آليـات مقـاربـة الخطـاب الشعـري فـي النقـد الحـداثـي الجـزائـري

أ . موشعـال فـاطمة
جـامعة معسـكر

عرف النقد الجزائري في النصف الثاني من الثمانينات بداية البدايات للتحول نحو التجديد النقدي، الذي زعزع الكثير من قناعات الباحثين الجزائريين السابقة، فدفعت بعضهم إلى إعادة النظر في أدواتهم التحليلية وفي نمط تعاملهم مع النصوص، فقد وجد النقد نفسه أعزل أمام سيل من النظريات الجديدة، التي أحدثت ضجة عنيفة في الفكر الغربي، محاولة تقديم نفسها على أنها المحاولة الأمثل للكشف عن خبايا النص وأسراره.

في ظل هذا التحول الكبير لم يكن بوسع الدارس الجزائري أن يتجاهل ما يحدث ، وأن يغفل عن أصوات العصر المنادية بضرورة تطوير النقد ، وذلك بتغيير الرؤية القديمة التي ظلت أسيرة الانطباعية والأحكام القيمية، والتي أولت أهمية كبيرة لخارجيات النص من ظروف اجتماعية وملابسات تاريخية وتوجهات إيديولوجية، والدعوة إلى ضرورة الاستعانة بأدوات نقدية حداثية جديدة قد «استفادت من النظريات اللسانياتية الحديثة وأسسها، بما تتضمنه من مناهج متعددة» (بوخاتم ، م ع .**2005 :03**).

حاول الباحثون تطبيق هذه المناهج وآلياتها على الخطاب الشعري، هذا الخطاب الذي يعد متميزا ومنفردا له من خصوصية، فهو لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه من أجل الكشف عن بعضها، أو محاولة الكشف عما غمض منها.

فمساءلة الخطاب الشعري هي ممارسة لخرق حدوده وقراءة اللانهائي فيه ، وكشف ما تخفيه طبقاته المأهولة باللامتوقع منه ، عن طريق إثارة السؤال وولوج منعرجاته الاحتمالية من حيث كونه نص المراودة، لذا يظل القبض على مضمره بحاجة إلى إعادة اكتشاف وإلى مطاردة مستمرة فيها من عنت البحث الكثير، لكن يبقى السؤال المطروح سؤال الكشف والرؤيا، بل سؤال التأويل والتجاوز، سؤال الموقف من جديد النص ، ومن النص الجديد الذي يتيح للقارئ

اختيار طريقته في القراءة والكشف، ومحاورة النص واستنطاقه ، والانتقال بين فضاءات رموزه وإيحاءاته ، وبذلك أضحى السؤال حوله أسئلة متعددة حملت لواءها مقاربات نقدية جزائرية حداثية حاولت الاقتراب من عوالمه، يصرح الباحث عبد المالك مرتاض «لكننا نحن مقتنعون كل الاقتناع بأن القراءة الحقيقية تفضي حتما إلى الكتابة تحت شكل أو آخر إلى إنتاج نص أدبي جديد » (مرتاض، ع م.**1996 : 24**).

انسجاما مع هذه المعطيات ، ونظرا لتشعبات المناهج وآلياتها ، سنحاول حصر بحثنا في أربعة إجراءات نقدية : البنية اللغوية، الزمن، الإيقاع، التشاكل والتقابل.

01- البنيـة اللـغويـة :

البنية لغة مشتقة من الفعل بنى ، وهي تعني التشييد أو التركيب وتعني أيضا الشيء الثابت والجوهري والأصيل في الشيء ، ونجد النحاة يستخدمونه مقابل الإعراب ، وقد وردت في القرآن الكريم بصيغتي بناء وبنيان في قوله تعالى(الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً) (سورة البقرة، الآية 22) وقوله (فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ) (سورة الكهف، الآية **21**)، أما في اللغات الأوربية فهو مشتق من الأصل اللاتيني (STUERE) والذي يعني هيئة الشيء التي وجد عليها أو الطريقة التي يقام بها المعنى .

قد ظهرت كلمة بنية أول الأمر في اللسانيات ، في المؤتمر الأول للغويين السلاف ببراغ سنة **1929** ، في البيان الذي أصدره كل من كارشيفسكي ، ترويسكي ، ياكبسون ، وكانت كلمة بنية تدل آنذاك على علاقة الترابط المتبادلة التي تجمع ميزتين أو أكثر من ميزات اللسان (157 : 1973 . J ، FILLOJET ، D، DELAS) .

ويعرفها يلمسلف بأنها «كيان مستقل من العلاقات الداخلية أو ذات ارتباطات جوانية » (يوسف، أ.**2003** : **176**).

وتعريف إميل بنفنيست لا يكاد يخرج عن هذه المعاني ، إذ يرى أن «اللغة نظام فالقضية إذن هي تحليل بنية هذا النظام إذ أي نظام لكونه مؤلفا من وحدات لها تأثير متبادل على بعضها ، يتميز عن الأنظمة الأخرى بالترتيبات الداخلية لهذه الوحدات » (**92،93 :1966.** E ، BENVENISTE) .

تعد البنية اللغوية أبرز وأظهر البنى في الخطاب الشعري ، فهي الوسيلة الأساسية التي تسهل قراءة النص وتشكيل فضائه، لذا كانت دراستها مشتركة لدى الباحثين الجزائريين ، اقتناعا منهم بأن «البنية اللغوية تنسج في حركتها أنساقا من العلاقات المتنوعة» (العيد ، ي.**1985 : 112**) وقد درست عندهم من عدة

مستويات : المعجمية، النحوية ، الصرفية ، البلاغية، ومن زاوية نظام الدوال الصغرى والكبرى (الألفاظ والجمل).

إن أول عمل يستقطب الأنظار دراسة عبد المالك مرتاض وتحليله لقصيدة أشجان يمانية ، التي خصها بست مستويات وقد حدد الباحث معنى البنية بأنها «الخصائص المورفولوجية الخالصة» (مرتاض ، ع م .**1986 : 23**) وأن وظيفتها جوهرية في الخطاب الشعري ، وقد صنفها في نوعين : إفرادية وتركيبية، وقد تعامل معها بوعي تام ، وهذا يبدو جليا من خلال رأيه القائل بأن الفصل بين الشكل والمضمون هي محض عبث ، وهذا ما وضحه أيضا في مدونته (النص الأدبي من أين وإلى أين)، إذ إن «النزعة الثنائية (LE DUALISME) للشكل والمضمون يجب أن تعوض بمفهوم الفكرة التي تنجز داخل بنية ملائمة والتي تتلمس عبثا خارج هذه البنية» (مرتاض ، ع م . **1983 : 20**) .

وضح الباحث خصائص البنى الإفرادية من خلال التركيز على المستوى الدلالي الذي حصره في أربعة محاور: الوطن، الماء، الثعبان والأقدام ، متجاوزا بذلك الأصول المعجمية إلى القراءة التأويلية ، وهذه دلالة على سعة الاطلاع العلمي والثراء المعرفي باللغة ،كما عرض خصائص البنى التركيبية متوصلا إلى أنه «أثر منسوج بالعربية بلغ من جمال البنية والمراعاة فيما بين أجزائها والملاءمة بين عناصرها،عددا وإيقاعا وتماثلا كالقرآن» (مرتاض ، ع م. **1986 : 37**).

استخلص الباحث تآلف البنى وتساويها في عدد عناصرها المركبة منها ، فقد وزن البنى من حيث الحجم (عدد الحروف) والتقارب والتلاؤم ، مسجلا أن كل بنية تالية لسابقتها ، مما أعطى النسيج الشعري نظامه البنيوي.

اهتم الباحث بالبنية اللغوية في الفصل الثاني من مؤلفه (أي تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي ؟ لمحمد العيد) لما عمد إلى تفكيكها مصرحا أن «الشاعر لم يعمد إلى اصطناع مفردات لغوية متقعرة ، ولا إلى ألفاظ غريبة عن المتلقي العادي ولا أعنت نفسه في البحث في مجاهل المعاجم ، ولا تفيهق في التركيب ولا ألغز في البناء ولكنه اصطنع ألفاظا بسيطة مفهومة لدى عام المتلقين المستنيرين ، بيد أنه أحسن بناءها ، وأتقن تركيبها، وأجاد في توظيفها» (مرتاض ، ع م **2004. : 106**) .

حسب الباحث فقد تحقق للنص حسن البناء ، التركيب المتقن، والإجادة في النسق والتوظيف، فهو يحاول تأكيد حقيقة واحدة وهي أن النص مرصع بالمسحة الفنية الشاعرية.

يعرج الباحث إلى تقصي دلالة المادة اللغوية ، مستعرضا المواد المعجمية الجامدة الدلالة ،كرمز ليلى التي سلكت مسلكا يغتدي نشاطا للتأويل المنفتح ، ليلى ودلالتها في التراث ، ليلى بين الأسطورة والتاريخ ، ليخلص إلى أن البنية في هذا

النص تعكس بنية التاريخ، وبنية التاريخ تعكس بنية الزمن ، ففي السنة التي نظم فيها الشاعر نصه كان حال الشعب الجزائري من حال هذا النص ، وتعني هذه البنية أن النص كان يتخلله اليأس أكثر من التفاؤل ، ليصل في الأخير أن بنية النص اللغوية لا تنفصل عن المضمون وإنما هي متصلة به ، حاملة له .

تتبع الباحث إبراهيم رماني مفهوم البنية بأنها «تركيبة عضوية من الشكل والمضمون ، لا تتحدد ماهيتها إلا عندما تغدو فنا ، إنها تحقق شعريتها بمقدار ما تكتسبه من خصوصية داخلية في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية» (رماني ، إ .**1991 : 365**).

حاول الباحث أن يضيء مساحات مظلمة في بنية اللغة ، التي تشكل جانبا أساسيا من غموض الشعر العربي الحديث ، كما في قول الشاعر محمود درويش :

مَا الَّـذِي يَـجْعَـلُ الرِّيـحَ شَوكًـا وَفَحْـمَ اللَّيَالِي مَرَايَا
مَـاالَّـذِي يَـجْعَـلُ الْقَـلْـبَ مِـثْـلُ الْقَـذِيـفَـةِ ؟
وَضُلُوعُ المُغَنِّينَ سَارِيَةٌ لِلْبَيَارِقِ.....(رماني،إ.**1991 :177**).

يسجل الباحث عن الشاعر أنه ولد دلالات غريبة ، من إسقاطات دلالية جديدة ، وترابط غير متوقع بين الريح والشوك ، الفحم والمرايا، الضلوع والسارية .

قرأ الباحث الغموض في الشعر العربي الحديث «كظاهرة تتموضع في قلب الشعر كبنية داخلية صغرى ذات علاقات جدلية محكومة بنسق فني وتتموضع هذه البنية الشعرية في سياق البنية الخارجية الكبرى» (رماني ، إ .**1991: 11**)، إذ حاول الربـط بين البنية الصغرى (النص) والبنية الكبرى (الواقع الحضاري)، اللتان ترتبطان بمفهوم رؤيا العالم كدلالة ، الأمر الذي أوحت به البنيوية التكوينية التي أرسى معالمها لوسيان غولدمان.

اهتم الباحث عبد القادر فيدوح ببنية اللغة من حيث مستواها النحوي ، الصرفي والبلاغي أثناء دراسته « لنونية بكر بن حماد ».

- في المستوى النحوي :

سجل افتتاح النص بجملة فعلية «قل لابن ملجم» وهذا الاستهلال بالحركة يمثل«انصراف المبدع من حالة سكونية إلى حالة اضطرابية آنية يستدعيها الموقف الذي تخيره الشاعر والمتمثل في الاستنكار والتنديد ضد الجاني ابن ملجم » (فيدوح، ع ق.**1993 : 46**).

لم يربط الباحث بنية اللغة ببنية التاريخ لأن النسق اللغوي لا يعيه إلا الشاعر فبذلك تصبح بنية اللغة على الذات الشاعرة لا على ذوات الآخرين ، وهذا ليبتعد عن إرسال الأحكام القطعية ، وليعتدل في التأويل ، حتى لا ينقلب إلى تعسف صارخ.

- في المستوى الصرفي :

ركز على أسماء التفضيل (أفضل،أعلم،.....) فهي دلالة على السمو للأول وانحطاط للثاني ، لكن لم يعر اهتمامه بأسماء الفاعل والمفعول وأسماء المبالغة على الرغم من دورها الحاسم في تشكيل المدلول ، وفي استنطاقه للتركيب البلاغي يشير إلى أن مدلولات النص لم تصطبغ بالمجاز والخيال والرموز ، عدا المأخوذة من النص القرآني ، إلى جانب غياب الأسطورة .

إن بنية التشابه – حسب الباحث – هي التي تشكل التركيب البلاغي «فالشاعر استعان بأركان الإسلام ليكشف من خلالها صفات المجني عليه، وما يغذي دلالة هذه الاستعارة هي المثل العظيمة والمواقف الكبرى المتمثلة في التضحية والأسبقية في الإيمان والعلم بالقرآن والسنة...» (فيدوح ، ع ق.**1993 : 50**).

ما نلحظه في هذا التحليل أن صاحبه لم يعط المصطلح البلاغي حقه ، فلم يذكره كاستعارة تصريحية ، ولم يكلف نفسه عنت التعليل لها كون الشاعر«استعمل كلمة من شيء معروف بها إلى شيء لم يعرف بها » (السيوطي ، ج.**1988 : 208**).

تتبع عبد القادر فيدوح البنية اللغوية في مؤلفه "الرؤيا والتأويل"، إذ حاول استقراء النصوص الشعرية ، كتمثله شعر «عبد الله العشي» معتبرا نصه (سيرة الفتى) «يحتكم إلى بنية انتظار وترقب ممزوجين بيقين البعث الأكبر في انتظار الخلاص والخروج من دائرة الصمت والحزن والاغتراب» (فيدوح ،ع ق.**1994: 12**).

إن ما نسجله على الباحث هو لجوءه إلى أسلوب التحليل الإنشائي، حيث يسترسل في إعادة المعنى الذي تدور حوله الأبيات بالطريقة القديمة في تحليل النصوص.

إذا كانت بنية اللغة بمختلف مستوياتها تساهم في تحقيق الإبلاغ المرجو من القول الشعري فإن التركيب الإيقاعي يكمل هذا الإبلاغ المعرفي.

02- الإيقـــاع:

اعتبر النقاد القدامى الإيقاع هو الفاصل الأساسي في تمييز الشعر الذي عد كلاما موزونا مقفى يدل على معنى ليختلف هذا الطرح لدى المعاصرين الذين ربطوا الإيقاع بالشكل الكلي للغة الشعرية وسائر عناصر البناء الشعري ، لذا جاءت دراسات الباحثين الجزائريين تركز على بعدين : بعد خارجي يهتم بالوزن ونهاية الوحدات وبعد داخلي يهتم ببنية صدور الوحدات، مما يؤدي إلى النظر في مدى توافق البعدين .

طرح الباحث عبد المالك مرتاض بداية تعريف غريماس للإيقاع باعتباره «شكلا دلاليا(...)كما يمكن عزله عن ارتباطاته بالدال من حيث هو أمر مفض إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون» (مرتاض،ع م .**2003 : 98**).

إن تناول الإيقاع لدى الباحث يستدعي خطة نقدية تبحث في قوانين تطوره بغية الكشف عن نظامه ، بعد البحث عن العلاقة الدلالية بين جميع الوحدات (الصرفية، النحوية والصوتية)، هذا ما يجعل للإيقاع مفهوما عريضا ، فقد أسهمت دراساته في اكتشاف جمالياته.

من بين هذه الدراسات تتبعه للتركيب الإيقاعي في قصيدة «أشجان يمانية»، مصرحا أنها «إذا كانت خرجت عن الإيقاع التقليدي للشعر العربي العمودي فما بال انتمائها إلى عالم الشعر الحديث، لكن الإيقاعات الخارجية مع ذلك ظلت تسير في فلك الصوت العربي القح بخصائصه التي تتجسد أكثر في حروف أكثر من سواها» (مرتاض، ع م **.1986: 99**)،مسجلا بأن الإيقاعات النونية تنال الصدارة في هذا الخطاب.

تنبعث هذه الدراسة الإيقاعية من حيث موافقتها أو خروجها عن الشكل القديم ، بطريقة وصفية تعتمد الإحصاء، دون أن يبرز الدور الوظيفي الذي يقوم به الإيقاع في هذه القصيدة ، وفي الحركة الدينامية للبنية الشعرية ، ولا يتأتى ذلك إلا بتحليل الإيقاع وروابطه الزمنية لرصد حركات الأصوات ، كما أن الإيقاع يعتمد على تكرار جملة من المقاطع المحددة، والوزن يقوم على تكرار حصة من الإيقاعات ، غير أن هذا يتطلب مسحا شاملا للنص كي لا تكون النتائج المتوصل إليها تقديرية ، وهذا ما لم يرد ، إذ اجتزأ بعض المقاطع من القصيدة كعينات وهذا يتنافى ومطلب المنهج الحداثي ، لأنه اقتصر على وحدة دون الأخرى ، وإن كان هذا المطلب عسير المنال.

درس الباحث عبد المالك مرتاض بنية الإيقاع في مدوناته (الأمثال الشعبية، عناصر التراث الشعبي، بنية الخطاب الشعري، أ-ي، والأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور) وغيرها ، فهو بذلك لم يقصر الإيقاع على الخطاب الشعري فقط ، بل تجاوزه إلى النثر مخالفا بذلك دأب النقاد الذين انكبوا على دراسة الإيقاع في الشعر فقط ، باعتباره العامل الحاسم في تمييز الشعر عن النثر ، وذلك بالنظر إلى دوره الوظيفي فهو المحدد لأساليب الشعر، فلقد اعتمد إخنباوم على هذا المبدأ ليقترح تقسيم الأساليب الشعرية إلى ثلاثة أنواع: الخطابي ، النغمي والعلامي (فضل ، ص : **75**).

تمثل الباحث إبراهيم رماني قضية التركيب الإيقاعي باعتبار أن «الغموض ملازم لبنية الإيقاع الشعري ، هذه الأخيرة التي حطمت القاعدة الثلاثية (البحر، البيت، القافية) وأقامت محلها التحويل الدائم المركب من

تفعيلات بحور عدة في ظل غياب القافية ، هذا ما جعل الإيقاع متاهة مظلمة ، تتحول فيها الدلالة بشكل معقد غامض» (رماني ، إ.**1991 : 205**).

اكتفى الباحث بمعالجة الإيقاع الخارجي دون الداخلي من خلال التركيز على التكرار ومخارج الحروف ، معتبرا بنية التفعيلة المتنوعة والسطر المتحول قد أسهما في تكثيف بلاغة الغموض.

حرص الباحث مختار حبار في مؤلفه «الشعر الصوفي القديم في الجزائر» على دراسة الإيقاع ووظيفته ، إذ أفرد الفصل الثاني منه للقافية وإيقاعاتها التي أدرجها ضمن الإيقاع الداخلي ، مخالفا بذلك الكثير من الباحثين الذين أدرجوها ضمن الإيقاع الخارجي ، وقد قسم القافية إلى ثلاثة أقسام: القوافي الممتدة الزمان، القوافي القصيرة الزمان، القوافي المقيدة الزمان ، وهو تقسيم مرتبط بالنظر إلى وظيفة كل نوع في التعبير عن الذات الشاعرة من ناحية ، وفي فاعليته الفيزيولوجية أثناء عملية القراءة أو السماع (حبار ،م.**1997 : 35**).

خص الباحث حرف السين بالاستقراء ، فهو الصوت الذي يطغى تردده في القصيدة ، لذا ينتظر السامع تردده بعد كل لحظة ، وهو الصوت الرخو المهموس الشائع داخلها، ولم يتوقف الباحث عند هذه الملاحظات دون ربطها بالوظيفة والدلالة ، فهو لا يرى في ذلك مجرد المتعة الإيقاعية أو الروعة الموسيقية ، بل هي عنصر من أهم العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النفسية إعلانا موقعا، فمن هنا «كان ثقل الإيقاع يناسب ثقل حال الذات الصوفية التي تشعر بالفرق والغياب في كامل القصيدة، وهو الشعور الذي يبعث في المتلقي نوعا من الحزن ، ويبتعث منه نوعا من الشفقة عن الذات المغتربة » (حبار، م **.1997 :36 ،37**)، وبهذا تنجح القصيدة في الملاءمة بين الإيقاع والشعور ، وبين المسموع والمفهوم ، وفي الموازنة بين الصوت والمعنى ، فتنأى بذلك عن توافق بين وجهة الموسيقى وقبلة التجربة الشعرية.

تكشف لنا هذه المقاربات للبنية الإيقاعية أنها كانت قائمة على منطلقات واعية بماهية الإيقاع وعناصره وصلاته بباقي البنى الأخرى ، ومن هذه المنطلقات التي أدركوا قيمتها في التشكيل الإيقاعي للنص :

- التكرار المتزن أو المختلف الذي هو أساس أي حركة إيقاعية.
- عدم الفصل في التعامل مع المقاطع الإيقاعية بين جانبها الصوتي أو النطقي أو الكتابي .
- الربط بين الإيقاع ووظيفته الجمالية والدلالية.
- الجمع أثناء عملية التفكيك لبنية الإيقاع بين مقاييس القدماء و آراء المعاصرين.

03- الزمن الشعري :

من الباحثين الذين أولوا عناية خاصة للتحليل الزمني الباحث عبد المالك مرتاض ، الذي وسع دائرته لتشمل نصوصا شعرية حيث يقول «أما نحن فقد حاولنا أن نمنح الزمن مكانة خاصة في كتاباتنا الأخيرة ، فعممنا استعماله في الشعر بعد أن كان المحللون والنقاد يقفون على الأعمال السردية وحدها، وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على أشياء ، والأحياء جميعا، وأنه ليس ضرورة أن يظل متجسدا في الأدوات التقليدية الدالة على القرن والسنة والشهر(.....) أو في الأزمنة النحوية » (مرتاض ، ع م **.1998 : 207، 208**).

من المقاربات التي اتخذت الزمن أرضية لها (أي تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، حيث تناول فيه الباحث نظام الزمن الذي يقوم عليه النص ، وكيفية تعامل الناص مع هذا الزمن الأدبي الناتج عن علاقة الدلالة بالاستعمال.

يستهل الباحث حديثه عن الأزمنة بالتطرق أولا إلى الزمن التقليدي ، الذي يقصد به الزمن النحوي، من ماض ، حاضر ومستقبل ، مسجلا طغيان الفعل الماضي على الحدث الزمني ليتوافق ذلك مع «أن الشخصية الشعرية كان اليأس استقر في ذهنها، فراحت تعتقد بأن المستقبل غامض وغير محقق الوقوع ، أما الحاضر فهو أتراح ودموع ، والخير كل الخير كان يكمن في الاندفاع نحو الوراء شأن الضعفاء والقصر ، لاستنطاقه والفرار إليه للتنائي عن الواقع المزعج» (مرتاض ، ع م . **2004 : 198**).

تعامل الباحث مع الزمن الماضي في أبسط معانيه الزمنية بطريقته التقليدية ، غير أنه حين ينتقل إلى الزمن الأدبي يستعير النعوت نفسها التي نعت بها الحيز ، وقد حصره في أربعة محاور – **حسب الجدول-**

الممـنـوع	اليـائـس	المـربـع	الحـالـم
حيـل بيني وبينها	إيه ياعيني أذرفي لن تـرى عينها	روعتـي بينـهما لا رعى الله بينهما	وتعـشق زيـنها فتعلقت بالطيوف اللـواتي حكينها

أما في مؤلفه «بنية الخطاب الشعري» فقد بوب الزمن إلى أربع أيضا (الزمن التهكمي،الزمن الضجر، الزمن الدائري، الزمن التقليدي)، فالملاحظ على الباحث أنه تعامل معه بربطه دلالات الوحدات الألسنية داخل النص الشعري، إذ يصرح بأن الغاية الفنية من الزمن أنه يتيح للدارس «أن يتولج في أعماق النص من رؤية زمنية قائمة على التوالد الزمني وعلى دراسة العلاقة الحداثية بين الدوال ومشكلات النص على اختلافها» (مرتاض ،ع م.**1986 :109**).

إن أهم ما يمكن ملاحظته في مقاربات الباحث عبد المالك مرتاض للأزمنة أنه لم يعتمد منهجية محددة للتحـليل الزمـني ، وإنما عالجه من زاويته الخاصة ، مركزا على استنباط مواطن هذه النعوت وتأويل ما يسندها في النص أكثر من

محاولة تتبع اللعبة الزمنية في النص ، فتحولت بذلك إلى مقاربة انطباعية يغلب عليها الشرح المسترسل ويغيب عنها الجانب الفني.

عالج الباحث حسين خمري -هو الآخر- المستوى الزمني في مدونته (الظاهرة الشعرية ، الحضور والغياب) التي حاول فيها «إضفاء الطابع العلمي على الدرس الأدبي، والكشف عن مدى قدرة مواجهة النصوص الأدبية»(خمري، ح :**63**).

قد حصر التركيب الزمني في قصيدة (أغنية كي لا تنام زينب) في نمطين :

- زمن الحدث (قبل طلوع الفجر).
- الزمن التقليدي (ماض، حاضر، مستقبل).

استخدم الباحث عنصر الزمن استخداما تقليديا، موظفا إياه توظيفا سطحيا لا عمق فيه ، لأنه ركز في مؤلفه على التنظير أكثر من التحليل.

04- التشاكل :

يعتبر غريماس **GREIMAS** أول من نقل مفهوم التشاكل من ميدان العلوم التجريبية إلى حقل العلوم اللسانية غير أن الذي يؤاخذ عليه هو تضييق استعمالاته بحيث حصره في المستوى المضموني دون التعبيري، وقد اعتبر أنه «يتألف من مكررات **Interactivités** أو متواترات عبر سلطة تراكيبية ، كما يتألف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه» (مرتاض ، ع م.**1994 :42**).

ينصرف الباحث عبد المالك مرتاض إلى قراءة نص أشجان يمانية بقراءة أخرى تختلف عن سابقتها ، اتخذت من المنهج السيميائي و آلياته مسلكا لها ، متخذا بذلك التشاكل كفرع من هذه القراءة، حيث انتقى الباحث سبعة وثلاثين نمطا تشاكليا (لفظيا ومعنويا)وهو ما عنونه بالقراءة التشاكلية الانتقائية وقد حصره في أربع نقاط :

01- تشاكل قائم على أساس التلاؤم المتراكب (هل عرفت أعينكم ، في الأرصفة المهجورة).

02- تشاكل قائم على أساس التنافر أو التباين (في المنفى،احترقت عيني،.....).

03- تشاكلات إيقاعية وتلاؤمية وتباين معنوي وتشاكل معنوي (شربت عيني ،ماء الحزن، انفجرت).

04- سجل الباحث أزواجا متشاكلة ومتباينة في الوحدتين الشعريتين (غاب القمر المشتاق،ضاع كتاب العشاق)، وقد حصرها في التوجهات المورفولوجية والإيقاعية المتجسدة في زوجي (غاب وضاع)، إلى غير ذلك من التشاكلات التي تنوعت وتعددت أثناء ممارساته التحليلية (انتشاري، تلاؤمي ، كثرة على كثرة،.....).

خص الباحث في مدونته فصلا عنونه بالمقاربة التشاكلية تحت زاوية الاحتياز، فتوسيعا للقراءة الحداثية اقترح ما أسماه بالاحتياز المرادف للامتلاك والمستوحى من المشاكلة وهو «يقوم على النزعة الذاتية التي تجسدها الأنا المفترسة في النفس البشرية (.....) بأن هذا الأنا ينطلق من حميم الذات الإفرادية ، ثم لا يلبث أن يمتد إلى جميع الذات الجماعية» (مرتاض ، ع م **1994. 90:**)، وقد حصره في ثلاث:

التشاكل الامتلاكي	التشاكل الأناني	التشاكل المتذاتي(نسبة إلى الذات)
احترقت عيني صار الدمع بعيني وطنا	حين/خلعت/ثياب المنفى كلما/قلت/إن هو وهو سيقتلني	يتملكني حزن اليمانيين يفضحني دمعهم كلما قلت إن هواهم سيقتلني
وهي تركيبة تفضي إلى البؤس والشقاء	تجسد التشاكل الأناني بين (خلعت،قلت) وكلاهما يثبتان الأنا الدالة على الجماعة	تشاكل بين المقومات (يتملكني،يفضحني يقتلني) وهي تخضع لمبدأ النشوء والتطور

من خلال هذه الدراسة انتقى الباحث **تسعة وعشرين** تشاكلا مجسدا للامتلاك **وستة وعشرين** مجسدا للأنا، و**عشرين** للمتذاتي، هذا ما يعكس أن الباحث قد خطا خطوة متميزة في ممارسته التحليلية.

انطلاقا من دراسته التحليلية لهذا المستوى (التشاكل) نسجل بعض النقاط التي وسمت قراءته التأويلية ، نحصرها في :

1- تشابك العلاقات الدلالية بين الوحدات اللسانية إما بالتشاكل أو التباين .

2- سجل كثرة التشاكل التلاؤمي في أغلب الوحدات الشعرية ، على عكس بعض التشاكلات (كثرة على كثرة، الانتشاري ، التوزيع النحوي) التي حضيت بنسب قليلة .

3- قراءته تعكس عمقا واضحا واطلاعا علميا واسعا، وثراء نحويا، معجميا ودلاليا.

ب- التقـابـل :

إن دراسة التقابل في أي نص معناه رصد مظاهر التضاد في الأداة وفي اللفظ وفي التركيب، ومن الجوانب الصرفية،النحوية ، البلاغية والإيقاعية، ثم محاولة إظهار هذا التضاد وتأويله، بالكشف عن معطياته الجمالية والفكرية والعاطفية، والتقابل شديد الصلة ببعض المصطلحات البديعية مثل : الطباق، المقابلة، التكافؤ، التضـاد، العكس، التبديل ، المغايرة، الرجوع، القلب، مجاورة الأضداد ، التدبيج، إبهام الأضداد (عتيق ،ع ع .**1974 : 74**).

يجنح أحمد يوسف إلى تحليل مقوم الجسد في النص الشعري، إذ لا يغفل التقابل بينه وبين الروح كتصور تناظري مثل تمثله لقول الشاعر:

حَمَـامٌ أَزْرَقٌ يَـغْـزُو الـرُّوحَ
نَـمْـلٌ جَائِعٌ يَزْحَفُ فَوْقَ الْجِلْدِ

(يوسف، أ.**2002 : 224**).

في هذه التركيبة الشعرية يلفي الباحث تقابلا في البنية الدلالية بين الروح والجسد ، فالحمام يقابل النمل ، فكلاهما حيوان غير ناطق ، وهذا ما جعله يقف عند التحليل للمقومات التي تستند على المحددات الدلالية مسجلا أن الصفة التي ألحقت بالحمام تتعلق باللون الأزرق الذي يدخل على النفوس البهجة والسرور، مما أهله لأن يكون رمزا للمحبة والسلام ، لهذا ألحق بالروح ، على عكس النمل الذي يمثل الجوع والشر وإن كان يرمز للجد والمثابرة في العمل، فلهذا أسند إلى الجلد من باب إطلاق الجزء الذي يراد به الكل .

هكذا يوحي التقابل بين الروح والجسد إلى تقابل دلالي بين ماهو مقدس وما هو مدنس، بين ماهو علوي، وماهو سفلي، بين ما هو خير وما هو شر، ليخلص الباحث إلى أن «سيميائية الجسد في شعر اليتم خاضعة للبعد التناظري بين الجسد والروح، وغالبا ما كان للروح في ظل امتهان الجسد، ولكن الطرافة السيميائية تجسدت في جسد اللغة » (يوسف ، أ.**2002: 227**).

اهتم الباحث عبد القادر فيدوح بالتقابل ، فهو يوحي في نظره إلى «انعكاس لنقائض الذات وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقتها بتشخيص الحياة» (فيدوح ، ع ق.**1993 :90**) ومن النصوص التي حاول أن يستشف منها التقابل قول الشاعر :

الْبَـحْـرُ عُـمْـقٌ مَـالِـحٌ
وَالْأُفُـقُ سُـؤَالٌ الْإِغْـوَاءِ (فيدوح ، ع ق.**1993 :92**).

لاحظ وجود التقابل بين "البحر"و "الأفق" ، وهذا التقابل يعكس المواجهة المستمرة بين العالم الخارجي اللامحدود والعالم الداخلي الضيق ، أي بين انكسار الذات وعجزها ولا محدودية قدراتها ، هكذا يلتمس التأويل بين هذين الرمزين الطبيعيين.

وفي قول الشاعر :

أَنَا حِـينَ أَغْـفُو تَسْتَفِيـقُ جَزِيـرَةٌ مِنَ الضَّـوْءِ
تَدْعُونِـي إِلَى مَهْدِ دَهْشَتِي»

(فيدوح ، ع ق.**1993 :95**).

فالتقابل عنده موجود بين "أغفو" و "تستفيق" والوظيفة الدلالية لهذا التقابل تكمن « بين اتخاذ زمنين زمن السكون في أغفو وزمن الحركة في تستفيق» (فيدوح ، ع ق.**1993 :95**)، فزمن الإغفاء زمن السكون والظلام ، زمن الرحلة الثابتة ، زمن التعطل والخفوت، أما زمن الاستفاقة فهو زمن التوهج واليقظة والعودة، زمن إثبات الوجود.

يمكن القول أن مصطلحي التشاكل والتقابل قد أمدا النقد بأدوات أخرى تزيد في خطاه عمقا وثراء، فتقوي حاسة الملاحظة لدى القارئ المحترف.

من هنا يبدو جليا أن الاستفادة في باب النقد من بعض المصطلحات الغربية تعد تكملة لما عندنا من مصطلحات وإثراء لها ، فليس كل وافد مضر ، لكن الاستفادة من هذه المصطلحات يتوقف على حسن استيعاب خلفياتها النظرية والذكاء في تطبيقها ، وحسن تأويل أبعادها مع ربطها بما يقاربها في التراث النقدي البلاغي .

استنادا إلى النتائج الفرعية التي تتبعنا ، ومن خلال الوقوف على أهم الفواصل المرجعية في مجال النقد الحداثي الجزائري للخطاب الشعري ، يجدر بنا المقام الإشارة إلى أهم الملاحظات التي وسمت هذه المداخلة :

- إن النقد الجزائري الحداثي قد سلك مسلكين ، أحدهما الاستقراء وثانيهما الاستنباط.

- إن هذه المقاربات بتواصلها تسهم في الانتقال بالدراسات النقدية الجزائرية من الانطباعية والوصفية والتفسيرية إلى آفاق أرحب،إلى أعماق النص لتفكيكه وتشريحه وإضاءته ،والكشف عن مخزونه الفني والجمالي ، ما أفضى إلى ترجيح الكفة لصالح التوجه النصاني الذي يطمح الوصول إلى تمييز أدبية أو شعرية الخطاب .

- تعامل النقاد مع طبيعة النص العربي وشكله وفقا لما تقتضيه خصوصيته ، أي القيام بعملية التليين والهضم للمصطلحات والخطاطات الأوربية من أجل التواصل مع القارئ العربي ، فجاءت دراساتهم كمقاربات للمناهج الغربية المعاصرة .

- حرص الباحثون على تقديم زاد ثري من المصطلحات إلى الثقافة اللسانية ، وقد اتفقوا جملة على أنها مصطلحات ابتكرها العرب القدامى وطورها المحدثون ،غير أن إشكالية المصطلح لم تأخذ حقها في الخطاب النقدي الجزائري ،وتزداد تفاقما بتزايد الإقبال على تحليل النصوص بمناهج حداثية ، خصوصا في ظل غياب ما يسمى بروح الفريق لضبط هذه الفوضى المصطلحية .

من هنا يبدو جليا أن الأدب والنقد كليهما في حاجة إلى مزيد من الوقت والتجربة والخبرة ليعطوا النتائج المرجوة ، فنقدنا الجزائري الذي يواكب الأدب اليوم هو نقد ناقص كما وكيفا مقارنة بالثقافات الأخرى ، إذ لا تكفي جرعته

المتواضعة لعلاج الأزمة المعاصرة للنص الإبداعي خصوصا وهو محصور داخل جدران الجامعة .

أخيرا نأمل أن نكون قد أضفنا شيئا إلى الدرس النقدي الجزائري ومجالاته ،من خلال محاولة كشفنا عن أهم الممارسات النقدية ، ذلك باعتبار أن نقد النقد شكل معرفي مكمل للنقد، ضابط لمساراته ،وأنه ليس بالضرورة أن يكون اختلافا مع النقاد ، فمن الأمثل أن يكون إضاءة لأفكارهم وتأثيلا لمصادر معرفتهم وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية ، فهو إذن تأصيل وتثمين أكثر منه تفريطا مفرطا، فوظيفة نقد النقد لا تقل أهمية عن وظيفة النقد نفسها.

قائمة المصادر والمراجع :

* القرآن الكريم

01- Emile ,Benveniste. (1966) "problème de linguistique générale ".Paris : gallimard.
02- Dealas , D et Filojet ,J.(1973) "linguistique et poétique" , Larousse , Paris.
03 -حبار،مختار.(1997) الشعر الصوفي القديم في الجزائر،إيقاعه الداخلي ووظيفته.الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية.
04- يوسف ، أحمد .(2002) يتم النص ، الجينيالوجية الضائعة، ط1: الجزائر منشورات الاختلاف .
05- يوسف ، أحمد .(2003) القراءة النسقية،سلطة البنية ووهم المحايثة ،ج1 ،ط1: الجزائر منشورات الاختلاف .
06- مولاي ، علي بوخاتم.(09-2005) الدرس السيميائي المغاربي ،دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح. الجزائر:ديوان المطبوعات الجامعية.
07- مرتاض ، عبد المالك .(2003) الأدب الجزائري القديم ،دراسة في الجذور :دار هومة للطباعة والنشر.
08- مرتاض ، عبد المالك .(ديسمبر 1998) في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،الكويت :سلسلة علم المعرفة.
09- مرتاض ، عبد المالك.(1983) النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ .الجزائر : ديوان المطبوعات الجامعية.
10- مرتاض ، عبد المالك.(1986) بنية الخطاب الشعري،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية.
11- مرتاض ، عبد المالك.(1994) شعرية القصيدة قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ، ط1.بيروت:دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع.
12- مرتاض ، عبد المالك.(1996) تجليات الحداثة ،معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران،، العدد الرابع.
13- مرتاض ، عبد المالك.(2004) أ ي تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد. وهران:دار الغرب للنشر والتوزيع.
14- السيوطي،جلال الدين .(1988)معترك الأفران في إعجاز القرآن،تحقيق:عفيف أحمد شمس الدين، المجلد1، ط1:دار الكتب العلمية.
15- عزيز ، عبد العتيق.(1974) علم البديع : دار النهضة.
16- العيد ، يمنى .(1985) في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي، ط3 : دار الآفاق الجديدة .
17- فيدوح،عبد القادر .(1994)دلائلية النص الأدبي ،دراسة سيميائية للشعرالجزائري،ط1.وهران:ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية.
18- فيدوح ، عبد القادر .(1994) الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ط1:دار الوصال
19- فضل ، صلاح .(1985) نظرية البنائية في النقد العربي ،ط3 .بيروت : منشورات دار الآفاق الجديدة .
20- رماني ، إبراهيم.(1991) ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث.الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية .
21- خمري ، حسين .الظاهرة الشعرية الحضور والغياب ، دراسة :من منشورات اتحاد كتاب العرب.

- بنـيـة اللغة .
- الزمن الشعري.
- التركيب الإيقاعي.
- التشاكل والتقابل.

هذا ما يندرج في ظل نقد النقد ، باعتبار هذا الأخير شكلا معرفيا مكملا للنقد ومهدئا من طوره ، ضابطا لمساراته ،وأنه ليس من الضرورة أن يكون اختلافا مع النقاد ، فمن الأمثل أن يكون إضاءة لأفكارهم وتأثيلا لمصادر معرفتهم وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية، فهو تأصيل وتثمين أكثر منه تفريطا مفرطا، فوظيفة نقد النقد لا تقل أهمية عن النقد ذاته، لنصل أخيرا إلى إعطاء جملة من النتائج حول هذه المقاربات النقدية الجزائرية المعاصرة للخطاب الشعري .