الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي - تيسمسيلت-
معهد اللغات والآداب- قسم اللغة العربية وآدابها-

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر موسومة بـ:

قراءة في كتاب المقولة والعرّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر لـ: رابحي عبد القادر

إعداد الطالبتان:
* كبدي الزهرة
* فقرار صباح

إشراف الأستاذ:
- خلف الله بن علي

الموسم الجامعي:

1437-1438هـ / 2016-2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم: { و قل ربي زدني علما...}

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات .... تتبعثر الأحرف وعبثا أن يحاول تجميعها في سطور، سطورا كثيرا ما تمر في الخبال ... ولا يبقى لنا من نهاية المطاف إلاّ قليلا من الذكريات والصور .... تجمعنا برفاق كانوا إلى جنبنا، فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحن نخطوا خطوتنا الأولى في غمار الحياة، وبفيض من الحب ... نخص بجزيل الشكر والعرفان كل من أشعل شمعة في دربنا العلمي وإلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا .

كما نحمد الله تعالى على نعمه علينا وتوفيقه لنا بإتمام هذا العمل المتواضع الذي هو بين أيديكم، وإقتداءً بسنة نبيه محمد صلى الله عليه وسلم :" من لم يشكر الناس لم يشكر الله" نتقدم بأسمى معاني الشكر إلى من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد ونخص بجزيل الشكر :

أستاذنا المشرف "خلف الله بن علي" على نصائحه وإرشاداته المنهجية والعلمية التي لم يبخل بها علنا طوال إنجازنا لهذا البحث

وأسمى معاني الاحترام والتقدير للسادة الأساتذة: الأستاذ فايد محمد، الأستاذ رزايقية محمود، والأستاذ صانع أحمد.

ولايفوتنا أن نشكر الأخ والصديق نور الدين صاحب المكتبة المثالية

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم: {وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون}

من قلب يشع بالدفء والحنان، من عقل يسعى تطلعا إلى أسرار هذا الكون، ومن روح متعلقة برب الجنان، يطيب لي أن أهدي ثمرة جهدي:

إلى من لو ابتسم امامي زالت كل همومي وأحزاني ذلك الحبيب الذي جرع الكأس فارغا ... ليسقيني قطرة حب ...إلى مصدر الجود والعطاء والوفاء ... إلى من كان منبعا للثقة وحسن الخلق إلى "أبي الحنون" شفاك الله ورعاك يا قرة عيني.

إلى من نظرت إليّ نظرة حالمة ...وسارت معي درب العلم والنجاح، إلى من زرعت فيّ شعاع الأمل والتفاؤل إلى بسمة الروح وبلسم الجروح " أمي الحبيبة" أنار الله دربك.

أسأل المولى العلي القدير أن لا يحرمني منكما، يا من سهرتما الليالي والسنين في سبيل تربيتي وتعليمي.

إلى من شاءت الأقدار أن تخطفه من بين عيوننا إلى الغالي الذي وعدني يوماً ما أن يكون أول من يهنئني بمناسبة تخرجي من الجامعة إلى من نقش اسمه بماء الذهب في الصدور إليك يامن تركت الدنيا ظلام بعد أن كنت نبراسا أضاء لنا الدروب إلى روح حبيبي الغالي "جدي رحمة الله عليه"

إلى من اتسعت رقعة المحبة بيننا وعجزت العبارات عن التعبير لهم عن ما أكنه لهم من محبة ووفاء إخوتي الأعزاء : عبد القادر ، أمين، عبد الهادي.

إلى رمز البراءة والطيبة، إلى من كانت وقت الشدة رفيقة الصحبة وأنيسة الوحدة أختي: حياة .

إلى سندي ورفيقة مشواري في هذا العمل المتواضع صديقتي الحبيبة صباح

إلى من سأفقدهم.... وأتمنى أن لا يفقدوني في حياتهم، إلى من أحببتهم كما أحببت نفسي... إلى رفيقات عمري : مليكة ، سميرة ،فوزية، نعيمة، أمينة، محجوبة، نسيمة...

جزيل الشكر إلى من أشعل شمعة بحثي هذا ، إلى من أشرف عليّ طوال سنة كاملة إلى أستاذي و مؤطري الذي كان يحمل لواء العلم في يده اليمنى و حنان الأب في يده اليسرى الأستاذ "خلف الله"

الزهرة

إهداء

طالما جاهدت واجتهدت طيلة هذه السنوات لأجل هذا العمل المتواضع وأجعله مناسبة أتقدم فيها بإهدائي:

إلى من قال فيهما المولى عزّ وجلّ "واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا"

إلى من كانت ولاتزال منبع الدفء والحنان ورمز الأمل والوفاء إلى من سقتني حباً وحنانا، إلى قرة عيني أمي الغالية

إلى من تعب من أجلنا وتحمل صعاب الحياة حتى يوصلنا إلى هذه المرحلة أبي العزيز والغالي على قلبي، أتمنى من الله أن يبقيه على رؤوسنا راضٍ عنا

إلى من تقاسمت معهم أيامي، سكنوا خلجات الروح، إخوتي

إلى براعم ونجوم ساطعة فاطمة، شروق، روفيدة، أمينة، محمد، عبد النور، وصال

إلى القلب الذي ينبض بالحب أمي الثانية فاطمة أطال الله في عمرها

إلى أخي الذي لم تلده أمي رابح

دون أن أنسى صديقتي جميلة، صديقات الطفولة أمينة، فاطمة.

إلى من رافقوني في دراستي زهرة، حفيظة، جوبة، فوزية، نعيمة، مليكة

إلى من فرقتنا الأيام وأتمنى أن تلاقينا الصدفة يوما حورية

صباح

بطاقة فنية للكتاب:

المؤلف: رابحي عبد القادر.

عنوان الكتاب: المقولة والعراف –دراسات في الشعر الجزائري المعاصر–.

طبيعة الكتاب: كتاب نقدي.

دار النشر: منشورات دار القدس العربي.

البلد: الجزائر.

السنة: 2016.

حجم الكتاب: متوسط.

عدد صفحات الكتاب: 192 صفحة.

كتاب المقولة والعرَّاف –دراسات في الشعر الجزائري المعاصر–، لمؤلفه الأستاذ الدكتور رابحي عبد القادر، من أهم الكتب في نقد الشعر الجزائري، وقد تكلفت دار القدس العربي بنشره في سبتمبر 2016 بالجزائر، وكان من الحجم المتوسط، جاء في حوالي 192 صفحة.

مقدمـــة

مقدمة:

إنّ الحديث عن الشعر المعاصر ليس بالأمر الهين خصوصا إذا تعلق الأمر بالجزائري منه، فهو كان ولا يزال بؤرة التغيير من النمط الشعري القديم والمتمثل في القصيدة العمودية، وهي ذلك النموذج العربي الأصيل الذي ولد مع بداية الشعر منذ أزمنة غابرة، وعرفت قواعدها فيما بعد، بعمود الشعر، وهو القواعد السبعة التي حددها المرزوقي، ومن بينها: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته.

ثم بعد ذلك جاءت حركة التغيير الشاسعة، ولربما كانت إرهاصاتها الأولى بادية مع أبي تمام عندما كسر عمود الشعر، لتكون البوابة الأولى التي اقتحم من خلالها الشعراء عالم التغيير، فظهر الشعر الحرّ أو قصيدة التفعيلة أو كما يحلو للبعض تسميتها، فكان أول ظهور لهذا النوع في المشرق العربي والضبط في العراق عندما ظهرت قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة سنة 1947، والتي تحدثت فيها عن ذلك الوباء الذي ألمّ بمصر، غير أنها اعترفت فيما بعد بأسبقية الشاعر بدر شاكر السياب، الذي كتب قصيدته "هل كان حباً؟" قبلها ولكنه لم ينشرها، ثم توالت الكتابات في هذا النوع من الشعر، لتصل حركة التجديد هذه إلى الجزائر حوالي سنة 1955، بظهور قصيدة "طريقي" للشاعر أبو القاسم سعد الله، وتعد قضية الشعر الجزائري المعاصر من بين القضايا الجوهرية التي يحاول النقاد الولوج إلى أغوارها، وتعتر محاولة الدكتور "رابحي عبد القادر" في كتابه "المقولة والعرّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر" مرجعا جدُّ هام في تناوله للحركة الجزائرية المعاصرة بأبعادها التجريبية، وبحثا هذا هو قراءة تحليلية في كتاب "المقولة والعرَّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر" لمؤلفه الأستاذ رابحي عبد القادر"، ولعل سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو ميلنا إلى الأدب الجزائري ومحاولة الإطلاع على واقع النص الشعري الجزائري المعاصر، وأيضا كونه تجاوز الواقع والمضمون إلى آفاق جديدة يطغي عليها الغموض والإبهام والتجريدية، وكذلك شغفنا لمعرفة الأعمال النقدية الجزائرية ومحاولة مقارنتها بما أنتجه غيرنا وتقويمها وأيضاً تعريف القُرّاء بها.

ومما لا يخفى علينا فإن هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات النقدية التي يحاول فيها الكاتب البحث في أسباب تجليات إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، وعن مدى تأثر الشعراء الجزائريين بما عاصروه من مشكلات فكرية وثقافية اعترضت مساراتهم الإبداعية، وكان محتوى الكتاب ككل إجابة عن إشكالية مفادها: ما هي أهم القيم التي نعتبرها ضرورية في تحقيق تجربة شعرية قوية ومتميزة؟ وكيف يمكن استخلاصها من النص الشعري؟

وللإجابة عن هذا الإشكال قسم الباحث كتابه إلى جزأين رئيسيين، الأول تنظيري أما الثاني فهو تطبيقي.

فكانت الدراسة الأولى بعنوان "تأثير الخطاب الفكري في تجدد الشعر الجزائري المعاصر، تجايل المفاهيم وضرورات التجاوز" وقد أدرج تحته عنصرين رئيسيين هما:

- تجايل المفاهيم والبحث عن الفارق الحداثي.
- هاجس التأسيس وضرورة التجاوز.

أمّا الدراسة الثانية فجاءت تحت عنوان "الشعر الجزائري المعاصر –الحركة التجديدية والواقع التاريخي– وجاء فيه:

- محاولة تأصيل مفهوم الحداثة الشعرية.
- المتغير التاريخي والانفتاح على التجريب.
- الاستيعاب النصي للمفاهيم الحداثية.

أمّا الدراسة الثالثة فكانت بعنوان "شعرية ما بعد السبعينيات واستحضار المرجعيات المغيبة في النص الشعري المعاصر"، وتناول فيه:

- الوعي بالحداثة واستحضار الطرح المغَيَّب.
- جدلية الفكرة وحتمية التحديث الشعري.

والدراسة الرابعة تتمثل في "ترددات مفهوم الحرية في النص الشعري الجزائري المعاصر -اقتفاء الأثر واستحضار الواقع-" وجاء فيه:

- شعر الحرية/ حرية الشعر.
- جيل الستينات.
- جيل السبعينات.
- جيل مابعد السبعينات.

وبالنسبة للدراسة الخامسة فوُسِمتْ بـ"إشكالية التجنيس في الشعر النسوي الجزائري المعاصر - إفرازات قصيدة النثر-" وتحدث فيها عن:

- الممكن الشعري والمستحيل النثري.
- الممارسة الشعرية وإشكال الأجناس.
- تجنيس القصيدة وتصادم المرجعيات.

إثر ذلك تحول إلى الجزء الثاني من الكتاب وهو القسم التطبيقي وتناول فيه:

في الدراسة التطبيقية الأولى بعنوان "تداخل النص والصورة في صياغة البلاغة البصرية للنص الشعري الجزائري المعاصر -إشكالية تجليات النص على البياض-"، وتحدث فيه عن:

- شكل الديوان وبصرية القراءة.
- التشكيل الشعري من خلال الرسم.

والدراسة التطبيقية الثانية كانت بعنوان "تمضهرات الكاف الموصوفة في قصيدة كفك دالية الوقت للشاعر الطيب طهوري"، تناول فيها:

- بنية النص/بنية الإحالة.
- تسلق المعنى واستحضار العالم.

- مستويات التأسيس للنص/الذاكرة.

أمَّا الدراسة الأخيرة فهي بعنوان "منحنيات السؤال الإبداعي في ديوان توشيح الذاكرة للشاعر مجدوب العيد المشراوي"، وجاء فيه:

- في البدء كان السؤال.
- جريان اللغة مجرى النص.
- إعادة كتابة قصة الخلق الإبداعي.

ثم تطرق في الأخير إلى أهم الكتب التي استقى منها الكاتب معلوماته، وأيضا ذكر الفهرس.

أمّا عن المنهج المتبع فقد جمع بين المنهج التاريخي عندما عرج على ظهور الشعر المعاصر في الجزائر، والمنهج التحليلي حينما أخذ في تحليل بعض القصائد و اعتمادها كنماذج في الكتاب.

وكان ذلك وفق أسلوب مباشر وبسيط يفهمه القارئ مباشرة دون اللّجوء إلى التأويل.

غير أنه اعترضتنا جملة من الصعوبات التي وقفت في طريقنا، منها صعوبة الحصول على المراجع المتعلقة بالشعر الجزائري المعاصر، وهذه الصعوبة بالذات تجرنا إلى الشكوى من القصور الشديد الذي تعانيه مكتباتنا فيما يتعلق بالمصادر المعاصرة. وكذلك قلة الدراسات التي عنيت بالأدب الجزائري المعاصر.

فرغم كل تلك الصعوبات إلاّ أن بحثنا هذا تم بفضل الله العلي القدير، ثم بفضل أستاذنا القدير الدكتور خلف الله بن علي، الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته القيمة، فنجدد له عبارات الشكر والتقدير.

تيسمسيلت في: 2017/04/20

كبدي الزهرة

فقرار صباح

مـدخـل

قراءة موجزة عن حياة الكاتب:

رابحي عبد القادر "شاعر جزائري وأستاذ جامعي، من مواليد مدينة تيارت في 28 أكتوبر1959"[1]، زاول تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بمدينة تيارت، لينتقل بعد حصوله على شهادة البكالوريا إلى مدينة وهران،ن فتحصل على شهادة الليسانس من هناك، وكذلك تحصل على شهادة الدراسات المعمقة من جامعة ستراسورغ بفرنسا، ثم تحصل على شهادة الماجستير من جامعة وهران، وشهادة الدكتوراه من جامعة مستغانم، وما نلمحه على هذا الأستاذ أنه كان ناقداً وشاعراً وأديباً أكاديمياً، له عدة مؤلفات.

أهم مؤلفاته في الشعر:

- الصعود إلى قمة الونشريس، دار الغرب، وهران، 2004.
- حنين السنبلة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.
- على حساب الوقت، دار الغرب، وهران، 2006.
- السفينة والجدار، منشورات ليجوند، الجزائر، 2009.
- حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010.
- فزياء، منشورات ليجوند، الجزائر، 2011.
- مثلما كنت صبياً، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2011.[2]

مؤلفاته النقدية:

---

[1]– ينظر: بوهراكة فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء(**2006/1956**)، شبكة صدانا، الإمارات، **2009**.

[2]– ينظر: ختاوي أحمد، مرور عابر في نص كوني للشاعر الفذ عبد القادر رابحي، صحيفة المثقف العربي، نشرت يوم **2017/02/17**، **www. almothaqaf.com**

– النص والتقعيد –دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر–، ويتكون من جزأين:

– إيديولوجية النص الشعري، دار الغرب، وهران، 2003.

– إسنادية النص الشعري، دار الغرب، وهران، 2003.

– إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي–مقاربة سجالية للروائي مقتنعا ببطله–، منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، 2016.

– المقولة والعرّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار القدس العربي، وهران، 2016"[1]، والذي هو محور دراستنا هذه.

الدوافع التي جعلت المؤلف يكتب هذا الكتاب:

من خلال مقدمة الكتاب واتصالنا صاحبه –الدكتور رابحي عبد القادر–، يتبين لنا أنه ألّفه بسبب النقص الواضح في البحوث التي تناولت النص الشعري الجزائري المعاصر، وكانت تقريبا دراسات أكاديمية، وفي المقابل فإننا نجد كتابات عديدة ومتنوعة حول الشعر الجزائري الحديث، مثل:

– محمد ناصر في كتابه الشعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنية–.

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

وغيرها من الكتابات التي تطرق فيها النقاد والدارسون إلى التأليف في الشعر الحديث ومضامينه وأشكاله الفنية.

إضافة إلى ذلك "محاولة الإصغاء الهادئ لما تحمله العلاقات الجوهرية التي تربط الشاعر بذاته الفردية أولا ثم بذاته الجمعية ثانياً"[2].

---

[1]– ينظر: أحمد ختاوي، مرور عابر في نص كوني للشاعر الفذ عبد القادر رابحي.

[2]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعراف –دراسات في الشعر الجزائري المعاصر–، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2016، ص: 11/10.

القراءة الخارجية للكتاب:

ولا يخفى علينا أن هذا الكتاب عبارة عن جملة من المقالات التي نشرها الأستاذ رابحي في مجلّات علمية محكمة، وكان الغرض من جمعها التيسير على الباحث في الشعر الجزائري المعاصر وفي جذور نشأته وتطوره، وكذلك من أجل توفير الجهد والوقت للباحثين[1]، إذن كان الهدف الأول من الكتاب هو التسهيل على الباحثين، ولهذا فإننا نجد الأستاذ رابحي قد جمع هذه المادة العلمية والمعرفية بطريقة سهلة جداً وواضحة، من أجل تحقيق هدفه ومبتغاه، فقد آثار الكاتب موضوعاً جد هام في الدراسات الأدبية عامة والدراسات النقدية خاصة، إذ يبدو أن الباحث حاول أن يعطي بُعداً يجعل القارئ يتشوق لقراءته وذلك من خلال العتبة الأولى ونقصد العنوان، وكما نعلم فإن العنوان هو مجموعة من العلامات اللّسانية (جمل، كلمات...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته..."[2].وقد اختاره بهذا الشكل "المقولة والعراف" كعنوان رئيسي وهو يعد "بطاقة تعريف تمنح النص هويته"[3]، وأضاف له "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر" كعنوان فرعي لتحديد موضوع الكتاب بدقة، فلو حذف هذا الجزء الثاني لاعتقدنا أنه عمل إبداعي أيّ رواية أو ديوان شعر لكن ذلك العنوان الفرعي قد تمكن من إزالة اللبس والغموض عنه.

ومن خلال تحليل هذا العنوان يتبدى لنا أنه يقصد بالمقولة النص الشعري الجزائري المعاصر، والذي هو أحد مبدعيه حيث نجد له مجموعة من الدواوين الشعرية والتي أشرنا إليها سابقاً، هذه المقولة أو النصوص الشعرية المعاصرة التي قالت قضايا عديدة ومتنوعة غلب عليها الطابع الفلسفي والوجودي والرؤياوي والإبهام واللامعقول والغموض والخطاب الصوفي وغير مما أثاره النص الشعري

---

[1]–رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: **11**.

[2]– ينظر: بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية، الدار العربية، المغرب، ط**1**، **2012**، ص: **15**.

[3]– المطوي محمد الهادي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، **1999**، ص: **457**.

العربي المعاصر على وجه العموم والجزائري على وجه الخصوص، لذلك نجده اختصر هذه المدونة في لفظ أو مصطلح المقولة، ورغم بساطة هذه الكلمة من حيث دلالتها إلاّ أنها ذات تخريجات عميقة تخريجات عميقة تخص كل ما أنتجه المبدع الجزائري.

في حين أنّ لفظة العرَّاف فرغم أنّ مدلولها ينضوي ضمن الحقل الدلالي للسحر والشعوذة، إلاّ أننا نستطيع أن نفهم مدلولها من خلال العنوان الفرعي حيث يقصد بها المعرفة أو البحث في النص الشعري الجزائري المعاصر، فهي مرتبطة المعرفة أصلاً. وهذا كما يبدو من خلال الإطلاع على ما جاء في الكتاب، عملية نقدية معرفية لما أنتجه المبدع الجزائري في مجال الشعر المعاصر.

بينما العنوان الفرعي الذي جاء من أجل تحديد موضوع الكتاب بدقة، جاء بشكل بسيط ومباشر، لا يحتاج القارئ لجهد في تفسيره، إذ أنه يفسر العنوان الرئيسي وقد جاء بهذا الشكل "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر"، وهو يحيل إلى البحث في النص الشعري الجزائري المعاصر بعد الثمانينيات من القرن الماضي، أو ما اصطلح عليهم بشعراء التجاوز، وما حلّ من مضامين مختلفة تختلف تماما عمّا أبدعه الشعراء قبيل هذه الفترة.

وكان هذا الكتاب وليد فترة زمنية متقطّعة كونه عبارة عن مقالات نقدية منشورة في مجلّات علمية محكّمة مثل مجلة أصوات الشمال.

وقد اعتمد الدكتور رابحي عبد القادر على جملة من المراجع لعل أبرزها:

- ملاحي علي، شعرية السبعينيات في الجزائر.
- ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث -اتجاهاته وخصائصه الفنية-.
- إسماعيل عزّ الدين، الشعر العربي المعاصر -قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-.
- حربي محمد، الثورة الجزائرية -سنوات المخاض-.

قراءة دلالية لألوان الكتاب:

لعل أهم شيء يلفت الانتباه في غلاف هذا الكتاب هو العنوان الرئيسي "المقولة والعراف"، والذي كتب بخط كبير، وهذا من أجل جذب انتباه القارئ، ثم جاء العنوان الفرعي "دراسات في الشعر الجزائري المعاصر" بخط أصغر من الخط الذي كتب به العنوان الرئيسي، وكان هذا العنوان مكتوب باللون الأزرق. ومما هو معلوم أنّ الألوان تحمل دلالات مختلفة، وقد اهتم بها العديد من العلماء القدماء، ونذكر من بينهم فيثاغورس، أفلاطون، أرسطو.

وأيضا ذكرت لفظة اللّون في القرآن الكريم في العديد من الآيات منها قوله تعالى: { وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلَافِ أَلْسِنَتِكُم وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِلْعَالَمِينَ}[1]، وكذلك في قوله تعالى: {قَالُوا دْعُ لَنَا ربَّكَ يُبَيِنُ لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُوُلُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعُ لَوْنُهَا تَسُرُ النَاظِرِينَ}[2]، وفي مواضيع أخرى متعددة.

وقد حدد ليونارد دي فنش دلالاتها بقوله "أول الألوان البسيطة الأبيض... الأبيض يمثل الضوء الذي دونه ما كان يمكن رؤية لون، والأصفر التربة، والأخضر الماء، والأزرق الفضاء، والأحمر النار، والأسود الظلام الكامل"[3].

إذن لكل لون تحليله النفسي الخاص به، والكتاب في حدّ ذاته جاء باللون الأبيض، واللون الأبيض مذكور في القرآن الكريم عدة مرات، من بينها قوله تعالى: {يَوْمَ تَبْيَضُ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُ وُجُوهٌ فَأَمَا الذِيْنَ اسْوَدَتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيْمَانِكُمْ فَذُوقُوا العَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ}[4]. وهو رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل –نعم– في مقابل –لا– الموجودة في الأسود، إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة. إنّه أحد الطرفيين المتقابلين. إنّه يمثل البداية في مقابل النهاية، والألف في

---

[1]– سورة الروم، الآية 22.

[2]– سورة البقرة، الآية 69.

[3]– ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص: 111.

[4]– سورة آل عمران، الآية 106.

مقابل الياء[1]، إنّه يرمز لأعظم الأمور وأجملها، وهو الصدق والطهارة والعفة والنقاء... وهو اللون الجامع لبقية الألوان.

أمّا اللون الأزرق الفاتح الذي كتب به اسم المؤلف وعنواني الكتاب الأصلي والفرعي، يعكس "الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل"[2]، وأيضا الأزرق يدل على الفضاء، والفضاء يدل على المساحة الواسعة. وكذلك يدل على الماء الذي هو رمز الحياة وأساسها الجوهري.

وكذلك نجد الكاتب يضع صورة صغيرة مزج فيها بين الألوان الثلاثة الأخضر، الأزرق، والأحمر.

فاللّون الأخضر إنّما هو مرتبط "بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس، فهو إلى السلبية أقرب منه إلى الإيجابية، كما يبدو أنه يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار، إنه لون الطبيعة الخصبة، رغم أنه نادراً ما يكون اللّون المسيطر في الجوّ"[3]، وهو يدل على الخصب والنماء.

أمّا اللّون الأزرق القاتم هو "مرتبط بالظلام، والليل يدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة، وهو في التراث مرتبط بالطاعة والولاء وبالتضرع والابتهال وبالتأمل والتفكير ..."[4].

أمّا اللّون الأحمر فهو "يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو، وهو مرتبط دائما بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر، ويشير عادة إلى الانبساطية والنشاط والطموح والعملية[5]، وهذه الألوان الثلاثة قد مزجت في لوحة تشكيلة وكأنها تشكل مثلثا تعانقت فيه هذه الألوان لتشكل لوحة فنية جميلة.

---

[1]– أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 186/185.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 183.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 185.

[4]– ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 183.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 185/184.

وفي المقابل فإن ظهر الغلاف وضع فيه الكاتب صورته الشخصية مبرزا اسمه أسفلها (د.عبد القادر رابحي)، مضيفاً ملخصاً صغيراً تحدث فيه عن وجود مثل هذه الدراسات التجريبية، وما تحمله في ثناياها من أهمية سواء بالنسبة للشعراء أو الباحثين.

وأيضا أورد عنوان الكتاب مكتوباً بخط سميك نوعاً ما، والهدف من هذا هو في حالة ما إذا تمزقت صورة الغلاف الأمامية فإن الظهر يحمل نفس تلك المعلومات المتواجدة عليها، وأيضا ما يبرز في هذه الصفحة، دار النشر (دار القدس العربي)، وكذلك سنة الطبع (1سبتمبر 2016).

تقديم
وعـــرض

مناقشة الإشكالية المطروحة من قبل الكاتب:

قسم الكاتب كتابه هذا إلى قسمين قسم نظري وآخر تطبيقي، والإشكالية الجوهرية التي يدور حولها الكتاب تتمثل في أهم القيم التي نعتبرها ضرورية في تحقيق تجربة شعرية قوية ومتميزة؟ وكانت هذه الإشكالية خاصة بالجانب النظري، أمَّا الإشكالية الثانية فكانت تتمحور حول استخراج تلك القيم المنصوص عليها في القسم الأول من الكتاب «التاريخ، الحرية، الواقع، المرأة»، وخضع بعض النصوص لما يمكن أن يضيفه الشاعر من جماليات خارجة عن النص؟

وبهذا فإن الكاتب قد دمج القسمين معاً وكان لطرحه لهذين الإشكاليتين تعالقا كبيرا فيما بينهما، فمثلاً هذه الإشكالية فإنها تحتمل عدة إجابات ممكنة فمن بين القيم التي تجعل التجربة الشعرية قوية نذكر:

- اتساع رقعة الثقافة لدى الكاتب.

- قوة الإحساس لدى الشاعر.

وقد اتبع المنهج التاريخي التحليلي في القسم الأول النظري، وذلك بقراءته لواقع الشعر في الجزائر غداة الاستعمار، أما في القسم التطبيقي فإنه زاوج بين المنهجين البنيوي والسميائي.

دراسة فصول الكتاب:

في البدء وقبل المقدمة ذكر الكاتب الأستاذ عبد القادر رابحي البسملة "بسم الله الرحمان الرحيم" في صفحة خاصة بها.

ثم إهداء كان موجزاً وقصيراً يقول فيه:

"إلى عائلتي الصغيرة....

اعترافاً بصبر

وبعض تعويض عن وقت أخذ من حقها...

عبد القادر"[1]

ثم تناول المقدمة، وقد حدد فيها طبيعة دراسته التي قسمها إلى قسمين قسم نظري وقسم تطبيقي.

يحتوي القسم الأول على دراسات عن الشعر الجزائري المعاصر تحاول أن تنحو منحاً نظرياً في مقاربة بعض القيم الفاعلة في تاريخ الحركة الشعرية الجزائرية الحديثة وفي علاقتها بالشاعر الجزائري الذي أبدع نصوصها، وخاصة في تطور حركة الشعر الجزائري ودفعه إلى تجريب أفاق كتابية لم تكن تخطر بباله لولا تأثره بهذه القيم التي كانت وليدة تراكم تجربة شعرية موغلة في القدم وآخذة مسار تطور ليس لبنية القصيدة وحدها ولتجدد أشكالها الظاهرة وأنساقها الباطنة مايؤكد دورها الاستثنائي الوحيد عليها"[2].

---

[1] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 05.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 07.

حاولت دراسته هذه أن تتسائل عن أهم هذه القيم التي نعتبرها ضرورية في تحقيق تجربة قوية ومتميزة، وهي: " قيمة التاريخ، قيمة الحرية، قيمة الواقع، وقيمة المرأة"[1].

أمّا في القسم الثاني من هذا الكتاب، فقد حاول أن ينحو منحا تطبيقياً يحاول قدر الإمكان أن يتعالق مع النصوص الشعرية تعالقا ثقافيا من أجل محاولة استخراج بعض القيم المنصوص عليها في القسم الأول"[2].

وقد ضم في هذا القسم دراسات لشعراء لم تتعود الممارسة النقدية على إدراج نصوصهم ضمن منظومة بحثية نقدية متعارف ضمنه على منجزها النقدي. كما خضعت بعض النصوص في هذا القسم لما يمكن أن يضيفه الشاعر من جماليات خارجة عن النص نظراً لكونها:

– من إبداعه الخالص من خلال إضافة رسومات وإعادة تشكيل البياض وفق نظرة إبداعية بصرية أخرى، أو من إبداع مبدعين آخرين تم إشراكهم بطريقة متعمدة وواعية لصياغة تشكيل بصري للنص الشعري الجزائري كما ارتضته جماليات الفترة وألح عليه ذوق المرحلة"[3].

وكذلك حدد الكاتب في آخر هذه المقدمة الأهداف والدوافع التي جعلته يؤلف كتابه هذا.

في الدراسة الأولى من هذا الكتاب والتي سماها الكاتب **"تأثير الخطاب الفكري في تجديد الشعر الجزائري المعاصر –تجايل المفاهيم وضرورات التجاوز–"**،استهلها بمقدمة وضح فيها ما سوف يتطرق إليه وذلك بطرحه للإشكال الجوهري الذي يتمحور حول " البحث في أسباب تجليات إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، وعن مدى تأثر الشعراء الجزائريين بما عاصروه من المشكلات الفكرية وثقافية اعترضت مساراتهم الإبداعية"[4]، أي عن علاقة التأثير والتأثر بين الشعراء

---

[1]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف ، ص: 08.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص: 08.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 09 / 10 .

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص:13.

الجزائريين المعاصرين والقضايا التي اعترضتهم، وهل عبروا عنها في أشعارهم؟ فهؤلاء الشعراء – على حد تعبير الباحث رابحي–، وجدوا أنفسهم في صراع مع تلك الظروف السياسية والإيديولوجية الجلية في تلك المرحلة، والشعر ما هو إلاّ" مجرد كلام ولكنه نوع من الكلام المتفرد، وفي رحابه تقضي الكلمة عن اغترابها عن ذاتها، فتكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها الوظيفي الإبانة و الإفهام بالمعنى النفعي الاجتماعي "[1].

كما تطرق إلى الواقع السائد في مراحل الستينات والسبعينات، والذي نلمسه من خلال التأثير الإيديولوجي السياسي وكذلك الصراع الثقافي، وهذا ما أسس لفكرة مفادها تجاوز كل ماهو تقليدي لأنه يعد تعبيرا مباشرا وواضحا، وإعطاء الفرصة للكتّاب حتى يتمكنوا من تفجير مواهبهم وقدراتهم، وكان ظهور أول قصيدة بعنوان "طريقي التي نشرت في جريدة البصائر يوم 23مارس 1955"[2]، يقول أبو القاسم سعد الله:

كَانَ حُلْماً وَاخْتِمَاراً

كَانَ لَحْناً فِي السِنِينَ

أَنْ تَرَى الأَرْضَ تَثُورَ

أَرْضُنَا بِالذَاتِ أَرْضُ الوَادِعِينَ

أَرْضُنَا بِالذَاتِ أَرْضُ الكُرَمَاءِ[3].

ثم توالت الكتابة الشعرية على منوال جديد غير تقليدي، وتفاوتت التجارب الفنية بين شاعر آخر، ونذكر من هؤلاء أحمد الغوالمي، عبد الرحمان زناقي، عبد السلام حبيب، محمد الأخضر

---

[1]– ينظر، اليوسفي محمد لطفي ، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، 1992، ص:23.

[2]– ينظر: ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث– اتجاهاته وخصائصه الفنية–، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص:149.

[3]– سعد الله أبو القاسم ، النصر للجزائر، دار الفكر، القاهرة، مصر، د.ط، 1958، ص: 9.

السائحي...[1] أما إذا تحدثنا عن مرحلة ما بعد السبعينات فإن الحديث سيكون حول قضية الصراع الذي يرتكز على التناقضات الموجودة بين مجموعتين أو مدرستين أو ناقدين وما إلى ذلك، فنجد كل طرف يحاول يحاول فرض مبادئه، و" الصورة المبسطة لهذا الجدل تتمثل في ذلك الصراع بين الإيديولوجية والفن، فالإيديولوجية تمثل تفكيرا أو موقفا فكريا محدودا، في حين أن الفن أفق طليق بلا حدود"[2]، ومعنى ذلك أن الإيديولوجية عبارة عن حلقة محدودة، على عكس الفن الذي هو حرّ وخارج عن إطار المحدودية.

وبعد هذه المقدمة تطرق في العنصر الأول والذي جاء تحت عنوان **"تجايل المفاهيم والبحث عن الفارق الحداثي"** إلى شرح ماجاء موجزا في المقدمة فيتحدث عن إشكالية التجريب الشعري عند الشعراء الجزائريين مابعد السبعينيات، والذي كان قد تأسس في خضم الأطروحات السبعينية على حد تعبير الباحث –رابحي عبد القادر– كون الظروف كانت ملائمة "فقد وقف الكثير من الكّتاب و الأدباء الجزائريين يدعون الشعب، ويوجهون الشباب إلى الشرق لينهل من علمه ويقتدي بزعمائه، ويحفظ تراثه، وهم إذ يرسمون هذا الاتجاه لايعنون بالشرق مصطلحه الجغرافي والسياسي،وإنما كانوا يقصدون الشرق في مفهومه العربي أو القومي"[3]، ولعل هذا ما أسهم إسهاما كبيرا في تطوير النص الإبداعي، وكان في طليعة شعراء السبعينيات أحمد حمدي صاحب ديوان إنفجارات(1977).

أمّا فترة الثمانينيات فكانت فترة مغايرة نظرا للأحداث المهمة التي وقعت فيها كالتغير السياسي الذي مسّ أركان الحكم حيث لم يكن نظام الشاذلي بن جديد يشبه صرامة الهواري بومدين، مما فتح الباب على نوع من الليونة السياسية فحرية التعبير من خلال الصراعات الفكرية والثقافية في ذلك الوقت، أما بعد وفاة بومدين (1978) بدأ المجتمع الجزائري ينفتح شيئًا فشيئاً، وما ميز هذه

---

[1] – ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 64.

[2] – ينظر: إسماعيل عز الدين ، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص: 18.

[3] – ينظر: سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية، د.ط، 1985، ص: 108.

المرحلة كذلك أحداث 05 أكتوبر 1988 التي فتحت المجال للتعددية الحزبية الذي مهد إلى الحرية الفكرية وتصارع الأفكار الذي انتقل إلى ميدان الإبداع الأدبي والنقدي. فعد هذا الحدث نقطة تحول هامة في حياة الشعر الجزائري المعاصر، فنجد العديد من الأسماء البارزة في تلك الفترة.

لقد قدم شعراء السبعينات للجيل الجديد النموذج الأعلى للقصيدة الشعرية الجزائرية، إضافة إلى ضرورة إحداث تغيير في الكتابة على المستوى الشكلي والمضموني، ولعل من أبرز الشعراء المجددين نذكر محمد العيد آل خليفة، يقول في قصيدة ميلاد التحرير:

وَطَنِي المُفْدَى بِالكِفَاحِ تَحَرَّرَا ------ وَمَصِيرَهُ بَعْدَ النَجَاحِ تَقَرَّرَا

فَابْنِ الجَزَائِرَ صَارَ سَيِدَ أَرْضِهَا ------وَالغَاصِبُ المُحْتَلُ وَلَّى مُدْبِراَ

بُشْرَى لَنَا بِحُكُومَةٍ عَرَبِيَةٍ------ شَعْبِيَةٍ رَعَتِ البِلاَدَ لِتَعْمُراَ[1]

ولا يخفى على أحد منا أن كل ناقد يأتي بعد آخر إلاّ ويكون هدفه الأسمى هو ملء تلك الفجوات والثغرات التي جاءت فيما قبلهم، وهو ما حدث مع شعراء مرحلة ما بعد السبعينيات أو مرحلة الثمانينيات، لتأتي بعد ذلك مرحلة التسعينيات وتغير النظام السياسي وظهور الثورة الصناعية والثورة الزراعية ومجانية العلاج...، وكان لتوافد الثقافات الأثر البالغ في شعر السبعينيات كالثقافة المشرقية ويتجلى ذلك مثلا من خلال قصيدة الشاعر سليمان جوادي، يقول:

وَأَنْتِ سَيِدَتِي فِي كَفَةٍ

وَاللهُ وَالتَارِيخُ فِي كَفَةٍ

وَحَتَى فِكْرَنَا فِي كَفَةٍ[2]

---

[1] – آل خليفة محمد العيد، الديوان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2010، ص: 404.

[2] – جوادي سليمان، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، 1976، ص: 70.

كانت أولى الكتابات لهذا الجيل –ما بعد السبعينيات– تثبت الفرق بينها وبين الجيل السبعيني ولعل من أبرز هؤلاء الكتاب المبدعين نذكر الأخضر فلوس، يقول في قصيدته "الدخول إلى الكهف الثاني":

عُيُونِي عَلَى بَابِهَا...وَالنَوافِذُ مُغْلَقَةٌ فِي الهَزِيعِ

وَكُنْت فِي جَمْرَة...تَتَحَرَكُ فِي الخُيُولِ

وَرَائِحَةُ المَاءِ وَالشَجَرِ العَذْبِ[1]

وكذلك علي ملاحي يقول في قصيدة "تذكرة العشق":

تَنَاهَتْ عَنْ قَلْبِهَا الذِكْرَيَاتُ

الحُقُولُ اسْتَرَاحَتْ إِلَى المَاءِ فِي تُؤْدِهِ

سَرْبَلَتْ شَعْرَهَا فِي لُجَاجِ التَطَلُعِ[2]

وأيضا نجد عثمان لوصيف وعبد الله العشي والعربي عميش وعياش يحياوي...، فكان هؤلاء الشعراء وأمثالهم يرمون إلى تجاوز إشكالية الوزن والقافية أي "التفعيلة بدل البيت وتعدد القافية بدل التقفية الموحدة"[3]، التي أثرت على الشعر السبعيني، وكذلك تجاوز الإشكال الإيديولوجي والابتعاد عن مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع فقد "شارك الشعر في كل معارك الأمة النضالية وأبلى فيها بلاءً حسنا فأسهم في قضايا وحدة المجتمع وإنهاضه وتحريره، وشارك في قضايا التعليم ونشره"[4]. وما يلاحظ على بعض الشعراء أنهم قاموا بالتجديد على المستوى المضموني دون المساس بالشكل، وهم كثيرون نذكر منهم على سبيل المثال مصطفى الغماري، محمد العيد آل خليفة، عبد الله حمودة، وغيرهم....

---

[1] – فلوس الأخضر، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002، ص: 27.

[2] – ملاحي علي، صفاء الأزمة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989، ص: 07.

[3] – ينظر: علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري –دراسة نقدية–، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص: 75.

[4] – ينظر: خرفي صالح، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: 216.

لقد وجد شعراء ما بعد السبعينيات أنفسهم بين تيارين مختلفين تماما وهما "التيار التجديدي والتيار التقليدي"، وأثناء تصادمهم بهذا الموقف حاولوا أن يأخذوا منهما ما يناسبهم أو الأصلح لهم، إضافة إلى أمر ثالث يعد أهم من هذين التيارين "وهو الرغبة في العودة إلى الأصول الإبداعية التي حاربها جيل السبعينيات وعدها قديمة وجافة.."[1]. فعبد الله حمادي من أولائك الشعراء الذين يحاولون تجاوز الصراع الشكلي للشعر وربطه بتغير الظروف "لما حصل القطر الجزائري على الاستقلال تغيرت الأجواء، ووجد الشعراء أن الدوافع التي كانت تدفعهم إلى الكتابة قد اختفت"[2]، يقول عبد الله حمادي " وللتمكن من إضفاء سمة الحداثة والمعاصرة على القصيدة العمودية يأتي بالدرجة الأولى في نظري ضرورة اكتساب ملكة التذوق للشعر المعاصر، سواءً كان عربياً أو أجنبياً. وملكة التذوق هذه ليست تلك التي يعتمد إليها أو يكتسبها القارئ المدمن حتى تسهل عليه عملية التلقي والتجاوب، بل أبعد من هذا حيث تجعل هذا الأخير ينفذ إلى أجواء الشاعر المبدع، ويشاطره هموم التجربة والمعاناة إلى درجة الاتجاه الكلي معه"[3].

والحداثة أيضًا لا تعني "شكلا فنياً نلهب وراء تحقيقه، نستورده أو نضعه عابثين، وليست الحداثة كذلك فكراً منظوماً عن مخترعات العصر واتجاهاته"[4]، أما ملكة التذوق فنقصد بها عملية الإبحار بحثا عن المبدع أو الشاعر.

نعم لقد حاول شعراء ما بعد السبعينيات، تفادي تلك الأخطاء والهفوات التي عرقلت سابقيهم و"قد تجاوزوا بعض هذه العيوب وأخذوا يطورون لغتهم، بعد أن اتسع اطلاعهم وتعمقت تجاربهم "[5]، ودخول عالم الشعر الحرّ الذي يكون" جارٍ على قواعد العروض، والعربي ملتزم لها كل

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 21.

[2] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985، ص: 80.

[3] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 21.

[4] – شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، د.ط، 2003، ص: 30.

[5] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص: 140.

الالتزام وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع التام والمجزوء والمشطور"[1]، واتخاذ القصائد المشرقية نموذجاً خاصة بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي، نازك الملائكة، نزار قباني...

ثم تطرق للعنصر الثاني والذي وسمه بـ" **هاجس التأسيس وضرورة التجاوز**"، فيرى الباحث أن التفاعل بين الغرب والعرب ومسايرة الأدب العربي للتطورات الفكرية و الاجتماعية التي يشهدها الغرب، والتطور الطبيعي الذي فرضته طبيعة الحياة بمستجداتها ومعطياتها المعاصرة، كانت سببا وجيها في إحداث انعطاف تجديدي مسّ الشعر العربي في مختلف مستوياته محدثاً تغيرات شكلية وجمالية، وقد تمثل مظهر الحداثة في "تحرر الشعر من الالتزام بالقافية الواحدة مع التخفيف من صرامة الوزن القديم ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة"[2]فقد ثار الشعراء على الوزن والقافية القديمة وتحرروا من ضروراتها. هذا المبدأ الحداثي التطوري الذي انتهجه الشعر العربي، سار نحوه الشعر الجزائري من خلال التأسيس لتجربة إبداعية جديدة تقوم على تجاوز الواقع والمألوف والمعقول والخروج عن النمطية والتبعية وهذا ما قام بتناوله الكاتب في هذا العنصر، فهو يرى أن شعراء ما بعد السبعينيات عمدوا إلى تجاوز الشعر الإحيائي الذي تميز به الأمير عبد القادر ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا، فالشعر الإحيائي لم يحقق أي إضافة من الناحية الفنية، وإنما كان نظماً خالصاً لأفكار القدامى، ولأن الواقع متغير غير ثابت فقد انتشرت روح الاستقلال والثورة والتحرر، فالقصيدة القديمة لم تعد قادرة على استيعاب كل متطلعات هذه الروح الثائرة لجيل ما بعد السبعينيات، وهو "محاولة الإصرار على الخروج النهائي من عقدة المقاربة السطحية السائدة لمفهوم الكتابة الشعرية التي طبعت الشعرية منذ بداية ظهورها على يد الأمير عبد القادر الجزائري"[3]، هذا التجاوز لم يكن مجرد خروج عن النمطية وإنما نتيجة عدم قدرة هذه النمطية عن التعبير عن التحولات الجديدة. ولعل "من العوامل والمؤثرات التي

---

[1]– السماوي أحمد، الأدب العربي الحديث –دراسة أجناسية–، مركز النشر الجامعي، المطبعة الرسمية، تونس، 2003، ص: 633.

[2]– العشماوي محمد زكي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر، د.ط، 1994، ص: 212/211.

[3]– رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 23.

جعلت شعراء ما بعد السبعينيات يتجهون إلى هذا النوع من الشعر ضرورة التحول من القالب الهندسي الصارم إلى قالب جديد يستجيب لطبيعة الحياة المعاصرة"[1]، فقد تجاوزوا وحدتي الوزن والقافية وتقاليدها العتيقة وأدى ذلك إلى "استبدال معالم التلقي القديمة بمعالم جديدة لم يكن من السهل تغيير معطياتها الراسخة في الأذهان الموسيقية منذ العصر الإحيائي"[2].

إن تجربة الشعر في الجزائر ما بعد السبعينيات كانت مشرقية من الناحية الأسلوبية والفنية، إلا أن العوامل السياسية والاجتماعية لعبت دورا في بلورة القصيدة الجزائرية، لأنها كانت تتناول مواضيع مستوحاة من البيئة أو من الأوضاع الاجتماعية، "فلم يكتب الشعراء الجزائريون بهذا الشكل إلا بعد أن اطلعوا على الصحافة الأدبية المشرقية، أو عندما سافروا إلى المشرق للدراسة"[3]. إن الشعرية الجزائرية تأخرت عن كتابة هذا النمط الشعري الجديد نتيجة الركود الإبداعي والفراغ الثقافي الذي شهدته الجزائر خلال فترة الاستعمار من خلال منع التعليم ونشر لغة المستعمر مما "أثر تأثيرا مباشرا على الحياة الأدبية عامة وعلى الحركة الشعرية بصفة خاصة"[4]، هذه الأوضاع الحياتية كانت دافعا نفسيا للتجديد والخلق الشعري لجيل ما بعد السبعينيات والتأسيس لتجربة شعرية جديدة تدفع بالشعرية الجزائرية قدما نحو الجدة.

يرى الكاتب أن من الأسباب التي ساعدت هذا الجيل الجديد في دخول دوائر التجريب "خفوت تأثيرات الإكراهات الفكرية والإيديولوجية التي طبعت بها المراحل السابقة خاصة في مرحلة السبعينيات ولا يخفى على عاقل مدى ما كانت تمثله هذه الإكراهات من سلطة سلبية على النص"[5]، الذات الشاعرة كانت من ضحايا التوجه الإيديولوجي الذي تبنته الجزائر في الاشتراكية، إلاّ أنّ تراجع

---

[1] – ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، ص: 24.

[2] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 24.

[3] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص: 69.

[4] – ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، ص: 185.

[5] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 25.

هذه الأخيرة عن مكانتها في الثمانينيات كان له دور في تحرر هذه الذات الشاعرة من الضغوطات الممارسة عليها من قبل الإيديولوجية.

إن التحولات السياسية والاجتماعية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال أثرت على الشعر من الناحية الشكلية والدلالية، هذا ما جعل شعراء الثمانينيات في مواجهة مع هذه الأطروحات السياسية والاجتماعية وهذا "أدى إلى تغيّر منابع النظرة التي صاروا يحملونها عن الممارسة الإبداعية عموما والشعرية خصوصا"[1]، كما يرى أيضا أنه كانت في الساحة الإبداعية أدباء لهم مكانتهم في رفوف الأدب، وأثناء فترة الاستقلال كانت السياسة التي انتهجتها الدولة أقصت العديد من المبدعين وفرضت قيود على الثقافة، وكانت في صراع دائم مع المثقف، و"المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشعراء انسحبوا من الساحة الأدبية، أو كادوا، منهم من انقطع عن الكتابة ومنهم من انصرف إلى البحث العلمي"[2]، فمفدي زكريا مثلا رغم التضحيات التي قدمها للجزائر عامة والأدب خاصة والذي "طالما تغنت هذه المنظومة بأشعاره الثورية واستعملتها بطريقة انتهازية وانتقائية لاحتياجاتها المرحلية، كان غائبا عن الحضور الثقافي لجزائر الاستقلال، لا على مستوى الأفكار التي كان يؤمن بها والتي ضمنها جزء من مدونته الشعرية، وإنما على مستوى الحضور الإنساني حيث كان بعيداً في تونس يراقب الوضع الثقافي لجزائر لم تسعفه رؤيتها الإيديولوجية والسياسية المرحلية من التعبير عن مكنوناته الإبداعية"[3]. فقد بدى جمود واضح على الأصوات الإبداعية بعد الاستقلال.

ثم ختم بخاتمة مفادها أنه أصبح من الضروري بالنسبة للجيل الجديد من دارسي الأدب الجزائري عموما ودارسي مدونته الشعرية على الخصوص، أن يضعوا ضمن اهتماماتهم العودة الواعية

---

[1] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص:28.

[2] – ينظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص: 78.

[3] – رابحي عبد القادر، المقولة و العرّاف، ص: 29.

إلى فترة أساسية في تشكيل الوعي بالحداثة في مرحلة تاريخية هي من الحساسية والأهمية بحيث أن تجاوزها المتعّمد لا يمكن أن يكون إلاّ على حساب نص شعري خبأ لهم ولغيرهم من الدارسين[1].

أمّا في الدراسة الثانية فقد وسمها بـ "**الشعر الجزائري المعاصر، الحركة التجديدية والواقع التاريخي**"، فبدأه بمقدمة موجزة يقول فيها أن هذا الجزء لن يعيد الحديث عن إشكالية التجديد الشعري في القصيدة العربية أو عن ظهور الحداثة الشعرية في النصف الأول من القرن العشرين؛ بل سوف يتطرق فيه إلى مسارات التجديد الشعري في المشرق العربي وتغيير وجهة النظر من القضايا الأسلوبية والشكلية إلى الجوانب الفكرية والثقافية وكذلك أثرها في تجدد الخطاب الشعري الجزائري في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي.

ثم تطرق إلى العنصر الأول والموسوم بـ"**محاولة تأصيل مفهوم الحداثة الشعرية**"، وهنا نجد الكاتب يتحدث عن الحركة التجديدية الشعرية في المشرق وأثرها على النص الشعري السبعيني في الجزائر، يقول أبو القاسم سعد الله "غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق –ولاسيما لبنان– واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من التقليدية في الشعر، وتماشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنها حرة القوافي مثل قصيدة احتراق... ثم لم ألبث أن تحررت من التفاعيل أيضا"[2]، يقول في هذه القصيدة –احتراق–:

أَفِي كُلِ قَلْبٍ أَزِيزُ النُذُورِ

وَفِي كُلِ أُفُقٍ ضَبَاً وَأَوَارُ

وَفِي كُلِ عِرْق دَمٍ يَتَلَظَى

1– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعراف، ص: 30.

2– ينظر: عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، د.ط، 1983، ص: 68.

بَخُورُ يَذُوبُ شَذًا وَافْتِخَارِ

تَنْزِي لَهُ كُل جَارِحَةِ

وَتَطْفُو بِهِ فِي فَضَاءِ بُخَارِ[1].

ومعلوم أنّ الكتابات الشعرية هذه قد كانت تنشر على صفحات الجرائد والمجلات "فالشاعر أبو القاسم سعد الله قد فتحت له مجلة الآداب صدرها، وغيرها من المجلات العربية، ينشر فيها قصائده، ويعرف بالحركة الشعرية والنقدية في الجزائر"[2].

لقد شهدت الجزائر في النصف الثاني من القرن العشرين على غرار بقية الدول العربية عامة والمشرقية خاصة، التطور المحقق على المستويات المختلفة، "فالجزائر قد عرفت عدة تحولات تاريخية، اجتماعية، سياسية، ولاسيما الثقافية خاصة على الصعيد الأدبي حيث شهدت الساحة الأدبية محاولات جادة في مجال الشعر خاصة مع مطلع السبعينيات"[3].

أمَّا عن الحداثة الشعرية فهي "سمة للأقوال و الأشياء الغير معروفة من قبل وبهذا المعنى لكل عصر حداثته"[4].

أو هي كما يقول اليوسفي "نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، فنياً تعني الحداثة تساؤلاً جذرياً

---

[1] – الركيبي عبد الله، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 131.

[2] – ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، ص: 61.

[3] – ينظر: يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا، الاجتماعية و الثقافية، وهران، د.ط، د.ت، ص: 115.

[4] – أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 96.

يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتعبير"[1].

وبهذا فإن الحداثة شملت شتى العلوم خاصة في مجال الأدب، فكانت، نازك الملائكة من أولائك الداعيين إلى التجديد في الشعر "وكانوا يرمون بالشكل الجديد لا إلى طرافة الشكل وحده، فهذه تجعل عمر الشعر قصيراً، وإنما هم يلبون دعوة الحياة ويغيرون النغمات القديمة ليصبح الشعر كفؤاً بالتعبير عن متطلبات الحياة الجديدة"[2]، فظهرت أول قصيدة في الشعر الحرّ لنازك الملائكة تحت عنوان "الكوليرا"، تقول:

"طَلَعَ الفَجْرُ

أصْغِ إِلَى وَقْعِ خُطَى المَاشِينَ

فِي صَمْتِ الفَجْرِ، أصْغِ، أُنْظُرْ رَكَبَ البَاكِينَ

عَشْرَةَ أَمْوَاتٍ عِشْرُوناً

لاَتَحْصِ، اصْغِ لِلْبَاكِيناَ

اسْمَعْ صَوْتَ الطِفْلِ المِسْكِينِ

مَوتَى، مَوتَى، ضَاعَ العَدَدُ

مَوتَى، مَوتَى، لَمْ يَبْقَ غَدُ" [3]

إنَّ المتأمل للحداثة الشعرية عند العرب يجدها قد ولدت منذ القديم "إنّ جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية

---

[1] – اليوسفي محمد لطفي، البيانات، دار سراس، تونس، د.ط، 1993، ص: 32/31.

[2] – ينظر: رامي فواز أحمد الحموي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد، الأردن، ط1، 2008، ص: 87.

[3] – شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، ص: 43.

الجاهلية تمثل القدم الشعري، وإن الدراسات القرآنية وضعت أساساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[1].

لقد كانت مرحلة السبعينيات "مرحلة في إنتاج رؤى وأفكار جديدة في المشرق العربي عامة وفي الجزائر خاصة، وهذا بظهور الإيديولوجية اليسارية بوصفها مفهوما تقدمياً تنويرياً على حدّ تعبير الأستاذ رابحي، "ظهرت الحركة اليسارية بعدما انهارت دولة جبهة التحرير الوطني وتأسيس دستور جديد سنة 1989 يقر بحق التنظيم السياسي والتعددية الحزبية مثل هذه الحركة أحزاب رسمية تمارس حقها السياسي في جميع الانتخابات المبرمجة لكي تقوي وجودها في المجالس المحلية والوطنية، وتغير خطاب الحركة اليسارية الإيديولوجية ليواكب التحولات الحديثة"[2]، فقد حاولت اليسارية أن تساير التحولات المختلفة.

إنّ المتتبع لحركة تطور الشعر العربي الجديد يجد أن الشعراء الجزائريين هم السباقين لهذا النوع من الكتابة مقارنة مع شعراء المغرب العربي، بقصيدة "طريقي" التي تطرقنا إليها سالفاً، ومن أهم رواد الشعر الحرّ في الجزائر: أبو القاسم سعد الله، وأبو القاسم خمار فهما من أولائك الأوائل الذين نقلوا الحداثة الشعرية إلى الشعر الجزائري، وهذا بكسرهم لعمود الشعر و الخروج عن قواعده الأساسية لينتج الشعر الحرّ. إضافة إلى أن النظام الشعري القديم يجعل الشاعر مقيداً ولا يمكنه تفجير مواهبه، ولهذا فإن "التجربة الجدية لها أبعادها المعقدة من الجوانب النفسية والشعورية، وتحتاج إلى العديد من وسائل الأداء التي تتجاوز القوالب الموروثة في طرق الأداء الفني من التعبير باللفظة والصورة إلى قوانين الشكل الخارجي المعروفة بموسيقى الشعر التي تعتمد أساساً على رتابة الوزن وثبات القافية كما هو الشأن في

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، ص: 50/51.

[2] – كلفت خليل ، خارطة اليسار العربي –تونس، مصر، اليمن، السودان، المغرب، الجزائر–، مؤسسة روزا لكسمبورغ، تونس، د.ط، 2014، ص: 154.

القصيدة العربية، ومن هنا كانت الثورة على الشكل الموروث ضرورة استلزمها المضمون الجديد لدى نفر من المجددين"[1].

تعد فترة السبعينيات في الشعر لصيقة التغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية فكان الوطن العربي في أغلبه يشهد الحركات التحررية، "فأيديولوجية الشاعر الحديث تنبع من إحساسه الذاتي بالقضايا الكيانية الكبرى لذلك فهو لا ينحصر في أطر سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية، وإنما هو يكتسب إيديولوجيته في الإطار الحضاري الشامل لمأساة الإنسان"[2]، وهذا ماجعل الشعراء يعبروا عن "وطنية عامة إسلامية غير محددة المعالم تدعي مفهوم الأمة الإسلامية"[3].

كان الهدف الأساسي والأسمى من معركة الحداثة السبعينية الإيديولوجية مرتبط بالصراعات السياسية والثقافية، ووضع أسس بنائية يقوم عليها المجتمع بدءاً برفض البنيات التقليدية المحافظة "إن المجددين كانوا يرفضون هذا الارتداد إلى الخلف، ويطلبون أولاً قبل كل شيء أن يكون الشاعر ابن عصره وصادقا كلّ الصدق مع طبيعة الذي لا يصدر عن احتذاء واقتداء، بل عن استقلال تام"[4]، وكذلك رفض الثقافة الغربية الاستعمارية.

ثم انتقل إلى العنصر الثاني وسماه **"المتغير التاريخي والانفتاح على التجريب"**، وتحدث فيه عن التجربة الشعرية السبعينية في الجزائر التي تعتبر الأساس في بداية حركة شعرية جديدة، خاصة فيما يخص الجانب الشكلي، فقد أعلنت القطيعة مع القصيدة العمودية إلى حدّ " اتهام نماذج الشعر العمودي بأنها تمثل إساءة للأدب الجزائري. هذا الجيل من الشباب هم شعراء القصيدة الجديدة، أظهروا حماساً وتعصباً للشكل الجديد فاتخذوا من مجلة (أمال) منبراً لهم"[5]، وقد أدى ذلك بدوره إلى

---

[1] – أبو الأنوار محمد، الحوار الأدبي حول الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط2، 1978، ص: 450.

[2] – ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، د.ط، 1968، ص: 175/174.

[3] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 39.

[4] – أبو الأنوار محمد، الحوار الأدبي حول الشعر، ص: 455.

[5] – ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، ص: 182/181.

ظهور "بوادر نهضة ثقافية تحل محل الركود، وظهرت إلى الوجود صحف ومجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدراً واسعاً للإنتاج الأدبي وشعر الشباب توجهه وترعاه وتحضنه"[1]، مثل: المجاهد، والشعب الثقافي والشعب الأسبوعي.

يرى الباحث أن التجربة الشعرية في الجزائر اقتصرت عل الجانب الشكلي فقط "شعر السبعينيات قُدِّمَ للقارئ على أنه حداثة شعرية مكتملة الأركان، على الرغم من أنها لم تتجلى في غير جانبها الشكلي"[2]. لقد عكست فترة السبعينيات الإيديولوجية وغاب فيها الجمال والفن والإبداع لاتجاه أدبها نحو الوصف الذي فرضته الواقعية الاشتراكية واكتفت بنقل وتصوير الواقع كما هو، إلاّ أنّ التحولات السياسية التي شهدتها الجزائر خلال فترة الثمانينيات فتحت المجال للإبداع، وارتقى النص إلى مرحلة النضج الفني، وانفتح على مستويات جديدة كتوظيف الرمز والأسطورة واشتماله على الشعرية والغموض. "غير أن الشاعر يعد مرحلة السبعينيات من أخصب مراحل الأدب الجزائري لقيامها على الثورة الزراعية والأوضاع الاجتماعية ...، أما فترة الثمانينيات فلها توجهات خاصة متمثلة في النضج الفني، وأخرى رؤيوية متمثلة في غربة الذات"[3].

كما تطرق الكاتب إلى الصراعات الفكرية بين التيارات الأيديولوجية والسياسية وأثارها على الحداثة الشعرية من خلال نقاط الاختلاف والالتقاء ومساهمتها في تقديم مفاهيم متضادة ومناقضة للحداثة الشعرية.

يرى الكاتب أن النص العربي الحديث قد تغير "منذ لحظة ميلاده المرتبطة بضياع الأرض الفلسطينية سنة 1948، وبين تجديد بنيانه المرتبطة بهزيمة حزيران 1967"[4]. فالأدب في السبعينيات

---

[1] – ينظر: ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، ص: 167.

[2] – ينظر: عبد القادر رابحي، المقولة والعرَّاف، ص: 40.

[3] – يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب، د.ت، الجزائر، ص: 212/211.

[4] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 41.

كان ضحية التوجه الإيديولوجي ولكن مع الانفتاح السياسي الذي شهدته الجزائر فترة مابعد الثمانينيات ساهم بدوره النهوض بالأدب.

لقد "كان شعراء مابعد السبعينيات يحاولون أن يجدوا لهم مكانا في خارطة الإبداع الأدبي بصفة عامة والإبداع الشعري بصفة خاصة، وقد لازم هذا البحث تغير العديد من المعطيات السياسية والاجتماعية. "كانت السلطة السياسية تشجع التوقيف، بل تكاد تفرضه، أو لعل الأصح أن يقال إنها لم تكن تسمح بأي صراع مذهبي، حتى لو كان مجاله الأدب، فقد كانت تريد الوحدة دائما ولم يكن حق الاختلاف مكفولا حتى للأنصار"[1]. فشعار الوحدة هذا الذي كانت ترفعه الماركسية كانت له آثار سلبية على الحركة الإبداعية "ورغم ما قد يبدو في ذلك من غرابة، فقد كانت وسائل النشر جميعها فعلياً في يد الدولة"[2].

لقد كانت الواقعية الاشتراكية انعكست على الحركة الإبداعية عموما وعلى الحركة الشعرية خصوصا في عدة بلدان عربية، والجزائر هي واحدة من هذه البلدان فالفكر الناصري ونشاط حزب البعث في سوريا والعراق وما تحمله هذه المشاريع في طياتها من مبادئ لها علاقة بما يجري في العالم من صراعات، أثرت على الحركة الإبداعية وأصبح المبدع جزء من ذلك الصراع، "فقد حملت هذه المشاريع وهم حداثي ...وفشل أطروحاتها الفكرية وتطبيقاتها على أرض الواقع بسبب اعتمادها على التلفيقية التي أدت إلى تخطي أجيال كامنة من المثقفين والمبدعين وتشكيكهم في قدراتهم على تجاوز المرحلة التاريخية"[3].

---

[1]– ينظر: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د.ط، 1993، ص: 31

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 32/31.

[3]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 45/44.

فالمبدع كان يعمل خادما لهذا الفكر "فعهد التحول الاشتراكي جعل الثقافة مهنة مختصة بتدعيم النظام القائم فكان عليها أن تتخذ طابعا أيديولوجيا دون أن يسمح لها بالقيام بأي مغامرات أيديولوجية خاصة بها"[1]، مما أدى إلى فسح المجال الثقافي والسياسي لدخول روافد ثقافية وفكرية لم تكن متوفرة في مرحلة السبعينيات.

يرى الدكتور رابحي عبد القادر بأن الكثير من شعراء جيل السبعينيات في مرحلة الثمانينيات لم يتنازلوا في كتاباتهم عن اقتناعاتهم الفكرية والإبداعية وساهم ذلك في تنامي حدة الصراع حول الرؤى منظومة القيم الجمالية المتعددة التي يجب أن تنعكس على النص الشعري المعاصر، وذلك من خلال المواجهة الفكرية والإبداعية بين الأطروحات الواقعية الاجتماعية في الأدب التي كان يؤمن بها هذا الجيل"[2] لكي تصل اللغة الشعرية إلى الجمالية يجب أن تتحرر الذات الشاعرة من كافة الأطروحات الواقعية والاجتماعية التي ارتوى منها جيل السبعينيات، "والرؤية المخالفة والمختلفة التي بدأت تظهر في العديد من الكتابات على مستوى الخطاب النقدي"[3]، ويقصد أن الكتابات النقدية كانت بمثابة مرآة عاكسة للإيديولوجية.

تلك التغيرات الجديدة التي طرأت على النص الشعري الجديد في صورته الفنية والجمالية "انعكس على الممارسة النقدية من خلال محاولتها إيجاد ثقافة إبداعية مختلفة في خارطة التلقي التي بدأت تتغير شيئاً فشيئاً"[4]حتى تواكب العملية الإبداعية في حالتها الجديدة.

كما تطرق الكاتب أيضاً إلى فشل الاشتراكية الماركسية في الوطن العربي "التي سيطرت لمدة طويلة على الساحة الفكرية والأدبية، كما يلاحظ أنها بدأت تضعف شيئاً فشيئاً من الخطاب الثقافي

---

[1] – شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص: 44.

[2] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 42.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.

العربي"[1]. فالاشتراكية الماركسية تفرض على المبدع أن ينقل الواقع كما هو ولا يحق له أن يتفاعل معه، وهذا ما جعل النص الإبداعي فارغ من أيّ قيم.

يرى الكاتب أن "النقطة الأهم التي لعبت دوراً حاسماً في انتباه هذا الجيل من المثقفين إلى مشروعية تغيير الخطابات الذي كان يمثله جزء من المثقفين في المشرق، والذي كان رافدا أساسيا في تشكيل الاقتناعات الفكرية والجمالية لجيل السبعينيات هي الهزة العنيفة التي أحدثتها هزيمة حزيران 1967 على مستوى الوعي بتغيير هذه الخطابات"[2].

وقضية فلسطين "انعكست من خلال مأساة ضياع الأرض وتشتيت الشعب، على البنيات الموضوعية والأسلوبية للنص الأدبي عموما والنص الشعري على الخصوص ولم يخرج النص الشعري الجزائري عن هذا الطرح من خلال تجاوز الموضوعات المحلية والاشتغال بواقع الهزيمة وضياع الأرض"[3].

أمّا العنصر الثالث فقد وسمه بـ"**الاستيعاب النصي للمفاهيم الحداثية**"، تحدث فيه عن المفاهيم الجديدة الناتجة عن المناهج الغربية مثل البنيوية وهي "كلّ مكوَّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماعداه، ولا يمكن أن يكون على ماهو عليه إلاّ بفضل علاقته بما عداه"[4]، وكذلك التفكيكية هي"حركة بنائية وضدها في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعاً لنبرز بنياته، أضلاعه أو هيكله، ولكن نفُكُ البنية التي لا تفسر شيئاً، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ، ولا قوة. فالتفكيك من حيث الماهية هو طريقة حصر البسيط، أو هو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي ومن التفكير النقدي، لذا فهو ليس سلبياً"[5]، وغيرها من المناهج ...، وهكذا فقد تراكمت المعارف

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف ، ص: 44.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص: 45.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، 46.

[4] – إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر الفجالة، القاهرة، مصر، د.ط، ص: 42.

[5] – إبراهيم عبد الله وآخرون، معرفة الآخر–مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة–، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1990، ص: 114.

على المثقفين والمبدعين، وكانت تحمل في طياتها جملة من القيم والمعارف الجديدة المختلفة جذرياً عّما كان متداول آنذاك. وكانت في تلك الفترة أغلب الشعوب العربية تعيش فترة الاستقلال ونيل الحرية، مما أجبر الشعراء على طرح إشكالية الحداثة الشعرية، وقد تحدثنا سابقا عن الوضع الذي آل إليه الشعراء بعد الاستقلال .

ومما لاشك فيه أن الحركة السياسية تعتبر أهم عنصر واضح وجلي أسهم في تغيير الخطاب الأدبي وكذا طرحه للقضايا السياسية الجوهرية للدولة. "إنّ الوجهة الفنية للشعر كانت أرقى وذلك بإصرار الشعراء على جنوحهم إلى الإبداع والعناية المضمون، والشعر الوطني الذي كانت غايته أن يتناول القضية الوطنية بكل أبعادها قبل كل شيء دون الالتفات كثيرا إلى تجويد النسق الفني فيه"[1].

لقد شهد العالم العربي محاولات عدة من أجل التجديد خاصة في الجزائر، يقول أبو القاسم سعد الله "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947، باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكن لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء"[2].

وكان للحركة التجديدية عدة أسباب لعل أبرزها ارتباط الشعر بالمقاومة، فكان الشعراء يعبرون في قصائدهم عن الشهامة والرجولة و...والشعر الجزائري إنما بدأ في التغيير بعدما أحس جيل ما بعد السبعينيات بضرورة التغيير على مستوى الشعر الذي يعد "تعبيرا عن التطور الدائم الذي يتطلبه إيقاع العصر المتجدد والسير بالحركة الشعرية من حسن إلى أحسن"[3].

إضافة إلى التجديد الذي كان في فترة الستينات والمتمثل في الشعر الحرّ، فقد طرقت إشكالية التجديد مرة أخرى من خلال قصيدة النثر ولا محدودية التجريب الشعري. وهذا مع ظهور الترجمات الغربية لكبار الشعراء أمثال "إليوت، غزرا باوند، جيمس جويس، رينيه شار، رفائيل البيرتي، وخاصة

---

[1] – مرتاض عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007، ص: 44.

[2] – سعد الله أبو القاسم، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص: 47.

[3] – ينظر: ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، ص: 660.

شعراء الحداثة الغربية"[1]، ومن الواضح أن محاولات التجريب الشعري كانت متفاوتة من بلد لآخر، أو من شاعر لآخر وكذلك من جيل لآخر، لأن التجديد في الشعر لم ينطلق في كل الدول في زمن واحد، فمثلا في العراق ظهر سنة 1947، أمّا في الجزائر كان سنة 1955. وبهذا فإن إشكالية التجريب هي الأخرى طرقت.

ثم انتقل الباحث إلى الحديث عن التجارب الشخصية للشعراء، مثل أدونيس وتجربة الأفق الأدونيسي، وظاهرة التجديد والتحرر من التقليد "والاعتماد على ما يقدمه راهن الممارسة الحياتية من آفاق إبداعية جديدة"[2]، كما تعد هزيمة 1967 المبرر الأساسي لظهور التيار المحافظ والذي يهدف إلى التمسك بالتقليدي وإعادة قراءة التراث النقدي من أجل الوصول إلى نظرية نقدية عربية خالصة، وقد تغنى العديد من الشعراء بهذه الهزيمة، ومن بينهم نزار قباني، يقول:

"وَأَنَا العَاشِقُ الكَبِيرُ...وَلَكِنْ----- لَيْسَ تَكْفِي دَفَاتِرِي الزَرْقَاءُ

يَا حَزِيرَانُ مَا الذِي فَعَلَ الشِعْرُ----- وَمَاذاَ أَعْطَى لَنَا الشُعَرَاءُ ؟

الدَوَاوِينُ فِي يَدَيْنَا طُـــــــــرُوحٌ----- وَالتَعَابِيرُ كُلُهــا إِنْشَاءُ

كما عبر عن تلك الجرائم في موضع آخر، فيقول:

لَمْ نَزَل ...لَمْ نَزَلْ نُمَصْمِصُ----- قِشْراً وَفِلَسْطِينُ خَصَبَتْهَا الدِمَاءُ

سَقَطَتْ فِي الوُحِولِ كُلُ الصَفَحَاتِ----- وَمَاتَ الخَلِيلُ ...وَالفَرَاءُ..."[3]

وبعد هذه العناصر الثلاثة تطرق الباحث إلى خاتمة أوجز فيها الحديث عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وارتباط جذورها التاريخية بالتجربة المعاصرة، "وعلى الرغم من سبق التجربة الجزائرية

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 51.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 53.

[3] – ينظر: دحو العربي، قراءات في ديوان العرب الجزائري–تأسيس... توحد... انعتاق...مشاكسات... أرق... حميمية، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2006، ص: 42.

في نقل الحداثة الشكلية إلى المغرب العربي وترسيخ صورتها في واقع الممارسة الشعرية، إلاّ أن كثير من إحداثياتها السابقة سرعان ما تعلقت بما حملته المشاريع السياسية والإيديولوجية للدولة"[1]، إضافة إلى الأثر السياسي والإيديولوجي وبلورتهما في القصيدة. "فمهما قيل من أن الكُتَّاب بعيدون كل البعد عن الصراع الفكري الذي يدور في حياة بلادهم فإنهم سواءٌ أرادوا أم لم يريدوا إنما يعكسون في كتاباتهم وفي مواقفهم تلك الصراعات ... التي تمر بها حياة تلك البلاد"[2].

ثم انتقل إلى الدراسة الثالثة والمعنونة بـ"**شعرية مابعد السبعينيات واستحضار المرجعيات المغيبة في النص الشعري الجزائري المعاصر**"، استهله الدكتور رابحي بمقدمة قال فيها أنه سيتعرض في هذه الدراسة إلى الأطروحات التي غُيِّبت من النص الجزائري المعاصر في السبعينيات وعودة استحضارها في فترة الثمانينيات حيث "بلورت مرحلة السبعينيات من القرن الماضي جلّ الإحداثيات الفكرية والسياسية والأيديولوجية التي ستكون محل اهتمام جُل المثقفين الجزائريين في فترة الثمانينيات تحديدا"[3]، ويضيف قائلا:" تحاول هذه الورقة أن تترصد بعض هذه الإحداثيات المغيبة عن الخطاب الثقافي الجزائري طيلة المرحلة السبعينية، ومدى تأثيرها في صياغة وعي حداثي مختلف لدى الشعراء الجزائريين الذين عايشوا هذه الفترة"[4].

ثم تطرق إلى العنصر الأول والموسوم بـ"**الوعي بالحداثة واستحضار الطرح المغّيب**"، فهو يرى أن هناك معلمين اثنين أساسيين حددا مرحلة الثمانيات وأسسا بناءً على ذلك لحركة الانفصال الإيديولوجي والثقافي عن المرحلة السبعينية بكل ماتحمله الكلمة من معنى، وهذان المعلمان هما:

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 53/54.

[2] – ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1967، ص: 127.

[3] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 57.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 57.

-"بداية أفول نجم المرحلة السبعينية برؤيتها الإيديولوجية اليسارية بوفاة الرئيس الراحل هواري بومدين في نهاية السبعينيات"[1]، فقد شهدت نهاية السبعينيات محطة صعبة بسبب وفاة الرئيس الراحل "هواري بومدين"، وخلفه الشاذلي بن جديد، الأمر الذي تصادم مع فئة من الناس تطالب بتغيير النظام السياسي، ومن هنا بدأت الثقافة والأفكار تتغير عن المسار الذي رسمت عليه في العشرية السابقة.

- تجلي الصراع الإيديولوجي في أقصى مظاهره المصحوبة بالعنف من خلال ما سمي بأحداث أكتوبر 1988، وتحول إشكالات الصراع الإيديولوجي والسياسي إلى مواجهات بين النظام السياسي المأزم والشارع لأول مرة في تاريخ الجزائر المستقلة"[2]، فمظاهرات أكتوبر التي خرج فيها الجزائريون بسبب ظروف المعيشة المتدنية و اللامساواة التي أنتجتها سياسة الحزب الواحد والتي تسببت فيها بشكل كبير الأزمة المالية العالمية، حيث طالب المتظاهرون بتغيير النظام السياسي وتحقق هذا الأمر الذي فتح المجال للتعددية الحزبية، وقد كانت لهذه الأحداث انعكاسات على نص ما بعد الثمانينيات.

يرى الكاتب أن بوفاة الرئيس الراحل "هواري بومدين" استطاعت أن تتخلص وزارة الثقافة من القيود المفروضة عليها في سياسة إطار الحزب الواحد التي كان ينتهجها "ومن ثمة انتهاء المشروع الذي كان يحمله عن التصورات الذاتية والموضوعية الخاصة بمستقبل الجزائر الثقافي، وذلك على الأقل من الناحية النظرية، على الرغم من استقلال التيارات الإيديولوجية والفكرية المنضوية تحت الجهاز التنظيمي العام للحزب الواحد، لأفكار هذا المشروع من أجل الحفاظ على مواقعها وتوسيع دائرة تأثيرات رؤيتها السياسية في مستقبل الممارسة الإيديولوجية، ومن ثمة التأثير على الخطاب الثقافي وتجلياته الإبداعية"[3]. فقد شهدت فترة السبعينيات "تحولات هامة في الميادين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وشهدت أحداثا ثورية وإنجازات معتبرة مثل تأميم الثروة المعدنية والثورة الصناعية والثورة

---

[1] - ينظر: رابحي عبد القادر المقولة والعرَّاف، ص: 58.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 58

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص: 58.

الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات وانتشار التعليم وديمقراطيته والطب المجاني وغيرها من التحولات الهامة التي تدخل في إطار الثورات الثلاثة: الصناعية، الزراعية، والثقافية"[1]

فالإيديولوجية الاشتراكية لم تسيطر على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فقط، وإنما تعدتها إلى المنظومة الثقافية، وهاهو الرئيس بومدين يطرح رؤيته الجديدة للمنظومة الثقافية قائلا:"وإذا كان الازدهار الاقتصادي والاجتماعي وتوزيعه العادل على جميع أبناء الشعب يفترضان نجاح ثورتنا الصناعية والزراعية وتنسيق جميع جهودنا في سائر مجالات الاقتصاد والإنتاج، فإن ثورتنا الثقافية هي روح كل هذا البناء إذ هي التي ستُتوج أعمالنا وتعطينا تماسكا وانسجاما وتضمن لها الشمولية والخصوصية والدوام وتسبغ عليها معناها الحقيقي ومغزاها التام"[2].

يرى الكاتب أنّ هذه التحولات التي شهدتها الجزائر أدت "إلى نمذجة الخطاب الثقافي في الانجازات المحققة على مستوى التحولات التي شهدها المجتمع الجزائري في بنيته الثقافية على الرغم من توارثه لمعطياته السلبية من فترة الاستعمار"[3].فالمتتبع للإنتاج الأدبي والشعري في تلك الفترة يلاحظ أن معجمها كان يخدم التوجه الاشتراكي مثل: الثورة الزراعية، المحراث، التأميم ....ومن نماذج توظيف القاموس الاشتراكي نرصد أحلام مستغانمي من خلال مجموعتها الشعرية "على مرفأ الأيام"، "لقد كتبت الشاعرة عن وطنها، وأنشدت له طويلا، كتبت عن الفلاح وهو يزرع الأرض قمحا وشعيراً، وعن الطفل وهو مبكر إلى المدرسة وعن العامل ساعيا إلى معمله وتغنت بأعياد الوطن مثل نوفمبر وعيد الاستقلال"[4].تقول الشاعرة:

أَيَتُهَا المُعْجِزَةُ المُمْتَدَةِ عَلَى صَدْرِ إِفْرِيقْيَا

---

[1]– ينظر: ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، ص: 166.

[2]– ينظر: ضيف عبد الملك: الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وإشكالية الإنتماء الحضاري–من مطلع الاستقلال إلى نهاية الثمانينيات–، أطروحة دكتورا العلوم في الأدب العربي المعاصر، جامعة منتوري قسنطينة، 2007/2006، ص: 59/58.

[3]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 59.

[4]– ينظر: شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 2003، ص: 170.

أَيُهَا الحُلْمُ الذِي يَخْرُجُ مِنْ الذَاكِرَةِ لِيَسْكُنَ أَلْفَ قَرْيَةٍ اشْتِرَاكِيَة

لِيَكْبُرَ فِي عُيُونِ أَطْفَالِ الفَلاَحِينَ، وَهُمْ فِي طَرِيقِهِمْ إِلَى المَدْرَسَةِ

لِأَوَلِ مَرَةٍ

لِيكبرَ عَلَى سَوَاعِدِ الطَلَبَةِ، وَهُمْ يَتَطَوَعُونَ بِالآلاَفِ لِحِمَايَةِ الثَوْرَةِ"[1]

تبين هذه الأسطر سيطرة الاشتراكية على المضامين الشعرية مما جعلها تتحول إلى شعارات سياسية بعيدة عن الشعرية الحقيقية، نفس الشيء نجده في قصيدة "رسم على معول لعبد العالي رزاقي" في ديوانه الحب في درجة الصفر وهي مهداة للطلبة المتطوعين في الثورة الزراعية.

يقول فيها:

وَزَعُوا قَلْبِي عَلَى الأَحِبَاءْ..،

وَكُونُوا عَرَقَ الجَبْهَةِ وَالسَاعِدِ..،

كُونُوا المَاءَ وَالوُضُوءَ مَعًا..،

فَالسَاعِدُ المَفْتُولُ جِسْرٌ[2]

فالنخبة الثقافية كانت على اطلاع على المتغيرات ورافضة لها في نفس الوقت، فالحركة الشعرية ليست تأريخا، وإنما تعبر عن همّ الشاعر والإنسان الجزائري وتحاول أن تبحث عن هوية الشاعر وهوية الإنسان الجزائري، وتحاول أن تبحث عن هوية الشاعر "ومن هنا فإن مشكلة الهوية بوصفها جزء لايتجزأ من المشكلة الثقافية ظهرت بصورة جلية من خلال مسألة الرفض المبدئي لهذا المشروع من طرف المثقفين الجزائريين المختلفين في الرؤية. وهو رفض ينم من عمق الاختلاف الذي كان سائدا

---

[1] – شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث ، ص: 173.

[2] – رزاقي عبد العالي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982، ص: 39.

في البنية الثقافية للمجتمع الجزائري في فترة مابعد الاستقلال والتي يسميها عبد القادر جغلول بعصر الارتباك"[1].

إن الفن أوسع وأشمل من الإيديولوجية لكن في شعرية السبعينيات نجد أن الإيديولوجيا استطاعت أن تطغى على الفن وتجعل منه وسيلة لخدمة مصالحها.

يرى الكاتب أن رفض المشروع السبعيني تجلى في ثلاث مستويات ونقل نماذج تمثيلية لهذا الطرح "تعبر عن معاناة المثقف في صياغة المشروع الحداثي البديل وفي تمرير الأفكار الأساسية لمشروعها داخل المنظومة الفكرية والثقافية لفترة السبعينيات، وهذه المستويات هي:

أ- مستوى الطرح الفكري الفلسفي كما هو الحال في كتابات مالك بن نبي.

ب- مستوى الطرح الديني والحضاري كما هو الحال في كتابات ومواقف البشير الإبراهيمي.

ج- مستوى الطرح الثقافي و الإبداعي كما هو الحال في أشعار ومواقف مفدي زكريا".[2]

رغم التضحيات التي قدمها رواد هذا الجيل من أعمال التي كانت تفيض بالحرية، نجده قد غيب وأقصي من الساحة الإبداعية بعد الاستقلال وطغى عليه صمت رهيب ماأثار العديد من التساؤلات في أذهان الدارسين فهذا الوناس شعباني يتساءل"علما أن بعضهم واصل طريقه إلى النهاية ومن هؤلاء، أبو القاسم خمار...أما الآخرون هل يمكن القول أنهم لم ينفعلوا بالتحولات الاجتماعية والسياسية التي اقتضتها هذه المرحلة؟ أيمكن أن نعلل هذا بأنهم انبهروا بأضواء الحرية التي كانوا يحلمون بها فأصابتهم السكتة؟ أيمكن أن نقول أنهم حادوا عن الطريق التي رسمته الثورة فالتزموا الصمت"[3].

---

[1]- رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 60.

[2]- المرجع نفسه، ص: 61.

[3]- شعباني الوناس، تطور الشعر الجزائري منذ 1945/1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ط، د.ت، ص: 125.

أمّا في العنصر الثاني والموسوم بـ"**جدلية الفكرة وحتمية التحديث الشعري**"، نجد الباحث يتحدث عن المعلم الثاني الذي يحدد فترة الثمانينيات بعدما تحدث عن المعلم الذي هو "بداية أفول نجم المرحلة السبعينية برؤيتها الإيديولوجية اليسارية، بوفاة الرئيس الراحل هواري بومدين في نهاية السبعينات"[1]، أما المعلم الثاني فهو "تجلي الصراع الإيديولوجي في أقصى مظاهره المصحوبة بالعنف من خلال ماسمي بأحداث أكتوبر 1988، وتحول إشكالات الصراع الإيديولوجي والسياسي إلى مواجهات بين النظام السياسي المتأزم والشارع لأول مرة في تاريخ الجزائر المستقلة"[2]، هذا مثلما كان "ضياع فلسطين في 1948، وهزيمة حزيران 1967، معلمين أساسيين في المشرق العربي"[3]، فلكل موقع معالمه وظروفه الخاصة به من أجل إحداث التغيير والانتقال.

إنّ مرحلة الثمانينيات شهدت نقلة نوعية من خلال الانفتاح والتطلع على الثقافات الغربية والشرقية التي أعطت للتعددية الحزبية الدور وكذلك ما يعرف بالحراك الثقافي الذي كان يتموقع في الأوساط الجامعية تحت ما يسمى بالتنظيمات الطلابية الرسمية تحت رعاية السلطة،كون الجامعة هي المكوّن الأول للشعراء،إضافة لذلك كان نفر آخر من الشعراء تحت تنظيمات إسلامية في المساجد والأحياء الجامعية.

لقد شهدت هذه المرحلة إعادة "إشكاليات الهوية الوطنية والتعريب والانتماء الحضاري والموقف من المذاهب الإيديولوجية المستوردة، وثنائيات التقليد والتجديد، القدم والحداثة، الأصالة والمعاصرة"[4].

---

[1]– رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 58.

[2]– المرجع نفسه، ص: 58.

[3]– المرجع نفسه، ص: 65.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 64.

يقول نور الدين درويش "الذي يميزنا عن شعراء المرحلة السابقة هو هذا الاختلاف الكلي، فمفهومنا للشعر يختلف عن مفهومهم له، وكذلك الأمر بالنسبة للوظيفة والهدف، هم يرون الإنسان مادة ماء وطين ونار، أما نحن فنراه مادة وروح، كتلة من طين وإشراقة من نور"[1].

تعتبر هذه المرحلة من أهم مراحل التاريخ الثقافي للدولة الجزائرية المستقلة، لأن المراحل السابقة قبل 1978 كانت تتخبط في حلقة مغلقة.

ولعل أبرز مايمكن تسجيله هو ذلك الأثر المشرقي في الشعر الجزائري –وقد سبق لنا الحديث عن ذلك–، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على علاقة ومدى التأثير والتأثر بين الأدبين، "فالقصيدة الجزائرية كانت رجع صدى للقصيدة المشرقية في الكثير من الأحيان"[2]، إضافة إلى هذا فإن مرحلة السبعينات شهدت مايعرف الثورات الثلاثة وهي الثورة الزراعية، الثورة الصناعية والثورة الثقافية.غير أنَّ الاهتمام الذي وجهه الرئيس الجزائري –هواري بومدين– آنذاك كان ينصب على الثورتين الصناعية والزراعية، من أجل إعادة بناء الدولة الجزائرية المستقلة دون توجيه أي اهتمام للثورة الثقافية التي بقيت جانبا.

لقد بدت مرحلة مابعد السبعينات مرحلة ثورة ضد الآثار السبعينية للشعراء، من خلال إعادة بناء الهياكل الاجتماعية والاقتصادية التي لم تعد تواكب العصر، مما أدى إلى "تعطل الآلة الصناعية وشح الإنتاج الزراعي في المنظومات الفلاحية التي لطالما تغنى بانجازاتها شعراء السبعينات"[3]. ومما هو معروف على شعراء هذه المرحلة أنهم من الطبقة البسيطة فهم في أغلبهم يمتهنون حرفة الفلاحة .

كما أعاد هؤلاء الشعراء طرح إشكالية الهوية الألسنية، وكذا قضية المشكلة اللّغوية، فالألسنية أو الدرس اللّساني قد اهتم بدراسة اللّغة من خلال حقولها الأربعة المعروفة –وهي التراكيب ،الصرف،

---

[1] – ينظر: يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب والنقد، ص: 150/151.

[2] – ينظر: هيمة عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر –شعر الشباب نموذجا–، مطبعة هومة، الجزائر، 1998، ص: 07.

[3] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 68.

الأصوات والدلالة "[1]، وأكدوا على قضية الهوية الوطنية وكذا الانفصال عن شعراء السبعينيات مما أدى إلى ظهور تيارين متضادين هما:

"أ- تيار عروبي إسلامي يريد أن يؤكد على ضرورة الانتماء الحضاري من خلال الرجوع إلى الأصول المغيبة في السبعينيات بوصفها مرجعيات متأصلة.

ب- تيار لائكي يساري يريد أن يحافظ على المكاسب المحققة في المرحلة السبعينية ودعمها خوفا من ضياعها نظراً لاهتزاز البنية الإيديولوجية لهذه المرحلة في أذهان الجيل الجديد من المثقفين"[2]، وكان هذان التياران يستعدان لمعركة جديدة.

ثم ختم بخاتمة مختصرة تحدث فيها عن أثر التغيرات السياسية، الثقافية والاجتماعية على شعراء مرحلة مابعد الثمانينيات.

ثم انتقل إلى الدراسة الرابعة والموسومة بـ"**ترددات مفهوم الحرية في النص الشعري الجزائري المعاصر، اقتفاء الأثر واستدراج الوقع**"، واستهله الكاتب بمقدمة تطرق فيها إلى طبيعة الدراسة، والتي تحاول التأسيس لنظرية نقدية جزائرية "تجعل من المرجعيات الفكرية والتاريخية عاملا فاعلا في قراءة النص الأدبي الجزائري المعاصر وجزء لا يتجزأ من المقاربة النقدية التي تتناول المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة بالدراسة والتحليل. وهي بناءً على ذلك، تحاول أن تتقصى ترددات حضور مفهوم الحرية في هذه المدونة انطلاقا مما تتيحه فاعلية ما تحمله من مفاهيم بوصفها فعلا دالا على حضورية الانتماء في البنيات الظاهرة والخفية للنص الشعري المعاصر"[3].

---

[1]- ينظر: الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية -مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون-، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007، ص: 13.

[2]- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 71/70.

[3]- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 76.

ثم انتقل إلى العنصر الأول والموسوم بـ"**شعر الحرية/ حرية الشعر**"،أين تطرق إلى وصف الكتابة الإبداعية على أنها "مناورة فنية وجمالية بالدرجة الأولى عن التعبير عن نفسها بطرق وأشكال مختلفة لا يمكن للدارس أن يرصد مستويات تمظهراتها الدلالية إلا من خلال المكون العارف في أعماق النص والتجول المستفيض في مفازاته الباطنية"[1]، فالإبداع الأدبي هو صورة فنية وجمالية، لايمكن أن فهم دلالته إلاّ من خلال التعمق في قراءة النص وفك شفراته، والشعر الذي هو أحد وجوه الكتابة الأدبية "وربما كان الشعر من أكثر النصوص الإبداعية انطواءً على ذاته اللّغوية بما تخبئه من دلالات ببعضها وفق مضارب القول ويخبئ بعضها الآخر موارده، أو العكس،درءًا للانكشاف المفاجئ وتصديا لحالات الضرورة القصوى"[2].

شهد الشعر الجزائري تأخراً عن نظيره الشعر المشرقي، فقد "عرف الشعر الجزائري أقصى درجات تدنيه أيام الاحتلال الفرنسي، الذي حاصر كل ماهو ثقافة عربية إسلامية، وجعلها تلوذ ببقايا الزوايا والكتاتيب"[3]، ولكن بعد حصول الجزائر على استقلالها ومرور خمسين سنة من الحرية يرى الكاتب أنه "تبدو مدة نصف قرن كامل من الزمن مساحة فكرية ومعرفية كافية بالنسبة للشعراء كي يحققوا جدل الذات وتمظهرات اندراجها في العالم بشتى الصور والأساليب. كما تبدو كافية كذلك لتحقيق الرؤية الفكرية والجمالية الكفيلة برصد معالم هذه الذات وهي تخبر عما يؤرق تحقق كيانها الوجودي في الواقع الاجتماعي وكيانها الشعري في واقع البياض "[4]، كذلك إنّ خمسين سنة من الحرية "هي مساحة كافية من أجل رصد ما يمكن أن يعتمل في النص الشعري من انطواء وتوجس من جهة أو من انفتاح وتمرد من جهة أخرى"[5]، فعلى الرغم من "امتلاء الذاكرة التاريخية بالشعراء الذين يحملون

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 76.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

[3] – ينظر: حمادي عبد الله، أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001/200، ص: 12.

[4] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 77.

[5] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 78.

تصورا معاكسا لما يمكن أن يحمله مفهوم الحرية لنماذج مضادة للشاعر العظيم من خلال انسياقهم وتبعيتهم، فإن الشاعر الكبير لن يسيء إلى هذه الحرية،إذ أنّ الإساءة للحرية تقتل الشاعر"[1].

إنّ الشعر الثوري ليس مرحلة مستقلة عن المراحل الأخرى إذ "أن اقتران الفعل التحرري بالقول الشعري كفيل بخلق الشعر العظيم الذي يرقى إلى مستوى الحدث التاريخي"[2].

أمّا في العنصر الثاني فقد جاء بعنوان **"جيل الستينات"**، وإذا تحدثنا عن هذا الجيل الستيني فإن الحديث يسوقنا إلى الحديث عن الاستعمار وما خلفه من دمار، وآثاره التي لطالما امتدت إلى فترات زمنية أخرى، فكان جل الشعراء والأدباء ينادون بقضية الحرية والاستقلال "فالشاعر يصور المعركة أولا ثم يعطيها تلك القوة التي تجعل من القصيدة عملاً حقيقياً من أعمال الثورة .....إنها صورة السجن والمعاناة والتعذيب ...."[3].

فالأدب إذن في هذه المرحلة كان يصور الواقع الاستعماري الذي كان يصبو لمحو الذات والشخصية الجزائرية، هذا إضافة إلى تلك القصائد التي تغنى فيها الشعراء الفرنسيين بقضية " الحرية وأعلو شأنها، ونادوا بالعدل والمساواة وكرسوا أقلامهم للدفاع عن القيم الإنسانية ولكن أفكارهم لم تحقق خارج بلادهم، ومن أبرزهم بول إيلوار"[4].

وما يمكننا أن نقوله عن الشعر الجزائري الذي دوّن أثناء فترة الاستعمار أنه تميز بقوة الوقع، فهو أكثر تعبيرا عن الفترة الكولونيالية كما أسماها الباحث فكان "الشعر الثوري هو صوت تلك الجماهير المتحدة مختلف اتجاهاتها في ثورتها على الاستعمار المستغل، إنها أغاني مليئة بحب الوطن

---

[1]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 80.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 80.

[3]- ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص136.

[4]- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 81.

عامرة بالتضامن مع أحرار المواطنين"[1]، ومما لا يخفى علينا أن التعبير الشعري الجزائري في تلك الفترة، تقريبا لا يخرج عن إطار الثورة والحرب والمعاناة...، يقول أحد الشعراء:

"الحَرْبُ، وَحْشٌ

تَرْجَمَ طُفُولَتِي

إلى آلامْ

أَيَتُهَا الجَزَائِرُ، يا حُبُنَا الكَبِيرْ"[2].

ومن جملة الشعراء الذين تطرقوا لقضية الحرية نجد "محمد العيد آل خليفة، مفدي زكريا، أبو القاسم سعد الله"[3]، يقول محمد العيد آل خليفة:

"جَرَمت بِقُرْبِ إِطْلاَقِ الأَسِيرِ----- غَدَاةَ سَمِعْتَ صَوْتَ أَبِي بَشِيرِ

فَعِمْتَ مُرَحِباً بِنَزِيلِ يُمنِ ----- عليّ بِكُلِ إِكْرَامٍ جَدِيرِ

وَجِئْتُ أَبُثَه نَجْوَاي سِراً ----- وَمَنْ لِلْحُرّ بِالصَوتِ الجَهِيرِ

أُنَاجِيهِ بِآمَالِي وَحَالِي----- وَأَسْتَفْتِيهِ عَنْ شَعْبِي الكَسِيرِ"[4].

ويقصد هنا بأبي البشير طائر يعتبره الناس بشرى سارة لمن يراه، على عكس الغراب مثلا الذي يعتبر فال شؤم.

ثم قام الباحث بطرح إشكالية تتمثل في "هل يمكننا القول بأحقية الشاعر المتحرر لتوّه من هذا الطود الاستعماري أن يعبر عن فرحته بصورة قد لاتكون في مستوى ماتحمله رمزية هذا التحرر من

---

[1] – ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص: 133.

[2] – المرجع نفسه، ص: 136.

[3] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 82.

[4] – محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص: 385.

سمو وشموخ؟ وهل يمكننا أن نحاسب الشاعر على التعبير عن الحرية بما لايلازمنا من بلاغة فنية وجمالية ونحن نعرف أن السّر كل السّر قد يكمن في (بلاغة الخطأ)التي تكتسح رتابة الأنساق الفكرية والأطروحات الجمالية السائدة في المخيال الشعري طيلة قرن وربع قرن من الزمن الكولونيالي؟"[1]، ولهذا تعد قضية الحرية قضية جديدة في الشعر الجزائري، ولم تطرق أبدا من قبل، ولهذا فإن شعراء تلك المرحلة كان لزاما عليهم تقديمها للقارئ المستقبلي والذي لم يعايش تلك اللحظات. ومن أبرز أولائك الشعراء الذين عبروا عن الحرية في أشعارهم نجد الشاعر الجزائري الكبير مفدي زكريا، يقول:

فِدَاءُ الجَزَائِرُ رُوحِي وَمَالِيْ----- أَلا فِيْ سَبِيْلِ الحُرِيَة [2]

فكان من أبرز شعراء الثورة، ولطالما ألقى أشعار كثيرة حول الثورة والوطن، من أهمها نذكر النشيد الوطني الجزائري "قسماً". فكان حلمه كحلم بقية الجزائريين وهو كسر قيود الاستعمار ونيل الحرية والاستقلال، وكذلك يبين استعداداته للتضحية بالنفس والنفيس في سبيل الوطن، وكما نعلم فإنه من أبرز شعراء تلك المرحلة.

الثَورَةُ لَمْ تَكُن لِبقِي وَظُلْم----- فِي بِلاَدٍ ثَارَتْ تَفُكُ القُيُود[3]

وخلال فترة الاستقلال بدأ الشعراء يتسابقون للتغني بالحرية والتعبير عنها في مختلف أشعارهم، هذا بالرغم من محاولات الفرنسيين طمس الهوية الوطنية بما فيها اللغة العربية، فالشعراء الجزائريين أبو إلاّ أن تكون كتاباتهم باللغة العربية.

ثم انتقل الباحث إلى العنصر الثالث وسماه **"جيل السبعينيات"**، بدأه بتحديد مفهوم الجيل فهو في نظره "يتعدى الحدود الزمنية للعشرية عموما"[4]، فللجيل الأدبي فترة زمنية محدودة وله خصائص

– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 84/83.[1]

– مفدي زكريا، اللهب المقدس، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د.ط، 2007، ص: 33.[2]

– المرجع نفسه، ص: 51.[3]

– رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص:87.[4]

وصفات أدبية وفنية خاصة به تميزه عن جيل المرحلة السابقة واللاحقة قد يدخل ضمن إطار سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي "فإن ماينطبق على جيل السبعينيات بوصفه مصطلحا واضح المعاني نظراً لما شهدته فترة السبعينيات من تغيرات جذرية في المفاهيم الأدبية والجمالية أثرت على الإبداع الأدبي على المستوى العالمي"[1].

يرى الكاتب أن " لمفهوم الحرية في تصور هذا الجيل بالذات خصوصية ماكانت تحمله هذه التغيرات التي شهدتها هذه الفترة الزمنية من انتشار المد الاشتراكي على المستوى العالمي، وشيوع مذهب الواقعية الاشتراكية، وبروز حركات التحرر في العالم التي ارتبطت بما خاضته الشعوب المستعمرة من نضالات من أجل تحرير آخر معاقل الكولونيالية في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية في ما سمي بمعركة تصفية الاستعمار التي أدخلت هذه الشعوب في مرحلة ما بعد الكولونيالية"[2].

تفاعل جيل السبعينيات مع ما يحدث في العالم من حركات التحرر وكان يدعوا إلى الوقوف إلى جانب هذه الشعوب التي لاتزال تحت وطأة الاستعمار، خصوصا أن الشعب الجزائري قد عانى من ويلات الاستعمار وأن الشعراء مازالو مشحونين بشحنة الثورة، حيث كانت هذه المواضيع من المضامين التي ركز عليها الشعراء في فترة السبعينيات.وقد كان لمعنى الحرية في إبداعات الشعوب المحررة حديثا ومن بينها الشعب الجزائري طعم خاص و نكهة متفردة بالنظر إلى ماكانت تحمله مفاهيم التحرر في فترة استعمارية. "وقد كان الشاعر الجزائري المزدهي في هذه الفترة بما حققه الشعب الجزائري من انتصار عظيم على المستعمر الفرنسي تواقا في رؤيته المتأثرة بالمدّ الفكري والإيديولوجي لهذه الفترة إلى استعمال الرموز العالمية التي كانت تناضل من أجل الحرية في هذه القارات"[3]، ومن أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في شعرية السبعينيات الإكثار من استخدام الرموز المستوحاة من الفكر

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 87.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 87/88.

[3]–رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 88.

الاشتراكي كالعامل والفلاح والأرض بالإضافة إلى أبطال الثورة الذين يرمزون للتضحية والنضال "كانوا يعبّرون دوما عن تجاربهم إزاء الواقع الذي يعيشونه، وكانوا يحاولون أن يجسدوا هذا الواقع من خلال رموز فنية مستمدة من التاريخ القريب أو البعيد أو من واقع البيئة المحلية والعالمية، أو انطلاقا من ثقافتهم التي حصلوها من التجربة الشخصية التي لونت نظرتهم إلى الأشياء "[1].

يرى الكاتب أن الشعراء الجزائريين يبالغون في توظيف تلك الرموز المستمدة من القاموس الاشتراكي "مستعملة بطريقة تعسفية في النصوص الشعرية التي بدت متشابهة في طرحها الذي طغت عليه السطحية وعدم القدرة على التمثل الفكري والجمالي للأبعاد التي حملها مفهوم الحرية في نضالات هذه الشعوب"[2]، فشعر التحرر في هذه المرحلة طغت عليه الموضوعية الخالصة، التي حاولت أن تموضع الذات الشعرية والتي كانت تتستر خلفها على نقائصها البلاغية والنحوية. "وقد كان الشعراء الجزائريون يعتمدون في تفعيل هذا البعد على رموز نضالية يسارية مشهورة عالميا كالشاعر ناظم حكمت والشاعر بابلونيرودا و الزعيم الثوري تشي غيفارا وغيرهم كثير"[3]، وقد أصبحت بعض الشخصيات مناضلة من أجل الحرية ورموز يوظفها شاعر السبعينات في نصوصه من أجل إيصال رسالة معينة وذلك بالنظر للبعد الرمزي الذي تحمله هذه الشخصية فهي لم تكتسب هذه القداسة التي جعلت منها رمزا للنضال والتضحية من خلال أعمالها التي قامت بها.

وهاهو محمد ناصر في دوانه أغنيات النخيل يتغنى بالمناضل الياباني في قصيدة عنونت "رسالة اعتذار" إلى الفدائي الياباني "أوكاموتو"، يقول:

يَا"أُوكَامُوتُو" يَابَطَلْ

---

[1]– ينظر: حشلاف عثمان، الزمن والدلالة في المغرب العربي المعاصر –فترة الاستقلال–، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، دون طبعة، 2000، ص: 20.

[2]– رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 89.

[3]– المرجع نفسه، ص: 90.

يَامَنْ تَحَدَيْتَ الرَدَى فَصِرْتَ مَضرَب المَثَل

إِلَيْكَ أَرْفَعُ الأَشْعَارَ مِنَ يَدَيْنِ

تَرْجُفَانِ مِنَ الخَجَلِ

لِأَنِي أَخَافُ أَنْ تَثُورَ[1]

هذه الأسطر تبين كيف تحولت قصائد شعرية في السبعينات إلى شعارات نضالية تحررية، وهذا يوضح طغيان الإيديولوجية الاشتراكية على شعرية السبعينات.

ومن جهة أخرى فكثيرا "ماكانت رموز الثورة الجزائرية ترتبط بالرموز العالمية المشهورة في تلك الفترة داخل النص الشعري، إلى درجة نشعر فيها أن الرموز العالمية كانت تعطي حضورها الكثيف داخل النص الشعري. فأصبح رمز الشهيد أحمد زبانا مثلا لا يذكر في النص إلاّ وبجانبه ما يماثله في الرمزية العالمية كـ(تشي غيفارا) أو غيره، ولعله لهذه الأسباب وغيرها لا نستطيع أن نجد نصا شعريا يتغنى بالحرية من دون أن يكون مرتبطا بالمواصفات الفكرية والجمالية السائدة في تلك الفترة"[2].

ويذهب الباحث إلى اعتقاد الكثير من الشعراء في هذه الفترة أن كتابة الشعر الحرّ هو الطريقة الوحيدة الكفيلة بتحقيق حرية الشاعر، وأن تحقيق فعل الحرية بالشعر وفي الشعر يجب أن يتم من خلال:

-"رفض البنيات التقليدية في مستوياتها الشكلية ومن خلال اعتبار البنيات العمودية بنيات موروثة من العهد الاستعماري وهي في كل الحالات تدل على الفترة الكولونيالية بما تمثله من خضوع واستلاب و

---

[1] – محمد ناصر، أغنيات النخيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1981، ص: 59.

[2] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 70.

غياب الفعل الحرّ"[1]، أي التحرر من الأشكال والقوالب القديمة لعجزها عن احتواء الأوضاع السياسية والاجتماعية الراهنة متخذين من الشعر الحرّ شكلا للتجديد والتطور.

– "رفض هذه البنيات التقليدية في مستوياتها الدلالية من خلال تغييب البلاغات القديمة المرتبطة بالشعر العمودي واستبعاد رموزها من بنية النص اللغوية"[2]، أي إلغاء كل ماهو قديم كأن يلغي الشاعر عمود الشعر ويكتب على منهاج غير سابق.

يرى الكاتب أنه برزت في هذه الفترة أسماء شعرية أخرى، نستطيع أن نقول أن نصوصهم كانت سابقة لفترتها حيث أنها استطاعت أن تتخلص من واقع الإيديولوجية الاشتراكية ومن هنا "يجب الإقرار بأن الطرح السبعيني ومفهوم الحرية لم يكن طرحاً يسارياً اشتراكيا واقعياً فقط. فقد كانت المدونة السبعينية مليئة بالنصوص الشعرية ذات التوجه المضاد للطرح اليساري الاشتراكي بما يشكله الوجه الآخر للعملية الإبداعية في هذه الفترة. وهو مانجده في كتابات مصطفى الغماري وغيره من الشعراء الآخرين"[3]، كمبروكة بوساحة ومحمد بن رقطان الذين نظموا انتاجاتهم الشعرية على النموذج العروضي القديم، حيث "حاولوا الوقوف في وجه المد التجديدي في أشكال النص وبنياته وتمسكوا بالبناء العمودي بوصفه معقلا للوقوف في وجه ماتحمله المدارس الأدبية والنقدية المستوردة من خطورة على المرجعيات الثقافية والفكرية للجزائر"[4].

أمّا العنصر الرابع فقد أسماه **"جيل مابعد السبعينيات"**، وهو يقصد بهذا جيل الثمانينيات وما بعده، وقد تمكن الشعراء في هذه المرحلة من استدراك العديد من الأمور التي أهملت في مرحلة السبعينيات فحاولوا العودة إلى تلك الرؤى بما أنها قيما "إحالية أشبه بالأيقونات الدالة على بقاء

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 90.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 90.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 91.

[4] – المرجع نفسه، ص: 91.

المرجعيات التاريخية المؤسسة للكيان في الخلفية الثقافية والمعرفية المكونة للشاعر. وقد تظهر هذه الإحالات في شكل طفرات غير معتمدة تحاول أن تعيد الشاعر إلى إمكانية النهل من اللاوعي الجمعي حينما يتصور عدم قدرته على استدرار قيم الحرية الضالة في تعقيدات اللفظة وانتهاكات أسوارها الضعيفة المناعة والرهيفة التحصين في نظر الشاعر"[1].

لقد عاد شعراء الثمانينيات بالزمن إلى الوراء فكان من أبرز المواضيع التي تحدثوا عنها موضوع الثورة الجزائرية لأن "الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال ...فقد كانت الثورة في حدّ ذاتها مفجراً قوياً للإبداع"[2]، وهذا الجيل أيضاً كالجيل الذي سبقه طرح قضية الحرية ولكن جاءت بشكل آخر مختلفة عما جاءت عليه في المرحلتين السابقتين (الستينات والسبعينات)، وكان هذا الاختلاف لزاماً على الشعراء، و"من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته"[3].

وإذا تحدثنا عن فترة الثمانينيات فإن الحديث يأخذنا إلى أحداث أكتوبر –والتي أشرنا إليها سابقا–، أو كما عرفت برياح التغيير والتي أدت إلى سقوط المرجعيات الفكرية والجمالية التي شكلت مفهوم الحرية في الضمير الجمعي للشعر الإنساني... طيلة مايقارب القرن من الزمن كما هو الحال بالنسبة للشعراء الكبار أمثال بول إيلوار ولويس أراجون، وناظم كلفت وبابلوا نيرودا على المستوى

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 92.

[2] – ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص:163.

[3] – ينظر: هيمة عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 06.

العالمي"[1]، مما أدى إلى إحداث صدى لهؤلاء الشعراء الغربيين الكبار على الشعراء العرب والذين كانوا في معظمهم مرتبطين بقضايا البطولات والتحرر "كالشعراء الفلسطينيين أمثال محمود درويش وسميح القاسم، وكما هو الحال بالنسبة للشعراء المصريين مثل أمل دنقل في فترة شيوع الاستسلام الساداتي، وكما هو الحال بالنسبة للشعراء المعارضين الذين خيبتهم الأنظمة الوطنية المغلقة على نفسها كما هو الحال بالنسبة لشعراء العراق الكبار أمثال يوسف سعدي ومظفر النواب وغيرهم..."[2]. لقد كان الموضوع الأول لشعراء مرحلة الثمانينيات هو موضوع الحرية في البداية، أما بعدما حدث التغيير كان الشعراء يستعدون لتأسيس مرحلة جديدة فظهر "خطاب شعري يتماشى والتغيرات الحاصلة في الجزائر والعالم العربي وهذا مع جيل جديد أظهر تحكماً في الأداة الفنية وبعيدا عن التبعية السياسية للآخر، مستفيدا من الموروث الشعري السابق ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري جديد يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية"[3]، فكان الشعراء يطمحون إلى استرجاع الأسس الفنية والجمالية للنص السبعيني وكذا إضافة النص المغيب عنها، ولعل من أبرز الشعراء الذي قاموا بهذا العمل نذكر "عياش يحياوي في تأمل في وجه الثورة. وعلي ملاحي في صفاء الأزمة الخانقة، والأخضر فلوسي في حقول البفسج.."[4].

أمّا في الجهة المقابلة فإننا نجد قضية الحرّية مصدر للقلق الشعري لدى الكثير من الشعراء مثل "عاشور فني في ديوانه رجل من غبار، والأخضر فلوس في ديوانه مرثية الرجل الذي رأى"[5].

ثم ختم بخاتمة ذكر فيها أن هذا الموضوع وهو مراحل تطور النص الشعري الجزائري المعاصر وطريقته في عبور المراحل التاريخية، يكمن في تلك التغيرات المختلفة، وفي الجوانب المتعددة (الفكرية، الفلسفية، الفنية، الجمالية...).

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 93.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص: 93/94.

[3] – ينظر: خرفي محمد صالح، مجلة الناص، جامعة جيجل، العدد2–3، 2005/2004، ص: 07.

[4] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص:95.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 95.

تم انتقل إلى الدراسة الخامسة والتي جاءت بعنوان "**إشكالية التجنيس في الشعر النسوي الجزائري المعاصر، إفرازات قصيدة النثر**"، استهله الباحث بمقدمة حدد فيها ماهية الدراسة بكونها "تحاول أن تتعرض إلى مستويات تحقق الوعي بقصيدة النثر بوصفها احتمالا شعريا من ضمن الاحتمالات الشعرية الممكنة التحقيق في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة وخاصة المدونة الشعرية النسوّية، وذلك على مستوى وعي المرأة الشاعرة بأهمية قصيدة النثر الفنية والجمالية أولا، وعلى مستوى وعي المتلقي بأهمية قصيدة النثر الفنية والجمالية ثانيا"[1]، فقصيدة النثر التي جمعت بين صناعة الشعر وصناعة النثر في كلمة واحدة وهي الكتابة، بحيث ألغت كل الحدود بين الشعر والنثر ماجعلها تواجه إشكالية تصنيفها، هل يمكن حصرها في دائرة الشعر أم في دائرة النثر؟ "وبناءً على ذلك تحاول هذه الورقة أن تتعرض إلى ارتباط هذا الوعي عند الشاعرات الجزائريات وعند المتلقي بإشكالية تجنيس قصيدة النثر، لقد ارتبطت الكتابة الشعرية النسوّية في الجزائر أكثر ما ارتبطت بقصيدة النثر...بوصفها نقيضاً للكتابة الرجولية المرتبطة بالشعر العمودي"[2]، فالرجل أو الشاعر الجزائري مازال تقليدياً في كتاباته متمسكا بالنموذج لأنه يتصف بالعمومية على عكس قصيدة النثر، هذا ما جعل الشاعرة الجزائرية تنحو نحوها لكي تخالف وتتمرد على الرجل وتحقق التميز. رغم أن قصيدة النثر ظهرت منذ السبعينيات مع عبد الحميد بن هدوقة في ديوانه أرواح شاغرة إلى أنها لم تستطيع أن ترسم لها مكانة في ساحة الإبداع الأدبي في الجزائر، ذلك لأن القصيدة العمودية استطاعت أن تغرس جذورها في المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى "فإن تجربة الكتابة النسوية إنما ارتبطت بالعديد من المسلمات الراسخة في ذهن التصور الذكوري للكتابة والذي مفاده أن الفحولة الشعرية إنما هي شأن رجولي لامكانة للمرأة الشاعرة للخوض فيه لماما"[3].

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف ، ص: 101.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 101.

[3] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 102.

ثم تطرق إلى العنصر الأول وهو **"الممكن الشعري والمستحيل النثري"**، ويرى أن "المقاربة الفكرية والمعرفية التي يحملنها النساء الشاعرات حول هذه الكتابة إنما يجب أن تتأسس في نظرهن من موقع ممارسة قصيدة النثر لا بوصفها لجوءاً اضطراريا يتخذن من خلاله موقفا من مشكلة التجنيس التي تطال تصنيف النصوص النسوية...وإنما بوصفها معادلا موضوعيا لمفهوم الكتابة الذي يجب أن تتسلح به المرأة الشاعرة في مواجهة التصنيف الفكري والجمالي الذي يطغى على واقع الممارسة الشعرية الجزائرية بصفة عامة"[1]، فعلى الشعرية النسوية أن تثبت أن اختراقها لقصيدة النثر ليس اضطراريا وإرغاما للتصدي للتجنيس الذي يمارس ضدها وإنما لتثبت قدرتها على فعل الكتابة، فقد اخترقتها كنمط أدبي متميز للتعبير والإبداع، وعليه فإن قصيدة النثر بالنسبة للشعرية النسوية وسيلة تثبت من خلالها وجودها في المدونة الشعرية الجزائرية "وهو التصنيف الذي لم يتخلص بصفة نهائية من التردد الذي لازال يطبع مواقفه من هوية قصيدة النثر عموما وقصيدة النثر المكتوبة من طرف المرأة الشاعرة على وجه الخصوص"[2].

ومن هنا كان يجب على المرأة الشاعرة:

أولا: أن تثبت أنها شاعرة ضمن دائرة التصور الذكوري للشعر بوصفه فحولة بلاغية ولغوية تتخذ صدقيتها من ترسخها في دائرة الاستشهاد بالشعر دليلا على بلاغة الكتابة الشعرية وسموّها أمام أي كتابة إبداعية أخرى وخاصة النثر"[3]، وذلك على المرأة الشاعرة أن تلتزم في ممارستها لفعل الكتابة النموذج الخليلي ولا تتجاوزه إلى أجناس أدبية أخرى.

ويبدو لدى ناقدنا أن "التصور العام للمرأة الشاعرة تصور يستمد مفهومه من قدرة المرأة الشاعرة على المشاركة في صياغة القواعد العامة للشعر كما أسس له الرجل/الشاعر، والنضال من

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 103.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:103.

[3] –ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص:104.

أجل ترسيخها في المخيال العام"[1]، ولعل هذا مايجعل "المرأة الشاعرة في الزمن المعاصر تسعى إلى الثورة المستديمة على القوالب الموروثة والوضع السائد انطلاقا من محاولة تحررها من قوة الوقع الذي تخلفه القاعدة المكتشفة من طرف الرجل"[2].

فلم يدرك "الرجل أن المرأة جزء لا يتجزأ عن هذا العالم وأن مايحدث فيه تشعر به المرأة مثلما يشعر به الرجل...وأن من حقها كإنسانة تمتلك الفكر والذكاء أن تشارك بآرائها فيما يحدث في العالم"[3]، وهذا الموقف هو الذي "يفسر خروج الشاعرة نازك الملائكة في العصر الحالي عن هذه الفحولة الشعرية،... من خلال التأسيس لرؤية جديدة للشعر تنقله من وضعية الأجناس المتعارف عليها من خلال التصور العمودي إلى وضعية تستدعي من المتلقي إعادة تصنيفه ضمن دائرة أجناسية جديدة وهي دائرة الشعر الحرّ"[4]، وهي التي قالت "ضرورة التعبير هي التي ساقتها إلى ابتداع هذا النمط الشعري"[5].

ثانيا: كما كان للمرأة الشاعرة أن تثبت أحقية انتقالها من جنس أدبي هو الشعر إلى جنس أدبي آخر هو النثر...وهو تحقيق لرؤية جديدة للكتابة الشعرية لاتستطيع القوالب النقدية أن تستوعب آليات تحققها البلاغية والجمالية على مستوى النص الشعري"[6]، تسعى إلى ممارسة كتابة أدبية معاصرة بأسلوب إبداعي بإنتاج كتابات نسوية متعددة الأجناس متمردة على الرؤى التقليدية وهيمنتها على الشعرية "ولعل الإشكال الأكثر خطورة بالنسبة للمرأة الشاعرة هو استعدادها على إقناع التصور الفني

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 105.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 105.

[3] – ينظر: شلفي فاطمة، الرواية النسوية الجزائرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس،جامعة ابن خلدون، تيارت، 2012/2011، ص: 10.

[4] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 106/105.

[5] – ينظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 43.

[6] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 107.

والجمالي المنغلق على التصنيف الأجناسي السائد بوجهة نظرها الإبداعية أن الشعر بوصفه جنسا أدبيا قابلا للتطوير على مستوى بنياته اللغوية والدلالية وخاصة الشكلية"[1].

اختلف النقاد والشعراء حول جنس قصيدة النثر "فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل ملامح الشعر، والبعض الآخر يعتبرها جنسا أدبياً جديداً مازالت لم تتبلور ملامحه ومميزاته، وهناك من يعتبرها جنسا أدبيا خنثى كما وصفها الشاعر والباحث الفلسطيني عز الدين المناصرة"[2]، وبناءً على ذلك يقول"إن من الأفضل لقصيدة النثر إعلان الاستقلال عن الشعر والسرد فهي قد حازت الاعتراف بشرعيتها كجنس ثالث مستقل"[3].

أمّا العنصر الثاني فهو معنون بـ **"الممارسة الشعرية والإشكال الأجناسي"**، وتحدث فيه عن قضية الجنس الأدبي الذي هو " مؤسسة ثابتة بقوانينها ومكوناتها النظرية والتطبيقية، حيث يتعارف عليها الناس...ويتحدد الجنس الأدبي بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص"[4]، فصنفت الأجناس الأدبية إلى شعر ونثر، فالشعر له قوانين معينة يسير عليها مثل الإيقاع ...، على عكس النثر الذي يكون خاليا من الإيقاع. وكذلك طرحت إشكالية أخرى وتمثلت في قصيدة النثر والتي لم تصنف ضمن شجرة الأجناس الأدبية، فلا شك في أن الأدب عموما والشعر خصوصا "يعد تعبيرا عن إحساس الشعراء الجزائريين تجاه الحياة والإنسان والمجتمع، ودليلاً على رغبتهم في التطور الدائم الذي يتطلبه إيقاع العصر المتجدد والسير بالحركة الشعرية من حسن إلى أحسن"[5]، ولكن هذا النوع من التعبير الشعري لم يلق اهتماماً واسعاً سواءً من قبل الشعراء (الرجال والنساء) أو حتى

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص:107.

[2] – ينظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 108.

[3] – ينظر: رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية –بحث في المفهوم والبنى–، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص:91.

[4] – جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، 31ديسمبر2011، المغرب، ص: 01.

[5] – ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص:660.

المتلقيين. مما أدى إلى بروز الكثير من التبعات على مستوى كتابة هذا النوع من القصائد –قصيدة النثر– في الجزائر:

أ–"على مستوى الاعتراف بها بوصفها شعراً وليست نثراً"[1]، فهناك من عدّها فن من الفنون النثرية، وهناك من ضمنها في ركب الشعر، ومن أبرز القصائد النثرية قصيدة الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة، يقول فيها:

حَظُهُمْ مَوفُورٌ

فِي القُبُورِ

فِي كُلِ مَكَانِ

فِي إِفْرِيقْيَا فِي آسْيَا

القَنَابِلُ تَنْطَلِقُ مِنْ قُلُوبِهِم

صَارَتْ القُلُوبُ مُسْتَوْدَعًا لِلْقَنَابِلِ

جَدَلُ الأَحْلَامِ"[2].

ب– "على مستوى نشرها"[3]، بصفتها نوعا شعريا جديدا متطورا عن القصيدة العمودية وكذا شعر التفعيلة، وليست بوصفها فناً نثرياً، وهذا لأن العديد من النقاد والأدباء أدرجوها ضمن دائرة النثر، ولم يعترفوا بها.

ج– "على مستوى الاعتراف بقدرة المرأة الجزائرية الشاعرة على تجاوز الطرح التقليدي المؤدلج"[1]، فقد كانت الكتابات الشعرية من قبل تقتصر على الذكور فقط دون العنصر النسوّي، فكان من أولائك

---

[1]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 110.

[2]– مرتاض عبد الملك، تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائري، العدد 2، 2005، 46.

[3]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 110.

الشاعرات زينب الأعوج، ربيعة جلطي، "أحلام مستغانمي في ديوانها على مرفأ الأيام، والشاعرة مبروكة بوساحة في ديوانها براعم، وزهرة بلعاليا في ديوانها ساحل وزهرة، وأيضا الشاعرة نجاح حدة في المطر الآتي"[2].

د– "على مستوى اندراجها ضمن الممارسة النقدية المخصصة بالشعر"[3]، فلحدّ الآن نجد الأنواع الشعرية الأخرى –القصيدة العمودية والقصيدة الحرّة– محل اهتمام العديد من الباحثين الأكاديميين و النقاد، على عكس قصيدة النثر التي لم تطرق لحّد الآن، وهذا مايبرز الصورة السلبية التي تحمل مساحة التلقي في الجزائر عن قصيدة النثر على حدّ تعبير الدكتور رابحي.

هـ– "على مستوى وعيّ المرأة الشاعرة بأن الذي تكتبه وتدافع عن وجوده بالنظر إلى الأشكال الأخرى التي ترفضها الإيديولوجية... إنما هو قصيدة النثر"[4]، وقصيدة النثر هي بدورهالها أسس و"معايير فنية ولغوية وبلاغية أصعب بكثير عمّا تزخر به الأنواع الشعرية الأخرى، فما تكتبه المرأة الشاعرة على غرار الرجل إنمّا هو شكل من الأشكال الشعرية، متطور عنها ومنسجم في بلاغتها الظاهرة والباطنة مع الطرح الفني والجمالي للعصر الذي ولدت فيه وحملت بصماته"[5].

ثم تحول إلى العنصر الثالث وهو **"تجنيس القصيدة وتصادم المرجعيات"**، يقول الدكتور رابحي، إنّ من المظاهر التفاعل بين الأجناس هو التداخل بين السرد والشعر الذي تجسد في قصيدة النثر "لعل إشكالية التجنيس تتحقق أكثر ما تتحقق في قصيدة النثر من خلال التأكيد على تفجير البناء التقليدي وتحويل أبعاده الموسيقية والإيقاعية إلى مستوى الدلالات الباطنة"[6]، فقصيدة النثر

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 110.[1]

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 125.[2]

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 111.[3]

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 113.[4]

– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 114.[5]

– المرجع نفسه، ص: 114.[6]

قامت بتحطيم أهم المرتكزات الأساسية للعملية الشعرية وهي الوزن والإيقاع، رغم أنها تتوفر على بعض خصائص الشعر من صورة شعرية ولغة رمزية، إلاّ أنها تفتقر لأهم خاصية في الشعر وهي الإيقاعية الشعرية، ولكن رغم ذلك "فرضت منطقها على مشهد الشعرية العربية واستقطبت جيوشا من الشعراء، اندمجوا في مسيرتها وحملوا لواءها"[1]، إلا أنّ الشعراء الجزائريين قد سجلوا تأخراً ملحوظا في كتابة هذا النمط الجديد، رغم أنهم كانوا هم السباقين في المغرب العربي في نقل القصيدة من شكلها العمودي إلى شكلها الحرّ، ذلك أن "الشاعر الجزائري قد انشغل بالاشتغال على تحقيق الخروج من القصيدة العمودية والدخول في قصيدة التفعيلة... ومن ثمة تحقيق المرور إلى الاحتمال الجديد الذي صاحب قصيدة التفعيلة وهو قصيدة النثر"[2]، فالشعراء والنقاد الجزائريين بعد الاستقلال اكتفوا فقط بالانتقال إلى قصيدة التفعيلة أما الجنس الأدبي الجديد –قصيدة النثر– فقد رفضوه جملة وتفصيلا "فلم يكن هناك قبول مبدئي لقصيدة النثر بوصفها اقتراحا جماليا جديد في الممارسة الشعرية لأنها كانت تشكل في جوهرها بالنسبة لهؤلاء النقاد مشكلا إجناسيا ...والتي تتخذ الأجناس الأدبية والأشكال الشعرية مطيّة لتموقعها:

أ– إما باتخاذها علما دالاً يعلن انتماء صاحبه السياسي والإيديولوجي كما حدث لأغلبية جيل السبعينيات خاصة عندما ربطوا التحرر من الأشكال التقليدية بالتحرر من رؤية إيديولوجية تقليدية محافظة تسيطر على البنيات الإبداعية والثقافية ولا تريد تركها"[3].

ب– إما باتخاذها تقنية يخفي الشاعر من خلالها تصوراته المغيبة ساحة إبداعية حاولت الأحادية الإيديولوجية لمرحلة الستينات والسبعينات أن تسمها بميسمها الاجتماعي ذي التوجه اليساري

---

[1] – عبيد محمد صابر، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، د.ط، 2006، ص: 13.

[2] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 115.

[3] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 116.

الاشتراكي"[1]. فسيطرة الإيديولوجيا على المنظومة الثقافية في تلك المرحلتين منع من الانفتاح على الأجناس الأدبية الجديدة "ذلك أن قصيدة النثر لم تكن في نظر العديد من نقاد جيل الاستقلال أكثر من كتابة خواطر مرسلة تنتمي إلى النثر وليس الشعر"[2]، فهناك الكثير من النقاد رفضوا قصيدة النثر أمثال نازك الملائكة التي قالت أن "اللغة لا تجيز بإطلاق الشيء وضده على مسمى واحد قصيدة (النثر)ولكل جنس تعبيري خصائصه"[3].

إنّ جيل الستينات من الشعراء والنقاد والمبدعين قد ورّث جيل السبعينات خاصة ومن جاء بعده من الشعراء والشاعرات جُلَّ الإشكاليات التجنيسية المطروحة على الساحة الإبداعية بكل مايشكله ذلك من تبعات أهمها:

أ– وجوب تحمل مسؤولية الوعي بتطور النص الشعري الجزائري وانتقاله من البنية البيتية إلى البنية التفعيلية من جهة"[4].

ب– وجوب تهيئة قاعدة التلقي التقليدية لتقبل قصيدة النثر ضمن دائرة الاحتمالات الممكنة للكتابة الشعرية المنفتحة على التجريب، وذلك بخوض المعركة الفكرية والجمالية المتعلقة بشرح المفاهيم المرتبطة بتجنيس قصيدة النثر"[5]، فعلى الشعراء والنقاد أن يدافعوا على مشروعية قصيدة النثر بالاستناد إلى موقف ضرورة التجديد والاستناد إلى موقف جمالي.

ج– "وجوب تحقيق مستويات متقدمة في كتابة قصيدة النثر من خلال تحقيق الانتقال من البنية التفعيلية إلى البنية الحركية على مستوى الممارسة الشعرية، وذلك بتجاوز الإجناسي"[6].

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 117.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 117.

[3] – صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثابت والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص: 233.

[4] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرأف، ص: 119.

[5] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرأف ، ص: 119.

[6] – المرجع نفسه، ص: 120.

تم ختم بخاتمة مفادها أن "مشكلة تجنيس قصيدة النثر فهو ينم عن محاولة تجربة الكتابة نسوية في الجزائر تخطي حواجز التصورات الراسخة في المستوى النظري، والدخول بالإمكانات المتوفرة في معركة التجريب الشعري، ومن هنا تكون أعادت إشكالية الأجناس الأدبية وسيبقى هذا التصور المزدوج لصيقا بالممارسة النصية لقصيدة النثر من طرف الشاعرات اللائي استطعن أن يلتحقن بالمدونة الشعرية الجزائرية"[1]، وفي الفترة الممتدة منذ الثمانينيات إلى الوقت الحالي استطاعت قصيدة النثر أن تحقق "قفزة نوعية من خلال فك الاعتراف بقصيدة النثر... في حين بقيت دائرة التلقي العام تنظر إلى قصيدة النثر بالأطر والأحكام السابقة"[2].

أمّا في الجزء الثاني من الكتاب وهو جزء تطبيقي، أين قام الباحث فيه باستحضار نماذج شعرية معاصرة والتطبيق عليها، فوسم الدراسة الأولى بـ"**تداخل النص والصورة في صياغة البلاغة البصرية للنص الشعري الجزائري المعاصر –إشكالية تجليات النص على البياض–**"، فبدأه بملخص تحدث فيه "عن الوعي بمنطلقات التشكيل الشعري وأهدافه في صياغة النص الشعري المعاصر"[3] ودوره في الأداء، وكذلك عن إشكالية توظيف الشاعر الجزائري لتلك الإمكانيات المتاحة له من أجل الرقي بالنص الشعري المعاصر، وأيضا تطرق في هذا العنصر إلى العوامل الذاتية للشاعر، وأيضا العوامل الخارجية التي تساعده في إخراج نصه على أحسن وجه مثل الطباعة، الإخراج، رسم، تشكيل خطي...، ودورهم في تقديم النص الشعري للمتلقي حسب نتائج البحث السميائي المعاصر، والسمياء أو السميولوجيا هي "علم خاص بالعلامات، هدفها دراسة المعنى الحقيقي لكل نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان، وغيرها من العلامات غير اللّسانية، مثل إشارات المرور،

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص:122.

[2] – المرجع نفسه ، ص: 122.

[3] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 129.

الخرائط، الرسوم..."[1]، ويتجلى ذلك من خلال عمل الشاعر الذاتي أو الفردي مثل كتابة القصيدة أو الديوان، فهذا العمل يكون خاص الشاعر وحده، وأيضا العمل الجماعي المشترك الذي يجمع الشاعر بغيره لإتمام هذا العمل مثل الرسام أو الخطاط.

ثم تطرق بعد هذا الملخص إلى مقدمة تحدث فيها عن النظرية السميائية المعاصرة وعلاقتها بالقراءة والتلقي والتي تعنى بالقارئ كونه المستهدف الأول، و"مصطلح التلقي مرتبط ارتباطا وثيقا جامعة كوستانس الألمانية ...ونظرية التلقي قد استوت على سوقها هناك، بعد أن ارتوت بماء الفكر عبر قرون طويلة"[2]، وتعتبر "عوامل تحقيق مستويات التلقي البصري عاملا أساسيا في تسويق بلاغات النص الظاهرة والباطنة وتسويق حداثات جماليته للقارئ المتعطش إلى قراءة النص الشعري قراءة النص الشعري قراءة تفاعلية تعتمد على الوسائط الجمالية الخارجية المحلية إلى هذه البلاغات"[3].

ثم تحول إلى العنصر الأول الذي جاء بعنوان **"شكل الديوان وبصرية القراءة"** ويتحدث الباحث هنا عن "الديوان في الفهم السوسيو-ثقافي وهو إشكالية أساسية من إشكاليات التجريب الشعري"[4]، يعود إليها الشاعر حتى يتمكن من فهم ممارسة الكتابة الشعرية التي تكون جزء من الكلّ المشكِّل للديوان كاملا، على عكس الكتابة الشعرية القديمة، التي كانت عبارة عن مجموعة من القصائد الشعرية المختلفة جذرياً فيما بينها.

لقد اهتمت الرؤية النصانية المعاصرة بالعلوم الفنية والجمالية الخارجة عن النص وطرق الأداء والإغراء للمتلقي، ومن بينها:

---

[1] – مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، د.ط، ص: 153.

[2] – المختار السعيدي، نظرية التلقي في الغرب، موقع الأساتذة المبرزون والباحثون في اللغة العربية، المغرب، 2009، ص: 01.

[3] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 130.

[4] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 130.

– "اختيار لوحة الغلاف واللوحات الداخلية"[1]، فالصورة الخارجية للغلاف تعتبر أول حافز أو مثير للقارئ، فهي تلخص مضمون الديوان أو الكتاب، وقد عني بها جملة من السميائين أمثال رولان بارت الذي كان دائما يطرح السؤال "هل تضاعف الصورة بعض معلومات النص؟ أم أنّ النص يضيف خبراً جديداً للصورة"[2].

– "إخراج الغلاف في صفحتيه الأمامية والخلفية"[3]، ومعنى ذلك نسخ الغلاف الأمامي ووضعه على ظهر الديوان كما نلاحظ ذلك في العديد من الكتب.

– "اختيار الخط الذي يتجلى به النص للتعبير عن رؤية الشاعر"[4]، وهذا مايزحزح القارئ ويثير فضوله وتشويقه من أجل قراءة النص

ويكون ذلك من خلال:

– "إمّا إشراك فنان آخر غير الشاعر في إخراج الديوان لتأكيد تكامل فن القول وفن الخط وفن الرسم والتشكيل"[5]، كأن يقوم مثلا فنان تشكيلي بمساعدة الشاعر على رسم لوحة الغلاف أو اختيار الألوان المناسبة وما إلى ذلك.

– "إمّا قيام الشاعر نفسه بتشكيل رؤيته الفنية للديوان من خلال التكفل بإخراجه واختيار العناصر السابقة"[6]،فربما نجد الشاعر مثلاً متمرساً ومتمكناً من تحديد العناصر السابقة بنفسه دون اللّجوء إلى شخص آخر.

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 131.[1]

– ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1994، ص: 93/92.[2]

– رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 131.[3]

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 131.[4]

– رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف ، ص: 131.[5]

– المرجع نفسه، ص: 131.[6]

– و "إمّا بقيام دار النشر بالتكفل بإخراج الديوان وفق هذه المقاييس التي لم تكن متوفرة في فترة سابقة"[1]، فيمكن للشاعر كذلك طلب المساعدة من دور النشر وقيامها بهذا العمل بدل الشاعر.

وتبدو مستويات الديوان بصرياً من خلال:

أ– "بقاء النص داخل النمط الكلاسيكي المطبوع"[2]، وفي هذه الحالة يتكفل الناشر باختياره، فيختار نوع الخط وحجمه، بعدما كان ذلك مخصص للخطاطين فقط، دون دمجها في الحاسوب.

ب– أو بالعودة "إلى التشكيل الخطي الأصيل"[3]، وهنا يتدخل الخطاط المختص فيرسم العنوان ومنه إلى القصيدة التي يقوم باختيارها، وبدأت رقعة هذه الظاهرة تتسع في المشرق العربي عموماً وفي المغرب خصوصاً في مرحلة الثمانينيات وكذا التسعينيات، تم جابت كل الأقطار.

تم تحول في العنصر الثاني **"التشكيل الشعري من خلال الرسم"**، يرى الكاتب أنّ الرسم يأخذ أهميته في المدونة الشعرية الجزائرية لما بعد الثمانينيات من خلال إعطاء إمكانية التجريب الشعري أبعاد فنية وجمالية لم تعهدها هذه المدونة قبل هذه المرحلة، وتتجلى من خلال إمكانية التشكيل الشعري من زاوية حداثية من خلال تجريب الرسم على مستويات ثلاث:

أ– المستوى الأول ويتعلق بالرسومات التي يحققها الشاعر نفسه من خلال إعادة تشكيل النص عبر الرسم، ومن ثم إعادة تمرير المعنى عبر تشكيل نصي يعتمد على تحويل البنية اللغوية إلى مستوى آخر من التشكيل يؤسس للقراءة العينية البصرية الحاملة لعلامات تختلف اختلافا جذريا عن العلامات اللغوية التي تظهر في النص الشعري[4].

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 131.

[2] – المرجع نفسه، ص: 131.

[3] – المرجع نفسه ، ص: 132.

[4] – رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف ، ص: 134.

ومن بين الدواوين الشعرية التي حاولت أن تحقق هذا المستوى من التجريب في مدونة ما بعد السبعينات ديوان **"اكتشاف العادي للشاعر عمر مرياش"**، والذي يبدو الرسم التجريدي في صفحة غلافه وكأنه يعبر عن الشبيهة بالمنحنى الرياضي في حساب حالات الروح المتماهية مع خطورة المرحلة التاريخية والمستشرفة لمعالمها القادمة، وكأنه يقيس ذبذبات هذه المرحلة ومنعرجاتها وتلويناتها بباروميتر الذات الشاعرة وما تستشعره من خطر قادم يهددها. ولذلك فهي تحاول أن تكتشف "العادي" وكأن هذه الذات لم تتعود عليه من قبل.

وفي رأيه أن الشاعر عمار مرياش حاول أن يعيد صياغة الدلالات اللغوية للديوان صياغة رسومية من خلال توزيعه لستة تشكيلات حبرية سوداء في ثنايا الديوان شبيهة بحالة الحبر المقذوف[1].

ويأخذ الرسم الذي يعقب عنوان قصيدة "طقوس العشيرة" صورة معبرة عن العشيرة من خلال تصادم رؤوس هذه الكائنات البشرية غير واضحة المعالم، من موجة بحر منسجمة، وهم يمارسون ضغطا باديا من معالم أوجههم، ويعبر عن عنوان القصيدة بصورة واضحة. وتعبر القصيدة نفسها عن هذه الطقوس التي يحددها النص اللّغوي من خلال موضوع القصيدة الذي يوضح المعالم المتخفية في اللوحة ويرفد دلالاتها من أجل الوصول إلى المعنى الذي يريد الشاعر تحقيقه[2].

يقول الشاعر:

أَقَامُوا لَهُ فَرَحاً فَائِقًا

جَاءَ أَصْحَابهُ وَأَقَارِبهُ بالهَدَايَا الثَمِينَة

وَاحْتَفَلُوا

بَادَلُوهُ التَهَانِي

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 135.[1]

– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف ، ص: 136.[2]

النِسَاءُ افْتَخَرْنَ كَثِيراً

وَرَدَّدْنَ كُلَّ مَزَايَا العَرُوس

التِي حَفِظَتْهَا العَشِيرَةُ مُنْذُ الأزَل[1]

ويبدو الرسم في تعالق سواده ببياضه بالطريقة التي يحيل إليهما اللونان في تناقضهما، وكأنه يخبر عما يقدمه النص نفسه من تفسير للرسم من خلال شرح حالة البطل وهو يعايش حالة الفرح الممثلة بالبياض وحالة الحزن الممثلة بالسواد

ب– أمّا المستوى الثاني فهو الذي يعتمد فيه الشاعر على اتخاذ التشكيل الحروفي لعنوان القصيدة أو لجزء من عنوانها سبيلا لتحقيق الدلالة الرسمية على مستوى البصرية المنزاحة عن بصرية النص اللغوي ويمثل هذه الحالة الشاعر بختي الأخضر من خلال ديوانه "للأكيد..للريح التي تغزي المطاف"[2].

ويرى الباحث أنّ "الأحرف المكوّنة للعنوان تتشاكل في صياغة الصورة المرئية التي تدعو إلى النص وتُرغِّب فيه، وكأن العنوان هو النص لا يكتنز دلالاته في تجلّيه اللّغوي فحسب، وإنما يفيض بهذه الدلالات لتشمل رؤية عينية بصرية للحرف وهو يأخذ هيئة الطائر في بعده الصوفي الخالص"[3]، فالقصيدة الجزائرية المعاصرة لم تَعد مجرد بنية لغوية فقط بل صار للشكل دور كبير لا يمكن تجاهله يقدم القراءة الثانية للقصيدة، "ويأخذ التشكيل عن طريق الحبر والبياض المنحى نفسه في قصيدة "مكاشفات"حيث تأخذ اللوحة المواجهة للعنوان الحرفي عنواناً ثانياً يتلبس صورة الطير الواقف المتأمل هو كذلك لصدى ذاته الشعرية وهي تحاول أن تصير دليلاً للمكاشفة في بعديها اللغوي الدال على

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 136.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص:137.

[3]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 138.

الزهد في الظاهر لقلة ربط العلاقة البانية به والمحيل مباشرة إلى "بوابة الإمساك" المفتوحة على العوالم الباطنة"[1]، يقول الشاعر:

خَبَأ جُرْحَهُ فِي وَرَقَة..

خَبَأَ الوَرَقَة فِي مِكْحَلَةِ جَدَتِهِ

الجَدَةُ صُورَةٌ نَابِتَةٌ فِي إِطَار..

خَارِجِ الإِطَارِ.. رَأَيْته يَحْرِق ذَاكِرَة الرُوحِ

بَكَى قَلِيلاً .. ثُمَّ أَمْسَكَ عَنِ الكَلاَمِ[2]

وفي رأيه أن هاتين التجربتين تعبران عن مرحلة في التجريب الشعري لشعراء ما بعد السبعينيات تأسس لسيادة الرؤيا التشكيلية ... على مستوى تجسيد طموحات معركة الشعراء مع إشكاليات التجريب الشعري وتصوراتها النظرية التي ظلت محكومة لمدة طويلة بالمفاهيم الإديولوجية الخارجة عن النص "[3].

أمَّا المستوى الثالث، فهو الذي يتعاون فيه الشاعر مع رسام آخر من أجل إيجاد علاقة تشكيلية تمكن الديوان من التجلي بصورة النص الحرفي التي يحققها الشاعر، و التجلي بصورة النص التشكيلي التي يحققها الرسام "[4]،و"إذا كان هذا المستوى الثالث نادرا في المدونة الشعرية الجزائرية ولكنه رغم ذلك ليس منعدما، ونرى هذا جليا في ديوان (شبهات المعنى..) للشاعر لخضر شوادر،

---

[1]– ينظر، المرجع نفسه، ص:138 /139.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص: 139.

[3]– ينظر : عبد القادر رابحي،المقولة والعرَّاف، ص:139.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 140.

بحيث ينفتح النص الشعري على مساحة تجريبية متعددة الفضاءات التعبيرية يكون فيها الفنان الحروفي محمد خطاب عنصرا أساسيا في تقديم النص الشعري برؤية حروفية "[1].

ويأخذ هذا التأصيل الفني والجمالي مسارين اثنين يزيحان حضورية الشاعر من واجهة البياض ويفتحان الأداة التعبيرية للفنان في إعادة تشكيل النص الشعري وذلك من خلال :

– المسار الأول الذي يتيح للنص الخروج من معيارية الحرف المطبوع التي تطغى على مجمل المدونة الشعرية الجزائرية و الدخول في معيارية الحرف المخطوط من خلال تخطيط النص باليد مما يضفي على الديوان طابع النسخة الأصلية ...في نسق تجريبي لمعيارية الخط المغربي ذي الخصوصية الجزائرية البحتة، والتي تحيل إلى تأصيل الرؤية التشكيلية التي تعتمد على استحضار البعد التراثي للممارسة الخطية الحاضرة في المصحف الشريف وبعض الكتب التراثية المتداولة في الجزائر، والتي لا زالت تحافظ على الطابع الخصوصي للخط المغربي، مما يضفي على الديوان طابع النسخة الأصلية التي لم تحقق "[2].

– المسار الثاني الذي يتيح للنص التجلي بصورة خطية تحافظ على العناصر التي تميز بهما المسار الأول، وتضيف لهما بعدا تشكيليا بحتا يعيد ترتيب النص و حروفيته وفق معيارية تشكيلية بحتة من خلال الانتقال من المنظور اللغوي الذي يعتمد على القراءة إلى منظور عينيّ يعتمد على البصرية في قراءة اللوحة"[3]، "وفي رأيه يتعانق المساران تعانقا حميميا من أجل تحقيق تجربة التشكيل الخطي الحروفي من خلال تعانق النصوص الشعرية المكتوبة بالخط المغربي مع اللوحات الحروفية التسع المبثوثة في ثنايا هذه النصوص .

---

[1]–ينظر: المرجع نفسه، ص: 141.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 142.

[3]– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف ،ص: 143/142.

ويتيح هذا التعانق قراءة النص بجمالية الخط المغربي قراءة عادية في متن الديوان، وقراءة النص نفسه بجمالية تشكيلية للخط نفسه قراءة مركبة في اللوحة الحروفية كما هو الحال في قصيدة الراعي التي يقول فيها :

كَأَنَ

كَوَعْلِ الفِطْنَةِ

يَشْحَذُ لِلْأَنْدَادِ

لِسَانَةَ المَنْجَنِيقِ

كُلَمَا رَفَ القَلْبُ

تُنَوّشُ مخَلاَتَهُ

بِودَائِعِ الأَسْلاَفِ[1]

" ويأخذ عنوان القصيدة (الراعي) في النص الصورة المثلى لتحقيق مبدأ التناظر الذي يعتمد عليه التشكيل الحروفي العربي، ولكنه مقلوب بصورة عمودية من الأسفل إلى الأعلى وبصورة أفقية من اليمين إلى اليسار حيث يأخذ الامتداد الحروفي الذي يتجلى حرف(الياء) شكل بطنين فارغين متناظرين باتجاه معاكس وتأخذ الفضاءات العمودية التي تتركها (الألف واللام والألف) مساحة لكتابة النص الشعري السابق بصورة متخفية تأخذ فيها اللوحة رؤية تشكيلية منسجمة مع الحالة الوجودية التي تعبر عنها القصيدة في حالتها الحروفية الأصلية "[2].

يأخذ اسم الفنان الحروفي محمد خطاب في الديوان صورة الإحالة المتخفية التي ترد بصورة محتشمة مع مجموع الإحداثيات العامة التي تميز الديوان في الصفحة الثانية وتتماهى في هذه الحالة مع

1- ينظر: المرجع نفسه، ص: 143.

2- ينظر، رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف ،ص: 144.

الإحالة إلى صاحب لوحة غلاف الديوان و هو الفنان الروسي كاند نسكي. ومن ثم فهو لايرقى في حضوريته المتخفية إلى مستوى حضورية التشكيل الحروفي الطاغي في الديوان، والذي يحققه الفنان محمد خطاب"[1].

يرى الباحث أن هناك تجارب حروفية أخرى ظهرت في العديد من الدواوين الشعرية لشعراء ما بعد السبعينيات كما هو الحال بالنسبة لديوان (غوارب) لأبي بكر زمال، حيث تتكرر التجربة ذاتها بين الشاعر وبين الفنان الحروفي معاشو قدور في صياغة البعد التشكيلي للديوان من خلال اللوحات الداخلية. ويتميز الديوان في هذه الحالة بإشراك فنان تشكيلي ثالث في صياغة لوحة الغلاف وهو الفنان محمد سنوسي، وذلك من دون أن يكون لحضورهما في واجهة الديوان مكانة تليق بدورهما في صياغة البعد التشكيلي للنص الشعري كذلك الأمر بالنسبة لديوان (إصلاح الوهم) للشاعر مصطفى دحية، حيث تحضر اللوحات التشكيلية الحروفية في الديوان من دون الإشارة إلى صاحب اللوحات"[2]، "وإذا كان هذا النوع من التجريب يحقق مستوياته الإبلاغية من خلال العودة إلى استحضار التراث العربي المتجلي خاصة في القيمة الجمالية والفنية للمخطوطات كونها قيمة ثابتة في استعمال الحبرية والألوان والرسومات. والتشكيلات الحروفية، فإن هذه الموجة قد خفت بدرجة كبيرة في السنوات الأخيرة"[3].

ثم تطرق إلى جزء آخر عنونه بـ "**تمظهرات الكاف الموصوفة في قصيدة كفك دالية الوقت للشاعر الطيب طهوري** "،ثم قدم لنا مقولة جاءت بين عارضتين وهي[لكن ما يبقى على الأرض إنما حققه الشعراء] وقائلها هولدرن، ثم وضع مقدمة استفسر فيها عن وجود طريقة للبحث عن المعنى؟

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 145.[1]

– ينظر: المرجع نفسه ،ص: 146.[2]

– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 147.[3]

وهل هناك طريقة لفهم ما يعانيه الشعراء ؟ يجيب أن الأمر ليس بالسهل ويدلل على ذلك بما تقدمه قصيدة "كفك دالية الوقت"فهذه قصيدة المعاصرة تحاول أن تبرز وتوضح المعنى وليست مجرد زخرفة لفظية يلجأ إليها الشاعر من أجل التبرير المنطقي الذي يحيل إلى ما يدور في النفس من هواجس وتأملات غامضة متناقضة، ولكن بالاعتماد على ما يحرك العمل الفني [1].

في العنصر الأول سماه "**بنية النص /بنية الإحالة**" وتناول فيها المستويات الثلاثة الإحالية لقصيدة كفك دالية الوقت "والتي تدل على الإحالة إلى أصل العمل الفني، وقبل أن يبدأ في التحليل عرج على العتبة الأولى، وهي العنوان تلك" المجموعة من العلامات اللسانية (جمل وكلمات ...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته ..."[2]، وقد أوكل الشاعر هذا السطر (كفك دالية الوقت) مهمة القيم بدور تمثيل إشكالية تطابق الموجود مع الوجود من خلال حدوث الحقيقة الشعرية التي تحاول في أقصى ما تملك من تخييل ألا تكون غير الحقيقة الواقعية كما يرويها الشاعر (أي كما عاشها)، ووجده ينزع عن السطر صفة (الماضاوية) بنزعه للكلمة التي يشير إليها الفعل الماضي (كانت) التي كانت تسبق ما سيصبح عنوانا في نظر الشاعر[3].

مواصلا تحليل العنوان بنيويا، فيرى أن تحقق التخلي عن الفعل الماضي حركية الانتقال بالعنوان من صفة الزمنية ودلالاتها المحدودة التي عادة ما تحيل إلى الذكرى بوصفها رجوعا إلى الماضي واسترجاعا لأحداثه، إلى صفة اللازمنية غير المحدودة التي يصبح بموجبها النص مفتوحا على العالم بطريقة لا تحيل إلى الماضي بوصفه رؤية تتحرى بقاء الصيرورة الشعرية التي كانت عليها لحظة كتابة

– ينظر: المرجع نفسه،ص: 150.[1]

– ينظر: بازي محمد ، العنوان في الثقافة العربية ،دار العربية المغرب ،ط1،2012،ص: 15.[2]

– ينظر: رابحي عبد القادر ، المقولة والعرَّاف،ص: 151.[3]

القصيدة، ومن ثم فإن نسق (كفك دالية الوقت) منزوعة عنه الماضوية، يصبح أكثر انسجاما مع الذات الشاعرة في مكابدتها الفعلية (الآنية) مع القصيدة[1].

وفي رأي تمثل الوحدات التي يتكون منها العنوان (كفك/دالية/ الوقت) مجموع ما تحتوي عليه القصيدة من الوحدات /الإحالات الثلاث التي تتطابق مع المقاطع الثلاث للقصيدة.

ف(كفك) تدل على الشخص الموجه إليه الخطاب في المقطع الأول بوصفه مقطعاً استهلاليا، وقد وقد استخلص من خلال عتبة الإهداء التي وضعها الشاعر بين العنوان والمقطع الأول أنه الشاعر سمير رايس "إلى سمير رايس ذكرى جلسة صيفية بونية حميمية"[2]، وهي هنا تمثل المقطع الأول الذي يستعيد فيه الشاعر غياب الحدث الواقعي الذي تحول إلى ذكرى في القصيدة واستحضاره من خلال المزج بين العوالم المتضادة من أجل النفوذ إلى عمق التشكيل الشعري الذي يوفر له إمكانية إحياء الفعل الماضي وطبعه بطابع اللازمنية وضرب لذلك عدة أمثلة:

- بمزج المجرد بالمجسد من خلال (الصمت/البنات) في (على الصمت بنات يرقصن)
- بمزج القريب بالبعيد من خلال (قريبا/ جنوبك) في (وكنت قريبا من بحر جنوبك)
- وبمزج المادي بالسائل من خلال (رملك/الماء) في رملك (رملك آية هذا الماء)[3].

وفي العنصر الثاني "**تسلق المعنى واستحضار العالم**" قام بدراسة الوحدة الثانية من العنوان، (دالية) لتشبيه الكف الدالة على الامتداد في المقطع الأول بها، أي بما يشكل عمق الامتداد والتشبث من خلال تواصل المعنى بين الكف بوصفها رمزا للسلطة البيضاء المتسامحة المعطاءة وبين الدالية بوصفها رمزا للإخضرار. والدالية كذلك للإحالة على تشعبها في مفازات الذات الشاعرة التي

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه ،ص: 151.

[2]- الطيب طهوري، كفك دالية الوقت، موقع أصوات الشمال، نشرت بتاريخ: 30صفر 1431/ 14فيفري 2010 www.aswat-elchamal.com.

[3]- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 153.

تستنهض الذكرى من جهة، وتتسلق جدران المعنى الكامن في أتون العلاقة التي تربط بين الشاعر الواصف و(الكاف) الموصوفة"[1].

وفي رأيه أنه تختزل الكلمات المكوِّنة للأسطر الشعرية من إحالات إلى عوالم هي في صلب ما تقترحه الإحالة العامة من صياغات تحاول أن تجمع متناقضات النص/الحياة في بوتقة الرؤية التي تتجاوز الطرح الآني إلى مابعده من إمكانيات دلالية مصرح بها من خلال الاستحضار الصريح المعبر عنه بالأسماء الحقيقية التي يشكل كل اسم منها قيمة في حدّ ذاته، وذلك من خلال ذكر من كان لها من تقاطع حميمي أو معرفي أو رمزي مع (الكاف الموصوفة) ومن ثم مع الشاعر:

قَرَأْتُ النَوَاسي، جَمِيلاً

جُبْرَان، الرِفَاعِيَة، غَرْمُول...

وَرَتَبْتُ الأَسْمَاءَ الأُخْرَى:

شَكّلَت حَمِيدا، يُوسُف شَقّرَت وَأَحْمَد

فُغَالِي، جَوَادِي..

طَيِب أَيْضاً..[2]

إنّ هذه الأسماء ماكان لها أن تحضر بقوة في بنية النص الشعري لولا هذا الإصرار من طرف الشاعر على إضفاء لبوس العلاقة الحميمية بين الشاعر و(كافه) الموصوفة...وكأن مايخيف الشاعر هو استنفاذ الشحنة، شحنة مقاومة نسيان الذكرى (الجلسة البونية الحميمية) التي يصبح توصيفها بهذه المتتاليات (الصيفية البونية الحميمية) ترسيخ واعٍ لمأساوية اللحظة الوجودية وهي تتسرب بين أيدي الشاعر و(كافه) الموصوفة بطريقة لايبقى معها إلاّ الابتسام وفتح نوافذ الماضي:

1- ينظر: المرجع نفسه، ص: 154/155.

2- رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص:155/156.

مُبْتَسِماً رَصَعَت اللَحْظَة..

مُبْتَسِماً عُدْتَ..

فَتَحْتَ نَوَافِذَ ذَاكَ الأَمْسَ..

وهي النوافذ نفسها التي تتسلل من الأسماء المذكورة من طرف الشاعر وكان بإمكان كل اسم منها لو وظف لوحده في النص بطريقة مخالفة أو مختلفة أن يؤدي إلى خلق آلية لتوليد دلالات جديدة، غير أننا أمام تدفق رهيب للأسماء الدالة في مجملها على تصور متكامل تحمله بنفسها للدلالة على نفسها[1].

ثم انتقل إلى دراسة الاستحضار المقترح أو المسكوت عنه من خلال اعتماد الشاعر على ترك الفراغات لتمكين القارئ أو المرسل إليه من استنهاض آلية التخييل ومشاركة الشاعر في البوح بما لم يستطع البوح به من خلال ترك هذه الفراغات:

خَلْفُك كَانَتْ هَمَسَات ..أَوْ..

لَمَزَاتٌ..أَوْ..

وكلمة خلفك تحدد المجال الذي من المفروض أن يتحرك فيه المرسل إليه الذي لا يكون غير (كاف) الشاعر الموصوفة، إنّ عبارة (همسات..أو..) تستدعي ما يشبهها أو ما يناقضها أو ما يتماشى معها ليكتمل نسج الدلالة المكملة من عمق الفراغ الذي تركه الشاعر في النص...وكذلك الأمر بالنسبة لسطر (لمزات..أو..) حيث يستغني الشاعر عن إعادة تكرار كلمة (خلفك) نظراً لعدم جدوى إعادة ما قيل، من باب لا تستطيع بنية النص الدلالية أن تتحمل تكراره نظراً لحضوره الدائم في النص من خلال صدى الكلمة الأولى الذي لا يزال يتردد في فجوة الفراغات التي تعمد الشاعر توظيفها[2].

1- ينظر: المرجع نفسه، ص: 156.

2- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 158.

يواصل التحليل قائلاً " إن ثقل حضور هذه الأسماء وما تشكله من تقاطعات دلالية فيما بينها وبين الشاعر وكافه الموصوفة هو الذي يدفع الشاعر إلى استعجال اللحظة الصدامية التي يحاول أن يعرف من خلالها حقيقته بالنظر إلى ماتركه وقْع هذه الأسماء على الذاكرة:

وَسَكّتَ

وَضَعْتَ السَيْفَ عَلَى البَحْرِ

وَنَادَيْتَ النَّصْرَ، نَشَرَتْ بِعِيدِ الصَمْتِ الغَامِرِ

لَمْلَمَتْ سهَادَ الكَلِمَات/ الأَقْمَارْ

ثم خيبة أمل كبيرة تعبر عنها حالة السكوت التي أصبحت واقعاً بعد أن حاول الشاعر تأثيثها بحضور الآخرين.[1]

ثم تطرق إلى العنصر الثالث **"مستويات التأسيس للنص/الذاكرة"** وهنا تحدث عن الوحدة الأخيرة من العنوان وهي (الوقت)، وهي للبحث عن القيمة المتبقية في قاع التجربة بمافيها من جراح ومرارة، ولكنها في الوقت ذاته استمرارية الحياة وذلك من خلال الاتصال بما لا يمكن أن ينتهي بانتهاء الشاعر، و(كافه) الموصوفة في النص تحيل إلى الكلمات المشكلة للعنوان (كفك /دالية) إلى تشاكل الدلالات التي يتم من خلالها تحقق مستويات النسج العام للقصيدة من خلال محاولته البحث عن ذات الشاعر في آخر الكاف الموصوفة، ثم يتناول المستويين المكاني والزماني[2].

فالمستوى المكاني يتجلى من خلال خروج الشاعر عن صيرورة الاستحضار الاسمي التي اعتمدها في المقطع الثاني من ذكره لأسماء شعراء ومناداتهم وقد حددت العلاقة غير المباشرة بين (الكاف الموصوفة) ومرجعيتها المجردة من خلال القراءة، يقول الشاعر:

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 159.

[2]- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 160.

قَرَأْتُ النَوَاسِي جَمِيلاً...

جُبْرَان، رِفَاعِية، غَرْمُول...[1]

أو بتحديد العلاقة المباشرة بين (الكاف الموصوفة) ومرجعيتها المجسدة من خلال الترتيب والتشكيل، يقول طيب طهوري:

شكْلَتْ حَمِيداً

يُوسُف شَقْرَتْ وَأَحْمَد،

فُوغَالِي، جَوَادِي...

طَيِبْ أَيْضاً...[2]

وعملية ترسيخ المستوى المكاني تكوّن من خلال ذكر المكان وتجسيده في واقع النص.

وفي المقطع الثالث أسس لمستوى مكاني وهو حي الأندريولي "وهو حي شعبي (فوضوي) في مدينة سطيف، أنشئ إبان العهد الاستعماري، سكنته عشرين سنة وأحببت أناسه الطيبين بعمق...هدم الحي منذ سنوات قليلة وأبعد سكانه جماعات عن بعضهم البعض.."[3].

فالشاعر قام بشرح حيّ الأندريولي وعرف به في الهامش، كون اللفظ أو المصطلح غامضا، وقد تغنى به في قوله:

كَانَ الأَنْدَرْيُولِي فِي القَلْبِ

مَاتَ الأَنْدَرْيُولِي...

---

[1] – الطيب طهوري، كفك دالية الوقت.

[2] – المرجع نفسه

[3] – الطيب طهوري، كفك دالية الوقت.

وهل يمكن للمكان أن يموت؟ وكيف يختفي من نص الوجود (الحياة) من خلال تشتيت أفراده؟ وكيف يختفي كذلك من وجود النص (القصيدة) بهذه الصورة؟ إنّ حضورية المكان في النص هي حضورية هامش على عكس حضورية المكان في الهامش التي هي حضورية وجود حقيقي قد زال واستحال إلى عدم[1]، يقول:

خَلْفُكَ كَانَتْ سَنَوَاتُ الأَرْضِ صَهِيلاً لِلْرَأْسِ المَقْطُوعَة

فَجٌّ لِلقَدَمِ المَبْتُورَة

كَهْفاً لِدَمِي...

وَرَماداً لِلْمَوْجِ..وَأَصْدَاء

أمَّا المستوى الثاني فهو المستوى الزماني، الذي يدل على استحالة تحقق المكان على أرض الواقع وتحوله إلى ذكرى يستطيع الشاعر أن يؤسس من خلالها لنوع من الطللية واستذكار مامضى:

كُنْتَ وَحِيْداً تَبْكِي

كُنْتُ وَحِيْداً أَبْكِي[2]

أمّا عن المقطعين الثالث والرابع من النص فتمثلهما كلمة (الوقت) في العنوان بوصفهما مقطعين يشكلان رؤية واحدة لزمنية الانحدار التراجيدي للأسماء/الأجساد والأمكنة.

ويبدو المقطع الثالث في تماهيه مع الصورة العامة التي تخلفها فجائية الغياب (الحياة والموت/الخلق والإفناء) في النص وكأنه يعبر عمّا قام الشاعر بنزعه من السطر الشعري –الذي هو العنوان– فعل (كانت)، وهو يعبر عن الفجائية بطريقة متسارعة، بحيث تنصهر الأزمنة والأمكنة

---

[1]– رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 162.

[2]– رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 164.

والأجساد بطريقة تراجيدية خالدة تحيل مباشرة إلى اللازمنية التي تمكنت (طروادة) من بلوغها في إلياذة هوميروس[1].

ويبدو النص مرآة كبرى تمر بها كل العوالم المختلفة التي بقيت تشهد على تشظيات هذه العوالم وتصاغرها أمام طاحونة الواقع بما تمثله من:

- أسماء لشخصيات مثل: عمار، الطاهر، عبد الله...
- أسماء لحيوانات مثل: الغزال، الأسماك، البط، الأوز...
- أسماء لأمكنة مثل: الجهات، السفوح، البحر، الأندريولي....

وهي في حدّ ذاتها تحيل إلى قصة الخلق الشعري وحادثة التكوين، وهذا من خلال تسريع آلية مرور هذه العوالم (الموجودات) في مرآة الوقت (الوجود) وهو:

- مرور للخفيّ وللظاهر (مرت سنوات/شرفات)
- مرور للنازل وللصاعد (مرت غيمات أخرى/وغبار)
- مرور للسائل والجامد (تمرّ الأرض/يمر البحر)

فهذه عناصر طبيعية للخلق والتكوين يحاول الشاعر من خلالها إعادة بناء الذاكرة[2].

تم ختم بخاتمة موجزة تحدث فيها عن قصيدة (كفك دالية الوقت) وهي تحتفي بانكساراتها الوجودية من أجل إيجاد مكان واضح في أتون الذاكرة، وفي تفاعلات متن النص، والشاعر هنا يضع القارئ أمام مرآة الوجود في مواجهة مع حقيقة العمل الفني، من خلال ذكره لعدة أسماء في القصيدة

---

[1]- ينظر: نفس المرجع، ص: 164.

[2]- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 165.

ويطرح إشكال مفاده من هو الأجدر بالبقاء في مرآة حقيقة العمل الفني؟ مقولة "أعذب الشعر أكذبه" أم مقولة "أعذب الشعر أصدقه"؟ والإجابة تركها للقارئ[1].

وبعد هذا تطرق لدراسة أخرى عنونها بـ **"منحنيات السؤال الإبداعي في ديوان توشيح الذاكرة للشاعر مجدوب العيد المشراوي"**، بدأها بمقدمة يرى فيها أنّه في نفس السنة التي أصدر فيها الشاعر مجدوب العيد المشراوي ديوانه (ينابيع في الهضاب) أعاد الكرة بإصداره لديوانه الثاني (توشيح الذاكرة) ليكون بذلك قد تأكد من دخول مرحلة الحسم الشعري من خلال انتقاله من مرحلة (القول الشعري إلى مرحلة التدوين)، وكأنه أدرك أخيراً أن قول الشعر لايمكن أن يتحقق إلاّ بنشره[2].

وفي نظره أنّ همّ الشاعر في ديوانه الثاني (توشيح الذاكرة) كما في ديوانه الأول (ينابيع في الهضاب)، هو نفسه الهم الذي يمتلك القارئ وهو ينتقل من حدائق الرؤية الفنية والجمالية التي يحاول الشاعر أن ينطلق منها من أجل توصيل رغبته في صياغة المسافة الشعرية وفق نمط فني وجمالي معين إلى قارئ طالما تعود على مواجهة أنماط ذوقية أصبحت كلاسيكية بإصرارها على بيع نفسها في المزاد العلني للكتابة على الرغم من (حداثتها) أو ما تدعيه من حداثة[3].

في العنصر الأول عنونه **"في البدء كان السؤال"**، قام الكاتب بدراسة الأسطر والأبيات الشعرية التي جاءت على شكل صيغة سؤال في ديوان توشيح الذاكرة وبدأ بالسؤال الوجودي بحيث "تَرْشَحُ المسألة الوجودية في نصوص الديوان كما ترشح زبدة القول بعد مغامرة الغربلة الفنية والدلالية. وتتبلور السياقات الفكرية شيئاً فشيئاً لتعطي للقارئ صورة عن الشاعر وهو ينسج على منوال نفسه في طرحه للسؤال الوجودي الدّائم:

---

[1] – ينظر: نفس المرجع، ص: 166/167.

[2] – ينظر: نفس المرجع، ص: 169.

[3] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 170.

مَا المَاءُ؟

مَا الرِيْحُ؟

مَا الأَشْيَاءُ؟

مَا الخَجَلُ؟

مَنْ أَنْتَ؟

مَنْ شَكَّل الأَنْوَاءَ...

فَانْتَقَلَتْ؟

وَكَانَ يَذْكُرهَا فِي خَفِقِي البَلَلُ[1]

ولعله سؤال غير جديد على الرغم من أنّه متجدد في نظر الشاعر كما في نظر القارئ، غير أنه يستمد أحقية طرحه في خضم المغامرة الشعرية من أقدميَّته دون أن يكون للطرح شيء من صدى المعاودة أو التكرار.

فالشاعر هنا لايبحث عن إجابة محددة و"كأن التوغل في طرح السؤال هو توغل في البحث عن صيغة جديدة لطرحه يحاول الشاعر من خلالها أن يبرر بقاءه في متن النص مع الاحتفاظ بإمكانية قبول السكن في هامشه "[2].

ومثلما يأخذ السؤال في الديوان صفة الطرح الوجودي، كذلك يأخذ صفة الطرح الاستفهامي الذي عادة ما يستقي منه الشاعر/المتنبي صِدْقِيَةَ اقتناعه بصغر العالم اللاشعري وتضاؤله بالنظر إلى كبر السؤال الشعري كما كان يتصوره الشاعر المتنبي في أسئلته الاستفهامية المشهورة ويعيد مجدوب العيد

---

[1] – مجدوب العيد المشراوي، توشيح الذاكرة، ليجوند للطباعة، 2009، الجزائر، ص: 36.

[2] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 172.

المشراوي هنا صيغة (المتنبي) (من علّم ...؟) وبالطريقة نفسها للتأكيد على ضرورة الاستعانة بكبر الذات الشاعرة وهي تواجه زيف الواقع المأسور بين (التحجيم والتفخيم) ، يقول:

مَنْ عَلَّمَ البُكْمَ فَتْوَى قُرْبَ قَافِيَتِي

تَوَشَحَتْ بَعْضُهَا الأَحْكَامُ وَالصُدَفُ

أَيُّ انْحِنَاءَاتِك العَجْمَاءُ تُدْهِشُنِي [1]

وفي رأي الكاتب أنّ هذا السؤال بإمكانه أن يتحول إلى سؤال حيرة وإندهاش من خلال تمرير الكوني (أي المضخم في مرآة الشاعر الوجودية) من خرم الإبرة(وهي عادة ما تكون إبرة اللغة)، ووضع المتناهي في الصغر في وجه الأفق الممتد أمام الشاعر فيغطيه حتى لا نكاد نرى منه شيئاً (وهو عادة ما يكون مرآة القلب الحاجبة لكل شيء ماعدا المحبوب)، والشاعر في هذه الحالة لا يكون أكثر من مصغٍ لذاته الشاعرة تقول ولا يدري:

مَا سَرُّ أَنْ تَلِدَ الشَهَامَة صَاغِراً

مَا سِرُّ أَنْ تَلِدَ الشَهَامَة نَاعِساً

مَا سِرُّ هَذَا الصَمْت ..؟ هَلْ بَلَغَ الهَوَى

قِمَمَ المُجُونِ فَعُدتَ تَعْمَلُ حَارِساً؟[2]

إنّ تجلي السؤال على مستوى الصياغة اللغوية والنسق الدلالي كفيل بتحويل مجرى اهتمام القارئ إلى ماهو أهم من الانجاز الشكلي أو الفكري في الديوان وإرغام القارئ على إعادة صياغة مجموع الأسئلة بأشكالها المختلفة في صورة تتوحد فيها جلّ الأسئلة وتصاغ في صورة واحدة[3].

– ينظر: المرجع نفس، ص: 172.[1]

– مجدوب العيد المشراوي، توشيح الذاكرة، ص: 46.[2]

– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 173.[3]

ثم تحول إلى العنصر الثاني" **جريان اللغة مجرى النص**"، وقال أنّ الشاعر مجدوب العيد المشراوي قد طرحت حوالي أكثر من أربعين قصيدة، رؤية ذاتية لإمكانية تألق اللغة بوصفها عجينة للكتابة من دون أن يُشعر القارئ بانعطاف فجائي نحو الغريب من التصوير أو الشاذ من النسج، فهو يتعامل مع اللغة لا على أساس الاقتصاد في مساحاتها، وإنما على أساس المعاملة بالمثل[1]، فالشاعر وكأنه يمد اللغة بالقدر الذي تعطيه، يقول الشاعر:

يَعْذُبُ الهَمْسُ كُلَمَا نَام بَعْضِي

فِي ضِفَافِ تَمُرُ فِيْهَا الخُيُولُ

مَا اسْتَرَاحَتْ بِنَا الجرَارُ فَأَنَى

يَلْمِس اللَوْنُ وَالدَمَارَ العُذُولُ

يَكْبُرُ الحُبُ فِي القَدِيمَاتِ حِيناً

فَيُثِيرُ الدَّلاَلَ فِيْنَا الذُهُولُ

تسري اللّغة في النص مسرى الخيول في الضفاف كأن النص وهو يعانق لحظة الكتابة ببراءة الطفل الشارد، مجرد لوحة سريالية يستنجد فيها الرقيق بالأكثر رقة، والشاعر يحاول أن يبحث عن لغته الخاصة في صلب ذاته الشاعرة، والتي بها يستطيع أن يتقدم خطوة إلى الأمام غير مبالٍ بما سيحدث للنص من تجاذب فكري[2]، وهو يعلن عن لون لغته (السمراء) منذ الخطوة الأولى لعله يصل إلى (دولة اللّغة) منتشياً بخصوصية الطريق على الرغم من صعوبتها :

هَذِي بِدَايَاتُ مَسْكونٍ

1– ينظر: نفس المرجع، ص: 174.

2– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعراف، ص: 175.

يُكَرِرُنِي

تَوَشَحَ المَاءُ ثُمُ الرِيحُ

وَانْتَقَلاَ

لِي هَذِه اللُّغَةُ السَمْرَاءُ تَدْفَعُنِي

لأَمْزَجَ المَشْيَ والأَمْيَالَ

وهو على الرغم من طول المسافة التي تفضل الصمت على المجاهرة بالقول، يندفع صادقاً في بناء علاقة واقعية بالعالم المحيط به من أجل إدراك تعقدات الحياة وهي تقدم الأنموذج الأكثر ابتعاداً عمّا يريد الشاعر تحقيقه، ويتعامل مع العالم بواقعية من خلال إعطاء العلاقة بين الذات والعالم أبعادها الحقيقية من قياس المسافات بطريقة زئبقية[1]، يقول الشاعر:

لَسْتَ شَمْساً تُنِيرُ أَمْتَارَ صَمْتِي

لَسْتَ جَمْراً يَرُدُ لِي رُوحِي

أَنْتَ فِي بَسْمَتِي وإِنْ مِتُ يَوْماً

وَجَعٌ يَسْتَظِلُ بَيْنَ الجُرُوحِ

يحاول الشاعر أن يبتعد عن ثنائية التحجيم والتفخيم في صياغة اللغة وبناء الدلالات، والتي عادة ما تطبع العديد من النصوص وتنطلي على أصحابها. وهي ثنائية إن لم يراع الشاعر من خلال التعامل معها حبس التفرد الإبداعي وهامش الزخم اللّغوي الممكن تحقيقه.

وهو يتابع جريان اللّغة في الديوان وانسكاب اقتراحاتها الدلالية على البياض الكتابة يشعر القارئ أن ليس ثمة غرضاً شعرياً واضح المعالم يسكن في الديوان بطريقة معتمدة كما هو الحال في

---

[1] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف،ص: 176.

القصيدة العمودية التي تتميز بوضوح أغراضها ووضوح أساليب صياغتها، ومم ثم وضوح التصور الجمالي الإستطيقي لبنية النص منذ البداية وكأن الشاعر يحاول أن يتجاوز النظام القديم للقصيدة العمودية من خلال محاولة تبديله بما يمكن للّغة أن تنتجه من رموز وتعالق وحداتها الألسنية وتضافر أنساقها الدلالية من أجل الوصول إلى نسج رداء جمالي ليس بالعمودي في مقاربته للبناء الشكلي[1].

أمّا في العنصر الثالث وهو **"إعادة كتابة قصة الخلق الإبداعي"**،يرى الكاتب أن مجدوب العيد يحاول أن يعيد قصة الشعر تماماً كما يحاول الفيلسوف أن يعيد كتابة قصة الخلق. ولذلك فهو يحاول أن يأتي بالجديد في ثوب القديم، أو يحاول أن يعيد كتابة القديم في ثوب جديد، ومن هنا يتساءل الكاتب "هل يستطيع الشاعر أن يغير المنوال أم يكتشف طريقة جديدة في النسج، أم يعيد ترتيب الألوان في النسيج العام للنص في ديوان (توشيح الذاكرة)[2].

ثمة قصائد تبدو وكأنها حرّة في حين أنها عمودية، وثمة جمل تبدو وكأنها عمودية في حين أنها حرّة. وثمة لغة تبدو وكأنها ليست بالعمودية وليست بالحرّة، وكأنهما معاً. لعل الشاعر يريد من خلال ذلك أن يتلاعب بإمكانيات تشكيل متوفرة لديه من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من مساحة الإقناع.ما المغزى من ترتيب قصيدة عمودية من البحر البسيط في شكل يوحي للقارئ بأنها قصيدة حرة؟ كما هو الحال في قصيدة (دائرة الألوان)، خاصة وأن بجانبها أختها من البحر نفسه كما هو الحال في قصيدة (أسئلة أخرى) مرتبة ترتيبا تقليدياً وتتوفر على المبادئ الجمالية نفسها التي لطالما ارتبطت بنظرية عمود الشعر. هل هو التوجس من رؤية الشاعر متلبساً بشكل واحد يصبح محسوباً على رؤية جمالية بعينها ومن ثمة على موقف فكري مرتبط بهذه الرؤية؟ أم هو البحث عن البصمة الخاصة في الذات الشاعرة.

1- ينظر: نفس المرجع، ص: 177.

2- ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرّاف، ص: 178.

يقول الشاعر في قصيدة (هما) للإحالة إلى قصة آدم وحواء عليهما السلام:

هُمَا قِصَة الشَمْس

يَمْشِي إِلَيْهَا الرَبِيع

هُمَا سِرُّ مَنْ غَامَرُوا فِي اليَسَار

هُمَا حَاوَلاَ الخُلْدِ

وَاسْتَعْجَلاَ فِي القَرَار...[1]

وفي رأيه ثمة محلولة خفية لتقمص أدوار عدة في ثوب واحد من طرف الشاعر ينم عنها التصور العام الذي يخرج به القارئ وهو يقارن بين الطرح الجمالي في قصيدة (هما) وما يقابله في قصيدة (خطى الرفض) على سبيل المثال لا الحصر ولا يمكن أن تعكس حالة التقمص هذه غير الرغبة الملحة في الفصل النهائي لمعركة الأشكال الشعرية التي يبدو أن رحاها لازالت تدور في عمق الشاعر على الرغم من انتهاء أسبابها و تداعياتها على المستويين الإبداعي منذ زمن طويل[2]. وربما جاء الديوان أقرب إلى الرؤية العمودية الكلاسيكية منه إلى ما يستطيع الشاعر أن يحققه من قفزة نوعية في التعامل مع الأشكال دون عقدة مسبقة لو أراد ذلك فعلاً. وعليه من هنا يصبح الإيقاع العام للديوان متجانساً في تراتبيته وإخراجه على البياض. لكنه يخفي هذه الإمكانية الضائعة التي تعبر عنها القصائد الحرّة المزروعة كالقنابل في حقل عمودي مفخخ[3]، يقول الشاعر في قصيدة (شئت):

شِئْتَ أَنْ يَرْحَلَ المَاءَ سِراً

وَأَنْ يَكْتُبَ المَاءَ إِنْجِيْلَهُ

---

[1] – مجدوب العيد المشراوي، توشيح الذاكرة، ص: 38.

[2] – ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 179.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص: 180.

فِي قُصَاصَاتِ هَذَا المَدَى

شِئْت أَنْ أُخْلِطَ البَحْرَ

بِاللَيْلِ بالحُبِ

بِالإِثْمِ بِالفَاجِعَة

في رأي الكاتب أنه على الرغم مما يقدمه هذا الأنموذج من صورة تشكيلية مميزة، فإن الأذن القارئة لا تغادر مستويات التوليد الإيقاعي من خلال تمركز (الأنا الإيقاعية المسيطرة على الديوان

في بؤرة التشكيل الكلاسيكي بلغة تكاد تكون حرّة في تصورها للعالم وللأشياء على الرغم من محاولة الشاعر أسرها في قوالب البحور الخليلية[1].

ثم ختم الكاتب بخاتمة مفادها أنه تبدو المغامرة الشعرية في ديوان (توشيح الذاكرة) في أوج مايمكن أن يوفره الشاعر من ازدحام تخيلي تتحقق فيه الرؤية الجمالية والفنية وفق ما يقترحه النص من أدوات لغوية وتصورية تستمد مرجعيتها من خلال تصور بريء لهذا التخييل وهو يحاول إعادة صياغة العالم بإمكانات يكون الشاعر فيها هو المرجع الرئيسي لبناء شعرية هي أقرب إلى اختصار العالم الشعري في مقولة الانطلاق من الذات من أجل الوصول إلى العالم[2].

– ينظر: رابحي عبد القادر، المقولة والعرَّاف، ص: 181.[1]

– ينظر: المرجع نفسه، ص: 181.[2]

دراسة وتقويم:

من خلال إطلاعنا على الكتاب تبين لنا أنه كتاب جديد صدر في سبتمبر 2016، ونظراً لهذا فإنه قيد الدراسة الآن، وهو ذخيرة أدبية ونقدية ضخمة. ومستوانا العلمي لايرقى إلى مستوى نقد هذا الدكتور، فإنه لا يمكننا أن نسجل انتقادا لهذا الكتاب، وبهذا فإننا سجلنا بمعية الدكتور الأستاذ خلف الله بعض الملاحظات، من بينها:

أ- في الجانب النظري:

- تميزت لغة الكاتب بالوضوح والسهولة والبساطة ويمكن لأي باحث قراءتها وفهمها، واستنتاج ما يشير إليه الكاتب، وهي لغة حداثية جديدة.

- أما المصطلحات التي استعملها فقد كانت في معضمها سهلة وواضحة، وكان يركز على بعض المصطلحات ويتعمد تكرارها مثل: الإيديولوجية، التجريب الشعري، مرحلة السبعينيات، مرحلة مابعد السبعينيات، الفحولة...

- وكذلك في الانسجام فإن أفكار الباحث جاءت منسجمة مع بعضها البعض، إلاّ أننا نجده يكرر كثيراً وذلك حرصاً منه على تثبيت معلوماته في أذهان القراء.

- كما يبدو لنا أنه ركز على سلبيات الإيديولوجيا رغم أنها تحمل في طياتها إيجابيات، إذ ساهمت هي الأخرى في النهوض بالأدب الجزائري عموما والشعر خصوصاً، ومع هذه الإيديولوجيا ظهرت الصحف والمجلات من بينها مجلة آمال...

- وأيضا ما يمكن أن نلاحظه على الكتاب أنه لم يختم بخاتمة بل كان الكاتب يختم كل دراسة لوحدها.

- كما استعمل طريقة التذيل، أي أنه كان يجمع كل الإحالات الخاصة بالدراسة عند نهايتها.

ب- في الجانب التطبيقي:

- استعمل المنهج البنيوي مما أثر علينا سلباً، إذ لم نتمكن من فهمه واستيعابه جيدا، وذلك بسبب صعوبته، وأيضاً لسنا متمرسين على هذا المنهج.

-وكذلك استعمل المنهج السميائي، وبحكم أننا درسا هذا المنهج وتعمقنا فيه وطبقناه، فإننا تمكنا نوعا ما من فهمه واستيعابه.

رغم تلك الآراء إلاّ أن الكتاب يعد إضافة نوعية للأدب الجزائري، حاول من خلاله الكاتب أن يؤسس لنظرية نقدية جديدة، وذلك من خلال تلك المواقف والآراء التي جاء بها.

خـاتـمــة

إنّ البحث في غمار المعرفة أمر قديم جداً، وهذا بدافع الاكتشاف والمعرفة وتنمية القدرات العقلية والفكرية للفرد، ومن خلال قراءتنا لكتاب الأستاذ رابحي عبد القادر "المقولة والعرّاف" توصلنا إلى جملة من النتائج والمعلومات القيمة فيما يخص الجانب الشعري في الجزائر، نذكر من بينها على سبيل المثال لا الحصر مايلي:

- في البداية قدمنا بطاقة فنية عن كتاب المقولة والعرّاف -دراسات في الشعر الجزائري المعاصر-.

- تم تناولنا مدخلاً تحدثنا فيه عن حياة الكاتب في سطور، وأهم مؤلفاته في المجالين الشعري مثل "الصعود إلى قمة الونشريس"، والنقدي مثل "إيديولوجيا الرواية والكسر التاريخي -مقاربة سجالية للروائي مقتنعا ببطله".

- أهم الدوافع التي جعلت المؤلف يكتب كتابه هذا، النقص الواضح في الدراسات التي تناولت النص الشعري الجزائري المعاصر.

- ثم تحدثنا عن القراءة الخارجية للكتاب بدءاً بالعنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، ثم قراءة دلالية لتلك الألوان المستعملة في الكتاب مثل "الأحمر، الأزرق، الأسود والأبيض".

- ثم انتقلنا إلى تقديم وعرض وهنا قمنا بمناقشة الإشكالية التي طرحها الكاتب وهي: ماهي أهم القيم التي نعتبرها ضرورية في تحقيق تجربة شعرية قوية ومتميزة؟وكيف يمكن استخلاصها من النص الشعري؟وطرحنا بعض الفرضيات المقترحة لمعالجتها.

- أيضا قمنا بدراسة فصول الكتاب والذي جاء في قسمين رئيسيين القسم الأول تنظيري وتناول فيه الكاتب الحديث عن الشعر الجزائري بدءاً بمرحلة ما قبل الستينات مروراً بمراحل الستينات والسبعينيات وكذلك مرحلة ما بعد السبعينيات، فهو حاول أن يرسم المسار الحقيقي للتجربة الشعرية الجزائرية، أما في القسم الثاني وهو تطبيقي وفيه قام الباحث الدكتور رابحي يأخذ نماذج شعرية جزائرية

معاصرة مثل: "قصيدة كفك دالية الوقت للشاعر الطيب طهوري"، وأيضاً ديوان "توشيح الذاكرة لمجدوب العيد المشراوي".

- من أهم الكتب التي استقى منها الباحث مادته المعرفية نذكر على سبيل المثال:

- علي ملاحي، شعرية السبعينيات في الجزائر.

- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث -اتجاهاته وخصائصه الفنية-.

- حربي محمد، الثورة الجزائرية -سنوات المخاض-.

- وإثر ذلك تحولنا إلى عنصر الدراسة والتقويم، ولأن هذا الكتاب هو كتاب نقدي جديد صدر في سبتمبر 2016، وهو الآن قيد الدراسة، ولهذا لم تصدر بعد عليه أيّ انتقادات.

- وكون هذا العنصر أساسي في المذكرة فقد قمنا رفقة أستاذنا المشرف الدكتور -خلف الله- بتسجيل بعض الملاحظات من بينها مايلي:

- ذكر سلبيات الإيديولوجيا على الرغم من أنه لها إيجابيات، إذ ساهمت في نهضة الأدب.

- أيضا نجده يكرر بعض العناصر في العديد من المرات.

- ومما لا يخفى علينا أن هذا الكتاب يعد ذخيرة نقدية كبيرة لايمكن تجاهله على الساحة الأدبية عموماً والساحة النقدية على وجه الخصوص.

وفي ختام بحثنا هذا يمكننا القول أن إشكالية التجريب الشعري من بين أهم القضايا الشعرية التي يحاول النقاد البحث فيها.

وبعد هذا الجهد الذي بذلناه في إعدادنا لهذه المذكرة وما توصلنا إليه في نهاية المطاف من استنتاجات، نتمنى أن نكون قد وفقنا في عملنا هذا، فإن كان ذلك فهو من فضل الله وإن لم يكن فيبقى لنا جزاء المحاولة.

قائمة المصادر
والمراجع

أ-المراجع:

1. إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر الفجالة، القاهرة، مصر، د.ط، ص: 42.
2. إبراهيم عبد الله وآخرون، معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1990.
3. أبو الأنوار محمد، الحوار الأدبي حول الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط2، 1978.
4. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، كلية دار العلوم، القاهرة، مصر، ط2، 1997.
5. أحمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
6. أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
7. إسماعيل عز الدين ، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974.
8. آل خليفة محمد العيد، الديوان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2010.
9. بازي محمد، العنوان في الثقافة العربية، الدار العربية، المغرب، ط1، 2012..
10. بوهراكة فاطمة، الموسوعة الكبرى للشعراء(2006/1956)، شبكة صدانا، الإمارات، 2009.
11. جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، 31ديسمبر2011، المغرب.
12. جوادي سليمان، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، 1976.
13. حمادي عبد الله، أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001/200.
14. خرفي صالح، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، د.ت.
15. خرفي محمد صالح، مجلة الناص، جامعة جيجل، العدد2-3، 2005/2004.
16. دحو العربي، قراءات في ديوان العرب الجزائري-تأسيس... توحد... انعتاق...مشاكسات... أرق... حميمية، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2006.
17. رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية -بحث في المفهوم والبنى-، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2015.
18. رابحي عبد القادر، المقولة والعراف -دراسات في الشعر الجزائري المعاصر-، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2016 .

19. رامي فواز أحمد الحموي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد، الأردن، ط1، 2008.
20. رزاقي عبد العالي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982.
21. سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1967.
22. سعد الله أبو القاسم ، النصر للجزائر، دار الفكر، القاهرة، مصر، د.ط، 1958.
23. سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية، د.ط، 1985.
24. السماوي أحمد، الأدب العربي الحديث –دراسة أجناسية–، مركز النشر الجامعي، المطبعة الرسمية، تونس، 2003.
25. شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 2003.
26. شعباني الوناس، تطور الشعر الجزائري منذ 1980/1945، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ط، د.ت.
27. شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د.ط، 1993.
28. شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، د.ط، 2003.
29. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985.
30. صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثابت والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993.
31. الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية –مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون–، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007.
32. عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، د.ط، 1983.
33. عبيد محمد صابر، مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، د.ط، 2006.

34. العشماوي محمد زكي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، مصر، د.ط، 1994.

35. علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري -دراسة نقدية-، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.

36. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، د.ط، 1968.

37. فلوس الأخضر، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الإختلاف، الجزائر، د.ط، 2002.

38. كلفت خليل ، خارطة اليسار العربي -تونس، مصر، اليمن، السودان، المغرب، الجزائر-، مؤسسة روزا لكسمبورغ، تونس، د.ط، 2014.

39. المشراوي مجدوب العيد، توشيح الذاكرة، منشوات ليجوند، 2009، الجزائر.

40. محمد ناصر، أغنيات النخيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1981.

41. مرتاض عبد الملك، تجربة الحداثة الشعرية في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائري، العدد 2، 2005.

42. مرتاض عبد الملك، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشريين، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007.

43. مرتاض عبد الملك، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، د.ط.

44. المطوي محمد الهادي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، 1999 .

45. مفدي زكريا، اللهب المقدس، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د.ط، 2007.

46. ملاحي علي، صفاء الأزمة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989.

47. ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية-، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

48. هيمة عبد الحميد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر -شعر الشباب نموذجا-، مطبعة هومة، الجزائر، 1998.

49. يايوش جعفر، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا، الاجتماعية و الثقافية، وهران، د.ط، د.ت.

50. يحياوي الطاهر، أحاديث في الأدب والنقد، شركة الشهاب، د.ت، الجزائر.
51. اليوسفي محمد لطفي ، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، 1992.
52. اليوسفي محمد لطفي، البيانات، دار سراس، تونس، د.ط، 1993.

ب-الكتب المترجمة:

53. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1994.

ب- الرسائل:

54. شلفي فاطمة، الرواية النسوية الجزائرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس،جامعة ابن خلدون، تيارت، 2012/2011.

ج- الأنترنيت:

55. ختاوي أحمد، مرور عابر في نص كوني للشاعر الفذ عبد القادر رابحي، صحيفة المثقف العربي، نشرت يوم www.almothaqaf.com.2017/02/17.
56. المختار السعيدي، نظرية التلقي في الغرب، موقع الأساتذة المبرزون والباحثون في اللغة العربية، المغرب، 2009.
57. الطيب طهوري، كفك دالية الوقت، موقع أصوات الشمال، نشرت يوم: 30صفر1431هـ الموافق لـ 14فيفري 2010،www.aswat-elchamal.com

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	أ-د
مدخل.....	7-1
قراءة موجزة عن حياة الكاتب.....	01
أهم مؤلفاته في الشعر.....	01
أهم مؤلفاته النقدية.....	02-01
الدوافع التي جعلته يكتب هذا الكتاب.....	02
القراءة الخارجية للكتاب.....	4 -3
قراءة سميائية لألوان الكتاب.....	7-5
تقديم وعرض.....	84 -9
مناقشة الإشكالية المطروحة من قبل الكاتب.....	09
دراسة فصول الكتاب.....	83-10
دراسة وتقويم.....	85-84
خاتمة.....	88-87
قائمة المصادر والمراجع.....	93-90
فهرس الموضوعات.....	95