كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة والأدب العربي .

محاضرات في مقياس النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر

لطلبة السنة الثالثة ليسانس تخصص الأدب الجزائري

إعداد الأستاذ: بوقفحة محمد.

السنة الجامعية 2023-2024.

تمهيد

لم يكن عامل الصحافة حكرا على الساحة السياسية وحسب، وإنما يعتبر كذلك مسرح الأحداث الثقافية والأدبية التي واكبت الحركة الوطنية، ولا غرابة في أن المناخ الثقافي لم يكن أحسن حالا مما هو عليه المجتمع الجزائري، الذي لا يزال يرزح تحت نير الاستعمار وظلمات القهر ، ولا بأس أن نعرض – بشكل من الإيجاز- لأهم الأجواء الثقافية في الجزائر على عهد الاحتلال.

- الواقع الثقافي:

انطلاقا من المناخ السياسي – الآنف ذكره- يمكننا أن نقف على الواقع الثقافي الجزائري، لأن الثقافة ما هي إلا نتيجة للسياسة الاستعمارية الرامية إلى بناء صرح ثقافي يضمن بقاء المستعمر، أطول مدة زمنية ممكنة، ولذلك وجب عليه أن يقف حازما صارما أمام كل محاولة من شأنها تثقيف الجزائريين بما يتنافى وما يصبو إليه الاحتلال، فقد منع المدارس وأغلق الزوايا وحول معظم المساجد إلى كنائس .

فأما المدارس فأنشأ بدلا منها مدارسه الخاصة، ينفق عليها المحتل، تسمح بتعلم الجزائريين فيها، ولكن على المقاس الفرنسي، فاللغة التي يدرسون بها هي الفرنسية ولا وجود للعربية إطلاقا، لأنه من الخطورة بمكان تعليمها، وكان من خريجي المدارس الخاصة نخبة حملت الثقافة الفرنسية ومثلتها أحسن تمثيل، ونذكر منهم (فرحات عباس) وهذه النخبة تعكس بحق مرامي الاستعمار وأهدافه من خلال مبادئها وطريقة نضالها. أما الزوايا، ونظرا لإشعاعها الديني

الذي يأبى الضيم ويحث على الجهاد، فكان الخلاص منها بإغلاقها، وفي أحسن الأحوال جعلها مركزا لنشر الخرافات والأباطيل، من قبيل مشعوذين أغراهم المستعمر بهذا العمل مقابل أن يضمن لهم الحياة في ظروف حسنة، حسب زعمه، وبنظرة خاطفة على هذه المراكز الإشعاعية الدينية، نستشف مدى خطورتها على الوجود الاستعماري في البلدان الإسلامية والذي ينظر إليه على انه كافر يجب أن يجاهد... لذلك عمل المحتل المستحيل لإزالتها من طريقه.

لقد فتحت فرنسا أمام الجزائريين مجالا على مستوى متدن للتأقلم الثقافي مع الغرب[1]، تمثل في إرسال طلبتها الذين تخرجوا من المدارس الخاصة، ليكملوا تعليمهم بفرنسا، ولا يسمح بذلك خارج الحدود الفرنسية، كما عمل المستعمر ما في وسعه على إبادة اللغة العربية، لأنها شرارة الخطر، ولأنها لغة الدين كما إنها لغة العامة من الناس، وان القضاء عليها هو حتما القضاء على رابطة الدين بين الجزائريين وإخوانهم المسلمين والعرب قاطبة. وبذلك يصبح من اليسير فصل هذا العضو الحساس(الجزائر) عن الجسم ككل(الأمة الإسلامية)، ثم إن إهمال اللغة العربية قد دعا لغات أخرى كالبربرية والإفرنجية إلى مزاحمتها، إما في المعاهد والثانويات، كانت اللغة العربية تدرس على أنها لغة أجنبية أو لغة ثانوية، كما برز جليا جهل الجزائريين للغة العربية الفصحى، تمثل ذلك في قلة إقبالهم على ما هو مكتوب بالفصحى، واحتشادهم الحماسي لما يقال أو يكتب بالعامية. نجح المستعمر في كسب رهان تدمير اللغة العربية، إذ تشير المصادر أن غالبية الجزائريين أصبحوا يتكلمون الفرنسية،

[1]– نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير. ص 64 .

ومنهم من يكتب بها، في حين لا تجد إلا قلة قليلة تتقن اللغة العربية. اللهم أولئك الأئمة الذين تخرجوا من الزوايا قبل أن تدنسها أقدام الغزاة، أو منهم من تشرب بثقافة المشرق العربي، ونهل اللغة العربية من مصادرها من غير كدر، كابن باديس والإبراهيمي.. إن تصميم الاستعمار على محو آثار اللغة العربية، جعله يهتدي إلى أخطر وسيلة يمكنه بفضلها تحقيق غرضين؛ أولهما بالطبع طمس العربية، وثانيهما التفرقة بين الجزائريين، ونحن نقصد بهذه الوسيلة الخطيرة، أن المستعمر عمل على تقوية اللغة البربرية على حساب اللغة العربية، ولا يفوتنا أن نذكر أن اللغة البربرية إنما هي لهجة قبائلية يكثر انتشارها في جبال الأوراس، والقبائل الكبرى على ذلك العهد ، وأن وجودها بالمدن شبه منعدم، إذ اغتنم المستعمر فرصة بعد هذه المناطق، فشجع على تعليمها في المدارس والزوايا والمساجد التي خصصها لهذا الغرض، والهدف الجوهري لهذا العمل إنما هو ضرب الإسلام في الصميم، لأنه الرابط المتين بين العرب والبربر في الجزائر هذا الرابط القائم على العدل والمساواة. لذلك أوكل مهمة التعليم للآباء والراهبات، وقد بدأت أولى محاولات التعليم هذه في بلاد القبائل ما بين(1880/1873)[1].

وهي الفرصة المواتية لتمرير مشروع المسيحية، الذي كان يبحث عنه المستعمر وبالدرجة الأولى المبشرون، هؤلاء كان مطمحهم أن يجعلوا من الجزائر حصنا منيعا للمسيحية، وخلية اتصال بين روافد البحر الأبيض المتوسط، ومنها

[2] -. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير ص80.

يسهل انتشار المسيحية في إفريقيا كلها، هذه المحاولات وان كانت حازت نوعا من النجـــاح، إلا إن الجزائريين تفطنوا لها، فرفضوها وانبرى العلماء للدفاع عن العروبة والإسلام. حيـــث يقـــول الشيـــخ البشيـــر الإبراهيمـــي، عن محاولـــة تقويـــة اللغـــة البربريـــة في الجزائـــر: "ما هذه النغمـــة السمجـــة التي ارتفعت قبل سنين في راديو الجزائر بإذاعـــة الأغانـــي القبائليـــة وإذاعـــة الأخبـــار باللســـان القبائلـــي، إن القبائـــل مسلمـــون عرب، كتابهم القرآن يقرؤونه بالعربية ولا يرضون بدينهم ولا بلغته بديلا"[1]. ومن الواضح أن المحتل عمد إلى تثقيف الجزائريين ثقافة فرنسية، وتلك إنما هي من وسائل القمع والمسخ والفسخ، ترمي إلى سلخ أصول الجزائريين، وفصلهم عن الأمة العربية.

ولم يكتـــف المحتـــل بالمجـــال الثقافـــي، إنمـــا امتـــد إلى روافده ولعـــل حصـــر الأدب ومنـــع الإنتـــاج الأدبـــي من الصـــدور وقمـــع الأدبـــاء كفيلة بتوضيـــح سياســـة الغطرســـة الاستعماريـــة وتحديـــد أهـــداف ومطامـــع المحتل.

ولأن مجـــال الأدب واســـع، أضـــف إلى ذلك أنه مجـــال دراستنـــا المتواضعـــة، نحـــاول في هـــذا العنصـــر أن نسهـــب قليـــلا لتوضيـــح مـــدى أهميـــة الأدب في التوعيـــة والإرشـــاد.

- الواقـــع الأدبـــي:

[1] - المرجع نفسه. ص 85.

"إن أدب الحرب – أدب المعركة، لا فرق- كان موجودا منذ بدأت الحروب والمعارك وإلى أن تزول، فالحرب تابعة للسياسة بوسائل أخرى، والسياسة لا تنفصل عن الثقافة، وهذه جماع التجربة الذهنية للإنسانية"[1].

فالسياسة القمعية للاستعمار والتي بنيت على الظلم والاضطهاد، جعلت من الثقافة الجزائرية مهلهلة لما عانته من مضايقات مزاحمة ومحاولات لطمسها. وباعتبار الأدب رافدا من روافد الثقافة، والأكثر احتكاكا بالواقع، فإنه حتما سيتأثر بما تأثرت به الثقافة وينعكس ذلك في النتاج الأدبي لتلك الفترة.

ولعل مهمة الأدب هي تغيير صورة المجتمع أو الفرد من الحسن إلى الأحسن – وفي أقل الأحوال التعبير عن حاجاته – فما بالك إذا كانت الصورة مشوهة؟ إن الأدب يظل يفتقر إلى الوعي بتلك العملية، و إلى ممارستها إذا وعاها، ويتحدد النجاح في الممارسة بفهم الظرف الذي تتم فيه، ففي السلم يتفرغ الأدباء للفن، وفي الحرب يتفرغ الأدب نفسه للحرب[2].

لأن الأدب جزء من الحياة و واجبه أن يعبر عنها، كما أن إيمان الأدباء الجزائريين – على عهد الاحتلال- بأن من لا يكون شيئا في عصره، لا يكون شيئا في العصور التي تليه. ولذلك أخلصوا أدبهم للدفاع عن كرامتهم وكرامة أمتهم، مما جعل المستعمر يقف سدا منيعا أمام الأدباء. حيث ضيق عليهم الخناق، ورماهم بالسلاسل والأغلال، وإن أول معول رفعه المستعمر لتحطيم صرح

[1] – نجاح العطار وحنا مينه. أدب الحرب. دمشق. 1976. ط1.ص11.

[2] – نجاح العطار وحنا مينه. أدب الحرب.. ص12.

الأدب الجزائري هو منع الصحف والنشريات من الصدور، لأن الصحف وسيلة لنشـــر الأدب الذي يصل من خلالها إلى جمهوره من القراء. كما لم يكن بوسع الأدباء الجزائريين تحمـــل أعبـــاء المطبعـــة، ليخـــرج إنتاجهـــم في شكـــل كتب، فربما وقف العائق المالي أمامهم، أو لأن الوقت الذي يصرفونـــه في إخـــراج الكتـــب، يصرفونـــه في متابعـــة قضايـــا أمتهـــم... وقليـــل أولئك الذين جعلـــوا إنتاجهم في كتاب، منهم (محمد الهادي الزاهري) الذي وضـــع كتاب (تراجم الشعراء الجزائريين) سنة 1926. ويقول الزاهـــري عمـــا اعتوره من أسبـــاب وعراقيل: «و لقد تعاورتني رياح أتعاب كثيرة في جمع هذا الكتاب، حتى أوشكت أن أغادر الأمر، وأعدم الصبـــر، وماذا عساك تجـــد من الإسعـــاف في أمة أدباؤها معدمون، وأغنياؤها – إلا القليل منهم- جاهلون، لا تسمع لهم في الصالحات ركزا، مع ما للاستعمار من توغل وللجهل من تأصـــل»[1].

والحـــق أن الأدب الجزائـــري، قد أصيـــب بركـــود شامـــل خـــلال القرن التاســـع عشر، وخاصة الشعـــر؛ حيث "لا نكـــاد نعثـــر في السبعيـــن سنة الأولى للاحتلال إلا على أدب هزيـــل ركيـــك في جانبيـــه المضموني والشكلي، فهو لا يعرف غير المدائح وقصائد المناسبات ميدانـــا له، ويبقى بعيدا عن المجتمع والسياســـة ومعترك الحيـــاة"[1].

ويعطي لنا محمد الطمار صورة صادقة عن الأدب الجزائري على عهد الاحتلال حين يقول: " إن الأدب لمرآة عصره، عرفناه قـــويا على عهد ما كان ملوك الجـــزائر أقوياء وعرفناه جميلا على حين كـــانت الحياة ناعمة جميلة مطمئنة، أما الآن فهـــذه الفتن تشب في جميع أطراف الجزائر.. فكثرت

[1] – يحي الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي زكاريا. ص 34.

[1] –. يحي الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي زكاريا. ص 35.

المحن وتألمت الجـــزائر. فالأدب هو الآخر أخذ الضعف يدب في مفاصله، وقل رجاله، و لم يبق من الحركـــة الفكريـــة التي طـــالما ازدهـــرت قبل هـــذه الفتـــرة، إلا ذلك البصيـــص النـــافـــذ من بيوتـــات عرفت بالعلم من قديـــم "[2].

ما قال هذا الأديب الجزائري، ينطبق على الفتـــرة الممتـــدة مـــا بيـــن (1830/1514) وبعبـــارة أخـــرى؛ الأدب العربـــي في الجزائـــر في فتـــرة الحكم العثمانـــي، وقد عرض الأديـــب – الطمـــار محمـــد- الأدب الجزائـــري مجددا على طاولـــة الفحص، في فتـــرة الاحتلال الفرنســـي، ولكنه لم يخـــرج بنتيجـــة تذكر، حيث أقـــر هو نفســـه: " سررنـــا لخروج الأدب من نكسته في القـــرن الحادي عشر الهجـــري، وتمنينـــا أن يسلك طريقـــا تـــؤدي إلى ما عرفـــه من الازدهـــار من قبـــل، ولكنه، ويا للأسف، رجع إلى نكستـــه على الرغـــم من أنه ظـــل مسيطرا على موقفه مستميتا في حفـــظ كيانـــه، فلا نستطيـــع أن نعثـــر على أديب يمثل حقا الحركة الأدبية .

بعـــد وفـــاة المقـــري، حتى القـــرن الثالـــث عشـــر الهجـــري، بـــرزت شخصيـــة فذة تتمثـــل في الأميـــر عبـــد القـــادر"[1]. كمـــا تـــرى بعـــد مـــرور قرنيـــن من الزمـــن تقريبـــا، عاشـــت فيها الجزائـــر حلقـــة مفرغة من الإنتاج في الحقل الأدبي، هذه الحالة وإن كانت سلبية بالنسبة للجانب الجزائري، تمثلت في العقم الثقافي والندرة في الإنتاج الأدبي، فإنها كانت ايجابيـــة بالنسبـــة للاستعمـــار الذي استطـــاع أن يخلـــي الساحـــة من أي نشـــاط ثقافـــي أو أدبـــي من

[2] – محمد الطمار. تاريخ الأدب الجزائري الحديث. ص 225.

[1] – محمد الطمار. تاريخ الأدب الجزائري الحديث. ص 225.

شأنه زعزعة وجـــوده. غير أن الأدب الجزائري-إن وجـــد- وبغـــض النظـــر عن قوتـــه أو ضعفـــه، رفعتـــه أو انحطاطه، كان صورة طبـــق الأصـــل للحيـــاة، والمرآة العاكسة للأوضاع التي يرزح تحتها السواد الأعظم من الجزائريين. ويرى الدكتور أبو القاســـم سعـــد الله؛ "أنه من عوامل بقـــاء المستعمـــر في الجزائر مدة أطول هو ذلك الفراغ الأدبي الذي كانت تعانيه الجزائر؛ والذي جعل كل شيء صامتا لا ينبس، هادئا لا يتحـــرك، راضيـــا لا يتمـــرد ، ذلك لأن الأدب الجزائري الحديث، وخصوصـــا الشعر، لم يكن منذ ظهوره محدود الهدف، عميـــق الصوت، قائـــد الخطـــوات، وإنمـــا ظهـــر إلى جانـــب النشـــاط الوطنـــي الآخـــر. وســـار معـــه دون أن يتقدمـــه بخطـــوة واحـــدة رائـــدة..."[2] .

والحديـــث عن الأدب الجزائري في ظـــل الاحتلال الفرنسي، يأخذنـــا إلى الحديـــث – بالدرجة الأولى- عن الأغـــراض الأدبيـــة الشائعـــة يومئـــذ، أو بالأحرى التي كانت ذات مقروئية أو تتصل بالأهداف اتصالا مباشـــرا، لا سيما المواضيع ذات الوقع المؤثر كالتي تحرض على الجهاد، وتدعو إلى اليقظة ونبذ الاستعمار. ومن غير اليسير الحديث عن هذه الأنـــواع دونمـــا التعريـــج على تقسيـــم مجـــال الأدب الجزائري إلى شقيه البارزين (الشعـــر-النثـــر) ومن ثمـــة يمكـــن الوقـــوف على نقـــاط القـــوة والتأثيـــر فيهمـــا معـــا أو في أحدهمـــا دون الآخـــر.

أ- جانـــــب الشعـــــر: ومـــا لا شك فيه أن الشعر الجزائري كان ظل الحركة الوطنية، إذ واكبهـــا منـــذ بـــدأت، والملاحـــظ أنـــه كان صادقـــا، عكـــس الأوضـــاع الجزائرية في صورة

[2] – سعد اللـــه أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص 31

تدعـــو في غالـــب الأحيـــان إلى الشفقـــة، ولعـــل ذلك من الأمور المحفـــزة على الثـــورة والانقلاب لتغيير هذه الأوضاع. " ويكفي الشعـــر الجزائري أنه احتفـــظ بميـــــزة الصـــدق، وأنه كـــان صـــــدى لخلجـــات الشعـــب وأناتـــه، وصوتـــا لكفاحـــه، منذ استهـــل وما يـــزال معـــه جنبـــا إلى جنـــب لا يفتر ولا يلتفت إلى الوراء ولا تذهله الصفعات، التي يتلقاها من وقت لآخر من يد غير رحيمة"[1].

ويحسن بنا في هذا المقام أن ننوه بما قدمه الدكتـــور أبـــو القاســـم سعـــد الله إلى الشعـــر الجزائـــري، حيث قسمـــه بحســـب مواكبتـــه للأحـــداث فيقـــول: " ولدراســـة ذلك الشعر – الشعر الجزائري على عهد الاحتلال- ... بتقسيمه حســـب الفتـــرات التي يكثـــر فيهـــا الاصطـــراع الشعبـــي، وتتدافـــع أثناءهـــا الأمـــواج الوطنيـــة في أشكـــال مختلفـــة ومن الممكن أن يكون هذا التقسيـــم على النحـــو التالـــي:

شعـــر المنابـــر:من أواخر القرن الماضي إلى 1925.

شعـــر الأجـــراس من 1925 إلى 1936.

شعـــر البنـــاء من 1936 إلى 1945.

شعـــر الهـــدف من 1945 إلى 1954.

شعر الثورة من 1954 إلى ....."[1].

[1] – م،س ص 31.ينظر:- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية.دار الغرب الإسلامي،بيروت1985.
-عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم،دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر2000.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 35.

وليس المقصد من تقسيم هذا الشعر وضع حد فاصل بين تلك المراحل وإنما بحسب تتبع الأحداث التاريخية. ومدى تأثيرها في الشعر، ونحن من هذا المنطلق، سنركز دراستنا على الأنواع الثلاثة الأولى، وتحديدا من شعر المنابر إلى شعر البناء. وذلك لأن حدود دراستنا المتواضعة تتلاءم وهذا التقسيم.

1- شعر المنابر:

ولقد اختار الدكتور أبو القاسم سعد الله هذه التسمية، لأن هذا الشعر كان الهدف منه الوعظ والإرشاد، وتكثر فيه الكلمات الدينية الهادفة إلى الإصلاح، ولا يخلو كذلك من النبرة الخطابية، وهذه العوامل كلها تجعل من هذا النوع من الشعر أقرب إلى الخطب المنبرية. ومادام كذلك فأنه صاحب الحركة الإصلاحية منذ نشأتها فكان يلقى في النوادي، كنادي (الترقي) ، واتخذ من الصحف الإصلاحية مجالا له ينشر فيها كصحيفة (الإقدام) ثم (المنتقد) و(الشهاب) فيما بعد. " ولكي تدرك مهمة هذا الشعر، يجب أن تتبع المدى الذي كانت عليه الجزائر آنذاك من الشعور بالخيبة والاستسلام للخرافات والأوهام، والعقد النفسية المتراكمة نتيجة لعاملين: الأول الغزو الداخلي الذي كان يشنه المشعوذون والرجعيون ، والثاني الغزو الخارجي الذي كان يقوم به أصحاب الأهواء والمطامع من أذناب الاستعمار.."[1].

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، المرجع السابق ص 36.

ومعلـــوم أن أصحـــاب هذا النـــوع من الشعـــر ســـوف يعانـــون الأمريـــن مادامـــت فكرتهـــم إصلاحيـــة وهدفهـــم الإبقـــاء الجزائـــر بكيانهـــا الوطنـــي فلا الإدمـــاج ولا التجنيس يخـــدم شعبهـــا العربـــي المسلـــم.

لقد كانـــت موضوعـــات شعـــر المنابـــر- ذات طابـــع الإرشـــاد والوعـــظ- تهـــدف إلى التذكيـــر بحقيقـــة الإنســـان وما سيلاقيـــه من مـــوت وما لذلـــك من أهـــــوال، وغيرهـــا من الموضوعـــات التي كانـــت ردا صريحـــــا على الخرافـــات والأباطيـــل، والشعـــوذة المنتشـــــرة خصوصـــــا بين سكـــان الريـــف الجزائـــري. ولو بحثنا عن أصحاب هذا النوع من الشعر (شعـــر المنابـــر) لوجدنـــا غالبيتهم إما شيـــوخ زوايـــا أو سبـــق لهـــم أن تخرجـــوا منها. كـــ (محمـــد اللقانـــي) وغيـــره من شيوخ الشعـــر الجزائري الكلاسيكـــي، ولا نجـــزم بأن معظـــم هذا الشعـــر- إن لم أقـــل كلـــه- قد خـــلا من أغـــراض الشعـــر العربـــي القديـــم. لأننـــا أمـــام حقيقـــة لا يمكـــن أن ننكرهـــا وقـــد أثبتهـــا مؤرخـــو وأدبـــاء الجزائـــر، من أن الأمير عبد القادر كان شاعر عصره، وقد طرق جميـــع أغـــراض الشعـــر العربـــي القديـــم. وإن كان الأمير– أديبـــا- يمثل مرحلة شعـــر المنابـــر والأجـــراس، نـــراه تـــارة يعـــظ ويرشـــد، لأنه أحـــد زعمـــاء الطريقـــة الصوفيـــة – وهذا واجبـــه- وتـــارة ثانيـــة يستنهـــض الهمـــم، ويدعـــو إلى الجهـــاد- و ذلك حـــال كـــل قائـــــد- وتـــارة أخـــرى يتغـــزل أو يرثـــي أو يستعتـــب وما إلى ذلـــك..

ولا بأس أن نستشهد ببعض شعر الأمير عبد القادر تدليلا على بعض أغراض الشعر التي تناولها. فمن شعر الإخوانيات الذي عرف به الأمير عبد القادر، كتلك الرسائل الموحشة ببعض قصائده في الشوق لأهله وقواده. يقول الأمير عبد القادر في الترحيب بصديقه (محمد الشاذلي القسنطيني):

أهلا و سهلا بالحبيب القادم هذا النهار لدي خير مواسم.

جاء السرور مصباحا لقدومه وانزاح ما قد كان قبل ملازمي

أفديك بالنفس النفيسة زائرا من غير ما من ولست بنادم

طالت مساءلتي الركاب تشوقا لجمال رؤية وجهه المتعاظم.[1]

2-شعر الأجراس:

ذو نزعة واقعية، غير أنه ما يزال يدور في فلك الإصلاح. وهو بطبيعة الحال نتيجة لتطور الحركة الوطنية في الجزائر، ولعل التسمية (الأجراس) تعكس طبيعة الأوضاع آنذاك، فالحرب على الأبواب ولا بد أن تقرع الطبول. لذلك كان يجب على الأديب –شاعرا كان أو ناثرا– من أن يساير الأحداث ووسيلته في ذلك قلمه، وقد أجمع الأدباء والمؤرخون الذين تناولوا الأدب الجزائري بالدراسة والفحص، ان ما كتب بين سنتي1925 و1954 شعرا أو نثرا، يحمل بأي شكل من الأشكال بذور الثورة، فلا تجد كاتبا أو شاعرا في هذه الفترة إلا ضمن أدبه ما يستنهض

[1] – محمد الطمار . تاريخ الأدب الجزائري.. ص 273.

الهمـــم ويوقـــظ المشاعر ويدعـــو إلى الثورة. فلقد بلغ السيل الزبى والأوضاع تزداد تعفنا، وان الحدث الأكبر في الجزائر هو ميلاد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في مايو1931. وبذلك تعززت الحركـــة الإصلاحية، وتمت الصحافـــة بميـــلاد جريـــدة (البصائـــر)، وتقـــوت بمجلـــة (الشهـــاب)، وخـــلال ذلك امتـــلأ الجـــو الجزائري بالغبـــار، وانعقـــدت في سمـــاء الوطـــن كثيـــر من السحـــب، التي كان منهـــا ما ينقشـــع سريعـــا، ومنهـــا ما يـــدوم طويـــلا... على كل حـــال فإن هذه السحـــب قـــد زادت الشعـــب إيمانـــا بنفســـه."[1].

وينعـــت مالـــك بـــن نبـــي هذه المرحلـــة بالعصـــر الذهبـــي، الذي بـــدأ عـــام 1925، و استمـــر حتى زوال المؤتمـــر الإسلامـــي الجزائـــري سنـــة1936 [2] .

لقـــد كان شعـــــر الأجـــراس نابعـــــا من الـــروح المتدفقـــة للشعـــب الجزائـــري، وحيث أن الشعـــب كان مندفعـــا في غير تخطيـــط، وهو ما تعكسه الحيرة التي تطبع شعـــراء وكتـــاب هذا النـــوع من الشعـــر، وإن كان شعـــر الأجـــراس يمثـــل مرحلة نهضـــة حقيقيـــة، إلا أن المؤاخـــذ عليه انـــه لم يكن محـــدد الأهـــداف، أضـــف إلى ذلك من أن رؤى الشعـــراء والكتـــاب كانـــت متباينـــة فيمـــا يخـــص طريقـــة مواجهة الاستعمـــار؛ فمنهـــم من آثـــر المباشـــرة و التحـــدي العلنـــي، ومنهـــم من وجـــد له سبـــلا أخـــرى. ولعـــل أبـــرز شعـــراء هذه المرحلـــة؛ محمـــد العيـــد آل الخليفـــة، أحمـــد سحنـــون، مفـــدي زكريـــاء،.. وقـــد

[1] – سعد اللـــه أبو القاسم. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص 38.

[2] – سعد اللـــه أبو القاسم. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص38.

عكـــس هـــؤلاء الشعـــراء صـــورة الأوضـــاع الجزائرية في أشعارهم؛ فذاك محمد العيد يقول عن الجوع وعسر المعاش:

فشا الجوع واشتد عسر المعاش وعادت سنو يوسف الغابرة.

متى يستظـــل بظـــل النعيـــــــم مساكيـــن يصلون بالساهرة

....

ألا من يجيـــــر فـــؤاد الصغيـــر و يسكـــن لوعتـــه الثائـــرة

تقـــول ارحمـــوا ذلتـــي يا رجال أعـــزوا كرامتـــي الصاغرة[1].

وقـــد كـــان ما قـــال صـــورة صادقـــة عن الواقـــع الجزائـــري، ولا يصـــح إلا مثـــل ذلك القـــول عن استنهاض الهمـــم، وقـــد حـــذا أحمـــد سحنـــون حـــذو محمـــد العيد في الدفـــع بالجزائريـــن إلى الثـــورة فيقـــول:

فيا بني الضاد، يا شعب الجزائر يا جند الرسول أرجعوا للضاد ماضيها.

أقضوا حقوق البلاد، طالما مطـــلت مـــنكم،فما غيـــركم، والله قـــاضيها.

لا ترضـــوا بحيـــاة الـــذل ويحـــكم فلـــيس ديـــنكم، والله، راضـــــيها.

تـــاريخكم لم تزل مـــلأى صحائفه بالمـــجد يبـــهر بالآيات تـــالـــــيها.

عودوا إليه تـــعد أيـــام عزتـــــكم نضـــاحـــة بالسنـــا غـــرا لياليهـــا[2].

[1] – صالح خرفـــي. الشعر الجزائري الحديث.. ص 155.

وقد نظم رمضان حمود قصيدة موضوعها (بماذا تحيا البلاد؟)، تنقل في صورة صادقة الحالة التي تتملك معظم الجزائريين؛يقول:

سألوني بماذا تحيا البلاد؟ وبماذا تعيش فيها العباد؟

كأسود طليقة في حماها ، لا ترى من يسوءها، لا تقاد.

وبماذا يقوم شعب ضعيف؟ من سقوط و قد دهته الشداد.

وبماذا يكون إصلاح قوم؟ نبذوا الدين للوراء وحادوا.

هل دواء هناك؟صفه.فإنا في عذاب يسومنا، هل ضماد؟[1].

ولا يمكننا الوقوف على كل الشعر الذي قيل في هذه المرحلة، والذي صاحب الحركة الإصلاحية ودعا إلى يقظة الشعب، وقد ازدادت الحركة الوطنية توهجا وزادت معها آمال الجزائريين في الحرية والاستقلال.

3- شعر البناء:

وهو شعر المرحلة الممتدة ما بين(1945/1936). بدأ بانعقاد المؤتمر الإسلامي الأول،وانتهى بأحداث الثامن ماي 19454.ولكنه لم يخل من تلك الاهتزازات والدوافع وحماس الحروب،وإن شئت فإن شعر هذه المرحلة يصلح أن يقال فيه شعر التريث والتعقل وانتظار الفرصة السانحة للانقضاض على المحتل.

---

[2] – سحنون أحمد. ديوان أحمد سحنون.الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر.1975.ص .27.26 .

[1] – صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث. ص 137.

ولـــم يـــزل فـــيه محمد العيـــد آل الخليـــفة البلـــبل المغرد، والوطني الـــثائر، يتـــربع على عـــرش إمـــارة الشـــعر الجـــزائري وذلك لا يعني أن الشعراء فـــي تلك الـــمرحلة قـــد انشـــغلوا عن الشـــعر بأمـــور أخـــرى بل نقـــص نشاطهم، وفيـــما نعـــتقد – نحـــن على الأقـــل- أنهـــم رأوا أن لا فـــائـــدة من الشـــعر والكلمة ولا مـــناص من الحـــرب.

وكـــان إلى جـــانب محمد العيـــد كـــل من مفـــدي زكـــرياء وأحـــمد سحنون، وإن كـــانا قـــد وجـــدا من قـــبل إلا أن صيتهما ذاع في هذه المرحلة أكثـــر من غيرها، ولعل المـــلاحظ عن هـــذه المرحلة أنها متزامنة مع الحرب العالمية الثانـــية والتي تعـــد نقـــطة تحـــول في مسيرة التاريخ. أضـــف إلى ذلك انعقاد المؤتمر الإســـلامي في سنة 1936 لـــدراسة الأوضـــاع الجـــزائرية وكيفية التعامل مع المحتل، "وقد حضرته معـــظم الهيـــئات الوطنية السياسيـــة والديـــنية، وإن كان هذا المؤتمر قـــد فشـــل سياسيا؛ فـــإنه كـــان نقـــطة انطـــلاق كبيرة في تاريخ الكفاح الجزائري"[1].

ولأن المؤتمر قـــد رســـم معـــالم القضـــية الجزائرية بوضوح، وأبرز الطريق الصحيح لـــكسبها، ولعل هـــذا المؤتمر هو النقـــطة الأولى التي تتفق فيها الكتل السياسية على اختـــلاف مشـــاربها وتبـــاين مبـــادئـــها .

وفـــي هـــذه المرحـــلة الحـــرجة من تاريـــخ الجـــزائر أخـــذ الشعر على عاتقه الدعوة إلـــى الوحدة الشعبية والوطنية النقية، وإلى التحرر من الماضي البغيض ونسيان الذات فـــي سبـــيل المثل العلـــيا، كمـــا أخـــذ شعر البناء يواجه العدو بشيء من الصراحة والتسديد.

[1] – سعد الله.أبو القاسم. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ص41.

ومن مثل هذا الشعر قول أحمد سحنون:

فعـــودوا وسووا للكفاح صفـــوفكم و خوضوا إلى تحريركم لجج الخطب

فحســـبكم قـــرن وعشرون حجـــة تجـــرعتم أثناءها غـــصص الـــكرب

كفـــى من حماس القول ما قل نفعه فأذكوا حماس الفعل في الفتية النجب

ولا تكـــلوا أمر البـــلاد لغيركـــــم فإن الذئاب الطلس عاشت على النهب

ثـــبوا أيها العرب الكرام على الفـــدا فـــإن ســـواكم قـــد تهـــيأ لـــلوثـــب[1]

هـــذه الأبـــيات على مـــا فيها من الاعـــتزاز بالوطـــنية، فهي لا تخلـــو من الحمـــاس الشعـــري الـــذي يدفـــع إلى حيـــاض الحـــرب وهو دعـــوة صريحة إلى الثورة وحسم المـــوقف فـــإن الأمـــد قـــد طـــال والأســـر قـــد استطـــال، ولـــيس أمام الجزائريين إلا الثـــورة؛ وقـــوله: "أيها العرب" تذكـــير بالأصول العربية لإثارة الحمية التي تأبى الظـــلم وتنـــفي عن حمـــاها بكـــل ما تســـتطيع.

ويقـــول محمد العيد آل الخليفة إزاء تلك الأوضاع المزرية في ظل الظلم والاضطهاد، مستنـــجدا بالسلف الصـــالح، ليذكر الناشئة بخصال هذا السلف و حاجة الجزائر إليهم:

من فـــيكم يحـــيي خلالا أربـــعا يحيي الـــجزائر بالـــخلال الأربع

صدق العتيق وعزة الفاروق في حلـــم ابـــن عفان وعلم الأصلع

أذوي العمائم راجعوا تاريـــخكم من منذ عهد الداي حتى تبـــع[2].

[1] - سحنون أحمد . الديوان. ص 130-131.

وقد يكون- بلا شك – الشعر في هذه المرحلة قد انتقل نقلة جديدة، وحدد الأهداف والغايات، إذ أصبح الأدب عموما والشعر خصوصا تحديا صارخا وإثارة صاخبة بعد الحرب العالمية الثانية، وتعد مرحلة شعر البناء هي المرحلة التي رتبت فيها الأمور تمهيدا لثورة الفاتح نوفمبر 54.

وإذا كان الشعر الجزائري بغض النظر عن مراحله قد لعب دورا بارزا وكان صوتا ناطقا للحركة الوطنية، ومرآة عاكسة للأوضاع الجزائرية؛ السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية..

فماذا عن النثر في هذه المرحلة ؟، هل أفل و ترك الساحة للشعر وحده يكابد المحن؟، وهو ما سنعالجه في العنصر الآتي بشكل من الإيجاز.

ب- جانب النثر:

والمقصود بالنثر هو تلك الأشكال النثرية المعروفة في الفترة الممتدة ما بين(1945/1919)، لأن موضوع دراستنا هذه يتمحور حول هذه المرحلة من تاريخ الجزائر بالدرجة الأولى، وأحيل القارئ الكريم فيما بقي من مراحل هذا التاريخ والأشكال النثرية الأخرى على كتاب (تطور النثر الجزائري الحديث) لعبد الله ركيبي، والذي يعرض فيه إلى النثر الجزائري من(1974/1830).بشكل من التفصيل. ولا أخفي أنني اعتمدت عليه في هذا العنصر بالذات. لقد سار النثر إلى جانب الشعر في مسيرة الحركة الوطنية في شقها الأدبي،

[2]- صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص 11.

ولعل الأمير عبد القادر هو الأديب الذي استطاع أن يجمع إلى جانب أشعاره بعض المقتطفات النثرية المتمثلة في خطبه ورسائله، وهما – الخطابة والرسائل- شكلان شائعان في النثر التقليدي الجزائري، إلى جانب شكل آخر لا يقل أهمية عنهما ألا و هو القصص الشعبي.

فأما الخطابة – باعتبارها من أقدم الفنون النثرية عند العرب- فلقد ظهرت في الأدب الجزائري مع الأمير عبد القادر، ولكنها تختلف عن شكلها التقليدي المعتاد، إذ تخلصت من الصنعة اللفظية وأصبحت تطرق المواضيع بشكل من المباشرة.

وذلك "أن فترة الاحتلال كانت تساعد على هذا اللون من النثر، لأن الصراع بين الجزائر والاستعمار الفرنسي بلغ ذروته في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، مما أسهم في أن يتغير أسلوب الخطب ومضمونها أيضا"[1].

كانت وظيفة الخطابة وسائر الفنون النثرية والشعرية الإبلاغ عن الأوضاع المتردية في الجزائر إلى جانب الدفع إلى اليقظة والحذر، ومن ثمة شحن النفوس الثائرة من أبناء الجزائر بقوى داخلية ترفض الظلم وتأبى الضيم ولا ترى سبيلا للخلاص منهما إلا الثورة.

وخرجت الخطابة إذا من التعبير عن الموضوعات المستهلكة المكررة التي لا تأتي إلا بالملل والسأم، بل إن جانب التنفير فيها كان أكثر من جانب الجذب إلى الموضوعات التي كانت تصب في قالب القضية الوطنية أو العقيدة الروحية، وما خطب الأمير عبد القادر إلا دليل على ذلك، فها هو ذا في إحدى خطبه يوضح موقفه من السلم والحرب، وذلك بعد أن نقض الأعداء معاهدة بينهما، فلا يجد سوى هذا الأسلوب الحماسي الذي يحث على

[1] - عبد الله ركيبي تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1983.ص 14.

القتال طريقا لاستنـــهاض الهمم و بعث النخوة في النفـــوس؛ إذ يقول:"..أما بعد ؛فلا يخفى أن الله تعالى قال في كتابه المجيد(يا أيها الذين آمنوا قاتلوا الذين يلونكم من الكفار وليجدوا فيكم غلظة)، و قال (وقاتلوهم حتى لا تكون فتنة ويكون الدين كله لله)"[1].

وإنّـــك ترى أن الخطـــابة لا تـــزال تحوي جـــانب الدين فيها والمتمثـــل في الاستشهاد بالآيـــات القرآنية، ولا غرابة أن هذه الآيات ذات وقع مؤثر، إذ تعطي صبغة الشرعية المطلقـــة للجهـــاد ضد الأعداء. بل إنه من المحفـــزات ما دام الموت في ساحة الوغى استشهادا.

وقـــد قـــويت شوكة الخطـــابة بميلاد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ذات الـــنزعة الإصلاحية، و التي تستدعي بالضرورة فن الخطابة أداة تعبير، لما لها من تأثيـــر، و يأتي في مقـــدمة خطباء الإصلاح الذين اشتهروا بالفصاحة والبيان ؛الشيخ "عبـــد الحميد ابـــن باديس" و" الإبـــراهيمي" و "الطيـــب العقـــبي" و" أحمد توفيق المدني"..وغيرهم ممن بقـــيت آثارهم مسجلة في صحف جمعية العلماء مثـــــــــل:الشهاب، البصائر، والصراط والشريعة وغيرها من المصادر، و لم يقـــتصر فـــن الخطـــابة على الأمـــير عبد القـــادر أو رجال الإصلاح فقط، بل إن الضرورة دفعـــت بزعماء الأحزاب السياسيـــة إلى اعتماد الخطـــابة في تعابـــيرهم وخطـــاباتـــهم إلى الجماهـــير، كما فعل حزب الشـــعب الجزائري، أحـــد هذه الأحزاب التي كان زعماؤها يرتجلون الخطـــب لدفع الحماس الجماهيري إلى الثورة، أو على الأقل إلى اليقظة ولأن طريقتـــهم المبنية على المواجهة والصراحة في مجـــابهة المستعمر كـــانت سببـــا في مصادرة صحفهم، ومنع تسجيل هذه الخطب أو نشرها، والملفـــت للانتباه في كل هذا أن الخطـــابة لم تكن تســـير على نمط واحد؛

[1] - م،س. ص15.

وبوتيرة واحدة؛ بين الإصلاحيين وحزب الشـــعب، لأن زعماء حزب الشعب الجزائري قد اعتمدوا إما الفرنسية، لشدة تأثيرها في المستعمر، لغة تعبير خطابية، أو العامية لقربها إلى فهم عامة الناس. أما الإصلاحيون فكانت لغتهم العربية الفصحى، موشحة بآيـــات قرآنية أو أحاديث نبوية، " فالطابع العـــام الذي تتســـم به خطب المصلحين هو طابع الدين والوعظ والتـــركيز على فكرة الإحياء والرجوع إلى الماضي والدعوة إلى النهوض واليقظة، بينما خطب رجال حزب الشعب؛ يغلـــب عليها طابع السياســـة والحماسة والانفعال القوي والهجـــوم علـــى الاستعمار وأعوانه والدعوة المباشرة إلى النضال من أجل الاستقلال"[1].

ومن الخطـــأ أن يـــظن أحـــد أن علماء الإصلاح لم تخرج خطبـــهم عن الإطـــار الديني والطـــابع السلفي، ولم يعـــالجوا القضايا الوطنـــية، بل إنـــهم عـــالجـــوا الأوضـــاع الاجتمـــاعية وغيرها ولكن بالرجوع إلى الأصول وبالاستنـــاد إلى مصـــادر التشريع، المتمثـــلة في الكتـــاب والسنة..كما احتكموا إلى الواقع بنظرة اجتهـــادية في أكثـــر من مناسبـــة، فـــهذا ابن باديس يلقـــي خطبة في سنة 1937، يشيـــد بالعـــروبة والعربية قائـــلا:"..أما بعـــد؛ فحياكم الله أبناء العـــروبة والإســـلام، وأنصـــار العلم والفضيلة، حـــوربت فـــيكم العـــروبة حتى ظن أن قـــد مـــات منكم عرقها. ومسخ فـــيكم نطـــقها، فجئـــتم بعد قرن تصدح بلابلـــكم بأشعارها، فتثـــيـــر الشـــعور والمشـــاعر، وتهـــدر خطبـــاؤكم بشقـــاشقـــها فتدك الحصون والمعاقل، ويهز كتابـــكم أقلامها فتصيب الكلى والمفـــاصل"[1].

[1] - عبد الله ركيبي. طور النثر الجزائري الحديث. ص 24.
[1] - أنظر: مجلة المصادر، العدد06/ مارس 2002. ص111.

كـــما أن ابن باديس مافتـــئ يحـــث رجـــال الإصـــلاح على مواجـــهة الاستعمار، وقـــد يعـــد من باب التقصير أن نتحـــدث عن فـــن الخطابة دون أن نشيـــر إلى أحـــد أعـــلامها "الشيخ محمد البشير الإبراهيمي"، وما صـــرفنا عن ذكـــر خطبـــه أو بعضـــها ما عقـــدناه في هـــذا الفصل من التـــزام مبـــدإ الإيجاز والاختصـــار حتـــى لا تخـــرج الـــدراسة عن إطـــارها المحـــدد لـــها سلفا، و علنا نعـــذر في ذلك.

لقـــد أدى فـــن الخطـــابة ما ألقـــي على عاتـــقه من مهمة الإبـــلاغ والحـــث على المقـــاومة والنضـــال. وقـــد ســـاعد على ذلك عامل قـــد لا يتـــوفر في ما بقي من الفنون الأخرى، إلا وهو عامـــل المبـــاشرة والمـــواجهة للجمهـــور المعنـــي الأول بالأوضـــاع ونقصـــد بذلك أن الخطـــابة تلقى مبـــاشرة إلى الشـــعب .

- التّناص وشعرية النّص الجزائري المعاصر (مابعد 1975) :

- بعد الرّكود الّذي خيّم على الشّعر في الفترة السّبعينية، والّذي تقاسمه شبح الاشتراكية والتّقليد، جاء جيل الخلق في الجزائر مجسّدا مرحلة "التأميم"[2] الشّعري بكلّ تفاصيله، معيدا تشكيل القصيدة انطلاقا من رؤى لا تلغي الواقع، لكنّها أيضا "لا تصوغ لنا حقيقته صيّاغة تسجيلية مباشرة، بل

[2] - نسيمة بوصلاح، تجلى الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 31.

تستغلّ كلّ وسائل الأداء الفني، من الرّمز التّاريخي أو شبه التّاريخي، ومن الأسطورة المشبّعة بالدّلالة ومن عمليّات الرّابط المعنوي بين الأبنية والتّراكيب وغيرها من الوسائل"[3].

– لقد حاول الشّعراء – منذ نهاية السّبعينات إلي نهاية الثّمانينات – الأشتغال على عنصر اللّغة وإعادة إنتاجها في قوالب خاصة بهم، ترسم خيوط الرّؤية والواقع الّذي يؤمنون به، ذلك أنّ النّص في علاقته باللّغة يفرض جملة من المفاهيم، منها أنّ النّص ينفتح بشكل تام على اللّغة، وأنّ اللّغة في مستواها العادي، ماهي إلّا انغلاق على الذّات والنّص. لذا صار من اللّازم على الشّعراء استخدام لغة تواكب العصر، وتعبّر أيّما تعبير عن مكنوناتهم. وقد تختلف أدوات التّعبير من شاعر إلى آخر، تبعا للكفاءة الفنية.وتلك سنّة القدماء، فقد كان "الفرزدق يغرف من بحر وكان جرير ينحت من صخر"، واللّغة واحدة في الألفاظ والتّراكيب وإنّما العبرة بالصّياغة كما قال الجاحظ، ورمى إليه أرباب البلاغة والبيان. ومن ثمّة، فإنّ النّص يمارس "حضوره عبر اللّغة المتماهية فيه، وأمّا اللّغة العادية فإنّها تمارس موتها وغيابها المفروضين داخل النّص، إذن، فاللّغة تخرج من دائرتها المباشرة ومستواها العادي لتتحوّل

[3] - عزالدين اسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن الرؤية والفن، دار العودة ط2- بيروت 1976ص 215.

إلى نص، كلّما كانت أقرب إلى منابعها، وكلّما كانت النّصوص أبعد عن الواقع العادي، الّذي لايشكّل فيه الشّعر إلا أداة من أدوات التّصوير والتّعبير.

– لقد انفتح الخطاب الشّعري في الجزائر، منذ الثّمانينات، على نوع من الحركة والتّمرد، اللّذين أصبحا معادلا لرفض الواقع والبحث عن البديل،صاحبت هذا التّمرد صوّر كثيرة من القلق والضّياع والاغتراب، والحنين إلى الطّفولة والتوثّب إلى آفاق روحية نقيّة تبدو كبديل لواقع مرير....، يقول ياسين أفريد في قصيدته "غربتان":

غربتان اثنتان

والّتي كنت أمنحها هفهف الرّوح

تمنحني كلّ آه قذيفة

وتذوب على شفتي مثلما أقحوانه

غربتان اثنتان

وأناسيّد للغجر

ثم ماذا؟

وليس سوى غابة من حنين

تعرش في أضلعي

كلما تتجلى بلادي في عيون "سحر "[4].

- يفصح هذا النّص عن ظاهرة الاغتراب الّتي يعاني منها الشّاعر، وهي في الأصل قد تكون القاسم المشترك بين شعراء الجزائر على هذه الفترة. ويحاول الشّاعر أن يرسم لنا الغربة الأولى؛ والّتي تعني علاقته بعنصر المرأة المجسّد في العلامة اللّغوية (ها) في قوله [أمنحها]، بعد أن دلّ عليها بصريح القول في [الّتي]، فهي الّتي صار مع النّداءباسمها رجع الصّدى أهون من ذوبان الاسم على الشّفاه من غير إجابة، والغربة الثّانية في علاقة الشّاعر بالوطن، الأرض أو مايعرف في قاموس الشّعراء بـــ [الأم]، وغربته فيها مجسّدة في قوله:"أنا سيد الغجر". والمعروف عليهم بالتّرحال والتّشرد، وكأنّي بالشّاعر يستحضر قول محمود درويش عن التّرحال واللّجوء،وإسقاط هذا المعنى على شعب الغجر "شعب يخيم في الأغاني والدخان"، في قصيدهالمشهورة "وطني الحقيبة ". و كلّما اجتمعت الغربتان دلّ ذلك على حالة الضّياع، الّتي

[4] - نشرت هذه القصيدة في صحيفة اليوم يوم الثلاثاء 01-02-2000م.

يعاني منها الشّاعر، وربّما قوله:" غربتان اثنتان"، وإن كان التّركيب غير سليم لما فيه من حشو، إلّا أنّ التّعبير عن قسوة الوضع كان أبلغ .ويضيف الشّاعر قائلا :

لم أكن غير هذا الغضار الّذي

شرّدته المواسم

أو تنتظره قذيفة

غربتان اثنتان

وتسع وعشرون عاما من التّيه

كان بيني وبين بلادي دمي

وعيون التي وهبتني شهي الشّرود

وكانت ضليعة[5].

- ولّما كان الغضار "ملازما للأرض، أراده الشّاعر متّحدا مع ذاته ليشكّل الاثنان جسدا واحدا. وهو الأمر الّذي يحيل إلىمعنى الذوبان والتماهي، وتلك سمة دأب عليها الشّعراء المعاصرون

[5] - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 33.

كلّما تعلّق الحديث بالأرض، فإنّ الذّات الصّغرى(الشّاعر)، تذوب في الذّات الكبرى(الأم /الأرض). إلّا أنّ هذا التّلازم يحول بينه وبين الشّاعر (المواسم/ القذيفة) اللّذان يشكّلان في النّص معنى آخر للاغتراب، الّذي حاول الشّاعر أن يختزل مسافته العمريّة، ثم يعود الشّاعر آخر النّص ليوحّد بين (الأرض والمرأة)، ويعلن الذّوبان فيهما .

- قد لايشكّل هذا النّص—الآنف ذكره- مرجعا لظاهرة الاغتراب لدى الشّعراء الجزائريين، إلّا أنّ الملاحظ على الشّعر الجزائري، مابعد السّبعينات يكاد يكون واحدا في مظاهر الاغتراب والتدليل عليها. ذلك أنّ عناصر التّشكيل اللّغوي في المتن الشّعري المعاصر، لا تكاد تختلف من شاعر إلى آخر، ومع ذلك فتحت آفاقا جديدة للقراءة. ولقد استغلّ الشّعراء تقنيات كثيرة للكتابة روّجت للنّص المقروء كبديل عن النّص المسموع، ومن هذه التّقنيات :**الحذف والتّقطيع**، وكأنموذج عن هذه التّقنية، ماورد في قصيدة:"آخر اعترافات سنابل الدّم" ليزيد دكموش[6]. و يبرز التّقطيع بإفراد عناصر المقطع عموديا متبوعة بنقاط حذف ويقول :

آه كم اشتاق ...

[6] - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 45.

العنصر ..

وجهك ..

دفاتر الغربة

شموع الحنين ...

- فالشّاعر قد قدّم مقطعه على شكل عناصر مفردة، لا تكتمل معنويا، تاركا إيّاها ترسم مشهدا ذهنيّا غير موحّد، يختلف باختلاف المتلقّين،متبوعة بنقاط حذف لفتح النّص على مجال دلالي مسكوت عنه، شأنه أن "يحقق أدنى خصائص النّص المفتوح الّذي يتجدّد بتجدّد عملية القراءة، واختلاف القراء، أو المنظور القرائي للقارئ الواحد"[7].

- وهذه التّقنية لا تكاد تغادر ديوانا واحدا من ديواوين الشّعراء الجزائريين لما بعد فترة السّبعينات. غير أنّ التّقطيع والحذف، يختلفان من حيث الشّكل من شاعر إلى آخر، كلّ حسب الرّؤية والموضوع، بل يصل حدّ الحذف عند بعض الشّعراء إلى الإخلال بالمعنى العام للنّص، فيكون غياب الكتابة عنده أكثر من حضورها. ويستحيل التّقطيع عند بعض الشّعراء في

[7] - يوسف وغليسي، سيمائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوني ، دراسة مخطوطة.

بعض المقاطعإلى حدّ التّمزيق – إن صحّ التّعبير– أي لا يكتفي الشّاعر بإفراد الكلمات عموديّا، وإنّما يقطّع الكلمة إلى حروف تباعا.ويضع بين حروفها نقاط حذف. ويخيّل إلى القارئ عند قراءة هذه الكلمة، أنّ كاتبها إمّا أنّه يحتضر، أو أنّه يهجّي لعيب من عيوب النّطق أو اللّسان، كما نقرأ عند يوسف وغلسي هذا المقطع :

ورفرف في "الأبيض المتوسط "ذاك الشراع ..

عسى أن يثير اشتياق الرفاق إلي .....

ولكنهم (.....) !

فأطرقت مثنى .. ثلاث .. رباع ...

وأعلنت بدء الوداع :

وداعا ... و.. دا..عا..و..د..ا..ع [8] !

- وهذا النّمط من الكتابة الشّعرية لا يؤثّر في السّامع بقدر ما يؤثّر في القارئ، بل إنّإيحاء هذا النّمط موجّه إلى القارئ دون السّامع، فإنّ عين القارئ تقع على الحذف فتحيله إلى دلالات،

[8] - يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافه في مواسم الإعصار ، رابطة إبداع .1995 .ص79.

كما تحيل المقطع المسكوت عنه إلى متخيل من الكلام الذي لا تستطيع الأسطر أن تحصره، ولايمكن للّغة أن تعبّر عنه، أو هناك كلام لايمكن للشّاعر أن يبوح به .

- أمّا التّمزيق الّذي حصل في الكلمة (وداعا)، فإنّما يحيل إلى التّمزيق النّفسي والضّياع الّذي يعانيه الشّاعر، فلم يعد الأداء الشّعري مقتصرا على حاسة السّمع، بل تعدّاها إلى الإمتاع البصري مكرّسا بذلك عدوى الفنون التّشكيلية[9].

- ووصل حدّ ذكاء الشّعراء في الكتابة الشّعرية إلى الاستفادة من أساليب الطباعة الحديثة، إذ تمنح له مجال الحرية في استعمال بياض الصفحة وسوادهاكيفما شاء ، كما يلجأ الشّاعر إلى هذه التّقنية فيغلّب البياض على السّواد، وهذا ما لايتاح التفطّن له عند السّامع، بقدر ما يضع علامات استفهام عن طريقة الكتابة عند المعاينة والملاحظة بالعين لدى القارئ .

- فأحيانا يترك الشّاعر البياض وحده منتصرا على كلّ النّصوص، قائلا كلّ ما لم يقل مثلما حصل مع الشّاعر "علي مغزي " في ديوانه؛ " إذن")[10] :

[9] - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ص144.

[10] - ينظر : نسيمة بوصلاح،تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ص 47.

البياض ..

الوجهة ..

الواجهة ..

حيث ترك البياض يتحدّث على مدار إحدى عشرة صفحة أردفها بهامش صغير يقول فيه :

(هامش) .

في بياض الورقة

تلتقي

كل اللغات العاشقة .

-فالبياض هو اللّون المحايد، أواللّون القيمة في عرف التّشكليين، يكتر كلّ ألوان الطّيف، لكنّه يحمل سرّا لا يريد أن يبوح به، ففي بياض الصّفحة، يقول الشّاعر كلّ شيء، وهو في الوقت نفسه لايقول شيئا. تلك المفارقة المبنية على الضّدّ أصبحت سمة ملازمة للنّص الشّعري الجزائري الما بعد السّبعيني .

وينضاف إلى جملة من التّقنيات اللّغوية الّتي يعتمدها الشّعراء، من التّقطيع والحذف والبياض والسواد والضد والمفارقات، تقنية السّؤال الّذي أصبح في غالب الأحياء مؤشرا بارزا، عن بعد الشّعراء عن

الواقع أو ربّما تعبيرا عن الدّهشة الّتي تتوّلد عن غير المألوف، كما نجد هذه التّقنية ماثلة في شعر "محمد بوطغان" :

مالذي خبأته بـــــــــــ (سرتا) الينابيع ؟.

والجسر ..

والطرقات الحفية بالخطو

من شهقة الإشتهاء؟

ما الذي أنشدته العصافير

والشجر المتورط في همهمات الوداع ؟؟

مالذي تركته يداك

من السر ؟؟..

أو زمهرير التستر؟

حتى تفاجأني هكذا لهفة للسماع

ما الذي ؟؟ مالذي ؟؟

والتوغل في هسهسات الدروب

ذريعتنا

في استطاعته أن يعيد الذي نحن فيه

على نقطة الابتداء ؟؟[11]

- ويصبح السّؤال أكثر إلحاحا وتأثيرا كلّما تكرر، بل دلّ على الاضطراب والقلق الذي يعيشه الشّاعر إمّامن حال خطير أو وضع قائم. ويمكن أن يحيل السّؤال إلى فتح فضاء جديد للقراءة، يتولد بتوالد الإجابات المفترضة لتلك الأسئلة لإنتاج نص مواز.

- يقول يوسف وغليسي :

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا ؟

لماذا كصبح وليل كموج ورمل تعانقنا ثم افترقنا ؟

لماذا نفح الوداع التقينا ؟

لماذا بدأنا ؟ وكيف انتهينا ؟

لماذا قبل الفراق افترقنا ؟

[11] - محمد بوطغان ، مشاهد سرتاوية ، قصيدة مخطوطة .

لماذا ؟ !لماذا ؟ !/ محال .. محال

وتشتد جذوة تلك اللماذا "

ويجرفني سبيل ذاك السؤال[12] .

– ونلاحظ أن سؤال وغليسي في هذا المقطع جاء حائرا محيّرا، صادما مصدوما، مشكّلا انطلاقا من كلّ الأسطر الشّعرية الّتي ابتدأت بأداته (لماذا)نسقا هندسيا سعته تسعون درجة لا هو منفرج، ولا هو حاد، ولا هو ينتظر جوابا، ولا الجواب عنه جاهز، لذلك استعاض الشّاعر عن علامة الاستفهام الثانية لتأكيد السؤال، بعلامة تعجب(!)، مكرّسا بذلك مفهوم السّؤال / الصّدمة ،أو السّؤال /الفجيعة"[13].

و"يعد السؤال بـــــــــــــ (لماذا؟) من أكثر أنماط الاستفهام شيوعا في شعرنا العربي المعاصر، وذلك لقدرتها على تجسيد اضطراب الرؤى، واختلال المفاهيم، والإحساس بالغربة"[14]، وينضاف إلى صيغ الاستفهام التي يعوّل عليها الشّاعر الجزائري المعاصر في نقل مكنوناته، نجد النّداء في النّص الشّعري

[12] - يوسف وغليسي أوجاع صفصافه .ص 38.

[13] - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر .ص 49

[14] - مصطفى السعدني ، التقنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 150.

الذي يحيل إلى الحاجة الشّديدة إلى الآخر، والخوف من متاهات الوحدة، والأنس بوجود الأنيس، ولو كان ذلك على حساب التّذكّر، أو على سبيل الأثر لا العين، يقول عثمان لوصيف :

يومض البرق فتنثال المرايا .

بين عيني شغيفات ندية

يارذاذات السماوات البهية

ياغصون البرق

يانبع التجلي

ظمئت روحي وجنت شفاتايا[15] .

– يقول عبد القادر فيدوح عن هذا النّص: "إنّ ذات الشّاعر تصرّ على أن توجد خارج الزّمان والمكان، مع القوى الغيبيّة المجهولة، باعتبارها نبعا فيّاضا للعطاء السّرمدي، لكنّها تصطدم بواقعيتها،فتلجأ إلى النّداء المتكرّر للبرق والرّذاذ والنّبع، الأوّل بوصفه رمزا لانقشاع الظّلام، والثّاني

[15] - عثمان لوصيف، ديوان براءة – دار هومة 1997 ص13.

بوصفه رمزا للتطهّر، والثّالث بوصفهرمزا للارتواء. مصرة على (ألّا ينطفئ في أعماقها سرّ البدايات الأولى، وظمأ الذّات إلى هذه الكلّيات"[16] .

– كما أنّ صيغ النّداء تتغيّر وفق قواعد نحويّة معيّنة، فإنّ الشّاعر الجزائري المعاصر، صاغ النّداء وفق رؤيته الخاصة، وفي الغالب تخرج عن إطار القاعدة، كنداء الضمير مثلا (أنت)، ونداء الضمير "أنت " على هذه الطريقة، ممّا التزم به الشّعراء الجدد، ذلك أنّهم يجنحون إلى الغرابة الموحية، وهذا النداء غير متبع في الأساليب القديمة"[17]. وربّما يكون لجوء الشّعراء إلىهذه الصّيغة من النّداء؛ أنّ نداء الضّمير يكون أكثر حصرا للمنادى، وتخصيصا له. أما نداء الاسم فقد يكون هذا الاسملفظا دالا على صفة يشترك فيها غير واحد مخصوص بالنداء.ونقرأ على سبيل المثال لا الحصر قول الشّاعر يوسف وغليسي :

[16] - عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل – مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 وهران 1994 ص 78.

[17] - إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ص 205.

"يا أنت؟ أنت الهوى "والطور" في سفري. . . بيت الهوى كان.. !ويا ليت لم أكن"[18].

– وقد يكون من التّقنيات اللّغوية الّتي يعتمدها الشّعراء في النّص الشّعري المعاصر، وهي في الأصل تعدّ عيبا يؤاخذ عليه، تلك التّقنية الّتي تقوم على تكرار عنصر لغويّ معيّن، إمّا بدلالة وحداة، أوبتغيّر دلالته.

ومن قبيل هذا نقرأ عند الشاعر "عقاب بالخير":

أنا الطّارق المستبدّ المعاني الّتي في الذّوات

أنا الحرف في شفرة السّيف صوتي ينادي

وشيئ من الذّكريات .

أنا الرّيح في ومضها والسّماء الّتي في اللّهات

أنا الصّخر في شكله الأعجمي، وهول البلاغة في النّدوات .

أحرف هذي البلاد في دروب صحاب

[18] - يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .2000ص 51.

وأبخرة من دخان .

توطّد حرف الحياة [19].

- ولعلّ الشّاعر يرمي من وراء تكرار التّيمة "أنا" إثبات أناه، في صور مختلفة ومتعدّدة وكثيرة، تعبيرا منه عن وجوده القويّ والفاعل، في ظلّ الصّراع القائم بين الوجود و اللّاوجود، سواء داخل النّص أو في الواقع الّذي أفضى إلى وجود هذا النّص. ولا يقف التّكرار عند كلمة بعينها، فقد يكون ضميرا، اسما، فعلا، وحتّى عبارة يقوم عليها النّص وتشكّل لازمة، إذا تكرّرت بنى عليها الشّاعر معاني الأسطر الّتي تأتي بعدها، وما لجوء الشّعراء إلى التّكرار إلّا بدواع نفسية، يترع إليها الشّاعر لما تمثّله تلك اللّفظةالمكرّرة من خلاص داخلي له. كما أنّ هناك داعيّا آخر، يفرضه نمط الكتابة، كالإيقاع الّذي يأتي فيه مع تكرار اللّفظة إضفاء النّغمية والخّفة في الأسلوب، وهومايكون له الأثر الكبير على المتلقي"[20].

[19] - عقاب بلخير، السفر في الكلمات ، منشورات إبداع 1992 ص 12.

[20] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا ، ط1 دار هومة الجزائر 1998ص 56.

ونخلص إلى أنّ شعراء الجزائر لما بعد فترة السّبعينات، قد تمكّنوا من خلق ظاهرة شعرية جزائرية خالصة، جديرة بالدّراسة والبحث، وهذا الخلق الشّعري الجديد،إنّما كان من تضافر عدّة عوامل، منها مايعود إلى الذّات الشّاعرة، الّتي تفتّحت على العالم، وأصبحت أكثر وعيا وثقافة، ممّا كانت عليه في فترات سابقة، ومنها مايعود إلى البيئة الّتي فرضت نوعا من الكتابة، ترفض كلّمالا صلة له بالإنسان والواقع على العموم، وتجنح إلى الواقعية أكثر مما تطفو في الخيال. وتلك الزّمرة من الشّعراء الجزائريين الذين كتبوا مابعد فترة السّبعينات، كانوا على يقين بحاجة الإنسان الجزائري أوالتلقي الجزائري على الأخص إلى قراءة نص أقل مايقال عنه أنّه يلامس الذّات و يتغلغل في الرّوح، فالشّعر الّذي لايحرّك الشّعور مجرد هرطقة .

- توظيف اللّهجة العامية:

من الظواهر االلافتة في الخطاب الشعري الجزائري، (شعر السّبعينات على الأخص)، ظاهرة لغوية عرفتها التجربة الشعرية الجزائرية لأول مرة في حيلتها، وهي ظاهرة تفشي اللهجة العامية، لفظا وتركيبا، في أوساط النصوص الشعرية، فإذا بنا نعثر على كلمة " شيكات" عند الشاعرة زينب الأعوج، و"الآسيد" عند ربيعة جلطي، و"الويسكي" عند عبد العالي رزاقي حيث تتكرر هذه

الكلمة أربع مرات في ديوانه (أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي)[21]، ومن الشعراء من لا يكتفي بهذه الألفاظ والتراكيب العامية القصيرة، بل يلجأ إلى تضمين القصيدة مقطعا عاميا كاملا، مستحضرا من الشّعر الملحون أو من أغنية شعبية معروفة، أو قولا عاميا مأثورا، وذلك طلبا للإفهام لدى فئة المتلقين، خصوصا وأنّ جملة الشّعراء الّذين وظّفوا هذه التّراكيب ممّن لهم باع في قول الشّعر الملحون، ثمّ إنّ الضّرورة لديهم ملامسة أكبر شريحة من الجمهور القارئ، الّذي هو بدوره على قسط ضئيل من الثّقافة والتّمرس في الفصيح من القول، لذلك كان اللّجوء إلى توظيف اللّهجة العامية لتقريب النّص من القارئ.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا العنصر من التّناص اللّغوي، أنّ النّص الشّعري الجزائري وفترتي السّبعينات والثّمانينات – وتكاد تكون قليلة في شعر التّسعينات- ظاهرة شيوع الأخطاء اللّغوية من نحوية وصرفية وإملائية، فلا تكاد تقرأديوانا إلّا وقفت على ذلك الوهن اللّغوي، والضّعف في التراكيب والإهمال المتعمّد، بوعي أو بدون وعي، للقاعدة الصّرفية والنّحوية، وربما تضافرت أسباب دعت إلى هذه الظّاهرة، من ضعف في التّكوين والبعد عن التمرس في العربية وعلومها..

النص الشعري الجزائري المعاصر بين الأصالة والتجديد .

1 – النص الشعري الجزائري من 1955- 1975 .

- العوا المؤثرة في ميلاد القصيدة الحرة .(التشكل البنائي والدلالي) .

[21]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص61.

- تفاعل النص الشعري الجزائري / الجزائري .
- التناص وشعرية النص الجزائري العاصر . مابعد 1975 .
- تمهيد :

إنّ الحديث عن الشعر الجزائري المعاصر يقتضي مسحا للفترة الممتدة من الخمسينات إلى يومنا هذا، وفقا لمفهوم المعاصرة الزمنية، والملاحظة أن الفترة الممتدة مابين الخمسينات والسبعينات قد عرفت سيطرة مطبقة على السّاحة الجزائرية من طرف "داحس وغبراء" الجزائر، مفدي زكرياء ومحمد العيد...، ثم يمكن القول بأن شعر السبعينات يمثل فترة الهدوء والركود الذي يسبق العاصفة، أي عاصفة الخلق الشعري في الجزائر، ثم إنّه يمثل كذلك المنطلق النقيض لما يحمل من ظواهر لغوية وايديولوجية للنص الشعري الجزائري الذي ظهر بداية الثمانينات والتسعينات[22].

ولعل المتتبع للحركة الشعرية المعاصرة في الجزائر في فترة السبعينات، يسترعي اهتمامه معجم مفرادتي واحد، يتكرر بشكل بريء في المتن الشعري لتلك الفترة، كما أنه يحيل إلى مدلولات واحدة يكمن الاختلاف بين شعراء هذه الفترة في كيفية التعبير عنها، إلّا أنّها في العموم مفردات تدور حول (الثورة ، الفقر ، الجوع ، الأرض ، المحراث ..) وبالنظر إلى طبيعة هذه المفردات، فإنّها تعني التوجه القائم الذي سارت عليه البلاد بعد مرحلة الثورة، إذ اتخذت الاشتراكية منهجا لها،

[22]- بوصلاح نسيمة: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ط1، رابطة الإبداع الثقافية 2003 . الجزائر ص 05.

وكأن شعراء هذه الفترة، وفي ظل هذا التوجه، لم يزيدوا على أنّهم قدموا مبادئ الاشتراكية وأشاعوها في أشعارهم .

و "إذا نحن أمعنا النظر في نماذج نتاج الفترة السبعنية بصفة تقارب العموم، أدركنا أنه ضرب من الترف العقلي أوتي أصحابه قدرة على قول الأشياء موزونة وكفى، روجت أشعار شعراء هذه الفترة إلى الأفكار القائلة بالتكامل بين الأديب والواقع ، وآراء السائدة حو الوصاية اتي تفرضها البيئة عى الأديب"[23] .

وبإطلالة بسيطة على شعر الشعراء الجزائريين قبل فترة السبعينات، تجعل الدارس لشعر الفترة السبعينية يعلم أسباب وصول الشعر إلى حد يكون فيه الشاعر البوق الذي ينفخ فيه المجتمع والأمة توجهها، واديولوجيتها، وبذلك خرج الشعر عن مفهوم الإحساس الشخصي.

والدافع الذاتي الذي يفضي في غالب الأحيان إلى ماتنبثق عنه نفسية الشاعر . ومن ثمة "فإن الأدباء الجزائريين والشعراء على الأخص لم يلتزموا بالرومانسية مذهبا فلسفيا وإنما إقتصروا في الأغلب الأعم على الأخد بهذا المذهب فيما يمت بصلة إلى الشعر و الأدب خاصة ، وهم في هذا لايختلفون عن بقية الأدباء والشعراء في الوطن العربي"[24]. ويرى محمد غنيمي هلال ، أن الأدباء العرب كان اعتمادهم عىلى المذهب الرومنسي لا يعدو نقطتين اثين في الغالب الأعم من أشعارهم ونتاجهم هما: "مقاومة الأدب التقليدي ، والدعوة إلى الرجوع إلى ذات الأديب ووصف تجاربه الذاتية والإنسانية في حدود ما يشعربه أو ما يصل إليه تفكيره ، دون اللجوء إلى

[23]- المرجع نفسه ص 7 .

[24]- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهات وخصائص فنية ص 144

الثقافة التقلدية التي تجعل منه صدى لمشاعر و صور وآراء بليت ، وطال بها العهد ..."[25]. وأمام هذه النقلة النوعية في شعر شعراء الجزائر . تجدر بنا الإشارة إلى فحص معالم النص الشعري الجزائري المعاصر منذ أولى وروده في الساحة الأدبية الجزائرية.

- النص الشعري الجزائري بين الأصالة والتجديد :

"وتستلفت نظريا ظاهرة أخرى جديدة ، طالعت الشعر الجزائري في الخمسينات وهي (الشعر الحر) . وللدارس أن يتســـاءل عن سبب تعثر هذه التجربة ، وتأخرها عن أختها في المشرق : أن الأرضية التي بسطتها الترجمة في المشرق للشعر الحر، لم تتح للشاعر الجزائري ، الذي وقف من الثقافة الفرنسية موقف العداء ، فلم يحتك بها إلا في وقت متأخر ، وبالرغم من النداءات المبكرة التي رفعها (رمضان حمود) في العشرينيات اللأخد بأسباب الحضارة الأروبية ، والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة ، فإن طابع القطيعة كان ولايزال يفرض نفسه على الثقافة العربية والفرنسية في الجزائر"[26].

ويذهب أغلب الدارسين حين يؤرخون لبداية ظهور الشعر الحر في الجزائر إلى أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه ، إنما بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية ، وهو قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله ، المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23

[25]- محمد غنيمي هلال :الرومنسية ظ. دار الثقافة بيروث .1973 ص 246 .

[26]- خرفي صالح ، الشعر الجزائري الحديث .المؤسسة الوطنية للكتاب 1984 . الجزائر 262 .

مارس1955"[27] . ويضيف دارسون آخرون للأدب الجزائري تلك المحاولة التي سبقت تجربة (سعد الله) ، كتجربة (مضان حمود) التي كتبها في 1928 ، وإذا كان الإعتبار الذي من أجله تميز نص "طريقي" هو إشكاليته الموسقية ، فإن نص "ياقلبي " ل(رمضان حمود) تجربة شعرية تتميز هي الأخرى بكونها قصيدة متعددة الأوزان ، متغيرة القوافي ، بل إنها تشمل على مقاطع لايمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة ، ولقد كتب (رمضان حمود) هذه التجربة بعد سلسلة من المقالات الواعية التي تناول فيها بالنقد الموضوعي واقع الشعر العربي"[28].

ودعا إلى التحرر من سلطة الوزن والثقافية ، إذا لا يعبران عن البعد الحقيقي لمفهوم الشعر، فالقياس عنده يقوم على الصدق الفني ، حتى وإن كان القالب نثريا . و ربما يرجع سبب عدم نجاح دعوة رمضان حمود إلى كونها كانت متفردة و لم تلق الصدى اللازم لأنها لم تشفع بأمثلة من الشعر أضف إلى ذلك ما تعلق بالذوق العام للشعر العمودي الذي كان سائدا آنذاك . "وكان يمكن لدعوة رمضان حمود ، أن تترك بعض الأثر في الشعر الجزائري لو لم تختطفه المنية بعدها بسنة واحدة (1929) وهو في الثالثة والعشرين من عمره . أضف إلى هذا أن الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية آنئذ لم تكن لتساعد على تقبل هذه الدعوة أو تهتم بها، بل إن الدافع هو هذا الواقع نفسه الذي كان يتنفس في جو كلاسيكي صارم، وهكذا ظلت هذه الدعوة المبكرة ،

[27]- محمد ناصر – الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 149 عن جريدة البصائر ع 311 ، الصادر بتاريخ 25 .03 .1955.

[28] - المرجع نفسه ص190.

بدون أن تترك أي أثر يذكر ، فهي من هذا الجانب تعتبر ظاهرة متفردة في تاريخ الشعر الجزائري الحديث[29].

ويبدو أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه هذا النحو (الشعر الحر) . عن وعي واقتدار وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية ، هو أبو القاسم سعد الله ، وربما كانت أهم العوامل التي دفعت أبا القاسم سعد الله وغيره من الشعراء الجزائريين الذين اتجهوا إلى القصيدة الحرة ، إحساسهم بضرورة التحول عن القالب التقليدي الصارم ، الذي أصبح لا يساعد على النظم ، كما أن القالب الجديد يستوعب مظاهر الحضارة ويسايرها ، ويستجيب لمتطلبات الحياة كما يتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والإجتماعية التي تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية.كما أن سنة الحياة وقانون الطبيعة يتماشى و التغير ولا يبقى على حال واحدة . لذلك كان "الاتجاه إلى هذا الشعر الجديد المتحرر من أسر الثقافة، وصرامة الوزن ، استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء الشباب آنئذ من مظاهر الكبت السياسي والاقتصادي ، والجمود الاجتماعي والديني ، إنه يعتبر قبل كل شيء عن عمد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة ، ليس في الشعر وحسب ، ولكن في مختلف أوجه الحياة ، إنه جزء من ثورة ،أو شكل من أشكال الثورة"[30].وربما كانت بواعث هذا الميل إلى القالب الجديد واتخاذه مذهبا للتعبير بديلا عن الشعر العمودي ، ذاتية ودليلنا في ذلك ما ذهب إليه أبوالقاسم سعد الله حين قال: "كنت

---

[29]- ينظر محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ص150 ، شلتاغ عبود ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، دبلوم الدراسات المعمقة جامعة وهران 1978 ص 54.

[30]- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهته وخصائصه الفنية ص 152.

أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 ، باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة ، غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من المشرق ولا سيما لبنان ،ولإطلاعي على المذاهب الأدبية ، والمدارس الفكرية ، والنظريات النقدية ، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"[31].

والمتصفح للشعر الجزائري يقع على ملاحظة تقود في الأساس إلى أن تبني هذا القالب الجديد من التعبير إنما كان بدوافع ذاتية نفسية ، هذه الملاحظة تكمن في الإرتباط الوثيق بين الإتجاه الرومنسي –الوجداني– والإتجاه الجديد . فليس من قبيل الصدفة أن يكون كل الشعراء الجزائريين الذين حاولوا كتابة القصيدة الحرة ، إنما كانوا في البداية يتجهون اتجاها وجدانيا ، ويكتبون القصيدة المتراوحة القوافي ، ذات المقاطع المتعددة ، ونذكر على سبيل المثال من هؤلاء الرواد : رمضان حمود ، أبو القاسم سعد الله ، أحمد الغوالمي ، محمد الأخضر عبد القادر السائحي ، أبو القاسم خمار ، الطاهر بوشوشي ، محمد الصالح باوية.. وغيرهم، وهو تحول طبيعي إذا عد من حيث شعور الوجدانيين ومحبتهم للتغيير والتطور والقفز على الأطر وتجاوز القوالب الجاهزة"[32].

ومما تجدر الإشارة إليه أن الشعراء الجزائريين لم يختلفوا عن غيرهم من الشعراء في الوطن العربي ، لما اتخذوا الشعر الحر قالبا جديدا ومنهجا خاصا في كتاباتهم إيمانا منهم بضرورة التغيير وفق مايتطابق والحياة المعاصرة ، فكل زمن حفل بمايميزه ، ولعل هذا الزمن –على ذمنهم– أنسب إليه

[31]- أبو القاسم سعد الله ، درسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الأدب 1966 لبنان ص 47 .

[32]- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث ص 153.

قالب جديد يتمثل في الشعر الحر ففيه شعور بالفردانية واثبات الذات ، ولعل الشعراء الجزائريين تمثلوا قول نازك الملائكة : "كان على الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم ، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر..."[33]. وإن كان الشعراء الجزائريون على هذه الفترة قد اختلفوا في الصياغة ، كل على حسب المعين الذي استقى منه ثقافته ، فإنهم اتفقوا على الشكل العام للقالب الجديد كما لم يخرجوا عن الصيغة التي تنطلي على جملة من هذا الشعر ، الذي يصور الحياة بظلامية ، ويطبعها بالبأس واليأس من الواقع، إذ نجد عمر أزراج يقول في شعر شعراء القالب الجديد: " إني شديد الحزن ، لأنني كلما قرأت مايكتب من شعر عربي حديث ، أجد فيه البأس والظمأ والعراء ، وفقدان الحضن ، أي أجد فيه الخواء ، أغلب التجارب الشعرية الحالية إما تصدر عن يأس في الواقع ، أوعن واقع يائس ، وشعورا بهذا كله ، بدأت خطوات قليلة جدا عن الشعراء الجزائريين الجدد في استنبات العشب ، وممارسة النقد الحر لظلامية الحياة العربية المفروضة خارجيا وداخليا"[34].. وبما أن الشاعر ذو حس مرهف ، فإنه كان من أول الناس شعورا بإرادة التغيير والتطوير ، والإفصاح عنهما بما يتناسب مع هذا الإنقلاب الذي يهز أركانه نفسه ، وهو يعيش زخم هذه الثورة بكل حرارتها وبكل أبعادها ، ولابد من الربط بين روح وشكل هذا الشعر كما يقول أبوالقاسم سعد الله :" أنه" –الشاعر – يقدر ماكان متحررا من القافية والوزن ، وغير ذلك من أشكال التحرر ، بقدر ماكان روحه أيضا متحررة رافضة للوجود الاستعماري ،

---

[33]- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ،بيروت 1962 ص 42.

[34]- مرتاض عبد الملك ، معجم الشعراء ، الجزائريين في القرن العشرين ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائري 2007ص 36.

والتخلف العقلي و الجمود الأدبي الذي كان يجتره أدباء الجزائر المتقدمون عن زمن الثورة المسلحة باستثناء بعضهم طبعا .."[35].

وتكاد لا تختلف تلك النصوص التي ظهرت في هذه المرحلة(1955-1962) في كونها تنم عن روح ثورية رافضة ، ومتمردة ترى عدم صلاح الواقع الاجتماعي والسياسي ، ونماذج ذلك كثيرة فقصيدة "طريقي" لابي القاسم سعد الله تتشاءب عن روح متمردة ثائرة ، لذلك اختار أبو قاسم طريق الثورة ورسم منهجه من خلالها .إذ يقول :

يا رفيقي

لاتلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الأنات عربيد الخيال

كل مافيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوي و وحول

تتراءى كطيوف

[35]- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث ، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 156.

من حتوف

في طريقي

- يارفيقي[36].

يبدو من خلال "طريقي" لأبي القاسم سعد الله – الذي أوردنا منه مقطعا –أنه حافل بكل الألفاظ التي تعبر عن الثورة والألم (شائك، عاصف ، صاخب ، جراحات تسيل، حتوف..) كما أن لفظتي (اخترت مروقي) تعبران تعبيرا صادقا عن رغبة ذاتية في التحرر والخروج من الحالة التي يعيشها الشاعر ، وهو الأمر نفسه مع شاعر أخر "أبو القاسم خمار" في قصيدته "الموتورة" ، فإن أمثال هذه التجارب الصادرة كلها في السنوات الأولى لاندلاع الثورة التحريرية ، تؤكد مرة أخرى بأن المضمون الثوري من العوامل النفسية التي تدفع الشاعر المتطور المتجدد إلى البحث عن قالب جديد متحرر ، يعبر من خلاله عن رفضه للقوالب المتوارثة المألوفة"[37] .

كما لانغفل جانبا آخر من الدوافع إلى اختطاط هذا القالب الجديد في التعبير لدى جملة من شعراء الجزائر في تلك الفترة – احتكاكهم بالثقافة العربية أو الأجنبية حينما كانوا طلابا يدرسون خارج الجزائر أو حينما كانت تلك الصحف العربية الوافدة من المشرق إلى الجزائر خفية ، فأبو القاسم سعد الله سمحت له فرصة الانتقال من الجزائر بخط الدراسة في تونس ثم القاهرة من أن يكون أقرب إلى منابع الحضارة والتأثر على ما سواه من شعراء الجزائر الذين لم يغادروا أرض الوطن ، ويقر أبو القاسم سعد الله أنه "كان يتابع وهو طالب بالقاهرة آثار السياب ونازك الملائكة و يعجب بتزار

---

[36]- مرتاض عبد الملك معجم الشعراء الجزائريين ص454.

[37]- محمدناصر المرجع السابق ص 156.

قباني ، ويقدره لأنه مدرسة قائمة بذاتها،.... ولعل شعر نزار قباني قد وجد لدي هوى خاصا في تلك المرحلة "[38].

وإن كان من الطبيعي أن يكون التجديد وليد تجارب شخصية تتراوح بين الاخفاق والنجاح فهو في آخر الأمر يفضي إلى المحاولة التي تنطلي على تلك النصوص التي كتبها الشعراء فصارت تنعت بالبدايات الأولى لتشكل هذا القالب الجديد في الشعر الجزائري الحديث. غير أن هذه البدايات لم تتسم بتحول كلي من شكل إلى شكل آخر أو من بنية تعبيرية قديمة إلى بنية تعبيرية جديدة[39]. وإنما يصدق عليها الوصف بالتذبذب والتردد، وربما ذلك وليد عدم اكتمال الاقتناع بالقالب الجديد، فراح الشعراء ينظمون تارة وفقه وتارة وفق النمط التقليدي، الذي كان حظّه أوفر وأغزر من القالب الجديد عند هؤلاء الشعراء، وربما كان عذرهم في تلك الظروف الصعبة التي صاحبت ميلاد هذا القالب في الجزائر، وما كانت تمر به البلاد، يقول عبد الله ركبي: " إن تجربة الشعر الجزائري في هذا الشكل أثناء الثورة كانت محدودة، في أشخاصها وفي إنتاجها، وفي مستواها، نظرا لظروف كثيرة، منها أنّ الشعراء كانوا في بداية تفتحهم وأنّ اطلاعهم على الشعر الجديد، كان محدودا نسبيا، إلى جانب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة، بحيث نستطيع القول؛ بأنّهم مارسوا التجربة وقول الشعر في ظروف جد صعبة"[40].

[38]- المرجع نفسه ص 158.

[39]- محمد الله ركيبي ، الاوراس في الشعر العربي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982ص 70.

[40]- محمد ناصر، المرجع السابق ص70.

وما تجدر الإشارة إليه أن الشعراء الجزائريين نحوا إلى القصيدة الحرة، بدوافع ذاتية نفسية، تتوافق وما يحسون به من مظاهر الكبت التي يعيشونها جرّاء حياتهم في ظل القهر والظلم الاستبداد، إذ رأوا من الواجب تغيير الوضع وبالضرورة أدوات التعبير وقوالب جديدة يمكن بها مسايرة متطلبات العصر، كل ذلك تجسد مع روحهم المتمردة، دفعت الحياة العامة للجزائريين نحو تحوّل هام وجذري، تمثل في الثورة التحريرية المجيدة .

المرحلة الثانية (1962-1968): في هذه الفترة التي شهدت ركودا ثقافيا وجمودا فكريا يكاد يكود، الصبغة العامة لحياة الجزائريين في شتى الميادين، وصل صداه إلى الحياة الأدبية التي تأثرت هي كذلك بالركود، إذ" إن جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثور ة التحريرية، ويحاولون تطوير القصيدة –على قلتهم الشديدة – انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة، ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم إلى الابحاث الأكاديمية ،والانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة، وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة"[41].

أضف إلى ذلك أن البلاد غداة الاستقلال وحتى السنوات الأولى منه كانت في حاجة إلى إطارات وموظفين معربين فلجأ بعض الشعراء إلى تقلد هذه الوظائف جعل معين الشعر ينضب، حين قلل هؤلاء من نشاطهم الأدبي وإبداعهم الشعري كما حصل مع أبي القاسم خمار، والغوالمي ،وغيرهما.

[41]- المرجع نفسه ص 161.

بل إن من الشعراء الرواد من غير مساره المهني بعيدا عن الشعر و الأدب. فمحمدالصالح باوية اصرف إلى مهنة الطب، و أبو القاسم سعد الله إلى التأريخ وهما مما لهما باع طويل في الشعر الحر .

إن انعدام الجمهور المتذوق للشعر بفعل الوضعية المزرية التي كانت تعيشها اللغة العربية في الأيام الأولى من الاستقلال زاد من انصراف الشعراء عن قول الشعر ولا سيما الشعر الحر الذي لايزال يبحث له عن مكانة في الوسط الأدبي. مع ما في هذا الوسط من منافسة من قبل الشعر العمودي الذي بلغ من نفس القراء بما لايدع مجالا لزحزحته، كل ذلك يضاف إلى عامل مهم كان له الحظ الوافر في الجمود الثقافي والركود الأدبي لهذه الفترة؛ ألا وهو غياب الحافز على قول الشعر "فقد كانت الثورة التحرير في حد ذاتها مفجرا قويا للإبداع، وكان الشعر أثناءها يؤدي وظيفته السياسية والإعلامية الهامة، وكان الشعراء يكتبون لتغطية الأحداث الساخنة متفاعلين معها معبرين عن الانتصارات والمآسي معايحدوهم في ذلك إحساس فياض، وحماسة عارمة ، ولكن هذه الحماسة وذلك الإحساس خمدا قليلا تحت تأثير الواقع السياسي المؤلم، الذي شهدته الجزائر في بداية الستينات، بعد أن طوحت بزعمائها حمّى الكراسي، وألقت بهم في دوامة الخلافات والصراعات وذلك ما جعل بعض الشعراء الكبار يفضل تحطيم قلمه على التغني بالخلاف، وهذا مفدي زكاريا يلخص الوضع في قوله :

أنـــا حطـــــــــــمت مزهري لاتســـــــــــلني . . . وسلوت ابتســـامـــتي لاتلمـــــــــــــــــــني .

غـــــــــــاص نبع النشيـــــد وانقــطع الـــــــــــو . . . حي، وضاع الغنا، وأغفى المغني .

أنا إن كـــــــنت شـــــاعر الثورة الكبــرى . . . فـــــــــــإنـــــــــي (نجلفـــــــــها) لا أغنـــــــي .

وإذا بـــــــــــالمـــصيـــــــــــــــر هنـــــأ قـــــــوم . . . فبـــــــشق الصفـــــــوف لمست أهنـــــي .

كنت للـــوحـــــــــــــــدة النـــــــــــداء المـــــــدوي . . . كيــف للخلف أرهف اليوم أذنـــــــــــي .

مذ ثراءى الشقـــــــــــــــــــاق حطمت كأســـــا . . . تـــي على مبسمي ، وأرهقت دنـــي .

ورأيت الرؤس طاقت بها حمـــــــــــــــــــى . . . الكـــــراســـــي ، ونالـــــــها مس جـــــــــــن .

فنجزت في الرقى سورة (الإخلاص) . . . مذبـــــــــــــــات غيـــــرها لـــــــيس يغنـــــي[42] ..

وفي مثل هذه الظروف كان من الصعب جدا أن ينضج جيل الشعراء الشباب الذين نعوا القديم وحاولوا على آثاره التجديد. بالإضافة إلى كونهم يفتقرون إلى الخبرة و التجربة

[42]- محمد ناصر، الشعر الجزائري...ص 164.

بمعظمهم صغار السن وحديثي العهد بالكتابة، كما أن مستواهم العلمي محدود و الذي برز بحدة في إنتاجهم خصوصا أولى قصائدهم ويقر (عبد الله ركبي)الذي كان مشرفا على أحدى الجرائد في قسمها الثقافي ، بتدني المستوى ، حين قال:" بأي شيء أبدأ، أباالعمودي الذي انكسر عموده، أم بالشعر الحر الذي لم يرتفع إلى مستوى النثر الفني الجميل"[43].

المرحلة الثالثة (1968-1975): شهدت الجزائر في أواخر الستينات وبداية السبعينات تحولات هامة في الميادين الاجتماعية، الاقتصادية، والثقافية، وشهدت أحداثا ثورية ،وإنجازات معتبرة مثل تأميم الثروات المعدنية، والثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، وانتشار التعليم وديمقراطيته، والطب المجاني، وغيرها من التحولات الهامة التي تدخل في اطار الثورات الثلاث: الصناعية، والزراعية، والثقافية"[44]. وقد صاحبت هذه النهضة هبة صحافية تواكب الأحداث وتسجل هذه الإنجازات وبعثت الحركة الثقافية من سباتها الذي كان أن يقضي عليها وعلى معالم الهوية الجزائرية غداة الاستقلال، حيث أصبحت تصدر في الجزائر المستقلة صحف ومجلات، وقد كان للأدب حظ وافر من الكتابات الصحفية التي أخدت على عاتقها إبراز المنتوج المحلي شعرا ونثرا، فهاهي مجلة "آمال" التي تصدر عن وزارة الاعلام تختص في نشر أدب الشباب على تلك الفترة، وتفتح ذراعيها لكل جديد وافد أو محلي بغية الثقافة والإعلام ، وكذا جريدة "الشعب" الثقافي والأسبوعي حيث كان صدورهما بين سنتي 1972-1975 ، وكذا جريدتي المجاهد الثقافي والمجاهد الأسبوعي اللتان تصدران عن دار المجاهد بدءا

[43]- جريدة الشعب ع 916 بتاريخ 26-11-1965.

[44]- محمد ناصر الشعر الجزائري... ص 166 .

من1962-06-01[45] . هذا الحراك الداخلي الذي بعث الحياة من جديد إلى جانبه كان هناك حراك خارجي على الساحة الدولية والاقلمية ، كان له الأثر البارز في كتابات شعراء هذه المرحلة موضوعا ومضمونا ،ونقصد بذلك الهزيمة التي تجرع مرارتها العرب أمام اسرائيل في جوان 1967. تلك النكسة التي لم تكن في الحسبان، قد أصابت الإنسان العربي في كرامته، وكانت دافعا قويا لجملة من الشعراء الشباب إلى الشعر للتعبير عن مشاعر الأسى والحسرة .

إن هذه التفاعل والحراك الداخلي والخارجي وفق خط زمني متسارع فسح المجال أمام جيل من الشعراء لم يكونوا معروفين قبل هذه الفترة هؤلاء الشعراء وإن اختلفت مشاربهم راحوا يفرضون أنفسهم في الساحة الأدبية، ويبحثون لنصوصهم عن مكانه بين الشعراء وهم يعتبرون أنهم البديل الأحق والأنسب لجيل شعراء الثورة والرعيل الأول من شعراء الاستقلال. ومن جملة هؤلاء الشعراء نذكر على سبيل المثال لا الحصر؛ مصطفي الغماري، محمد بن رقطان جمال الطاهري، عمر بو الدهان ، محمد ناصر، مبروكة بوساحة،عبد الله حمادي، رشيد أوزاني، جميلة زنير ، أحمد حمدي ، عبد العالي رزاقي، عمر أزراج، حمري بحري ، أحلام مستغانمي ،جروة علاوة وهبي، محمد زتيلي،وغيرهم.

[45]- أنظر الجرائد المذكورة على الوراق.

ولعل أهم ما يلاحظ على هذه الفئة أنها انقسمت إلى فوجين ،أحدهما ينظم الشعر العمودي ويكتب الشعر الحر،محاولا التوفيق بينهما وكذا التجديد في الموضوعات والمضامين، وصنف ثان قاطع الشعر العمودي تماما وانصرف إلى كتابة الشعر الحر ولايرضى عنه بديلا.

لم ينل مجهود هؤلاء خصوصا الشعراء الصنف الذي كتب الشعر الحر وأعلن القطيعة مع الشعر العمودي أية صلة بينهم وبين الجمهور المتذوق للشعر، وفي ذلك أسباب عديدة نجلها في ما يلي :

على الرغم مما يتصف به هؤلاء الشعراء من حماسة إلا أن تكوينهم وتجربتهم الشعرية الضحلة لم تشفع لهم في تقديم نصوص ترقي إلى المستوى ما دفع بجمهور القراء إلى النفور منهم .

معظم هؤلاء الشعراء ثقافتهم الشعرية سطحية، وليس لها مد في جذور الشعر العربي الأصيل، ولعل تكوينهم الذاتي لم يرق إلى مستوى قراءة دواوين شعراء جزائريين أو عرب على شاكلة أبي القاسم سعد الله أو البياتي أو نازك أو السباب ، وكثير من هؤلاء الشعراء كان يجهل أعلام الشعر الحر، ويرى أن كتابة الشعر موهبة وليس لها حظ في الثقافة الشخصية .

وللجمهور المتلقي المثقف باللغة العربية دخل كبير في عدم التشجيع على هذا النوع من الشعر، فالعمودي لايزال يسيطر على الأذن الذواقة للشعر وليس من السهل أن يحل الشعر الحر بديلا خصوصا وأنه من حيث الإيقاع يفتقر إلى تلك الرتابة الموسيقية التي تألفها الأذن وترتاح لها النفس. وقد يجتاز الأمر عامة الجمهور إلى طبقة المدرسين في الجامعة ممن لا يدفع طلابه إلى قراءة هذا النوع من الشعر تحت عذر قد يكون منطقيا ألا وهو إفساد الذوق ويفقد حاسة التذوق .

غياب حركة نقدية بناءة تواكب هذا المنتوج الجديد على الساحة الأدبية وتبحث في أسباب ظهوره وإمكانية حلوله بديلا للشعر العمودي وفي شيء من الموضوعية غير أن الحركة النقدية في الجزائر ضعيفة وصلت حد التأزم الحاد[46].

على حد تعبير الدكتور محمد مصايف. إن انعدام الحوار وفقدان الاتصال الموضوعي بين النقاد والشعراء الكبار وهم الأقدمون تجربة من طرف، وبين الشباب الناشئ من طرف آخر جعلت أحد الشعراء الشباب على تلك الفترة يدعو زملاءه من التيار الجديد لأن يناضلوا حتى يجبروا الشعراء الكبار على الاعتراف بالأدباء الشباب والاهتمام ببعض انتاجهم على الأقل[47]. .. وربما جاءت هذه الدعوة بعد عزوف كبار الأدباء في الجزائر عن النظر إلى غيرهم من الأدباء الشباب واستئثارهم بالساحة الأدبية خصوصا أولئك الذين علموا مكانتهم في نظر المتلقين، أو كان لهم إسهام في ماقبل الإستقلال على زعم أنهم الطبقة الأولى وغيرهم من الأدباء دونهم في الترتيب، فشيدوا قصورا من العلياء وانزووا فيها[48].

إن الإعتداد بالنفس المبالغ فيه أحيانا من طرف الشباب، تقابله اللامبالاة المبالغ فيها تجاههم من طرف الشيوخ، عنصران أديا إلى أن تنعكس أثارهما السلبية على الجو الثقافي العام، وعلى الإنتاج الفكري الضحل، مما أدى إلى انعدام المناقشة الموضوعية البناءة ،وإن وجدت فهي مناقشة الحد

---

[46]- محمد مصايف دراسات في النقد والأدب الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981–ص 09.

[47]- عبد العالي رزاقي نظرة في الشعر الجزائري الحديث جريدة الشعب العدد 5072 الصادرة في 24–02 1980 م

[48]- من امثال محمد العيد الذي انقطع عن قول الشعر إلا ماكان من الرسائل والاخوانيات ، ومفدي زكاريا كان في منفاه وأحمد سحنون الذي انشغل بأمور لاعلاقة لها بالأدب .

الواحد أي كل طرف يناقش نفسه، ويتهم الطرف الآخر، ويرفض مناقشة الطرف الثاني[49]. هذا المد والشد بين الأدباء الجزائريين الشيوخ منهم والشباب كان له الأثر السلبي حيث أنهم التفتوا إلى سفاسف الأمور التي تتعلق بالإعتراف، والأفضلية والأحقية وتناسوا مايجب عليهم من إذكاء جدوة الحركة الثقافية الشعرية على الأخص، وكان الأثر الإيجابي في كون الأدباء وعلى الأخص النثار منهم قد اكتسحوا الساحة الأدبية وقفزوا فوق جدار الخصومة بين الشعراء وأسسوا صرحا تمثل في الرواية الجزائرية التي استحوذت على قسم هام من القراء بداية من السبعينات وحتى يومنا هذا .

ذلك التصادم الحاصل بين الشيوخ والشباب صار مع مرور الوقت قضية تطرح كلما أثير نقاش حول التجديد في الشعر أو في الحياة التقافية عامة، وهو مايقره الشاعر الباحث "محمد سعيدي" حين يقول:" ...إننا عندما قضية التجديد، حتما نطرح قضية التصادم، لقد كان النصف الثاني من الستينات مرحلة بحث، في حين أن مابعد السبعينات كان البداية الحقيقية في هذه المرحلة نجد نموذجا جديدا يقارن بالنموذج القديم، إن النموذج الذي انتهى وانهار، يفرض أن يوجد نموذج جديد، وهذا يفرض في حد ذاته تصادما، وبدون تجني، وتحميل الماضي ما لا يطيق، فإن النموذج الذي لدينا لابد أن نتصادم معه.."[50]. الرشيف الوراق. ويقول محمد ناصر واصفا ذلك التصادم:" وأحسب أن معاداة التراث والتنكر له ودعوى التميز والتفرد إنما يعود إلى عامل نفسي،وهو حرص الشباب على البروز في الساحة الأدبية،و توقهم المتعجل إلى الشهرة،ولذلك يحاولون إظهار تجاربهم

[49]- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهات وخصائص فنية ص 173.

[50]- محمد سعيدي جريدة الشعب العدد 32486 الصادرة في 1975/02/02.

على أنها تختلف عن تجارب من سبوقوهم، وأنها تتميز عنها بالجدة والطرافة ومسايرة العصر، فمن صفات الشباب الإندفاع والتحمس، والإعتداد بالنفس الذي قد يصل حد الغرور أحيانا"[51]. وقد يكون هذا التصادم طبيعيا لو أوعزناه إلى السنة الطبيعية لسيرروة العلوم والتي يبنى جديدها على قديمها من غير نسيانه أو تناسية أو تجاوزه، وفي أقل الأحوال ذكر سلبياته وإغفال إجابياته ،وكذا الحال مع الرومنتيكية التي ظهرت على أنقاض الكلاسيكية وماحدث من عداوة بين مدرسة الديوان التجديدية ومدرسة الإحياء التقليدية . هي سنة طبيعة إذا تلك الخصومة بين شباب الجزائر شعرائهم على الخصوص وشيوخهم، وقد وصلت تلك الخصومة في مرات عديدة مع شعراء إلى حد إلقاء اللائمة على من سبقهم من الأدباء في كونهم لم يتركوا للمتأخرين ما يساعدهم على الرقي والنهوض بالحركة الأدبية، وحينما يصل الغرور إلى حد ينفي معه وجود فترة بكاملها من الشعر في الجزائر، نرى عمر أزراج، وهو أحد الشعراء الشباب، يدلي بدلوه في إذكاء نار الشد و المد قائلا:" نحن كشباب وأبدأ بنفسي لم نستفد من الشعراء الجزائريين، لقد قرأت ما نشر وما طبع فلم أجد ما يشد بي لأبدأ نواة جديدة ،عبر هذا الثرات الذي كتب قبل وأثناء الثورة هؤلاء الذين لم يتركوا لنا الزاد العظيم و لم يقدموا لنا ما يقودنا إلى القمة ولا مايساعدنا إلى الوصول إلى الأعمق"[52].. تلك النظرة الضيقة التي تنبئ عن حقد دفين لكل مايمت بصلة إلى التراث، دفعت بالشاعر عمر أزراج إلى الدعوة إلى القطيعة مع كل مايمثل الماضي، لأنه وببساطة خواء، هذه الآراء

[51]- محمد الناصر الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 175.

[52]- المرجع نفسه 174.

والأفكار التي تحملها عقول هذه الشريحة الواسعة من الشعراء الشباب لا تبعث على العجب والغرابة خصوصا إذا ماعلمنا المستوى العلمي والثقافي لهذه الشريحة، إذا ماقورنت بصنوتها من الشعراء الشيوخ فلا يختلف اثنان في أن مفدي زكريا لا يقارن بما دونه من الشعراء ولا سيما عمر أزراج وإن اختلف أساليبهم وأشكالهم التعبيرية.

وقد استمرت القطيعة بين الشعراء الشباب، معظم، وكل ما يمت بصلة إلى التراث بما فيه الشعر الجزائري قبل فترة السبعينات وغير هؤلاء الشعراء وجهتهم إلى نماذج من الشعر العربي في قالبه الجديد والذي كان في هذه الفترة قد ذاع صيته وأخد له مكانة بين أجناس الأدب الأخرى. فقد اتصل الشعراء الشباب بشعر فطاحلة الشعر الحر أمثال نزار قباني، بدر شاكر السباب، البياتي، صلاح عبد الصبور، وعلي أحمد سعيد (أدونيس)، وسعدى يوسف، محمود درويش، سميح القاسم، وغيرهم سواء مباشر أو عن طريق الترجمة .

ومن ثمة رسموا لأنفسهم طريقا أعلنوا من خلاله القطيعة التامة مع الشكل القديم للقصيدة العربية كما أظهروا في غير مرة تعصبا للشكل الجديد، وراح بعضهم على سمت نزار قباني* (سجال بين غارودي الناقد ونزارقباني الشاعر حول مكانة الشعر الحر في الحياة الأدبية)في كون كل ما له علاقة بالشعر القديم أو التراث عامة يعتبر لبوسا مهترئا لايساير الحياة المعاصرة .

-التشكيل اللغوي والإيقاعي للقصيدة الجزائرية المعاصرة :

-التشكيل اللغوي: لقد ارتبط الشعر العربي بالإنشاد والغناء، وهو أسلوب لامتلاك السامع والتأثير فيه، وعلى هذا الأساس كان الكون الشعري ينبني على البيت بوصفه وحدة مستقلة

بذاتها، وهذا البناء البيتي يرجع إلى ضرورات إنشادية وغنائية و سماعية، مرتبطة بالأداء على اعتبار أن البيت وحدة أدائية[53]. فهو الركن البنائي في هوية الشعر من حيث هو حدث منطوق ومسموع، أو لنقل أن أدائية الشعر الخليلي لا يتحدد جوهرها إلا في نطاق البيت لأنه اللبنة المتجانسة في بناء صرح القصيدة، وهو بذلك وحدتها الإيقاعية لمن يتلو الشعر، وهو أيضا وحدتها النغمية لمن يصغي إلى تلاوتة ، فالبيت حيز مقطعي من حيث هو سلسلة من الكلام الملفوظ ولكنه في حقيقته الفنية، فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقي"[54]. إذا، كان النص الشعري القديم يقوم على وحدة البيت وعلى المعنى الموقوف بالوزن والقافية .فهو من هذا التحديد ذو بنية تامة،لأنه لاينطلق من المعلوم إلى المعلوم أما البيت في النص الشعري الحديث فهودال ضمن بناء النص ككل، وليس محورا أو شكلا إجباريا تتأسس عليه القصيدة، وإنما مكون من مكونات النص، فالنص هو معيار البناء في الرؤية الحدايثة، وليس البيت والقصيدة الحديثة حسب تعبير **لو تمان** منقسمة إلى أبيات، والنص هو الأساس على مستوى القراءة والاختيار فالبيت في القصيدة الحديثة ذو بنية ناقصة تتكامل مع الزمن والتجربة ويصبح البيت في هذا الإطار خارج الأنموذج القائم، وله بناؤه الخاص في نسق الخطاب"[55]

[53]- مشري بن خليفة بنية القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر منشورات الاختلاف االجزائر 2006 .ص 87.

[54]- ينظر- مشري بن خليفة- المرجع نفسه ص 87 .

[55]- عبد السلام المسدي في جدل الحداثة الشعرية ، كتاب الشعر ومتغيرات المرحلة ص 16/17.

ويرى مالارميه أن" الكلمات لاتستطيع أن تؤدي معناها برنينها وحده، ولكن بيت الشعر المؤلف من عدة ألفاظ هو الذي يصنع كلمة كاملة جديدة غريبة عن اللغة ساحرة ترفض بلمحة سامية، الصدفة الكامنة في الألفاظ على الرغم من عملية تقويتها تقوية متعاقبة في المعنى وفي الرنين"[56]. وتتحدد شعرية النص في النقد العربي القديم ، بالتزامه شروط عمود الشعر ، ومن ثمة فأي خروج عن هذا الأنموذج هو خروج عن الشعر العربي، لذا حفل النقد العربي بالشعر بوصفه ديوان العرب، وأفرد له مدونات، ماتزال مصادر لها قيمتها المرجعية في دراسة هذا الشعر، الذي هو بالأساس بنية لغوية ،.. وسادت مفاهيم في النقد العربي اللفظ الحسن كالثوب الحسن، واللفظ القبيح كالثوب القبيح ، وأن الألفاظ كسوة المعاني،وقوالب تنسكب [57] .

واللغة في هذا التصور نظام من الإشارات و الكسوة،لها معنى قائم مطلق ، وقد اتخد علماء النحو واللغة الشعر العربي انموذجا، في مجال اللغة بوصفها ألفاظا مفردة وشواهد على صحتها في القول ، وكانت عناية بعض العلماء باللغة تنطلق من"الإعجازالقرآني" وأن "اللغة" عيار في صناعة الشعر الذي يستدعي الطبع والرواية والاستعمال، وأن يشاكل اللفظ معناه وأن يعرب عن فحواه كما يقول الجاحظ في كتاب البيان والتبيين .

وإذا تطرقنا إلى اللغة الشاعرة التي تربط الشعراء القدامى والمحدثين وأصحاب الشعر الحر، نجد أنها لغة واحدة في مهدها، وقاموسها متقارب، متجانس في هدفه ، متباعد في صوره وتراكيبه، فاللغة هدف مؤثر يرمي إليه الشاعر، وينتقي منها ماهو جدير بإبداع مضامينه،و بما فيه من إيحاءات تصويرية

---

[56]- محمد ينيس "الشعر العربي الحديث ج 3 "(الشعر المعاصر) ط1 دار طوبقال المغرب 1990ص 108..

[57]- فليب فان تغيم "المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ترجمة فريد أونطونيوس ط3 منشورات عويدات ، بيروت لبنان 1983 ص 277.

نفسية، فالكلمة ترشد و وتمور و توحي و وتعزف لحنا معينا مميزا تسر له الأذن، وتطرب له العين، ويرتاح له الذهن ، وتدركه النفس، فالكلمة الشعرية قطاع في بناء القصيدة الشعرية[58].

القصيدة الشعرية ، له إيقاعه في تدارك المعني، وفي إيمائه به، وتصويره له، وقد استطاع شعراؤنا القدامى والمحدثون استغلال مافي لغتنا من هذا الجانب الموسيقي، وعزفوا عليه ألحانهم المميزة لجوانب الحياة المختلفة"[59]. إن هذه اللغة التي يلجأ إليها الشعراء لتكون سفيرا لمكنوناتهم إنما تنبثق عندهم من الأحاسيس التي تختلف بواعثها سواء من الشعور أو اللاشعور تحدد نوع الكلمات المستعملة ومكانها وزمانها نتيجة وقعها في نفسه وأثرها عليه "وقد يبدو لنا نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم، أن نستذكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية في الوقت نفسه، ولكننا الآن نستطيع أن نقول : إنها لا تكون لغة شعرية بحق إلا عندما تكون نابضة بروح العصر، وليس من اليسير على الشاعر الذي تربى ذوقه على شعر عصر آخر، له لغته الخاصة ،ونبضه الخاص أن يقول الشعر بلغة عصره، لأنه يحتاج في البداية إلى عملية تخل عن القوالب والصيغ التعبيرية القديمة لكي بستكشف القوالب والصيغ الجديدة التي تحمل نبض العصر أكثر من غيرها، وليست هذه بالعملية الهينة، لأن استكشاف لغة جديدة للعصر تكاد تكون خلقا لهذه اللغة . إن عملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى مما تتمثل في إبداع اللغة"[60].

وتبدو نظرة النقاد اللغة غير متفقة تماما، فبعضهم يعتبر الألفاظ رموزا للمعاني والمشاعر والأفكار، فاللغة في نظرهم وسيلة لا غاية لما لديهم من إبداع ، وأنها تعلو بقدر ما ترمز إليه منها، وقد أشار

---

[58]- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ص 121.

[59]- عزالدين منصور ، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر ط1 مؤسسة المعارق بيروت لبنان 1985 ص 63..

[60]- عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهر الفنية ط2 دار العودة بيروت لبنان 1972ص178..

إلى هذا الاتجاه الاستاذ عباس محمود العقاد في قوله: " والألفاظ نوع من اختزال المعاني تشير إلى مايمكن وروده منها على اللسان ، أو هي رموز تعتبر كل منها بخواطر وملا بسات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ولا يشترك فيه معه لفظ آخر، وإن ترادفا في ظاهر المعنى، فالمترادفات لا تتشابه في المدلول تماما"[61].

وكلما كان التلقي بين الذهن واللفظ على درجة عالية من الوضوح والإدراك كان ماتتمثله الألفاظ وما تحتويه من معاني أوقع في نفس القارئ، وعلى قدر ماتحمله اللغة من إشعاع يكون وضوح التعبير، فالعماد هنا على ماتحمله اللغة لا على ما بها من جمال أو رقة في الشكل[62].

ما دامت اللغة بهذا القدر من الاهتمام فإن الأدباء والشعراء قد عنوا بها العناية الفائقة بالصناعة اللفظية التي كانت محور اهتمام النقاد العرب القدامى في دراستهم للغة في الشعر، وفي السياق يقول "السيرافي" في مناظرته لمتي بن يونس" إذا قال لك آخر كن نحويا فصيحا، فإنما يريد:ا فهم عن نفسك ماتقول، ثم رم أن يفهم عنك غيرك ، وقدر اللفظ عن المعنى فلا ينقص عنه ،هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ماهو به، فأما إذا ماحاولت خرش المعني وبسط المراد، فأجل اللفظ بالروادف الموضحة، والأشباه المقربة، والإستعارات الممتعة، وسدد المعاني بالبلاغة، أعني: لوح منها شيأ حتى لاتصاب إلا البحث عنها والشوق إليها، لأن المطلوب إذا ظفربه على هذا الوجه عز وجل وكرم وعلا، واشرح منها شيأ حتى لايمكن أن تمترى فيه، أويتعب في فهمه، أو يترح عنه

[61]- عز الدين منصور مرجع سابق ص 70.

[62]- عز الدين منصور مرجع سابق ص 70.

لاغتماضه"[63]. ولعل السيرافي في هذا القول أعطى ميزات اللغة التي لابد للشعراء أن يهتدوا إلى الكتابة وفقها لما فيها من "موافقة اللفظ للمعني" و "الوضوح في شيء من البلاغة والمجاز" و" كذا إخفاء بعض المعاني والتشويق في البحث عنها" و"إظهار المعاني التي يلتبس في فهمها أو تتداخل مع غيرها فلا تدرك" وتلك إنما هي ميزات اللغة العادية التي يتكلم بها الناس وتفهمها عقولهم" .

– وإذا كانت نظرة بعض النقاد القدامى إلى اللغة ترتكز على أساس منطقي، نتيجة سيطرة النزعة الشكلية المعتمدة على قواعد النحو المجردة، فإن عبد القاهر الجرجاني قد وحد بين اللغة والشعر وبين النحو والبلاغة . ورفض أن ينظر إلى اللغة على أنها "مجرد قواعد وأداة توصيل، إذ اعتبر الألفاظ مادة اللغة، و وسيلة الإشارة إلى الشيء، وهي في كونها مركبة، و ضمن سياق ما، تعبر عن الأحاسيس والانفعالات والمشاعر من خلال معاني النحو"[64]. وجاء ارتباط اللغة بالشعر عند عبد القاهر الجرجاني من كون اللغة وسيلة لنقل الإحساس واستغلال امكانات الألفاظ ضمن مجموعة من العلاقات تفضي إلى وحدات لغوية لها دلالات مفردة ومركبة، فاللفظة المفردة دال على معنى جزئي مفرد، ولا تكتسب دلالاتها الكاملة، أو بلاغتها، ، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبة مع غيرها من الألفاظ .

*** البنية اللغوية للقصيدة الجزائرية المعاصرة (1970-1990)**

[63]- مشري بن خليفة القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ص123..

[64]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تصحيح محمد رضا دار المعرفة بيروت لبنان 1981ص 50..

1- **البنية الإفرادية** : ونقصد بها تلك البنية المعجمية والتي هي عبارة عن مجموعة من المونيمات monémes تحمل دلالات خاصة بمفردها أو في سياقها التركيبي، وتستمد من قاموس عام مشترك يسميه الدكتور عبد الملك مرتاض "العالم اللفظي"، وتشكل هذه المجموعة اللفظية المستمدة من مجموعة أشمل، مايمكن أن تسمية "حقلا معجميا" أو "النص في هيكله البنيوي العام"[65].

. وبما أن "اللفظ يعبرعن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه، وهي دلالته اللغوية ودلالته التصويرية.. كان بالإمكان تحليل مضمون أي نص بعد الوقوف على الكلمات التي تعد مفاتيح النص، من ثمة كان الوقوف على النص الشعري الجزائري المعاصر انطلاقا من مضامنيه يفضي في نهاية الأمرإلى دلالات تحددها ألفاظ النص المفتاحية. وإن كانت في الغالب الأعم مشتركة بين الشعراء إلا أنها تختلف باختلاف الاستعمال والتواتر، وقوة الشحن، التي يضمنها الشاعر ألفاظه .

1-**المعجم الوجداني**: هو معجم غنائي ذاتي، يسعى إلى "تذويت" الموضوع، ويسمه بسمات وجدانية واضحة،تقوم على دوال لفظية رقيقة وناعمة، تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية، بحكم قربها من ذاته، ومعايشتها الذاتية له[66].

وترد بالتواتر في هذا المعجم الألفاظ الدالة على الوجدان منها: (الحب، الشوق، الوله، الولع، الفراق ، الذكريات ، العذاب ...)، هذه الألفاظ أوّل ما تلامس، تلامس عاطفة المتلقي بصورة خاصة، وتلعب على وتر الإحساس، وتكون بعض الألفاظ ذات إيحاءات لها صلة وثيقة بالوجدان. خصوصا

[65]- يوسف وغليسي في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية . ط2 جسور للنشر والتوزيع – الجزائر 2012 ص 08.

[66]- المرجع نفسه ص 09.

ما كان منها مستمدا من الطبيعة: (البحر،الصحراء،المرفأ، الشاطئ الليل، النهار، الشمس، القمر..).

و"قد ساد الوجداني في الخطاب الشعري الجزائري، خلال الثمانينات بصورة لافتة بعد غياب نسبي خلال السبعينات، تحت وطأة الواقعية الاشتراكية، التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق في مجارية الشعرية الداخلية، بل تفتح له مجالا آخر خارج "أناه" يفضي فيه برؤاه، بوصفه صوتا للجماعة، ولذلك ظل المعجم الوجداني خلال السبعينات أسير مجموعة قليلة من الشعراء (سليمان جوادي، عمار بن زايد، حسن بوساحةن مصطفى الغماري) ولا يتجاوزهم إلى غيرهم"[67].

ويورد الدكتور يوسف وغليسي الأسباب الكامنة وراء شيوع المعجم الوجداني في الخطاب الشعري الجزائري لمرحلة الثمانينات في مايلي :

اهتمام الخطاب الشعري الثمانيني بعدة قضايا ذات صلة بالشاعرعلى العموم، والدفاع عنها صاحبه زوال العامل الاشتراكي، الموجه للخطاب الشعري في المرحلة السابقة .والتفت الشاعر إلى هموم ذاته بعد أن كان صوتا للجماعة يذوب فيها، ولا معنى له خارجها .

البناء على سلبيات المرحلة السابقة، التي "ضيعت" مجهود شعراء في قضايا لا ناقة لهم فيها و لا جمل، وامتثال الشعراء للقاعدة التي نادت بها مدرسة "الديوان" من أن "الشاعر الذي لا تظهر شخصيته في شعره ليس شاعرا"[68].

الإتصال المباشر بالمعجم الشعري الغربي القديم، ذلك النص الذي لازمته صفة الغنائية / الذاتية، ومازالت إلى حين ظهور هذا القالب الشعري الجديد "الحر".

---

[67]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص... ص 09.

[68]- مدرسة الديوان، مدرسة نقدية حديثة تأثرت بالمذهب الرومنسي حاولت التجديد في الشعر قلبا و قالبا يقودها: العقاد،شكري، المازني، ثارت على مدرسة الإحياء .

2- **المعجم الواقعي:** هو معجم موضوعي، يستهدف موضعة الذات الشاعرة، و الابتعاد عم تخومها الضيقة، بالولوج في عالم الواقع الفسيحة،و تصوير جزئياتها، تنعكس في المساحة المعجمية للخطاب الشعري، وقد ساد هذا المعجم في فترة السبعينات، تجلت مع النهج المتبع آنذاك والمتمثل في "الواقعية الإشتراكية " التي تتقصى الهموم اليومية للطبقة "الكادحة"ز وتبرز في الخطاب الشعري في ألفاظ يدور معظمها حول (الفلاح، الحقل، الجني، الثمار، الجوع، الفقر، التعليم ...) وهي في الأصل ملامح تلك الثورة الزراعية التي كانت موازية لسياسية الجزائر بعد الإستقلال، والمجسدة لسياسة البرويسترويكا والغلاسنونست التي نادى بها "مخائيل غورباتشوف" في الإتحاد السوفياتي -سابقا – ومع مطلع الثمانينات شهدت الساحة السياسية والإجتماعية الجزائرية بزوغ فجر الصحوة الإسلامية – وهوما انعكس في الخطاب الشعري الجزائري مطلع الثمانينات مع بعض الشعراء الذين وظفوا معجما يمكن أن يطلق عليه "الواقعية الإسلامية" تدور ألفاظه في حقل (الجهاد، الصلاة، السنة، الهدي النبوي، القرآن، السيف..) مع جملة من الشعراء أمثال: عيسى لحيلح، حسين زيدان، محمود بن حمودة، ، درويش نورالدين، ناصر لوحيشي، تلايحي الصديق..) .

وانطلاق مما سلف ذكره، يمكن أن نجمل خصائص المعجم الشعري الجزائري، في كون أن الشعراء الجزائريين المعاصرين كانوا على ثلاث طبقات في انتقائهم العجم الشعري من حيث الدلالة :

- **الطبقة الأولى** : هم الشعراء الذين يوظفون ألفاظا ذات وقع مؤثر على الوجدان لما فيها من حلاوة وطلاوة، تمضي إلى مخاطبة القلوب. وهم شعراء التيار الوجداني الذين تشربوا من معين المذهب

الرومنسي، وكانت قصائدهم وعاء لمكبوتاتهم الذاتية ونوازعهم النفسية من قبيل: (المواويل، النور، الشمس، القمر، الضياء، الهوى، القلب، الفؤاد، الدمع، العين، البحر، الشاطئ....)، وتمثيل هذه الطبقة جملة من الشعراء: مصطفى الغماري، محمد شايطة، عمار بن زايد، عقاب بلخير، نورة سعدي ، عياش يحياوي، سليمان جوادي

-**الطبقة الثانية** : هم الشعراء الذين استمدوا ألفاظهم من واقعهم السياسي، أو الإجتماعي،أو الإقتصادي أو بالأحرى الذين كانت ألفاظهم تعبيرا عن حياتهم اليومية، وتحفل قصائدهم بها: (الاشتراكية، الثورة الزراعية، الديماغوجية، الفيتو ، الصراع الطبقي، الكادح، الفلاح..) وتمثيل هذه الطبقة جملة من الشعراء: عبد العالي رزاقي، حمري مجري، أحمد حمدي، عزالدين ميهوبي، محمد زتيلي، محمد ناصر ....

-**الطبقة الثالثة** : وهم الشعراء الذين يستمدون ألفاظهم من المعجم الشعري العربي القديم فيوظفونها تارة بمعانيها القديمة وتارة يسكبون فيها معان جديدة تواكب الحياة العصرية، ومن جملة هذه الألفاظ (الديار، الدمنة، الأطلال، الرسوم، العيس، الفلاة السيف، دارمية، الفرس...) وربما قل استعمالها من شاعر إلى آخر عند شعراء هذه الطبقة، كما اختلفوا في معانيها الجديدة. ومن شعراء هذه الطبقة: عيسى لحيلح، عبد الله حمادي، مصطفى الغماري .

- يقول عيسى لحيلح :

أفقـــت مـــن حلـــمي والريـــق يبلعنـــي . . . وجدت "مية" في أحضان صهيونا

سحبت سيفي من حقد ومن غضب . . . وصحت وبـــلكم .. واعز ماضيـــــــــنا[69].

ونلاحظ كيفية تصرفه في المعجم القديم، إذ لم تعد "مية" عنده، تلك المخلوقة من ماء وطين، والتي تغني بها النابغة الذبياني أو التي شغفت (ذا الرمة) حبا في عصور غابرة، بل وظفها بمعنى وطن " فلسطين"[70]. وترك لفظة "سيف" بمعناها الذي عرفت به قديما .

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الباب، هو اشتراك مجموعة من الشعراء في معجم واحد، يقول الدكتور حسن فتم الباب: " تتداخل القصائد أو تتشابه حتى لا يتبقى لكثير من أصحابها ما تستطيع أن تميز به قصيدته غير اسمه المكتوب عليها، وبذلك يزاحم الدخيل الأصيل، وهذا النسق الشعري الذي يطبع عديدا من القصائد يتمثل في تكرار مجموعة بعينها من المفردات والصور والتراكيب والرؤى والفكار، وكذلك أساليب التعبير، وكأنهم جميعا يترامون عطاشا على نبع صغير واحد لا ثاني له .."[71].

و"قد استطاع "الغماري" أن يبهر كثيرا من الشعراء الشباب بهذه الطريقة، فراحوا يقلدونه فيها، ويتتبعون خطواته، ولاسيما أولئك الذين يكونون في خطواتهم الأولى"[72] .

إن الشعراء الوجدانيين يملكون جرأة واضحة في التعامل مع اللغة، ليس فيها هذا الحذر الشديد، والتزمت التطرف، الذي لاحظناه عند شعراء الاتجاه التقليدي المحافظ.إذ يلحظ في إنتاجهم [الشعراء الوجدانيين] استخدام مفردات لم تكن معروفة من قبل، ومن الواضح أن هذا الموقف

---

[69]- عيسى لحيلح، ديوان "غفا الحرفان"،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1968 ص 32.

[70] - يوسف وغليسي مرجع سابق ص 22.

[71]- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987 ص 36-37.

[72]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية ص 332.

منهم نابع من داخل هذه النفس الوجدانية، ذات الميول الثائرة المتحررة من القيود بجميع أنواعها، مادية كانت أم معنوية في المجال الإجتماعي أم في المجال الثقافي، ولا أدل على ذلك من تجاوز الوجدانيين للنظرة التقليدية المحافظة عند شعراء الإصلاح الذين كانوا يكتبون الشعر من منظور اجتماعي ضيق"[73].. ولقد كان الشاعر الوجداني، رمضان حمود، في العشرينات، من أوائل الشعراء الجزائريين تنظيرا لهذا التيار، وكان من أهم نظرياته الجريئة، نظرته الموضوعية إلى اللغة الشعرية، ودعوته الصريحة للشعراء ليجددوا نظرتهم إلى اللغة، على أساس ذاتي وجداني، تعتمد الصدق الفني وتستجيب لروح العصر والواقع قبل أي اعتبار آخر، في قوله الموجه إلى الشعراء والأدباء على العموم :".. أجهدوا أنفسكم في درس لغتكم، في فهم أسرارها، في تدقيق معانيها، في إتقانها غاية الإتقان، فإذا تم لكم المراد، واستحوذ تهم على جانب وافر منها، انبذوا عنكم كل صلة بينكم وبين ماضيها، اجعلوها وسيلة إلى نيل مآربكم، لا غاية تتجاوزونها، غيروا، فننوا، وسعوا، أصلحوا، فإنكم بذلك تكونون عصرا مستقلا منيرا ذا ميزة على غيره .."[74].

فبعد أن كان المعجم الشعري على يد المحافظين، لا يخرج عن دائرة الموضوعات الإصلاحية ، أصبح على يد هؤلاء الشعراء الشباب يستمد ألفاظه الجديدة من الواقع أو من مشاهد الطبيعية، وعوالم الذات، فالشاعر الوجداني، جياش العاطفة، يتعامل مع اللغة بجراءة غير معهودة، تخضع إلى تجربته الشعرية التي لا تتقيد بالأعراف والديانات، والتقاليد، فمادام هذا الشاعر قد قفز فوق أسوار المحافظة فلا شيء يردعه عن استعمال اللغة في غير ما كانت تستعمل .

---

[73]- محمد ناصر، الشعر الجزائري....ص 333

[74]- رمضان حمود، بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس 1928 ص 121.

ومهما يكن من أمر خروج هؤلاء عن أساليب المحافظين وحتى لغتهم، وزعمهم بأن اللغة التي يستعملونها إنما تواكب العصر والذوق معا، وإن أمعنا النظر قليلا في دواوين هؤلاء الشعراء المجددين لوقفنا على ظواهر شعرية جمة، ولعل من أبرز الظواهر محدودية قاموس شعرائنا، إذ يقتصرون في دواوينهم على ألفاظ بعينها، فإما يكررونها لفظا ومعنى، أو بصيغ مختلفة، يقول مصطفى الغماري[75]:

غريب تأكل الأشواق فاصلتي .. وتشتعل

غريب من دمي تتعطر المأساة، تكتحل

غريب من حياض العلقم المسموم، أغتسل

فلا أهل ولا وطن ...شريد ها هنا وجل

يطوحني الأسى الممقوت ..في جنبي يقتتل

يضم الحزن أشلائي سكاري .. ضوءها ثمل

و تبعا لهذه الملاحظة، كان، لابد أن يقود التهافت على معجم واحد إلى ما آثرنا تسميته بظاهرة "الفقر اللغوي"، المتمثلة في قلة رصيد شعرائنا من مفردات اللغة، إذ يكثرون من توظيف مجموعة لفظية محدودة في معظم قصائدهم، بدلالات شبه موحدة، إلى درجة تفضي بهم إلى استنفاذ الطاقة الدلالية للفظة الشعرية، وتحويل هذه الأخيرة [اللفظة] إلى "كليشيه" جاهزة ذي دلالة نمطية، ".. إن شاعرا مثل "محمد شايطة" لا يكاد يتجاوز معجمه الشعري هذه الألفاظ (الشوق، الوداع، الصمت، الذكريات، الضياع، اللحن، الأسى، الموال،

[75]- يوسف وغليسي، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، (في ظلال النصوص) ص 23.

الإجتياح،الحنين، الدروب، الرحيل، الريم) ، ولعل هذه الظاهرة تكون أجلى و أوضح لدى الشاعر "مصطفى الغماري" الذي يكثر من الدوران حول معجم قار، ينثر ألفاظه في كل قصيدة من قصائده تقريبا، بنفس المدلول مهما اختلف السياق (الرؤى، الهوى، الشوق، خضراء، المسافات، السكر، الألم، الليل ، الفجر، الحلم، المدى، اللأسى، الوتر، السفر، الضياء، الغناء، الدروب، يطوح) وهي ظاهرة غريبة قياسا إلى ثقافة الشاعر اللغوية، وقد آخذه على ذلك (أبو القاسم سعد الله)[76]

ومحمد ناصر، وقال فيه الدكتور محمد حسين الأعرجي :"إن معجمه] مصطفى الغماري] اللغوي صار محدودا، حتى لتشعر أحيانا وأنت تقرأ ديوانا له، أنك قرأت قصيدة واحدة على قواف مختلفة"[77]. ثم إن الملاحظ لدواوين شعراء الجزائر في فترة السبعينات يقع على ملاحظة تكاد تكون سمة بارزة في معجمهم الشعري ألا وهي نحت معجم هؤلاء الشعراء من شعر المشارقة أمثال السياب، نزار قباني، وصلاح عبد الصبور وغيرهم وبين الدكتور محمد ناصر درجة التشابه بين أحسن وأشهر دواوين السبعينات في الجزائر والشعر المشرقي ف(وحرسني الظل) للشاعر عمر أزواج، و(الحب في درجة الصفر) لعبد العالي رزاقي، و(قائمة المغضوب عليهم) لأحمد حمدي متشابهة إلى حد بعيد. فمعجمها الشعري يكاد يكون مقتصرا على ألفاظ وتراكيب كثيرة الورود في دواوين الشعراء المشارقة الرواد"[78]. وما لانكاد نغادر في دواوين

[76]- أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983ص 149.

[77]- يوسف وغليسي مرجع سابق ص 25.

[78]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ص 107.

هؤلاء الشعراء [الجزائريين] أن لغتهم بلغت من الابتذال إلى حد استعمال الألفاظ العامية. وألفاظ السباب والشتم، وكذا ألفاظ الجنس، تلك الألفاظ التي كانت إلى زمن قريب لا يفكر فيها الشاعر، حتى ولو لم يكن محافظا وإن تبرير هؤلاء استعمالهم لمثل هذا النوع من الألفاظ، أنهم استقوها من الواقع، والشعر عندهم مرآة تعكس الواقع ف (سليمان جوادي) في ديوانه "يوميات متسكع محظوظ" حافل بكلمات (أجامع، الدعارة، رب لقيط، جنس عنيف ..)، ونعثر عند (عمر أزواج) في ديوانه "الجميلة تقتل الوحش"(الخنزير، تضاجع الكلاب والقطط، الزانية..) ونعثر عند (عبد العالي رزاقي) في ديوانه "الحب في درجة الصفر" (المراحيض، ثدي المومسة، تلعق الساقين والنهدين ..)، ولايكاد يخرج شاعر من فترة السبعينات عن هذا الشمت الذي ينأى بالقصيدة عن الذوق الفني، وينفر القراء، ولايمت إلى الذوق الأخلاقي بصلة"[79].

الخصائص البنيوية : وإذا كانت البنيوية [كتيار] تتكىء على مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية، يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية، بتحليلها وإعادة تركيبها، وشرحها على هدى التصميم الداخلي الذي تخضع له، ألا و هو البنية[80].

فإن الخصائص البنيوية للنص الشعري الجزائري المعاصر، لا يخرج عن الجانب الإيقاعي أو الصوتي، لبعض الوحدات المعجمية التي يتألف منها هذا النص الشعري، ولعل القارئ لدواوين الشعراء الجزائريين بعد السبعينات، يقف على "ظاهرة معجمية" تكاد تكون خاصة وفريدة. ألا وهي تلك الوحدات المعجمية التي يتجاوز عدد حروفها السبعة، أو بالأحرى عدد حروفها أكثر من عدد

---

[79]- يوسف وغليسي (في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية) ص 27.

[80]- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980 ص 42.

حروف التفعلية الشعرية الخليلية "السباعية". وقد تكون هذه الكلمات خالصة أو مركبة، وغالبا ما تعني مجالات السياسية أو الاقتصادية، وما يلاحظ على هذه الكلمات أنها خالية من الإيحاءات، بل إنها لا تصلح مفردة للشعر لما فيها من نشاز صوتي وإيقاعي، فهذا (أحمد حمدي) في ديوانه "قائمة المغضوب عليهم " يوظف (إيديولوجيات، أريتيريا، الدياليكتيك، كلاشينكوف، مایاكوفساكي، اسطنبول ..)[81] .وعند ربيعة جلطي هذه المفردات (الريميتي، المايكرفون، الكاوتشوكي، هو شي منه ...) ، وكذا مع الشاعر عبد العالي رزاقي في (آبن بركة، تشي غيفارا ، بابلو نيرودا ..)[82].. ولا أدل على ذلك من هذه القصيدة للشاعر "محمد زتيلي" والتي عنوانها " سقوط مملكة العشاق"[83] .

...فلاحا كان

وجيء به كي يعمل في معمل

تركيب الآلات الميكا نيكية

"سوناكوم")

(..وشغله في معمل تركيب الآلات وأقنعه

بضرورة بذل التضحيات وتشكيل القاعدة العمالية، لا نجاح الاشتراكية

(إن الاشتراكية تبنيها سياسة التقشف)

(وأبصرت خير لي الهولاكي)..

[81]- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، الجزائر 1980 ص 08.13.56.57.99.100.

[82]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص ص 29.

[83]- يوسف وغليسي، المرجع السابق ص 30/29.

أي شعر هذا. ذوق سمج وعبارات غثة ولا أجد تعبيرا أدق مما قاله عبد الله ركيبي "..إنه(مثل هذا الشعر) لا يرقي إلى مستوى النثر الفني الجميل[84]. .

البنية التركيبية :

يتحدد جمال اللفظ ودلالته من خلال السياق الذي يرد فيه، لذلك كان (دي سوسير) يشبه المنظومة اللغوية للنص الأدبي بلعبة الشطرنج : على أساس ان قطعة الشطرنج لا قيمة لها بذاتها، لأن وظيفتها لا تتحدد إلا داخل الرقعة[85]. ، و"أننا إذا مابدلنا قطعا خشبية بأخرى عاجية، فهذا التغيير لا يؤثر أبدا في المنظومة، ولكن الأمر مختلف غدا ما أنقصنا أو زدنا عدد القطع"[86]. لقد أظهرت لنا عملية القراءة للمتون (les cinpns) الشعرية أن تشكيلها اللغوي قد سلك سبيلين متداخلين، زمنيا محكومين يعاملين أساسيين:

1 – القدرات الفنية المتباينة التي تميز شاعرا من آخر .

2- الظروف الخارجية المحيطة بالظاهرة الشعرية .

أما السبيل الأول، فيتمثل في الصياغة التقليدية التي هي أدنى إلى الخطاب العادي منها إلى الخطاب الشعري .

وأما السبيل الثاني، فيتمثل في الصياغة (الفنية الحديثة التي تنتهج وسائل فنية فائقة الجمال والتأثير[87].

---

[84]- سبقت الإشارة إلى هذا القول.

[85]- يوسف وغليسي،" في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 33.

[86]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص37.

[87]- يوسف وغليسي، مرجع سابق ص 34.

التشكيل التقليدي : لغته أقرب إلى لغة النثر، بل إنها تتعدى إلى لغة العامة من الناس،فالأذن الذواقة إلى الشعر لا تميز في هذا التشكيل ما بين ما هو شعر و ما هو نثر عند الإلقاء. ويرى محمد ينيس أن هذه اللغة بهذه الميزة تسمى "اللغة المتعدية"، بل لغة الحقيقة، التي يتجاوز فيها حدود الملفوظ إلى ماهو كائن، فتغير عن ذاتها وعن خارجها[88]. وبلمحة بسيطة للمتون الشعرية المعاصرة وفق هذا التشكيل نقع على خصائص لم تبرح الشعر التقليدي، إذ نجد هذا التشكيل : التقريرية والمباشرة، النبرة الخطابية، شيوع الميول السياسية والإيديولوجية في الشعر، الميل إلى الزخرفة اللفظية . وأمامنا هذا النموذج لأحمد حمدي يشع خطابية في قصيديته "العبور نحو بوابة الخروج ".

اسمعوا أيها الواقفون على حافة الموت

والفقر يسرقكم

أصرخوا

تسقط الأنظمة

أصوات: تسقط الأنظمة

تسقط العاهرة

أصوات : تسقط العاهرة

اتبعوني

أيها الفقراء

[88]- محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ص86 ،87،90.

فأنا من دمشق إلى سلجماسة

جسر الوداع

وجسر اللقاء[89].

ويصل هذا التشكيل التقدليدي مع بعض الشعراء إلى السماجة اللغوية، إذ إن المتلقي ينفر منها ولا يأنس إليها، خصوصا ما كان من قبيل اللعب على وتر المفردات والزخرفة اللفظية. وهذا أنموذج لسليمان جوادي :

شهية طيبة سيدتي

سيدتي شهية طيبة

طيبة سيدتي شهيتك[90].

التشكيل الحديث :وتؤدي اللغة في هذا التشكيل دور الأداة لإثارة العاطفة، وجعل القصيدة ذات معنى، و منها ينطلق أدونيس بهدمه لمفهوم (جدار اللغة) فيقول: "إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعا خارجيا، فينقله تمجيدا أو تقبيحا، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أي نوع آخر من الكلام الإخباري، التحليلي، أما الخصوصية الشعرية، فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردنا إلى دلالته أو أبعاده في الحركية التاريخية، ناقلة حواسناو وعينا في أفق جمالي، تخيلني قوامه اللغة

[89]- أحمد حمدي"قائمة المغضوب عليهم"الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ص69ص1980.

[90]- سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ .ش .و. ن .ت .الجزائر1988 ص 33.

وعلاقاتها"[91]. ويضيف قائلا في تحديده لمفهوم لشعر:" [الشعر هو] سؤال دائم، وبحث دائم، و تجاوز دائم، وأن الكتابة هي ما يجب أن نكتشفه هي الانفصال الكامل عن النظام القديم، بجميع مستوياته الرمزية، والبنيوية، وهي تثرير اللغة باستمرار"[92]. لقد انفتح الشعر الحديث في مغامراته الجمالية التي تستدعي ضرورة تطوير آلياته وتحسين مستوى كفاءتها باستمرار، وتوسيع حدود عمل تقاناته على آفاق جديدة في مستويات التشكيل التعبير والتدليل، منها ما يمكن وصفه بالكلام على الشعر بالشعر، بمعنى جعل الأنموذج الشعري، بوصفه فنا، موضوعا مركزيا لقول القصيدة وتشكيل فعلها، يتجول الشاعر في داخل فضاء القصيدة و آفاقها وعنائها وتجربتها واستمرارية بحثها وكل مايتصل بخصوصية تشكلها ونماذج حالاتها، ليقدم لنا تصورا عن رؤيته لتجربة التشكل الشعري بين يدي أدواته وحالاته ورؤاه"[93].

يبدو أن هذا التشكيل الحديث لدى الشعراء الجزائريين ينم عن لغة شعرية مميزة إذ "تغدو اللغة الشعرية لغة إيحائية مجازية، مطبوعة بوجدان صاحبها، ومفعمة بأحاسيسه، ذات ظلال و ألوان تشكيلة متنوعة، ويتجه الخطاب —حينها- إلى وجدان المتلقي، وينوء به عن ذهنية الخطاب التقليدي وما فيه من قعقعة لفظية وأسلوب مباشر"[94]. وهذا التشكيل اللغوي الحديث يسميه محمد ينيس "اللغة اللازمة "ويراها من زاوية "الخلق"، فهي في نظره لغة تكتفي بذاتها، وبعناصرها، تبني عالما شعريا، وتحدد

---

[91]- أدونيس، زمن الشعر ط 3دار العودة، بيروت 1983.ص40.

[92]- أدونيس، مرجع نفسه ص 95 .

[93]- محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، ط1 عالم الكتب الحديث ، الأردن 2010ص93.

[94]- يوسف وغليسي، مرجع سابق ص 51.

وظيفتها فيه على أساس من السحر والإشارة، فهي لا تعبر ولا تصنف، أي لا تبوح ولا تصرح وهذا مصدر غموضها"[95].

هذه اللغة بهذه السمة لا يمكن أن تكون إلا انزياحا "l'ecart".إذ إنها ابتعاد فني عن الأنماط الجاهزة والقوالب المألوفة ، وبالحديث عن مصطلح "الانزياح" الذي ظهر في كتابات "جون كوهين" في كتابه "بنية الخطاب الشعري" وترجم إلى العربية، .بترجمات مختلفة. فعند عبد السلام المسدي في كتابه:"الأسلوبية و الأسلوب" ينعته بالتجاوز، ولعلها الترجمة الصائبة لمصطلح "الانزياح" إذ إن اللغة الشعرية من هذه الناحية، قد تجاوزت المألوف وصارت إلى الإبداع الشخصي، الذي يرقى إلى درجة الخلق اللغوي و به تتم التجربة الشعرية التي تبني في نظر هؤلاء الشعراء على جملة من الخصائص، منها الرؤيا والتأويل ...

ولنا في هذا التشكيل اللغوي الحديث نماذج كثيرة ،لا يسمح المقام بذكرها، ونقتصر على هذا الأنموذج على سبيل المثال لا الحصر، هو الشاعر "أحمد عبد الكريم " في قصيدة عنوانها "مزمور الرحيل:

وداعا

وأشهق ملء الضلوع

يتعتعني الحزن والعابرون إلى مرفاء الذكريات

على كبد خبأتهم سنين الهجير .

[95]- محمد بنيس، مرجع سابق ص 95.

دمي الصمت والدهشة النازفة

وفي شفتي تنامي العواسج

هو العمر القزحي يذوب

ولوحت .. كانت يدي الريح والسعفة الراجفة .

أخان الذين أخبئهم في دمي عن عيون الظهير والطعنات ؟

وأبصرتهم يعبرون على قلبي الغض.

نحو الجهات القصية مثل الرماح..

ونلفت انتباه القارئ الكريم إلى أن هؤلاء الشعراء ممن نحا إلى اتجاه التشكيل اللغوي الحديث لم يسلم[96] من أخطاء جسيمة وقعت إما عن قصد أو عن غير قصد في دواوينهم، ويبدو أن أبرز هذه الأخطاء، توظيفهم للغة عامية، وهي تكاد تكون سمه تنطلي على جملةمن شعراء فترة السبعينات و ما بعدها، وحجتهم في ذلك أنها لغة تعبر عن عمق الواقع و الشعر أداة تلامس هذا الواقع. و يقول يوسف وغليسي في هذا الصدد: "من الظواهر اللافتة في الخطاب الشعري الجزائري السبعيني ظاهرة لغوية عرفتها التجربة الشعرية الجزائرية لأول مرة في حياتها، يمثل هذا البروز، وهي ظاهرة تفشي اللغة العامية – لفظا وتركيبا– في أوساط النصوص الشعرية، فإذا نبا نعثر على كلمة "شيكات" عند الشاعرة "زينب الأعوج"،و "الأسيد" عند ربيعة

[96]- يوسف وغليسي، مرجع سابق ص 52 .

جلطي،و"الويسكي"عند عبد العالي رزاقي. و يبدو تكرارها أمرا عاديا عند هؤلاء الشعراء في معظم قصائدهم تقريبا"[97].

ونضيف إلى استعمال هؤلاء الشعراء لغة عامية، وقوعهم في أخطاء لغوية فيما يعتمون من لغة فصيحة، وربما يرجع ذلك إلى ضحالة تكوينهم وقلة إلمامهم باللغة نحو وصرف وبلاغة وما إلى ذلك مما ينبغي على الشاعر أن يكونه . و قد نجد لبعضهم مبررا، كمحاولة بعضهم إقامة الوزن العروضي على حساب القاعدة النحوية أو الصرفية، وهو ماكان يعرف قديما "الجوازات ".

تفاعل النص الشعري الجزائري / الجزائري .

- ظاهرة التناص وإشكالية التأثر و/التأثير :

"النص الشعري ليس عالما مغلقا على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به (اجتماعية، تاريخية، ثقافية) فهو [التناص]في مفهوم جوليا كريستيفا - كما أسلفنا الذكر – مركز ثقل مجوعة من النصوص السابقة والنصوص المتزامنة واللانصوص أي النصوص غير الأدبية كالرموز والإشارات التاريخية والكلام اليومي والأقوال المأثورة .."[98].

فأول ما يلفت انتباه القارئ للخطاب الشعري الجزائري المعاصر هو التقارب اللغوي والدلالي الكبير للنصوص الشعرية. ولظاهرة تداخل النصوص هذه، أسبابها الخارجية ودواعيها الفنية، ومن بينها

[97]- المرجع نفسه ص 61.

[98]- يوسف وغليسي، مرجع سابق ص 71.

تقارب الشعراء زمانيا ومكانيا و إيدولوجيا وثقافيا، وقراءة إنتاج بعضهم بعضا، وإعجاب بعضهم ببعض.."[99].

و" مظاهر هذا التداخل واضحة في المتن الشعري الجزائري المعاصر، بقصد أو بدون قصد، ربما لتشابه الظرف النفسي أو لتقارب الأفكار. ونلمس هذا التداخل في التجارب الشعرية لدى جملة من الشعراء المعاصرين (مصطفى الغماري، عياش يحياوي، عبد الله حمادي، ياسين بن عبيد .."[100].

و نورد أمثله لهذا التداخل النصي، على سبيل المثال لا الحصر:

- يقول ياسين بن عبيد :

ألقـــــــــاك من سفر الدنيـــــا.. لناخبر . . . تدني مشـــا حطنا الخضراء والسور.

ألقـــــــــاك ما اسلك اللـــيلان ن كبدي . . . ليـــــــل اغترابي وليـــــل داؤه الضـــجر

ألقاك في الغضب التوري مغردة . . . عصمـــــــــاؤك البكـــــــر لاتبقي ولا تذر

تعلـــو بها صهوات الجمر ..ملهبة . . . صدر المبادئ لا ترعى الألى غدروا[101].

يتداخل هذا النص الشعري مع نصين آخرين لشاعرين عاصرا الشاعر "ياسين بن عبيد " ويصل هذا التداخل إلى حد الامتصاص الدلالي ناهيك عن التقارب (التماثل) اللغوي، فهو يلتقي مع نص عبد الله حمادي في قوله :

---

[99]- جمال مباركي، مرجع سابق ص287.

[100]- المرجع نفسه ص 287.

[101]- ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني مطبعة المطبوعات الجميلة . الجزائر1997ص97.

ألقاك والدرب المطير حكاية

ظمأة تناغي منتهاك ومخلدي

ألقاك والنور المفتت بسمة

خضراء يورق في ضحاها تعبدي

ألقاك والجرح المنوط غمامة

تشتى ويكبر في ثراها تمردي

ألقاك ..ألقى احتضانك وثبة

علوية المغزى تبارك مصعدي

ألقاك.. ألقى في اختطافك نوية

.. حرية تذكي لهيب تجندي[102].

كما يلتقي نص "ياسين بن عبيد"-الآنف ذكره-مع نص "مصطفى الغماري"من حيث الشكل العام للنص، وكذا الدلالة. ويصل التناص بين الشاعرين في(نصيهما) إلى حد الذوبان. يقول مصطفى الغماري:

جرح الكـــــــــرامة في كفيـــــك ملتهـــــــب . . . سيفـــــــــــا على العـــــار لا يبقـــي و لا يذر

[102]- عبدالله حمادي، تخرب العشق يا ليلى، دار البعث ، الجزائر 1982ص 182.

يثـــــــور حـــــداه ..والآلام مـــــــــــمطـــــــــرة . . . حقـــــــــــدا ..

توائـــــــــب في أعماقه الشرر

فـــــــتهتف الشفة الخرســـــــــاء هـــــــــــادرة . . . أ سيـــــــــــــف خالـــــــد

في الوادي أو القـــدر؟

لبنـــــــان من دمك المطلـــــــــــــول أغنيتـــي . . . و مـــــــــــن ضحـــــاك شبت

في دمي العبر

باسم المسيح سقوا بيروت نبض دمي . . . و يرفض النـــــــور ما خانوا و ما غدروا[103].

– و كما يبدوا التداخل بين هذه النصوص من خلال التداخل اللغوي و الذي يتضح من خلال هذه الدوال اللغوية في النص الحاضر، و التي استمدها من نصوص غائبة(السور، لا تبقي ولا تذر، أغنيتي، حكاية، تذكي لهيب..).

و نضيف للقارئ الكريم هذا النص لياسين بن عبيد الذي يتناص فيه مع مصطفى الغماري، إلى درجة يبدوا فيها أحد النصين إعادة كتابة للنص الثاني، أو قل أحد النصين يذوب في آخر حتى يستحيل نصا واحدا. يقول ياسين بن عبيد:

أنت يا طائري المتوحد بالضوء

يا بوحها المتجلى على قمم المتعيين

تطول بنا الغربة اليثربية

[103]- مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، ش.و.ن.ت.الجزائر1982 ،ص15.

و تمضي الخيول أمامي جيلا فجيلا

أقول: بمن يا خيول غدي تحتمين[104] . ..

و يقول مصطفى الغماري:

الطائر المغرد الحزين عليك.. مقطوع الوتين

غناك في كبد الأسى.. يا لهم بالألم الدفين

غناك قافية موشحة.. تنمنمهاشبحوتي

جمر اغترابي في الحنايا مورق.. و على الجبين

وادريك يشهد يا ربيع السوق يا نجوى أنيني

إني على واديك باق .. قصة تروي حنين

مطر ..يصوب فيرتوي ظمأ على الوادي الحزين[105]

ويكمن التداخل بين هذين النصين على المستوى الدلالي و المستوى الإشاري، فالشاعر في النص الأول طائر يشعر بالاغتراب في واقع مترد، يحدوه أمل في إشراق نور يحمل التغيير إلى ماهو أحس، وإن كان الحال قد طال "أنت ياطائري المتوحد بالضوء . تطول بنا الغربة اليثر بيه".

[104]- ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني،ش.و.ن.ت.الجزائر ص 37.

[105]- مصطفى الغماري، ألم و ثورة، ش. و. ن. ث ، الجزائر ص 23.

أما على المستوى الإشاري، فهما نصان يلتقيان في ضوء الاغتراب الروحي "الطائر المغترب" . ولعل هذا المفهوم شائع في الاستعمال الضوئي، فالطائر في العادة مقرون بالتحليق والذي هو ركيزة من ركائز الذكر عند المتصوفة

والملاحظ أن شعر "مصطفى الغماري" يشكل أرضية خصبة، أخذ منها جل الشعراء سواء ممن عاصره أو ممن أتى من بعده فنجد مثلا "عياش يحياوي" في ديوانيه "تأمل في وجه الثورة" و"عاشق الأرض والسنبلة"، قد أنتجهما بالاعتماد على التجربة الغمارية سواء من ناحية توليد الدلالة أو من حيث تشكيل البنى المعجمية أو حتى في طريقة الأداء. ولعل هذا الأنموذج أكثر دلالة على مانقول، يقول عياش يحياوي :

سمـــــــــــراء أنت رفيف ضوء مزهر . . . عبـــــق.. مداه الجد يا سمـــراء

أهـــــــــواه سيفـــــا للتحدي شـــــــــــــامخا . . . الفجـــــر وعدك.. والدلال إباء

أهـــــــــواك قرآنا يجـــــــوب بي الوجو . . . د الرحب، يهوى نوره الفقراء

أحببتـــــني آت وملء مواجـــــــــــــــدي . . . رعشت رؤى وضبابة هيـــــماء[106].

فهذا المقطع الشعري يتداخل معجميا ودلاليا مع نص الغماري خصوصا في قوله :

سمراء أنت الهوى ينثـــال في دمنا . . . سحقـــــــا لعبـــــــاد أوثان و كفرنا

[106]- عياش يحياوي، عاشق الأرض والسنبلة . ش. و. ن. ت، الجزائر ص 20

سمراء عفـــــــوا أنت أنت مواجـــدي . . . ولأنت أنت الصحوة العرباء[107].

كما يستحضر قول الغماري كذلك :

أهواك خضراء ياسمراء ملء دمي

فإن صددت ...فلا أهواك حمراء

أهواك عذراء في طهر كفاطمة

فإن غدرت ..فلا أهواك شمطاء[108] .

ولا نود أن نوغل في الحديث عن هذا الجزء لما تركناه إلى حينه من الفصل الثالث، الذي نستعرض فيه –بعون الله وحفظه– إلى التناص بكل أنواعه ومظاهره في النص الجزائري المعاصر، وما نخلص إليه؛ هو أن الشعراء الجزائريين المعاصرين قد قرأوا وانتاج بعضهم بعضا، واستحضروا ماقرأوه في نصوصهم بأشكال تناصية مختلفة، تجعل النصوص الحاضرة تتعايش مع النصوص الغائبة، وقد اتخذ هذا التقاطع أو التداخل النصي مستويات تبعا لكفاءة الشاعر وحنكته في التعامل مع النصوص المستحضرة، وطريقة تذويبها في نصه حتى تستحيل إلى نص واحد، فقد رأينا :

إعادة كتابة النص الغائب بشكل اجتراري، كما وقفنا على استحضار النص الغائب بشكل صريح يقوم على الاقتطاع والتضمين ومن ثمة التعامل مع النص الغائب بطريقة الامتصاص الذي يهان النص الغائب، فلا يسخر منه ولا يحط من شأنه، وإنما يكون النص الحاضر تكمله

[107]- مصطفى الغماري، ألم وثورة، ص 76.77.

[108] - مصطفى الغماري، أسرار الغربة ص 56..

لإنتاج الدلالة التي تضمنها النص الغائب، وهو ما وقفنا عليه في بعض نصوص (ياسين بن عبيد)و(مصطفى الغماري). وما يمكن أن نلاحظه من خلال انتاج هؤلاء الشعراء وتداخل نصوصهم، وهو افتقارهم للحوارية بين النصوص، تلك الخاصية التي تنبئ عن اختلاف في الرؤى، وربما يعود السبب إلى اشتراكهم في تصور واحد للكون والحياة .

- التناص وشعرية النص الجزائري المعاصر (مابعد 1975) :

بعد الركود الذي خيم على الشعر في الفترة السبعينية والذي تقاسمه شبح الاشتراكية والتقليد، جاء جيل الخلق في الجزائر مجسدا مرحلة "التأميم" [109]

الشعري بكل تفاصيله، معيدا تشكيل القصيدة انطلاقا من رؤى لا تلغي الواقع لكنها أيضا "لا تصوغ لنا حقيقته صياغة تسجيليه مباشرة، بل تستغل كل وسائل الأداء الفني من الرمز التاريخي أو شبه التاريخي ومن الأسطورة المشبعة بالدلالة ومن عمليات الرابط المعنوي بين الأبنية والتراكيب وغيرها من الوسائل"[110].

لقد حاول الشعراء – منذ نهاية السبعينات التي نهاية الثمانينات – الأشتغال على عنصر اللغة لإعادة إنتاجها في قوالب خاصة بهم ترسم خيوط الرؤية والواقع الذي يؤمنون به، ذلك أن النص في علاقته باللغة يفرض جملة من المفاهيم، منها أن النص ينفتح بشكل تام على اللغة، وأن اللغة في مستواها

---

[109]- نسيمة بوصلاح، تجلى الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 31.

[110]- عز الدين اسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن الرؤية والفن، دار العودة ط2- بيروت 1976ص 215 .

العادي ماهي إلا انغلاق على الذات والنص. لذا صار من اللازم على الشعراء استخدام لغة تواكب العصر وتعبر أيما تعبير عن مكنوناتهم. وقد تختلف أدوات التعبير من شاعر إلى آخر، تبعا للكفاءة الفنية. وتلك سنة القدماء، فقد كان "الفرزدق يغرق من بحر وكان جرير ينحت من صخر" واللغة واحدة في الألفاظ والتراكيب وإنما العبرة بالصياغة كما قال الجاحظ ورمى إليه أرباب البلاغة والبيان. ومن ثمة، فإن النص يمارس "حضوره عبر اللغة المتماهية فيه، وأما اللغة العادية فإنها تمارس موتها وغيابها المفروضين داخل النص، إذن فاللغة تخرج من دائرتها المباشرة ومستواها العادي لتتحول إلى نص، كلما كانت أقرب إلى منابعها، وكلما كانت النصوص أبعد عن الواقع العادي الذي لايشكل فيه الشعر إلا أداة من أدوات التصوير والتعبير.

- لقد انفتح الخطاب الشعري في الجزائر، منذ الثمانينات، على نوع من الحركة والتمرد، اللذين أصبحا معادلا لرفض الواقع والبحث عن البديل والأنقى، صاحبته هذا التمرد صور كثيرة من القلق والضياع والاغتراب والحنين إلى الطفولة والتوثب إلى آفاق روحية نقية تبد كبديل لواقع مرير....، يقول ياسين أفريد في قصيدته "غربتان" :

غربتان اثنتان

والتي كنت أمنحها هفهف الروح

تمنحني كل آه قذيفة

وتذوب على شفتي مثلما أقحوانه

غربتان اثنتان

وأنا سيد للغجر

ثم ماذا؟

وليس سوى غابة من حنين

تعرش في أضلعي

كلما تتجلى بلادي في عيون "سحر ".[111]

يفصح هذا النص عن ظاهرة الاغتراب التي يعاني منها الشاعر، وهي في الأصل قد تكون القاسم المشترك بين شعر الجزائر على هذه الفترة. ويحاول الشاعر أن يرسم لنا الغربة الأولى والتي تعني علاقته بعنصر المرأة المجسد في العلامة اللغوية (ها) في قوله [أمنحها]بعد أن دل عليها بصريح القول في [التي]، فهي التي صار مع النداء باسمها رجع الصدى أهوان من ذوبان الاسم على الشفاه من غير إجابة، والغربة الثانية في علاقة الشاعر بالوطن الأرض أو مايعرف في قاموس الشعراء بـــ [الأم] وغربته فيها مجسدة في قوله: "أنا سيد الغجر" والمعروف عليهم بالترحال والتشرد وكأني بالشاعر يستحضر قول محمود درويش عن الترحال واللجوء، وإسقاط هذا المعنى على شعب الغجر "شعب يخيم في الأغاني والدخان" في قصيدة مشهورة "وطني الحقيقية " و كلما اجتمعت الغربتان

[111]- نشرت هذه القصيدة في صحيفة اليوم يوم الثلاثاء 01-02-2000م.

دل ذلك على حالة الضياع التي يعاني منها الشاعر و ربما قوله :" غربتان اثنان" وإن كان التركيب غير سليم لما فيه من حشو إلا أن التعبير عن قسوة الوضع كان أبلغ .ويضيف الشاعر قائلا :

لم أكن غير هذا الغضار الذي

شردته المواسم

أو تنتظره قذيفة

غربتان اتنتان

وتسع وعشرون عاما من التيه

كان بيني وبين بلادي دمي

وعيون التي وهبتني شهي الشرود

وكانت ضليعة.[112]

ولما كان الغضار "ملازما الأرض، أراده الشاعر متحدا مع ذاته ليشكل الإثنان جسدا واحد. وهو الأمر الذي يحيل إلى معنى الذوبان والتماهي، وتلك سمة دأب عليها الشعراء المعاصرون كلما تعلق الحديث بالأرض، فإن الذات الصغيرى (الشاعر) تذوب في الذات الكبرى (الأم /الأرض) . إلا أن هذا التلازم يحول بينه وبين الشاعر (المواسم/ القذيفة) اللذين يشكلان في النص معنى آخر للاغتراب، الذي حاول الشاعر أن يختزل مسافته العمرية، ثم يعود الشاعر آخر النص ليوحد بين (الأرض والمرأة) ويعلن الذوبان فيهما .

[112]- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 33.

قد لايشكل هذا النص –الآنف ذكره- مرجعا لظاهرة الاغتراب لدى الشعراء الجزائريين، إلا أن الملاحظ على الشعر الجزائري مابعد السبعينات يكاد يكون واحدا في مظاهر الاغتراب والتدليل عليها. ذلك أن عناصر التشكيل اللغوي في المتن الشعري المعاصر لا تكاد تختلف من شاعر إلى آخر، ومع ذلك فتحت آفاقا جديدة للقراءة. ولقد استغل الشعراء تقنيات كثيرة للكتابة روجت للنص المقروء كبديل عن النص المسموع، ومن هذه التقنيات : **الحذف والتقطيع**، وكنموذج عن هذه التقنية، ماورد في قصيدة "آخر اعترافات سنابل الدم" ليزيد دكموش[113] .. و يبرز التقطيع بإفراد عناصر المقطع عموديا متبوعة بنقاط حذف ويقول :

آه كم اشتاق ...

العنصر ..

وجهك ..

دفاتر الغربة

شموع الحنين ...

فالشاعر قد قدم مقطعه على شكل عناصر مفردة، لا تكتمل معنويا، تاركا إياها ترسم مشهدا ذهنيا غير موحد، يختلف باختلاف المتلقين، متبوعة بنقاط حذف لفتح النص على مجال دلالي

[113]- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر. ص 45.

مسكوت عنه شأنه أن "يحقق أدنى خصائص النص المفتوح الذي يتجدد بتجدد عملية القراءة، واختلاف القراء، أو المنظور القرائي للقارئ الواحد"[114].

وهذه التقنية لا تكاد تغادر ديوانا واحدا من ديواوين الشعراء الجزائريين لما بعد فترة السبعينات. غير أن التقطيع والحذف يختلفان من حيث الشكل من شاعر إلى آخر كل حسب الرؤية والموضوع، بل يصل حد الحذف عند بعض الشعراء إلى الإخلال بالمعنى العام للنص فيكون غياب الكتابة عنده أكثر من حضورها. ويستحيل التقطيع عن بعض الشعراء في بعض المقاطع .

إلى حد التمزيق – إن صح التعبير- أي لا يكتفون بإفراد الكلمات عموديا وإنما يقطعون الكلمة إلى حروف تباعا. ويضعون بين حروفها نقاط حذف. ونحيل إلى القارئ عند قراءة هذه الكلمة أن كاتبها إما كان يحتضر أو أنه يهجي لعيب من عيوب النطق أو اللسان، كما نقرأ عند يوسف وغلسي هذا المقطع :

ورفرف في "الأبيض المتوسط "ذاك الشراع ..

عسى أن يثير اشتياق الرفاق إلي .....

ولكنهم (.....) !

فأطرقت مثنى .. ثلاث .. رباع ...

وأعلنت بدأ الوداع :

وداعا ... و.. دا..عا..و..د..ا..ع [115] !

[114]- يوسف وغليسي، سيمائية الأوراس في ديوان ع الدين ميهوبي ، دراسة مخطوطة..

[115]- يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافه في مواسم الإعصار ،إبداع .1995 .ص79.

وهذا النمط من الكتابة الشعرية لا يؤثر في السامع بقدر ما يؤثر في القارئ، بل إن إيحاء هذا النمط موجه إلى القارئ دون السامع، فإن عين القارئ تقع على الحذف فتحيله إلى دلالات كما تحيل المقطع المسكوت عنه إلى متخيل من الكلام الذي لا تستطيع الأسطر أن تحصره ولايمكن للغة أن تعبر عنه، أو هناك كلام لايمكن للشاعر أن يبوح به .

أما التمزيق الذي حصل في الكلمة (وداعا) فإنما تحيل إلى التمزيق النفسي والضياع الذي يعانيه الشاعر، فلم يعد الأداء الشعري مقتصرا على حاسة السمع، بل تعداها إلى الإمتاع البصري مكرسا بذلك عدوى الفنون التشكيلية[116]. ووصل حد ذكاء الشعراء في الكتابة الشعرية إلى الاستفادة من أساليب الطباعة الحديثة، إذ تمنح له مجال الحرية في استعمال بياض الصفة كيفما شاء وسوادها، كما يلجأ الشاعر إلى هذه التقنية فيغلب البياض على السواء وهذا ما لايتاح التفطن له عند السامع بقدر ما يضع علامات استفهام عن طريقة الكتابة عند المعاينة والملاحظة بالعين لدى القارئ .

فأحيانا يترك الشاعر البياض وحده منتصرا على كل النصوص، قائلا كل ما لم يقل مثل ما حصل مع الشاعر "علي مغزي " في ديوانه؛ " إذن"[117].

والتي عنوانها بـــ :

البياض ..

---

[116]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ص144..

[117]- علي مغزي – إذن ، الكراسة الخامسة ، ديوان مخطوط .

ينظر نسيمه بوصلاح بتخلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ص 47.

الوجهة ..

الواجهة ..

حيث ترك البياض يتحدث على مدار إحدى عشرة صفحة أردفها بهامش صغير يقول فيه :

(هامش) .

في بياض الورقة

تلتقي

كل اللغات العاشقة .

– فالبياض هو اللون المحايد أو اللون القيمة في عرف التشكليين، يكتز كل ألوان الطيف لكنه يحمل سرا لا يريد أن يبوح به، ففي بياض الصفحة الشاعر يقول كل شيء وهو في الوقت نفسه لايقول شيئا. تلك المفارقة المبنية على الضد أصبحت سمه ملازمة للنص الشعري الجزائري الما بعد السبعيني . وينضاف إلى جملة من التقنيات اللغوية التي يعتمدها الشعراء من التقطيع والحذف والبياض والسواد والضد والمفارقات، تقنية السؤال الذي يصبح في غالب الأحياء مؤشرا بارزا عن بعد الشعراء عن الواقع أو ربما تعبير عن الدهشة التي تتولد عن غير المألوف كما نجد هذه التقنية في شعر "محمد بوطغان" :

مالذي خبأته بـــــــــــ (سرتا) الينابيع .

والجسر ..

والطرقات الحفية بالخطو

من شهقة الإشتهاء؟

ما الذي أنشدته العصافير

والشجر المتورط في همهمات الوداع ؟؟

مالذي تركته يداك

من السر ؟؟..

أو زمهرير التستر؟

حتى تفاجأني هكذا لهفة للسماع

ما الذي ؟؟ مالذي ؟؟

والتوغل في هسهسات الدروب

ذريعتنا

في استطاعته أن يعيد الذي نحن فيه

على نقطة الابتداء ؟؟[118]

ويصبح السؤال أكثر إلحاحا وتأثيرا كلما تكرر، بل دل على الاضطراب والقلق الذي يعيشه الشاعر إما من حال خطي أو وضع قائم. ويمكن أن يحيل السؤال إلى فتح فضاء جديد للقراءة يتولد بتوالد الإجابات المفترضة لتلك الاسئلة لانتاج نص موازٍ.

يقول يوسف وغليسي :

[118]- محمد بوطغان ، مشاهد سرتاوية ، قصيدة مخطوطة :

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا ؟

لماذا كصبح وليل كموج ورمل تعانقنا ثم افترقنا ؟

لماذا نفح الوداع التقينا ؟

لماذا بدأنا ؟ وكيف أنتهينا ؟

لماذا قبل الفراق افترقنا ؟

لماذا ؟ !لماذا ؟ !/ محال .. محال

وتشتد جذوة تلك اللماذا "

ويجرفني سبيل ذاك السؤال[119] .

ونلاحظ أن سؤال وغليسي في هذا المقطع جاء حائرا محيرا، صادما مصدوما، مشكلا انطلاقا من كل الأسطر الشعرية التي إبتدأت بأداته (لماذا)نسقا هندسيا سعته تسعون درجة لا هو منفرج، ولا هو حاد، ولا هو ينتظر جوابا، ولا الجواب عنه جاهز، لذلك استعاض الشاعر عن علامة استفهام الثانية لتأكيد كسؤال، بعلامة تعجب(ه) مكرسا بذلك مفهوم السؤال / الصدمة أو السؤال /الفجيعة"[120].

و"يعد السؤال بـــــــــــ (لماذا؟) من أكثر أنماط الاستفهام شيوعا في شعرنا العربي المعاصر، وذلك لقدرتها على تجسيد اضطراب الرؤى، واختلال المفاهيم، والإحساس بالغربة"[121]. وينضاف

[119]- يوسف وغليسي أوجاع صفصافه .ص 38.

[120]- نسميه بوصلاح، تجلى الرمز في الشعر الجزائري المعاصر .ص 49.

[121]- مصطفى السعدني ، التقنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 150.

إلى صيغ الاستفهام التي يعول عليها الشاعر الجزائري المعاصر في نقل مكنوناته، نجد النداء في النص الشعري الذي يحيل إلى الحاجة الشديدة إلى الآخر، والخوف من متاهات الوحدة، والأنس بوجود الأنيس ولو كان ذلك على حساب التذكر أو على سبيل الأثر لا العين، يقول عثمان لوصيف :

يومض البرق فتنثال المرايا .

بين عيني شغيفات ندية

يا رذاذات السماوات البهية

يا غصون البرق

يا نبع التجلي

ظمئت روحي وجنت شفاتايا[122]

يقول عبد القادر فيدوح عن هذا النص: "إن ذات الشاعر تصر على أن توجد خارج الزمان والمكان مع القوى الغيبية المجهولة باعتبارها ينعا فياضا للعطاء السرمدي، لكنها تصطدم بواقعيتها، فتلجأ إلى النداء المتكرر للبرق والرذاذ والنبع، الأول بوصفه رمزا الانقشاع الظلام، والثاني بوصفه رمزا للتطهر، والثالث بوصفه رمزا للارتواء مصرة على (ألّا ينطفئ في أعماقها سر البدايات الأولى وطمأ الذات إلى هذه الكليات"[123].

[122]- عثمان لوصيف، ديوان براءة – دار هومة 1997 ص13.

[123]- عبد القادر فيدوح، الرؤيا و التأويل – مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 وهران 1994 ص 78.

كما أ ن صيغ النداء تتغير وفق قواعد نحوية معينة فإن الشاعر الجزائري المعاصر، صاغ النداء وفق رؤيته الخاصة، وفي الغالب تخرج عن إطار القاعدة، كنداء الضمير مثلا (أنت)؛ " ونداء الضمير "أنت " على هذه الطريقة مما الزم به الشعراء الجدد، ذلك أنهم يجنحون إلى الغرابة الموحية، وهذا النداء غير متبع في الأساليب القديمة"[124].

. وربما يكون لجوء الشعراء إلى هذه الصيغة من النداء أن نداء الضمير يكون أكثر حصرا للمنادى، وتخصيصا له . أما نداء الاسم فقد يكون هطا الإسم لفظا دالا على صفة يشترك فيها غير واحد مخصوص بالنداء. ونقرأ على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر يوسف وغليسي :

" يا أنت؟ أنت الهوى "والطور" في سفري . . . بيت الهوى كان.. !ويا ليت لم أكن"[125] .

– وقد يكون من التقنيات اللغوية التي يعتمدها الشعراء في النص الشعري المعاصر، وهي في الأصل تعد عيبا يؤاخذ عليه، تلك التقنية التي تقوم على تكرار عنصر لغوي معين، إما بدلالة وحداة أو بتغير دلالته يغيير استعماله وتكراره، ومن قبيل هذا نقرأ عند الشاعر "عقاب بالخير":

أنا الطارق المستبد المعاني التي في الذوات

أنا الحرف في شفرة السيف صوتي ينادي

وشيئ من الذكريات .

أنا الريح في ومضها والسماء التي في اللهات

أنا الصخر في شكله الأعجمي، وهول البلاغة في الندوات .

---

[124]- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين ، دار الثقافة ، بيروت لبنان ص 205.

[125]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .2000ص 51.

أحرف هذي البلاد في دروب صحاب

وأبخرة من دخان .

توطد حرف الحياة [126].

ولعل الشاعر يرمي من وراء تكرار الضمير "أنا" إثبات أناه، في صور مختلفة ومتعددة وكثيرة، كتعبير منه عن وجوده القوي والفاعل، في ظل الصراع القائم بين الوجود و اللاوجود سواء داخل النص أو في الواقع الذي أفضى إلى وجود هذا النص. ولا يقف التكرار عند كلمة بعينها فقد يكون ضميرا، إسما، فعلا، وحتى عبارة يقوم عليها النص وتشكل لازمة، إذا تكررت بني عليها الشاعر معاني الأسطر التي تأتي بعدها، وما لجوء الشعراء إلى التكرار إلا بدواع نفسية، يترع إليها الشاعر لما تمثله تلك اللفظةالمكررة من خلاص داخلي له. كما أن هناك داعيا آخر، يفرضه نمط الكتابة كالإيقاع الذي يأتي فيه مع تكرار اللفظة إضفاء النغمية والخفة في الأسلوب وهو ما يكون له الأثر الكبير على المتلقي"[127].

ونخلص إلى أن شعراء الجزائر لما بعد فترة السبعينات قد تمكنوا من خلق ظاهرة شعرية جزائرية خالصة، جديرة بالدراسة والبحث، وهذا الخلق الشعري الجديد إنما كان من تضافر عدة عوامل، منها مايعود إلى الذات الشاعرة التي تفتحت على العالم و أصبحت أكثر وعيا وثقافة، مما كانت عليه في فترات سابقة، ومنها مايعود إلى البيئة التي فرضت نوعا من الكتابة ترفض كل مالا صلة له

[126]- عقاب بلخير، السفر في الكلمات ، منشورات إبداع 1992 ص 12.

[127]- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا ، ط1 دار هومة الجزائر 1998ص 56.

بالإنسان والواقع على العموم، وتجنح إلى الواقعية أكثر مما تطفو في الخيال. وتلك الزمرة من الشعراء الجزائريين الذين كتبوا مابعد فترة السبعينات كانوا على يقين بحاجة الإنسان الجزائري أو التلقي الجزائري على الأخص إلى قراءة نص أقل مايقال عنه أنه يلامس الذات و يتغلغل في الروح، فالشعر الذي لايحرك الشعور مجرد هرطقة .

***التناص والتلقي للنص الشعري :**

"إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبهت نظرية "الفينومينولوجيا " بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس بالنص الفعلي فحسب، بل وبالدرجة نفسها بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص"[128] .

، ويعتقد أصحاب نظرية جمالية التلقي أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، ومن خلال اشتغال القارئ به"[129].

– إن نظرية جمالية التلقي تولي القارئ عناية كبيرة، وتجعله عنصرا مؤثرا في إنتاج النص الأدبي، إذ لم يكن دور القارئ في صلته دوار استهلاكيا فقط، و لم يكن يقتصر على الاستجابة للنص حرة ترضي طمأه الجمالي، وتشبع فيه وهو في عزلته البهجية تلك نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدا، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي

[128]- ماجد ياسين الجعافرة ، التناص والتلقي ، دراسات في الشعر العباسي ، دار الكندي ط1، الجزائر 2003ص 97.

[129]- روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة عزالدين إسماعيل ، النادي الثقافي ، جدة السعودية 1994.ص144.

برمته[130] .ولعل النص "يستمد حياته من عملية القراءة، التي يقوم به الأفراد، ويفترض في ذلك أن التقاء النص مع القارئ هو الذي يمنح النص الحياة[131].

. وذلك أن "قراءة النص تستحيل إلى أخرى، فتكون كتابة، أو كتابة تتولد عن كتابة، أو نصا ينشأ عن نص، فتتلاحم النصوص وتتضافر وتتناتج، فإذا القراءة تحليل، وإذا التحليل تأويل، وإذا التأويل يترلق إلى شبكة من المعطيات والمنافذ التي لا تكاد توصد أبوابها، فإدا تأويل النص قد يفضي إلى استعمال النص، وإذا استعمال النص قد يقتدي إلى تأويل النص؛ وإذا التأويل قد لا يفضي إلا إلى نفسه، وإذا الإستعمال قد لا يفضي إلا لذاته، وإذا مسألة المقصدية تطفر إلى الدهن، وإذا قارئ النص يقرؤه –إن شاء– في جل من مقصدية كاتبه كما كان كاتبه كتبة في حل عن مقصدية متلقيه، وإذا النص مؤسسة أدبية معقدة نجسد ملحمة الدلالة، ونناغم و تناغم الإبداع الأروع"[132].

ويرى بعضهم أن القراءة لاتخرج من مأزقها إلا إذا توقفنا عن النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص، وبدلا من ذلك، علينا أن ننظر إلى القراءة بوصفها اختلافا عن النص لا تماهيا معه، و نهتم بما تظهر قراءة النص من التنوع والتعدد، والتفاضل والترجح، والاختلاف والتعارض، والتراتب والتنضد، والتراكم والترسب"[133]. وقد ركزت الدراسات النقدية الحديثة اهتمامها على التفاعل الذي يحدث بين القارئ الذي انتج النص من أجله، ولغة النص التي يتحرك معها، فالنص عالم دلالات وبنيات يتم انتاجها من خلال ذات النص، كما تتجلى من خلال الكاتب

---

[130]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق ، عمان ، الأردن ص 102 .

[131]- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1–1994 ص101.

[132]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي إشكالية الماهية، زئبقية المفهوم، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع في جامعة اليرموك 1998.

[133]- ماجد ياسين الجعافرة ، التناص والتلقي، ص 98.

والقارئ، ولاشك في أن إنتاج النص مرتبط بزمن محدد، أما تلقيه أو التأثير الذي يحدثه فلا يرتبط بزمان معين، بل تحدث تلك العملية (القراءة / التلقي) في أزمنة مختلفة، ونظل تنتج تفسيرات تتعدد بتعدد القراءات، وينغلق (النص) حين يعجز القارئ النفاذ إلى داخله و يظل عند السطح"[134].

– وينطلق القارئ من اللغة التي كتب منها النص، أي أنها أول ما يرتطم ببصره فيؤولها وفق معاني تترك في نفسه أثرا، وهذه المعاني في الأصل موجودة داخل النص وتتحرك في اتجاهات متابينة، يصعب على القارئ رصد تلك الحركات والإلمام بكل تلك المعاني، ما لم يكن على صلة مباشرة أثناء عملية القراءة (التلقي /التأويل)بفاهيم جامعة تقوم، حصلت عنده كخيرات سالفة من نصوص قد قرأها سلفا . وتشكل عملية القراءة نافذة ينفذ من خلالها القارئ إلى معاني النص من خلال لغته وهنا يشكل التأويل مايسمى بـــ "ما وراء النص" والجدير بالذكر أن الوصول إلى قراءة ماوراء النص لا يتأتى لكل قارئ وإنما تلعب الكفاءة دورا بارزا في حصول المعاني، واستقراء معاني النصوص، ومنه يختلف تأثير النص في القراء، فمنهم من يعجب به ويتأثر بمعانيه، ومنهم من لا يحفل به البتة .

– ويتم "فهم المتتاليات اللغوية والجمل النصية يقتضي عددا من الملامح البارزة ويأتي في مقدمتها – طبقا لأراء علماء النص المحدثين – إن عملية التكوين تتجه بصفة خاصة إلى الجانب الدلالي، أي أن المتحدث يريد أن يسجل في ذاكرته قبل كل شيء المعلومات المتصلة بالمضمون المأخوذة من الجمل والمتتاليات، لا تلك المعلومات الصوتية أو الصرفية أو المعجمية أو النحوية، وإن كانت هذه الأخيرة –

[134]- سعيد بحيري، علم لغة النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان 1997 ص167.

بطبيعة الحال- أدوات يتم عن طريقها تكوين البيانات الدلالية والتعبير عنها"[135]. .كما أن للقارئ دورا فعالا في عملية إنتاج النص ذاتها وتقوم علاقة الاتصال والتأثير بين القارئ/السامع والنص على أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متباينين؛ من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فيقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص معان جديدة . قد لايكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية باحساس القارئ باشباع نفسي و نصي، تتلاقى وجهات النظر بين القارئ و النص،عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها، لا من حيث أن النص أنه استقبل، بل من حيث أنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"[136].

. ويكمن هذا التأثر والتأثير في "أن النص يصيب قارئه بعدوى المشاعر والعواطف التي يحس بها المبدع"[137].

-"إن النص معقد متاشبك لا يمنح معناه بسهولة، ولا يهب نفسه في يسر، بل لا تستنفذ معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير،غير أنه غير متضمن فيه، بدرجة تحول دون إعادة القراءة. وإن كل قراءة تشكل جزءا من المعنى اللانهائي، وتعكس قدرة القارئ على النفاذ إلى عالم النص، ويقع القارئ -الذي ينتقل في مرحلة من مراحل القراءة إلى ناقد- أمام إشكالات متعددة، من قبيل : أ نريد من تحليل النص الوصول إلى معناه؟، أو ما قصد إليه مؤلفه حين أنتجه ؟، أم أن قراءة النص تتحول إلى عملية حوار مستمر بين نص وقارئ؟، سواء انتهى هذا الحوار إلى صياغة للمعنى، أم إلى

---

[135]- سعيد بحيري، علم لغة النص، ص 174.

[136]- المرجع نفسه ص 178.

[137]- المرجع نفسه ص 179

تفكيك أجزاء معقدة تحقق اقترابا إليه؟، أيمكن أن يوفق ذلك القارئ الخاص إلى ما يسمى بالمعنى أو الدلالة الكلية للنص؟، أم أن تفسير النص غير منوط بقارئ بعينه؟، يشرك فيه قراء كثرون يختلفون في نتائجهم ظاهريا ولكنهم متفقون في الحقيقة[138]. إذا كان هذا حال القارئ مع النص مفرد يشكل لحظة الحضور التي تلازم لحظة القراءة، في تعدد المعاني وكثرة التأويلات، فما حال القارئ الذي يقرأ نصا حاضرا هو في الأصل ملخص نصوص غائبة ذائبة فيه ؟.

" إن نظرية الإتصال والتأثير تنظر إلى المعنى على أنه عملية مستمرة، ومصاحبة لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص، وهي عملية لا يمكن للقارئ الفرد أن يقطع بنتائجها، وذلك أن تفسيره للنص ليس سوى مظهرا لتفسير جماعي للنص، لأن المعنى لا يرتبط بشيء حقيقي، بل بمشكلة توضح في محاور مختلفة، و بناء على هذا فإن القارئ لا يبحث عن معنى بل عن تفسير موجه للمعنى[139].

– "ومن هنا يرى **بارث** أن القارئ يتحرك في ثورته على التقاليد الموروثة في عملية التعامل مع النص، من حيث لا يثبت على تعليل أو توجيه أو وصف، بل إنه يهدم ليبني، ثم يهدم ليبني،في حركة متمردة لا تهدأ مع النص من دون التوقف عند دلالة واحدة ثابتة، مما يجعل للنص قراءات لا نهائية"[140].

و إذن، فإن النص الأدبي لا تكمن وظيفته في تحريك المشاعر، بل إن وظيفته الأولى هي انتاج المعرفة"[141].

---

[138]- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي ص60.59.

[139]- المرجع نفسه ص 60..

[140]- المرجع نفسه، ص 60 .

[141]- محمد سالم سعد الله، ما وراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديثة، ط1 الأردن 2008 ص51 .

و يمكن ثراء النص بهذه المادة المعرفية في أن "كل قراءة أخرى للنص من القارئ نفسه قد تجد معنى آخر، و هذا كله يدل على مدى الثراء القارئ و النص تأخذ أشكالا متعددة، مثل التلاقي و التداخل والتفاعل و الحوار والجدل "[142]. ، و تجدر الإشارة في هذا الموضع أن أشكال هذه القراءة على اختلافها و تنوعها تشترك في سمة تكاد تكون واحدة بينها، أنها تفضي في الأخير إلى انتاج نص آخر من قبل هذا القارئ الذي يتحول بفعل هذه العلاقة إلى مؤلف أو ناقد ينم عن موقف ما اتجاه النص المقروء، سواء تمثل هذا النص في الحضور أو الغياب (التناص). فالنص في رأي كثير من النقاد هو سمات لحظة شعرية أفلتت، يسعى القارئ جاهدا لإعادة تمثلها و تمثيلها"[143].

***القارئ بين القراءة و الاستقبال و التلقي:**

"إن نظريات الاستقبال و التلقي تعد صدى للتطورات الاجتماعية و الفكرية و الأدبية في أمريكا و ألمانيا، وليس بين الجانبين أي رابط، و وجوه التماثل بينهما سطحية، وتجريدية في المنظور النقدي العام، فإرهاصات نظرية التلقي الألمانية تتمثل بـــ (الشكلانية الروسية، و بنيوية مدرسة براغ، وظاهرية **انكاردن،** و تأويلية **كادامير،** اجتماعية الأدب)، أما نظريات الاستقبال الأمريكية، فإرهاصاتها تتمثل بشكل كبير بـــ (الذرائعية، و الوجودية، و معطيات تشومسكي"[144].

وعلى اختلاف هذه النظريات فيما بينها، من حيث الامتداد فإنها قد "أسهمت في تفعيل ممارسة القارئ في المنظور النقدي لما بعد البنيوية بشكل كبير، و لا سيما في إطار نقاد مدرسة (ييل

---

[142]- المرجع نفسه ص52 .

[143]- محمد العمري، القارئ وانتاج النص، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد السابع في جامعة اليرموك.

[144]-. محمد العمري، القارئ وانتاج النص، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد السابع في جامعة اليرموك.

الأمريكية) التي ثبتت حيوية الطرح النقدي لهذه النظريات، موظفة إياها في معطياتها عن (نية القراءة، و سوء القراءة، و التلقي السلبي، وتعدد أوجه الاستقبال، و لا نهائية المعنى.."[145].و"يولي (آيزر)الاهتمام بالنص و المتلقي على حد سواء، و يشبه النص على أنه هيكل عظمي، أو جوانب تخطيطية يقوم المتلقي بتحقيقها أو تجسيدها، و يقيم علاقات بين الرموز المختلفة في النص، و يضفي عليها التماسك و التآلف.."[146].

كما أن القارئ عند (آيزر) يحتل مكانة فاعلة في تشكيل وحدات كلية خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى، و يتم تشكيل تلك الوحدات من خلال تجاوز فجوات النص، و تحقيق انسيابية الجمل "[147].

و انتاج المعنى في هذا الباب يكون إما بالتفاعل أو التعارض أو الجدل.[148] –كما سلف ذكره–.

– كما يرى (أيزر) أن "الأدب الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها. وعندما يشمل السلب التوقعات أو النزعات التي لا تتجاوز أفق القارئ، تكون خاصية السلب عاملا محددا للقيمة الأدبية.. [وتمثل]القراءة [في منظور أيزر] إعادة تركيب مستمر للتجربة وهي عملية جدلية للاتصال بالنص، الذي يعاد فيه تنظيم الأجزاء المكونة للوجود الملموس في صيغ كلية وتندمج هذه الأجزاء في مستويات أعلى من التماسك والتوافق والتلاؤم بالاعتماد على القارئ لا على بنية العمل الإبداعي، وحاول "أيزر" الخروج من الثنائية التقليدية (الذات/الموضوع)، وذلك بالتركيز على القارئ وتفسير هذه

---

[145]- محمد سالم سعد الله، ما وراء النص، ص60 .

[146]- المرجع نفسه ص61 .

[147]- امبرتوايكو، التأويل بين السميائيات و التفكيكية –ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 .2000 ، ص09 .

[148]- المرجع نفسه، ص11

الثنائية ضمن حدود القارئ نفسه، وربطه جميع التحليلات اللغوية الكاشفة لتجربة النص بتصورات القارئ الخاصة[149].

إن مايقوم به القارئ أثناء القراءة، ولو بطريقة مباشرة هو البحث عن ما خفي من النص لا ماهو ظاهر، أو هو مايسمى ببساطة "التأويل"، و"لأن عملية التأويل ضرورية، فكل كائن بشري سوي يعير الانتباه إلى مايحط به من ظواهر الكون فيريد أن يتعرف على تفاصيل ماظهر منها، وتقوده عملية التعرف على الظواهر إلى طلب معرفة ما خفي منها وما بطن، وإذا كانت الظواهر أو الأفعال أو ضروب السلوك لا تتلاءم مع يستنبطه من معارف وعادات وأعراف فإنه يلجأ إلى عملية تأويل الظواهر أو ضروب السلوك أو الأفعال ليجعلها منسجمة متناغمة مع معارفه الخلفية"[150].. ويرى محمد مفتاح أن القراءة تمثل مستوى أدنى من التأويل[151]، فهي المرحلة الأولى السابقة على التأويل، ثم يأتي بعده إنتاج المعرفة. في مخطط أفقي يثمتل في .

قراءة [نص]..... تأويل[النص الحاضر ، النص الغائب]..... إنتاج معرفة.

-"لقد صارت "القراءة" مصطلحا نقديا له علاقة بانفتاح النص وتعدديته، وبديموقراطية الناقدة الذي يسمى عمله على النص "قراءة" ليترك المجال لأقوال أخرى، وتأويلات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر"[152].

---

[149]- محمد سالم سعد الله، ماوراء النص . ص 62..

[150]- محمد مفتاح ، التلقي والتأويل ، مقاربة نسقية .المركز الثقافي العربي ط2 ،الدار البيضاء المغرب 2001. ص 217.

[151]- المرجع نفسه ص 221.

[152]- محمد خير البقاعي ، أفاق التناصية ، المفهوم والمنظور ص155

– وينضح لنا التعقيد الكبير في فعل القراءة، بمجرد الإعلان عن المسلمات الأساسية التي اتفقت حولها نظريات التأويل المعاصر منها، أنه :

– يبدأ تأويل نص ما حين نشرع في قراءته، وهذا يعني بوضوح أنه من الوهم الادعاء بأننا نقوم في البداية بملاحظة ظواهر موضوعية "الوقائع" في النص قبل تأويله، وهو ما يرمي إليه **نيتشه** حين يقول: "ليس هناك واقعة بحد ذاتها، ولكن يمكن أن تتحقق هذه الواقعة بالتدخل المسبق للمعني"[153]. ينصب التأويل مباشرة على المعنى العام للنص الذي نشرع في قراءته، وقد يبدو للملاحظ السطحي أننا نقوم بفك رموز نص ما جملة بعد جملة ولكننا في الواقع، نؤول معنى هذه الجمل سعيا لإمكانية فهم إجمالي للنص وبتعبير آخر : "أن نقرأ": لايعني ذلك أن نقرأ الكلمات، ولا يعني أن نقرأ جملا، ولكنه يعني أن نقرأ النص كله. وأثناء هذه العملية، يكوّن القارئ فرضية عامة عن المضمون العام للنص، فهناك، إذا، حدس بتتمة النص، يتلوه التأكيد فيما إذا كان النص يلبي ما يتوقع منه، وإذا ماظهرت على العكس من ذلك بعض الدلالات غير المتوقعة، إنه يحدث حينئذ ما نسميه بالمفعول الارتجاعي "retroaction" أي إعادة صياغة أو تصحيح لما تم إدراكه سابقا، ويحيل هذا إلى أنه كلما كان النص متوقعا، أي متطابقا مع النماذج التي يعرفها القارئ، كانت إمكانية مقروئيته أكثر.[154].

– وينبغي، بتعبير آخر، أن ينصب جهدا القارئ النقدي، وبمجرد أن تبدأ القراءة، على تأويله الخاص الذي يصبح حينئذ "مادته الأولية" التي ينبغي عليه تحليلها وتمحيصها (في علاقة مستمرة بين النص والقراءة)، كما لا يزال من السائد عند كثير من معاصرينا أن المعنى يسكن النص، وكأنه مادة

---

[153]- محمد خير البقاعي ، أفاق التناصية ، المفهوم والمنظور.ص 158.

[154]- المرجع نفسه ص 158.

غامضة، وأنه عمق ذلك الكيان العجيب الذي يسمى شكلا، والذي يقوم فعل القراءة بإزالة الحجاب عنه وكشفه"[155].

– إن فعل القراءة، إذا، هو عملية تطبيقية، فالقارئ – النص، وانطلاقا من معارفه ورموزه (ورغبته)، يستجيب لبعض مظاهر النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها، ويتلو تلك المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي"[156]. ولكن السؤال الذي يطرح عند نهاية هذه العملية (قراءة –تأويل) أو (قراءة – فهم – تأويل) هو: "هل يستطيع أي تأويل الادعاء أنه الأصح على نحو قاطع ؟ والإجابة عن هذا السؤال ذات طبيعة متناقضة. من جهة، يمكن توسيع القراءات التي لاسبيل إلى التوفيق بينها بالقدر نفسه من المصداقية، يصل الخلاف بين المؤولين الذين يمتلكون أسبابا وجيهة يسوغون بها آراءهم أحيانا درجة من الحدة تجعل من المتعذر على أي تركيبة عليا التغلب على خلافاتهم[157].

ومن ثمة "ظلت المناقشات في الكيفية التي يتم بها الحكم على صحة تأويل ما تتواتر لزمن طويل، لكن هذا الأمر صار نقطة خلاف ساخن على نحو خاص في نظرية الأدب الراهنة[158].

وقد عملت هذه الخلافات على بث الفرقة بين أولئك الذين يرون أنه لاحدود للتأويل، وأولئك الذين يؤمنون أن النص ينطوي على معنى واحد، وأن هذا المعنى قابل للاكتشاف، ويغذي الطرح الأول فكرة أن كل الأعمال تسمح بقراءات لا حصر لها، مما يقصي وجود معيار معلوم للحكم بأن أية قراءة هي القراءة الصحيحة[159]. كما يدعم دعاة أحادية المعنى رأيهم من جهة بالإشارة إلى القصد الذي يضمره الكاتب، ومن جهة أخرى بالقواعد التي ينطوي عليها العمل نفسه. ولو صح أن الكاتب ينطلق من أفكار متعددة، تفضي إلى قراءات مختلفة لما صح له أن يحكم ذلك التشعب في

---

[155]- المرجع نفسه ص 159..

[156]- محمد خير البقاعي ، أفاق التناصية ، المفهوم والمنظور.ص 159..

[157]- بول أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع المصداقية في التأويل ، ترجمة فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1 ليبيا ص 19.

[158]- المرجع نفسه ص20.

[159]- هذا الزعم رمت إليه ، "التفكيكية " جاك دريدا

نص واحد، وإنما الثابت في قانون النظم والكتابة أن النص يمر بفترة تسمى الفكرة المختمرة ثم يأتي التنظيم فالتدبيج، وإلا صار الكلام المنثور والمشفوه والمكتوب في خط واحد و لا فرق بينهم .

-"إن نظرية شاملة للقراءة ينبغي أن تصف ثلاثة حقول يصعب في بعض الأحيان التمييز بينها، لأنها في تداخل مستمر،و نحن نخلط بينها في بعض الأحيان، وهذه الحقول هي :

1- نص نفسه باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها.

2- نص القارئ أو القارئ باعتباره نصا.

3- تلاقي النص والقارئ أي عمل الدلالة.

و"لاينبغي على نظرية القراءة أن تقدم وصفا تاما لهذه الحقول الثلاثة فحسب، بل إن أي فعل شامل للقراءة ينبغي له بوضوحه و دقته وانفتاحه على التعددية النصية أن يحاول التمييز بينها"[160].

- ويشكل حقل العلاقة بين النص والقارئ أهم حقول التحليل، إذ إنه ينم عن طريقة اللقاء بين الطرفين وكيف يتطورهذا اللقاء، ولعل فهم أي نص يقتضي أن نقدم في البدء فرضية أو عدة فرضيات سيمائية عن موضوع النص، ويبدو أن أبسط الفرضيات المطروحة هي أن نفترض دائما أن هناك في النص المقروء معرفة ضمنية بنص أو بمجموعة من النصوص السابقة المقروءة والمفهومة من قبل القارئ[161].

ومن ثمة فتحليل أو فهم النص المقروء / الحاضر من قبل هذا القارئ إنما يكون بتحليل تلك الإشارات التي وردت فيه وأحالت على النصوص السالفة مع تغيير طفيف لا يتعدى حدود الاستعمال أو

[160]- محمد خير البقاعي، آفاق التناصية، المفهوم و المنظور،ص120.

[161]- المرجع نفسه ص 122.

التوظيف، ويلعب القارئ دور الرابط بين النص الحاضر وتلك النصوص السالفة المقروءة وبذلك يحصل الفهم والتلاقي وتطور الدلالة .

" الكتابة والنّصّ"(بين ضوابط التأصيل ولا نهائية التأويل).

جماليات الكتابة الجديدة في عصر ما بعد البنيوية

إنّ الخوض في هذا الموضوع يقتضي في البدء تفكيك عنوانه المركّب من مصطلحات تقترب حينا وتتباعد أحايين أخرى، غير أنّها تآلفت لتعطي ورقة تروم البحث في أصل "الكتابة والّنص"، منطلقة من " ضوابط التأصيل ووصولا إلى لا نهائية التّأويل"، وإنّما القصد بالكتابة هنا، الجانب الإبداعي فيها، لا كلّ ما يخطّ على جريد أوسعف أورقاع، لذلك صار لزاما أن نقف في العنوان على حدود كلّ مصطلح، توخّيا للتّوضيح، وقصدا للتّجلية والإفهام. ولأجل ذلك كانت محاور هذه الورقة على النّحو الآتي:

1- الكتابة: - المفهوم والحدود والضّوابط.

- جماليات الكتابة الإبداعية.

2- النّصّ: - الماهية، التّداخل،

- التّشاكل والتّباين.

3- الكتابة الإبداعية من منظور التّلقي والتّأويل.

- ثنائية القارئ والمتلقّي.

- أنواع القارئ ودرجات التّلقي.

1-1 الكتابة: المفهوم والحدود والضّوابط.

- يبدو أنّ " مفهوم الكتابة يقترب من مفهوم الأسلوب، الّذي يعدّ اختيارا من بين ممكنات لغوية، تمنحها اللّغة للمتعامل معها "[162]. قراءة أو ممارسة، فهو ضمن المنجزات الفردية القابلة للنّقد الذّاتي، أو بالأحرى لا ترسو على شكل نهائي محدّد، إلّا بعد تمحيص وتدقيق. والكتابة من هذا المنطلق تصبح " مفهوما إجرائيا يقترب من مفهوم الشّعرية "[163]. وبالنّظر إلى مفهوم الشّعرية أو الأدبية كما يراها الأدباء والمنظّرون والنّقاد، تغدو الكتابة حينها عاملا مساعدا على تحديد معالم الجنس الأدبي، وتميزه

[162]- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان 2007، ص 301.

[163]- المرجع نفسه، ص 301.

عن بقية الأجناس، فهي وسيلة إذا، للكشف عن الشّكل الأدبي، إن لم تكن هي في حدّ ذاتها شكلا من أشكال الأدب.

– وفي ظلّ هذا التّجاذب والتّداخل حول مصطلح الكتابة، يطفو إلى السّطح سؤال جوهريّ ينبئ عن مدى الحاجة إلى ضبط المفهوم، وتبيان حدّ الكتابة، فهل الكتابة هي الرّسم؟، أو هي شكل يترجم الملفوظ إلى رموز خطيّة؟ أو هي كلاهما؟، ثم، ما علاقة هذه الكتابة باللّغة المتحدّث بها؟، وهل كلّ ما يلفظ يمكن أن يكتب؟. إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة يأخذنا بالضّرورة إلى الوقوف على مفهوم دقيق للكتابة ويبيّن حّدها، ونحن إزّاء ذلك أمام حتمية الحديث عن اللّغة من حيث هي ملفوظ يستحيل رموزا خطّية، ولسنا هنا بصدد تعريف اللّغة، فقد استفاض فيها أهلها إلى حدّ التّخمة المعرفية، وإنّما إدراك العلاقة بين اللّغة كحدّ أدنى والكتابة كشكل أرقى للغة. فإذا كانت " اللّغة أداة للتّبليغ البشري، فهي الوسيلة الأولى للتّفاهم والاتصال، إنها أداة الائتلاف والاختلاف معا بين النّاس في المجتمع، فلا مجتمع إلّا باللغة من حيث هي اعتباطية وغير اعتباطية، تنهض الّدلالة في نظامها الإشاري، الصّوتي والترّكيبي، على عقد اجتماعي، هو الّذي يكون أساسا للتّفاهم والتّخاطب بين النّاس، إذا كانوا ينتمون إلى لغة واحدة، تصبح دلالة ألفاظها وهي مشحونة بالمعاني، السّر الّذي يفهمه النّاس، يدركونه، يتعاملون به، يتعاملون معه "[164].

إذا كان الحدّ الأدنى للكتابة هو اللّغة في أبسط صورها وأشكالها، فإنّ هذه اللّغة ليست كتلة جامدة يتعامل معها على أساس كلّ مطلق، وإنّما تتركّب هذه اللّغة من أصوات (كما يراها علماء الصوتيات)، و" الأصوات أساس اللّغة، واللّغة أساس الكلام، والكلام أساس الأسلوب، والأسلوب هو المظهر الخارجي الّذي يجعل الكتابة كتابة أدبية، أو كتابة حركة برمّتها كالأسلوب الأدبي في

[164]– عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران –الجزائر، 2003، ص 31.

القرن الرّابع للهجرة، حيث كان ينهض على أناقة اللّغة، وانتقاء ألفاظها النّاضرة، وعلى تقطيع الكلام إلى جمل منمّقة كأنّها ألوان زاهية للوحة زيتية بديعة، مع العناية إلى كلّ ذلك، بإيقاع الأسلوب "[165].

وحتّى لا ننساق وراء ما لا يمكننا الخروج منه في هذا العنصر من علاقة اللّغة بالكتابة، نسير رأسا إلى سؤال يرسم معالم الخلاصة، حين يفصح عن نفسه قائلا : " هل الكتابة تتمّ باللّغة وحدها؟، وهل يمكن لنصّ من النّصوص الأدبية أن يتكوّن من خلال تخاطب الألفاظ اللّغوية بدون تقدير لوظيفة المعنى لكلّ لفظ من الألفاظ؟، الكتابة باللّغة حقا، لا أحد يرتاب في شيء من ذلك، لكنّها لغة بزيادة شيء ما، بإضافة محمولاتها ومشحوناتها من المعاني والأفكار. إنّ أيّ كاتب حين يكتب إنّما يكتب بألفاظ محملة بالمعاني، موقرة بالأفكار، مشحونة برسالة ما، موجهة إلى المتلقّين، وإلّا فأنّى لها أن تكون كتابة خارج هذا التّصوّر؟ "[166].

1-2 جماليات الكتابة الإبداعية.

– وإذا كانت الكتابة بحمولتها المعرفية الكلاسيكية القديمة، تعني فيما تعنيه **التّدوين،** أو هي مرادف له من حيث كونها " الموروث الحضاري الّذي كان له الحضور المستمرّ عبر العصور، ويعبّر بحقّ عن حضارة هذه الأمّة أو تلك، لأنّ الحضارات القديمة أكّدت وجودها بحرصها على الكتابة، وإن تجسدت نقشا على الحجر أو على الجلد، لتظلّ شاهدة – شكلا- على تلك الحضارات البائدة "[167]. إنّ الكتابة وإن كانت رسما في شكلها البيدائي فهي إرث حضاري، يعبر عن تاريخ أمة من الأمم، ويجلّي معالم حضارة في مرحلة زمنية من التّاريخ الإنساني.

وكما أنّ سنّة الحياة لا تلبث على حال ولا يستقرّ لها مقام، إذ هي في تغيّر مستمرّ وتبدّل وتجدّد، فإنّ الكتابة وطرق التّعبير شهدت تحوّلات كثيرة، بما يسمح بمواكبة حاجات الإنسان. وصار من الطّبيعي أن يفكر الإنسان في تطوير الكتابة وجعلها أكثر دقّة وواقعية، للتّعبير والتّواصل، من هنا

---

[165]- المرجع نفسه، ص30.

[166]– المرجع نفسه، ص45.

[167]– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2006، ص 231.

كانت الحاجة ماسة إلى تغيير نمط الكتابة، وتجاوز كونها أشكالا خطيّة، أو رسومات على الحجر والرّقاع. ومن صلب هذا التّفكير، ومن رحم هذه الحاجة ولد الإبداع، وتثاءبت النّفس البشرية عما هو غير مألوف.

- **الكتابة والنّص (الصّيرورة والتّحوّل):** " إنّ آلية التّحوّل من مرحلة (النّص/القصيدة) إلى مرحلة (الكتابة) قد مرّت بسلسلة من التّحولات في سيرورة النّص الدّاخلية، انطلاقا من جدلية المحو والاكتشاف، ومن المعلوم إلى المجهول. تتأسّس ممارسة كتابية خارجة عن الشّكل المنتهي المعلوم"[168]. ولا تعدم الكتابة قيمتها الفنّية، ولا وظيفتها الإشارية والتّواصلية، في مرحلة التّحول، وإنّما تخضع لسنن النّشوء والارتقاء والتّطور- على مذهب داروين-، وهي في كل مرحلة تفقد عناصر لم يعد الزّمن بحاجة إليها، لتكتسب عناصر جديدة أكثر واقعية وأعمق أثرا من الّتي كانت، إنّها تستجيب للتّطور المستمرّ، ضاربة بذلك مزاعم تنهض على أنّ الكتابة شكل جامد لا يتغيّر. ويرى رولان بارث أنّ الكتابة " متجذّرة دائما في (ما وراء) لغة، إنّما تنمو مثل بذرة وليس مثل خطّ، إنّها تبدي جوهرا وتهدّد بإفشاء سرّ، إنّها تواصل مضاد الكتابة، تخيف. سنعثر إذن، في كلّ كتابة على التباس يحيط بموضوع هو في آن لغة وقسر، يوجد في عمق كل كتابة ظرف غريب عن اللّغة "[169]. هذا الظّرف هو الّذي يعطيها جماليتها، من حيث أنّه غير مدرك، وغير واضح، فهو دائما يدفع إلى الاكتشاف والبحث، وطالما أنّ هذا الأمر مستمرّ فإنّ الكتابة تحيى في ظلّه ووتتجدّد باستمراره. والكتابة حينئذ في سيرورة وتبدّل تتثاءب عن أشكال مختلفة في مراحل متلاحقة، وتتولّد عن هذه الحركة الدّؤوبة ما يصطلح عليه بـــــــــــ **الأجناس الأدبية.** " إنّ الكتابة -هنا- تتّخذ موقع المواجهة للأشكال الأدبية وتقاليدها المتوارثة "[170]. هذه المواجهة لا تتّخذ طابع الصّراع من أجل البقاء ،إنّما طابعها التّجاوز والتّجدّد، بما تمليه طبيعة التّطور، فهي تسهم في تطوّر هذه الأشكال إلى الحدّ الّذي لا يمكن معه الإقرار بوجود شكل نهائي للكتابة، فهي الممارسة الّتي تصقل قريحة االمؤلف، وتشحذ قلم الكاتب،

---

[168]- المرجع نفسه، ص 233.

[169]- المرجع نفسه، ص 233.

[170]- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 233.

فتنقله من مرحلة المسايرة إلى مرحلة التّجاوز، إنّه لا يلبث أن يقفز من شكل إلى شكل آخر دون قيود أوضوابط، إنّها الحرية والإبداع، ببساطة هي الكتابة الإبداعية.

– ففي الشّعر مثلا، " يتّجه الشّاعر في سياق معيّن ومهمّ، من سياقات كتابته الشّعرية إلى منطقة الأسرار، وهي تمثل المخبر الّذي ينتج فيه الشّاعر تفاصيل عمله، والبؤرة الّتي تتحصّن فيها خصوصيته الإبداعية، فيسعى إلى الكشف عن الأدوات والرّؤى والفضاءات بطرائق مختلفة، والتّصريح بالحدود والآفاق والمساحات الّتي يعمل ضمن نطاقها. على النّحو الّذي يستخدم فيه لغة خاصة وفردية، تضيء زوايا معتّمة وخفايا غامضة في هذه المنطقة الحسّاسة البالغة الخطورة، وهي تعبّر عن الطّراز الشّعري الخاص، والهوية الشّعرية الخاصة، والخطاب الشّعري الخاص، الذي يسم الشّاعر والقصيدة معا بسمات تؤلّف مشروعهما المشترك "[171].

وخلاصة القول أنّ :" النّص الإبداعي-عادة- يتجاوز الاصطلاح السّائد، وهذا التّجاوز الإبداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النّص، تتحرك به الدّوال نحو مدلولات تتشكّل كناتج إبداعي لعلاقات الدّوال بعضها مع بعض، فهي إذا واقع مبني لا يسبق النّص ولا يلحق به، وإنّما ينتج عنه"[172].

2- النّـــــــــــــــــــص:

2-1 – النَّـــــــــــــــــــص: الماهية والتداخل.

يشكّل مصطلح "النّص" في حقل الممارسة النّقدية المعاصرة، اللّبنة الّتي ترتكز عليها الأحكام النّقدية وكذا الرّؤى الفنّية، الّتي ما فتئت تعطي الانطباع بأنّ "النّص" لا يزال ذلك المصطلح الّذي لم يرس على مفهوم محدّد، فهو تارة يتّسع ليشمل الخطابات بشتّى أنواعها (أدبية، سياسية، اجتماعية..)،

[171]– محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية– قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، علم الكتب الحديث،ط1، الأردن، 2010. ص113.

[172]– عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب 2006، ص 108.

وتارة أخرى يتقوّض ليعني العبارة الواحدة أو الجملة الواحدة – بتعبير النّحويين- وإنّنا نروم من هذه الورقة أن نلمّ ببعض معاني مصطلح "النّص"، وبالأخصّ "النّص الأدبي"، وما يحيل إليه من مفاهيم تحدّد العلاقة بين النّص والمبدع، وكذا النّص والمتلقّي، وإنّنا حين نتحدّث عن أحادية الرّؤية، أو أحادية التّشكّل كما يراها البعض، إنّما نقصد بذلك أنّ "النّص" قبل أن يوجد بالفعل، يكون أثرا لفكرة واحدة تتشكّل لدى المبدع (صاحب النّص)، ثم تتولّد عنها أفكار أخرى، إمّا تتابعا أوتعارضا أوتقابلا، ثم ينسج كلّ ذلك وفق طريقة معيّنة، وفي شكل هندسي معيّن يسمّى "نصّا"، فيصبح متفرّدا ومنعزلا عن صاحبه، وهنا يصبح للتّأويل سلطة التّحوير أوالتّغيير أوالتّبديل، وإنّ التّأويل لاينطلق من العدم، بل إنّه يرتكز أوّل الأمر على "النّص"، فينظر إليه من زوايا متعدّدة، كانت رؤية صاحب النّص قاصرة عنها، في غالب الأحيان، كما أنّ التّأويل يأتي بطريق التّلقي، فالمتلقّي حينما يكون إيجابيا أوسلبيا، تتعدّد آفاق التّأويل لديه فينتج من نصّ واحد، نصوصا لا حصر لها، لم تخطر على بال صاحب النّص الأوّل، أو على الأقل يصبح النّص الأول مادة خاما، تنصهر لتنتج نصوصا أخرى. من هنا جاء العنوان " النّص الأدبي من أحادية الرّؤية والتّشكل إلى آفاق التّأويل".

2-1- النّص في المفهوم التّراثي والحداثي العربي:

- جاء في قاموس "مقاييس اللغة" لابن فارس[173] (نص) النون والصاد أصل صحيح، يدل على رفع وارتفاع، وانتهاء في الشيء، ومنه قولهم: نصّ الحديث إلى فلان: رفعه إليه، والنص في السير أرفعه، ويقال: نصصت ناقتي...[174].

- [نصص]

قولهم: نَصَصْتَ ناقتي، قال الأصمعيُّ: النَّصُّ السيرُ الشديدُ حتَّى يستخرج أقصى ما عندها. قال: ولهذا قيل نصصت الشئ: رفعته. ومنه مِنَصَّةُ العروسِ. ونَصَصْتُ الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه.

---

[173]- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (329-395ه/941-1004م)، من أئمة اللغة والأدب، قرأ عليه البديع الهمذاني، والصاحب بن عباد، وغيرهما من أعيان البيان.

[174]- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني، مقاييس اللغة، ج5، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، لبنان 1979، ص 356.

وسيرٌ نَصٌّ ونَصيصٌ. ونَصَصْتُ الرجلَ، إذا استقصيت مسألته عن الشئ حتَّى تستخرج ما عنده. ونَصُّ كل شئ: منتهاه[175]،

-[نصص]

قولهم: نَصَصْتَ ناقتي، قال الأصمعيُّ: النَّصُّ السيرُ الشديدُ حتَّى يستخرج أقصى ما عندها. قال: ولهذا قيل نَصَصْتُ الشيءَ: رفعته. ومنه مِنَصَّةُ العروسِ. ونَصَصْتُ الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه. وسيرٌ نَصٌّ ونَصيصٌ. ونَصَصْتُ الرجلَ، إذا اسْتَقْصَيْتَ مسألتَه عن الشيء حتَّى تستخرج ما عنده. ونَصُّ كلِّ شيء: منتهاه. وفي حديث علي رضي الله عنه: إذا بلغ النساءُ نَصَّ الحِقاقِ، يعني منتهى بلوغ العقل[176].

- (نصص)

الْمَتَاع نَصه وغريمه ناصه، (انتص) الشَّيْء ارْتَفع واستوى واستقام يُقَال انتص السنام والعروس وَنَحْوهَا قعدت على المنصة. (تناص) الْقَوْم ازدحموا، (المنصة) كرْسِي مُرْتَفع أَو سَرِير يعد للخطيب ليخطب أَو للعروس لتجلى وَقد يزين بِثِيَاب وفرش وَيُقَال وضع فلَان على المنصة افتضح وَشهر (ج) مناص(الْمَنْصُوص) عَلَيْهِ الْمُبين الْمعِين. و(النَّص) صِيغَة الْكَلَام الْأَصْلِيَّة الَّتِي وَردت من الْمُؤلف (مو) وَمَا لَا يحْتَمل إِلَّا معنى وَاحِدًا أَو لَا يحْتَمل التَّأْوِيل وَمِنْه قَوْلهم لَا اجْتِهَاد مَعَ النَّص (مو) (ج) نُصُوص و (عِنْد الْأُصُولِيِّينَ) الْكتاب وَالسّنة وَمن الشَّيْء منتهاه ومبلغ أقصاه يُقَال بلغ الشَّيْء نَصه وبلغنا من الْأَمر نَصه شدته. و(النصة) مَا أقبل على الْجَبْهَة من الشّعْر الْقِصَّة (ج) نصص ونصاص[177].

---

[175] – أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، الفرابي (ت 393ه)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، ط4، تحقيق عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بير وت 1987، ص 1058.

[176] – ينظر، أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، منتخب الصحاح، ج1، ط4، تحقيق عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص 5194. في هذه النسخة دقة في الضبط والترتيب والشكل.

[177] – المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بلقاهرة، ج2، دار الدعوة، مصر، ص 926.

- مفهوم النّص في الاصطلاح الحداثي:

- إنّ زئبقية المصطلح تحول دون إعطائه مفهوما دقيقا، أو على الأقل الإحاطة بالمفهوم، فحين تتلاشى حدوده المنهجية، يفقد طابعه الإجرائي، وحينذاك يصبح "النّص" مصطلحا عائما، فمن مفاهيمه أنه " صيغة من صيغ اشتغال اللغة، فقد شكل موضوعا للتحديد المفهومي في فرنسا، خلال سنوات الستينات، حول مجلة (تال كال/Tel quel)، مع رولان بارت وجاك دريدا وفيليب سولرز وخاصة جولياكريستيفا"[178]، لقد سعى النقد المعاصر إلى إخراج "النص" من تلك المفاهيم التي كانت شائعة، ومرتبطة ببعده الهندسي الذي يختلف طولا وعرضا، فـــــــ "النص" لم يعد ذلك "الشكل اللغوي الذي يمتاز بطول معين كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة أو كتابا..، بل إنه يمكن أن يتطابق مع جملة كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل، ويعرف باستقلاليته وانغلاقه، يشكل نظاما مختلفا عن النظام اللغوي، ولكنه يوجد في حالة تعالق معه، علاقة تقاجد وعلاقة مشابهة"[179]، إن النص نظام إحالي، يأتي في المرتبة التالية لنظام الدلالة، فهو ليس " بناء لغويا فحسب، وإنما يدخل ذلك البناء في سياق تفاعلي بين مخاطب ومخاطب، تفاعل لا يتم بجمل متراكمة بعضها فوق بعض، كيفما اتفق، غير متماسكة ولا يربطها رابط. ولا تدرك النصوص بوصفها أفعال تواصل فردية، بل بوصفها نتائج متجاوزة الإفراد. ومن هذا المنطلق، يجب أن يتخذ التحليل اللغوي النص مبتغاه النهائي في الدراسة، وهو ما دعا إليه (فاينريش1927)و(ب.هارتمان1968)"[180]، وإذا كان المبدع وثيق الصلة بمجالات الحياة، بل إنه متأثر بها ومؤثر فيها، فإنه ولا غرو، صورة لمجتمعه ولسانه الناطق بثقافته، ومرآته العاكسة لأحواله وصفاته، فإبداعه " في أبسط مظاهره كلام، كما أنه إبداع فردي، يبدعه فرد

---

[178]- حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1 الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت 2007 ص 43.

[179]- المرجع نفسه ص43.

[180]- رشيد عمران، تجليات النظرية اللسانية النصية في الخطاب، التحليل النصي للباقلاني أنموذجا، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، ع2 مارس2010، الجزائر، ص171.

منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى جمهور القراء"[181]. وحتى يحظى النص ، ظاهرة اجتماعية، بتفاعل جمهور القراء، فإنه لابد أن يلامس فيهم مكامن الإثارة، وبذلك يتشكل عند القراء على اختلاف مشاربهم، وتفاوت مستوياتهم، جملة من ردود الأفعال حول هذه الظاهرة الأدبية، إما قبولا أو رفضا، وهو ما يعرف عند النقاد بالاستجابة، فالأدب الذي لا يحدث في المتلقي أثرا، ليس أدبا. على مذهب عباس محمود العقاد. وإذا فالنص ظاهرة أدبية إبداعية، تراعي جوانب شتى في المتلقي، فهي ليست عملية اعتباطية أو تقع دون قصد، إنما "تتجاذب عملية الإبداع معطيات وجوانب عدة، فالألفاظ مثلا، تتشكل على وفق اختيار المبدع، ورغبته في استخدامها للتعبير عن المكنون الذهني، ولهذا فهي في حالة نمو وتبادل مع الدلالة، ولذلك يتجاوز الجرجاني(ت474ه) حدود اللفظة الواحدة إلى المستوى التركيبي، لأنه لا يرى في اللفظة أي مستوى جمالي، من دون الدخول في النظم ودائرته، فاللفظة لا يتحقق معناها الجمالي إلا من خلال التركيب، كما أن السياق يمد التركيب بالإفادة الجمالية، ويكسبه شكله الخارجي"[182].ليصل إلى نص يتلقاه القارئ أو السامع على هيئته الأولى، ثم يحدث ذلك التفاعل، إن على مستوى الألفاظ أو الشكل، فيتولد عن ذلك أشكال تختلف باختلاف وعي ومستوى المتلقي.

– إن المسألة تبدو لأول وهلة معقدة وهي "من المسائل المهمة في عملية الإبداع والاتصال اللغوي، إن المتكلم/المبدع يحول المعنى إلى مبنى، في حين إن المتلقي/القارئ يحول المبنى إلى معنى، عملية عكسية. وقد عرض الجرجاني لبلاغة الارتباط بين صيغ الجمل وترابطها وانسجامها وتلاحمها في نسق مخصوص، وأكد أن ذلك الترابط يشكل بجمله صورة كلية خاصة منسقة هي النص"[183].ولعل هذا الترابط ليس ترصيص كلمات إلى بعضها بقدر ما هو استدعاء للمعاني التي يستلزمها الإيقاع الداخلي للألفاظ. وهنا يصبح المبدع أما م فيض من الألفاظ عليه أن ينتقي التي تكون أكثر دقة في الإحالة على

---

[181] – حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، تونس 1975. ص 37.

[182] – محمد سالم سعد الله، ماوراء النص، دراسات في النقد المعرفي المعاصر، ط1، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، الأردن2008 ،ص 83.

[183] – محمد سالم سعد الله، ما وراء النص، ص 83.

المكنون الذهني لديه. فالاختيار لا يمليه الشكل، بقدر ما يمليه المعنى العام الذي يرمي إليه صاحب النص/المبدع، فالنص "شبكة من العلامات والسمات، تلك العلامات لا تستقل بذاتها بل تربطها مع غيرها من علامات النص الأخرى لتحيل إلى الدلالة الكلية، التي يمكن التوصل إليها، من خلال تشخيص المعنى"[184]، بهذا المفهوم يتجاوز النص العلامات إلى تلك العلاقات القائمة بين الألفاظ، في شكل نسيج معقد، يحيل إلى دلالة كلية، موزعة على جملة من الألفاظ/العلامات، ذات دلالات ومعاني مختلفة، يصهرها السياق في دلالة واحدة. يتميز بها المبدع عن غيره، إنه "الأسلوب"الذي وفقه يختار وبه يوزع، فـــــــــــ "التوظيف الأسلوبي والتنوع اللغوي القائم على أسس اختيار المفردات وحملها من بعد للمعاني المناسبة في سياقات عدة، الأسس التي نبنى على معطيات نظرية النظم في التعليق والإسناد والتأليف والتركيب، فاختيار الألفاظ ومدى فصاحتها، وتناسقها مع بعضها وتركيبها لتشكيل الدلالة الكلية للنص، كل ذلك يعكس أسلوب المبدع، وكيفياته في الصياغة والجودة، لأن التكوين الأسلوبي يخضع لاعتبارات صاحبه وطريقة عرضه وصوغ نظمه"[185].

– ويذهب محمد مفتاح إلى النص من باب تساؤل، يبحث في كنه النص، وماهيته، "ما هو النص؟، ثم يجيب قائلا: أهم ضابط للنص هو **الانسجام**، وهو يضم عدة عناصر، وفي هذا المفهوم خلاف، ويمكن أن نتكلم عن مفهوم **الاتساق**، ومفهوم **التنضيد**، فمفهوم **التنضيد** هو المرحلة الأولى، أي العلاقة بين الجمل؛ واو العطف، فاء السببية إلى غير ذلك، ارتباط الكلام بعضه ببعض وتراصه..، ونقصد بمفهوم **الاتساق**، العلاقة المعنوية بين الجمل، علاقة عموم بخصوص، أو علاقة تضمن، أما مفهوم **الانسجام**، فهو أعم، انسجام النص مع العالم الواقعي، إذ إن كل نص هو متتالية من الأفعال الكلامية المترابطة، ويخلص إلى أن "النص عبارة عن متتالية من الجمل بينها علاقة من العلاقات، ومتى انعدمت هذه العلاقة لا يبقى هنالك نص"[186]، ويرى محمد مفتاح أن النص يفتقر إلى هذه الصفة، إذا انتفى الارتباط بين وحدات الشكل وكذا المضمون. ف**التنضيد** هو الترابط الذي يحصل على مستوى

---

[184]– المرجع نفسه، ص 85.

[185]– المرجع نفسه، ص 87.

[186]– محمد مفتاح، التحليل السيميائي، أبعاده وأدواته، مجلة دراسات سيميائية، أدبية لسانية، ع1، فاس المغرب 1987،ص17.

التركيب، ويعني ما يحقق الترابط بين الجمل والعبارات على مستوى الشكل، من مظاهر التقديم والتأخير، والتمام والنقصان، وغيرها مما يدرك بالظاهر دون الغوص في المعنى، أي العلاقات بين الكلمات. وأن **الاتساق** هو الخيط المعنوي، الذي يحقق الترابط بين دلالة هذه الكلمات، فيلبسها معاني تنصهر في الدلالة الكلية للنص. أي يجرد الاتساق الكلمات من معانيها المعروفة بها خارج نسق النص الواردة فيه، ويلبسها معاني تحيل إلى الدلالة الكلية التي يرمي إليها النص وبما أن "**الانسجام** يتعلق بالمعنى العميق للنص، أي دلالته، فإن متتاليات الجمل تحيل إلى عالم ممكن، مرتبط بزمان ومكان، وهذا العالم هو الذي يضمن الانسجام الخطي للنص"[187].

2-2- النّصّ: التّشاكل والتّباين.

- النّص والخطاب، ترادف أو تعارض؟:

- إذا كان فعل الكتابة يفضي إلى ميلاد نص، فإن فعل القول يفضي إلى ميلاد خطاب، وهذا يعني؛ أن الكتابة تستدعي تلقائيا فعل القراءة، والقراءة تأتي في المرحلة الثانية بعد الكتابة، ويقع النص بينهما، ليصبح النص امتدادا ونتاجا لفعل الكتابة، ثم إن القراءة تخرج النص من الرسم الخطي إلى اللفظ المنطوق، وأن "الكتابة هي الموضع الذي يتولد فيه المعنى، وليس مجرد مكان تتمظهر فيه. أما النص فهو نظام حي ملموس من العلاقات ذات مضمون على عكس اللغة، التي هي نظام من الأشكال الفارغة"[188]. ولأن القراءة شرط لازم لتمظهر الكتابة. إن الحديث عن النص يفتراض التعامل مع جملة من المصطلحات التي تسبح في فلكه، وبالكاد تتداخل مفاهيمها والنص، منها (المتنcorpus) و(الخطاب discour) وحتى العمل الأدبي الذي يقترب كثيرا من مفهوم النص، ويكفي أن نقف في هذا العنصر على الفوارق بين هذه المصطلحات، حتى يتبين كل منها، على حدة، وقد ذهب غير واحد من علماء اللغة إلى اعتبار النص هو الخطاب ولا فرق بينهما، ويورد **غريماس** أن "المفهومين يتداخلان إلى حد الاندماج، بحيث إن كلمة (نص) غالبا ما تأتي مرادفة لكلمة (خطاب)، خاصة أن

---

[187]- حسين خمري، نظرية النص، ص49.

[188]- حسين خمري، نظرية النص، ص61.

التفسير المفهومي في اللغات الطبيعية التي لا تمتلك مقابلا لكلمة (الخطاب) الفرنسية والانجليزية مثلا، وفي هذه الحال، فإن السيميائيات النصية لا تفترق في الأصل مع سيميائيات الخطاب"[189].

ويذهب محمد عابد الجابري إلى أن الخطاب والنص مفهوم واحد، فـــــــــ " النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو خطاب، والخطاب باعتباره مقول الكاتب.. فهو بناء من الأفكار، يعني نصا"[190]. وأما **فان دايك** فإنه يميز تمييزا دقيقا بين النص والخطاب؛ "فالخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية، ونتيجتها الملموسة. أما النص فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب، وبتعبير آخر؛ فإن الخطاب ملفوظ (أو تلفظ)، ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية، بينما النص هو الشيء المجرد الافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية"[191].

– ومن جملة الخصائص التي ينماز بها النص عن الخطاب، أنه يستمد استقلاليته وحضوره من الثقافة التي ولد فيها المبدع .، أما الخطاب فهو يعقد القران بين ثقافتين في الأقل متكلم/مخاطب (بكسر الطاء). سامع/ مخاطب(بفتح الطاء)، دون مراعاة النسق العام الذي يدور فيه الخطاب، كما أن الخطاب قد تدرك مغازيه ومعانيه لأول وهلة، فهو يراعي أدنى حلقة في فئة المتلقين، ويكون فيه المتكلم والسامع على قدر واحد من الفهم والإفهام.وأما النص ونظرا لتعدد مستوياته وتشعبها، وكثرة موارده وتشابكها (ظاهرة التعاق النصيأو التناص)، فإنه يستحيل إدراك بنيته والوقوف على معناه، وإنما تعد كل قراء بمعنى مقاربة، ذلك أن "بنية النص ليست مسطحة، بل هي بنية متعددة المستويات، ويمكن تحديد هذه المستويات عن طريق وسائل إجرائية تفرضها طبيعة النص ذاتها، وهذا التعدد في المستويات يحول دون تحديد النص الأدبي والإبقاء على استقلالية مستوياته، كما يستحيل القبض على مستويات النص المختلفة دفعة واحدة "[192]. ناهيك من أن مصطلح"النص" يدين للكتابة حتى يستوفي صفة النص، وما دون ذلك تنتفي عنه الصفة أو كما تسمي ذلك **جوليا كريستيفا** بـــــ "اللا

---

[189]– المرجع نفسه، ص60.

[190]– محمد علبد الجابري، تحليل الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت 1985. ص08.

[191]– حسين خمري، نظرية النص، ص60.

[192]– حسين خمري نظرية النص، ص55.

نص"Non-texte. وذلك أن النص يعمل على تفجير سطح اللغة كما ترى جوليا كريستيفا، فإنه يعني "ممارسة لغوية تميز النص عن مفهوم آخر هو اللا نص، حتى و ن كان يستعمل اللغة ذاتها ويلتزم قدر الإمكان بالمعايير النحوية، إلا أنه على مستوى الدلالة يقترح دلالة واحدة، وميزته هي ارتباط الدال بمدلول واحد. إن اللا نص يذوب في المدلول اللغويولا يمكن اعتباره كذلك إلا من هذا المنظور.في حين أن النص يتميز بخصائص إضافية، أي نظم خاص يميزه عن اللا نص"[193]، ويمكن أن يندرج ضمن هذه لأشكال التي وصفت باللا نص، مصطلح الخطاب.

- وخلاصة القول؛ هي أن النص يرتبط بالكتابي (التشكيلي/الخطي)، والخطاب بالشفوي (الصوتي/الملفوظ)، والخطاب بوصفه ملفوظا فإنه يتعارض والنص. كما أن النص يعضده مصطلح أخر ويزاحمه في الدلالة، وهذا المصطلح هو "العمل الأدبي"، الذي يعني في مفهوم النقاد المحدثين: "الموضوع المنجز الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها، على عكس النص الذي صار مجالا منهجيا لا نعرفه إلا من خلال نشاط القراءة أو أثناء إنتاجنا له"[194]، إن العمل الأدبي يقتضي الاستمرارية، وقد تتشعب أفكاره وتتعدد مجالاته، إذ لا يمكن حصره في مجال واحد، أما النص الأدبي فإننا حين ندرك المعنى المراد، نكون قد أتينا على حدود النص الافتراضية والشكلية، لذا يصطلح على مجموع النصوص التي يؤلفها المبدع ب"الأعمال الكاملة"، حينذاك أنت أمام كتلة من النصوص تتعدد أزمنة كتابتها، وموضوعاتها وأشكالها، وربما حتى أجناسها، إذ لا يمكن أن نسميها جميعا "نصا". ومن هنا يصبح النص أكثر وضوحا وأجلى من حيث الحدود الشكلية والافتراضية. ويذهب رولان بارت إلى أن "النص هو حقل منهجي...النص متعدد، وهو تعبير...العمل الذي يموضع داخل انتساب، تتابع لمجموعة من الأعمال وامتلاككاتب لها..النص يقرأ دون كتابة مؤلفه، العمل يحيل إلى صورة

[193]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت لبنان، 1985، ص14.

[194]- جابر عصفور، تعريف بالمصطلحات الأساسية، ضمن عصر البنيوية، دار الآفاق العربية، بغداد1985،ص 291.

منظمة"[195]، كتوالي مجموعة من النصوص مستقلة عن بعضها أو بينها روابط. إن هذه الثنائية (نص- عمل أدبي)، تفترض ثنائية تقابلها (قراءة- كتابة)، بحيث يصبح الشكل على النحو الآتي:

نص-------- قراءة (القراءة لا تكون إلا لمكتوب).

عمل أدبي ------ كتابة (تنتج الكتابة نصا أو مجموعة من النصوص).

3- الكتابة الإبداعية من منظور التلقي والتأويل:

يكتب النص ليقرأ، ويقرأ ليفهم، ولا يمكن أن يفهم إلا إذا أوتي القارئ للنص أدوات الفهم، وهي في أبسط مراحلها، اتفاق القارئ والمبدع على أبجديات اللغة التي كتب بها النص، فالنص حين يصبح مستقلا عن ذات صاحبه، يفتح مجالا أرحب لتعدد المعاني، فتفتق آفاقه، وتتجلى حدوده، فالمتلقي الإيجابي لنص ما يخرج من نص واحد مجموعة من النصوص، مرد ذلك إلى مستوى الوعي لدى المتلقي، لذا يفترض النقد في عملية القراءة، أن يكون المتلقي في أدنى مرحلة قارئا، أي مفككا لرموز النص، ثم مستنبطا لمعاني النص، سابرا لأغواره، ثم ناقدا له. حينها يتخذ من النص موقفا معينا، يدفع بالضرورة إلى إنتاج نص آخر يجسد به ذلك الموقف. أي يمارس النص أثناء عملية القراءة على القارئ أو المتلقي سلطة **الاستيلاب**، فإن أفلح كان موقف القارئ موافقا لموقف المبدع مماشيا له، ةإن لم يفلح كان موقف القارئ معارضا لطرح المبدع رافضا له، وفي الحالتين؛ قد تكونت نواة نص آخر، وفتح المجال أمام ظاهرة توالد النصوص، وفي المهمة التي يقوم بها ولأجلها النص، فـــــــ"النص ينمو بطريقة أفقية حسب آليات معينة، مثل أدوات الربط الحرفية والاستعارات والكنايات والمجاز المرسل، هذا الترابط الأفقي يمكن أن نقسمه إلى نوعين: أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه لسانيو الخطاب، وثانيهما عام، وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة، يبرهن عليها بقراءة النص، قراءة متعددة قائمة

[195]- حسين خمري، نظرية النص، ص61.

على حفريات في اللغة، مما يؤدي إلى علاقة أفقية شاملة"[196]. حتى إذا استوفت القراءة شروطها عند القارئ/المتلقي، صح له أن يؤول النص تنقيبا واستنباطا (كما يحدث في النصوص الشرعية)، أو شرحا أو تعقيبا (كما يحدث في النصوص الأدبية وغيرها)، وما تجدر الإشارة إليه؛ أن "عملية تأويل النصوص ليست على درجة واحدة، فهناك ما يمكن تأويله من أي مكان، وهناك ما لا يتأوله إلا الراسخون في العلم، مثل الصنف الأول أو الخواص من العلماء، وما أوّل يجب أن ينقل التمثيل فيه للمؤول لهم، إلى ما هو أقرب من معارفهم"[197]، فالصنف الأول الذي ورد ذكره في القول، إنما المقصود به، تلك المعلومات التي صرح بها صاحب النص، فكل ما صرح به غير قابل للتأويل ما لم يكن رمزا، كالتصريح بالأسماء والأماكن والشخوص. أما المتلقي فإنه يؤول النص أو بعض النص بالاعتماد على درجة الوعي لديه، والمرجعية الثقافية التي تسنده، ومن هنا تتعدد التأويلات عند المتلقي الواحد، بتعدد القراءة، ويمكن أن نمثل لذلك، بلوحة "الموناليزا" للرسام ليوناردو دافينشي، فحيثما كانت نفسية الناظر قابلته صورة المرأة على اللوحة، ومن أي زاوية نظر إليها ارتطم بصرها بناظريها، فإن كان حزينا بدت عليها مظاهر الحزن والشفقة، وإن جاءها مبتسما بدت عليها مظاهر الفرح والسرور، ولعل المتلقي لا يخرج عن هذه الدائرة في تعامله مع النص، فإن كانت ثقافته ومستواه أوسع كانت آفاق التأويل لديه أرحب. وكان إدراك معاني النص لديه أسرع وأقرب إلى المعنى الحقيقي للنص (الذي هو ملك صاحب النص دون سواه)، وكلما قل ذلك بعدت عليه الشقة، وعسر عليه الأمر، وعليه قسم النقد القراء إلى درجات وأنواع؛ فأدناهم القارئ درجة صفر، وهو الذي يكون في الغالب أقل من مستوى النص المقروء، ويكتفي من القراءة بالتعلم والاستزادة، أي إثراء الرصيد المعرفي.إذ لا يبدي موقفا ولا يعارض فكرة، وينقض طرحا، ويمكن أن نسميه القارئ المبتدئ. وأعلاهم القارئ المحترف، ويمكن أن نصطلح عليه بالقارئ الناقد، الذي تنكسر أمامه طابوهات النص، وهو الذي يبصّر المبدع بثغرات نصه، ومكامن القوة والضعف فيه، ويدرك التعالق بين النص الظاهرة والنصوص

---

[196]– محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 2001، ص 87.

[197]– المرجع نفسه،ص97.

المبطّنة فيه (ظاهرة التعالق النصي/التناص)، وبين النوعين من القراء، تتعدد الدرجات على اختلاف التكوين والمرجعية الثقافية، والحمولة المعرفية، ومع هذا التنوع يتنوع تأويل النصوص، وكلما تنوعت ازدادت قربا من المعنى الحقيقي للنص.

وأما النص والتأويل، فلقد " ارتبط مصطلح التأويل في التراث الأدبي العربي بفعل القراءة/ التلقي للنص بغرض فهمه ومعرفة مضمونه، فكان الاعتقاد السائد في ذلك الوقت، هو وجود مضامين ثابتة، وحقائق نهائية بخصوص المعاني المطروحة في النص، وسار فعل القراءة محتفظا بهذا المفهوم فترة طويلة من الزمن، حتى ظهرت المدارس النقدية الحديثة، ووضعت مفهوما جديدا للقراءة، وربطت فعل القراءة بفعل التأويل"[198]، ولما أصبح النص تتقاسمه عدة أطراف من حيث الإنتاج وكذا الإحالة، حينها " تحول العمل الأدبي إلى نص مفتوح، تتقاسم مسؤولية إنتاجه وإثرائه بالتأويلات جهات متعددة، مؤلف بظروفه الاجتماعية، ونص بنسيجه اللغوي، وخصائصه الأسلوبية، وبنياته المتعددة، وقارىء باختلاف مستوياته، وحمولته المعرفية.."[199] .

و " التأويل – إذن- فاعلية ذهنية إنسانية، تتيح للمتلقي تعمق أغوار النص، والبحث عن حقائقه المضمرة، وربما المغمورة لاعتبارات خاصة، بغرض فهمه، فالتأويل يشكل التجسيد العملي لمضمون الفهم في كل عملية تواصلية"[200]. وتصبح العملية على هذا النحو:

النص --- التلقي--- الفهم---- التأويل----- الإنتاج.

[198]- لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.ص 18.

[199]- المرجع نفسه، ص 19.

[200]- لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا،..ص15.