المنهج الفني و نقد الشعر
(الخطاب النقدي الجزائري أنموذجا)

أ. جمال قديد
معهد الآداب واللغات والفنون
جامعة سيدي بلعباس

توطئة:

إنّ النقد الأدبي"بيت متعدد النوافذ"[1]؛ فكما تتعدد المذاهب الأدبية وتتباين، فإنّ مناهج النقد لا تعدّ ولا تحصى، وليس في ذلك انتقاص للنقد أو تقليل من فعالية وظيفته، وإنّما في هذا التنوع والتعدد"دليل على تعدد القراءات وزوايا النظر، ودليل...على رفض القمع، والاستماع إلى الرأي الآخر، وهو ما يولّد جدلية العلاقة بين النصّ والقارئ، حيث يتعدد النصّ ويتكاثر بدوره، بتعدد القراءات وتنوّعها"[2].

وبما أنّ مناهج النقد الأدبي في القديم والحديث، في الجانب الغربي وصنوه العربي، كثيرة، ارتأينا في هذا البحث أنّ نقف عند أشهرها وأوّلها تطرقا للأدب، عند منهج "كان في بدايته تأثيريا انطباعيا"[3]، ونعني بذلك تحديدا (المنهج الفني).فما المقصود بهذا المنهج؟ ما المعايير والقواعد التي يحتكم إليها؟ ما الغاية من نقده للأدب؟ ما الشروط اللازم توفرها في ناقده؟ هل لهذا المنهج أعلام في الخطاب النقدي الجزائري؟ ما الجوانب التي وقفوا عندها في نقد النصّ الشعري؟ وما النتائج المتوصّل إليها بموجب آليات هذا المنهج...؟

1- في ماهية وسمات المنهج الفني:

يهدف المنهج الفني إلى دراسة الظاهرة الأدبية أو"النصوص الأدبية في ضوء المبادئ الفنية دون اللجوء إلى الوسائل الخارجية المساعدة على فهم هذه النصوص مثل التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، بمعنى أن يتناول النص الأدبي على ضوء عناصره الأربعة: الشعورية والخيالية والأسلوبية والمعنوية، فضلا عن عناصر الإيقاع والمعمار العام وفق النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فإذا كان قصّة روعي فيها النظر إلى اللغة القصصية والسرد وعناصر البيئة والشخصية والحوار...وكذلك الأمور مع شروط القصيدة أو المسرحية"[4]، فالمقاربة الفنية يرتكز منهجها"أساسا على النص، فكل الأحكام النقدية في ضوء التزام هذا المنهج تستخلص من النص الذي يعد عينة للدراسة والبحث"[5].

وللمنهج الفني سمات تميّزه عمّا سواه من المناهج التي تتناول الظاهرة الأدبية بالدراسة والتحليل، أهمّها[6]:

- يتخلّص من الأحكام الثابتة المطلقة التي ورثتها الدراسة النقدية عن المنهج التاريخي وتقاليده، وذلك بتطرقه لخصائص الظاهرة الأدبية المشتركة بين الأدباء في كلّ العصور.
- يمزج بين التاريخ والنقد حينما يعمد إلى استخلاص الخصائص العامّة لحياة العصور الأدبية.
- يفيد من دراسة المذاهب الأدبية التي مرّت بها الآداب العالمية كافّة، وهذا مجال واسع يحتاج إلى ثقافة عميقة وجهد دائب.

وبما أنّ كل منهج نقدي هو عملية مركّبة تحكمها جملة من المعايير والقواعد المكتسبة بعضها ذاتي وبعضها الآخر موضوعي، فإنّ المنهج الفني يشترط في ناقده ميزاتٍ تكفل له تحقق مشروعه النقدي الهادف سؤالا ومحتوى، ومن ذلك أن يتوفر الناقد على ملكة نقدية ذوقية، تستند على ما يختزنه من خلفيات ثقافية ومعرفية كبيرة، كما تركز أساسا على معرفة تامة بـ"علوم اللغة العربية كالبلاغة والنحو والصرف وفقه اللغة وغيرها من العلوم التي تعين الناقد على مهمته من فهم النص والتحليل والتفسير والوقوف على أسرار اللغة وأسباب الحسن والقبح وتناسق الكلمات وجمال التصوير والتعبير وغير ذلك من الصور والظلال التي لا يكون الناقد ناقدا إلا بمعرفتها والعلم بها"[7]، فإذا توفرت هذه الشروط، واحتك الناقد الفني بهذه الأعمال الإبداعية استطاع النفاذ إلى عوالمها وسبر أغوارها، وربط جسور التواصل مع حيثياتها، فضلا على أن تبقى هذه الملكة النقدية والدراية الكافية توجهما الموضوعية لا الذاتية المطلقة، التي كثيرا ما تحيد عن الصواب تقف حائلا أم فهم النصّ وفك شفراته.

2- المنهج الفني والخطاب النقدي العربي:

إنّ أنصار المنهج الفني بالخطاب النقدي العربي هم كثر، بل يمكن القول إن طابعه غلب على معظم الأبحاث الأكاديمية في خمسينيات القرن الماضي بالجامعات العربية. ومن أبرز النقاد العرب الذين تبنّوا هذا المنهج، نلفي: شكري فيصل، سهير القلماوي، محمد العشماوي، محمد مصطفى هدارة....وغيرهم.

يشير "شايف عكاشة" في هذا السياق، أن هؤلاء النقاد قد أحدثوا ثورة كبيرة في مجال النقد. فقد ثار "شكري فيصل" على سبيل التمثيل قبيل مطلع النصف الثاني من القرن الماضي على المناهج النقدية العربية منطلقا "من تحديد الفرق بين نوعين من الدراسة الأدبية: دراسة خارجية أو مساعدة والتي تقوم على ما يحيط بالإبداع الأدبي من ظروف وملابسات...أما النوع الثاني من الدراسة الأدبية فهو دراسة داخلية أصلية تهتم بدراسة الإبداع الأدبي ذاته"[8]، أما عن المنهج الذي تبناه شكري في المقاربة النصّية فيتركب من هذين النوعين من الدراسة الأدبية. أما عن المنهج النقدي لـ"محمد مصطفى هدارة" فيؤكّد شايف عكاشة- أنّه المنهج المتكامل، الذي يأخذ من كل مدرسة نقدية أحسن ما فيها، وهو منهج يقوم على ثلاثة أركان هي: التحليل والمقارنة والتقويم، كما يهتمّ "محمد العشماوي" بتحديد القيم الجمالية والفنية وبالكشف عن

حقائق الحياة ولا يستبعد المحيط الخارجي وتأثيره في الأديب[9]، أمّا عن منهج "أحمد كمال زكي" فيتحدد في"مناقشة الإبداع الأدبي بأسباب المعرفة بفروعها دون التورط في اعتبار الإبداع الأدبي مجرد وثيقة اجتماعية أو كشف نفسي أو سجل تاريخي"[10]...

إنّ المفاهيم النقدية التي تبناها هؤلاء النقاد كلها تهدف إلى حصر معالم المنهج الفني، ولم تتعد محاولاتهم "الجمع بين هذه العناصر في صيغة نقدية واحدة والتأليف بين مقوماتها تأليفا يخلق منها منهجا مركبا"[11] متكاملا، أمّا عن مميزات المنهج الفني عند هؤلاء النقاد فيمكننا حصرها فيما يلي:

1. رفضهم الرؤية السياقية في تعاملها مع الإبداع الأدبي.
2. رفض محاولة تقعيد النقد وبطلانه.
3. اعتبار النقد عملا فنيا في ذاته لا مجرد وسيلة.
4. العملية النقدية تنقسم إلى قسمين: دراسة خارجية ودراسة داخلية.

- من الخارج بتوضيح ما هو حول النص من أسباب وظروف.
- من الداخل بتوضيح مكونات النص ثم البحث عن أبعاد دلالاته.

3- المنهج الفني والخطاب النقدي الجزائري (مقاربة النص الشعري أنموذجا):

لم تخل الساحة النقدية بالجزائر من أعلام نقدية تبنت هذا المنهج أيضا، فحاولت من خلاله رد الاعتبار إلى النص الشعري دراسة وتحليلا، ومن جوانب فنية تحديدا. فكيف تناول الناقد الجزائري وفق المقاربة الفنية النص الشعري الجزائري؟ وما الذي تعرّض له بموجب آلياتها؟ ...

يردّ ظهور الدراسة الفنية بالمدونة النقدية الجزائرية لأسباب عدة، أهمها:

- الدراسات النقدية المضمونية التي تجاوزت حدود المغالاة في التعامل الأحادي مع النصوص الشعرية، مما أسهم ذلك في تغييب الجانب الجمالي فيها.
- تنوع وعمق وثراء بعض النصوص الشعرية، مما استدعى بدوره مقاربات نقدية أكثر إجرائية، وأكثر موضوعية، مهمتها رد الاعتبار إلى النص الشعري من جوانبه الفنية المكونة له، بالاعتماد في دراستها له على التحليل والتفكيك واستحضار المرامي والأبعاد[12].

ما تجدر الإشارة إليه، أن هذه الدراسات النقدية الفنية التي تناولت المتون الشعرية الجزائرية، كانت دراسات قليلة، ولاسيما في فترة الستينات والسبعينات، مقارنة مع الدراسات التاريخية والإيديولوجية التي هيمنت على الساحة الأدبية، وبقوة واضحة، مجسدة هيمنتها في عدة منابر كالجرائد والمجلات والمؤلفات والبحوث الأكاديمية، ومن أهم الدراسات الفنية التي تم إحصاؤها موزعا على العديد من الكتب النقدية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر"[13].

- محمد ناصر في كتابه : الشعر الجزائري الحديث.
- الوناس شعباني في كتابه: تطور الشعر الجزائري (1945-1980)
- محمد ناصر بوحجام في كتابه: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث.
- صالح خرفي في كتابه: الشعر الجزائري الحديث.

حاولت هذه الدراسات المساهمات النقدية استكشاف الجوانب الفنية في الشعر الجزائري، والبحث في لغة هذا الفن، كلون متميز في العديد من الوجوه عن الفنون الأدبية الأخرى، ومن أهم الجوانب الفنية التي تناولتها هذه الدراسات النقدية الشعرية نجد:-

أ- الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة من أهم العناصر الفنية التي تحتل مكان الصدارة بجانب العناصر الفنية الأخرى في بناء الشعر، بل هي مقياسا للشاعرية "ودليلا على نضج الوعي الفني لدى الشعراء"[14]، وارتباط الشعر بالصورة مرده إلى أن الشعر "في حقيقته تصوير وتجسيد لحاجات النفس ودفقات الشعر، فكل منقولات الشاعر إلينا تصطبغ بالحالة النفسية التي يكون عليها أثناء ممارسته العمل الشعري"[15] فالتصوير هو السمة البارزة في العملية الشعرية، وبدونه لا يمكن للشاعر أن ينقل لنا تجربته الشعورية، ولا حتى أن يتحرك لينظم لنا قصيدة، كما تكمن قوة الصورة في طاقتها الإيحائية، لأنها توحي بالفكرة وبالعاطفة، وهي تخاطب العقل والشعور معا، ولذلك يعرفها أزرا باوند (Ezra Pound) بقوله: "هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[16]، وهذا ما يجعلها من أهم جماليات النص المقروء ومن عوالم إنارة المشاعر في المتلقي.

ونظرة خاطفة على المتن النقدي الجزائري، الذي تناول هذه الخاصية الفنية في الشعر الجزائري، تجعلنا نقف على إحدى الإسهامات النقدية، التي قدمها الناقد (حواس بري) وفيها تطرق إلى الصورة في شعر (مفدي زكريا) من حيث "جمالها ومن حيث مصدرها"[17].

ويأخذ هذا النص الشعري للتمثيل:

يا منقذ الشعب، قلب الشعب منفطر
والأرض ترجف لما صاح ناعينا
هذي الجماهير كالأمواج هائجة
والروح قد بلغت منا تراقينا
نتيه في الأرض لا رشد ينهتنا
ولا صواب عن البلوى يعزينا
وفاتنات عذارى في مقاصرها
ندبن خدا ومزقن الفساتينا
وذاهلين حيارى لا دليل لهم
يلاحقون المنايا لا يبالونا
من يائس خرفي الأسواق منتحد
وخائر العزم قد شق الشرايينا[18]

يرى الناقد "حواس بري" أن هذا النص الشعري نقل لنا "صورة جزئية تكاثفت لتعطي في الأخير صورة متكاملة تجمع بين مشاهد شتى"[19] أو بالأحرى رصدت لنا الحالات التي كان عليها المصابون في فقيدهم في صورة شعرية واحدة، ويرى الناقد أنه لا عيب ولا لوم في أن

تتعدد "صورة (الشاعر) الجزئية مادامت الصورة الجزئية في الشعر والأدب بعامة كالألوان والخطوط في الرسم لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي...فهي أشياء في ذاتها وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي"[20]، غير أنه قد يتبادر إلى ذهن القارئ، - بمجرد ذكر الناقد للصورة الجزئية في هذا النص-، عدة تساؤلات مفادها معرفة هذه الصورة الجزئية بالتحديد، بيد أن التعليق الذي قدمه الناقد على النص كان تعليقا سطحيا خاطفا.

ويستحضر لنا الناقد نموذجا شعريا آخر، يرى فيه تكرارا لهذه الصورة الجزئية، يقول الشاعر:

والمؤمنات الغافلات جوائما ** تحت الجليد يدكها الإعصار
والحبليات أبى الظهور جنينها ** لو كان يعطي للجنين خيار
والشيخ كالشبح الرهيب تذيبه** أنفاسه ويهيّجه التذكار
والصبية الحمر الحواصل كالدمى ** تبكي على برحائها الأحجار
والجوع كالأفعى يعضّ بنابه** أحشاءهن فتشخص الأبصار
فكأنما هذي الخلائق متحف** كأنما هذي الخيام مزار[21]

هذا النموذج الشعري - حسب رأي الناقد- قد نقل في "كل بيت منه صورة جزئية أعطت مجتمعة مشهدا من المشاهد المرعبة والمروعة، وحالة من الحالات المفزعة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، وقد برز دور الخيال هنا حيث تمكن الشاعر من خلاله أن يجمع بين هذه الصورة ويؤطرها"[22].

وكما يتضح أيضا أن الناقد لا يخرج في تعليقه النقدي هذا عن الإطار الانطباعي السطحي، مما قد يَحُولُ "وفهم الماهية الشعرية وطبيعتها وعناصرها المتعددة، ولكيفية الولوج إلى عالمها بحس جماليّ عالٍ، وبذوق فنيٍّ سامٍ"[23]، لا سيما إذا وضعنا في الحسبان أن الشعر لم يعد "مجرد متعة سطحية مجانية؛ وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا يبذله المتلقي للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي في الوجدان. هذه النشوة التي لا تتحقق أبدا ما لم يكن القارئ قادرا على مشاركة الشاعر مغامرته الفنية الشاقة"[24]، وهذا حتما ما يتوجب على الناقد أن يراعيه ويعمل بموجبه مع كل نص شعري، حتى يستطيع بلوغ مغاليقه، وكشف النقاب عن المستتر وراء سطوره.

نبقى دائما مع الناقد حواس بري، إذ ينقلنا هذه المرة إلى نماذج شعرية أخرى يرصد لنا من خلالها مصادر بناء الصورة الشعرية لدى الشاعر "مفدي زكريا"، ومن تلك النماذج قول الشاعر:

نسابق الشمس نغزوها بزورقنا ** فيسخر الموج منا كيف نلتحق
وتغرب الشمس تطوي في ملاءته**سرين أشفق أن يفشيها الشفق[25]

مما لا شك فيه أن الصورة في هذا النص تستمد حركتها من عناصر الطبيعة – ووفقا لرأي الناقد-، فالشاعر "جعل من الطبيعة الصامتة طبيعة ناطقة لها ما للإنسان من نوازع إنسانية، وهنا يتجلى الخيال في إثراء الصورة ودور العاطفة في شحنها وحركتها"[26]. وما ينطبق على مصدر الطبيعة في شعر مفدي زكريا ينطبق على مصدر القرآن الكريم الذي استوحى الشاعر معانيه ووظف دواله اللغوية إثراء لمضامين شعره وإضفاء طابع القداسة على لغته، ويستدل الناقد في هذا الجانب بعدة نماذج شعرية للشاعر منها:

هو الإثم زلزل زلزالها ** فزلزلت الأرض زلزالها
وحمّلها الناس أثقالهم ** فأخرجت الأرض أثقالها
وقال ابن آدم في حمقه ** يسائلها ساخرا مالها؟
ألا إن إبليس أوحى لكم ** ألا إن ربك أوحى لها[27]

فيرى الناقد من خلال هذه الأبيات أن الشاعر مفدي زكريا "حاكى السورة القرآنية الكريمة بألفاظها وفواصلها وجوها الموسيقي"[28]كما هي في قوله تعالى ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (5)﴾[29].

ويضيف الناقد أن الشاعر مفدي زكريا من بين الشعراء الذين استفادوا كثيرا من القرآن الكريم "حتى أننا لا نكاد نجد قصيدة واحدة عنده لا نجد أثر القرآن فيها ظاهرا، فهو إن لم يستغله تصويرا، استغله تعبيرا وإن لم يتضح معنى، وما من شك في أن القرآن الكريم كان يحتل مكانة مرموقة ومقدسة من نفس مفدي، وآية ذلك أنه كلما أراد التعبير عن قدسية الشيء شبهه بالقرآن الكريم، لأنه كان يمثل عنده النهاية التي لا نهاية بعدها"[30].

فالناقد - إذن- حاول في عمله النقدي هذا أن يلج إلى عالم النص الشعري لمفدي زكريا، ساعيا في تحديد جماليات ومصادر الصورة الشعرية في إبداعاته، مبديا الكثير من التعليقات النقدية، وإن كانت في معظمها لا تخرج عن دائرة الانطباعية والسطحية والمباشرة.

من الإسهامات النقدية أيضا التي بذلت في سبيل رصد الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث ما قدمه الناقد "عثمان حشلاف" الذي سعى لدراسة الصورة في شعر الشاعر "عبد العالي رزاقي" من خلال دواوينه (الحب في درجة الصفر) و(أطفال بورسعيد) و(يوميات الحسن بن الصباح)، وإن كان الناقد في طرحه يستثني قصيدة (الإبحار في متاهة الصفر) في هذا الإطار عن باقي القصائد المدرجة في هذه الدواوين، لخلوها –في نظره- من الناحية التصويرية ويركز على القصيدة المذكورة سلفا، كونها "ذات سمة فنية بارزة حيث تقوم على أساس دورات متعاقبة يختزن فيها الشاعر كل معاني القصيدة في الصور المقدمة؛ حيث يحشد الإيحاء في الدورات الأولى ثم يفلت منه زمام الصورة بترديه في التقرير والخطابة وجفاف التعبير فتتوقف القصيدة عن النمو قبل استيفاء التجربة للغرض ويكاد السبب في هذا أيضا التوجيه الإيديولوجي المقصود"[31].

ويتضح من خلال هذا الطرح أن الناقد يرى في التوجه السياسي والإيديولوجي المقصود، فضلا عن التقرير والمباشرة، منقص من قيمة الصورة في الأعمال الإبداعية الشعرية، وإن كان الناقد في موضع آخر

يمدنا بنموذج شعري للشارع نفسه، من قصيدة "الخروج عن المدينة" يرى فيه الناقد حسن توظيف من الشاعر للإيديولوجيا يجعلها تخدم الجمال الفني للصورة الشعرية أكثر مما تذهب بقيمتها، ونستشف ذلك من خلال هذا النص الشعري الذي ساقه لنا الناقد، يقول الشاعر:

"وأنت تمر بمرحلة ثانية
أمد إليك يدي
أشدد على راحتي
تعالى لنبني ضيعتنا الغالية
إذا مت يوما
أو سد قلبك قلبي
وأكتب باسمك أحلى قصائد حبي
منه الشروق...
وفيه الغروب...
لنمض معا في الطريق"[32]

في هذا النص الشعري الذي يجلي التوجه السياسي في مخاطبة أحد المستفيدين من الثورة الزراعية، يؤكد الناقد على أنه من المتون الشعرية" القلائل التي وقف الشاعر فيها إلى دمج ذا التوجيه السياسي وإخفائه في ثنايا الصورة"[33]، فجاء هذا الانفعال السياسي مقبولا من الناحية الفنية، ومتناسقا مع عناصرها الأساسية.

ناهيك عمّا استنتجه الناقد من بعض النماذج الشعرية، نجد أن تعليقاته النقدية شابها الكثير من الانطباعية وكذا بعض الأحكام التي عمّمها على معظم دواوين الشعر الجزائري المعاصر، رغم أنه انطلق من بعض النماذج منها فحسب.

كانت هذه إطلالة وجيزة، ارتأينا من خلالها إعطاء صورة نموذجية عن بعض الجهود النقدية – حصرناها في ناقدين- من بين كوكبة منهم اهتموا بالجانب الفني في الشعر الجزائري الحديث، تطرقا إلى الصورة الشعرية تحديدا، بالوقوف على جمالياتها وأهم مصادرها التي استمدت منها نبضها وحركيتها.

ب- اللغة الشعرية:

يولي النقاد أهمية بالغة في الحديث عن اللغة وأهميتها في العمل الإبداعي باعتبارها "الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير لأنها أول شيء يصادفنا حين نتأبط القصيدة وهي النافذة التي من خلالها نطل ونتنسم وهي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق"[34]، بل إن الحكم النقدي على الأعمال الأدبية "لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها، وبيان ما تنقله إلينا من حقائق ومشاعر ومن هنا قيمة التعبير في العمل الأدبي"[35].

وإذا كان فيما سبق، قد تطرقنا إلى الصورة الشعرية قبل اللغة فهذا السبب منهجي لا غير، فكما اهتم بعض النقاد الجزائريين بالصورة الشعرية مؤقتا عند بعض جمالياتها ومصادرها، اهتم بعضهم الآخر أيضا باللغة الشعرية في النص الشعري الجزائري، إذ "ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة وما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة ،وقواعد النحو وقوانين المقال. وبهذا التحطيم للواقع وإعادة تشكيله في ثوب جديد، بلغة متطورة وبرؤية جديدة يتجلى الأسلوب وتتجدد اللغة. وفي الشعر خاصة لا تكمن أسرار الإبداع الفني بعيدا عن العلاقات اللغوية التي يتفاوت الشعراء في خلقها حسبما تمدهم بهم مواهبهم ونظرتهم بوظيفة اللغة في التجربة الشعرية"[36].

من بين المحاولات النقدية التي سلطت الضوء على هذه الأداة التعبيرية ما قدمه الناقد(مصطفى بيطام) الذي درس اللغة الشعرية في المتون الشعرية الجزائرية مقسما إياها إلى مرحلتين:

أ- مرحلة المعجم التقليدي المتطور

ب- مرحلة المعجم التجديدي

بالنسبة للمرحلة الأولى قصد بها الناقد لغة الشعراء الذين اعترفوا واستقوا تعابيرهم وألفاظهم من "المصادر الأساسية وهي القرآن الكريم والشعر العربي القديم، وما يتعلق بالأثر الإسلامي من شخصيات دينية وتاريخية وأماكن وعوالم ونحوها..."[37] ويرجع هذا التمثل اللغوي من هذه المصادر –في نظر الناقد- نتيجة إلمام الشعراء "بعلوم القرآن وأصول الفقه وعلم الكلام والأدب العربي القديم وسائر المعارف التراثية"[38].

لاشك أنّ هذه الأبيات التي ساقها لنا الناقد للشاعر (مفدي زكريا) لمثال حي عن هذا التمثل اللغوي

يقول الشاعر:

ألا فارو للآباء يا دهر قصة ** (تفور) بها أكبادنا ملئت صدقا
يا نفوسنا وإن لاذت برفرفها ** من وحيها الشعب قد (فارت) حناياه
وفي واحتنا ظل ظليل ** (تفور) به نواعرها حبابا[39].

فالشاعر - كما يرى الناقد- يحاول التعبير عن تأجج الثورة في النفوس، وفوران الأكباد بها، يهتدي إلى لفظة (تفور) التي استغل الشاعر "طاقتها التعبيرية الدالة على الثوران والانفجار والإدرار والنبع"[40] تعبيرا عن مكامن النفوس، وقد استمد الشاعر هذه اللفظة من المعجم القرآني(*) فإذا "كان القرآن قد استعمل لفظة (تفور) في السياق الذي يدل على الغليان والهيجان والجيشان. فإن مفدي زكريا يستعمل دلالة اللفظة في المعاني الأخرى، وإن كانت ترجع كلها إلى معنى واحد هو النبع والانتشار"[41].

ويرى الناقد أن هذا التمثل اللغوي لألفاظ القرآن الكريم في المعجم الشعري لمفدي زكريا يجد الكثير منه في العديد من أشعاره، بل لا يمكن لأية قصيدة من قصائد الشاعر أن تخلو من الألفاظ والتراكيب القرآنية التي يستوجب الشاعر معاني آياتها وقصصها أحيانا للتعبير عن مضامين تجاربه الشعرية الجديدة"[42].

ويضيف الناقد تأكيدا لطرحه استحضار نموذج شعري آخر للشاعر نفسه (مفدي زكريا) كما يقول:

بناشئة هناك أشد وطأ وأقوم منطقا وأحد نابا[43]

فالبيت يظهر تأثر الشاعر بالقرآن الكريم إلى حد الاقتباس اللفظين من قوله تعالى: ﴿إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئاً وَأَقْوَمُ قِيلاً ﴾ سورة المزمل الآية (05) وقد استخدم الشاعر في رأي الناقد هذه الألفاظ القرآنية تعبيرا عن حالة المجاهدين إبان الثورة التحريرية وإن كانت الآية بألفاظها لا تصف الجهاد ولا تتحدث عنه، وإنما "تشير إلى أن قيام الليل بالنسبة للمتعبد هو أشد ثقلا بين القلب واللسان وأجمع على التلاوة أي أجمع للخاطر في أداء القرآن وتفهمه من قيام النهار لأنه وقت انتشار الناس ولغط الأصوات وأوقات المعاش"[44].

بعد أن ساق لنا الناقد بعض الشواهد كدليل على تأثر لغة بعض الشعراء بالمعجم القرآني لفظا وأسلوبا ولاسيما أشعار مفدي زكريا، يحاول في جانب آخر أن يبرر لنا مدى تأثر لغتهم الشعرية بالثقافة التراثية الأدبية، مشيرا -بعد ذلك- إلى الانعطاف الذي حدث على مستوى هذه اللغة الشعرية لدى بعض الشعراء بانتقالها من المعجم التقليدي إلى معجم متطور في إطار الدعوة إلى الثورة على التعبير الشعري السائد والتطلع إلى رؤية "شعرية حديثة يمتزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة وقدرة جديدة على الإيحاء، كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية"[45] هذه الدعوة التي عرفت بالاتجاه الوجداني.

ومن أمثلة الشعر الجزائري الذي استوحى لغته من منابع الأدب القديم ما ساقه الناقد في هذه الأبيات للشاعر (صالح خرفي) من قصيدته (صرخة الأحرار)، يقول الشاعر:

أيا (مولى) استقل وتنح عنا ** فإن السيف أصدق منك قولا
ولا تجنح لتزويق الأماني ** زمان القول يا (مولى) تولى
ألا إن الجزائر أنجبتنا ** لظل نار به الأعداء تصلى
وكلما لم يفد حلم وصبر ** ركبنا في طريق المجد جهلا
وثرنا صارخين بملء فينا ** رويدك يا فرنسا ثم مهلا
فمن بنزالنا نحرته نفس ** تركنا أمه تبكيه ثكلى
فيا نسر الجبال أدر رحاها ** وأجج نارها أو تستقلا[46]

يرى الناقد أن القارئ لهذه الأبيات الشعرية والقصيدة بكاملها تجعله "يحس وكأنه أمام شعر عمرو بن كلثوم وهو يفتخر بأمجاد ومفاخر قومه، وأيامهم الحافلة بالعزة والسؤدد، حيث راح يحط من شأن خصومهم ويصفهم في معلقته بشتى الأوصاف والنعوت"[47] ويتضح ذلك أكثر في أبياته التي تتضمن الفخر والتي يقول في مطلعها:

أبا جند فلا تعجل علينا ** وانظرنا نخبرك اليقينا[48]

ويستطرد النقاد الحديث عن الشاعر صالح خرفي، باستحضاره نموذجا شعريا آخر، يؤكد فيه حرص الشاعر"على انتقاء الكلمات والعبارات الصارخة والقوية على غرار ما يفعله شعراء الجاهلية"[49] من ذلك قوله:

وعلى الشاهقات ومجر ليث ** فيه في القلوب رعب ووجس
مسه الضيم فانبرى مستردا ** عزه والحياة بالضيم تعس
ثائر أنجبته تربة عز ** وجدود يوم الكريهة شُمس
ناشد الحق بالرضا، فتأبى** ومن الحق، ما يلين، ويقسو
فامتطى صهوة الحروب يناجي ** مجده، والحروب للمجد أس
إنما الحرّ من يثور إذا ما ** لحق العز والكرامة دوس[50]

والملاحظ على لغة هذه الأبيات -كما يرى النقاد- "هي في عمومها مفعمة بالحماس وبقوة الواقع على النفوس والأسماع، ومن أمثلة الكلمات القديمة التي تتردد في شعر الشاعر، كلمة النبراس والسيوف والأسود واليراع والكتائب والضرغام والويل والدمار... ومن الألفاظ الدالة على الحرب الطائرات والدبابات والرشاشات والمدافع...ونحوها"[51].

ويؤكد الناقد في سياق الحديث عن الشاعر صالح خرفي، أن هذا التوظيف للكلمات القديمة مرده إلى "ثقافة الشاعر التوراثية وإلى حفظه الكثير من أشعار القدماء ولا سيما الفحول منهم، ومن هنا فإن الشاعر لم يجد مشقة في نظم الشعر على الطريقة التقليدية"[52].

بعد مرحلة التقليد التي عاشتها اللغة الشعرية، والتي كتب فيها شعراء الثورة خاصة، ينقلنا الناقد

في الجانب الآخر إلى مرحلة (التطور والتجديد) على مستوى هذه اللغة –كما أشرنا سالفا- في إطار الدعوة التي رفع لواءها الاتجاه الوجداني، الذي كان له "أثر واضح في تطوير اللغة الشعرية وإثراء المعجم الشعري بمفردات جديدة وإدخال بعض التراكيب اللغوية ذات الدلالة الموحية التي لم تكن مستعملة من قبل من طرف الشعراء المحافظين، وقد تمخض عن هذا التيار بروز تجارب ذاتية ظلت محل اهتمام بالإضافة إلى الالتفاف إلى تصوير مشاهد الطبيعة"[53].

ومن النماذج الشعرية التي استشهد بها الناقد في هذا السياق ما قاله الشاعر مفدي زكريا:

هكذا يمحي الضياء من الأفق ** ويخبو كما خبت أحلامي
ويموت الشعاع في قصة الصمت ** وراء الجبال والآدام
ورأى الليل قابضا بيديه ** عنق الكون باردا كالحمام[54]

ويرى الناقد أن هذه الأبيات تعكس "ملامح اللغة الرومانسية التصويرية للأحاسيس والمشاعر والعواطف"[55] إذ أن الشاعر من خلالها "استطاع أن يجسد معانيه المجردة بطريقة تصويرية تكاد أن تلمس باليد كما يقول "محمد ناصر"[56]-، وهكذا كمايتضح من طرح الناقد-، يرجع أساسا إلى أن "اللغة الشعرية التي كتب بها الوجدانيون كانت وليدة الإحساس الذاتي الملون لصورهم بلونهم الخاص، والمبعد بينهم وبين الأنماط الألوفة في الشعر الكلاسيكي، وبسبب هذا التحول من النمط التقريري إلى النمط الذاتي، ابتدع الشعراء الوجدانيون لأنفسهم معجما شعريا جديدا يعتمد في الغالب على ألفاظ شفافة...ترتبط بإيحاءات نفسية ووجدانية عديدة، أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة"[57].

فضلا على أن ارتباط الشاعر بواقعه، أسهم هو الآخر في إيجاد اللغة الشعرية وإثراء المعجم الشعري بمفردات وتراكيب جديدة ذات

دلالات وأبعاد موحية، ما كان لها وجود، قبل ظهور التيار الوجداني، وقد يعثر الباحث على ملامح وظواهر هذه اللغة في بعض الدواوين الشعرية المغاربية والجزائرية، وبدون أي جهد منه أو تكلف[58].

وبعد أن تطرق الناقد إلى موضوع الطبيعة، ودورها في إثراء القاموس الشعري لدى بعض الشعراء، وفي إطار جديد عرف في الاتجاه الوجداني، خلص إلى إنهاء الحديث عن هذه المرحلة التي مرت بها اللغة الشعرية، مؤكدا على أن التطور الذي طرأ على لغة الشعر الوجداني، كان من نتائجه تحويل لغة المعجم الشعري من الطابع التقريري إلى الطابع التصويري المجسم بمختلف المشاعر والأحاسيس والعواطف"[59] وهذا ما عكسته الكثير من النماذج الشعرية التي استدل بها الناقد.

بعد هذه المرحلة التي قطعتها اللغة الشعرية وما مسها من تطور مع الشعراء الوجدانيين، دخلت اللغة لدى شعراء الثورة الجزائرية مرحلة أخرى هي مرحلة (المعجم التجريدي) التي قصد بها الناقد ما طرأ على اللغة الشعرية في ظل حركة الشعر الجديد (الحر) الذي أحدث ثورة شاملة على القوالب الفنية للقصيدة العربية القديمة إذ خرجت قصائده عن وحدة البيت والقافية، بل حتى عن البحور الشعرية التحليلية، وكان ذلك تماشيا مع ما مر به الشعر العربي ككل نتيجة التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي شهده الوطن العربي بعد الحرب العالمية الثانية، هذه المرحلة التي نفد فيها الشعراء ما أوجده الشعراء الوجدانيون من أشكال وأنماط جديدة، لم تعد في نظرهم قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر، فراحوا يلتمسون أشكالا أخرى أكثر تجسيدا لواقعهم الحياتي المعيش، فكان أن ظهر الشعر الجديد (الحر) مع ما أسس له من قوالب فنية تميزه عما سبقه[60].

ويرى مصطفى بيطام أن لغة" شعر الثورة" في المعجم الجديد قد جنحت إلى البساطة والسهولة في الأسلوب بحكم أن "مفهوم الشعر عند الجيل الجديد يختلف عن مفهومه أو مدلوله عند أولئك، فهو عندهم تعبير صادق عن واقع الحياة اليومية، وانعكاس لما تحس به الأنفس من أحاسيس ومشاعر تؤدي بلغة بسيطة يفهمها أكثر عدد من الناس، وبذلك جاء شعر هؤلاء إذا قيس بشعر السلف مهلهلا ولولا صدق تعبيره وحرارة أنفاسه وشدة نبضه لعد في عداد النثر المنظوم"[61].

ونقتصر في هذا السياق بإيراد نموذجين شعريين ساقهما لنا الناقد للتدليل على لغة هذا المعجم، المقطع الأول للشاعر عبد السلام الحبيب الجزائري من قصيدته (نهاية الخائن)..

خدها ودمدم من مسدسه الرصاص
خذها عقد حان القصاص
الويل لك
يا خن الشعب الجريح
لن أستريح
حتى تموت سأقتلك
باسم الوطن
باسم الجراح الراعقة
باسم الجزائر والنضال
خذها رصاصة ثائر
خذ الضمير جزائري
مت أيها الكلب الحقير
بمهانة الصيد الأجير

أما المقطع الثاني للشاعر أبو القاسم خمار حين يقول:

أنت لم تكبر لتصغر
أنت لم تهجم لتدبر
أنت بركان تفجر
أبدا يغلي ويرقد
والدم المسفوك أحمد
سوف يجري مثلما يجري وأزخر
أنت لم تخلق لتقهر
أنت قهار وأخطر
لا تفكر
ساعة الميعاد تنذر
أنت بالمستقبل الوضاء أجدر[62]

فالملاحظ على لغة هذين المقطعين الشعريين ميلها إلى البساطة والسهولة والركاكة أحيانا، وكأن الشاعرين يريدان من وراء ذلك أن يكون شعرهما هذا في متناول الجميع فلا إبهام ولا تعقيد ولا غموض يحول دون فهم مرادهما وهذا يشير بدوره عدة تساؤلات مفادها: ما مكانة اللغة من هذا الشعر؟ وأين تكمن جماليتها إذا كان هذا الشعر أكثر ميلا إلى التجريد والتقرير منه إلى التصوير؟

يرجع الناقد مصطفى بيطام هذا الملمح اللغوي البارز عند شعراء هذا الاتجاه، إلى عامل العجلة والسرعة إما بدافع الشهرة وإنما بحكم حياتهم الثورية الجديدة التي حالة دون التروي الضروري في خلق المادة الأدبية فجاء على إثر ذلك شعرهم سهلا بسيطا يعبر عن واقع الحياة اليومية، ويعكس ما تحس به الأنفس من أحاسيس ومشاعر بلغة يدركها الجميع[63].

مما سبق يتضح لنا أنّ دراسة الناقد مصطفى بيطام حول اهتمامها بلغة الشعر لم تكن موسعة ومعمقة ودقيقة بالقدر الكافي ولاسيما في التدليل على النماذج الشعرية المدرجة بهذه الدراسة، وإن حاول الناقد رصد لغة هذا الشعر عبر الاتجاهات الثلاث التي توزعتها، أولها الاتجاه التقليدي الذي رأى فيه بروز للثقافة التقليدية وبكل روافدها لدى الشعراء المحافظين، فضلا عن تميز لغتهم بأسلوب الحماسة وافتقارها إلى الناحية الفنية الراقية، أما في الاتجاه الثاني والذي عرف بالاتجاه الوجداني، عرفت فيه اللغة الشعرية تحولا من النمط التقريري إلى النمط

الذاتي، وكذا تجاوز أسلوب الحماسة إلى أسلوب تصويري اكتسبت فيه الألفاظ إيحاءات ودلالات جديدة، وقد استمد هذا الاتجاه لغته من عالم الطبيعة، وعالم الذات، أما الاتجاه الأخير (الشعر الجديد) فقد شكل تحولا جذريا في تجاوزه للقالب الفني الذي اعتمده الاتجاه الأول، وحاد عما أوجده الشعراء الوجدانيون، فيحث فيه اللغة الشعرية إلى البساطة والسهولة في الألفاظ والتقرير والتجريد في التعبير بدلا من التصوير، هذه بعض النماذج للنقاد الجزائريين، انتهجوا هذا المنهج إلا أنه تختلف القراءات من ناقد إلى آخر.

صفوة القول؛ إنّ كل ما قدّمه النقاد الجزائريون للخطاب الشعري الجزائري في مقاربتهم له فنّيا، من جوانب متعددة، وفي اتجاهاته الثلاثة، تبقى قراءاتهم -رغم جدّيتها وأهميتها وإضافاتها النوعية لهذه المدوّنة- محدودة، إذ لا يمكنها بأي حال أن تفي حقّ هذا الخطاب، أو أن تستنفد كل ما يشتمل عليه من سمات جمالية وظواهر إبداعية، ولهذا كان تعدد المناهج دليلا قاطعا على عدم توصّل أيّ منها إلى حقيقة مطلقة بشأنّ الظاهرة الأدبية وجوهرها، وإنما يبقى كّل منها يستبصرها من زاوية معيّنة، و يغترف منها بمقدار فحسب.

جمال قديد

الهوامش:

1)- مالكولم كاولي: فصول في الأدب والنقد، تر: محمد بدر الدين خليل، منشورات كتابي، القاهرة، 1984، ص351.

2)- طراد الكبيسي: مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن ، عمان، 2009، ص.11.

3)- شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، عمان، ط1، 1998، ص.227.

4)- شلتاغ عبود شراد: المصدر نفسه، ص.227.

5)- بشيرمحمودي: نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، بحث مقدم لنيل دكتورة في الأدب الجزائري الحديث، جامعة وهران، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها/2002/2001، ص .166.

6)- ينظر:شلتاغ عبود شراد: المصدر نفسه، ص 227- 228.

7)- فجري الخضراوي، رحلة مع النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط1977، ص .108.

8)- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ج3، الجزائر، 1994، ص 28، 29.

9)- ينظر المرجع نفسه، ص 30.

10)- المرجع نفسه، ص 31 نقلا عن أعمال أحمد كمال زكي "النقد الأدبي الحديث" أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ط2، 1981، ص 21، 22.

11)- المرجع نفسه، ص 33.

12)- ينظر: ملاح بناجي، النقد الجزائري الحديث (قراءة في مقاربة الأجناس الأدبية)، مخطوط ماجستير،جامعة وهران، الجزائر، 1998، ص .49.

13)- ينظر: عبد الوهاب منصور، الخطاب النقدي والإبداع الشعري عند صالح خرفي، مخطوط ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2001، ص .115.

14)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص .97.

15)- محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1976/1925) ج01، ص .199.

16)- عمر الدقاق وآخرون، تطور الشعر الحديث والمعاصر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ص 229.

17)- حواس بري، شعر مفدي زكريا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، ص 304.

18)- المرجع نفسه، ص 305.

19)- المرجع نفسه، ص .304.

20)- المرجع نفسه، ص .305.

21)- حواس بري، شعر مفدي زكريا، ص 306.

22)- المرجع نفسه، ص 306.

23)- ملاح بتاجي، النقد الجزائري الحديث (مقارنة الأجناس الأدبية)، ص 73.

24)- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 98.

25)- حواس بري، شعر مفدي زكريا، ص 308.

26)- المرجع نفسه، ص 308.

27)- مفدي زكريا: اللهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر ط2، 1973، ص 273.

28)- المرجع السابق، ص 315.

29)- سورة الزلزلة الآيات (1 على 3).

30)- حواس بري، شعر مفدي زكريا، ص 314 – 315.

31)- عثمان حشلاف، الرمز والصورة في الشعر العربي المعاصر بأقطار المغرب (1962 – 1987) رسالة لنيل شهادة الدكتوراة، الجزائر، 1992، ص 138.

32)- المرجع نفسه، ص 140.

33)- عثمان حشلاف، الرمز والصورة في الشعر العربي المعاصر، ص 141.

34)- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا، وظواهره الفنية)، ط3، دار الفكر العربي، ص 173.

35)- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط3، 1980، ص 32.

36)- حواس بري: شعر مفدي زكريا، ص 324 – 325.
37)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي –دراسة موضوعاتية فنية- (54 – 62) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1998، ص 327.
38)- المرجع نفسه، ص 327.
39)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 328.
40)- مصطفى بيطام: المرجع السابق، ص 328.
*)- وردت اللفظة في قوله تعالى: "إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقا وهي تفور" سورة الملك الآية 7.
41)- المرجع نفسه، ص 328.
42)- ينظر: مصطفى بيطام: المرجع السابق، ص 330 (بتصرف).
43)- المرجع نفسه، ص 329.
44)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 329.
45)- المرجع نفسه، ص 345-346.
46)- صالح خرفي أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1974، ص 5-6.
47)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 335.
48)- المرجع نفسه، ص 335.
49)- مصطفى بيطام، المرجع نفسه، ص 335.
50)- صالح خرفي: أطلس المعجزات، ص 53.
51)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 335- 336.
52)- المرجع نفسه، ص 337.
53)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 346.
54)- المرجع نفسه، ص 347.
55)- المرجع نفسه، ص 347.
56)- المرجع نفسه، ص 347.
57)- المرجع نفسه، ص 347.
58)- ينظر المرجع نفسه، ص 348.
59)- مصطفى بيطام: المرجع نفسه، ص 352.
60)- المرجع نفسه، ص 353-354.
61)- المرجع نفسه، ص 355.
62)- مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 367.
63)- ينظرمصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 355.