وبالرغم من وجود أنواع للسيميولوجيا واتجاهات ولكل اتجاه أصوله المعرفية، وأيضاً الاختلاف من حيث المنهج وأدوات التحليل، إلا أن الخطاب الأدبي تبقى له خصوصيته لأن العلامة فيه تأخذ دلالات متعددة بتعدد علاقاتها، حتى أنها لتصبح النص ذاته بقول ريفاتير «والحقل الأصلي

1 – ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 365، ص31، أيلول 2001 جمادي الآخر – 1422، ص35.

2 – المرجع السابق، ص.03.

3 – قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نمودجًا)، 2004، ص16.

للسيميولوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أول من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطوراً...»[1].

إذا فالخطاب الفني يمكن اعتباره بنية أو نظام خاص يختلف عن بقية الأنظمة الدلالية الأخرى السياسية والاجتماعية والفكرية[2]، وهو ليس منغلق على نفسه، بل يندرج ضمن سياقات ثقافية واجتماعية، ومن هنا فإن السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية، ولا تفصل النص عن القارئ؛ أي لا تقف عند بنية النص السطحية بل تتجاوزها لتكشف عن البنية العميقة له، بمعنى لا تهتم بالمضمون وتهمل الشكل، فالسيميولوجيا «لا يهمها ما يقول النص ومن قال، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله؛ أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون ولا بيوغرافيا المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون»[3].

ما يمكن أن نستنتجه من هذا القول أن منهج التحليل السيميولوجي للنص الأدبي يعتبر هذا النص متكون من بنيتين بنية ظاهرة سطحية، وبنية عميقة وبما أن انسجام النص الأدبي ناتج عن تضمنه بنية عميقة محكمة التركيب، وَجب تبيان ما بين البنيتين من علائق، وبهذا تكون السيميائية في ممارستها قد تخلصت من ثنائية الشكل والمضمون[4] نهائيا، بل نجده قد تنطلق من الشكل إلى استكشاف المضمون في كثير من الأحيان وليس العكس كمل هو في الدراسات السياقية. بمعنى آخر يعمد المنهج السميائي إلى قراءة النص الأدبي ، وفق قراءة عمودية خلافا للأفقية المعيارية التي كانت تتبنى في قراءته حيث يغاير المنهج السميائي و"يرفض التطورات النقدية التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلف"[5]. ويعتبر النص بنية قابلة للتأويل، فينظر إليه من زاوية أنه "قطعة كتابية من إنتاج شخص أو

1 – فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 1429هـ / 2008م، ص96.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص96.

3 – فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009، ص151.

4 – عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص44.

5– يوسف الأطرش، المقاربة السميائية في قراءة النص الأدبي ، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسمياء والنص الأدبي، منشورات، جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8نوفمبر، 2000. ص.114.

أشخاص عند نقطة معنية من التاريخ الإنساني وفي صورة معينة من الخطاب ويستمد معانيه من الإيماءات التأويلية لأفراد القرّاء الذين يستميلون الشفرات النحوية، والدلالية، والثقافية المتاحة لهم)[1].

وبهذا يمكن اعتبار هذه النظرية من بين النظريات الأكثر اقترابا من تحليل النصوص بقواعد واضحة ومفاهيم دقيقة، كما أنها تلزم مشاركة القارئ لاكتمال النص لأن «رؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكها، مثلما يفعل الصيدلي إذ يقرأ وصفة طبية مشفره. لذا لابد من مشاركة القارئ الفعالة لاكتمال النص»[2]، ولم يعد النص كما كانت تراه البنيوية بنية مغلقة على نفسها.

ما نستخلصه من هذا القول أن السيميائية من المناهج التي تستدعي القارئ وتشدد على أهميته وتنبذ الانغلاق النصي على عكس البنيوية التي دعت إلى التقيد بداخل النص.

1-2 الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

على الرغم من حداثة المنهج السيميائي في مجال النقد الأدبي ، إلا أنه – بخصوصيته وشموليته- استطاع أن يجد له عدة اتجاهات في تناول العمل الأدبي، ومن أهم هذه الاتجاهات:

أ- سيميولوجيا التواصل: ويرى أصحاب هذا التوجه أن الوظيفة الأساسية للأنساق السيميائية هي التواصل وأن الدليل لا يمكن أن يكون إلا أداة تواصلية يقصد من ورائها التواصل، ولا يحصرون وظيفتها في اللسانيات. بل تتعدى ذلك إلى التواصل غير اللساني، كما يؤكدون على أن استعمال العلامة سواء أكانت لسانية أم غير لسانية هو الذي يحدد التواصل، ومن أهم أنصار هذا التوجه نجد: جورج مونان، وإريك بويسانس ولويس خورخي بريطو.[3]

ب- سيميولوجيا الدلالة: يربط أنصار هذا الاتجاه البحث السيميائي بمسألة الدلالة[4]، وأن كل بنية سيميولوجية تمتزج باللغة وكل المجالات المعرفية ذات العمق السيميولوجي الحقيقي تفرض علينا

1- المرجع السابق، ص.145.
2 - المرجع السابق، ص.45.
3 - ينظر: بن علي خلف الله، المرجع السابق، ص 206 – 207.
4 - ينظر: المرجع نفسه، ص207.

مواجهة اللغة، فبارث باعتباره رائد هذا الاتجاه يرى أنه من الصعب تصور إمكانية وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة فحسبه أن اللسانيات بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية هي الأصل وأن السيميولوجيا فرع منها[1].

ج– سيميوطيقا بيرس: ومن أهم الأعلام الذين تبنوا هذا الاتجاه نجد الفيلسوف الأمريكي بيرس وسيميوطيقا بيرس تدرس الدلائل اللسانية وغير اللسانية في أبعادها الثلاثية المكونة للدليل اللامتناهي واللامحدود، ثلاثية العلاقة المتكونة من (الموضوع/ المثل/ المؤول)[2].

ونجد نقاد آخرون يقسمون الاتجاهات السيميائية إلى عدة اتجاهات، فمثلا مبارك حنون يحصر السيميولوجيا في ثلاثة أنواع: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا الثقافة ويقسمها عادل فاخوري إلى ثلاثة تيارات: التيار اللساني والتيار المنطقي والتيار السلوكي، ويقسمها محمد السرغيني إلى ثلاثة اتجاهات هي: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي[3].

في حين نجد عواد علي يحصر اتجاهات السيميولوجيا في ثلاثة اتجاهات: سيمياء التواصل، سيمياء الدلالة، سيمياء الثقافة.

أمّا مارسيلو داسكال يحدد اتجاهات السيمولوجيا في اتجاهين رئيسيين: المدرسة الأمريكية المنبثقة عن بيرس، والتي يمثلها كل من موريس وكارناب ... والمدرسة الفرنسية وهي المدرسة المشتقة عن سوسير ومن أهم أعلامها: برييطو، جورج مونان، رولان بارث، ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات أصوله المعرفية ومناهجه في التحليل وأدواته الإجرائية[4].

1 – عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص207.

2 – بن علي خلف الله المرجع السابق، ص 207 – 208.

3 – فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءته)، ص150.

4 – جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوارق للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص97.

2– المقاربة السيميائية في النقد العربي:

ظهرت المقاربة السيميائية في المدونة النقدية العربية في ستينيات القرن الماضي، وخاصة في المغرب العربي، وذلك من خلال مجهودات مجموعة من الباحثين منهم: محمد مفتاح، عبد الحميد كيليطو ومحمد الماكري وسعيد بن كراد وعبد الله الغذامي، وقاسم المقداد ومحمد السرغيني، وأنور المترجي وأحمد يوسف ورشيد بن مالك وغيرهم.[1]

وبما أن المنهج السيميائي من المناهج الوافدة إلينا حديثا فأول ملاحظة تبدو للدارس هي إشكالية المصطلح من حيث نقله وترجمته وتعريبه، ولعل هذه أهم مشكلة تواجه نقادنا العرب في تناولهم للبحوث السيميائية وذلك لما للمصطلح من تأثيرات نادرا ما يقدّر الباحثون أبعادها، وربما يعود هذا إلى كون المصطلح وصل إلى نقادنا مشافهة أو سماعا ولم يقرأ في نص لكي يفهم ويتم تحرير ملامحه وصولا لمعناه، بالإضافة إلى أن بعض مستخدمي المصطلح السيميائي ليسوا على دراية واسعة باللغة الأم التي أنجبت المصطلح (فرنسية وإنجليزية)، لذا نجد المصطلح نفسه يترجم إلى: (السيمياء، السيمية السيميائية، السيميوطيقا، السيميولوجيا، الرموزية).[2]

وقد أدى هذا الاختلاف في تعريب المصطلح أو نقله إلى تباين في الآراء، فنجد من النقاد مثلا: صلاح فضل يرفض السيمياء وسانده في ذلك الغذامي وفضلا الاسم الأجنبي (السيميولوجيا)، بينما نجد عادل الفاخوري يؤيد التسمية العربية (السيمياء) وأدى هذا الاضطراب إلى قلق المتلقي العربي لمثل هذه النظريات الوافدة[3].

3– المقاربة السيميائية في النقد الجزائري:

هناك أسماء كثيرة من النقاد الجزائريين الذين تبنوا القراءة السيميائية، كنظرية لمقاربة النصوص، وقد انقسم هؤلاء النقاد إلى صنفين صنف اتجه إلى نقد النصوص السردية وصنف آخر اهتم بالخصوص الشعرية، ومن بين أهم النقاد الجزائريين الذين قاربوا النصوص الأدبية مقاربة سيميائية،

---

1 – ينظر: بن علي خلف لله ، المرجع السابق، ص209.

2 – عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجيا ونقد الشعر، ص122.

3 – المرجع نفسه، ص ص122 – 123.

نجد: عبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح، وعبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، والطاهر روينية فالباحث عبد المالك مرتاض على سبيل التمثيل، يعد من الباحثين الرواد في مجال الدراسات النسقية بصفة عامة والدراسات السيميائية للخطاب الشعري تحديدا، كما أنه لم يقتصر في مقارباته للشعر على القديم دون الحديث أو الشعر العمودي دون الحر؛ فإنتاجاته النقدية تتميز بالكثافة، كما أنه إضافة إلى المقاربات الشعرية، اقتحم مجال السرديات في العديد من مؤلفاته.[1]، وقد أولى السيميولوجية (السيميائية) اهتماما كبيرا في قراءة النص الأدبي، وقدم فيها جملة من الدراسات، حاول من خلالها تقريب من المنهج السميائي من الدارسين سواء في الجزائر أو في الوطن العربي كما حاول التأسيس للنقد السيميائي العربي ويظهر ذلك جليا من خلال مؤلفاته العديدة في هذا المجال سواء تلك التي قارب من خلالها النصوص أو تلك التي حاول أن يجمع فيها النظريات الغربية حول موضوع السيميائيات منها:

– دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي: لمحمد العيد آل خليفة (***1992م***).

– ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية"حمال بغداد"العراق (***1989م***) الجزائر (***1993م***).

– شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة " أشجان يمانية "[2] ***1994م***.

– المقاربة السميائية للنص الشعري:

أ– مقاربة عبد الملك مرتاض:

نتناول في هذا الشق المقاربة السيميائية للنص الشعري الجزائري، وقد تم اختيارنا لذلك، دراسة للناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" معنونة بـ (الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور)، وقد تناول فيه الناقد التأريخ للأدب الجزائري القديم شعره و نثره، ثمّ قدّم قراءة لنصوص أدبية جزائرية، نركز نحن

1 – بن علي خلف الله، النظرية السيميائية في النقد الجزائري، مجلة القلم، أوت 2010، جامعة وهران، العدد 15، ص135.

2 – مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ص66.

في هذا المقام تحديدا على نص شعري قديم، مجهول الصاحب، خصّه ناقدنا بقراءة سيميائية في القسم الثاني من كتابه، والذي عنونه بـ:(تحليل نص شعري جزائري قديم).

يهدف عبد الملك مرتاض من خلال تحليله لهذا النص المجهول أن يجسد أهم فكرة نسقية؛ وهي موت المؤلف[1]. والأكثر من ذلك أنه ألغى حتى التاريخ، والبيئة التي قيلت فيها حيث يقول: "وأن هذه القطعة التي ننهض اليوم بتحليلها مجهولة القائل، ولم نوفق إلى الآن إلى الكشف من قائلها، ورفعها إلى صاحبها، بيد أننا نفترض –في غياب الحجة التاريخية– أنها قيلت إما في أواخر القرن الثالث للهجرة، وإما في طلائع القرن الرابع لها)[2].

ويرى ناقدنا أن النص تتجاذبه بنيتان اثنتان لا ثالث لهما وهما: البنية الهووية (نسبة إلى الهوى)، والبنية البينية، وهاتان البنيتان تتضافران معا لتجسدا تقابلا سميائيا يقوم على ثنائية الحياة والموت، ثم يصرح إنه سوف يقوم بتحليل هذا النص إلى أربع مستويات، وهي مستوى اللغة الشعرية، ومستوى التخاصب التشاكلي، والمستوى الثالث هو التخاصب الحيزي ، ومستوى أخير هو التخاصب الإيقاعي[3].

– شعرية اللغة :

لقد تطرق مرتاض في البداية إلى اللغة عند اللسانيين بأنها اللغة تختلف عن اللسان، حيث انفصل مفهوم اللغة عن مفهوم اللسان منذ القرن التاسع عشر، حيث أضحت اللغة السميائية تتقابل مع اللسان الموروث لأمة كاللسان العربي الذي هو لغة العرب[4].

وأن اللغة الشعرية التي وصلتنا عن طريق النصوص القديمة هي في أغلب الأمر لغة مباشرة خالية من المجاز والانحياز، حيث تلعب اللغة البسيطة المباشرة دورا هاما في نسجها، هي لغة واقعية غير مثقلة بالظلال الدلالية والإيحائية، حيث يقول مرتاض في هذا الصدد :"لغة تقريرية لا إيحائية،

1 عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص. 110.
2 المرجع نفسه، ص.110.
3 المرجع نفسه، ص. 110.
4 المرجع نفسه، ص.113.

وعلى ما قد يكون فيها من الجمال الفني؛ فإنها –مع ذلك– لا تكاد ترقى إلى مستوى التوتر الأسلوبي، والانزياح الشعري، اللذين ننشدهما في كل نسج شعري عبقري)[1].

ثم شرع في مقاربة هذه المقطوعة، إذ يرى أن التناص هو أول مظهر من مظاهر شعرية اللغة وضرب لنا مثالا من قول الشاعر:

سقَى اللهَ تيهَرْتَ المُنَى وَسوَيْقَه بساحَتِهَا غَيْثًا يطِيبُ بِهِ المحْلُ

كأَنْ لَمْ يَكُنْ والدَّارُ جَامعَة لنَا ولمْ يَجْتَمعْ وصلٌ لنَا، لاَ ولاَ شملُ

فلاحظ أن الشاعر المجهول متأثر بقول الجرهمي الأزلي .

كان لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر

بلى، نحن كنا أهلها فأصابنا صروف الليالي و الجدود العواثر

وإذا كان الجرهمي يحن و يشتاق إلى مكة و يتذكّر الأيام الخوالي و يتحسّر على هذه الأيام التي انقضت و لن تعود فشاعرنا التيهرتي هو أيضا يبكي على ماضي مدينة تيهرت و تلك الأيام الجميلة التي مضت غيثا / المحل / سلام على /و انشقت العصا / يوم بيننا / خليلي عَوِّجَا / ألما على رسم[2].

يقف ناقدنا مندهشا أمام هذا النص الشعري، فبالرغم من حداثته استطاع أن يحمل تشكيلا شعريا لا يجده إلا عند القدامى، حيث يقول مرتاض: "لكن الذي أدهشنا حقا هو كيف أن هذا النص الشعري –على حداثة نشأته ، وقرب زمن مولده– استطاع أن يتعلق بأسباب من التشكيل الشعري الذي لا نكاد نراه إلا لدى صريع الغواني ، ودعبل الخزاعي ، و البحتري ،و سوائهم ممن يمثلون الصورة الراقية للشعر العربي خلال القرن الثالث للهجرة"[3].كما تقوم البنية الهووية في البيتين الأوّلين على ثنائية تقابلية يكون الفاعل هو المحرك الأساسي فيها و حورها، ومركز التفعيل فيها:

1 عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص.114.

2 المرجع نفسه، ص115.

3 المرجع نفسه، ص 115.

فراغ الهوى شغل ومحيا الهوى موت ويوم الهوى حول وبعض الهوى كل

وجود الهوى بخل ورسل الهوى عدى وقرب الهوى بعد وسبق الهوى مطل

حيث تقوم البنية النسجية على ثماني ثنائيات هي:

1-سكون يستحيل إلى حركة.

2-وجود يستحيل إلى عدم.

3-قصر في الزمن يستحيل إلى طول.

4-بسط يستحيل إلى قبض.

5-جزء يستحيل إلى كل.

6- تؤدة تستحيل إلى تعداد.

7-ازدلاف يستحيل إلى انثناء.

8-مبادرة يستحيل إلى مماطلة .

ونستنتج من كل ثنائية هووية ثمرة تتجسد فيما يلي:

1-الكدح، 2- العدم، 3- الامتداد الزمني، 4- الشمولية، 5- القبض، 6- الحركية، 7- النأي 8- التثاقل[1].

فالهوى في الثماني الأحوال ينتج عنه أشياء غير مطابقة لمنطق تلك الأشياء؛ بحيث تولد من الفراغ والدعة الشغل والتهمام، وعن الحياة الموت، وعن الزمن القصير الزمن الطويل، وعن بعض كل وعن الكرم الشح، وعن الهوينى العدو، وعن الدنو البعد، وعن الغيض القبض ، وهذا ما نستنتجه من الثنائيات التضادية من الهوى، الذي يظل هو المسيطر الوحيد والأساسي والمتحكم في بنية هذا النص،

1 عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص. 117.

يقول مرتاض "و لما كانت هذه البنية تنفض على هذه الثنائية المتناقضة، فإذًا كل شيء في الهوى – عبر هذا النص– لا يفتأ أن يستحيل إلى ضده"[1].

إن انعكاس هذه الثنائيات يستطيع أن يقوم ما قام به ضده فتحول البنية النسجية لهذين البيتين الاثنين فتصبح على هذا الشكل:

1-حركة يستحيل إلى سكون .

2-عدم يستحيل إلى وجود.

3-طول الزمن يستحيل إلى قصر .

4- شمول يستحيل إلى تجزؤ .

5-قبض يستحيل إلى بسط .

6-عجلة تستحيل إلى تؤدة .

7- نأي يستحيل إلى قرب .

8- تثاقل يستحيل إلى مبادرة و مسارعة .

ومن خلال هذا التحول البنوي أن كل شيء يتحول إلى أي شيء آخر ، وأن الهوى هو السلطان الذي يتحكم ويغير في كل شيء من مفاهيم و أعراف وقيم، متوسطا في ذلك كل هذه الثنائيات القائمة على ثلاثة عناصر لسانية[2].

كما تعقبها بنية أخرى من نوعها في البيتين التاليين .

سقَى اللهَ تيهَرْتَ المُنَى وَسوَيْقَه بساحَتِهَا غَيْثًا يطِيبُ بِهِ المحْلُ

كأَنْ لَمْ يَكُنْ والدَّارُ جَامعَة لنَا ولمْ يَجْتَمعْ وصلٌ لنَا، لاَ و لاَ شملُ

1 عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص. 117.

2 المرجع نفسه، ص.117.

وإذا قامت هنا البنية الهووية في البيتين الأوليتين على التحولات دون ربطها بالمكان والإنسان، فإن البيت الثالث يتحدث عن المكان الذي هو تيهرت: تيهرت الساحة، السقي، الغيث، المنى. يقول مرتاض (فتيهرت إذًا هي المكان الخصب للهوى، وساحها مراتع للذات والموضوع (الحبيبة) معا، والسقي والغيث والمنى دعاء ورجاء)[1].

غير أن البيت الرابع يتضمن المكان نفسه الذي ورد في البيت الثالث فيلحقه بالذات والموضوع، و يجعله تابعا لهما في الماضي على الأقل: الدار، جامعة لنا، الوصول، الشمل، ولم تعد البنية الهووية في الأبيات الأربعة مجرد حالة تظهر ثم تغيب، لتليها البنية الأخرى التي تمثل الانفصال أو الفرق.

فلما تمادى العيش و انشقت العصا تداعت أهاضيب النوى وهي تنهل

سلام على من لم تطق يوم بيننا سلاما ولكن فارقت وبها تكل

وما هي آماق تفيض دموعها ولكنها الأرواح تجري وتنسل

كما تنهض البنية البينية على مجموعة من الأسباب المنبئة، الانشقاق، التداعي، النوى، الانهلال، العجز (لم تطق)، الفراق، التكل، فيضان، الدموع، انسلال الأرواح. إن المكان في كل هذه البنية يظهر ضنا لا صراحة .

أما البنية الثانية فهي تنتجه حتمية للأولى التي تعني التطلع و التحفيز والأمل والتعلق، والحياة والتمسك، بينما تأتي الأخرى للانفصام و الانفصال و الانشقاق و الانسلال، فالبنيتان الاثنتان ما هما إلا ثنائية و جودته تتحلى فيها الحياة والموت .

أما بنية اللغة في البيتين الأولين فهي وظيفة و صفيه إخبارية ، وفي البيتين الاثنين المواليين وظيفة دُعائية، و في الأبيات الثلاثة الأخيرة وظيفة إخبارية تأسيسية دعائية معا.

1 عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص: 118.

– التخاصب التشاكلي .

إن رصد التشاكل ينتج عنه رصد اللاتشاكل (أو التقابل أو التباين)، فإذا كان الأول يرصد العلاقات المتقاربة في النص فإن اللاتشاكل يرقب العلاقات المتنافرة والمتعارضة، التي تؤدي إلى تحديد العلاقة السميائية، كونه منصهرا في مكونات النص المراد تحليله، كما لا نستطيع الجزم بأن كل من التشاكل والتقابل هما مجمدة أو مغمزة في تشكيل النص.

أ– التشاكل الإفرادي:

يقول مرتاض "ويعنى هذا الجنس من التشاكل بتوصيف العلاقات الإفرادية بين المقومات، ولقد يسمح مثل هذا الإجراء برصد المقومات وتقابلها تشاكلا في وحدة من الكلام واحدة من الكلام واحدة، و تنوع العلاقات المتشاكلة إلى ما لانهاية من المعاني"[1]. ونستطيع أن تعطي –والكلام للباحث– نماذج من التشاكل الإفرادي و هي .

لفظية . مثل : الهوى = الهوى : سلام = سلام .

تلاؤمته . مثل : سقى = غيثا : أماق = دموع .

ترادفية .مثل : و صل = شمل : الدار = جامعة لنا : انشقت = تداعت .

زمنية . مثل : يوم = حول .

مكانية .مثل : تيهرت = وسويقة بساحتها .

دعائية .مثل : سقى الله : سلام على من .....

انفصالية .مثل : النوى = فارقت .

ويقوم التشاكل هنا على مبدأ التماثل الدلالي؛ بمعنى يكون العنصر الثاني تابعا في دلالته للعنصر الأول، بحيث إذا كان الأول انتشاريا، الهوى = الهوى، سقى = غيثا، أماق = دموع، انشقت = تداعت، بيننا = فارقت، تفيض = تجري. كان الأخر إنحصاريا؛ الدار = جامعة لنا :

1 عبد المالك مرتاض . الأدب الجزائري القديم ص.120

وصل = شمل. ومن خلال هذا التصور فإن العنصر السيميائي الأول هو الذي يحدد العلاقة في الدلالة اللغوية والدلالة السميائية، وهو يشبه في ذلك ألفاظ الكلام ضرورة الخبر للمبتدأ أو المسند والمسند إليه.

ب– التشاكل التركيبي:

وهو أوضح وأغنى والأجدر بالتحليل حيث يحتوي عناصر سميائية أخرى تتجاوز العلاقة السميائية التوقف، فمثلا دلالة اللون هي دلالة سميائية بعيدة كل البعد عن مجرد دلالة نفسها مثل قولنا جاء الأحمر، المراد هنا و ضعه في دائرة مذهبية معنية، لا يراد بها حمرة اللون[1].

غير أننا –يقول مرتاض– نكاد لا نجد أمثلة كثيرة من هذا النوع في النص الشعري الذي هو بين أيدينا سوى مثالين يعبران على العلاقة التلاؤمية؛ (الدار جامعة لنا= ولم يجتمع وصل لنا ،لا ، ولا شمل)، (انشقت العصا = تداعت أهاضيب النوى) .

فالنموذج الأول انحصاري و هو الدار الجامعة، ويشكل الذات و الموضوع في تقابل الوحدتين الاثنتين على سبيل التلاؤم. أما النموذج الثاني انتشاري و هو انشقاق العصا وتداعي أهاضيب النوى ويمثل التلاؤم بين العلاقتين الاثنتين أيضا .

ج– العلاقة السميائية الإشكالية:

يشمل البنيتين الأولين مثالين من العلاقة اللسانية، فعند تصنيف المقومات إفراديا، تغتدي هذه العلاقات تقابلية، فراغ ≠ شغل. محيا ≠ قتل. بعض≠ كل. جود≠ بخل. رسل ≠ عدي. قرب≠ بعد. سبق≠ مطل . غيث≠ محل.

يقول عبد المالك مرتاض: "لكن هذا التصنيف الإفرادي للمقومات لا يخلو من مغالطة بحيث إننا حين نرصده فيما ورد فيه من نسج تركيبي تغتدي هذه العلاقة من خلاله تشاكلية لا تقابلية؛ إذ ينزل المقوم الأول بحكم العلاقة المتنافية المتولدة عن اندماجه في مقوم "الهوى" من حيث دلالته للمقوم الذي هو في الأصل مناقض له أو متباين على سبيل التجزيء و التفتيت"[2]. ومن

1 عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص. 122.
2 المرجع نفسه، ص.123.

خلال هذا القول –والكلام لمرتاض دائما– نستنتج أن المعاني التالية: (فراغ، محيا، بعض، جود، رسل، قرب، سبق، غيث)، تتحول إلى معاني مقابلة (شغل، قبل، كل، بخل، و هكذا...).

– التخاصب الحيزي:

يحتل المكان في هذا النص حيزا هاما فالحنين إليه والدعاء له والتآسي عليه والحزن، كلها قائمة على هذا المكان المتمثل في مدينة "تيهرت".

والذي لا يظهر لنا حيزا في التصور التقليدي –يقول مرتاض– إنما هو حميمي الحيزية في التصور السيميائي، فمثلا الفراغ في الحقيقة خارج الحيز وهذا مثله مثل المحيا والقتل والرسل والعدو والقرب والبعد. فهذه كلها لا تضطرب إلا بوجودها في المكان، ولولاه لما كانت. كما أن الزمن (يوم) لا يمكن له الخروج عن هذا الحيز. إذن فالخير هو أساس الموقف في هذا النص[1]. إن هذا الحيز الذي ذكره الناقد لم يظهر إلا من للقراءة الخلفية للنص ولكن المكان الحقيقي هو تيهرت الذي يرنو إليه الشاعر فيدعو له بالسقيا والغيث المدرار. ثم يذكر الدار التي هي جزء من هذا المكان الكبير (تيهرت) فيعبر عن حزنه لتمزق الشمل بعد الوصل والحنين إلى الحبيبة من خلال ذكر هذا المكان.

والمكان في هذا النص يقول مرتاض: "غير حي ولا نافع ولا قابل للتفاعل الراهن، بل إنه مكان مرتبط زمنيا بماض لا يعود أبدا، فكان ذكره من باب الحنين لا من باب الالتذاذ والاغتسال، أو قل: إذ ذكره كان من باب تمجيد الوفاء لا من باب التماس الغناء"[2]. ولهذا كله ارتبط ذكر المكان بالدعاء له، وبترداد المقومات التي لها علاقة بهذا الدعاء مثل:

***سقى الله تيهرت المنى.**

***سويقة بساحتها غيثا.**

***سلام على من لم تطق يوم بيننا، سلاما.**

وتظهر هذه العلاقة الحيرية الأمامية مثلا:

1 عبد المالك مرتاض، الشعر الجزائري القديم، ص. 124

2 المرجع نفسه، ص. 125

***تيهرت *سويقة *ساحتها *الدار.**

أما العلاقة الحيزية الخلفية مثل:

***وقرب الهوى بعد، *ولم يجمع وصل لنا، *فلما تمادى العيش، *وانشقت العصا، *تداعت أهاضيب النوى، *ولكن فارقت وبها تكل.**

– التخاصب الإيقاعي:

يبين الناقد في هذا المستوى أن إيقاع هذا النص من الناحية العروضية ينتمي إلى بحر الطويل. ويعزو ذلك إلى أن جل شعراء العربية يتخذونه للغزل والرثاء والمديح والهجاء والوصف والحنين إلى غير ذلك لأن هذا الإيقاع هو أغنى الإيقاعات الشعرية العربية وأقدرها على الإلمام بالمعاني، وبلورة الأفكار الشاردة داخل الوحدة الشعرية الواحدة المؤلفة من مصراعين اثنين يتكرر إيقاعها مرتين عبر كل مصراع[1].

ثم يرجع مرتاض سبب تعلق و إعجاب العرب بفحول الشعراء إلى تعدد المعنى في البيت الواحد، وامرؤ القيس في مطلع معلقته استطاع في البيت الواحد أن يقف و يستوقف ويبكي ويستبكي، ويحن و يستحن، ويموقع مكان الحبيب.

ثم يبين لنا أن الشعر الجيد الكامل هو "بناء متكامل، يجب أن يشتمل على كل المكونات الشعرية من لغة شفافة و إيقاع راقص وتصوير عبقري وتشكيل منفرد ومعنى مبتكر"[2]. وفي غياب هذا كله يستطيع أي شخص ضليع في العروض واللغة كتابة الشعر. ويعود ناقدنا إلى تحليل النص الشعري من خلال:

أ– الإيقاع الداخلي:

فيرى أن الإيقاع الداخلي موجود بقوة في هذا النص، ولا سيما في البيتين الأولين:

فراغ الهوى شغل ومحيا الهوى موت ويوم الهوى حول وبعض الهوى كل

1 عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص. 126.

2 المرجع نفسه، ص127.

وجود الهوى بخل ورسل الهوى عدى وقرب الهوى بعد وسبق الهوى مطل

عند ملاحظتنا لهذين البيتين نجد مفردة "الهوى" تتردد ثماني مرات، مما يبين لنا مدى التلاعب بالإيقاع والتحكم فيه، كما يُلاحظ المفردة المنتهية بالآم المضمومة غير الممدودة خمس مرات: شغل- قتل- حول- بخل- وصل. وأن كل لام مضمومة مسبوقة بسكون و ما قبلها إما مفتوح؛ قتل- حول-وضل. وإما مضموم؛ شغل-بخل. وهذا ما أضفى على الإيقاع الشعري جمالا و انسجاما.

أما في آخر صدر البيت الشعري نلاحظ مدى انسجام الأصوات في أخوارها، تصادفنا أربعة عناصر إيقاعية (أعاريض منتهية بصوت مفتوح ممدوح، مثل: لنا – العصا – بيننا – دموعها.

وعنصران اثنان منتهيان بصوت منّون مفتوح: عدى- (دنْ)، سويقة-(تنْ).

ولم يخرج عن هذه القاعدة سوى صوت واحد و هو (قَتْلُ)

كما يلاحظ أن البيتين الأولين يحويان ثمانية تشكيلات إيقاعية بحيث إذا قمنا بتفكيك نسجها يبقى مدلولها دون تغيير حيث

- **التشكيلة الإيقاعية الأولى:**

بعض الهوى كل، يوم الهوى حول ومحيا الهوى قتل، فراغ الهوى شغل

وسبق الهوى مطل،وقرب الهوى بعد ورسْلُ الهوى عدى، وجود الهوى بخل

- **التشكيلة الإيقاعية الثانية:**

فراغ الهوى شغل، ويوم الهوى حول ومحيا الهوى قتل، وبعض الهوى كل

وجود الهوى بخل،وقرب الهوى بعد ورسل الهوى عدى،وسبق الهوى مطل

- **التشكيلة الإيقاعية الثالثة:**

ومحيا الهوى قتل،ويوم الهوى حول فراغ الهوى شغل، وبعض الهوى كلّ

ورسل الهوى عدى،وقرب الهوى بعد وجود الهوى بخل، وسبق الهوى مطل

- **التشكيلة الإيقاعية الرابعة:**

ويوم الهوى حول،ومحيا الهوى قتل وبعض الهوى كلّ،فراغ الهوى شغل

وقرب الهوى بعد،ورسل الهوى عدى وسبق الهوى مطل،وجود الهوى بخل

- **التشكيلة الإيقاعية الخامسة:**

فراغ الهوى شغل،ورسل الهوى عدى ويوم الهوى حول، وسبق الهوى مطل

ومحيا الهوى قتل،وجود الهوى بخل وبعض الهوى كل، وقرب الهوى بعد

- **التشكيلة الإيقاعية السادسة:**

وبعض الهوى كل،وجود الهوى بخل فراغ الهوى شغل،وبق الهوى مطل

ويوم الهوى حول،ورسل الهوى عدى ومحيا الهوى قتل،وقرب الهوى بعد

- **التشكيلة الإيقاعية السابعة:**

وجود الهوى بخل،وبعض الهوى كل ورسل الهوى عدى،ويوم الهوى حول

فراغ الهوى شغل،وقرب الهوى بعد ومحيا الهوى قتل،وسبق الهوى مطل

- **التشكيلة الإيقاعية الثامنة:**

فراغ الهوى شغل،وجود الهوى بخل ومحيا الهوى قتل،ورسل الهوى عدى

ويوم الهوى حول،وقرب الهوى بعد وبعض الهوى كل،وسبق الهوى مطل

لقد أدرج ناقدنا أربعة عشر تشكيلة إيقاعية موضحا أننا نستطيع أن نمضي في هذا التشكيل الإيقاعي الذي يقوم على اللّعب الصوتي حيث تتكاثر و تنتشر هذه التزويجات اللّغوية بفعل هذا التزويج الذي كان الشاعر التيهرتي يقوم به عن طريق هذه الألعاب اللفظية.

أمّا الأبيات الخمسة الباقية فيرى الناقد أنها تقل مقارنة بباقي الأبيات الأخرى، غير أنها تحوي نسوج إيقاعية متتالية أو متقابلة.

***سقى الله– تمادى العيش– تداعت أهاضيب– انشقت العصا.**

***لم يكن– لم يجتمع– لم تطق.**

***وصل– شمل.**

***انشقت– تداعت– فارقت.**

***يطيب– تفيض.**

***تنهل– تنسل.**

وهذا التقابل و التتابع في هذه التشكيلات الإيقاعية التداخلية في نسيج النص هي التي أضفت عليه هذه الشعرية من الوجهة الإيقاعية.

ب– الإيقاع الخارجي:

يعتبر الناقد أن الإيقاع الخارجي هو تكملة للإيقاع الداخلي حيث يهتم الإيقاع الخارجي بالبحث في أضرب الأبيات وفي تركيب الإيقاع و أهم ملاحظة نستخلصها هو أن صوت اللام هو أغنى و أجمل الأصوات الغزلية حيث تأتي في المرتبة الأولى تواتراً مع بعض الحروف مثل الألف واللام والميم والهاء والواو والياء والنون. وهنا يورد ناقدنا ثلاث تشكيلات هي:

- كلّ (كلْلُ) = تكل .
- تنهل = تنسل.
- مطل= محل= شمل.

يرى ناقدنا أنّ خلوّ الإيقاع الخارجي من حروف المد الهدف منه إظهار ما تحس به النفس من لوعة وحسرة[1].

صفوة القول: استطاع مرتاض بهذا التحليل النسقي السيميائي أن يعطي لهذا النص مجهول القائل أبعاده علاماتية، و يندهش القارئ من قدرة الباحث على استكشافها، إضافة إلى قدرة الناقد

1– عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، ، ص. 128 وما بعدها.

على شكلنة هذه القصيدة وابتعاده كل الابتعاد عن سياقاتها الخارجية، فهو قد انطلق من لغة النص وبقي فيها منتجا تحليلا جديدا هو أقرب إلى المحايثة التي يدعو لها النقد النسقي.

ب– مقاربة عبد القادر فيدوح:

يبدأ الدكتور عبد القادر فيدوح جهوده النقدية في النقد السيميائي مع مطلع الستينات بكتابه "دلالية النص الأدبي"[1] وتحته عنوان جانبي آخر "دراسة سيميائية للشعر الجزائري"، ثم أتبعه بمؤلفه "الرؤيا والتأويل– مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة"[2].

أ. **دلائلية النص الأدبي: دراسة سيميائية للشعر الجزائري.**

يعتبر هذا المؤلف من أوائل المتون النقدية التي عالجت نصوصاً شعرية جزائرية، إذ من العنوان يتضح عدم التناسق في المصطلحات، إذ استعمل مصطلحين لمفهوم واحد (الدلائلية والسيميائية)، ومن هدا التداخل الاصطلاحي فإنه واضح في اختياره المنهجي حين نجد الناقد يوظف عدة مصطلحات أثناء الممارسة للدلالة على نفس المفاهيم. إذ يعلمنا مبدئيا أن النص لم يعد يحمل الراية الإيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهراً لها، ولا البطاقة الاستبارية والاستخبارية بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية، إنما محاولة الكشف عن غموض كينونته الإحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته[3]. ثم تتبع الباحث السيميائية عند روادها (دي سوسير، بيرس، بنفنست، جوليا كريستيفا...). ومن هنا يبدأ بالحديث عن: "سيميائية النص الأدبي"، "البعد التأويلي للسيميائية" يعرض خلالها بعض المفاهيم السيميائية في مقابلاتها وأصولها الأجنبية، فهو يراوح بصورة غير منتظمة بين المصطلح العربي ونظيره الأجنبي. أمّا في المجال التطبيقي يعرض قصيدة جزائرية قديمة (نونية بكر بن حماد) على محك القراءة السيميائية والتأويل ،الذي يضع كل تعيين قيد السؤال وفق مبادئ مشتركة[4].

---

1 – عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993.

2 – عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1994.

3 –ينظر يوسف وغليسي، من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص 135.

4 – عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 33.

يكشف الباحث بداية عن فضاء النص، مقسماً إيّاه إلى عدة مقاطع، ثم يعرج إلى الكشف عن البنية السطحية للنص والقائمة على جدل وجداني في ذات الشاعر، مصوِّراً إيّاها إلى ثنائية الإشادة بصفات عليّ – رضي الله تعالى عنه– والتنديد بمدح قاتله.

كما قام الباحث برصد المعجم الشعري داخل النص، مسجلاً وجود بارز للمعجم القرآني: أسماء الله الحسنى، شخصيات من القرآن...، ومما يلاحظ أن الباحث استخدم أدوات إجرائية سيميائية بصفة محدودة كما اعتمد على أسلوب التحليل الإنشائي، مثل قوله: «استعار الشاعر أركان الإسلام ليجسد من خلالها صفات المجني عليه وهذا من خلال البيت (1) أما في البيت السادس يعرج إلى أحداث عظيمة للأمم السابقة تدل على البطولة والشهامة واختراق الصفوف...»[1].

وبعد ذلك انطلق في رصد الإيقاع داخل النص الشعري، من حيث:

- الوزن: القصيدة من بحر البسيط.
- الإيقاع الخارجي: اختار حرف النون كروي القافية.
- الإيقاع الداخلي: فقد مثله بالكشف عن التماثل الإيقاعي.

وينتقل بعدها إلى « شعرية الأقلام الغضة» حيث يدرس قصائد لشعراء شباب (سعيد هادف، أحمد دلباني، عاشور فني، خيرة حمر العين)، إذ يحكم لها حكما مبدئيا منافيا لوصفية القراءة السيميائية على أنّها أجود ما قيل في تجمع شعراء الجزائر المعاصرة[2].

بغض النظر عن النزوع المعياري، يشرع في الكشف عن سمات تلك النصوص وخصائصها التشاكلية وفق أبجديات الدرس السيميائي، وقد حصرها فيما يلي:

- الحس الدرامي والتشابه الرؤيوي.
- اليوتيوبيا الحلم الأزلي: وهي دلالة عن الأحلام الخيالية السعيدة القابلة للتعايش.

1 – المرجع السابق، ص ص 50– 54.

2 – ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص 135.

فعند أحمد دلباني يقصد بها حقول من الضوء و"خيرة حمر العين" شرفات أحلام، وعند سعيد هادف: امرأة من النبيذ وعند عاشور فني: شرفات أحلام.

وما يؤخذ على الباحث هو أن « مرجعيته السيميائية منقولة بطريقة (العنعنة) إلى درجة أن الكتاب كله يخلو من إشارة واحدة في مرجع سيميائي أصلي، مما أفضى به إلى بعض المغالطات كحكمه على "غريماس" مبدع مصطلح التشاكل بأنه حصر استعمالات المصطلح»[1] في المستوى المضموني دون التعبيري وبالتالي ضيق ماهيته، « وليس صحيحاً لأن غريماس تحدث عن كثير من التشاكلات في الخطاب الواحد»[2].

ثم يشير الباحث إلى عدة أنماط تشاكلية لدى الشعراء، منها: تشاكل تركيبي، صوتي، معنوي، نحوي، تكويني.

رصد التشاكل التركيبي والصوتي في جل التركيبات الشعرية للشعراء الأربعة، ثم يعرج أخيرا إلى الكشف عن سياق السمة وتوظيفها للفضاء الرمزي.

- السمة الأسطورية عند عاشور فني.
- السمة الطفولية عند خيرة حمر العين.
- السمة الصوفية عند أحمد دلباني.
- سمة الحزن والأسى عند سعيد هادف.

ب. **كتاب الرؤيا والتأويل:** يقدم فيه مدخلاً لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال أربعة فصول:

1- الأنساق الكلية.

2- كيان الذات.

3- النزعة الصوفية.

---

1 – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، ص ص 135- 136.

2 - Jean Dubois et autres , Dictionnaire de linguistique, op.cit, p271.

4- الرؤيوي الأسطوري.

فالشعر الجزائري المعاصر بحاجة ماسة إلى « نبض الدم الفكري الذي من شأنه أن يغذي أوردة النص جمالياً، ولذلك أجدني أمام فعاليات إجراءات التعامل مع النص من منظور تأويلي»[1]. فالباحث في هذا الكتاب يحاول باختصار تقصي الأبعاد الصوفية للقصيدة الجزائرية المعاصرة من منطلق سيميائي جديد. ويبدو أنه قد أغري بالمجال السيميائي الشمولي الحداثي الفضفاض الذي يمد المنهج بآليات إجرائية واضحة محددة، حيث نراه يطرح الأدوات السيميائية الموضوعية جانبا لينجح في التحليل الإنشائي[2]، فقد أكثر من التأويلات التي أنالت خطابه النقدي ذاته نص على نص أو قصيدة على قصيدة.

ثم صنف الباحث مظاهر الصوفية في الشعر المعاصر إلى ثلاثة أنماط:

- الصوفية الوجودية.
- الصوفية السريالية.
- الصوفية الثورية.

أفاد الباحث من التجربة الصوفية سواءً ما تعلق بالموضوعات الذاتية بكل ما تحمله من مظاهر الاغتراب والقلق والانسحاب والتمرد على الواقع والبحث عن الجوهر المفقود، وقد اعتبرها موروثا عظيما. درس الباحث نموذجاً لقصيدة (آيات صوفية) للشاعر "عثمان لوصيف" بغية الكشف عن أهم التأويلات عبر المكون التركيبي والمكون الدلالي، فحاول رصد علاقات التعارض والتطابق داخل النص كالعلاقة بين الأبدية والغيب، علاقة تواز وتشاكل، فقد وقع على حسب العديد من النقاد في الخلط بين المصطلحات كعدم تمييز بين الأيقونية والقرينة، إذ جعلهما اسمين لمسمى أجنبي واحد ***indices*** [3] على الرغم أنه لا ينفي فروق جوهرية بينهما.

---

1 – عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 4.

2 – ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائر المعاصر، ص 136.

3 –ينظر: يوسف وغليسي، المرجع نفسه، ص 137.

يرصد الناقد في آخر قسم من مدونته النقدية الجانب الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر.

وما يلاحظ حول دراسته للخطاب الشعري أنها استندت على المراجع العربية حول السيميائية ولا نكاد نعثر على مؤلف سيميائي في لغته الأصلية.

ومن نتائج ذلك:

- الاستخدام المحدود للأدوات الإجرائية السيميائية.
- لجوء الباحث إلى أسلوب التحليل الانطباعي الانشائي.
- شرح التراكيب الشعرية في أكثر من موطن.

بيد أن كل هذه الملاحظات لا تقلل من الإضافات النقدية للتجربة النقدية الجزائرية، وإن كان أبرز ما نسجله من خلال هذه التجربة هو فوضى المصطلح، التي تزداد تفاقماً بسبب الانفتاح الكبير لنقادنا على مناهج النقد الحداثي في تحليل النصوص الأدبية دون مساءلتهم لها أو تمحيص.

خـــاتمـــة

خاتمـــة

بعد هذه الجولة البحثية العلمية، الطويلة والمضنية، في ثنايا المدوّنة النّقديّة الجزائريّة بُعَيْدَ الاستقلال (بداية الألفينية الثانية)، و الّتي حاولنا من خلالها التنقيب في التجربة النقدية الجزائرية في نقد النص الشعري بخاصة، انطلاقا من المقاربة السّياقية وانتهاءً بالمقاربة النّسقية، مع ثلة مبدعة من نقادنا، تبدّى لنا بأن هذه النجربة النقدية، استطاعت أن تلامس المعرفة بالنص الشعري المنقود، بشكل صائب ودقيق في أحايين كثيرة ؛ سواء من جانبه السّياقي أو النّسقي، بناء على معطيات علميّة وآليات إجرائيّة توفّرت لديها من خلال انفتاحها على مشارب النقد الأدبي الحديث سواء تعلق الأمر بالاتجاه الغربي أو ما تناقلته أقلام النقاد العرب.

وهذه حوصلة لأهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها من خلال هذه الدراسة، نوجزها كالآتي:

– انطلقت المقاربة السّياقيّة في النقد الجزائريّ للنص الشعري في عمومياتها من النّقد السّياقي العربيّ إن لم نقل كانت امتدادا له، ولم تتأثّر في غالبها بالمدارس والتّيارات الغربيّة إلاّ قليلا.

– تعدّ المقاربة النفسية من بين المناهج السياقية التي تقل الدراسات والأبحاث النقدية فيها مقارنة بالمناهج السياقية الأخرى.

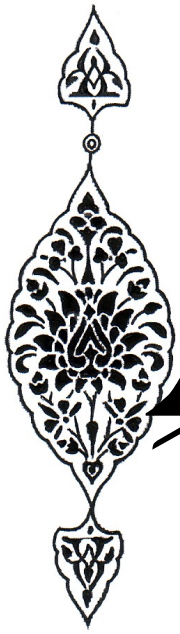
– لئن نهل النقاد الجزائريون في مقارباتهم النسقية للنص الشعري من تيارات النقد العربي المشرقي، فإن مقارباتهم النسقية، كانت نتيجة اتصال مباشر بينهم وبين مناهج النقد الغربي، عن طريق الترجمة، وقد أسهم في ذلك مجموعة من العوامل أهمها: الصّلة الوثيقة بين الخطاب النّقديّ الجزائريّ الحديث والمعاصر، والمناخ الثّقافيّ الفرنسيّ – الّذي يعتبر معقل الاتّجاهات النّقديّة الجديدة– وذلك، بفعل البعثات العلمية الجزائريّـة إلى جامعة السوربون الفرنسيّة، التي درس فيها بعض أعلام النقد الجزائريّ مرحلة الدّراسات العليا مثل: (عبد الملك مرتاض)،(حسين خمري)، (رشيد بن مالك)...، وقد أشرف على

أطروحاتهم كبار أعلام النّقد العالميّ، كما سنحت لهم فرصة تواجدهم بهذه البيئة النقدية الغربية، حضور أشهر محاضرات النقاد الفرنسيين، أمثال:غريماس وكريستيفا وتودوروف.

– تعدّدت اتجاهات المقاربة النسقية وتعددت مصادرها ومرجعياتها المعرفية بالممارسة النّقدية الجزائريّة، نتيجة التواصل المعرفي النقدي، الّذي فرضته روح العصر والذي اختصرت مسافاته الثّورة الإعلاميّة والتّواصليّة؛ فتداخلت بذلك الثّقافات وامتزجت المعارف النقدية.

– احتكمت المقاربة النّسقيّة في النقد الجزائري– من خلال نقد و تحليل النص الشعري– إلى جهاز مفاهيميّ متماسك، من حيث أطره النّظريّة، و مترابط من حيث أدواته التّطبيقيّة، مشكلا بذلك مقاربات نسقية معرفية رصدت تحوّلات لغة النص الشعري من حيث أَبْنِيَتِهَا واستعمالها.

– يبقى ما يُسجّل على النقد النسقي الجزائري في مقارباته المستفيضة للنص الشعري، اشتراكه مع النقد العربي عموما في بعض الاشكالات أبرزها: إشكالية المصطلح النقدي، والذي يعود سببه إلى كثرة الترجمات العربية للمصطلح النقدي إما لعدم الوعي بمرجعيات الوافد الجديد وإما لاختلاف التأصيل له انطلاقا من البحث في جذوره بنقدنا العربي القديم، وبين هذا وذاك، يبقى النص واحدا ومقاربته متعددة وإن احتكمت هذه المقاربة لإجرائية منهج نقدي نسقي واحد بين نقادنا.



مَكْتَبَةُ البَحْثِ

مكتبة البحث

- القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المصادر والمراجع العربية:

1) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي: دار الشهاب، باتنة، ط1، 1983.

2) ـــــ: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1991.

3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط.5، ج.1، 1981.

4) ابن طباطبا (محمد ابن أحمد) عيار ال شعر، تحقيق طه الجابري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1956.

5) ابن قيبة، الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، ط 2. 1986.

6) أبو العيد دودو: كتب وشخصيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970.

7) أبو القاسم خمار: أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967.

8) أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984.

9) ـــــــ: محمد العيد رائد الشعر الجزائري، دار المعارف، مصر، ط2، 1975.

10) ـــــــ، تاريخ الجزائري الثقافي، ش، و، ن، ت، الجزائر، 1981.

11) ـــــــ، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.

12) ـــــــ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1966.

13) أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

14) أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971.

15) الجاحظ أبو عثمان عمر وبن بحر، البيان والتبيين، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1967، ج1.

16) جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوارق للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

17) حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق, المغرب، 2001.

18) الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط2، 1955.

19) حواس بري: شعر مفدي زكريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

20) خالد سعيد، حركة الإبداع ودراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1979.

21) الديوان: تح ممدوح الحقي: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، لبنان، ط2.

22) رابح بوحوش ،المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني ،دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر.

23) ـــــــــ، "البنية اللغوية لبردة البوصيري"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

24) زكريا إبراهيم ،مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،مكتبة مصر الفجالة ،مصر ،1990.

25) زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، اتحاد الكتاب للعرب، سورية، 1998.

26) زينب الأعوج، السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985م.

27) سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية للشاعر عبد الله حمادي، جامعة باتنة، الجزائر، 2012/2011.

28) سعد أبو الرضا، النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، 2004 .

29) سعيد علوش ،الرواية الايدولوجية في المغرب العربي دراسة بنيوية تكوينية ،دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 1981.

30) سلمان نور: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

31) السنوسي الهادي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، المطبعة التونسية، 1926، ج1.

32) شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

33) شروط النهضة: ترجمة عمر كامل مسقاوي، عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، ط3، 1969.

34) شكر فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العالم للملاين، لبنان، ط4، 1978.

35) شوقي ضيف: البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1977.

36) صالح خباشة: الروابي الحمر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970.

37) صالح خرفي: أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

38) ـــــــــــ: الجزائر والأصالة الثورية ش.و.ن.ت، الجزائر، 1977.

39) ـــــــــــ: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

40) ـــــــــــ: المدخل إلى الأدب الجزائري ش.و.ن.ت الجزائر 1983.

41) ـــــــــــ: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت.

42) ـــــــــــ: شعراء من الجزائر، ج1، معهد البحوث والدراسات العربية،القاهرة، 1969.

43) ـــــــــــ: صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1973.

44) ـــــــــــ: في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1985.

45) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه ، منشورات إبريل، ط1، 2006.

46) صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشروق ،القاهرة ،ط01 ،1419 هـ -1998م.

47) ـــــــــــ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996.

48) صلاح مؤيد: الثورة في الأدب الجزائر، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، د.ت.

49) طه حسين: حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، مصر، 1962.

50) ـــــــــــ: خصام النقد، دار العلم للملايين، بيروت، لبناذ ط7، 1977.

51)طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء،دار المعارف، ط5، 1976.

52)عبد الحميد بوزوينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي ، د. م. ج، الجزائر، 1988.

53)عبد السلام المسدي ،قضية البنيوية ،دراسة و نماذج ،دراسة الجنوب للنشر،تونس ،1995.

54)عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع وموسيقى الشعر العربي. دار الصفاء عمان .ط.1. 1998.

55)عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1993.

56)ـــــــــــ: الرؤيا والتأويل، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1994.

57)ـــــــــــ: دلائلية النص الأدبي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية،وهران، 1993.

58)عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983.

59)عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط04، 1998م.

60)عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.

61)ـــــــــــ: دراسات في الأدب المغرب القديم، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1986.

62)عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983.

63)ـــــــــــ، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

64)ـــــــــــ، الشعر في زمن الحرية "دراسات أدبية ونقدية" ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

65)ـــــــــــ ، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

66)عبد المالك مرتاض :بنية الخطاب الشعري،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ،دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،دت.

67)ـــــــــــ،شعرية القصيدة القراءة ،تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ،ط1،دار المنتخب العربي ،بيروت ، 1994،1414.

68)ـــــــــــ، الألغاز الشعبية الجزائري. د . م . ج . الجزائر، 1983.

69)ـــــــــــ : النص الأدبي من أين إلى أين ،ديوان مطبوعات الجامعية،وهران 1980.

70)ـــــــــــ، تحليل أ،ي مركب لقصيدة أين ليلاي امحمد العيد آل خليفة ،دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2004، وهران.

71)عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.

72)عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ - 2010م.

73)عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب، 2000م.

74)العربي دحو: قراءات في ديوان العرب الجزائري، دار الهدى، الجزائر، ط 1، 2006.

75)عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة،دت.

76)عز الدين ميهوبي، "اللعنة والغفران"، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 1997.

77)عصام خلف كامل، الاتجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر.

78)علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للنشر والطباعة، بيروت.

79)عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990.

80)عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وقضايا وأنواعا وأعلاما ، د.م.ج بن عكنون، الجزائر، 1985.

81)عمر عيلان ،النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد ن،الدر العربية للعلوم ،ناشرون ، منشورات الاختلاف، ط01، 1431هـ ،2010م.

82)غالي شكري: أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط2، 1979.

83)ـــــــــــ، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، ط2، 1978.

84)فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث ومنشورات جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989.

85)فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 1429هـ / 2008م.

86)فايز القرعان: تقنيات الخطاب البلاغي؛ دراسة نصية، عالم الكتب الحديث،الأردن، 2004.

87)فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1424هـ، 2003م.

88)كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.01، 2000.

89)محمد الأخضر السائحي: ديوان همسات وصرخات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1965.

90)محمد البشير الإبراهيمي، أثار الشيخ الإبراهيمي،ج1، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط1، 1978.

91)محمد البشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970– 1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1986.

92)محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

93)محمد الهادي السنوسي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج2.

94)محمد برادة ،محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الأدب ،بيروت ،1979.

95)محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2000.

96)محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،مقاربة بنيوية،دار العودة ،بيروت 1997.

97) محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدول العربية، القاهرة، مصر، 1970، ط.2.

98) محمد عزام ، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثة ،دراسة في نقد النقد ، منشورات الكتاب العرب ، دمشق، 2003.

99) ـــــــــــ ، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط.01، 1989م.

100) ـــــــــــ، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق،1996.

101) محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، الدار العربية للكتاب الشركة الوطنية لنشر والتوزيع، تونس، الجزائر 1983.

102) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979.

103) ـــــــــــ، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988.

104) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

105) محمد مكاكي: التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، ط1، دار جليس الزمان، عمان ،2014.

106) محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، مصر، د. ت.

107) محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925-1975)، المطبعة العربية، غرداية، ج1، ط1، 1992.

108) ـــــــــــ، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي لبنان، ط1، 1985م.

109) ـــــــــــ، أبو اليقضان وجهاد الكلمة، ش، و، ن، ت، الجزائر، 1980.

110) ـــــــــــ، الصحف العربية ش.و.ن.ت الجزائر 1980.

111) ـــــــــــ، المقالة الصحفية الجزائرية، م1، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1978.

112) محمد ناصر بوحجام، المقالة الصحفية الجزائرية، نشأتها، تطورها، أعلامها (1903-1931).

113) ـــــــــــ، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985.

114) ـــــــــــ، رمضان حمود: الشاعر الثائر، المطبعة العربية، غرداية 1978.

115) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية, د.ط.د.ت.

116) مصطفى الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط1، 1986.

117) مفدي زكريا: اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

118) ملاح بناجي: آليات الخطاب النقدي المعاصر في المقاربة القصة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2000.

119) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط.01، 2002م.

120) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مكتبة الملك فهد، ط1، 1995.

121) ـــــــــــ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007.

122) ناصر عاشور, التكرار في شعر محمود درويش و المؤسسة الفرنسية للدراسات والنشر, بيروت, ط.1، 2004.

123) نزار قباني، ديوان أحلى قصائدي، مطبوعات نزار قباني، سورية، ط. 12، 1992.

124) نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث: دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط1، 1979.

125) الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري من 1945-1980، د.م.ج.

126) ينظر:حسين خمري ،الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،2001.

127) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.01، 2007م.

128) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاسنونية إلى الألسنية،د.ط ،إصدارات رابطة إبداع الثقافة ،قسنطينة ، د.ت.

129) ـــــــــــ، مناهج النقد الأدبي ،دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ، ط01، 2007م.

130) ـــــــــــــ، تغريبة جعفر الطيار، مكتب اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، الجزائر، ط1، 2000.

ثانيا:

المراجع المترجمة

1)أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، تر. اسعد حليم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

1) بيار جيرو، الأسلوبية، تر. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سورية، 1994.

2) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986.

2)عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1998.

3)لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد ميلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط02، 1986م، ط1 ،1984م.

4)مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ،تر :رضوان ظاظا ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ، يناير ،1978.

ثالثا: المراجع الأجنبية

1) Jean Déjeux, la poésie algérienne de 1830 à nos jours, 2éme édition, publisud, Paris 1982, P 50.

2) Jean Dubois et autres , Dictionnaire de linguistique, op.cit,.

رابعا: المعاجم والقواميس:

1)إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركيا، 1989م.

2)ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، بولاق، مصر، 1300، ج.01.

خامسا: دوريـات

1) بن علي خلف الله ، النقد البنيوي في الجزائر ،مجلة فصل الخطاب ،جامعة ابن خلدون، تيارت ،الجزائر، ع02، فيفري، 2013م.

2) ـــــــــــ،النظرية السيميائية في النقد الجزائري، مجلة القلم، أوت 2010، جامعة وهران، العدد 15.

3) الجيلالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية ،مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ع404،كانون الأول ،2004م ،شوال ،1425 هـ.

4) ـــــــــــ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع.365، السنة 31 أيلول، 2001.

5) صالح خرفي، الشعر والانحراف الديني – مجلة الثقافة – س2، ع7، مارس 1972.

6) صليحة بردي، التجريب البنيوي في الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض ،مجلة اللغة والأنصال،ج وهران ،العدد 16 ،جويلية 2014 .

7) عبد المالك مرتاض، مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائر أثناء القرن العشرين، دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب، السانيا وهران (الجزائر) ع3 مارس 2006.

8) عبد المالك مرتاض، مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين، مجلة دراسات جزائرية، العدد 3 ماي 2006، جامعة وهران.

9) فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول والثاني، 2009.

10) قرقرة بدرة: القراءة الشعرية لدى عبد المالك مرتاض وتجلياته في القراءات النقدية ،مجلة مقاليد ، العدد 09 ديسمبر 2015.

11) محمد الصالح خرفي، وطن الشاعر/ شاعر الوطن في الدلالات النفسية لشعرية الوطن، الملتقى الوطني الثالث (الخطاب النقدي الغربي المعاصر (النقد النفسي)، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 05/ 06 مارس 2008.

12) محمد ناصر، الأصالة في شعر ثورة نوفمبر (مجلة الأصالة)، عدد 89، الجزائر، جانفي 1981.

13) ـــــــــ، الالتزام في شعر ثورة نوفمبر (مجلة الثقافة)، ع 60، الجزائر، 1980، ص 17.

14) ـــــــــ، الشعر الجزائري الحديث، نقلا عن جريدة الشهاب ع9 م 10 (أوت 1930).

15) ـــــــــ، الشعر الجزائري قبل 1925، الثقافة، ع 48، ديسمبر 1978، الجزائر.

16) ـــــــــ، عوامل المحافظة في الأدب الجزائري الحديث، ش، و، ن، ت، الثقافة، العدد44، أبريل / ماي 1978، الجزائر.

17) ـــــــــ، تطور الرمز في الشعر الجزائري، مجلة الثقافة، ع 94، وزارة الثقافة، الجزائر.

18) ـــــــــ، شاعر الثورة في مرحلة حياته، ش، و، ن، ق، الثقافة السنة 16 العدد 93، 1986 جوان، الجزائر.

19) ـــــــــ، عمر راسم، المصلح الثائر، ش، و، ن، ت، الثقافة، العدد 34، سبتمبر 1976.

20) مولدي بشينية، تجليات الصراع وآلياته النفسية في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، الملتقى الدولي الثالث (الخطاب النقدي العربي المعاصر(النقد النفسي))، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 06/05 مارس 2008.

21) هيثم الأمين، ملاحظات حول الإحصاء والاستقصاء في الدراسة الأسلوبية، مجلة الفكر العربي المعاصر، معهد الإنماء العربي، السنة الأولى، ع. 8-9، يناير، مارس، 1979.

22) يوسف الأطرش، المقاربة السميائية في قراءة النص الأدبي ، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسمياء والنص الأدبي، منشورات، جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8نوفمبر، 2000. ص.114.

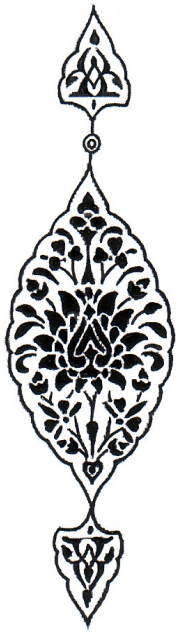
23) يوسف اليوسف، العقد الجنسية في موسم الهجرة إلى الشمال ، مجلة المعرفة، دمشق، سورية، ع. 150، آب 1974.

سادسا: المواقع الإلكترونية

1) www.Google.com /www.difaf.net

2) www.ta5atub.com.t1333-topic.

3) منتديات بوابة الجزائر www.arabgate.com/showthread?t=516003.



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل:مدخل إلى النقد الجزائري 1

الباب الأول 7

الفصل الأول:
نقد النص الشعري في النقد الجزائري – المقاربة التاريخية– 8

1- المقاربة التاريخية في النقد الغربي..... 9

2- المقاربة التاريخية في النقد العربي..... 12

3- بين تاريخ الأدب والمنهج النقدي التاريخي..... 14

4- أسس المقاربة التاريخية..... 15

5- خصائص المقاربة التاريخية..... 15

6- المقاربة التاريخية في النقد الجزائري..... 16

الفصل الثاني
نقد النص الشعري في النقد الجزائري – المقاربة الموضوعاتية– 53

1- المقاربة الموضوعاتية في النقد الغربي..... 54

2- المقاربة الموضوعاتية في النقد العربي..... 55

3- المقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري..... 56

4- سمات المقاربة الموضوعاتية في النقد الجزائري..... 64

الفصل الثالث 98

نقد النص الشعري في النقد الجزائري – المقاربة النفسية–

1- المقاربة النفسية بين المفهوم والأهمية..... 99

2- المقاربة النفسية في النقد الغربي..... 101

3- المقاربة النفسية في النقد العربي..... 107

4- المقاربة النفسية في النقد الجزائري..... 111

الباب الثاني 122

الفصل الأوّل 123

نقد النص الشعري في النقد الجزائري – المقاربة البنيوية–

1- آليات المقاربة البنيوية..... 124

2- المقاربة البنيوية: المصطلح والأبعاد..... 125

3- المقاربة البنيوية في النقد الغربي..... 129

4- المقاربة البنيوية في النقد العربي..... 135

5- المقاربة البنيوية في النقد الجزائري..... 138

الفصل الثاني 168

نقد النص الشعري في النقد الجزائري – المقاربة الأسلوبية–

1- في ماهية الأسلوب..... 169

2- في ماهية الأسلوبية..... 171

3- المقاربة الأسلوبية في النقد الجزائري..... 173

الفصل الثالث 206

نقد النص الشعري في النقد الجزائري – المقاربة السيميائية–

1- المقاربة السيميائية في النقد الغربي..... 207

2- المقاربة السيميائية في النقد العربي..... 214

3- المقاربة السيميائية في النقد الجزائري..... 214

خاتمة..... 234

مكتبة البحث..... 237

فهرس الموضوعات..... 250

ملخص

يتناول هذا البحث النص الشعري وفق اليات المقاربة النقدية الجزائرية، وقد قسمناه إلى جزئين: تناولنا في القسم الأول النقد السياقي بمختلف مناهجه (التاريخي، الاجتماعي، النفسي). بينما تناولنا في القسم الثاني النقد النسقي، فتعرضنا أيضا لمناهجه (البنيوي، الأسلوبي، السيميائي).

وبعد عرض هذه المناهج والتعريف بأسسها النظرية منطلقاتها الفكرية والفلسفية وأهم أعلامها في الغرب ولدى العرب، تعرضنا لتجلياتها في النقد الجزائري، ثم بينا مدى توفيقه من عدمه في تبني هذه المناهج وتطبيقها على النص الشعري .

الكلمات المفتاحية : المقاربة النقدية– السياق– السميائية– النص الشعري.

Résumé

Cette recherche examine le texte poétique selon les mécanismes de l'approche monétaire algérienne, et nous l'avons divisé en deux parties: dans la première section, nous avons abordé la critique contextuelle de ses différentes approches (historiques, sociales, psychologiques). Alors que dans la deuxième section nous avons abordé la Critique catégorique, nous avons également exposé à ses méthodes (structurelles, stylistiques, et Sémiotique).

Après la présentation de ces programmes et la définition de leurs bases théoriques et de leurs fondements intellectuels et philosophiques et l'information la plus importante en Occident et les arabes, nous avons été exposés aux manifestations dans la critique algérienne, puis nous avons indiqué l'ampleur de son succès dans l'adoption de ces méthodes et de les appliquer au texte poétique.

Les mots clés : l'approche monétaire– contextuelle– Sémiotique –Texte poétique

Abstract

This research examines the poetic text according to the mechanisms of the Algerian monetary approach, and we divided it into two parts: in the first section, we approached the contextual critique of its different approaches (historical, social, Psychological). While in the second section we approached categorical criticism, we also exposed to his methods (structural, stylistic, and semiotic).

After the presentation of these programs and the definition of their theoretical bases and their intellectual and philosophical foundations and the most important information in the West and the Arabs, we were exposed to the demonstrations in the criticism and then we indicated the extent of its success in adopting these methods and applying them to the poetic text.

Keywords : monetary approach– contextual– semiotic– the poetic text