الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقـراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة جيلالي ليابس*سيدي بلعباس*
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

نقد الشّعر المعاصر في الجزائر

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في النّقد الحديث والمعاصر

من إعداد الطّالب:
بركات طيّب

تحت إشراف:
أ.د/ منصوري مصطفى

لجنة المناقشة:

أ.د/ ملاح بناجي..... أستاذ التّعليم العالي..... جامعة سيدي بلعباس..... رئيسًـــا
أ.د/ منصوري مصطفى..... أستاذ التّعليم العالي..... جامعة سيدي بلعباس..... مُشرفًا ومُقرّرًا
أ.د/ اسطمبول ناصر..... أستاذ التّعليم العالي..... جامعة وهـــران 01..... عضوًا مناقشًا
أ.د/ رابحي عبد القادر..... أستاذ التّعليم العالي..... جامعـة سعيـــدة..... عضوًا مناقشًا
د./ بوقاسمية سومية..... أستاذة محاضـــرة..... جامعة عين تموشنت... عضوًا مناقشًا
د./ بلمبروك فتيحة..... أستاذة محاضـــرة..... جامعة سيدي بلعباس..عضوًا مناقشًا

الموسم الجامعي: (1440هـ-1441هـ/2019م-2020م)

﴿ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَيُعَلِّمُكُمُ اللَّهُ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾

(سورة البقرة، الآية: 282)

قبس

قال العماد الأصفهانيّ في مقدّمة كتاب معجم الأدباء

« إني رأيت أنّه لا يكتب إنسانٌ كتاباً في يومه إلّا قال في غده لو غُيِّر هذا لكان أحسن ولو زِيد كذا لكان يُستحسن ولو قُدِّم هذا لكان أفضل ولو تُرك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العِبَر وهو دليلٌ على استيلاء النقص على جملة البشر »

كلمة شكر

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات فالحمد لله والشكر لله

على فضله وتوفيقه

أتقدم بكلمة شكر خالصة مقرونة بالعرفان والتقدير لمن

احتضن هذا البحث وأشرف عليه ووجهه الأستاذ الدكتور

«منصوري مصطفى» أبقاه الله ذخرًا لطلبة العلم

وجزاه عنهم خير الجزاء.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساندني وساعدني في

مشواري الدراسي بدءًا بشيخ المسجد إلى غاية اللجنة

المناقشة لهذا البحث.

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث

مقدّمة

مقدّمة:

يبدو من السّهل إصدار أحكامٍ عن النّقد الجزائريّ الحديث والمعاصر، غير أنّه من الصّعب أن نتعامل بما تقتضيه موضوعيّة البحث بالغوص في مرحلة العقد الأوّل من القرن التّاسع عشر، لما له من خصوصيّات فارقةٍ تنأى به أن يوضع وأقرانه من العرب والغرب على طاولة بحث واحدة، والأصعب منه حديثٌ عن هذه الفترة بما سبقها من واقعٍ مريرٍ، ولحقها تعايشه بواقعٍ أشدّ مرارةٍ منه، فكثيرٌ من الدّارسين العرب بل ومعظم الجزائريّين كانوا ويزالون - لسببٍ أو من دون سببٍ- وربّما أنّ بعضهم إلى غاية يوم النّاس هذا يجهلون أنّ للجزائر نقّادًا؛ غير أنّ ممارساتهم النّقديّة تحفّظت في خصوصيّة البلد وقتها؛ فحافظوا عليها ودافعوا عنها في ظلّ الانفلات الكبير الّذي شهده العالم العربيّ وقتئذ التقى الذّهن العربيّ بالغربيّ.

شهد القرن العشرون وثبة نوعيّة لكثير من مناهج النّقد الأدبيّ وإجراءاته الّتي تتناول خطاب الشّعر العربيّ المعاصر قراءةً وتحليلًا، وبعد أن تجاوزت الذّائقة النّقديّة مرحلة القراءة السّياقيّة بدأت معالم القراءة تنضج وتتّضح، وحاول النّقد العربيّ بعامّة والجزائريّ بشكلّ أخصّ إيجاد مبرّر يستند إليه اتّجاه مرجعيّات النّقد الغربيّ الفلسفيّة المبثوثة وسط المناهج، واستدعى من النّاقد الجزائريّ أن يموقّع نفسه ويحدّد إطارًا منهجيًّا خاصًّا به، وإلّا عُدّ منهجه تكرارًا لأفكار المنهج الغربيّ، فانطلق التّأسيس من علاقة النّاقد الجزائريّ بالتّراث؛ فإن أراد التّأصيل عاد له واستلهم منه ما يفيده في فهم مقولات المنهج الغربيّ، أمّا إن كانت الصّلة مقطوعة سلفًا فقد تبيّنت الوجهة أنّ الآخر ومناهجه هو الملاذ والخلاص ممّا يعانيه النّقد العربيّ والجزائريّ. في خضمّ هذه التّجاذبات برزت فئة تحتكم إلى المنطق الّذي يعني عدم الانسلاخ عن التّراث العربيّ، والذّوبان في الآخر لأنّه جديد، والأجدى التّوفيق بينهما بالاضطلاع بالتّراث والأخذ بمناهج الغرب وتطبيقها على الخطاب الشّعريّ العربيّ وفق معطيات محدّدة.

لا ينكر المهتمّ بالنّقد الجزائريّ أنّه وفي ظلّ هذا تباينت وجهات نظر النّقّاد الجزائريّين والعرب أيضًا اتّجاه مناهج النّقد الغربيّة بكلّ تناقضاتها وغرابتها عند استدعائها، وبخطى سريعة بدأ النّقد الجزائريّ يحدّد موقفه تحت مسمّى تحديث الفكر النّقديّ الجزائريّ بمرجعيّة تراثيّة ورؤية حداثيّة. فأقدّم النّقد الجزائريّ يخوض غمار تجربة جديدة برؤى متباينة تباين المرجعيّات النّقديّة؛ مستمدّة من التّراث حينًا ومنقلبة عنه حينًا ومازجة بين الأصالة والمعاصرة فيمن رأوا أنه من الموضوعيّة في مثل هذه المواقف أن تمسك العصا من الوسط، ولا ترفض المنجز والفكر النّقدي الغربيّ من حيث المبدأ بقدر تطويع المعرفة

النّقديّة والقيم العلميّة بغية النّهوض بالنّقد الجزائريّ وفق تفكير علميّ فالنّقد الجزائريّ لا يحتاج إلى كيفية تعلّم الفوضى بزيّ جميل.

رسمت قضيّة الهويّة معالم المعرفة النّقديّة، فظهر نقد يتّسم بتقديم أعمال شبيهة بالتّرجمة، ووجهة ثانية انطوت على مقولات التّراث النّقديّ محاولة بعثه، وفئة استلهمت التّراث وتحفّظت بشأن مناهج الحداثة وخلفيّاتها الفلسفيّة. ومن المنتظر ميلاد خطاب نقديّ عربيّ خاصّ يبتكر سُننًا مناسبة لخطاب شعريّ منسجم مع الحياة بتفاعلاتها وزخمها، شعر يرى برؤيا العالم لا برؤية العين، شعر تحرّر فاتّسم خطابه بتشكيلات هندسيّة مفارقة؛ يقول الشّاعر المبدع عبرها الكثير بالرّغم من انتهاء الجمل، شعر يبدي درجة من العبثيّة والإهمال عند آخرين، ويحاول البعض الآخر فيه محاكاة مرجعيّات الغرب.

لا يخفى على المهتمّين أنّ اهتمام البحث بنوع من الخطابات الشّعريّة يستوجب تحديدًا مرحليًّا له، لأنّ عمليّة الإبداع الفنّيّ عمليّة معقّدة وغير متناهية في تطوّرها. ففي كلّ مرّة يتمّ ابتكار أشكال وتقنيّات جديدة ملائمة لفترة من فترات الشّعر؛ وبخاصّة إن كان هذا الخطاب هو الشّعر العربي الحديث والمعاصر الذي يعدّ ثورة شكليّة ومضمونية رسمت معالمها الكتابة بعد النّصف الثّاني من القرن العشرين، أين لامست وقتها القصيدة متغيّرات أدّت بالشّاعر إلى الاحتكام إلى المعطيات والظّروف بوصفها قاعدة ذهبيّة تبرّر أيّ معطى إبداعيّ متفرّد خارج عن المألوف.

انطلق البحث وهو يستكشف قضيّة الشّكل والمضمون التي كانت المعيار الذي يحتكم إليه النّقّاد في تصنيف خطاب شعريّ بأنّه حديث أو معاصر، وتوصّل إلى قناعة مفادها أنّه لم تحدّد الأشكال يومًا معطيات التّجديد والعصرنة، كما لا ينفي النّقّاد أنّ لكلّ حقيقة معاصرة شكلًا ومضمونًا، وهو لا يعني أنّ كلّ قصيدة تكتب في هذه الفترة الزّمنية تصنّف وشاعرها من المعاصرة، بل الأولى رؤيا الشّاعر إلى رسم معالم وأسس نصّ جديد متميّز؛ رؤيا ولغة وشكلًا، كما لا ينبغي العمل بخالف تعرف في مثل هذه المواضع، فليس كلّ جديد متفرّد معاصر، فارتباط المعاصرة بالعصر ينأى بالمصطلح إلى رصد روح العصر ليتحوّل الشّعر إلى وعاء زمنيّ يضيع خلاله أفق الحسّ المعاصر المشكّل للرّؤيا الجمالية، ويولّد أزمة حقيقيّة بين المبدع وذاته في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الجِسام.

إذا كان النّقد الأدبيّ الغربيّ والعربيّ الحديث والمعاصر قد حظي باهتمام الكثيرين، فإنّ الجزائريّ لا يزال نتاجٌ كبيرٌ منه يُحاكي كِبر هذه الأمّة العربيّة، ويحاكي درجة الوعي الثّقافيّ النّقديّ الّذي بلغته أسماء مغمورة أوساط السّاحة النّقديّة العربيّة والعالميّة؛ يفتقر إلى الدّراسة والبحث والاهتمام، في

الوقت الّذي إنبرى عددٌ من المهتمّين بأمور هذا البلد وآدابه إلى تصحيح هذه النّظرة ردحًا من الزّمن، غير أنّ التّبعية الذّهنية لن تجعل منك ناقدًا بل مقلّدًا لزخرفة مناهج ظاهرها من قبلها موضوعيّة التّحليل النّقديّ وباطنها من قبلها العذاب،ومن هذه الأبحاث انطلق النّقد الجزائري يحفظ للجزائر ثقافتها ويؤصّل للأمة الجزائريّة منهجًا خاصًّا بها، وتتّضح في أبحاث المرحوم **أبي القاسم سعد الله** الّذي حفظ للبلد تاريخها في شتّى مجالاته، ثمّ وثبة النّقد لقراءة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر سواء الجزائريّ أو العربيّ أو الغربيّ ممثّلة على سبيل المثال لا الحصر في أعمال النّاقد عبد الله حمّادي وهو يقرأ الشّعر الإسباني والشّيلي.

تجرّك مادّة البحث -اِضطراراً- إلى التّحدّث عن إنتاج المرحلة من حيث بنيتها، والظّرف، والأقطاب، وهذا يدفع به إلى طرح المنطلق الجوهريّ من مشروع البحث؛ الّذي سلك سُبلاً يتغيّ من ورائها السّؤال عن ذائقةٍ نقدية - بمعناها الصّائب- مغمورةٍ لم يُلتفت إليها لأسبابٍ قد يجهلها الكثيرون، والأكثر من ذلك السّؤال أيضاً إنْ كانت أجادت أو هي جادت وفقط بما في الرّؤية إلى حدّ أنْ أبانت عن سيلٍ عرمٍ لم يستطع أن يحصر مجراه - اِضطراراً آنذاك- في قراءته الظّاهرة الأدبيّة على أنّها تصانيفٌ تاريخيّةٌ أو نفسيّة أو اجتماعيّة، وإنّما هي اِستشرافٌ لآفاقٍ فنيّةٍ سبقت الزّمن بأجيالٍ، ممثّلة في اجتهادات **رمضان حمّود** و**محمّد الهادي السّنوسي** وهذا كلّه - من المفروض- لن يتحصّل عليه من لا يعرف من اللّغة إلّا الكتاتيب، ولا من المعرفة إلّا القلّة الّتي وصلته من تراث الأوّلين، ناهيك عن الأُلى كتبوا؛ كيف اِستطاعوا أنْ يُحاكوا تلك المرحلة القاهرة، حيث لا المستدمر يُسعف ولا الانفلات منه إلى المشرق توفّر، ولا حتّى الاطّلاع على ما يُتداول في الضّفّة الأخرى من الماء حِيز عليه أو نُشر.

يطرح البحث قضيّة النّقد الجزائريّ، وهو يتناول أقلامًا شعريّة معاصرة متنوّعة، وهذه الأقلام أراد البحث من خلالها استكشاف كوامن الإبداع الشّعريّ العربيّ المعاصر عند النّاقد الجزائريّ، بل ومفهوم الشّعر المعاصر الذي أضحى يتأرجح بين المفهوم التّقليديّ بروح العصر والشّكل الجديد مهما كانت الرّؤيا وارتقاء الكلام النّثريّ إلى مصاف الشّعر؛ وهي خطى متفرّقة لم تستبن وتتّضح درجة اتّفاقها، ومنه يهدف البحث إلى تبيان رؤى النّقد الجزائريّ الحديث والمعاصر في قراءة الإبداع العربيّ المعاصر، عن طريق من استلهم مقولات النّقد التّراثيّ العربيّ واستوعب النّقد الغربيّ في ظرف ووقت من المفروض يستحيل مطلقًا الوصول إلى هذه المرتبة والمكانة، إن قارئة للنّصّ الجزائريّ أو

النّصّ العربيّ والأكثر ترامت شظايا حبرها لقراءة النّصّ العالمي، برؤى فنيّة تنمّ عن درجة من النضج والوعي النّقديّ.

يبدو أنّ طبيعة موضوع البحث تكشف للوهلة الأولى عن طبيعة التّساؤلات التي حدّدت ماهية الإشكاليّة وحجمها الّتي يجب أن يرتكز عليها البحث، محاولاً ما وسعه الجهد والطّاقة والمادّة المتوفّرة أن يجيب عن المنبع الحقيقيّ لهذه الإشكاليّة الّذي يكمن في:

- هل بلور النّقد الجزائريّ تجربة نقديّة فريدة تستطيع سبر أغوار النّصّ الشّعريّ المعاصر؟ وأيّ مناهج النّقد أكثر ملاءمة لاستيعاب فضاء الخطاب المعاصر؟
- كيف تعاملت الخصوصية النّقديّة الجزائريّة مع مناهج النّقد الغربيّة الحديثة؟ وهل انتهى سقف طموحات النّقد الجزائريّ إلى التّأسي بها؟
- كيف استطاع النّقد الجزائريّ - وهو يتناول خطابًا شعريًّا لم تتّضح معالمه بعد- أن يبلور مفهومًا خاصًّا بالخطاب الشّعريّ المعاصر وفق مرجعيّاته النّقديّة؟
- هل التزم النّاقد الجزائريّ بمقولات المناهج النّقديّة الغربيّة؟ أم أنّ ما يحاكيه التّنظير يختلف تمامًا عمّا وجد في ساحة الإجراء؟
- ما القناعة التي أضحت قارّة عند النّاقد الجزائريّ جرّاء تعامله مع مناهج النّقد السّياقيّة والنّسقيّة؟ وما مناهج النّقد الأكثر استنطاقًا لكوامن الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر؟

الظّاهر أنّ بحثاً بهذا الحجم من الإشكالات يكتسي أهميّةً خاصّةً من حيث إنّه يحاول الإبانة عن طاقاتٍ نقديّة جزائريّة تجاوزها النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث والمعاصر من حيث يدري أو لا يدري؛ إنْ مقلّلاً من قيمتها، وإن متغاضياً عنها لسببٍ من الأسباب الّذي لا يُعتقد أن يكون معيار التّصنيف لديه، حيث إنّ هذه الطّاقات لم تُسعفها الكثير من المعوّقات إلى أن تتصدّر بأكورة القراءة الفنيّة الجماليّة بدءًا بالاجتهادات الأولى لظهور بواكير النّقد الأدبيّ العربيّ وهو ما عُرف بالبُعد الفنّيّ - لاحقاً - المغمور في الأقلام النّقديّة الجزائريّة، ولمكتبة البحث بدل المثال أمثلة، فعلى سبيل التّمثيل لا الحصر رؤى **محمّد الهادي السّنوسي** و**رمضان حمّود** في عشرينيّات القرن الماضي، و**أبو القاسم سعد الله** و**صالح خرفي** و**محمّد ناصر** وكذا **عبد الملك مرتاض** الذي يعدّ النّموذج النّقديّ الجزائري الأكثر

اضطلاعًا بالتّراث العربيّ إذ لم تُغره معطيات الحضارة والتّجديد الغربيّ،وخير دليل مصنّفاته النّقديّة التي تنبني على قناعاته النّقديّة الخاصّة.

هذه النّقاط المهمّة الّتي اِنبنى على صرحها البحث، هي ما قرّب الصّورة في جمع المادّة وتصنيفها وفق خطّةٍ أتاحت الكثير، واِقتضت مدخلًا تمهيديًّا يوضّح الكثير من النّقاط التي أهمّها مشكل مصطلحي الحداثة والمعاصرة الذي يعدّه الكثير من النّقّاد بمعنى ومفهوم واحد، فالجديد اليوم قد يكون معاصرًا وقد يكون تقليديًّا، فالمسألة تتعلّق بخصائص المعاصرة الفنّيّة ومعطياتها التي تستوجب من النّاقد الاهتمام بها في قراءة الخطابات الشّعريّة العربيّة، وتاليًا فالبحث كي يؤسّس مفهومًا من تطلّعات النّقّاد افتتح هذه القضيّة في مفهوم الشّعر المعاصر ليتسنّى له مسحًا لخصائصه وتحوّلاته؛ واتّجه لتتبّع أهم مقوّم في خصائص الشّعر التّقليديّ وشعر الحداثة وشعر التّفعيلة وقصيدة النّثر، ليستنتج القارئ ضمنيًّا ما المقصود بالخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر،الذي سيتحدّد وفق مفهوم النّقّاد الجزائريّين للشّعر منذ النّهضة الفكريّة والأدبية في الجزائر، واقتضت معالجة الإشكاليّة ثلاثة فصول استوجبت الوقوف عند الشّعر العربيّ والتقائه بمناهج النّقد في الجزائر، وفق توجّهات النّقد الجزائريّ المختلفة الّتي أسهمت إسهامًا كبيرًا ظروف البلاد وقتها، فجاءت رؤى النّقّاد تبعًا لمبرّرات كلّ ناقد وهو يقرأ الخطاب الشّعريّ العربيّ عامّة بهذا المنهج أو ذاك، ومبرّرات التّوافق حسب المرجعيّة أو ثقافة النّاقد أو ميله الشّخصيّ.

الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر نتاج ظروفٍ ومواقف معيّنةٍ طافت تستجدي في نفسيّة المبدع، فيجليها في نصّه بل ويغوّر ماءها من خلال دفن دلالتها العميقة، وتأتيه المناهج النّقديّة والّتي منها على سبيل التّمثيل البنيويّة والسّيميائيّات متصدّرةً قافلة المناهج المعاصرة، لترفع كثير غبنٍ عن النّاقد ومحلّل الخطاب، بإبعاده عن تلك الحيثيات في الدّراسة الّتي لا تُسمن ولا تغني من فائدةٍ نقديّةٍ، وتوطّد علاقة الدّارس المحلّل بالبنية أكثر فأكثر، وساعدت المادّة على رسم منهجيّةٍ اِقتضت الخطّة الآتية:

الفصل الأوّل قدّم ملمحاً مهمّاً في رسم خارطة الطّريق الأولى الّتي التقى فيها النّقد الجزائريّ بالمناهج النّقديّة الغربيّة وطريقة قراءته للشّعر العربيّ؛ منوّهًا بالمرجعيّات المؤسّسة لفكره النّقديّ الّذي ظهر جليًّا في قراءته لاتّجاهين رائدين في التّجربة الشّعريّة العربيّة والجزائريّة المعاصرة، محدّداً معيار سطوع اتّجاهٍ وأفول آخر وفق اتّجاهات نقد الخطاب الشّعريّ العربيّ"؛ السّياقيّة والنّسقيّة، واهتمّ

البحث بالاتّجاه النّقديّ مادام الشّعر العربيّ متنًا له، وقد تجاوز الاتّجاهات التي لم تهتم بالشّعر العربيّ، ودرجة سمك اتّجاه عن آخر يكمن في درجة استيفاء الأقلام النّقديّة الجزائريّة لاتّجاه نقديّ عن آخر.

قبل الخوض في غمار أيّ بحث لابدّ من التّأسيس المفهوميّ المصطلحي له وخاصّة إن كان للبحث بدل المفهوم مفاهيم وبدل المصطلح مصطلحات، والأكثر التّحديد المفاهيميّ لإشكاليّة أرّقت الأوائل والمتأخّرين وبُرمجت لها النّدوات والمؤتمرات لتباين مفاهيم تولّدت عن أصول الحداثة والمعاصرة، وقبلها التّعريج على أهمّ الدّلالات المعجميّة للّفظة ومراعاة ظلالها الدّلاليّة.

بعد مسحة النّقد الجزائريّ الشّاملة للشّعر العربيّ تناول البحث في الفصل الثّاني أهمّ القضايا الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر وخصائصه الفنيّة التي اصطبغ بها؛ كالاهتمام بلغة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر وصوره، فالتمس البحث ملامح لغة الخطاب الشّعريّ المعاصر وتجلّياتها عبر تشكيلاته الجديدة، وأبعاد صوره، التي تطوّرت جرّاء توسّعها على شتّى العلوم المجاورة، وأصبحت الصّورة الشّعريّة الخطّيّة بصريّة لمتغيّرات التّشكيل الخطاب الشّعريّ الذي أصبح يستتر لغة صامتة أكثر ممّا توحي به خطّيّة السّواد؛ من خلال منطلقات التّشكيل البصريّ ومراميه، وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ أقلام النّقد الجزائريّ لم تهتم بأبعاد الصّورة الشّعريّة المعاصرة إلّا من خلال بعض اجتهادات النّقّاد الجزائريّين لذا اتّسعت رقعة البحث إلى قراءة النّقد العربيّ بوصفها دراسات سابقة للمقاربة الرّؤية النّقدية الجزائريّة ونظيرتها العربيّة.

كان لابدّ من حصر الدّراسة في اِتّجاهين مهمّين أسهما بشكلٍ كبيرٍ في بعث ديناميّة الخطاب الشّعريّ المعاصر، الصّورة الشّعرية التي استحالت إلى هندسة بصريّة تنمّ عن معانٍ شتّى تخرج بها فضاءات الفراغ والبياض من خلال التّشكيل البصري أو ما يعرف بهندسة الصّورة الّتي أحالت مفاهيم الخطاب الشّعري ّالعربيّ المعاصر إلى أن يهندس قصيدته بكتابة قليلة وفضاء واسع أشبه بملحمة مصورة أو فيلم كامل الإخراج يستجدي من متلقّيه وضع بداياته أو نهاياته وفق سعة خيال المتلقّي، وأبرز النّقّاد الجزائريّين الذين اهتمّوا بالخطاب البصريّ وتشكيلاته **ناصر اسطمبول**.

حدّد هذا الفصل نموذجًا نقديًّا لخطاب شعريّ عربيّ معاصر، ويتمثّل النّموذج في "بنية الخطاب الشّعريّ - دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية-" ومن أهداف البحث تنويع القراءة النّقديّة الجزائريّة إن من ناحية التّعامل المباشر مع المدونة الشّعريّة المعاصرة أو من ناحية قراءة القراءة، وهذا في محاولة منه إيجاد كلّ الفضاءات النّقديّة الّتي استلهمت الذائقة الشّعريّة المعاصرة،ليخرج بمجموعة من

النّتائج هي بمثابة مرامٍ تغيّاها مُسبقًا، وقد غيّر البحث طريقة مع النّماذج النّقديّة التي كانت عند البعض أحكامًا مُسبقة قبل العودة إلى المتن النّقديّ، فانطلق لاستكشاف طرائق تعامل النّقد الجزائريّ مع الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، وعبره استكشاف مفهوم **عبد الملك مرتاض** الخاصّ للخطاب الشّعريّ المعاصر، فالنّموذج النّقديّ وتحليلاته وإجراءاته ومفاهيمه خلص من خلالها البحث إلى نتائج مهمّة كمرجعيّة النّاقد عبر هذا النّموذج ومنه إلى منجزه النّقديّ، مع استخلاص المرتكزات العلميّة والفكريّة التي أسهمت في بلورة منهج خاصّ بقراءاته النّقدية للخطاب المعاصر، وبعد استيفاء البحث إجراءات النّموذج النّقديّ عقّب بكثير من الملاحظات أو الاستنتاجات أو التّساؤلات التي كان الهدف منها فهم منهج النّاقد أكثر أو طريقة تحليله أو الكيفيّة المعتمدة في تحليل خاصية من الخصائص الفنّيّة، والتي أبرزها تمهيد النّاقد لمفهوم الشّعر بعنوان "نظريّة الشّعر" وقد توصّل البحث إلى أنّ بيت القصيد في كلّ ما يحوم حول الإجراء والتّحليل هو الضّبط الأوّلي لمفهوم الشّعر عند النّاقد الجزائريّ، واهتمّ النّموذج بعد ذلك بخصائص البنية في قصيدة "أشجان يمانية" ثمّ الصّورة الفنّيّة وخصائص الحيّز الشّعريّ، وبعدها الزّمن الأدبيّ في "أشجان يمانية"، ثمّ الصّوت والإيقاع في هذه القصيدة، إلى غاية المعجم الفنّي في "أشجان يمانية".

لا تخلو أيّ دراسةٍ نقديّةٍ من إطلالة المناهج النّقديّة ليستنطق بعض الدّلالات العميقة عمق التّجارب الحياتيّة لمبدعيها، وبما أنّ الزّمن قد استحال من البساطة إلى العمق والغموض في جلّ مناحي الحياة إن لم نقل كلّها فمن غير المعقول أن تجد دلالات الخطاب الشّعريّ المعاصر تطفو على سطحه، وقد اهتمّ البحث بالنّقد من وجهتي استقبال المناهج الغربيّة وكيفية تمثّلها في السّاحة العربيّة عامّة والجزائريّة بوجه أخصّ وفق خصوصيّة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، والبحث في الأقلام النّقديّة الجزائريّة محاولة منه رسم خطّ واضح المعالم يسمّى النّقد الجزائري، الّذي لم تستبن معالمه أو تتّضح.

الملاحظ في البحث ككلّ أنّه يميل كثيراً إلى العرض في مواضعه والتّاريخ والوصف والاستقراء والمقاربة؛ مقدّمًا الكثير من النّقاط إلى منطقة النّور لاستجلاء العتمة عنها والّتي بدت للباحث أنّها تتطلّب التّنقيب والتّحليل، مستأنساً في ضروراتٍ ملحّةٍ ببعض الوصف التّحليلي، والاستقراء المنهجيّ، وميدان نقد النّقد من الميادين الّتي يتعرّض فيها الباحث لمفاهيم متشعّبةٍ ورؤى متقابلةٍ أحياناً، ومتفاوتةٍ حتّى في أصحاب الاتّجاه الواحد أحايين أخر، لذا فالقراءة مهما يقتفي صاحبها

الموضوعيّة تجده ينعطف بها إلى مفاهيم أخرى هي من صميم قناعات صاحب البحث نفسه، فكيف بمن يرى في الرّؤى المختلفة خيطاً موضوعيّاً دقيقاً قد يستجيب في الأخير للآراء المتعدّدة.

أمّا فيما يتعلّق بالدّراسات الّتي أسهمت في مشوار هذا البحث كي يُجلي بعض عتمته فالحقيقة أنّها متوفّرة وغير متوفّرة؛ كيف ذلك؟ هي مبثوثة في الكثير من المقالات والملتقيات هذا من ناحية، أمّا جمعت وأصبحت بمثابة الكتاب المرجع لمثل هذه الدّراسات وغيرها، ومن الجدير بالقول أنّ النّقد الجزائريّ ما عدا الكتب النّقديّة التي أسّست له حلّلت إبداعات شعريّة في مبحث من مباحثه، فقراءة النّقد الجزائريّ للخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر شبه منعدم في ساحة النّقد الجزائريّ ما عدا أعمال **عبد الملك مرتاض** وكتاب (تجربة نقد الشّعر عند عبد الملك مرتاض) لـ **عبد الملك بومنجل** وكتب أخرى مركّبة المناهج مثل (الشّعر الجزائريّ الحديث) لـ **محمّد ناصر** وبعض الكتب الأخرى المماثلة.

أمّا التّحامل على النّقد الجزائريّ والتّقليل من شأنه فيوجد في كلّ المحافل، وقد اهتمّت الكثير من الدّراسات بالتّأسيس للنّقد الجزائريّ في مراحله الأولى؛ في محاولة منهم تبيان أنّ الجزائر أصيلة في النّقد؛ صحيح أنّ هذا من صميم الدّراسات النّقديّة ذاتها، غير أنّه من المعرّة الفكريّة الوقوف على قضية ردحًا من الزّمن والعالم من حولنا في حركة دؤوب متسارعة، إلى درجة تأسيس الملتقيات لهذا في زمن أصبح النّاقد يتناول لغته بالدّراسة في الخطاب الشّعريّ المعاصر، فإنّه يعرفها ولا يعرفها، أضف إلى ذلك اهتمام غالبيّة النّقّاد الجزائريّين بالخطاب الشّعريّ الجزائريّ وقلّما التفت إلى قراءة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، باستثناء بعض النّقّاد الذين اهتمّوا بنقد الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، أو بقراءة هذا النّقد وهذه قليلة جدًّا، وهو ما دفع البحث إلى بلورة تصوّره وفق اهتمام النّقد الجزائريّ المعاصر بالخطاب الشّعريّ المعاصر. وغالبيّة محطّات البحث حاولت فهم الخطاب الشّعريّ المعاصر من منظور النّاقد الجزائريّ المعاصر، ومن ناحية أخرى هناك مؤلّفات اهتمّت بنقد الشّعر المعاصر غير أنّها انكبّت على الجزائريّ منه والبحث كما هو مبيّن يتناول الشّعر المعاصر بالدّراسة دون تحديد، اللّهم إلّا المؤلّفات المحصورة العدد والّتي أبرزها: قراءات **عبد الملك مرتاض** لقصيدة "شناشل ابنة الجلبي"، أو "أشجان يمانية" من خلال نموذجين، وارتأى النّاقد أن يختار شاعرًا عربيًّا معاصرًا كي تكون القراءة عبره استثمار للمنجز الشّعريّ العربيّ المعاصر، وهو ما صرّح به النّاقد في نموذجه "بنية الخطاب الشّعريّ".

إنّ قلّة الدّراسات السّابقة لأيّ بحث أمر مقلق لأنّه لا بدّ على كلّ دراسة أن تلجأ لمرتكزّ منهجيّ ونظريّ يعدّ بمثابة الدّعامة العلميّة التي هي بطاقة الاعتراف بالأكاديميّة، غير أنّ البحث رأى فيه

أمرًا إيجابيًّا أحياناً لأنّه يؤهّل البحث أن يكون بأكورة الدّراسات في هذا المجال؛ الّتي تحسب له بتناول الإبداع بشقّيه النّقد والشّعر المعاصرين.

لعلّ من الفائدة الكبرى الّتي جناها البحث أنّه اِستطاع صاحبه أن يلتقي ويُحاور الكثير من المسائل الّتي يحيط بطرف يسير منها واستلهم البحث بالمناقشة والمتابعة والاستقراء والوصف والمقاربة الحظ الأوفر منها، ولعلّ من ميزاته محاورة لكثير من أعلام النّقد الجزائريّ التي قرأت الشّعر العربيّ قبل وفود المناهج الغربيّة، ثمّ محاولة فهم الشّعر العربيّ عبر أقلام مناهج النّقد السّياقية ودرجة ابتعادها عن النّصّ ليلتقي أقلام قرأت الشّعر العربيّ من وجهة نظر نسقيّة فحسب، ثمّ نمذجة البحث بعلم من أعلام النّقد الجزائريّ والعربيّ من خلال مؤلّفه النّقديّ الذي قرأ به قصيدة شعريّة يمنيّة معاصرة للشّاعر اليمني **عبد العزيز المقالح** و**محمّد ناصر** الذي قدّم مفهومًا عن اللّغة الشّعرية المعاصرة من خلال مقاربة الخطاب الشّعريّ الجزائريّ المعاصر بنظيره المشرقيّ، والصّورة الشّعرية عند أصحاب الشّعر الجديد كما ينعتهم، راجياً من الله أن يكون البحث قد كشف الغطاء عن كثير من القضايا التي تستدعي الاهتمام والمتابعة في ساحة النّقد الجزائريّ المعاصر حتّى وإن لم يقدّم اقتراحات مقنعة دائمًا لإشكالاته المقترحة فإنّه يستشرف آفاقًا للبحث أبانت عنها التّساؤلات المتنوّعة التي طرحها في محطّاته المختلفة.

من الإنصاف إن لم نستطع ردّ الجميل فذكر أصحابه واجبٌ علينا، ومن لم يشكر النّاس لا يشكر الله، غير أنّه لا المقام ولا سعة الكلام تكفي أن أقدّم خالص عبارات الشّكر والامتنان للأستاذ الدّكتور المشرف **منصوري مصطفى** الّذي اهتمّ بهذا العمل من مرحلة التّصوّر إلى التّوجيه فالاكتمال، فجزاه الله عن العلم وطلبته خير الجزاء، أمّا لكم أعضاء لجنة المناقشة فلكم منّي جزيل الشّكر والعرفان على تجشّم عناء قراءة العمل ومناقشته، وجزاكم الله عن طلبة العلم والبحث العلمي خير الجزاء.

سعيدة في: 17 أكتوبر 2019م

مدخل

خصائص الشّعر العربيّ المعاصر وتحوّلاته

الشّعر العربيّ المعاصر "الخصائص والتحوّلات":

ارتبط مفهوم الحداثة الأدبية بالنّهضة العارمة الّتي شهدتها أوربا وبخاصّة باريس على يد الكثير من السّرياليين والرّمزيين والماركسيّين، فشملت القطاعات الاقتصادية والاجتماعيّة والثّقافيّة محدثة بذلك هزّة كاسحة لم تستثبت مجالًا دون آخر؛ فهي "صيغة مميّزة للحضارة تُعارض صيغة التّقليد، وأيّ باحث يستعرض الفكر الحداثيّ بالدّراسة والتّنقيب يُدرك أنّها جنين تربّى ونما في رحم فلسفيّ خالص."[1] قد تغذّى من حبل الغموض والأحلام والشّكّ والبحث عن المجهول، وقطيعة **هيجل** (Georg Friedrich Hegel) الابستيمولوجيّة تبرز للحداثة عنصرين مهمّين هما الحرية والفكر، والحداثة عند **هيدجر** (Heidegger Martin) "مشروع ميتافيزيقي يبتغي البعد عن الواقع."[2] ولا حداثة عند الماركسيّين بدون الثّورة على النّظام القديم، هذا ما دعت إليه قصيدة الحداثة في ثورتها وإنتاجها لكلّ شكل جديد وتفجير جديد مستمرّ للبنية واللّغة الشّعريّة، وأكّد **ديكارت** (René Descartes) على تبنّي فكرة ما تنقله الحواس الظّاهرة والباطنة معرفة خاطئة، وراح ينظّر لمقولته المشهورة: "أنا أفكّر إذن أنا موجود."[3] مقوضًا مقولات **أرسطو** و**أفلاطون**، داعيًا إلى اتّخاذ "مبدأ الشّك والوجود فتجلّى ذلك في شعر مناصريه من خلال تصوّر وجود غير الّذي نعيش فيه."[4] لتأتي فلسفته وتؤسّس لمرحلة جديدة نادت بها الحداثة فيما بعد وهي أن يتحرّر الإنسان من الوصايا القائمة بداخله، وتبلورت هذه "الرّؤى الفلسفيّة كلّها وأنتجت فكرًا جديدًا اهتدى بنواميسه شعراء الحداثة الغربيّة منطلقه المجهول للبحث عن المجهول."[5] ولقيت رواجًا مع **مالارميه** (StéphaneMallarmé) و**رامبو** (Arthur Rambo) و**بودلير** (Charles Baudelaire).[1*]

حلّق **بودلير** في عالم الأحلام إلى "درجة أنّه تمنّى أن يرى مراعي حمراء وأشجار زرقاء."[6] ويبيّن هذا المعطى درجة الشّساعة لخياله ليُخرج صورة خارقة للعادة، ما سيجعل المتتبّع لفكره يفهم

---

(1)- مالكم براد بري وجيمس ماكفالن، الحداثة (1890-1930)، تر: مؤيد حسن فوري، دار مأمون، بغداد، ط1، 1987، ص: 19.

(2)- سبيلا، محمّد، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص: 32.

(3)- مالكم براد بري وجيمس ماكفالن، الحداثة، المرجع نفسه، ص: 27.

(4)- محمدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (نظرية تحليلية ونقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986، ص: 89.

(5)- غائب، مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية (هيجل، سارتر، برجستون)، دار مكتبة الهلال، ط2، 1982.ص: 23.

(1*)- وهؤلاء هم نواة الأدباء المادّيين الغربيّين الّذين حلّقت بهم معطيات الفكر الفلسفيّ السّابق إلى أبعد الحدود.

(6)- مكاوي، عبد الغفار، ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ج1، 1972، ص: 72.

"جدّة الشّعر عنده وكثافته الدّلاليّة اللّامتناهية الحافلة بالغموض."[1] وتصل موجة التّحديث إلى عدّ شعر المكرّرين الّذين تتوقّع حدود أفق رؤياهم زائفًا، هذا على عكس مفهومهم للشّعر الّذي بمثابة العابر الهارب.

تعدّ موجة التّحديث في القرن العشرين[*1] الفاعل الأوّل في بلورة رؤيا للأدب العربيّ عامّة والشّعر بشكل خاصّ، ويرمي كثير عبءٍ عن البحث ليخوض غماره دون مقدّمات عن حيثيات الحداثة، ويهتمّ بقضايا الحداثة والمعاصرة من خلال الشّعر الحديث والشّعر المعاصر، والتّحوّل الكبير لمصطلحي الحديث والحداثة وعلاقتهما بالمعاصرة، فالحداثة موجة الرّؤى والمفاهيم والمصطلحات والقضايا الجديدة في شتّى المجالات، وملامستها للشّعر والنّقد بدرجة كبيرة أسهمت في تغيير الكثير من المفاهيم الضّاربة في تاريخ الشّعر العربيّ منذ العهد الجاهليّ.

توالت الدّراسات والمقاربات النّقديّة والتّنظيرات متوالدة تباعًا في منظومة الفكر الأدبيّ العربيّ[*2] سواء ما كان منها مترجماً أم مبتدعاً فإنّها دفعت ومازالت تدفع نحو توسيع الهوّة بين المفاهيم المتداولة في الخطاب النقديّ أو المنقولة إليه، ومشكل تعريف المصطلح الأدبيّ قديمٌ متجدّد؛ ليس خاصًّا بالنّقد العربيّ وحده بل بكلّ الآداب العالمية، مشكلٌ يواجه الأدب أينما كان ويرى أنّ عمليّة الإبداع الفنّيّ معقّدة وغير متناهية في تطوّرها، ودليل ذلك ابتكار أشكال ومصطلحات بل وتقنيّات جديدة للإبداع الأدبيّ منذ أقدم العصور، ما جعل النّقّاد لا يتّفقون بشكلّ كليّ على ضبط الكثير من المصطلحات المتداولة في ساحة النّقد الّتي أهمّها مصطلحي **الحديث والمعاصر؛** فهما من أكثر المصطلحات تعميةً وغموضاً[*3] فالمعاصرة في الشّعر "اتّجاه تجديديّ ينطلق من فكرة أنّ جميع من

---

(1)- بشير تاوريريت، رحيق الشّعريّة الحداثيّة في كتابات النّقّاد المحترفين والشّعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار الوادي، ط1، 2006، ص: 78.

(*1)- وهي البداية الّتي بدأ بها الأستاذ الدّكتور **أحمد بدوي** وهو يناقش طالبًا عجوزًا قدّم رسالة دكتوراه في دار العلوم بمصر عن (الخطابة في الأدب العربيّ) مبتدرًا إيّاه قائلًا: "هوّن على نفسك يا بُنيّ، لماذا تبدأ من آدم -عليه السّلام-؟ ابدأ بنوح، فقد رأى أنّ الطّوفان قد أغرق ما قبله (ينظر: صلاح، فضل، نقد الشّعر،تحوّلات الشّعريّة العربيّة ونبرات الخطاب الشّعريّ،مج1، دار الكتاب المصري،القاهرة، ط1، 2008، ص:9).

(*2)- منبعها في ذلك لسانيات **فرديناند دي سوسير** بدءًا بمحاضراته الّتي جُمعت في كتاب (محاضرات في اللّسانيات العامّة).

(*3)- يعدّ الكثير من نقّاد المصطلح أنّ الحداثة الأمر المبتكر والجديد وغيره قديم ومنهم من رأى الرّؤية نفسها وفق الموضوعات والمضامين ومنهم من أدمج شكل القصيدة ووسم العمودي بالقديم والتّفعيلة بالجديد ومنهم من فهم معاصرة التّجربة الشّعريّة لأذواق وتطلّعات النّاس معاصرة ومنهم من دعا إلى فهم المعاصرة كلّ تحرّر من قيدي اللّغة الغامضة والموضوعات المكرورة والقافية.

يعيش بيننا معاصر لسبب هو أنّهم أبناء هذا العصر."[2] غير أنّ هذا الفكر في نطاق تداوله في الأدب والنّقد العربيّين مردّه ما يكتنف هذه المصطلحات - أصلاً- من تعقيدات تجعلها مراوغةً ومتقلبةً، أضف إلى هذا "ارتباطه بمتغيرات مرحليّة نوعيّة تأريخيّة، أسفرت عن ثورة غيّرت الكثير من المفاهيم والرّؤى ليكون عاملاً مساعداً على تحوّله المستمر."[1] وهذا رغم كونه مصطلحًا تأريخيّاً يُستخدم لتحديد مرحلة معيّنة صائرة إلى التّلاشي، تستوجب - منطقيّاً- ظهور ما "يعارضها من مفاهيم؛ مثل: ما قبل الحداثة، الحداثة القديمة، الحداثة الجديدة، ما بعد الحداثة."[2] وبمعنى آخر "كلّ حداثة تاريخيّة تحدث في فترة من فترات التّاريخ لتُؤرّخ للفترة فيما بعد، وعليه فلا وجود لحداثة خارج التّأريخ."[3] تهتمّ هذه الفسحة من البحث بإشكالات منهجيّة قد تلتبس على المتلقّي بدءًا من عنوان البحث، فهي بمثابة خارطة طريق للتّعريف بهويّة المدوّنة الشّعريّة المدروسة الّتي تبدو مفاهيمها غير واضحة، ومن مصطلحات الّتي تبدو مُشكَلة **الحداثة والمعاصرة**، فمن غير المجدي البحثُ عن أسبقيّة أحدهما على الآخر أو أفضليّته، فلكلّ مصطلح ظروفه ومعطياته، ولكلّ قوانينه وضوابطه، غير أنّ الأمر الّذي تتقاطع فيه جميع الرّؤى ويُعطي استمراريّة أحدهما دلاليًّا عن الآخر هو المعطى المعجميّ.

تتبّع البحث المعاجم العربيّة للتّأصيل اللّغويّ المعجميّ ومقارنته بدلالته المعمول فيها في حقل النّقد لتحديده ولو نسبيًّا في المصطلحين، فكلمة "حَدَثَ" بمعنى:"الحَدَثُ من أحداث الدّهر وهو شبه النّازلة والحديث الجديد من الأشياء."[4] و(حَدَثَ): "الحديث: نقيض القديم، والحدوث: كون الشّيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، ومُحدثاتُ الأمور ما ابتدعه أهل الأهواء، وقد نهى عنها ﷺ: ﴿**إيّاكم ومُحدثات الأمور**﴾[5] وهي ما لم يكن معروفًا في الكتاب ولا السُّنّة ولا في الإجماع، وكذلك الحديث:"الجديد من الأشياء." فدلالة مصطلح الحداثة كلّ ما خرج عن المألوف وخرق لسُننه، وهي

---

[2]- زياد مسعد محمّد، قراءة نقدية في ديوان الشّعر العربيّ السّعوديّ المعاصر، الخطاب الشّعريّ بين المعاصرة والتّراث، مجلّة دنيا الوطن، 2007/11/06.

[1]- فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1989، ص: 19.

[2]- عبد الله المهنا، الحداثه وبعض العناصر المحدثه في القصيدة العربيّة المعاصرة، عالم الفكر، مج19، ع 3، ص: 8.

[3]- طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، ج1، دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، ط1، 1992، ص: 8.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مراجعة وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، باب الحاء، مادة (حَ.دَ.ثَ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 293.

[5]- رواه ابن ماجة في المقدمة بإتباع سنة الخلفاء الراشدين المهديين، عن العرباض ابن سارية، ج1، رقم 42، ص: 16،

تصبّ في قالب خرق المألوف والدّعوة إلى التّجديد وكسر القوالب السّائدة والعتيقة الّتي فرض معطيات ما بتجاوزها.

أورد **ابن منظور**: "الحديث نقيضُ القديم، والحُدُوثُ نقِيضُها القُدْمَة، حَدَثَ الشّيءُ يَحدُثُ حُدُوثًا وحدَاثة، وأحْدثهُ هو فهو مُحْدَثٌ وحَدِيثٌ، وكذلك اِسْتحدَثه."[1] وقد استخدمت العرب حَدَث مقابل قدُمَ، أي ما يعني أنّ الحداثة تعني الجِدّة والحديث يعني الجديد، أمّا المعنى الآخر للحداثة: "حِدْثانُ الشّيءِ بالكَسْرة أوّلُهُ، وهو مصدر حَدَثَ يَحدُثُ حُدُوثًا وحِدْثَانًا."[2] ويقال: حِدْثانُ الشّباب، وحِدْثانُ الأمر: أوّلُهُ وابتدَاؤُه."[3] واستُخدم هذا المعنى بكثرة كناية عن سِنّ الشّباب، وأوّل العُمر، يُقال فلان في حَداثةِ سِنّهِ أي في مرحلة شبابه، وتقول العرب:"ورِجَالُ أحْدَاثُ السّنّ، وحِدْثَانهُا، وحُدثاؤُهَا، ويقال هؤلاء قوم حِدْثانٌ، جمع حَدَثٍ."[4] فالحداثة: "سِنّ الشّبابِ"، "والحدِيثُ: الجدِيدُ من الأشْياءِ."[5] وقد ينجرّ عن هذه الدّلالات تبعات عند توظيفها في ساحة المفاهيم والاستعمال فتباينت الآراء، وقد روي أنّ **أندري ميكائيل (Andrey Miquel)** وقف عند بيت من معلّقة **لبيد بن ربيعة** بعد أن أطرق رأسه طويلًا ليرفعه قائلًا: "أقسم أنّ هذا البيت من الشّعر حديثٌ جدًّا."[6] فيظهر هذا الموقف مدى التّناقض المفاهيميّ للفظة "الحداثة"، فالفرق الزّمنيّ شاسع بين زمن الشّاعر وزمن النّاقد ورغم ذلك أقرّ بالحداثة لشعره، فالقضية لا تستند إلى المعيار الزّمنيّ وإن طُلب. ويقترب المفهوم من فكرة أنّ الحديث هو كلّ جديد وبهذا يتعدّى المفهوم السّائد من قبل والمنسوب لفترة زمنية مرّت على تاريخ الأمّة العربيّة سُمّيت بحملة نابليون بونابرت، اعتقادًا منهم أنّ كلّ ما هو تطوّر وتقدّم إنّما هو من الغرب، والمعاصرة هي كلّ ما هو حدثان جديد في الأمور كلّها[1*] وكلّ حداثة وقعت في الألفية الجديدة أو قبلها بقليل.

---

(1)- أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مادة (حَ.دَ.ثَ)، ص: 796، 797.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، ص: 797.

(3)- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، مادة (حَ.دَ.ثَ)، ص: 160.

(4)- ابن منظور، لسان العرب، ص: 797.

(5)- شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994، مادة (حَ.دَ.ثَ)، ص: 138.

(6)- محاضرة في جامعة وهران عام 1976 للمستشرق الفرنسي **أندري ميكائيل** وهو يعلّق عن شعر الشّاعر الجاهليّ **لبيد بن ربيعة**.

(1*)- إنّ الصّراع الفكريّ أو الفنّيّ في أيّ مرحلة من مراحل الفكر الإنسانيّ المختلفة عامّة والعربيّ بوجه أخصّ يجعل الكثير من الأسئلة تعود لتطفو على سطح النّقد والأدب كالسّؤال عمّا إذا كان الفكر التجديديّ وليد العصر أم سبق وأن عرفه الفكر العربيّ؟ أم عبارة عن شطحة من شطحات الرّمزيين والسّرياليين؟ أي هل إطلالات الفكر جديدة خالصة أم أصيلة في الأدب العربيّ؟

العصر- هو الدّهر والحين، قال ابن فارس: العين، والصّاد، والرّاء أصولٌ ثلاثة صحيحة، والعصر هو الدّهر. لقوله ﷻ:﴿وَالْعَصْرِ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ﴾[7] ومن معانيه: الزّمن الّذي ينسب إلى ملِك، أو دولة، أو تطوّرات طبيعية، أو اجتماعية، يقال: عصر الدولة العبّاسية، عصر- الكهرباء، عصر الذرَّة، العصر القديم، العصر المتوسط، والعصر الحديث، وهكذا.[1]

«**المعاصَرَة**» مُفاعَلة من العصر؛ وتعني اجتماع شيئين في عصر واحد، ومنه وصف الشّخص بأنّه «معاصِرٌ» أي أدرك أهل هذا العصر- واجتمع معهم. أمّا «المعاصِرة» بكسر- الصّاد فالمقصود بها الكائنة في هذا العصر الّذي نعيش فيه.[2] وما فعلت ذلك عصرًا ولعصرٍ أي في وقته، و"عاصر فلان فلانًا أي عاش معه في عصر- واحد."[3] وهناك من يثبت فروقًا أساسيّة بين مصطلحي الحديث والمعاصر من حيث المفهوم والحدود الزّمنيّة والخصائص الفنيّة للأدبين الحديث والمعاصر لاسيما أنّ هناك بعض الضّبابيّة في الرّؤيا عند استخدام المصطلحين لدى النّقّاد، وفي المقرّرات الدّراسيّة في الجامعات العربيّة؛ فمنهم من يستخدم الحديث والمعاصر بمفهوم واحد على أنّهما مترادفان.

يعدّ التّجديد من سُنن الكون، والإنسان معنيٌّ دائمًا بالابتعاد عن النّمطية بالتّجديد والتّحديث والعصرنة، لما تنطوي عليه هذه العناصر من تقدّمٍ وتطوّرٍ تسمح بتحقيق مستوى أفضل من العيش، للتّقدّم في مجالات عديدة غير مقتصرةٍ على الجانب الماديّ فحسب؛ إنّما يطال المجالَ الرّوحيَّ والنّفسيَّ- للإنسان، وإحداث "التّوازن بين المجالين المادي والرّوحيّ، وما من شكٍ أنّ للشّكل أهميته؛ كما للمضمون قيمته وأهميته كذلك."[4] ولا يمكن وفق هذا المنظور فصل الشّكل عن المضمون، والمضمون عن الشّكل، لأنّهما متلاحمان معاً كورقة النّقد الواحدة، فكما لا يمكن فصل الدّال عن المدلول؛ فكذلك لا يمكن فصل الشّكل عن المضمون، فكلاهما بحاجة إلى الآخر، ولا قيمة لأحدهما بمعزلٍ عن الآخر، بل كلّ منهما يتمّم الآخر.

أسهم الفكر الحداثيّ العربيّ في الأدب وأعلامه في تلخيص الحداثة؛ بأنّها "ثورة على الدّوال والمدلولات أي ثورة على الشّعر القديم في شكله ولغته، بشعر آخر يُواكب هذا العالم الممزّق

---

[7]- سورة العصر الآية: 1.

[1]- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام هارون، مج3، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، 1979، ص: 340.

[2]- مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، القاهرة، 2004، ص: 604.

[3]- الزّمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1998، ص: 657.

[4]- شرتح، عصام، ملفات حوارية في الحداثة الشّعريّة (حداثة السّؤال أم سؤال الحداثة)، دار الأمل الجديدة، دمشق، ط1، 2012، ص: 21.

الضّائع."[5] فولد من رحم الضّياع الشّعر الحديث، ويرى أبرز أقطاب الفكر الحداثي[*1] تصوّرًا للحداثة الشّعريّة بأنّها "تعبير عن تجربة حياتيّة كما يعيها المبدع -دون قيد أو شرط- وثانيها أنّها ثورة على الألفاظ المبتذلة وثالثها أن يتناسب الإيقاع الشّعريّ وحركة العصور، بينما رابعها وقطبها أن يكون الموضوع الأساس الإنسان والعالم."[1] ويعدّ هذا القلق وتلك الهواجس بمثابة الخيط الدّقيق الرّفيع بين رواد الحداثة الشّعريّة في العالم العربيّ.

لا يستطيع البحث أن يعرض الشّعر العربيّ بكامل حيثيّاته في قليل الصّفحات هذه -وهو أمرٌ بديهيٌّ- وجلّ ما يستطيع فعله التّطرّق للمعالم والقضايا الكبرى لهذا الشّعر؛ وأهمّ ما يتصدّر هذه القضايا مفهوم الشّعر العربيّ عبر مسار تحوّلاته التّاريخيّة والأدبيّة، والخصائص العامّة له كالإيقاع والصّورة واللّغة، بدءًا بشعر البعث والمحافظة، ثمّ ثورة شعراء الرّومانس وما بعدها، إلى غاية إطلالات شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر وما بعدهما.

يعدّ التّحديد المرحليّ للشّعر العربيّ ثورة شكليّة ومضمونية رسمت معالمها الكتابة بعد النّصف الثّاني من القرن العشرين، حيث لامست وقتها القصيدة متغيّرات أودت بالشّاعر إلى العمل بمبدأ اللّاقاعدة هي القاعدة الذّهبية، وأطلقت لفظة الحديث وصفًا للشّعر العربيّ على حقبة زمنيّة لها حدودها الخاصّة ومعالمها المميّزة، والشّعر الحديث ذلك "الشّعر الّذي قيل في العصر الحديث متقلّبًا بين أشكال شتّى من الأداء تتراوح بين التّقليد في أشدّ صوره والتّجديد في أبعد صوره."[2] والمعاصرة صفة دالّة على مرحلة بعينها من حياة الشّعر الحديث؛ مرحلة متحرّكة لا تقبل الثّبات والسّكون معاصرة لنا ومعاصرين لها.

سلكت الحداثة الشّعريّة في الوطن العربيّ اتّجاه الرّمزيّين والسّرياليّين نفسه؛ وسار الشّعراء على خطاهم فبرزت الحُلّة عربيّة بزينتها الغربيّة؛ حداثة لا تؤمن بالحدود الجغرافيّة ولا ضوابط الزّمن، والضّابط الأسمى قدرة المبدع على ابتكار أسلوب أدائيّ لا يتقيّد بأنماط سابقة ولا يؤمن بديمومتها متجاوزًا المعايير المطردة. والنّموذج في ذلك البناء اللّغويّ للألفاظ والعلاقات بينها وبين الأسلوب، فالرّؤية الحداثيّة الّتي اصطبغ بها الشّكل الفنّيّ من كسر للحواجز بين الأنواع الأدبيّة وتلمّس القارئ

---

[5]- المسدي، عبد السّلام، النّقد والحداثة، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1972، ص: 80،81.

[*1]- يوسف الخال النّاقد اللّبنانيّ الّذي حمل هاجس الفكر الحداثي في العالم العربيّ وله مؤلّفات في هذا الميدان أبرزها (الحداثة في الشّعر).

[1]- يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1978، ص: 35.

[2]- يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، ص: 41.

حركة الحداثة الشّعريّة بوصفها مسلكًا جديدًا في الأداء التّغييريّ، فاستلزم هذا تجديدًا في النّظام المفهوميّ المعرفيّ الّذي سيباشر به النّصّ الأدبيّ عهدًا جديدًا يفرض سلفًا تحديد لغة النّقد، فكان على النّاقد ابتكار مصطلحات نقديّة جديدة قادرة على فهم واستيعاب واستنطاق أغوار النّصّ الأدبيّ، لأنّ الأمر لم يعد يتعلّق فقط بتجديد المفاهيم بالمصطلحات بل صار يبحث عن اللّغة باللّغة لاستنطاق اللّغة.

تعدّ الحداثة الشّعريّة الرّغبة المستمرّة في التّحوّل لإفراز الإدراك الواعي الممسك باللّحظة التّاريخيّة الّتي يتلاشى عنها كلّ شيء بين طرفي الزّمان الّذي كان والزّمان الّذي يكون؛ أي لحظة هاربة نحو المستقبل لا ماضي لها ولا حاضر أي التألّق والتّجدّد والتّبدّل والتّميّز والتّأقلم، فهي "سؤال مستمرّ ليلتقي مع سؤال آخر ليستمرّ؛ إنّها سؤال مفتوح لا تأتي السّنوات بالإجابة عنه مهما جُبلت بالتّجارب والمعرفة؛ إنّها خلخلة البنيات الذّوقيّة والجماليّة السّائدة."[1] وقسّمت إلى حداثتين متباينتين: حداثة تقليديّة وحداثة الرّومانسيّة العربيّة والشّعر المعاصر، وكلّ هذا وفق إشكاليّة مفادها: هل الحداثة فعلًا إبداع؟ وقد عارض **محمّد بنيس** هذا بأنّ الدّعوة إلى الإبداعيّة بدل الحداثة هي مجرد دعوة إلى النّظرة الهيجلية، وأكّد على نظرة اهتمام المثقّف العربيّ الحديث[1*] منذ بداية النّهضة لأنّ فهم المعطى والمدلول الحقيقيّ للحداثة مهمّ جدًّا لتكوين فكر عربيّ حداثيّ فهمًا وتأويلًا.

يشير الكثير من المهتمّين بأنّ الشّعر العربيّ قد لامس الحداثة مذ أن التقى العرب الغرب والعكس صحيح، وأطلق على الفترة "بالعصر الحديث أو عصر البعث والنّهضة."[2] وهو العصر الّذي شهد تتالي اتّجاهين شعريّين: الاتّجاه الإحيائيّ الّذي انطلق من حيث توقّف القدامى؛ فمدرسة الإحياء "تعثّرت في قيود الصّنعة، وتخبّطت في أثقال الزّخرف والزّينة."[3] وعُدّت القصيدة العربيّة القديمة النّموذج الأوّل شكلًا ومضامين للاقتداء والاحتذاء، في محاولة منهم بعث بطولات وأمجاد الأوائل بسبب نكبّات وانتكاسات المتأخّرين، ومع بروز الغرب في الواجهة وتراجع العرب إلى منطقة الظّلّ، أثار تذكار الماضي إلهام الشّعراء بمحاكاته وبعثه، فعادوا إليها في محاولة منهم النّسج على منوالها، وفي

---

(1)- حمادي، عبد الله، ديوان البرزخ والسّكين، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2002، ص: 10.

(1*)- نذكر من أعلام الحداثة في عالمنا العربيّ: **عبد العزيز المقالح، عبد الله العروي، محمّد عابد الجابري، محمود درويش، محمّد آركون، كاتب ياسين، صلاح عبد الصّبور**، وغيرهم ممن استلهم وفهم الفكر الحداثيّ وانطبع على أعماله الإبداعيّة شعريّة كانت أم نثريّة أم نقديّة.

(2)- شرّاد، شلتاغ عبود، تطوّر الشّعر العربيّ، دار مجدلاوي للنّشر، الأردن، ط1، 1998، ص: 11.

(3)- علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبيّة والنّقديّة، ص: 34.

الوقت نفسه تحاشي انزلاقات وقع فيها شعراء عصر الضّعف، غير أنّ المنزلق يكاد يكون نفسه، فلم يخرج غالبية شعرهم عن التّكلّف والصّنعة الّتي ضاق بها الإبداع العربيّ ضرعًا، بلغة "فجّة لا هي كلغة القدامى ولا لغة عصرهم، أضف إلى ذلك الأغراض التّقليديّة المكرورة والمستهلكة؛ كالمدح والهجاء والفخر."[1] بإيقاع بحور الخليل الّتي لم ترو عطش المتلقّي ولا تتكلّم عن لسان حال الشّاعر وما يُعانيه شعره ولغته وزمانه وأمّته، فذاع الشّعر المناسباتيّ، ثمّ الاتّجاه الرّومانسيّ- الّذي كان شعراؤه بلابل غرّدت تناجي النّفس والخيال والذّوبان في الطّبيعة لمناجاتها، فظهر التّفاؤل بوصفة سمة الإقبال على الحياة في نقيض التّشاؤم الّذي كلّه ملل وسأم ونفور من حياة أحال حالها الإنسان الظّالم الجائر المتغطرس ضربًا بذلك قيم الحياة في الحضيض؛ وبهذا وثب الشّعر العربيّ وثبة نوعيّة عبر فترات متلاحقة ومتعدّدة أسّست لها "الإرهاصات الأولى لمدرسة الإحياء والبعث وانتهت بظهور ما يُسمّى بمدرسة الشّعر الحرّ."[2] وأصبح التّجديد أكثر من ضرورة بل والمفتاح الأوّل للنّجاح، لذا انبعث النّصّ الشّعريّ العربيّ من مرقده في محاولة شعرائه المساهمة في تنوير الشّعوب العربيّة، واهتمّ وقتها بنقل الأحداث المتعلّقة بتاريخه الثّقافيّ والعلميّ والأدبيّ والسّياسيّ والثّوريّ، وأصبحت القصيدة العربيّة من المشرق إلى المغرب صورة حيّة لما يحاول المبدع العربيّ تصويره والإشادة به، وقد سعى الشّعراء في بعث الحركة الشّعريّة العربيّة من سباتها العميق الّذي أثّر كثيرًا على قريح الإبداع، وانطوى الشّاعر العربيّ حبيس الأوهام والخوف من الإبداع، لذا كان لزامًا على المبدع العربيّ من المغامرة الشّعريّة.

ليس هذا فحسب فالأغراض التّقليديّة قتلت روح الإبداع في نفوس شعراء المدح والهجاء والفخر، وطغى ما يُعرف بشعر المناسبات الّذي انحرفت به القصيدة العربيّة عن مسارها المطلوب في هذا الظّرف، وتخبّط الشّعر العربيّ ردحًا من الزّمن وهو يعيش مرحلة الإحياء والبعث، ورغم ذلك أسهم الشّعر الإحيائيّ في الكثير من النّماذج الّتي يحفل بها تاريخنا العربيّ، والهدف الأساس الدّفع بوتيرة الشّعريّة أو الشّاعريّة العربيّة الّتي تخبّطت في فراغه ردحًا من الزّمن، وبالموازاة مع نزعة الشّعر الإحيائيّ حمل "**العقّاد** و**المازني** و**شكري** و**خليل مطران** لواء تحرير الأدب، فكانوا أوّل دعاة التّجديد في شعرنا المعاصر."[3] وهذه الأقطاب هي الشّمس الّتي أشرقت على يوم جديد من أيّام الأدب العربيّ عامّة

---

[1]- رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، سلسلة المحاضرات العلميّة، مركز جيل البحث العلميّ، أغسطس 2016، ص: 38.

[2]- الشّنطي، محمّد صالح، الأدب العربيّ الحديث، مدارسه وفنونه وتطوّره وقضاياه ونماذج منه، ص: 23.

[3]- مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1981، ص: 72.

والشّعر منه بوجه أخصّ، فاتّضحت معالم وحدود هذه الأرض ببناء قصيدة يتلمّس أصحابها الجمال والفنّيّة من خلال التّعبير عن المعاش.

أثار التّقليد الجامد والجاحد للذّوق العربيّ وإبداعه حفيظة من تعلّم أنّ الشّعر تجربة حياتية، والوجدان اللّسان النّاطق باسمها، وهما ضروريان في الأعمال الشّعريّة، والمحافظة الحقّة على أمجاد الأوائل ليس عبر تكراره، بل عبر المساهمة في بعثه بما تقتضيه متغيّرات المرحلة، وإعطاء الشّعر العربيّ فرصة توسيع دائرة الشّعر عنده، والتّحليق به في عالم الخلق والابتكار، وبإمكان الشّاعر أن يتحدّث عن ناقة الجاهليّين بروح العصر وبعث تراث الأوّلين برؤيا الحداثة، وأمّا مظاهر الجمود والموات فتتمثّل في موت شعور الشّاعر وهو ينقل أمجاد الماضين، فشعراء الوجدان تشبّعوا بثقافة تبعث الحياة في الجمادات والنّفس مكمن الأسرار والرّوح الجديدة هي لغة الأوّليين نفسها بطعم يتلاءم ومقتضيات المرحلة الجديدة.

أضفت المدارس الأدبية التّجديديّة نقلة نوعيّة وهي تناهض الفكر الإحيائيّ، ببعث نَفَسٍ جديد في الشّعر العربيّ منبثق من عالم الخيال والطّبيعة والتّذوّق الجماليّ، فوثب الشّعر وهو يخوض تجربة إبداعيّة جديدة بدءًا بمدرسة الدّيوان ثمّ مدرسة **أبولّو** وصولًا إلى مدرسة **المهجر** وكلّها ذات اتّجاه رومانسيّ ثائرٍ على ما ساد من تقليد وصنعة واسترداد للشّعر القديم، مبدؤهم الأساس:

أَلَا يَا طَائِرَ الْفِرْدَوْ سِ إِنَّ الشِّعْرَ وِجْدَانُ[1]

وانضوى تحت لواء هذه المدارس المتحرّرة "أصناف من الشّعراء (...) وهي ترى أن يُساهم كلّ تيّار بأسلوبه الخاصّ في تشخيص النّفسية العامّة للأمّة العربيّة، وعلى هذا رحّبت بالشّعر التّقليديّ والحرّ والمرسل والرّمزيّ والسّرياليّ."[2] فالأهمّ المساهمة في بآراء متباينة يبني الشّعر العربيّ عبرها ويتشكّل من جديد، وبُثّ الرّمز واللّغة الإيحائيّة في القصيدة العربيّة، وأصبح الشّعر واسع النّظر؛ وأصبح "إنسانيًّا يتّسع للمعاني الإنسانية وأسرار الطّبيعة وخفاياها، والتّعمّق في تناول المعنى، والبعد عن الصّنعة وتجنّب الزّيف، والوحدة العضويّة؛ فالقصيدة عندهم بنية حيّة، والصّدق الفنّيّ

[1] - إيليا أو ماضي، تذكار الماضي، مقدّمَة جبران خليل جبران لديوان إيليا أبي ماضي الأوّل «تذكار الماضي»، والّتي نشَرَها بعدَ ذلِكَ سامي الدّهان في طبعَة دار العودة، بيروت، ينظر: مقدّمة جبران في هذه الطّبعَة الأخيرة، ص: 92.

[2] - حلمي، بدير، الأدب المقارن بحوث ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2001، ص: 137.

ضروريّ في التّجربة الشّعورية."[3] وبهذه الخصائص أظهر هؤلاء الرّؤية الجديدة للقصيدة العربيّة المنبثقة من قناعات الشّاعر نفسه أنّ مسايرة الظّرف وتغيّر موضوعات وأهداف القصيدة وربّما حتّى شكلها لا يعني التّنصّل من مقوّمات الهويّة العربيّة، فظهرت موجة تجديديّة استجاب لها شعراء المرحلة، وانطلق التّأريخ لمرحلة جديدة في تاريخ الشّعر العربيّ غيّرت لغة الشّعر حديث ورؤياه، وقد أخلص شعراء المدرسة الإحيائيّة في التّعبير عن "الموضوعات الاجتماعيّة والسّياسية، وهي موضوعات ذات وحدة في الإحساس والمشاعر والفكر."[1] وتراوح بناء القصيدة العام بالعمودي إلّا من ومضات التّحرّر، فالقصيدة العموديّة "أدّت للأجيال رسالة الشّعر كاملة، وعبّرت عن حاجات المجتمع العربيّ وكونت نفسها، وموسيقاها لأداء كلّ المشاعر والعواطف، فهي تمتاز بغنائيّتها وروحها الذّاتية."[2] الّتي تبعث على التّحرّر الفكريّ والاهتمام بقضايا الواقع المعاش.

تعدّ هذه المسحة بمثابة الإطلالة الخاطفة عمّا أصبح عليه الشّعر العربيّ الحديث وهو يمارس تواصله مع المتلقّي بمختلف المدارس الشّعريّة العربيّة ذات الاتّجاه الرّومانسيّ، ويصنّف نقّاد الشّعر أنّ هذا التّجديد يمثّل الانطلاقة الثّانية للشّعر نحو الإنسانية الّتي تبحث عن الكمال الوجدانيّ لمختلف المشاعر والأحاسيس الفردية للمبدع العربيّ الشّغوف بإثبات ذاته فنيًّا وجماليًّا، في محاولة محاكاة للآخر عبر الإنتاج الشّعريّ الّذي نقل تجربة المبدع العربيّ، وجعله يتعايش مع الآخر بنزعة إنسانيّة.

بدأت ملامح التّجديد تتتابع بعد هذا تُلقي بظلالها على نواحي الحياة المختلفة، فطرأت متغيّرات أحدثت في شكل الأدب العربيّ ومضمونه كبير الأثر، وفق خصائص فنيّة غيّرت الكثير من المفاهيم في عالم الشّعر، أبانت تجاربه عن وعيّ بالمرحلة ومقتضياتها، وما انتصار **رمضان حمّود** للوجدان في شعره وللغة الوجدان ولو على حساب الشّكل الّذي تنصهر فيه سيول العواطف العارمة إلّا تبشير بدخول الشّعر العربيّ مرحلة جديدة قد حصرها البعض في شكل الشّعر مهما كان "خاليًا من معنى بليغ وروح جذّاب، وهذا قول فاسد واعتقاد باطل."[3] فحقيقة الشّعر "نطق بالحقيقة الشّاعر بها القلب والشّاعر الصّادق قريب جدًّا من الوحي."[4] ومنه فلغة الشّعر أولى بتصنيفه في خانة المعاصرة من

---

[3]- علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبيّة والنّقديّة، ص: 49.

[1]- مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، ص: 75.

[2]- الخفاجي، محمّد عبد المنعم، عبقريّة الإبداع الأدبيّ أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، د ط، 2001، ص: 94.

[3]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، مطبعة الاستقامة، تونس، د ط، 1928، ص: 43

[4]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 44

غيرها، وقد أبانت رؤيا الشّعراء المعاصرين عن تجربة في عالم الشّعر تتجاوز شكل القصيدة وموسيقاها؛ مخالفة بذلك منطلقات المحافظين ومقولات الرّومانسيّين، فأحدث الطّرح تغييرًا جوهريًّا في شكل القصيدة ومضامينها، ويتغيّر مفهوم الشّعر بتغيّر المراحل وتبعًا لتطوّر مجالات الحياة المختلفة، فهو "ليس منفصلًا عن متغيّرات المفاهيم الفلسفيّة والفكريّة والسّياسيّة والاجتماعية."[1] وقد كان ذا قيمة معرفيّة والشّاعر بمثابة الحكيم والمعلّم، وضاقت دائرة الشّعر عندما انفصلت العلوم عن بعضها، فيكتسب مفهومًا يعكس مجاله الجديد وهكذا.

يُشكّل تعدّد المفاهيم واختلاف وجهات النّظر مصدر قلقٍ للكثير من النّقّاد والمهتمّين بالإبداع الأدبيّ للتّمييز بين مفاهيم المصطلحات الأدبية ومدلولاتها، وحدودها وخصائصها رغم مرونة الأدب ومصطلحاته؛ فيشير مصطلحي الحداثة والمعاصرة[1*] إلى حقبةٍ من الزّمن وسُمك من الخصائص يتفاوت بعضها عن بعض تبعًا لمعطيات ومظاهر كلّ حقبة، ولكلّ حقبة حدودها الخاصّة وعالمها المميّز، والمقصود بها الإطار الزّمني الّذي تتميّز فيه معالم الحياة عن أزمنة سابقة، ومنه فالشّعر الحديث كما قدّم البحث؛ هو الشّعر الّذي قيل في العصر الحديث وتقلّب "بين أشكالٍ شتّى من الأداء تتراوح بين أشدّ حالات التّقليد وأبعد صور التّجديد."[2] والتّجديد في الأدب سببه الخلق الفنيّ؛ ممثّلًا في تلك العمليّة المعقّدة وغير المتناهية الّتي يتمّ فيها كلّ مرّة استكشاف أشكال ومصطلحات وتقنيات جديدة للأدب، ولا يكاد النّقّاد منذ القديم يتواطؤون على تعريف مصطلحات مشهورة في مجال الدّراسات الأدبية، كالّذي أبدع شعرًا وجدانيًّا فنيًّا وهو لا يعرف الفكر الرّومانسيّ- إطلاقًا في بؤرة تعلّقت بالتّراث تعلّقًا، ويحضر البحث الشّاعر الجزائريّ **رمضان حمّود** الّذي تمرّد على لغة الخشب في الشّعر ليس لمجرّد شكلها، بل لكونها خالية من الشّاعرية والأحاسيس، فهو المضطلع بالفنيّة في الإبداع واستلهم مبادئ مدرسة لم يعرف منها ربّما حتّى التّسمية أو النّشأة، وقِس على ذلك منحى النّقد والخيال واللّغة العميقة الرّامزة ذات الملمح الرّؤيوي البعيد النّظر العميق الفكرة، فهذه الأحكام تصدق

---

(1)- رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص: 29.

(1*)- لا يرى بعض مؤرّخي الأدب فروقًا بين الحديث والمعاصر وعندهم أنّ كلّ ما كان بعد دخول نابليون مصر سنة 1798 إلى يومنا هذا فهو حديث أو معاصر، وهناك من يفرق بين الحديث والمعاصر؛ فالحديث عنده منذ دخول نابليون مصر وحتى نكبة 1948، أو الحرب العالمية الثانية (ينظر: محمّد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربيّ، شبكة الألوكة، 2017، ص:11).

(2)- عزّ الدّين إسماعيل، آفاق الشّعر الحديث والمعاصر في مصر، دار غريب، 2003، ص: 5.

في زاوية وقد لا يتقبّلها آخرون من خلال زوايا النّظر المختلفة لديهم، ما دفع بالكثيرين إلى إبراز زوايا تقريبية تلتقي فيها وجهات نظر الجميع لتكون القراءة سلفًا متقاربة الفكر نسبيًّا.

يتعذّر على البحث إجراء مسحٍ شاملٍ لخصائص الشّعر العربيّ المعاصر الفنيّة؛ فطبيعة المسح الشّامل تقتضي التّعريض لا التّفصيل، وما توفّر للبحث سيقتفي القياس من الفقه بوصفه أداة لإبراز أعمال شعريّة أخرى تعذّر الوصول إليها، وهل التّجريب الفنّي يكمن في درجة مسايرة الخطاب الشّعريّ المعاصر أم أنّ للمتن الشّعريّ خصوصيّة تنأى به عمّا انتشر بين شعراء الفترة؟ وقد عهد الكثير من الشّعراء وقتها فهم التّجريب هو تجاوز عمود الشّعر، وإن كان الأمر كذلك، فأين الإرادة من كلّ هذا؟ فالتّجريب الفنّيّ الأقوى حجّة المبنيّ على خلفيّة معرفيّة ورؤى فكريّة واضحة المعالم وليس مجرّد تحطيم النّموذج والخروج عن المألوف؛ وقد استذكر البحث من قبلُ أنّ فكر التّجديد شهده الشّعر العربيّ منذ عهد الصّعاليك ونصّ الخمريات والموشّح الأندلسي إلى الشّعر المعاصر؛ شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر.

يستثير مفهوم الشّعر المعاصر في النّفس من الوهلة الأولى طرح سؤالين أساسيّين؛ أوّلهما المعاصرة وثانيهما علاقة هذا الشّعر بالتّراث، والقضيّتان المعاصرة والتّراث غير منفصلتين، ولكي تكون ذا طابع عصريّ لابدّ أن تحدّد موقفك من التّراث، كما لا تستطيع أن تُفسّر نوعيّة موقفك من التّراث إلّا من خلال فهمك لمغزى هذا التّراث بالنّسبة لظروف الحياة الرّاهنة، ويستند "الإبداع البَنَّاء إلى جذور الأمّة لرقيّها وتطلّعاتها المعاصرة، فالتّلازم ضروريٌّ بين الأصالة والمعاصرة ليتحقّق فعل الإبداع الّذي هو ماهية الفنّ؛ والفنُّ شكلٌ ومضمونٌ، فالشّكل هو صيغة التّعبير، والمضمون هو الموقف، وما تعبير الحداثة والمعاصرة في الأدب والفنّ إلّا مرادفٌ لتعبير الإبداع."[1] والدّعوة إلى الأصالة - في نظر النّقّاد- تقليد للتّراث بل وتكراره، ومنه انطلقت رؤيا الشّعر المعاصر رافضة جمود الفنّ الّذي يؤسّس لزواله؛ فالصّورة الشّعريّة "تبدّدت في شعر **البارودي** و**أحمد شوقي** وغيرهما من مدرسة الإحياء، وأخفق التّيار الرّومانسي- في استيعاب واستلهام التّراث بروح العصر- للانطلاق في وثبة تجديديّة بالرّوح العربيّة."[2] وتاليًا استدرك شعراء العصر ذلك بتحرير الخيال من قيود أرهقت قدرات المواهب الشّعريّة وحصرتها في تجارب وجدانية خاصّة، أهملت من خلالها البعد الأسمى في التّجربة الشّعريّة تذوب فيه حدود وأجناس الإنسانيّة والقوميّة والوطنيّة، فالحرية التزام حقيقيّ.

---

[1]- سليمان محمّد عبد الله، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربيّ، شبكة الألوكة، 2017، ص: 13.

[2]- سليمان محمّد عبد الله، مشكل مصطلحي الحداثة والمعاصرة في الأدب العربيّ، ص: 15.

لكلّ جيلٍ أدبٌ مخصوص به؛ لا ينبغي للجيل الّذي يأتي بعده أن يقلّده فيه، "فحياة الأمس غير حياة اليوم وحياة اليوم غير حياة الغد."[1] ولعلّ جيل منتصف القرن الماضي خُصّ بأدب معيّن، ما سبقه في ذلك الأوّلون ولا حذا حذوه المُوالون، فحياة ذلك الجيل ميّزتها أحداث كثيرة شاركت فيها تأثيرات نفسيّة وحسيّة إلى أن أصبحت فيما بعد مقياساً عُرفت به فترةٌ من مراحل الشّعر العربيّ المعاصر، كما أنّ لكلّ مرحلة تاريخيّة مذاهبها الأدبية ومفاهيمها الخاصّة للشّعر، وتعدّد المفاهيم بتعدّد الزّمان والمكان والمذهب، وربّما يتعدّد مفهوم الشّعراء والنّقّاد في الاتّجاه الأدبيّ الواحد، فحيث لا يوجد مقاس محدّد للشّعر يُميَّزُ على أساسه بين ما هو شعر وما ليس شعرًا، والشّعر ذاتيّ ولكلّ قصيدة طبيعتها الخاصّة المختلفة قليلًا أو كثيرًا عن غيرها من القصائد، وهو الأمر الّذي جعل الشّعر العربيّ يختلف من عصر لآخر، إن لم يختلف بين أصحاب المذهب الواحد والمدرسة الواحدة؛ تبعًا للمتغيّرات الّتي شهدها النّصّ الشّعريّ العربيّ على مستوى الشّكل والمضمون النّصيّ-، وبخاصّة مع المناخ العامّ للمجتمع العربيّ أواخر فترة الأربعينيات من القرن الماضي.

يعدّ الإحباط السّياسي من أسباب ظهور شعراء بحثوا عن "مفاهيم جديدة للذّات والوطن والوجدان لسدّ الفراغ الفكريّ أمامهم، فعبّروا عن حاجاتهم النّفسية ذات الصّراع الدّاخليّ وعن مواقف إنسانية عامّة، مركّزين على اللّغة الّتي صقلت ما بدواخلهم."[2] لتصل إلى القارئ شفرات يصعب فكّها في ظلّ وضع سياسيّ واجتماعيّ متدهور، وانتكاسات سيكولوجية تحكّمت بمصير الإبداع الشّعريّ المعاصر، فتجلّت كتابة الشّعر المعاصر من خلال حالات العديد من "النّماذج الإبداعية الّتي برّرت واقعها بين التّفسير السّياسيّ والاجتماعيّ والدّينيّ والثّقافيّ لاحتواء الذّات والعالم بسلاح الخيال والإحساس."[3] فبرز خطاب من نوع خاصّ ينطلق نحو المقاومة والتّمرّد.

تكتسي الهموم والمشاكل كلّ عصرٍ وتعدّد قضاياه تفرض على الإنسان بأن يواجه الحياة في كلّ عصر بما يلائمها من سلوك، وتتجذّر هذه المواجهة في قيم العصر وتتبلور مُثُله؛ والمواجهة هنا مُعاصَرة الحياة من ناحية، ومواجهتها بعلاقات وسلوكات فرديّة وجماعية تتجدّد باستمرار في نسقها من ناحية أخرى، وفي أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينات من القرن العشرين ظهر مناخ ثورة تجديديّة في جميع

---

[1]- رمضان حمّود، بذور الحياة. ص: 81.

[2]- ينظر: رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص: 33.

[3]- عزّ الدّين، إسماعيل، آفاق الشّعر الحديث والمعاصر في مصر، ص: 76.

المجالات بما فيها الفكريّة، وفي ظلّ هذا التّغيير ظهرت محاولة جديدة في ميدان الإبداع الشّعريّ تسمّى بـ "شعر التّفعيلة"، وعُدّت هذه المحاولة ناجحة مقارنة بسابقتها الموسومة بالشّعر المرسل أو نظام المقطوعات، وانطلقت متجاوزة حدودها الإقليميّة لتصبح نقلة نوعيّة؛ فنيّة وحضارية في ميدان النّصّ الشّعريّ، ورغم التّضييق والتّفور من هذا النّوع في بادئ الأمر إلّا أنّ ظروفًا سياسية واجتماعية أسهمت في بروزه لاحقًا لأنّه يتحدّث عن واقع المجتمع العربيّ ومتطلّباته، فحدث تغييرٌ جوهريّ في شكل القصيدة وفي مضامينها على السّواء فالشّاعر مطالبٌ - في إطار التّجربة الجديدة- بأن يجاوز ذاته الفرديّة إلى الذّات الجماعيّة الّتي ينتمي إليها.[*1] فحينما انتشر وباء الكوليرا ومات الكثيرون في مصر، حزن العرب لما حدث لأهل مصر، وفي مساء ليلة ممطرة تدخل فتاة على عائلتها الجالسين بغرفة الاستقبال بجانب المدفئة وبيدها ورقة، ترفع الفتاة ورقتها أمام الجميع قائلة: "لديّ قصيدة جديدة هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس (شظايا)."[1] الّتي عبّرت فيها عن حزنها اتّجاه أهل مصر[*2]. وهو شعرٌ "ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنّما يصحّ أن يتغيّر عدد التّفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التّغيير وفق قانونٍ عروضيٍّ يتحكّم فيه."[2] فالقانون العروضيّ لا زال سائرًا في هذا النّوع، ولكن على نطاق وحدة التّفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة، وهذا المفهوم يتوافق ورؤية الشّعراء الّتي تستجدي موسيقى انعكاسًا للحالات الانفعالية لهم، ومنه فهو شعر يسير وفق القواعد العروضية ويلتزم بها، ولا يخرج عنها إلّا من حيث الشّكل، ولأنّ الوزن العروضيّ موجود والتّفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشّكل الخارجيّ ليس غير، "فالتّفعيلة واحدة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحريّة في تنويع عدد التّفعيلات أو أطوال الأشطر، تشترط بدءًا أن تكون

[*1]- تحاول التّجربة الجديدة أن تستجيب لتجارب الحياة الّتي تتّسع آفاقها في عالمنا المعاصر يومًا بعد يوم، فتتغيّر في شكلها وتطوّر أدواتها بين الحين والحين، لكي تكون قادرًا على الانهماك الحميم في معطيات العصر، وهي لذلك لا تتبنّى شكلًا أو أشكالًا بعينها من الأداء الشّعريّ تشدّ في داخلها كلّ المضامين مهما تباعدت وتباينت، بل تترك المجال مفتوحًا دائمًا للمغامرة الّتي تهتدي في كلّ مرّة إلى الشّكل الملائم. (عزّ الدّين، إسماعيل، آفاق الشّعر الحديث والمعاصر في مصر، ص:154)

[1]- نازك، الملائكة، قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، مكتبة النّهضة، سوريا، ط3، 1967، ص: 56.

[*2]- بعد الانتهاء من إلقاء القصيدة تباينت آراء عائلتها؛ "فتعلّق أختها إنّ عشّاق الشّعر الأوربيّ سيفهمونها ولا شك. أمّا الأب يستفهم منكرًا ما هذا الشّعر الجنونيّ، إنّه هذيان؛ أين الوزن أين القافية؟ ما معنى: الموت الموت الموت؟! في حين أنّ أمّ الشّاعرة تشبّهها بالشّعر المنثور مع أنّها لا تخلو من وزن غريب. يواصل أبوها إنكاره لهذا النّوع من الشّعر من سيقرأ هذا؟! أنا والعراقيّون الّذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتري؟ إنّك لن تستطيعي الخروج على الذّوق العربيّ. وتجيب نازك الملائكة بعد صمت؛ لقد قلت لكم إنّ الجمهور سيضحك منّي ولكنّي مع ذلك واثقة أنّ هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشّعر العربيّ. (ينظر: نازك، الملائكة، قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، ص:56، 57)

[2]- نازك، الملائكة، قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 57.

التّفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التّشابه، فينظم الشّاعر من البحر ذي التّفعيلة الواحدة المكرّرة أشطرًا تجري على هذا النّسق.":[1]

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

فَاْعِلَاْتُنْ

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ

ومن خلال هذا لم يحدّد النّقّاد عدد التّفعيلات في السّطر الواحد، وترك "الحرية للشّاعر نفسه في تحديدها وفقًا لتنوّع التّموّجات الموسيقيّة الّتي تموج بها نفسه في حالتها الشّعورية المعيّنة."[2] وتتجلّى هنا بعض الحرية الّتي بعثت البعض أن ينعتوا هذا النّوع من الشّعر بالشّعر الحرّ، أمّا آخر مقطع صوتيّ في السّطر الشّعريّ هو "نهاية موسيقيّة للسّطر الشّعريّ، ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشّعر الجديد وكانت قيمتها الفنيّة كذلك (...) ولا يبحث عنها في الكلمات الّتي تنتهي نهاية واحدة، وإنّما هي كلمة ما من بين كلّ كلمات اللّغة، يستدعيها السّياقان المعنويّ والموسيقيّ للسّطر الشّعريّ، لأنّها الكلمة الوحيدة الّتي تضع لذلك السّطر نهاية ترتاح النّفس للوقوف عندها."[3] كما لا يغفل البحث أنّ بعض ضوابط الموسيقيّة تسقط في شعر التّفعيلة كتوالي أكثر من ثلاث حركات أو توالي ساكنين، والأفضل في ركوب بحور الخليل الصّافية لاعتمادها على تفعيلة واحدة، كالرّمل والكامل والهزج والرّجز والمتقارب والمتدارك، والمتميّز في شعر التّفعيلة جمعه بين الوافي تام التّفعيلات والمجزوء والمشطور والمنهوك.

ما فتئ شعر التّفعيلة يظهر في ساحة الشّعر العربيّ بين رافض ومقتنع، حتّى صار مدرسة شعريّة جديدة حطّمت كلّ سائد في القصيدة العربيّة، ولقد عملت "ظروف نهاية الحرب العالمية الثّانية على التّمهيد للمحاولات الجديدة من شعر التّفعيلة."[4] وذلك بعدما احتدم الصّراع بين **نازك الملائكة** و**بدر شاكر السّيّاب** عن مسألة الرّيادة، وصدح أصحابها بمبدأ الحريّة والتّحرّر، ومنهم: **رمضان حمّود**،

---

[1]- نازك، الملائكة، قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 63

[2]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ط3، د ت، ص: 67.

[3]- شلتاغ، عبود شراد، تطوّر الشّعر العربيّ الحديث، دار مجدلاوي للنّشر، الأردن، ط1، 1998، ص: 225.

[4]- شلتاغ، عبود شراد، تطوّر الشّعر العربيّ الحديث، ص: 229.

نازك الملائكة، و**بدر شاكر السّيّاب**، و**عبد الوهّاب البياتي**، إضافة إلى **صلاح عبد الصّبور** و**أحمد عبد المعطي حجازي** و**فاروق شوشة**، و**أدونيس**، و**نزار قباني**، و**فدوى طوقان**، و**محمود درويش**، و**سميح القاسم**، و**مبارك جلواح**، و**أبو القاسم سعد الله**، **أبو القاسم خمّار**، وغيرهم.

لم يعد القصيد العربيّ المعاصر في ظلّ الظّرف الرّاهن عملًا بسيط التّكوين، بل أصبح "نسيجًا محكم التّشكّل تُغذّيه جملة من العناصر لعلّ أهمّها ذاكرة الشّاعر وما تجيش به من معارف ووجدان."[1] وأصبح نظم "قصيدة التّفعيلة" محاولة لتجاوز المألوف، وتحوّلًا مستمرًّا للبحث عن بريق أمل للخلاص من سياسية التّهميش، والتّعلّق بكلّ معاني الأمل لإخراج الإبداع الشّعريّ العربيّ من حالات القهر والحصار الّتي انتزعت فنيّته ووجّهت رؤيته، فالّذي يحرّك الشّاعر لـ"لا نهائيّة الاحتمال الكامن في الأقنعة التّقعيديّة الّتي يضمن بها صيرورته من خلال الممارسة النّصّيّة؛ هو تصاغر الاحتمالات وفنائها في ثنائيّة السّاكن والمتحرّك، لا كحركية شكليّة عرضيّة (عروضيّة)، وإنّما كثنائيّة فلسفيّة وجوديّة تطرح المساءلة الأساسيّة للحياة في تواصلها عبر الأقنعة المتجدّدة."[2] لينطلق في النّصّ تجاذبات أخرى غير الحركة والسّكون، وتوحي هذه التّجاذبات بتغيّر العالم في رؤيا الشّاعر الّتي تستوجب تغيّر رؤيا القارئ.

يعدّ التّغيّر الّذي لحق عالم الشّعر أبعد رؤيا من مجرّد "الرّفض للشّكل الخارجيّ أو الأداء الموسيقي للقصيدة؛ في محاولة الاستجابة لتجارب الحياة ومتغيّراتها وتاليًا انطلقت من عدم تبنّي شكل بعينه من الأداء الشّعريّ، والمغامرة هي بوصلة الشّكل الملائم لكلّ المضامين تباعدت أو تقاربت."[3] والملفت للانتباه في النّصّ الشّعريّ المعاصر وفرة الرّمز بطرائق مختلفة؛ فهو يعدّ من أبرز الظّواهر في نتاج الشّعر المعاصر، فقد عُدّ استخدامه مهارة فنيّة راقية، بل تفرّدًا في استخدام لغتين؛ اللّغة العادية والإيحائية الرّامزة، والتّعبير عن التّجارب والأفكار والعواطف بالإشارة والرّمز سمة من سمات المعاصرة الفكرية والفنيّة، فهو كلّ "إشارة أو علامة محسوسة تُذكّر بشيءٍ غير حاضرٍ، ووظيفته إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوبٍ خاصّ لاستحالة إيصالها بأسلوبٍ مباشرٍ مألوفٍ، وقد يكون الوسيلة

---

[1]- العلاق، علي جعفر، الشّعر والتلقّي، دراسات نقدية، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص: 130.

[2]- رابحي، عبد القادر، النّصّ والتّقعيد، دراسة في البنية الشّكليّة للشّعر الجزائريّ المعاصر، إيديولوجيّة النّصّ الشّعريّ، ج2، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، ص: 155.

[3]- عزّ الدّين، إسماعيل، آفاق الشّعر الحديث والمعاصر في مصر، ص: 155.

الوحيدة المتيسّرة للإنسان في التّعبير عن واقعٍ انفعاليّ شديد التّعقيد."[1] ومنه عُدّ الرّمز من وسائل التّعبير الشّعريّ المعاصر المتميّزة؛ ومن عناصر التّعبير الّتي لا تواجه الفكرة مباشرة، وإنّما مخاطبتها من وراء حجاب، وهذا الأسلوب من اختراع الشّاعر الّذي يتّصل بخياله وإحساسه وثقافته كما يتّصل بطبيعة الموضوع ذاته الّذي يفرض عليك أيّ درجات الرّمز تستعمل ووفق أيّ رؤيا تصل مرامي الشّاعر.

استخدم الشّعراء المعاصرون أنماط الرّمز المختلفة ووظّفوها في أشعارهم لأغراض مختلفةٍ، ونهل العديد منهم من التّاريخ واستقوا منه الكثير من الشّخصيّات الّتي خدمت أفكارهم ومراميهم بغية التّعبير عن مواقفهم تعبيرًا غير مباشر، واتّخذ "الشّاعر من هذه الشّخصيات أقنعة معيّنة ليُعبّر عن موقف أو مواقف يريدها، أو ليحاكي نقائص العصر- من خلالها."[2] فالشّاعر يُلبس تلك الرّموز أقنعة حتّى يتسنّى له تمرير مقاصد وأهداف لا يستطيع التّعبير عنها بصفة مباشرة سواء أكانت عامّة أم خاصّة؛ كالرّموز المستقاة من "أساطير اليونان والإغريق والهنود والفينيقيّين والكنعانيّين وغيرها، ومن أهمّ الرّموز الأسطورية الّتي شدّت انتباه الشّعراء المعاصرين وجذبت اهتمامهم؛ تموز، أدونيس، عشتار، إيزيس، أوزيريس،...إلخ."[3] وتجدر الإشارة هنا إلى وجود أساطير أخرى معروفة في التّاريخ الإنساني مثل السّندباد البحري والعنقاء وغيرها، ونفى الشّاعر المعاصر اتّخاذ الأسطورة قالبًا رمزيًّا يمكن فيه ردّ الشّخصيّات والمواقف الوهمية إلى شخصيّات وأحداث عصرية، لتكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، وتعدّ الأسطورة في الأصل "الجزء النّاطق في الطّقوس البدائية؛ وهي حكاية مجهولة النّسب أي المؤلّف، تتحدّث عن الأصل والعلّة والقدر ويُفسّر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرًا يخلو من نزعةٍ تربويّةٍ تعليميّة."[4] ومنها تتجلّى تفسيرات الشّعراء لعوالم سمع عنها في التّراث الإنسانيّ الغابر.

ضجّ المتن الشّعريّ بالرّموز المستقاة من "الكتب السّماوية الثّلاثة:"القرآن والإنجيل والتّوراة"، فالمتن الشّعريّ مليء بهذه الرّموز الدّينيّة."[5]كأشعار **أدونيس والسّيّاب ونازك الملائكة وأحمد مطر**

---

(1)- جبور، عبد النّور، المعجم الأدبي، مادّة الرّمز، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 123.

(2)- فتوح، محمّد أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر العربيّ المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص: 185.

(3)- الجيوسي، الخضراء سلمى، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2001، ص: 34.

(4)- فتوح، محمّد أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر العربيّ المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص: 288.

(5)- عشري، علي زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، د ط، 1978، ص: 125.

و**أمل دنقل** و**نور الدّين درويش** وغيرهم، وأبسط تعريفات التّراث كلّ "ما خلّفه السّلف من آثار علميّة وفنّيّة وأدبية، ويعتبر نفسيًّا بالنّسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه."[1] فتوظيف الرّمز الدّينيّ في الشّعر يضفي عليه عراقةً وأصالةً، بل ويُمثّل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاءة، كما "يمنح الرّؤية الشّعريّة نوعًا من الشّمول والكلية إذ يجعلها تتخطّى حدود الزّمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر."[2] ويخضع استقلال الرّمز إلى مقاييس منها؛ أن تكون ثمّة علاقة عضويّة بينه وبين القصيدة، وصلة سابقة بين المتلقّي والرّمز التّراثي، وإذا حرص الشّاعر على مثل تلك العلاقة المزدوجة بين التّراث والقصيدة من ناحية، وبين التّراث والمتلقّي من ناحية أخرى فإنّه سينجح في تجربته الشّعريّة، ويُضفي عليها صفة الدّيمومة. ومنها انطلق الشّعر المعاصر حاملًا رسالته بلغة شعريّة لا يتكلّم ظاهرها وينطوي باطنها على رموز ودلالات كامنة وراء حروفه وكلماته، فمتغيّرات العصر حمّلت الشّاعر أعباء الحياة وأثقلت كاهله، وألزمته طريقًا يقتفي أثره ملتزمًا أهدافًا سامية أمام النّاس وأمام رؤيا العصر، فارتقت القصيدة إلى مصاف الرّسائل القبس السّامية وفق لغة "تنطق بما لا تلفظ؛ ترسل الكلمات وتكني دلالاتها، فهي الفضاء الثّقافيّ الّذي يصعب دخوله وإن تجرّأ المتلقّي هابه لتعدّد الأصوات داخله بين الأصوات الميثولوجية والتّراثية والتّاريخيّة والصّوفية وغيرها."[3] ووجد المتلقّي نفسه في حيرة بين تخطّي لغتها السّهلة الغامضة للوصول إلى شفراتها أو الاكتفاء ببعث قصيدة يدرك بعد نظرها ولو صعبت بنيتها اللّغوية.

أسهمت لغة الشّعر المعاصر في إظهار بعض قضايا الفكر والمعرفة، واستحالت "اللّغة الشّعريّة إلى لغة رامزة يكتنفها الغموض والصّمت، سمتها رؤيا متّسعة ضاقت بها العبارة، وتشتّت ذهن المتلقّي واحتار بين اللّغة ودلالاتها، الّتي تلاعب بتراكيبها مبدع هدفه الانزياح عن المألوف السّائد."[4] فأحدثت هذه الهزّة العنيفة لغة يعرفها المتلقّي ولا يدركها وكأنّه لم يلتقها يومًا؛ لغة أحدث في المتلقّي الصّدمة تلو الأخرى بفاعليّة شعريّة طموح، وتعبّأ الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر برؤى الشّعراء الفكريّة واللّغويّة والجمالية، مشحونًا بقضايا أكثر تعقيدًا، وأصبح الشّاعر وقتها مطالبًا بتمثّل التّقلّبات الّتي لاحت في أفق الثّقافة الإنسانية؛ فوظّف الرّموز والأقنعة والأساطير المختلفة دونما تمييز منه،

---

[1] - الفضلي، عبد الهادي، تحقيق التّراث، مكتبة العلم، جدة، ط1، 1982، ص: 35.

[2] - عشري، علي زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص: 128.

[3] - حميد، لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ- المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 2003، ص: 13.

[4] - محمّد، ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، ص: 78.

واكتنف الغموض النّصوص الإبداعية، واستحال قلق الشّاعر الجاهليّ المبرّر إلى حيرة وشكّ وخوف من الغد المجهول عند الشّاعر الحداثيّ المعاصر.

عُدّت مسألة اللّغة إحدى أهمّ المسائل الجوهريّة الّتي أحدثت إشكالية متعدّدة الأبعاد والجوانب، فـ"تطويعها وإخضاعها لمتطلّبات الإبداع الأدبي المعاصر مهمّة مطروحة تواجه من يتفنّن الكتابة بأجناس وأساليب تحظى بقبول العصر."[1] في وقت شهد الشّعر العربيّ الكثير من المتغيّرات[1*] إنْ شكلًا من خلال الأنماط الجديدة المتحرّرة أو مضمونًا من خلال لغته الّتي تأبى الانقياد لأيّ كان، رغم سهولتها ووضوحها، بل وسذاجتها -على حدّ تعبير بعض النّاقمين- ببعد نظر ورؤيا أكثر استشرافية؛ نائية عن سخافات الواقع المكرور سلفًا.

قد لا تكمن خصوصية العمل الشّعريّ في مضامينه أو في أفكاره وإنّما تكمن في بنية تعبيره، وطريقة هذا التّعبير دون أن يكون هناك أيّ انفصالٍ بين طريقة التّعبير أو بنيته، بين ما يسمّى بـ"المضمون فهمًا بدئيًّا وحدة، والكلام عن أحدهما باستقلال عن الآخر تجريديّ؛ إذ ليس هناك شكلٌ في المجرّد وليس هناك مضمونٌ مستقلٌّ عن بنية التّعبير؛ فالمضمون شعريًّا هو الشّكل والشّكل هو المضمون، وعلى هذا المستوى تبطل اللّغة في الشّعر أن تكون مجرّد أداة أو وسيلة وتبطل كذلك أن تكون غاية بذاتها."[2] ويستهدف أيضًا الارتفاع بمستوى العقل الإنسانيّ والمعرفة الإنسانية، لِمَا تهدف إليه من تحقيق ذاتيّة الإنسان وإبراز مواهبه، واحتضانها وتوظيفها لخير الإنسانية، وتفجير طاقاته الكامنة ممّا يُنتج عنه فرصُ الإبداع والابتكار، واتّساع المجالات الّتي يتجلّى فيها ذلك الإبداع وخصوصًا في ميادين الإبداع الأدبيّ والفنّي.

ارتقت قصيدة التّفعيلة بتجربتها المغايرة عمّا ألفته الذّائقة العربيّة في فترة ما من تاريخ الشّعر العربيّ بطرح موضوعات جديدة لم يكن للمتلقّي العربيّ قبلٌ بها، وأصبح الغموض والرّمز والأسطورة أهمّ مميّزاته الفنيّة، وظهرت الأساطير البابليّة واليونانية والرّومانية والفرعونية، والرّموز التّاريخيّة لشخصيّات غابرة؛ دينيّة وتاريخية وسياسية وثورية وأدبية فنيّة، اعترافًا منه بمساهماتهم الفعّالة في

---

[1]- رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص: 27.

[1*]- يربط البعض قصيدة التّفعيلة بالشّاعرة العراقية **نازك الملائكة** سنة 1947 في قصيدة بعنوان "الكوليرا" وقد حافظ هذا النّوع من الشّعر على شكل من أشكال الوزن الشّعريّ، وهناك من يرى ظهورها قبل هذا ثمّ ظهرت "قصيدة النّثر" والّتي تحرّرت كليًّا من قيود الوزن والقافية وأحلّت محلّها نوعًا آخر من "موسيقى الشّعر" وفي هذا برز الصّراع شرسًا بين هؤلاء والمحافظين.

[2]- شرتح، عصام، ملفات حوارية في الحداثة الشّعريّة (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة)، دار الأمل الجديدة، دمشق، ط1، 2012، ص: 21.

التّاريخ الإنسانيّ، كما تميّز شعر التّفعيلة بخصائص أسلوبية متعدّدة، واعتمد أصحابها الوحدة العضوية من خلال أنّ البيت لم يعد هو الوحدة، وإنّما صارت القصيدة كلامًا متماسكًا زاوج بين الشّكل والمضمون، فأضحى بحر القصيدة وقافيتها وتفعيلاتها وصياغتها في خدمة الموضوع، وينتقي الشّاعر التّفعيلة الأنسب لموسيقاه الدّاخلية للألفاظ.

يبدو أن وصول الشّعر إلى هذه المرحلة من النّضج والتّطور في رؤاه وكذا في المفاهيم المطلّة عليه والمجانبة له ليس وليد ليلة فهو لا يتجدّد بالاقتباس[*1] وإنّما يقتضي مستوى روحيًّا وتجربة شعوريّة من دون قيد أو شرط، فالشّعر يتجدّد بتحرّر الرّوح ويحرّرها، والملاحظ أنّ كلّ هذا "الحراك الفكريّ للشّعر ولمفهومه جاء مع مقتضيات العصر الّذي شهد هصر وتقويض الكثير من المفاهيم السّابقة واستبدالها أو تجديدها بأخرى."[1] تليق - حسب نقّاد الشّعر- بظروف المرحلة الجديدة، فهل مفهوم المعاصرة يُبرّر هذه الوثبة الّتي حظي بها الشّعر وخاصّة العربيّ منه؟ فتجربة الشّعر المعاصر ليست تعبيرًا عن موقف عدائيّ مباشر أو غير مباشر للتّراث الأدبيّ العربيّ بعامّة وللشّعر القديم بصفة خاصّة كما يرى البعض مِن مَن نسب لنفسه الغيرة على ذلك التّراث وهو في الوقت نفسه لا يدري من قيمة هذا التّراث الحقيقيّة شيئا.

ما فتئ شعر التّفعيلة يظهر في ساحة الشّعر العربيّ بين رافض ومقتنع، حتّى ظهرت في سنة 1960 ملامح تشكيل جديد للقصيدة العربيّة المعاصرة؛ يُعرف بـ"الشّعر المنثور، أو قصيدة النّثر الّتي عدّها بعض النّقّاد "نثرًا موسيقيًّا خياليًّا رامزًا، وقد اختلفوا في منحه لقب الشّعر أو منح نصّه لقب القصيدة."[2] وهو رؤية متلوّنة غير ثابتة باحثة في الوقت نفسه عن الحقيقة[*2] تتوالد وتتعدّد قراءة الحداثيّين ودلالاتهم تبعًا لتعدّد قارئيها ومنطلقاتهم وتوجّهاتهم، ومفهوم كلّ منهم لشعر "ليس له عمر معروف أو أصل معروف ولا أحد يعرف من أين أتى؟ وبأي جواز سفر تنقّل؟"[3] لأنّه شعر إنسانيّ عالميّ؛ لا يحدّد بزمان معيّن ولا بمكان ولا يُعرف هويّته ولا هواياته؛ إنّه الغريب المجهول إلى درجة أنّ كبار المنتسبين إليه عاجزون عن تحديده، فلا "يقول لكم في أيّ جزيرة يسكن الشّعر وفي أيّ فندق

[*1] - كالصّحافة والطّباعة وغيرها...

[1] - بغاديد، عبد القادر، الشّعر العربيّ المعاصر وإشكاليّة الحداثة، -جدل التّراث والحداثة-، أصوات الشّمال مجلّة عربيّة ثقافيّة اجتماعيّة، 2013.

[2] - رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص: 59.

[*2] - والبحث عن الحقيقة هو في الحقيقة بحث عن المجهول

[3] - نزار، قباني، ما هو الشّعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص: 19.

يُقيم، وفي أيّ مقهى يجلس وما هو عمره ولون عينيه وهواياته المفضّلة."[1] يحمل هذا التّصريح حيرةً هذا الشّعر في غموض لغته وموسيقاه، وقد "شكّلت الدّواوين العشر- لحسين عفيف من تحقيق مشروع قصيدة النّثر المتكامل، إضافة إلى كُتيّبٍ له بعنوان "الشّعر المنثور" الّذي أبان فيه عن مفهوم الشّعر عنده، وأهميّة التّخلّي عن العروض."[2] ولم تكن هذه البدايات الشّعريّة بالسّهلة المراس عند من حملوا لواء الشّعر المعاصر في بيئة لا زالت تحت تأثير صدمة شعر التّفعيلة، وهي المتشبّعة بثقافة التّراث ولا تعرف من الشّعر إلّا الكلام الموزون المقفّى.

اقترن ظهور قصيدة النّثر بترجمة قصائد اللّغات الأخرى، فـ"اقتلاع القصيدة من لغتها ومحاولة إنتاجها على نحو يحسب أنّه مطابق لما كانت عليه القصيدة، وما يحول دون ذلك الاختلاف في الأداء الشّعريّ بين الأمم تبعًا لتباين الأدوات الفنّيّة والأسلوبية للّغات."[3] فضلًا عن اختلاف تقاليد الإبداع الفنّيّ بها، ويعدّ صدور العدد الأوّل لـ"مجلّة شعر اللّبنانيّة بمثابة الإشهار الفعليّ لقصيدة النّثر[1*] وقد أخذ أقلامها يتعهّدون هذا اللّون الإبداعيّ الجديد سواء عن طريق التّرجمة لأعمال بعض الشّعراء الّذين كتبوا القصائد النّثرية أمثال: **بودلير ورامبوه وملارميه** أو عن طريق تشجيع النّاشئين بالكتابة على هذا المنوال."[4] غير أنّ ما يدعو للاستفهام؛ هل عرف الشّعر الغربيّ الوزن والقافية كي يتحرّر منهما؟ أم عرف النّقد الغربيّ الشّعر العمودي لكي يسمّي هذا النّوع بالمتحرّر؟ وحتّى في سفر المصطلح أو المفهوم إلى البلاد العربيّة فإنّ ترجمة الشّعر المنثور ليست هي قصيدة النّثر على عكس مفهومنا للقصيدة العمودية الّتي هي نفسها الشّعر العموديّ.

أبانت جهود **أدونيس وأنسي الحاج** عن وعي متشبّع بالمفهوم الغربيّ لقصيدة النّثر، وقد تجلّى ذلك في مقدّمات دواوينهم الشّعريّة، وفيها أوضحوا الفرق بين الشّعر النّثريّ وقصيدة النّثر، فليس "النّظم هو الفرق الحقيقيّ بين النّثر والشّعر، وما دام الشّعر لا يعرف بالوزن والقافية فليس ما يمنع أن يتألّف من النّثر شعرًا ومن شعر النّثر قصيدة نثر، لكن هذا لا يعني أنّ الشّعر المنثور والنّثر الشّعريّ

---

[1]- قباني، نزار، ما هو الشّعر، ص: 20.

[2]- عبد العزيز، موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص: 15.

[3]- أحمد، بزون، قصيدة النّثر، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص: 25.

[1*]- بينما هيّأت مجلّة **شعر الكلمة** في العراق المناخ لاستقبال قصيدة النّثر هناك، وأضحت منبرًا يدعو الشّعراء إلى كتابة قصيدة النّثر بكلّ حماسة مستندين إلى أنّ الدّعوة لكتابة هذا النّوع من القصائد ينطلق من موقف حضاريّ، غير أنّ التّجربة اللّبنانية نجحت مقارنة بنظيرتها العراقية الّتي أعرض أعلامها عن هذا الوافد الغربيّ الجديد

[4]- عبد العزيز، موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، ص: 17.

هما قصيدة نثر، إلّا أنّهما والنّثر الشّعريّ الموقّع على وجه الحصر- عنصر- أوليّ فيما يسمّى قصيدة النّثر الغنائيّة."[1] فالمرجعيّة النّظرية لهذا المفهوم كانت قد طُرحت مع **سوزان بيرنار** الّتي أسّست أفكارها لمفهوم قصيدة النّثر في ساحة الشّعر المعاصر، كيف لا وقد استقى منها الباحثان الشّروط الثّلاثة الّتي لا بدّ من توافرها لتصنّف القصيدة في الشّعر المعاصر من قصيدة النّثر[2] وهي:

أ- **الوحدة العضوية:** تعدّ قصيدة النّثر بناءً يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرّد مادّة متراكمة تراكمًا غفلًا، إنّها كلٌّ غير قابل للتّجزيء أو الحذف أو التّقديم أو التّأخير بين مكوناته.

ب- **المجانية:** هذا الشّكل جديدٌ لا علاقة له بكلّ أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر، ورواية ومسرحية، حتّى ولو وظّف تقنيات هذه الأشكال، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق، أي أنّه مجانيّ ولا زماني.

ج- **الكثافة:** يبتعد هذا الشّكل الجديد عن كلّ خصائص النّثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب، وتكمن خاصيته الشّعريّة في كثافته وإشراقه، وبعبارة **أدونيس** إنّه "عالم من العلائق وكتلة مُشعّة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة على أن تهزّ كياننا في أعماقه."[3] وهنا استقى شعراء التّجريب الفنّيّ أو الشّعريّ مبرّراتهم بأنْ ليس كلّ استرسال نثريّ يعدّ شعرًا، ولا غرابة في هذا فقد صُنّف النّثر في رتبتين؛ نثر عاديّ ونثر فنّيّ راقٍ.

لا يعني اقتباس **أنسي الحاج** لعناصر وخصائص قصيدة النّثر من **سوزان بيرنار** تجهيزًا وقيدًا آخر يُفرض على الشّعر المعاصر، وهو الّذي ناهضهما داعيًا إلى التّحرّر من القيود؛ وإن كان الأمر بهذه الكيفية فلمَ الثّورة على الوزن والقافية، والتّفعيلة الواحدة، ولا يرى أنّ "الإيجاز والتّوهّج والمجانية قوانين سلبيّة، بمعنى أنّها ليست للتّعجيز، وليست قوالب جاهزة تفرغ فيها أيّ تفاهة فتعطي قصيدة النّثر."[4] ومدار هذا التّصريح هو أنْ ليس كلّ كلام يسكب في قوالب قصيدة النّثر عُدّ كذلك؛ وقدّم الرّوّاد بهذه الكيفية الخصائص العامّة والخطوط العريضة الّتي على أساسها تصنّف معطيات الشّاعر والشّعر؛ من موهبته وتجربته الدّاخلية، وموقفه من العالم والإنسان.

---

[1]- عبد العزيز، موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، ص: 21.

[2]- ينظر: عبد العزيز، موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، ص: 23.

[3]- أدونيس، علي أحمد السّعيد، مجلّة شعر، دار مجلّة شعر، بيروت، لبنان، ع7، 1958، ص: 19.

[4]- عبد العزيز، موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، ص: 23.

وللعلم فإنّ قصيدة النّثر من المواليد الّتي لم تستبن من البداية؛ لصعوبة تقبّل رؤية بيتيّة أخرى داخل عروض القصيدة العموديّة في مخيّلة النّاقد والمتلقّي، فما أدراك بشعر التّفعيلة الّذي ربط المخيّلة نسبيًّا بميزان الخليل بوصفه "احتمالًا جديدًا دخل الذّوق العامّ الّذي لم يألف الوزن الحديث الذي قام بتوليده السّيّاب والملائكة."[1] ومعه خاضت القصيدة غمار سنين بين التّبدّل والتّحوّل لتستقرّ على نموذج حاول التّأسيس له الكثير من الشّعراء والنّقّاد العرب، وفي طليعتهم **أدونيس** و**أنسي الحاج**، وما الإطلالة الأخيرة الّتي "تجلّت في مقدّمتي ديوانيهما إلّا إنباء عن مرحلة النّضج أو كما يُسمّيها النّقّاد النّموذج الشّعريّ التّسعينيّ؛ وهو بطبيعة الحال مرحلة الاكتمال الّتي ابتدأت بالنّموذج السّبعينيّ ثمّ الثّمانينيّ."[2] وبرغم الضّوضاء والضّجّة الّتي أحدثتها الهزّات العنيفة للحداثة والمعاصرة كالتّحليق في الخيال ورفض العقل والتّحرّر النّسبيّ من قوانين **الخليل** إلّا أنّ هزّة قصيدة النّثر مختلفة عمّا سبق، وكلّ ذلك يمثّل في نظر البحث ظاهرة صحيّة في النّقد، وخلّفت الهزّة مقولات قصيدة النّثر المحمّلة بروح التّحدّي والمواجهة والرّفض لمفاهيم الشّعر المتوارثة الّتي لم تصبح - حسبهم- ملائمة لهذا العصر.

قد يتساءل أحدنا عن سبب إيراد رؤية النّقد الغربيّ لقصيدة النّثر، والغاية أنّ الفكر العربيّ استلهم الكثير من مقولات الفكر الغربيّ، وطرحها في الغالب كما هي وإن اجتهد في التّصرّف فيها أحيانًا، ومنه فـ **أدونيس** و**أنسي الحاج** اهتمّا بالتّحرّر الّذي جاءت به أفكار قصيدة النّثر الغربيّة، وخاصّة **أدونيس** الّذي اكتشف **سوزان بيرنار** وكتابها، فلا يكاد يحيد عن رؤيتها، وأعاد شروط قصيدة النّثر عند **بيرنار** بلغته، جاعلاً منها خصائص لابدّ من توافرها في قصيدة النّثر، ويضيف المهتمّين بهذا الحقل ومنهم النّاقد **عبد الملك مرتاض** أنّ هذا النّوع من الشّعر هو الّذي اتّسمت به الثّقافة الغربيّة الّتي لم تعرف يومًا الإيقاع الخليليّ ولا الوزن بل عرفت كلامًا نابعًا من روح السّريالية والرّمزيّة الّتي تبلور عنهما فنًّا يعطي الحريّة وبتعبير أدقّ التّجريب الشّعريّ للقاصي والدّاني، والحكم هو المعايير الموضوعة عند **سوزان بيرنار**.

تعدّ نهاية ثمانينات القرن والماضي وبداية التّسعينات المرحلة الحقيقيّة الّتي انطلقت فيها تحوّلات في البنى العربيّة؛ فكرًا وثقافةً وسياسةً واقتصادًا، فظهر مشهد شعريّ - ينأى عن تبعات السّياسة وشعاراتها- يواكب هذه التّحوّلات الّتي أصابت البنية والشّكل، وبما أنّ الشّاعر العربيّ ليس أحادي التّفكير والثّقافة،

---

[1]- رابحي، عبد القادر، النّصّ والتّقعيد، دراسة في البنية الشّكليّة للشّعر الجزائريّ المعاصر، إيديولوجيّة النّصّ الشّعريّ، ج2، ص: 155.

[2]- رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص: 96، 97.

فلم يكن في منأى عن هذا التّغيير والتّحوّل الّذي أحاط به لما طرأ على النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر، أوليس من الأحرى في أحادية التّفكير عنده التّفكيرُ في أدوات فنّيّة حسب الخصوصيّة، واستثمار موروث الشّعر العربيّ في محاولة التّأسيس لخصوصيّة نصّ شعريّ عربيّ يحمل الذّاتية والوطنية على السّواء، ناهيك عن مستجدّات عصره الّتي فرضت عليه التّأقلم وإلّا وجد نفسه يغرّد خارج السّرب.

وفي ظلّ هذا الجوّ المفعم بالحركات التّجديديّة المتتالية الّذي انطلقت فيه "قصيدة التّفعيلة على البيت وكتابة النّثر ثورة على التّفعيلة، وكان الشّاعر في ممارسته النّصّيّة من خلال تفجير القاعدة؛ سابقًا في التّأسيس لسلفويّة القاعدة وتقدّميتها." [1] قصيدة النّثر تخطّ لنفسها طريقًا موسيقيًّا يتآلف وهندستها البنيويّة، فحطّمت الهندسة الموسيقيّة السّابقة، وهذا الأمر لا يعني أنّها تتملّص من الموسيقى؛ ومن "الخطر أن نتصوّر أنّ الشّعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتّناغم، ومن الخطر أيضًا القول بأنّهما يشكّلان الشّعر كلّه."[2] فمن غير المعقول تصوّر شعر دون إيقاع وفي الوقت نفسه يمثّل جزءًا من الشّعر وليس الشّعر كلّه، واستمدّت قصيدة النّثر بنية إيقاعيّة جديدة تسمّى الإيقاع الدّاخليّ الّذي يبنى من نظام العلاقات الدّاخليّة، ومن أنواع إيقاع بنية قصيدة النّثر "الإيقاع الصّوتي، إيقاع السّرد وإيقاع الحوار، إيقاع البياض، إيقاع الأفكار"[3]. وهذه الأنواع لا ترتكز على الجانب الصّوتيّ فحسب، ولا يهمله تمامًا فقد تمّ تحديد الإيقاع الدّاخليّ من انسجام الأصوات وطرق التّعبير، فـ"علائق الأصوات والمعاني والصّور وطاقة الكلام الإيحائيّة والّذيول الّتي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلوّنة المتعدّدة هذه كلّها موسيقى."[4] وهي موسيقى متميّزة تختلف عن الشّكل المعهود سابقًا، وأبرز مواضع التّحرّر عند روّادها التّخلّي عن التّفعيلة، وتعوّضها بتكثيف موسيقيّ، ومن عناصر الشّحن الموسيقيّ: علاقات الكلمات، علاقات الحروف، المستوى الدّلاليّ، وتتجلّى في "التّوازي والتّكرار والنّبرة والصّوت وحروف المدّ وتجاوز الحروف وغيرها."[5] فالتّناغم الدّاخليّ يشكّل جوهر الموسيقى فيها، وهذا ما أثار حفيظة الكثير من الشّعراء والنّقّاد بدعوى أنّ الإيقاع يتحقّق عن طريق السّمع، وفي هذه القصيدة لا يسمع الإيقاع، ومنهم من رفض فكرة الموسيقى الدّاخلية، وعدّوها "تسمية غير دقيقة لأنّ الموسيقى لا تكون داخليّة بل خارجية والكلمة المنفردة صوت منفرد، والكلمات

---

[1]- رابحي، عبد القادر، النّصّ والتّقعيد، دراسة في البنية الشّكليّة للشّعر الجزائريّ المعاصر، إيديولوجيّة النّصّ الشّعريّ، ج2، ص: 155.

[2]- أدونيس، أحمد السّعيد، في قصيدة النّثر، ص: 77.

[3]- محمّد، صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدّلاليّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص:57.

[4]- أدونيس، علي أحمد السّعيد، مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 116.

[5]- أدونيس، أحمد السّعيد، في قصيدة النّثر، ص: 80.

المتلاحقة أصوات متتابعة لا تشكّل لنا لحنًا."[1] فالإيقاع الدّاخليّ مجرّد عمليّة وهميّة تُفقد الشّعر أهمّ عناصره الجوهريّة الّتي تُشكّل إيقاعه (الوزن والقافية)، فربطوا بين الإيقاع والوزن واستندوا إليهما في أن يُنسب هذا النّوع من النّثر إلى الشّعر، لأنّ القلب النّابض للشّعر إيقاعه.

تغيّرت الكتابة شكلًا ومضمونًا؛ وأبرز الإشكالات الجديدة "لماذا يكتب الشّعراء بهذا الشّكل؟" وذلك لما أصبحت عليه لغة القصيدة، ولم تعد لغة الشّعر الحديث والمعاصر أداة للتّعبير فحسب؛ بل أصبحت لغة قصيدة النّثر أداة خلقٍ وإبداعٍ، فالكلمات فيها تعبّر عن معانٍ أكثر من معانيها الحرفية، واتّسعت وظيفتها وتعمّقت، بوصفها موحية بإشارات تُغني عن التّعبير، وهي "فنّ جعل اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله."[2] وهذا بخلاف لغة الشّعر العربيّ القديم الّتي تقوم على التّعبير؛ بمعنى أنّها "لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسًّا عابرًا رفيقًا، وهو ما اجتهد الشّعر الحديث في أن يستبدله بلغة الخلق."[3] قد يكون الأمر قريبًا للصّواب غير أنّ ظروف ومعطيات الشّعر القديم ليس هي إطلاقًا ما فيه الآن الشّاعر من روح ورواح وهدوء وسكينة، فالقلق المستمرّ على الحياة في طلب مصادرها وارتقاب للسّماء أعطى نموذجًا يعدّ الأوفى والأرقى لما أنتجته الذّائقة الإنسانية.

تعدّ لغة قصيدة النّثر لغة باطنيّة جديدة في الشّعر المعاصر، وما يدلّ على هذا استعمال "جماعة شعر" للرّموز الّتي أصبحت ميزة يعرف بها الشّعر المعاصر "فالشّاعر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنيّة كامنة وهو يهزّ اللّغة هزًّا عنيفًا في سبيل الوصول إلى مدلولات تبعد كثيرًا عن ظواهر الألفاظ."[4] وتتجلّى النّزعة الصّوفية الّتي هي وسيلة من وسائل الثّورة على اللّغة الشّعريّة، وبعثها من جديد بحلّة رمزيّة تبعث اللّغة على مرامٍ لم تكن على عهد بها عند الشّعراء، وخلقت لغة من اللّغة، ففي النّظرة الشّعريّة الجديدة "لا يكتب المبدع كما يتكلّم بل يتكلّم كما يكتب، إنّه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، إلى اللّغة الجديدة لغة الكلام بحسب الكتابة، وهذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف (...) وبدل أن يكون الشّاعر جزءًا من اللّغة المألوفة تصبح اللّغة جزءًا من

---

[1]- عبد العزيز، المقالح، أزمة القصيدة العربيّة، ص: 73.

[2]- أدونيس، أحمد السّعيد، مجلّة شعر، دار مجلّة شعر، ص: 20.

[3]- أنسي، الحاج، هويّة، مجلّة شعر، دار مجلّة شعر، بيروت، ع16، 1960، ص: 65.

[4]- هدارة، محمّد مصطفى، النّزعة الصّوفية في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1981، ص: 120.

الشّاعر."[1] ومن هنا يرى الشّاعر المعاصر إلى اللّغة من ناحية الطّاقات الكامنة فيها والّتي تحوّلها إلى رموز خاصّة منبثقة عن لغة جديدة.

أثارت قصيدة النّثر موجة رفض حادّة من قبل الشّعراء والنّقّاد، وبخاصّة أصحاب شعر التّفعيلة وعلى رأسهم **نازك الملائكة**، وقد استند رفضهم إلى حجّة أنّهم "يأخذون على تلك الحركة افتقارها إلى الأطر النّظرية الّتي تشكّل إطارًا مرجعيًّا لها."[2] وهو أمر طبيعيّ ومعقول خاصّة أنّ إرهاصات الأجناس الأدبية كانت في بداياتها نظرية، وهناك من تبنّى الفكرة وعمل على قراءة خصائص قصيدة النّثر الفنّيّة لموقعتها في ساحة الإبداع الشّعريّ، غير أنّ الأمر لم يكن بالسّهل أبدًا على شعرائها في ظلّ الصّراعات الفكريّة.

ارتقى الذّهن العربيّ في الأخير ومنح ارتقاؤه المعاصرة مفهومها الأشمل ومعطياتها الإيجابية بتجاوز أصحابها الصّراعات، وأنواع الشّعر تتواجد اليوم جنبًا إلى جنبٍ في ساحة الشّعر المعاصر مؤمنة بحقّ كلّ مبدع في أن يختار الشّكل الفنّيّ الّذي يراه مناسبًا؛ بمنأى عن التّعصّب والتّخوين والمؤامرة، والمشكلة الحقيقيّة اليوم للشّعر المعاصر من خلال مهاترات الاصطلاح السّابقة وربطها بالعولمة وعدم فهمها جعله يفقد الكثير من فرص التّلقّي أي ضاقت مساحات تلقّيه وتوجّهوا إلى نتاجات ثقافية أخرى، والسّبب في ذلك عدم الفهم الجيّد لمعطيات المعاصرة والاختلاف والتّعصّب للتّراث ونكران كلّ إبداع حداثيّ جديد معاصر.

رغم القضايا الّتي استعرضها البحث فهو لا يستطيع الفصل في مفهوم الشّعر لأنّ المصطلح خلافيّ تبعًا لما تقدّم ذكره، متقلّبٌ مفهومه بتقلّب الزّمان والمكان؛ ويكاد "يتعدّد لتعدّد رؤى الشّعراء، ولأنّه فنّ والفنّ بطبيعته ذاتيّ وليس موضوعيًّا."[3] فالمقاس المحدّد للشّعر كان نوعًا ما قبل الحداثة، بينما المعاصرة زمن سريع، متغيّر ومرن، لذا فالتّحوّلات والتّغيّرات الّتي شهدها النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر لامست شكله ثمّ مضمونه ثمّ لغته وخياله ثمّ هندسته البنائية ثمّ إسقاطات هذه الأخيرة على دلالاته وهكذا.

---

[1] - أدونيس، أحمد السّعيد، الثّابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والابتداع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة، ص: 251.

[2] - عبد العزيز، موافي، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، ص: 24.

[3] - رضا، عامر، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، ص: 31.

الفصل الأوّل

اتّجاهات نقد الشّعر العربيّ في الجزائر

أوّلًا: اتّجاهات نقد الشّعر العربيّ السّياقيّة

إذا لم تأخذ العمليّة النّقديّة طريقها السّليم، وما لم يقم النّاقد بمهمّته على أتمّ وجه فإنّ إبراز عناصر الظّاهرة الإبداعيّة بشكلٍ "مُرضٍ وفعّال تظلّ بعيدة المنال ويظلّ كلّ كلامٍ يُقال بعيداً عن إصابة الهدف وتحقيق الأمل."[1] فإذا كان المبدع يُشكّل المادّة الأولى الأساس ليجعلها عملاً مؤثّراً قادراً على نقل الإحساس بالجمال من جهةٍ وإبراز القيم الإنسانيّة من جهةٍ أخرى، وهي مهمّته، فإنّ للنّاقد قولاً آخر يتمثّل في "تفسيره هذا الجمال وإظهار طريقة المبدع في البحث عن الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيفٍ أو ظلمٍ أو شرّ."[2] فالنّقد تكملة لجمالية النّصّ الأدبيّ من خلال بعثه من جديد، مستنطقًا دلالاته الكامنة.

يبدو هذا بمثابة المطلب الملحّ الّذي واجهه النّقد العربيّ؛ أن يكون قادرًا على استنطاق النّصوص وسبر أغوارها، وفق خطوات إجرائية تتوخى إبراز عناصر العمل الأدبيّ، تنطلق منذ بدايات تشكّل ما يعرف بالحركة النّقديّة في الجزائر، في انتهاج عديد السُّبل متغياه في ذلك تمثّل منهج قادر على رسم خارطة تحليل نقديّ لفكّ شفرات نصّ يتميّز بالغموض وهو فيه ظاهرة فنّيّة، وخاصّة إذا كان نصًّا شعريًّا معاصرًا، فاختلفت وجهات القراءات لاختلاف مشارب النّقّاد؛ بين مستلهم لمناهج تقرأ النّصّ الأدبيّ من خارجه، مبرّرهم أنّ محيط النّصّ أسهم في تشكّل مرايا معرفّية يطلّ النّاقد من خلالها على كنه المشهد النّصّيّ.

تأتي المناهج السّياقيّة إلى النّصّ من سياقه الخارجيّ الّذي تعدّه انعكاسًا لمحيط نشأ فيه، ومنها: "المنهج الانطباعيّ الذّوقيّ والمنهج التّاريخيّ، وما تشترك فيه على العموم أنّها تلتمس في النّصّ الأدبيّ ذاتًا أجنبيّة عن الأدب قام السّؤال عنها خارج الميدان الأدبيّ."[3] وتختلف جوهريًّا في تحديد أولويّة المصدر الّذي تمخّض عنه النّصّ، وتمثّلها بدءًا الاتّجاه التّاريخيّ والنّفسيّ والاجتماعيّ.

---

[1]- عمّار بن زايد، النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990، د ط، ص: 32.

[2]- عمّار بن زايد، النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، ص: 33.

[3]- الواد، حسين، في مناهج الدّراسات الأدبيّة، سراس للنّشر والتّوزيع، تونس، 1985، ص: 53

1. الشّعر العربيّ والنّقد التّاريخيّ في الجزائر:

التّاريخ هو الدّراسة الّتي تقف على "أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم."[1] ومن خلالها يأتي المنهج التّاريخيّ[1*] ليدرس الظّاهرة الأدبيّة من تاريخ مبدعيها، فمهما يكن فهي وليدة آثار ماديّة وثقافيّة، وما وصل للمتأخرين من نصوص إبداعيّة للمتقدّمين هو ذاكرة الشّعوب ومرآة الأمّة الّتي تعكس أصالة الخلف لما ورثه عن السّلف، من حوادث الماضي وحقب الزّمن، وتواترها نتيجة تفاعل بين الأفراد في مكان ووقت ما.

يعدّ التّاريخ مصدرًا للتّجارب البشرية، استمدّه الكثير من المبدعين موضوعات لإبداعاتهم، واختاروه من "التّجارب الّتي تصلح للتّعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغلهم أو تشغل عصرهم أو تشغل الإنسان في ذاته."[2] وقد فسّر **كارل ماركس** (Karl Marx) به صراع الإنسان مع الطّبيعة وتطوّر النّظم في المجتمع عبر مراحله التّاريخيّة، ويضيف "لا نعرف إلّا علمًا وحيدًا هو علم التّاريخ."[3] وكانت الوجهة الأدبيّة صلب اهتماماته فدرس"الحركة الأدبيّة بوصفها وظيفة للتّطوّر: الفنّي، السّياسيّ، الاجتماعيّ، الدّيني في مجتمع ما."[4] فالنّقد التّاريخيّ تفسير للظّواهر الأدبيّة والمؤلّفات وشخصيّات الكتّاب، بغية الفهم والتّفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة، والمهتمّون بهذا النّقد يؤمنون بأنّ كلّ تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه.

ظهر النّقد العلميّ لدى **هيبوليت تين** (Hippolyte Taine) بوصفه شكلًا مبكّرًا للنّقد التّاريخيّ في ثلاثية: **العرق، البيئة، الزّمان** تحت تأثير الفلسفة الدّاروينية ليظهر بعد هذا **غوستاف لانسون** (Gustav Lanson) معلنًا المنهجيّة الجديدة[2*] بأنّ "دراستنا تاريخيّة ومنهجنا سيكون إذن

---

[1]- ابن خلدون، عبد الرّحمان، مقدّمة ابن خلدون، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص: 12.

[1*]- يفسّر الاتّجاه التّاريخي الظّواهر وفق "منهج علميّ مرتبط بمختلف العلوم الأخرى حيث يساعد الباحث الاجتماعي خصوصًا عند دراسته للتّغيّرات التي تطرأ على البنى الاجتماعيّة وتطوّر النّظم الاجتماعيّة في التّعرّف على ماضي الظّاهرة وتحليلها وتفسيرها علميًّا في ضوء الزّمان والمكان الّذي حدثت فيه ومدى تأثيرها في الظّاهرة الحالية محلّ الدّراسة ومن ثمّ الوصول إلى تعميمات شاملة والتّنبؤ بالمستقبل، وقد اعتمد عليه ابن خلدون في دراسته وتحليله وتقصيه للعمران البشريّ ليصل من خلال هذا التّحليل إلى مراحل تطوّر الدّول وهرمها

[2]- ينظر: أحمد قيطون، مساءلة التّاريخ في الشّعر الجزائريّ المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، نقلًا عن: محمّد، مندور، الأدب وفنونه. ص: 105.

[3] روزنتال، يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم، وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1997، ص: 433.

[4]- أحمد، قيطون، مساءلة التّاريخ في الشّعر الجزائريّ المعاصر، ص: 434.

[2*]- وقد كان ذلك سنة 1909م وعرّف في مقاله (منهج تاريخ الأدب) بخطوات المنهج التّاريخيّ والتي هي: إعداد النّصّ الأصليّ مع تاريخه كاملًا وتاريخ مختلف أجزائه ومقابلة النُّسخ وتحليل المتغيّرات مع البحث عن الدّلالة الأوليّة (المعنى الحرفيّ للنّصّ) وكذا الدّلالات المنزاحة عنه (المعنى الأدبيّ للنّصّ) وتحليل الخلفية الفلسفيّة التّاريخيّة للنّصّ في علاقته مع مؤلّفه وعصره ثمّ دراسة المراجع والمصادر مع الإشارة إلى نجاح العمل الأدبيّ وتأثيره وتجميع المؤلّفات التي يمكن أن تكون متقاربة ودراسة الأعمال الضّعيفة والمنسيّة وأخيرًا التّفاعل بين الأدب والمجتمع

منهج التّاريخ."[1] وفي مقالته الشّهيرة **منهج تاريخ الأدب** عرّف بخطوات المنهج التّاريخيّ، ليتأثّر به الفرنسيّ **ريمون بيكار** (Raymond Becker) وانتقد منهجه فيما بعد **رولان بارث** (Roland Barth) بإبراز مقولات **النّقد الجديد** آنذاك في فرنسا، ويعود فيما بعد بوجه جديد في أمريكا بأسماء جديدة **كالتّاريخانيّة الجديدة، التّحليل الثّقافيّ** وغيرهما.

فهم النّقد العربيّ النّصّ بأنّه سلسلة من المعادلات السّببية؛ فهو "ثمرة صاحبه والأديب صورة لثقافته والثّقافة إفراز للبيئة والبيئة جزء من التّاريخ فإذًا النّقد تاريخ للأديب من خلال بيئته."[2] فالتّاريخ مهمّ في تكوين العمل الأدبيّ والأخذ به في الممارسة النّقدية مهمّ يتسنّى فهم حلقة النّقد المتشكّلة من البيئة والمبدع والإبداع، أي فهم تاريخ البيئة الّتي احتضنت إبداع المبدع.

يعدّ النّقد حلقة في السّلسلة الثّقافيّة الّتي تسود المجتمع في ظروف معيّنة ولا شكّ يتأثّر بالوضع الثّقافيّ العامّ في الوقت الّذي يمارس فيه هو الآخر تأثيره في البنية الثّقافيّة، فاحتكمت دراسة الظّاهرة الأدبيّة في الجزائر لمعايير مختلفة، لاختلاف المرجعيات في دراسة الظّاهرة وتصنيفها، فهناك من قسّمها بحسب مدارس النّقد الأدبيّة "كالكلاسيكيّة والرّومانسيّة والواقعيّة وغيرها" وآخرون حسب الظّروف التّاريخيّة الّتي مرّت بها البلاد جاعلًا نهاية الحرب العالمية الأولى البداية الحقّة للشّعر الجزائريّ الحديث، وعدّ البعض[1*] الآخر سنة 1925 نقطة انطلاقة النّهضة الفكريّة والأدبيّة في الجزائر ببروز ملامح اتّجاه الإصلاح، والبعض "حدّدها بمجازر الثّامن ماي وهي في الموازاة مع من حدّدها بانتهاء الحرب العالمية، ومن يرى أنّه من شبه المستحيل الحديث عن حركة نقديّة قبل الاستقلال."[3] وهناك من يجعل الاستقلال النّقطة الفيصليّة، فكان النّقد قبل الاستقلال والنّقد بعد الاستقلال، جاعلًا لكلّ مرحلة سمات وخصائص، والتّصنيف الأخير كان بحسب مناهج النّقد الغربيّ الحديثة بدءًا بالتّاريخيّ وصولًا إلى التّفكيكيّة فالنّقد الجديد.

تميّز النّقد الأدبيّ في الجزائر بجوّ ضبابيّ إلى درجة يصعب الحديث عن أقلام نقديّة ناضجة، لأنّ "الحركة النّقديّة الأدبيّة في الجزائر اتّسمت بالضّعف والرّكود على عكس ما شهدته في النّصف الثّاني من

---

(1)- بلحسن، عمّار، الأدب والأيديولوجيا، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 37.

(2)- المسدي، عبد السّلام، في آليات النّقد الأدبيّ، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1994، ص: 88.

(1*)- أمثال محمّد، صالح ناصر من خلال كتابيه: "الشّعر الجزائريّ اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)، وكتاب الشّعر الجزائريّ من الرّومانسيّة إلى الثّوريّة (1925-1962).

(3)- مخلوف، عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، ط1، 2002، ص: 205.

القرن العشرين."[1] ما يبرّر لكثير من الدّراسات النّقدية الّتي أرّخت للنّقد أو درست الشّعر الجزائريّ بهذه الفترة؛ على غرار: (الشّعر الجزائريّ الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975)، و(الشّعر الجزائريّ من الرّومانسية إلى الثّورية 1925-1962) لـ **محمّد صالح ناصر**، و(أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث 1925-1976) لـ **محمّد ناصر بوحجام**، و(أدب النّضال في الجزائر - من سنة 1945 حتّى الاستقلال) لـ **أنيسة بركات درّار**، و(تطوّر الشّعر الجزائريّ - منذ سنة 1945 حتّى سنة 1980) لـ **الونّاس شعباني**، و(نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954) لـ **عبد الملك مرتاض**، و(لغة الشّعر الجزائري المعاصر 1970-1990) لـ **يوسف وغليسي**، ومن صرّح بالفترة في مقدّمة كتبه على غرار (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) لـ **محمّد الهادي السّنوسي**، و(دراسات في الشّعر الجزائريّ الحديث) لـ **أبي القاسم سعد الله**، و(الشّعر الجزائريّ الحديث) لـ **صالح خرفي**، و(دراسات في الشّعر العربي الجزائري الحديث) لـ **عبد الله الرّكيبي**، ولكلّ اعتباراته التّاريخيّة في نهضة الفكر والأدب؛ الّتي أثّرت عليها سياسة الاستعمار سلبًا، وفي منحًى آخر لا ننسى- "انشغال الأدباء والنّقّاد بالجانب السّياسيّ مع استحالة الوصول إلى الثّقافات الأخرى؛ سواء العربيّة أو الأجنبيّة، فهي من قبيل المستحيل والأماني الّتي يصعب تحقيقها."[2] بسبب الحصار الثّقافيّ المفروض الّذي استعمل في الجزائر.

يبدو أنّ ظهور الاتّجاه التّقليديّ في ساحة الشّعر الجزائريّ مهمّ، وهو ظاهرة طبيعيّة لما يحدث داخل الوطن من قبل المستعمر، ومبرّراته الحفاظ على هوية البلد من لغة ودين وتاريخ وإصلاح، وتنعت الفترة بفترة الإحياء الحقيقيّة، الّتي دفعت الشّعراء إلى القول بالكلام الموزون المقفّى، السّهل العبارات ذي الخيال والاستعارات والمعاني الرّقيقة، ثمّ الاتّجاه الوجدانيّ وبعده اتّجاه الشّعر الجديد، مستلهمًا المؤثّرات الأساسيّة في بروز اتّجاه شعريّ عن آخر.

يزدهر الشّعر بازدهار التّعليم ووسائل النّشر والحوافز والنّقد، ونظرًا لانتعاش حركة التّعليم والثّقافة في الجزائر تأسّست الصّحف المستقلّة، لتبدأ معالم فضاء نقديّ تقليديّ رحب، يوقد جذوته محاولات "**محمّد البشير الإبراهيميّ، أحمد رضا حوحو، أبو القاسم سعد الله، وعبد الوهاب بن منصور.**"[3] بين صفحات

---

[1]- بن زايد، عمّار، النقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، ص: 7، 8.

[2]- مخلوف، عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، ص: 208.

[3]- مصايف، محمّد، النقد الأدبيّ الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981، ص: 5.

الإقدام، المنتقد، الشّهاب، والبصائر[1*] وعديد مجلّات الشّيخ **أبي اليقظان** الأخرى، فكانت ميدانًا لـ **محمّد العيد**، و**مفدي زكريا** وغيرهما."[1] من شعراء الفترة الّذين يبتغون الإبداع والنّشر دون قيد أو شرط، فانطلق الشّعر مسترجعًا أغراض التّراث العربيّ كالفخر والهجاء، وملح الطّعام في كلّ عصر- هو الرّثاء[2*] والمدح والغزل، هذا الأخير بات يُنظر إليه من شعر اللّهو واللّعب في ظرف لا مدعاة فيه ألّا للجدّ، وقدّمت لقصائدهم بعبارات الاستحسان والمدح، فانطلق رؤية استلهمت من الموروث اللّغويّ والبلاغيّ القديم فانعكست ممارستهم النّقديّة تقليديّة، فعانت حركة الشّعر وانتشر شعر الزّجل[3*] أمّا قليل الشّعر الباقي لا "يدلّ على سعة ثقافة أصحابه ولا على إخلاصهم لأي فكرة. فقد سعى الفكر الاستعماريّ الهدّام إلى استهداف الثّقافة الأصل المحليّة، وتوجّه لبسط ثقافته الصّليبية."[2] المهتمّة بطمس كلّ معالم الهويّة من دين ولغة وتاريخ لأبناء الوطن، بما فيها الموروث الثّقافيّ العربيّ؛ الأدبيّ والنّقديّ.

انتهت محاولات **محمّد السّعيد الزّاهريّ**؛ عندما كان يعرض على أدبائنا وكتّابنا الجزائريّين هذه القصيدة القصيرة، وما أرجوه من كلّ أديب - قادر على انتقادها- أن ينتقدها انتقادًا أدبيًّا، وأن يُرينا أنموذجًا من هذا الفنّ الجميل، فنّ النّقد الّذي هو ميز الخبيث من الطّيّب والخطأ من الصّواب، والصّحيح من الفاسد، فقد عرفنا أنّ بالجزائر شعراء فحولًا وكتبة متقدّمين، بل وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلّا في النّقد الأدبيّ؛ فـ "إنّنا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر، فهل يتقدّم أحد من حملة الأقلام إلى هذه القصيدة فينتقدها بإنصاف يكشف عن سيّئاتها ولا يظلم حسناتها؟ ليس الانتقاد هو الاقتصار على المدح أو القدح متى وجدا معًا."[3] فقد تعمّد إبراز الضّعف في هذه القصيدة ليختبر "يقظة النّقّاد ومدى قدرتهم وحذقهم في الكشف عن مواطن الخلل والجودة فيها."[4] وهو ما جعله يعتقد بأنّ النّقد تمييز الخطأ من الصّواب

[1*]- عُرف النّقد مع الثّلاثينات عندما أخذت الشّهاب تعلّق على ما كان يُنشر فيها، ثمّ ظهرت البصائر والنّقد حينها لا يزال اختراعًا جديدًا، ولا يعني أنّ من قال الشّعر لا يتعرّض للذّوق والنّظرة الانطباعية من ذمّ أو استحسان، بل الإشارة هنا نقد مبنيّ بذاته لتقييم الشّعر. (ينظر: أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافيّ، ص: 193)

[1]- أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافيّ، ط1، ج7، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998. ص: 196.

[2*]- رثى بعض الشّعراء حالة الوطن بعد الاحتلال، وأنجبت المقاومة شعراء الفصيح والزّجل، والأنصار والمعارضين، غير أنّ الظّاهرة انتهت مع الجيل الذي عايش وقوع البلاد في يد الاستعمار يعثو فيها فسادًا مع خمسينات القرن الماضي، من أمثال: الأمير عبد القادر، محمّد بن الشّاهد، ابن التّهامي. (ينظر: أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ص:193)

[3*]- ملأ شعراء الزّجل الدّنيا وشغلوا النّاس بتسجيلهم الملاحم ووصفهم الطّبيعة والصّيد والمرأة والمآسي التي تعرّض لها الشّعب، أمّا قلّة الفصيح فكانت منصبّة على الشّعر الدّيني الذي فرضته ظروف البلد والدّين والأخلاق.

[2]- أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ص: 194.

[3]- الرّكيبي، عبد الله، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 236، 239.

[4]- يوسف، أحمد، السّلالة الشّعريّة في الجزائر، علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مكتبة الرّشاد للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004، ص: 75.

والصّحيح من الفاسد، وهي نظرة جزئيّة لا تخرج عن الدّائرة التّقليديّة في حكمها على البيت الواحد منفردًا في إطار القصيدة، وفي كشفها أيضا عن السّيّئ والحسن داخل هذه القصيدة.

صنّف نقّاد الأدب الجزائريّ هذه المشاهد بالجزائر بالنّقد التّقليديّ، واتّسمت المحاولات النّقدية في الصّحف بالانطباعيّة؛ بعيدة عن المنطق والعاطفة، مركّزة على التّراث الدّينيّ، الّذي عُدّ نظرة إيجابيّة في عالم الكولون الاستعماريّ، فاهتمّوا بالأخلاق العامّة والعادات المحلية، ومحاكاة القدامى لفظًا ومعنًى، فوقف الشّعر موقف الرّائد إذ نجد من شعراء العشرينيات من وقف على أطلال الماضين باكيًا مستبكيًا مثل **حمود بن دويدة** في قصيدته "أطلال العرب" و**الطّيب العقبي** في قصيدته "تحية الجزائر" و**رمضان حمّود** في بداياته قصيدة "دمعة حارّة". وعدّ **محمّد ناصر** فترة 1925 البداية الحقيقيّة لانبعاث الشّعر الجزائريّ الحديث من رحم المعاناة، والذّود عن الأرض والعِرض، فالمبرّر في تقييد الدّراسة بفترة زمنيّة يبرز درجة نضج النّاقد في أنّ الأدب العربيّ تناسى من حيث يدري أو لا يدري أنّ للجزائر شعراء في ظلّ الخناق والتّعتيم القاتل جرّاء سياسة العدو، والحاجة إلى دراسة وإظهار نتاج شعريّ غزير متناثر في الصّحف والمجلّات، أضف التّحامل على الشّعر الجزائريّ الحديث من بعض الدّراسات المعاصرة.

تأثّر النّقد الجزائريّ وقتها بمؤثّرات "أدبية ونقدية غير واضحة المعالم، فلم تتحدّد وظيفة النّاقد من الأديب، فأصبح النّاقد أديبًا والأديب ناقدًا."[1] رغم إسهامات جمعيّة العلماء المسلمين؛ الّتي عادت بأصول التّراث لإحيائها في نفوس الجزائريّين الّذين تعرّضوا للفكر الصّليبيّ، فاهتمّت "بعلوم اللّغة وآدابها ضمن توجّهها التّوعويّ الدّينيّ الوطنيّ."[2] فمجّد الشّعراء ما دعت إليه الجمعيّة كالدّين واللّغة والوطن، و"جرّب الشّعراء كلّ أنواع الشّعر تقريبًا؛ الشّعر السّياسيّ والاجتماعيّ والصّوفيّ والمدحيّ"[3]. واهتمّت الطّبقة المثقّفة بتوسيع منابر الأدب والثّقافة، فنشرت هذه الأغراض في مجلّة "الفاروق" الّتي أنشأها الشّاعر **عمر بن قدور**، والنّشر في جرائد عربية خارج الجزائر، نظرًا لخصوبة حركة الشّعر والنّقد في المشرق العربيّ، فكانت الغاية من النّشر عندهم الاستفادة من تعليقات نقّادهم على المنجز الشّعريّ الجزائريّ.

---

[1]- عبد الله، الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ، ص: 5.

[2]- زغينة، محمّد، شعراء جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، 2004، ص: 5.

[3]- أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافيّ، ص: 195.

تعدّ أبحاث **أبي القاسم سعد الله** ممتدّة في رؤيتها وتوجّهها من خلال مقالاته في جريدة "البصائر"، فمن المقالات النّقدية الّتي نشرها **أرض الملاحم**؛ تحدّث عن علاقة "الأحداث الجزائريّة بأدب الملاحم، و**شعرنا لا يمثّلنا** موقف ينمّ عن فهمه لعظمة بلاده ورجالاتها، في مقابل شعر باهت لا يجب أن يمثّلها إطلاقًا، ونشر عشيّة الثّورة وخلالها عديد المقالات عن الأدب الجزائريّ"[*1]. في مجلّة "الآداب اللّبنانيّة" مثل: **تصميم للشّعر الجزائريّ الحديث**، و**البطولة في الأدب الجزائريّ**، و**الغزل في الشّعر الجزائريّ**، و**أحمد رضا حوحو ونضال الكلمة**، وعن **محمّد العيد آل خليفة** في جريدة "الجمهورية المصرية"، و**الأدب الجزائريّ مؤثراته وتياراته** في مجلّة "الرّسالة العراقية"، و"دخلت في ردود ومناقشات مع بعض الأدباء منهم **رابح بونار** على صفحات **البصائر**، و**علي الحُلي** و**صلاح عبد الصّبور** و**هنري صعب الخوري** على صفحات مجلّة **الآداب.**"[1] كلّ هذه الكتابات صيغت بأسلوب أدبيّ حماسيّ.

واصلت "التّحوّلات الثّقافية والحضارية الّتي تسود البيئة والمجتمع."[2] التّأثير في النّقد الأدبيّ، فالتّحوّل الّذي شهدته الجزائر بعد الحرب العالمية الثّانية ضاعف الإحساس بالأدب والنّقد - رغم ارتباطها بالقديم- و"تحرّرت الأساليب والموضوعات، لتلاحق النّقد الجزائريّ بمعطيات المشرق العربيّ وأوربا، فطُبّقت بعض مذاهب النّقد الحديثة على الأعمال الأدبيّة."[3] وبرزت بواكير التّجديد مع: **رمضان حمّود**، **محمّد السّعيد الزّاهري**، وغيرهما، ولتقريب صورة الحركة النّقديّة في الجزائر وفهمها "وضع **أبو القاسم سعد الله** الاتّجاه التّاريخيّ أداة في يده لفهم الشّعر الجزائريّ وفق مراحله."[4] فوجد:

- الشّيخ **عبد الحميد بن باديس** يدعو في حلقات الدّروس الّتي كان يُلقيها على تلاميذه إلى العناية بتراث الأوّلين، وعلّمهم طرائق دراسة الأدب وأساليبه، وغلب على ممارسته الجانب الإصلاحيّ[*2]، وهو ظهر

[*1] - هذه المقالات النقدية ضمّنها في كتابه (دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث)

[1] - أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ص: 459.

[2] - سحنين، علي، المشهد النقديّ في الجزائر قبل الاستقلال، عود الند، مجلّة ثقافية فصلية، مارس 2012.

[3] - أبو القاسم، سعد الله، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، دار رائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص: 81.

[4] - أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافيّ، ص: 453.

[*2] - يشعر القارئ لشعراء الجزائر في مرحلة الإصلاح بدرجة تأثير القرآن فيهم، إذ يتعمّدون النسج على نسقه في بناء التّراكيب، لهذا جاءت معظم الدّراسات التي تناولت هذا الشّعر بوسمه بالشّعر الدّيني. وقد خصّص لهذه الظّاهرة دراسة من قبل **عبد الله الرّكيبي** بعنوان "الشّعر الدّيني الجزائريّ الحديث. (ينظر: بوحجام، محمّد ناصر، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث (1925-1976)، ج1، ط1، المطبعة العربية، غرداية، 1992، ص:5)

جليًّا - حسب المتتبّعين لمساره- عندما درس كتاب (الكامل) لـ **المبرد**، وغيره من الكتب التّراثيّة الأخرى.

- سيطرت النّظرة التّقليديّة مع نهاية الحرب العالميّة الثّانية، واهتمّت بالتّراث ودعت إلى التّمسّك به وإحيائه وبعثه، فكان النّقد الأدبيّ لغويًّا ولاغيًّا خصوصًا على مستوى اللّفظ والمعنى، واتّسم بها: **أبو القاسم الحفناوي**، و**عبد القادر المجاوي**، و**المولود بن موهوب**، و**محمّد بن أبي شنب** و**محمّد كحول**.
- كانت لمنشورات الشّيخ **محمّد البشير الإبراهيميّ** الدّور البارز في الحركة الأدبيّة والنّقديّة خصوصًا ما نُشر في جريدة "البصائر" من نصائح وشروط للأدباء، مستعملًا ثقافته اللّغويّة والأدبيّة العالية في انتقاد الأدباء وتقييمهم وتنبيههم إلى مواطن الجودة والرّداءة في أعمالهم.
- يرفض **رمضان حمّود**[*1] التّقاليد الموروثة داعيًا إلى التّجديد مع **أحمد رضا حوحو**، "قد يظنّ البعض أنّ الشّعر هو الكلام الموزون المقفّى ولو كان خاليًا من معنًى بليغ وروح جذّاب وأنّ "الكلام المنثور ليس بشعر ولو كان أعذب من الماء الزّلال وأطيب من زهور التّلال، فهذا ظنّ فاسد واعتقاد باطل وحكم بارد."[1] وقد تنبّه إلى موطن الجودة والرّداءة في أعمال الشّعراء، إنّما هي بحثٌ للحركة النّقدية الجزائريّة عن نفسها لمواكبة الرّاهن الثّقافيّ -على الأقل- العربيّ ليرسم هذا التّصريح إشعاع ثوريّ بالتّضج الكافي لأصحاب الأدب والنّقد آنذاك، فقد كان "**رمضان حمّود** ثوريًّا في جميع آرائه وأفكاره إلّا على الدّين."[2] وعلى الرّغم من ارتباط المرحلة بالقديم والتّراث إلّا أنّها تحرّرت نسبيًّا في الأسلوب والموضوع بل وفي إشارة للتّحرّر من ضوابط الشّكل العموديّ للقصيدة؛ استعمل **أبو القاسم سعد الله** مصطلح المدرسة التّحرريّة في مقابل المدرسة الحرّة، وهو ضرورة فرضها العصر وظروفه وتطوّر الحضارة وأنّ التّجديد ضرورة، فالحكم عند الشّاعر الذّوق وليس تتبّع القناعات، والتّحرّر الرّؤيوي عند **حوحو**؛ ذهنيّ فكريّ من خلال تطبيق أو نية في

[*1]- أوّل ما يلفت في شخصيّة حمّود رمضان هذه الثّورة التي عُرف بها في كلّ أفكاره؛ ثورة على الجمود الفكريّ وثورة على التّقليد، وثورة على عمود الشّعر، وثورة على الاستعمار الفرنسيّ، وروي عنه أنّه كان كثير التّرنّم ببيت الشّاعر العراقيّ الكبير **معروف الرّصافي**:

إذا ما سمائي جاد بالذّلّ غيثها أبيتُ عليها أن تكون سمائيا

(الرّصافي، معروف، الدّيوان، مراجعة: مصطفى الغلاييني، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2014، ص:182).

[1]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 37.

[2]- محمّد، ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، ط2، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985، ص: 21.

تطبيق المذاهب الأدبيّة الغربيّة الحديثة كالمذهب الواقعيّ مثلًا؛ الّذي ظهر جليًّا في أدب **أحمد رضا حوحو**، وكذا المذهب الوجدانيّ الّذي تمثّله كلّ من: **حمزة بوكوشة، أحمد بن ذياب، عبد الوهاب بن منصور، مولود الطّياب**، وغيرهم.

أخذ **محمّد السّعيد الزّاهريّ** موقفًا من الاتّجاه النّقديّ الحديث في المشرق، وانتصر- "للاتّجاه التّقليديّ، مناهضًا بذلك كتاب **طه حسين** (في الشّعر الجاهليّ)؛ فكتب مقالًا بعنوان "طه ماكر حسين شعوبيّ"، هاجمه فيه هجومًا عنيفًا، ودعا إلى حرق كتبه وطالب بتحريم إدخالها إلى الجزائر لا سيما كتابه (في الشّعر الجاهليّ)، فموقفه من منهج التّشكيك الّذي انتهجه **طه حسين** اتّجاه أبرز أعمدة التّراث العربيّ فهمًا منه أنّه سيصل لاحقًا إلى التّشكيك في ثوابت الأمّة."[1] فالتفاتة **الزّاهري** استيعاب لفكر نقديّ، وسيسعى فيما بعد إلى حفر أخاديد في السّاحة الثّقافيّة الجزائريّة وتؤسّس في الوقت المناسب المشهد الحقيقيّ له.

تجلّى النّقد المنهجيّ[*1] الأكاديميّ في كتاب (محمّد العيد آل خليفة رائد الشّعر الجزائريّ الحديث)، وهو كتاب تبرز فيه ملامح المنهج التّاريخيّ الّذي انطلق من خلاله النّقد الجزائريّ نحو الوضوح والتّأسيس مع **عبد الله الرّكيبيّ** و**صالح خرفي** و**أبو العيد دودو** و**محمّد مصايف**، وغيرهم، وقد أقرّت هذه الثّلّة وغيرها من المتأخّرين أنّ السّبب وراء "قصور النّقد وضعفه إنّما يعود إلى الأدب في حدّ ذاته الّذي لا زال في مرحلة النّشوء، يعاني الضّعف وعدم التّنوّع شكلًا ومضمونًا."[2] ولاسيما على المستوى الفنّي؛ فعرّفوا بأدباء العرب والجزائر وشعرائها الّذين مثّلوا الثّقافة الجزائريّة، دونما التعرّض لهم أو لأعمالهم، ممّا خيّم على السّاحة النّقدية الجزائريّة جوًّا مخيفًا لحقت تبعاته الأدب والنّقد.

بلغت العناية بكتب سير الأدباء ودراسة دواوين الشّعراء مبلغًا كبيرًا؛ الهدف منه حفظ ذاكرة الأدب الجزائريّ، مثل دراسة **محمّد الهادي السّنوسي** لشعراء الجزائر في العصر- الحاضر[*2] ثمّ تلاه

---

[1]- الزّاهريّ، محمّد السّعيد، طه ماكر حسين شعوبيّ، مجلّة الصّراط السّويّ، ع4، بتاريخ: الإثنين 19 جمادى الثّانية 1352هـ، ص: 4.

[*1]- النّقد المنهجيّ هو "النّقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظريّة أو تطبيقيّة عامّة ويتناول بالدّرس مدارس أدبيّة أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسّط عناصرها ويبصّر بمواضع وكوامن الجمال والقبح فيها" ويشترط فيها التّناسب والتّناسق إذ لابدّ أن يتمّ بين جوانب ثلاث "الأصول النّظرية للمنهج وأدواته الإجرائيّة والموضوع المدروس. (ينظر: البحراوي، سيّد، البحث عن المنهج في النّقد العربيّ الحديث، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، ص: 111).

[2]- عمار، بن زايد، النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، ص: 124.

[*2]- مؤلّف ضمّن فيه ترجمات ومختارات لعدد من الشّعراء المتميزين سنًّا وجودة وفكرًا، منهم الشّيخ والشّاب والمجيد والمتوسّط، والمصلح المستقل والموظّف الرّسمي. (ينظر: أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ص:197).

نشر ديوان شعر لـ**أبي اليقظان**؛ وهو صحفيّ بارع وشاعر اجتماعيّ مطبوع، ويعتبر ديوانه ثالث ديوان يطبع بعد ديواني **الأمير عبد القادر** و**عاشور الخنقي**، وتنوّعت أنماط الشّعر بين الذّاتي عند **رمضان حمّود** و**مبارك جلواح** و**الطّاهر البوشوشي** و**عبد الكريم العقون**، والسّياسي الصّريح أو المغلق عند **ابن باديس** و**مفدي زكريا** و**الرّبيع بوشامة** و**محمّد العيد**، والاجتماعيّ عند **أحمد سحنون** و**أبي اليقظان** و**الصّادق خبشاش** و**الهادي السّنوسي**، وشعر التّصوّف عند **أحمد المصطفى بن عليوة**، وبعض الشّعراء جمعوا بين أغراض عدّة مثل **محمّد العيد**[1] تناول النّقد الجزائريّ رغم انطباعيّته موضوعات الشّعر الجزائريّ وتتبّع رصدها تاريخيًّا، فالشّعر المكتوب في الجزائر أقلّ سياسة من الّذي يكتبونه خارجها، أو يسقطون وضع الجزائر على قضايا عربية أو دولية.

ركّز النّقد الجزائريّ حتّى "مرحلة الاستقلال على أسباب ركود وجمود الإبداع ودواعي النّهوض."[2] بسبب التّقوقع المفروض وعدم الاطّلاع على الثّقافات الأجنبيّة العالميّة بل وحتّى العربيّة منها؛ الّتي عرفت "نشاطًا نقديًّا كبيرًا لاسيما مجهودات **مدرسة الدّيوان** و**أبولّو** و**جماعة المهجر**."[3] فبعض المتتبّعين لمسار الحركة النّقديّة حتّى الاستقلال لا يقرّ بوجود خطابٍ نقديّ جزائريّ يستحقّ العناية والاهتمام والدّراسة، ليردّ آخرون أين نصنّف تلك المحاولات المتناثرة هنا وهناك في منشورات الصّحف والمجلّات، بل والاستشراف النّقدي من وجهته الفنيّة لـ **رمضان حمّود**[1*] فقد كان من دعاة التّجديد المبني على أسس فهم دقيق لطبيعة الشّعر العربيّ من حيث قيمه ووظائفه التّبليغيّة، والرّسالة المنوطة به في ظلّ العصر- الّذي يتطلّب قيمًا تعبيريّة جديدة، فالشّعر "تيّارٌ كهربائيّ مركزه الرّوح وخيالٌ لطيفٌ تقذفه النّفس، لا دخل للوزن والقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنّهما تحسينات لفظيّة اقتضاها الذّوق والجمال في التّركيب لا في المعنى."[4] وشبّهه بالماء الّذي لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة، وإنّما لحفظه من التّلاشي والسّيلان.

أدرك النّقّاد لاحقًا أنّ **رمضان حمّود** فهم سابقًا الفرق الجوهريّ بين العواطف المتدفّقة والقالب الّذي يحويها، وهو الّذي يميّز شعر فترة عن أخرى ومكمن ذلك القيم والطّاقات التّعبيرية في صيغ

---

(1)- ينظر: أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ص: 197.

(2)- التّركبي، عبد الله، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، ص: 252.

(3)- أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ص: 199.

(1*)- صاحب كتاب (بذور الحياة) الذي بثّ فيه معالم القراءات النّقديّة وقد عُدّ استشرفًا حقيقيًّا للقراءة الفنيّة.

(4)- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 39

وتراكيب شعريّة، وهو ما لم يستطع الشّعر التّراثي في نظر **رمضان حمّود** الإتيان به، فهذه القراءة في الفصل بين شعر مرحلتين يبرز تعامل النّقد الجزائريّ مع الاتّجاه التّاريخيّ في النّقد، وقد استعملت الممارسات النّقدية الجزائريّة الاتّجاه التّاريخيّ في فهم الشّعر الجزائريّ الحديث والتّأريخ له وللنّقد، غير أنّ الاستعمال المنهجي للاتّجاه التّاريخيّ فهو سنة 1961م مع كتاب **أبي القاسم سعد الله** عن **محمّد العيد آل خليفة**، الّذي حاول أن يجمع من خلاله بين الأدب والتّاريخ.

إنّ باكورة النّقد المنهجيّ التّاريخيّ هو كتاب (محمّد العيد آل خليفة رائد الشّعر الجزائريّ في العصر الحديث) وهي طبعة 1961، وتعرّض فيه لحياة **محمّد العيد** من خلال **البيئة، النّشأة، الثّقافة، وتجاربه** وهذا في القسم الأوّل، بينما القسم الثّاني فقد تطرّق إلى شعره "السّياسيّ، الذّاتيّ، الاجتماعيّ، وخصائص شعره ومنزلته..." بينما القسم الثّالث عرض فيه نماذج من شعره وأوضح منهج بحثه هذا علنًا في قوله عن نسخة الدّيوان "وربطها بالأحداث والمناسبات الّتي قيلت فيها."[1] ومنه فقد ركّز على التّفاصيل التّاريخيّة لحياة الشّاعر، وارتباط موضوعات شعره بالمناسبة التّاريخيّة الّتي قيلت فيها مستندًا في ذلك إلى الوثائق التّاريخيّة إلى جانب المشافهة والرّواية، كلّ هذا بدقّة وتفصيل لأسباب ونتائج الصّراعات وواقع المرارة آنذاك، كما وصف عديد الشّخصيات المحيطة بالشّاعر وحياته، ليعرف القارئ ظروف وبواعث الكتابة الشّعرية، فينفلت القارئ من الموضوع الأساس إلى التّاريخ، ويربط كلّ قصيدة بحدث تاريخيّ معيّن في بيئة الشّاعر، ثمّ يفرد لواقع الشّعر عنوانًا تحت مسمّى "تطوّر الشّعر" ولا يذكره مع البيئة الثّقافية، وعيب عليه مثلًا هذا الاختلال المنهجيّ، ثمّ تناول تجارب الشّاعر من خلال شعره، ولن أحمّل الشّاعر ما لا يطيقه فأزعم له أشياء لم يقصد إليها أو أنسب إليه كلامًا أو مواقف هو راء منها، فالحكم هو شهره لا غير[2] وتتجلّى في هذا الكتاب الرّؤية المنهجيّة التّاريخيّة وحتّى الاستشراف الفنّيّ الواضح المعالم، ومن ثمّ تابع مسألة تطوّر الشّعر العربيّ عبر مراحل تاريخيّة استند فيها للمدونة الشّعريّة الّتي من خلالها أبان عن تاريخ الشّعر في العالم العربيّ.

يعدّ كتاب (دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث) دليلًا نقديًّا آخر يُفصح فيه بالمنهج التّاريخيّ للنّاقد، ويُعلن بشأنه "لم أعد كتابة الأبحاث ولكنّي راجعتها لضبط تاريخ أو تصحيح عبارة أو نحو ذلك، وكان ذلك رغبة منّي في أن تحتفظ هذه الدّراسات بطابعها التّاريخيّ، فكتب تحت ضغط الظّروف

---

[1]- أبو القاسم، سعد الله، شاعر الجزائر محمّد العيد آل خليفة، دار المعارف، ط1، 1998، ص: 19.

[2]- ينظر: أبو القاسم، سعد الله، شاعر الجزائر محمّد العيد آل خليفة، ص: 19.

الثّوريّة الّتي كانت تعيشها الجزائر."[1] وهذه فرصة استثمرها نقّاد الشّعر في الجزائر للحفاظ على الموروث الشّعريّ من الضّياع والاندثار في ظلّ هذه الظّروف، وفي الوقت نفسه فرصة لاعتماد المنهج التّاريخيّ بوصفه أداة تبرز العمل الشّعري في حقبة زمنية معيّنة على الرّغم من كلّ ما اكتنفها من ظروف وحيثيّات، وللحفاظ على الذّاكرة الشّعرية الوطنية إبان محاولة سلب العدوّ أدب وثقافة الجزائر. إضافة إلى جهود أخرى موازية أسهمت في توطيد المنظومة النّقدية الجزائريّة، وعلى سبيل التّمثيل جهود وكتابات كلّ من: **عبد الله الرّكيبي** و**صالح خرفي**، **أبو العيد دودو** و**محمّد مصايف** وغيرهم من الّذين أثروا ساحة نقد الشّعر الجزائريّ.

عدّ نقد الشّعر من اهتمامات النّقّاد الجزائريّين المبكّرة، ومن الدّراسات الّتي حوتها صفحات "البصائر"في عددها التّاسع والتّسعين بعد المئتين في ديسمبر 1954 المعنونة وقتها "أعزفوا ألحان الفتوّة" **لـ محمّد الصّالح رمضان**، وأعاد نشرها في كتابه (تجارب في الأدب والرّحلة)، دراسة وجيزة المنهجية والمضمون، إلى درجة عدّها كلمة نقديّة صنّف فيها الدّيوان ضمن الشّعر الحرّ التّربويّ الوطنيّ، فقد عدّه من الأناشيد الموجّهة للنّاشئة لبناء القيم والأخلاق، متخلّيًا عن التّراجع والجمود، إنّها أوّل محاولة شعريّة ناجحة ستتوّج بإكليل المجد والخلود رغم التّنكّر والجحود، زهرة انضافت إلى باقة **محمّد العيد** و**مفدي زكريا** السّحرية[2] لم يكتف النّاقد بتحديد مجال موضوعات الدّيوان بل أكّد "الفرق بين الموضوعات الهادفة والهابطة؛ مرجعيّته البعد التّربوي الوطني، و**رمضان** من الأحرار الّذين ينادون بخلق القيم الجديدة وتنمية مواهب النّاشئة."[3] اتّسم النّقد عنده بالجرأة والتّمرّد، وحتّى في تمرّده على عمود الشّعر من خلال كتاباته للشّعر الحرّ الّذي يدعو فيه للعنف الفعّال والحماس المشتعل والإرادة القويّة للنّاشئة في مختلف المجالات.

يبرّر **أبو القاسم سعد الله** لكثير من المسائل التّاريخيّة الّتي امتزجت بالأدب الجزائريّ بأنّ "الحركة الوطنية قد أثّرت في الأدب في جميع مراحلها، غير أنّ هذا التّأثير اتّخذ شكل التّأييد المطلق، وأغنى الأدب "بتجارب سياسيّة بعض الأحيان، واتّخذ مرّة أخرى شكل المعارضة والدّعوة إلى مفاهيم

---

[1]- أبو القاسم، سعد الله، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 8.

[2]- ينظر: أبو القاسم، سعد الله، تجارب في الأدب والرّحلة، ص: 124.

[3]- أبو القاسم، سعد الله، تجارب في الأدب والرّحلة، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الرّغاية، الجزائر، 1983، ص: 125.

جديدة تُحقّق للشّعب حياة أكمل وأوفر كرامة من حياته في ظلّ الاحتلال."[1] وذلك في ظلّ الظّروف السّياسية القاهرة الّتي كانت تمرّ بها البلاد لتجعل الاستعانة بالتّاريخ من صميم العمل الأدبيّ لبلورة فكر يقوم على الاهتمام والاستفادة ممّا مضى لمواجهة ما هو آت، وتبثّ هذه المفاهيم في الأعمال الشّعرية محاولة للتحفيز والنّهوض برفض الوضع المعيش.

انبثق الشّعر العربيّ منذ نهضته الحديثة بنزعتين؛ نزعة المحافظة، ونزعة التّجديد، فالملاذ الأوّل لكلّ شاعر يريد الكتابة مسايرة أعمدة الأدب العربيّ القديم، فالظّروف السّياسية والثّقافية والاجتماعية تضافرت في توجيه الحركة الشّعرية، وهي ما ساهم في تمركزها ردحًا من الزّمن، فاعتمدت "تعابير أغلب الشّعراء على الجمل الجاهزة والصّور المستمدّة من الذّاكرة؛ ممّا كان له أثر سلبيّ على خطى التّطوّر الفنّيّ المتثاقلة."[2] فالمحافظة على الأدب العربيّ القديم كان له الانطواء دونما التّطلّع على الآداب الأخرى، وتفطّن **رمضان حمّود** إلى "مآخذ الشّعر لدى **أحمد شوقي** وأوضحها بل وبيّن نقاط الضّعف في شعره."[3] ثمّ جاءت نزعة الاتّجاه الجديد (شعر التّفعيلة)، وقد زاوج **محمّد ناصر** بين الاتّجاه التّاريخيّ والاجتماعيّ مستندًا إلى أداة الإحصائيّ في رصد السّيرورة التّاريخيّة والاجتماعية لكلّ شاعر ولكلّ اتّجاه، مستشرفًا الدّراسة الفنّيّة الّتي اصطبغت بها الكثير من آرائه النّقدية الّتي استشرفت القراءة الفنية سلفًا.

امتزج الشّعر الجزائريّ في فترة الاحتلال بالمعطيات السّياسية والموضوعيّة تقتضي- مزج الأدب بالتّاريخ، فمجريات الأحداث لن تركن وتنأى عن الشّاعر بل ستفرض نفسها فرضًا من حيث يدري أو لا يدري، ولن يتّخذ الأدب طريقًا توصله إلى هدفه إن هو ركّز اهتمامه وحاكى الحركة الوطنيّة وبات حاملًا لهمّها وتجاربها السّياسية مرّة ويُعارض كما تُعارض مرّة أخرى، ويصبح الشّعر وسيلة لتسجيل أحداث تاريخيّة، لتبقى المسؤول الأوّل عن تطوّره فلن يتطوّر بدونها وإنّما سيستجدي انبعاثه وتطوّره منها، ومن خلال هذا قسّم الاتّجاه التّاريخيّ عند **أبي القاسم سعد الله** الشّعر الجزائريّ إلى مراحل اقتضتها الظّروف وأهمّها:

- الّتيار التّقليديّ:

---

[1]- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 28.

[2]- بناصر، محمّد، الشّعر الجزائريّ الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنّيّة (1925-1975)، دار الغرب الإسلاميّ، ط2، 2006، ص: 45.

[3]- ناصر، محمّد، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 52.

رأى أنّ القصيدة الجزائريّة بقيت محافظة على عمود الشّعر القديم، وتحمل معانٍ ساذجة وموضوعاتها لا تخرج عن أغراض الشّعر المألوفة كالمدح والرّثاء والزّهد، بل واستحالت الألفاظ إلى ألفاظ باردة الصّور، وجملة فقد كان الشّعر بضاعة رائجة عند أهل الفقه ومجالسهم، ويبدو أنّ من الشّعراء الممثّلين لهذه المرحلة **أحمد كاتب الغزالي**، **المولود بن الموهوب**، **عاشور الخنقي**، وقد درس **سعد الله** وحكم على أعمالهم بالجمود المفرط والتّقليد المخجل والسّلبيّة المتناهية، لأنّهم "لا يمثّلون عصرهم رغم معاصرتهم للأحداث الهامّة الّتي عاشتها الجزائر."[1] فمحاكاة الواقع الاجتماعّي والتّاريخيّ لا يُنقص من قيمة العمل الأدبيّ شيئًا بل هي أوجب، والعيب أن تبثّ "معطيات الدّعوة إلى دين الله وتفقيه النّاشئة ومجالس الوعظ والإرشاد في الشّعر."[2] فمهما سمت هذه القضايا في نفس وعقل كلّ عربيّ مسلم أو جزائريّ مسلم إلّا أنّها لا تشفع للعمل بأن يُصنّف في مراتب الأعمال الرّاقية، في خضمّ هذا الفراغ المخيف الّذي تعانيه المكتبة العربية بخصوص الحركة الفكرية في الجزائر، انكبّ كثير من المهتمّين بالنّقد والأدب إلى تحمّل المسؤولية والمبادرة في الجزائر وخارجها، فكتب "أرض الملاحم" - الّذي ذكر سابقًا- ونشره في مجلّة مصريّة؛ تناول فيه علاقة الأحداث التّاريخيّة بالجزائر بأدب الملاحم.

- الّتيار الوجدانيّ:

تأثّر أصحابه بـ**مدرسة المهجر**، وهي نتيجة حتميّة اقتضتها عوامل اجتماعيّة وسياسيّة خلقها الاحتلال، فالجانب الاجتماعيّ اصطبغ عندهم بصبغة رومانسيّة، لذلك عُدّت **مدرسة المهجر** مجدّدة بشيء من الحريّة والسّماح، بينما **جماعة أبولّو** عربيّة متطوّرة في شيء من اليسر- والتّرخيص. وعُدّ المتأثّرين بهما من المبدعين الّذين تراوحت درجات فهمهم للفكر وللإبداع، وتميّزت رؤية هذا الّتيار بظروف مشجّعة للحركة الشّعرية والنّقدية، وانبعث نشاط أدبيّ ونقديّ نما وتطوّر مع الزّمن، إذ كانت الغاية الاستقلال الثّقافي بعدما أوشك تحقّق السّياسي، ولملمة شتات تراث الجزائر النّقديّ المبثوث في الصّحف والمجلّات.

تأثّر **محمّد الهادي السّنوسي** بـ **جبران خليل جبران** في رؤية ثانية من رؤى سيرورة الشّعر الجزائريّ الحديث؛ من خلال أوّل ديوان شعريّ جزائريّ سنة 1926 فقد فرّق بين الشّعر الجيّد والرّديء معتبرًا أنّ رديء الشّعر ما استخدم أغراضًا لا تمتّ إلى المرحلة بصلة، ولا تخدم الطّرف والأمّة، وزهد الشّعراء

[1]- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 27.

[2]- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 6.

الجزائريّون في قراءة أيّ نصّ خارج التّراث، ويرى الإصلاحيّون "أنّ الأمّة الّتي لا تنفتح على الثّقافات والآداب الأجنبيّة تحكم على نفسها بالموت."[1] وقد دعا **ابن باديس** الشّباب الطّموح إلى الإفادة من التّراث الغربيّ، فترجم **إسماعيل العربي**[1*] أنشودة "الرّيح الغربية ذات الشّهرة العالمية للشّاعر الإنجليزي الرّومانسي- **شيلي** (Shelley) وتعدّ أوّل ترجمة لها للّغة العربية."[2] فعلى الشّاعر أن يكون صادقًا في إحساسه مع نفسه؛ ولا يقصر دوره الرّيادي في حدود الواقع والتّفاعل مع الحاضر فحسب، بل يستجدي مستقبل بلده وشعبه ويهيّئ بذلك التّربة الصّالحة للخلق والإبداع.

ساعدت الكثير من الظّروف الاتّجاه المحافظ على الانتشار، ولم يمنع بعض الشّعراء نحو تيار الموضوعات الوجدانية المرتبطة بحالات نفسيّة، وفي التفاتة استعمال مصطلح الوجداني فإنّ **محمّد ناصر** يؤثره من قبيل أنّ الرّومانسية ليست مجرّد أبيات من الشّعر تغمرها موجات من الحزن، وإنّما هي "فلسفة متكاملة في الحياة والمجتمع والدّين."[3] ليضع المتلقّي صوب مرجعيّته العقدية ويبعد عن شعراء الجزائر ما يشوب إبداعهم من مرجعيّات فلسفات الغرب.

قد يتساءل أحدنا؛ لِم لَم يبرز التّيار الوجداني في شعر الجزائريّين كبروز المحافظ؟ والأمر هو انشغال الشّعراء بالقضيّة الوطنيّة وتسخيرهم لكلّ مجهود بغية نداء الوطن، فكانت توجّهات غالبيّتهم اجتماعية أكثر منها فرديّة؛ وهو ما يتنافى ومبادئ صرخات الوجدان، ثمّ انعزال روّاد التّجديد عن السّاحة الأدبيّة ممّا اقتصرت عليهم هذه الرّوح التجديديّة، غير أنّ هناك ما يدعو للتّأمّل في شعر **محمّد العيد آل خليفة** من خلال ومضات الوجدان في شعره الّتي وصف بها المناظر الطّبيعية وجمال الجزائر، وهو محسوب على المحافظين، و**مفدي زكريا** في بعض أشعاره الّتي يذكّر فيها بحبّ الوطن، بينما التّجربة الشعرية السّبّاقة للوجدان نفس **رمضان حمّود** الّتي تنتفض بحبّه العميق لوطنه، فأصبح الوطن دمًّا يسري في شرايينه يقول في قصيدة "بين جدران السّجن":[4]

سَمِعْتُ بأنَّ السِّجْنَ أَضْيقُ مِنْ قَبرٍ فَألفيتُ قَعْرَ السِّجنِ أَحْسَنُ مِنْ قَصْرِ
فَمَاذا يُفيدُ الْقَصرُ والْقَلبُ حَائـــرُ وَمَاذا يضرُّ السِّجنَ مَنْ كَانَ ذَا قَـــدْرِ
ومَنْ لَمْ يذُقْ طَعمَ الرَّدَى بِنِضَالـهِ يشْكُو الأَذَى والدّمْعُ مِنْ عَيْنيْهِ يَجْـرِي

---

(1)- ينظر: محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 114.
(1*)- رئيس مجلّة إفريقيا الشّمالية
(2)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 121.
(3)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 127.
(4)- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 51.

يعيشُ كئيبًا حائرًا طُول دَهْـــرِهِ يَرَى مِن صُروفِ الدّهرِ عُسرًا على عُسرِ

افتقدت الجزائر في خضم الظّروف الاستعمارية لصوت دافئ رنيم يسلّي القلب ممّا يعانيه من الآلام ويكابده من الأحزان، فظهور "الاتّجاه الوجدانيّ في الجزائر ردّ فعل يلائم معاناتهم اليومية وما يشعرون به."[1] ومنه انطلق الشّعر الجزائريّ في التّجديد شيئًا فشيئًا، فكانت الموضوعات الجديدة في الشّعر نفسًا آخر وجد فيه الشّاعر متعته الفنّيّة؛ وفق مراحل بدءًا بسنة 1955 إلى 1962 بظهور أوّل نصّ شعريّ حرّ لـ **رمضان حمّود** في الصّحافة الوطنية، "يا قلبي" وهو تجربة شعريّة متميّزة متعدّدة متغيّرة القوافي، ويعدّ الكبت الّذي عاشه الشّعراء الشّباب في التّعبير عن أحاسيسهم وآمالهم الدّافع لاتّخاذ التّحرّر من أسر الوزن والقافية والملاذ للنّهوض بالجمود السّياسيّ والاجتماعيّ.

لعلّ من الخدمات الجليلة أن يكون المرء ناقداً يتوسّط ساحةً هي بمثابة الخادم الأمين بين الشّاعر والقارئ فهو بذلك يعقد روابط ألفةٍ وتفاهمٍ بما يُقرّب وجهات نظرٍ تكون قبل ذلك في حيّز التّنافر، والأكثر من ذلك أن يكون هذا الخادم الأمين في مقام الخصم والحكم. فرمضان حمّود النّاقد الشّاعر المبشّر- بالاتّجاه الوجداني في الجزائر، ذلك أنّ تأثره الواضح بجماعة **أبولّو** وقيامه بتجربة الخوض في هذا الشّعر إلى درجة الدّفاع عنه في مقابل الوزن والقافية؛ وينتصر للغة الوجدان ولا يهمّ عنده الشّكل الّذي تنصهر فيه سيول العواطف العارمة، قد يظنّ البعض أنّ الشّعر هو "ذلك الكلام الموزون المقفّى ولو كان خاليًا من معنى بليغ وروح جذّاب، هذا قول فاسد واعتقاد فارغ."[2] ويستدلّ على هذا بمقولة **شابلن** (Chaplin) بأنّ الشّعر هو "النّطق بالحقيقة الشّاعر بها القلب والشّاعر الصّادق قريب جدًّا من الوحي."[3] فصنّف رائد الّتيار الوجدانيّ في الجزائر، وقد قرأ ما أتيح له من شعر الرّومانسيّين العرب والغرب فصقلت موهبته وجاد قريضه، فهيّأ المناخ الفنّي لظروف العصر والانفلات من عبّاد التّقليد، يقول:[4]

أَلَا جدِّدُوا عصرًا مُنيرًا لشِعْرِكُم فسِلسِلَة التّقليدِ حَطّمها العصرُ

وَسِيرُوا بِه نحو الكمالِ ورَمِّمُوا مَعَالمهُ حتّى يُصَافِحَه البَدِرُ

كَمْ كانَ مِن قِبلِ الرّشيدِ وبَعدَهُ فَتِلكَ عُصُورِ الشِّعرِ حُقَّ بها النَّصرُ

---

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 138.

[2]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 56.

[3]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 57.

[4]- يحمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 141.

أثّرت الحياة المزرية الّتي عاشها وعايشها الشّعراء الجزائريّون إبّان "سيطرة المستدمر على الجزائر بشكلّ جليّ، وانعكس ذلك في بروز نزعة تشاؤميّة في أشعارهم ومنهم: **الشّاعر العبّاسي جلواح،** فقد جاءت عناوين قصائده مجسّدة الإحساس بالألم والتّشاؤم والتّذمّر، مثل دمعة شاعر على الإنسانية المعذّبة."[1] كما كان لقراءات الشّعراء الخاصّة لشعر مدرسة **الدّيوان وأبولّو** التّأثير الكبير لما في شعرهم من بروز للنّزعة الفردية ونزعة التّغنّي بالطّبيعة، وفي هذا يقول **رمضان حمّود:**[2]

فقلتُ لهم لمّا تباهوا بقولهم ألا فاعلموا أنّ الشّعور هو الشّعر
وليس بتنسيق وتزويق عازف فما الشّعر إلّا ما يحشرج له الصّدر
فهذا خرير الماء شعر مرتّل وهذا غناء الحبّ ينشره الطّير
وهذا زئير الأسد تحمي عرينه وهذا صفير الرّيح ينطحه الصّخر

وعلى الرّغم من التّضييق والنّفور من هذا النّوع في بادئ الأمر، إلّا أنّ "ظروفًا تالية من سياسية واجتماعية أسهمت في بروزه لاحقًا، وعلى صعيد قريب فإنّه أسهم في انبعاث شعر يتحدّث عن واقع المجتمع الجزائريّ ومتطلّباته."[3] والظّاهرة الّتي لم يفهمها بعضهم هي سكوت شعراء النّهضة (المحافظين) عن اندلاع الشّعر الثّوري، ويعود ذلك إلى اختلاف أجيال الشّعراء الجزائريّين؛ فـ"جيل النّهضة استفرغ طاقاته بالتّربية والتّوعية، ومنح المشعل لجيل جديد في نظره أقدر على التّعبير عن روح الثّورة، ولعلّ صمت **محمّد العيد وأحمد سحنون والأخضر السّائحي ومحمّد الهادي السّنوسي ومحمّد الأمين العمودي والرّبيع بوشامة وعبد الكريم العقون** خير دليل."[4] ليلوح في أفق الجزائر خطاب شعريّ جديد يواكب الثّورة في قوّتها وعنفوانها وصخبها، ويعدّ اطّلاع الشّعراء على نماذج الشّعر الجديد والاهتمام بالثّقافات النّقدية الّتي تخدم إبداعهم إضافة نوعية لما أبدعوه بعدها، يقول **أبو القاسم خمّار** في قصيدة "توسل":[5]

النّاس يختفون هاربين
والشّمس في ارتعاش تنسحب
لا تتركوني خلفكم وحيدًا
ألوب في الظّلام لا أرى

---

[1]- ينظر: محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 143.
[2]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 57.
[3]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 66.
[4]- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 27.
[5]- أبو القاسم خمّار، ظلال وأصداء، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1970. ص: 102.

يلوكني الإعياء

قد ابتعد الشّاعر عن "القافية الواحدة عن طريق الطّاقات العاطفية الّتي كان يشعر بها."[1] وهي الّتي تحكّمت فيه في الإيقاع الدّاخلي والخارجي.

لا يقترب النّقد من التّجربة الشّعورية في العمل الأدبيّ ما لم تأخذ صورتها اللّفظية، فالوصول إليها قبل ظهورها لفظًا محال، والحكم على الصّورة الفنّيّة قبل أن يرسمها قلم الشّاعر من قبيل الهدر، فالحقائق والمشاعر مكنونان فيها. فلغة شعر المحافظين هي "اللّغة نفسها الّتي استعملها الأوائل من المتقدّمين والمتأخّرين، من أمثال **محمّد العيد** الّذي كانت لغته تقريرية مباشرة خالية من أي لمسة فنّيّة، لا تثير وجدان المتلقّي ولا خياله، فهي تفتقد للتّصوير والإيحاء."[2] ذات طابع عقليّ مجرّد وكأنّ الهدف من ورائها الحجاج للإقناع، وهي نظرة شعراء الإصلاح في أنّ الشّعر "وسيلة للإصلاح والنّهوض والوعظ والتّوجيه، فهي صدى الشّعب المقهور المسلوب الوعي والهوية والثّقافة والأدب."[3] يقول **مفدي زكريا** في هذا:[4]

نطق الرّصاص فما يُباح كلام وجرى القصاص فما يُتاح ملام

السّيف أصدق من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام

- التّيّار الثّوريّ:

أنجبته الحركة الوطنية "فبعد تبلور مفاهيم القومية في أذهان النّاس ووضوح المبادئ السّلميّة أو الثّوريّة الّتي اعتمدت عليها الحركة في خطّ سيرها المتعرّج الطّويل، كان التّعايش بين الّتيارين التّقليديّ والرّومانتيكي قد بدأ ينقطع وصاله ليفسح بذلك المجال لظهور تيّار جديد يحمل معه قوى اندفاعيّة وإمكانات تعبيريّة هائلة."[5] وعدّه **أبو القاسم سعد الله** أصدق تيّار استطاع أن يتّصل بالشّعب فـ" المتتبّع للتّيّارات الأدبيّة في الجزائر يجد أنّ خلاصتها هو الّتيار الواقعيّ الّذي ظهر في ظلّ الحركة الوطنية، وقد استمدّ منها صوره وحرارته وصدقه واتّصل بالشّعب الّذي زوّده بالعادات والمعتقدات وطرق العيش الّذي كان أدبنا التّقليديّ الرّومانتيكيّ بعيدًا عنها."[1] والصّدق الفنّيّ يكمن في درجة إخلاص المبدع لمعاناة شعبه وتعبيره عن حالته الاجتماعيّة، فالشّاعر الّذي لا يهتمّ بقضايا مجتمعه لا يستحقّ أن يُعرف، ويكفي الشّعر الجزائريّ احتفاظه بميزة الصّدق وصدى لخلجات الشّعب وآناته وصوتًا لكفاحه - منذ استهلّ- وما يزال معه جنبًا إلى

---

(1)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 229.

(2)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 278.

(3)- الصّالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص: 223.

(4)- مفدي، زكريا، ديوان اللّهب المقدّس، منتدى سور الأزبكيّة، ص: 127.

(5)- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 28.

(1)- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 29.

جنب "لا يفتر ولا يلتفت إلى الوراء ولا تذهله الصّفعات الّتي يتلقّاها من وقت لآخر."[2] وهذا في وقت اهتمّ الجميع بتاريخ الأدب ويعود للمجتمع ليستدلّ على أنّ النّقد الجزائريّ كان يمتزج في كيانه قراءات عدّة مستندة إلى التّاريخ والمجتمع والفنّ وغيرها.

لم ينضمّ هذا الشّعر إلى الأحزاب السّياسيّة ولم يبق على الهامش يقدح هذا ويُطرب ذاك؛ بل اختار منظّمة وطنيّة أخرى غير سياسيّة بالرّغم من أنّها كانت تحمل شعارات[1*] ممثّلة في فكر جمعيّة العلماء المسلمين[3] وقد رأت أن يُقسّم الشّعر إلى: "شعر المنابر وقد كان أواخر القرن (19م)[2*] وشعر الأجراس[3*] وشعر البناء[4*] وشعر الهدف[5*] وشعر الثّورة.[6*]"[4]

ويرى **سعد الله** وغيره من المتتبّعين لحركة الشّعر الجزائريّ في هذه الفترات الحرجة "أنّ النّشاط الوطنيّ ألهم القرائح الفكرة والموضوع والمرمى والمغزى بل وسار الشّعر إلى جانب الحراك الوطني والسّياسيّ دون أن يتمرّد عليه."[1] ويعدّ هذا الشّعر أحسن وأصدق صورة معبّرة عن الفترة وما دار بها من ظروف سياسية واجتماعية قاهرة.

تناول في كتابه (تجارب في الأدب والرّحلة) نصوص **أبي العيد دودو**، و**مصطفى الغماري** وغيرهما، وقدّم **عبد الله الرّكيبي** دراسة اختار فيها "المنهج التّاريخيّ الّذي يجمع بين النّقد والتّاريخ؛

---

[2]- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 32.

[1*]- وهي الإخاء، العدالة، المساواة، والحريّة

[3]- ينظر: سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 35.

[2*]- يمثّله: **عاشور الخنقي، عبد الرّحمان الدّيسي، أبو اليقظان، الطّيّب العقبي، محمّد، اللّقاني، السعيد الزّاهريّ، محمّد الهادي السّنوسي، أحمد المكي، أحمد الغزالي**.

[3*]- وهو ما بين 1925 إلى 1936م، وهذا التّصنيف التّاريخيّ لاعتماد أصحابه المنهج التّاريخي في قراءة الأدب والنّصوص الأدبيّة، وشهدت الجزائر خلاله مولد الحزبين الاشتراكي والشّيوعيّ، وفي هذا وجد الشّعر شعبًا قلقًا وفتح عينيه على أشياء كثيرة لم يدرك بعد حقائقها، ومثّله **محمّد العيد آل خليفة، الأمين عموري، جلول البدوي، مفدي زكريا**.

[4*]- وهو ما بين 1945 إلى 1954. وتدلّ الكلمة على إحساسات الشّعب الجزائريّ ووعيه للأهداف الوطنية، ومثّله بحقّ شاعر الشّعب والثّورة محمّد العيد آل خليفة، وفي هذا قد يتساءل القارئ عن تواجد محمّد العيد في مجموعة من التماذج ومن صنّفه يُدرك أنّه استطاعت شظايا شعره أن يُصنّف جزء منها في جانب ولسعته صنّف الجزء الآخر الذي أدرك ملاذ الشّعب في البناء والوعي الوطنيّ.

[5*]- وهو الفترة الممتدة ما بين 1945 إلى 1954. وتتجلّى أحداث الثّامن ماي 1945م والتي لم تكن لتظهر لولا التّطوّر الكفاحيّ الذي كان يدنو من الهدف بخطى ثابتة، وفي طليعة شعراء هذه الفترة "**الرّبيع بوشامة، عبد الكريم العقون، أحمد الغوالي، موسى الأحمدي، حسن حموتن، الأخضر السّائحيّ، أحمد سحنون، ومفدي زكريا**".

[6*]- بدءًا من 1954م إلى الاستقلال. بدأت الثّورة فأُذكيت العواطف وهُزّت المشاعر وشحذّت همم الأقلام وفُتحت أمام الشّعر آفاق ما كان يستطيع أن يحلم بها البتّة لولا الدّم والنّار والحديد الذي يأبى استماع الحديث إن لم يكن من روائع شعر الثّورة، وانفجرت عواطف الشّعراء بسيل عرم يسجّل انتصارات الثّورة ويبشّر بالاستقلال والغد الحرّ، لقد تميّز الشّعر وقتها بالحماس والعاطفة المجنّحة، رغم افتقار بعضهم للخيال الموحى والتّأمّل الخلّاق وخير من مثّل الفترة **أحمد الباتني، محمّد الصّالح باوية، صالح خرفي، أبو القاسم خمّار، عبد السّلام حبيب، عبد الرّحمان الزّناتي**

[4]- سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 39.

[1]- سعد الله، أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 32.

فالتّاريخ هنا ليس مقصودًا لذاته وإنّما هو لبيان خطّ سيرورة وتطوّر الأدب ومساره العامّ."[2] من خلال الاهتمام بالأدب الجزائري عامّة والشّعر بوجه خاصّ، فالمنهج التّاريخيّ يتيح فرصة التّراكم المعرفيّ وفق المعيار الزّمني، وللوصول إلى نقطة ما في المستقبل تطّلع الأمّة على منجزها عبر فترة أو فترات تاريخيّة معيّنة، وهو الأمر الّذي يسمح لها بمراجعة نفسها أو السّير وفق تلك المنهجية أو التّحوير وفق المنظور التّاريخيّ الّذي يحفظ للأمم ثقافاتهم وآدابهم بغية البناء والتّطلّع للغد، ويضيف "إنّ الأدب يتطوّر بتطوّر حياة الإنسان والتّاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التّطوّر."[3] بينما في كتابه (دراسات في الشّعر العربيّ الجزائريّ الحديث) يبرّر اقتفاء المنهج التّاريخيّ في الدّراسة بأنّ الأدب "الأدب في أيّة أمّة حيّة لا يستطيع أن ينفصل عن تاريخها، وقد أثبتت الجزائر أنّها في طليعة الأمم الحيّة."[4] وفي هذا يرى أنّ الشّعر الجزائريّ كان تعبيرًا صادقًا عن حياة الشّعب وسجّل أطوار حياته، وسار معًا في طريق التّطوّر بجميع مراحله الّتي مرّا بها.

تقوم هذه الدّراسة على تقسيم الشّعر إلى "فترات وأزمنة ومراحل أربعة هي: شعر الانطواء على الذّات، وشعر الدّعوة إلى النّهوض والنّضال، وشعر اليقظة، وشعر الثّورة، هذا التّقسيم هو جوهر المنهج التّاريخيّ في دراسة الأدب."[5] من خلال تتبّع مراحل الشّعر الجزائريّ بدءًا بمرحلة العزلة والانطواء وصولًا إلى النّضال واليقظة فالثّورة، ويضيف أنّ الشّعر عبر كلّ مراحله استطاع أن يُعبّر بتعبير صادق عن الأحداث ويسجّلها بصدق وإخلاص، فهو من جهة أخرى لم يتعرّض إلى مواضيع أخرى من حياة الشّعب فيكاد غرضه الأوّل والأخير أن يسجّل "الأحداث السّياسيّة البارزة دون أن يتحدّث عن وصف الطّبيعة أو يعالج بعض النّواحي الاجتماعيّة الأخرى."[1] وعلى الرّغم ممّا ينقص هذه الإطلالة من خبرة فنيّة إلّا أنّه لا أحد يُنكر أنّ النّاقد مزج النّقد والتّاريخ ومبرّره في ذلك أنّه "لم أعمد للتّاريخ إلّا كعامل من العوامل الّتي توضّح الفرق بين شعر مرحلة وأخرى لأنّ هذا أوّلًا وأخيرًا هو

---

[2]- الرّكيبي، عبد الله، دراسات في الشّعر العربيّ الجزائريّ الحديث، ص: 21.

[3]- الرّكيبي، عبد الله، القصّة الجزائريّة القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدّار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983، ص: 6.

[4]- الرّكيبي، عبد الله، دراسات في الشّعر العربيّ الجزائريّ الحديث، ص: 11.

[5]- ينظر: الرّكيبي، عبد الله، دراسات في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 30.

[1]- ينظر: الرّكيبي، عبد الله، دراسات في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 81.

التّعريف بالشّعر الجزائريّ."[2] فالغاية هي إظهار الشّعر الجزائريّ وإن اقتضت الضّرورة إلى التّأريخ له والبحث عنه في منابر الوعظ والإرشاد.

تحدّث **عبد الله الرّكيبي** عن تاريخ (الشّعر الدّينيّ الجزائريّ الحديث)[*1] ويُثبت المنهج الّذي اعتمده في الدّراسة بـ "أنّنا اخترنا منهجًا لهذا البحث يجمع بين التّاريخ والنّقد."[3] وقد أملت عليه قناعاته وإيمانه بأنّ الشّعر "نشاط إنسانيّ يعكس ما يجري في بيئة الشّاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم."[4] وهي من تجعل من الشّاعر قلمًا يدوّن أحداث أمّته يتطوّر ويسطع بأحداثها ومكانتها ويخفت بأفول نجمها ورتابة وقائعها.

استمرّت الدّراسة التّاريخيّة الّتي تجمع وتصنّف وتؤرّخ للأدب الجزائريّ طيلة فترة الاستعمار، وإلى غاية الثمانينيات والتّسعينيّات، فاهتمّ الشّعراء على بعث "النّخوة بالماضي والتّحذير من عبث الدّخيل، فإذا جهلت الأمّة تاريخها فقد جهلت مستقبلها وإذا جهلت مستقبلها قد أسرت نفسها وألقتها في يد غيرها."[5] فبعضهم رأى في أدب الثّورة أدبًا خصبًا لدراسات نقديّ مهمّة؛ الغاية من ورائه كشف الموروث الثّقافيّ تاريخيًّا والبحث في مختلفة فنّيًّا، أمثال **عمر بن قينة** "شخصيّات جزائريّة" ضمّ فيه أدباء ما قبل الاستقلال، وذكر **عبد الرّكيبي** العاطفة المتأجّجة في نفوس الشّعراء المتأثرين بالحسّ الدّيني فصنّف الشّعر الدّينيّ عن بقيّة الشّعر الّذي قيل، واهتمّ **عبد الملك مرتاض** بتاريخ النّهضة الأدبيّة بين مرحلة الإصلاح إلى الثّورة، فكتب (نهضة الأدب العربيّ المعاصر في الجزائر 1925-1954) فدراسة التّاريخ الأدبيّ للأمّة منهج **صالح خرفي** في كتابه (الشّعر الجزائريّ الحديث) من خلال اهتمامه بـ"المأساة الاجتماعية الّتي أبقت على النّغمة الجريحة في القصيدة."[1] وارتبط الشّعر الجزائريّ في الثّلاثينيات بميلاد جمعيّة العلماء المسلمين، وببروز الأحزاب السّياسية، فظهر شعر لأقطاب الجمعية الّذي تلمّس فيه الشّعب تقديرًا للإسلام، وربطه بالشّعب الّذي ينتمي إليه، يقول **الزّاهري:**[2]

---

[2]- الرّكيبي، عبد الله، دراسات في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 9.

[*1]- وهو في الأصل أطروحة دكتوراه أسّس فيها لمفاهيم عدة منها المنهج التّاريخيّ في الدّراسات الأدبيّة.

[3]- مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 64.

[4]- الرّكيبي، عبد الله، الشّعر الدّيني الجزائريّ الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص: 68.

[5]- رمضان، حمّود، بذور الحياة، ص: 27.

[1]- صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص: 19.

[2]- صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 21.

حيّ العروبة في جمعية العلما حيّ ويحك فيها الدين والشيما
جمعـية أخلـــصت لله بنيتها وللبـلاد فكم ذا تبـذل الخدمـا
تدعو إلى الله عن علم وبيّنة لا كـالّذين ذا جهل دعــوا وعما
جمعيّة، جمعت من بعد ذاك على الـ قرءان، والسّـنّة الغرّاء ألهمها

مجّد الشّعر الجزائريّ الدّين والشّخصيّات الدّينيّة، ليساند بها الشّخصية الوطنيـة، وهنـا تكمـن وظيفته في التّوجيه والإرشاد، والرّأي نفسـه لـ**عبـد الله الرّكيبي** في عدّه "سـلاحًا مـن أسـلحة الفكـر الإصلاحي، فأصبح أداة لنشر المعاني الإصلاحية فظهر شعر الدّعوة إلى النّهوض بالعلم، واليقظة."[3]

لا ينعت الشّاعر شاعرًا ما لم تكـن لغـة قصـائده ذات أسـلوب تقريـريّ مبـاشر، يـتلمّس فيهـا الشّاعر أقرب السّبل لإيصـال مبادئـه وأفكاره إلى الجمهور وأصـدق الوسـائل تجـاوبًا معهم، والظّـرف يفرض على الشّاعر انتقاء ألفاظ الإثارة والدّعـوة الصّـارخة، بلغـة شـعريّة بسـيطة مبـاشرة معتمـدة عـلى الأساليب الإنشائية المختلفة، بالرّغم من تطوّر "لغة الشّعر على مسـتوى الصّـيغ إلّا أنّ القوالـب بقيـت على حالها رغم تغيّر المراحل. توارت ألفـاظ الإصـلاح والنّهضـة لتحـلّ محلّهـا ألفـاظ النّضـال والسّـياسـة والجهاد"[4]. تبعًا لمرحلة أخـرى مـن مراحـل النّضـال الاجتماعيّ والسّـياسيّ، لتتصـاعد النّـبرة الخطابيـة لاحقًا فتبلغ ذروتها إبّان الثّورة، وهي صدى لطلقات المدافع والرّشاشات.

اهتمّ النّقّاد بالتّشكيل الموسيقي؛ فهناك علاقة وطيدة بين الموسيقى والشّعر، وهو ما يميّزه عن النّثر، فالشّاعر المحافظ "لم يكن يتصوّر القصيدة إلّا كما تصوّرها الشّاعر في العصور القديمة؛ تنظم لتلقى على جمع لذا غلب عليها الخطابية المقصودة"[1]. من أمثال شعر **محمّد العيد** و**مفدي زكريا** و**محمّد الهـادي السّـنوسي** و**الأمين العمودي**، و**أبي اليقظان** الّذي قال:[2]

يوم أعزّ وليلة زهـــــــراء والكون أنس كلّه وبهاء
والأفق من زهر المسرّة ضاحك والفجر من حسن الحظوظ ضياء
والجوّ من عطر المباهج عابق والعيش صفو والهناء هناء

---

[3]- ينظر: صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 25.
[4]- ينظر: الرّكيبي، عبد الله، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، ص: 342.
[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 191.
[2]- ينظر: ديوان أبي اليقظان، ج2، مخطوط، ص: 31، نقلًا عن محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 195.

تكتنف الغبطة والفرحة الأبيات جرّاء استعمال الشّاعر حرفي السّين والصّاد، فيشعّ الجوّ الشّعريّ موسيقى وطربًا، غير أنّ روح التّجديد ظهرت في موسيقى الشّعر الوجداني في قصيدة "يا قلبي"[1*] الّتي تظهر درجة صدق الشّاعر الّتي لا تتحدّد بالوزن والقافية، يقول **رمضان:**[3]

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان
ونصيبك من الدّنيا الخيبة والحرمان
أنت يا قلبي تشكو همومًا كبارًا وغير كبار
أنت يا قلبي مكلوم ودمك الطّاهر يعبث به الدّهر الجبّار

ثمّ يأتي بشعر آخر بعده موزون مقفّى يقول فيه:[4]

ويلاه من همّ يذيب جوانحي فكأنّما في القلب جذوة نار
نفسي معذّبة بهمّة شاعر دمعي على رغم التّجلّد جار
حظي على متن النّوائب راكب تمشي به لمحطّة الأكدار

مزج الشّاعر بين "بحر الكامل والخفيف من قناعة بأنّ للقصيد حريّة في مقياسه الشّعريّ."[5] وتعود نزعته التّجديديّة إلى اطّلاعه على آثار الرّومانسيّين في فرنسا، وقد ظنّ البعض أنّ الأمر يكاد يكون نفسه في "تجربة **اللّقاني بن السّائح** الّذي حاول الخروج عن الإطار العمودي الملتزم بالقافية المطّردة، غير أنّ في بعض جوانب شعره استمداد من نظام الموشّحات."[6] يقول في قصيدة "بلادي":[7]

أنا أهواك ومثلي في الهوى لا يبالي
صار جسمي من تباريح الجوى كالخلال...
أنا أهوى وطني رغم العدا وبلادي
كلّ يوم تلفي من حبّها في ازدياد

[1*]- نشرت أوّل مرّة بوادي ميزاب، ع95، 1928/10/08،
[3]- ينظر: محمّد، ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، ص: 161.
[4]- محمّد، ناصر، رمضان حمّود حياته وآثاره، ص: 163.
[5]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 201.
[6]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 204.
[7]- محمّد، الهادي السّنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، ص: 57، 58.

رغم الشّكل الجديد للشّعر إلّا أنّه لم يخرج من دائرة العمودي لتأثّر الشّعراء بالموشّحات، فـ"موسيقى الشّعر اعتمدت التّحوّل عند بعض الشّعراء الّذين اطّلعوا على نماذج الشّعر الجديد الّتي لا تهتمّ بالقافية."[1] يقول **أبو القاسم سعد الله**[2] في قصيدة "يا رفيقي":

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
إذ أنا اخترت طريقي
فطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السّمات
عاصف الأرياح وحشي النّضال

ظلّت القصيدة العمودية تميّز الشّعر خلال مراحله التّاريخيّة الثّلاث[*1] الّتي رسمها **سعد الله**، فـ"الوزن والقافية والمحافظة على مصراعي البيت وحتّى البداية بالغزل أحيانًا، وتعدّد الأفكار في القصيدة الواحدة."[3] كلّ هذا وافق النّقد الأدبيّ في الجزائر الّذي ترامت شظاياه بين استحضار الوقائع والأحداث والقراءة الفنيّة إلى شكل القصيدة أحيانًا، والموضوعات والأغراض أحايين أخر، خدمة للحوادث السّياسية والاجتماعية، فالتّجديد في الأسلوب الشّعريّ غير وارد.

أثّرت الأطوار الّتي تعاقبت على **محمّد العيد** في اللّغة الشّعريّة، فشكّلت لديه "موقفًا عاطفيًّا فيّاضًا لم تتخلّ عنه ألفاظ الإلهام واللّقاء والوصال والأمل الباسم، والحرية مستترة وراءها جميعًا."[4] وأولى العاطفة أهميّة في دراساته من قناعة أنّها فطريّة ولا يمكن لأيّ شاعر أن يتخلّى عنها، فشعر "الغزل يحضر بفطرة غريزية، غير أنّ العاطفة كانت أكثر صدقًا بحبّ وطن يستجدي حياة حرّة كريمة، وتتصاعد العاطفة في غياهب السّجون، ممزوجة بين الذّاتية والقومية."[1] فتختلج الشّاعر بسمة من التّفاؤل تعلي ذروتها الآمال ويخفت منها المآسي والآلام.

---

[1]- محمّد، الهادي السّنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ص: 58.

[2]- أبو القاسم، سعد الله، ديوان ثائر وحبّ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1967، ص: 137.

[*1]- رغم محاولات بعض الشّعراء الثّورة ومسايرة معطيات العصر والتّجديد، وخير مثال لهذه الثّورة التّجديدية على التّظام العمودي شعر **رمضان حمّود**.

[3]- أبو القاسم، سعد الله، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، ص: 37.

[4]- صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 309.

[1]- صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 311.

الصّدق الفنّي هو مدى تلبية "الشّعر لصدى الثّورة، فهو تصوير وجه الجزائر الحقيقيّ بريشة من عروق قلبي ألوانها جراحاته المطوّلة، والشّعر إلهام وعفوية لا فنّ وصناعة."[2] ويُظهر **محمّد ناصر** المفهوم نفسه عند **رمضان حمّود؛** بأنّه "إلهام وجدانيّ ووحي الضّمير، وليكون خالدًا لابدّ من صدوره عن نفس حسّاسة في نفحاتها."[3] فاصطبغ مفهوم الشّعر عند **محمّد العيد** بالصّبغة الأخلاقية والاجتماعيّة، يستمدّ "خيوطه ونورانيّته من القرآن الكريم بالدّرجة الأولى، ويتلوّن باللّون الوطنيّ والاجتماعيّ، منطلقًا من الواقع المعيش."[4] يقول **محمّد العيد** "إهداء إلى شعب الجزائر البطل الثّائر":[5]

ما الشّعر إلّا شعور سما خيالًا بإيحائه السّاحر
يهزّ النّفوس بتياره فتسمو إلى الأوّج كالطّائر
وتسبح في عالم شامخ على الأرض من إفكها طاهر
شغفت به منذ عهد الصّبا فأبت بعمر به عامر
أذبت عليه حشا مهجتي وما كلَّ من طرفي ساهر
وعرّضت نفسي لأخطاره بما ليس يعرض بالخاطر
وقفت على الشّعب جهدي به وكرّست عمري إلى الآخر

الشّعر عند **محمّد العيد** "رسالة مقدّسة وأمانة يجب حملها والاضطلاع بها في سبيل النّهوض بالمجتمع، ولو كان ذلك يكلّف صاحبها مشقّة وعنتًا."[6] فالشّاعر الحقيقيّ هو القادر على إيقاف نفسه عن بني جلدته أو بني الإنسان أجمعين يجاهد "بفكره في سبيلهم ليهدي الضّال، ويعلم الجاهل، ويضرب لأبناء البشر المثل العليا في السّعادة والاكتمال."[1] ولم يعد مجرّد تحصيل وجمع بل كان "يعايش النّصوص ويفسّرها تفسيرًا يبرز بوضوح نزعته التّاريخيّة."[2] فاللّغة الشّعرية لـ**محمّد العيد** "تمتاز بلفتاتها التّاريخيّة من بين كلّ شعراء الجزائر، ولا تكاد تخلو قصيدة من حنين إلى الماضي وحسرة على

---

[2]- صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 228.
[3]- محمّد، ناصر، رمضان حمّود، حياته وآثاره، ص: 67.
[4]- محمّد، ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث (1925-1976)، ج1، ط1، المطبعة العربيّة، غرداية، 1992، ص: 35.
[5]- آل خليفة، ديوان محمّد العيد آل خليفة، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979، ص: 5.
[6]- محمّد، ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 35.
[1]- الهادي، محمّد، السّنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج2، مطبعة النّهضة، تونس، 1927، ص: 16.
[2]- صالح، خرفي، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 229.

الحاضر."[3] وتتبّع التّجربة الشّعريّة الجزائريّة تاريخيًّا بدءًا بالشّعر الدّينيّ ثمّ الوطنيّ ثمّ الثّوريّ فالشّعر العاطفيّ، وتتبّعه إنّما للتّوعية التّاريخيّة للنّاشئة.

نظر الشّعراء إلى الشّعر بأنّه وسيلة للإصلاح والإحياء والنّهوض بالمجتمع الّذي تردّى إلى دركة سفلى بسبب الظّروف العصيبة الّتي مرّ بها، والّذي تعاورته عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية، وصنّف الشّعر الجزائريّ عبر مراحل ثلاث:[4]

أ- الحسرة والتّفجّع في شعر العشرينيات ويمثل لها بشعر الحسرة والحيرة لـ **رمضان حمّود**

ب- الاعتزاز والإثارة في الثّلاثينيات والأربعينيات واختار قصائد لـ **أحمد سحنون**

ج- تداعي الأمجاد الغابرة والحاضرة في ثورة نوفمبر في الخمسينيات مثل قصائد له مثل: نوفمبر.

وعلى العموم فإنّ وظيفة الشّعر عندهم اجتماعية سياسية تربويّة، تؤمن بأنّ الشّعر وجد خدمة للدّين وقضايا المجتمع، فالدّراسة "تجاوز إلى حياة الشّعراء على حساب النّصّ."[5] وأطال **صالح خرفي** الاهتمام ب**رمضان حمّود** لإثبات نزعته المبكّرة في التّجديد، والتّعامل مع النّصوص المدروسة على أنّها مخطوطات بحاجة إلى توثيق بنسبتها إلى أصحابها، وخير دليل فهارس كتابه وملاحقه. إضافة إلى اختيار موضوع البحث مع تحديد الزّمان والمكان؛ فالموضوع الشّعر الجزائريّ الحديث وفيه مكان البحث، والزّمان حدّد في مقدّمة الكتاب من سنة 1930م وينتهي بسنة 1970.

عدّ **صالح خرفي**[*1] الخطاب الشّعريّ مجرّد وثيقة لتأريخ المقاومة الجزائريّة أثناء الاستعمار بكلّ أنواعها؛ مسلّحة كانت أو قلميّة، وقد عُدّ فيها مؤرّخًا أكثر منه ناقدًا أدبيًّا، بينما في دراساته العليا تقدّم برسالة عنوانها: (الشّعر الجزائريّ الحديث) استعان فيها بالتّاريخ في فهم النّصوص، وموقعها منه وبالمجتمع في فهم ملابساتها وأصدائها واستفسر النّفسيّة الّتي أثرتها المأساة عُمقًا وإحساسًا ولم يُغفل السّياسة الّتي تُعدّ المنطلق الرّئيسيّ للشّعر الجزائريّ الحديث، هذه قناعة راسخة نابعة من إيمانه بأنّ "دراسة الطّبيعة وإلقاء الأضواء على البيئة كمدخل لدراسة ظاهرة أدبيّة فكريّة لا يُساعد على فهم النّصّ بهدي

---

[3]- محمّد، ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 37.

[4]- ينظر: محمّد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 36.

[5]- محمّد، ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 38.

[*1]- وهو الباحث الكبير في تاريخ الأدب الجزائريّ وعبر بحوثه التي بدأها بكتاب (شعر المقاومة الجزائريّة).

من ملابساته وظروفه فحسب بل يُساعد على تتبّع الجذور العميقة للتّبتة الأدبيّة وطبيعة الأرض الّتي انشقّت عنها."[1] ليجعله ذلك أكثر فهمًا للظّاهرة الأدبيّة عامّة ومنها فهم وظيفة الشّعر ومراميه.

يُعلّل **صالح خرفي** اعتماده المنهج التّاريخيّ ليس غاية بل وسيلة لبلوغ مرامي الأدب والظّاهرة الأدبيّة، وهو ما نجده أيضًا في مؤلّفه (شعراء من الجزائر) الّذي سعى من خلاله إلى نفض الغبار على بعض أقطاب الحركة الأدبيّة الجزائرية إبّان الاحتلال الفرنسيّ-؛ وذلك بمدخل إلى الأدب الجزائريّ الحديث ثمّ أعقبها بسلسلة (في الأدب الجزائريّ الحديث) قدّم خلالها مسحًا تاريخيًّا شاملًا لحياتهم والبيئة الّتي أنجبتهم، وعرّض لبعض النّصوص المفقودة لهم بالذّكر والبعث.

وقد قدّم النّاقد (**أحمد رضا حوحو** في الحجاز) وأثبت من خلاله وفائه الشّديد للمنهج التّاريخيّ وتحدّث فيه عن حياته من مولده إلى وفاته ومن نشأته في الجزائر إلى شبابه في الحجاز إلى عودته واستشهاده ويمضي البحث بخطى ثابتة ليجد **محمّد ناصر** يعالج في دراسة خاصّة بمؤلّف منفرد مناصفة بين (**مفدي زكريا** شاعر النّضال والثّورة)، و(**أبو اليقظان** وجهاد الكلمة) ليتبيّن البحث المنهج المتّبع من خلال العنوان؛ فـ(**مفدي زكريا** شاعر النّضال والثّورة) أي لسان حال الأمّة بأنّ إبداعه لم ينفلت عمّا عايشه الشّعب الجزائريّ من صراعات ضروس ضدّ المستدمر، وكأنّ **محمّد ناصر** يموقع شعر **مفدي** تحت اتّجاه من اتّجاهات الشّعر الّتي بدأت مناهضة للوضعية المزرية، أمّا (أبو اليقظان وجهاد الكلمة) مستوحى من رحم الإبداع المشفوع بالثّورة؛ الشّخصية الّتي تجاهد لأجل الكلمة والكلمة نواة الإبداع في الدّفاع عن الأمّة وتاريخها، فالثّراء المعرفيّ عنده انفلت بين الفينة والأخرى إلى مسارات استشرافيّة للدّراسة الفنيّة ولو على نطاق ضيّق، كما كتب كذلك (**رمضان حمّود** حياته وآثاره) ولعلّ المتفحّص للنّماذج الّتي اختارها **محمّد ناصر** تنبئ بدرجة بُعد نظر الباحث ووعيه وتبصّره في اختيارها، فقد خصّ في تناوله لـ شعر **رمضان حمّود** وشاعريته بدراسة فكريّة وفنيّة، كما خصّ جانبًا آخر لبعض نصوص الشّاعر، وكتب أيضًا (المقالة الصّحفيّة الجزائريّة) وقال فيها:"لعلّ مراعاة المنهج التّاريخيّ الّذي هداني إليه وألزمني به في كلّ مرحلة من مراحل البحث أستاذي المشرف، يعتبر جزءًا من الجهد المتواضع الّذي تقدّمه هذه الرّسالة، لأنّها ترسم تطوّرًا تاريخيًّا للفكر الجزائريّ."[1] تصريح منه أنّ من أهمّية عمله

[1]- صالح، خرفي، الشّعر العربيّ الحديث، ص: 11.

[1]- ناصر، محمّد صالح، المقالة الصّحفية الجزائرية، المجلّد الأوّل، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1978، ص: 17.

تتبّعها للتّطوّر التّاريخيّ للفكر والشّعر الجزائريّ؛ والنّموذج كتابه (الشّعر الجزائريّ الحديث)[*1] الّذي يعرض يتجلّى من عنوانه اعتماده المنهج التّاريخيّ الّذي يتبعه عنوان الكتاب (اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975) في مقدّمته أنّه ثمرة جهد كبير، ونموذج من أرقى النّماذج في التّعامل مع الظّاهرة الأدبيّة، وفق شقّيها الشّعريّ والتّاريخيّ، متتبّعًا المنهج التّاريخيّ وفق بابين؛ تحدّث في الأوّل عن ثلاث فصول شارحًا عدّة قضايا في كلّ فصل، معلّلًا أنّ للشّعر عدّة مراحل واتّجاهات، والباب الثّاني طرح فيه أربعة فصول تطبيقيّة لقضيّة الشّعر الجزائريّ الحديث، متناولًا الخصائص الفنيّة الّتي يمتاز بها الشّعر.

أسهمت الحياة السّياسية والاجتماعية المزرية الّتي عاناها "الشّاعر إلى الانسحاب من ساحة التّحرّر في الشّعر والانشغال بالتّكوين خدمة للأجيال الصّاعدة، فبقي الشّعر حال الشّاعر متكاسلًا لا يدافع عن أفكاره وأحاسيسه، فالغاية الّتي كان من أجلها لا تتوفّر اليوم، فوسم النّقد الجزائريّ هذه المرحلة بالرّكود حتّى أنّ **عبد الله الرّكيبي** بقي حائرًا بأيّ شيء "يبدأ بالعمود الّذي انكسر- عموده؟ أم بالشّعر الحرّ الّذي لم يرق إلى مستوى النّثر الفنّيّ الجميل."[2] أمّا سنة 1968 فهي مرحلة التّطوّرات الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية الّتي أذكت جذوة الشّعراء وقبلها 1967 بتعبير "الشّعراء عن سخطهم وامتعاضهم جرّاء في النّكسة."[3] فثاروا على القديم الّذي لم يعد يخدم حاضرهم، وتبنّوا الشّعر الجديد بين الحرّ والمنثور.

اهتمّ شعراء الوجدان بإعطاء اللّغة الشّعرية حياة جديدة عن طريق التّعمّق في الذّات وجعل المتلقّي يتذوّق صدق الأحاسيس، ويهتمّ "الشّاعر بتصوير مشاهد الطّبيعة والرّبط بينها وبين الأحاسيس والمشاعر والتّعبير عن العواطف الإنسانية بحريّة وطلاقة، فمعالجة الموضوعات الذّاتية بمنطق تقليدي مطبّة وقع فيها الاتّجاه في بداياته الأولى."[1] محاولًا أنصاره الانفلات من التّقرير إلى التّصوير، يقول **محمّد العيد**[2] في السّياق الأوّل:

يا ليل طلت جناحًا متى تريني الصّباحا
أرى الكرى صدّ عنّي بوجهه وشاحا

[*1]- والعنوان الكامل له:" الشّعر الجزائريّ الحديث، اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة، (1925-1975)".
[2]- الرّكيبي، عبد الله، دراسات في الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 77.
[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 167.
[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 313.
[2]- آل خليفة، ديوان محمّد العيد آل خليفة، ص: 45.

أمسى عليّ حرامًا ما كان منه مباحا
قد ضقت بالهم ذرعًا وما وجدت انشراحا
كأنّني رهن سجن لم أرج منه سراحا

ويقول **عبد الله شريط**[3] في السّياق الثّاني:

هكذا يمّحي الضّياء من الأفق ويخبو، كما خبت أحلامي
ويموت الشّعاع في قبضة الصّمت وراء الجبال والأكام
وأرى اللّيل قابضًا بيديه عنق الكون، باردًا كالحمام
جاء كاليأس ساكنًا يتمشّى مثقل الخطو في فؤادي الدّامي
في حشاه البعيد يبتلع الدّنيا فتخفى في جوفه المترامي

يرى **محمّد ناصر** أنّ "اللّغة الشّعريّة لعبد الله شريط أكثر تطوّرًا من نظيرتها عند محمّد العيد ومعاصريه، فقد اعتمد الشّاعر على التّصوير والإيحاء أساسًا، والمقطوعة تصوير لأحاسيس الشّاعر إزاء اللّيل، وفق ألفاظ وتراكيب تختزن طاقة عاطفية جيّاشة انفجرت من خلال الأبيات."[4] وقد انفجرت الينابيع وظهر شعراء الوجدان الّذين تغلغلوا في الرّمز والإيحاء إلى درجة لا يتبيّن لهم رأس الخيط الّذي ينطلق منه النّقّاد، من أمثال **مصطفى الغماري**، وأصبح الشّعراء أكثر جرأة في انتقاء ألفاظهم الّتي لم ترق للمحافظين وقتها.

اعتمد أنصار شعر التّفعيلة على البنية التّعبيرية في العمل الشّعريّ؛ كالرّموز والأساطير يوظّفونها في أشعارهم، وعدّت البنية "أهمّ عناصر تشكيل العمل الشّعريّ، بها يستقلّ الشّاعر ويتميّز شخصه، فاللّغة أسلوبٌ يتّبعه الشّاعر وهي الّتي تميّز شاعرًا عن آخر، ومن غير المعقول "أن تعبّر لغة قديمة عن تجربة جديدة، والتّجربة الجديدة ليست إلّا لغة جديدة أو منهجًا جديدًا في التّعامل مع اللّغة."[1] والتّجديد في الشّعر محاكاة الواقع والهموم الّتي يعيش فيها ويعايشها.

عاب بعض النّقّاد الألفاظ البذيئة والأخطاء النّحوية الشّائعة في تجربة شعر التّفعيلة في الجزائر، وأرجع بعضهم ذلك إلى ضعف التّعليم العربيّ الّذي خلّفته الحقبة الاستعمارية، فـ"اتّسمت

---

[3]- شريط، عبد الله، ديوان الرّماد، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979، ص: 84.
[4]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 316.
[1]- عزّ الدّين، إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ط3، د ت، ص: 174.

تجربة المجدّدين من الشّباب الّذين أداروا ظهورهم للتّراث بالضّعف، أمثال: **أزراج عمر**، **أحمد حمدي**، **عبد العالي رزاقي**، و**أحلام مستغانمي**، وغيرهم."[2] وعاب آخرون أسلوب المحاكاة والاقتباس في أشعار الشّباب المجدّدين لمجرّد التّأثّر بهم، كما فعل **أحمد حمدي** مقتبسًا من قصيدة "أنشودة المطر" لـ**السّيّاب**، فتفطّن الشّعراء بعدها بأن يكتبوا "شعرًا جزائريّ التّربة والرّائحة دون الاعتماد على المشارقة، وبالعودة إلى ثقافة الجزائر وتراثها الأصيل فهمًا واستيعابًا."[3] فأنتجوا مفردات لها علاقة بالثّورة التّحريرية مثل: الأرض، السّجود، الدّماء، والدّمع، وهو الملاحظ في أشعار أبي القاسم سعد الله، ثمّ الاعتناء بالصّورة الشّعرية.

بعث شعراء الجزائر وقتها تراث الأدب العربيّ، وفهم المحافظون الشّعر بأنّه "الكلام الموزون المقفّى السّهل العبارات ذو الخيال البديع والاستعارات البديعية الفائقة والمعاني الرّقيقة الشّائعة دون الغريبة لأنّ البلاغة ما يفهمه الخاصّ والعامّ."[4] ويضع **محمّد الهادي السّنوسي** الشّعر والشّعراء في طليعة المواجهة لتحمّل أمانة الإصلاح، فالشّاعر ملزم بكتابة ما يخدم وطنه والشّعر غاية نضالية وهي أولى أبوابه.

بإطلالة البحث وفق ما يتوفّر لديه من مادّة محكومة بالظّرف وأعلام الشّعر العربيّ يتطرّق إلى ما يُنتج من إبداع عند أصحاب الضّفّة الأخرى من الماء بأقلام نقديّة جزائريّة يمثّلها **عبد الله حمادي** من خلال كتابه (مدخل إلى الشّعر الإسبانيّ المعاصر) فقد قدّم فيه نخبة من الشّعراء الإسبان برؤية تاريخيّة معرّجًا بها على تاريخ العرب في الأندلس وسبب نبوغ شعراء المنطقة - حسبه- لما مرّ بها من حضارة زاهية بلغت الأوجّ ولا زال وارثوها يسيرون على الخطى، وكتاب آخر بعنوان (دراسات في الأدب المغربيّ القديم) حيث جعل نصوصه الأدبيّة عبارة عن وثائق تاريخيّة للظّواهر والأحداث.

تعدّ كتابات **يحي الشّيخ صالح** من خلال (شعر الثّورة عند مفدي زكريا) نموذجًا يفصح فيه عن تتبّعه المنهج التّاريخيّ قائلًا: "المنهج الفنيّ بصورة عامّة، وإن كان يستفيد من مناهج أخرى كالمنهج النّفسيّ والمنهج التّاريخيّ."[1] ومن ذلك يبرّر أنّ المنهج الفنّي لن يبلغ مراميه وغاياته القرائية أو النّقديّة إلّا إذا وضع التّاريخ وعلم النّفس من فهم النّصوص الأدبيّة وتتبّعها، بينما **الوناس شعباني** أفصح بالمنهج

---

[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 361.

[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 410.

[4]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 76.

[1]- يحي الشّيخ، صالح، شعر الثّورة عند مفدي زكريا، دار البحث، قسنطينة، ط1، 1987، ص: 11.

التّاريخيّ منذ العنوان في كتابه (تطوّر الشّعر الجزائريّ منذ سنة 1945 حتى سنة 1980) ويصرّح أنّ "طبيعة الدّراسة اقتضت أن يتّخذ المنهج التّاريخيّ التّحليليّ منهجًا في هذا البحث، وقد قسّم الموضوع إلى ثلاثة مراحل تاريخيّة."[2] وهي مهمّة في استقراء النّصوص الأدبيّة المكتوبة إبان الفترة المعلّل لها سابقًا، لتطلّ علينا مرّة ثانية التفاتة أخرى خارج الدّيار وهي من اهتمام الدّارسين الجزائريّين بالإبداع العربيّ بين الحين والآخر، وتنمّ عن وعي كبير من أصحاب المرحلة وإن افتقرت - حسب المهتمّين بأمور النّقد- آنذاك للوسائل والطّرائق والكيفيات المعمول بها في المشرق أو عند الغرب، ولكن تُحمد عواقب هذه المحاولات مهما قيل عنها؛ ونعني بالالتفاتة كتاب (الثّورة الجزائريّة في الشّعر العراقيّ) لصاحبه **عثمان سعدي** ليقدّم دعم الشّعب العراقيّ للثّورة الجزائريّة وفي أرقى صورها ذكرها في شعرهم، وأهمّ المحامد الّتي تُحسب للباحث **عثمان سعدي** خروج نظرته من رقعة الوطن ليرى الثّورة بعيون أخرى.

دخل **عبد المالك مرتاض** النّقد التّاريخيّ في نهاية السّتينيات في رحلة مطوّلة بلغت حوالي عقدًا من الزّمن بكتابه (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)[1*] معلنًا فيه صراحة عن تتبّع المنهج التّاريخيّ؛ "فليكن هذا من أجل البحث عن الحقائق التّاريخيّة، بما فيها الأدب المنثور."[3] فبحث فيه عن الحقيقة التّاريخيّة أكثر منه دراسة نقديّة أدبيّة واستعان بالمصادر الأدبيّة والتّاريخيّة للإثبات والحجّة، فدخوله هذا كان من باب ما أسماه (المنهج الرّوائيّ) "لقد كنت أكتب هذا الكتاب وكأنّني أستمدّ من ماضٍ بعيدٍ، وأستقي من مصادر يسيطر عليها المجهول أكثر من المعلوم، ولذلك وجدتني مضطرًا إلى اصطناع المنهج الرّوائيّ في كثير من المواقف العلميّة، قبل الإقدام على تقرير أيّ رأيّ أو إصدار حكم."[1] والظّاهر أنّ طبيعة الأدب في الجزائر أو حاله هي من استدعت ضرورة الاعتماد على الرّواية والاتّصال الحيّ بمن لديهم الخبرة بماضي هذا الأدب وحاضره معايشة واهتمامًا.

---

[2]- الوتّاس، شعباني، تطوّر الشّعر الجزائريّ منذ سنة 1645 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1988، ص: 6.

[1*]- كتاب أصدره في نهاية الستّينات وبثّ فيه حتى الأدب المنثور، وكذا المحاولات التي كُتبت حول تاريخ الجزائر، بينما مؤلّفه الموالي فكان بحث لنيل درجة الماجستير عن "فنّ المقامات في الأدب العربيّ" وكان سنة 1970م، وبحث في تطوّر فنّ المقامات في الأدب العربيّ على امتداد عشرة قرون كاملة وفق تسلسلها التّاريخيّ، وقد عُدّت من البوادر الأولى للمنهج التّاريخيّ، ثمّ أعقبه بكتاب آخر وهو بحثه المقدّم لنيل درجة الدّكتوراه المعنون (فنون النّثر الأدبيّ في الجزائر) سنة 1983م وعدّه الكثير من النّقّاد بقمّة عهد المنهج التّاريخيّ.

[3]- عبد الملك، مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954)، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1983، ص:6.

[1]- عبد الملك، مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ص: 6.

كما يُعدّ (معجم الشّعراء الجزائريّين في القرن العشرين) من الكتب التي حاول فيها النّاقد أن يصنّف ما يزيد عن مائة شاعر جزائريّ وفق أعمالهم المتباينة فنيًّا، ومبرّرًا لتقدّم كلّ واحد عن آخر إلّا أنّ الأداة التّاريخيّة لم تطاوعه وقد سارت به منذ العنوان عندما حدّد المنجز الشّعريّ مقرونًا بالقرن العشرين، مع العلم أنّه قد بدأ بوضع ما يعرف بالتّقييم لتجاربهم ومستوياتهم الشّعريّة، كما وقف نماذج من أشعارهم لاستنطاق كوامن الجمال في فئة ونضوب الشّاعريّة عند أخرى، بإطلالة تاريخيّة تحت أنظار الكاشف الفنّيّ للشّعر، ويعدّ تصنيفه قناعة مستوحاة من ذوقه الفنّيّ والنّقديّ المتميّز ومن شاعريّته الموسوم بها في محافل الشّعر واضطلاعه بنظريّاته.

يصل البحث إلى درجة وفاء النّقد الأدبيّ في الجزائر لمقولات الاتّجاه التّاريخيّ، فمن خلال ما سبق عرف التّاريخ الاجتماعيّ والسّياسي لأي أدب من الآداب، وهي لازمة للتّعرّف عليه وفهمه وتفسيره، وسجّل الشّعر الجزائريّ أحداث الجزائر المتزامنة عبر مراحل، فدائرة المشهد التقاء المنهج التّاريخيّ والأدب الجزائريّ عامّة والشّعر منه خاصّة ليبيّن فكرة مفادها أنّ الكثير من القضايا الّتي عُرضت لم يُقدّمها البحث تأريخًا كما رأينا في مواطن عدّة لنقّاد الشّعر الجزائريّ بذريعة التّأريخ للحفاظ على تاريخ المرحلة ولإثبات وجود النّقد ولعدم فهم المنهج، وإنّما عرض البحث مكامن الخطى الثّابتة للنّقد التّاريخيّ الجزائريّ وأعلامه ودائرة اشتغالهم لنتبيّن فيما بعد طابع كلّ دراسة وكلّ مرحلة والنّقد من غير النّقد، ومنه فما حصل عليه البحث ممّا سبق أنّ الشّعر وليد الأحداث التّاريخيّة، والشّعب الجزائريّ وليد الكفاح والثّورة لا غير، فالقصيدة هي حاملة الثّورة وهموم المجتمع والإنسان وهي القضيّة بكلّ أبعادها.

2. الشّعر العربيّ والنّقد الاجتماعيّ في الجزائر:

يُسجّل التّاريخ أنّ علاقة الأدب بالواقع الاجتماعيّ كانت موضوع اهتمام المفكّرين اليونان من **أفلاطون** في التّشريع لجمهوريّته و**أرسطو** في (فنّ الشّعر) و**هوراس** في (فنّ الشّعر)، وقد اقتصروا على مسألة الأخلاق إلى جانب الفائدة التّعليميّة والمتعة الجمالية، فـ **أفلاطون** مثلًا "قد طرد الشّعراء من جمهوريّته الفاضلة لأنّهم يفسدون الأخلاق، أمّا الّذين ينظمون الأشعار لتأجيج حماسة المحاربين فلهم التّقدير كلّه."[1] فكانت الغاية من نظم الأشعار اجتماعية، وبعد انتشار الحركة الصّناعية في أوربا بدأ اهتمام بعض علماء الأدب فوثّقوا الصّلة بين الدّراسة العلميّة والأدبيّة فتأسّست "العلاقات بين الفنّ والأدب في أثناء القرن (19م) وازدادت تطوّرًا خلال القرن العشرين[*1] إن على مستوى التّنظير وإن على التّطبيق انطلاقًا من رومانسيّة **هردر** (Johann Harder)[*2] وصولًا إلى الواقعيّة الرّوسيّة بقيادة **بيلينسكي** (Visaryon Belansky)[*3]"[2]

---

[1]- خليل، إبراهيم، في النّقد والنّقد الألسني، مختارات أردنيّة، دراسات نقديّة، منشورات عمان الكبرى، 2002، ص: 51.

[*1]- وهما القرنان اللّذان تطوّرت فيهما العلوم الاجتماعيّة على نحو كبير سواء على المستوى النّظريّ أو التّطبيقيّ.

[*2]- المولود سنة 1744م والمتوفى سنة 1803م.

[*3]- المولود سنة 1811م والمتوفى سنة 1848م، (ينظر: مرتاض، عبد المالك، في نظريّة النّقد، دار هومة، ص:15).

[2]- خليل، إبراهيم، في النّقد والنّقد الألسني، ص: 57.

تعدّ جهود **مدام دو ستايل** (Madame Du Style)[*4] في ربطها المجتمع بالأدب من خلال كتابها (الأدب وعلاقاته بالنّظم الاجتماعيّة) لبنة أساس لدراسة درجة التّأثيرات الاجتماعيّة على الأدب؛ حيث ترى أنّه "لا نستطيع فهم الأثر الأدبيّ وتذوّقه تذوّقًا حقيقيًّا في معزل عن المعرفة بالظّروف الاجتماعيّة الّتي أدّت إلى إبداعه وظهوره"[3]. وفي هذا يرى **بونالد** (José Bonald) أنّ الأدب تعبيرٌ عن المجتمع، يتّفق وإياها في ما يُعرف بالقراءة التّاريخيّة للأدب، لأنّه يتغيّر بتغيّر المجتمع، بينما **هيبوليت تين** (Hippolyte Tin)[*5] يرى أنْ لا مناص من الدّراسة الاجتماعيّة للأدب الإنجليزي وقد أقام دراسته على ثلاثيّة: **الجنس، البيئة، العصر**ـ ولا نستطيع فهم أيّ عمل أدبيّ إن "لم نعد للصّورة العامّة للحالة الاجتماعيّة والتّقاليد السّائدة في بيئة ما، فحقيقة الأعمال الأدبيّة ترتكز على ما يُحاول الفنّان أن يُعبّر عنه من خلال طبقته ومجتمعه وجنسيته وعصره."[6]

أفضل الأعمال الأدبيّة في نظر هؤلاء تلك الّتي تكون ممثّلة لعصرـ من العصور بوضوح، لذا "أصبح للفنّ علاقة هامّة وحيويّة من حيث هو لا يولد من فراغ ولكنّه عملٌ متآلف قائم في زمان ومكان معيّنين ويستجيب لأصداء مجتمع هو فيه"[1] وتاليًا فالنّقد الاجتماعيّ يهتمّ بتفهّم البيئة الاجتماعيّة، فالأدب الأرفع مكانة ما كان كاتبه أصدق تمثيلًا لطريقة وجود أمّة بأسرها.[*1]

بدأت معالم علم الاجتماع الأدبيّ تتحدّد في خمسينات القرن الماضي حيث تأسّست بعض المعاهد لدراسة الأعمال الأدبيّة في ضوء نظريات علم الاجتماع، ولا شكّ أنّ لمجال سوسيولوجيّة العمل الأدبيّ أهميّة بالنّسبة للنّقد الأدبيّ خصوصًا وأنّ غاية الأدب عندهم مرتبطة بموقف الأديب من الصّراع الّذي يسود المجتمع[*2]، فإذا كان المجتمع يشهد اختلالات ما؛ قد تكون طبقية أو عرقية أو مذهبية حُدّد

[*4]- المولودة سنة 1766م والمتوفاة سنة 1817م.

[3]- روزنتال، ويودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1997، ص: 431.

[*5]- المولود سنة 1828م والمتوفى سنة 1893م.

[6]- روزنتال، ويودين، الموسوعة الفلسفية، ص: 431.

[1]- شايف، عكاشة، اتّجاهات النّقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1986، ص: 13.

[*1]- هذه الرّؤية السّوسيولوجيّة استُمدّت من الفلسفة الماديّة الجدليّة لـ**كارل ماركس وإنجلز** وقد ظهرت في مطلع القرن الماضي وتطوّرت مرتبطة بالتّقدّم العلميّ وبمسيرة الحركة العالميّة الثّوريّة، وهدفها تحليل الإنتاج الاجتماعيّ باعتباره أساس الوجود، حيث عُدّ النّصّ في نظر هؤلاء ضمن قائمة البنى الفوقيّة التي تعكسها البنية التّحتيّة للمجتمع، وهذا ما دعا النّاقد السّوفياتيّ الشّهير **غريفور بفيتش** إلى التّشديد على الرّؤية التّاريخيّة الاجتماعيّة في الإبداع الفنّيّ من زاوية الجدل الطّبقيّ، (ينظر: روزنتال، ويودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ص:433).

[*2]- هنا يرى روّاد النّقد الجديد أنّ أصحاب النّقد الاجتماعيّ أهملوا الجانب الشّكليّ الجماليّ؛ فشكل الكتابة عندهم لا يأتي إلّا في المقام الأخير وهو الأمر الذي دفع إلى قيام البنويّة التي ترفض التّاريخ الاجتماعيّ والسّياسيّ.

هدف الأدب وغايته بنصرة إحدى الطّبقتين على الأخرى أو التّعبير عن إحداهما[3*]، وتاليًا أُعطيت النّصوص الأدبيّة تفسيرات وتأويلات جديدة مثلما تمّ تقويمها وفقًا لمعايير جديدة[4*] وبدأ "التّفكير بجديّة عندما طرح السّوسيولوجيون الشّكل الفنّيّ جانبًا للتّحرّر بالتّجديد في النّقد الماركسيّ- وعبّر فيه روّاده عن الرّفض الرّومانسيّ للرّأسماليّة والاعتناء بالبُعد الصّوفيّ[5*] واحتدم الصّراع وحاول بعضهم إظهار الجوهر الأساسيّ في الإبداع الأدبيّ ولكنّ هذه الصّراعات تبقى من وسائل التّفاعل في الخطاب الاجتماعيّ، ويبقى الأدب أيضًا مرتبطًا كلّ الارتباط بعمليّة التّطوّر التّاريخيّ الّذي يمرّ به المجتمع"[2]. فأنصار هذا الاتّجاه يعتبرون أنّ الإنسان كائن "تاريخيّ زمنيّ يُسهم في تشكيل العالم وتغييره وفق الشّرط التّاريخيّ والقوانين الاجتماعيّة."[1] وأصبحت علاقة الأدب بالمجتمع تبادليّة[1*] وعليه ستصبح المؤسّسات العامّة في منظورهم ليست مجرّد مجالات للإنتاج فقط بل مجالات للإلهام الفنّيّ والإبداع الأدبيّ.

وصل أصحاب الاتّجاه الاجتماعيّ إلى قناعة راسخة من حياتهم الاجتماعيّة الّتي هم جزء منها أنّ تطوّر الفنّ والأدب مرهونان بتطوّر العوامل الاجتماعيّة لأنّ كلّ "نوع أدبيّ يكون محكومًا في نشأته وتطوّره بوضع اجتماعيّ محدّد ومحكومًا أيضًا في طبيعته بالوفاء بحاجات اجتماعيّة معيّنة يُحدّدها سلفًا ذلك الوضع الاجتماعيّ الّذي أثمر هذا النّوع."[2] ومنه على الأديب ألّا يقتصر- على تصوير معطيات الواقع بل يتجاوزها بإكمال ما يشوبه من نقص أو ما يطمح إليه من جديد، وبهذا فطالما بقي الأدب يُحافظ على صلته بالمجتمع فإنّ النّقد الاجتماعيّ سيبقى قوّة فعّالة نشطة في ميدان النّقد الأدبيّ[2*] وللعلم

[3*]- وفي هذا نجد أنّ النّقد الماركسيّ قد اقترن بعلم الجمال وظهرت تسميّات جديدة للنّقد الماركسيّ... منها النّقد الأيديولوجيّ، الواقعيّ، الواقعيّة الجديدة والنّقد الاجتماعيّ، (ينظر: جون فريجيل، الأدب والفنّ في ضوء الواقعيّة، تر: محمّد، مفيد الشّوباشيّ، دار الفكر العربي، ص: 54)

[4*]- وهو الأمر الذي دفع **رولان بارث** إلى كتابة مقال بعنوان:(ما النّقد؟) لأنّ النّقد الماركسيّ- في نظره يُصدر أوامر استعلائيّة بحكم القواعد المسبقة التي يضعونها أمام كلّ من المبدع والنّاقد، فالمبدع يجب أن يتناول بمطلق الحريّة الفنيّة قضايا مجتمعه وعصره دون أن نأمره - يقول بارث- بالتّحدّث بطريقة مسبقة. (ينظر: جوناثان كولر، رولان بارث -مقدّمة قصيرة جدًّا-، تر: سامح سمير فرج، مراجعة: محمّد فتحي خضر-، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، ط1، 2016، ص:30).

[5*]- وظهر ذلك في مؤلّفات **دستويفسكي**.

[2]- روزنتال، ويودين، الموسوعة الفلسفية، ص: 437.

[1]- شكري الماضي، عزيز، من إشكاليات النّقد العربي الجديد، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 1997، ص: 14.

[1*]- لذلك نجد الأدب البروليتاري لا يؤدّي إلى خلق ثقافة بروليتارية فحسب وإنّما يخلق ثقافة اجتماعيّة ترتكز على قاعدة مجتمع بدون طبقات.

[2]- ينظر: تليمة، عبد المنعم، الثّقافة والثّورة، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1973، ص: 123.

[2*]- رغم أنّه لا يُقيم وزنًا للموهبة الفرديّة ولا للدّوافع السيكولوجيّة ولا للقضايا الجماليّة والذّوقيّة أي تصوّر ميكانيكيّ لعمليّة الكتابة يجعلها كأيّ إنتاج حرفيّ.

فإنّ العمل الأدبيّ أو الفنّيّ من الصّعب أن تُعزى فيه العبقرية إلى جانب واحد من جوانب الإنسان أو المجتمع.

سينتقل البحث بعد هذه الإطلالة الخاطفة والرّؤيوية للمنهج الاجتماعي من أرضه إلى الأرض العربيّة وكيف كان ردّ فعل مبدعيها ونقّادها إيزاءه، ففي مطلع القرن العشرين أي نصفه الأوّل لم يخرج نقّاد العرب من دائرة **لوسين** (Lucien) و**سانت بيف** (Sainte-Beuve) وغيرهما وتجلّى ذلك في أعمال الرّوّاد أمثال: **طه حسين** و**أحمد أمين** إضافة إلى جماعة الدّيوان؛ فقد تميّز الاتّجاه الاجتماعيّ في هذه المرحلة بالتّنظيرات الحماسيّة وعدم احتكامه إلى قضايا ثابتة، لن يختلف اثنان في هذا التّبرير والمتمثّل في غياب قاعدة فلسفيّة ثابتة. وبعد الحرب العالميّة الثّانية "نجد تطوّرًا ملحوظًا في نقدهم من خلال توجّه النّقّاد والأدباء نحو أوربا الشّرقيّة[3*] واطّلاعهم على المفهوم الاشتراكي للثّقافة ويمثّلهم في حينها **لويس عوض** و**محمود أمين العالم** و**محمّد مندور** و**غالي شكري** و**حسين مروة** وغيرهم ممّن حاولوا البحث عن معادل اجتماعيّ للظّاهرة الأدبيّة."[1] في إطار التّصوّر الواقعيّ الماركسيّ، وتوسّع الفكر أكثر خلال فترة السّبعينات حيث وسمت بالهيمنة الاشتراكيّة على الفكر العربيّ.[1*]

احتضنت البيئة العربيّة مقولات النّقد الاجتماعيّ لتوافقها والحالة التّعسة الّتي تتخبّط في ثناياها البلاد العربية، واستقبلته لأنّه يتقاطع وما تعانيه "البلاد العربيّة الخارجة من دمار وفقر ويأس وجوع ومرض،...الخ، وموضوع الأدب عند هذا الفكر هو المجتمع الحاضر من فلاح بائس وصاحب حرفة مسكين وزوجة تعسة وفقر ومرض وجوع."[2]

يجب ألّا يبقى الفنّ محصورًا في القضايا الفرديّة وإنّما يُسهم في "نهضة المجتمع بما يُسديه إليه من خدمات إصلاحيّة لأنّ مهمّة الأدب -في حقيقة الأمر عند هؤلاء- هي قيادة الجماهير وتوعيتها."[3] فالرّؤية الاجتماعيّة لديه يحكمها الوازع الأخلاقيّ والاتّجاه الاجتماعيّ في الأدب فرع من فروع الاتّجاهات الفنيّة الأخرى بما فيها اتّجاه الفنّ للفنّ، وهو ما استقطب اهتمام **سلامة موسى** حين عرّج

[3*] - وكان هذا بعد قيام ثورة 1952 في مصر.

[1] - شايف، عكاشة، اتّجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 25.

[1*] - يبدو أنّ **أحمد أمين** من أبرز من تزعّم بدايات هذا الاتّجاه في النقد الأدبيّ العربيّ الحديث، كما أنّ النقد الجزائريّ الحديث لم يكن في منأى عن هذا الحراك الثّقافي النّهضويّ واتّسمت سبعينات القرن الماضي نشأة الفكر النقديّ الاشتراكيّ الجزائريّ.

[2] - أمين، أحمد، فيض الخاطر، مكتبة النّهضة، ط2، 1961، ص: 65، 66.

[3] - شايف، عكاشة، اتّجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 26.

في كتابه[*2] عن النّزعة الاجتماعيّة الّتي تميّز بها الأديب الإنجليزي عمومًا وهو بذلك يهاجم الأدباء العرب من خلال اهتمامهم بالأدب العربيّ القديم[*3] أكثر من اهتمامهم بمشاكل المجتمع وقضاياه.

يظهر كتاب (الأدب للشّعب) الّذي يعدّ في حقيقته ملخّصًا للنّظريّات الاجتماعيّة الّتي تبنّاها في كلّ أعماله، فالأدب الرّفيع من وجهة النّظرة الاجتماعيّة "هو التّنقيب عن معنى الحياة ودلالتها، وهو البحث في طبيعة الكون، وهو إقناع الإنسان بأن يكون إنسانيًّا وهو ابتكار القيم الجديدة تأخذ مكان القيم القديمة وتزيد الدّنيا والبشر جمالًا وسعادة وطعامًا للجائعين."[4] وكأنّ أصحاب هذا الاتّجاه يرون الأدب انعكاسًا للحقيقة الواقعيّة، ومخلّص للبشر- ممّا هم فيه من غُبن وفقر وعذاب بل ويواسيهم ليُخرجهم ممّا هم فيه.

استقبلت السّاحة النّقدية في الجزائر -على غرار البلاد العربيّة- النّقد الاجتماعي في سبعينات القرن الماضي، مع هيمنة الأيديولوجية الاشتراكيّة على البلاد بصورة لافتة، فأفرزت الثّورات المختلفة[*1] وحينها شدّد النّقّاد على البعد الاجتماعيّ للنّصّ الأدبيّ منفتحًا بذلك على أيديولوجيّة **ماركس** (Karl Marx) و**لينين** (Vladimir Lénine) من جهة، وتقديم **جورج لوكاتش** (Lukacz George) و**غولدمان** (Lucian Goldman) من جهة ثانية، وقد نجم عن ذلك كمًّا نقديًّا هائلًا يُنادي بالنّقد الاجتماعيّ للأدب، وأبرزهم: **محمّد مصايف** الّذي آمن بأنّ الرّسالة الاجتماعيّة للأدب والدّور النّضاليّ الجماهيريّ الّذي ينبغي أن يضطلع به النّاقد موجّهًا مبدأه بأنّ "رسالة الأديب الجزائريّ رسالة مزدوجة؛ فمن الجهة الأولى يُنتظر منه أن يكون لسان الطّبقة الكادحة، ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمّق الاتّجاه العقائديّ الّذي تعتنقه وتعتقده وتسير عليه هذه الطّبقة."[1] ومنه فعلى النّاقد ألّا يغفل الجانب الاجتماعيّ في أعمال الأدباء فيُبيّن العلاقة الّتي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلّعات المجتمع ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطّبقات العاملة المحرومة فتحديد "النّاقد للاتّجاه العامّ لا ينبغي أن يكون حياديًّا بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع."[2] وفي هذا صرّح في مقدّمة أحد

[*2]- الأدب الإنجليزي الحديث.

[*3]- من خلال أسلوب الكتابة والشّكل دون أن يُراعوا أسلوب الحياة الجديد، (ينظر: سلامة، موسى، الأدب الإنجليزي الحديث، المطبعة المصرية بمصر، ط2، 1948، ص:3).

[4]- سلامة، موسى، الأدب للشّعب، مؤسّسة الخانجي بمصر، 1961، ص: 5.

[*1]- كالزّراعيّة والصّناعيّة والثّقافيّة.

[1]- مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1988، ص: 64.

[2]- ينظر: مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، ص: 22.

كتبه[2*]:" كنت أنظر إلى النّصّ على أنّه أثرٌ أدبيٌّ يُعبّر عن قضايا اجتماعيّة أو قوميّة أو عاطفيّة دون إغفال الجانب الفنّيّ ودون الأثر الأدبيّ، أي نظرة إلى مضمون هذا الأثر ومدى علاقته بنفس صاحبه والمجتمع"[3]. البدء بدراسة محتوى النّصّ وتتبّع دلالاته الاجتماعيّة ثمّ يعرض بعض جوانبه الفنيّة معتمدًا على دلالة الجانب الاجتماعيّ[3*] في العمل الأدبيّ الّتي يُبرهن على أهمّيتها في دراسة محيطة لأيّ عمل أدبيّ.

على الرّغم من أنّ المنهج الاجتماعيّ من أكثر المناهج النّقدية تداولًا في ساحة النّقد العربيّ وانطلق في النّقد الجزائريّ نتيجة الضّغط والقيد الّذي فرضه المستدمر على ينابيع الثّقافة والإبداع ردحًا من الزّمن، منهج مبدأه الأوّل المعرفة الثّاقبة للواقع الاجتماعيّ لتفسير النّصوص الأدبيّة، فيأتي الأدب ممثّلًا للحياة على المستوى الجماعيّ لا الفردي، فيعدّ "المجتمع المنتج الفعليّ للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن المبدع وهو وسيلة وغاية في الوقت نفسه."[1] فالأديب لا يعيش معزولًا عن بيئته ووسطه الاجتماعيّ، والإنتاج الأدبيّ ليس منفصلًا عن سياق المبدع الاجتماعيّ.

اختيار المنهج المناسب قبل الشّروع في العملية النّقدية حتميّة لا مفر منها، فالنّقد يعتمد في تأسيس منهجه على الإبداع الّذي هو في تطوّر مستمرّ، وعلى الوعي بهذا الإبداع الّذي هو نتيجة تفاعلات حاصلة داخل مجتمع ما.

يعدّ الالتزام[1*] المعيار الأساسيّ الّذي يُحتكم إليه، وهو "اعتناق هذا الأديب شاعرًا كان أم كاتبًا لموضوعات وطنيّة أو إنسانيّة أو مذهبيّة."[2] مع شرط الاقتناع ورغم أنّه قد دعا إلى عدم التّقيّد بمنهج واحد من جهة وكذا الدّعوة إلى امتلاك منهج محدّد من جهة ثانية إلّا أنّ ما أشارت إليه دراساته هو وفاؤه التّامّ للنّقد الاجتماعيّ، فـ"الأدب ظاهرة اجتماعية وحضارية بالدّرجة الأولى وقراءة النّصّ

[2*]- دراسات في النقد والأدب.

[3]- مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، ص: 5.

[3*]- وذلك عندما قام بدراسة عن القصّة الجزائريّة الحديثة، وقد عقّب على هذا **محمّد، ساري** بقوله أنّ **مصايف** لا يعرف الخصوصيّة الفنيّة للأدب لأنّه يرى في القصص مرآة عاكسة ميكانيكيًّا للحياة الاجتماعيّة، (ينظر: ساري، محمّد، البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984، ص:108).

[1]- صلاح، فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، ص: 44.

[1*]- من خلال كتابيه (دراسات في النّقد والأدب)، و(فصول في النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث).

[2]- مصايف، محمّد، فصول في النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط2، 1981، ص: 194.

الأدبيّ ينطلق بتحديد اتجاهه ومضمونه الاجتماعيّ."[3] وشدّد على بعض النّقّاد الّذين لم يطبع أعمالهم قدرًا من الواقعيّة والالتزام، كما أنّ وضوح الأفكار مرحلة مهمّة لوضوح الأسلوب واللّغة.

يقصد بالالتزام أن يسخّر المبدع قلمه خدمة لقضايا الإنسانية أو القومية أو الوطن، محاولًا إيجاد حلول لمشاكلها، وقد يتغيّر المفهوم من مبدع لآخر وحسب البلد والأحوال الاجتماعية؛ أي "المساهمة في حركة التّحرّر بقلمه، فهناك الفكريّ الأيديولوجيّ القوميّ الدّينيّ العرقيّ."[4] في انشغال المبدع لخدمة فكرة معيّنة تعكس وجهة نظر يراها جديرة بالطّرح والاهتمام والتّحليل، ونوع "فنّيّ أدبيّ يخضع لشروط الشّكل والمضمون الّتي تؤطّر العمل الأدبيّ"[5]. فالأدب الملزم[*2] هو أدب إيديولوجيّ أمّا الأدب الملتزم[*3] الالتزام فنّيّ نابعٌ من أعماق المبدع، بعيد عن المدلول الماركسي "المقيّد بإيديولوجية معيّنة، ويتجاوز المدلول الوجوديّ الّذي يقصره على كاتب النّثر دون الشّاعر."[1] وإذا كنّا نلحّ على التّغيير الاجتماعيّ للأدب دون إهمال الجوانب الأخرى فـ "لأنّنا نؤمن بأنّ الشّعر نشاط إنسانيّ يعكس ما يجري في بيئة الشّاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم"[2]. فالمنهج الاجتماعيّ هو أساس التّفسير الاجتماعيّ للأدب من حيث السّياقات الاجتماعيّة والثّقافيّة والفكريّة والدّينيّة ولكن في إطارها التّاريخيّ، ومنه فقد خصّ **عبد الله الرّكيبي** الشّعر الجزائريّ بأنّه "إنتاج عبّر في مرحلته عن قضايا شغلت أصحابه بل وأذهان النّاس في عصر له مفاهيمه الخاصّة وظروفه المعيّنة."[3] بينما كتابه (قضايا عربيّة في الشّعر الجزائريّ المعاصر) فقد تناول فيه العروبة والوحدة في الشّعر الجزائريّ، والقضيّة الفلسطينيّة والقضايا العربيّة، غير أنّ الجانب الفنّيّ المعروف بالخصائص الفنيّة لم تنل حسب الدّارسين الحظّ الأوفر، ذلك أنّ **النّاقد** يؤمن سلفًا أنّ قراءة النّصّ الأدبيّ يجب أن تهتمّ بالبحث عن انعكاس الواقع الاجتماعيّ في النّصّ الأدبيّ.

يجب أن يكون الأدب خادمًا للإنسان ولغده الأفضل، ووقف عند جماليّة النّصّ الأدبيّ الّتي استدرك بها قصور المنهج الاجتماعيّ وقرنه عند قراءة النّصّ الأدبيّ بالمنهج الجماليّ الاجتماعيّ معلّلًا أنّ الوقت قد حان كي نأخذ بالمنهج النّقديّ الجماليّ الاجتماعيّ، وهو بذلك يعطي الدّراسة الجمالية حقّها فالفنّ لا

---

[3]- مصايف، محمّد، فصول في النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، ص: 75.

[4]- حبيب، مونسي، نقد النّقد المنجز العربيّ في النّقد الأدبيّ، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص: 90.

[5]- عبد الملك، مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، ط2، 2003، ص: 187.

[*2]- الإلزام قيمة خارجة مفروضة على المبدع بالضّغط والإجبار.

[*3]- الالتزام قناعة داخلية تنتج عن حرية.

[1]- وغليسي، يوسف، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، 2002، ص: 49.

[2]- الرّكيبي، عبد الله، الشّعر الدّينيّ الجزائريّ الحديث، ص: 8.

[3]- الرّكيبي، عبد الله، الشّعر الدّينيّ الجزائريّ الحديث، ص: 315.

يجب "أن يظلّ محصورًا في معالجة القضايا الفرديّة وإنّما ينبغي أن يُسهم في نهضة المجتمع بما يسديه إليه من خدمات إصلاحيّة لأنّ مهمّة الأدب قيادة الجماهير وتوعيتها."[4] وهكذا يتجاوز النّقد الجزائريّ برؤية من **الرّكيبي** المنهج الاجتماعيّ وقصوره ويعلن أنّ النّصّ الأدبيّ لابدّ أن يخضع لضوابط الدّراسة الجمالية كالفنيّة وليس يُرى جيّدًا إذا استند إلى زاوية ضيّقة الرّؤية كالنّظرة الاجتماعيّة، لنصل إلى بدايات ملمح للنّقد الجزائريّ وقتذاك بدأ يستشرف الدّراسات النّصّيّة أي قراءة النّصّ وحده وتذوّق مواطن الجمال والإبداع فيه ولو مختلطًا ببعض المسوغات الاجتماعيّة.

يعدّ النّقد حلقة مهمّة في تطوير الحركة الأدبيّة، ويختلف النّقّاد في درجة فاعليّة منهج عن آخر، تبعًا لاختلاف رؤيتهم للإبداع، لا يستطيع النّاقد القيام بمهمّته التّوجيهيّة من خلال دراسته لعمل واحد، بل من خلال مجموع الأعمال الأدبيّة الّتي ظهرت في فترة معيّنة، ولا ينبغي أن ننسى الظّروف الّتي يعمل فيها المبدع ومدى خدمة أعماله آمال الطّبقة العامّة، والتزامه أيضًا بقضايا المجتمع، ولا يجوز المجاملة في الحكم على الأعمال الّتي تشذّ عن الخطّ العامّ، وتحيي "تقاليد أمست لا تتماشى ومطامح الجماهير الشّعبية."[1] فالشّعور بالمسؤولية اتّجاه المجتمع يجعل من النّاقد أكثر اتّزانًا وموضوعية.

فكرة فصل النّقد عن الإبداع مهمّة، فالإبداع تعيقه وتقيّده منهجيّة النّاقد، فالأجدر منح المبدع سعة وليس طريقة للكتابة الّتي تصدّه عن التّجريب والابتكار، فهو "لا يهتم بالنّقد وحدوده بل يُطلق سراح خيالي وموهبتي وتجربتي لعلّها تصيد الجديد ولا تبقى حبيسة القوانين المكرّسة المعروفة."[2] فعمليّة الإبداع "تولّد انعكاسًا موضوعيًّا للتيّارات الاجتماعيّة."[3] فهي الّتي يصطبغ بها العمل الأدبيّ.

خصوصيّة النّصّ منبثقة عن الإطار الاجتماعيّ؛ فالأحداث أوّلًا واللّغة والأسلوب بعدها؛ عناصر لابدّ من توافرها في العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة، فاللّغة والأسلوب هنا من عناصر تليين وتزيين وتحبيب هذه الأحداث إلى القارئ[4] فاللّغة والأسلوب هما الجاذبيّة الّتي تجلب القارئ إلى النّصّ الّذي سيُعرّفه عن الأحداث الّتي تحاكي المجتمع في مرحلة من مراحل تاريخه، ولذلك فقد أضحت تأخذ من وقته الكثير وهذا ما

---

(4)- الرّكيبي، عبد الله، قضايا عربية في الشّعر الجزائريّ المعاصر، دار الكتاب العربيّ، القبة، الجزائر، 2009، ص: 161.

(1)- محمّد، مصايف، دراسات في النّقد والأدب، ص: 22.

(2)- ساري، محمّد، مجلّة الأثر، حوار مع **محمّد ساري**، 14 ماي 2012.

(3)- ساري، محمّد، البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، ص: 61.

(4)- ساري، محمّد، مجلّة الأثر، حوار مع **محمّد ساري**، 14 ماي 2012.

جعله يُشدّد كثيرًا على الاهتمام بالجماليات الفنيّة لأيّ خطابٍ إبداعيّ[*1] لهذا يجب على المبدع تسخير فنّه لخدمة الجمال الفنّيّ والتّمتّع به.[*2]

يصبح النّاقد ذا ثقافة عميقة ومتنوّعة عندما يُعايش النّصوص ويُحسّ بها، بل ويعالجها بتفكير استقرائيّ ثمّ نقد اجتماعيّ[*3] تقييميّ بثّ فيه النّظرة الجمالية، فالنّقّاد الجزائريّون[*4] تذوّقوا الأبعاد الجمالية مع ما استوعبوه من ضوابط منهجيّة وهو أمر ستُحمد عواقبه لاحقًا.

لا وجود للتّلازم بين التّقدّم السّياسيّ والاجتماعيّ وبين التّقدّم الجماليّ؛ إنّها العبارة الّتي ضمّنها **إبراهيم رماني** في معرض حديثه عن مقولة **رينيه ويليك** (René Wilick)[1] في قيمة العمل الأدبيّ أو قيمة الفنّ الّتي "لا تكمن في مسايرته لمراحل اجتماعية معيّنة أو أيديولوجية محدّدة."[2] فمثلًا **كارل ماركس** نفسه كان أكثر موضوعيّة حين أشار- وهو يتحدّث عن الفنّ- إلى مراحل تطوّره بأنّها "لا تُساير أو لا تُطابق بالضّرورة التّطوّر العام للمجتمع، أو تطوّر أُسسه الماديّة الّتي يراها الهيكل العظميّ لتنظيمه."[3] وهذا يعني أنّ أحدهما سبق الآخر في حركته، فـ "المجتمع والفنّ يرى أنّهما غير متسايرين في تطوّرهما"[4]. أمّا إذا كان من الممكن الرّبط بين الأيديولوجيّة ومضمون الشّعر فإنّ ذلك لا يمكن أن يحدث مع شكله فـ "الشّكل لا يُمكن أن يُعبّر عن أيديولوجيّة. مهما تكن ولا يلتزم بها أبدًا."[5] ما دام صاحبه مقتنعًا بعكسها.

[*1]- وبخاصّة الرّوائيّ منه على حسب **محمّد ساري**.

[*2]- لقد حاول النّاقد **محمّد ساري** تطبيق هذه الرّؤية المنهجيّة على كثير من النّصوص الرّوائيّة كرواية (اللّيل ينتحر) لصاحبها **بكير بوراس** ليخلص إلى أنّها رواية مثقلة بالشّاعريّة والسّطحيّة بعيدة بذلك عن السّموّ الفنّيّ، وأيضًا كانت له دراسات على أعمال كلّ من: **الطّاهر وطار، رشيد بوجدرة، إسماعيل غموقات، مالك حداد**... ورغم ذلك لم يتعد نقده الفهم والشّرح -كما عبّر عن ذلك- بحيث لم يستطع إحكام قبضته بقوله: "تهت في دهاليز هذا الفكر لأنّ ذلك يقتضي عمرًا كاملًا... لا أستطيع استيعاب المنهج النّقديّ وخلفيّاته المتعدّدة ولم أهضم إلّا القشور"، (حوار مع الأديب النّاقد **محمّد ساري**، جريدة الشّعب، ع11 وع77، 11 أوت 1988م)

[*3]- نجد في هذا النّاقد الواقعيّ بامتياز **الأعرج واسيني** الّذي أسّس لرؤيته النّقديّة بكتاب ضمّنه الفكرة والمنهج والأبعاد والتّجريب (اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر) والذي عدّه جمهور النّقّاد والدّارسين أوّل دراسة منهجيّة منظّمة للرّواية الجزائريّة في ضوء التّصوّر الاجتماعيّ الواقعيّ، (ينظر: وغليسي، يوسف، النّقد الجزائريّ المعاصر، من اللّانسونية إلى الألسنية، ص:50).

[*4]- فقد نظر **واسيني** إلى الرّواية على أنّها إنتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها ثمّ تطوّرت بفعل التّحوّلات الدّيمقراطية، ويحدّد تاريخيًّا ثورة الفلاحين 1871 على أنّها تشكّل البذرة الصّالحة للوعي التّاريخيّ للجماهير الشّعبية الواسعة، كما ساهمت حسبه في تشكّل الفكر الاشتراكيّ، ودرس عدّة نماذج روائيّة برؤية اجتماعيّة خصوصًا الرّوايات ذات الطّابع الواقعي الاشتراكيّ، (ينظر: الأعرج، واسيني، اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:9، 17).

[1]- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، تر: محي الدّين صبحي، مر: حسام الخطيب، بيروت، ط2، 1981، ص: 104.

[2]- رماني، إبراهيم، أوراق في النقد الأدبيّ، دار الشّهاب للطّباعة والنّشر، باتنة، ط1، 1985، ص: 43.

[3]- ستالين، المادية الديالكتيكية والمادية التّاريخية، دار دمشق للطّباعة والنّشر، 1975، ص: 44.

[4]- رماني، إبراهيم، أوراق في النقد الأدبيّ، ص: 44.

[5]- رماني، إبراهيم، أوراق في النّقد الأدبيّ، ص: 78.

لا يُمكن للحركة الشّعريّة الحديثة في الجزائر أن تثبت شرعيتها كمولود جديد بالرّجوع إلى العلاقة الميكانيكيّة بين الواقع والفنّ وإنّما إلى حقيقة لا سبيل إلى إنكارها ويُسمّيها **رماني** "التّهمة المشرقيّة أو عمليّة التّأثير بحركة الشّعر العربيّ الحديث في المشرق."[6] الرّأي نفسه أجمع عليه **أبو القاسم سعد الله**[*1] و**صالح خرفي**[*2] وأمّا **عبد الله الرّكيبي** فقد كشف عن ذوقه الخاصّ في تناول الشّعر وحساسيته في إضاءة جوانب الجمال، فهو يرى أنّ الشّعراء الّذين كتبوا في رثاء مدينة الشّلف حاليًا والأصنام سابقًا الّتي تضرّرت بفعل الزّلزال قد نطقت العاطفة حينها وفجّرت حُزنها بكاءً وعويلًا وصمت الشّعراء وكُتبت أحلى الأنغام في ضجيج المأتم واستحال الكلام إلى تعبير عاطفيّ لا تخضع فيه العاطفة للعمل الفنّيّ بحيث تُصبح مجرّد صياح وتعجّب وبكاء وآهات وكلمات تعبير مباشرة.

الحدث الاجتماعيّ حسب نقّاد هذه الفترة لا يكفي لبناء قصيدة ناجحة ولا يشفع لقصيدة حُكم عليها بالفشل، فالكتابة كشف، معرفة، وإبداع لأنّ القضيّة الشّعريّة هي أكبر من حدود الجغرافيا والتّاريخ والزّمان، وقيل هذا الحكم في وقت مبكّر جدًّا من استقبال المناهج النّقديّة السّياقيّة، ومنه فالقضيّة ليست قضيّة فرديّة بل هي قضيّة الجماعة ككلّ؛ تمتدّ حدودها في ضلوعه، والعاطفة هي الحجر الأساس في البناء الشّعريّ[*1] بغية إثارة الشّعور والإحساس لدى القارئ بالقضية الشّعرية الّتي يطرحها من خلال التّركيز على الجوانب الصّوتية والتّصويريّة والعروضية، وهو ما لوحظ عندما تناول قصيدة (الكتابة بالنّار) لـ **عثمان لوصيف** وقصيدة (حوار مع أعرابيّ أضاع فرسه) لـ **نزار قباني** برؤية وجدانيّة تحمل في طياتها وبين جوانبها الكثير من هموم العصر- وميراث الماضي الثّقيل، والأدب عنده هو الّذي يُبصر الحياة كما يحياها النّاس ومن ثمّ يصدر شعورهم وذوقهم، لنصل إلى أنّ **رماني** صاحب منهج نفسيّ إذ يتناول أعراض النّفس البشرية المبدعة وكذا يعرّج على الفنيّة؛ فالشّعر فنّ وإبداع وتعبير عن ذوق نفسيّ لا علاقة له بالأحداث الاجتماعيّة والفوارق الطّبقية.

---

[6]- رماني، إبراهيم، أوراق في النّقد الأدبيّ، ص: 82.

[*1]- وذلك في كتابه (دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث).

[*2]- من خلال كتابه (الشّعر الجزائريّ الحديث).

[*1]- وعلى كلّ مهندسٍ بارع أن يُحسن استغلالها في قوّة بنائه وتماسكه، فليس الشّاعر من ينقل إلينا استجابات معيّنة أو عواطف ذاتيّة أو مواقف إنسانيّة في أسلوب مباشر وتعبير صريح قصصيّ لحوادث خاصّة لا معنى فيها ولا روح، (ينظر: رماني، إبراهيم، أوراق في النّقد الأدبيّ، ص:184).

عدّ بعض النّقّاد مثل **عبد الملك مرتاض** و**إبراهيم رمّاني** المنهج الاجتماعيّ بفجاجته وسطحيّته وسوقيّته وفزعه إلى شؤون العامّة يستنطقها لا يجدي فتيلًا في تحليل "الظّاهرة الأدبيّة الرّاقية ولا في استنطاق نصوصها العالية، ولا في الكشف عمّا في طيّاتها من جمال، ولا في تقصّي مالها من عبقريّ الخيال."[1] فأولى لعلم الاجتماع أن يظلّ مرتبطًا بما حدّده بنفسه لنفسه وبما حكم به على وضعه وهو "النّظر في شؤون العوام وعلاقتهم ببعضهم البعض."[2] وبهذه الرّؤيا ينأى دارس الأدب والنّصوص الإبداعيّة عن الذّوق والجمال والفنّ والخيال ويهتمّ بحلّ المسائل الاجتماعية الّتي لا علاقة لها بما هو إبداع ومكمن الجمال.

3. الشّعر العربيّ والنّقد النّفسيّ في الجزائر:

يتّفق الدّارسون على أنّ الأدب ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ وجد بل وعبّرت عن وجوده في مراحل حياته المختلفة، واجتذب أنظار العلماء وحاولوا أن يجدوا فيه ما يروي ظمأهم، وظهرت لذلك النّظريات والفروض الّتي اهتمّت بالإنسان وبتراثه الفكريّ لفهم حقيقته، وتزاحمت العلوم الإنسانيّة القارئة للأدب ومهمّاته منذ زمن بعيد، فمثلًا فرض الفكر الإغريقيّ[1*] ممثّلًا في الفلسفة عليه شكله الأدبيّ فـ **أرسطو** لم يكتف بالحديث على أنّ الحقيقة في الأدب المسرحيّ مختلفة عنها في الواقع وتطرّق إلى ما يُعرف بـ **التّطهير** فالمشاهدة المسرحيّة تُطهّر نفس المشاهد من العنف والجريمة والانحراف من خلال الإشفاق والخوف من الآلهة في معاقبتها للبطل التّراجيدي.

قراءة كهذه تُحيل المتتبّع إلى وظيفة المحلّل النّفسيّ ومنه إلى النّقد النّفسي، ولعلّ "علم النّفس كان من أكثر العلوم الحديثة احتواءً للأدب وإسهامًا في تفسيره."[1] من خلال التّحليل النّفسيّ.[2*]

---

[1]- مرتاض، عبد الملك، في نظريّة النّقد، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص: 134.

[2]- مرتاض، عبد الملك، السّبع المعلّقات، مقاربة سيميائيّة أنتروبولوجيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، 1998، ص: 6، 7.

[1*]- مثل: **أفلاطون** و**أرسطو** و**لونجينوس**.

[1]- ستانلي هايمف، النّقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، 09/1، تر: إحسان عباس ومحمّد يوسف نجم، دار الثّقافة، بيروت، 1958، ص: 12، 14.

والغاية منه الكشف عن هواجس النّفس وعلّلها عبر "إثارة الذّكريات والرّغبات الجسميّة والصّور المتماشجة تحت أنظمة من الأفكار اللاواعية المعقّدة."[2] وقد عدّها الفاعل الأساس في عمليّة الإبداع.

تهتمّ هذه القراءة بمراحل نموّ الإنسان وتكوّن شخصيّته وما يعترضها من تقدّم وانحصار أو كبت وانعتاق، أو تفتّح وانطلاق وما يحيط بتلك الشّخصية من مؤثّرات "مصادرها وعلاقاتها العاطفيّة وفق مراحل النّموّ من الطّفولة مرورًا بالمراهقة والشّباب والاكتمال والشّيخوخة."[3] ومن الأوائل الّذين أخضعوا الأدب للتّفسير النّفسيّ **سيجموند فرويد** (Sigmund Freud) فهو يرى في العمل الأدبيّ "موقعًا أثريًّا ذا طبقات من الدّلالات متراكم بعضها فوق بعض ولابدّ من الحفر فيها للكشف عن غموضه وأسراره."[4] وقد خصّ الشّعراء عامّة بمنزلة خاصّة حتّى أنّه ليرى أنّهم "المكتشفون الحقيقيّون للّاوعي عند الإنسان."[5] تقوم فكرة **فرويد** على أنّ المرء يبني واقعه استنادًا إلى رغباته المكبوتة فكلّ سلوك هو مجموعة معقّدة من الرّموز الّتي منعه العُرف الاجتماعيّ من ممارستها وهو عميق متجذّر في حياة الإنسان؛ نفسيّة كانت أو جسديّة.

يقصد **فرويد** من تتبّعه هذا دراسة الآثار الفنيّة ومبدعيها لتدعيم أبحاثه في الطّبّ النّفسيّ-، وهو بذلك يفتح مجالًا وآفاقًا جديدة أمام علم النّفس لدراسة الآثار الفنيّة الّتي تهتمّ "بشخصيّة المؤلّف الأدبيّ معتبرًا أنّ الأدب والفنون عامّة شكلٌ من أشكال التّعبير عن الرّغبات المكبوتة بل وصور من صور التّنفيس عنها[*1] وبذلك يُعبّر عنها من خلال نفسه تعبيرًا ساميًا."[1] لأنّه يطمح للوصول إليها، غير أنّه من الملاحظات الّتي قيلت في نظريات **فرويد** أنّه آمن إيمانًا كبيرًا ومطلقًا أنّ "الباعث على الفنّ ليس المحاكاة كما ذكر فلاسفة ونقّاد قرون النّهضة[*2] وإنّما الغريزة الجنسيّة."[2] الّتي تنبعث من جديد بعدما كُبتت لتتحقّق في العمل الأدبيّ، وتتفاوت الأعمال تبعًا لتفاوت تلك الغرائز.

[*2]- والمقصود به (Psychanalyse) الذي يسطع في معظم اللّغات الأوربية مركّبًا من لفظتين اثنتين وكلّ منها تُحيل على معنى خاصّ به؛ فالعنصر الأوّل ذو أصل إغريقيّ هو (Psukeré) ويعني "النفس الحسّاسة" والعنصر الآخر (Analyse) ويعني التحليل، (ينظر: مرتاض، عبد الملك، في نظريّة النقد، ص:135).

[2]- مرتاض، عبد الملك، في نظريّة النقد، ص: 137.

[3]- خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، ص: 40.

[4]- خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، ص: 40.

[5]- ستاروبسكي، جان، النقد والأدب، تر: بدر الدين قاسم، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص: 65.

[*1]- وذلك للتعبير عنها ويلجأ اللّاوعي في التعبير عمّا لدى المبدع من رغبات مكبوتة من خلال "التّكثيف" وفيه يخلط العناصر بعضها ببعض بعد حذف أجزاء من اللّاوعي (ليؤلّف منها وحدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة) و"الإزاحة" ويتمّ فيها استبدال موضوع الرّغبة اللّاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيًا وأخيرًا "الرّمز" وغالبًا ما يكون جنسيًّا من خلال موضوعات غير جنسيّة.

[1]- خليل، إبراهيم، في النقد والنقد الألسني، ص: 40.

[*2]- أي القرنين السّابع عسر والثّامن عشر.

يعدّ كتاب (تفسير الأحلام، 1900) المنطلق الأساس للدّراسة النّفسيّة للأدب، حيث "كان يُحلّل الأحلام المزعجة على أنّها إشباع لرغبات العالم أي أنّها في خدمة **مبدأ اللّذّة** وتحقيقٌ طبيعيّ لما لم يستطع تحقيقه في الواقع"، وكانت هذه الرّؤية هي المنطلق الأساس لما عُرف بالدراسة النّفسيّة للإبداع؛ كما عُدّ لكلّ عمل أدبيّ أو فنيّ مظهرين خفيّ وظاهر، وما على النّاقد النّفسيّ- معرفته هو المحتوى الخفيّ وبهكذا رؤية درس أعمال الفنّان **ليوناردو دافنشي-**[3*] وأعمال الكاتب الرّوسي الشّهير **دستويفسكي** (Fyodor Dostoevsky) [4*] وفي هذا قسّم النّفس إلى أقسام ثلاثة هي: الأنا، الهو، الأنا الأعلى، والقلق الّذي يُعاني منه الفنّان أو المبدع ما هو - حسب فرويد- إلّا صراع وتوتّر دائمين بين **الهو** و**الأنا الأعلى** ويتدخّل **الأنا** ليضبط أمرهما ويوجّههما نحو الأحسن، و**الإشباع** في "الإبداع الفنّي ليس المقصود به كلّ عمل فنيّ لم يُحقّق في عالم الواقع."[3] وقد أثّرت هذه المقولات أيّما تأثير في ساحة النّقد الأدبيّ لتظهر على إثرها تيّارات أدبية[1*] متأثّرة بها وانشقّ عن هذا الفكر تلميذ **فرويد؛ ألفرد أدلر** (Alfred Adler) الّذي قامت مقولاته على أنّ "النّظرية النّفسيّة للفرد يحكمها الشّعور بالنّقص."[1] أو الدّونية ومنه فهو مصدر الفعل وخيالات الفرد هي وسيلة للهروب من الشّعور بالنّقص، وأنّ الباحث عن "الفنّ هو غريزة حبّ الظّهور أو حبّ السّيطرة أو التّملّك."[2] ومن المجدّدين في الفكرة قبل **أدلر؛ كارل يونغ** (Carl Young) الّذي يرى أنّ اللّاوعي نوعان فردي وجماعي[2*] هذه المقولات حظيت بالقبول والرّفض فمن هذا مبالغة **فرويد** على أهمية الجنس وبالتّالي تُصبح العملية الإبداعية ساذجة ومبرّراتها ساقطة إذ لا يُعقل أنّ الإبداع الّذي هو فنّ يتمتّع به القلّة أن يدنو به النّقد إلى منطلقات تخلو من كلّ جمالية وفنية وغيرها.

ظهرت هذه المقولات والقضايا في الوطن العربيّ مع مجموعة من النّقّاد ومنهم: **محمّد خلف الله** الّذي دعا في أواخر العقد الثالث للقرن الماضي إلى الأخذ بنظريات علم النّفس في تفسير الظّاهرة

---

(2)- وغليسي، يوسف، مناهج النقد الأدبيّ، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص: 25.

(3*)- وتوصّل **فرويد** أنّ **دافنشي** كان يعاني شذوذًا جنسيًّا.

(4*)- فرأى أنّ إصابته بالصّرع وجّهته نحو الجريمة والرّغبة القويّة لإيذاء الذّات.

(3)- عكاشة، شايف، اتّجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 113.

(1*)- مثلا كالسّريالية.

(1)- روبرت، ودورث، مدارس علم النفس المعاصرة، تر وتع: كمال، الدسوقي، دار المعارف، القاهرة، 1948، ص: 245.

(2)- عكاشة، شايف، اتّجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 113.

(2*)- ولا مناص أنّ **كارل يونغ** قد أخرج النقد النفسي من دائرة المرض ليطبعه بالطابع الجماعي متجاوزًا بذلك دائرة الفرد، لتصحّ النّظرية على بعض الأدب وليس كلّه.

الأدبيّة، إذ يراها أنّها عملية لا تحتاج إلى تبرير ما دام الأدب هو من إنتاج الإنسان، كما أنّه منهج اقتضته المرحلة الرّاهنة من تطوّر العلوم الإنسانية والميل إلى المعرفة أكثر من مجرّد ذوق.

دعا **أمين الخولي** إلى ربط الأدب بالحياة وبدأ بدراسة الصّلة بين البلاغة وعلم النّفس واعتمد على مسألة إعجاز القرآن، كما طالب بالفهم النّفسي للنّصوص ثمّ راح يُطبّقه في دراسته **رأي في أبي العلاء** حيث حاول فهم الأدب وصاحبه فهمًا نفسيًّا وقد خطا خطاه **عزّ الدّين إسماعيل** لكنّه تميّز عنه في تحليله للعمل الأدبيّ على حقائق علم النّفس لا البحث عن شخصيّة الأديب فهو يُنبّه إلى أنّ "المعرفة بتفاصيل الطّرق الّتي يكتب بها الأديب لا تفيد كثيرًا في فهم العمل الأدبيّ ذاته أو في تفسيره."[3] مؤكّدًا بذلك أنّ العمل الأدبيّ وليد النّشاط اللّاشعوري لذلك فالتّحليل النّفسيّ للأدب "ضروريّ لأنّه العلم الوحيد الّذي يختصّ بتحليل اللّاشعور."[4] وهو مهمّ لفهم الظّاهرة الأدبيّة وتحليلها تحليلًا يربطه بالمبدع ونفسيته ليجلي الكثير من الغموض الّذي يكتنفها.

الرّؤية التحليليّة نفسها عمل بها **طه حسين** عن **المعري والمتنبي**، وكذلك **العقّاد** الّذي كتب عن **ابن الرّومي**، و**أبي نواس** وقد بالغ - حسب المتتبّعين لهذه القراءات- حين رأى "أنّ الشّاعر الّذي لا تعرف حياته من ديوانه ليس بشاعر ولو ألّف عشرات الدّواوين."[1] وهذا اعتراف واضح على أنّ حياة المبدع من الأهمية بمكان لفهم أعماله وقراءتها قراءة موضوعية وإلّا سيكون شيء من الهراء أن نقرأ لشاعر لا نجد في أعماله حياته بمختلف تمظهراتها، فالشّعر عند **العقّاد** "صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام والشّاعر هو كلّ عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات الّتي تبعث توًّا في نفس القارئ ما يقوم بخاطره من الصّور الذّهنية."[2] وفهمه يوصله إلى صياغة قوالب وخيال مناسب لها[1*].

يزداد الأمر عسرًا كلّما اتّجهنا صوب السّاحة النّقدية الجزائرية لأنّ من جملة أسباب العسر قلّة رصيد النّقاد من المفاهيم السيكولوجية، والاهتمام الكبير بالمنهج التّاريخيّ الّذي أخذ منه النّقد الجزائريّ

---

(3)- إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1984، ص: 54.

(4)- إسماعيل، عزّ الدّين، الأدب وفنونه -دراسة ونقد-، دار الفكر العربيّ، ط5، 1973، ص: 101، 102.

(1)- حيدوش، أحمد، الاتّجاه النّفسيّ في النّقد العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، ص: 53.

(2)- العقّاد، عباس محمود، خلاصة اليومية والشّذور، بيروت، 1970، ص: 15.

(1*)- الرّؤية نفسها عند **المازني**، و**جورج طرابيشي** وغيرهم من النّقّاد الرّومانتكيّين عمومًا، فإنّ الاتّجاه النّفسي- في النّقد العربي المعاصر لم يلق الشّأن نفسه كما الاتّجاه الاجتماعي، فقد شرعت جذوته في الانطفاء حتّى أصبح من العسير في بعض المحطّات العثور على دراسات للمنهج النّفسي في تحليل الأعمال الأدبيّة بعد دراسات **عزّ الدّين إسماعيل** وربّما يعود ذلك إلى معطيات أخرى كغزو الاتّجاه الجماليّ للسّاحة النّقدية.

باعًا وكذا الاجتماعي الّذي مزجوا بينه والتّاريخيّ في كثير مؤلّفاتهم، أضف إلى انفتاح رؤية نقدية جديدة تهتمّ بالنّصّ ولغة النّصّ ممثّلة في المناهج الألسنية؛ كالمنهج البنيويّ والأسلوبيّ والسّيميائيّ والتّفكيكيّ، إضافة إلى "التّشكيك في منهج يهتمّ بنفسيّة المبدع الغرائزية وجعلها مريضة متسلّطة."[3] ما يجعل الظّاهرة الأدبيّة حبيسة الأمراض والأزمات النّفسيّة، وهذا لا يجدي منه النّفع دائمًا، فقد ترى الذّائقة المبدعة إلى مراتب الجمال الفنّي دونما أن يعترضها عارض نفسيّ سيكولوجيّ.

انحصر المنهج النّفسيّ عند بعض النّقّاد وحاولوا تطويعه ليلائم النّصّ الشّعريّ العربيّ تطبيقيًّا، وإن كثر التّنظير، فجاءت المحاولات على صيغة البحث الأكاديميّ المتبنّي لآليات **فرويد** التّحليليّة، ممثّلة في إسهامات **عبد القادر فيدوح** من خلال كتابه (**الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربيّ**)، فأبرز دور البعد السّيكولوجيّ في النّصّ الأدبيّ وملامح استثارة انفعالية القارئ، فيُسهم في الإبداع من خلال تفجير دوافعه المكبوتة، ومن هذه النّاحية "نكون قد حاولنا الاقتراب من فضاء النّصّ اللّامحدود بفعل تجسيد منهج التّحليل النّفسيّ الذي ينبني على فهم معيّن للقراءة، قوامه الغوص في مكنونات الذّات المبدعة العميقة الأغوار لاستكشاف مضامين هذا النّصّ الأدبيّ."[1] وقد خطا بهذا العمل خطوة مهمّة في مجال الدّراسات النّفسيّة بإضافته لطريقة تناول النّصّ الشّعريّ العربيّ على منوال **العقّاد** و**النّويهي** وغيرهما.

افتتح كتابه الّذي يهدف به إلى تقويم تجربة المبدع باستجلاء نظرة النّقد العربيّ القديم حول ظاهرة الإبداع وعلاقته بالمدركات الوجدانية؛ بوصفها الدّافع إلى الإبداع في الشّعر، ثمّ ركّز على عمليّات الشّعور والإسقاط والحدس الّتي من مقولات الاتّجاه النّفسي. ثمّ بدأ تتبّع السّمات النّفسيّة في السّيرة الذّاتية والنّصّ الأدبيّ؛ وهذه أبرز مقولات الاتّجاه النّفسيّ، واستند في ذلك إلى دراسة **العقّاد** و**النّويهي** في دراستيهما لـ **ابن الرّومي**، متوسّمًا في ذلك أدوات التّحليل النّفسيّ الفرويدي، فالتّعامل مع النّصّ "وفق منظور سيكولوجي يمنحنا قراءة خاصّة عبر صياغته الفنية الّتي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي واستدعاء تجلّيات اللاوعي الجمعي."[2] ثمّ تناول ما أحاط القصيدة القديمة من جوانب نفسيّة قصد "استكشاف الملامح النّفسيّة لطبيعة النّصّ القديم الذي تحرّكه شبكة العلاقات الخارجيّة

---

[3] - مرتاض،عبد المالك، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص: 9.

[1] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دار صفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1998، ص: 8.

[2] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربيّ، ص: 9.

والدّاخليّة للذّات المبدعة من أجل إحداث الأثر الفنّيّ."[3] وتمحور هذا الجانب من الدّراسة حول الدّلالة النّفسيّة لجماليّة المكان ثمّ الوحدة النّفسيّة في القصيدة القديمة، والصّورة في التّراث العربيّ، هذا في مقابل تناول الأبعاد النّفسيّة لجمالية الصّورة في القصيدة الحديثة، وأبرز الصّورة الأدبيّة في القصيدة المعاصرة ضمن أبعادها النّفسيّة والجمالية، من فكرة أنّ الصّورة الشّعرية "اكتسبت جماليتها من خلال البعد النّفسيّ الّذي شحنت به من قبل مبدعيها، وتكمن جماليّة الصّورة التّخييليّة في نقل مشاعر الذّات المبدعة."[4] وتعدّدت الدّراسات في هذا الشّأن بين ما تعلّق بالوظيفة الدّلالية للصّورة الشّعرية والسّياق النّفسيّ الّذي اعتمد في تحليل النّقّاد لبعض الرّموز الأسطوريّة بوصفها أداة تعبيريّة عن تجربة مشوبة بالانفعال، والشّاعر عبر دخوله في هذا العالم يخوض رحلة شاقّة في فضاء اللّاوعي، وفيها يحاول ربط الماضي بالحاضر في سياق يتلاءم مع وضع معاناته المعبّر عنها في القصيدة المعاصرة، وآخر ما تطرّق إليه هو الوظيفة النّفسيّة للإيقاع لما له من صلة حميميّة بينه وبين الشّعر.

حدّد النّاقد مسبقًا الغاية من دراسته التي حاول منها استكشاف بعض الجوانب الخفيّة التي تحملها دلالات النّصّ الشّعريّ ضمن ما تقتضيه فكرة التّعبير عن اللّاشعور، بحيث يعدّ مصدر "الصّورة الموحية باستجلاء الرّموز، وتحليلها بما كان لها في حياة الفنّان من تصوّرات مجازية."[1] ومنه لا بدّ من فكّ الرّموز لفهم بعض الجوانب الخفيّة وتحليل دلالاتها ضمن اللّاشعور، وتطلّ على الشّعر الدّوافع والرّغبات المكبوتة في شكل إيحاءات، وتحليلها يعني الوصول إلى مقصد المبدع وتصوّراته.

وقد تتبّع النّاقد الصّورة لأدبيّة في القصيدة المعاصرة وحاول ضمن أبعادها النّفسيّة والجماليّة استقصاء أراء النّقّاد واستجلاء "تصوّرهم النّقديّ القائم على ربط الصّلة بين الأسلوب السّيكولوجيّ والعمل الفنّيّ."[2] هذه الأهداف حاول من خلالها النّاقد قراءة البعد السّيكولوجيّ الكامن وراء الأسلوب الشّعريّ وصوره المتميّزة، وحاول استجلاء القيمة النّفسيّة للشاعر بغية الوصول إلى الأبعاد الحقيقيّة للأعمال الأدبيّة.

تناول الأبعاد النّفسيّة لجمالية الصّورة في القصيدة الحديثة، وأبرز الصّورة الأدبيّة في القصيدة المعاصرة ضمن أبعادها النّفسيّة والجمالية، تعدّدت الدّراسات في هذا الشّأن بين ما تعلّق بالوظيفة

---

[3] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربيّ، ص: 14.
[4] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربيّ، ص: 15.
[1] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 15.
[2] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 16.

الدّلالية للصّورة الشّعرية والسّياق النّفسيّ الّذي اعتمد في تحليل النّقّاد لبعض الرّموز المعبّر عنها في القصيدة المعاصرة، من فكرة أنّ الصّورة الشّعرية اكتسبت جماليتها من خلال البعد النّفسيّ- الّذي شحنت به من قبل مبدعيها.

استحضر **عبد القادر فيدوح** مفاهيم المنهج النّفسيّ- واستثمر أدواته الإجرائيّة للكشف عن خبايا النّصوص الإبداعيّة، ثمّ علّل عنونته بالاتّجاه عوض المنهج، فالأوّل -في نظره- يتيح فرصة التّحليل والتّفسير، والاتّجاه "طريقة البحث عن النّظريّة التي نريدها عن طريق الاستدلال والتّجريب، لذلك آثرنا ربط المصطلح بمدلول الأسلوب السّيكولوجيّ."[3] ومن ثمّة فكتاب الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ لا ينتظر منه أن يحمل جميع المفاهيم النّظرية التي يدرسها التّحليل النّفسيّ، بقدر ما هو إحاطة بجوانب نفسيّة المبدع من أسلوبه.

تتشكّل الصّورة من أنواع الحدس المختلفة والمشاعر السّبقيّة، وهي نتيجة "ذاكرة الضّمير الجمعيّ وتكمن وظيفتها في ربط المحصّلات الخبريّة بالحالات الشّعوريّة التي يمرّ بها في حياته اليوميّة عبر ذاكرة الصّور الحسّيّة."[1] وفق هذا تتشكّل الصّورة عن تنمية الخيال بالذّاكرة النّفسيّة باسترداد الصّور وفق مستجدّات الحالة النّفسيّة، ودرجة الحالة هي التي تعمّق الصّورة أو تجعلها سطحيّة باهتة، لتظهر في سطح عمل الشّاعر، ويلجأ النّاقد إلى التّأويل لفهم العمليّة الإبداعيّة، فالرّموز بمثابة المادّة الأساس للصّورة الشّعريّة؛ فالشّاعر يوظّفها على شكل رموز تستدعي التّأويل الذي ينبني على فهم معيّن من منظور النّاقد في حدّ ذاته.

قدّم النّاقد مقطعًا شعريًّا لـ **رجاء عيد** وهو لفهم المدلول اللّغويّ الذي يجد اكتماله في التّعبير عن أعماق الشّعور، وبالتّالي "يتحقّق التّرابط بين التّصوير اللّغويّ والأفق التّأويليّ الذي تحمله الصّورة الشّعريّة التي مادّتها الأساس اللّغة وتستمدّ فاعليتها من شموليّة التّأويل."[2] يقول:

كلّ أمسيةٍ حين يسترجع اللّيل أجساد أشواقنا
يتسلّل من جسدي طائر الشّوق
ثمّ يعود قبيل الصّباح

---

[3]- فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 11.
[1]- فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 369.
[2]- فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 384.

على عينه من تراب الفراق جراح
وفي القلب وجه مدميّ
وأوردة الرّيش مبتلّة بالدّموع
ومحشوّة برماد الحنين.

لاحظ النّاقد أنّ الصّورة في المقطع ارتكزت على تشابك اللّغة في شذرات تصويريّة تبسط المنطويات المترسّبة للشّعور وهي مشحونة بالتّراكيب والتّكثيف."[3] فالصّورة الشّعريّة تتّحد مع البناء الدّاخليّ للنّفس، وعليه يخضع الشّاعر في نتاجه الشّعريّ إلى عمليّة "الإسقاط باعتباره السّبيل الوحيد إلى الإبداع."[1] ومن خلال هذا أخذ النّاقد الصّورة الشّعريّة في إطارها الرّمزيّ الأسطوريّ على مجموعة من المكوّنات التي من شأنها أن تستقطب الأبعاد النّفسيّة لرؤية الشّاعر، وقد أدرجها وفق:

أ- المكوّن النّفسيّ
ب- المكوّن الاجتماعيّ
ج- المكوّن الحضاريّ

وانطلق النّاقد من المكوّن النّفسيّ الذي رأى منه الشّاعر يستمد صوره الشّعريّة من الواقع الخارجيّ الذي خلق منه الشّاعر المعاصر عالمه الدّاخليّ، ومثّل النّاقد لهذه الرّؤية مقطعًا من قصيدة (تموز جيكور) التي اهتمّت بها كثير الدّراسات النّقديّة من حيث كونها تعبّر عن الصّورة الانبعاثيّة كبديل لتأزّمه النّفسيّ؛ موظّفًا في ذلك قريته "جيكور":

ناب الخنزير يشقّ يدي
ودمي يتدفّق، ينساب
لم يعد شقائق أو قمحا
لكن ملحا

إلى أن يقول:

والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور

---

[3]- فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 386.
[1]- فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 395.

يا جيكور؟

فالنّاقد يرى أنّ **السّيّاب** وظّف قريته "جيكور" بوصفها رمزًا في مقطوعته الشّعريّة من خلال ترسّبات في لاشعوره من ذكريات حاول إسقاطها على شكل رموز في قصيدته، فالرّمز هنا احتلّ "مكانًا عظيمًا في شعر السّيّاب."[2] ومنه فقراءة الأعمال الشّعريّة توفّر للنّاقد فرصة الاطّلاع على مكبوتات الشّاعر التي تطفو إلى سطح القصيد.

ينتقل النّاقد إلى المكوّن الاجتماعيّ الذي هو قراءة الشّاعر المعاصر لمواقفه من هذا الكون، وفي المقابل إظهار معاناة الشّعراء اجتماعيًّا، ويمذج ذلك بقصيدة (موت النّبيّ) لـ **عبد الوهّاب البيّاتي** التي تضمر استياء الشّعوب العربيّة من الأنظمة الفاسدة وأساليب البطش المختلفة والخداع والمكر، وهذا "الرّمز الأسطوريّ جاء حاملًا لدلالات اجتماعيّة أثّرت تأثيرًا قويًّا في الحياة النّفسيّة للذّات الشّاعرة."[1] وعليه فالحياة الاجتماعيّة القاهرة أثّرت في الحياة النّفسيّة للشّاعر، ولكن أليس الرّمز الأسطوريّ إيحاء لكلّ ثقافة تتعلّق بالتّراث الضّارب في القدم إلى درجة امتزجت فيه الحقيقة بالخيال؟

بعد هذه الإطلالة للاتّجاه النّفسيّ في تفسيره قضايا بعض مقاطع الشّعر العربيّ المعاصر لـ **عبد القادر فيدوح** يتبيّن أنّ القراءة اتّسمت بكثير من التّأويل، وربّما كان من الغريب دعوة النّاقد في مطلع بحثه إلى التّعامل "وفق منظور سيكولوجيّ يمنحنا قراءة خاصّة عبر صياغته الفنّيّة التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفيّ، واستدعاء تجلّيات اللّاشعور الجمعيّ، ثمّ يكون بعدها من أكثر النّقّاد زهدًا في هذا المنهج."[2] فالتّأويل انحرف بالنّاقد من مسار النّقد النّفسيّ إلى دراسات أخرى وفق آلية النّقد الأسطوريّ.

ربط **فرويد** بين النّصّ وصاحبه ربطًا نفسيًّا ما هو إلّا توسيع وتدعيم ذلك التّقليد الّذي استحدثه النّقّاد الرّومانتكيّون في القرن التّاسع عشر، وإذا كان **فرويد** قد جعل "الأثر الفنّي عرضًا مرضيًّا، فهنا تأتي أهمية دراسة هذا الاتّجاه كونه منفذًا يجدّد بعض سمات النّقد العربي الحديث من جهة ويكشف عن أهمية استخدام المعرفة العلميّة في النّقد الأدبيّ وأخطارها من جهة ثانية."[3] فالمعرفة العلميّة النّفسيّة أساس فهم التّجربة الأدبيّة ومبدعها من خلال استدعاء تجلّيات اللّاوعي الجمعي، وهو

---

[2] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 417.

[1] - فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص: 441.

[2] - وغليسي، يوسف، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونيّة إلى الألسنيّة، ص: 85.

[3] - ينظر: أحمد، حيدوش، الاتّجاه النّفسي في النّقد العربيّ الحديث، ص: 26.

حديث بعض النّقّاد[*1] عن المؤثّرات النّفسيّة في التّجربة الأدبيّة، وهو أيضًا ما حاول النّاقد **أحمد حيدوش** تقصيه في أحد نماذج الشّعر العربيّ **نزار قباني**.

يعدّ كتاب **أحمد حيدوش** (الاتّجاه النّفسيّ في النّقد العربي الحديث) رؤية تحدّد سمات النّقد العربيّ الحديث من جانب، وتكشف عن أهميّة استخدام المعرفة العلميّة في النّقد الأدبيّ وأخطارها من جانب آخر، ويورد أنّ أولى نظرات النّقد النّفسيّ هي في مفهوم الشّعر عند **اليازجي** الّذي اقترب من مفهوم النّفسانيّين، بأنّه "الكلام الّذي يقصد به ما وراء مدلول اللّفظ من مناغاة النّفس، ومناجاة الوجدان فتتوارى في المقاصد تحت الصّور الخيالية وتبرز فيه المعاني تحت ثوب المجاز والكناية."[1] هذا المفهوم للشّعر يحمل معنيين؛ الظّاهر يدلّ عليه الكلام والباطن يكمن في الخيال، وهنا اهتمّ **اليازجي** بالدّلالة النّفسيّة والرّمزيّة للشّعر.

تطرّق **حيدوش** إلى سرّ تأثير النّصّ الشّعريّ في المتلقّي هو ما يحمله من عواطف صاحبه مشابهة بذلك لعواطف المتلقّي فتبعث فيه إحساسًا مشابهًا لذلك الإحساس الّذي عبّر عنه الشّاعر[2]، فيظهر للمتلقّي أنّ الشّاعر يتحدّث عنه وعن تجاربه الخاصّة فيتأثّر به، رغم هذا فإنّ شدّة الإحساس وقوّة العاطفة وطول أمدها عناصر غير كافية لفهم تجربة شعرية والحكم عليها، فكم من إشارة فعلت في الشّاعر ما لم تفعله غيرها، ويرى بمحدودية فهم **عبد القادر المازني** للتّجربة الشّعرية ذاتيّ ومحدود، ولا يعني أنّ هذا الفهم ليس سليمًا؛ فـ "التّجربة الشّعرية يجب أن تكون تعبيرًا عن إحساس الشّاعر لوطأة ما يثيره من الموضوع الموضع من إحساس في نفسه، وتعبيرًا عن إحساس الشّاعر وهو يتجاوب مع البيئة الطّبيعية والاجتماعية."[3] ثمّ أصبح همّ النّقّاد البحث عن مفاتيح يلج بها الشّخصيّة الّتي خلقت للشّعر.

لا يقدّم تفسير العمل الأدبيّ من منطلق الصّورة الجسمية والنّفسيّة شيئًا ذا بال للنّقد الأدبيّ، فما الّذي قدّمه العقّاد مثلًا بهذه الصّورة للنّقد الأدبيّ عامّة؟ وما الّذي قدّمه لفهم التّجربة الشّعرية عند ابن الرّومي خاصّة؟ ليجيب أنّ العقّاد قد "أتعب نفسه وأجهدها بالبحث عن هذه الصّورة إرضاءً

[*1]- أمثال عبد القادر فيدوح، ومحمّد ناصر عندما تناول المؤثّرات النّفسيّة لاتّجاهات الشّعر في الجزائر.

[1]- اليازجي، إبراهيم، الشّعر، مجلّة الضّياء، مج2، س2، القاهرة، 1899، ص: 65.

[2]- أحمد، حيدوش، الاتّجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث، ص: 41.

[3]- أحمد، حيدوش، الاتّجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث، ص: 47، 48.

لفضوله ونزعته الكامنة التوّاقة لبعث الحياة والحركة في الشّخصية التّراثية وجعلها حيّة من جديد."[4] وهي طريقة تحليلية لم تخدم وقتها سوى النّاقد ودراساته. ثمّ عالج فكرة التّطيّر (الطّيرة) بوصفها مفهوما يعكس نفسية المبدع العبقريّ، وقد تكون "العبقرية جنونًا بوصف العقّاد وبالتّالي تستحيل مظهرًا سلبيًّا ينمّ عن خلل في الأعصاب."[5] وعليه فالتّناقض بادٍ في الخلط بين المفهومين، وما سبيل الإبداع بين ظاهرة طبيعية تستحيل إلى عبقريّة شعريّة؟

عدم التزام **العقّاد** بمنهج دقيق في دراسته أضاع منه الهدف الّذي كان يصبو إليه، فقال كلّ ما جعبته اتّجاه **أبي نوّاس** وهو ما جعله يعجز عن تحقيق الدّراسة النّفسيّة للشّاعر، وضاع هدفه عندما حاول إثبات النّرجسية بروح تعليمية تهدف إلى التّلقين والاستطراد وعدم مراعاة دقّة الشّواهد[1] كما عاب التّقرير الطّبي الّذي قدّمه **النّويهي** في قراءة شعر ابن الرّومي، ويبرّر أنّ التّجربة الشّعريّة ليست كلّها حالات نفسية مرضية وإلّا لما ترك "ديونًا قلّما تتجلّى فيه رؤى **النّويهي** التّحليليّة ولاسيما العقلية منها، فتكوّن شخصيّة الشّاعر نتيجة عللٍ جسميّةٍ عضويّةٍ أسهمت في ميولاته النّفسيّة."[2] لكان أقرب إلى العقل من تلك العلل الّتي اصطبغت بها تحليلات أشهر نقّاد الشّعر في العصر الحديث.

أسهمت الدّراسات النّفسيّة في النّقد العربيّ الحديث في إثراء النّقلة النّوعية للاتّجاه النّفسيّ- غير أنّه ليس كلّ إبداع شعريّ وليد الأزمات النّفسيّة والرّغبات فالنّفس عالم فسيح وبركان غائر قد يثير حممه المثير الخارجيّ أو الدّاخليّ، وكانت تعليقات **حيدوش** على أقطاب النّقد العربيّ إشكالات وتساؤلات في طياتها تحوير مسار هذه الدّراسات لتعود لمعطيات النّقد النّفسيّ- ومقولاته وفق إطاره العربيّ.

حاول النّاقد رسم معالم طريق جديد للدّراسة النّفسيّة للشّعر وفق مقولات **فرويد**، فاهتمّ بشاعر المرأة المعاصر **نزار قباني** من خلال (شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة) تاركًا شخصيّة الشّاعر جانبًا، ونصب "اهتمامه على مواضيع شعره الخاصّة بالمرأة الجسد؛ لغزٌ محيّرٌ في ربع قرن من أعماله الشّعرية، والارتباط الوثيق بينهما، هي الحبّ وهي المدينة، وهي الوطن، فهي الملهم في الشّعر."[3]

---

[4]- أحمد، حيدوش، الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 93.

[5]- أحمد، حيدوش، الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 95.

[1]- أحمد، حيدوش، الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 133.

[2]- أحمد، حيدوش، الاتّجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 106.

[3]- أحمد، حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001، ص: 7.

قصائد **نزار قباني** سيرة ذاتية وتذكرة للسّفر نحو طفولته الّتي كثيرًا ما حنّ إليها وأكثر التّغنّي بها وبالصّبا كاشفًا علاقته بالأمّ، فلا وعي الشّاعر هو من جعله يموقع المرأة بحسب الموضوع المرغوب؛ من صورة في الذّاكرة إلى مثير للشّعر إلى نصّ مفتوح على موضوعات مطلقة محوره الأساس أن تكون أنثى. وفي كلّ عمل إبداعيّ يذكر المكان، والنّقد النّفسيّ لن يمرّ على "تداول نزار لـ(دمشق، وبيروت) دونما أن يربطها بـ"الأمّ" و"الحبيبة"؛ فدمشق جنّته الّتي لا مثيل لها فإذا كانت اللّغة والقاموس لنزار فإنّ الحروف اختراع دمشق وحدها، فالقصيدة ينتجها **نزار** ودمشق مناصفة؛ منها الأحرف وعليه تركيبها إلى لغة."[1]

تعادل دمشق الصّورة الشّعرية للمرأة فلطالما تغزّل بها مستعيرًا "صفات المرأة في رسم جسد المدينة، والرّابط بين الجسدين صفة القداسة والأنوثة، فتتجلّى ثلاثية نزار؛ المرأة، الأمّ، والمدينة."[2] وفق علاقة تلازمية بين المرأة والمدينة، فبيروت المدينة الوحيدة الّتي يجد فيها السّلام المرجو على غيرها من المدن، وإذا كانت دمشق الرّحم فبيروت الحرية والإخلاص، فالشّاعر بين "تمثّل ذكريات الحبّ الطّاهر ومرحلة الحرية في الحاضر والمستقبل."[3] وهنا استلهم النّاقد مقولات الاتّجاه التّاريخيّ ربطًا لأحداث اللّاوعي عند الشّاعر.

تعدّ القصيدة عند **نزار** قالبًا يعكس جمال المرأة (الأمّ والمدينة) والشّاعر يرسم ملامحها في لوحة زيتيّة تزيّن قصائده، فاتّخذ الجسد "عنصرًا مشتركًا بين القصيدة والمرأة فكليهما يحمل صفة الأنوثة، فالمرأة جسدان؛ جسد بأنواع الزّينة، وزينة القصيدة استعارتها وصورها. فالمرأة قصيدة والقصيدة امرأة، والمرأة بطبعها أنثى وأمّ تنجب وكذلك القصيدة أنثى وأمّ تنجب المعاني."[4] وامرأة **نزار** وهمٌ وخيالٌ من نتاج الأحلام، إذن المرأة هي لغته النّاطقة في جميع قصائده والقصيدة أنثى، وظلّ الصّراع قائمًا في فكر نزار؛ تارة يعترف بأنّها حقيقة أشعاره، وأخرى يصفها بلغة أشعاره ونسج من خياله، وهذا التّلازم بين القصيدة والمرأة صراعٌ نفسيّ عند الشّاعر، نتيجة التّساؤل عن أصل أشعاره "أنوثة المرأة أم أنوثة الكلمات" وقد "أقرّ في أواخر حياته أنّ جسد القصيدة هو المرأة الّتي يكتب لها الدّوام والبقاء

---

[1]- أحمد، حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، ص: 127.
[2]- أحمد، حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، ص: 130.
[3]- أحمد، حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، ص: 133.
[4]- أحمد، حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، ص: 170.

عكس جسد المرأة يذبل ويموت."[5] فالقصيدة هي الأنوثة والأمومة ولا وجود للمرأة خارج القصيدة، ولقاؤها هو عمليّة استحضار لحالتها الشّعرية، وهو ما يطلق عليه بالتّلبيس والتّشخيص في تقمّص القصيدة أنوثة المرأة وجسدها وأمومتها.

توحي القصيدة عند النّاقد بدلالات نفسيّة كتخصيص الأنوثة للقصيدة والشّعرية للمرأة، وهذه الأخيرة لغته النّاطقة في جميع أعماله، وتنقسم القصيدة إلى حبّ قديم عهده منها أيام طفولته وصباه وآخر جديد يستشرف به مستقبلًا آمنًا. فأحلام نزار استقلت لكنها ما فتئت تعترضه كلّما سنحت الفرصة وانعكست في استخدامه القصيدة بالمرأة؛ "يوحي ببعد نفسيّ كونها موضوعًا للغة الرّغبة، فلغة الحلم تدرس من نواح ثلاث الّتي تدرس منها لغة النّصّ الأدبيّ أي نحوها ومفرداتها وبلاغتها، وبهذا يكون الحلم والنّصّ الأدبيّ متشابهان في أشياء عدّة ولدت بينهما علاقة كبيرة."[1] فالحلم عند **فرويد** مجرّد علامات تدلّ على عمليّات نفسيّة وفعليّة وما على النّاقد إلّا تتبع شفرة العلامات للوصول إلى المعنى الحقيقيّ والطّبيعيّ للأحلام، كذلك النّصّ الأدبيّ يحمل شفرات وعلامات نفسيّة تتطلّب القراءة المنهجيّة للوصول إلى المعنى المراد لدى المبدع، فـ "النّصّ هو المستوى الثّاني الرّاقي للحلم والجدير البحث عن اللّاوعي انطلاقًا من قوّتي التّحكّم في النّصّ؛ جدليّة "الرّغبة و"النّسق"."[2] وبواسطتهما يحقّق انسجامًا خاصًّا في تخصيصها للجسد والمدينة والقصيدة.

تناول النّاقد الثّنائيات الضّديّة في تفسير المتخيّل الأدبيّ من خلال الدّلالات الثّنائية؛ كثنائية الحبّ والكراهية وثنائيّة الجسد والرّوح وثنائية المذكّر والمؤنّث، والقراءة النّفسيّة جانب مهمّ في تشكيل النّصّ الأدبيّ، وملكته اللّغة الّتي تحوّله إلى أنساق وإشارات ورموز سعيًا منها إلى تفرّده بسرّه المكنون الّذي يدفعك إلى فهمه ومنه "تتحقّق متعة النّصّ الأدبيّ في اللّحظة الّتي يتوقّف فيها الإحساس باللّذة دون أن ينقطع لاستحضار مخزون آخر يجعل القارئ يقفز إلى لذّة أخرى دونما أن يترك الأولى، وهي لحظة استحضار عوالم مجهولة أثارتها وأيقظتها في النّفس شهوة المعرفة."[3] فالتّحليل النّفسيّ أكثر فروع علم النّفس إسهامًا في تفسير الأدب وقد فُهم ذلك لاحقًا، ففي حضانة نشأة مدرسة التّحليل النّفسيّ- الّتي استمدّ منها **فرويد** مقوّمات نظريّته، فقد عجز عن الوصول إلى حقيقة الشّخصية الأدبيّة ولم ينفذ

---

[5]- أحمد، حيدوش، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، ص: 171.

[1]- أحمد، حيدوش، إغراءات المنهج وتمتع الخطاب، ص: 14.

[2]- أحمد، حيدوش، إغراءات المنهج وتمتع الخطاب، ص: 15.

[3]- أحمد، حيدوش، إغراءات المنهج وتمتع الخطاب، ص: 37.

إلى جوهر التّجربة الأدبيّة وجماليتها، فالتّجربة الأدبيّة الجمالية عمليّة تحتاج إلى الاستعانة بالمعارف الحديثة مع توخّي الحذر في إطلاق الأحكام وطرح أخرى جاهزة عن النّصّ وصاحبه جانبًا.

بدأ اهتمام النّاقد بمقولات التّحليل النّفسيّ لما بعد **فرويد** أين التقى النّقد النّفسيّ- باللّسانيات فانطلق النّقد النّفسيّ الجديد يبيّن علاقة الدّال بالمدلول، فاعتمد في دراساته ثنائيّتي الأنا والتّجلّيات النّفسيّة اللّسانية فهما مهمّتان في الحقل النّفسيّ واللّغويّ، وقرأ بهما ديوان (زنابق الحصار)[*1] لـ **أحمد شنّة**، معرّفًا الأنا بوصفه مصطلحًا نفسيًّا ثمّ بوصفه عنصرًا في البنية التّخاطبية، والموضوع بوصفه مصطلحًا نفسيًّا وبوصفه مصطلحًا نقديًّا. ورأى أنّ الشّعر هاجس يحاصر مخيّلة الشّاعر جرّاء الثّورة وما تركته في نفسيّته من قلق وألم وضياع وتمرّد، فصرخ بالشّعر ليسمع الآخر، توفّرت هذه المجموعة الشّعرية على الثّنائيات الضّديّة ودار حقلها الدّلاليّ في فلك الضّمائر الّتي لها علاقة بالموضوع إمّا رغبة في الاتّصال بالآخر أو الانفصال عنه، وتجلّى في "قصيدتين بعنوان (بطاقة الهويّة) القائمة على ضميري المتكلّم والغائب، و(العبور) الّتي تقوم صيغ التّخاطب المختلفة وأغلبها المخاطَب."[1] للتّعبير عن آلامه وحزنه على الآخر.

نظمت قصائد الدّيوان في أشكال تخاطبيّة بين طرفين "المتكلّم والمخاطَب والغائب" وصورة المتكلّم تعبير عن نفسيّة الشّاعر حزينًا وسرعان ما تتفاءل عندما تدرك النّصر- لتعاود الانكماش والحزن، ثمّ التّفاؤل أخرى وبالتّالي فإنّ "ضمير المخاطب غير محدّد الملمح لذلك تراوحت نفسيّة الشّاعر قلقة في محاولة إدراك الآخر فوقعت بين التّشاؤم والتّفاؤل، استحالت موضوعات الأنا إلى تجربة شعرية معظمها صراع الأنا مع الآخر."[2] الأنا الرّاغبة في الحياة وعدم رضاها عن الآخر الرّافض إشباعها رغبات موضوعها، وفق رؤية منهجيّة جديدة في دراسة النّصوص الشّعرية الغاية منها تطبيق المثلّث التّخاطبي[*2] في تحليل أيّ نصّ كان؛ لأنّه يقتضي جانبين ذاتي وموضوعيّ.

[*1]- مجموعة **أحمد شنة** الشّعرية الأولى الصّادرة عن شركة الشّهاب سنة 1989، وتحوي تسعة عشر- قصيدة كلّها عمودية، نظمها الشّاعر بين 1987 و1989، ونشر جزء منها في الصّحافة الوطنية، وعنوان المجموعة نتيجة لعنوان قصيدة الذي يحوي وجلّ قصائد الدّيوان يهاجس حاصر مخيّلة الشّاعر، فارتسمت أبعاده عبر خيوط الثّورة والألم والقلق والضّياع والتّمرّد في عالم انقطع فيه الحبل السري الرّابط بين الإنسان بالكون وبخالقها.

[1]- أحمد، حيدوش، إغراءات المنهج وتمتع الخطاب، ص: 84، 85.

[2]- أحمد، حيدوش، إغراءات المنهج وتمتع الخطاب، ص: 95.

[*2]- المتكوّن من: أنا (البطل) وأنت (المساند) وهو (المعارض)؛ فالعلاقة بين الذّات والمخاطب علاقة حبّ، وبينهما والمعارض علاقة كراهية.

يعرض **يوسف وغليسي** دراسة قام بها "**محمّد مقداد** لديوان (أطلس المعجزات) للشّاعر **صالح خرفي** ويظهر أنّها دراسة سيكوعسكرية بتطبيقه بعض مفاهيم علم النّفس العسكريّ."[3] وهي دراسة نفسيّة تتضمّن حربًا قبل الحرب، بمعنى حربًا معنويّة نفسيّة تكون قبيل الحرب، وهي مهمّة في رجحان كفّة النّصر لفئة دون أخرى، وبالتّالي فقد اهتمّ بالشّعر الّذي يسبق الحروب فهو ضغط يقوم به الشّاعر على خصمه بغية الإضعاف من عزيمته، ومتطلّبات الشّحن النّفسيّ- فيما عرف بالحماسة أو الضّغط النّفسيّ فيما عرف بالإرباك والتّخويف، فحديثه عن الحرب النّفسيّة الّتي يمارسها الشّاعر ضدّ الأعداء لصالح الأصدقاء، رآها النّاقد أنّها وسيلة دعائيّة لا تعير أدبية الأدب أيّ اهتمام فهي دراسة تتّجه إلى علم النّفس أكثر منها إلى النّقد النّفسيّ.

وقدّم النّاقد أيضًا دراسة تطبيقيّة تعتمد المقاربة النّفسيّة في كتابه (خطاب التّأنيث دراسة في الشّعر النّسوي الجزائريّ) خصّصه للخطاب النّسويّ في الجزائر، كان الهدف من الدّراسة البحث عن "الشّاعرة في الأنثى وعن الأنوثة في شعرها، متغيّاه "الأنوثة" عنوانًا إشكاليًّا لكتابه، ويدرك الجميع أنّ كثير من المثقّفات يتطيّرن من هذه الجملة أو سماعها بحجّة أنّها حصر- لكيانهنّ الحرّ الواسع في سجن الجسد."[1] وقد ناقش سرّ تأخّر الخطاب النّسويّ، ووقف عند مجموعة من الأبيات والشّاعرات اللّائي توقّف عطاؤهنّ لأسباب غير واضحة، فكم "يسعدنا أن يحيي الكتاب أسماء شعريّة نسويّة صمتت لأسباب يجهلها الكثيرون، وهي غير واضحة عند آخرين كان بالإمكان أن يتعرّف إليها العارفون بالنّصّ الشّعريّ الجزائريّ، ثمّ يعيد اكتشاف أخرى ظلمها تاريخ الأدب، وإعادة النّظر في ثالثة كرّسها الإعلام والتّعامل النّقديّ."[2] وقدّم شواعر كثيرات في زمن الوعي الثّقافي النّسوي وبدايات تشكّله، ثمّ عرّج بالذّكر على معظمهنّ الجزائريّات أمثال: **جميلة زنير**، **أحلام مستغانمي**، **حبيبة محمدي**، وأخريات.

اختار النّاقد معطيات التّحليل النّفسي ثنائيّة الذّكورة والأنوثة وجعلها عنوانًا لأغلب تحليلاته، وعلى سبيل التّمثيل يأخذ النّموذج الأبرز والأكمل -حسبه- لتجلّيات هذه الظّاهرة، الشّاعرة **فضيلة**

---

[3]- يوسف، وغليسي، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، ص: 81.

[1]- يوسف، وغليسي، خطاب التّأنيث؛ دراسة في الشّعر النّسوي الجزائريّ ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثّقافي الوطني للشّعر النّسوي، قسنطينة، 2008، ص: 13.

[2]- يوسف، وغليسي، خطاب التّأنيث؛ دراسة في الشّعر النّسوي الجزائريّ ومعجم لأعلامه، ص: 14.

زاية الملقّبة بـ**الخنساء**[3] وفي جانب آخر من الدّراسة النّظرية تحدّث عن المنهج النفسي- ويلقّبه بالنّفسانيّ[4] في كتابيه (النّقد الجزائري المعاصر) و(مناهج النّقد الأدبيّ) فقد تناول فيهما قضايا ذات صلة بمآخذ المنهج ومزاياه، منوّهًا بقلّة الميل له.

تلقّى النّقد الجزائريّ في مراحله الأولى هذه المناهج النّقدية الغربية السّياقية بدرجات متفاوتة بين الإصابة وعدمها وبين الإكثار والتّقليل تبعًا لظروف ومعطيات جعلت انتشار منهج دون آخر، فمن المناهج الّتي لقيت رواجًا وانطباعًا حسنًا التّاريخيّ لظروف الجزائر التّاريخيّة حينها وكذا الاجتماعي لمعطيات القهر والتّعسّف والخراب الّذي لحق الجزائريين جرّاء الاستدمار الفرنسيّ-، بينما النّفسيّ- في طرحه السّابق لم يلق الرّواج والتّأليف مثل سابقيه وإنّما عندما اتّضحت الرّؤيا المحدّدة لفهم الظّاهرة الأدبيّة أصبح يتفشى ويلازم أيّ قراءة نقدية سياقية.

أضحت مقولات الخطاب النّقديّ الكلاسيكيّ غير مجدية، لا تستجيب لمتغيّرات المعنى الكثيرة، ولا تُجيب عن الكثير من الأسئلة النّقدية إذ حوّلت وجهة النّقد من دراسة البنى النّصّيّة ووظائفها إلى نزعة سجاليّة بحثيّة عن عوالم أخرى لا تمتّ إلى الإبداع بصلة، بحيث راحت تركّز على الذّات المبدعة في علاقاتها المختلفة دون الاهتمام بالجانب الإبداعيّ وتشكيلاته الفنية ممّا أدّى إلى ضياع النّصّ الأدبيّ في إجراءات غامضة لا تمتّ إلى النّصّ الأدبيّ بصلة عند قراءتها له، ليصبح المبدع معها في حالة تتراوح بين فهم ظروف المبدع القاهرة، أو تتبّع هوامشه ومحطّات حياته، أو محاولة فهم حالة المبدع المرضية ويبتعد التّحليل النّفسي[1*] عن العمل الفنّي إلى ميدان آخر عامّ لا يخصّ لا المبدع ولا إبداعه.

ثانيًا: اتّجاهات نقد الشّعر العربيّ النّسقيّة

---

[3]- ينظر: يوسف، وغليسي، خطاب التّأنيث؛ دراسة في الشّعر النّسوي الجزائريّ ومعجم لأعلامه، ص: 15.

[4]- ينظر: يوسف، وغليسي، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، ص: 82.

[1*]- على الرّغم من أنّ هذه القراءات قد حقّقت بعض المقاصد إلّا أنّها لم تتوصّل إلى درجة إدراك قانون كليّ يمكن أن يؤسّس مشروعًا نقديًّا ينهض على البعد الجمالي عند قراءة النّصّ الشّعريّ، وهو ما دفع بالنّقّاد إلى تجاوز هذا المفهوم التّصنيفيّ والبحث في تأسيس قراءة شعرية بمفهومها الفنّي انطلاقًا من النّص ببنيته التّركيبيّة والجمالية بمعزل عن العوامل الخارجية.

النّقد استعمال منظّمٌ لتّقنيّات ولضروب المعرفة المختلفة، في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في قراءة العمل الأدبيّ، فظهرت البنيويّة في مناحٍ عدّة من نواحي الحياة لإبراز "التّرابط المنطقيّ بين الوعي الفكريّ والأدبيّ من جهة والممارسة النّقديّة ومساءلة النّصّ الإبداعي من جهة أخرى."[1] والّذي يهمّ الحديث عن ظهورها في ضوء مناهج النّقد الأدبيّ الّتي حوّلت اهتماماتها إلى المعنى؛ حيث أصبح من أصعب المشاكل الرّئيسة الّتي واجهتها مناهج النّقد المختلفة ولا تزال معها من خلال الممارسات النّقدية الأدبيّة، فقد كان يُنظر إلى النّصّ بوصفه انعكاسًا طبيعيًّا للعالم الّذي يصوّره أو تعبيرٌ تلقائيّ عن ذاتيّة المؤلّف لا بوصفه بناءً قائمًا بذاته بعيدًا عن التّجاذبات المختلفة المطلّة عليه.

إنّ النّصّ خيطٌ دقيقٌ رفيع غير مرئيّ، يفضي من ذاتيّة المؤلّف إلى ذاتية القارئ واسم المؤلّف على الغلاف -في نظر النّقّاد- معروفٌ راسخٌ شهيرٌ ويعدّ ضمانًا للدّخول إلى عالمه الخياليّ، قصد ذلك اتّجهت الممارسة النّقدية نحو الانكفاء على النّصّ وعلى المعاني بمعزل عن مختلف العتبات الخارجية، للكشف عن "الوعي الأدبيّ ومدى تأرجحه بين الذّاتية والموضوعية، فأصبح النّصّ القول اللّغويّ المكتفي بذاته والمكتمل في دلالاته."[1*] وليس الولاء للواجب والتّراث فتحوّلت وجهة النّقد، وأصبح اهتمام الدّراسات النّقدية الإبداع وحده منفردًا عمّا حمّلته إياه المناهج السّياقية، وتحوّلت القراءة إلى نسقيّة بفعل الثّورة الفكريّة والثّقافية الّتي أحدثها كتاب (محاضرات في اللّسانيات العامّة).

حوّل استنطاق الظّاهرة الشّعرية الكثير من الرّؤى والمفاهيم وأصبح هدفها المنشود أدوات عملية إجرائيّة تظهر من خلالها دلالات النّصّ الغائرة، لأنّ هناك عدد كبير من النّاس يقدرون التّعبير عن "الإحساس الصّادق في الشّعر، ولكن القليلين منهم يعرفون أين يكون الإحساس الحقيقيّ، الّذي يستمدّ كيانه من القصيدة نفسها وليس من حياة الشّاعر فالإحساس في الفنّ غير ذاتيّ، ولكنّ الشّاعر لا يستطيع أن ينال هذه الموضوعيّة ما لم ينس نفسه في العمل الّذي بيده."[2] بل يجب ألا يحيل هذا إلى إهمال العوامل الخارجية حتّى لا يقع في فخّ البنيوية، وذلك وفق أسس علميّة تتجاوز الانطباعية وتتخطّى "الأذواق الشّخصية انطلاقًا من اعتماده على البنية الدّاخلية فركّزوا اهتمامهم على دراسة العمل

---

[1] - ستانلي، هايمن، النّقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، 9/1، تر: إحسان عباس ومحمّد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1958، ص: 9.

[1*] - يعدّ بعض نقّاد الأدب أنّ النّصّ الأدبيّ إبداع غير مكتمل ما لم يمر بالمرحلة الثّانية التي هي النّقد.

[2] - رشدي، رشاد، مقالات في النّقد الأدبيّ، ط1، 1962، ص: 66.

الفنيّ في ذاته."[1] من خلال تتبّع الإبداع وليس ما يكتنفه من ظروف مختلفة تكتنف ظروف المبدع ومحيطه أو نفسيّته.

يمكن عدُّ القرن التّاسع عشر نقطة تحوّل مهمّة في مسار الممارسة النّقدية من خلال محاضرات **فرديناند دي سوسير**[1*] (Ferdinand De Saussure) الّذي يعدّ مؤسّس اللّسانيات الحديثة، ومنطلقه في ذلك انشغاله بتدريس النّحو المقارن وانتقاله إلى دراسات وصفية مركّزة على النّسق اللّغويّ من خلال ثنائيات جديدة في الدّرس اللّغويّ (اللّغة، الكلام)، (الدّال، المدلول)، (الآنية، الزّمنية)؛ هذه الثّنائيات تعدّ "الرّحم الأوّل لميلاد المناهج النّقدية الحديثة، وتشكّل المهد الفكريّ للمنهج البنيويّ."[2] ومن خلاله ظهرت مناهج عدّة[2*] في النّقد اعتمدت على القواعد السّوسيرية، وأسهمت بتوجّه النّقد الحداثي إلى الاهتمام بالعمل الأدبيّ؛ لتصبح اللّغة غاية لاستجلاء المعنى من خلال "تناولهم للّغة المتميّزة عن اللّغة العادية المألوفة، وليس من خلال مؤلّفه أو خلفيّته التّاريخيّة والسّياسيّة."[3] وهو بذلك يتميّز شكليًّا عن أنواع النّقد الأخرى من جرّاء استعماله مادّة الأعمال نفسها الّتي يشتغل عليها "فنجده يهتمّ باللّغة لأجل اللّغة."[4] وفق نظامها اللّسانيّ بعيدًا عن مقتضياته المرحليّة وعوارضه.

إنّ التّجديد والتّطوير أمرٌ طبيعيّ؛ وعليه فإنّ المنهج البنيوي إنّما نشأ في مجال النّقد الأدبيّ مواكبةً لمتطلّبات العصر وثقافته وما توصّل إليه العلْمُ آنذاك، فبدأت معالم المنهج[3*] تتشكّل من خلال مناهل شتّى؛ ومن عوامل النّشوء مقولات الإرث الشّكلاني الّذي اهتمّ بالعلاقات الدّاخلية للنّصّ الأدبيّ، وعُدّ الأدب نظاماً لسانيًّا ذا وسائط سيميائيّة للواقع، وليس "انعكاساً للواقع، واستبعدت علاقة

---

[1]- أوستن وارين، ورينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص: 180.

[1*]- **فرديناند دي سوسير**، ولد في 26 نوفمبر 1857 وتوفي في 22 فبراير 1913، عالم لغوي سويسري شهير. يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللّسانيات الحديث، التي جمعت في كتاب بعنوان: محاضرات في اللّسانيات العامّة (Cours de Linguistique Générale) جمعه تلامذته ومنهم: **شارل بالي وألبير سيشهاي** بعد وفاته بثلاث سنوات وذلك في سنة 1916م.

[2]- فكتور إيرليخ، الشّكلانية الرّوسية، تر: الوالي، محمّد، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص: 60.

[2*]- ومن أهمها: الشّكلانيون الرّوس وكانت نتيجة اجتماع عملاقين (حلقة موسكو، جماعة الأوبوياز)، حلقة براغ التشيكية، حلقة كوبنهاجن، المدرسة الأمريكية (ينظر: رمان، سلدن، التّظرية الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، د ط، ص:85)

[3]- مجلّة علامات في النّقد، ج3، النادي الأدبيّ الثقافي بجدة، 2001، ص: 128.

[4]- جورج مونان وآخرون، البنيوية والنقد الأدبيّ، تر: لقّاح، محمّد، إفريقيا الشرق، 1991، ص: 11.

[3*]- لم يظهر المنهج البنيوي السّاحة النّقدية الأدبيّة إلّا في منتصف القرن العشرين، وتحديدًا في فرنسا في عقد السّتينات، وذلك عندما قام **تودوروف** بترجمة أعمال الشّكلانيّين الرّوس إلى اللّغة الفرنسية، في كتاب بعنوان: (نظرية الأدب، نصوص الشّكلانيّين الرّوس). (ينظر: عزام، محمّد، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحداثية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:13).

الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع، ثمّ تطوّرت البنيوية."[1*] وذلك من خلال الفرضيّات الّتي جاء بها الشّكلانيّون.

يعدّ الأدب نتاج لغةٍ والبنيويّة منهجٌ اعتمد على مقولات اللّسانيّات؛ فالأصوات والأشكال والكلمات والجمل تؤلّف الموضوع المشترك بين اللّسانيّ والّذي يدرس النّصّ، فلقد نظر بما فيه الكفاية منذ زمن بعيد إلى الأدب بوصفه "رسالة من دون شفرة لهذا صار ضروريًّا أن يُنظر إليه بوصفه شفرة بلا رسالة."[1] بحيث لم يعد صاحب النّصّ شيئًا ذا أهميّة داخل العمل الأدبيّ بل احتلّت اللّغة مكانته وتربّعت فهي الّتي تتكلّم في الكتب، وذريعة النّاقد في اقتحام فضاء الأدب هو إيمانه بأنّ البناء الذّهني للإنسان هو بناء لغويّ؛ فالإنسان يتعلّم باللّغة ويُفكّر بها ويُشكّل وعيه من خلالها[2] لذلك عهدت اللّسانيّات لأصحابها أداة أخرى تدرس بها النّصوص وهي وصفها خالصة، وتعدّ اللّغة القاسم المشترك بينهما؛ فأهميّة السّياق اللّغويّ تفوق كثيرًا أهميّة السّياق الخارجيّ، والعلاقات "الدّاخليّة الأفقية بين الوحدات اللّغوية الّتي يتكوّن منها النّصّ هي عُدّة التّفسير النّقديّ."[3] ولا مناص من فهم السّياق اللّغويّ لأجل الوصول إلى معنى النّصّ الأدبيّ ومراميه.

حاول **دي سوسير** الإجابة عن سؤال منهجيّ هامّ كان قد طرحه في الصّفحات الأولى يتساءل عن "غرض اللّسانيات؟"[4] وأعلن أنّ موضوع اللّسانيات الحقيقيّ والوحيد هو **اللّغة (*Langue*)** في ذاتها ومن أجل ذاتها[5] وبدأت "اللّسانيات تُحدّد موضوعها بشكل جليّ من خلال النّظر إلى اللّغة بوصفها نظامًا موجودًا بالقوّة في كلّ دماغ."[3] والكلام ما هو إلّا استعمال فرديّ لقوانين ذلك النّظام، بهذا رأى النّقّاد أنّ اللّسانيّات الواصفة هي في نهاية المطاف نظريّة عمليّة تقول بسيطرة النّظام اللّغويّ

[1*]- اتّفق العديد من الدّارسين والنّقّاد على أنّ الشّكلانية والبنيوية قد ظهرتا معًا كردٍّ فعلٍ ضدَّ اللّاعقلانية الرّومانسية، وعلى التّحليلات الّتي تربط الأدب بمحيطه الاجتماعي، ويُقصد بذلك تلكم النّزعة الماركسية بالدّرجة الأولى. (ينظر: بلقاسم، محمّد، النّقد البنيوي، الخلفيات اللّسانيّة والأسس المعرفية والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2009).

[1]- جورج مونان وآخرون، البنيوية والنقد الأدبيّ، تر: لقّاح محمّد، ص: 15، 16.

[2]- ينظر: دراسات أدبية ولسانية، مجلّة فصلية متخصّصة، ع2، س1، 1986، مطبعة التّجاح، المغرب، ص: 104.

[3]- ينظر: مجلّة العلوم الإنسانية، ع2، صيف 1999، جامعة البحرين، ص: 129.

[4]- ينظر: فرديناند، دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، 1985، ص: 43.

[5]- فرديناند، دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، ص: 47.

[3]- فرديناند، دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، ص: 40.

على عناصره، بل وتهدف إلى استخلاص هذا النّظام من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، كما تحرص على إبراز الطّابع العضويّ لشتّى التّغييرات الّتي تخضع لها اللّغة.

عدّت هذه النّظرة الجديدة للّغة محاولة تحريرها من طوق التّعقيد والوظائف التّقليديّة إلى هيمنة العلاقة اللّغوية والأنموذج اللّغويّ على مختلف "حقول المعرفة كما أدّت إلى هيمنة النّسق باعتباره خير ممثّل لنظام العلامات."[1] ويعدّ توجّه اللّسانيّات النّواة التي انبثقت منها أفكار معظم الاتّجاهات النّقدية التي ستأتي لاحقًا، وراحت تركّز على النّصّ الأدبيّ ذاته بوصفه بنية لغويّة، وهو أوّل تتويج لجهود اللّسانيات البنيوية الّتي بدّلت أفق النّصّ وأفق قراءته وأفق المتلقّي فيما بعد.

1. الشّعر العربيّ والنّقد البنيويّ في الجزائر:

يعدّ التطوّر سُنّة الطّبيعَة الحيّة، لذلك فنظرة الإنسان إلى الفنّ والجَمال تَتَغيَّر وتتطوّر لأسباب مختلفة ومتعدّدة، ومن مظاهر هذا التغيُّر في المجال الأدبيّ تطوّر الإبداعات الأدبيّة وتعدّد أجناسها وأنواعها، وهذا التّطوّر صاحبَتْه ثورة في الأساليب والدّراسات والتّحليلات والقراءات، في مقابل ظهور مناهج عدّة تتبنّى مبادئ معينة في مقاربة العمل الأدبيّ من وجهة الظّروف والعوارض.

التقى الفكر الإبداعيّ الحداثيّ العربيّ ونظيره الغربيّ، فاستثيرت أفكارٌ تهتمّ بعالم الأدب واللّغة باعتبارهما من أبرز معايير الحكم على نهضة أمّة؛ وكانت مقولات **فرديناند دي سوسير** أوّل احتكاك للثّقافة العربيّة بالفكر الحداثيّ الغربيّ، وعدّ العلوم الإنسانيّة الّتي وسيلتها اللّغة قابلة للمنهج العلميّ في دراستها وتتبّعها فيما عُرف بقراءة النّظام الّذي يُشكّل اللّغة باللّغة لأجل معرفة اللّغة.

جاءت هذه الموجة بمفاهيم حداثيّة المصطلح والفكرة، غير أنّ البعض يرى بأنّ الرّؤيا توفّرت في التّصوّر العربيّ القديم[1*] وتصدّرت البنيوية قاطرة مناهج الغرب بعدّها أولى النّظريّات الأدبيّة، الّتي

---

(1)- فرديناند، دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، ص: 87.

(1*)- لقد ظلّ علماء اللّغة القدامى ردحًا من الزّمن يستعملون لفظة "لسان" على أنّها ذلك الاصطلاح الذي يدلّ على الوسيلة التّبليغية التي يتواصل بها مجموع الأفراد في كلّ أمّة من الأمم ويعبّرون بها عن أغراضهم، فمثلًا **أحمد بن فارس** في (الصّاحبي في فقه اللّغة) فقد تناولها بدراسة الألفاظ بمستويات صرفية وصوتية ونحوية ودلالية وبلاغية، بينما **أبو نصر الفارابي** في (إحصاء العلوم) يرى أنّ علم اللّسان ضربان أحدهما حفظ الألفاظ عن أمة ما والثاني علم قوانين تلك الألفاظ. فالأوّل يدرس اللّسان البشري وهو عامّ والثّاني خاصّ يدرس لسان لغة معيّنة، وهو بهذا ينادي بمبدأ الدراسة العلمية والوصفية لعلم اللّسان، وهو المبدأ نفسه الذي نجده عند **سوسير**، أمّا **ابن جنّي** فقد استخدمها في (الخصائص) بمعنى الفهم والعلم، إذ يقول هذا مذهب في اللّغة طريق غريب لطيف وهو فقهها وجامع معانيها. و**ابن خلدون** خصّص لها فصلًا بعنوان (في علوم اللّسان العربيّ) ويريد بها المتّصلة بالموضوعات اللّغوية، أمّا **السّيوطي** فقد استخدم المصطلح كجمع لما جاء به المتقدّمون، (ينظر: حمود، حماد علي، التّفكير البلاغي عند العرب وتطوّره إلى القرن السادس، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط2، 1994، ص:120).

عكست الصّورة الأولى للحداثة من خلال مبادئ وقوانين كانت في مجملها حصيلة الثّورة العلميّة، إذ بموجبها أصبح يُنظر للنّصّ الأدبيّ نظرة مغايرة لما كانت تتماشى به قوانين قراءة الإبداع في ذلك الوقت وقبله؛ بنظرة موضوعيّة بعيدة عن الانطباعيّة ومتجاوزة العوامل الخارجية.

وضع البنيويّون نصب أعينهم غاية كبرى تتمثّل في دراسة أبنية العمل الأدبيّ وعلاقات بعضها بالبعض الآخر، وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية، واختبار لغة الكتابة الأدبيّة ورصدها بدرجة تماسكها وتنظيمها المنطقيّ والرّمزيّ، ومدى قوتها وضعفها بصرف النّظر عن الحقيقة الّتي تعكسها، ورفعوا شعارًا عريضًا هو:" النّصّ، ولا شيء غير النّصّ."[1] بالبحث في داخل النّصّ فقط عما يُشكّل أدبيّته.

تكمن أهميّة النّصّ في نسقه الّذي أخذت البنيوية على عاتقها مهمّة البحث عن مواصفاته داخل النّصّ الأدبيّ؛ بوصفه فضاءً متعدّد المعاني يتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة، لذلك دعا **رولان بارث** إلى التّركيز على لغته بوصفها النّظام العلاميّ الوحيد الّذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدّلالية الأخرى، وعلى تفسير نفسه بنفسه أيضًا، ولهذا رأى النّقّاد تركيز البنيوية الشّكلية على تحليل البنية النّصّيّة بوصفها نسقًا ثابتًا انطلاقًا من نزعتها الآنية فهي قوامها الفلسفيّ، وبهذه المقاربات البنيوية تخلّص النّصّ من المناهج الّتي حوّلته إلى هامش لمتن أيديولوجيّ مسطّرٍ سلفًا.[1*]

يعدُّ الدّارسون والمتتبّعون أنّ بداية ستينات القرن الماضي الالتقاء الفعليّ للنّقد العربيّ بالغربيّ، حيث بدأ رواد المرحلة الانتقالية بتعريب النّقد الأنجلو-الأمريكي الجديد وتقديمه للسّاحة النّقدية العربية بتسميات اختلفت تبعًا لاختلاف التّرجمات (كالنّقد الموضوعي، المنهج الفنيّ، النّقد الجمالي، التّحليلي، اللّغويّ،...الخ)، ومن النّقّاد العرب الّذين اهتمّوا بترسيخ هذه الأفكار **رشاد رشدي** وأتبعه في ذلك مجموعة من النّقّاد[2*] نهلوا عنه وتتلمذوا على فكره، وهكذا فقد اعتُبرت السّاحة النّقدية في بلاد مصر السّبّاقة إلى تهيئة الأجواء لتلقّي البنيوية، ومارس المغرب العربي المنهج البنيوي مع

---

(1)- رولان، بارث، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص: 15، 17.

(1*)- غير أنّ الكثير من النّقّاد يرون أنّ البنيوية سلبت الأدب والنّقد مهمّتها الإنسانية، ومن الجزائريّين **يوسف وغليسي**- فأفضى- هذا المنحنى البنيوي الشّكليّ في الأخير إلى إفلاسها، وهو ما اعترضت عليه بنيوية **لوسيان غولدمان** في قضية النّسق المغلق، وهي كما نعتتها "يمنى العيد" بالواقعية البنيوية، فالمسألة الجمالية الصّحيحة حسبهم لا تقتصر على معرفتنا لماهية الوسائل الفنية التي استعملها الفنّان وإنّما لماذا هذه الوسائل ملائمة جدًّا للتّعبير عن رؤية الفنّان الخاصّة للعالم، ومن هنا يؤكّد **غولدمان** على أهميّة العالم الخارجيّ فالعمل الأدبيّ تعبيرٌ محسوسٌ عن الوعي الجماعيّ، (ينظر: شحيد، جمال، في البنيوية التّركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، 1982، ص:92).

(2*)- ومنهم: **مصطفى ناصف، محمّد، الربيعي، محمّد، العناني**، وغيرهم.

السّبعينيات من خلال النّاقد التّونسي- **حسين الواد**[1*] وأعقبته محاولات رائدة قام بها **كمال أبو ذيب**[2*] **وإبراهيم زكريا وصلاح فضل.**[3*]

بالعودة إلى النّقد الجزائريّ قد يكون من الصّعب تحديد البدايات الأولى لانتقال المنهج البنيويّ إلى النّقد العربيّ عامّة والجزائريّ بشكل خاصّ، وسيحاول البحث حصر نخبة النّقّاد الّتي تمثّلت المنهج البنيويّ في قراءة الشّعر العربيّ بما توفّر لديه ووسعه؛ إن تنظيرًا أو تطبيقًا، وممّا لا شكّ فيه أنّ البدايات الأولى ترجع بصورة أو بأخرى لانفلات العرب إلى الغرب والاتّصال به مع العصر الحديث.

برزت جهود النّقد البنيوي في الجزائر مع أعمال طائفة من النّقّاد يتقدّمهم **عبد المالك مرتاض**، الّذي استهلّ رؤيته الحداثية في النّقد بثورة عارمة على الأطروحات السّياقية "فلا بيئة ولا زمان ولا مؤثرات ولا هم يحزنون، إنّما هو نصّ مبدع نقرأه، فهو الّذي يعنينا وهو الّذي ندرسه ونحلّله بالوسائل العلمية أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم."[1] واتّجه إلى دراسة جديدة علميّة للنّصّ بمقتضى الأطر المنهجيّة لبنية النّصّ.

انزاح النّقد الجزائريّ عن مسار مناهج لا تخدم الأدب والأدبيّة؛ الّتي مارستها الأقلام النّقدية الجزائرية ردحًا من الزّمن، وانطلق يعوّل على نفس جديد يُبثّ في النّقد الجزائريّ لتبُثّ فيه الرّوح والحياة بعيدًا عن "ضوضاء النّفسانيّين المرضى والانطباعيّين العجزة والاجتماعيّين الأجانب، والتّحوّل إلى استثمار آليات جديدة تخدم الأدب والنّصّ الأدبيّ وهي غربية المنهج عربيّة الذّوق والرّؤيا."[2] كحجر أساس للنّقد الجزائريّ ونقطة ارتكاز وتحوّل في مساره بصورة عامّة، وهذه المرحلة نقطة انطلاق لمعركة المنهج في النّقد الجزائريّ.

حاول النّقّاد المعايشة بين الثّقافة العربية والتّراثية والثّقافة الغربية الحداثية، فعهدُنا بالمناهج التّقليديّة قصارها تناول اللّغة من حيث شكلها، وهل هي سليمة أو غير سليمة، ولولا ثلّة النّقّاد الّذين "رفضوا أن يظلّ النّقد على ما أقامه عليه (**تين ولانسون وبيف**) وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النّصّ

[1*]- فقد تجلّى ذلك في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران).

[2*]- من خلال البنية الإيقاعية للشّعر العربي (جدلية الخفاء والتّجلّي).

[3*]- من خلال كتابه (نظرية البنائية في النّقد الأدبيّ).

[1]- عبد الملك، مرتاض، الألغاز الشّعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 7.

[2]- مرتاض، عبد المالك، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص: 6.

لكان أمر النّقد بعامّة ودراسة النّصّ الأدبيّ بخاصّة انتهيا إلى باب مغلقٍ."[1] ممّا انعكس ذلك على النّقد الجزائريّ الّذي قهرته ظروف الاستعمار بمحاولة سلب الهوية، فكان على مثقّفي المرحلة المحافظة على الهويّة، والتّشكيك في كلّ ما هو غربيّ.

إنّ التّأخّر الّذي لحق النّقد الجزائرّي جرّاء التّعلّق بالأفكار الماركسية والنّفسانية الّتينيّة ثمّ "لم نخرج بشيء يُذكر، أيّها الأيديولوجيّون والنّفسانيّون والاجتماعيّون دعوا الأدب للأدباء وخوضوا في عملكم الّذي تعرفون، أفلم يئن لهذا الأدب أن يفلت من شرّ ما أصابه من الأجانب عنه؟ ثمّ ألم يئن له أن يهتدي السّبيل إلى منهجٍ من صميم نفسه؟ يفسّره ويُعريه ويغرف عن هذه الاجتماعيات الأيديولوجية المتكلّفة والنّفسانيات المريضة المتسلّطة."[2] تبيّنت معالم المسار النّقدي في الجزائر بطرق باب أعلام النّقد الحداثيّ: **بارث، ياكبسون، كلود ليفي ستروس**، فتكون بذلك ثورة عارمة في الحركة النّقدية الجزائريّة الّتي طالما هيمنت عليها الدّراسات السّياقية في كثير من ممارساتها.

أعلنت أقلام مجلّة فصول بداية الدّراسات البنيوية في النّقد الجزائريّ، من خلال المساهمة الفعّال والمشهِرة لهذا التّوجّه النّقدي، وتحوّلت أعمال **رولان بارث** و**ياكبسون** و**ستروس** إلى علامات راشدة وموجّهة للنّقد العربيّ عامّة والجزائريّ بشكل خاصّ، "نحن اليوم أمام زمن جديد لا يتّكئ على آراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين ولا يشفع لهذا النّصّ أو ذاك شهادة ناقد كبير أو أستاذ معروف، لأنّ الشّهادة الصّحيحة في التّاريخ الأدبيّ المكتفية بذاتها هي النّصّ كبنية لها وجودٌ متكاملٌ داخليًّا وخارجيًّا."[3] وهذه دينامية جديدة تُحرّك النّقد الجزائريّ؛ منطلقها الأوّل لا يشفع لها خارج البنية، وهي في الوقت نفسه تصريح واضح بأنّ تجربة جديدة في حياة النّقد الجزائريّ تفتح النّصّ على القراءة لا على ما يُحيط به من معطيات مهما كانت، فرسمت "خطوطًا عريضة لمنهج بعيد في رؤياه عن الخطابات المتنوّعة الّتي لا تفيد النّصّ، واهتمّ النّقد بأسلوب أداء هذه الممارسة على جملة من المعطيات الفكريّة المتّصلة بالقيم الجمالية والأبعاد الفنية الكامنة في الوعيّ النّقديّ."[4] الّتي تظهر عملًا أدبيًّا عن آخر وفق مقتضيات النّصّ لا غير.

---

[1]- مرتاض، عبد المالك، أ ي، دراسة سيميائية تفكيكية (أين ليلاي) لمحمّد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص: 19.

[2]- مرتاض، عبد المالك، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ص: 8.

[3]- رماني، إبراهيم، أسئلة الكتابة النّقدية، المؤسّسة الجزائريّة للطّباعة، منشورات المجاهد الأسبوعيّ. وهو مقال كتبه إبراهيم رماني ونُشر له في مجلّة فصول بعنوان: (زمن النّقد زمن الحوار والاستقراء).

[4]- وغليسي، يوسف، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 122.

تعدّ مصنّفات **عبد الملك مرتاض** النّقدية في الكشف عن المتن الأدبيّ العربيّ وفق المنهج البنيويّ بداية مسار حداثة النّقد الجزائريّ، فقد أفاد من مقولات **رولان بارث** و**ميشال فوكو** (Foucault Michel) و**جاك دريدا** (Jack Derrida) و**جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) و**جان كوهن** (Jean Cohen) و**يوري لوتمان** (Yuri Lotman) و**غاستون باشلار** (Gaston Bachelard) البنيوية وما بعدها من تصوّرات تقارب النّصّ بوصفه "بنيّة لغويّة متعالقة ووجود كلّيّ قائمٌ بذاته مستقلّ عن غيره."[1] وتقوم المحايثة النّقدية على دراسة "البنى النّصّيّة من حيث انتظامها الدّاخليّ واتّساقها العامّ."[2] وفي قراءة إحصائيّة لـ **شريبط أحمد شريبط** عن مسار "النّصّ النّقديّ الجزائريّ من الانطباعية إلى التّفكيكية."[3] عمد إلى التّأريخ للحداثة النّقدية في الجزائر من سنة 1983 أي تاريخ صدور الكتاب[*1] (النّصّ الأدبيّ من أين؟ وإلى أين؟)[*2] بوصفه المؤلَّف "الأشمل مادّة والأعمق دراسة والأكثر علمية."[4] وفق نظرة شموليّة لنصّ أدبيّ تفهّم مقولات النّقد البنيويّ، وعُدّ بأكورة نقديّة نسقيّة جزائريّة ممنهجة أفادت من مقولات النّقد الغربيّ في تحليل بناه، واستلهمت التّراث في كثير من قضاياه، وإذا عُدّ التّاريخ معيارًا إلى جانب الفنّيّة فالأسبقيّة الإشارة إلى كتاب (الخصائص الشّكليّة للشّعر الجزائريّ 1920-1954) الصّادر سنة 1981م[*2] الّذي حدّد فيه عيّنة الدّراسة تاريخيًّا، فاعتمد النّقد البنيويّ الشّكلانيّ لدراسة نماذج من الخطاب الشّعريّ الجزائريّ بنيويًا وفق تحليل

---

(1)- وغليسي، يوسف، مناهج النّقد الأدبيّ، ص: 71.

(2)- ينظر: مهدان، نسيمة، التّجريب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، فيفري 2020، ص: 34.

(3)- ينظر: مجلّة آمال، وزارة الثّقافة الجزائرية، ع55، 1982، ص: 5.

(*1)- كما صدر له: (الألغاز الشّعبية الجزائرية والأمثال الشعبية الجزائرية)؛ وفيها بذور المنهج والقراءة البنيوية.

(*2)- الذي يمثّل مجموعة من المحاضرات سنة 1983.

(4)- شريبط أحمد شريبط، النّصّ النّقديّ الجزائريّ من الانطباعية إلى التّفكيكيّة، أعمال الملتقى الوطني الثّاني، الأدب الجزائريّ من ميدان النّقد، معهد اللّغة والأدب العربيّ، 1994، ص: 18.

(*2)- أمّا جانب السّرديات في النّقد الجزائريّ فقد نشر **عبد الحميد بورايو** (قراءة أولى في الأجساد المحمومة) وهو محاولة بنيوية تكوينية متقدّمة، فقد تناول البنية السّردية (للأجساد المحمومة) لـ **إسماعيل غموقات** برؤية وصفية تحليليّة، ثمّ توعّد بدراسة صلة البنية القصصية بالبناء الاجتماعي الذي تولّدت عنه. ويصرّح في مستوى آخر من الدراسة الخاصة بكتاب (دراسة القصص الشعبي في منطقة بسكرة) إذ يقول:" نعني بشرح النّص إدماج الدلالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولّد هذه البنية الدّالة ويعنى هذا الشّرح بالواقع الخارجي متجاوزًا بذلك النّص الخاضع للتّحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القصة بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكّننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص العام الذي تعيش فيه"، وهو بهكذا استيعاب في صميم المنهج البنيوي التكويني لنصل إلى أن الوعي النقدي لدى النقاد الجزائريين بلغ مرحلة من النضج وهو لا يزال في مراحل نموّه الأولى وكأنّ بهم استشربوا واستشرفوا هذه المناهج في أعمالهم قبل لقياها، (ينظر: بورايو، عبد الحميد، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:197).

مستوياتي؛ دلاليّ، صوتي، معجميّ وفنّيّ، وانحرفت به تقنية الإحصاء المعالجة الأسلوبيّة، ناهيك عن إطلالة السّياق التّاريخيّة التي أراد من خلالها تبيان خصائص الشّعر الجزائريّ الفنّيّة.

يعدّ الزّمن من مقولات النّصّ الرّوائيّ وأوجده في النّصّ الشّعريّ تحت مسمى **الزّمن الشّعريّ** و**الحيّز** للدّلالة على الفضاء، وسلّط الضّوء على "علاقات الاتّساق والانسجام بين الوحدات النّصّيّة مع دراسة جمالية التّراكيب الصّوتيّة، بثقافة ألسنية حوت في الأخير أسئلة عن المتغيّرات الأسلوبيّة في النّصّ."[1] تفاوت النّقد البنيويّ في حضوره الإجرائيّ استجابة لمتطلّبات النّصّ قصد الوصول إلى حوار مثمر يستنطق دلالات صائبة بشأنه.

أسهم **النّاقد** مساهمة فعّالة في تأسيس لخطاب نقديّ حداثيّ جزائريّ، ويؤكّد بشدّة أنّ المدار في منظور مناهج النّقد الحديث "الدّراسة العموديّة الّتي تتناول الإبداع الأدبيّ من مناحٍ شتّى لا سيما البنية الإفراديّة والتّركيبيّة، وليس على الجمع، والشّرح التّعليميّ الأفقيّ."[2] ويهتمّ بانطلاقته التّراثية وصولًا إلى الحداثة.

سجّل النّقّاد انفتاح أفق **عبد الملك مرتاض** ونضجه النّقديّ بتخطّيه البنيوية، ووعيه بالتّركيب المنهجيّ المتنوّع الآليات الّذي "تراعى فيه المرجعيّة الفكريّة للنّهوض بتجارب جديدة ينبثق منها خصوصيّة التّحليل، دونما ابتلاع المذهب تلو الآخر."[3] وفي بيان جدلية العلاقة بين النّصّ وما يقاربه تناول بالدّراسة قصيدة **أي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة (أين ليلاي؟)** لـ **محمّد العيد آل خليفة**، وبحث من خلالها عن الخصائص البنيويّة في شعره من خلال مائة وعشرين نصًّا، ثمّ القراءة التّفكيكيّة التي تشرّح النّصّ وفق منهجيّته، وأفضت مقاربته إلى أنّ "بنية الخطاب الشّعريّ لمحمّد العيد استمرار لبنية القصيدة العربية العمودية وتشبهها من حيث: طول النّفس والإيقاعات المصطنعة الفخمة الشّهيرة المنتقاة من مألوف القوافي، واختيار الصّور المكرورة واللّفظ المستعمل والعبارة المتداولة."[4] وانطلق النّقد نحو النّصّ الشّعريّ يستنطقه ويصل به في الأخير لاستنتاجات مهمّة حول مفهوم بنية الشّعر عند **محمّد**

---

[1]- وغليسي، يوسف، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 2002، ص: 60.

[2]- شايف، عكاشة، نظريّة الأدب في النّقدين الجمالي والبنيويّ في الوطن العربيّ، ج3، د ط، 1992، ص: 105.

[3]- مهدان، نسيمة، التّجريب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، ص: 40.

[4]- عبد الملك، مرتاض، أ ي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة "أين ليلاي؟" لمحمّد العيد آل خليفة، ص: 67.

العيد، وبعدها لم يخرج عن نطاق التّشريح في باقي الفصول، من تقويض لبنية القصيدة في الفصل الأوّل بمنهج بنيويّ، وإجراءات سيميائيّة، واستخدام التّعدّد المنهجيّ في مقاربة الشّعر العربيّ.

قارب النّاقد قصيدة "أشجان يمانية" في كتابين مختلفين؛ كتاب (بينية الخطاب الشّعريّ -دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية) سنة 1986 وكتاب (شعريّة القصيدة قصيدة القراءة - تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية-) سنة 1994 وقراءة النّاقد للنّصّ الشّعريّ الواحد بكتابين ووجهتين مختلفتين من العنوان ليس من قبيل العبث، فالقصيدة من وجهة "بنية الخطاب الشّعري" تناولها بدءًا من وجهتها الخارجيّة بمعطيين؛ البنية الإفرادية التي تبحث في "خصائص أدوات نسج الخطاب وتركيبه، ثمّ في خصائص الوحدات المؤلّفة للخطاب نفسه."[1] وتعدّ البنية الإفرادية الخليّة النّواة التي تبني الخطاب ويقرأ متكاملًا في دراسة كلّيّة تركيبيّة شاملة بدءًا بالبنية الإفرادية الأكثر توظيفًا وصولًا إلى خصائص الظّواهر اللّسانية من حيث طول الوحدات وقصرها، وعنصر البداية فيها، ثمّ خصائص الصّورة الفنّيّة؛ فالاستعارة لا تمدّ إلى المفهوم الحداثيّ للصّورة الفنّيّة، لقول **عبد العزيز المقالح:**[2]

صار الدّمع في عيني وطنًا
شربت عيني ماء الحزن
انفجرت

وليس الحيّز الشّعريّ "مكانًا بالمفهوم التّقليديّ للزّمان، وإنّما هو تصوّر ينطلق من تمثّل شيء يتّخذه من مكان وليس به."[3] فالحيّز لا يمكن حصره في قصيدة أشجان يمانية فهو متنوّع بين الضّيّق الرّهن والمتحرّك والمحاصر والمحفوف بالمخاطر، يقول **المقالح:**[4]

اهبطوا بي على صفحة الماء
نار الدّموع تعذّبني
ودمي يتسوّل عبر الرّياح

فالحيّز لا هو مكان ولا زمان يل تخيّل وتوهّم في أعماق الرّوح، ثمّ الإجراء المنقول إلى ميدان الشّعر وهو الزّمن الأدبيّ ثمّ خصائص الصّوت والإيقاع وتنتهي الدّراسة بخصائص المعجم الفنّيّ، وتعدّ

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعري، ص: 37.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 86.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 115.
[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 121.

قراءته بهذا التّصوّر لقصيدة الشّاعر اليمنيّ **عبد العزيز المقالح** حدثًا نقديًّا عُدّ بالمتفرّد، ويقول البعض عن هذه المقاربة المنهجيّة بأنّها بنيويّة وآخرون ألسنيّة، "وأنا أعتبره منهجًا خاصًّا بي قد أخذ من البنيوية فاستخدمت الأسلوبيّ أكثر من البنيويّ في تشريح القصيدة."[1] فالأسلوبيّات رصد بها "جماليّات الانزياح اللّغويّ؛ والتّعبير بأساليب منحرفة عن المألوف من الاستعمال المعياريّ، فحلّل النّاقد ضروبًا شتّى من الانزياح بلغة ثانية تضاف إلى إبداع الشّاعر."[2] وأمّا كتاب شعريّة القصيدة قصيدة القراءة فقد اقتصر تحليله على طرحين؛ "التّفكيكيّ والسّيميائيّ وبرز الأخير بعرض بنية الخطاب الشّعريّ على منظار التّشاكل ومستوى الحيّز ورباعيّة بيرس السّيميائيّة؛ الأيقونة والقرينة والرّمز والإشارة."[3] لتبلغ مقاربته النّقدية مبلغًا لم يسطّر خطوطه في البداية، تركيب يجمع بين البنيويّ والتّفكيكيّ والأسلوبيّ والسّيميائيّ سواء صرح به في العنوان أم قام به في الإجراء، ومثل هذه المعطيات تفرضها المدوّنة الشّعريّة المعاصرة الكثيفة الدّلالات المترامية الأطراف، فالدّراسة الأصل انزاحت عمّا رسمه لها العنوان.

لم يغب عن دراسة "بنية الخطاب الشّعري" و"شعريّة القصيدة قصيدة القراءة" حياة المؤلّف وظروفه نهائيًا، وذلك بالرّغم من انطلاقه فيهما من خصائص البنية، والأمر يكاد يكون نفسه في قراءته لقصيدة "قمر شيراز" لـ**عبد الوهّاب البياتي** التي تناولها من نظام أبنيتها العلاماتيّة، وتجاوز حيثيّات القصيدة "ولم نمرق في إجراءاتنا المنصرفة إلى قراءة النّصّ الأدبيّ قط عن النّصّ إلى الأحداث، ولا إلى النّاصّ، ولا إلى الّذين عملوا النّاص، ولا إلى الّذين عاشوا على عهد النّاص، ولا إلى الّذين قرأهم أم تعلّم عليهم النّاص، ولا إلى الّذين ربّما يختصمون مع النّاص (...) ولا إلى ما كان له من بنين وبنات وأعمام وعمّات وأخوال وخالات ورفقاء ورفيقات ولولا النّزعة الماضوية خشينا أن نقتل من حيث نشعر أو من حيث لا نشعر النّصّ والنّاص ونهرسهما بالمهراس."[4] فالظّاهر أنّ حياة المؤلّف وظروفه قد ضرب عليها النّقد صفحًا، مركّزًا قراءته على خصائص البنية، وعمل النّاقد على تطوير ممارسته النّقديّة إلى المنهج السّيميائيّ والتّفكيكيّ كي لا يبقى المنهج الواحد شاحبًا أمام زخم علامات النّصّ وما تدعو له كوامن القراءة المتعدّدة.

---

(1)- جهاد، فاضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقّاد العرب، الدّار العربيّة للكتاب، 1989، ص: 216.

(2)- وغليسي، يوسف، الخطاب النقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 77.

(3)- وغليسي، يوسف، الخطاب النقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 77.

(4)- مرتاض، عبد المالك، قراءة النّصّ بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل، تحليل سيميائي لقصيدة قمر شيراز للبياتي، مكتبة الرياض، مؤسسة اليمامة، الصحيفة السعودية، ع 46 و47.

يلاحظ على إجراءات التّحليل النّسقيّة لدى **مرتاض** رفضه النّسق المغلق على الصّعيد النّظريّ ثمّ يمارسه على الصّعيد الإجرائيّ؟ أم أنّ العناوين تحمل عكس ما في المضامين[*1] هذه النّقطة أُوخذ عليها النّقد العربيّ عمومًا والجزائريّ بشكل خاصّ[*2] وهي "لا اجتماع على رأي واحد في تناول لإشكالية المؤلّف، لتباين المواقف الفكريّة والتّوجّهات الأيديولوجيّة، إضافة إلى التّأثّر الكبير بالاتّجاه الإنجليزي الّذي لم يُهمل المؤلّف."[1] مع تعاملهم بحذر من التّقليد الأعمى الّذي أوقعهم في مطبّة التّأثّر، وعليه غلبت على النّقد الجزائريّ مقولات البنيوية التّكوينية واحتلّت مكانة أوسع من نظيرتها الشّكلية[*3] غير أنّ مقولة النّسق بقيت غير واضحة في الخطاب النّقديّ المعاصر، بسبب الاضطراب الّذي اكتنف أرضيتها المعرفيّة المؤسّسة لها.

ما يمكن قوله أنّ **مرتاض** رغم إيمانه وتحمّسه إلى إزاحة السّياق والاهتمام بسلطة البنية إلّا أنّه لم يستطع، ونجده محصورًا في إطار فكرٍ اجتماعيّ؛ آمن به نظريًّا ولم يسعفه التّطبيق لظروف أمليت على النّقد آنذاك؛ وهذا ما آخذه عليه نقّاد الفترة الّذين استوعبوا الأدب بوصفه نظامًا من الرّموز والدّلالات الّتي تولد في النّصّ وتعيش فيه ولا صيغة لها خارجه، ويطالبون بضرورة عزل الجانب الدّلاليّ المتعلّق بالمعنى في الأدب ليُمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها.

ممّا لا يعترف البنيويّون به البعد الذّاتي أو الاجتماعي للأدب لأنّهم يعرّفون الأدب بأنّه كيان لغويّ لغويّ، جسد لغويّ، مجموعة من الأفعال اللّغوية، مجموعة من الجمل النّحوية، بل إنّ الكلام الأدبيّ ككلّ كلام واقع لسانيّ أي مجموعة من الجمل لها وحدتها المتميّزة وقواعدها ونحوها ودلالاتها[*4] ولا شكّ في عدّهم الأدب كلام لغويّ، وقالوا باللّغة الأدبيّة الّتي هي الخصوصية الّتي يتميّز بها كلّ أديب، يرى

[*1]- وهو على حدّ تعبير **محمّد، عزّام** إغراء للقارئ بعناوين تخيّب الأمل لأنّه لا يجد فيها ما كان يأمله من نقد حداثيّ منهجيّ (ينظر: سليمان، نبيل، مساهمة في النقد الأدبيّ، دار الطّليعة، بيروت، ص:43).

[*2]- ويبدو أن **يوسف وغليسي** حصر بعض النّماذج التي حاولت التّأسيس للفكر البنيوي بالجزائر ونذكر منها: (مدخل إلى التّحليل البنيوي للنّصوص) وهو من تأليف مجموعة من الأساتذة الجامعيّين، و(بنية الخطاب الأدبيّ) لـ **حسين خمري**؛ وهي من المحاولات المتأخرة إلى غاية 1994.

[1]- نور عوض، يوسف، نظرية النّقد الأدبيّ الحديث، دار الأمين للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 1994، ص: 11.

[*3]- ويعلّق بعض المتتبّعين للمشهد النّقدي الجزائريّ حينها إلى مقولة النّسق في الخطاب النّقدي العربي المعاصر فقد بدت غامضة ومضطربة نظرًا للاضطراب الحاصل بين الأرضية المنتجة للمعرفة والمستقبلة من مرجعيات ومرتكزات فلسفية ولسانية، فوُظّفت المصطلحات ذات المحمولات الفلسفية والأدبيّة استعمالًا احتياطيًا.

[*4]- لهذا يعرف **رولان بارث** "القصّة" بأنّها: مجموعة من الجمل، أمّا **تودوروف** فيرى أنّها: ليست أكثر من مجموعة إمكانات لغوية تركّزت بطريقة خاصّة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللّغوية البنيوية الدّقيقة.

جون كوهين (John Cohen) "أنْ ليس الشّاعر شاعرًا بما يُفكّر أو يحسّ ولكن بما يقول."[1] فالتّجسيد الفعليّ للواقع اللّسانيّ هو مدار الحكم بشاعريّة الشّعراء دونما عناء البحث عمّا يفكّرون أو عمّا يشعرون.

ينتاب دارس المناهج النّقدية الغربية في البيئة العربية الكثير من الحيرة وسببها الكثير من التّساؤلات الّتي لم يجد لها سبيلا، ومنها لماذا يُنظّر لكثير من القضايا بمعطيات مقولاتها وفي حقل الإجراء تتبدّل الرّؤى؟ ولِم لَم يلق المنهج البنيوي كثير التّجريب في باحة الشّعر؟ أم أنّ ميدانه الخصب النّثر؟ وبما أنّ نقّاد المنهج الجزائريّين استشرفوا الكثير من النّظريات الغربية قبل وفودها فلمَ هذا الشّحّ في التّناول والاستعمال والتّجريب والتّطبيق؟ هذه التّساؤلات وأخرى قد يجد لها البحث نفسيرات في محطّاته الموالية وقد يتركها إلى جانب آخر مجانب له.

2. الشّعر العربيّ والنّقد الأسلوبيّ في الجزائر:

عندما تضع لفكرك ونفسك طريقة تكتب بها فأنت لديك أسلوب يميّزك عن الآخرين، وبالتّالي أنت "تستخدم أدوات تعبيريّة من أجل غايات أدبية."[2] وتجعلك الطّريقة أن تتميّز عمّا هو متداول وتصبح "فريدًا بهذه التّعابير ومتميّزًا بهذا النّهج من الكتابة."[3] وبهذه الرّؤيا استقبل الفكر النّقديّ العربيّ نوعًا جديدًا من الأقلام ينتهج في الدّراسة تحليل أساليب المبدعين، وغايات طرائقهم وسط فوضى معرفيّة تتراوح بين المتضاربة حينًا والمتآلفة حينًا آخر.

انتبه المهتمّون بالنّقد الأسلوبيّ أنّ هذه النّظرة الحداثية ما هي إلّا البلاغة في التّراث العربيّ[1*] غير أنّ بعضهم ردّها إلى اجتهادات **شارل بالي** (Charles Bally)[2*] الّذي طوّر فكرة الكلام الفنّي المتميّز عن بقية مستويات الخطاب؛ والمتّفق عليه عند رواد الأسلوبية أنّ "النّصّ أسلوب والأسلوب جملة من التّقنيات المعتمدة من قبل صانع النّصّ من أجل وضع لبنية مكوّناتها هي الوحدات اللّغوية الّتي تتحوّل من عناصر فارغة إلى رموز أو شفرات معبّأة بمعان تفرض نفسها على المتلقّي بأشكال

---

(1)- John. Cohen, structure du langage poétique, Paris, 1966, P:42.

(2)- بيير، جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: عياشي، منذر، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص: 9.

(3)- جورج موليني، الأسلوبية، تر وتح: بركة، بسام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، ط2، 2006، ص: 66.

(1*)- يرتبط تاريخيًا مع فقه اللّغة، وهو علم معياري يقرّر الصّواب ويكشف اللّحن ويردع الخطأ، مستندًا إلى مرجعيّات ثنائية مرتبطة بالحسن والقبيح، الفصيح والهجين، وهذا ما جعله لا يستنطق أي نصّ كان ما لم يكن يُمثّل أعلى مستويات الفصاحة عند المجموعة اللّغوية المراد ضبط لغتها، ولا يتأتى له ذلك إلّا بتوفّر الجهاز الآلي الضّخم الذي لا تتحرّك العملية النّقدية في النّصّ الأدبيّ إلّا به.

(2*)- أسّس قواعد الأسلوبية ليأتي **ماروزو ووكراسو** وقالا بشرعية الأسلوبية وعدّاها بلاغة حديثة.

مختلفة."[1] فعمل الأسلوبيّ ليس استكشاف نمط اللّغة الّتي وردت في النّصّ الأدبيّ وإنّما هدفه الأوّل استكشاف النّمط الإبداعيّ الفنّي كما تحقّق بواسطة أدوات لغويّة مخصوصة.

عدّ الكثير من النّقّاد أنّ الأسلوبية[*1] الجسر الّذي يربط اللّسانيات بالنّقد الأدبيّ، ولا يمكن "للممارسة التّطبيقية للتّحليل الأسلوبيّ أو تؤتي أكلها إلّا إذا استندت في المنطلق إلى التّكوين اللّساني الدّقيق."[2] كما تتّخذ الأسلوبية قرائن النّسيج اللّغويّ بوصفها تحليليّة لاستنطاق شعريّة النّصّ، لذلك فهي تستوعب مُسبقًا كلّ خصائص البنية اللّغوية الّتي يقوم عليها النّصّ.

لعلّ من أبرز اجتهادات النّقّاد العرب في مجال الأسلوبية ما قدّمه **عبد السّلام المسدي** في كتبه الّتي اهتمّ بعلاقة الأسلوبية وعلم البلاغة في كتابه (في آليات النّقد الأدبيّ) الّذي يرى "أنّ علم البلاغة جنيس علم النّحو، أمّا الأسلوبية فهي بحث دائمٌ عن المنظومات النّوعية طبقًا لكلّ نسيجٍ إبداعيّ، وهي بهذا جنيس اللّسانيات على حدّ ما كانت البلاغة جنيسًا لعلم النّحو."[3] وعُدّت دراساته أصفى المباحث العربية وأكثرها وجودًا خصوصًا من خلال كتابه (الأسلوبية والأسلوب) الّذي انعكس أثره على الكثير من الكتابات النّقدية مثل النّاقد **محمّد عزّام** في كتاب (الأسلوبية منهجًا نقديًّا).

اهتمّ نقّاد العرب بتوضيح العلاقة بين البلاغة والأسلوبية فـ**صلاح فضل** يرى أنّ الأسلوبية وريث شرعيّ للبلاغة العجوز الّتي "أدركها سنّ اليأس وحكم عليها تطوّر الفنون والآداب الحديثة بالعقم، وهو ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فتيين هما: علم اللّغة الحديث وعلم الجمال."[4] وهنا حُكم على البلاغة بالعجز وحلّت محلّها الأسلوبية.

استنكر النّقد الجزائريّ المبالغة في الفرق بين البلاغة والأسلوبية[*2] إذ إنّ كلّ ذلك الكم من عناصر المفارقة إنّما استطراد كان بالإمكان أن يختزل إلى ما هو أبسط وأعم لأنّ كثيرًا من تلك العناصر إنّما "يكرّر بعضها البعض فقوله عن البلاغة أنّها علم معياريّ يُغنيه عن الإضافة أنّها علم يرسم الأحكام

---

[1]- اللّغة والأدب، ملتقى علم النّصّ، مجلّة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع14، ص: 10.

[*1]- وقد قسّمها **جورج مونان** إلى ثلاثة أقسام: الأسلوبية التّكوينية أو أسلوبية الفرد وتسمّى أيضًا الأسلوبية الأدبيّة أو النّقدية، وهناك الأسلوبية الوصفية ويتزعّمها **بالي** والأسلوبية الوظيفية ويمثّلها **ياكبسون**.

[2]- المسدي، عبد السّلام، في آليات النّقد الأدبيّ، دار الجنوب، تونس، 1994، ص: 55.

[3]- المسدي، عبد السّلام، في آليات النّقد الأدبيّ، ص: 66.

[4]- ينظر: فضل، صلاح، علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، دار الشّروق، مصر، ط1، 1998، ص: 3.

[*2]- يرى يوسف وغليسي أنّهم يريدون الإعلاء من شأن المناهج الغربية ودحض معطيات التّراث.

التّقييمية ويرمي إلى خلق الإبداع بوصايا تقييميّة."[1] فهي علم معياريّ نمطيّ تعليميّ، بينما الأسلوبيّة "علم تحليليّ شموليّ."[2] يعمل على دراسة أنماط التّعبير الّتي لا تُبارح مستوى الكلام.

الأسلوبية منهجٌ نقديّ حداثيّ غربيّ تباينت الرّؤى في الأخذ به أو التّرك؛ فالبعض عدّها وريثًا شرعيًّا لأهمّ معطى من معطيات التّراث ألا وهي البلاغة، والبعض الآخر يراها ثورةً ضدّها. ومنه فهناك من اهتمّ بها وبمقولاتها ومنهم من أعرض، والبداية الفعليّة لاهتمام النّقد العربيّ بمقولات المنهج الأسلوبيّ تقديمه للنّموذج المعرفيّ للقراءة الأسلوبية انطلاقًا "من تحديد مرجعيّاته اللّسانية وأخذها بأطراف البنى المكوّنة للسّياق الإبداعيّ ومنه تتحدّد بدراسة "الخصائص اللّغوية الّتي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيريّة الجمالية."[3] فالاستجابة الآلية للنّصّ تعني افتقار النّصّ إلى عنصر المثير الأسلوبيّ الّذي يُحقّق عنصر الغرابة الّذي هو سمةٌ من سمات الأسلوبية الّتي تجعل القارئ يبتهج بما يقرأ "وهذه البهجة تنشأ عمليًّا من جرّاء اصطدام القارئ بمثيرات أسلوبية غريبة الوقع دلاليًّا أو تركيبيًّا، أجمل في أدبيتها وأحلى في شعريتها."[4] والتي يهمّها الخطاب الأدبيّ باعتباره غير ما سبق، وتبحث في كيفيّة تشكيله حتّى يصير خطابًا له خصوصيّته الأدبيّة والجمالية.

يقترح **نور الدّين السّد** وهو يحاول الجمع بين الأسلوبيّات "التّعبيريّة، النّفسيّة، البنيويّة، الإحصائيّة"[*1] سيميائيّات الأسلوب بوصفه مصطلحًا جديدًا لأسلوبيّة تكامليّة مركّبة إذ يقترح القراءة السّيميائيّة الأسلوبيّة بوصفها وسيلة علميّة ومنظومة تحليليّة ومعرفيّة متمكّنة من آلياتها الإجرائيّة لتفكيك مكوّنات الخطاب وتحليل بناه السّطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه."[5] ويبدو أنّ النّقد العربيّ ومنه الجزائريّ لم يتلق المناهج كما هي وإنّما فهمها وتصرّف في مصطلحاتها ومكامنها الإجرائية بل وأضاف على ما بدا له ناقصًا فيها لا يتلاءم ولغة الفصاحة والبلاغة.

وجدت النّقّاد أنّ الأسلوبيّات بعدما أبانت عن مقولاتها قد ألقت بظلالها على حقول النّقد المختلفة، فبرزت منها دراسات أدّت إلى تعدّد التّسميات والتّصنيفات في السّاحة النّقدية العربية، وتعدّ

---

[1]- وغليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص: 153.

[2]- المسدي، عبد السّلام، في آليات النقد الأدبيّ، ص: 66.

[3]- المسدي، عبد السّلام، النّقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص: 53.

[4]- فضل، صلاح، أشكال التّخيل من فئات الأدب والنّقد، مكتبة لبنان ناشرون، 1996، ص: 115.

[*1]- وهناك ما يُسمّى بالأسلوبية المثالية وهي اتّجاه أسلوبيّ يكشف على محيط دائرة العمل الفنّي بحثًا عن جزءٍ تأكيديّ آخر يُعزّز الرّأي ويمكن بعد ذلك تكرار العملية حسب الضّرورة حتّى بلوغ الفهم الصّحيح، وهي تمثّل جسرًا بين اللّسانيات وتاريخ الأدب.

[5]- السّد، نور الدّين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، 2010، ص: 42.

الأسلوبية التّاريخيّة مصطلحًا جديدًا أطلقه **عبد المالك مرتاض** مقابلًا للمصطلح الأجنبيّ (S. Génétique) فالتّحليل الأسلوبيّ "يُمكن أن يُطبّق على نصّ أدبيّ مستقلّ أو نتاج مؤلّف أو مقارنات أسلوبيّة أو تغيير الأسلوب حسب الأمكنة والأزمنة والموضوعات بإجراءات منهجية مختلفة[*1] كمنهج إمكانيات النّحو، منهج النّظم، منهج الكلمات المفتاح، منهج تحليل الانحراف ومنهج المستوى الوظيفيّ"[1]. فالخطاب الأولى بالدّراسة عند الأسلوبيّ المفارق لمألوف القول، وخالف للعادة، وبانفراده وتفرّده يكتسب أدبيّته ويحقّق خصوصيّته.

وتناول النّقد العربيّ عامّة والجزائريّ بشكلٍ خاصّ قضيّة المصطلح بشيء من الاهتمام فوجد البحث "**الاستبدالية والتّركيبية** عند **المسدي.**"[2] و"**الاستبدالية والضّمنية** عند **سعيد علوش.**"[3] و"**التّرابطي والتّركيبي** عند **أحمد يوسف.**"[4] و"**الاستبدالي والتّركيبي** عند **رشيد بن مالك.**"[5] و"**الاختيار والتّركيب** لدى **نور الدّين السّد**" ومنه علاقة هذه الثّنائيات هي أنّ الأسلوبيّة علم موضوعه دراسة الأسلوب أمّا منهجه فقد يكون البنيوية أو غيرها أو بعض الإجراءات الأخرى كالانزياح[*2] فهو "يُحقّق عنصر المفاجأة الّتي تهزّ القارئ وهو أنواع؛ فمنه البلاغيّ والنّحويّ والوصفيّ والانزياح الأسلوبيّ."[6] وهذه تمثّل ما يتركه الخطاب في نفس المتلقّي؛ من خلال تلك الانزياحات الّتي تتجاوز أفق توقّع المتلقّي.

لم يعد الانزياح في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر مجرّد استبدال لوظيفة الصّيغ بل تعدّاها إلى توظيف المجازات الشّخصية لتصبح اللّغة الشّعرية محمّلة بهذه المجازات فيصنع لغة مختلفة كلّ

[*1]- وفي هذا الصّدد حاول **سعد مصلوح** تطبيق معادلة **بوزيمان** على نصوص عربية لكل من **أحمد شوقي** و**طه حسين** و**العقّاد** وغيرهم من خلال كتابيه (الأسلوب) و(في النّصّ الأدبيّ) وهي قراءة لا عهد للنّقد العربيّ بها، فحاول إثبات ما نسب لشعر **أحمد شوقي** فمثلًا "التّدقيق في العمل الأدبيّ لرؤية ما إذا كان ممكنًا أم مستحيلًا أن نكتشف تمامًا المخطّط الأسلوبي نفسه ولمعرفة أين يوجد وفي أيّة ظروف؟ هكذا يمكن تحديد الأعمال التي تنتمي إلى الكاتب نفسه والتي كانت تقدّم حتّى ذلك الحين على أنّها لمؤلّفين مختلفين".

[1]- عزّام، محمّد، الأسلوبية منهجًا نقديًّا، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1989، ص: 47.

[2]- المسدي، عبد السّلام، قراءات، الشّركة التونسية للتّوزيع، تونس، 1984، ص: 134.

[3]- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص: 28.

[4]- مجلّة تجلّيات الحداثة، ع4، 1996، ص: 110.

[5]- بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائيّ للنّصوص - عربي، إنجليزي، فرنسي-، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص: 125.

[*2]- فالانزياح قاعدة أسلوبية متينة ومرتكز محوريّ لكمٍّ وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتّخذت من أسلوبية الانزياح تسمية لها على غرار الأسلوبية الأدبيّة، ويعدّ **سوسير** أوّل من عرفه من خلال تمييزه بين اللّغة والكلام باعتبار الكلام مجموع من الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملوا اللّغة وهو دليل العبقرية الفردية للكاتب.

[6]- مرتاض، عبد المالك، نظرية البلاغة متابعة لجماليات الأسلبة العربية، دار القدس العربي للنّشر والتّوزيع، 2010، ص: 151.

الاختلاف عن لغة الشّعر القديم، وحاول **مرتاض** تقصيه وتطبيقه على قصيدة الشّاعر السّعوديّ **سعد الحميدين** الّذي وصف الاستعارات وشخّص الدّرب وجعله عاقلًا في قوله:

الدّربُ يتيه بخطواتي

والخطوة تبحث عن أخت لها

وضياع الدّرب... ضياعي

يتناول النّاقد التّيه دلالة على التّسلّط فيفقده حاسّة الاهتداء ويُمسي- يتحرّك على غير وعيّ، فخطوات الشّخصيّة الشّعريّة في اضطرابها لا تتبيّن وجهًا في طريقها فتستسلم للضّياع."[1] وتبيّن هذه الومضات من التّحليل الأسلوبيّ في النّقد الجزائريّ درجة اهتمام النّقد في مراحل متقدّمة من استقبال كوكبة من مناهج النّقد الغربيّة ومحاولة تسليط الضّوء على المنهج والنّصّ العربيّ قديمًا أو حديثًا لتنمّ على وعي ونضج ولو محكومين بظروف ومعطيات غير أنّ الاهتمام والمبادرة حاضرين وهما تحسب للنّقد العربيّ والجزائريّ منه بشكل خاصّ، ونستدلّ على ذلك إسهامات **رابح بوحوش** في توسيع مجالات الانزياح منطلقًا من قاعدة **بوفون** (Buffon) "الأسلوب هو الرّجل ذاته."[2] فعدّ الانزياح أسلوبًا فرديًّا من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي فربطت الشّعرية حينها "بحسن التّصرّف في اللّغة"[3] وأرجعها إلى مجاوزات كثيرة.[1*]

تعدّ قضيّة الجدل الإبداعيّ النّقديّ المتولّد عن إشكاليّة الدّلالة الشّعريّة العربيّة في سياق التّقاليد الأسلوبيّة من القضايا التي فتحت باب جدلٍ واسعٍ، ويعدّ "المجرى الأسلوبيّ للمدلول الشّعريّ العربيّ المعاصر" لـ **علي ملاحي** محاولة جادّة في دراسة التّجربة الشّعرية الجزائريّة خلال هذه الفترة، وهي محاولة لاختبار "بؤرة الدّلالة والكشف عن المؤشّرات الأسلوبيّة من إجراءات ورؤى ومفاتيح الشّعريّة العربيّة المعاصرة وفق أسلوبها الدّلاليّ الشّموليّ."[4] فاقتفى أثر الدّلالات الشّعريّة العربيّة وتقاليدها الأسلوبيّة؛ منوّهًا في هذا الفصل بأولويّات "القراءة الأسلوبيّة المعاصرة للشّعر، وتقاليد القراءة

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، نظريّة البلاغة متابعة لجماليّات الأسلبة العربية، ص: 153.

[2]- مرتاض، عبد المالك، نظرية البلاغة، ص: 154.

[3]- رابح، بوحوش، اللّسانيّات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعريّ، دار العلوم، الجزائر، 2006، ص: 200.

[1*]- منها المجاوزة في البنية الإيقاعية، مدار الاختيار، المجاوزة في البنية المورفولوجية، المجاوزة بالتّغيير، المنافرة في العلاقات غير النحوية، المجاوزة في النّظام الإدراجي.

[4]- علي، ملاحي، المجرى الأسلوبيّ للمدلول الشّعريّ العربيّ المعاصر، دار الأبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007، ص: 7.

التّراثيّة للشّعر."[1] وتناول المدلول الشّعريّ لقصيدة أبي القاسم الشّابي الصّباح الجديد بقراءة أسلوبيّة صوتيّة، بينما الفصل الثّاني من الكتاب عرض فيه تحوّلات المدلول الشّعريّ العربيّ بدءًا بفضاء التّأسيس عند حلقة براغ، والوجهة الأسلوبيّة للمدلول الشّعريّ الجديد ثمّ المدلول الشّعريّ الجديد وآليات القراءة الأسلوبيّة، وقارب شعر **أحمد شوقي** و**محمود درويش** بآليات المفارقة والإبلاغ والتّأثير، أمّا "عن شعريّة السّبعينات" فلم تأت طعمها الأسلوبيّ - في نظر المهتمّين- "لقلّة خبرتها في التّعامل مع المفاهيم اللّغويّة تفاعلًا شعريًّا."[2] على الرّغم من دراستها للتّجربة الشّعريّة الجزائريّة في فترة حساسة من فترات الشّعريّة الجزائريّة.

عُدّ الاهتمام الأوسع في مجال الأسلوبية في النّقد العربيّ لـ**عبد السلام المسدي**، بينما الخطاب النّقديّ الجزائريّ[*1] فما وُجد له إلّا محاولات متناثرة بين المؤلّفات[*2] ويمثّل بعضها **عبد المالك مرتاض**[*3] وقد حاول أن يُطبّق الأسلوبية بعدما تعرّض لمفهومها وتاريخها، وهذه بمثابة أولى بوادر استقبال المنهج، إضافة لدراسة **علي ملاحي** من خلال كتابيه (المجرى الأسلوبيّ) و(عن شعريّة السّبعينات) ولم تستبن هذه الأخيرة ولم تحتوي العنوان في المتن لقلّة تعاملها مع المفاهيم اللّغويّة شعريًّا.

ارتقى **بوحوش** سلّم الدّراسة الأسلوبيّة الحديثة، وقد أورده البحث في هذه المحطّة للاستئناس بالأقلام النّقديّة الجزائريّة التي خطت خطوات متميّزة في مجال مقاربة الخطاب الشّعريّ العربيّ سواء

---

[1]- بن علي، خلف الله، الأسلوبيّة في النّقد الجزائريّ، قراءات تحليليّة في المنجز النّظريّ والتّطبيقيّ، حوليّات الآداب واللّغات، مج5، فيفري 2018، ص: 295.

[2]- بن علي، خلف الله، الأسلوبيّة في النّقد الجزائريّ، قراءات تحليليّة في المنجز النّظريّ والتّطبيقيّ، ص: 295.

[*1]- لقد ارتبط الأسلوب بعلم اللّغة لأنّه يصدر عنها، ووصل في الأخير إلى اختلاف بين وجهات النّظر تبعًا لاختلاف طريقة تلقّيها، فمنهم من اشتغل بجذر الأسلوبيّة العربيّ في محاولة إثباتها تراثيًّا، ومنهم من اهتمّ بقطبها النّظريّ الغربيّ، ومنهم من حاول الإفادة منها بتطبيقها على نصوص شعريّة متنوّعة، وهو ما جعل ساحة النّقد الجزائريّ تخلو من تطبيقات اتّجاهات التّحليل الأسلوبيّ، وبقي حبيس مقالات وبحوث الأكاديميّين، والتي منها مقاربة **آمنة علواش** بين حاضر الأسلوبية الغربية وغابرها العربيّ مقدّمة للتّراث العربي اجتهاداته في ذلك، وقدّم **عبد الحميد بوزوينة** عملًا بعنوان: (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي)، و(البنية السّردية في القصص القرآنيّ) كتاب لـ **محمّد طول**، وتبقى هذه المحاولات -حسب المهتمّين- تتراوح بين التّاضجة والسّائرة في طريق النّضج والاجترارية، غير أنّ الاهتمام والطّرح الموضوعي يُساهم في بلورة المعارف والرّؤى لتبلغ مبلغ التّأسيس لفكر منهجيّ معرفيّ فكرته متداولة وطريقة تناوله للنّصّ الأدبيّ مبتكرة، من حيث قول **أحمد الشّايب** أنّ لشخصية الشّاعر تأثيرًا قويًّا في لون الأسلوب، فتضيف إليها مزايا خاصّة فوق هذه المزايا الموضوعية العامّة. (ينظر: الشّايب، أحمد، الأسلوب ـ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصرية، ط5، ص:92)

[*2]- مثل اجتهادات **رابح بوحوش** في قراءته لـ(بردة البوصيري) من جانب البنية اللّغوية من خلال "البنية الصّوتية، البنية الصّرفية والبنية النّحوية" مستعينًا كذلك بالإحصاء لينتهي إلى نتيجة متميّزة خالف بها سابقيه ممن درسوا (البردة) فقد أرجع سرّ خلودها إلى بنيتها اللّغوية، وهو الحكم نفسه الذي توصّل إليه **يوسف وغليسي** من خلال "النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية".

[*3]- في أحد فصول كتابه المعنون بـ (الأمثال الشّعبية الجزائرية).

القديم[*1] أم المعاصر، في محاولة وضع قدم راسخة في ساحة الإجراء النّقديّ وتمثّله، وبالتّالي فتبني المناهج الغربيّة في البيئة العربيّة وتمثّله كأحسن ما يكون التّمثّل والإجراء ليس سهلًا[*2] ولا يجب على المهتمّين بالنّقد الجزائريّ أن ينتظروا من ممارسيه اعتلاء هامات المناهج ويقودوها، فالمحاولة والإخفاق سبيلان للوصول وإلّا لما تفرّعت البنيوية الأمّ - إن صحّ القول- إلّا لأنّها لم ترو عطش متتبّعيها واستلهموا يغوصون فيها ويكتشفون عوالم أخرى للبناء اللّغوي إلى أن ظهرت الطّريقة في البناء ونعتت بالأسلوبيّة، وعدم الاكتفاء بالبنية وحدها فحيثياتها مساعدة في فهمها فظهرت تكوينية **غولدمان** والنّصّ عوالم ورموز دلالية فتجلّت قراءة العلامات وهكذا.

اعتمدت بعض الدّراسات مقولات يوري لوتمان في تعليل ظواهر أسلوبيّة للشّعر المعاصر مثل دراسة **عبد القادر بوزيدة** للتّكرار في قصيدة **رحل النّهار** لـ**بدر شاكر السّيّاب**، وقد أجراها وفق تأليف تركيبيّ لعدد من العناصر، وممّا وصلت إليه الدّراسة عنده."[1] أنّ النّصّ لا يلتقي بالفنّيّة ما لم يتوفّر التّكرار بوصفه ظاهرة أسلوبيّة، ولا يعدّ شيئًا زائدًا أو عارضًا بالنّسبة للبنية لأنّ كلّ عنصر وكلّ نظام فيه يصبح ذا معنًى، وقد تقصّى مستويات التّكرار وأنواعه في القصيدة فوجد التّكرار في الحروف والصّوت والجمل والقافية، ثمّ التّكرار النّحويّ والتّركيبيّ والسّيميّ، وهي ذات أهميّة في تقوية مختلف الرّوابط والوحدات التي تتألّف منها الأبيات، ولم تقتفي الأقلام النّقدية الجزائريّة الشّعر العربيّ فحسب بل امتدّت مقارباتها الأسلوبيّة للنّثر[*3] والسّرديّات.

3. الشّعر العربيّ والنّقد السّيميائيّ في الجزائر:

[*1]- تميّزت إسهامات رابح بوحوش في توسيع مجالات الانزياح من قاعدة لكلّ مبدع أسلوب من شخصيّته وحياته، فحاول رابح بوحوش أن يطبّق الأسلوبيّة بعدما تعرّض لمفهومها وتاريخها، وتعدّ هذه المبادرة أولى استقبال المنهج، والمتمعّن في دراسة **بوحوش** يدرك درجة تقليديّة التّوجّه خاصّة من جانب البنية النّحوية، ورغم ذلك تبقى محاولة منه في تناول المنهج الأسلوبيّ على النّصّ الشّعريّ القديم، أضف إلى دراسته لشعر **البحتري** الذي ضمّنه في كتابه (اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعريّ) فهي دراسة ارتقى فيها **بوحوش** حسب الكثير من النّقّاد إلى مستوى الدّراسة الأسلوبية الحديثة.

[*2]- يأتي هنا أيضا اجتهاد **نور الدّين السّد** بكتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب) فهو دراسة في النّقد العربي الحديث، و(الأسلوبية والأسلوب) في أكثر من جزء حاول رصد الدّراسات الأسلوبية العربية وتحديد خصائصها من خلال الوصف والتّحليل طامحًا إلى دراسة انتشار الأسلوبية في النّقد العربي ومحاولة الإجابة عن أسباب هذا الانتشار والذي يُرجعه **السّد** إلى الرّغبة الملحّة في تأسيس منهجٍ علميّ كفيلٍ بدراسة الظّاهرة الأدبيّة في عمليتها وموضوعيتها وشموليتها وتحديد خصائصها الأسلوبية.

[1]- بوزيدة، عبد القادر، دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التّكرار) في قصيدة (رحل النّهار) للسّيّاب، مجلّة اللّغة والأدب،ع14، جامعة الجزائر، ص: 63.

[*3]- مثل بناء الأسلوب في المقالة عند **البشير الإبراهيميّ** لـ **عبد الحميد بورويبة**، والبنية السّردية في القصص القرآنيّ لمحمّد طول، وتعدّ هذه المحاولات -حسب المهتمّين- بالمتباينة؛ بين التّاضجة والسّائرة في طريق النّضج، وبعضها بالاجتراريّ، غير أنّها ذات طرح موضوعيّ يُسهم في بلورة المعارف والرّؤى لتبلغ يومًا مستقبلًا مرحلة التّأسيس لفكر منهجيّ معرفيّ؛ فكرته متداولة وطريقة تناوله للنّصّ الأدبيّ مبتكرة، وتبقى في الأخير شخصيّة الشّاعر هي الموجّه للأسلوب وذات تأثير قويّ في لونه. (ينظر: بن علي، خلف الله، الأسلوبيّة في النّقد الجزائريّ، ص:295).

موجة المناهج الغربية لم تنته فها هو طوفان الحداثة يُظهر في السّاحة النّقدية علمًا جديدًا يُسمّى السّيميائيات[1*] وهو يُعنى بدراسة العلامات دراسة منظّمة منتظمة، ظهر تزامنيًّا بإسهام أوروبيّ وأمريكيّ[2*] بينما العرب ترجموا المصطلح بـ **السّيمياء** بما يتوفّر لديهم؛ فهي ترتبط بعقل دلاليّ لغويّ ثّقافيّ ويحضر معها في التّراث "السّيمة، الوسام، الوسم، الوسيم، السّيمياء، السّيماء والعلامة."[1] وتعدّدت التّسميات تبعًا لتعدّد دلالاتها قديمًا ومشاربها حديثًا.

اشتغل **سوسير** على ثنائيات عدّة؛ فقال عن اللّسان سمات نظاميّة؛ "فهو نظامٌ من اللّغة يستخدمه كلّ واحد منّا لتوليد المحادثة بشكل واضح للآخرين."[2] أمّا الكلام فهو ما يستخدمه أو ما يختاره متحدّثٌ واحدٌ من ذلك المخزون أو النّظام ليُعبّر عن فكرته وكأنّ اللّغة بهذا المعنى "قدرة لسانيّة واللّسان نظامٌ لغويّ والكلام قولٌ خاصٌّ."[3] فالسّيميائيّة علمٌ يدرس حياة العلامات[3*] في كنف الحياة الاجتماعية.[4*]

ينقل الفنّ الإحساس بالأشياء كما يُدركها وليس كما تعرفها، وهو طريقة لممارسة تجربة فنيّة الموضوع أمّا الموضوع ذاته فليس له أهمية، واللّغة نظامٌ من العلامات وكلمة علامة تقف في الذّهن على أنّها دالٌ يُثير في التّمعّن مدلولًا وهو الصّورة الذّهنية لموجود عينيّ، فالكلمة لهذا المفهوم صورة صوتية تعطي تصوّرًا ذهنيًّا وكلّ كلمة تُنطق تحمل هذين القطبين[5*] وتُصبح قيمة النّصّ فيما تُحدثه علاماته من أثر في نفس المتلقّي، وليس أبدًا فيما "تحمله من معانٍ مجتلبة من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم."[4] ومنه فالسّيميائيّات تمتُّ بصلة إلى اللّسانيات، وهو ما أقرّه **سوسير** غير أنّ بعض المتأخرين عنه قلب المسألة

[1*]- وتنعت باللّغة الأجنبية (Sémiotique) ويسمّى حينًا آخر (Sémiologie)

[2*]- فالأوربيّون يُطلقون عليه السّيميولوجيا نسبة للتّسمية السوسيرية، وذلك في إشارة من **سوسير** من خلال محاضراته بأنّ اللّغة هي المظهر الأوسع لأنّها تشمل كلّ الطّاقة الإنسانية للكلام؛ جسديًّا وفكريًّا. أمّا الأمريكيّون فيُطلقون عليه السّيميوطيقا نسبة إلى المفكّر الفيلسوف الأمريكي **تشارلز ساندرس بيرس**.

[1]- الزّهراني، معجب سعيد، في المقاربة السّيميائيّة، مجلّة علامات التقد الأدبيّ، مج1، ع خ، ديسمبر 1991، ص: 143.

[2]- فرديناند، دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، ص: 48.

[3]- روبرت، شولز، البنيويّة في الأدب، تر: حنا عبود، دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، 1984، ص: 26.

[3*]- العلامة عند **سوسير** دالٌ ومدلولٌ بينما عند **بيرس** الأيقونة، القرينة والرّمز.

[4*]- يرى أقطاب الشّكلانيّة في تعريف **سوسير** لدراسة العلامات اللّغوية إفادة كبيرة فكانوا يرون النّص الأدبيّ "بنية سيميوطيقية أكثر مما يرونه تمثيلًا يُحاكي الواقع أو انعكاسًا للانشغال الثّقافي بالتّاريخ أو علم الاجتماع والسّيرة وعلم النّفس والسّياسة".

[5*]- قطب الصّوت وقطب الدّلالة.

[4]- القنطاري، عبد الله محمّد، تشريح النّص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطّليعة، بيروت، ص: 12.

بوصفه "اللّسانيات ليست فرعًا متميّزًا من فروع علم العلامات العام بل العكس هو الصّحيح."[1] من خلال عدّ العلامات مرحلة أولى في الاستعمال من دراسة اللّغة.

تمخّضت الدّراسات والمناقشات بين السّيميائيّين[*1] وعدّوا النّصّ نسيجًا من العلامات أمّا الأثر الأدبيّ فينحصر في المدلول؛ وهذا المدلول له نوعان من الدّلالة الظّاهرة؛ وحينها "يكون الأثر موضوعًا لعلم يهتمّ بالمعنى الحرفيّ أو المضمر، وينبغي التّنقيب عنه ويُصبح الأثر موضوعًا للتّأويل."[2] فتمايزت التّيّارات السّيميائيّة؛ غير أنّها ظلّت متعايشة ضمن هذه الإمبراطورية العالمية، وتحوّلت من علم موضوعه العلامة ومنهجه التّحليل البنيويّ في الغالب إلى منهج قائم بذاته.[2*]

لم يتوسّع علماء التّراث العربيّ في مفهوم الدّلالة هذا التّوسّع الّذي نشهده اليوم في السّيميائيات، وطبعًا هذا لظروف كلّ عصر، إلّا أنّهم قدّموا جهودًا تُحسب لهم، وهي لا تقلّ أهمية عن جهود باحثين ونقّاد غربيّين، ففكرة تصوّر العلامة من دال ومدلول كانت متقدّمة قياسًا إلى زمنها، فقد تصوّر العلماء "أنّ للشّيء وجودًا عينيًّا وآخر ذهنيًّا وثالثًا لفظيًّا ورابعًا كتابيًّا، فالشّيء له وجود عينيّ كالشّجرة ثابتة في الأرض ثمّ يكون لها وجود ذهنيّ، ومن ثمّ لا تشير إلى الوجود العيني وإنّما تشير إلى الوجود الذّهني، فالدّال هنا يثير دالًّا آخر واللّفظ يجلب صورة ثمّ يتحوّل الوجود اللّفظي إلى كتابة والكتابة تثير فينا اللّفظ لأنّ أوّل ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن تقوم بنطقه وهذا النّطق يجلب في الذّهن صورة ذلك المنطوق."[3] فهذه قراءة لما يحدث منذ التقاء الحواس بالأشياء وصولًا إلى صورتها النّهائيّة.

أثار **عبد القاهر الجرجاني** نظرية **النّظم** من فكرة التّركيب والدّلالة، فالجملة هي "الوحدة الدّلالية الأولى، فهي مبنيّة على أسس لغوية متطوّرة قوامها التّمييز بين اللّغة والكلام تمييزًا يضعها هي في دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللّسانيات الحديث."[4] وهو يثير مسألة اعتباطية الإشارة الّذي شرحه **دي سوسير** وأنّ النّظام هو الّذي يجعلك تلتقط الإشارة من خلال وجودها في سياق أو نظام.

---

[1]- Roland Barthes, analyse structurale du récit, N°8, 1908.

[*1]- أنتجت تيارات سيميائية متمايزة، فسيميائية **بيرس** تقوم على علامة شيء ما نستطيع من خلاله التعرّف على شيء آخر، غير أنّ هذه الحركة الدّلالية مستمرّة لا يمكن لها أن تُقارب المعنى النّهائيّ المنطقي إلّا بالعودة إلى قصد المؤلّف. ومنهم كذلك **أمبيرتو إيكو**.

[2]- ينظر: الماضي، عزيز شكري، من إشكاليات النّقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 1997، ص: 156.

[2*]- تأسست بشأنه الجمعية الدّولية للسيميائية سنة 1969 التي أولى **غريماس** أمانتها العامّة كما انعقد لها مؤتمرات وملتقيات وصدر لها مجلّات، كما صدر لها قاموسان سيميائيّان متخصّصان أحدهما لـ **جوزيت راي دويوف** والآخر لـ **ألجيرداس جوليان غريماس** مع **جوزيف كورتيس**.

[3]- الغزالي أبو حامد، معيار العلم، دار المعارف، مصر، 1961، ص: 75،76.

[4]- التّفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات كلية الآداب، ط2، 1999، ص: 500.

لا يبتعد **حازم القرطاجني** عمّا يطرح من مفاهيم نقديّة حديثة حول النّصّ فكلّ شيء له "وجود خارج الذّهن فإنّه إن أدرك حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبّر عن تلك الصّورة الذّهنية في إفهام السّامعين وأذهانهم فصار المعنى وجودًا آخر من جهة دلالة الألفاظ."[1] والكتابات اللّسانية العربية الحديثة هي إعادة بعث لمقولات التّراث، وهي تُسهم في تأسيس وتأصيل فكرٍ عربيٍّ نقديٍّ لسانيٍّ يسهّل مقاربات تشرّح النّصّ وتقف عند مدلولاته حتى لا نتواجه مع الدّراسات الغربية المتباينة الفكر والفلسفة، وبالتّالي يستعصي على الجميع تطبيقها ومقاربتها مع النّصّ العربيّ ذو الخصوصيّة المحليّة بلغة مكثّفة بالدّلالات والعلامات والإيحاءات، ويُسهم هذا في بلورة رؤية نقديّة عربيّة أصيلة المنهج والنّصّ.

عُدّ توظيف النّظريّات النّقديّة الغربيّة الحديثة في الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث والمعاصر أكثر من ضرورة، أملتها ظروف معيّنة تتراوح بين المعرفيّة والتّاريخيّة، فانطلق الخطاب يُغيّر ما استطاع من منطلقاته، وتحوّلت وجهة النّقد الجزائريّ بشكلٍ لافتٍ في التّعامل مع النّصّ الأدبيّ، فقد أصبح الواقع يتطلّب معرفةً علميّةً ومنهجيّةً تُساير التّطوّر المتسارع للعلوم، واطّلع نقّاد الشّعر مقاربته بإجراءات المناهج النّصّيّة. فمن أين انطلقت القراءة؟ وأين وصلت أقلام النّقد السّيميائيّ للخطاب الشّعريّ العربيّ الحديث والمعاصر؟

ينطلق البحث للإجابة على ما أورده من أسئلة من تحديد المرجعيّة في الإجراءات من **عبد الملك مرتاض** وهو يجيب عن سؤال تأصيل المنهج النّقديّ، على أنّه "ما ينبغي أن نتّقف عليه ولا نختلف؛ فيه أنّ المناهج التّقليديّة بقصورها وانطباعيتها وفجاجتها وأفقيتها لا تستطيع أبدًا وما ينبغي لها أن ترقى إلى مستوى النّصّ الأدبيّ المعقّد، فلنكن ما نشاء ومن نشاء في منهجنا، ولكن لا نكون فقط تقليديّين."[2] ويبدي قصور المناهج التّقليديّة وفراغها الإجرائيّ من خلال ما قدّمته للنّصّ الأدبيّ العربيّ، ويسترسل "لو أنّنا تسامحنا مع أنفسنا ما سقطنا في أوحال التّقليديّة الفجّة نعبُّ منها ونكرع

---

[1]- القرطاجنّي، أبو الحسن حازم بن محمّد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشّرقيّة، تونس، 1966. ص: 19.

[2]- مرتاض، عبد المالك، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟"، ص: 18.

فلن نصبح قادرين على بلوغ بعض ما نريد من أمر النّصّ الأدبيّ."[1] فهذه التّصريحات عُدّت بمثابة الثّورة ضدّ التّقليد الفجّ الأعمى الّذي لا يعرف متى يأخذ ولا كيف يأخذ.

تتميّز إجابات **مرتاض** بالثّورة ضدّ الكثير من المناهج النّقديّة السّياقية، ويدعو إلى رؤية حديثة لأنّ الواقع المعرفيّ في العالم المعاصر أصبح يتطلّب معرفة علميّة ومنهجيّة تُساير التّطوّر العلميّ المتسارع، لذلك توجّه الخطاب النّقديّ في الجزائر في أواخر الثّمانينات نحو ما يُعرف بالنّقد النّسقيّ، وإذا كانت السّيميائيّات الحديثة قد بلغت درجة من النّضج وتعدّدت اتّجاهاتها فإنّها في المشهد النّقديّ الجزائريّ - في نظر مرتاض- لا زالت تتعثّر بخطى متثاقلة، والسّبب في ذلك ضعف تمثّل مقولاتها المعرفيّة الفلسفيّة وغموض مصطلحاتها.

تنبّه **أحمد يوسف** في بداية تأسيس مشروعه السّيميائيّ إلى أمرٍ مهمّ، يتمثّل في الاهتمام بالأصول الفلسفيّة للمناهج النّسقية المعاصرة، لأنّها في نظره "أساس الفهم الجيّد لتلك المناهج لدرجة أنّه لا يمكن مطلقًا تجريد السّيميائيّات المعاصرة من أصولها الفلسفيّة القديمة."[2] لما لها من أهمية في تبيين معالمها والكشف عن أسرارها مُنبّهًا إلى أنّه لا يمكن الحديث عن التّنظير السّيميائيّ[*1] دون الكشف عن الجهاز المفاهيميّ الّذي يقف وراءه، خصوصًا وأنّ المعروف عن السّيميائيات أنّها علمٌ لكلّ العلوم، لأنّها تستفيد من "الرّياضيات والفلسفة والمنطق وغيرهم" حتّى تشعّبت دراستها وظهرت تيّارات وسعت من دائرتها "بدءًا باللّسان وانتهاءً بكلّ مظاهر السّلوك الإنسانيّ كاللّغة واللّباس والعلاقات الاجتماعية والطّقوس الأسطورية والدّينيّة."[3]

أسّس للمشهد الحداثيّ في الخطاب النّقديّ الجزائريّ، الّذين تبنّوا طرح الثّورة على التّقليد، في محاولةٍ جاهدةٍ منهم تمثّل المناهج النّسقيّة، ولكن صعوبة التّعامل بدأ منذ بترها عن مرجعيّاتها الفكريّة والفلسفيّة، وكذا دون تمثّلها من خلال البحث عن بذور لها في التّراث العربيّ النّقديّ، فحال اجتهادهم دون تحقيق المبتغى، وانحصرت أعمالهم في التّرجمة حينًا، والتّنظيم حينًا آخر، وبعض التّطبيقات الّتي تبقى كلّ ما قيل عنها لا يُستهان بها من خلال إسهام أصحابها في تأسيس وعيّ نقديّ جديدٍ لفت

---

(1)- مرتاض، عبد المالك، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟"، ص: 19.

(2)- يوسف، أحمد، السّيميائيّات الواصفة وجبر العلامات، المركز الثقافي العربي، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص: 118.

(*1)- وكّد **عبد الحميد بورايو** توكيدًا لافتًا حينما قال: "لقد حرصنا على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفيّ من الدّراسات الغربية كما عملنا على تجاوز التّطبيقات الميكانيكية." (عبد الحميد، بورايو، منطق السّرد، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ص:19).

(3)- بن كراد، سعيد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط3، 2012، ص: 7.

الانتباه - على الأقل- إلى أهميّة تلك المناهج في مقاربة النّصوص الإبداعيّة وتحليلها، بل وحرّكت المشهد السّيميائيّ[*1] على الرّغم من صعوبة مصطلحاته، وبذلك يبقى المنهج الأكثر حضورًا وممارسة في المشهد النّقديّ الجزائريّ، وحاول الكثير منهم قدر ما وسعته الطّاقة التّراثية والبلورة المنهجية بأن يبقى عربيّ الذّوق والبصمة.[*2]

لقد أسهمت السّيميائيات بقدر كبير في تجديد الوعيّ النّقديّ من خلال إعادة النّظر في طريقة التّعاطي مع قضايا المعنى وقدّمت في هذا المجال مقترحات مهمّة عملت على نقل القراءة النّقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضيّ الزّائل والكلام الإنشائيّ الّذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النّصّيّة إلى التّحليل المؤسس معرفيًّا وجماليًّا.

والغريب في القراءة النّقديّة لـ **عبد الملك مرتاض** أنّها أثرت الشّعر العربيّ المعاصر بقراءة سيميائيّة تفكيكيّة، وقراءة بنيويّة تشريحيّة للخطاب الشّعريّ نفسه، فيعدّ كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ -دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانيّة) وكتاب (شعريّة القصيدة قصيدة القراءة - تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة-)، وقصيدة "أشجان يمانيّة" للشّاعر اليمنيّ **عبد العزيز المقالح** من شعر التّفعيلة، والأمر يوحي بالكثير من الإشكالات؛ التي من بينها: هل السّبيل من النّموذجين بلوغ دلالات الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر المترامية الأطراف بين الشّكل والمضمون؟ أم أنّ الغاية من تحميل العنوان بمنهجين نقديّين استفائهما تحليلًا؟ كما قد ينمّ تحميل الكتاب أكثر من منهج للنّصّ الشّعريّ نفسه في كتابين عن درجة كبيرة من الكثافة الدّلالية الأماميّة والخلفيّة، لذا حاول النّاقد مع كلّ الإجراءات

[*1]- ولعلّ من أهمّ الأسباب التي دفعت بالكثير من النّقّاد الجزائريّين إلى ممارسة السّيميائيّة دراستهم في فرنسا على يد مجموعة من المفكّرين الذين يُعدّون من أقطاب السّيميائيّة الحديثة أمثال **غريماس ورولان بارث** هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ المقاربات السّيميائيّة استطاعت أن تتجاوز الحدود الضّيقة التي رسمتها البنيوية بنسقها المغلق لترتقي إلى الأنساق السّيميائيّة الدالة بمستوياتها اللّسانيّة وغير اللّسانيّة دون فصلها عن إطارها الاجتماعي العام.

[*2]- انطلق **بن مالك** في محاولة إجلاء العتمة والضّبابية الّتي اكتنفت المتلقّي العربيّ وكيفية استيعاب هذه المناهج وتطبيقها على النّصّ الأدبيّ، فمثلًا مستويات التّحليل السّيميائي عند **غريماس** كانت في نظر الكثيرين التفاتة ناجحة منه في تيسير هذه المستويات وفهم خلفياتها الفكرية، ويبقى **بن مالك** غير راض عن الاجتهادات النّقدية الجزائرية الّتي حسبه قُدّمت مفصولة عن أسسها الإبستيمولوجية وكذا عن المناخ الّذي ولدت فيه، وهو الأمر - يقول بن مالك- الّذي أعجز في أغلب الأحيان الكثيرين في إدراك الفروقات بين هذه النّظرية أو تلك بين هذا المفهوم أو ذاك في مقابل الإبقاء المعطيات على حالها دونما جدوى لتصويب تلك القطيعة إمّا باستثمار المنجز النّقديّ العربيّ القديم، أو بلورة إجراءات تحليليّة تستوعب المنهج الوافد وتكيّفه تبعًا لمقتضيات البيئة والثّقافة والنّصّ ولم لا اللّغة. (ينظر: جان كلود كوكي، السّيميائيّة، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2003، ص:646).

لاستنطاقها دلالاتها المترامية الأطراف وفهم الشّاعر وتفكيره ووطنه وعالمه من خلالها، ومنه فكلّ هذه الإشكالات سيحاول البحث لاحقًا الإجابة عليها ما وسعه الجهد والطّاقة.

انطلق كتاب (شعريّة القصيدة قصيدة القراءة) بالإجراء السّيميائيّ وفق أربع مستويات؛ فأفرد الأوّل للقراءة التّشاكليّة الانتقائيّة لنصّ "أشجان يمانيّة" معقّبًا في بدايته على ملامسة علماء التّراث لأدوات هذا المستوى وإن خانهم التّنظير الذي وجد عند **غريماس** وغيره.[1] والتّشاكل أداة من السّيميائيّات غايته خدمة الدّلالة عبر الجملة ثمّ النّصّ وصولًا إلى الخطاب الأدبيّ، والمستوى الثّاني تحت زاوية الحيّز ليثير به "قضيّة منهجيّة باعتقاد الكثيرين في تأسيس منهج ثمّ نحمله إلى نصّ أدبيّ لنحلّله بكفاءة ونجاح."[2] وهنا يكمن اختلاف القراءات عن بعضها، وقد يدرك البعض أنّها من الخلل المنهجيّ، فمستويات التّشاكل والحيّز والزّمن ليست من العُجب أو الموضة، ومردّ ذلك النّصّ وحده فهو من يحدّد المنهج الملائم له، فإذا انطوت النّصوص تحت نصّ واحد جاز تناولها بمنهج واحد وبالأدوات نفسها، وتعدّ هذه دعوة المناهج النّقديّة المعاصرة التي توصّلت إلى أنّه من الشّنيع مطالبة النّصّ الأدبيّ على توفّره لأدوات منهج معيّن مسبقًا، وإلّا فالحكم النّقديّ سيكون قاسيًا على النّصّ والنّاص.

يعدّ الإقبال على النّصّ أوّلًا ثمّ ترك فرصة تحديد المنهج تنبجس من دلالات النّصّ، وهو ما يفسّر القراءة المتعدّدة انطلاقًا من الخصائص اللّسانياتيّة والبنيويّة والسّيميائيّة التي في اجتماعها وتشكّلها يقرأ النّصّ الأدبيّ، وليس "أخذ الجاهز للحشر به في غياباته حشرًا أعمى."[3] بينما المستوى الرّابع تمثّل في الحيّز والتّحيّز وهذا الإجراء مختلف عمّا وجد في كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ) للنّموذج نفسه، وآخر مستوى هو تركيب سيميائيّ وفق أربعة فروع متلازمة ومتداخلة؛ نظّر لها ثمّ أردفها بالممارسة التّطبيقيّة وفق: الأيقونة والقرينة والرّمز والإشارة، وسبق نقده للشّعر نقد السّرد[1*] الذي كان من المبادرين فيه تنظيرًا وتحليلًا، فالمنهج السّيميائيّ تستعير فيه الخطابات النّقديّة أدوات بعضها البعض.

---

(1)- ينظر: عبد الملك، مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة، دار المنتخب العربيّ، بيروت، ط1، 1994، ص: 33.

(2)- عبد الملك، مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة، ص: 35.

(3)- عبد الملك، مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة، ص: 87.

(1*)- يُعدّ **مرتاض** أوّل من بادر بذلك من خلال بحثه المعنون:(تحليل سيميائي لحكاية حمّال بغداد) وهو فاتحة خير- في رأي المتتبّعين للمشهد النّقدي- على بعض النّقّاد الجزائريّين في طرقهم المناهج الحديثة وخاصّة السّيميائيات وبالرّغم من صعوبته في أنّه منهج تستعير فيه الخطابات النّقدية أدوات بعضها البعض، ويقوم على قراءة متأنية ومعمقة للسّياقات الثّقافية والاستيمولوجية المنتجة للأدوات، وهو الموقف نفسه الّذي استشعره رموز النّقد العلاماتي أمثال: **رشيد بن مالك**، **عبد الحميد بورايو**، **سعيد بوطاجين**، **أحمد يوسف**، و**عبد القادر فيدوح** فهؤلاء هم المنافذ الحقيقية نحو تجريب نقديّ جديد أرجع النّقد الجزائريّ مرّة أخرى إلى ساحة النّقد الفعّال ذي الأدوات الجديدة، وقد أسّست رابطة السّيميائيّين الجزائريّين سنة 1998م.

افتتح **عبد القادر فيدوح** النّقد السّيميائي مع مطلع التّسعينات من خلال (دلائليّة النّصّ الأدبيّ) وهو مرفوق بعنوان جانبيّ (دراسة سيميائية للشّعر الجزائريّ) وفيه أعلن اختياره المنهجيّ، إذ يقول عن النّصّ أنّه لم يعد يحمل "الرّاية الأيديولوجية الّتي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعيّ مظهرًا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية والاستخبارية بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذّات الواعية الفردية والجماعية."[1] إنّما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميّزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجدّدة.

يُخصّص **النّاقد** مدخلين (سيميائيّة النّصّ الأدبيّ) و(البعد التّأويلي للسّيميائية) فقد تعرّض خلالهما لبعض المفاهيم السّيميائيّة بالعربية حينًا، وبالعربية والإنجليزية حينًا آخر على مستوى التّنظير، أمّا على مستوى التّطبيق فقد قام بتحليل قصيدة من الأدب الجزائريّ القديم، للشّاعر **بكر بن حمّاد** تحليلًا سيميائيًّا، مثيرًا الكثير من التّساؤلات اتّجاه النّصّ ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتّفسير والتّأويل الّذي يضع كلّ يقين قيد سؤال، إلى جانب هذا قام بدراسة قصائد شعرية لشباب جزائريّين أمثال: **عاشور فنّي**، **خيرة حمر العين**، و**سعيد هادف** وغيرهم ليشرع في تطبيق المنهج السّيميائيّ على القصيد القديم والحديث والمعاصر والّذي نلمحه بالضّبط في كتابه (الرّؤيا والتّأويل) وهو مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، وتعتبر محاولة من **فيدوح** لتقصّي الأبعاد الصّوفية للقصيدة الجزائرية المعاصرة من منطلق سيميائيّ جديد.

وجد **فيدوح** متنفّسًا في مقاربة النّصّ الأدبيّ بالسّيميائيات إلّا أنّه -حسب المتتبّعين- لم يوقف قراءاته عند حدود الإجراءات المعمول بها في السّيميائيات بل يطرح الأدوات - في كثير المواضع- جانبًا ويلجأ للتّحليل الإنشائيّ الذّاتي القريب إلى الانطباعية منه إلى السّيميائيات.

تعدّ السّيميائيات "جهازًا مفاهيميًّا معرفيًّا يمتدّ بجذوره في الإرث المعرفيّ الإنسانيّ، فمفهوم العلامة ليس وقفًا -كما يعتقد أمبيرتو إيكو- على اللّسانيات ولا حتّى على السّيميائيات الخاصّة، ولكنّه يضرب في تاريخ التّفكير الفلسفيّ بجميع مشاربه الثّقافية."[2] ونتاج بحثه في هذا المجال السّيميائيات الواصفة والمنطق السّيميائي وحيّز العلامات والدّلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، وقد ناقش من خلالها "المقولات الفلسفية الّتي تناولت العلامة وفلسفة اللّغة قديمًا وحديثًا من جهة،

---

[1]- فيدوح، عبد القادر، الرّؤيا والتّأويل -مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة-، دار الوصال، ط1، 1994، ص: 3.

[2]- أحمد، يوسف، السّيميائيّات الواصفة وجبر العلامات، ص: 118.

والعمل على ربط السّيميائيات الحديثة بأصولها الفلسفيّة والفكريّة من جهة أخرى."[1] وخلُص إلى أنّ فهم المعنى من المنظور السّيميائيّ لا ينبغي فصله عن النّسق الفلسفيّ والعلميّ.[1*] من هنا يتبيّن مشروع **أحمد يوسف** المبنيّ على وعيّ نقديّ[2*] يُحقّق المقاصد العامّة للبحث العلميّ الّتي منها لا يكمن في نظره تقديم تصوّر بماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى.

يبدو جليًّا درجة استفادة العصر الحديث من الموروث الفلسفيّ الإنسانيّ الّذي سبق التّفكير الأوربيّ وبذلك فهو الضّمان الحقيقيّ للتّطبيق السّليم للنّظرية، فكلّ نظريّة فكرية إلّا ولها أصول معرفيّة انبثقت عنها، وهذا ما يُسهّل عملية مواجهة النّصوص الإبداعية للتّطبيق النّقديّ الجزائريّ، وعليه فقد قدّم **أحمد يوسف** عملًا ممنهجًا سدّ به الثّغرات الّتي عابت المشروع السّيميائيّ في النّقد الجزائريّ الحديث وأخرج بذلك الممارسة النّقدية من إطارها الضّيّق ووزّع جهده[3*] في خدمة عديد المجالات.

إنّ الهدف المتوخى من وراء المشروع السّيميائيّ واضحٌ في النّقد الجزائريّ، ويتمثّل في بلورة فكرة واضحة عن السّيميائيات بغية الوصول إلى إرساء دعائم منهجٍ سيميائيّ واضح التّنظير يتطلّع نجاحًا التّطبيق، هذا ما يؤدّي إلى تطوير الممارسة النّقدية الجزائرية مسايرة تطوّر المناهج النّقدية في العالم، وتطوّر النّصّ الإبداعيّ العربيّ، فضلًا عن دراسات أخرى[4*] أثرت المشروع السّيميائي الجزائريّ كإسهامات **بختي بن عودة** و**أمينة بلعلى** و**شريبط أحمد شريبط** وغيرهم.

---

[1]- شرشار، عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبيّ وقضايا النّصّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2006، ص: 127.

[1*]- المعرفة الإنسانية هي التي جعلت الكثير من النّقّاد الغربيّين ومنهم **جون لوك** يهتدي إلى أنّ السّيميائيّات ترتبط ببقية عناصر هذه المعرفة.

[2*]- تأسّس خطابه على تراكمٍ معرفيّ، كما لا يجب-حسبه- فصل المنطق السّيميائيّ عن أصوله الفلسفية بدءًا بالفلسفة اليونانية وصولًا إلى المعاصرة، وعليه يُظهر مدى استفادة العصر الحديث من الموروث الفلسفيّ الذي سبقهم لأنّه هو الضّمان الحقيقيّ للتّطبيق السّليم للنّظرية.

[3*]- جهود أحمد يوسف المنهجيّة للمشروع السّيميائيّ في الجزائر:

- مجموعة بحوث علمية تابع من خلالها أصول السّيميائيّة في أربعة كتب بغية تسهيل قراءة المرجعيّة الفكريّة والفلسفيّة للسّيميائيّات.
- إصدار مجلّة متخصّصة بالسّيميائيات (صدر العدد الأوّل خريف 2007) يهدف من ورائها بعث دينامية في البحوث الأكاديميّة لتتجرّأ على منهج لم يعرفوا منه قبيل هذه الفترة إلّا التّنظير.
- تأسيس مختبر السّيميائيّات وتحليل الخطابات، كي توضع الخطابات الإبداعية تحت المجهر السّيميائيّ

[4*]- كدراسات **حسين خمري** الذي كانت له دراسات عدّة في الدّوريات العربية والجزائرية بمنهج سيميائيّ **سوربوني** ومن بين ما قدّم (ما تبقّى لكم) العنوان والدّلالات (سيميائيات الخطاب الرّوائيّ) التي تعرّض فيها لرواية (صوت الكهف) لـ **عبد المالك مرتاض** برؤية سيميائية إضافة إلى سرد الشّخوص والأمكنة والأحداث في تدرّجها على سلّم **بروب** ومستفيدًا من طروحات **غريماس** و**كورتيس** و**بريمون** و**بارث** وغيرهم.

4. الشّعر العربيّ والنّقد التّفكيكيّ في الجزائر:

التّفكيكيّة؛ مصطلحٌ أطلقه الفيلسوف الفرنسيّ المعاصر **جاك دريدا** (Jacques Derrida) على القراءة النّقدية المزدوجة الّتي اتّبعها في مهاجمته الفكر الغربيّ الماورائيّ؛ وهي عبارة عن قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النّصّ مهما كان دراستين: دراسة تقليدية أوّلًا لإثبات معانيه الصّريحة ثمّ تقويض وتفكيك ما تصل إليه من نتائج في قراءة ثانية وُصفت بأنّها معاكسة، وتعتمد على ما ينطوي عليه النّصّ من معانٍ تتناقض مع ما صرّح به النّصّ في الأوّل.

تهدف إلى إيجاد شرح بين ما يُصرّح به النّصّ وبين ما يُخفيه وبالتّالي فإنّها قراءة "تقلب كلّ ما كان سائدًا في الفلسفة الماورائية سواء تعلّق الأمر بالمعنى الثّابت أو الحقيقة القارّة أو العلمية أو المعرفة أو الذّات والهوية المتوحّدة فهي إذًا اختصار كلّ الأسس الّتي يقوم عليها الخطاب الفلسفيّ الغربيّ."[1] وقد أخذت معينها الأوّل من مقولات الخطاب الألسنيّ السّوسيري ولكنّه قلب الفكرة وجعل الأسبقية للكتابة على اللّفظ مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ الكتابة عند **دريدا** تختلف عن الكتابة بمعناه المألوف عندنا والمتمثّل في كونها تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة، فحين تابع "امتياز صوت المتكلّم على الكتابة منذ **أفلاطون** رأى أنّ الكتابة كانت تخضع دائمًا لهيمنة اللّفظ، فالتّمركز المنطقيّ عنده هو ذاته التّمركز الصّوتي، لأنّ المشروع الغربيّ أصرّ على أنّ الكتابة مشتقّةٌ من اللّفظ وتابعة له ومضافة إليه."[2]

الكتابة عند **دريدا** نظامان مختلفان؛ فيتعذّر فهم الكتابة بنفس الطّريقة الّتي نفهم بها اللّفظ، فهي نظرية بعد البنيوية على حدّ تعبير **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) وقد أرسى قواعدها **دريدا** في أواخر ستينات القرن الماضي.[1*] وأهمّ أسسها فكرة (موت المؤلّف وميلاد القارئ)، (القراءة والكتابة وتشتيت المعنى)، (التّداخل النّصيّ) و(الاختلاف)[3]، لقي الفكر التّفكيكيّ جدلًا واسعًا في السّاحة النّقدية الغربية والعربية؛ فمن العرب الّذين تحاملوا على التّفكيكية **عبد العزيز حمودة** من خلال كتابه

---

[1]- الرويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص: 54.

[2]- الرويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبيّ، ص: 54.

[1*]- وقد تجلّت في كتبه الثّلاث :(الكتابة والاختلاف) و(الصّوت والظّاهرة) و(في علم الكتابة).

[3]- رولان، بارث، درس السّيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، عبد السّلام، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص: 86.

(المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التّفكيكية) فقد حكم عليها بالفشل بل وحتّى على المشروع الحداثيّ برمّته، كما رآها البعض إجراء يعوّل كثيرًا على أسس المنهج البنيويّ رغم تعارضهما في بعض الرّؤى.

استفتحت السّاحة النّقدية العربية الدّراسة التّفكيكيّة مع النّاقد السّعوديّ **عبد الله الغذامي** من خلال كتابه (الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية)، ويعدّ أوّل محاولة جادّة يُمثّلها النّقد العربيّ للتّشريحيّة؛ وسمّاها التّشريحية لأنّ النّقّاد العرب ترجموا التّفكيكية بمصطلح التّشريحية، لكن المتتبّع لهذه الدّراسة يُلاحظ "أنّها تشريحية مختلفة عن تشريحية **دريدا** الّتي نادى بها، فقد وجدناها أقرب إلى **رولان بارث** الّذي يُنقض من أجل إعادة البناء وبالتّالي فهو منهجٌ بنويّ سيميائيّ تفكيكيّ."[1]

كما تُعدّ محاولة **حسين الواد** من خلال كتابه (في مناهج الدّراسات الأدبيّة) قدّم من خلالها قراءة تفكيكيّة سمّاها بقراءة (الحدّ والانعتاق) مع النّصّ، كما لم يستثن النّقّاد **فاضل تامر** في دراسته (من سلطة النّصّ إلى سلطة القراءة)، ويُعدّ النّاقد الجزائريّ **عبد المالك مرتاض** بإجماع المتتبّعين والدّارسين سيّد النّقد التّفكيكيّ دون منازع[1*] من خلال تضمينه التّفكيكيّة للمقاربة السّيميائيّة في نقد الشّعر بكتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمّد العيد آل خليفة)[2*] وإن عُدّ مصطلح التّشريح ترجمة للتّفكيكيّة فقد قرأ قصيدة من الشّعر المعاصر للشّاعر **عبد العزيز المقالح** بعنوان فرعي في (بنية الخطاب الشّعريّ - دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية-)، إلى جانب **الطّاهر روابنية** الّذي اهتمّ بالتّفكيكية من خلال (الكتابة وإشكالية المعنى).[3*]

أضافت السّاحة النّقدية الجزائرية ترجمة الفكر التّفكيكيّ من خلال ترجمة لثلاث نصوص تفكيكيّة من النّقد الإنجليزي للشّاعر **عمر أزراج** فضلًا عن دراسة **سليمان عشراتي** من خلال (التّفكيكية وجذور الوعي التّنظيري عند جاك دريدا)، ودراسة أخرى لـ **بختي بن عودة** بعنوان (انسحاب الكتابة) وهي دراسة وُصفت لغتها بالمعقّدة الغامضة، ومنه فما يُقال أنّ التّفكيكية حديثة العهد في النّقد العربيّ عامّة والجزائريّ خاصّة، وذلك رغم كلّ المحاولات المذكورة وهي لا تمتُّ بصلة لتفكيكية **دريدا** بل نسيج من السّيميائيّة والبنيوية خصوصًا وأنّ جلّ من فهموا القراءة التّفكيكية أجمعوا

---

[1]- وغليسي، يوسف، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص: 162.

[1*]- كان أول كتاب له بالمنهج التّفكيكيّ: (ألف ليلة وليلة تحليل سيميائيّ تفكيكي)، وذلك في ثمانينات القرن الماضي.

[2*]- وكتاب "تحليل الخطاب السّردي معالجة تفكيكية مركبة" مفضّلًا في هذا مصطلح التّقويض

[3*]- وهو قراءة في بنية التّفكيك في رواية "تجربة العشق" لـ **الطّاهر وطّار** فقد حاول تطبيق التّفكيكية التي استقاها من كتابات **ميشال فوكو ورولان بارث وويليام راي**.

على أنّها قراءة متضادّة تُثبت معنى النّصّ ثمّ تُنقضه، لنصل إلى فكرة مفادها أنّ السّاحة النّقدية الجزائرية كانت متأخرة في استقبال المناهج النّقدية الغربية إلّا أنّها ضاهت الأوائل وفاقتهم في كثير من الإجراءات وقراءة النصوص وفق معطيات كلّ منهجٍ وخصوصية النّصّ واللّغة والهوية وخير دليل ما لاحظناه من استقبال للفكر التّفكيكي وتحويره مصطلحًا ورؤيا.

عمّر الخطاب النّقديّ السّياقيّ في الجزائر طويلًا وهو يتناول الشّعر العربيّ من وجهات شتّى بدءًا بالانطباعيّ إلى التّاريخيّ والنّفسيّ والاجتماعيّ، وفسّر الخطاب الشّعريّ برؤى تبتعد عن البنية حينًا وتقترب منها حينًا آخر، ولعلّ القراءات الفنيّة التي طويت في اجتهادات النّقّاد الجزائريّين آنذاك ما يبرّر خروج النّقد عن مدار السّياق وانفلاته إلى البنية ويتقصّى- خصائصها وكوامن الجمال فيها، ومن النقّاد: **أبو القاسم سعد الله، محمّد مصايف، رمضان حمّود، عبد الله الرّكيبيّ، صالح خرفي، عبد الملك مرتاض، يوسف وغليسي، أحمد يوسف، عبد القادر فيدوح**، وغيرهم.

الفصل الثّاني

قضايا الشّعر العربيّ المعاصر وموضوعاته في النّقد الجزائريّ

أوّلًا: اللّغة الشّعريّة ملامحها وتجلّياتها في النّقد الجزائريّ المعاصر

تعدّ اللّغة الشّعريّة أساسًا هامًّا للخطاب الشّعريّ، ولا تقوم للقصيدة قائمة ما لم تشحن بطاقة شاعريّة شعريّة كامنة فيها، ومعجم شعريّ فريد من نوعه، وبهما تتباين رؤى الشّعراء ونظرتهم لما حولهم من خلال العواطف المبثوثة فيها والأخيلة، وينعتها الكثير من النّقّاد بالكاشف الحقيقيّ لحالات النّفس المتقلّبة بين الإلهام والمباشرة، ومنها تبدأ تجربة الشّاعر الفنيّة تبرز وتنتشر.

لكي تكون شاعراً يجب أن تتوفّر على رؤيةٍ شاعريّةٍ في الحياة وليس أن تهضم فنّ العروض والقوافي، فالتّجربة الشّعريّة إيماء بدلالات ولكلّ جزءٍ منها أهداف ومرامٍ، غير أنّها ترتبط بالكلّ ارتباطاً عضويّاً، فهي لا تقصد لذاتها وإنّما ليتمّ بها وبدلالات أخرى تصوير حالةٍ وجدانيّةٍ للشّاعر"فالمشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقيّة تتولّد في نفسه، وتنبثق فيها وحدةٌ تعمّها من فاتحة التّجربة إلى خاتمتها وذلك في توازنٍ دقيقٍ وسياقٍ محكمٍ، ولكلّ بيت مكانه المرموق به والمرقوم، حيث تجدك في بناءٍ كلّه نظامٌ والتئام، ضبط "وإحكام حيث لا مكان للفوضى والتّشويش فيه."[1] غير أنّ هذا المفهوم بدأ يتنازل عن مقوّماته مع ظهور أشكال الشّعر الجديدة الّتي كلّ فنيّتها تكمن في التّشويش الّذي اعترى دلالاتها وألفاظها وتشكيلاتها، وتعدّ ظواهر الشّعر الجديد الفنيّة أبرز ما شغل النّقّاد من اهتمامهم الواضح بالبنية التّعبيريّة بكلّ توجّهاتها، وأضحى الإبداع لا يخرج عن بنية يبثّها رؤياه مهما سما، وبأيّ تشكيل من تشكيلات الشّعر المختلفة، واعتنى الشّعر المعاصر بلغته الشّعريّة وكوامنها التّعبيريّة من رمز وأسطورة وقصص شعبيّ تراثيّ وغيرها.

وسم النّقد الجزائريّ لغة الشّعر المعاصر بالعمود الفقريّ للقصيدة، وانصبّ اهتمام المعاصرين سواء الشّعراء أم النّقّاد عليها، ومن خلالها "يستطيع الشّاعر أن يحقّق استقلاليّته وشخصيّته وتميّزه، فهي الطّريقة أو الأسلوب."[2] وعليه فالتّفرّد أصبح مطمح الشّاعر المعاصر من خلال بلوغ لغته منتهى من الإحساس والانفعال المنبثق عن تجربة شعريّة صادقة.

يبدو أنّ الحيرة الّتي اكتنفت أشكال الشّعر المعاصر قد أسهمت في إجلائها الاهتمام بالبنية التّعبيريّة عوض القالب الموسيقيّ؛ فالمرحلة الجديدة اقتضت الكشف عن لغة جديدة، لأنّه من غير المنطقيّ أن تعبّر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة، وليست "التّجربة الجديدة إلّا لغة جديدة أو منهجًا

[1]- شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ. دار المعارف، القاهرة، ط9، ص: 145.
[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 355.

جديدًا في التّعامل مع اللّغة."[1] وتعدّ هذه اللّغة القلب النّابض الّذي يقدّم مؤشّرات حقيقيّة عن درجة حيويّة هذا القالب أم لا، هذا الأخير الّذي هو انعكاس حقيقيّ ظرفيّ لآلام العصر وآماله.

ومن هذا التّقديم؛ هل هناك فعلًا لغة شعريّة جديدة خاصّة بالعصر الحديث والمعاصر؟ أم أنّ وراء البنية التّعبيريّة لغة ولدت مع توأم آخر يسمّى روح العصر؟ فاللّغة قد تكون نفسها الألفاظ الّتي بثّت في شعراء التّقليد والمحافظة غير أنّ الحلّة الّتي اصطبغت بها تتجاوز البنى الإفرادية إلى تعبيريّة ملهمة من تجربة شعريّة صادقة، وفي كنف هذه الخصائص سيتناول البحث رؤية النّقد الجزائريّ المعاصر في خصائص التّجربة الشّعريّة المعاصرة من لغة الشّعر المعاصر وصوره، ثمّ يتقفّى بلورة الخطاب الشّعريّ المعاصر للصّورة الشّعريّة من فضاء التّشكيل الخطّيّ إلى فضاء التّخييل.

لا يستطيع النّقد المعاصر مهما بلغ من درجة في القراءة والاستكشاف أن يفهم التّجربة الشّعريّة ويقتفي أثرها ما لم تأخذ صورتها التّعبيريّة، وهنا تطرح إشكاليّة أخرى تتعلّق بمحنة اللّغة أمام مستجدّات الحداثة؛ وما الطّريقة المثلى للخلاص من أدوات الشّكل والمعنى الموروثة من عصور الشّعر العربيّ؟ فتطوّر لغة الشّعر الجديد كانت في "اتّجاهات مختلفة يتعلّق بعضها بنموّ لغة كلّ شاعر بمفرده، ويرتبط بعضها الآخر بالرّوابط الوراثيّة الّتي تربط بين شعراء كلّ إقليم، أو بالرّوابط الثّقافيّة الأجنبيّة الّتي تميّز كلّ زمرة من هؤلاء الشّعراء من غيرها."[2] فالقراءة فرديّة والحكم على تطوّر لغة شاعر عن آخر كذلك، وقد يسعف الحظّ مجموعة من المجدّدين في التّلاقح المعرفيّ والثّقافيّ ويسهم في تطوّر بناهم التّعبيريّة كما أسهم في تبدّل رؤاهم التّشكيليّة.

اقتضت ظروف واقع الشّعر العربيّ المعاصر أن يتطوّر في لغته الشّعريّة وفق اتّجاهات مختلفة تصل حدّ التّناقض أحيانًا منها "الاتّجاه المتطرّف في استخدام لغة الحديث العاديّة إلى حدّ لم يعد فيه يفرّق بينها وبين لغة التّخاطب اليوميّ، والاتّجاه الّذي ظلّ محافظًا على الأصالة التّراثيّة للّغة مع منح مفرداتها قيمًا ودلالات تساير العصر وتعايشه؛ وهذا توجّه أغلب الشّعراء الرّوّاد."[3] وعليه فليس كلّ التّجديد في اللّغة الشّعريّة **محمود العواقب**؛ ويستدلّ النّاقد **محمّد ناصر** شعر اللّغة العادية وهو مذهب **يوسف الخال**، ويكمن التّجديد في اللّغة الشّعريّة بالمحافظة على أصالة اللّغة بإكسابها قيمًا تتماشى

---

[1]- عزّ الدّين، إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 175.

[2]- المجاطي، أحمد، ثورة الشّكل في الشّعر الحديث، مجلّة الآداب، ع5، مايو 1974، ص: 154.

[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 358.

ومعطيات العصر، ويمثّل لذلك: **نازك الملائكة، بدر شاكر السّيّاب، عبد الوهّاب البيّاتي، أحمد عبد المعطي حجازي، صلاح عبد الصّبور، ونزار قباني**، وغيرهم.

اتّخذت اللّغة الشّعريّة منحيين تماشيًا وطريقي التّجديد المنفصلين؛ طريق **السّيّاب** وجماعته التّراثيّين، وطريق **أدونيس** وجماعته الانفصاليّين، واحتارت لغة الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر أيّ طريق تسلك، وكإشارة فإنّ النّاقد يذكّر بأنّ تجربة الشّعر الجديد في الجزائر يفصلها إلى شعر ما قبل الاستقلال وروّاده: **أبو القاسم سعد الله، محمّد الصّالح باوية، أبو القسم خمّار**، وغيرهم، وهم يختلفون في كثير من جوانبهم عن جيل: **أحمد حمدي، عمر أزراج، عبد العالي رزاقي**، وغيرهم، ومنه فخصائص اللّغة الشّعريّة تختلف؛ من قناعة أن لكلّ جيل تجربته وموقفه ورؤيته، ولكلّ منه فهمه لوظيفة لغة الشّعر؛ وهذه مشكلّة لطالما أرّقت الشّاعر العربيّ المعاصر ومنه الجزائريّ، فالأولى عند تناول اللّغة الشّعريّة بالدّراسة عند وجه من أوجه الاتّجاهات المعاصرة البحث في فهم الشّاعر لوظيفة اللّغة الشّعريّة، وقد تؤدّي به الإجابة إلى مفهوم الشّعر عند هذا الاتّجاه وذاك، فما الخصائص الّتي تميّزت بها لغة الشّعر الجديد؟

1. الضّعف اللّغويّ:

يعدّ الضّعف اللّغويّ من أبرز الخصائص الفنّيّة الّتي تعانيها منها لغة التّجربة الشّعريّة الجديدة، فالتّعامل مع اللّغة بوصفها أداة للتّوصيل بلغت حدّ التّأزّم في كثير من الأحيان، فالشّاعر "يعيش في محيط ما يزال يعاني من مأساة الاغتراب اللّغويّ ويكافح في استماتة بغية تعريب الجماهير، ورفعها إلى مستوى المتلقّي المتذوّق."[1] فظاهرة الاغتراب أعيت الشّعراء وهم يتوجّهون بقصائدهم إلى الجمهور، ولن يتأتى الإبداع ويستمرّ إن لم يجد متلقّيًا حذقًا يساير اللّغة الشّعريّة؛ والّتي مهما سمت وعلت لابدّ لها من أن تتنازل يومًا أو تضعف، والضّعف وجهتان؛ وجهة في الشّاعر الّذي من جيل الاستقلال الّذي سيحاول أن ينهض بلغته الشّعريّة ولكنّه يحاول دون فائدة، فرواسب الاستدمار ومخلّفاته في جيل الاستقلال أضعفت الملكة الشّعريّة اللّغويّة، وتعدّته إلى جمهورها المتلقّي لها، فهل ستنتظر شعريّة من لغة أصحابها لا يزالون تحت صدمة لغة المستدمر الأجنبيّة، وهذا لا يعني أنّ كلّ شعراء المرحلة اتّسمت لغتهم الشّعريّة بالهزل والضّعف، فالظّاهرة لا تشمل كلّ "الشّعراء الّذين كتبوا شعرًا حرًّا في

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 359.

هذه الفترة، لأنّ الأمر لا يتعلّق بالقالب الّذي صبّ فيه الشّعر عموديًّا كان أم حرًّا، بل بثقافة الشّاعر أوّلًا ومستواه التّعليميّ، ومدى صلته بالتّراث واحتكاكه به، فثمّة شعراء شباب في الاتّجاهين العموديّ والحرّ يتميّز بمستوى لغويّ معتبر، استطاع أصحابه أن يحافظوا فيه على أصالة لغتهم وسلامة أساليبهم وطرق تعبيرهم."[1] وتتجلّى في أشعارهم لغة شعريّة استطاع أصحابها الانفلات من تبعيّة الآخر والحفاظ على أصالة التّعبير العربيّ بروح العصر؛ وأبرز هؤلاء الشّباب: **مصطفى الغماري، محمّد بن رقطان، جمال الطّاهريّ، عبد الله حمادي، عياش يحياوي**، فضلًا عن جيل الرّواد أمثال: **أبو القاسم سعد الله، محمّد باوية، أبو القاسم خمّار، والسّائحي**.

يستند النّاقد في تصنيف اللّغة بالشّعريّة انطلاقًا من التّراث والثّقافة اللّغويّة الممتدّة إلى الأدب العربيّ القديم، فهو المدد بالملكة اللّغويّة والمرجع الكافي للأساليب العربيّة الصّحيحة، غير أنّ هذه الطّريقة قد انتهجها الشّعراء المحافظين ولم تصنّف لغتهم ضمن الشّعر المعاصر، وهو الأمر الّذي أثار حفيظة النّقّاد العرب ودعاهم إلى اختيار تصنيف للغة الشّعر المعاصر؛ أهي بنية القالب أم التّعبير؟ أم تمثّل روح العصر ولو تحدّثت عن البيداء والنّاقة والقرطاس والقلم؟

تعدّد الإجابة حول هذه القضايا هي من الأمر المتّفق عليه، فمفهوم الشّعر الحديث والمعاصر نحا نحوًا لم يستطع أيّ ناقد الفصل فيه، إلى درجة التّراشق اللّفظيّ بين النّقّاد والشّعراء في ظنّ كلّ فئة أنّها تمتلك الصّواب كلّه، غير أنّ الخيط الرّفيع الّذي تلتقي فيه جلّ وجهات النّظر أن تتمثّل بشعرك عصرك ورؤاه بعيدًا عن نزعات خاصّة لا تخدم لا الشّعر ولا الوطن.

يورد النّاقد تجلّيات الضّعف الّذي كان أخطاءً نحويّةً شائعة في أشعار بعض الشّباب الّذي تنكّروا للتّراث، وتكتظ بأشعارهم الضّعيفة اللّغة مجلّة آمال، إلى درجة "يصعب على المرء أن يقرأ صفحة واحدة من دواوين هؤلاء ولا يتعثّر في الأخطاء النّحويّة أو الصّرفيّة الّتي تبدو في أغلب الأحيان فاحشة؛ لا يمكن التّغاضي عنها أو التّغافل إزاءها."[2] ويمثّل لذلك بقول **أزراج**:

مهما المسافة ترتدي زيّ اللّصوص،
مهما الحدود تحدّني

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 360.
[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 361.

فرغم أنّ قالب البيتين من شعر التّفعيلة إلّا أنّ ذلك لم يشفع له، فقد استخدم "مهما" الشّرطيّة وهي من الأدوات الجازمة لفعلين مضارعين، وأدخلها على أسماء.

وقول **أحلام مستغانمي**:

... أصحيحًا صار حبّي اليوم عام ...

ويصوّب لها: أصحيح صار حبّي اليوم عامًا.

وأرود النّاقد استخدامهم لبعض الجموع استخدامًا غير صحيح، ومثال ذلك: جمعهم حكاية على حكايا والصّواب حكايات.

يلخّص النّاقد أسباب الضّعف اللّغويّ راجع إلى اكتفاء الكثير من الشّعراء بقراءة الشّعر الحديث والمعاصر، دونما العودة إلى التّراث الفكريّ والأدبيّ، وهذا ما سبّب اهتراء التّجربة الشّعريّة عندهم، ولن تستقيم ملكة التّجربة الشّعريّة إن اكتفت بمعطيات المعاصرة وانفصلت عن التّراث، إضافة إلى استقبالهم للأشعار الوافدة من لبنان أكثر من الوافدة من العراق؛ ويعلم الجميع الحماس الّذي انبعث في شعراء النّثر اللّبنانيّين وهم يتحرّرون من كلّ مقوّمات الشّعر العربيّ بما فيها اللّغة ظنّا منهم الالتزام بقواعد النّحو والصّرف والعروض والإملاء كان من الماضي ولا أثر لها فيما عُرف بقصيدة النّثر.

2. من استخدام اللّغة البسيطة إلى توظيف العاميّة:

تعدّ اللّغة أوّل تاج ينمّ عن شاعريّة متفرّدة، وقد يتسامح النّقد الحديث والمعاصر في شعر قلّ توظيفه للرّمز والأسطورة، غير أنّه من غير المستساغ أن يمرّر شعرًا افتقد للّغة الجيّدة البعيدة عن كلّ أشكال العاميّة وما درج عليه المجتمع، فالتّجربة الشّعريّة الجديدة تتطلّب مزيدًا من التّطلّع وليس تتأرجح مزيدًا من التّأخّر، وتقديم الشّعر في قوالب لغويّة جاهزة من الشّعر القديم أمر تجاوزه الزّمن، فشعراء الاتّجاه الجديد كانوا أكثر وعيًا من سابقيهم في "تمثّل هذه المكانة الّتي تحتلّها اللّغة في العمل الشّعريّ، وحرصهم على استخدام لغة بسيطة يعتبر من أبرز خصائص هذا الشّعر."[1] فبساطة اللّغة الشّعريّة لا يعني سذاجتها بقدر ما يعني وضوحها وسهولتها وهو حدّ المفارقة بين لغة الشّعر القديم والمعاصر؛ فالأوّل ينسج بلغة صعبة قويّة خشنة تتوافق ومعطيات العصر آنذاك غير أنّها مرماها سهل واضح يسير، في حين أنّ لغة الشّعر المعاصر سهلة واضحة بسيطة - والبساطة فيها فنّيّة- غير أنّ مراميها

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 367.

ودلالاتها عميقة دفينة موحية رامزة تتحدّث عن أمر وتعادله بآخر، ومن الّذين تجلّى عندهم -في نظر النّاقد- هذا الوعي والنّضج الفكريّ الرّوّاد أمثال: **أبي القاسم سعد الله**، و**محمّد الصّالح باوية**، و**أبي القاسم خمّار**، و**محمّد الأخضر عبد القادر السّائحيّ**، وغيرهم.

بورد النّاقد جوانب من تفوّق اللّغة الشّعريّة لهؤلاء الرّوّاد، ممثّلًا في قصيدة لـ **أبي القاسم سعد الله**[1] يصف واقع الفلّاح الجزائريّ تحت نير المستدمر الفرنسيّ:

حتّى م افترش الحصير
وأساكن الكوخ الحقير
وأساهر الحرمان والألم المرير
وتلوك جنبي الخشونة
ويحيطني قبو العفونة
في ظلمة عمياء تطفح بالخشاش
لا البدر يؤنسني إذا انطفأ الفتيل
لا الشّمش ترحمني إذا انعدم المقيل
وأضلّ ملتصق اليدين
بالتّربة المنتاج والشّجر الوريق
فإذا تكرّم محصدي
ومسحت جبهتي الكئيبة
وتنفّست رئتيّ الهواء
لم أجن غير دراهم
مشفوعة بشتائم.

ويرى النّاقد أنّ ممّا تفوّق به **أبو القاسم سعد الله** به اقتراب لغته من الذّوق المعاصر، وهي تنصبّ انصبابًا في تعابير لا تكلّف فيها ولا تصنّع، ويشبهه في ذلك **محمّد الصّالح باوية** الّذي تميّزت لغته الشّعريّة "بنكهة تفوح منها رائحة الواقع الجزائريّ، ويتجلّى ذلك في المعجم الشّعريّ البسيط الّذي

[1]- أبو القاسم، سعد الله، ديوان ثائر وحب، ص: 42، 43.

ينبض واقعيّة وسلاسة، وتلك المفردات والتّراكيب الّتي يستخرجها بحسّ فنّيّ رفيع من الحياة اليوميّة الجزائريّة دون أن ينزل إلى لغة عاميّة سوقيّة كما يفعل بعض شعراء جيل السّبعينات."[1] ويمثّل له النّاقد مقطعًا من قصيدة "أعماق" الّتي يقول فيها:[2]

مثلما ينهل صبح في كهوف معتمة
مثلما ينسكب الإلهام في عقم العقول
مثلما يولد في الّتيه اخضرار بعد موت أو أفول
مثلما يولد في ليل الضّلالات رسول
مثلما يكشف عن وجه آله بعد كفر أو ذهول
تفلت اليوم اختلاجاتي رياحًا وسيول
أولد اليوم مع الشّمس، مع الزّهر، مع الطّير يغنّي للحقول
أنبت اليوم بذورًا في جفون الأرض شعرًا
طالما نامت حزانى في ضمير الأرض حيرى
ترقب الشّمس فلو تهمس ذكرى
تعتق اليوم شكوكي، همساتي، وسوساتي، معطياتي.

يشهد للغة هذه الثّلّة من الشّعراء القاصي والدّاني، فهذه الظّاهرة من شعر **محمّد الصّالح باوية** قد استوقفت النّاقد **محمود الربيعي** الّذي لا يشعر مطلقًا ولا يحسّ أنّه "أمام إنسان يجهد نفسه لكي يتخيّر مفردات وتعابير يدهشنا بها، ويحاول أن يقنعنا أنّ عالمه اللّغويّ عالم خاصّ، وإنّما نحن أمام إنسان منّا يتحدّث إلينا بلغة مألوفة لدينا..."[3] تعدّ لغة الشّعر المعاصر في الجزائر تلك القويّة النّابعة ممّا عاشه الشّاعر وعايشه؛ لغة تنبض بالحيويّة، وما سهولتها ووضوحها إلى درجة البساطة إلّا فنّيّة فيها من خلال صدق تجربتها الشّعريّة، وعدّها محمّد ناصر من أمضى أسلحة الشّعر الجديد.

تبعث اللّغة الشّعريّة القصيدة أطوارًا نحو التّحضّر والعصرنة، وما التّكلّف إلّا وسيلة من وسائل إسقاط التّجربة الشّعريّة عن التّداول والانتشار، وكان "جيل الرّوّاد على وعي بهذه

(1)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 368، 369.
(2)- محمّد، صالح باوية، أغنيات نضاليّة، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1971، ص: 75.
(3)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 369.

الاستخدامات الّتي لا تبالغ في الانسياق وراء تقنيّات القصيدة الجديدة على حساب المستوى اللّغويّ للّغة الشّعريّة، فهم قد أحسنوا استعمال البساطة في التّعبير عن مشاعرهم، وحافظوا في الوقت نفسه على اللّغة العربيّة سليمة القواعد، فصيحة المنطق والأداء."[1] فاللّغة تكسب القصيدة أهدافًا كبيرة وفنّيّة طافحة من استعمال بسيط واضح لمفرداتها وتراكيبها، وهو عكس شعر بعض الشّباب الّذين بالغوا في الأخذ بالنّظريّة القائلة أنّ لغة الشّعر يجب أن تكون كلغة الحديث اليوميّة، تأثّرًا بدعوة شعر لبنان الجديد، ودعوة الشّاعر الإنجليزي **إليوت**.

انطلاقًا من الحكمة القائلة "إذا زاد الشّيء عن حدّه انقلب إلى ضدّه" ومنه فالمبالغة في الانسياق وراء نظريّة **إليوت** جرّدت التّجربة الشّعريّة عند الكثير من الشّعراء أهمّ عناصر العمل الشّعريّ المتمثّل في "شاعريّة اللّغة، فأصبحت لغة نثريّة باهتة، لا تميّز عن لغة السّوق والشّارع في شيء، ومند نفذت مفردات عاميّة وتراكيب غير شعريّة إلى قاموس الشّعر العربيّ."[2] يبدو أنّ الكثير ممن أراد أن يتقن التّجريب الشّعريّ وجد ضالّته فيما دعا إليه شعراء التّحرّر؛ ليس من الوزن فحس بل من اللّغة الشّعريّة الّتي يصنّف على أساسها الشّعر ويوسم، فانزلق الشّباب وراء حريّة لم يستوعبوا مخاطرها آنذاك، وأبرز مخاطرها تشويه القاموس الشّعريّ العربيّ بمفردات لا تمت إلى الفصحى بصلة، ولا إلى لغة الشّعر، ومنه ظهر شعر آخر لا يفرّق فيه المتلقّي إن كان صاحبه الكلام يتحدّث إليه أم يلقي ما يسمّى قصيدة.

يمثّل النّاقد لشعر هذه اللّغة بقصيدة لـ **عبد العالي رزاقي**، يقول فيها:

جمركي أوقف الحمّال وهو يشدّ في يده زجاجة (ويسكي)
ويسأل الحمّال عن سرّ الزّجاجة
يختفي (الويسكي) ويبقى طعمه...
... يستيقظ الحمّال
يبقى الحلم في حجم التّوقّع، يدخل الشّرطيّ ينده باسمه
كيلو
بطاطا

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 372.
[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 372.

ويفرّ حتّى الحلم، لم يحلم بغير الخبز و(الفرماج).

يرى النّاقد في توظيف الشّاعر رزاقي لهذه اللّغة البسيطة جدًّا إلى درجة العامية هو تعبير عن "واقع الحمّالين الّذين لا يستخدمون لغة فصيحة، ولكن الّذي نتأكّد منه أنّ هذا الاستخدام أصاب التّجربة الشّعريّة بالهلهلة ورسم البنية التّعبيريّة بالرّكاكة والنّشاز."[1] وتجلّى سخط النّاقد على تجربة شعريّة بهذه اللّغة، فاللّغة الّتي لا ترقى إلى مستوى الفصحى المتداولة تسقط التجربة الشّعريّة في خِفّ التّجريب العبث، وكأنّ الشّاعر لا يقول إلّا مهاترات لا إيقاع ولا رؤيا ولا لغة لها.

هذا من التّمثيل؛ وقد عرّج النّاقد على لغة أحمد حمدي الّتي لا تصنّف في الشّعريّة لكثرة الألفاظ والأعلام الأجنبيّة في قصائده، ومثل هذه التّجارب "تفشل في تحريك إحساس المتلقّي لأنّها تفتقد في لغتها النغم الموسيقي، ولمحة الإيحاء."[2] ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ فقد تجاوز هؤلاء حدود استخدام المفردة إلى توظيف مقاطع كاملة من الأغاني والمرويّات الشّعبيّة ففي دواوين "(الحبّ في درجة الصّفر) و(حرسني الظّلّ) و(انفجارات) و(الجميلة تقتل الوحش) و(قائمة المغضوب عليهم) و(يوميّات متسكّع محظوظ) و(ما ذنب المسمار يا خشبة) وفي بعض قصائد **أحلام مستغانمي**، وغيرها من قصائد هذا الاتّجاه، نجد داخل القصائد الشّعريّة مقاطع كاملة من شعر شعبيّ قد يكون في الأصل أغنية شعبيّة أو مثلًا سائرًا أو كلامًا يؤلّفه الشّاعر نفسه على طريقة الشّعر الشّعبيّ."[3] فهذه النماذج تمثّل -من المفروض- منجزًا شعريًّا كان سيبلغ مبلغًا لو قرأ الشّعر القديم واستلهم منه الملكة والرّوح لينتج على منوالها قصائد راقية المبنى والمعنى تنمّ عن وعي بالمرحلة ومتطلّباتها، وعدم الانسياق وراء تجارب لا ترقى أن توسم شعرًا وهي خالية من كلّ معطيات الشّاعريّة والرّوح والتّجارب والأهداف.

يستثني النّاقد من هذا بعض التّجارب النّاضجة الّتي حملت شحنة انفعاليّة، ويمثّل لذلك قصيدة للشّاعر **حمري بحري** "الإرادة-الأمل" يصوّر فيها الطّفولة البائسة وما تعانيه من مجتمع العواصم المادي الّذي تضيع في ضجيجه كلّ معاني الرّحمة والشّفقة، وقد صوّر هذا من خلال طفل بائس فقير يتجوّل بقفّته داخل المقاهي والحانات ليبيع "الفول السوداني" أو "حميميص" في سياق دراميّ مؤثّر، يقول **بحري**:

---

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 373.

[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 374.

[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 376.

ليس للحبّ حذاء
هكذا قال الّذي يأتي مع الريح
على صدر سحابة
ناسجًا جرح المسافات على الطّوب
خصر غابة
لوجوه تتحدّى صبر أيّوب
تلبس العرى رداء
كلّ ما قلناه يا أمّي هراء
ليس للحبّ حذاء
ليس للحبّ قميص
ولد يحمل قفة
يدخل الحانات قفة
حميميص! حميميص! حميميص!
تسقط الخيبة قفة
تسقط الدمعة قفة
ويضيع الصّوت في رنّة كأس
حميميص! حميميص! حميميص!

يرى النّاقد أنّ المعطى الإيجابي للقصيدة أنّها تحمل معاناة وشقاء مقابل قساوة الإنسان الماديّ، ومعطاها الثّاني أنّها رغم توظيف الشّاعر لكلمة "حميميص" العامية إلّا أنّها منسجمة إيقاعًا ولغة مع النّصّ، وتحمل "شحنة انفعاليّة، وتصوّرًا بطريقة إيحائيّة، وهو ما يهدف إليه الشّاعر من إبراز معاني الشّقاء والفقر والضّياع، فالقصيدة أخذت هذا الفسحة من المدح والإشادة لأنّها اهتمّت بخاصيّة اللّغة الشّعريّة الشّاعريّة المتأثّرة والمؤثّرة وهي سمة لغة الشّعر، ثمّ الإيقاع الّذي لم تظهر فيه العامية بوصفها كلمة دخيلة لأنّها انسجمت مع الإيقاع.

يتوصّل النّاقد بعد هذا إلى أن ليست التّقيصة في قصيدة النّثر بقدر ما هي في قصيدة النّثر العاميّ المتداول على ألسنة العامّة، ولغة "الشّعر الجديد لم تكن كلّها قريبة من لغة الحديث الحيّة، فإنّ شاعرًا مثل **بدر شاكر السّيّاب** ظلّ حريصًا على استخدام لغة عربيّة فصيحة سليمة، فإن هو حاول أن يسلك مسلك غيره بالاقتراب من لغة الحديث الحيّة اليومية نصّ على ذلك، كما فعل في مقدّمة قصيدته "أغنية في شهر أب"، حيث حقّق ذلك فعلًا ولكن دون أن ينزلق إلى لغة عاميّة أو نثريّة."[1] ويلخّص النّاقد من هذا ألّا يتدنّى الشّاعر إلى استخدام لغة عاميّة يستمدّ مفرداتها وتراكيبها من لغة الحياة اليوميّة كما يدعو أصحاب مجلّة "شعر" من خلال رئيسهم **يوسف الخال**، ولا أن يترفّع ابتغاء لغة غريبة عن العصر تفاصحًا كما يصرّ على ذلك بعض المحافظين المتعصّبين، وإنّما على الشّاعر أن يتّخذ من هذه وتلك أسلوبًا وسطًا باستخدام لغة تنمو مع التّجربة وتنسجم معها، ويستشهد النّاقد بكلمة للتّوهيي عن دور الشّاعر الأصيل "أن يرتفع بلغة الكلام بدءًا ممّا سمعته أذناه من تراكيب ونبرات وأنغام وإيقاعات، ثمّ يزيدها شحذًا وصقلًا ويزيدها تركيزًا وشحنًا وبهذا تصل كلمات اللّغة في الشّعر أقصى غناها."[2] وليحذر الحذر كلّه من الوقوع في فخّ العاميّة.

لم يمر **محمّد ناصر** على قضيّة المبالغة في استخدام العامية المستمدّة من واقع النّاس، واستشهد بقصيدة أشبه بالكلام العاديّ لـ **عبد العالي رزاقي** "رباعية ممنوعة التّداول"، وقد طغى هذا النّوع من القصائد في النّزعة الخطابية السياسية، ونموذج آخر لـ **أحمد حمدي** بعنوان "موعد"، كما لم يتجاوز قضيّة اللّغة الدّخيلة؛ والمتمثّلة في استخدام الشّاعر لبعض "التّعابير الّتي لا تمتّ إلى الواقع الجزائريّ المسلم بأيّة صلة، ونعني بها التّراكيب الّتي دخلت الشّعر العربيّ المعاصر تأثّرًا ببعض روّاده الّذين يستخدمون الرّموز المسيحيّة في تعابيرهم، مثل: الصّلب والصّليب والفداء والخطيئة والخلاص، وقد استخدمت "الصّلب والصّليب" في ديوان (الحبّ في درجة الصّفر) حوالي عشرين مرّة، كما استخدمت عديد المرّات في ديوان (انفجارات) و(حرسني الظّلّ)."[3] يعقّب النّاقد بعد توظيف العاميّة على درجة أخرى تمسّ قيم الشّاعر الجزائريّ المسلم وهي توظيف الرّموز المسيحيّة في قصائدهم، وما الدّاعي إلى ذلك؟ في ظلّ توفّر قيم ورموز الدّين الإسلاميّ، أهي من الموضة؟ أم عادة

---

[1] - محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 382.

[2] - محمّد، التّوهيي، قضيّة الشّعر الجديد، ص: 115. نقلًا عن محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 383.

[3] - محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 394، 395.

دأب عليها شاعر يجهل أنّ أسمى الشّعر ما كان محاكيًا لرموزك وقيمك، أم هو الانسياق وراء شعر عربيّ مشرقيّ مرجعيّة أصحابه مسيحيّة بامتياز، ولن يبلغ شاعر المعاصرة بشعر يوظّفه فيه رموزًا لا يعي درجة خطورتها على قيمه العربيّة والإسلاميّة ما لم ينتقي الأنسب فالأنسب، أم أنّ الشّاعر الجزائريّ لم يعرف بأنّ تاريخ الجزائر حافل بالصّراع ضدّ قوى الظّلم والاستدمار؟ والقصص الشّعبيّ مادّة خام - على حدّ تعبير محمّد ناصر- يوظّف منها الشّاعر بدل الرّمز رموزًا، بدل رموز الصّليبيّة الّتي استوطنت البلاد العربية الإسلامية ومنها الجزائر يعيث فيها فسادًا وتنصيرًا وتخريبًا وتجهيلًا، فمال هؤلاء الشّعراء لا يكادون يفقهون تاريخًا؟

ممّا استخلصه النّاقد أنّه من غير المعقول أن ينزل الشّعر إلى سفاسف القول ليحظى بتزكية فئة من المجتمع ولا أن تتكلّم بما لا يفهم النّاس وتضمّن قصائدهم لغة الشّعر القديم لترضى عنك فئة المتعصّبين، والأليق فنًّا وأسلوبًا من هذا كلّه أن يقرأوا الشّعر ما وجدوا منه إجادة لألسنتهم وصقلًا لقرائحهم، ثمّ أن يتكلّموا بلسان عصرهم؛ وهذا لا يعني أن يقولوا شعرًا بالعاميّة والألفاظ البذيئة وإنّما أن يخاطبوا النّاس بما يفهمون ويمنحوا خطاباتهم لغة شعريّة مفعمة بالعواطف والأحاسيس، لكأنّ الّذي يسمعهم أو يقرأ لهم يقول صدقًا قد أحسّ الشّاعر بما في نفسي، أمّا أن ينحطّ المعجم الشّعريّ إلى ألفاظ البذاءة والرّذيلة فلا الشّعر شعرًا ولا الشّاعر شاعرًا، مهما بلغت تجارب هؤلاء، لأنّ القيمة الأسمى من الشّعر قد أسقطوها.

يتّفق كلّ المبدعين إلّا ما شذّ منهم على أنّ لغة الشّعر تظلّ مثاليّة مرموقة حتّى وهي تتحدّث عن الواقع، وهنا مكمن المفارقة بين الشّاعر وغيره؛ فما هو معروف أنّ الشّاعر يتحدّث لغة الجميع ويستعمل ألفاظهم ولكنّه يختلف عنهم؛ فالجمال صبغة فنيّة تتوفّر عليها لغة الشّعر، وقيم الجمال فنيّة يتوفّر عليها لسان الشّاعر، ومن القيم السّامية عند الشّعراء ألّا يتنازل عن عرش الآداب الفاضلة والقيم النّبيلة وإن سقط في شاعريّته يستساغ سقوطه وإن سقط من أعين الخليقة فمن ذا يعيده إليهم، ولعمق الفكرة مرامٍ أوّلها أن يخاطب الشّاعر النّاس بما يفقهون ومكمن الجمال في طريقة الخطاب وبعد رؤياه وغور دلالاته ومرامي أفكاره، فالإيحاء والغموض ظاهرتان فنيّتان للشّعر المعاصر فما لبعض الشّعراء يتكلّمون النّثر التّقريريّ البذيء على أنّه شعر؟

3. ظاهرة المحاكاة والاقتباس:

تعدّ ظاهرة التّأثير والتّأثّر سمة طبيعيّة صحيّة في الأعمال الإبداعيّة العالميّة، وليست نقيصة تسم الشّعر أو الشّاعر؛ بل على العكس فإنّ قراءة المنجز الحاضر أو السّابق عمليّة تدفع على التّدفق والإبداع، غير أنّ ممّا يجب التّفريق بينه هو التّأثير والمحاكاة والاقتباس، فمن الظّواهر اللّافتة للنّظر في بعض قصائد الشّعر المعاصر "الجمل الشّعريّة المعروفة عند أصحابها من كبار الشّعراء؛ مثل: **نزار قباني**، **صلاح عبد الصّبور**، **بدر شاكر السّيّاب**، **محمود درويش**، **عبد الوهّاب البياتي**، **أدونيس**، **مظفّر النّوّاب**"[1]. وتحصل هذه الظّاهرة نتيجة إعجاب الشّعراء الشّباب في مراحلهم الأولى، وشدّة الانبهار درجة الإدمان تؤدّي بهم إلى استرجاع المقاطع أثناء عمليّة الإبداع، أو الوقوع أسرى تحت جوّ من أجواء أحد القصائد المشهورة؛ مثل: "أنشودة المطر" لـ **السّيّاب**، وأغلب قصائد **نزار قباني** بعد النّكسة مثل: "الخطاب" و"بطاقة هويّة" و"سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا".

يقدّر **محمّد ناصر** هذا الاهتمام من الشّباب اتّجاه كبار الشّعراء فأجواء "ديوان (أنشودة المطر) لـ **السّيّاب** بما فيها من ألفاظ وتراكيب: العينين، المطر، الأطفال، البروق، الأضواء، القمر، النّهر، النّجوم، الضّباب، العصافير، الغيوم، الظّلام، الموت، الضّياع، الدّم، هي الألفاظ نفسها الّتي يكاد القاموس الشّعريّ لهؤلاء الشّباب ينحصر فيها."[2] فاللّغة الشّعريّة لهؤلاء الشّعراء مستفزّة وتدفع المبدع على المحاكاة والتّضمين، وبخاصّة قصيدة **السّيّاب** الشّهيرة "أنشودة المطر" فقد "تركت بصماتها في العديد من القصائد" يقول **أحمد حمدي** في قصيدته "نخلة الميلاد":[3]

وتقمرت فتمتمت، وعيناك نخيل
آه، يا ليلى ويا عيني عليك
حبنا يكبر كالظّلّ وكالرّعب
الّذي يولد في ليل الحزانى الكادحين
وأنا نهر الهوى الجاري، جراح المتعبين
عندما أحببت فيك الحبّ

---

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 400.
[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 400، 401.
[3]- أحمد، حمدي، ديوان انفجارات، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1977، ص: 6، 7.

كان المطر الغامر
يسقي نخلة الميلاد والميعاد
كان المطر.

ويقول **إدريس بوذيبة** في قصيدته "عيناك أقحوان":[1]

عيناك أقحوان، في دربي المهجور
يا زهرة اللّيمون، يا قصّة الألم
عيناك والتّوسّل الجريح
كلحظة الآله، سويعة الخلق
... يورق المطر
يسّاقط المطر
وتهمس السّماء
مطر... مطر... مطر...
تبرق الرّعود، تكتسح اللّجج
أوجه المدينة المسافرة في الرّيح
... وأعلن قائد السّفينة
حين حاكت السّماء بهمسها المخضر
مطر... مطر... مطر...

يعقّب النّاقد بداية على الخلل العروضي الواضح وإنّما استشهد بها كنموذج للاقتباس، حيث "تستمرّ هذه القصيدة بهذا النّمط من الاقتباس الفاضح الخالي من أيّة معاناة أو إضافة."[2] وهذه الطّريقة لن تمكّن الشّعراء من اكتساب لغة شعريّة متفرّدة ولا تجربة متميّزة وإنّما سيبقى همّهم الوحيد محاكاة كبار الشّعراء ونهج سبيلهم، وأطفأ جذوة الإبداع الّتي بدل أن تتوهّج انطفأت من خلال "ترديد بعض الألفاظ المعروفة والتّعابير المستعارة من قصائد شعراء المشرق، وأصبح هذا المعجم الشّعريّ لا يعبّر عن الواقع الجزائريّ إلّا نادرًا لأنّه غالبًا ما يتّكئ على الألفاظ والجمل الشّائعة عند هؤلاء الشّعراء

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 402.
[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 402.

الكبار."[1] ولم يكن حكم النّاقد اعتباطيًّا بل استلهم تقنيّة الإحصاء للتّبيّن والتّحقّق وقدّم جدولًا يفصّل فيه لكلّ شاعر جزائريّ والموضوعات المقتطفة من شعراء المشرق، وبالتّالي احتكمت صورهم ومعجمهم الشّعريّ إلى الاقتباس والتّضمين بدل الإبداع، وهو ما جعل ساحة الشّعر المعاصر في الجزائر تفتقد إلى التّميّز والتّفرّد، فالخصوصيّة الجزائريّة لم تحضر في إبداعاتهم الشّعريّة وكأنّها موجّهة للمشارقة، فلا عادات المجتمع الجزائريّ وتقاليده وشخصيّته حاضرة في هذه القصائد، وكأن الشّعراء كتبوا "شعرًا عربيًّا مشرقيًّا ولم يكتبوا شعرًا جزائريًّا عربيًّا.

4. تطوّر المعجم الشّعريّ:

تميّز الشّعر الجزائريّ المعاصر رغم ما اعترى ألفاظه ومعانيه من الاقتباس والمحاكاة إلّا أنّ ذلك لم يمنع من ظهور لغة "تتميّز بواقعيّتها وصدورها عن المراحل والظّروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسّياسية للبلاد."[2] فاستطاعت بعض الأقلام الشّعريّة أن تتبلور وتنضج وتعطي الوجه الحقيقيّ للجزائر وفق معجم شعريّ خاصّ بها، فاللّغة الشّعريّة للشّعراء الرّوّاد أمثال: **أبي القاسم سعد الله**، و**محمّد الصّالح باوية**، تستمدّ "ألفاظها وتراكيبها وصورها من آلام وآمال الفرد والمجتمع في الجزائر؛ معاناة من مآسي الحرب المريرة أو تطلّعًا إلى فجر الحريّة والاستقلال."[3] وعليه فتميّز مثلًا شعر الثّورة بالألفاظ الدّالة عليها؛ كالحرب والدّمار والموت والبؤس والتّشريد من جانب والمفردات الدّالة على الحريّة والانتصار والتّضحية والفداء.

تطوّرت الحياة الأدبيّة بشكل لافت للانتباه؛ وفي ظلّ التّطوّر الاجتماعيّ والاقتصاديّ والسّياسيّ الّذي شهدته البلاد مع الثّورات الصّناعية والزراعية والثّقافية نحا المعجم الشّعريّ منحى لم يعرفه من ذي قبل؛ وهو يعبّر عن الواقع الجزائريّ بكلّ تفصلاته، وعجّ القاموس الشّعريّ بألفاظ هذه الثّورات الثّلاث؛ المستمدّة من أجواء الأرض والفلاحة وما يحوم حولها، مثل: **عبد العالي رزاقي** و**حمري بحري**، يقول هذا الأخير في قصيدة "الحبّ بقلب جديد":[4]

أنا الومض أحبّك أيّتها الأرض

---

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 406.
[2]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 411.
[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 411.
[4]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 414.

رجوعي إليك
حنيني إليك
تبرعم كالرّفض
أحبّك كوني
غصونًا على شفتي وجفوني
وكوني سنبل قمح
تباشير صبح
فأنت الّتي لا تخونين
جرحتك في الصّدر مليون مرّة
فكنت العطاء
هجرتك مليون مرّة
فكنت النّداء وكنت الفداء
لأنّك أمّ الجميع،
رجعت إليك بحبّ جديد.

يرى النّاقد في قصائد **حمري بحري** تتنفّس من أجواء الأرض، الزّراعة، الفلاحة، ومن ثمّ فأنّ معجمه الشّعريّ تكثر فيه أمثال هذه المفردات النّابعة من الأرض وخدمتها؛ العرق، الشّفق، الصّخور، الواحة، الزّهر، السّنبلة، قوس قزح، المطر، حبّة قمح، الحمامة، الطّين، الرّيح، الغمامة، النّخل،...وغيرها. إضافة لشيوع المصطلحات السّياسية الّتي تكتظ بها الصّحافة العربيّة، ونعبّر عن محنة الوطن العربيّ السّياسية إلّا أنّ بعض الأعمال الشّعريّة بالغت في استخدام هذه المصطلحات والشّعارات الّتي حوّلت القصيدة -في نظر النّاقد- إلى يشبه المناشير السّياسية واتّسمت لغة هذه القصائد بطابع نثريّ تهريجيّ باهت لا نبض فيه ولا حياة.

تجلّت عبر هذه المحطّة من البحث فيها مواقف شتّى لـ **محمّد ناصر** بوسمه ناقدًا من نقّاد الشّعر المعاصرين، ومن المواقف الّتي سجّلت عن اللّغة الشّعريّة؛ أنّ اللّغة الشّعريّة مرّت بمرحلتين: مرحلة الثّورة التّحريريّة الّتي تميّز أصحابها بالأصالة والاقتراب من الواقع، ومرحلة الاستقلال الّتي انتشر فيها شعر الشّباب ولاسيما السّبعينات، وقد تميّز بلغة تتميّز بالجرأة في استخدام فنيّات القصيدة الجديدة في التّعبير،

وهذه الجرأة أوقعتها في كثير من السّلبيّات كالضّعف اللّغويّ واستخدام لغة بذيئة وتراكيب ورموز دخيلة والدّوران حول معجم شعريّ متداول مشرقيًّا، ورغم ذلك لم يمنع من تطوّر القاموس الشّعريّ في مفرداته وتركيبه ومصطلحاته المنبثقة من واقعه السّياسي والاجتماعي والاقتصادي.

وممّا لم يستبنه البحث موقف النّاقد من اللّغة الشّعريّة لأصحاب الاتّجاه الجديد؛ فهل الموقف من قصيدة النّثر الّتي لا يُنتظر منها لغة شاعريّة أم ممن انتسبوا لقصيدة النّثر وعاثوا فيها فسادًا ظنًّا منهم أنّ كلّ كلام منثور يعدّ شعرًا بحسب فهمهم لتوجّه الإنجليز واللّبنانيّين.

ثانيًا: الصّورة الشّعريّة وأبعادها في النّقد الجزائريّ المعاصر

يعدّ الشّعر ذلك العالم الجميل الّذي يموج بالحركة والألوان، لا تعرف "لغتُه ولا تعترف بالحدود والمنطق، يسعى الشّاعر فيه وراء المُطلق للتّمسك به عبر تجربته الشّعريّة متوسّلًا بالكلمة وبالرّمز وبالإيقاع وبالصّور."[1] إنّه صياغة جماليّة للإيقاع الفنيّ[*1] الخفيّ الّذي "يحكم التّجربة الإنسانية الشّاملة، وبذلك فهو ممارسة للرّؤيا في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللّغة."[2] ويعتمد على الخيال والرّؤية الّتي "تحيد بدلالة اللّغة الحقيقية عمّا وُضعت لها أصلًا لتشحنها بمعانٍ جديدة وإيحاءات غير مألوفة."[3] سابقًا ممّا يعطي الرّيادة لتجربة شعرية طافحة بالمشاعر عن أخرى.

يوصف الشّعر بالغريب والمفاجئ، ولأنّه "عدوّ المنطق والحكمة والعقل، يُدخل القارئ حرم الأسرار ويتّحد بالأسطوريّ العجيب السّحريّ."[4] يروم استكشاف كُنه الأشياء بالشّعور والحدس لا بالعقل والفكر، فلا ينبغي للفكر أن يلج"عالم الشّعر إلّا مُتقنّعًا غير سافرٍ؛ متلفّعًا بالمشاعر والتّصوّرات والظّلال ذائبًا في وهج الحسّ والانفعال حيث ليس له أن يلج هذا العالم ساكنًا باردًا مجرّدًا."[5] فالتّفاعل بين الشّعر والمتلقّي يجعل هذا الأخير يتنقّل من عالم يعيشه إلى عالم آخر يطمح أن يصل إليه ويتفاعل معه وفق ما ضمّنته تجربة الشّاعر كالحرية الّتي يعيشها في الشّعر على الأقل.

يتميّز شعور الشّاعر عن العالم والمفكر؛ اللّذان يعبّران بالكلمة عارية بخلافه فهو يعبّر بالكلمة شاعرةً بها دواخله وتصويريّة ورامزة، بهذه الرّؤيا يتبدّل خطابك لما يحيط بك وتثب وثبة نوعية عندما تخاطب

---

(1)- رماني، إبراهيم، الغموض في الشّعر العربيّ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص: 84.

(*1)- وبهذا فهو ليس كالنّثر الّذي قوامه العقل والمنطق والوضوح لتأدية وظيفة إبلاغية مباشرة.

(2)- حميد، قبايلي، الصّورة الشّعريّة بين إبداع القدامى وابتداع المحدثين، مجلّة رحاب الكلمة، 2010/10/23.

(3)- رماني، إبراهيم، الغموض في الشّعر العربيّ، ص: 84.

(4)- أدونيس، أحمد السّعيد، مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 58.

(5)- سيد، قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط5، 1983، ص: 58.

الشّاعر الّذي لن يمنحك الكلمة في صورتها التّجريدية بل يضفي عليها كساء الشّعور وهو الصّورة والإشارة والرّمز وكلّ في موضعه المناسب وأسلوبه الأنسب.

تعدّ الصّورة من وسائل الشّعر الّتي لا تنقاد لأيّ كان؛ ويستعصي- ضبط مفهومها وماهيتها على الكثيرين، لأنّ الفنون بطبيعتها تكره القيود وهو السّرّ- في تعدّد مفاهيم الصّورة وتباينها بين النّقّاد لتعدّد مشاربهم واتّجاهاتهم ومنطلقاتهم الفكريّة والفلسفية، ويجمع معظم الباحثين والمتخصّصين الحداثيّين في حقلي الأدب والنّقد أنّ أهمّ ما يُميّز الشّعر عن بقية الفنون عنصرلن اثنان "الموسيقى والصّورة" بل لقد ذهب معظمهم إلى أنّ الشّعر في جوهره تعبير بالصّور.

1. الصّورة الشّعريّة: المفهوم والمصطلح

توسم القصيدة تبعًا لعنصر التّصوير بها، وميزة الاتّجاهات أنّها تأتي وتذهب والأسلوب يتغيّر كما يتغيّر نمط الوزن، حتّى الموضوع الجوهريّ يمكن أن يتغيّر بدون إدراك ولكن المجاز "يأتي بوصفه مبدأً لحياة القصيدة ومقياس رئيسيّ لمجد الشّاعر."[1] الّذي يطمح إلى التّفرّد من خلال انحرافاته المتكرّرة في استعمال مجالات الخيال.

تعدّ الصّورة أبرز سمات العمل الأدبيّ[*1] وإحدى المكوّنات الأصلية للشّعر والقصيد، فلا يخلو أيّ عمل شعريّ من التّصوير، ولأهمّيتها القصوى في العمل الشّعريّ أولاها النّقّاد قديمًا وحديثًا عنايةً كبيرةً، وتعدّ من الرّكائز الأساسيّة لمعنى الحداثة بل وركيزة من ركائز الجمال في الشّعر والمساهم الأوّل في بناء النّصّ الشّعريّ وتأويلاته، لبنياتها الإبداعيّة وطاقاتها الجمالية في عمليّة الخلق الشّعريّ، وقد "عُدّت روح الشّعر وأنفاسه المتلاحقة."[2] الّتي يبوح بها الشّاعر من خلال مدّه بالعنفوان والطّاقة الإيحائية بمعانٍ مترامية الأطراف وخيالٍ فريد، وكلّ قصيدة يراها الكثير من النّقّاد "صورة" فالأسلوب "يتبدّل والاتّجاهات تتبلور غير أنّ المقياس الرّئيس لمجد الشّاعر هو عنصر البناء الفنّيّ أي مجازاته."[3] ويتأتى له ذلك البناء الفنّيّ المتقن بفعل المثير وفق تجربة شعرية ملمحها الأوّل لغة مسعفة وخيال رحب.

---

(1)- ينظر: جابر، عصفور، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص: 5.

(*1)- وبالرّغم من هذا الاهتمام فإنّهم لم يُخصّصوا لها فصلًا أو دراسة مستقلّة تُعرّف بطبيعتها وتُحدّد ماهيتها، وعليه رأى الكثير من المتتبّعين أنّ مصطلح "الصّورة" لم يُعرف على نحو ملحوظ في النّقد العربيّ إلّا مؤخّرًا حينما بدأ الانفتاح بين الثقافة العربيّة والغربيّ.

(2)- ينظر: جنداري، إبراهيم، الصّورة الفنّيّة في شعر بدر شاكر السّيّاب، مجلة آداب الرافدين، ع16، يناير 1986، العراق، ص: 173.

(3)- ينظر: عبد الله، محمّد حسن، الصّورة والبناء الشّعريّ، دار المعارف، مصر، 1981، ص: 43.

عدّ القدامى والمحدثون الصّورة من السّمات البارزة في الحكم على "عملٍ أدبيٍّ بل وإحدى مكوّناته الأصليّة للقصيدة، فبحضورها أو غيابها يحكم على الكلام أنْ يرقى إلى مصاف الشّعر أم لا."[1] وما المفاضلة بين الشّعراء أو تصنيفهم إلّا بدرجة توغّل شاعر عن آخر إلى أعماق الموضوع المراد طرحه بكلّ معاناة وطموح وأشواق عن آخر، وهو ما حاول الشّاعر المعاصر أن يجعل قصيدته نسيجًا متشابكًا من الصّور المتفاعلة بعناصر البناء الشّعريّ[1*] وهو اعتقاد من المبدع أنّ السّكون مدعاة للموات والحياة لفظة مرادفة للإبداع وما دامت الحياة في تطوّر وتجدّد فكذلك الإبداع الّذي حاول معاصرًا لما يحيط به من أنواع الصّور المتآلفة حينًا والمتنافرة حينًا آخر لتتفاعل القصيدة بهذا وتعبّر عمّا يختمر الشّاعر من أفكار وهموم واستشراف يودّ إيصاله عن طريق صور متلألئة.

تعدّ الصّورة الشّعريّة من أهمّ خصائص الشّعر المعاصر الّتي اهتمّت بها المناهج النّقديّة الحديثة، فمفهومها يثير كثيرًا من الاختلاف، لأنّها من أشدّ الظّواهر "خطورة واهتمامًا في النّقد الحديث والمعاصر، ومردّ خطورتها وأهمّيتها يكمن في نظرة الإنسان إلى الكون والحياة."[2] وتحمل في جوانحها حقائق كونية، والاختلاف يكمن بين رؤية شاعر إلى الحقائق، والتّعبير عنها والإحساس بها، وتاليًا تعدّ "جوهر الإبداع ومحطّ التّذوّق والتّأثير، فالإقبال على دراسة الصّورة الشّعريّة يعني الإقبال إلى روح الشّعر."[3] ومربط الفرس هنا الاهتمام الّذي باتت تحظى به الصّورة الشّعريّة بين شعراء ونقّاد الحداثة والمعاصرة.

تحتلّ الصّورة الشّعريّة أهميّة كبيرة بأوصاف مختلفة في الأدب عامّة والشّعر بشكل خاصّ، ويرى الكثير من النّقّاد أنّ مفهومها اعتراه اللّبس والاختلاف فعجّ ميدان النّقد والبلاغة بمصطلحات شتّى مثل: الأدبية والفنّيّة والبلاغية والبيانية والشّعريّة، ويتّجه البحث للشّعريات ويستعرضها بشيءٍ من التّفصيل[2*] وتعدّ الصّورة الشّعريّة صورة كلّيّة شاملة للقصيدة كلّها، إنّها صورة وصفيّة يعمد الشّاعر فيها إلى وصف أمرٍ

---

[1]- ينظر: جعفر، عبد الكريم راضي، رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنّيّة للشّعر الوجداني الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، ط1، بغداد، 1981، ص: 224.

[1*]- أدرك الشّاعر المعاصر أنّ الصّورة لم تعد التّركيب الّذي يوضّح المعنى، وإنّما هي البنية المسؤولة عن التّماسك بين جزئيّات السّياق الشّعريّ، وعن الانسجام في كيان التّجربة وتقريب المسافات. (ينظر: حمود، محمّد، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر؛ بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1986، ص:91).

[2]- نصرت، عبد الرّحمن، الصّورة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982، ص: 8.

[3]- عباس، إحسان، فنّ الشّعر، دار الشّروق، عمان، ط1، 1986، ص: 228.

[2*]- وقد يتساءل أحدنا لماذا كلّ هذا الاختلاف في التّسميات ولربّما تكون الدّلالة واحدة، غير أنّ جمهور النّقّاد المهتمّين بدراسة الصّورة يبرّر ذلك بحسب الفنّ الّذي قيلت فيه، والنّوع الأدبي الّذي تنتمي إليه، ولعلّ الأوصاف الأولى - في نظرهم- أعمّ والبلاغية والبيانية أخصّ والأخيرة تشمل التّشبيهية والاستعارية والكنائية؛ فهي شعرية إن كانت في الشّعر لا في النّثر وأدبية إن أُريد التّعميم وعدم تخصيص الشّعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية، وهي فنّيّة إن أُريد اعتمادها على فنون البلاغة وطاقات اللّغة الأخرى. (ينظر: الغنيم، إبراهيم بن عبد الرحمن، الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ مثال ونقد، الشّركة العربيّة للنّشر والتوزيع، ط1، ص:18).

ما وصفًا كلّيًا، ومتناولًا بهذا الوصف أبعاد الشّيء الموصوف بألوانه وحركاته وأشكاله وأبعاده، ويذهب نقّاد الشّعر إلى أنّ موضوع الصّورة الشّعريّة واحدٌ وغالبًا ما تكون العاطفة أيضًا واحدة.

استأثرت الصّورة الشّعريّة اهتمام القدامى والمحدثين لأهمّيتها البالغة في "عالم الأمواج والحركة؛ فعرّفوها بحسب وجهات نظرهم المتباينة حينًا والمتقاربة حينًا آخر، حتّى أنّ للمفهوم الواحد زوايا ورؤى متعدّدة وفق مرجعيّاتهم وتأثّراتهم."[1] فضلًا عن ذلك صدور كتب كثيرة تبحث في الصّورة الشّعريّة المصطلح والمفهوم والأهمية من مشارب مختلفة أثرت ساحة النّقد الأدبيّ العربيّ من جهة وسانحة الفرصة لزوايا ضيّقة أن تتّسع.

يعدّ تشكّل الصّورة[1*] إحدى أهمّ ثلاث ركائز أساسيّة يقوم عليها العمل الأدبيّ ممثّلة في "اللّغة، الإيقاع، والصّورة "فاعتبرها الدّارسون المحكّ والمؤشّر الدّقيق لقدرة الشّاعر الإبداعيّة، وطريقته "الجوهرية لنقل التّجربة بطريقة تصبح وسيلة الشّاعر التّعبيرية، وتتأتى فاعليتها بما تحمله من إيحاء ذي إشعاعٍ قويٍّ، فهي مرآة للفكر والشّعور معًا."[2] لذا عُنيت باهتمام واسع في النّقد الحديث والمعاصر فهي لا تعبّر فقط عن إحساس وعاطفة الأديب أو الشّاعر، بل لكونها تعبّر أيضًا عن حقائق وصور من واقع الإنسان استطاع باحترافية أن يرسمها الشّاعر بحواسه مترجمًا بذلك عاطفةً مشحونة

---

[1]- صاحب، خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص: 9.

[1*]- يربط **أرسطو** الصّورة بإحدى طرق المحاكاة الثّلاث، ويعتِق الصّلة بين الشّعر والرّسّام، فإذا كان الرّسّام وهو فنّان يستعمل الرّيشة والألوان، فإنّ الشّاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوّغها في قالب فنّيّ مؤثّر يترك أثره في المتلقّي، وحتّى تكون الصّورة حيّةً في النّصّ الأدبيّ، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بدّ لها من خيال يُخرجها من التّمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الّذي يُحلّق بالقارئ في الآفاق الرّحبة، ويخلق له دنيا جديدة،وعوامل لا مرئية تُخرجه من العزلة والتّقوقع.فالخيال الّذي يرى فيه **سقراط** نوعًا من الجنون العلوي، والأمر نفسه عند **أفلاطون** الّذي كان يعتقد "أنّ الشّعراء مسكونين بالأرواح، وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيّرة كما يمكن أن تكون أرواحًا شرّيرة" وهو ما يجعل روح الشّاعر تتكلّم عن أشياء تعرفها بصورة لا تعرفها، وهذا الاعتقاد بأنّ الشاعر ممووس، والطّرح نفسه نتلمّسه في الشّعر العربيّ القديم فقد نُسِب إلى الشّعراء المجيدين أنّ أرواحهم ممزوجة بالجنّ كما نُسب الجنّ إلى (وادي عبقر) الّذي تسكنه حسب اعتقادهم وزعمهم، وكان وراء كلّ شاعر مجيد جِنٌّ يسنده ويلهمه؛ أي الرّبط بالغيبيات ومنه أخذ العرب القدماء مفهوم الصّورة مع الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية، وجرَّهُم رؤية **أرسطو** في الفصل بين الصّورة والهُيُولي (وهي المادة الّتي يصعب الإمساك بها) إلى الفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى الشّعر الّذي يُعَد من الشّواهد في تفسير القرآن الكريم على حدّ تعبير **علي البطل**، و**أبو الهلال العسكري** يعلنها صراحة بأنّ الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، أمّا **الجاحظ** فيرى أنّ المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجمي والعربيّ، البدوي والقروي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، وإنما الشّعر صياغة وضرب من التّصوير". (أبو الهلال، العسكري، الصناعتين، تح: محمّد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص:167).

[2]- ينظر: فوزي، خضر، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر ابن زيدون، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعريّ، الكويت، 2004، ص: 167.

بالأحاسيس[1*] فالتّجربة الشّعريّة أو كما عبّروا عنه سابقًا بالصّدق الفنّي هو من يعلي من قصيد شاعر ويسفل آخر.

أ. الصّورة في التّعريف اللّغويّ:

تعدّدت الدّراسات الّتي تناولت مصطلح الصّورة ومفهومها واختلفت وجهات نظرهم، وقد يكون مردّ ذلك شظايا دلالة المصطلح والمفهوم المترامية الأطراف، وليتسنّى لهم التّطر في انتقال اللّغة من معناها العامّ إلى معناها الخاصّ الّذي استعملت فيه وأدّته بدقّة ووضوح. وكلمة **الصّورة** استخدمت مؤخّرًا بوصفها قوّة غامضة، وما زالت غامضة تعتريها التّعمية والتّضليل بسبب غموضها من حيث علاقتها بالمدركات الحسّيّة من ناحية والفكر الّذي استدعاها وأثارها من ناحية أخرى، ناهيك عن اختلاف "المشارب الّتي نهل منها هؤلاء على اختلاف المذاهب الأدبية ومواقفها منها وتفسيرها لها، وكذا نظرتها إلى قيمتها في الصّياغة الشّعريّة."[1] فبقدر غموضها بقدر فنّيّتها وتكمن جمالية اللّفظة في استعمالها اللامتناهي ناهيك عن تجسيدها.

تتبّع علماء اللّغة مفهوم الصّورة بوصفها مفهومًا لغويًّا خاليًا من الخيال؛ فقد جاء في (لسان العرب) لـ **ابن منظور** مادّة (ص.و.ر) بمعنى "الصّورة في الشّكل، والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ، وقد صوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ... وَتَصَوَّرْتُ الشّيءَ: تَوَهَّمْتُ صورتَه، فتصوَّرَ لي، والتَّصَاوِيرُ: التَّمَاثِيلُ."[2] وفي (معجم العين) تعني: الْمَيْلُ[3] أمّا عند **ابن فارس** فالصّورة: صُورةُ كلِّ مخلوقٍ، والجمع صُوَرٌ، وهي هيئة وخِلْقَةٌ، والله تعالى البارئ المصوّرُ، ويُقال رجلٌ صيِّرٌ إذا كان جميل الصّورة.[4] ومنه قوله ﷻ ﴿**الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ**﴾[5] ومنه أيضًا قوله ﷻ ﴿**اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**﴾[6] وقال **ابن الأثير**: "الصّورة ترد في لسان العرب - يقصد ألسنتهم- على ظاهرها، وعلى

[1*]- لهذا أخذت الدّراسات النّقديّة والأدبية الحديثة والمعاصرة بدراسة الأدب دراسة دقيقة متأمّلة تلغي النّظرة الّتي تجزئ العمل الفنّيّ، وتفطّنوا إلى أنّه كائن حيّ في اتّصال مع بعضه البعض، وتعدّ هذه الدّراسات وغيرها الفنّ نتاجًا عاطفيًّا مرتبطًا بالمشاعر أيّا ارتباط، ونتاجًا فكريًّا ينبع من العقل ولذا اتّجهت الأنظار إلى دراسة الصّورة لأنّها جوهر العمل الأدبي عامّة، ولأنّها كذلك تبرز العمل الفنّيّ من غيره وتنقل الفكر والعاطفة من خلاله فهي جوهر الشّعر وأساس الحكم عليه. (ينظر: نافع، عبد الفتاح صالح، الصّورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983، ص:5).

[1]- ينظر: عبد الفتّاح، محمّد عثمان، الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائي؛ أنواعها، مصادرها، وسماتها، مجلّة فصول، عدد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1992، القاهرة، ص: 144.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج4، مادّة: ص.و.ر، ص: 58، 59.

[3]- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 147.

[4]- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام هارون، مج3، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 1979، ص: 319 .

[5]- سورة الانفطار، الآية: 7، 8.

[6]- سورة غافر، الآية: 64.

معنى حقيقة الشّيء وهيأته، وعلى معنى صفته، يُقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيأته، وصورة كذا وكذا أي صفته."[1] والصّورة "بالضّمّ: الشّكل، وتستعمل بمعنى النّوع والصّفة."[2] وقد تطلق على المعاني الّتي ليست محسوسة فللمعاني ترتيبٌ وتركيبٌ وتناسبٌ ويسمّى ذلك صورةً، فيقال: صورة المسألة، وصورة الواقعة وصورة العلوم الحسابية، وقد يُراد بالصّورة "الوجه من الإنسان أو الهيئة من شكل وأمر وصفة."[3] أمّا التّصوّر فهو "مرور الفكر بالصّورة الطّبيعية الّتي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثمّ اختزنها في مخيّلته ومروره بها يتصفّحها."[4] أمّا التّصوير فهو الصّورة إلى الخارج بشكلٍ فنيّ، فالتّصوّر إذًا عقليّ أمّا التّصوير فهو شكليّ "والتّصوّر هو العلاقة بين الصّورة والتّصوير وأداته الفكر فقط، وأمّا التّصوير فأداته الفكر واللّسان واللّغة."[5] ومنه يختلف الشّعراء في تصوير المعالم والقضايا ودرجة تشخيصهم للمجرّد.

تشعّب مفهوم الصّورة في المعاجم الحديثة وتنوّع فهناك "الصّورة البيانيّة والصّورة الرّمزيّة والصّورة المتخيّلة، والصّورة الذّهنيّة."[6] ويلاحظ على المفهوم "ارتباطه الكبير بالشّكل أو الهيئة."[7] فالصّورة على أنّها شبيهٌ أو مماثلٌ تنعكس فيه ملامح الأصل، وتكون الصّورة تشبيهًا أو استعارةً، وتتميّز بأنّها لا تُشدّد على الصّلة "العقليّة الصّافية بين لفظتين متماثلتين، وتحاول انبعاث شعورٍ بالتّشابه من خلال إبراز تمثيلٍ محسوسٍ للّون والشّكل والحركة."[8] وصورة الشّيء في رسمه نقلًا وتقريرًا، أو شبهه ومثاله تقريبًا ومحاكاةً، والصّورة إمّا "مادّية حسّيّة وإمّا معنويّة تُدرك بالعقل والتّمثّل الخياليّ."[9] وأحال استعمال الإدراك للصّورة بأنّها "الشَّبَهُ والمَثَلُ، وهي تُقابل المادّة؛ فالصّورة إمّا تجسيدٌ ماديٌّ كالصّورة الّتي ينحتها النّحّاتُ أو يرسمها الرّسّام، وإمّا تخيّلٌ نفسيٌّ يتخيّله المبدع في كتاباته؛ أديبًا كان أم شاعرًا."[9] وفي كليهما تعكس الملامح الأصليّة كلًّا أو بعضًا.

ب. الصّورة في التّعريف الاصطلاحيّ:

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص: 59.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص: 60
(3)- ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص: 60.
(4)- الخالدي، صلاح عبد الفتاح، نظرية التّصوير الفنّي عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص: 74.
(5)- مجلّة الرّسالة، المجلد الثّاني، س2، ع64، ص: 175.
(6)- وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 127.
(7)- البستاني، بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، د ط، 1993، ص: 524.
(8)- جبور، عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 159.
(9)- إميل، يعقوب، وميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللّغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 774.
(9)- التّونجي، محمّد، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص: 591.

اهتمّ البلاغيّون والنّقّاد العرب بدراسة الصّورة وتحليل أركانها وبيان وظائفها من خلال دراساتهم للأسلوب القرآنيّ الّذي اعتمد الصّورة في التّعبير عن أغراضه الدّينية، وحفل الشّعر العربيّ بها حتّى يكاد لا تخلو قصيدة شعريّة منها فـ"مفهومهم للصّورة جاء متأثّرًا بآراء اللّغويّين والمفسّرين والفلاسفة."[1] الّذين يُحدّدون مدلول الكلمة في الشّكل دون المضمون وهذا في الغالب، ورأى المهتمّون بأنّ دارس الأدب العربيّ القديم يكاد لا يعثر على تعبير الصّورة الفنّيّة أو الشّعريّة في التّراث الأدبيّ بالمفهوم المتداول حديثًا لأنّ الدّرس النّقديّ والبلاغيّ كان يحصر التّصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتّشبيه والاستعارة، وأقرب تعريف للصّورة عند القدماء "اعلم أنّ قولنا الصّورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا فما رأينا البينونة بين أحد الأجناس تكون من جهة الصّورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان خاتم من خاتم وسوارًا من سوار بذلك، ثمّ وُجد بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأنْ قُلنا: المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره مُنكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء يكفيك أنّ الشّعر صناعةٌ وضربٌ من التّصوير."[2] فالصّورة المستعملة من قبل الشّعراء تختلف تمامًا عمّا يوجد في أذهان العامّة وإن كان البعض يرى الملامح نفسها، وخير ما يستدلّ عليه الاختلاف الجوهريّ الموجود بين معاجم الألفاظ ومفهوم الشّعراء للصّورة في الشّعر.

يدلّ اختلاف تحديد الصّورة اللّغويّ بين المعاجم اللّغوية والأدبية القديمة والحديثة أنّ الشّعر "عالمٌ متميّزٌ شبيهٌ بتيّار عاطفيّ مركزه الرّوح وخيالٌ لطيفٌ تقذفه النّفس."[3] وهو ما عُرف بشكلٍ موسّعٍ عند أصحاب نزعة التّحرّر في الشّعر وأهمّ خصّيصةٍ فيه تميّزه عن لغة النّثر الصّورة؛ لأنّها أداةٌ يتّخذ الشّعر بواسطتها سبيله إلى التّأثير في المتلقّي إيحاءً ورمزاً، ولولاها لما حقّق "الشّعر عنصر

[1] - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص: 365.
[2] - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص: 365.
[3] - حمّود، رمضان، بذور الحياة. ص: 121.

السّحر، وذلك بما يحدثه هذا العنصر من تأثيرٍ وانجذابٍ رهيبين."[1] فدراسة الإبداع بل فهم العمليّة الإبداعيّة لا تتأتّى إلّا بها؛ فهي معطًى مركّبٌ معقّدٌ من عناصر كثيرة مثل الخيال والفكر والموسيقى.

للصّورة الشّعريّة أهميّةٌ كبرى في جعل المتلقّي عبر الشّعر يتمتّع بالحياة، ويستمدّ منها وجوده فبدونها يصبح باهتاً جامداً لا ماء فيه، بفضلها يستطيع القارئ أن يتخيّل المعنى شاخصاً أمامه فيستقبل رسالة الشّاعر ببساطةٍ ويُسرٍ وبكلّها من حمل الرّسالة الإيحائيّة الفكريّة والفنّيّة الجماليّة.

ترجم المصطلح النّقديّ "صورة" في مقابل المصطلح النّقديّ الغربيّ (***Image***) أو (***Figure***) عن طريق اتّصال الثّقافتين العربيّة والغربيّة، الأمر الّذي يفسّر اعتماد النّقّاد العرب لمصطلحات وتعريفات النّقد الغربيّ لأنّها أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفيّةٍ أكثر حساسيّةٍ وأكثر شاعريّةٍ، وتمنح للشّيء الموصوف أو المتكلّم عنه أشكالاً وملامح مستعارةٍ من أشياء أخرى[2] تكون مع الشّيء الموصوف علاقات الثّنائيّة والتّقارب من أيّ وجهٍ من الوجوه.

تعدّ الصّورة (***Image***) "خيال الشّيء في الذّهن والعقل وصورة الشّيء وماهيته المجرّدة."[3] فالتّقارب خفيّ بين الخيال والصّورة، وليس بالضّرورة أن تتعلّق الصّورة بحالة عقليّة فقد تأخذ نمطًا حسّيًّا فتبدو في الاستعارة والتّشبيه، فتكون "خياليّة غير مرئيّةٍ لتأخذ شكل اللّمس والسّمع والرّائحة والتّذوّق."[4] كما أنّها تأخذ معاني: "تصوير، بنية، صورة، أسلوب، شكل أسلوبيّ، تخيّل."[5] ودلّت الصّورة وفق ما سبق على معاني: الشّكل والهيئة والصّفة المحسوسة الّتي يكون عليها الشّيء وتميّزه عن غيره، وقد ضبط أشكالها الواردة القرآن الكريم لتدلّ على تشكيل الإنسان بعد خلقه في هيأته الّتي أراده البارئ، فالله عزّ وجلّ خلق الإنسان وصوّره في أحسن صورة ما شاء ركّبه عليها.

يتّسم مصطلح الصّورة في النّقد الحديث بالغموض وعدم الدّقّة في آنٍ واحدٍ؛ فالمفردة سبق وأن تعرّض لها البحث بشيءٍ من التّفصيل، لينتقل وهو يحمل ذلك الهاجس الّذي اكتنف النّقد القديم، ويستجدي مفهومها حديثًا علّه يتبيّن بعض خيوطها الدّقيقة الّتي ما حاول المرء أن يمسك بطرفه

---

(1)- هيمة، عبد الحميد، الصّورة الفنّيّة في الخطاب الشّعريّ الجزائريّ، ص: 56.

(2)- ينظر: ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 421.

(3)- يعقوب، إميل، وبسام بركة، ومي شيخاني، قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية؛ عربي، إنجليزي، فرنسي-، دار العلم للملايين، مؤسّسة القاهرة للتّأليف والتّرجمة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 247.

(4)- هيمة، عبد الحميد، الصّورة الفنّيّة في الخطاب الشّعريّ الجزائريّ، ص: 57.

(5)- Voir: Le Grand La Rousse de la Langue Française, librairie Larousse, 1975, Paris, France, Tom 3, matière figure, P:1945.

إلّا ويتركه خوفًا من انقطاعه وذهاب جهده سُدًا، فظلّ هذا الغموض والإبهام يكتنف الصّورة الشّعريّة بشكلٍ أدقّ، وحدث اضطراب بين جمهور دارسي الصّورة، ومتتبّعي دلالتها ليتوصّلوا ضمنيًّا دون إيماء "أنّ غموضها ظاهرة فنّيّة فيها."[1] فهي تحمل أكثر من دلالة مختلفة مترابطة ومتشابكة، واقتنعوا بأنّ الصّورة قضية وظاهرة "مرنة تأبى التّحديد الواحد الظّاهر أو التّجريديّ"[2] كيف لا وهي فارس بجواد جموح يطلق عليه بالشّعر الّذي يأبى الانقياد والانصياع.

تعدّد الاتّجاهات النّقديّة والأدبية أولى الصّورة مكانةً متميّزةً في الإبداع الأدبيّ؛ فجعلها مركزه الأساسيّ بل مكوّنه الرّئيسيّ، ونظرًا لهذا أيضًا تعدّدت بتعدّد مفاهيم الصّورة وتحديداتها وأنماطها وأشكالها، وتجمل هذه الاتّجاهات المتباينة -برؤية الكثير من النّقّاد- في اتّجاهين أساسيّين درسا الصّورة بشكلٍ عامّ[*1] "اتّجاهٌ ضيّق مفهوم الصّورة وآخر بسطها ليوسّع من مفاهيمها وأشكالها."[3] وما التّعريفات الاصطلاحيّة الّتي أوردها الباحثون والنّقّاد إلّا إفراز لمقولات الاتّجاه الأوّل أو الثّاني، ومن تعريفات المحدثين الّذي اهتمّوا بمحاولة ضبط مصطلح الصّورة الشّعريّة[*2] وربطها بالتّشكيل اللّغويّ الّذي يُكوّنه خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها فأغلب "الصّور مستمدّة من الحواس إلى جانب ما لا يُمكن إغفاله من الصّور النفسيّة والعقلية."[4] وإن كانت لا تأتي بكثرة للصّور الحسية.

اعتمد مجموعة من النّقّاد على العقل أساسًا فالصّورة الشّعريّة عندهم تركيبةٌ عقلية وعاطفية معقّدة تُعبّر عن نفسيّة الشّاعر وتسترعي أحاسيسه وتُعين على كشف معنًى أعمق من المعنى الظّاهر

---

[1]- بشرى، موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1994، ص: 19.

[2]- ينظر: فرانسوا، مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصّورة البيانية، تر: محمّد الوالي وعائشة جرير، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 15.

[*1]- الاتّجاه الأوّل يقوم على حصر الصّورة في الأشكال والأنماط البلاغيّة من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ ومجاز، ومحور الاهتمام هنا هو الصّورة الجزئيّة، بينما رؤية الاتّجاه الثّاني وسّعت من مفهوم الصّورة وتجاوزت مظاهر الاتّجاه السّابق في ظلّ الأنماط البلاغيّة القديمة، فأصبحت لا تدلّ بالمعنى الحديث على المجاز أصلًا، فتكون عبارةً حقيقيّة الاستعمال ومع ذلك تُشكّل صورة دالّة على خيالٍ خصب. (ينظر: البطل، علي، الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص:25).

[3]- البطل، علي، الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 1983، ص: 25.

[*2]- مفهوم الصّورة يتداخل مع مفاهيم أخرى تؤدّي إلى تعدّد المعنى المراد بالمصطلح، ممّا يخلق حالة من الاضطراب في تحرّي العلاقة بين كلّ المفاهيم والصّورة الأدبية، وبالرّغم من أنّ مصطلح الصّورة الفنّيّة يُعدّ مصطلحًا جديدًا على النّقد العربيّ بهذه الصّياغة الجديدة له، فإنّ المشاكل والقضايا الّتي يُثيرها المصطلح الحديث ويطرحها -يرى النّقّاد-أنّها موجودة في التّراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتّناول أو تميّزت درجات التّركيز والاهتمام. (ينظر: عصفور، جابر، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص:6).

[4]- البطل، علي، الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص: 30.

للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرّمز فيها، فهي "عضوية في التّجربة الشّعريّة لأنّ كلّ صورة داخلها تؤدّي وظيفة محدّدة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامّة."[1] وبتعبيرٍ آخر الصّورة مزيج من سيول العاطفة ورجاحة العقل بل لا نستطيع إثبات من منهما أولى بتكوين هذه الصّورة الفريدة أو من منهما يُعاب عند الإخفاق، وإن كان العقل يُسهم في تشكيل الصّورة الشّعريّة، فالمدرسة الّتي مجّدت العقل دعت إلى الاحتكام إليه في نسج أي تجربة شعريّة.

لا تعني الصّورة ذلك التّركيب المفرد الّذي يُمثّله تشبيه أو كناية أو استعارة فحسب، بل هي البناء الواسع الّذي "تتحرّك فيه مجموعة من الصّور المفردة بعلاقاتها المتعدّدة حتّى تصير متشابكة الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل إصلاحات على تسميته بالقصيدة."[2] وكأنّ هذه الرّؤية تُكرّس مبدأ تحرّر الصّورة الشّعريّة من كلّ القيود وإرجاع الكلمة إلى ما أحسّت به النّفس وعاشته أو شبيهه يومًا، لينبثق من هذا الإحساس إبداعًا وفنًّا بصور متفاوتة الأبعاد الجمالية والفنّيّة والقيميّة.

ينزغ بعض النّقّاد برؤاهم نحو مفهوم لا يلتزم مجازية الألفاظ والعبارات فقد "تكون حقيقية الاستعمال ومع ذلك فدقّة التّصوير دالّة على خيال خصب."[3] وهذا ينفي اشتراط المجاز إنْ في الكلمة أو العبارة ويحتكم إلى خيالٍ خصبٍ متينٍ قادرٍ على إفادة بُعد الرّؤيا من الاستعمال الحقيقيّ ذاته، وهذه الوجهة لم يُقرّ بها معظم النّقّاد المعاصرين الّذين ربطوا الصّورة بالوجدان والشّعور في تعريفها؛ إذ يرى بعضهم أنّ الصّورة دائمًا غير واقعيّة وإن كانت منتزعة من الواقع، فالصّورة الفنّيّة هي المقصودة وهي "تركيبيّة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع."[4] وهنا يحصر **عزّ الدّين إسماعيل** الفنّيّة في كلّ شعور وجدانيّ طافح بالمشاعر، نافيًا تشكّل الصّورة من معطيات الواقع.

تتّخذ الصّورة الشّكل الفنّيّ للألفاظ والعبارات بحيث يَنظِمُها الشّاعر في سياقٍ بيانيّ خاصّ ليُعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكامنة في القصيدة مُستخدمًا طاقات اللّغة وإمكاناتها في "الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل

---

[1]- دهمان، أحمد، الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دمشق، ط1، 1986، ص: 367.

[2]- الرباعي، عبد القادر، الصّورة الفنّيّة في النّقد الشّعريّ، دراسة في النّظرية والتّطبيق، مكتبة جرير، ط1، 2009، ص: 43.

[3]- غنيمي، محمّد هلال، النّقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص: 84.

[4]- إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص: 66.

التّعبير الفنيّ."[1] ومادّة الشّاعر الأولى الألفاظ والعبارات الّتي يصوغ منها ذلك الشّكل الفنّيّ أو يرسم بها صوره الشّعريّة.

تعدّ الصّورة جوهر الشّعر وأساس الحكم عليه، ويصنّف النّقّاد الأعمال الفنّيّة بدرجات متفاوتة تبعًا "لاستعمالاتهم ومهارات صورهم الفنّيّة رغم اختلاف تعريفاتهم لها فبالصّورة ينتقل الفكر والعاطفة."[2] والصّورة بهذا المفهوم معطى جمع بين رؤى كثيرة متنوّعة[1*] تستوجب تارة العمل الفنّي في تشكيل الصّورة المجاز وتارة أخرى تُنادي بدقّة التّصوير مع استعمال معطيات الحقيقة وتعميق رؤيا الخيال، وكأن ّالاتّجاه الثّاني الدّاعي إلى توسيع مكوّنات الصّورة وأنماطها الأكثر شيوعًا؛ حتّى يتسنّى للجميع إيصال أحاسيسهم وإبداعاتهم عبر وسائل التّعبير الفنّيّة المختلفة.

ويرى فيها آخرون ذلك "التّجسيم للأفكار والخواطر النفسيّة والمشاهد الطّبيعيّة؛ حسيّةً كانت أم خياليّة على أساس من التّآزر الجزئي والتّكامل في بنائها والتّناسق في تشكّلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها."[3] وتراوح هذه الرّؤى النّقديّة بين الاختلاف أحيانًا والتّقارب أحيانًا أخرى "يترك في ذهن القارئ قلقًا يدفعه إلى فهم الصّورة من خلال الرّبط بين الحالة النفسيّة والتّجربة والخيال."[4] وكذا الواقع الّذي يعيشه المبدع مع أثر ذلك في إبداعه.

يُقاس نجاح الشّاعر بدرجة استطاعته إقامة العلائق المتفرّدة ليتجاوز من خلالها المألوف من الصّلات والتّرابطات الّتي تُضيف إلى التّجربة الإنسانيّة وعيًا جديدًا، ويكتشف التّفرّد الفنّيّ بأن يضفي على القصيدة معنى ورؤيا وصورة ولغة أي التّعبير عمّا أعرفه بكيفيّة لا أعرفها ولم أعهدها البتّة وكأن تقف "قراءة الصّورة على مستوى صورة الغلاف ومن هنا انطلق النّقد المعاصر في تتبّع أنواع مختلفة من الصّور في علاقتها بالواقع الخارجيّ غير اللّغويّ."[5] فبرزت للسّاحة النّقديّة منظومة الفنون البصريّة وبدأ النّقد في سباق من نوع آخر يتوصّل إلى غايات وملامح التّقنية الكامنة فيها ووظائفها الجمالية،

---

[1]- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر، دار النّهضة العربيّة، ط2، 1981، ص: 391.

[2]- العكيلي، عهود عبد الواحد، الصّورة الشّعريّة عند ذي الرّمة، دار صفاء للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2010، ص: 19.

[1*]- سمحت هذه التّعريفات بظهور مفاهيم أخرى للصّورة الشّعريّة واتّسع المجال فأصبحت تدلّ على الصّورة الذّهنيّة والبصريّة وصورة الغلاف، وما تشير إليه من معانٍ متعدّدة؛ حتّى غدت عند نقّاد الشّعر المعاصر "الشّكل البصريّ" وسيأتي البحث لاحقًا على هذا المفهوم بشيء من التّفصيل.

[3]- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 435.

[4]- أوستن وارين، وريتيه ويليك، نظريّة الأدب، تر: صبحي محي الدّين، مر: حسام الخطيب، القاهرة، ط2، 1981، ص: 239.

[5]- صلاح، فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، دار الشّروق، مصر، ط1، 1997، ص: 5.

ولعلّ التّشكيل البصريّ مظهر من مظاهر هذه الفنون البصريّة وفي الوقت نفسه عنصر مهمّ من عناصر هذا البحث سيتتبع خيوط مبدعيه ونقّاده لاحقًا.

2. الصّورة الشّعريّة وأبعادها في النّقد الجزائريّ المعاصر:

عدّ النّقد الحديث والمعاصر الّذي تجاوز أسس النّقد الكلاسيكيّ وقوانينه أنّ النّفس الشّاعرة جوادٌ جموحٌ لا يقبل القيد أو الشّرط، والتّصوير أهمّ عناصره الّتي يكتسب بها العمل الشّعريّ صفته الفنّيّة على حدّ تعبير الوجدانيّين، فعند **رمضان حمّود**، و**عبد الله شريّط**، و**مبارك جلواح**، و**محمّد ناصر** وغيرهم أنّه بقدر توفّر العمل الشّعريّ على الصّورة المبهرة الرّائعة بقدر ما يكون قريباً من الفنون الجميلة الأخرى، فهذا التّرابط بين التّصوير وروح الشّعر هو ما يجعل بعض النّقّاد الغربيّين يذهبون إلى حدّ القول: "إنّ الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر."[1] ولا يمكن أن يتصوّر متلقّي الشّعر إلّا بتشكّلهما، فمنهما تشعّ ملامح الدّلالات العميقة.

وفقاً للرّؤى المتعدّدة والمناهل المختلفة المنابع والمفاهيم المتباينة القناعات يرى **محمّد ناصر** أنّه لابدّ من الوقوف على أبعاد الصّورة الشّعريّة[*1] في مفاهيم ورؤى الشّعر العربيّ المتباينة، للوصول إلى سبب هذا الاختلاف في المفاهيم والرّؤى المنبثقة ربّما عن قناعات الشّاعر نفسه الّذي قرض شعرًا بهذه الأداة من اللّغة والطّريقة في تشكّل الصّورة[*2] ليحافظ الشّاعر المصلح على هويّته وبلده من الانجراف نحو الهاوية، وفهم آخر أنْ ليس التّحرّر وإعطاء النّفس حقّها في التّغريد وبعض الحريّة هو اِنسلاخٌ عن الهويّة، ومنه سيحاول البحث توضيح هذه الرّؤى للوصول إلى قراءةٍ بعيدةٍ عن الذّاتيّة قريبة من استقصاء الحقائق من المزاعم لدى توجّهين[*3] استقطبا ساحة النّقد العربيّ الحديث والمعاصر ردحًا من الزّمن، وينبثق من خلال رؤيتهما ملامح توجّه شعريّ ثمّنه النّقّاد ودافعوا عنه حفاظًا على

---

(1)- أوستن وارين، ورينيه ويليك، نظريّة الأدب، تر: صبحي محي الدّين، ص: 330.

(*1)- النّاقد **مصطفى ناصف** يُنكر إسهام العرب في دراستها وهو يرى في أنّ النّقد العربيّ لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسيّة ذات الشّأن في إنتاج الشّعر، وفي موقف مماثل عن النّاقد العربيّ قد أهمل دراسة الخيال في دراسته للشّعر. (ينظر: ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص:9). في حين أنّ النّقد العربيّ القديم زخرت دراساته بمفهوم الصّورة وأهمّيتها حيث نجد **الجرجاني** قد رفع من منزلة الصّورة وعظّم من شأنها واعتبرها صاحبة الفضل في إبراز البيان، من الفضيلة الجامعة فيها أنّها "تبرز هذا البيان أبدًا في صورة مستجدّة تزيد قدره نُبلًا وتوجب له الفضل فضلًا. (الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، ط2، 1951، ص: 41).

(*2)- فأوّل مصدر للصّورة هي اللّغة بمعانيها وأساليب عرضها ونظام تكوينها، فكلّ هذه المعطيات مجتمعة تُشكّل مثيرًا لدى المتلقّي بحيث ينفعل لها فتحرّك مخيّلته فتُكوّن صورة فيكون هو المصدر الثّاني لها.

(*3)- إنّ الباحث في الشّعر العربيّ يلحظ فيه مثلما يلحظ في بقيّة الشّعر العالمي منذ بدية النّهضة نزعتين أو اتّجاهين؛ نزعة المحافظة والتّقليد وكان لها أنصارها والمتحمّسون لها، ونزعة التّجديد والتّطوير وكان لها روادها والدّاعون إليها.

اللّغة الشّعريّة الّتي يفرضها العصر وتفرضه في إبداعها من خلال بلورة تجربة شعريّة طافحة بالمشاعر الصّادقة، ممثّلة فنيّة وأدبيّة الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، وأقل ما يُقال عنهما إنّ الاتّجاه الأوّل محافظ بكلّ ما تحمله الكلمة من معانٍ والثّاني مناوئ رأى أنّه لا العصر ولا متغيّراته تسمح بما دعا إليه الاتّجاه التّقليديّ، ونزغوا إلى التّجديد شعلتهم المضيئة لدربهم التّحرّر بكلّ معانيه.

أ. الصّورة الشّعريّة عند شعراء الوجدان:

أدّى اهتمام شعراء الحداثة بعنصر التّصوير إلى تحقيق بعض التّطوّر الفنّيّ في الشّعر العربيّ عامّة، والجزائريّ منه بشكل أخصّ قبل الاستقلال، ويعود إلى تطوّر رؤيتهم الشّعريّة الّتي أصبحت تولي الذّات عنايةً خاصّةً، وتجعلها الأساس في التّجربة الشّعريّة، فأصبحت العاطفة "طاقةً تشحن بها الأداة الفنّيّة؛ لغةً وتصويراً وتوحّدت الصّور الشّعريّة بالانفعالات النفسيّة عند الشّاعر فوسمتها بالصّدق والحيويّة."[1] وطبعت العمل الشّعريّ ببصمات الشّاعر الّذي أقبل على النّفس يحاورها بأسلوب شاعريّ شعريّ ترى فيه هذا الحوار.

تجاوز شعراء الوجدان في الجزائر مرحلة التّصوير الفوتوغرافيّ؛ أي لم يعد الشّعر والشّاعر منفصلان كما كان الأمر سابقًا، وعدّ الصّورة جزءاً منه ومن شخصيّته وشعوره وتفكيره، وأصبح الفرق شاسعًا بين ما كان وما هو خيالٌ وعاطفةٌ، وأسهمت طبيعة الشّاعر في هذا التّطوّر الملحوظ من خلال طبيعة التّجربة الشّعريّة؛ ويبرهن موقفه من خلال إنتاجه الشّعريّ، وذلك حين "ربط بين الصّورة وظهور الشّعر الوجدانيّ الذّاتيّ، فالوصول إلى هذه النّتيجة لم يكن إلّا بعد الاستقراء الموسّع لشعر وشعراء الوجدان، فإنّ صورتهم الشّعريّة أكثر اِرتباطاً بالقصيدة العربيّة القديمة."[2] وأغلب الشّعراء الجزائريّين أصحاب النّزعات الوجدانيّة لم يستطيعوا بأيّ حالٍ أن يتخلّصوا من سمات القصيدة العربيّة القديمة.

يبدو أنّ الكثير من دارسي الشّعر الجزائريّ الحديث يدركون درجة الخلط غير المعروف عند الشّاعر الوجدانيّ للصّورة؛ ونزعته في ذلك شعراء **المهجر وأبولّو**[*1] في موازاة تصويرٍ تقليديٍّ تتّسم فيه القصيدة القديمة لعدم اِستطاعة الكثير منهم التّخلّص النّهائيّ من الأنماط التّعبيريّة الموروثة والصّيغ

---

[1]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 560.

[2]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 560.

[*1]- وهما مدرستا الشّعر العربيّ الحديث المنبثقتين عن التّأثّر الكبير لبعض الشّعراء الّذين احتكّوا بالثّقافة الغربيّة في فترة تقويض الكلاسيكيّة على حساب منهجٍ جديدٍ يدعو إلى فسح المجال للرّوح والنّفس هروباً من سيطرة العقل وقيوده.

الجاهزة، ويمثّل لذلك بالشّاعر **مفدي زكريا** الّذي لا تختلف صوره الشّعريّة عن "الصّور الشّابيّة؛ بعاطفتها وخيالها وكذا موقفها النّفسيّ، إضافةً إلى البديع اللّفظيّ والمعنويّ والاستخدام المسرف لهما."[1] ويتّضح المثال بالمقال في قصيدةٍ اِمتزج فيها الحنين بالشّكوى والتّذكّر بالتّطلّع والعاطفة الوطنيّة بالعاطفة الذّاتيّة، غير أنّ صوراً أخرى كان "التّكلّف سافراً فيها والتّصنّع أقعد جماح خيالها، وهو ممثّل في عودته إلى الصّورة التّقليديّة البيانيّة في وصف أشياء معاصرة."[2] ولا ينبغي العمل بمبدأ المخالفة للظّهور، فليس كلّ جديد متفرّد معاصر، فارتباط المعاصرة بالعصر ينأى بالمصطلح إلى رصد روح العصر ليتحوّل الشّعر إلى وعاء زمنيّ يضيع خلاله أفق الحسّ المعاصر المشكّل للرّؤيا الجمالية، ويولّد أزمة حقيقيّة بين المبدع وذاته في تحديد مواقفهم من قضايا العصر وأحداثه الجسام.

ما هو معروفٌ في نزعة الوجدانيّين أنّهم أرادوا رفع الحمل والعبء عن كاهل الشّاعر والقصيدة من مغبّة التّقليد فنّاً وتصويراً؛ فلا المقام ولا الزّمان يتطلّب اِستدعاؤه، غير أنّ انزلاق الشّعراء الوجدانيّين "وراء الصّور التّقليديّة القديمة واضحٌ تمام الوضوح؛ فالظّاهر وجدانيٌّ بينما غلب عليهم طابع الانفعال في الموقف والرّؤية إلى جانب الصّور الشّعريّة التّقليديّة المحافظة؛ مستخدمين في ذلك الأدوات البلاغيّة المعروفة ويكرّرون الصّور المبتذلة المطروقة."[3] وتعدّ ظاهرة اشترك فيها الرّومانسيّين العرب الّذين تأثّروا بالألم والهيام بالطّبيعة وعرض الذّات والفرار من المجتمع.

عُدّ التّجديد في اللّغة والصّورة الشّعريّة عند الاتّجاه الوجدانيّ تحفّظًا، ولا يجب إطلاق الأحكام والنّظريّات على عموميّتها بل يجب التّصرّف فيها حسب إنتاج كلّ شاعر، ولعّل أهمّ الخصائص الّتي ميّزت شعر بعض المتفرّدين من الاتّجاه الوجدانيّ.[1*]

يعدّ التصوير عنصرًا هامًّا في التّجربة الشّعريّة ممثّلاً في " التّصوير الّذي عدّ **رمضان حمّود** فيه الشّاعر بعدم قدرته على اِمتلاك العقول والأخذ بأزمة النّفوس."[1] إلّا إذا أجاد تصوّر تلك العواطف الهائلة القائمة في ميدان صدره الرّحب.

---

(1)- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 503

(2)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 503.

(3)- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 435.

(1*)- لا سيما فيما بعد الحرب العالميّة الثّانية.

هذا التّفطّن والفهم شبه المبكّر جعل الشّعراء الوجدانيّين على درايةٍ أعمق بفعاليّة "الصّورة ودورها البنّاء في تغيير ملامح التّجربة الشّعريّة حيث ميزة الصّورة الشّعريّة أنّها اِتّصفت بالذّاتيّة."[2] أي أصبحت وسيلةً للتّعبير عن إحساس الشّاعر اِتّجاه الشّيء الموصوف، ووسيلةً للتّعبير عن حالةٍ وجدانيّةٍ نفسيّة.

يورد **محمّد ناصر** في مقاربة تطبيقيّة نصّين لشاعرين من شعراء العصر الحديث؛ أحدهما محافظٌ وهو **محمّد العيد** والآخر وجدانيٌّ وهو **الطّاهر بوشوشي** وقد تعمّد موضوع وصف المناظر البهيجة للرّبيع، ورأى أنّ اللّفتة الأولى إنّما هي جليّةٌ لكلّ قارئٍ أو مستمعٍ ممثّلةٍ في "الخلوّ الواضح من نبضات العاطفة وجموح الخيال، في حين كان المتوقّع عكس ذلك من موضوعٍ بعنوان (أوّل الصّحو) بينما صاحب (آية الصّحو) قد اِختلف في تناوله الفنّيّ، واِنعكس الصّحو على قلبه الحزين واصفاً آلامه وآماله اِتّجاه من يحبّ مقارناً بين جدب الحياة في الشّتاء وجدب حياته من العواطف."[3] فالشّاعر **بوشوشي** قد عرف كيف ينغمس في موضوعه وبذلك يغمس القارئ معه، وبهذا يعدّ التّمثّل الحقيقيّ للموضوع أنْ تكون والموضوع واحداً على الرّغم من بعد المسافات الحسيّة أو المعنويّة.

يعدّ الشّاعر **بوشوشي** من أوائل الشّعراء الّذين تطوّرت الصّورة الشّعريّة على مخيّلتهم وأشعارهم لأنّهم كانوا "أكثر إحساساً بالتّجربة وأكثر غموضاً في أعماقها فهو حاضرٌ في أيّ مشهدٍ من مشاهد الطّبيعة الّتي يصوّرها، وإطلالة ذاته الّتي لا تنقطع إنّما هو تمثّلٌ واعٍ لمبادئ الشّعر الوجدانيّ، وتشرّبٌ مضطّلعٌ وتأثّرٌ إلى أبعد الحدود."[4] ويقدّم النّاقد شاعراً آخر من رعيل **بوشوشي؛** إنّه **عبد الله شريّط** الشّاعر البارز المهتمّ بتجسيد "الحالات الشّعوريّة والانفعالات النفسيّة المختلفة؛ كاللّيل والغروب والشّتاء والصّيف وغيرها من جزئيّات المشهد الطّبيعيّ الّذي تناوله بالوصف إلى صورٍ حيّةٍ تجسّد أفكاره ومشاعره، بحيث ينفخ فيها الحياة حيناً ويتقمّصها حيناً آخر."[1] فتنبعث نابضةً بالأحاسيس المختلفة.

---

(1)- حمّود، رمضان، بذور الحياة، ص: 105.

(2)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 507.

(3)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 508.

(4)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 508،509.

(1)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 510.

اِرتسمت في الأفق معالم تحوّلٍ واضحٍ في الصّورة الشّعريّة حيث أصبحت الصّورة عند هؤلاء الشّعراء الوجدانيّين إطاراً للأحاسيس، بل إنّ أحاسيس الشّاعر تصبح "البؤرة الحقيقيّة الّتي يتركّز حولها الوصف والخلفيّة الأساسيّة لكلّ المشاهد الّتي يرغب الشّاعر في رسمها."[2] ومنها محاولة البعض الابتعاد عن الصّور المجزّأة الّتي تعتمد على البيت المفرد، وأصبح الشّعراء على وعيٍ بوظيفة الصّورة في العمل الشّعريّ لتخدم فكرة القصيد العامّة.

توسّع الشّعراء في اِستخدام المجاز، وتحرّر وافي اِستعمال المفردات اللّغويّة اِستعمالاً يدلّ على الإبداع والابتكار من خلال الاعتماد على الاستعارات أكثر من اِعتمادهم على التّشبيه، وهو تحوّلٌ ذو ضلالٍ دلاليّةٍ فنيّة عميقةٍ، ومنه يتّفق النّقّاد على مكانة الاستعارة من الشّعر حيث تظلّ "مبدأً جوهريّاً وبرهاناً جليّاً على نبوغ الشّاعر."[3] وتحرّره من قيد النّظرة التّقليدية للشّعر وتصنّف الأعمال الشّعريّة تبعًا للمجازات المستعملة ودرجة سعة خيال الشّعراء.

ينطلق حكم النّقّاد على الشّعر في الغالب من مقولة **أرسطو** الشّهيرة بأنّ "أعظم شيءٍ أن تكون سيّد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقريّة، إنّها لا يمكن أن تعلم أنّها تمنح للآخرين."[4] فإذا كانت استعارات الشّاعر قويّةً أصليةً حكم النّاقد بقيمة الشّعر.

اقتفى الوجدانيّون سبيلًا آخر توصلهم إلى الفنيّة وتغوّر دلالاتهم ممثّلة في توسّعهم في اِستخدام المجازات اِستخداماً يعتمد على تجاوب الحواس والتّعامل مع الموصوفات، فعلاقات المجاز أمدّت "الشّعراء باستعاراتٍ ومجازاتٍ مبتكرةٍ جديدةٍ، ومنحت الفرصة للخيال لينطلق مجنّحاً معبّراً عن مشاعر الشّاعر وتصوّراته دون قيود الواقع ومتطلّبات العقل.

أبرز من جسّد هذا التّطوّر في التّعامل مع الصّورة الشّعريّة على هذا الأساس الشّاعر **عبد الله شريّط** الّذي لم يتأثّر بالرّومانسيّين فحسب وإنّما تأثّر بالرّمزيّين أيضًا."[1] فالأجواء الّتي تستمدّ منها

---

[2]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 512.

[3]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 514.

[4]- ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، ص: 124.

[1]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 515.

الصّورة الشّعريّة عند الوجدانيّين عادةً هي الطّبيعة بمشاهدها وألوانها، حيث تجسّد أفكارهم ومشاعرهم وتزخر بشحنةٍ من حرارة إحساسهم بالحياة وبالنّاس.

سعى النّاقد إلى المقاربة بين الشّعراء ليستبين قيمة الصّور الشّعريّة الموظّفة وأبعادها الفنّيّة؛ فعرض أبياتًا لـ **مفدي زكرياء**، و**أحمد سحنون**، و**عبد الكريم العقّون**، و**محمّد الأخضر السّائحيّ**، ممّن مثّلوا الصّور الشّعريّة أحسن تمثّلٍ وبناء، وأنّها لم تبن "عبثاً أو صدفةً إنّما بناؤها ناجمٌ عن تطوّر رؤى قائليها وأصحابها"[2]. ثمّ استحضر الصّورة الشّعريّة عند الشّعراء المحافظين، فأدرك أنّ الاختلاف بيّن، وهو ما قدّمه البحث سابقًا من أنّ الشّعر وعمق أفكاره ينبثق من مفهوم الشّاعر للصّورة الشّعريّة ودرجة تفاعله معها والتّجربة الشّعريّة الّتي يعيشها إن جسدًا وروحًا وإن روحًا وهي الأقوى والأعمق.

ما يهمّ نقّاد الشّعر الحديث والمعاصر هو درجة التّعبير عن الحالات الشّعوريّة، وليس مجرّد الوصف الجاري وراء البيان وإستخدام المجاز المبني من الاستعارات، غير أنْ ليست كلّ هذه الخصائص السّالفة الذّكر ملموسةً عند شعراء الوجدان فثمّة إستثناءٌ وضعه **النّاقد** يكمن في مقارنة الصّورة الشّعريّة في الاتّجاه الوجدانيّ مع تلك الّتي هي في الرّومانسيّ - على الأقل- وذلك من جموحٍ في الخيال يعقد القران بين متناقضات الحياة وينفّر مُتلاقياتها، غير أنّ الحريّة والظّروف تسمح بالإبداع دونما قهر أو انحصار وهذا ما عانى منه شاعر الوجدان في المشرق بقدر قليل، وفي المغرب العربيّ بحظّ أوفر.

ب. الصّورة الشّعريّة في الشّعر الجديد[1*] (الشّعر الحرّ):

القصيدة الحديثة نوع من الكشف والارتياد، فبمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني، وهي مغامرة يحاول الشّاعر من خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود عن طريق الكلمة، بل ويكسبه "معنًى جديدًا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته في ذلك النّفاذ إلى صميم هذا الوجود لاستكشاف تلك العلاقات الخفيّة الحميميّة الّتي تربط بين عناصره ومكوّناته المختلفة."[1] حتّى تلك الّتي تبدو في الظّاهر على قدر كبير من التّباعد والتّنافر.

---

[2]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 526.

[1*]- يتبنّى **محمّد ناصر** تسمية الشّعر الجديد أو الشّعر الحرّ دون تسميته شعر التّفعيلة.

[1]- عشري، علي زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، 2002، ص: 11.

تطوّر الشّعر العربيّ الحديث عامّة والجزائريّ جزء منه، وتطوّر بناء الصّورة الشّعريّة تطوّرًا ملحوظًا؛ وتبدّلت طبيعتها ومصادرها مع ظهور مدرسة الشّعر الجديد الّذي يسمّيه البعض الشّعر الحرّ، واهتمّت هذه المدرسة الجديدة بربط التّشكيل الموسيقي للقصيدة بالصّورة الشّعريّة[1*] فصارت هذه الأخيرة عند المجدّدين وسيلة أساسية في العمل الشّعريّ، ويُعبّر الشّاعر من خلالها عن عواطفه وأفكاره ومواقفه من الحياة والنّاس.[2*]

أصبح الخيط الشّعوري والنّفسي عند المجدّدين الصّورة نفسها، أي أصبحت الصّورة في نظر روّاد المدرسة الجديدة "إحساس الشّاعر ذاته بل وجزء من ذاته وتعبير عن تجربته الخاصّة المنفردة"[3*] وبدأت قراءة الشّعر بأدوات جديدة ممثّلة في "الرّؤية والموقف وإدراك الأبعاد وتذوّقها واستخراج عناصرها ومصادرها."[2] ولن يتأتى ذلك إلا بالقراءة المتعدّدة للوقوف على أعماق الصّورة وأبعادها وما تثيره في المتلقي من شتّى الانفعالات وضروب الأحاسيس وردود الفعل اتّجاه ذلك كلّه.

تطوّر أسلوب الشّاعر المعاصر فلم يعد "يواجه بالأفكار الّتي يريد إيصالها والعواطف الّتي يرغب في التّعبير عنها بطريقة مباشرة، بل تفطّن إلى الإفصاح عنها بواسطة ما يعادلها موضوعيًا من عناصر الطّبيعة أو ما يرتبط بها."[3] فألزم هذا المتلقي الارتقاء بثقافته وذكائه ودقّة ملاحظته ليصل للحالة النفسيّة أو القضية الفكريّة الّتي تسيطر على أفكار الشّاعر المبدع.

لم تحدّد الأشكال يومًا معطيات التّجديد والعصرنة، كما لا ينفي النّقّاد أنّ لكلّ حقيقة معاصرة شكل ومضمون، وهو لا يعني أنّ كلّ قصيدة تكتب في هذه الفترة الزّمنية تصنّف وشاعرها من المعاصرة، بل الأولى رؤيا الشّاعر إلى رسم معالم وأسس نصّ جديد متميّز؛ رؤيا ولغة وشكلًا، وأصبحت أبرز الإشكالات الجديدة مع تغيّر الكتابة "لماذا يكتب الشّعراء بهذا الشّكل؟" وقد لا يكون المقصود بالشّكل ظاهر القصيدة دائمًا، لما أصبحت عليه ولغتها، وهل يجوز لنا أن نضع نُصب أعيننا عدم الرّبط التّلقائيّ بين الشّكل الجديد والصّورة الشّعريّة النّاجحة، فنجاح الصّورة أمر يتعلّق بالشّاعر

[1*]- ميزة هذه القصيدة الحرّة عن القصيدة العمودية التقليدية أنّها عبّرت بالصّور تعبيرًا بنائيًّا بمزجها بين الذّاتي والموضوعيّ، والاستعانة بالأساطير والرّموز الدّينية التّراثية والشّعبية.

[2*]- بحيث تغيّرت الرّؤية للصّورة فلم تعد كما كانت عليه عند الشّعراء التّقليديّين عنصرًا ثانويًّا يستخدمه الشّاعر للزّخرفة والتّزيين سعيًا وراء الصّورة البيانية.

[3*]- تغيّرت الرؤية ولم يعد الوقوف على الصّورة الشّعريّة يلتمس من خلال المجازات والتّشبيهات والكنايات والاستعارات.

[2]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 528.

[3]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 528.

المبدع ولا يتعلّق في أي حال من الأحوال بالتّشكيل الموسيقيّ الحرّ أو العمودي، فثمّة كثير من الشّعراء "استخدموا الشّكل العمودي[1*] ووفّقوا إلى صورة شعرية نفسيّة ناجحة أمثال **الغماري والطاهري وحمادي** وغيرهم."[1] كما قد لا تتوفّر قصائد حرّة إلّا على صورة مسطّحة مفكّكة، ومن علامات "الإحساس والشّعور الصّادق أن يقوم الشّاعر بتقطير للعناصر المادية للموضوع وتحويلها إلى عناصر إيحائية مشعّة تهدف إلى وضع صور فنيّة مكان الحقيقة الحرفيّة."[2] وهذا ما من شأنه أن يضاعف الإحساس بهذه الحقيقة، ويعرض **محمّد ناصر** مقطعًا شعريًّا يصوّر فيه حالة الشّاعر بعد كارثة حلّت.

يقول **محمّد صالح باوية:**[3]

مُذْ نَتَأَت في الشّيء
في الإنسان
أعراف الصّفات
يمتدّ
يمتدّ ذراع النّخلة السّمراء
يطوي غلّتي
يشرّبني آهة ليل
في بحار الظّلمات
يطوي تعاريج الشّرايين
إلى بحر العرق
يورق في طيّاته شوك الأرق
لكن، يموت الطّلع في ليل

[1*] - ويستعرض **محمّد ناصر** تجربة الشّاعر **محمّد الصّالح باوية** مثلًا من خلال قصيدته (الرحلة في الموت) حتى أنّ عتبة العنوان مستفزّة وينمّ عن رؤية شعرية طافحة بالمعاناة القاسية الّتي طحنت بلدته "المغيّر" إثر الطوفان الّذي غيّر فيها وجه النّاس والطّبيعة والحياة، فالصّور الموظّفة عبّرت بتلقائية عن مشاعر الخوف والهلع والجمود والسّكون الّذي ينشره الموت في كلّ مكان.

[1] - ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 530.

[2] - ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 530.

[3] - باوية، محمّد صالح، ديوان أغنيات نضالية، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1971، ص: 125.

على بعد قدم
آه ولم؟
من يهب الواحة أحداقًا وقم؟
لكن يزول الظّلّ في الأشياء
تهوى بددًا
كلّ الصّفات
كلّ الصّفات

يعلّق النّاقد عن المقطع بأنّه يحمل إحساس الشّاعر اتّجاه الكارثة، واستحضر "طرفًا حيًّا من الطّبيعة ممثّلًا لإحساس النّخلة الّتي تُعدّ رمزًا للواحة، وعلامة وجودها ولم يلجأ إلى الإفصاح المباشر"[1]. وهذه سمة تميّزت بها القصيدة المعاصرة الّتي تكتفي بالأسلوب الإيحائيّ الّذي تعبّر عنه الصّورة تلقائيًا. ثمّ يقدّم مقطعًا آخر وجد فيه النّاقد **بائع الشّيح** المرتبط ارتباطًا وثيقًا بالبيئة الصّحراويّة، ويلحّ عليه الشّاعر في بناء صورته ليدلّ مرّة أخرى على الجدب والقحط والموت، حيث يقول:[2]

يا بائع الشّيح انتظر،
الغول يغتال بذور الشّيح في دفق دمي
يُغرق أحبابي
يُهيل التّرب في ملء فمي
يا بائع الشّيح
أجوب الّتيه عن بذرة شيح
أسق حزينات الخطى قطرة سر
أعرج هذا العام
والعالم في هبة ريح
يسقي الحروف الخضر

[1]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 532.
[2]- ديوان أغنيات نضالية، ص: 129.

في زنزانة الصّبر

لعلّ الحرف يعطي نكهة التّمر...

لاحظ النّاقد الصّورة الشّعريّة في المقطع إيحاءٌ رامزٌ ومؤثّرٌ في الوقت نفسه؛ واستخرجها "ببراعة ملحوظة من البيئة نفسها بطريقة تتكامل بها مع الصّورة العامّة للفكرة."[1] فالشّيح والتّرب والّتيه بحثًا عن بذرة شيح، والحرف يعطي نكهة التّمر؛ كلّها صور متلاحقة تعبّر عن الإحباط والحزن والبحث المستمر للتّغلّب على هذه المأساة."[2] وعليه بدأت الصّورة الشّعريّة تتجلّى بمفهومها العميق المتمثّل للأشياء الموظّفة في قصيدة الشّعر الجديد، فالاختلاف ينطلق من الشّعور؛ فهو النّاقد الّذي لن تمرّ عبره إلّا كلمات وعبارات شاعرة بها النّفس المبدعة.

تكاد الرؤية تكون نفسها للشّاعر **أبي القاسم سعد الله** من خلال ديوانه (ثائر وحب) الّذي أدرك النّاقد التقاء القارئ من حين لآخر تلك الصّورة المعبّرة عن "نفسيّة الشّاعر يعتمد فيها أسلوب الإيحاء، وهو بذلك استطاع الخلاص والتّغلّب من النّزعة الخطابية المباشرة الّتي عمّت شعر المرحلة."[3] وأصبحت الصّور الشّعريّة لوحات فنّيّة متتابعة، بل ومتعدّدة ولكنّها - يعقّب محمّد ناصر- لا تخرج عن الفكرة العامّة الّتي تتّجه نحوها القصيدة.

لم تتوقّف المسحة التّجديدية عند الشّاعر **محمّد الصّالح باوية** و**أبي القاسم سعد الله** عند هذا الحدّ بل من خلال تناول موضوعات تناولًا جديدًا رغم قدم أغراضها[1*] وهو مفهوم حقيقيّ للصّورة الشّعريّة بحيث رأى النّاقد أنّ صورهما صورًا كليّة مكوّنة من صور فرعيّة متكاثفة وكلّها تعبّر عن مشاعر الحرمان واللّوعة والضّياع أمام سر الأسرار الّذي هو الموت.

ممّا يبعث على الاهتمام والمتابعة ارتباط الصّور في الشّعر الجديد بالحالات النفسيّة فقد أثرت هذه التّجارب بالتّنوّع والتّميّز فلم تعد الصّورة الشّعريّة من ذلك النّوع التّقليدي الجاهز، وهو ما استنكرته الذّائقة السّليمة حينها وكذا البحث في مرحلة سابقة، بحيث حجّرت الإبداع وحجزته عن الاندفاع، لذا توسّم البحث في كتاب (الشّعر الجزائريّ الحديث) لـ**محمّد ناصر** الاستشراف للقراءة

---

(1)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 533.

(2)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 534.

(3)- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 534.

(1*)- المقطع الافتتاحي من قصيدة أهداها إلى صديقه الشّهيد **البشير بن خليل** الشّاعر الأديب، فرغم قدم الغرض الشّعريّ إلا أنّه استطاع تحوير الرؤية من خلال تلك الصّورة الشّعريّة المنتقاة بعناية والّتي تنم عن قدم راسخة شعرًا وفهمًا له من خلال لمسة التجديد المميزة.

الفنيّة عبر محطّات الشّعر التّاريخيّة، والهدف منها إبراز مواطن الشّاعرية والفنيّة والعمق[1*] في قراءاته المتعدّدة سواء للشّعر العربيّ أو الجزائريّ بشكل أخصّ، فيرى أنّه من العيب الفنّي أن تنفصل الصّورة عن الموصوفات بتصويرها تصويرًا بصريًّا، فالشّعر أن ترى العالم عبره أي عبر الكتابة بطريقة شبيهة بثلاثية الأبعاد، وهو مرمى الشّعراء الجدد عندما اعتمدوا على الصّورة النفسيّة الّتي تتولّد مع الشّعور والفكرة تلقائيًّا.

وأبرز ظاهرة تتجسّد في أعمال هؤلاء الشّعراء الشّباب الّتي ينفجر منها إحساس هؤلاء "الشّباب بالحزن والضّياع والاغتراب والقلق، أو ما يسمى الإحساس بالملاحقة والاضطهاد والكبت"[1]. وكثرتها في هذا الشّعر تجعل الدّارس يتساءل أحيانًا عن درجة واقعيّتها وصدقها من جانب وكذا عن تعالقها والتّعاريف السّالفة الذّكر عن المفهوم الحقيقيّ للصّورة الشّعريّة.

لفتت الصّور الشّعريّة للشّاعر **أزراج عمر** انتباه النّاقد وعدّ شعره من أحفل شعر الفترة بهذا النّوع الّذي يسقط التّجربة والحالة النفسيّة على الإبداع والموصوفات، فمثلًا في قصيدة بعنوان "وحرسني الظّلّ" يقول:[2]

... سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة،
وأنتظر الصّمت توميء لي ساعداه،
فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملال،
ونجلب جنية لا تحب،
وأقرأ من دفتر الاغتراب،
حكايا فؤادي البعيد،
لساعي البريد،
ليرجعني خلسة للمدينة،
فأسكن في سلة المهملات،

[1*]- يضمّ الكثير من المهتمّين أصواتهم إلى صوت **محمّد ناصر** في أنّ هذه الظّاهرة برزت بشكل جليّ مع الشّعراء الشّباب في السبعينيات بوصف خاص، حيث وجدت في شعر **عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي، أزراج عمر، حمري بحري، أحلام مستغانمي**، وغيرهم." (ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص:536).

[1]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 537.

[2]- أزراج، عمر، ديوان وحرسني الظّلّ، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط2، 1981، ص: 32.

على باب قصر الحكومة...

يبرّر الشّاعر أنّه سبيل تجسيد تلك الأحاسيس الّتي يلجأ أحيانًا إلى استخدام بعض الصّور الّتي ينفر منها الذّوق السّليم، لأنّها -في نظر النّاقد- تثير الاشمئزاز والتّقزّز حقًّا، وكأنّ الشّاعر تأثّر في هذا بالشّاعر الفرنسيّ **رامبو**[*1] الّذي عرف بصوره الشّنيعة الّتي يختارها عن قصد، غير أنّ نقّاد الشّعر الجزائري ّاستدركوا القول بأنّ واقع الجزائر آنذاك ليس كواقع الفرنسيّين الموبوء، فالجزائر المستقلّة لم تكن بهذه الفظاعة بكي تصوّر بهذه الطّريقة.

اختلطت في ملمح آخر المشاعر الصّادقة مع المبالغة في التّصوير من خلال ديوان (الحبّ في درجة الصّفر) بصور "موحية بالقلق والضّياع والشّعور الحاد بالاغتراب."[1] وحتى في عنوان الدّيوان إسقاط بالحالة النفسيّة الحادّة القلق والاضطراب لتنمّ عن مستوى رفيع بلغته الصّورة الشّعريّة عند أصحاب الاتّجاه الجديد، ومثال آخر على ذلك (الإبحار عبر متاهة الصّفر) للشّاعر **عبد العالي رزاقي**.

تعدّ **أحلام مستغانمي** من الشّعراء الّذين تأثّروا بتلك الأجواء الّتي تعرف بها دواوين **نزار قباني** حيث يرى **محمّد ناصر** أنّها المفتونة الأولى بقصص ألف ليلة وليلة من أجواء مغامرات الفرسان والأمراء والأميرات والقراصنة والمراكب، فهي المرأة المتلهّفة إلى الحبّ الّتي تسقط "القصص لتنتظر الفارس الّذي سيأتي لخطفها فوق حصانه الفاره الطّائر إلى جزيرة الأحلام؛ فهي في غمرة صورها تحلم في جوّ نفسيّ يبعث على أن تحقّق أحلامها من خلال انتظارها للبطل الّذي تنتظره بطلات ألف ليلة وليلة."[2] وممّا قد يشفع لها التّأثّر غير أنّه إن لم يكن نابعًا بشيء من التّجربة الشّعوريّة الصّادقة فقد يؤثّر على الصّورة الشّعريّة ويثقل خطاها ويكبح جماحها بدل أن يحلّق بها.

عُدّ تصور الشّاعرة **أحلام مستغانمي** تأثّرًا بما قرأته من حكايا (ألف ليلة وليلة) إلّا أنّ ابتعادها وجيل الفترة عن التّقريرية والمباشرة يحسب لهم من خلال قدرتها على إحالة حالها من حال حالك إلى حال ترجو أن تكون فيه ملكة شعريّة، فالعالم الّذي حولها يراه الجميع في "واقعنا أو في أذهاننا شعرًا فمنهم من يتقبّل هذه الرّؤية ومنهم من ينتظر استيعابها، وما بدّلنا نظرتنا البتّة إلى أنّ أحسن الشّعر

[*1]- شاعر فرنسيّ من دعاة الرّمزية، ومن ملامح شعره القويّة الشّعور بحتمية الضّياع والتّضحية والبقاء على هامش المجتمع.

[1]- ينظر: ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 538.

[2]- ينظر: ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 538.

الّذي يحسن تصويره للحالة النفسيّة الحقيقية أو المرجوّة."[1] وتتجلّى فيه بصدق فنّيّ أو تجربة شعريّة تسهم في رفع مستوى اللّغة الشّعريّة الموحية والرّامزة. وهنا قد يتساءل الكثير لما هذا التّمنّي بأشياء؟ ألا تستطيع **أحلام مستغانمي** وغيرها من الشّاعرات الوصول إلى المبتغى الحالم به؟ فتكون الإجابة عندما تكون في مجتمع محافظ - وهي ميزة طيّبة فيه- لن تجرؤ المرأة على ذلك إلّا في الأحلام.

تتّسم الصّورة الشّعريّة النّابعة من نفسيّة الكثير من الشّعراء بالبساطة والوضوح، بحيث يقف الدّارس على إبعادها دون معاناة، لأنّها غالبًا ما تكون تسلسلًا للصّور المستخرجة من الذّاكرة ويمكن أن تدرك عقليًّا بحيث توجد لها مُعادِلات في الواقع، بينما أصبحت الصّورة عند هؤلاء الّذين يمكن تسميتهم بـ"المجدّدين من الّذين تأثّروا بتجارب ظهرت في لبنان، أشبه بالحلم لا تعتمد أثناء التّشكيل على العقل الواعي، وإنّما في الأغلب على صورة ترسّبت في شعور الشّاعر، وهو يبوح به أثناء عملية الإبداع تبعًا لحالته النّفسيّة[*1] ودونما مراعاة لإمكانية تلاقيها في واقع الزّمان والمكان."[2] وهذا مكمن الصّدق الفنّيّ في التّجربة الشّعريّة، وعلى الشّاعر يطمح عبر شعره أن يعيش زمانًا أو مكانًا مقتطفين الواقع.

أدرك الكثير من هؤلاء وغيرهم من الشّعراء الشّباب بأنّ الأصل في بناء الصّورة الشّعريّة أن تكون تعبيرًا عن الحالة النفسيّة للشّاعر أوّلا وقبل كلّ شيء؛ وهذا ما اقتنع به الكثير من النّقّاد عندما تناولوا شعر من قبلهم وعاصرهم، وكذا ينبغي النّظر إليها على أنّها تمثّل المكان النّفسي لا المكان المقيس وهو من الضّرورة بما كان، وأنّ الشّاعر في هذه الحالة يشكّل "الزّمان والمكان تشكيلًا نفسيًّا خاصًّا يتّفق والحالة الشّعوريّة المسيطرة، إنّه يقوم بعملية تكثيف للزّمان والمكان فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك، وقد تتداخل في زمانه ومكانه وليس لهذا التّكثيف من سبب إلّا أنّ بنية الصّورة الشّعريّة إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطّبيعيّ الصّورة المقابلة المطابقة."[3] وتاليًا تكون الصّورة مجرّد جمع لكم من المعطيات المتنافرة والمتناقضة ويفقد المعادل الموضوعّي لهذه الصّور خيطها الدّقيق الرّابط بينها.

---

[1]- ينظر: ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 540.

[*1]- بعض المقاطع الشّعريّة عنونها الشّاعر **أزراج عمر** و**أحلام مستغانمي**بـ"الحلم" أو "حلم" ليدلّ على هذه المشاعر الّتي افتقداها في الواقع، فراحا وغيرهما يستجدونها في الحلم، وكأنّ الحلم ردّ فعل نفسيّ للتّعبير عنها.

[2]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 540.

[3]- إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 129.

مثّل **محمّد ناصر** لهذا المفهوم من خلال ديوان (وحرسني الظّلّ) لـ **أزراج عمر** فصوره الشّعريّة تجيء تركيبة من الصّور والأحداث المتفرّقة المتنافرة الّتي لا تمتّ إلى مكان وزمان محدّد[*1] فهي "تركيبات على طريقة "المونتاج" في السّينما، أو هي في ذلك النّوع من الصّور الّتي نراه في الأحلام."[1] ويرى الشّاعر **أزراج عمر** نفسه كان يعتمد هذه الطّريقة من التّصوير؛ فكثيرًا ما عبّر عن الحلم صراحة في جمله الشّعريّة، وكأنّ الحلم ردّ فعل نفسيّ.

بما أنّ المنطق والشّعر لا يلتقيان[*2] ويتّضح هذا الموقف من خلال القضايا النّقديّة الّتي يطرحها معظم النّقّاد الجزائريّين فقد سعى أصحاب الاتّجاه الجديد إلى تفتيت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كلّ تماسكها البنائيّ الماثل أمامنا ولا يبقى منها إلا على صفاتها، وكأنّ الشّاعر يستبدّ به القلق وتتوتّر أعصابه فتصل به حدّ الهذيان[*3] الّذي تلمّسه **النّاقد** من خلال توظيف لهذه المشاهد في الأزراجيات.

الواقع أنّ الشّعر العربيّ المعاصر ولاسيما في الاتّجاه الجديد (الحرّ) تأثّر في هذا المنحى تأثّرًا واضحًا بالشّعر الغربيّ وخاصّة الشّاعر الإنجليزي **إليوت** (T.S. Eliot) الّذي أحدثت قصيدته "الأرض الخراب" انقلابًا في مفهوم الشّعر وأدواته الفنّيّة[2] فقد استعان في قصيدته على "الحلم وتحطيم الواقع قصدًا إلى تصوير العالم في صور غير واقعيّة يثبت من خلالها أسرارًا لم تكن لتشعّ لو بقي عالمًا واقعيًّا."[3] فتعدّد الأنسام والأصوات السّحريّة في لغة **إليوت** يقرّبها مما لا يقال[*4] وتجعلها "تلتقط موسيقى الحلم الّتي لا تسمع إلّا عن طريق الكلمات المحطّمة والصّور المشتّتة."[4] فعالم الشّعر هنا يختلف ويجب أن يختلف عن الواقع ويحطّمه كي يبني صورًا جديدة ما كان لها أن تظهر لو بقي الإبداع

[*1]- يشترط هذا الّتيار المفاجأة والدّهشة في الصّورة الشّعريّة بل والتّغيير المتعمّد في نظام التّعبير عن الأشياء، ويرفض الصّور الّتي ترتبط فيما بينها برباط طبيعيّ مفهوم، وأصبح الفهم والمنطق والعقل في الصّورة الشّعريّة قوى سلبية تحجب عنها الواقع، وتغلق أبوابه دون فهم المتلقّي وذلك حين تنبع من الرّبط بين الأطراف والجزئيات أو الأشياء ربطًا طبيعيًّا. (ينظر: أدونيس، علي أحمد السّعيد، زمن الشّعر، ص:231).

[1]- ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائري الحديث، ص: 544.

[*2]- تعدّ هذه بمثابة المطبّة الّتي انزلق فيها روّاد الكلاسيكية عندما أسندوا الشّعور والعاطفة إلى المنطق والعقل، فذاب شعرهم وخفت وقلّ واندثر إلا قليل منه.

[*3]- هذا النّوع من الصّور يمثّل في الشّعر الجزائري أقصى ما وصلت إليه الصّورة الشّعريّة من تطرّف في الغموض

[2]- ينظر: محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 547.

[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 547.

[*4]- قد يكون للشّاعر الإنجليزي مبرّراته، فهل يا ترى للشّاعر العربيّ والجزائري مبرّراته أم هي موضة يجب أن يتلبّس بها الشّاعر إن بمبرّر أم من دون مبرّر

[4]- مكاوي، عبد الغفار، ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، 1972، ص: 108.

في واقعيّته، هذا من جانب ومن جانب آخر يعدّ هذا النّوع من التّقليد في بيئة "رأته بأدب اللّامعقول والعبث فوسمها بالغرابة والإبهام."[1] وتحتاج هذه العملية إلى ممارسة فنّيّة ليست بالقصيرة لتتحوّل من التّقليد والمحاكاة إلى الإبداع وفق ضروريّات ومعطيات ومبرّرات، فمهما قيل عن شعر هؤلاء وتصويرهم الفنّي البديع إلّا أنّ للبيئة والعقليّة المتلقية دورًا فعّالًا في الحكم على شعر شاعر وتصوير فنّان، ومن الصّعب أن استساغة صورة **أزراج** فنيًّا وهو يقول:[2]

متى يجلس الغيم خلفي
لأنهي أسباب حزن الشّجر
وأبدأ في رسم تفاحة خصرك، البحر بيتي

يعدّ تجميع **أزراج** الصّور المتباعدة الزّمان والمكان من قبيل جعل القارئ يقرّ بأنّه فعل ذلك عمدًا ويلاقي بين هذه الصّور بطريقة اعتباطيّة من دون داع نفسيّ لذلك، فيفقد ذلك "الوصال بينه وبين كلّ أصالة فنّيّة فيه، وحتّى بالاحتكام لمقياس الذّوق وحده يوضع الاعتبار للحالة الشّعوريّة للشّاعر وتشكيل بهذه الصّور المتنافرة لا يثير إلّا الدّهشة والاستغراب."[3] وهو رأي ذهب إليه أغلب شعراء هذا الاتّجاه.

فهم **محمّد ناصر** أنّ الرّمز أخذ بعناية تامّة من قبل الشّعراء المعاصرين أكثر من غيرهم، وذلك لما فيه من امتلاء وخصوبة وطاقة في أن يفتح أمام الشّاعر والقارئ معًا، فيضًا من الإيحاءات الّتي لا تنتهي إذا أحسن الشّاعر استعماله، فقد تعدّدت المجالات الّتي أصبح استخراج الرّمز منها ممكنًا ممّا أضفى على العمل الشّعريّ ثراءً في أبعاد الصّورة الشّعريّة واتّجاهاتها، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات وكلّ المأثور الشّعبيّ.

كلّ هذا مفاده قناعة أنّ لغة الشّعر تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتّحديد، والرّمز وحده يضفي على لغته مسحة من العمق والشّفافيّة والإيحاء، ففي "الوضوح ملل على حدّ تعبير **ملارميه**[1*] وفي الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان بك إلى الغوص البعيد أي إلى المعنى وظلّه."[4] ومن هنا تنطلق

---

[1]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 548.

[2]- أزراج، عمر، ديوان: وحرسني الظّلّ، ص: 100.

[3]- محمّد، ناصر، الشّعر الجزائريّ الحديث، ص: 548.

[1*]- أحد زعماء الرّمزية الغربيّة، شاعر فرنسي ناهض الرّومانسية

[4]- الجندي، درويش، الرّمزية في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972، ص: 455.

لغة الشّعر تختلف عن لغة النّثر التّقريريّة المباشرة، وتغور دلالات النّصّ كي تضفي مسحة فنّيّة على هذا القالب الفنّيّ الجديد.

ثالثًا: هندسة القصيدة؛ حدودها وأبعادها في النّقد الجزائريّ المعاصر

تعدّ هندسة الكتابة من أهمّ قضايا النّقد المعاصر طرحًا واشتغالًا، نظرًا لمستجدّات ساحتي النّقد والشّعر العربيّ على السّواء، انطلق روّاد حقل هندسة الكتابة في خلق استراتيجيّات جديدة تتلاءم وأسلوب الشّاعر المعاصر الّذي استحدث أسلوبًا جديدًا ليعبّر به عن رؤاه وأفكاره، واشتغل على هذا النّوع ثلّة من النّقّاد أمثال: **محمّد بنيس** و**محمّد الصّفراوي** و**محمّد عبد الرّحيم** و**ناصر اسطمبول**، وممّا ساعد هذا الحقل على النّضج التّحوّل المتسارع للغة الإبداع عبر الأزمان.[1*]

تتّصف لغة الإنسان عبر مرّ الأزمان بالتّحوّل والتّبدّل، يسعى الإنسان من خلالها إلى فهمها ليجعل الكون مقبولًا ومفهومًا، فوراء الكلمة المنطوقة والإيحاءات والعلامات والكتل والأشكال والألوان والضّوء والبياض؛ عقل الإنسان، فاختلاف اللّغات وتعدّدها وسيلة مهمّة لفهم الإنسان للكون الّذي يحيط به، وبقدر ما يستكشف الإنسان هذه اللغات ويتقن استخدام أنماطها وأشكالها المتباينة يتحقّق فهمه للكون بل ويتموقع جيّدًا داخله، وفي ظلّ مختلف التّحوّلات المفصليّة؛ معرفيّة وفنّيّة وأدبيّة تغيّرت الكثير من الخرائط وتبدّلت العديد من القيم، بحيث أحدثت توسيعًا وتطويرًا لمفهوم التّلقّي والذّائقة الجماليّة للقارئ، ولم يكن من الغريب أن يتحدّث نقاد الأدب عن علاقة هذا النّشاط اللّغويّ بالعلوم والفنون الأخرى، بل يتحدّث بعضهم عن علاقات منهجيّة بينها، وكتب **محمد حافظ دياب** (جماليات اللّون في القصيدة العربيّة). ويحلّل **محمّد عبد المطلب** (شعريّة الألوان عند امرئ القيس). ويقرأ **محمّد إبراهيم أبو سنّة** (شعريّة الألوان)[1] ويتحدّث عن "تقابلات الإضاءة والعتمة في ديوان **محمّد أحمد حمد** (قطف التّمر)."[2] وينقل مصطلحي "الإضاءة والعتمة" من حقل "فنّ التّصوير" إلى الحقل اللّغويّ الأسلوبيّ، في "النّصّ الكلّيّ على ضوء

[1*]- وبعودة كرونولوجيّة خاطفة كانت الكلمة ملفوظة منطوقة مسموعة، واضطر الإنسان للانتظار طويلًا حتّى يبدأ تمثيله للكلام المسموع رموزًا خطيّة مرئية، وقد مرّت نشأة الكتابة بمراحل من الرّسوم إلى الخطوط التّصويرية إلى الخطوط المقطعية فالخطوط الأبجدية، كما تطوّرت في منطقة الهلال الخصيب إلى غاية الألف الرّابعة قبل الميلاد، وانتقلت من التّصوير إلى التّمثيل الصّوتي والاصطلاحي، إلى أن صارت في التّصف الثّاني من الألفية الثّالثة قبل الميلاد مرنة وقادرة على التّعبير عن الأعمال التّاريخية والأدبية الأكثر تعقيدًا، وعُدّ هذا الأمر بمثابة معجزة الشّرق في مقابل معجزة أوربا الصناعية، وفي علوم اللّسان واللّغة لقي هذا الكثير من النّقد والهجوم والإجحاف، كاللّساني الشّهر **فرديناند دي سوسير**، و**هوكيت**، و**بلومفيلد**، وكذا **سابير**. (ينظر: والتر، أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عزّ الدّين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة، الكويت، 1994، ص:165).

[1]- ينظر: محمّد حافظ دياب مجلة "فصول"، ع2، المجلد الخامس، يناير 1985م.

[2]- عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشّعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص: 68.

جماليّات الحرف العربيّ وتقنية الفراغات وحركة السّواد والبياض في الصّفحة بما لها من صلة بالإيقاع والمعنى والتّراكيب في النّصّ، بل ينقل ما عرف في بعض بلدان أوربا في السّبعينيات عن فكرة "الشّعر البصريّ" من اللّغة نصًّا إلى النّصّ صورة ثمّ إلى الصّورة نصًّا."[1]

قارن **دي سوسير** في بداياته الأولى اللّغة بالشّفاهية بالكتابية ذلك أنّ "المنطوق والمكتوب نظامان من العلامات متمايزان ولا مبرّر لوجود الثّاني إلّا بتمثيله للأوّل."[2] واللّغة دائمة التّطوّر في حين أنّ الكتابة ثابتة[*1] فلا يمكن المطابقة بين المكتوب والمنطوق؛ فالكتابة ليست عاجزة عن تمثيل اللّغة فحسب بل إنّها "قناع تنكريّ حجب الرّؤية النّاصعة عن اللّغة، وقد لا تكون هناك أدنى علاقة بين أصوات الكلمة وكتابتها."[3] بحيث يرى المهتمّون أنّه كلّما كانت الكتابة أقلّ تمثيلًا للمنطوق ازداد الميل إلى اتّخاذها قاعدة وأدّى ذلك إلى اعتبارها الأصل.

احتكمت ساحة التّلقي بادئ الأمر إلى السّماع، فالنّصوص الّتي تُلقى شفويًا تنقل الأحاسيس إلى المتلقّي مباشرة، أمّا إذا تلقّاها كتابة فقد لا تصل بعض الأحاسيس إلى المتلقّي[*2] والنّصّ المكتوب مجرّد لأنّه خالٍ من سمات المشافهة، وليُثبت مكانته ويُشكّل انطلاقة من طبيعته المكتوبة والمرئيّة، ومنه وجد معادلًا لكلّ ذلك بصريًّا لتعويض سمات الأداء الشّفهي، وهذه النّظرة اتّفق عليها الكثير من المهتمّين بحقل البصريّات في الإبداع الشّعريّ والأدبيّ على حدّ سواء.

قد يبدو للبعض أنّ البحث يقوم بمقارنة بين الشّفاهية والكتابية، محاولًا تفضيل إحداهما على الأخرى، والمبرّر الحقيقيّ هو التّقديم لهذه المحطّة من البحث؛ وتكمن في درجة اهتمام النّقد الجزائري بهذا النّوع من تقنيّات التّشكيل البصريّ وأبعاده في الشّعر المعاصر، فألزمه هذا الوقوف عند الكتابة ودورها فلولاها لما وُجد تشكيلٌ بصريٌّ ولا كان، والمهتمّ يدرك قيمة الكتابة الإبداعيّة؛ الأدبيّة منها والشّعريّة، والتّشكيل البصريّ ملأ الفراغ وسدّ الكثير من الثّغرات، فالنّصّ المكتوب احتمل الكثير من

---

[1]- نوفل، يوسف، النّصّ الكليّ، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ع 142، القاهرة، ص: 4.

[2]- ينظر: فرديناند، دي سوسير، محاضرات في اللّسانيات العامة، تر: يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص: 37.

[*1]- ذهب **دي سوسير** إلى اعتبار الكتابة ضررًا وزيفًا وتشويهًا للّغة، لأنّها في نظره تجعلنا نهتمّ بتمثيل العلامات بقدر اهتمامنا بالعلامة نفسها. هذا الوهم كان موجودًا وهو الرأي الّذي كان سائدًا عن اللّغة محاولًا تشويهها

[3]- ينظر: فرديناند، دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف عزيز، ص: 49.

[*2]- وبمناسبة الحديث هنا ليس كلّ قارئ يستطيع أن يؤثّر في متلقّيه. فالنّصّ الشّعريّ المنطوق يحتوي على سمات الأداء الشّفهي وهي عبارة عن علامات غير لغوية - حسب بعضهم- من أحاسيس وشحنات انفعالية مصاحبة لإلقاء النّص الشّعريّ، وهي من شأنها تجسيد المعاني من خلال التّشكيل بالصوت أو التّشكيل بحركات الجسم. (ينظر: الصفراني، محمّد، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ الحديث، المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، 2008، ص:16).

خلال ظاهرة التّشكيل البصريّ الّتي وسم بها الشّعر الحديث والمعاصر، فأصبحت "الكتابة أصلًا في هذا العمل الشّعريّ لا فرعًا، وارتقى التّشكيل البصريّ بفضل الاهتمام بالكتابة؛ والكتابة الشّعريّة خصوصًا."[1] فانتصار البصر انتصار للكتابة وللصّفحة وهو في حدّ ذاته انتصار للمكان أيضًا حيث أنّه ولزمن ليس بالقصير كان الصّوت البشريّ أساسًا وشرطًا للأدب[1*] أمّا اليوم فيرى جمهور النّقّاد أنّه حان الوقت لأن نعرف القراءة بأعيننا وتغيّر الأدب من خلال هذا كليّة، وتطوّر الشّعر من "الملفوظ إلى الملموس، من المتوقّع المسترسل إلى الفوريّ ممّا يحتمله السّامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلهّفة وحسرة على الصّفحة."[2] بفضائها بسوادها وبياضها وكلّ ما تحمله من عناصر تشكيلية تُتلقّى بصريًّا، وعليه فماذا يُقصد بالتّشكيل البصريّ؟ وأين تكمن أبعاده الأدبيّة والنّقديّة كظاهرة فنّيّة؟ وما درجة استنطاق النّقد الجزائريّ للشّعر المعاصر بقراءته بصريًّا؟ وهل أضاف التّشكيل البصريّ فنّيّة إلى فنّيّة الشّعر المعاصر؟

[1]- الماكري، محمّد، الشّكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1991، ص: 127.

[1*]- إنّ حضور الصّوت حسب الأوائل يفسّر الأدب الأوّل، وعليه أخذ الأدب الكلاسيكي شكله وطابعه المحبّب.

[2]- الماكري، محمّد، الشّكل والخطاب، ص: 127.

1. التّشكيل البصريّ: المفهوم والمصطلح

عرف النّقد الأدبيّ وتيرة تطوّر متسارعة في مجال استخدام آليات القراءة الفنيّة في زمن الكتابة المعاصرة، بل وعرفت القراءة النّقديّة تحوّلًا من المستويات العموديّة "ما يدرس أيقونة الشّكل" إلى المستويات الأفقية "ما يدرس بنية المعنى" وما انجرّ عن رؤى "نقّاد الحداثة الغربيّين من علاقة مشاركة في إنتاج الدّلالة بين المبدع والمتلقّي."[1] كما بات معروفًا أن الخطاب الشّعريّ المعاصر لم يعد مجرّد كلمات وأفكار فحسب، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النّصّ وفق التّشكيل الخطّي الّذي ينتقيه الشّاعر لنصّه، ومنه حدث التّحوّل في تلقّي النّصّ الشّعريّ المعاصر الّذي يؤثر الطّريقة الصّامتة وأوجد "مجالًا لتوليد هوية بصريّة للنّصوص وأصبحت كتابة النّصّ الشّعريّ وسيلة من وسائل قراءته لتحديد معناه وتأطير مساره، وما تحمل من أشكال مختلفة كالسّواد والبياض."[2] وكلّ ما يرتبط بهما من فراغ خطّي يضمر فراغًا دلاليًّا وعلامات التّرقيم، والأشكال الهندسيّة من خلال تفتيت الدّوال.

أسهمت التّقنيّة الحديثة في تطوير الخطاب البصريّ الّذي طفق يكتسح مساحة واسعة للتّواصل والتّراسل، في مقابل تغيّر وجهة النّقد إلى ثقافة البصر الّتي باتت تشكّل دورًا مركزيًّا في صناعة المعنى وعمليّة القراءة والتّأويل، وأخذ الاهتمام بثقافة البصر يتنامى شيئًا فشيئًا في عديد الحقول المعرفيّة والجمالية بمختلف توجّهاتها وثقافاتها، واستقطب الخطاب البصريّ العالم؛ وهو يتنازل عن القدسيّة إلى الصّورة بعدما حظيت بها الكتابة دهرًا، فبدأت الصّورة تُشيّد لنفسها "منظومة مبتكرة للتّواصل والتّراسل عبر حاسّة البصر."[3] إلى أن أصبحت في الرّيادة بلا منافس، وبدأ الخطاب البصريّ يستولي على مساحة وافرة للكتابة عبر جميع حقول المعرفة المختلفة.

تعدّ الصّورة وحضارة الخطاب البصريّ من ثمار التّسارع التّكنولوجيّ وإفرازات العولمة ذات التّأثير العابر للقارات، فقد بات لزامًا أن نرهف "الحسّ والسّمع والبصر لهذا الهوس الفنيّ الّذي يعد

---

(1)- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، مجلة كلية الآداب واللّغات، ع15/14، جانفي/جوان 2014، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ص: 343.

(2)- علي ناصر، علاء الدّين، جامعة البعث، سوريا، مجلة الأثر، ع29، ديسمبر 2017، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص: 113

(3)- جماعة مو، بحث في العلامة المرئيّة من أجل بلاغة الصّورة، تر: سمر محمّد سعد، مر: خالد ميلاد، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، ط1، 2012، ص: 70.

بفتحٍ جديدٍ في أسلوب التّواصل والخطاب والتّلقّي."[1] وهو جعل المهتمّين يعرضون فيه مجموعة من الأفكار المفصلية، ومن ذلك: كيف نتواصل بصريًّا؟ وكيف نقرأ بصريًّا؟ وكيف نكوّن ثقافة بصريّة؟

تعدّ هذه الأفكار الكثيرة عن الخطاب البصريّ من القضايا الأساس الّتي تفطّن إليها المعنيّون من الغرب بالثّقافة البصريّة والتّواصل المرئيّ، ولعلّ أبحاث **جماعة مو** (Groupe Mu) بجامعة ليبج البلجيكيّة، و**بول ريكور** (Paul Ricoeur) و**أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) و**رولان بارث** (Roland Barth)، المثال على اهتمام ساحة النّقد الغربية بثقافة البصريّات، ومن المهتمّين العرب **محمّد الماكري، سعيد بن كراد، فريد الزّاهي وكلود عبيد** وغيرهم.

أ. التّشكيل في التّعريف اللّغويّ:

تتناول هذه المحطّة من البحث "تجليات تقنيات الصّورة والتّشكيل البصريّ" متخذة قصيدة التّفعيلة أنموذجًا، فإنّنا سوف نتناول تلك الظّاهرة بشيء من التّفصيل على ضوء نماذج نقدية من كتابات الشّعراء أنفسهم وكذلك كتابات نقاد الشّعر.

التّشكيل في (لسان العرب) من مادّة (ش.ك.ل) والشَّكل بالفتح الشّبه والمثل، والجمع أشكال وشُكول وشكل الشّيء صورته المحسوسة والمتوهّمة، وتشكّل الشّيء: تصوّره، وشكّله: صوّره، وشكّلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدّم رأسها عن يمين وشمال ثمّ شدّت بها سائر ذوائبها، وتشكّل العنب: أينع بعضه، وشكل الكتاب يشكله شكلًا، وأشكله: أعجمه، وشكلت الكتاب: أشكلته، فهو مشكول إذا قيّدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته.[2]

ومنه يأخذ التّشكيل هذه المعاني على التّرتيب: مشابهة الشّيء للشّيء والنّسج على منواله، تكوين الشّيء ليتّخذ هيئة وصورة معيّنة؛ حسّيّة كانت أم متخيّلة (متوهّمة)، كما يأخذ معنى: التّخيّل والصّورة، كما يأخذ معنى: جمال هيئة الشّيء (ضفائر شعر المرأة) وأيضًا: الجمع بين مختلفين (لونين مثلًا)، وما يُحدثه في العين من تأثير (مثل: العنب الّذي أينع بعضه)، هذا ويأخذ معنى اتّصاف الشّيء بصورة تجعله أكثر وضوحًا وفهمًا كالإعراب بالنّسبة للكتاب، وكلّها معان تُشير إلى تكوين الشّيء أو صقله ليتّخذ هيئة (صورة) معيّنة.

---

[1]- مخناش، بشير، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلة كلية الآداب واللّغات، ع18، جانفي 2016، ص: 336.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص: 356.

بينما معجم اللّغة العربيّة لـ **أحمد مختار عمر** تأخذ مادّة (ش.ك.ل) المعاني الآتية: "شكل، يشكل، تشكيلًا، فهو مشكل، شكل الكتاب: شكله ضبطه بالنّقاط والحركات. شكل الفنّان الشّيء: صوّره عالجه بغية إعطاء شكل معيّن (...) تشكيلية (مفرد) اسم مؤنّث منسوب إلى تشكيل الفنون التّشكيلية: فنون تصوّر الأشياء وتمثيلها، كالرّسم التّصويري والنّحت والهندسة المعمارية."[1]

وما يمكن ملاحظته في هذا أنّ التّشكيل ولج في مستواه اللّغويّ عالم الفنّ التّشكيليّ، الرّسم، الصّورة، النّحت، والهندسة، وغيرها من الفنون البصريّة المعتمدة في الأساس على حاسة البصر، ويؤكّد هذا على حفاظ اللّفظة على معناها وتطوّرها الدّلالي في الوقت نفسه، وذلك بما يتلاءم والتّطوّر الحاصل في الفنون المجاورة وتداخلها وإياها على وجه أخصّ.

ب. التّشكيل في التّعريف الاصطلاحيّ:

يتطلّب الذّوق الشّعريّ الجديد قارئًا مميّزًا مُسهمًا في العمليّة الإبداعيّة[*1] لا مستهلكًا لمستويات تعبيريّة؛ يستهويه بناؤها وتنجذب إلى عذوبتها متعته وذوقه، بحيث يملك قدرات ومؤهّلات وآليات تجعله يتفاعل مع كلّ الغايات المستحدثة؛ الّتي منها لغة الصّمت أو آلية المحو والبياض، فالقصيدة الجديدة بطبيعتها قصيدة محككة؛ أي مثقّفة مخدومة، فالشّاعر المعاصر لا يقتنص البيت بعد البيت كما كان يفعل سلفه، بل يجلس إلى مكتبه فيكتب حسب خطّة أعدّها سلفًا أو ألهمته إياها معطيات عصره وتبلورت في يده أثناء الكتابة، وهو "يستعين على الكتابة بما يملك من مراجع في فنون وعلوم مختلفة، ويثبت ويمحو ويجعل لكلّ شيء معنى ودلالة، ويبني خلال ذلك شكلًا يولد وينمو ويكتمل."[2] هذا ما أشار إليه نقّاد الشّعر الحديث والمعاصر إلى الطّبيعة البصريّة الغالبة على النّصّ الشّعريّ متمثلًا في قصيدة التّفعيلة، فإنّ حديثه عن المثاقفة في القصيدة الحديثة والمعاصرة يشير إلى اختلاف آخر وهو طبيعة عمليّة الإبداع الحديثة، وضرورة تعدّد المصادر المعرفيّة والفنّيّة للشّاعر والقارئ على حدّ سواء.

---

[1]- أحمد مختار، عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، مج2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008، ص: 315.

[*1]- القارئ المعاصر أو المتلقّي مساهم فعّال في العملية الإبداعية فالسّلسلة تكون ذات حلقة مفقودة إن فقدت قارئًا مميّزًا.

[2]- حجازي، أحمد عبد المعطي، في مملكة الشّعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص: 14.

التّشكيل البصريّ ثقافة قرائية معاصرة وهي من الأدوات الفنيّة الّتي يشترك فيها الشّاعر والنّاقد، ويقصد بها اطصلاحًا: "كلّ ما يمنحه النّصّ للرّؤية سواء أكانت الرّؤية على مستوى البصر (العين المجرّدة) أم على مستوى البصيرة (عين الخيال)."[1]

تتجلّى العلاقة بين المفهومين؛ اللّغويّ والاصطلاحيّ فالعلاقة بينهما تتمثّل في الاهتمام بالصّورة البصريّة للشّيء، الّتي تميّزه بتكوينه وبنائه؛ فالتّشكيل كما تقدّم لغة تحمل معاني الجمال، الصّورة، الدّلالة، وكلّها تشترك مع المعنى الاصطلاحيّ.

الجدير بالذّكر والاهتمام أنّ التّشكيل البصريّ ظاهرة فنيّة في القصيدة الحديثة والمعاصرة، وقد تعدّدت التّسميات والمصطلحات الّتي تطلق على القصيدة الّتي تحوي تشكيلًا بصريًّا، فحسب المستوى التّشكيليّ المشتغل عليه (الخطّ، الرّسم، البياض، توزيع الكلمات على سطح الورقة، اتّجاه الأسطر الشّعريّة وتباين أطوالها، الصّور الفنيّة البصريّة...إلخ)، ويرى نقّاد الشّعر المعاصر أنّه إذا كان التّشكيل البصريّ يعتمد على البعد البصريّ للقصيدة وكلّ ما يمكن قراءته وتلقّيه مرئيًّا أو تخيّله ذهنيًّا في شكل مشاهد سينمائيّة متحركّة فإنّه لا يُلغي جوهر الشّعر وهو اللّغة، ذلك أنّ القصيدة الّتي تحتوي تشكيلًا بصريًّا فحسب، ولا تستعيض بـ"الصّورة البصريّة عن التّعبير بالصّورة اللّفظيّة[*1] لأنّها تحتاج إليهما معًا، حيث لا غنًى لإحداهما عن الأخرى في هذا النّوع من القصائد."[2]

انطلقت الذّهنية النّقديّة في التّفكير بوسائل وأدوات وظواهر أخرى أكثر فاعليّة وأكثر تجريبًا وحداثة، من خلال تفضيل الانتقال من المسموع إلى المرئيّ فتدخّلت طريقة الكتابة وشكل القصيدة في ذلك بشكلٍ ملفتٍ، فالشّكل حسب المحدثين والمعاصرين غير منمذج أي لا يخضع لنمط معيّن، فكلّ قصيدة لا تشبه الأخرى، وبالتّالي أضحى الشّكل عنصرًا فعّالًا يسهم في إنتاج الدّلالة، فاستثمر كثيرًا الشّكل الكتابيّ في قصائدهم، و"لعبة السّواد والبياض بما تختزنه من إيقاعٍ جسديٍّ يحرّك النّصّ، وينقله من جموده لحيويته؛ من جسد ميّت لجسد حيّ، ما يتقطّر من بين صلب النّصّ وترائبه لذّة ومتعة متاهًا ونقصانًا وانشقاقًا أيضًا."[3] فتنطلق الأذواق تلامس هذا الخطاب البصريّ؛ يتراوح بين البياض

---

[1]- الصّفراني، محمّد، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 18.

[*1]- ما ميّز الشّعر القديم وحقّق شعريته هو عنصر الإيقاع بوزنه وقافيته، ومع ظهور دعاة الحداثة تمرّدوا على الشّكل التّقليدي الكلاسيكي ووسّعوا لتحرير قصائدهم من قيوده.

[2]- التلاوي، محمّد نجيب، القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربيّ، مكتبة الأسرة، مصر، 2006، ص: 19.

[3]- الصّفراني، محمّد، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 20.

الطّاقة والسّواد شبه المنعدم، ناهيك عن علامات التّرقيم المتنوّعة الّتي باتت جزءًا من القصيدة العربيّ المعاصر.

تعدّدت محاولات البحث في موضوع التّشكيل البصريّ بوصفه ظاهرة شعريّة؛ ومن أهمّ الجهود في هذا المجال إلى جانب الجهود الجزائريّة؛ جهود المدرسة المغربية الّتي يظهر اهتمامها جليًّا ومنهم **محمّد بنيس، ومحمّد الماكري،** غير أنّ جهودهم انحصرت في الشّكل الخطّي، واهتمّت بالمرئيّ وأهملت المتخيّل[*1]. ومن المصطلحات الّتي أُطلقت على القصيدة الّتي تعتمد تقنيات التّشكيل البصريّ نذكر عند العرب مصطلح "الشّكل الهندسيّ" عند **منير العكش وبكري أمين**، و"الشّعر المرسوم" عند **عبده بدوي وعبد الحميد جيدة**، ومصطلحات "الشّعر المجسّد" و"الشّعر الحرفيّ" و"قصيدة العلامات" عند الغرب وغيرها من المصطلحات - حسب المهتمّين بحقل البصريّات- الّتي لا تستوفي جميع مستويات التّشكيل البصريّ.

2. التّشكيل البصريّ؛ الحدود والأبعاد

تستوجب حداثة التّشكيل البصريّ البحث، واتّسمت رؤية النّقد الجزائريّ تتبّع ملامح تشكيل القصيدة العربيّة المعاصرة وظلاله الدّلاليّة، وقبل هذا تتبّع البحث ظاهرة التّشكيل في القصيدة القديمة فوجدها ضاربة في القدم من عهد الموشّحات الأندلسيّة، ووسم النّقّاد هذا التّحوّل بالشّكل الجديد لمحافظتها على البناء التّقليديّ للقصيدة العربيّة، ولم يرق إلى مستوى التّشكيل الّذي لم يعرف إلّا مع قصيدة الحداثة، وبرز "التّشكيل الشّعريّ مع ظهور قصيدة التّفعيلة في أربعينيّات القرن الماضي؛ فالمتغيّرات الإيقاعيّة انعكست آليًّا على اشتغاله الفضائي المعتاد."[1] وعليه فبالرّغم من الشّكل الجديد للقصيدة الأندلسيّة إلّا أنّ سمات الشّكل العموديّ حاضرة، ومرحلة التّجديد الإيقاعيّ في القصيدة العربيّة أسهم في تشكيل جديد بدأت تتّضح معالمه وفق هندسة شعريّة عصريّة عكست ظاهره تجارب الشّعر المتحرّرة كقصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر.

[*1]- المصطلح الّذي اعتمده **شربل داغر** في هذا هو الشّكل الخطّي الّذي يتعلّق بالهيئة الطّباعية كميدان للعمل والتّحليل، بينما **محمّد الصّفراني** لا يكتفي بالإخراج الطّباعي والهيئة الطّباعية للقصيدة بل يضمّ كلًّا من الرّسم والأشكال الهندسية الأخرى والصّور المرافقة، بالإضافة إلى التّقنيات السّينمائية الأخرى الّتي لا يكون مأخذها وتلقّيها بصريًّا لكن بصيريًّا عن طريق قراءة المضمون وتخيّله في شكل مشاهد متحرّكة، ومن هنا تتأتّى كليّة التّشكيل البصريّ عند **الصّفراني**، فالكليّة هنا لا تقصي أيّ عنصر من العناصر ولا أيّ معطى من المعطيات الّتي تحمل جانبًا بصريًّا، سواء أكان حسّيًّا يعتمد على العين أم ذهنيًّا يعتمد على الخيال.

[1]- محمّد، الماكري، الشّكل والخطاب، ص: 176.

تمرّد شعر التّفعيلة على الشكّل العموديّ وفتح مجال الحريّة التّشكيليّة، ومثال ذلك القصيدة المدوّرة "والأداء الكتابيّ الّذي أضحى جزءًا من النّسيج الدّلاليّ للنّصّ الشّعريّ بعد الانتقال من الشّكل إلى التّشكيل."[1] فالتحوّل الّذي شهدته القصيدة العربيّة من الشّكل إلى التّشكيل مرّ عبر تحرّر الشّاعر من قيود الإيقاع الخليليّ والنّموذج قصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر.

ونظرًا لشدّة التّجاسر والتّراسل بين الشّعر والصّورة المرئيّة سمّى **عبد الغفّار مكاوي** هذه التّوأمة بقصيدة الصّورة، لتنطلق في السّاحة النّقديّة مرحلة جديدة في القراءة النّقديّة والتّأويلية للأعمال الشّعريّة الإبداعية، من خلال "تخلّص الدّواوين الشّعريّة من ركام الكلمات ونفضت عن أيقوناتها غبار السّواد ليحلّ محلّه البياض، فخفّ حمل القصيدة شكلًا ليتّسع معنى ودلالة."[2] ووفقًا لهذه الرّؤية انطلق النّقد المعاصر بحلّة جديدة يغازل القصيدة البصريّة مستهدفًا دلالات البياض.

تكمن المفارقة الشّعريّة بين القديم والمعاصر في الموضوعات وهو ما فهمته المناهج القرائيّة، وأمّا دلالة البياض والسّواد فأمرها واضح المعالم وجليّ في صورة القصيد، وإيحائيّة الدّلالة في البناء الفنّي لقصيدة الحال المعاصرة وذلك قياسًا بنظيرتها السّالفة، وبدأ نبض آخر للقصيدة لا يراه المتلقّي رغم أنّه يُشعر بوجوده، إنّها "لغة الصّمت وقول السّاكت."[3] فالبياض المنتشر في أجزاء القصيدة - الّذي يعدّه الدّارسون جزءًا مهمًّا في بنائية الصّوت- من خلال جزئيات رسالة التّلقّي الّتي يسعى المتلقّي الوصول إليها، وهو ما أسماها **أمبرتو إيكو** "الأثر المفتوح" الّذي يحدث للمتلقّي وهو يقرأ الخطاب الشّعريّ المعاصر مفعم البياض والسّواد، ومن تداعيات الأثر أن انقلبت الآية فصمت الشّاعر تاركًا الفرصة للنّاقد كي يتكلّم، وميزة الصّمت ترك أثر في المتلقّي منفتح على أكثر من سبيل للوصول إلى المعنى، وكأنّ الخطاب البصريّ أفق جديد منفتح على الجميع ولا يستثني أحدًا إلّا في درجة التّأثّر الّتي تنمّ عن وعيّ ونضج وفهم لدلالات البياض المستترة.

انبعث النّصّ الشّعريّ المعاصر وهو يمتدّ على منابر التّقنية يُفيد منها، وتنوّعت خطوات تعبيره الفنّيّ لتغيّر العالم من حوله، واستحالت اللّغة الخطّيّة بصريّة في محاولة منه ربط أواصر ألفة وصداقة بين الرّؤيا الشّعريّة والرّؤيا العصريّة، فانحدر "تشكّل القصيدة العربيّة المعاصرة أساسًا من أثر الفنون في

---

[1]- التّلاوي، محمّد نجيب، القصيدة التّشكيليّة، ص: 291.

[2]- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 344.

[3]- بشير، مخناش، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 338.

أبنيتها، حيث لم يعد النّصّ الشّعريّ رهن ثقافته أو محصورًا ضمن معياريّة اقتضتها طبيعة لغته، وفي المجمل خرج من مواصفات التّشكّل الأجناسيّ للشّعر، وامتدّ تشكّله البنائيّ إلى أبنية أجناس فنون أخرى."[1] يستقي منها لغته وتشكيله ورموزه وتعدّد الخطابات، وحوار الثّقافات، وانطلق بدءًا في رسم خطوط عريضة يقتفي أثرها، فامتدّت إليه "معالم بنائيّة تجاوزت المعطى النّحويّ لهندسة البناء القائم على معماريّة التّوازي، لذلك تعدّت العمليّة نحويّة المبنى، ومكّن القصيدة المعاصرة من تلافي المنحى الهندسيّ للبناء الشّعريّ."[2] وتلزم معطيات خاصيّة الأدوات النّحوية ومفاهيمها الشّاعر وتضطرّه إلى مراعاة هذه المعطيات في تشكيل القصيد المعاصر.

تؤكّد الكتابة الشّعريّة مشروعًا بيانيًّا على نهج **صلاح عبد الصّبور** في تجربته الأولى والأخيرة، كونه يجلي عتبة رائدة في الكتابة البصريّة للقصيدة المعاصرة وكذلك الأمر لدى **بدر شاكر السّيّاب، وأدونيس، وأمل دنقل، وشربل داغر، ومحمّد الأشعري، ومحمّد بنيس**، وهذا الأخير قد سلك مسلكًا مغايرًا أكثر إيغالًا في المغامرة الطّباعية في تنويعه لهيئات النّصّ الشّعريّ المكتوب، بحيث تشغل هذه الكتابة تمفصلًا يخرق محدّدات التّناظر للهيئات الثّابتة سلفًا في العمود الشّعريّ دون أن يتّخذ البياض شاقولية رسمه الطّباعي لتلك الهيئة البينية بين الأشطر.

يكتب **أحمد عبد المعطى حجازي** وهو أحد روّاد قصيدة التفعيلة معقبًا على قصيدة "موت فلاح" لـ **صلاح عبد الصّبور** واقفا على اختلافات جوهرية بين القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة قائلًا:" القصيدة الحديثة هي كلمات مكتوبة نتلقّاها بعيوننا أولا ونترجمها إلى أصوات ودلالات وإيقاعات، لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم النّقطة، والفاصلة، والفراغ الأبيض نفسه، فلكلّ رمز من هذه الرّموز معناه ودوره في البناء المحكم الّذي يتوفّر للقصيدة الحديثة."[3]

هذا ينقل القارئ والمتلقّي إلى قراءة جديدة للأعمال الإبداعيّة الشّعريّة من خلال المفاهيم والرّؤى الجديدة والمختلفة، عن تلك الّتي سادت ردحًا في "حياة موروثنا الإبداعيّ، فحلّت معادلات نقدية تكاد تكون نقيضة لما كانت عليه سلفًا، فقد غاب فيها الامتلاء وحلّ الفراغ وتخلّصت صفحات

---

[1]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، مجلّة سيميائيات، ع1، خريف 2005، مختبر السّيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ص: 131.

[2]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 131.

[3]- حجازي، أحمد عبد المعطي، في مملكة الشّعر، ص: 139.

الدواوين من ركام الكلمات."[1] ونفضت عن أيقوناتها غبار السّواد ليحلّ محلّه البياض، فخفّ حمل القصيدة شكلًا ليثقل معنًى ودلالة.

صدق من قال: "تألف العين الحسن وتقذى القبيح"[2] ومنه انطلق التّفكير لشعرية خاصة بالفضاء البصريّ، وهو على العكس ممّا كانت تؤمن به المقولة السّالفة للبنية الفنّيّة للقصيدة القديمة، فـ"بلاغة الوصف مضمرة داخل بلاغة النّحو وهذه الأخيرة تصدر عن نحوية تسننها للخطاب الشّعريّ في تمفصل صوريّ مسبق، ذلك أنّ الخاصية المميّزة للنّحو تكمن في طاقته التّجريدية."[3]

تأسّست هيئة الشّعر على التّوازي، وهي النّظمية الأولى بوصفه "علامة التّوزيع البدئي للكم الوزني المتجاوب، وهذا التّوازي تعمل على ضبطه الوقفة البارزة نظرًا لكونها المفرزة للتّوازي والمعول عليها في تحديد تشكّله، وإذا كان حال الكلام يتحقّق فيه عادة مثل هذا التّوزيع المتوازي وتتوافر فيه محدّدات وقف تنغيمية، وأحيانًا بوجود حركة تنغيمية قوية واحدة فقط داخل الوحدة النّغمية."[4] بل ومن الممكن العثور على مثل هذه المنحنيات التزيينية التنغيمية داخل النّطق السّلس.

يعدّ التّوازي شكلًا تواصليًّا سواء أكان تأدية شفوية أم مكتوبة، شكلًا خطابيًا أم بصريًا، وهنا تبرز تحديد المفارقة البصريّة بين الشّعر والنّثر عند **نورثروب فراي** مبديًا الفضاء الطّباعي لكلّ منهما، وانطلاقًا من هذا يبدو أنّ صفحة من النّظم تتميّز عن صفحة من النّثر؛ فبعد كلّ بيت تعود القصيدة إلى أوّل السّطر، وكلّ بيت ينفصل عن الّذي يليه ببياض يمتدّ من آخر حرف إلى نهاية الصّفحة، فالبياض هو العلامة الطّباعية للوقفة أو السّكوت ومنه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطّبع إلى غياب الصّوت.

يعدّ الكثير من الدّارسين الجزائريّين أمثال: **ناصر اسطمبول، سليم كرام** هذا النّوع من القراءة الواصفة فاتحة لتقري التّوازي الّذي يُجليه الفضاء الشّعريّ وذلك بوصفه علامة بصريّة ضمن فاعلية التّحقّق الكتابي، ويكمن عدّ "الهيئات البصريّة للخطاب الشّعريّ المعاصر أنماط كتابة انفتحت على واقع تمازجت فيه قراءة السّواد بالبياض، وعليه يصبح البياض هو العلامة المانحة للنّصّ المكتوب هيئة الجسماني بوصفه أيقونة مصاحبة وكابحة لسيولة السّواد النّاطق، وكأنها تمارس فعل التّثقيب الضّوئي في

---

[1]- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 345.

[2]- أبو الهلال، العسكري، الصّناعتين، تح: محمّد مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 1984، ص:

[3]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 136.

[4]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 138.

سواد للكتابة دون قيد."[1] فالبياض يُشكّل بمجمله داخل الكتابة الشّعريّة استعارة وبؤرة وتحويلًا فهو المُحدث للهيئة والتّسمية وهو الوسم الممتدّ في حركة غير قارة.

ليس البياض صفة بل اسمًا وهو دلالة مكثّفة تتجاوز ما هو مترامٍ فيه على "الصّعيد الحسيّ (البصريّ) من منظور اللّغة الّتي نمت بأبعادها الوظيفية ومستوياتها السّوسيو-ثقافية، ومن جهة أخرى أغنى من المفهوم ذاته كون هذا المفهوم تحدّد بإطار ذوقيّ معيّن وحقيقة قيمية جليّة."[2] فلو نقّب فيه لأظهر أكثر من مغيّب معنويّ داخله، وهو ما يدلّ على أنّه ليس اسمًا ولن يكون كذلك لأنّه فعاليّة مثيرة ومحرّضة في آن، والمدقّق في "حركيّة البياض وكيف يواجه النّظر ويكتشف فيه ليس الوضوح الّذي ظنّه الكثيرون بل الغموض الّذي تجاهلوه لا لشيء إلّا لأنّه منفتح على الآخرين ويدفعهم إلى الانطلاق فيه."[3] لذلك فاللّون الغالب هو الحامل لمجموع المحدّدات وهو المهيمن الّذي يؤدّي للعين شمول الهيئة المكتوبة بكلّيتها.

ووفقًا لهذا تكاد النّسقية الخطّية لعمود الشّعر تنجلي وفق ما ينهض عليه من ثبوتية المسافة بين الأشطر نصب ما تسلكه رسوميّة القصيدة المعاصرة من "تداخل وتواشج متعالق يكاد يصل بها إلى إحداث الصّورة المصاحبة للخطاب البصريّ."[4] وللعلم فالعين هنا ترد في صيغة المفرد "أمام التّجربة الطّباعية ومغامرة كتابة الشّعر بالهيئة، في الوقت الّذي أضحت فيه الكتابة ضربًا من ضروب التّصوير بالخطّ والرّسم بالأشكال."[1*] وهي تندرج ضمن فضاء الخطاب البصريّ، ولم تعد معيارًا للتّمييز بين الثّقافة الشّفوية والحضارة في ظلّ عالم أضحى يتعامل بالصّورة في كلّ أوقات يومه، وبدأ ضرب جديد من التّصوير للقصيدة يشبه "الهيئة أو الرّسم بالكتابة انطلاقًا من لعبة الكتابة الّتي سلكها **مالارميه** في مغامرته عند كتابة القصيدة الّتي وسمت "لعبة النّرد" وهي عتبة انزياحية لفضاء الخطاب الشّعريّ.[5]

ينمّ اهتمام الدّارسين بالخطاب البصريّ عن درجة وعيّ كبيرة باتوا يتمتّعون بها؛ فأيقونات السّواد القليلة والفراغ الرّهيب الّذي اكتنف القصيدة المعاصرة ليس من باب الصّدفة أو الحيلة بقدر ما هو لغة

---

(1)- اسطمبول، ناصر، بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، مقاربة تحليلية لبصريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلة سيميائيات، مخبر السّيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ع4، 2013، ص: 122.

(2)- اسطمبول، ناصر، بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، ص: 123.

(3)- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 346.

(4)- اسطمبول، ناصر، بصريّات الفضاء الشّعريّ، ص: 148.

(1*)- الكتابة تمثّل حضارة النّسق؛ ترتيب الحروف ترتيبًا خطّيًا، فالكتابة تؤطّرها النّزعة الفردية وبالتّالي فهي تتّجه للفرد.

(5)- اسطمبول، ناصر، بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، ص: 123.

أخرى صامتة تنطلق بالكثير لمن فهم تلقّي جدلية الفضاء في النّصّ الشّعريّ المعاصر، وما قراءات **ناصر اسطمبول** إلّا وعي وفهم لما وصلت إليه الذّائقة المعاصرة من عمق فكر وبعد رؤيا بغية استجلاء أغوار النّصّ المعاصر وسبرها، أو كما يعبّر عنه بـ"تهيّؤ فضاءات التّجريب الإبداعيّ لبصريّة الخطاب الشّعريّ المقصدية من ورائه منح تمدّد آخر للّغة الشّعريّة في فضاء يموج بالحركية الدّؤوب لتصل إلى تحقيق فعل التّداخل بين الزّماني والمكاني، فالتّأثيرات الطّباعية توسيعات لإمكانيات اللّغة وليس ألغازًا ينبغي حلّها ثمّ وضعها جنبًا، فالتّركيب الفضائيّ واحد ولا داعي إلى تقسيم الفنون، وهي أولوية الأولويات لأهداف الأدب الحديث."[1]

سعى الشّاعر **محمّد بنيس** بموقفه وهو ينتهج "طريقة الموشّحات وما حفلت به من تختيم وتشجير."[2] انطلاقًا من ثقافة كرست حضارتها لتوشيح المكان في مقابل الخطّ الّذي ليس حلية تضاف إلى الكلام إنّما نسقٌ مغايرٌ يخترق اللّغة ويُعيد تأسيسها، فالبحث عن "بلاغة جديدة للنّصّ يستلزم اختراق الكلام بالخط الّذي يملك سرّه الخاصّ، وهو ما قلب المفهوم السّائد للشّعر الّذي جذّر مادية الكتابة وجدليتها". وعليه يدخل الخطّ لردع "المتعاليات بحيث يحرّر اليد والعين والأعضاء ويجعل كلّ الاتّجاهات ممكنة."[3] وبهذا يماثل رؤية الشّاعر **عزرا باوند** حين "اكتشف الكتابة الصّورية الصّينية ليؤكّد مدى تأثير فاعليتها على بصريّة الخطاب الشّعريّ منتهيًا إلى أنّ الصّورة المتأصّلة في الحقائق الخارجية يمكن أن تخدم بوصفها وسيلة للإدراك المعزّز، واستعارية من حيث الأساس تستخدم علامات قديمة لأشياء ملموسة لنقل المعنى بطرق متعدّدة."[1*]

يبدو أنّ القصيدة المعاصرة تأثّرت كثيرًا بفلسفة الفنون من خلال الهيئات المختلفة الّتي باتت تتّخذها ضمن الخطاب البصريّ، وهي بذلك تضمر تداخلًا إشاريًا تجلي بتنويعاتها خطابًا بصريًّا إلى أن "تبدي مجسّمًا من الكلمات المتداخلة أو المتحرّكة نزوعًا إلى إحداث فضائية بصريّة مشهدية، من خلال

---

[1]- ناصر، اسطمبول، بلاغة الصمت وأيقونة البياض، ص: 124.

[2]- عزام، محمّد، الحداثة الشّعريّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995، ص: 88.

[3]- ناصر، اسطمبول، بلاغة الصمت وأيقونة البياض، ص: 125.

[1*]- اللّافت للنّظر أنّ الهيئات الخطية تناظر هو نتيجة تناظر ما أفرزته الثّقافات الإنسانية والحضارات القديمة من جداريات خطوطية لها الكثير من التّجليات التّأملية بوصفها أنظمة إشارية مرئية تعرب عن اللّامرئيّ ومرئيتها الظّاهرة عتبة لمشاهد ورؤى تصورية غامضة، ومن ثمّ فتشكّلها ضمن التّعيين المكاني هو التّمدّد اللّانهائي الّذي تؤدّيه مظهرًا في رأي العين.

إدماج بنيات سيميائيّة غير لغوية وأكثر عمقًا في الخطاب، فالمشهدية تضفي عنصر الحركة والتّجسيم هو الحامل للطّاقة التّرصيعيّة."[1] وفي مجمل هذا التّعدّد تنوّعت تسميات الخطاب الشّعريّ بصريًّا.

غدا الإحساس بالصّمت أو التّعبير به تيمة شاعت بين بنى القصائد، حيث لم يعد يخلو ديوان من دواوين الشّعر الحديث والمعاصر من هذه الظّاهرة، بل تفنّن الشّعراء المعاصرون في كيفية توظيفه، واعتبروه لوحة فنيّة ذات أبعاد تنبض كلّها بحياة معانٍ ودلالات مختلفة، وهو يختلف عن موضوع أو تيمة السّواد وأيقونات الكلام، وما استخلصه النّقد الحديث والمعاصر أنّ القصيدة "اتّكأت على الشّاعر واتّكأ الشّاعر على الصّمت، ليتّكئ كلّ هذا على القارئ المتلقّي فتكون بذلك إنتاج لسلسلة معاصرة للبناء الفنّي."[2] فليتخيّل الجميع كيف سيكون هذا اللّقاء بين عناصر الإبداع الثّلاث ممثّلة في القارئ ورسّام القصيدة البصريّة وريشته المتمثّلة في اللّغة، بطبيعة الحال يُستشرف من التقائها أن يكون مثمرًا، فريشة رسّام القصيدة ليست وليدة عوامل بل تنبع من خلالها الرّؤى والدّلالات والتّأويلات والعالم الواقعيّ والّذي يطمح إليه الشّاعر، وكلّ هذا لتكون القصيدة تعبيرًا عن شيء هو كلّ شيءٍ.

على هذا النّحو امتدّ للشّعر العربيّ المعاصر ملمح هذا النّمط من الكتابة البصريّة والهيئات الطّباعية الّتي نلمسها متوزّعة بين جيلين؛ جيل القصيدة الغنائية الّتي امتحت التّشكيل البصريّ من تواشج متداخل يقع بين هيئات موروث الموشّحات والأزجال أو ما يضارعها وتأثّر ينهل من ملامح بصريّة لأشعار غربية وهو موقف **ناصر اسطمبول** من القراءة البصريّة للشّعر العربيّ مثل ما تلمّسه في تجربة الشّعر المهجريّ في القصيدة الرّمزية ممثّلة في **جبران خليل جبران**، و**ميخائيل نعيمة**، و**أبو القاسم الشّابي** ثمّ يلي هذا الجيل؛ جيل القصيدة المعاصرة وهو ما تجلّيه البدايات الأولى لـ **نازك الملائكة**، و**فدوى طوقان** ثمّ القصيدة الدّرامية لدى الشّاعر **صلاح عبد الصّبور**، و**أدونيس**، و**أمل دنقل**، و**عزّ الدّين المناصرة**، و**سعدي يوسف**، و**بلند الحيدري**، و**محمّد بنيس**، و**بول شاوول** و**محمّد الأشعري**... وغيرهم.[3]

---

[1]- ينظر: الماكري، محمّد، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص: 188، 190.

[2]- ينظر: كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 346.

[3]- ينظر: ناصر، اسطمبول، بصريّات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 139.

اختلفت فكرة الكتابة الفضائيّة أو كتابة الفراغ عند هؤلاء الأعلام بحسب مرجعيّة ومبرّر كلّ مبدع، ويعرض **ناصر اسطمبول** هذه الهيئات للقصيدة الرّسم وفق:

- **فدوى طوقان (وقد حدّثني ذات ليلة):**[1]

ومرّت دقائقنا وانتهينا
وما زلت أصغي
وأطبق صمت
وما زلت أصغي
بفرح يغنّي
كأنّي
أضمّ إليّ كنوز البحار
كأنّي ألملم كلّ الشموس
وأقطف كلّ الدّراري
وما زلت أصغي وأحلم أنّي
أطير إليك وأعلو
ودربي عبير وظلّ
ووطء حرير يرفّ
وضحكة شمس تهلّ

ممّا هو ثابت عند **ناصر اسطمبول** أنّ النّصّ الشّعريّ المكتوب يصير تتابعًا لعلامات بصريّة على مساحة معيّنة، وهذه العلامات لا تخرج عن نطاق العلامات اللّغويّة، وبمجرّد تلقّيه تحتوي عيّنة النّصّ في هيأته البصريّة تلك، وكذا في كلّيته الّتي بضبطها توزعه الفضائيّ.

- **صلاح عبد الصّبور (تأمّلات ليليّة):**[2]

لا شيء يعينك...لا شيء يعينك
لا شيء يعينك...لا شيء يعين

[1]- طوقان، فدوى، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ص: 385.
[2]- عبد الصّبور، صلاح، الدّيوان، دار العودة، بيروت، 1977، مج3، ص: 456.

لا شيء يعينك، لا شيء
لا شيء يعينك
لا شيء
لا...

يرى النّاقد في هذه الأسطر أنّ هناك ميزتين؛ ميزة التّكرار الّذي ميّز كلّ هذا المقطوعة وميزة الرّسم النّاتج عن الفراغ الرّهيب الّذي تبصره العين، وكأنّ الشّاعر لم يكتب شيئًا يذكر، بينما هناك كمّ هائل من الدّلالات والمعاني الغامضة والمستترة والمضمرة بين طيّات هذه الكلمات الّتي تبدو متكرّرة، وهي سمة غلبت على أسطر الشّعر المعاصر.

- أمل دنقل (لا تصالح):[1]

قل لهم: إنّهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.
واغرس السّيف في جبهة الصّحراء..
إلى أن يجيب العدم.
إنّني كنت لك.
فارسًا
وأخًا
وأبًا
وملك!

- محمّد بنيس (المكان الوثني- حمى الصّخرة):[2]

لو
جاء
سعي
من
جنوب

[1]- دنقل، أمل، الدّيوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص: 326، 327.
[2]- بنيس، محمّد، الأعمال الشّعريّة الكاملة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2002، ص: 388.

الرّقص يفسح
في ندواته
ولو شبح أرق
من الهواء يفيض
منتصرًا بلا شعب
ولا أرض ولو وقت
يطول مع امتداد
المنشدين مع الفراغ إلى
الفراغ ولو هجوم موغل
في الرمل يسلب ما يشاء
ولو شتيت يحفظ اللمعان
تحت رداء من ماتوا
سراج
يستوي
ولي
العماء

تنوّعت فضاءات التّشكيل البصريّ - في نظر النّاقد- بين شاعر وآخر وفق ما يمليه فهمه للفضاء والفراغ والمغامرة الطّباعيّة الّتي تؤدّيها الكتابة الشّعريّة، فالرّسم بالقصيدة والفضاء والفراغات يوحي دون معياريّة مسبقة لعلامات هندسة النّصّ الشّعريّ، وذلك جرّاء تجلّيها المتعدّد في جملة من التّفريع لأوصال البياض والسّواد ضمن فضائيّة الشّعر، لذلك فما يبديه النّصّ المكتوب في البدء المظهريّ "يسهم بنقل علامة بصريّة كليّة تمنح القارئ كلّ أسباب الإثارة أثناء مباشرته لها، فيتقرّى الكتابة نصًّا مجملًا بسطوحها البصريّة البارزة داخل امتداد الفضاء وهي في تنظيم متراصف متداخل تعمل فيه ثنائية

البياض والسّواد الفعل الحسّيّ لوقع الإثارة الموجّهة للعين."[1] وتكون بذلك أداة أخرى من أدوات القراءة للقصيدة المعاصرة الّتي يكتنفها -في نظر أغلب القرّاء- الغموض والرّمز والحذف.

- **شربل داغر (فتات البياض):**[2]

إلّا تلك الحروف!
ولا أتمّم
تلك الحروف
أعالج
أعاجل
لماذا

يقترب النّقد هنا من فرضيّة التّحديد البدئيّ بالصّورة، بحيث يصبح بديل"الفلسفة المرئيّة لمقتضى توزّع العالم إلى قطائع وتجاوره المتشظّي وتصوّر تسلكه الكتابة الشّعريّة المعاصرة، من خلال التّجريب قصد استحضار اللّامرئيّ في المرئيّ وربّما انحراف لتشكيل المدلول الغائب بالهيئة."[3] ذلك أنّ المعنى لا يكون مرئيًّا ولكن اللّامرئيّ لا يقتضي مناقضة المرئيّ؛ فهذا الأخير في حدّ ذاته يمتلك جزءًا لا مرئيًّا هو الرّأي المخالف السّريّ له، ولا يظهر حسب المهتمّين بهذا الحقل إلّا من داخله، فهذا الطّرح "ينتج لدى **أدونيس** تصوّرًا في مقابله حيث يتراءى له أنّ الشّكل في التّجربة الشّعريّة يتخلّق من العمق الّذي ينتجه المضمر اللّامرئيّ ومنه يتوجّب على قارئ الشّعر المعاصر الاهتمام بالأمرين معًا؛ المرئيّ واللّامرئيّ."[4] ويرد عمق القول من اللّامرئيّ ومنه فشكل القول يجيء هو أيضًا من اللّامرئيّ، أمّا الخارج وأشكاله تحقّق جاهز، والمقصود في التّجربة الشّعريّة "الشّكل فلا يجيء من الباطن الّذي لا يجهز أبدًا، بل الّذي يظلّ احتمالًا وانفتاحًا على التّشكّلات."[5] على أن يخضع الظّاهر للباطن بحيث لا يكون الشّكل بحسبها إلّا انفصالًا عن الخارج وعن الجاهز وعن النّمطية والقالبيّة، ينبع أساسه وحيويته ودلالته من اللّامرئيّ حصرًا ومن مقتضياته حصرًا وهنا يتوصّل **ناصر اسطمبول** إلى تلمّس جدّته

(1)- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، مجلّة سيميائيات، ص: 143.
(2)- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، مجلّة سيميائيات، ص: 142.
(3)- اسطمبول، ناصر، بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، ص: 125.
(4)- اسطمبول، ناصر، بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، ص: 125.
(5)- اسطمبول، ناصر، بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، ص: 126.

وفنّيته، بل والتّباين والاختلاف والتّمايز يكمن في تصنيف مبدع عن آخر وشاعرية شاعر ورؤيته وعمق فكرته وبعد نظره عن غيره.

اهتمّ نقّاد الشّعر المعاصر بقضية التّقطيع ولاحظوا أنّه لا يقبل التّقطيع نتيجة توزّعه وتفرّعه داخل فضاء يحفل بانتشار لدوال الشّفرة الأيقونية، فالانتشار هو التّنوّع المجازي لبلاغة الخطاب البصريّ الّذي لا يحدثه نحو، ولا يتأوّله معيار ما، وذلك عائد -كما يرى أدونيس- إلى أنّه لم يكن للهندسة مرجعيّة معيارية كما هو الأمر بالنّسبة للشّعر.[1*]

تعدّ هذه النّقلة النّوعية الّتي انتهت إليها القصيدة المعاصرة توخيًا إلى هذه الحركية البصريّة المتداخلة الّتي هي أقرب من مفهوم الإلصاق لدى **سوسير**، حيث تطمس معالم الرّبط النّحوي للكلمة إذ يتمّ سبك عناصر المركّب اللّفظي في وحدة جديدة، ومنه كانت عملية تلقّي الخطاب البصريّ لا تقبل التّقطيع أو الاختزال وتأويل حقلها الأيقوني يكاد أن يتقاطع "مع خطاب الصّورة بوصفه تركيبًا لا يقبل التّقطيع إلى عناصر صغرى بحيث تبدو الصّورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزّأ."[1]

ما حدث من تغيّرات فنّيّة في مرحلتي الحديث والمعاصر لم يكن الشّعر العربيّ ولا الجزائريّ بمنأى عمّا يحدث حولهما في بنائية الشّكل وإيحائية القصيدة، بما في ذلك قصيدة النّثر الّتي اتجهت هي الأخرى توجّهًا مارسته من حيث التّشكيل البنائيّ وتلوّن المقاطع الشّعريّة فتمثّل حضورها عند **محمّد الماغوط** و**أنسي الحاج** إذ لم تتحدّد لديهم ضمن فكان "مواكبًا نشيطًا وملاحظًا حاذقًا لتلك التّطوّرات الّتي تعمل على بلورة الإنتاج الشّعريّ، بصورة تزيد في جماليات الإبداع ويتوسّع بها مفهوم الشّعر."[2] وقد توصّل معظم النّقّاد إلى أنّ شعراء العرب اجتهدوا لإثبات قدرتهم في إنتاج الفنّ بصورة أكثر حداثية وعصرنة بل وأدقّ تمثّلًا لنظيره الغربيّ، واستطاعوا إلى حدّ ما تمثّل القيم الفنّيّة وتجسيدها في بنيات إنتاجهم الإبداعي، ولعلّ أبرزها التّعبير بالبياض على حساب السّواد والصّمت على حساب الإفصاح.

[1*]- هذه الهيئة المحدثة الّتي أفرزتها قصيدة النّثر بشكل أكثر، فكانت هذه الأخيرة دفعة فوضوية هدّامة وقوّة تنظيم هندسيّ، وهو ما طالب به **بودلير** فكان بالنّسبة له من الضّروريّ استعمال شكل مرن ومتلاطم بحيث يتوافق وتحرّكات النّفس الغنائية وتموّجات الحلم، غير أنّ هذه الفوضوية كانت لتبقى بجناح واحد عند **رامبو** لو لم يعطها الجناح الآخر للهيكل، ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتّنظيم الفنّيّ لجهة أخرى أي من الوحدة بين النّقيضين تتفجّر ديناميكية قصيدة النّثر الخاصّة.

[1]- اسطمبول، ناصر، بصريّات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 148.

[2]- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 347.

تتقاطع استراتجيّات الخطاب الشّعريّ عند **أحمد عبد المعطى حجازي** مع رؤية **ناصر اسطمبول** في تتبّعه لمسار الخطاب منذ صدور ديوانه الأول (مدينة بلا قلب)، و**حجازي** كان يفتتح مع **صلاح عبد الصّبور** وآخرين نبرة شعرية تتبنّى خطًا تواصليًّا ينحرف عن المسار السّابق للخطاب الشّعريّ، حيث يغلب عليه نموذج "أنا وأنت" المدمج في عبارة معك أيّها القارئ نخاطب النّاس والمدن والأشياء لتشكيل ملامح نسقٍ جديدٍ وخلق أفقٍ مفتوحٍ على الغير دون أن يفنى فيه، وتناول **ناصر اسطمبول** فكرة القراءة البصريّة أو قراءة الشّعر المعاصر بأدوات البياض والسّواد، وهكذا يصبح المتلقّي مشاركًا فعليًّا في عملية الإبداع مناصفة والمبدع، بل ولن يكتمل إبداع العمل الشّعريّ المعاصر إلّا بوجود متلقّ حذق يقرأ ويسبر أغوار المحذوف والمضمر ويجليها كي تعمّ الدّلالة والغاية من القصيد المعاصر.

يؤكد **ناصر اسطمبول** على النّداء الجديد في القصيدة المعاصرة لم يلبث أن "علق بالذّاكرة الشّعريّة وأخذ يتشكّل سرديًّا بملامح مستحدثه تدخل تفاصيل الحياة الدّالة في نسيج الصّورة الشّعريّة، أخذ يبنى عددًا من المشاهد البصريّة المركّزة في التفاتات تشكيليّة ذكيّة." في مثل قول **صلاح عبد الصّبور** في قصيدة "تقرير تشكيليّ عن اللّيلة الماضية":[1]

لون رماديّ، سماء جامد
كأنّها رسم على بطاقة
مساحة أخرى من التّرب والضّباب
تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبة
كأنّها مخدر في غفوة الإفاقة
وصفرة بينها، كالموت، كالمحال
منثورة في غاية الإهمال
(نوافذ المدينة المعذّبة)

الحركة

محبوسة،
ثقيلة،

[1]- عبد الصّبور، صلاح، الدّيوان، ص: 502.

هامدة

الإطـار

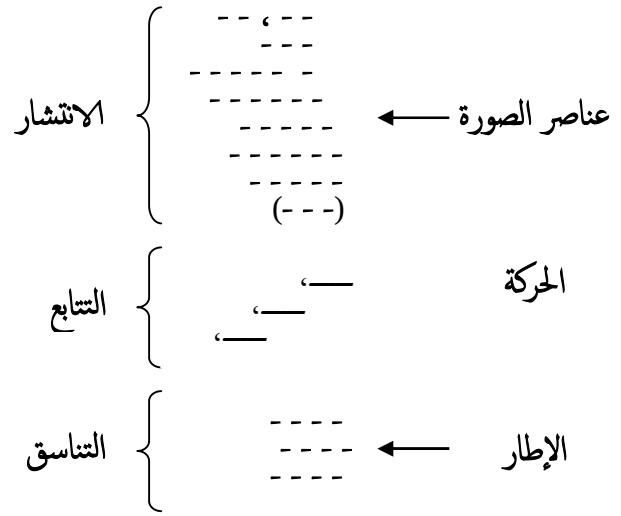
قلبي المليء بالهموم المعشبة

وروحي الخائفة المضطربة

ووحشة المدينة المكتئبة

يرى النّاقد أنّ هذه المقاطع الشّعريّة من قصيدة "تقرير تشكيليّ عن اللّيلة الماضية" تتّسم بتشكّل بصريّ فريد من نوعه؛ من خلال توفّرها على "تقنيّة الوسم الدّال على الهيئة الشّعريّة، فهي تنبني على رسوميات مشهديّة، حيث الكلمة تسهم في إنتاج الهيئة الّتي يحدّدها العنوان بوصفه وسمًا محدّدًا لمجمل الهيئة، وهي في المجموع تتأسّس عل المفارقة المشهديّة، وتستعير تقنيتها هذه من التّركيب السّينمائيّ."[1] ويظهر أنّ التّشكيل البصريّ قد استقى تشكيلاته من مجموع المجالات القريبة منه، ولعلّ مجال الهندسة الفنّيّة أقرب إلى الخطاب البصريّ في توافقيّة تعطي الدّلالة عبر إشارات مشهديّة وتضمر الكلّ عبر عتبات العنوان والأشكال الّتي تتخذها القصائد أو المقطوعات.

وليقرّب النّاقد فكرة المفارقة المشهديّة المستعارة من التّركيب السّينمائيّ أفرد لكلّ مقطع تمثيلًا تخطيطيًّا بماثله بحسب هذا التّوزيع الظّاهر في القصيدة:



[1]- اسطمبول، ناصر، بصريّات الفضاء الشّعريّ، مجلّة سيميائيات، ص: 150.

يظهر للنّاقد أنّ الشّاعر قد اعتمد أسلوب "تقنيّة التّرابط الّذي ينهجه الفنّ السّينمائيّ من جهة تقنيّة التّركيب، ومن ثمّ ورد التّفريع وهو يخضع لتراتبيّة تمارسها تقنيّة السّنيما في إنتاج الصّورة حيث المقطع الأوّل - **عناصر الصّورة**- يجلي رسوميّة المشهد وهو منتشر دون جامع يؤدّي وحدة الهيئات المتشظّية."[1] وتصبح القصيدة المعاصرة بهذا التّشكيل أشبه بإخراج مشهد سينمائيّ تتداخل معالم شتّى منتشرة عبر فضائه الفسيح الّذي يسهم في عمليّة فرز وبناء المعنى الكلّيّ للقصيدة.

أفرزت خطاطة **ناصر اسطمبول** تشكيلة من المقاطع المترابطة بتقنيّة الفنّ السّينمائيّ؛ فيما يعرف بالمونتاج وتصبح القصيدة نوعًا من الخطاب البصريّ المتعدّد المشاهد والمقاطع بحيث تستجيب حيثيّات كلّ مقطع للتّالي، فمقطع "الحركة" كان تاليًا لـ"عناصر الصّورة" وأسهم في "حركيّتها وهي تبحث عن وحدتها في رسوميّة بصريّة قارّة، وفي المقابل تخلص إلى "الإطار" الّذي يجمعها في وحدة تحدّ من الانتشار والحركيّة."[2] وعليه انطلقت صورة التّشكيل الجديد للقصيدة تحاور البصر بخطابات متنوّعة، كالسّنيمائيّ والفنّ التّشكيليّ وفي هذا وفرة لكمّ من الإشارات والعلامات الّتي توحي بدلالات كوامن لا تستبين من الظّاهر وقد توحي ببعضها العناوين الّتي مالت ميلة واحدة عن المألوف المتداول.

خلق الخطاب الشّعريّ المعاصر وضعًا جديدًا احتلّت فيه العناصر المرئيّة بؤرة حافز في "تكوين "المتخيّل الشّعريّ" بحيث تعزّزت بطريقة حاسمة "ثقافة العين" وفرضت نتائجها على تقنيات التّعبير الفنّيّ في الشّعر، إلى أن استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى "كلام الصّورة"، لذلك ونتيجة لهذا التّحوّل فقد سلكت المرئيّة هيئة خطوطيّة[3] على نحو آخر يغاير ما سلف ذكره، وبدأت قراءة الأعمال الشّعريّة المعاصرة تهتمّ بالمشهدية الّتي تجلّيها مواصفات الصّورة المدمجة في هيئة بارزة وبملامح تعبيرية أخرى على نحو ما سلكه **صلاح عبد الصّبور** في عتبة القصيدة الّتي تنمّ عن تحوّل رؤيا وعمق فكرة وانحراف ثريّ بالدّلالة.

تعبّر هذه المقاطع من قصيدة **صلاح عبد الصّبور** عن سيناريو القصيدة عنده مستخدمًا بعض مصطلحات القراءة والسّيميائيّات من خلال التّشكّل البصريّ الّذي تنفرد به وذلك عن طريق تقنية الوسم الدّال على الهيئة الشّعريّة، إذ الملاحظ عند **اسطمبول** أنّ المقاطع تبنى على رسومات مشهدية

---

[1] - اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 150.

[2] - اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، مجلّة سيميائيات، ص: 151.

[3] - ينظر: اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 149.

بحيث أنّ الكلمة "تسهم في إنتاج الهيئة الّتي يحدّدها العنوان وهو بوصفه وسمًا محدّدًا لمجمل الهيئة وهي في المجموع تتأسّس على المفارقة المشهديّة."[1] وهي تستعير تقنيتها هذه من التّركيب السّينمائيّ على نحو هذا التّرتيب ثمّ إفراد لكلّ مقطع تمثيلًا تخطيطيًّا يماثله بحسب هذا التّوزيع كما تجليه القصيدة.

ومن مجموعة الشّعر المعاصر يقف **ناصر اسطمبول** على كلّ من **بلند الحيدري** في قصيدة بعنوان (حلم في أربع لقطات) و**بدر شاكر السّيّاب** (الأسلحة والأطفال) و**أمل دنقل** على قصيدة بعنوان وقصيدة بعنوان وقصيدة بعنوان (رسوم في بهو عربيّ) ليرجّح أنّه ربّما كانوا من أكثر الشّعراء توظيفًا "للتّقنية البصريّة في إحدى تجلّياتها، وهي ظاهرة "**ملء فراغات النّصّ**" فهؤلاء الشّعراء كثيرًا ما يحاورون القارئ بطريقة محدّدة، وهي أن يكتب عددًا معيّنًا من سطور الشّعر ويترك له عددًا آخر محسوبا بدقّة بالغة، منقوطًا بانتظام وكأنّ حجم "**الثّقب الدّلالي**" يتأطّر في هذا الفراغ المحسوب."[2] فقراءة النّصّ الشّعريّ المعاصر تذهب بك إلى قراءة الخطّيّة وتأويل للفراغ، محاولة من الشّاعر خلق هذه الثّقوب الدّلاليّة الّتي فرضها صمت اللّغة واستعاض عنها بنطق البياض أو الفراغات، واستحالت القصيدة إلى سيناريو سينمائيّ من أربع لقطات يقول **بلند الحيدري** فيه:

لقطة رابعة تصوير من الخارج:[3]

سقط الفلم
فرّ المخرج من باب خلفي
بصق المتفرج في كفي
سقط الفلم
أربع لقطات غرقت في نقطة دم
....
لكني وأنا المخرج
والمنتج
والمتفرج
لا أملك من كلّ الدّنيا إلّا...

---

[1]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 151.
[2]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 151.
[3]- الحيدري، بلند، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص: 577.

فسحة حلم

.....

سأظلّ هنا

وأنتظر الدور الثاني

الصّالة خالية إلّا من رجل نائم

تمضي بقية القصيدة على هذا النّمط المتراوح بين الكلام والصّمت، بين السّطور والنّقاط، ليصل في الأخير إلى آخر المطاف، فيرى البعض أنّه قد "تكلّم كثيرًا والبعض الآخر يرى سيرورة سينمائية مفعمة بالحركة وقلّة الكلام، ويتراءى ذلك عبر البياض الصّامت."[1] ويعدّ **الحيدري** من أكثر الشّعراء استعارة للتقنية السينمائية؛ الّتي تصل به إلى توظيف الكثير من مفرداتها التقنية بل ويضيف بأنّ القصيدة أشبه ما تكون بسيناريو سينمائي قصير في أربع لقطات، أمّا قراءته لأعمال الشّاعر **بلند الحيدري** الّذي يعدّه **صلاح فضل** من أفضل الشّعراء الموظفين شعريًّا لفنّ السّينما خاصة في قصائده القصيرة الّتي أخذ منها المقطع السّابق بحيث يتقنها جيدًا، ويتبدّى هذا التّوظيف بوضوح أيضًا في القصيدة نفسها في مقطع آخر من "حلم في أربع لقطات" من ديوانه الخامس (حوار حول الأبعاد الثّلاثة):[2]

تفترش الشّاشة عينان

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة أسنان

ويغور اللون الأخضر في كلّ الألوان

إنّ قصيدة "حلم في أربع لقطات" مشهد كامل وليس مجرّد لقطة، فهو يتكوّن من عدّة جمل بصريّة متعاقبة، تستخدم تقنية القرب والبعد، بعين الكاميرا "تسلّط أولًا على الشاشة بأكملها وقد افترشتها عينان قبل أن تنزلق بتلقائية إلى الشفتين المنفرجتين، وتسمح للأسنان بأن تلمع، فالمتوقّع حينئذ هو سطوة اللّون الأبيض، لكن حدقة الشّاعر تنبعث من جهاز تصويري أكثر حساسية لرمزية الألوان فلونه الأخضر لا يسيطر على جميع الألوان، بل يغور فيها."[3]

---

[1]- اسطمبول، ناصر، بصريّات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 155.

[2]- الحيدري، بلند، الدّيوان، ص: 578.

[3]- فضل، صلاح، نبرات الخطاب الشّعريّ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2004، ص: 125.

أمّا اللقطة الثانية في الحلم يمزج الشّاعر بين معطيات الحلم وتقنيات التّعبير التّصويريّ السّينمائيّ، فهو يعمل إلى تحويل خواص الأجسام عن طبيعتها وينظّم منها مشهدًا مرئيًّا[1]:

رجلان يجوسان الليل بلا صوت
الظلمة توحي بالموت
تلتمع السكين
تتجمع في الظل رؤى لسنين
وسنيين
وبلا صوت
تنطبق الشفتان
ما من أثر للقبلة في الفم
لا شيء سوى قطرة دم
ويغور اللون الأخضر في كلّ الألوان

فمشهدية اللقطة تدفع إلى وصفها بأنّها "فيلم شعريّ" والسّينما فيه تجريبيّة طليعيّة، ليست روائيّة ولا ترفيهيّة.

كما كانت هناك التفاتة لـ **السّعيد الغانمي** وقراءة أيضًا في القصيدة نفسها "حلم في أربع لقطات" تحت عنوان (غناء آلة التّصوير) وقد انتهى فيها إلى نتائج تكاد تكون مشابهه لقراءة **ناصر اسطمبول وصلاح فضل وناصر اسطمبول،** فالنّاقد الجزائريّ يرى بأنّ الخطاب الشّعريّ المعاصر عندما ينزاح بمثل "التّواشج المرئيّ لبلاغة الصّورة يحدث في المقابل لتلك النّقلة من نحو اللّغة في خطيّة عرضها إلى استعارة الإثارة البصريّة عبر لغة تسلك فعل التّرتيب للّقطة المشهديّة والمنحدرة من فنّ المونتاج."[2] فبدلًا من ربط اللّقطات بعضها وراء بعض في سلاسة، يجب أن يركّب "الفيلم وفق مجموعة من

[1]- الحيدري، بلند، الدّيوان، ص: 579.
[2]- ناصر، اسطمبول، بصريّات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 155.

الصّدمات حسب المخرج الرّوسيّ الشّهير **سرجي إيزينشتين** (Sergei Eisentein)[*1] وأنّ كلّ قطعٍ يجب أن يثري خلافًا بين اللّقطتين اللّتين يصل بينهما حتّى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرّج."[1]

وفي سياق ذي صلة علّق **حاتم الصكر** على قراءة **سعيد الغانمي** بأنّ اللّغة السّينمائية وهبت نصّ **الحيدري** قدرةً على ترسيخ ملفوظاته وتصوير فكرته، وأدّى التّناص مهمّة دلاليّة كشف عنها التّحليل ولخّصها، برواية الشّاعر واستنباطه لحلم الآخر قتيلًا وقاتلًا ومتفرّجًا، أمّا على مستوى الأداء فقد حلّل **سعيد الغانمي** "القصيدة من زاوية نظر الشّاعر وحضوره السّرديّ خارج الحدث وداخله، وما اتّخذه من مهارات آلة التّصوير الفنّيّة."[2]

بينما يتحدّث **مصطفى الضّبع** عن "مبدأ التّشكيل البصريّ" ويؤكّد أنّه:" اتّجاه يعتمد التّجريب على مستوى التّشكيل البصريّ للقصيدة وهنا يلعب الشكل الطباعي والفضاء النّصّيّ دورًا فاعلًا في تبليغ الدّلالات النّصّيّة ويمكن ملاحظة التّشكيل من خلال: علامات الترقيم، الأبيض والأسود، صياغة السطور الشّعريّة على هيئة أشكال هندسية أو مجسّمات لهيكل ما، استخدام الرموز والأسهم، الانحناءات، رسم القصيدة في كلماتها على هيئة شكل، وما إلى ذلك من أشكال التّعبير."[3]

وفي هذا يرجع **مصطفى الضبع** هذا المبدأ التّشكيلي إلى عاملين هما:

أ- تمثّل تجربة الخط العربيّ في تشكلاته وأشكاله العديدة وهو هنا يتّفق مع ما ذهب إليه **يوسف نوفل** في مفهوم "النص الكلّي".

ب- العودة إلى الموروث الشعبي من تمثّل للرّموز الّتي لا يخلو منها أيّ موروث كالموروث المصريّ في الأهرامات.

من الواضح للمهتمّين والمتابعين للنّتاجات الشّعريّة العربيّة في كلّ أرجاء الوطن العربيّ منذ إرهاصات النّقد الجديد أنّ هذه الظاهرة تزداد اتساعًا وكثافة في قصيدة التّفعيلة، وقصيدة النثر، إلّا أنّ المتابعين لهذا الحقل يعدّون قصيدة التّفعيلة الممثّل الشّرعيّ للشّعرية العربيّة الحديثة والمعاصرة، ومازال رموزها على امتداد الوطن العربيّ يفيض عطاؤهم وتسخو قرائحهم بإبداعاتها.

[*1]- مخرج روسي مولود في 23 يناير 1898 وتوفي فبراير 1948، من أشهر الأفلام الّتي أخرجها فيلم "المدمرة بوتمكين".

[1]- اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، ص: 155.

[2]- الصّكر، حاتم، ترويض النص دراسة للتّحليل النصي في النّقد المعاصر إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة، ط2، 2007، ص:189.

[3]- مجلة "فصول"، ع58، مقال الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، شتاء 2002، ص: 26.

ممّا يزيد في اتّساع ظاهرة التّشكيل البصريّ وتوظيف تقنيات الصّورة في الشّعر؛ طبيعة عصرنا وصورة حضارته المرئيّة وإيغال تلك الطبيعة في مجتمعاتنا، وازدياد وسائطها واتّساع تأثيرها خاصّة مع الجديد الّذي يأتي كلّ يوم في مجال الثورة المعلوماتية والوسائط التكنولوجية للاتّصال، من هنا فإنّ هذه التقنية الشّعريّة الدلالية في القصيدة الحديثة والمعاصرة صارت بفعل عوامل أخرى ذكرت في بداية الدّراسة، قاسمًا مشتركًا في الشّعريّة العربيّة المعاصرة بمفهوميها العام (الأدبيّ) والخاص (الشّعر).[1]

تعمّق الطّبيعة البصريّة لهذه التقنية حين يماثلها تماما بعدسة الكاميرا السينمائية فثمّة عدسات من شأنها عندما تركّب في الكاميرا السينمائية، أن تشوّه الصّورة، وهذا ما يشبه ذاك هنا عندما تحاكى ذلك النوع من العدسات، إنّها تدمّر علاقات التّناسب المتعارفة، وتعيد صوغ العلاقة بين جزئيات الوحدة على نحو غريب ومثير للهلع، وبذلك فهي تقوم بتوصيل "رسالة" خطيرة الدّلالة، فحواها أنّ الإنسان الّذي نعرفه لم يعد موجودًا، وأنّ الإنسان الّذي ننشده لن يأتي أبدًا.[2]

لا شك أنّ عصر الصّورة قد أسفر فيما أسفر من نتائج وانعكاسات؛ عن بلاغة جديدة تتعامل مع ذائقة جديدة ومتلقّ مغاير، والبلاغة الجديدة بتجلياتها المختلفة لا مفر لها من أن تقوم بدور الأفق المحدّد لتداخل الاختصاصات في العلوم الإنسانية وأثر التطبيقات العلميّة (التكنولوجيا) على هذه العلوم، مثلما كانت تتداخل فيها منذ البلاغة الأرسطية؛ علم المنطق والأخلاق والفلسفة والشّعر، ومثلما تداخلت عند العرب في علوم المتكلّمين واللّغويين والفلاسفة والأدباء[3] لقد صارت البلاغة في عالم تتداخل فيه الحدود بين العلوم والتخصصات، وتكثر فيه الحقول البيئية لهذه العلوم، صارت مهيئة وقادرة على الوصول إلى شفرة عالية لأنماط النصوص الأدبية الشّعريّة والسردية على السواء، طبقًا لموقف المرسل من المتلقّي وطبيعة الرسالة نفسها مما يدخل في صلب "علم النّصّ".

كان الوازع في الخطاب الشّعريّ المعاصر وهو يتقفّى هذا النّحو من التّهيّؤ التّشكيلي ضرورة تعبيرية تتجاوز بالشّعر هيأته الأجناسية إلى إجراء آخر من التّداخل تسهم به الفنون البصريّة - يضيف ناصر اسطمبول- ولعلّ هذا ما حذا بالشّاعر **أمل دنقل** كي يكون أكثر الشّعراء تميّزًا في

---

[1]- ينظر: منير، وليد، التّجريب في القصيدة المعاصرة، مجلّة فصول، 27 فبراير 2009، ص: 190.

[2]- ينظر: منير، وليد، التّجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، ص: 187.

[3]- ينظر: العليدي، فاروق، تحوّلات القصيدة العربيّة في النصف الثاني من القرن العشرين، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع168، القاهرة، 2007، ص: 149.

الخروج بالبناء الشّعريّ من الإطار الموسيقي إلى الإطار التّشكيلي لأنّ القصيدة عند **دنقل** كان يجب أن يحدث لها تطوّرًا منذ سنوات طويلة حيث ظلّت محفلية أو مسموعة أو مقروءة مع إلغاء "اللّوازم الموسيقية المتعلّقة بالسّمع في الوقت الّذي واكبت ظهور الطّباعة معتمدة في ذلك على الوسائل البصريّة وهي الأقرب إلى التّشكيل، وليس الموسيقى."[1] فالشّيء الجديد الّذي حقّقه الشّعر الجديد هو البناء بالصّورة أي أنّه تمّ لإطار الرؤية البصريّة.

يعلّق النّقد الجزائريّ على رأي **أمل دنقل** أنّ ما انتهت إليه الكثير من التّجارب الشّعريّة وهي تنخرط ضمن فضائية الهيئة الطّباعية إنّما هو تأسيس لميلاد "تشكّل أجناسيّ جديد للخطاب الشّعريّ الّذي ينمّ عن تلاشي الفواصل وتنافيها بين لغة الشّعر والفنون البصريّة ومن ثمّ يصبح أنموذجًا له حضوره بوصفه قد تخلّق من تداخل الفنون في الخطاب البصريّ للشّعر."[2] أي الرّؤية واحدة؛ رؤية الشّاعر المعاصر والنّاقد المعاصر ليبزغ فجر جديد من القراءات للشّعر المعاصر لا يعترف بالحدود والفواصل بين الشّعر والفنون المختلفة.

بناءً على ما سبق يتّضح أنّ الشّعر انتهى إلى الإحاطة متوخّيًا رمزية أخرى، فتحدّدت له منها المعرفة غير اللّفظية لتخلص إلى حقل التّعبير بالأيقونة الّتي تخاطب العين بلغة الأشكال، أو تبرّر له في المقابل الوجه الآخر من التّعبير، لذلك تعالق الشّعر بحقل متداخل من الأشكال الفنّيّة غير المنطوقة الّتي تلبّي مسألة الأخذ بقيمة عرفانية، ومن ثمّ أضحى الشّعر نصب أسطورة الباطن الّذي لا تفصح عنه اللّغة وفي المقابل تدلي به الهيئات، وهذا مجمل رؤية **ناصر اسطمبول** فيما رآه قد انتهى إليه أثر الفنون في الكتابة الشّعريّة.

تعدّ ظاهرة تقنية الصّورة والتّشكيل البصريّ للقصيدة إن كانت قد حظيت ببعض الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة الّتي تناولتها أو حلقت في مداراتها؛ رصدًا ودراسةً وتحليلًا فإنّ هذه الدّراسات تعدّ حتّى الآن محدودة بل وغير كافية قياسًا للحضور القويّ لهذه الظّاهرة في القصيدة الحديثة والمعاصرة كظاهرة تعبّر عن عصرها بل هي مولود شرعيّ له.

---

[1]- ينظر: دنقل، أمل وآخرون، قضايا الشّعر المعاصر-ندوة- فصول مجلة النّقد الأدبي، قضايا الشّعر العربيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، ع4، 1981، ص: 202.

[2]- ينظر: اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ، ص: 160.

يرى الكثير من المتتبّعين أنّ الشّعراء سيظلّون لزمن قادم ممتدّ يصمتون داخل قصائدهم مدركين أنّ وراء هذا الصّمت من يفهمون تأويله مستمتعين بذلك، وحتّى أنّ بعضهم يشعر أنّ تأويل المتلقّي قد يصل إلى مكامن أعماقهم، وأنّهم "يعبرون من خلال رؤاهم القارئة الهادئة الخصبة، ويعبّرون عن صمتهم بأحسن حال من الإفصاح عنها، فقد يشفي غليل آلامهم المتعاظمة داخل الصّمت."[1] فإن كانت اللّغة قصيدة داخل القصيدة الأم، فإنّ الصّمت في أصله مجمع تلك القصيدتين، بل هو منتهى وجودهما معًا، وما "العجز عن التّصوير إلّا بناءٌ جديد لقراءة متمعّنة تأويليّة ينتجها البياض."[2] الّذي يعدّ متمّمًا لدلالات القصيدة، وأيقونة من أيقونات الإيحاء.

أثرى تحوّل شكل القصيدة عند الكثيرين مزيدًا من الغموض والتّعقيد فيها، فبينما كان متلقّي الخطاب الشّعريّ المعاصر ينتظر رؤية جديدة أقدر على التّقبّل بين الجمهور والنّقّاد إذا به يشرق بحلّة ما عرفه بها الأوّلون واحتار في قراءتها كثير من المتأخرّين، فنيّة فراغها أكثر من خطّيّتها؛ من خلال تقنيّة البياض والسّواد، فأضحى النّفور منها وشيكًا وحتميّةً لا بدّ منها، في ظلّ التّجاذبات الّتي خلّفتها فوضى الأشكال الشّعريّة المتوالدة وقتها تباعًا، والمتسارعة التّلقّي والقراءة، ويرى النّقد عكس هذا تمامًا؛ فالذّوق يتغيّر بمعطيات كلّ مرحلة، ومن الملل في الذّوق الرّكون إلى نوعٍ واحدٍ من الهندسة الشّعريّة يراوح موضوعاتها جميع الشّعراء، فالشّاعر المعاصر مبدع عصرٍ مغاير بكلّيّته ما سبق، وينتج نصًّا شعريًّا يتوفّر على كثير فضاءٍ وقليل حبرٍ، وهو بذلك يحاكي مرحلته الزّمنيّة والثّقافية الّتي استحالت من الكلام الشّفاهيّ إلى الكلام البصريّ، وبالتّالي يستجدي متلقّيًا أسعفته ثقافته المعاصرة وخبرته ومؤشّرات الخطاب البصريّ قراءة هذا النّصّ بما توفّرت لديه من وسائل القراءة البصريّة أو غيرها، والمهمّ فهم رؤيا شاعر ضاقت به فوضى الخطابات وفضّل دلالة الفراغات ليعبّر بفضائها الرّحب.

---

[1]- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 345.

[2]- كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، ص: 345.

الفصل الثّالث

تحليل الخطاب الشّعري
العربيّ المعاصر في النّقد الجزائريّ

تمهيد:

أسهمت نخبة من المثقّفين والجامعيّين والدّارسين الجزائريّين أواخر الثّمانينات من القرن الماضي في إحداث تحوّلات مهمّة في النّقد الجزائريّ المعاصر، وقد عرفت طرائق تعامله مع النّصّ الأدبيّ مراحل لتجاوز المناهج التّقليديّة إلى المناهج الحداثيّة الّتي "بدأت تجتاح العالم العربيّ وخاصّة المغرب العربيّ منه، فتبنّت النّخبة مقولات النّقد الحداثي."[1] في قراءة السّرد والشّعر، ومنهم: **عبد الملك مرتاض، أحمد يوس ف، رشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو، السّعيد بوطاجين**، الأخضر- جمعي، **عبد القادر فيدوح**، وغيرهم، وتفرّد بعضهم عن البقيّة بالمزاوجة بين قراءة السّرد والشّعر، فأُلّفت كُتبٌ في نقد السّرد، وكُتبٌ في نقد الشّعر.

إذا كان الخطاب النّقديّ فعالية قرائية وكيانًا فكريًّا قائمًا بذاته يعمل على محاورة النّصوص الإبداعيّة فإنّ ذلك يقتضي ممن يقوم به أن يُسهم معرفيًّا وعلميًّا في إضافة لبنة إلى عمران النّقد الجزائريّ خاصّة والعربيّ منه بشكلّ عامّ، وهو ما ستقف عليه هذه المحطّة من البحث في تتبّع ملامح النّقد عند **عبد الملك مرتاض** من خلال كتابه (بنية الخطاب الشّعريّ -دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية-) و(القصيدة من الشّعر العربيّ المعاصر) للشّاعر اليمنيّ **عبد العزيز المقالح**، الّذي اتّخذه البحث أنموذجًا يستكشف منه أدوات النّاقد الإجرائية، ويستخلص مرتكزاته النّظريّة ومرجعيّاته الفكريّة، مستقصيًّا انسجام الإجراءات بمدى وفائه للمنهج المعلن.

تعدّ نهاية السّتّينيّات من القرن الماضي بداية المشوار النّقديّ لـ **عبد الملك مرتاض** بوصفه "ناقدًا انطباعيًّا ويعد كتاب (نهضة الأدب العربيّ المعاصر في الجزائر) بمثابة الحصاد المبكّر والسّريع."[2] ولم تأخذ منه الانطباعيّة إلّا حيّزًا نقديًّا محدودًا، ثمّ اهتدى إلى المنهج التّاريخيّ الّذي توافق مع اهتماماته الأكاديميّة في مشواره المبكّر،[1*] وما فتئ يناقش رسالة الدّكتوراه الّتي كانت أوّل عهده بالمنهج التّاريخيّ حتّى ودّعه بها، وارتقى إلى مرحلة مغايرة تتّسم بالتّحوّل والتّطوّر تماشيًا ومتغيّرات المرحلة وظروف

---

[1]- وذناني، بوداود، خطاب التّأسيس السّيميائي في النّاقد الجزائري المعاصر، مقاربة في بعض أعمال أحمد يوسف، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، مجلّة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع11، ص: 1

[2]- وغليسي، يوسف، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 33.

[1*]- يعدّ كتاب (فنّ المقامات في الأدب العربيّ)، وهو رسالة جامعية في الأصل سنة 1970، تناول فيها فنّ "المقامات" العربية، وتطوّره خلال عصور تاريخ الأدب العربيّ من يوم بزوغه إلى يوم أفوله، ثمّ عزّزه النّاقد بكتا بآخر بعنوان "فنون النّثر الأدبي ّفي الجزائر" وهو أيضا رسالة دكتوراه، نوقشت في جامعة "السّوربون" بفرنسا سنة 1983، وهذا الأخير كان قمّة عهده بالمنهج التاريخي وآخره في الآن نفسه. (ينظر: وغليسي، يوسف، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 42)

العصر، الّتي أكّد من خلالها قصور المناهج التّقليديّة - الّتي لم ير منها الكثير- ومشيدًا بالمناهج الحداثيّة "لنختلف في المنهج الّذي نتناول به النّصّ الأدبيّ، فليس من الخير أن نتّفق في مثل هذه الأمور، بل من الضّلال المبين أن ندعو إلى هذا الاتّفاق الّذي لا يعني إلّا القصور والإقبال على التّقليد، ولكن ما لا ينبغي أن نختلف فيه؛ أنّ المناهج بقصورها وانطباعيّتها وفجاجتها وأفقيّتها لا تستطيع أبدًا، وما ينبغي لها أن ترقى إلى مستوى النّصّ الأدبيّ؛ من أمره المعقّد العويص ذال بال، فلنكن ما نشاء ومن نشاء في منهجنا، ولكن لا تكون فقد تقليديّين، ذلك أنّنا لو تسامحنا مع أنفسنا وسقطنا في أوحال التّقليديّة الفجّة، نعبّ منها ونكرع، فلن نصبح قادرين على بلوغ بعض ما نريد من أمر النّصّ الأدبيّ الّذي نعرض له بالتّشريح."[1] إنّ الاختلاف المنهجيّ بين جمهور النّقّاد لا يزيد الأدب والنّقد إلّا تطوّرًا، وبما أنّ هدف النّقّاد استنطاق الدّلالات الدّفينة في النّصّ الأدبيّ فلمَ الاستمرار في قراءته بمناهج ليست على قدر من الرّؤيا في سبر أغواره ومكنوناته، فهو يُعيب على النّقّاد العمل بمنهج تعرف أو قد عرفت منذ بداياتك الأولى أنّه أجوف، ويدعو الجميع إلى الاقتداء به من خلال معرفته القليلة بهذه المناهج وتوديعه لها، فقد استشرف بأنّها ستنزاح بغايات التّحليل والمحلّل وحتّى المبدع، وبدل أنْ تكون وسيلة لاستنطاق دلالة النّصّ الدّفين فإنّها ستزيد عمه دلالاته، وخاصّة في مدوّنة بحجم الشّعر العربيّ المعاصر.

جمع **عبد الملك مرتاض** بين ثقافتين؛ الثّقافة الأمّ الّتي نشأ وترعرع فيها؛ يتذوّق ثمارها ويستسيغ ماءها، ثمّ حظي بفرصة الاطّلاع على ما وصلت إليه ثقافة الغرب؛ فاطّلع على نظريّات ومناهج النّقد الغربيّ في بيتها، فمكّنه ذلك من استيفاء ثقافة موسوعيّة، وممّا يجمع عليه الكثير من المهتمّين بحقل النّقد أنّ كتابه (النّصّ الأدبيّ، من أين؟ وإلى أين؟)[1*] يُشكّل "خلاصة منهجيّة واعية تتبلور عندها جملة محاولاته التّأسيسيّة التّجريبيّة؛ تنظيرًا وتطبيقًا، فهو ثورة منهجيّة منظّمة؛ تحارب القديم البالي، وتؤسّس للجديد العصريّ من منظور ألسنيّ مهيمن."[2] ويوحي عنوان الكتاب بالمداخل

---

[1]- مرتاض، عبد الملك، "أ ي" دراسة سيميائية تفكيكية (أين ليلاي؟)، ص: 18.

[1*]- يعدّ هذا الكتاب بعضًا من محاضرات التقد في علم النّصّ سنة 1983، وهو محاولة رائدة في التّأليف النّقديّ العربيّ، أبان عن الكشف الحديث لتقنيّات النّصّ الأدبيّ، وعضّد تحليله وآراءه النقديّة بتشريح نصّ لـ"التّوحيدي"، وفيه وكّد النّاقد على أنّ النّصّ الأدبيّ بوصفه جوهرًا قائمًا بذاته، وخصّص فيه فصلًا عن الفنّ والجمال وعلاقتهما بلغة الأدب، وأقرّ فيه النّاقد باستفادته من القضايا ذات الصّفة النقديّة واللّسانيّة ليكون هذا بمثابة الفصل المخصّص لتشريح نصّ "التّوحيدي" من كتابه (الإشارات الإلهية) وتطبيقًا لمحاولات تحديث علم النّصّ ونقده. (ينظر: السمري، إبراهيم عبد العزيز، اتّجاهات النّقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص: 386).

[2]- وغليسي، يوسف، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 56.

المنهجيّة الّتي يحاول أن يعدّل من مسارها لدى طائفة من نقّاد عصره، وبدأت سمة التّنظير والتّطبيق تتجلّى في كتب النّقد عنده.

يرى غالبيّة النّقّاد أنّ **عبد الملك مرتاض** تمثّل في كتاباته "أحدث أساليب النّقد الأوروبيّ الحديث، مع استعداد صادق وأصيل لكي يوظّفه توظيفًا عربيًّا، ويُرفد به ثقافتنا النقديّة الحائرة بين القديم والجديد، وبين الأصيل والوافد، فكانت دراسة **عبد الملك مرتاض** تراوح -منهجيًّا- بين البنيوية والأسلوبيّة من منظور ألسنيّ موحّد، يتراوح فيه المصطلحان الألسنيّ والنّحويّ، وتتعايش فيه الثّقافتان الحداثيّة والتّراثية تعايُشًا سلميًّا نابعًا من شخصيّة النّاقد نفسها."[1] ولكي يؤسّس لموقفه النّقديّ لا بدّ أن يحدّد موقفه من التّراث وهو ما فعله من خلال التّعايش السّلميّ، فمن القصور المنهجيّ أن تتعرّف على الآخر ويكون هو في لغة نقدك ورؤيتك وتوجّهاتك.

اهتمّ **عبد الملك مرتاض** في مرحلة تالية بالتّحليل السّيميائيّ[*1] بوصفه فاعلًا في قراءة النّصّ الأدبيّ، فأسّس له عبر جملة من الدّراسات، وعُدّت مؤلّفاته في مرحلة التّسعينيّات الأكثر تأسيسًا للمنهج السّيميائيّ في قراءة النّصّ الأدبيّ بمعناه الفعليّ الدّقيق الأكثر تمثّلًا لإجراءاته، ومن المؤلّفات الّتي توّجت قراءة الشّعر الحديث والمعاصر كتاب "أي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة (أين ليلاي) لـ**محمّد العيد آل خليفة** سنة 1992، وممّا يلاحظ على التّحليل الإجرائيّ لهذا الكتاب أنّه قد "اضطررنا إلى تناول هذا النّصّ وهو (أين ليلاي) ويقع في ثلاث عشرة وحدة؛ من حيث تفكيك المدلول ومن حيث البناء اللّغويّ ومن حيث الحيّز الشّعريّ، ومن حيث الزّمن الشّعريّ، ثمّ من حيث التّركيب الإيقاعي وخصائصه عبر هذا النّصّ، فكان لا مناص من تناول عنصر من هذه العناصر في فصل مستقلّ بذاته."[2] ومن هنا اختير الخطاب الشّعريّ الحديث والمعاصر، ورأى فيه مادّة دسمة للمناهج

---

[1]- وغليسي، يوسف، الخطاب التقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 60.

[*1]- لقد بدأ **مرتاض** مساره التقديّ السيميائي من خلال تحليله السردي لحكاية "حمّال بغداد" رغبة منه في الدخول إلى مرحلة أكثر تأسيسًا لإرساء معالم الدرس السيميائي ضمن تجربته التفكيكية، وفي كتابه هذا يكشف عن ملامح منهجه الجديد المرتكز على رصد التوفيق بين التراث والنظريات اللسانياتية بما فيها الإجراءات السيميائية. وقد أفضى المنهج المتّبع بالناقد إلى جملة من النتائج الباهرة التي تخص هذا الإرث التراثي العريق (ألف ليلة وليلة)، ما كان ليبلغها لو لم يكن يؤمن -وفقا للتصور التفكيكي- بانفتاح النّصّ والتعدّدية القرائية للنص الواحد. (ينظر: ثابت، طارق، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبيّ (المنهج السيميائي أنموذجا)، جامعة ورقلة، الجزائر، مجلة جامعة ورقلة، ع5، 2011، ص:5)

[2]- مرتاض، عبد الملك، "أ ي"، دراسة سيميائية تفكيكية (أين ليلاي؟)، ص: 7.

النقديّة الّتي أفرزت الكثير من الرّؤى الإجرائية في مقاربة الشّعر العربيّ، وقد أسّس لتآلف منهجيّ يظهر من عناصره الّتي قرأ بها قصيدة "أين ليلاي".

بدأ ممارسة نقد الخطاب الشّعري ّالعربيّ المعاصر مع كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ -دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية-). وانطلق النّاقد فيه يبني منهجًا نسقيًّا قد أبان عليه العنوان، وبعد إطلالة النّقد النّسقيّ في الفصل الأوّل على مدوّنات **مرتاض** النقديّة، وفكرة التّآلف المنهجيّ، ركّز البحث اهتمامه على **عبد الملك مرتاض**، وتتبّع ممارساته الإجرائية الّتي أسّس لها بوصفه ناقدًا عربيًّا وجزائريًّا بالأخصّ اهتمّ بخصوصيّة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر في قراءته برؤية مستقاة من التّراث والحداثة معًا.

ممّا لوحظ على اهتمامات **عبد الملك مرتاض** استمال نقد الخطاب الشّعريّ له، فبعد دراسة (بنية الخطاب الشّعريّ) السّابقة أنتج قراءة نقديّة للمدوّن الشّعريّة نفسها؛ اهتمّت بمجال التّنظير الشّعريّ وتحليله من خلال "شعريّة القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركّب لقصيدة (أشجان يمانية)." سنة 1994، انطلق يخوض فيه غمار القراءة النّصّيّة للأعمال الشّعريّة العربيّة المعاصرة، وفق مناهج تجاوز بها بعض ما صادفه في المرحلة السّابقة من قراءته للخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، وواصل تجاوزه للمنهج الأحادي الّذي يدرك قصوره لسبر أغوار النّصّ الأدبيّ؛ فما أدراك بالخطاب الشّعريّ المعاصر، وهو "يتجاوز البنيوية إلى ما بعد البنيوية أخذ يصطنع منهجًا مركّبًا."[1] وتعدّ هذه وثبة نوعيّة في مجال المزاوجة أو المؤالفة بين منهجين فأكثر، كما فعل مع السّيميائيّة والتّفكيكيّة.

وفّرت خصوصيّة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر للنّاقد مساحة يقرأ عبرها نصّ "أشجان يمانية" للشّاعر **عبد العزيز المقالح** بوجهتين، فالكتابان بعنوانين ورؤيتين مختلفتين، ومن هنا انطلق مسوّغ البحثمن اختيار هذه المدوّنة النقديّة، وهو يردّد الكثير من التّساؤلات عن الغاية من كتاب (شعريّ القصيدة قصيدة القراءة) مادامت المدوّنة الشّعريّة نفسها قد قُرأت في كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ)؟ وما الدّافع من وراء ذلك ما دامت مستويات التّحليل تكاد تكون نفسها؟ وما القراءة التي تناول بها "بنية الخطاب الشّعريّ"؟ وهل لخصوصيّة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر علاقة بهذا النّموذج؟ فأدّى به الأمر إلى نمذجة قراءته بمنحيين؛ الأوّل سلك به سبلًا يتغيّى من ورائها النّقد

[1]- وغليسي، يوسف، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 64.

البنيويّ وفق التّشريحيّ؛ وهل التّشريح هنا هو مرادف التّقويض؟ أم أنّ مستويات القراءة في كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ) لم تستوف مكامن قصيدة **المقالح** ذات الخصوصيّة العربيّة الصّرفة، فارتأى أن يطعّمها بكتاب آخر دونما التّنويه بمزالق القراءة الأولى؟ هذه التّساؤلات وغيرها طافت تستجدي البحث وكانت سببًا لاختيار هذا المنجز النّقديّ الّذي حظي بعناية خاصّة من قبل **عبد الملك مرتاض** لأنّه اللّقاء الأوّل به بمناهج النّقد النّسقيّة في قراءة الشّعر، وأيّ شعر؛ العربيّ المعاصر، فانطلق البحث من القراءة الواصفة ثمّ راح يستكشف من أفكار النّاقد إجابات لكلّ ما جال في خلده من تساؤلات، ويسجّل بين الفصل والآخر استنتاجات وتعقيبات، وعرض البحث مبرّرات القراءة وفق "مستويات وزوايا لكلّ واحد مذهب يجسّد مستوى بعينه، وقد بدا لنا تناول القول حول بنية الخطاب الشّعريّ المعاصر لدى **المقالح**، ومن خلاله نزعم أنّنا استطعنا، بشكل أو بآخر، تناول بنية الخطاب الشّعريّ المعاصر، وقد تناولنا البنية الخارجية في الفصل الأوّل، من حيث تناولنا في الثّاني الصّورة الشّعريّة لدى **المقالح**، على حين أنّنا عالجنا في الثّالث الحيّز الأدبيّ، وفي الرّابع التّعامل مع الزّمن، أمّا الخامس فقد وقفناه على دراسة الصّوت والإيقاع في هذه القصيدة الّتي اتّخذنا منها موضوعًا لدراستنا هذه، وختمنا القول بالنّظر للمعجم الفنّيّ."[1] وقد احتار البحث في لفظة "تمثل" هل المقصود منها "تمثُلَ" أم "تُمثِّلَ" ولكلّ مخرجاتها؛ فالأولى إبانة صريحة أنّ كتابه (بنية الخطاب الشّعريّ) لم يحدّد فيه مستويات القراءة بزوايا مختلفة، أمّا إن كانت الثّانية فإنّ القراءة المستوياتية تجعل الخطاب الشّعريّ يتمثّل للمتلقّي وربّما لمبدعه من جديد.

إذا استثنى البحث مدخل الدّراسة الّذي عنونه النّاقد بـ"حول نظريّة الشّعر" وتناول فيه لغة الشّعر بين التّراث والحداثة، ثمّ مفهوم الشّعر وجدليّة الشّكل والمضمون بين التّراث العربيّ والرّؤية الغربيّة، وجاءت عناوين النّموذج النّقديّ كالآتي:

1. خصائص البنية في قصيدة "أشجان يمانية".
2. الصّورة الفنّيّة.
3. خصائص الحيّز الشّعريّ.
4. الزّمن الأدبيّ في "أشجان يمانية".

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 31، 32.

5. الصّوت والإيقاع في هذه القصيدة.

6. المعجم الفنّي في "أشجان يمانية".

بعد الّذي سبق ذكره انتقل البحث لإلقاء الضّوء على إشكالات "المنهج" عند النّاقد، فالملاحظ من كلّ العناوين الّتي تناولت المتن الشّعريّ بما فيها مدوّنة البحث أنّها عناوين بمناهج مركّبة، وهي قناعة منه بأنّ أحادية المنهج قاصرة عن بلوغ مرامي الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، ومن السّذاجة "أن نزعم أنّنا نبلغ من النّصّ الّذي نودّ قراءته منتهاه إذا وقّفنا من حوله مسعانا من منظور نفسانيّ فحسب، أو منظور بنيويّ فحسب مثلًا."[1] وبخاصّة إذا كان هذا النّصّ شعرًا معاصرًا، وقد أفصح النّاقد بقراءة النّصّ الأدبيّ بالمناهج الّتي تسبر أغواره وتستنطق دلالاته دون إقصاء أيّ منهج؛ سياقيًّا كان أم نسقيًّا، وبالتّالي هل يرمز إلى إمكانيّة التّوفيق مع أيّ منهج لقراءة النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر ولو اقتضت القراءة الجمع بين السّياقيّة والنّسقيّة، وهذه إشكاليّة أخرى تفتح للبحث آفاقًا أخرى سيحاول الإجابة عليها لاحقًا، وقد جنحت المناهج النقديّة المعاصرة إلى التّآلف والتّوالف في التّحليل، قصد الوصول إلى الهدف المنشود من النّاقد في قراءة النّصّ الأدبيّ، مع الاجتهاد و"تجنيس التّركيبات المنهجيّة حتّى لا يسقط في التّلفيقيّة."[2] وممّا تجدر الإشارة إليه -ولو أنّ الأمر سابقٌ لأوانه- هل الاعتقاد بالتّركيب المنهجيّ أو المنهج المتكامل موقفٌ بأنّ مناهج النّقد الغربيّ قاصرة على بلوغ أهداف ومرامي الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر المترامية الأطراف والغائرة الأعماق، أم أنّ الدّائرة تكمن في خصوصيّة الخطاب الشّعريّ الحديث والمعاصر وإجراءاته الّتي أحجمت عنفوان المناهج النقديّة، ممّا دفع النّاقد إلى قراءة "أشجان يمانية" بمستويات وزوايا رآها الأنجع ممّا دعت إليه مقولات المنهج البنيويّ؟ كلّ هذه الإشكالات والتّساؤلات يهدف البحث من ورائها إلى فهم الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر من خلال قراءة **عبد الملك مرتاض**، والإجابة عليها معناه يزيل البحث كثير إبهامٍ قد اعتراه منذ أن خطّ السّطر الأوّل لتصوّر هذا الموضوع.

---

[1]- السمري، إبراهيم عبد العزيز، اتجاهات النّاقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، ص: 226.

[2]- السمري، إبراهيم عبد العزيز، اتجاهات النّاقد الأدبيّ العربيّ في القرن العشرين، ص: 226.

1. نظريّة الشّعر عند عبد الملك مرتاض:

يعدّ هذا الفرع من أهمّ مباحث الدّراسة عند المتقدّمين والمتأخّرين، لذا يجد البحث أنّ النّاقد قد صدّر به كتابه النّقديّ، وهو بمثابة مدخل للكتاب دونما أن يُشر إلى ذلك ولو بإيماءة، ونظريّة الشّعر من القضايا المتّصلة بمفهوم الشّعر، ولغته، وقضيّة الشّكل والمضمون، والغموض في الشّعر، ولعلّ "النّاس أن لا يكونوا قد خاضوا في شيء خوضهم في الشّعر ومفهومه، فقد ظلّوا منذ الأعصار الموغلة في القدم يتجادلون حول تعريفه، ويتجادلون أكثر من ذلك حول بنيته."[1] فمفهوم الشّعر شغل النّاس عبر مرّ السّنين، وقد اختلفوا إلى يوم النّاس هذا لتباين رؤاهم اتّجاه مفهومه وبنيته، وخير مثال التّغيّرات الطّارئة على مفاهيم الشّعر منذ الجاهليّة إلى اليوم، وقد أسند الفكر في القديم أنّ الإلهام الشّعريّ سببه الغيبيّات بواد عبقر، ناهيك عن وسمه بالكلام الخارق، وتوالى مفهوم الشّعر يتأرجح بين "كلام عاديّ أو هو كلام خارق؟ ثمّ هل هو معنى أو هو لفظ؟ ثمّ هل هو صورة أو هو تعبير؟ ثمّ هل هو إيقاع أو هو إرسال للقول كما اتّفق؟ وإن كان الشّعر تعبيرًا فهل تكون لغته الفنّيّة خامًا كالحاطب بليل، أو تكون أنيقة مختارة؟ وداخل هذه اللّغة الفنّيّة المختارة نلفي ألف لغة ولغة، وتقوم وراء أساليب الشّعراء الّتي بها يستميزون."[2] فهذه الإشكالات توحي بالتّناقض الموجود في السّاحة العربيّة، فالشّعر يتأرجح عند البعض كلامًا نثريًّا وقد يكون مرجعهم في ذلك خلوّه من القيود العروضية، ولمن قال عنه بالخارق فهو يعتقد بوحي الشّعر؛ فكيف بإنسان يشبهني وأشبهه أن يقول مثل هذا الكلام ووفق هذا الوزن والإيقاع، بينما آخرون يميّزون بين لفظ الشّعر ومعناه، في إشارة إلى أنّ المعاني "مبثوثة في الطّريق يعرفها العامّ والخاصّ والإشكال يكمن في اختيار اللّفظ الملائم للمعنى الملائم."[3] وهناك من يصنّف جودة الشّعر تبعًا لتصويره الفنّيّ وليس لتعابيره، وتوحي اللّغة الفنّيّة بألف وراءها، ويطلب النّاقد مفهومًا بيّنًا يقتفي النّاس أثره في خضمّ هذه الفوضى المفاهيميّة، ولكن الشّعر يستجيب لتغيّرات كلّ مرحلة، فأنّى له هذا الاتّفاق؟

لم يكن مفهوم الشّعر ليتعدّى المعنى لولا أنْ فتح الجاحظ قضيّة اللّفظ والمعنى، وعدّها **مرتاض** نظريّة نقديّة مبكّرة استشرفت أهمّ قضايا النّقد الغربيّ الحديث والمعاصر، وقام الشّعر على "إقامة

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 5.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 5.

[3]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، تح: عبد السّلام هارون، ومصطفى البابلي الحلبي، القاهرة، 1942، ص: 132.

الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج."[1] وهنا يكمن مفهوم آخر من مفاهيم القدامى للشّعر، ويتمثّل في أن يكون بنية قائمة على اللّغة الفنّيّة، وهو يمثّل لنظريّة شعريّة قائمة بذاتها، ويستشف منها الجميع عفويّتها المنبثقة عن فكر واعٍ، ويعدّ مفهوم الشّعر أو نظريّة الشّعر أمّ القضايا فهو "فنّ كلاميّ طينته اللّغة، والنّحو الذي تعجن عليه هذه الطّينة والصّورة التي تظهر عليها هذه العجينة والأثر الذي تحدثه هذه الصّورة هي التي تعطي للشّعر جوهره."[2] والاختلاف بين جمهور النّقّاد يكمن في جوهر العمل الشّعريّ أو مظهره.

يعدّ النّاقد نظريّة الشّعر لدى الجاحظ نظريّة أقرب إلى الحداثة منها إلى التّراث، وأنّ نظرته "نظرة لسانويّة قبل أن تكون أيّ شيء آخر، وتلك الرّؤية النقديّة لعلّها أن تقترب ممّا يُجمع عليه أصحاب المدرسة النقديّة المعاصرة في الغرب."[3] وبهذا يُصنّف الجاحظ من نقّاد المعاصرة الّذي أثار أمّ القضايا في النّقد الحديث والمعاصر، والمتمثّلة في قضيّة الشّكل والمضمون، ولم يتوقّف النّاقد عند هذا بل قارب بين نظرة **الجاحظ** و**جون كوهين**، أي بين النّظرة العربيّة التّراثية والنّظرة الغربيّة الحداثيّة، فالشّاعر "إنّما هو شاعر بحكم ما يقول لا بحكم ما يفكّر أو يحسّ، إنّه مبدع للألفاظ لا للأفكار؛ فكلّ عبقريّته إنّما تتجلّى في إبداع الكلام، إنّ الإحساس الخارق لا يمكن أن يجعل من المرء شاعرًا عظيمًا (...) فالألفاظ تمكث في الذّاكرة إلى الأبد لأنّ فيها مكمن الجمال."[4] فالمعاني لا تساوي شيئًا إذا ما قيست، فقد يبدي الإنسان موقفًا اتّجاه أمر ما غير أنّه يبقى في نطاق العدم ما لم يقل به، وكذلك لغة الشّعر لا يستبين من صاحبها الشّعور المرهف ما لم يعبّر عن تلك المعاني بكلام وألفاظ تنبئ عن درجة شعوره وفنّيّة لغته.

تبدّل العصور؛ فإمّا تتطوّر أو تتقاعس، ولكلّ ذلك من الشّعر نصيب، فالتّبدّل يُضفي على الشّعر هزّات تسهم في استحسان مفاهيم كانت في وقت مستقبحة وتستقبح أخرى كانت تستولي على منطقة النّور، فإذا "البحور الشّعريّة لا وجود لها إلّا في عالم الجغرافيا، وإذا القافية لا مكان لها إلّا في تلك الأشعار الحائرة الّتي لا تبرح تتعلّق بأسباب الماضي وهي خائرة."[5] وقد شكّلت هذه المفاهيم

---

[1]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ص: 133.

[2]- بومنجل، عبد الملك، تجربة نقد الشّعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص: 69.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 12.

[4]- J, Cohen, Structure du langage poétique, Paris, 1966, P:42.

[5]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 20.

عقدة عند من سعى إلى الإبقاء على النّظام القديم من الوزن والقافية في الشّعر العربيّ، فلا الظّرف ظرف ولا الشّعراء أنفسهم، والأجدر بهذه الفئة أن تتخلّص من عقدة الدّونية وتتماشى مع متغيّرات الشّعر الجديدة كل لا يبقى اجترارًا لما قاله المهلهل وعنترة.

انطلقت نزعة التّجديد العربيّة عندما التقى الفكر العربيّ الغربيّ، وقد جدّد هذا الأخير من خلال "النّزعة الرّمزية على يد **مالارميه** وبعض أصحابه، أمّا أعظم حدث تمخّضت عنه الحرب العالمية الأولى فهو ظهور النّزعة السّريالية الّتي تعدّ ثورة عارمة في الأدب بالقياس إلى ما سبقها من الحركات والنّزعات والمذاهب (...) والحقول المغناطيسيّة لـ **أندري بروطون** يكون أوّل أثر حقيقيّ ينتمي إلى الحركة السّرياليّة."[1] فكانت ثورة الرّمزيّين والسّرياليّين بمثابة النّهضة الفكريّة لكلّ مقوّم كان سائدًا قبلها، وانتقل الفكر الغربيّ في بلورة رؤى فنّيّة جديدة تتماشى ومتغيّرات المرحلة الّتي أوقفوا بها جماح القيود الأيديولوجيّة السّائدة آنذاك، منتصرين لفكرة الفنّ الجميل الّذي يصنعه الإنسان في عالم الخيال على حساب الواقع الأيديولوجيّ القاهر.

توالت المتغيّرات تطرأ على مفاهيم الأدب والنّقد، فانطلقت عقب الحرب العالمية الثّانية حركة جديدة ألفاها النّاقد في شعر **أراقون** وهي الالتزام الّتي "لم تكد تصطنع إلّا الأشكال التّقليديّة في أسلوبها، وإذن فقد وجدنا هذه الحركة تحافظ على البلاغة الأصيلة وتقدّسها تقديسًا (...) فإنّ الغاية الأخيرة كانت الحفاظ على الاستمراريّة العتيقة، وعلى التّركيبة المثلى للقصيدة، ثمّ على التّسلسل اللّامعقول للأفكار."[2] وهنا مكمن الانزياح الّذي انطلق منه روّاد الفكر الحداثيّ، والشّعر قبل أن يكون بناء هو شعور ووجدان، وبهذه النظرة استهجن الرّومانسيّون إدراج العقل والمنطق في الإبداع الشّعريّ.

واكب التّصوّر العربيّ حركة التّجديد الواسعة الّتي دعا إليها السّرياليّون والرّمزيّون والشّعر الملتزم في محاولة بلورة رؤية خاصّة بالقصيدة العربيّة، غير أنّه من المؤسف حقًّا "أنّ التّطوّر الّذي عرفته لم يكن عن حركة داخليّة واقتناع فنّيّ صادر عن الذّات العربيّة، فصاراه نبذ الأشكال القديمة المتهرّئة للقصيدة العربيّة لأنّها لم تعد تلائم ذوق العصر ولا حضارته ولا همومه ومآسيه، ولم تعد خصوصًا قادرة على التّعبير عن مطامح النّاس وتطلّعاتهم في ظلّ حضارة ميكانيكيّة وإلكترونية طاحنة، مدمّرة،

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 22.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 24.

قاسية."[1] ويتجلّى من خلال هذا أنّ التّجديد الّذي مطمحه تقليد الآخر مآله الزّوال وعدم الاستمرار، فالبناء الحقّ للتّجديد ينبع من قناعات الشّعراء أنفسهم ناهيك عمّا يحيط بهم من متغيّرات تفرض عليهم التّأقلم، وتبتغي "لغة الشّعر التّميّز عن لغة الكلام العادي ولغة النّثر برقيّها اللّفظيّ، وجزالتها النّسجيّة ورشاقتها الإيقاعيّة وسحرها الدّلاليّ."[2] فالإبداع ذوق ولن يتماشى شعر أحدهم وهو لا يتحدّث وفق تجربة شعريّة صادقة، ويلوم النّاقد هنا شعراء العرب الذين نبذوا مقولات السّرياليّين والرّمزيّين ومجّدوا العقل وحكمته الّتي أصبحت لا تستساغ في زمن غيّر مفاهيم الذّوق الفنّيّ عند المتلقّين.

عدّ النّاقد **الرّابطة القلميّة** أرقى "حركة شعريّة عربيّة نشأت عن تأسيس جمعيّة أدبيّة تحمل الاسم نفسه، وكانت جريئة باعتبار ماضي الشّعر العربيّ الّذي كان يتفانى في التّقليد حتّى ذلك العهد."[3] فمبدؤها الأساس مناهض لأهمّ مقوّم من مقوّمات الشّعر العربيّ، وينعت حركة الشّعر عبر من بعثوه من مرقده بـ"الخطوات الخجولة مقارنًا إياهم بالنّزعات الشّعريّة الثّوريّة الّتي كانت منتشرة في بعض النّوادي الغربيّة الكبرى."[4] وممّا تجدر الإشارة إليه أنّه لا الظّروف ولا البيئة ولا المعطيات تتشابه، فشعراء العرب رغم محاولاتهم بعث الشّعر العربيّ إلّا أنّهم أسهموا بشكل أو بآخر في تذكير النّاشئة بشعر وأمجاد وبطولات وعنفوان القصيدة في مراحل ازدهار الأمّة العربيّة، فالمحافظة على الشّعر بمفهومه التّراثيّ يعني "توافق تصوّر كبار النقّاد العرب القدامى بشأن الخصائص التي ينبغي أن تتزيّن بها لغة الشّعر."[5] وعدّ الإدهاش وظيفة الشّعر الحداثيّ الأولى، فاللّغة التي لا تخرق النّظام المألوف ولا تنحرف عن المعيار الموضوع ولا توحي بالمعاني البعيدة ولا تدهش بالصّور العجيبة ليست جديرة بأن تعزى إلى لغة الشّعر."[6] وقد وجد الشّاعر الحداثيّ متّكأً تراثيًّا يبني عليه مفاهيم حداثيّة ليقرأ المتلقّي الشّعر بين خصائص المفهومين.

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 26.
[2]- عبد الملك، بومنجل، تجربة نقد الشّعر، ص: 69.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 27.
[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 27.
[5]- عبد الملك، بومنجل، تجربة نقد الشّعر، ص: 70.
[6]- عبد الملك، بومنجل، تجربة نقد الشّعر، ص: 70.

وكان على ساحة الشّعر العربيّ انتظار التّطوّر الفنّيّ المثير إلى "ما بعد الحرب العالمية الثّانية (...) وذلك بفضل ما قدّم الشّعراء العرب المعاصرون أمثال **بدر شاكر السّيّاب**، و**نازك الملائكة**، و**عبد الوهّاب البيّاتي**، و**أدونيس**، و**محمود درويش**، و**صلاح عبد الصّبور**، و**سميح القاسم**، و**عبد العزيز المقالح**، وغير هؤلاء ممن يشقّ علينا حصرهم في هذا الفصل الّذي لم تقصد به الإحصاء قدر ما أردنا به التّمثيل."[1] وهذه الأعلام تنمّ عن صورة اتّضحت معالمها وبلغت النّضج الفنّيّ في أشعارها، ومعيار الحداثة في الشّعر عند النّاقد ما أزاح عنه أصحابه أثقال العقل والمنطق، الّتي جثمت على صدره زمنًا ليس بالقصير، في وقت كان من المفروض أن تحرّر القصائد ويطلقوا العنان للمشاعر ولغة الوجدان.

يعقّب النّاقد على من كان النّقد العربيّ في وقت ليس بالبعيد ينعتهم بروّاد التّجديد بأنّهم "لم يتجاوزا قطّ التّقاليد العربيّة في الشّعر، إلّا ما كان من إدخال العنصر القصصيّ- والتّعلّق الشّديد بالطّبيعة، والحنين العارم إلى الوطن، والإخلاد الكامل إلى الرّومانسيّة أثناء كلّ ذلك."[2] وتتجلّى من هذا التّعقيب بعض سمات التّجديد الّتي لم تدفع بهم إلى ساحة التّجديد الشّعريّ بل "التّعبير عن تجاربهم الفرديّة ومشاعرهم الذّاتية بأساليب فيها كثير من الحدّة العاطفيّة والخيال الجامح والصّور المستحدثة."[3] ولولا الحوار القصصيّ في قصائدهم وذوبانهم في الطّبيعة يحاورون عناصرها، وفيض المشاعر الطّافح بالشّوق للوطن لعدّهم النّقد الحديث شعراء مقلّدين، ولكن ما موقع التّجديد من القيم الإنسانيّة والقومية الّتي نزعت بها أشعار "إيليا أبو ماضي" ومن معه؟ وهل التّجديد قناعات تفرزها لغة الشّعر أم محاكاة لما قيل ونسج في الضّفّة الأخرى من الماء؟ وتاليًا تعايشت الكثير من "الاتّجاهات الأدبيّة في الوطن العربيّ مع أنّ كلًّا منها يمثّل مرحلة حضاريّة بعينها، وظلّت جنبًا إلى جنب وإن غلبت إحداها على طبيعة المرحلة والعصر."[4] ويبدو أنّ رأي النّاقد يختلف عندما يتحدّث عن النّثر العربيّ الّذي "تجلّت فيه عناصر التّجديد أكثر ممّا تجلّت في الشّعر، وفي المضمون أكثر ممّا تجلّت في الشّكل."[5] وبهذا فقد شكّل النّثر العربيّ الحديث قفزة فنّيّة نوعيّة صنّفته رائد التّجديد في ساحة

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 28.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 28.

[3]- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، دار النّهضة العربية، ط2، 1981، ص: 9.

[4]- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 11.

[5]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 28.

الأدب العربيّ الحديث، غير أنّ هذا لا ينفي البتّة التّجديد في شعر المهجريّين ولو نسبيًّا، فلا ينبغي "أن ننكر ريادة شعر المهجر وسبقه إلى التّجديد النّسبيّ، في بعض الأشكال والمضامين جميعًا، ولكن ذلك كان بالقياس إلى أدب كبير كالأدب العربيّ شيئًا لا يملأ عين التّاريخ."[1] والملاحظ في موقف النّاقد تلك النّزعة التّراثية الّتي يستحضرها وهو يقرأ الشّعر العربيّ الحديث، فالمقارنة قد تكون مجحفة بعض الشّيء وإن كان منها شحذ هممِ الشّعراء وتذكيرهم بأمجاد السّلف ليقتدي الخلف، فالنّموذج والمعيار هو القصيدة العربيّة القديمة في جمالها وعنفوانها وبلاغتها، وممّا لم يستوعبه البحث تركيز النّاقد على شعراء **الرّابطة القلميّة**؛ وإن كان قد نوّه بمدرسة الدّيوان في رقيّها بالنّثر العربيّ، وعدم الإتيان على ذكر **جماعة أبولّو**، أم أنّ الرّؤيا بينها وبين جماعة المهجر قد تكون متشابهة فذكرها والقياس على الثّانية، أم أنّه موقف ينمّ عن عدم التّصنيف قطعًا لا في التّجديد النّسبيّ ولا دونه.

يحاول النّاقد لملمة ما قدّمه عن شعراء الحداثة فوجدهم لا يخرجون من كنف التّقليد، فحتّى المدارس الّتي تُحسب على "المذاهب الفنّيّة الّتي عرفها الأدب الغربيّ بداية هذا القرن، وحتّى تلك الّتي عرفها قبل ذلك بقليل أو كثير، لم تبرز في الشّعر العربيّ بوضوح (...) وغالبًا ما كنّا نُلفي الشّاعر العربيّ يتعلّق بمذهب فنّيّ لم يعد في الغرب قائمًا كإدخال شوقي المسرحيّة في عالم الشّعر، أو على الأقل لم يعد موضة السّاعة كالرّومانسية الّتي كانت طغت على أعمال **أبي القاسم الشّابيّ**، و**علي محمود طه**، وكالرّمزيّة الّتي كان يروّج لها **رامبو**، حيث لم يروّج لها شعراؤنا بوجه واضح إلّا في عقابيل الحرب العالمية الثّانية."[2] وهنا يطرح النّاقد قضيّة الخصائص الفنّيّة في شعر المدارس الأدبيّة الّتي لم تظهر منها إلّا ما ألفه النّقد العربيّ من شعر الكلاسيكيّين ومن تأسّى بهم، ويتعلّق الشّعراء بأمراس مذهب فنّيّ أفل عند الغرب، ويمثّل لذلك بالشّعر القصصيّ- عند شوقي، أو الرّومانسية الطّافحة في شعر **أبي القاسم الشّابي**، والأحسن من ذلك الاهتمام وقتها برمزيّة **رامبو**، ومن المعلوم عند المبدعين أنّ الإبداع سيل عارم يُبين عن فكر ورؤيا شعريّة تتكلّم بروح العصر-، وليست الغاية مجاراة شعراء الغرب الذين لم تسعفهم اللّغة بالدّرجة الأولى، لأنّ الملكة الفطريّة للإبداع قارّة في لغة الضّاد.

يلتمس النّاقد الحجّة فيما مضى من عدم بلوغ القصيدة العربيّة ما حيك في المدارس الغربيّة وخصائصها الفنّيّة، ويتساءل الآن وقد امتزج الشّرق بالغرب والعرب بالعجم، وأتيحت سُبل التّواصل

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 29.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 29.

صوتًا وصورة بأكثر ممّا كانت عليه "فهل وصلت القصيدة العربيّة إلى مستواها الأعلى؟ وهل جاوزت الأزمة الفنيّة الّتي ظلّت تخبط فيها منذ نهاية العهد الذّهبيّ؟ والحقّ أنّها لم تسقط في أزمة كالّتي سقطت فيها الآن، ومن العسير الجزم بطريق مستقبل هذه القصيدة الّتي تنكّرت لقديمها، ولم توفّق إلى اتّخاذ مكانتها في عالم الجديد إلّا في شيء من الخجل والحيرة والتّردّد."[1] يبدو أنّ النّاقد يهدف إلى أن تعيد الذّائقة العربيّة الحديثة المجد الغابر، "في وقت فُتن شعراء الرّيادة بالأشكال حتّى أوشكت أن تكون هدفًا في ذاتها واستغنوا بإيقاعها وقوافيها ونظام أشعارها عن رسم صورة شعريّة مبتكرة أو مركّبة."[2] فالتّساؤلات الّتي عرضها إنّما تنمّ عن درجة استيائه من هذا الشّعر؛ والمقصود الشّعر العربيّ في فترة ما بعد الحرب، وهذا التّأريخ رفض لنعته بالحداثة، ألم يهتم شعراء المدارس الأدبيّة بالفنّيّة وانطلقوا ينشدون عناصر الطّبيعة وقيم الحبّ والوفاء والتّفاؤل والتّشاؤم في أشعارهم؟ أليس الالتزام الحديث أن يسخّر الشّاعر قلمه خدمة لقضيّة تهتمّ بالإنسان بعيدًا عن جنسه وعرقه ومذهبه؟ أم أنّ الفنّيّة الغربيّة أمر آخر لم يستبن بعد رغم التّحرّر الكبير الّذي شهده الإبداع العربيّ المعاصر ممثّلًا في قصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر.

يعدّ الشّاعر اليمنيّ **عبد العزيز المقالح** من الشّعراء الذين "أسّسوا مدرسة الشّعر الجديد (...) فقد استطاع شاعر اليمن أن يساهم بجدّ وكفاءة في تطوير مسار الشّعر العربيّ، وتطويع لغته الفنّيّة بجعلها في متناول القرّاء مع التّحليق في موضوعات، في كثير من الأطوار؛ عميقة وعريضة، فهو نفس جديد للشّعر العربيّ المعاصر، وتجربة من تجاربه الغنيّة، ومدرسة إبداعيّة يجب أن تُدرس."[3] وقد أبان الشّاعر عن موقف آخر لنموذج التّحديث والتّجديد استوفى شروطه أعمال **نازك الملائكة** و**السّيّاب** وشاعر اليمن **عبد العزيز المقالح**، الذين يمثّلون المدرسة الشّعريّة العربيّة الجديدة، مبعدًا **أدونيس** ومن يمشي على شاكلته، مع العلم أنّ هذا الأخير من أوائل شعراء التّفعيلة ومن مؤسّسي قصيدة النّثر العربيّة، في الوقت الذي صرّحت فيه نازك الملائكة أنّ حركة التّجديد في شعر التّفعيلة "ليست دعوة لنبذ شعر الشّطرين نبذًا تامًّا، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحلّ محلّها، وإنّما كلّ ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبًا جديدًا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على موضوعات العصر المعقّدة."[4] فما معيار الحكم عند النّاقد على

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 30.

[2]- القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر، ص: 327.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 31.

[4]- نازك، الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، سوريا، ط3، 1967، ص: 65.

أدونيس ومن معه، هل القضيّة في الرّؤيا أم الرّوح أم الخصائص الفنّيّة من لغة تصوير ورمز وتناص، أم للنّاقد مبرّر آخر؟

يقدّم النّاقد مبرّرات اختيار شاعر اليمن **عبد العزيز المقالح**، والاشتغال عليه من خلال إحدى كبرى قصائد ديوان (الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية) والموسومة بـ"أشجان يمانية"، وتشكّلت الدّراسة من فصول ستّة، الّتي تقتضي مجلّدًا قائمًا بذاته، وتنتهج دراسة النّاقد سبيلين؛ سبيل الجدّة في الشّعر العربيّ استبانة من الموضوعات والخصائص من خلال مدرسة شعرية عربيّة يعدّ **المقالح** من أبرز أقطابها، وسبيل منهج الدّراسة الّذي لم يصرّح به صاحبه ماعدا ومضة العنوان أو تصريحه قد "بدا لنا أن نتناول القول حول بنية الخطاب الشّعريّ لدى **المقالح**، ومن خلاله نزعم أنّنا استطعنا بشكل أو بآخر تناول بنية الخطاب الشّعريّ المعاصر، وقد تناولنا البنية الخارجية في الفصل الأوّل، من حيث تناولنا في الثّاني الصّورة الشّعريّة لدى **المقالح**، على حين أنّنا عالجنا في الثّالث الحيّز الأدبيّ، وفي الرّابع التّعامل مع الزّمن، أمّا الخامس فقد وقفناه على دراسة الصّوت والإيقاع في هذه القصيدة الّتي اتّخذنا منها موضوعًا لدراستنا هذه، وختمنا القول بالنّظر في المعجم الفنّيّ.[1] وهنا أوضح أنّه سيتناول بنية الخطاب الشّعريّ لتتّضح رؤية النّاقد المنهجيّة بعد سمة العنوان، وممّا استوقف البحث وهو يتتبّع فصول النّاقد لفظة "القول"، فهل اللّفظ بمعنى الخطاب؟ أم النّصّ؟ وقد يتوفّر القول عند عامّة النّاس، أم المقصود القراءة والتّحليل؟ ثمّ واصل يفصّل في عناوين فصوله الّتي استعمالها وهو يحاور نصًّا شعريًّا عربيًّا معاصرًا، وبعد أن وضع البحث كتاب بنية الخطاب الشّعريّ نصب دراسته استعرض فهرس الكتاب فالظّاهر أن الكثير من عناوين الفصول محوّرة، فليس يدري إن كان التّحوير في العنوان يطال الإجراء.

يلفت الكتاب اهتمام القارئ إلى أنّ التّركيز "ظلّ قائمًا على نصّ أشجان يمانية وحدها، مع الخروج عن هذا الدّأب في الفصل الّذي عقدناه للصّورة الفنّيّة حيث تناولنا فيه بعض النّماذج من قصيدة ثانية هي الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية (...) وهذا الاستثناء الوحيد."[2] وعليه فالتّحليل ركّز على بنية الخطاب الشّعريّ لدى **المقالح** وإن خرج إلى حواشي الدّيوان فذلك لا يضرّ من متن التّحليل شيئًا، فالنّموذج المختار مجموع في ديوان واحد، ولا ضير من أن يطعّم البحث بمسوّغات

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 32.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 32.

تسهم في بناء رؤية شاملة عن خطاب شاعر اليمن، فالحكم هنا مسوّغه المنجز الشّعريّ وهو أمر محمود عواقبه في النّقد، أمّا الخروج من هذه الدّائرة يعدّ ضربة للمنهج المتّبع في التّحليل.

يتوسّم النّاقد الإفادة من هذا العمل الّذي يراه جديدًا في ساحة النّقد العربيّ والجزائريّ بشكل أخصّ، وإن كان الأمر - حسبه- عكس ما أسّس له فلا أنفع من أن يفتح البحث آفاقًا للنّقاش المدعّم بالحجج والبراهين، وإن لم يكن هذا كلّه "فلا أقلّ من أن يزدجي القرّاء إلى التّعبير عن السّخط وإثارة السّؤال والصّدع بالمقال وإقامة الاعتراض، وتقريعنا بالحجج والبرهانات على فساد هذا المذهب (...) وفي ذلك مخصبة للفكر ومجلبة للنّقاش حول هذا الشّعر، ومدعاة للتّفكير في أمره والتّنظير أو البداية في ذلك على ضوء ما جدّ فيه على الأقلّ لمدارسه الفنّيّة المعاصرة."[1] ويكشف النّاقد عن صدره الرّحب الّذي يتقبّل حتّى النّقم والسّخط من أولئك الذين لم يروا فائدة من هذا العمل؛ شرط أن يتأسّس سخطهم بالدّليل والبرهان لفساد المذهب؛ ولم يقل المنهج أو طريقة التّحليل أو انسجام الإجراءات؛ فالنّاقد يضمر في طيّات كتابه أمرًا يخصّ طريقته في التّعامل مع النّصوص الشّعريّة العربيّة المعاصرة، ويطلب ممن يعيب عليه هذا أن يقارعه بالحجج والنّقاش، والأبلغ حجّة أوفر بإقناع الآخر، ويشترط **مرتاض** حصر النّقاش في مفهوم الشّعر عند أقطاب المدارس الفنّيّة المعاصرة الّتي حدّد أعلامها في المتن.

2. البنية وخصائصها عند عبد الملك مرتاض من خلال "أشجان يمانية":

وسم البنية بأنّها "نظام من المعقوليّة أو وضع لنظام رمزيّ مستقلّ عن نظام الخيال، وهي منبثقة تاريخيًّا عن كلمة الشّكل."[2] وعرفت بالشّكل أو النّظام، وقد أخذ هذا المنحى يأخذ صيغته اللّسانية التي يتألّف منها الخطاب الشّعريّ المعاصر، ومن هنا بدأ النّاقد يتفحّص خصائص البنية في قصيدة "أشجان يمانية" الّتي هي نموذج من الشّعر العربيّ المعاصر، وانطلق من علاقات البنية الظّاهرية وما يحكمها من نظام، ووضع لذلك تصميمًا خاصًّا بالبنية الخارجية، وقسّمها إلى بنيتين: "بنية إفرادية تبحث في خصائص العناصر الّتي اتخذت أدوات لنسج الخطاب."[3] فحظي الشّكل عند النّاقد بمزيّة خاصّة في الخطاب الشّعريّ، وليس المقصود بالشّكل شكل القصيدة العموديّ أو الحرّ بل بناه الظّاهرة

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 32، 33.

[2]- قطوس، بسّام، مدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ط1، 2006، ص: 125.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 36.

الّتي يتألّف منها والّتي توصله إلى دلالات الخطاب الدّفينة وراءه، و"بنية تركيبيّة تبحث في خصائص الوحدات الّتي يتألّف منها الخطاب نفسه."[1] ويقصد بها المكوّنة لأبيات الخطاب الشّعريّ وجمله وتعابيره، ويصل إلى أنّ "الخطاب الشّعريّ بنية ثمّ وحدة ثمّ خطاب والعملية الشّاملة أو المركّبة للثّلاثة المظاهر اللّسانوية هي النّسج وخصائصه الخارجية."[2] فالقصيدة ما هي إلّا مجموعة متشابكة من العلاقات وهذه العلاقات تتوقّف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكلّ من ناحية أخرى."[3] فالبنية هي نسق من التّحوّلات الخارجيّة وتحدّد من خلال بقيّة العناصر أو البنى التي يشدّ بعضها بعضًا داخل بنية النّصّ الكبرى، وتعدّ هذه الأخيرة صورة نهائية لمرحلة مجزّأة بدايتها الوحدة الصّغرى البنية ثمّ تركيبها يعطي وحدة لسانية الّتي تتآلف هي الأخرى لتشكّل خطابًا، والشّمولية في عملية التّركيب تفضي إلى بروز مظهر لسانويّ نسج بأصغر معطى إلى الخطاب، وفق خصائص خارجية ذات علاقة بالدّوال المؤلّفة للخطاب.

يهدف النّاقد إلى الوقوف على الظّاهرة اللّسانيّة الأكثر شيوعًا في هذا النّسيج الشّعريّ بغية حصرها لتتبّع خصائص الجدّة الدّلالية في بنيتها الإفرادية، فدرجة الكثرة والقلّة وغيرهما تسهم دلاليًّا في فاعلية بنية عن أخرى؛ معتمدًا الإحصاء بوصفه أداة إجرائية يجيب من خلالها على بعض الأسئلة الّتي أهمّها: "ما هي البنى الطّاغية في نصّ قصيدة "أشجان يمانية؟ الأفعال أم الأسماء؟ وماذا يطغو من الأسماء: النّكرات أم المعارف؟ ومن الأفعال ماذا يهيمن منها: الماضية أم الحاضرة أم المستقبلة؟ ثمّ بماذا كانت الوحدات تبتدئ في نسجها عبر الخطاب الشّعريّ؟"[4] والإجابة على هذه الأسئلة تقتضي التّحليل اللّغويّ الذي يقصد به تفكيك الظّاهرة اللّغويّة إلى عناصر أوّليّة، وتتنوّع "طرق التّحليل تبعًا لتنوّع المستوى اللّغويّ الذي تنتمي إليه الظّاهرة اللّغويّة المراد تحليلها إلى المستوى الصّوتي أو التّحليليّ أو النّحويّ أو الصّرفيّ."[5] والملاحظ أنّ بداية التّحليل لم يستعرض النّاقد مستويات التّحليل، فأيّ طرق التّحليل اعتمدها في قراءة بنية "أشجان يمانية" وهل وظّف مستويات التّحليل اللّغويّ في إجراءاته؟ وإلى أين وصل به؟

---

(1)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 36.

(2)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 37.

(3)- فضل، صلاح، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998، ص: 123.

(4)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 37.

(5)- زكريا، إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر للطّباعة، القاهرة، ط1، 1976، ص: 30.

تتبّع القصيدة تتبّعًا دقيقًا يفضي به إلى الإحصاء الدّقيق الّذي يستشفّ من ورائه تعليلًا إمّا بالكثرة وإمّا القلّة، فوجد "الأسماء الكاملة المعرّفة بـ"ال" تطفو على نسج الخطاب بنسبة (82.77%) قياسًا إلى عدد الأبيات، ووردت الأفعال بالقياس إلى الأسماء الكاملة يشكّل نسبة مئوية ترقى إلى (69.50%)."[1] ويتلمّس البحث طريقة النّاقد المقتضبة في تتبّع البنى الإفرادية الّتي حصرها في الأسماء الكاملة[*1] والأفعال، والمعلوم لدى الجميع أنّ باب الأسماء مجالات وفروع عدّة والأمر نفسه في باب الأفعال، أم هذا الإجمال له مبرّراته وسيستوفي النّاقد التّفصيل فيه أثناء الدّراسة.

عاود النّاقد الاهتمام بالأفعال فتتبّع الأفعال في بدايات الأبيات[*2] الّتي وجد وفرة "للأبيات المبتدئة بفعل بعدد يقارب 68 فعلًا أي بنسبة مئوية تبلغ (48.22%)."[2] يرمي هذا الضّبط للأرقام والنّسب لمبرّرات تعكسها دلالات تقتضيها أبنية عن أخرى وإلّا فما جدوى الإحصاء لأبنية القصيدة أسماء وأفعالًا، ما لم تعلّل وتشرح أسباب ورودها في هذا الخطاب.

إنّ أبيات "القصيدة تتساوى في بدايات بناها من جنس الأفعال أو الأسماء؛ فكان النّصّ حريصًا على ما يعرف بالتّوازن اللّسانيّ وهو أمر ليس بالغريب في تمازج الجنسين في النّصّ الأدبيّ."[3] فالتّوازن اللّسانيّ هو ابتداء الأبيات ببنية من جنس الفعل وتارة من جنس الاسم، وهذه السّمة ظاهرة تجتمع عليها كلّ لغات العالم الحيّة، فنسبة البدايات الفعليّة قاربت (50%) ثمّ وردت "الأسماء المعرّفة بـ"ال" أو الكاملة كما ينعتها بكثرة مقارنة بأقسام الفعل الثّلاث، ويبرّر لذلك بموقفين أوّلهما يعود إلى حرص الشّاعر على الحركة الحديثة وثانيهما وقوفه على الحالة لإثباتها فمثلًا "عطش النّهر" إثبات لحالة النّهر فهذا وصف يستدعي الوقوف والثّبات للتّأمّل، على عكس "عذّبني" الّتي هي حركة حدثية تنتهي بانتهاء حدثيتها.[4] وممّا هو معلوم أنّ دلالة الأسماء تختلف عن دلالة الأفعال؛ فميزة الزّمن النّحويّ في الفعل الحركة والتّحوّل والتّفاعل أي الاستمرارية والتّأقلم وكلّ هذه المعطيات مدعاة للتّفاؤل، بينما دلالة الأسماء الثّبات والسّكون أي البقاء على حال لوصفها أو إثباتها، والسّكون من متطلّبات الوقوف

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 38.

[*1]- الأسماء الكاملة في نظر النّاقد **عبد الملك مرتاض** هي كلّ اسم معرّف بـ"ال"، وكأنّ النّاقد يقول ما عداها لا يعدّ أسماءً كاملة.

[*2]- تعدّ قصيدة "أشجان يمانية" قصيدة من شعر التّفعيلة غير أنّ البحث تلمّس النّاقد يطلق على السّطر الشّعريّ البيت الشّعريّ دونما تعليل.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 38.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 39.

[4]- ينظر: عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 39.

والاستقرار ووفقًا لهذا قسّم النّاقد البنى إلى بنى ثابتة وبنى متحرّكة ووجد توازنًا في توظيفها انطلاقًا من نظرة الشّاعر الّتي تراوحت بين الحركة المنبثقة من رؤية حاضرة عنده لتتقيّد وتثبت عند أوصاف تذكّره بحالات مرّت عليه، وكأنّ النّاقد يرى من خلال القصيدة تفاعل الإنسان مع الأحداث حرّكت تفكير الشّاعر لينطلق من الحاضر مستجديًا مفقودًا عائدًا به إلى الماضي مستذكرًا ما راق له الأمل أو الألم، وقلّما تطلّع للمستقبل الّذي لم يطمح إليه البتة، وقلّما تطلّع إلى المستقبل لذا وردت أفعال الاستقبال ما كان يريد به الحاضر.

يعلّل النّاقد وورد الأفعال الدّالة من خلال الجوّ المضطرب الّذي يختلج نفسيّة الشّاعر ويعايشه ويعود به إلى ماضيه ليذكّره، وخلال هذا التّحليل استعمل النّاقد الإحصاء ليعلّل توازي نسبة ورود الأفعال والأسماء بما يختلج حالة الشّاعر فما النّصّ إلّا انعكاس لما عاشه الشّاعر أو أثاره، ثمّ أحصى نسبة الأسماء الكاملة المعرّفة بـ"ال" على حساب النّكرة، غير أنّ ما يدعو إلى الانتباه، أنّه اقتصر على بنية الأسماء المعرّفة بـ"ال" دون المعارف الأخرى، واصفًا إياها بالأسماء الكاملة، والتّشريح تناول بنية الأفعال - على الأقل- من حيث أنواعها وأقسامها، فما غاية النّاقد من حصر إحصائه على معطيات محدّدة في الاسم والفعل؟ أم أنّه يرى في تشريح بنية القصيدة ما يتطلّب هذا الأمر، كما أنّ تحليله يعود بين الفينة والأخرى للتّذكير بنصّ سرديّ كان قد تناوله سابقًا ممثّلًا في قصّة "خولة" لـ **أحمد رضا حوحو** ليذكّر ببعض النّتائج المتوصّل إليها في تحليله لها، فما الغاية من ذلك؟ وللعلم فمعطيات النّصّ السّردي وضوابطه تختلف إلى حدّ بعيد عن معطيات النّصّ الشّعريّ وضوابطه؟ ثمّ يعاود التّذكير بتحليله لنصّ تراثيّ يتمثّل في قصيدة المتنبّي وهو يصف الحمى، وكأنّ النّاقد يطلب من القارئ عدم الحيرة فطغيان الأفعال المضارعة والماضية في هذا النّصّ الشّعريّ هي نفسها في نصّ شعريّ وسرديّ كان قد تناولها بالتّحليل سلفًا، غير أنّ البنى "تنظّم نفسها بنفسها ممّا يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقّق لها ضرب من الانغلاق الذّاتيّ."[1] أم أنّ النّاقد بهذه الطّريقة السّلسة يفتح التّحليل للاستشهاد والمقارنة ويأبى التّصريح ليترك للقارئ فرصة الاستنتاج، ولو قُبل الأمر نسبيًّا لتشابه الجنسين، فهل يُقبل مقارنة تحليل نصّ شعريّ معاصر والتّعليل له من تحليل نصّ سرديّ تراثيّ؟ وإن كان يهدف من ورائه المقارنة بين أبنية النّصّ الشّعريّ المعاصر وأبنية النّصّ السّرديّ.

[1]- زكريا، إبراهيم، مشكلة البنية، ص: 31.

لم يكن اهتمام نقّاد الشّعر المعاصر بالبنية الإفرادية من قبيل المبالغة أو اللّغط النّقديّ، ودليلهم أنّها المفتاح الأول للولوج إلى عالم يكتنفه الغموض والانغلاق، حيث تصبح المفردة كلمة تحمل معنًى معجميًّا أو على الأكثر بعض الشّروحات أو التّشاركات اللّفظية، وإنّما تعدّت ذلك إلى معنى أدبيّ تكتسبه اللّفظة لمعطيات فرضتها ظروف العصر- وفق رؤيا الشّاعر وعمق فكرته المتحدّث عنها، فالمبدع المعاصر "منح المفردة المعجميّة معنًى آخر أدبيّ."[1] وقد تستحيل هذه المعاني الأدبيّة إلى معان أخرى تقنية تكتسبها من أحد حقول المعرفة الّذي استعملت فيه، ويعدّ التّطوّر الدّلالي سمة دائمة في الألفاظ والمفردات فتتطوّر دلالة اللّفظة تباعًا من عصر لآخر فتنزل معان إلى القاع لتطفو أخرى نتيجة متغيّرات المرحلة وظروفها.

ينتقل النّاقد بعد إتمام إحصائه البنية الإفرادية وتحليلها نحوًا وصرفًا إلى تتبّع أبعادها الدّلالية المنبثقة عن تركيبها الجديد الّذي خلع عنها رداءها المعجمي وكساها حلّة دلاليّة كامنة، ولن يستشفّها القارئ ما لم يضع في ذهنه مسبقًا أنّ البنى الإفرادية قد تتغيّر وتستحيل دلالاتها المعروفة وفقًا للتّركيب الجديد الّذي توضع فيه، فالبنية منفردة لا تحمل إلّا المعنى المتعارف عليه بين النّاس جميعًا ويأتيها الشّاعر من بين يديها ليحمّلها معان جديدة وفق علاقات ألسنيّة مع بنى أخرى، ومن البنى الّتي تتبّعها النّاقد في قصيدة "أشجان يمانية": الوطن، الماء، ثعبان، أقدام.

"الوطن" أوّل لفظة مثّل لها في تناوله لخصائص الماء الشّعريّ، وعاد إلى أوّل من تغنّى بها في التّراث الشّعريّ العربيّ، فـ"**ابن الرّومي** أوّل من تغنّى به وتغزّل وأقسم بالمقدّسات ألا يبيعه ولا يتسامح في أن يذر سواه يمتلكه أو يسطو عليه."[1*] وتنبئ عودته إلى تتبّع التّطوّر الدّلاليّ للّفظة؛ فلم تعد في الشّعر العربيّ المعاصر تلك اللّفظة المعجميّة الصّرفة الدّالة على مكان أو أرض جغرافية يقطنها شعب مشترك الماضي والعادات والتّقاليد والقيم والمصير المشترك، بل أصبحت توحي في قول الشّاعر "صار الدّمع بعيني وطنًا" بالأحزان والمآسي والكربات المدمّرة وكأنّ الوطن هو الدّمع والدّمع هو الوطن لشدّة ذرف الدّموع وانسكابها، فهذه المعاني اكتسبتها البنية وابتعدت عن معناها المعجميّ المعروف

---

(1)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 41.

(1*)- يقول **ابن الرّومي** في هذا الشّأن: ولي وطنٌ أليت أن لا أبيعه وأن لا أرى غيري له الدّهر مالكا.
(ديوان ابن الرّوميّ، شرح أحمد حسن بسج، ج3، دار الكتب العلميّة بيروت، ط3، 2002، ص:47)

برقعة جغرافية محدودة، وهذا نتيجة المتغيّرات العصرية الّتي آل إليها الشّعب العربيّ من دمار وشتات وحرائق وأشلاء موتى كبده إياها المستدمر الهمجيّ.

انطلق النّاقد يستكشف البنية الثّانية في الماء الذي يتلمّس من خلاله حزن الشّاعر، من خلال قوله: "شربت عيني ماء الحزن" فكان عالمها الدّلاليّ لا توحي إليه البتة معاني اللّفظة معجميًّا، فاستوحى كوامنها من "شربت عيني ماء الحزن" فوجد البنية قد افتقدت لتلك الدّلالة المعجمية المتواترة بين النّاس، بأنّه "السّائل الطّبيعيّ الشّفاف الّذي لا لون له ولا رائحة وقد يختلف مذاقه بين الزّلال طورًا والملح الأجاج طورًا، وهو عنوان الخصب ووجه السّعادة ومظهر الرّخاء."[1] وهذه سمات الماء الحسيّة والمعنوية الّتي يتّفق عليها الجميع، وهي تسقط في هذا البيت الشّعريّ إلّا في بعض الخصائص، فالظّاهر منه الدّلالة المألوفة غير أنّ الدّلالة المكتسبة ترمز إلى قيم أخرى؛ "فلا الشّراب "شربت" ولا الماء "ماء الحزن" فلا يجوز للعين أن تشرب من الماء، فهي ناظرة باكية تفرز هذا السّائل دون أن تحتاج إليه والدّليل إسناده إلى الحزن."[2] ثمّ لم يعد هنا الماء إلّا رمزًا ينطلق النّاقد في تفسيره على أنّه قد يكون التّعاسة والشّقاء؛ فظاهرة البكاء شرح كيفية حدوثها ومنبهاتها الطّبيعية، والدّلالة المستحدثة من رمزيتها بعيدة عن معناها المعجميّ الخالص، وتأثير العاطفة أقوى تصويرًا لحال الشّخصية الشّعريّة التي تتنازعها دلالات "الخوف والحرب وتنهض مفردات المعجم بدلالة أخرى عن طريق التّرادف والاشتقاق والقرب."[3] لينفذ المعنى من الدّلالة البنيوية إلى الدّلالة الجديدة الّتي لم تظهر في تحليل النّاقد على عكس البنى الأخرى.

تمنح سعة الخيال المرء مساحة من الإبداع لم تمنحه إيّاها ضوابط الإجراءات النقديّة وهو ما يحدث في تحليل النّاقد **عبد الملك مرتاض**، فقد أعطته فرصة التّذوّق واستكشاف العذب في المعاني الشّعريّة في هذه البنى، ومن البنى الّتي تخطّى بها الفضاء الدّلاليّ المألوف لفظة "ثعبان" الواردة في البيت الثّالث عشر إذ يقول فيه:" التّذكرة الأولى ثعبان، و"لعلّ الّذي أبعد هذه البنية عن ثعبانيتها على الحقيقة علاقتها اللّسانيّة بـ"التّذكرة"."[4] فهذه اللّفظة لا علاقة لها بمعاني الثّعبانية المألوفة المعروفة شيئًا، وممّا أبعد الأذهان عن معاني الثّعبانية علاقتها اللّسانيّة بـ"التّذكرة" الّتي هي ترخيص أو استمارة للمرور،

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 45.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 46.

[3]- أمجد، مجدوب رشيد، النّصّ الشّعريّ: بهجة القراءة والتّداول، المكتب المركزيّ، فاس، ط1، 2014، ص: 43.

[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 47.

وبما أنّ الثّعبان ليس المقصود منه الدّلالة المعجمية المعروفة، فهذا يفرض أنّ التّذكرة ليست هي بطاقة المرور وبالتّالي توحي بالتّطلّع إلى وطن آخر غير الوطن المليء بالدّموع، وهنا أمل يتمسّك به الشّاعر ويحلم أن يصل إليه أو أن يجده رغم عسر تحقّقه لوجود عوائق كثيرة، ومجرّد المجازفة - وهي مطلوبة في مثل هذه المواقف- فإنّه يعرّض نفسه للهلاك الّذي ترمز إليه لفظة ثعبان، وهنا قد تقترب بعض معاني الهلاك من اللّفظة الأصل.

الملاحظ ممّا سبق إضفاء النّاقد لحسه وذوقه الفنّيّ على البنى الإفرادية الّتي حلّلها، وبروز قيم أخرى لم تكن موضوعة أصلًا في دلالة اللّفظة المعجمية، فالتّذكرة قد تكون بين يدي الشّاعر غير أنّه لا يستطيع استخدامها كمؤشّر بأحقيّة المرور؛ وقد يتساءل المتلقّي عن المقصود بالمرور، فتكون الإجابة ربّما الاستقلال والخروج من مغبة الغبن والاضطهاد والتّشرّد فهذه معطيات قرينة التّذكرة للمرور إلى أحقيّة امتلاك الوطن الّذي لم يعرفه الشّاعر إلّا دمعًا، فقوّته تكمن في أمله الّذي يسمح له بالاندفاع نحو الأمام لتحقيق مراده في مقابل قوّة أخرى معادية تصدّه عن تحقيق ما يأمله، وتخيفه بل وترهبه حتّى لربّما لا يقترب منها كأنّها ثعبان يتحسّس مناطقه كي لا يمرّ منها، وهذا ما أكسب القصيدة صبغة مغايرة عن مثيلاتها في شعر كان يتوقّع القارئ بعض آفاقه وهو على عكس هذا الشّعر الّذي أحال الألفاظ من سمتها المعجميّة إلى سمة الرّمز والغموض الفنّي.

يواصل النّاقد التّمثيل في استجلاء ماء شعر المفردات والفرق بين البنية معجميًّا ودلاليًّا فأورد لفظة "أقدام" في البيت الخامس عشر- إذ يقول الشّاعر:" فلتقرأ أقدام النّهر تذاكرها" يورد الناقد المعنى المعجمي ليبيّن أنّ اللّفظة في الاستعمال قد أخذت منحى آخر رحبًا لم تكن على عهد به سلفًا؛ "فهي تستطيع القراءة في أدقّ حروفها، وتنتمي إلى النّهر وبالتّالي فللنّهر أقدام وهي ذكيّة ولها القدرة على الانتماء."[1] فتشخيص هذه البنى هو مكمن جمالها أوّلًا، وإسناد الأقدام للنّهر الّذي يعهد الجميع دلالته بأنّه الحياة في عذوبتها، فدلالات البنى الإفرادية المعجمية قاصرة لولا الشّعر والخيال اللّذان منحاها طاقة تعبيرية أخرى استلهمت من إسنادها إلى قيم لا علاقة لها بها وبالتّالي أبدعت شعرًا فسيحًا أسهم في نموّ دلالات جديدة لم يكن للشّعر قبل بها.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 46.

بالنّظر لما سبق ووفقًا لما عرضنا يتجلّى أنّ النّاقد قدّم رؤية إجرائية جديدة لم يألفها العديد من النّقّاد حول البنية ولم يعرف لها النّاقد الجزائريّ مثيلًا فالمنهج البنيوي منهج غربيّ بأصوله ومرجعيّاته غير أنّ تطبيق المنهج في هذا الكتاب قد أخذ منحى لم تدعُ له البنيوية الغربيّة قطّ، والدّليل العودة لخارج النّصّ بالتّمثيل من النّصّ التّراثي وهو ما يتنافى ومقولات البنيويّة، ثمّ الانتقال في تعريفات مفصّلة عن البنية وتجزيئها بإسهاب وربّما العودة إلى أصولها عربيًّا مع العلم أنّ عتبة الكتاب توحي بأنّه كتاب إجرائيّ صرف، بيد أنّ النّاقد يمرّ على التّنظير كلّما أراد الولوج إلى البنية ليحلّلها آخذًا عينة قليلة للتّطبيق عليها، وهذا ما استوقف البحث ليطرح عليه كثير أسئلة منها: ما الغاية من عدم حصر كلّ البنى الإفرادية الّتي اتّسمت بتغيّر دلاليّ اكتسبته من استعمالها في التّركيب الجديد أم أنّ الهدف أخذ عينة وترك فرصة القياس للمتلقّي واستنتاج البقية؟ وفي الإطار نفسه وجد البحث أنّ النّاقد يتحدّث عن مفهوم دونما أن يرجع لمنابعه أو يوثّق له، وكأنّ البحث فهم بأنّ المصدر والمرجع والتّوثيق في هذه القضايا هو نموذج النّاقد نفسه، وممّا لم يمر عليه البحث مرور الكرام لِمَ بدأ النّاقد في دراسة البنية الإفرادية بعنوان "في البنية" ولم يكتب مثلًا "خصائص البنية الإفرادية" أم أنّه بالعنوان الأوّل أراد التّنظير والتّطبيق معًا.

- البنية التّركيبيّة لقصيدة "أشجان يمانية" عند عبد الملك مرتاض:

يواصل **عبد الملك مرتاض** نموذجه مع معطًى آخر من معطيات النّسيج الشّعريّ والمتمثّل في البنية التّركيبيّة، وتمتاز قصيدة "أشجان يمنية" بخصائص تركيبيّة متميّزة وبما أنّ "الخطاب نسج من الألفاظ، والنّسج مظهر من النّظام الكلاميّ الّذي يتّخذ له خصائص لسانية تميّزه عن سواه."[1] وتبعًا لهذا قد تحدث المفاضلة فقد يتناول الشّعراء موضوعًا واحدًا ثمّ يتفرّدون في طريقة التّشكيل والصّياغة، ثمّ يعود ليذكّر بما قام به في أثناء تعامله مع البنية الإفرادية بأنّ هذا الفرع من الإجراء لا يعدو كونه ضربًا من التّفصيل بشأن البنية في حالها الأولى ليتسنّى له التّمهيد للبنية التّركيبية.

تعجّب النّاقد من الظّاهرة اللّسانية المكوّنة لخطاب "أشجان يمنية" الشّعريّ، فالوحدات والأبيات "تتّخذ لها أردية مختلفة فطورًا تطول وآخر تقصر وثالثًا بينهما وسطًا، ثمّ يعتريها التّشابه مثنى مثنى طورًا أو أثلاثًا أثلاثًا طورًا آخر."[1] وقد تكون هذه سمة الشّعر الحرّ الّذي لا تتوافق تراكيبه إلّا

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 53.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 54.

في قليل الأحوال، ثمّ بحث عن خصائص هذه البنى التّركيبية فـ"ألفاها تتباعد في السّطحية فيأخذ كلّ منها لنفسه وجهًا غير وجه الآخر ويسلك واديًا غير وادي الآخر."[2] وهذه سمة شعر التّفعيلة، تراكيبه لا تتوافق فيما بينها فلا تراكيبه إلّا في قليل الأحوال، والحال يكاد يكون نفسه في الرّوي والقافية.

اهتمّ الناقد بخصائص الوحدات من حيث طولها وقصرها فوجد "طغيان التّراكيب المؤلّفة من ثلاثة عناصر لسانية بوصفها ظاهرة تحتلّ المرتبة الأولى في نسج الخطاب عبر هذه القصيدة بنسبة (32.62%) ثمّ تليها الوحدات الثّنائية بنسبة (21.27%) ثمّ الوحدات الرّباعية بنسبة (19.85%)، ثمّ الخماسية فوحيدة البنية في المرتبة الأخيرة."[3] وبناء على ذلك فلا يمكن هذا الاستعمال عشوائيا والسّبب وراء طغيان الوحدات اللّسانية الثّلاثية التّركيب على غيرها مثلًا هو مراعاة سياق التّعبير والغرض منه يسعف المبدع في انتقاء توظيف التّراكيب اللّسانية الملائمة، "فخاصية الطّول والقصر- بين الوحدات التّركيبية فرضتها معطيات تواصلية لفهم الغرض من الخطاب، بينما يستقلّ العرب عن سائر الأمم بميلهم للاقتضاب لذا توفّرت البنى التّركيبية الثّنائية في هذا النّسج الشّعريّ."[4] والغاية منها دفع الكلام الزّائد والاهتمام بوحدات تواصلية صرفة، والتّآلف ينتج من الاختلاف فكان للبنى أحادية التّركيب هذا المرمى في النّسج اللّساني.

الهدف من الخطاب الشّعريّ إيصال أغراضه بصورة مفهومة ونهائية دون اللّجوء لقراءات متكرّرة أو قرائن سابقة، وهنا قد يتساءل أحدنا ما الفرق بين الخطاب الشّعريّ والخطاب العاديّ إن كان يضع لإيحاءاته دليلًا لسانيًا، وقد تكون الإجابة أنّه ليس من اللّزوم عدم فهم الخطاب ليرقى بصاحبه لمساحة المبدعين والشّعراء، فالتّجربة الشّعريّة والفنّيّة قد لا تعنيان دومًا الطّلاسم في الإبداع، غير أنّ ما يبرّر استعمال وحدات لسانية بتراكيب ثنائية أو ربما أحادية هي ميل العربيّ للاختصار السّهل الحفظ، والمنتظر من أيّ خطاب لسانيّ الاختلاف في وحداته التّركيبية بهدف وضع تركيب متآلف متجانس، والتّعايش والتّجاذب لا يكون إلّا بين المتنافرين.

تعدّ البنية التّركيبية بأنواعها أهمّ عناصر الخطاب أو النّسيج اللّسانيّ فلولاها لما كان، وبالتّالي يمثّل النّاقد لأهميّة البنى الثّلاثية التّركيب في النّسيج اللّساني بذكر بنية أحادية وهي "طارق" ويسهب

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 55.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 55.

[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 57.

في شرح اللّفظة معجميًّا وتراثيًا وربّما لم يقتضيها النّسيج اللّساني. يحاول من خلالها إثبات أهمية البنية الثّلاثية غير أنّ هذا التّعليق في البنية الإفرادية كان إكساب البنية دلالة أخرى غير المعنى المعجمي المعروف ثمّ وضعها في تركيب ثنائي أو ثلاثي ليتسنّى للمتلقّي فهم الدّلالة المكتسبة للبنية في تركيبها الجديد وليس بعزلها من بنية تركيبية لإثبات أهميّة البنية الثّلاثية التّركيب، ولا يختلف اثنان في هذا المقام أنّ لفظة "طارق" تحتمل بدل المعنى الظاهر معان شتّى كالشّخصية المعروفة "ابن زياد" أو اسم فاعل من الفعل "طرق"، وغيرها من الأمثلة كثير.

يتدرّج النّاقد في تحليله معرضًا عن "خصائص ألسنية أخرى تتعلّق بالخطاب وطبيعته كالإيقاع الدّاخلي والإيقاع الخارجيّ والوحدات المؤلّفة من بنيتين أو ثلاث متقابلة."[1] معلّلًا بأنّها أثقال ترهق كاهل هذا الفصل وقد مثّل لبعضها في إجراءات تالية، ليتوجّه مباشرة إلى درجة تماسك النّسيج الشّعريّ في قصيدة **عبد العزيز المقالح**، والسّبب في انسجام الوحدات وشدّة ترابطها، لينطلق في التّمثيل بدءًا من البيت الحادي والأربعين إلى الثّالث والأربعين، يقول:

يخرج من رماد الأمس
ينسل من رمال اليوم
يرقص في جليد الغد.

تشابهت البنى التّركيبية وتساوت في الأبيات فنلحظ " (يخرج، ينسل، يرقص) تقابل (الأمس، اليوم، الغد) وتتساوى معها بأربعة بنى باستعمال أدوات الجرّ المستعملة ونوعها، فابتدأت البنى بفعل مضارع في تصريفه لغائب "هو" وأعقبها بشبه جملة "جار ومجرور" ثمّ اسم من الأسماء الجامدة، فالوزن فرض عليه ميزانًا للكيل لتتساوى البنى في الحجم وتتّفق في الوزن."[2] فتتقارب في القراءة البصرية العينية وتنساب بسلاسة إلى السّمع، و"بحدوث تمرّد في إحدى البنى عن الوضع المرسوم لها يفسد النّسج الشّعريّ، ويستحيل الكلام إلى كلام بارد جافّ."[3] ولكأنّ المتلقّي تلقّى موجة تواصلية واحدة بمعان مختلفة، فتماسك الوحدات التّركيبية ناتج عن التّشابه النّحويّ والإيقاعيّ والمفضيان إلى تشابه دلاليّ الغاية منه الإكثار من المدلولات المتقاربة المعنى الّتي تزيد المتلقّي اندهاشًا وتعجّبًا مما

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 62.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 63.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 63.

هو فيه الشّاعر؛ فـ"الرّماد، والرّمال، والجليد" كلها دوال مدلولاتها الموات، ولتقريب النّسيج أكثر يعاود البنية التّركيبية الّتي استعرضها سابقًا والممثّلة في " "التّذكرة الأولى ثعبان" ليأتي بالبيت الثّاني "والتّذكرة الثّانية تمساح" ومنه فالتّشابه النّحوي والإيقاعي في البنية الثّلاثية جعل النّسج الشّعريّ نسجًا لسانيًّا أكثر تماسكًا وتآلفًا ممّا أنتج عنه تآلفًا دلاليًّا."[1] والنّاقد يعاود الرّجوع إلى تحليل مسبق عن علاقة البنية التّركيبية الثّلاثية الأولى بالبنى الموالية وكأنّ الأولى تضع لنفسها مركزًا يدور في فلكه باقي البنى؛ نحوًا وإيقاعًا ودلالة.

ركّز النّاقد على البنى التّركيبية الثّلاثية سواء في "يخرج من رماد الأمس" أو "التّذكرة الأولى ثعبان" واستنتج البحث أنّ هذه القلّة في التّمثيل ما هي إلّا موقف قد يريد منه إبراز أهميّة البنى الثّلاثية في إيصال دلالات ومعاني الشّعر المعاصر، وقد يكون تقديمًا لنماذج نقيس على منواله باقي بنى القصيدة، أضف إلى استغراقه في ما هو بعيد عن النّصّ كتشريحه للبنية التّركيبية ثم يعاود تفكيكها إلى بنى إفرادية ليزيل الضّبابية الّتي تكتنف وهي إفرادية منعزلة عن التّركيب والسّياق، فهو يطرح الشّكل ليلج للمضمون وكأنّه يؤسّس لنفسه رؤية منهجيّة خاصّة يطلب من القارئ الاعتماد عليها.

بالوصول إلى هنا معناه سيغادر البحث المحطّة الأولى من إجراءات **عبد الملك مرتاض** النقديّة اتّجاه قصيدة من الشّعر العربيّ المعاصر والموسومة بـ "أشجان يمنية" للشّاعر **عبد العزيز المقالح**.

وممّا وقف عنده البحث على خصائص البنية في قصيدة "أشجان يمانية":

- استحضار النّاقد **عبد الملك مرتاض** لتحاليل نقديّة خارج بنية خطاب "أشجان يمنية" كالشّعر القديم (شعر المتنبّي مثلًا)، واللّافت للانتباه استحضاره لتحليل نماذج من السّرد العربيّ كقصّة "خولة" المذكورة سلفًا.
- العودة إلى التّراث لاقتباس بعض التّعريفات والمفاهيم في الإجراء وكأنّه يطلب العودة إجراءات التّحليل في النّاقد القديم، ومثال ذلك استشهاده في مواقف كثيرة بـ **الجاحظ**، وكأنّها التفاتة منه في رسم طريق للتّعليل.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 65.

- اهتمامه بالتّنظير والاستغراق فيه مدّة خارج النّصّ؛ ومثال ذلك تبيانه لخصائص البنى التّركيبية دونما تبرير وبإحصاء محدّد مثلًا الجمل والفعلية والجمل الاسمية، ثمّ تعقيبه على خاصية الجملة الفعلية والابتداء بها ومقارنته في التّركيب مع بنى أخرى.
- الفعل ذو أنواع وأصناف يتراوح بين الأزمنة وفيها التّصريف للحاضر والغائب للمذكّر والمؤنّث وللواحد والجماعة، للكلام بضمير المتكلّم والمخاطب وغيرها، والبنية الصّرفية من اشتقاق وجماد ومجرّد ومزيد ودلالات حروف الزّيادة، وغيرها كثير، فما الغاية من الإحصاء المقتصر على بنيتين أو ثلاث من مجموع قصيدة يفوق عدد أبياتها -على حدّ تعبير النّاقد- الأربعون بيتًا بعد المائة دونما تبرير، ثمّ العودة إلى مقارنة النّصّ المعاصر بالنّصوص التّراثية كالعودة لتحليل قصيدة **المتنبّي** الّتي يصف فيها الحمى، أو ربّما حتّى العودة إلى تحليل التّحليل السّرديّ ومقارنة ذلك ببعض النّتائج المتوصّل إليها سابقًا، فما المنهج الّذي اعتمد عليه النّاقد؟ وهل التّحليل البنيويّ ينادي بذلك؟
- تعدّ الشّفاهية أوّل خاصية اشتهرت بها العربيّة والعرب، غير أنّ النّاقد بصدد قراءة نصّ معاصر مكتوب وتجده في كثير من تبريراته للبنى الإفرادية والتّركيبية الثّنائية التّركيب والثّلاثية يستند إلى أنّ ميزة اللّغة العربيّة الاقتضاب بغية الفهم والتّواصل السّريع، غير أنّ هذا المبرّر قد يسقط والدّليل لا زال الكثير من النّقّاد يسهر جرّاء فك شفرات النّصّ الشّعريّ سواء التّراثي أو الحداثي المعاصر، وهذه البنى لا تشتملان على خاصية الطّول والقصر فحسب بل لها الكثير من الخصائص الأخرى.
- تنمّ طريقة التّحليل الّتي رسم كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ) خطوطها العريضة عن حسّ وذوق جماليين فالنّاقد حلّل النّصّ الشّعريّ المعاصر بذوق متميّز أضفى على بناه المحلّلة طابع التّأسيس لرؤية نقديّة جزائرية متميّزة.

3. الصّورة الفنّيّة وخصائصها في نقد عبد الملك مرتاض لـ"أشجان يمانية":

بعدما افتتح **عبد الملك مرتاض** تحليله لقصيدة "أشجان يمنية" من خلال البنية الإفرادية والتّركيبية، يواصل تشريحه من مفهوم الصّورة الفنّيّة وخصائصها الّتي استعصى على الباحثين القدامى والمحدثين ضبطها ضبطًا دقيقًا؛ فهي "حديثة النّشأة جديدة المفهوم في النّقد الحديث (...) فعبثًا نحاول

البحث عن مفهوم هذا اللّفظ بمعناه النّقديّ."[1] فقد تعدّدت مفاهيمها وتنوّعت وأصبحت "معطًى مركّبًا معقّدًا من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى واللّغة."[2] ذلك أنّ المفهوم ليس عربيًّا فهو وليد الحداثة إلّا ما شذّ في تعريف بعض المعاجم والموسوعات الّتي لا تشفي الغليل، وهذا عكس الدّراسات الغربيّة الّتي تراوحت بين الاتّفاق والاختلاف إلى التّوصّل "أنّ الصّورة ليست تشبيهًا وما ينبغي لها وإنّما هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين، كما أنّها ليست فكرة بمعنى المفهوم الأيديولوجي."[3] يتجلّى من هذا أنّها "البؤرة التي تنطلق منها خيوط التّشكيل الشّعريّ."[4] فكيف تبتعد عن لغة التّشبيهات إلى الحقيقة وأيّ حقيقة؟ حقيقتان متباعدتان وينفي عن هذه الحقيقة الأفكار الثّابتة القارة في العقل، والعقل جافّ وبارد لا ينفعل، والشّعر إحساس وشعور أي عاطفة وانفعال، ثمّ من هؤلاء المعاصرين الذين يرون الصّورة بهذا المفهوم، وإن كان الأمر كذلك فما العلاقة الّتي تربطها بلغة الخيال؛ والشّعر خيال ووجدان.

يعود تباين الدّراسات النقديّة حول مفهوم الصّورة إلى غموض اللّفظة مصطلحًا ومفهومًا؛ فقد حظيت الصّورة الشّعريّة بالنّصّيب الأوفر من الدّراسة والاهتمام أيّما اهتمام، لمبرّرات اقتضتها التّوجّهات الثّقافية المتنوّعة للنّقّاد، و"النّقّاد القدامى لم يصطنعوا المفهوم بل اصطنعوا الذّوق أحيانًا، واصطنعوا الأدوات البلاغية التّقليدية من صور بيانية ومحسّنات بديعية."[5] غير أنّ جلّ الدّارسين والمهتمّين بهذا الحقل يدرك درجة الذّوق الفنّي الّذي وصل إليه القدامى تنظيرًا أو تطبيقًا، وهو الملاحظ في مختلف بحوثهم الّتي تعدّ الشّعر خيالًا ورمزًا وألوانًا وإشارات.

لا تخضع الصّورة لعمل الذّهن بل تستوحي منه الإيحاء فحسب، وتبعًا لهذا تختلف الصّور وتتفاوت في المرتبة والقيمة، ويُبعد النّاقد الصّور المتوالدة عن تشبيه أو استعارة أو كناية من دائرة الفنّيّة، ويسمها بالدّونية أو المرفوضة أحايين أخر، فمعالجة النّقد الأدبيّ الحديث لمقولة الحجّاج بن يوسف الثّقفي:" إنّي لأرى رؤوسًا قد أينعت وحان وقت قطافها، وإنّي لصاحبها."[6] وقد لاحظ النّاقد

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 70.

[2]- رماني، إبراهيم، الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ص: 253.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 70.

[4]- عبيد، محمّد صابر، السّيرة الذّاتية الشّعريّة، قراءة في التّجربة السّيريّة لشعراء الحداثة العربيّة، منشورات دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط1، 1999، ص: 44.

[5]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 71.

[6]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 71.

أنّ الجميع يحسب المقولة مشتملة على مجموعة من الصّور، وهو ينفي أن تكون ذات علاقة بالصّورة الفنّيّة، فالاستعارة من أشكال البلاغة القديمة الّتي ينفي عنها سمة الصّورة الفنّيّة بالمفهوم الحداثي بل وما ينبغي لها ذلك، فالمفهوم الحداثي للصّورة لا يلتقي وأشكال البلاغة القديمة وإذا كانت الصّورة عند **مرتاض** نفيّ لكلّ شكل من أشكال البلاغة القديمة، فما الصّورة الفنّيّة بالمفهوم الحداثي الّتي ترامت شظايا فنّيتها لتبلغ النّثر؟

قد يكون الإبداع حكرًا على أناس دون آخرين غير أنّ المفهوم هو ما اتّفق عليه مجموعة من الدّارسين والمهتمّين بحقل من حقول النّقد الأدبيّ، وممّا يستوجب الوقوف عنده والتّركيز فيه هذا المفهوم الحداثي للصّورة؛ الّذي لم يكن أحدًا ليتوقّعه، والحقيقة أنّ الإبداع هو أن يتناول الشّعراء موضوعًا واحدًا بأذواق ورؤى متباينة إلى درجة أن تتخطّى صور المبدعين،[(1*)] تلك المعاني المألوفة والمتداولة بين أذهانهم تستحيل إلى إيحاء فنّيّ يُستشفُّ في سائر عناصر المضمون، وهو "ما جعل الشّعر يتدانى من النّثر الفنّي ويتدانى النّثر الفنّيّ منه حتّى التقيا على عهدنا الرّهن."[(1)] فالكثير من المفاهيم عدّلت من شموليتها فالشّعر الّذي كان ذا دائرة مغلقة انفتح على النّثر والنّثر الّذي يتساوى فيه الخواص والعوام ويفهم الجميع رسائله غمُض وارتقى إلى درجة الإبداع، ومكمن الفنّيّة في الصّور عند النّاقد هو درجة تجاوزها التّصريح وانفلاتها نحو الجمال الفنّي بعيدًا عن نسج صور التّشبيه والمجاز ووسائل البلاغة القديمة إلى رمزيّة فنّيّة بعيدة الإيحاء واسعة الخيال.

اهتمّت البلاغة القديمة اهتمامًا كبيرًا بأنواع المجاز وأقسام التّشبيه وبعض صور الحقيقة الّتي لها صلة بالكناية، بينما انزاح النّاقد - وهو يعرض مفهوم الصّورة الفنّيّة حداثيًّا- عن معطياتها فقدّم مفهومًا للصّورة الفنّيّة - ولم يوثّق النّاقد لأقطابه- الّتي رسمت معالم جديدة للصّورة الفنّيّة تأخذ قبسها من كنف الكلام الغامض والرّمزية الطّافحة.

يسترسل النّاقد فيوضع مفاهيم الصّورة الفنّيّة في النّقد الأدبيّ الحديث؛ الّتي لم تعد حكرًا على الشّعر فحسب بل أصبح النّثر ينافسه فيها من خلال "وعيّ تنظيريّ عميق جعل من قصيدة النّثر

(1*)- يشمل البحث في هذه المحطّة كلّ الإبداع من خلال مفهوم الصّورة الفنّيّة التي لم تعد حكرًا على الشّعراء وحدهم بل حتى متكلّمي النّثر العربيّ.

(1)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 72.

صعبة شائكة."[1] وبات من الممكن رصد الصّورة في كلّ نتاج أدبيّ خلّاق ولا فرق في الجنس الأدبيّ الّذي ينتمي إليه؛ ولو كان نثرًا، "وقد عوّضت الصّورة الفنّيّة علم البلاغة فلم نعد نبحث في التّشبيه ولا في الاستعارة ونوعيها ولا في المجاز وضربيه ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبّرة غالبًا ما تكون مكثّفة، لو لم تكن تدرس في إطارها التّقليديّ القاصر."[2] فمعركة المفاهيم انطلقت في تحوير الكثير من معطيات الفكر والنّقد، وتاليًا انطلق الشّعر شيئًا فشيئًا يتنازل عن عرشه الّذي لم ينازعه فيه أحد ردحًا من الزّمن، ولم تعد الكتابة الإبداعيّة حكرًا على جنس دون آخر من خلال "المناورة الفنّيّة والجماليّة التي أضفت إلى تعابير وأشكال مختلفة لا يمكن للدّارس أن يرصد مستويات تمظهراتها الدّلاليّة إلّا من خلال المكوث العارف في أعماق النّصّ والتّجوّل المستفيض في مفازاته الباطنيّة."[3] وعملًا بمبدأ اللّاقاعدة هي القاعدة الذّهبية؛ بدأ مفهوم الكلام الموزون المقفّى يتّجه للأفول، وتخلّت لغة النّثر في المقابل عن مباشرتها وتقريريّتها وارتقت لمستوى الفنّيّة الّتي قد تكون في ألسنة الخطباء وغيرهم.

ألفى النّاقد الحديث أشكال البلاغة التّقليدية بعيدة عن مفهوم الصّورة الفنّيّة الحديث وإن كانت تحوي صورًا، فالمفهوم الحداثي للصّورة الفنّيّة "بعيد عن أشكال البلاغة فلم نعد نبحث في التّشبيه ولا في الاستعارة ونوعيها ولا في المجاز وضربيه ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبّرة غالبًا."[4] هذا يعني أنّ البلاغة العربيّة القديمة تتميّز بأشكال التّعبير الإبداعي المختلفة الّتي لا ترسم صورًا فنّيّة، لبلوغها درجة من الابتذال والمباشرة في التّعبير، ويمثّل على عكس ما ذهب إليه في أنّ الصّورة البيانية "(بعيدة مهوى القرط) كلام كان العرب في وقت ليس بالبعيد يحسبونه أرقى الكلام الفنّي الكثيف الصّور الّذي من فلتات البلاغة الّتي لا تأتي إلّا في الزّمن النّادر والدّهر السّادر، ونحن لم نر شيئًا أقرب إلى الابتذال ولا إلى المباشرة على أدنى تقدير من هذا القول."[5] فرغم البعد الجماليّ الّذي تحمله هذه الصّورة من صور فنّيّة راقية مليئة بالإيحاء والعذوبة إلّا أنّ النّاقد لا يعدّها كونها كلامًا عربيًّا جافًّا خاليًّا من الفنّيّة، وتوجّه النّقد إلى الرّبط بين الصّورة الفنّيّة والشّعريّة؛ فالفرق بين لغة الشّعر

(1)- رابحي، عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 109.
(2)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 72.
(3)- رابحي، عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 76.
(4)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 72.
(5)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 73.

وغيرها ليس في الوزن بل في "طريقة استعمال اللّغة لرؤية العالم بشكل جديد."[1] ثمّ يسهب النّاقد في تفنيد هذه الصّورة أكثر، مركّزًا على مفهوم البلاغيّين للصّورة ثمّ الدّوال الخطابية الّتي تحمل هذه الصّورة وتفتيت بناها التّركيبية ليصل إلى دلالة كلّ دلالة كلّ بنية منفردة، ونستذكر بهذا الإجراء الخروج من النّصّ المطلوب أي الخروج من التّمثيل للصّور الفنّيّة في قصيدة **المقالح** إلى تفنيد صورة بيانية في كلام العرب ويطنب في ذلك إلى ما يقارب الأربع صفحات.

يعود **عبد الملك مرتاض** ليبرّر سبب اختياره لبعض قصائد ديوان (الخروج من دوائر السّاعة السليمانية) الّتي منها قصيدة "أشجان يمنية" "الطّافحة بالصّور الفنّيّة الرّاقية، وقد ألفينا هذه الصّور تختلف فيما بينها في البنية، دون اختلاف المستوى الفنّيّ الّذي يحتفظ بإيقاعه على مدى امتداد الخطاب، فإذا بعضها مركّب متعدّد المناظر والأشكال والأحجام والحيّزات."[2] فاهتمامه بهذه القصيدة ليس من قبيل العشوائية لمعطيات كثيرة أهمّها: أن يحدّد الفرق بين الصّور الفنّيّة بمفهومها الحديث وما تناوله النّقد القديم من تشبيهات واستعارات وكنايات يظنّ أنّها من الصّور الفنّيّة وهي لا تعدو أن تكون كلامًا جافًّا خاليًا من الخيال والذّوق الرّفيع، فاختياره لبعض قصائد ديوان **المقالح** وبخاصّة قصيدة "أشجان يمنية" إنّما ينمّ عن إيفاده لمجموعة من الصّور الفنّيّة الرّاقية والمتعدّدة بين الصّور المركّبة والبسيطة، وبعضها الآخر بين ذلك، فالتّركيب والبساطة في الصّورة لا علاقة لهما بالفنّيّة، فالفنّيّة أن تتوالج "كلّ هذه الصّور في حقل حافل بالألوان والأشكال والأحجام والمظاهر ما يجعله يرقى إلى صف الصّورة الشّعريّة الحديثة."[3] فلا تقتصر الفنّيّة بالمفهوم الحداثي على حجم دون آخر أو معطى من الألوان دون غيره، ولا مظهر من مظاهر المعاصرة على حساب غيره، وانتهى الشّاعر المعاصر إلى "كسر القرائن البلاغيّة المنطقيّة أو العقلانيّة، وفسح مجالات أخرى أمام الإدراكات الحسّيّة والذّهنيّة."[4] واستحالت الفنّيّة لملمة من الألوان والأشكال والأحجام والمظاهر في حقل واحد يتآلف ظاهرًا وباطنًا كي لا ينفر القارئ والمتلقّي، ولا يشعر بتعدّد العوالم ومظاهرها بل في عالم واحد متكامل البنى والمضامين.

---

[1]- أدونيس، علي أحمد السّعيد، قضايا الشّعر المعاصر، مجلّة الآداب، ع8/7، ص: 13.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 76.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 76.

[4]- هيمة، عبد الحميد، الصّورة الفنّيّة في الخطاب الشّعريّ الجزائريّ، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2005، ص: 73.

يعقّب النّاقد على قوام الصّور الفنّيّة بمعناها الحداثي "الّتي قوام بعضها فلسفة، وقوام بعضها خيال مجنّح، وقوام بعضها تمثّل متميّز للعالم الخارجيّ عبر العالم الدّاخليّ بواسطة أدوات هي الدّوال وبناء هو الخطاب ومادّة هي الخيال المحلّق الخلّاق."[1] فالبعد الفلسفيّ حاضر بقوّة في تركيب الصّور الشّعريّة الحداثيّة لأنّ الحداثة والمعاصرة جعلتا الشّاعر يتأمّل وفق رؤية تأمّليّة فلسفيّة الغاية منها إمّا إيجاد إجابات لكثير التّساؤلات الكامنة في خلده وإمّا اقتفاء أثر الشّاعر الغربيّ المعاصر، فالتّمثّل الحقّ للعالم الخارجيّ يكون عبر أدوات العالم الدّاخليّ كالدّوال، ومادته الأساس خيال يستمدّ إبداعه وفنّيّته الشّعريّة من الحريّة الّتي تأبى القيود.

يثني النّاقد بدءًا على كتابات **عبد العزيز المقالح** الشّعريّة الملأى بالصّور الفنّيّة الرّاقية، إذ وجدها متعدّدة تتراوح بين البسيطة والمركّبة قوامها يتأرجح بين الفلسفة حينًا والخيال المجنّح حينًا آخر؛ وهو في هذه الغمرة من الإطراء يخرج عن مدوّنته الشّعريّة "أشجان يمنية" إلى قصيدة "الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية" الّتي سُمّي الدّيوان بها، ليقتطف منها بيتًا من الشّعر ويقوم بتحليله وتشريحه انطلاقًا من صوره الفنّيّة المركّبة، ثمّ يعاود الرّجوع إلى أبيات قصيدة **المقالح** ليثبت الفنّيّة في صوره، ومن الصّور الّتي أثارت النّاقد:

اهبطوا بي على صفحة الماء

نار دموعي تعذّبني

ودمي يتسوّل عبر الرّياح

يميّز تشريح النّاقد بين أنواع من الصّور الفنّيّة؛ نوع منسجم يقود بعضه بعضًا دلاليًّا بمعنى أنّ تكون الصّورة الأولى في مقطع مولّف من مجموعة من الصّور هي مفتاح الثّانية والثانية هي مفتاح الثّالثة وهكذا، وأصبح "المقطع صورة شعريّة مكوّنة من صور شعريّة جزئيّة."[2] غير أنّ هذا المقطع من القصيدة "يختلف عن سابقيه من أنّ الصّورة الفنّيّة ليست كبرى، تتلوها صغرى أو صغريان، بل أنّنا نلفي كلّ صورة تكاد تنفرد بنفسها على ترابط عضويّ بين الصّورة وصنوتها."[3] فصورة البيت الأوّل شبه مستقلّة عن صورة البيت الثّاني وهذه الميزة في الإبداع لا تتوفّر إلّا لشاعر يجيد استخدام صوره

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 76.

[2]- أمجد مجدوب، رشيد، النّصّ الشّعريّ: بهجة القراءة والتّداول، ص: 44.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 91.

في عالم واحد تأخذ صوره تكاملها من بعضها، كما يستطيع توفير عوالم دلالية مختلفة يستقلّ البيت الواحد بمعناه عمّا يليه، فالسّبق الدّلاليّ يكون للنّار ثمّ يأتي الماء، وهذا المقطع الشّعريّ تلاعب في الدّلالة التّراتبيّة لهذه الصّورة، فجعل "الماء سابقًا للنّار في قلب فنّيّ مقصود للصّورة."[1] فالفنّيّة هي التّلاعب بنمطيّة صور الشّعر المألوفة إلى درجة انزياحها عن المألوف والمغزى منها إدراجها ضمن كوكبة من الدّوال أماميًا متنافرة متضادة بينما خلفيًّا تآلف يضفي إلى إصباغها بجمالية وفنيّة متميّزة، تنمّ عن سعة خيال وبعد رؤيا، وهذا القلب الفنّيّ للصّورة يحكمه خيط دقيق رفيع تحت مفهوم الوحدة العضوية، وقد تكمن الجمالية في الصّور الشّعريّة في الجمع بين المتضادات كما رأى النّاقد في جمع الشّاعر بين الماء والنّار.

يدعو الشّخص المخاطِب الهبوط به على صفحة الماء "فالصّورة الفنّيّة هنا متجسّدة في نهر أو في بحر أو في عين ثرّة"[2] فالمهمّ أن يكون الهبوط على سائل كي يجري به عمّا هو فيه، فيتصوّر النّاقد أنّ للصّور الشّعريّة المعاصرة وجهتين أو أنّها تحوي بعدًا ثنائيًّا؛ أماميًّا وخلفيًّا ولن تحصل على قراءة صائبة للبعد الخلفيّ إلّا إذا استوعب المتلقّي جلّ الأبعاد الدّلالية للبعد الأماميّ، فهو بقلبه الصّورة الشّعريّة يطلب الخلاص قبل أن يظهر درجة غبنه وعذابه، فهو يستجدي إنقاذه ممّا هو فيه قبل إظهاره العذاب ومجرّد وضعه في الماء يكون قد وضع قدمًا راسخة للنّجاة، فالصّورة بهذا البعد الفنّيّ يستكشف البحث من خلالها أنّ درجة بلوغ الشّعر المعاصرة ما كان بعيد المنال في صوره وقراءته التي تستدعي قارئًا متذوّقًا لمرامي النّصّ الشّعريّ المعاصر، ومستلهمًا مفهوم الفنّيّة من التّصوّر الحداثي بعيدًا عن قوالب البلاغة القديمة.

وفي صورته الثّانية "نار الدّموع تعذّبني" فهي العذاب "فهذه الدّموع المنهمرة تستحيل إلى نار محرقة، والّتي تعذّب الشّخصيّة وتؤذيها وتشقيها هي الّتي حملتها على التماس مركّب للنّجاة تخبط به هذا اليّم، وتخوض به عباب هذا الماء الغامر، فهنا نلفي صورة شعريّة شديدة القتامة والحزن."[3] وسبب تلك الدّموع أمر في غاية المأساة وإلّا لما استحالت الدّموع التي هي منبع من منابع الرّاحة ولو للفقد إلى فقد آخر يتمثّل في راحة نفسيّة سببها الدّمع الجاري، فالّذي يطلبه الشّاعر ليس الماء وحده بقدر الهروب ممّا يعايشه ويفقده، وكما يعلم الجميع أنّ مستجدي الماء إمّا أن يكون ضمئًا وإمّا محمومًا وإمّا

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 91.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 92.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 92.

محترقًا وقد كان للشّاعر كلّ تلك المقاصد؛ فضمأه الشّديد نتيجة حرّ أشدّ وهو ما يسبب الحمى الّتي تطلق عليها وكأنّه يشتعل، وهذه مبرّرات الصّورة أماميًّا فما بالك بهذه المبرّرات عبر الصّورة المعنويّة الخلفيّة الّتي يحاول الشّاعر من خلالها إيصال درجة غبنه وعذابه.

لا يقف الأمر عند هذا فالّذي يستجدي الهبوط به مهما كان نوع هذا الهبوط فهو مضطرّ وفي غبن وعذاب، وما طلب إنزاله على صفحة من صفحات الماء إلّا قلب صفحة حياة مليئة بالمآسي الّتي ولّدت عنده نارًا في عينيه؛ فبدل أن يبكي للتّخفيف من وطأة الحزن الّذي هو فيه فقد زاده البكاء عذابًا فوق العذاب الّذي هو فيه، ورغم هذه الحياة الّتي يعيش فيها لم يطلب الموت بل طلب الحياة ويحاول تجديدها شرط أن تكون في الماء وبالماء كي لا يحترق مجدّدًا من أيّ شعلة حياتية كانت لأنّه سيكون قد حضّر نفسه جيّدًا لمثل هذه المواقف، وللعلم فإنّ المقصود بالماء في الصّورة الخلفية ليس تلك المادّة السّائلة بقدر ما هو الحياة والاطمئنان والاستمرارية؛ فكلّ نار هي حرق للحياة والماء هو دحض للنّار وبعث للحياة.

بينما الصّورة الأخيرة في هذا المقطع قول الشّاعر:" ودمي يتسوّل عبر الرّياح" فيرى النّاقد أنّ الماء "وإن استطاع إطفاء نار الدّمع فإنّه لم يستطع لـمَّ الكلم الّذي كان يتبجّس منه الدّم الّذي كان يمضي في كلّ وجه من الأرض تعبت به الرّيح أنّى اتّجهت."[1] فالرّياح معطى مبشّر للماء وهو بحالته ينتظر الماء الّذي سيشفي حرقة النّار الّذي ألهبت دموعه، وبعد أن انطفأت شعلة دموعه لم ينجُ مما هو فيه وتاليًا فخاصية الماء قد فقدت قيمتها في هذه الصّورة وهو أمر قد يستبعد لقرائن منها تصريح النّاقد بأنّ الماء أطفأ لهبه، كما يمكن أن يكون حصوله على الماء قد تأخّر فتفرّق دمه المليء بالصّرخات عبر الرّياح الّتي بعثّت به أنّى اتّجهت.

يبدو من ظاهر المقطع أنّه من مقاطع الشّعر الّتي يستقلّ كلّ بيت بصورته عن باقي الأبيات، بينما النّاقد تراجع وأدرك أنّ هناك وحدة عضويّة تحكم هذا المقطع وهي أعمق من أن تكون مجرّد الالتقاء في جنس السّائل، ذلك "بأنّ أصل الشّقاء وهو نار الدّمع المنهمرة يجب أن يتضافر عليها شيئان اثنان لإخمادها وإبطال مفعولها الشّقيّ: الماء والرّيح."[2] وهذا التّضاد بينهما منح الصّورة بعدين؛ أماميّ ظاهر يتمثّل في طلبه الماء الّذي يطفي حدّة النّار وفي الوقت نفسه يتوسّل الرّياح ويعلم الجميع

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 93.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 94.

أنّها تزيد في انتشار النّار وحدّتها إلى درجة يصعب التّحكّم فيها، فهو يستجدي متناقضين التقاؤهما ليس بالأمر الحسن لحالته، هذا من جهة ومن جهة البعد الخفيّ الباطن يستجدي أن تقلّ الرّياح الماء لحالته، ودمه دلالة على العنصر المهمّ في الشّخصيّة فلم يعد يُطيق ويتسوّل الرّياح لتقلّ الماء المزن كي تُطفي وهج ناره المستعرة.

لم يكتف النّاقد بهذا المقطع لتوضيح درجة الفنيّة في شعر **عبد العزيز المقالح** في قصيدته "أشجان يمنية"، بل قدّم مقاطع أخرى لتوضيح مفهوم الصّورة الفنّيّة أكثر فتناول صورًا أخرى مميّزة منها "وجهي يستحمّ بدمع الشّجن" فهي صورة واحدة لكنّها مركّبة من صور جزئيّة؛ "فالصّورة الجزئية الأولى "وجهي" هي إذن هذا العالم المعقّد بما فيه من ملامح، ثمّ بما فيه من قيم كالبصر والفم."[1] فهذا تقديم عامّ اختزل فيه معطيين مهمّين من معطيات الأمم ألا وهي رؤيتها الاستشرافية الّتي توحي بتفكير هذه الأمّة، ومعطى اللّسان أو اللّغة الّذي ينمّ عن أصالة الشّعوب وثقافتها.

تتعدّى بنية الوجه طبيعة وجه الماديات والظّاهر أنّ "هذا الوجه ليس أيّ وجه وإنّما هو وجه له انتماء حضاريّ وعرقيّ وتاريخيّ وثقافيّ وسياسيّ، هو وجه اليمن أو وجه الشّاعر المنتمي إلى هذا اليمن، أو هو وجه العربيّ المنتمي إلى هذه العروبة القحّة الّتي تكتنفها حضارة والّتي تغرق في بحر لجيّ من التّطلّعات والآمال والعذاب."[2] فالوجه وسم عن العرق والثّقافة والتّاريخ والحضارة الّتي لحقها الخذلان والحزن والألم، وما توظيف الشّاعر للوجه دون سائر الأعضاء إلّا محاكاة لما يعيشه ويعايشه الإنسان اليمنيّ إن لم نقل العربيّ ولغته، ويرمق بعينيه يتطلّع إلى غد أفضل، وتطلّعه سموّ عمّا هو فيه بقدر سموّ الوجه من الجسد.

يواصل النّاقد سبر أغوار دلالات الصّورة مع "هنا يستحمّ" فالعنصر اللّسانيّ "هنا يومئ إلى وجود المكان ملتصقًا، لا بعيدًا ولا منفصلًا، يعني بعد ذلك أنّ هذا الشّقاء الممضّ إنّما هو مقيم هنا لا هناك، وتفيد أيضًا الانتماء والتّخصيص لا مجرّد الإشارة النّحوية العابرة."[3] فالشّاعر مرتبط بمكان وهذا المكان قد يكون حسيًّا دالًّا على معنويّ الّذي يختزل في الانتماء، وهو لا يريد التّنكّر له أو تغييره بل يؤكّد النّاقد أنّ توظيف الشّاعر لهذه البنية يوحي ويرمز لكثير من الدّلالات، والّتي يطمح من خلالها

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 103.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 104.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 105.

إلى إعطاء رمزية الوجه ورمزية المكان، فثقافة المرء وتاريخه ولغته ومعطيات هويّته هنا وليست في مكان آخر فالالتصاق حسيّ يفضي لتلك الصّلة الوطيدة بينهما، وينظّف جسده ممّا أصابه من درن الأيام والأحوال.

يتتبّع القارئ أحوال الشّعر العربيّ المعاصر فيجده مختلفًا، وكأنّ القصيدة تتزاحم فيها مجموعة من الموضوعات إن لم نقل الأصوات، وعندما يتتبّع بناها يدرك تلك الوثبة في التّعبير والتّواصل بين المعطى الأماميّ الظّاهر والخلفيّ المستتر، فالشّاعر الأصيل "يتوسّل بالصّورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها ويجسّدها بدون الصّورة، وتصبح المتعة التي تمنحها الصّورة للمبدع قرينة الكشف والتّعرّف على جوانب خفيّة من التّجربة الإنسانيّة."[1] ومن الصّور الأمامية التي توسّل بها الخلفيّة "يستحمّ" "فعنصر الاستحمام يحمل مغالطة لسانية نشأت عنها مغالطة منطقيّة لأنّ الّذي تعطيناه الدّلالة اللّغوية بالقياس إلى هذا اللّفظ إنّما هو النّظافة أو الطّهارة وفيها من الصّحّة والجمال (...) ما يكفل له طول العمر وقوّة البطش."[2] وكلّ هذه المعاني قد لا تنتمي للحقل الّذي رسمه الشّاعر في قصيدته، فالنّاقد يرى في هذا مغالطة لسانية نشأت عن مغالطة منطقيّة، فالاستحمام حسبه "هو عالم الشّاعر العابس وحيّزه المتشائم فليس هذا الاستحمام في نهاية الأمر إلّا همًّا مقيمًا ودمً غزيرًا وشقاءً ثقيلًا."[3] فالصّورة شديدة الارتباط بما سبقها؛ فالهموم والأوجاع هي الّتي جعلت الإنسان اليمنيّ في حالة من الأسى والغبن إلى درجة أنّه قد وضع دمع الشّجن وسيلة لاستحمام الوجه، وبالمناسبة الوجه يغسل ولا يستحمّ إلّا إذا كان الشّاعر يقصد الوجه بوصفه مجازًا مرسلًا علاقته إطلاق الجزء والمراد به الكلّ أي الجسد، أو إطلاق الوجه بوصفه عضوًا بارزًا وبه يعرف أصل المرء وفصله.

يصل النّاقد في الأخير إلى توجيه دلالة صورة الاستحمام الواردة في المقطع الشّعريّ إلى دلالة مغايرة تمامًا لدلالتها المعهودة، وهنا تكمن المغالطة اللّسانيّة في الاستعمال الّتي تمنح الصّورة جماليّة فنيّة أعمق شبيهة بما ورد في أحد أبيات الشّاعر اليمنيّ **عبد الله البردوني**[4] إذ يقول في استعماله بنية "مليحة":

ماذا أحدّث عن صنعاء يا أبتي؟ مليحة عاشقاها السّلّ والجرب

---

[1]- جابر، عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص: 171.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 105.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 106.

[4]- البردوني، عبد الله، الأعمال الشّعرية الكاملة، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط4، 2009، ص: 597.

فالبلدة الّتي تفشّى بها السّلّ والجرب وكأنّهما عشيقان لها هل تبقى مليحة أم تصبح كذلك؟ لتعكس المغالطة اللّسانية دلالة اللّفظة وتحويل مجرى الدّلالة من شقّه الإيجابي إلى شقّ لم يكن ليتوقّع لولا لفظتي "السّلّ والجرب"، وتاليًا أخذت الصّورة جمالية فنيّة من محاولة تركيبها لألفاظ لا توحي للوهلة الأولى بالتّجانس الدّلاليّ في السّياق.

تقتضي الصّورة الأدبيّة الجيّدة شروطًا للكمال، وتتحقّق خصائصها في كلّ جزئيّة من جزئيّاتها لتدلّ على نضجها وتمامها، فلا تكون سطحية ولا مضطربة وغيرها من الخصائص والشّروط الّتي تعمل على إبرازها ساحرة أخّاذة بمجامع القلوب والأذواق، ووفقًا لهذا فإنّ هذا الفرع الموسوم بـ"خصائص الصّورة" من دراسة **عبد الملك مرتاض** التشريحيّة ينطلق بالقارئ إلى رصد مجموعة من الصّور الشّعريّة المثيرة غير المألوفة؛ الفنيّة والأبعاد ليقدّم لها تشريحًا لمجموع خصائصها ومقارنتها بين خصائصها عند القدامى والمحدثين، ويبرز عمق الأبنية المرصودة في هذه الصّور من خلال أنّ الصّورة الشّعريّة يتذوّق القارئ فنيّتها منذ لقائه الأوّل بها لذا كان المنتظر من النّاقد إبراز جلّ الخصائص الفنيّة للصّورة الشّعريّة عند **عبد العزيز المقالح**، أو أن يكون قد ترك للمتلقّي فرصة استخلاص مفهوم الصّورة الفنيّة من خلال الشّروح المقدّمة من لبعض الصّور النّموذج المطروحة للتّمثيل.

وما يمكن قوله عن الصّورة في كتابات **عبد الملك مرتاض** ما يلي:

- اهتمّ في نموذجه المفارقة بين المفهوم القديم للصّورة والمفهوم الحداثي؛ فتوصّل إلى قناعة مفادها أنّ الصّورة لم تعد حكرًا على الشّعر كما كان سائدًا من قبل بل قد توجد في النّثر؛ والنّثر نثران فنّيّ إبداعي وتقريريّ مباشر.
- الفنيّة ليست في صور البلاغة القديمة، فلا التّشبيه ولا الاستعارة ولا المجاز ولا الحقيقة المكناة يمكنها أن تنتمي إلى حقل الصّور الشّعريّة الفنية في نظر المفهوم الحداثي لها.
- قدّم النّاقد موازنة بين مقاطع شعرية من قصيدة "أشجان يمنية" وألقى عليها نظرة شمولية أفضت به إلى تصنيف نوعين من المقاطع الشّعريّة؛ مقاطع تتّسم صور أبياتها بالانسجام بوجود رابط جوهريّ بينها، ومقاطع أخرى يستقلّ كلّ بيت بصورته عن البيت الموالي ليستدرك فيما بعد أنّ هناك رابطًا دقيقًا لا يظهر يجعلها على معنى واحد من خلال الوحدة العضويّة.

- أثار النّاقد الكثير من القضايا النقديّة لمفهوم الصّورة كالوحدة العضوية والتّضاد والقلب. والاستئناف عنده لا يعني الانفصال، والرّمز والمغالطة والإيهام دون شرح لها أو تعقيب عليها وكأنّه يقدّم للقارئ أشياء يعرفها أو كأنّه قدّم للقارئ كتابًا نظريًا عن هذه القضايا سبق كتاب التّشريح.
- يبدو أنّ الخصائص الفنيّة للصّورة الشّعريّة عند النّاقد هي النّظر في نوعيّة الصّور من حيث البساطة والتّركيب وأمام الصّورة وخلفها وصلتها بالحيّز، والاستطراد في تشريح بنية إفرادية خارج التّركيب والبحث في معانيها المعجمية في أكثر من ثلاث صفحات إلى ست ثمّ العودة إلى البنية في التّركيب وهو ما حدث مثلًا مع لفظتي "الوجه، يستحمّ"، وعندما يبحث المتتبّع لهذا التّشريح التّفصيلي يدرك أنّه قد لا ينفعه في تحليل الصورة المراد دراستها، فما غاية النّاقد من هذا؟
- اهتمّ النّاقد كثيرًا بالجانب الدّلالي وبحث في بنى الصّور الشّعريّة بحثًا اقتضى- منه التّأويل بما يخدم النّصّ وبما لا يخدمه، وكأنّه يرمي ببحثه هذا إلى أنّ البحث في التّركيب يقتضي- البحث في البنية ولهذه الأخيرة وجهة معجميّة قد تساعد في بلورة وجهة الاستعمال وفي أحايين أخر بعد الانتهاء من تفتيت الوجهة المعجمية يضرب عنها الصّفح ويعود للتّركيب.
- منذ أن انطلق النّاقد في تحليل قصيدة "أشجان يمنية" يهتمّ بالشّكل والمضمون إلى درجة أنّ القارئ في كثير من المواضع ينكر عليه هذا لما وسم به عنوان كتابه (بنية الخطاب الشّعريّ) وكأنّ النّاقد لا يبالي بما قالت به ضوابط المناهج النقديّة أو دعت إليه، ويؤسّس لمنهج وطريقة تحليل خاصّة قد يجد القارئ بعض مقولاتها في البنيوية وقد لا يجد، ومن أمثلة هذا ربطه بين الصّورة والحيّز والمعجم الشّعريّ، ففي كثير من الأحيان يستعمل هذه المقولات وكأنّها ذات معنى واحد.
- للبحث بطريقة عملية في خصائص الصّورة الشّعريّة تقدّم تقنيّة الإحصاء أداة فعّالة في سبيل الوقوف على درجة وفرة خاصيّة عن أخرى وفق الكم للفصل في طريقة التّوظيف لهذه الخصائص في الأخير، وهذا الأمر يفتقده البحث في فرع من التّحليل بعنوان "خصائص الصّورة".

4. الحيّز الشّعريّ وخصائصه في نقد مرتاض لـ"أشجان يمانيّة":

قد يبدو من الغريب أن نقول إنّ كثيرًا من مقولات المنهج البنيوي لم تظهر بشكلّ جليّ عكس ما أوحى به عنوان الكتاب، فهي لا تتقاطع وما قام به **عبد الملك مرتاض** عندما تعرّض لقصيدة من الشّعر المعاصر للشّاعر اليمنيّ **عبد العزيز المقالح** الموسومة بـ"أشجان يمنية"، وممّا شد عن التّحليل البنيويّ افتتاحه

للفصل الثّالث "إنّ ممّا استحدثناه في دراسة النّصّ الأدبيّ؛ الشّعبيّ والفصيح، القديم والحديث، هذا الضّرب من التّصوّر الّذي يُشبه تحديد اللّوحة الفنيّة المتّسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية والّذي نُطلق عليه الحيّز."[1] فهذا الإجراء الّذي استحدثه النّاقد يصلح لدراسة النّصّ الأدبيّ بنوعيه الفصيح والشّعبيّ وبفرعيه القديم والحديث، وهو آلية إجرائية تتناول أدبية النّصّ الشّعريّ بوسمه لوحة فنيّة متعدّدة الخطوط والأحجام والأبعاد أي قراءة النّصّ الأدبيّ بوسمه لوحة فنيّة ذات أبعاد هندسيّة.

يعدّ هذا الإجراء من الإجراءات الّتي تلمّس فيها البحث تصوّرًا خاصًّا بالنّاقد، وهو يحاول إعطاء توضيح له، فهو ليس "مكانًا بالمفهوم التّقليديّ للزّمان، وإنّما هو تصوّر ينطلق من تمثّل شيء يتّخذ مأتاه من مكان وليس به، ثمّ يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيّز المتشجّرة عن هذا الحيّز الأصل الّذي لا ينبغي أن تكون له أبدًا، لأنّ كلّ حيّز يُفضي إلى حيّز آخر؛ فترى الصّورة الفنيّة تتعمّق بانشطارها إلى انشطار، وتجزّئها إلى تركيبات، وبمثل ذلك تستوفي الرّؤية موقعها فتتبوّأ مكانًا مكينًا."[2] فهو يرقى عن المفهوم التّقليديّ لأيّ مكان في زمان محدّد، فهذا التّصوّر قد يأخذ بعض مفاهيمه من المكان ولكنّه لا يتّصل به إلّا معنويًّا عبر عوالم مختلفة منبثقة كالمشجّر من الحيّز الأصل دونما أن تعود إليه، فهو ما "ينشأ عن شطحات الخيال من فراغ أو حركة أو اتّجاه أو بُعد أو طول أو عرض أو حجم أيضًا."[3] ويكمن جمال الصّور الفنيّة - في نظر النّاقد- في تلك الّتي كلّما ازدادت انشطارًا عن الصّورة الأصل ازدادت عُمقًا، فتتجزّأ لتتركّب في الأخير صورة فنيّة بأبعاد مختلفة ومتباينة رسمها انشطارها عن الأصل، لتؤسّس موقعًا مغايرًا عمّا كان سابقًا، وتاليًا يكتسب النّصّ الأدبيّ حيّزًا تدور في فلكه صور فنيّة ذات مكان وزمان عميقين يختلفان عمّا هو ماديّ.

بدأ النّاقد يتتبّع التّصوّر الّذي رسمه للحيّز عبر مقاطع قصيدة **عبد العزيز المقالح** "أشجان يمنية" فممّا "هاله التّنوّع الّذي لا يكاد ينتهي؛ وهو من أجل ذلك ما أعسر- حصره وضبطه، وأشقّ الإمساك بتلابيبه والتّحكّم في أمره، فهو حيّز شموس يتّخذ في كلّ صورة شكلًا، وفي كلّ فكرة تُعرض يتبوّأ هيئة قد لا يكونها في أيّ مقام آخر."[4] فالنّاقد ينعت قصائد الشّعر المعاصر بمتعدّدة الحيّز إلى درجة يصعب تحديد مناراته شكلًا ومضمونًا، ويتبوّأ وفقًا للأفكار مقامات مختلفة، ولم يستطع البحث من هذه الرّؤيا القبض على شكل واحد وواضح للحيّز، الّذي بات يتقلّب في هذه القصيد المعاصر وعُدّ "امتدادًا للصّورة الفنيّة الّتي هي في

(1)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 113.
(2)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 113.
(3)- عبد الملك، مرتاض، "أ ي"، دراسة سيميائيّة تفكيكيّة (أين ليلاي؟) لمحمّد العيد آل خليفة، ص: 103.
(4)- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 114.

حدّ ذاتها ليست تشبيهًا خالصًا ولا استعارة خالصة ولا كناية خالصة ولا أيّ مظهر من المجاز العقليّ الخالص؛ وإنّما هي شيء مزيج من ذلكم جميعًا."[1] فكيف بالباحث أن يتتبّع خصائص إجراء هو المكان وليس بالمكان وهو الزّمان وليس بالزّمان وهو شيء من أشكال البلاغة القديمة وليس هو إلّا في اجتماعها، فهل يأخذ الحيّز وردة من جميع حقول الإجراءات السّابقة الذّكر؟ أم أنّه من الإجراءات الصّعبة المراس؟

انطلق النّاقد في فصل سابق من معطى لمفهوم الصّورة الفنيّة إلى درجة أنّه نفى الفنيّة صور الشّعر القديم، وركّز على أنّها قمّة الأصناف القولية "فالتّشبيه والاستعارة والكناية محدودة التّصوّر، قاصرة التّمثّل تحصر بيُسر وهون."[2] والصّورة الفنيّة بمنظور النّقد الحداثي كلام رفيع المستوى بعيد المنال قولًا ورؤيا، والخيال عنصر مهمّ في تشكيل جماليته، وما أشكال البلاغة القديمة إلّا كمثل قواعد النّحو والصّرف الّتي يختلف فيها النّاس مدّة ثمّ يكتشفونها، وهو انتصار للصّورة الفنيّة على حساب العناصر الجماليّة الأخرى، والصّورة الفنيّة عند النّاقد تلك الّتي تحظى بالتّميّز، ولا تستطيع الأذهان استكشاف عمقها ودلالاتها الغائرة، وإلّا فهي ليست من مصاف الصّورة الفنيّة الحداثيّة.

عدّ النّاقد الصّورة امتدادًا للحيّز الّذي يدارس طائفة من مظاهره عبر قصيدة "أشجان يمنية" "فالصّورة عالم بدون حدود ومحيط بدون ساحل وفضاء بدون انتهاء، لأنّ العنصر الكلاميّ الّذي هو قمين بأن يوحي إلى كلّ دارس بشيء لا يوحيه إلى أيّ دارس آخر."[3] فالتّصوير الفنّيّ بحر مترامي الأطراف وما توحيه الصّورة لدارس قد لا يظهر لدارس آخر لأنّ حيز الإبداع في هذه الصّور يفوق مدركات القرّاء وإن توفّر عندهم جانب غابت الجوانب الأخرى، وتاليًا تتكوّن نظرة مخالفة للصّور باختلاف القرّاء، يتوقّف النّاقد عند الألفاظ بين الحين والآخر يستنطقها لغويًّا ثمّ يفيض في استنباط "إيحاءاتها المستلهمة من سياق العبارة والنّصّ الشّعريّ كلّه، بأسلوب بديع مسترسل وتعاطف شعوريّ مثير، وهو ما يعطى التّحليل جدواه ويجعل منه واسطة محبّبة بين النّصّ والقارئ."[4] وهنا يكمن الإبداع في الشّعر المعاصر المختلف في رؤيته وطريقة بناء صوره، ويمثّل النّاقد بالصّورة الحيزيّة الآتية:" ولنتوقّف حتّى يتفجّر ماء الفجر من الصّخرة."[1]

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 114.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 114.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 114.

[4]- عبد الملك، بومنجل، تجربة نقد الشّعر، ص: 173.

[1]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 66.

يتّجه النّاقد لتعليل هذا البيت الشّعريّ إلى وجهة رأي النّقّاد عن بيت لأبي الطّيّب المتنبّي الّذي "لا يجوز أن يتّفق الدّارسون كما يجب أن يتّفقوا حول قول أبي الطّيّب المتنبّي."[2] فالموقفان مختلفان بيت من شعر يرى فيه النّاقد أنّ ما نحسبه صورًا "لا يعدو كونه لعبًا بالألفاظ وتركيبًا لصورتين لا تعنيان الشّيء الكثير."[3] ثمّ انطلق في مناقشة بيت المتنبّي[1*] بالشّرح والتّفصيل ثمّ التّعقيب برأي الجاحظ الّذي توافقت رؤيته ورؤية الشّاعر فمن اللّحن والابتذال الإتيان بتشبيهات كانت شائعة عند الشّعراء العرب وعابها ودعا إلى أنّ "الجارية الفائقة الحسن أحسن من البقرة وأحسن من الظّبية وأحسن من كلّ شيء شبهت به."[4] وممّا عابه على الجاحظ الوجه الواحد للتّشبيه فعندما تُشبّه المرأة الحسناء بالشّمس أو القمر فيدرك المتلقّي أنّ المقصود هو وجهها والوجه شيء واحد وصفة واحدة وللمشبّه ضروب شتّى من الحسن والجمال؛ الحسّيّة والمعنوية، ويضيف أنّ النّقص الّذي اعترى الصّور الشّعريّة في القديم وأنقص من فنّيتها هو اهتمامها بجانب واحد من التّصوير بينما بإمكان الشّاعر أن يمنح صوره حيّزًا أوسع مادة ومعنى، وينقل أذهان المتلقّين إلى فضاء رحب قد يكون للقارئ بعض خيوطه ويزداد اندهاشًا وإعجابًا كلّما أدرك باقي الخيوط لتتكوّن له في الأخير ملكة في القراءة تمنحه بعدًا في النّظر والرّؤيا.

يعود النّاقد للبيت الشّعريّ "ولنتوقّف حتّى يتفجّر ماء الفجر من الصّخرة" وينطلق في تشريحه "ليوضّح أنّ كلّ عنصر في هذا البيت المعاصر يحمل عوالم من الحيّز المتجدّد المتعدّد الّذي لا ينفد ولا ينقضي."[5] وهنا مكمن الجمال في الإبداع الشّعريّ -في نظر النّاقد- وهو أن تنطلق الصّور في عالم متجدّد من الحيّز المتعدّد الّذي يكون كالمشجّر في تفرّعاته فلا تنفد دلالتها ولا تنقضي بل تفضي إلى عوالم دلالية حيزية منبثقة من فضاء الخيال الواسع.

انطلق النّاقد في تشريح البيت الشّعريّ من لفظ "ولنتوقّف" وهو أوّل لفظ في البيت الشّعريّ، غير أنّه صادف حيّزًا تدور في فلكه و"هذا الحيّز جاثم في اللّفظة، فالحيّز هنا كأنّه مصاب الكلال، وكأنّه يعاني النّصّب من تظعان، فالتسمت الشّخصية الشّعريّة التّوقّف لترتاح هي، وتريح

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 115.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 115.

[1*]- يقول **المتنبّي**: فليت طالعة الشّمسين غائبة وليت غائبة الشّمسيـــن لم تغب

[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 115.

[5]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 117.

حيّزها اللّاهث وراء حيّز أسعد وأرحب وأجمل."[1] فالتّعب والعياء الّذي أصاب الشّخصية دفعها إلى اختيار اللّفظ الملائم الدّال على حالتها، وممّا يزيد الأمر تعقيدًا أنّ الحيّز والصّورة عند النّاقد أمر واحد، وعليه فجثوم الشّخصية الشّعريّة ناجم عن معاناتها من أمر ما لدرجة توظيفها للام الأمر الّتي تفيد التّوقّف الفوري، ويُضاف إلى أنّ الشّخصيّة تطمح إلى تغيير الحالة الحيزية من الجثوم والتّعب إلى الاستراحة الّتي تستهدف حيّزًا جديدًا أحسن وأجمل.

التّوقّف أو طلب التّوقّف لم يكن من قبيل العبث بل استجدته الشّخصية الشّعريّة بغرض مقصود يكمن في الحالة الّتي تمرّ بها والّتي استدعتها إليه، من الشّخصية المخاطَبَة؟ ولم طلب منها الشّاعر التّوقّف أمرًا ولم يلتمس منها أو يسألها؟ أكانت الشّخصية الشّعريّة تركض هربًا أو طواعية؟ وإن كانت تركض لم؟ وممن؟ وإلى أين كانت تتوجّه؟

ومن الأسئلة الّتي تستجدي القارئ وهو يقف على حيّز لفظة "ولنتوقّف" ما استفسر عنه النّاقد "وإلى أيّ غاية كانوا يُيمّمون؟ وما حظرهم أن يمكثوا حيث كانوا؟ ولم لَم يصارعوا من أجل المكوث حيث أصل حيّزهم الّذي منه كانوا ينطلقون؟"[2] فهذه التّخريجات من النّاقد تلزمك الإحاطة بحيّز الشّخصية الشّعريّة حسًّا ومعنًى زمانًا ومكانًا كي يكون تحليل القارئ أقرب إلى الحكم على طلب الشّخصية الشّعريّة، وتصوّر درجة الحيّز المطلوب، فمثلًا عندما يكون الهروب فمبتغى الشّخصية الانفلات بينما للحفاظ على الحيّز المشغور فالهروب يكون ظرفيًا للاستئناف، والتّوقّف محكوم بحتمية الهروب وقد لا يكون هروبًا بل مشيًا متتابعًا إلى درجة الإرهاق.

بما أنّ النّصّ الشّعريّ المعاصر نابض بالحياة والحيوية والانفعال الدّلاليّ المطلق فقد توصّل النّاقد إلى ومضات حيزيّة قبل البيت الشّعريّ، ويتجلّى للبحث بعض إشاراتها من الحيّز المطلوب ومبرّرات الخروج من الحيّز السّابق؛ فقد يكون "الحيّز مظلمًا قاتمًا وكأنّ الذين كانوا يسيرون فيه لم يكونوا يسيرون على هداية من أمرهم فالتمسوا الهداية من هذا الضّلال، وطلبوا النّور من هذا الظّلام."[1] ويعلم الجميع دلالة طلب النّور الّذي يرمز إلى طريق الصّواب والهداية والوضوح وهو

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 118.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 118.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 118.

عكس طريق العتمة والظّلام، وتاليًا عدم البقاء على حالة الحيّز الأوّل والهروب منه إلى آخر أحسن منه حالة من الأوّل.

يواصل النّاقد تحليل هذا الحيّز الشّعريّ ليصل إلى "أبعاده الخياليّة وأسراره الدّلاليّة، ويكشف ما فيه من جمال الفكرة والصّورة."[2] ويقف في تحليل حيّز البيت الشّعريّ عند "ولنتوقّف" الّذي لم يكن "مطلقًا وإنّما كان التّوقّف تأمّلًا وانتظارًا لظهور حال جديدة قمينة بأن تحمل إلى النّاس شيئًا من الهداية في المسير والسّعادة في المعاش."[3] فالتّوقّف ظرفيّ لضرورة الكشف أين وصل بهم المسير، والانتظار كفيل بأن يبصّر السّراة طريق الهداية أو على الأقل بعدهم عن طريق الظّلام ودرجة اقترابهم من طريق النّور.

عندما وصل التّشريح إلى هذه النّقطة ينتظر المتلقّي ماذا وراء هذا التّوقّف، "فالشّيء المنتظر من وراء هذا التّوقّف المظلم إنّما هو شيء مركّب من ماء؛ وهو نافع للنّاس والأرض، ونور؛ وهو نافع للنّاس والأرض أيضًا، فالماء حيّز، والنّور ليس بحيّز؛ ولكن الأوّل لا يستطيع أن يبدو للنّاس ويتمّ الارتفاق به ارتفاقًا حسنًا إلّا بوجود الثّاني."[4] فيلتقي الماء بالنّور في البيت الشّعريّ، ولكلّ منهما دلالة عن البدء والانطلاق من جديد في الحياة ففجر اليوم هو بداية يوم جديد بما تحمل لفظ "الجديد" من معان، والماء هو الحياة والبداية الجديدة لكلّ النّاس وباقي الكائنات، فالمنتظر استبصار طريق الهداية وللهداية معالمها ومن معالمها هذا التّركيب المزجي في البيت الشّعريّ الّذي تكوّن من حيّز الماء والنّور.

يوضّح النّاقد مرامي لفظتي الماء والنّور فوضع للماء حيّزًا ولاحظ "تلاقي الحيّز الّذي هو الماء والإنسان الجاثم في حال التّوقّف، بل القائم بهذه الحال المنشئ لها، والفجر الّذي هو إن شئت عالم نور وإن شئت بشير أمل وإن شئت أمارة خلاص إمّا من حيّز ضيّق وإمّا من زمان شقيّ."[5] فالإنسان المتوقّف قد لا يكون جاثمًا وكيف يكون كذلك وهو يستجدي الخلاص فالتّوقّف ليلتقط الأنفاس ويستبصر حال طريقه الّتي باتت تبعث على الأمل، غير أنّ النّاقد استدرك في التّوقّف وأشار إلى إمكانية أن يكون التّوقّف معنويًّا فتتحوّل المسيرة للزّمان لا للإنسان، ومن عناصر مسيرة الزّمان؛ الإنسان وتطوّر المكان وسير الزّمان.

---

[2]- عبد الملك، بومنجل، تجربة نقد الشّعر، ص: 178.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 118.

[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 119.

[5]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 119.

كان لانطلاقة الشّخصية الشّعريّة عند النّاقد مبرّرها بداعي الخلاص من حيّز ضيّق أو زمان غير متقبّل، وما البنى الإفرادية الّتي تلت فعل التّوقّف إلّا مؤشر على أنّ التّفاؤل صميم هذه الألفاظ؛ "فالماء المنبجس لا ينفجر من مطلق أيّ شيء وإنّما يتبجّس من نور الفجر؛ فهو مزيج من هذا الجوهر السّائل وهذا الجوهر المضيء، وأيّ عنصر أرقى وأسمى وأجمل من شيء مركّب من الماء والنّور."[1] ويدلّ هذا على أنّ دلالة الحيّز مرتبطة أيّما ارتباط بنور الفجر وللألفاظ رمزيتها، فالنّور يأتي بعد ظلمة والفجر بداية موعد جديد مع الزّمن، وهنا يكمن الجمال في هذه الصّورة الحيّزية الّتي يكتنفها الجمال من كلّ جانب؛ اختيار الألفاظ واستشراف الأبعاد، بالرّغم من أنّ النّاقد واصل فيما بعد استجلاء عنصر الماء الّذي ارتبط بالصّخر ويعرف الجميع دلالة الماء المتفجّر من بين الصّخور الّذي يوحي بالعذوبة والصّفاء والنّقاء.

ركّز النّاقد في تشريحه للصّورة الحيزية على الماء الّذي يراه يقوم على لوحتين فنيّتين "لوحة ثابتة متردّدة حائرة تتّسم بالانتظار والطّلب وهي جمع الوقف في منتصف سبيلهم، وهذه لوحة أمامية بسيطة نتصوّر رؤيتها، ولوحة ثانية متحرّكة مركّبة مؤلّفة من طائفة من العناصر المنبثقة عن الطّبيعة والحياة أهمها: الماء والنّور والصّخر والحركة، وهذه لوحة في حقيقة أمرها خلفية لا أمامية."[2] فها هو الحيّز ينطلق فيه النّاقد من فكرة أنّ للصّورة الحيزية وجهتين أمامية تتوفّر لجميع القراء وخلفية تنأى عن الفهم والإدراك إلّا بفهم المراد من القصيدة والشّخصية الشّاعرة وكذا قراءة النّاقد لمثل هذه الإجراءات، فالحيّز الشّعريّ أداة إجرائية يشرّح بها **عبد الملك مرتاض** النّصّ الشّعريّ وفق رؤيته بعيدًا عن أيّ مقولة نقديّة، فاللّوحة الأولى أمامية قد يدركها الجميع من القراءة الأولى، غير أنّ اللّوحة الثّانية خلفية متحرّكة، تستشفّ حركيتها من عناصر الطّبيعة المتّسمة بالحياة والحيوية إلى درجة أن أصبحت مركّبة تركيبًا يسمح للقارئ تقبّل هذا المزج ولو دون فهمه، فالمزج بين النّور والفجر والماء والعذوبة مقبول ثمّ يبدأ في تشجيره إلى صور حيزية أخرى؛ قد تتآلف وقد تتضاد، والنّاقد قد أقرّ مسبقًا أنّ الحيّز الشّعريّ الواحد قد يتّسم بأبعاد حيزية أخرى إلى درجة أنّها تشبه المشجّر، وهو ما يحدث في هذه الصّورة الحيزية الّتي تنبثق عنها صور حيزية أخرى نتيجة تجزيئها.

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 119.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 120.

يقوم هذا الحيّز الشّعريّ على لوحتين؛ لوحة حائرة منتظرة طالبة، وهذه اللّوحة أمامية بسيطة، ولوحة ثانية متحرّكة مركّبة من عناصر الطّبيعة والحياة منها الماء والنّور والصّخرة والحركة؛ وهذه اللّوحة خلفية مركّبة، وفي الوقت ذاته هي قادرة على التّجزّؤ والتّحلّل إلى أدنى مستوى، فمثلًا الماء له صوت ولون وطعم وجمال وحركة، والفجر له لون وصفة الجدّة والضّياء ونسخ الظّلام ومنظر وحجم وهيئة.

يتتبّع النّاقد التّحليل الحيزي للصّورة ليجد صورة حيزية أخرى تآلفت من التّوقّف والزّمان الّذي فيه يحدث فعل التّوقّف، إنّ التّوقّف فعل والسّكون فعل مضادّ له وتاليًا فطلب الشّخصية الشّعريّة للفعل المضاد إنّما ينجم عن درجة معاناتها من الحركة؛ سواء بالجري أم المشي- دون انقطاع، وزمن التّوقّف يختلف عن سابقيه من الأزمنة المتوارية وراءه، فإذا "راعينا أنّ المتوقّفين في هذا الحيّز بشر من النّاس كلّ منهم يمثّل زمانًا بحركته وسنّه ولباسه وعهده وأيديولوجيته وانتمائه الحضاري الّذي هو انتماء إلى التّاريخ الّذي هو انتماء إلى صراح من الزّمن."[1] ويتحدّد فعل التّوقّف تبعًا لما لحقه من معطيات الماء والفجر، قد تطلّ دلالات زمن الفجر بوصفه صاحب المرتبة الأولى من يوم جديد بهواء نقيّ ونسيم عليل على الدّلالة المتوارية خلف الحيّز العام للبيت الشّعريّ، غير أنّه "زمان مركّب ذو مفاهيم مختلفة إذا راعينا أنّه رمز لالتماس الخلاص، أو انتظاره، أو التّعلّق به، فهو عنوان لشبكة من المفاهيم الغنيّة بالزّمان."[2] فالصّورة الفنّيّة الحقّة -حسب النّاقد- تتوفّر على شبكة حيزيّة وزمنية وهو ما لوحظ في شعر **عبد العزيز المقالح**، وبلوغ مرتبة الصّورة الشّعريّة الفنّيّة يعكس قدرة صاحبه في إضمار الكثير من القيم والمبادئ والأهداف والآمال المفعمة بالآلام بين التّشاؤم والتّفاؤل.

تعدّ هذه التّوضيحات بمثابة بوابة يودّ من خلالها الولوج إلى عالم آخر ينعته بالحيّز الأدبيّ الّذي وجده النّاقد شديد التّنوّع في قصيدة "أشجان يمنية"، وما اختياره لبعض النّماذج من هذه القصيدة إلّا تنبيهًا لأيّ شكل من أشكال الحيّز المختلفة، "وقد بدا لنا أن نتحدّث عن عشرة أنواع من هذا الحيّز، دون أن تكون هذه العشرة الأنواع مستوفية بالضّرورة لما ورد في القصيدة الّتي وضعناها مصدرًا لبعض هذه الدّراسة."[1] ومن هنا فالنّاقد بصدد ذكر أنواع الحيّز الأخرى، وما التفاتته السّابقة الّتي

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 120.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 121.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 121.

حلّل بها البيت الشّعريّ "ولنتوقّف حتّى يتفجّر ماء الفجر من الصّخرة" إلّا شرحًا منه ليضع القارئ في صلب مفهوم الحيّز الشّعريّ وخصائصه الّتي بدأ النّاقد يؤسّس له من خلال هذه الدّراسة، وإلّا فهناك أنواع شتّى للحيّز الشّعريّ، فهناك الضّيق بالحيّز الرّاهن والبحث عن حيّز بديل، والحيّز المتحرّك والحيّز المحاصر، والحيّز المحفوف بالمخاطر، والتّصارع مع الحيّز، وقد تكون تحت هذه الأصول أنواعًا أخرى تنبثق من أجزائه وقد تصل إلى عشر، وبتتبّع النّاقد لأنواع الحيّز المشتملة عليها قصيدة "أشجان يمنية" يجد:

أ. الضّيّق بالحيّز الرّاهن، والبحث عن حيّز بديل:

يعدّ هذه من محاور الحيّز الموقفيّ؛ أي "موقف الشّخصيّة الشّعريّة من حيّزها، وهل كانت راضية به أم ضجرة منه؟ وهل كانت تحبّه أم تمقته؟"[2] يعود النّاقد إلى مقطعين شعريّين من قصيدة **المقالح** ليُقدّم توضيحًا عن هذا النّوع من الحيّز، وهو يعتقد أنّ المقطعين يمثّلان هذا الضّرب من الحيّز القائم على الضّيق بالذّات، والنّفور من الأمر الواقع، ورفض للحال الآيسة الرّاهنة." وأوّل المقطعين يقول فيه **المقالح**[3]:

اهبطوا بي على صفحة الماء
نار الدّموع تعذّبني
ودمي يتوسّل عبر الرّياح.

تلتمس الشّخصيّة الشّعريّة بالأساس تغيير الحيّز الّذي تشغله، بحيّز آخر ولو دُنوًّا من العلوّ الّذي هو فيه، والواضح أنّ لفظ "اهبطوا" تدلّ على أنّ "الشّخصية الشّعريّة هنا تلتمس من مخاطبين لا نعرفهم حقّ المعرفة، وإنّما نتوهّمهم توهّمًا فحسب، أن ينحدروا بها نحو وجه آخر من الحيّز غير دقيق المعالم، ولا واضح الملامح؛ وإنّما ندرك أنّه حيّز أمثل ممّا كانت تضطرب فيه الشّخصية."[4] فالانحدار الّذي طلبته الشّخصية الشّعريّة ينبئ عن درجة المعاناة الّتي عليها، ومن المعروف أنّ المرء الّذي يعاني غبنًا وبؤسًا وشقاءً تبدو له جميع الأماكن أحسن ممّا هو فيه. فالمكان الّذي يشغله يضيق مهما اتّسع ومبرّرات الرّاحة بمعنويات أصحابها، فالضّيق يتّسع في النّفس إن استراحت والاتّساع يضيق إن عانت

[2]- عبد الملك، مرتاض، شعريّة القصيدة قصيدة القراءة، ص: 185.
[3]- المقالح، عبد العزيز، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 72.
[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 122.

وغُبنت واضطهدت، ويبدو أنّ لفظ القرآن الكريم أبلغ في عرض هذه المسألة حيث يقول الله تعالى عن الثّلاثة الذين تخلّفوا عن غزوة تبوك وما اعترض نفسيتهم المؤمنة الّتي علمت أنّها اقترفت أمرًا عظيمًا في حقّ الله ورسوله، يقول ﷻ﴿وَعَلَى ٱلثَّلَٰثَةِ ٱلَّذِينَ خُلِّفُواْ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتۡ عَلَيۡهِمُ ٱلۡأَرۡضُ بِمَا رَحُبَتۡ وَضَاقَتۡ عَلَيۡهِمۡ أَنفُسُهُمۡ وَظَنُّوٓاْ أَن لَّا مَلۡجَأَ مِنَ ٱللَّهِ إِلَّآ إِلَيۡهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيۡهِمۡ لِيَتُوبُواْۚ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾[1] فالضّيق هنا نفسيّ معنويّ وإن اتّسع المكان، ويبدو للبعض عند العودة للمقطع الشّعريّ أنّ الشّخصية الشّعريّة على دراية بالحيّز الّذي تطلبه، وعلى العكس من ذلك فأقصى ما تعرفه عن الحيّز الجديد هو أن تبتعد به عن الحيّز المشغور، ثمّ يظهر باقي البيت الشّعريّ أنّ هناك مبرّرًا قد يضفي على الشّخصيّة بعض الأمل عند إنزالها حيزًا فيه الماء، وما للماء من دلالات الحياة والنّماء وإخماد للحرائق الحسيّة والمعنوية الملتهبة، وفي كلّ هذا تثب الشّخصية من حال إلى حال.

يحاكي البيت الثّاني من هذا المقطع درجة المعاناة والضّيق والشّقاء الّذي تعاني منه الشّخصية الشّعريّة المعبّرة عن شعب أو أمّة بأكملها، وقد فقدت أغلى ما عند الشّعوب من"الكرامة والحصانة الاجتماعية فهامت على وجهها عبر أطراف الأرض طلبًا للماء والتماسًا للخصب وبحثًا عن العيش الرّغد وضيقًا بالذّلّ والنّكد."[2] ومنه ففقدان الكرامة معناه فقدان لذّة العيش والحياة، ورغم ذلك تحاول الشّخصية الانفلات إلى حيّز أدنى ممّا هي فيه، غير أنّه أحسن عيشًا وكرامة وفق معطى الماء الّذي يرمز لمعنى الحياة والاستمرار والنّماء وفق طرائقها المشروعة ولا تنعت الحياة حياة إذا كانت تحت ظلال الضّغط والقهر والتّعسّف.

تقدّم الشّخصية الشّعريّة نزيفين منها يستجديان حيّزًا مفعمًا بالحياة غير الّذي تشغله، فالنّزيف الأوّل هو البيت الثّاني "نار الدّموع تعذّبني" فنزيف دموعه المنهمرة انتقلت إلى مرحلة الحمم المحرقة وعذابها تضاعف؛ بينما كان بكاء لحالة مزية يعاني منها شعب وأمّة استحال إلى ألم آخر أُضيف نتيجة العذاب الشّديد، والنّزيف الثّاني "ودمي يتوسّل عبر الرّياح" نزيف آخر بدأ يطلبه الدّم النّازف جرّاء التّعذيب والاضطهاد فتناثر عبر الرّياح يتوسّلها بأن تُقلّ سحابًا ثقالًا يُحيي بلده الميّت. و"نلفي كلّ بيت في هذا المقطع يمثّل لوحة حيزيّة تختلف عن صنوتها، ولكنّها مع ذلك تمضي في مسارها العام، فاللّوحة الحيزية الأولى تمثّل منظرًا من الماء، والثّانية تمثّل منظرًا من الدّموع والنّار، والثّالثة تجسّد مشهدًا من

[1]- سورة التّوبة، الآية: 119.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 123.

الدّم المراق عبر وجه من الأرض تعبث به الرّياح عبثًا شديدًا."[1] فيرى النّاقد مشاهد للوحات حيزيّة ذات أبعاد متباينة تنشد حيزًا أفضل مما هي عليه الشّخصية الشّعريّة، والدّلالة الخلفية لكلام اللّوحة الحيزية الثّالثة أنّ الشّخصية الشّعريّة الّتي التقى عليها الدّم والنّار في انعدام الماء مآلها الزّوال والفناء، وتاليًا فالدّم المتناثر عبر الرّياح يتسوّل عبرها مزنًا يُشفي الغليل، ويبعث الحياة من جديد، فإن الشّخصية ماتت، واستحال شعبها إلى حيّز آخر مغاير لما كان عليه فإنّها لم تمت.

أمّا المقطع الثّاني المختار من قبل النّاقد في قصيدة "أشجان يمنية" يقول فيه **المقالح**:

عيبان يحمل أطفاله وتوابيت موتاه

ثمّ يُهاجـــــر

يجد النّاقد عند تشريح هذا المقطع الشّعري ّالّذي يتّسم في الأصل بالثّبات والاستقرار أنّه "يتحرّك ويزحف زحفًا وبين يديه أطفاله يحملهم وتوابيت موتاه، لقد قرّر أن يهجر الحيّز الأصل لاتّسامه بالبؤس البائس، واتّصافه بالشّقاء الممضّ."[2] فالملاحظ أنّ الحيّز العامّ كان هادئًا ومأهولًا -وهو الأصل- إلى أن طرأت عليه متغيّرات ألزمته التّغيّر فتحوّل استقراره وهجعته إلى حركة هجران ناجمة عن تغيّر معطيات الحيّز الأصل ودخل في حركة نحو حيّز جديد يحاول أن يصله وأطفاله وما بقي له من نعش موتاه يربطه بالحيّز الأصل، ولكن هل يستطيع من اضطر إلى الخروج هربًا من ذعر وخوف وقتل أن يسعفه الجهد والوقت أن يحمل توابيت موتاه؟

لم يقف النّاقد عند هذا بل واصل تتبّع مشجّرات الحيّز الأصل فوجدها "حيّزات وقع عليها حمل الحيّز الأوّل الأصل الّذي هو (عيبان)، فالأطفال وتوابيت الموتى مسخّرة لعيبان الحامل لها، الزّاحف بها نحو حيّز آخر غير معروف (...) فحمل الأطفال والهجرة بهم إلى مكان آمن أو مكان واسع أو مكان أسعد، أمر معروف مألوف معروف (...) فلا شيء أشقّ على المرء من أن يحتمل جثث الموتى."[3] وتفرّع عن الحيّز الأصل حيّز الأطفال والتّوابيت، فوجد النّاقد حيّز المكان الّذي يمثّله "عيبان" وحيّز الزّمان الممثّل في فترة الانتقال من حالة الحيّز الأولى إلى حالة الحيّز الموالية لأنّ الضّيق بالحيّز الرّاهن جعله يستجدي حيّزًا بديلًا مثقلًا بمواجع وذكريات الحيّز الأصل، فلا هو يريد البقاء في

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 123.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 125.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 126.

مكان ضاق به العيش لمتغيّرات ألمّت به، ولا هو يستطيع أن يُغادره منفردًا متنصّلًا من مسؤولياته ووفائه اتّجاه من ساروا معه يومًا على هذا الدّرب؛ وهذه المواقف الشّجاعة النّبيلة توحي بشخصيّة الإنسان اليمنيّ بخاصّة والعربيّ بوجه عامّ الّذي يأبى أن يتنكّر لأصله، وهو بذلك يحاول بعث الحياة بحمله الأطفال إلى هذا المكان الجديد، كما لا يريد منهم أن ينسوا صنيع المضطهد بهم وبآبائهم فنقل صورة حيّة ممثّلة في التّوابيت وأشلاء الموتى، وفي الوقت نفسه هو الوفيّ الّذي يرفض أن تبقى أشلاء موتاه في حيّز ضاق به ذرعًا.

يعود النّاقد ليوحي إلى القارئ بأنّ الحيّز يتكوّن من صور أو ألواح فنّيّة في غاية الجمال، ويكمن هذا الأخير في انعكاس الحياة الخارجية فيه فيجد ألواحًا تتّسم بالثّبات وأخرى بالسّكون؛ "فالأولى يتمّ فيها حمل الأطفال، وتوابيت الموتى ثمّ الانتظار، والثّانية الّتي يقع فيها انفجار هذا الحيّز الثّابت فيصبح متحرّكًا في كلّ اتّجاه ابتغاء التّخلّص من الحال الأولى الّتي تمثّل الحيّز المزهود فيه، المرغوب عنه."[1] فالحيّز عند **عبد الملك مرتاض** مجموع الصّور الفنّيّة الّتي تتآلف وفق معطيات من أنواع الحيّز، وديناميّة الحركة والسّكون تتمثّل في انفجار الحركة من السّكون أي انفجار حيّزات أخرى من حيّز قارّ ساكن كان يعتقد القارئ أنّه قد وصل إلى نهاية فروع مشجّر الحيّز لتنبثق منه من جديد صورًا أخرى تتّسم بالحركة وصولًا إلى دلالات أعمق يتمتّع القارئ وهو يسبر أغوارها ليستكشف عوالم لم يكن له قبل بها إذ هو بقي على مسطّحات الحيّز الأصل وصوره.

ب. الحيّز المتحرّك:

انطلق النّاقد في بداية هذا الحيّز بالمقطع الشّعريّ الآتي:

ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي
وانتفض العمـــر
يتسوّل في الطّرقات الصّدى

ممّا يدعو للتّأمّل في هذا المقطع أنّ كلّ شيء فيه يتحرّك أو يوحي بالحركة وفق ديناميّة الانتقال من حالة حيزية إلى أخرى، وقد يظنّ البعض أنّ اللّوحات الحيزية المتحرّكة فيها الكثير من الوهم، والحقيقة في نظر النّاقد مخالفة لذلك تمامًا استنادًا إلى هذا البيت الشّعريّ "ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي." وأنّ الّذي يركض في "الحقيقة الشّعريّة هنا ليس النّخلة الشّجرة المعروفة، وإنّما هي

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 127.

شجرة ترمز إلى تعاسة هي الجوع الّذي يهجم في زمن مظلم طويل يتّصف بالشّقاء والغبن، ويتّسم بالقهر والقمع."[1] فهنا الرّمزية في توظيف النّخلة شدّة جوعها وعطشها ورغم ذلك قساوة البيئة عليها، وبقراءة أخرى أليس يرمز هذا الحيّز إلى الحركة الدّؤوب الّتي تستجدي من خلالها الكائنات مواصلة الحياة رغم ما فيها من معوّقات المواصلة والاستمرار.

ج. الحيّز المحاصر:

أسهم هذا النّوع في إظهار فنّيّة الكثير من الأمكنة التي "تشكّل لحمة الشّبكة الحيزيّة التي تقع فيها الحركة والعبور والسّكون والأمن والحبّ والكره (...) وهل هو جغرافيّ طبيعيّ أم خياليّ أدبيّ؟ أم خياليّ أسطوريّ؟"[2] وقد انتبه النّاقد في تحليله لقصيدة **المقالح** إلى أنواع الحيّز الشّعريّ تبعًا لدلالات الألفاظ الموظّفة في هذه المقاطع، فالمقصود بالحيّز المحاصر الّذي يعبّر عن كلّ ما هو مكبوت أو يدعو إلى الكبت في المقطع، "فالانتفاض والرّكض والفرق الدّلاليّ بينهما ألسنيًا، فالرّكض حركة مادية قد تكون عشوائية كما هو الشّأن بالقياس إلى الفرس أو أيّ حيوان آخر يركض إلى غير غاية وبدون أي تدبير."[3] ومنه فالرّكض انتفاضة ضد أيّ نوع من أنواع القيود، ولا يطلب صاحبها طريقًا واضح المعالم بقدر ما يطلب انفلاتًا من حالته الّتي هو عليها، وهو الملاحظ من النّموذج الّذي قدّمه النّاقد من قصيدة **المقالح** الّتي يقول فيها:

ترتعش الكلمات
تحاصرها شهوة الحقد
تمتد حول أصابعها
أي قضبان سجن هنا ترتسم؟

فالحصار كان ماديًّا وانقلب إلى حصار معنويّ، فالحصار ليس للكلمات بقدر ما هو لصاحبها إذ تقييد حريّة المرء ينجرّ عنه قيد آليّ لحريّة التّعبير، وهو ما لاحظه النّاقد على صاحب القول في الشّعب اليمنيّ الّذي سُلبت منه الكثير من معطيات الحياة المادية والمعنوية الّتي أبسطها أن يعبّر المغلوب عن حاله؛ وقد لا يكون هذا التّعبير استماتة للرّأي العام بقدر ما هو فكرة توارثها الأحفاد عن

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 127.
[2]- عبد الملك، مرتاض، شعريّة القصيدة، قصيدة القراءة، ص: 184.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 138.

الأجداد وهي تكلَّم وعبِّر لتخرج شيئًا من أوجاعك وترتاح، ومثيله عند النّساء البكاء، غير أنّ الرّعشة كما يضيف النّاقد معطى من معطيات القيد والخوف وعدم التّكلّم وإن حاول.

د. الحيّز المحفوف بالأخطار:

يركّز النّاقد على الكثير من المقاطع الّتي تناولها في البنى الإفرادية والتّركيبية وكذا الصّورة الفنية، ومن دلالات هذا إمّا فهم الصورة والحيّز على درجة واحدة وإمّا أنّ بعض المقاطع الشّعريّة من قصيدة **المقالح** تنبئ بدرجة وسعة وبعد نظره في قراءته الصّورة الفنّيّة من خلالها الحيّز الملائم لها والعكس، وفي الحيّز المحفوف بالأخطار يقول **المقالح**:

الدّرب أفاع والحلة زيف
التّذكرة الأولى ثعبان
والتّذكرة الثّانية تمساح

ينعت النّاقد هذا النوع من الحيّز الأدبيّ في الخطاب الشّعريّ بالمكثّف، ويحوي البيت الأوّل منه "لوحتين حيزيتين "الدّرب أفاع" وهنا نلاحظ حيّزًا طويلًا عريضًا منعرجًا مستقيمًا جميعًا، وهو مكتظ بالأفاعي السّامة بحيث لا يظفر فيه بموقع قدم آمن، فالشّخصيّة الشّعريّة بين أمرين كلاهما خطب."[1] وممّا يستشفّه القارئ أنّ الشّخصية الشّعريّة مخيّرة وتخييرها ليس بتفضيل أمر حسن على آخر قبيح أو بالميل نحو الأقلّ ضررًا، فالدّرب محفوف بالأفاعي فلا البقاء يُجدي ولا المسير، فالرّجاء في البقاء حيًّا لا يتوفّر في الحالين، فالشّخصيّة الشّعريّة تحاول الخروج من الحيّز الأوّل المحفوف بالمخاطر وهو أمر مشروع لإنقاذ النّفس والنّجاة، إلى درجة أنّ لها الحقّ في الانتقال أو السّفر برخصة أو كما يُسميها الشّاعر التّذكرة الّتي تسهّل له الخروج من درب الأفاعي إلى برك التّماسيح، واستحال الحيّز من الملاذ إلى عذاب آخر للشّخصية الشّعريّة الّتي تهرب منه لتلتقي به، فأحلى السّبيلين أمرّ من العلقم، أن تهرب من العدوّ لتلاقي بطاشًا أشدّ بطش منه وأفتك، ويوضّح النّاقد من خلال هذه الشّخصية الشّعريّة درجة المعاناة الّتي وصل إليها الشّعب العربيّ وقتها من خلال نموذجه اليمنيّ؛ من قمع وفتك وتمزيق للأرواح والأشلاء الّذي يهدف بالأساس إلى ضرب نواة الهويّة العربيّة.

هـ. التّصارع مع الحيّز:

لم يقدّم النّاقد تمهيدًا توضيحيًّا عن هذا النّوع بقدر ما افتتحه بالمقطع الشّعريّ الّذي يقول فيه **المقالح**:

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 145.

يا للطّريق!
أسير عليه فيسبقني
ثمّ أعدو فيسبقني
هل أنا حجر في خطوط البداية؟

يعدّ هذا النّوع من الحيّز متميّزًا عن البقيّة فشأن "الحيّز في كلّ لوحة عرضنا لها بالتّشريح في هذا الفصل أن يُناوئ الشّخصية الشّعريّة ويقسو عليها فيبالغ في القسوة، ويشمس لها فتراه يستعصي- أن يستقيم في سبيلها: فلا ينقاد لإرادتها ولا يلين لمشيئتها، ويتجلّى ذلك في هذا المقطع أكثر من المقاطع الّتي كنّا عرضنا لها من ذي قبل."[1] وتاليًا فهذا الحيّز مختلف عن البقية فهو من الأدوات القاسية على الشّخصية الشّعريّة بل والمعارضة لها، إلى درجة أن أصبح يجاريها ليصرعها.

لم يبق أمام الشّخصية الشّعريّة "أيّ حيلة مع هذه العناصر الحيزية الّتي نهضت كلّها في وجه الشّخصية الشّعريّة أنّى تحرّكت وأنّى توجّهت؟ وإنّا لنلاحظ هنا حيّزين متتاليين متوازيين معًا: يمضيان في حركة عنيفة خفيفة جميعًا، وهي تضارع حركة الرّوامس السّواقي، فهناك طريق منتصب وهذا حيّز، وهناك شخصية متجسّدة وهذا حيّز، ويبدأ أحد الحيّزين في الحركة، فيشدّ الحيّز الآخر في حركة مثلها، بل أقوى منها."[2] ويرسم النّاقد من خلال هذه الإطلالة على معالم الحيّز في المقطع الشّعريّ أنّ هناك صراعًا بين قوّتين؛ قوّة الشّخصية الشّعريّة الّتي تأبى أيّ شكل من أشكال القهر والقمع والدّمار الّذي لحقها وأهلها فتحاول قد الإمكان الخروج بأقلّ الأضرار والخسائر، وهذا ما أوضحته معالم حيّزات المقاطع الشّعريّة السّالفة الذّكر، لتجد أنّه مهما جرت في الدّرب الّذي تسلكه فهو قاهر لها ولا يريد إيصالها لما يُبعدها عن هذه الآلام ويُخفّف عنها، بل يحفّ الدّرب لها بالأفاعي تارة والتّماسيح تارة أخرى، وتاليًا فهي تهرب عبر هذا الطّريق من الموت لتجده.

ينوّه النّاقد بأنّه لو أراد الإسهاب في هذا النّوع من الحيّز عبر قصيدة "أشجان يمانية" لما كفاه كتاب بحاله، لما في القصيدة من توفّر على هذا النّوع، واكتفى بهذه النّماذج كي لا يطال تشريحه المبالغة فوق ما حدّد سلفًا، ويرسم سبيلًا أمام القارئ المتعشّق هذا الضّرب من الدّراسة.

وما يمكن قوله عن خصائص الحيّز الشّعريّ عند **عبد الملك مرتاض** تحليله لـ"أشجان يمانية":

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 152.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 153.

- استحداث النّاقد طريقة جديدة في تحليل النّصوص وتشريحها، وهي تناسب النّصّ الأدبيّ سواء كان شعبيًّا أم فصيحًا، قديمًا أم حديثًا، فمن أين استقى النّاقد فكرتها؟ وما مرجعية النّاقد الفكريّة الّتي أوحت له باستحداث طرائق لتحليل النّصّ الأدبيّ؟ وهل للمنهج البنيوي يد فيها؟
- الحيّز ضرب من التّصوّر الّذي يُشبه تحديد اللّوحة الفنّيّة المتّسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية، ومنه فما نقاط التّقاطع بين اللّوحة الفنية الزّيتية وتشريح نصّ شعريّ معاصر؟
- توكيد النّاقد في أكثر من موضع على تداخل الحيّز والصّورة، ولم يستبن البحث مفهومًا واضحًا له، وعندما يقدّمه التّحليل على أنّه صورة ينطلق في طرحه حتّى ينكشف العكس.
- ينفي النّاقد أن يكون المقصود من الحيّز المكان، وهذا الأمر مقبول إلى حدّ بعيد لأنّ الحيّز في النّصّ الأدبيّ ليس هو البقعة المحدّدة في الواقع جغرافيًّا أو فيزيائيًّا؛ ولو باللّمسة الفنّيّة، غير أنّ ما يدعو إلى التّفكير قول النّاقد وهو يقدّم شرحًا عن الحيّز بأنّه "ليس مكانًا بالمفهوم التّقليديّ للزّمان"؛ فهذا المفهوم يقتضي الحديث عن أمرين مختلفين على أنهما واحد، فما علاقة المكان بالمفهوم التّقليدي للزّمان؟ أم أنّ للصّورة الفنية أبعادًا مكانية وأخرى زمانية.
- من خلال ما سبق أدرك البحث في لفتة أخرى من تحليلات النّاقد استعماله الحيّز والزّمان بمعنى واحد، وهذا ما يزيد الأمر غموضًا ليطرح البحث من جديد: ما المقصود الحقيقيّ للحيّز؟ أم أنّه صورة فنّيّة بأبعاد مختلفة بين الزمانية والمكانية وغيرها؟
- يتداخل الرّمز والحيّز في كثير من مواضع التّشريح والتّحليل، ويرى بأنّ الحيّزات تقود إلى رموز وفي أحايين أخر الرّموز تصبح حيّزات.
- كلّما أدرك البحث أنّه قد فهم بعض مرامي النّاقد من الحيّز، يخرج ليعطيه صفات ونعوتًا كثيرة ومتنوّعة، تجعل القارئ يتخلّى عن مفهومه السّابق؛ كالمظلم والقاتم والمتّسم بالجمال أو شيء منه، ثمّ يجد البحث الحيّز يتضاءل، وحزين قاتم بئيس، ثمّ يعاود أن يخرجه ثابتًا مستقرًّا، ليزحف ويتحرّك، ثمّ حيّز مزهود فيه المرغوب عنه، وبعدها يغتدي الحيّز حربًا، فمتوقّفًا فماديًّا فمعنويًّا، يتّسم بالتّعاسة والاغتراب، حيّز ماديّ يتّسم بالمكانية وحيّز محصور بغيض حقيقيّ له باطن

وظاهر... إلى غيرها من الصّفات والنّعوت الّتي تجعل من القارئ يقترب منه المفهوم ليبتعد ويغمض.

- يجد القارئ النّاقد شارحًا لهذا النّصّ الشّعريّ المعاصر؛ بل يحاول الكشف عن دلالاته الغائرة، على أنّ هذا النّوع من النّصوص مراميها ودلالاتها متشعّبة إلى درجة الغموض؛ غير أنّ الّذي توقّف عنده البحث من أين استقى النّاقد هذا الإجراء التّحليليّ أو لنقل التّشريحيّ إذ كان عنوان كتابه على صلة وثيقة بالمنهج البنيويّ.
- يتّسم هذا العنصر- من التّحليل بكثير من الإشكالات حيث وأنت تقرأه تجد المناظر الحيزية والصّورة الحيزية واللّوحة الحيزية والدّلالة الحيزية، وهذه الأنواع تتراوح بالتّقارب حينًا وبالتّباعد حينًا، حتّى يصل القارئ إلى حالة من الدّهشة للتّفريق بينها أو الجمع بينها، ناهيك على أنّه لم يضع تقديمًا تمهيديًّا لكلّ هذه الأنواع ولأنواع الحيّز كي -على الأقل- يضع القارئ في فكرته المستحدثة.
- عدم الاهتمام بالبنى الإفرادية والتّركيبية في التّشريح والتّحليل، على الرّغم من أنّهما توظّفان بطريق غير مباشر في التّفريق بين أنواع الحيّز والصّور واللّوحات الحيزية.
- الصّورة حيّز والحيّز صورة وهذا عندما تتناول قراءة هذا الفرع من الدّراسة، وقد استقصى- البحث الفصل كلّه ليثبت العكس، إلّا أنّ هذا لم يحدث تصريحًا.
- لم يهتم النّاقد بحصر أنواع الحيّز لتبيان خصائص الحيّز الغالب بينها، واكتفى بذكر نماذج من مجموع المقاطع الشّعريّة الّتي كان قد نمذجها في فرعي البنية الإفرادية والتّركيبية وخصائص الصّورة، وقد يحسّ القارئ أنّ قصيدة **عبد العزيز المقالح** لا تحوي إلّا هذه المقاطع للاستشهاد في أنواع عناصر التّشريح، وعليه فتظهر القصيدة عقيمة لعدم توفّر جلّ أبياتها لمتطلّبات التّحليل والتّشريح عند **مرتاض**، أو أنّ هذه المفاهيم عند النّاقد بمعنى واحد.
- تتبّع البحث الخصائص في تشريح النّاقد للحيّز الشّعريّ فوجدها عرض للمقاطع الشّعريّة وتحليل بُناها التّركيبيّة إلى إفرادية والتّركيز على المفردة أحيانًا من دون البيت الشّعريّ وبالبيت من دون المقطع، آخذًا من الدّلالة المعجمية جانبًا ومن الدّلالة التّركيبيّة حينًا.

5. الزّمن الأدبيّ وخصائصه عند مرتاض من خلال "أشجان يمانيّة":

يعدّ التّشريح الإجراء الّذي اعتمده **عبد الملك مرتاض** في قراءته لنصّ شعريّ معاصر، ولعلّ السّبيل الّذي قاده للاعتماد عليه رؤيته الثّاقبة أنّ كنف النّصّ المعاصر يحمل في طيّاته الكثير من الدّلالات الغائرة، ولسبر أغواره اهتمّ بمجموعة من الإجراءات والمقولات الّتي تمدّ في بعض الأحيان إلى البنيوية بصلة، ليستهلّ قراءة الزّمن الأدبيّ في نموذجه (بنية الخطاب الشّعريّ) بأنّه من الدّراسات الحديثة القليلة الّتي تناولته في الإبداع العربيّ، ولم تقتصر دراسته عن الزّمن في هذا العمل بل هناك أعمال أخرى بعضها نُشر وبعضها ينتظر، والنّصّ الشّعريّ "أشجان يمنية" من النّصوص الّتي ألفت عليها الدّراسة بعض الضّياء في تعاملها مع الزّمن.

اهتمّ النّاقد بدراسة الزّمن الأدبيّ الخالص من شوائب الزّمن النّحوي والزّمن الفلسفيّ؛ الّذي يختلف عنهما رؤية ووظيفة وطبيعة، وذلك أنّ "دراسة الزّمن الأدبيّ مثله مثل الحيّز، مما استحدثت في النّقد الأدبيّ المعاصر، وهو عالم بدون حدود وأفق بدون نهاية."[1] فدراسة الزّمن وخاصّة الأدبيّ منه فرع من الدّراسات المعاصرة الّتي استحدثها في التّحليل والتّشريح، لأنّ الزّمن مقولة إجرائيّة خاصّة بالسّرديات، وفي هذه الدّراسة امتدّت إلى الشّعر، ولكن بمسمّى الزّمن الأدبيّ وليس الزّمن في الشّعر.

يستعرض النّاقد مجموع الرّؤى المقدّمة في تشريحه سواء المتعلّقة بالمنهج البنيوي أم المستحدثة من قبله ليسلّط الضّوء على الفكرة وليس لتتبّع درجة توفّر الإجراء، فسبيله "بضعة نماذج من المقاطع الشّعريّة الّتي استخرجناها من قصيدة (أشجان يمنية) ثمّ نذر الباقي من نصّ هذه القصيدة لمن شاء أن يسلك هذا السّبيل اللّجب الرّحيب."[2] فهذا تصريح من النّاقد بأنّه لن يتناول كلّ المقاطع الشّعريّة وفق رؤية زمنيّة قائمة على التّوالد الزّمني، وبحث مثل هذا الفصل لا يكفيه فصلًا بل كتابًا بحاله، لأنّ الزّمن ظاهرة "تنصبّ على كلّ شيء في هذه الحياة، فأيّنا يمكن أن يكون زمنًا؛ فالصّبيّ زمان، أي أنّه يعني ارتباطه العضويّ بالزّمان ابتداءً من لحظة الصّفر الأولى التي يكون فيها مجرّد نطفة في ظلمات الرّحم (...) فالزّمان الذي نريده هو ذلك المتجسّد في الكائنات والأشياء؛ الدّال عليها، المحدّد لعمرها، الواصف لأحوالها (...) ومثل هذا الزّمان يجب أن يتجسّم في معظم النّصوص الأدبية وإن لم تك من ذوات الصّفة الحكائيّة."[1] والهدف من الدّراسة أنّها إطلاق إضاءات من زوايا مختلفة عن شعر **المقالح**

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 158.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 158.

[1]- عبد الملك، مرتاض، النّصّ الأدبيّ من أين؟ وإلى أين؟ ص: 83، 84.

وليس الاهتمام بجانب واحد، وبخصوص باقي المقاطع فسيترك فرصة لمن أراد أن يلج هذا درب الزّمن الأدبيّ في الشّعر المعاصر والّذي نموذجه في هذا "أشجان يمنية".

لم تكن دراسة الزّمن يومًا رهينة نوع واحد من أنواع الزّمن الأدبيّ، وقد استوفى النّاقد نماذج شتّى في نصّ **المقالح** الّذي ألفى فيه الزّمن "لا يعدو أن يكون زمنًا تقليديًّا يتّخذ من الأدوات اللّغوية المألوفة وسيلة للتّعبير عن هذا الزّمن، ولكن ذلك كان قليلًا جدًّا؛ وأطوارًا أخراة زمنًا مشخّصًا، وزمنًا ضجرًا بنفسه، وزمنًا عذابًا على نفسه، وزمنًا حيّزًا في نفسه، وزمنًا متلاحقًا مع نفسه، وهلمّ جرا."[2] وفي هذا يعرضّ النّاقد لأنواع الزّمن المتّصل بالدّراسة والأدبيّة وغيره، ثمّ يطرح أنواع الزّمن الموظّفة من قبل الشّاعر، فوجد الزّمن التّقليديّ قليلا لتّوظيف مقارنة بأنواع الزّمن الأخرى؛ مثل الزّمن المشخّص والزّمن الضّجر بنفسه، والزّمن العذاب على نفسه، ثمّ يذكر نوع يسمّيه بالزّمن الحيّز في نفسه، وآخر متلاحقًا مع نفسه، وغيره.

يُجمل النّاقد عرض إشكالية الزّمن الأدبيّ على الدّراسات الشّعريّة أنّ هذا الزّمن "بحكم ماهيته شديد التّعقيد، كثير التّنوّع، سريع التّغيّر، ومن العسير الأخذ بتلابيبه على نحو لا يبقى ولا يذر، فقد آثرنا تناول نماذج محدودة من هذا الزّمن المقالحي، آملين مع ذلك أن ترسم أمامنا صورة واضحة عن مسار هذا الزّمن وتركيباته."[3] وكأنّ النّاقد يطوي في كلامه بأنّ هذا الإجراء في ذاته معقّد في السّرد فما بالك عندما ينقل للشّعر الّذي ليس مساحته الأصليّة، لسرعة تغيّره وتنوّعه لذا فقد آثر نماذج محدودة من شعر **المقالح** ليصل به في الأخير إلى أخذ صورة واضحة عن مساره وتركيباته.

إنّ دراسة **مرتاض** تجربة ومحاولة يصل بها في الأخير إلى أخذ صورة واضحة عن الزّمن الأدبيّ في نقد الشّعر المعاصر، كيف لا وهو يطرح في مواضع كثيرة من بداية هذا الفصل أنّ الإجراء كثير التّنوّع والتّعقيد، وكلّما ظُنّ أنّه قد أمسك له بطرف تملّص منه ليتغيّر ويتبدّل، فالصّورة ليست واضحة عن هذا الإجراء بدءًا وإنّما يتغيّى الوصول إلى صورة واضحة عن هذا الزّمن وتركيباته بعد الانتهاء من هذا الفصل، ومن أنواع الزّمن الّتي رصدها النّاقد في قصيدة "أشجان يمنية":

أ. التّعامل التّقليديّ مع الزّمن:

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص:158.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 159.

من المستحيل تجاوز دائرة الزّمن التّقليديّ عند أيّ مبدع مهما كان حداثيّ الطّرح معاصر الأفكار والموضوعات، فمن "العسر على أيّ مبدع ألا يتعامل مع الزّمن تقليديًّا، لأنّنا مهما حاولنا الندود عن هذه السّيرة، لا ريب واقعون في فخّ التّقليديّة لِعلل."[1] والزّمن التّقليديّ بهذا قابع في الأذهان والتّصرّفات والألسنة مهما كان صاحبها قد بلغ درجة كبيرة من الإبداع المعاصر، والظّاهر هنا أنّ الحديث عن "الدّلالة الزّمانية للّفظة يوشك أن يكون مجرّد حديث عن دلالتها المعجميّة مع شيء من التّفصيل الممل، ولا ننكر أنّ **مرتاض** ينفذ من خلال تحليله المستوى الزّمنيّ إلى أعماق العبارة الشّعريّة، ويطلعنا على لطائف وأسرار ويفتح خيالنا على مجال أرحب من الظّلال والأضواء والخيالات."[2] ورغم هذا فالنّاقد التّبريرات لتوظيف شعر **عبد العزيز المقالح** لغة معهودة معروفة، في وقت كان البحث ينتظر أن تهتمّ الدّراسة بخصائص ألفاظ **المقالح** الزّمنية أو التّقديم له بوصفه مفهومًا وإجراءً وافدًا على نقد الخطاب الشّعريّ بكلّ خصوصيّاته وأنواعه في شعر **عبد العزيز المقالح**، والظّاهر أنّ:

- قضية اللّغة الّتي لا تستطيع أيّ أمّة الخروج من دائرتها "مهما جدّدنا فيها، تظلّ معظم ألفاظها هي المألوفة الموروثة، وهي ثمرة من ثمرات الحضارة المتتابعة، والقرون المتعاقبة، ومن المستحيل على جيل وحده أن يُنشئ لغة من لا شيء، وتظلّ مخيّمة على ذاكرة الأديب الأمامية والخلفية معًا."[3] وهذا دليل على أنّها مسار تقدّم الأمم والشّعوب لن يتأتى أيّ تطوّر في منأى عن حضارة سابقة واللّغة أبرز مقوّماتها، وتاليًا فالزّمن التّقليديّ للّغة ضارب في الأعماق، لذا وجب الإقرار به في كلّ إبداع مهما علا أو سما. وممّا تجدر الإشارة إليه هنا؛ ما علاقة الزّمن الأدبيّ بالاستعمال اللّغويّ للإبداع، إنّ الأدبيّة ارتقاء اللّسان من الحالة العادية إلى حالة من السّموّ والرّفعة تعبيرًا وإيحاءً وتوظيفًا، بطريقة أخرى أن تتكلّم بلغة يفهمها الجميع ولا يفهمها في الآن ذاته، فأين الاستعمال الكرونولوجيّ لألفاظ اللّغة في معطيات الزّمن الأدبيّ؟ وأن سلّم البحث بأنّ للزّمن الأدبيّ علاقة باستعمال الصّور والرموز القديمة لموضوعات وحالات جديدة فيما يُعرف بالمعادل الموضوعي؛ فكيف

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 159.
[2]- عبد الملك، بومنجل، تجربة نقد الشّعر، ص: 180.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 159.

بفصل خصائص الصّورة أن ينفيّ الأدبيّة والفنيّة عن أشكال البلاغة القديمة ثمّ يأتي في فصل خصائص الزّمن الأدبيّ ليعيدها من جديد لأنّه لا مناص منها؟

- قد يكون من قبيل الإنكار والإجحاف أن ينقل موضوعات معاصرة برؤية معاصرة ولغة وليدة المعاصرة، فالشّاعر "لا يستطيع أن يأتي بكلّ شيء جديد ولو أراد ذلك، فهو يجدّد فقط، ولكنّه لا يستطيع أن يمرق عن جميع التّقاليد الموروثة للتّعامل اللّسانيّ."[1] ومنه فالتّواصل اللّسانيّ ضارب في السّنين وينفي النّاقد أن يتخلّص منه المبدع بين عشيّة وضحاها، ومبرّره هنا الانتصار للّغة التّقليدية والتّعامل اللّساني لها من قبيل الحتمية الّتي لا يستطيع أحد الانفلات منها، فالتّجديد لو خرج عن هذا المضمار عيب عليه.

تجدر الإشارة إلى أنّ التّجديد يأتي بدرجات متفاوتة "فالتّجديد أبدًا نسبيّ، كما أنّ التّقليد قد يكون نسبيًّا فقط، لأنّ الّذي يكتب لا مناص له من أن يجدّد على نحو ما، إذ يستحيل عليه أن يظلّ نسخة أمينة من الماضي في أيّ شكل من أشكاله، وإنّما نسبة التّجديد هي الّتي تختلف من أديب إلى آخر."[2] وعليه يثبت النّاقد مكمن الاختلاف بين المبدعين؛ باعتبار درجة التّغيير الّتي تمسّ جوانب التّقليد، وإلّا يعدّ المبدع حافظًا أمينًا لموروث الماضي.

يحسب التّجديد للرّؤيا والموضوعات على حساب الشّكل، وإن تزامنت كلّها فذاك متغيّي المبدع؛ شاعرًا كان أم ناقدًا، ويسهم "الزّمن بمرجعيّته الذّاكراتيّة بفعل اللّحظة الإبداعيّة فاتحًا إيّاه على رؤيا ترفع الحاضر إلى مقامه."[3] بحيث تبني مشهد الفضاء الشّعريّ الذي يوفّره الزّمن الذّاكراتيّ بمنح تجارب تفيد الشّاعر في إيفاد قصيدته بما هو متاح من قيمة تعبيريّة مستمدّة من عمق التّجربة، ويعدّ الزّمن في "النّصّ الشّعريّ الّذي بين أيدينا حديثًا جدًّا؛ في شكله ومضمونه، وتعامل مع الأدوات الفنّيّة، ومع العناصر اللّسانيّة."[1] وممّا تقدّم فمن مبرّرات حداثة قصيدة "أشجان يمنية" في شكله والموضوعات المتحدّث عنها، وميّزته أيضًا طريقة تعامله مع الأدوات الفنّيّة المعاصرة وفق عناصر ألسنية

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 160.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 160.

[3]- طلال، وينل سعيد، تمظهرات النّصّ الشّعريّ الحديث، التّشكيل، الفضاء، الرّؤية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، 2015، ص: 88.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 160.

مستحدثة، تخرق أفق التّوقّع فتُحدث لهم الدّهشة في ضوابطها المألوفة، ويقدّم النّاقد نموذجًا من قصيدة **المقالح** الّذي يقول فيه:[2]

الخوف عرس النّار.

ينطلق النّاقد في غمار هذا البيت بين الشّرح والتّشريح لعناصره اللّسانيّة، وينفي أن يكون الخوف "الّذي نتوهّم من ذكره أنّه قائم فاغر الفم، تمتقع له الوجوه، وتجب له القلوب إلى الحناجر؛ ليس، لدى نهاية المطاف إلّا وهمًا وسرابًا؛ لأنّ النّار نشطت في اظطرامها وتأجّجها حتّى اغتدت في مظهرها كالعرس القائم، والحفل الدّائر."[3] وعليه فلغة الخوف تختلف عمّا أُلف في الزّمن التّقليديّ، البيت الشّعريّ الّذي وظّفه النّاقد قائم على لغة تُعرف دلالاتها منذ الزّمن الغابر، واستبدلت في الاستعمال المعاصر باستبدالها مفاهيم الخوف أو مواضعه، "ولم تك غاية النّار في مظهرها العرسيّ إلّا إحراق هذا الخوف والقضاء عليه."[4] وهذه دلالة واضحة بأنّ البيت الشّعريّ في مجمله شكّل لوحة فنّيّة قائمة على زمن أدبيّ قد يبدو تقليديًّا "فثمّة زمنٌ مرجعيّ يعود على موضوع القصيدة، وزمن شعريّ تشكيليّ يعود على بناء القصيدة نفسه؛ ومن تداخل الزّمنين يتشكّل الزّمن الشّعريّ الذي ينطلق منه للتّحليل."[5] والقراءة المتفحّصة لدلالات البيت الكامنة يدرك بدرجة انطوائه على الزّمن الشّعريّ الجدّيد وراء الزّمن المرجعيّ المشكّل في ظاهر البيت الشّعريّ.

لعلّ من المعطيات الّتي أوحت للنّاقد أنّ البيت ينطوي على دلالة حداثية رغم الاستعمال التّقليدي للأدوات الزّمنية بوصفها رسالة التّواصل هي الصّورة الشّعريّة الّتي توارت، فبدل أن ينتج عن وجودها الخوف أصبحت إسهامًا في القضاء عليه، غير أنّ هذا الأمر عند النّاقد لا يتكرّر في كثير من شعره، ويعرض قول **المقالح**:

يخرج من رماد الأمس
ينسل من رمال اليوم
يرقص في جليد الغد

---

[2]- المقالح، عبد العزيز، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 69.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 160.
[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 160.
[5]- طلال، وينل سعيد، تمظهرات النّصّ الشّعريّ الحديث، ص: 88.

يعلّق النّاقد على الأزمنة التّقليدية الموظّفة في المقطع الشّعريّ، والطّريف في نظره هو "اصطناع الشّاعر الأمس عوضًا عن الماضي، واليوم عوضًا عن الحاضر، والغد بدلًا من المستقبل، ولكن هذه الاستعمالات لا تواري من مفهوم الزّمن شيئًا، كما لا تعطيه بعدًا إبداعيًّا يُذكر."[1] وينتبه البحث إلى نقطة مهمّة في مفهوم الزّمن وهو الزّمن بين تصريف الأفعال واستعمال الألفاظ الدّالة على الأزمنة التّقليدية، وتاليًا لم يجد البحث أنّ الشّخصية الشّعريّة ألقت بالًا لألفاظ تدلّ على أزمنة بقدر ما يجدها في الأفعال المصرّفة الّتي تمثّل حركيّتها بين الأمس واليوم والغد بأفعال دالّة على ذلك، إضافة إلى أنّه ولحدّ الآن لم يفهم البحث المقصود بالزّمن الأدبيّ وخصائصه، وهل في توظيف الأزمنة التّقليديّة علاقة بفنيّة الزّمن الأدبيّ في شعر **المقالح**، وإن كان الأمر كذلك فأين تكمن؟

يواصل النّاقد تشريحه لهذا المقطع الّذي "استطاع أن ينفذ من تقليديّة الزّمن لما سبقه من عناصر ألسنيّة شخّصته تشخيصًا، ونفخت فيه طرافة لا تُنكر."[2] ومنه فالعناصر اللّسانية من حول الزّمن استطاعت إنقاذه من التّقليديّة وإعطائه بُعد الزّمن الأدبيّ، ولتوضيح ذلك أكثر يعود النّاقد ليربط هذا المقطع الشّعريّ بما سبق ذكره في البيت الشّعريّ، فذلك الخوف الّذي "كان عرسه النّار الموقدة رأيناه يخرج من رماد الزّمن الغابر فيتجلّى باديًا: يفزع ويرعب، والّذي قذف في قلوبنا هذا الفزع وجعله باديًا غير خفيّ أنّ العرس لا ينشأ عن ذكره إلّا الشّيوع والظّهور، كما أنّ النّار بحكم طبيعتها لا تكون إلّا ظاهرة في أغلب أمرها."[3] ومن هنا انطلقت النّار بَهجَةً من لفظ يحوي دلالات البناء لا الحرق والهدم؛ فالعرس لا يوحي إلّا بالاستمرار أمام الجميع، وتتّفق النّار وإياه في علامة الشّيوع والظّهور ولكن بدلالاتها السّلبية الّتي لا تنجم عنها إلّا الهلاك والدّمار.

إنّ ممّا يستدعي الوقوف للتّأمّل والاستقصاء استعمال النّاقد لكثير من المفاهيم بمعنى واحد، فبينما النّاقد في فصل الزّمن الأدبيّ يعود أدراجه ليتحدّث عن الصّورة ممزوجة بالزّمن، فصورة "الخوف الّذي عرسه النّار صورة وثبت من زمنيّتها التّقليدية القاصرة إلى معنًى أرحب، ومدلول أوسع، فأمسى- الزّمن الماضي رمادًا وهو بقايا الاحتراق، فكأنّ هذا الزّمن هنا رمز للفناء والعدم، إنّه رمز لوجود كان

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 161.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 161.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 162.

ثمّ لم يكن."[1] وتجلّت الوثبة الّتي حقّقتها من تلك الصّورة القاصرة عبر زمنيّتها المعهودة إلى عالم من المدلولات الفسيحة الّتي أضحى فيها الزّمن الماضي بقايا احتراق نار ملتهبة، فالماضي لِمَا كان ولم يعد موجودًا، ثمّ يواصل النّاقد ربط معطيات هذا البيت الشّعريّ والمقطع المعروض سلفًا، فوجد النّار مرتبطة بأزمنة لا بزمن واحد وهذا عندما غيّر توجيهها إلى معجم الدّلالة الرّمزية الّتي لا حدود لها، فالنّار تعني الدّفء من برد وزمهرير، بينما تعني الكرم الحسيّ-كالأكل والشّرب والمعنويّ كالتّوجيه والاسترشاد لكلّ تائه عند العرب.

لعلّ من السّمات البارزة في التّوظيف المعاصر للبنى الإفرادية والتّركيبية سمة التّحوّل في مدلولاتها، ولتقريب الفكرة يعود النّاقد إلى أنّ "الرّماد أثر من آثار الاحتراق؛ والزّمن الماضي دالٌّ عليه هذا الرّماد إمّا مضى فلا معنى لشيء غبر ذهب؛ وإمّا بصرف النّظر عن ذهابه هذا، إنّه يمثّل تعاسة تعساء تعرّض لها هذا المجتمع الّذي تنتمي إليه الشّخصية الشّعريّة، وكلاهما زمن بدون معنى."[2] وعليه فنظرة كهذه تُنبئ على أنّ الكثير من معطيات التّحليل البنيوي قد انزاحت عن مقولاتها الأصلية، فالزّمن الّذي يهدف النّاقد من خلاله إلى إبراز فنّيّة الاستعمال اللّغويّ في أزمنة الحدث يستدعي بالضّرورة فهمًا لما يريده صاحب التّحليل، وعمّا قليل أومأ البحث بأنّ الزّمن مقولة وإجراء من إجراءات التّحليل البنيويّ ليتخطّى **مرتاض** ذلك ويرمي بفكرة أنّ الرّماد في المقطع الشّعريّ إنّما ينمّ عن توضيح زمنية خالية من أيّ معنى، وقد استوفى اشتعال النّار هذه الزّمنية بعد حين من الاحتراق، وتاليًا فلا يجب الانحصار حول الحدث والأجدر وضع الاحتراق والرّماد بوصفها زمنًا جديدًا يُضاف إلى ذاكرة الشّخصية الشّعريّة الّتي هي في معاناة شديدة، والذّاكرة في هذا أزمنة عدّة، وتحت كلّ حدث زمنيّ ألف قصّة من المعاناة.

ينتقل النّاقد إلى البيت الموالي محاولًا توضيح ربط بنيتين تبدو في الظّاهر متناقضين، فالرّمال "لا ينبغي لها أن تنبت أشجارًا مثمرة، في المفهوم التّقليدي للأرض على الأقل، ولا تنشأ عن حضارة مزدهرة، ولا مواصلات عصرية إلّا بإماطتها والتّعديل من حيّزها الأوعث."[1] يبدو أنّ النّاقد يستند إلى دلالة الاستعمال الشّعبي لكلمة رمال أو صحراء الّتي توحي بالجرداء الّتي لا يُنتظر منها ماء ولا

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 162.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 163.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 163.

طعام، وكأنّه بهذا الاستعمال يدعو القارئ إلى ربط الأبيات مع بعضها في التفاتة سابقة منه إلى أنّ المقاطع الشّعريّة ذات خيط دقيق رفيه لا يستبين إلّا إذا أمعن القارئ النّظر وتفحّص، وهنا يوحي عند استعمال الرّماد بأنّ الأرض أصبحت يبابًا، غير أنّ الدّلالة الزّمنية - من المفروض- توحي بالذّاكرة الّتي تنطوي عليها هذه الأرض لتسعّر نارًا من هذا الرّماد، ويستأنف النّاقد كلّ هذا ليخرج بدلالة مخالفة تمامًا وجد ضالّتها في أبنية البيت الشّعريّ ممثّلة في "الرّمال" الّتي لا يرجى منها شيء، وكأنّه يقول لا تنتظروا نارًا تحت الرّماد، ولن تكون للشّخصية الشّعريّة والنّاطق باسمها أي اشتعال أو لهيب، فكما الشّوك الّذي لا يُجنى منه العنب.

لم يكن ذكر الشّاعر -في نظر النّاقد- للنّار والرّماد بجوار الزّمن من قبيل العبث، والمتغيّ من هذا ألا ينتظر المتلقّي زمنًا آخر في المستقبل ينبثق من رماد الزّمن الماضي، وذكره معه إنّما يوحي "بفساد الزّمن وعدم قابليّته للإثمار أو الإخصاب؛ فكأنّه زمن ميّت على حاضريّته، كالرّمل الفنّي، فكأنّه هذا الزّمن العربيّ المتهرئ الّذي يزعم فيه كلّ نظام إنّه على حقّ، وسواه على باطل."[2] فإقراره يوحي بانقطاع سُبل الرّجاء في النّهوض واستشراف غد أفضل على أمّة اهترأ فيها كلّ شيء حتّى الأمل في عيش كريم بعيد عن الظّلم والاضطهاد والقهر والجور، وبالتّالي فالزّمن قد مات وتوقّف مُذ أن انقطعت حبائل الرّجاء عند أمّة ضحكت من توارث تناحرها الأمم، فما كان للأمّة العربيّة من أمجاد الماضين قد احترق وأصبح رمادًا، وما بين أيديهم أرض يباب توحي بالقفار والموات، فضاع الزّمن العربيّ أو عند العرب بين ماض محترق وحاضر قاحل أي بين نار ورمال.

ليس هذا وحسب بل إنّ البيت الشّعريّ الثّالث من هذا المقطع لا يوحي إلّا بالفناء والعجز "فالجليد المتجمّد الّذي لا ينشأ عنه هو أيضًا إلّا الموت والفناء، فالأزمنة الثّلاثة تتضافر فيما بينها لتُشكّل صورة زمنيّة عامّة، بل كاملة، امتدّ على ثلاثة أبعاد، ولكن بدون معنى، لأنّها ليست في حقيقتها إلّا أزمانًا ميتة."[3] فنظرة النّاقد في البيت الأخير بمثابة الضّربة القاضية لزمن أمّة بين ما كانت عليه وما هي عليه، ليأتي الجليد في طرح النّاقد بأنّه الإخماد الحقيقيّ لزمن أمّة لم يعد ذكر الزّمن فيها يدور إلّا باستعمال "كان"، هذا من جانب، ومن جانب نظرة البحث فهو يطلب زمنًا آخر ولو في

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 163.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 164.

الجليد، وسينبعث بمجرّد أن يصبح ماءً رواءً يخمد سعرة الرّماد ويسقي الأرض اليباب لتخضرّ وتستشرف حياة في بلاد القفار والموات.

ب. الزّمن التّهكّمي:

يعدّ هذا النّوع ثاني أنواع الزّمن الأدبيّ الّتي استقصى عبرها النّاقد قصيدة "أشجان يمنية"، وقد افتتحه بالمقطع الشّعريّ الآتي[1]:

أورقت الكآبة

تجذّرت فينا

تباركت أغصانها

انطلق النّاقد ليؤكّد الزّعم الّذي أقرّت به النّظريّة الحديثة عن أنّ "الشّعر رحلة في اللّامرئيّ واللّامعروف؛ أو هو مغامرة استكشاف واستبصار، فالشّاعر الحديث يجعلك أبدًا تحسّ بمثل هذه المغامرة الاستكشافية عبر مجاهل من المعرفة لم يسبق لك عهد بها."[2] وتعدّ هذه الافتتاحية حول مفهوم الزّمن التّهكّمي ودرجة تجليه في قصيدة "أشجان يمنية" عودة إلى ترسيخ مفهوم الشّعر الّذي ظلّ ردحًا من الزّمن زعمًا باطلًا عند من أرادوا التّنصّل من التّراث والذّوبان في الحداثة، ويتّسم النّصّ الشّعريّ في "صوره وزمنه وحيّزه بالمجهول طورًا؛ كما تراه طورًا آخر ينطلق من المجهول عن طريق مجهول، فالصّور الثّلاث، وليس بمستنكر أن نعدّها صورة واحدة فقط، ولكنّها مركّبة، تنطلق من موقف معمّى، كما تنتهي إلى موقف معمّى."[3] يبدو أنّ النّصّ الشّعريّ عبر غابر مسيرته خلق ينطلق من المعلوم وصولًا إلى المجهول وقد ينطلق من المجهول ويطلق إلى أبعد نقاطه، ويستذكر البحث في رحلة الشّعراء نحو البحث في المجهول أحد أنواع التّشبيه الّذي يقع في تشبيه المجرّد بالمجرّد، ثمّ يأتي النّاقد على ذكر الصّورة والحيّز والزّمن وكأنّهم بمعطى واحد أو مبتغى واحد.

يتألّف المقطع الشّعريّ السّالف الذّكر عند النّاقد من صور ثلاث، وقد يعدّها صورة واحدة مركّبة، والمجهول أو المعمّى يكتنفها من كلّ جانب، "فما هذه الكآبة الّتي تورق؟ وكيف استطاعت شجرتها أن تتجذّر وتضرب بأواخيها إلى أعماق الأرض؟ وما هي العلّة الّتي جعلت النّصّ يبارك

---

[1]- المقالح، عبد العزيز، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، دار العودة، بيروت، 1981، ص: 79.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 164.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 165.

أغصانها، ويقدّس فروعها؟"[1] فهنا ينطلق الشّعر عبر الكلام الحقيقيّ المرئيّ إلى الكلام غير الحقيقيّ واللّامرئي، ومن هذه الصّور وتفرّعاتها تبدأ رحلة البحث عند النّاقد عن فنيّة الصّورة في شجرة الكآبة، ومعها ينطلق البحث محاولًا استقصاء مقصوده من الزّمن التّحكّمي ليجده قد آثر الحديث عن الصّور الفنيّة في المقطع الشّعريّ والحيّز، ليصل في الأخير إلى ومضات عن الزّمن سيحاول البحث التقاطها.

من المستحيل تجذّر شجرة الكآبة بمعزل عن حركة الزّمن؛ طال أو قصر، كما الأغصان الّتي ذكرت في البيت الثّالث، فلم يأت ذكرها إلّا توكيدًا لزمنيّة الإيراق، إذ لا يعقل لا منطقيًّا ولا بيولوجيًّا أن تتوالد الأغصان وتتفرّع دون أن يمرّ عليها زمن،[2] وبتقديم هذه المعطيات الحسّيّة يفرّغ الزّمن من أدبيّته إلّا أنّ الإتيان بهذه المعطيات يقود عند **مرتاض** إلى "سلك سبيل مبتكرة في التّعامل مع الزّمن الّذي يعبّر عنه عادة بأدواته التّقليدية، وقد سلك بذلك سبيلًا شعريّة تجعلك تحسّ بوطأة الزّمن وثقله عبر الخطاب."[3] فانتقال الزّمن إلى الشّعر يعني أنّ القارئ يتلقّى وجهتي نظر له؛ وجهة تقليدية تطغى عليها سذاجة الاستعمال وهذا ليس المقصود، ووجهة نظر أدبية تجعل القارئ يتحوّل إلى قراءة الصّورة الفنيّة ذات الحيّز الشّعريّ بأبعاد الزّمن الأدبيّ وهو المطلوب في قراءة **عبد الملك مرتاض**، غير أنّ ما يدعو للتّوقّف مليًّا استعمالاته المتكرّرة للزّمن والحيّز وأحيانًا أخر للصّورة بمعنى واحد أو بمفهوم واحد.

يتتبّع النّاقد دومًا حديث الشّخصية الشّعريّة ووقع الخطاب عليها، فالخطاب الحزين ينمّ عن درجة الخذلان والقهر الّذي وصلت إليه، ولعلّ مقاطع الشّعر المستشهد بها سلفًا توحي بذلك، وخطاب التّفاؤل والحيوية الّذي يوحي بانبعاث الحياة من رحم المعاناة والسّلب، بينما الزّمن بوصفه خاصية فنيّة ينطلق النّاقد فيه من قرائن لغوية وأخرى معنوية في المقطع أو البيت الشّعريّ ليحلّلها ويوصل القارئ إلى مبتغاه منها، "فكآبة هذا النّصّ كأنّها كانت من قبل مورقة، ثمّ أسقطت أوراقها لعوامل من الزّمن، ومقادير من الخطوب، ثمّ لم تلبث حين حال عليها الحول، ودعاها الزّمن إلى الإيراق، ولا يعني هذا إلّا أنّ الزّمن لدى الشّاعر هنا كئيب طويل في الماضي، بل عرف ألوانًا من الأزمنة داخل نفسه، وهذه الكآبة ليست جديدة وإنّما هي شقاء مقيم."[1] ومن هذا التّبرير لتجذّر الزّمن في أحوال الشّجرة وتعاقب ألوانه عليها بين الحالة الأولى وحالات التّشبّث والإوراق يوضّح المقطع

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 165.

[2]- ينظر: عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 166.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 166.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 167.

كآبة ضاربة في القدم، غير أنّ مبرّرها في زمن الإوراق والتّجذر لم يعد له معنى، هذا من جهة، ومن جهة ثانية هل الزّمن الأدبيّ هو ما يوفّره النّصّ في بنياته أم ما يراه القارئ لها، وإن كان الأمر كذلك فالأجدر تسمية هذا النّوع من الزّمن بالمنبعث وليس المتهكّم، أم أنّ التّهكّم هو سخرية شجرة الكآبة لانتصارها رغم الشّقاوة الّتي اعترتها، وهل التّهكّم هو الكآبة أم ناتج عنها؟ فالتّهكّم درجة عالية من السّخرية، فما الرّابط بين النّوعين؟

ركّز النّاقد على جمالية الزّمن في هذا البيت الشّعري ّالّذي يراه بمثابة "اللّوحة الزّمنية المركّبة، وسلك النّصّ سبيل التّشخيص لإبراز الجمال المتجسّد في الكآبة الّتي تمسي- شيئًا محسوسًا ملموسًا، فتورق أغصانها وتتعدّد خصائص هذه الشّجرة ومناظرها حتّى تبدو في أنضر- حلّة، وأبهى منظر."[2] وها هو يعود ليربط الزّمن بالصّورة من خلال وصفها باللّوحة الزّمنية المركّبة، وسبيل التّشخيص لشجرة عادية منحها التّجسيد بأنّها كئيبة كاسفة البال، وهي الضّاربة في القدم الّتي أورقت ونضُرت، ثمّ يواصل النّاقد تعقيبه على هذه اللّوحة الزّمنية كما وصفها وينعتها بالمقلوبة والتهكّمية الخالصة، بحيث يرى أنّ ما وضعته اللّغة للشّرّ، وضعه النّصّ الشّعريّ للخير، فإن كان قد حدث فعلًا فأين التّهكّم؟ وما المقصود به في صورة عجّت بالدّلالات والرّموز، وهل انقلاب الموازين وتغيّر القيم يعني أن يوحي المقطع بشيء وعائقه الزّمن أم ماذا؟ ورغم هذا يرى النّاقد أنّ الجمال الفنّيّ ظلّ طافًا في هذا المقطع يتفجّر من جميع عناصره اللّسانيّة، وهل الزّمن من مقوّمات العناصر اللّسانيّة؟ بعد هذا يشقّ النّاقد طريقًا نحو تشريح المقطع الشّعريّ والّذي "أروقت الكآبة" بيتًا منه لينحو مسلك البحث في دلالة البنى التّركيبية والصّور الفنّيّة.

ج. الزّمن الضّجر بنفسه:

يبدأ النّاقد ببسط اللّثام عن هذا النّوع من أنواع الزّمن الأدبيّ المتكوّن من "مجازات متفرّقة من هذا النّصّ الشّعريّ الّذي طرحناه مضطربًا لهذه الدّراسة."[1] وبهذا يتوجّه **عبد الملك مرتاض** إلى

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 167.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 169.

المجاز المتاح في نصّ **المقالح** الشّعريّ ويتلمّس زمنًا أدبيًّا يعدّه ضجرًا بنفسه، وللتّعرّف أكثر على ما يريده يمثّل له بنموذج شعريّ واحد هو:

اهبطوا بي على صفحة الماء
نار الدّموع تُعذّبني
ودمي يتسول عبر الرّياح

فالزّمن الكامن وراء "اهبطوا" "زمن تقليديّ حاضر، لم ينشأ في حقيقته إلّا عن زمن أدبيّ متوارٍ وراءه هو أطول مدى، وأعمق دلالة، وأشمل للحركة، وأشبه بزمن الشّعر من الشّعر نفسه، فالبيت الشّعريّ الحديث يجب أن يحمل من الصّور ما قد يكون في بعض الأطوار مستحيل الوقوع، مستحيل التّصوّر أيضًا، عقلًا ومنطقًا وعُرفًا."[2] ويتجلّى من هذا أنّ الزّمن الّذي يذكر في كثير من مقاطع الشّعر الحديث والمعاصر إنّما هي هياكل الزّمن، والزّمن الّذي يفضي إلى أدبية الاستعمال هو درجة تواري الزّمن الأدبيّ وراء الزّمن الفعليّ إلى درجة نكران القصيد حقيقة ومجازًا، غير أنّه ما مقصود النّاقد وهو يعرض فكرة البيت الشّعريّ في الشّعر الحديث من وجوب توفّره على صور قد يكون التّفكير فيها أو وقوعها من مستحيلات الحدوث.

يهتمّ النّاقد بالصّورة الشّعريّة المتوارية في البيت الشّعريّ الأوّل وهو يتحدّث عن الزّمن الأدبيّ الضّجر بنفسه وكأنّ الزّمن في كثير من الأحيان مقتطف من مقتطفات الصّور الشّعريّة، أو ظلّها الدّائم الملازم لها، فيعرض البيت الشّعريّ الأوّل ليغوص في أعماق تشريح الصّورة الشّعريّة المتوارية في البيت، وبلوغها درجة "عالم الشّعر المركّب المعقّد الوسيع الفسيح، الطّافح الدّافق، الغريب العجيب: عالم يتصوّره كلّ منّا حسب خياله ومدى خصبه أو نضوبه (...) إنّه العالم الشّعريّ أي يحمل زمنًا تعيسًا رديئًا ظلّ هؤلاء الذين ازدجتهم الشّخصية الشّعريّة بالهبوط على صفحة هذا الماء يتجرّعون كرّه يومًا يومًا."[1] وليس غريبًا هذا القول، فالشّعر عالم متكامل يتّسم بالتّناقضات وهي من سمّات الجمال فيه، ويحمل الزّمن بمواجعه وتعاساته، ليتكلّم به عن أولئك الذين يُعانون الأمرّين؛ وما الشّخصية الشّعريّة إلّا نموذجًا ناطقًا لما يعانوه جرّاء جور الزّمن عليهم.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 170، 171.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 171.

يقرأ النّاقد الزّمن الأدبيّ في المقاطع الشّعريّة بوصفه صورًا فنيّة ذات أبعاد أمامية وخلفية برؤية زمنية، فيعجّ "ظاهر الخطاب بالدّلالات الزّمنية الخصبة، ولقد نلاحظ في هذه اللّوحات حركيّة وتجدّدًا؛ فالهبوط فيه قوّة الزّمان المتحرّك الفارض على من تخاطبهم الشّخصية الشّعريّة، الانحدار من عل إلى أسفل، الّذي ينحدر لا يملك إلّا أن يركض على نحو ما (...) فهو إذن زمان مفضي إلى حركة، وهذه الحركة ليست هنا ذات آثار سيّئة (...) فبعد الّذي كان الزّمن فعله بهم، أو بعد الّذي كان وقع لهم أثناء زمن معيّن."[2] وقد تجلّت الصّورة الزّمنية منبعثة من زمن مضطر استدعى الشّخصية الشّعريّة إلى طلب الهبوط للخروج من ضيق الزّمن الأوّل إلى سعة الثّاني ولو ضيق بها، فمجرّد الحركة يعني أمرًا إيجابيًّا من زمن عاشته الشّخصية الشّعريّة وضاقت به ضرعًا.

تحاول الشّخصية الشّعريّة الخروج من الزّمن الضّائقة به ضرعًا إلى "صفحة الماء" بطلب منها "لتتمثّل الزّمن في هذه الصّفحة العائمة في الماء حتّى نكاد نلمسها لمسًا، ونتسمّع حسيسها همسًا، فالماء ثمرة من ثمرات المطر المتهاتن، أو الينابيع المتبجّسة المندفعة من باطن الأرض، وهو في كلّ حال ممثّل للزّمن، دالّ عليه، متحرّك في فلكه."[3] وعليه فالشّخصية تحاول تمثّل أي تقمّص نوع من الزّمن على صفحة الماء قد تُدرك توقّعاتها كما قد تخيب، ويفرض النّاقد أنّها أدركت من خلال ماء مطر منهمر أو ينبوع منفجر، وهنا مدركات الزّمن بعيدة عمّا تقرّ به خصائص الزّمن الأدبيّ في النّصّ السّردي، وإلّا فكيف بهذه الشّخصية أن ترتسم لها صورة زمنية بمجرّد مساسها للماء، أم أنّ تحت هذه الصّور الفنيّة مرامٍ أخرى توحي بنفس عبر الماء من ضيق الزّمن وضغطه، ورغم هذا لم يدرك البحث بعد دلالة وخصائص الزّمن بين الضّيق والسّعة.

تابع النّاقد الزّمن الأدبيّ في بيت "نار الدّموع تُعذّبني" متتبّعًا عناصره اللّسانيّة مجزّئًا إياه إلى بنى معجمية، باحثًا عن أصولها في معاجم اللّغة، ثمّ يعود ليقول: أين دلالة الزّمن في هذه المعاني المعجمية أوّلًا؟ ثمّ أين دلالة ضجر هذا الزّمن بنفسه ثانيًا؟ وبالمناسبة فإنّ هذه الالتفاتة تحصل لأوّل مرّة من النّاقد وهو يتناول فصلًا من فصول النّشريح في هذا الكتاب، وكأنّ البحث بهذه الأسئلة يجد ضالّته ويحدّد الهدف من دراسته، وكأنّه يقول بطريقة أخرى؛ ما قُدّم من معاني معجمية لكلّ بنية من

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 172.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 172.

بنى البيت الشّعريّ قد لا يكون ذا أهميّة تُذكر إن لم نتلمّس دلالة الزّمن الأدبيّ فيها؟ ودلالة هذا النّوع منه بالخصوص.

يتابع النّاقد الزّمن في كلّ من النّار والدّموع والعذاب، وهي عناصر لسانية ينبجس منها الزّمن انبجاسًا في حركة دينامية للحياة، وما "النّار إلّا حركة زمنيّة عنيفة تمثّل ماضيًا ما؛ إذ لا يجوز عزل النّار عن حركة الزّمن الّتي كانت وراءه اضطرامها (...) واللّحظات الّتي تفضي- إلى اضطرامها إنّما هي لحظات زمنية مادية لا يجوز إنكارها بوجه."[1] وما يحاول إثباته من تتبّع الزّمن الأدبيّ وخصائصه في البيت الشّعريّ هو الزّمن الماديّ الحيّ أوّلًا، إذ لا يعقل أن نهتمّ بدراسة الزّمن الأدبيّ بمعزل عن أصله، واضطرام النّار مهما كان سببه خيرًا أم شرًّا فلا يهم بقدر ما تفيد حركة الزّمن الّتي أسعفته، وتتبدّل هذه النّار عندما يقترب من الشّخصية الشّعريّة لتصبح "جنسًا آخر من النّار كانت تتسلّط بنكالها على الشّخصية الشّعريّة وبيئتها وربّما انتمائها أيضًا، وفي هذه النّار ما فيها من مكامن الضّجر بالزّمن، ثمّ أنّها الّتي تتحكّم في إفرازات الشّقاء المتمثّلة في الدّموع والعذاب."[2] وهنا يتجاوز النّاقد في تشريحه سمات النّار المادية ليسلّط الضّوء على زّمنها التّعيس على الشّخصية الشّعريّة منكّلة بها وببيئتها وانتمائها، فهذه النّار اتقدت في زمن حاولت من خلاله دحض كلّ مقوّم للشّخصية وتشعله فتخلّف بعد زمن دموع عذاب، غير أنّ البعد الّذي يرمي إليه النّاقد عبر الزّمن كان يتقارب وبعد الحيّز والصّورة الفنّيّة، ليعاود البحث الاستفهام عن مكنونات لم يصرّح بها التّحليل ومنها؛ هل الزّمن رؤية أخرى للحيّز والصّورة الفنية؟ أم أنّ البيت الشّعريّ في منظور **مرتاض** شكل هندسيّ له أبعاده الفنية المتقاربة والمتباعدة في الوقت نفسه؟

لا تعدّ الدّموع دموعًا ما لم تصطحبها حركة معيّنة، وهي "حال البكاء الّتي تعتور الإنسان في أحوال معيّنة، وهذه الحال يتسلّط الزّمن عليها تسلّطًا عنيفًا، فالدّموع تنهمر، وهو يمرّ مرًّا وئيدًا بل ثقيلًا، عنيفًا لا بل عنيدًا، فعوض أن يمرّ مسرعًا حتّى يريح الشّخصية الشّعريّة ممّا هي فيه، نراه يثقل الخطى، ويرود في الحركة، فهو إذن ليس زمنًا موضوعيًّا، ولكنّه زمن ذاتيّ، إذ لا يجوز أن يقارن زمن السّرور بزمن الدّموع."[1] وتصبح الشّخصية الشّعريّة تحت وطأة الزّمن يثقلها الحزن جرّاء القهر

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 175.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 175.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 175، 176.

والاضطهاد، وهما ثقيلا الخطى وهذه سمة الأوجاع الّتي إذا ما جاءت طال عسرها ذاتيًا رغم أنّها لا تدوم طويلا، غير أنّ الضّجر هنا ينتاب الشّخصية منه ولا ينتابه منها. ويكاد الأمر يكون نفسه عند النّاقد في زمن العذاب الّذي ينتاب الشّخصية الشّعريّة، وهو نوعان؛ ماديّ حسيّ- ومعنويّ داخلي وهو الأقسى والأشدّ وطئًا.

اتّسم الزّمن الأدبيّ في "اللّوحات الثّلاث بالقساوة والعنف (النّار)، والحزن والشّجن (الدّموع)، والوقوع تحت وطأة عوامل خارجية لا تطاق (التّعذيب)، فهو إذن زمن نحس، لا يحبّ نفسه ولا يحبّه غيره، ويعدّ هذا آخر استنتاجٍ من النّاقد عن خصائص الزّمن في بنى إفرادية اتّسمت كلّ واحدة منها برسم لوحة فنّيّة بدلالات متباينة الأبعاد، وما سبق هذا الاستنتاج هو شرح لهذه البنى ودلالاتها في التّركيب أو دلالاتها المعجمية خارج التّركيب والّتي قد تمدّ بصلة إلى المعنى المطروح في البيت، وقد تنأى.

وصل البحث من خلال هذه الالتفاتة الزّمنية أنّ الزّمن الأدبيّ قد ينطوي تحت سمات استعمال الرّموز الفنية للبنية أو قد يكون الحيّز، وممّا يستوجب البحث هل أقرّ الشّاعر في قصيدته أنّ الزّمن قد ملّ وضجر من الشّخصية الشّعريّة لما آلت إليه أم أنّه أحنى عليها وبكى معها إلى درجة الإشفاق. ويكاد السّبيل نفسه ينتهجه النّاقد في مواصلة تقصي خصائص الزّمن الأدبيّ في آخر بيت من هذا المقطع الشّعريّ، يبدأ بالتّشريح المستفيض لبنى البيت من خلال البحث عن خصائص الدّم البيولوجية ويعرض عنها ليتوجّه إلى دلالة الدّم المهدور الّذي ينمّ عن الإنسان المضطهد المقموع، ليتسوّل عبر الرّياح من يحقنه أو يصونه فلا يجد في زمن ذهبت فيه النّخوة والمروءة أدراج الرّياح، وكثر فيه الظّلم والبغي، ويقرّ النّاقد بأنّ الحركة هنا فيها ازدواجية بين الحيّز والزّمن، ففي التّسوّل تشتغل الشّخصية الشّعريّة حيّزًا وزمنًا بحثًا عن الحياة، ومن كلّ هذا لم يضق الزّمن ذرعًا بما يكتنف الشّخصية أو تعانيه، بل يحاول ما أمكنه المساعدة.

يتوصّل النّاقد من هذا إلى قناعة مفادها أنّ "الزّمن الكامن في كلّ هذه العناصر زمن يمقت نفسه، ويضجر بوجوده، بل يلعن قدره، وإذا كنّا ألفيناه في البيت الأوّل من هذا المقطع الّذي نحن بصدد تشريحه، غائبًا متواريًا، لا يكاد يبدي عن وجهه إلّا من وراء حجاب، فإنّا ألفيناه متجسّدًا قائمًا في

البيتين التاليين له، ولكن من العسير الحكم بقوّة الزّمن وشموليته في بيت دون بيت."[1] وهو بهذا ينفي أن يكون هذا النّوع من الزّمن ظاهرًا متجلّيًا بقدر ما أنّ مسلكه في التّحليل والتّشريح جعل الخطاب يفصح عمّا لم تقله العناصر اللّسانيّة، أو أنّ تأويل الخطاب يفضي إلى تأويل آخر إلى ما لا نهاية، فالمنهج المعتمد في قراءة هذا النّصّ الشّعريّ لم يفصح لتستبين الإجراءات، والدّليل أنّ بعض مواضع التّأويلات قد لا يصل إليها إلّا من فهم غاية التّشريح عند **عبد الملك مرتاض**.

وقد أشار النّاقد في ختام هذا الفصل إلى وجود أصناف أخرى من الزّمن الشّعريّ يمكن تمييزها، ومنها الزّمن الدّائريّ الّذي هو حركة متعاكسة أو متوازية أو دائرية للشّخصية الشّعريّة وما يلحقها كالظّلّ والمكان، غير أنّه في تشريحه يتناسى أو ينسى الزّمن ويعود للاهتمام بالمكان أو ظلّ الشّخصية، ويدعو النّاقد في الأخير القارئ إلى مزيد من التّنقيب والبحث في بنى النّصّ الشّعريّ المعاصر فلربّما يهتدي إلى ما لم يهتدي، وينفي أن يكون للزّمن الشّعريّ أبعاد أو حدود بقدر ما هو زمن مطلق أي زمن كامل.

وما يمكن قوله عن الزّمن الأدبيّ عند **مرتاض** من خلاله تحليله لـ"أشجان يمانية":

- قضيّة الزّمن الأدبيّ من الإجراءات المستحدثة الّتي اهتمّ بها النّاقد في كتابه هذا، وفي كثير من الكتب الأخرى، دونما العودة لأصل هذا الإجراء التّحليليّ، وكأنّ النّاقد يؤسّس له.
- لم يستوعب البحث فكرة الزّمن الأدبيّ، وأين تكمن قيمة الأعمال الّتي تتوفّر عليه، وكانت الانطلاقة التّطبيق على مقاطع شعرية من قصيدة "أشجان يمنية" وكأنّ القارئ يعرف الزّمن الأدبيّ، ومن المفروض أنّ هذا الإجراء موجود في الدّراسات السّردية فكيف انتقل إلى ساحة القريض، وما الدّواعي لذلك؟ فكلّ هذا الأسئلة كان البحث ينتظرها من التّحليل لينطلق في نسق واحد مع الإجراءات.
- يهتمّ النّاقد بالجانب الأدبيّ والدّلاليّ في تحليل المقاطع الشّعريّة وهو ما جعل بحثه يكتسي صبغة متميّزة تنمّ عن ذوق فنّيّ رفيع؛ بل حتّى في انتقاء المقاطع الشّعريّة كان ذوّاقًا يختار منها أنسبها، وتسهم تقنية الإحصاء في التّبرير للخوض في قضية دون أخرى، وهو ما لم يكن في هذا الفصل، لا تصريحًا ولا إيماءً.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 180.

- قدّم التّشريح في كثير من الأحيان البنى الإفرادية وعاد إلى دلالاتها المعجمية ليعرض عنها ويعود إلى تشريحها في التّركيب دونما الاستعانة بمبرّرات الدّلالة المعجمية، أم أنّ التّشريح يقتضي- ذكر المعجم اللّغويّ للبنية والمعجم الدّلاليّ في محاولة لترك القارئ فرصة الاستقراء بين الوجهتين؟
- مسيرة هذا البحث لم تسعفه للاطّلاع على خصائص الزّمن الأدبيّ في النّصّ السّرديّ، ممّا استدعى منه تساؤلًا إن كان للزّمن أنواع؟ وإن كانت فهل هي الّتي استثمرها النّاقد في تحليله؟ أم أنّه خطا خطوة أخرى مغايرة تمامًا كان له مبرّرها في بداية الفصل "إنّ ممّا استحدثناه..."
- بينما كان البحث يتتبّع خصائص الزّمن الأدبيّ في كلّ مقطع من المقاطع الشّعريّة المقدّمة إذ به يجد نفسه في كنف الصّورة الفنّيّة تارة والحيّز الشّعريّ تارة أخرى، مع العلم لم يكن النّاقد ليقدّم تبريرًا عن هذا وهو الّذي خصّص فصلًا عن الزّمن الأدبيّ، وبالمناسبة فالخصائص هي تتبّع جمالية الأداة في الاستعمال وليس ذكر ضلال الأداة على سائر الأدوات كخصائص البنية الإفرادية وخصائص الصّورة الفنّيّة وخصائص الحيّز الشّعريّ.
- يتميّز التّشريح عند **عبد الملك مرتاض** بذوق فنّيّ راقٍ، من خلال مروره السّلس بين الإجراءات بحيث لا يشعر القارئ حتّى يجد نفسه في قلب إجراء آخر، قد يكون ذا علاقة بالأوّل، فهل يشفع هذا لدراسة لم تستبن طريقًا منهجيًّا واضحًا وواحدًا في التّحليل.

6. خصائص الصّوت والإيقاع عند مرتاض من خلال "أشجان يمانية":

يعدّ الفصل السّابق بمثابة الإجراء التّأسيسيّ الّذي أبان عن وثبة النّاقد النّوعية الّتي نقل بها مقولة الزّمن الأدبيّ لقراءة الشّعر، واستهلّ خصائص الصّوت والإيقاع بكثير أسئلة، الّتي تعدّ قليلة مقارنة بما يستحقّ هذا الفرع من الدّراسة، فما الصّوت؟ وما الإيقاع؟ وكيف يمكن التّمييز بين الوزن والإيقاع؟ أو بين البحر والإيقاع؟ وما شأن الإيقاع في الخطاب الشّعريّ الثّقيل؟ وهل هو موقوف على الشّعر القديم وحده؟ أو عامّ في كلّ الأشعار؟ فهذه الأسئلة وأخرى رسم بها النّاقد طريق بحثه في هذا الفصل، والإجابات ستكون تطبيقية أكثر منها نظرية لوجود مدوّنة شعرية معاصرة.

يشيد النّاقد بموقف الغربيّين حين يتحدّثون عن الإيقاع رغم افتقار أدبهم منه إلّا قليلًا أو ما جاء عن تكلّف، ويعيب عن النّقّاد العرب الذين لا يتناولونه إلّا في معرض السّخط والتّحقير، ولم يقف عند هذا فالمبرّر عنده قد يكون جهلهم عن إدراك خصائصه الجمالية الرّائعة، كيف لا ويعدّ "أجمل

ما يتميّز به النّصّ العربيّ في نصاعته وجماله وإشراقته، فإنّهم كثيرًا ما يدعونه سجعًا أن تحدّثوا عن النّثر، وبحرًا أو رويًّا إن تحدّثوا عن الشّعر."[1] وعليه فالإيقاع خاصية فنّيّة تميّزت بها الذّائقة العربيّة شعرًا ونثرًا، غير أنّ الّذي لا يهتمّ به دراسة وتذوّقًا لم يعرف خصائصه الفنّيّة ولم يدركها، ويواصل إعطاء أهميّة الإيقاع في التّراث العربيّ الّتي تنحدر من ألفاظ سهلة وتاليًا فإنّ "موسيقى الشّعر بحاجة إلى ما يردفها ويحقّقها من حيل نغميّة تُسهم في خلق الجوّ النّفسيّ- الذي يرسم الصّورة الشّعريّة، ويعبّر عمّا تحمله التّجربة الشّعوريّة وما تثيره من انفعالات وخواطر تحدّد مقاطع البيت وتنظّم ضروب الوقفات والسّكنات."[2] فالإيقاع لا يعني عند **مرتاض** تتبّع الألفاظ الفخمة بل على العكس قد يكون بألفاظ بسيطة يستخدمها الجميع، ويورد النّاقد حادثة أبي العتاهية في مجلس المهدي وهو ينشده شعرًا بألفاظ سهلة، ومعاني أبسط ومع ذلك "فلا أحد يستطيع أن ينكر إلّا إذا كان محرومًا من تذوّق خصائص المفردة العربيّة وجمال إيقاعها، بأنّ هذا الكلام البسيط استطاع أن يكون شعرًا عظيمًا، لأنّ الأمر لا يكمن في غرابة الألفاظ ولا في عمق المعاني في الشّعر، قدر ما يقوم في هذا النّسج الّذي نطلق عليه نحن (الخطاب الشّعريّ)."[3] ومن هذا اشتغلت الحركة الشّعريّة الحديثة والمعاصرة "بقصدية عالية نحو خلق إيقاع فعّال يمثّل الخلق الشّعريّ الجدي، وينطلق من مناطقه ويعبّر عن دلالاته ورؤاه."[4] فالمكمن في الإيقاع ليس المفردة بقدر ما هو نسج بالألفاظ الّتي يستعملها الجميع ولكن الفرق في استعمال الشّاعر وغيره، فالإيقاع الشّعريّ يقدّم شعراء للضّوء ويستبعد آخرين لمنطقة الظّلّ، ثمّ يقدّم النّاقد الفرق بين الكلام الموزون من غيره عند القدامى مع توضيح فكرة المنثور والنّثر؛ فهو لا يعدو كونه كلامًا عاديًا بينما المنثور هو كلام يقترب من الشّعر إيقاعًا، وعلّق على الفكرة بعد أن ساق كلمة مسجّعة لأعرابيّ وبدأ التّفصيل فيها، وبعدها وفي السّياق نفسه يأتي بخطاب لـ **عليّ بن أبي طالب** - رضي الله عنه- عن البرد ويناقشه مطوّلًا، وفي خضمّ هذا يشير إلى ومضات ومنها الضّبابية الّتي تكتنف الشّعر الحديث وهي من بين عيوبه رغم إيقاعه، وفي معرض حديثه عن أشكال الإيقاع في التّراث العربيّ فقد عرف حسبه بشكلين؛ الإيقاع المركّب وهو المعروف تحت مصطلح البحر ويستشهد بمنظّره **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، والإيقاع المفرد والّذي عرف عند البلاغيّين بالمماثلة،

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 191.

[2]- قادري، عمر يوسف، تجربة كمال ناصر الشّعريّة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009، ص: 294.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 191.

[4]- يونس، محمّد صالح، فضاء التّشكيل الشّعريّ؛ إيقاع الرّؤية وإيقاع الدّلالة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2013، ص: 103.

"والحقّ أنّ الإيقاع الإفراديّ المفرد هو الّذي يجب أن يشكّل النّسج الإيقاعيّ المركّب، إذ لا يكون تأليف إيقاع شعريّ إلّا إذا تشابهت البنى داخليًّا وخارجيًّا، تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين."[1] ومنه فالإيقاع الخارجيّ مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع الدّاخليّ؛ فإذا تجانست البنى الإفرادية داخل النّسيج الشّعريّ انعكس على تآلف تامّ للبنى التّركيبيّة ومنه وزن البيت، وتاليًا يرتبط "الإيقاع بالتّجربة ارتباطًا وثيقًا لا تنفكّ عراه ويشتغل موجّهًا قرائيًّا يمدّ النّصّ بأبعاد متنوّعة."[2] ويمثّل النّاقد للتّآلف بين البنى التّركيبيّة ووزن البيت بمقطوعة شعرية من التّراث وهي تتحدّث عن هديل حمامة، ويستغرق في الشّرح والتّفصيل عن إيقاعها وكيفية تشكّله داخليًّا، غير أنّه من المفروض أن يقدّم هذه الشّروحات من نموذجه الشّعريّ لقصيدة **عبد العزيز المقالح** "أشجان يمنية"، أم أنّ هذه موضوعات الإيقاع الّتي قدّمها تصلح للشّعر القديم ولا تصلح للنّموذج الجديد.

يركّز تصوّره على نقاط مهمّة بفكرة مفصّلة عن الإيقاع، ويرى أنّه يجب أن يدرس في مستويين اثنين:" المستوى الأوّل هو مستوى الهيكل الإيقاعيّ الّذي اتّخذه النّصّ لنفسه رداءً، وهذا الإيقاع كاللّغة الصّريحة في المعاجم، لا تحيا إلّا باصطناعها والنّفخ في دلالتها القديمة دلالة جديدة، فهو يشبه الإيقاع الصّوتي الكامن في الأسطوانة الّتي يحملها حامل، ولكن لا يستطيع الالتذاذ بجمال إيقاعها إلّا إذا تظاهر على ذلك بالآلة الّتي تديرها."[3] فهذا النّوع يظهر الشّاعر وفيه مكمن الاختلاف بينهم، فالرّداء هو تلك الصّبغة أو اللّمسة الّتي يضفيها الشّاعر على ألفاظ طريحة المعجم وينفخ فيها الحياة من جديد، أمّا الّذي "لا يتمثّل في الهيكل الماثل بل في الصّوت المنشد هو المستوى الثّاني الّذي يدرس به الإيقاع، ودخوله يعني ولوج باب لا يغلق وبحر لا ساحل له، وعطاء لا نفاد لجريانه."[1] فالقراءة لما قدّم من أبيات من التّراث تختلف بين إدارتها على غير درجة السّرعة؛ فتتراوح بين الثّقيلة والخفيفة، ثمّ يمضي في تقديم وعرض أحوال الإيقاع ولكن حسب النّصّ التّراثي الّذي عرضه سلفًا، ويستوقف البحث هذا العرض ليستفسر عن عدم الولوج إلى النموذج الشّعريّ المعاصر لـ **المقالح** وقد فاق العرض العشر- صفحات منذ أن بدأ هذا الفصل، وتاليًا سيحاول البحث ترصّد الأمور الّتي لها علاقة بالنّموذج الشّعريّ مباشرة، كي يركّز على عناصر التّحليل وربطها مباشرة بالنّموذج المعاصر.

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 198.

[2]- يونس صالح، محمّد، فضاء التّشكيل الشّعريّ، ص: 47.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 200.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 200.

لا يجدي الإيقاع "نفعًا إلّا إذا جسّد في عزف على آلة ضمن معطيات معروفة، وهو يشكّل بالقياس إلى الشّعر حالين: حالًا جامدة أو ميّتة (...) وحالًا ثانية ولكنّها حيّة، وتتمثّل في أداء هذا الإيقاع الشّعريّ في صورة شعر منشد."[2] ومن هذا فالإيقاع إن لم يجسّد على أرض شعرية فهو ميّت، ويستعيد حيويّته ونشاطه داخل الاستعمال الشّعريّ، والشّعر لن يتأتى إلّا لأصحاب الأدب الرّفيع من الإبداع، وانطلق النّاقد يبحث في أصول الإيقاع عند الغربيّين، فجاءت أعمال "المدرسة الشّكلانية الّتي حاولت الولوج إلى منهج لدراسة الإيقاع الشّعريّ، وشرعت في استحداث دراسة العناصر اللّسانية للبيت بحكم ما له من علاقة بالعناصر الأخراة للقصيدة، وبالبناء العامّ للّغة في الوقت ذاته."[3] فالتّركيب البنيويّ يفرض على الشّاعر نمطًا معيّنًا من الإيقاع بغية معالجة أفكار تقتضي- شكلًا كتابيًّا معيّنًا، ومنه فالبنيويّون يحاولون تتبّع إيقاع التّركيب البنيويّ في البيت الواحد ثمّ علاقته بباقي أبيات القصيدة.

يقتفي النّاقد أثر اللّسانيّين ليعلّق على أهميّة الإيقاع بين مجموع المناهج النقديّة الّتي تبنّت قراءة النّصّ الأدبيّ دراسة بعيدة عن الوصف والاستقراء، قريبة من التّحليل والإجراء، فأورد البلغاري **جانا كيف** "الّذي كان أوّل من حاول إقرار نظرية البديهيّة لميزان الشّعر، فإذا القافية ليست إلّا تكرارًا مصوّتًا، أي مجرّد ظاهرة ملازمة للبيت."[4] فما غاية **مرتاض** من استشهاده لمثل هذه المقولات والأعلام؟ أم يدلّ ذلك على أنّه يتوافق وإياهم في الرّؤيا، وكأنّ النّاقد اللّسانيّ لا يهتمّ بالقافية بوصفها مقطعًا صوتيًّا مهمّا في تأسيس إيقاع البيت الشّعريّ، بينما الشّكلاني الرّوسي **بريك** فيرى **مرتاض** أنّه "ميّز العوامل التّالية: عدد الأصوات المكرّرة، وعدد التّكرارات، ونظام الأصوات في كلّ من المجموعات المكررة، ثمّ مكانة الصّوت المكرّر في الوحدة الإيقاعية."[1] وتعدّ هذه الدّراسة بمثابة الإجراءات المتبناة من قبله للإيقاع، وقد يرى البعض أنّه من قبيل العبث أن يتتبّع البحث ما قد تتبّعه النّاقد لرؤى الغربيّين عن الإيقاع، والضّرورة تقتضي الاهتمام بخصائص الصّوت والإيقاع في قصيدة "أشجان يمنية"، غير أنّ رؤية البحث تحاول تقصي المنهج الّذي اتكأ عليه النّاقد أو الرّؤيا؛ أهي عربيّة خالصة؟ أم غربية

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 201.

[3]- V. Ducrot, T, Todarov, Dicyionnaire Encylopédique des Sciences du langage, P:244.

[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 202.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 202.

خالصة؟ أم مزج بينهما؟ وهذا للوصول في نهاية هذا المبحث إلى استخلاص درجة التزامه بالإجراء المتّبع، والمرجعية المستقى منها موضوعه وفكرته.

لم نبرح هذا التّعليل حتّى يلفي البحث عرض النّاقد لمفهوم العروضيّين العرب، الّذي يرى أنّهم "لم يغادروا صغيرة ولا كبيرة من خصائص الإيقاع الشّعريّ إلّا تحدّثوا عنها، ولكنّهم ظلّوا في عالمهم المغلق الفجّ، فلم يخرجوا قطّ بهذا الإيقاع من مجال التّقنيات الجافّة إلى مجال العطاء الإيقاعيّ الخصب، وأثر ذلك في المتلقّي، وأيّ البحور أكثر دورانًا لدى الشّعراء، ثمّ أيّها أكثر ورودًا حول الموضوعات الذّاتية؟ ثمّ أيّها أكثر معالجة للموضوعات الأخرى؟ ثمّ لماذا كان ذلك؟"[2] فكانت النّظرة التّراثية للإيقاع مغلقة مقارنة بالمجال الرّحب الفسيح الّذي يتّسم به عالم الإيقاع الشّعريّ، رغم أنّ النّقّاد العرب لم يغادروا صغيرة ولا كبيرة في هذا المجال إلّا اهتمّوا بها، ولكنّها في نظر **مرتاض** تفتقر إلى تقنيات جمالية أكثر فنيّة، والملاحظ في هذا المقام عرض النّاقد لمقولات النّقد الغربيّ عن الإيقاع دونما مناقشة، والأمر مختلف تمامًا عندما أظهر نظرة التّراثيّين، فما الغاية من ذلك؟

كلّ ما سلف ذكره إنّما هو تاريخ لأطوار تأرجح الإيقاع في دراسة العروضيّين؛ سواء في التّراث العربيّ أم الفكر الحداثي الغربيّ، فكان "نظامًا للصّوت المتشابه، والبنى المتماثلة في الوحدات المتقابلة، وهو ما جعله يحلّل بعض إيقاعات شعر **علي بن أبي طالب** - رضي الله عنه- ثمّ من نظام الوزن الصّارم في الشّعر إلى إيقاع جديد لا يتحرّج في أن يتسامح مع نفسه، ويهوّن بذلك على نفسه فيسوق في نسجه أيّ كلام، ثمّ لا يستحي من بعد ذلك أن يعدّه شعرًا، بل شعرًا رفيعًا، وبكنّه لمّا شعر بالشّكّ في انتمائه بحقّ إلى جنس الشّعر استدرك على نفسه بنفسه، وقال "شعر منثور" كما قال أنّه "قصيدة النّثر"."[1] وهذه الحوصلة الّتي أضيفت إلى إيضاح مراتب الإيقاع من الشّعر، فالإيقاع عبر تاريخ الشّعر العربيّ والغربيّ هو من حدّد وجهة الكلام وصنّفه؛ فالضّابط الّذي لا يقبل المناقشة قد حظي به شعر الأوائل، بحيث لا يعدّ الشّعر شعرًا إن لم يستوف شروط الإيقاع والوزن، والشّاعر الحديث والمعاصر "أحدث ثورة في شعريّة الإيقاع وإيقاع الشّعر وانحرافًا ملحوظًا عمّا هو موجود في جسد القصيدة."[2] ومع الظّروف الّتي طرأت على ذائقة الإنسان العربيّ وعقليّته إضافة لمتغيّرات

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 203.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 203.

[2]- يونس صالح، محمّد، فضاء التّشكيل الشّعريّ، ص: 44.

العصر استدعت منه النّظر في ضابط الوزن والإيقاع فظهر شعر التّفعيلة أو كما يسمّيه البعض الشّعر الحرّ، وقد وسمه النّقد الفرنسيّ- المعاصر -حسب النّاقد- بالشّعر المنثور "فالشّعر الحرّ لا يعني إلّا مرادفًا للنّثر العروضي."[3] وتاليًا فالّذي يعدّه النّقد العربيّ الحديث والمعاصر نوعين من الشّعر هو في نظر النّقد الغربيّ والفرنسيّ بشكل أخصّ إلّا نوعًا واحدًا من الشّعر، فتنازل لغة الشّعر يومًا عن بعض ضوابطها وارتقاء لغة النّثر عن العامية والتّقريرية أهلهما أن يلتقيا على مضمار واحد، فرغم تعدّد الأشكال إلّا أنّ هدفهما واحد.

اختلفت الرّؤى وتباينت بين من يوافق على هذه الموضة الحضارية الّتي اكتسبها إيقاع الشّعر وبين من ركّز على بناء القصيدة العربيّة القديمة؛ وكثرت المهاترات وأصبح كلّ من يرتّب كلمات ذات رنين يحسب أنّه يقول شعرًا، غير أنّ هؤلاء الشّعراء "ليسوا جميعًا على غير شيء، فهناك أسماء تألّقت نجومها حتّى أنارت، وسطعت شموسها حتّى أضاءت، واغتدت تنشد أجمل الشّعر وأرقّه، ولو أنّه لا يتلاءم كلّ التّلاؤم، مع تقاليد القصيدة العربيّة العمودية الّتي أنشأت تفقد نظامها البنيوي شيئًا فشيئًا."[4] وعلى غرار هذا انطلق النّقد الحديث والمعاصر في بلورة فكر حداثيّ عن بناء القصيدة العربيّة الّتي لم تتنازل عن عرش عمود الشّعر ما يقارب ستّة عشر قرنًا، وبالموازاة ليس كلّ شعر جديد سيء، وليس كلّ شعر على منوال القدامى جيّد، فقد أثرت الأشعار الجديدة ساحة الشّعر العربيّ بأذواق ورؤى تمايزت عمّا ألفه النّقد العربيّ من الشّعر، ولكلّ خصوصيّته.

لا يعدو هذا التّقديم الطّويل من النّاقد كونه تعريفًا بخاصية الإيقاع والوزن بين الشّعر العربيّ القديم والحديث، كما يعدّ البحث هذا التّقديم بمثابة المبرّر لولوج فرع من فروع الشّعر القديم، وهو تبرير منهأنْ ليس الإيقاع الجميل العذب حكرًا على عمود الشّعر، وقد استند في تبريره إلى موقف المدرسة الفرنسية، وهي المدرسة النقديّة الّتي استلهم منها ضوابط النّقد الجديد، وعرف من خلالها مقتضيات النّقد النّسقيّ، ومن النّصوص الشّعريّة الحديثة الّتي "آثرنا الوقوف لديه طويلًا نصّ قصيدة "أشجان يمنية" لـ **عبد العزيز المقالح**، وسبيلنا في هذا الفصل على الصّوت والإيقاع، وهذا الموقف يزدجينا إلى أن نتساءل تارة أخراة عمّا خطب الصّوت في هذه القصيدة؟ وما شأن الإيقاع عبر

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 203.

[4]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 205.

نصّها؟"[1] فقد ركّز النّاقد على سؤالين متحرّيًا إجابتهما من قصيدة **المقالح**، فيبدأ بالنّوع الأوّل المتمثّل في:

أ. الإيقاع القائم على تماثل العناصر:

ينطلق بكتابة المقطع الشّعريّ الّذي يقول فيه **المقالح**[2]:

يخرج من رماد الأمس
ينسل من رمال اليوم
يرقص في جليد الغد.

يتّخذ الإيقاع "هنا سيرة جديدة قديمة معًا للوصول إلى أكبر ما يمكن من عناصر الإيقاع دون الصّوت المتجانس (...) فهي جديدة بحكم أنّ النّصّ يتّخذ منها أداة تقنيّة لتركيبة إيقاعية لُحمتها البنى المتشابهة، والعناصر المتقاربة داخل بنية الوحدة (البيت) وخارجها، وهي قديمة لأنّ هذا الضّرب من النّسج الكلاميّ مادّة خام في العربيّة تكاد تصادفك في كلّ استعمال أدبيّ ثرّ، وتعبير شعريّ سخيّ."[3] فقراءته كانت عبر سبيلين؛ سبيل تجاوز الصّوت الخارجيّ الرّتيب إلى الإيقاع الدّاخليّ بغية الحصول على أكبر شحنة صوتية وإيقاعية ممكنة، وهو مطمح غالبية النّصوص الشّعريّة الّتي تستجدي منها جمالًا فنيًّا به تسمو وتنتشر.

يعود النّاقد إلى توضيح قضيّة قدم الإيقاع الدّاخليّ في الشّعر العربيّ بدءًا بـ **امرئ القيس**، ثمّ يبدأ بالتّفصيل والشّرح بقوله "إنّ الشّاعر العربيّ يسخّر تشابه العناصر اللّسانية وتجانسها المورفولوجيّ في بناء الوحدة الشّعريّة، ثمّ يعاود الرّجوع بعد فترة من الشّرح بين بيت **امرئ القيس** وآخر لـ **المتنبّي** إلى المقطع الشّعريّ الّذي يهتمّ فيه بالإيقاع بالصّوت القليل وهو حال القصيدة الجديدة."[1] والحقّ أنّ الوحدتين الأوليين أقرب إلى بعضهما من الوحدة الثّالثة، فهناك:

1. فئة: يخرج..... ينسل؛
2. فئة: من رماد.... من رمال؛
3. فئة: الأمس... اليوم.

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 205.
[2]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 69.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 206.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 207.

ومن هذا يرى أنّ المقطع يتألّف من ثلاثة سلاليم إيقاعية، إمّا متّحدة وإمّا متقاربة صوتيًّا وإيقاعيًّا وبنيويًّا، وهذا التّآلف يمثّل عنده أنواعًا من الإيقاع؛ الّذي ينقسم عند النّاقد بين التّركيبيّ والدّاخليّ والخارجيّ، بينما الوحدة الثّالثة من المقطع فقد اتّخذت سبيل النّسج الّذي "كنّا رأيناه في الوحدة الأولى الّتي هي المتحكّمة في طبيعة هذا الإيقاع المفرزة له، إذ اتّخذت لها سلّم صنويتها؛ وبذلك يمكن إيقاعيًّا لا دلاليًّا حلّ الوحدات إلى بنى تتركّب منها من غير الّتي ركّبت منها أصلًا، وفي هذه الحال يُعطينا هذا الافتراض الإيقاعيّ، بالإضافة إلى الصّور الإيقاعية الأصل في النّصّ، ثلاث تشكيلات إيقاعية على الأقلّ."[2] وبهذا يبدأ في تشريح البنى الإيقاعية الّتي منطلقها البنية الأولى أو أصوات المونيم الأوّل، فالتّشريح هنا هو تفكيك الوحدات الّتي ركّبت منها بنى إيقاعية سابقة، ويدخل التّحليل في مرحلة الافتراض الإيقاعيّ الشّبيه بالافتراض التّركيبيّ حسب مقتضيات حال التّركيب، وهنا حسب مقتضيات حال الإيقاع، وسيحاول البحث عرض بعض المعطيات كما جاءت في تحليل النّاقد بغية إيصال طريقة التّحليل للحديث عنها فيما بعد بكلّ يسر.

1. يخرج من
رمال
الغد
2. ينسل من
رماد
اليوم
3. يرقص في جليد
الأمس
أو:
4. يرقص في
رمال
الأمس

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 209.

5. ينسل من
رماد
الغد
6. يخرج من
جليد
اليوم

إنّ هذه التّشكيلات الصّوتية ليست استيفاءً لكلّ الطّاقات الإيقاعية الكامنة في الوحدات الثّلاث، فوراء كلّ عنصر لسانيّ أو مونيم إفراز لكثير من التّشكيلات الصّوتية، وهي من باب الافتراض المحض، كما "يتّخذ الإيقاع في هذه الوحدات الثّلاث أردية تحت أصوات مختلفة، وأنسجة من بنى واحدة، وكلّما ألبسناه هذه البنى، بالعكس فيما بينها، أو ببعثرة ترتيبها الدّلاليّ، أعطانا بسخاءٍ إيقاعًا شعريًّا جديدًا، وكذلك نجد فيضًا من الإيقاعات الكريمة المتنوّعة بحيث نلفي في كلّ تشكيلة ثلاثة إيقاعات متجانسة: بداية ووسطًا وانتهاءً."[1] وعليه فللشّعر المعاصر ومنه قصيدة **المقالح** ميزة خاصّة في الأصوات متآلفة ومتنافرة؛ فالوحدات الثّلاث السّالفة الذّكر إذا ما بُعثر تركيبها وشُكّل من جديد كان سخيًّا هو الآخر ومنح بدل المعنى معان شتّى، فالمونيمات المؤلّف منها المقطع الشّعريّ توحي بإيقاعات وأصوات دلالة وفق إيقاع تجانسيّ مغاير تمامًا عمّا ألفناه في الأبيات. وللتّوضيح أكثر يأتي بهذه الجداول:

- ففي الحال الأولى يجد:

الإيقاع الثّالث	الإيقاع الثّاني	الإيقاع الأوّل
الأمس	رماد	يخرج من
اليوم	رمال	ينسل من
الغد	جليد	يرقص في
+	+	+

- وفي الحال الثّانية يجد الإيقاع الآتي:

الإيقاع الثّالث	الإيقاع الثّاني	الإيقاع الأوّل
الأمس	رمال	يرقص في

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 210.

الغد	رماد	ينسل من
اليوم	جليد	يخرج من
+	+	+

- وفي الحال الثّالثة يُلفي الإيقاع الآتي:

الإيقاع الثّالث	الإيقاع الثّاني	الإيقاع الأوّل
في يرقص	رمال	الأمس
من يخرج	رماد	الغد
من ينسل	جليد	اليوم
+	+	+

- وفي الحال الرّابعة يُلفي النّاقد الإيقاع الآتي:

الإيقاع الثّالث	الإيقاع الثّاني	الإيقاع الأوّل
الأمس	يرقص	من رمال
اليوم	يخرج	من رماد
الغد	ينسل	في جليد
+	+	+

- وفي الحال الخامسة يجد ضربًا آخر من الإيقاع:

الإيقاع الثّالث	الإيقاع الثّاني	الإيقاع الأوّل
من رماد	اليوم	يخرج
من رمال	الأمس	يرقص
في جليد	الغد	ينسل
+	+	+

توصّل النّاقد بعد عرض هذه التّقلّبات للمونيمات إلى أنّ الإيقاعات تنوّعت واختلفت، "فالمونيمات واحدة وإنّما الإيقاع هو الّذي يتغيّر بداية ووسطًا وآخرًا، وإذا كان منطق الدّلالة يأبى بعض

التّشكيلات الّتي أوردناها على سبيل العطاء المفترض من الإيقاع، ويجعلنا أمامنا برهانًا على درجة قابلية هذه المونيمات للعطاء الإيقاعيّ الثّرّ."[1] وبذلك يصل إلى أنّ المونيمات بقيت نفسها أمّا الّذي تبدّل نتيجة التّغيير في بداية الوحدات أو وسطها أو آخرها، وهنا يهتمّ النّاقد بمسألة تتمثّل في قدرة منح هذه المونيمات لإيقاعات مختلفة، وهذا ما يجعل الشّعر المعاصر يتميّز عن غيره من الشّعر، فشعراؤه هم من يجعل الوحدات التّركيبيّة ثرّة تحوي مونيمات متميّزة متمايزة، فالشّيء بضدّه يعرف ويتآلف، ومنه فقابلية العطاء الإيقاعيّ له قدم السّبق في التّأليف الأوّل للمونيمات "ففي كلّ جدول نلفي إيقاعًا من ضرب خاصّ، وفي كلّ حال يصادفنا ضربان من الإيقاع: إفراديّ؛ ويتمثّل في المونيمات الثّلاثة (عموديًّا) في كلّ واد من الجدول، وتركيبيّ ويتجلّى في المونيمات الثّلاثة (أفقيًّا)، وهنا يعوّل الإيقاع على الإيقاعين الدّاخليّ والخارجيّ."[2] ومن هذا التّشريح والتّحليل لمستويات الإيقاع عبر الجداول السّابقة يدرك النّاقد أنّ في كلّ جدول هناك نوعين من القراءة؛ قراءة عمودية تفضي إلى إيقاع إفراديّ، وآخر تركيبيّ يظهر من قراءة الجدول عموديًّا، ويعدّ هذا النّوع من الإيقاعات الّتي تتوسّط الخفيف والثّقيل.

ب. الإيقاع الخفيف التّام: (خارجيًّا وداخليًّا)

يستهلّ هذا العنصر بعرض بيتين من قصيدة "أشجان يمنية" وهي قول **المقالح**[1]:

غاب القمر المشتاق

ضاع كتّاب العشّاق.

يعدّ تماثل البنى سمة من سمات الإيقاع الخفيف، ويقصد بالتّماثل هنا تقاربها صوتيًّا وإيقاعيًّا وبنيويًّا، وهو الملاحظ على الإيقاع في المقطع السّابق، وهو على عكس هذا المقطع الشّعريّ الذي " نلاحظ أنّه إيقاع خفيف ولكنّه رصين؛ فقد انتهت الوحدتان الاثنتان بمصوّت طويل بفضل ما ركّب فيه من ألف ساكنة سيقت عنصر القاف، أو: آق....آق/ تاق....شاق."[2] فمن الملاحظ في علم

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 215.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 215.

[1]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 66.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 216.

العروض أنواعًا من الإيقاع تبعًا للتّركيب المؤلّف منه البيت أو المقطع، وعدّ النّاقد هذا المقطع من الإيقاعات الشّعريّة الخفيفة غير أنّه متماسك ورصين أي ليس من الإيقاعات الاهتزازية صوتًا دون دلالة ترجى، وقد يضارع هذا النّوع من الإيقاع الإيقاع المفترض من الجدول الخامس السّالف الذّكر، غير أنّ الفرق في نظر النّاقد أنّ هذا الإيقاع يقوم على مجرّد المماثلة في بعض المونيم؛ آخره ووسطه وأوّله، ويمثّل لذلك: ماد، مال، ليد.

وبالعودة إلى المقطع الشّعريّ فإنّ الاختلاف الملاحظ يكمن في "المونيم الثّاني في الوحدة الثّانية عنه في الأوّل، فإنّ ذلك ليس إلّا سطحيًّا، لأنّ الإيقاع يظلّ قائمًا وثابتًا بل وقويًّا ومتمكّنًا، لأنّ الأمر لا يتعلّق بعنصرين منفصلين عن نسج الخطاب."[3] ومن هذا فالاختلاف لا يؤثّر على الإيقاع إذا كان المونيم الأوّل والثّاني من النّسج الشّعريّ نفسه؛ غير أنّ النّاقد لم يوضح المقصود بالنّسج الشّعريّ؛ أهو المقطع الشّعريّ أم القصيدة الواحدة، ورغم ذلك يبقى الإيقاع ثابتًا فالأصوات المؤلّفة منها المونيمات تتقارب في كثير من التّراكيب الّتي تبدو في الظّاهر مختلفة، غير أنّ الانتهاء الصّوتي تقريبًا يكاد يكون نفسه، فـ"القمر" في نظر النّاقد يختلق بنيويًّا وإيقاعيًّا عن "كتّاب" إذ لو نطق اثنان هذين لاختلفت نهايتها النّطقية لامتداد الصّوت بالثّاني وتمكّنه، وبالتّالي فالإيقاع واحد ومع على المحلّل إلّا معرفة درجة التّجانس الصّوتي والّتي من خلالها وضع **عبد الملك مرتاض** أنواع الإيقاع، وممّا يستدعي الوقوف عنده هل النّاقد مؤسّس لهذه الأنواع؟ أم أنّ له مرجعيّة في ذلك؟ وإن كانت فلم لم يوثّق لها؟

كما لم يغفل النّاقد عن قضية الخطاب المقطّع، ويعدّ أنّ "كلام البشر إنّما هو عبارات منتظمة (...) وما العنصرين اللّسانيّين إلّا همزة وصل تؤدّي وظيفة صوتية واحدة هي الوصل بين المونيمين الأوّل والأخير، وإذا كانا يختلفان بحكم الوظيفة النّحوية والدّلالية الّتي ركّبت في كلّ منهما فإنّ ذلك ما كان له ليؤثّر على سير الإيقاع فتيلًا."[1] وهذا الشّرح منه يفضي- إلى الاهتمام بالوحدة الصّوتية طولًا أو قصرًا، ولا علاقة للاختلاف النّحويّ أو الدّلاليّ أو حتّى في بعض الأحايين المورفولوجيّ كبنية صيغة المبالغة الّتي تختلف عن بنية الاسم المفرد المذكّر، وقس على ذلك، فالّذي يهتمّ له محلّل المقاطع الصّوتية الإيقاعية البنى الإيقاعية أو التّركيب الإيقاعيّ لا غير، والّذي يجعل هذا الإيقاع يختلف عن سابقه هو عدم وفرة التّقلّبات المورفولوجية لتعذّر التّشكيلات الإيقاعية.

---

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 216.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 217.

يولّد تشابه البنى الخارجية ثراءً إيقاعيًّ متميّزًا، وهو ما أفرزه تشريح النّاقد للأصوات الموقّعة "غاب، ضاع، تاب، تاق، شاق"، وهي من "غاب، وضاع، وكتّاب، ومشتاق، وعشّاق"، بحيث "تشكّل إيقاعيًّا طبيعة واحدة، وإنّما يختلف الصّويت الأخير؛ فإذا هو: بْ، عْ، بْ، قْ، وإذا تأمّلنا هذه النّهايات ألفيناها لا تنتمي إلّا لثلاثة أصوات على الرّغم من أنّها خمس، لتكرار الباء والقاف مرّتين، وإذا ذكرنا بأنّ الباء والقاف في مفهوم علم الأصوات العربيّ أخوان ينتميان إلى أمّ واحدة هي "القلقلة" أدركنا مدى التّرابط بل التّلاحم."[2] فهذه الدّراسة تقود القارئ إلى الاهتمام بكلّ جزئيّات علم الأصوات الّتي تتكوّن في الأصل وتتألّف مجموعات مجموعات، حيث إنّ كلّ مقطع شعريّ يتألّف من مونيمات ذات أصوات، ممّا يؤدّي حتمًا إلى عدّها ذات إيقاع واحد متجانس رغم الاختلاف الظّاهريّ بينها، والبنى التّركيبية إيقاع يتراوح بين الطّول والقصر، ورتابة الأصوات فيه أمر مهمّ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أليس من العيب في الإيقاع أن تتقارب المخارج الصّوتية وتتآلف، وخير ما يستشهد به البحث هنا البيت الشّعريّ الجاهليّ المشهور[1*]:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْــرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

فالأصوات المتقاربة تنهك الجهاز الصّوتيّ وتاليًا الإيقاعيّ، والأذن بطبعها ذوّاقة للسّماع أكثر من اهتمامها بالمعنى والدّلالة، وتأبى الأذن هكذا اختيار للأصوات المشكّلة للمونيمات، كما لا ينسى البحث أنّه وهو مع النّاقد في النّوع الثّاني من الإيقاع أن يلفت العناية إلى الإيقاع المشهور أو الّذي تتحرّك عبره رسالة الشّاعر المعاصر بسلاسة ويسر، بل يعرض أنواعه، ويفصّل في الشّرح فيها، وكأنّه يترك الفرصة للقارئ والمتلقّي للتّعقيب والاختيار.

ج. الإيقاع القائم على تساوي عدد المونيمات دون اعتبار للصّوت:

بداية هذا النّوع هي عرض النّاقد لمقطع شعريّ يقول فيه **المقالح:**[1]

يا نار الماء اقتـربي
مُدّي ظلّك فوق عظامي
فوق عظام الوطن المنفيّ

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 219.

[1*]- يُقال أنّه بيت من الشّعر الجاهليّ مجهول النّسب.

[1]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 75.

فوق الجذع المتفجّر بالدّمع

إنّ الشّاعر في هذا النّوع من الإيقاع لم يعط أهميّة للصّوت بقدر ما جعلها للإيقاع، ويلاحظ على المقطع أنّه "نظام للخطاب الشّعريّ أقام النّصّ عليه نسج إيقاعه، فهو يلتمس حتمًا ضربًا من الإيقاع ولكنّه لا يكاد يُبين، ثمّ لا يكاد يتعلّق بأسباب رهيفة من العناصر الإيقاعية المتآلفة بين الشّعراء؛ إذ نُلفي الوحدات الأربع تنتهي بصوت واحد إيقاعًا."[2] وبهذا يصل إلى أنّ الأصل في الإيقاع عند جمهور الشّعراء أن يتلمّس نوعًا يعمل عليه ولا يكاد يظهر لاعتبار أنّ الصّوت ما هو إلّا مادّة تقود لفهم التّساوي في عدد المونيمات وليس غاية في حدّ ذاته.

لاحظ النّاقد أنّ الظّاهرة الإيقاعية العامّة؛ سواء أكانت ألسنيّة أم موسيقيّة تنتهي بها الوحدات اللّسانية بفرض نفسها على ما بعدها من خواتم الوحدات، وهذه في نظره قاعدة عامّة لا يستثني منها إلّا الكلام غير الموقّع، وتاليًا فالنّاقد يصرف النّظر في بعض محطّات تحليله عن قيمة الإيقاع ولا يعدّه عنصرًا جوهريًا من عناصر الإبداع الشّعريّ، وإذا "صرفنا الوهم إلى طبيعة النّسج العامّ لهذا النّموذج فإنّنا نُلفي الإيقاع وقع فقط بحكم بعض التّوازي العامّ في انتساج الخطاب؛ إذ نلاحظ أربعة عناصر ألسنية في كلّ وحدة."[1] ويعدّد هذه الوحدات بقوله:

يا نار الماء اقتربي
مدّي ظلّك فوق عظامي
فوق عظام الوطن المنفي
فوق الجذع المتفجّر بالدّمع

ويقوم بتشريح هذه العناصر اللّسانية المكوّنة لنسج الخطاب، فيلفيها مهتمّة ببعض المواد الصّوتية على حساب أخرى إلى درجة تكرار بعضها مرّات ثلاث، ويمثّل كما هو الشّأن في "فوق" ومرّتين اثنتين في "عظام"، وقد أفضت هذه الخطوة حسب النّاقد إلى تشابه بنى النّصّ الخارجية، وكيف به يعوّل في هذا على الصّوت الضّعيف تاركًا ثراء العربيّة اللّغويّ، فما الدّاعي إلى هذه العناصر اللّسانية القصيرة الصّوت؟ وأخرى غير مسرفة في الامتداد؟

د. الإيقاع الطّويل التّامّ: (خارجيًّا فقط)

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 220.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 222.

بعد الإطلالة الدّاخلية على الإيقاع ينطلق النّاقد في إعطاء رؤيته عن قيمة الإيقاع الخارجي في العمل الشّعريّ، وكما العادة يبدأ في عرض مقطع شعريّ **للمقالح** الّذي يقول فيه[2]:

لا الصّمت يُشفيني ولا الكتابة

ولا حدائق الورد ولا السّحابة

الملاحظ على هذا الفصل من التّشريح عدم اهتمامه بإعطاء لمحة ولو قصيرة عن أيّ نوعٍ من أنواع الإيقاع، ويستهل تشريحه بالعودة إلى الوحدات الأربع المذكورة سلفًا "وديدن الإيقاع في هالتين الوحدتين يضارع صنوه الوارد في الوحدات الأربع المذكورة في النّموذج الثّالث، إذ لا يجوز افتراضًا قلب التّركيبة البنيوية لنسج الخطاب، وهي التّركيبة الّتي تُفضي- حتمًا إلى إفراز تشكيلات مختلفة من الإيقاعات والأصوات الدّاخلية والخارجية؛ فذاك هنا غير وارد البتّة لعدم حدوث التّشابه بين المونيمات فيما خلا اثنين."[3] وهذا التّحليل اختزل فيه النّاقد الكثير من المعطيات، الّتي منها أن لا يستطيع المحلّل الإتيان بإيقاع افتراضيّ إن لم يتوفّر لديه عنصر التّشابه الصّوتي أو المونيميّ، وهنا يطرح فكرة أنّ الإيقاع الدّاخليّ على قدر كبير من الأهميّة في الخارجيّ، وهذه الرؤيا على عكس ما رأى البحث سلفًا في أنّ الأهمية القصوى للإيقاع الخارجيّ، ممّا يجعل إفراز إيقاعات ثانوية مستوحاة من تقلّبات عناصر لسانية أمرًا غير مقبول؛ لا دلاليًا ولا منطقيًا ولا إيقاعيًا، ويمثّل نسبة (80%) مقارنة بغياب الإيقاع المطلق الّتي لا تتعدّى نسبة (20%)، وهو دليل على أنّ هذا النّوع من الإيقاع الخارجيّ لا بدّ أن يتوفّر في القصيد المعاصر.

هـ. الإيقاع الطّويل الخفيف معًا:

يرى في المقطع الشّعريّ المؤلّف من بيتين، والّذي يقول فيه **المقالح:**[1]

وجهي هنا يستحمّ بدمع الوطن

هل بعيد عن النّخل وجه اليمن.

عدّ النّاقد هذا النّوع من الإيقاع وهو الأقل ورودًا في القصيدة، بالإيقاع المتساوي، وهو "ضرب من الوحدات يقوم فيه هذا الصّنف من الإيقاع، ولا يشكّل في نصّ هذه القصيدة إلّا زهاء

---

[2]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 79.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 225.

[1]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 71.

ستّ عشرة وحدة من بين المائة والإحدى والأربعين، فهو إذن قليل الورود، والملاحظ في طبيعة هذا الإيقاع أنّه يقوم على شبه تساوٍ في عدد المونيمات عبر الوحدتين الاثنتين؛ فالأولى تقوم على خمسة، والثّانية تقوم على نحو ذلك بحيث إذا أدمجنا عنصر- (عن) في عنصر- (النّخل) تساوى العدد في الوحدتين؛ فإن اعتبرناه مستقلًّا بنفسه رقي العدد إلى ستة."[2] وممّا تتبّعه البحث في هذا الشّأن الإحصاء لبعض أنواع الإيقاع، وقد أفضى الإحصاء إلى تصنيف الإيقاع المتساوي الوحدات بالقليل الورود، ويبرّر النّاقد اهتمامه بهذا النّوع من الإيقاع الخارجيّ "لمّا كان الإيقاع في مفهومه التّقليديّ يقوم على تشابه الأواخر قبل أيّ اعتبار آخر، فإنّ هاتين الوحدتين تكونان قد استوفتا حقّهما من الإيقاع الشّعريّ المطلوب، بل تجاوزتاه إلى أكثر من ذلك بارتطامها على بعض المونيمات الّتي قبلها، فقد كان يكفي وجود: الوطن مقابل اليمن ليتمّ الإيقاع ويستوفي عناصره."[3] ورغم هذا يبقى هذا النّوع من الإيقاع أقلّ ورودًا لتعارضها بمونيمات مخالفة، فالخاصية العامّة الّتي تتّسم بها هاتين الوحدتين يوحي بالخفّة والسّلاسة في إيقاعها، فلو امتدّ مونيم صوتيًّا لعكّر هذا على النّسج العامّ للخطاب.

و. الإيقاع الخفيف السّريع:

يوحي هذا النّوع من الإيقاع بالسّرعة والخفّة، ومن المقاطع الشّعريّة الّتي استوفت هذا النّوع قول **المقالح**[1]:

في العتمة
- وطني ... وأنا -
نسهر
نشكو للرّيح
نرسم وجه المنفى
نتساقى أكواب الدّمع.

يبدي النّاقد رأيه في أنّ هذا المقطع الشّعريّ متلوّن بألوان الإيقاع المختلفة؛ والّذي يلاحظ أنّ "النّصّ ابتدأ خفيفًا جدًّا ثمّ امتدّ به الصّوت بعض الامتداد وتراخى وسطًا، ثمّ انتهى ببعض الثّقل

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 228.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 229.
[1]- عبد العزيز، المقالح، الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية، ص: 75.

والرّصانة."[2] وبالعودة إلى النّصّ وجد أنّ أمره في البداية كان موفور النّفس، وبقوّة ونشاط عاليين، فانعكس الأمر على إيقاع هذا المقطع، ثمّ يصرف النّاقد النّظر عن النّظام البنيويّ الدّقيق الّذي قام عليه الإيقاع الدّاخليّ، فإنّ "خصائص الإيقاع الخارجيّ تقوم على ضربين من التّصويت، فئة القطع الصّوتي: مه، هر، يح، مع، وفئة الامتداد الصّوتي: نا، في."[3] ومنه فهذا الاختلاف في التّصويت بين القطع والامتداد إنّما توحي بدفع الملل والضّجر عن المتلقّي والقارئ، فالرّتابة في أيّ أمر توحي بالنّمطية الّتي ينفر منها المتلقّي، لذا آثر التّغيير عوض أن يعدو شعره نظمًا خاليًّا من أيّ معطى شعريّ معاصر.

يعاود النّاقد قراءة هذا النّسج الشّعريّ من قصيدة "أشجان يمنية" فيتوصّل إلى أنّ "الخصائص العامّة لإيقاعه داخليًّا وخارجيًّا ثلاثة أضرب؛ فهناك فئة" في العتمة، نسهر، وهي الفئة الّتي تتّسم بأخفّ الأصوات وأقصرها نفسًا، وهناك فئة: وطني وأنا، نشكو للرّيح، وفيها امتداد صوتيّ نسبيّ؛ داخليّ وخارجيّ، وهناك فئة: نرسم وجه المنفى، نتساقى أكواب الدّمع."[1] وهنا بدأ يتتبّع خصائص الإيقاع الدّاخليّ والخارجيّ من خلال النماذج السّالفة، واستقرّ على أنّ الفئة الثّالثة هي أغنى الفئات الثّلاث، وذلك لعوامل صوتية منها:

1. إنّها تقوم في بدايتها ووسطها ونهايتها على جنس واحد من البناء (مضارع، ثمّ اسم نكرة مضاف إلى معرفة).

2. إنّها نتيجة لذلك كانت ألصق بخصائص الخطاب العربيّ الكلاسيكيّ، وأدنى إلى تقاليده المألوفة.

3. ومن خلال ذلك، يستطيع النّاقد أن يجعل هاتين الوحدتين تضطلعان بإفراز تشكيلات صوتية جديدة ثرّة، كالّتي نتج عنها تقلّبات إيقاعية افتراضية.

يبدو أنّ هذا العنصر من فصل خصائص الصّوت والإيقاع قد أجمل فيه النّاقد ما لم يستبنه البحث من الإجراءات السّابقة، فقد اهتدى البحث إلى أنّ أفضل الإيقاعات تلك المركّبة من نفس طويل ببداية ووسط ونهاية واحدة، وتبدو هذه الطّريقة الإيقاعية المثلى، وهي من موروثات الخطاب الشّعري ّالعربيّ الكلاسيكيّ، أضف إلى ذلك تلك المسحة الفنّيّة الّتي أفرزتها دراسة النّاقد من

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 232.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 233.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 234.

خلال التّقلّبات الإيقاعية المفترضة، وليس هذا وحسب بل المراد أنّ الشّاعر المعاصر وهو يبدع شعرًا يبدع هيكلًا آخر للإيقاع يجعل من نصّه قريب القراءة متعدّد المرامي الدّلالية من خلال التّقلّبات الإيقاعية والّتي هي تقلّبات تركيبيّة الّتي ينتج عنها تقلّبات دلاليّة ممّا يجعل النّصّ المعاصر قابلًا للإثراء كلّما التقى قارئًا جيّدًا له، ومنه تصدق المقولة الشّهيرة في أنّ النّصّ المعاصر كلّما كثُر قرّاؤه فاضت دلالاته وتعدّدت رؤاه وانبسطت مساحة تأويله.

يعدّ **عبد الملك مرتاض** دراسته لخصائص الإيقاع؛ خارجيًّا وداخليًّا، لا تعدو كونها تشريحًا لستّة نماذج من نصّ هذه القصيدة لتكون بمثابة السّند الّذي يستند إليه أيّ دارس بعده، أو أيّ سارٍ علّه يهتدي، ويستدرك أنّه لم يستوف كلّ أنواع الإيقاع السّائدة في خطاب قصيدة "أشجان يمنية"، وقد ذكر أنّه لم يشرّح نماذج من الإيقاع الخفيف السّريع، ثمّ الإيقاع الثّقيل يقابله إيقاع خفيف مع ذكره لهما، ومبرّره أنّه لو خاض لما اكتفى بما دون المجلّد، وهذا ما يتنافى وما رسمه المنهج المحدّد في بحثه سلفًا، واكتفى بإيماءات وإشارات، وختامًا ألفى أنّ خواتم الإيقاعات لم تخرج عن معهود الإيقاع الشّعريّ العربيّ بحصول الإيقاعات النّونية على المرتبة الأولى، ثمّ الهائية، ثمّ اللّام ثمّ الرّاء ثمّ الياء، وقد خصّ الهاء ولو كانت ساكنة مخالفًا بذلك ديدن العرب الّذي تعتمد هاء السّكت من الحروف الّتي لا تصلح ان تكون رويًّا، وإلّا فبإسقاطها يحدث ما لقّبه بفوضى في الدّلالة، فكيف نسقطه إن كنّا ننطقه لدى التّوقّف أو السّكت، ثمّ انطلق في رحلة التّشريح لهذه القضية مع لفظة "السّحابـــــهْ.

وممّا وقف عنده البحث من خصائص الصّوت والإيقاع في قصيدة "أشجان يمانية":

- اهتمّ نموذج النّاقد في بداياته بتقديم عن الإيقاع في النّقد العربيّ القديم، والتّمثيل من الشّعر القديم دونما الرّبط بين ما ذُكر وقصيدة "أشجان يمنية" أو على الأقل الشّعر المعاصر، وكأنّ النّاقد يقارب النّصّ الشّعريّ المعاصر من رؤية الأوائل للإيقاع ليحذو حذوهم المتأخّرين، أو كما قد فهم البحث من أنّه سيتتبّع طريقة الأوائل في قراءة نصّ **عبد العزيز المقالح**.
- ممّا أثار استغراب البحث أثناء التّقديم اهتمامه بنظرة الغربيّين بالإيقاع على الرّغم من قلّة باع أدبهم في مثل هذه المسائل مقارنة بالشّعر العربيّ، إلّا أنه وصف النّظرة العربيّة القديمة في بعض مجالاتها بالمنغلقة على نفسها.

- ما الإيقاع؟ وما الصّوت الّذي كان يقصده النّاقد؟ هذه الأسئلة كان البحث يحاول الإجابة عليها من خلال مقاربة النّصّ الشّعريّ المعاصر لـ **المقالح**، إلّا أنّ الأمر لم يحدث إلّا في ومضات من آخر ضرب من ضروب الإيقاع أين أجمل ما كان يبحث عنه البحث منذ البداية.
- إنّ الخصائص الفنّيّة هي مدرك من مدركات الجمال في النّصّ المعاصر، بل ولا يعنون الفصل بالخصائص إلّا إذا حاولت الدّراسة ولو ضمنيًّا التّفريق بينها وبين نظيراتها المعاصرة على الأقل، فما بال التّشريح قد أوفى حقّه دون التّنويه بخاصية جمالية للإيقاع والصّوت.
- اهتمّت الدّراسة بتشريح المقاطع الشّعريّة إلى درجة التّفتيت الصّوتي دون تقديم مبرّرات لغلبة هذه الأصوات وحالة الشّخصية الشّعريّة الّتي توظّفها من أصوات القهر والحزن والشّجن في حالة الغبن والاضطهاد والتّشرّد، والعكس من ذلك في حالة التّفاؤل المفعم بالحياة تستجدي الشّخصية لا شعوريًّا الأصوات والإيقاعات المنطلقة من أسر الحرب والذّل، وكيف أنّ الإيقاعات المتسارعة إنّما تنمّ عن شغف الشّخصية إلى أمر ما بعكس المتباطئة الثّقيلة.
- اقتفت الدّراسة التّمييز بين الإيقاع والعروض وذلك حين نبّهت إلى أنّه ليس وقفًا على الشّعر بل هو موجود في النّثر أيضًا، وهذا أمر مسلّم به، غير أنّه ما يدعو إلى الاستفهام ماذا يقصد النّاقد بقوله كلّ ما هو شعر هو أدب وكلّ ما هو أدب فهو شعر.
- كشفت الدّراسة عن العناصر المشكّلة للإيقاع، وحدّد بعض أنماطه ودرجاته، بطريقة توحي بذوق وخبرة واجتهاد وتجديد، غير أنّ المرجع في هذا حسب البحث هو النّاقد أي المؤسّس الفعليّ لهذا النّموذج التّحليليّ.
- اهتمّت الدّراسة بتقنية الإحصاء بوصفها أداة فعّالة في مثل هذه العناصر من التّحليل، فالتّفاوت بين الأصوات والمونيمات يستوجب إحصاء يربطه النّاقد بدلالة معنويّة، ومنه فالإحصاء كان آخر ما اختتم به دراسة الصّوت والإيقاع في التفاتة منه إلى حوصلة الفصل، غير أنّ مبرّر كثرة استعمال خواتم الإيقاعات لم يتعدّ أن كانت شبيهة بالشّعر العربيّ القديم

7. خصائص المعجم الفنّي في قصيدة "أشجان يمانية" عند مرتاض:

بعد أن استوفى **عبد الملك مرتاض** مسحة الإيقاع الفنيّة، بدأ آخر نموذج له في تحليل بنية الخطاب الشّعريّ، واللّافت للنّظر في عنوان الفصل بعد ذكره خصائص المعجم الفنّي يضيف عبارة "في قصيدة أشجان يمانية"، وكأنّ الفصول الأولى تهتمّ بجميع قصائد ديوان **عبد العزيز المقالح**، وبعده يبدأ بعنوان "نظرية المعجم الفنّي في الشّعر العربيّ"، ويحدّد أطر هذه النّظريّة الّتي تعدّ "قضية فنيّة خالصة، وهي من مستحدثات النّقد الأدبيّ اللّسانيّ الوارد حول النّصوص السّردية والشّعريّة معًا."[1] ومنه فالنّاقد يوحي بأنّ المعجم الفنّيّ من موروثات النّقد الأدبيّ الحداثي، وقد اهتمّ بالنّصوص الشّعريّة كلّها.

توفّرت قراءة المعجم الفنّيّ عند العرب القدامى إلى درجة أنّه كان من "الميسور على جهابذة النّقد العربيّ القديم التّمييز مثلًا بين شعر **امرئ القيس** وشعر **أبي تمّام** من وجهة، وشعر **أبي نوّاس** وشعر **البحتري** من وجهة أخرى، ثمّ التّمييز بين أسلوب **أبي عثمان** وأسلوب **أبي حيّان**، حتّى في حال عدم نسبة تلك الإبداعات إلى أصحابها أسماء."[2] فالنّقد العربيّ القديم اهتمّ بالكثير من معطيات النّقد الحديث؛ إمّا سليقة وإمّا تبريرًا، فالصّبغة الفنيّة الّتي تكتسي شاعرًا دون آخر بوصفها بصمة يكتشف بها النّقّاد نصًّا من النّصوص في حال البحث عن نسبها، وفي "طريقة القدامى في نسبة خطبة مجهول صاحبها أو لم يعرف، فالرّوّاة عزّوها إلى معاوية بن أبي سفيان وفي الحقيقة هي لـ **عليّ بن أبي طالب**، وطريقة الجاحظ التي لم تكن بالوسائل التّقليدية كالفزع إلى الرّواية أو الاستعانة بتدوينات المؤرّخين، وإنّما برهن عليها اندفاعًا من ملاحظة فنيّة خالصة تتعلّق بعلم خصائص الأسلوب في هذه الخطبة ولهجتها."[1] فالقدامى رغم أنّ البعض كان يعمل بالطّريقة التّقليدية في الكشف عن أصحاب النّصوص إلّا أنّ البعض الآخر اختار الذّوق الفنّيّ وهو السّمة الغالبة على الخطاب السّرديّ أو الشّعريّ لمبدع ما، وتعدّ هذه النّظرة الفنيّة في الاستكشاف عن أصحاب النّصوص استشرافًا نقديًّا بامتياز سبق الزّمن بأجيال.

يبدو أنّ هذه الأداة الفنيّة في استقراء النّصوص قد مارسها الأوائل إجراءً وغاب عنهم المصطلح أو المفهوم، فالشّيء الّذي "فات القدامى ولم يحاولوا التّفكير فيه، فإن كانوا قد فكّروا فيه حقًّا

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 241.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 241.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 241.

فهم لم يمارسوه فعلًا؛ إنّما هو ما نطلق عليه نحن المعاصرين (المعجم الفنّي)، ولكن علينا أن نقرّر بأنّ النّاقد المعاصر، العربيّ خصوصًا، إذا كان قد تردّد في فجاجه أصداء هذا المصطلح فإنّه مع ذلك لا يبرح في مجال التّطبيق حسب اطّلاعنا على الكتابات النقديّة العربيّة؛ محدودًا غير شامل، وفي بعض الأطوار غامضًا غير دقيق."[2] فالنّظرة الفنّيّة التّطبيقيّة مارسها النّقد العربيّ القديم ربّما دون أن يعي مفهومها أو مصطلحاتها، وممّا يعيبه النّاقد على النّاقد المعاصر وبخاصّة العربيّ منه؛ تلك النّظرة المحدودة للمعجم الفنّيّ حينًا والغامضة أحايين أخر، وممّا سطّره في قراءته لقصيدة "أشجان يمنية" أن يشرح ويوضّح الكثير من جوانب المعجم الفنّيّ وكيفية التّعامل معه في قراءة النّصوص الشّعريّة المعاصرة، فالمعجم الفنّيّ بحر لجيّ كامن الدّرر "يندرج في باب النّقد من حيث هو كلام، وفي باب اللّسانيات من حيث هو جمل، وفي باب المعجم من حيث هو ألفاظ منثورة هنا وهناك؛ أي أنّه يلج في باب النّقد الّذي يمكن أن نصفه بالكامل، وهو الّذي يقوم على اصطناع الملاحظة الدّقيقة، واستخدام الإحصاء للإلمام بالظّاهرة المهيمنة على نسج الخطاب."[3] فهذه النّظرة من النّاقد توحي بالفهم الحقّ لمقتضيات "المعجم الفنّيّ" الّذي تتعدّد أوجه دراسته تبعًا لليد الّتي استعملته؛ وتتراوح بين النّقد ولسانيات الجملة والمعجمية، وفي كلّ هذا لا تفارقه أداة الإحصاء الّتي تنمّ عن ملاحظة دقيقة لحصر الظّاهرة المهيمنة والمدروسة على نسج هذا الخطاب، ولعلّ أهمّ مقتضيات حصر الظّاهرة المدروسة الاهتمام بها وحدها، ومن المفسدة النقديّة إدخال أي شكل خارج النّصّ، ولن تؤتي الدّراسة أُكلها إن أقحمت دواخل على هذه الدّراسة.

ركّز النّاقد أيضًا على قضيّة المفاهيم، فأثار مفاهيم مرتبطة "بالمفهوم اللّسانيّ عند الغرب الّذي غالبًا ما أطلق عليه (***Langage***)، وهو ما نطلق عليه نحن اليوم (الخطاب)، وعلى أنّ هذا المصطلح نفسه واسع قد يشمل نسج الخطاب، أو طبيعة الأسلوب المستخدم، بيد أنّه في الغالب يطلق على شبكة العناصر اللّسانية المستخدمة داخل نصّ من النّصوص."[1] فالدّراسة الفنّيّة للنّصّ هي دراسة الخطاب بمفهومها اللّسانيّ العربيّ المعاصر، واللّفظة ترجمة لكلمة (***Langage***) وفي اعتقاد الجميع أنّ التّرجمة لهذه اللّفظة هي اللّغة وبالمناسبة فهي لا تلتقي والمفهوم اللّسانيّ، بل إنّ المعجميات هي الباب

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 244.
[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 245.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 245.

الرّحب لها ما دامت اللّغة ذلك الكلّ الكامن في المعاجم، والمبدع في أيّ عصر- لا يملك منها إلّا اليسر- اليسير الّذي يدعى "لسانًا"، أم أنّ النّاقد يقصد لغة الخطاب، وهذا الأخير ليس ترجمة للّفظ الأجنبيّ السّابق بل للفظ (***Discours***)، وليس **عبد الملك مرتاض** من تمرّ عليه هذه المفاهيم والمصطلحات وهو الّذي رصفها بشبكة العناصر اللّسانية المستخدمة داخل نصّ من النّصوص.

يتبادر إلى ذهن المتلقّي أنّ ناقد النّصوص يطلب المعجزات، والأمر على العكس من ذلك، فالمبدع العربيّ "لا يلتمس منه خلقُ خلقٍ جديد، ولا يطلب إليه الإتيان بما لم تأت به الأوائل (...) وإنّما يطلب إليه؛ وهو من حقّ كلّ ناقد أن يلتمسه من مبدع، كما هو من واجب كلّ مبدع أن يفكّر فيه قبل أن يسأل عنه؛ أن يصطنع مجموعة من الشّفرات والإشارات والعلامات الّتي إن كانت مدوّنة في معاجم اللّغة أو مبثوثة في الأسفار فإنّها لم ترد قطّ على ذلك النّحو الّذي يجب أن ترد عليه."[2] فالتّمييز بين إبداع وآخر من قبيل الرّؤيا وليس من قبيل الخلق والابتكار، وإن كان الابتكار الحقّ أن تتكلّم بلغة الجميع مختلفًا في الوقت نفسه عنهم، وصدق من طلب المحال من أبي العلاء المعري عندما زعم في لحظة اعتزاز بالنّفس بأنّ سيأتي بما لم تستطعه الأوائل؛ فأجابه أنّ في العربيّة ثمان وعشرين حرفًا فأضف لنا آخر فبهت، ومنه فطلب المستطاع من النّقّاد هو النّظرة والرّؤيا الفنّيّة المنفردة عن غيره، ولكي يزيل النّاقد الكثير من اللّبس عن هذه المفاهيم يقدّم مفهومًا عامًّا للمعجم الفنّيّ الّذي هو "التّميّز الّذي يميّز النّصّ الإبداعيّ بمجموعة من الخصائص الفنّيّة الّتي يتفرّد بها، أو يجب أن يتفرّد بها على الأقل، جدلًا، كلّ مبدع في أيّ لغة وفي أيّ أدب."[1] يتجلّى التّفرّد في التّميّز الفنّيّ بخصائص معيّنة، وليس التّفرّد الإتيان بشيء عُجاب، وبالمناسبة فالدّراسات النقديّة تستند إلى ما يحيط بها وحولها من معالم إبداعيّة، وفق خصائص فنّيّة، وإلّا لما قيل عن رمضان حمّود يومًا أنّه من الذين استشرفوا القراءة الفنّيّة للشّعر بوصفه ناقدًا؛ لأنّه اهتمّ ببعض الجوانب والخصائص الفنّيّة في الإبداع الشّعريّ بعيدًا عن سجالات التّاريخ والمجتمع وغيرها من الأدوات الإجرائية الّتي حسبت على النّصّ الإبداعيّ يومًا ولم تقدّم له شيئًا يُذكر.

يقترب النّاقد من توضيح مسألة المعجم الفنّيّ شيئًا فشيئًا؛ فقد يلتمس ناقد الإبداع "المعجم الفنّيّ في إبداع مبدع واحد، وهو الأعمّ والأشمل، كما يجوز التماسه في إبداعات مبدعين مختلفين ينتمون إلى عصر- واحد، ولكن يجمعهم أمر واحد، ويعيشون في وطن واحد، وذلك ما جئناه نحن حين كنّا حاولنا دراسة[1*]

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 245.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 246.

[1*]- ويقصد به كتاب الخصائص الشّكلية للشّعر الجزائريّ الحديث الذي نُشر سنة 1981.

الشّعر الجزائريّ الحديث من هذه الرّؤية الفنيّة، وكنّا اهتدينا السّبيل إلى جملة من الملاحظات النقديّة دوّناها في تلك الدّراسة الّتي نُشرت منذ بضع سنين."[2] ويحمل هذا التّصريح الكثير من القضايا؛ فالمعجم الفنّيّ يتلمّسه النّقد في إبداع واحد قد يكون الأكمل، كما يتتبّعه في أعمال ثلّة من المبدعين أو طائفة، ويشترط فيها البيئة الواحدة رغم تعاقب الأزمان عليها، وهو ما دفع بالنّاقد إلى توضيح قضيّة جوهريّة تخصّ فنيّة الشّعر الجزائريّ الحديث من خلال مؤلّفه (الخصائص الشّكلية للشّعر الجزائريّ الحديث) وهذا موقف منه في أنّه استشرف قراءة المعجم الفنّيّ منذ بداياته النقديّة الأولى، وفي الوقت نفسه هو دفاع من النّاقد عن الشّعر الجزائريّ في ظلّ الموجة العنيفة الّتي تلقّاها وقتئذ من الأقارب والأباعد.

يضرب النّاقد المثال البيّن على كيفيّة تتبّع المعجم الفنّيّ لجيل من الشّعراء لا يحكمهم الزّمان بقدر ما تحكمهم البيئة؛ والأمر الفنّيّ المشهور في الشّعر العربيّ القديم هو المطالع القصيدة العربيّة الجاهلية "الّتي اتّخذت لها معجمًا فنيًّا واحدًا ظلّ سائدًا قرونًا متطاولة."[3] فلتكون الدّراسة أقرب للموضوعية حينما يتتبّع النّاقد المعجم الفنّيّ الحضور البيئي الواحد، لأنّه من متطلّبات القراءة المنصفة وإلّا فقد تختزل الدّراسة وتجحف في حقّ شاعر على آخر لو حاول النّاقد تتبّع المعجم الفنّيّ لكلّ شعراء الجاهلية كشعراء الأطلال والصّعاليك، لذا اهتمّ النّاقد **عبد الملك مرتاض** بالبيئة لأنّها مدعاة الحضور الفنّيّ لردح من الزّمن، وفي هذا استعرض النّاقد جملة من شعراء المعلّقات وهو يشرّح بعض المقتطفات من أطلال الجاهليّين، ومبرّره في ذلك محاولة استيفاء الخصائص المشتركة لدى هؤلاء الشّعراء الخالدين، فالغاية من ذلك البرهنة على ما ادّعاه سلفًا من أنّ المعجم الفنّيّ قد يشترك فيه مجموعة من الشّعراء الذين قد ينتمون زمانًا إلى أكثر من قرن، ومكانًا إلى أكثر من بلد واحد.

بعد مسحة فنيّة لشعراء الأطلال يعود النّاقد للحديث عن قصيدة "أشجان يمنية" ويبدأ في تشريح معجمها الفنّيّ الّذي ألفاه غالبًا على خطابها الشّعريّ في سبعة محاور:

أوّلا: الموت والجرح والحزن والشّقاء وما في حكم هذه المعاني.

ثانيًا: الماء والبحر والمطر وما في حكم ذلك.

ثالثًا: الأصوات والصّراخ والضّجيج وما في حكم ذلك.

رابعًا: الشّجر والنّبات وما في حكمها.

خامسًا: الحبّ والعشق والحنان وما في حكم ذلك.

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 246.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 246.

سادسًا: الضّوء والنّور.

سابعًا: الوطنيّة والوطن وما في حكمها.

وممّا يتساءل عنه البحث هذا لهذا التّرتيب علاقة باستباقيّة معجم عن آخر؟ أو طغيان فنّيّة عن أخرى؟ ومن أين استقى الألفاظ الّتي توحي بكم هائل من المعاني تحتها؟ وتبقى بقيّة الدّراسة هي المجيب الأوّل لهذه التّساؤلات، فالمحور الأوّل هو الّذي "يمثّل القطب في هذه المجموعة السّبعة؛ إذ ينضوي تحته عدّة محاور فرعيّة تصبّ كلّها في وادي الشّقاء، وتغترف منه اغترافًا."[1] ومنه فقطب الرّحى الّذي تدور حوله الكثير من المحاور الفرعية وتلتقي الجدوال لتصبّ في واد الشّقاء، ثمّ تعاود الاغتراف منه في دورة شبيهة بالحلقة الحياتية، ويمثّل النّاقد لذلك بـ "السّجن الّذي يعني الظّلام، والّذي يعني الأنين، والّذي يعني الاستغاثة، والحيرة، والحزن، وذهاب العمر، والجوع، والدّموع، والكآبة، والاحتراق (المعنويّ)، والعذاب، وربّما في الوقت ذاته."[2] ومن هذه الألفاظ ومعانيها استقى النّاقد أن يسم هذا المحور بمحور ألفاظ دالّة على الموت، فالموت أن تموت فيك الحياة وليس أن تخرج منك الرّوح.

فالمحاور السّبعة الّتي سبق للنّاقد أن ذكرها هي الّتي تميّز بها هذا المعجم الفنّيّ الّذي ينمّ عن كلّ أنواع القهر والعذاب، وتحت كلّ محور يدور فلك من الألفاظ الدّالة على حال الشّخصية الشّعريّة؛ المعبّرة عن مقدار صبرها وتصبّرها، وهذا الفلك ينعته النّاقد بالمحاور الفرعية المنبثقة عن المحور الأصل، ثمّ يختار بعضها ليفصّل، ومن هنا يبدأ البحث في تلمّس الدّراسة الفنّيّة أو دراسة المعجم الفنّيّ لقصيدة "أشجان يمنية" الّذي يرى فيه النّاقد أنّ الشّقاء والموت والعذاب والحزن وكلّ ما له صلة بهذه المعاني يندرج في هذه المعاجم الّتي صنّفها وفق:

المعجم الفنّيّ الأوّل: ووضع تحته معاني الحزن وما هو في حكمها، فوجد "عشرة معان توحي بالحزن وما يدور في فلكه؛ ومنها: احترقت عيني شجنًا، ماء الحزن، حزن كلّ اليمانيّين، أيّها الشّجن المأربيّ، يستحمّ بدمع الشّجن، إنّه موسم الحون، بدت آهة في فم الشّمس، صفراء في لون آهاتنا، أنين حروفي، أورقت الكآبة."[1] ثمّ وضع أمام كلّ بيت رقمه في القصيدة، ويبدو أنّ هذه الأبيات مرتّبة كما

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 252.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 252.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 253.

جاءت في القصيدة، ثمّ بعد هذا لم يعقّب النّاقد أو يعلّق على هذه المعاني وأبعادها الفنيّة، والطّريقة الّتي اختار بها ألفاظًا دون أخرى، لينتقل إلى المعجم الثّاني مباشرة ويفعل بمثل ما فعل مع الأوّل وهكذا، وبغية الوصول إلى تشريح النّاقد للمعاجم الفنيّة الموظّفة في القصيدة سيحاول البحث ذكر عناوين المعاجم الفنيّة ليتحرّر من معاودة ذكر ما قاله النّاقد، فالمعجم الفنّيّ الثّاني هو الفقر وما له صلة به، والمعجم الفنّيّ الثّالث هو النّفي والمنفى وما في حكمها، والمعجم الفنّيّ الرّابع هو الدّموع والبُكى وما في حكمها، والمعجم الفنّيّ الخامس هو السّواد والظّلام واللّيل وما في حكمهم، والمعجم الفنّيّ السّادس هو العذاب والخوف والرّعب وما في حكمهم، والمعجم الفنّيّ السّابع هو الموت والمقابر وما له صلة بهما، والمعجم الفنّيّ الثّامن النّار والاحتراق، والمعجم الفنّيّ التّاسع هو العطش واليبس وما في حكمهما، والمعجم الفنّيّ العاشر هو الدّم وما له صلة به.

إنّ هذه المعاجم الفنيّة الّتي أقرّها **عبد الملك مرتاض** بعد مسحة شاملة قام بها على قصيدة "أشجان يمينة" تصبّ في المعجم الفنّيّ العامّ الجانح نحو معاني "الشّقاء والحزن والبؤس وكلّ ما له صلة بتعذيب الإنسان أو إزعاجه أو إقلاقه."[1] فالصّورة الفنيّة للقصيدة الشّعريّة تبدأ من فهم المعجم الفنّي العامّ والمعاجم الفروع الّتي تنضوي تحته، ثمّ يبدأ المحلّل الأسلوبيّ أو الفنّيّ أو التّشريحيّ في معرفة مبرّرات هذا المعجم عبر النّصّ، فالنّصّ الّذي منحه معرفة واضحة بالمعاجم الفنيّة الموظّفة حتمًا سيغنيه عن إيجاد مبرّرات خارجه، وهو أمر تفرضه الدّراسات النّسقية في قراءة النّصّ بأدواته الّتي فيه وليس ببحث عن أدوات خارجه، فالمعجم الفنّيّ الأشمل لهذه القصيدة يتمحور في عشرة معاجم تمثّل الأصل، ويتفرّع عنها معاجم أخرى ثانوية لم يأت بها النّاقد من العدم، بل من ألفاظ ومعاني أوحت له بذلك، فانبجست من الأصول فروعًا ستساهم في قراءة الخصائص الفنيّة لهذه القصيدة قراءة يصل بها إلى أبعد متطلّبات الدّراسة الفنيّة للشّعر المعاصر.

يواصل النّاقد هذه القراءة بإحصاء "المواد المشكّلة لهذا المعجم الفنّيّ وتبلغ اثنتين وثلاثين ومائة، فإن اعتبرناها في سياق نصّ القصيدة المؤلّف من إحدى وأربعين وحدة كلامية ومائة، فإنّ نسبة هذا المعجم الفنّيّ بالقياس إلى عدد الوحدات في النّصّ ترقى إلى (93.61%) وهي نسبة غالبة، وترينا كيف طغى جوّ الحزن العامّ على هذا النّصّ."[2] فالخصائص الفنيّة الّتي يتوفّر عليها نصّ **المقالح**

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 258.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 259.

الشّعريّ يوحي بطغيان فنيّة الشّاعر الّتي يحاول من خلالها إيصال درجة المعاناة والقهر والغين والجوع والألم الّذي يعاني منه الإنسان اليمنيّ الّذي هو صورة حيّة عن الإنسان العربيّ المعاصر، والآلية الإحصائية الّتي عمل بها النّاقد ساعدته كثيرًا في الدّرجة الّتي بلغتها فنيّة الشّاعر بوصفها أداة تقنية عملية.

لم يتوقّف النّاقد عند حدود الإحصاء بل استعمله لِلمّ أطراف المعاجم الفنيّة الفرعية الّتي وجد لها قلبًا ينبض بالحزن، وقد اهتمّ بتعليله "وهو يتأمّل أمر هذه الأمّة العربيّة الممتحنة بنفسها، والشّقيّة بزمنها، العصيب."[3] فالشّاعر موقف يقضي التّفاوت في المشاعر؛ فأن تتحدّث عن قضية وأنت شاعر بها يُخالف تمامًا التّحدّث عن قضيّة وأنت في انفصال عنها، وما التّجربة الشّعريّة الّتي أفضت للوجود هذا النّصّ إلّا دليل على معاناة الشّاعر وهو يتحدّث عن أمّ القضايا؛ ألا وهي قضيّة المجتمع اليمنيّ الّذي يُمثّل نموذجًا حيًّا عن المجتمع العربيّ، الّتي انفجرت شعرًا يقول فيه ما يودّ الجميع قوله، غير أنّ المعاني والعبارات والألفاظ في كثير من المواقف تنأى حينما يظنّ المبدع أنّها تقترب.

يعدّ نصّ **عبد العزيز المقالح** "أشجان يمنية" نموذجًا حيًّا "يعكس بؤس المجتمع الّذي نشأ فيه، والزّمن الرّديء الّذي أفضى إلى إفرازه، كما يعكس هموم الأمّة العربيّة بشكل عامّ، إذ لا نحسب أمّة أشقى على هذه الأرض من هذه الأمّة على هذا العهد، ولا نزيد إلى أنّها أجهل الأمم أو أفقر الأمم أو أذلّ الأمم بحكم الطّبيعة، وأنّها كدّت فلم تفلح وكدحت فلم تنجح."[1] وفي هذا يبدأ النّاقد في الغوص إلى أعماق النّصّ الشّعريّ وسبر أغواره الّتي ما فتئت توحي ببعضها معالم المعجم الفنّيّ، فالمعاناة الّتي ألقاها الشّاعر في قصيده جعلت النّاقد يجترئ منها المعاني ويحوّلها إلى ألفاظ توحي بالحزن الّذي يعتري الشّاعر وقد تسبّب في تقليب المواجع لدى النّاقد ففاض قلمه بالحزن إلى درجة اليأس ونعت الأمّة العربيّة في هذا العهد بالأفقر والأجهل والأذلّ، ثمّ يتلمّس البحث تلك العواطف العذبة الّتي توجد في توبيخ الأب للابن وهو يقسو عليه بأعنف الألفاظ ليدفعه للأفضل والأحسن بغية التّنافس، غير أنّ الموقف هنا عواطف حسرة فيبكي بالكلمات أنّها عملت وجدّت وكدحت إلّا أنّ التّكالب عليها كان أقوى.

---

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 260.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 260.

من خلال ما سبق يبدو أنّ معجم الحزن سيعمّر طويلًا في هذا النّصّ، ويعود ذلك إلى طغيان "فكرة الحزن والأسى والشّقاء على مضمون النّصّ وخطابه جميعًا، ومن أجل ذلك لا ينبغي أن ننتظر من المحاور الأخراة أن تكون في حجم هذا الثّراء التّعبيريّ الثّرّ، وإذن فإنّ المحاور السّتّة الباقية لا تتفرّع إلى فروع، وإنّما تجترئ بموضوع واحد تعالجه هو عنوانها."[2] فدلالة المعاجم الفنّيّة الفرعيّة توحي بأنّ الشّاعر يبكي، ويا ليته بالدّمع يبكي، فالبكاء الّذي يلازم صاحبه هو بكاء العواطف والمشاعر والقلب والأحاسيس لأنّ الألم ليس عضوًا فيداوى، بل الألم جراح في جسد الأمّة العربيّة، ومن أجل ذلك يرى النّاقد أنّ مركز الثّقل في هذا النّصّ الشّعريّ هو الحزن، ولكن إن كان الأمر كذلك فما الغاية الّتي جيئت من أجلها باقي المعاجم الفنّيّة؟ أم أنّها من عمق الحزن بعناوين مغايرة؟

بعد هذا ينطلق النّاقد في رصد الأبيات والعبارات الّتي تنتمي للمعجم الفنّيّ المرتبط بالسّوائل، فوجد تسع عشرة عبارة توحي بهذا المعجم، وتوحي "مواد هذا المعجم الفنّيّ بسيلان يحرف سيلانًا آخر، فليس هناك إلّا الماء، والمطر، والنّهر، والبحر، والزّمن المتفجّر، وماء الفجر المتفجّر أيضًا، وأقدام النّهر الّتي تقرأ تذاكرها، وأكواب الدّمع، ونار الماء،..."[3] وعليه فكلّ العبارات المنتقاة تدلّ من قريب أو بعيد عن هذا السّيلان الّذي في مواضع أخرى يجرف سيلانًا آخر، وتاليًا استحال كلّ شيء في هذه العبارات إلى منابع تتفجّر طورًا وتضمحلّ طورًا، وفي الموقفين تستجدي تلك الأماكن الريّ للخصب أو للإطفاء، فالنّصّ "يعامل العناصر الّتي من شأنها الإحراق معاملة العناصر الّتي من شأنها الإطفاء، ويطلب النّاقد ملاحظة قول **المقالح**: (يا نارَ الماءِ اقتربي)."[1] وهنا يرفض النّصّ الدّلالة المألوفة عن النّار والماء وإلّا فكيف بالشّاعر أن يجمع بينهما، وحمل النّصّ "دلالة جديدة لم تك فيها من ذي قبل، وكأنّ هذه النّار ليست نارًا حقيقيّة لانضيافها إلى الماء من وجهة، ثمّ كأنّ هذا الماء ليس ماءً بالفعل لانضيافه إلى النّار، وكأنّ كلًّا منهما اجتزأ بنصف دلالته فإذا هو لا نار حقًّا ولا ماء حقًّا."[2] وممّا يوحي إليه النّصّ أنّ الألفاظ داخل النّصّ تكتسب دلالة مخالفة لما هو مألوف خارجه، وتاليًا فمن معطيات الفنّيّة استعمال كساء المفردات بدلالات مغايرة، والدّليل في البيت الشّعريّ لم تعد النّار ذلك اللّهيب الّذي يخشى- الماء ولم يعد الماء ذلك السّائل الّذي يُساعد على إخماد ألسنة اللّهب، وكأنّ النّاقد يوحي بوجود رابط بين المعطيين، فالحرارة يطلبها من النّار،

---

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 261.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 262.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 263.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 263.

والمقصود الاندفاع والحيويّة واللّاتوقّف، ثمّ منحها للماء كي يأتي على الكلّ فيسقيه ولا يترك شبرًا كالنّار الّتي تأتي على الأخضر واليابس؛ فالخصب ينشأ من هذا النّوع من ماء النّار.

أدرك المعجم الفنّيّ مدارك لم يكن للمتلقّي قبل بها، بل وغاص النّاقد من خلالها إلى مأرب توحي بأنّ "الأجسام الصّلبة والطّريّة تكتسب قابليّة للسّيلان، وتصل للشّرب كالماء الزّلال، فالبيت الّذي يقول: (نشرب بعضنا)؛ يوحي باستحالة الشّخصيّات الشّعريّة إلى أجسام سائلة لا يستنكر تشرابها، ولا يستبشع العبّ فيها كما يعبّ في الكوب الدّهاق، أو قل أنّ هذا العبّ إنّما ذكر من أجل تبشيع الصّورة وتقذيرها في النّفس، تعميقًا للمأساة وتهويلًا للموقف، وتهييجًا لعاطفة المتلقّي."[3] وتاليًا اندفعت الشّخصية الشّعريّة في استعمال دلالات من شأنها جعل الصّلب سائلًا والعكس، وما هذا الاستعمال المخالف إلّا غاية لبلوغ هدف البشاعة من جرّاء أفعال المنكّلين ببلد الشّخصية الشّعريّة، لينتج عنه استقباح وتهجين من لدن القارئ، وهي طريقة من طرق إيصال الأفكار بقلب مدلولات الدّوال.

يعاود النّاقد الاتّصال بمعجم الحزن الفنّيّ الّذي يجد له ضلالًا في معجم السّوائل الفنّيّ، بحيث توحي الكثير من أبيات هذا الأخير بـ "الحزن والأسى الّذي طالما نادت الشّخصية الشّعريّة للخلاص منه، وقد كون من هذه السّوائل كالدّموع المنهمرة من العيون الباكية، والدّماء المسفوحة من الأجسام المعذّبة، والعرق النّاشئ عن الكدح الشّديد."[1] وما يودّ النّاقد قوله في هذا أنّ لمعجم الحزن الفنّيّ ظلالًا سيستشفّها البحث عبر مساره المتبقي، وقد يصل الأمر بالبحث إلى إثبات فكرة النّقطة المركزيّة والحقول الدّائرة بها، فالنّقطة هنا هي معجم الحزن وجلّ المعاجم الفنّيّة الأخرى تدور في رحاها، وإن كان الأمر كذلك فلم لم يقم النّاقد سلفًا بتوضيح معجم فنّيّ واحد تنبثق منه جميع المعاجم الفرعية الأخرى؟

إذا زاد الشّيء عن حدّه انقلب إلى ضدّه؛ هكذا علّل النّاقد عدم الخوض في بقية المعاجم الفنّيّة المنبثقة عن السّوائل، وسيبقى مع متطلّبات الشّخصية الشّعريّة عبر "الماء والمطر والنّهر، وما في حكم هذه المعاني الموحية بالرّخاء والنّعمة، والنّضارة والتّفاؤل، والجمال والعطاء، فما كون هذا الماء أصلًا لكلّ ذلك، أي بما كونه مصدرًا للحياة، ولقد نعلم أنّ العربيّ ظلّ أبدًا عبر التّاريخ السّحيق يبحث عن الماء

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 263.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 264.

لنفسه وأنعامه، كما ظلّ يبحث عن موطن الخضرة لإبله وغنمه، عبر صحراء جرداء قاسية."[2] ومنه فالدّلالة الّتي لا يختلف عليها اثنان أنّ المزن أينما حلّ نفع، والعربيّ في تراثه يعرف جيّدًا دلالة حضور الماء في القصيد، ومنها الخصب والنّماء أي البعث، وهنا يوحي استعمال الشّخصية الشّعريّة لتلك الدّلالات المفعمة بالحيويّة والبعث، هذا من جانب، ومن جانب آخر بالتّطهير لكلّ الأدران والشّوائب، والعربيّ عبر مسيرته الحياتية الصّحراوية القاسية طلب الماء أينما ثقفه، وحلّ وارتحل لأجله، بل وحارب وعانى الويلات غاية في العيش والاستمرار، فكيف تقرأ وحدات الماء بالموحية على الدّمار والشّتات؟ وهل المقصود من (نشرب بعضنا) تلك الدّلالة المستقبحة؟ وهل وصل الشّعر المعاصر إلى هذا الحدّ من البشاعة الدّلالية؟ أم أنّها رؤية من الرّؤى قد تتوافق وغايات النّصّ وقد تتنافى، والواضح أنّ "نصّ أشجان يمنية يجنح نحو ترجيح الخير على الشّرّ في هذه المسألة بالذّات، حيث أنّ عناصر الماء والخير بورودها تسع عشرة مرّة، تغلب على عناصر الظّمأ واليبس، حيث لم ترد بمعانيها المختلفة مجتمعة إلّا ستّ عشرة مرّة في نصّ القصيدة."[3] وهنا قد يتساءل القارئ عن الغاية من كلّ هذا اللّغط الدّلالي والتّأويل المنحرف، وبطبيعة الحال تكون الإجابة بأنّ النّصّ الشّعريّ المعاصر ينطلق من جديد من حيث انتهى الشّاعر كي لا نقول المبدع اعتبارًا من أنّ النّاقد مبدع آخر يُسهم في عمليّة الإبداع، وخاصّة في نصّ معاصر قد تقتضي تأويلات مواد معاجمه الفنيّة أكثر من وجهة نظر، غير أنّ الخيط الدّقيق الّذي قد يقود إلى تأويل كان يتغيّاه الشّاعر هو الدّلالة المركزيّة الّتي تساعد على تقفي محاور دوران أفلاك المعاجم الفنيّة الأخرى، وقد يطرح النّصّ الشّعريّ هدفًا لا يصل إليه النّقّاد ولو اجتهدوا؛ فلمخرجات اللّغة رأي آخر.

أمّا معجم الأصوات والاستغاثة فهو المحور الثّالث من المعجم الفنّيّ، الّذي أورد فيه النّاقد حوالي اثنا عشر- بيتًا من نصّ "أشجان يمنية"، والملاحظ في هذا المعجم الفنّيّ الفرعيّ جملة من الخصائص تتجلّى في مجموعها في "اتّسام النّصّ بالضّجيج والجلبة، والنّداء الملحاح، والاستصراخ المصرار؛ فإذا كلّ شيء ينادي: العاقل ينادي العاقل، وغير العاقل ينادي غير العاقل، والشّبح ينادي الوجه، ومدينة العشق تنادي السّيّدة، والشّخصية الشّعريّة تنادي الشّجن المأربيّ، ونار الماء لكي

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 265.

[3]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 265.

تزدلف؛ كما اللّيل الدّيجور، والجدار الأصمّ."[1] فداخل هذا النّصّ أصوات متضاربة؛ ضوضاء ونداءات مختلفة بين العاقل وغيره، واختلاف الأصوات هو ما أكسب القصيد ضجّة؛ قد يستبين الغرض منها، وقد ينمّ عن حالة الشّخصية الشّعريّة المضطربة الّتي تنادي مستجدية أطلال الماضين، رغم أنّها تدرك يقينًا أن ليس الخلاص فيها أو منها، ويشبّه النّاقد هذه الحالة بضجر **امرئ القيس** من اللّيل وهو ينادي أن ينجلي بصبح مع إدراكه أنْ ليس في الصّبح الخلاص.

تتّسم الشّخصية الشّعريّة باضطراب انعكس في القصيدة إلى أصوات متضاربة، وقد يفهم أنّها شخصية مريضة تستجدي الماضين والأشباح، ثمّ "نلفي الصّوت يستحيل إلى بلسم يجد فيه أولاء اليمانيّون شيئًا من الرّحمة والعزاء، وذلك حين ترفع الشّخصيّة الشّعريّة عقيرتها؛ وهي إذ تجيء ذلك فكأنّها تعكس استغاثة أهل اليمن، والتماسهم عيشًا أمثل، وحياة أرقى، ومصيرًا أفضل."[2] فصرخات البكاء حزنًا تستأنس به الشّخصية الشّعريّة، ليتحوّل إلى بلسم يُشفي آلامها وعذابها، فصراخها ليس منفردًا ولا يهدف لمآرب خاصّة؛ بل صراخ الجماعة كامن وراءه لبلوغ حياة أفضل ممّا هو عليه، فالقصيدة تنمّ عن صدق التّجربة الشّعريّة الّتي تهدف إلى الخلاص والعيش الكريم، وليس اللّسان اليمنيّ إلّا لسانًا عربيًّا حاول الشّاعر من خلاله أن يرمز لمآل الأمّة العربيّة الممزّقة الأوصال.

يمثّل النّاقد لأحد هذه الأصوات الشّريدة من قصيدة **المقالح** الّذي يقول: "يتسوّل في الطّرقات الصّدى" ويتلاعب بالوحدات المكوّنة للبيت فيجد: يتسوّل الصّدى تائهًا في الطّرقات، ووفقًا لهذا تبدأ الدّلالة المستوحاة في رمي شظاياها عبر القصيد الّذي ينبئ عن حالة من الهلع؛ "يتسوّل العربيّ على وفرة مال العرب، وغزارة ما يكتنزون في عواصم الغرب، فتراه يلتمس القوت من الأثرياء الذين لم يكونوا بعض ذلك، في معظم الظّنّ، إلّا باستئثارهم بأقوات الفقراء، وشدّة استبدادهم بأرزاق الكادحين ممّن لا حول لهم ولا طول في المجتمع الّذي يقوم فيه الأمر في معظم الأطوار، على انعدام التّكافؤ وفقدان التّوازن، وغياب العدل الاجتماعيّ وذهاب الرّحمة إلى غير رجعة."[1] فبالاقتراب من هذا المعجم أوضح النّاقد مسيرة العرب والعربيّ من خلال نموذج الإنسان اليمنيّ؛ وما زاد الأمر عمقًا هذا البيت الشّعريّ المنتقى، فقد اختزل في كنفه الكثير من المعاني الّتي أوحى استطراد النّاقد ببعضها؛ فما الّذي أوصل

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 266.
[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 267.
[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 267.

الأمور إلى التّيه في الطّرقات الّتي هي المسالك والسُبل، فلم يستقرّ على حال وكلّما سمع صدى من أي جهة هرع إليه محاولًا الوصول إليه، وكأنّ القرارات لم تعد ملكه أو بيده، الّذي أوصله إلى هذه الحال التّآمر مع الغربيّ على حساب العروبة.

يعدّ التّعبير عن التّيه من الدّلالات العميقة لهذا النّصّ الشّعريّ، ولم يقف النّاقد على حدود وصف حالة العربيّ وهو تائه؛ إنّما أعقبها بما طالبت به الشّخصية الشّعريّة من صراخات ونداءات لربّما أجابها أحد، "فهذه النّداءات ليست خطابية إلّا في نحو أربعة مواطن: يا فرح التّراب أين أنت؟ أيّها الشّجن المأربيّ المعتّق، يا نار الماء اقتربي، يا ليلُ، أيّها الرّحيم، يا جدار. وما عدا ذلك فهي كأنّها نداء داخليّ لعالم خارجيّ، أو نداء مجهول لمجهول، أو نداء أمل لأمل، بل كأنّها نداء اليأس لليأس."[2] ويتجلّى التّيه والخوف والوحدة في أبيات الشّاعر الّتي نادى من خلالها الشّجر والحجر، نادى كلّ ما له علاقته بالوطن، فهو نداء مشجون لمعلوم أصبح مجهولًا، فيئس وانطلق الأمل فيه من جديد ينادي حتّى يئس، وممّا يهتمّ به البحث دلالة هذا النّداء الّتي تجاوزت التماسًا خاصًّا وتتكلّم بضمير الجماعة، لإدراك ما يمكن إدراكه من هذا الوطن الّذي تلاشى أو على وشك التّلاشي، وفي بعض تعبيرات النّاقد أنّ المجتمع العربيّ برمّته محتاج للفضل والعطاء، بعدما كان سيّد بلاده، أوليس من الغريب في هذه المعاجم الفنّيّة انعدام معجم الثّورة للمطالبة بالحقوق واستردادها، أم أنّ الشّخصية تستجدي طائفة من العقلاء تضمن لها العودة المسالمة للحقوق، والقصاص.

أمّا بقيّة المحاور فكان الرّابع للمعجم الفنّيّ الممثّل في الشّجر والنّبات وما في حكمهما وفق أربعة عشر بيتًا، والمحور الخامس كان للحبّ والعشق وما في حكمهما وفق ثمانية أبيات، بينما المحور السّادس فكان للضّوء والنّور وما في حكمهما وفق ثمانية أبيات، أمّا المحور السّابع فكان للمعجم الفنّيّ المتّسم بالوطنية والوطن وما في حكمهما وفق خمسة عشر بيتًا، وبهذا المحور يختم النّاقد قراءته للمعاجم الفنّيّة العامّة، الّتي ميّزت نصّ "أشجان يمنية" وطبعته بخصائص ألسنية معيّنة، وكان قد تتبّع معجم الوطن والوطنية الفنّيّ فوجده قد يندرج بشيء من معانيه تحت معجم الحبّ، إذ "لا حيّ أكبر من حبّ الوطن، فلم نر النّاس أقدر على التّضحية من أجل مبدأ، تضحيتهم بأموالهم وأنفسهم وأولادهم من أجل الوطن."[1] ويعدّ الدّفاع عن الوطن والتّضحية من أجله أسمى آيات الحبّ والعشق فيه، لذا يتقاطع

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 268.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 276.

معجم الحبّ والوطن، غير أنّ ما يلاحظ هو التّشريح الّذي يفوق قراءة خصائص المعجم الفنيّة وهو قد يبعد الهدف المرسوم للإجراءات من مساره الصّحيح، ففي كثير من محطّات دراسة خصائص المعجم الفنّيّ يرى البحث تلك النّزعة التّحليلية لدرجة الشّرح والتّفضيل، وهل من مقتظيات البحث في الخصائص الفنيّة للمعاجم التّشريح والإطناب فيه؟

إنّ المتأمّل في خصائص المعاجم الفنيّة الّتي أوردها النّاقد يجد الرّوافد المجاورة لهذه المعاجم وهي "تتجسّد في عشرة معاجم فرعيّة تنضوي كلّها تحت المحور الأوّل الّذي هو المعوّل عليه، والطّاغي على كلّ ما عداه في النّصّ، ثمّ لألفيناها متجسّدة في ستّة محاور تشكّل استمرارًا للمعجم الفنّيّ الأوّل وتدور في معظمها حول الخير والجمال، والمحبّة والنّور والوطن."[2] وبهذا تتلخّص فكرة المعاجم الفرعية الّتي استهدف النّاقد من خلالها مركز الفنيّة، وبقية المعاجم عبارة عن جداول منبعها واحد ثمّ تعود لتسقيه من جديد في حركة تراتبيّة، وحسب الحاجة إليها داخل نسيج النّصّ، وكما سبق للبحث أن نوّه إلى أنّ المعاجم الفرعية ليست عدوانية أو تدعو إليها، وينمّ هذا عن وعي الشّخصية الشّعريّة في محاولة منها استرجاع ما سُلب منها بالطّرق السّلمية المشروعة، أو أن تكون الشّخصية الشّعريّة قد قاست نبض الشّارع ولن يحرّك معجم الحرب والثّورة في القضيّة شيئًا، أو أنّ من خصائص الشّعر الطّافح بمشاعر الأشجان لا تسعفه لغته التّواتر بين الشّجن وبعث الهمم.

وممّا وجد فيه البحث ضالّته أنّ النّاقد بين المعجم والآخر، ولربّما بين عناصر المعجم الواحد يتلمّس تلك الخصائص الفنيّة الباعثة على الجمال والذّوق الرّفيع، فقد وجد البحث الكثير من الفقرات الّتي يستفتحها النّاقد بـ "إذا تأمّلنا"، ومثال ذلك "إذا تأمّلنا عناصر هذا المعجم الفنّيّ استخلصنا منها متزاوجات إن شئنا، ومتناقضات إن شئنا أيضًا، فلنا أن نعتبرها متزاوجات بالقرن بين الماء والمطر، والنّبات والشّجر، والحزن والدّموع، والموت والمقابر، والعذاب والجحيم، والظّمأ والحجر، والتّسوّل والصّدى."[1] فهذه المتزاوجات أو الثّنائيات كما يحبّ أن ينعتها البحث تدلّ على خصب المعجم الفنّيّ والقراءة الرّامزة الّتي يحاول النّاقد فكّ شفراتها، لأنّه من خصائص الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر تلك المتضادات أو المتوافقات الّتي توحي بصراع داخل النّسج الشّعريّ، وبالعودة مثلًا إلى العذاب والجحيم يدرك القارئ أنّه لولا العذاب الّذي عايشته الشّخصية الشّعريّة الّتي هي لسان حال المجتمع

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 277.

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 277.

اليمنيّ لما وقعت عاشت جحيمًا قد يسايرها حتّى بعد انقضائه، لذا فالتّعليق الّذي حذا حذوه النّاقد يبرهن عن درجة القهر والتّعسّف والضّنك الّتي تعيشه وتعايشه كل نسمة من تراب اليمن.

وفي الوقت نفسه وهذا لسرّ كامن في جمال العربيّة، أن تقرأ المتوافقات على أنّها متناقضات "إذا قرنَّا بين المنفى والشّوق، والماء والعطش، والنّور والظّلام، والماء جامع لكلّ الرّطبيّات والنّواضر، والعطش جامع لكلّ الصّلبيّات والكواشر، فهذا أصل للشّقاء والحزن والعذاب أساسًا، وذاك أصل للسّعادة والمرح والنّعيم طبعًا."[2] فالماء مطلب كلّ حيّ به الخصب والنّماء والخضرة وهذه مدعاة الحياة، بينما العطش الّذي يسبقه بقليل إن تأخّر فيعني الجفاف والقحط والجدب وهذه مدعاة للموات، والظّاهر أنّ مطلب العطش مطلب الماء، والعكس من ذلك صحيح وتاليًا فالإجادة الفنّيّة عند **مرتاض** في النّسيج الشّعريّ الجمع بين البنى المتناقضة على أنّها في مضمار دلاليّ واحد تارة، وتنطلق في فلك الإيحاء ليتولّد صراع بينهما، وكلّ معجم يحاول السّيطرة على الآخر، في رحى دلاليّة أنّ الانتصار الفنّيّ في الأخير بإقصاء أحدهما للآخر، فإقصاء الماء للعطش يعني إقصاء الحياة للموت ويعني إقصاء الخضرة والنّماء والخصب للقحط والجدب، وهذه القراءة توحي بذوقٍ فنّيّ رفيع والّذي يوحي بعمق النّصّ الشّعريّ المعاصر.

يصل النّاقد إلى نقطة النّهاية الّتي يرجو من خلالها ألّا يكون السّهو والزّلل قد أسعفاه وهو يقرأ المعجم الفنّيّ وخصائصه في قصيدة **عبد العزيز المقالح** "أشجان يمنية" وباقي الصّفحتين من الكتاب حاول التّعقيب على المعجم الفنّيّ العامّ لقصائد ديوان **عبد العزيز المقالح** (الخروج من دوائر السّاعة السّليمانية)، وتعدّ هذه العودة بمثابة المبرّر لما أتى به في خصائص المعجم الفنّيّ لقصيدة "أشجان يمنية"، وبما أنّه في كثير من الخصائص اهتمّ بالفنّيّة في أغلب خصائص الدّيوان، يحاول بهذه الإطلالة الإحصائية البرهنة لما كان قد أفضى به مبكّرًا، وفي الوقت ذاته تدعيم لكلّ تشريح وتحليل نقديّ أتى على ذكره من خلال "أشجان يمنية".

وممّا وقف عنده البحث على خصائص المعجم الفنّيّ في قصيدة "أشجان يمانية":

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 278.

- يعدّ عنوان هذا الفصل العنوان الوحيد من بين عناوين الفصول الأخرى الّتي أضاف فيه النّاقد تصريحًا "في قصيدة أشجان يمانية"، وكأنّه في باقي الفصول اهتمّ بثلّة من قصائد الدّيوان إلّا في خصائص المعجم فإنّه سيهتمّ بقصيدة أشجان يمانية وحدها وفقط.
- انطلاقة الدّراسة من إطلالة مسهبة حول المعجم الفنّيّ في الشّعر العربيّ، وهو انتصار من خلاله للقراءة الفنّيّة الّتي ربّما لم تستبن بمنهج ولا بمقولة غير أنّ الإجراء عند النّقّاد القدامى توفّر، وقد يكون للذّوق الرّفيع والسّليقة دورًا فيما عمل به الأوائل.
- لم يستبن للبحث بعض المصطلحات المفاهيم الّتي عقّبت عليها الدّراسة من خلال التّداخل المفاهيميّ بين اللّغة واللّسان والخطاب والأسلوب والفنّيّة، ثمّ يعود ليهتمّ فكرة لا تصريحًا بالأسلوب الفنّيّ البديع الّذي ليس خلقًا من عدم بقدر ما هو تميّز في مرحلة من مراحل الإبداع.
- ما إن تجد الدّراسة مدخلًا للعودة إلى التّراث حتّى تترك النّصّ الّذي بين يديها وتفصّل برؤيا ثاقبة لخدمة الفكرة المعروضة، وفي هذا نتذكّر الفصول السّابقة من هذه الدّراسة الّتي سارت بالوتيرة نفسها، وهي العودة الدّؤوب للنّقد العربيّ القديم؛ بالأسماء والمناسبات والتعقيب والمناقشة.
- تقترب الدّراسة الّتي أعدّها النّاقد من التّحليل البنيويّ والأسلوبيّ والموضوعاتي والتّفكيكيّ ولكن دونما شعور من القارئ، وقد أدّت المناهج المعمول بها غاياتها خدمة للنّسج الشّعريّ المعاصر، وهنا قد تتوضّح نوعًا ما تلك التّكاملية المنهجيّة الّتي يعتمدها النّاقد في إبراز جوانب الإبداع والفنّيّة بأبعادها المختلفة.
- يهتمّ المحلّل الأسلوبيّ بالبحث عن الكيفية الّتي ينتهجها الشّاعر وهو يلفظ هذا الكمّ الهائل من البنى المختلفة بهذا النّسج الوثيق، غير أنّ التّحليل في هذه الدّراسة ينطلق من مبدأ الأسلوبيّ وصولًا إلى تفتيت النّصّ وبنائه من جديد للوصول إلى البنية العميقة، مع الإحاطة بتقنية الإحصاء الّتي رافقت هذا الفصل من بدايته إلى نهايته، الّتي أسهمت في توضيح الكثير من العتمة الّتي اكتنفت بعض التّصوّرات.

- وعلى غير العادة فقد أبان هذا الفصل من الدّراسة على الكثير من المناهج النقديّة المتبنّاة في الدّراسة، وفي الوقت نفسه لم يكن الوفاء لكلّ مقولاتها وإجراءاتها عملًا بمبدأ انتقاء الإجراء الملائم للحالة.

استنتاجات وتعقيبات:

بعد أن استوفى البحث وضع الشّعر العربيّ المعاصر من خلال (بينة الخطاب الشّعريّ - دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية-) لـ **عبد الملك مرتاض** أدرك درجة تعلّق النّاقد بالتّراث العربيّ الإسلاميّ، وتشبّعه بثقافة الغرب الحداثيّة، وقد سجّل البحث الأفكار الآتية:

- للموروث العربيّ بصمة واضحة وحضور مستمرّ على مائدة البحث، وهذا ليس بالغريب على من تشبّع بالثّقافة العربيّة الإسلامية، وتشرّبها من مختلف ينابيعها المعطاءة منذ الصّغر، فلقد أفاد النّاقد من حفظه المبكّر للقرآن الكريم، كما أسعفه تكوينه ودراسته بالمغرب وأخذه من كبار الأساتذة أمثال: **حسن ظاظا** و**أمجد الطرابلسي** و**محمّد البهبيتي** وغيرهم، أضف إلى ذلك تلك الملامح الأدبيّة والنقديّة في جلّ كتاباته ودراساته النقديّة بعدما توفّرت للبحث فرصة الاطّلاع على الكثير من المنجز النّقديّ عنده، وهذا رغم اضطلاعه بالثّقافة الغربيّة الحداثيّة في دارها.
- أسهمت البيئة الدّينية الّتي ولد فيها **عبد الملك مرتاض** بالغ الأثر في تشبّعه بالثّقافة العربيّة الإسلامية، فقد حفظ القرآن الكريم المعجز في ألفاظه ومعانيه في "سنّ مبكّرة في كُتّاب والده الّذي كان فقيه القرية."[1] وأدرك الكثير من أحكامه وتوجيهاته الإلهية، وإنّ هذا القرآن "لتربطني به صلة روحيّة حميميّة منذ صباي المبكّر، حيث كان أوّل ما حفظت فأمعنت في ختمه إحدى عشر مرّة."[2] تكوّن للنّاقد دعامة أسعفته على خوض غمار البحث والنّقد، فكانت لغة آي القرآن الكريم المتوفّرة في كتابه النّقديّ بمثابة المفتاح والمرجع في فهم كوامن وأسرار الشّعر العربيّ المعاصر من خلال فهم أسرار العربيّة.
- لفت انتباه البحث تلك الومضات الّتي سجّلها النّاقد وهو يعود لروائع الأدب العربيّ القديم مستشهدًا ومعقّبًا عن قضايا النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر، وقد تراوحت بين الخاطفة حينًا والمسهبة حينًا آخر، في محاولة التّذكير بأصول الأدب والنّقد العربيّين، واقترابه من أعلام شقّت كتاباتها الاهتمام بالتّراث في إشراقاته، ومنهم: **مصطفى صادق الرّافعي**، و**محمّد البشير الإبراهيمي**، وغيرهما.
- أمّا في الجهة المقابلة من الماء وبالضّبط جامعة **السّوربون** بفرنسا أين تدعّمت دراسة النّاقد بالثّقافة الحداثيّة، فأفاد كثيرًا من احتكاك بعض الأساتذة والأكاديميّين في مجال النّقد الأدبيّ ومناهجه، واطّلع على مختلف المؤلّفات والفنون والآداب، والعطاءات الفكريّة والنقديّة الحديثة والمعاصرة، وقد مثّلت هذه الثّقافة وأعلامها الرّافد الثّاني والمرجع الحداثي الّذي بلور عبره **عبد الملك مرتاض**

---

[1]- وغليسي، يوسف، الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، ص: 129.

[2]- مرتاض، عبد الملك، نظام الخطاب القرآني، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص: 19.

فكره النّقديّ، وتجلّى من خلال انفتاحه على مختلف المناهج النقديّة بقراءة "كتبهم اللّسانياتية، وبحث في أسس منطلقاتهم الفكريّة، وأدى تعرّفه على أستاذه المستشرق الفرنسيّ **أندري ميكائيل** إلى التّأصيل المنهجيّ الّذي رتّب من خلاله الكثير من أوراقه."[1] وقد اقترح عليه أستاذه[1*] قراءة بعض الكتب النقديّة الحداثيّة لنقّاد أمثال: **رولان بارث**، و**تيزفيتان تودوروف**، و**غريماس**، و**جيرار جينيت**، و**كلود ليفي ستراوس** بعد أن قدّم **مرتاض** خطّة بحثه الأوّليّة، مخاطبًا إيّاه:"بعد أن تقرأ تلك الكتب انتهج المنهج الّذي تشاء إن كنت من الفاعلين."[2] وعمل **مرتاض** بالنّصيحة يُفسّر- أمرين؛ تمكّن النّاقد من مختلف المناهج الغربيّة واستيعابه لها أبعد الكثير من الحشو والعبء النّاجم من إسقاط إجراءات المنهج الغربيّ على النّصّ الشّعريّ العربيّ، ومحاولة النّاقد التّأسيس لمنهج نقديّ ليس بإعادة إجراءات البنيوية ولا السّيميائية ولا التّفكيكيّة، ولا ببعث مقولات النّقد العربيّ القديم، وكان **أندري** على يقين بأنّ **مرتاض** "سيستوعب بعد مشواره في القراءة لأولئك الذين قرأ لهم بأنّ النّصّ الأدبيّ عالم سحريّ لا يمكن قراءته بمنهج واحد."[3] وهو فهم واضح بأنّ النّقد الغربيّ يقرّ بعدم بلوغ المنهج النّقديّ الواحد أغوار النّصّ الأدبيّ وفلسفته المعاصرة، وخاصّة إن كان النّصّ شعريًّا عربيًّا معاصرًا.

- أسهم تعدّد الرّوافد الثّقافية وغناها في بلورة فكر **عبد الملك مرتاض** النّقديّ، وصقلت موهبته فأنتجت هذا النّموذج الّذي حاول ما وسعه الجهد والطّاقة الفكريّة والثّقافية في التّأسيس لفكر نقديّ عربيّ جزائريّ خالص نابع من التّراث وهو لا يكرّره ونابع من الحداثة المعاصرة وهو لا يجترّها، وهذا ممّا يحسب للنّاقد في محاولة النّأي عن الحرفية والتّبعيّة لمرجعيّة الغرب الفكريّة، وفي ترجمته لمصطلح (***L'inguistique***) المثال على ذلك بحيث ترجمه النّاقد باللّسانياتيات بدل اللّسانيات، وقس على ذلك باقي المصطلحات.

- أخرج النّاقد بعض تحليلاته الّتي أعقبها على تشريح قصيدة **عبد العزيز المقالح** مخرجات فلسفيّة، وهو موقف ينمّ عن اكتمال شخصيّته، فالكاتب المسلم الحقّ "لا تكتمل شخصيته إلّا إذا خاض في

---

[1]- بوخاتم، مولاي علي، الدرس السيميائي المغاربي -دراسة وصفيّة نقديّة إحصائيّة في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمّد مفتاح-، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، ص: 250.

[1*]- وقد أصبح مشرفًا عليه في بحث رسالة الدّكتوراه.

[2]- غانم، رشيدة، اللغة الواصفة عند عبد الملك مرتاض، ص: 77.

[3]- غانم، رشيدة، اللغة الواصفة عند عبد الملك مرتاض، ص: 77.

المسألة الدّينية والمسألة الفلسفيّة، وقد يكون من القصور الفكريّ التّهرّب من هذين المجالين."[1] وبهذا يفهم البحث طريقة تفكير النّاقد وهو يتعامل مع مناهج النّقد الغربيّ ذات الفكر الفلسفيّ المتباين، والمختلف عن مرجعيته الفكريّة، وقد عدّ البحث هذا الموقف بمثابة الإجابة عن سؤال الغاية من التّخريجات الفلسفية وهو يشرّح نصّ "أشجان يمنية"؟ إذن لقد أكمل بها استيعاب التّشريح، فالنّصّ الشّعريّ المعاصر يضمر فلسفة وراء كثافته الدّلالية.

- ممّا لم يعارضه النّاقد فكرة تطبيق منهج نقديّ غربيّ على نصّ عربيّ ولو كان القرآن الكريم، فالزّهد في "حضارة الغرب ضربٌ من المكابرة وسقوط في العامية (...) فكما أنّ الغربيّين لم يتردّدوا في الإفادة من الحضارة الإسلامية (...) دون أن يكون ذلك عقدة حضارية في سلوكهم فيجب ألّا نضع أمام شبابنا هذه العقدة الحضارية."[2] ويتجلّى الذّوق والحسّ الدّينيّ المتطوّر والمتبلور بشكل واعٍ، المتفتّح على الواقع الثّقافيّ والحضاريّ الّذي يفرض استثمار معارف الآخر، بل والاقتباس من تجاربه دون الذّوبان في هويّته، وشأنه الإفادة والإضافة، وهو ما دأب عليه أوائل العرب والغرب؛ إبّان أوج حضارة المسلمين، فالتّفتّح الفكريّ الواعي لا يعني الانقلاب على العقب، فمقوّمات الهويّة العربيّة الإسلامية لم تدع يومًا إلى الانطواء والعزلة، وما النّظر للوراء إلّا عقدة سلوكيّة تستحيل مع الزّمن إلى عقدة ذهنيّة.

- رسمت هذه الخطوط العريضة طريقه في مقاربة نصّ **المقالح** المعاصر، مهندسًا بذلك أطرًا وفق مرجعيّاته الدّينية والعقدية، وكما تابع البحث تحفّظ النّاقد وهو يحلّل قصيدة **المقالح** من رصّ مقولات وإجراءات المنهج البنيويّ، واكتفى ببعض المصطلحات مفرغًا إيّاها من مقولاتها الفكريّة، وقد أثبت تحليله في (بنية الخطاب الشّعريّ) درجة التّعامل معها وبها وفق مرجعيّته وكأنّ البحث في كثير من المحطّات يؤسّس لمنهج يُقرأ به النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر، وذلك كي لا يذوب من شعوره أو من دون شعوره في مرجعيّة منتج المعرفة النقديّة الغربيّ ذو الخلفية الفكريّة البعيدة كلّ البعد عمّا هو عقيدة إسلامية وموروث عربيّ أصيل.

[1]- مرتاض، عبد الملك، نظام الخطاب القرآني، ص: 16.
[2]- مرتاض، عبد الملك، نظام الخطاب القرآني، ص: 17.

- يتجلّى اهتمام النّاقد في كتابه (بنية الخطاب الشّعريّ) بالآثار العربيّة، وخاصّة استشهاده الّذي وكأنّه يحاول عبره العودة لأمر يحنّ إليه دائمًا ويجد فيه ضالّته، وبدل أن يستدلّ من قصيدة "أشجان يمنية" على أنّ المعجم الفنّيّ هو "التّميّز الّذي يميّز النّصّ الإبداعيّ بمجموعة من الخصائص الفنيّة الّتي يتفرّد بها، أو يجب أن يتفرّد بها على الأقلّ، جدلًا، كلّ مبدع في أيّ لغة وفي أيّ أدب."[1] يعود ليمثّل لذلك في مطالع معلّقات:" **امرئ القيس**، و**طرفة بن العبد**، و**زهير بن أبي سلمى**، و**لبيد بن ربيعة**، و**عنترة بن شدّاد**، و**الحارث بن حلّزة**." مبرّرًا التفاتته إلى التّراث أنّها من مقتضيات الدّراسات الحديثة بالوقوف على "الخصائص المشتركة لدى هؤلاء الشّعراء الخالدين، والبرهنة على أنّ المعجم الفنّيّ قد يشترك فيه مجموعة من الشّعراء ينتمون زمانًا إلى أكثر من قرن."[2] غير أنّه كان بإمكان النّاقد العودة إلى معاصري **المقالح** في إطلالة أشدّ وضوحًا وأكثر اتّفاقًا وأقرب فهمًا وأبين مقاربة، أم أنّه يبتغي دومًا الرّجوع إلى نماذج المنجز الشّعريّ التّراثيّ الّتي وسم شعراءه بالخالدين، وهو تصريح كافٍ منه، في مقابل استنكاره لانزلاقات وفوضويّة استعمال الحداثة والمعاصرة في الشّعر العربيّ.

- يعدّ التّراث الشّعبي الجزائريّ من المكاسب الّتي حقّق بها النّاقد رؤيا وسعة خيال متميّزة، وهذا بعد اتّصاله الوثيق من خلال كتابه (الألغاز الشّعبية الجزائرية)، وبالاقتراب من تحليل البنى الإفرادية والتّركيبيّة ثمّ تحليل الصّوت والإيقاع والصّورة الفنيّة يدرك القارئ أنّ الكثير من المعطيات في التّحليل أفرغت من مفاهيم المنهج البنيوي ومقولاته، وعبّئت برؤى تتراوح بين التّشريح المفصّل وذوقه الفنّيّ الّذي لا يفتقر للرّؤيا الثّاقبة والفنيّة في التّحليل.

- لم يتنكّر النّاقد في قراءته للنّصّ الشّعريّ المعاصر في كتابه (بنية الخطاب الشّعريّ) إلى التّراث، بقدر ما كان كثير الرّجوع إليه؛ إن مدّ له النّصّ بصلة أو لم يفعل، فرغم اضطلاعه بثقافة الغرب إلّا أنّه على قناعة من أنّ "العرب هم على شيء عظيم، وأقصد بالعرب الأجداد لا الأحفاد، إنّهم كانوا يحومون حول كثير من النّظريات والأفكار الكبرى للحداثة الغربيّة."[1] غير أنّه من المحطّات الّتي لم يستبنها البحث من الإجراءات المتّبعة في تحليل "أشجان يمنية" تلك العناية الّتي منحها النّاقد

---

[1]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 246.

[2]- عبد الملك، مرتاض، بنية الخطاب الشّعريّ، ص: 247.

[1]- مرتاض، عبد الملك، النّصّ الأدبيّ من أين؟ وإلى أين؟ ص: 4.

لمفهوم الصّورة الفنّيّة الحداثيّ، في مقابل دحض المفهوم التّقليديّ لها؛ سواء التّشبيه بأنواعه أو الاستعارة بنوعيها أو الكناية، ولا يعترف لأشكال البلاغة القديمة بالفنّيّة في صورها المعروفة، كلّ هذا والنّاقد تلميذ البلاغة القديمة المضطلع والمتشبّع بمسائل وشروحات مختلف علماء اللّغة وفقهاء البلاغة، وقد أبدى تأكيده على عظمة وزخم التّراث العربيّ في مختلف المجالات، واستطاعت "النّهضة النقديّة أن ترقى بالنّظريّة النقديّة إلى مستوى رفيع بفضل ما قُيّض لها من رجالات جهابذة ساهموا في إثراء التّراث النّقديّ الإنسانيّ."[2] وعلى هذا انطلق النّاقد وهو يتساءل عن كيفيّة استثمار المنجز النّقديّ والبلاغيّ، وأمّا إبقاؤه حبيس الكتب فسيؤدّي به إلى الزّوال، ويؤدّي بنا إلى العقم والانتحار الفكريّ.

- بنى النّاقد كتابه وفق منهج نقديّ بمستويات متباينة؛ قد تنمّ عن منهج متكامل، وفيه مدخلٌ عن نظريّة الشّعر، ثمّ أعقبه بما يلي:

1. في البنية.
2. خصائص الصّورة.
3. خصائص الحيّز الشّعريّ.
4. خصائص الزّمن الأدبيّ.
5. خصائص الصّوت والإيقاع.
6. خصائص المعجم الفنّي في قصيدة "أشجان يمانية".

- ينمّ التّحوّل المنهجيّ عند النّاقد من مسار النّقد التّقليديّ ومناهجه إلى النّقد النّصّانيّ ومناهجه عن نضج ووعيّ، وقد ظهر ذلك جليًّا في كتاب (بنية الخطاب الشّعريّ) الّذي اهتمّ فيه النّاقد بنصّ "أشجان يمنية"، من خلال تتبّع البنى الإفرادية والتّركيبيّة المتكوّن منها الخطاب، ثم الوقوف على خصائص الصّورة الفنّيّة فيه، واستحداث قراءة حيزيّة مستلهمة من ثقافة النّاقد المزدوجة، إلى الزّمن الّذي حوّر النّاقد مساره من السّرديات إلى نقد الشّعر، فالمعجم الفنّيّ الّذي اختتم به النّاقد فنّيّة الشّاعر، غير أنّ البحث لم يستطع أن يموقع تلك الالتفاتات الخارجة عن نصّ المدوّنة الشّعريّة كالعودة إلى شعراء المعلّقات أو التّعليق على أشكال البلاغة القديمة من خلال نماذج كان العرب في

[2]- مرتاض، عبد الملك، نظرية النّصّ الأدبيّ، دار هومة، الجزائر، 2007، ص: 187.

وقت ليس بالبعيد يعدونها من أرقى الصّورة فنّية، وقضيّة الشّكل والمضمون عند **الجاحظ وأبي حيّان**، أهي من السّياقات الخارجة عن النّصّ وبذلك يكشف النّاقد النّصّاني أنّه لا يستطيع بأيّ حال إقصاء النّقد التّقليديّ أم أنّ من مسوّغات القراءة الحداثيّة تلك الومضات الاستشهادية ولو خارج النّصّ؟ أم أنّ ملامح التّبصّر وفهم الحركة النقديّة يوحي بالتّلاحم بين القراءة التّراثية والحداثيّة؟

- يفهم البحث أنّ عدم استبانة منهج محدّد معلن عنه من قبل النّاقد هو ما يجعله يتخبّط، ولا يريد أن يلقي بأحكام ما لم يتتبّع منجز نقد الشّعر عند **عبد الملك مرتاض**، وهي من الإشكالات الّتي يطرحها البحث ويستشرف الخوض فيها مستقبلًا، فبالعودة إلى عنوان الكتاب (بنية الخطاب الشّعريّ -دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانية"-) يفهم البحث من عتبة الكتاب أنّ الدّراسة بنيويّة بامتياز، وما إن يطّلع على فهرسه ترتج الأحكام السّابقة على المنهج، فيسقط بعضها ويبقى البعض الآخر، أمّا مع انتهاء البحث من فصول الكتاب فصلًا فصلًا يدرك أنّ الدّراسة تتأرجح حينًا بين الاستفاضة في التّعقيب والشّرح لقضايا الشّكل والمضمون مثلًا والإسهاب فيها عند الجاحظ والبلاغيّين أو تحليل مدوّنات شعرية تراثية تضع - في كثير من المواضع- نصّ التّحليل جانبًا، أو العودة إلى المقاربة بين نظرية الغربيّين والتّراث العربيّ، ومفهوم الصّورة الفنّيّة أبان عن إلغاء عنصر التّصوير والخيال عن أشكال البلاغة العربيّة القديمة، في حين انتصر النّاقد للمفهوم الغربيّ، وهذا كلّه وهو يدعو إلى إمكانية "توظيف بعض النّظريّات النقديّة التّراثية، وأنّنا لو عزفنا عن الفكر النّقديّ العربيّ وجئنا إلى الفكر النّقديّ المعاصر لانبهرنا أمام دروبه ومجاهله، ومثل هذا السّلوك العقيم العاقّ معًا، سيدفع بنا إلى الانتحار الفكريّ لأنّه سيجعلنا قومًا دون هويّة، وأدباء دون أدب، ونقّاد دون نقد بل قد يدفع بنا إلى اتّخاذ الانقطاع المعرفيّ سبيلًا نسلكه، وفعلًا نحمده حمدًا، فإذًا نحن لا نكون أكثر من صورة لغيرنا فينا لا أكثر ولا أقلّ."[1] ولعلّ هذا ما يبرّر بعض الومضات النقديّة لـ **عبد الملك مرتاض** وهو يخوض غمار تشريح قصيدة **عبد العزيز المقالح** الّتي لم تنبئ بالمنهج المتّبع، وفي الوقت نفسه أراد قراءة النّصّ الشّعريّ العربيّ المعاصر في مضمار الحداثة بوسائل تراثية.

[1]- عبد الملك، مرتاض، في نظريّة النّصّ الأدبيّ، ص: 196.

- أسهمت جوانب الحياة الثّقافية المتعدّدة المشارب في بلورة **عبد الملك مرتاض** فكرًا نقديًّا متكاملًا؛ بدايته إتمام مدّة الرّضاعة وهو يتشرّب حليب مقوّمات الأمّة العربيّة، ثمّ تعرّفه على أوجه الحداثة والمعاصرة المختلفة بغية التّعرّف على ما يحيط به، فاستوعب الفكر الغربيّ ومناهجه وأبعد في مؤلّفاته ما يضرّ النّصّ الأدبيّ من قريب أو بعيد، وقد اكتسب لغة نقديّة مكّنته من التّعامل مع النّصوص الشّعريّة بكلّ يُسر وهو يعرض لها ويحلّلها ويشرحها ويعقّب عليها.
- ليست تعقيبات البحث على منهجيّة **عبد الملك مرتاض** وهو يقرأ النّصّ الشّعريّ المعاصر إلّا بمثابة الإشكالات الّتي كان يودّ الخروج بإجابات لها، فالذّوق الفنّيّ المرهف للنّاقد والّذي تعكسه لغته النقديّة أثناء قراءته لبنى النّصّ الشّعريّ المعاصر العميقة، ولجزئيّات المونيم لتنبئ عن درجة الوعي والنّضج الفكريّ والنّقديّ الّذي بلغته الدّراسة؛ والّتي لم تستبن من قبل البحث ولم تصرّح من قبل النّاقد فلا هي بنيوية ولا أسلوبية ولا تفكيكيّة ولا تشريحيّة خالصة، وإنّما هي كلّ تلك الرّؤى والمناهج في التّحليل وقد اقتفى النّاقد منها الإجراء الملائم للأثر الأدبيّ الملائم، وهذا ما جعله ينعت بصاحب القراءة المتكاملة المناهج.

خاتمة

خاتمة:

أنْ يبلغ البحث هذه المرحلة ليس معناه أنّه توصّل إلى أحكام قطعيّة أو أنّه أغلق باب الاجتهاد فيما خاض فيه، بل هي بداية لبلورة تساؤلات وإشكالات جديدة؛ إذ المعرفة قائمة على التّضافر والتّراكم.

إنّ رحلة العطاء النّقديّ الجزائريّ في قراءة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر تستدعي البحث المستمرّ والدّائم لمواكبة النّقد الجزائريّ المعاصر لمسارات وطرائق تعامل النّقد المعاصر مع المستجدّ الوافد في الخطاب الشّعريّ المعاصر.

يعدّ المنهج النّقديّ من الضّرورات الملحّة في القراءة؛ لأنّه يُسهم في إثراء الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر ليصل المتلقّي إلى استكشاف إبداعين؛ إبداع الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر عن طريق إبداع النّقد الأدبيّ؛ وهو ما فتح الباب في الاختلاف بين كثير من وجهات النّظر حينًا والاتّفاق حينًا آخر، وهذا الأمر في نظر النّقد محمود عواقبه؛ فاختلاف وجهات النّظر في قضيّة التّحرّر من الوزن والقافية - ولكلّ مبرّره- أفسح المجال لميلاد شعر التّفعيلة الذي عُدّ تحرّرًا نسبيًّا بُني على أساسه مفهوم جديد من مفاهيم الشّعر المعاصر، ثمّ عُدّ عند البعض قيدًا بشكل مغاير فدعا مجموعة من النّقّاد إلى أنّ مقتضيات العصر تتطلّب التّحرّر من كلّ قيد عروضيّ فانطلقت القصيدة العربيّة تتشكّل وفق منظور المنثور، ويُسهم التّباين في مفهوم التّحرّر في الشّعر في نوع آخر من التّجريب الشّعريّ يسمح لكلّ من يريد أن ينتسب لدائرة الشّعراء بذلك؛ وهو أمر لم يكن عند البعض الآخر مقبولًا وعدّوه من الهراء أن يصنّف النّثر شعرًا، ولكلّ مبرّراته.

حاول البحث مراعاة خارطة الطّريق الّتي رسمها في خطّة ممنهجة تغيّ من ورائها الإجابة عن إشكالية أرّقته كثيرًا تتمثّل في درجة استيعاب النّقد الجزائريّ للشّعر العربيّ المعاصر، وفق تجربة نقديّة جزائريّة تعدّدت مشاربها ومرجعيّاتها الفكريّة، ومدار الاتّفاق أنّ النّقد الجزائريّ رأى فيه المتتبّعون وجهات نظر مختلفة؛ فمنهم من يقول أنّ الخطاب النّقديّ الجزائريّ قد بدأ مبكّرًا في مرحلة تأسيسه بدءًا بالمحاولات المتباينة وقتئذ كان القيد الاستعماريّ يضرب عليه كلّ المشارب، وبالعودة إلى من رأوا أنّ الخطاب النّقديّ الجزائريّ إلى الوقت الرّاهن أو إلى وقت ليس ببعيد عنّا لم يعرف لا الثّبات ولا الاستقرار من خلال شائبة الاختلاط والتّشويش الّتي اعترته، فلا هو استلهم التّراث وأسّس على

منواله قاعدة متينة ليتطوّر من خلالها، ولا عبّر عن واقعه المعاش المعاصر، فإنّه قد لا يجد القارئ والمهتمّ بالنّقد الجزائريّ نظريّة عربيّة جزائريّة شاملة في النّقد الأدبيّ.

يرى البعض أنّ الخطاب الشّعريّ المعاصر يتطلّب مناهج معاصرة مسايرة لكوامن هذا الخطاب، وفي هذا الجانب قدر من الصّواب، إذ أصبح الخطاب الشّعريّ يحتوي معطيات مغايرة في الجانب الخلفيّ منه - بمبرّر أو بدون مبرّر ولم يكن البحث مطالبًا بالتّفصيل فيها- وتاليًا تفرض عليه أن يستعمل بدل المعول معاول أي بدل الوسيلة الّتي ينتهجها لفكّ شفرات النّصّ المعاصر وسبر أغواره وسائل، وهو ما دعا إليه **عبد الملك مرتاض** بالتّآلف المنهجيّ، وفي هذا يستعين بكلّ ما توفّر لديه من مناهج النّقد؛ غير أنّ ما استوقف البحث في بعض محطّاته؛ هل المقصود بالتّآلف المنهجيّ كلّ المناهج الحداثية السّياقية والنّسقية؟ أم أنّ التّآلف بين ثلّة المناهج النّسقية؟ وفي خضمّ هذا طافت تستجدي في ذهن النّاقد إشكالات ملحّة وهي: كيف السّبيل إلى منهج نقديّ قادر على قراءة الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر بطريقة مبدعة؟ وما السّبيل إلى مساهمة النّقد الجزائريّ في حركيّة النّقد المعاصر دون أن يؤول ذلك إلى الاغتراب ونفي هويّته؟ وهل بوسعه - متى استطاع إلى ذلك سبيلا- أن يتفرّد بخصائص نوعيّة تجعله ينتسب إلى تربة ثقافية عملت ظروفها التّاريخية المتعدّدة والممتدّة زمنيًّا إلى صياغة ملمح نقديّ جزائريّ صرف ينتمي إلى هذه العروبة الشّاسعة المترامية الأطراف؛ ليكون بديلا عمّا وفد إلى ساحة النّقد العربيّ ويتجاوز بذلك النّقد الجزائريّ التّبعية، لأنّ المهمّ عند محلّل الخطاب كيفيّة التّأقلم مع تشكيلات الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر التي تصمت إيحاءً أكثر ممّا تتكلّم، فاستنطاق دلالات هذا النّوع من الخطاب يتطلّب أداة معاصرة تفهم الخطاب رغم انتهاء الجمل،بغض النّظر عن الكيفية الّتي يغوّر بها ماء الخطاب الشّعريّ المعاصر الكثيف الدّلالة.

إنّ دراسة النّقد الأدبيّ في أيّ مرحلة تمسّ الأدب حاضرًا لتوجّهه مستقبلًا، لذا أُعطيت - حسب النّقّاد- دراسة النّقد المعاصر في الآداب الحيّة الكبرى أهميّة خاصّة، فأزمة الخطاب الأدبيّ المعاصر في العالم العربيّ عامّة والجزائر بشكل خاصّ هي رديفة الشّقّ الثّاني الّتي تولّدت من الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر الّذي بقي جاثمًا يتوسّل طريقة لفهم وجهات نظر الشّعر المتباينة؛ بين من رأى أن الشّعر ذلك الكلام الموزون المقفّى، ومن رأى أنّ الشّعر شعور راقٍ وإن خانه الوزن قليلًا، ومن يقول بأنّ الشّعر تعبير فنيّ يتّسم بالعمق والأصالة والصّدق، ولن يكون كذلك إلّا عندما يتّضح فيه التّوازن بين الشّكل والمضمون؛ إذ لا يشفع للشّعر المعاصر شكله مهما يكن إن لم يكن مضمونه لسان

حال الأمّة، ولا يشفع له المضمون مهما يكن مقدّساً ولا يقرّبه من المتلقّي كون موضوعه يتناول مقوّماً من المقوّمات الرّوحيّة، وهو مفتقرٌ إلى أهمّ عناصر الأدب وهو الأسلوب الفنّيّ، فكما أنّ الدّين حاجةٌ فطريّةٌ في الإنسان، كذلك الفنّ حاجةٌ فطريّةٌ فيه لا يمكن أن تُقتل فيه ولو حاول إخفاءها أو توجيهها أو إنكارها، وبين من فهم أنّ كلّ كلام بين طرفين قد يرتقي إلى أن يكون شعرًا، ولو حمّل البذاءة في الكلام أو محاكاة كلام شعراء المشرق العربيّ، ومنه أضحى الخطاب الشّعريّ يعيش حالة من الفوضى والغموض والاضطراب المنهجيّ، والغموض موصول بقضية الحداثة والتّحديث الّتي استوقفت البحث في بدايته، وجعلت الدّارس الجزائريّ يقف إزاءها موقف الارتباك والحيرة لشعوره الحادّ أنّ الحداثة والمعاصرة من أهمّ القضايا الّتي بُنيت عليها صروح أبحاث عاتية، والفصل فيها يعني الفصل في قضيّة المناهج النّقديّة الأقدر على قراءة الخطاب الشّعريّ العربيّ.

محطّة البحث هذه ليس الغاية منها الإجابة عن هذه الإشكالات بقدر ما هي تنوير وفتح لآفاق البحث الّتي تعامل مع بعضها ويحاول المواصلة فيها مستقبلًا، غير أنّه من الموضوعيّة التّذكير بأنّ الخطاب النّقديّ الجزائريّ قد أسهم في قراءة الإبداع الشّعريّ العربيّ بمختلف ألوانه وأطيافه، وممّا تجدر الإشارة إليه نهضة الفكر النّقديّ الجزائريّ - ولو انطباعيًّا - منذ عشرينيات القرن الماضي، وهنا وقفة مع الفترة الزّمنية الّتي قد لا يعدّها الكثير من النّاس أنّها خارج نطاق البحث، والأمر على العكس من ذلك فالحداثة والمعاصرة الحقّة أن يقف النّاقد والشّاعر على متطلّبات الأمّة وقتها، ولولا وجود نقلة نوعيّة في شعر صدر الإسلام لما وسم الشّعر بالجاهليّ فقد كانوا ألسنة زمانهم والدّليل الجديد الّذي طرأ على مقدّمة المعلّقة من قبل الصّعاليك، فالنّقد الجزائريّ موجود وغير موجود، ومنه لم ير الجميع أو يسمع عن ملتقى النّقّاد الجزائريّين الغاية منه بعث المنجز النّقديّ المترامي في المجلّات والدّوريات، وبقي حبيس التّحامل، ولم يسمع مثلًا لملتقى بين نقّاد الشّعر وهم يتناولون قصيدة الحداثة والمعاصرة إن العمودية أو التّفعيلة أو قصيدة النّثر والتّأسيس لنخبة نقد الشّعر في الجزائر وفق توجّهات كلّ ناقد، ولن يكون لنقد الشّعر في الجزائر مستقبل مادام يضرب بعضه منجزات بعض، ومثال ذلك قصيدة النّثر الّتي لم يفصل في أمرها لحدّ اليوم؛ وانطلق كلّ من يريد إثبات الوجود أن يجرّب بها ليلج ساحة ربّما لا يفقه منها إلّا التّسمية.

عرفت اللّغة الشّعريّة تجارباً متنوّعةً في مسار الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، فتباينت بين المحافظة على اللّغة العربيّة في وجه المستدمر السّالب للهويّة، ولم تحظ من نصيبها غير ما ذُكر مقارنةً مع

مسارٍ آخر عنى به الشّعراء ممثّلاً في الوجدان الّذي هرب به أصحابه ولو قليلاً عن غلبة العقل ومبالغته، راسمين طريقاً نحو الارتقاء بلغة الشّعر تخرج به عن سابقتها الّتي وظفته للإصلاح أوّلاً وأخيراً، بينما الشّعر شعور وفنيّة النّصّ ليست زينةً وكمالاً بقدر ما هي ضرورةٌ لازمةٌ للعمليّة الإبداعيّة، وهذه الأخيرة تعدّدت وجهات نظرها بين الشّعر العمودي والتّفعيلة والنّثر، وعلى سبيل التّمثيل رأى النّقد الجزائريّ ممثّلًا في اجتهادات **ناصر اسطمبول** أنّ قراءة شعر التّفعيلة تختلف عن سواها،فلغته ليست المكتوبة أو الخطّيّة إنّما تضمر بعض الإشارات الّتي تتجلّى في فراغاته وبياضه، فانتبه إلى اتّساع دائرة الشّعر العربيّ على مجالات مجاورة كالفنون والمسرح.

انطلق النّقد الجزائريّ المعاصر يقرأ القصيدة العربيّة المعاصرة وهو يرسم وجهة جديدة لها تبعًا لتقنيات المعاصرة الموظّفة فيها، وما الخطاب البصريّ إلّا نافذة من نوافذ التّشكيل الشّعريّ المعاصر، ورغم ذلك تبقى اجتهادات النّقد الجزائريّ قليلة مقارنة بحجم الإبداع الشّعريّ البصريّ، الّذي ألهم النّاظر صورًا من الجمال والفنّيّة؛ فالصّورة الشّعريّة الجيدة تستوفي شروط الكمال، وتتحقق في كل جزئية من جزئياتها الخصائص الّتي تُعين على نضجها وتمامها، فلا تكون سطحية ولا مضطربة، وغيرها من الخصائص والشّروط، الّتي تعمل على إبرازها ساحرة أخّاذة، وتأخذ بمجامع القلوب.

ممّا لا يجب أن ينكره أحد على النّقد الجزائريّ قراءته لمختلف الاتّجاهات الشّعريّة؛ وتتبّع لغتها وصورها الشّعرية، فمن الإنصاف الّذي قدّمه **محمّد ناصر** أن يشهد النّقد للمحافظين الّذين حسّنوا من أدوات الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر فكريّاً وفنيّاً، وعرفت القصيدة تطوّراً ملحوظاً في جانبها الإيحائيّ التّصويريّ الرّمزيّ والّذي بلغ حسب النّقّاد درجة الغموض الفنيّة مع جيل السّتينات والسّبعينات، ولكن بقيت هذه الأعمال حبيسة رفوف المكتبات، والالتفات لما يقوله النّقد المشرقيّ والغربيّ، أمّا التّحامل عن النّقد الجزائريّ فأضحت المجالس لا تخلو منه، والأكثر بعض الأحاديث المناهضة له دون العودة إلى هذا النّقد والاطّلاع على منجزاته ومن ثمّ إلقاء الأحكام شريطة ألّا تكون من قناعاتٍ مسبقةٍ، ليس للإشادة بقدر ما يكون طرحاً موضوعيّاً يُسهم في مزيد من النّضج والبلورة.

سعى البحث منذ إشكاليّته إلى تسليط الضّوء على أقلام النّقد الجزائريّ الّتي خاضت غمارًا صعبة؛ فبالأمس القريب لم يكن المستعمر يسعف الأقلام الشّعريّة من النّهوض والاطّلاع والاستزادة بغية شخذ القرائح إلّا ما قلّ منها، وهو الّذي ظلّ ردحًا يدافع عن أسمى القضايا وقتها ممثّلة في الوطن، ليأتي من لم يعرف من قهر المرحلة أو يسمع عنها بأن يتطاول على ثلّة من حفظوا وحافظوا على الجزائر

في ظلّ الانفلات الكبير الّذي شهده العالم العربيّ وقت غزو الفكر الغربيّ باحته، ثمّ يُلام هذا الإبداع بشقّيه الأدبيّ والنّقديّ على أنّه قد تأخّر في تأسيس نفسه وتحديد فكره ومرجعيّته، فكثيرٌ من الدّارسين العرب بل ومعظم الجزائريّين كانوا في وقتٍ ليس ببعيدٍ يجهلون- لسببٍ أو من دون سببٍ- أنّ للجزائر شعراء وأدباء ونقّادا تحفّظوا في خصوصيّة البلد فحافظوا عليها ودافعوا عنها في ظلّ الانفلات الكبير الّذي شهده العالم العربيّ وقتئذ غزا **نابليون بونابرت** مصر، ويقارنه بالمشرقيّ ذي الخصوصيّات الفارقة الّتي تنأى به أن يوضعا على طاولة بحثٍ واحدةٍ، والأصعب منه حديثٌ عن هذه الفترة بما سبقها من واقعٍ مريرٍ، ولحقها تعايشه بواقعٍ أشدّ مرارةٍ منه، وتاليا لم يكن ليجد أرضًا مزجت بين قرض الشّعر وممارسة النّقد، والّتي لم تنل حظّها من الأبحاث والدّراسات في ظلّ ظرفٍ ليس بالسّهل، بحيث أصبح فيه الجميع يحاول تعجيزًا مقارنة النّقد الجزائريّ بنظيره في المشرق العربيّ؛ الّذي كلّ العوامل والظّروف تتكلّم بألّا يوضعا على محكٍّ واحدٍ، بل الأجدى الإقبال على هذا النّقد الّذي أُنهك كلاماً خارجيّاً، في مقابل صمت في الممارسة، والمفروض تصديره في جميع الأبحاث والدّراسات والملتقيات.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**
- **سنن ابن ماجة، حققه: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، مطبعة دار إحياء الكتب العربية، دط، دت.**

1. ابن خلدون، عبد الرّحمان، مقدّمة ابن خلدون، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، 1982.
2. أدونيس، علي أحمد السّعيد، مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
   - الثّابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والابتداع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة.
   - زمن الشّعر، دار السّاقي للطّباعة والنّشر، ط6، 2005.
3. أمين، أحمد، فيض الخاطر، مكتبة النّهضة، ط2، 1961.
4. أبو حامد، الغزالي، معيار العلم، دار المعارف، مصر، 1961.
5. أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ط1، ج7، دار الغرب الإسلامي، 1998.
   - تجارب في الأدب والرّحلة، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعيّة، الرغاية، الجزائر، 1983.
   - دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث، دار رائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
   - شاعر الجزائر محمّد العيد آل خليفة، دار المعارف، ط1، 1998.
6. الأعرج، واسيني، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
7. أمجد، مجدوب رشيد، النّصّ الشّعريّ: بهجة القراءة والتّداول، المكتب المركزيّ، فاس، ط1، 2014.
8. أبو الهلال، العسكري، الصناعتين، تح: محمّد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984.
9. إبراهيم بن عبد الرّحمن، الغنيم، الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ مثال ونقد، الشّركة العربيّة للنّشر والتّوزيع، ط1.
10. إبراهيم عبد العزيز، السمري، اتّجاهات النّقد الأدبيّ العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

11.بزون، أحمد، قصيدة النّثر، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

12.بشرى، موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1994.

13.البطل، علي، الصّورة في الشّعر العربيّ حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 1983.

14.بلحسن، عمّار، الأدب والأيديولوجيا، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

15.بن زايد، عمّار النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1990.

16.بن كراد، سعيد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط3، 2012.

17.بوحجام، محمّد ناصر، أثر القرآن في الشّعر الجزائريّ الحديث (1925-1976)، ج1، ط1، المطبعة العربيّة، غرداية، 1992.

18.بوخاتم، مولاي علي، الدرس السيميائيّ المغاربي - دراسةٌ وصفيّةٌ نقديّةٌ إحصائيّةٌ في نموذجي: "عبد الملك مرتاض" و"محمّد مفتاح"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة، بن عكنون. الجزائر.

19.بورايو، عبد الحميد، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- منطق السّرد، ديوان المطبوعات الجامعيّة

20.بومنجل، عبد الملك، تجربة نقد الشّعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنّشر- والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

21.تاوريريت، بشير، رحيق الشّعريّة الحداثيّة في كتابات النّقّاد المحترفين والشّعراء النّقّاد المعاصرين، مطبعة مزوار الوادي، ط1، 2006.

22.التّلاوي، محمّد نجيب، القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربيّ، مكتبة الأسرة، مصر، 2006.

23.تليمة، عبد المنعم، الثّقافة والثّورة، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1973.

24.الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج3، تح: عبد السّلام هارون، ومصطفى البابلي الحلبي، القاهرة، 1942.

25. جعفر، عبد الكريم راضي، رماد الشّعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنيّة للشّعر الوجداني الحديث، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، ط1، بغداد، 1981.

26. جعفر، العلاق، الشّعر والتّلقّي، دراسات نقديّة، دار الشّروق للنّشر- والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

27. جهاد، فاضل، أسئلة النّقد؛ حوارات مع النّقّاد العرب، الدّار العربيّة للكتاب، 1989.

28. حاتم، الصّكر، ترويض النّصّ دراسَة للتّحليل النّصّي- في النّقد المعاصر إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة، ط2، 2007.

29. حجازي، أحمد عبد المعطي، في مملكة الشّعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

30. حسين، الواد، في مناهج الدّراسات الأدبيّة. مكتبة الأدب المغربيّ، ط2، منشورات الجامعة.

31. حلمي، بدير، الأدب المقارن بحوث ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر-، مصر-، ط1، 2001.

32. حمود، محمّد، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر؛ بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1986.

33. حيدوش، أحمد، شعريّة المرأة وأنوثة القصيدة (قراءة في شعر نزار قباني)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، د ط، دمشق، 2001.

- الاتّجاه النّفسي في النّقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.
- إغراءات المنهج وتمنّع الخطاب، دار الأوطان للطّباعة والنّشر والتّرجمة، ط1، الجزائر، 2009.

34. الخالدي، صلاح عبد الفتّاح، نظرية التّصوير الفنّي عند سيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

35. خرفي، صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.

36. الخفاجي، محمّد عبد المنعم، الخفاجي، عبقريّة الإبداع الأدبيّ أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، د ط، 2001.

37.خليل، إبراهيم، في النّقد والنّقد الألسني، مختارات أردنيّة، دراسات نقديّة، منشورات عمان الكبرى، 2002.

38.درويش، الجندي، الرّمزية في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972.

39.دهمان، أحمد، الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دمشق، ط1، 1986.

40.رابح، بوحوش، اللّسانيّات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعريّ، دار العلوم، الجزائر، 2006.

41.رابحي، عبد القادر، المقولة والعرّاف؛ دراسات في الشّعر الجزائريّ المعاصر، دار القدس العربيّ، وهران، 2016.

- النّصّ والتّقعيد، دراسة في البنية الشّكليّة للشّعر الجزائريّ المعاصر، إيديولوجيّة النّصّ الشّعريّ، ج2/1، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران.

42.رشدي، رشاد، مقالات في النّقد الأدبيّ، ط1، 1962.

43.رماني، إبراهيم، أوراق في النقد الأدبيّ، دار الشّهاب للطّباعة والنّشر، باتنة، ط1، 1985.

- الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د/ت.

44.الرويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.

45.زغينة، محمّد، شعراء جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عين مليلة، 2004.

46.زكريا، إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطّباعة.

47.ساري، محمّد، البحث عن النّقد الأدبيّ الجديد، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1984.

48.سبيلا، محمّد، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

49.سلامة، موسى، الأدب الإنجليزي الحديث، المطبعة المصرية بمصر، ط2، 1948.

- الأدب للشّعب، مؤسّسة الخانجي، بمصر، 1961.

50.سليمان محمّد عبد الله، مشكل مصطلحي الحداثة والمعاصرة في الأدب العربيّ، شبكة الألوكة، 2017.

51.سيّد، البحراوي، البحث عن المنهج في النّقد العربيّ الحديث، دار الشرقيات، القاهرة،ط1.

52.سيّد، قطب، النّقد الأدبيّ أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط5، 1983.

53.الشّايب، أحمد، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصرية، ط5.

54.شايف، عكاشة، اتّجاهات النّقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1986.

- نظريّة الأدب في التّقدين الجمالي والبنيويّ في الوطن العربيّ، ج3، د ط، 1992.

55.شحيد، جمال، في البنبوبة التّركيبية؛ دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، ط1، 1982.

56.شرّاد، شلتاغ عبود، تطوّر الشّعر العربيّ، دار مجدلاوي للنّشر، الأردن، ط1، 1998.

57.شرتح، عصام، ملفات حوارية في الحداثة الشّعريّة (حداثة السّؤال أم سؤال الحداثة)، دار الأمل الجديدة، دمشق، ط1، 2012.

58.شرشار، عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبيّ وقضايا النّصّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2006.

59.شعباني، الونّاس، تطوّر الشّعر الجزائريّ منذ سنة 1645 حتى سنة 1980، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1988.

60.شكري الماضي، عزيز، من إشكاليات النّقد العربي الجديد. المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 1997.

61.الشّنطي، محمّد صالح، الأدب العربيّ الحديث، مدارسه وفنونه وتطوّره وقضاياه ونماذج منه.

62.صابر، محمّد عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدّلاليّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

- السّيرة الذّاتية الشّعريّة، قراءة في التّجربة السّيريّة لشعراء الحداثة العربيّة، منشورات دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط1.

63.صاحب، خليل إبراهيم، الصّورة السّمعيّة في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

64.الصّفراني، محمّد، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ الحديث، المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، 2008.

65.طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، منزلة الحداثة، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992.

66.طلال، وينل سعيد، تمظهرات النّصّ الشّعريّ الحديث، التّشكيل، الفضاء، الرّؤية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، 2015.

67.عباس، إحسان، فنّ الشّعر، دار الشّروق، عمان، ط1، 1986.

68.عبد الله، الرّكيبي، تطوّر النّثر الجزائريّ الحديث، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- القصّة الجزائريّة القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، تونس، 1983.
- الشّعر الدّيني الجزائريّ الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
- دراسات في الشّعر الجزائريّ الحديث، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، المؤسّسة المصريّة العامّة.
- قضايا عربية في الشّعر الجزائريّ المعاصر، دار الكتاب العربيّ، القبة، الجزائر، 2009.

69.عبد السّلام، المسدي، في آليات النّقد الأدبيّ، دار الجنوب، تونس، 1994.

- النّقد والحداثة، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1972.
- قراءات، الشّركة التونسية للتّوزيع، تونس، 1984.

70.عبد القاهر، الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي.

71.عبد الله، محمّد حسن، الصّورة والبناء الشّعريّ، دار المعارف، مصر، 1981.

72.عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشّعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

73.عبد الملك، مرتاض، نظام الخطاب القرآني، دار هومة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2005.

- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1954/1925)، الشّركة الوطنية للنّشر- والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1983.
- النّصّ الأدبيّ من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1983.
- "أ ي"دراسة سيميائيّة تفكيكيّة (أين ليلاي؟) لمحمّد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

- شعريّة القصيدة قصيدة القراءة -تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانيّة- دار المنتخب العربيّ، بيروت، ط1، 1994.
- نظرية النّصّ الأدبيّ، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
- في نظريّة النّقد، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010.
- ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائيّ تفكيكيّ لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- نظرية البلاغة متابعة لجماليات الأسلبة العربيّة، دار القدس العربي للنّشر والتّوزيع، 2010.
- الألغاز الشّعبية الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- السّبع المعلّقات، مقاربة سيميائيّة أنتروبولوجيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، 1998.

74.عبد الهادي، الفضلي، تحقيق التّراث، مكتبة العلم، جدة، ط1، 1982.

75.عزام، محمّد، الأسلوبية منهجًا نقديًّا، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1989.

- تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحداثية. منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- الحداثة الشّعريّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995.

76.عزّ الدّين، إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة. دار الفكر العربيّ. بيروت، لبنان، ط3. د ت.

- آفاق الشّعر الحديث والمعاصر في مصر، دار غريب، 2003.
- التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.
- الأدب وفنونه - دراسة ونقد-، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط5، 1973.

77.عزيز شكري، الماضي، من إشكاليات النّقد العربي الجديد، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، 1997.

78.عشري، علي زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، د ط، 1978.

79.عصفور، جابر، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ، دار المعارف، القاهرة، 1980.

80.العقّاد، عبّاس محمود، خلاصة اليومية والشّذور، بيروت، 1970.

81.العكيلي، عهود عبد الواحد، الصّورة الشّعريّة عند ذي الرّمة، دار صفاء للطباعة والنّشر- والتّوزيع، ط1، عمان، 2010.

82.علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبيّة والنّقديّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1984.

83.غائب، مصطفى، في سبيل موسوعة فلسفية، دار مكتبة الهلال، ط2، 1982.

84.غنيمي، محمّد هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، 1997.

85.فاروق، العليدي، تحوّلات القصيدة العربيّة في النّصّف الثاني من القرن العشرين، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع168، القاهرة، 2007.

86.فتوح، محمّد أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر العربيّ المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978.

87.فضل، صلاح، نقد الشّعر، تحوّلات الشّعريّة العربيّة ونبرات الخطاب الشّعريّ، مج1، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2008.

- علم الأسلوب "مبادئه وإجراءاته"، دار الشّروق، مصر، ط1، 1998.
- أشكال التّخيل من فئات الأدب والنّقد، مكتبة لبنان ناشرون، 1996.
- مناهج النّقد المعاصر، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، ط1.
- قراءة الصّورة وصور القراءة، دار الشّروق، مصر، ط1، 1997.
- نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998.

88.فيدوح، عبد القادر، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دار صفاء للطّباعة والنّشر- والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

- الرّؤيا والتّأويل - مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة-، دار الوصال، ط1، 1994.

89.فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1989.

90.قادري، عمر يوسف، تجربة كمال ناصر الشّعريّة، دار هومة للطّباعة والنّشر- والتّوزيع، الجزائر، 2009.

91.القرطاجنّي، أبو الحسن حازم بن محمّد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشّرقيّة. تونس، 1966.

92.القط، عبد القادر، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربيّ المعاصر، دار النّهضة العربيّة، ط2، 1981.

93.قطوس، بسّام، مدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر- الإسكندريّة، ط1، 2006.

94.القنطامي، عبد الله محمّد، تشريح النّصّ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطّليعة، بيروت.

95.لحميداني، حميد، القراءة وتوليد الدّلالة - تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ-، المركز الثّقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 2003.

96.الماكري، محمّد، الشّكل والخطاب، مدخل ظاهراتي، المركز الثقافي العربيّ، ط1، بيروت، 1991.

97.مخلوف، عامر، متابعات في الثّقافة والأدب، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، ط1، 2002.

98.مصايف، محمّد، دراسات في النّقد والأدب، الشّركة الوطنيّة للنّشر- والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1988.

- النّقد الأدبيّ الحديث في المغرب العربيّ، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979.
- فصول في النّقد الأدبيّ الجزائريّ الحديث، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط2، 1981.

99.معجب سعيد، الزّهراني، في المقاربة السّيميائيّة، مجلّة علامات النّقد الأدبيّ، مج1، ع خ، ديسمبر 1991.

100. المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربيّة -مشروع تساؤل- دار الآداب للنّشر- والتّوزيع، بيروت، ط1، 1985.

101. مكاوي، عبد الغفار، ثورة الشّعر الحديث من بودلير إلى العصر- الحاضر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ج1، 1972.

102. ملاحي، علي، المجرى الأسلوبيّ للمدلول الشّعريّ العربيّ المعاصر، دار الأبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007.

103. مهدي، فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه (نظرية تحليلية ونقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986.

104. موافي، عبد العزيز، قصيدة النّثر من التّأسيس إلى المرجعيّة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

105. مونسي، حبيب، نقد النّقد المنجز العربيّ في النّقد الأدبيّ، دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.

106. نازك، الملائكة، قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، مكتبة النّهضة، سوريا، ط3، 1967.

107. ناصر، محمّد صالح، الشّعر الجزائريّ الحديث، اِتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)، دار الغرب الإسلاميّ، ط2، 2006.

- الشّعر الجزائريّ من الرّومانسيّة إلى الثّوريّة (1925-1962)، دار المتصدّر للتّرقية الثّقافيّة والعلميّة والإسلاميّة، الجزائر، 2013.
- رمضان حمّود، حياته وآثاره، ط2، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- المقالة الصحفيّة الجزائريّة، المجلّد الأوّل، عالم المعرفة للنّشر والتّوزيع، 2013.

108. ناصف، مصطفى، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

109. نافع، عبد الفتاح صالح، الصّورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 1983.

110. نبيل، سليمان، مساهمة في النّقد الأدبيّ، دار الطّليعة، بيروت.

111. نزار، قباني، ما هو الشّعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

112. نصرت، عبد الرّحمن، الصّورة في الشّعر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982.

113. نور الدّين، السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، 2010.

114. نور عوض، يوسف، نظرية النّقد الأدبيّ الحديث، دار الأمين للنّشر- والتّوزيع، مصر-، ط1، 1994.

115. الهادي السّنوسي، محمّد، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1/ج2، مطبعة النّهضة، تونس، 1927.

116. هدارة، محمّد مصطفى، النّزعة الصّوفية في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، م1، ع4، 1981.

117. هيمة، عبد الحميد، الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعريّ الجزائريّ، دار هومة للطّباعة والنّشر- والتّوزيع، الجزائر، 2005.

118. الواد، حسين، في مناهج الدّراسات الأدبيّة، سراس للنّشر والتّوزيع، تونس، 1985.

119. وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

120. يحي الشّيخ، صالح، شعر الثّورة عند مفدي زكريا، دار البحث، قسنطينة، ط1، 1987.

121. يوسف، أحمد، السيميائيّات الواصفة وجبر العلامات، المركز الثّقافيّ العربيّ، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

- السّلالة الشّعريّة في الجزائر، علامات الخفوت وسيمياء اليتم، مكتبة الرّشاد للطّباعة والنّشر- والتّوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2004.

122. يوسف الخال، الحداثة في الشّعر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1978.

123. يوسف، وغليسي، النّقد الجزائريّ المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثّقافية، 2002.

- الخطاب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثّقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.
- مناهج النّقد الأدبيّ، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
- خطاب التّأنيث؛ دراسة في الشّعر النّسوي الجزائريّ ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثّقافي الوطني للشّعر النّسوي، قسنطينة، 2008.

- إشكالية المصطلح في الخطاب النّقديّ العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.

124. يونس، محمّد صالح، فضاء التّشكيل الشّعريّ؛ إيقاع الرّؤية وإيقاع الدّلالة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2013.

المعاجم:

1. أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ..

2. ابن فارس، أبو الحسين أحمد، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام هارون، مج3، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 1979.

3. البستاني، بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، د ط، 1993.

4. التّونجي، محمّد، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلميّة، ط2، 1999، بيروت، لبنان.

5. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، ط2، 1951.

6. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مراجعة وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

7. الزّمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

8. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مج7، دار ومكتبة الهلال، د ت.

9. إميل، يعقوب، وبسام بركة، ومي شيخاني، قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبيّة؛ عربي، إنجليزي، فرنسي، دار العلم للملايين، مؤسّسة القاهرة للتّأليف والتّرجمة والنّشر، ط1، 1987، بيروت، لبنان.

10. إميل، يعقوب، وميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللّغة والأدب، دار العلم للملايين، ط1، 1987، بيروت، لبنان.

11. بن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التّحليل السيميائيّ للنّصوص - عربي، إنجليزي، فرنسي-، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

12. جبور، عبد النّور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

13.شوقي ضيف وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.
14.المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994.
15.علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.
16.عمر، أحمد مختار، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، مج2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008.
17.مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، القاهرة، 2004.

الكتب المترجمة:

1. أوستن وارين، ورينيه ويليك، نظريّة الأدب، تر: صبحي محي الدّين، مر: حسام الخطيب، بيروت، ط2، 1981.
2. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: عياشي، منذر، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت.
3. جان كلود كوكي، السيميائيّة - مدرسة باريس-، تر: رشيد بن مالك. دار الغرب للنّشر- والتّوزيع، وهران، 2003.
4. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر وتح: بركة، بسام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر-، ط2، 2006.
5. جورج مونان وآخرون، البنيوية والنّقد الأدبيّ، تر: لقّاح، محمّد، إفريقيا الشرق، 1991.
6. جون فريجيل، الأدب والفنّ في ضوء الواقعيّة، تر: محمّد، مفيد الشّوباشيّ، دار الفكر العربي.
7. رامان، سلدن، النّظرية الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر- والتّوزيع، القاهرة، دط.
8. روبرت شولز، البنيويّة في الأدب، تر: حنا، عبود، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1984.
9. روبرت، ودورث، مدارس علم النفس المعاصرة، تر وتع: كمال، الدسوقي، دار المعارف، القاهرة، 1948.
10.روزنتال، ويودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم، وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1997.

11.رولان، بارث، درس السّيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، عبد السّلام، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

- نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994.

12.ستارويسكي، جان، النّقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

13.ستالين، المادية الديالكتيكية والمادية التّاريخية، دار دمشق للطّباعة والنّشر، 1975.

14.ستانلي، هايمن، النّقد الأدبيّ ومدارسه الحديثة، 09/1، تر: إحسان عباس ومحمّد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1958.

15.سلمى الخضراء، الجيوسي، الاتّجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2001.

16.فرانسوا، مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصّورة البيانية، تر: محمّد الوالي وعائشة جرير، أفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

17.فرديناند، دي سوسير، محاضرات في اللّسانيات العامّة، تر: يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

18.فكتور إيرليخ، الشّكلانية الرّوسية، تر: الوالي، محمّد، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

19.جوناثان كولر، رولان بارث -مقدّمة قصيرة جدًّا-، تر: سامح سمير فرج، مراجعة: محمّد فتحي خضر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، ط1، 2016.

20.مالكم براد بري وجيمس ماكفالن، الحداثة (1890-1930)، تر: مؤيد حسن فوري، دار مأمون، بغداد، ط1، 1987.

21.والتر، أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عزّ الدّين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة، الكويت، 1994.

22.جماعة مو، بحث في العلامة المرئيّة من أجل بلاغة الصّورة، تر: سمر محمّد سعد، مراجعة: خالد ميلاد، المنظمة العربيّة للترجمة، ط1، بيروت، 2012.

الدّواوين الشّعريّة:

1. آل خليفة، محمّد العيد، ديوان محمّد العيد آل خليفة، الشّركة الوطنية للنّشر- والتّوزيع، الجزائر، 1979.
2. أبو القاسم، سعد الله، ديوان ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1967.
3. أبو القاسم خمّار، ظلال وأصداء، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1970.
4. أحمد، حمدي، انفجارات، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1977.
5. أزراج، عمر، ديوان وحرسني الظّلّ، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط2، 1981.
6. ابن الرّوميّ، الدّيوان، شرح أحمد حسن، ج3، دار الكتب العلميّة بيروت، ط3، 2002.
7. البردوني، عبد الله، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط4، 2009.
8. الحيدري، بلند، الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1980.
9. إيليا أو ماضي، تذكار الماضي، مقدّمة جبران في هذه الطّبعَة الأخيرة، دار العودة، بيروت.
10. باوية، محمّد صالح، أغنيات نضالية، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 1971.
11. بنيس، محمّد، الأعمال الشّعريّة الكاملة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر-، بيروت، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2002.
12. حمادي، عبد الله، ديوان البرزخ والسّكين، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2002.
13. حمّود، رمضان، بذور الحياة، مطبعة الاستقامة، تونس، د ط. 1928.
14. دنقل، أمل، الدّيوان، الأعمال الشّعريّة الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.
15. الرّصافي، معروف، الدّيوان، مراجعة: مصطفى الغلاييني، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2014.
16. طوقان، فدوى، الدّيوان، دار العودة، بيروت.
17. عبد الصّبور، صلاح، الدّيوان، دار العودة، بيروت، 1977، مج3.
18. عبد الله، شريط، الرّماد، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1979.
19. مفدي، زكريا، ديوان اللّهب المقدّس، منتدى سور الأزبكيّة.

المجلّات والدّوريّات:

1. إبراهيم، اليازجي، الشّعر، مجلّة الضّياء، مج2، س2، القاهرة، 1899.
2. أدونيس، علي أحمد السّعيد، مجلّة شعر، دار مجلّة شعر، بيروت، لبنان، ع7، 1958.
3. اسطمبول، ناصر، بصريات الفضاء الشّعريّ المعاصر، مجلّة سيميائيّات، ع1، خريف 2005، مختبر السيميائيّات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر.

- بلاغة الصّمت وأيقونة البياض، مقاربة تحليلية لبصريّة القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلّة سيميائيّات، مخبر السيميائيّات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ع04، 2013.

4. أنسي، الحاج، هويّة، مجلّة شعر، دار مجلّة شعر، بيروت، ع16، 1960.
5. بغاديد، عبد القادر، الشّعر العربيّ المعاصر وإشكاليّة الحداثة، -جدل التّراث والحداثة-، أصوات الشّمال مجلّة عربيّة ثقافيّة اجتماعيّة، 2013.
6. بلقاسم، محمّد، النّقد البنيوي، الخلفيات اللّسانيّة والأسس المعرفية والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2009.
7. بن علي، خلف الله، الأسلوبيّة في النّقد الجزائريّ، قراءات تحليليّة في المنجز النّظريّ والتّطبيقيّ، حوليّات الآداب واللّغات، مج5، فيفري 2018.
8. بوزيدة، عبد القادر، دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التّكرار) في قصيدة (رحل النّهار) للسّيّاب، مجلّة اللّغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر.
9. التّفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس، مشروع قراءة، منشورات كلية الآداب، ط2، 1999.
10. ثابت، طارق، عبد الملك مرتاض وجهوده في التنظير لتحليل الخطاب الأدبيّ (المنهج السيميائيّ أنموذجا)، جامعة ورقلة، الجزائر، مجلّة جامعة ورقلة، ع5، 2011.
11. جنداري، إبراهيم، الصّورة الفنّيّة في شعر بدر شاكر السّيّاب، مجلّة آداب الرافدين، ع16، يناير 1986، العراق.
12. حافظ دياب، محمّد، مجلّة "فصول"، ع2، المجلد الخامس، يناير 1985م.

13.حمود، حماد علي، التّفكير البلاغي عند العرب وتطوّره إلى القرن السادس، منشورات كلية الآداب، منوبة، ط2، 1994.

14.خضر، فوزي، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر ابن زيدون، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعريّ، الكويت، 2004.

15.دراسات أدبية ولسانية، مجلّة فصلية متخصّصة، ع2، س1، 1986، مطبعة النّجاح، المغرب.

16.دنقل، أمل وآخرون، قضايا الشّعر المعاصر-ندوة- فصول مجلّة النّقد الأدبيّ، قضايا الشّعر العربيّ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج1، ع 4، 1981.

17.رماني، إبراهيم، أسئلة الكتابة النّقديّة، المؤسّسة الجزائريّة للطّباعة، منشورات المجاهد الأسبوعيّ. وهو مقال كتبه ونُشر له في مجلّة فصول بعنوان: "زمن النّقد زمن الحوار والاستقراء".

18.الزّاهريّ، محمّد السّعيد، طه ماكر حسين شعوبيّ، مجلّة الصّراط السّويّ، ع4، بتاريخ: الإثنين 19 جمادى الثّانية 1352هـ،

19.زياد مسعد، محمّد، قراءة نقدية في ديوان الشّعر العربيّ السّعوديّ المعاصر، الخطاب الشّعريّ بين المعاصرة والتّراث، مجلّة دنيا الوطن، 2007/11/06.

20.ساري، محمّد، حوار جريدة الشّعب مع الأديب النّاقد محمّد ساري، ع11 وع77، 11 أوت 1988م.

21.سحنين، علي، المشهد النّقديّ في الجزائر قبل الاستقلال، عود النّد، مجلّة ثقافية فصلية، مارس 2012.

22.شريبط أحمد شريبط، النّصّ النّقديّ الجزائريّ من الانطباعية إلى التفكيكيّة، أعمال الملتقى الوطني الثّاني، الأدب الجزائريّ من ميدان النّقد، معهد اللّغة والأدب العربيّ، 1994.

23.عامر، رضا، الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، سلسلة المحاضرات العلميّة، مركز جيل البحث العلميّ، أغسطس 2016.

24.عبد الفتّاح، محمّد عثمان، الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائي؛ أنواعها، مصادرها، وسماتها، مجلّة فصول، عدد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1992، القاهرة.

25.علي ناصر، علاء الدّين، جامعة البعث، سوريا، مجلّة الأثر، ع29، ديسمبر 2017، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

26.في قصيدة النّثر، "مجلّة شعر"، لبنان، ع14، 1960.

27.قبايلي، حميد، الصّورة الشّعريّة بين إبداع القدامى وابتداع المحدثين. مجلّة رحاب الكلمة، 2010/10/23.

28.قضايا الشّعر المعاصر، مجلّة الآداب، ع8/7.

29.كرام، سليم، النّصّ الشّعريّ المعاصر بين إيحائية البياض وانطوائية الدّلالة، مجلّة كلية الآداب واللّغات، ع15/14، جانفي/جوان 2014، جامعة محمّد خيضر، بسكرة.

30.اللّغة والأدب، ملتقى علم النّصّ، مجلّة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، ع14.

31.المجاطي، أحمد، ثورة الشّكل في الشّعر الحديث، مجلّة الآداب، ع5، مايو 1974.

32.مجلّة "فصول"، ع58، مقال الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، شتاء 2002.

33.مجلّة الأثر، حوار مع محمّد ساري، 14 ماي 2012.

34.مجلّة العلوم الإنسانية، ع2، جامعة البحرين، صيف 1999.

35.مجلّة آمال، وزارة الثّقافة الجزائرية، ع55، 1982.

36.مجلّة تجلّيات الحداثة، ع4، 1996.

37.مجلّة علامات في النّقد، ج3، النادي الأدبيّ الثقافي بجدة، 2001.

38.مخناش، بشير، التّشكيل البصريّ في الشّعر العربيّ المعاصر، مجلّة كلية الآداب واللّغات، ع18، جانفي 2016.

39.مرتاض، عبد الملك، قراءة النّصّ بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل، تحليل سيميائيّ لقصيدة قمر شيراز للبياتي، مكتبة الرياض، مؤسسة اليمامة، الصحيفة السعودية، ع47/46.

40.منير، وليد، التّجريب في القصيدة المعاصرة، مجلّة فصول، 27 فبراير 2009.

41.مهدان، نسيمة، التّجريب النّقديّ عند عبد الملك مرتاض، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، فيفري 2020.

42.المهنا، عبد الله الحداثه وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربيه المعاصرة، عالم الفكر، مج19، ع3.

43.نوفل، يوسف، النّصّ الكليّ، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، ع 142، القاهرة.

44.وذناني، بوداود، خطاب التّأسيس السيميائيّ في النّقد الجزائري المعاصر، مقاربة في بعض أعمال أحمد يوسف، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، مجلّة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع11.

الكتب الأجنبيّة:

1. Ducrot, ET, Todarov, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage.
2. J. Cohen, Structure du langage poétique, Paris, 1966.
3. Le Grand La Rousse de la Langue Française, librairie Larousse, 1975, Paris, France, tom 3, matière.
4. Roland Barthes, analyse structurale du récit, N°8, 1908.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

قبس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة.....**أ/ي**

مدخل: الشّعر العربيّ "خصائص والتّحوّلات" 37/11

الفصل الأوّل: اتّجاهات نقد الشّعر العربيّ في الجزائر

أوّلًا: اتّجاهات نقد الشّعر العربيّ السّياقيّة..... 39

1. الشّعر العربيّ والنّقد التّاريخيّ في الجزائر 40

2. الشّعر العربيّ والنّقد الاجتماعيّ في الجزائر 71

3. الشّعر العربيّ والنّقد النّفسيّ في الجزائر 81

ثانيًا: اتّجاهات نقد الشّعر العربيّ النّسقيّة 97

1. الشّعر العربيّ والنّقد البنيويّ في الجزائر.....100

2. الشّعر العربيّ والنّقد الأسلوبيّ في الجزائر 109

3. الشّعر العربيّ والنّقد السّيميائيّ في الجزائر 116

4. الشّعر العربيّ والنّقد التّفكيكيّ في الجزائر 124

الفصل الثاني: قضايا الشّعر العربي المعاصر وموضوعاته في النّقد الجزائري

أوّلًا: اللّغة الشّعريّة ملامحها وتجلّياتها في النّقد الجزائريّ المعاصر 128

1. الضّعف اللّغويّ 130

2. من استخدام اللّغة البسيطة إلى توظيف العاميّة 132

3. ظاهرة المحاكاة والاقتباس 140

4. تطوّر المعجم الشّعريّ..... 142

ثانيًا: الصّورة الشّعريّة وأبعادها في النّقد الجزائريّ المعاصر.....144

1. الصّورة الشّعريّة: المفهوم والمصطلح 145
أ. الصّورة في التّعريف اللّغويّ..... 148
ب. الصّورة في التّعريف الاصطلاحيّ 150
2. الصّورة الشّعريّة وأبعادها في النّقد الجزائريّ المعاصر 155
أ. الصّورة الشّعريّة عند شعراء الوجدان 156
ب. الصّورة الشّعريّة في الشّعر الجديد (الشّعر الحرّ)..... 160
ثالثًا: هندسة القصيدة؛ حدودها وأبعادها في النّقد الجزائريّ المعاصر..... 170
1. التّشكيل البصريّ: المفهوم والمصطلح 173
أ. التّشكيل في التّعريف اللّغويّ 174
ب. التّشكيل في التّعريف الاصطلاحيّ 175
2. التّشكيل البصريّ؛ الحدود والأبعاد 177
الفصل الثالث: تحليل الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر في النّقد الجزائرّي
تمهيد.....200
1. نظريّة الشّعر عند عبد الملك مرتاض 206
2. البنية وخصائصها عند عبد الملك مرتاض من خلال "أشجان يمانية".....214
- البنية التّركيبيّة لقصيدة "أشجان يمانية" عند عبد الملك مرتاض 221
3. الصّورة الفنيّة وخصائصها في نقد عبد الملك مرتاض لـ"أشجان يمانية" 225
4. الحيّز الشّعريّ وخصائصه في نقد عبد الملك مرتاض لـ"أشجان يمانيّة".....236
5. الزّمن الأدبيّ وخصائصه عند عبد الملك مرتاض من خلال "أشجان يمانيّة" 253
6. خصائص الصّوت والإيقاع عند عبد الملك مرتاض من خلال "أشجان يمانية" 269
7. خصائص المعجم الفنّي في قصيدة "أشجان يمانية" عند عبد الملك مرتاض 288
استنتاجات وتعقيبات 304
خاتمة 316/311
مكتبة البحث 336/318
فهرس المحتويات 340/338

ملخص البحث:

رسم البحث خطّة الهدف من ورائها الإجابة عن درجة تمثّل استيعاب النّقد الجزائريّ للخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر، وفق تجربة نقديّة جزائريّة تعدّدت مشاربها ومرجعيّاتها الفكريّة، ومدار الاتّفاق أنّ النّقد الجزائريّ بوجهاته المختلفة قد بدأ مبكّرًا في مرحلة تأسيسه بدءًا بالمحاولات المتباينة وقتئذ كان القيد الاستعماريّ يضرب عليه كلّ المشارب، ويعدّ المنهج النّقديّ من الضّرورات الملحّة في القراءة؛ فهو يُسهم في إثراء الخطاب المعاصر ويصل بالمتلقّي إلى استكشاف إبداعين؛ إبداع خطاب الشّعر المعاصر عن طريق إبداع خطاب النّقد الأدبيّ؛ وهذا ما جعل وجهات النّظر تتّفق حينًا وتختلف حينًا آخر، وهو الأمر محمود العواقب في نظر النّقد؛ فالاختلاف في قضيّة تحرّر الشّاعر من الوزن والقافية أفسح المجال لميلاد شعر التّفعيلة الذي عُدّ تحرّرًا نسبيًّا وقيدًا بشكلٍ مغاير في نظر آخرين؛ فاتّسعت دائرة التّجريب الشّعريّ ببروز مفاهيم جديدة للشّعر. ويرى نقّاد الشّعر أنّ الخطاب الشّعريّ المعاصر يتطلّب مناهج معاصرة مسايرة لمعطياته الشّكليّة والمضمونيّة؛ وفي هذا الجانب قدر من الصّواب، إذ أصبح الخطاب الشّعريّ يوظّف معطيات هندسيّة توحي بالكثير من دلالاته الغائرة، وتاليًا تفرض عليه أن يستعمل بدل الوسيلة الّتي ينتهجها لفكّ شفرات الخطاب الشّعريّ المعاصر وسبر أغواره وسائل، وهو ما دعا إليه عبد الملك مرتاض بالتّآلف المنهجيّ الذي يستعين فيه بكلّ ما توفّر من مناهج النّقد؛ لأنّ المهمّ عند محلّل الخطاب كيفيّة التّأقلم مع تشكيلات الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر التي يتكلّم إيحاؤها رغم صمت كلماتها، فاستنطاق دلالات هذا النّوع من الخطابات يتطلّب أداة معاصرة تقرأ تشكيلاته رغم انتهاء الجمل.

الكلمات المفتاحية : الحداثة والمعاصرة– النقد الجزائري– الشعر العربي المعاصر—عبد المالك مرتاض.

Résumé:

La recherche a dressé un plan derrière lequel l'objectif était de répondre à propos du degré d'assimilation de la critique algérienne du discours poétique arabe contemporain, selon une expérience critique algérienne qui variait ses lignes idéologiques et ses références, et l'accord était que la critique algérienne avec ses différentes orientations apparaissait au début de la phase de son établissement, à partir des différentes tentatives de l'époque, quandla restriction coloniale frappe à tous les niveaux.Le programme critique est l'une des nécessités urgentes de la lecture, car il contribue à enrichir le discours contemporain et amène le destinataire à explorer deux innovations, la créativité du discours de la poésie contemporaine à travers la créativité du discours de la critique littéraire, et c'est ce qui a fait concorder parfois les points de vue et les différer à d'autres moments, ce qui est louable aux yeux de la critique. La différence dans la question d'émancipation du poète du poids et de la rime a cédé la place à la naissance de ce genre de poésie « La poésie d'émancipation», qui était considérée comme une libération relative et une restriction d'une manière différente aux yeux des autres; Le cercle de l'expérimentation poétique s'est donc élargi avec l'émergence de nouveaux concepts de poésie. Les critiques de la poésie estiment que le discours poétique contemporain nécessite des approches contemporaines qui sont en accord avec ses données formelles et de contenu, et dans cet aspect il y a une certaine justesse, car le discours poétique utilise maintenant des données d'ingénierie qui impliquent plusieurs de ses connotations cachées. Par conséquent, il lui est imposé d'utiliser à la place du moyen qu'il utilise pour déchiffrer les codes du discours poétique contemporain et en sonder les mystères comme des moyens, ce qu'appelait **Abdel-Malik Mortad** par l'harmonie méthodique dans laquelle il utilise toutes les méthodes de critique disponibles ; parce que l'important pour l'analyste du discours est de savoir comment s'adapter aux formations du discours poétique arabe contemporain qu'il parle de révélation malgré le mutisme de ses mots, enquêter sur les connotations de ce type de discours nécessite donc un outil contemporain qui lit ses formations malgré la clôture des phrases.

Les mots clés : modernité contemporain- la critique algérien- poésie arabe contemporaine- Abdel-Malik Mortad.

Summary:

The research outlined a plan behind which the aim was to answer the degree to which Algerian criticism of contemporary Arab poetic discourse was assimilated, according to an Algerian critical experience that had many intellectual views and references, and the scope of the agreement is that Algerian criticism with its different orientations began early in the stage of its establishment, starting with the different attempts at that time, striking the colonial bond on it. The stripes, and the critical approach is one of the urgent necessities of reading; it contributes to enriching contemporary discourse and leads the recipient to discover two innovations. Creating contemporary poetry discourse by creating literary criticism discourse; And this is what made the viewpoints agree at times and differ at other times, which is commendable in the eyes of the critics.The difference in the issue of the poet's liberation from the weight and the rhyme gave way to the birth of the poetry of the passage, which was considered a relative liberation and restricted in a different way in the view of others; the circle of poetic experiment expanded with the emergence of new concepts of poetry. Critics of poetry believe that the contemporary poetic discourse requires contemporary approaches compatible with its formal and content data. In this aspect, there is a certain amount of correctness, as the poetic discourse now employs engineering data that suggest many of its hidden connotations,Consequently, it is imposed on him to use instead of the means he uses to decipher the contemporary poetic discourse and probe its depths of methods, which is what Abdul-Malik Mortad called for by the methodical harmony in which he uses all available methods of criticism. Because the important thing for the discourse analyst is how to adapt to the formations of contemporary Arab poetic discourse that he speaks of revealing despite the silence of its words, so investigating the connotations of this type of discourse requires a contemporary tool that reads its formations despite the end of the sentences.

Keywords : modernity and contemporary- Algerian criticism - contemporary Arabic poetry- Abdul-Malik Mortad.