

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة وهران
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الشعر الجزائري الحديث في ضوء جمالية التلقي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الجزائري الحديث

المشرف
أ.د عبد الملك مرتاض

الطالب الباحث
مصطفى بوطرفاية

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا

مشرفا ومقررا

عضوا مناقشا

عضوا مناقشا

عضوا مناقشا

عضوا مناقشا

جامعة وهران

جامعة وهران

جامعة وهران

جامعة قسنطينة

جامعة سيدي بلعباس

جامعة سيدي بلعباس

أ.د / مختار حبار

أ.د / عبد الملك مرتاض

د / محمد برونّة

أ.د / يوسف وغليسي

أ.د / قادة عقاق

د / لخضر بركة

السنة الجامعية 2011م 2012م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إلى شهدائنا الأبرار



الذين

دفعوا بأرواحهم رخيصة

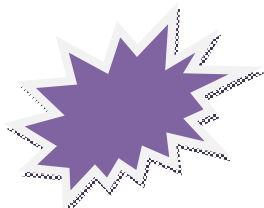
مؤثرين على أنفسهم وعلى ذويهم



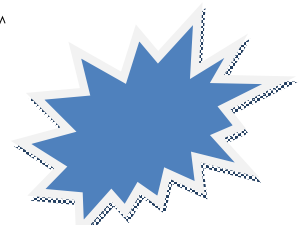
من أجل

أن تحيي الجزائر حرة أبية

وإلى كلّ مخلص وفّي



ما زال يُحرق نفسه لينير غيره



الإهداء

إلى روحي والدي..... رحمه الله

.....

• إلى الوالدة الغالية الحريمة

- التي ما زالت تضحّي..... -

• إلى عائلتي الحبيبة

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

*****مقدمة*****

مقدمة

لا يُفْتَقَد الإحساس بالشَّعر في الأُمَّة إلَّا إذا افتقدت الإحساس بالحياة الرُّوحية في كينونتها، والشَّاعر الحقّ لا يستطيع أن يعيش بضميرين؛ ضمير مع نفسه وضمير مع النَّاس، وإنَّما يواجه نفسه ومجتمعه بضمير واحد، ذلك أنَّ الشَّعر، بحكم ارتباطه بالوجود الإنساني لم يكن — يوما ما — منفصلا عن قضايا النَّاس الحيوية، ومشكلاتهم الاجتماعية؛ فالشَّعر الصَّادق — مهما كان تعبيراً ذاتياً عن صاحبه — إنّما يمسّ من قريب أو بعيد ظروف الحياة التي تعيشها الجماعة، سواء أكان على وعي بهذه الحقيقة أم لم يكن، فالشَّعر هو صرخة الإنسان الباقية في هذا الكون الجميل.

وإذا كان الشَّعر، هذا هو عمقه الإنساني، فلا جرم أنّه في مفهوم الإبداع، ميدان للتَّغني والتَّذوق والجمال والمتعة، و بحر للقراءة والتَّلقّي والتَّأمّل والتَّصوّر والبحث والتَّفاعل.

لذا عدّ عند العرب قديماً، أبرز جنس أدبيّ، ممّا أدّى بهم إلى التَّحيز له مقارنة بالأشكال التَّعبيرية الأخرى، وجعلوه ديوانهم، إذ سجّل مراحل حركيّة حياتهم، فكان بحقّ، وثيقة شعورية وأدبية وتاريخيّة حفظ بها ديمومة الأُمَّة، ذلك أنَّ النّص الشَّعري هو وحده القادر على أن يوقف الزَّمن السَّطري ويدمر خطيّة الدّال اللّغوي ويحوّله إلى أثر فنّي يتعامل معه المتلقّي على مرّ الزّمان ويتفاعل معه على امتداد التَّقافة التي ينتمي إليها هذا النّص.

وعلى الرّغم من بروز أجناس أدبية وتقدّمها، بفعل التَّحوّلات الذي عرفه العصر الحديث إلّا أنّ الشَّعر باعتباره كلاماً سامياً لا يرقى إليه أيّ كلام، يبقى هو الجنس الأعلى لطبيعته السَّلطانية، بل إنّ معظم النّقاد يصرّون على أنّ الأجناس الأدبية تمتلك حيويّتها السَّردية والدرامية من فنّ الشَّعر، فهو الوحيد الذي يحمل الجمالية في أبهى صورها ويتناغم مع دقّات الحياة وانسيابية الرّوح ويختزل التَّاريخ ويهرّبه عبر الذّاكرة الفردية والجماعية.

لقد أوقف الشعراء الجزائريون — في الفترة الزمنية ما قبل 1962م — شعرهم على خدمة وطنهم، والدفاع عن مقوماته، والنهوض به، بل وسخروه للإصلاح والنضال والتوجيه وتأصيل أركان مجتمعهم نتيجة لتجربتهم التي كانت محمولة بهموم وطنهم بسبب التواجد الاستعماري الفرنسي؛ ومن ثمّ علينا أن نعترف بأنّ الموضوعية احتلت حيزاً كبيراً في الممارسة الشعرية، ممّا أدّى إلى العزوف عن الاهتمام بتحديد أنساقها الفنية، فبدت كأنّها تأنس إلى صور شكلية جاهزة.

وعليّنا أن نقرّ —أيضاً— أنّ هذه المرحلة لمّا كانت مرحلة دفاع عن الذات والكيان، فإنّ الشعر قد نظم أصحابه في غفلة — شبه تامّة — عن كلّ تمثّل فنيّ معمّق، بل وبفعل ارتباط الأداء الشعريّ بحركة الوعي السياسيّ، فقد تحدّدت الأغراض بوصفها أهدافاً بغضّ النظر عن فاعلية التجربة، وهذا ليس عيباً بقدر ما هو دليل على مسايرته لنمو الحياة الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية آنذاك، فالخطاب الشعريّ بتضمّنه عناصر المجابهة والرفض والاحتجاج، لم يكن إلّا شكلاً من أشكال النضال الثقافيّ المرافق للمقاومة السياسية والمسلّحة.

إنّ الشعر الجزائريّ الحديث والذي يحمل صبغة التقليد —في عمومهِ، باستطاعته بكلّ ما يحمله من رؤية في المضمون وجماليات في الشكل أن يحدث تفاعلاً وتواصلًا بينه وبين المناهج الغربية الجديدة وعلى رأسها جماليّة التلقّي التي كانت بمثابة قفزة نوعية في الدراسات الأدبية والنقدية، صحّحت مفاهيم تناول النصّ الأدبيّ، وأعادت الاعتبار إلى القراءة، بل وجعلت المتلقّي بؤرة اهتمامها، وذهبت إلى أبعد من ذلك، حينما حولت الشاعر في لحظة تأملٍ إبداعه إلى متلقٍّ أوّل، من خلال تقويمه الجمالي لعمله الفنيّ قبل الإبداع وما بعد الإبداع.

إنّ القصيدة ليس لها وجود إذا لم تُفصح عن مبدعها من خلال روافد لغوية وفكرية وبنوية وجمالية، وممّا لا شكّ فيه أنّ لكلّ مرحلة ذوقها المميّز وقواعدها الفنيّة الخاصّة بها، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن أحقيّتنا في أن نلج شعر شاعر بأدوات

غريبة عنه، وبخاصّة إذا علمنا أنّ الغاية الفنيّة لشعراء الصّفوة — في تلك الحقبة الزمنية — هي الاحتذاء بالنّموذج الاتّباعي المحافظ في أشكاله وصوره ولغته، وكلّ خروج عن هذا النمط اعتبروه بمثابة خروج عن المقدّسات.

إنّ الخطاب الشعري لم يوجد لذاته أو من أجل مبدعه، وإنّما ينجز أيضا في علاقته مع الجماعة ومع العالم ومع تاريخه، وإذا سلّمنا -فرضا- أنّ النّصّ الشعري يمتلك أصالته؛ فإنّ هذا التّميّز لا يمكن -بأيّ حال من الأحوال- أن يكتسب شرعيته إلّا من خلال مسار طويل للإبداع الإنساني، ذلك أنّ كلّ تكاثر أدبيّ في مساره العريض لا يكون محض صدفة عفوية أو مفتعلة، وأنّ كلّ إنتاج إبداعي هو -بالضرورة- ثمرة شجرة ذات تفرّعات عديدة.

فالإبداع كما يقول أستاذي عبد الملك مرتاض؛ عملية كليّة، لا تتجزأ ولا تتمزّع، فلا شكل ولا مضمون ولا دال ولا مدلول، وإنّما نصّ مطروح بكلّ أبعاده الفنيّة والجماليّة والإيديولوجية.

النّصّ الشعري لا يتحدّد معناه إلّا من خلال فعل القراءة، ومن ثمة فهو يجاوز ذاته إلى شيء آخر غير ما هو عليه، ولما كانت القراءة مشاركة، تجعل من العمل الأدبيّ عملا يحيى ويستمر بعدما تفتى الظروف الاجتماعية التي أنشأته، فإنّ العلاقة بين النّصّ والمتلقّي، ينبغي أن تترجم غياب أرضية للمقارنة، وهذه الحالة هي التي تؤجّج التّفاعل وتزيد من درجة التّأويل في عملية مفتوحة على كلّ الاتّجاهات النّقدية الجديدة، ذلك أنّ القارئ مهما أوتي من فطنة وحذق، يظلّ ما استكشفه من أبعاد النّصّ مجرد صورة من صور القراءة.

لا يمكن تحت أوهام الخلفية الإيديولوجية أن نرفض خطاب الحداثة الأدبية في الغرب بحجّة الخوف من الطّمس والذوبان في الآخر - لأنّه تجاوز ما وصلت إليه المدارس النّقليدية وبيّن قصورها في دراسة الظّاهرة الفنيّة-، بل علينا أن نسعى مجتهدين من أجل إيجاد آليات معرفية للتّواصل مع الآخر، وعلينا — في النّهاية

— أن نعترف له بمجهوداته ومنجزاته في هذا الشأن دون — طبعاً — نقل أطروحاته النظرية التجريدية بنوع من الانبهار والدهشة وتقديمها في ثوبها التعميمي، فيتحول الانفتاح إلى عملية مُميتة تجعل من الاستهلاك اللاواعي ركيزة بدلا من أن ينتهج مسلكا متحرّكا يبرز بداية في صورة متناصّة ثم يقفز إلى صورة أبهى تتمثّل في الإنتاج والتّطبيق.

ولا ينبغي للحادثة بكلّ ما تحمله من ثورة وتجديد أن تدفعنا إلى دفن القديم في علبة ذهبية تاريخية نسمّيها التّراث، ولا نفتحه إلّا في المناسبات لاتّخاذ من قراءته وسيلة للتّذكّار.

وإذا كانت الدّراسات الفنّية والجمالية في الفكر الغربي الحديث قد بلغت أبعادها النّهائية من حيث المفاهيم والآليات، فلا ينكر دارس منصف أنّ العلماء العرب ولاسيّما البلاغيين منهم، قد أدركوا سرّ العناصر الفنّية والجماليّة في الخطاب الشعريّ ومهدّوا الطّريق للآخر بل -ربّما- كانوا حلقة وصل منيرة لما أخذوه عن غيرهم، وخصوصا مجهودات اليونان وتحديدًا الفكر الأرسطي، حتّى وإن أنكر جاحد لهذا الفضل العربي أو تجاهله.

تتمحور إشكالية هذا الموضوع في محاولة مقارنة بعض جوانب الشّعْر الجزائريّ الحديث خلال الفترة الممتدّة من عام 1919م حتّى عام 1962م في ضوء جمالية التّلقّي.

ولقد كانت مرحلة ما قبل الشّروع في هذا العمل العلميّ والفكريّ من أصعب مراحل البحث، بما حملته من قلق معرفيّ وهاجس فكريّ، وبخاصّة عندما علمنا أنّ صعوبة منهج جمالية التّلقّي تتمثّل في أنّها حصيلة مناهج فلسفية وأدبية تقدّمتها، فهو كما يقول عنه صاحبه (ياوس)؛ بأنّ جماليّة التّلقّي لا تدّعي أنّها نموذج بل هي تفكير جزئيّ قابل لأنّ ينضمّ إلى مناهج أخرى ويكتمل.

بمعنى أنّ هذا المنهج لا يتّسم بالانغلاق، بل إنّ انفتاحه ومرونته تتجلّى في قدرته على المزج والتركيب بين تيارات مختلفة ومتباينة، وهذا ما يضاعف هاجسه وصعوبته، لكن دون أن تعزونا الرّغبة في اقتحامه والإفادة من الدّراسات في هذا المجال.

لقد خضع هذا البحث في خطّته إلى تعديلات عديدة، وبعد إمعان وتبصّر واستشارة، ارتأينا أن نقسّمه إلى محورين أساسيين؛ الأوّل نتناول فيه الجانب التطبيقي لمنظور التّلقّي — قديما وحديثا — والثّاني نخصّصه للشّعْر الجزائري الحديث بالتّعريض - قراءة - لبعض جوانب جمالياته وفنّياته.

غير أنّ المسألة ليست بالأمر الهين الذي قد نتصوّرّه، لأنّ موضوعا من هذا النوع، يستوجب من الباحث أن يكون ذا اطلاع واسع على الخلفيات الفكرية والمرجعيات الإيديولوجية، وأن يكون بالإضافة إلى ذلك مؤرّخا وأديبا، وله القدرة على تذوّق النّص الشعريّ، وله الجرأة على التعمّق في فهمه وتأويله وتحليله.

وتجسيدا لهذه الفكرة، اعتمدنا في دراستنا على منهج تركيبّي تحليليّ، وفضّلنا أن يكون المنهج التّاريخي هو سندنا في الباب الأوّل بوصفه يعتمد على التّتابع في الزّمن والتحليل والتّغيير بتجلية حقيقة التّلقّي من زوايا مختلفة المسيرة للعملية الإبداعية.

أمّا في الباب الثّاني استعنا بجملة من الأدوات الإجرائية الحديثة للوصول إلى مكوّنات الخطاب واستقصاء الظّاهرة الفنّية فيه، انطلاقا من تلقّي بعض النّصوص الشعرية الجزائرية، بتذوّقها وفهمها وقراءتها وتأويلها، والوفاء لروحها، دون إقحام فكر مسبق عليها إلّا مايستلزمه المقام.

وما كان لهذا العمل — ونحن نعترف بتواضعه — أن يتحقّق، لولا تلك الاستشارات المنيرة، والمصادر والمراجع التي وجدناها خير زاد في سفرنا الفكريّ والعلميّ.

لقد حاولنا — جاھدين قدر المستطاع — التّويع في المصادر والمراجع -والتي بحثنا عليها مشرقا ومغربا ووطنيا- بين كتب فلسفية وتاريخية وأدبية ونقدية ولغوية – قديمة وحديثة -، المكتوبة باللّغة العربية، أو تلك المنقولة إلى العربية ترجمة، أو ما هو مكتوب باللّغة الفرنسية الأجنبية بحكم الإرث الاستعماري الفرنسي. ولتوضيح إشكالية الموضوع وتذليلها، توخينا طرح بعض التّساؤلات التي قد تجد شرعتها في ثنايا هذا العمل.

- هل منظور التّلقّي هو نتاج مدرسة كونسطانس الألمانية والفكر الغربي المعاصر، أو هو مفهوم ضارب بجذوره في الفكر القديم ؟
- وما هو المبدأ المتحكّم في بناء النصّ الشعري، الإبداع المرتكز على الغرابة أو التّوليد المعتمد على التّفاعل بين النّصوص أو هما معا ؟
- أين يتموقع دور المتلقّي في عملية القراءة، وما هي وظيفة النصّ في حدّ ذاته ؟
- كيف يصنع القارئ المعنى في سياق التّفاعل بين النصّ والقارئ ؟
- وهل المعنى في النّهاية للنّص أو القارئ ؟
- وهل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته ورغباته على النصّ في استقباله له، وما علاقة السياق الاجتماعي والحالة النفسيّة بالقراءة والاستجابة ؟
- ومن هو القارئ وكيف يتلقّى النصّ ؟
- وهل الموضوع الجمالي وإنتاجه يكمن في اللّغة كمؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع، أو في النصّ أو لدى القارئ ؟
- وهل نسلم بظهور المعنى كشيء قائم ثابت في النصّ أو هو نتيجة فريدة للقاء يجمع بين الشّاعر والمتلقّي في ضوء القراءة بوصفها تجربة جمالية؟
- وهل نستطيع أن نتخلّص من القراءة الانفعالية (الإيجابية والسّلبية) للأثر دون قيد أو شرط، وبخاصّة إذا علمنا أنّ الشّعر – إضافة على خلفيته الإيديولوجية – هو ثمرة خيال الشّاعر؟

- وهل يمكن للذات الواعية القارئة المؤولة القبض على العملية الإبداعية والتوصّل إلى قصدية أطرافها أو يستحيل ذلك لأنّ المعنى من صفاته التغيّر وعدم الثبات بحكم تعدّد القراءات وتجددّها ؟
- وما هي الضوابط الواجب الالتزام بها من قبل المتلقّي لتفادي سوء الفهم والتقدير والبعد عن الانزلاق في عملية التّأويل ؟
- هل كان نظم الشعراء الجزائريين -في الفترة الممتدة بين 1919م و1962م، أدبا إعلاميا أو يصدر من خلال القدرة على الأداء الفني (ثنائية المطبوع في مقابل المصنوع)؟
- هل استطاع الشعراء الجزائريون فهم الحياة وتمكّنوا من إدراك أسرارها، فقاموا على تصويرها والتعبير عنها ؟
- وهل تمكّن الشعر الجزائري التّأقلم مع مقتضيات عصره بما يحمله من تناقضات، ويتفاعل مع التّيارات التّجديدية الغربية أو كان حبيس الطريقة الاتّباعية ممّا جعله لا يضيف جديدا من حيث الشّكل والمضمون ؟
- وهل يمكن التماس بعض الجماليات في الخطاب الشعريّ الجزائريّ، وبخاصة إذا علمنا السّمة المتجلّية فيه، كانت تميل إلى التّقرير بدلا من الإيحاء بحكم الوضعية السّياسية والاجتماعية والثقافية بالجزائر ؟
- ألا يمكن أن نعترف بأنّ بروز جمالية التّلقّي كتصوّر اصطلاحى - في العصر الحديث - والتي قلبت المفاهيم السّياقية والنّسقية، أنصفت الشعر الجزائري الحديث، حيث جعلته مجالا للدراسية الجمالية، بعيدا عن الانغلاق الذي عرفه النّقد البنيوي؟
- إنّ أيّ عمل مهما بلغت درجة عمقه، لن يكون بإمكانه الإحاطة الكاملة بالموضوع؛ وعليه فإنّ هذا البحث، انطلاقا من هذه التّساؤلات، ما هو إلّا محاولة تروم

الجمع بين التعدد والاختلاف دون أن تهمل المماثلة والمشاكلة، في خطة مبنية على مدخل و بابين، كل باب سطر في ثلاثة فصول وخاتمة؛

المدخل

وفيه تعرّضنا للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية بالجزائر - قراءة - في الفترة الممتدة ما بين 1919م و 1962م، وذلك قصد تقديم رؤية تتجلى من خلالها الحالة التي نظم فيها الشعراء الجزائريون قصائدهم، وإبراز موقع الشعر، وكيف يتعامل معه المتلقي قراءة وفهما وتأويلا.

/الباب الأول/ التلقي من الوعي الاسترجاعي إلى الوعي المستقبلي

واشتمل على ثلاثة فصول؛

تعرّضنا في الفصل الأول إلى مفهوم التلقي في الفكرين اليوناني والعربي، وعلاقة النص الشعري بكل من المؤلف والمتلقي.

وأبرزنا في الفصل الثاني تحول القراءة من صمت القارئ وتبعيته لسلطة المؤلف إلى ربط حضور القارئ ببنية النص وجمالياتها، والذي أدّى إلى انتقال السلطة إلى النص، ممّا نتج عنه انغلاق النص بسبب اهتمام البنيويين بقوانينه الداخلية وتجريد النص في قراءاتهم من حدوده الثقافية والفكرية بحكم ميلهم إلى إنسانية الأدب أو عالميته، حتّى وإن كان بعضهم لا ينكر أنّ النص قد أنجز ليمارس تأثيرا معيّنا في قارئه.

كما حاولنا تبين إبداع السابقين بين الاقتراب والابتعاد من خلال حوارية النصوص وتداخلها وتفاعلها، بتقديم إطلالة على مفهوم السرقات الشعرية عند العرب، وتجلية مصطلح التناص، حيث يكاد يجمع النقاد الغربيون على أنه أعاد للقارئ أهميته في عملية إنتاج النص، بل وجعلوا منه أحد الأبعاد الهامة لقراءة النص الأدبي، وهذا البعد في الاستنتاج تبناه كل من بارت وريفاتير وغيرهم.

وعرضنا في الفصل الثالث انفتاح التلقي على أفق معرفة المعرفة، بتفعيل العنصر المقصود في العمل الإبداعي (المتلقي)، وذلك بالتركيز على محورين أساسيين؛

الأول، هو تداول العمل الفني من خلال أجهزة قراءة متعدّدة والتّفاعل بين الجمهور والنّصوص وإخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، ويمثله **ياوس**، والثاني، فعل القراءة كحدث للتلقّي والتأثير والذي هو عملية جدلية للاتّصال مع النصّ دون الاهتمام بمنهج سابق ذلك أنّ المعنى يتشكّل أثناء عملية الاستقبال ذاتها وليس بصورة قبلية، ويمثله **إيزر**.

/الباب الثاني/ التلقّي الجماليّ والفنّي في الشعر الجزائريّ الحديث

وهو باب تطبيقي، اشتمل هو الآخر على ثلاثة فصول، اهتمنا فيه بالجانب الجماليّ والفنّي في الشعر الجزائريّ الحديث من خلال بعض الأمثلة الشعرية حيث حاولنا توظيف فيه جملة من الأدوات الإجرائية الحديثة؛ **تطرقنا أولاً إلى فعالية البناء اللّغوي والتّلازم القائم بين الإبداع والتلقّي، بتحليل عيّنات من عناصر النّسج، وذلك بالوقوف على بعض الحروف باعتبارها تعبيراً عن صوت النفس، حيث حاولنا إبراز أثرها الجماليّ في الشعر وبعدها التّواصل، مروراً بإجرائية التّركيب النّحوي وتأثيره في جمال الشعر، ووصولاً إلى أسلوب النّداء والاستفهام وعلاقتهما بالنشاط اللّغوي.**

أمّا الفصل الثاني، فخصّصناه للصّورة الشعرية، حيث ربطنا في البداية بين الشعر والنشاط الخياليّ، وحاولنا ثانياً تبيان سطحية التّصوير في الشعر الجزائريّ الحديث نتيجة طمس معالم المجاز بسبب النّبرة التّقريرية البعيدة عن كلّ إحياء، ثمّ حاولنا في النهاية الوقوف عند بعض المقطوعات الشعرية التي لاحظنا أنّها حقّقت بعض متطلبات الصّورة الفنية بمعاييرها الحديثة، من خلال تلقّيها فهماً وتأييلاً.

ثمّ استعرضنا في المقام الأخير جمالية الإيقاع وأثره في إحداث الوقع الجماليّ عند المتلقّي، حيث تطرّقنا للمتعة الجمالية لتركيبية الإيقاع، وبيّنا إيحائية الإيقاع من خلال التّكرار، ثمّ ختمنا بالتّعريج على تناعم الصّوتي في البنية الإيقاعية.

الخاتمة

وهي بعيدة على أن تكون خلاصة العمل، ولكن ضمناها أهمّ النتائج التي خرجنا بها من هذا البحث.

ولعلّ من العوائق التي واجهتنا، هو ارتباط هذا البحث بفترة زمنية حسّاسة في تاريخ الجزائر، لا يستطيع فيها الباحث الإلمام بكلّ ما قيل شعرا يربو إلى مصاف الأداء الشعريّ الجيّد، بل ويصعب معها التّجرد من الذاتية والتّزام الحياد وتوخي الموضوعية.

ومنها ما هو خاصّ بالمراجع المتعلّقة بالتّيارات الفكرية والنّقديّة الغربيّة والمرتبطة أساسا بمنظور التلقّي التي تتوفّر على مادّة غزيرة ودسمة، غير أنّ الذي زاد من صعوبتها - ممّا أحدث قلقا فكريا لدى الباحث - تلك التّرجمات التي اتّسمت بنوع من التّجريد والتّعميم والتّشويش لكثرة المصطلحات وتداخلها وغموضها واختلافها من ترجمة إلى أخرى واستعمال بعضها بطريقة اجترارية دون الوقوف على تحديدها وتوضيحها انطلاقا من مرجعيّتها الفلسفية، هذا الذي حتمّ علينا التّعامل مع هذه المفاهيم والتّصورات الاصطلاحية بنوع من الحذر - لما تحمل في ثناياها من مواقف أيديولوجية أو منطلقات فكرية محدّدة -، وبخاصّة إذا علمنا أنّ التّرجمة العربيّة لم تأخذ من اللّغة الأصليّة للنّظرية (اللّغة الألمانيّة...) وإنّما تعاملت - في الغالب - مع لغة وسيطة (اللّغة الفرنسيّة...).

وعلى الرّغم من أنّ هذا البحث محفوف بالمخاطرة العلميّة لصعوبة استيعاب بعض الأطروحات الغربيّة والتي جاءت على درجة عالية من التّجريد، فإنّ ذلك لم يمنعنا من خوض غماره، دون الادّعاء الظّفّر بوارده أو شارده.

وعلى أنّنا نقرّ بأنّنا سعينا إلى التّزام الضّابط العلمي والدّقّة في البحث، وإن كان المُبحّرون في الدّراسات الإنسانيّة -عموما- والمجالات الأدبية -تحديدا- يدركون

*****مقدمة*****

يقينا بأنّ هذا المطلب عزيز المنال، ومن ثمة تبقى نتائجه مفتوحة على تساؤلات مشروعة.

ويبقى عملنا هذا، مجرد مشروع قراءة من بين قراءات أخرى، قد تنتظر إليه من زوايا مختلفة، ما دام البحث في الإبداع الفنيّ والأدبيّ، لم يحتكم إلى قانون ثابت. وفي الختام عليّ أن أعترف بأنني أسعدت كلّ السعادة بإشراف أستاذي الفاضل الدكتور عبد الملك مرتاض على هذا البحث، حيث كان لي السند والعون طوال رحلة المشوار العلميّ وبما أسداه لي من توجيهات قيّمة أنارت لي دربي، وعلمني أنّ الكتابة جرأة وتبعية، وفتح لي أبواب الحرية في العمل وذكرني بأنّ شريعة نجاح الباحث تكمن في عدم الرضا، والسعي دائما إلى ما هو أحسن وأفضل. كما أتقدم بالشكر الموفور لكلّ من أمّني بالعون الماديّ أو المعنوي، وأخصّ بالذكر من شاطرنني - إخلاصا - هموم هذا البحث.

وبكلّ تواضع شديد أقول: " إذا كان هذا البحث قد حقّق بعضا من المطلوب فالفضل يؤول إلى توجيهات الأستاذ المشرف الذي أفادني برؤيته المنهجية العامّة، وتشجيعه لي المتواصل، وإن أخفقت في إدراك المقصود، فذلك مني، ويبقى شعاري في الحياة دائما؛ "وقل ربّ زدني علما".

*** والله نسأل التّوفيق ***

مدخل

تجليات المسار السياسي والثقافي
في الشعر الجزائري الحديث
- في الفترة 1919م=1962م -
" قراءة استرجاعية "

أولاً : " الإطار التاريخي للشعر الجزائري الحديث "

يعدّ الشعر بإفرازاته الجمالية والفنية المختلفة أبرز جنس أدبي عرفه العرب منذ القدم، فتحيّزوا له مقارنة بالأشكال التعبيرية الأخرى إلى حدّ الولوع به، وجعلوه ديوانهم، إذ سجّل مراحل حركية حياتهم، فكان بحق وثيقة شعورية وأدبية وحضارية حفظ بها ديمومة الأمة، وغنى أيام مجدها وتألّفها، وبكى زمان تعاستها وانكسارها. وإذا كان الشعر بهذا المعنى العميق، فلا جرم أن نعرّج على الظروف التي نشأ فيها والمفارقات التي ترعرع فيها قصد تبيان لسان حاله في تلك الحقبة الزمنية، فنلج إلى جوهره وفق بصيرة واضحة فلا نقحمه في دائرة مغلقة تبتعد بنا عن فهمه الصحيح.

إنّ الجزائر التي عرفت فراغا فكريا وثقافيا وتواصلها في القرن التاسع عشر، بعد أن وطئتها أقدام الاستعمار* -حتى كادت عناكب النسيان تنتسج خيوطها على تراثها الأدبي والعلمي - استطاعت في بداية القرن العشرين أن تنهض بفضل رجالها الأمجاد من سبات عميق أوْشك أن يفتك بأصالتها وشخصيتها، ويمحوها من وجه التاريخ الحديث.

لقد أوقف الشعراء الجزائريون - قبل الاستقلال (05جويلية1962م)- شعرهم على خدمة وطنهم، والدفاع عن مقوماته، والنهوض به، بل وسخروه للإصلاح والوحدة والنضال والتوجيه والتعليم وتأصيل أركان المجتمع الجزائري، ودخلوا به المعتزك السياسي من أبوابه الواسعة. فأثبتوا بحق أنّ الشعر سلاح لا يقل أهمية عن سلاح كلّ من المربيّ والصّحفي والخطيب والسياسي.

* مصطلح وظّفه المفكّر الجزائري نايت مولود بلقاسم ويريد به المستعمر الفرنسي في الحقبة الزمنية (1830م- 1962م).

وهذا الطّرح يؤكّد على أنّ إطار الشّعْر هو إطار تاريخي اجتماعي، ولا يمكن للشّعْر أن ينفصل عن هذا الإطار حتّى لو ادّعى ذلك، وقد عرفت المسيرة الشعريّة الإنسانيّة بعض محاولات تمرّد الشّعْر على التاريخ وعلى المجتمع...، ولكنها في الحقيقة لم تتعدّ كونها تنويعات وأصداء لفترات تاريخيّة واجتماعيّة¹.

ومن ثمة فلا يمكن لنا أن نقرأ أيّ نصّ أدبيّ خارج حدود الزّمن باعتباره منتج ظروف تاريخيّة وثقافيّة معيّنة، دون إلغاء بطبيعة الحال الزّمن الحدثي الذي يتشكّل داخل القصيدة، والذي لا يكتسب قيمته إلّا من خلالها.

تعدّ فترة 1919م/1962م مرحلة حسّاسة في تاريخ الجزائر، بما شهدته من أحداث داخلية عديدة، وما رافقتها من تحولات عالميّة حاسمة، ولا بدّ أن نعترف بأنّ الشّعْر في هذه الحقبة الزّمنية في -معظمه- قد نظمه أصحابه في غفلة عن كلّ تمثّل فنيّ معمّق، وهذا ليس عيباً بقدر ما هو دليل على مسايرته لنمو الحياة الفكرية والثقافية والسياسية السائدة آنذاك.

¹ . يُنظر، الظاهرة الشعريّة العربيّة، حسين خمري، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، س2001م، ص83.

01/ أصالة الشخصية الجزائرية وإدعاءات فرنسا الاستيطانية

برّرت فرنسا احتلالها للجزائر - (في جويلية من عام 1830م) - بدعوى نشر رسالة التحضّر فيها والإنسانية ، في حين حرصت على نشر الجهل والفساد في ربوعها وسلب خيرات البلاد واستغلال شعبها، بل وعملت جاهدة على طمس معالم شخصية مفهوم الوطنية لدى الجزائريين، بالعمل على تشويه تاريخهم، ومحاربة دينهم، وقمع لغتهم، ومحاولة دمجهم.

وقد نجحت في ذلك إلى حدّ بعيد مع نهاية القرن التاسع عشر، حيث أصبح أكثر الجزائريين - (وأكثر البلاد العربية) - لا يعرفون عن الجزائر إلا القليل، وكأنها ليست بلدهم ولا بلد آبائهم. ومن ثمّ لم يعد يعنيتهم ماضيها وحاضرها، ولا حتى مستقبلها¹.

إنّ الاستعمار الفرنسي (بمفهومه الجديد واحتلاله الشّرِس) بالجزائر، لم يقتصر على التواجد العسكري فحسب، بل كان شاملا حيث شارك فيه بالإضافة إلى الجندي، كلّ من السّياسي ورجل الدّين والمؤرّخ ورجل الأعمال والمفكّر والأديب والطّبيب... كلّ حسب مجاله وقدرته²، فتعرّضت الجزائر بذلك إلى تشويش في حضارتها وقيمها الدّنيوية والروحية.

لقد أدّى هذا الاضطهاد إلى انتكاسة فكرية شاملة، وإلى وضعية متردّية في المجالات الاجتماعية والثقافية والسّياسية، ولقد وضعت فرنسا مخططا متكاملا لمحو مقومات الأمّة الجزائرية حتى تتّمكّن فرنسا الاستعمارية من احتواء الجزائر نهائيا في كيانها³.

¹ . يُنظر، الشعر الجزائري الحديث، صالح خرفي ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 99 .

² . يُنظر، المصادر، مجلّة سداسية محكّمة يصدرها المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954م، ع/14، السنة الثانية، 2006م.

³ . يُنظر، التعليم القومي و الشخصية الجزائرية، رابح تركي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981،

والحقيقة أن الحملة الفرنسية -حسب بعض المحللين - كانت بدوافع وأغراض صليبية وتغريبية، واستهدفت كيان الجزائر وروحها، ولاشك في «أن الفرنسيين جاءوا لغزو الجزائر مثلما انطلق الإنجليز والأسبان قبلهم لغزو أمريكا»¹، لذا فهي من خلال شعاراتها المزيّفة، كانت تحجب هدفا واحدا ووحيدا، وهو فرنسة الجزائريين وتنصيرهم أرضا وشعبا وثقافة.

وقد بلغت الجزائر مع بداية القرن العشرين، منعرجا خطيرا في حياتها كاد يعصف بهويتها العربية الإسلامية، لولا ظهور بواذر إصلاحية استعادت بها النفوس الأمل، تمثلت في إنشاء بعض المدارس الحرّة والمنتديات، وزيارة بعض الدعاة الإصلاحيين (وغيرهم) بعض المدن العربية التي كانت تزخر بالعلماء والمفكرين وتتمتع بقبس من العلم والمعرفة نتيجة إحيائها للتراث العربي الإسلامي واحتكاكها بالغرب وما وصل إليه من تقدّم في شتى المجالات (معرفية ومادية)، وعودة مجموعة من الوطنيين المخلصين من البلاد العربية إلى الجزائر، وتآلفها تحت لواء العلم والدين، والتفاف عدد من المثقفين والمفكرين حولها، فتشكّلت بذلك النواة الحقيقية الأولى للنهضة الوطنية.

والمقصود بمصطلح "النهضة" - في هذا المقام - إلى الحالة الواعية التي آل إليها أمر النخبة من الشعب الجزائري انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى خصوصا. فهذه النهضة، أي هذا النهوض المعنوي والوعي بالوجود للشعب الجزائري لم يكن موجودا في عهد الاستعمار الأول².

¹ . L'express – International, n° 2645 ,Mars 2002 .

² . يُنظر، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، عبد الملك مرتاض، دار هومة، س2003، ص 49 .

إنّ الوعي التاريخي لدى أمة، ووقعه النفسي و الروحي يكاد يساوي ثورة عسكرية بأكملها ضدّ عدوّها، فقد تُقمع الثورة العسكرية، أمّا الأفكار فتبقى حية مدى الدهر¹.

ومن هذا المنطلق بدأ رجالُ الفكر والمصلحون في السّعي لانتشال الشعب من حالة الضّياع التي تاه فيها، وربطه بجذوره من جديد، والتصديّ لمناورات العدو، بالتأكيد على أن الجزائر ليست جزءا من فرنسا، ولا امتدادا للرومان، بل هي أمة قائمة بذاتها، ويشهد على ذلك تاريخها المجيد. ولقد ابتليت باستعمار شرس كما ابتليت أمم أخرى. والأمة الحقّ، كما يشير إلى ذلك عبد المالك مرتاض، هي التي إذا أصابته مهانة ثبتت، وإذا اكتسبها عزّة تواضعت².

¹. يُنظر، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، عبد الملك مرتاض، ش.و.ن.ت، الجزائر، س1983م، ص189.

². المرجع السابق، ص189.

102 / الحركة الوطنية والتّفعيل الإيجابي للنّشاط السّياسي

يمثّل القرن العشرين محطة بارزة في تاريخ الجزائر الحديث، حيث عرف الشعب صحوة سياسية متميّزة، غيّرت مجرى تاريخها، وتبدّلت النظرة التّشاؤمية التي كان يكابدها الجزائريون إلى استقراء للواقع، وتحولت حالة الانتكاسة والتّدمير إلى أرضية صلبة تؤكّد أحقيّة الشعب الجزائري في العيش الكريم والحياة الحرّة؛ فترجم ذلك بازدياد نشاط حثيث تمثّل في بروز تنظيمات اجتماعية وثقافية وميلاد عدد من الصّحف* تتناول شتّى المجالات وظهور حركات سياسية عازمت على السّير بأمتها إلى التّحرر والمُضي بها إلى مصاف الأمم المتحضّرة.

أخذت هذه النهضة تتّسع بفعل المناخ المتربّب عن نهاية الحرب العالمية الأولى، حيث ازداد انفتاح الجزائر على العالم الخارجي عبر روافد وقنوات مختلفة مثل الصحافة والحجاج والجنود والمهاجرين. فتزايد الحسّ الوطني، ونما معه الوعي السياسي، وبرزت عندئذ إرادة مواجهة الاحتلال لافتكاك الحقوق المسلوبة. ممّا أشعل فتيل الصراع بين الفكر الوطني الملتزم القائم على العروبة والإسلام، وبين المستعمر والفكر المؤالي له¹.

وقد ساعدت عدّة عوامل داخلية و خارجية على تحوّل الجزائريين من المقاومة المسلّحة إلى النّضال السياسي؛ منها على وجه الخصوص التّوجّهات التّحرّرية والآراء الإصلاحية في المشرق العربي، وأيضا احتكاك المثقفين الجزائريين بالعالم،

* انقسمت الصّحافة بالجزائر حسب توجّوها الحزبي ابتداءً من 1945م حتّى 1954م إلى: 1- الصّحافة الوطنية

الاستقلالية (بزعامه مصالي الحاج) - 2- الصّحافة الوطنية الاجتماعية (بزعامه فرحات عبّاس) - 3- الصّحافة

الوطنية الإصلاحية (بزعامه ابن باديس) - 4- الصّحافة الوطنية العالمية (ولم تحظ بتعاطف الجزائريين لتركيبتها

البشرية وتبعيتها لفرنسا وقناعتها بفكرة الجزائر فرنسية، حتّى وإن كانت تردّد مقولة الاستقلال وتدعو إلى المساواة)

= راجع مقال الصّحافة الوطنية من ص 47 إلى ص 59، مجلّة المصادر، ع14، س2، 2006م.

¹ . يُنظر، في الأدب الجزائري الحديث، عمر بن قينة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، س1995م،

ص60.

نتج عنه التّشبع بالشّعارات التي كانت سائدة آنذاك مثل؛ مبدأ تقرير المصير، وتحرير الشعوب*.

كما أن الجزائريين أدركوا أهمية استعمال الوسائل العصرية في نشر التّوعية، وفي إبلاغ المعلومة للرأي الآخر سواء داخل الوطن أو خارجه، فالتجأوا إلى الصحافة لتحقيق ذلك¹، رغم أنّها ثمرة الاستعمار، لكنهم أحسنوا استغلالها واعتبروها شريعة في تحقيق غاياتهم وبلوغ أهدافهم.

وهكذا عرفت الجزائر، بعد الحرب العالمية الأولى، حركة سياسية نشيطة تمحورت في ثلاثة تيارات: تيار استقلالي يعتمد على مبدأ المواجهة مع العدو، و تيار إصلاحى يتبنى مبدأ التّغيير التّدرجي مع تجنب التّصادم مع العدو، و تيار يدعو إلى المساواة بين الجزائريين و بين المستوطنين من فرنسيين وغيرهم.

ويرى الكثير من المؤرّخين الجزائريين (وغيرهم) أنّ سنة 1919م، تعتبر "كبداية لنشأة الحركة السياسية في الجزائر، أخذاً بعين الاعتبار لنشاط الأمير خالد الذي يروّن فيه تعبيراً أوليّاً عن الوطنية الجزائرية"².

وخلافا لما كان عليه أب الأمير - (الذي كان مواليا لفرنسا وخادما أميناً لمصالحها ومفتخرا على أنّه من رعاياها المخلصين) -، فإنّ الأمير خالد لم يشاطر أباه هذا الاعتقاد، ويصرّح بأنّه عربيّ ويريد أن يبقى كذلك ولا يعمل إلّا بما يؤمن به من آراء.

نتيجة لهذا الموقف الرافض لتوجّهات أبيه، واحتقاره لفرنسا الاستعمارية، عدّه بعض المؤرّخين أوّل من برز في ميدان الوطنية الجزائرية¹.

* للمزيد راجع مبادئ عصبة الأمم المتحدة -ماقبل الحرب العالمية الثانية أولا، ثم ميثاق هيئة الأمم المتحدة ثانيا.

¹ . يُنظر، مظاهر المقاومة الجزائرية، محمد الطيب العلوي ، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، ص 76.

² . التعددية الحزبية في تجربة الحركة الوطنية، الأمين شريط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م، ص 2 .

برز الأمير خالد ضمن "حركة الشبان الجزائرية" التي كانت تتشكل من نخبة من الجزائريين المكونين في المدارس الفرنسية، والمتشبعين بالثقافة الغربية، هذه الحركة طالبت بالمساواة السياسية مع الفرنسيين، وإلغاء قانون الاندجينا، فرفض طلبها، فتسبب ذلك في انقسامها سنة 1919م إلى اتجاهين متعاكسين، تزعم أحدهما الأمير خالد، وهو الاتجاه المناهض بحق المواطنة والتمثيل في البرلمان، مع الإبقاء على الأحوال الشخصية الإسلامية.

وفي هذه السنة طالب الأمير خالد، أثناء عقد مؤتمر فرساي، بتطبيق مبدأ تقرير المصير على الجزائريين، وأسس في جانفي 1922م حزب «الإخاء الجزائري» إدراكا منه بضرورة تنظيم الشعب وتوحيده، وراح يطالب بنشر العلم، وإلغاء كل القوانين الاستثنائية، واستفادة الأهالي من الأراضي، وحق تمثيل الجزائريين في البرلمان الفرنسي، ورفع نسبة مشاركتهم في المجالس المنتخبة المحلية، ثم استكمل برنامجه، في مرحلة ثانية، بحرية الصحافة وفصل الدين عن الدولة².

حظي الأمير خالد باحترام كبير، وشعبية جمّة، فتعاطف معه الجمهور وأخذ يؤيده ويحضر اجتماعاته ويتتبع كتاباته³، لأنّه كان يمثل الشخصية الإسلامية الجزائرية ذات الأبعاد الوطنية التي ترفض الاندماج.

وقد أحرزت حركته انتصارا مُحققا على الساحة الانتخابية فبادرت السلطات الاستعمارية بنفيه إلى فرنسا سنة 1923م، غير أنّه لم يتوقف عن نشاطه السياسي، بل استمرّ في دعوته بالندوات والمحاضرات والمكاتبات⁴، ويعدّ برنامجه ونشاطه السياسي ما بين 1919م و1925م مرجعا أساسيا للحركة الوطنية الجزائرية وتطورها، التي ظهرت فيما بعد.

¹ . يُنظر، Revue de l'occident musulman, n° 02, 2eme semestre, 1966, p/949, (Agéron)

² . المرجع السابق، ص 68.

³ . يُنظر، محمد الطيب العلوي، المرجع المذكور سابقا، ص 56

⁴ . le mouvement national Algérien, Colot et Henry, page/ 30.

مدخل

مع بداية العشرينيات عمل الحزب الشيوعي على إسناد المسؤولية فيه إلى إطارات جزائرية. فكان هذا سببا قويا و مباشرا في إنشاء «الفدرالية الشيوعية الجزائرية» عام 1924م، غير أنها بقيت خاضعة لهيمنة الشيوعية العالمية، ولم يظهر «الحزب الشيوعي الجزائري» كحزب مستقل إلّا عام 1935م¹، ورغم هذا بقي نشاطه محدودا ولم يلق الدعم من المواطنين، لأنّ مذهب الشيوعية مقترن لدى أغلبية المسلمين، بالكفر والإلحاد².

وفي مارس 1926م، تمّ الإعلان عن تأسيس جمعية «نجم شمال إفريقيا»، و قد عرفت تحوّلًا أساسيا في فيفري 1927م حين حدّد رئيسها مصالي الحاج، في مؤتمر بروكسل، مطالبه الجوهرية المتمثلة في استقلال الجزائر، وإنشاء برلمان جزائري، و مجالس بلدية منتخبة، ومن ثمّ " فإن الاستقلال الذي كان خياليا - أصبح اليوم حقيقة - قد خطّط له في هذا التاريخ ، والذي يعتبر بحقّ الانطلاقة الحقيقية للنجم"³.

لكن سرعان ما اصطدم النجم بالتعنّت الفرنسي، فتمّ حلّه في نوفمبر 1929م، ثم أعيد تشكيله في ماي 1933م تحت اسم «نجم شمال إفريقيا المجيد» فأصبح حزبا جزائريا، و دعم برنامجه بمبادئ أخرى أهمّها: اعتماد اللغة العربية لغة رسمية، و تكوين جيش وطني و حكومة وطنية، وترسيخ ممتلكات الدولة، وإعادة توزيع الأراضي على الفلاحين.

وبعد عام نقل نشاطه إلى الجزائر، وبدأت أفكاره تنتشر داخل الأوساط الشعبية⁴، ثم دخل في صراعات مع الأحزاب الأخرى في كيفية تحقيق الاستقلال، الأمر الذي انتهى بحلّه في جانفي 1937م.

¹. يُنظر، جمعية العلماء المسلمين، أحمد الخطيب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص 45.

². يُنظر، المختصر في تاريخ الجزائر، صالح فركوس، دار العلوم والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002م، ص. 232.

³. المسيرة الوطنية و أحداث 8 ماي، محمد قنانش، منشورات دحلب، الجزائر، 1981م، ص. 32.

⁴. يُنظر، الحركة الوطنية في الجزائر، أبو القاسم سعد الله، ج. 03، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص. 413.

أما جمعية العلماء المسلمين التي تأسست في يوم الخميس من ماي 1931م بنادي الترقّي (الجزائر العاصمة)، فيرجع السبب المباشر لقيامها إلى الاحتفال الضخم الذي هيأته فرنسا بمناسبة مرور قرن على استعمارها للجزائر، و ما صاحبه من مظاهر الإهانة لمقومات الشخصية الوطنية، ومع ذلك فإن فكرة إنشائها تعود إلى عقد العشرينيات حيث كانت تنشط بغير اعتماد¹.

لقد حدّدت الجمعية برآسة الشيخ عبد الحميد ابن باديس أهدافها والتمثّلة في إحياء الدّين، وتطهيره من البدع و الشوائب، ومحاربة الطّرقية، والتّصدي للتّبشير والتّجنّس والإدماج، وإعادة الاعتبار للّغة العربية، كما أنّها سعت لكسب الجماهير عن طريق الدّعوة إلى مبادئ الإسلام السّميحة متّخذة شعار "الإسلام ديني، والعربية لغتي والجزائر وطني"، وأدخلت البعد القومي في عملها السياسي فزادته متانة، ثمّ عبّرت عن رأيها في استقلال الجزائر التّام، حيث كان رئيسها سيعلن الثورة على فرنسا لو لم توافه المنية².

عمّت أفكار الجمعية الوطن، و شملت أغلبية القطاعات عن طريق المدارس والنوادي والجمعيات والصحف التي أنشأتها، ويعدّ عبد الحميد ابن باديس بحقّ القطب الرئيس في حركة النهضة الجزائرية بكل أشكالها. وهو -بلا منازع- أشهر شخصية جزائرية في النصف الأول من القرن العشرين، فلقد كان مصلحا وسياسيا وزعيما ومفكّرا وعالما وخطيبا، فنال بذلك مكانة متميّزة في تاريخ الجزائر المعاصر³.

وتأسّس حزب «الشعب الجزائري» في 11 مارس 1937م، خلفا لنجم الشمال، وجعل من مهامه تحرير الجزائر وتحقيق الوحدة المغاربية، رافضا كلّ وسيلة

¹ . يُنظر، المصادر (مجلة سداسية محكمة يصدرها المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954م)، ع/12، س2005م، ص115.

² . المرجع السابق، ص 87 و ما بعدها.

³ . يُنظر، عبد الملك مرتاض، المرجع المذكور سابقا، ص 61.

مدخل

تغريبية أو استئصالية¹، وحرص على أن يكون المعبر عن إرادة الشعب بمختلف فئاته؛ فنتج عن ذلك تغيير في بنيته التركيبية، و تنوع في خلفيته الفكرية²، لكن السلطة الحاكمة بادرت إلى حلّ الحزب بصفة نهائية في 26 سبتمبر 1939م، بعد سجن زعيمه، لكنه واصل نشاطه بصفة سرية بعد ذلك.

لم تتوقف الحركة السياسية خلال الحرب العالمية الثانية، و يعتبر فرحات عباس أهمّ رجل وطني نشط خلال تلك الفترة و تكلفت مجهوداته في مارس 1943م بتحرير «بيان الشعب الجزائري» الشهير بعد استشارة أغلب الفعاليات الوطنية. غير أن فرنسا ردّت على ذلك بإجراءات قمعية عنيفة، واستحدثت مخططاً بديلاً و وعدت الجزائريين من خلاله بمبدأ المساواة بين المسلمين والأوروبيين³. وكان هذا سبباً كافياً لإنشاء جمعية «أحباب البيان والحرية» في 14 مارس 1944م. بلغ الوعي السياسي أشده لدى الجزائريين مع نهاية الحرب العالمية الثانية، فعملوا على فرض وجودهم كأمة ساعية إلى التحرر، في حين حاولت فرنسا الظهور بمظهر المنتصر، وإرجاع الأمور إلى ما كانت عليه من قبل.

تعدّ أحداث 8 ماي 1945م، الشرارة التي أضاعت طريق الكفاح المسلح، وقطعت الطريق على أصناف الحلول⁴، بل وعدّها بعض المؤرّخين الشّعلة الحقيقية لثورة فاتح نوفمبر⁵.

1. يُنظر، صالح فركوس، المرجع المذكور سابقاً، ص 240 .

2. يُنظر، الأمين شريط، المرجع المذكور سابقاً، ص 16..

3. يُنظر، أبو القاسم سعد الله، المرجع المذكور سابقاً، ص 267.

4. يُنظر، ثورات الجزائر في القرنين 19م و 20م، يحي بوعزيز، دار البعث قسنطينة، الجزائر، 1980م، ص 293.

5. للمزيد يُنظر، Les Origines du 1^{er} Novembre 1954, Benyoucef Benkhedda, Editions Dahleb,

1989

مدخل

ويتضح من تحليلها أنها جاءت كنتيجة حتمية لتسلسل تاريخي فرضته أحداث أليمة، و طبعته ظروف قاسية، «وإن أهم نتيجة يمكن استخلاصها هي أنّ النشاط السياسي للحركة تغلغل بنجاح في الأوساط الريفية»¹، و«هذه الأحداث هي أول اختبار حقيقي للحركة، حيث أصبح لزاماً على تشكيلاتها تحديد مبدأ تعاملها مع العدو وفق أحد الخيارين: إما المهادنة، وإما الكفاح»².

إنّ مذابح 8 ماي بشراستها ووحشيتها وهمجيتها، والتي كشف فيها المستعمر الخادع عن أفنعه الحقيقية (بعدما حجبها عن الشعب الجزائري بوعوده الكاذبة يوم انكساره وتخاذله أمام الألمان)، لم تؤدّ إلى القضاء على الروح الوطنية كما توقع ، بل على العكس من ذلك تركت بصمات سلبية في ذهن الشعب الجزائري وأبقته مجنّداً لتحقيق أهدافه، وتجلّى ذلك في مقاطعة الانتخابات المنظمة في جويلية 1945م؛ ونتيجة لهذا قامت السلطات الفرنسية بحلّ كلّ الأحزاب واعتقال رؤسائها و مناضليها.

«بكل تأكيد: حرب الجزائر اندلعت في 8 ماي 1945م»³. و«السنوات اللاحقة هي الأكثر كثافة في سجل الحركة الوطنية الجزائرية بنصوصها وأعمالها وتعثّراتها، وهي تتدرج ضمن حركية تحقيق الوحدة الوطنية»⁴.

في هذا الإطار، تشكّل سنة 1946م حزباً «الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري» بزعامة فرحات عباس و «حركة الانتصار للحريات الديمقراطية» بزعامة مصالي الحاج؛ وهما يلتقيان في مبدأ المحافظة على الشخصية الجزائرية بكل مقوماتها، و يختلفان في وسيلة العمل؛ فالاتحاد يطالب بتكوين جمهورية تتمتع بالحكم الذاتي، وتسير نحو الاستقلال على مراحل، أمّا الحركة فتطالب بالاستقلال التام و تكوين جمهورية لها كيانها الكامل⁵.

¹. L'Algérie en guerre, Mohamed Teguia, p/106.

². 8 mai 1945, Radouane Ainad Tabet , p136.

³. L'Express – International, op . cit .

⁴. Collot et Henry , op . cit p148

⁵. يُنظر، تركي رابح ، المرجع المذكور سابقاً، ص، 70.

واقتربت جمعية العلماء بشكل واضح من البيان انطلاقاً من هذا التاريخ، لكنّ عاصفة الانقسامات التي اهتزت لها الأحزاب والجمعيات الوطنية وانتهت بتفتيتها، أدّى إلى عمل عكسي إيجابي تُرجم في نشوء ميلاد جبهة التحرير الوطني¹.

لقد أثبت الشعب الجزائري بفضل تكامله وتلاحمه عن وعيه الناضج، وأبان عن روحه التحريرية العالية، برهن عليها في غرّة نوفمبر 1954م، حيث وثّب وقفّة رجل واحد ضدّ الدّخيل الغريب الظّالم المستبدّ، دفاعاً عن الأرض والميراث وطلباً للحرية والكرامة.

وفي فترة قصيرة جدّاً قياساً بعُمر الاحتلال، أثبت الشعب الجزائري للعالم كلّهُ أنّ ظلام الليل مهما طال، لا بدّ أن ينقشع بفجر منير، فتكلّلت التّضحيات الجسام بنصر مُبين بإرغام الفرنسيين على المُفاوضات (عُرفت بمفاوضات إفيان)، وتمّ الاستقلال المُستحقّ في 05 جويلية 1962م.

1. يُنظر، الأمين شريط، المرجع المذكور سابقاً، ص 74.

03 / الخيار الثقافي وعاء حضاري للتواصل

انتمت الحياة الثقافية في ظل الحركة الوطنية بروح المقاومة منذ بداية العقدين الأولين من القرن العشرين، وكانت في انطلاقها متأثرة بنظيرتها من المشرق العربي¹، وذلك من خلال الدوريات التي كانت تصل إلى الجزائر.

لقد أسس عبد الحميد بن باديس ورفقاؤه صحفا عديدة كانت مدرسة كبرى للوطنية، و مصلا عظيمًا للمجتمع، ومتقفا ضليعا للشعب، ومنبرًا صادقًا للخطباء²؛ ومن أهم هذه الصحف، و أكبرهن شأنا، وأطولهن عمرا : الشهاب والبصائر، و كان أشهر كتابهما ابن باديس، البشير الإبراهيمي، محمد العيد آل خليفة، محمد الهادي السنوسي، أحمد سحنون، السعيد الزاهري، أبو اليقظان، مبارك الملي، العقبي الطيبي، أحمد توفيق المدني، والعربي التبسي³.

وكان لهذه الصحافة مواقف حاسمة في أحداث عديدة على الرغم من القيود التي فرضت عليها، وساهمت في التطور الاجتماعي من خلال تثقيف الجزائريين، بل وكانت لسان حال معظم الشعراء الجزائريين الذين حملوا على عاتقهم الهم الشعبي والقضية الوطنية رغم التضيق الذي مورس عليهم بمختلف أشكاله، يقول شاعر الثورة الجزائرية في نشيد "قداء الجزائر" (عام 1936م)

خُلِقْنَا بِحُكْمِ الْهَوَىٰ إِخْوَةٌ ***** فَتَبَّتْ يَدَا كُلِّ مَنْ فَرَّقَ
نُرِيدُ حَيَاةً لَنَا حُرَّةً ***** كَفَانَا كَفَىٰ مِنْ حَيَاةِ الشَّقَا
بِلَادِي يَمِينًا مُقَدَّسَةً ***** سَنُرْعَىٰ عَنْكَ طُولَ الْبَقَا⁴

1. يُنظر، أدب النضال في الجزائر، أنيسة بركات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، س1984، ص 75.

2. يُنظر، تاريخ الأدب الجزائري، محمد الطمار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، س1981م، ص 432.

3. يُنظر، عبد الملك مرتاض ، المرجع المذكور سابقا، ص 23.

4. اللّهب المقدّس، ديوان، مفدي زكريا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط03، س1983م.

مدخل

عملت الجمعية على نشر التعليم بإنشاء مدارس حرة عربية و«كانت في ذلك أشبه ما تكون بوزارة تربية شعبية لها ميزانيتها وإدارتها الخاصة»¹. في حين بقي التعليم في المدارس الفرنسية حكرا على طبقة محدودة، ولم ينجح في فرنسا الجزائريين لأنّ الأمة الجزائرية كانت عريقة في عروبتها، أصلية في تاريخها، شديدة التمسك بوطنيتها².

وموازاة مع هذا، تدعّم التعليم الخاص في الزوايا، فساهم في حفظ القرآن من النسيان، وترسيخ علوم الفقه و الدين، كما انتشرت النوادي الثقافية والجمعيات الأدبية بكثرة بحيث لا يمكن الإلمام بها³. وفيها كانت تقدم العروض المختلفة، وتُقام الخطب، وتُناقش السياسة.

ومن هذه النوادي: النهضة، التّرقّي والإرشاد، ومن هذه الجمعيات: إخوان الأدب، محبّو الفن و جمعية المزهر⁴.

بالإضافة إلى هذا، تأسّست أنشطة، عملت على تطوير اللّغة العربية وجعلها في أولياتهم الأولى؛ ففي القضاء عليها، قتل لهوية الأمة وانتمائها وحضارتها ودينها وشخصيتها وطمس لماضيها المجيد وحبس لحاضرها ومحو لمستقبلها. يقول الشاعر أحمد سحنون وهو يُشيد بالمدافعين عن العربية:

وَأَذْكُرُ جُهودَ حُمَاةِ الضَّادِ إِنَّهُمْ * * * * صَانُوا حِمَاةَ وَذَادُوا عَنْ مَبَادِيهَا⁵

¹ . أنيسة بركات ، المرجع المذكور سابقا، ص 53.

² . يُنظر، عبد الملك مرتاض ، المرجع المذكور سابقا ، ص 3.

³ . المرجع السابق، ص 37.

⁴ . يُنظر، أبو قاسم سعد الله، المرجع المذكور سابقا، ص 127.

⁵ . البصائر، أكتوبر، عدد 10، سنة 1947م.

كما ظهر المسرح باللغة الفصحى و باللهجة الدارجة، وقُدِّمت فيه قصص عالمية وتمثيلات اجتماعية، كما عرضت فيه موضوعات شعبية، كان القصد منها التنبية إلى العيوب المتفشية في المجتمع من جرّاء الاستعمار¹.

بل إنّ المسرح الجزائري وعلى الرغم من ضعفه من حيث الأداء والابتكار في الموضوعات (إذا استثنينا من هذا التعميم بعض المحاولات، كبلال لمحمد العيد وحنبل لأحمد توفيق المدني...)؛ فإنّ بعض الأقلام الوطنية دعت إلى النهوض به والعمل على التّأليف فيه، لخطورته؛ لأنّه يمثّل علاقة صريحة بين المُمثِّل والمتفرِّج دون وسيط، ممّا يضمن مرور الرّسالة مباشرة وفي غير تشويش².

وقد عرف هذا النشاط المتنوّع تطوُّراً هائلاً في ميدان الأدب بكل أصنافه، وبصفة خاصّة في ميدان الشّعْر؛ حيث اندمج الشعر في الحركة السياسية والثقافية منذ انطلاقها، وواكب تحولاتها طوال مسيرتها. و يتجلّى ذلك في تخليّ الشعر -مع بداية الثلاثينيات- عن الطابع الديني الذي كان عليه من قبل، وأصبحت رسالته تحسيسية أكثر فأكثر، وخطابه صار مباشراً و صريحاً، مدعماً في ذلك بجمعية العلماء التي انضوى تحت لوائها جلّ الشعراء.

وهكذا دخل الشعراء معترك الحياة السياسية من بابه الواسع. فأوقفوا شعرهم على الجزائر والدِّفاع عن مقوماتها، و النهوض بها، وتحقيق وحدتها. وراحوا يناضلون عنها بكل حماسة في صراعها ضدّ المستعمرين؛ فكانوا بذلك اللسان المعبر عن أصالة الجزائر وروحها العربية الإسلامية، والمرآة التي عكست بأمانة أحوال الشعب وهمومه وآماله وتطلّعاته، وقد كانوا يعتمدون في نظم قصائدهم على حسّهم الوطني و دافعهم الديني، فجاءت تلك القصائد صادقة عفوية لا تكلف فيها و لا تصنع،

1 . يُنظر، فنون النثر الأدبي في الجزائر، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983م، ص205.

2 . يُنظر، جريدة المنار، ع/11، السّنة الأولى، ربيع الأوّل 1371هـ/ ديسمبر 1951م، ص 04.

ومكنتهم من محاربة الجهل والفساد والتأخر، والدعوة إلى الاتحاد واليقظة والنضال والجهاد، فكانوا بذلك رجال إصلاح و سياسة، وإن لم ترق أعمالهم الشعرية إلى مصاف الأعمال الراقية والعالمية*، بحكم السير على الطريقة الاتباعية في النظم.

و«لولا إيمان الأمة الجزائرية بعدالة السماء، وقوة عزمها على مقارعة الخطوب، وصلابة إرادتها في مقاومة المعتدين، وشدة تعلقها بتاريخها العريق والأصيل، لعصفت بها صروف الدهر التي تكالبت عليها طوال تاريخها شرّ عصف، ولم يكن منتظرا في وطن تنعدم فيه أبسط الحقوق المدنية و الحريات الشخصية أن يظهر فيه إبداع جميل ولا أدب عظيم»¹.

ومن الطبيعي أن هذه الحركة الثقافية ماكان لها أن تتدعم وتستمر لولا يقظة الشعب، وحرصه على التمسك بهويته وأصالته².

ثانيا : " القراءة التأويلية للشعر الجزائري الحديث "

للخروج بتصور بياني عن موقع الشعر في هذه الفترة 1919م/1962م، نعتد على الزمن كعامل محوري متغير ضمن أبعاده الثلاثة النسبية، حيث يمثل هذا الشعر الحيز الفاصل بين مراحل ثلاثة.

01- مرحلة الماضي (ما قبل 1919م)، بكل ما تحمله من تعاسة وكآبة وبكائية،

والتي تنتهي عند نقطة التحول الذي حدث، وتمتد هذه الفترة تنازليا من

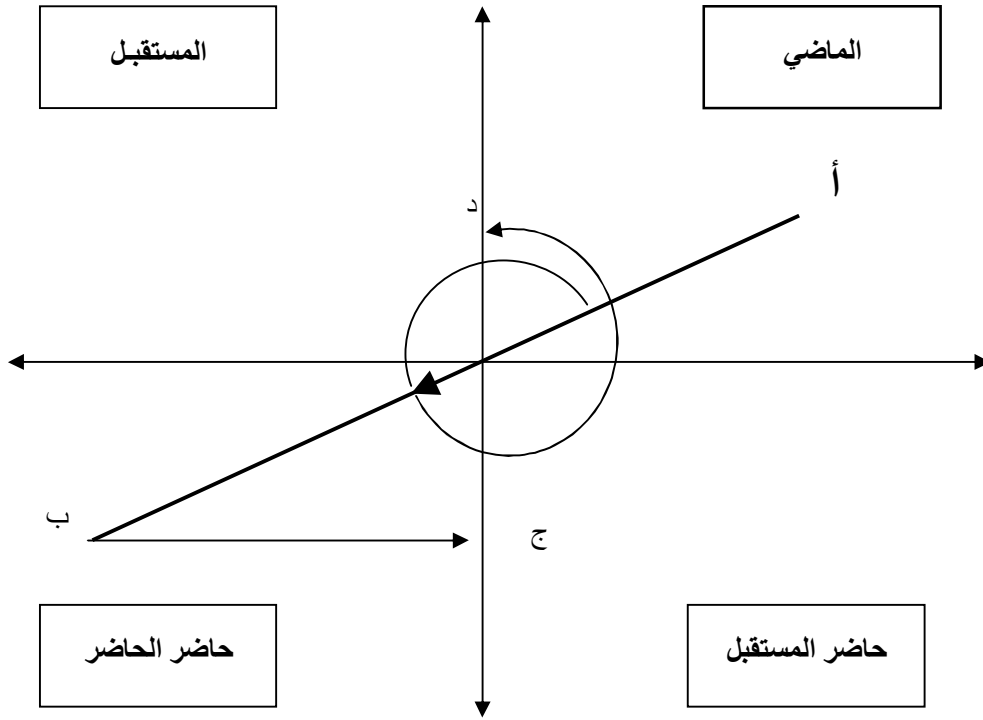
(أ) نحو (ب).

* هذا إذا استثنينا بعض الأعمال الشعرية التي استطاعت أن تحلق في سماء الإبداع والجمال والفن كقصيدة أين لبلاي" لمحمد العيد آل خليفة، التي نظمها في عام 1937م ونشرها في جريدة الشهاب، على سبيل المثال لا الحصر، ولقد خصها عبد الملك مرتاض -على الرغم من قصرها- بدراسة وافية مطبعا جملة من الأدوات الإجرائية الحديثة.

¹ . أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، عبد الملك مرتاض، المرجع المذكور سابقا، ص 43.

² . يُنظر، نهضة الادب العربي المعاصر في الشعر الجزائري، عبد الملك مرتاض، المرجع المذكور سابقا، ص

- 02- مرحلة الحاضر (1919م/1962م) بكلّ ما تمثّله من استفاقة وصحوة وحركية وثورة واستقلال، وهي تمتدّ أفقياً من (ب) في اتّجاه (ج).
- 03- مرحلة المستقبل (مابعد 1962م)، التي تبقى نقطة مجهولة(د)، غير أنّها محسوسة، بكلّ ما تعبّر عنه من آمال، وهي تتأرجح بين محورين، ملتفة حول نفسها عند الصفر (المبدأ).



ونستشف من خلال هذه المسافة الزمانية، وقوف الشاعر مع شعبه في محطة الحاضر. وهم يرنون إلى ما بعد الآتي و ليد التقاء الماضي المجيد بالمستقبل الحميد.

إن قطار الزمان، ولو كان متخلفاً في الحاضر، إلا أن عيون الشعب في انتظار الصباح المنير.

وعلى الرغم من سحابة الحزن الممزوجة بالقلق، و التي تخيم في آفاق عالم مجهول، فإن الشاعر متفائل كل التفاؤل، وهو مدرك بحدسه أن مهمته "هي تحويل الموت إلى حياة واستبدال الصّحوة بالغفوة، وذلك بخلق حالة من العلاقة التّواصلية تقود السفينة في حركة أفقية نحو الأفق الواسع والسّواحل المضيئة بدلا من حركتها العمودية¹ نحو الرّؤى المظلمة.

¹ . فلسفة الإيقاع في الشعر العربيّ، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، س 2006م، ص93.

إنّ الحياة بكلّ ما تحمله من معاني الاستمرار كالنهر الخالد في منبعه ومصبّه، نتخذ من ماضيها عبّرة ومن حاضرها وقفةً ومن مستقبلها تطلّعاً.
يقول محمد العيد:

وشهادة التاريخ أوثق حجة ***** تجلّو الأمور وتكشف الأحوال¹.

ولعلّ ما جاء في هذا المدخل، ما هو إلّا وقفة استرجاعية وقراءة موجزة لفترة تاريخية حسّاسة من حياة الأمة الجزائرية، تساعد المتلقّي على معرفة التحوّلات الاجتماعية والملازمات السياسية والظروف الثقافية التي عايشها الشاعر الجزائري، فكانت أرضيته في نظم قصائده، وهذا الذي ربّما - قد يشفع لإبداعه في عدم السير على خطى التجديد وتقديسه للطريقة الاتباعية المحافظة، بكلّ ما تحمله من نمطية ومعيارية، لكنّها تعبير صادق عن التجربة الذاتية والجماعية.

وكأنّ الشاعر الجزائري أراد استرجاع تلك الأولوية التي كان يتمتع بها الشاعر الجاهلي، من خلال تمجيد قومه والدفاع عنهم والسعي لاستمرار تاريخهم والحفاظ على وجودهم.

¹ . الديوان، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط03، س1992م.

الباب الأول

"التّلقّي من الوعي التّراثي إلى الوعي المستقبلي"

الفصل الأول

" الذات المتلقية في الفكر القديم "

إذا كان الماضي يمثل زمنا تجاوزه -العلم- كما يزعم بعض المتسرعين في الدراسات الإنسانية -عامّة- والمجالات الأدبية -خاصّة-، فلم هذا الإقبال على دراسته وتتبع جميع مراحلها ؟

وإذا كان الفلاسفة يقرّون على أنّ كلّ شيء مخلوق من موجود، ويفترضون وجود العدم، ألا يجوز لنا أن نسلم بالصيغة التوكيدية التي تعلن على أنّ ما من نصّ إلاّ وسبقته نصوص، تبعا لمبدأ التبادل والتفاعل ؟

لقد أثبت الدرس المعاصر أنّ الغرض من تناول قضايا المعرفة القديمة، هو الاستئناس بدور من أدوار التفكير الإنساني -أولا- ثمّ لجعلها -ثانية- قاعدة خلفية تُعين على تأصيل قاعدة أمامية، يستسيغها العقل العلمي، ذلك أنّ كلّ إبداع هو نتيجة حركة بين قديم وجديد، وحركة توتر بين ماضٍ بكلّ ميراثه، وحاضر وما يحمله من استكشاف، ومستقبل وما يخبئه من احتمال؛ لأنّ طموح الذات الفردية والجماعية تسعى في ديمومة وحركة متواصلة إلى التّغيير والتّأسيس في ظلّ التعارض والانقطاع والقيام.

ومن ثمّة ف"إنّ الماضي في هذه الرّؤية له استمرار في الحاضر، وإن يكن استمرارا غير تشابهي"¹، تبعا للوعي بالعلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، فالتّاريخ معطى متغيّر، ذلك أنّ فهمنا للتّاريخ يتغيّر بقراءتنا لكلّ عصر.

تساءل الكثير من الدّارسين -حديثا- عن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث في بعدها الزمّني والمكاني، فمنهم من يرى بأنّ القضية الفكرية والنّقديّة التي تناولها الفكر المعاصر عموما ومدرسة كونسطانس تحديدا، والمتمثّلة في جمالية التّلقي، ما هي إلاّ مشكلة قديمة من حيث المفهوم وأنّ جدّتها من حيث الشّكل والمصطلح تعود إلى

¹ . إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط08، س2008، ص229.

ارتباطها بالتيارات الفلسفية والنقدية المتعددة التي تمخضت عن تفجير الدرس اللساني في أوائل القرن العشرين بريادة العالم اللغوي (دي سوسير)، وانغلاق النص الأدبي في ظل الدراسات البنوية التي سارت على خطا الاتجاه الشكلاي الروسي -عموما- والمنحى الصوري -تحديدا-، وبرزت تصورات اصطلاحية كالسيمولوجيا والتناصية والتقويسية والتأويلية، التي منحت النص الأدبي انفتاحه المشروع، وفتحت الباب على مصراعيه لاحتضان منظور التلقي.

أولاً: " حضور المتلقي في المنظور الغربي القديم "

ترتكز تفاعلية النصوص من صيغة التوكيد التي تعلن على أن ما من أدب إلا وسبقه أدب، وما من نص أدبي إلا ويشير إلى آخر بطريقة ما ووفقا للقراءات. إن النص لا يمكن حصره في زمن معين ومحدد، وإنما يتخذ شكل سلسلة من الدراسات التي لا تنتهي؛ فكل قديم يقابله جديد وكل حادثة تصبح بعد فترة قديمة، وهذا هو الذي جعل من المناهج تبرز وتأفل، ويبقى النص في حراك مستمر ومتواصل يساير كل تغيير وجديد ويحافظ على ديمومته.

لقد كان البحث عن جماليات التلقي -ومنذ قدم العصور- قضية من قضايا النقد، اليوناني والعربي على السواء، غير أن أول من عني بهذه المسألة -بنوع من التنظير-، كان أرسطو الفيلسوف اليوناني في كتابه المشهور فن الشعر (بويتيقا)، ثم تلتها -بعد رده من الزمن- حركة النقد العربي في العهد العباسي، التي ساهمت هي الأخرى في الميراث الإنساني بشكل واضح (بعد تشربها للفكر اليوناني) في إيجاد مفهوم يحقق المتعة الفنية والجمالية في التعامل مع النص الشعري¹.

¹ . يُنظر، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، عبد الواحد، محمود عباس، ط1، دار الفكر العربي، مصر، س1996م.

إعتمد أرسطو على طبيعة العلاقة بين النص وحياة صاحبه -انطلاقا من تفكيره الفلسفي-، مخالفا الطرح الحداثي الذي يركّز على ثنائية النص/القارىء، وجمالية التلقي التي تنطلق من المتلقي لتصل إلى النص، وهو بطرحه هذا يقترب من مفاهيم الموروث النقدي العربي الذي كان يُقحم كل أطراف العملية الإبداعية (المؤلف، النص الشعري، الجمهور)، "وهذا يعني أنّ التفاعل بين المتلقي والنص على هذا النحو كان يعتمد ضرورة - لدى الناقد العربي واليوناني على معرفة العوامل المؤثرة في حياة الأديب أو الكاتب؛ وذلك للوقوف على أسرار النص وإشاراته"¹.

وإذا كانت وظيفة الفنّ هو نقل إحساس الفنان إلى المتلقي والاهتمام بالعلاقة بين الأدب والقراء، فإنّ المبدع لا يبغى من تصويره الفنيّ للواقع وجوهره إلا أن يكون جسرا ممتدا - عبر الأزمنة والأمكنة - تتنافس فيه الأجيال ، قصد اكتشاف دُرر الأعمال الأدبية وتحقيق التواصل، فالأدب في النهاية ما هو إلا صياغة فنيّة لتجربة اجتماعية، فهو أيّ " الأدب، مثلما الفلسفة، مثلما العلوم الإنسانية، هو فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي نسكنه، والواقع الذي يطمح الأدب إلى فهمه هو، بكلّ بساطة (لكن، في الآن ذاته، لا شيء أكثر تعقيدا)، التجربة الإنسانية "².

إنّ القراءات النقدية في اهتمامها بنتاج الأدب الإنساني، تعترف بتقاطع الخطوط بين القديم والحديث، بل تمضي إلى أبعد من ذلك حينما توضح الصلة بين الماضي والحاضر، فيكفي أن نعرف إجمالا أنّ نزعات التجديد أو الحداثة الغربية -في النقد بالذات - ما زالت رغم محاولات الانحراف عن الخطّ القديم، مشدودة بقوة إلى ما خلفه الفكر اليوناني بعامة والأرسطي منه بخاصّة، وأنّ المذاهب الحديثة إنّما انطلقت

¹ . المرجع السابق، ص 05.

² . الأدب في خطر، ترفيطان طودوروف، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط01، دار توبقال للنشر، المغرب، س2007م، ص45.

من إشارات معروفة في تاريخ النقد اليوناني، وربما استأنست في انطلاقها بنماذج النقد العربي القديم¹.

وفي إشارة أخرى تؤكد على أن الخبرات الماضية ضاربة بجذورها في الحداثة، وأن فكرة إيجاد الشيء من فراغ غير مؤسسة، يقول ياكوس (أحد أبرز رواد مدرسة كونسطانس الألمانية) عن منهجه الجديد -معتزفا ولو ضمنيا بفضل الأسبقين - أنه " لا يسقط من السماء ولكن له مكان في التاريخ"².

وهذا دليل على أن مفهوم فلسفة التلقي عند ياكوس تجد خلفيتها في منبع الفكر اليوناني وتحديدا في إرهابات المنحى الأرسطي*، الذي كان همزة وصل بين أستاذه أفلاطون ومن كان قبله، وبين من يأتي بعده.

وعلى الرغم من أن أفلاطون لم يترك لنا مخطوطا مستقلا يعالج فيه الظاهرة الفنية إلا أن آراءه - (التي حكاها عن أستاذه سقراط في محاورته، واستقاها من جدل السقسطائيين* حول معاني الكلمات وبحوثهم في الخطابة واللغة واهتمامهم الكبير بالمتلقي والتأثير فيه من خلال الإغواء أو الاستهواء من خلال تأكيدهم على العلاقة بين النص والمتلقي) - جاءت عرضا في كتابه المشهور الجمهورية، دفعت به

¹ . يُظر، قراءة النص وجماليات التلقي، المرجع المذكور سابقا، ص31.

² . نظرية الاستقبال- رؤية نقدية- روبرت سي هولب، تر/ رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، س1992، ص24.

* إن مفهوم الأفق الذي طوره ياكوس عن الفهم الظاهراتي، يجد أصوله الأولى في الطرح الأرسطي من خلال فكرة المحتمل الأدبي الذي يرسم العلاقة التي تربط الخطاب الفني باعتقاد القراء. وإن كان يرى -مخالفا المنحى الأفلاطوني - بأن هذا الخطاب لا يعد انعكاسا للواقع وإنما هو مجموعة من العناصر يمكن اختزالها في: معرفة القارئ بالخطاب الأدبي وأسلوبه في ظل التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. * إن المهم عند السقسطائيين هو حصول التواصل عند الآخر من خلال عملية الإقناع التي تتيحها النية اللغوية بواسطة شكلها الذي يتنوع بطرائق مختلفة {تبنى الرسالة اللغوية عندهم على ما يلي: الشكل اللغوي التأثير الاستجابة الإقناع} = ومن ثمة فإن عملية التلقي تتحدد انطلاقا من ازدواجية الاحتمال والإقناع، ذلك أن كل ملفوظ هو احتمال ينطوي على بنيات الإقناع، أي من تنشيط التأويل إلى الاستجابة.

إلى محاولة تبيان أثر الشعر في سلوك الجمهور، إلا أنه وهو يصنف الناس ويحدّد وظائفهم، هاجم-بشدة- الشعراء ووضعهم في المرتبة الأخيرة ازدراءً لما يمثّله شعرهم من تزيف وما يسبّبه فنّهم من إبعاد المتلقّي عن الحقيقة¹، وهو بهذا الطّرح سوف يفصل بين المتعة والمنفعة، فيرفض فكرة الفنّ للفنّ وينتصر للفنّ الأخلاقي الملتزم بالشرعي شكلاً ومضموناً.

ومع ذلك، وفي ترتيبه لأجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة، يعود فيفضل نسبياً- الشعر الغنائي، لأنّه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال ويتغنّى بالفضائل والقدرات الصّالحة ويبتعد عن النقائص²، وهذا اعتراف ضمنيّ منه- لما يحقّقه الشعر الغنائي من نشوة لدى الجمهور.

إنّ النصّ الشعري في تحرّكه من الماضي إلى الحاضر وما يحتويه من دهشة جمالية، إنّما يولّد حركة إبداعية دائمة ومتواصلة، تمارس فعّاليتها في المبدع والمتلقّي على السّواء، فخاصية الافتراضية الكائنة في النصّ، هي التي تمنح العمل الفنّي الحركة والحرية، وتعاون المؤلّف والمتلقّي في مجهودهما، هو الذي يُخرج هذا الأثر الفنّي إلى الوجود، بمعنى أنّ العمل لا ينبثق إلّا من خلال الآخر، ومن أجله سوف يقوم منظور جمالية التّلقّي باعتبار أنّ القارئ هو الطّرف الفعّال في العملية الإبداعية، "فلا وجود للفنّ إلّا حين يُنظر إليه، وبواسطة الآخرين"³، وهذا على الرّغم من أنّ سارتر يؤكّد على سلطة النصّ إلّا أنّه لا يلغي حرية القارئ واستقلاليتها.

غير أنّ الطّبيعة الجمالية للعمل الأدبي "لا يمكن تحديدها من خلال عملية استخراج المعنى من النصّ وتوصيله للآخرين، ولكن تنتج عن ذلك التّأثير الذي

¹ . يُنظر، النّقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة + دار العودة، بيروت، لبنان، س 1973م.

² . المرجع السابق، ص36/35.

³ . ما الأدب؟، سارتر جان بول، ترجمة غنيمي هلال، دار نهضة مصر ، القاهرة، ص55.

يمارسه النص في الذات القارئة الواعية، التي تتصور المعنى وتتمثله بفعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا وليس موضوعا¹، أي أن الموضوع الجمالي الذي يكتسب صفة السيروية، هو بناء للنص في وعي القارئ، ينجز أثناء عملية القراءة.

ورجوعا إلى أرسطو، فإن منظوره للشعر، لا يتحقق إلا بطبيعة علاقة النص بالجمهور، وهذا التوجه، كان مرتكزا أساسا لمعظم الأحكام التي انتهت إليها، بل وكانت نقطة تحول في مسار الفكر بينه وبين أفلاطون.

إن توظيف أرسطو في كتابه فن الشعر لعدد من المصطلحات كالخوف واللذة والتطهير... وتكرارها، تؤكد على وعي الفيلسوف المبكر بالأثر الأدبي وطبيعته ووظيفته في الجمهور*، بل إن ما يعرضه، يبرز بوضوح اهتمامه بالمتلقي كعنصر أساسي في العملية التواصلية، يقول "ولتقدير ما إذا كان كلام شخص أو فعله جيدا أو رديئا، ينبغي ألا يتم الفحص بالنظر في الفعل أو القول ذاته فقط، فننظر فيما إذا كان في نفسه نبیلا أو سافلا، بل يجب أيضا النظر في الشخص الذي يفعل أو يتكلم ولمن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل، ولأجل من ولأية غاية"².

لقد اهتم أرسطو في عملية التلقي بالعمل والمبدع والمتلقي، وأعطى كل عنصر من هذه العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة المبدع.

إن التحول الذي رسمته أفكار أرسطو، والتي فرقت بين الواقعية الساذجة والواقعية النقدية، وبيّنت أن الفن هو تعديل للواقع وتحسين له، وأن الشاعر لا يحاكي

2. L'Acte de Lecture-théorie de l'effet esthétique-, Wolfgang Iser, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Mrgada Editeur, Bruxelles, 1985, p/51.

* استنادا إلى قاعدة مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ فإن أرسطو جعل النص المسرحي مقرونا بحالة الجمهور

الاجتماعية والثقافية والفكرية، بحيث يثير معاني الخوف والرحمة إيماننا منه بتراسل المشاعر بين النص وجمهوره (ينظر، النقد الأدبي الحديث لصاحبه محمد غنيمي هلال).

² . فن الشعر، لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ط02، س1973م.

ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة والاحتمال، بل إن حديثه عن العلاقة التي تربط العمل باعتقاد القراء (أي المحتمل الأدبي) يقترب من التفسير الذي منحه ياكوس لأفق الانتظار؛ وهو النقطة التي يلتقي فيها النص بقارئه فيتمّ التفاعل بينهما¹، ومع ذلك فإن ياكوس لا يعتبر أفق الانتظار قاراً أو ثابتاً، وإنما يحتكم لتطورات المتلقين، ومن ثمة فهو في حركة دائمة ومتواصلة، يخضع للتغيير والتصحيح وإن تمّ تأسيسه انطلاقاً من القراءة الأولى².

الشعر والفلسفة في معتقد أرسطو يهدفان إلى استجلاء الحقيقة ولكن لكلّ طريقته، وأن الصراع المفترض بينهما، هو مجرد صراع وهمي، بل يمضي إلى الانتصار للشعر على التاريخ، باعتبار أن الشعر أكثر فلسفية من التاريخ؛ لأنّ الشعر يتتّبأ بالأحداث التي يمكن أن تحدث، يقول الفيلسوف الألماني هايدغر: " لا يضاهي الفلسفة في قول الوجود إلاّ الشعر ". وغير بعيد عن هذا الفهم يوضّح توفيق الحكيم العلاقة الموجودة بين الفنّ والمنطق في قوله: " ما من أحد أشدّ التصاقاً بالمنطق كالفنان... وما الفنّ إلاّ منطق في رداء جميل... وهو روح الفنّ "³.

لقد تفتّن ديدرو لمعنى المحاكاة ونظر إلى الفنّ بنظرة ثاقبة حين يقول: "إنّ الفنان لا يحاكي الطبيعة ولكن يجمّلها وأنّ أهمّ معيار للجمال هو عبقرية الفنان لا جمال الطبيعة، لأنّ الفنّ يحاكي ولكن على حسب إدراك ذهني نسبي أساسه الملاحظة والإدراك لطبائع الأشياء "⁴.

استطاع أرسطو بذكائه وبُعد بصيرته في تجلية الأشياء - وبخلاف عن أستاذه الذي ربط الشعر بالوحي والإلهام ورفض فكرة الفنّ للفنّ وانتصر للمنفعة على

¹ . النص وتفاعل المتلقي، سمير، حميد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص26.

² . Pour une Esthétique de la Réception, HANS ROBERT JAUSS, Editions Gallimard, Paris, 1978, P/67

³ . فنّ الأدب، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 02، س 1973م.

⁴ . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، أبو ريان محمد علي، دار المعرفة الجامعية، مصر، س1988م.

حساب المتعة الجمالية - أن يخطو خطوة واسعة بفلسفة الفن والأدب عندما اعتبر الشعر ظاهرة إنسانية بل وجعله جزءا من النشاط الإنساني.

وعلى الرغم من اختلاف الفيلسوفين في تناولهما لمفهوم التجربة الفنية، فإنهما يتفقان في تأثير الفن على سلوك الجمهور، ولكن برؤى مختلفة ومتباعدة.

فإذا كان أفلاطون يرى في التراجيديا أنها تُثير معاني الشفقة والخوف، ويرفضها بسبب ما تحدثه من إضعاف المتلقي و يرى بأن تأثيرها تأثير سلبي، فإن أرسطو يعدّ المأساة أرقى أشكال التعبير الشعري، إذ استطاع الربط بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال السامع ومعتقداته، فركّز على الأثر الناتج في عملية التلقي لدى الجمهور بحيث جعل التراجيديا تُتيح للمتلقي تصريف العواطف المكبوتة الزائدة وتفسح المجال للرضى الجمالي المنشود، وهذا ما سمّاه بعملية التطهير (الكاتاريسيس catharsis)¹، وهو بهذا يكون أول من وضع أسس النقد النفسي²، ومصطلح التطهير في الواقع - مرتبط أشدّ الارتباط بمصطلح المتلقي؛ لأنه هو الذي يتقبل العمل الفني ويتفاعل معه ويتواصل.

وما يميّز أرسطو عن أفلاطون في عملية التلقي - هو أن الأستاذ يركّز على مهمة صاحب النص في معرفة مقام الجمهور وحالته النفسية حتى يطابق بين كلامه وطبيعة المتقبل، في حين أن التلميذ في توظيفه لهذا المعيار النفسي، لم يقف عند ما انتهى إليه أفلاطون بل ربط بين الموضوع وصاحبه والجمهور، فجعل لكل من الباحث والمتقبل حالته الخاصة على حسب الموضوع المطروق³.

وربما يدفعنا هذا إلى القول بأن البيئة الأرسطية كانت السياج التي شكّلت الإرهاصات الأولى لجمالية التلقي في الفكر الغربي الحديث، بل نكاد نسلم بمقولة أن

¹ . يُنظر، النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، المرجع المذكور سابقا، ص82.

² . يُنظر قراءة النص وجماليات التلقي، عبد الواحد محمود، م.م.س، ص46/48.

³ . يُنظر النقد الأدبي الحديث، محمد غنيم هلال، م.م.س، ص36.

التنظيرات النقدية لدى اليونان عموما وآراء أرسطو بالخصوص مثلت الأرضية الخصبنة لشتى المذاهب النقدية والأدبية في العصر الحديث.

إنّ علاقة المرسل بالمرسل إليه أكثر ما نجدها في فنّ الخطابة، وهذا المعنى -في الواقع- أمر مشترك بين الفكر العربي والفكر اليوناني ، يقول الجاحظ : " يكفي من حظّ البلاغة أن لا يُؤتى السّامع من سوء إفهام النّاطق، ولا يُؤتى النّاطق من سوء فهم السّامع¹ ".

استطاعت نظرية المحاكاة المعروفة في الفكر اليوناني القديم، أن تتعدّى مجالها الزمكاني، وتعرف تطوّرا ملحوظا عند أتباع أرسطو مثل "فيليب سدني"، الذي كان يرى بأنّ الأديب لا يقوم بعملية الإبداع وإنّما القارئ المستمع أو الناظر هو الذي يحاكي ما يخلقه الفنّان أو الشّاعر، فالمتلقّي هو الذي يحاول أثناء عملية القراءة أن يربط أو يقارن الموضوع الأدبي أو الفنّي بالموضوع الطّبيعي، وعملية الرّبط أو المقارنة هذه تقوم أساسا على عملية المحاكاة، وهو بهذا الفهم يكون قد خالف التّوجّه الأفلاطوني واقترب من المنظور الأرسطي، ومنح فهما للتلقي، لمن يأتي بعده.

إنّ الاهتمام بعنصري عملية التّخاطب (الدّال والمدلول) في فهم العمل الأدبيّ، لا يتحقّق إلّا من خلال محورين آخرين، هما المبدع والمتلقي، ولا يكون الأوّل مُنتجا للخطاب إلّا إذا توافرت فيه شروط منها دقّة الإحساس وقوّة الإدراك وعمق الثّقافة وجودة البناء، ولا يُشرك الثّاني في تمثّل المعنى وتعمّقه وصنعه إلّا إذا اجتمعت فيه صفات منها الذّائقة الفنية وقوّة الذكاء والحسّ والخيال، ولا يقع هذا التبادل والتواصل بين الباث والمتقبّل إلّا إذا امتلكا مؤهّلات ذاتية تجمع بين القوّة الحافظة والقوّة المائزة والقوّة الصّانعة.

¹ . البيان والتبيين، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، س1968، ج1، ص93.

ثانياً: "التكامل بين العمل الفني ومصدره ومقصده في التراث العربي"

لقد حاول النقد العربي الأول في بدايات تأسيسه -حتى وإن كان في معظمه انطباعياً- أن يبين أن النص الشعري ما هو إلا ذلك التواصل المستمر الرابط بين الشاعر والقارئ، وهذا الفهم يوميء على أن الاهتمام بالمتلقي لم يكن بدعة التفكير الحداثي، وإنما الإشكالية تجد جذورها في الطرح القديم، سواء أكان عربياً أو يونانياً ولكن ليس بنفس التصور الذي أخرجته جمالية التلقي.

إن التلاحم والتواصل بين العمل الإبداعي وعملية التلقي لا يتم بالوقوف عند حدود الانفعال بالإبداع لحظة قراءته، وإنما يتجلى من خلال المتلقي المفترض حضوره منذ البداية في العملية الإبداعية و الذي يمتلك قدرات عالية تمكنه من الإبحار في أغوار النص الإبداعي؛ فيدرك بالكشف عن أسرارهِ الجمالية، وفي هذا المعنى يقول شيخ البلاغة "إن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل و أطف"¹، وكأن هذه النظرة توحى بفكرة القارئ الضمني -الذي قال به إيزر- بل وتشير إليه بوضوح، ذلك "أن صورة المتلقي الفائق في مواجهة النص الإبداعي تشبه صورة الكاتب المبدع في مواجهة التعبير عن المعنى الأدبي أو الشعري"².

إن ظاهرة رواية الشعر بوصفها قناة التبليغ الصوتية، تعدّ الأكبر حضوراً في الذاكرة الجماعية والأكثر مصداقية في نقل الشعر وتلقيه وتداوله عبر الأجيال، وربما يكون هذا السياق الذي نشأ فيه الشعر العربي القديم، هو الدافع الرئيسي على

¹ . أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط01، س1991م،

ص.

² . موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، غرکان رحمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص13.

انشغال الدارسين - قديما - بوظيفة تلقي النصوص الشعرية حتى لا تتعرض هذه النصوص الأصلية إلى التغيير الكلي - وإن أصابها تصدع في بعضها - .
ولقد اتخذت أشكالا متنوعة وصورا متعددة، كضبط الروايات بعد تحقيقها أو الشرح والتفسير أو التفتيح الشعري...، ومن ثمة أصبح التلقي يشكّل فنا قائما بذاته، وهذا التعاطي مع الشعر العربي القديم، سوف يمثل تحولا هاما، يترتب عنه تعديل وتغيير أفق انتظاره.

إنّ التمتع بقراءة الشعر لا تتمّ إلاّ بقراءته بصوت مسموع؛ لذا عدّ إنشاد الشعر - قديما وحتى حديثا - فنّ ينمّ عن موهبة "حيث تكمن القدرة فيه على التلوين الصوتي، لإيصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل أدائية كثيرة بمعرفة التّغيم، والضّغط على الكلمات، أو طريقة العزل، والتّنفّس الصّحيح غير المخلّ، فضلا عن الصّوت الجميل المؤثّر الذي يسيطر على الأسماع ويذهب بالمتلقّي إلى أبعاد المتعة الفنية¹.

والنّص الشّفوي بما يتمتع به من وضع ممتاز لحظة التّبليغ الحيّة، إنّما هو "أصل" في الآداب الإنسانية. ثمّ جاءت الكتابة لتجسّد ذلك التّقليد الشّفوي، لسيرورة النّص ولتسييره معا، وتحيله إلى تقاليد جديدة للكتابة الأدبية التي استطاعت أن تغيّر كلّ الطّوقس الأدبية القديمة، وتنسخها نسخا²، ومع ذلك فإنّ النّص المكتوب "لا يمكنه أن يرقى، جماليا وفنيا، إلاّ إذا تهيّأت له أسباب الخلط بصنوه (النّص الشّفوي المرويّ واستلهامه واستيحائه)، وإلاّ فهي الفجاجة والتّكلّف"³.

¹ . ينظر، الصورة السّمعية في الشعر العربي الجاهلي، صاحب خليل إبراهيم، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، س2000م، ص175.

² . الكتابة من موقع العدم، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، س2003م، ص250.

³ . م.س، ص248.

إنّ قراءة النصّ الشعري وجماليات تلقيه في مفهوم التراث العربي، لا يمكن أن يُنظر إليه إلّا من خلال محاوره الأساسية؛ لغة النصّ ومعطياتها، خبرة المتلقي وذوقه الجمالي، وصاحب النص¹، و تناول هذه العناصر الثلاثة مجتمعة نلمس حضورها في الطّرح اليوناني لمفهوم التلقي، ومع ذلك فالتّمايز قائم بين المقاربتين؛ فأرسطو يعتمد على المنزع الفلسفي ويركّز بشكل خاص على العلاقة بين النصّ المسرحي والجمهور، في حين أنّ الرّصيد النقدي العربي يعتمد بشكل عام على طبيعة العلاقة بين النصّ الشعري الغنائي في لغته ومعطياته الفنيّة وبين المتلقي مُركّزا على الذّوق الأدبي والحسّ الجمالي في التمرّس بفنّ الأساليب العربية².

يرى الجاحظ في كلامه عن الشعر من حيث هو مفهوم يُفضي إلى إفراز الجمال الفنّي الذي يأسر المتلقي، أنّه يقوم على طائفة من الأسس منها:

- الوزن؛ وأراد به الإيقاع الفنّي، لا الميزان العروضي الميكانيكي.
- تخير اللفظ؛ ويقصد به تلك اللّغة المنسوج بها الشعر، التي تُلقي بشحن إيحائية، فتؤثّر في المتلقي، وتبعث فيه الشّعور بالجمال.
- اشتراط التّصوير؛ باعتباره مكوّنًا في مفهوم الشعر، فبه يتفاوت الشعر...³.

بل إنّ عددا من النّقاد العرب قد تفتّن لطرح نقدي آخر بالغ الأهمية تمثّل في قضية الانفصال والاتّصال، من خلال اهتمامهم بالمفهوم الأرسطي الذي يؤكّد على التّناسب والتّلاحم والوحدة في القصيدة، باعتباره جمالية تفتّن لها المتلقي في احتكاكه بالنّصوص الشعريّة (مثلا قراءة المعلّقات)، وهذا الفهم قال به الجاحظ -أيضا-، ونجد تأكّيده في قول ابن طباطبا: "وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره وتنسيق أبياته،

¹ . يُنظر، قراءة النصّ وجماليات تلقيه، عبد الواحد محمود ، م.م.س.

² . م.س، ص05.

³ . يُنظر، قضايا الشعريّة، مرتاض عبد الملك، دار القدس العربي للنشر والتّوزيع، وهران ، الجزائر، ط01،

س2009م، ص27/25.

ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول له¹، غير أن هذا التناسب بين عناصر القصيدة عند العرب، لم يرق إلى مبدأ التنامي والتصاعد الداخلي في الشكل العضوي كما دعا إليه النقد الحديث، وهذا هو ما يحدث أثره الإيجابي في نفسية المتلقي.

إنَّ علوَّ القراءة لا تسمو بفكر صاحبها إلا إذا التحمت بشاعر متميز مفعم بمشاعر النبيل، يتعامل مع اللغة بروحه فيكسبها جمالا ورونقا، تحمل المتلقي على الانبهار لبراعة النسيج الشعري، "فاللغة شفرة ميّنة مطروحة في المعاجم حتى يغشاها الأديب المُنقل بالإحساس الكريم"²، ذلك أنَّ العلاقة بين البثِّ والتلقي لا تنطلق من أساس تداولي واقعي ومحدّد بل تنتج من خلال خلق أوضاع تخيلية بينهما، ف"المبدع يعمل على تخيل قارئ معين يخاطبه من خلال إبداعه، بنحو ما أنَّ هذا القارئ يعمل على تخيل باثٍّ يوجّه إليه رسالته، فيسعى من جهته إلى أن يحدّد معالمه وسماته"³، فالقراءة بما تحقّقه من تفاعل وتوفّر من مشاركة بين النصّ والقارئ، تعدّ تلقيا إيجابيا، ذلك أنَّها تُخرج الموضوع الجمالي من حالة الكمون إلى حالة الظهور.

إنَّ الظاهرة الأدبية التي اكتسحت الجزيرة العربية القديمة والمتمثلة في رواية الشعر*، يمكن اعتبارها موقفا آخر من مواقف التلقي، حيث تحوّل الاهتمام فيه

¹ . عيار الشعر، ابن طباطبا محمّد بن أحمد العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب، بيروت، ط01، س1982.

² . مقولة مأخوذة من إحدى محاضرات مرتاض، عبد الملك.

³ . المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمّد الخامس، المملكة المغربية، ط01، س1995م، ص278.

* يختلف النصّ الشعري الشفوي عن النصّ الشعري المكتوب في علاقته بالمتلقي؛ فالحالة الأولى قد تتلافى سوء الفهم لاشتراك الشعر بالسامع بالمحيط الزماني والوسط المكاني وانتمائهما لشبكة واحدة من المرجعية، بينما الحالة الثانية تمثّل انقطاعا بين الباثِّ والمتقبل فما يحيل إليه المؤلّف قد يجهله المتلقي؛ لذا فإنّ القارئ عليه أن يتكّى على

من الشاعر إلى علاقة القصيدة بالسّامع، وهو منحى أبانه بعض نقادنا في الموروث النقدي وعلى رأسهم ما جاء في كلام الجاحظ وهو يركّز على استحسان السّامع للنّص أو انصرافه عنه، يقول: " فإن رأيت الأسماع تُصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله"¹.

لايجوز لنا أن نسلم بعزل النّص الشعري عن مواقفه التّاريخية أو التعامل معه بعيدا عن بيئته الزّمانية والمكانية، فإذا كان للحديث مهمّته ووظائفه فإنّ للقديم في ذاكرة التاريخ أصداءه وقيّمته، ومن ثمّة فإنّ العامل الزّمني بدلا أن يكون نقطة انقسام بين النّقاد يصبح طريقا لتوحيد الرّؤية بين الماضي والحاضر؛ لأنّ الحادثة في عرف العارفين مرتبطة بكلّ عصر، وبالتالي تختفي فكرة التّفاضل بين الأجيال -إلا ما كان متميّزا- وبدلا من نبذ ما هو سابق يتحوّل اللاحق دعوة إلى الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية، يقول ابن قتيبة: "ولم يقصر الله العلم والشّعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ عصر، وجعل كلّ قديم حديثا في عصره"².

فالطّرح الذي يستدعي احترام معطيات النّص بعيدا عن زمن مبدعه، يجد له سندا في منظور يابوس (وربّما يكون قد استوحاه من التّراث النقدي العربي وابن قتيبة تحديدا دون أن يشير إليه)، إذ يستنكر الحرب التي شنها رواد الحادثة على كلّ منهج قديم ويدعو إلى النهوض بالمتلقي في دراسة النّص وإلى استدعاء الخبرات الماضية

فطنته ويغترف من ذخيرته كي يستجيب للدّاء الكامن في البنية النّصية ونسيج علاقاتها الدّاخلية ليفهم النّص المقروء من خلال سياقه العام، فإذا كان السّماع تواصل مباشر فإنّ القراءة تواصل مؤخّر. وبسفر النّص المكتوب تتعدّد القراءات وتختلف التّأويلات وهذا الفهم نلمسه في الدّائرة التّصويرية التي قال بها يابوس في جمالية التّلقي.

¹ . البيان والتبيين، الجاحظ، م.م.س، ج/1، ص203.

² . الشّعر والشّعراء، ابن قتيبة، محمد عبد الله مسلم، دار إحياء العلوم، بيروت، ط02، س1986م، ص19.

وتقديمها إلى الحاضر في ثوبها الجديد الذي يتماشى مع التطور الفردي والتحول الاجتماعي¹.

إنّ الخطاب القرآني في قوّة بلاغته وسرّ إعجازه وحجّة بيانه وما يحمله من عناصر الجمال والدهشة في الهندسة الشكلية والبنية المضمونية، حرّك الذائقة الفنية العربية من جديد وهزّها بعدما تملّكها واستحوذ على مشاعرها من قبل الشعر الجاهليّ - في تساؤل مشروع يوازن إلى درجة المقارنة بين النصّ القرآني والقصيدة الشعرية والفنّ الخطابي.

فسموّ جمال الخطاب القرآني وجلاله في المبنى والمعنى وحسن تألف الحروف في الكلمة الواحدة وانسجامها وتناغمها مع الكلمات الأخيرة وروعة التركيب وقدرة النظم وتفوّقه ومساهمته في تمكين المعنى، دفع بالناقد العربيّ - قديما - إلى الاهتمام بالتأثير والاستجابة والتقبّل وأثر ذلك في عملية التلقي، يقول الخطابي: " في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه النّاس فلا يكاد يعرفه إلّا الشّاذ من آحادهم، وذلك صنيعة بالقلوب وتأثيره بالنفوس فإنّك لا تسمع كلاما غير القرآني منظوما ولا منثورا، إذا قرع السّمع خلص له إلى القلب من اللّذة والحلاوة في حال ومن الرّوعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه تستبشر به النفوس وتتشريح له الصّدور "².

بل إنّ قضية التّمكن التي عني بها المفسّرون وبحثهم عن العلاقة التي تربط المعنى بالأسلوب وأثر ذلك في تلقي الخطاب القرآني وإبراز إعجازه وتمكّنه من نفسية المتلقي ، والتّخرجات التي أسقطها الدارسون البلاغيون على جمال لغة النصّ

¹ . يُنظر، نظرية الاستقبال، م.م.س، ص14.

² . ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الخطابي، تحقيق محمد خلف الله / محمود زغلول سلام، القاهرة، س1968، ص70.

القرآني وفسحة معانيه، كل ذلك أفضى إلى التعدد في القراءة التفسيرية واستمرارية التأويل بما يتجاوب مع البناء اللغوي القرآني ومحموله.

إن فكرة حسن التأليف التي أسسها عبد القاهر الجرجاني*، والتي اصطلح على تسميتها بنظرية النظم، تعدّ قفزة نوعية أخراة والتفاتة ذكية تؤسس منعطفًا متميزًا في تصحيح الحركة النقدية العربية ومسارها وفي عملية تغيير أفق القراءة -وعلى الرغم من تميزها بما سوف تحمله من إرهاصات للدرس النقدي الحداثي إلا أنها لم تستثمر بعد صاحبها ولم تتبع بدراسات علمية ومنهجية - .

هذا التصور النقدي تمكن بفطنته وبعد نظره أن يربط بين قيمتي اللفظ والمعنى في إطار النص الشعري ويبرز دور المتلقي في تعامله مع هذه الثنائية، بعدما انقسم النقاد إلى فريقين؛ فريق ينتصر لللفظ على حساب المعنى، والفريق الثاني يرى قيمة النص في المعنى.

وهو مفهوم سوف نجد له مثيلاً في الدرس النقدي الغربي الحديث، بعد بروز اتجاهين؛ اتجاه يمثل الشكلايين والبنويين بتركيزهم على الصورة الشكلية في الخطاب الأدبي، واتجاه يتزعمه المنظور السوسولوجي للأدب وبخاصة الحركة الماركسية التي تؤثر المضمون وما يحمله من أهداف وجماليات على حساب البنية.

لقد ترتب عن ازدواجية الفصل بين الدال والمدلول والخروج منها والربط بين الشكل والمضمون في إطار سياق الجمل والفقرات، الكشف عن قضية نقدية حساسة وبالغة الأهمية تجلّت في مسألة الغموض الفنية - البعيدة عن صورة التعميم التي خاضت فيها التجارب الرمزية الحديثة - والتي يشعر من خلالها المتلقي بالمتعة الفنية والجمالية ويحسّ بتفاعله من النص الشعري، يقول عبد القاهر: "ومن المركز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان

* للمزيد من العمق يُنظر، كتاب دلائل الإعجاز وكتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف¹، وهذا النص يشير بوضوح إلى مسألة الغموض الفني التي قصدها شيخ البلاغة، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى متابعة النص الشعري إلى درجة استنطاقه، قصد معاشته والتفاعل معه لكشف ما استتر فيه من معنى وما ينتج عنه من دلالات، وهذا ما يجعله مفتوحا وقابلا لتعدد القراءات.

وهذه الرؤية الدقيقة أحسن رواد نظرية الاستقبال استغلالها وتوظيفها وخصوصا إيزر، ولكن من منظور آخر تمثل في أفكار أنغاردن في حديثه عن أماكن اللاتحديد، حيث "يجد القراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة"².

وإذا كان أنغاردن يركز على النص دون صاحبه ويرى في المتلقي مبدعا ثانيا، فإن شيخ البلاغة العربية، يتميز (في هذه المسألة) بتأكيد على التواصل الوثيق بين الأديب والمتلقي، ذلك أن القارئ مهما أوتي من معرفة وحذق وخبرة فنية ومعرفة واسعة بأسرار الجمال لا يمكن له أن يخرج من غوصه العميق مستخرجا الجواهر إلا إذا كانت قريحة الأديب قادرة على الإبداع³.

وهذا دليل على اهتمام النقاد الأقدمين وعنايتهم الفائقة بالشاعر وثقافته، والتي تجعله ينظم شعرا رفيعا، لكنه معقود برد فعل المتلقي استحسانا أو استهجانا، وهنا إشارة إلى وجود تفاضل بينهما والانحياز إلى المتلقي باعتباره مقياس نجاح العمل الأدبي واستمراره من فشله واندثاره⁴، وهذا تأكيد آخر على أن الذات المتلقية في النقد

¹ . أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، م.م.س. ص.

² . نظرية الاستقبال، م.م.س، ص40.

³ . ينظر، قراءة النص وجماليات التلقي، م.م.س، ص42.

⁴ . ينظر، البيان والتبيين، الجاحظ، م.م.س ، ص 203/1.

العربي القديم تجد حضورها المضمّر في ذهن المبدع، وإن اختلفت بحسب قدرتها على إدراك أسرار الخطاب وجمالياته.

إنّ النصّ الفنّي لا يحقّق جماليته إلّا من خلال الشّكل والموضوع، فالمبدع لا يرتقي إلى إدراك الجمال في الصّورة الدّلالة إلّا إذا عايش فنّه بدرجة من الإتقان الذي يوصله إلى درجة الجليل، والجليل من المعاني أن يصبح هو قادرا على حمل المتلقي على إدراك التّجربة الفنّية في كلّ أبعادها وتفجير ما بداخله من مشاعر وعواطف ومزعزعا رؤاه ليشرّكه في العمل المبدع فاهما ومؤولا للمعنى، بل وصانعا له، فالقراءة الجادّة والخلّاقة، هي تفاعل بين موضوع النصّ والوعي الفردي إلى درجة التّوحدّ والاندماج.

وخلافا على ما جرى عليه مفهوم التّلقي عند اليونان والذي كان مرتبطا بالكليّات الفلسفية؛ فإنّ استقبال النصّ وجمالياته عند العرب - قديما - وبحكم تكوينهم النفسي والاجتماعي، جعلهم لا يولون اهتماما ذا شأن للفلسفة، لأنّهم جعلوا من شعرهم فنّهم الأوحد، وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصحّ منه.

ومع ذلك استطاع مفهوم التّلقي عند العرب - قديما - أن يستثمر قاعدة بلاغية وُجدت عند اليونان، مفادها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فتوطّدت علاقة النصّ بخبرة المتلقي وذوقه الجمالي، حيث جعل الشعراء نصوصهم الشعريّة مقرونة بأحوال المتلقي الاجتماعية والثقافية والفكرية، " فمدار الأمر على إفهام كلّ قوم بمقدار طاقاتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم ¹ " وبذلك تمّ تراسل المشاعر بين العمل الإبداعي وجمهوره. ولربّما خضع النصّ الشعري والحكم عليه لأحوال المتلقي النفسية وموقفه الإيديولوجي، ذلك أنّ هذا الأخير وهو يستقبل القصيدة - سماعا خصوصا - يكون من الصّعب عليه أن يتجرّد من عوالمه المتعدّدة.

¹ . البيان والتّبيين، الجاحظ، م.م.س، ص 92/1.

إنّ زمن التلقي الجمالي يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي يقترن فيه التلقي بالدهشة فتترتب عنه حالة من الارتياح النفسي، سمّاها علماء المسلمين بالدغدغة النفسانية بسبب احتكاك المتلقي بالجمال والتأثر به، وما يصدر من أحكام تبعاً لهذا الزمن والتي لا تحتكم إلى تأويل، وُصفت بالانطباعية وهذا ما يسمّيه بعض النقاد العرب في العصر الحديث "بما قبل النقد المنهجي" لانتمائه للمرحلة الشفوية¹.

وعلى الرغم من أنّ النقد في التراث العربي القديم، كان يستمد أحكامه من أحوال النصّ -تبعاً لهوى الناقد وقناعاته الفكرية- فمن الطبيعي ألاّ تسير عملية التلقي في خطّ واحد، غير أنّ مساعيهم في استقبال النصّ، كان يركّز -دائماً- على البحث عن المتعة الجمالية في التواصل مع المتلقي، ومن ثمة يغلب على مناهج النقد العربيّ (إنّ صحّت هذه التسمية) في التعامل مع النصّ، العناية بكلّ عناصر الاستقبال { النصّ+التلقي+الشاعر } وإعطاء كلّ عنصر من هذه العناصر أهمية في عملية الدراسة.

إنّ الجرجاني في حديثه عن علاقة الأديب والمتلقي بالنصّ ومدى تأثيرهما في جماليات الاستجابة والتقبل -وبمناسبة اهتمامه بعلم البلاغة العربية-، تمكّن بطريقة فنيّة فريدة ومتميّزة التخلّص من ذلك التمايز الذي عرف به كلّ من المعيار الفلسفي لدى اليونان والقيود المنهجية الضيقة عند العرب، وهذه الرؤية الثاقبة المستشرقة قد تكون زاداً مرجعياً للفكر الغربي الحديث فيما أسّسوه من نظريات نقدية، ولكن دون التصريح به.

لقد اعتبر عبد القاهر، أنّ بلوغ ثمرة المتعة الفنيّة والجمالية لا يكون إلّا بالمشقة الشديدة ونيل المطلوب لا يحصل إلّا بالامتناع والاعتياص؛ ولهذا فهو يجعل

¹ . النقد المنهجي عند العرب، محمد منظور، دار النهضة، مصر، س1969م، ص17.

من العمل الإبداعيّ (إنتاجا واستقبالا) قاسما مشتركا بين مهمّة المتلقي والدور المنوط بالمبدع¹، فكلاهما صانع للأثر الجماليّ بسبب تفاعلها ومشاركتها الذهنية.

بل إنّ شيخ البلاغة عرف في قراءته للنصوص الشعريّة، بحكم ما أُوتي من ذوق بلاغي رفيع وخبرة فنيّة عالية، كيف ينفذ لألفاظ وتراكيب النصّ ويستتطق أسرارَه فتفصح العبارة والكلمة عن الدلالة المتعدّدة بعيدا عن كلّ معيارية قاتلة، وهو بذلك -في طرح منهج جديد مفتوح- يتعامل مع لغة النصّ في دراسة تجمع بين نفس الأديب والبيئة وإيحائية التعبير بطريقة تتبع الفهم والتأويل بحسن التعليل².

أمّا المرزوقي فيولي اهتماما بالغاً للقراءة في التعامل مع النصّ الممتاز ويركّز على العلاقة التبادلية بين الشّاعر والمتلقي، يقول: "...وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللُصوق، يتعسّر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه"³.

ولعلّ أبرز دليل على أنّ المرزوقي كان اهتمامه بعملية التلقي كبيرا، هو اهتمامه بالجانب النفسي في معالجته الجمالية وتركيزه عليه؛ فالشعر يصدر عن النفس وما يضطرب داخل جوانبها من عواطف ومشاعر، وهو لا يلقي قبولا (أي الشعر) إلّا إذا تأثرت به النفس الأخيرة، وأثار فيها انفعالا يناسبها وأحدث فيها التشكيل الجمالي المتنوّع دهشة ولوعا، فيُقدّم المتلقي عليه تبصّرا وتأمّلا⁴.

¹ . يُنظر، أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، م.م.س، ص.

² . يُنظر، م.م.س، ص.

³ . شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، تحقيق هارون عبد السلام وأحمد أمين، لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط1، س1951، ص09.

⁴ . يُنظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق، محمد الطيّب خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط02، س1971م، ص ومواطن أخرى.

وعلى الرغم من إعلاء شأن الشاعر المبدع في الموروث النقدي العربي إلا أن دور القارئ لم يُلغ، ونلمس حضوره مدعماً دائماً، ذلك أن الشعر - عندهم - صناعة وحذق وتذوق، بل يشترطون من المتقبل وهو يعاشر النصوص الشعرية، استماعاً أو قراءة أن يتسلح ببعض المعايير الفنية والمقاييس الجمالية والضوابط العلمية، ف"للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما يتقفه العين ومنها ما يتقفه الأذن ومنها ما يتقفه اليد ومنها ما يتقفه اللسان"¹.

لقد اجتهد النقاد في الاهتمام بالقارئ وتحديد نوعيته وربطوا ذلك بالنص الشعري وقيّمته لما يجلبه من تنمية للذوق وترقية للحس؛ فشتان بين نصّ رصين غامض في غير تعميم، يجهد قارئه ويبعثه على التأمل والتبصر لمحاولة تجلية أسرارهِ، ويتخذ من كثافة النصّ سبيلاً للتذوق الفني والجمالي، ونصّ مختلّ في نسجه ولغته ومفكّك في صورهِ، لا يجد فيه القارئ أيّ عناء في فهم تراكيبهِ وكشف معانيهِ والقبض على مجازهِ لبساطته.

إنّ التباين في رؤية النقاد لعملية التلقي وآلياته لاختلاف مواردِهِم وقناعاتِهِم، لا يتعارض مع اتّفاقهِم حول المتعة الفنيّة التي يشعر بها المتلقي وهو يحثك بالنصوص الشعرية ذات الجودة العالية، بل ويشدّدون على أهميّة زاده المعرفي ويحرصون على التفاعلية بينهِ وبين العمل الإبداعي، وهذه التفاتة نعتقد أنّ النقد العربي القديم سبق بها بروز نظرية التلقي حديثاً، وربّما كان له الفضل في تأسيس تصوّر مدرسة كونسطانس في هذا الشأن دون الإشارة إليه.

وعلى غير ما سارت عليه الحداثة الشعرية في تفجيرها للعلائق بين المبدع والقارئ، وتشويش مجال الرؤية القرآنية؛ فإنّ القراءة القديمة أكّدت على ثنائية المتقبل

¹ . طبقات فحول الشعراء، الجمحي، محمد بن سلام البصري، تحقيق محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، س1980، ص05.

والباتّ حتّى تضمن للإطار الإيديولوجي المشترك بين المتلقي والشاعر دوره في الفهم وتشكيل أفق موحد لعملية الإبداع والقراءة (أي الإحساس بعالم النص)، وكأنّها بنية واحدة، فكانت الألفة وثيقة بين التلقي والنص الذي لا تستعصى بنيته على التفكيك، ولم يجد المتلقي عناء في القراءة نتيجة التوافق في التواصل بينه وبين المبدع.

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ عملية التلقي في حركة التراث النقدي العربي، تنبّهت بفطرتها وبداهيتها بعدم الاستغناء عن المحاور الثلاثة (المبدع+النص الشعري+المتلقي)؛ " فهي عمل فنيّ مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم في الدّارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي، فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناءً هرمياً قمّته النص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحسّ بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقداً أو قارئاً أو مستمعاً¹.

لكنّ منظور التلقي عند العرب وهو يسير وفق هذا النحو ثلاثي الأبعاد، لم يترك الأمر مطلقاً، ففي علاقة صاحب النص بالمتلقي، ميّز في الذّوق بين العام والخاص، فالأول يشترك فيه الإثنان أمّا الثاني فيتعلّق باستتطاق النص وكشف خباياه والإبحار في عمقه، ولا يكون إلّا للمتلقي الخبير المتمرّس الذي يمتلك ذوقاً رفيعاً متميّزاً وفنيّة جمالية عالية وفطنة لمّاحة ونظراً ثاقباً في استحسان الجيد واستهجان الرديء، فالغرض من النص في النهاية هو قبوله أو رفضه².

وقضية الاستحسان والاستهجان التي قال بها الجاحظ، ينكرها الجرجاني ويرى بأنّ المتلقي يشبه الغوّاص الماهر الباحث عن الجواهر في أعماق البحار، إذ

¹ . قراءة النصّ وجماليات القراءة، م.م.س، ص96.

² . أنظر البيان والتبيين، م.م.س، ص203/1.

تقتصر مهمته على البحث والتتقيب وإعمال الفكر وإدراك العلاقات في مجال الصورة المعنوية ف" المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله"¹، وهذا التصور يقترب من مفهومي القارئ الضمني والبياضات النصية التي قال بهما إيزر في كتابه فعل القراءة.

بل إن من النقاد من جمع بين الشعر وتأثيره، يقول ابن طباطبا: "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه"².

وهذا يبين جلياً أن المتلقي كان يمثل هاجس الشاعر في خلقه الشعري، بل وكان يرمي من خلال إبداعه إلى جمال النص والارتقاء بكلامه الفني إلى الإتقان، سبيله في ذلك الوصول إلى إثارة حاسة المتقبل.

ولقد عدّ النقاد قديماً - هذا التجويد الذي يحرص عليه الشاعر المرسل شرطاً أساسياً في العمل الفني، فجمال النظم والعناية بأحوال المتلقي من العناصر التي لا يمكن إنكارها في عملية التلقي، وهذا الذي دعا النقاد إلى الاهتمام بالعلاقة التي تربط بين هذه العناصر الثلاثة (الشاعر+الأثر الفني+المتلقي).

و"إذا كانت الفكرة العامة التي قامت عليها (نظرية الاستقبال) تمثل علاقة أولية ببعض الاتجاهات النقدية في الغرب... فإن التفاصيل والجزئيات التي اشتملت عليها النظرية تشير إلى علاقات متعددة مع حركة النقد القديم"³ بل وبتراثنا البلاغي والنقدي في بعض توجهاته.

¹ . أسرار البلاغة، م.م.س، ص 123.

² . عيار الشعر، ابن طباطبا، م.م.س، ص 162.

³ . قراءة النص وجماليات التلقي، عبد الواحد محمود عباس، م.م.س، ص 08.

وإذا كانت جمالية التلقي -عند الغربيين في العصر الحديث- قد أسست لفاعلية نقدية واعدة، ودفعت بالمتلقي إلى الجلوس على عرش العملية الإبداعية والتحكم في زمامها؛ فإن التراث العربي البلاغي والنقدي الذي اهتم بالمتلقي وجعله عنصرا أساسيا وفاعلا في العملية الإبداعية، ما زال مجالا مفتوحا، يحتاج إلى قراءات ناضجة و دراسات متخصصة تنفض عنه غبار النسيان والتجاهل، لاستجلاء الجذور المعرفية لآلية التلقي وتفجيرها وإنصاف نصيب من الفكر الإنساني، ربّما كان له السبق في الطرح التصوري لهذا المنظور النقدي.

الفصل الثاني

"إستمراية النّص واستدعاء صوت القارئ"

يكاد يُجمع معظم الدارسين في العلوم الإنسانية - عموماً - ومجالات اللغة والأدب -تحديداً-، (وعلى الخصوص ميخائيل باختين) على أنّ الخطاب الوحيد الذي يمكن اعتباره بكورياً بحكم براءته ونقائه لعدم تداخله أو تفاعله مع خطابات سابقة، هو كلام آدم(عليه السلام).

لقد منح الله عزّ وجلّ آدم "عليه السلام" سرّ القدرة على الرّمز بالأسماء للأشخاص والأشياء بألفاظ منطوقة دفعا للمشقة في التفاهم والتواصل والتعاون بين البشر، وهي قدرة ذات قيمة جليّة في حياة الإنسان على الأرض، يقول تعالى: " قال يا آدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ"¹.

إنّ الخلق الفني هو نتيجة تراكمات بشرية، وعليه لا يمكن أن نسلّم بصفاء الإبداع أو حياده، فالمعجم اللغوي والمضامين والإيقاعات والصّور تخضع إلى عملية التّنازل ولا يُستثنى من ذلك إلّا كلام الله بحكم قدسيّته وتعاليه على كلام البشر.

إنّ التّسليم بهذا التّفكير وبأسلوب المخالفة يترتّب عنه وبطريقة اعتباطية أنّ كلّ فعل كلاميّ لاحق إنّما هو نتاج كلام سابق؛ لذا فإنّ أيّ مؤلّف (الشّاعر) وفي كلّ عمل فنيّ، لا يمكن له أن يبدع نصّه من العدم، وإنّما هو يقلّد أعمالاً معرفية وثقافية، ويخلقها من جديد في خطابه بعدما شكّلت وعيه الإبداعي.

إنّ كلّ رسالة لا بدّ لها أن تستند إلى شفرة مشتركة بين الباث والمتقبّل، وهو اشتراك، إمّا أن يكون كليّاً وإمّا أن يكون جزئياً؛ ومن ثمّة فإنّ المرسل لا يعدو أن يكون مركّباً لهذه الشّيفرة في عملية بثّ الرّسالة، وإنّ المرسل إليه ما هو إلّا مفكّك لما

¹. القرآن الكريم بقراءة حفص، دار المعرفة، دمشق، سورية، س2008، رقم الآية الكريمة 33.

ركّبه الباحث قبله¹، "فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارئ ودلالة النص هي التي يحددها القارئ، لا النص"².

وعلى الرغم من أنّ بعض الدراسات في تناولها للعملية الإبداعية تسعى جاهدة إلى استدراج الماضي لتجديد الحاضر مُكررة فكرة التداخل والتفاعل بين النصوص ضمن حركية الوعي الاجتهادي إلا أنّ أي نص أدبي مهما أوتي من ابتعاد عن التقليد - يظلّ مقيداً بما سبقه، وأنّ المبدع لا يمكنه إلا أن يكون ناسخاً لفعل هو متقدّم عليه.

تنظر القراءة كما بعد البنوية - إلى النص المقروء باعتباره حلقة من نصوص سابقة متداخلة معه، ف" النص يتألف من كتابات متعددة تتحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض"³. وعليه فلا يمكن لنا الحديث عن إنتاج فنيّ أو قراءته إلا من خلال إنتاجات أخرى أو قراءات أخرى وانطلاقاً منها.

لقد سلّمت المناهج السياقية أنّ المعنى حاضر في قصيدة المؤلف، وكلّ قراءة تخضع لهذا السلطان وتحتكم بخبرته وثقافته ومزاجه، وفهم الإبداع لا يُلتمس إلاّ من خلال فهم المبدع والإلمام بشظايا المعلومات التاريخية⁴. في حين أنّ المناهج النسقية اعتبرت أنّ المعنى قائم في العلاقات الكائنة بين عناصره ومستقل عن سياقه الخارجي.

¹ . يُنظر المختارات الشعرية وأجهزة تلقّيها عند العرب، م.م.س، ص38.

² . اللغة الثنائية، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط01، س1994م، ص21.

³ . درس السيميولوجيا، رولان بارث، ترجمة عبد السلام بن علي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، س1986، ص85.

⁴ . يُنظر، في نظرية النقد، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، س2005م، ص61.

ونتيجة لهذا التّقابل في التّوجّهين، سوف تُعيد مناهج ما بعد البنيوية الحقّ المسلوب للقارىء وتؤكد على أنّ المعنى كائن في القراءة، وبفعل هذا المنحى الجديد، انتقلت السّلطة من المؤلّف والنّص إلى القارىء، وأصبح تأويل المعنى ملكا له.

أولا: "شريعة التطوّر في الإبداع وتحول القراءة من الخارج إلى الدّاخل"

يُشير التّاريخ الأدبيّ الحاليّ إلى أنّ العصر الحديث هو أكثر فترة زمنية نماءً وثراءً من حيث ازدهار الفكر وتنوّع الثّقافة بحكم الاحتكاك الذي عرفته الشّعوب وبسبب صراعاتها، نتج عن ذلك كلّ بزوغ فلسفات وتيارات فكرية جديدة وظهور حقول نقدية متنوّعة، بعضها يصبّ في نفس مجرى ما تقدّم وبعضها الآخر كان مناهضا لكلّ قديم بسبب انفجار الدّرس اللّغوي في العصر الحديث وانطلاق الدّراسة من السّكرونية إلى الدّيّاكرونية.

وإذا استطاع التّصوّر السيّاقى بمختلف مناهجه أن يكون المرجعية لكلّ أديب وناقد على مرّ الزّمان، بدءاً بالفكر الأرسطي وحصر النّصوص الأدبية في التّعامل انطلاقاً من الفكر المعياري الخارجى، نتج عنه تأثير القارىء دون أن يُؤثّر، وينفعل دون أن يفعل؛ فإنّ التّصوّر النّسقي في الدّراسات الأدبية والنّقديّة أحدث تغييراً جذرياً في التّعاطي مع النّصوص الأدبية، وأصبح التّركيز على تقنيات النّص ومكوّناته وتحليل العلاقات الدّاخلية فيه. وتحول هذا التّوجّه بدعوى إنسانية الأدب إلى ثورة شرسة على الأصول القديمة، وارتبط حضور القارىء ببنية النّص.

01/ صمت القارئ وتبعيته لسلطة المؤلف

لقد شكّلت البيئة الزمكانية للشاعر والأديب على السواء مرجعية رافدة، ولا جرم أن يكون العمل الإبداعي صورة البيئة بتياراتها الروحية والاجتماعية وبحدودها الفكرية واللسانية، وعليه " فإنّ الأقرب إلى المعقول حينئذ أن يكون مفهوم التلقي قائماً على أساس المناهج التي تهتمّ بحياة صاحب النص ومدى علاقتها بأدبه ولعلّ الوقوف على روافد المدّ الأدبي لدى أديب أو شاعر يستروح أنفاس البيئة والعصر بعين المتلقي -ناقداً أو قارئاً- على كشف غوامض النص وفهم أسرارهِ¹.

إنّ الاهتمام بالشاعر وبواقعه الاجتماعي والنفسي، حتّى وإن لمسنا حضوره في الفكر النقدي والفلسفي اليوناني، والموروث النقدي العربي، لم يأخذ دلالة التّصوّر العلمي وصورة الشّكل المنهجي إلّا بعد بزوغ الدّراسات النفسية في العصر الحديث. فالقارئ مهما أُوتي من معرفة وبصيرة في فهم النّصوص وتأويلها، لا يُوفي النّص حقّه إذا لم يرتبط الأدب بعمقه الإنساني ولا يمكن تسليط الضّوء عليه إذا لم يتمّ التّعرف على الظروف والملابسات التي أُحيّطت بالنّص وصاحبه وطريقة تداوله في إطاره الحضاري.

بل إنّ تودوروف الذي يعدّ أحد أشهر رواد البنيوية، والذي كان يرى بأنّ الأدب نظام ثانويّ ما دام يستعمل نظاماً موجوداً قبله الذي هو اللّغة والابتعاد عن طبيعة العلاقة الأدب بالحياة، يتراجع مُراجعا أطروحته السّابقة التي عظم فيها البنية على حساب العناصر الأخرى المكوّنة للعمل الأدبي، ويُطالب بإدخال الأدب في عمق

¹. قراءة النّص وجماليات التّلقي، عبد الواحد، محمود، م.م.س، ص06.

الانشغالات الإنسانية بدلا من تقديس التقنية؛ فالأدب يحمل المتلقي على إدراك التجربة الفنية والجمالية من جهة الإنسان والتاريخ والبنية¹.

فالدلالة في النصوص الأدبية لا يمكن أن تضبط إلا بالرجوع إلى خاصية السياق الخارجي والتي تؤدي دورها في عملية توضيح هذه النصوص إلى درجة تأويلها، وهذا ما يجعل قابليتها على الدوام، تقرأ في كل العصور من زوايا متعددة وشرائع مختلفة.

لا يُنكر أحد أن ما تجود به قريحة الأديب من فنّ الشعر إنما هو مرآة تعكس مدى استجابة الشاعر للمواقف النفسية والاجتماعية التي تفرضها ظروف حياته، ومن ثمة فإنّ القارئ في إقصائه للعلاقة بين النصّ وصاحبه، وتجاهل ذاتية الأديب الفكرية والنفسية إنما يبتعد عن الفهم الحقيقي للنصّ المبدع مهما أُوتي من فكر ثاقب ونظرة فاحصة.

لقد انصبّ اهتمام النقاد قديما وحديثا على هذا الجانب في الحكم على الشعراء وعلى دواعي الشعر وبواعثه والتأكيد على الصلة الوثيقة بين النصّ والأحوال التي تحوم بصاحبه، فإذا تهَيَّأت الظروف والأحوال النفسية وانتفت العوارض والعوائق، جادت قريحة الشاعر وبلغت ذروتها ووقعت في نفسية المتلقي موقعا حسنا ووجدت لديه استقبالا واستجابة².

غير أنّ جمالية النصّ لا تتجلى إلا بثقافة واسعة وبخبرة أدبية خاصّة تتوفّران في كلّ من طرفي الرسالة الشعرية بل وجهد مشترك بينهما لتحقيق المتعة الفنية.

صحيح أنّ الاهتمام بالإبداع والتركيز عليه وعزله عن سياقه وإعادة الاعتبار للنصّ وقيمه الفنية والجمالية كان بمثابة صحوة بل ردّة فعل عنيفة ضدّ المناهج التي

¹. يُنظر الأدب في خطر، تزفيتان تودوروف، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، م.م.س.

². يُنظر، الشعر والشعراء، ابن قتيبة، م.م.س، ص31.

تصبّ في الحقل المعياري، لكنّ التعامل مع النصّ على أنّه عمل مغلق بما فيه من إيجابيات، لأنّه يسمح للدارس التّغلغل في أعماقه وزعرته من الدّاخل للكشف عن بنيته الفنية، قد ينتج عنه سوء في الفهم. فالسّياق هو "الطّاقة المرجعية للنّص، ورصيده الحضاري ومادّة تغذيته بوقود حياته وبقائه سواء كان لفظاً أو قابلاً للشرح اللفظي"¹؛ لذا فإنّ من أسباب الانزلاق بـمكان "قطع الدّاخل عن الخارج وفصل النّص عن سائر ظروفه"².

إنّ فهم المتلقي للنّص وإجادة تأويله والاقتراب من جوهره والتّوحد معه، يتطلّب منه بالضرورة معرفته بسياقه، فالنّص الأدبي ناجم عن تجربة المبدع الذاتية وما يحقّقه من فهم في ظلّ سياقه الخارجي، فالقراءة بوصفها إجراءً تواصلياً تخضع في فعلها لعوامل متعدّدة منها النفسيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة، تقوم على توجيه القارئ.

الإبحار في عالم النّص والقبض على محاوره ودلالاته لا يتحقّق إلّا في ظلّ قراءة تلتفت إلى ذات المؤلّف ومشكلاته وخصوصيته وما اعتمل في داخله نتيجة تجاربه وخبراته، فعبقريّة المبدع لا يمكن ولا يعقل طرحها جانباً والاحتكام فقط لسلطة النّص؛ فالمتلقّي الخبير لا يُعطي للقراءة إضافة إلّا إذا أمسك على أفقيّ الشّعور والقصيدة.

إنّ ارتباط الفكر النّقدي بالمجال السّياقي في الدّراسات الأدبيّة في العصر الحديث، جعل من المتلقي الدّارس قريباً من التّجربة الفنيّة وصاحبها "فالغالب على الدّارس أن يكون مأخوذاً بإشارات النّص ورموزه إلى حيث مواقعها الكامنة في حياة

¹. نظريات القراءة والتّأويل الأدبي وقضاياها، حسن مصطفى سحلول، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، س2001، ص15.

². أسرار النّص، مقارنة بنيوية مفتوحة، محمد الواسطي، مكتبة عالم الفكر، المغرب، ط01، س2003م، ص44.

الأديب أو في أغوار نفسه، والوقوف على حافة النفع المتدفق بهذه الصورة ضرب من المعاشية النفسية بين المتلقي وصاحب النص أو هو تفاعل دقيق بين معطيات النتاج وخبرة الاستقبال¹.

إنّ المتصفح للخطاب النقدي في الثقافة العربية المعاصرة تتنازعه الأطروحات النقدية الغربية في قراءة النص الإبداعي؛ ففريق يهتم بالمؤلف ويجعله المحكّ الذي تقوم عليه الدراسة وهذا ما تؤثره القراءة في الحقل السياقي، وفريق يقوم على إقصاء المؤلف والتسليم بسلطة النص كما تحبّذه القراءة النسقية.

فهذا الانفتاح على الآخر بحكم الظروف المتعدّدة والاحتكاك الضروري أو التلقائي، ربّما دفع الناقد العربيّ الاستجابة للخطاب النقدي في الثقافة الغربية تفاعلا واستثمارا، ومن ثمّة تقديم بدائل في فهم العمل الأدبي العربي.

وهنا المقام يستدرجنا للتساؤل، هل كان هذا التعامل فهما للنظريات الغربية واستيعابا لخلفياتها الفلسفية والإيديولوجية والتاريخية والاجتماعية، أو هو خضوع لسلطة الغالب واعتناق مناهجه على أنّها مسلّمات يُمنع مناقشتها ؟

إنّ مزية الأخذ من الآخر في غير تبعية مُجحفّة للذات الفردية أو الجماعية، هو القيام بغربة وتمحيص ما تقول به الأطروحات الغربية تنظيرا وتطبيقا ومقارنتها بالموثوث النقدي العربي حتّى لا تتحوّل القراءة من الإنتاج والخيال إلى قراءة إسقاطية استهلاكية، تقتل الهوية العربية ومخيالها الإبداعي، يقول أدونيس مبرزا مكانة الإنسان العاقل الملاحظ في هذا الوجود وحاضره ومستقبله " الإنسان جوهريا أعظم من ماضيه وحاضره، لأنّه خالق لمصيره يضع نفسه باستمرار، ويصنع العالم كذلك باستمرار"².

¹. قراءة النصّ وجماليات التلقي، م.م.س، ص111.

². سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، لبنان، ط01، ص1985، ص134.

إنّ هذا الانبهار بالغالب (الثّقافة الغربيّة) والولوع به، -بشكل مقصود أو بطريقة غير واعية- قد تسلّل بأسلوب واضح في البنية الثّقافية للنّقاد العرب، تمخّض عنه تشويش على عمليتي القراءة والتّلقّي، انجرّ عنه تدافع الصّيحات إلى التّفريق بين القراءة السيّاقية التي ينظرون إليها على أنّها قتلت روح الإبداع بفرضها للرؤية الأحادية المتسلّطة والقراءة ذات المقاربة النّصية التي في اعتقادهم تدعو إلى تحرير النّص الأدبي وفتح ظلاله على قراءات متعدّدة وتأويلات مختلفة¹.

ومع ذلك فإنّ السّاحة النّقديّة العربيّة لم تخلُ من الاعتدال في الرؤية ودعت إلى عدم الانسياق وراء إقصاء المبدع، وأدركت بفتنتها أحيته في النّص الأدبي وجماليته وإنّ تبرّمت من القراءة السيّاقية بل واعترفت بأنّ الأديب سيّد إبداعه لا ينازعه في ذلك أحد².

وفي نفس السياق، لكن مع التأكيد على أنّ موت المؤلّف ما هي إلاّ مغالطة تاريخية وزعم نقدي لا يخلو من تغريب، يبيّن بعض النّقاد العرب أنّ الرّسالة الأدبية لا تقوم على عنصر واحد وإنّما هي مجموعة من العوامل تسهم في مساعدة القارئ على الفهم والتّفسير وإبراز جمالية النّص وهذا ما يحقّق الاتّصال بين المبدع والمتلقّي، وهذا ما يؤكّده فاضل تامر بقوله: " إنّ مقولة موت المؤلّف ليست سوى مغالطة نقدية غير متماسكة أبداً، فالنّص الأدبي ظاهرة معقّدة مرهونة بمجموعة من العوامل السّوسولوجية والتّاريخية والسّيكولوجية والثّقافية والسيّاقية التي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد"³.

¹. يُنظر، الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربيّة للكتاب، تونس، ط02، س1982م، ص88..

². يُنظر في نظرية النّص الأدبي، عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، ع/201، س1989.

³. اللّغة الثّانية، فاضل تامر، م.م.س، ص33.

وبما أنّ النّص الأدبي منتج اجتماعي، فهو مفتوح على التّاريخ ومجتمعه ومرجعياته النّصية ومن ثمة لا يمكن قطع الصّلة بين إبداع الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، لأنّها تشكّل الوعي الجمعي للنّص، دون بطبيعة الحال - إهمال البنية والتركيز عليها في الدّراسة¹.

ففصل النّص الأدبي عن الذات والتّاريخ، كما يلحّ عليه المنهج البنيوي والصّوري تحديداً، هو إغلاق لإثراء النّص وانسداد أمام إغناء القراءة النّقديّة. غير أنّه ينبغي التّحذير من أنّ الممارسة النّقديّة أثناء مواجهة الأعمال الأدبية لا تستقيم ولا تتجلّى إلّا إذا كان التّعامل مع عناصر الظّاهرة الأدبية (المؤلف+النّص+المتلقي) بنوع من الحنكة والمرونة، دون إغفال طبعاً - السّياق والشفرة وقناة الاتّصال، وإلّا سقطت الرّؤية التحليلية في الفهم الأحادي والضيق المتبرّم منه نتيجة لإبعاد العناصر الجمالية التي تحوم بالنّص الأدبي وتجول بداخله.

هذا التّصور في الطّرح لا يدعو الانتصار إلى منهج معيّن وإقصاء مناهج أخرى، فمسألة المثاقفة واجبة بل إنّها تمتلك مشروعيّتها من إنسانية العمل الأدبي، وهي دعوة صريحة بعدم إغفال جواهر الأشياء وجعل من القراءة المتعاقبة استثماراً لإيجاد دلالات جديدة، تقول ما دام دي ستايل : " إنّ الشّعْر الغنائي هو وحده الشّعْر الحقيقي وأنّ الأنواع الأخرى تأخذ منه أساليبها، ولكنها تهمل جوهره "². وربّما يكون هذا - أيضاً - ردّاً على أرسطو الذي قام على نفي الغنائية الذي تضمنه كتابه " فنّ الشّعْر".

إنّ القراءة بحكم فاعليّتها وحركيّتها وتعدّدها، هي طرف شريك في العملية الإبداعية بكلّ أبعادها، هذا الحضور الذي يتطلّب تفسيراً وتأوّيلاً يسافر إلى الغائب

¹. يُنظر، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، لوسيان غولدمان، ترجمة محمد برادة (ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط02، س1986م، ص21.

². جماليات الشّعريّة، خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، س2008م، ص135.

للتواصل معه قصد استكمال النقص " فإذا كان النص هو الذي يمدنا بالموثر المعين؛ فإنّ القارئ يقوم باستكمال العملية، ويصبح فعل القراءة ذاته شكلا من أشكال الأخذ والعطاء بين المتلقي والنص¹ ودون إقصاء مبدعه أو إغفاله باعتباره واضعا للعلامة الدالة بكل ما تختزنه من فنية وجمالية.

كل رسالة لا بد لها أن تستند إلى شيفرة مشتركة بين الباث والمتقبل، وهو اشتراك إما أن يكون كلياً أو جزئياً، ومن ثمة؛ فإنّ الباث لا يعدو أن يكون مركباً لهذه الشيفرة في عملية بثّ الرسالة، وإنّ المتقبل بالتالي هو مفكك لما ركبه الباث قبله². فلا قيمة إذاً لما يكتبه المؤلف إذا لم تكن هناك ذات تقرأه وتدقق البحث فيه، فالكتابة تستدعي القراءة والقراءة "هي لحظة تفاعل بين الماضي والحاضر، الماضي هو ما كتبه المؤلف، هو النص. أما الحاضر فهو القارئ من حيث إنه كائن تاريخي لأفقه الخاص، وله خبرته ومعارفه التي تميزه عن غيره، وتطبع عملية القراءة بطابعه الخاص"³.

¹. المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجاني، فوراري تسعديت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، س2008م، ص99.

². يُنظر، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، بلمليح إدريس، م.م.س، ص38.

³. هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، دحماني مليكة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، س2008م، ص127.

02/ ارتباط حضور القارئ ببنية النص وجمالياتها

إنّ عملية التواصل تتمثل اتفاقاً ضمناً بين الباث والمتقبل حول بنية ذهنية مخترنة في إطار النص، ولما كان العمل الإبداعي ينمو في مجاله الثاني (المتلقي) فلا جرم أن تكون القراءة هي الأخرى نشاط ذهني بامتياز تُعيد إنتاج المقروء بصور متعددة، ذلك أنّ العلاقة الجدلية القائمة بين الغياب والحضور، هو استحضار المدلول بعد استنطاق الدال في قراءة استقرائية تقوم على الملاحظة والمساءلة والاستطلاع بتحريك الذات بما هو مغيب في مجاهلها واستخراج ما في باطنها.

إنّ قناعة رواد المنحى الجديد في النقد والأدب بما يسمّى "عالمية الأدب" دفعت بهم إلى التسليم بفصل الأديب عن حتميات البيئة ومسلّماتها واستبعاد العوامل التاريخية في دراسة النص الأدبي وإهمال دور المؤلف.

وهذا أدّى إلى إحداث تحول كبير في فلسفة التلقي من المفهوم القديم إلى طرح رافض يقوم على ثنائية النص والقارئ، وذلك بالكشف عن تقنيات النص ومكوّناته وتحليل أنظمته والعلاقات الداخلية فيه وتحديد مهمّة القارئ.

لقد استطاع دي سوسير بنظرته الثاقبة أن يحدث انعطافاً خطيراً في الدراسة اللغوية وتحولاً كبيراً في آلية التفكير، ذلك أنّ اللسانيات الحديثة "فرضت وجودها على كلّ ميادين المعرفة الإنسانية، لأنها تبحث في أصول آلية الإنتاج العلمي التي تفرز بها كلّ العلوم اللغوية ولهذا ارتأينا تأثير اللسانيات يمتد إلى النقد الأدبي ويعيد بناء جهازه المعرفي"¹، فبعدما كانت اللغة أداة للتعبير ووسيلة لنقل الأفكار في ظلّ الدراسات التاريخية، تحوّلت إلى عنصر مركزيّ في إنتاج الأفكار والمعاني والدلالات.

¹. البنيوية في اللسانيات، محمد حناش، دار رشاد الحديثة، المغرب، ط01، س1985م، ص06.

نعم لقد أحدثت اللّسانيات الحديثة تأثيراً بالغاً في النّقد الأدبي، حيث أمدته بأدوات منهجية قفزت به من الأحكام المعيارية وقصور القراءات السيّاقية إلى منهج وصفي مصبوغ بطابع علمي يركّز على نسق الظّاهرة المدروسة ونظامها انطلاقاً من ثنائيات دي سوسير التي انفجرت منها الكثير من الأطروحات النظرية والأعمال التطبيقية، وأهمّها؛ ثنائية المنهج (الترّامني والزّمان)، ثنائية اللّغة والكلام، ثنائية الدّال والمدلول¹.

إنّ التّركيز على دراسة النّصوص وهي في حالة سكونية بعيدة عن المؤثرات والتّحوّلات والتّعاقب جعل من الدّراسة تتّسم بالوصفية والعلمية، وتحوّلت الممارسة النّقدية إلى دراسة محايدة للظّاهرة الأدبية من منطلق أنّ اللّغة ما هي إلّا نسق من العلامات الاعتبارية التي لا تُعرف إلّا عبر نظامها الخاص، بمعنى الاكتفاء بما جاء في النّص بعيداً عن العوامل التي تُنجز النّص فيها، وكأنّ النّص هو الذي يصنع النّص، حيث " صارت العناصر التي دخلت في بنية النّص عناصر نصية من خلال العلاقات النّسقية الجديدة التي كوّنت هذه البنية"².

ومما لا شكّ فيه أنّ الدّراسات البنيوية التي تأسّست على إبعاد مرجعية السيّاق والمؤلّف واحتكامها لسلطة النّص، حولت المتلقّي من فاعل أساسي في تحريك النّص الأدبي وتأويله إلى قارئ موسوم بالسّلبية، وهذا التّصوّر المغلق بالتركيز على البنية فحسب، قضى على التّفاعل الذي يحدث بين النّص والمتقبّل، ذلك أنّ النّص لا يخبر عن نفسه ببساطة لأنّ " التّوصّل إلى المعنى الخفيّ هو مهمّة المتلقّي"³، بل إنّ

¹. للتّوسّع انظر، Saussure, Ferdinand de , Cours de linguistique Générale ,Payot , Paris ; 1973.

². جماليات الشّعريّة، خليل الموسوي، م.م.س، ص260.

³. إستقبال النّص عند العرب، محمّد مبارك، ص217.

النص بما يحمله من إغماض وغرابة هو الذي " يدفع المتلقي إلى الغوص في النص لاكتشاف دلالاته"¹، والحق أن النص أنجز كي يمارس تأثيراً معيناً في قارئه.

إنّ البنيوية التي تعدّ امتداداً طبيعياً للاتجاه الشكلي تعدّ بحقّ - الانعطاف البارز في الخطّ المنهجي السائد التي كانت عليه المناهج السياقية، حيث حدّدت ومنذ البداية أن يكون عملها قائماً على نظام تحليلي يهتم في دراسته للنصوص على الدلالات والرموز والإشارات وفق قاعدة تتوافق والطرح العلمي الصّارم والدقيق، يجعلها المتلقي زاده ونبراسه في تحريك النصوص الأدبية وفق نظام خاص يؤثّر الجانب الشكلي على المعطى المضموني.

وبحكم أن هذا المنهج في خريطة طريقه يتعلّق باستقبال النص لا بنتاجه، فهو لا ينظر إلى اللغة التي كتب بها النص ولا إلى الإيديولوجية التي ينتمي إليها، وبهذا فإنّ المنهج الشكلي يسير على خلاف مع التوجّه الماركسي، والنقد الانعكاسي، الذي يُعلي المضمون على الشكل، وهذا يمثل إقصاءً صريحاً للثلاثية التي يقوم عليها العمل الأدبي والمتمثّلة في جماع ذات الأديب وموضوعية العالم والتراث الأدبي.

يرى عبد الملك مرتاض أنّ (الإبداع عملية كلية لا تتجزأ ولا تتمزّع، فلا شكل ولا مضمون ولا دال ولا مدلول، وإنما نصّ مطروح بكلّ أبعاده الفنيّة والجمالية والإيديولوجية)².

ولمّا كان التحليل البنيوي يعتمد في تحليله على نظام لغوي شكلي، وهذا هو توجّه العام، فإنّ القصيدة الشعريّة -عندهم- تمتلك طابعاً متميّزاً إذ تتألّف من مجموعة أنظمة منها النظام الصوتي والنظام العروضي والنظام التركيبي والنظام الدلالي، فنكون

¹. م.س، ص215.

². عبد الملك مرتاض، مقولة مأخوذة من إحدى محاضراته.

طريقة استقبال النص الشعري في تحديد الصلات التي تربط عناصر كل مستوى بالمستوى الذي يليه، وعناصر كل نظام بالنظام الأشمل الذي يأتي بعده. ومعنى هذا أنهم يتعاملون مع القصيدة على أنها كلّ ينتظم مجموعة من العناصر المتفاعلة، كلّ عنصر منها يشكل بنية حيوية في نظامها، ومهمة المحلل البنيوي تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، ثمّ يجمع تحليله في وحدة شاملة¹.

إنّ النصّ في اعتقاد البنيويين يتضمّن معناه في داخله لأنّ شكله اللساني يتضمّن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وهذا يعود إلى نظرته إلى النصّ على أنّه بنية محايثة مكتفية بذاتها أي أنّ شروط تفسيرها تكمن بداخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها وتواجد المعنى داخل هذا الشكل -كما يرى بارث- ينتج عنه الإفقار والإبعاد بعدما أن يصبح رهينا؛ فاستبعاد التعدد في قراءة النصّ -إلى حدّ إنكاره- لدى البنيويين بسبب ربط الأدب بالعلوم الرياضية قد ساعد على تهميش المتلقي وقدراته في اختراق النصّ برؤى متنوعة ومختلفة ومع ذلك تفتنّ لهذه المعضلة وحاول التملّص منها باستخدامه لعلم الإشارات الذي يوجد للقارئ متنفّسا في التعامل مع اللغة ودلالاتها².

وعلى الرغم من إيمان البنيويين بالنصّ كبنية مستقلة ومتميّزة لها أنساقها وقوانينها؛ فإنّ دلالات النصّ التي يعمل المنهج البنيوي من أجل الوصول إليها، لا يمكن كشفها إلاّ برؤية الخارج في الدّاخل أي بمعنى عدم فصل النصّ عن سياقه الثقافي والاجتماعي والسياسي، وهذا المفهوم يؤيّده قول دي سوسير، عندما ذهب في تأسيسه

¹. يُنظر، قراءة النصّ وجماليات التلقي، م.م.س، ص73.

². يُنظر، مصطلح الأدب الانتقادي، ريمون طحان، ص221.

على أنّ اللغة ذات طابع جماعي، فالنص الذي يخلقه الشاعر، لا يقوله كفرد معزول، وإنما يقوله بلغة الجماعة على الرغم مما يتميز به عمله الأدبي من تفرّد¹ إنّ العلاقة الاعتبارية التي كانت تربط الدال بالمدلول تحرّرت بفضل انفتاح النص على قراءة متعدّدة، وهذا الانفتاح والتعدّد في القراءة سوف يهب للنص حياة دائمة ومتواصلة بل سيمنحه التّحرّك في اتجاهات متعدّدة ومختلفة². فازاحة سلطة المؤلّف والأخذ بمقولة موته أو إرجائه وإلغاء (كما زعم) أكنوبة انتماء النص إليه، انجرّ عنه انسداد التّصوّر البنيوي، حيث جعل من الأدب مجرد تقنية. وللخروج من هذا المأزق، كان على مناهج ما بعد البنيوية، والتي تطالب هي الأخرى بإقصاء الدّراسة المعيارية الخارجية أن تعترف بوجود المؤلّف وجودا تاريخيا في لحظة معيّنة، وتؤمن بقراء في فترات زمنية متعاقبة مع الإبقاء على فكرة تحرير النص من صاحبه فتجاوزت النّسق المغلق وفتحت القراءة على بنية قابلة للتّقويض كأداة إجرائية في مقارنة بنية النص الداخلية³، ذلك أنّ القراءة باعتبارها إجراءً تواصليا تقوم على التعدّد والاختلاف وتخضع في فعلها لعوامل نفسية واجتماعية توجّه القارئ.

لذا فإنّ جمالية التّلقي لا تقف عند الاهتمام بالقراءة والقارئ فحسب وإنما تنقز إلى عنايتها بالفهم الذي يسهم في بناء المعنى الأدبي من خلال القصديّة وسوف تنطلق من قراءة تغلق النص إلى قراءة تفتحه، ذلك أنّ مسألة القراءة ليست اغتصابا

¹. ينظر، أسرار النصّ مقارنة بنيوية منفتحة، محمد الواسطي، م.م.س، ص44/45.

². يُنظر، نظرية التّأويل "الخطاب وفائض المعنى"، ريكور بول، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، س2003م، ص64.

³. يُنظر تشريح النصّ، عبد الله الغدامي، دار الطليعة، لبنان، ط01، س1987م، ص79.

زمنيا للنص ولا تثبتا تاريخيا له بل إنها النص كما تبدعه كل الأزمنة ويحققه التاريخ عبر كل تحولاته وتغييراته ومفاجآته¹.

إنّ التّصوّر البنيوي يعتبر النصّ الأدبي بنية فنيّة مستقلة قائما بذاته وفي نفس الوقت يبعد الباثّ والمتقبّل ممّا ينفي عليه انفتاحه على نصوص أدبية أخرى يحكمها التّداخل والتّحاور والتّفاعل، وهذا الانغلاق هو الذي سوف يؤدّي إلى اختراقه من خلال ميلاد مجالات معرفية جديدة كالنّتاص والتّقويضية وجمالية التّلقي وغيرها.

صحيح أنّ المقاربات النّقديّة التي تصبّ في الحقل النّسقي، حاولت التّدليل على العلاقة التّفاعلية الموجودة بين القارئ والنّص الأدبي غير أنّها لم تبرز المتلقي على أنّه العنصر الفعّال في العملية الإبداعية، يستجيب للظّاهرة الأدبية ويتلقاها بفرض سلطته القرائية انطلاقا من خلفيات فكرية ومعرفية ومرجعيات فنية وجمالية وحاسّة ذوقية وما حصل له من خبرات متراكمة في ذاته وما اخترنته ذاته اللاّواعية.

ومع ذلك فإنّ جمالية التّلقي ستتعاطى مع كلّ هذه المناهج -وما سبقها- بل وستجعلها منطلقها في تأسيس منظور متجدّد يؤكّد على التّفاعل بين القارئ والنّص وعلى ناتج التّلقي، ذلك بأنّها خرجت بالنّقد الأدبي من علم النّص وشروط صناعته إلى فضاء الجمالية، وهي حقل تختبر داخله آثار الأعمال الفنية في متقبّلها، ولهذا سوف تمنح القارئ المنتج للدّلالة دورا نشيطا².

ثانيا : " النصّ الجمالي بين الابتعاد والاقتراب وجدلية الحضور والغياب "

لقد تحقّق معنى الحضور والغياب في عملية التّلقي لما سلكت الكتابة شيرعتها إلى الشّعْر، فأخرجته من مجاله المسموع المتمثّل في الشّفوية وحلّت به في

¹. يُنظر نظرية التّلقي -أصول وتطبيقات-، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، س2001، ص43/42.

². يُنظر الشّعْر العربي بين الإبداع والتّلقي، مجلّة علامات في النّقد، ع/35، مارس 2000م، ص212.

رحاب التدوين الباقي، حيث غاب الشاعر المنشد وحالات التلقي التي كان يصنعها في السامع، وتحولت عملية التأثير من حاسة السمع ووقعه إلى ثقافة البصر، واختفى هذا التواطؤ بين الشاعر القائل والجمهور السامع وأصبح النص المكتوب يفرض سلطته بفعل القراءة، فلم يبق للشاعر حضور إلا من خلال ما يرسمه مخيال المتلقي، وبعدما كان الشاعر يسير ذوق المتقبل ويرسم له فهما معياريا، أصبح القارئ يتأول المقروء حسب ما يكتنزه من خبرة فنية وما يتمتع به من ذكاء جمالي.

نعم تحولت الرسالة بمرور الزمن وتطورته وتشعبه من شفرة مسموعة إلى شفرة مكتوبة، وإذا كان حضور الشاعر في المرحلة الأولى أكيدا ومؤثرا في عملية التقبل بل وموجهها للسامع بما يوظفه من وسائل لغوية وما يستعين به من أدوات فوق لغوية إلى درجة بسط سلطته على المتلقي والتحكم في مخياله وسلب حريته لانجذابه اللاواعي.

فإن الشاعر في مرحلة التدوين أصبح مغيبا، وبفعل المسافة الزمنية التي أصبحت تفصل بينه وبين قصيدته، تخلص القارئ من تبعية مفروضة واسترد حضوره المبعد وحرية المسلوقة وعاد إليه وعيه ونشاطه، فراح يواجه النص الشعري في بنيته وهندسته وشكله بل أصبح يعيد بناءه طبقا لتصوره دون الاعتبار بالعوامل الخارجية؛ فانتقل من صفة الفضولي السلبي إلى ميزة الفضولي الإيجابي ومن مستهلك إلى منتج، لكن ذلك يشترط أن يكون النص ممتعا ومشوقا جذابا متصفا بالجمال، محرّضا على الكشف وداعيا إلى الإبحار في أعماقه¹.

Le Plaisir du Texte, Roland Barthes, seuil, 1973, P/25-30.

¹. يُنظر

1/ غياب المؤلّف والحضور القويّ للقارئ في نصّ الكتابة

لقد خضع الخطاب في ظلّ التّوجّه البنيوي المتأثّر بالدّرس اللّغوي الحديث والطّرح الشّكلي ومقولة ميشال فوكو التي أعلنت عن موت الإنسان إلى تغيير جوهري في الدّراسة، حيث أصبح التّركيز في تحليل الرّسالة على الدّال باعتبار أنّ اللّغة تكتفي بذاتها في الدّلالة عن محمولاتها، وتراجع الفهم الذي كان يؤمن بسلطة المؤلّف وحلّ مكانه فهم يقول بسيادة سلطة اللّغة، ذلك أنّ المبدع ما هو إلّا عنصر من عناصر النّظام القائم، فترتّب عن هذا التّوجّه "عزل للنّص عن صاحبه وعن الظّروف التي أملتّه فيطبق بذلك منهاجا يعرف بالمثولية"¹.

وبأسلوب المخالفة فإنّ هذه الرّؤية في الطّرح أبانت عن تصوّر آخر يُقصي سلطة النّقد المطلقة على النّصوص ومن ثمة يستبدل النّاقّد المعياري بقارئ متساؤل لا تتحدّد سيرته ولا يمتلك أن يدّعي امتلاك شرعية الحكم على النّص بل هو متجوّل بين فجوات النّص.

وعلى الرّغم من استرجاع اللّغة لمكانتها في عملية الاتّصال والفهم، فإنّ القراءة النّسقية وقعت في نفس الخطأ الذي وقعت فيه القراءة السيّاقية، فالنّقد البنيوي بدلا من أن يناقش الأطروحات النّظرية، راح يشغل على سنها واعتبرها من المسلّمات، فنتج عن ذلك إغلاق النّص وتوجيهه مشروط للمتلقي، ومع ذلك فإنّ النّص وُجد للقراءة وهذا يستلزم بالضرّورة التّجاوب معه.

وكما كانت البنيوية قطيعة مع الفهم النّمطي والطّرح المُسير في الدّراسة، كانت سببا - ربّما رئيسيا - بما عُرفت به من مغالاة وإغلاقها للنّص وفرضها المنظور الأحادي الذي لا يؤمن إلّا بالقوانين الدّاخلية داخل خطاب محدّد، في بروز

¹. البنيوية في اللّسانيات، محمد حناشي، م.م.س، ص59.

مناهج تواجه هذا التّطوّف. حيث تخلّص المتلقّي من هذه الجبرية الرافضة لطبيعة علاقة الأدب بالحياة، وتحرّر العمل الإبداعي من هذا الخناق المفروض، بل واستطاعت أن تعيد للقارئ أهميته في عملية إنتاج النصّ.

إنّ هذا التّحوّل الذي عرفته القراءة والمتعلّق بفهم الظّاهرة الأدبية في ظلّ المقاربات الحداثيّة، أدّى إلى تراجع صوت المؤلّف وظهور الكتابة كبديل متحرّك يحيى مع كلّ قراءة باعتبار أنّ العملية الثّانية تمثّل الوجه الآخر للعملية الأولى في حركية تحاورية بينهما دون وساطة؛ ممّا يؤكّد أنّ كلّ قراءة مدفوعة إلى الانطلاق من نصّ سابق فهي لا تتمّ في فراغ، وعليه؛ فهي تتأرجح بين الدّاتية والموضوعية، وأنّ الكاتب لا يمكن إلّا أن يقلّد فعلاً هو متقدّم عليه، وبفهم آخر، لا يمكن للعمل الأدبي أن يكون إبداعاً خالصاً متفرداً، بل هو سليل الكتابات التي سبقته بإحدى الطّريقتين ضمّنية أو صريحة " نظراً لأنّ سنن النّصوص ونوعيتها وتقاليدها القراءة كلّها عوامل تساهم بشكل غير واع في مدّ القارئ بتصورات أوليّة عن محتوى وشكل العمل الفنّي"¹.

وهذه القراءة هي أكثر مظاهر التّناص مشروعية، لكنّ ذلك لا يتأتّى إلّا بما يحقّقه النصّ من وقع جماليّ في الذات القارئة كي تقوم بدورها في بناء المعنى بعدما يحصل لها من ملء فراغات النصّ، فالقراءة الأدبية ليست كالقراءات الأخراة فهي عالم يجسّد عوالم، وهي جنس يمثّل أنواعاً داخلية أكثر من وجه، فهي شبيهة بالإبداع المتوازي مع النصّ الأصليّ المُعالج².

¹. تدريس الأدب، استراتيجيات القراءة والإقراء، محمود محمد، دار الخطابي للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، س1993م، ص23.

². يُنظر، نظرية القراءة، مرتاض عبد الملك، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، س2003م، ص28و30.

ولمّا كان الشّاعر يمتصّ معنى النصّ الغائب ويتشرّبّه ويعيد إخراجَه من جديد من دون أن يكون هناك من بروز شكلي واضح للنصّ الغائب في النصّ الحاضر... ألاّ يجوز لنا أن نسلّم بأنّ هذا المعنى يجمع في طياته بين التّأويل والتّقويض والتّناص والاختلاس في السرقات المعنوية ؟

أ/ إرهاصات مفاهيم التّنّاص في الموروث النقدي العربي

إنّ ظاهرة التّداخل والتّحاور والتّفاعل بين النّصوص التي شغلت النّقاد منذ القدم إلى يومنا هذا، لم تُعرف كمصطلح نقدي في الرّؤية الغربية الحديثة إلّا في العقود الأخيرة من القرن الماضي (القرن 20)، وحقيقة تواجده كتصوّر اصطلاحي في المنظور العربي الحديث لم يكن إلّا نتيجة الاحتكاك بالثقافة الأوروبية بفعل التّواصل المتعدّد الأشكال.

غير أنّ هذا الفهم والتّسليم بمصطلح التّنّاص كبديل عن الدّراسات التي أغلقت النّص الأدبي في التّعامل الغربي و العربي في العصر الحديث، يدفعنا إلى التّساؤل عن فرضية استخدام هذه السّمة الفنية في تراثنا البلاغي والنقدي ؟

ممّا لا شكّ فيه أنّ مصطلح التّنّاص يجد له معان ومفاهيم في تراثنا، تؤدّي معناه التّقريبي كالتّضمن والاقْتباس والمعارضة والسّرقات الشعريّة، "وعلى الرّغم من تضمّن التّنّاص معنى تلك المصطلحات العربيّة، فإنّه أكثر منها تطوّرًا وتعقيدًا، وهو يحمل طبيعة هذا العصر ويدلّ على معان وأنواع أكثر تعدّدًا وتنوّعًا"¹.

¹. قضايا الشعريات، مرتاض عبد الملك، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، الإمارات العربيّة المتّحدة، الطبعة الأولى، س2010م.

• إرتكاز العملية الإبداعية على عمل سابق

يقول حسان بن ثابت:

لَا أُسْرِقُ الشُّعْرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لَا يُوَافِقُ شِعْرَهُمْ شِعْرِي¹

إنّ القارىء لهذا البيت الشعري، يدرك جلياً أنّ قضية السرقات الشعرية، لم تكن ثمرة نقاد العرب في العصر العباسي كما هو معتقد، وإنما حقيقتها تمتد جذورها إلى العصر الجاهلي، حيث أنّ هذه المسألة شغلت الكثير من الشعراء (والذين يتذوقون الشعر)، وإنّ تحدّدت رقعتها في مناسبات معيّنة، واستاء البعض منها ورأوا فيها عيباً واعتبروا ذلك ترجمة لضعف الموهبة لدى الشاعر.

غير أنّ هذه النظرة ذات البعد الضيق، ما فتئت أن تبقى على حالها، وعدّها الكثير من النقاد -فيما بعد- رؤية فنيّة تكشف بحقّ عن الثقافة الشعرية التي يمتلكها الشاعر، يقول العسكري: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم"²؛ فالنص الشعري لا يوجد من فراغ، بل عليه أن يركز على نصوص سابقة، دون إغفال درجة الاختلاف بين المبدعين في عملية الارتكاز، وهذه العملية تمرّ -حتماً- بالحفظ والاختزان في الذاكرة ثمّ النسيان، ليشرع بعد فترة زمنية في عملية الاسترجاع.

والأمر في السرقات الشعرية أنّها لا تتحقّق في الألفاظ -وإلاّ نفذ الكلام- ولا في المعاني المشتركة -التي تفتنت إليها النفس البشرية-، وإنما يتعلّق بالمعاني المخترعة التي يعود الفضل في اختراعها لأصحابها فأصبحت وقفا عليهم، وهذا الكلام يؤكّده قول عليّ -رضي الله عنه- : "لولا أنّ الكلام يُعاد لنفد"، وهو ما يقول به

¹ . الديوان، حسان بن ثابت، تحقيق وليد عرفات، دار، بيروت، ج01، س1974م، ص53.

² . كتاب الصناعتين، أبو الهلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، س1962م، ص 202.

الفلاسفة أيضا: "إنّك لن تسبح في النّهر مرتين"، وهذا دليل آخر على أنّ المعاني في تجديد دائم ومتواصل.

وإذا كان القاضي الجرجاني يبالغ حينما يعتبر أنّ ما تقدّم من الشعراء قد استغرق جميع المعاني بل وأتى على معظمها؛ فإنّ ابن رشيق لا يتفق مع هذا التّوجّه، ذلك أنّ المعاني تتجدّد وفقا لتجدّد الأزمان والأمم، وأنّ البشر يختلفون في طريقة ومستوى فكرهم¹. فموهبة الشّاعر وقوّة قريحته وسعة اطلاّعه وغازاة ثقافة شعره، كلّ ذلك كفيل بأن يجعل المبدع ماهر في اختراع المعاني وتوليدها بحكم التّداول، وفي مضمار هذا السّياق فإنّ أشعار ابن الرّوم – في القديم - لخير دليل.

صحيح أنّ المتناص -كتصوّر اصطلاحي- لم يعرف إلّا في العصر الحديث -والذي نسب لجوليا كريستيفا-، إلّا أنّ مفاهيمه -في حقيقة الأمر- ضاربة بجذورها، وواضحة المعالم في كلّ من المنظورين اليوناني والعربي.

فهذا أرسطو يقول بمناسبة تعرّضه للسّرقات "إنّ هناك صورا تعبيرية يستخدمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين".

وفي الموروث النّقدي العربي، نلمس إشارة قوية لهذا المُعطى الجمالي من خلال توظيف بعض المصطلحات -آنذاك- كالسرقة والمعارضة والاقتباس... وأكثرها دلالة التّضمين.

ولعلّ مصطلح التّضمين بالطّريقة المتناولة عند شعراء ونقاد العرب – قديما - قد يكون أقرب إلى حوارية باختين وأكثر التصاقا بالتّناصية عند كريستيفا، حيث أشارت في كتاباتها أنّ كلّ نصّ يتشكّل كفسيفساء من الاستشهادات والاقتباسات²، وهي

¹ . يُنظر، العمدة، ابن رشيق، مطبعة السّعادة، مصر، ط02، ج02، س1955م، ص244.

² . يُنظر، الخطيئة والتّفكير -من البنيوية إلى التّشريحية-، الغدامي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ط04، س1998م، ص15.

تري أنّ "المدلول الشعري يحيل على مدلولات خطابية أخرى غيره، وذلك إلى حدّ أنّه بإمكاننا أن نقرأ في النصّ الشعري الواحد خطابات متعدّدة، وهو ما يخلق حول المدلول الشعري فضاءً نصّياً مضاعفاً، الذي نسمّيه تنّاصاً"¹.

لكن ما ينبغي التنبّيه إليه أنّ هذه المصطلحات تختلف عن المصطلح الغربي المعاصر في الغاية والهدف، لذا فهي لا تعدو إلّا أن تكون "شكلاً من أشكال التّنّاص، والقاسم المشترك بينها وبين التّنّاص هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ، أو كليهما، أو جزء منهما من نصّ إلى آخر، ومن عمل أدبي إلى آخر، مع اختلاف في المقصد والغاية"².

ومهما يكن من أمر، فإنّ الاجتهادات التي سرى في خطاها النّقد العربي القديم، لا يمكن أن نجعلها تصل إلى مصاف التّصوّر الاصطلاحي للتّنّاص لدى الغرب، ذلك أنّ النّقاد العرب - قديماً - كان يعينهم من وراء توظيف هذه المصطلحات (السّرقات+المعارضة+النّقائض+الاقتباس+التّضمين) الجانب البلاغي والجمالي قصد الارتقاء بالشّعر، ولم يتعرّضوا لدراسة العلاقات القائمة بين النّصوص؛ لذا نجد هذه التّوظيفات يعترّيها الكثير من التّدخل، لا نكاد نجد معه ضابط يميّز بينهما.

¹ . Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Julia Kristeva, A.J. Picard, 1981, p/194.

² . التّنّاص بين النّظرية والتّطبيق، حلي أحمد طعمة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، س2007م، ص44.

ب/ التداخل النصي في الخطاب النقدي الغربي

يقوم التداخل* بين النصوص على مفهوم مفاده أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وهذا يدفعنا إلى رفض فكرة النص المطلق والانطلاق من انفتاحه، فالنص المنجز يتشكل من نصوص سابقة أو معاصرة، يغيب فيه النص الأصلي بفعل القراءة والفهم والتأويل والتقييض، ولا يمكن إدراك خيوطه إلا عند أهل الخبرة والدراية.

لقد تمكن رولان بارت من استثمار مصطلح التفاعل بين النصوص، بل ووسّع آفاقه، حين دعا إلى فاعلية القراءة، حيث انتقل بالتناص من ذاكرة النص وبنيته إلى ذاكرة القارئ (أي من محور النص إلى محور النص/القارئ)، ذلك أن النص كتابات بعضها فوق بعض (أو ما يسمّى بجيولوجيا الكتابات)، تحتكم إلى مرجعيات مختلفة وإلى أفاقات متنوعة، يقوم فيها القارئ بإعادة نسج خيوطها في نصّ انطلقاً من مخزون ذاكرته¹، وهذا ما يوفر للنص انفتاحه ويُقصي الصوت المفرد والحالة الانفرادية للنص، فيتمّ التفاعل والتداخل والتواصل، بل وتتحقق عملية القراءة وقراءتها، فالنص الحاضر يمثل صلة نصية -في الأصل- وهو مصوغ من نصوص أخرى مضمرة وظاهرة.

وبالرجوع إلى الدراسات اللسانية الحديثة، فيبدو أن أول من أرهص لمفهوم التناص تلميحا دون إظهاره العالم الألسني ياكسون في تناوله لمبدأ التزامن والتعاقب، ذلك أن التزامن لا ينظر للأدب في حقبة معينة، ولكن في إطار التراث الذي يحيى في

* إنّ المقارنين (في الأدب المقارن) تناولوا مفهوم التناص واستعملوه كأداة تحليلية تحت عنوان "التأثير والتأثر"، وانحصر اهتمامهم في دراسة الموضوعات المشتركة بين نصوص الثقافات المختلفة وكيفية تلقيها واستقبالها {أنظر ص 253 من كتاب د/ حسين خمري بعنوان نظرية النص}.

¹. يُنظر درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، م.م.س، ص 110.

الفترة التي تناولها موضوع البحث، يقول "فكلّ نظام تزامني يتضمّن ماضيه ومستقبله اللّذين يكوّنان عناصره البنيوية اللّازمة له"¹.

إنّ مصطلح التّناص (Intertextualité) سوف يتأكّد حضوره -توظيفاً وتطبيقاً- في مناهج ما بعد البنيوية ، كردّ على الخناق المفروض على النصّ والتحرّر من الفهم المغلق، ولعلّ النّاقدة جوليا كريستيفا تعدّ أوّل باحثة تبرز هذا التّصور الاصطلاحي بطريقة ترويجية ورسمية ولكن بعد تأثرها بحوارية باختين (Dialogisme) الذي كان يرى بأنّ الكلمات المستعملة مسكونة بأصوات أخرى، وأنّ الحوارية هي كلّ علاقة تحكم ملفوظاً بملفوظات أخرى، فأعادت أفكاره وأسست لهذا المفهوم²، مستعملة هذا المفهوم كمفتاح للتّصلّ من طوق البنيوية العتيقة، وإن كان أوّل من أشار إليه شك洛夫سكي أحد أقطاب المدرسة الشّكلانية، والذي يعود إليه الفضل -أيضاً- في التّمهيد لجماليّة التّلقّي الألمانية.

تري كريستيفا التي تؤمن بتداخل النّصوص أنّ مصطلح التّناص يتشكّل ضمن الإنتاجيّة النصّية التي تمثّل ترحال النّصوص ونتيجة تلاقيها وتحاورها وتتابعها وتناسلها، فلا نصّ يولد إلّا من خلال نصوص أخرى " ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى"³.

إذاً هي تذهب إلى أنّ الدّلالة الشّعريّة تتشكّل من نصوص سابقة أو معاصرة حتّى يتمّ التّفاعل والتّعدّد والثّراء، لأنّها مجال لتقاطع عدّة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة.

¹. النّظرية الأسنوية عند رومان جاكبسون -دراسات ونصوص-، بركة فاطمة الطّبال، لبنان، ط01، س1993م، ص35.

². Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Julia Kristeva, OP. CIT , p/14.

³. علم النصّ، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزّاهي، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط02، س1998م، ص21.

إنّ النصّ الفنيّ ليس امتصاصاً لغيره من النصوص (كما يعتقد بعض الدارسين وهو ما أشارت إليه أيضاً كريستيفا)، وإنّما هو مستجيب، وفي حدود إبداعية معينة تختلف من شاعر إلى آخر، لمعطيات نظام تواصلٍ محدّد لا بدّ من أن تخضع له كلّ الرسائل الداخليّة في إطار علاقات تناسية. ذلك أنّه إذا اعتقدنا بأنّ التناصّ علاقات امتصاصية يعتمد فيها اللاحق على السابق؛ فإنّه لا بدّ لنا من أن نصل إلى الباب المسدود فيما يخصّ تحديد النصّ الأصليّ والتميّز¹.

إنّ الانتقال بالنصّ من الاستهلاك إلى إنتاجية المعاني هو دأب سار عليه البحث العلمي الحديث والذّوق الجديد لتخليص القراءة من رتابة الأحادية إلى فعل التّوليد وذلك على مستوى كلّ من الدّال والمدلول، حيث تتحرّك الكلمة داخل النصّ وهي تعبّر عن أصوات متعدّدة تلتقي فيها ثقافات مختلفة.

إنّ النصوص في نظر جاك دريدا هي بالضرورة تركيب لأكثر من خطاب فردي، وإذا تعلّق الأمر بالشعر، فإنّ الذات لا بدّ أن تضع مسافة بينها وبين ذاتها الواقعية إذا هي أرادت أن تعبّر عن شيء جديد. وهذه الوضعية تخلق حواراً في النصّ بين أكثر من ذات واحدة ينتج عنه أيضاً قراءة مختلفة².

ولأهميّة ظاهرة التداخل بين النصوص وتفاعلها في انفتاح المدلول من خلال ثنائية الابتعاد والاقتراب؛ فإنّ التّقويضية سوف تتعامل مع مصطلح التناصّ على أنّه ركيزة أساسية في إلغاء وجود حدود بين النصوص ونفي مبدأ التّجانس بينهما، يقول

¹. المختارات الشعرية وأجهزة تلقّيها عند العرب، م.م.س، ص 224.

². القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي-، حميد لحداني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط02، س2007م، ص31.

رائد هذا المنهج: "أنا لا أعتبر النص، أي نص متجانس، ليس هناك من نص متجانس"¹.

ومن هذا المنطلق، فإن دريدا لا يؤمن إلا بفكرة أن كل النصوص متناصّة، ومن ثمة فليس لها حدود تحدّها وهي تقوم على جدلية متواصلة ممّا تكسب النص المولود ميزة الانفتاح من خلال عملية الهدم والبناء، وإنّ أي نص في المعتقد الدريدي " لا يملك أباً واحداً، وجذراً واحداً"².

وعلى الرغم من أن ظاهرة تداخل النصوص تتقاطع مع أغلب المناهج التي تجلّت بعد البنيوية، إلا أن مصطلح التناص سوف يُحمّل معان مختلفة ويُحدّث جدلاً في الفكر النقدي، ويقوم على تفعيل القراءة باعتبار أن النص الجديد يعيد قراءة النصوص التي دخلت في تكوينه وقام بتحويلها لغاياته، بل وسوف ينبثق عنه تعددية في القراءة للنص الواحد تبعاً للفهم والتأويل، وهذا تمهيد قوي لحضور المتلقي.

وفي هذا التوجّه وبمناسبة تعرّض يوري لوتمان لهذا المفهوم، سيحوّل مصطلح التناص من معطاه الإنتاجي إلى منظور التلقي على نحو أصبح معه مرتبطاً بعلاقات غير نصية، ذلك أن النص الأدبي ليس مستقلاً، وإنما يدخل في تعلقات مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة³.

إنّ التّصوّر الذي جاء به لوتمان، سوف يكون رافداً آخر لدراسات تربط بين التلقي والتفاعل النصي من خلال العلاقة التي تجمع بين النص المقروء ونصوص أخرى باتّخاذ آلية التأويل سندا لدى المتلقي، حيث تُحدث القراءة المتبصرة والمتأمّلة

¹. حوار مع جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، مجلّة الكرمل، العدد 14، س 1980، ص 58.

². بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مكتبة لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط01، س1996م، ص306.

³. يُنظر La Structure du Texte Artistique, LOTMAN YOURI, Traduit du Russe par, ED/Gallimard, 1970, p/390.

قطيعة مع الدّلالة المباشرة وتُنتج معان جديدة تتوافق وأفق انتظار القارئ المؤلّ، وهذا ما سار عليه ميشال ريفاتير في كتاباته.

"ويبدو أنّ الدّراسات الشّعريّة منذ أرسطو إلى اليوم، وعلى الرّغم من تباينها على مستوى خلفياتها المعرفية أو مفاهيمها، تكاد تجمع على أمر جماليّ واحد يتمثّل في أنّ هناك فعّاليتين تتحكّمان في عملية الإبداع، هما؛ الكتابة والقراءة في آن واحد، ويترتّب على ذلك أنّ النّص الأدبي ما هو إلّا كتابة من الدّرجة الثّانية"¹.

¹. التّناص في الخطاب النّقدي والبلاغي، عبد القادر بقشي، أفريقيا الشّرق، المغرب، س2007م، ص15.

ج/ الدّرس النّقدّي العربي الحديث بين الشّعريّة العربيّة القديمة والتّناص

ساد تصوّر -لم يستحسنه بعض الدّارسين- في التّناول النّقدّي العربي الحديث، على أنّ مصطلح التّناص بأشكاله المختلفة مفهوم يقترب من مفاهيم السّرقات الشعريّة والمؤثّرات الأدبيّة، وتمّ توظيفه بهذه الصّورة البسيطة في الأعمال التّطبيقية. ونحن لا ننكر أنّ معنى التّضمين البلاغي الذي يعدّ مفهومة من مفهومات السّرقات يسير -في خطّه العام-، على خطّى الطّرح الغربي في مواجهته لقضية تداخل النّصوص.

ونعتقد أنّ هذا الخلط الذي وقع فيه الكثير من الدّارسين العرب وبخاصّة أصحاب المنحى المحافظ- يجد تواجده حتّى في الفكر الغربي، وربّما يعود الفضل إلى ريفاتير في التّمييز بين مصطلحي؛ تقاطع النّصوص (Intertexte) الذي يعني دراسة نصّ في إطار نصوص متقاربة منه، وهذا ما يعرف بالبحث عن المنابع*، ومصطلح التّناص (Intertextualité) الذي هو عمل منتج يقوم على تمويه المعنى وتحويله نحو قابلية النصّ للتّدليل تبعاً لتدخل القراء بكلّ خلفياتهم الإيديولوجية¹.

ولقد ذهب بعض الدّارسين إلى عدم الموازنة بين السّرقات الأدبيّة في الموروث البلاغي العربي وظاهرة التّناص التي تعدّ بدعة القرن العشرين، واعتبر أنّ كلّ سير على هذه الشّريعة مآله الخروج عن منطق التّاريخ ووعيه، ذلك أنّ التّناص كتصوّر اصطلاحى بمفهومه الحدائى يجمع بين الأدبي والفلسفي، والغاية من بعده الفلسفي، هو نسف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة

* وهي دراسة تراجمت أهمّيّتها في العصر الحديث.

¹. يُنظر، القراءة وتوليد الدّلالة، حميد لحداني، م.م.س، ص 26.

والمعاصرة، في حين أنّ مفهوم السرقات استمرّ جماليًا وأدبيا وأخلاقيا بناء على محدّداته¹.

إنّ المتنبّع للدراسات النقدية الحديثة -عند العرب-، يدرك بكلّ وضوح أنّ مصطلح التّناص لم يُتجاهل ولا كان معنى خافيا، بل استخدم في الجانب التطبيقي (ولو بطريق الإسقاط عن الغرب)، وأبرز شاهد على توظيفه، دراسة **فريال جبوري غزول***، تناولت فيها قصيدة محمد مطر (قراءة)، حيث استوحت جوهر معنى المصطلح دون الخوض في تفاعله، وأشارت إلى منبعين من مصادر التّناص عند مطر، وهما؛ التّناص القرآني والتّناص الصّوفي، واستطاعت أن تُوجد نوعا من التّفاعل بين النصّ القرآني وما هو مقتبس أو مضمّن، وهي تعرّف العملية التّناصية بـ"تضمين نصّ لنصّ آخر أو استدعاؤه، وفيه يتمّ تفاعل خلاق بين النصّ المستحضّر والنصّ المستحضّر"².

وهي بهذا الطّرح تدخل بنا إلى رحابة القراءة والتّلقي، حيث تجعل من الاستدعاء سرعة يسلكها الشاعر ليتمتصّ معنى النصّ السابق ويتشرّبه ويهندسه في صياغة جديدة، داعية القارئ أن يرتحل بذوقه في العملية الإبداعية بين مستويات النصّ وطبقاته، يتحاور مع شفراته فهما وتأويلا، باحثا وكاشفا عن مكامن الجمال فيه. وهذا ضمن ميزة النقاء القراءة بالكتابة، التي ارتقت بالمتلقي من سلبية مفروضة إلى إيجابية تجمع بين التأمّل والإدراك والتّدوّق والتّأويل.

¹. يُنظر، دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل والتّأويل والتّفسير، محمد مفتاح، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 06،

س 1992م، ص 89.

* ربّما تعدّ من الأوائل التي خاضت في مصطلح التّناص بطريقة إجرائية.

². فيض الدّلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، غزول فريال جبوري، مجلّة فصول، ع/04، س1984، ص187.

أما عبد الملك مرتاض، الذي يجمع -في أعماله- بين التّظهير والتّطبيق في تعامله مع ظاهرة التّناص، يفضّل أن يغرف من ثقافته الواسعة التي تزوج بين الموروث النّقدي العربي والمناهج الغربية ويمزج بين الأصالة والحداثة محترزا من تلك التّرجمات التي قد تشوّش فكر المتلقي، لذا نراه يقدّم بعض البدائل كقوله بمفهوم النصّصنة* (ربّما قياسا على مصطلح العنينة في رواية الحديث الشريف) ورغم نهله من الثقافة الغربية، إلّا أنّه لا يتحرّج من اعتبار أنّ السرقة الشعريّة والمعارضة والتّضمين والاقتباس، ما هي إلّا أشكال متعدّدة ومتنوّعة من التّناص، وعلى النّقاد العرب إعادة النظر في الشعريّة العربيّة القديمة -بعيدا عن كلّ تحيّز- باحتضانها فهما وتذوقا وتأمّلا وتمحيصا ثمّ استخداما من دون الذّوبان في التّصور الاصطلاحي الغربي بطريق الإعجاب والانبهار والتّسليم المطلق¹.

ولعلّ أبسط وأوضح وأدقّ ما قاله عبد الملك مرتاض في تعريفه للتّناص - وإن كان يراه غير التّناصيّة-، على الرّغم من تعرّضه لهذه الظاهرة في الكثير من كتاباته، بأنّه "حدوث علاقة تفاعلية بين نصّ سابق ونصّ حاضر لإنتاج نصّ لاحق"²، أو هو "تجاوز طائفة من النّصوص، وتضافرها لإنشاء نصّ جديد على أنقاضها"³. ونحن نرى أنّه يلحّ على أنّ أيّ كتابة لا تبرغ للوجود إذا لم تدخل في علاقة تفاعلية وحوارية مع ما سبقها من نصوص، فالذاكرة والوعي والمخزون الثقافي شروط أساسية للخلق من جديد، تمرّ عبر هذا الخيط السّحري الذي نسّميه تداخل النّصوص.

* يقول أيضا بالتّناص الغيري لكنّه يريد به تقليد الشرق للغرب ولا يدرجه ضمن دراسة التّناص بوصفه مصطلحا لغويا وأدبيا.

¹. يُنظر الكتابة أو حوار النّصوص، مرتاض عبد الملك، مجلّة الموقف الأدبي، عدد 330، س1998م، ص 16/14.

². النّص الأدبي، عبد الملك مرتاض، مجلّة الموقف الأدبي، عدد 201، س1988م، ص55.

³. الكتابة أو حوار النّصوص، م.م.س، ص15.

إنّ استكمال النصّ وملء فراغات النصّ -الذي يقوم به القارئ- بعد استحضار الغائب (المدلول) لا يتمّ إلاّ إذا توفّرت له ذائقة عالية، وكان مزوداً بخبرات قرائية، تخلق الاختلاف في مواجهة النصّ الأدبي، ذلك أنّ إمكانية تحقيق قراءة موضوعية يكون ضرباً من الوهم، فالقراءة تجربة شخصية "ولقد نختلف في القراءة لاختلافنا في الذوق، ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي، ولاختلافنا في درجة التحسّس بالجمال العظيم..."¹.

فالقراءة الحقيقية والإبداعية هي التي لا تقف عند حدود النصّ شرحاً وتفسيراً، وإنّما تسعى عن طريق الكتابة بتتبع الدلالات التي يحددها القارئ إلى إنتاج نصّ أدبيّ جديد.

وعلى الرغم من أنّ القارئ يتمثّل المعنى الغائب في النصّ، فلا ينبغي أن يكون هذا المعنى نتاجاً خالصاً لمخيّلته، وإنّما يبقى (أي المعنى) في ارتباط دائم بما يفضي به النصّ، ومع ذلك فإنّه من العسير علينا أن نمسك بزمام هذا المعنى ما لم نتمثّله ونتصوّره²، بل إنّ عملية التّأويل المتأّتية من الفهم، تأبى الحياد، فالقارئ له تاريخه والنصّ له تجربته، ولا يتأكّد حضور القارئ الفعّال إلّا من خلال جدلية الهدم والبناء كما يؤكّد ذلك صاحب المنهج التّقويضي جاك دريدا.

¹. القراءة النظرية وحرية التلقي، مرتاض عبد الملك، مجلّة الحداثة، جامعة وهران (الجزائر)، عدد 04، س1996م، ص15.

². يُنظر L'Acte de lecture , théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles , A/ 1985, P/23 .

أما الغدامي -المولع بالفكر التفكيكي*، من خلال تشريحه للنصوص، وفي كلامه عن تداخل النصوص، الذي يراه على أنه مبدأ تمرّ به كلّ النصوص والكتابة التي يعتقد أنها تشكيل لأثر سابق، لا يرفض مصطلح التناص، فحديثه عن هذه الظاهرة وتعدّد اصطلاحاتها وتعريفاتها مأخوذ نقلا عن التفكير الغربي، ومع ذلك فهو يرى بأنّ المعارضة الشعرية في الموروث العربي تتمثّل مثالا بسيطا للنص المتداخل.

وهذا ما يقول به الكثير من النقاد العرب المعاصرين حيث يعدّون مصطلح المعارضة من خلال إطاره الشكلي وبنائه الهيكلي، يمكن إدراجه ضمن التناص الأسلوبي، فالشاعر المعارض يلتقي مع النصّ الشعري المعارض في البنية اللغوية والإيقاع وحتى في الصورة ومن ثمة فإنّ المعارضة تعتبر نوع من أنواع القراءة السابقة وتلقي النصّ الشعري في آن واحد.

لذا فالنصّ عنده، يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسجمة من ثقافات متعدّدة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والمعارضة والمنافسة مع سواه من النصوص¹.

إنّ مصطلح التناص في نقله إلى العربية وأخذه عدّة تسميات (كتداخل النصّي، التفاعل النصّي، الحوارية، الرابطة النصّي، الكتابة من الدرجة الثانية، درجات التعلّق...)، ومهما كان التقارب والتباعد بين العرب المحدثين في مقارباتهم لهذه الظاهرة تبعا لمرجعياتهم الفكرية والنقدية.

غير أنّ الدّراسات العربية اتّخذت من معلوم النصّ الحاضر استراتيجية لتحقيق مجهول النصّ الغائب بطريق القراءة والفهم والتأويل، وربّما أحسن الدّراسات العربية في هذا

* يرى عبد الملك مرتاض اختلافا بين التفكيكية والتّقيضية، فإذا كانت الأولى تعيد الأشياء إلى أصلها، فإنّ الثانية تتطلق من الهدم ثمّ إعادة البناء من جديد وهذا هو الذي يقول به جاك دريدا.

¹ يُنظر الخطيئة والتّفكير -من البنيوية إلى التّشريح-، عبد الله الغدّامي، م.م.س، ص 327...

المجال هي التي استوعبت هذا المفهوم الغربي وأعادت غربلته بعد تمحيص وربطته بالمرورث العربي في غير تشدّد أو تحييز، فالتّجديد إذا لم يكن نابعا من جوهر الأمة ونهجها، نتج عنه الدّوبان في الآخر نتيجة الشّعور بالاغتراب.

الفصل الثالث

" فطنة جمالية التّلقّي و الانتقال من المفعولية إلى الفاعلية "

إذا كانت الحياة العامّة هي التي تقدّم المادّة الأساسيّة لميلاد أيّ نظرية معرفيّة، فإنّه من سنن الوجود أن تتعرّض هذه النّظرية، تبعاً لحتميّة التّغيّر والتّجدّد في الواقع الإنساني، إلى التّحويل والتّبديل، وإلّا لأضحت هذه المناهج النّقديّة مكرّرة ونمطيّة، بل تؤوّل إلى جفاف فكري وإبداعيّ.

إنّ هذه المسألة المذكورة آنفا ستسلّمنا -حتماً- إلى العلاقة بين الإرسال والاستقبال من خلال إشكالية العلاقة بين البثّ والتّلقّي بين المقروء والقراءة، ولا ينهض أحدهما إلّا بتواجد الآخر، حيث ينهض المكتوب "على تخيل". وهذا التّخيّل ينهض على قراءة بيضاء، أو داخلية، لهذا التّخيّل الذي ينبثق من مخيلة المبدع وهو يفرغ النّص على القرطاس. فعلاقة القراءة بالكتابة علاقة الجسد بالروح، وعلاقة الوجود بالوجود، والعلة بالمعلول¹.

إنّ النّص الأدبيّ بتّهريبه للزّمن وحمله لمعطيات الدّيمومة والاستمرارية والتّواصل، تعرّض عبر مراحل التاريخيّة المتعاقبة إلى قراءات متعدّدة ومتنوّعة، ارتبطت بمنهج محيطها الثقافي وظواهرها الأدبيّة، حيث انتقلت القراءة من السيّاقية المعياريّة التي أعلنت من قيمة المؤلّف وجعلت من الأثر الأدبيّ يعيش في ظلّ محيطه الخارجيّ، إلى النّسقية المتسائلة التي تتعامل مع النّص على أنّه عالم مستقلّ بذاته.

غير أنّ القراءة النّسقية - وتحديداً القراءة البنيويّة - التي أخرجت النّص من سيادة المؤلّف إلى سلطة النّص، أوقعت النّص في انسداد بسبب الاحتكام إلى التّقنيّة والتّعامل مع الإبداع الأدبيّ من منظور لغويّ وجماليّ، حيث أصبحت لغة النّقد تسبح فوق لغة النّص.

ودفعاً لهذا الانغلاق والخروج منه، كان على مناهج ما بعد البنيويّة أن تعترف بوجود المؤلّف وجوداً تاريخياً في لحظة معيّنة، وتؤمن بقراء في فترات زمنيّة

¹. نظرية القراءة - تأسيس للنّظرية العامّة للقراءة الأدبيّة، عبد الملك مرتاض، م.م.س، ص147.

متلاحقة، ففتح النص على قراءة جديدة تدعو إلى التفاعل النصي من خلال الفهم والتأويل والتفويض، فبرز القارئ كبديل استراتيجي في العملية الإبداعية، وهذا التصور في نظريته الثاقبة، سيعلن عن ميلاد جمالية التلقي.

وعلى الرغم من وجود -في ظل كل من النهج السياقي والمعطى النسقي- كلام عن القراءة والفهم والتأويل*، واختلاف الآراء حول النص الواحد، والحديث عن المعنى ومعنى المعنى، وعن المعاني الخفية، إلا أن ذلك لم يخرج عن إطار المؤلف والنص اللذان يتحكمان في المعنى وتحديده.

إن العملية الإبداعية لا تخرج عن أحد العناصر الثلاثة (السياق، النسق، التلقي)، لذا وعبر التاريخ، حاولت النظرية الأدبية تبعا لتطورها الكرونولوجي أن تسلط الضوء على عنصر من هذه العناصر متجاهلة أو مهملة أهمية القارئ ودوره، وإن ذكر إنما ينظر إليه كطرف مستفيد، ولم يكشف الستار عن ضرورته وفعاليته في تناول الأثر الفني إلا بعد تفجير الدرس اللساني الحديث، وتجلي معالم الشكلائية والبنوية وبزوغ مفاهيم ما بعد البنوية.

لقد سعت نظرية التلقي إلى تصحيح هذا الفهم، ورفضت الوهم الذي يعتبر النصوص الأدبية كبنيات تقدم المعنى جاهزا للقارئ، وأكدت على أن البنية الذهنية للقارئ أثناء فعل القراءة تعدّ جزءا لا ينفصل عن بنية النص ذاته، ذلك أن كل معنى ناتج عن التجاوب، هو حصيلة اندماج معطيات البنية الذهنية وتفاعلها مع بنية النص¹.

* يجد التأويل قاعدته الأولى في الأطروحات الفلسفية التي حاولت استيعاب خلفياته وطبقاته واحتوائه في منهج علمي يختص بالمعنى، ثم أسقط على العمل الأدبي في عملية توفيقية، إلى أن أصبح قراءة تنتمي إلى ما بعد الحداثة، وهي قراءة متعدّدة في مواجهة سلطة القراءة الوحيدة، وهي تهتم بالبحث عن الدلالة المتوارية في النص المكتوب (المفتوح)، تبحث عن أسرارها؛ لذا فالقراءة التأويلية لا تتعامل إلا مع النصوص الأدبية التي تتسم لغتها بأبعاد غير محصورة في مستوى واحد (اللاتحديد).

¹. يُنظر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، فولغانغ إيزر، ترجمة حميد لحمداني و الجلالى كدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المملكة المغربية، ص07/06.

وبفضل هذا التّحوّل الذي عرفته جمالية التّلقّي في نظام القراءة، فإنّها فتحت
أفقاً جديداً في مجال التّأويل، يبعد بين القراء العاديين والقراء الاستمولوجيين، بعدما
سَلّم البعض بأنّها جعلت من النّقد ملكاً مشاعاً بين القراء، حيث انتقلت بدراسة الأدب
من المعرفة إلى معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها ومُمكّنها.

أولاً : " القارئ و انفتاح التلقي على أفق المعرفة " .

إنّ الأثر الفني يستمدّ وجوده من لقائه بالمرسل إليه، وإن كان أول متقبليه هو الباث نفسه، بهذا المعنى لا يكون هناك أدب إلا من خلال التّقبّل، وعليه فإنّ المتلقي دائم الحضور أثناء عملية الإبداع وبعدها.

صحيح أنّ المناهج السيّاقية والنّسقية قدّمت عطاءات قيّمة في المجالين الأدبي والنّقدي إلاّ أنّه لم يكن بوسعها الولوج إلى السرّ الذي يجعل من الأعمال الأدبية مستمرة دائمة، بعد فناء الظروف الاجتماعية التي أنشأتها.

لذا تجلّت نظرة جديدة ترى "أنّ الآثار الأدبية لا تكتب انطلاقاً من أوضاع اجتماعية وتأثراً بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضاً حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط، بل وتكتب على وجه الخصوص للقارئ ولجمهور يتّجه بها أصحابها إليه"¹.

إنّ الخوض فيما استجدّ من حقول نقدية بعيداً عن خلفياتها الإيديولوجية، هو ضرب من الوهم أو المغالطة، وتجريدها وفصلها عن الفلسفة التي قامت عليها، هو نوع من المراوغة التّضليلية، فارتباطهما هو ارتباط المضمون بالشكل، وفي هذا المعنى يقول ابن رشيق: "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد"².

و من هنا تظهر قدرة المتلقي الناقد الفطن العارف والمتنوّق في التّعامل مع المنهج وفق ما يخدم النصّ الأدبي، فيبتعد به عن النّوازع المذهبية، ويكشف عن فحوى جمالياته من حيث تعامله مع ثنائية الدّالّ والمدلول، في طرح فكريّ سليم، يجلّي البنية والصّورة والإيقاع.

¹ . " من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبّل"، حسين الواد، مجلة فصول، م05، ع/01، س1984، ص114.

² . " العمد في صناعة الشّعْر ، ابن رشيق، م.م.س، ص80.

01/ تحقق إنشاء الفن من الإدراك إلى التلقي

إنّ التّواصل المعرفي يمثّل عنصراً ضرورياً لقيام صرح الفكر الإنساني والسير قُدماً نحو كلّ تجديد بما يتناسب وتغيّر العصر وتطوّره، لذا فإنّ جمالية التّلقي لم تحاول إحداث قطيعة مع المقاربات النّقديّة السّابقة للنّص الأدبي بقدر ما حاولت أن تستثمرها، فأدرجت فعل الفهم في قراءة النّص، وركّزت على محورين أساسيين، هما؛ = القارئ/النّص=، في حركة تصحيحية لانحراف الفكر النّقدي؛ فجعلت العلاقة بينهما علاقة حرّة غير جبرية ولا سلبية، بشرط أن تكون حرية المتلقي ملتزمة ببعض الشّروط، كالمعايير الفكرية والضوابط الفنيّة.

لكنّ التّفاعل الحاصل بين المتلقي والنّص في عملية القراءة يمرّ حتماً عبر مهمّتي الإدراك المباشر والاستدّهان؛ فإذا كان الإدراك المباشر هو وقوف القارئ عند مهمّة التفسير التقليدي فيصبح عنصراً خارجاً عن النّص، فإنّ الاستدّهان فهم تتمّ فيه عملية الالتحام بين الموضوع والقارئ فيتحرّك الخيال الخلاق ليمتزج بشكل غير نهائي مع موضوعات جمالية فيشارك في صنع المعنى باستكمال الفراغات أو الغموض أو بقع الإبهام، على أن لا " يتعامل المتلقي ناقداً أو قارئاً متذوّقا مع لغة النّص ومعطياته من خلال مقياس محدّد ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقف نفسي أو خارجي، ففي هذه الحالة يصبح عطاء النّص محدوداً بحدود المقياس المسطر على منافذ التّواصل والبثّ الفكري بينه وبين المتلقي، وكثيراً ما يترتّب على هذه المعيارية الحادّة جفاف النّبع المتدفّق في قراءة النّص أو استقباله"¹.

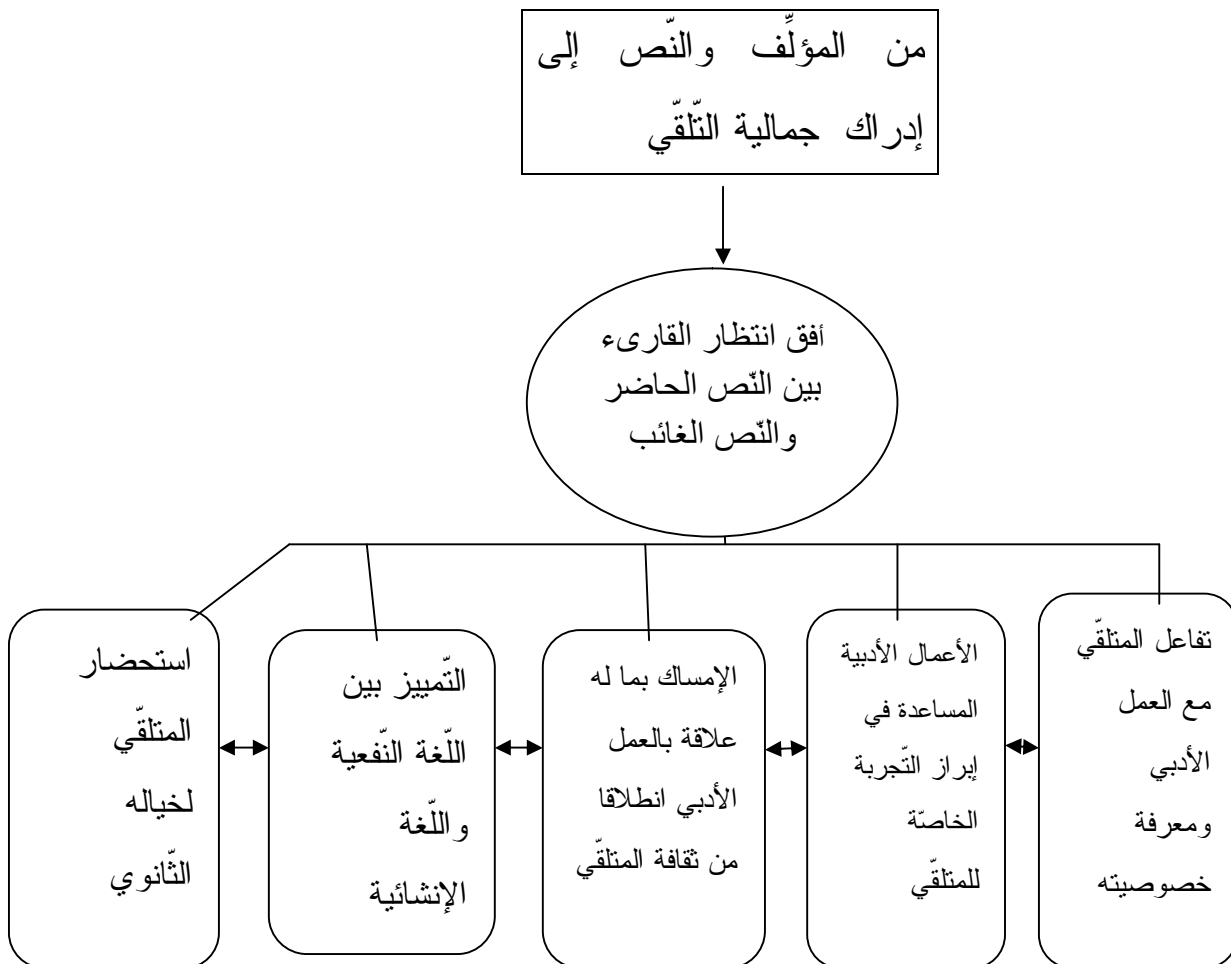
وغير بعيد عن هذا التّصور السّابق في إبراز العلاقة التّفاعلية بين النّص والمتلقي، يفضّل ريفاتير الحديث عن مرحلتين في القراءة؛ المرحلة الأولى، وهي

¹. قراءة النّص وجماليات التّلقي، د/عبد الواحد محمود عباس، م.م.س، ص86.

القراءة الاستكشافية وتقف عند فهم المعنى في حدود محاكاته، والمرحلة الثانية، هي قراءة استرجاعية تتحقق من خلالها عملية التفسير والقراءة التأويلية¹.

لا يقوم عمل أدبي جديد من الدرجة الثانية، إلا بتقويضه لعمل سابق، تبعا لتعدد القراءات واختلاف المتلقين وتحديدهم من حيث خبراتهم الثقافية والمعرفية وأذواقهم وفلسفتهم في الحياة، يقول عبد الملك مرتاض "بأن القراءة الحقيقية تقضي حتما إلى الكتابة تحت شكل أو آخر إلى إنتاج نص أدبي"².

لكن إدراك القراءة الإنتاجية وجمالياتها تمرّ حتما عبر مراحل، يمكن تصوّرها انطلاقا من هذه الخطّاطة؛



¹. يُنظر، اللغة الثانية، فاضل ثامر، م.م.س، ص51.

². القراءة النظرية وحرية التلقي، د/عبد الملك مرتاض، مجلة الحداثة، جامعة وهران، ع/04، س1996م، ص24.

فالقارئ في تمثيله لكيفية الحدث، لا يقتصر دوره على إخراج البنية المضمرّة في النصّ وتعريفها من خلال ملء الفجوات فحسب، وإنّما يعيش القراءة بشعوره، ويضفي الحياة على الأعمال الأدبية، مستثيرا بقراءات سابقة تساعده على فهم وتفسير وتأويل النصّ الأدبي وإنتاج معانيه في سياق جديد يجليّ الجمالية الغامضة في النصّ.

إنّ هذه النّقلة النوعية التي اتّجهت إلى البحث عن القطب الجمالي الذي يحدثه النصّ في الذات الخبيرة لا يتحقّق إلّا بعد الانفتاح على الدّراسات ذات المرجعية الفلسفية والفكرية والفنية، ف"جمالية التّلقّي ليست مبحثا مُباحا للمبتدئين المتعجلين"¹، بمعنى العودة إلى المفاهيم التي شكّلت مدرسة كونستانس الألمانية قبل ياكوب و إيزر، ويمكن تمثيلها في هذا التخطيط الممتد تنازليا عند نقطة التّأسيس؛

- احتمالية الملفوظ لدى السقسطائيين
- فكرة التّطهير عند أرسطو
- الاستطيقا التقليديّة مُمتلئة في فلسفة كانت وهيغل
- فينومينولوجيا هوسيرل وانغاردن وريكور
- فلسفة هايدغر وامتداداتها الهرمينوطيقية كما تمثّلها غادامير
- الماركسية الجديدة كما جرّبت عند لوكاتش وغولدمان
- خاصّة عند مدرسة فرانكفورت
- الأبحاث الشّكلانية لمنظري حلقة براغ
- وبخاصّة عند موكاروفسكي
- وما يتفرّع عن ذلك من مناهج بنيوية
- وما تجسّد في أعمال ما بعد البنيوية

¹. نحو جمالية للتّلقّي، جون ستاروبنسكي، ترجمة محمّد العمري، مجلة سال، المغرب، ع/06، س1992م، ص43.

(ككتابات بارت و كريستيفا ودريدا...)¹

• جمالية التلقي وفعل القراءة

ويتجلى انفتاح ومرونة جمالية التلقي في قدرتها على المزج والتركيب بين تيارات مختلفة و متباينة، يقول ياكوبس عنها بأنها ليست نموذج بل ما هي "إلا تفكير جزئي قابل لأن ينضم إلى مناهج أخرى ويكمل بها"².

وعلى الرغم من اغتراف جمالية التلقي من مناهل مختلفة ومنابع متعددة، قديمة وحديثة وتعريجها على الموروث الإنساني، إلا أننا نتساءل بكل مشروعية: لم تناسى أو تجاهل روادها ومن سبقهم - الاعتراف أو حتى ذكر إسهامات العرب القدماء في هذا المضمار، وبخاصة إذا علمنا أن المتلقي في الموروث النقدي العربي كان يعدّ على أنه العنصر الأساسي في العملية الإبداعية ؟ بل إن معظم الدراسات النقدية و البلاغية لم تخل من الاهتمام بهذا الطرف الفعّال، تلميحاً أو تصريحاً، سواء فيما تعلّق بفنّ القول أو ارتبط بالنص المكتوب *.

¹ . Pour une Esthétique de la Réception, Jauss Hans Robert, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Editions Gallimard, Paris, 1978, p08.

² . Pour une Esthétique de la Réception, Op. cit. p18.

* سار النقد الحديث بفعل اهتمامه بثنائية الكتابة/القراءة، من ثقافة السمع إلى ثقافة البصر.

02/ الزمن كعامل متغير بين الإبداع والتلقي

إنّ النصّ الأدبي ما دام يجاوز ذاته إلى شيء آخر غير ما هو عليه في الغالب، فإنّ معناه لا يتحدّد إلّا من خلال عملية القراءة كمشاركة فعلية، والتي تعدّ ركيزة أساسية لكلّ فهم تأويلي، بل وتجعل من المتلقي القارئ في موقع تقاطع بين مؤلّف غاب عنه من خلال حضور الكتابة، واندماجه في النصّ من خلال استحضار القراءات السابقة، ولحظة ترقّب تحرّره من النصّ وتدفعه إلى التجاوب مع المعنى الجمالي.

إنّ كلّ لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقّب وتذكّر، تعبّر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار وتعبّر عن أفق ماضٍ يضمحلّ باستمرار، وتشقّ وجهة النظر الجوّالة طريقها عبر الأفقين معا في آن واحد، وتتركهما يندمجان معا خلفها، ففهم النصّ بكامله في لحظة واحدة من اللحظات غير ممكن، لذا "فإنّه يجب على التّواصل النّاجح أن يعتمد في النّهاية على النّشاط الإبداعي للقارئ"¹.

¹. فعل القراءة -نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب) - ترجمة وتقديم، د/ حميد لحداني و د/ الجلال الكدية، م.م.س،

أ* مرحلة ما قبل النص والخلفية المشتركة بين الباث والمتقبل

لقد حاولت النظرية الحديثة في جمالية التلقي أن تركز على عنصرين أساسيين في عملية التواصل أثناء الأداء اللغوي الأدبي، فحصرتهما في النص والتلقي، وإن كان اهتمامها بالمتلقي هو الدعامة الأساسية باعتباره الفاعلية التي تعيد بناء النص من خلال فعل القراءة.

إن العملية الإبداعية في التفكير النقدي العربي القديم لا تقوم إلا بأركانها الثلاثة، والمتمثلة في: المبدع/النص/المتلقي.

ومن هذا المنطلق، فهي لا تعترف بمنهج الإقصاء، ذلك أن فاعلية التخيل، هي الميزة في النص الأدبي، وعليه، فما من شك في أن منشئه ومتلقيه يبرزان معا عند هذه الفاعلية، الأول (أي المبدع) يبرز دوره في حسن التخيل والمحاكاة وما يحققه خطابه من بعد جمالي يوظفه في ذات المتلقي، والثاني (أي المتلقي) بوصفه طرفا يستدعي أن يكون على قدر من الثقافة الفنية الراقية، وأن يكون عارفا بأصول الصنعة واعيا بأسرار الكلام وفنونه ويقف بثقة على مختلف أشكال الإحياء حتى يتمكن من ولوج عالم المبدع¹.

وبمفهوم آخر؛ فإن التواصل لا يتحقق بين المبدع والمتلقي إلا بطريق عقد ضمني ومن خلال وسيط نوعي (الفن القولي) وزاد لغوي مشترك بينهما يعبر عن العالم والنفس الإنسانية، وهذا ما يوافق تعبير سارتر عندما يعتبر أن ثمة كلمات هي مفاتيح². ولا يكمل الحدث الجمالي إلا بعد الإحساس به من قبل الطرفين (الأديب والقارئ)، ذلك أنه نشاط مشترك بين قوى الإبداع وقوى التلقي فالحديث عن المتلقي قبل النص هو حديث عن الاعتبار التي يضعها الشاعر للمتلقي قبل أن يكتب

¹. يُنظر، المتلقي في منهاج البلاغ وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تسعديت فوراري، م.م.س، ص42.

². ينظر، ما الأدب، جون بول سارتر، ترجمة وتعليق، محمد غنيمي هلال، م.م.س، ص73.

النّص، وهي بمثابة الشّروط والقوانين التي يجب أن تتوفّر قبل كتابة النّص الشعري، ومنها فقه وظيفة الشعر الحقيقية، ومراعاة الخلفية المشتركة بينه وبين المتلقّي¹.

¹. المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م.م.س، ص07.

ب* مشاركة المتلقي في تشكيل الموضوع الجمالي

إنّ أيّ عمل إبداعي سهما بلغت درجة خصوصيته - لا يمكن له بأيّ حال من الأحوال أن يتجاهل متلقيه (بطريق الشعور أو اللاشعور)، ذلك أنّه يمثل الغاية والوسيلة في آن واحد لخروج العمل الأدبي إلى الوجود، ومن ثمة؛ فإنّ القارئ لا يغيب أبداً عن ذهن الأديب فـ"النصوص الأدبية تأخذ حقيقتها من كونها تقرأ". وهذا بدوره يعني أنّ النصوص يجب أن تحتوي مسبقاً على بعض شروط التحيين التي ستسمح بمعناها أن يتجمّع في الذهن المتجاوب للمتلقي. إذن بمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصيّة تتوقّع حضور متلقّ دون أن تحدّده بالضرورة"¹.

وانطلاقاً من هذا الفهم وباعتبار أنّ القارئ صورة ذهنية لا تبرح ذهن المبدع، وأنّ تشكيل العمل الفني في أطواره المتعاقبة لا يتحقّق إلّا من خلال التّواصل، يقول الغدّامي "كلّ مؤلّف قرينا من القراء... قرناء له يختبئون وراء نصّه ويديرونه ويشاركونه في صناعة النصّ وتأليفه"².

وهذا ما تفضّل له الناقد العربي -قديمًا-، في حديثه عن عمود الشعر عندما قال بالضوابط التي تجمع بين كلّ من الشّاعر والمتلقي، تتعلّق بالنّص الشعري في نظمه وقراءته وفق شروط تجمّعت عبر مراحل تطوّر النّقد فشكّلت بما يسمّى حديثاً عن أفق الانتظار، يقول ابن قتيبة: "الشّاعر المّجيد من سلك هذه الأساليب وعدلّ بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يطلّ فيملّ السّامعين ولم يقطع بالنفوس ظمّاً إلى المزيد"³.

¹. فعل القراءة -نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب) - م.م.س، ص 30.

². تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله محمد الغدّامي، ط01، المركز الثقافي العربي، المغرب، س1999م، ص150.

³. الشعر والشّعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، ص21.

ومعنى هذا أن الشاعر لا يتواصل ولا يتفاعل مع المتلقي ويتوحد معه إلا إذا سار وفق قواعد فكرية وفنية وجمالية في رسم عمله الفني بل ويلتزم بها في إخراجها، كي يحتضنه القارئ، والذي يكون هو أيضا على دراية بهذه القواعد ومتمثلا لها، وإلا وقعت القطيعة بين الشاعر والمتلقي، وكأن هذه النظرة في الموروث النقدي العربي تتقاطع مع مفهوم المتلقي الضمني في المنظور الغربي الحديث.

ج * إستكمال النقص بفعل القراءة والتأويل

إنّ اختراق النصّ يتوقّف على قدرة المتلقّي في فهمه وتأويله وفكّ شفراته، وهذه القدرة تتحكّم فيها معطيات متعدّدة هي التي تصنّف القراء وتميّز بينهم، ويُجملها العارفون في أمور ثلاثة؛ المستوى الثقافي والتّجربة الفنيّة وتذوق الشّعْر، وهي عوامل مرتبطة ببعضها البعض وتسمّى بالخبرة في مقارعة أيّ نصّ شعري.

إنّ المتلقّي تقع عليه تبعات عدّة، حيث ينبغي عليه أن يكون عارفا متمكّناً باللفظ والمعنى والعلاقة التي تربط بين الدال والمدلول، مؤوّلاً للمجاز بمخيال يوازي أو يفوق مخيال الشّاعر، واعياً بعملية العبور التي أساسها الفكر والذكاء والفطنة، حتّى يتمكّن من تجلية المعاني الكامنة في النصّ ويستكمل النقص باستحضاره للغائب الذي يتمّ بسبب التلاحم الشّديد بين النصّ والمتلقّي بفعل القراءة.

لا يفصح النصّ عن ذاته إلّا إذا توفّرت له القراءة الجادّة -بوصفها فعلاً إيجابياً وطرفاً مشاركاً فاعلاً في إنتاج النصّ الأدبي- "قالأدب إذ هو نصّ وقارئ، ولكنّ النصّ وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقّق هذا الوجود إلّا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهميّة القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنصّ ومصير النصّ يتحدّد بحسب استقبالنا له"¹.

وعلى الرّغم من أنّ المتلقّي -كما يرى آيزر- يمتلك حريّة المشاركة في النصّ بملء الفجوات إلّا أنّ هذه الحرية لا ينبغي أن تخرج عن إطار النّماذج الموجودة في النصّ، فإنّ إنتاج المعنى هو حصيلة التّأثير والتّأثر بين النصّ وتأويله، علماً أنّ المعنى المُستخرج لا يحدّد مسبقاً وإنّما هو أثر ينبغي تجربته².

¹. الخطيئة والتّكفير (من النبويّة إلى التّشريحية)، عبد الله الغدامي، م.م.س، ص75.

². يُنظر، فعل القراءة، م.م.س، ص 12.

ثانيا: " جدلية التلقي والتأثير في بناء مفهوم جديد "

إنّ مفهوم جمالية* التلقي أو (نقد استجابة القارئ)* لا يُحيل على نظرية موحدة، بل يستلزم تيارين مختلفين لكنهما يتداخلان ويتكاملان مع بعضهما البعض في عملية تضافرية وتفاعلية (وهذا الذي يؤكدّه جلّ منظري مدرسة كونستانس)، هما التلقي (ياوس) والتأثير (إيزر)؛ وإذا كان الأول يتميز بتركيزه على السيرورة التوثيقية للنصوص ويرتبط أساسا بردود أفعال استجابات القارئ، فإنّ الثاني يرى أنّ النصّ يبنّي بكيفية مسبقة استجابة قرائه المفترضين من خلال قدرات التأثير التي تحرّكه بنياته الداخلية؛ لذا فإنّ التلقي والتأثير (الوقع) هما حجرا الزاوية لجمالية التلقي¹.

و لم يكن تفعيل دور القارئ في عملية التلقي من خلال تداول العمل الفني والقراءة كحدث تفاعلي ثمرة الصدفة، وإنما كان وليد تعارض التيارات الفكرية واختلاف المناهج النقدية الحديثة.

إنّ التقابل المسجل في مختلف الأطروحات حول بؤرة القارئ، استدعى الاهتمام بهذا المعنى وزعزعة المعادلة المقلقة المتمثلة في (المؤلف/النص/المتلقي)، بتفعيل العنصر المقصود في العمل الإبداعي، تجسّد في مفهوم جديد سُمّي بفلسفة التلقي ونظرية الاستقبال، الذي حاول التخلّص من إشكالية صاحب النصّ الأدبي ومن العمل الإبداعي والتحوّل إلى القارئ المتلقي، بإدراج فعل الفهم في التعامل مع النصّ

* هناك من يترجم هذا المصطلح بصيغة الجمع "جماليات التلقي".

* الفرق بين نظرية الاستقبال أو التلقي ونقد استجابة القارئ؛ هو أنّ المفهوم الأول يعبر عن تماسك ووعي والتزام جماعي وهي ردّ فعل للتطوّرات الاجتماعية والعقلية والأدبية في ألمانيا (سابقا أي خلال الستينيات من القرن الماضي) وأنّ العديد من المؤمنين بهذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس. في حين أنّ المفهوم الثاني لا يحمل طابع النظرية بل هو نقد أو نظرات نقدية مشنّنة تعود إلى أعلام أمريكيين موزعين في بقاع العالم يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمّع وجهودهم تعبر عن نشاط فردي.

(للتوسّع أكثر يُنظر نظرية الاستقبال، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل، م.م.س، ص08 وما بعدها).

¹. يُنظر، فولكانك إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة أحمد بوحسن ومراجعة محمد مفتاح، (من قضايا التلقي والتأويل)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، ط01، س1994م، ص211.

والانتقال من التفسير إلى عملية التأويل، وهذا يعدّ بمثابة تحويل منهجي في مستويات تفاعل النص والمتلقي.

لقد حاول ياكس في كتابه (من أجل جمالية للتلقي) و إيزر في مؤلفه (فعل القراءة ونظرية التأثير الجمالي) تأسيس منظور يُعنى بالقارئ المتلقي من خلال التفاعل الحاصل بين النصوص والقراء - وإن اختلفا في الطرح مع الإبقاء على التصور العام* -.

فإذا كان الأول يولي اهتماما بالمتلقي وبدراسة التاريخ الأدبي بتركيزه على الأحكام التاريخية للقارئ عبر سلسلة القراءة المتتالية، فإن إيزر كان يرى بأن القراءة موجهة دائما بحسب ما هو موجود في النص انطلاقا من تأويله، وهو بهذا يستبدل مفهوم التلقي بمفهوم التأثير الجمالي الذي ينجم عن التبادل بين النص والقارئ¹.

استطاع كل من ياكس و إيزر (المنتميان إلى مدرسة كونستانس) أن يبرهن على أن القيمة الجمالية، ليست حكراً على العمل الأدبي وحده وإنما تحقيقها يتجسد من خلال ذلك التوافق بين جمالية النص وتلقيه "فتفاعل المتلقي وردود فعله إزاء الرسالة حين يتأملها ويشرحها ثم يحقق قيمها الجمالية في شكل موضوع جمالي، يكون متجذراً في الوعي الجماعي أكثر من الوعي الذاتي"².

وعلى الرغم من اشتراك الرجلين في الكثير من المفاهيم واتفاقهما على غاية جمالية للتلقي في محورها النظري المركزي، إلا أن تميزهما تجلّى في طريقة تحليلهما للعمل الأدبي؛ حيث يرى إيزر بأن فعل القراءة -باعتباره عملاً إبداعياً لتوليد الدلالة النصية- هو الذي يجعل النص مفتوحاً قابلاً لإعادة التجديد من خلال عمليتي التفسير

* التوفيق بين جمالية النص وجمالية تلقيه، انطلاقاً من تجاوبات المتلقي وردود فعله بحكم أنه الطرف الفاعل، يقوم بينه وبين الأثر الجمالي تواصل وتفاعل، ينتج عنهما تفسير وتأويل.

¹. يُنظر، هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، دحمانية مليكة، م.م.س، ص106.

². النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، سمير حميد، م.م.س، ص17.

والتّأويل لارتباط أفكاره بالاتّجاه الظّاهراتي والمنهج الهرمينوطيقي، في حين يمكن تقديم ياوس بصفته المنظر الذي طوّر التّلقّي بوصفه ظاهرة تاريخية ذات طابع تعلو على الفردية.

01/ تداول العمل الفني من خلال أجهزة قراءة متعددة

إنّ انفتاح الأعمال الأدبية على حركية التأويل و تعدّد القراءة لا يتعلّق بطبيعة النصوص وشعريتها فحسب، وإنّما هو مرتبط في البداية بتاريخها، ومن ثمة، فإنّ جمالية التلقي هي محاولة لتجديد تاريخ الأدب الذي كان حسب يابوس قد دخل في مأزق؛ لذا سعى جاهداً إلى "الرّبط بين التاريخ والأدب، على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية"¹.

لا يجوز بطبيعة الحال، الفصل بين تاريخ التلقي والتاريخ الأدبي الذي يركز على تداول الأعمال الأدبية ومدى تأثيرها في عمليتي القراءة والتقبّل، بهدف بناء إطار مرجعي نتوصّل من خلاله إلى معرفة الأجيال والعصور التي عاشت في كنفها هذه النصوص، بل وكيف كانت الاستجابة من قبل المتلقّين على مختلف أذواقهم، ففهم تاريخ الأدب وروحه الأدبية يقوم أساساً "على تحليل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر، فما يُقرأ خلال فترة معيّنة من قبل مختلف طبقات المجتمع ولماذا يُقرأ، ينبغي أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي"².

لكن بعيداً عن إسقاطات القراءة السياقية المعيارية، التي تتأى عن تأصيل الذائقة التي بواسطتها تُقرأ الأعمال الأدبية وتصنع القيم الفنية.

¹. نظرية الاستقبال، -رؤية نقدية-، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل، م.م.س، ص 190.

². شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، صلاح فضل، دار الآداب، القاهرة، ط01، س1999م، ص25.

أ/ التلقي استمرار طبيعي للأدب وتجاوز للتصور القديم

إنّ التعارض الذي كان قائماً بين الاتجاه الشكلي* والاتجاه الماركسي* هو الذي دفع بياوس إلى إيجاد علاقة بين الأدب والتاريخ، قصد تخلص القارئ من هذه القبضة التعسفية وانحرافه فكرياً في تعامله مع النص، حيث انتهى به المطاف إلى إحداث رؤية جديدة تضع حدّاً لهذا الانقسام وتنتصر للمتلقّي سمّاها "جمالية التلقي" والتي تقوم على محورين أساسيين هما ((القارئ والنص))، وهو مفهوم نقدي حتى وإن ارتبط بالمفهوم العام* لنظرية الاستقبال، إلّا أنّه يركّز على الجانب الأدبي والتاريخي في دعوة صريحة مفادها الرّبط بين تاريخ النص وجماليته¹.

صحيح أنّ يابوس أفاد من المنهج التاريخي النفسي والمنهج الشكلي في حيّاكة نظريته، إلّا أنّه دعا صراحة وفي غير تردّد إلى تجديد علم تاريخ الأدب وفق طرح لا يُغفل القارئ ولا يقلّل من دوره الخاص ضمن معرفة جمالية وتاريخية. لقد تمكّن يابوس بفضل ثقافته الواسعة وانفتاحه، وحده ذكائه وقدرته الفائقة على إحلال نظام التمييز وإقامة التركيب، أن يستثمر الكثير من القراءات التي تناولت الأثر الفني على مختلف أنواعه وتعدّده، تأسيس قراءة خاصّة بتصوره الاصطلاحي ومطلبه التّظيري، سمّاها القراءة التاريخية.

وإذا كانت القراءات التي تتصدّى للنص الجمالي ((نصّ المتعة))، تُقسّم إلى أنواع مختلفة، ومنها؛ قراءة الشرح (تخدم النصّ فقط لاقتصارها على التّوضيح)،

* القارئ يتعامل مع النصّ الأدبي بمعزل عن مواقفه التاريخية، وتتنحصر وظيفته في فكّ شفرات النصّ وأنساقه المختلفة، قصد تحديد أدبية النصّ، بعيداً عن العامل الخاقي.

* القارئ يتعامل مع النصّ الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ، بمعنى أنّ هذا الاتجاه ينظر للأدب على أنّه مجرد انعكاس للبنية التّحتية (من خلال جدلية البناء التّحتي والفقوي)، ويؤكد حضوره في ظلّ إقامة علاقة جديدة بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

* معظم أقرانه كان اهتمامهم بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال.

¹. يُنظر، نظرية الاستقبال، -رؤية نقدية-، روبرت سي هولب، م.م.س، ص 75...

وقراءة الإسقاط (تقرض على النص لارتباطها بأحكام جاهزة)، والقراءة الأدبية (تبحث عن البنى الكلية للنص حسب تجلياتها في الصياغة اللغوية وتقوم وظيفتها على تفكيك النص إلى عناصره الداخلية وبيان علاقاتها لإعادة تركيبها) والقراءة المفتوحة (وتتسم بالتعدد في مواجهة سلطة القراءة الوحيدة لاهتمامها بالبحث عن الدلالة في المكتوب وتبني على الهدم والبناء بطريق التقيؤ والتأويل).

فإن يابوس في اهتمامه الكثير بتاريخ الأدب وإحاحه على دراسة التفاعل بين الجمهور والنصوص ودعوته إلى الاهتمام بالمتلقي باعتباره الطرف الأساسي الذي وجهت إليه الرسالة في العملية الإبداعية، والتحول من التركيز على المؤلف وعملية إنشاء العمل الفني إلى التركيز على المتلقي، حدد مراحل ضرورية التي يلزم المرور منها لتحقيق قراءة تاريخية للنصوص الأدبية، وهي :

*مرحلة قراء الفهم * مرحلة قراءة التأويل * مرحلة القراءة التاريخية. والقراءة التاريخية هي "التي تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية"¹.

غير أن يابوس المتأثر بأفكار غادامير، يرى بأن الفهم التاريخي للنص الأدبي لا يتحقق إلا إذا أحيط أفق النص الخاص بأفق المؤول، بمعنى قدرة المؤول على التمييز بين الأفق الآخر وأفقه الخاص. وهذا يستتبع حتما الانتقال بالأسئلة تدريجيا في مساءلة النص وصبر أغواره وما يقدمه من أجوبة مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى العصر الحالي؛

- ما..... الذي كان قد قاله النص في السابق؟
- إلى..... ماذا يقول لي النص؟
- ثم..... ما الذي أقوله أنا بصدد النص؟

¹. القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحداني، م.م.س، ص76.

وبما أنّ جمالية التلقي تجعل من القارئ المحور الأساسي في مقاربة

النصوص الأدبية؛ فإنّ يابوس يقترح طريقتين لرصد تاريخ التلقي الأدبي، هما؛

- تتبّع التحوّلات الكبرى ذات الصلة بالأذواق الفنية والعقليات الأدبية
- البحث في التاريخ الموثق لعمليات التلقي من خلال دراسة تلقي الأعمال الأدبية.

وهذا الذي سيثبت حضور التلقي في فهم الأثر الفني من حيث المعطى

الجمالي والتاريخي، فتوليد النص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، كما يحدث دائماً في أية استراتيجية، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال¹.

وإذا كان بارت يرى في النص قابلية لا نهاية للمعاني مُعلناً بذلك عن موت

المؤلف، فإنّ أمبرتو إيكو وعلى خلاف ما ذهب إليه بارت - والسائر في نفس اتجاه

ريفاتير الذي لا ينفي القصدية بشكل تام مع قوله بفكرة النص كمنطلق؛ فإنه يراعي

نوعاً من التكافؤ بين مقاصد المؤلف ومعطيات النص ودور القارئ، في حين نجد

يابوس يؤكد على مقصديه المؤلف إلاّ أنّه يجعلها ذات قابلية للتفاعل - سلباً أو إيجاباً -

مع آفاق قراء العصر، بل ويهتمّ بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطوّر آفاق

القراء².

تتميّز جمالية التلقي عن باقي المناهج الأخرى في رؤيتها النظرية في عدم

ادّعائها لنفسها أنّها نموذج بل تستند إلى مرجعية ذات منابع معرفية وفكرية وفلسفية

متنوّعة ومتباينة، ويتجلى ذلك في قدرتها على المزج والتركيب بين تيارات متعدّدة

ومختلفة، بتعدّي مبدأ الحوارية إلى مناقشة المناهج السابقة والملازمة لها، وهذا الذي

يمنحها ميزة الانفتاح ويصبغها بطابع المرونة³.

¹. شفرات النص، صلاح فضل، م.م.س، ص31.

². يُنظر، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط01، س1994م، ص10.

³. يُنظر، Pour une Esthétique de la Réception , op. cit. p/08.

إن تجديد التاريخ الأدبي، يفرض ضرورة إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقي، مما يفرض على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديد تاريخيا، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين¹، فالتاريخ الأدب سيرورة تلق وإنتاج جمالين تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ².

بالإضافة إلى التلقي الأدبي باعتباره الركن الرئيسي في تأسيس منظور يالوس المنهجي، فإن مفهوم "أفق التوقعات" الذي قال به التأويليون وتحديدًا هانس جورج غادامير، سوف يحوله يالوس إلى مفهوم سمّاه "أفق الانتظار" يستثمره في تطوير طروحاته المتعلقة بجمالية التلقي وبالقراءة التاريخية خصوصا، ذلك أن هذا المفهوم يجمع بين الذاتية والموضوعية، فالقارئ قبل الشروع في عملية القراءة يتوجب عليه التزوّد بتلك الإحالات المرجعية المتعلقة بالنص.

¹. يُنظر، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي - هانس روبيرت يالوس، ترجمة د/ رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، س2003م، ص59.

². م.س، ص61.

* مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (بوعي منه أو بغير وعي) في تناوله للنص والقراءة، ويرى البعض أنه يتشابه مع مقولة "الكفاءة/القدرة".

ب/ أفق الانتظار من التبدل والتحول إلى الاندماج

إذا كان يابوس يولي اهتماما بالغاً في طرحه الجديد للتلقي الأدبي، فإنّ هذا العنصر لا يكتمل إلاّ بتضافر عنصر آخر لا يقلّ عنه أهمية يتمثّل في مفهوم أفق الانتظار، ذلك أنّ كلّ عمل أدبيّ لا يتحقّق وجوده الفنّي ويتواصل إلاّ بتحريك الأفق وإعادة تكوينه من جديد وتحويره دائماً لإعطاء إنتاج كبير، "فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكشف عن حقيقته النوعية الخاصة به، إلاّ لقارئ ينجح في المشاركة في المغامرة الفكرية لذات العمل الأدبي، بل وفي تقمّص نفسيته"¹.

إنّ الإضافة التي يأتي بها القارئ والمرتبطة بسلسلة الاستقبالات الماضية والحاضرة، تتمخّص من تلك المقارنة بين التأويل القديم والتأويل الجديد، والترابط والتّحاور بين مجموعة من الأسئلة والأجوبة، الذي ينتج عنه حتما تغيير وتجديد في مضمون النصّ، فأفق الانتظار يتعرّض إلى التبدل والتحويل، فيُعاد تشكيله من جديد تبعا للوضعية التأويلية المتغيرة للمتلقّي²، وهذا الذي ربّما يدفعنا إلى التساؤل عن إمكانية وجود آثار فنية كبيرة وخالدة.

مما لا مرّاء فيه أنّ العمل الأدبي مُوجّه إلى المتلقّي بالدرجة الأولى "فهو ليس عنصراً بسيطاً ذا ردّ فعل مكرّر سلفاً، بل إنه يتحوّل بدوره إلى طاقة تساهم في صنع التاريخ، فبواسطة المتلقّي يتحقّق للعمل الأدبي هذه الاستمرارية المتحرّكة للتجربة الفنية، التي لا ينقطع أفقها عن التّغيير، حيث يحصل التبدل المستمر من التلقي السلبي

¹. نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي - تأليف رولان بارت وآخرون، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، س2003م، ص91.

². يُنظر، Pour une Esthétique de la Réception , op. cit. p/51.

إلى التلقي الإيجابي، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، ومن النموذج الجمالي المسلم به إلى مجاوزته عبر إنتاج جديد¹.

إنّ تطوير نسق جديد انطلاقاً من النسق الأول أو ما يُعرف بـ "أفق الانتظار" هو مفهوم إجرائي مركّب لجأ إليه ياكوس لقياس السيّورة التاريخية وفهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية، ذلك أنّ أفق الانتظار بوصفه أداة منهجية، سوف يمكن هذه النظرية الجديدة في تصوّرها الاصطلاحي من التمييز بين تلقّي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقّيها في الزمن الحاضر مروراً بسلسلة التلقّيات المتتالية التي عرفت من قبل وتتمكّن من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التلقّي الخاص والتميّز الذي تعرفه عند كلّ لحظة تاريخية في علاقته الجدلية بالتلقّيات السابقة².

إذا استطاع ياكوس بهذه التركيبة "أفق/الانتظار" أن يستثمر أفكار غادامير (الأفق) وكارل بوبر (الانتظار)، في خطوة نقدية ناجحة ويبرهن على دور المتلقّي في فهم الأثر الأدبي وإدراكه له، حيث "يبدأ القارئ بفهم النصّ الجديد تبعاً للافتراضات التي سيرت إدراكه للفهم، انطلاقاً من إعادة صياغة الأفق، فالقارئ لا يكمل النصّ ولا يحقق دلالاته إلاّ بمقدار ما يساهم فيه فهمه السابق للعالم والحياة ضمن إطار المرجع المتضمن في النصّ، على أن يشمل هذا الفهم السابق الانتظارات الفعلية المتوافقة مع أفق مصالحه وتجاربه حدّدها المجتمع وتاريخه الفردي"³.

وعلى الرغم من اعترافه بفضل الرّجلين في تأسيس هذا التركيب "أفق الانتظار" إلاّ أنّه يتميّز عنهما بتطويره لهذا المفهوم الإجرائي الذي ربطه بقراءة العمل

¹ . . Pour une Esthétique de la Réception , op. cit, p/45.

² . يُنظر، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة - دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة -، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، س2007، ص162.

³ . Pour une Esthétique de la Réception, op, cit, p/259.

الأدبي، بل وجعله مدار نظريته الجديدة، الذي يؤدي بحق دورا مركزيا فيها، وهو بعد ذلك يؤكد على الدور الكبير للمتلقي في تواصله مع الأثر من خلال التوقعات والتعديلات.

لكن هذا طبعاً - يفترض أن يكون القارئ على حظ كبير من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر.

ولا تكتسب هذه المعرفة إلا بطريق التمرس، ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات وتشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة¹.

وتجدر الإشارة - في هذا المقام - إلى أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تتحدد بدرجة تغيير أفق الانتظار، فتكون كبيرة كلما تطلب العمل في استقباله إثارة وفهما، وضئيلة حينما يستجيب العمل للانتظار المألوف.

إن المسافة الجمالية التي تفصل بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، والتي دفعت بياوس إلى أن يربط بين القيمة الجمالية للعمل الأدبي بدرجة انزياحه عن أفق الانتظار المعهود، تعدّ معيارا غير كاف لتحديد القيمة الجمالية؛ لذا فهو يأتي بمفهوم "اندماج الأفق" ليصف به العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب².

¹. يُنظر، نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات -، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، س1993م، ص29.

². Pour une Esthétique de la Réception, op, cit, p/17.

ويتحقق ذلك بما يُعرف بسؤال القارئ وعلاقته بأسئلة النص اتفاقاً واختلافاً، وبحكم أن أفق الحاضر في تشكيل مستمر، فمن الصعب تواجده منعزلاً عن الماضي.

إذا اندماج الأفق سيكون بمثابة عامل آخر يوظفه يابوس في بناء تاريخ قراءة الأعمال الأدبية، وهذا الذي يُعطي للنص حدثه ويعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ.

ما ينبغي أن يفهم من إجرائية مفهوم أفق الانتظار، "هو أنه ليس أفقاً أدبياً محضاً، بل يجب أن نتعاطى -إضافة- مع الواجهة الخلفية التي تكونها تجارب الحياة اليومية والعلائق الاجتماعية المستقرة"¹.

ورغم إيمان يابوس بمنطق السؤال والجواب وضرورته في تأسيس أفق الانتظار إلا أنه لا يجعله المسلك الوحيد بل يتخذ من لذة النص ومتعته طريقاً آخر يتجنب به قهرية السؤال وبخاصة إذا تعلق الأمر بفنون قولية شعرية، تكمن جاذبيتها في الابتعاد عن صرامة الأسئلة والحصول على الأجوبة النهائية²، وهذا المعنى سوف يستدركه في كتابه "من أجل هرمينوطيقا أدبية".

ومهما يكن من أمر، فإن الكثير من الانتقادات وُجّهت إلى يابوس بمناسبة وضع أطروحاته ميدان التطبيق "ويبدو أنه كان يعتمد على الإدراك العام في فهمنا لمفهوم أفق الانتظار الذي يشير إلى نظام من العلاقات أو إلى جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"³.

¹ . I D . P/84.

² . I D, p/25.

³ . نظرية التلقي -مقدمة نقدية-، هوليبي روبرت، ترجمة عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، بجدة، ط01، س 1994م، ص156.

ومع ذلك نقول بأنّ يّاوس كان ينظر لقراءة الأعمال الأدبية والحكم على قيمتها الجمالية من خلال تاريخية التّلقّيات المتعاقبة، فهو يعتقد بأنّ العلاقة بين الأثر الفنّي والمتلقّي تلتبس في مظهرها المزدوج "الجمالي التاريخي".

في حين أنّ زميله إيّزر سوف يركّز في بناء نظريته "الوقع الجمالي" على ثلاثة أُسس هي؛ { النصّ + القارئ + والتفاعل الحاصل بينهما }.

102 / المعنى نتاج للتفاعل بين النص والقارئ

إذا كان يابوس يركّز في منظوره الجمالي للتلقي على أهمية التاريخ الأدبي وتداول العمل الأدبي من خلال أجهزة قراءة متعدّدة؛ فإنّ فولفغانغ إيزر سوف يهتمّ بفعل القراءة بوصفها نشاطاً عملياً وذهنياً يساهم في إنتاج المعنى وبناء موضوع جمالي متلاحم ثمّ يربط بين النصّ والمتلقي وردود فعله.

وهو بمنظوره هذا يعدّ امتداداً - كما يرى الكثير من الدارسين والمهتمين بمدرسة كونستانس تحديداً - للخط التفكيرى الذي أسسه يابوس، ومع ذلك فإنّ أفكاره التّظيرية تجد شرعتها الأولى في أطروحات رومان أنغاردن*، إذ يولي اهتماماً للتفسير انطلاقاً من عملية الفهم، الذي يبيّن المعنى من خلال إجراءات القراءة ويكشف الستار عن العلاقة التفاعلية بين النصّ والقارئ.

وبهذا التّخريج، فهو يخالف الطّرح القديم للتفسير، الذي كان يتصدّى لتوضيح مرامي العمل الفنّي ومقاصده باستخدام وسيلة اللّغة بعيداً عن حاجة القارئ إلى التّأويل والتّواصل مع النصّ المفتوح لاستخراج درره، بل ويتجاوز القارئ التقليدي الذي انحصر دوره في تعريف المعنى واستكشافه بعدما حصر كلّ جهده في البحث عن المعنى الذي قصده المؤلّف.

وهذا التّداخل بين التّجربة القرائية للمتلقى والنصّ بما ينطوي عليه من فجوات، هو الذي يبحث عنه إيزر للإجابة عن تساؤل مشروع، كيف يكون للنصّ معنى بالنسبة للمتلقى لإعادة صياغته وإنتاجه من جديد؟

* طور المنحى الفينومينولوجي الذي أسسه الفيلسوف الألماني إدموند هوسيرل (وبخاصّة مبدأ تفاعل القصدية بين الموضوع/ النصّ والذات/ القارئ) إلى نظرية نقدية، فكان يرى بأنّ النصّ لا يأتي كاملاً من المؤلّف، بل هو مشروع دلالي وجمالي، يكتمل بالمعايشة الواعية والقراءة النشيطة التي تسدّ فراغات النصّ.

بمعنى أنّ القارئ لا يتعامل مع النصّ على أساس القاعدة الأمامية ولا على أساس القاعدة الخلفية، بل يتعامل مع النصّ عندما يلتحم الشكل بالمضمون في إطار السياق العام¹.

ولعلّ أهمّ مسألة تبرز تبعاً لطرحه في حديثه عن الالتحام بين النصّ والقارئ والشرّكة بين المتلقي والمؤلف في صنع المعنى، تركيزه على مفهوم "القارئ الضمني"، فهو يصرّح في غير تلميح بهذا التحوّل الجوهري، فالقارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النصّ وقبل إحساس القارئ بهذا التّضمن عبر إجراءات القراءة، "إنّه مجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النصّ ذاته.

وبالتّالي، فالقارئ كمفهوم، له جذور متأصّلة في بنية النصّ؛ إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي².

وهذه الفكرة التي أثارها إيذر فيما يتّصل بمبدأ القارئ الضمني، لم تكن إبداعاً خالصاً له، ولكنها مستوحاة من تلك التّوجّهات النّقدية التي سبقته أو عاصرتة ولكن بروى مختلفة، فأفاد منها -أخذاً وعطاءً- في تأسيسه الجديد.

¹. يُنظر، نظرية الاستقبال، روبرت سي هولب، تر/ رعد عبد الجليل، م.م.س، ص107.

². فعل القراءة -نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)-، فولفغانغ إيذر، م.م.س، ص30.

أ/ الافتراض اللاشعوري للمؤلف وارتباط القارئ الضمني بالبنية النصية

إن نجاح أي أثر فني يمرّ حتما عبر علاقة تلاحمية تجمع بين المؤلف والمتلقي وتتمثل أساسا في خلق المبدع انسجاما بينه وبين القارئ، بل هو بمثابة "أنا" ثانية يسلكها في مواجهته للنص التخيلي، فالقارئ ليس عملا سلبيا، وإنما هو طاقة حيوية ونشيطة، يعيش العملية الإبداعية في كل أبعادها المترامية، فهو "يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثمّ فهو قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص، وهو يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجّه قدراته الخيالية للتحرك مع النص، باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، ووضعا يده على الفراغات الجدلية فيه، فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له"¹.

ولا يتحقق بناء آليات التفاعل بين شروط الإثارة الكامنة في النص وردود أفعال القارئ إلا بتواجد تلك الذخيرة* المشتركة، التي تؤسس الخلفية المرجعية لكل من النص والمتلقي، وبقدر ثراء وتنوّع هذه الذخيرة لدى المتلقي، فإنّها تعمل على توفير مسببات التناسق والانسجام بين النص الفني والقارئ.

إنّ النص في تعداد الموتى ما لم يُخرجه فعل القراءة إلى الوجود، وبخلاف ثنائية (دي سوسير) التي ترى أنّ العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، فإنّ العلاقة بين النص والقارئ تداخلية وتواصلية وعملية شراكة، لكنها تسير في اتجاه معاكس. وإذا كان الفيلسوف الظاهراتي (أنغاردن)، يرى بأنّ الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ، فإنّ إيزر (الذي طور مفاهيم القراءة)

¹. نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مج05، ع/01، س1987م، ص103.

* الذخيرة في مفهوم إيزر؛ هي مجموع الموضوعات التي يستند إليها الباحث والمتلقي كي يتفاعلا ضمن الأدوار التخيلية التي يقوم بها في عملية الإنتاج وعملية الاستهلاك. إذاً هي حاضرة في العمل وموجودة خارجه أيضا أي كلّ ما يستند له الأثر الفني (للمزيد يُنظر ، المختارات الشعرية وأجهزة تلقّيها عند العرب، إدريس بلمليح، ص11/10 و ص282/283). و ينطلق إيزر من الفجوات الفارغة الموجودة في النصوص لتحديد معنى الذخيرة والتي يقصد بها تلك النصوص السابقة التي يمتصها النص ويحاوّر، وكلّ ما له علاقة بالواقع الثقافي الذي هو خارج النص.

وكردّ على الطّرح السّابق، يقدّم قارئه الضّمّني الذي يتصل ببنية النصّ ومعناه وعملية تأويله، ويرى بأنّ القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتّجاهين؛ من القارئ إلى النصّ ومن النصّ إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائماً على محوري الزّمان والمكان¹.

وعلى الرّغم من أنّ الكثير من الباحثين العاملين بحقل شعرية التّواصل والتّلقّي يتبنون فكرة القارئ، وإنّ اختلاف صفاته عندهم: كالقارئ المقصود (وولف) والقارئ المثالي (ريفاتير) والقارئ الخبير (فيش) والقارئ النّمودجي (إيكو)؛ فإنّهم قد يقتربون من الفهم الذي انطلق منه إيزر في تحديد صفات قارئه الذي سمّاه بالقارئ الضّمّني والذي "لا يمكن إدراكه منفصلاً عن فعل القراءة"².

وهذا المنحى في التّفكير يدفعنا دفعا إلى التّساؤل عن هذا القارئ الضّمّني، وكيف اكتسب هذه الصّفة؟

هو القارئ المفترض الذي يتضمّنه النصّ؛ بمعنى أنّ وجوده يتحقّق من خلال النصّ وصنّعه الخيالية، هو منغمس فيه، يدرك أساليبه اللّغوية والنّحوية والجمالية، يعيش تجربة النصّ إصغاءً وحواراً ومشاركة³.

ولا يحمل هذا النّعت (أيّ القارئ الضّمّني*) إلّا من كان يتمتّع بمرجعية قرائية غزيرة وعميقة ومتعدّدة الجوانب، يسعى إلى إيجاد لقاء فعلي بينه وبين النصّ في عملية تبادلية تقوم على الانخراط البناء، مفتوح على التّأويلات المتوقّعة وغير

¹. يُنظر، دليل النّاقّد الأدبي، ميجان الرويلي و سعد البازعي، المركز النّقّافي العربي، الدّر البيضاء، ط02، س2000م، ص194.

². نظرية التّلقّي - إشكالات وتطبيقات -، م.م.س، ص333.

³. L'Acte de Lecture, Wolfgang Iser, op. cit, p/70.

* إنّ المبدع بحكم تقيّده بالشّكل الفنّي ومعاناته الفنية وانعاقه من حريّة الارتجال، أصبح المتلقّي الأوّل لنصّه، وهذا الذي فرض عليه عدم إغفال القارئ لحظة إبداعه، كلّ ذلك أدّى إلى الوصل بين المبدع والقارئ، وهذا ما عبّر عنه -إيزر- بالمتلقّي الضّمّني، وهو قارئ ليس له وجود حقيقي.

المتوقعة، تمكنه من خوض أعماق النص المتناول، فهذا القارئ ذو حضور نصي يتكرس عبر المؤثرات المباشرة وغير المباشرة التي تحفز القراءة وتضمن سيرورتها، وهو الذي يضمن لفعل القراءة وقعها، ثم يبلور هذا الفعل من خلال نصوص مختلفة، فيجأه إلى بناء دلالات أخرى موازية للنص المقروء، لينبثق عنه نصاً موازياً.

إنّ النص في عرف الدراسة الخبيرة كالحجرة المغلقة التي ضاع مفتاحها، فلا يفتح بابها المحكم الإغلاق إلا إذا قمت على كسر بابها، وفي ذلك ضياع لمعالمه ومراميها، لذا يجتهد في إيجاد المفتاح ليرى الحجرة كما أغلقت أول مرة، فيتعرّف على أصالتها، ثم يصفها بعد ذلك كما يراها هو*.

النص الأدبي لا يبتعد عن هذا التشبيه في أدق تمثيلاته، إذ على القارئ الضمني التلاحم معه بفطنة و بزاد معرفي -هو بمثابة المفتاح الضائع الموجود-، فيجول فيه وفق رؤيته هو، لا من خلال ما قيل فيه، وهذه نقطة اختلاف بين إيزر و ياكوس، وفي هذا التوجه يرى إيزر "أنّ القارئ ليس مطلوباً منه فقط إدماج الأوضاع التي تعطي في النص، بل إنه كذلك يدفع إلى جعلها تؤثر ويغير بعضها البعض، وكنيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي، وتنظم بنية الفراغ هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ"¹.

لقد استعان -إذا- إيزر بمفهوم القارئ الضمني، ومنح هذا المصطلح بعداً خاصاً يتميز عن المقولات والتصنيفات المختلفة للقراء، ليبين الترابط الوثيق بين بنية النص وبنية فعل القراءة.

* مضمون هذا المعنى مأخوذ من أستاذي د/عبد الملك مرتاض.

¹. التفاعل بين النص والقارئ، فولفغانغ إيزر، ترجمة الجلال كدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع/07، س1992م.

ولكي يصف التفاعل الشديد بين النص والقارئ ف"هو ليس مفهوما استكشافيا، بل هو مرتبط ببنية النص وبناء معناه"¹، و"له جذوره المغروسة في بنية النص لأن القارئ الضمني عنده هو تشييد، ولا يمكن أن يشخص بأي وجه مع أي قارئ واقعي"².

بل و اعتبره النظام المرجعي للنص، وحاول البحث عنه من خلال ما أسماه ب"البنية النصية المحايثة للتلقي"، وهي سلسلة التوجهات الداخلية أو شروط التلقي التي يمنحها النص المتخيل لمجموع قرائه المحتملين³، أي أن القارئ الضمني كائن في بنية النص و هو لا يتصرف إلا وفق العناصر الموجودة فيه، لافتراضية مشاركته المؤلف في صياغة النص، بل هو جزء من البناء بحكم أن الخطاب موجه له.

وعلى الرغم من أن المعنى لا يتجلى في النص إلا من خلال التفاعل بينه وبين القارئ؛ فهو يحتوي على بعض الموجهات التي تقود القارئ وتضبط مسيرته، علما أن هذه العوامل التي توجه القارئ لا تمتلك أي محتوى محدد مسبقا، بل لا يمكن تصورها إلا كفراغات مبنوثة في النص تدعو القارئ إلى سدّها.

¹. نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات -، م.م.س، ص163.

². م.م.س، ص37.

³. يُنظر، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تأليف رولان بارت وآخرون، م.م.س، ص 142.

ب/ التفاعل التبادلي بين النص والقارئ وتبرير إيجاد عملية الاتصال

يحتكم العمل الأدبي الخاضع لعملية التفاعل بين النص والقارئ -في منظور إيزر كما ورد في كتابه "فعل القراءة"- إلى قطبين جوهرين، هما: القطب الجمالي الذي هو الإنجاز المحقق من قبل القارئ، والقطب الفني الذي هو نص المؤلف، "ويتبين من هذا المنظور القطبي أنه لا يمكن للعمل نفسه أن يتطابق والنص أو التحقيق، ولكنه يجب أن يكون في مكان ما بين الاثنين. وبذلك يجب أن يكون بالضرورة خاصية افتراضية كما أنه لا يمكن أن يختصر إلى حقيقة النص أو إلى ذاتية القارئ. ومن هذه الافتراضية تنشق الدينامية"¹.

وإذا كان النص المفتوح يتوفر على فراغات هي بمثابة أماكن للاتحديد، تدفع المتلقي من خلال فعل القراءة وتدرجها على إنتاج المعنى، فإن هذا النص الأدبي -بالضرورة- وانطلاقاً من مكوناته الداخلية ومن علاماته اللغوية، يسمح لهذا القارئ أن يحدده.

إن النص بما يوفره للقارئ من فضاءات ينعثها إيزر بالفراغات، هي في الحقيقة عوامل أساسية تمكن القارئ من المشاركة في بناء المعنى، إذ هي التي تثير عملية التخيل لدى القارئ، وما يصمت عنه النص هو الذي يحفز هذا القارئ على تمثيل الارتباطات الدلالية و يحرّضه على التشكيل والتركيب وبناء الموضوع الجمالي -بعد تحقيق عملية الاتصال بفعل القراءة التي تستعيد التفاعل بين النص والقارئ-، بما يخطّطه طبعاً - له النص ووفق الشروط التي يضبطها له في مسيرته إلى حدّ ما².

¹. نظرية التلقي -إشكالات وتطبيقات-، م.م.س، ص36.

². يُنظر، L'Acte de Lecture -théorie de l'effet esthétique-, Wolfgang Iser, op. cit , p/ 299.

إنّ الفجوات الموجودة في النص، ما هي إلاّ ذلك الفراغ الباني الذي ينتج عنه تفاعل بين المتلقي والأثر الفني أثناء عملية القراءة؛ فالمتعة الجمالية لا تحدث إلاّ إذا امتلك القارئ استعدادات إدراكية في الفهم يتجاوز بها طرائق التأويل السابقة و قدّرات تخيلية عالية أثناء القراءة وفق خطيّة الاستحضار والإلغاء، ممّا يترتب عليه اصطدام في الصّور، فينتج عنه غرس معنى النص في مخيلة القارئ والذي يؤدي به في النهاية إلى إعادة بناء سياق النص¹.

فمفهوم أماكن اللاتّحديد كما تصوّره أنغاردن*، سوف يكون دافعا آخر لاستكمال إيّزر طروحاته، وإذا كان أنغاردن يميل إلى اتّجاه واحد من النصّ إلى القارئ؛ فإنّ إيّزر يركّز على علاقة ذات اتّجاهين، من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النصّ قصد تحقيق عملية التّواصل والتّفاعل.

لقد توصّل أنغاردن بفهمه لأماكن اللاتّحديد أن يحدث قطيعة مع التّفكير التقليدي للعمل الأدبي بوصفه مكتملا بطريقة نهائية، وعلى الرّغم من أنّ هذه الأماكن تحمل بعض الإحياءات في نظره - إلاّ أنّها لا تؤدي أيّ وظيفة، ذلك أنّ عملية ملء هذه الفراغات يجعل من القارئ يكفي فقط باستكمال التّفاصيل التي تركها النصّ معلّقة؛ فتتحوّل عملية التّحقيق إلى آلية بسيطة، ومن ثمة فهي لا تؤدي إلاّ دورا ثانويا. فهو يربط تنشيط أفعال البناء التي تنتهي إلى تشكيل الموضوع الجمالي بالانفعال الأولي لدى القارئ.

I.D, p/248.

2. يُنظر،

* فالأعمال الأدبية من منظوره تختلف عن الموضوعات الأخرى التي تتّصف بأنّها قصدية خالصة بافتقارها إلى التّحديد النهائي، ذلك أنّ العمل الأدبي لا يتجلّى إلاّ كتشكيل خطّاطي يشتمل على الكثير من أماكن اللاتّحديد وهو بهذا لا يحدّد معناه الذي رمى إليه وإنّما يكفي بإثارة إنجازهِ. للمزيد من التّوسّع ص300 وما بعدها من كتاب إيّزر (- L'Acte de Lecture - (théorie de l'effet esthétique -

غير أن إيزر وإن اتفق مع أنغاردن بشأن أماكن اللاتّحديد التي تميّز بين النصّ وعملية تحقيقه، ويعترف له بالفضل في تأسيسه لهذين المفهومين (التّحقيق وأماكن اللاتّحديد)، وأنه توصّل إلى أن "يكشف عن بنية التّلقّي التي ينطوي عليها بالضرورة كلّ عمل أدبي"¹، فإنّه يفترق معه فيما يخصّ السّمة التّفاعلية لمفهوم التّحقيق، فإذا كان الأوّل يقوم بتعطيلها؛ فإنّ الثّاني يؤكّد على السّمة التّواصلية في عملية التّحقيق التي يقوم بها القارئ².

وهذا التّصوّر الظّاهراتي لأماكن اللاتّحديد، يبيّن بطريق جليّ أنّه ليس بمقدوره أن يثير التّخيل لدى القارئ³.

فأماكن اللاتّحديد (أو البياضات النصّية كما يسمّيها إيزر) في النّصوص الأدبية تُرسَم باعتبارها تفكّكات وجدت لصنع الفجوات داخل النّص، يترتّب عنها بروز فراغات يُدعى القارئ إلى سدّها وملئها، قصد تحقيق التّداخل بين النّص والقارئ وتفاعلها، وهذا هو الذي يسمح بحضور عملية الاتّصال.

إنّ منظور جمالية التّلقّي الذي حاول الجمع بين مفهوم الوقع - (الذي يدرس فعل النّص وتأثيره ويهتمّ بالتّفاعل الجمالي المباشر وما يحدثه النّص في كلّ قارئ) -، و مفهوم التّلقّي - (الذي يمثّل تلقّي تاريخي ممتد عبر الزّمن، يوازيه إنتاج نقدي يتكامل معه، ويسلّط الضّوء على ما يكمن في النّص باستمرار) -، في عملية تركيبية قد لا يستسيغها البعض بحكم الاختلاف الحاصل بين التّيّارين إلى درجة قد تصل إلى التّميّز بينهما، وبغضّ النظر عن العجز الذي قد يعرفه هذا المصطلح التركيبي، إلّا أنّ معظم

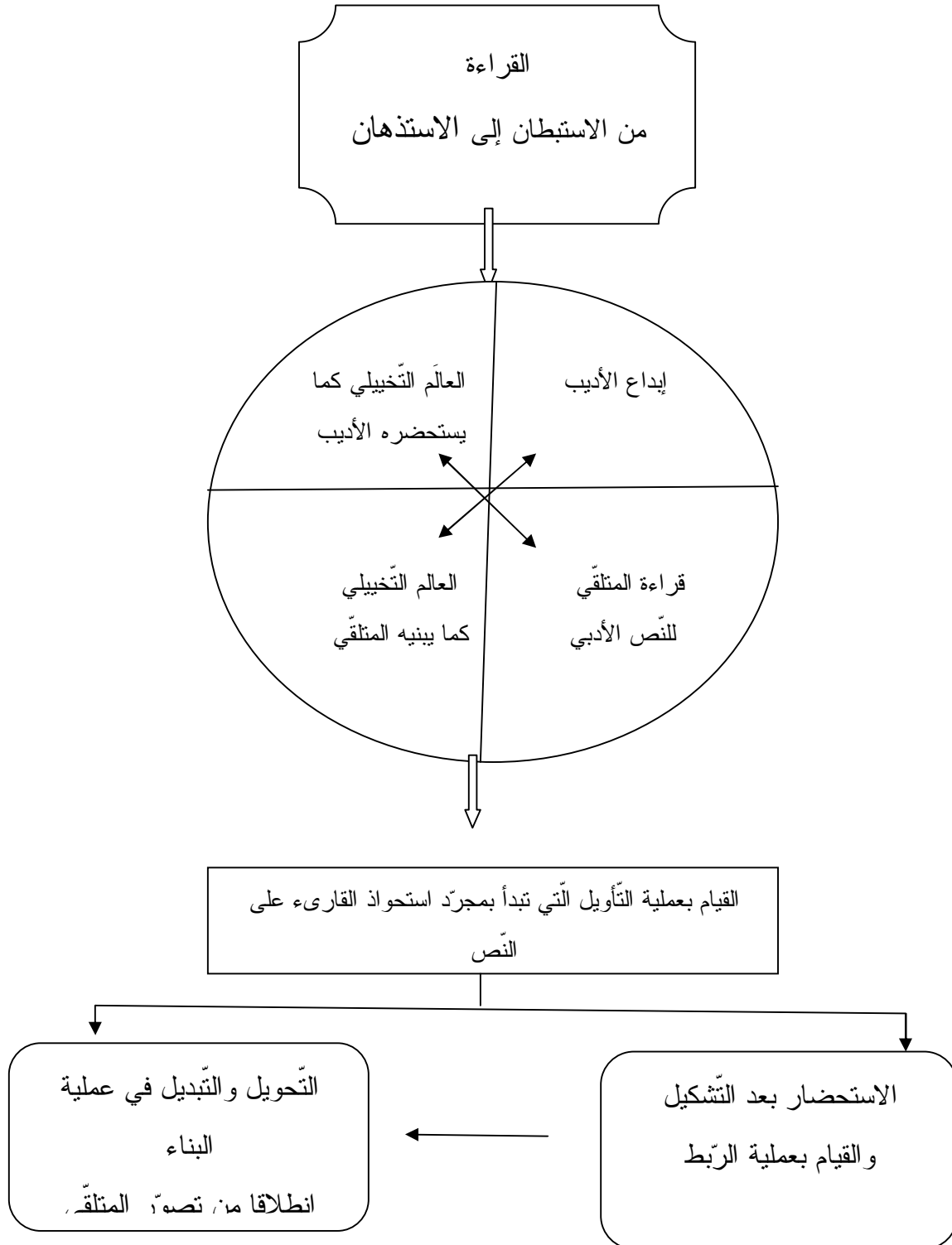
¹ . I.D, p/312.

² . يُنظر، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، طليمات عبد العزيز، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع/06، س1992م، ص63.

³ . L'Acte de Lecture, op, cit , p/310.

منظري مدرسة كونستانس الألمانية، يؤكدون على التكامل بين التلقي والتأثير (الوقع) بل ويصرون على التعالق المتداخل بينهما.

وهذا الفهم السابق يُعلن عن اتفاق ضمني بين ياوس و إيزر، من خلال أفكارهما المطروحة، في وجود علاقة جدلية قائمة بين النص والمتلقي، بل ويظهران كطرفين متفاعلين؛ فإذا كان الأول يُعنى بجمال التلقي فإن الثاني يهتم بفرضية القارئ الضمني، وهذا ما نحاول تسطيره في هذه الخطّاطة التي تبين القواسم المشتركة بين العالمين، وأنهما ينطلقان من بؤرة واحدة والمتمثلة أساساً في عملية التلقي انطلاقاً من القراءة باعتبارها المحك الأساسي، ويمكن تصوّر هذا التخمين من خلال الرسم البياني التالي؛



الباب الثاني

" التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث "

لقد استطاع الشعر العربي في الجزائر - باعتباره شكلا تعبيريا ذا تأثير بليغ - أن يساهم في حركية الإحياء، ويبعث الأمة من جديد في استتطاق ذاتها، ومحاوره ضميرها، ويسجل بأمانة صيحتها الخالدة عبر الزمان والمكان، والتي دعت إلى اليقظة والاستعداد لمواجهة العدو، وتحرير البلاد والعباد من قيود الاستعمار، فاستجاب الشعب إلى نداء الحياة، وعانق شوقها ولبس المنى وخلع الحذر، فحول الركود طموحا والهدوء عاصفا مشتعلًا، ونفض عن جفنه زمن الضباب، وشدّ جانبيه ليحدث انقلابا في صفحة التاريخ الحديث.

وإذا كان الشعر الذي يتميز بطابعه الإنساني ينبعث من الوجدان والعاطفة - فيخاطب القلوب قبل العقول - يحقّ لنا أن نتساءل عن مدى تأثير شعر الجزائري الحديث في شكل القصيدة من حيث جمال اللغة في نسجها وصورتها وإيقاعها، ف"أجمل الأشياء وأنبّل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنياً إذا نقلت نقلا، فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولّدة من فنيّتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها¹.

ويرى الفلاسفة أنّ علة كلّ جميل اتّساقه و تناسب عناصره، حتّى أنّ الصورة الجميلة هي في الواقع نتيجة لتشابك أجزائها في علاقات فيما بينها².

إنّ المبدع ينبغي أن يهدف في عمله إلى غاية معيّنة، سواء أكانت الغاية جمالية غرضها مجرد إمتاع المتلقّي و إطرابه، أم كانت هذه الغاية تربوية و معرفية دون إنكار الجانب الجمالي فيها³.

ومن الضروري تحقيق المزاوجة بين المتعة الجمالية والغاية التربوية؛ فالمتعة التي يحصلها المتلقّي من العمل الفني ليست هي هدف المبدع الأوّل والأخير،

¹. حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، س 1979م، ص16.

². يُنظر، الأسس الجمالية في النّقد العربي، عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، س1974م، ص125.

¹. يُنظر، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، س1999م، ص177.

إنّما هدفه أن يدفع هذا المتلقي إلى الإقدام على فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل له فيه من حسن أو قبح¹، فالغاية الفنيّة هي طريق المبدع إلى طريق المتلقّي، وهذا ما آمن به الشّاعر الجزائري وسعى إلى تحقيقه من خلال أعماله، فهو قبل أن يقدّم فنّا للتّدوّق يحمل قضية أمة ووطن.

ورجوعا إلى الشعر الجزائري الحديث في الفترة 1919م=1962م، - موضوع دراستنا-، فإنّنا لا ندّعي أنّه يتفجّر جمالا، و يتلأأ فنّا، وينافس الأعمال الكبيرة التي كانت رائجة في الغرب أو حتّى في المشرق العربي، ومن ثمة، نقمّه في دالة، يصعب في النهاية، الوصول إلى رسم بيانها، ولكن يجوز لنا أن نتساءل:

* هل كان الشّاعر الجزائري يفكر في قصيدته، ويختار الألفاظ والمعاني عند انثيالها ؟

* وهل كان يتعامل مع اللفظة تمثّلا واستبدالا وفق منحى جمالي، تفرضه قراءته للنّص الأدبي قبل إخراجها إلى عالم المتعة الفنيّة؟

* وما علاقته بالنصوص الشعريّة السّابقة وخبرته بأسرارها الجمالية والفنيّة؟

من خلال هذا الفهم، الذي تطرحه جمالية التّلقّي -كبديل-، سنحاول مقاربة هذا الخطاب الشعري تدوّقا حرّا يسلّم من التّكلّف دون إهمال صقله بالتّحليل العلمي الذي يعتمد على الدّراسة والتأمّل والكشف والتّأويل ثمّ الاستنتاج.

إنّ ضبط المفاهيم وتدقيقها لا يكتمل إلّا إذا حاولنا الوقوف على طبيعة النّص الشعري نفسه؛ "لأنّه منطلق البحث والقراءة وحامل المعنى الذي تبتغي كلّ قراءة الوصول إليه والكشف عنه"²، علما أنّ القراءة في منحى الشعر الجزائري ذي الطابع السّياسي، وجدت متعتها في التّأثير المضموني وما يحمله من معاني الالتزام المتمثّلة

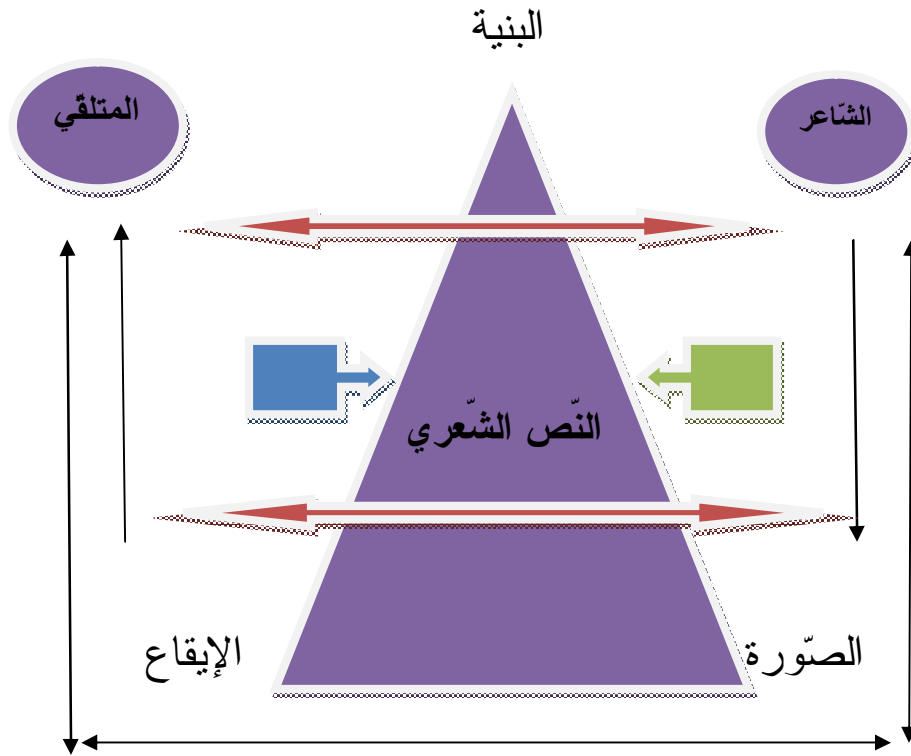
¹. يُنظر، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، م.م.س، ص106.

². من قضايا النّص الشعري -مسائل في المعنى-، محمد عبد العظيم، مركز النّشر الجامعي، تونس، س2009م،

في الأهداف النبيلة التي ينادي لها، فالشاعر الجزائري وهو يقدم متعة نصّه، حاول تحاشي التكتيف والغموض في خطابه.

في هذا الباب، سنتناول ثلاث جماليات هي:

البناء اللغوي، والإيقاع، والصورة، باعتبارها محاور فنية تقوم عليها أي دراسة جمالية للخطاب الشعري، وسنتلمس هذه العناصر في الشعر الجزائري الحديث، وتحديد درجة انطباعه بها.



إنّ النصّ الشعري الجزائري الحديث في علاقاته بعناصره الفنية، يبرز صلته بمحيطه الخارجي، ويبين ارتباطه بطرفي العملية الإبداعية، كعنصرين أساسيين في تقاطع عكسي، حيث يمثل عنصر الشاعر السّياج الذي يفرض على المتلقّي الإحاطة به، في

حين يمثل عنصر المتلقي في تصاعده الحضور الأساسي في عملية التفاعل والتأثير،
دون قطع الصلة بالتطور الزماني في قراءة النص.

الفصل الأول

"فعالية البناء اللغوي والتلازم القائم

بين الإبداع والتلقي"

مما لا مراء فيه أن لكل مرحلة ذوقها المميز وفلسفتها الفنية المتفرّدة وقواعدها المخصوصة بها، فمن الخطأ أن ندخل على إبداع شاعر بأدوات غير أدواته التي اعتمدها في شعره، وآمن بها، وعبر عنها بصدق؛ لأنّ الشعر عنصر من السّحر، وضرب من المعرفة الحدسية التلقائية، إذ لا يمكن أن نبرّر جودة الشعر ككلام أدبيّ اعتمادا على خصائصه العروضية وحدها، بل هناك ما هو أقوى، إنّها بنيته اللغوية، هذا النسيج المتلائم بين إيقاع وصورة ولفظ ومعنى¹.

يتشكّل الخطاب النصّي من أبنية لغوية، الأمر الذي يقتضي من أيّ مقارنة علمية له أن تتأسّس على اللغة باعتبارها أهمّ متغيّر مناسب لطبيعته². فاللغة نظام من الرّموز التعبيرية تؤدّي محتوى الفكرة التي تمتاز فيها العناصر العقلية والعناصر العاطفية³، فضلا عن أنها "نسيج متشعب من صورة ومشاعر أنتجت التجربة الإنسانية، وبثّت في اللفظة فزادت معناها خصبا و حياة"⁴.

وقد يسهل علينا النظر إلى اللغة على أنّها وسيلة نقل المشهد من خلد المتحدث والكاتب والشاعر إلى المتلقّي مستخدمة لهذا الغرض كافة إمكانياتها المادّية والمعنوية حتّى تضمن قدرا معتبرا من الصّدق والأمانة الفنيّة على أقلّ تقدير⁵، دون إهمال الجانب التربوي المعرفي الذي شكّل الغرض الأساسي في الشعر الجزائري الحديث.

1. يُنظر، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، توفيق الزيدي، سراس للنشر، تونس، س1985م، ص 99

2. يُنظر، بلاغة الخطاب وعلم النص، م.م.س، ص18.

3. النقد و الحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، س1983م، ص43.

4. فنون الأدب، ب. تشارلتن، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، س1959م، ص9.

5. يُنظر، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، س2003م، ص8.

إنّ "الظاهرة اللغوية تتركب أساسا من عمليتين متواليتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال¹"، فكّما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها و أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف، انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية إنّ ضبط علاقة اللغة بالكلام تتأتى من كون اللغة نتاجا وأداة للكلام في آن واحد، وفضلا عن ذلك؛ فإنّ الكلام هو الذي يطور اللغة ويغيّرُها عبر التاريخ، والفرد لا يكتسب اللغة إلا بفعل تعلّمه للكلام².

و ممّا لا شك فيه أنّ النصّ يظلّ يحمل أسراه دون أن ينزعج بخوض القراء فيه على امتداد الأزمنة. والنصّ القادر على تجاوز الأمكنة والأزمنة لا يمكن الإطاحة ولا الإحاطة به من قبل القراء مهما كانت جرأتهم وفطنتهم، لأنّه بالغ الإغراء و متعدّد الأسئلة، وهذا ما يجعل مفاتيح اكتشافه تتعدّد وتتجدّد وتتنوّع باستمرار³.

سنتعرّض في هذا الفصل الأوّل لجمالية البناء اللّغوي باعتبارها أهمّ عنصر من جماليات اللّغة في الشعر الجزائري الحديث لما يقدّمه من عون في تحليل الخطاب، ويتمّ ذلك بالتعرّض إلى أربع قصائد هي:

* القصيدة (01): لا أنسى (محمد العيد آل خليفة) الديوان، ص325.

* القصيدة (02): جمعية العلماء (أحمد سحنون) البصائر، أكتوبر 1947م، عدد10.

* القصيدة (03): في ذكرى 8ماي (الربيع بوشامة) الديوان، ص50.

* القصيدة (04): النداء (محمد أبو القاسم خمار) المنار، أفريل 1953م، عدد43.

¹. النّقد والحداثة، عبد السلام المسدي، م.م.س، ص40.

². يُنظر، مبادئ في علم الأدلة، بارت رولان، ترجمة محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س1989م، ص 37/36.

³. يُنظر، مفاتيح تلقى النصّ، مفاتيح تلقى النصّ، مجلّة اللغة والأدب، على ملاح، جامعة الجزائر، العدد14، ديسمبر 1999م، ص22.

وقد راعينا التنوع في اختيار الشعراء، واقتصرنا على ثلاثة موضوعات، حيث تظهر أحداث 8 ماي في قصيدتين مختلفتين، وهذا -في نظرنا- لتكون الموازنات أحادية وثنائية.

وعلى الرغم من أن النص هو الكائن حقاً لا افتراضاً، وأن القارئ هو الذي يتعامل معه؛ فإننا لم نغيب المبدع كليّة باعتباره المالك الشرعي في اختيار معاني النص التي يرغب في نقلها للمتلقي.

أولاً: "تعدد الحروف وأثرها في جمال الشعر"

إن دور النص يمثل الباعث المحرك لحركة الذهن المعرفية للنظر والاستدلال، والنص إثارة السؤال، وتقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيها الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف المكونات فيه، وهو ما يجعل القارئ، يتجدد ويتغير بتغير القراءات¹، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الشاعر الحذق الذي يضع نصب عينيه المتلقي ويراعي خبرته وتذوقه.

وأول المكونات في النص هي الحرف، ذاك أن "الكلام بالطبع يتركب من ثلاثة؛ حروف هي من الأصوات، وكلمات هي من الحروف، وجمل هي من الكلم"². وهذه الأصوات التي تدلّ على الإحساس في السياق الشعري، تحتاج إلى تركيب وتآلف لتمرّج فيما بينها وتتبطق منها الكلمة.

ف"الكلمة في الحقيقة الوضعية إنما هي صوت النفس، لأنها تلبس قطعة من المعنى فتختص به على وجه المناسبة قد لاحظته النفس فيها من أصل الوضع حين فصلت الكلمة على هذا التركيب"³.

غير أن "مدلول الكلمات يتطور من عصر إلى عصر. وقد تأخذ الكلمة مدلولاً جديداً فتتحرف عن مدلولها الأصلي. وقد يزدوج معناها وقد يتسع أو يتقلص، هذا فضلاً عن أن روح العصر قد تعمل على إلباس الكلمة ظلالاً حضارية جديدة، ولا ننسى اكتساب مدلول الكلمة لأبعاد متعددة تختلف من عصر إلى آخر، أو من نص إلى آخر، وذلك من خلال السياق الذي وردت فيه"⁴.

¹. يُنظر، دلالية النص الأدبي، عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، س1993م، ص24.

². إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، محمد صادق الرفاعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، س2000م، ص149.

³. م.س، ص155.

¹. بنية القصيدة في شعر أبي تمام، يسرية يحيى المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، س1997م، ص182.

من هذا المنطق علينا "أن نتحقق أنه من الضروري حتّى في اللغة التي تعتبر جزءاً من الشكل بصورة عامّة أن نميّز بين الكلمات في ذاتها وهي كمّ مهمل من الناحية الجمالية وبين الطريقة التي تركّب بها الكلمات المفردة صوتاً ومعنى، ممّا يجعل لهما فعّالية من الناحية الجمالية. وقد يكون من الأفضل أن نعيد تسمية كل العناصر المحايدة جمالياً "مواد" في حين نطلق على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم "بنية"¹.

². نظرية الأدب، رينيه ويليك - أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، س1981م، ص147 .

01/ المقاربة التأويلية لظاهرتي الهمس والجهر

يعدّ علم الأصوات من أبرز العلوم التي اقتحتها الدراسات الحديثة، لما للصوت من تأثير في العمل الإبداعي عموماً والشعري بخاصة؛ فلشعر منابع إيقاعية أخرى غير الأوزان والقوافي، تتمثل في التوازنات الصوتية، يتوصل إليها الشاعر من خلال طريقة استخدامه للغة واستكشافه لخفاياها الإبداعية. وهذه "التقنية المبتدعة لا تضبطها قواعد معينة ولا يحتكم فيها الشعر إلا إلى ذوقه الفني وحسه الموسيقي و الشعري. وهي تشكل أحد أبرز ملامح شخصية الشاعر الفنية، وسراً من أسرار شاعريته وتفرّد إبداعه"¹.

ومن أبرز صفات الصوت التي نرى لها فاعلية وتجلياً في أمثلتنا الشعرية ويجعل اللغة مليئة بالمعاني، لما يصوره من انفعال النفس ويحقق إثارة المتلقي؛ الهمس وضده الجهر، فالهمس يحمل صفة الضعف كما أنّ الجهر من صفات القوة، والأحرف المهموسة في عُرف اللغويين عشرة يجمعها قولك: "سكت فحّثه شخص"، والشاعر الجزائري جنح إلى هاتين الخاصيتين -باعتبارهما لغة لاستغوارات النفس - للتعبير عن دواله.

وإذا كان لكل حرف إيقاعه الخاص في البنية اللغوية تبعاً لصفة مخرجه، فله إيقاع آخر مشترك في النظام التأليفي المبتدع، وبين الهمس والجهر يتشكل الخطاب الشعري، ولصيغة هذا التشاكل تحدث المعادلة بين الزمن كتشكيل داخلي والمكان كتشكيل خارجي²، والأصوات المهموسة والمجهورة في تقابلها، متفاوتة في درجة الاستعمال، ويوفر انتشارها في النص ظلالاً من المعاني، تصنف بحسب

¹. اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة (1917-1991)، شعيب أوعزوز، مطبعة الأمنية، الرباط، ط01، س2004م، ص157.

². ينظر، من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كنون، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط01، س2002م، ص289.

صفة الأصوات؛ فإذا كانت مجهورة ازداد المقام تضخيماً لأنّ الصوت المجهور يتّصف بحركة قويّة تشدّ الانتباه، وإذا كانت مهموسة كان الصوت خافتاً والحسّ مرهفاً، فيوجب التأمّل ويوقظ حركة الوجدان، لأنّه غالباً ما يكون في مقام الإشفاق¹، وكأنّ دور هذه الأصوات هو تحقيق عملية التّواصل بين الشّاعر وجمهوره، والقفز به من سكونه.

من هذا المنطلق، ستكون لنا قراءة افتراضية تأويلية في مدى توظيف الشعر الجزائري الحديث لهاتين الميزتين، لتبيان تدرّج الخطاب من أسلوب الضعف إلى أسلوب القوة .

النص الشعري الأول (ق1)

إنّ طابع الحزن والكآبة الذي يلف القصيدة، والقافية المستعملة، يحتملان اللجوء إلى توظيف الحروف المهموسة، لنقل مشهد الرّعب والتعبير عن الأحاسيس الدفينة. غير أنّ حدّة هذه الحروف تقلّ عند انتقال الشّاعر من فكرة إلى فكرة أخرى. ويتجلّى ذلك بوضوح في الخاتمة حيث كثرت الحروف المجهورة -عن قصد- لتبعث في النفس الأمل والحياة.

النص الشعري الثاني (ق2)

تتلاحق الأبيات مفعمة بالحماس والحيوية. ومطلع القصيدة يعطي فكرة شاملة عنها. وقد استغل الشاعر ذلك، فراح يوظّف الألفاظ والمعاني المساعدة لتحقيق هدفه، وسعى -قدر إمكانه- للموازنة بين هذين النوعين من الحروف، باستعمال الكلمات البسيطة المألوفة التي تحمل في طياتها همسا وجها طبيين.

النص الشعري الثالث (ق3)

². تفاعل الدّال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد5، س2000م، ص 30 / 31 .

النوعان متكاملان في أغلب الأبيات بلا تصنع. ويخدمان الهدف الذي يريد الشاعر بلوغه، وهو تمجيد شهداء أحداث 8 ماي، والتأكيد على أن دماءهم لم تسل هدرًا. وتتزايد الحروف المجهورة في الخاتمة عندما ما يخاطب بوشامة الشعب داعيًا إياه إلى الثبات واليقظة لدرجة أن بعض الأبيات تكاد تخلو من الحروف المهموسة.

النص الشعري الرابع (ق4)

في هذه القصيدة استصراخ لشعب، وجهر بمعاناة، ورفض لواقع؛ لهذا جاءت الأبيات مبنية، في غالبها، على الحروف المجهورة، ولم تتضمن الحروف المهموسة إلا عند الضرورة، وخاصة في حالتني التأسف والحسرة. وقد ساهم في رفع نسبة الحروف المجهورة تراكم ملحوظ في بعض الأبيات اقتضته الضرورة الشعرية وانطلاقة الشاعر الناشئ.

وهذا جدول إحصائي

القصيدة	عدد الأبيات	عدد الحروف المهموسة	معدل الحروف المهموسة في البيت
ق 1	32	258	8,06
ق2	32	239	7,46
ق3	65	458	7,04
ق4	40	235	5,87
المجموع	169	1190	7,04

مقارنة بين القصائد من حيث الهمس

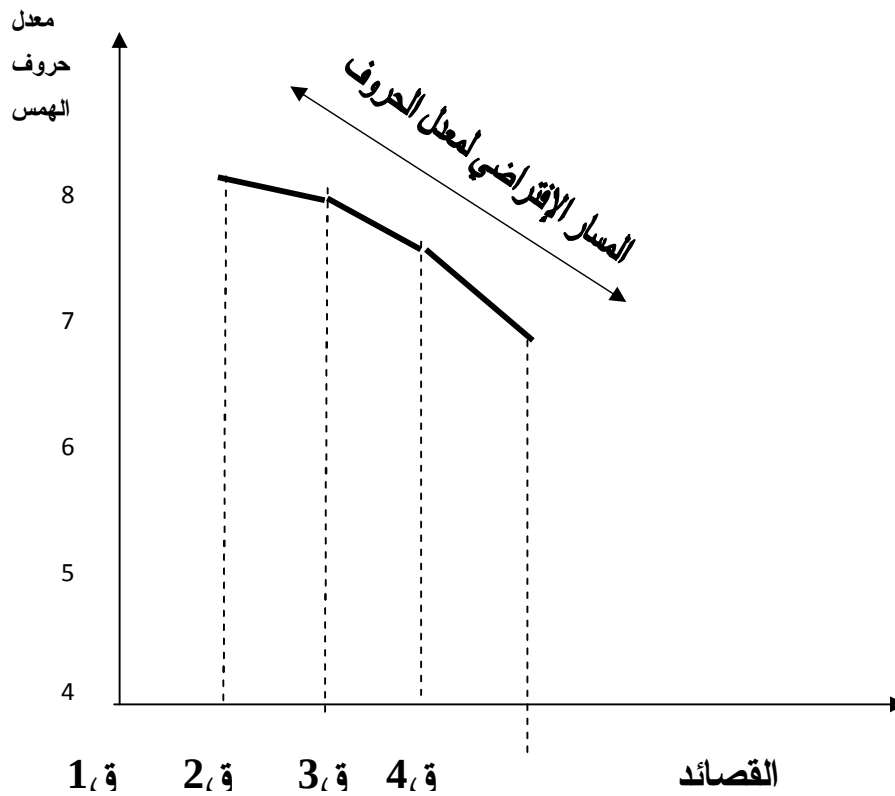
المدى (الفرق بين أكبر عدد من الحروف المهموسة و أصغرها) هو:

$$2,19 = 5,87 - 8,06$$

الانحراف (الفرق بين عدد الحروف المهموسة و متوسطها) هو على التوالي:

$$1,17 - 00 - 0,42 - 1,02$$

ترجمة الجدول بيانيا



استنتاج

بحكم أنّ عامل الجهر متناسب عكسيا مع عامل الهمس. فإنّنا نستخلص، في ذات الوقت، المعلومات الأخرى المتعلقة بالحروف المجهورة في قراءة تكميلية (دون تدوينها). وعليه يكون ترتيب القصائد من حيث عدد حروف الجهر على النحو التنازلي الآتي :

ق4 — ق3 — ق2 — ق1.

تعليق

إنّ عدد حروف الهمس، مقارنة بعدد حروف الجهر، بدأ يقلّ تدريجيا في الشعر الجزائري الحديث خلال فترة 1919م/1962م. إذ تحوّلت النظرة من بكائية في العشرينيات، إلى يقظة في الثلاثينيات، ووصلت إلى انتفاضة مع بداية نهاية الأربعينيات، تفاعل معها الشاعر إيجابيا، معرفيا، ووجدانيا.

من هنا، تبرز أهمية الصوت الذي ركّز عليه شعراؤنا (الجهر)، وهو بهذا يعدّ "ظاهرة طبيعية ندرك آثارها دون أن ندرك كنهها"¹.

1. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، س1979م، ص 6.

102 / البعد التواصلّي لحروف العطف

تعدّ حروف العطف من أهمّ أدوات الوصل والربط، فهي تتوسّط بين متعاطفين تابع ومتبوع، وتؤدّي معان عديدة كالجمع والإشراك والترتيب والتراخي والتعقيب والتخيير والإضراب والعدول والنفي والإباحة والاستدراك¹.

إنّ "كلّ كلمة مكانها في القصيدة مثلما للذرة مكانها في البلور، ومن هنا ينتج شكل القصيدة وبنيتها"²، ولا يتأتّى ذلك إلاّ بأدوات العطف هذه التي تربط الألفاظ بالحسّ والمعاني بالعقل.

وبالرجوع إلى قصائدنا-وبعد قراءة إحصائية شاملة- تبين لنا هيمنة أداة الوصل (واو) عليها، خاصّة في قصيدتي بوشامة وخمار. وهذا الحرف قليل نسبيا في قصيدة أحمد سحنون، حيث إنّ الأبيات تكاد تكون منفصلة، والعجز يكمل الصدر أو يشرحه عموما. وقد قلّل هذا من هيمنة (الواو). وللاشارة فإنّ حرف (بل) لا يظهر سوى في هذه القصيدة مرّة واحدة.

بلادكم بهجة الدنيا وزينتها بل جنة الخلد في أبهى مجاليها³.

ويأتي في المرتبة الثانية حرف (الفاء) بعيدا عن بقية الأدوات، ثم يليه حرف (أو) وتكاد تهمل بقية الحروف مع أهميّتها في النسج اللغوي العربي .

وقصيدة بوشامة أغنى الأمثلة الشعرية المذكورة من حيث التّنوُّع في توظيف هذه الأدوات، وهي تنفرد باستعمال الحرف (ثم).

¹. الكامل في النحو و الصرف و الإعراب، أحمد قنيش، دار الجيل، بيروت، س1974م، ص 189 وما بعدها.

². ضرورة الفن، ارنست فيشر، ، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ص 204.

³. البصائر، أكتوبر س1947.

يترامى بين النحوس و يحيا في لظى ثم ينتهي إلى الزوال

.....

ثم نرجو الأقدار والدَّهرُ يجري حكمها العادل الشديد المحال¹

ولا شك في أنّ الشعراء لم يعيروا أدوات الربط هذه اهتماما كبيرا، وقد فضلنا - من ناحيتنا - وبسبب التباينات الكبيرة في المعلومات المجمعة، تقديم حوصلة شاملة (بعد دمج المعطيات) لتكون الاستنتاجات منطقية وأقرب إلى المصادقية المنشودة.

* جدول إحصائي

عدد الأحرف					القصيدة
و	ف	أو	ثم	بل	
126	24	4	2	1	ق1+ق2+ق3+ق4

¹. الديوان، أبو شامة الربيع، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، س1994م، ص 50.

* استنتاجات

1- مقارنة :

$$\text{بل} + \text{ثم} + \text{أو} + \text{ف} \geq \frac{1}{4} \text{ و}$$

بمعنى :

الحرف (و) يشكّل بمفرده أكثر من أربعة أضعاف مجموع الحروف الأخرى.

كأنّ هذا الحرف يصوّر حالة نفسية مكنونة بداخل كلّ شاعر، سرعان ما تتجلّى للقارئ الفطن، فالشاعر، من خلال هذا الحرف، الذي يعبر عن الاشتراك و الجمع، ينشد وحدة شعبه.

2 - ربط :

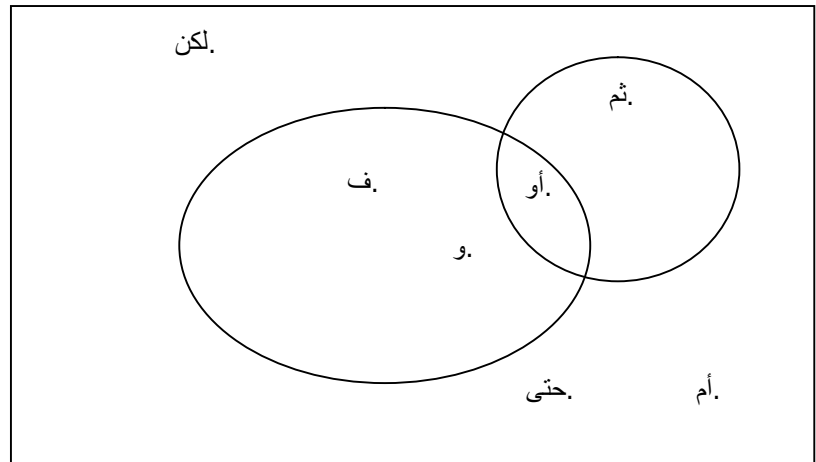
$$\text{لدينا : } 2 = \frac{4}{2} \cdot 2 = \frac{2}{1} \quad \text{و لدينا : } 6 = \frac{126}{24} \cdot 6 = \frac{24}{4}$$

بل، ثم، أو : تشكّل متتالية هندسية أساسها (2)

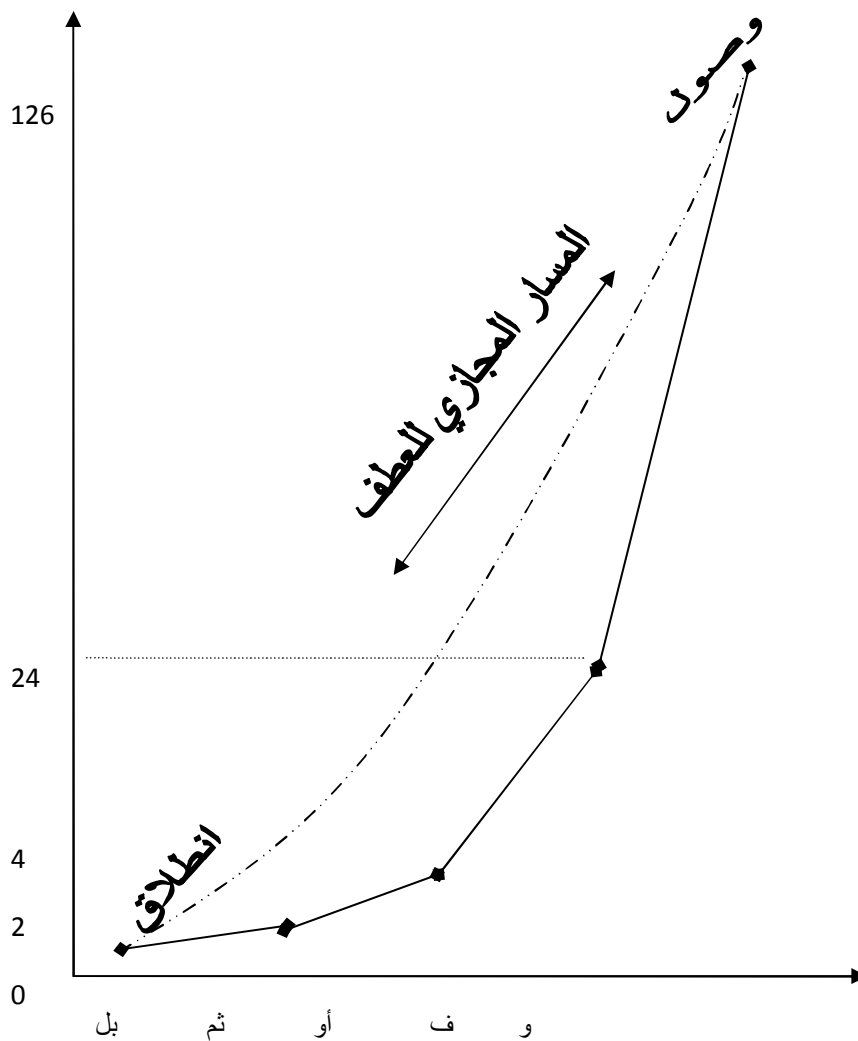
أو، ف، و : تشكّل متتالية هندسية أساسها (6)

نستنتج أنّ حروف السلسلة الأولى (بل، ثم، أو) ذات تأثير مباشر وسطي في الخطاب، بينما حروف السلسلة الثانية (أو، ف، و) مفعول تأثيرها قويّ ويزداد تواجدا في الحيز الخطابي من حرف إلى آخر.

و يبين الشكل التخطيطي الآتي نسبة تواجد حروف السلسلتين :



الرسم البياني :



يأخذ المسار الحقيقي شكلا شبيها بالقطع المكافئ المعبر عن المسارات المتسارعة، وكأنّ الهدف هو بلوغ حرف الواو مباشرة. فالشاعر يُقصي الحروف الأخرى ويستبعد فاهميتها، لأنّ غايته واحدة، هي الحرية ، وسبيله واحد هو الكفاح.

نخلص إلى أنّ أصل الكلام هو روابطه وعلاقاته، وكأنّ الشاعر اتّجه إلى هذه الروابط ليبرز قوّة الكلام وينزع عليه نوعا من الحسن والتأثير، ف"جوهر النص...إنّما هو هذه الروابط، والصّلات، وما هذه الروابط والصّلات إلّا عمل العقل في اللّغة، فالعقل هو الذي يحدث تلك المشابك، وتلك الروابط، لا يصير الكلام شكلا لغويا إلّا بهذه الروابط، فهذه الروابط هي الكلام، وهي البلاغة، والبيان"¹.

¹. مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط02، س2010م، ص234.

ثانيا: "دلائلية التركيب النحوي وتأثيره الجمالي"

إنّ النصّ الأدبي يستمدّ وجوده من لقائه بالمتلقي، وإنّ كان أوّل متقبّليه هو الباث نفسه.

بهذا المعنى لا يكون أدب إلاّ من خلال التقبّل، ومن هنا فإنّ المتلقي دائم المثل أثناء عملية الإبداع و بعدها، بل أكثر من هذا يكون ربط مستوى المتلقي بمستوى المبدع أمرا ضروريا. وإلاّ فقدت الرسالة المبنوثة فائدتها ووظيفتها التي بثت من أجلها¹.

ومن الأهميّة بمكان أن ندرك أن "كلّ حقل دلاليّ له جانبان؛ حقل تصوّري وحقل معجمي. ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية التي تعمل بها مع كلمات أخرى في نفس الحقل المعجمي لتغطية أو تمثيل الحقل الدلالي"²، وإذا كان النظم هيئة تحصل عن التّأليفات اللفظية فإنّ الأسلوب هيئة تحصل عن التّأليفات المعنوية.

وعليّنا أن نذكر أن حقيقة كل نصّ هي نظام كلامه، ونظام كل كلام يكمن حتما في معرفة خصائص ألفاظه وجمله. وحتى نصل إلى هذه الغاية يفترض في هذا النص وجود الأدوات الأساسية المساعدة من حرف وكلمة وجمله³.

إنّ الألفاظ هي الوحدات التي تتركّب منها العبارات والجمل عندما يضمّ بعضها إلى بعض. والأدباء يعرفون أثرها البالغ في إخراج الكلام الواضح الجميل والذي يؤثّر في المتلقين ويمتعهم. وتؤثر اللفظة الواحدة في الكلام بعامة من جهة

¹. يُنظر، نظرية القراءة، عبد الملك مرتاض، م.م.س، ص 155.

². اللسانيات واللغة العربية، عبد القادر الفاسي الفهري، دار توبقال للنشر، المغرب، س1985م، ص370.

³. يُنظر، النصّ الأدبي من أين وإلى أين، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، س1983م،

موافقتها لقواعد الكلام ومخالفاتها لها، ومن جهة دلالتها على المراد ومستوى أدبيتها وقصرها وطولها وجزالتها ورقتها وألفتها وغرابتها وإحياءاتها ونحو ذلك. ومخالفتها ذلك يجعل من التعبير مستهجنا غير مقبول¹، فالكلمة لا معنى لها خارج التركيب أو السياق الذي ترد فيه.

وينعكس هذا التأثير على الجملة مباشرة؛ لأنّ "الجملة هي مظهر الكلام، وهي الصورة النفسية للتأليف الطبيعي. إذ يُحيل بها الإنسان هذه المادة المخلوقة في الطبيعة إلى معانٍ تصوّرُها في نفسه أو تصفها"².

وقد حظيت الجملة بعناية كبيرة من قبل الشعراء في نظمهم لما لها من أثر في إنجاح العمل الأدبي، إذ بها يستطيع معرفة مدى سهولة التركيب ونظمه وخلوه من التعقيد والمعاظلة والإغراء. وهي تبين مواطن الجمال في الصورة وموافقتها للذوق وما يتطلبه ذلك من تلاؤم الألفاظ مع المعاني وتآخي الألفاظ فيما بينها وانسجام نسق الكلام كلّ³.

نخلص من هذا كلّ إلى أنّ "الجملة"، إذن، وحدة بالصوت والمعنى في آن واحد⁴؛ فالشاعر محكوم عليه، في خطابه أن يجمع بين ضرورتين، فعليه من جهة أن يقول ما يريد قوله باستعمال المعجم اللغوي المشترك، وعليه من جهة أخرى أن ينظم أبياتاً، فيقسم حينئذ عناصر خطابه إلى فونيمات تؤلف في المعجم بتناسقها وسلسلة من الصفات التطريزية كالمقطع والنبر⁵.

¹. يُنظر، الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، س1996م، ص190/189.

². إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، م.م.س، ص166.

³. يُنظر، الصورة الفنية في الشعر العربي، م.م.س، ص204.

⁴. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، المغرب، س1986م، ص70.

⁵. م.س، ص88.

يقوم النظم النحوي على نوعين أساسيين من الجمل في نسيج النص، وهما
الجملة الفعلية والجملة الاسمية.

01/ حركية الجملة الفعلية وحيوتها

تنقل الجملة الفعلية الحدث المرتبط بالزمن وأبعاده، ومحور هذه الجملة بلا
شك هو الفعل، "وتوضع لإفادة الحدث في زمن مخصوص كالماضي والمضارع
والأمر؛ أو تفيد الاستمرار التجدي إذا دلّت عليه القرائن"¹.
وتزداد أهمية الفعل في الشعر بصفة خاصة؛ لأنه يبعث فيه الدينامية،
ويحرّره من قيود الظرفية والمحيط، فيضمن له السيرورة، ومواكبة المستجدات، وحتى
الخلود أحياناً.

لكنّ هذا لا يتأتّى إلاّ للشاعر الموهوب الذي يعرف كيف يسخرّ الفعل وتوابعه للغرض
المطلوب بكلّ صدق بعيداً عن المعوّقات الخارجية والنزعات الذاتية.

والقارئ للشعر الجزائري الحديث في الفترة الممتدة من 1919م إلى
1962م، يدرك جلياً وبدون عناء أنّ الشاعر الجزائري كان يصوغ نظمه خدمة لهدف
منشود، لا تكسباً ولا تملّقاً ولا سعياً لشهرة أو لقب، وهذا ما جعل القصائد ناقصة-
بشكل واضح- من العناصر الفنية إلاّ في النادر، وبخاصّة فيما يتعلّق بنسيج الجملة
الفعلية: فالأفعال تتصدّر البيت، والجمل متسلسلة ومكتملة العناصر، وفراغ شبه تام
كلّما اقتربنا من القافية وكأنّ العجز تنمّة للصدر.
ونكتفي بذكر بيتين من كل قصيدة لتوضيح ذلك:

• يقول خمار:

أنادي البحرَ والأمواجُ غضبي	تُصارِعُها العواصفُ كالأعادي
فهبوا يابني وطني خفافاً	(إلى يوم التعاضد والتفادي) ²

¹. في جمالية الكلمة، حسين جمعة، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، س2002م، ص56.

² المنار، م.م.س

• ويقول محمد العيد:

أَكْتُمُ وَجْدِي أَوْ أُهْدِيءَ إِحْسَاسِي (وثامنُ ماي جُرْحُهُ ما لَهُ آسِي)
يضج ويستعدي بغير نتيجة (ويشكو بلا جدوى إلى غير حساس)¹

• أما الربيع بوشامة فيقول:

تَبْتَغِيهِ الْكِلَابُ وَالْوُحُوشُ قَوْتًا (في بُيُوتٍ وَأَنْهَجُ وَجِبَالَ)
لا تشيعه بالدموع ولا تشفق (عليه من شقوة ونكـال)²

• وأخيرا، يقول سحنون:

هَاتِ الْأَغَانِي الَّتِي أَلْفَظُهَا (من الحياة، وإلهام معانيها)
قَبْسٌ

قَوْمُوا أَنْشُرُوا الدِّينَ وَالْخُلُقَ الْقَوِيمَ (فالدِّينَ حَارِسُهَا وَالْخُلُقَ آسِيهَا)³
بها

وقد توصلنا عند تحليلنا للأمثلة الشعرية المقترحة إلى مجموعة نتائج لم نكن نتوقعها، ونعتقد أنها قد تساعد في تقديم رؤية جديدة في بحر القراءات المتعددة، ويمكن تمثيل ذلك من خلال البيانات الآتية:

¹. ديوان محمد العيد، م.م.س، 325.

². ديوان بوشامة، م.م.س، ص50.

³. البصائر، م.م.س.

جدول توزيع الأفعال على القصائد حسب أبعادها الزمنية:

المجموع	عدد الأفعال			القصيدة
	الأمر	المضارع	الماضي	
60	03	34	23	ق1
64	20	23	21	ق2
78	08	43	27	ق3
65	06	44	15	ق4
267	37	144	86	المجموع

مقارنات في توظيف الأفعال:

* متوسط عدد الأفعال في البيت الواحد

1,87	ق1
2	ق2
1,2	ق3
1,62	ق4
1,57	المعدل العام

بمعنى : يشمل كل بيتين على ثلاثة أفعال

*استنتاج ↓ مضارع = ماض +	*النسب المئوية ↓ <table border="1" style="width: 100%; text-align: center;"> <tr> <td>53,93</td><td>المضارع</td></tr> <tr> <td>32,20</td><td>الماضي</td></tr> <tr> <td>13,85</td><td>الأمر</td></tr> </table>	53,93	المضارع	32,20	الماضي	13,85	الأمر
53,93	المضارع						
32,20	الماضي						
13,85	الأمر						

- قراءات تأويلية للمعطيات

- الشاعر الجزائري كان ينقل الأحداث في حينها، وينطلق من الحاضر إلى المستقبل.
- وجود أفعال الأمر بأعداد مقبولة، دليل على أنّ الشاعر كان مدركا لرسالته، ولا يتهرّب من مواجهة المستعمر، بل يتحدّاه بصمود وشموخ.
- هناك جملة من أفعال الماضي تصف واقعا معاشا لم يتغيّر، ومن ثمّة، يمكن إدراجها في أفعال الحاضر، وغالبا ما يلجأ الشعراء إلى هذا الأسلوب لتمرير أفكارهم علانية.
- أفعال المضارع المسبوقة بلا النّاهية يمكن اعتبارها أفعال أمر عكسية: "لا تظمّعوا- لا تسموا- لا تخف-لا ترهب- لا ترتضوا....."، وكذا الأمر بالنسبة لأفعال المضارع المنصوب: "لن يبلغ- لن تميت- حتى تميد"، أو الأفعال

المسبوقة بأداة الشرط (إذا).... فكّلها ترمي للمستقبل ولا علاقة لها لا بالماضي ولا بالحاضر، وهذه بعض الشواهد

1. ولا تطمعوا أن تستلينوا قلوبنا
2. ولا تسموا وجه الحياة بأرجاس
3. لا تخف سطوة الظلوم ولا تر هب جنا بالجند المـخـتـال
4. لا ترتضوا بحياة الذل ويحكم
5. لن يبلغ الأمل المنشود غير فـقـى
6. لن تـمـيت الأقدار يومكـمـو
7. حتى تـمـيد بها سـكـرا مـغـانـيـها
8. إذا لم نـبـن عن مـرـهـفـات وأتـراس

إنّ الجملة الفعلية "قد تعبّر عن جانب عميق من الحياة أو النفس لا تستطيع الجملة الاسمية التعبير عنه"¹، وهذا ما جعل شعراءنا يصوغون أكثر جملهم منطلقين من الفعل لا من الاسم.

¹. ديوان محمد العيد ، م.م.س ، ص325 .

². م.س ، ص325.

³. ديوان بوشامة ، م.م.س، ص50.

⁴. البصائر ، م.م.س.

⁵. م.س.

⁶. ديوان بوشامة ، م.م.س، ص50

⁷. البصائر، م.م.س.

⁸. ديوان محمد العيد ، م.م.س ، ص325.

وقد وظّفوا بعض الأفعال بتواتر مقصود يخدم هدفهم. وهذا التكرار له إيجابيات وسلبيات. غير أنّ تأثيره يضمحل عند استعمال نفس اللفظ ولو كان بصيغ مختلفة وبأزمنة مختلفة؛ لأنّه غالبا ما يصحب تكرار الفعل تكرار الحدث المرتبط به.

وتطغى على القصائد الأفعال الثلاثية المجرّدة، حيث يبلغ عددها 114 فعلا، في حين يبلغ عدد الأفعال المزيدة 85 فعلا.

وقصيدة بوشامة أغنى القصائد في استعمالها للأفعال المزيدة، علما بأنّ هذه الأفعال تُضفي على المعنى الأصلي معنى جديدا مختلفا فيه تحوّل وتفاعل، الشيء الذي غاب عن سخنون وخمار، ويبدو أنّه تسبّب في هشاشة النسيج الفعلي لديهما. أمّا المعجم الفعلي فقد حصل فيه توافق إلى حد بعيد. وبخاصة في قصيدتي محمد العيد وبوشامة، ويبدو أنّ وحدة الموضوع ولدت وحدة القاموس اللغوي، وما يلفت الانتباه هو ظهور بعض الأفعال، كقاسم مشترك، في القصائد الأربع. ومن بينها "رأى - رجا - قام - لبى - بنى - هبّ - أدّى - وحّد - وقف - قضى..."، وهي أفعال تتّصف بالحيوية والنشاط وتثير الهمة والحماس، وكأنّها تتخطّى المحنة حاملة معها بشائر الثورة والنصر القريب.

1. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، س1983م، ص141.

102 / الجملة الاسمية من السكون إلى الدينامية

بخلاف الجملة الفعلية التي تتعرض للفكرة من موقع الحدث، تأتي الجملة الاسمية بكائن لفظي - حيّ أو جامد - هو المبتدأ، يتم التعرف عليه والإفصاح عن حقيقته و دوره من خلال لفظ آخر ، هو الخبر. فيكتمل المعنى، و تتطبع الصورة. وعلى الرغم من أنّ "الأصل في الجملة الاسمية أن تدلّ على الثبات ودوامه"¹، فإنّ مجال استعمالها أوسع من غيره، بحكم أن الخبر غير مقيد بشكل، وقد يكون جملة فعلية أيضاً، ولكن كيف الوصول بالمبتدأ إلى خبره؟

بالرجوع إلى أمثلتنا الشعرية، نلاحظ أنّ المبتدأ في كلّ من الكلمات: هذه الأرض - الدين - وعدهم - الأمواج - تاريخكم ...، لا تظهر قيمته إلا ضمن السياق الذي ورد فيه.

المسألة -إذن - ليست مجرد رصد لصورة حيّة أو جامدة، وليست كذلك مجرد تعبير عن فكرة واقعية أو مقتبسة. بل تنحصر أساساً في كيفية تبليغ مضمون الصورة والفكرة، بعد إعادة تشكيله وفق المنظور الذاتي الموجه، لكي يُصيب الهدف بطريقة أو بأخرى، وبحكمة وذكاء، وبخاصة إذا كانت وسيلة الإعلام والإيصال شعراً من نوع ملتزم، كما هو الحال في الشعر الجزائري الحديث.

وقد أدرك الشاعر الجزائري، بتجربته المتواضعة، وفي ظروف استثنائية قاسية، أنّ استعمال الجمل الفعلية يندرج - اصطلاحاً - ضمن ما يُعرف بالخطاب العام القابل للتأويل من طرف الجميع حتّى في حالات التجاوز العلنية، وأنّ استعماله للجمل الاسمية هو خطاب خاص يتفاعل فيه - هو - مع الفكرة أخذاً وعطاءً، بمعزل عن الآخرين.

لهذا نجده يختار لكلّ موقف كلمات مناسبة، يركبها في نوع مناسب من الجمل.

¹. في جمالية الكلمة، حسين جمعة، م.م.س، ص54.

من خلال ما تقدّم، يتوصّل المتلقّي -دون عناء- إلى أهمّ نتيجة، وهي التي خرجنا بها من هذه الدّراسة العملية، وهي أنّ المواقف في كلّ قصيدة، استوجبت الإقلال من الجمل الاسمية لتستوعب أكبر عدد ممكن من المشاهد والصور بجمل فعلية قصيرة. وهذا ما حدث فعلاً؛ حيث وظّفت الجملة الاسمية لخدمة الجملة الفعلية، في غالب الأحيان.

فقصيدة بوشامة تكاد تخلو من الجمل الاسمية إلّا في نصفها الثاني، وتحديدًا في خاتمتها التي جاءت لغرض الافتخار وبأسلوب خبري مباشر. ولعلّه من المفيد أن تُدرس هذه القصيدة ضمن مجموعة القصائد الخاصة بأحداث 8 ماي التي نظمها هذا الشهيد البطل حتى لا تكون الاستنتاجات عشوائية.

في قصيدة (لا أنسى) الخاصّة هي الأخرى بموضوع 8 ماي، يحاول محمد العيد استحضار كلّ دقائق هذا الملف المتشعب الغامض، وزيادة على الكائن الحيّ، يتحدث أيضا عن الكائن الجامد (أحبّاس - ديار - معتقلات...)، وأداة التعبير المشتركة هنا -بطبيعة الحال- هي الجملة الاسمية التي أحدثت التّناسق والتّناغم في الأبيات، لدرجة أنّه يمكن تخيّل ما حدث في تلك المجزرة من خلال قراءة متأنية للجمل الاسمية الواردة في النصّ، والتي تشكّل في حدّ ذاتها قصيدة جديدة رائعة.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة أحمد سحنون، فإنّنا نلاحظ سمة المدح غالباً عليها، وغرض المدح - كما هو معروف - يتطلّب من المادح إبراز الممدوح من كلّ الجوانب، وتعداد خصاله وميزاته، وعادة ما ينتج عن محاولة التطرق إلى كلّ المناقب المفترضة، ثراءً داخلي في القصيدة، قد يصل أحيانا إلى الإشباع والتضخم، يصحبه (أي الثراء) تنوّع آلي في هيكلة الألفاظ والمعاني، وتوازن شبه طبيعي بين أنواع الجمل. ولو أنّ الشّاعر اكتفى بممدوح واحد لحصل ما أشرنا إليه، ولكنّه أشاد بالجزائر ومكانتها في مطلع القصيدة وخاتمتها.

وفي هذا ما يدل على أن الممدوح الأول والأخير هو ... الجزائر الأمّ.

وعلى هذا الأساس تتصدّر هذه القصيدة مثيلاتها الأخريات في عدد الجمل الاسمية المستعملة ونسب مقارنتها بالجمل الفعلية.

وأما القصيدة الرابعة، فيلقها تحسّر وتظلم وتعجب، وفيها ترقّب وأناة وحيرة، وفيها تساؤل واستنكار وتمردّ.

وهذه العناصر لا تجتمع إلّا في حالات التيهان والشّرد، أو عند الإحساس بالعجز والانهيّار، أو عندما تنسدّ في وجه المرء كلّ السبيل والآفاق.

وقد نجح الشاعر في بلورة هذا الشعور الرّهيب، وهذه الصورة القاتمة، ببناءاته المطرّدة، واستفساراته المتلاحقة، وتمنيّاته اليائسة، فجاءت قصيدته متميّزة بطابعها الإنشائي، ومتنوعةً من حيث الأدوات والصيغ.

و بإهمال حالات التكرار في الأفعال، يحصل تقارب هامّ في العدد بين نوعي الجملة.

هذا ما يتعلّق بالجملة الاسمية العادية، ويدفعنا المقام إلى الحديث ولو اختصاراً- عن النّواسخ التي تدخل على هذه الجملة، فتغيّر بناءها، وتكسوها حلّة جديدة مختلفة شكلاً ومضموناً، حيث إنّ هذه الأدوات تمكّن الجملة الاسمية من قياس الخبر بمعايير الإثبات والتأكيد والتشبيه والنفي والاستدراك والتحوّل والضرورة وغيرها، وتسمح لها بالاستفادة جزئياً من عامل الزّمن الذي تحتكره الجملة الفعلية.

لكن هذه المزايا، رغم تعدّدها وتنوّعها، لم تجتذب إليها شعراءنا، وفضّلوا عليها الأشكال المألوفة، ولم يحدث إجماع إلّا على استعمال الأداة (كان) لكن بصيغ مختلفة.

أمّا أداة التوكيد (إنّ)، فلم تظهر إطلاقاً في قصيدتي محمد العيد وخمار، وتردّدت - مقابل ذلك - في قصيدة أحمد سحنون، عدّة مرات وعلى حساب (أخواتها).

مع الإشارة إلى إهمال أدوات أخرى مثل: صار، لعلّ، أصبح....

إنّ المعنى جزء من البنية العميقة ومن المستوى الدلالي والمعرفي التي تشير إليه البنية السطحية في التركيب؛ لذا فإنّ المعنى لا يتجلّى في الكلمات بل يتّضح من خلال الترابط بين الدلائل وفي هذه الحالة تتدخل الذات القارئة لفهم النصّ بأن يقع على عاتقها تحريك الاستعدادات الفردية السابقة والقيام بنشاط تركيبى قصد جعل هذه العلامات متناسقة، فالتأويل لا يمكن إرجاعه إلى النصّ فقط أو ما يوفره المتلقي من استعدادات، "وإنّما هو حصيلة التفاعل بين النصّ والقارىء"¹، غير أنّ يابوس الذي يقول بقراءة الفهم والتأويل، يركّز على القراءة التاريخية للنصوص؛ لأنها تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النصّ إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية.

¹. فعل القراءة، إيزر، م.م.س، ص 70.

03/ النداء والاستفهام وعلاقتهما بالنشاط اللغوي

أ* النداء فضاء للتلقي والتواصل

الغرض من أساليب النداء إيجاد تقابل مباشر بين شخص المُنَادِي، وكائن آخر هو المُنَادَى؛ لتحقيق هدف معين خاص بالشخص. فالنداء يحدث - بلغة العصر - نوعا من " الشراكة " بين عنصرين تربطهما رسالة موجّهة، وهو يسمح للفرد بالتواصل مع الآخرين، أفرادًا وجماعات، ومع بقية الكائنات الحسية والمعنوية، بوسائل متعدّدة، أهمّها الإعلام والطلب والأمر.

وأهمية النداء تزداد بتزايد ما يحمله من مضمون، وتتقص بتناقصه، ويظهر ذلك جليًا في الأدب بصورة عامّة، والشعر بطريقة خاصّة.

من هذا المنظور، تتميز قصيدة محمد العيد، إذ نادى فيها المستدمرين صراحة، ودون وسيط، موجّها إليهم أمرًا ونهيّين: "تنزهوا - لا تسموا - لا تطمعوا"، ومدّعا حجّته باستنكار شديد فيه سخريّة وتعجّب:

" ألم يكفكم ما... (أي ما فعلتم) ؟ ". وهذا موقف جريء خرج به عن المألوف، وهو يحتسب لصالحه. ثمّ انتقل - بعد هذا - بندائه إلى الشعب بنهي وأمرين: "لا تضق - اطرح - قل"، فاكتمل بهذا وجه النداء وبلغ أوجه.

يقول الشاعر

فيا أيّها المستعمرون تنزهوا ولا تسموا وجه الحياة

بأرجاس

ولا تطمعوا أن تستلينوا قلوبنا فتلك قناة لا تلين

لجساس

ويا أيّها الشعب المروع لا تضق بدنياك ذرعًا واطرح خلق الياس

وَقُلْ لِلَّذِي آذَاكَ لَا وَصْلَ بَيْنَنَا وَمَوْعِدُنَا الْعُقْبَىٰ فَمَا أَنَا بِالنَّاسِ¹
وقد وظّف شاعرنا أداة النداء (يا) حسب ما يقتضيه المشهد المصور،
فاستعملها للاستغاثة مرتين " يا لجريح - يا لضعيف "، واستعملها للتعجب حين خاطب
يوم 08 ماي " يالك من خطب! " فأصبغت على القصيدة مزيدا من الكآبة والأسى.
ويظهر النداء عند سحنون في بيت واحد فحسب، ولكن بشكل مكثف:

فَيَا بَنِي الضَّادِ، يَا شَعْبَ الْجَزَائِرِ يَا جُنْدَ الرَّسُولِ ارْجِعُوا لِلضَّادِ مَاضِيهَا¹.
وهذا التكرار المضاعف يفيد - بلا شك - التوكيد المطلق، وحتمية تنفيذ
المطلوب، ألا وهو إعادة الاعتبار إلى اللغة العربية، الشيء الذي لا يكون إلا بتحرير
البلاد والعباد.

وقد شكّل هذا النداء الموحد، في القصيدة، نقطة تحوّل فاصلة، فاتّخذت
مجرى تحريضا صرفا، كان لأفعال الأمر الدور المهيمن فيه.
ويتصدّر البيت الرابع اسم الفعل (هات)، ممّا يستوجب نداء مؤوّلا تقديره
(يا هذا) مثلا:

فَهَاتِ مِنْ شَعْرِكَ الْعَذْبِ الْجَمِيلِ وَصُغْ أُغْنِيَةً لِشَجِيّ النَّفْسِ عَاتِيهَا²

و لا شك أنّ الشاعر يخاطب المواطن الجزائري أيّا كان، داعيا إيّاه إلى
الطمأنينة، والوثوق بالرجال المخلصين.

¹. ديوان محمد العيد، م.م.س، ص 325.

¹. البصائر، م.م.س.

². م.م.س.

أما بوشامة، فيفتتح قصيدته بمناداة أحد شهداء 8 ماي ساعة وفاته:

سير على الدَّمعِ والدَّماءِ الغوالي يا شهيداً في ذمّةِ المُتعالى¹.

وهو يبيّن له فوزه بالخلّاص من دنيا الفناء والغرور، والانتقال إلى دنيا النعيم والخلود، موظفاً في ذلك جملة من أفعال الأمر من باب المجاز المعنوي (امتط النور - اترك الجسم)، وللتأكيد على أنّ الشهداء أحياء عند ربهم يرزقون، يقول تعالى عزّ وجلّ: "وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتًا بَلْ أحياءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ"².

وفي الجزء الأخير، ينادي شاعرنا ابن الجزائر بحنان وعطف قائلاً: "يا عزيزي"، فيتحول الخطاب إلى وصيّة وعظة:

يا عزيزي، يا ابنَ الجزائرِ هذا حلمٌ خادعٌ وشرُّ الضلالِ

خلّ عنكَ الخيالَ والوهمَ واطلب عيشك الحرَّ بالقوى والنضال

لا تخفْ سطوةَ الظلومِ ولا ترَ هبْ جناً بالجندِ المُختالِ

لم تكنْ قوّةَ الدّواليبِ يوماً - وحدها - سرّاً عزّاً أو

كمال

إنّما قوّةُ الخلائقِ والنّفْسِ أعزُّ القوى على كلّ

حال³

¹. ديوان بوشامة، م.م.س، ص50.

². القرآن الكريم بقراءة حفص، الآية 169، ص72.

³. ديوان بوشامة، م.م.س، ص 50.

ثم يتوجّه الشاعر إلى عموم المواطنين بنداء صارخ يستنهضهم فيه، ويحثهم على الكفاح لنيل الاستقلال، وتفويض الأمر كله إلى الله، فالدهر كفيل بإحقاق الحق وإبطال الباطل.

ولا يُخفي بوشامة أحاسيس النكبة والفاجعة والألم عند وصف ما ارتكبه المستعمرون من شناعة ووحشية، فيعبر عنها في موضعين اثنين:

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكَ قُضِيَتْ حَرَا ن طَرِيحًا فِي الذُّلِّ وَالْأَغْلَالِ

حَسْرَتًا حَسَرْتَا عَلَى وَالِدِ فِد وُولد مَكَارِمَ وَأَشْبَالَ¹

والشائع في مثل هذه التعبيرات هو حذف ياء النداء جوازا، وتتنوع أساليب النداء في القصيدة الرابعة، فالأداة تحذف تارة، وتارة تُسبق بفعل، وهي تتبّع بطلب أو نفي أو تساؤل، ممّا يضمن لهذه القصيدة توازنا داخليا نسبيا في الشكل تفتقر إليه في المضمون - كما أشرنا سابقا - نتيجة للتكرار الحاصل في أفكارها:

أَيَا مَنْ تَحْرُسُ الْآكَامَ لِيَلَا
.....

وَلَكِنْ يَا إِلَهِي غَيَّرُهَا فَعَاقِبْ كُلَّ جَبَّارٍ مُعَادٍ

بِلَادِي مَنْ أُنَادِي لَسْتُ أُدْرِي
.....

وَلَكِنْ لَمْ تُجِبْنِي يَا شَقَائِي
.....

فَهَبُّوا يَا بَنِي وَطَنِي خِفَافًا²
.....

¹. م.س، ص 50.

². المنار ، م.م.س.

ونداءات (بلادي) الموزعة بانتظام داخل المقاطع، تمكن الشاعر من التعبير عن خلجات نفسه بحرية مطلقة همسا ومناجاة، كيف لا والوطن ملاذ أمين وحصن متين.

وهكذا نجد الشاعر وهو يصارح الجزائر بخواطره، ويستشيرها، ويستتصحبها، مستمداً منها التأسي والتجمل .

أما النداءات الأخرى، وفي مقاربة تأويلية، فيمكن إدراجها ضمن الحديث الموجّه إلى الجزائر، وكأنّ الشاعر يقول:

"يا بلادي : ما فنتت أدعو إلى تحريرك في كلّ المحافل، ولكن لم يستجب لي أحد، خذلني قومي، حتّى الكائنات الأخرى لم تتفهّم مقصدي، وأعرضت عني كلّها متجاهلة، فطفك اللهم، وعونك اللهم... لن يصيبني اليأس مهما حصل، وسيبقى شعاري هو: الاتحاد!... الاتحاد!... لأنه سبيل عتقك الوحيد، يا بلادي".

ومما سبق ذكره يتبيّن أنّ النداء يعدّ "من أعماق الصّيحات الوجدانية"¹، ويلجأ إليه الشاعر باعتباره منفذا يحاول من خلاله تسريب الرّواسب الكامنة بداخله نحو الخارج قصد تطهير الذات أو التّواصل أو الاستغاثة.

1. بدر شاكر السياب، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، س1980م، ص129 .

ب* المتلقي وجاذبية الاستفهام

إذا كانت اللغة وسيلة الشاعر وأداته للتواصل والتعبير؛ فإن الشعر اكتشاف لعالم الكلمة واستكشاف للوجود عن طريق الكلمة، فالشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة، وأسلوب تعامله معها يعبر عن مدى قدرته على الخلق واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب، و"الشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يُسمى شعرا بحق"¹.

ولعل أهم وسيلة يستعملها الشاعر في تفعيل خطابه وتحقيق مراميه هي توظيفه للاستفهام، لما يمثله من علامات تنير النص، وتفتح مغاليقه، وتكشف عما يعتمل بأعماق الشاعر ضمن حدود يشف عنها الوعي، والجمال الشعري، والبنية². والاستفهام بوصفه صورة من صور العاطفة ونوعا من أنواع الالتفات كما هو متفق عليه في الاصطلاح البلاغي، ليس سوى قنطرة يعبر بها الشاعر إلى نفسية المتلقي، ليحدث فيها مجموعة من التساؤلات تسمح بإشراك المتلقي في أبعاد الحدث وتدفعه إلى مواجهة الوضع وتغييره.

ومن خلال جدول إحصائي، وانطلاقا من أمثلتنا الشعرية، نقف على مدى توظيف شعراءنا لهذه الوسيلة الاستفهامية.

¹. الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، س1972م، ص174.

². الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، صاحب خليل إبراهيم، م.م.س، ص29.

القصيدة	الأسلوب الاستفهامي
ق1	أأَكنتم وِجدي أو أهديء إحساسِي؟ ألم يكفكم ما مر من قتل أنفس؟
ق2	-----
ق3	كيف يطوي الزمان أروع ذكرى ؟ ليت شعري: يدرون عقبي اغتيال لرجال غر كرام الفعال ؟
ق4	هل يروق له ندائي ؟ أي جواب من خطاب ترده جبال من جماد ؟ بلادي: من أنادي؟ لست أدري ما ذنبي وذنبيك في البرايا؟ ألا من يسمع الشكوى ؟ لماذا لا يوحدنا زمان ؟ لماذا لا يكتلنا لسان ؟

تعقيب

نلاحظ من الجدول، خلُو قصيدة سحنون تماما من أسلوب الاستفهام، ووجود سؤالين -فحسب- في كل من قصيدتي محمد العيد و بوشامة، مع أنّ الاستفهام أداة إنشائية فعّالة للاستخبار والاستقصاء، وإزالة اللبس والغموض، والوصول تدريجيا إلى الحقيقة، أضف على ذلك موقف السائل الذي يحمله (أي الاستفهام) تجاه الحدث من إثبات أو نفي، بالعودة إلى إحساسات نفسية ووجدانية مختلفة ومتنوعة، منها على سبيل المثال لا الحصر: التعجب والإنكار والتلهّف والتحسّر.

وبخلاف ذلك، تتعدّد صيغ الاستفهام في القصيدة الرابعة، حيث جاءت الأسئلة والتساؤلات لتحمل، في النهاية خلاصة ما أراد شاعرنا الوصول إليه وهو التّنديد بوضعية البلاد المنسدة، والتعجب من حالة انعدام الوعي لدى عموم الشعب وساسته.

وقد نشفع لشعرائنا في عدم استغلالهم لهذه الوسيلة الفنية التّفجيرية، بسبب تركيزهم على الأسلوب الخطابي التّقريري الذي كان متناسبا مع درجة وعي المتلقي في تلك الفترة.

يقول إيزر "لا يمكن إدراك الشيء إلا إذا قمنا بتصوره، وكلّ تصوّر لا يكون له معنى بالنسبة لنا إلا إذا تمّت معالجته، فالإدراك الخالص مستحيل تماما"¹.

إنّ القراءة في تحريكها للمعنى -في منظورنا-، تمثّل علاقة عضوية بين الشاعر والمتلقي، أي علاقة إنسانية، ومن ثمة فهي فاعلية إيجابية.

¹. فعل القراءة، إيزر، م.م.س، ص97.

الفصل الثاني

" حركية الخيال والتقاطع

بين الخطّ الزماني والخطّ التزامني "

أولاً : " الشعر تفعيل للنشاط الخيالي " *

ليس من اليسير الخوض في ثنائية الحقيقة والمجاز باعتبارها من المسلّمات التي يجد فيها الدّارس ملجأه انطلاقاً من بعض التعاريف المتناثرة، حيث يرى بعض الدّارسين أنّ المجاز هو " المعنى الجديد الناشئ عن انصهار المعنى الأوّل والثاني والذي يحدث بذبذبته وتردده بين المعنيين دغدغة في النفس هي أساس الطّرب الجمالي الناتج عن سماعنا للمجاز"¹،

إنّ هذه الثنائية ذات الميسم الخاص، شغلت المفكرين عموماً والعاملين في الحقل الفني خصوصاً على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، لتعلّقها باللغة والنص الأدبي، ومن هذه القضايا انبثقت الصّورة الشعرية لتقرّب العمل الأدبي من المتلقّي، وعلى الرّغم من أنّ النّقاد جعلوها أبرز مفتاح للدّخول إلى عالم النص الأدبي، إلّا أنّ تحديد مفهومها تحديداً فاصلاً، صعب المطلب، لتباين آراء النّقاد بسبب تعدّد اتجاهاتهم الأدبية والنقدية ومنطلقاتهم الفكرية وخلفياتهم الفلسفية.

نعم لم يتوقّف النّقاد في دراستهم للخطاب الشعري عند الوزن واللغة والذّوق والإحساس فحسب، بل عدّوا الصّورة مكوّناً أساسياً فيه باعتبارها وسيلة لإثراء اللغة وتوسيع حقلها، إذ بفضلها يحقّق الشاعر عنصر السّحر بما يحدثه في المتلقّي من تأثير وانجذاب.

وهذا ما أشار إليه الجاحظ حين عرف الشعر بأنّه "صناعة و ضرب من التّصوير"².

• يرى حسين خمري أنّ مصطلح الخيال مشترك بين اليونان والعرب وتطوّر في سياق علم النفس القديم، أمّا مصطلح التّخييل فهو عربيّ المنشأ؛ وهو مكوّن من عنصرين : الخيال وبنية الكلمة التي تعني جعل الآخر يتخيّل أي إثارة نشاطه الخيالي، والتّخييل في مفهومه الواسع يعني التّأثير على المتقبّل وإثارة خياله "ينظر الظاهرة الشعرية العربية. م.م.س، ص173".

¹ النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، محمّد الصغير بناني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، س1994م، ص 284.

² الحيوان، الجاحظ، أبو عثمان عمرو، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ج3، ط1، ص121.

***** الباب الثاني// التلقّي الفني والجماليّ في الشّعر الجزائريّ الحديث *****

وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأنّ صور الخطاب هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخطاب بطريقة ما عمّا كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط؛ فإنّ عبد الملك مرتاض ينبّه على أنّ مصطلح الصورة، لم يكن متداولاً بين النقاد العرب القدماء بالمفهوم النقديّ المعرفي، ويميل إلى أنّ هذا التّصوّر الاصطلاحي دخل في النقد الأدبيّ العربيّ حديثاً، وهو في الغالب ترجمة للمصطلح الغربي " Image"، وإنّ كان لاحظ أنّ ابن طباطبا العلوي اصطنع هذا المصطلح بمعنى الشكل، لكنّه لم يرق به في الاستعمال إلى مستوى مفهوم الصورة بالمعنى المعاصر¹، حيث أنّ القدامى وإن أجادوا في الجانب الشكلي، إلّا أنّهم أهملوا الجانب النفسي والوجداني الذي تتضمنه الصورة الشعرية.

ولا نستطيع تأسيس أيّ مفهوم للصورة الفنية بعيداً عن الخيال لأنّه القوّة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقّق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصّهر على حدّ تعبير كولريديج، فالخيال هو الذي يُذيب ويُلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد، دون إلغاء - طبعاً - دور العقل الذي يكون وضعه في تناقض مع الوجدان، ومن ثمة يمكن اعتبار الخيال طاقة حيوية تتوسّط بين الإحساس والإدراك، بل إنّ الشّابي جعلها تمدّ الرّوح الإنسانيّة بالغذاء الضّروري.

لقد أضاف ابن خلدون في تعريفه للشّعر عنصر الخيال وجعله من العناصر الأساسيّة التي يبنّي عليها، وبهذا يكون قد خالف القاعدة التي سار عليها الأقدمون في تعريفهم للشعر على أنّه كلام موزون و مقفّى.

¹. يُنظر، أدب المقاومة في الجزائر (1830م/1962م) رصد لصور المقاومة في الشّعر الجزائريّ، عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، س2003م، ص 250/248.

***** الباب الثاني// التلقّي الفني والجماليّ في الشعر الجزائريّ الحديث *****

ويرى محمد ناصر أنّ عبد القاهر الجرجاني، يعدّ من أبرز النقاد العرب القدامى تناولوا لهذا الجانب وأكثرهم اهتماماً به وتفتّناً بدوره في الإبداع الفني¹. إنّ الشاعر الحقّ هو الذي لا يصوّر بعيداً عن ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة، بل يبدع ويخترع ويصوّر بحسب ما يرى ويشعر، يقول جابر عصفور "الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفعالية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنّما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة².

فالدارس إلى اللغة التي تربط بين الشعراء قديماً وحديثاً يجد أنّها لغة واحدة في مهبها، ذات قاموس متقارب، غير أنّه متباعد في صوره وبنيتها، و"اللغة هدف مؤثّر يرمي إليه الشاعر وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه وبما فيه من إحياءات تصويرية نفسية. فالكلمة ترشد وتصور وتوحي"³؛ والشاعر إذا لم يحترس في اختيار كلماته، ولم يمنحها الإشعاع ولم يعطها فرصة الإفصاح والإبانة عمّا توحي به في مكانها المناسب، فإنّ أضواءها تتكسر ولا تتجلّى صورها و مراميها.

ومن الضروري أن تؤدّي كلّ صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مساهمة للفكرة العامة والشعور العام المسيطر في القصيدة، وأن تشارك في الحركية العامة للقصيدة حتّى تبلغ الذروة في النماء ثمّ تنتمي إلى نتيقتها الطبيعية التي تؤلف الوحدة العضوية لها⁴.

1. يُنظر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م-1975م)، محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، س1985م، ص 421.

2. يُنظر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، س1992، ص 309.

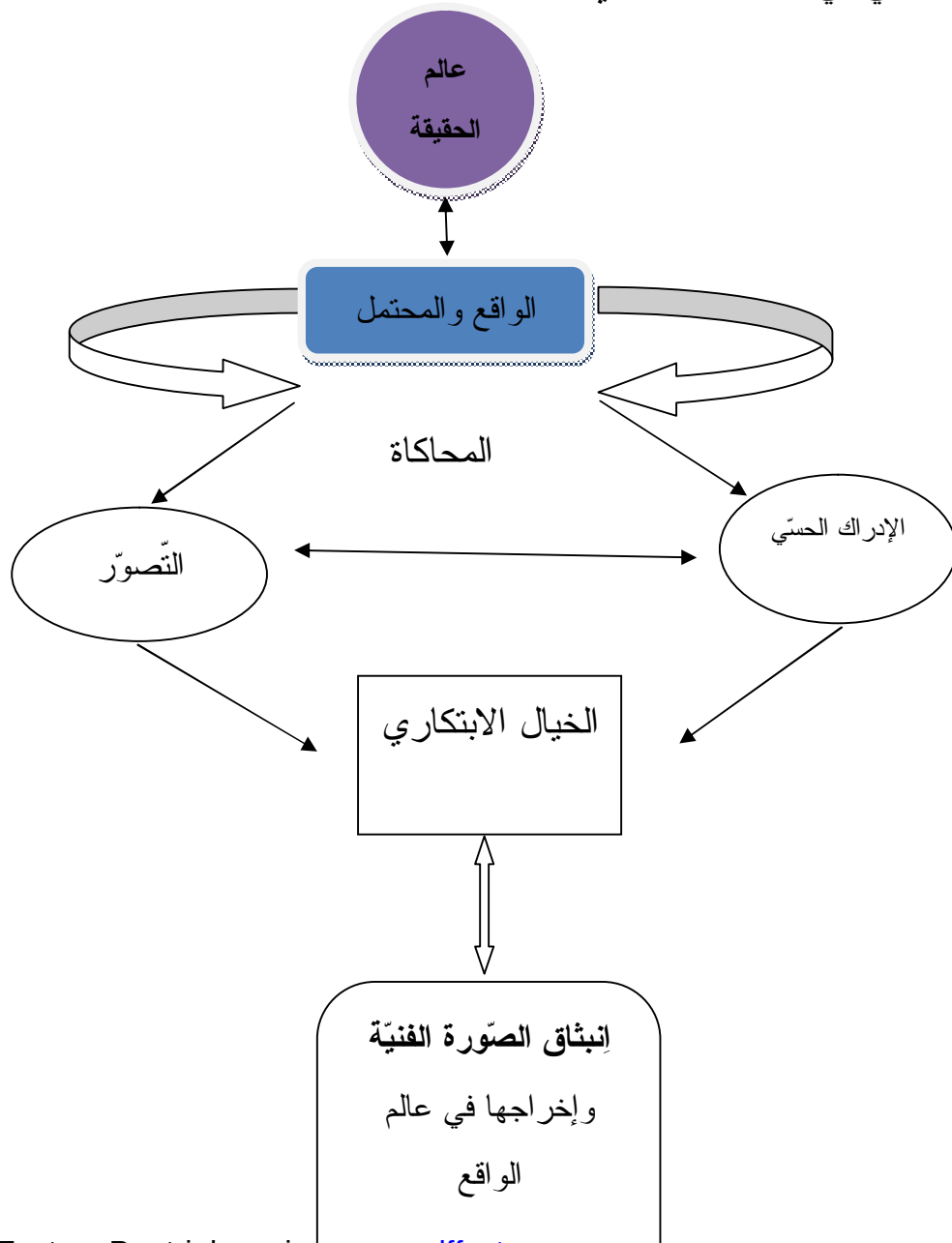
3. دراسات نظرية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، عز الدين منصور، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1985، ص 63

⁴ ينظر، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجاً وتطبيقاً، أحمد علي دهمان، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986، ص 296 .

***** الباب الثاني // التلقّي الفني والجماليّ في الشعر الجزائريّ الحديث *****

وبعد هذا، جاز لنا أن نتساءل: هل استطاع الشعر الجزائري الحديث، في ظروف اجتماعية وسياسية معقّدة، وأحوال ثقافية عسيرة، وضمن ملابسات تاريخية شائكة، أن يحقق الثنائية (صورة + الخيال) في معادلته؟ وبخاصّة إذا علمنا أن استخدامه للصّورة في شعره كان لغائتين أساسيتين هما؛ التّصوير (إذ من خلاله لم يستطع أن يمنح لصورته الحياة الطّويلة)، والإقناع، علما بأنّ خطابه ارتبط بغاية سعى إلى إحقاقها، وبجمهور ذي ذائقة فنيّة تكاد تكون منعدمة في احتكاكه بالنّصوص الأدبية عموما والشّعريّة تحديدا.

ونقترح رسما بيانيا لتشكّل الصّورة الفنيّة، و نتساءل هل تجسّد معناها المترامي في الشعر الجزائري الحديث؟



ثانيا: " سطحية التصوير وطمس معالم المجاز "

تعتمد الصورة الفنية في الشعر التقليدي الحديث في بنائها على وسائل تخرجها وتبرزها، وتظهر من خلال الأشكال البلاغية القديمة المتمثلة في التشبيه والاستعارة والمجاز وألوان البديع المختلفة، ويتمثل عيبها في أنّ أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية، وهذا هو الذي "انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات"¹

والشعر الجزائري الحديث بحكم أنّه سليل هذه المدرسة ، لم يخرج عن هذا الخطّ الفني في توظيف تلك الوسائل بمفهومها الشكلي، وغيب الجانب النفسي الذي تتضمنه الصورة الحديثة وفاعليتها في العملية الإبداعية، فنرى الشاعر بحكم زاده المعرفي والفني ومراعاة لمتلقي ذلك العصر، يهتم بالتشبيه ويكثر منه، قصد التوضيح والإقناع وتحقيق التناسب بين المشبه والمشبّه به، إلى حدّ أنّه يشعر في تصوير أحداثه ومعانيه، أنّه يصورها لك تصوير الشاهد الذي يراها ويعيشها، وإنّ استعمل الاستعارة، فهي عنده مجرد تشبيه مختصر، ومن ثمة لم يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي، ولم يتبيّن علاقتها بفاعلية السياق.

ولا ضير أن يسلك الشعراء الجزائريون هذه الشّرة -في تلك الحقبة الزمنية-، متناسين المشاعر، متجاهلين الأحاسيس، بحكم الغاية التي سطروها لأنفسهم، فكانت صورهم " تخضع للعقل لا للخيال، وتتخذ وسيلة لتوضيح الفكرة أو الشعور. وغايتها عندهم هي الوصول إلى الحقيقة "²، التي تتوخى المنفعة غير عابئين بلذة النصّ وفنيته وجمالياته إلّا في النادر القليل أو ما جاء عفواً.

¹. بلاغة الخطاب وعلم النصّ، صلاح فضل، م.م.س، ص133.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، م.م.س، ص 439

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

ومن باب الذكر لا الحصر تلك الأبيات لمحمد العيد والتي يقول فيها:

أرى الكرى صدّ عني	*	بوجهه
أُمسى عليّ حراماً	*	وأشاحاً
قد ضقتُ بالهمّ ذرعاً	*	ما كان منه
مات فراشي نفسي	*	مباحاً
كأنني رهْنُ سجن	*	وما وجدتُ
كأنّ تحتي شوكة	*	أنشراحاً
	*	واستوحشت منه ساحاً
	*	لم أرج منه سراحاً
	*	يشوكني أو
	*	رماحاً ¹

نرى أنّ الصورة في هذه القطعة الشعرية تعتمد في بنائها على إجرائية البلاغة القديمة بأشكالها المألوفة، وبخاصة التشبيه والاستعارة، وأنّها لا تحتوي على كبير خيال ولا كبير إحياء، وهي بذلك قريبة المأخذ، سهلة الاستيعاب، وكأنّ شاعرنا يقوم بعملية استبدالية ويتناص مع قصيدة المتنبي الشهيرة في وصفه للحمى، دون الأخذ بمفهوم التداخل والتفاعل، فهو تقاطع شكلي فحسب.

واستخدام هذه الوسائل الفنية بهذه الطريقة الشكلية، وهذا الرّسم السّطحي، يكاد يكون السّمة الغالبة في الشعر الجزائري الحديث، وبخاصّة فيما قبل الخمسينيات.

¹ . ديوان محمد العيد، م.م.س، ص 45.

***** الباب الثاني // التّلقّي الفنّي والجماليّ في الشّعر الجزائريّ الحديث *****

إذا المتصفحّ للشّعر الجزائريّ الحديث -في فترتنا الذكورة سابقا، يجده ذا طابع تقليدي ينهل في اصطناع صوره من منبعين أصيلين؛ الشّعر العربي القديم، والنهضة الأدبية الحديثة في المشرق التي يتزعمها شعراء مدرسة المحافظين. ومن هنا ف" الشّعر الجزائري كان قليل التّأثر بالمذاهب الأدبية الصّرف، ميالا إلى الاعتدال والحذر في اعتناق كلّ شيء غير ديني وغير إصلاحية؛ ولذلك لم تتجح الرومانتيكية في الجزائر على الرّغم من وجودها في الشّعر الفرنسي، وفي شعر الشّابي في تونس"¹.

وباستثناء المضمون في القصيدة الجزائرية الحديثة، فإننا " نجدها صورة لأختها العربية القديمة، بل ربّما لحقها بسبب الانحطاط الفكري والثقافي ضعف في التّأليف، وأخطاء في الإعراب وخلل في الوزن فكانت ألصق بعهد الانحطاط"²، هذا استثنينا شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، والبعض الذين نهلوا من الموروث العربي، حيث أنهم كانوا يتحكّمون بناصرية اللّغة العربية.

وقد يرجع بعض الدّارسين أنّ الجانب الفنّي في الشّعر العربي الجزائري، في هذا الاتجاه، كان ضعيفا في أغلبه، لضعف عنصر التّصوير فيه، وربّما يكون هذا من قبيل الأحكام المُسبّقة.

وإذا استبعدنا بعض المواقف الشّعريّة لبعض الشعراء فيما قبل الخمسينيات، وتجربة شعر التّفجيلة في الخمسينيات، فإنّ الفترة التي سبقتها البعيدة عن التّوجّه الرومانسي "يكاد الشّعر فيها يخرج عن بحور الخليل، بل المشهور والمستعمل منها، ولم يستطع أن يتحرّر من الصورة الشّعريّة التقليديّة، ومن الطّريقة الموروثة في نحت الجمل"³، واعتمدت الصّورة على الأدوات البلاغية.

¹. دراسات في الأدب الجزائري، أبو القاسم سعد الله، منشورات دار الآداب بيروت، ط1، س1966م.

². صالح خرفي، م.م.س، ص 338.

³. صالح خرفي، م.م.س، ص 340-341.

01/ جاهزية الصّورة وتراجع الابتكار

إن الصّورة الفنّية، في الشّعر الجزائريّ الحديث، السّائرة على النّمط التّقليدي المحافظ، تفتقد إلى عناصر الابتكار والمفاجأة والدهشة¹، لأنّ الشاعر يعتمد في صياغتها على ذاكرته، وعلى الجاهز المستحضر منها دون إضافة أو تجديد، فـ " قد يسترق أديب ما صورة من الصّور الأدبية إمّا عن وعي وعمد وإمّا عن تناس²، وهذا راجع إلى مقروئية الشّاعر وثقافته ومذهبه الفنّي.

وقد نتج عن ذلك أنّ أغلبية الصّور المستعملة من قبل الشعراء الجزائريين تنزح إلى الوضوح والابتدال، وتفتقر إلى الحيوية الفنّية، بسبب كثرة توظيفها. وهذا ما ينفي حالة الانبهار والمتعة لدى المتلقّي.

يقول محمد العيد في أعقاب الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر:

وَإِنَّا لَشَعْبٌ يَعْلُمُ اللَّهَ
كَرِيمٌ حَصِيفُ الرَّأْيِ مُرْتَفَعُ الْكَعْبِ
أَنَّهُ
سَلِيلُ جُدُودٍ نَابِهِينَ
مَغَاوِيرُ شَوْسٍ كَالضَّرَاغِمَةِ الْغَلَبِ³
أَعِزَّةٌ

¹. يُنظر، محمد ناصر، م.م.س، ص 428.

². أدب المقاومة، عبد الملك مرتاض، م.م.س، ص 252 .

³. ديوان محمد العيد، م. م. س، ص 243 .

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

ويعبر سعيد الزاهري عن دور جمعية العلماء في عيد تأسيسها الثالث:

هَـذِي الْجَزَائِرُ كَانَتْ فِي الْوَرَى * بَيْنَ الشُّعُوبِ وَمَنْ ذَا بَبْعَثِ الْعَدَمَا
عَدَمًا
وَمُنْذُ أَتَى عِلْمَاءُ الدِّينِ * يَسْتَنْهِضُونَ إِلَى إِصْلَاحِهَا الْهَمَمَا
وَانْدَفَعُوا
وَيَعْمَلُونَ عَلَى نَشْرِ الْعُلُومِ * أَضَحَتْ تَشَابَهُ فِي أَعْمَالِهَا الْأُمَمَا¹
بِهَا

ويعصف أحمد سحنون وظيفه المربي في تكوين نشء الغد:

هَاتِ مِنْ نَشْءِ الْحِمَى خَيْرَ عِتَادِ * وَادْخِرْهُمْ لَغْدٍ جُنْدَ جِهَادِ
حَطَّهْ بِالْإِسْلَامِ مَنْ كُلُّ أَدَى * وَاحْمِهِ بِالْخُلُقِ مِنْ كُلِّ فُسَادِ
اهْدِهِ بِالْعِلْمِ وَالْعِلْمِ سُنَى * وَمَنْ الْقُرْآنِ زَوْدَهُ بِزَادِ
سَرِّ بِهِ فِي طُرُقِ مَأْمُونَةٍ * إِنَّ فِي كَفَيْكَ آمَالَ الْبِلَادِ²

إنّ طبيعة موضوع الشعر الجزائري -في الفترة الزمنية المذكورة سابقا- وغايته، دفعت بالشعراء إلى وصف الأشياء وصفا صريحا محسوسا ودقيقا، بعيدا عن الحسّ والخيال، متّخذين من المنطق و العقل مرجعا و من حاستي البصر والسمع وسيلة.

⁴. الشهاب، أوت 34 .

¹. البصائر، سبتمبر 47 .

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

ولاشك أن المضامين التي طرحها هذه الأشعار، وهي مضامين تحسيسية (بحكم الظرف الاستعماري) حتمت اللجوء إلى الصيغ التقريرية وانتهاج الأساليب الخطابية¹.

يناشد جلول البدوي الشعب إلى الالتفاف والوحدة :

شُبُوحُ الْبِلَادِ وَشُبَّانُهَا	*	وَمَنْ هُمْ بِوَاتِرِهَا الْمَاضِيهِ
هَلُمَّ نَعِشْ فِي ظِلَالِ الْإِخَاءِ	*	وَنَنْعَمْ بِأَفْيَائِهِ الصَّافِيهِ
هَلُمَّ إِلَى الْوَدِّ بَاهِي السَّناءِ	*	نُقَمِّ بَيْنَ أَنْوَارِهِ الزَّاهِيهِ
أَعِذْكُمْ أَنْ تَضِلُّوا الصَّرَاطَ	*	وَأَنْ تَسْلُكُوا السَّبِيلَ الْغَاوِيهِ ²

ويخبرنا ابن رحمون بالإجراءات التعسفية الاستعمارية التي أصابت اللغة

العربية :

ويضيقُ بي رَحْبَ الْبَسِيطَةِ إِذْ أَرَى	*	هَذِي الْبِلَادَ فَرِيسَةَ الْجُشْعَاءِ
وَأَرَى مَدَارِسَهَا يُعْطَلُّهَا	*	وَمَكَاتِبَ الْمُحْتَلِّ فِي خِيَلَاءِ
وَأَرَى الصَّحَافَةَ فِي حِصَارٍ	*	وَرِجَالَهَا فِي مِحْنَةٍ وَعَنَاءِ
وَالضَّادَ تُمْنَعُ وَالسُّجُونُ	*	يُزْجَى إِلَيْهَا مَعْشَرَ الزُّعَمَاءِ ³
تَفْتَحُ		

². يُنْظَرُ صَالِحُ خَرْفِي، م.م.س، ص 341 .

³. البصائر، جانفي 1936م.

¹. الديوان، ابن رحمون مصطفى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، س1980م، ص 137.

***** الباب الثاني// التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

ويترحم أحمد بوعدو على أرواح شهداء إحدى مظاهرات الجزائريين في فرنسا:

ويا شهداءنا نلتئم مكاناً	*	القدر مُمتنعاً يافعاً
ونلتئم في شهادتكم	*	به ركن المعمر قد تداعى
سُمّوا		
نصبتم للجزائر ركن مجد	*	وما ذهبت دماؤكم ضياعاً
طويئنا لكم في القلوب وداداً	*	كنبراس يضيء بها شعاعاً ¹

02/ تنافر أجزاء الصورة

لا يكتمل نجاح أي صورة شعرية إلا إذا اتّسمت بخاصتي التركيب والنماء، وهذا ما يقوم عليه الشعر المعاصر الذي يعتمد في بنائه على الوحدة العضوية. والشعر الجزائري الحديث لا يحقق هذه المزية، لأنه مبني على وحدة البيت واستقلاليتها.

ونتيجة لذلك تضطرب الصورة الشعرية جرّاء تنافر أجزائها في داخلها وتتفكك، فتتطبع - عندئذ - بالجمود والجفاف والانغلاق وعدم التجاوب النفسي، "ولا يجد المتلقي فيها سوى نوع من الصنّاعة الشكلية والحشد المتتابع للمشاهد، دون أن تُثير في أعماقه انفعالا أو تعاطفا"².

². المنار، أوت 1953م.

¹. محمد ناصر، م.م.س، ص 454 .

***** الباب الثاني// التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

يصور مفدي زكريا الحالة المزرية التي لحقت بالجزائر بفعل سياسة

الاستعمار:

وتاه البصير مع الأرمـد	*	تصافرت القارعات الشداد
وفي الجيد حبـل من المسد	*	وحاق البلاء، وعم العذاب
إلى الموت قسراً ولم نلحد	*	وليل الجهالات أودى بنا
وتذهب بالعقل والأكبد ¹		مناظر تدمي فؤاد الحليم

ويتحدث عبد الكريم العقون، مجسداً أحداث 08 ماي:

* إيمانه وإلى الحقوق يـشمـر	ركب تقدم للسباق يحثه
* أشبال غاب في الكريهة تزار	نشء تجهز للكفاح تخاله
* هبوا إلى العلياء لا تتأخروا	يا فتية الوطن الكرام وجنده
* رغم الطغاة وبالحقوق سيظفر ²	جدوا فإن الشعب يخلع قيده

ويبين قدور الحلوي ما للاتحاد من فائدة في هذه الصورة التمثيلية:

* فإن فيه ميد الضعف والوهل	ولا تكونوا كشتى في منازعهم
* لكنها البحر ماء غير منفصل	إن الجداول شتى من عناصرها
* بها اعتصاماً ومن تخذه ينخزل	وذي الشريعة حبل الله فاعتصموا
* من روحها نحفظ الإسلام بالأسل ¹	وهذه اللغة الفصحى حياتكم *

². مصطفى بن رحمون، م.م. س، ص 111.

¹. عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، م.م.س، ص 276.

وكان الشاعر الجزائري يسعى من خلال خطابه الشعري إلى الإفادة والتوضيح والإفهام لتحقيق الاتصال الهادف متجاهلاً بذلك طريقة الشعر التي تقابل طريقة الكلامي العادي المتعارف، ومع ذلك فإن "الصورة الشعرية مهما حاولت تصوير الواقع المرئي ببساطة لا بد أن تحمل في صميم مكوناتها شيئاً يبعدها عن حدود المشاهدة الخارجية بحيث تحرك مخيلة القارئ أو السامع ولو عن طريق التشبيه"².

ثالثاً : " إيحائية الصورة وجمالية تلقيها "

01/ من المماثلة والمشابهة إلى عملية التحويل

إن بعض الشعراء الذين كان لهم حظ التأثر بالاتجاه الوجداني، استطاعوا أن يقدموا إلى الشعر الجزائري الحديث إضافات مثلت تحولاً إيجابياً، حيث تزعزع ثقل الاتجاه الاتباعي التقليدي وتحرك خيط التجديد وإن بقي يحافظ في توجيه العام على النزعة القديمة.

لقد تمكن هؤلاء الشعراء من إثراء معجمهم الشعري بإدخال مفردات وتراكيب ذات دلالات موحية، قلماً نستشفها في شعر الإصلاحيين المحافظين، فتبدلت بذلك لغتهم الشعرية، حيث قفزت من معيارية التقرير إلى حركية التصوير.

يقول الأخضر السائحي في قصيدة " وحي الأسى ":

² . المنار، جويلية 1953م.

² . الرسالة، مجلة مصرية، العدد 1118، السنة 22 (يونيو 1965م)، ص34.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

غَيْرَتْنِي الْخُطُوبُ وَالْآلَامُ	*	فَعَلَى عَهْدِي الْقَدِيمِ السَّلَامُ
لَا حَ كَالْبَرْقِ خَاطِفًا وَتَوَارَى	*	حُجْبَتُهُ زُوَابِعَ وَظَلَامُ
فَكَأَنَّ الْحَيَاةَ فِيهِ خَيَالٌ	*	وَكَأَنَّ الْحَيَاةَ فِيهِ مَنَامُ
وَأَحِبُّ السُّرُورَ لَكِنْ نَقِيَا	*	لَمْ تُكْدِرْهُ بِالْأَذَى الْآلَامُ
وَأَوْدُ الْغِنَاءَ كَالطَّيْرِ حُرًّا	*	لَمْ تُقَيِّدْنِي هَذِهِ الْأَحْكَامُ ¹

يسترق الشاعر غفلة من الزمن، ويتجاهل لحين غايته المنشودة (تحرير الوطن)، وفي مسحة تشاؤمية تفاؤلية، يحرك مكنونات داخله، مصورا واقعه المر، مبيئا الأسى الذي استوحاه، موظفا عناصر الطبيعة، مازجا إيّاها بأحاسيسه ومشاعره، ليعبر عن العواطف الإنسانية بكل حرية وطلاقة.

وهذه القصيدة هي من بين الحالات الاستثنائية التي استحسبنا الوقوف عندها؛ لأنّ الشاعر وهو يستعمل الوسائل البلاغية القديمة - توصل في صورته الفنية إلى التأليف بين الشكل والمضمون في مسحته الشعورية الوجدانية.

وإذا كان الشعراء في العصر الحديث يتخذون أساليب متعددة بها تتجلى الصورة الشعرية (كالتكرار والتجسيد والتشخيص والتجريد)، فإنّ بعض القصائد في الشعر الجزائري الحديث تتوفر فيها هذه الأساليب، لاسيما خاصية التكرار، فابتعدت الصورة فيها - نوعا ما - عن الجانب التقليدي.

ولعلّ أبرز مثال نسوقه في هذا الصدد قصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد"، التي أخذت حقها من الدراسة وبمقاربات وإجراءات حدائية، أثبت فيها عبد الملك مرتاض إمكانية تصنيفها ضمن الأعمال الكبيرة وبالمعايير الحديثة*.

¹. البصائر، سبتمبر 1948م.

* على الرغم من أنّ التقاد يعدّونه من الشعراء التقليديين بامتياز إلا أنه استطاع بموهبته الشعرية وذائقته الفنية العالية أن ينظم الكثير من القصائد التي يمكن تصنيفها ضمن الشعر الجيد الذي يرقى إلى مصاف الشعر بالشرق العربي وينافس حتى بعض الأعمال الشعرية الغربية.

ومن القصائد الأخرى التي اكتملت فيها الصورة الشعرية (وبخاصة في

أبياتها العشرة الأولى) قصيدة " إلى الأمة الجزائرية " لأحمد سحنون:

فانفضي الأكفان ذا يوم النشور *	إن تكوني صرت من أهل القبور
في ذبول الزهر موت للبذور ؟ *	أنا لا أومن بالموت وهل
من بنيك الصيد آمال تمور ؟ *	أتموتين وفي كل دم
روح (باديس) على الموت تشور ؟ *	أتموتين وفي كل فتى
(عقة) يربض كالليث الهصور ؟ *	أتموتين وفي (بسكرة)
قلم إن هزه هز الشعور ؟ *	أتموتين و (توفيق) له
رأي (عباس) وإقدام (البشير) ؟ *	أتموتين وفينا من له
مثل (مصالي) على الهول جسور ؟ *	أتموتين وفينا من غدا
ستتالين بها الفوز الكبير *	هذه عدتك الكبرى التي
وانفضي جنبيك من هذا الفتور ¹ *	فافتحي جفنيك من هذا الكرى

من خلال تكرار لفظة " أتموتين "، نلمس أن الشاعر يؤكد - بهذا التساؤل -

حياة الجزائر وديمومتها، فيدفع بالشعب إلى النضال والصمود في إيمان عميق، وتصميم أكيد.

وتتكرر هذه اللفظة بوصفها الدلالة المحورية، فتخرج من سياقها الاعتيادي

إلى معنى جديد محمل بدلالات جديدة أوسع مما كانت عليه في حقلها اللغوي الأساسي،

* راجع كتاب، ألف-ياء (تحليل مركب لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد)، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، طبعة منقحة، س2004م.

¹. البصائر، أكتوبر س1951م.

***** الباب الثاني// التلقّي الفني والجماليّ في الشعر الجزائريّ الحديث *****

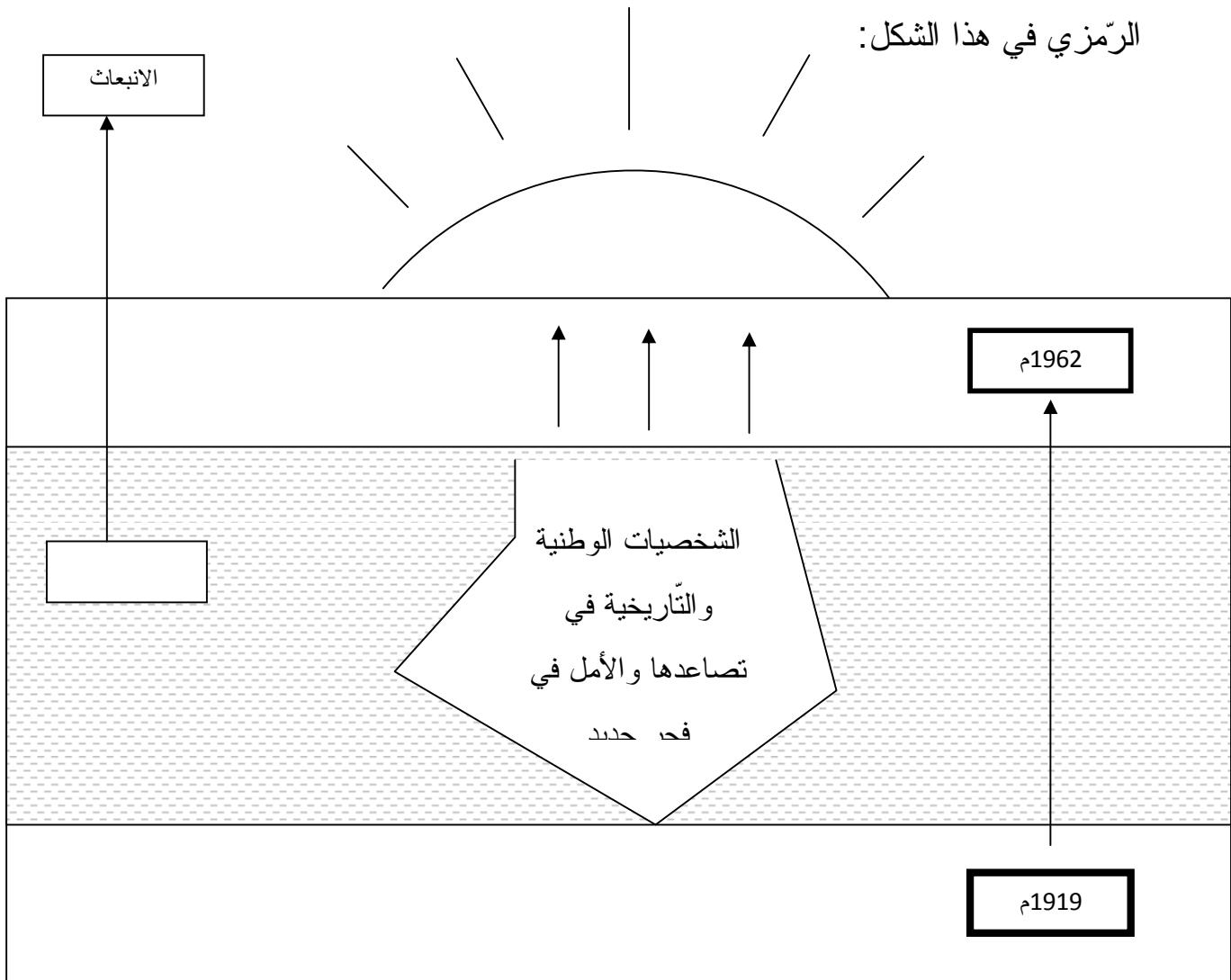
وكأنّ الشاعر بتركيزه على المعنى، يريد أن يجرّد الفكرة إلى أبعد حدّ، بل وما يزيد هذه الصورة الشعريّة جمالا، لجوء الشاعر إلى الجمع تكاملا بين شخصيات حيّة وأخرى ميتة، وإلى التّقابل بين مفهومي السّكون والانبعاث.

وهو بتوظيفه لهذه الرّموز التّاريخية كأنّه يحاول التّعبير عن حالة نفسية وشعورية، فتعدّى بذلك مجرد التّضمين إلى عملية الامتصاص، ممّا جعل القصيدة ممثلة بطاقات إحيائية.

والتلقّي لا يدرك أبعاد هذا النصّ الشعري إلّا إذا كان متسلّحا بثقافة واسعة ومدركا لمفهوم التّضمين في بعده الجمالي وتصوره الغربي أيّ التّناص، بل إنّ الشاعر -وفي غير وعي منه- وهو يعدّد هذه الشخصيات، يُضفي على اللفظة طابعا رمزيا، حيث جعله أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف بكلّ أبعاده النفسية.

ويمكن مقارنة هذه الصورة الشعرية المتضمّنة في القصيدة وذات الإيحاء

الرّمزي في هذا الشكل:

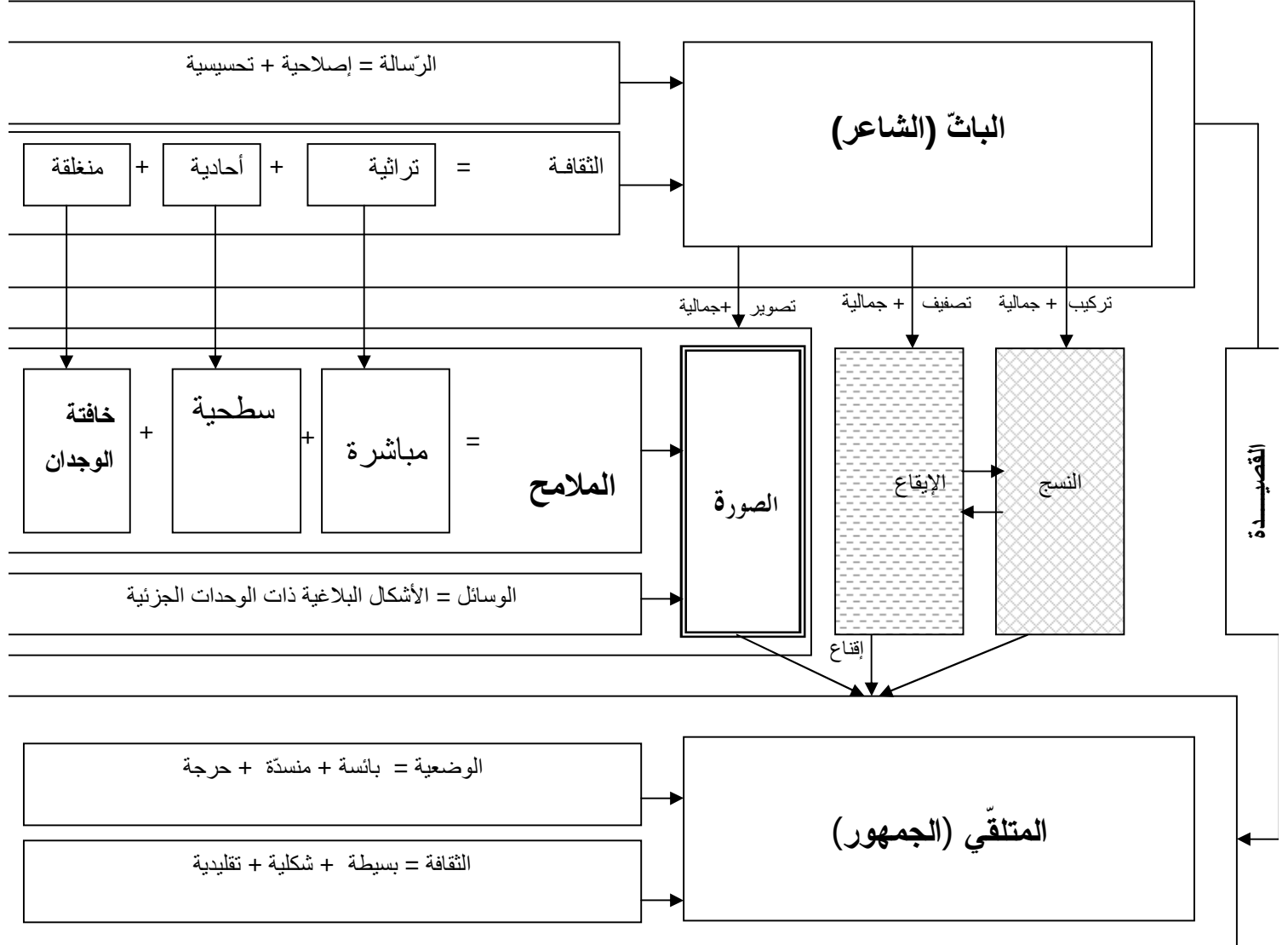


***** الباب الثاني// التّلقّي الفنّي والجماليّ في الشّعر الجزائريّ الحديث *****

يبدو لنا من خلال ما استشهدنا به من مقطوعات شعرية في فتراتنا المذكورة، والتي كانت لشعراء معروفين ومغمورين، أنّ ثقافة الشّاعر الجزائريّ - عموماً - كانت ثقافة عربية خالصة، تنهل من تراثها الأصيل، بمنأى عن كلّ تفاعل خارجي مع التجارب العالمية، وبخاصّة الغربية منها، الزّاخرة بالصّور الرّامزة والخيال الموحّي المبدع.

وعليه، يستطيع الدّارس لهذا الشّعر أن يحكم على صورته بالضّعف في العموم الغالب، وهذا الضّعف لا ينبثق عن قصور ملكة الخيال والابتكار لدى الشّاعر الجزائريّ، أو تعلّقه بعمود الشّعر، وإنّما هو ناتج أساساً عن ظروف اجتماعية وثقافية وسياسية، حتمت عليه انتهاج هذا السّبيل البعيد عن كلّ تمثّل فنّيّ، فكان خطابه الشّعري أقرب ما يكون من الإبلاغ، اتّصفت الصورة الشعرية فيه بالتحديد والتّقرير والثّبات والشّكالية.

شبكة تموقع الصورة في الشعر الجزائري الحديث



102 / الصورة من فنّ الفهم إلى فنّ التأويل

لا شك أنّ البحث عن الفكرة الجديدة في الشعر عموما وفي الصورة خصوصا، لم يكن بدعة عصر بعينه، فالشاعر جعلها عبر تعاقب الأزمنة ضالته المنشودة التي يروم من خلالها إلى تجديد رؤيته الشعرية وعالمه، وأن يتقدّم بها على مَنْ سبقه أو ومن عاصره، بل ويتفوّق عليهم.

وإذا كان التشبيه في طرفيه الأساسيين (المشبّه والمشبّه به) الرّحم الذي انطلقت منه كلّ التّمثيلات والاستعارات والمجازات الأخرى، فلا جرم أنّ الشاعر الحذق هو الذي ينطلق من هذا الأصل، ليستوعب كلّ الأشكال البيانية القديمة والحديثة، فيغرس معانيها وأحوالها في ثنايا تجربته الشعرية، انطلاقا من مخياله الخلاق.

والصورة بحكم التصاقها بالشعر أكثر من جنس آخر، وقائمة على المجاز والاستبدال الذي يعوّض الحقيقة، كانت في ما قبل زماننا وفي زماننا -تحديدا- حلبة الصّراع، لعلاقتها بالمتلقّي وعلاقة المتلقّي بها، ولاشتمالها على سحر يبهر المتلقّي، ويذهب به إلى أعماق مرامي التّأويل من خلال عمليتي القراءة والاستذهان، فهي تقوم على التّأثير في الوجدان وعلى إقناع للفكر، وبخاصّة إذا توفّر للنصّ الشعري أسباب انفتاحه، وأوجد المبدع في نصّه مسافة بين الدّلالة الظّاهرية والدّلالة المجازية لإشراك القارئ في العملية التّواصلية ذات المتعة الفنيّة.

إنّ الصورة الشعرية بمفهومها الحديث، تخطّت في استعمالها شكل الصورة التقليديّة، حيث أصبحت بفنّيّتها وجمالها وسحرها وتأثيرها، تأخذ بمجامع العقول والقلوب؛ لذا أضحت هاجس الشاعر وجوهر عمله ولوحة نظمه، واتّخذها المتلقّي الدّارس مرّكبا لتقويم جودة الشعر.

ويزداد ارتباك الصورة الشعرية وحركيتها في الصورة ذات الشكل الرمزي، فعلى الرغم من أن الشعر في هذه الحالة، يبدو على أنه بثّ خفيّ بين نفسين، إلا أن هذا الغموض دليل على تأديته وظيفة نفسية/ جمالية منظمة لدى المتلقي والباث على حدّ سواء¹.

إنّ النصّ الشعري الجزائري الحديث، لا نزع أنه قد ارتقى إلى قصيدة القناع، حيث يظهر فيه الرمز كوجه مقنع من وجوه التعبير بالصورة، كما هو مشهود عند الشعراء المتمردين (المجددين) في المشرق العربي ومصر وبخاصة عند السياب والبياتي وعبد الصبور ومن سار على دربهم.

وهذه الظاهرة التي أصبحت من ظواهر الشعر العربي المعاصر، لم تعرف في الشعر الجزائري الحديث إلا في السبعينيات²، حيث ولع بعض الشعراء الشباب الجزائري بالمنهج الأسطوري، وراحوا يبنون عليه قصائدهم، لما يمثله عندهم من نزوع نحو ما هو جديد وتطلعهم الدائم إلى الكشف ورفضهم للواقع الراكد الثابت²، بل أسقطوا هذه الرموز على أنفسهم بطريقة إيحائية معبرة.

النصّ الذي سنحاول الوقوف عنده، قد لا يتضمّن هذه الرؤية الفنية في كلّ أبعادها الرمزية والدلالية، وعليه سنقدّم مقارنة نتعامل فيها مع النصّ -تجوالاً-، بالنظر إلى الصورة في كلّها وفي جمالها الفني وإيحاءاتها تبعاً للعلاقة الثنائية الشاعر/المتلقي.

¹. ينظر، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، م.م.س، ص49.

². فترة تخرج عن مجال بحثنا، وإنما استحببنا الإشارة فقط.

². ينظر، الشعر الجزائري الحديث، محمد ناصر، م.م.س، ص579.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

وتفضيلنا الانتقال من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة (أو الشعر الحر)،
يعبر عن غايتنا العامة لتقديم تجربة أخرى في الشعر الجزائري الحديث، ذلك أن هذه
التجربة الشعرية وجدت تدعيمها في كتابات الشعراء الجزائريين المتأثرين بالتيار
الرومانسي، حيث قوّضت فيه الموسيقى الشعرية العمودية وانهكت الصورة من القيد
التقليدي.

يقول محمد صالح باويه في مقاطع من قصيدة له عنوانها ب "ساعة

الصفر"؛

§ أمدى والصمتُ والريح...

§ تذرّي رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

§ قطرات العرق الباني،

§ نداء...

§ وسيلال مُتقلات بالحقيقة

§ الأسارير. أخايد مطيرة

§ ثورة خرساء،

§ أهوال مُغيرة

§ لونُ عمق يتحدّى في جزيرة

§ الاساريرُ صدى حلم

§ تبدّى في الجباه السمر يوماً،

فتجمّد

§ العيونُ الحمر...

- § تنوي في تحدّ،
§ تعبّر اللحظة للنصر المؤكّد
§ الزنود الصلْب،
§ جبل عربيّ...
§ صوب الإفناء للطاغي. . وسدّد
§ الصدور العري..
§ تطوي سرّ خلقي،
§ سرّ إنداعي ... وآمال الطليقة
§ قدّمي الدّامي ... ذُروب شائكات
§ وسراج يأكل البيد السّحيقة
§ .. وإذا رعّد الشّفاة السّود،
§ يرّمي طلقة الصّفّر، فتتساب الدّقيقة
§ ... وإذا البارود عربّد
§ والذرى حولي تُردّد :
§ ساعة الصّفّر انفجارات عميقة
§ يقطّعة الإنسان، ميلاد الحقيقة¹
§

يُبين عنوان القصيدة بوضوح جليّ، بعيد عن كلّ تلوّن، وفي صرخة هادئة هادفة، انتقال الشّاعر من ماضٍ بكلّ ما يحمله من هموم وجروح وانكسارات، إلى حاضر وما يستوعبه من تحولات، ويبشّر بمستقبل لا يكثر فيه الإنسان إلّا بحبّه

¹. أغنيات نضالية، محمد الصّالح باويّه، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 51/50/49.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

للتضحية في سبيل الحرية والوطن، وفق تجربة شعرية فنية تتجاوز حدود البيئة المحلية لتتفتح على العالم.

وهذه القصيدة* بخلاف ما كتب في الأعوام الخمسين من القرن الماضي، ذات مستوى رفيع من العبقرية والتكثيف والتصوير الفني البديعي، حيث يقول عنها عبد الملك مرتاض وهو يميزها عن القصيدة العمودية: "فقد كنا نقرأ شعرا جزائريا عموديا قصاراه البحث عن إقامة القافية، وغايته التماس تقويم الإيقاع، في غياب التصوير و التكثيف، وبعيدا عن العناية بالبناء والتشكيل"¹.

وعلى الرغم من أن معجم القصيدة تتجلى فيه مظاهر البساطة إلا أن الشاعر أودع فيها سره الجمالي الخاص، حيث تتسم المفردات والتراكيب بمسحة فنية عالية، فتحدث فينا ذلك التأثير الذي تتركه النصوص الرفيعة في المتلقي.

لقد استطاع باويه في توظيفه للعدد "صفر" وما يحمله من ترميز إيحائي كعلامة للتغيير والتحرر، أن يرتفع به إلى الفني الجمالي، الذي يوحى بما يضر، دون البوح بالمباشر إلا ما سيخبر به السياق العام للنص وبحسب وعي المتلقي، وعلى هذا الخط الفني سترتسم الصورة في كل المقاطع.

بعد ذلك يفتح نصه الشعري ببداية قوية، تمثلت في هذه الألفاظ الشعرية الثلاثة { المدى والصمت والريح } المستوحاة من الطبيعة باعتبارها كتابا مفتوحا لكل

* هذه القصيدة مؤرخة في عام ثمانية وخمسين وتسعمائة وألف، لكن قارئها يتهيأ له وكأن الشاعر نظمها ليلة فاتح نوفمبر، ليلة الحدث العظيم .

¹ . أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، عبد الملك مرتاض، م.م.س، ص398.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

مبدع*، فحوّلت المعنى إلى تكثيف شعري أكبر، لاحتوائها على دلالات رمزية متعدّدة لما تكتنزه من كثافة إيحائية، فنجح بذلك في تحطيم العرف المألوف لدى الشعراء الجزائريين، حيث ابتعدت اللغة الشعرية عن صفة التصريح، وأصبحت التجربة الفنية في معجمها اللغوي لا تخضع لنظام خاص، وإنما يُفتح أفقها ويتغيّر تبعاً لاختلاف القراءة في رؤيتها العميقة.

ثمّ يسير النصّ الشعري في هذا السياق، ليشدّ زخماً من الدلالات خدمة لبدايته الفخمة؛ فالمدى يدلّ على أنّ الظلم قد بلغ أوجهه فنتج عنه صحوّة شعب، لم يرض بغير الثورة بديلاً، أمّا الصمت والذي يدلّ عادة على الرضوخ للغالب المستعمر، فإنّه في هذا المقام تعدّى السكون بمعناه السلبي، لأنّه يخفي الانفجار القريب والصوت المدوّي، في حين أنّ الريح التي استعملها بصيغة المفرد، قصدها الشاعر قصداً، وكأنّه يتناص مع معاني القرآن الكريم التي تفرّق بين الريح العاتية والرياح اللّوآح، حيث ستحوّل هاته الريح إلى سيل عارم يجرف أحباب الفناء ويغرق أعداء الحياة، لما اقترفوه في حقّ هذا الشعب الأبّي.

نعم، نجح الشاعر في تحويل هذه الكلمات {المدى والصمت والريح} إلى خلايا تحمل في ذاتها وجودها الحقيقي، وهذه الانطلاقة المندفعة من التجربة الإنسانية

* التعبير بالرمز الطبيعي وبما يقترب من معاني هذه المقطوعة، كان ملحوظاً في الشعر الجزائري العمودي، حيث نظم شاعر الثورة (مفدي زكريا) في سنة 1937م قصيدة - وإن خرج فيها عن المألوف المعهود - قد نسلم فرضاً أنّ باويه تناص مع دلالاتها، و مطلعها؛

إعصفي يا رياح *** واقصفي يا رعود
واثنخي يا جراح *** واحذقي يا قيود

(اللّهب المقدّس، مفدي زكريا، ص 84).

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

في انشطارها الذاتي والجماعي، ستعلن عن امتزاجها بكلمات النص الشعري، فتصير كائناً حياً واحداً؛ لأنّ الشاعر يرى وجوده في الآخرين ومن خلال الغير، فالشعر الصادق هو الذي يتم فيه التعاطف مع مصادر الوجود الأخرى في الواقع والحياة والطبيعة؛ لأنها جميعاً تجاوزت مع نفس الشاعر، وأصبحت كلّها كالأعضاء في جسد الإنسان، وعملية الكشف بهذا التنسيق، هي الصورة الشعرية، لأنها تموج بالحيوية والحركة¹.

وتتوالى المشاهد زاخرة بالمعاني وآخذة سرّاً سحرها من جوهر البداية وعمق دلالاتها، وكأنّ القارئ بحركة إحساسه، تفتح أمامه لوحات شعرية، فترتفع به وتزيد من متعته الفنية وتتركه في حالة نشوة مطلقة، ولكن في يقظة تامة وهو يتفاعل مع هذا النص الشعري" ويحدث ذلك عن طريق صدم صور المشهد فيما بينها لإحداث حركة داخل إطار المشهد لتكوين حركة المشهد العام"²، وهذه المعادلة لا تتحقق إلا في ظلّ معرفة دلالة الحاضر المستنبطة من قراءة الماضي ورؤية المستقبل.

ويمضي النص في سرد الصور، وتنتشر معانيها في ألفاظ وتراكيب هذه اللوحات الشعرية؛

* رهبة الأجيال، تعبير يستمدّ معناه من ذرو الرياح، التي تعلن عن تبخر الوهم وزوال الخوف والعزم على مواجهة العدو الذي استباح كلّ شيء في هذا الوطن الشريف.

¹. ينظر، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، علي علي صبحي، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، س1996م، ص 12.

². المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، حمد محمود الدوخي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، س2009م، ص47.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

*العرق الباني و سلال مثقلات، بما تحمله من معاناة وأصوات، وهي تلتحم لتبشر بإعلان ثورة عارمة، الحقيقة التي تأتي التزييف والتخاذل.

*ثورة خرساء، لون عمق، الجباه السمر، العيون الحمر، الصدور العري، رعد الشفاه، هذه صور تتابع وتتسابق وكأن الشاعر تنهال عليه من السماء مثل الغيث الذي نزل على أرض ميّنة من أجل إحيائها، وهذه الصور كلّها تدخل في تمجيد الفعل المبارك حيث لعلل صوت الرصاص، الذي سيحدث انفجارا في وجه تاريخ الجزائري الحديث.

ويختتم الشاعر هذه المقاطع المتألّئة بالصّور الناطقة، بما قد يدفعنا للتّخمين بأنّه يتناص مع المعنى العظيم الذي جاءت به الرسالة المحمدية والتي غيرت مجرى التاريخ، فذلك ثورة التحرير كانت بمثابة ميلاد وحقيقة، أيقظت الشعب الجزائري من سباته العميق وأظهرته من جديد.

وعلى الرغم من أنّ باويه نجح بفضل براعته الفنية أن يجعل الصّور الجزئية تتوحد في الصّورة الكلية، وسمح للمتلقّي بلذّة الكشف، إلّا أنّه لم يبلغ في مقاطعه الرّمز الكلّي (أو القناع)، بسبب لجوئه عن وعي أو غير وعي إلى الإفصاح عن الدلالة المقصودة.

لقد اجتهدنا في تحليلنا لهذه المقاطع الشعرية تقديم قراءة ليس يعدّم فيها التّقيب عن الأبعاد الجمالية والفنية والدلالية للصّورة، وإنّ كنا نعترف باختلاف القراءات وتعدّدها، ونترك لسوّائنا أن يقول في ذلك ما شاء له هواه أن يقول فيه، فرحابة التّلقّي أوسع من أن تضغط في خانة معلومة.

وأخيرا، فإنّ احتمالية تحرّر الخيال، وتجدد اللغة الشعرية، وتعدّد الصّورة الفنية بمختلف أشكالها -فيما بعد الستينيات-، تبقى فرضية زمنية محسوسة بعباءاتها

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

الإبداعية نتيجة الاحتكاك المتوقع بالتيارات الغربية، من خلال التعامل مع النظرية والمنهج والتصور الاصطلاحي.

الفصل الثالث

"جمالية الإيقاع وأثره في إحداث

الوقع الجمالي لدى المتلقي"

أولاً : " المتعة الجمالية لتركيبية الإيقاع "

لا يكتمل أي نص أدبي من الناحية الإبداعية، ما لم تتوفر فيه جماليات أساسية متكاملة تخدم الصورة و الخيال و النسج والأفكار واللغة، وينضاف إلى الشعر خاصة تطبعه بجمالية رنانة عذبة، ألا وهي الإيقاع، وهي التي تميزه عن أصناف الأدب الأخرى¹، باعتباره عنصراً جوهرياً في الشعر وعضواً بارزاً في بنيته، بل بهذه الموسيقى يكتسب الشعر هويته وتحدد معالمه.

والبنية الوزنية للبحر الشعري كما يؤكد الكثير من الدارسين، تعدّ إحدى الوحدات الجوهرية التي تشكل الخطاب الشعري العربي، "وهذا يعني أنّ عمل الشاعر يتضاعف عندما يخضع مادته للبحر الشعري، ذلك لأنّ الكلمة الشعرية، لكي تكتسب هذه الصّفة، عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر"²، وهو المعيار المساعد في الحكم على هذه الألفاظ وترصيفها بالقبول أو عدمه؛ لذا ظلّ الوزن علامة من أهمّ علامات الشعرية.

والوزن بحكم خضوعه لمزاج الشاعر في لحظة شعورية، "ليس مجرد قواعد يمتثل لها الشاعر بطريقة آلية، وإنّما هو نظام دال ينبعث من ذات الشاعر ملتحمًا مع التجربة الشعرية والحالة الشعورية أثناء عملية الإبداع التي هي لحظة يتماهى فيها المبنى مع المعنى ويتوازى فيها الوعي واللاوعي، وتذوب فيها الحواجز بين الأشياء"³.

¹. يُنظر، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، فخر الدين جودت، دار الآداب، بيروت، س1984م، ص135.

². حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرّفي، أفريقيا الشرق، المغرب، س2001م، ص108.

³. اللغة الشعرية، شعيب أوعزوز، م.م.س، ص21.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

والمقصود بالإيقاع كل ما يتعلّق بالبنية السطحية للقصيدة، وهو يعنى بالرّوي (الصوت الخارجي للأبيات) والقافية، و يشمل الميقعة، والتركيبات الداخلية للخطاب¹. وهو ينقسم إلى قسمين :

- إيقاع داخلي : يهتم بالنسق الصوتي طوال القصيدة.
- إيقاع خارجي : يتعلّق بروي الأبيات.

والعلاقة بين الإيقاع الشعري و الموسيقى لا تخفى على أحد : "فكما لا يخرج الشعر عن تفعيلات معينة تتردّد و تتكرّر، فكذلك الشأن في الموسيقى التي لا تخرج في إيقاعها عن هذه المنغومات السبع التي تظلّ تتردّد و تتكرّر؛ فالتفعيلة إذن تكون للشعر، والمنغومة للموسيقى"².

ومن هنا "فالشعر بناء متكامل يجب أن يشتمل على المكونات الشعرية من لغة شفافة، وإيقاع راقص، وتصوير عبّري، و تشكيل متفرّد، ومعنى مبتكر"³. وهذا الإيقاع يزيد من انتباهنا، ويضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، ويجعلنا نحس بمعاني الشعر كأنّها ماثلة أمام أعيننا، زيادة على أنّه يهب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، و يجعله مصقولًا مهذبًا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه⁴.

¹. يُنظر، ألف-ياء (تحليل مركّب لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد)، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، س2003م، ص 243.

². الأدب الجزائري لقديم، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، س2001م، ص 209.

³. م.س، ص 127.

⁴. يُنظر، موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، س1997م، ص 16.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

فسرّ الجمال في الإيقاع أنّ مفهومه يتصل أساساً، بعنصر الزمن في ديمومته الذي لا يعرف الانقطاع، فالكلمة في جريانها تمنح الحياة للحياة نفسها، وبخاصّة إذا

صدرت عن ذوق فني رفيع، ذلك أنّها تكون مع أخواتها روعة وبهاءً كثيراً ما تستحوذ على المتلقي وتدهشه وتجعله يشعر بالجمال، ويعيش حالة صلاة.

نص قصيدة "صرخة ثورية"

للشاعر : محمد العيد آل خليفة

* للتّحليل *

1. شباب الجزائر طب بالإخاء * فقد حزت في رعيه الأسبقية
2. وطف حول مورده المستطاب * كما طافت النحل حول الخلية
3. أناديك للخير خير * وأوصيك بالحق حق الوصية
- النداء
4. ذر الخوف تعرف ثنايا * فمن هاب خاب وضل الثنية
- السلوك
5. رأيت المنايا سبيل * فخطر تصب منية أو منية
- المنى
6. إذا زلزلت بالخطوب * فلا خير في حذر أو تقية
- البلاد
7. تولى زمان الرضى * ووافق زمان الفدى والضحية
- بالهوان
8. أنصلي الجحيم ونسقى * ونرعى الوخيم و نعطي الدنيه ؟

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

الحميم

9. ومن حولنا تستباح * ويخزي الصبي بهاو الصبيه

الديار

10. أ تخضع للضيم يا ابن * وتطرق مستسلما للأذيه ؟

الأباة

11. أما في عروك أزي * أما في فؤادك أذكي الحميه ؟

الدماء

12. حنانك أنت رسول * فأدرك من الهالكين البقيه

النجاة

13. ولا تنتصر للبكا * وتبدي الشكية عند الشكيه

بالبكا

14. فيا عظم شوقي إلى * رجال الشهامة و الأريحيه

الفاحين

15. ويا عظم شوقي إلى * مع الله تلك العقود الوفيه

العاقدين

16. أيا ابن الحنيفية اخلع * فأنوار صبحك تترى جلييه

كراك

17. تجمع من حولك * وإنك للصائدين الرمييه

الصائدون

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

18. فطر وابن وكرك بين الصخور * مع العصم في الشاهقات العلية

19. ونفسك بعها مع البائعين * كرام النفوس لباري البريه¹

¹. الديوان، محمد العيد، م.م.س، ص 417 .

01/ الإيقاع الداخلي

لقد اهتمّ العرب قديما بالإيقاع عموما وبخاصة في مظهره الخارجي، حتّى وإن كان هناك حديث عن الموسيقى الداخلية للنص.

إن الدراسات الحديثة أصبحت تركّز على الإيقاع الداخلي أكثر لما له من جمالية وتأثير بالغ في نفسية المتلقّي، لأنّه "يقوم على التّناسب والتّتابع وعنصر المفاجأة في الشعر"¹.

ويؤكد عبد الملك مرتاض على ضرورة التّمييز بين الإيقاع الداخلي والميزان المعروف، حيث إنّ الأوّل يتطلّب ، في نسج أيّ نصّ، شيئا من الملاحظة الدقيقة للكشف عن أسرارّه ، بغية الوصول إلى تركيبة البنية السطحية للنص².

أ* مطالع الصدور

تنطلق الأبيات متناسقة فيما بينها عموما، وحاملة تفعيلات بحر القصيدة (بحر المتقارب)، وذلك ضمن إيقاعات تنتمي أساسا إلى :

* فئة - - ° :

شبا (من شباب) (البيت 1)

رأي (من رأيت) (ب5)

تول (من تولى) (ب7)

أتخ (من أتخضع) (ب10)

أما (ب11)

¹. في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، رمضان الصباغ، الطبعة الأولى، الوفاء، مصر، ص 193.

². يُنظر، الأدب الجزائري القديم، عبد الملك مرتاض ، م.م.س، ص 102.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

حنا (من حنانك) (ب12)

و لا (ب13)

فيا (ب14)

ويا (ب15)

أيا (ب16)

تجم (من تجمع) (ب17)

ونف (من نفسك) (ب19)

* فئة - ° :

ذرل (من ذر الخوف) (ب4)

ومن (ب9)

فطر (ب18)

* فئة - و ° :

وطف (ب2)

أنص (من أنصلي) (ب8)

* فئة - ° : (تظهر في البيت السادس فحسب)

(إذا زلزلت بالخطوب البلاد فلا خير في حذر أو تقيّه)

في هذا الاستثناء الوحيد حكمة بالغة تغني عن النسق، وهي تتعلّق بالنتائج والمسببات.

وقد يكون هذا البيت هو المحور الأساسي لكل القصيدة، وفكرتها العامة التي تصلح لكل زمان ولكل وطن.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

* فئة و - ° :

أنا (من أناديك) (ب3)

هذا التقطيع الصوتي يكمل التنوع الحاصل في الأبيات الأربعة الأولى، ويعبر عن صدق أحاسيس الشاعر :

أناديك للخير خير النداء و أوصيك بالحق حق الوصيه.

ومن هنا يظهر أنّ فونيم - - ° ، هو الغالب على البنية الإيقاعية في المطالع. وهذا ما يحدث بكثرة في الشعر العربي. و لعلنا نلمس مدى التقارب في الإيقاع في الأبيات التي تلي البيت التاسع، وهذا يدل على أنّ القصيدة لا تركز في هيكلتها على الأبيات الأولى فحسب، بل هي تزداد متانة ورونقا مع مرور أبياتها، ووصولاً إلى خاتمتها.

ب* مطالع الأعجاز

هناك تنوع إيقاعي في مطالع الأعجاز، وهو يسمح للقصيدة بإثراء نسجها شكلا ومضمونا، وعدم الوقوع في الرتابة المملة. أمّا الفئات المعتمدة فهي :

* فئة - - ° :

فقد (البيت 1)

كما (2)

فمن (4)

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

فخا (من فخاطر) (5)

فلا (6)

ووا (11)

فأد (من أدرك) (12)

مع ل (من مع الله) (15)

فأن (من فأنوارك) (16)

مع ل (من مع العصم) (18)

* فئة - و ° :

و أو (من أوصيك) (3)

و نر (من و نرعى) (8)

و يخ (من و يخزى) (9)

و تط (من وتطرق) (10)

و تب (من وتبدي) (13)

* فئة - ° :

رجا من (رجال) (14)

كرا (من كرام) (19)

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

فاتحين (14) - عاقدين (15) - بائعين (19)

= الفئة السادسة :

صائدون (17)

هذا الاختلاف يجعل القصيدة متفتحة وقابلة لاستيعاب كل المستجدات،
الشيء الذي يمكن الشاعر من التعبير عن أفكاره بحرية شبه مطلقة في صدر كل بيت
بعيدا عن معوقات التفعيلات العادية.

* العلاقات داخل البيت الواحد

تتجسد وحدة أي قصيدة في متانة العلاقات التي تحكم أبياتها وتربطها داخليا
وخارجيا.

ولعل أهم ما يميز هذه الروابط - ونحن بصدد تحليل هذه القصيدة -
عنصران اثنان وهما التشاكل والتقابل .

• التشاكل

وهو يعنى بالخصائص الصوتية الموحدة أو المتقاربة أو المتشابهة. وهو من
الناحية الإيقاعية عامل أساسي لنجاح القصيدة، بما يضيفه عليها من تماسك وقوة و
رونق ولون.

والتشاكل الإيقاعي متعدد الجوانب فمنه :

* تشاكل إيقاعي صرف

و هو يُظهر مدى تشابه المقومين الأولين في كل من الصدر والعجز

شبا (ب) - فقد (البيت 1)

رأي (ت) - فحا (طر) (5)

تولى - و وافى (7)

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

أنصلى - و نرعى (8)

حنا (نك) - فأدرك (12)

ويا عظم - مع الله (15)

* تشاكل لفظي

و هو يهتم بتوافق تركيب الكلمات

طف - كما طافت (2)

للخير - خير (3)

أوصيك بالحق - حق الوصية (3)

منايا - منى - منيه - منيه (5)

صبي - صبيه (9)

للبكا - بالبكا / شكيه - شكيه (13)

العاقدين - العقود (15)

الصائدون - الصائدين (17)

بعها - بائعين (19)

باري - البرية (19)

* تشاكل نحوي

وهو يقيس تناسق الأفعال

أناديك للخير - أوصيك بالحق (3)

خاب - ضل (4)

تولى - وافى (7)

نصلى - نسقى - نرعى - نعطي (8)

تخضع - تطرق (10)

طر - ابن (18)

* تشاكل معنوي

وهو يقيس تناسق الكلمات و المعاني

أناديك للخير - أوصيك بالحق (3)

خاب - ضل (4)

حذر - تقيه (6)

الفدى - الضحية (7)

نصلى الجحيم - نسقى الحميم (8)

نرعى الوخيم - نعطي الدنيه (8)

تخضع للضيم - تطرق مستسلما (10)

أزكى الدما - أذكى الحميه (11)

الشهامه - الأريحيه (14)

شاهقات - عليه (18)

• التقابل

وهو التعرض لأوجه الاختلاف ضمن الفكرة الواحدة، وهو " كثيرا ما

يُفْضِي في النّسج -عادة-، إلى تنشيط النّلقين، و تعميق الدّلالة، وتوضيح المضمون، وتأنيق الأسلوب"¹.

وهذا التّقابل لا يمنع وجود تشاكل أو مؤثر إيقاعي آخر بل على العكس من

ذلك يزيده سحرا و جاذبية. ومن أمثلة ذلك :

منيه - منيّه ° (5)

¹. عبد الملك مرتاض، م.م.س، ص155.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

تولى زمان الرضا بالهوان - وافي زمان الفدى و الضحية (7)

الضيم - ابن الأباة (10)

الهالكين - البقيه (12)

كراك - أنوار صبحك (16)

صائدون - رميه (17)

هـ* العلاقات بين الأبيات

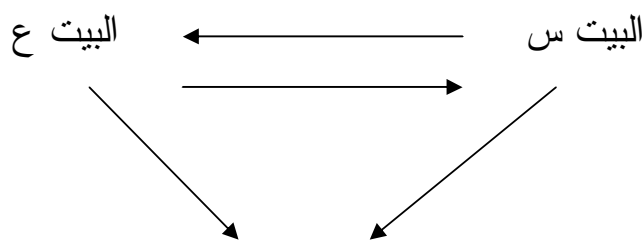
هناك ارتباط إيقاعي وثيق بين مختلف الأبيات، مردّه أساسا إلى فكرة القصيدة، والتي تخاطب الشباب الجزائري بهمة وحماس، في وقت كانت فيه الحركة السياسية تخطو أولى خطواتها الفعلية.

في القصيدة حثّ وتحريض واستنهاض، وفيها عزّة وأنفة وشموخ، وفيها تطلّع وإشراق و تفاؤل.

وما كان للقصيدة أن تبلغ أهدافها لولا اعتمادها على إيقاع مطاوع متجدّد، وعلى علاقات ضمنية تتحكّم في مسار أبياتها.

وباستثناء البيتين الأوّل والثاني، تبدو الأبيات الأخرى منفصلة عن بعضها، لدرجة أنّه يمكن قراءة القصيدة دون التقيد بترتيب معيّن وفي كلّ الاتجاهات.

وهذا ما يثبت تماسك هذه الأبيات من حيث التركيبية و الهدف ومن حيث الارتباط والانسجام، ويعطي - من ثمّ - لهذه القصيدة ميزة خاصّة.



الهدف

وأكثر من هذا فإنه بالإمكان تجميع الصدور بمفردها و قراءتها عموديا
فتنشأ قصيدة متكاملة أقرب ما تكون إلى الشعر الحرّ.

شباب الجزائر طب بالإخاء و طف حول مورده المستطاب
أناديك للخير خير النـداء ذر الخوف تعرف ثنايا السلوك
رأيت المنيا سبيل المنى إذا زلزلت بالخطوب البلاد
.

أيا ابن الحنيفة اخلع كـراك تجمع من حولك الصائدون
فطر وابن وكرك بين الصخور ونفسك معها مع البائعين

و قد سبق للأستاذ عبد الملك مرتاض أن قدّم أربع عشرة تشكيلة إيقاعية
انطلاقاً من نموذج واحد عند دراسته لإحدى القصائد القديمة*.

02/ الإيقاع الخارجي

ليس الإيقاع الخارجي "إلا مجرد تكملة للإيقاع الداخلي الذي كثيراً ما يكون
أغنى منه بالأنغام الصوتية اللغوية، إذ لن يجاوز الشّأن، بالقياس إلى الإيقاع الخارجي،
البحث في أضرب الأبيات وكيف انتهت، في الإيقاع العام وكيف تركّب، و في أي
بحر صب¹؟

*

راجع كتابه، الأدب الجزائري القديم، م.م.س، ص129.

¹. م.س، ص 132.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

الضرب (التفعيلة الأخيرة) في هذه القصيدة هو لفظ (فعولن) في كلّ الأبيات، غير أنه جاء بصيغة موحدة يمكن أن نعبر عنها ب (فعيه) لاشتراكها في المقطع (يه)، وهي عبارة عن أسماء، وصفات :

خليه - وصيه - ثنيه - منيه - تقيه - ضحيه - دنيه - صبيه - أديه - حميه - بقيه -
شكيه - و فيه - جليه - رميه - عليه - بريه .

ونستثني من هذا كلّ البيت الأول والبيت الرابع عشر حيث نجد على التوالي :
أس / بقيه - أر / يحيه .

ونخلص من هذه الملاحظة إلى أنّ الشاعر اختار هذه الكلمات بعناية فائقة ووظفها في محلّها أحسن توظيف، ف"القوافي لا بدّ فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كلّ حال إجراء المقطع وهو حرف الروي على الحركة والسكون"¹.

وهاء التأنيث التي نادرا ما يستعملها الشعراء كروي، لسبب أو لآخر، تمكّن شاعرنا من دمجها ضمن السياق العام للقصيدة بلا تصنع و لا تكلف، فجاءت مماثلة لأحرف الروي الشائعة (كاللام و الميم والنون...)، من حيث السلاسة والنتاغم. فالمسألة إذن غير متعلّقة بالألفاظ و القوافي، ولكنها تكمن في كيفية التعامل مع هذه المكونات بإبراز إيجابيتها، و تجنب سلبياتها. والشاعر المتمكّن لا يمنعه بحر عن التعبير عن أفكاره، ولا تحول بينه وبين هدفه المنشود قافية.

وهاء التأنيث هنا تمنح القافية بعدا زمنيا إضافيا، باسترسالها في أذن المتلقّي مدة أطول لإنشادها ساكنة، ممّا يُضفي على هذه السمة الشعرية تغريدا وتصويتا، يشدّ

¹. المنهاج، حازم القرطاجني، م.م.س، ص270.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

انتباه المتلقي ويحرك داخله تساؤلات حول طبيعة تلك الكلمات ومكوناتها، بل إن هذا الصوت يوحي بوجود طاقة هائلة مخزنة في الفضاء توشك أن تتفجر.

وكان حرف الياء الذي يسبقها حرف نداء يخاطب المتلقي ويستفسره ويستصرخه باسم مدلولات مؤنثة ضعيفة، لا حول لها ولا قوة، و هي تبحث عمّن يؤازرها في محنتها.

ولتكون القافية متمكنة وتجلب المتلقي، فعلى الشاعر أن يتخير التركيبة الختامية؛ "لأنّ زمن الوقفة الختامية أوسع وأطول من الوقفات الداخلية لكي يتيح المرسل فرصة إعمال الفكر والتأمل للقارئ أو المستقبل"¹.

والكلمات التي تنتهي بها الأعجاز لا تتكرر في مواضع أخرى إلا في حالات ثلاث حيث جاءت مكملة للنسج القائم في صدر كل بيت :

أناديك للخير خير النداء	و أوصيك بالحق حق الوصيه
رأيت المنايا سبيل المنى	فخاطر تصب منية أو منيه
و لا تتنصر للبكا بالبكا	و تبدي الشكيه عند الشكيه

وهذه نقطة إيجابية تحتسب للشاعر، فغالبا ما يتكرر استعمال التفعيلة الأخيرة داخل الأبيات أكثر من مرة، متوخيا بعدها النفسي ووقعها في المتلقي.

وأخيرا يمكن القول أنّ هذه القصيدة غنيّة من الناحية الإيقاعية بنوعيتها الداخلي والخارجي، وأنها تمتلك من المقومات الفنية ما يجعلها تحتلّ مكانة متألفة في الشعر الجزائري الحديث لفترة الثلاثينيات.

ومهما يكن للصوت من فضائل، فإنّ تأثيره "يتحدّد بالظروف التي يندرج فيها أكثر بكثير ممّا يتحدّد بالصوت نفسه"².

¹. أصول الشعرية العربية، الطاهر بومزبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، س2007م، ص134.

¹. موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، س1978م، ص159.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

وفي هذا السياق فإن قصيدتنا نالت حظها من العاملين معاً مما زادها إشراقاً في الشكل وإقناعاً في المضمون.

إن جمالية الإيقاع يجب ألا تكون على حساب المضمون، والدراسات الحديثة تربط الإيقاع بالمعنى¹ ربطاً مباشراً، وهذا ما يجعل هذه القصيدة متكاملة إيقاعاً ومعنى.

ثانياً : " إيقاعية التكرار ودلالته الإيحائية "

يعتبر التكرار من أهم الظواهر الشعرية الحديثة، افتتن به الشعراء الجزائريون كغيرهم من العرب، وهو ليس بدعة العصر الحديث، وإنما عرف كظاهرة تعبيرية وجمالية في التراث العربي القديم، وهو يشكل نسقاً فنياً في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تأنس إليه النفس، ويأتي ليكرس حالة نفسية في التواصل بين الشاعر والمتلقي².

وأسلوب التكرار بما يحتويه من إمكانيات تعبيرية، "يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة"³.

ولا جرم أن التكرار أساس الإيقاع، باعتبار أن إيقاع القصيدة الداخلي قائم بدوره على نظام التكرار بأوسع معانيه سواء أكان ملفوظاً أو ملحوظاً.

². الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، دار الصفاء، الأردن، س1998م.

². حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، م.م.س، ص 81.

³. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، س2007م، ص264.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

إنّ التكرار الملفوظ يتجسّد في "تكرار لفظ ما بعينه، أو جملة ما بعينها، أو تكرار ألفاظ مترادفة وأخرى مشتقة. وهي من أبرز أنواع التكرار التي يقصد الشاعر بترديدها ترديداً فنياً إلى خلق إيقاع معيّن في جزء معيّن من القصيدة، قد يطول وقد يقصر"¹.

وهذا التكرار يكون إمّا داخل البيت نفسه، و إمّا موزّعا بانتظام على أبيات مختلفة، فهو بهذا يمثّل علاقة داخلية أساسية موحّدة لهيكلة القصيدة. وعامل التكرار هذا متناسب مع عامل الاستجابة في ثلاثة مستويات: "إنّ عنصر الاستجابة الذي يطلبه الشاعر من السامع ويستدعيه منه يختلف من عنصر تكراري إلى آخر. فهو في ما قصد إلى تكراره قصداً يكون قد قصد فيه إلى تقوية عنصر الإثارة، وبالتالي تقوية عنصر الاستجابة أو الإيقاع النفسي. وهو في ما استقام له من تكرار يكون قد استقام له بذلك عنصر الإثارة، وبالتالي قد استقام عنصر الاستجابة. لكن مستوى الإثارة و الاستجابة أقل من الأول، وهو في ما ترسل له من اللفظ، يكون قد ترسل له عنصر الاستجابة، لكن مستوى الإثارة و الاستجابة فيه أقل من الأول و الثاني"².

وعلى هذا الأساس "تبدو مسؤولية القارئ في التلقي مماثلة لمسؤولية المبدع في الإبداع. كيما تتحقّق المزية من رسالة الخطاب الشعري، وتنتقل من الذات المبدعة إلى الذات المتلقية. فتمكّن مفهوماً ومسموعاً من نفس المتلقي على الصورة نفسها التي هي متمكنة بها من نفس المبدع"³.

³. الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني (دراسة موضوعية وفنية) مختار حبار، مخطوط أطروحة

دكتوراه دولة، جامع عين الشمس، القاهرة، 1990م/1991م، ص 586.

¹. م.س، ص 600.

². م.س، ص 589.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

وصور هذا التكرار نكاد نلمسها في أغلب قصائد محمد العيد ومفدي زكريا... -وربما أغلب الشعراء الجزائريين في الفترة المذكورة- بمسميات أخرى وألفاظ متعددة.

وأما التكرار الملحوظ فيتمثل في "تكرار مجموعة من الألفاظ تربط فيما بينها علاقة معينة، أو وظيفة محدّدة، ندركها ونستنتجها من خلال السياق الذي تعمل فيه"¹.

إنّ الخطاب في هذا المجال إيحائي، ويتمّ بطريقة غير مباشرة، وعبر ما أسماه الباحث حبار مختار بـ "لعب الشاعر على عواطف المتلقي"². وقد يتجاوز الأمر ذلك إلى قلب الحقائق ظاهرياً قصد المراوغة، دون اللجوء إلى وسيلة الترميز، ومن أمثلة ذلك :

1. شباب الجزائر طب بالإخاء فقد حزت في رعيه الأسبقية
2. و طف حول مورده المستطاب كما طافت النحل حول الخلية³

إنّ الصورة المقدمة هنا مخالفة للواقع، و هي تعبّر عن الحلم المنشود الذي يتحقّق بتحقيق شروط الأبيات كلّها، و يجوز اعتبار هذه المقدمة خاتمة للقصيدة، بتغيير ترتيب الأبيات :

19. و نفسك بعها.....

1. شباب الجزائر.....

2. وطف حول مورده.....

³. المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر ، بيروت، س1970م، ص 521.

⁴. حبار مختار، م.م.س، ص 610.

¹. ديوان محمد العيد، م.م.س، ص 417.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

ويظهر التأثير النفسي لدى المتلقي جلياً في التكرار الملحوظ الحاصل في :

9. ومن حولنا تستباح الديار و يخزي الصبي بها والصبي¹

ففي هذا المشهد من التفرّز والاشمئزاز ما يفوق مشاهد العنف الأخرى من تقتيل وتعذيب وتكيل لارتباطه المباشر بكرامة المواطن وعرضه. ولا شكّ أنّ هذا البيت يدفع النفس إلى النفور من العدو، ويبعث فيها النخوة والحمية. ومن التكرار الملحوظ القوي، هذا التعاقب :

14. فيا عظم شوقي إلى الفاتحين

15. و يا عظم شوقي إلى العاقدين ²

إنّ أيّ قارئٍ لهذين الصدين يستشعر الفرق بين ماضٍ مزدهر وحاضرٍ منتكس؛ ومن ثمّ يقرّ بفتور همّته، واضمحلال شخصيته، وهشاشة وطنيته. والحقيقة أنّ هذه القصيدة حافلة بهذا المظهر من التكرارات التي تحمل في طياتها مدلولات عميقة تفوق التماثل الشكلي الظاهر عليها.

². م.س ، ص 417 .

¹. م.س ، ص 417 .

وهذا تأويل لبعض تلك المقاصد :

5. رأيت المنايا....منيه = ما نيل المطالب بالتمني، و لكن تؤخذ الدنيا غلابا.
 6. لا خير في حذر أو تقيه = الجزائر لكل الجزائريين، وهي فوق كل اعتبار.
 7. تولى زمان وولى زمان = الجزائر تمرّ بمرحلة مخاض، وساعة الانتفاضة آتية لا ريب فيها.
 13. لا تنتصر للبيكا بالبيكا = لا تتهرّب من مسؤولياتك المقدّسة تجاه وطنك.
 17. تجمع من حولك الصائدون للصائدين = أعداؤك هم أعداء الجزائر: المستعمرون و الخونة و المنشقون و الانتهازيون و المتقاعسون. فاحترس منهم وحاربهم.
 19. بعها مع البائعين = للجزائر أبناء مخلصون سيحرّرونها قريبا. فكن واحدا منهم. وإياك أن تتخلف عن ركب النضال.
- و ممّا سلف ذكره، يتبيّن لنا أنّ "التعبير الشعري هو غالبا محاولة لخلق معنى لا تفصل فيه دلالة المسموع عن دلالة المفهوم"¹.

¹. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، س1978م، ص265.

ثالثا : " تناغم التوازن الصوتي في البنية الإيقاعية "

من الضروري أن تتوفر في الشعر مزايا توازنية، وبدونها يصبح مجرد أوزان رتيبة، وهذه المزايا قد تكون خفية أو ظاهرة، كما قد تكون بسيطة أو مركبة¹. وهذا التوازن يظهر في بناء القصيدة وإيقاعها، ويتعلق بنسجها ووزنها، وهو يتمثل أساسا في حسن اختيار اللفظ المستعمل، وجودة تستخيره للهدف المطلوب. فمن اللازم أن يكون هذا اللفظ المستعمل سمحا مرنا سهل المخرج، خاليا من البشاعة والاضطراب، حاملا رونق الفصاحة. وعلى هذا الأساس يكون التوازن المقصود هو البناء الصوتي² للقصيدة.

إن انتقاء الألفاظ المنسجمة مخرجا وصفات، وتركيب المقاطع بتكرار كلمات خاصة أو حروف معينة، وإحداث التوافق الصوتي المتقارب أو المتباعد، زيادة على توظيف البحر المناسب من حيث الطول والقصر، وكذا ربط مضمون الكلام أوله بآخره مع ملائمة ذلك للفكرة العامة والحالة النفسية. كل هذه العناصر مجتمعة، تحدث في الأبيات جرسا موسيقيا سرعان ما يضع المستمع في جو القصيدة و موضوعها، و يساعده على تحليلها وتفهمها، وعلى معايشة الشاعر فيها شعوريا³.

¹. يُنظر، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، محمد العمري، منشورات سال ، المغرب، س1990م، ص17.

². م.س، ص 19.

³. يُنظر، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، محمد ناصر بوحجام، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، س1992م، ص 343.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

ولاشك أن الموقع التوازني الأقوى في القصيدة هو القافية من كل بيت¹، على الرغم من كونها تشكل عنصرا ثانيا في موسيقى الشعر، ومع ذلك فهي تعدّ ركيزة أساسية لدورها المزدوج، المتمثل في نبذة القافية ونبذة الوقفة.

لهذا يُولي الشعراء القافية عناية فائقة، لأنها تبعث بإيقاعها المنتظم جواً من الموسيقى يطرب له السامع، وينجذب إليه، فيتذوّق حلاوة الكلمة، ويدرك المعنى، وهذا أول مؤشر على نجاح القصيدة من حيث التوازن الصوتي².

والأصل في القافية كما يرى بعض الدارسين أن تتم معنى البيت، وعلى الشاعر أن ينظم بيته وفق القافية التي يفكر فيها، بشرط أن لا يشعر المتلقي أن البيت يصب في القافية، بل يجب أن تكون هي المستخدمة من أجله، وعلينا "أن لا نجعل كثرة الأصوات هدفنا الوحيد في نظم الشعر، مضحين من أجله بالأخيلة والمعاني"³.

إن الصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية في الخطاب الشعري، لا ينبغي أن تقتصر على الضابط الموسيقي المجرد، "وإلا فإن القصيدة تفقد جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لا بد لها أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها، بما يمكن أن يقابلها صوتياً، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة"⁴.

وعند تصفّحنا لقصائد الشعراء الجزائريين، نجد أنها تنتهي في غالبيتها بالحروف التالية : الميم - النون - الباء - الدال - اللام - الراء⁵.

4. يُنظر محمد العمري، م.م.س، ص 20.

1. مجلة اللغة والأدب، عدد 14، ديسمبر 1999م، ص 33.

2. إبراهيم أنيس، م.م.س، ص 246.

4. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق، س2001م، ص87.

4. محمد ناصر بوحجام، م.م.س، ص 351

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

وهذه الحروف تحمل من التوازن الصوتي ما لا يتوفّر في الحروف الأخرى، لهذا يكثر استعمالها في الشعر العربي.

أمّا القصائد التي تنتهي بباء موصولة بهاء السكت، والتي من بينها قصيدتنا هذه، فأغلبها من بحر المتقارب، وهو بحر خفيف فيه من الإيقاع والوزن و الجرس ما يناسب التعبير عن الحزن الشديد و الفرح العام¹، زيادة على اقترانه بصور قرآنية لطالما كانت مصدر اقتباس لهؤلاء الشعراء، (سورة الحاقة وسورة القارعة على سبيل الإشارة) ومثل ذلك ما يتعلّق بالياء الممدودة، حيث جاءت جلّ قصائدها على بحر الخفيف².

ويلجأ الباحثون عادة إلى دراسة التوازن الصوتي في القصائد القصيرة أو في مقاطع مختارة من القصائد المطولة، بإبراز كلّ الخصائص المتضمنة في النص من مضارعة و مقاربة و مماثلة و مخالفة و موازنة³.

ولمّا كان الصوت وثيق الصلة بالإيقاع " فإن الصوت يصبح مفتاح التأثيرات الشعرية الأخرى في الشعر، و يكتسب شخصيته عن طريق توفيق بينه وبين ما يسبقه"⁴ وما يلحقه.

ونقتصر في معرض حديثنا هنا على تقديم الإطار العام لهذا التوازن من خلال الشبكة التفعيلية للقصيدة المدروسة.

¹ . م.س، ص 361.

² . م.س، ص 365.

³ . انظر محمد العمري، م.م.س، ص36.

⁴ . عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، س1985م، ص 50.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

[illegible]

هذه القصيدة غنية من حيث التوازن الصوتي وهي تنطبع بنوعين من

التوازن :

1/ توازن عمودي

وهو يظهر في :

- توازن القافية.
- اكتمال معنى اللفظ في الضرب، التفعيلة الأخيرة من البيت، باستثناء تفعيلتي البيتين 1، 14، الأسبقية - الأرحية.
- ملائمة اللفظ في العروض، التفعيلة الأخيرة من الصدر للنسق والمعنى، باستثناء خمس حالات، الأبيات 2، 14، 15، 17، 19 حيث استعمل الشاعر أسماء الفاعل والمفعول. وهذا توازن صوتي من نوع آخر.
- التقيد بالتفعيلتين: فعولن، فعولن اللتين تسبقان الضرب والعروض. وهذا تآلف فريد من نوعه.
- استعمال الفئات الصوتية الملائمة في التفعيلة الأولى من الصدر و العجز. وقد بيّنا ذلك بالتفصيل سابقا.

2/ توازن أفقي

وهو صنفان :

أ- توازن كلي

و يظهر في الأبيات 7، 8، 11، حيث جاءت هذه الوحدات متناسقة في الإيقاع، متكاملة في البنية، على شكل مضارعات تامة التراكيب من حيث التشاكل و التقابل.

ب - توازن جزئي

ويظهر خاصة في:

*التوافق بين الضرب والعروض من حيث اكتمال اللفظ، والتباين في الإيقاع الجرسى، وهذا ما نلمسه في 13 بيتا.

* التماثل التام في صدري البيتين 14، 15. حيث تخضع الكلمات للإيقاع العام للبحر دون الانتماء لتفعيله معينة، وهذا التميز منح القصيدة، وهي في ثلثها الأخير، نفسا إضافيا، تمكن الشاعر به من الولوج إلى الخاتمة، و تمرير رسالته بصفة آلية إلى المتلقي.

وما كان لهذا التوازن بأشكاله أن يتم و يبلغ أغراضه وأبعاده الفنية لولا ذكاء الشاعر في اختيار البحر المناسب (المتقارب)، الذي يعدّ من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الأذان تستريح إليها¹.

¹. يُنظر، إبراهيم أنيس، م.م.س، ص 192.

***** الباب الثاني // التلقي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث *****

وربّما هذا ما جعل شعراءنا قديما وحديثا يميلون إليه لما فيه من ميزات؛
فهو بسيط النغم، طرد التفاعيل، طبلي الجرس، معبر عن الأحاسيس، ناقل للمشاعر،
صالح لسرد الأحداث في تناسق ودندنة، و محقق للتواصل بين الشاعر والمتلقي.

خاتمة

إذا كان النقاد قد لا يختلفون حول المرحلة التي أنتج فيها العمل من حيث الذوق والقواعد الفنية الخاصة بها؛ فإن المراحل التي تعقب الأثر الفني، قد تطرح الكثير من التساؤلات حول اقتحامه بأدوات لا عهد له بها والتي قد تكون غريبة عنه. وركحا على ذلك، فإن هذه المسألة تطلبت منا الوقوف على ماهية الموضوع وتقليب جوانبه قصد توضيحه وتجليته وإثارتته.

إن النص الشعري بحكم ارتباطه بالكينونة البشرية، وجد ليحيى ويعيش من خلال القراءة التي تمنحه البقاء، يسافر عبر الأزمنة والأمكنة يستقرّ العقول ويحرك الضمائر ويستجلب القلوب، يبحث عن متلق يكشف ربّما - عن بعض أسرارها التي غابت - لا محالة - عن قرّائه الأولين، للدخول معه في علاقة تفاعلية وحوارية قصد إبراز موضوعه الجمالي في فهم يجمع بين قديم وجديد، غير مقيد بمعجم لغوي - حتى وإن تشابه أو كان واحدا - في تأويل ابتكاري يأبى الجمود والانغلاق، يزرع فكرة النفاذ ويزلزل الفكر المتحجر القابع على الاستهلاك.

إنطلاقا من هذا الفهم، جاءت إشكالية بحثنا قائمة على محورين أساسيين، محور يمثله الجانب النظري والتاريخي لجمالية التلقي والخلفية التي أسست لها والمرجعية التي كوّنتها، ومحور ينعكس في الشعر الجزائري الحديث قراءة وفهما وتأويلا، من خلال ربطه ببعض الفنيات والجماليات.

وقد تعرضنا لهذه الظاهرة بتناولها من مختلف جوانبها وتقليبها على معظم وجوهها، فحاولنا التقرب من المفاهيم والأطروحات التي سبقت جمالية التلقي وكيف أفادت منها وفق مسلك يحبذ القراءة الإلمامية والانتقاء والاختصار والتركيز على ما هو مهمّ بما اجتزأناه دون إغفال أو إهمال لما ارتأيناه يمثّل الجوهر.

كما حاولنا التقرب من بعض النصوص الشعرية الجزائرية تبعا لمنظورها الزمكاني، قصد التعرف على خصائصها المضمونية والشكلية، وذكرنا إلى جانب

الشعراء المعروفين، بعض الشعراء المغمورين الذين لم ينالوا حظهم في ما اطلعنا عليه من دراسات سابقة.

ولقد توصلنا في ختام هذا البحث إلى نتائج، نأمل أنها قد حلفت الصواب واقتربت من الموضوعية، والتي يمكن إجمالها في النقاط الآتية :

أولاً:

- التأكيد على علاقة الشاعر بالمتلقي، باعتبار أن منشئ العمل الفني هو المتلقي الأول للعمل، وأن صورة المتلقي في ذهن الشاعر ومخيّلاته أسبق من موضوع النص لأنه منبع الإيحاء بالموضوع.
- لا يمكن التسليم مطلقاً بمقولة (لا يقوم الشيء إلا بمحوه) من خلال مقابلة الهدم والابتكار، ولا يجوز الإبقاء على الأثر كما هو في الأصل بذريعة أن التجديد قتل للمعنى.
- إن التجربة الجمالية الفنية عرفت الكثير من التحوّلات بحكم الظرف والزمن والتطور؛ فمن المحاكاة إلى التعبيرية إلى الانعكاسية ثم ثورة سلطة النص -كما يسميها أصحابها- في ظل الدراسات اللسانية ووصولاً إلى شعرية القراءة وجمالية التلقي، ومع ذلك فإنّ فنيّة المحاكاة وجماليّتها بقيت تجد ملامحها في كلّ الدراسات التي تلتها، ذلك أننا نرفض كلمة الثورة أو التغيير في العمل الأدبي؛ لأنّ الأصل فيه هو التحوّل والتداخل والتّحاور والاتّصال والتّواصل.
- إنّ المفاهيم التّنظيرية التي جاءت بها مدرسة كونسطانس - والتي وصلت إلينا ترجمة من غير لغتها الأصلية (الألمانية) - ما زالت تكتسي الكثير من التّشويش في تصوّراتها الاصطلاحية وصورها المعنوية، وبخاصّة إذا علمنا أنّ الكثير من أطروحاتها - تحديداً عند آيزر - اتّسمت بنوع من التجريد.

• في ظل جمالية التلقي، تحرر المتلقي من التهميش الذي فرضه عليه الدرس السياقي وفقد النص سلطته التي حظي بها في الحقل النسقي، وتحول القارئ إلى ما يشبه الدال العائم وارتقى إلى مبدع للنص وأصبح يسهم في تجديد المعنى، بعدما كان يؤخذ على أنه عالة عليه، بل بدأ يقرأ ذاته من خلال التناص ومناهج ما بعد البنيوية.

• إن النص بما يحمله من خصوبة وغنى وما يحتويه من رموز وغموض وما يوفره من امتلاء معرفي وثقافي راح يلزم قارئه بثقافة لغوية وفكرية ونقدية وجمالية تؤهله للدخول معه في حوار، قصد فتح آفاقه والظفر بعناصره المضمرة والغائبة.

• إن جمالية التلقي بأخذها لتعددية المعاني وتجاوزها للفهم الموضوعي والدلالة الواحدة، انفتحت على أفق جديد، حيث انتقلت من مجال المعرفة إلى معرفة المعرفة، من فنّ الفهم إلى فهم الفهم، مما نتج عنه التباعد بين القراءة العادية والقراءة الاستمولوجية، بمعنى التأمل في فعل القراءة.

وعليه فإن تحقيق الدقة في الدراسة الأكاديمية والبحوث العلمية لا يتأتى إلا بالعمل على توحيد المصطلحات النقدية الوافدة لنا ترجمة من الفكر الغربي، وانتقاء منها ما هو أقرب للمعنى العربي، قصد توحيد الرؤية المعرفية.

ثانياً:

- إنَّ الشَّعرَ الجزائريَّ الحديثَ بحكم ارتباطه بالواقع الاجتماعي وبالتَّيارات السياسية التي احتكَّ بها وتأثَّر بها، شهد تطوُّراً مطَّرداً في جانبه الفكري؛ من انطوائية على الذات، إلى نهضة، ثمَّ يقظة و تمرّد وثورة، وأخيراً إلى تحرير، انعكس على خطابه الشعريّ.
- وعلى هذا الأساس، يمكن اعتباره أنّه كان ترجمةً أمينةً لعصر وطنه.
- إنَّ الشَّاعرَ الجزائريَّ في الفترة الاستعمارية، نسج صنعته -في الأغلب- على منوال السَّابِقين، لجهله بالتحوّلات الفكرية والنقدية التي كانت تعرفها السَّاحة الغربية آنذاك - إلا نادراً - .
- إنَّ اللُّغة الشعريّة التي تميّزت بالجزالة والفصاحة والسَّلامة - خصوصاً عند شعراء الصَّفوة - ظلت في بنيتها التعبيرية متأثرة بالقصيدة العمودية المحافظة، معتمدة على الأسلوب الخطابي المباشر، البعيد عن الإيحاء والتَّصوير الرّمزي إلاّ ما انفلت.
- تشابه القاموس الدَّلالي للشَّعراء الجزائريين -في هذه الفترة- يصعب معه التَّفريق بين شاعر وآخر، وبخاصّة عندما يتعلّق الأمر بنفس الموضوع، وهذا ليس عيباً بقدر ما هو تعبير عن رؤية موحّدة.
- تأثَّر الشعراء في معجمهم اللُّغوي بالقرآن الكريم والسَّنة القولية الشَّريفة وديوان العرب، لفظاً وتركيباً ومعنى، منح للمفردات مساحة جميلة، حيث اتَّصفت الكلمة بابتلاع أحرفها وسهولة النطق بها، والبعد عن الغرابة المهجّرة للمعنى، بل وأدّت دورها في الأسلوب كاملاً، وقامت بنصيبها في التأثير النفسي.
- تقيّد الشعراء الجزائريين بالطريقة الفنيّة للشَّعراء الأقدمين في الصَّورة والإيقاع وتمثّل معانيهم واقتباس بعض تراكيبيهم.

- بقاء القصيدة الشعرية -إلا في بعض المحاولات- وفيّة للقصيدة التقليدية، في تماثل ميزانها العروضي، وخصوصا في جانبه الخارجي.
 - تفعيل الشعراء في قصائدهم -عن وعي أو غير وعي- للإيقاع الداخلي لميزته في تحريك الوجدان ودغدة الإحساس، من خلال توظيفهم لبعض الخصائص الفنية كالتشاكل والتقابل والتكرار.
 - لقد ظلت الصورة الفنية العنصر الأكثر ضعفا -وفق ما قرّره بعض الدراسات للشعر الجزائري-، بسبب توظيفها بطريقة مبتذلة وبتركيزها على الجانب الشكلي وإهمالها للجانب النفسي، باعتمادها على لغة تقريرية وخطابية، ومع ذلك فلا يمكن الجزم بأنّ هذا الشعر كان خاليا من فنية التصوير والإيحاء وإنكار فضل بعض الشعراء الجزائريين في هذا المقام.
 - لقد استطاعت بعض القصائد الشعرية وبخاصّة تلك التي نسجت في شعر التفعيلة، أن تستعمل الصورة الشعرية بكل أشكالها، باعتبارها القلب النابض في الأداء الشعريّ والمقوم الأساسي في الجماليات لاشتمالها على مقاييس العمق والتأمل والمفاجأة، بعدما تفاعلت مع التجارب الغربية الزاخرة بالرمز والخيال السابح.
- ويبقى الشعر الجزائري الحديث -في هذه الفترة- تجربة إنسانية وجمالية في خضم التجارب الجمالية الأخرى، وسجلا حيا لذاكرة الأمة في حاضرها وماضيها، ومشروعا مفتوحا على كلّ الدراسات بمختلف المناهج النقدية.

وختاماً، نرجو أن نكون قد سلطنا بعض الضوء على الإشكالية المطروحة، وأننا قد أسهمنا - ولو قليلاً - في إضافة لبنة في صرح الأدب الجزائري الحديث، وأملنا أن تتضاف إليه دراسات أكثر جرأة وعمقا، لأنه مازال في حاجة إلى البحث والدراسة والإثراء والاستثمار والتثمين، دون أن ننكر الجهود الكبيرة المبذولة، والاجتهادات النيرة لبعض الباحثين الجزائريين - في هذا المضمار.

وأخيرا لا نزع أننا قد أعطينا الموضوع حقه بالتعرض لكل جوانبه إحاطة، وحسبنا مخلصين أننا حاولنا مجتهدين تقديم قراءة متواضعة، قد تكون خطوة في مسار الدرب العلمي واستفزازا لبحث آخر، يتلقى بأكثر ذكاء، فيجلى ويوضح ويضيف.

***** والله ولي التوفيق في البداية والنهاية *****

===== مصادر البحث ومراجعته =====

مصادر البحث ومراجعته

***** القرآن الكريم بقراءة

***** حفص

المصادر القديمة

- ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة - تاريخ العلامة ابن خلدون -، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1960م.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب، بيروت، ط01، س1982.
- ابن قتيبة، محمد عبد السلام مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد خميس، دار إحياء العلوم، بيروت، ط02، س1986م.
- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، مطبعة السعادة، مصر، ط02، ج02، 1955م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،
- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، س1968م.
- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- **الجمحي، محمد بن سلام البصري،** طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاکر، دار الكتب العلمية، بيروت، س 1980.
- **الجرجاني، عبد القاهر،** أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاکر، مطبعة المدني بالقاهرة، مصر، ط01، 1991.
- **المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد،** شرح ديوان الحماسة، تحقيق، هارون عبد السلام، وأحمد أمين، لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط01، 1951م.
- **العسكري، كتاب الصناعتين،** تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1962م.
- **القرطاجني، أبو الحسن حازم،** منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تحقيق محمد الطيب خوجة)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1971م.

.....

المصادر (الدواوين)

- **أبو شامة، الربيع، الديوان،** (منشورات المتحف الوطني للمجاهد) المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، س1994م.
- **باويه، محمد صالح،** أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

• ابن رحمون، مصطفى، الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،
س1980.

• حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق وليد عرفات، دار، بيروت، ج01، س1974.

• أعيد، محمد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة
الثالثة، 1992م.

• مفدي، زكريا، ديوان الاله المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،
الطبعة الثالثة، 1983م.

.....

مراجع بالعربية

• أبو ريان، محمد علي، فلسفة الجمال، ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة
الجامعية، مصر، 1988م.

• أبو موسى، محمد، محمد، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة،
القاهرة-مصر، الطبعة الثانية، 2010م.

• أبو زيد، نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي،
المغرب، الطبعة الثامنة، 2008م.

• إبراهيم، صاحب خليل، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، من
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، لبنان، ط01، 1985م.
- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974م.
- أنيس، إبراهيم،
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السابعة، 1997م.
- الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، مصر، 1979م.
- الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، 1972م.
- أوعزوز، شعيب، اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة (1917م/1991م)، مطبعة الأمنية، الرباط، الطبعة الأولى، 2004م.
- بركات أنيسة، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984م.
- بقشي، عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007م.
- بلمليح، إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المغرب، 1995م.
- بناني، محمد صغير، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- بن قينة، عمر، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.
- بوحجام، محمد ناصر، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، 1992م.
- بوعزيز، يحيى، ثورات الجزائر في القرنين 19م و 20م، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1980م.
- بومزبر، الطاهر، أصول الشعرية العربية-نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.
- ثامر، فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994م.
- جامعة محمد الخامس،
- نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات -، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993م.
- من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1994م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- **جمعة، حسين،** في جمالية الكلمة-دراسة جمالية بلاغية نقدية-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.
- **جودت، فخر الدين،** شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1984م.
- **الحكيم، توفيق،** فنّ الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط02، 1973م.
- **حلي، أحمد طعمة،** التناص بين النظرية والتطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية، الطبعة الأولى، 2007م.
- **الحلوي، عبد العزيز،** النص الشعري القديم وقضايا التلقي، مطبعة الخليج العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2009م.
- **حناش، محمد،** البنوية في اللسانيات، دار رشاد الحديثة، المغرب، ط01، 1985م.
- **الخطيب، أحمد،** جمعية العلماء المسلمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.
- **خرفي، صالح،** الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.
- **خمري، حسين،**

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2001م.
- نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.
- دحامية، مليكة، هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، سورية، 2008م.
- دهمان، أحمد علي، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجا وتطبيقا، دار طلاس، سورية، ط01، 1986م.
- الدوخي، حمد محمود، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.
- رابح، تركي، التعليم القومي والشخصية الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
- الرافعي، مصطفى الصادق، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، 2000م.
- الزبيدي، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي-إلى نهاية القرن الرابع-، سراس للنشر، ب/ط، 1985.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- سحلول،حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها-دراسة -
منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2001م.
- سعد الله،أبو القاسم،
- الحركة الوطنية في الجزائر، ج03، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،
1986م.
- دراسات في الأدب الجزائري، دار الآداب، بيروت، ط01، 1966.
- سعيد،خالدة، حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث -، دار العودة،
بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.
- سلوم،تامر، نظرية اللغة والجمال في القد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع،
سورية، ب/ط، 1983م.
- سمير،حميد، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات
اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2005م.
- شرفي،عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات
الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.
- شريط،أمين، التعددية الحزبية في تجربة الحركة الوطنية، ديوان المطبوعات
الجامعية، الجزائر، 1998م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- صالح، بشري موسى، نظرية التلقي - أصول... وتطبيقات -، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2001م.
- صبح، علي، علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، 1996م.
- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية -، دار الوفاء، مصر، الطبعة الأولى، 1998م.
- الطبال، فاطمة بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون - دراسات ونصوص - لبنان، ط1، 01، 1993م.
- الطمار، محمد، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
- الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، 1970م.
- عبد العظيم، محمد، من قضايا النص الشعري، مسائل في المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2009م.
- عبد الواحد، محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي - بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة -، دار الفكر العربي، مصر، الطبعة الأولى، 1996م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،
من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- عزام، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، من
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- عصفور جابر،
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب -، المركز الثقافي
العربي، المغرب، الطبعة الثالثة، 1992م.
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة للطباعة والنشر،
القاهرة، 1978م.
- العلوي، الطيب محمد، مظاهر المقاومة الجزائرية، منشورات المتحف
الوطني للمجاهد، الجزائر.
- العمرى، محمد، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، منشورات سال،
المغرب، 1990م.
- عياد، شكري محمد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة، 1978م.
- الغذامي، محمد عبد الله،
- تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي
العربي، المغرب، الطبعة الثانية، 2006م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشرّحية، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، القاهرة، ط04، 1998م.

- تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 1999م.

• الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001م.

• غركان، رحمن، موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2007م.

• غانم، أحمد سليم، تداول المعاني بين الشعراء - قراءة في النظرية النقدية عند العرب -، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2006م.

• الغنيم، إبراهيم، بن عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م.

• فركوس، صالح، المختصر في تاريخ الجزائر، دار العلوم والنشر، الجزائر، 2002م.

• فضل، صلاح،

- بلاغة الخطاب وعلم النص، مؤسسة مختار للنشر وتوزيع الكتاب، مصر، 1996م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة، دار الآداب،

القاهرة، ط01، 1999م.

• فوراري، تسعديت، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، دمشق، 2008م.

• فيدوح، عبد القادر، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران،

1993م.

• قناش، محمد، المسيرة الوطنية وأحداث 08 ماي، منشورات دحلب، الجزائر،

1981م.

• قنيش، أحمد، الكامل في النحو والصرف والإعراب، دار الجبل، بيروت،

1974م.

• كنوان، عبد الرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقرق للطباعة

والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م.

• كمال الدين، حازم علي، نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية، مكتبة الآداب،

القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2007م.

• لحداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة

الثامنة، 2007م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- محمود، محمد، تدريس الأدب، استراتيجيات القراءة والإقراء، دار الخطابي للطباعة والنشر، المغرب، 1993م.
- مختار، حبار، الشعر الصوفي في الجزائر (دراسة موضوعية وفنية)، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة عين الشمس، القاهرة، 1990م/1991م.
- مرتاض، عبد الملك،
 - أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830م/1962م) -
 - رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري -، دار هومة، الجزائر، 2003م.
 - نظرية القراءة-تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2003م.
 - الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م.
 - قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط01، 2009م.
 - ألف - ياء، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، طبعة منقحة، 2003م.
 - قضايا الشعريات، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2010م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

- في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م.

- الكتابة من موقع العدم-مساءلات حول نظرية الكتابة-، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، 2003م.

- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983م.

- النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

● المسدي، عبد السلام،

- النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1983م.

- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طبعة ثالثة.

● مفتاح، محمد،

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،

المغرب، الطبعة الرابعة، 2005م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- التلقي والتأويل-مقاربة نسقية-، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة

الثالثة، 2009م.

- منظور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، مصر، 1969م.
- مونسى، حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م.
- الموسى، الخليل، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م.
- نازك، الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط14، 2007م.
- ناصر، محمد، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م-
1975م)، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط01، 1985م.
- /نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الأولى، 1985م.
- الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2006م.
- هني، عبد القادر، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- يوسف، عبد الفتاح أحمد، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010م.
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة+دار العودة، بيروت-لبنان، 1973م.
- الوسطي، محمد، أسرار النص -مقاربة بنيوية منقحة، مكتبة عالم الفكر، المغرب، ط01، 2003م.
- يسرية، يحيى المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
- فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، الطبعة الأولى، 1998م.

.....

مراجع منقولة إلى العربية

- أرسطو، الخطابة، (ترجمة عبد القادر قنيني)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2008م.
- أرسطو طاليس، فنّ الشعر، (تر / عبد الرحمان بدوي)، دار الثقافة ، بيروت، ط02، 1973م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، (تر/حميد لحداني والجلالي الكدية)، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1994م.
- بارت، رولان،
 - درس السيميولوجيا، (تر/ عبد السلام بنعبد علي)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1986م.
 - نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التّلقّي، (تر/ عبد الرحمان بوعلي)، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سورية، 2003م.
 - مبادئ في علم الأدلة، (تر/ محمد البكري)، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، 1989م.
- بن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، (ترجمة مبارك حنون وآخرون)، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 2008م.
- بول ريكور، نظرية التّأويل "الخطاب وفائض المعنى"، (تر/ سعيد الغانمي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 2003م.
- سارتر، جان بول، ما الأدب، (تر/ غنيمي هلال)، دار نهضة مصر، القاهرة.
- غولدمان لوسيان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، (تر/ محمد برادة)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط02، 1986م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- كريستيفا، جوليا، علم النص، (تر/فريد الزّاهي)، دار توبقال، المغرب، ط02، 1998م.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري)، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 1986م.
- هارلند، ريتشارد، ما فوق البنيوية - فلسفة البنيوية وما بعدها - (ترجمة لحسن أحمامة)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الثانية، 2009م.
- هولب، روبرت سي،
 - نظرية الاستقبال، (ترجمة عبد الجليل رعد)، دار الحوار سورية، 1992م.
 - نظرية التلقي، مقدمة نقدية، (تر/ عز الدين إسماعيل)، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدّه، ط01، 1994م.
- يابوس، روبرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (تر/ رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط01، 2003م.
- طودوروف، تزفيتان، الأدب في خطر، (ترجمة عبد الكبير الشرقاوي)، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2007م.

..... مراجع بالفرنسية

- **Barthes, Roland**, Le plaisir du texte, Seuil, 1973.
- **Benkhedda Benyoucef**, les origines du 1^{er} novembre 1954, Editions Dahleb, 1989.
- **Collot, Claude et Henri, Jean Robert**, Le mouvement national algérien, O.P.U (Alger) + Harmattan (Paris), 1981.
-
- **Greimas, A.J et Autres**, Essais de Sémiotique Poétique, librairie Larousse, Paris, 1972.
- **Kristiva, julia**, Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse, AJ. Picard, 1981.
- **Hans, Robert Jauss**, Pour une Esthétique de la Réception, Traduit de l'allemand par **Claude Maillard**, Editions Gallimard, Paris, 1978.
- **Saussure, Ferdinande**, cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1973.
- **Youri, Lotman**, la structure du texte artistique, ED, Gallimard, 1970.
- **Radouane, Ainat Tabet**, Le 08 Mai 1945 en Algérie, E.N.A.L, Alger, 1985.
- **Wolfgang, Iser**, l'Acte de Lecture Théorie de l'Effet Esthétique, Traduit de l'allemand par **Evelyne Sznycer**, Bruxelles, 1985.

.....

الدّورات

- الآداب، (مجلة جزائرية)، ع/05، س2000م.
- البصائر، (جريدة جزائرية)، ع/10، أكتوبر، س1947م + ع/51، سبتمبر، س1948م.
- دراسات سيميائية أدبية لسانية، (مجلة مغربية)، ع/06، ع/07، س1992م.
- الحداثة، (مجلة جزائرية)، ع/04، س1996م.
- اللغة والأدب، (مجلة جزائرية)، ع/14، ديسمبر، س1999م.
- الموقف الأدبي، (مجلة سورية)، ع/201، س1988م + ع/201، س1989م + ع/330، س1998م.
- المنار، (جريدة جزائرية)، ع/11، س1951م + ع/46، جويلية، س1953م.
- المصادر، (مجلة سداسية محكمة، يصدرها المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954م)، ع/12، س2005م، ع/12، س2005م + ع/14، س2006م.

===== مصادر البحث ومراجعته =====

- سال، (مجلة مغربية)، ع/06، س1992م.
- علامات في النقد، (مجلة)، ع/35، س2000م.
- الكرمل، (مجلة)، ع/14، س1980م.
- فصول، (مجلة مصرية)، ع/14، س1984م + ع/01، س1987م.
- الرسالة، (مجلة مصرية)، ع/1118، يونيو، س1965م.
- الشهاب، (مجلة جزائرية)، ج09، م10، أوت 1934م.

.....

- **L'Express, International (Spécial France Algérie), N°2645,**
Mars, 2002, = **Revue française spéciale** =
- **Revue de l'occident musulman, N°02, 2eme semestre, 1966**
(AGERON).

***** فهرس الموضوعات *****

فهرس الموضوعات

أ ----- مقدمة

= م

مدخل

تجليات المسار السياسي والثقافي في الشعر الجزائري الحديث

- "في الفترة 1919م/1962م -"

= قراءة استرجاعية =

أولاً="الإطار التاريخي للشعر الجزائري الحديث" ----- 02

1* أصالة الشخصية الجزائرية و إدعاءات فرنسا الاستيطانية ----- 04

2* الحركة الوطنية والتفعيل الإيجابي للنشاط السياسي ----- 07

3* الخيار الثقافي وعاء حضاري للتواصل ----- 15

ثانياً="القراءة التأويلية للشعر الجزائري الحديث" ----- 19

الباب الأول: "التلقي من الوعي التراثي إلى الوعي المستقبلي"

الفصل الأول: "الذات المتلقية في الفكر القديم" ----- 47/22

أولاً="حضور المتلقي في المنظور الغربي القديم" ----- 26

ثانياً="التكامل بين العمل الفني ومصدره ومقصده في التراث العربي" -- 34

الفصل الثاني: "استمرارية النص واستدعاء صوت القارئ" - - - - - 84/48

أولاً="سرعة التطور في الإبداع وتحول القراءة من الخارج إلى الداخل" - 51

01/ صمت القارئ وتبعيته لسلطة المؤلف - - - - - 52

02/ ارتباط حضور القارئ ببنية النص وجمالياتها - - - - - 59

ثانياً="النص الجمالي بين الابتعاد والاقتراب وجدلية الحضور والغياب" - - 65

01/ غياب المؤلف والحضور القوي للقارئ في نصّ الكتابة - - - - - 67

أ*إرهاصات مفاهيم التناص في الموروث النقدي العربي - - - - - 70

ب*التداخل النصّي في الخطاب النقدي الغربي - - - - - 74

ج*الدّرس النقدي العربي الحديث بين الشعرية العربية القديمة والتناص - 79

الفصل الثالث: "فطنة جمالية التلقّي والانتقال من المفعولية إلى الفاعلية" 123/85

أولاً="القارئ وانفتاح التلقّي على أفق المعرفة" - - - - - 89

01/ تحقّق إنشاء الفنّ من الإدراك إلى التلقّي - - - - - 90

02/ الزّمن كعامل متغيّر بين الإبداع والتلقّي - - - - - 94

أ*مرحلة ما قبل النصّ والخلفية المشتركة بين الباحث والمتقبّل - - - - 95

ب*مشاركة المتلقّي في تشكيل الموضوع الجمالي - - - - - 97

ج*استكمال النقص بفعل القراءة والتأويل - - - - - 99

ثانياً="جدلية التلقّي والتأثير في بناء مفهوم جديد" - - - - - 100

- 01/ تداول العمل الفني من خلال أجهزة قراءة متعدّدة - - - - - 103
- أ* التلقّي استمرار طبيعي للأدب وتجاوز للتصوّر القديم - - - - - 104
- ب* أفق الانتظار من التبدّل والتحوّل إلى الاندماج - - - - - 108
- 02/ المعنى كنتاج للتفاعل بين النصّ والقارىء - - - - - 113
- أ* الافتراض اللاشعوري للمؤلف وارتباط القارىء الضمني بالبنية النصيّة 115
- ب* التفاعل التبادلي بين النصّ والقارىء وتبرير إيجاد عملية الاتصال - 119
- الباب الثاني: "التلقّي الفني والجمالي في الشعر الجزائري الحديث"
- الفصل الأوّل: "فعالية البناء اللغوي والتلازم القائم بين الإبداع والتلقّي" - 124/164
- أولاً= "تعدد الحروف وأثرها في جمال الشعر" - - - - - 133
- 01/ المقاربة التأويلية لظاهرتي الهمس والجهر - - - - - 135
- 02/ البعد التواصلي لحروف العطف - - - - - 140
- ثانياً= "دلالية التركيب النحوي وتأثيره الجمالي" - - - - - 145
- 01/ حركية الجملة الفعلية وحيويتها - - - - - 147
- 02/ الجملة الاسمية من السكون إلى الدينامية - - - - - 153
- 03/ النداء والاستفهام وعلاقتهما بالنشاط اللغوي - - - - - 157
- أ* النداء فضاء للتواصل - - - - - 157
- ب* المتلقّي وجاذبية الاستفهام - - - - - 162

الفصل الثاني: "حركة الخيال والتقاطع بين الخطّ الزمني والخطّ التّزامني" 192/165

- أولاً="الشعر تفعيل للنشاط الخيالي" ----- 166
- ثانياً="سطحية التصوير وطمس معالم المجاز" ----- 171
- 01/ جاهزية الصورة وتراجع الابتكار ----- 174
- 02/ تنافر أجزاء الصورة ----- 177
- ثالثاً:"إيحائية الصورة وجمالية تلقّيها" ----- 179
- 01/ من المماثلة والمثابرة إلى عملية التحويل ----- 179
- 02/ الصورة من فنّ الفهم إلى فنّ التأويل ----- 185

الفصل الثاني: "جمالية الإيقاع وأثره في إحداث الوقع الجمالي عند المتلقّي" 223/193

- أولاً="المتعة الجمالية لتركيبية الإيقاع" ----- 194
- 01/ الإيقاع الداخلي ----- 199
- أ* مطالع الصدور. ب* مطالع الأعجاز. ج* مصاريع الصدور
- د* العلاقات داخل البيت الواحد. ه* العلاقات بين الأبيات
- 02/ الإيقاع الخارجي ----- 210
- ثانياً="إيقاعية التكرار ودلالته الإيحائية" ----- 213
- ثالثاً="تناغم التوازن الصوتي في البنية الإيقاعية" ----- 218

***** فهرس الموضوعات *****

01/ توازن عمودي 02 / توازن أفقي - - - - - 222

خاتمة - - - - - 230=224

.....

المصادر والمراجع - - - - - 231 = 252

.....

فهرس الموضوعات - - - - - 253 = 258
