



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي

قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

عنوان البحث:

نقد الشعر في الجزائر
الأداة - الإجراء - المنهج
عبد الله ركيبي، صالح خرفي، يحي الشيخ صالح، مصطفى حركات

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في النقد الأدبي.

إشراف الدكتور:
يوسف الأطرش

إعداد الطالبة:
بوساحة سهيلة

أعضاء لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة العلمية	الأستاذ
رئيساً	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	فاتح حمبلي
مشرفاً ومقرراً	جامعة عباس لغرور خنشلة	أستاذ التعليم العالي	يوسف الأطرش
عضواً مناقشاً	جامعة الحاج لخضر باتنة	أستاذ التعليم العالي	عبد الله العشي
عضواً مناقشاً	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	باديس فوغالي
عضواً مناقشاً	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	بلقاسم دكدوك
عضواً مناقشاً	جامعة عباس لغرور خنشلة	أستاذ التعليم العالي	حورية رواق

السنة الجامعية: 2017-2018

مقدمة

مقدمة

يعاني نقد الشعر في الجزائر من قلة الدراسات النقدية ومن فقدان نقد ممنهج في حضور خطاب شعري يكشف عن عمق التجربة الشعرية الجزائرية وغزارة النتائج فيها، وفي ظل التطورات التي مست الخطاب الشعري الجزائري على مستوى الموضوع، الشكل، الأسلوب والمضمون، وحتى على مستوى البنية الشعرية، لكن لم يحظ الخطاب الشعري، على المستوى التنظيري النقدي باهتمام النقاد العرب والجزائريين منهم بخاصة، إذ انطلقت في خوض البحث من حس وطني ورغبة في تقديم شخصيات نقدية جزائرية وإبرازها للوجود، هادفة إلى موقعة هؤلاء النقاد الرواد الذين كانت لهم الجرأة في تجريب خطاب النقد.

لقد تبلورت لديّ معالم إشكالية البحث تمثلت في مقارنة خطاب نقد الشعر في الجزائر عند كل من عبد الله الركيبي، يحيى الشيخ صالح، مصطفى حركات، وصالح خرفي، متبعة خطى نقد النقد لبلورة رؤية نقدية واضحة تمكيني من الإلمام بالأدوات الإجرائية لهذا المنهج، حتى أعاين بها الدراسات النقدية الجزائرية التي اخترتها، والتي أعتقد أنّها جهود مؤسّسة لنظرية الشعر في الجزائر، على اعتبار أن الخطاب النقدي يستمد مادته النقدية ومقولاته النظرية من الخطاب الإبداعي في حد ذاته، وفي الوقت نفسه أحاول أن أراعي الخصوصية التي يتمتع بها الخطاب الشعري في الجزائر.

يهدف البحث إلى تقييم الخطاب النقدي في الجزائر الذي خاض غماره هؤلاء النقاد الأوائل، وكذا الوقوف على الخلفية المعرفية القائمة من طبيعة العلاقة بين خطاب الإبداع وخطاب النقد، ومدى تأثير النقد الجزائري بتقاليد نظرية نقد الشعر، من خلال تتبع مختلف قضايا نقد الشعر التي اهتم بها النقاد، يأتي كل هذا للوقوف على مدى حداثة الخطاب النقدي الجزائري، ربما انطلقت في خوض البحث من حس وطني، رغبة في تقديم شخصيات نقدية جزائرية، وإبرازها للوجود؛ موقعة هؤلاء النقاد الرواد الذين كانت لهم الجرأة في تجريب خطاب النقد، فلا تتطلق

مقدمة

دراستي من العدم، فنقاد الشعر الجزائري الذين اخترتهم للدراسة جديرين بها، تجاربهم عميقة وتستحق الاهتمام والتقييم والتعريف بها، هم من النقاد الأوائل الذين خاضوا غمار الممارسة النقدية للشعر الجزائري، بما يحمله من أبعاد إيديولوجية، وفي فترة تاريخية حرجة، وفي ظروف ثقافية وسياسية واجتماعية صعبة.

يدرك المطلع على دراساتهم أن نقادنا الجزائريين على وعي وإدراك لمختلف التطورات والتغيرات التي مسّت نظرية الشعر، فهي دراسات أسهمت بشكل كبير في تطور الأدب الجزائري على الرغم من إمكانيات أصحابها المحدودة، مقارنة بظروف الناقد المعاصر التي لم تكن مواتية لدراسات وأبحاث أكثر عمقا. إنّها دراسات نقدية جديرة بالاهتمام بالفعل، من أجل تقييمها ووضعها في مكانتها اللائقة في مسار تطور الثقافة الجزائرية، لأنها استطاعت بإمكانياتها البسيطة، أن تتولى تقييم خطاب الشعر الجزائري، رغم خصوصيته، وأسهمت في إثراء الثقافة الجزائرية، التي كانت وما تزال نموذجا إنسانيا له صدى عالميا. وتقييم هذه الدراسات يوازي خط الأبحاث العربية وحتى العالمية، وبإمكانها أن تؤسس لنظرية نقدية خاصة بخطاب الشعر في الجزائر.

سأحاول أن أقف على مستوى نقد الشعر في الجزائر، من حيث موضوعيته الفكرية وشكله الفني، ومكانة النقد الموضوعاتي للشعر الجزائري في ضوء تطور الحركة الثقافية بعد الاستقلال، ومن ثمّ كشف وظيفة النقد الأكاديمي وغاياته في تفعيل عملية القراءة النقدية للنص الشعري الجزائري ومدى توافر الشروط النقدية في النقاد الذين اخترتهم؛ من حيث كفاءتهم المعرفية وحسهم الوطني ومرجعياتهم المعرفية والمنهجية التي اعتمدها في نقد الشعر الجزائري، وكذا الأبعاد الفكرية والنقدية التي بلوروا في ضوءها رؤاهم النقدية، وكيف استطاعوا أن يُراعوا خصوصية هذا الشعر وإذا ما كان لديهم وعي منهجي واضح المعالم استثماره في تقييمهم للشعر الجزائري الذي يكشف عنه وعيهم باستخدام الأدوات الإجرائية.

مقدمة

تعدّ هذه الآفاق لتجريب الأدوات الإجرائية لخطاب نقد النقد على نص نقدي قائم، ومن ثم التأسيس النظري للشكل المعرفي النقدي الذي بدأه الناقد الأول؛ لأن الهدف من الاستعانة بوسائل وقوانين منهج نقد النقد هو الوصول إلى نتيجة تكون حتما مغايرة للنتيجة التي وصل لها الناقد الأول استجابة للشرط التاريخي المغاير، دون أن أدعي اكتمال الرؤية المنهجية والمعرفية، وإنما لضبط المسارات المعرفية والمنهجية والنقدية التي اتبعتها الناقد الجزائري في نقد الخطاب الشعري، ولمعرفة واقع نقد الشعر في الجزائر وآنيته، من أجل استخلاص أهم مميزات وخصائص التجربة النقدية الجزائرية في مجال الشعر، من خلال تتبع مختلف اتجاهات نقد الشعر في الجزائر، لأتمكّن من صياغة خطاب نقدي متزن، وفق طريقة ممنهجة تراعي أصول الخطاب النقدي في مرجعياته الفكرية والثقافية، ومن ثمّ الوقوف على مدى تطور خطاب نقد الشعر في الجزائر، من خلال دراسة وتحليل كيفية استثمار المصطلحات والمفاهيم التي توفرها نظريات الشعر، وتساعد على فهم وتفسير الآليات التي استخدمها كل ناقد من هؤلاء النقاد في دراسته، وتحليل العلاقة القائمة بين خطاب الإبداع وخطاب النقد، ومدى تأثير النقد الجزائري بتقاليد نظرية الشعر في الفكر الغربي، بالتركيز على الآليات والمقولات النقدية المستثمرة من قبل كل ناقد، حتى استخلص مستوى الكفاءة النقدية عند هؤلاء النقاد من خلال تحليل كيفية التلقي والاستجابة النقدية، التي تتأتى من المقارنة بين قوام نظرية نقد الشعر، والتصور النظري الذي اعتمده كل ناقد، وأقف على سمات حداثة الخطاب النقدي الجزائري.

أدوات التحليل المعتمدة في البحث مستمدة من منهج نقد النقد ونظيرتي القراءة والتلقي، التي تعيد -في الغالب- قراءة النصين؛ نص الإبداع؛ ونص النقد، تجعل هذه الأدوات الدراسة والتحليل، يتموقعان في مرحلة ثالثة من تفسير النص، لا تتوقف هذه الأدوات عند حدود العلاقة بين المبدع وقرائه فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى استدعاء عناصر العملية الإبداعية جميعها (المؤلف، العمل الأدبي، القارئ)، هي قراءة للقراءة بهدف تقييم الاستجابة الجمالية الأولى بوصفها تحقيقا للعمل ذاته.

مقدمة

استدعت طبيعة الموضوع (نقد الشعر) هذا التوجه النقدي، الذي ظهر في أوروبا، ألمانيا بالذات، في العصر الحديث، بهدف إعادة قراءة التراث وتقييمه وفق اتجاهات فكرية وأيديولوجية أفرزتها مشكلة الهوية الثقافية، دون أن يعني هذا بأن الأدب الجزائري يعاني من المشكلة نفسها، وإنما أدوات هذا المنهج ووسائله في حد ذاتها تتميز بالتعميم، تراعي خصوصية الخطاب الأدبي، بمعنى أنه بإمكان الباحث تطويرها وفق المادة مجال الدراسة والتحليل، شريطة الوعي التام بالغايات المرجوة. تتميز أدوات هذا المنهج بالدينامكية والفاعلية، نتيجة تفاعلها مع عناصر العملية الإبداعية جميعها، إذ تُمكن هذه الأدوات من إعادة قراءة الأعمال الأدبية قراءة واعية، ولا تعني بأن الباحث يقحمها في أي دراسة، وإنما يطبق آلية من هذه الآليات بناء على الغاية المستهدفة؛ لأن الخصوصية الثقافية تفرض على الباحث أداة دون أخرى.

توحي الفرضيات المعلنة في إشكالية البحث بأن هذه الدراسة تستجيب جماليا لنتاج نقدي ميّز مرحلة من مراحل التطور الأدبي في الجزائر حيث كانت القضايا النقدية المستخرجة من المدونات أسست لتوجه نقدي انعكس لاحقا على مجهودات النقاد الأكثر حداثة. وحتى أتمكن من الإلمام بجميع عناصر البحث هذه رأيت أنه يحتاج إلى: مدخل تناولت فيه خطاب نقد النقد ونظريتي القراءة والتلقي ونوعية الاستجابة؛ بحيث أسعى من خلالهما الإمساك بمفاهيم ومصطلحات وأدوات إجرائية تساعدني على معاينة وتحليل وتقييم مختلف قضايا الشعر التي تظهر في دراسات هؤلاء النقاد، وقسمين كبيرين: جعلت القسم الأول لقضايا الشكل في الشعر الديني والثوري الجزائري: وقسمته إلى ثلاثة فصول، جعلت الفصل الأول لنقد بنية القصيدة في الشعر الثوري الجزائري، حيث سأعّين شكل القصيدة الثورية من حيث انبنائها على شاكلة: القصيدة التقليدية، والملحمية، وأناشيد، وشعر حر. حتى أشير إلى أن الفروق بين تلك الأنواع لا تشمل مكونات القصيدة جميعها، بل أن لكل نوع ميزة تخصه عن الأخرى وتحدد شكله، دون أن يعني ذلك عدم وجود خصائص

مقدمة

مشتركة بينها. وسيكون الفصل الثاني لتلقي القصيدة الثورية الجزائرية أسلوبيا، وأعينها من الجانب البلاغي، لأقف على كيفية تشكيل الصورة والأسلوب في الشعر الثوري الجزائري، ومعرفة الإيقاع الشعري الذي يتماشى مع هذا الغرض الشعري. وسأحاول في الفصل الثالث من القسم الأول وضع الشعر الديني والإصلاحي والصوفي في ميزان النقد، حيث أعين بنية خطاب القصيدة الدينية، والوحدة المتوافرة فيها، وأقف على القيمة الإيقاعية للشعر الديني الجزائري، بأنواعه المختلفة: المديح النبوي، والشعر الإصلاحي والصوفي، بلغتيه الفصيحة والملحونة.

وخصصت القسم الثاني لنقد قضايا مضمون الشعر الجزائري الحديث، وقسمته إلى ثلاثة فصول أيضا، سأتناول في الفصل الأول الالتزام في الشعر الجزائري الحديث في ميزان النقد، ومدى تقارب آراء نقاد الشعر مع ما ذهب إليه التيارات المعاصرة المناهية بقضية الالتزام، حتى أقف على مدى إلزامية الشعر الجزائري الحديث، الديني والثوري. وسيكون الفصل الثاني نقدا للمضمون الشعري في القصيدة الثورية الجزائرية الحديثة، والفصل الثالث نقدا للمضمون الشعري في القصيدة الدينية الجزائرية الحديثة.

وفيما يتعلق بمرجعية البحث، فقد كان للمدونات النقدية التي اخترتها أثرا بالغا في تحديد مسارات بحثي، وساعدتني على امتلاك الأدوات والآليات الإجرائية، ينضاف إليها مراجع نقد الشعر لنقاد جزائريين، من بينها: كتاب: في الأدب الجزائري الحديث لـ أحمد دوغان، يتم النص والجينيولوجية الضائعة لـ أحمد يوسف، والشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة لـ عبد جاسم الساعدي، وكتاب التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري لـ عبد القادر فيطس. كما أنّ اطلاعي كان على عدد لا بأس به من المراجع النقدية تتناول مختلف اتجاهات نقد الشعر، العربية منها والمترجمة، التي تخدم موضوع البحث ولا سيما المتخصصة في نقد الشعر الثوري والديني والشعر الملتزم من بينها: المدائح النبوية لـ زكي مبارك، الشعر في إطار العصر الثوري لـ عز الدين اسماعيل وكتاب تطور الشعر العربي الحديث لـ

مقدمة

علي عباس علوان، وقد استثمرت بعض المراجع العربية والمترجمة للوقوف على فلسفة الدين والثورة والالتزام من بينها: تشريح الثورة لـ **كرين برينتن**. الثورة والبناء الاشتراكي في كوريا لـ **كيم ايل سونج**، والثورة والحياة اليومية لـ **ليون تروتسكي**، وكتاب سارتر بين الفلسفة والأدب لـ **موريس كرانستون** وغيرها من المراجع المتعددة والمتنوعة التي يستعين الباحث بها إلى تدعيم بحثه بها وتحصينه من الأخطاء وتجنبيه سوء الفهم لبعض المقولات والآراء النقدية التي جاء بها أصحابها وضمّنها مؤلفاتهم النقدية. لا يخلو أي جهد من الجهود التي يبذلها المرء من الصعوبات وقد حاولت بحسب استطاعتي تجنب الخروج عن الإطار العام للبحث وكذا الالتزام بالحدود التي رسمتها له ومن ثمّ التّحرك وفقها. أنهيت بحثي الذي لا يخلو من نقائص إلى خاتمة ضمنيتها بعض من الاستنتاجات النقدية المتعلقة بفصول البحث. وفي الأخير أنقّدم بشكري الكبير إلى جامعة **العربي بن مهدي - أم البواقي** - وإلى **كلية الآداب واللغات** بالجامعة لمنحها لي فرصة الظهور بهذا البحث، وأخصّ بالشكر أستاذي المشرف الدكتور **يوسف الأطرش** الذي تفضّل بإشرافه على عملي المتواضع هذا، وإلى كلّ من قدّم لي يد المساعدة.

والله ولي التوفيق

مدخل

أنتج نقاد الشعر في الجزائر من منظور نظريات القراءة والتلقي خطابا نقديا افترض استجابة نتيجة تلقيه؛ إذ تتغير استجابة القارئ مع النص النقدي مقارنة بالاستجابة التي يحدثها النص الأدبي فالقارئ لما قارب نص أدبي واستعان بآليات مختلفة مكنته من توصيل استجابته الجمالية التي أحدثها تفاعله مع النقد إلى قارئ ثانٍ تلقى استجابته وولدت لديه استجابة معرفية إبستمولوجية نتيجة تلقيه خطاب معرفي وليس جمالي؛ إذ "يؤدي التأثير الجمالي إلى إعادة بناء التجربة"¹ وبهذا يكون الناقد الأدبي قد أتاح فرصة لناقد آخر حتى يتفاعل مع نص نقدي هو بدوره متفاعل مع نص أدبي وتدخل هذه المسألة النقدية التي استدعتها الاستجابة الإبستمولوجية ضمن ما يصطلح عليه نقد النقد، على اعتبار أنه خطاب نقدي يحاول "الإمساك بتلابيب استجابة القراءة"² وهي استجابة معرفية بإمكانها تفعيل خطاب النقد لأنّ ناقد النقد يحاول استدراك ما فات الناقد الأدبي. فناقد الشعر في الجزائر ملزم بمعاينة المساءلات النقدية التي أعدها أصحابها حول خطاب الشعر الجزائري ويساير ركب نقاد الغرب والعرب، فليس من المعقول أن يقبل الناقد الجزائري كل الدراسات التي أنجزها نقاد جزائريين حكمتها ظروف سياسية وتاريخية ومعرفية، عليه أن يخضع تلك المنجزات للمستوى المعرفي ويتخلص من ذلك الخضوع والقبول اللامشروط.

تسعى قراءتي إلى محاولة التعرف على مختلف الإيديولوجيات والتيارات الأدبية التي صاحبت الشعر الجزائري الحديث وامتلكها نقاد الشعر في الجزائر بالرغم من الظروف التي كانت تعاني منها الثقافة في الجزائر، وليس من شأن مساءلتي أن تُعارض نوعية التأويلات أو المعطيات الإيديولوجية والواقعية المستخدمة في التحليل بل ساهتم أثناء وصف هذه الجوانب بمراقبة عمليات التفكير والتحليل والاستدلال عند

¹ فولفجانج إيسر. فعل القراءة -نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة. 2000. ص: 31.

² نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000. ص: 5.

نقاد الشعر الجزائري ومدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقدرتها على الإقناع بالتأويلات والدلالات المقترحة¹ وأحاول أن أفعلها وأقرأها في شروط معرفية وتاريخية مغايرة لشروط كتابتها استنادا للاستجابة الابستمولوجية التي ولدتها نصوص نقد الشعر الجزائري على اعتبار أنّ "العناية بالنص ليست كافية، بل العناية بالاستجابة هي الأكثر ضرورة"² وهي الدافع وراء المساءلة النقدية لخطابات النقد الأدبي. على ناقد النقد أن يربط قراءة القراءة بزمن القراءة وزمن التلقي والشرط التاريخي والمعرفي نظرا لأنّ "الاستجابة تتبدل مثل الكتابة بمقتضى التبدل التاريخي"³ غير أنّ من النقاد من يرى أنّ ناقد النقد بمراعاته للشرط التاريخي سيورط نفسه، في حين ينفي حميداني تورطه ووقوعه في الشرك الإيديولوجي ويرى أنّ "وضع شروط إنتاج النص الأدبي في الاعتبار لا يترتب عنه -على مستوى نظرية المعرفة- أي التزام إيديولوجي، فنقاد الأدب هو وحده المعرض لدخول عالم الإيديولوجيات، أما ناقد النقد فسيكتفي بتتبع رحلة الناقد بين النص والواقع"⁴ وكل ما يفعله هو عملية وصفية

¹ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع- عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر - ط2. مطبعة أنفو-برانت، فاس. 2014. ص: 15.

² ديفيد بليتيش. الافتراضات الابستمولوجية في دراسة الاستجابة. ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى مابعد البنيوية. تحرير. جين. ب. توميكنز. ترجمة حسن ناظم -علي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة. 1999. ص: 245.

³ أنظر: نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص: 5.

• مفهوم الاستجابة ذو أصول منحدر من نظريات علم النفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسية في المدرسة السلوكية، وعلى الرغم من عناية "إيسر" بهذا المفهوم إلا أنه - يحد بالنسبة لنظريته - جزءا من كل، وهو يستعمله بعد أن يفرغه تماما من محموله النفسي، ويضخ فيه الافتراض الرئيسي لنظريته. أنظر: ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1. دار الشروق، عمان. 1997. ص: 15. تعتبر النظرية الفينومينولوجية هي التي مهّدت لنظريات الاستجابة والتلقي. أنظر: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي- من الشكلائية إلى مابعد البنيوية- تحرير: رمان سلدن، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام: جابر عصفور، المجلد 8، المجلس الأعلى للثقافة 2006. ص: 11.

⁴ حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 15.

للإيديولوجيات التي يكشف عنها النص دون أن تطالبه بتبنيها. غير أنّ من الباحثين من يرى أنّ نقد النقد إنقاص من قيمة النص المنقود و"مغامرة"، وأنّ ناقد النقد لو أن يكون أكثر ذكاءً، أن يبرع في مغامرة نقد الأدب، بدل أن ينقد النقد، وهي مخاطرة غير مفيدة¹ ويترك للناقد الأدبي الحرية في التعامل مع النصوص الإبداعية دون أن يكون له من يُحاكمه ويؤكد النقاد أنّ "الكتابة بنوعيتها الإبداعي والنقدي مغامرة، ونقد النقد هو مغامرة أكثر خطورة"² ويحدّرون من الخوض في ممارسة نقد النقد، نظراً لأنّ ناقد النقد مطالب بأن يقف على كل الرؤى والمواقف التي كشف عنها ناقد الأدب ويتفاعل معها مما يُصعّب مهمة القراءة على الناقد ويوقعه في الالتباس وتختلط عليه المواقف "وما ظنّ أنّه يراه جيداً لم يعد أمام ناظره"³ وهذه الإشكالية تُصيب ناقد النقد غير المتسلّح والناقص المعرفة بآليات القراءة التي استعان بها الناقد الأدبي، أما ناقد النقد الحائز للقدرة المعرفية يستلزم امتلاكه "القدرة على محاكمة النقاد من حيث التزامهم بالأصول النظرية للمنهج المختار، أو عدم التزامهم بها، لكن يُفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد، فعليه أن يُلمّ بجميع أصول المناهج والفروق الحاصلة بينها"⁴ مع أنّ الحصول على هذه القدرة المعرفية في مجال نقد النقد ليس بالأمر الهين فهو مهمة شاقة، لكن بإمكان الناقد امتلاكها.

¹ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ترجمة الطاهر أحمد مكي. مكتبة الآداب القاهرة، 1991. ص: 8.

• شبّه انريك اندرسون أمبرت نقد النقد بأرجوحة السيرك، واعتبر ناقد النقد بهلولان في سيرك، تعود أن يدور بينما الأرجوحة تهتز من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، طائفاً بكل المواقف الممكنة، وما ظنّ أنّه يراه جيداً لم يعد أمام ناظره، ولا شيء في المكان الذي كان فيه" أنظر: اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 8.

² عبد الله الغدامي. الكتابة ضد الكتابة. ط1. دار الآداب. بيروت. 1991. ص: 120. نقلاً عن نذير العظمة. الفعل الشعري ونقد النقد. ص: 120.

³ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 8.

⁴ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 10.

قدّم نقاد الشعر الجزائري والذين اخترتهم كمدونة لبحثي قراءة نقدية لشعر مرتبط بفترة زمنية معينة مما أدخل ممارساتهم النقدية ضمن القراءات المحكمة بشروط تاريخية ومعرفية خاصة، حيث أتاحت لي فرصة لقراءتها وبشروط مغايرة لشروط قراءتها لأكشف عن تفاعلي المعرفي مع هذه المتون النقدية، على اعتبار أنّ نقد النقد "قراءة إبستمولوجية للنقد تستعيد المبادئ الأساسية للإبستمولوجيا بالتصنيف عليها"¹ وتوضيحها. ونظرا لوضوح القراءات التي قدّمها نقاد الشعر الجزائري واستيفائها لجملة القواعد والقوانين المعرفية والمنهجية التي تضبطها حاولت التفاعل والاستجابة حتى أتمكن من خلال التلقي الحر للخطابات النقدية المقروءة من القيام بالمساءلة النقدية مستعينة بآليات القراءة والتلقي التي جعلت "المعرفة المتصلة بالأدب، وهي النقد، أقرب إلى الضبط"² ومستتدة إلى فكرة أنّه و"بمرور القارئ عبر الرؤى المتباينة التي عرضها النص، وربط مختلف الآراء والأنماط ببعضها البعض، فإنه يبدأ في تفعيل العمل، وبالتالي في تفعيل ذاته أيضا"³ ولقد انطلقت من المنظور النقدي لنقاد الشعر في الجزائر الذي كشفت عنه ممارساتهم النقدية التي قمت بقراءتها، فناقّد النقد يجد نفسه "منقادا إلى اتخاذ موقف محايد في معالجته لشتى التصورات المنهجية مع القبول المبدئي باختيارات نقاد الأدب المنهجية، وهكذا لن يكون من شأنه أن يلوم الناقد على منطلقه المنهجي الذي يُعلن عن تبنيه صراحة أو بطريقة ضمنية، غير أنه بعد ذلك سيوظف جميع معارفه عن المنهج المتبع من أجل ملاحقة الناقد في جميع مراحل تقديم تصوره الخاص سواء في مرحلة تقديم التّصوّر أم في المرحلة التطبيقية، وستكون هذه فرصة لجعل الدراسة تحتفظ بحيويتها"⁴ دون

¹ محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد. ضمن سلسلة ندوات ومناظرات رقم 76، انتقال النظريات والمفاهيم. تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو حسن. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط. مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء. 1999. ص: 51.

² أنظر: عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. دار الجنوب للنشر، تونس. 1994. ص: 9.

³ فولفجانج إيسر. فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية. ص: 28.

⁴ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 10.

أن يباشر العمل المنقود بآليات وأدوات المنهج الذي حدّده الناقد الأدبي كل ما يفعله ناقد النقد هو عملية وصفية لشتى التصورات مع القبول بها، على اعتبار أنّ النقد يُضبط "بفعل ما يتوسل به أصحابه من أدوات دقيقة"¹ أملا في تجريب آليات نقد النقد والقيام بقراءة للقراءة، وإذا "كانت الاستجابة عملية تقييمية ضرورة فإنّ استغراق الذات العميق يجذب معه الكثير من أحكام القيمة الواضحة"² وإذا اعتبرنا استجابة نقد النقد ناتجة عن استغراق القارئ العميق والواعي لخطاب النقد، نتوقع فاعلية خطاب نقد النقد وتحقق إنتاجيته بناء على الاستجابة الابدستيمولوجية، باعتبارها الدافع وراء تقييم خطاب النقد الأدبي الذي يُضبط "بحكم ما يتخذه رواده المحدثين من تمايز في المتصورات وإحكام في المفاهيم، وسبك في المصطلحات كثيرا ما تشارف حدّ الصرامة العلمية"³ ولا يمكن لأي خطاب أن ينهض بهذه المهمة عدا خطاب نقد النقد.

تتعلق مساءلتي للنصوص النقدية للأداة والإجراء والمنهج نظرا لانطلاق ناقد النقد من فكرة أنّ الناقد الأدبي قد ترك في نصه لاحسم معرفي ومنهجي وأداتي وهي المستويات التي يلحقها التغيير، فالناقد "ملزم بأن يُخضع تلك المقاربات إلى التحليل الابدستيمولوجي والتأريخي"⁴ نظرا لأنّ "مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة"⁵ ودرجة استيعاب مبادئها وآلياتها ليست واحدة فهي تتفاوت بين النقاد الأمر الذي تحتاج معه الدراسات الممنهجة مسائلة تستهدف مستواها المعرفي الابدستيمولوجي، وناقد النقد مطالب فيها أن يتخلص من فكرة أنّ النص المنقود فيه تقصير ويسعى

¹ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 9.

² ديفيد بليتيش. الافتراضات الابدستيمولوجية في دراسة الاستجابة. ص: 246.

³ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 9.

⁴ محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير. ط1. شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء. 2000. ص: 105.

⁵ سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ط8. دار الشروق، القاهرة. 2003. ص: 9.

جاهدا إلى إضاءة هذه الجوانب والتحاور معها و"مطلوب منه أن يُمارس على واضعيها وممارسيها ما يُدعى بعلم اجتماعيات المعرفة"¹ ويحاول إيجاد مبررات لناقد الأدب الذي استعان بمنهج نقدي وحاول استثمار آلياته الإجرائية للوقوف على معرفة فيكون المنهج المُتَّبَع في هذه المسألة "منهجاً وصفيًا تحليليًا يهدف إلى عرض المفاهيم والقضايا، وتمحيص دقتها وصحتها ومدى فعاليتها"² واصفا بنية القضايا النقدية التي عالجها الناقد الأدبي وتأملها عن طريق مسح نقدي للتصورات المنهجية التي قدّمها ناقد الأدب والقبول المبدئي بها، وبهذا يصبح "نقد النقد تصحيحاً للنقد من داخل النقد الأدبي"³ ذلك أنّ ناقد النقد متخصص في "تأمل مناهج النقد الأدبي، سواء في جانبها النظري أم التطبيقي"⁴ وهو مطالب بأن يتأمل المنهج الذي تأمل به الناقد الأدب، على اعتبار أنّه متخصص في تأمل النص الأدبي وإذا ما كان قد اتّبع الحرفية المنهجية واستوعب مبادئ هذا المنهج أو أخلّ بها؛ لأنّ المناهج "تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية، والدقة والابتداع"⁵ ولا يتأتى لها ذلك إلاّ عن طريق الاستيعاب الكلي لمقولاتها من قبل الناقد وإتباع خطواتها بانتظام وتحري الدقة والموضوعية، لأنّ المنهج سليل العلم.

يتخذ ناقد النقد الوصف فعل قراءة يسمح له القيام بممارسته النقدية التي "تتولى الحديث عن النقد، أصوله ومناهجه، فتضع له القواعد، وتُقيّم له المناهج، وتشرّع له الطريق"⁶ حديثاً يستهدف المستوى المعرفي للنص خلافاً للنقد الأدبي الذي يستهدف

¹ محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير. ص: 105.

² محمد خرماش. النقد الأدبي الحديث وإشكالية المناهج. مقالات ودراسات، منتدى مناهج النقد الأدبي المعاصر.

³ محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد. ص: 48.

⁴ حميد لحميداني. سحر الموضوع سحر الموضوع. ص: 10.

⁵ سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ص: 9.

⁶ المرجع نفسه، ص: 7.

المستوى الجمالي ويتولى الحديث عن الأدب ويُقيّم مستواه الفني، بينما "نقد النقد" متميز عن النقد الأدبي بالبحث عن كيان منهجي خاص به"¹؛ إذ يبحث ناقدته عن الجمالية التي تُحدثها فنيات الأدب، أما ناقد النقد فبحثه متعلق بالمعرفة التي تكشف عنها المناهج في صورتها الإجرائية. أما ناقد النقد غير المتخذ الوصف أداته لن يستطيع المساهمة في المعرفة النقدية، حيث تسمح هذه الأداة بتحويل المكتسبات المعرفية لناقد النقد إلى ممارسة؛ إذ تُعد "مناهج نقد الأدب بالنسبة لنظرية نقد النقد بمثابة مورد معرفي يغنيها ويمدها باللبنيات الأساسية لبناء نفسها"² فالمقاربة من أجل ناقد النقد وليس من أجل ناقد الأدب الذي أخرج منجزه بمنهجه الذي اختاره دون حرص منه "أن يقول عنه مؤرخو المذاهب النقدية أنه اتبع هذا المذهب أو ذاك"³ فالناقد الأدبي لا يتدخل في مهام نقاد النقد فمن الضروري أن يعي الناقد مهمته وحدودها وأن مستوى بحثه يحتاج إلى مستوى بحث آخر واللوم المنهجي لا يُضيره لأنّ "النقد حاضرا ونقد النقد غائبا"⁴ يُحرم فيه ناقد النقد من الاشتغال والمساهمة، وبالتالي هو محتاج إلى إخراج منجز نقدي يتحكم فيه القبول والرفض بتصورات الناقد عن المنهج الذي استعان به حتى لا يُغيب من المشهد النقدي، وناقد الأدب ليس من مهمته معاينة المستوى المعرفي أو وصفه فالعمل متروك لناقد النقد حيث يُمكنه الوصف من أن "يُقدّم خدمة لنظرية المعرفة في مجال البحث في نقد النقد، كما يمكن من اقتحام عالم الاتجاهات النقدية، وأنماط الممارسات التحليلية المصاحبة لها"⁵ إذ يُقدّم خدمة مزدوجة للمعرفة ولناقد النقد أين يُفسح له المجال كي يشتغل في حقل المعرفة ويسهم في إثرائها ويسمح لمعارفه بأن تظهر مع شرط الاستعانة بأداة

¹ محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد. ص: 48.

² أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 15.

³ أنظر: سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ص: 9.

⁴ محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد. ص: 50.

⁵ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 10 - 11.

الوصف؛ فناقد النقد و"مؤرخو المذاهب النقدية يضعون الوصف الذي يرونه للطريقة التي اتبعها الناقد كما يشاءون"¹ على اعتبار أنّ لكل ناقد طريقة يعاين بها الأدب يختارها بناء على ذوقه ورغبته.

حتى يتسنى لناقد النقد تقديم إضافة ومساهمة للمعرفة النقدية عليه أن يسم ممارسته "بالجدالية ومحاكمة المناهج تارة من داخلها وتارة بوضعها أمام سياقات مختلفة تجعل نقد النقد سجّالا وكشفا للمعارضة"² أي أن يقبل معارف الناقد أولاً ثم ينطلق في التحاور معها مستندا على خلفياته المعرفية مدعما تحاوره المعرفي بإتباعه الدقة والموضوعية ومتخليا عن الذاتية وإصدار الأحكام غير المؤسسة، لا يستعين ناقد النقد بمنهج نقدي لمقارنة المسألة النقدية التي قام بها الناقد الأدبي قبل أن يُقدّم مسحا معرفيا يُعينه فيه الوصف؛ وصف المنهج الذي اتبعه ناقد الأدب، كما لا يمكنه أن يختار منهج الدراسة قبل أن يطلّع على المنجز النقدي الذي يتخذه موضوعا لنقده، وهو في هذا يختلف عن الناقد الأدبي الذي يمكنه أن يختار المنهج قبل الإطلاع على النص الأدبي، ففي نقد النقد الدراسة المراد مقاربتها هي من تفرض المنهج "أما أن يلجأ ناقد النقد إلى دراسة منهج بنفس المنهج، أو بغيره، ودراسة نظرية بنظرية، عندئذ سيبتعد عن تحقيق القدر الضروري من الموضوعية في تحليلاته وأحكامه النقدية"³ وتصبح عليه الدراسة المعدة من أجل تأمل منهج ناقد الأدب، فالناقد الأدبي هو الذي يُحدّد المنهج النقدي وناقد النقد يُبقي على نفس المنهج المتبع ويقوم بعملية وصف بنائي لأدواته وإجراءاته ويلاحق الناقد معرفيا ليقمّ تحليلاته وأحكامه، وتكون دراسته مغايرة للدراسة التي قدّمها ناقد الأدب.

¹ أنظر: سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ص: 9.

² محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد. ص: 51.

³ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 10.

يُشترط في الوصف الذي يتخذه ناقد النقد أن يكون منحازا خاليا من السلبية والانتقاد ذلك أنّ "حياد الوصف كثيرا ما يقود إلى إعادة إنتاج المادة الموصوفة بطرائق أخرى مثل تقديم الخلاصة أو الشرح والتوضيح"¹ للنتائج والأحكام والقضايا التي توصل إليها الناقد الأدبي، وبذلك تكون العملية الوصفية التي قدّمها ناقد النقد ملخّصة وشارحة وموضّحة للمتن النقدي ومختلفة عن الممارسة التي قدّمها الناقد الأدبي "وقد دفع هذا الوعي بالاختلاف إلى اقتحام نقد النقد بصفته ممارسة متميزة، وصار البحث عن أسسها ممكنا والرجوع إلى مصادرها مطلوبا"² إذ يُعيد ناقد النقد قراءة ما قُرئ و"تحويل الوصف المحايد إلى ممارسة تحليلية للأعمال النقدية وجعلها تحظى بقدر من خصائص البحث المعرفي والمنهجي، وحتى يتسنى له ذلك يحتاج إلى اطلاع واسع على مناهج معرفة المعرفة أو ما يُسمى عادة بمناهج البحث في العلوم الإنسانية"³ ويستوعب مبادئها وآلياتها ويعرف الفروقات الحاصلة بينها؛ لأنّ مهمته معيّنة منهج دراسة جعلها صاحبها "نقدية تطبيقية للأدب والأدباء"⁴ يستعين فيها بمنهج نقدي يتحكم في اختاره الذوق والذاتية، أما ناقد النقد فتكون دراسته نقدية تطبيقية للنقد والنقاد يسعى فيها إلى تحقيق أكبر قدر من العلمية والموضوعية وتكون وسيلته فيها الوصف المحايد.

لقد ساندت "آليات القراءة التي جاءت بها الثقافة الحديثة"⁵ نقد النقد لأنّها تُعيد قراءة النصين، نص الإبداع ونص النقد، حيث جعلت هذه الآليات الدراسة والتحليل يتموقعان في مرحلة ثالثة من تفسير النص؛ إذ "تحدّد، معرفيا، العلاقة بين المفسّر

¹ حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 11.

² محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد. ص: 50.

³ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. صص: 10-11.

⁴ سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ص: 7.

⁵ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 9.

الذي يقوم بالتفسير والمفسر الذي يقبل التفسير¹ وهي علاقة تفاعل القارئ مع نص نقدي، وهذا تأكيد على الاستجابة المعرفية التي تكون الدافع وراء القيام بعملية نقد النقد، على اعتبار أن النقد مفسر للأدب وهو بدوره يقبل التفسير ويُعامل معه مثلما يتعامل هو مع الإبداع، مما يعني أن نقد النقد "بجملته خطاب نقدي مثلث"² وقد يتعداه إلى متن رابع لما يقرأ ناقد "قراءة القراءة"³ ليكون نقد النقد، غير أن الخطاب النقدي الأول يقوم على خطاب أدبي بينما تقوم باقي الخطابات النقدية على خطاب نقدي، والثابت أن نقد النقد "يقوم على نقد خطاب نقدي، في حضرة الخطاب الأدبي المنقود"⁴ وانطلاقاً من مقولاته ومنهجه ورؤاه النقدية وعلى ناقد النقد أن "يتعامل بشكل دوري مع النقد الأدبي نفسه، باعتباره خطاباً متميزاً له وظائفه المختلفة، ومع طبيعة العلاقات الداخلية بين هذه الوظائف"⁵، ويعتبره نشاط معرفي يُسهم في إحداث أحداث استجابة معرفية؛ فقد أصبح النقد "حقلاً ملائماً لاستكشاف أسس الجهاز الذي تتحرك عليه العملية النقدية"⁶، صحيح أن القارئ يملك حرية التفسير لما هو مفسر لكنه مطالب بأن لا يبتعد بحريته عن التفسيرات التي قدّمها الناقد الأدبي ويسعى "من خلال تمحيص أدوات النقد المستمر، وإرهاق قدرته، كمجال نوعي وإبداعي متخصص، على القيام بوظائفه المتعددة، وتأمل السياق الذي تدور فيه فاعليته، والتعرف على العوائق التي تحول دون قيامه بما يريد النهوض به من مهام ثقافية متنوعة"⁷ إذ يحتاج ناقد النقد أن يكون له معرفة بالنص الأدبي وبالنقد المعدّ حول

¹ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ط1. مؤسسة عيال للدراسات والنشر. 1991. ص: 5.

² نبيل سليمان. المتن المثلث. ط1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة، 2005. ص: 9.

³ عبد الله الغدامي. الكتابة ضد الكتابة. ص: 10.

⁴ نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 9.

⁵ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط1. دار شرقيات للنشر والتوزيع.

القاهرة، 1996. ص: 7.

⁶ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 11.

⁷ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 7.

هذا النص؛ لأنّ "القارئ"، من منظور تفكيكي، لا يفسّر النص بطريقته، بل إنّّه ينتجه، ويعيد كتابته"¹، مما يعني أنّ ناقد النقد ينطلق من خطاب النقد ليخلقه ويعيد قراءته ليزيد من إنتاجيته، فالحافز الذي يدفع ناقد النقد "إنّما هو نواميس الظاهرة النقدية في أبسط مسلّماتها وأكثر مستنداتها المنهجية"² مما يُلزم بالتخلي "عن تبني أحد مناهج النقد الأدبي، وأن يترك الخيار لنقاد الإبداع أنفسهم"³ وينطلق من منهج الناقد ولا يباشر نصه بآليات جاهزة.

يهتم ناقد النقد بالتنظير والتطبيق الذي يتمخض عنه نقد النقد النظري ونقد النقد التطبيقي، لكن لا يفهم أنّ المستويين منفصلين، الانفصال في المستوى الإجرائي فقط، لأنّ "العلاقة وثيقة بين الأبعاد النظرية والتطبيقية، فكلا المستويين من الأبعاد يتجاوب مع الآخر تجاوب التأثير والتأثير، وإذا كان محور التركيز في ثانيهما موضوع الإدراك، ومحور التركيز في أولهما حدث الإدراك، فإنّ الفاعلية المتبادلة بينهما أمر ضروري للغاية"⁴ على اعتبار أنّ المستوى التنظيري يهدف إلى الوقوف على المعرفة التي يظهر استيعابها على مستوى التطبيق ويعتبر انتباه ناقد النقد إلى المستوى النظري "شرط لازم لوصول الفكر النقدي الأدبي إلى درجة من الاكتمال التي يعي معها نفسه، الوعي الذي يطور آفاق قراءاته ويعمقها، على نحو يتجاوز أهمّ سلبياته الآنية التي تتمثل فيما قد نشهده من اختلال التوازن بين النظرية والممارسة"⁵ على اعتبار أنّ مقارنة المستوى النظري يستعين به القارئ لتقييم المستوى الإجرائي، لذلك يعتبر شرط ضروري في المساءلة التي يجريها الناقد للنقد

¹ أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة العدد 232. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، 1978. ص: 273.

² عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 12.

³ حميد حميداني. سحر الموضوع. ص: 7.

⁴ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 14.

⁵ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 17.

الأدبي. وتعتبر "الوظيفة الإدراكية هي الوظيفة الأساسية في غالبية أشكال الخطاب النقدي"¹، بما فيها نقد النقد الذي لا يكتف بالوقوف على المقولات المعرفية، وإنما يتحقق منها في المستوى الذي يتخذها فيه الناقد كأداة وآلية ويمكننا القول أن "متطلبات نقد النقد تتعلق بالإدراك الابدستيمولوجي والتاريخي للعلوم، من حيث نشأتها وأسسها وحدودها"² ولأن "القطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ"³ يستند ناقد النقد على الاستجابة الجمالية حتى تتحقق له الوظيفة الإدراكية وتحدث له استجابة معرفية.

القارئ الذي يخرج من قراءته بمنظور "متكامل موحّد، يكون قد ارتكز في منظوره إلى: النصوص، وإلى منهجها، والتأويل، أو إذا عبرنا عن الأمر بصورة أخرى: الفهم الذي يعتمد الاستجابة Responsive understanding"⁴ ونقد النقد باعتباره قراءة مرهون "بمدى توفر المتلقي، على الكفايات التحليلية، وعلى القدرة على استثمار كل المؤشرات النصية الداخلية والخارجية، التي تم توظيفها، ووضعه في السياق الثقافي العام الذي يصدر عنه"⁵ ولا تتوقف هذه الأدوات عند حدود العلاقة بين المبدع وقراءه فحسب وإنما تتجاوز ذلك إلى استدعاء عناصر العملية الإبداعية ونقد النقد على اعتبار أنه نشاط معرفي انفتح على نظريتي القراءة والتلقي وتداخل معهما ومن تصبح الدعوة إلى "قراءة القراءة ونقد النقد من أجل فسحة ديمقراطية ما"⁶ ما⁶ يتمتع فيها القارئ بالكثير من الحرية، نظرا للسلطة التي أعطتها له نظريات

¹ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 9.

² محمد مفتاح. النص من القراءة إلى التظير. ص: 126.

³ فولفجانج إيسر. فعل القراءة -نظرية في الاستجابة الجمالية. ص: 27-28.

⁴ تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحوار. ترجمة فخري صالح. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996. ص: 15.

⁵ أنظر: محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. المراجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط. ط1.

ط1. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. 1998. ص: 15.

⁶ نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 241.

القراءة والتلقي، وبهذا يتمكن ناقد النقد باعتباره قارئ من تقديم رؤية شاملة للنقد موضوع الدراسة؛ لأنّ "كلّ معرفي تنتسب مرجعياته وخلفياته، بغرض الإحاطة الشاملة، بكافة الروافد الداخلية والخارجية، التي تغذي النص وترعاه، حتى يظلّ متوهجا، محافظا على الجوهر الجمالي الذي كان يتمتع به، قبل الخضوع للمعالجة"¹ فهو قراءة للقراءة تهدف إلى تقييم الاستجابة الجمالية الأولى بوصفها تحقيقا للعمل ذاته، إذ يوجد "طرازين من النقد: النقد الذي يدرس القيم الجمالية غاية أخيرة، والنقد الذي يدرس القيم الجمالية وسيلة للوصول إلى قيم أخرى تعتبر أسمى"² وهو نقد النقد الذي يهدف إلى الوصول إلى القيم المعرفية. وتأكيد الارتكاز على الاستجابة الجمالية لإحداث استجابة معرفية يتطلبها نقد النقد استدعته "الطبيعة الجمالية للمعنى، والدائمة التهديد بالتحول إلى تحديد منطقي، أي إلى مبهم، فيصبح الجمالي في لحظة ما منطقيا في اللحظة التالية، فمن المحال على معنى أن يظل تأثيرا جماليا إلى ما لانهاية"³ وسيكتسب المعنى مع قراءة القراءة تأثيرا معرفيا إذ أنّ "المعنى لا ينجلي إلا في القراءة، وبحسب الاستجابة"⁴ وهذا ما يمكن اعتباره أكبر مبرر لظهور⁵ خطاب نقد النقد الأدبي الذي استدعته "التطورات الحاصلة في النقد

¹ محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 10.

² اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 95.

³ أنظر: فولفجانج إيسر. فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية. ص: 29.

⁴ نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص: 5.

⁵ لاحظ كاري نلسون Cary Nelson في مقالة له بعنوان: نقد القراءة Reading Criticism أنّ المؤلفين يقدمون، في مقدماتهم لبعض الرسائل النقدية المهمة، التنازلات والاعتذارات عن بياناتهم المتحمسة، فيستنتج أنّ هذه المواضيع اللاواعية نسبيا، تُبين أنّه حتى أكثر النقاد براعة غير متأكدين من طبيعة المعرفة التي ينشرونها ومن موثوقيتها، ويراهن نلسون مشكلة إبستمولوجية، وقد أرجعها إلى الوهم الجمعي المصطنع عن الموضوعية، ونصح نلسون النقاد بالتخلي عن هذا الوهم، يقول: إذا أهملنا الوهم الجمعي المصطنع عن الموضوعية، وتأملنا أن نكون منتقدين نوعا ما، لما نكتبه، فسوف تصبح ممارسة النقد وتقييمه مثيرين على نحو واضح. إنّ كلا من قراءة النقد وكتابته سوف ينشطهما بحث في دينامية اللغة النقدية. ولكون دراسة النقد مسألة ضرورية، فإنّ دراسة أنفسنا بوصفنا نقادا ضرورية كذلك، وعلى الشاكلة نفسها تماما، فكما أنّ دراسة الأدب ضرورية تكون دراستنا

الأدبي وظهور النظريات والمناهج التي فرضت نفسها على الناقد وحاول استثمارها، وقد ترتب عن ذلك الخلط والاختلاط وشاعت غربة لغوية ومفاهيمية وإجرائية واستقبالية بين النقاد وبينهم وبين المبدعين كما بينهم وبين المنقود¹ فلن تحل هذه الإشكالية إلا بخطاب نقد النقد باعتباره "العمل الذي يُشير إلى نقد آخر، وهذا بدوره لأنّه موضع التحليل يمكن أن نسميه "نقد - غاية"² لفك الغربة الاصطلاحية والمنهاجية والأداتية التي يعاني منها النقد وما يصنف في نقد النقد يكون "لغايات تعليمية خالصة"³ مما يعني أنّ مجال اشتغال نقد النقد واسع يتضمن في اشتغاله النقد والأدب خلافاً للنقد الذي يتخذ من الأدب فقط مجال اشتغاله وينشد الغاية الجمالية في حين ناقد النقد من خلال "نقد النقد، نقد القراءة، تعلّم، اكتسب معرفة⁴ استناداً إلى المعرفة التي توصل إليها ناقد الأدب.

يستدعي النقد نقد النقد ويحتاج إلى نقد نفسه، فقد وصل إلى مرحلة "تحتّم القيام بعملية شاملة لمراجعة مختلف مكوناته وآلياته وأنساقه"⁵ وتخليصه مما قد يلحقه من ضعف وتلفيق فلم تكن "رطانة النقد ونخبويته بمنأى عما شاع من رطانة ونخبوية في الإبداع، بدعوى التجريب والمغامرة والحدّثة"⁶ فقد يصيب النقد ما أصاب الأدب وبالتالي فهو يحتاج إلى نقد النقد لمراجعته بالرغم من أنّ أدوات هذا المنهج

لأنفسنا - بوصفنا قراء - ضرورة أيضاً. إنّ أولئك النقاد الذين يستطيعون أو يجب عليهم المجازفة بأنفسهم في كتاباتهم، لا يمنحوننا، فقط، نظرات عن استبطاناتهم الخاصة، بل يمكننا أيضاً من أن نراهم من زاوية جديدة. أنظر: Cary Nelson Reading Criticism. P813 نقلاً عن: ديفيد بليتيش. الافتراضات الاستيمولوجية في دراسة الاستجابة. ص: 242.

¹ أنظر: نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 14.

² اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 67.

³ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 4.

⁴ ديفيد بليتيش. الافتراضات الاستيمولوجية في دراسة الاستجابة. ص: 243.

⁵ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 18.

⁶ نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 15.

ووسائله في حد ذاتها تتميز بالتعميم، لكنها تقبل التطويع وتراعي خصوصية الخطاب الأدبي، لأنّ "ما يسوغ للقراءة المنهجية إمكانية الجمع بين حرية القارئ، وإرغامات طريقة المقاربة، هو الهدف التنظيمي الإجرائي الذي تسعى إلى تحقيقه"¹ فبإمكان الباحث تطويع الآليات والأدوات المنهجية وفق المادة مجال الدراسة والتحليل شريطة الوعي التام بالغايات المرجوة؛ إذ تتميز أدوات هذا المنهج بالدينامكية والفاعلية نتيجة تفاعلها مع عناصر العملية الإبداعية حيث "استوت القراءة مقولة ذات فاعلية إجرائية تُخصب الأدب في مضامينه كما تخصب النقد في آلياته"² مما يعني أنّ ناقد النقد "ينشغل بتأصيل نظرية في القراءة"³؛ إذ تُمكن هذه الأدوات من إعادة قراءة الأعمال الأدبية قراءة واعية، ولا تعني بأن الباحث يقحمها في أي دراسة وإنما يطبق آلية من هذه الآليات بناء على الغاية المستهدفة، لأنّ الخصوصية الثقافية تفرض على الباحث أداة دون أخرى.

موضوع نقد النقد هو النقد الأدبي ويرتبط "بنقد الإبداع، لا بالإبداع ذاته"⁴ فالدراسات التي ينتجها ناقد النقد تجعل "النقد مدار اهتمامها"⁵ وبدلاً من نقد الأدب "تشهد استكشاف وإنتاج النصوص النقدية باعتبارها إبداعات أدبية"⁶ ومن ثمّ يشغل ناقد النقد مثلاً يشغل الناقد على اعتبار أنّ "كل نصية هي تداخل نصي" أي أنّ

¹ محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 8.

² عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 11.

³ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 17.

⁴ حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 7.

مصطلح نقد النقد أطلقه "تودوروف" T.Todorov على عمليات المحاورّة النقدية؛ التي كان يقوم بها على النصوص النقدية "واستخلصه من قراءاته المتعددة للنقد بصفة عامة، ومن قراءاته الكثيرة لنقد "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) "الدوستويفسكي" (Dostoevski) بصفة خاصة. أنظر: محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي- نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن، الفضاء، السرد، ج2. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء، 1991. ص: 181.

⁵ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 9.

⁶ عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 312.

النقد ونقد النقد كنص لا يشذ عن ذلك، مثله مثل أي عمل تألّفي¹ يتداخل مع النقد الأدبي ويختلف عنه في الهدف والغاية؛ فالنقد الأدبي نشاط متأمل للأدب يهدف إلى استنباط القواعد والقوانين التي ينطوي عليها الأدب ولا يمكنه سوى "تحديد مسارات Trajets داخل العمل الأدبي وغايتها إبراز بعض البنى والكشف التدريجي عن معنى"² مضمّر داخل العمل الأدبي وهو مقارنة "تحتاج إلى مقارنة أخرى"³ يتولاها ناقد النقد وتسعى إلى إجلاء القوانين التي تتحكم في الدراسات النقدية وتولي اهتمامها بالمسارات التي حددها النقد الأدبي، إذ "يقوم نقاد الحداثة بالتعامل مع النصوص النقدية على أساس أنها نصوص أدبية إبداعية ويمارسون معها طقوس التفكير الكامل التي يمارسونها عند تعاملهم مع النص الرسمي، لأنّ كل تفكير يفتح نفسه أمام تفكير آخر وبالتالي يمكن تطبيق إستراتيجية التفكير على النصوص النقدية"⁴ واعتبار نقد النقد "شكل معرفي مكمل للنقد، ومهدئ من طوره، وضابط لمساراته"⁵ لأنّه دراسة نقدية تهدف إلى تقييم دراسة نقدية أعدت حول عمل أدبي؛ "ولئن كان الأدب موضوعا للنقد فإن النقد موضوع لمعرفة أخرى تتجاوزه دون أن تتفصل عنه"⁶ فنقد النقد "ليس معركة، بل النقّات عن الصمم أو الاختلاط أو الاشتباك، مما هو غالب بين القراءة والكتابة، إلى: حوارية"⁷ تدخله ضمن عمليات التحوار على اعتبار أنّ "كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يُقيم حوارا مع

¹ ترفيتان تودوروف. نقد النقد. رواية تعلم. ترجمة سامي سويدان. ط1. منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت. 1986. ص: 5.

² أنظر: مجموعة من الكتاب. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة رضوان ظاظا. العدد 221. سلسلة عالم الفكر. 1978. ص: 108.

³ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 8.

⁴ أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 314.

⁵ عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد -متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- ط1. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع. الجزائر، 2002. ص: 253.

⁶ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 11-12.

⁷ نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 241.

الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع"¹ وبما أن نقد النقد خطاب قد سبق بخطاب أول هو خطاب نقد الأدب ويشترك معه في الموضوع فبإمكانه أن يعقد تحاورا مع النقد الأدبي الذي كان "يحاور الأدب ثم أصبح يحاور النقد من خلال محاورته الأدب"² ويقاربه من أجل "الحوار مع استقصاءاته النظرية، ومغامراته المعرفية الموهلة في التجريد، وصولا إلى تمحيص الممارسات النقدية وتقييم حصادها"³ في ضوء التطورات الحاصلة في المشهد النقدي، وبهذا يكون نقد النقد "حوارا نقديا ونقدا حواريا للحدائي في المشهد النقدي"⁴ يقارب خطاب نقد الأدب ويتحاور معه في ضوء التطورات النقدية الحاصلة والمرتبطة بالزمن، وبالتالي "على الناقد التوقف كل فترة من الزمن لتمحيص هذا المقترَب، ومساءلة وظائفه المتعددة"⁵ فنقد النقد ينعكس معه "دور الناقد في تحديد وتعيين أو حتى تأسيس وتشكيل موضوع نقده"⁶ وتعتبر عملية التفات الناقد لنقده "وعي النقد بضرورة نقد الذات"⁷، فقد أتاح نقد نقد النقد إمكانية الاحتفاء بانعكاس النقد على نفسه⁸ وبدل أن يتخذ عملا أدبيا ينقده ينقد عملا نقديا ليختبر ويوضح الفرضيات التي تستند إليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة"⁹ والتي خبرها الناقد من خلال مقارنته النصوص ويصطلح على هذه الممارسة النقدية نقد النقد التنظيري.

¹ تودوروف. المبدأ الحوارى. ص: 16.

² أنظر: عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 75.

³ أنظر: صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. الغلاف الخارجى للكتاب.

⁴ نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 8.

⁵ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 8.

⁶ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 16.

⁷ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 7.

⁸ Cary Nelson Reading Criticism. P813 نقلا عن: ديفيد بليتتش. الافتراضات الابدستيمولوجية في

دراسة الاستجابة. ص: 242.

⁹ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 16.

تتم ممارسة نقد النقد من خلال تفكيك المقروء وإعادة بنائه من جديد والتأمل في جماليته ومحاورته، إذ يعتبر النقد الأدبي "من أهم المجالات التي خبرت فيها المعرفة أدواتها المنهجية المستحدثة"¹ مما ساعد في استحداث نقد النقد كحقل معرفي معرفي جديد يحاول استثمار أدوات معرفية حديثة في مقاربة خطاب النقد، وقد تأتي له أن يستفيد من "تكنيك التجزئة والتشويه الذي بدأه فنانون الحداثة، وساعد هذا التكنيك، الناقد التفكيكي، في فك عمله النقدي ذاته وأنظمتها"² دون الاستعانة بآليات وأدوات مغايرة للأدوات التي استعملها الناقد الأول وبهذا تكون ممارسته النقدية نتاج "التجاوب الذي يقع بين رؤيا عالم القارئ ورؤيا عالم النص المقروء"³ وعلى ناقد النقد النقد أن يكون "الملاحظ المستغرق، الذي يتخذ من الملاحظة والاستغراق مبدأ له، وعلى وفق هذا المبدأ، يحاول القارئ الناقد، بدلا من أن يعتذر من ظهور الحوافز عندما لا تكون مقصودة على نحو واع، أن يفصح عن حوافزه للمعرفة بوصفها عقلنة لمجاهرته بهذه"⁴ مما يعني أنّ النقد يحتاج إلى "القارئ الناقد الفرد الواعي بأغراض النقد وحوافره الذي بإمكانه توسيع نطاق الخطاب النقدي ويضمّنه جهود نقدية"⁵ من خلال الإضافات والإضاءات ويدعمها بآراء نقدية مثل الناقد الأدبي، وبالتالي يمكن للنقد الأدبي أن يدخل مع نقد النقد "عصرا جديدا ومرحلة جديدة بتغيّر نظرة الذات إليه أو تحديقها فيه"⁶ ونظرا لأنّ النقد يخرج بجملته من العلاقات من خلال معايينته للنص الأدبي فعلى ناقد النقد أن يهتم بمراجعة هذه العلاقات وتقييمها في ضوء نظريات نقدية أو في ضوء المنهج النقدي الذي استعان به الناقد الأدبي، ويجب الإشارة إلى أنّ "النص النقدي، من حيث أنّه يقع داخل دائرة الأدب، عليه أن يكون

¹ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 9.

² أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 315.

³ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 8.

⁴ ديفيد بليتيش. الافتراضات الابدستيمولوجية في دراسة الاستجابة. ص: 242.

⁵ ديفيد بليتيش. الافتراضات الابدستيمولوجية في دراسة الاستجابة. ص: 242.

⁶ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 16.

غير قابل للقراءة بنفس الدرجة¹ التي قرئ بها النص الأدبي لأنّ توحيد آليات النقد ونقده ستؤدي حتماً إلى نفس النتيجة، الأمر الذي يتطلب انتقاء إحدى الخطابين وتراجعهما لحساب الآخر لأنّ قراءة النقد "ليست اختياراً بيناً لمنهج نقدي بعينه، مثلما أنها ليست طريقة ديداكتيكية متعالية عن ظروف وخصوصيات الانجاز، وإنّما هي قراءة تتموضع بوعي"² استناداً إلى الموضوع المنطلق منه؛ أي أنّ ناقد النقد مطالب أن ينحصر "في دائرة النشاط الخلاق للكاتب، وللعمل الذي أبدعه الكاتب، ولإعادة خلق العمل نفسه في أعماق القارئ"³ ولا يفهم من هذا الانحصار المعرفي أنّ ناقد النقد يسعى "إلى إثارة قضايا النقد ذاته، بقدر ما يسعى إلى الكشف عن ضوابط العملية النقدية نفسها"⁴ إنّما ينطلق من القضية التي أثارها الناقد الأدبي ليتمكّن من الوقوف على جملة القواعد والقوانين التي تضبط هذه القضايا لأنّ نقد النقد "هو فحص لما قد يتضمنه الخطاب النقدي من شعرية، فيتحوّل بفعل ذلك إلى موضوع للنقد بعد أن كان في مبدئه خطاباً ناقداً"⁵ الأمر الذي ينتفي معه أنّ نقد النقد اختلاف اختلاف مع النص المنقود ويحاول إعادة قراءة الخطاب النقدي بآليات مغايرة لآليات الناقد وإنّما هو يعاينها ويحاول أن يقف على مدى استيفائها للشروط التي تحكمها ليكشف عن مدى وعي الناقد بها، لهذا لا يمكن لناقد النقد أن يختار المنهج النقدي مسبقاً ويعاين به العمل المنجز ولا يستخدم المناهج المعدّة لدراسة الأدب في دراسة النقد، فقد حدث خلط على المستوى المفاهيمي لدى ناقد النقد سببه أنّ نقد النقد قد خرج من صلب النقد الأدبي مما أدى بالمشتغلين إلى استعمال مناهج نقد الأدب، فالنقد "لا يقرأ نفسه بنفسه أو بأدواته المعرفية، فذلك أشبه -في استحالاته- بتشبيه

¹ أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 315.

² أنظر: محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 8.

³ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 9.

⁴ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 12.

⁵ المرجع نفسه، ص: 76.

الشيء بنفسه، كما يقول البلاغيون القدماء¹ "نقد النقد له كيان معرفي خاص به ومن غير المناسب مقارنة النقد بمناهجه وأدواته المعرفية قبل قراءة النص موضوع الدراسة ويجوز "استخدام المنهج في تفكيك النص النقدي بنفس الطريقة التي يفكك بها النص الأدبي"² لكن لا يفهم أنه اقتراح لإتباع مناهج النقد الأدبي كآلية لنقد النقد وإنما القول بإمكانية إتباع الخطى المنهجية المتبعة في تفسير النص الأدبي، لكن بعد الإطلاع على الدراسة والقبول باختيارات الناقد للمنهج ف"إذا كان المنهج النقدي سلاحا فعالا في تحليل الخطاب الأدبي وفي سبر أغواره، فإن الأمر حينما يتعلق بالخطاب النقدي، وبالخوض في إشكالية المناهج ذاتها، قد يكون مختلفا جدا، إذ يصعب على الباحث أن يطمئن إلى منهج بعينه، ويتكئ عليه لفهم هذه الإشكالية، وحلّها أو لفهم مناهج أخرى وتقويمها"³ لأنّ القراءة المنهجية تضمن "كل نوع من أنواع الخطابات أو النصوص، الأدوات الملائمة للتحليل، بعيدا عن اقتراح وصفة ناجزة وحيدة للمقارنة، قد تخون الخصوصيات البنائية والنوعية لتلك الخطابات أو النصوص"⁴ التي تشتغل عليها، فالدراسة النقدية تتبع منهج خاص بنقد الأدب وإذا اختار ناقد النقد منهجا آخر غير منهج ناقد الأدب فهو يُقيدها ولا يستطيع ملاحقة الناقد في تصوراتهِ عن منهجه.

يسعى نقد النقد إلى موقعة الخطاب النقدي من خلال الكشف عن آلياته ومبادئه والبحث في "أصول المنهج، إذا أحكمت آلياته وضبطت مقولاته"⁵ فنقد النقد هو عملية "منهجية للنقد"⁶ إذ تحوّل اهتمام الناقد من "الأدب إلى مناهج فحصه"⁷

¹ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 45.

² عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 315.

³ محمد خرماش. النقد الأدبي الحديث وإشكالية المناهج. ص: 2.

⁴ محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 14-15.

⁵ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 12.

⁶ محمد خرماش. النقد الأدبي الحديث وإشكالية المناهج. ص: 500.

⁷ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 11.

فالمنهج هو بمثابة الهاجس لدى ناقد النقد الذي ينطلق من استجابة معرفية للمقروء ويسعى للوقوف على المنهج الذي اتبعه الناقد فينشغل بتحديد "المنطلقات الأصولية التي تصله بموضوعه المقروء في الوقت الذي تفصله عنه، والتي تمايز بين قراءة هذا القارئ وقراءة غيره، والتي تمكنه من السيطرة على موضوعه والتباعد عن شراك معطيته المباشرة أو مراوغتها، وفي الوقت نفسه تمكنه من السيطرة على حركة وعيه بهذه المعطيات والكشف من ورائها عن العلاقات التي تنظمها"¹ إذ يصعب على القارئ غير المستغرق فيما يقرأ "التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل أو بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء فعلاً"² إذا فشلت آفاقه المعرفية في الاندماج مع الرؤى المعرفية التي يحويها النص، وقد أتاحت آليات القراءة هذه الفرصة لناقد النقد ومكنته من القيام بقراءة واعية "تدور على فحص المواقع بين القارئ والمقروء أكثر مما تنطلق من المسلّمات القائمة أو الفرضيات المصادر عليها"³ فتكون الدراسة التي يقدمها نقد النقد "مستبطنة منهجية تهدف إلى "وصل ما ما تقطع بين الكتابة والقراءة، بين الكاتب والقارئ، بين الإبداع الأدبي ونقده، ويُلحظ أقوى فأقوى اقتران هذه الالتفاتة من بعض نقدنا الأدبي بإعادة الاعتبار للنقد التطبيقي"⁴ إذ تُعد الممارسة التطبيقية "الغذاء المرتد الذي يحكي صدى النظريات وتحكي النظريات بعضاً من صدها"⁵ لذلك تولى نقد النقد مهمة تخليص النقد التطبيقي من الطريقة المتبعة في مقارنته و"المنحصرة في النقل والتقليد، والتلخيص والعرض، والتعليق والحاشية، والاستدراك والتعقيب"⁶ وسعي إلى الضبط المنهجي

¹ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 17.

² أحمد أبو حسن. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي-إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية-الرباط 1993. ص: 23

³ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 9.

⁴ أنظر: نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص: 5-6.

⁵ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 76.

⁶ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 17.

بإتباع خطوات محددة ومستندة إلى معرفة لأنّ "الاقتصار على موضوع القراءة في غيبة الوعي النظري بكيفية القراءة وآلياتها وإجراءاتها ينتهي إلى تجريبية متخبطة، تتسم بآلية التقليد أو عشوائية التلفيق"¹ وبالتالي يمكن القول أنّ نقد النقد جاء لوضع حد "لغلبة البحث المباشر والإجرائي في المنهج، وهشاشة أو مجانية الخلفية الاستيمولوجية المتصلة بمنهج بعينه، أو بعامّة"² وستكون محاولة وضع الحد بمثابة الوافي للإبداع والنقد والحائل أمام الإخلال المنهجي، لأنّ نقد النقد "يُخلّص النقد من الانسلاخ المنهجي"³ ويسعى باعتباره قراءة منهجية "إلى اجتناب مظاهر العفوية وعدم الدقة في التحليل"⁴ وحتى يتحقق ذلك على القارئ أن يقدم قراءة ناتجة عن "الوعي النظري بالموضوع، والتأمل النقدي للمنهج، ويسعى فيها إلى الحد من تليفقية المنهج، وعشوائية المنظور، ونقلية الفهم"⁵ ويتخلّص فيها من التحليل غير المؤسس ويحاول الوقوف على الخلفية المعرفية التي يستند إليها المنهج المستعان بأدواته للتحليل ويُقدّم قراءة نتاج استجابة معرفية.

ستكون هذه القراءة المنهجية بهذا "الاختيار الاستيمولوجي قد وضعت اليد نظريا على الأقل على أسلم السبل الإستراتيجية للخروج بالدرس القرائي من مأزقه الإشكالية"⁶ خاصة فيما يتعلق "بالمنظور والمنهج والإجراءات والآليات"⁷ على اعتبار أنها المستويات التي يلحقها التغيير والتي تستلزم التقييم والمراجعة من قبل ناقد النقد حيث يرصد من خلال معاينتها "الرؤية الجديدة: على مستوى الفعل

¹ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 14.

² نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 15.

³ أنظر: عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 13.

⁴ محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 17.

⁵ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 18.

⁶ أنظر: محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 10.

⁷ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 19.

الإبداع، ومن خلال عدسة التلقي، ثم في بؤرة الحكم النقدي¹ فنقد النقد كان "ضروريا من أجل نهوض النقد الأدبي نظريا ومنهجيا وإجرائيا"² مما يتحدد معه المجال الذي يشتغل فيه ناقد النقد ويلزمه التحوار معه حيث يسعى من خلال النهوض بالنقد نظريا إلى تأصيل وتأسيس المعارف التي يملكها الناقد الأدبي، ومن خلال النهوض به إجرائيا للتأكد من فاعلية الأداة الإجرائية وكيفية توظيفها من قبل المشتغل بها فنقد النقد "يعترف لنا بشيء متواضع جدا، يوضح بأمانة حدود معرفة النقد الأدبي"³ ويتطلب ناقد مختص للقيام بعملية التوضيح الاستيمولوجي التي يحتويها النقد الأدبي، إذ حمل نقد النقد التنظيري على عاتقه هذه المهمة باعتباره قراءة وتحول "لا بدّ له لكي يكتمل، من الانتباه إلى المستوى النظري من القراءة، ومحاولة التأسيس المعرفي لها، من حيث هي عملية متحدة متكاملة"⁴ يتحقق لها التكامل بغض النظر عن النصوص المتخذة موضوع القراءة وزمنها وشرطها التاريخي، أما نقد النقد التطبيقي فهو يثير "الرغبة في التعرّف على آليات العملية النقدية، وفي قراءة اجتهاداتها النظرية، واكتشاف مفاهيمها الجديدة"⁵ أي أنّ نقد النقد يتحرك في المجال نفسه الذي يشتغل فيه ناقد الأدب وينطلق من آرائه وآلياته ويُقدّم تحاورا معها ويقوم "بإرضاخ عملية النقد إلى الاستكشاف، من حيث يعرضها على محك العقل ليجري عليها تشريحا موضوعيا يُميط اللثام عن ضوابطها الخفية"⁶ لأنّ "المجال الحقيقي الذي يبحث فيه ناقد النقد ليس المعرفة، وإنما معرفة المعرفة"⁷ فينطلق من النقد ليتجاوز معرفيا دون أن ينفصل عنه ويعاين المعرفة المفصح عنها

¹ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 10.

² نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص: 5.

³ أنظر: أندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 66.

⁴ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 17.

⁵ صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 12.

⁶ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 12.

⁷ أنظر: حميد لحميداني. سحر الموضوع. ص: 7.

في الخطاب النقدي على أساس أنه يعارض الناقد فيما وصل إليه وينطلق من عدم الرضى والقبول، لكن لا يهدف إلى تفويض هذه المعرفة أو رفضها؛ ذلك أن "الاعتراض على المعرفة، تمام كالانتصار لها، إنما هو ضرب من الإقرار بها والتسليم على شكل من الأشكال بشرعيتها"¹ فينطلق منها الناقد ويضيف أو يضيء جوانب منها ويضبطها في ضوء رؤى معرفية جديدة، وتكون غاية خطاب نقد النقد في هذه الحالة "توفير المناعة الضرورية للنقد الأدبي حتى لا تتحل خصائصه النوعية، فيمحي على التدرج رسم هويته المعرفية"² إذ يتخذ ناقد النقد من الخطاب النقدي موضوعا معرفيا لينشئ معرفة جديدة مستندة للمعرفة التي توصل إليها الناقد الأدبي دون أن يتجاوزها، منطلقا من فكرة أن النقد الأدبي باعتباره نصا يترك فراغات لناقد النقد ليتفاعل معها ويفك مغاليقها المعرفية، وتعتبر هذه الفراغات بمثابة "مفاصل حقيقية للنص، لأنها تفصل بين الخطوط العريضة والآفاق النصية، وعندما لا ترتبط الآفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات"³ ويختفي معها التفاعل المعرفي المعرفي للناقد، أما إذا ارتبطت آفاق الناقد مع فراغات النص النقدي تحققت إنتاجية النص المعرفية وتنتهي مهمة ناقد النقد "بمجرد حصول خطاب النقد على دستور المعرفي"⁴ الذي تتحكم فيه آفاق الناقد المعرفية، لذلك يشترط في ناقد النقد أن يكون متسلحا بخبرات معرفية تمكنه من ملء فراغات الخطاب النقدي التي تركها له ناقد الأدب.

¹ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 77.

² المرجع نفسه، ص: 29.

³ أنظر: حبيب منسي. القراءة والحدث. مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000. ص: 284.

⁴ أنظر: عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 77.

نقد النقد قراءة "مفككة للمقروء، وبانية له من جديد، متأملة في جمالياته، ومحاورة لمحمولاته وأطروحاته، توسلا لتقريبه من قارئ جديد"¹ تعول على إستراتيجية التفكير والبناء وتنتج عن طريق استثارة الحس الابدستيمولوجي للناقد القارئ "شأنها شأن أية قراءة أخرى"² وتعتبر القراءة الناتجة عن استجابة معرفية قراءة ممنهجة لأن "المجال الابدستيمولوجي الذي تصدر عنه يجعل منها قراءة متنوعة ومتعددة، كما يعبر عن طموح هذه القراءة في الانتماء إلى ذلك الكل المنهجي، الذي تتصهر في بوتقته سائر التوجهات والاختيارات النقدية التي ميزت نظرية النص، عبر حلقات تطوراتها المتلاحقة"³ ويكون نقد النقد "منطوق للنتاج المنقود"⁴ عن طريق إعطاء فرصة للخطاب النقدي أن يخرج من نطاق نظرة الذات الضيقة ليجد ذات قارئة أخرى بخبرات قرائية مغايرة بالضرورة، إذ "يتفق نقاد الحداثة على درجة الإبداع التي تتحقق للميتانقد"⁵ إبداع معرفي يستلزم قارئ نقدي يفك المغاليق الابدستيمولوجية للنص النقدي على اعتبار أن نقد النقد "إستراتيجية تستوفي إنتاج صورة متغايرة لحالة الموضوع المنطلق"⁶ مغايرة للرؤى المعرفية التي توصل إليها ناقد الأدب؛ لأن جوهر

¹ نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص: 6.

² أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 16.

• "بلغ التداخل بين استراتيجيات التفكير ونظرية التلقي التي سبقت التفكير ومهدت له وتزامنت معه، درجة تدفع بعض نقاد النقد أو مؤرخيه إلى الحديث عن الاثنين في نفس واحد. هناك تداخل بين استراتيجية التفكير ونظرية القراءة، لاشتراكهما في التركيز على القارئ المفسر، الأمر الذي أدى بالكثير من المشتغلين في حقل نقد النقد إلى اعتبارهما منهجا واحدا، لكن الاختلاف واضح "فالذات التفكيرية لديها الحرية المطلقة في تفسير النص كيفما تشاء، في حين الذات القارئة من منظور نظرية التلقي لا تعني أكثر من حرية التفسير. أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 269-274.

³ أنظر: محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 10.

⁴ نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1983. ص: 217.

⁵ أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 312.

⁶ محمد الدغمومي. نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. ط1. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط، 1999. ص: 12.

خطاب النقد ومعناه "ليس وليدي النص، بقدر ما هما وليدي التفاعل الداخلي بين أجزائه، وتصورات القارئ"¹ فانطلاق الناقد يكون من قضايا ناقد الأدب وآلياته وإجراءاته ويتفاعل معها استنادا لخبراته وتصوراته المعرفية التي يملكها عن نفس تصورات الناقد الأدبي، لأنه مطالب بأن يُنتج مقولات نقدية ومعرفية مختلفة عن مثيلاتها التي يحتويها خطاب النقد المنطلق منه، والقول بأن نقد النقد إستراتيجية لا يعني أنه يهدف إلى تفويض النقد أو إعطاء بديل نقدي أو يريد أن يدحضه ويحتل مكانه، إنما ينطلق منه للقيام بممارسته وهو بهذا لا يسعى إلى إقصاء الطريقة النقدية التي قيم بها الناقد النص الأدبي؛ فنقد النقد هو إعادة صياغة للمقولات النقدية التي صاغها الناقد الأدبي لأنه "قراءة واعية بخطواتها، وباختياراتها المنهجية، الأمر الذي يتيح لها إمكانية التجلي، في مظهرات وصيغ متنوعة، تبعا لنظام الخطاب الذي تتخذ منه موضوعا لاشتغالها"² قراءة لا تستعمل نفس آلية القارئ الأول فستكون مغايرة ضرورة، لكن لا يفهم من هذا أن نقد النقد مطالب بأن يكون "اختلافا مع المنقودين، ولكن من الأمثل أن يكون إضاءة لأفكارهم وتأسيسا لمصادر معرفتهم، وتذكيرا لأصول نزعاتهم النقدية"³ وهذا يدخل ضمن نقد النقد التنظيري الذي يسعى إلى التأصيل والتجذير المعرفي.

لقد أصبح النقد حقلا ملائما لـ "استنباط المنطلقات التي ينبثق منها الجهاز المفهومي للناقد، ثم الوقوف على نظام الخطاب النقدي وخصائصه"⁴ من خلال مقارنة ناقد النقد المستوى التطبيقي للنقد حيث يتأكد من "سلامته الأدائية، وكفاءته الوظيفية، من حيث قدرة آلياته على استيعاب المعطيات المقروءة تحليلا وتفسيرا

¹ إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير. ط1. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. 2003. ص: 121.

² أنظر: محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 14.

³ عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. ص: 253.

⁴ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 11.

وتقييما، ومن حيث قدرة إجراءاته على اقتناص الإشكاليات الكلية لهذه المعطيات وليس جزئياتها¹ فالنقد في حد ذاته يحتاج إلى "ممارسة نقدية؛ أي عملية تمحيص أدوات الناقد، وفحص مسلماته ومصادراته الأساسية كل فترة من الزمن وإرهاق معرفته بما يدور في هذا الحقل المعرفي ضمن مختلف الثقافات الإنسانية"² واعتبار نقد النقد قراءة وإستراتيجية يكشف عن التداخل الحاصل بين نظريتي القراءة والتلقي والحقل المعرفي لنقد النقد إذ يكتسب مصطلح القراءة داخله "بعدا دلاليا جديدا للآلية الوظيفية لمتغيرات النقد الجذرية وإشكالياتها"³ إذ يتخذ قارئ النقد من النقاد مجال اشتغاله بدلا من النص الأدبي ويسعى جاهدا إلى "فك رموز مفاهيمهم الفردية عن العالم، ونظرياتهم عن الأدب، وقوائم قيمهم وأساليبهم، أي أن يصنع مع النقاد ما يصنعه النقاد مع الشعراء"⁴ يُقيّم رؤاهم النقدية وآلياتهم الإجرائية إذ ليست غاية ناقد النقد تقديم نظرة إجمالية عن النقاد وإنما تقديم "المفاتيح لهم كي يدخلوا في الأدب من الأبواب الثلاثة"⁵ المنهج والأداة والإجراء فمن "نقد نقاد معينين، يمكن أن نعبر إلى نقد أكثر تجريدا، إلى نقد النقد"⁶ ولا نخرج بنفس الاستجابة التي أحدثها النص الأدبي الأدبي لأنّ نقد النقد مُعد حول نص نقدي يطالب ناقله "بألا ينظر إلى ما ينظر إليه الناظرون، بل أن ينظر إلى الناظرين وهم ينظرون"⁷ وبدل الوقوف على المستوى الفني من أجل الجمالي نقف على المعرفي الابستمولوجي من أجل التأصيل والتأسيس ويعتبر في هذه الحالة نقدا شارحا أو واصفا "يتضمن معنى التأصيل المعرفي للمقولات العقلية التي تتطوي عليها المفاهيم المنهجية والعمليات الإجرائية

¹ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 18.

² صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. ص: 7.

³ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 16.

⁴ أنظر: إنريك أندرسون إمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 65.

⁵ أنظر: المرجع نفسه، ص: 9.

⁶ المرجع نفسه، ص: 65.

⁷ أنظر: عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 7.

للنقد أو القراءة وتصدر عنها¹ وفي هذا تأكيد على أنّ الاستجابة المعرفية تحدث للناقد أثناء معاينته لخطاب النقد وتسهم المقولات المعرفية التي يحتويها هذا الخطاب على بلورة استجابة ناقد النقد وتمكّنه من امتلاك آليات ممارسته النقدية، مما ينتقي معه فكرة أنّ ناقد النقد يقارب خطاب النقد بمناهج النقد، في حين الخطاب النقدي المنطلق منه هو الذي يحدّد الآلية والمنهج الذي يستعين به ناقد النقد.

مهّد تودوروف للنقد عملية القيام بنقد "يتكلم مع المؤلفات، وليس عنها، كما صرح بأن يُسمع في النقد صوت المؤلف وصوت الناقد"² فأصبحت "قضية تفسير التفسيرات تشغل الباحثين والدارسين، أكثر من تفسير الأشياء ذاتها، ووُجدت كتب حول الكتب أكثر من الكتب حول أي موضوع آخر"³، تهدف إلى فهم وتقييم الدراسات النقدية المنجزة حول الأعمال الأدبية، وما يصنعونه هو "نقد النقد" Metacritica ويمكن أن ندعوه "ما بعد النقد" وهو العمل الذي يشير إلى نقد آخر⁴ أنجز حول نقد هو بدوره منجز حول إبداع ويتعامل مع "النقد بصفته موضوعا موضوعا و "نقد النقد" بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما"⁵ أو اختلاف بين فمع نقد النقد يتحول النقد الأدبي "نشاطا إنسانيا له ملامح المؤسسة الفكرية التي تغدو جزءا من منظومة ثقافية ذات سلطة معرفية"⁶ على اعتبار أنّ نقد النقد يقارب النقد من أجل تفعيل المعرفة التي يحتويها لذلك عند محاولة "القيام بنقد النقد، علينا أن نبتعد عن الأدب، فلم يعد موضوعنا الأدب، وإنّما النقد، والفارق بينهما، أنّ الأدب تعبير على نحو ما عن الحدس بالأشياء، والنقد على

¹ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 14 وص: 11.

² نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 8.

³ أنظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص: 09.

⁴ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 67.

⁵ محمد الدغمومي. نقد النقد. ص: 113.

⁶ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 13.

النقيض، لأنّه الدراسة الثقافية الدقيقة لذلك التعبير، فالأدب تعبير والنقد دراسة¹ تُنجز فوق نقد يُفترض أن لا تكون لها أية علاقة بالأدب في حين يرى المسدي أن "نقد النقد يستنهضك إلى التبصّر بما يكمن وراء الظاهرة الأدبية، ووراء العملية النقدية في نفس الوقت من متشابكات، يتعاون كل من الأدب والنقد على إخفائها"² ويتخذ نقد النقد دور مزدوج يُنير النقد والأدب وما توصل إليه ناقد النقد يعود بالفائدة على النص الأدبي، ومن الطبيعي في نقد النقد باعتباره دراسة أن "تبرز الهوة بين قارئ الكتاب وقارئ ناقد الكتاب، وبين القارئ والناقد والكاتب، كما أنه من الطبيعي أن تتعاطم الثقافة الأدبية والإعلامية، على حساب الجوانب الأخرى للثقافة من اقتصادية أو سوسيولوجية أو فلسفية"³ وناقد النقد مطالب أن يكشف عن الجوانب السياقية التي تضافرت لتشكيل الخطاب النقدي فهي تعتبر بمثابة الخلفيات النقدية ومن الضروري تأملها كونها المرجعية التي تمتح منها القراءة المنهجية تصوراتها⁴ فبإمكان القارئ الواعي بهذه المرجعيات أن يقف على الثقافة الأدبية المضمرة في النقد ويبرزها على حساب الثقافات الأخرى المدرجة فيه ويسعى إلى "توفير فرصة أكبر للقارئ، كي يطل على المشهد الإبداعي بثرائه وتمايزاته، وبطرازاته"⁵ فنقد النقد استدعاه التغيّر الذي يلحق مجال المعرفة الأدبية حيث "يقترن بعملية انقطاع معرفي، هذا الأخير، لا يتأسس إلا بانعكاس النقد على نفسه، وازدواج حركته"⁶ حيث ينقد عملاً هو بدوره ينقد عملاً آخر ويتحول النقد من خطاب شارح لموضوع أدبي إلى موضوع شارح لنفسه وبهذا تتحقق له الازدواجية ويسهم في تقييم خطاب النقد وخطاب الأدب ويعاين الشروط المنهجية، ويتأتى له ذلك لأنّه "نشاط معرفي ينصرف

¹ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 3.

² عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 12.

³ نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ص: 6.

⁴ أنظر: محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 9.

⁵ نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص: 6.

⁶ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 16.

إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية، وإجراءاتها التفسيرية¹ ويسعى فيه ناقد النقد إلى "ضبط اللغة النقدية والاصطلاح النقدي، وبالتالي ضبط المفاهيمي والمنهجي، والضبط النظري والتطبيقي معا"² ولا يهتم بمستوى دون آخر فما يسعى ناقد النقد إلى ضبطه يدخل ضمن الأداة والإجراء والمنهج.

ولأنّ "نقد النقد يتضمن معنى المراجعة"³ للنقد الأدبي الذي "وجد نفسه محمولا على مراجعة ذاته يحدّدها من جديد في ضوء ما استخلص من مسيرته الطويلة في معايشة النصوص قديمها وحديثها"⁴ فهو مطالب بمراجعة المستويين النظري والتطبيقي حتى يُسهم في "تحقيق النقّلات، والإضافات على تاريخ الفكر"⁵ ويحاول التخلص من الممارسة التجريبية العشوائية التي لحقت بعض النقد التطبيقي⁶ ويتحقق ذلك لناقد النقد "جاء تعرفه على تلك الأفكار، فبدون الإدراك المعرفي لا يمكنه تقييم النقد، ورسم الأفكار الأدبية والتيارات الإيديولوجية⁷ للفترة التي كتب فيها النقد الأدبي، هذا من جهة ومن جهة أخرى لأنّه "نقد موجّه للفكر، حدسي وتفسيري ومبدع"⁸ وبالتالي يمكن لناقد النقد إحداث تغيير أو إضافة لتاريخ الفكر النقدي ويحقق نقلة فكرية ومعرفية لم يتمكّن ناقد الأدب من تحقيقها.

¹ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 11.

² نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 14.

³ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 14.

⁴ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 75.

⁵ نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ص: 05.

⁶ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 17.

⁷ أنظر: نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 7.

⁸ اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 96.

نقد النقد محاولة لـ "تلبية الحاجة الاجتماعية التاريخية الملحة للجدية والحوار، للجذرية والغنى والتنوع"¹ في مقابل الانغلاق والسطحية وأحادية الرؤية التي تغطي على بعض الممارسات النقدية، لذلك بدت الحاجة ملحة لظهور خطاب نقد النقد في صورة "النقد الجيد يدافع عن العمل ضد النقد الرديء الذي يتم دون معرفة بالحوار"² ولأنّ النقد الأدبي "سيرورته تعاقبية"³ ومرتبطة بشروط تاريخية، يُسيطر على العملية النقدية "التعاقب الزمني من حيث هو المفسر المطلق لكل الظواهر"⁴ والنقد كظاهرة يُفسر في ضوء هذه السيرورة، لكن مع نقد النقد بدأت العملية النقدية تتحرر من وطأة التاريخ، لأنّ "سيرورة نقد النقد تأتي تزامنية"⁵ تحتاج أن تُفسر في ضوء الآتي وتقرأ في ضوء معرفة محددة، لذلك يكون ناقد النقد بحاجة لأن يُكيّف هذه المعرفة مع زمنه وتاريخه الحاضر حتى "يتمكّن من معرفة أو وصف المقاييس التي استخدمها الناقد الأدبي في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور"⁶ وأن يراعي سيرورة الخطابين وأن "يكون في مستوى معرفة المؤرخ، المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات"⁷ حتى يستطيع الوقوف على ما تحمله النصوص النقدية من دلالة نتيجة تغيير الشروط المعرفية التي ستؤدي إلى تغيير القراءة التي يُقدمها ناقد النقد واختلافها بالضرورة عن القراءة التي قدمها الناقد الأدبي.

¹ نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ص: 6.

² اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ص: 39.

³ أنظر: نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 17.

⁴ عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 11.

⁵ أنظر: نبيل سليمان. المتن المثلث. ص: 17.

⁶ رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، 1998. ص: 174.

⁷ حبيب منسي. القراءة والحدث. ص: 251.

ناقد النقد "يقتصر الأبعاد النظرية للقراءة"¹ من خلال اعتماده على آليات القراءة "بمضامينها المعرفية الغزيرة، وبتقنياتها المنهجية"² وأيضاً من خلال إعادة إنتاج النقد لصالح عالمه التاريخي"³ دون أن يتنكر للعالم التاريخي الذي يرتبط به الناقد الأدبي، فعلى القراءة المنهجية أن "تأخذ بعين الاعتبار، وضعية النص في سياق زمنه الخاص، ووضعيته بالنسبة للثقافة التي يصدر عنها، تحقيقاً لشمولية الرؤية"⁴ وبالتالي يمكن اعتبار نقد النقد "عملية تقييم ضمني للرؤيا التي ينطقها هذا النص على مستوى العالم التاريخي الخاص بالنص المقروء وعلى مستوى العالم التاريخي الموازي الخاص بالقارئ في الوقت نفسه"⁵ مما يعني أن ناقد النقد "يدرك أن جهاز قراءته قد كشف في النص الذي قرأ عن معنى ذي دلالة في السياق التاريخي لهذا النص وأفقه الزمني الخاص وذي دلالة موازية في السياق التاريخي لهذا القارئ وأفقه الزمني الخاص في آن"⁶ مما يعني أن ناقد النقد مطالب بأن يدمج أفقه النقدي بأفق الناقد الأدبي حتى يستطيع أن يتفاعل مع مقولات النص النقدية، فنقد النقد باعتباره قراءة محاورة للنص النقدي ينطلق فيه الناقد من استجاب معرفية فيكون دافعه غير الدافع الذي كان وراء القيام بقراءة النص الأدبي، فالنص المنقود هو الذي يفرض نوعية الاستجابة ونقد النقد باتخاذ النقد كمدونة للمقاربة افتراض استجابة معرفية؛ فالاستجابة تتبدل بحسب نوعية النص المراد نقده.

¹ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 14.

² أنظر: عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. ص: 9.

³ أنظر: جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 8.

⁴ محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. ص: 16-17.

⁵ جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ص: 6.

⁶ المرجع نفسه، ص: 16.

القسم الأول

الفصل الأول

نقد بنية القصيدة في الشعر الثوري الجزائري

أولاً: القصيدة الشعرية التقليدية في ميزان النقد:

- 1- الوحدة العضوية.
- 2- بنية القصيدة الثورية الجزائرية العمودية.
- 3- مقدمة القصيدة الثورية.
- 4- عمود الشعر وموضوع الثورة.

ثانياً: القيمة الفنية للقصيدة الملحمية الجزائرية:

- 1- الوحدة العضوية في الشعر الملحمي الجزائري.
- 2- الصورة والأسلوب في الشعر الملحمي الجزائري.
- 3- الوزن والقافية في الشعر الملحمي الجزائري.

ثالثاً: قصيدة النشيد والتقييم النقدي:

- 1- الوزن والقافية في النشيد الثوري.
- 2- المعجم الشعري للنشيد الثوري.
- 3- الصورة والأسلوب في النشيد الثوري.

رابعاً: نقد البناء الفني للشعر الثوري الجزائري الحر:

- 1- جدل نقدي حول القديم والجديد
- 2- العوامل الفنية لظهور حركة الشعر الحر في الجزائر
- 3- الوزن والقافية في الشعر الثوري الحر وميزان النقد

نقد بنية القصيدة في الشعر الثوري الجزائري:

لم يول النقد اهتماما كبيرا للشعر الذي اتخذ من الثورة مضمونا له، ففكر الشيخ صالح خوض ممارسة نقدية أولى تهتم بالثورة كقضية نقدية، على اعتبار أنّ ما كتب عنها يغلب عليه الطابع التاريخي الجاف، ومن خلال معاينته اعتبر الشعر الثوري الجزائري النموذج الأكمل الذي يعكس الثورة الجزائرية في الصميم، وأنّ نقاد الشعر في الجزائر قد فوتوا عليهم بلورة نظرية نقدية للشعر الثوري الواقعي، ويؤكد ناقدنا غياب الدراسات العلمية للشعر الثوري الجزائري ما عدا دراسات مقتضبة تظهر في بعض مناسبات الثورة أو الدراسة التي قدّمها محمد ناصر عن شعر مفدي زكريا وركّز فيها على الجانب الموضوعي دون الفني¹ ويستثني بعض النقاد الدراسات التي أنجزها الباحثون أمثال أبو القاسم سعد الله وعبد الله ركيبي ومحمد مصايف ومحمد ناصر² إذ يمكن اعتبار هذه الاستثناءات بمثابة الأرضية التي مهدت الطريق للقيام بالدراسات الفنية، على اعتبار أنّ "الشروط الموضوعية للتطور التاريخي هي التي تحدّد الشكل والمضمون وتحقق وحدتهما ذروة التطور

¹ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 9-10.

• النقد الجزائري أهمل النصوص الإبداعية التي اتخذت من الثورة موضوعا لها، أما النقد الغربي كان على دراية ووعي بما يقوم به الأدب من دور في نصرة الشعوب وتوصيل رسالة الثورة أكثر من أي وسيلة إعلامية أخرى؛ فقد كان "توماس بين (1737-1809) رجل دعاية ذي قوة مهمة في التاريخ الأمريكي وذلك عن طريق كراستين اثنتين احدهما Common Sence طبعت في 1776، وفيها دعوة جريئة رنانة للاستقلال الكامل عن إنجلترا. ثم كتب بين كراسة سماها بالازمة (الأوقات التي تمتحن أنفس الرجال) وقرئت على الجنود قبل انتصار ترينتون - فقد كان يسود فيلادلفيا الهلع بسبب انسحاب الوحدات الأمريكية آنذاك على طول نيوجرسي- وقد قامت بعمل عظيم؛ هو الإبقاء على روح معنوية عالية للجنود وتعبئتهم للثورة والانتصار. انظر: فورستر وفوك. ثلاثة قرون من الأدب، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ج1. دار مكتبة الحياة بيروت. (دت). ص: 99 وما بعدها.

² عبد الله العشي. مقدمة كتاب الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. لعبد الحميد هيمة. ط1. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

الفني"¹ فلا داع إلى فصل الشكل عن المضمون، فإذا نجح الشاعر في تكيف الشكل مع المضمون تحقق لعمله الميزة الفنية.

أولاً: القصيدة الشعرية التقليدية في ميزان النقد:

كانت قضية الشكل الفني للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث من أهم موضوعات النقد الأدبي، لأنّ نشأة هذا الشعر كانت نشأة متعثرة في مجملها نظراً للبيئة التاريخية والثقافية التي ميّزت مرحلة ظهوره وتطوره، حيث حاول شعراء الجزائر تقليد القصيدة العربية القديمة حفاظاً على روح الشعر العربي، كما كان الشأن بالنسبة لشعراء عصر الإحياء في المشرق العربي التي كانت ظروفهم أكثر ملاءمة لتقليد التراث الشعري العربي. لم يكن اهتمام الحركة الشعرية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين في الجزائر منصبا على بنية القصيدة بقدر ما كانت محاولة للتعبير عن الظروف التاريخية التي تعيشها الجزائر في ظل الاستعمار، وبالتالي لا نستغرب اهتمام الرعيل الأول من الشعراء بقضايا المضامين استجابة للحركات السياسية والإصلاحية التي كانت تنادي بنشر الوعي الوطني مهلة الجانب الفني لمرحلة لاحقة، وهذا ما يفسّر تأخر النقد عن مسايرة الحركة الثقافية التي ميزت مرحلة ما قبل الاستقلال.

لا يعني هذا بأن النقد الأدبي في الجزائر أهمل كلية الخطاب الشعري عبر مراحل تطوره، وإنما قد مر بدوره بمراحل هياً خلالها لخطاب نقدي اعتمد على معايير وتقاليد الشعر العربي القديم، خاصة ما تعلّق ببنية القصيدة العربية العمودية من حيث بحورها وقوافيها ومن حيث أسلوبها وبلاغتها. ولم ينضج هذا النقد إلا بعد ظهور النقد الأكاديمي على يد جملة من الرواد المنتسبين بالثقافة العربية الإسلامية، محاولين إحياء شكل القصيدة العربية العمودية التي كانت مقياساً لنقد

¹ نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 45

الشعر في مرحلة النهضة الأدبية في الجزائر. ومن أبرز هؤلاء الرواد عبد الله ركيبي، صالح خرفي، يحي الشيخ صالح، مصطفى حركات، حيث ساقراً أبرز أعمالهم النقدية في مجال الشعر.

اهتم ركيبي اهتماماً بالغاً بمسألة بنية القصيدة الشعرية وحاول أن يُعيد بريق هذه القصيدة في المشهد الشعري الجزائري، فيرى أنّ الشكل يعني "ما له صلة بالقصيدة من حيث أنواعها وأشكالها ولغتها وأسلوبها وبحورها وقوافيها، ومن حيث ما فيها من صور فنية ثم من حيث بنائها"¹ فالشعر بوصفه خطاباً لا بدّ أن يحتوي على جملة فنيات القصيدة العربية ويكشف عن الأداة الفنية للشاعر. يدرك ناقدنا أن الشعر يحوي جملة من الفنيات، غير أن شعراءنا لم يهتموا بتطوير هذه الأداة ولا تطويعها مع موضوع الشعر وغرضه الذي لحقه التغيير والتطويع. فالتطور الذي لحق القصيدة من منظور ناقدنا انحصر في المضمون دون الشكل على عكس تطورها في المشرق العربي، إذ حققت "تقدماً خطيراً زرع البناء الشكلي لها وأنتج القصيدة الحرة، بقيت حال التجربة الشعرية في الجزائر تقليدية في بنائها"² فالمتأمل للشعر الجزائري الحديث يجد أنّ "الشعر التقليدي أوسع انتشاراً في القصيدة الجزائرية"³ ذلك الانتشار الذي حال دون ظهور أنماط الكتابة الشعرية الحديثة وساعد على تجذّر فنيات القصيدة المتوارثة، فلم يُحاول الشاعر الجزائري استثمار قضايا الشعر الحر أو يخرج عن نظام عمود الشعر المتوارث رغم ما تهيأ له من ظروف التجديد خاصة المد الثوري. وقد أرجع الناقد سبب ذلك إلى الشعراء أنفسهم، بحيث لم يرجعوا إلى التراث الشعري العربي ويتأملوا فيه تأملاً نقدياً وإنما انبهروا بنماذجهم وتأثروا بها إلى درجة تقديسها ومن ثم صُعّب عليهم التخلص من هذا التأثير الذي أصبح

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ط1. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981. ص: 487.

² الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. (دت). ص: 191.

³ حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. دراسة. منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر. 2003. ص: 13.

حال شعرية في حد ذاتها وأصبحت هذه النماذج مقياسا لما يكتبون من قصائد¹ كل جهدهم انصبّ على إحياء نماذج الشعر فكان التراث العربي أهم مصدر للشعر الجزائري؛ إذ "راح الشعراء ينسجون قصائدهم محتذين بالنموذج العربي القديم، وكثرت هذه الظاهرة خاصة في شعر الثورة"² فمن المفروض أنّ الثورة الاجتماعية تُستتبع بثورة إبداعية يكون الشاعر فيها "غير مثقل بانتماء إيديولوجي، أو أسلوب فني سابق"³ لكن التجربة الشعرية الثورية في الجزائر خرقت كل التوقعات واتجه شعراؤها وجهة التراث و"طوعوا هذه النماذج لأغراض تتفق وظروفهم ومشاكل بيئتهم"⁴ دون الالتفات للشكل الشعري أو محاولة تجريب أو كسر نظام القصيدة التقليدية.

يتفق الناقد صالح خرفي مع ركيبي في كون التجديد في الشعر الجزائري مسّ المضمون دون الخطاب ويرى أنّ "إذا استبعدنا المضمون المعاصر في القصيدة الحديثة في الجزائر، فإننا نجد لها صورة لأختها العربية القديمة"⁵ لأنها بُنيت على منوال القصيدة العمودية مع إبقاء الصلة وثيقة بالشكل الفني للقصيدة الجاهلية تمكّن الشاعر الجزائري من طرح القيم الجديدة من خلال ذلك الشكل⁶ لقدرته على استيعاب مضامين مختلفة ومتنوعة، فالشاعر الثوري اتّبع العروض العربي في أوزانه وقوافيه وأساليب القدماء ولغتهم ونسج صوره الشعرية على طريقتهم؛ إذ ليس من "الممكن لشكل آخر غير القصيدة

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 633.

² الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 175.

³ شكري محمد عياد. انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر. مجلة عالم الفكر. الحداثة والتحديث في الشعر. المجلد التاسع عشر. العدد الثالث. أكتوبر نوفمبر ديسمبر. 1988. ص: 82.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 633.

⁵ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1984. ص: 338.

⁶ أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 1997. ص: 15.

التقليدية أن تعبّر بنفس الدرجة من الحدة والانفعال والتأثير في نفس الجمهور¹ لهذا الهدف شكّل شعراء الجزائر شعرهم على منوال القدماء متأثرين "بشعراء المشرق سواء في المواضيع التي كانوا يطرقونها أو في الطريقة التي كانوا يتناولون بها موضوعاتهم، وهذا أمر طبيعي بالنسبة للقصيدة الجزائرية التي كانت تحاول أن تشق طريقها"² نحو النمو والتطور لتؤدي رسالتها بوصفها صوت الشعب الجزائري في كفاحه ضد الاستعمار.

حاول الشاعر الجزائري أن يوجد لمضمونه الجديد شكلا جديدا يتخلص فيه من الشكل العمودي وهو يدرك أنّ "النموذج الثابت يفقد قدرته على لفت الانتباه إليه، ومن ثمّ يصبح التغيير لازما لإحداث التأثير"³ لكن ظروفه حالت دون ذلك وأحداث شعبه لم تمهله؛ لأنّ "الشاعر الذي يأتي بأسلوب جديد يُريد قارئاً لم يتدرب ذهنياً ونفسياً على قراءة الشعر القديم؛ لأنّ العادات العقلية التي تنتج عن مثل هذا التدريب تحول بينه وبين تقبّل الأسلوب الجديد، ولهذا قال اليوت أنّه يُفضّل قارئاً لا عهد له بالشعر"⁴ إذ يمكن أن يعجز الشاعر في التأثير على المتلقي لتشكيل شعره ببنية غريبة أو جديدة عن ثقافته الأدبية، فقيمة الشعر الثوري تكمن في مضمونه لذلك لم يبحث الشاعر الثوري الجزائري عن هيكل جديد لا عهد للقارئ به واحتفظ لمضمونه الجديد بالقالب القديم، ولا يرى ركيبي في اتباعية الشعر الجزائري الحديث للنموذج التقليدي إنقاص من قيمته الفنية وإن قصر في التطوير والتجديد ودرجة التأثير؛ ذلك أنّ "الشكل في الشعر الجزائري الحديث وإن لم يقدم لنا جديداً كما نطمح، فإنّه قدّم لنا أسلوباً عربياً ناصعاً حرّ الشعب من الجمود والركاكة وأعاد للبيان العربي صفاءه وقوته ومكانته، مهد الطريق للشعر بعد ذلك ليخوض تجارب

¹ محمد مصطفى بدوي. الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة. مجلة عالم الفكر. الحداثة والتحديث في الشعر. المجلد التاسع عشر. العدد الثالث. أكتوبر نوفمبر ديسمبر. 1988. ص: 88.

² أنظر: الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 187.

³ شكري محمد عياد. انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر. ص: 48.

⁴ المرجع نفسه، ص: 67.

أخرى أفادت الأدب وحافظت على الشعر¹ فالتقليد ليس بالعملية السهلة ولولا مرحلة الإحياء والبعث التي مرّت بها الآداب لما تحققت لها النهضة الأدبية، لذلك يمكن اعتبار مرحلة تقليد الشعر الجزائري الحديث للقديم بداية النهضة والانطلاق في الجزائر وإحياء الشعر العربي جرياً على سنن الإحياء التي سبقت النهضة الأدبية، ويمكن اعتباره محاولة انطلاق الشعب الجزائري على جميع المستويات نظراً للظروف التي عانى منها وما لحقه من تدمير ومحاولات محو وطمس معالمه وهويته.

تعلّق الشعر الجزائري وتمسّكه بالتراث سببه التعلّق المفرط بشعراء النهضة الحديثة في المشرق التي كان لها كبير الفضل والأثر في تركيز الطابع التقليدي على القصيدة الجزائرية، إذ لم تسعفها الظروف الاتصال المباشر بالمنابع الأولى² المتمثلة في التراث العربي مع أنّ "العضوي والمعنوي"³ مما يعني أن ناقدنا على وعي بطريقة تكوين الوحدة العضوية التي فصلّ النقد كيفية تشكيلها حيث "تنشأ أولاً في نفسية الشاعر ومشاعره، وتنمو في داخله حتى تملك عليه أمره، وتشغله عن كل ما سواها، تنشأ وتنمو، ويستقيم أمرها، كبنية حية حول فكرة أو حادثة، إذ يُحيي الشاعر عمله الأدبي في داخله قبل أن يصوغه في ألفاظ وعبارات وصور، وهو عندما يصوغه إنّما ينزل عند حاجة استحوذت على مشاعره وتملكت عقله، ودفعت به إلى وظيفة الأدب، بحيث يكون مجرد خادم لتجربة عاشها زمناً طويلاً، حتى عادت جزءاً من نفسه وكيانه"⁴ وفي التفصيل دليل على وعي نقاد الشعر في الجزائر بما نادى به المدرسة الرومنسية في الغرب خاصة التجربة الشعورية، مما

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 712.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 338.

³ عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. المجلد السادس. الأعمال الكاملة للدكتور عبد الله ركيبي. دار الكتاب العربي. 2011. ص: 246.

⁴ أنظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 22-23.

يتضح معه أنّ الذات المبدعة هي التي تخلق الموضوع الإبداعي حيث يبذل الشاعر قصارى جهده في تشكيل عمله الفني لأنّه مطالب بأن ينقل نفس الأحاسيس والمشاعر التي تملكته إلى القارئ متلقي هذا الشعر، ففي الوقت الذي ينطلق الشاعر متقد المشاعر والعواطف وينتهي عند هدوئها يبدأ القارئ من النقطة التي انتهى عندها الشاعر وينتهي بالانفعال المتقد.

تتطلب الوحدة المعنوية تضافر كل من الشكل والمضمون لإخراج العمل الإبداعي الذي يشترط فيه أن يكون صدى لتجربة شعورية عاشها الشاعر بكل روحه وينبغي عليه أن يبذل جهده في بلورة أدواته الفنية حتى تتماشى مع المضمون الشعري؛ إذ يرى ركيبي أنّ الوحدة العضوية تتحقق بين الشكل والمضمون لأنّ أي فصل بين هذا أو ذاك يُخل بهذه الوحدة ويجعل من العمل الأدبي جسما بلا روح، إذ تتحقق الوحدة العضوية بالتجربة الإنسانية الصادقة وتطور الحالة النفسية للفنان في هذه التجربة وربطها بنفسه وحياته ثم بواقعه وواقع المجتمع الذي يعيش فيه¹ من هنا نقف على أن ناقدنا يدرك أن النقد العربي القديم لم يعن بالوحدة العضوية لاهتمامه بالشكل على حساب المضمون، إذ بذل الناقد القديم قصارى جهده لتحقيق الوحدة الموضوعية من خلال انتقال الشاعر من موضوع إلى آخر وقفزه من موقف إلى غيره ومن فكرة إلى ثانية دون أن يلتزم بوحدة في الموضوع الذي عنون به قصيدته² وانعدمت بهذا الوحدة العضوية وتوافرت وحدة الموضوع واستقل كل بيت بمعناه الأمر الذي يسمح بأن يُشكّل كل بيت موضوعا شعريا منقطع الصلة عن موضوع الأبيات الأخرى، غير أنّ الشاعر الحديث "استطاع نتيجة أصالته وعمق ثقافته أن يحقق وحدة القصيدة،

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. 247.

²أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 145.

ويُخَاصُّها من خلخلة البناء التي عرفتْها القصيدة القديمة¹ رغم تقليده لبنية القصيدة العمودية.

يتفق مع ركيبي يحي الشيخ صالح في وجهة النظر هذه ويُقر بصعوبة إيجاد الوحدة الموضوعية في القصيدة، ونتيجة عنها الوحدة العضوية² ويرى من الضروري أن تحتوي القصيدة على وحدة ما تربط بين موضوعاتها المختلفة وتطبعها بطابع واحد يجعلها قصيدة متكاملة متناسقة لا مجرد تلفيق لأبيات متنافرة أو مجرد تجميع لمقاطع يتمتع كل منها باستقلالية عن الأخرى³ وقد تبني ناقدنا مفهوم الوحدة العضوية كما قال بها العقاد وعلى الشاعر في مثل هذه الظروف أن يلم بموضوعه ويهتم بترتيب وتنسيق أفكاره حتى يخرج نصه موحدًا على مستوى الفكرة العامة على الأقل⁴ خاصة الشعر الجزائري المُطالب بأن يوحد الشعب ويُرسِّخ في ذهنه فكرة الاستقلال والحرية، ولا يتأتى له إلا عن طريق توحيد الشاعر فكرة موضوعه الشعري الذي تتحقق معه الوحدة العضوية. يتضح لنا أن الناقد الجزائري على وعي بمختلف التطورات والتجديدات التي لحقت الخطاب الشعري

¹أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال الاستقلال -دراسات نقدية عربية- منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق. 1997. ص: 99.

²يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. عند مفدي زكريا. -دراسة فنية تحليلية. ط1. دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر. 1987. ص: 423.

³أنظر: المرجع نفسه، ص: 432.

• تتابع يحي الشيخ صالح اهتمام النقد العربي بالبحث عن الوحدة العضوية، ووجد النقد القديم قد توجّه منذ نشأته وجهة التجزئة التي لا تهتم بالقصيدة من حيث هي عمل متكامل، بل تهتم بالأفكار والصور الجزئية المعزولة عن سياقها فلم يعثر في النقد العربي القديم، الجاهلي وبداية العصر الإسلامي، على نظرة شمولية للقصيدة، سواء من حيث معانيها أو من حيث موسيقاها، بل كل ما وجده هو الاهتمام بالبيت. وفي القرن الرابع الهجري بدأت الحركة النقدية العربية تعرف، عند بعض النقاد فحسب، اهتماما بجانب الوحدة في القصيدة، وإن كان ذلك الاهتمام لم يميز بين الموضوعية والعضوية. لتتال الوحدة، في العصر الحديث اهتماما بالغا من النقاد، وشكلت عندهم مقياسا للشاعرية والملكة المبدعة. أنظر يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص421-423.

⁴محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 22.

الحديث ذلك أنه أشار إلى أهم قضية من قضايا النقد الحديث وهي الوحدة العضوية التي أولتها مختلف المدارس النقدية العربية الحديثة اهتماما بالغا وكانت محل نقاش كبير عند جماعة الديوان والرابطة القلمية وجماعة أبوللو.

يُشبه الشاعر الجزائري الحديث الشاعر القديم في بناء القصيدة على وحدة موضوعية، إذ أنّ "التجربة الشعرية في الجزائر تعتمد في بنائها على وحدة البيت، أو وحدة الموضوع"¹ نتيجة تبني الشعراء للتيار المحافظ، هذه فكرة يؤكدّها مختلف النقاد حيث التزم الشاعر الثوري في أسلوب شعره "منحى الشعر العربي، وأجاد في السبك، ووحدة الموضوع"² مما أدى لانعدام الوحدة العضوية لأنّ الشاعر الجزائري "لم يراع بناء القصيدة الذي يجعل منها وحدة متكاملة مترابطة في أجزائها كل جزء منها يؤدي للذي يليه حتى نهاية القصيدة. ومن ثمة انعدمت فيها تلك الوحدة المعنوية"³ دون أن يوضّح الناقد إذا كان شعراء الجزائر على وعي ببنية القصيدة وفرض عليهم اتجاههم الأدبي المحافظ التخلي عنها أو أنّ المضمون الثوري تطلّب وحدة الموضوع على اعتبار أنّ "القصيدة القائمة على وحدة البيت تصلح للإلقاء في المحافل، والتأثير في الجماهير"⁴ الذي كان يسعى إليه الشاعر الجزائري في شعره الثوري ولم يبذل جهدا لمحاولة توفير الوحدة العضوية للقصيدة الثورية، إذ تماشت بنية القصيدة التقليدية مع طموحاته الفنية. في حين يرى مصايف أنّ الشعر الجزائري الحديث يعدم توافر الوحدة العضوية ولا يتعلق هذا الانعدام بالشعر الثوري فمعظم شعراء الجزائر "خانهم الحظ في توفير الوحدة العضوية لقصائدهم"⁵ نتيجة

¹الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 198.

²أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. -دراسة-. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1996. ص: 310.

³أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 145.

⁴محمد مندور. الأدب وفنونه. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 2000. ص: 35.

⁵محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 15.

بناء قصائدهم على شاكلة القصيدة العمودية منعدمة الوحدة المعنوية والمتوافرة على الوحدة الموضوعية.

قصر لشيخ صالح حديثه في قضية توافر الشعر الثوري الجزائري على الوحدة العضوية عن الأغراض الشعرية التي يمكن أن تتحقق معها الوحدة العضوية وتبنى رأي مندور الذي لفت انتباه الشعراء إلى الشعر الموضوعي في حالة ما إذا نشدوا الوحدة العضوية لأشعارهم، و"المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي، كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة، وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن يطالب بها إلا في الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي الذي تبنى القصيدة فيه على قصة قصيرة أو دراما سريعة، وأما الشعر الغنائي الخالص، أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقدما أو تأخيرا في نسق أبياتها"¹ وبهذا الرأي يبرّر الناقد خلو القصيدة الجزائرية الثورية من الوحدة العضوية، لأنّ الشاعر الجزائري لم يفلح في تحقيق الوحدة العضوية لقصيدته رغم أنّه يعالج في موضوعه قضايا الواقع، وقد وقف الشيخ صالح على وحدة توافرت عليها القصيدة الثورية اصطلاح عليها الوحدة النفسية وأوجب البحث في المستوى النفسي عن الوحدة التي تتوافر عليها القصيدة الجزائرية الثورية التي أدت إلى استغناء الشاعر الثوري عن وجود الوجدتين نظرا لأنّ الحالة النفسية للشاعر تجمع بين وحدة الموضوع والوحدة العضوية، كما يُبرّر هذه الوضعية بعض النقاد². وبتبني ناقدنا فكرة أنّ الشعر الغنائي لا يمكن له أن يتوافر على وحدة عضوية ينفي أن يكون الشعر الثوري الجزائري قد توافر عليها لاكتفائه بتوافر الوحدة النفسية التي سمحت بإدراجه ضمن الشعر الموضوعي نظرا لأنّ مضمون الشعر الجزائري الحديث واحد هو الثورة، الأمر الذي تتأتى معه الوحدة

¹ محمد مندور. قضايا النقد الأدبي. ص: 32. نقله عنه: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 423.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 423.

العضوية بمعنى من المعاني. وبهذا يعتبر قد أقرّ بأهم قضايا الشعر الحديث وأثبت للشعر الجزائري الحديث صفته الحداثيّة.

ضمور الوحدة العضوية في الشعر الحديث ليس عيبا في القصيدة الجزائرية بل هو عيب القصيدة العربية بعامة المتمسكة بالوزن والقافية مهملة مهارة الشاعر وقدرته¹ على مواكبة الحداثة الشعرية؛ لأنّه مُقيّد بأساليب التعبير الشعري المتوارث والمُتبع في التراث الأدبي² الذي كان حائلا بين الشاعر العربي وحداثته الشعرية لرسوخ تلك الأساليب الشعرية في ذهنية العربي وصعوبة تخلصه منها أو تكييفها مع وجوده الراهن. ولم يتوقف الأمر عند مسألة الوحدة العضوية فحسب وإنما طال الخلل جملة من القضايا الفنية الأخرى، وبحسب خرفي فإن الشعراء الجزائريين في هذه المرحلة تسامحوا "في الاحتكام إلى النظرة الفنية المجردة في بناء القصيدة، ووجدوا لهم شفيعا في ذلك المضمون البطولي الصارخ الذي لا يطيق الانتظار"³ ولا يمهّل الشاعر لأن يُجود أدواته الفنية أو حتى يهتم بها، ويراه الكثير ممن ينحازون إلى المضمون أمر طبيعي ومنطقي لأن التفنن في كتابة الشعر يتطلب هدوء وروية لتحقيقه، وأحداث الثورة كانت سريعة متتالية لم تمهل الشاعر حتى يهتم بالجانب الفني فكان لزاما عليه تتبع هذه الأحداث وتوصيلها إلى المتلقي ولو فقدت أهم مميزاتها الفنية، المهم أن لا يتم "إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء"⁴ ويقصد الحضور الإيديولوجي الذي يتضمنه المضمون، مما يعني أنّ الشاعر الجزائري قد راع المتلقي واستجابته وطوّع آلياته الفنية لها.

¹ محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 15.

² يوسف الخال. الحداثة في الشعر. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. دت. ص: 19.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 227.

⁴ يوسف الخال. الحداثة في الشعر. ص: 19.

القول بأن هناك ضعفا فنيا عاما لحق الشعر الثوري ليس معناه الغياب التام لفنيات الشعر، فلقد تناول **لشيخ صالح** من أجل الوقوف على قضية الثورة في الشعر الجزائري الجانب الفني من هذا الشعر من خلال معاينته لكل أنواع القصيدة التي تشكّل فيها المضمون الثوري: من قصيدة تقليدية وملحمية وأناشيد وشعر حديث، ليشير إلى أنّ هناك نوعا من الوحدة نتيجة الاختلاف الموجود بين هذه الأنواع ويرى أنّ الفروق بين تلك الأنواع بيّنة وشاملة لجميع مكونات القصيدة، بل أن لكل نوع ميزة تخصصه عن الأخرى وتحدد شكله دون أن يعني ذلك عدم وجود خصائص مشتركة بينها، لأنّ الفرق في حد ذاته وحدة ما دام الموضوع واحد، وفي هذه الحال يمكن أن نقول بوحدة النوع، وبالتالي يمكن البحث في "الأدوات الفنية في شعر الثورة، من موسيقى وصورة ورمز وبلاغة، ولغة وأسلوب، وهي مكونات القصيدة أو عناصر خطاب الشعر، والتي يختلف تحققها من شاعر إلى آخر، وتتجاذب بين طرفين، بين الحقيقة والخيال، بين الذات والموضوع، بين الغنائية والواقعية، بين الوحدة والتفكك"¹ صراع بين القديم والحديث لأنّ الشاعر الجزائري يتجاذبه تيار الحداثة والأصالة فيما يتعلق بنظام تشكيل خطابه الشعري، وانتصر تيار الأصالة وبنى الشاعر الجزائري شعره بأنماط القصيدة الكلاسيكية.

الثورة كموضوع شعري تناولته مختلف أنماط القصيدة من ملحمة ونشيد وشعر حديث، ويتطلب المنهج تتبع قضية الثورة باعتبارها موضوعا تناوله الشعراء وعبروا عنها بمختلف أنواع القصيد لذا سأحاول الوقوف على مختلف هياكل القصيدة لمعرفة أيا منها استطاعت التعبير عن المضمون الثوري، ومن ثمّ البحث عن النموذج أو الشكل الذي يتناسب مع الثورة كموضوع للشعر على اعتبار أن شعراء الجزائر اتجهوا اتجاهات مختلفة في كتابة الشعر كما يرى الناقد **عبد الحميد**

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 10.

هيمه¹ الذي صنف القصائد الثورية في جملة من الاتجاهات مشيرا إلى الصراع والجدل الذي قام بين هذه الاتجاهات فيما يتعلق بتجديد الشعر الجزائري الحديث أهمها اتجاه الشعر العمودي واتجاه الشعر الحر الذي أعلن التمرد والقطيعة بينه وبين الشعر العمودي واتجاه تيار الشعر المنثور الذي يسمى قصيدة النثر، في حين صنف الشيخ صالح هذه الأنواع بشكل اعتمد فيه النوع وليس الطريقة فصنفها إلى قصيدة تقليدية، أناشيد، شعر ملحني وشعر حديث، الأمر الذي يتطلب معاينة الأنواع الأربعة ومعرفة صلتها القريبة أو البعيدة بالثورة باعتبارها المضمون الفكري التي يتحدث عنه الخطاب الشعري، وكذا معاينة هذه الأنواع من القصائد في الشعر الجزائري الثوري بصفة عامة ومدى استيعابها لقضية الثورة الجزائرية من خلال معاينة الهيكل البنائي لكل نوع منها.

1- نقد بنية القصيدة الثورية الجزائرية العمودية:

انبنت القصيدة الثورية الجزائرية على شاكلة القصيدة التقليدية، مما يعني أنها اتبعت عمود الشعر؛ إذ يقصد بالقصيدة التقليدية "القصيدة التي تسمى أحيانا بالعمودية تسود البحور الخليلية المعروفة وتسود القافية المطردة"² إذ تُحدّد القصيدة ببنياتها الشكلية وخاصة مستوى الموسيقى، وهي "شكل شعري عرفه العرب منذ الجاهلية، بل هي الشكل الوحيد للشعر العربي حتى ظهور الموشحات"³ بالأندلس ثم

¹ عبد الحميد هيمه. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ط1. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005. ص: 15.

² محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. مجلة الثقافة والثورة. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. العدد 10، 1983. ص: 27.

³ لقد استحدث شعراء الأندلس الموشح، لكنه لم يستطع أن يحدث "مذهبا فنيا جديدا في الشعر العربي"؛ لأنه وقف "غالبا عند التقليد والصوغ على نماذج المشرق، والأندلس عاشت في ترف أحدث عندها... نهضة واسعة في الغناء وما يطوى من الموشحات والأزجال، غير أن صنيعهم في هذه الجوانب اقتصر على الشكل، ولم يتجاوزوه إلى الصياغة العقلية والشعورية... هذه العناية لو تحدث تغييرا في صياغة التفكير الفني... إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن، كما يتخلصون من التقيد بالقافية الواحدة، وهذا كل ما عندهم من تجديد، وهو تجديد شكلي اضطررتهم إليه ظروف الغناء... هم جددوا كثيرا في الأوزان... سبقهم العباسيون إذ أوشكوا أن يغيروا صورة "الرقم الموسيقية" تغييرا تاما. إذن لا يبقى للأندلسيين في

ظهور الشعر الحديث في الربع الثاني من هذا القرن. لكن ظهورهما "لم يجعل القصيدة التقليدية تندثر وتموت بل استمرت بجانب ذينك الشكلين المحدثين"¹ لكن النمط الشعري الغالب على الشعر الجزائري الحديث هو النمط العمودي لأنّ "شكل القصيدة التقليدية وأسلوبها يصلحان بنوع خاص للموضوعات العامة التي يكون الشاعر فيها واعيا طول الوقت بجمهور يستحثة على القيام بفعل ما أو يُلقنه درسا أخلاقيا أو اجتماعيا أو يستمد منه عزاء وسلوى"² فالشاعر الجزائري على وعي بأنّ الشكل العمودي هو الأصلح والأنسب لمعالجة قضايا الشعب ويؤكد خرفي أنّ قصائد الشعر الجزائري الحديث عمودية تقليدية في غالبيتها"³ لم يتخلص شعراؤنا من هذا النمط رغم وعيهم بظهور الموشحات والأزجال ونمط القصيدة الحرة التي أستخدمت وخاض غمارها معظم الشعر العربي في المشرق لأنها لا تتناسب مع المضمون الثوري.

يكشف لنا حديث نقادنا عن الأنماط الشعرية التي سادت الشعر الجزائري الحديث عن قضية نقدية شغلت الفكر النقدي الحديث وهي سيطرة القصيدة التقليدية على الساحة الإبداعية العربية رغم ظهور شكل جديد للخطاب الشعري مهّد له الموشح وانتهى بنمط القصيدة الحرة، ومع هذا الشكل الجديد لم يتخلص الشعر

موشحاتهم سوى التجديد في القافية"³؛ وقد اعتبر النقاد التجديد في القافية هو "ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة أو جدته ظروف انشاد المغنين مع الجوقات للشعر. ونحن لا يمكن أن نعتد بهذا الجانب كمذهب جديد في الشعر العربي، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات ويتخذونها أصولا للمذاهب الفنية... شخصية الأندلس في الشعر العربي لم تكن قوية، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تحدث شيئا جديدا في الشعر، إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف. أنظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط8. دار المعارف بمصر، القاهرة. (د ت). ص: 451.

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 163.

² محمد مصطفى بدوي. الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة. ص: 88.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 337.

العربي من طغيان النمط التقليدي في الإبداع ولم يستطع من الحدّ من استمرارية القصيدة التقليدية رغم التغيرات التي طرأت عليها بظهور الشعر الحديث. وتحدّث نقاد الشعر في الجزائر عن التغيرات الفنية التي لحقت الخطاب الشعري نتيجة تغيّر ظروف الحياة، خاصة مع مجيء الإسلام الذي تغيّرت معه أهم فنية من فنيات القصيدة وهي المقدمة الطللية دون غيرها من الفنيات البنيوية ليكون "أكثر تلاؤماً مع إيقاع حركة الجهاد الديني وميادين الحروب"¹ حيث أوجد قالب شعري تخلص فيه من المقدمة الطللية في حين احتفظ الشكل القديم بالوزن وانحصر في البحور الخليلية، وقد لاحظ أمين العالم تغيّر الشكل الداخلي للقصائد العمودية كما تغيّرت المضامين الذي أضفى على الشكل الخارجي نفسه قسماً تعبيرية جديدة وظهر فيه لزوم ما لا يلزم والروبيت والموشحات إلى غير ذلك، ولكنها جميعاً تغييرات في إطار التفاعل الخليلية والقافية المطردة أو المتراوحة أو المتنوعة تنوعاً زخرفياً² إذ مسّ التغيّر المستوى العروضي الذي انتهى بظهور الشعر المتحرّر من قيود الوزن والقافية والبحر، ولقد استوعب الشيخ صالح سنن التطور التي خضعت لها القصيدة التقليدية من الناحية الشكلية حيث ربطه بالبيئة والزمن وأكد أنّ أكثر التغيرات التي لحقت المستوى الشكلي للنمط العمودي كانت أكثرها نتيجة تغيّر البيئات وتطور الزمن، واستدل ناقدنا بالتغيّر الذي لحق المقدمة الطللية التي لم تبقى في العصور الإسلامية المتأخرة على شكلها الجاهلي في حين بقي وزنها ثابتاً لم يطرأ عليه أي تغيير بحيث ينحصر في البحور الخليلية المعروفة³ لأنّ المقدمة الطللية خضعت للبيئة الإسلامية التي نبذت ألفاظها المتنافية مع أخلاقيات ومبادئ الدين الإسلامي دون المساس بفنيات الشعر العمودي الأخرى فالتغيّر استدعاه الجانب الأخلاقي

¹ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 27.

² أنظر: محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب. ص: 27.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 163.

أكثر منه الحاجة الفنية. ويرى الشيخ صالح التغير الذي مسّ فنيات القصيدة التقليدية أمر طبيعي؛ لأنّ الشكل في القصيدة إنّما هو من صنع عوامل كثيرة أهمها البيئة وأنماط الحياة فيها، "الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به، فالوحدة التي تمثل القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر"¹ فالشكل مطالب بأن يعكس مظاهر الحياة والبيئة التي نشأ فيها. لذا يستلزم أن أعرج على فنيات القصيدة التقليدية التي ترضخ للتغير وأتحدث عن بنية القصيدة وما تمثله كل بنية من بنياتها خارج النص من شروط كتابة الشعر في القديم، وما يجعله ذا قيمة هو اعتدال المبنى الشعري لأنّ "أحسن الحسن منه ما اعتدل مبناه وأغرب معناه، وزاد في محمودات الشعر على ما سواه"² إذ وضع للخطاب الشعري ثلاثة شروط أولها اعتدال البناء الشعري فهو "الأسلوب القويم في الشعر الذي يركز على دال معتدل في بنيته، والاعتدال في المبنى لا يفضي حتماً إلى الاعتدال في المعنى"³ لأنّ البناء مشترك بين الشعراء أما المعنى فهو الشيء الذي يميز هذا الشاعر عن الآخر، إلا أنّ "الشكل الخارجي للقصيدة العربية لم يتغير تغييراً جذرياً رغم تغير المضامين منذ العصر الجاهلي حتى اليوم"⁴ وبقي محافظاً على بنيته ويُعبّر بها عن مواضيع مختلفة، بدليل أنّ الشعر الثوري الجزائري معظمه تشكّل على منوال القصيدة التقليدية وهو "شعر خليلي قبلته المقدسة التي لا يفتأ متجهاً نحوها هي التراث العربي الأصيل"⁵ لذلك حاول الشيخ صالح التطرق إلى فنيات الشكل في الشعر الثوري الجزائري

¹ المرجع نفسه، صص: 163-164.

² ابن شرف القيرواني. أعلام الكلام. مطبعة النهضة، القاهرة 1926. ص: 46. نقله محمد مرتاض. النقد الأدبي القديم في المغرب العربي نشأته وتطوره-دراسة وتطبيق- منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2000. ص: 64.

³ أنظر: محمد مرتاض. النقد الأدبي القديم في المغرب العربي. ص: 65.

⁴ محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب. ص: 27.

⁵ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 164.

ليقف على مدى تقليدية القصيدة الثورية الجزائرية ومدى ما أحدثته الثورة فيها من تطورا وربما خروجا عن بعض أسسها.

انصبّ تركيز الناقد من خلال معاينته للشعر الثوري الجزائري على ثلاث فنيات للقصيدة القديمة وحصرها في المقدمة وعلاقة القصيدة بعمود الشعر وحجم القصيدة، مع وجود فنيات بنيوية أخرى كالوزن والقافية والموسيقى والصورة الشعرية وهيكل القصيدة، إلا أنّ الناقد لم يذكرها رغم معرفته بها، فهو مقيد بمنهجية اتبعها لتمييز أنواع القصيدة في الشعر الثوري الجزائري والدليل على ذلك أنّه ينبّه القارئ إلى أنّ ما ذكره من فنيات "ليست هي كل ما يعطي القصيدة صفة التقليدية أو غيرها، فهناك اللغة، وهناك الأدوات والأساليب البلاغية، وطرق التصوير¹ لذلك ركّز على الفروق القائمة بين القصيدة التقليدية والأنواع الأخرى لها وعلى ما يميزها عن النشيد والملحمة والشعر الحديث تاركا الحديث عن الجوانب الأخرى العامة في الشعر الثوري إلى حين، لأنّ تركيزه منصب على الأنماط الشعرية التي تتناسب مع المضمون الثوري والتي ركّز الشاعر الجزائري عليها لفعاليتها ودورها في إيقاظ الشعوب المقهورة.

2- نقد مقدمة القصيدة الثورية:

إذا كانت القصيدة الجاهلية عرفت مقدمات معينة تتمثل في الوقوف على الأطلال وما يتبع ذلك من نسيب وغزل الذي أصبح تقليدا شائعا في القصيدة العربية حتى في العصور الإسلامية المتأخرة، فإن القصيدة التقليدية في الشعر الثوري الجزائري لم تعرف هذا النوع من المقدمات، بل لم تعرف المقدمات إطلاقا² ولم تكن الوحيدة الخالية من المقدمة الطللية بل إنّ "جمهرة وفيرة من قصائد الشعر الحديث لم تعد حريصة على الاستهلال بما كانت تُستهل به القصيدة القديمة من عناصر طللية أو غزلية بحكم

¹أنظر: المرجع نفسه، ص: 165.

²أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 165.

أنها أضحت تتعامل مع التجربة الشعرية دون وسائط، على اعتبار أن هذه التجربة غدت ذاتية في مجملها ومن ثم لم تعد بها حاجة إلى التركيز على مقدمات تحمل طابع البثّ الذاتي¹ مما يعني أنها لم تُراع في توظيفها عمود الشعر العربي مع أنّ ميزة القصيدة التقليدية يكمن في مطلعها الذي يتفنن فيه الشاعر، حيث اتفقت مختلف التنظيرات النقدية القديمة على أنّه نائب عن مضمون الشعر ومدخل من خلاله يلج القارئ أو ينتقل منه إلى باقي القصيدة، مع أنّ أقدم نص نقدي لابن قتيبة تناول فيه شكل القصيدة العربية "وبين سبب انتقال الشاعر في القصيدة الواحدة من موضوع إلى موضوع وسبب جنوح الشعراء للطلل والنسيب واتخاذهما مقدمة لبدء قصائدهم ثم استرسل في الحديث عن الأقسام التي تبني على المقدمة ونفس الفكرة أكدها ابن رشيق عندما جعل للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب للغزل والميل إلى اللهو والنساء"² إذ تمتاز بطرق الشاعر موضوعه مباشرة دون أيّ تقديم فلا فرق فيها عنده بين مستهلها ووسطها ونهايتها.

اشتراط النقاد القدامى على القصيدة أن تتوفر على المبدأ والخروج والنهاية التي تقابلها على التوالي "ما سار عليه العرف من نسيب وإيجاب للحقوق وذكر للغرض على حد تعبير ابن قتيبة"³ وما ذكره نقاد الشعر القدامى⁴ عن فنيات

¹أنظر: محمد فتوح أحمد. توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة. مجلة فصول في النقد الأدبي. المجلد الأول. العدد الرابع، 1981. ص: 39.

²أنظر: علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية. دراسة نقدية. منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط 2006. صص: 37-38.

³علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية. ص: 49.

⁴الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، أما الخروج فهو أن تخرج من نسيب إلى مديح أو غيره بلطف، ثم تتماهى فيما خرجت إليه... ومن الناس من الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً له" أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 165. نقلاً عن الحسن بن رشيق المسيلي. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ص: 91. لقد كانت طريقة الشاعر في بناء قصيدته أن يحسن استهلال كلامه حتى يصرف إليه الأسماع والقلوب؛ "لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح" لذلك يختار النسيب والأطلال مقدمة يركبها للعبور إلى موضوع آخر له صلة بالموضوع الأول، ويعمد في

القصيدة لا وجود له حسب يحي الشيخ صالح في الشعر الثوري الجزائري الذي نسج قصائده بإتباع الشكل العمودي، وينضاف لغياب فنيات القصيدة التقليدية في الشعر الثوري صعوبة في التمييز "بين البداية والوسط والنهاية إلا ما يقتضيه عرض الأفكار والتجارب من تسلسل وربط بينهما، فهي جميعا تدور حول موضوع أو موضوعات أساسية متجانسة أو على الأقل تسيطر عليها وتجمع بينها حالة شعورية واحدة إذ يستهل الشاعر الثوري قصيدته دون تقديم بأية خلفية أو مقدمة مما يخلق نوعا من المفاجأة لدى القارئ أو السامع تتضمن مطلعا فجائيا، وقد تجد قصيدة أخرى لا مقدمة فيها ومطلعها يتسم بالمفاجأة والمباغطة¹ ودون أن يتتبع الناقد مختلف القصائد يشير إلى أنه لا يوجد في شعر الثورة ولا قصيدة واحدة تتوفر على مقدمة سواء أكانت غزلية أم غير ذلك بعيدة عن الموضوع أو قريبة منه، وأرجع الناقد السبب الأساسي لانعدام المقدمات في شعر الثورة إلى عامل نفسي خاص بالشاعر وظروف الثورة التي يتحدث عنها؛ فالشاعر الذي يواكب الثورة ويتتبع "أحداثها واحدا واحدا لا يجد الاستعداد والتهيؤ النفسي أمام الأحداث المتتالية المفاجئة وأمام ضراوتها ومأساويتها غالبا لكي يذهب بعيدا عن الأحداث باحثا عن مقدمة غزلية أو غير غزلية يستهل بها قصيدته، بل إن تلك الأحداث لقوتها تجعل الشاعر يعيش حالة شعورية عارمة يسيطر الحدث عليها²، مما يعني أنّ الشاعر الثوري الجزائري لم يتخل عن أهم بنية من بنيات القصيدة العربية التي تمثلها

هذا إلى اختيار مخرج لطيف يرتاح إليه المستمع، حتى إذا صار آخر الكلام، ختمه بما هو أبقي في السمع وأعلق بالنفس، لأن الأعمال بخواتمها". أنظر: علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية ص: 49. نقلا عن ابن رشيق. العمد. ص: 217.
¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 165-166.
² يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 166.

المقدمة الغزلية¹ بدافع التجديد أو محاولة استثمار الفكر الحدائي وإنّما تخلّ دافعه نفسي ورغبة الشاعر الجزائري في متابعة أحداث الثورة كاملة، ونظرا لتتابعها لم يستطع أن يجد لنفسه الهدوء الفني الذي يُمكنه من تجويد أدواته الفنية والتفكير في إيجاد مقدمة تتماشى والحدث الثوري. وأرجع الناقد سبب خلو قصائد الثورة من المقدمة بأنواعها إلى السبب النفسي وإلى طبيعة الموضوع وإلى الدفقة الشعورية التي لا تنتظر الشاعر حتى يهيئ نفسه ولا تمهله حتى يفكر بالمقدمة الطللية، الأمر الذي يؤدي إلى تنوع المقدمة بحسب الأمزجة كونها تخضع للعامل النفسي، كما أن المسألة لا ترتبط بفرح أو حزن وإنّما قضية رد فعل فرض نفسه بقوة على الشاعر. ويُفسّر الناقد رد الفعل هذا على أنّه توتر ذهني وانشغال نفسي بحدث أو موضوع يفرض نفسه على الشاعر ويحتل بؤرة الشعور عنده، ذلك الانشغال الذي يجعل الالتفات إلى ما عدا الحدث المعيش نوعا من الافتعال والتكلف، وبالتالي دليلا على عدم صدق الشاعر في موقفه وشعوره تجاه الحدث أو القضية؛ إذ لا يمكن للشاعر الثوري أن ينسلخ عن الحالة الشعورية التي تتناوبه بشكل عميق أو يتناساها أو يخفف من حدتها على الأقل ليبحث عن مقدمة غزلية تتسم بالأنس والمرح أو غير ذلك من المقدمات التي لا تلائم المقام² وما ذهب إليه الناقد يُفسّر التوجه العام الذي اتجهه الأدب الجزائري أثناء الثورة، بحيث لم يكن لدى الأدباء والشعراء الوقت

¹ وفي الحقيقة أن هذا التغير أو الخروج عن المقدمة، شهدته القصيدة في البيئة الجاهلية؛ ف"لم يكن الشعراء الصعاليك يولون عناية كبيرة بالنسيب والمقدمات الطللية، لأنهم كانوا يمثلون طبقة اجتماعية تعيش عيشة تختلف عن الآخرين، فهم لا يريدون بشعرهم امتداح... ولم يكن همهم وصف الأطلال والراحلة... بل كانوا يعبرون عن واقعهم المر، وعن الجوع الذي يمزق أحشاءهم، وعن حياة البؤس التي يتمرغون في وحلها. محاولة أبي نواس لإحداث بعض التغيير في تقاليد القصيدة العربي كما وصلت إليه، كرفضه فكرة استفتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال... ودعوته إلى الحديث عن الخمر بدلا من ذلك. وقد وقف المتنبي عند التقليد المأثور في افتتاح القصيدة وانتقده، ولم يتحرر في قصائده أن يبدأها بالنسيب كما كان التقليد شائعا. وقال إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم. أنظر: علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية. ص: 51-52.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 167.

الكافي للتفكير في شكل التعبير لأن الوضع كان يتطلب رد فعل سريع سرعة الحدث نفسه، وهذا ما نلاحظه حتى في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية آنذاك عندما ظهرت الرواية الواقعية كاستجابة شرطية للوضع المتأزم.

طبعت هذه الصفة النتاج الشعري خلال ثورة التحرير حتى أن بعض المقطوعات الغزلية التي تنصدر القصائد عبرت عن اليأس والحزن، ويرى الشيخ صالح أن المقدمة الغزلية لا تحمل دائما وجه المتعة والرضى وأنها كثيرا ما تعكس ملامح البؤس والفرق والبكاء مما يجعل ورودها بهذه الملامح في شعر الثورة شيئا مقبولا؛ لأن ذلك لا يعني أن شاعر الثورة لا يقترب من الغزل ولا يضرب فيه بسهم في وقت ما من مرحلة اندلاع الثورة لكن يعني أن الغزل أو غيره لا يمكن وروده مقدمة لموضوع آخر ويكون وروده هامشيا إلى جانب الموضوع الأساسي للقصيدة، لأن لهذا الموضوع الأساسي من الحدة والعمق والشمول ما لا يترك المجال لأي موضوع آخر غيره، إلا إذا كان في المستوى نفسه، دون أن يكون أحدهما مقدمة للآخر¹ وعلل الناقد سبب خلو الشعر الثوري الجزائري من غرض الغزل وأرجعه إلى التزمّت الفكري والأدبي الذي ساد الخمسينية الأولى من هذا القرن وهي فترة الثورة التحريرية، حيث ترك بصماته على الشعر الجزائري تجلت في ابتعاده عن الغزل واستهجانه. لكن هذا العامل لا دخل له من قريب أو بعيد في انعدام المقدمات من شعر الثورة وينفي ناقدنا أن يكون التزمّت الفكري والأدبي الذي ساد الجزائر في فترة الثورة عاملا لخلو القصيدة من المقدمة الطللية ويُرّجع السبب إلى قضية تلاحم الشكل بالمضمون؛ لأنّ المضمون الثوري لا تتناسبه مقدمة غزلية مثلما لا تناسب المديح النبوي، والحادثة معروفة حول قصيدة البردة وما استهجنه الرسول(ص) هو المقدمة الغزلية؛ فانعدام المقدمات في شعر الثورة يفسّره تلاحم الشكل بالمضمون، ذلك المبدأ المطلوب في أي عمل فني ناجح، فالمقدمات التقليدية لا تتناسب مع

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 167.

شعر الثورة التي تفاجئ العالم بأحداثها دون مقدمات و"تطغى على جميع القضايا الأخرى، مسيطرة على تفكير أبنائها وشعورهم، غير تاركة لديهم أي نصيب من الاهتمام لما عداها"¹ الأمر الذي يكشف عن أهم قضية نقدية دار حولها الجدل الكبير وهي قضية إتباع الشكل للمضمون.

أحدثت الثورة تغيرا على مختلف الأصعدة بما فيها الجانب الشكلي من القصيدة، هذا التغير كان مفاجئا لدى الناقد والقراء على حد سواء؛ لأن الشعراء تخلوا عن الاهتمام بمختلف القضايا الأخرى؛ ذلك أن "كل تغيير في المضامين الجديدة يُستتبع بتغيير في أشكالها ولكنها أشكال تخدم المضامين الجديدة، لا تطمسها ولا تصبح هدفا في ذاتها أو غريبة عن الحياة"² هذا ما حدث لمقدمة القصيدة التقليدية في الشعر الجزائري الثوري الذي دفعها إلى التخلي عن المقدمة الطللية والولوج إلى موضوع الإبداع مباشرة. ولا يعني هذا بأن القصيدة الجزائرية تخلت كليا عن تقاليد الشعر العربي القديم وإنما لم تعط اهتماما للمقدمات التي كانت معيارا فنيا عند النقاد القدامى والتي تبناها النقاد الجزائريون المعاصرون استجابة لشكل القصيدة التقليدية التي واكبت الثورة، ومن ثم صنفوا مقدمات القصائد الجزائرية الثورية إلى ثلاثة أصناف وفي كل صنف أنواع مختلفة مقدمات رسمية تشمل المقدمة الطللية والغزلية، وتعد المقدمة الطللية أقدم أشكال المقدمات التي نشأت في ضوءها القصيدة العربية والتي كانت شرطا أساسيا في بنية القصيدة، أما المقدمة الغزلية فقد جاءت بعد الطللية لأنها ترتبط أساسا بالحنين والشوق وتحن لمرحلة الشباب وتأسف لفواته، وعلى هذا الأساس فالمقدمات متداخلتان فيما بينهما، وتوجد المقدمات الثانوية المرتبطة بوصف الطيف والظعن وهي من أقدم الأشكال

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 168.

² محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب. ص: 26.

التقليدية التي أصلها الشعراء الجاهليون المتقدمون، ويوجد صنف بدون مقدمات¹ تتعدم حسب الشيخ صالح في الشعر الجزائري الثوري المقدمة الطللية بأنواعها المعروفة في النقد العربي القديم، إذ عوضها الشاعر الثوري بـ"طريقة فنية هي ليست مقدمة، لأنها لا توظف موضوعا آخر غير موضوع القصيدة نفسه، وإنما هي أداة فنية يستخدمها الشاعر مدخلا لقصائده² وقد أجاز النقد القديم للشاعر أن يجد "طرقا أخرى في استهلال القصائد، تتعدد مقاصدها وتختلف باختلاف المناسبات ودوافع القول، غير أنها ليست نموذجا عاما ولا قاعدة متبعة، لذلك فهي لا تدخل في أي نوع من أنواع المقدمات، ومن ثم فإنها تعد قصائد بدون مقدمات"³ رغم تماشيها مع المضمون الشعري، لأنها غير منمنجة عند القدامى ولم يتم إدخالها مع ما أُدخل من أنواع المقدمات. ولأنّ شعرنا الثوري يدخل ضمن شعر المناسبات تشكلت مقدمته على هذا النحو، لأنّ الشاعر في قصائد المناسبات "يتكئ على مقدمات تبدو حيناً مجرد مدخل ذاتي إلى المناسبة، وتتجلى أحيانا بمثابة إرهاب ملغوف العبارة، يُخبئ في طياته كثيرا من الخيوط الدقيقة التي تصله بنسيج التجربة. وفي الحالتين لا يخلو الأمر من تجديدات أدائية قيّمة في شكل المقدمة وعناصرها"⁴ وناقدا لما نفى عن مقدمة الشعر الثوري الجزائري انتمائها لأنواع المقدمات التي صاغها القدامى، واعتبرها طريقة فنية⁵ يُدرك أنّ "صياغة المقدمة من بدائل تشكيلية هو ضرب من التطوير في شكل المقدمة لا في جوهرها"⁶ وصياغة المقدمة في

¹أنظر: علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية. صص: 54-61.

²أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 169.

³علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية. ص: 65.

⁴محمد فتوح أحمد. توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة. ص: 40.

⁵أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 169.

⁶أنظر: محمد فتوح أحمد. توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة. ص: 40.

الشعر الثوري الجزائري قد مسّت جوهر المقدمة الطللية وتماشت مع الموضوع الثوري متخلية عن موضوعها الذي اكتسبته قديما.

يتضح من كل هذا أن الشعر الثوري الجزائري حتى وإن ابتكر طريقة مخالفة للمقدمة الغزلية هو خال من المقدمة سواء أكانت طللية أو غيرها، وقد تمثلت مقدمة الشعر الثوري التي استحدثت تماشيا مع الموضوع في أسلوب الاستفهام الذي يستهل به الشاعر قصيدته "الاستفهام عن الشيء طلبا لتعيينه"¹ لكن الأمر ليس من أجل الإجابة وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ الإجابة عن التساؤل الذي يطرحه الشاعر في مستهل قصيدته لا تحتاج إلى تعيين، أو أنّ الشاعر لا ينتظر من القارئ أن يجد لها إجابة ويُعيّنْها ثم بالاستفهام الذي يؤدي من خلال السياق وظيفة التمني² يتمنى فيها الشاعر تحقيق كل ما يتبادر إلى ذهنه ويطرحه على شكل استفهام يستفتح به قصيدته ويكشف به عن ما يدور في خاطره فقد ربط ناقدنا ظاهرة هذا الأسلوب في مقدمة القصيدة الثورية بالحالة النفسية للشاعر إذ "لم يكن ثمة ما يبرر للشاعر أن يتمسك بكل التقاليد الفنية فليس لديه وقت يقف فيه باكيا ولا متغزلا نسيبا أو مصورا ظعينة أو غير ذلك مما قد لا يتسق مع طبيعة الواقع النفسي"³ فيجد الشاعر نفسه مشحونا بالأفكار والرغبة الجامحة في قول الشعر والمقدمة تُقيّدُه ولا تتناسب والحالة النفسية التي يُعانيها؛ أي أنّ "قوة الانفعال بالتهيه لقول الشعر وتزاحم الأفكار والصور في ذهن الشاعر الشيء الذي يجعل التركيز على صورة أو فكرة واحدة وتتبعها بشيء من الإمعان والدقة حتى تتبلور وتعمق شيئا صعبا في بداية القصيدة أي قبل أن يشرع

¹ محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 2008. ص: 322.

² محمد فتوح أحمد. جدييات النص. عالم الفكر. العدد 172. المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت. 1992. ص: 53.

³ أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 28.

الشاعر في التعبير مخففاً بذلك من حدة الانفعال الفني يبدأ عملية المخاض وقبل أن يتخلص من بعض الصور والأفكار في الوقت نفسه¹ فالبداية صعبة بالنسبة للشاعر والحدث الثوري لا ينتظر فوجد الشاعر الجزائري نفسه مضطراً للتخلي عن المقدمة الطللية لصعوبتها واستغراقها لوقته وفكره وعوضها بصيغة استفهام وعيا منه؛ إذ "تأتي الصيغ الإنشائية من استفهامية وطلبية معبرة بتحديدها واستفزازيتها"² حيث يسعى إلى استفزاز الشعب الجزائري وهو جد حريص على إيصال موضوعه وتتبع أحداثه السريعة والمتتالية.

لا نستغرب هذا التفسير في حال وضعية الشاعر الجزائري أثناء الثورة الذي كان وضع مختلف كل الاختلاف عن وضع الشاعر العربي القديم حتى وإن تشابه الوضع في بعض المواقف، إلا أن واقع الثورة ليس هو نفسه واقع البيئة العربية القديمة، لأنه واقع يستدعي الدفاع عن وطن وليس عن قبيلة وهذا ما ذهب إليه الناقد صالح خرفي عندما قال بأن "الأسلوب التقليدي في الافتتاحية الغزلية، لم يسنّ إلا استجابة ومجارة لهذا العنصر الأساسي في التراث العربي"³ وليس بالضرورة أن يتماشى مع الموضوعات الأخرى، وبالتالي فإن عثرنا على مقدمة غزلية في الشعر الثوري الجزائري مردها إلى أن بعض "الشعراء أدرجوها مجارة لتقاليد التراث الشعري العربي ولم تكن ذات قصد خطابي، ومع هذا يُمكن اعتبار توظيف المقدمة الطللية على هذا النحو، ليس نزوة فنية طارئة، بل هو منهج أدائي لا ينفصه إلا عنصر المتابعة والاستمرار"⁴ لكن نقادنا لم يلتفتوا إلى إمكانية أن تعكس هذه الصياغة الجديدة للمقدمة الطللية وعي الشاعر الثوري ببنيات خطاب الشعر الحداثي وانفتاحه على

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 171.

² أنظر: سامي سويدان. في النص الشعري العربي - مقارنات منهجية - ط1. دار الآداب، بيروت. 1989. ص: 172.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 289.

⁴ أنظر: محمد فتوح أحمد. توظيف المقدمة في القصيدة الحديثة. ص: 41.

مختلف التيارات الأدبية المعاصرة وأن يولوها حقها من البحث والمعاينة وأرجعوها لظروف الشاعر أثناء الثورة واضطراره للتخلي عن الصياغة التقليدية للمقدمة.

يرى الناقد أنّ المقدمات التقليدية في الشعر الثوري الجزائري الحديث غريبة عن الموضوع بالنسبة للشاعر، بل الأصح أنه استبدلها بالفكرة أو الصورة التي تجيش بها قريحته وخواطره ورأى بأنها الأصلح لبداية قول الشعر وهذا ما يفسّر جرأة الشعراء الجزائريين وارتجالهم في أغلب القصائد؛ لأنّ أصعب مرحلة في نظم الشعر هي البداية، نظرا لتزاحم الأفكار والصور والبحث عن الأصلح لتكون مطلقا للقصيدة فهذا الوضع النفسي المتأهب يدفع الشاعر إلى أن يمس المقدمة مسا خفيفا من خلال طرح استفهامات مختصرة عابرة واحدة تلو الأخرى، وقد كانت ميزة تلك الاستفهامات حسب الشيخ صالح¹ تميل إلى الاختصار وعدم التعمق فكأن المهم بالنسبة للشاعر أن يسمح لأفكاره بالانسياب لا أقل ولا أكثر، مما يجعل من تلك المداخل الاستفهامية سبب عرض لموضوع القصيدة أو حصر لجوانبه، في حين أن المقدمة في تقاليد الشعر العربي تستلزم التروي والانتظار الذي يتنافى مع واقع القصيدة الثورية الجزائرية التقليدية التي نتجت عن حال "هيجان وانفعال دائمين" فالشاعر لم تسمح له هذه الوضعية النفسية بنظم الشعر وفق معايير وأساليبه المعروفة قديما وحديثا كما كان الوضع بالنسبة للشعر العربي في عصري الإحياء والنهضة. واستجابة لهذه الوضعية السيكولوجية تخلص من المقدمة الطللية وأخذ يلج موضوعه مباشرة لأنّه لا يقبل التأجيل والتروي، وعوضها بجملة من الاستفهامات وعندما نتأمل أساليب الاستفهام نجدها أبسط الأساليب وأكثرها إيجازا وأقلها طلبا للتركيز وإعمال الذهن والمخيلة، لأنّ من يطرحها غير مطالب بتحديد معانيها وحتى وإن كان عليه أن يجيب عنها هو نفسه، وتقديمها أولا يمكنه من استخدام ذاكرته والاستعداد للإجابة عنها.

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 171-172.

إن سؤال الذات وضعية نفسية تتتاب الإنسان عندما يكون في وضعيات نفسية أو فكرية محيرة نتيجة وضع أجبر على أن يوجد فيه، وبالتالي فالتساؤل يتمحور حول الإيجار والاختيار مما يولد حال من القلق كما يفسره الوجوديون، نطلب أجوبة آنية لا تقبل التأجيل، لذا كانت مقدمة تساؤلات القصيدة عند الشاعر الجزائري في فترة الاستعمار تعبيراً عن هذه الحال المجر على أن يحياها مكرها، ومن ثم كان عليه أن يجد تفسيراً لها هو نفسه، إنه في مواجهة مع ذاته وفي صراع مع الذات نتيجة وجود الآخر المستعمر، فهو لا ينتظر أجوبة من خارج الذات "يجيب عنها هو نفسه في ثنايا القصيدة وتبدأ الإجابة عنها من قبل الشاعر بمجرد انتهائها، والاستفهامات الأخيرة في مقدماته تتضمن الإجابة عن الأولى عن طريق ما يسميه البلاغيون الاستفهام التقريري الذي يتخذ شكل استفهام، لكن المقصود منه ليس التساؤل بل تقرير حقيقة معينة، وهذا قبل أن يترك الشاعر التساؤل نهائياً ليدخل مجال الحديث التقريري العادي مواصلاً بذلك إلقاء الأضواء على ما كان يتساءل عنه¹ وهذا دليل على أن الشاعر الجزائري استحدث طريقة مغايرة بدأ بها قصائده وركزها على الاستفهامات التقريرية لأنه في مقام تقرير حقائق الثورة الجزائرية ولهفة لاستكمال الحدث وما يُصاحبه من حيرة وقلق، هذه الاستفهامات المتتالية تعبر عن خطورة الأحداث موضوع القصيدة من وجهة النظر النفسية للشاعر، وكلما توالى التساؤلات كلما كانت حال الشاعر في تأزم أكبر نتيجة الحيرة التي تمنعه من التركيز وغالباً ما تبقى معظم هذه التساؤلات من دون أجوبة، وهذا دليل على أقصى درجات التأزم النفسي² وجهل الشاعر مصير الشعب الجزائري نتيجة عجزه الفني والفكري عن تكلمة أحداث الثورة في مخيلته.

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 172.

² يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 174.

3- عمود الشعر وموضوع الثورة:

يمكن اعتبار محاولة معاينة عمود الشعر في الشعر الثوري الجزائري دراسة شاملة لمختلف المكونات الشكلية لشعر الثورة من وزن وصورة وأسلوب، لذلك لم أفرد لهذه القضايا أقساما خاصة، وإنما أدرجتها في قضية عمود الشعر لتواترها ولأنّها مكونات أساسية للقصيدة العمودية، واصطلاح خرفي على عمود الشعر الطابع التقليدي الذي يعني به تقليد التراث العربي في الشعر أو ما سمّي بالعمود الشعري الذي فصله المرزوقي في مقدمة ديوان الحماسة¹ ولقد اتخذ الشيخ صالح من قضايا عمود الشعر التي حدّدها الجرجاني ويشترك في بعض منها مع المرزوقي مقياسا لتقييم القصيدة التقليدية عند الشاعر الجزائري الثوري، وحسبه أنّ الشعر الثوري الجزائري لم يكن متمسكا بعمود الشعر كما ورد عند القدماء العرب، وإنما طوّر فيه كثيرا بل خرج عن كثير من مبادئه، خاصة الخروج عن المعنى الذي يتحدد حسب غاية الشاعر من الشعر وطبيعة الشعر، وغاية الشاعر الثوري تصوير التجارب والأحداث بمعان غير صحيحة، وليس الإتيان بالمعاني الشريفة والصحيحة والغلو والمبالغة في رسم صور موحية ومؤثرة، إذ يرى الناقد أنّ شرف المعنى وصحته يعني الصدق في التصوير ومعاداة التصوير الكاذب المجافي للواقع² وهذا يؤكده خرفي حيث اعتبر الخصال التي تحدث عنها المرزوقي في مجملها، ما يهتم بها دارس الشعر الجزائري الحديث³ ويراهم تتجاوز البحور والقافية إلى قوالب تعبيرية، وصور بيانية، وأبواب شعرية مثلها التراث العربي.

يتطلب كل مبدأ من المبادئ التي خرج عنها الشاعر الثوري معاينة في ضوء نظرية الشعر الثوري للوقوف على مختلف الأسباب التي أدت إلى التخلي عن هذه

¹ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 337.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 174.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 338.

العناصر التكوينية والبنائية لعمود الشعر العربي، وكذا معاينة مختلف الاختلالات والإبدالات التي قام بها شعراء الجزائر في العصر الحديث خاصة الإبداعات الشعرية التي مضامينها ثورية للوصول إلى بلورة نظرية نقدية خاصة بالشعر الثوري الجزائري مقارنة مع نظرية الشعر التي اتخذت من الثورة موضوعا شعريا، وقد أكد الشيخ صالح أنّ الشاعر الثوري قد خرج خروجاً نهائياً عن أول مبدأ في عمود الشعر وهو شرف المعنى وصحته وعلل الناقد هذا الخروج بغاية الشعر التي لم تكن من أجل "الإتيان بالمعاني الشريفة والصحيحة وإنما كانت تصوير التجارب والأحداث والتعبير عنها بمعان كثيرة ما كانت غير صحيحة، فمعانيه تمتاز بالغلو والمبالغة لرسم صور موحية ومؤثرة في حين أن عمود الشعر يتطلب شرف المعنى وصحته، أي الاقتراب من الصدق وتصوير ما هو موجود فعلاً مما جعل بعض النقاد يعادون أنواعاً من التصوير بحجة أنّها كذب ومجافاة للواقع¹ لأنّ "هناك علوا لمعاني الشعر ونواميس تقصح عن صحتها مما يقتضي ضمناً توسطاً لها وانخفاضاً دون علوها أو توسطها وقوة لها في صحتها ووهنا بها في ضعفها وتوسطاً بين القوة والضعف بحسب حالها من الصحة والسقم"² كما أنّ هناك ما يعرف بـ "عيار المعنى" الذي يعرض على العقل الصحيح والفهم الصحيح الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 175.

"شرف المعنى لا يعود إلى أنها مما يستخدمه الشرفاء من الناس ... إنما شرفها بعلوها، ويعود تقدير ذلك إلى قدرة المتلقي العقلية على استقبالها، وإدراك طبيعتها من جهة المادة المؤلفة لها والوسيلة العارضة لها وموقعها في السبك الفني للقصيدة وحسن ديباجتها؛ ذلك أنّ "المعاني بعلوها وتوسطها وانخفاضها في الشعر تعود إلى طاقة الشاعر الإبداعية مشفوعة بالمؤثرات الفاعلة، كالرؤية والعقل والتجربة التي يحيا بها المبدع ثقافة وحياة، مما يترك أثره في بنية معانيه وطريقة عرضها في أشعاره، متخذاً ما يناسبها من اللفظ أو المعنى، من حيث لا يعلم لها أثراً، لأنه مشدود ... إلى المعنى الأكبر المسمى غرض القصيدة أو هدفها بمناسبة قولها. أنظر عبد الكريم محمد حسين. عمود الشعر. ص: 155-156.

² أنظر: عبد الكريم محمد حسين. عمود الشعر. صص: 151-152.

ووحشته"¹، ومن هنا "اشتراط لعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح؛ لأن المعاني هي "من آثار العقل، والألفاظ من آثار القول"² ولقد أدرك العرب القدامى هذا المعيار لذلك جعلوا "للمعنى أربعة مستويات من الوجود، فهم يرون للمعنى وجودا في الأذهان، وآخر في الأعيان، وثالثا في اللسان ورابعا بالبنان خطأ"³ وجعلوا "لكل وجود ضوابطه التي يخضع لها، فالمعنى الذهني متأثر بشروط ذلك الإنسان الحية رؤية وتربية وعقلا وبدنا، ومعناه الإبداعي سيكون متأثرا بشروط حياته الذهنية والنفسية وتجاربه ورؤيته وعاهته البدنية أو العقلية فلمعنى المستقر لديه ينتقل منه إلى لفظه أو شعره في الإنشاد؛ أي عند انتقاله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، عند ذلك سيكون معناه محكوما بضوابط اللغة الشعرية وقواعد الشعر في اللفظ والمعنى والوزن والقافية ووسائل التعبير الفني التي يقتضيها عمود الشعر، لهذا يتطلب إدراك المعاني الإبداعية وتلقيها بجنس أصلها الذي أرسلت منه، لأن طبيعة المعنى قبل إبداعه نصا كان ذهنيا وصورته بعد تحوله من النص إلى المتلقي ستأخذ طبيعته الأصلية التي كان عليها عند المبدع"⁴ حيث يبذل المبدع جهده في تحويل الفكرة من مستواها الإيديولوجي إلى المستوى الفني ويأتي القارئ

¹المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. 1. ص: 9. نقلا عن عبد الكريم محمد حسين. عمود الشعر. ص: 152.

²المرجع نفسه، ص: 153.

³السيوطي ابو الفضل جلال الدين عبد الرحمن. معترك الاقران في إعجاز القرآن. دار الكتب العلمية، 1988. ص: 4. نقلا عن عبد الكريم محمد حسين. عمود الشعر. ص: 152.

⁴عبد الكريم محمد حسين. عمود الشعر. ص: 153.

بمقدار ما يتمتع المتلقي من عقل صحيح من الأمراض يصيب المعاني الشعرية، في تمثلها، فإذا أصيب بشوائب بعقله من أثر عارض على بدنه أو حاجاته النفسية فيكون المعنى مشوبا غير صاف ولا تام، ولا واف بمقدار علته في نفسه وصحة العقل في المبدع تترك أثرها في المعنى الشعري إذ يكون المعنى متخذا صورته من طبيعة عقل صاحبه ورؤيته وآفته في نفسه أو بدنه. وإذا تم القبول والاصطفاء، وقامت القرائن على صحة سبك المعنى في دنيا الشعر وضوابطه، دل ذلك على أن ما قبل كان بمقدار سلامة العقل، وما شيب كان دالا على مقدار شوب العقل عند مبدعه أو متلقيه، أو عندهما معا" أنظر: عبد الكريم محمد حسين. عمود الشعر. ص: 153-154.

ليحوّلها من مستواها الفني إلى المستوى الإيديولوجي وبهذا يأخذ معنى النص بعد أن يستلمه القارئ طبيعته التي حضيت باهتمام المبدع.

توصل الناقد إلى أنّ الشاعر الجزائري قد خرج عن كثير من مبادئ عمود الشعر العربي التي حدّدها القدامى ومع ذلك يعتبر متمسكا بعمود الشعر لأنّه لم يخرج إلا عن مبادئه التي تجاوزها أغلب الشعراء الأقدمين فضلا عن المحدثين؛ مما يعني أنّ شعراء الثورة "ظلوا يتقيّون المدرسة التقليدية ولا يخرجون عن عمود الشعر إلا بمقدار"¹ أي أنّ الشاعر الثوري الجزائري "تمسك بعمود الشعر بالمفهوم الحديث له، ذلك المفهوم الذي يرى أن عمود الشعر يعني التمسك ببحور الخليل وبالجزالة العربية في اللفظ مع التجديد في جوانب الصور والفكر، وهذا المفهوم الحديث هو الذي ارتضاه جل الشعراء المحدثين من أصحاب القصيدة التقليدية"² ويكفي للشاعر الثوري في نظر الشيخ صالح حتى يقال عنه أنّه ملتزم بعمود الشعر العربي أن يلتزم بالعروض العربي وقوافيه كما مثله الخليل وأن يجوّد ألفاظه من خلال استخدامه للجزل منها وأن يحاول قدر الإمكان أن يجدد في صورته الشعرية، تماشيا مع فكرة أو أيديولوجية المضمون الشعري، فالناقد على وعي بأن القصيدة العمودية بعروضها ومختلف بنياتها "مطواعة للتعبير عن مطالب الحياة، وأفكار الشاعر"³ وأنّ حركة الإحياء للشعر القديم قد مكّنت الشعراء من التعبير عن مشاعر الشعب وعواطفه و"استأنفوا لشعرنا حياته القديمة الخصبة، وطوعوه ليؤدي حياتنا العامة أداء دقيقاً"⁴ ويكفيه الشاعر الجزائري أنّه جعل من قضية الثورة التحريرية فكرة مضمونه الشعري ليجد هيكل الشعر العمودي مسائرا له مطواعة فيما يذهب إليه.

¹ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 31.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 178.

³ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ط1. دار المريح للنشر، الرياض. 1987. ص: 326.

⁴ شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ط10. دار المعارف، مصر. 1992. ص: 56.

ثانيا: القيمة الفنية للقصيدة الملحمية الجزائرية:

تلوح في الشعر الجزائري الثوري حسب خرفي "صور أدبية بطولية، إن لم تساعدنا الأحداث المتعاقبة على التكامل الفني فأنها لم تحرمها من صدق الإحساس، ونبل المضمون"¹ فحديث ناقدنا عن نبل المضمون في الملحمة يؤكد وعيه بأن الميزة الأساسية للفن الملحمي هي "العظمة الحربية، والموضوع الشهير"² لذلك يمكن إدراج الشعر الثوري الجزائري ضمن الأدب الملحمي لتعنيته ببطولات الأمة وإنجازاتها الحربية، إذ لا ينقص موضوع الثورة الجزائرية الشهرة والذيع، أما من الناحية الفنية فحاله مثل حال الشعر الجزائري الحديث ككل الذي قصر الشعراء في جانبه الفني ولم يعطوه حقه، وقد وجد خرفي أن البناء الفني للأدب الملحمي الجزائري غير مكتمل وأرجع السبب لتوالي وتسارع الأحداث أثناء الثورة الجزائرية الذي حال دون التروي والهدوء الذي تتطلبه الصياغة الفنية، كما يرجع إلى الاهتمام المتزايد بالمضمون الثوري لذلك نجد "الشعراء التقليديين في الفترة الحديثة تكلموا لنا عن بطولات عصرهم لا بطرق إيحائية كما يتطلب الشعر وإنما بأسلوب خطابي وعظي لأن عصرهم كان عصر استنهاض الهمم وشحن العزائم، وإذا أضفنا إلى هذا ثقافتهم التقليدية التي تعتمد على الصناعة اللفظية وجدنا ما يبرر أسلوبهم المنبري"³ الذي طغى على كل الشعر الجزائري الحديث بكل أنماطه وهياكله نتيجة مسابرة أحداث الثورة التحريرية، ولأن "الحرب لها المكانة الأولى في الملحمة"⁴ تطّبت ثورتنا هذا الأسلوب واستدعته.

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 29.

² فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. ط3. منشورات عويدات، بيروت باريس. 1983. ص: 64.

³ أنظر: عثمان سعدي. البطولة في أدب المغرب العربي الحديث. مجلة الفكر التونسية، ع 7-8 شباط 1960. ص: 66. نقلا عن: الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 189.

⁴ فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى. ص: 65.

واعتمادا على الهيكل الملحمي الذي تقرر أن "الشكل في الملحمة يكون شعرا"¹ تخضع فنيات الملحمة لشروط وضوابط خطاب الشعر، ولما عاين خرفي الشعر الملحمي الجزائري وجده قد تفنن في عرض هذه البطولات تصعيدا لها وتصويرا لوقائعها، وكان لانغماسه في التجربة أثر سحري على هذا التفنن تلمس فيه التسامي فوق الآلام الحسية والتسامح في مواقف تبرر الحقد والطمأنينة القريرة العين بالنصر في ذروة الملحمة ودفقة الدمعة السخية"² وتحدث ناقدنا عن العمل الجبار الذي قام به الشاعر الثوري لما تتبع الوقائع والأحداث مرحلة مرحلة واعتبره من سمات التفنن لصدق التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر واستطاع إخراجها في قالب فني، لكن تنقصه الأدوات الفنية للشعر الملحمي نظرا لاهتمام الشاعر الثوري بفخامة الموضوع وإهماله الجانب الفني في حين أنّ الملحمة "ينبغي أن تكون المادة فيها بسيطة، تستمد غناها من خيال الشاعر، لا من كثرة الحوادث الهامة"³ والشاعر الجزائري لم يلجأ إلى الخيال في صياغة مادة شعره، إذ لم يكن همه الشكل الفني وإنما المضمون الثوري فوفر جهده له واشتغل بكثرة الأحداث الهامة والمتوالية التي لم تمهله التفكير في تجويد شكل شعره. ومع هذا أقرّ الشيخ صالح بتوافر الوحدة الموضوعية وتحققها في الشعر الملحمي، والتي هي من شروطه الأساسية⁴ نظرا لاهتمام الشاعر الجزائري بموضوع واحد هو ثورة التحرير الوطنية، غير أنّ الموضوع الملحمي يُشترط فيه أن يؤخذ من التاريخ، ومن التاريخ القديم بالذات"⁵ لا أن يؤخذ من أحداث الواقع التي يعيشها الشاعر مع الجماعة التي ينتمي إليه،

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: ن.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 29.

³ فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية. ص: 64.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 425.

⁵ فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى. ص: 64.

واشتراط الموضوع القديم يُحقّق فكرة البطولة التي تُنسب إلى أناس أفضل منا غير عاديين ومتميزين.

الضعف الفني له ما يبرره ويشترك فيه الشاعر الجزائري مع غيره من الشعراء ويعتبره كثير من النقاد قضية أو "ظاهرة عامة في شعر المقاومة، وأن هذا الطابع عام يسود معظم الشعر النضالي في فترة كهذه، وللقاعدة شواذ"¹ لا يمكن القياس عليها، يكفي أن الشعر الثوري الجزائري يُعالج موضوع البطولة وهذا ما أدخله الشعر الملحمي؛ إذ "برزت في إلياذة الجزائر الخصائص الملحمية، وإن كانت مصبوغة بصبغة عصرها وأسلوب ناظمها"² ذلك الاصطباغ الذي أدى إلى خلوها من بعض فنيات الخطاب الملحمي، الأمر الذي يُتوقع معه تكيف الشاعر الجزائري لفنيات الملحمة بما يتلاءم وعصره. ولقد حاول الشيخ صالح إخضاع إلياذة الجزائر لسمات وخصائص الفن الملحمي معتمدا على الفنيات التي جمعها أبي حافة في دراسته محاولا الوقوف من خلالها على مدى استيفاء الشعر الملحمي الجزائري لجملة القواعد والقوانين التي تضبط الخطاب الملحمي أو إخلاله بها وابتعاده عنها، وأشار الناقد إلى أن ظهور مصطلح ملحمة بالعربية كان في بداية القرن العشرين مع بداية النهضة العربية وبداية تفكير النقد العربي في الاستفادة من تراث الغرب ونقده، واعتبر المصطلح تعريب لكلمة épos الإغريقية³ ومنها تولدت "الكلمات الأوروبية، الفرنسية épopee والانجليزية epic، وهي تعني في الأصل أن تروي وتحدث وتقص"⁴ ويمكن لمتصفح الشعر الثوري الجزائري الحديث أن يقف على ما يدل على القص والسرد والحدث والتتابع؛ إذ "تبنى -عن قصد- السرد"⁵ ويقص

¹ الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 190.

² نور الهدى لوثن. وقفة مع الأدب الملحمي. المكتب الجامعي الحديث، الأزريطية -الإسكندرية. 2006. ص: 56.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 204.

⁴ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1979. ص: 73.

⁵ محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التتظير. ص: 99.

معاناة الشعب الجزائري مع الاستعمار الفرنسي ويتتبع أحداثها حدثاً بحدث، الأمر الذي أدى إلى تداخل الأدب بالتاريخ كونه شعر خاص بالخطاب التاريخي وله فنياته التي تميزه. ويمكن الوقوف على ضعف الشاعر الجزائري في شعره الملحمي الذي لم يتمكن من التفريق بين الأدب والتاريخ، فجاء شعره وثيقة تاريخية تسرد أحداث الواقع، في حين أنّ الملحمة تشترط على الشاعر أن يربط بين الأحداث بضرورة منطقية، دون أن يرويها في ميقاتها التاريخي¹ وهذا الربط المنطقي للأحداث هو الفاصل بين الشاعر الملحمي والمؤرخ، فحال الشعر الملحمي الجزائري حال باقي خطاب الشعر الأخرى، لم يهتم فيها الشاعر بالجانب الفني لأنه ينشد المضمون.

حاول الشيخ صالح معاينة الشعر الثوري الجزائري الذي تشكّل على النمط الملحمي ليقف على مدى استيعاب الشاعر الجزائري لفنيات الملحمة وإذا ما وُفق في مسعاه، من أجل موقعة الشعر الجزائري الملحمي ضمن نظريات الشعر إذ اعتبر ناقدنا القصة الشعرية التي تسرد تاريخ الجزائر ملحمة رغم نقص فنيات هذا الجنس الأدبي وأوجد "مقاييس محلية خاصة بنوع من الخطاب التاريخي، وبفترة معينة"² حتى يُنقّص الواقع الفني للشعر الجزائري الثوري الذي تعامل معه معظم النقاد بكثير من التساهل والتغافل لجلالة المضمون الذي يحمله، وفي هذا إعفاء للشاعر من أي مسؤولية قد تتبّعه.

لقد قدّم الشيخ صالح فلسفة للقضية قبل معاينتها كما تعامل مع مختلف قضايا الشعر الجزائري التي تناولها، فقدّم تعريفات للملحمة أوردتها نقاد عرب وبدأ بالتعريف الذي وضعه علي جواد الطاهر بأنّ الملحمة "قصيدة تقوم على السرد القصصي تبلغ من الطول آلاف الأبيات، وتتضمن حادثة بطولية خارقة وقعت فعلاً

¹ فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية. ص: 65.

² محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التتظير. ص: 99.

في تاريخ سابق على النظم فدخلت في تقاليد الشعب وأمجاده، وأنشيد شعرائه وحكاياته وأساطيره وأقصى خياله، ترسم المثل الأعلى للشعور القومي، ويتناقلها جيل عن جيل لأنها تسجل رمزا لعواطف جماعية ضخمة من وطنية وإنسانية ودينية¹ ليتضح أن الملحمة تكتب شعرا لأنّ النظم يتناسب مع الطول كما يسهل عملية حفظها واسترجاعها وتتخذ من السرد تقنية لها حتى يمكن القول أن الملحمة جنس سردي تحكي حادثة وقعت فعلا، لأنّ "الأساس في الشعر الملحمي أن يكون قصصيا ذو أصل تاريخي، لكن مخيلة الشعب تضخمه وتمزج فيه بين الحقيقة والأسطورة"² فهي قصة تهيكلت في قالب شعري أو "تبنّت الشكل الشعري، فاستحالت مصطلحا أدبيا يعني نوعا أدبيا شعريا"³ ومضمونها قصة تسجل عواطف الشعب وتخلّد تاريخه البطولي، فالمحمة تستند على واقعة تاريخية وقعت لشعب أو أمة وتلجأ إلى الخيال والأسطورة لتجعلها خلفية تتبنى عليها، غير أنّ الخيال في الشعر البطولي "لا يكون أبدا بجانب الشعر، فقد يكون بجانب الوقائع أيضا، وقد كان كافيا للشعر إزاء الثورة أن يستلهم الواقع، ويكفيه رضى أن يرقى إلى روعة هذا الواقع"⁴ مما يدخله ضمن الشعر الملحمي، فالثورة الجزائرية حدث واقعي بطله شعب بأكمله وبالتالي فالشعر الثوري شعر بطولي تأتت له البطولة من اهتمامه بالواقع المعاش.

وأورد الشيخ صالح تعريفا للمحمة أخذه عن ميشال عاصي الذي جعل الملحمة "قصيدة شعرية طويلة تدور أحداثها حول معارك ضخمة وبطولات خارقة خاضها شعب من أجل قضية تتصل بوجوده الإنساني والقومي ودفاعا عن مآثوراته

¹ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 73.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. 1988. ص: 17.

³ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 73.

⁴ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 233.

ومقدساته العريقة، وهي إذ تصف المعارك والبطولات تصور عصرا بكامله من عصور هذا الشعب، وما يعيش فيه من تقاليد، ويسعى إليه من مثل، ويتبناه من مفاهيم ومعتقدات وأفكار¹ ويكاد يتفق ميشال عاصي مع علي جواد في شكل الملحمة، ويضيف أن الملحمة تصوّر عصرا بكامله من عصور هذا الشعب، مما يعني أن الملحمة لا تكتب إلا بعد نهاية الواقعة لتتغنى ببطولاتها، الأمر الذي يدل على أن الملحمة من ناحية المضمون هي نهاية للحضارة التي بلغت فيها أمة ما ذروتها ببطولاتها المنجزة لكن يجب أن تشمل جميع النواحي الحربية والاجتماعية والدينية والخلقية والأخلاقية² وبهذا تحمل معنى الهدم وإعادة البناء من جديد، لكنها من ناحية الشكل هي بداية لبناء صرح معرفي وأدبي، إذ تعتبر أول خطاب شعري تشكّل.

ويوضح أبو حاقّة أن الشعر الملحمي "قوامه القصص البطولي والأعمال العظيمة الخارقة، والسرد الطويل المتشعب، والشعر الملحمي حكاية شعب في نضاله، وفي تقدمه عبر الحياة المتطورة، وتاريخ لأمجاده، وسجل لوقائعه الكبرى ومآثره بين الشعوب، فهو يعنى بالإنسان كجماعة لا كفرد، ويهتم بالفعل الكلي على نقيض ما يفعل الشعر الغنائي، وهو يمجّد الأمة، ويمدح فضائلها، ويتغنى بما يصدر عنها من عمل"³ لنكتشف ميزة أخرى في الشعر الملحمي وهي أنّه شعر جماعي يكون فيه الشاعر ملتزم بقضايا النضال والكفاح والثورة لأنّ "الملحمة تصور لنا عالما كاملا بكل ما فيه من تفاصيل ومميزات، وهذا العالم يكون حافلا بالصور الشعبية"⁴ فهي تتبّع للمراحل التاريخية التي مر بها الشعب وتغني ببطولاتها

¹ ميشال عاصي. الفن والأدب. ص: 160. نقله عنه يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 203.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

³ أحمد أبو حاقّة. فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب. ط1. منشورات دار الشرق الجديد. 1960. صص: 8-9.

⁴ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

الجماعية و"الشاعر القصصي بهذا الاعتبار يعبر عن شعائر غيره"¹ أي أن الملحمة "حديث عن الغير"² والبطولة فيها "بطولة جماعية لا فردية"³، خلافا للشعر الغنائي الذي يتغنى بالبطولة الفردية لأنّ "الشاعر الموسيقي إنّما يعبر عن شعائر نفسه"⁴ أما الشاعر الملحمي فهو يُعبر عن شعائر الجماعة. ويدرك الشيخ صالح أهمية البطل في الملحمة ويذكر بأن البطولة من خصائص هذا الفن؛ لأنّها تحكي البطولة وتمجد الأبطال وتصورهم وهم في حلبة الصراع يلعبون أدوارا تتصف بالقوة والخطورة دفاعا عن الكيان الذي ينتمون إليه، وقد أقرّ بتوافر البطولة في إلياذة الجزائر واعتبر حديث الشاعر عن التاريخ الجزائري منذ القديم حديث عن جانب البطولة فيه؛ لأنّ الشاعر في شعره الملحمي لم يركّز إلا على جوانب القوة والعظمة غاضا النظر في أغلب الأحيان عن جوانب الضعف والتقهقر.

نفى الناقد البطولة التقليدية المتوافرة في الملاحم عن إلياذة الجزائر رغم عدم خروجها عن مفهومها التقليدي، فإذا كانت البطولة عند هوميروس هي بطولة أفراد يبطلون ويفتقون ويحققون النصر بما يملكون من صفات البطل وهي في مجملها تتعلق بالجانب الجسدي، فالبطولة عند الشاعر الجزائري هي بطولة شعب يسعى لتحقيق ذاته وفرض وجوده عن طريق صفات بطولية تتدخل القوة الجسدية فيها بنصيب⁵ وتتصف البطولة في إلياذة الجزائر حسب الشيخ صالح بصفتين أساسيتين⁶ أنّها أولا بطولة متطورة، فليست بطولة فارسين يتقابلان في الحلبة

¹ سليمان البستاني. نظرية الشعر - مقدمة ترجمة الإلياذة، معربة نظما وعليها شرح تاريخي - ط3. منشورات وزارة الثقافة في

الجمهورية العربية السورية. دمشق، 1996. ص: 164.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ط1. ص: 17.

³ نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 58.

⁴ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 164.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 234.

⁶ المرجع نفسه، ص: 235.

ويتبارزان بسيفيهما وإنّما بطولة مقاومة الإغراء بالخلود إلى الدعة والسلام والقيام بحزم الأمر ووضع الخطط المباغتة والاستماتة، صراع بين شعبين مختلفين في العرق والدين لا رابط بينهما، من أجل الحصول على الهدف المنشود الحرية والكرامة والاستقلال، فالبطولة مجسدة في الشعر الثوري الجزائري لكنها "بطولة متطورة تُساير مقتضى الحال"¹ وتتماشى مع الأحداث الراهنة في الواقع، والصفة الثانية التي تُميّز الشعر الملحمي الجزائري هي أنّها بطولة شعبية لا فردية وحديث الشاعر كان دائماً بلسان المجموعة وحتى عندما يتناول بعض الأفراد بصورة شخصية مورداً أسمائهم فإنّه ينظر إليهم من خلال المجموعة التي أفرزتهم وشكّلت طبيعتهم وفق ما تريد من صفات ليقوموا بما تريد من أدوار، وهنا نلاحظ عدم تركيز الشاعر على صفاتهم الفردية واهتمامه الكبير بالجانب الجمعي فيهم² وتخص البطولة عادة "بطلا هو محور قصص قومية وطنية"³ واستنتج الناقد من خلال صفتي البطولة في الشعر الملحمي الجزائري أن لاختلاف العصر أثره في اختلاف نوعية البطولة وأن توافر إلياذة الجزائر على صفتي التطور والجماعية راجعتان أساساً إلى نظرة الشاعر إلى البطولة في حد ذاتها، فلم يكن شاعرنا يتحدث عن أبطال متعددين وإنّما عن بطل واحد هو الشعب الجزائري في تاريخه الطويل⁴ فناقشنا على وعي بنوع البطولة المطلوبة في الفن الملحمي ذلك أن "للبطولة التي ولع بها الشعر القصصي مستوى سام لا يرقى إليه إلا الذين يضحون بأنفسهم في سبيل مثل ي نهجونه وينسون من أجله الحياة وما فيها من مغريات ويبتغون خير القبيلة أو الشعب أو الإنسانية جمعاء"⁵ وقد وقف عليها من خلال معاينته للشعر

¹ نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 58.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 236.

³ ناصر الحاني. المصطلح في الأدب الغربي. منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت. 1968. ص: 111.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 236.

⁵ أنظر: ناصر الحاني. المصطلح في الأدب الغربي. ص: 111-112.

الثوري الجزائري ووجد الشعب الجزائري بأكمله قد خاض بطولة بآتم معنى الكلمة ضد المستعمر الفرنسي وضحى بنفسه من أجل كرامة الشعب الجزائري وحرية العرب والإنسان ككل؛ فما سعت إليه ثورة التحرير الجزائرية يهتم الكيان البشري جميعا.

خلّص الشيخ صالح¹ مما تقدم من مفاهيم إلى أنّ الملحمة شعر موضوعي يتصف بالطول ويحكي بطولة شعب في فترة ما من تاريخه بكثير من التعلق والحماسة وبالاكتفاء على الخوارق والأساطير، وأشار إلى أن ديوان الشعر العربي القديم خال من هذا النوع من الشعر فلم يكن عند الجاهليين ملاحم بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، أي باعتبار ما تدل عليه نوعا من الشعر تحدده سمات خاصة، ولا في العصور الإسلامية المتعاقبة ولا في العصر الحديث، وقد استثنى من حكمه رسالة الغفران للمعري التي رأى فيها ما يقارب الملحمة من بعض النواحي خاصة جوها الأسطوري ونفسها الطويل إلا أن تشكّلها نثرا أخرجها من مجال الملحمة التي كتبت شعرا لتسهيل حفظها.

1- الوحدة العضوية في الشعر الملحمي الجزائري:

ركّز الشيخ صالح على موضوعية الشعر الملحمي لما عاين الشعر الثوري الجزائري ليوقف عن فنيات الملحمة، مستندا إلى فكرة أنّ "الشاعر الملحمي يتحدث عن أبطال بعيدين عن ذاته، فيعرض أحداثا قد جرت، ومحنة قاسية قد اجتازوها، ويصوّر حياتهم وعواطفهم وكل ما يتصل بهم، تصويرا موضوعيا"² لأنّ القارئ يتلقى الملحمة "بشكل موضوعي، أي أنّه لا يرى الشاعر من وراء الكلمات ولا يُحسّ له أثرا، ولا يقع منه على اسم أو ضمير يعود عليه"³ وخلص ناقدنا إلى أنّ موضوع إلياذة الجزائر

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 203-204.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

³ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 73.

"موضوع ملحمي لا غبار عليه فهي من بدايتها إلى نهايتها تحكي قصة شعب في نضاله ضد الاحتلال الأجنبي، وفي صراعه مع الزمن الذي يحمل إليه في كل مرحلة من مراحل عدوا جديدا يناصره العداء بأسلوب جديد"¹ وأرسطو كان ممن حدّد خصائص الملحمة تحديدا فنيا حين رأى أن الملحمة يجب أن تدور حول حادثة مكتملة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية، وبهذا تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضوية لمخلوق حي"² فعلى الشاعر أن يُسهم في البناء والمحافظة على الوحدة وتسلسل الحدث -أو الأحداث- بين العرض والعقدة والحل"³ فالملحمة من الشعر الموضوعي، والموضوعية من أركانها الأساسية التي حدّدها لها النقاد، والشاعر في الملحمة يتناول أشياء خارجة عن ذاته ويُصوّر تجربة أمة كاملة بعيدة عن تجاربه الخاصة ويتحدث عن أبطال بعيدين عن ذاته"⁴ كما أن الأحداث لم تكن "أحداث الشاعر نفسه، لذا عليه أن يختفي موضوعيا وراء الكلمات"⁵ والشاعر الجزائري في ملحمة حسب الشيخ صالح "موضوعي بصورة عامة؛ لأنّه تحدث عن الوقائع بما روى التاريخ عنها، ويتناول الأبطال بما قاموا به من أدوار سجلها التاريخ، لكن تحقيقه هذا العنصر لم يكن تاما، بعبارة أدق، لم يكن ينتظم الإلياذة من بدايتها حتى نهايتها، بل تخللتها من حين إلى آخر تدخلات للشاعر ينسى فيها موضوعه ليتحدث عن ذاته"⁶ الأمر الذي انعدم معه عنصر الموضوعية والذي لم يكن "مطبعا من بداية الإلياذة إلى نهايتها، إذ نسجّل بعض التدخلات من طرف الشاعر ليتكلم عن نفسه"⁷ مما يعني أنّ الشاعر

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 231.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 16.

³ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 74.

⁴ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 244.

⁵ أنظر: علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 74.

⁶ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 244.

⁷ نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 56.

الجزائري في ملحمة قد نحى منحى ذاتي محض، من خلال "مناجاته الجزائر مناجاة المحب الولهان، مركزا على علاقته بها¹ وتعلقه الشديد، وهذه الذاتية لا تتنافى مع الموضوعية التي تتطلبها الملحمة لأنّ "عالم الملاحم عالم حرية فردية على الرغم من الجماعية التي تشترط في الموضوع الملحمي"² فقد وجد الشيخ صالح "جميع أحداث الإلياذة أحداث قومية لا أحداث فردية، وحتى الأحداث الفردية التي وردت فيها تكتسب جماعيتها وقوميتها من الإطار العام الذي وردت فيه؛ فهي فردية في مظهرها، لكنها لتحقيق الذات القومية في هدفها وتعبّر عن شعور الجماعة لا الفرد، يتجلى ذلك فيما ورد في الإلياذة من تصوير لمواقف بعض المناضلين والشهداء، فأعمالهم من صميم العمل القومي، وأغلب أحداث الإلياذة هوميروس من هذا النوع"³ تُصوّر مواقف يقوم بها أفراد يعكسون من خلالها مواقف الجماعة التي ينتمون إليها، لذلك نجد "الشاعر يتلقى الحدث التاريخي الضخم وقد استحال أسطورة ومثلا لجماعة، فيعمل -بما أوتي من موهبة خاصة- على تهذيبه"⁴ دون أن يسمح لذاته أن تظهر، وقد اعتبر يحي الشيخ صالح⁵ التفات الشاعر الملحمي الجزائري لذاته هفوة فنية يصعب الإمساك بها لأنّ الشاعر يربطها بسياق الملحمة الأمر الذي جعلها محافظة على موضوعيتها، واعتبر ناقدنا تلك العلاقات التي يوفرها الشاعر لتدخلاته الذاتية مُهَوّن لهذه السقطة الفنية لأنّها تجعل من تلك الذاتية شيئا آخر غير ما يقابل الموضوعية على طرف النقيض، أي ذاتية مخففة أو مموضعة.

وقف ناقدنا على فنية ملحمة يكتسي معها موضوع إلياذة الجزائر صبغة أخرى تجعله موضوعا ملحميا في الصميم، وهو الصراع "بين حضارات مختلفة،

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 209-210.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

³ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 232.

⁴ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 74.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 249.

تقف دائما على إحدى الجبهتين حضارة جزائرية، وعلى الجهة الأخرى حضارة غازية يحتد الصراع بينهما، ولا يكاد يخفت حتى يقوم من جديد بين حضارتين¹ إذ يدور موضوع الشعر الملحمي "على الصراع بين حضارتين أو بين أمتين، كل أمة منهما تعمل بمجموعها لحماية نفسها من غوائل العدو، فالصراع الملحمي صراع من أجل الحياة، وكل من الطرفين له الحق في الدفاع عن وجوده"² و"الحرب في الملحمة لا يجوز إلا أن تكون بين أمتين، بحيث أن الحروب الداخلية والانقسامات السياسية والصراع بين الأحزاب قلما تتلاءم وشعر الملاحم"³ ولقد وقف الشيخ صالح على عاملا مهم ساعد الشاعر على أن يجعل من موضوعه موضوعا ملحميا ناجحا، ذلك هو تركيزه على الحضارات القديمة التي تحتل أكبر جزء من إلياذته⁴ وقد أجزم ناقدنا أن موضوع إلياذة الجزائر ملحمي في مجمله إلا فيما يتعلق بمرحلة الاستقلال حيث يتناول الشاعر مشكلات ثقافية وأخلاقية تبعده نوعا ما عن الصراع⁵ وبقي الشاعر الملحمي يتغنى بمآثر أمته حتى بعد حصولها على الاستقلال دون أن تستوفي شروط الصراع الذي تتطلبه الملحمة، إذ تشترط وجود أمتين تتصارعان من أجل البقاء وما يُصاحب هذا الصراع من أحداث دموية، في حين يُعتبر تتبع الشاعر الثوري لأحداث الاستقلال أين بدأ شعبه يخوض معركة أخرى ضد التخلف والفقر والجهل، خارج عن ما تهتم به الملحمة.

2- الصورة والأسلوب في الشعر الملحمي الجزائري:

مال الشاعر الجزائري في ملحمة حسب الشيخ صالح إلى أسلوب الوعظ والتعليم خاصة في الجزء الأخير من إلياذة الجزائر والذي ورد فيه الحديث عن

¹ المرجع نفسه، ص: 232.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 16.

³ أحمد أبو حاقّة. فن الشعر الملحمي. ص: 17.

⁴ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 233.

⁵ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 234.

السياسة والتغيرات الثقافية بعد الاستقلال، مما أبعد بعض الشيء عن صميم موضوع الملحمة لكنه لا يخرج عنه فهو صراع ضد كيانات إن لم تكن بشرية ففكرية تحاول هي الأخرى الغزو والتأثير، لكن الذي يؤخذ على الشاعر هو أنه أفرغ ذلك الصراع الفكري من محتواه الأمر الذي "أبعده عن أسلوب السرد القصصي"¹ وفرض عليه إتباع أسلوب الوعظ لأنّ الإلياذة الجزائرية "متأثرة تأثراً كبيراً في مستواها الإسلامي بأسلوب القرآن الكريم"² الأمر الذي ساعد على غلبة أسلوب الوعظ والإرشاد الذي لا يتماشى وأسلوب الملحمة التي تطلب أسلوباً سردياً، وناقداً يدرك جيداً أنّ "الأسلوب الملحمي يجب أن يتميز بالقوة والبطولة الرائعة"³ التي يُفرها الأسلوب القصصي، لذا وجب أن تكتب الملحمة بأسلوب سردي قصصي يتصف بالحركة والتشخيص والتشويق"⁴ حيث "تتجلى قوة الأسلوب في فخامته وفي الجرس الذي يحاكي وقع الرماح وصليل السيوف"⁵ فضروري أن تتساوى قوة أسلوب الملحمة مع قوة الأحداث والبطولة التي تحكي عنها. ولقد بذل الشاعر الجزائري في ملحمة جهداً كبيراً ليحقق لأسلوبه صفة السرد القصصي لكنه لم يتحقق من ذلك إلا القليل، حيث نجد الملحمة الجزائرية "زاخرة بالألفاظ الدينية"⁶ التي تؤدي دلالة مباشرة وواضحة خالية من الفخامة وعنصر القصة واضح في الإلياذة من حيث مظهره المتمثل في الحكاية عن الآخرين وسرد الأحداث والوقائع، لكنه أسلوب قصصي جاف تنقصه الروح القصصية والتشخيص قليل جداً والحبكة الفنية

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 232.

² نور الهدى لوثن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 58.

³ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

⁴ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 249.

⁵ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

⁶ نور الهدى لوثن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 58.

للأحداث لا نرى لها أثراً¹ في حين تتطلب الملحمة حبكة مُحكمة وحرارة القص وما يُصاحبه من عناصر التشويق والمفاجأة وأسلوب "تتراحم فيه الحروف وتتدافع الجمل وتجزل التراكيب وتشحن الأصوات في كلام موجز فخم"² لا يقل فخامة وروعة عن البطولة التي تُسرد أحداثها، ولعل أبرز تجلي للعنصر القصصي في إلياذة الجزائر يتجلى في المقطع الذي يطرى فيه الشاعر جهاد الحيوانات وبيارك نضالها وفي ذلك المقطع "تشخيص جميل وحركية ونظرة إنسانية واسعة جعلت الشاعر يضع إلى جانب المجاهدين حيوانات حقيقية"³ كما "خصص الشاعر مقطعا كاملا للإشادة بدور الحيوان في ثورة الجزائر"⁴ فقد كان للحيوان في الأدب العربي القديم دور كبير في وارتبط بقصص على ألسنة الحيوانات، ولقد اتخذنا من هذا التجلي خلفية استند عليها في اعتبار الشعر الثوري الجزائري يحوي فنيات الملحمة.

أرجع الشيخ صالح سبب إخلال الشاعر الملحمي الجزائري بصفة السرد القصصي في ملحمة اضطرابه إلى الاختصار الشديد نظرا لضغط حجم الأحداث، وكان من اللازم لتحقيق العنصر القصصي في ملحمة الجزائر أن يتناول الشاعر ثورة من الثورات بشيء من التفصيل فيصوّر معركة من معاركها وما يدور فيها من بطولة وصراع وبطش

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 249-250.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

³ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 252.

⁴ المرجع نفسه، ص: 222.

من الحيوانات التي شاركت في ثورة الجزائر، نجد: البغال والحمير كوسيلة وحيدة لنقل الأسلحة والذخيرة إلى الجبال، وفأر الحقول كان وسيلة لإضرام النار في المحاصيل الزراعية التي يمتلكها المعمرين، حيث يفرغ عليه الثوار بنزينا ويشعلونه، فينطلق بين الحقول يضرمها نارا، وفي الأخير يموت شهيدا. والعنز كان الثوار يستخدمونه وسيلة لتضليل جيش المستعمر، إذ يعلقون على جبهاته مصابيح كهربائية يدوية، فيتراكض هنا وهناك، فيحسبه العدو جيشا يتحرك ويصوبون إليه طلقاتهم، بينما يطوقهم الثوار من الاتجاه المعاكس. والكلب أيضا قام بدور فعّال، فقد عوّده الثوار عدم النباح حتى لا يفضحهم، ومن حاسته القوية يُعرفون على وجود طائرات بعيدة فيحتاطون منها. أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 222-223.

وانتصار وانهمام لكان قد جنبه التقصير في الجانب القصصي وأعفاه من الاختصار والتقليص الشديدين ومن ثم أدخل عمله ضمن الشعر الملحمي القصصي، وقد أبعد الشيخ صالح ما قدّمه الشاعر عن فن القصة واكتفى فيه بذكر اسم الثورة وأصحابها ومكانها ورأى أنه لا يمت بصله إلى فنياتها، مما جعل الفرق شاسعا بين اليازة الجزائر ونظيرتها اليونانية، فشاعر اليونان أمكن له تحقيق العنصر القصصي بنجاح كبير لولوجه المعارك وتصوير ما يدور فيها بكثير من التشخيص وبث الحركة في كل شيء لانتفاء عامل الاختصار عنه لأنه اختار حدث من الحرب وليس الحرب كلها كما فعل شاعر الجزائر الذي جعل ملحمة لثورات الجزائر وأحداثها¹ فناقدنا يعي أنّ الأسلوب القصصي يتماشى مع حدث معين يسمح ببروزه من خلال تشخيصه والإحاطة به من كل جانب، ونظرا لأنّ شاعر الملحمة في الجزائر عمد إلى الاختصار في أحداث الثورة "فبدأ العنصر القصصي باهتا على الرغم من المجهودات التي بذلها الشاعر لإنجاح هذا العنصر والسبب هو الاختصار بالنسبة للموضوع المتناول، حيث ابتعد شاعرنا عن أسلوب السرد القصصي ووقع في أسلوب الوعظ والإرشاد"² الذي يتماشى مع تقديم الحلول لمشكلات أحداث الثورة، ولقد نبّه الشيخ صالح إلى أن الشاعر لا يعدم الأداة الفنية المبدعة لهذا الأسلوب القصصي، لكنه لم يكن هدفه الرئيسي³ تحقيق فنيات الملحمة بقدر ما كان يهيمه الموضوع البطولي والحدث الواقعي التاريخي.

أهمل شعراء الجزائر الجانب الفني في جميع أشكال الشعر لذلك لا يمكن معاتبة الشاعر الثوري الذي عالج موضوع البطولة عن تقصيره في فنيات خطاب الملحمة، وكأنّ ناقدنا أراد أن ينصف النقد العربي بالإشارة إلى أسباب خلو الشعر العربي من فن الملحمة، ولا يهتم ناقدنا بأسباب هذه الظاهرة ففي نظره هي ظاهرة طبيعية ولا غرابة أن

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 250-251.

² أنظر: نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 56.

³ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 251.

تختلف آداب الأمم بعضها عن بعض وأن تتوفر عند بعض منها فنون لا توجد عند الأخرى، ما يراه ناقدنا غريبا حقا ويحتاج إلى تفسير وتوضيح هو توحد آداب الأمم وفنونها رغم اختلاف تفكيرها وجنسها وعرقها، أما أن يظهر فن الملحمة عند الغرب ويختفي عند العرب فهذا أمر طبيعي ويتحكم فيه سببين اثنين أحدهما ديني اجتماعي والثاني فني محض¹ نظرا لاستناد الملحمة على الخلفية الأسطورية وما فيها يتنافى مع الدين الإسلامي ويتمشى مع الديانات الأخرى، ويمكن اعتبار السبب الفني خلو الأدب العربي من فن السرد، حيث كانت بدايته شعرا غنائيا ذاتيا محضا بعيدا كل البعد عن الموضوعية والجماعية التي تتشدها الملحمة، وقد أرجع البستاني خلو الشعر العربي من فن الملحمة إلى ثلاثة أسباب "الدين، وإغلاق فهم اليونانية على العرب، وعجز النقلة عن نظم الشعر العربي"² الذي جعله الشيخ صالح سببا فنيا، وعدم إتقان شعراء العرب لليونانية حال دون التعرف على هذا الفن الذي ظهر واستكمل فنياته عند اليونان، وتقديم ناقدنا السبب الديني لغياب الملحمة عند العرب يدل على وعيه النقدي واستيعابه لمختلف فنيات الملحمة وكذا إدراكه أن "العلاقة بين الملحمة والدين علاقة وثقى، والملحمة وليدة التفكير الديني"³ فلم تجد الملحمة في الدين الإسلامي ما يساعد على الظهور والاستتباب، لأن التوحيد لا يوفر موضوعا للملحمة خلافا للوثنية التي تقدم لها مادة خصبة لما فيها من صراع بين الآلهة وأنصاف الآلهة والذي يشبه إلى حد بعيد الصراع بين البشر، وإن كان صراع الآلهة وأنصافها يمتاز بالمبالغة في خرق القوانين والقواعد وتجاوز المعقول⁴ والذي نجده غائبا في الصراع بين البشر، فناقدنا على وعي بأن "الوثنية كانت أكثر توافقا مع الملاحم لأنها تترك للمعتقدات شيئا من المرونة وتسمح للخوارق

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 204-205.

² سليمان البستاني. نظرية الشعر - مقدمة ترجمة الالباذة، معربة نظما وعليها شرح تاريخي - ط3. منشورات وزارة الثقافة في

الجمهورية العربية السورية، دمشق. 1996. ص: 63.

³ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 205.

بالنمو، في حين أن الأديان السماوية تضع حدا للمعتقدات، وتجمّد الخوارق¹ ومن دون شك لو أنّ "أئمة الأمة لو فرضنا وقوفهم ذلك الحين على محتويات الإلياذة لما ارتاحوا إلى بثها بين العامة لئلا تكون من مفسدات الإيمان"² ولقد تمثّل العنصر الديني في الشعر الملحمي الجزائري حسب الشيخ صالح في الدين الإسلامي القائم على أساس الوحدانية في كل ما يتصل بالله وقد لعب هذا الدين دورا خطيرا في توجيه الأحداث وتقرير المصائر، حيث ركز الشاعر الملحمي على دوره كثيرا مشيرا إليه في أكثر من موضع مصرحا بخطورته وتحكمه بزمام الأحداث، ف"العنصر الديني يُسائر كل مرحلة من مراحل التطور الفكري للمجتمع"³ والشعر باعتباره يحمل ايدولوجيا طبيعية أن يعتمد على الدين، وقد اعتبر ناقدنا انبناء الشعر الملحمي الجزائري على خلفية دينية من صميم العمل الملحمي، لأنّ الملحمة تتبنى أساسا على التفكير الديني وهي وليدة عنه والدين فيها يمثل عصبا يحرك الأحداث ويغير مجاريها وخلفية ينطلق منها الشاعر للتعليل والتفسير، والحكم في الأخير⁴ وردّ الشيخ صالح خلو الشعر العربي من فن الملحمة إلى سبب فني محض وهو عمود الشعر العربي وتقاليد ووقوف نقاد الشعر العربي أمام كل محاولة لكسر هذا العمود أو محاولة لتجريب فنون إبداعية لا تمت بصلة لثقافة العرب، خاصة ما يتعلق بفتيات الوزن والقافية التي تعتمد عليها نظرية عمود الشعر في تحديد مفهومه.

أشار يحيى الشيخ صالح إلى فنية ملحمة عدّها منظري الملاحم من أسس العمل الملحمي وهي الخوارق التي يُشترط فيها أن يتجاوز الشاعر من خلالها حدود المعقول في تصوير الأحداث، فمن شروطها أن ينجح الشاعر بخياله ويتوغل في أجوائه ليستوحي منه نسيجا لأحداثه، ولا يعني هذا أن الملحمة من صنع الخيال

¹ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

² سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 65.

³ نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 14.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 237.

وحده وأنها لا تمس الواقع إطلاقاً، بل يعني أن الملحمة في تناولها الواقع ينبغي ألا تتناوله بأسلوب واقعي بل تضي عليه من الخوارق والأساطير ما يجعله واقعا خاصا ينتمي في أساسه إلى الواقع الطبيعي، وفي ملامحه وسماته إلى الخيال المجنح بما يحفل به من خوارق وأساطير وتكون النتيجة واقعا يميل إلى التهويل وتصوير الخوارق¹ ذلك أن "الملحمة التي استكملت عناصرها الفنية يجب أن تحتوي على أحداث خارقة تتجاوز المعقول في تحقيقها"² وعند محاولة ناقدنا إخضاع الياذة الجزائر لمفهوم الملحمة القديم تبين له أن شاعرنا قد أخفق في تحقيق عنصر الخوارق في إياذته، "فهي خالية مما تجاوز المعقول من الأحداث ومن الأساطير فالشاعر التزم بحقائق التاريخ التزاما بينا عدا استثناءات قليلة جدا لا تطبع عمله بطابع عام، اقترب فيها الشاعر الجزائري من الخوارق بعض الشيء كميله إلى الأسطورة³ ومختلف نقاد الشعر الملحمي الجزائري يؤكدون غياب عنصر الخوارق "كطابع عام في إياذة الجزائر؛ وذلك لالتزامها الدقة التاريخية"⁴ وحرفية التاريخ، ولقد علّل الشيخ صالح هذا الغياب نظرا لأن الإيفاء بعنصر الخوارق يخل بعنصر آخر وهو قومية الأحداث وتاريخيتها⁵ وأيضا لاستناد الثورة الجزائرية على مبادئ الدين الإسلامي الذي لا يسمح بتنامي الخوارق، ضف إلى ذلك ما يتطلبه عنصر الخوارق من تضخيم للأحداث الأمر الذي ينتفي معه واقعية أحداث الثورة وتغريبها عن الشعب الجزائري. ولقد حتمت الموضوعية النقدية على ناقدنا أن يشير إلى استحالة تحقق عنصر الخوارق في الشعر البطولي الحديث لأن التفسير الأسطوري والغيبى لمظاهر الكون قد زال من الأذهان وحل محله التفكير العلمي، وحتى عندما يحاول

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 241.

² فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 242-243.

⁴ نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 57.

⁵ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 244.

الشاعر أن يتجافى هذا الأخير في عمل ملحمي ويعتق النظرة الأسطورية فإنّها لا تتغلغل في وجدانه ولا تترسب في لا شعوره، وبالتالي لا تمكّنه من تقديم عمل ملحمي ناجح، ويمكن الوقوف حسب الناقد على إخفاقات جميع ملاحم العصر الحديث في توفير عنصر الخوارق مع اختلاف في درجة الإخفاق، وقد استثنى الشيخ صالح من حكمه النقدي هذا ملحمة الزهاوي والتي بشذوذها هذا لا تقوم دليلاً ضد ما ذهب إليه من تعميم الحكم¹ الذي أكّده غنيمي هلال لما ربط ازدهار الملحمة "في عهود الشعوب الفطرية، حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة، وبين الحكاية والتاريخ"² التي تخلص منها العصر الحديث، ولقد أضاف الشيخ صالح سببا آخر في إخفاق الملاحم الحديثة في تحقيق عنصر الخوارق ينضاف إلى سيطرة التفكير العلمي على التفسير الأسطوري الغيبي وهو "صعوبة الجمع بين واقعية الأحداث وقوميتها والاعتماد على التاريخ، وبين ميلها إلى الخوارق وتجاوز حدود المعقول"³ واعتبر أنّ الجمع بين هذين العنصرين المتنافرين هو معنى قول

¹ المرجع نفسه، ص: 242-243.

يرى يحي الشيخ صالح أن ملحمة الزهاوي "ثورة في الجحيم، في أساسها وليدة الخيال المحض، وتتخذ من العالم الآخر مسرحاً لها. أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 243. وتدخل ملحمة "ثورة في الجحيم" لجميل ضمن ملحمة الرحلة الخيالية؛ لأن الشاعر في هذا النوع من الملاحم يرحل فيها إلى العالم العلوي، واصفاً لنا مشاهداته وخوارج نفسه. والفكرة الأساسية فيها أن موطن الشاعر الحقيقي ليس على الأرض، فهو يتوق أبداً إلى الانعتاق من عبودية المادة ليتمتع بحرية الحياة العليا. وهذه الرحلات العلوية معروفة في النثر العربي القديم، لكن الشعر العربي القديم لم يعن بها، وإنما ظهرت في الشعر الحديث. من الرحلات العلوية التي عرفها النثر العربي القديم: حديث المعراج النبوي، كتاب التوهم للمحاسبي، رسالة الغفران للمعري، التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ووصف الفتوحات المكيّة لابن العربي. من الرحلات التي ظهرت في الشعر العربي الحديث: ثورة في الجحيم للزهاوي، على بساط الريح لفوزي معلوف، عبقّر لشفيق المعلوف، ترجمة شيطان للعقاد. أنظر: أنيس المقدسي. الاتجاهات الأدبية في العلم العربي الحديث. ط6. دار العلم للملايين، بيروت. 1977. ص: 396.

² محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. 2004. ص: 122.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 243-244.

فكتور هيجو لما اعتبر الملحمة تاريخ على أعتاب الأسطورة¹ حيث يصعب تمييز الأحداث الحقيقية من المتخيلة، فما "الأساطير إلا الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء، لأنّ للملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية، لكنها تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذي لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات"² لذا يشترط في "عالم الملاحم الذي يؤمن بالخرافات والأساطير. أن يكون في أسس الملحمة شعور بالحق والعدالة، وإكبار للفضيلة، ومحافظة على التقاليد والعادات واحترام للأعراف السائدة"³ وقد أكدّ الناقد أنّ "واقعية الأحداث وقوميتها والاعتماد على التاريخ عنصر من عناصر الملحمة الضرورية"⁴ الأمر الذي لا يسمح بظهور الخوارق والأساطير كونها لا تمت بأي صلة للشعب الجزائري ولا تعكس ثقافته أو تراثه العربي الأصيل.

عابن الشيخ صالح إلياذة الجزائر للشاعر الثوري الجزائري فوجده قد استهلها "بحديث ساحر جذاب، يوجّه للجزائر متغزلا بجمالها ومعددا خصالها وسماتها التي حققت لها الخلود مازجا بين خلودها لجمالها الطبيعي وبين خلودها بجهاد أبنائها وبطولتهم، ولا يكاد يترك الشاعر مكانا لا يتوقف عنده ذاكره في فترة الثورة ومتمليا جماله مأخوذا بفتنته"⁵ وقد وُفق الشاعر في بداية ملحمة بالتغني بالطبيعة؛ لأنّ "ما يميز عالم الملاحم أن الفرد يشعر بروابط قوية تشده إلى الطبيعة، وبصورة خاصة لأشياءه التي يحتاج إليها في حياته اليومية"⁶ ولم يدرج الشيخ صالح حديث الشاعر عن الطبيعة الجزائرية ضمن غرض الوصف النابع من الافتتان وإنما اعتبره

¹ علي ملحم. في الأدب وفنونه. ص: 23. نقله عنه يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 244.

² أنظر: محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ص: 123.

³ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 16-17.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 243.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 209-210-211.

⁶ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

وصف لأرضية الميدان الذي يقع فيه الصراع وتُمثل فيه أدوار البطولة، والميدان هو أرض الجزائر كلها¹ ولقد وقف ناقدنا من خلال الياذة الجزائر على تاريخ الجزائر القديم الذي ركّز عليه الشاعر ليبرز وجهها الحضاري العريق فغاص في أعماق التاريخ متتبعا مختلف الدول وشتى الحضارات التي قامت على أرض الجزائر والشخصيات التي كان لها يد في بناء صرحها، ثم انتقل الشاعر بعد سرد تاريخ الجزائر القديم إلى الحديث عن مقاومة الجزائر للاستعمار الفرنسي الذي بات أمرا واقعا وتطلّب مقاومته، وتتبع مختلف المقاومات التي قام بها الشعب الجزائري آنذاك والتي لم تخدم أبدا، فما إن تهدأ في ناحية حتى تتدلع في ناحية أخرى² دون أن يُغفل قادة الجزائر في هذه المقاومات وعدّهم بمثابة أبطال حقيقيين للثورة لما تميزوا به من تحدي، رغم أن البطولة قام بها الشعب الجزائري لكنها ترتبط بالقائد لأنّه "هو مركز الثقل في أمته عليه يتوقف نجاحها، وفي شخصه تجتمع مثلها العليا، وروحها وتاريخها"³ لكن في الحقيقة هو ممثل للشعب "فالبطال هو الشعب الجزائري"⁴ وقد تحدث الشاعر الملحمي حسب الشيخ صالح عن أسباب اتجاه

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 236.

ذكر الشاعر الملحمي الأمازيغ والمدن التي أنشئوها والحروب التي قاموا بها ضد الرومان الغازين، وما خلّده من مآثر وخصال... ثم وقف الشاعر طويلا عند الفتح الإسلامي فشاد بالبطل عقبة بن نافع، وصوامعه وجوامعه... بعدها شرع يتابع الدول الإسلامية التي تعاقبت على أرض الجزائر؛ فأشاد بالرستميين (عاصمتهم تيهرت) ونظامهم المعتمد على الشورى... بعدها تأتي دولة الأغالبة، ثم الدولة الحمادية*... ثم ينتقل إلى دولة الموحدين التي وحدت المغرب العربي تحت إمرة المهدي تومرت والتي نزع إليها الأندلسيون ابتغاء الحماية والأمان... بعد الدولة الإسلامية يتوقف الشاعر عند الحملات الصليبية التي كانت تتعرض لها الجزائر من قبل قراصنة اسبانيين وفرنسيين وبرتغاليين، كما يشير إلى دخول الأتراك الجزائر، مؤكدا سيادة الجزائر آنذاك، وولائها لجميل الأتراك. أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 211-212-213. دولة الأغالبة (800م-909م)، حكومة مغربية تابعة لبني العباس اسما، ومستقلة في الواقع.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 214

³ فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ص: 17.

⁴ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 236.

المقاومة الجزائرية في مطلع العشرينيات من القرن العشرين وجهة أخرى تمثلت في ترك السيف مؤقتاً ورفع القلم لتوعية الشعب وإعداده للثورة العارمة¹ وقد تتبع الشاعر أحداث الجزائر أيام الاستعمار الفرنسي حدثاً حدثاً ولم يهمل تاريخاً أو حدثاً يمت بصلة إلى اندلاع الثورة الجزائرية.

3-الوزن والقافية في الشعر الملحمي الجزائري:

لا يتمشى عمود الشعر العربي وتقاليده الملتنزمة بالقافية الموحدة مع طول الملحمة الذي حتى وإن كان الشاعر يملك لغة غنية غزيرة بالمفردات لا يستطيع أن يسايره ويقع في الاجترار والتكرار² ويفقد موسيقاه، الأمر الذي يتأكد معه أن "القريض البطولي المقفى ليس فيه متعة موسيقية صحيحة؛ لأن الشعر الموسيقي ينبغي أن يمتلك الإحساس المستخرج بصورة متنوعة من بيت إلى آخر"³ وإذا كان يخضع لقافية موحدة سيفقد التنوع الموسيقي؛ إذ تتطلب القصائد الثورية "الجهارة الموسيقية"⁴ التي لا تتحقق إلا بتنوع القوافي، حيث تسهم في إحداث تنوع موسيقي بإمكانه أن يسلب لب القارئ والمستمع الذي يتغير إحساسه مع كل تغير قافوي، ونظراً لأن "القصائد القصصية تطول طويلاً غير مألوف حال دون أن يعرف العرب هذا الفن الشعري"⁵ ولقد استند ناقدنا في حكمه بما أقره إبراهيم أنيس الذي أكد حيولة القافية الموحدة دون إطالة القصيدة الشعرية "فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين بيتاً من الأبيات حتى تكون القافية قد أجهدهته وألزمته طريقاً من التكلف والتعسف،

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 217.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 205.

³ أنظر: نور ثروب فراي. تشريح النقد. ترجمة محي الدين صبحي. الدار العربية للكتاب. 1991. ص: 362.

⁴ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث - اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975. دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان. 1983. ص: 226.

⁵ ناصر الحاني. المصطلح في الأدب الغربي. ص: 112.

فيه يضحي بشيء من المعاني والأخيلة¹ إذ يرى منظري العروض أنّ القافية الموحدة "تضطر الشاعر في بعض الأحيان إلى أن يجافي إحساسه وشعوره في سبيل إحرازها"² ومنهم من يرى أنّ غنى اللغة العربية يسمح بانهيال القوافي على الشاعر العربي وإذا انحسرت القافية عليه "فلا تتحبس إلا لتجاوزه الحد في إطالة القصيدة المنظومة على قافية واحدة"³ ونظرا لارتباط الملحمة بالطول الذي يتنافى مع القافية الموحدة التي هي عمود الشعر العربي ومستحيل تخليه عنها والإخلال به فضل الشاعر العربي خلو شعره من الغرض الملحمي دون تخليه عن نظامه القافوي ويعتبر "اتساع القوافي في اللغة العربية من جملة أسباب التضيق على الشعراء إذ مهما طال الشاعر باعا فلا يأتي على عدد معلوم من الأبيات حتى يكاد يستنزف القوافي السائغة، ولهذا كان من المستحيل نظم الألوف المؤلفة على قافية موحدة"⁴ ويدرك الشيخ صالح أن القافية "كانت حاجزا يمنع الشعراء من نظم القصائد الطويلة"⁵ ويدخل هذا المانع القافوي لإغفال فن الملحمة ضمن اعتزاز العرب بديوانهم ف "شعراء العرب جميعهم مخلصو الاعتقاد في شعرهم ورعين في تعبده فلا يخالون في الإمكان وجود شعر أعجمي يجري قصائدهم بلاغة، وانسجاما ودقة وإحكاما"⁶ لذلك لم يخطر في بالهم الانفتاح على خطاب الملحمة الملحمة ومجاراته أو النسج على منواله، لوعيهم بتنافيه مع أهم مبدأ يستند عليه الشعر العربي في تحديد مفهومه وهو الوزن.

¹ إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر العربي. ص: 279. نقله عنه يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 205.

² محمد مصطفى أبو شوارب. إيقاع الشعر العربي-تطوره وتجديده- ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية. 2005. ص: 102.

³ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 95.

⁴ المرجع نفسه، ص: 101.

⁵ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 253.

⁶ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 65.

استعان الشيخ صالح في حديثه عن الوزن الشعري في الملحمة بالفكرة القائلة أن الملحمة فن أدبي يمتاز بالفخامة "ووزنها ينبغي أن يتسم بالسعة والرزانة والفخامة، لعل الطويل والمتقارب يصلحان أكثر من غيرهما للملحمة ووصف القتال"¹ ليؤكد أن الشاعر الجزائري يدرك الوزن الشعري والبحر الذي يتماشى مع الملحمة ذلك أنه اختار لها بحر المتقارب دون غيره² من البحور ويعي أن "الملحمة في كل ذلك من الطول الخارق تلتزم بحرا واحد"³. ولقد اختار الشعر الجزائري لملحمته بحر المتقارب لما فيه من "رنة ونغمة مطربة، على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق"⁴ وقد وصفه الأخفش بالخفة والسرعة⁵ فوزن المتقارب "أليق البحور لتصوير السرعة العجلى"⁶ وهذا ما تطلبته تطلبه الثورة الجزائرية التي كانت أحداثها سريعة متتالية. و"ارتفاع بحر المتقارب في الشعر الجزائري هو النقلة الكبيرة التي يتميز بها عن غيره من الأشعار العربية في العصور المختلفة، والبيئات المتعددة"⁷ لأنه استطاع أن يستوعب المضمون الثوري، في حين هناك من يرى أن "بحر المتقارب لا يتسق مع الموضوع الضخم"⁸ ضخامة الثورة الجزائرية الأمر الذي تتنفي معه صفة الملحمية على الشعر الثوري الجزائري إذا كانت تتحدد بالوزن الشعري.

¹ علي ملحم. في الأدب وفنونه، ص: 26. نقله عنه: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 253.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 253.

³ علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ص: 74.

⁴ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 93.

⁵ أنظر: سيد البحراوي. كتاب العروض للأخفش - تحقيق ودراسة - 1997. ص: 25.

⁶ أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ط10. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. 1999. ص: 324.

⁷ أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 17.

⁸ عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978. ص: 203.

خُصّ الشيخ صالح إلى أنّ إلياذة الجزائر قد حققت كثيرا من عناصر الملحمة وشروطها وأخلت ببعضها الآخر لكن لا يمكن أن نرى فيها إلياذة هوميروس، إذ أنّ لاختلاف العصرين آثاره وبالتالي إلياذة الجزائر ملحمة بالمعنى الحديث للمصطلح الذي يستلهم روح الملحمة القديمة وفي الوقت نفسه يتساهل مع بعض عناصرها التي لا يمكن تحققها في العصر الحديث مثل الطول المفرط والنظرة الغيبية الأسطورية¹ رغم أنّ الشاعر الجزائري كسر في ملحمة وحدة القافية وبنائها على شكل مقاطع ذات عشرة أبيات "تجمع بين الرقة والرصانة وعمق التأثير، لما تتسم به من صدق واقعي وصدق فني"² ساعد الشاعر على الإبداع؛ لأنّ نفسه يتجدد بعد كل عشرة أبيات ولا يصاب بالإجهاد وبالتالي بالتكرار والاجترار الشيء الذي تؤدي إليه القافية الموحدة³ والشعر الملحمي اليوناني "موزون غير مقفى، وقافية كل بيت قائمة بنفسها لا تراعى فيها المماثلة لأية قافية كانت من القصيدة أو النشيد"⁴ وطريقة وطريقة الشاعر الجزائري في بناء وزن شعره الملحمي مكنّ للشعر الجزائري أن يتوافر على ملحمة تتغنى ببطولات الشعب الجزائري وتخلّد ثوراته وتاريخه العريق.

ثالثا: قصيدة النشيد والتقييم النقدي:

اعتمد الشعراء الثورة كموضوع والنشيد كخطاب يعالج قضية الثورة، واعتبر ركيبي الشعر الذي يتجه إلى النشيد الوطني شعر يحنّ على التعلق بالوطن وحبّه والدفاع عنه⁵

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 253.

² حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 34.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 253.

⁴ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 95.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 696.

عنه¹ بمعنى أنّ "الأنشيد الوطنية أقرب صورة إلى الواقع الوطني الكامن في النفوس"² ولا يستطيع أي خطاب شعري تحريك الحس الوطني بالفاعلية التي يُحدثها النشيد، والشعر "ما خُلِق إلاّ لينشد فتَهتَر إليه الأجساد وتصفق إليه الأكف وتتمايل إليه الرؤوس وتشعّيه الآهات"³ مما يعني أنّ النشيد "موسيقى جسدية"⁴ والشاعر "يشدو ليدعو إلى حروب"⁵ مما يعني أنّ المتعة لا تخل من منفعة ولا يُصنع نشيد خال من البعد التثويري الاستنهاضي لذلك تظهر أثناء الحرب "أنشيد فخر وعزة قومية"⁶ تُحمّس الأفراد والشعوب وتعتمد المتعة التي تُسهم في تقريب المغزى الوطني لأنّ الأنشيد "مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالثورات والمعارك، حتى أن بعض الكتاب يرى أنّها قد تسبق الثورة وتؤدي إليها مثلها مثل غيرها من أدب الثورات والحروب"⁷ وتكون ممهدة لقيامها، لذلك نجد الأنشيد الوطنية والثورية قد "عاشت نضال الشعب الجزائري"⁸ وصاحبته في كل مراحلها، ولقد "اهتم الشعراء بنظم الأنشيد، خاصة مع بروز بعض الجمعيات الكشفية"⁹ حتى تختفي الأهداف السياسية التي أوجدت من أجلها النشيد؛ الذي تأتى له أن "ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام"¹⁰ وفي هذه الآراء تأكيد على أن "الثورة فتحت للأدباء والشعراء منهم بالخصوص أبواباً

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 696.

² صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 162.

³ محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التتظير. ص: 96.

⁴ أدونيس. الشعرية العربية. ط1. دار الآداب، بيروت. 1985. ص: 5.

⁵ محمد مندور. في الميزان الجديد. ط1. نشر وتوزيع مؤسسات ع بن عبد الله، تونس. 1988. ص: 122.

⁶ حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي. ص: 65.

⁷ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث - دراسة موضوعية فنية - رسالة ماجستير، جامعة القاهرة. 2003. ص: 65.

⁸ أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث - دراسة - مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1996. ص: 306.

⁹ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث - قضايا المعنوية والفنية - (1962-1925). رسالة ماجستير. الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. السنة الجامعية: 1993-1994. ص: 106.

¹⁰ أدونيس. الشعرية العربية. ص: 5.

عظيمة من النشاط الأدبي¹ وفجّرت أغراض شعرية مختلفة تتلاءم مع الثورة، مثل نشيد الثورة الثورة الجزائرية الذي يمكن اعتبار ظهوره في الشعر الثوري "نقطة في الشعر الجزائري، لها شأنها، فضلا عن دلالتها"² ويصبح النشيد "شعارا لكل الجماعات الثورية"³ تتبناه وتعمل به، ويعتبر "ترديد الشاعر لأناشيد الحرية هي محاولة لبعث قومه على مقاومة الاستعمار"⁴ لذلك يُمثّل النشيد "ذروة الشعر الثوري في مراحل لم تزل سياسية، أو هي بالأحرى ذروة التعبئة السياسية"⁵ لأنه يُرْهص بالثورة ويكون أداة تحريضية تحميسية لما سيأتي من تطورات سياسية؛ سياسية؛ فأغلب "الأناشيد المنظومة هي من النوع الذي يغرس روح الاعتداد بالدين، والذود عن حياض البلاد، وحب اللغة العربية، والتعلق بالأمجاد الإسلامية"⁶ إذ انحصرت موضوعات موضوعات النشيد في القضايا التي لها صلة بكيان الأمة وهذا تأكيد على أنّ الشعر الديني في الجزائر قد أُتخذ كأداة تحريضية ونشط في مرحلة ما قبل الثورة وتوقف بقيامها لانتهاء الدور المنوط به.

عدّ **ركيبي** النشيد الوطني لونا جديدا؛ إذ يوجد فيه من حيث مضمونه ما يجعله أمرا طارئا في الشعر الجزائري الحديث⁷ ف "مضمونيا تتغنى هذه الأناشيد بمآثر العقيدة، العقيدة، وتاريخ أبطال الفتح الإسلامي، ومكارم الأجداد، وتنظيم العلاقات الأسرية

¹ محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. دت. ص: 350.

² حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر - بين الواقع وآفاق المستقبل - مجلة الثقافة والثورة. ص: 12.

³ صبري حافظ. الأدب والثورة - الشعر الروسي الحديث: دراسة وقصائد - ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت. 1985. ص: 27.

⁴ أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 55.

⁵ أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 303.

⁶ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 106.

⁷ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 696.

والمجتمعية، وتنظيم سلوك الإنسان في الحياة وفق منهج إسلامي¹ وغلبة المضمون الديني على الأناشيد التي سبقت الثورة له ما يبرره؛ ففي الفترة التي ظهر فيها النشيد كانت تسيطر الفكرة الإصلاحية على أذهان شعراء الجزائر حيث كان الدين ركيزتها الأساسية، ويدلُّ النشيد الثوري الجزائري على أنَّ الموضوع الشعري يتخذ قلبه المناسب وهو يعبر عنه بوحدة الشكل والمضمون² وأرجع خرفي حداثة شعر النشيد إلى قوة التأثير التي تتمتع بها الأناشيد الوطنية، "كونها أقدر من القصيدة على تفجير المشاعر وأجراً منها في مس ونبش الأحاسيس التي يستسرّها المواطن، أيضاً الشاعر الذي يستطيع كبح جماع عواطفه القومية في قصيدة مطولة، وإنتاج متأن، لن يطاوعه هذا الكبح وهو يتفجر في نشيد أشبه بالشعارات والهتافات، يزيدّها احتشاد الجمهور عنفا وصلابة"³ ذلك أنَّ الشاعر يكتب نشيده وفي ذهنه "ال جماهير وتصفيقاتهم الحارة، وصيحاتها المطالبة بإعادة البيت أو الأبيات التي ألهمت مشاعرهما وحماسهما"⁴ فالشاعر في النشيد "يتعمد الإدهاش باللغة الاحتفالية والتعابير المجلجلة والصيغ المشحونة بالدوي، وكل هذا من مقتضيات شعر الإنشاد الذي يتوجه فيه الشاعر إلى آذان الجماهير المصغية؛ لأنَّ "النشيد فن في الصوت يفترض فنا يقابله هو فن الإصغاء"⁵ ولأنَّه "أكثر مواءمة للشعر القومي"⁶ يُشترط فيه أن يكون شعراً⁷ لتتوفر له الموسيقى، وحتى تتحقق له مقتضيات الإنشاد عليه أن يتخيّر الإيقاع لأنَّه "عنصر تأثيري فعّال

¹ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 106.

² حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر. ص: 12.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 162.

⁴ عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 232.

⁵ أدونيس. الشعرية العربية. ص: 10.

⁶ سيف الدين القطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 180.

⁷ أنظر: محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 122.

في الشعر الذي يُنشد في المحافل العامة ويتخذ طابع القصائد الخطابية¹ وتُمثل "القافية خاصة إنشادية موسيقية؛ أي أنها مقاطع صوتية إيقاعية"² وقد اعتمد الشعراء في النشيد على "الأوزان السهلة الخفيفة التي يسهل حفظها، وتترك لدى السامع أو القارئ رنة موسيقية عذبة ومحبة تتوافق مع رغبات الناشئة، وتتلاءم مع أذواقهم"³ ولقد "كان للإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير"⁴ وبهذا يضمن النشيد فعاليتيه وحدائته التي أرجعها نقاد الشعر إلى موضوعه الحماسي الذي يدع إلى التمسك بالوطن والدفاع عنه، لذا "تتصاعد حدة الحماس من نشيد لآخر، وتتميز المشاعر الوطنية، وتغدو فقرات النشيد أشبه بالتوقعات الوامضة، تكسبها الخطوة الحماسية صمودا وإصرارا، وتؤكد عراقة نسبها في الأرض، والاستعداد للتضحية من أجلها"⁵ هذه الخصائص التي وضعها خرفي تدل على أن "للأنشيد مهمة حثية حضية"⁶ حضية⁶ تحثُ الشعب المستعمر على النهوض من أجل استرجاع كيانه المسلوب ليحضر بحياة كريمة عادلة.

يؤكد خرفي الميزة الحماسية التي تطبع النشيد في أكثر من موقف، ويرى أن الطابع المميز للنشيد والمنفرد به هو الصرامة في الموقف، وذلك الإصرار على المبدأ والطابع الحماسي العملاق⁷ صف إليه أن "صوت الشعر لم يكن يُسمع إلا من خلال الأنشيد الفدائية"⁸ فقد سيطر النشيد على الساحة الإبداعية وتراجعت أمامه مختلف أغراض الشعر

¹ محمد مندور. الأدب وفنونه. ص: 35.

² أنظر: أدونيس. الشعرية العربية. ص: 13.

³ محمد كناية. الشعر الإصلاحى الجزائري الحديث. ص: 106.

⁴ أدونيس. الشعرية العربية. ص: 07.

⁵ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 163.

⁶ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 66.

⁷ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 209.

⁸ حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر. ص: 13.

الأخرى، لأنّه يُتلقى مسموعا لا مكتوبا و"قيمة النص مسموعا، تكون أكبر من قيمته مكتوبا، لأنّه في الأولى يتوفر على شروط عدة للتأثير على قارئه"¹ ولأنّ المنشد

يضع في اعتباره معنى النشيد ويسعى جاهدا لايصاله، وفي هذا ما يدل على "عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته"² أيضا "الأنشيد لا تُحرّك النفوس النفوس إلا بقدر ما فيها من تفاصيل حقيقية قادرة على استحضار صورة الوطن أمام الخيال، ثمّ التّغني بتلك التفاصيل"³ مما يعني "تفرد شعر الأنشيد ببعض المقومات الشكلية والمعنوية التي فرقته عن ألوان الشعر الأخرى وجعلته لونا شعريا جديدا ذا سمات ومقومات خاصة"⁴؛ فقد سعى الشاعر الجزائري الثوري إلى نظم أناشيد ثورية تتوافر فيها لغة ومعنى ونغم لأنّ ميزة لغة النشيد السهولة في اللفظ والعبارة⁵ ليخرج "شعر سهل قريب، يسير العبارة، ولكنك تُحس بلغة الحب تنتقد بين مقاطعه"⁶ حب الوطن وتقديسه، ويشترط في المعنى إثارة الحماسة وأنّ يُؤلّد النشيد نغما إيقاعيا أو جرسا غير رتيب"⁷ ومع هذا لم يُصنع للنشيد قالبا خاصا وإنّما عولج على عدة قوالب قديمة كالמושحة والمربعة والمخمسة ينظّم معانيه من خلالها، لكنه لم يحتفظ لأي من هذه الأنماط الشعرية بوحدة بنائها وإنّما استحدث لنفسه بنية خاصة به، إذ طُوع خطاب الموشح للمضمون الوطني الحماسي في النشيد ومن ثمّ اتسم بإمكانية تنوع وتعدد الوزن في النص الواحد، هذه الإمكانية استوحاها النشيد من الحريات التي تميّز بها الموشح⁸ فالنشيد مطالب بأن يكون موزونا ويُحافظ على بنية التفعيلة لأنّ "أصول التفعيلات هي التي

¹ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما للشاعر الجزائري مفدي زكريا-دراسة أسلوبية- ط1. الناشر رابطة أهل القلم، سطيف. 2003. ص: 13.

² أدونيس. الشعرية العربية. ص: 5.

³ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 122.

⁴ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث ص: 1.

⁵ أنظر: حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر. ص: 12.

⁶ أنظر: محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 122.

⁷ أنظر: حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر. ص: 12.

⁸ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 6.

تحمل أكبر حجم إيقاعي في كل وحدة موسيقية¹ حتى ولو انتهج النشيد نوعا من الحرية وعدّد أوزانه ونوعها وتتمتع باستقلالية عروضية لأنّ "الاتجاه الصحيح في كتابة الأناشيد ليس خاصا بالأدب العربي، فهو واضح في معظم الأناشيد الغربية"² لكن لا يفهم أنّ النشيد غير موزون أو لا يتبع نظام وزني معيّن ولكنه يُركّز على وحدة بنائية تسمى الشطرة، ولا يبنى النشيد على البيت كما في القصيدة التقليدية ولا على التفعيلة العروضية. فالشطرة هي الأساس المعول عليه في بناء النشيد ويُشترط لكل شطرة أن تكون مستقلة تمام الاستقلال ولكنها معنويا متصلة بالمعنى الكلي للنشيد تمام الاتصال³ حتى تؤدي إلى إحداث وحدة موسيقية؛ فالنشيد له بناؤه الخاص الذي يجعله مختلفا كليا عن البناء الذي تتهيكّل عليه أنماط الشعر الأخرى رغم انطلاقه منها.

ظهر النشيد الوطني حسب ركيبي كنوع جديد في الشعر الجزائري "بظهور الحركات الوطنية والدعوة إلى الاستقلال، فهو يتلاءم مع الفكرة الإصلاحية التي تدعو إلى اليقظة وتحت الشعب على التعلق بالدين والوطن والأخلاق"⁴ إذ اعتبر خرفي نشاط المنظمات الكشفية مظهر من مظاهر التربية الخلقية والاجتماعية والوطنية ومجال حيوي وجد الشعر فيه منطلقا جديدا خاصة الأناشيد الوطنية⁵ التي أيقظت "الحمية في نفوس نفوس أبناء الشعب بكافة قطاعاته"⁶ ويؤكد خرفي فكرة أن الأناشيد تتغنى بالأمجاد وتشيد وتشيد بالإسلام والعروبة وتهيب إلى مستقبل أفضل⁷ فهو يدرك أنّ "النشيد محركا للهياج

¹ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 47.

² محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 124.

³ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 3.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 696.

⁵ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 162.

⁶ أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 305.

⁷ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 167.

للهاج والثورة حيناً وباعثاً للتغيير والإصلاح¹ وهذا مبرّر كاف لظهوره في فترة الثورة نظراً لتماشيه مع الفكر الإصلاحي والثوري الذي ساد الجزائر في مطلع القرن العشرين.

1-الوزن والقافية في النشيد الثوري:

يرى مصطفى حركات أنّ الوزن حاضر في الشعر مهما كانت تطوراته ونوعه² ففكرة توافر قضية الوزن في الشعر تُقرأها كل المدارس والتيارات الأدبية؛ لأنّ الوزن ضروري³ على خلاف القافية، لذلك تطلّب النشيد الوطني نظام وزني معيّن. ربط ركيبي ركيبي بين النشيد والموسيقى التي تنشأ من الوزن والالتزان، ولاحظ ميزة بارزة في الشعر الجزائري وهي أنّه شعر نشيدي تغلب عليه صفة الحماس الذي يطغى على موسيقاه وعلى وزنه وعلى ألفاظه نفسها، فهو شعر المعركة الذي يتجاوب مع وقع خطوات الجندي في الميدان ويتمشى مع وثباته إلى المعركة⁴ فهو يعي أنّ الهدف الحماسي لا يركن إلى الامتداد والتراخي، بل إلى السرعة والتتابع، على أساس أن المعنى الحماسي هو الأصل في النشيد⁵ لذلك تلائم أوزان "القصر والسرعة والسهولة الأغاني والأناشيد المعبرة عن المعاني الجماهيرية"⁶ ويعي خرفي أنّ "التفعيلات المقتضبة، والألحان الحماسية التي تحدد التنظيم الثوري لن تكون إلا انعكاساً للذبذبات الوطنية في الحنايا"⁷ الأمر الذي يُبرّر اعتماد النشيد على الأوزان القصيرة السهلة لأنّه معد من أجل التحميس

¹أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 8.

²مصطفى حركات. نظرية الوزن - الشعر العربي وعروضه. دار الآفاق، الجزائر. 2005. ص: 34.

³ميخائيل نعيمة. الغريال. ط 15. منشورات نوفل، بيروت لبنان. 1991. ص: 85.

⁴أنظر: عبد الله اركيبي. جريدة الصباح التونسية. العدد 3027. الصادر بتاريخ: 3 مارس 1962. نقله عنه يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 179.

⁵إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 269.

⁶أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 15.

⁷أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 162.

وإثارة أحاسيس الشعوب، وقد تأكد أنّ الشاعر يُنظّم "الأناشيد الوطنية رجاء أن تذيع بين طبقات الشعب وشبابه"¹ حتى تتماشى مع ما تدعو إليه الثورة وتنشده.

لا يتفق الشيخ صالح مع ركيبي الذي حدّد لشعر الأناشيد صفة الحماسة في الجانب الموسيقي فحسب، لأنّ حماسة الوزن والألفاظ اللذين ذكرهما إلى جانب الموسيقى في رأي ركيبي هما في الحقيقة جزءان من الموسيقى² و"يقاس نجاح النشيد بمدى طواعيته الموسيقية؛ لأن غاية الشاعر مذ يبدأ تفكيره في وضع نشيد أن يُعنى وينتشر"³؛ فالنشيد يقوم على الإنشاد الذي ليس إلّا "شكلا من أشكال الغناء"⁴ وفي رأي الشيخ صالح أن التركيز من قبل الناقد على الموسيقى الحماسية أو الثائرة إن صح وصف الموسيقى بالثورية، أي موسيقى المعارك والبطولات فهي تتناسب مع حركات الجنود وخطواتهم المنتظمة في الميدان ومع وثباتهم في المعارك⁵ ويصطلح على هذا النوع من النشيد العسكري الذي يهدف إلى "تحميس الجند، وتعبئة همهم، وبث روح الشجاعة والفدائية في نفوسهم"⁶ وهي أناشيد "عسكرية في مادتها، وطنية ودينية في دعوتها؛ حيث أنّ تعبئة الجند في مواقعه المتباينة والإشادة بها ليستا غاية في ذاتهما وإنّما وسيلة لحفظ الوطن والدين والكرامة، لذلك نجد امتزاج الأنواع في النشيد الواحد"⁷ فنجد أناشيد تتغنى بطبيعة الوطن وتدعو إلى الحفاظ على الدين الإسلامي، وقد ركّز الشاعر الجزائري في أناشيده "على الطابع الديني الأخلاقي للشباب، داعيا إياهم إلى التحصّن بالدين والتحلي بالأخلاق والعمل على غرس الروح الإسلامية والوطنية في

¹ شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 119.

² يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 179.

³ إيمان جمال الدين، النشيد في الشعر المصري الحديث، ص: 270.

⁴ أدونيس، الشعرية العربية، ص: 7.

⁵ أنظر: يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 179.

⁶ إيمان جمال الدين، النشيد في الشعر المصري الحديث، ص: 104.

⁷ أنظر: المرجع نفسه، ص: 107.

نفوس الناشئة¹ ويحتاج الشاعر في هذا النوع من النشيد إلى أدوات فنية تُساعده في بلوغ فكرته،

وأهم فنية يتطلبها النشيد هي الإيقاع الذي يُحدثه الوزن الشعري، فما دام الإيقاع هو تكرار لمقاطع صوتية معينة وأنّ كل نص يحمل رسالة لا يُحققها إلاّ عن طريق الإعادة والتكرار² اعتمد شعراء النشيد في الجزائر على الإيقاع كفنية من أجل توصيل مضمونه الوطني الثوري.

يتماشى النشيد مع الأوزان التي "تعطي معنى السرعة والملاحقة للذين تستوجبهما الحماسة، وأوزان تعين في ذات الوقت الموسيقيين والمغنين على أدائه لحنا وغناء"³ فالنشيد هو "الذات وقد تحولت إلى كلمات -غناء"⁴ ويمثّل الوزن الطويل "الضخامة ويصلح للإنشاد في المحافل"⁵ لكن تتماشى مع النشيد البحور "الخفيفة والموسيقية مثل الرمل والمتدارك والمتقارب والرجز والمجزوءات ساهمت في بلوغ النشيد صلاحية الشكل والأداء وفي انسجام وتناسب الدلالة مع الإيقاع"⁶ والحديث عن صلاحية وزن لغرض شعري وعدم تناسبه لغرض آخر له ما يبرره ذلك أنّ أسماء البحور "تدل على معان تميّز كل وزن من الباقي وهذا الامتياز يظهر في طول البحور وقصرها، وفي حركاتها المتتابعة وأنغامها العامة"⁷ فكل بحر شعري غرض أو أغراض شعرية يصلح لها، ومن البحور التي وُزن النشيد بها "وزن الرمل حيث أكسب أبيات النشيد خفة، وأعطاه نغمة

¹ أنظر: محمد كنائي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 107.

² أنظر: محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التتظير. ص: 98.

³ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 6.

⁴ أدونيس. الشعرية العربية. ص: 6.

⁵ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 16.

⁶ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 6.

⁷ أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص: 322.

موسيقية عذبة تستهوي أفئدة الشباب وتجذب نفوسهم¹ لما يحدثه من خفة موسيقية، ولقد وُزن النشيد الوطني الجزائري بهذا الوزن، واتخذ من تفعيلة "فاعلاتن" وحدة عروضية تقوم عليها موسيقى أبيات النشيد² حيث تتماشى هذه الوحدة الموسيقية مع مضمون النشيد "قالرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح"³ ولقد أشار **حركات** إلى "ارتباط موسيقى الشعر بدلالاته ارتباطا وثيقا، وأن التركيب والتقابل والتضاد كلها عناصر تخدم التعبير والمعنى... علاقة الصوت بالمعنى"⁴ حيث يميل شعراء النشيد إلى الاتكاء على "البحر التي ينتج وزنها عن تكرار تفعيلة واحدة وهذه البحور هي الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك"⁵ مما يعني أن "سائر البحور القصيرة تصلح للنشيد"⁶ لأنّ الوزن القصير يُسهّل تكرار الوحدات الصوتية ويُبرز الكلمات الدالة والحاملة للمعنى ويدخل النشيد ضمن الكلام المنبور لاعتماده على السماع كمقياس، إذ "يميل الصوت المنبور إلى القصر، وذلك تحقيقا لرغبة الكلام في أن تتقارب مقاطعه المنبورة بعضها من بعض"⁷ حتى يحدث تأثيره، ولقد حرص مختلف النقاد على ضرورة اختيار الوزن القصير الذي يتناسب والنشيد وموضوعه الحماسي لأنّ "اختيار الوزن العروضي للنشيد يعين على تحقيق غاية النشيد الدعائية والحماسية"⁸ نظرا نظرا لتكرار نفس الإيقاع بسرعة وخفة كبيرتين ف"يساهم وزن النشيد على إعطائه طابعا

¹ أنظر: محمد كنائي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 107.

² أنظر: خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسماً. ص: 58.

³ أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص: 323.

⁴ أنظر: مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر. 2008. ص: 224.

⁵ أنظر: مصطفى حركات. نظرية الوزن - الشعر العربي وعروضه. ص: 253.

⁶ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 17.

⁷ أنظر: إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ملتزم النشر: مكتبة نهضة مصر ومطبعها بمصر. دت. ص: 82.

⁸ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 6.

خفيفاً، ويساعده حرف الروي على الإثارة والتشويق¹ ذلك أنّ الوزن الشعري من أساسيات النشيد وفنياته.

يرى الشيخ صالح أنّ التركيز في النشيد على الجانب الموسيقي ناقص وغير كاف وأنّ النشيد تُحدّده مميزات أخرى لا تقل أهمية عن جانب الموسيقى فيه أهمها قبوله للتلحين وطواعيته للغناء والإنشاد، فالهدف من النشيد هو إثارة الحماسة عن طريق غنائه بعد تلحينه بلحن يتناسب مع ما في مضمونه من حماسة وقوة، لأن التلحين الحماسي يعطي النشيد صبغة أكثر تأثيراً تبعث في السامع نخوة وحماسة، والتلحين غير المناسب يفقد النشيد الكثير من تأثيره² فناقدا يعي فنيات النشيد نظراً لتأكيد مختلف النقاد على ضرورة طوعية النشيد للغناء والتلحين باعتبارها "الوعاء الأصيل الذي يجب أن يحتوي النشيد ويؤدى من خلاله"³ إذ تقصّد الشعراء في النشيد "النغم أكثر من تقيدهم بالوزن، وبديهي أن يستجيب الشعر للألحان الغنائية أكثر من الاستجابة للأوزان"⁴ فالنشيد قصيدة "تكتب للتغني والإنشاد، يجب أن تكتب بطريقة تلائم التلحين الموسيقي، ويراعى فيها التنعيم بين مقاطعها"⁵ ويتخيّر الشاعر فيها الكلمات والأصوات المطوعة للغناء حتى ولو أنّها غير موزونة وبلجأ إلى النبر والضغط على الكلمات لأنّ النبر "ليس إلّا شدة في الصوت أو ارتفاع فيه"⁶ مما يوحي أنّ الكلام موزون غير أنّه منبور.

يجد المتصفح للشعر الجزائري الحديث أنّ "أغلب القصائد، ولا سيما في فترتي الإصلاح والثورة إنّما كانت تكتب لتتشدد... والإنشاد يتطلب عادة نفساً طويلاً، وإطناباً،

¹ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 108.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 179.

³ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 269.

⁴ حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 23.

⁵ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 211.

⁶ إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: 103.

وموسيقى مناسبة¹ ووضّح الشيخ صالح الهدف من تلحين النشيد ونفى أن يكون تذوقاً أو مطالعة مثلما هو الحال بالنسبة للشعر بعامة، ذلك أن مطالعة الأناشيد وتأملها ذهنياً عملية لا تبعث على الاستمرار فيها لما يلاحظه القارئ من بساطة المعاني والتراكيب فيها

ومن وضوح في الرؤيا يكاد يتنافى مع ما للشعر من إحياءات لا متناهية؛ إذ ترجع المتعة الناجمة عنها إلى ما يعانيه القارئ من إعمال للفكر والمخيلة بصفة خاصة لتحليل صورها وتلمس تأثيرها في النفس² غير أنّ النشيد يبتعد عن التعقيد والغموض الذي يتطلب التأويل فمعانيه بسيطة لا تحتاج إلى إعمال الفكر لأنها معدة من أجل الطرب والتلحين، ذلك أنّ "ارتباط الشعر بالغناء مؤثر في الوزن، فإنه يتطلب أن تتساق الكلمات للحن أكثر من الوزن"³ الذي يتلاءم مع البحور القصيرة غير المركبة وتتوافق معها المقاطع الصوتية القصيرة، لذا نجد في النشيد "ارتفاع نسبة استخدام مجزوءات البحور، وهذه النتيجة لها قيمتها المزدوجة، الأولى هي مدى مناسبة هذه المجزوءات الخفيفة للمعاني الحماسية والانفعالات العنيفة والسريعة أما القيمة الثانية فهي ملائمة هذه البحور القصيرة المجزوءة للتلحين والغناء"⁴ والتركيز على المجزوء من البحور لتحقيق السرعة والخفة التي يتطلبها النشيد لأنّ لكل بحر "صلة بموضوع أدبي خاص أو بعاطفة معينة"⁵ على كل شاعر أن يُراعي هذه الصلة عند محاولة اختيار الوزن الشعري الذي يتلاءم وغرض شعره. أهم فنية تميّز بها النشيد الثوري الجزائري هي "الموسيقى الداخلية التي تتصف بالتماسك والقوة والصخب، وهذه الموسيقى تشكلت بطرق مختلفة، أهمها الألفاظ القوية"⁶ فناقداً على وعي بكيفية تحقق الموسيقى الداخلية الداخلية في النشيد والتي تتولد من "عناية الشاعر البارزة بجرس الألفاظ وإيقاعها باستعماله

¹ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 250.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 180.

³ حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 24.

⁴ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 270.

⁵ أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص: 322.

⁶ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 198.

ضروب البديع، بحيث نشعر بهذا الانسجام والإيقاع بين معاني الألفاظ وجرسها"¹ ولقد حدّد الشيخ صالح أداة واحدة لتحقيق الموسيقى

الداخلية في النشيد الثوري الجزائري وقصرها على الألفاظ القوية الحماسية، في حين تتعدد أدوات تحقيق الإيقاع في النشيد وتتولد من عناصر مختلفة مثل التصريع، القوافي الداخلية، والتقسيم الإيقاعي والجناس بنوعيه. وقد حرص الشعراء على استعمال هذه الأدوات بنسب متفاوتة لأنها حتى وإن حققت القيمة الموسيقية المرجوة فلها بعض السلبيات"² كما يتحقق في النشيد الموسيقى الإطار لميل الأناشيد إلى "إشراك الكثير من المولدات الموسيقية الداخلية، أو ما يسمى بموسيقى الحشو، مثل التجنيس والتصريع، التقسيم وغيرها"³ مما يزيد في تحقيق الموسيقى الخارجية عن طريق الاستعانة ببنى داخلية تتضاف إلى الوزن والبحر والقافية.

2-المعجم الشعري للنشيد الثوري:

النشيد الجزائري في أغلبه ثوري، الأمر الذي يكشف عن نوع الألفاظ التي تتماشى مع الثورة وهي الألفاظ القوية التي يغلب عليها في الأناشيد طابع الحدة والصرامة وتوحي بالحروب والمقاومة وهول المعارك وتتعدى من بينها ألفاظ الرقة والليونة"⁴ التي يندر تواترها في الأناشيد الحماسية، ويؤكد حركات فكرة أنّ "الألفاظ التي اختيرت للدلالة على العناصر خاضعة لنوايا معينة تتعدى بساطة التعبير عما توحي به وظيفة الشيء الذي يرمز إليه"⁵ ومن تحليل لمقاطع بعض الأناشيد تبين للناقد أن الشكل فيها يتلاحم مع المضمون تلاحما شديدا، فما عبّر عنه الشاعر من أفكار

¹أنظر: العربي حسن درويش. زكي مبارك شاعرا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986. ص: 258. نقلته إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 294.

²أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 264.

³أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 7.

⁴أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 198.

⁵مصطفى حركات. نظرية الوزن - الشعر العربي وعروضه. ص: 40.

الرفض والتحدي عبّر عنه الشكل من جميع وجوهه، ووجد بعد معايينته للنشيد الثوري استحواذ لفظة الدماء ومشتقاتها على حصة الأسد في القاموس النشيدي؛ لأنّ لفظ الدم يحمل من الإيحاءات والدلالات ما لا يحمله أي لفظ آخر في مجال

الرفض والفداء¹ ونجد معنى "الفداء والتضحية يكاد يكون القاسم المشترك في كل نشيد، فالفداء هو السبيل إلى تحقيق الحرية والاستقلال"² فلم "يكن صوت الشعر يسمع إلّا من خلال الأناشيد الفدائية"³ التي تعكس ما يجري في الواقع؛ إذ تتجلى الواقعية في شكل النشيد حسب الشيخ صالح في توظيفه الألفاظ ذات الدلالات القاسية التي لا تتفاعل معها النفوس الرقيقة، من الدماء والأشلاء والشنق⁴ واصطلاح ناقدنا على انتقاء الشعر لألفاظه الدالة على مضمون النشيد التقارب اللفظي الذي من خلاله استطاع الشاعر الثوري في نشيده أن يحقق نوعاً من التوازي بين الوسيلة والهدف، فالوسيلة بدون هدف نوع من الفوضى والهدف بدون وسيلة محكوم عليه بالإخفاق وإذا كان العلم هدف الثورة فإنّ الدم وسيلته الوحيدة، فثنائية الدم والعلم المتحققة من خلال الأناشيد الثورية هي تعبير فني عن فلسفة الثورة في عمقها وشمولها وتحقق طبعاً كان بصورة عفوية لا إرادية من قبل الشاعر الذي لم يسع إلى تحقيق التقارب والتلاحم بين شكل الخطاب ومضمونه، لأنّه لم يكن على وعي بالقضية وإنّما تولدت في نشيده بطريقة عفوية لاواعية. وقد أرجع الناقد هذه الدراية والوعي التي يمتلكها الشاعر والتي انعكست على نشيده الثوري إلى "معايشته التجربة القضية واقعيًا، فلم يتحدث في أناشيده عن ثورة سمع بها أو قرأ عنها، بل عن ثورة عاشها يومياً، ولم يعيشها وجدانياً فحسب بل عاشها مكانياً وشارك الشعب في صنعها، فجاءت أناشيده غير مفتعلة ولا تكلف فيها، بل

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 198-199.

² أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 77.

³ حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر - بين الواقع وآفاق المستقبل - مجلة الثقافة والثورة. ص: 13.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 198.

كانت نتيجة مشاركة فعلية وترسم صورة حقيقية لوجه الثورة بعيدة عن التصنع والتجميل والتشويه¹ ولأنّ النشيد ينزع إلى إثارة الحماسة فعلى الشاعر أن "ينتقي ألفاظه من معجم المنة

والحماسة"² حتى يحدث تناسب بين ألفاظ النشيد والتجربة الشعورية والحالة النفسية؛ إذ تتنوع الألفاظ في النشيد نظرا لهذا الارتباط ويُشترط فيها "أن تكون من ذوات الهمس، ولكنها حتما يجب أن تكون من ذوات الرنين فالشرط في ألفاظه هو القوة والنفاز حتى تصل إلى الحس"³ تُثيره وتُحمّسه للنهوض والقيام بقلب الأحداث وتبث في نفسه الإحساس بالعزة والكرامة.

سعى الشاعر الجزائري الثوري إلى نظم أناشيد ثورية تتوافر فيها لغة ومعنى ونغم، فميزة لغة النشيد السهولة في اللفظ والعبارة، ويشترط في المعنى إثارة الحماسة، وأن يولّد النشيد نغما إيقاعيا، أو جرسا غير رتيب"⁴ لذا عليه أن يحرص على انتقاء ألفاظ النشيد حيث يتسنى لها أن تولّد إيقاعا متغيرا و"تكون متعاطية الدلالة، نائية عن الصعوبة والتعقيد، لأن الأساس في النشيد أن يكون موضوعا على لسان الشعب، موضوعا وأداة، بكل طبقاته وفئاته"⁵ يراعي فيه الشاعر المستوى الثقافي لكل أبناء الشعب حتى يسهل ترديده، لهذا "يشترط في النشيد القومي قوة العبارة وسهولتها، وألا يكون وعظا بل حماسة ونخوة، وأن يكون موضوعا على لسان الشعب، وموافقا لكل

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 200-201-202.

² إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 145.

³ محمود أبو الوفا. أناشيد وطنية. مكتبة وهبة، 1967. ص: 7. نقلته: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 5.

⁴ أنظر: حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر. ص: 12.

⁵ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 155.

زمان¹ حيث يتسنى للأمة الواحدة الاستعانة به كلما استدعى الأمر ذلك، ويُشترط فيه أيضا نظرا لأنه خطاب أعدّ من أجل الوطنية والقومية أن ترد فيه "الألفاظ القاسية وألفاظ العنف والغضب والحماسة وما ينتج عن ذلك من إصرار وثورة وتضحية وفداء، وما يستدعيه ذلك من ذكر

السلاح أداة الغضب الإيجابي وذكر المعركة بأسمائها المتباينة"² أي أن يستند على الواقع الثوري الذي أعدّ من أجله، وألفاظ القوة والعنف والإصرار والغضب تسيطر على الألفاظ المكوّنة للنشيد فتد "أناشيدنا كأنها وقود يريد به أصحابه أن يضرّموا لهب النضال مع الاستعمار"³ سواء في أوقات النصر أو الهزيمة، الشاعر مطالب بأن يُصوّر الحالات المختلفة التي يكون عليها الشعب حتى ولو تُصوّر ألفاظ النشيد "الانكسار النفسي والحزن الذي خيم على الشاعر والشعب بفعل الهزيمة أو طول الاحتلال"⁴ ولا يقتصر على تصوير الانتصارات وكل ما يُثير الفرح والسرور، ذلك أن حتى الحزن والانكسار يحمل الأمل ويحرّض الشعوب على المواصلة والتحدّي ويزرع فيها الأمل والإقدام.

¹ عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني. الديوان في الأدب والنقد. ط4. دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة. 1997. ص: 48-49.

² أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 145.

حين يُنشد الشاعر راجيا ومُؤملا في النصر أو الجلاء نجد لغة النشيد تُستدعى من معجم الأمل والبشرى، والرجاء والأمني وما تحدّثه في النفس من بشر وقرار، وحين يصاب الشاعر بالانكسار والحزن مع الهزيمة أو فقد الأمل، نراه يأتي بألفاظ القتامة، بألفاظ متجهمّة تعكس جهامة الشاعر واكتئابيه، وحين ينزع الشاعر إلى نشيد يعبر عن الفرحه تسعفه الألفاظ التي تعبر عن تلك التجربة أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 149-150-152.

³ أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 76.

⁴ إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 152.

3- الصورة والأسلوب في النشيد الثوري:

رغم أهمية الصورة كأداة في التشكيل الشعري إلا أن "النشيد يكاد يكون خلوا منها إذا أخذنا الصورة بمعنى الخيال، لأنه "ذو وظيفة اجتماعية لذلك هو ينزع دائما مع أدوات تشكيله اللغوية والتصويرية إلى تيسير إدراك معناه ومغزاه"¹ فالنشيد لا ينقص من قيمته تخليه على عناصر فنية، ولأنه يسعى جاهدا أن يكون متداولاً بين الجمهور المعدّ له وجب أن تكون الأناشيد "عارية تماما من جميع الزخارف المعروفة للبيانين، النشيد بقدر ما تقل فيه أدوات البيان بقدر ما يسمو إلى مراتب الاستحسان"² فهدفه إيصال رسالة سريعة تتطلب استجابة فورية لا تسمح بأي معيق يكون حائلا أمام القارئ كي يفك مغاليقها، وبالتالي فالنشيد لا يحتاج في صوره إلى الفخامة والتورية والخيال المحكم، فهذا لا يتماشى مع الوظيفة الوطنية المعد من أجلها. ووضّح ركيبي أسلوب القسم الذي يتطلبه النشيد وأكد على تغييره وتغيير معانيه وأسلوبه؛ فلم يعد القسم هو التأكيد على المعاني الدينية أو الأخلاقية وأصبح الشاعر الجزائري يقسم بالأرض والشهداء والثوار، وكلها معاني جديدة استحدثت في الشعر الجزائري نتيجة المأساة والدمار الذي ألحقه الاستعمار، فهي شيء جديد في تاريخ الجزائر والأمة العربية، الأمر الذي تطلب أن تتغير المعاني والصيغ بتغيير الأوضاع³ وأكد الناقد أن "أسلوب القسم في الشعر العربي

¹ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 230-231.

² محمود أبو الوفا. أناشيد وطنية. مكتبة وهبة، 1967. ص: 6-7. نقلته عنه: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 232.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. فلسطين في الأدب الجزائري الحديث. دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر. 2009. ص: 83.

في الجزائر أو في غيرها أسلوب جديد قديم معا ظهر بظهور الثورات في العالم العربي، وهو في أغلبه من نوع النشيد الذي يقصد منه تحريك الجماهير ودفع الحماس في نفوسهم، بل إثارة الحماس في الجنود المقاتلين في جبهة القتال، وهو أسلوب يختلف عن الأسلوب الهادئ الذي يتأمل صاحبه الأحداث ويعبر عنها في هدوء واتزان¹ لما يحمله من حدة وضخ وتهديد ووعد، ولقد لجأ النشيد إلى "الأمر والنهي والتكرار والنداء والاستفهام باعتبارها أدوات حضيّة استفزازية لبلوغ الغاية التأثيرية"² وقد كانت هذه الأدوات سندا قويا للنشيد حتى يُحقق هدفه، لذا يمكن اعتبار ظهور النشيد في الشعر الثوري الجزائري "نقلة في الشعر الجزائري لها شأنها فضلا عن دلالتها؛ حيث يدل النشيد الثوري الجزائري على أن الموضوع الشعري يتخذ قالبه المناسب وهو يعبر عنه بوحدة الشكل والمضمون"³ الأمر الذي يُفسّر التغيرات التي لحقت مختلف أساليب التصوير والبيان مع ظهور خطاب النشيد وتخليها عنها في أحيان كثيرة. ويمكن اعتبار اعتماد الأناشيد على المولد الموسيقي بمثابة المعوّض لها عن "فقرها في جانب التصوير البياني والارتكان عن الخيال، مادام النشيد لا ينزع إلى الاعتناء بالتخييل والتصوير، فإنّه من الطبيعي أن لا نجد فيه بعض الوسائل التصويرية مثل الرمز لارتباطه بالغموض والالتباس، ويعتبر "الرمز الأداة التصويرية المتوارية تماما على ذاكرة الشاعر التصويرية في النشيد"⁴ فلم يذكر نقاد الشعر الجزائري قضية التصوير في النشيد، الذي تخلى عنه الشاعر الجزائري قصدا حتى يتحقق لشعره الهدف الذي أُعدّ من أجله.

¹ عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 74.

² أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 7.

³ أنظر: حسن فتح الباب. الشعر الجديد في الجزائر. ص: 12.

⁴ أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 232.

من الأدوات التصويرية التي يمكن توافرها في النشيد "التشبيه والاستعارة، وكلاهما في النشيد جاء من النوع القريب وأحيانا المتداول، مع وجود فارق بين نسبة التشبيه في النشيد ونسبة الاستعارة فيه؛ فالتشبيه يكاد يكون عمدة أدوات التصوير إذ يسهل معه إدراك العلاقة بين المشبه والمشبّه به ويسهل معه الفصل بين المتشابهات، فهو أبعد عن الصعوبة والتعقيد

رابعاً: نقد البناء الفني للشعر الثوري الجزائري الحر:

يرى الشيخ صالح أن الحديث عن شكل الشعر الحر في الشعر الثوري الجزائري قد يثير تعجب القارئ، لأنّ هذا الشعر عُرف بالالتزام الخليلية والعمودية ومعاداة الأشكال التجديدية في الشعر إلى حد مهاجمتها، لكن حسب ناقدنا لا مناص من الخوض في قضية التجديد الشعري في أي دراسة للشعر الثوري الجزائري وذلك للأسباب التالية: بالرغم مما اشتهر به شعراؤنا من الالتزام بالبحور الخليلية وتقديسها وانتقاد من يخرج عنها، فإنّهم في الواقع قد خرجوا عنها في محاولات عديدة فيما يسمى التجديد الرصين، وهي وإن كانت محاولات محتشمة إلا أنّها خرجت عن الخليلية، ويرى ناقدنا أن التجديد في شكل الشعر العربي وأوزانه نسبي قد لا يتفق في النظرة إليه شاعران أو ناقدان، الشيء الذي يجعل من محاولات الشاعر الثوري التجديدية شعراً حديثاً في نظر الكثير من النقاد أو في نظر كثير من نظريات النقد؛ ودليله على هذا أن الشعر الثوري الجزائري تنقصه الدراسات الفنية؛ فليس من المنطق أن يثور شعب بأكمله يحاول التطوير والتغيير الجذري ويبقى جامداً و متمسكا ببنية فنية، فالكثير من النقاد ربطوا بين الثورة في الميدان السياسي والقومي والثورة في مجال الفن والأدب¹ وقرن الشيخ صالح بين ثورة الأدب والثورة التحريرية في الجزائر، ولم تقم فكرة ناقدنا من العدم؛ فقد أكدّ حسين هيكّل أن "الأدب العربي يضطرب بعوامل الثورة منذ بدأ هذا الشعور القومي يحرك النفوس ويدعوها إلى التوجه نحو النهوض بمجموع الأمة إلى مثل أعلى"² عدا

اللذين قد يتولدان من الاستعارة، وبذلك يحقق اليسر المشترك في النشيد. أنظر: إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث. ص: 232-233.

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 255.

² محمد حسين هيكّل. ثورة الأدب. دار المعارف، القاهرة. 1983. ص: 7.

الشعر الجزائري "الثائر في المجال السياسي والقومي، والمحافظ في المجال الفني والأدبي"¹ فكان من المفروض أن تخرج الثورة الجزائرية "صورا من الأدب مختلفة في النثر والشعر"² مثل ما أفرزته مختلف ثورات القرن العشرين، نظرا لأنّ "الثورة عامل لتغيير الواقع، لكن الثورة الجزائرية كانت عامل للتمسك بالقديم؛ الذي وضعه المستعمر صوب عينيه"³ مما كان حائلا بين الشعر الجزائري والنهضة الأدبية التي عرفها المشرق العربي.

1- جدل نقدي حول القديم والجديد:

يعي الشاعر الجزائري أنّ الفعل الثوري هو تهديم لكل ما من شأنه أن يوقع في الاستغلال، كما يعي أنّ كل ثورة اجتماعية تستتبع بثورة ثقافية أدبية غير أنّه، ولما كان التراث وكل ما له علاقة بأصالة الشعب الجزائري مستهدف من قبل المستعمر الجزائري، أبقى الشاعر أن يطبّق مفهوم الثورة الحامل لمعنى الهدم المطلق على تقاليده الإبداعية المقدسة، معتقدا أنّ "التخلي والرفض الكامل لكل شيء، بما فيه التراث والأدب، ليس عملا ثوريا، وإنّما هو عمل مضاد للثورة، وليست الثورة في الأدب انقطاعا تدميريا لتراث الماضي واستحداثا كاملا لمضامين وأشكال جديدة له"⁴ لأنّه بهذا التخلي يعمل على تحقيق أهداف العدو وتنعكس معه ثورته، وبالتالي يمكن القول أن الشيخ صالح يربط تجديد المجتمع الذي تهدف إليه الثورة بتجديد الأدب، فهو مطلع على مختلف النزعات التجديدية في النقد الحديث، لأنّ ما ذهب إليه يُطالب به الحركات التجديدية من ضرورة توافر "صور جديدة هي صور الأدب القومي"⁵ في حين تطرف الكثير من المجدّدين في

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 255.

² محمد حسين هيك. ثورة الأدب. ص: 8.

³ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 260.

⁴ أنظر: محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 25.

⁵ محمد حسين هيك. ثورة الأدب. ص: 11.

ربط العلاقة بين الثورة في المجال الفني الشعري وبين الثورة في المجال المضموني الفكري، فجاء شعرهم ناقما على كل ما هو مقدس في ميدان الشعر من معان وأفكار وانتهوا إلى تناول أشياء لا

تهز القارئ لأنها لا تحمل أي شيء¹ أما الذين استوعبوا الفكر الثوري وكانوا جد حرصين في الحفاظ على ثورتهم من الحركات المضادة استطاعوا أن ينتجوا قصائد "حققت قفزة نوعية في التعامل مع الواقع ومع المعطى الثقافي التراثي العربي والأجنبي دون التكرار للتراث، في محاولة لتفجير تجربة شعرية جزائرية نابعة من الرحم ومتفتحة على كل التجارب تحقق القدرة على الإقلاع والتخليق"² وبإمكانها أن تقتلع القارئ من الجذور وتحرّض الشعوب للنهوض في وجه المستعمر وتعلّمها كيف تحافظ على مقدساتها المستهدفة من قبل العدو وتُحبط محاولاتها في تحويل الثورة الجزائرية إلى ثورة مضادة بوسائلها وأصالتها؛ فانغلاق الشاعر الجزائري على مستجدات الساحة الأدبية كان للحفاظ على مبادئ ثورته وتمسكه بكل ما هو أصيل، وليس رفضا للفكر الحدائثي أو قصر استيعابه له، وإنما تقطنا لمكائد العدو ومحاولاته طمس الكيان والهوية الجزائرية، فأجل الشاعر الجزائري محاولات استثماره للفكر الثوري في المجال الأدبي، مما أخرج ظهور نهضة الأدب والثقافة في الجزائر على اعتبار أنّ الشاعر هو المعول عليه نظرا لأنه هو المجسّد للوعي الممكن لفئات المجتمع.

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 270.

² أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 43.

- يعتقد الكثير أن الثورة في الأدب هي هدمه للأبنية اللغوية، وأن هذا هو المعادل الموضوعي الثوري في الأدب للعمل الثوري في الواقع. فالأبنية اللغوية تمتلئ بكل مفاهيم وقيم النظم البورجوازية والإقطاعية المختلفة القائمة، ولهذا فإن تهديمها هو تفجير لمفاهيم وقيم جديدة تتلاءم والنظام الجديد الذي يناضل الفعل الثوري من أجل بنائه، فليست كل بنية لغوية وليس كل مضمون ثقافي يتضمن معنى التخلف والرجعية، وبالتالي ينبغي الثورة عليه والرفض الكامل له. هناك تصورات وقيم ينبغي أن تكون الثورة عليها هدفا واضحا وحاسما. أنظر: محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 24-25.

لا نلمس التجديد عند جميع الشعراء، فإذا كان العمل الثوري قد أثبت نجاحه وتغييره للواقع فعلى العكس لدى الشاعر الثوري الجزائري؛ إذ كانت الثورة عامل

تشبث بالقديم في المجال الروحي والفكري، نظرا لأنّ ذلك القديم يمثل التراث المتعرض للمسح والتشويه والإبادة من قبل ثقافة المستعمر ولغته، فالثورة كانت سلاحا ذو حدين وحقت نتيجتين متناقضتين تماما، فهي بالنسبة للبعض عامل تجديد وللآخر عامل تشبث بالقديم لمواجهة الجديد الذي تشتم منه رائحة الغرب¹ يؤكد ركيبي فكرة إمكانية استفادة الشعر الحديث من التراث لغة وفكرا ولكن بشرط أن يصوغ ذلك بطريقة تُظهر تفرد وامتيازه وعبقريته الخاصة، أما ترديد ما قاله الأسلاف في نثرية فهذا لا يقدم الأدب ويطوره ولا يعبر عن شخصية مستقلة للشاعر² ليتضح لنا أن ناقدا يرفض ذلك الاستسلام والانقياد للتراث ويدعو إلى الاستقلالية بالرأي والنزوع إلى التفرد والتميز.

لا تستلزم الثورة الاجتماعية ثورة في الإبداع، إذ لا تقف "المألوفات الصياغية أو التقاليد التعبيرية أو القيم الفكرية والوجدانية على إطلاقها عقبات النضال الثوري وعقبات التجديد الأدبي، بحيث يكون التمرد عليها والرفض لها والارتفاع عنها هو طريق الثورة في الأدب والحياة"³ والذين تحججوا بأن المضمون الجديد يعبر عنه

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 260.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 259.

• ألقى مفدي سنة 1961 قصيدة مطولة في مهرجان الشعر بدمشق تحدث فيها عن الثورة الجزائرية لكنه لم ينس ثورته في مجال الشعر والتي يعتبرها جزءا من ثورته في المجال السياسي والوطني، حيث عرّج في قصيدته تلك على حركة التجديد في الشعر وحمل على شعرائها ملصقا بهم عيوباً ومناقص في الميدان الفني ومتهما إياهم بتهم خطيرة في ميدان القومية والوطنية. ففي الجانب الفني يرى أن أصحاب الشعر الحديث إنما هم عابثون ينقصهم الجد، والشعر عندهم مهزلة لا طائل من ورائها، لذلك كان نتائجهم قولا رخيصا يزعم الآذان وليس تنكرهم للقافية ونبذهم إياها من شعرهم، إلا نتيجة عجزهم عن الاتيان بشعر مقفى، إنهم يصفون الخليليين بالجمود وعدم مسايرة التطور لتقيدهم بالأوزان، لأن الشعر الحر في غير حاجة إليها، ويرد على حجتهم هذه بأن ما لا يتوافر فيه عنصر الإيقاع ليس إلا خلطا، ولا يدخل في حرم الشعر. أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 260.

³ أنظر: محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب. ص: 26.

بشكل فني جديد كقضية الثورة التي رأى الكثير من النقاد أنها تتطلب التخلي عن الشكل العمودي واستحداث شكل جديد حتى تتماشى الحركة الأدبية مع الحركة التطورية في المجتمع، وهذه الفكرة تبطلها الحركة الشعرية في الجزائر التي صاحبت الثورة التحريرية الكبرى؛ حيث ظل الشعر الجزائري في الغالب الأعم وفيما للشكل القديم وكأن الشعراء يدركون ما لهذا الشكل من قدرة على استيعاب المضامين الحديثة، وهذا أكبر دليل على بقاء شعرنا الجزائري الحديث محافظاً و متمسكاً بشكل القصيدة العمودية¹ حيث اتخذها كشكل عبّر عن مضمون الثورة وتحقق لها النجاح دون أن توجد لنفسها قالباً جديداً يحاول استيعاب فكرها الرامي إلى الهدم والتقويض وإعادة البناء من جديد.

أشار الشيخ صالح إلى اهتمام الدرس النقدي العربي الحديث بقضية الشعر الحر باعتبارها "أهم قضاياها الشائكة، فلم تحظ قضية ما في النقد الحديث بمثل ما حظي به الشعر الحديث من الاهتمام، إذ تعددت حولها النظريات وتشعبت المفاهيم وكثرت من جوانبه الأطراف المتنازعة التي لم يتورع أي منها عن كيل الاتهامات لجميع من يخالفها²، الناقد على وعي بالحركة النقدية التي صاحبت ظهور الشعر الحر الذي اعتبرته نازك الملائكة رد الفعل الأول الذي لقيته الحركة حين انبثقت أول مرة، وقابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحبة، ورفضوا أن يتقبلوها وعدوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي³ ونظروا لهذه الضجة المصاحبة للحركة الشعرية الحديثة صعب على ناقدنا الوصول إلى تعريف جامع مانع للشعر الحديث الذي يقوم على التجديد وهو أمر نسبي، ولأنّ مختلف الدراسات تفتقر للمنطقية

¹ أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 19.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 256.

³ أنظر: نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص: 38.

والموضوعية إلا في القليل النادر¹ حال دون وصوله إلى تعريف الشعر الحديث، فناقدا مع هذه القضية يريد أن يتتبع منهجية علمية تتطلب معاينة ماهية القضية قبل الخوض في تحليل الشعر الثوري الجزائري وتستند إلى أرضية نقدية موضوعية، لذلك اكتفى بالإشارة إلى أن ما هو جديد في فترة ما سيؤوله الجمود؛ وإن "اقترن اسم نازك الملائكة بالتجديد والريادة في مجال الشعر وقتا ما، فإنه أصبح فيما بعد يقترن بالجمود لما جاء من تخطاها في التجديد، ورفض القواعد التي وضعتها للشعر الحديث"²، وكأنه يشير إلى قضية الحداثة والمعاصرة كونه قرن حديثه عنها بقضية التجديد الشكلي في الشعر الحديث.

ليست الحداثة في الشعر حسب الشيخ صالح توغل في التجديد الشكلي ولا ابتعاد عن القديم تقاس بمدى معايشة الشاعر للواقع وقدرته على التعبير بصدق وقوة، ذلك أن الشكل ليس مقياسا لحداثة الشعر إنما المضمون، و"النظرة إلى القصيدة العربية الجديدة أو القصيدة العربية المعاصرة ينبغي أن تتناول بحذر شديد، نظرا لأن مفهوم الجودة والمعاصرة لا يخلو من نسبية في تحديد الجديد وفهم المعاصرة، قد تقرأ قصيدة عربية حديثة بشكل كلاسيكي عمودي قديم، أي أن بعدها التعبيري وتناولها للتجربة الشعرية والشعرية جديان عصريان بكل معنى الكلمة-إذا قصدنا بالجديد هنا- المضمون الشعري النابض بالحركة والديمومة والإبداع، في حين تقرأ قصيدة أخرى بشكل جديد اسمه "شكل التفعيلة الحرة" "شكل القصيدة المنطلقة" أو شكل "القصيدة العمودية المطورة" بيد أن مضمونها الشعري لا يخلو من تغلغل نبض الشعر القديم وروحه فيها"³ لأن الشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء أكان ذلك يتعلق بالشكل أم بالمضمون وهو في تحقيقه لهذه

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 256.

² صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 356. 357.

³ عناد غزوان اسماعيل. الشعر والفكر المعاصر. ص: 7. نقله عنه يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 289.

الجماليات "يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه، لأنّه محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها"¹ ويرى ناقدنا أن "مصطلح الحداثة لا يحمل أي تحديد زمني مثل "المعاصرة" فالحداثة تعني النظرة المتطورة في المقاييس الفنية والموضوعية، تجد في شعر كثير من القدامى جوانب أو ملامح من الحداثة، بينما تختفي تلك الجوانب عند كثير من الشعراء المعاصرين"² فالحداثة ليست مرتبطة بزمن، ولا يمكن أن يحمل المعاصر ملامح حداثة لحداثته وآنيته، فالشعر الثوري الجزائري حديث لأنّ الشاعر استطاع أن يستثمر الأدوات الفنية التقليدية لمسايرة مضمون الثورة.

2-العوامل الفنية لظهور حركة الشعر الحر في الجزائر:

شغلت قضية الشعر الحديث بال النقد العربي كما لم تشغله أية قضية أخرى في تاريخه الطويل³ وترجع عوامل نشأة هذا الشعر في الأدب العربي إلى ظروف الأمة الاجتماعية والتاريخية والفكرية، وهي أقوى الظروف وأشدّها مفعولا في ظهور هذه الحركة، ويؤكد النقاد على أنّ "ظهور الشعر الجديد يرتبط أساسا بمعركة التغير التي طرأت على الحياة في الجزائر، حيث شعر الأدباء بالحاجة إلى شكل جديد يعبر عن هذا التطور الذي حدث بعد أن تفتحت الأذهان والعقول، فحاجة المجتمع إلى الجديد باستمرار كما هي سنة الحياة في نموها وتطورها"⁴ ولقد تلقى الشاعر في المغرب العربي ما كان يُكتب من أشعار في المشرق العربي وهو مشغول بالحركة الوطنية "وامتزج التجديد الشعري بالانخراط في الفعل التحرري"⁵ الأمر الذي يتضح

¹أنظر: عز الدين اسماعيل. قضايا الشعر المعاصر. ص: 14. 15.

²يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 258.

³أنظر: المرجع نفسه، ص: 260.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر، 1982. ص:

65.

⁵محمد بنيس. حداثة السؤال. ص: 66.

معه وعي الشعر الثوري بضرورة استحداث قالب شعري جديد يسمح بالتعبير عن مختلف التحولات والتطورات، وأنَّ الحركة الشعرية في الجزائر ليست منفصلة عن مثلتها في المشرق¹ فهذا الشكل الجديد في الشعر الجزائري المعاصر قد تأثر بتجارب الشعراء المشاركة ولا يمكن أن نعزله عن هذا التراث الشعري.

تحدث الشيخ صالح عن العوامل التي أدت إلى نشوء حركة الشعر الحديث في الأدب العربي ووجد أكثرها عوامل اجتماعية وتاريخية فرضتها ظروف الأمة العربية في تاريخها المعاصر ابتداء من عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر، وليست العوامل الفنية هي الوحيدة، بل نستطيع أن نذهب مع بعض النقاد إلى أن العوامل الاجتماعية والفكرية كانت أشد مفعولا وأقوى تأثيرا في ظهور الحركة الجديدة² في الجزائر والتي كان وراءها العامل النفسي الذي يُعد "العامل الأقوى؛ نبع قبل كل شيء من حاجات نفسية ذاتية دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير والتغيير"³ غير أنَّ الشاعر الثوري الجزائري والمغاري بقي "يستوحي باستمرار نموذج الشعر العربي القديم"⁴ وأجل محاولات استثمار الفكر الحداثي إلى مرحلة الاستقلال واستعان بالقالب العمودي للتعبير عن المضمون الثوري خوفا من ضياع الهوية

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ص: 67.

²يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 259.

ذكرت "نازك الملائكة" في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" أربعة عوامل، النزوع إلى الواقع، الحنين إلى الاستقلال، النفور من النموذج، إيثار المضمون "هذه العوامل الأربعة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي أحاطت بحركة الشعر الحر، ولكنها ليست كل العوامل، من الممكن أن ننظر إلى الحركة من زوايا أخرى... ضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقاد العرب أدبنا... قد يكون جيلنا متبرما بمضمونات الشعر القديم... قرر أن يتركها فترة ليبنى كيانا شعريا في أوزان جديدة ريشما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود إلى هذا القديم بنظرة أصفى وفهم أعمق. أنظر: نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص: 48.

³محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 161.

⁴محمد بنيس. حادثة السؤال. ص: 66.

والأصالة. الشعر الجزائري كان على وعي بضرورة مسايرة الشعر لمختلف الظروف خاصة السياسية والفكرية، فكان أهم عامل في ظهور الشعر الجديد بالجزائر "إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب الهندسي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية"¹ الحاصلة في الجزائر، ولم يكن شعراء الثورة في الجزائر بـ"حاجة إلى اختراع أوزان جديدة قدر ما كانوا في حاجة إلى التحرر من بعض قيود الأوزان الموجودة"² لكنهم لم يتحرروا من قيود الوزن الخليلي وكيفوه مع التطورات السياسية وأجلوا تجريب أدوات الشعر الحديث إلى مرحلة الهدوء التي صاحبت الاستقلال حتى يتمكن من استيعابها.

3-الوزن والقافية في الشعر الثوري الحر وميزان النقد:

نفى الشيخ صالح فكرة أن الشعر الحديث هو كل ما خرج عن البحور الخليلية دون أن يتقيد بأي تفعيلة معينة، وأقرّ أنه الشعر الذي خرج فيه أصحابه عن البحر الخليلي في عدد التفعيلات وترتيبها فحسب، أي أنه ما التزم تفعيلة الخليل دون ترتيب الخليل لها، والتزم الإيقاع"³ فهو على وعي بأن حركة الشعر الحديث هي "عودة بالشعر العربي إلى أوزانه العروضية، حيث جعلت من التفعيلة أساسا تعتمد عليه في بناء البيت"⁴ مما ينتقي معه الرأي القائل بأن الشعر الحر غير موزون وهو تخل عن بحور الخليل "إذ لم يتحرر دعائه من الإيقاع جملة وإنّما

¹ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 152.

² محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ضمن الأدب العربي-تعبيره عن الوحدة والتنوع- بحوث تمهيدية. ط1. إشراف عبد المنعم تليمة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 1987. ص: 38.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 257-258.

⁴ عبد الهادي محبوبية. مقدمة قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. ص: 14.

تحرروا من التساوي المطلق بين الأبيات في الوزن والقافية¹ وهذه ضجة أحدثها التيار المحافظ على عمود الشعر المقدس الذي يتخذ الوزن كمعيار لإثبات الشاعرية، غير أنّ المتمعن للشعر الحر يجده ثورة على الترتيب العروضي لعدد التفاعيل في البيت الواحد، حيث استغنى الشاعر عنه واحتفظ بتفعيلة واحدة من البحر، وبهذا فقد موسيقى الإطار وأوجد لشعره الإيقاع أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية. القصيدة تأتي قبل الشكل، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة أي امرئ أن يقول شيئاً ما، كما أنّ أي نظام للعروض ليس إلا صياغة للهويات المتمثلة في الإيقاعات التي خلفها سلسلة من الشعراء الذين أثر كل منهم في الآخر. لا بد للأشكال أن تتحطم وتعاد صياغتها² وعملية التحطيم والهدم لشكل الشعر والتخلي عن الوزن يراها **اليوت** مجرد صياغة لإيقاع يريده الشاعر، لكنها ليست كذلك بالنسبة للشعر العربي الذي حدّده نقاده استناداً على صياغته العروضية، لذلك "كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على التفعيلة بدلاً من الشطر، صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده، وقد كان لا بدّ للجمهور العربي، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة، أن يتماسك في وجه هذا المطلب المفاجئ"³ خاصة وأنّ التجديد وُلد من الموجود وليس "جهد بدأه الشعراء المحدثون دون نموذج سابق"⁴ لذلك كان اعتراض تيار الشعر العمودي على الشعر الحر اعتراضاً على تحطيم عمود الوزن وليس لهم أي اعتراض على الموضوعات التي يتناولها.

وضّح الشيخ صالح الأهمية التي يحض بها الوزن في نظرية الشعر العمودي باعتباره المقياس الحاسم والحد الفاصل بين الشعر الخليلي والحديث وليس

¹ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 37.

² اليوت. في الشعر والشعراء. ترجمة محمد جديد. ط1. دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق. 1991 ص: 31.

³ نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص: 38.

⁴ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 37.

المعنى، بالرغم مما يذهب إليه بعض النقاد من أن "التجديد إنما هو ثورة في مجال الشكل والمضمون معا¹ ويراها يحدّد بوضوح تقليدية القصيدة أو حداثتها دون إشكال وإن كان التجديد في الأوزان في إطار الشعر الحديث يختلف من شاعر لآخر بين الرفض التام لروح البحر الخليلي وبين تطويره واعتماد تفاعيله، حسب موقف كل منهم من التطوير ودرجة توغله في التجديد² وقد لاحظنا ناقدا اختلاف نقاد الشعر الحر في درجة الحفاظ على بحور الخليل أو التخلي عنها، وقد أرجع ذلك لنقص وعي نقاده بمختلف مقولاته ودرجة استيعابهم للفكر الحداثي المجدّد. ولقد تبنى الشيخ صالح الدراسة التي حاول فيها الناقد أحمد بسام الساعي حصر أنواع التجديد في الوزن والتي وجدها تنحصر في ثلاث مستويات³ تؤدي إلى أشكال مختلفة من القصيدة الحديثة، التوقيع، التشكيل، والتنويع. ويعتبر التوقيع أقرب الأشكال الشعرية الحديثة إلى النكهة الخليلية وإلى الالتزام بالإيقاع، نظرا إلى أن الشاعر فيه يلتزم بتفعيلة بحر خليلي معين لا يخرج عنها دون التقيد بعدد محدد لها، أما التشكيل فهو خطوة أكثر تقدما وإيغالاً في الابتعاد عن روح البحور الخليلية، وفيه يعتمد الشاعر إلى بحر من البحور الممزوجة فيستخدم كلا تفعيلتيه بحرية ودون التقيد بأي ضابط عددي أو ترتيبي، فيكرر كلا منها عددا من المرات وقد تكون كل منهما في أول السطر أو وسطه أو في آخره مما يحدث خللة كبيرة في الإيقاع، ويعتمد الشاعر من خلال التنويع إلى أنواع متباعدة من التفعيلات يستعملها في سطره، بحيث تنتمي تلك التفعيلات إلى بحور مختلفة قد تكون متقاربة أو متباعدة، ومن الصعب على الشاعر أن يحقق في هذا الشكل إيقاعا مقبولا إلا عن طريق تكرار الأشرطة أو بعض منها على الأقل، نظرا لعدم تجانس

¹ عثمان سعدي. الثورة الجزائرية في الشعر العراقي. ص: 26. نقله عنه: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 265.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 266.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 266. نقلا عن السباعي. حركة الشعر الحديث. ص: 49 وما بعدها.

تفعيلاته. وبالرجوع إلى ما يعتبره الشاعر الثوري الجزائري عيباً في مجال الوزن¹ رأى الشيخ صالح أنه لم يكن يرفض مجرد الخروج عن البحور الخليلية ما دام ذلك الخروج لا يفقد الشعر الجرس المتردد والإيقاع الموسيقي؛ فهو لم يأخذ في حملته على الحركة تجديدها في إطار تفاعيل البحور الخليلية وإنما أخذ عليها عدم توافر جرس الإيقاع وشتان ما بين الالتزام بالبحر والالتزام بالإيقاع؛ فالالتزام لا يتم إلا بالتحجر على بحور الخليل دون أي مساس بها أما الإيقاع فيتم خارج البحور الخليلية الجاهزة وذلك بالالتزام التفعيلة أساساً بدل البحر. جرس الإيقاع يعني الالتزام بالبحر الجاهز، فالشاعر كان واضحاً في توظيف مصطلحاته، وقد كان من الممكن له أن يقول مثلاً جرس الأوزان دون أن يتغير وزن البيت لكنه كان يعني توفر الإيقاع لا الوزن، ومع هذا أجل الشاعر الجزائري خوض غمار تجربة الشعر الحر إلى ما بعد انتهاء الثورة، حيث توافر له الهدوء التام واستوعب حركة التجديد كما نادت بها المدارس الأدبية الحديثة رغم ظروفه ومحدودية ثقافته، مما يفسر أن تمسكه بعمود الشعر كان تحدياً للمستعمر الهادف إلى تحطيم مقدسات الشعب الجزائري حتى تضيع هويته.

قطّع الناقد أبياتا من الشعر الثوري الجزائري تقطيعاً عروضياً فوجد الشاعر قد التزم بالتفعيلة دون البحر، لأنه لا يسعى إلى الوزن وإنما إلى تحقيق الجرس الإيقاعي الذي يتم خارج بحر الخليل، وهو التجديد نفسه الذي استنتجته ناقداً وارتضاه للشاعر الجزائري؛ لذلك اعتبر الشيخ صالح محاولات التجديد والتطوير العروضي في الشعر الجزائري ضيقة وهي أقرب إلى الموشحات القديمة منها إلى الشعر الحديث أو يمكن تصنيفها حسب ناقداً في نظام "التوقيع" المتقدم لا غير² ولا يمكن إدراجها ضمن الشعر الجديد. فناقداً على إطلاع بالحركات التجديدية في

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 267.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 269.

الأندلس والتي شهدت "ميلاد نمط موسيقي جديد، وهو الموشحات التي تعتبر لحينها ثورة على النظام التقليدي للبيت"¹ لقد رتضى للشعر الجزائري قربه من الموشحات دون الشعر الجديد نظرا لتقليدية الشاعر الجزائري ومحافظة على عمود الشعر العربي، واعتبرها محاولات لا يمكن لها أن تُحدث ثورة على النظام التقليدي، غير أنّ موسيقى الشعر الحديث لم تعد "مجرد أصوات رنانة تروّع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتَهز أعماقه في هدوء ورفق"² يبذل الشاعر جهده من أجل تحقيق الموسيقى الداخلية التي تكشف عن الحالة الشعورية للشاعر. ونظرا لأن الشاعر الجزائري يهيمه أن يُحدث شعره الثوري إيقاعا رنانا ويترك أثرا في نفسية المتلقي الجزائري ويؤثّره ويُحرّضه للنهوض والقيام بالثورة، حتى وإن لم يكن شعره موزونا، فلم يكن هدفه مسابرة النهضة الأدبية وحركات التجديد بقدر إيصال رسالة الثورة للشعب الجزائري.

تحدث الشيخ صالح عن أهمية القافية في جمع بنيات الشعر واعتبرها مقياسا لرقى الشعر وهو يتفق مع رأي الناقد الغربي صمويل دانيال Samuel Daniel الذي يرى أنّ الشعر حتى يرقى ويصل إلى مراتب الجودة والكمال ويستطيع أن يُرضى أو يغذي فنيا ذلك الإحساس بالبهجة، ما لم يلتئم ويترايط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي يبدو كأنّها زمام لولاه لظل الشعر مشيبا لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعاً بلا نظام كوههم رتيب لا حد له"³ ويقصد بالنقرة الصوتية المتكررة القافية التي اعتمدها الشعر الكلاسيكي كوحدة عروضية أساسية للشعر نظرا لما تُحدثه من موسيقى وربطها ببناء الشعر برباط محكم أدى إلى إخراجها في بنية منتظمة، لذلك نزع الشعراء المجدّدين إلى "التخلص من وحدة القافية، مع

¹ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 37.

² عز الدين اسماعيل. قضايا الشعر المعاصر. ص: 58.

³ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 271-272. نقلا عن اليزابيت درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ص: 45.

الإبقاء على وحدة الوزن¹ أي أنّ الشعر الحر ليس خروجاً عن البحور الخليلية وإنّما نفورا من القافية الموحدة والمتكررة حيث يستغرق الشاعر كل جهده في البحث عن الكلمات المتفقة المخارج ويهمل بنيات الشعر الأخرى. النفور من القافية نجده عند أصحاب النزعة التصويرية الذين يرون أنّ الشعر تصوير ويعتبرون القافية حاجزاً أمام الشاعر في تشكيل صورته وأفكاره، في حين يرى الشيخ صالح أنّ "القافية عبارة عن مواقف يتحدد عندها الإيقاع ويأخذ شكله الخاص"² وبإمكانها رغم تكرارها أن تسهم في إثراء المعنى. وعدم إيجاد الشعراء القافية في هذا النوع من أشكال التجديد لا يرجع دائماً إلى عجزهم عن "صوغ القوافي" وإنّما لطبيعة الشكل وفنياته، إذ لكل شكل فنياته ومتطلباته الجمالية، ففهم الشعر الحديث على أنّه إلغاء كلي للموسيقى خطأ فادح ويكفي أن يزول عنصر الموسيقى من الشعر ليحكم عليه أنّه لا ينتمي إلى دائرة الشعر إطلاقاً، وإن كان يتمتع بأدوات فنية أخرى من تصوير وفكرة ولغة ورمز³ فهذا توماس كارليل يقترح أن نسمي الشعر الفكر الموسيقي⁴ "الشيء الذي يفرّق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن، ذلك أنّ الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية"⁵ تتضافر القافية والروي والبحر في تحقيقها، لكن "ليس كل ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كل الإمكانيات الشعرية للغة ما لم يكن إيقاعياً، والإيقاع فيه أمر لازم بخلاف الوزن"⁶ إذ تتحكم فيه الموسيقى الناتجة عن تآلف معاني الألفاظ كما تتحكم فيه الحالة الشعورية الثابتة للشاعر.

¹ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 38.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 271.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 271-272.

⁴ محمود الربيعي. في نقد الشعر. ص: 9. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 272.

⁵ اليزابيت درو. الشعر كيف نفهمه وننطقه. ص: 43. نقله يحيى الشيخ صالح. في المرجع السابق. ص: 273.

⁶ عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. نقله يحيى الشيخ صالح. في المرجع السابق، ص: 273.

تحقيق الموسيقى الداخلية في الشعر الحديث أسهل بكثير وأقرب منا لا من توفيرها بالمستوى نفسه في الشعر الخليلي، لأن الشاعر موزع بين تحقيق الموسيقى الداخلية وتحقيق الموسيقى الخارجية التي يفرضها البحر، فإذا نجح الشاعر في تحقيقهما معا ولم تختنق موسيقاه النفسية الداخلية تحت ثقل موسيقى الوزن الجاهز، فإنه دون شك من المبدعين القلائل¹ فهي مقياس الشاعرية. ومن أهم الأسس الفنية التي قام عليها الشعر الحديث "نظرته إلى موسيقى البحور الجاهزة على أنها صاخبة وعنيفة الوقع، وأنها لا تناسب الأذن العربية المعاصرة ولذلك دعا إلى موسيقى خفيفة رقيقة تناسب الأذن العربية المعاصرة التي صقلها الذوق الحديث، وثقفها التطور² والتي تتطلب التخلي عن البحور الجاهزة وما تحمله من صخب وعنف إيقاعي؛ "قالبحر العربي المأثور ذو موسيقى حادة بارزة، شديدة الجهر عنيفة الوقع على طبلة الأذن، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب، وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث وصرنا أميل إلى إيقاع أخف وقعا على الأذن وموسيقية أخف أثرا وأقل بروزا وحدة، وأحوج إلى الذكاء وإرهاف السمع لا لالتقاطها وتتبعها"³ وإنما تأثرا بها. مما يعني أن الشعر الحر مطلب نفسي اجتماعي، ونظرا لتغير الظروف والأمزجة ومسيرة للتطورات الحاصلة في الفكر ضاق الذوق العربي بالرتابة والنظام والتكرار ونشد التغير والخفة والهدوء، دون أن ننسى العصر الحديث والنهضة التي شملت جميع المستويات، فلم يعد الشكل القديم قادر على استيعاب الفكر الحدائني النهضوي.

خلص الشيخ صالح إلى أن الشعر الحديث قد قصر في تصوير الثورات المسلحة التي تتطلب الموسيقى الصاخبة القوية والخطابية المججلة ولم يؤت ثماره

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 279.

² المرجع نفسه، ص: 285.

³ أنظر: محمد النويهي. قضية الشعر الجديد. ص: 94. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 285.

المرجوة منه، فبنيته الشكلية تفترض خلوه من الموسيقى الصاخبة ومن الخطابة، وتناول الثورة بصدق يفترض توفرها في الشعر الذي يعبر عنها، ليتحقق اتحاد الشكل بالمضمون، ومجال ذلك طبعاً هو الشعر الخليلي لا الحديث¹ وقد دعم موقفه هذا بآراء نقدية تؤكد ما ذهب إليه، على أن الشعر الثوري يناسبه الشكل التقليدي، مما يعني أن "النموذج السحري القديم لم يزل راسخاً في النفس العربية لا يتطلب إلا مادة مناسبة كي ينتفض حياً من جديد"² وقد أحيت الثورة وقضاياها في نفوس الشعراء المحدثين لذلك "لم يخرج شعرهم في شكله عن الشكل التقليدي"³ وليس ابتداءً من طرف الشاعر الجزائري؛ فسبب نفور الشاعر الثوري الجزائري من الشكل الحديث فني، تنبّه له مختلف الشعراء العرب الذين عاشوا مأساة شعوبهم. وناقداً أدرك من خلال تتبعه لمختلف الدراسات التي عالجت قضية الثورة والحرب إشكالية الشعر الثوري مع الشكل الحديث.

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 286.

• تؤكد الناقدة "نور سلمان" في حديثها عن الأدب الجزائري عدم خروج الشعر بمجمله عن جو حرب التحرير وحماها، فانقاد وراء الانفعالية والحماسة والفخر، وبقي بناء القصيدة العربية محافظاً لولا بعض المحاولات لتحريره من الوزن والقافية التقليديين وهذا الإطار التقليدي كان أكثر طواعية للتعبير عن الواقع من الأساليب المتحررة والجديدة" أنظر: نور سلمان. مقال في مجلة الثقافة والثورة. العدد 2. 1982. ص: 40. نقلاً عن: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 286. يقول يحيى الشيخ صالح: لا نعدم من تجارب الشعراء بالشرق العربي ما يؤيد ما ذهبنا إليه، سيما أن هذه التجارب لا ترجع إلى الخمسينات والستينات يوم كانت نظرية الشعر الحديث غير متبلورة بالشكل الذي هي عليه، وإنما ترجع إلى السبعينات، إلى حرب أكتوبر 1973 ضد العدو الإسرائيلي. يرى أحمد بسام السباعي أن حرب أكتوبر ألهمت الأدباء، أغلبها يميل إلى الأسلوب الغنائي والمعالجة التقليدية، حتى عند أصحاب الاتجاهات الحديثة، وكأن المواقف البطولية والحماسة عند الشعراء العرب تفرض أبداً الشكل التقليدي. وهذا ما حدث مع نزار قباني وغيره من الشعراء أصحاب القضية. أنظر: أحمد بسام الساعي. حركة الشعر الحديث. ص: 287.

² شكري محمد عياد. انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر. ص: 77.

³ أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 33.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: تلقي القصيدة الثورية الجزائرية أسلوبيا

أولاً: تلقي القصيدة الثورية بلاغياً:

- 1- الصورة الشعرية.
- 2- الرمز الشعري.
- 3- بلاغة الشعر الثوري الجزائري.

ثانياً: لغة الشعر الثوري الجزائري:

- 1- دقة اللغة.
- 2- الجرس الموسيقي.
- 3- القوة والفخامة.

ثالثاً: الصورة والأسلوب في الشعر الثوري:

- 1- الصورة الشعرية.
- 2- الخيال الشعري.
- 3- القرآن الكريم مصدر خيال.
- 4- الطبيعة مصدر للخيال.

رابعاً: الوزن والقافية في القصيدة الثورية الجزائرية:

- 1- الموسيقى.
- 2- الوزن.
- 3- الإيقاع.
- 4- الجرس.

أولاً: تلقي القصيدة الثورية الجزائرية أسلوبيا:

يهتم نقد أسلوب الشعر بجملة من القضايا البلاغية والعروضية التقليدية إلى جانب جملة من القضايا الأسلوبية الحديثة، إذ يستعين الناقد المعاصر في تحليله لأسلوب القصائد الشعرية على الأدوات التي تُوفّرها القواعد البلاغية القديمة والأدوات التي وفّرتها الأسلوبية الحديثة. ويعتمد تحليلي، بناء على اطلاعي على المدونات النقدية التي اعتمدناها في هذا البحث، في الأساس على القواعد البلاغية التقليدية باعتبارها المرجع الأساسي لدراسة الأساليب الأدبية التي لم تتجاوز المعايير النقدية التي وضعها النقد العربي القديم، نظرا للمرحلة الشعرية التي خصتها المدونات بالدراسة، بحيث لم يتجاوز هذا الشعر أساليب الشعر العربي القديم في تلك المرحلة التي تؤرخ لنهضة أدبية عربية جزائرية متميزة باهتمامها بالموضوع على حساب الشكل. لا نستغرب إذا كانت دراسة نقادنا تنصب على هذه المعايير التقليدية في مجملها دون غيرها، وهذا بطبيعة الحال ليس حكما سلبيا على هذا الشعر إذا ما قارناه بنهضة الشعر في المشرق العربي التي كانت رائدة في هذا المجال، بناء على عوامل تاريخية مختلفة كل الاختلاف عن عوامل النهضة الأدبية في الجزائر التي تأخرت إلى النصف الأول من القرن العشرين والتي كانت استجابة شرطية تاريخية لإثبات الذات الجزائرية في ظل الاستعمار الفرنسي منذ 1930. فالنهضة الأدبية الجزائرية رد فعل ثوري ضد محاولات الاستعمار محو معالم الشخصية الجزائرية، وبالتالي لجأ الشعراء الجزائريون مباشرة إلى أساليب الشعرية العربية القديمة وأساليب شعرية النهضة الأدبية في المشرق العربي بوصفها امتدادا طبيعيا للتاريخ الأدبي العربي والإسلامي.

سأحاول تحليل الأحكام النقدية في المدونات التي كانت رائدة في هذا المجال والتي انحصرت في البلاغة والرمز وطبيعة اللغة من حيث دقتها التعبيرية وجرسها الموسيقي ومن حيث قوتها وفخامتها. ثم أتطرق لتقييم الصورة الشعرية في القصيدة الثورية بحيث بحث النقد في مصادرها ووسائلها، ثم أحاول أن أقيم تلقي هذه القصيدة على مستوى الوزن والقافية، دون أن أدعي بأنني سأعيد تقييم آراء النقاد وأحكامهم على هذا الشعر

وإنّما محاولتي ستتصب على فهم أعمق لهذه الأحكام التي كانت مقيدة بطبيعة هذه القصيدة التي لم يكن يعنيها الجانب الفني بقدر ما يعنيها موضوع الثورة أو الإصلاح أو الدين.

1- الصورة الشعرية:

استهل الشيخ صالح حديثه عن الصورة الفنية في الشعر الثوري الجزائري بفكرة الشاعر الإغريقي سيمونيدس Sémonides القائلة أنّ الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت¹ ليستدل بها على اشتراك الشعر مع الرسم والذي يتجلى من خلال التصوير الشعري، ومن ثمّ يلفت انتباه النقاد أنّ قضية الصورة الشعرية قد انتبه إليها الشعراء القدامى قبل أن يظهر أرسطو بنظراته في نقد الشعر² ويؤكد أنّ الشعر تصوير ليظهر أهمية الصورة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة العربية والغربية، من خلال إدراجه آراء نقاد عرب وغربيين وفلاسفة، ليثبت أنّ فكرة تداخل فني الرسم باعتباره تصوير والشعر رغم اختلافهما من حيث المادة الفنية وإضافة لما قاله الشاعر الإغريقي، أكدّ أنّ دراسة أرسطو ورأي الجاحظ الذي يرى فيه أنّ الشعر رسم ناطق وضرب من التصوير³ أي جنس منه⁴ تُقر بتداخل الفنيين، واستدل برأي الفيلسوف هيجل Hegel الذي اعتبر

¹أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 317.

• العلاقة بين الشعر والرسم مبحث ازدهر أساسا عند شراح أرسطو الذين تقبلوا فكرته على أنه والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها، لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس. "العلاقة بين الشعر والرسم واضحة، فكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقي، ويقدمها إليه تقديمًا محسوسًا، حتى لو كان يحاكي أفكارًا مجردة وانفعالات نفسانية؛ إذ يظل الرسام يتوسل بالمنظور والمشهد المباشر، ويظل الشاعر يتوسل بلغة تثير الإحساسات في الأذهان، وتصور الشيء وتخيله للمتلقي أنظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي. صص: 281-283-284.

²أنظر: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، 1997. ص: 51.

³الجاحظ. الحيوان. 31. ص: 131-132. نقله يحيى الشيخ صالح في شعر الثورة. ص: 317.

⁴أنظر: الأخضر عيكوس. في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية. مجلة جامعة قسنطينة، علوم إنسانية. العدد الأول 1990. ص: 142.

الشعر تمثل تصويري لا يضع تحت الأبصار ماهيات مجردة، بل واقعا عينيا"¹ وفكرة ابن سينا حيث يلتقي الشعر بالتصوير والشاعر "يجري مجرى المصور، فكل واحد منهما محاك"²، وتوجد مواقف وآراء نقدية قديم تؤكد تداخل الجنسين وتحدث عن قضية التصوير الشعري استنادا لفكرة أرسطو لأنهم كانوا السابقين في شرح فلسفته قبل فلاسفة الغرب. كل هذه الأدلة ليقول الشيخ صالح أن الصورة الشعرية قضية تتناولها النقد القديم والحديث وناقشها الكثير من الفلاسفة، وهي فنية أصيلة في الشعر لا يمكن له بأي حال من الأحوال أن يتخلّى عنها، "فمنذ القديم والشعر يتغير ويتطور وتتغير تبعا لذلك النظرة النقدية إلى مقوماته الفنية التي تخلع عليه صفة الشعرية، من لغة وموسيقى وفكر"³ وصورة تتغير دون أن يتخلّى عنها، ولقد كان التركيز في الدراسات البلاغية منذ أرسطو "على الطبيعة الزخرفية للصورة منطلقة من تصور أنّها عنصر خارجي في العمل الفني، غير أنّ النقد الحديث يتجاوز هذا التصور"⁴ ويعتبر "الصورة الشعرية هي الفن بعينه"⁵

¹فريدريك هيجل. فن الشعر. ص: 62. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 317.

ربط الشعر بالرسم من منظور الفلاسفة كان يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة لينقلها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تنير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصورة البصرية الواضحة في الشعر، أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك على انه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصورة على أنها محاكاة من نوع ما لمدرجات حسية سابقة، ومن ثم يتركز التحليل على العلاقة بين صور الشعر والمدرجات الحسية، التي يفترض أنها أصل الصور. أنظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974. ص: 281.

²ابن سينا. فن الشعر. ص: 196. نقله جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 283.

³يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 317.

⁴رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية. ط1. دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1998. ص: 309

⁵الفن من منظور غوته الألماني تصوير؛ يقول "لو عمدت إلى رسام ماهر، وطلبت منه أن يرسم لك كلبك..." ففعل الرسام وأجاد بحيث أخرجه في لوحة صار من المعتذر على الرائي لها أن يكشف ولو المفارقات الجزئية التي تكشف عن الكلب الحقيقي والكلب المرسوم... صار لك كلبان عوض كلب واحد. "لعل ما يفهم من وراء كلمات جوته هو الفن بعينه. نقلا عن عبد الله حمادي. لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية. مجلة الثقافة والثورة. العدد 10، 1983. ص: 72. الفن شكل أو صورة Form or Image؛ ذلك أن الفن يتجلى من خلال شكل، وغرضه الأساسي هو إبداع

على اعتبار أنّها "بنية تتشابه فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي يفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده"¹ ولقد شهدت نظريات الشعر في تاريخها ومسيرتها ظهور تيارات نقدية مختلفة مما جعل وسائل الشعر الفنية تختلف قيمتها من تيار أدبي لآخر، لكن النظام التصويري بقي في أثناء كل ذلك يحتل مكانة أساسية لم يتزحزح عنها واعتُبر هبة الشاعر الطبيعية التي بدونها لن يخول له الدخول إلى مملكة الشعر، فمختلف قضايا الخطاب الشعري حسب الشيخ صالح تأثرت بظهور المذاهب والتيارات الفكرية، عدا الصورة الشعرية التي إذا تخلى الشاعر عنها لا يمكنه الانتماء إلى عالم الشعر. يُشير ناقدنا إلى قضية تعامل النقد العربي القديم مع الصورة الشعرية، حيث وجد أنّ الخطاب الشعري العربي القديم يعج بالصورة الفنية إلا أنّ النقد لم ينظر لهذه القضية وإنما استغلها النقد البلاغي في المجاز والتشبيه والاستعارة²، أي أنّها "تمثلت بوجه خاص في الأنماط البلاغية المعروفة وشتى الألوان البديعية، لأنّ حقل البلاغة تولى مهمة التنظير للصورة الشعرية ومعظم الدراسات البلاغية تحوي عددا من الملاحظات الفنية والخصائص الجمالية المائزة لبنية الصورة البيانية والتي تشترك فيها مع بنية الصورة في الشعر المعاصر³ لكنّها دراسات تدخل ضمن الحقل البلاغي، وليس بالضرورة أن يختص النقد الأدبي بدراسة الصورة منفردة ومعزولة عن باقي البنيات الأسلوبية والبلاغية.

الصور، فالفن شكل أو صورة أو مظهر أو إيهام، والشكل الفني شكل مبدع يمكن إدراكه عبر الحدس الفني أو عبر البصيرة الفنية. المهمة الأساسية للشكل أو الصورة هي التعبير عن الوجدان، أي أن الفن صورة معبرة. تعبير الفن يكون عبر الصور، تعبيره يكون مجازيا... الصورة تعبير عن انفعالات وأفكار المبدع، أو ما يحاول توصيله للمتلقّي، أو ما يمثل أفكارا عن وجدانات الآخرين يعمل الفنان على توصيلها بطريقة رمزية. الصورة الفنية صورة واضحة، بمعنى أنها يجب أن تعطي بوضوح، وأن تفهم قبل أن تنتقل لنا أي معنى. أنظر رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر.

ص: 303. نقلا عن Langer, Suzan K : Problems of Art, 1957, p92.

¹ كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر. ط1. دار العلم للملايين، بيروت. 1979. ص: 21. نقله رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. ص: 309.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 317.

³ أنظر: الأخضر عيكوس. في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية. ص: 144.

انتقل الشيخ صالح للحديث عن الصورة الشعرية بصفاتها مصطلحا نقديا بعد إشارته إلى قدمها كقضية، وتداخلها مع الرسم وتبيان المجال النقدي الذي اهتم بها والذي انحصر في البلاغة التي تولت مهمة الكشف عن خصائصها الفنية والجمالية في الخطاب الشعري، فوجدها ترجمة للفظة الفرنسية Image دخلت النقد العربي في العصر الحديث¹ ثم راح يتتبع مفهومها في النقد الغربي والعربي، الأمر الذي يكشف عن منهجه العلمي التاريخي الذي يتطلب منه تتبع الظاهرة وتقصيها بإيراد الأدلة من المصادر والمراجع، وبدأ بمفهوم قدمه الشاعر الفرنسي الحديث بيار ريفردي **Pierre Reverdy** الذي اعتبر الصورة إبداع ذهني صرف لا تنبثق من المقارنة، وإنما من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل² واستنتج منه أن الصورة إبداع ذهني لأنها تعتمد أساسا على مخيلة الشاعر وبذلك لا يمكن أن تتعلم، وهي لا تجمع بين حقيقتين بعيدتين في المجال الحسي بحيث لا يدرك ما بينهما من علاقات إلا العقل لأنها بذلك ستفسر المجردات بالمجردات، بل ينبغي أن تكون إحدى الحقيقتين واقعية تدرك عن طريق الحواس وبذلك تحقق صفة التصوير³ ويرى ناقدنا أن الصورة الشعرية تعتمد على الحواس أكثر من اعتمادها على العقل والمنطق، لأن "الصورة الحسية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد، وإذا لم

كل الخصائص التي تتوفر في الصورة الشعرية المعاصرة تتوفر كذلك في الصورة الشعرية القديمة... التي تعتمد على المفارقات اللغوية، وتقيم العلاقات بين الأشياء البعيدة المتناثرة، وتؤلف بينها مؤلفة، تثير الدهشة والاستغراب، وتفاجا المتلقي، وتحرك مخيلته، ولنا في الشعر العربي القديم، وبخاصة الشعر العباسي نماذج كثيرة من هذه الصور المثيرة. والصورة الشعرية الحديثة مهما بدت جديدة في شكلها، فإن كثيرا من عناصر الجودة والحدثة فيها هي عناصر مشتركة بينها وبين الصور القديمة، ويأتي في مقدمة هذه العناصر عنصر الحسية... وإذا كان هنالك فرق حقيقي بين الصورتين، فإنما هو فرق في المحتوى الوجداني، وفي الدلالة الاجتماعية والحضارية لهذا النمط أو ذاك. أنظر:

الأخضر عيكوس. في الصورة الشعرية. ص: 147

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 317-318.

² نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 318 عن عز الدين اسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ص: 70-71.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 318.

يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها، وكانت الحقيقة أولى وأنفع منها"¹، فكلما ابتعدت الصورة عن الحس فقدت خاصية التصوير المتصل "بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي العيني، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة، تمثيلاً وتمكيناً لها من أن تتصور وتتخيل في ذهن المتلقي، على أساس أنّ المفروضات يمكن أن تتخيل في ذهن كما تتخيل المحققات"² اعتماداً على الحس وليس على المعنى.

قد وجد الشيخ صالح فكرة حسية الصورة عند النقاد العرب المحدثين أمثال عزالدين إسماعيل أنها "تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"³ ولقد تبنى ناقدنا فكرة التركيب العقلي للصورة الشعرية التي تنتمي إلى عالم الفكرة أكثر من عالم الواقع، لأنّ الواقع الحسي فيها ليس إلا وسيلة للتعبير عن الفكرة أو الشعور من جهة، ومن جهة أخرى، فلأنّ ذلك الواقع لا يحتفظ بمواصفاته كما هي بل يتشكل من قبل الشاعر بناء على شعوره، إذ ينتقي بعضها ويهمل بعضها الآخر، هدفه في ذلك تجلية الفكرة أو الشعور لا الواقع المحسوس⁴ ويتحقق ذلك باعتماد الخيال الشعري الذي "يمتلك القدرة على توحيد الفكر والشعور في وحدة شعرية، هذه الوحدة هي الصورة أو مجموعة الصور التي تتكون منها القصيدة"⁵ إذ تُعَوَّل الصورة الشعرية كثيراً على الخيال

¹ جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 336-337..

"ارتباط المحسوسات بالتوضيح مبحث ازدهر أساساً في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، وهو مبحث كان يستند إلى نوع من المعارف السيكلوجية التي أفادها العرب نتيجة اطلاعهم على التراث الفلسفي اليوناني ... العرب اطلعوا على كتاب النفس لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث على أقل تقدير ... تعرفوا أيضاً على النظريات السيكلوجية الخاصة بأفلاطون وجالينوس وغيرهما من الفلاسفة، مما هيا للكندي التعرض لمشكلة الإدراك الإنساني وما يتصل بها من حديث عن الخيال والقوة المصورة التي تصور الأفكار الحسية. أنظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 270.

² الزمخشري. الكشف. 2. ص: 552. نقله جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 265.

³ عز الدين إسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ص: 66. نقلاً عن يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 318.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 318.

⁵ الأخصر عيكوس. في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية صص: 140-141.

باعتباره قوة إدراكية تمكّن الشاعر عند اللجوء إليها من صهر مدركاته الفكرية وحالاته الشعورية للخروج بصورة إبداعية. ويتأتى عمق الصورة الشعرية من التثام الفكرة أو العاطفة بالصورة الحسية، فقد أصبح مشروطا في التظيرات النقدية الحديثة ترابط الفكر بالعاطفة والحس من أجل تركيب الصورة والذي يستبعد فيه أن يُبنى طرفي الصورة على فكرة أو على واقع حسي، وإنّما يتم البناء عن طريق المزج بين العالمين الفكري والحسي، مع أنّ ناقدنا قد استتكر انبناء الصورة على الفكر واعتبره مساهم فعّال في اختفاء الخاصية التصويرية ويذهب بها إلى التقريرية والمباشرة، كما أنّ اعتماد الصورة على الواقع الحسي في انبنائها يقلّص ظلالها حول الفكرة التي تعبّر عنها والشعور الذي يمازجها ويفقدها النزعة الإنسانية، ليتحول الأدب بذلك إلى نظم بلا روح وهذا يكشف أنّ الصورة ليست حلية يعمد إليها الشاعر لتحسين كلامه، فعلى عاتقها يقع عبء الإفصاح عن أفكار الشاعر وشعوره بدرجة يستحيل على التقرير والمباشرة أن يبلغاها. نقف من خلال هذا التوضيح عن التوجه النقدي الذي يتبناه الشيخ صالح ومحاولة استثماره لمختلف نظريات الشعر الحديثة القائلة بحسية الصورة الشعرية وفاعلية انبنائها على الجانبين الفكري والعاطفي، وهذا اعترافا منه بإنجازات النقد الحديث وإعطائه الأهمية لقضايا الخطاب الشعري كونه يرى الكثير من التعسف في الدراسات النقدية العربية القديمة عندما تناولت التصوير في مجال بلاغي ضيق قاصرة اهتمامها على النواحي الشكلية فيه، على حساب التعبير في الصورة الذي أولته الدراسات النقدية الحديثة أهمية، محاولة منها استدراك ما فوّته النقد البلاغي القديم¹ فما تعاني منه الصورة الشعرية قديما هو عدم إبداء اهتمام "للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، إن هذا يجعل الصورة تحقق دورها الإيصالي الدلالي بدقة مع تأثير نفسي عكسي"² في حين أنّ النقد الحديث أولى اهتمامه لمعينة الصورة من الجانبين التعبيري والنفسي. وقد استثنى الناقد من هذا الحكم الجرجاني الذي يمثل مدرسة هامة في ميدان النقد الأدبي خاصة في

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 318-319.

² رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. ص: 309.

مجال الصورة، حيث اهتدى إلى ضرورة الاهتمام بالجانب النفسي في نقد الصورة وتحليلها وبزّ في ذلك النقاد العرب والغربيين ومدارسهم النقدية الحديثة وسبقهم إلى ما اهتدوا إليه مؤخرا بقرون؛ إذ يمثل كتابه أسرار البلاغة بداية الاهتمام النقدي بالصورة الشعرية التي يعتبرها الكثير من النقاد المحدثين قضية من قضايا النقد الحديث ووليدة المذهب التصويري والرومنسي في الغرب.

في نظر الشيخ صالح ليس مهما في الصورة أن تُعبّر عن المعنى أو الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها بل هناك وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن التعبير عن المعنى وهي الوظيفة النفسية، فالإ جانب التعبير عن المعنى يقع على الصورة عبء التعبير عن نفس الشاعر وشعوره الخاص الذي يعيشه إبان تشكيله الصورة على نحو ما، لأنّه مهما يكن الموضوع الذي يتناوله الشاعر فلا مناص من أن يتلون بلون نفسية الشاعر، وذلك ما يعبر عنه بالصدق في التعبير¹ فالجانب النفسي في الصورة لا يحدثنا عن نفس الشاعر، وهذا ليس معناه أنّ الصورة لا تعبر عن نفس الشاعر التي يتولى الجانب الدلالي في الصورة مهمة الكشف عنها؛ لأنّ هذا الجانب في الصورة معناه مراقبة خط الشعور لدى الشاعر فلا تخرج الصورة عنه ولا تنفر من الحالة النفسية. يتفق الشيخ صالح مع كثير من الآراء التنظيرية الحديثة التي اهتمت بالصورة الشعرية ووظيفتها وأقرّ بوجود وظيفتين لها أو "مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي؛ أي الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية"² حيث تعبّر الأولى على نفسية الشاعر مما يسمح بالكشف عن صدق التجربة الشعورية، وهنا تكون "الصورة أداة تعبير ووسيلة كشف ووسيط أساسي يستكشف به الشاعر تجربته ويفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يفهمها أو يجسدها بدون الصورة"³ أما المستوى الثاني من الفاعلية فيتجلى في التعبير عن المعنى أو الفكرة. مرحلة لاحقة؛ الناقد مطالب

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 319-320.

² رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. ص: 309.

³ أنظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 464.

أن يكشف أولاً عن الجانب النفسي الذي يكشف عن مدى تلوّن نفسية الشاعر بموضوع شعره ثم تأتي الخطوة الثانية في عملية التحليل وهي الكشف عن معنى الفكرة. لا يفهم من هذا أنّ النقد الحديث يطالب الصورة بأن تُعبّر عن الحالة النفسية للشاعر، فهي عندما "تفعل ذلك فإنّ وظيفتها الدلالية هي التي تقوم بتلك المهمة لكن المقصود بذلك ألاّ تنتشر الصورة عن خط الشعور عند الشاعر، مهما يكن الموضوع الذي يتناوله بعيداً عن ذاته ولا تنفر عن الحالة النفسية التي يعيشها في قصيدته، إذ تكمن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير الإحياءات في الذات المتلقية في ارتباطها بالاتساق والانسجام Harmony اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة"¹ وهما المستوى الدلالي والنفسي.

عائن الشيخ صالح قضية الصورة الفنية في الشعر الثوري الجزائري بعدما تتبع فلسفة الصورة الشعرية في المشهد النقدي القديم والحديث محاولاً استنباط جملة الخصائص والمميزات وكذا القواعد والمعايير التي تحكم في انبناء الصورة الثورية، ساعياً إلى الوقوف على مدى تحقق الصورة الدلالية في الشعر الثوري الجزائري، وبعد معاینته لقصائد الثورة وجد أنّ صور هذا الشعر قد تحققت فيها دلالية الصورة بشكل جيّد² على حد تعبيره، في حين أخفق الشاعر الثوري الجزائري في تحقيق الوظيفة النفسية لصوره لأنّها الأصعب منالاً، ولقد نبّه الناقد إلى أنّ دراسة الصورة وتحليلها يتم ضمن السياق الذي وردت فيه فعزل الصورة عن السياق يفقدها وظيفتها النفسية وبالتالي يفقدها الخاصية التصويرية المتمثلة في نقل المعنى دون شعور³ فمراعاة السياق أثناء معاينة الصورة الشعرية تطلّبها السياق الذي انبت عليه الصورة كما أنّ السياق أو الموقف هو الذي يحدّد نمط الصورة وكونها مفردة أو متعددة، وسواء أكانت متداخلة أو متتابعة أو

¹كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. ص: 21. نقله رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. ص: 309.

²أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 320.

³أنظر: المرجع نفسه، ص: 324-325.

غير ذلك من التركيب الصوري¹ ومحاولة تحديد أو تفسير الصورة "لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"² فناقشنا مدركا جيّدا أهمية السياق في تحديد الصورة وعلى وعي أنّ "الصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"³ إذ يميل الشاعر الثوري الجزائري إلى التعبير عن طريق الصورة، لكن لا يفهم من هذا الكلام أنّ القصيدة الثورية عبارة عن صور يمسك بعضها برقاب بعض⁴ ذلك أن شعراء الجزائر قد "اهتموا بالصورة الأدبية كما فهمها القدماء، وهذا راجع إلى أن معظمهم تلقى ثقافته من مصدر واحد استقوا منه جميعا"⁵ وهو التراث العربي، دون أن يحاولوا استثمار المقولات الحديثة التي نادت بها المدارس التصويرية والرومانسية نظرا لظروفهم الاجتماعية والسياسية وتسخيرهم الإبداع لخدمة الشعب وقضاياها، فكما قصر الشعر الجزائري الحديث في مختلف البنيات الشعرية قصر في صوره، مما يعني أنّه حذا حذو القدماء في بنية القصيدة العمودية ولم يُجز لنفسه أن يخرج عن أعمدتها.

يقرّ الشيخ صالح بتوافر التصوير في الشعر الثوري الجزائري لكنه لم يصل حد الافتعال، لأنّ الحماسة كثيرا ما تدفع الشاعر إلى التقرير، لكنه ما يلبث أن يعود إلى التصوير⁶ غير أن ميزة "الصورة إبان الثورة، وعكسها لطابع الحرب وتلونها به أبعداها عن الافتعال والتزيّد، وجعلها معبّرة عن واقع الحياة الدامية آنذاك، لكن بعض هذه الصور

¹ محمود البستاني. الإسلام والفن. ط1. مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر. بيروت لبنان. 1992. ص: 20.

² كامل فرحان صالح. الشعر والدين - فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي - ط2. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان. 2006. ص: 255.

³ عبد القادر القط. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط2. النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. ص: 391. نقله الأخضر عيكوس. في الصورة الشعرية.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 328.

⁵ عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 237.

⁶ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 328.

يبدو ناشزا ومنفرا للذوق أحيانا¹ وصور الشعر الثوري الجزائري ميزتها تباعد أطرافها أو طرفاها، ومن هذا التباعد تتأتى شعرية الصورة حسب الشيخ صالح، لكن تلك المسافات الشاسعة بين أطرافها لا تبقى كما هي بل إن الشعور يلغيها ويجعل من الأطراف المتباعدة شيئا واحدا² ويدعم ناقدنا رأيه بدليلين أحدهما يحتكم إلى النظرة النقدية الحديثة ويؤكد به أنه على مستوى الصورة الشعرية "تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعري واحد"³ ويحاول من خلال نص الجرجاني النقدي أن يوضح شعرية تباعد أطراف الصورة وأثرها الجمالي على المتلقي ويتبنى قوله: "إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وذلك أن موضع الاستحسان والمثير للدفين من الارتياح أنك ترى الشئيين مثلين متباعدين، ومؤتلفين مختلفين"⁴، لنخلص أن لناقدنا وعي منهجي يتبعه في الاستدلال على مختلف أدواته الإجرائية التي يتخذها وسيلة في دراسته وتحليله، ويمكن أن ندرج منهجه النقدي ضمن المنهج العلمي الأكاديمي لتحليله بالكثير من الروح العلمية وابتعاده عن أحكام القيمة والنزعة الذاتية، من حلال تقديمه المبررات والأدلة التي تدعم دراسته.

تطرق الشيخ صالح إلى جانب مهم في قضية الصورة الشعرية وهو علاقتها بالمنطق، فوجد أن الصورة الشعرية الثورية منبئية على اللامنطق وتخضع لمنطق الشاعر لا للمنطق العادي، واستدل على لا منطقية الصورة من خلال التركيب بين أطراف متناقضة أما في منطق شعور الشاعر الذي تشكلت الصور على أساسه فليس بينها أي تناقض، والصورة لا تخضع في علاقاتها للتفكير المنطقي وإنما لمنطق الشعور وللدافع

¹ أنظر: شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1985. ص: 153.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 329.

³ عز الدين اسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ص: 108. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 328.

⁴ عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص: 110. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 329.

النفسي¹ مما يدخل صورة الشاعر الثوري ضمن حدائيه الصورة؛ حيث شهد المشهد النقدي الحديث "تمرد الصورة الشعرية الحديثة على حدود التناسب المنطقي والتقارب بين طرفي التشبيه، وذلك باعتمادها على المفارقات اللغوية"² وخرقت الصورة الشعرية الحديثة منطق التناسب والتماثل بين طرفيها فتغيرت القرينة العقلية التي اشترطها نقاد البلاغة، فحدث الانفجار الفني العقلاني في الصورة الفنية والذي كان غير منتظر وحصيلته تأتي غير متجانسة منطقيا³ لكنها مقبولة فنيا؛ وهذا من صميم نظريات النقد الروماني التي اهتمت بالخيال وأعطته حرية الجمع بين المتناقضات والتي تبدو معها القصيدة بنية متكاملة. يعتبر الشيخ صالح الصورة الشعرية مصطلح نقدي ينشأ عن تلاقي الفكرة بالواقع الحسي مما يوحي أن الصورة تخدم الفكرة، والجانب الحسي فيها يكون وسيلة لتوضيح الجانب الفكري وبلورته. ويرى الناقد أن الصورة تتضح عن طريق تقريبها بين أشياء متباعدة لا تجمع بينها إلا علاقات كامنة بعيدة وبقدر ما تتركب الصورة وتتكاثر بقدر ما تتوغل في الإبداع وفي التأثير تبعا لذلك، ثم ينفي ناقدنا إمكانية استغلال جميع مواصفات الواقع الحسي المختار لإسباغها على الفكرة فذلك غير ممكن، والطبيعة نفسها لا تقدم هذه النماذج المتماثلة من العالم الحسي، وفي رأيه أن الشاعر يقوم بعملية تفكيك للواقع الحسي فينتقي منه ما يخدم شعوره ويعيد صياغته من جديد، ولذلك فإن واقع الصورة يخدم الفكرة لا الجانب الحسي الذي هو وسيلة لبلورة الأول وتجليته⁴ وما ذهب إليه ناقدنا له ما يدعمه في مختلف الدراسات النقدية التي اهتمت بقضية الصورة والجانب الحسي فيها، بدليل أن جابر عصفور يوضح اشتغال الجانب الحسي في الصورة الفنية ويرى أن "المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 329.

²الأخضر عيكوس. في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية. ص: 144

³عبد الله حمادي. لوازم الحدائيه والمعاصره للقصيدة العمودية ص: 57.

⁴أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 330.

الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات، لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته¹ الذي أوكلت له مهمة الجمع بين مدركات متناقضة من أجل فهم الواقع، كما أكد محمد ناصر على قضية غلبة النزعة الحسية على الشعر الثوري الجزائري، بسبب ووقفة الشعراء الصارمة عند حدود الشكل للشيء الموصوف، واهتمامهم الشديد بالمظهر الخارجي منه² دون الجانب الدلالي.

يؤكد الشيخ صالح أنّ فاعلية الصورة المركبة المبنية على خيال واسع وكثيرة الأطراف وبعديتها في الوقت نفسه هي أكثر إبداعا وأقوى تأثيرا من صورة قصيرة النفس تقوم على التشبيه المفرد الذي لا يحوي إلا طرفين³ ويمكن الاصطلاح عليه الصورة المفردة كونها "تستقل بذاتها على نحو منفرد، حيث تصاغ بنحو إفرادي دون أن تنظم إليها صورة أخرى فرضها سياق سريع، بينما تأخذ الصورة المركبة أشكالا متنوعة من التركيب تتحدد وفق السياق الفني الذي يتطلب ذلك"⁴ وقد نشأ عن ذلك الإهمال أن وُسمت الصورة الشعرية في الشعر الثوري الجزائري "بالجفاف، والتحجر والجمود، حيث لا يجد المتلقي فيها سوى نوع من الصناعة الشكلية والحشد المتتابع للمشاهد دون أن تثير في أعماقه انفعالا أو تعاطفا"⁵ لأنه لم يراع السياق الذي وردت فيه ولم يحاول أن يبتكر صورا تتماشى مع المضمون الثوري أو أن يجعلها متعددة ومتباعدة الأطراف، ولأنّه قلّد صور الشعر القديم فجاءت صورة مفردة تفتقر إلى طول النفس فأعدمت التأثير والانفعال.

انحصر معنى التجديد في الصورة الفنية عند الشاعر الثوري الجزائري حسب الشيخ صالح في محاولة تطوير التراث العربي لا الخروج عنه، فوجد أنّ تجديده في مجال الصورة تجديد مغاير لما دعا له المذهب الرمزي الذي يسعى إلى تحقيق التكاثر والتشابك

¹ جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 306.

² محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 454.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 330.

⁴ أنظر: محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 136.

⁵ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 454.

بين أطراف الصورة وأبعادها المتعددة، وهو بهذا قد أخرج نفسه من إطار التصوير الشعري الذي نادت به نظريات النقد الحديثة. قصارى جهد الشاعر الثوري الجزائري حسب الشيخ صالح من أجل الصورة الشعرية أختصر في اعتمادها على الإيجاز غير المخل والتلميح الذكي، شأن الصورة الناجحة في الشعر العربي القديم¹ الذي لم يحاول أن يجعل صورته تتماشى والمضمون الثوري فـ"طبيعة الصور في الشعر القومي الحديث لم تكذ تختلف بالإجمال عن الصورة في الشعر القديم من حيث اعتمادها على الأطراف الواضحة والحدود الظاهرة"² وكأنّ هذا الوضوح والإيجاز تطلّبه المضمون الثوري الذي ينتظره الشعب ليعبر عن آلامه وطموحاته حتى يصل إلى المعنى دون عناء، لكن لا يفهم من هذا أن الشعر الثوري الجزائري خال من التصوير فعلى الرغم من الصعوبات التي عاشتها الحركة الشعرية في الجزائر وميل الشعراء إلى استخدام الشعر للمهام السياسية، فإن الشعراء عمدوا إلى نوع من التركيز في الصورة وتقصير المسافة بين أجزائها، متخلين عن بعض الأدوات البلاغية التي تفصل الصورة وتساعد على الإسهاب في التعبير وهم يحاولون أن تكون هذه الصورة باعثة لمشاعر خفية في النفس، موحية بأكثر من تصوّر³ فخرج الصورة الشعرية عن بعض معاييرها التقليدية أدخلها حيّز الحادثة، فقد اتّبع الشاعر الثوري الجزائري طريقة القدماء والمحدثين معا في تشكيل صور شعره، فمن الناحية التركيبية التي تكشف عن الناحية النفسية اتبع فنيات الصورة الحديثة ومن ناحية الشكل بقي محافظا على طريقة بناء الصورة القديمة، وقد حققت صور الشاعر الثوري الجزائري الوحدة الشعورية المطلوبة منها، ذلك أن أهمية الصورة تتأتى من التركيبية الداخلية وليس من تركيبية شكلها الخارجي⁴ والمتصفح لصور الشعر الثوري الجزائري يجدها، من شكلها الخارجي مبنية على شاكلة الصورة التقليدية؛ إذ تنتمي القصائد الثورية

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 330.

²عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 176.

³شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. ص: 151.

⁴أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 331.

"في نسجها وصورها إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي رادها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم بعد محمود سامي البارودي"¹ التي أحييت الصورة القديمة وحافظت على نسج القدماء لها، الأمر الذي انتقت معه التركيبة النفسية لصور الشعر الثوري الجزائري، مما نفى عنها التشكيل الحداثي الذي ناد به النقد الحديث.

عائن الشيخ صالح وظيفة الصورة في الشعر الثوري الجزائري ووجد أن صور الشاعر تشعّ بالوظيفة الإيحائية وترسم ظلالا للمعنى، مما جعلها تحقق كثيرا من متطلبات الصورة الشعرية وفنيتها في نظرية الشعر الحديثة، فإنّها من حيث الشكل لا تختلف كثيرا عن صور القدامى فأغلبها تشبيهات أو استعارات تتم في بيت واحد غالبا أو أبيات معدودة لينتهي وجودها باعتبارها صورة واحدة، لكنّها مع ذلك تبقى أصداؤها متجاوبة مع صور أخرى في القصيدة الواحدة بحيث تحقق نوعا من الوحدة الشعرية ليصل ناقدنا إلى أنّ الصورة تصوير وطغيان التصوير يحقّق الوظيفة التصويرية عن طريق الالتحام الكلي بين الأطراف إلى درجة يصعب معها التمييز بين أطراف تلك الصور؛ لأنّ الشاعر الثوري لم يزاوج بين التصوير والتعبير التقريري² رغم أنّه في مقام تقرير حقائق عن الثورة الجزائرية، ومع هذا استطاع أن يحقّق لصوره الإيحاء وجنّبها التقرير والمباشرة. تمنى الشيخ صالح لو أن الشاعر الثوري الجزائري سمح لنفسه بالخروج عن البحور الخليلية إلى شعر التفعيلة؛ لأنّه لو فعل ذلك لاستطاع أن يحقّق إبداعا أكبر في مجال التصوير، وقد استند ناقدنا في افتراضاته هذه على الفروقات الجوهرية التي وجدها بين الشعر الثوري الذي اعتمد على هيكل القصيدة العمودية، وبعض القصائد التي خرج فيها شعراء الجزائر عن هذا العمود التي أدرجها ناقدنا ضمن المحاولات التجديدية التي مست خطاب الشعر الثوري الجزائري، إلا أنّ التجديد في الشعر الثوري العربي "لم يتعد التخفف من القيود الصارمة للشعر العروضي واستخدام لغة المشافهة في التعبير

¹ حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 34.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 331-332.

واستلهم الواقع اليومي والمعاش والموقف الثوري الملتحم بالحركة الوطنية¹ فحال الشعر الثوري الجزائري مماثلة لنظيره في المشرق العربي، مع أنه كان بإمكان الشاعر الجزائري في فترة المأساة الوطنية أن يعمّق تلك الفروق، لو هيكّل شعره الثوري على شاكلة شعر التفعيلة لما يتمتع به هذا الخطاب من حرية أكبر من حرية خطاب الشعر العمودي.

ينفي الناقد انبناء الشعر الثوري على شكل الشعر الحر، حيث أرجع تلك المحاولات التجديدية الشكلية التي خاض غمارها شعراء الثورة رجوعاً لفن الموشحات ولم يدرجوها ضمن شعر التفعيلة، والشيخ صالح في فكرة النظام الرتيب في الموشح محقّ؛ ففي الموشحات "تتناظر الأفعال كما تتناظر الأغصان في أوزانها، والقوافي دائماً تسير على نظام دوري منتظم في داخل القفل الواحد، ومن هنا نستطيع أن نطلق على الموشح اسم الشكل العمودي"² لأنه يعتبر شكل من أشكال العمود الشعري. اعتبر ناقدنا الشاعر الثوري الجزائري متخلي عن نظام ليقع في نظام آخر رتيب لا يتغير في كامل القصيدة، فحال دون السماح للشاعر بالتصرف في إطالة أشطره وتقصيرها مما يجعل الفرق ضئيلاً جداً بين الشعر الثوري المنبني على النظام التقليدي والقصائد التي خرج فيها أصحابها عن هذا النظام محاولين التجديد. فالشيخ صالح يُقرّ بالتجديد الذي يتمتع فيه الشاعر بحرية التصرف في حجم الأشطر ويعتبره المكسب الإيجابي الجديد الذي يستفيد منه الشاعر أيما استفادة، بحيث تصبح صورته لا يتحكم فيها البيت بهندسته الصارمة مضيفاً إليها ما ليس من جوهرها أو مختزلاً لها، وإنّما يتحكم فيها تكوينها الخاص ومعناها³ إذ ربط ناقدنا فاعلية الصورة الشعرية بتحرر الشاعر من قيود الأوزان، فهو يدرك مدى استيعاب خطاب الشعر الحر للتجربة الشعورية للشاعر ولتجويد أدواته الفنية، خاصة الصورة الشعرية التي وجد أن الوزن والنظام العروضي معوقاً نجاحها، فهي تحتاج حرية

¹ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 35.

² أنظر: علي يونس. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1985. ص: 180.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 333.

في التركيب الشكلي حتى يتحقق تصويرها، لأنّ "الصورة المركبة تتشكّل من صور جزئية تتكثّف في عرض واحد من الرصد للظاهرة، فالتكثيف يطبع هذا النمط من التصوير"¹ الذي يساعد عليه السطر الشعري باعتباره "عمود الشكل الجديد وقطبه"² لاعتماد الشعر الحر عليه، فكل الأعمدة التي خرج عنها الشعر الحر استحالَت قواعد وقوانين للشعر الجديد.

استنتج ناقدنا أن الشعر الموزون يسمح بنوع واحد تقريبا للصورة وهي المفردة دون المركبة، ليكشف لنا عن الوزن الثابت وسلبية الصورة، فالتجزؤ والاقتضاب في الصورة سببه الوزن، لذلك يلجأ الشاعر في القصيدة العمودية إلى التحايل الفني حتى يغطي سلبية الوزن على الصورة الشعرية؛ لأنّ الحيلة الفنية تجعل صوره أطول نفسا وتغطي ما يمكن أن يظهر عليها من تجزؤ واقتضاب وتمكّن السامع من أن ترتسم في مخيلته صورة واضحة الملامح قوية التأثير، وقد تمثلت تلك الحيلة حسب الشيخ صالح في ابتعاد الشاعر الثوري عن تقديم صورا مفردة في موضوع ما؛ فصوره في الغالب عبارة عن صور عديدة جزئية تتآزر لتشكّل صورة كبيرة تكون تكثيفا لصور عديدة تتوازي في ارتباطها بخط الشعور الذي يمثل العمود الفقري للقصيدة³ مما يعني أن الشعر الثوري الجزائري لم يخلُ من الصور المركبة، لكن تُسيطر عليه الصور المفردة لانبنائه على الخطاب العمودي الذي يفرض على الصورة أن تحشد أو ترصد "أكبر عدد من عناصر الاشتراك بين طرفي الصورة"⁴ في بيت واحد دون أن تتعداه إلى الأبيات الأخرى لاستقلالية كل بيت وسيطرة الوحدة الموضوعية، في حين يسمح الخطاب الشعري الحر للصورة أن تتكاثف وتجمع عناصرها التركيبية متجاوزة الوزن والبيت ومعتمدة على السطر الشعري نتيجة توافر الوحدة العضوية. أقرّ الشيخ صالح بتوافر الصورة في الشعر الثوري على مقدار

¹أنظر: محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 137.

²علي يونس. النقد الأدبي وقضايا الشكل. ص: 183.

³أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 333.

⁴محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 137.

من الكثافة رغم أن الصور المفردة هي الغالبة فيه إلا أنها استطاعت خلق كثافة الصور، لأنّ تكثيف الصورة المفردة يتم عن طريق جمع الصور الجزئية المفردة لتتشكّل صورة كبيرة، ويجمع بين الصور المفردة وظيفتها النفسية التي تُعد خط الشعور الواحد في العمل الشعري. واعتبر الناقد ظاهرة التكثيف من ظواهر الشعر الثوري الجزائري البارزة والتي طبعتها بطابع خاص¹ وذهب خرفي المذهب نفسه من خلال تأكيده على أنّ شعراء الجزائر قد احتفظوا بسمة من الوضوح في صورهم الشعرية بالرغم من طموحهم التجديدي، ولم يوغلوا في الرمزية التي عرف بها بعض المجددين في الشرق العربي² لأنّ الرمزية كانت تبني صورا يحوطها الغموض وتعتمد على "التصوير الاصطناعي الذي يرتب المعاني والأشياء ويركبها خارج نسقها الطبيعي"³ والشاعر الثوري الجزائري كونه محافظ تجنّب التعقيد والغموض في بناء صورته الشعرية وأرادها عفوية غير مصطنعة، ومع هذا يعتبر الشاعر الثوري الجزائري مجدّد في الصورة؛ إذ فتح بها عوالم فسيحة من الإيحاء والتأثير وإن كان شكلها تقليديا في الغالب⁴ لأنّ شاعر الثورة على وعي بأنّ التشبيه والاستعارة من ضرورات الشعر ولم يغامر في التجديد في بنائها أو تركيبها وصدّ موجات التجديد في التصوير التي نادت بها الرمزية التي "تتخذ التشبيه والاستعارة وسيلة لطمس معالم الشيء المشبه، بحيث يحل محله المشبه به في الذهن، والصعوبة الأساسية التي يواجهها الكاتب أو الشاعر، في هذه الحالة، هي كيفية توصله إلى نقل الصورة التي مسخها عمدا، بكل ما فيها من المعاني والظلال، إلى ذهن القارئ"⁵ فالرمزية بطريقة تشكيلها للرموز تجهد القارئ وتُربكه، والشعر الثوري معدّ أصلا من أجل التأثير في القارئ، لذلك نجده قد سعى لتمكين شعره الاحتفاء "بمجموعة من العناصر الفنية التي

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 333.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 356.

³ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ج3. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1986. ص: 21.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 334.

⁵ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 20.

كفلت له قوة التأثير¹ في جمهوره، لكن بوعي وحذر شديد دون الانفتاح العشوائي، أو الاستثمار اللاعقلاني لما تنادي به مذاهب الأدب الغربية الوافدة.

حاول نقادنا أن يلفتوا انتباه القارئ إلى أنه بإمكان الشكل القديم أن يتسع ويعبر عن مضمون جديد؛ إذ استطاع شعراء الثورة الجزائرية أن يُعبّروا عنها بعمود الشعر المتوارث وعيا منهم بقدرته على الاستيعاب، لأنّ "الأساليب التقليدية قد تجسّدت بخاصة في الشعر السياسي"² عند معظم شعراء العصر الحديث وليست ابتكارا من طرف شعراء الجزائر فالقوالب القديمة "لا تستعصى على أداء ما يريده الشاعر من معان وأفكار، وهي لذلك تصبح عنده كيانا فنيا حيا، له روعته وجماله"³ والشاعر الجزائري على وعي بمرونة القالب القديم الذي اتخذوه للتعبير عن الثورة لذلك حافظوا عليه، مع وجود شعراء للثورة الجزائرية اتخذوا من أجل إظهار عواطفهم والتعبير عن مشاعرهم أساليب مختلفة قديمة وجديدة، لكنهما أسلوبان يتفقان في النظرة، ويؤمنان بالنضال طريقا لعودتها وتحريرها⁴ مع غلبة القالب القديم، فهمهم أن تقوم فنيات القصيدة وبخاصة الصورة الشعرية بوظيفتها المعنوية والنفسية معا وبشكل متواز؛ فهي تعبّر عن المعاني المتجددة بتغيّر المواضيع التي يتناولها وفي الوقت نفسه تعبّر عن نفسيته وشعوره إزاء ما يتطرق إليه من أحداث وقضايا، ثم إنّها تتماسك حول محور شعوري واحد متطور ينتظم القصيدة كلها بعيدا عن التناثر والنشاز⁵ وقد تحقق للشعر الثوري الجزائري حدّاته في التصوير رغم تقليده لبنية الصورة القديمة، نجح في ذلك لأنّه عبّر بصدق عن مشاعره تجاه قضية شعبه، مما أكسب صورته التماسك والتكاثف الذي تنشده الصورة الحديثة.

¹ صبري حافظ. الأدب والثورة. ص: 20.

² أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 107.

³ أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 118.

⁴ أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 80.

⁵ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 334.

2- الرمز الشعري:

عدّ الشيخ صالح الرمز أداة فنية اعتمد عليها الشاعر المعاصر للتعبير عن تجاربه ومكونات صدره، ولأنّه أداة يستعين بها الشاعر للإفصاح عن مشاعره الداخلية ارتبط بالجانب النفسي، وقد تبني ناقدنا تعريف يونغ للرمز Carl Gustav Jung الذي جعله "وسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"¹ وناقدنا يتفق مع يونغ في أنّ الشاعر يلجأ إلى الرمز لأنّه لم يجد أداة غيره تكون بديلا يترجم الحالة الشعورية، فهو "كيان حسي يُثير في الذهن شيئا آخر غير محسوس؛ أي أنّه يبدأ من الواقع، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة"² فلما كانت "الرموز عروض لفظية أو بصرية فإنها تعتبر تحقيقا لتعقيدات التجربة وإلا كانت غير مفهومة"³ لذلك يستعين الشاعر بالرمز للتعبير عن تجربته الشعورية مبتعدا قدر الإمكان عن المباشرة والتقرير، لأنّ أساس الرمز الإيحاء باعتباره "ضدّ التقرير المباشر للأفكار والعواطف، وبهذا تنتفي عن نطاق الرمز تلك الاستعارات والكنائيات والأمثال الرمزية المقصود بها إلى استخلاص عبرة أو مغزى صريح"⁴ ويدخل في نطاقه كل ما يحمل إيحاءا.

قارب الشيخ صالح بين الرمز والصورة من حيث الوظيفة الذي يضطلع بها والتي تتشابه مع الوظيفة التي تؤديها الصورة، فالرمز يعبر عن التجارب والشعور بطريقة فنية تعتمد الإيحاء وإلقاء الظلال، لكنه ليس شائعا شيوع الصورة ولا بالغا أهميتها وضرورتها

¹ مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. ص: 153. نقله يحي الشيخ صالح. في المرجع السابق. ص: 335.

² محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 265.

³ غراهام هو. مقالة في النقد. ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. مطبعة جامعة دمشق. ص: 157.

⁴ محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 265.

في الشعر، هو في حقيقته جزء أو نوع من الصورة¹ يؤدي وظيفة حسية مثله مثل الصورة، لكنه يفوقها كونه يتشكّل عن "ارتقاء الصورة الحسية من كينونتها المادية إلى حيث تصبح بؤرة لإشعاعات إيحائية لا تُحدّد؛ فالصورة الحسية تعني مدلولاً حسياً، في حين أنّ الرمز يُثير معاني مجردة، مما يعني تحقّق المستويين الحسي والتجريدي في الرمز"² وهو بهذا يؤدي وظيفة يشتمل عليها بالصورة ووظيفة تميّزه عنها، وبالتالي يمكن أن يكون الرمز "وجه مقنع من وجوه التعبير بالصورة"³ وليس الصورة بأكملها، أما "إذا تجاوزت الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة، واعتمدت على الإيحاء الرحب وليس على تقرير الأفكار أو بسطها، غدت وأمثالها رموزاً تُثير من النواحي النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية"⁴ فالصورة لما تؤدي دلالة موحية تتحوّل إلى رمز وكلما خرجت عن أداء المعنى الحسي وتجاوزته إلى الإيحاء تستحيل رمزا ويصبح الرمز شكل من أشكالها "وأشدها نجاحاً في العمل الفني في تصور النقد الحديث"⁵؛ فالرمز شكل فني موحى تشكّل نتيجة تغيّر النظرة إلى الصورة على أنها مجرد وسيلة للتعبير غير المباشر، وفهمها على أنّها بناء مركب تتآزر جزئياته وتتنامى⁶ وهي نظرة النقد الحديث التي طالبت طالبت الصورة بتأدية معنى بعيد عن التقرير والمباشرة والسعي إلى تحقيق الحسي

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 335.

² أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 265.

³ عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهر الفنية والمعنوية - ص: 195.

الرمز الشعري هو معادل موضوعي لمصطلح لاعقلانية العبارة الشعرية في الشعر المعاصر، فنجد مثلاً أكثر غموضاً وتشعباً في المدرسة السريالية من المدرسة الرمزية نفسها، وبهذا يكون مفهوم الرمز عندنا ليس هو المفهوم التقليدي، فالرمز عندنا هو النتيجة اللاعقلانية المنبثقة من معادلة مجازية: أ=ب=1=2=3=ب=4. فالرمز إذا هو تطور بلاغي بحث في العبارة الشعرية، وهو ما يصطلح عليه عند نقادنا المعاصرين بظاهرة الغموض، وعند النقاد القدامى بظاهرة الغلو، وهو مستحب في الشعر عامة القديم منه والجديد" أنظر عبد الله حمادي. لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية ص: 59.

⁴ محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 268.

⁵ أنظر: محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 19.

⁶ أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 267-268.

والمجرد من خلال الرمز الذي "ينأى عن البسط والتحليل، ويميل إلى التكتيف؛ أي إلى إدماج بعض العناصر المرموزة وحذف بعضها الآخر"¹ فالرمز خرج من رحم الصورة، وأهميته تأتت من أهميتها لأنه اتخذها كمنطلق بنى عليه كيانه الفني. يكشف حديث الشيخ صالح عن علاقة الرمز بالصورة واشتباهاها بها وإدراكه أنّ الصورة لما تؤدي وظيفة إيحائية تستحيل رمزا، أنّ ناقدنا على وعي بمختلف قضايا النقد الأدبي الحديث وعلاقات القضايا الشكلية المتشابهة ولم يخلط بين الصورة والرمز، ووعيه النقدي واضح لتوافق آرائه وتصورات النقدية مع نظرية نقد الشعر.

صنّف الشيخ صالح الرمز إلى صنفين خاص أو شخصي، وعام أو تراثي، واعتبر الرمز خاص لأنّ الشاعر يأتي به أصالة دون أن يسبقه إليه غيره، ليعبر به عن تجربة أو شعور ما. يلف هذا النوع من الرموز كثير من المزالق أهمها الغموض الذي يكتنفه، إذ يحوّل بعض الشعر الرمزي إلى طلاس يصعب حلها، وإذا نأى عن الغموض يقع في مأخذ التفسير الذي يلجأ إليه بعض الشعراء قصد التخفيف من حدة الغموض، فيملأون هوامش قصائدهم بالتعليق والشرح التي تفسر مراميهم من استعمال رموزهم، وتحدّد لها مدلولات خاصة، مما يذهب بكثير من رونق الشعر وإمتاعيته التي تتمثل بالدرجة الأولى في ما له من تلقائية وتذوق مباشر² وقد تأت هذه الجناية التي يُخلفها هذا الصنف من الرموز للذاتية التي يخلقها الشاعر ويجعلها معادل يعبر به يعرف وحده مدلوله، الأمر الذي يؤدي إلى غموض شعره، وفي حال محاولة الشاعر تجنب هذه الآفة الشعرية يذهب بشعرية خطابه ويقع في التقريرية والمباشرة التي أُصيب بها شعرنا الحديث، فقد "امتاز شعر الثورة بظاهرة العناية المفرطة بالصياغة اللفظية المباشرة دون العناية بإحياءاتها وظلالها، وإيثار المباشرة الخطابية على التعبير بالصورة والرمز والأسطورة فيما ندر"³ إذ حال الأسلوب الخطابي الحماسي الذي سيطر على الشعر الثوري الجزائري دون اهتمام

¹ محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 267.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 335-336.

³ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. مجلة الثقافة. ص: 131.

الشعراء بالرمز الذي لا يتماشى مع التقريرية والمباشرة، فلم يكن استخدام الشاعر الجزائري للرمز "بالشكل المكثف أو المعقد الذي يصل إلى درجة الغموض والإبهام كما نلاحظه في الشعر العربي خارج الجزائر، ولعل ذلك يعود إلى اهتمام الشعراء بمسألة إيصال أفكارهم أكثر من اهتمامهم بخلق نماذج مستغلة ومستعصية الفهم"¹ ضف إليها تقليدية القصيدة الثورية الجزائرية التي انبنت على شاكلة القصيدة العمودية الخالية من توظيفات الرمز والأسطورة باعتبارهما قضايا الشعر الحديث. لكن هذا لا يعني أنّ الشعر العربي القديم خال من الرمز، لكنه رمز "بسيط، سهل الإدراك، والسبب في ذلك هو أن هؤلاء الشعراء لم ينظروا إلى الرمز بوصفه صورة فنية بقدر ما كانوا يهدفوا إلى تجسيد أفكارهم في قالب أقرب ما يكون إلى الرمز الشبيه بالكنائية، لأنّ سبب لجوء شعراء الثورة إلى الرمز دافعه التعبير عن أفكارهم السياسية، خاصة في شعر ما قبل الاستقلال"² دون أن يكون الدافع الفني وراء توظيف الرمز، رغم أن شعراء الجزائر كانوا على وعي بالمتطلبات الفنية للغة الشعرية وما تتطلبه من إحياء ورمز، ولكن اهتمامهم انصب على المضمون دون الشكل"³ الذي انعكس سلبا على الجانب الفني وأدى إلى تقصير الشاعر الجزائري في قضايا شكلية ذات فاعلية لخطابه الشعري.

اصطلح الشيخ صالح على النوع الثاني من الرموز التي وظفها الشعر الثوري الجزائري الرمز العام أو التراثي، يملك هذا الصنف أساسا من الدين أو التاريخ أو الأسطورة⁴ ومعرفة ناقدنا بمصادر الرمز التراثي تكشف على إدراكه للخلفيات التي انبنى عليها الرمز؛ فالرمزيون اتجهوا إلى "البحث والتعميق الفلسفي، وإلى اكتشاف عالم الأساطير وما وراء الطبيعة، وجعلوا يحشون شخوصهم بالأفكار ذات الطابع الخرافي،

¹ شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. ص: 166.

² أنظر: الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 201.

³ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. مجلة الثقافة. ص: 131.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 336.

وبحيطون تعابيرهم بالرموز¹ التي استقوها من التراث بما فيه من دين وتاريخ وأسطورة. وتحدث ناقدنا عن الملكية الجماعية للرمز التراثي وعن كيفية تعامل الشعراء معه، إذ "يتداوله غير واحد من الشعراء مستلهمين جوانبه التراثية وطاقات إيحائه الكامنة فيه، مجددين حيناً ومجتربين أحياناً² فمن الشعراء من يحتفظ بالحمولة المعرفية التي شحن بها الرمز التراثي والبعض الآخر يفرغه من هذه الشحنة ويأتي شعرهم مختلف رغم استعمال الرمز ذاته، لأنّ الشاعر باستعماله الرمز ينشد "الغموض والمثالية، ويريد شعرا يحيط به جو من الأسرار التي تتطوي عليها الرموز³ أما إذا كانت الرموز التراثية عبارة عن "شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا أو إيجابا، وقد تكون أحداثا تاريخية تقوم بها شخصيات، كبعض الحروب والوقائع، فهذا النوع من الرمز يتسم بالوضوح لأنّه يملك من الشيوخ والتداول ما يجعله ماثلا في الوجدان العام ويبعده عن الغموض، ومحاولات التفسير⁴ وهذا لا يُقلّل من قيمته الإيحائية والجمالية. ويضطر الشاعر إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلا خاصا يتلاءم والبعد الذي يريد أن يُسقطه عليها من أبعاد تجربته⁵ حتى يسهل تفسيره بما يتلاءم والمعنى الذي يريده له الشاعر، فالأمر يتحكم فيه "مدى مقدرة الشاعر على التوظيف؛ بحيث يجعل الحدث أو الشخصية الدينية رمزا استلهاميا يعبر به عن أبعاد مختلفة⁶ يبتعد فيها عن التعقيد والغموض، حتى يختلف عن الشاعر الرمزي الذي ينشد التعقيد والغموض في بناء رموزه ويسعى إلى إضفاء "طابعا من السمو والقداسة على الشخصيات الأسطورية التي تتحول إلى رموز⁷ رغم ما يسودها من

¹ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 20.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 336.

³ أنظر: اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 21.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 336.

⁵ علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 77.

آمنة بلعلی. أبجدية القراءة النقدية-دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر: السياب، عبد الصبور، خليل حاوي،

⁶ أدونيس. ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر. 1995. ص: 5.

⁷ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 19.

وضوح تأتي لها من كثرة التداول والاستعمال وإمكانية التأويل والتفسير، والرمز التراثي الشائع لكثرة تداوله تضيق دائرة إيحائه اللامحدود، ويقترب من اللفظ اللغوي ذي المدلول المحدد والمحدود الذي حاولت الرمزية تجنبه، فالرمز في "مذهب الرمزيين إيغال في الاستبهام، وإغراق في الاستغلاق"¹ يُبني بهذه الكيفية سعيا إلى خلق إبداع، وقد فُتحت "آفاق اللانهائية أمامه للتعبير"² أما وأن تتحدّد مدلولات الرمز وإيحاءه، فليست من الرمزية في شيء، لكن الشاعر المقتدر المبدع بإمكانه أن ينأى عن هذا المزلق بما يفجر به الرمز الشائع من طاقات إحياء جديدة لا محدودة ويشحنه بدلالات لا نهائية المعنى.

لم يعثر الشيخ صالح على أثر للرموز الخاصة في الشعر الثوري الجزائري، وانحصرت الرموز التراثية في القرآن الكريم وقليل من التاريخ العربي وأقل من ذلك من التراث الشعبي³، مما يعني انغلاق الشاعر الجزائري الحديث في تراثه فقط دون الالتفات إلى التراث الغربي وما يزخر به من أساطير نشأ الرمز في ظلها ونمى؛ ولقد "غلب على مرحلة الثورة استخدام الشعراء للرمز اللغوي مثل الغول والأخطبوط والتنين والتماسيح والأصنام، وهي رموز وإن كانت جديدة في دلالتها وتمثيلها لروح الرفض والغضب على الاستعمار، لكن طريقة استخدامها هي طريقة استخدام الشعراء للمجاز اللغوي، حيث ترمز الكلمة إلى معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الداليتين"⁴ مما لا لا يمت بأي صلة إلى الرمز الذي قالت به الرمزية التي "تتخذ التشبيه والاستعارة وسيلة لطمس معالم الشيء المشبه، بحيث يحل محله المشبه به في الذهن"⁵ دون وجود علاقة تشابه بين الطرفين، فرموز الشاعر الثوري الجزائري بُنيت بالطريقة العفوية التي انبنى عليها التشبيه والاستعارة عند العرب القدماء ويحكمها الطبع والسليقة، مما يعني أن

¹ بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. ص: 358.

² اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 21.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 336.

⁴ أنظر: شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. صص: 159-160.

⁵ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 20.

الشاعر الجزائري الثوري لم يستفد من تنظيرات المذهب الرمزي في توظيفه للرموز وبالتالي فمشاركة الشعراء العرب في المنزع الرمزي "لم تأخذ شكلا حادا، ولعل السبب في ذلك إحساسهم العميق بأنّ هذا اللون الغامض من الشعر- إلى حد اللغز أحيانا- يخالف طبيعة شعرنا العربي الذي يعتمد في معانيه على الشفافية والوضوح"¹ كما لم تلق أيّ صدى عند شعراء الجزائر، بدليل أن الناقد يكشف عن طريقة تناول الشاعر الثوري لرموزه بنهج البلاغة العربية القديمة وهو يريد "النهوض بالأدب استنادا إلى التقاليد الشعرية القديمة"² ونافرا من الاتجاه الرمزي الذي "يتعلق باستخدام التشبيه والاستعارة بصورة اصطناعية"³ مخالفة لاستخدام البلاغة العربية لها، وما يُخلفه ذلك الاستخدام من غموض والتباس، الأمر الذي ينتفي معه إمكانية استثمار الشاعر الجزائري للمذهب الرمزي وللتيارات النقدية الغربية المهمة بقضية الرمز، وطبيعي أن يبني الشاعر الثوري الجزائري رموزه بالطريقة التقليدية ويضع حاجزا بينه وبين كل محاولات التجديد والتطور؛ ذلك أنّ المذاهب والتيارات الحديثة "لم تتعمق إحساس الشعراء، فظلوا في حياتهم الفنية مع القديم"⁴ حيث وجدوا فيه ضالتهم ولم يُحاولوا تكوين رؤية "تمزج، عن وعي وتمرس، خبرتها الخاصة بتراثنا الشعري مع تلك الخبرات المستحدثة"⁵ وبنفتحو على التيارات الأدبية الحديثة ف"تعلق الشاعر الحديث بالتراث أبعد عن التأثير برياح التجديد"⁶ ونظرا لأنّ الشاعر الجزائري ينتمي إلى التيار المحافظ اختار الانغلاق بدل الانفتاح الذي يتطلب مراعاة الخصوصية والوعي والخبرة التي يصعب الحصول عليها في ظروفه الثقافية المعروفة، فبنى رموزه على نهج البلاغة العربية ظنا منه أنّه دافع عنها وحافظ على البيان

¹ شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 76-77.

² سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 79.

³ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 24.

⁴ شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 38.

⁵ رجاء عيد. الأداء الفني والقصيدة الجديدة. فصول -مجلة النقد الأدبي- المجلد 7. العدد 1 و2 خاص بالشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. أكتوبر 1986 / مارس 1987. ص: 50.

⁶ أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 78.

العربي. إذ وظّف الشاعر الثوري الجزائري حسب الشيخ صالح الرموز التراثية الشائع عنها أنّها القمة ومضرب المثل في جانب ما، وتوظيفه إنما يكون بهذا المفهوم بحيث يضيف معانيه على ما يراد التعبير عنه من وقائع وشخصيات، أي أنها أمثلة يستعين بدلالاتها¹ مما يعني أنّه يستدعي الشخصيات أو الأحداث التاريخية بدلالاتها الحقيقية ويتخذها كأمثلة تعبّر عن المعنى المراد الوصول إليه، فأشكالية الرموز التراثية أنّها تعتمد صورا فنية غير بلاغية، استطاعت بعدم بلاغيتها أن تضيف دلالات بعيدة عن الصورة، الأمر الذي انعكس على الصورة الفنية وجعلها تُعبّر عن شيء يصعب تناوله في ذاته، أي بدون رمز، وحتى يتجاوز الشاعر هذه الإشكالية شحن الرمز التراثي بالدلالات القوية ووظيفه توظيفاً مغايراً للتوظيفات التي تنتهجها البلاغة ونقله من المجال المادي البسيط الذي كان عليه في أصله إلى المجال المعنوي الأكثر تعقيداً² وبهذا التوظيف منح الشاعر الثوري الجزائري الرموز التراثية عنصر الجدة والحدثة، ذلك أنّ الرموز تكتسب "دلالاتها الرامزة، حين يضعها الشعراء في سياق يساعد المتلقي على تمثّل إيماءاتها"³ إذا يدرك ناقدنا أنّ "الرمز شيء حسي معبّر كإشارة إلى شيء معنوي، لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست بها مخيلة الرامز"⁴ ويبدل الشاعر جهده في الجمع بين ما هو حسي ومعنوي ويجعل من المتناقضات تآلفاً وتشابهاً، المهم أن ينجح الرمز في إيصال الدلالة.

أشار الناقد إلى قضية تعدد مصادر الرمز التراثي، حيث يمكن أن يستقيها الشاعر إما من الأساطير التي يعد الأدب اليوناني منبعاً خصيباً لها، أو من المأثور الشعبي الذي تمتزج فيه الأسطورة بحقائق التاريخ، أو من الكتب السماوية كالقرآن والإنجيل، كما يمكنه أن يلجأ إلى التاريخ الذي يزخر بنماذج حية من شخصيات وأحداث علقت بذاكرة الزمن

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 344.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 338.

³ شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. ص: 161.

⁴ محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر 1977. ص: 51.

لما تحمله من معان ودلالات¹ والشاعر الثوري الجزائري لم يستفد من تعددية الرموز التراثية واكتفى باستقاء رموزه من مصدرين تمثلا في القرآن الكريم والتاريخ العربي الإسلامي؛ لأنّ "التطور الذي طرأ على الحياة السياسية والثقافية في العصر الحديث، جعل فرص إفادة الشعراء من القرآن متعددة"² ولقد وجد الشيخ صالح في محاولة تتبعه لمصادر الرمز التراثي التي وظفها الشاعر الثوري الجزائري القرآن الكريم هو المنبع الأساسي لأكثر رموز الشاعر الثوري والتي استقاها بمدلولاتها ومفاهيمها التي وردت في القرآن دون تغيير وبكثير من ألفاظها، وقد لفت انتباه ناقدنا أنّ الشاعر الجزائري الثوري لم يتجه في توظيف رموزه إلى المصادر الأجنبية كما يفعل أكثر الشعراء المعاصرين، وهذا دليل كاف حسب ناقدنا لنستدلّ به على الثقافة العربية التي يتمتع بها الشاعر الجزائري ونظرتة إليها نظرة التقديس والإكبار واعتزازه بها، إضافة إلى عاطفته الدينية التي يصدر عنها في أفكاره ومعانيه. ولم تنحصر إفادة الشاعر الجزائري من القرآن على الرموز بل أفاد منه لجميع بنيات شعره من لغة وصورة ورمز، فالمستويات البنيوية للشعر الثوري الجزائري "كشفت عن مدى الثراء والغنى الذي أفاده الشعراء من صلتهم بالقرآن"³ فالشاعر الجزائري أغناه الدين كمصدر عن جميع المصادر التي يمكن أن تُعينه في تشكيل خطابه الشعري، ووظف التاريخ العربي الإسلامي في شعره الثوري واتخذ منه مصدرا لرمزه التراثي، لكن توجد نسبة قليلة من الرموز ترجع إلى أحداث ووقائع مستقاة من التاريخ العربي القديم والحديث⁴ ذلك أنّ "صياغة التاريخ شعرا يُثري وجدان الأمة وروحها"⁵ فلم يبد الشاعر الثوري الجزائري "اهتمامات كافية بالرموز التي تعكس التاريخ الجزائري والبيئة

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 339.

² أنظر: شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث-المرحلة الإحيائية- أطروحة دكتوراه الحلقة الثالثة. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. 1983. ص: 5.

³ المرجع نفسه، ص: 10.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 339-340.

⁵ أنظر: حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 56.

الجزائرية¹ ورَكَز على التاريخ الإسلامي؛ مما يعني أنّ شعراء الجزائر أفادوا من القرآن لمواجهة حملات الاستعمار والتغريب التي استهدفت الإسلام ومعتقديه² فكان الإسلام ومبادئه الركيزة التي يرتكز عليها الشعب الجزائري واعتبره الشاعر مصدرا لرموزه العامة التي يشترك فيها مع غيره لما فيه من انطلاقة ولا محدودية، ولم يستعن بالتاريخ الجزائري لما فيه من خصوصية ومحدودية.

اعتبر الشيخ صالح تكرار الرموز التراثية آفة تصيب الرمز وتفقد دلالاته الرمزية والإيحائية بتواترها في التوظيف من قبل شعراء كثيرين، ورأى أنّ كثرة تداول الرمز تُسلبه مدلوله الرمزي الرحيب اللامحدود وتُقرّبه من المدلول اللغوي المحدود³ فناقشنا يقترب في موقفه من موقف ناصف الذي رأى أنّ "التكرار يعصف بإيحاء الرمز ويجعله آليا ويعود القارئ لا يميل إلى أن يفكر فيه إذا ألم به في بعض قراءاته اللاحقة"⁴ وهذه دعوة إلى ابتكار الشاعر رموزه الخاصة به، لأنّ الرمز الأسطوري استنزف من دلالاته لكثرة استعماله وتداوله بين الشعراء بنفس الدلالة أفرغ من مدلوله الرمزي، غير أنّ الرمز التراثي في الشعر الثوري الجزائري يكاد يخلو من ظاهرة التكرار لأنّ الشاعر لم يكن يميل كثيرا إلى توظيف الشائع من الرموز التراثية، بل كان ينوع رموزه ويوظف حتى التي لم تشتهر عند الشعراء ويحاول أن يمنحها قوة تعبيرية بما يخلع عليها من دلالات وإيحاءات قد تصل حد المبالغة، ولكنها مبالغة مستساغة لأنها لا تعصف بالمعنى ولا تشوهه وإنما تقويه وتبرزه بشكل أكثر جلاء ووضوح⁵ وفي حالة ما إذا استعمل الشاعر الثوري الجزائري الرموز المتداولة "يحرص على التجديد فيها بالتركيز على جوانب مهمة منها، يفجر من تلك الجوانب طاقات تعبيرية طريفة في أغلب الأحيان"⁶ وهو بهذا أنفضها من أهم آفة قد

¹ شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. صص: 164-165.

² شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص: 5.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 341.

⁴ مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 341.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 344.

⁶ المرجع نفسه، ص: 348.

يصاب بها الرمز، وهي كثرة استعماله وتكراره وحافظ له على دلالاته الرمزية وابتعد به عن الدلالة اللغوية، ووظف الشاعر الجزائري رموزه التراثية توظيفا عاديا تتوافر فيه العلاقة المنطقية، ونتيجة لتوافرها خلت رموز الشعر الثوري الجزائري من المبالغة التي يتطلب تحقيقها تجاوز حدود المعقول، وحسب الشيخ صالح لا يصلح التقاء المبالغة مع توافر المنطقية في الرمز، فيه نوع من التجني على الحق ويعد كلام غير مقبول تمجه الأذواق، ولأنّ الشعر الثوري الجزائري يعالج قضايا الواقع لم يخرج عن المنطق ولم يبالغ في أحداثه حتى الرموز التي وظّفها راع فيها توافر المنطق وابتعد عن المبالغة قدر الإمكان؛ لأنّه في مقام تقرير حقائق ملتزم بها ولا يناسبه التضخيم والمبالغة.

لم يقتصر الشاعر الثوري في "توظيفه الرمز على الشخصيات غير الشائعة، بل كان كثيرا ما يوظف شخصيات ووقائع معروفة عند الشعراء شائعة الاستعمال"¹ يكون الشعب ملّم بها وينتقيها من شخصيات التراث ويصيرها أصوات "يستطيع من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه وأن يبكي هزيمته أحر البكاء وأصدقه وأفجعه وأن يتجاوزها في نفس الوقت، بينما كان كل كيان الأمة يئن منسحقا تحت وطأتها الثقيلة، وأن يستشرف النصر ويرهص به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة نصر"² فالشاعر الجزائري لا يتعامل مع هذه "الأعلام كأسماء ثابتة الدلالة، بل يمنحها عنصر الجدة والحداثة، وعلى هذا الغرار تكتسب الأعلام الأخرى دلالتها الرامزة، حين يضعها الشعراء في سياق يساعد المتلقي على تمثّل إيماءاتها"³ فهي ليست مقصودة لذاتها أو للمبالغة وتضخيم الدلالة، وإنما للوقوف على أوجه المشابهة بينها واستدعائها كرموز دالة تُثير المتلقي؛ لأنّ "كل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى لإثارة كل الإحياءات والدلالات التي ارتبطت به

¹ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 346.

² أنظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص: 7.

³ شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 161.

في وجدان السامع تلقائياً¹ دون اللجوء إلى التأويل أو التفسير، لأنّ شعراء الجزائر قد عقدوا "أواصر صلة بالغة العمق والثراء بشخصيات هذا التراث، وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة، المستبشرة والمهمومة، المتمردة والخانعة"² وتمّ تكييفها مع الظروف، مما جعلها تستوعب جميع الدلالات وترمز لشخصية الجماعة التي تمّ استدعاؤها للتعبير عنها.

3- بلاغة الشعر الثوري الجزائري:

انطلق الشيخ صالح من فكرة ارتكاز الشعر الثوري الجزائري على التراث العربي القديم وتوصل إلى أنّه لا يجوز تناول هذا الشعر بمعزل عن البلاغة العربية القديمة؛ إذ أنّ النص غالباً ما يفرض لدراسته اتجاهاً محدداً في النقد أو نظريات معينة ولا سيما إذا كان قد نشأ في ظل ذلك الاتجاه وتشكّل على أساسه³ وقد خلا الشعر الجزائري الحديث من محاولة تجريب الآليات والأدوات الفنية التي تُوفرها المذاهب الأدبية الحديثة وفضّل سلطة التراث العربي وبلاغته على الانفتاح والتجريب؛ فلجوء الشاعر الجزائري إلى التراث كان من أجل "توثيق صلته بموروثه، وامتناحه من موارد هذا الموروث الغنية ما يغني به تجربته ويخصبها"⁴ ويمكن الوقوف على هذا الغنى والخصوبة في الشعر الحديث، إذ يؤكد مختلف نقاد الشعر الجزائري أنّ "توظيف الوسائل البلاغية القديمة يُؤكد علاقة القصيدة الحديثة بالتراث، وكذا الطابع الإحيائي الذي سيطر على المتن طيلة الاحتلال وفترة الثورة، ثم استمر بعد الاستقلال ولو بشكل أقل حدة"⁵ مما يعني أنّ شعراء الثورة الجزائرية قد "تمثلوا الشعر العربي تمثلاً متبايناً، وجسّدوا البلاغة التقليدية في الشعر الجزائري"⁶

¹ أنظر: علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 16.

² المرجع نفسه، ص: 8.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 349.

⁴ علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 13.

⁵ عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 101.

⁶ أحمد يوسف. يتم النص والجينولوجية الضائعة - تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 60.

ومادام الشعر الجزائري الحديث هو إحياء للشعر العربي القديم فهو يتطلب آليات النقد القديم كما حدّدها الحقل البلاغي القديم، وبهذا يُبطل الناقد تساؤل القارئ عن جدوى إدراج البلاغة كقضية من قضايا الشعر الثوري الجزائري، لأنّها أصبحت تُعد نمطا من الدراسات القديمة التي لم يعد فيها كبير عناء، وأن قيمتها لا تكاد تذكر إلى جانب النقد الحديث ونظرية الشعر الحديثة، ولقد اعتبر الشيخ صالح موقف النقد الحديث ونظريات الشعر من البلاغة يقوم على مغالطة شائعة راجت في ساحة النقد العربي حيناً من الزمن ثم ذهبت جفاء والعكس صحيح، فالدراسة البلاغية لها بالنسبة لهذا البحث ما يتطلبها بل ويفرضها خاصة وأنّ الشاعر الجزائري في مرحلة الثورة، إذ تأكّد استتاده إلى الدراسات البلاغية وتعويله عليها في تشكيل شعره الثوري.

وقف ناقدنا على تغلغل الروح البلاغة العربية في الشعر الثوري الجزائري لوجود أشكال البلاغة بارزة فيه بشكل يجعل عدم الالتفات إليها نوعاً من التعسف والتجني على النص، هذا، بالإضافة إلى أن الكثير من قواعد البلاغة ومقولاتها تحمل جذور نظريات حديثة في نظرية الشعر ولا تكاد تختلف عنها إلا في التسميات والمصطلحات¹ ورأى أن هناك الكثير من الدوافع والأسباب التي تسمح بإدراج البلاغة ضمن قضايا الخطاب الشعري الثوري، لكنه لم يتقيد بالمنهج البلاغي القديم ولم يتطرق إلى دراسة علمي البلاغة البيان والمعاني، لكنه عقد هذه القضية من أجل البديع بشقيه المعنوي واللفظي، وينبّه الناقد إلى أن جزء كبير من الدراسات في الجانب البديعي في الشعر تدخل ضمن الموسيقى الشعرية، لكنه أبى أن يدرجه مع الموسيقى لأنّ الوجه البديعي البلاغي يغلب عليه ويتخذ شكل أداة فنية طاغية لا مجال لإدراجها مع الموسيقى. أدرج الناقد قبل أن يتتبع قضية البلاغة في الشعر الثوري الجزائري مفاهيمها وضعها دارسو البلاغة، واختار المفهوم الذي ذكره على الجارم ومصطفى أمين في كتابهما البلاغة الواضحة والذي أقر فيه أن البلاغة هي "تأدية المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة لها في النفس أثر خلاب، مع ملائمة كل

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 349.

كلام للموطن الذي يقال فيه، والأشخاص الذين يخاطبون¹ والتركيز على الكلمة البليغة يشمل المعنى والشكل والأثر الجمالي الذي تتركه في نفسية المتلقي، لذا على البلاغة أن "ترد في استعمال لساني صرف مفاده مجرد الحديث اللغوي الذي تجسّمه عملية الكلام"² والذي قال به **الجاحظ** قديما في تعريفه للبلاغة التي تقترب من "المفهوم اللساني الحديث المعبر عنه بالبث"³ الذي يتطلب باثا ومبثوثا أو مبعوثا له، يقابله المرسل والمرسل إليه الذي يتلقى رسالة غايتها الإرسال، والبلاغة لما تكون غايتها البث والإرسال فمضمونها هو الكلام ونوعية الدلالة الناتجة هي دلالة لغوية نفسية في آن.

أدرج الناقد تعريفهما للفصاحة اللازمة لجعل الكلام بليغا وجعلها ذلك "الظهور والبيان فالكلام الفصيح ما كان واضح المعنى، سهل اللفظ جيد السبك"⁴ يتضافر الجانبان الفيزيولوجي والفكري في تحقيقه "ويتمثل في الانسجام الزمني بين استحضار الفكر للمفاهيم والمتصورات وحضور الكلمات الرامزة إليها في جهاز الأداء وهو اللسان، هو ما يعرف بالطلاقة أو ما يمكن أن نُعبّر عنه بالتماثل الآني بين توارد المدلولات والدوال"⁵ واعتبر **الشيخ صالح** أن ما قدّمه الناقدان يتعلق بالجانب العلمي لمصطلحي البلاغة والفصاحة؛ لأنه وجد مفاهيم للبلاغة ترتكز على جوانب معينة يحققها الأسلوب البلاغي

¹ علي الجارم. مصطفى أمين. البلاغة الواضحة. نقله يحي الشيخ صالح. في المرجع نفسه، ص: 350.

² عبد السلام المسدي. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. ط4. دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة. 1994. ص: 123.

• عبارة البلاغة في كتاب الجاحظ: البيان والتبيين تُستعمل في بعض مواطنه بمعان أخرى تخرج كلها عن الدلالات المقترنة بالظاهرة اللغوية فتكتسب مضمونا يتجاوز المضمون اللساني، من ذلك أن تدل على السكوت أو قلة الكلام أو تدل على حسن الاستعداد لتلقي خطاب الآخرين أو كذلك حسن استغلال الوسائل غير اللغوية في التفاهم كالإشارة. أنظر: عبد السلام المسدي. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. ص: 123.

³ المرجع نفسه، ص: نفسها.

⁴ علي الجارم. مصطفى أمين. البلاغة الواضحة. نقله يحي الشيخ صالح. في المرجع نفسه، ص: 350.

⁵ عبد السلام المسدي. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. ص: 123.

مثل المفهوم الذي وضعه النويري في كتابه نهاية الأرب وربطه بما فهمته العامة ورضيته الخاصة، وخلص ناقدنا بعد معاینته لهذا المفهوم أنّ البلاغة تتطلب السهولة والبساطة إلى أبعد حد وتقتضي الابتعاد عن التعقيد والإغراب، ومقياس ذلك أن تكون مفهومة من قبل الذين لا حظ لهم في الثقافة والأدب وهم العامة، كما تقتضي البلاغة أن تكون مستساغة ومرضيا عنها من قبل المثقفين ومن لهم نصيب من الأدب والفكر وهم الخاصة¹ وقد استساغ ناقدنا مفهوم البلاغة الذي يُراعى فيه العامة، ومن ثمّ نسج الشاعر الجزائري صوره على نهج البلاغة القديمة مبتعدا عن النهج الحديث خاصة الرمزية التي انتهجت "التعقيد في تركيب الرموز وحلها، وأسلوبا للإيحاء بالتشبيه والاستعارة والرمز"² الذي لا يفهمه العامة، فالشاعر الجزائري الحديث كان مدركا لوظيفة الشعر الثوري وابتعد عن التعقيد والغموض والإيحاء واتجه نحو الوضوح والبساطة في التركيب، وإغفاله للتيارات الحديثة في الإبداع له ما يبرره، نظرا لاهتمام الشعر الجزائري الحديث بقضايا الشعب التي حتمت على الشاعر استعمال الأسلوب البلاغي الذي تفهمه العامة المحدودة التفكير، حتى تتجاوب معه وتتلقى الرسالة الكلامية المرسلّة إليها؛ فالمحور الذي يدور حوله مصطلح بلاغة "محور منطقي - لسانی تكون العبارة فيه محمّلة شحنة عقلانية تتمخض بها إلى معنى الإقناع عامة بواسطة الأداء اللغوي"³ لذلك كيف الشاعر الثوري الجزائري الأسلوب اللغوي مع ما يتماشى ومضمون شعره وراع فيه المتلقي الجزائري و"لم يحضر متكلما إلّا بضمير جماعة المتكلمين، ولم يستخدم ضمير الفرد المتكلم"⁴ أي حاول أن يحقق قدرا من الانسجام بين المحورين: النص والمتلقي، وهذا يعد "ملح أسلوبی بارز لتضافر فاعلي الحدث خلال بناء هذا النص"⁵ فقد أوجد الشاعر الجزائري باعتباره مرسلا

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 350.

² اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 23.

³ عبد السلام المسدي. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. ص: 123.

⁴ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 45.

⁵ المرجع نفسه، ص: نفسها.

أسلوبا أحدث التأثير المطلوب وتماشى مع ما تتمتع به الجماعة المرسل إليها من عقلانية تُمكنها من الرضى والقبول.

أصدر الشيخ صالح حكما نقديا أتبعه بالتعليل، رأى فيه أنّ النويري بتعريفه برّ جميع الذين تعرضوا لتعريف البلاغة أو تحديد الأدب الرفيع؛ فمن منظور ناقدنا ما البلاغة إلاّ أدب رفيع وأنكر كل المفاهيم التي قدّمت للبلاغة ولم يعترف إلاّ بما قدّمه صاحب نهاية الأرب معللا ذلك بغياب أو قصور التعاريف التي قدّمت لتحديد البلاغة، والإيجاز والدقة وكذا الشمولية التي يتمتع بها هذا المفهوم، أيضا لما فيه من مراعاة لمستوى الجمهور المتلقي المتمثل في عامة الشعب والطبقة المثقفة؛ فالمتلقي الأول كل ما ينتظره من الأدب فهم ما يتناوله من نصوص ومعرفة مضمونها ولن يصل إلى ذلك إلا إذا تحقق عنصر البساطة والسهولة والوضوح، خلافا للمثقف الذي لا يتلقى الأدب لمجرد الفهم والاستيعاب، فتلك حسب الشيخ صالح نقطة التقاء القارئ المثقف والعامي، وتتحقق المفهومية والاستيعاب لدى القارئ غير العادي، ينضاف إليها درجة الرضى أو التذوق الفني، ولن يتسنى ذلك إلا في نصوص تستوفي جانب الجمال الأدبي، فالبلاغة هي السهولة التي لا تخل بعنصر الجمال وهي أيضا الجمالية التي لا تصل حد التعقيد والإغراب¹ لهذه الأسباب فضّل ناقدنا مفهوم البلاغة الذي كان متداولاً عند البلاغيين القدامى، وما عداه يبقى مجرد مفاهيم جافة وآراء عقيمة دون أن يكون وراءها غنى يُذكر، ووقف بعد معانيته للشعر الثوري الجزائري على أشكال كثيرة للوجوه البلاغية التي حدّدها القدامى² وحاول النظر لشعر الثورة الجزائرية من زاويتين مختلفتين شكلا ومتحدثين هدفا، زاوية البلاغة وزاوية النقد الحديث الذي وجد فيه اهتمام بموسيقى داخلية تسمى الموسيقى الفكرية التي لا دور للجرس فيها بينما الإيقاع الفكري هو الذي يعطي لها صورتها، وهي تترك في المتلقي للأدب إيقاعا لا يدرك بالسمع بل عن طريق الفكر وتحدث أثرا في ذهن المستمع يشبه تماما الأثر الذي يتركه الجرس في الأذن، ويتم ذلك عن طريق الإيقاع المنتظم

¹أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 351.

²أنظر: المرجع نفسه، ص: 352-353.

للأفكار، وأشار أن الموسيقى الفكرية التي تعتبر من قضايا النقد الحديث قد احتلت في دراسات البلغاء القدامى أهمية كبيرة وسموها بأسماء مختلفة من طباق ومقابلة وعكس وتبديل، وتنشأ عملية تحقيق الموسيقى الفكرية عن طريق علاقات التقابل والتناقض والتزاوج. ولم يتوافر الشعر الثوري الجزائري على قدر كبير من الموسيقى الفكرية كما عند الشعراء القدامى، بسبب ارتباط هذه الموسيقى بالحكم والعلاقات المنطقية¹ مع أن الفكر الثوري قادر على تحقيق هذه الموسيقى، نظرا لأن الشاعر الثوري قد التزم بقضايا الشعب الجزائري وتولى مهمة التثوير والتحريض وتوصيل إيديولوجيا الثورة، لكن تحقق فيه وجوها بلاغية مختلفة منها الجناس الذي وجده ناقدنا شائعا ومُشكلا ظاهرة ثابتة ومميزة لهذا الشعر حتى لا تكاد تخلو قصيدة منه² نظرا لأهميته في الشعر الثوري الجزائري والتي تتركز في الأثر الذي تتركه الجناسات في تلك الصورة الشعرية بعيدة الأطراف أو متقاربتها، والظلال الموسيقية التي ألقته عليها بما وفرت من إيقاع صوتي نتيجة التكرار اللفظي وحتى الإيقاع الفكري، نتيجة موازنة الشاعر بين صورتين متباعدتين في الأصل قرّبت بينهما صورة الجناس وجعلتها جزأين متلازمين في صورة أكبر، ولقد اعتبر الشيخ صالح الجناس من الأدوات الفعالة لإظهار المعنى وعمقه، إذ يعتمد الشاعر إليه للتوهين ظاهريا من شأن ما يطلبه، ذلك أن تقارب اللفظين في المبنى يؤثر في المخاطب المعني بطريقة لا شعورية، إذ يوحي إليه بتقارب اللفظين معنى رغم أنه في الحقيقة ليس كذلك وبالتالي تقارب الموقفين. وتحدث الناقد عن التورية باعتبارها شكلا من أشكال البلاغة يتعلق بالناحية التعبيرية لا الجرسية، ومعناها أن يتضمن الكلام البليغ لفظة تحمل معنيين أحدهما قريب ليس مقصودا والثاني بعيد وهو المقصود، تقوم بدور هام في خدمة المعنى وتعميق بعض الصور وجلائها. توصل الناقد من خلال تتبعه لبعض أشكال البلاغة في الشعر الثوري الجزائري إلى أنها ناجحة في توظيفها من حيث الإيقاع الموسيقي الصوتي والفكري ومن حيث الظلال التي تلقى عليها الصورة في مجال الإيحاء بالمعاني، ليقف

¹ يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 353.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 355-356-357.

على مدى استيعاب الشاعر الثوري الجزائري للوجوه البلاغية ومحاولته للاستعانة بها كوسيلة لخدمة المعنى الثوري الذي ينشده الشاعر الجزائري، ومن ثمّ يكون قد استبعد استخدامها كتلاعب لفظي وزخرف شكلي من أجل التزييق وإظهار البراعة والصنعة وبالتالي فالشاعر الجزائري الثوري لم يتكلف البلاغة كانت تأتيه عفوا وسجية، بدليل أنّه لا يراها نابية ولا قلقلة في أماكنها وإنّما تتسجم انسجاما تاما مع سياقها، وهذا راجع إلى تمثّل الشاعر التراث العربي القديم وتأثره بالبلغاء تأثرا عميقا أبعدته عن التقليد وجعله يكتسب ملكة التعبير البليغ دون جهد أو عناء.

خُصّ ناقدا إلى أنّ الشاعر الثوري الجزائري قد استخدم الأشكال ببراعة وإبداع وجدّد فيها بتوظيفه إياها في مضامين جديدة ولم تبق عنده لصيقة بالتراث أو مكررة ومستقاة من القدماء، وهذا ليس بالأمر السهل، فقد تخطى الشاعر الثوري الجزائري آفة التوظيف البلاغي في العصر الحديث التي كثيرا ما تُغربّ الشاعر عن عصره وتجعله أسيرا للتراث القديم، وذلك عن طريق استعماله البلاغة أداة لحمل المعاني العصرية الجديدة استقاها من بيئته وظروفه المتطورة وجعلها في خدمة قضايا معاصرة معقدة ومتشابكة مثل قضية الثورة في شمولها وتعتها.

ثانيا: لغة الشعر الثوري الجزائري:

عدّ الشيخ صالح اللغة قضية الشعر، لأنّها أدواته التي يكتسب بها وجوده فنا بين الفنون وهي أداة ذات دور أخطر لأنّها تقوم بوظيفتين أساسيتين في العمل الشعري، فهي من جهة أداة لمختلف الأدوات الفنية المتعددة، عن طريقها تتكون الصورة والرمز والموسيقى، وهي من جهة أخرى أداة فنية مستقلة في تأثيرها وتأثرها باعتبارها مجموعة ألفاظ تحمل خصائص يمكن أن تتغير من شاعر إلى آخر في مصدرها المستقاة منه وفي درجة قوة معانيها وفي تجاورها؛ أي في التراكيب، مما يؤدي إلى ما يسمى بالأسلوب¹ والشعر بطريقة أو بأخرى هو لغة لذا "يجب على الدارس أن يقف عندها في حديثه عن

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 363.

القضايا الفنية للشعر¹ فهي تتحكم في موهبة الشاعر التي تكمن في كيفية تعامله مع اللغة لجعلها أكثر طواعية وقدرة للابتكار والتشكّل، ولقد استندنا في موقفه هذا على جملة من آراء الشعراء، لأنّه يعي جيدا أن حقيقة اللغة لا يعرفها غير الشاعر نفسه لتعامله المباشر معها ولدورها في إبراز الموهبة الشعرية² تتفق آراء الشعراء في مجملها على أن الشاعر غير المالك للغة فاقدا للإحساس ولا يمكنه أن يثير أي حالة شعورية³ ذلك أنّ "إثارة الحالات الشعورية هي المهمة الأولى للشعر والشاعر، والشاعر الذي لم تسلّم اللغة إليه أسرارها ليس بشاعر على الإطلاق"⁴ وأهم ما يمتاز به الشعراء هو سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة⁵ وقال الشيخ صالح بوجود اتفاق بين النقاد والشعراء على ضرورة امتلاك الشاعر القدرة اللغوية الخارقة، ويحتفون في كيفية عملها لتشكيل العمل الشعري أو لولادة القصيدة، الذي يرجع إلى دأب الشاعر على تنقيح لغته واختيار ألفاظه⁶ فالضرورة امتلاك الشاعر للغة، تبقى قضية استعمالها فهي تختلف من شاعر إلى آخر "لأنّها لا تنقل المعاني، بل توحى بها من خلال الطاقات الموسيقية والتصويرية التي يمنحها لها الشاعر الموهوب، وعلى هذا، فاللغة تحيا وتنمو وتعبّر عن ذاتها على لسان الشاعر⁷، "مما يسمح بتقرير أنّ الكلام يُعبّر والأسلوب يُبرز"⁸ ذلك أنّ "الشاعر لا يستعمل اللغة، وإنما هي تستعمله"⁹ فالشاعر حسب الشيخ صالح يقع على "اللفظة

¹ شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. ص: 136.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 364.

³ القول للشاعر صلاح لبكي. نقله يحي الشيخ صالح. في المرجع نفسه، ص: 364 عن منيف موسى. الشعر العربي الحديث في لبنان.

⁴ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 364.

⁵ ريتشاردز. العلم والشعر. ص: 46. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 364.

⁶ الشاعر الإنجليزي سبندر. نقله محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. وذكره يحي الشيخ صالح في شعر الثورة. ص: 364.

⁷ شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. ص: 136.

⁸ عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب. طرابلس، ليبيا. دت. ص: 83.

⁹ نازك الملائكة. مجلة الآداب، العدد 10/أكتوبر 1971. نقلا عن شلتاغ عبود. حركة الشعر. ص: 136.

المناسبة دون شعور ودون بحث عنها، فالتجربة المعيشية هي التي توحى للشاعر بالألفاظ التي تنتظم من خلالها دون أن يتدخل الشاعر شعوريا أو إراديا في الاختيار¹ وهو يتفق مع فكرة أن "الشاعر الحقيقي لا طاقة له على اختيار اللفظة التي هي جزء من شعور لا يتجزأ"² وأنّ الأسلوب هو الرجل كما يقول بيفون Buffon أو هو من الرجل نفسه ومن صفاته التي تدل على شخصيته كطريقته في الحديث و"نحس الأسلوب العظيم في الكاتب إذا كان له هدف عظيم يستولي على أفكاره، وإذا كان له كفاح عظيم يُحيله إلى جندي"³ ويدلّ أسلوب الشاعر الثوري الجزائري عليه ويعكس أفكاره الثورية التي تستولي عليه، وقد عمل جاهدا على أن تتماشى أفكاره الثورية مع أسلوبه الشعري، وقد وصل ناقدنا للقول أن لكل شاعر أسلوبه الخاص ولكل أسلوب خصائص يتميز بها وصفات ينفرد بها سواء في اللفظة أو في التراكيب⁴ يتحكم فيها مضمون العمل الشعري، وهذه الخصائص التي يتميز بها الشعر الثوري الجزائري "هي في الحقيقة خصائص الشعر العربي الرصين بقديمه وحديثه"⁵ ولا ننسى أنّ الشاعر الجزائري في شعره الثوري ومختلف أغراض شعره الحديث قدّ القدماء في جميع البنيات ولا يُستثنى من هذا التقليد الأسلوب رغم أنّ "الأسلوب الشعري يختلف باختلاف الغرض، ويختلف بحسب طبيعة الشاعر ونفسيته ويتلون بدرجة حماسه وقوة انفعاله"⁶ ونلمس في أسلوب الشعر الثوري الجزائري "الخصائص النظمية والنفسية البارزة التي تمثل روحا ساريا في خلايا العمل الشعري، كما تنتج عن تلك الشحن العاطفية والنفسية التي تعبأ بها التراكيب الشعرية"⁷

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 364.

² القول للشاعر الياس أبو شبكة. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 364. عن منيف موسى. الشعر العربي الحديث في لبنان. ص: 224.

³ سلامة موسى. الأدب للشعب. منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة. 2013. ص: 17.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 365.

⁵ عبد الملك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين -مفدي زكريا ومصطفى الغماري- دراسة نقدية أسلوبية موازنة. ط1. دار قرطبة للنشر والتوزيع، باب الزوار الجزائر. 20015. ص: 141.

⁶ مصطفى عبد الرحمن ابراهيم. في النقد الأدبي القديم عند العرب. مكة للطباعة، مصر القاهرة. 1998. ص: 176.

⁷ أنظر: عبد الملك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين. ص: 140-141.

وبالتالي لا يمكن أن ننكر هذه القوة العاطفية وخصوصية النظم عن أسلوب الشعر الثوري الجزائري الذي اكتسب خصوصية أسلوبه من أساليب الشعر العربي القديم، فقد وجد ركيبي شعراء الجزائر قد اتخذوا لإظهار عواطفهم والتعبير عن مشاعرهم أساليب مختلفة البعض كان يتحدث في صوت جهير وفي أسلوب تقليدي تقريبي، الجيل الأول كان تعبيره يتمشى وتأثره بالأساليب القديمة، أما البعض الآخر فقد عمد إلى شيء من التصوير والإيحاء¹ غير أن ناقدنا لم يوضح طريقة هؤلاء الشعراء، الأمر الذي يسمح بإدخال إبداعهم ضمن المذاهب الأدبية خاصة التصوير على طريقة الرمزيين الذين مالوا إلى استخدام أسلوب سلس ومرن "يقوم على التصوير الذي يوحى بالمعاني"² خلافا للجيل المحافظ الذي عبّر بأساليب تقليدية مباشرة وتقديرية خالية من الإيحاء بالمعنى. ومن هنا بدأ شعراء الجزائر في التمهيد في مذاهب شتى وأصبح لكل شاعر أسلوبه الخاص الذي يتمشى مع شخصيته وموضوعه بحيث لا يمكن لشاعر آخر أن يستعير أسلوب غيره.

طبع الأسلوب الحماسي الشعر الثوري الجزائري، وهو في هذا يشترك مع الشعر العربي الذي عرف تيارين "تيار متفجر وطني يميل إلى صيغ الحماسة واللغة الخطابية"³ تطّبه الموقف الثوري، وحسب خرفي أن المأساة الجزائرية التي فجّرت الموقف الحماسي فجرت أيضا المعاناة النفسية، لذلك تحكمت في شعراء الجزائر تلك النبوة الجريحة وانسدت على أعينهم تلك الغلالة السوداء لا تفلّتهم إلا لينطلقوا في موقف خطابي منفّس⁴ للحالة الشعورية التي يعانيتها الشعب بأكمله وهذا يمثّله التيار الثاني حيث "صبغ الشاعر وطنيته برومانسية، شاكية، وتخفف من اللغة الخطابية والنبوة الحماسية"⁵ التي يعود إليها بمجرد توفر أسباب الحماسة والانطلاق، ونجد في الشعر الثوري "لغة وثابة

¹ أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 80.

² اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 21.

³ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 25.

⁴ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 347.

⁵ أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 25.

فيها عزة الشاعر وثورته¹ فلم يجد غير الأسلوب المباشر للتعبير والتنفيس به حتى يتماشى والطابع الحماسي، وهما سمتان بارزتان في القصيدة الجزائرية، خاصة في الفترة التي سبقت الثورة وإبان الثورة² والمتصفح للشعر الثوري يجد قصائده توحى "بالقوة والحدة الشعرية، لأنه استبدل لغة العواطف بلغة خطابية ودقة حسية"³ لاعتماده في هذه الفترة الحاسمة على الأسلوب الحماسي الذي "غذته معاني الحرية والاستقلال، وإطراح الضيم، ونبذ العار، فجعلته أكثر إثارة، وأشد وقعا على النفوس"⁴ وقد لمس الشعراء الذين واكبوا الثورة "في القلب الحماسي ما يتجاوب مع ضجيج المعركة، وقعقة سلاحها، فرفعوا قصائدهم صورة للأدب المنفعل، وكان بالأمس صورة للأدب الفاعل"⁵ ويرى خرفي أن الأسلوب الحماسي يتماشى مع الشعر الثوري رغم أنه أسلوب يتماشى مع النثر أكثر وولد أدبا يعبر عن انفعال الشاعر بقضيته ومحاولته لمسايرتها حتى ولو استعار لها أساليب غير فنية ويراها هو أدبا فنيا؛ فالشعر الثوري "أدب حرب وحماسة، سهل الأسلوب والتعبير"⁶ والتعبير⁶ زاده الأسلوب المباشر والطابع الحماسي فنية ورفعة لشرف القضية التي يعالجها، في حين هناك من يعتبر شيوع الأسلوب المباشر وطابع الحماسة في شعر الثورة "سببا رئيسا في افتقار الشعر إلى الفنية الناضجة - خاصة عند أصحاب الاتجاه التقليدي - الأمر الذي سهّل تهجمات بعض الدارسين عليهم"⁷ لانعدام مبرر إهمال الشاعر الثوري للجانب الفني في القصيدة الثورية تقديسا منه للمضمون الذي لا يناسبه - من منظور الشعراء - غير القلب الحماسي الذي ينسجم مع جو المعارك؛ وهذا التناصب اتخذه الكثيرون كمبرر للشاعر الثوري لتسامحه في الاحتكام إلى النظرة الفنية المجددة في بناء

¹ حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي: الفخر والحماسة. ط5. دار المعارف، القاهرة. 1992. ص: 78.

² أنظر: الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 188.

³ صبري حافظ. الأدب والثورة. ص: 20.

⁴ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 28.

⁵ المرجع نفسه، ص: 227.

⁶ أنظر: حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي. ص: 72.

⁷ الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 188.

القصيدة¹ لأنّ الشاعر الجزائري لم يكن يهيمه متابعة التجديدات الحاصلة في الساحة الأدبية العربية أو الغربية، وكل ما كان يهيمه هو إيصال مضمون شعره الثوري وتحسيس الشعوب للنهوض ومسايرة أحداث الثورة التحريرية، فهو يعي جيدا أنّ الفن يحتاج إلى تأنّ وهدأة ولن تسمح الثورة بضخبها ونيرانها أن تُمهّل الشاعر لمواكبة الحدث الفني.

عابن الشيخ صالح لغة الشعر الثوري الجزائري معاينة تحليلية يهدف من خلالها الوصول إلى رأي في قضية اللغة الشعرية الثورية ومنها معرفة الأسلوب بصفة عامة² فعابن اللغة باعتبارها ظاهرة أسلوبية وبعد تمعنّه في القصائد الثورية لاحظ أنّ الشاعر الثوري الجزائري متأثر بالقرآن إلى حد بعيد ويمكن الوقوف على "أثر اللغة القرآنية في بنية اللغة الشعرية"³ وغلبة اللفظ القرآني على لغة الشعر الثوري الجزائري، الأمر الذي أثار الدهشة عند الباحثين المستشرقين الذين استغربوا كيف يمكن للغة القرآن أن تتبنى ثورة مثل الثورة الجزائرية؛ فقد سجّل المستشرق جاك بيرك دهشته الفائقة بأثر اللغة العربية البليغة الكلاسيكية أي لغة القرآن في تحرير الشعوب حين تحدث عن تجربة الجزائر، بعد أن اختفت اللغة العربية أو كادت وكيف استطاع القرآن ولغته الكلاسيكية أن تعيد وحدة الجزائر وأن توقظها⁴ ظنا منه أنّ اللغة القديمة لا يمكنها أن تستوعب المضمون الجديد لكن اللغة المتحدث عنها هي لغة حية، لغة القرآن وكل ما فيه صالح لكل زمان ومكان فالقرآن الكريم "لا يزال رمزا لرصانة اللغة ونموذجا للأثر الأدبي البليغ"⁵ ولجوء الشعر الثوري الجزائري للقرآن أمر طبيعي، ففي مثل ظروف الشعب الجزائري يزداد امتلاء ذهن الشاعر "بالعناصر القرآنية والثقافة الدينية والاستعانة الكبيرة بها في موضوعات وأغراض

¹ أنظر: نور سلمان. الأدب الجزائري في رحاب الرفض. دار العلم للملايين، بيروت لبنان. دت. ص: 402.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 364-365-366.

³ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي-دراسة في الشعر الأندلسي منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة 92-422هـ. ط1. دار جلة ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية. 2008. ص: 43.

⁴ أنظر: أنور الجندي. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث. ط2. دار الكتاب اللبناني، بيروت -لبنان. 1985. ص: 130-131.

⁵ سيف الدين القطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 74.

شعرية منها المديح، والشعر الحربي والجهادي¹ ونظرا لوعي الشاعر الثوري الجزائري بالفسحة التي يُتيحها القرآن لأغراض الشعر الثورية لجأ إلى مزج "العناصر القرآنية بالمادة الشعرية، حتى كادت هذه العناصر تكون جزءا من الشعر وروحه"² ولقد أثبت نقاد الشعر في الجزائر أن القرآن مصدر للكثير من أفكار الشاعر الجزائري الثوري وصوره الشعرية ولا غرابة أن يكون أيضا مصدرا لكثير من ألفاظه وعباراته "فهو يمتح من المعين القرآني كثيرا من الألفاظ والعبارات، كما يستلهم معانيه"³ لآته المصدر الوحيد لثقافته، أي أن "الثقافة الدينية العربية صقلت موهبة الشاعر الجزائري، وأثرت على أسلوبه، فألفاظ القرآن مجسدة في شعره مميزة لأسلوبه"⁴ في مختلف جميع أنماط القصيدة.

تأثر الشاعر الجزائري "بالألفاظ القرآنية يعكس مقدرته وثقافته وملكته في توظيف اللفظة القرآنية في الأداء الشعري"⁵ فعملية توظيف اللفظ القرآني ليست سهلة، فالشاعر يبذل جهدا لتوظيفها ولكل شاعر طريقته في التوظيف، الأمر الذي أدى إلى الاختلاف في توظيفه من عمل شعري لآخر مع أن المضمون واحد، المهم أن يدعم الشاعر شعره بالدين "سواء عن طريق التضمين المباشر أو الدوران حول الصياغة غير المباشرة، حيث يستوحي المعنى، أو من خلال ما قد يفيد من معاني الآيات القرآنية لفظاً وصياغة، أو تصويراً ومعنى"⁶ والشيخ صالح على وعي بالحالات المتاحة للشاعر للإفادة من اللفظ القرآني وقد ميّز حالتين للتعامل مع اللفظ القرآني في الشعر الثوري الجزائري، في الحالة الأولى وظّف الشاعر الثوري اللفظ القرآني بمعناه حيث يقوم بعملية استichاء للقرآن لرسم صورة أو التعبير عن فكرة⁷ ويعي ناقدنا الدافع وراء توظيف الشاعر للفظ القرآني الذي

¹ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 39.

² المرجع نفسه، ص: 47.

³ أنظر: حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 42.

⁴ نور الهدى لوشن. وقفة مع الأدب الملحمي. ص: 70.

⁵ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 52.

⁶ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 115.

⁷ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 368.

يكون إمّا لإفادة الشكل أو المضمون فيقوم الشاعر بـ"النقاط ألفاظ أو صور أو مواقف معينة، ترصدها آيات قرآنية ليستعين بها الشاعر في تزيين شعره أو توجّه دلّالته"¹ من أجل الجمالي أو الدلالي وقد يتعداها إلى "استعارة بعض ألفاظ الآيات القرآنية ويضمّنها شعره، وأكثر ما يستعير الشاعر جملا أو تراكيب لا لفظة مفردة² وهذا يدخل ضمن "التناص مع الآيات"³ لأنّ الشاعر قد وظّف "ألفاظ القرآن بنصّها"⁴ حتى ليكاد "يقترّب من من الصياغة اللفظية للآية"⁵ وهذا نتيجة تعلّقه الشديد بالدين الإسلامي، والشاعر الجزائري الجزائري الحديث في تعلقه مثله مثل شعراء الدين في العصور المختلفة، فهي ليس معالجة جديدة ابتكرها مع موضوعه الجديد وإنّما هي محاكاة ومجارة للأقدمين في هذا الغرض الشعري، الأمر الذي يمكن الوقوف عليه بصورة أوضح في الشعر الثوري الجزائري المحافظ والحقيقة الثابتة أنّ "القرآن هو الأساس الأول للأدب العربي، وهو النموذج المحتذى أسلوبا ومضمونا"⁶، وما اتخذ الشاعر الثوري الجزائري القرآن أساسا لشعره إلّا لإدراكه لمدى فاعلية النموذج القرآني، لذلك لم يقتصر تأثيره بالقرآن على جانب المعنى وتعداه إلى الجانب اللغوي باستعمال الألفاظ نفسها التي استعملها القرآن، فكأنّه يريد أن يكون تأثيره بالقرآن أعمق أو يترك دليلا لفظيا على استيحائه الفكرة القرآنية، أما الحالة الثانية التي وقف عليها ناقدا فكانت توظيف اللفظ القرآني دون مضمونه، ودون استيحاء الشاعر الثوري "معنى الآية مصدر اللفظ، وفي هذه الحالة يكون تأثير الشاعر بالقرآن أقل، لأنه عمد إلى اقتباس اللفظ دون معناه القرآني"⁷ واكتفى بالدلالة اللغوية للألفاظ القرآنية وتخلّى عن الدلالة التي يحملها اللفظ في السياق القرآن، فحوّر الشاعر

¹ أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 114.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 368.

³ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 61.

⁴ أنظر: محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 68.

⁵ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. صص: 15-16.

⁶ أنور الجندي. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث. ص: 128.

⁷ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 368.

الثوري الجزائري الألفاظ القرآنية "تحويرا يسيرا لا يبعدها عن أصلها الكريم ومنبعها الطاهر الشريف"¹ وكأنه اعتمد على القرآن لتكوين معجم خاص به، فقديما "كانت صورة شعر الفتوح وليدا شرعيا للمعجم الإسلامي شكلا ومحتوى"² لأن الشاعر تولى مهمة متابعة أحداثها وعبر عنها بأدوات القرآن، والشاعر الجزائري الحديث استعان بالقرآن للتعبير عن ثورته فاغتنت لغته التي يطاردها المستعمر لاحتكاكها بلغة القرآن القوية؛ إذ يمثل الشعر الثوري الجزائري "انعكاسا لغويا للفعل الثوري السريع على ساحة الحرب، إضافة إلى معجم ثوري واضح ومباشر"³ يكشف عنه ورود ألفاظ دالة على الثورة والحرب "وهذه الألفاظ مجموعة تُشكّل حرباً"⁴ وتحمل دلالة مباشرة دون أن يلجأ الشاعر فيها إلى الرمز، كما أسهمت هذه الدلالة في "ظهور مفردات جديدة تدل على اليقظة الثورية"⁵ أسهم المعجم القرآني في تكوينها وتدخل ضمن الحقل الدلالي للفظه حرب أو ثورة، مما يعني تداخل حقول دلالية مختلفة أسهمت في تكوين ألفاظ الشاعر الثوري الجزائري، وهو تداخل عفوي؛ وهذه "الألفاظ هي لغة الشاعر التي وظّفها في النص وتقدّم لنا بصدق مخبوءات عواطفه، وتكشف في بناءاتها ومجاوراتها ما يحجم عن قوله"⁶ لذلك تحتاج ألفاظ الشعر الثوري الجزائري حتى تتضح أن تصنف إلى حقول دلالية تُسهم في تحديد دلالتها.

أكد الشيخ صالح أنّ "توظيف الشاعر للفظ القرآني كان توظيفا فنيا ناجحا فلا نلاحظ نبواً لذلك اللفظ في شعره ولا انفصاما بين تجاربه وأفكاره الشخصية وبين ما يضمّنه

¹ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 68.

² عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 27.

³ يوسف وغليسي. في ظلال النصوص - تأملات نقدية في كتابات جزائرية - ط1. جسور للنشر والتوزيع، الجزائر. 2009. ص: 105.

⁴ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 38.

أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. -قضايا المعنوية والفنية- (1962-1925). رسالة

⁵ ماجستير. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. السنة الجامعية: 1993-1994. ص: 189.

⁶ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 38.

إياها من مضامين ومعان قرآنية¹ فتأثر شعراء الثورة الجزائري بالأسلوب القرآني "راجع إلى شدة تعلّقهم بالقرآن الكريم وحفظهم إياه ولتشبعهم بروح الإسلام واكتناز ثقافتهم ومعارفهم بالنصوص القرآنية"² ولما كان القرآن الكريم المصدر الأساس الذي استقى منه الشاعر الثوري الجزائري مختلف ألفاظه وعباراته وتراكيبه وكذا صوره فقد تميزت لغة الشعر الثوري الجزائري بجملة من الخصائص والمميزات لخصها الشيخ صالح فيما يلي:

1- دقة اللغة:

وصف الناقد لغة الشعر الثوري الجزائري بالدقة³ لأن الشاعر وظّفها بدلالاتها المعجمية الدقيقة، فكل لفظ مستعمل لأداء مدلوله اللغوي الذي وضع له بحيث لا يضطر الشاعر إلى استعمال بعض الألفاظ لمعان لم توضع بصورة دقيقة لها، مما يربك القارئ ويدفع الشاعر إلى تذييل قصائده بهوامش تشرح مقصوده الخاص من استعمال بعض الألفاظ. ويستدرك الناقد أن هذا لا يعني أن اللغة عند الشاعر الثوري غير موحية وغير شاعرية، مما يعني أصالة لغة الشعر الثوري الجزائري حيث "تخلو من الركافة والعجمة والابتذال، وتتسم بالسلامة والفصاحة والنقاء"⁴ فثمة فرق واضح بين استعمال اللفظة بإحياءات جديدة يبيثها فيها الشاعر وبين استعمالها لتأدية معان لم توضع لها بصور دقيقة، أو لتأدية معناها الدلالي ولكن بصورة ناقصة أو مشوهة؛ إذ تحمل العبارة في الشعر الثوري "المعاني الحربية الشديدة"⁵ إحياء اللفظة يعني تأديتها لمعان يبيثها فيها الشاعر بالإضافة إلى معناها اللغوي الدلالي، وتنتشر في الشعر الثوري الجزائري ألفاظ "تجتمع في حقول لفظية تعنون بهذين الدالين: الحرب، والنصر ومشتقات أحدهما، مما يخدم معانيهما العامة، ويدخل ضمن حقليهما المعجميين"⁶ فالإحياء لا يجور على معنى

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 371.

² أنظر: محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 200.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 371-372.

⁴ عبد الملك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين. ص: 141.

⁵ حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي. ص: 82.

⁶ أنظر: خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 57.

اللفظة الدلالي ولا يجردها منه، بل يحققه مضيئا إليه معان لا تحملها دلاليا، بل سياقيا¹ لأنّ "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمات مفردة، ولكنها تتفاضل في ملائمة معانيها للمعاني التي تليها في السياق الذي وردت فيه"² بينما توظيف اللغة غير الدقيق يعني استخدامها في سياقات لا تفي فيها حتى بمعناها المعجمي، فضلا عن حملها لشحنات إيحائية أخرى³ وقضية مراعاة السياق الذي ترد فيه اللفظة أثارها الجرجاني لما نفى إمكانية "أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم"⁴ وقد أرجع الشيخ صالح سبب دقة اللغة في الشعر الثوري الجزائري إلى سعة المعجم اللغوي للشاعر؛ بحيث يجد فيه اللفظ المعبر لكل ما يريد أن يتناوله، ويشير إلى أن قضية استعمال لفظا لغير معناه الدقيق تعود لفقر الشاعر اللغوي⁵ غير أنّ لغة الشاعر الثوري الجزائري لغة غنية نظرا لتتوع المصادر التي التي ينهل منها الشاعر.

2- الجرس الموسيقي:

وقف الشيخ صالح على أهم مميزات اللفظة عند الشاعر الثوري الجزائري، حيث وجدها ذات جرس موسيقي يتناسب والمضمون الذي تعبّر عنه القصيدة، وظاهرة الجرس وإن كانت ظاهرة أسلوبية في مظهرها العام لأنّها تتحقق عن طريق التراكيب لا عن طريق الألفاظ فحسب، إلّا أنّ اللفظة المجردة دورا فيها بما تحمله من جرس وصفات صوتية عن طريق حروفها، وصيغتها الصرفية⁶ إذ نجد في الشعر الثوري "جو من الموسيقى الشديدة

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 371-372.

² مصطفى عبد الرحمن إبراهيم. في النقد الأدبي القديم عند العرب. ص: 200.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 371-372.

⁴ عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص: 93. نقله مصطفى عبد الرحمن إبراهيم. في النقد الأدبي القديم عند العرب. ص: 200.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 371-372.

⁶ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 372.

الوقع، التي تدوي في هدوء وانطلاق¹ وتميّز ألفاظ الشعر الثوري الجزائري بالجرس الموسيقي راجع إلى أصالة الشاعر الجزائري، فكلما "كان الشاعر أصيلا كانت ألفاظه تتضح بالقيم، فتنتظر من ألفاظه الموسيقى"² وقد أوضح بريموند أنّ موسيقى الألفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي لأنها تنقل سحرا إيحائيا يعود بنا إلى ذواتنا³ ونظرا لمحاكاة الشاعر الجزائري للقدماء وهيكلته لقصيدته على شاكلة القصيدة القديمة نتوقع أن تُحدث ألفاظ شعره جرسا موسيقيا لأصالتها وابتعادها عن الألفاظ الغريبة المستهجنة، وتُعبّر عن ذات الشاعر وذات الجماعة التي ينتمي إليها، لأنّ الشاعر الجزائري اغترف من التراث ومن كل ما هو أصيل.

يتفق الشيخ صالح مع صاحب المثل السائر في أنّ "الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منهما موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف، أما الرقيق منها فيستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام العباد، وفي استجلاب المودّات وملاينات الاستعطاف"⁴ ومن هنا يظهر أنّ الشعر الثوري الجزائري استعمل الألفاظ الجزلة لتناسبها مع المضمون الثوري، ففي الشعر الثوري "يتحول الاثنان، المضمون والشكل إلى صرخة ثورية تلبس الموقف المغرق في التاريخ ألفاظا سياسية معاصرة، مثل الثورة والوطنية والاستعمار"⁵ وتكاد تتفق مختلف التصورات النقدية القديمة والحديثة على أنّ "الشعر الثوري صخابا لجبا، مجلجل النبرة، قوي الإيقاع، يقرع الآذان بألفاظه الجزلة، وتعايبه المعتمدة على المبالغة والتهويل"⁶ التي فرضها المضمون الثوري؛ فعلى الشعر الثوري أن "يحمل في

¹ حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي. ص: 74.

² عبد الملك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين. ص 89. نقله عن البزاييت درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ص: 91.

³ أنظر: إحسان عباس. فن الشعر. ط5. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن. 1992. ص: 155.

⁴ ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ج 1. ص: 240. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 373.

⁵ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 116.

⁶ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. مجلة الثقافة. ص: 133.

وزنه وقافيته صدى الهجوم الصاعق¹ ويختار الألفاظ التي تناسب الأفكار المراد التعبير عنها وتُحدث إيقاعا مدويا دوي الرصاص والقنابل.

3- القوة والفخامة:

ما دامت اللفظة عند الشاعر الثوري الجزائري تحمل جرسا قويا مجلجلا من الناحية الصوتية، فإنّ هذه الصفة نفسها تصدق عليها من ناحية المعنى، فألفاظ الشعر الثوري بصورة عامة فخمة قوية لا تحمل إلا معاني القوة والحدة من جميع وجوها، صلابة وثبات وشجاعة وبطولة في الألفاظ التي تتناول الثوار، وحشية وفظاظة في الألفاظ التي تتناول المستعمر وأعدائه، تضامن وتآزر في الألفاظ التي تتناول الشعوب العربية في موقفها من الثورة، صلابة وصمود في التي تتناول طبيعة الجزائر الرافضة، فعالية وسطوة في الألفاظ التي تتحدث عن السلاح² هكذا تبيّن للناقد أن معاني الألفاظ في الشعر الثوري الجزائري قوية فخمة، جرسها صاحب مجلجل يأسر الأسماع ولا مكان فيها للرفق والليونة والضعف، لكن من الضروري أن تكون كذلك في شعر ثورة قامت على السلاح. فالمتعمّن في الأحكام التي وقف عليها ناقدنا خلال معانيته للقوة والفخامة التي يتمتع بها الشعر الثوري الجزائري يجده على وعي تام بمفهوم القوة التي يقصد بها تلك "الشحنة النفسية التي ترافق التركيب والمعنى، فتحمل المتلقي على التأثر والاقتناع، ولا تترك له ثغرة للتهرب أو الامتناع"³ وقد تأتت هذه القوة للشاعر الثوري الجزائري من قوة إيمانه بقضية شعبه؛ فقد أحسّ بصدق ما يطمح إليه شعبه واقتنع بمطالبه الملحة نظرا إلى أنّ الشعب الجزائري اختار طريق القوة للحصول على استقلاله، فما على الشاعر إلا أن يوجد الأداة الفنية التي تثبت فيه هذه القوة وتدفعها، إلا أنّ محمد ناصر نفى هذه القوة عن بعض الشعراء رغم أنهم تربوا في أحضان الثورة، وسبب ذلك أنهم "استطاعوا أن يستفيدوا من تيارات الشعر العربي الحديث إلى حد، سنحت لهم الفرصة أن يطوروا أدواتهم الفنية

¹ حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي. ص: 69.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 373-374.

³ عبد المالك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين. ص: 155.

فنقلوا في بعض أعمالهم القصيدة الثورية من قالبها الخطابي المباشر إلى قالب يعتمد على الحوار، والحكاية، ويستخدم بدل اللغة المججلة الحادة لغة تصويرية هامة¹ غير أنّ الغالب على لغة الشعر الثوري الجزائري هي القوة والفخامة كسبيلين للإثارة والإقناع لمساندة المضمون الثوري؛ إذ يقرّ نقاد الشعر الثوري أنّ "اللغة الشعرية مثّلت لنا طابع البيئة الجزائرية، من حيث الألفاظ المعبرة عن الحرب والثورة"² وهذا التمثيل يدخل ضمن الربط بين الشكل الخارجي والحالة النفسية ويُدلّ على تمكّن الشاعر من أدواته الفنية وحُسن اختياره للألفاظ المشبعة بالحالة النفسية؛ إذ يوظّف كلمات نسمع من صوتها المنطوق جلبه المعركة³ ونجد "الألفاظ تتفجر قوة وتتدفق بالحماسة بفضل ما لها من شدة الأصوات، كما تجد التركيب يُضفي على التعبير جوا من الصرامة والحماسة"⁴ كل هذا تطلّبه مضمون الشعر الثوري.

ثالثا: الصورة والأسلوب في الشعر الثوري:

فصل الشيخ صالح في دراسته لقضية التصوير الفني في الشعر الثوري بين الخيال والصورة رغم الصلة الوثيقة بينهما ورأى أن دراستهما تتم بمعزل عن الأخرى، لأنّ دراسة الصورة تتجه أساسا إلى تبيان أشكالها الخارجية وقوة الإيحاء والتأثير فيها، بينما دراسة الخيال تحتلّ أفقا أوسع مركزة على مدى علاقته بالحقبة وتحاول الكشف عن مصادره من

¹ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. مجلة الثقافة. ص: 139.

نجد في جدلية الأدب والثورة الأدب الثوري الجزائري يتشابه مع أدب نكسة 1967؛ مثلما حرّكت الثورة التحريرية الجزائرية وحرّرت مسيرة الأدب الجزائري، فعلت هزيمة حزيران فعلتها المشابهة وشهدت ولادة أدب جديد، كما تتشابه مع الثورة الروسية التي تمخض عنها أدب ثوري؛ ف "السنوات القليلة التي أعقبت ثورة أكتوبر عام 1917 في الاتحاد السوفياتي شهدت نشاطا حميما في الإنتاج الأدبي والمساهمة الأدبية في الصراع الاجتماعي وتهيئة الأسباب الجديدة للمجتمع" أنظر: نبيل سليمان. في الإبداع والنقد. ص: 81.

² أنظر: شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر في الجزائر. صص: 138-139.

³ أنظر: نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين المملوكي والعثماني. ج1. دار المقداد للطباعة، غزة. 2007. صص: 81-82.

⁴ أنظر: عبد المالك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين. ص: 156.

أسطورة وتاريخ ودين وطبيعة؛ فدراسة الصورة من صميم الدراسة النقدية بينما تشوب دراسة الخيال جوانب من فلسفة الفن والجمال، أيضا الصورة أداة فنية توظف للتعبير شأن الأدوات الأخرى، بينما الخيال بقوته وعمقه ونوعيته يتدخل في بناء القصيدة أساسا لقد اهتدى الناقد إلى فكرة الفصل بين دراسة الصورة والخيال متبعا في ذلك طريقة المدارس الأدبية الحديثة كالرومنسية والتصويرية والرمزية. يدرك الشيخ صالح أن الخيال الشعري قضية من قضايا النقد الأدبي الحديث فلم تكن له لقيمة تذكر في أغلب الدراسات النقدية القديمة سواء الغربية منها أو العربية وكان شيئا غير مرغوب فيه؛ لأنّ الصدق ومطابقة الواقع كان محور النقد القديم ومحك الحكم للشاعر أو عليه¹ ويرجع غياب اهتمام النقد القديم العربي وحتى العالمي بقضية الخيال الشعري لاعتقاده أنّ اللجوء للخيال هو تزيف لحقائق الواقع التي هي بدورها صورة عن عالم الحقيقة، كما تقول به نظرية المحاكاة الأفلاطونية التي تخرج من دائرتها كل شعر انطلق فيه الأديب من الواقع إلى الخيال وارتضت الأدب الذي يحاكي الواقع دون زيادة أو نقصان، ويدعم الناقد حكمه النقدي على أنّ النقد الكلاسيكي أبعد الخيال من مجال الإبداع برأيين نقديين لناقدين أحدهما عربي والآخر غربي، حيث وقف في النقد الغربي على رأي نقدي لـ لابروير Jean de la Bruyère الكلاسيكي الفرنسي الذي أوجب أن "لا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال لأنّه لا ينتج -غالبا- إلا أفكارا باطلة صبيانية، لا تصلح من شأننا ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في النمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح"² الذي يظهر من خلاله أن عدم العناية بالخيال مرده لمنشئه من الذات والعاطفة، في حين أن الكلاسيكية تمجّد العقل والمنطق. والرأي الآخر للناقد العربي الجرجاني الذي يرى فيه أنّ "العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلمّ السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 389-390.

² محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 411. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 390.

فقارب¹ ركّز الناقد في بناء الصورة الشعرية على المقاربة بين المشبه والمشبّه به والتي تشترط وجود قرينة عقلية منطقية ووجود التناسب والتقارب الحقيقي، ويكشف لنا تدعيم الناقد لحكمه النقدي على مدى وعيه وموضوعيته النقدية ومنهجه النقدي التاريخي المستند إلى أدلة استمدّها من مصادر ومراجع موثوقة، كما يدل إدراجه لموقفين نقديين يستندان لخلفية نقدية مختلفة لتدعيم ما ذهب إليه؛ فنقادنا مدرك بعالمية النقد الأدبي وعالمية القضايا النقدية، ومن ثمّ ينكشف لنا أنّ الشيخ صالح قارب الشعر الجزائري بقضايا نقد الشعر وفي ضوء نظريات نقد الشعر.

يشير الناقد إلى اتفاق الدراسات النقدية الحديثة على أن الخيال هو مصدر الصور ومولدها فمن معينه يغترف الشاعر ليشكّل صورته، وبقدر ما يتسع الخيال ويتجنّح عند الشاعر بقدر ما تكون صورته أبداع وأطرف وأحسن كما وكيفا، أي أنّ يكون أكثر ميلا إلى التعبير بوساطة الصور مستبعدا التقرير والمباشرة وتكون صورته تلك وارفة الظلال عميقة الإيحاء، وبدون الخيال لن تكون هناك صور على الإطلاق²، وقد أقرّ ركيبي بدور الخيال في تركيب الصورة حيث تُولف بين أشياء كثيرة ومتناقضة أو متعارضة لكي تحقق ذلك التوازن المطلوب في الفن³ فنقادنا على وعي بمختلف نظريات الشعر الحديثة كالرومنسية والتصويرية التي أقرت بالخيال كعنصر حيوي في تركيب الصورة الشعرية ليخرج بها من تركيبها المنطقي إلى اللامنطقي من خلال استعانتها بالخيال الذي يجمع بين المتناقضات والمدرجات، ليركبها في صورة موحية معبرة بعيدة كل البعد عن التقرير والمباشرة والسطحية، و"بقدر ما غضت الدراسات القديمة من قيمة الخيال ودوره في الشعر، بقدر ما نوه به المحدثون"⁴ وأدرج لتأكيد موقفه هذا نصيين نقديين حديثين، أحدهما عربي والآخر

¹ عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص: 37-38. نقله: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 390.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 389.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 240.

⁴ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 390.

غربي للإنجليزي كولردج Coleridge صاحب نظرية الخيال الذي أقرّ بأنّ "مقالة كاملة يمكن أن تكتب عن خطر التفكير بدون أخيلة أو تشبيهات، والشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك أن الصورة المجازية جزء من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"¹ وهو في هذا ينطلق من خلفية فلسفية ترى أن الذات المبدعة تخلق الموضوع الإبداعي من ذاتها واعتمادا على قواها الداخلية ولا تخضع في خلق بنياتها وأدواتها الفنية لأي معايير أو مقاييس خارج الذات المبدعة. كما عثر ناقدنا في الدراسات النقدية العربية الحديثة على نص يُقرّ بضرورة توافر الشعر على الخيال وفي نفس الوقت هو رد على النظرية الكلاسيكية التي أبعدت الخيال من دائرة الإبداع "فاصطلاح الخيال كما يستعمل في الفن والأدب ليس معناه محض الاختلاق ولا إطلاق حرية التزييف، بل معناه أن يرى الفنان حقائق الوجود بدرجة من الوضوح والجدة والصفاء أكبر مما توجد عليه في الطبيعة، وأكبر مما يستطيع الناس العاديون أن يروها"² على اعتبار أن الخيال لدى الشاعر خيال خلاق لا يملكه الإنسان العادي الذي لا يستطيع خياله إلاّ جمع المدركات وحشدها وترتيبها دون تحويلها أو الاستفادة منها؛ لأنّ "مخيلة الشاعر العادي تكرر الصورة التقليدية، ربما بشكل مختلف، وربما بنفس الطريقة، لأن هذه المخيلة قاصرة عن التأليف بين الأشياء المختلفة"³ أما الشاعر المبدع يجعلنا عن طريق الخيال نتقبل أمورا ونستمتع ونستفيد منها أكثر مما هي عليه في الواقع، فالخيال كما حدّده كولوريدج "حيوي في جوهره يذيب ويحطّم ويلاشي ليخلق من جديد"⁴؛ لأنّ الفنان "يختار من بين الأشياء المتناثرة، ويختار المادة من بين مواد كثيرة، فيشكلها بخياله حتى تصبح عملا فنيا إبداعيا جميلا تسهم فيه الصورة الأدبية تكوينا وتصويرا وتأثيرا"⁵ رغم أنّها تكونت من مدركات

¹ اليزابيث درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ص: 59. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 390.

² محمد النويهي. وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي. ص: 63. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 390-391.

³ عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 241.

⁴ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 253.

⁵ عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 241.

الواقع، لكنها لما تنتقل إلى عالم الفن تصبح أكثر تأثيرا في المتلقي الذي يشترك مع الشاعر في نفس المدركات ويفوقه بالقوة الكامنة في ذهنه.

يرى الشيخ صالح أن الخيال ليس معناه تجاوز الواقع والعدول عن الحقيقة لكنه وسيلة للتعبير عنها بقوة لا تخلو من جمال وتأثير¹ لأن الشاعر يحطم المرأة العادية للواقع ليخلق امرأة جديدة في صورة مؤلفة من أشياء كثيرة بواسطة الخيال² ويتفق ناقدنا في هذا المذهب مع النظرية الرومنسية التي نظرت للخيال ونفت عنه أن يكون هروبا من الواقع وتزييفا للحقائق والمسلّمات، كما ذهبت إليه نظرية المحاكاة وفلسفتها المثالية التي تُرجع نشوء الخيال للعاطفة وهو في حقيقة نشوئه خلق "نتاج العقل الواعي المتقد الذي يصطاد العلاقات الخفية والتماثل الأشد دقة بين الموجودات، ويكون هذا الخلق قدرة تهديم الوجود الخارجي وتشكيله"³ من جديد عن طريق صهر المدركات المتناقضة وجمعها في بنية واحدة يصطلح عليها الخيال، ويعتبر الناقد الخيال قوة داخلية تستند الذات لإخراجها على مدركات الواقع التي تتحول عن طريق الخيال إلى فنيات لها تأثيرها الجمالي وجاذبيتها و"فاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخة، إنّما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة"⁴ رغم أنّ المدركات المتناقضة أو المتباعدة لا نقبلها في الواقع ولا يستطيع الخيال الأولي الجمع بينها، أما على مستوى الإبداع نتقبلها ونتلقى العمل الشعري كبنية واحدة متصلة.

اتجهت دراسة الشيخ صالح للخيال في الشعر الثوري الجزائري بغية تلمس دوره في الشعر الثوري وذلك بالنظر إلى مدى مطابقته للحقيقة أو اقترابه منها ودوره في بلورة تلك الحقيقة والتعبير عنها. يكشف لنا الناقد من خلال محاولته للوقوف على مدى اقتراب

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 390.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 241.

³ أنظر: ساسين عساف. الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - دار مارون عبود. 1985. ص: 65.

⁴ أنظر: جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث. ص: 306.

الخيال في الشعر الثوري من الحقيقة أو ابتعاده عنها عن توجّهه النقدي الكلاسيكي الذي لا يقبل الخيال الذي يبتعد فيه صاحبه عن الواقع والحقيقة، ويحاول الناقد في الخطوة الثانية من دراسة الخيال الوقوف على الأداة الفنية لدى الشاعر الثوري الجزائري، التي استعان بها لبلورة الحقائق التي استند عليها خياله وطريقته في التعبير عن حقائق موضوعه الشعري.

3- القرآن الكريم مصدر خيال:

توصل ناقدنا من خلال معاينته أنّ خيال الشعر الثوري متنوع المصادر "فمنها القرآن بما فيه من قصص الأولين وأخبار الأنبياء، ومظاهر القوة والضعف في الإنسان، ووصف للطبيعة"¹ ليتضح لنا أن مصادر خيال الشعر الثوري الجزائري تمثلت في القرآن الكريم والطبيعة، ويحدث أن يجمعهما كمصدر واحد ويصبح الخيال في الشعر الثوري الجزائري "قرآني وطبيعي في آن واحد، يتجلى في استعمال الشاعر أحيانا مظاهر طبيعية وردت في القرآن الكريم"² ولقد استغلّ الشعر الحديث إمكانات القصة الدينية لبناء الجانب التصويري في شعره ذلك أنّ "مجال القصص الديني بدا من أوسع المجالات اتساعا أمام الشعراء، ومعه تعدّدت الصور وتناثرت اللوحات الفنية، ودأب بعضهم على البحث والتقصّي وراء هذا القصص حتى يستمد منه صورته"³ والشعر الجزائري الحديث باعتباره مقدّم للشعر المتوارث حذى حذوهم واتخذ من القصة في القرآن وسيلته لتشكيل خيال شعره الثوري، ويرى الشيخ صالح أن عملية تحديد مصادر الخيال عند أي شاعر والفصل بينها هي أمر نظري ولا يُتوقع أبدا أن تشغل تلك المصادر بتأثيرات منفردة معزول بعضها عن بعض، فإذا أمكن ذلك في بعض الأحيان فلا يصح دائما وإذا صح بالنسبة لصور بسيطة فلا يصح بالنسبة للصور الكلية حيث تتداخل تأثيرات مختلفة من القرآن والطبيعة والمجتمع يصعب التمييز بينها وتحديد أصول كل منها، كما هو الأمر بالنسبة للخيال في

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 391.

² المرجع نفسه، ص: 392-393.

³ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 63.

الشعر الثوري الجزائري الذي يستند إلى القرآن والطبيعة والمجتمع في آن حتى يستطيع أن يكون صورة شاملة تحيل القارئ إلى الوضع الذي يعيشه المجتمع الثوري.

لذلك يقف الباحث في الشعر الثوري الجزائري على تنوع المصادر التي يستعين بها الشاعر لرسم صورته التخيلية والتي اقتصر في تكوينها على القرآن والطبيعة والمجتمع؛ فلقد اعتبر الشيخ صالح المجتمع الجزائري بما يحفل من عادات وتراث، وما يعج فيه من شخصيات مختلفة المشارب، مصدرا غنيا ومادة ثرية للخيال عند الشاعر¹ ذلك أنّ توظيف الشخصية التراثية "يعني استخدامها تعبيريا لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر؛ أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو يعبّ بها عن رؤياه المعاصرة"² ولقد اقتصر الشاعر على استدعاء الشخصيات الدينية التي أسهمت في إخصاب تجربته وأكسبتها "شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي والمطلق"³ المتمثل في جموع الشعب الجزائري، والاقتصار على الشخصيات الدينية يكشف عن ثقافة الشاعر الجزائري المتمركزة في "التراث الجزائري والتاريخ العربي الإسلامي، والتي تمتد لتشمل التاريخ عامة في قديمه وحديثه"⁴ لكن ناقدنا لم يشرح كيف يكون المجتمع مصدرا من مصادر الخيال الشعري، وكل ما عناه بالمجتمع هو ما يحتويه من عادات وتقاليد وشخصيات دينية استغلها الشاعر الثوري الجزائري لتكوين صورته الشعرية.

يرى الشيخ صالح فكرة اعتبار القرآن الكريم مصدرا من مصادر الخيال لدى الشاعر الثوري الجزائري فيها الكثير من التجاوز⁵؛ غير أنّ ناقدنا في اعتباره للقرآن مصدرا للخيال وضع في ذهنه فكرة أن الخيال ليس هو تزيف الحقائق، وأنّ القرآن من حيث هو عقيدة

¹أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 393.

²علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 13.

³المرجع نفسه، ص: 17.

⁴أنظر: حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 43.

⁵أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. هامش ص: 391.

ومنهاج وما يحتويه من قصص حقيقية قادر على إثراء الأدب؛ إذ يرجع استيحاء الشعراء بعض قصص القرآن وأخباره والإفادة منها لـ"التماس التشابه بين المواقف في عصرهم، وبين أحداث القصص الديني"¹ ويؤكد نقاد الشعر في الجزائر أنّ الشاعر الثوري الجزائري "يتمتع من المعين القرآني ويقتبس من قصصه، ويثري قصائده بصور مستمدة من كتاب الله الكريم"²، ولن يجدوا مورد غني مثله "ينهلون منه في الصياغة الجمالية لقصائدهم"³، أي أنّ شعراء الجزائر لجؤوا إلى القصص القرآني "لتقوية معانيهم بأمثلة لها قوة دينية في المجتمع الإسلامي"⁴ مما يزيد من صدق صورهم وفاعلية خيالهم المؤسس على حقائق أقرّها القرآن، فالشاعر الثوري الجزائري جد حريص على الأثر الذي يُخلّفه الخيال المستمد من الدين، فضروري أن "يعتد الشاعر بموقف المتلقي، فهي الرغبة في إفهام جمهوره ووعظه، فلا يهمه هنا أن يقف طويلا عند ملكة خياله بقدر وقوفه عند مادة معتقده"⁵ واتخاذ الشاعر الثوري الجزائري القرآن كأهم مصدر لخياله يكشف عن وعيه وإدراكه لفاعلية القرآن وعلاقته بالإبداع؛ حيث "بلغ الأسلوب القرآني في مجال التصوير ذروة الفن"⁶ ولن يجد الفن والأدب مصدرا خصبا مثل القرآن يُغني به أدبه ويُلفت انتباه الشعب إلى الدين الإسلامي، ويؤكد ناقدنا أنه لا تداخل بين ما أورده عن القرآن هنا وبين الرموز التراثية التي تعرض إليها، فالرموز التراثية من مصادرها القرآن لكن شرطها الأساسي هو أن تكون صورا، بينما علاقة الخيال بالقرآن هو أن يستوحي الشاعر هذا الأخير حتى ولو لم يشكل صورا من استيحاءه، فهدفه ليس فني وإنما من أجل الدين.

4- الطبيعة مصدر للخيال:

¹ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 59.

² حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 42.

³ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 59.

⁴ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 111.

⁵ أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 15.

⁶ أنور الجندبي. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث. ص: 130.

لما جعل الشيخ صالح الطبيعة مصدر من مصادر الخيال عند الشاعر الثوري الجزائري اعتبرها منبع غزير لا يفتأ الشاعر يتأمل مظاهرها ويغوص في أسرارها يستوحي منها معان ودلالات يعبر بها عن أفكاره وتجاربه، أو يطعم بها أفكاره لتكون أكثر قوة وجلاء¹ ولقد تكهن الخيال في الشعر الثوري الجزائري بمكان الثورة وانطلاقها من الجبال² حيث ربط الشاعر بين فكرة الثورة وعنصر من عناصر الطبيعة وهو في هذا "مثل رواد الشعر الوجداني يُوظف مفردات الطبيعة"³ لذا يمكن اعتباره شاعر الطبيعة؛ لأنها "ملكته عليه حواسه وملأت عليه قلبه، فهو مفتون بها يفكر خلالها ويغرق بصره في ألوانها وكأنه لا يعيش في حدود نفسه، وإنما يعيش فيما حوله من الطبيعة الفاتنة"⁴ وناقد الشعر في الجزائر يُدرك جيّدا متى يلجأ الشاعر إلى عناصر الطبيعة ليتخذها أداة للتعبير عن أفكاره ومشاعره؛ ذلك أن الشاعر الجزائري الحديث يعالج قضية شعبية تهم الجميع وتتطلب أن يندمج الشاعر مع الآخرين وتمتزج تجربته بتجربة الإنسان فيكون المضمون رومانيا عاما خصبا يضيف عمقا للشعر وللتجربة وللحياة"⁵ ويؤكد ركيبي على أن مضمون الشعر الثوري روماني نظرا لأنّ الثورة قضية إنسانية ثم إنّ "الجمال عند الرومانسيين بحثوا عنه في الحب والطبيعة"⁶ لكنّها ليست الرومانسية الغربية؛ لأنّ "ظهور الحركة الرومانسية في الأدب العربي لا تساندها أيّ فلسفة، ولا تفجرها أي ثورة على مستوى الثورة الفرنسية، فرومانسية العرب تفتقر إلى أساس فكري نابع من محيطها يُشبه الفكر والآراء التي قامت عليها الحركة الرومانسية الأوروبية"⁷ صحيح أنّ رومانية الغرب انبنت على خلفية فلسفية

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 392.

² أنظر: عبد الله الركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. كتب ثقافية العدد 178. الدار القومية للطباعة والنشر. 1965. ص: 54.

³ حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 45.

⁴ أنظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص: 208.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 139.

⁶ عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. 96.

⁷ أنظر: سلمى الخضراء الجيوسي. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. . ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. ط2. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت. 2008. ص: 373.

فلسفية مفادها تمجيد الذات وكل ما يمت بصلة إليها، والشعر الثوري "حمل ملامح الأدب الرومنسي بما يُجسّده هذا الشعر من تعبير عن القلق الفردي، وإحساس الشاعر بالاغتراب والهرب إلى الطبيعة ملاذ النفوس الحساسة المعذبة"¹ مما يعني أنّ رومنسية الشعر الثوري الجزائري لم تنبت من العدم، فتوظيف الطبيعة له علاقة بالفكر الثوري نظرا لاندلاع ثورة التحرير من الجبال كعنصر من عناصر الطبيعة له مكانة تاريخية في نفوس الشعب الجزائري ينضاف إليها أنّ المستعمر الفرنسي استهدف الجزائر وطبيعتها، فكانت دعوة الشاعر للحفاظ على الطبيعة التي تمثلها أرض الجزائر ومن ثمّ ترسيخ فكرة أنّ الوطن يمثل الهوية الجزائرية.

يجد الباحث في الشعر الجزائري الثوري "قصائد تلتهب بالثورة والحماسة لأشد الشعراء إغراقا في الرومنسية"² وذلك لمناداة الرومنسية بالتعبير على التجارب الذاتية للقضايا الإنسانية، فالمشاعر والخيالات هي التي تؤثر في الجماعة، ولا تتأثر الجماعة بالمعقول أبدا"³ فالشعب لا يؤثر فيه الواقع بقدر ما يؤثر الإبداع الذي انتقل من الواقع إلى الخيال ليعود إلى الواقع، وتعتبر رومنسية حالمة لأنها "تتم عن بوح ذاتي، وصوت خافت حزين يجسد معاناة الشاعر المغموسة بمعاناة وطنه"⁴ حيث يتخلى الشاعر عن التعبير بالضمائر المفردة ويلجأ إلى الضمائر الدالة على الجماعة و"يجمع نفسه مع شعبه وقومه"⁵ ليكونوا جماعة واحدة، ونظرا لهذا الانغماس في المعاناة الوطنية أقرّ خرفي بتوافر الشعر الثوري الجزائري على قدر من الرومنسية لكنّها رومنسية "تابعة من المأساة قبل أن تكون صدى لمذهب أدبي"⁶ لأنّ "جذور الرومنسية راسخة في تراثنا الشعري،

¹ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 33.

² عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 28.

³ غوستاف لوبون. روح الثورات والثورة الفرنسية. ترجمة عادل زعيتر. كلمات عربية للترجمة والنشر. القاهرة، 2012. ص: 75.

⁴ أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 102.

⁵ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 43.

⁶ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. الشركة الوطنية، 1983. ص: 110.

كالفردية والعاطفية، وعشق الطبيعة والحنن¹ لكنها غير مستندة لفلسفة، ومع هذا يمكن اعتبارها صدى مذهبي لو أنّ لجوء الشاعر إلى الرومنسية كان دافعه ايديولوجيا الثورة؛ إذ يؤكد مختلف الدارسين أنّ "انشغال الشعر بالصراع الوطني والعربي الشامل قد وجد أفضل تعبير له، لا في شعر الرومانسيين بل عند شعراء الكلاسيكية المحدثّة"² وهذا تأكيد على أنّ الرومنسية في الشعر الجزائري الحديث عفوية ظهرت مع إحياء الشاعر لتراثه الشعري بغنائيته الحاملة، والذي يدل على أنّ الشاعر الجزائري يعي التيار الأدبي المناسب لكل غرض شعري، إذ كيف يلجأ إلى الطبيعة هكذا عفويا وتتصادف عفويته مع أهم آلية من آليات النظرية الرومنسية ومجال اشتغالها؛ الجميع يدرك أنّ الرومنسية وظّفت الطبيعة للتعبير عن المجتمع البرجوازي الذي يطالب الأدب وكل أشكال الفن أن تعبّر عن الطبقة المسيطرة في المجتمع وعن أحلامها وآمالها وطموحاتها. وبالفعل هذا ما فعلته الرومنسية مستندة على الخيال الذي اتخذ من الطبيعة مصدرا له، "يرينا تطور الشعر في أوروبا في أثناء العصور الحديثة أن شعر الطبيعة إنّما يشيع حين يصبح الشعر شعبيا أو يكاد، وهذا نفسه ما نلاحظه عند العرب فقد نما شعر الطبيعة واتسعت أبوابه حين قرب الشعر من التعبير عن الحوادث اليومية وأصبح أدنى إلى الواقع الحسي، واقع الجماعة"³ فناقدنا على وعي بمصادر الخيال الشعري، وقوله بأنّ الطبيعة أهم مصدر اعتمده الشاعر الثوري الجزائري لم يأت من العدم فهو مطلع على مختلف التنظيرات الرومنسية ومستوعب لمختلف خصائصها الفنية، الأمر الذي يتأكد معه أنّ الشاعر الجزائري الحديث كان على

¹ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 98.

² سلمى الخضراء الجيوسي. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ص: 377.

³ أنظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص: 210.

يكشف تاريخ الشعر الأندلسي عن ظهور الموشحات والأزجال، وظهر معهما شعر الطبيعة تماشيا مع الواقع الذي تطلب مثل هذه الأغراض الشعرية ورأها مناسبة للتعبير عن حياته اليومية، مثلا نجد ابن الرومي صاحب شعر الطبيعة في القرن الثالث كان ينزل بأسلوبه إلى درجة دانية من الأساليب اليومية حتى ليحس الإنسان عنده بضروب من الإسفاف، لكن شعره فيه المتين المصقول، وغير المتين المصقول. استخدمه استخداما واسعا في شعر الطبيعة، إذ كان يحس بأنّ الطبيعة ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خفقة وكل همسة، وكأنها تستغويه وتستغويه. أنظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص: 207-210.

وعى بمختلف التيارات والمدارس الأدبية الحديثة، ونقف من خلال ربط الناقد الخيال بالطبيعة على توجهه النقدي الذي يبدو فيه تأثره بالمدرسة الرومنسية، التي لما ظهرت تحلل الشعر من قيوده الكثيرة واتصل بالطبيعة وحياة الناس اليومية¹ حيث وجد الشاعر في الطبيعة متنفسا وتحرّر من قيود العقل والمثالية التي حاصرت بها الكلاسيكية، فانطلق الشاعر مع الطبيعة محلقا في الآفاق والأرجاء وسمح لخياله أن يسبح، فمع الرومنسية "فرغ الأدباء والشعراء إلى نفوسهم ووجداناتهم، يلوذون بتجاربهم الباطنة، ويهتمون بمشاهد الجمال والطبيعة"² ويتخذون عناصرها رموزا للتعبير عن تجاربهم الحياتية وإحساساتهم وانفعالاتهم تجاهها، وهذا يدخل ضمن نزعات التطور والتجديد التي عرفها المشهد النقدي والأدبي، الغربي وحتى العربي الجزائري "قالباحث في الشعر الجزائري الحديث يلحظ فيه نزعة التطوير والتجديد، وإن ظلت منحصرة لدى بعض النقاد والشعراء القلائل المتأثرين بالحركة الرومنسية العربية والفرنسية"³ لأنّ غالبية شعراء الثورة الجزائرية سيطرت عليهم

¹ أنظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص: 209.

الطبيعة في الشعر قضية ظهر الاهتمام بها مع المذهب الرومنسي، حيث كان يطلق الغربيون على الرومنسيين شعراء الطبيعة؛ أي شعراء الحركة الرومنسية من أمثال وردزورث في إنجلترا ولامارتين في فرنسا، إذ نجد الشعراء يهرعون إلى الطبيعة وواقع حياتهم يصفونها منحرفين عن المدرسة الكلاسيكية التي عمت في القرنين السابع عشر والثامن عشر والتي كانت تنقيد بالأوضاع اليونانية واللاتينية، ولما عدلت إلى شعر الطبيعة. وكذلك كان العباسيون قبل ابن الرومي يتأثرون بالقديم ولما يلجأون إلى تصوير الطبيعة التي عاشوا فيها. إذا رجعنا إلى حقائق الظاهرة في الشعر الغربي الحديث وجدنا شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين في الأوقات التي لا يتشبثون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة. وجد طرف من شعر الطبيعة عند الكلاسيكيين ولكن في صورة محدودة، فقد كان شعر الطبيعة حينئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصت بأعشاب كثيرة من الأوضاع اليونانية. فلما جاء القرن التاسع عشر فاضت القناة، واتسع المجرى، وكادت تفقد الصلة بين شعر الطبيعة القديم والجديد. الآثار اليونانية ليس فيها ما يدل على شيوع هذا الضرب من شعر الطبيعة عند اليونان القدماء. هم ألهاو الطبيعة ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الحركة الرومنسية وليس معنى ذلك أنهم أهملوها كل الإهمال، لكن لم يصفوها بهذا الاتساع والعمق والهيام المعروف عند أصحاب الرومنسية. أنظر: شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص: 208-209.

² محمد عبد المنعم خفاجي. مدارس النقد الأدبي الحديث. ط1. الناشر الدار المصرية اللبنانية. القاهرة، 1995. ص: 154.

³ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 39.

النزعة الكلاسيكية المحافظة. وقد لاحظ الشيخ صالح تفاوت في توظيف عناصر الطبيعة من شاعر ثوري لآخر ووجد هذا الأمر حتى عند الشاعر الواحد من قصيدة لأخرى؛ إذ "تختلف درجة غوص الشاعر في مظاهر الطبيعة والتحامه بها من موضوع لآخر مما يجعل استحيائه في هذا المجال تتفاوت قوة وضعفا"¹ الأمر الذي ينعكس سلبا على جودة الشعر.

انتقل الشيخ صالح إلى دراسة الخيال في الشعر الثوري الجزائري بعد أن وضّح روافد الخيال في هذا الشعر، وقد حدّد هدف الدراسات النقدية الحديثة من مقاربتها إلى قضية الخيال الشعري متأثرا في ذلك بمختلف النقاد المشاركة المتأثرين بالنقد الرومنسي الإنجليزي، متمثلين في جماعة الديوان خاصة. يرى ناقدنا أن دراسة الخيال عند أي شاعر أو أديب ينبغي أن تنطلق من زاوية محدّدة وترتكز في النظر إليه من حيث دوره في الشعر؛ أي إذا كان الخيال فيه وسيلة لتوضيح المعاني وبلورة الواقع أم أداة لتشويه الحقائق وتغيير وجه الواقع، على اعتبار أن الشاعر يستمد مادة خياله من مدركات الواقع المختلفة والمتناقضة ويقوم بصهرها وجعلها كمدرّك واحد، وفي هذه الحالة يمكن اعتبار الخيال أداة لجأ إليها الشاعر للتعبير عن واقعه بمدركات الواقع وحقائقه، أما إذا اعتمد المبدع في خياله على ذهنيات أو مدركات غير واقعية ولا تمت بصلة للواقع فخياله هذا بعد إرجاعه للواقع كإبداع سيقدم صورة بعيدة عن الواقع مزيفة ومشوهة. الخيال الذي لا يقدم صورة للواقع في رأي الشيخ صالح هو خيال سلبي أو وهمي، والذي يكون وسيلة لبلورة الواقع وتوضيحه هو خيال إيجابي؛ وقد حاول "بعض النقاد أن يفرقوا بين نوعين من الخيال، أحدهما سلبي سموه وهما أو توهما، والآخر إيجابي أبقوا عليه اسم الخيال"² والناقد الذي جعل الخيال نوعين: الوهم والخيال هو صاحب نظرية الخيال الإنجليزي كولريدج الذي رأى أن الخيال الأولي أو ما اصطلح عليه الوهم هو خيال يملكه جميع الناس، لأنّه جملة المدركات التي يملكها الإنسان وسماء الخيال الواقعي، إذ ليس له قدرة

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 392-393.

² يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 394.

على التعامل مع هذه المدركات "قصاراه أنه يمكننا من التمييز والترتيب لجعل الإدراك ممكناً، فالوهم أو الخيال الأولي تكرر في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الأنا الأعلى في حين أن الخيال الخلاق الإيجابي يستند على الإدراك الأولي ويقوم بتحويل جملة المدركات وجعلها بنية إبداعية؛ فالخيال الثانوي هو الاستخدام الإرادي لتلك القوة ويجعل ما في القصيدة من عناصر وأشياء متداخلا بعضه في بعض منصهراً وكأنه خلق جديد لا صلة له بالأشياء التي تم تأليفه منها متفرقة¹ والسبب راجع إلى قدرة الشاعر على خلق موضوعه الشعري اعتماداً على مدركاته الذهنية.

قيم الشيخ صالح الخيال في الشعر الثوري الجزائري انطلاقاً من المفهوم الذي وضعه العقاد ويرى فيه أنه "فهم الاستحضار، الفهم الذي يتجاوز اللحظة الواحدة إلى عدة لحظات، فليس هو نقضا للواقع، بل هو تمكين للواقع وعرض له في صور كثيرة" وهذا الخيال ليس "ملكة نغترف منها الوهم والخطأ ولكنه ملكة تعين على الصدق والصواب"² وكذلك اعتماداً على ما قاله عبد الرحمن شكري عن التوهم الذي فيه "يتوهم الشاعر صلة بين شيئين ليس لها وجود"³ محاولاً التعرف على نوع الخيال الذي اعتمده الشاعر الثوري الجزائري لمعرفة ما إذا كان هذا الخيال وسيلة للتعبير عن الواقع بصدق أم كان تشويهاً لذلك الواقع وابتعاداً عنه، أو بتعبير جماعة الديوان هل كان خيال الشعر الثوري الجزائري فهماً يتجاوز اللحظة الواحدة إلى عدة لحظات وتمكيناً للواقع وعرضاً له في صور كثيرة، أم أنه صلة بين أشياء لا وجود لها⁴ وجد ناقدنا بعد معاینته لقصائد جزائرية ثورية الخيال فيها مجنح فعلاً لكنه لم يشوّه الواقع ولم يتجنّ على الحقيقة، فلا يجد القارئ للشعر الثوري الجزائري صعوبة في ملاحظة قوة الخيال في هذا الشعر، لكنه يفاجأ بأن ذلك الخيال على

¹ أنظر: إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث - من المحاكاة إلى التكيك - ط1. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن. 2003. ص: 38.

² محمد مصايف. جماعة الديوان في النقد. ص: 254-258-259. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 394.

³ عبد الرحمن شكري. جماعة الديوان. ص: 256. نقله يحيى الشيخ صالح. في المرجع نفسه، ص: 394.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 394.

قوته وتجنّحه لا يجافي الحقيقة، لأن الثورة الجزائرية قامت على الحق. ومع ذلك لا ينتاب القارئ الشعور بالنفور أو التقزز من الخيال؛ فهو خيال لا يبتعد عن الواقع إلا لكي يخدمه ولا يزيّف المعاني والشعور وإنّما يعمّقها وبالتالي فهو خيال لا توهم لأنّه لا يربط صلات بين أشياء إلا إذا كان لها جذور في الواقع¹ وقد تمكّن الشاعر الثوري الجزائري من خلق صورة إبداعية تنطلق من الواقع إلى الخيال لتعمّق هذا الواقع وتخدمه بالتعبير عنه وعن آمال وطموحات شعبه، وهذا دليل على وعيه وتوجهه الرومنسي التعبيري.

رابعا: الوزن والقافية والإيقاع في الشعر الثوري:

1- الموسيقى الشعرية:

اعتبر الشيخ صالح الموسيقى الشعرية من أهم القضايا التي اشتغل بها النقد، إذ تعد أهم أداة فنية يمتلكها الشاعر، فبدأ بها كأول عنصر فني يمكنه أن يُجلي لنا مكنونات الشعر الثوري الذي عاينه محاولا الوقوف على موسيقاه الداخلية والخارجية في القصائد الثورية التي انبت عموديا وعلى شاكلة الشعر الحر، وقد رأى الناقد أنّه قبل الدخول في بحث الموسيقى في الشعر الثوري الجزائري أن يتطرق إلى مصطلح الوزن والإيقاع والجرس ويحاول تحديد مدلولاتها بدقة لأنّ الفروق دقيقة بينها والكثير من الباحثين يخلط بينها، إذ لم تكن تستعمل هذه المصطلحات العروضية عند النقاد العرب القدامى في مجال الدراسة النقدية كما يفعل النقد الحديث اليوم، ورغم شيوعها لديهم كانوا يستعملون مصطلحي البلاغة لمعنى الكلمة والفصاحة للفظها² وهذا يتفق في رأي الناقد مع كثير من النقاد الذين يؤكّدون على أن الموسيقى الداخلية للشعر عرفها النقد البلاغي القديم وتندرج عند جمهور البلاغيين في باب "فصاحة اللفظ"³ ويؤكد الشيخ صالح على أنّ الفصاحة عند القدماء التي ليست إلا أبحاثا في موسيقى الشعر وأساليبها البلاغية القديمة تتناول

¹ أنظر: المرجع نفسه، صص: 396-397.

² أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 296.

³ عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ط1. دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق. 1989. ص: 74.

حديثا فيما يسمى بموسيقى الشعر الداخلية¹ فناقدا على وعي بأن القيم الشعرية القديمة تحيا في القيم الشعرية الحديثة، خاصة الرمزية لأنها تعبير "يؤخذ إلى الاعتبار عامل الصوت والموسيقى والكلمات المستعملة، إلى جانب المعنى نفسه في الشعر"² غير أن ناقدا لم يُشر إلى المذاهب أو الاتجاهات النقدية الأدبية الحديثة التي تقارب الموسيقى الداخلية بما كانت تهتم به البلاغة والفصاحة.

وضّح الشيخ صالح كيف أن مجال اشتغال البلاغة والفصاحة هو نفس مجال الموسيقى في النقد الحديث، مع أن مصطلح الفصاحة فيه قصور مقارنة بمصطلحي الجرس والإيقاع؛ لأنّ الفصاحة تتعلق بالكلمة المفردة بينما الجرس والإيقاع يتعلقان بالتراكيب في الأغلب، لكن لا يجب أن نغفل عن أن التراكيب تحوي كلمات مفردة دخلت في تركيب دلالي، ولقد أرجع الناقد سبب تخلي النقد القديم عن مصطلحات الموسيقى بنشوء الدراسات النقدية العربية في ظل الثقافة الإسلامية ولخدمة القرآن الذي يناسبه مصطلحي البلاغة والفصاحة بالرغم من أن تجويد القرآن وترتيله نوع من الإثباع الإيقاعي والجرسي للألفاظ والحروف³ وهذا يخص مرتبة إيقاعية تُعرف بـ"التتغيم الخاص باللهجة وبالفصاحة أو اللكنة في أداء النص أو تلاوته والتي تعطي النص صورته الموسيقية تلويها موسيقيا خاصا"⁴ فالنقاد القدامى عبّروا عن موسيقية الألفاظ والحروف بالفصاحة بدل مصطلح الموسيقى وما فيه من دلالة على الطرب واللهو، فالمصطلحات راع فيها النقاد مجال اشتغالهم المخصص للقرآن الكريم.

عدّ ناقدا الدراسة التي قدمتها اليزابيت درو Drou في كتابها الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، والذي قدّمه إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر على أنه أنموذجا نقديا يكشف عن مدى حداثة الدراسة في مجال النقد الحديث العربي والغربي على السواء؛ لأنها

¹ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 349.

² اسماعيل العربي، نماذج من روائع الأدب العالمي، ص: 20.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 296.

⁴ سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص: 25.

اهتمت بالجانب الموسيقي في الشعر مركزة على بروزه بشكل واضح يجعله في مقدمة ما يمنح القول صفة الشعرية¹ ومن ثم فالموسيقى الشعرية لوحدها تكفي لأن نقول أن الخطاب الشعري قد استوفى مختلف المعايير والقوانين التي تضبطه كخطاب، وهو في هذا يساير النظريات النصية التي ترى أن الاعتماد على بنية فنية من بنيات الخطاب كافية لتحقيق الوظيفة الفنية فيه، غير أن ناقدا استدرك الأمر ونفى أن تكون الموسيقى معيارا كافيا للحكم على الشعر؛ لأنّ الجانب العروضي في الشعر جانب بسيط من نظرية الشعر والحكم على أيّ شعر بالحدث أو التقليدي ينبغي أن يتمّ بالنظر إلى جوانب أخرى من صورة ورمز وموسيقى ولغة وأسلوب، مما يُشكّل الأدوات الفنية للشعر بصورة عامة² ومع هذا يتبع مختلف الآراء النقدية التي تؤكد أن العنصر الموسيقي "ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر"³ ربما يقصد موسيقى الشعر العمودي الموسيقي الخارجية أما الشعر الحديث يعول كثيرا على الموسيقى وفنيات أخرى لا تقل أهمية عنها. والشيخ صالح على وعي بأن الشعر يكتسب صفته وشعريته بوسائل فنية متعددة أهمها الموسيقى والصورة؛ إذ لا يعتبر أي كلام شعرا بدون توافرها معا فيه، والكلام الذي يعتمد التقرير والمباشرة مع توافر الموسيقى فيه ليس إلّا نظما والذي يعتمد التصوير الشعري الخيالي

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 293.

يرى البعض أن إبراهيم أنيس، هذا العالم اللغوي، في كتابه موسيقى الشعر، قد مزج بين علم اللغة والعروض، وفتح الباب أما خطوة مهمة في التيسير متصلة بواقع الشعر العربي المعاصر، وما يعانيه الشعراء وبخاصة من هم في أول الطريق. حيث قدّم منهجا لتيسير الأوزان، يكشف عن اهتمامه بعلم اللغة الحديث، مستعينا بنتائج هذا العلم وبخبرته بالشعر العربي وأصواته ومقاطعته ومواضع النبر فيه، مستعينا بالتحليل والإحصاء. وقد عاب في كتابه هذا، علم العروض التقليدي وإسرافه في المصطلحات، حد النفور منها، ناقدا الأساس الصوتي للتفاعيل. مفضلا نظام المقطع. ورأى بعض النقاد أن إبراهيم أنيس لم يقدم جديدا في هذا المضمار، وأنه كغيره مضى في أثر المستشرقين. أنظر: يوسف حسن نوفل. أصوات النص الشعري. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان. مصر، 1995. ص: 284.

² يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 290.

³ عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 50.

دون الموسيقى ليس إلا نثرا فنيا¹ فمن أجاد فليجود صورته وموسيقاه، أما من اهتم بفنية على حساب أخرى فقد خرج بخطابه عن دائرة الشعر. ولقد اعتبر الناقد التأثير هدفا مشتركا بين الموسيقى والصورة، غير أن الموسيقى تتجاوزه لتتدخل في تحديد مغزى الصورة ومعاني القصيدة بصورة عامة، لأنها الفنية الأسهل والأبسط في عملية التذوق لدى القارئ أو المستمع والأسبق زمنيا في عملية الإدراك والتمثل² خلافا للصورة التي تتطلب جهدا من القارئ فيؤجل إدراكها إلى مابعد إدراك الموسيقى وتذوقها. ونستطيع أن نقف في الدراسات النقدية على ما يدعم لنا ما ذهب إليه الشيخ صالح حيث يُعتبر "البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها؛ هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها، ومن ثم كانت خطورته، وكانت العناية به"³ ولا يُعتقد أن عملية التشكيل الموسيقي سهلة وبسيطة مثل تلقيها، وإنما تتطلب جهدا على حد تعبير الشاعر الصيني لوتشي حيث يصارع الشعراء اللاوجود ليجبروه على أن يمنح وجودا، ويقرعوا الصمت لتجيبهم الموسيقى؛ فالوجود الذي تشتمل عليه القصيدة مستمد من اللاوجود لا من الشاعر، والموسيقى التي يجب أن تحتويها القصيدة لا تنبثق عن الشعراء صناع القصائد، بل عن الصمت لتتطلق جوابا لقرعهم⁴ فالموسيقى هي التي تدفع الشاعر لقول الشعر، لأنّ وظيفتها "إعداد المستمع نفسيا لولوج عالم القصيدة لتضعه في جوها وموضوعها، مما يساعده على تحليلها وتفهمها فكريا وعلى معايشة الشاعر فيها شعوريا. لذلك فإنّ موسيقى القصيدة تختلف عن موسيقى قصيدة أخرى تبعا لاختلاف المواضيع وحالات الشعور، فهناك الموسيقى الحزينة والمرحة والثائرة العنيفة والهادئة والثقيلة والخفيفة⁵ يتطلب الشعر الثوري "موسيقى قائمة إن صح وصف الموسيقى باللون، تُنسي القارئ نفسه

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 293.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 296.

³ عز الدين اسماعيل. قضايا الشعر المعاصر. ص: 60.

⁴ أنظر: مكليش أرشيبالد. الشعر والتجربة. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. نُشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين

للطباعة والنشر، بيروت نيويورك. 1963. ص: 17.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 297.

وما يحيط به من ترف ونعيم، وتجعله يحيا الحادثة كأنها تقع اليوم تحت سمعه وبصره¹ ويحتاج شعرنا الثوري إلى القوافي التي تساعد على الإسهاب، مثله مثل الأغراض الشعرية القوية التي تحمل المعاني الحماسية والوطنية والحروب² مما يعني أن لكل غرض شعري موسيقى تناسبه.

يوظف النثر الموسيقى مثلما يوظفها الشعر لكن الفارق الأساسي بينهما حسب الشيخ صالح هو الموسيقى، والسبيل إلى التمييز بينهما هو الأذن وهو في هذا يتبنى رأي اليزابيت درو التي تعتبر الموسيقى بمثابة زخرفة للشعر تدركها الأذن قبل إدراك الفكر ما فيه من معانٍ³ فموسيقى الشعر هي أول بنية يتلقاها القارئ وإذا كانت الموسيقى والصورة هما ميزتا الشعر الأساسية فإن الموسيقى أميز ما في الشعر؛ لأنها خاصة به دون اختصاصها بالنثر⁴ لكن ناقدا لم يوضح أي نوع من الموسيقى يقصد، نظرا لأن النثر يحوي موسيقى وإيقاع داخلي، في حين يحوي الشعر القديم الموسيقى الخارجية فقط ويتوافر الشعر الحر على موسيقى داخلية، لقد تبني الشيخ صالح فكرة الرمزيين القائلة بأن الألفاظ وحدها قادرة على تحقيق موسيقى داخلية للعمل الشعري كونها تتولى مهمة تجلية معنى النص؛ فناقدا يوافق ريتشاردز لما أقر أن الموسيقى في الشعر هي التي تبدأ عملها في التأثير في المستمع، وهذا التأثير يعمل بدوره بطريق غير مباشر في المعاني التي تفهم من الألفاظ، بل إن المدلول المباشر لمعظم الألفاظ في الشعر مفعم بالالتباس، ونحن نستطيع أن نفهم مدلولات شتى، والمدلول الذي نشاء أن نختاره هو المدلول الذي يوافق الدوافع التي ولدها شكل الشعر فينا، أي جرس الألفاظ وبنيتها⁵ فمع الرمزية "وجه الانتباه إلى اللفظة التي هي الواقع الحقيقي للشعر وكثيرا ما استعملت كأداة طيعة وبدون

¹ أنظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 8-9.

² أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 17.

³ اليزابيت درو. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ص: 43. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 293.

⁴ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 294.

⁵ ريتشاردز. العلم والشعر. ص: 29. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 296.

قيمة خاصة لصالح الفكرة أو الانفعال¹ إذ "تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه، خفوتا ولينا، وصخبا وضجة، وهياجا وحماسة"² لذا يجب أن تتوافر في ألفاظ الشعر "صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في موضع الدقة، قويا عنيفا في موضع القوة والعنف، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي"³ وتؤكد مختلف آراء النقاد المحدثين أنّ الرمزية قد سعت إلى "تحقيق الوضع الموسيقي الأمثل للتعبير الشعري، سواء باستغلال الإيحاءات الصوتية في الألفاظ مفردة ومركبة، أو بتخطي الأوزان التقليدية"⁴ ويعتبر المذهب الرمزي "منبع فياض للنزعة المثالية، في كل أشكال الفن، وقد كان هذا التأثير واضحا على الخصوص في الشعر الذي حرره المذهب من التقاليد، وخصوصا من القافية والوزن"⁵، إذ تعرضت موسيقى الشعر مع الرمزيين خاصة، إلى محاولات تجديدية فُصد بها تطويع الإيقاع وربطه بالحال النفسية التي يصدر عنها الشاعر⁶ مما يعني أنّ ناقدنا على وعي بما دعا إليه المذهب الرمزي، من إجازة التحرر من أوزان الشعر الصارمة، وضرورة الاهتمام بصوت اللفظ وربطه بالحالة الشعورية؛ لأنّ "الوزن يتلون بالحالة النفسية للشاعر"⁷ والألفاظ وما تحدثه من أصوات تُحرّك مشاعر المتلقي وأحاسيسه، أي أنّ الإيقاع يخضع لمشاعر الشاعر "بدلا من إخضاعه لنموذج عروضي ثابت"⁸ وأنّ الحالة النفسية تتحكم في الموسيقى ولونها وليست الأوزان والقوافي كما ظنّ النقد القديم.

¹أنظر: فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. ط3. منشورات عويدات، بيروت باريس. 1983. ص: 276.

²عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 79.

³محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 12.

⁴أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 341.

⁵أنظر: اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 24.

⁶محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 36.

⁷عثمان موافي. في نظرية للأدب. من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم. ج1. دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، شارع قناة السويس. 2000. ص: 102.

⁸محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 36.

يتطلب المضمون الثوري موسيقى صاخبة مجلجلة لا توفرها إلاّ البحور الخليلية؛ فإذا كانت موسيقى الشعر الخليلي كذلك وكانت الموسيقى المعبرة الأصيلة هي التي تتناسب مع المضمون وحركات النفس والشعور، وإذا كانت الثورة تعني الرفض وكسر القيود فلا أنسب لشعر الثورة المسلحة من الموسيقى الصاخبة المجلجلة التي تحاكي الثورة ووسائلها، وطبعاً لا تكون مستساغة إلا في الشعر الخليلي¹ ففي الشعر الجزائري "يعتمد الشاعر العروض الخليلي لقصائده وشعره ويتخذ البحور العربية منبراً يعتليه ويرفع صوته"² فنظراً لتقليده بنية القصيدة القديمة طبيعي أن يتخذ البحور الخليلية لتحقيق موسيقى شعره، مع أنّ "المضمون الثوري كان يفرض على الشاعر نوعاً من الموسيقى المتميزة بجملها المتقطعة ذات الجرس الحاد، تعتمد على جلبة الموسيقى في تبليغ معانيها مما جعل بعض الشعراء يضحى بصحة المعنى وقوته وجمال الصورة ودقتها، من أجل المحافظة على القافية"³ التي تعد "من العناصر المكملّة للإيقاع الخارجي"⁴ وقد حافظ الشاعر الجزائري على القافية سعياً منه لتحقيق موسيقى الإطار دون أن يهتم بالموسيقى الداخلية التي تولّتها المعاني والأفكار وتتحكم فيها الحالة النفسية للشاعر، مما يتأكد معه عدم محاولة الشاعر الجزائري الحديث التمدّج أو إتباع اتجاه شعري حديث، ومع وعيه بقضية الموسيقى الداخلية وحدائتها ظلّ مقلداً ومحافظة ووفياً لموسيقى الإطار، فلو اهتم بها لأدخل شعرهم ضمن الاتجاه الرمزي الحديث على اعتبار أنّ "العنصر المهم في التعبير الشعري في المذهب الرمزي، هو الموسيقى الداخلية في البيت، أما الوزن والإيقاع، فهو شيء عرضي"⁵ نظراً لاهتمام الشاعر الجزائري الحديث بالوزن والإيقاع دون الموسيقى الداخلية.

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 285-286.

² أنظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 72.

³ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 223.

⁴ عبد الرحمن آوحي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 70.

⁵ اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ص: 20.

وقف الشيخ صالح في الشعر الثوري الجزائري على صورة موسيقية مذبذبة غير بارزة بشكل واضح، ويتجلى ذلك في القصائد التي لا تسيطر عليها حالة شعورية حادة وعميقة، مثل التي يقولها الشاعر في مناسبات أو مهرجانات ويتحدث فيها عن مواضيع مختلفة وقضايا متعددة لا يربط بينها خيط الثورة¹ فناقدا يرى أنّ خلو القصيدة من حالة شعورية حادة وعميقة يوّلّد موسيقى متذبذبة فهو على وعي بأنّ الموسيقى الداخلية تتحكم فيها الحالة الشعورية؛ فكما أنّ الموسيقى الخارجية يحكمها العروض فإنّ الموسيقى الداخلية "تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظم المجردين"² وما دامت موسيقى الشعر الثوري غير بارزة بشكل واضح فهذا يعني أنّ الشاعر الثوري قد كيّف موسيقى شعره مع معنى الثورة ودلالاتها، مما يسمح بإمكانية توافر الموسيقى الداخلية "ولئن وُفق بعض القدامى من شعرائنا في المواءمة بين التعبير الصوتي والتجربة الشعرية، فقد كانت هذه المواءمة ذوقية محضة، ولم تكن نتيجة تفكير نظري سابق كما هو الشأن في فلسفة الإحياء الرمزي، وهي الفلسفة التي تركت أثرها في بعض شعرائنا المعاصرين"³ وكان هذا شأن الشاعر الثوري الجزائري الذي يمكن أن يكون قد وُفق في المواءمة بين الموسيقى والتجربة الشعرية مواءمة عفوية نظرا لمعايشته الثورة، لكنّه فشل في تحقيق الموسيقى الداخلية في قصائد لا تمت بصلة للثورة وأحداثها، وليس بسبب انعدام الشاعر والأحاسيس تجاه قضية الشعب، ينضاف إليها تقليدية القصيدة الثورية لنظيرتها العمودية والذي كان حائلا دون تحقيقها لأنّها انبنت على "نمط عروضي يُقيّد الوجدان بدلا من أن يتقيد به"⁴ وهذا النمط سمح له بتوفير موسيقى الإطار على موسيقى المعنى مما ينتفي معه إمكانية استثمار ما دعت إليه الرمزية لتجديد موسيقى الشعر.

2- الوزن:

¹أنظر: يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 311.

²محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، ص: 341.

³المرجع نفسه، ص: 348.

⁴محمد فتوح أحمد، الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد، ص: 36.

اهتدى الشيخ صالح من خلال تتبعه لقضية الوزن في الخطاب الشعري إلى أنّ مضمون الشعر الجزائري الحديث ثوري لأنّ "الإيقاع الوزني المنتظم من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته"¹ وبإمكانه تجلية المضمون، فالناقد يدرك أن نظريات العروض واللغة تُقر أنّ كل وزن يتكون من حركات وسواكن، وما وقف عليه من خلال تحليله أن في القصيدة الثورية ترد السواكن أغلبها على شكل حروف مشدّدة، ونظرية العروض هو تعتبر كل من الشدة وحرف اللين سواكن، وقد أرجع الناقد سبب ورود السواكن في الشعر الثوري مشددة إلى ما يحمله الحرف المشدّد من دلالة على القوة والشدة والحدة، انعكاسا منه أو تماشيا مع المضمون الثوري ويساعده الشكل وقضاياه في تجليتها، وقوة الحروف تولّد قوة داخلية للقارئ أو المنشد للشعر الثوري، تصاحبها حركة لا شعورية متجمعة في شكل قبضة أو منبسطة في تصلب مرافقة بذلك النطق بالحرف المشدّد² أو الحرف الممدد؛ فحروف المدّ لها مكانة وأهمية عند الشاعر الثوري الجزائري، وهي من أكثر "الأصوات سهولة في النطق ولطفا في الأذن وطوعية للإيحاء"³ وهذا ما يحتاجه الشعر الثوري الجزائري لتحريك المتلقي، ولا يتحقق إلّا باختيار الحروف المتشابهة والمتقاربة و"كلما تشابهت البنية اللغوية، مثّلت بنية نفسية متشابهة ومنسجمة تهدف إلى تبليغ رسالة"⁴ فمن أجل استنهاض الشعب الجزائري وتنويره اختار الشاعر الجزائري لبنيته اللغوية حروفا متقاربة المخارج ومتشابهة وحاول "استثمار الطاقات الصوتية التي تشيعها الكلمات المحتوية على حروف مدّ (أ.و.ي) حتى تساعده في تمديد نبرته الصوتية"⁵ بما يتماشى مع مضمونه الثوري الذي يهدف إلى لفت الانتباه والتثوير والتحريض الذي لا يتم إلّا عن طريق رفع الصوت ومدّه. يتضح أنّ الشيخ صالح على وعي بأنّ طريقة إنشاد الشعر أو قراءته تساهم في تنويع موسيقى الشعر الداخلية، وهذا أمر تُؤكّده نظريات

¹ عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 50.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 307.

³ محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 351.

⁴ محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنتظير. ص: 98.

⁵ أنظر: يوسف وغليسي. في ظلال النصوص. ص: 109.

الشعر الغربي؛ إذ يرى مؤلفا كتاب **نظرية الأدب** أنّ الإنشاد يقتضي الضغط على بعض المقاطع والكلمات، لأنّ هناك مقاييس كيفية لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها، منها درجة الصوت علوا وانخفاضا ودوام الصوت طولا وقصرا ونبرة الصوت قوة وضعفا، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائي¹ ويدخل الإنشاد كمكوّن رئيسي لإحداث تنويعات إيقاعية على مستوى القصيدة ويتم من خلال "قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى"² لأنّ "الكلمة هي أساس الشعر"³ و"الحركة المنتظمة للوزن شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقي، لأنّ كل منهما يقوم على نفس المبدأ؛ وهو تناسب حركة الأصوات في تعاقبها المنتظم في الزمان"⁴ مع المعنى الذي يحمله العمل الشعري، وما يذهب إليه **الشيخ صالح** تؤكد الرمزية التي تقرّ أنّ الكلمة هي "الأداة الأولى للفعل الشعري والتي كانت فيما مضى لا قيمة لها إلّا كمستحضرة، تصبح واقعا ملموسا تلونها حروفها الصوتية وتضع فيها الحياة حروفها الساكنة، وبهذا أعدت العنصر الأول في الفن"⁵ ففاعلية موسيقى الشعر تتحكم فيها الكلمة بحروفها الصائتة والصامتة وبشحنها الشعورية.

عدّ **الشيخ صالح** الوزن بمثابة الموسيقى الناتجة عن تتبع تفعيلات معينة تتكرر في كل بيت دون تغيير كما في الشعر التقليدي، أو تتكرر بعد عدد معين من الأبيات كما في الموشحات، ويتصف هذا النوع من الموسيقى الشعرية بأنّه ثابت لا يتغير، محدّد بما يسمى ببحور الشعر دون أن يكون للموضوع المطروق أو للحالات النفسية للشاعر أي دخل فيه، والزيادة فيه ممكنة في الجانب الكمي. هذه الموسيقى عبارة عن وحدات يتغير عددها قلة أو كثرة دون أن يتغير نوعها أو درجتها، ويصطلح عليها في النقد الحديث

¹ واستن ورين - رنيه وبلك. نظرية الأدب. ص: 160-161. نقله محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 440.

² محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 440.

³ رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. ص: 169.

⁴ جابر عصفور. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. دار التنوير. ط3. 1983. بيروت. ص: 240.

⁵ أنظر: فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ص: 276.

الموسيقى الخارجية¹ تميزها لها عن الموسيقى الداخلية، إذ توجد علاقة جد وطيدة بين الوزن الشعري والعاطفة وتبعاً لذلك "تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض، وخير الأوزان ما لاعم موضوعه أو عاطفته العامة"² حيث يتغير الوزن تماشياً مع لون العاطفة المسيطرة في العمل الشعري، وبهذا يكون لكل لون من ألوان العاطفة وزناً خاصاً به "فالاحتفاء ببعض البحور واختلاف تواترها دليل على أنّ الشعر الجزائري على الرغم من الإلتباس ميل إلى المحافظة على ملامحه المميزة"³ فتخيّر شاعره من الأوزان ما يصلح لشعره ولأعم الأوزان مع الأغراض واختار الوزن الطويل لشعره الثوري وغزله السياسي؛ لأنّ "الطول والبطء والقوة ثلاث عواطف الحب والشجاعة والحماسة"⁴ إذ يؤكد مختلف الدارسين على أنّ "الطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابه والاستعارات وسرد الحوادث"⁵ و"كثير من المعاني، ويكثر في الفخر والحماسة والوصف والتاريخ"⁶ ووجد الشاعر الثوري الجزائري بحر الطويل يُلائم موضوعه الشعري الثوري الحماسي ولن يجد خير من هذا البحر يسع سرد أحداث الثورة الجزائرية ويفتخر ببطولاتها.

3- الإيقاع:

يُعتبر الإيقاع قضية من قضايا النقد الأدبي الحديث والشيخ صالح على وعي بحداثتها، إذ أشار إلى غياب الاهتمام بالموسيقى الداخلية أو ما يُعرف بالإيقاع في النقد العربي القديم الذي انصبّ اهتمامه على الوزن باعتباره مولد الموسيقى الخارجية، مع توافر الإيقاع في الشعر العربي القديم؛ الذي اهتدى إليه الشعراء استعمالاً عن طريق

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 294.

² أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص: 324.

³ أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 17.

⁴ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 15.

⁵ أنظر: سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 91.

⁶ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 16.

سليقتهم اللغوية وموهبتهم الشعرية، وتمّ ذلك في إطار عفوي لم ينتبه إليه حتى الشعراء أنفسهم، ووقف عليه علماء اللغة في أبحاث الصوتيات وطرائق التعبير في اللفظ العربي، لكنه لم يصل إلى مستوى النظريات أو الآراء المتكاملة بل بقي في حدود الآراء الجزئية والنظرات غير الممنهجة، والنقد من جهته لم يلتفت إليها ولم يحاول الاستفادة منها، ولو فعل لأحرز تقدما كبيرا كفيلا بإحداث تغييرات هامة في النقد العربي ونظرية الشعر العربية بصورة خاصة¹. فأقرار ناقدنا بتوافر الشعر العربي القديم على الإيقاع مؤسس؛ لأنه "عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة التي قد تتردد بمفردها طيلة البيت وقد تشاركها هذا التردد تفعيلة أخرى؛ حيث ترد تفعيلة تعقبها أخرى مغايرة ثم الأولى مرة ثانية وهكذا، ومن مجموع التفعيلات في البيت الواحد يتكوّن الوزن الشعري"² أي أنّ الإيقاع "ظاهرة صوتية متميزة تحدث في أثناء نطق كل تفعيل، وتعود إلى الحدوث في التفعيل الذي يليه"³ وهكذا بالترتيب إلى نهاية التفاعيل، يُدرك الشيخ صالح أنّ موسيقى الشعر أرهست بها الدراسات اللغوية القديمة، غير أنّ تبلورها كنظرية من اهتمام النقد الأدبي الحديث، وقد أرجع بعض النقاد غياب الموسيقى الداخلية من الشعر العربي القديم كونه يمثل بداية الخطاب؛ إذ تُشكّل "البدايات الإيقاعية الأولى صيغا مضطربة"⁴ أو أنّها سعت إلى تحقق موسيقى الإطار باعتبارها أول ما يتلقاه القارئ وتُمثّل بنية شكلية، ونظرا لأنّ نقاد الشعر القدامى قد ركّزوا اهتمامهم على الخطاب الشعري فالموسيقى الخارجية تتحقق على مستواه، أما الموسيقى الداخلية فتتحقق على مستوى المضمون والمعاني.

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295-296.

² أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 357-358.

³ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 257.

⁴ أنظر: عبد الرحمن ألوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 10.

أقرّ الشيخ صالح بتوافر الشعر الثوري الجزائري على كلا النوعين من موسيقى الشعر، الخارجية والداخلية¹ ونظرا لأنّ الشعر الثوري الجزائري قد انبنى على شاكلة القصيدة العمودية فقد تحققت فيه الموسيقى الخارجية، غير أنّ ناقدنا أراد أن يؤكّد على توافر الشعر الثوري على النوعين معا، لأنّه يُدرك أنّ الموسيقى الداخلية يصطلح عليها الإيقاع وأنّ "أنماط الإيقاع المختلفة من تفعيلة ووزن وقافية، تتدخل إلى حد كبير في إحداث هذا الاهتزاز الذي تحت عليه مضامين الشعر"² لذلك أقرّ بتوافر الشعر الثوري الجزائري على الإيقاع الداخلي الذي تتشارك فيه الموسيقى الخارجية والموضوع الشعري لإحداثه، فالإيقاع مأخوذ من وقع اللحن أو الغناء وهو موسيقى ناتجة عن وسائل متعددة أهمها التكرار، تكرار كلمات معينة أو متشابهة أو حرف أو حروف معينة متحدة المخرج أو متقاربه أو ذات صفة جرسية واحدة، وهذا النوع من الإيقاع هو الموسيقى الداخلية³ التي تنشأ من خلال تكرار كلمات أو حروف معينة، فهو يعي أنّ "الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة، ودقة تأليف وانسجام حروف، وبُعد عن التناثر وتقارب المخارج"⁴ كما أنّ اعتماد الشاعر على أحرف بعينها "يسمح بتردد الصوت الواحد على مسافات زمنية متقاربة"⁵ وبذلك يُحدث موسيقى داخلية، فالملاحظ أنّ ناقدنا قد ركّز في الوسائل التي تُحدث التكرار والترديد على التناسب والتشابه والتقارب بينها حتى تنتج صوت واحد، وقد يتكون الإيقاع حسب الشيخ صالح من وسائل غير صوتية، وهي عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي أو غير ذلك من علاقات الازدواجية، وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية أو المرجع وتكون وسائلها الأفكار ولا تتحدد

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 297.

²عباس الجزائري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830-1990. ط1. مطبعة الأمنية، الرباط. 1997. ص: 621.

³أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

⁴عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 74.

⁵محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 352.

عن طريق بحور معينة متعارف عليها عند الشعراء، وإنّما عن طريق موضوع القصيدة وحالة الشاعر النفسية التي تختلف بالضرورة من قصيدة إلى أخرى، وهي بالتالي متغيرة على الدوام شأنها في ذلك شأن الحالات الشعورية للشاعر¹ مما يعني أنّ الموسيقى الداخلية تتميز باللاثبات وترتبط بمزاج الشاعر وحالته الشعورية المتغيرة التي يتغيّر معها الموضوع الشعري، مما يعني أنّ "الإيقاع انتظام موسيقي"² ودون انتظام تختفي الموسيقى، خلافا للموسيقى الخارجية التي تتغيّر بتغيّر البحر الشعري.

أكد الشيخ صالح أنّ الوسيلة الثابتة للموسيقى الداخلية هي الإيقاع دائما والجرس أحيانا، باعتبار الجرس نتيجة من نتائج الإيقاع³ بينما "الإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب، فيعطي إشراقة، ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجليها، وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"⁴ خلافا للموسيقى الخارجية التي تنساب مع الوزن الشعري و"وسيلتها الأوزان أو البحور"⁵ وتتأتى من خلال القافية التي تعتبر "جزء إيقاعي خارجي متمم للوزن

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

² عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 79.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

⁴ عبد الرحمن آلوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 79.

⁵ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

يلتقي الوزن الشعري مع الموسيقى، لكن ليس الوزن هو الموسيقى، نقطة الالتقاء تكمن في سمة التناسب التي تتمثل في تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم، وينسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول. تعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والأوتاد التي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري. مبدأ التناسب، هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن. صورة هذا المبدأ تختلف باختلاف الأداة، أداة الشعر تتكون من كلمات دالة، تنطوي على معان مباشرة أو غير مباشرة، حسب نوع العلاقات التي تنتظم فيها. وارتباط الأداة الشعرية بنظام متميز من الدلالة لا يجعل من الوزن الشعري مجرد محاكاة لفن الموسيقى، بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أدواته الخاصة من حيث الإمكانيات الصوتية لهذه الأداة، إذا ألقت في علاقات، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى من المعاني ومن هنا يمكن لتناسب المسموع والمفهوم أن يتخذ مغزى متميز. ويرى ابن سينا أن الشعر مكون من أقوال موزونة، وكل قول منها مكون من أقوال إيقاعية، يكون عدد زمانه مساويا لعدد زمان الآخر. الأساس في الإيقاع الشعري عند ابن سينا هو نفس الأساس الذي يقوم عليه الإيقاع في الموسيقى على اعتبار أن الإيقاع هو تقدير ما "الزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات

للوزن ومساهم في ضبط نهايات الأبيات وتضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة وتعطيه نبزا وقوة جرس يصُب فيها الشاعر دفقه¹ إذ يُسهم "التنوع في القوافي على تولّد جرس موسيقي مرهف يشد السامع إلى جو الموضوع"² مثلما تُسهم الحالات الشعرية المتغيرة في تولّد إيقاع يعكس مضمون الشعر ويعبّر عنه، ويرى الشيخ صالح أنّ الموسيقى الخارجية لا تلقي ضوءا كبيرا على شاعرية الشاعر الثوري لأنّها الموسيقى نفسها التي تنتج من خلال استعمال بحور الخليل المعروفة؛ أي أنّ البحور المشهورة في الشعر الثوري الجزائري هي نفسها تقريبا المشهورة عند الشعراء العرب القدامى³ لكن "الشعر الجزائري لم يُنسج على كل البحور، وإنّما اقتصر منها على ثلاثة عشر بحرا فقط، وهو في اقتصاره هذا لم يخرج عما هو مألوف في الحركة الشعرية العربية وإنّما سار على المنوال الذي انتهجه الواقع الشعري العربي في مختلف العصور والأمصار"⁴ فطبيعي أن يزن الشاعر الجزائري شعره الثوري ببحور الشعر المشهورة عند الشعراء القدامى وأن

محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، أي أن الإيقاع في الشعر يناظر الإيقاع الموسيقي من حيث التعاقب المنتظم للحركات والسكنات سواء كان ذلك يتأتى من الحروف، أو من الأنغام، ويرى ابن رشد أن الوزن يتم بالنبرات والوقفات التي تكون بين المقاطع والأرجل، وبالعقد؛ أي أن تكون حروف المصراع الأول مساوية لحروف المصراع الثاني. هذا التصور للتشابه بين الوزن الشعري والإيقاع الموسيقي يسلب الشعر خصوصيته وتميزه كفن قولي عن الموسيقى. الوزن الشعري يختلف عن الموسيقى، في أن المتلقي لا يتلقى في الشعر الكلمات كأصوات، في سياق معين، من خلال الأذن، بل يتلقاها أيضا كدلالات، ويتصافر إيقاعها الصوتي ككلمات ضمن سياق معين يعمل على إكسابها ظلالا، ويحرفها عما كانت تشكله كلمة مستقلة. أنظر: رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. ص: 171-173.

¹ أنظر: عبد الرحمن ألوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 71.

² أنظر: الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 114.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 297-298.

⁴ أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. صص: 15-16.

- ظل الشعر العربي ينسج على بعض البحور ويهمل بعضها الآخر، فقد دار الشعر الجاهلي على اثني عشر بحرا، والأموي حول سبعة، والعباسي حول ثلاثة عشر، ووصلت البحور في عصر الانحطاط إلى ثلاثة عشر بحرا، وقد عرف الشعر المصري المعاصر ثلاثة عشر بحرا، أما الشعر العراقي الحديث فقد بلغت فيه البحور أربعة عشر بحرا. أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 16.

يتخبر منها ما يراه مناسباً لموضوعه الثوري، نظراً لتقليده فنيات القصيدة العربية القديمة، في حين نجد الموسيقى الداخلية أو الإيقاع "صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته"¹ لذلك وجدت الموسيقى الداخلية بأنواعها الكثيرة مجالا خصبا في الشعر الثوري الجزائري واتخذت أشكالا مختلفة عند شعراء القضية وأدت تأثيرات متفاوتة، لا تظهر من هذه الناحية بين شعر ثوري وآخر، بل تتجلى واضحة بين مختلف قصائد الشاعر نفسه تبعا لاختلاف مواضيعها ولحالة الشاعر النفسية إبان قوله القصيدة ولشعوره الخاص إزاء ما طرحه² فكل قصيدة موسيقاها الخاصة بها والتي تنمو بطريقة خاصة أيضا، بحيث لا تتطابق مع موسيقى أية قصيدة أخرى وإن تشابهت أحيانا لأن أساسها الحالات الشعورية التي تتشابه ولا تتطابق³ ذلك أن الموسيقى الداخلية "تسير سير الشاعر وتُردد صدى أنفاسه وتلون رؤيته بجمال أصداؤها"⁴ فكل عمل شعري موسيقاه الداخلية حتى وإن كان المضمون متشابه؛ لأنها ترتبط ارتباط وثيق بالحالة الشعورية للشاعر الذي يُعبر عنها بأدواته الخاصة.

تنتج الموسيقى الداخلية في الشعر الثوري حسب الشيخ صالح عن تفاعل حالة الشاعر النفسية والفيزيولوجية معا، إذ ترتبط بدقات القلب وسرعتها وتباطؤها وبالزفير والشهيق ومختلف ردود الفعل غير الإرادية التي لا يمكن للشاعر أن يتحكم أو يتصرف فيها⁵، وهو في ذلك يستند إلى فكرة إبراهيم أنيس التي توضح كيفية تلاحم الحالتين النفسية والفيزيولوجية للشاعر من أجل إنتاج الموسيقى الداخلية حيث "نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمها، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا

¹ عبد الرحمن ألوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 79.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 297.

³ المرجع نفسه، ص: 305.

⁴ أنظر: عبد الرحمن ألوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 80.

⁵ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 312.

للحالة النفسية فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة وفي اليأس والحزن بطيئة حاسمة¹ وعلى الشاعر أن يُكَيِّف موسيقاه حسب حالته الشعورية ويسعى إلى تحقيق التناسب والتقارب والانسجام بينهما. ويرى الناقد أنَّ أصعب ما في دراسة النصوص هو محاولة تحليلها موسيقيا للإمساك بالخيط الدقيقة التي تنتظم من خلالها الصورة الموسيقية عند شاعر معين، وتلك الصعوبة تنجم أساسا من اختلاف الصورة الموسيقية من شاعر لآخر، بل من قصيدة لأخرى عند الشاعر الواحد² لذلك نجد أنواعا مختلفة للموسيقى الداخلية تتحكم فيها الحالة النفسية والشعورية للشاعر، فإذا كان الشاعر حزينا نقف في شعره على موسيقى ثقيلة تجعل السامع يعيش المشكلة عن طريق أذنه قبل أن يتأملها بفكره، وبالتالي يكون أكثر تهيؤا واستعدادا لتقبل ما يقوله الشاعر، وبالتالي أكثر تأثرا³، وقد ربط الشيخ صالح بين تحقق الموسيقى الداخلية في الشعر الثوري والتجربة الشعرية الصادقة؛ وفي نظره أنَّ الشاعر الصادق التجربة لا يمكنه أن يعبر عن تجربته دون أن تشي عن ملامحها موسيقاه⁴ فإذا لم تحدث فينا شحنة عاطفية حادة، معناه أن الشاعر غير صادق في تجربته الشعرية كون الموسيقى الداخلية لها علاقة بالحالة النفسية للشاعر وترتبط ارتباطا وثيقا بها، وتحققها متوقف على مدى صدق التجربة الشعورية التي يصعب التحقق من صدقها. ويرى الناقد أنَّه بالإمكان الاستدلال على توفر الموسيقى الداخلية من خلال الحكم على صدق التجربة الشعورية، إذا كانت التجربة صادقة فالموسيقى الداخلية متحققة لأنَّها من القضايا الشعرية الصعبة التتبع في العمل الشعري حتى الشاعر نفسه لا ينتبه إليها؛ لأنَّها لا تتأتى عن طريق المهارة أو الصنعة إنما تُصنع بطريقة لا شعورية، لذا فإنَّها تتطلب شروطا لتحقيقها في العمل الشعري.

¹ إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. ص: 175. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 312.

² يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 297.

³ المرجع نفسه، ص: 301.

⁴ أنظر: المرجع نفسه، ص: 312.

حدّد الشيخ صالح ثلاثة شروط لتحقيق الموسيقى الداخلية في القصيدة الثورية¹ وأشار إلى أنّه وفي حالة غياب أو إخلال بهذه العناصر يصعب تحقق الإيقاع الداخلي، فاشتراط مستوى إبداعي عالي لدى الشاعر إذ لا نقف على الموسيقى الداخلية حسب رأيه إلّا في أشعار العباقرة من الشعراء. ورأى ضرورة توافر الشعور الصادق بتجربة معيشة، إذ لا يمكن تكلفها أو التصنع فيها، وثالث هذه الشروط هو ترك مدة زمنية معينة تفصل بين معيشة التجربة الفعلية وبين التعبير عنها بالشعر، أي هدأة فنية لا مناص منها لنقل التجربة من طور الانفعال البدائي الأول إلى طور استبطانها ومعايشتها وجدانيا وهي مرحلة نقلها إلى الآخرين عن طريق اللغة، فليس بمقدور الشاعر أن ينقل التجربة الشعورية بنجاح وصدق لحظة معاشته إياها، لأنّ الانفعال يشلّ الملكات العقلية كما يرى علماء النفس، ولا أن ينقلها بعد فترة طويلة بصدق لأنّ التجربة تكون قد خفت حدتها وأصبحت لا تحتل مركز وجدان الشاعر كما كانت من قبل وإنّما أصبحت مجرد ذكرى هذه الشروط التي وضعها ناقدنا لتحقيق الموسيقى الداخلية هي لب نظرية التعبير الرومنسية خاصة عند وردز وورث Word's Worth الذي قدّم مفهوما للشعر والشاعر وشرح له كيف يعبر عن تجربته الشعورية، حيث الذات الشاعرة تخلق الموضوع الشعري والشعر تدفق تلقائي للمشاعر والانفعالات التي إذا "لم تُسجّل في نفس اللحظة، فإنّها تفقد جدتها وحدتها وحيوتها"² الأمر الذي ينعكس سلبا على التجربة الشعورية للشاعر، لقد توصل ناقدنا إلى غياب التطابق بين الموسيقى الداخلية والتجربة الشعورية في الشعر الثوري الجزائري ووجد السبب غياب الهدأة الفنية، كون الشاعر الثوري عبّر عن الحادثة وهي مازالت ساخنة ولم يمهلها مدة زمنية حتى تختمر في نفسه ويجد لها أدواتها الفنية التي تعبّر عنها³ فناقدنا يعي أنّ الشاعر "لا يبدأ في كتابة القصيدة إلّا عندما تتوافر لديه

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 312.

² تنبيل راغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، الفجالة، دت. ص: 19-20.

³ يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 313.

تجربة في حاجة إلى أن تتجسد في شكل قصيدة¹ والثورة الجزائرية مازالت لم تستحل إلى تجربة، فعلى الشاعر أن يتمهل قبل البدء في الكتابة عنها فلا الأداة تُسعفه ولا نفسيته، إذ يؤكد نقاد الشعر في الجزائر أنّ "انعدام الأمن وفقدان الاستقرار وما يغشى النفس الإنسانية على أثرهما من خوف وقلق واضطراب، لمن أشدّ العوامل تعطيلا لكل انفعال مبدع"² وفي هذا تبرير لغياب الإبداعية في الشعر الثوري الجزائري الحديث.

الناقد الشيخ صالح على وعي تام بنظريات نقد الشعر الحديثة ومبرره قريب من التوضيح الذي قدّمه إليوت عن مفهوم الشعر الذي يراه "عبارة عن إعادة تجميع ومزج الانفعالات المضطربة عندما يكون الشاعر قد فرغ من الإحساس بها، وبدأ مرحلة الهدوء والالتزان التي تمنحه من حدة الوعي ما يمكنه من تنظيمها داخل شكل فني"³ وهو بهذا المفهوم قد دحض مفهوم وريدز وورث للشعر. رغم أنّ الشاعر الثوري قد يكون ذا مستوى إبداعي عال وعاش تجربة شعره بصدق لا مثيل له لكنّه فشل في تحقيق الموسيقى الداخلية لقصيدته الثورية؛ لأنّ الموسيقى الداخلية معطى لا شعوري لا تتأتى عن طريق الصنعة والمهارة وإنّما بطريقة لا شعورية لا ينتبه إليها حتى الشاعر نفسه⁴ تتحكم فيها الحالة الشعورية للشاعر ولاوعيه وأحيانا لا تكون لدى الشاعر أية فكرة عن التجربة التي تتطلب تعبيرا إلّا بعد انتهائه من التعبير عنها وتجسيدها في قصيدة، فإنّ ما يرغب في قوله لا يتمثل أمامه في غاية محدّدة تبتكر الوسائل والأدوات لتحقيقها وإخراجها إلى الوجود، فالغاية لا تتبيّن إلّا بعد أن تتشكل القصيدة في ذهنه أو على الورق⁵ لأنّ الهدف الأساسي للشاعر هو خلق القصيدة، وبالتالي لا ينتظر ويتمهل حتى تختمر التجربة في ذاته ويتأتى له الوعي الكامل ثم يبدأ في تشكيل قصيدته، وإنّما تأتيه دفعة واحدة لا ينته

¹نبيل راغب. النقد الفني. ص: 26.

²أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 123.

³نبيل راغب. النقد الفني. ص: 19.

⁴أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 313.

⁵نبيل راغب. النقد الفني. ص: 27.

الشاعر ويستفيق حتى تنتهي في شكل فني. لقد جعل الشيخ صالح الموسيقى الداخلية مقياس التجربة الشعورية الصادقة مسئلتها نظرية ريتشارد الذي يرى أنه "إذا لم يكن تنظيم الألفاظ في نتاج الشاعر نابع من تنظيم حقيقي في التجربة، أي إذا كان صادرا عن مجرد معرفة بصناعة الشعر ورغبة في نظمه ليس غير، فإنّ الفحص المباشر لهذا النتاج سيفضح حقيقته وسيكشف لنا الإيقاع أمره كما هي عادة الإيقاع أن يفعل في الشعر، فليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، وإثما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكوّنه، والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالا صادقا ولهذا فهو أدق دليل على نظام النزعات"¹ ويكون اللفظ وسيلة الإيقاع الصوتي ف"الألفاظ أوعية جميلة تحتضن الهمسات والأناث وتحشد الثورة والهباج، بما تختزن في ذاتها من ظلال ورؤى وإشعاع، والشاعر الحق يدرك أبعاد الكلمة وسحرها وهو إذ يتخيرها يهبها من ذاته طاقة جديدة"² ويلونها بحالته الشعورية فتنتج موسيقى متناسبة معها لا تتأفر ولا تضاد بينهما، وفي هذا القول تأكيد على ضرورة ربط التجربة الشعرية بالإيقاع الشعري؛ لأنّ غياب الصدق في التجربة الشعرية يكشفه الإيقاع الموسيقي.

لقد استعان الشيخ صالح بنظرية ريتشارد في تحليل موسيقى الشعر الثوري الجزائري للوقوف على مدى توافر الموسيقى الداخلية فيه، لتأكّده من صدق التجربة الشعرية عند الشاعر الثوري، واتخذ صدق الأديب في تجربته مقياسا لتوفر الإيقاع، وناقدا استوعب نظرية ريتشارد في النقد واستثمرها بطريقة عكسية، فصاحب النظرية انطلق من شكل الخطاب لتجلية صدق المضمون وناقدا من صدق مضمون الخطاب وقف على توافر قضية شكلية تتحكم في صدق التجربة من منظور ريتشارد، وتوصل ناقدا اعتمادا على صدق الشعر الثوري الذي آمن فيه الشاعر الجزائري بالثورة وتفاعل

¹ ريتشارد. العلم والشعر. ص: 48-49. نقله يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 313.

² أنظر: عبد الرحمن ألوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 81.

معها حتى أصبحت جزءا من كيانه، إلى أن الشعر الثوري يحتوي على موسيقى داخلية ثورية معبرة نتيجة صدق الشعر الثوري واكتشف أنه صدق ليس على درجة واحدة؛ لأنه ليس على مستوى واحد من بروز الموسيقى وتجليها، ووضح أنّ القصائد الثورية التي تظهر فيها الموسيقى بشكل باهت لا يدل على الحدة والقوة الثوريتين لا ينقصها صدق الشاعر في تجربته بل تنقصها الهدأة الفنية المطلوبة، لأنّ الشاعر الثوري الجزائري لم ينشئ قصائده تلك في مرحلة تعمق التجربة في الوجدان وإنما أنشأها في مرحلة الانفعال العنيف أو بعدها بكثير¹ ونظرا لظروف الشعر الثوري الجزائري الطبيعي أن يُفقد "الجو الملائم الذي يساعد المفكرين والأدباء على عمليتي التأمل والإبداع"² فالهدوء الفني شرط أولي لتحقيق التناسب بين الموسيقى والموضوع، والثورة الجزائرية وأحداثها المتتالية حالت دون أن يُجود الشاعر أدواته الفنية ويحقق موسيقى داخلية تتماشى وحدة الثورة وقوتها. ربط ريتشارد الحالة الشعرية للشاعر بالإيقاع الشعري ولقد استلهمها الشيخ صالح لكنها ليست نظرة حديثة، فقد أشار أرسطو في كتابه فن الشعر إلى قضية الوزن والإيقاع والقضايا النقدية الأخرى وتبعه شراحه أمثال ابن سينا وابن رشد والقرطاجني وأثاروا الكثير من قضايا نقد الشعر.

وقف الشيخ صالح على خصائص فنية للشعر الثوري نتيجة استعانتة بمكوّن بنيوي هو الموسيقى واتخذ من القصيدة العمودية الثورية أدواته في تأمل الصورة الموسيقية وتوصل إلى أن القصيدة الجزائرية الثورية تتوافر على موسيقى داخلية تكشف بدورها عن صدق التجربة الشعرية الجزائرية، رغم تأكيد مختلف نظريات الشعر أن الخطاب الشعري العمودي لا يقوم موسيقيا إلاّ على وحدة البيت لأنّ "القصيدة العربية تنتهج وزنا واحدا متحدا بنغماته وألحانه وتختتمها بإيقاع مترنم، ينهي وحدة البيت ليُفسح لبيت آخر يليه"³ وبهذا يكون البيت فيها هو الوحدة الموسيقية التي تتكرر برتابة دون تغيير، وأنّ القصيدة

¹أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 313.

²محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. صص: 123.

³أنظر: عبد الرحمن ألوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 41.

منه لا تخضع موسيقيا لحال الشاعر النفسية ولا لتجربته الشعورية التي يعبر عنها بل تخضع لموسيقى البحر الجامد المتحجر، وبهذا تكون القصيدة الثورية العمودية قد فتحت مجالا لإعادة النظر في قضية غياب الموسيقى الداخلية من القصيدة العمودية، ويعترف الناقد بصعوبة إيجاد وحدة بين المضمون والموسيقى في الشعر الخليي غير وحدة البيت، والسبب يرجع إلى النظام الهندسي الثابت الذي يفرضه الوزن، وفي اعتقادنا أن تحطيم وحدة البيت وتحقيق وحدة شاملة للقصيدة أو على الأقل لعدد من المقاطع والأبيات تتأتى لشعراء مبدعين، أمثال شعراء الثورة¹ أما الشعراء العرب القدامى وأتباع القصيدة العمودية لا يمكن لهم بأي حال من الأحوال تحقيق وحدة موسيقية للقصيدة؛ لأنّ "الكلمة، أو بيت الشعر، يحتوي في ذاته قيمة موسيقية خاصة، والغرض لا يُشار إليه إلا بصورة تلميحية"² الأمر الذي يصعب معه تحديد وحدة شاملة للقصيدة لتوافرها على وحدات موسيقية متنوعة نشأت عن الموسيقى الخاصة بكل بيت كونه يشكّل وحدة موسيقية، وهذا أمر يُؤكّده مختلف نقاد النقد الحديث، فالقصيدة في "شكلها التقليدي ومن ناحية الشكل الموسيقي تكرر للوحدة الأولى التي تتمثل في البيت الأول منها فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة، فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية"³ ونقادنا رغم استثماره لهذه النظرية لإثبات توافر الشعر الثوري العمودي على الموسيقى الداخلية، يرى أنّه من الصعب اتخاذ الإيقاع مقياسا لتجلية صدق التجربة على اعتبار أنّ جزء لا يستهان به من الشعر العربي يفقد تلك الموسيقى ولا يمكن تصنيفه ضمن الشعر الخال من الصدق في التعبير⁴ على اعتبار أن هذا الشعر تهيكّل على البناء العمودي.

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 315-316.

² فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ص: 281.

³ عز الدين اسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ص: 77. نقله يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 315.

⁴ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 312.

خُصّ الشيخ صالح واستيعابا منه لمختلف التنظيرات التي تقرّ بغياب الموسيقى الداخلية من القصيدة العمودية المنبئية على وحدة البيت إلى الإقرار بأنّ الوحدة الموسيقية للقصيدة الثورية الجزائرية نادرة في الشعر الثوري الجزائري ويستبعد أن تكون قد توافرت عند أي شاعر جزائري ثوري، كل ما وقف عليه بخصوص الإيقاع هو ما وفرته وحدة المقطع الذي يجمع أبياتا عدة دون أن تشمل القصيدة كلها، رغم هذا فقد حققت القصيدة الثورية العمودية حسب ناقدنا إيقاعا ووحدة موسيقية عجزت عن تحقيقها القصيدة الحرة التي تعتمد التفعيلة، وحتى قصيدة النثر التي تتخلى عن كل القيود ليسهل عليها التعبير عن موسيقى النفس وإيقاع الموضوع أخفقت في توفير الجانب الإيقاعي¹ ويكشف إقرار ناقدنا بتوافر القصيدة الثورية الجزائرية على الإيقاع، أنّه على وعي بوجود "موسيقى صوتية داخل الأوزان الشعرية المعروفة، ما على الشاعر إلّا استغلالها حتى يخلق إيقاع باطني ينضاف إلى الإيقاع الخارجي ويُقويه، ولا يتحقق ذلك إلّا عن طريق حساسية الشاعر الفنية واللغوية، هذه الحساسية هي التي تجعل الشاعر يختار نمط صوتي ما يلبث أن يُغيّره تبعا لتطور الموقف الشعري"² مما يعني أنّ القصيدة الثورية تتوافر على نوع من الموسيقى له علاقة بالتعبير والإيحاء؛ إذ يتصف الشعر الثوري بـ"الموسيقى التعبيرية أو التصويرية"³ كما نادت بها الرمزية وتحقق الموسيقى الإيحائية التعبيرية ليس بالأمر السهل هو "أشق من السير على الأوزان التقليدية، لأنّه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيّمها الجمالية، ووقفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها"⁴ وهذا ما يُعرف بالإحساس بالأصوات ودقة توزيعها في البيت الشعري الناتج عن التأثير بالمذهب الرمزي والذي يُطالب الشاعر أن يقدم هندسة صوتية يراد بها تجاوز الدلالة الوضعية للكلمة والرجوع بها إلى عهدها الأول يوم كانت بنت التفاهم

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 316.

²أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 355.

³يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 309.

⁴محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 448.

البدائي، مجرد أصوات تتساوى في الجوهر وشكل الجوهر مع الشيء المقصود إظهاره¹ وقد ثقف الشاعر الجزائري التراث العربي وانفتح على الخطاب القرآني مما ساعده على تحقيق موسيقى إيحائية يصف الشاعر عن طريقها "ما لا يوصف من المشاعر وأحوال النفس، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية، وهذا ما دعا إليه المجددون في أوزان الشعر العربي في العصر الحديث"² وبالرغم من أن الشاعر الثوري الجزائري لم يُحاول استثمار ما نادت به الدعوة إلى تجديد الأوزان وحافظ على الوزن الخليلي وبالرغم من أن "الأوزان التقليدية تُكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو إضعافها بُغية مطابقة هذه الأنماط الموسيقية الثابتة"³ إلا أنه استطاع وصف مشاعره تجاه القضية الجزائرية وأوحى بها إلى شعبه.

4- الجرس:

يطلق الكثير من الباحثين مصطلح الجرس الموسيقي على "موسيقى الكلمات والحروف لا البحور"⁴ فالجرس نوع من أنواع الإيقاع لكن وسيلته ليست البحور والأوزان وإنما الحروف والكلمات، فعلى الشاعر أن يستغل "الطاقة الصوتية للحروف والكلمات والجمال، ويمتلك حاسة موسيقية تُعينه على تذوق ما في هذه الجملة الشعرية من خصائص"⁵ حتى يتحقق لشعره الجرس الموسيقي الذي ينشده والذي ينشأ من "طبيعة الحروف التي تنتظم في كلمة، بما أنها منطوقة، وتأخذ سياقاً خاصاً في مجموع الكلمات"⁶ الكلمات⁶ يُحدده وقع الحروف والكلمات على الأذن التي تتطلب "سيطرة صفة صوتية معينة، كالخفوت في حروف الهمس، كالشدة في الحروف الانفجارية، الأمر الذي يُستبعد

¹ أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 352.

² محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 445.

³ أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 341.

⁴ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

⁵ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 197.

⁶ محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 26.

معه أن يحمل الجرس معنى الرتوب أو التردد المنتظم كما هو في الإيقاع¹ ولا تتم السيطرة الصوتية التي يتطلبها الجرس إلاّ من خلال تماثل و"تجانس الأصوات مع دلالة العبارة، ويُعرف تماثل الأصوات هذا بالإيقاع الداخلي² وينتج عن "مخارج الحروف، وتآلف الألفاظ والكلمات"³ أي "جرس الكلمة وتجانس الأصوات وتجاوب الدلالة الفكرية مع الإيقاع اللفظي لها"⁴ ولا يُدرك الجرس إلاّ عن طريق حاسة السمع الأذن، بينما الإيقاع نظام للتكرار والتقابل يدخل حتى مجال الأفكار وبذلك يتدخل الفكر في عملية إدراكه وتذوقه، إلى جانب الأذن⁵ ويحمل الإيقاع معنى التكرار والتقابل المتوازن لأنّ الأصوات تخضع "لنظام صوتي متكرر موحّد مثل أوزان الشعر، ومثل العبارة الخاضعة لنمط موزون"⁶ في حين نجد الجرس يتطلب نوع من التجانس والتماثل بين الأصوات ويكون الجرس الذي يُدرك بحاسة السمع هو جرس صوتي، أما الجرس الذي يُدرك بواسطة الذهن فهو جرس الأفكار التي تكون وسائل إيقاعها غير صوتية، فنظرا لأنّ الموسيقى الداخلية تنشأ من الوسائل الصوتية والغير صوتية أيضا الجرس يتنوع بتنوع وسائل الإيقاع.

وقف الشيخ صالح من خلال معاينته للشعر الثوري الجزائري على سيطرة حرف الراء في قافيته يليه حرف الدال والنون والميم بنسبة واحدة تقريبا ثم يأتي حرف الهاء في درجة الثالثة⁷ إذ "لاحظ المحدثين أنّ اللام والنون والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي"⁸ ويعتمد الشعر الثوري الجزائري على السماع كمقياس لقياس مدى استجابة

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

² محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 27.

³ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص 194.

⁴ محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 27.

⁵ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 295.

⁶ محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 27.

⁷ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 299.

⁸ أنظر: إبراهيم أنيس. الأصوات الصوتية. ص: 88.

المتلقي الذي يلجأ إلى هذه الحروف لما تحمله من وضوح يتطلّبه المضمون، وحسب ناقدنا هذا أمر عادي لأنّه يوجد عند أغلب الشعراء، فأكثر الحروف ورودا في القافية في الشعر العربي هي الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال¹ وهي من حروف القفلة كما رواها القدماء² والشاعر الثوري مقلّدا لأوزان الشعر العربي وقوافيه فاتخذ من هذه الحروف قوافيه قوافيه لأنّها تتماشى مع مضمونه الثوري، إذ "يجود حرف القاف في الشدة والحروب"³ والمتصفح للشعر الثوري الجزائري يُلاحظ تواتر حرف القاف انفجاريا مُحدثا القفلة التي يتصف بها لترسل في شدة إلى المتلقي وتتضافر مع باقي الدلالات لزيادة شحنة الإصرار والتشبيث⁴ مما يدل على الشدة والحرب، ويجود حرف "الدال في الفخر والحماسة"⁵ وهو حرف "انفجاري مجهور شديد يُحدث قفلة ويحمل إلى المتلقي شدة انفعال المتكلم واندفاعه وحجم غضبه، في صورة تتأجج قوة وعزما وتتقد حماسة وشدة"⁶ مما يتماشى مع غرض الفخر والحماسة، ومع هذه الإمكانية التي تُتيحها الحروف يغيب القانون الذي يربط حروف القوافي بموضوع الشعر، كل ما هنالك أنّه لوحظ أن الشعر الثوري الجزائري تغلب على قافيته الحروف التي تتماشى مع الثورة والحماسة ويرى غنيمي هلال أنّ هذا الرأي إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق، لأنّ الحروف تختلف في موسيقاها تبعا لحركتها وللحروف والحركات قبلها⁷ وسيطرة حروف بعينها في الشعر الثوري الجزائري الجزائري يعني سيطرة صفة صوتية واحدة، الأمر الذي يسمح بتحقيق الجرس الذي يدرك بالأذن فقط مع احتمال تحقّق جرس الأفكار ف"إذا كان الموضوع يستوجب الصرامة والجدة ويتطلّب لهجة حازمة حاسمة، فإنّ جرس الألفاظ والكلمات أيضا يستطيع أن يشيع أمثال

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 299.

² أنظر: إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: 82.

³ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 18.

⁴ أنظر: خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 19-20.

⁵ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 18.

⁶ أنظر: خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 15-16.

⁷ أنظر: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 443.

هذه المعاني¹ وانطلاقا من فكرة بوب Alexander Pop التي يرى فيها أنّ الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى، وأراد الشيخ صالح أن يقف على تحقق هذه الفكرة في الشعر الثوري الجزائري؛ فلو تحققت مقولة بوب في الشعر الثوري حسب الناقد سنلاحظ نموا خاصا لكل قصيدة ثورية على حدى، هذا النمو الخاص نجده حتى في قصائد الشاعر الواحد واهتدى ناقدنا إلى طريقة إجرائية تمكّنه من الوقوف على مدى فاعلية الموسيقى الشعرية في تجلية المضمون الشعري فرأى أنّه لا مناص من التعرض لأكثر من قصيدة ثم مقارنة الصور الموسيقية الخاصة بكل منها لمعرفة مواطن الاتحاد أو الاختلاف، وبالتالي التوصل إلى مدى تحقيق تلك الموسيقى الالتحام والانسجام بمضمون القصيدة وحالة الشاعر النفسية² ومن هنا يتضح أنّ الموسيقى القادرة على تجلية معنى العمل الشعري هي الموسيقى الداخلية لارتباطها بالحالة النفسية للشاعر لكن يمكن أن نستدل على الموسيقى الداخلية المرتبطة بالمضمون الشعري من شكله.

ربط الشيخ صالح بين شكل العمل الشعري ومضمونه للوقوف على موسيقى النص الداخلية من خلال المقارنة التي عقدها بين شكل النص ومضمونه الثوري وتوصل من خلال تحليل قصائد ثورية للشاعر الجزائري، إلى أنّ مضمون القصيدة الثورية مضمون قوة وتحد أبعد ما يكون عن الشكوى والتذمر والأنين، لذلك سيطر على جو القصيدة العام طابع حماسي مندفع وسيطرت على ألفاظها قوة جعلتها تتصف بالشدة، لشدة حروفها وصيغها فأغلب الحروف حروف انفجارية، وهي الأكثر ترددا في ألفاظ الشعر الثوري، ولما عاين صيغ الألفاظ وجدها قد وردت أغلبها بصيغة المبالغة بالنسبة للأسماء وبصيغة التضعيف بالنسبة للأفعال³ من هنا نتعرّف على خاصية شكلية تميز الخطاب الشعري الثوري، فبمجرد ما نقف في عمل شعري على ألفاظ تتصف بالشدة ومخارجها انفجارية وترد هذه الألفاظ إذا كانت أسماء بصيغة المبالغة وإذا كانت أفعال

¹أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 195.

²أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 305.

³أنظر: المرجع نفسه، ص: 307.

نجدها مضاعفة، مباشرة يتجلى لنا أنّ مضمون الخطاب الشعري ثوري؛ إذ ينجر الشاعر الثوري وراء "الكلمات التي تحمل في طياتها شحنات موسيقية حادة، وهذا بدافع الموقف النفسي المتحمس الذي يدفع الشعراء غالبا إلى اختيار الكلمات العنيفة القوية"¹ لتحقيق جرس موسيقي حاد يُميّز شعرنا الثوري من خلال النسق الصوتي، غير أنّه جرس موسيقي "ليس على درجة واحدة من بروز الإيقاع ووضوحه"² إلاّ أنّه ومن خلال "النسق الصوتي الشامل نستطيع أن نتّثل المرح أو الحزن، والهدوء أو الغضب، والحنين أو الشكوى"³ ونتعرّف على الموقف النفسي للشاعر، والملاحظ أنّ ناقدنا قد ركّز على بروز الجرس الصوتي في الشعر الثوري الجزائري دون الاهتمام بالجرس الذي تُحدثه الأفكار رغم أنّ شعرنا الحديث يتمركز حول فكرة واحدة تقريبا.

الشيخ صالح على وعي بفاعلية الموسيقى الداخلية ودورها الهام في شعر الثورة وقد اعتبرها أهم الأدوات الفنية وأبرزها على الإطلاق، وهذه الظاهرة ستلقي بعض الضوء على جوانب من شاعرية الشاعر وتساعد على اكتشاف بعض أسرار الإبداع عنده⁴ أي أنّ الموسيقى الشعرية تُظهر "روح الشاعر وفنّه؛ لأنّها أثر لكل العناصر المتجمعة في الشعر من عواطف ومشاعر وأفكار وأخيلة"⁵ وقد ربط ناقدنا الموسيقى الداخلية بالحالة الشعورية للشاعر واعتبرها مقياسا يُساعد على معرفة مدى صدق الشاعر وعواطفه ومدى معاشته للتجارب التي يعبر عنها؛ فهي مرآة الوجدان ومن الصعب جدا أن ترسم عليها صورة غير الصورة الحقيقية للشعور وهي بهذا أداة في يد الناقد يميّز بها الشعور الصادق من الزائف والمتكلف⁶ أي أنّ الموسيقى هي "تعبير عن الصدق في الإحساس والأصالة في الفن"⁷

¹ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 227.

² يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 309.

³ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 197.

⁴ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 311.

⁵ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 197.

⁶ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 311.

⁷ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 197.

وناقدا يدرك أنّ الإمساك بموسيقى الشعر وجرسه هو إمساك بمشاعر الشاعر وشاعريته فهي كاشف حقيقي عن الصدق الفني للشاعر، والمتمعّن في الشعر الثوري الجزائري يجده مرآة عاكسة لصدق الشعور وللحقيقة المعبر عنها نظرا لاستناده على الواقع، مما يعني أنّ "الروح المحافظة لم تمنع من بروز بعض المحاولات لتجديد التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري"¹ غير أنّ مختلف نقاد الشعر الثوري في الجزائر أهملوا الموسيقى الداخلية ظنا منهم أنّها تتماشى مع خطاب الشعر الحر، على اعتبار أنّ خطاب الشعر الثوري الجزائري تشكّل عموديا فقاسه النقاد في ضوء عمود الشعر.

¹ المرجع نفسه، ص: 199.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: الشعر الديني والإصلاحي والصوفي في ميزان النقد.

أولاً: الشعر الديني الجزائري في ميزان النقد:

1- خطاب القصيدة الدينية.

2- بناء القصيدة الدينية.

3- الوحدة في القصيدة الدينية.

ثانياً: القيمة الإيقاعية للشعر الديني الجزائري:

1- الوزن والقافية في الشعر الديني الفصيح.

2- الوزن والقافية في الشعر الديني الملحون.

3- الوزن والقافية في الشعر الإصلاحي الجزائري.

4- الوزن والقافية في الشعر الصوفي الجزائري.

ثالثاً: القيمة البلاغية للشعر الديني الجزائري:

1- بنية الصورة والأسلوب في الشعر الديني الجزائري.

2- بنية الصورة والأسلوب في الشعر الإصلاحي.

3- بنية الأسلوب والصورة في الشعر الصوفي.

الشعر الديني والإصلاحي والصوفي في ميزان النقد

أولاً: الشعر الديني الجزائري في ميزان النقد:

1- خطاب القصيدة الدينية:

حاول عبد الله ركيبي أن يعرض الخصائص الفنية في شعر المدائح من خلال معانيته لقصائد المديح الديني الجزائري حتى تكتمل صورة هذا الشعر في الجزائر خاصة¹ دون الأخذ في الاعتبار صورته في باقي الأقطار العربية الأخرى، نظرا لظروف الجزائر الخاصة في الفترة التي أُستحدث فيها خطاب القصيدة المدحية ويرى الناقد أن المدائح النبوية تيار يمثل ظاهرة في الشعر الجزائري الحديث، الأمر الذي جعله يعتبر دراسته ضرورية للتعرف على شكل القصيدة المدحية وأسلوبها ومضمونها² ويوحى إلينا رأي ركيبي أنّ المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث قد اكتسبت ملامح شكلية جديدة تغيّر معها شكلها الفني نظرا لارتباطها بالحركة الإصلاحية و"تخلصت القصيدة من بعض الخصائص التقليدية، وبرزت فيها جوانب شعرية تجديدية، بنية ولغة، وصورة، وتشكيلا موسيقيا"³ لكن ما أراده ناقدنا من خلال معانيته لقصائد المديح الديني الجزائري هو التعرف على مضمونها والمعروف أنّ "المضمون الأصلي للمدحة النبوية هو مدح النبي(ص) وشعراء المدح النبوي أضافوا إلى أشعارهم قيما اقتضتها طبيعة شخصية الرسول(ص) لذا يجب أن يأتي الشعراء بأشعار ذات قيمة مدحية لا يشاركه فيها سواه"⁴ الأمر الذي يوحى أنّ المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث تختلف من شاعر إلى آخر، وهذه ميزة

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 206.

²أنظر: المرجع نفسه، ص: 52.

³محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 4.

⁴أنظر: فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ط1. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة. 2010. ص: 153.

اقتضتها طبيعة المضمون التي تطالب الشاعر التعبير عن حبه للرسول(ص) وآل بيته وكل ما يتعلق بسيرته بأدوات فنية خاصة بكل شاعر لا يشاركه فيها غيره ولا يمكنه أن يستعيرها كأداة.

اتخذ الشاعر الجزائري من مدح الرسول(ص) وسيلة للتعبير عن قضايا المجتمع الجزائري الذي كان يتخبط فيه جراء الاستعمار، وقد تحقق للشعر الديني هذا التحول والتغير في وظيفته لما تملكه شخصية النبوية من "قابلية التحول الذي يحققه تميزها التاريخي، مما يمكنها فنيا من التعبير عن القضايا المعاصرة"¹ أيضا الحرب والاستعمار "ومثل هذه الأجواء القلقة تلهب الحس الديني وتدفع الناس إلى التفاعل مع النصوص المؤلفة حول هذا المعنى"² ينضاف إلى أسباب عودة الشعر الجزائري الحديث إلى المدائح النبوية على أنه "الفن الشعري الصادق الذي لا يخالطه رياء ولا يشوبه ريب"³ لجأ إليه الشاعر الجزائري لأته في أمس الحاجة إلى فن شعري يعبر عن كيانه الداخلي، فلم يجد غير هذا النوع من الشعر الديني الخالص الذي كان قبلة الشعراء جميعا؛ إذ "يأتي النص الديني رغم اجترارته ليضيف إلى المعنى العام للقصيدة امتدادا دلالي، ومدلولا رمزيا وثيق الصلة بذلك الإطار العام، سواء بدا في شكل صورة جزئية أم إشارة بسيطة"⁴ فالشاعر الجزائري الحديث على وعي بإمكانات الشعر الديني الذي لا يُضيره تداوله وتكرار بنيته عبر العصور، حيث اتخذ الشعراء كوسيلة للتعبير عن أحوال مجتمعاتهم السيئة وعن "مشاعرهم وآلامهم وآمالهم ولطلب الراحة والطمأنينة لنفوسهم المضطربة بسبب

¹ أنظر: آمنة بلعلي. أبجدية القراءة النقدية. ص: 5.

² محمد زكريا عناني. الموشحات الأندلسية. ص: 47. نقلته عن فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 95.

³ فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 105.

⁴ أنظر: آمنة بلعلي. أبجدية القراءة النقدية. ص: 29.

الهزات العنيفة التي تعرّض لها المجتمع العربي والإسلامي¹ فمضمون المدائح النبوية له دور أساسي في عودة شعراء العصر الحديث له، لما في الدين من قوة يستغلها الأدب لتحريك النفوس وإيقاظها وتهذيبها ورسم مخططات نهوضها وبث رسالة اجتماعية ودينية وسياسية وكذا أخلاقية، سبق للدين وأثبت قدرته على تحقيقها، و"الموقف الديني عند الشاعر لا بدّ أن يرتبط بعالم خاص، وحالة نفسية معينة"² وهذه ميزة الأدب الديني الذي لم يخل أي أدب أمة من الأمم منه، كما "يعود اتساع الشعراء في نظم المدائح النبوية إلى الصراعات السياسية والمفاسد الاجتماعية والمجادلات الدينية"³ ومخاطرها على الدين الإسلامي الذي يعتبر أهم مقوم يستهدف من قبل المستعمر، فلم يجد مثقفو الأمة غير فن المديح الديني يقوم بمهمة الدفاع عن مقدّسات الأمة والحفاظ عليها من الضياع؛ إذ يقودنا إدراك جوهر الدين ولا سيما الدين الإسلامي إلى إدراك "قيمة الأجواء الدينية وأهميتها بالنسبة للفنان الأصيل، وما تتيحه من فرص ممتازة للتعبير عن تأملاته وانفعالاته"⁴ التي وإن كانت ذاتية فهي ليست فردية، وإنّما تُعبّر عن نزعة جماعية كما نادت بها المدارس الأدبية الحديثة خاصة الرومنسية التي أعلنت من قيمة الذات الإنسانية، وبالتالي فالشعر الديني الجزائري عبّر عن طموحات الشعب الجزائري واستعان بأداة فنية وإن كانت قديمة، فإنّها استوعبت مضمون جديد استعان بالدين لتحقيق أهداف الشعوب وطموحاتها.

أشار ركيبي للجانب الفني في المديح النبوي ووجده ضعيفا ضامرا، وأرجع السبب للمضمون الديني الذي يكون خالصا وهادفا للتبرك والتقرب للرسول(ص)

¹فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. صص: 115-116.

²علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. تطور الشعر العربي الحديث في العراق - اتجاهات الرؤيا وجمالية النسيج - منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب الحديثة. 1975. ص: 33.

³أنظر: فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 116.

⁴علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 33.

ولقد استدلّ ناقدنا على عدم الاكتمال الفني لقصيدة المديح النبوي بغياب الجانب التخيلي والتصويري، لأنّ استناد الشاعر يكون على السيرة النبوية التي كلها حقائق لا تحتاج إلى اللجوء إلى الخيال؛ الأمر الذي لا يساعد على تبلور الصورة في الذهن أو اختمار التجربة في نفس الشاعر ووجدانه¹ "ما يهمننا من قضية الشعر الديني ارتباطه بمشاكل الإبداع والخلق الفني"² ووجد ركيبي في الشعر الديني الجزائري قصائد المديح كلّها لا جديد فيه، سواء من ناحية الصياغة أو الشكل، لسبب واحد أنّها تكرر لما ذكره الشعراء في هذا المجال، حديث عن أوصاف الرسول عن آياته أو شفاعته به وتوسل له³ لكن الشاعر الجزائري استطاع أن يُحوّره ونزل به إلى الواقع حيث أدى وظيفة اجتماعية وأرهص بقيام الثورة.

2- بناء القصيدة الدينية:

لاحظ ركيبي اختلاط أشياء كثيرة في المدائح النبوية الحديثة نظرا لتعرّض الشاعر في القصيدة الواحدة لجمال الرسول الظاهر أو لصفاته النفسية، وقد يتعرض فيها إلى معجزاته أو إلى التوسل به شأن مفهوم القصيدة في هذه الفترة⁴ لكن لا يفهم من هذا أنّ اختلاط المواضيع في القصيدة المدحية أمر مستحدث، فقد تناولت قصائد المديح موضوعات ومضامين متنوعة وعلى طرائق مختلفة⁵ حيث يُمهّد

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 85.

²علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 32.

³أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 105.

⁴المرجع نفسه، ص: 52.

⁵فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 153.

المنتبّع لمختلف الشعر الديني الجزائري الذي كتب في مدح الرسول(ص) يجد أن: بعض الشعراء مدحوه بصورة تقليدية مثلما جرت عليه العادة في مدح ساداتهم، وبعضهم مدحوه مدحا دينيا لمكانته السامية... وبعضهم مدحوه مدحا خلقيا، وبعضهم أظهر أثره في البشرية، وبعضهم حرص على إظهار مناقبه ومعجزاته وبيان مواطن العظمة في سيرته، ونظم آخرون قصائد يتشوقون فيها إلى زيارة مقامه الكريم، وبعضهم نظموا قصائد يتبركون بآثاره الكريمة...

الشاعر للحديث عن هذه الشمائل المحمدية التي يتغزل فيها وفي جمالها ولا يذكر النبي(ص) إلاّ بعد أن يكون قد استوفى شوقه وعبر عن حبه ولهفته له، فينتقل للحديث عنها ويذكر بأنّها شمائل تنعش النفس وأنّه متعلق بها منذ أن كان صبيا وهي غنيمة لمن يتوسل بها وزاد له، ويبدأ الشاعر الجزائري قصيدته المدحية بمقدمة فيها حديث عن جمال الرسول في أسلوب أشبه ما يكون بالغزل الصوفي، فهو يتساءل عن هذا الجمال الذي تهفو إليه نفسه ويشتاق إلى المواطن التي درج عليها الرسول والتي كانت منبت هذا الجمال¹ ويتضح أنّ المواضيع المختلطة تمت بصلة للموضوع الرئيس وهو مدح الرسول(ص).

يشبه أسلوب المقدمة في القصيدة المدحية الأسلوب الذي يتخذه الصوفي في تغزله بالذات الإلهية، وهو أسلوب يشترط فيه مقاييس وقواعده تضبطه، ومن ثمّ تتضبط معه المقدمة الطللية في المديح النبوي التي اشترط لها **ياقوت الحموي** مقاييس أخلاقية لا فنية بقوله "إنّ الغزل الذي يصدر به المديح يتعيّن على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدّب، ويتضاءل ويتشّبّب، مطربا بذكر سلع ورامة، وسفح العقيق والعذيب والغوير ولعلع وأكناف حاجز"² وكل الأماكن المقدسة، ومن هنا اعتبر الكثير من الدارسين التشوق إلى الأماكن المقدسة التي ترتبط بصلة وثيقة بالرسول الكريم شكلا من أشكال المديح الديني ويلتقي بفن المدائح النبوية "عند ذكره للرسول(ص) وحين يكون مقدمة لقصائد المديح النبوي، لكنّه لا يُعد مدحا نبويا خالصا، يمكن اعتباره قسما من أقسام قصائد التشوق"³ فهو يقترب من المديح النبوي كون المادح يبدأ مقدمة قصيدته بذكر شوقه لزيارة قبر الرسول(ص) وكل

هذه القصائد تتصل ببعضها اتصالا وثيقا لأنها تدور حول موضوع واحد وهو النبي الكريم (ص). أنظر: فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 153.

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 52-53.

² ياقوت الحموي. خزانة الأدب. ص: 14. نقلته فاطمة عمراني في المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 136.

³ أنظر: فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 134.

الأماكن المقدسة التي شهدت مولده ورسالته ونبوته، ويربط المادح بين حبه للرسول و"المدينة المنورة، فيتغزل بها لأنها المدينة التي شعت منها الرسالة"¹ وهي المكان المقدس يدل على النبي الكريم الذي عاش فيه، إذ يكتسب قيمته من قيمة الموجود فيه، والهدف من المقدمة الغزلية في المديح النبوي هو "تصدير المدح بالنسيب لبسط الخواطر النفسانية وكل ما يحقق ذلك في شيء من اللياقة تحتمله قصيدة المديح"² فقد بُنيت قصيدة المديح على الهيكل التقليدي الذي يشترط البدء بمقدمة غزلية، كل ما فعله الشاعر في مديحه النبوي أنه جعل غزله صوفي "يستخدم تعابير الصوفية ومعانيهم ورموزهم، وهو غزل لا يوغل في الغموض والإبهام مثل القصائد التي تتحدث عن حب الله أو النور المحمدي"³ ويعبر فيه الشاعر عن حبه للرسول(ص) وشوقه إليه، بلا غموض الصوفية ومحافظة على الأثر الذي يتركه الغزل في نفسية المتلقي المستمع، وهو نفس الأثر الذي يلفت الانتباه للشعر وتذوقه، ومن هنا نجد أن المقدمة الغزلية في المديح النبوي تؤدي رسالتها المتفق عليها في نظريات الشعر مع فارق أن غزل المادح الديني المحبوب هو الله ورسوله ويُراعى التريث والتروي في ذكر المناقب والصفات والتحلي بالكثير من اللياقة والاحتشام، وهذا أمر أكدّه ركيبي حين أقرّ بوجود مقدمة غزلية في قصيدة المديح، ورأها ضرورية حتى يتخلّص المادح إلى الممدوح، لكن نفى أن يكون غرض المقدمة غزلاً أو تشبيهاً، وإنّما طريقة للتخلص أو طريقة للبداية وتجنباً للمباشرة في الأسلوب، وهو ما اشتهر به الكميّ الذي لا يشتاق للمرأة وإنّما لآل البيت واقتفى أثر هذا الشاعر شعراء الجزائر⁴ فمن أهداف المقدمة الغزلية في المدح اجتناب

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 53.

² فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 147.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 161.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 160.

الولوج إلى المضمون بطريقة مباشرة، فجُعلت البداية أو التمهيد حتى يلج الشاعر موضوعه.

يتخلّص الشاعر من المقدمة الغزلية التشويقية فيوجه الخطاب للرسول الكريم، فالغرض من القصيدة وهو مدح صفات الرسول (ص) ففي الجزء السابق تحدث عن شمائله وأخلاقه الكريمة، ثم يتحدث عن صفاته الجسمية وجمال الصورة الظاهرة حتى يجمع بينها معا وهذه الصفات هي نفسها التي نجدها في وصف السيرة النبوية¹ "فمصادر المدائح من السيرة"² و"المنبع الذي تستقى منه هو التراث العربي الإسلامي الذي ينتمي إليه موضوع المدائح بشتى أغراضها وأشكالها"³ مما يعني أنّ موضوع المدائح موجود ما يبذل الشاعر فيه جهده هو الجانب الفني لتشكيل قصيدة المديح التي تحاول أن "تتناول السيرة النبوية بأبلغ بيان، وأروع بلاغة"⁴ لذا نجد كثيرا من الشعراء قد قلّدوا القصائد المدحية ونسجوا على منوالها، وقد لاحظ الناقد أن شعر المديح في الشعر الجزائري الحديث انتشر "بالصورة التي كان عليها في عصور الانحطاط والجمود والتقليد فيه واضح خاصة من ناحية البناء والتشكيل حيث كثر التوسل بالرسول وبالصحابة وطلب الرحمة من الله والدعاء بالصلاة على الرسول في كل قصيدة تقريبا، كما كثر الحمد في بداياتها والتوسل في نهاياتها"⁵ هذا يكشف عن هيكل القصيدة الدينية التي يبدؤها الشاعر بالحمد وينهيها بالتوسل، إلّا

"كان الكميت يؤلف قصائده المعروفة بالهاشميات، وهي قصائد لا تتبدئ ببياء الأطلال والديار على عادة القصائد القديمة، إنما تتبدئ بحبّ أهل البيت الهاشمي والنسب بهم، وهي ليست مدائح بالمعنى المعروف، غنما هي دفاع عن البيت الهاشمي، وتقرير لما يراه إمامه زيد في صورة حماسية رائعة. أنظر: شوقي ضيف. التطور والتجديد في الشعر الأموي. ط6. دار المعارف. 1977. صص: 272-273.

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري ص: 54.

² فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. صص: 148-149.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 207.

⁴ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. دار غريب للطباعة، القاهرة. 1980. ص: 256.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 50.

أنّ "الشاعر الإصلاحي الجزائري يبدأ قصيدته المدحية بمقدمة، ثمّ ينطلق إلى الشكوى من الواقع المر الذي تتخبط فيه الجزائر مستشفعا الرسول(ص)"¹ فميزة التقليد نجدها في الشعر الديني الحديث، ذلك أنّ "اتجاهات المدح الثلاث المتمثلة في مدح الرسول ورثاء آل البيت والشعر الصوفي تنتهي إلى شكل من أشكال التقليد والضعف والبعد عن عالم الفن الأصيل، فقصائد المدح النبوي صارت نظما لسيرة الرسول وسردا لصفاته وأخلاقه"² فلم يأت الشاعر الحديث في شعره الديني بشيء جديد خاصة من ناحية الشكل، حيث عمد إلى التقليد الذي طبع كل أنواع الشعر الديني ووسمها بطابع الضعف الفني، لكنه حوّر الموضوع وجعله لخدمة الواقع الاجتماعي في الجزائر، صحيح أنّه لا يملك غير الشكوى ولم يستطع تقديم الحلول لكن يمكن اعتبارها محاولة تسعى إلى النهوض بواقع الشعب في الجزائر، إذ بدأت آفاق تجديد الشعر الديني تظهر مع الحركة الإصلاحية في الجزائر.

اكتشف ركيبي من خلال معاينته لقصائد المديح الديني في الجزائر وفي نهاية بعض القصائد قضية ختم القصيدة ببيت مؤرخ لها، حيث يتوسل الشاعر بالله ورسوله ويختتمها ببيت يؤرخ لها، وهذه سمة في قصائد هذه الفترة التي بلغ فيها التقليد أشده في الموضوع والأسلوب معا"³ لأنّ التقليد في الموضوع مقبول كونه يدور حول الرسول الكريم الذي يستند فيه الشعراء على مصدر واحد تقريبا، أما المستوى الفني فكان من المفروض أن يبذل فيه الشاعر جهده حتى يكشف عن أصالة شعره ومقدرته الإبداعية، وقد عاد تقليد قصائد المديح الديني سلبا على خطاب القصيدة المدحية الذي وجده الناقد المعاينة شكلا تقليديا؛ حيث البداية

¹أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 44.

²أنظر: علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 35.

³أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 68.

بالغزل ثم التخلّص إلى وصف الأخلاق ثم وصف الجسد وأخيرا التوسل والخاتمة¹ ووجد في القليل النادر بعض القصائد "تبدأ بالحديث مباشرة عن الرسول دون مقدمات أخرى خارجة عن الموضوع"² المعد أصلا لمدح الرسول(ص) ووصفه وذكر محاسنه والتبرك بها، كما تخلص الشاعر الجزائري الحديث في مدائحه "من ذلك التعداد لصفات الرسول(ص) لمجرد التعداد، وتحرّر من ذلك الإلحاح على الصفات المادية الخاصة بتصوير جماله ومحاسنه"³ أي تخلّص من الطريقة التقليدية التي انتهجها بعض المتصوفة وشعراء عصر الضعف حيث نشدوا الصنعة والرغبة في إظهار المقدرة البلاغية، كما وجد ركيبي في الشعر الديني الجزائري قصائد في مدح الرسول(ص) لم يُطنب الشاعر في المدح وإنّما في الغزل والتوبة، حيث يرى أنّ شكل هذه القصيدة سيكون مختلفا عن تلك التي كانت كلها مدحا من بدايتها إلى نهايتها⁴ ومن الشعراء الجزائريين من جعل قصائد مدحه تتجه نحو "إبراز مواقف الرسول(ص) وإجلاء صفحات مشرقة من صور الجهاد في حياته، وتوجيه نظر الأمة إلى استخلاص العبرة من ذلك بما يساعدها على السمو بحياتها وتمكينها من أسباب السيادة والعزة"⁵ وقد اعتبر ناقدنا هذا الشكل الذي كثر في الشعر الديني الجزائري وتخلّص فيه الشاعر عن كثير من بنيات القصيدة المدحية أو تغليب بنية عن أخرى وبراها أداة أتاحت له لتكييف المدح الديني مع أهدافه وأغراضه ودوافعه الخاصة⁶ فلقد "خالف الشاعر الجزائري مسلك المتقدمين في خواتمهم التي تقوم على معاني الدعاء والتوسل وركّز في الخاتمة على استخلاص العبرة من هذه الذكرى

¹أنظر: المرجع نفسه، ص: 58.

²عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري ص: 105.

³أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 364.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 159.

⁵محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 350.

⁶أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 153.

الكريمة والإفادة من سيرة صاحبها بما يحقق منهجه العام في النهوض بالأمة والسمو بواقعها¹ ومعروفة ظروف الشاعر الجزائري في الفترة التي رجع فيها لأغراض الشعر الدينية، الأمر الذي حثّم على الشاعر الديني الجزائري الحديث التخلي على بعض البنيات وتكييف بعضها مع الغرض الذي أوجدت من أجله المدائح، ونجد أنّ ظروف الجهاد والمحاربة حثمت التفات الشعراء والأدباء إلى "الديار المقدسة وإلى المقام النبوي وإلى سيرته وخصائصه وشمائله، استمدادا للصبر والثبات والشجاعة وطلبا لعون الله تعالى"² وتدخل هذه الأشعار فيما يصطلح عليه شعر التوسلات والابتهالات الذي "ينشط وقت الأزمات السياسية والاجتماعية والنفسية، بعد نفاذ الصبر والقدرة على التحمل"³ وقد كان الشاعر الجزائري في أمس الحاجة إلى هذا الدعم الفني الذي اتخذ من الدين موضوعا له؛ ذلك أن المدائح النبوية "تتجدد وتتمو، فإذا تضاعل دور الدين في الحياة وضعفت قوة الدولة الإسلامية تشبث شعراء المديح النبوي بالنغمات الروحية لبعث الحياة والأمل في النفوس والعقائد"⁴ وتضاعلت فاعلية الدين الإسلامي في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي في أوساط الشعب الذي غُيبت هويته، ولأنّ الشعراء على وعي بأهمية الدين في بعث كيان الأمة أحيوا شعر المدائح النبوية ليكون دعما للشعب الجزائري.

تحدث ركيبي عن المطالع التي تبدأ بالصلاة على الرسول(ص) وبالحمد لله فوجدها قد عُرِفَت منذ عصور قديمة في الأدب العربي وفي العصرين التركي

¹أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 368.

²فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 134.

³أنظر: الطاهر بونابي. التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين/12 و13 الميلاديين -نشأته -تياراته- دوره الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر. دت. ص: 258.

⁴قيس كاظم الجنابي. التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية. ط1. الناشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة. 2007. ص: 82.

والحديث، وبالنسبة للشعر الجزائري أصبحت تقليدا متبعا وظاهرة عامة في الشعر الديني وخاصة الذي يقتصر على مدح الرسول وآل بيته¹ ولا تلتزم المدائح النبوية شكلا واحدا فقد صاغها الشعراء في المعشرات والعشرينيات والمقطعات والطوال² لذا لا يمكن اعتبار أي محاولة بناء القصيدة المدحية على شاكلة مختلفة عن بنيتها التقليدية إخلالا ببنية قصيدة المديح فمنذ القديم وهي لا تلتزم شكلا واحدا، المهم أنها تُحافظ على موضوعها الذي أُعدت من أجله.

3- الوحدة في القصيدة الدينية:

ربط ركيبي وحدة القصيدة بالتجربة الشعورية للشاعر ورأى أن مفهومها يختلف باختلاف تجارب الشعراء ومدى إدراكهم لتطور أشكال القصيدة وبنائها³ وقد بنى الشاعر الجزائري قصيدة المديح الديني على شاكلة البناء التقليدي الذي ركّز على الوحدة الموضوعية، بالرغم من أن المدحية تدور حول الرسول(ص) لكن لا تركّز على جانب واحد ويجعلها صاحبها في مدح الرسول وكل ما يتعلق به، وهي بهذا المزج بين العناصر المتصلة بالرسول(ص) "تفتقد التسلسل وإن ربط بينها خط واحد، لأنّ الموضوع يدور حول الرسول مدحا للذات أو شوقا للمكان أو وصفا للمعجزة والرسالة"⁴ وقد أرجع ركيبي هذا الانتقال من موضوع لموضوع إلى توارد الأفكار على المادح، الأمر الذي يحول دون تركيزه على الموضوع الذي بدأ به ومع هذا "اقتربت بعض قصائد الشعر الإصلاحي من الوحدة الموضوعية، فالموضوع الواحد يستحوذ على القصيدة، وإن تعددت جوانبه، مما يعطي للأفكار وضوحا، وتوالي"⁵ حتى ولو تطرق الشاعر إلى موضوعات أخرى لها صلة بمدح الرسول الكريم (ص) وليست صلة قوية

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 51.

² فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 148.

³ أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 145.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 69.

⁵ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 38.

"ولكنها صلة على كل حال لا تجعلنا ننسى الموضوع كله، لأنها مترابطة بعضها بعض"¹ وشاملة لكل حياة النبي(ص)، تتنوع موضوعات القصيدة المدحية وتترابط من حيث الموضوع الواحد، غير أنها مفككة من الناحية الفنية، لأنّ الشاعر من خلال قفزه افتقد الرابط الذي يربط بين أجزاء القصيدة المدحية ويجعلها بنية واحدة تتوافر فيها وحدة واحدة، وقد أرجع ركيبي هذا لطول القصيدة وليست المدائح الجزائرية من امتاز بهذه الصفة، الطول هو صفة المدائح العامة لأنها "تتسع لاحتواء كل المدائح النبوية التي تذكر مآثر الرسول(ص) وتدخل فيها مختلف الأشكال المعروفة للمدائح النبوية"² الأمر الذي أدى إلى تطويلها، ومن ثمّ لاحظ بعض النقاد عدم توفر الوحدة الموضوعية في الشعر الإصلاحي عند بعض الشعراء ووُجد عندهم "تنفقات شعرية وأبيات متفرقة تعرج على القضية فرعا لقضايا أخرى تمس الجانب العقيدي"³ ظنا من هؤلاء الشعراء أنّ كل ما له علاقة بالدين يمكن التحدث عنه في قصيدة المديح النبوي، الأمر الذي أدى إلى تطويلها، ويرى ناقدنا أن "الطول لا يساعد على التركيز أو على مراعاة البناء الفني فيها، خاصة إذا كانت وحدة البيت هي الهدف لا وحدة القصيدة"⁴ ويقع الشاعر بسبب حجم القصيدة المدحية في مأزق فنية مثل "التكرار والرتابة، لذلك فإنّ الشاعر يتهيب من تطويله القصيدة خشية أن يقع في الإملال والتكرار"⁵ الذي يُفقد العمل الإبداعي رونقه الفني؛ ذلك أنّ "التكرار لكلمة واحدة بعينها يعد عيبا من عيوب الشعر ويسمونه إبطاء وقد يتجاوز عنه في الشعر الفصيح إذا تكررت الكلمة بعد أبيات

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 72.

²فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 125.

³محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 38.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 85-86.

⁵فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. صص: 148-149.

كثيرة¹ أما إذا كان تكرارها بين أبيات قليلة دخلت في الرتبة وأفقدت الشعر جماله وجرسه.

يسير الشاعر الجزائري في فهمه لبناء القصيدة المدحية على "نسق الأقدمين في عدم مراعاة الموضوع، أو الاهتمام بالوحدة في القصيدة، وإنما يهتم بوحدة البيت شأن غيره من الشعراء؛ فتقليدهم كان يدعوهم إلى مراعاة وحدة الموضوع التي نجدها واضحة في كثير من قصائد المديح النبوي"² خلافا للشعر الديني الجزائري الحديث وما كُتب فيه من مدائح نبوية؛ ف"مختلف المضامين الإصلاحية وردت في قصائد لا تتوفر على الوحدة الموضوعية"³ لأنّ الشاعر يريد أن يؤدي شعره مهمة ذات طابع إصلاحي لا فني، فالتزام الشاعر الجزائري بالفكرة الإصلاحية منعه من تجويد فنيات قصائده المدحية ضف إلى ذلك وجود إنتاج شعري غزير اتخذ فن المديح غرضه الشعري، الأمر الذي حال دون أن يتفوق الشاعر الجزائري أو يُنتج إبداعا يضاهي ما كتب عن الرسول(ص) ومدحه، وهذا أمر يخص مختلف الشعراء العرب المحدثين الذين فشلوا في التفوق على سابقيهم من مداح الرسول(ص) وماذا عن الشاعر الجزائري الذي تعرضت ثقافته للحصار والمطاردة، وتعرضت لضعف شديد جراء الاستعمار⁴ لذلك يمكن اعتبار قدرته على التقليد إبداع في حدّ ذاته؛ فالتقليد ليس بالعملية السهلة كما

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 500.

وجد ركيبي أن هذه حال مختلف المنظومات، التي قلد فيها أصحابها القصيدة التقليدية، وتعليل ذلك واضح وهو أنهم يعيشون في التراث الثقافي والأدبي القديم ويستمدون منه أساليبهم يقرؤون فيه ويطالعون كتبه وأشعاره، ولكنهم حين ينظمون لا تسعفهم الموهبة، فيأتون بمنظومات شكلها تقليدي ولكن روحها علمي، فمنظوماتهم ملحونة في لغتها وإعرابها، عامية في صياغتها وتراكيبها. أنظر عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 500.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 341.

³ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 69.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 207.

يظن البعض والمقلّد محاصر ثقافيا ومع ذلك قدّم مدائح نبوية ترقى إلى مستوى ما قدّمه القدماء في هذا الغرض الشعري.

تحدث ركيبي عن البديعية باعتبارها نوعا من أنواع المدائح النبوية التي "تتنوع إلى أنواع مختلفة منها المدائح العامة الصرفة، الشعر في مدح آل البيت وشعر التشوق والمولديات والبديعيات، ويتصف كل منها بخصائص تميزه عن غيره¹ سنحاول أن نتعرف على مختلف خصائصها الفنية وطريقة بنائها ولغتها وأسلوبها الفني، واعتبر ناقدنا البديعيات غرض من أغراض المديح الديني التي ظهرت بعد ظهور البردة اتخذت من مدح الرسول(ص) غرضا لها، لكن هدفها الرئيس هو إظهار البراعة في البديع الذي ورد في البردة عفويا، أما البديع الذي نجده في البديعيات جاء مقصودا يهدف إلى إظهار البراعة البلاغية، ففي "البديعية لا يهتم الشاعر بذكر شيء من السيرة النبوية، وإنما يقف عند الفنون البديعية"² فالبديعيات قصائد "غرضها المديح النبوي، وغايتها جمع أنواع البديع ضمن أبياتها، نوع في كل بيت"³ فالهدف منها هو إظهار البراعة الفنية خاصة في الفترة التي عمّ فيها الضعف والركاكة على الأدب وليس جمع صفات الرسول ومناقبه للتبرّك بها.

لم يعثر ركيبي في الشعر الجزائري الحديث على هذا اللون من القصائد التي قيلت في مدح الرسول(ص) التي تعتمد إلى البديع في كل بيت منها، ويؤكد أنّ العثور عليها مقصور على الشعراء الذين عاشوا بالمشرق⁴ ويعتبر هذا المفهوم الذي

¹ فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 125.

² أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية في الأدب العربي. منشورات المكتبة العصرية. صيدا، بيروت. ص: 214.

³ علي أبو زيد. البديعيات في الأدب العربي - نشأتها، تطورها، أثرها - ط1. عالم الكتب، بيروت. 1983. ص: 6.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 208.

وجد عبد الله ركيبي بديعية نظمها "الشيخ الطاهر الجزائري، الذي عاش كل حياته بدمشق، وقد طبعها وشرحها في كتاب له: عنوانه: بديع التلخيص وتلخيص البديع، حيث ذكر فيها ما يزيد عن ستين نوعا من البديع، ونسج فيها على منوال الأقدمين وزنا وقافية، إذ قلّد فيها البردة للبوصيري، وأنشأها -فضلا عن قصده الديني- إظهارا للبراعة الأدبية

فُدم للبديعية مفهوم عام يشترط أن يكون مضمون القصيدة مدحا دينيا "للنبي(ص) ونادرا في غيره، يتضمن كل بيت من أبياتها نوعا من أنواع البديع"¹ لقد وجد ركيبي في الشعر الجزائري الحديث بديعيات لم يكن المدح فيها للرسول(ص)، وإنما للشيوخ والأولياء الذين ينحدرون من أرومته وينتسبون إليه² أما المعنى الخاص للبديعية فهي قصيدة طويلة في مدح النبي(ص) على بحر البسيط وروي الميم المكسورة، يتضمن كل بيت من أبياتها نوعا من أنواع البديع"³ اشتراط بحر البسيط وحرف الروي والميم المكسورة في بناء القصيدة المدحية البديعية اقتداء بوزن بردة البوصيري، لكن الهدف الأساسي هو إظهار البراعة وإثبات المقدرة البلاغية.

عابن ركيبي شعر المديح الجزائري ووجد شعراءنا قد استخدموا فيه البديع بالكثرة من أجل إظهار القدرة البلاغية، غير أن ناقدنا لم يراها كذلك واعتبرها عيبا فنيا أثقل كاهل الشعر نظرا لتلك الحلي والأصباغ التي أذهبت بجماله، واعتبر هذا الشعر في أسلوبه وشكله وطريقة الأداء فيه، تعبير عن تخلف الثقافة العربية في الجزائر وتأكيد أصالة هذه الثقافة وقدرتها على البقاء من جهة أخرى⁴ خاصة وأنّ الجزائر في فترة الاستعمار كانت في أشد الحاجة إلى التمسك والمحافظة بمقوماتها وأصالتها التي يحاول المستعمر محوها. تتفق وجهة نظر ناقدنا مع كثير من النقاد الذين رأوا أن البديعيات سمتها التصنع والتكلف وهي نوع من المديح فيه "تكلف وهو غير مقصود لذاته، أريد به الوصول إلى عرض فنون البديع؛ فالناظم يلتزم كلمة

في معرفة البديع، كما انه شرح أنواع البديع بعد كل بيت من أبياتها. والقصيدة تشتمل على الفقرات التي جاءت في البردة، مثل الغزل ولكنه يتحدث فيه عن حبه للرسول، فيتغزل ويطيل حتى يصل إلى مدح الرسول(ص) الذي لا يضيف فيه شيئا جديدا على ما قاله القدماء. أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 208-209.

¹ أنظر: فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 143.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 212.

³ فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 142.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 233.

خاصة في كل بيت ويلتزم بجانب ذلك التمثيل، وهذا وذاك من موجبات التكلف والافتعال¹ ضف إلى هذا "أنَّ الشاعر يبذل جهدا عظيما في الملائمة بين معاني المدح النبوي وبين إيراد النوع البديعي وسبك شاهده، وهذا جهد عقلي محض يذهب بالشاعرية والرواء الشعري ويدخل الشاعر في المعازلة والضرورات الشعرية ويحوّل القصيدة إلى معان جامدة تفتقد حرارة العاطفة"² وهذا ما توصّل إليه ركيبي من خلال تحليله لقصائد البديعيات حيث وجد الدافع إليها تقليد القدماء في فنون البديع وإظهار البراعة اللفظية أو المعنوية في هذا البديع، الأمر الذي تفتقد معه البديعية العاطفة القوية والأسلوب المتين والجزالة، لتتحول حسب ركيبي إلى نظم يخلو من روح الشعر والشعور، لأنَّ القصد منه كان فقط النسيج على غرار الأقدمين في هذا اللون من تفريغ الكلام وإظهار البراعة في الاطلاع ومعرفة فنون البيان والبديع³ كما يرجع سبب خلوها من العناصر الفنية كالعاطفة لأنّها تدخل ضمن المنظومات التعليمية، ليتمكن القول أنَّ "البديعيات مرحلة وسطى بين الشعر والنظم، فهي شعر لأنّها تحوي موضوع المدح النبوي شعريا، وهي نظم علمي لأنّها ذكر لفنون البديع وإيراد الشواهد عليها"⁴ ويعمد الشاعر الجزائري جريا منه وراء أنواع البديع إلى أسلوب الفقهاء بل يذكر المسائل الفقهية ليخلط بين الجد والهزل، وهو أسلوب معروف في البلاغة العربية ميزته المباشرة والضعف، الأمر الذي أبعدته عن الشعر، وقد رد ركيبي هذا الأسلوب إلى استخدام الشاعر للسجع ولجؤه إلى الألغاز أو إلى الاقتباس، وما يزيد من فتور الشعر الديني سعي الشعر إلى ذكر سائر أنواع البديع. وما يجعل اعتبار هذا النوع من النظم يدخل في غرض المديح الديني هو افتتاح

¹ زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 228.

² محمود سالم محمد. المدائح النبوية. ص: 515. نقلته فاطمة عمران في المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 146.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 212.

⁴ فاطمة عمران. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ص: 150.

البديعية بالدعاء والحمد والصلاة على الرسول وختمها بنفس ما ابتدأ بها، فالجهد كله يبذله الشاعر في تتبع فن البديع¹ لذا لا يتوقع أن تأتي البديعية بتجديدات تمس مضمون الشعر الديني لنقف معه على فنيات أسلوبية أو تصويرية، لأنها معدة أصلاً من أجل تعليم البديع وفنياته، فلم يجد الشعراء غير المدح النبوي أداة لحمل هوسهم بالبديع. فالنتيجة تعود للبلاغة لا للشعر الديني، لذلك اعتبر ناقدنا البديعيات نظماً بلا روح.

ثانياً: القيمة الإيقاعية للشعر الديني الجزائري:

1- الوزن والقافية في الشعر الديني الفصيح:

تتبع ركيبي فنيات قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث ووجد أنّ مختلف الشعراء الجزائريين أهملوا قضية الموسيقى والوزن الشعري في مدائحهم، وأكد أنّ "عدم مراعاة الجانب الموسيقي في القصيدة، يشترك فيه معظم الشعراء الجزائريين"² سواء الذين نظموا قصائدهم بلغة فصيحة أو عامية ووجد في الشعر الديني الجزائري "الأوزان مكسورة في قصائد مختلفة، وخاصة لدى الشعراء الذين لم يتمكنوا من أساليب اللغة واستيعابها وفهمها فهما سليماً"³ رغم أنّ الوزن الذي انبنت عليه معظم قصائد المديح معروف، هو وزن البردة التي نسجت على بحر البسيط مركزة على حرف الميم المكسورة رويًا لها و"نسبة شيوع بحر البسيط في الشعر الجزائري تقترب من نسبته في القرن الثاني والنصف الأول من القرن الثالث"⁴ أين ازداد انتشار المدائح النبوية ورواجها، ولقد أخفق الشاعر في موسيقاه الشعرية رغم تقليده للوزن الشائع في المدائح وأرجع ركيبي هذا الإخفاق لضعف اللغة وعدم

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 212.

²عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 285.

³المرجع نفسه، ص: 233.

⁴أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 115.

التمكّن من أساليبها الذي حال دون أن يصل الشاعر الجزائري إلى ذلك التناسب بين القوافي باعتباره العنصر الأساسي في موسيقى الشعر وعليه ركيزتها¹ وكثير من "أسباب إخفاق الشاعر يعود إلى عدم الانسجام بين موضوعه وبين الوزن الذي اختاره"² لأنّ "الشاعر يترك نفسه على سجيتها ويكتب كلما اتفق له الوزن والقافية وكلما أسعفته الكلمات والتعابير، وهذا ما يفسّر ذلك التخلخل الذي يشيع في كثير من القصائد فتكثر فيها الفجوات حتى لا يكاد المرء يخرج بانطباع عام منها أو خاص"³ في حين تحدّث خرفي عن فقدان الشعر الجزائري في فترة الاحتلال للكثير من فنياته أين وجده بملاح باهتة جامدة انطمست في شكله كل معالم الحيوية، فلم تبقى له إلا أجراس التفعيلة المقفاة في المنظومة المدحية⁴ لنكتشف مع خرفي أنّ للقصيدة المدحية نوع من الموسيقى الذي تولّده القافية، وتحدث عنه ركيبي من خلال قضية التناسب بين القوافي، الذي يكشف لنا مدى وعي ناقدنا بمختلف التنظيرات العروضية والصوتية التي تؤكد على ضرورة مراعاة الشاعر في الجانب الموسيقي لشعره لدلالات الألفاظ ومخارج الكلمات، فالتقليد وحده لا يكفي ذلك أنّ تحقيق الموسيقى ليس بالأمر السهل لأنّه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيّمها الجمالية ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة⁵ والتي للأسف افتقدتها الشاعر الجزائري في فترة خضوعه للمستعمر الفرنسي.

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 524.

² عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 203.

³ عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 146.

⁴ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. دت. ص: 7.

⁵ أنظر: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 448.

يكثر في الشعر الديني الجزائري استعمال معظم البحور التي تناسب المدح حيث ووجدها ركيبي قد تراوحت بين الطويل والكامل والبسيط والرمل والرجز والسريع وبعض مجزواتها، ورأى ناقدنا أنها تتماشى مع المديح الديني الذي يقتضي نوعاً من الموسيقى الهادئة الرصينة ولا يتطلب موسيقى متقطعة قصيرة الفقرات إلا في تلك القصائد التي يقصد منها الإنشاد في حلقات الذكر والتي تحتاج إلى موسيقى خفيفة سهلة معبرة عن حالة الاختمار أو الوجد الصوفي أو التزديد الجماعي¹ إذ يتطلب المديح موسيقى هادئة تتماشى مع البحور الطويلة المتأنية، لكن يحدث وأن نجد في بعض القصائد المدحية موسيقى خفيفة تتماشى مع المدحيات المعدة للإنشاد مثل قصائد المولديات، وهذا الأمر يتحكم فيه "محور الإنشاد الذي يجرى الأزمنة إلى خفيفة وثقيلة² مما يعني أن "سائر البحور القصيرة تصلح للأناشيد"³ وكأن ركيبي يوحي لنا بفكرة أن الموسيقى في الشعر تتماشى مع الموضوع والحالة الشعورية، وفكرة ربط الموسيقى بالتجربة نابعة من تأثير النقد العربي الحديث بالمذهب الرمزي الذي أقر بوجود وحدة الشعور والإحساس التي تعني "تطويع الكلمات والتعبيرات لتلاءم الفكرة في التجربة، أو الشعور المختمر، ولهذا لا بدّ من تحطيم القوالب الرتيبة لتغيير الوحدة الموسيقية مع تغيير العبارة، وتتوعد بتتوعد الإحساس"⁴ حتى ولو كان الغرض الشعري واحد.

تنشأ موسيقى قوية من القصيدة التي تتناول بإيجاز سيرة الرسول(ص) وتكون رغم إيجازها شاملة لكل ما يتصل به بسبب بحر البسيط⁵ وما يتمتع به من "رقة

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 232.

²مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر. 2008. ص: 122.

³محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 17.

⁴محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 445.

⁵أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 71.

وجزالة¹ "واتساع لاستيعاب المعاني"² فحسب ركيبي أن القصيدة المدحية الشاملة لحياة الرسول(ص) ولكل ما يتعلق به تُؤلّد لنا موسيقى قوية، لأنّها تختار البحر الذي يتلاءم مع الإيجاز وهو البسيط الذي ميزته التقليل والانتساع "لاستيعاب المعاني"³ ولا يلين "للتصرف بالتراكيب والألفاظ"⁴ كما يمكن أن تنشأ في قصيدة المديح النبوي الموسيقى القوية بسبب القافية المفتوحة، حيث يكون النطق بالبيت فيه امتداد للصوت بلا توقف أو إحساس بالحدّ من النفس كما هو الشأن في القافية الثقيلة مثل قافية الدال أو قافية الحروف المقلقلة الثقيلة التي يأخذ فيها النفس غايته⁵ غايته⁵ وما يحدث الثقل في موسيقى القصيدة المدحية إضافة للقافية "التكرار في الكلمات بصيغة واحدة لمعنى واحد أو لمعان مختلفة، وما اضطر الشاعر إلى التكرار هو طول القصيدة والتزام الشاعر القافية الواحدة، فلو تنوع المادح في القافية لاختفى هذا التكرار منها"⁶ ذلك أنّ "القافية الموحدة تضطرّ الشاعر في بعض

¹ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 91.

² أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص: 322.

³ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 16.

⁴ سليمان البستاني. نظرية الشعر. ص: 91.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 71.

⁶ أنظر: المرجع نفسه، ص: 86.

كانت القافية هي الخيار المتاح لتفجير طاقات التجديد الإيقاعي في الشعر العباسي، فأنتج شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين نماذج مختلفة ترتكز على تنويع القافية كوسيلة أساسية لتطور الإيقاع الإطاري وفي مقدمتها المزدوج، والدوبيت، والمربعات، والمخمسات، والمسدسات، والمسمطات بأنواعها المختلفة. وقد كانت القافية كذلك هي منفذ الشعراء الأندلسيين لتحقيق التوازن بين النموذج الشعري الموروث ببنيتها الإيقاعية التقليدية من ناحية، وطبيعة البيئة الأندلسية بكل مقوماتها الخاصة. الموشحات الأندلسية ترتكز كغيرها من نماذج الشعر الجديد الذي أنتجه العباسيون، على تنوع القافية وتغيرها، وإن اتسعت الموشحة في ذلك توسعا كبيرا فاق الأنماط العباسية" أنظر: محمد مصطفى أبو شوارب. إيقاع الشعر العربي - تطوره وتجديده - ط1. دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية. 2005. ص: 16.

الأحيان إلى أن يجافي إحساسه وشعوره في سبيل إحرازها¹ في حين تسمح له القوافي المتنوعة بمسايرة شعوره وتجنبه الوقوع في التكرار والرتابة، أما "القصائد التي تكون أساليبها متكلفة تضطر إلى تغيير القافية والروي حتى تحقق هدفها"² وقد كثر التكلف والتصنع في البديعيات، إذن المدائح النبوية التي تشبه المنظومات التعليمية هي البديعية، وبالتالي ستعتمد في موسيقاها على قوافي متنوعة³ أو قوافي مرسلة؛ التي يكون معها التحرر من قيود القافية الموحدة⁴ ويلائم الشكل التقليدي الذي يعتمد على البيت المفرد وعلى القافية الواحدة وقليل ما تنتوع فيه القافية، يختار الشاعر في المنظومات التعليمية أو القصائد التي لا يهتم أصحابها إلا بالإطناب في الدين مدحا للرسول أو تصوفا خالصا، حرفا للقافية ويبحث عن كلمات ومفردات تنتهي بهذا الحرف وينسج عليها منظومته أو قصيدته ويطيل فيها⁵ دون أن يبذل جهدا في تكييف جرس قوافيه مع الفكرة التي تتناولها القصيدة. يمكن اعتبار فكرة ركيبي في تنويع القافية دعوة لتجديد الإيقاع الشعري التي "تتخصر على مستوى موسيقى الإطار في تنويع القافية وتعديل موقعيتها"⁶ ويدخل التعديل وإعادة تنظيم نسق القافية ضمن الدراسات الصوتية الحديثة ونظريات العروض الشعري الحديث التي تسعى إلى التجديد والتحرر من قيود القافية ويعتبر "التحول إلى البنية الموسيقية التي تعتمد على تنوع القوافي ضرورة فنية، مرتبطة بطبيعة الرؤية الرومنسية"⁷ التي يبدو أن ناقدنا مطلع على آرائها وتنظيراتها في هذا المجال، حيث

¹ محمد مصطفى أبو شوارب. إيقاع الشعر العربي. ص: 102.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 130.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 209.

⁴ أنظر: محمد مصطفى أبو شوارب. إيقاع الشعر العربي. ص: 102.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 498.

⁶ محمد مصطفى أبو شوارب. إيقاع الشعر العربي. ص: 7.

⁷ المرجع نفسه، ص: 122.

حيث تمنى لو أنّ شعراء الجزائر استغلوا مختلف النزعات التجديدية الحديثة التي ظهرت على الساحة النقدية الحديثة واستثمروها في أغراض الشعر الديني.

2- الوزن والقافية في الشعر الديني الملحون:

لم يتأت لشعراء الملحون الديني الجزائري الاعتناء بالموسيقى الخارجية في قصائدهم نتيجة تمتعهم بثقافة صوفية أو دينية واسعة أو استيعابهم لنظرية العروض، وإنما تأتت موسيقاهم نتيجة تمتعهم بالموهبة وحدها وبالفطرة السليمة¹ حيث يتأكد لنا أنّ "الشعر الملحون شأنه شأن الشعر الفصيح في اعتناؤه بعنصر الموسيقى"² الذي لا يحتاج شاعر الفصيح ولا الملحون في بنائه إلى نظرية للعروض يستند عليها، ذلك أنّ الوزن حسب ركيبي يُدرك بالفطرة والموهبة وشعراء الملحون الذين ينتمون للبادية أو يعيشون في الصحراء، حيث يكون الشعر هناك سليقة تتفجر بها قرائحهم، ويعبرون به عن ثقافة مترسبة في وجدانهم³ و"غيابه في النظريات لا يعني غيابه من ملكة الشعراء"⁴ وهذه الفكرة يؤكدها الناقد الجزائري حركات في مؤلفاته النقدية ويرى أنّ "العروض يعرفه بالسليقة الشعراء قبل مجيء الخليل، مما يرينا أنّ العروض مفهوم جماعي يجسده العمل الفردي للشاعر"⁵ ويرى أنّ "النموذج الإيقاعي للقصيدة متفق عليه من طرف الجميع، شأنه في ذلك شأن اللغة والكلام، وهذا الجانب الجماعي يجعل الأوزان متداولة ويُخرجها عن الإنتاج الفردي عموماً، مما يضع النماذج محدودة مهما كان عروضها"⁶ ومن هنا وضّح

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 425-426.

²عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري-مهاده نظري ودراسة تطبيقية- دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر. 2014. ص: 191.

³عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 500.

⁴مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 19.

⁵أنظر: مصطفى حركات. نظرية الوزن- الشعر العربي وعروضه. دار الآفاق، الجزائر. 2005. ص: 36.

⁶مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 127.

ناقدنا قضية بناء الوزن الشعري التي تتم بطريقة عفوية ولا يتبع فيها صاحبها قاعدة أو قانون، تشترك فيها كل أنماط الشعر في العالم؛ فهي خاضعة لأوزان يستعملها الشعراء بصفة عفوية تلقائية¹ فحسب ناقدنا البيئة العروضية مثل اللغة ظاهرة جماعية² يشترك فيها الشعر الفصيح والملحون؛ لذلك انتظمت الأوزان "في الشعر الشعبي بطريقة مشابهة لطريقة الشعر الفصيح، فالعلاقات الدائرية التي تتحكم في العمودي تتحكم أيضا في الشعبي"³ والاختلاف بين الفصيح والشعبي ليس اختلافا في الوزن وإنما في اللغة الشعرية، وبإمكان الشاعرين أن يعبرا بلغتين مختلفتين عن موضوع واحد وبوزن شعري واحد، ويتفق شعراء الملحون حسب حركات في الوزن الشعري رغم أنه خفي، باطني⁴ مما يصعب معه تحديد الوزن الذي انبنى عليه الشعر الملحون، ذلك أن الأوزان فيه غير محددة وتُعرف بالحدس أو بعدد المقاطع⁵ المقاطع⁵ إذ يكاد يتفق مختلف المنظرين على أنه يُعتمد في تحديد وزن الشعر الملحون على المقاطع الشعرية و"عليها تُبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية"⁶ ذلك أن "البناء الوزني للشعر الملحون الجزائري يصلح على نظام المقاطع، وهذا

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 30.

² المرجع نفسه، ص: 20.

³ مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 44.

⁴ أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 20.

⁵ أنظر: المرجع نفسه، ص: 18-19.

• قاس القدماء أوزانهم بالحروف المتحركة والساكنة، المتحرك هو الحرف المتبوع بحركة والساكن هو ما خالف ذلك. وبكافئ مفهوم الساكن والمتحرك مفهوم المقطع القصير والطويل. للعربية ثلاثة أصناف من المقاطع: المقطع القصير وهو متحرك غير متبوع بساكن، المقطع الطويل وهو متحرك متبوع بساكن. المقطع المتزايد الطول وهو متحرك متبوع بساكنين. وللتبسيط نستعمل مصطلح المقطع الطويل الممدود، أو إذا لم يكن هناك لبس المقطع الممدود للدلالة على المقطع المتزايد الطول. مد المقطع الطويل يكون بثلاثة طرائق: إضافة ساكن لحرف مد. إضافة ساكن لساكن. التوقف على الحرف المدغم. طول وقصر الحركات هو من ميدان اللغة، وطول وقصر المقاطع هو من ميدان الوزن الشعري. أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 21-22.

⁶ إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: 87.

التعامل يكون عددياً؛ فتوحد عدد المقاطع بين شطري البيت هو عماد الوزن¹ لكن لا يمكن الاعتماد على المقطع لتحديد أوزان الشعر الفصيح ذلك أنّ "طبيعة الأوزان العربية تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هي التفاعيل² وعليها يُعتمد في تحديد الوزن لا على المقاطع، واعتبر حركات تحديد المقاطع في الشعر الشعبي ضروري³ إلا أنّه مقياساً غير كافٍ ذلك أنّ "التصنيف حسب الأوزان هام جداً، لأنّه أساس كل عروض⁴ لذا يُمكن اعتبار محاولة ناقدنا لتطبيق بعض التفاعيل على الشعر الملحون كونها معياراً تُحدد به أوزان الشعر الفصيح، تبريراً لاعتباره أنّ المقاطع معيار غير كافٍ لتحديد الوزن في الشعر الملحون، فناقدنا على وعي بأنّ "جميع أنواع الشعر، الشرقي والغربي على السواء، تتكون من تفاعيل يجتمع بعضها إلى بعض فتكون الأبحر، والشعر العربي في هذا كغيره من الأشعار⁵ وناقدنا أراد أن يوحّد الكيفية التي تحدّد بها أوزان الشعر سواء كانت فصيحة أم ملحونة، من خلال تفضّنه إلى دور بعض التفاعيل في تجسيد الوزن للملحون الجزائري وإبراز الملكة الإيقاعية في التطبيق عليه بالاعتماد على الأصل الفصيح والتكافؤ بين التفاعيل ومقارنة النماذج المتشابهة، منطلقاً من فكرة أنّ خصوصيات الإيقاع الشعري في بعض قصائد الملحون الجزائري "يمكن تطبيق عليها تفاعيل الرجز والوافر والسريع⁶ وحاول حركات معرفة عروض الشعر الشعبي للوقوف على نوعية التفاعيل التي انبنى عليها وإذا ما كانت هي نفسها تفاعيل الخليل بن أحمد وأشار إلى أنّ قضية التفاعيل في الشعر الشعبي طُرحت منذ أن شرع في دراسة أوزانه

¹ عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري. ص: 203.

² محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 264.

³ مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 33.

⁴ أنظر: المرجع نفسه، ص: 19.

⁵ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 250.

⁶ أنظر: عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري. ص: 203.

العروضيون، وانطلق ناقدنا لمعرفة التفاعيل التي انبنى عليها الشعر الشعبي الملحون من التصنيفين اللذين وضعهما الدارسون لأوزان الشعر في لغات متعددة، حيث صُنفت الأوزان حسب طرق تركيب مقاطعها إلى صنفين: الأوزان الدورية التي يتكرر فيها جزء صغير يسمى التفعيلة، والأوزان غير الدورية التي لا تحتوي على جزء متكرر¹ ووجد ناقدنا أن الشعر الملحون لا يظهر دوريا لأول وهلة وأجزاءه المتكررة غير واضحة المعالم مثل أجزاء الشعر الفصيح والشعر اليوناني إذ لهما الخاصية التكرارية وبالتالي فهما مبنيان على التفاعيل إذ "تتميز الأشعار ببنية التفاعيل"² وفكرة أن الشعر الملحون شعر غير دوري ولا تبرز فيه التفعيلة بصفة طبيعية³ معناه أن الشعر الشعبي يستعمل وزن لا ينتمي إلى الأضرب التي حدّدها الخليل ولكنه قائم على تفاعيل مألوفة ذات أسباب وأوتاد؛ وقد وضّح حركات طريقة تحديد التفاعيل في الشعر الشعبي، حيث لجأ العروضيون إلى طرائق متعددة تعتمد على الأصل الفصيح والتكافؤ بين التفاعيل ومقارنة النماذج المتشابهة وفي حالات أخرى التجزئ إلى تفاعيل قابل للنقاش وليس هذا عيبا في الشعر الشعبي؛ فقد حدث في تاريخ العروض الفصيح أن اقترح منظرون تقسيمات غير تقسيمات الخليل، وبهذا ينفي حركات زعم دارسي الملحون القائل بأن شعرنا الشعبي شبيه بالشعر الفرنسي من ناحية الوزن لأنهم وجدوا الشعر الفرنسي غير دوري ولا يملك تفاعيل⁴ مثله، لأن الشعر الملحون الجزائري يستعمل تفاعيل لا تشبه تفاعيل أوزان الخليل اعتبروه انبنى على أوزان الشعر الفرنسي.

¹أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 134.

²محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 251.

³مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 140.

⁴أنظر: المرجع نفسه، ص: 132-134-135-136-141.

اصطلح حركات على عملية تبديل الوزن من نوع شعري إلى آخر بالتحوّل وشبّه "التحويلات التي تقود من وزن الشعر الفصيح إلى وزن الشعر الشعبي بالتحويلات التي تقود من الفصحى إلى العامية، وحسبه أنّ الشعر الشعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدّثه العامية للفصحى ويقع هذا التغيير على مستويات مختلفة انطلاقاً من الحرف والحركة حتى البحر"¹ مما يُثبت أنّ الوزن الشعري مشترك بين أنواع الشعر ويمكن إحداث تغييرات وتبديلات تتلاءم مع الغرض الشعري، وانطلاقاً من فكرة أنّ البنية العروضية ظاهرة جماعية مثل اللغة اعتبر ناقدنا التفاعيل بالنسبة للوزن مثل الكلمات في اللغة، فهي التي تجسّده وتعطي بتكرارها أو تعاقبها وزن الشطر والبيت والفقرة² ذلك أنّ "التفاعيل وحدات قياسية نتعرف من خلالها على البحور الشعرية ونضبط بها إيقاع هذه البحور"³ واعتماداً على التفعيلة كوحدة قياسية توصّل ناقدنا إلى أنّ التفاعيل في الشعر الملحون تصنف حسب بنيتها مما يجعلها متعددة إلى تفاعيل رتيبة أو حيادية وحصرها حركات في فعلن، مفعولن ومفعولاتن، وتفاعيل معلّمة أو إيقاعية تحمل المقطع الطويل الممدود جعلها ناقدنا فاع لن، مافعلون، مستفع لن واعتبر هذه التفاعيل الست هي التفاعيل الأساسية للشعر الملحون⁴ في حين نجد تفاعيل الشعر الفصيح "قد حُصرت في ثمان وهي موزعة على الأبحر الشعرية منفردة أو مجتمعة، اثنتان منها خماسيتان وست سباعية"⁵ وعرف الخليل بقراءته للشعر العربي أنّ تفعيلاته عشرا، اثنتان منها

¹أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 28.

²أنظر: المرجع نفسه، ص: 35.

³حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي -دراسة فنية وعروضية- ج1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1989. ص: 41.

⁴أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. صص: 35-36.

⁵محمود فاخوري. موسيقا الشعر العربي. منشورات جامعة حلب، كلية الآداب. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996. ص: 14.

خماسيتان والباقي سباعية¹ وبعض الباحثين جعلها عشرة أركان² والبعض منهم يرى أنه لا داع إلى اعتبارها عشرة أجزاء لأنّ فاع لاتن هي نفسها فاعلاتن مع عدم دخول الخبن عليها وأنّ مستفع لن هي نفسها مستفعّلن مادام يُشترط فيها عدم دخول الطي عليها³ ومع عدم احتساب ما يلحق التفاعيل من زحاف تصبح ثمانية أجزاء أما إذا تمّ الاعتراف بالتفعيلتين اللتين لحقهما الخبن والطي تُصبح عشرة⁴ وإذا لم تُحتسب التفعيلتين التي لحقهما زحافي الخبن والطي تبقى تفاعيل الشعر ثمانية. وأشار حركات إلى قضية تجاور التفاعيل في الشعر الملحون الجزائري ووجد تفاعيله تتجاور تجاورا خاصا بحيث تكون إحداها رتيبة خالية من المد إلا في نهايتها والأخرى ممدودة في موقع أو موقعين، وقد لاحظنا أن عملية التجاور في الشعر الملحون لا تخضع لقواعد وقوانين التجاور المعمول بها في الشعر الفصيح حيث تتجاور التفاعيل فيها حسب مبدأ ورود الأوتاد في رتب متجانسة، في النهاية

اتفق الباحثون على أنّ تفاعيل الشعر الفصيح ثمانية: اثنتان منها خماسية، وهي: فاعلن/ فاعلن. وست تفعيلات سباعية: مفاعيلن/ مفاعلتن/ مستفعّلن/ مفعولات/ فاعلاتن/ متفاعّلن. أنظر: محمود فاخوري. موسيقا الشعر العربي. ص: 14. وأنظر أيضا: حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي -دراسة فنية وعروضية- ج1. ص: 40. أنظر أيضا: عبد الرضا علي. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه -دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر- ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن. 1997. ص: 20. وهناك من الباحثين من قسّم تفعيلتين وخرج بأربعة تفاعيل، أصبح عدد التفاعيل عشرة بدلا من ثمانية: فاعلاتن -فاع لاتن، مستفعّلن -مستفع لن. أنظر: إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط1. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. 1991. ص: 197.

¹صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري -دراسة تحليلية تطبيقية- الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر. 1997. ص: 36.

²أنظر: إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص: 197.

³أنظر: عبد الرضا علي. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه -دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر- ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن. 1997. ص: 20.

⁴أنظر: علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي -دراسات أدبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص: 94.

أو في البداية أو في الموقع الثاني¹ حيث "التفعيلة تُجاور الجزء الذي يُماثلها"² والمجاورة "أن ترد لفظتان متماثلتان في البيت تقع كل واحدة منها بجانب الأخرى أو قريباً منها"³ لكن "شريطة أن تؤدي كل منهما معنى أساسياً"⁴ أي "من غير أن تكون لغوا لا يُحتاج إليه"⁵ أو ترد لمجرد التردد والتماثل، وقد حاولت قواعد الشعر الحر وفرضياته إلغاء مبدأ التجاور بين الأبيات في القصيدة العمودية وتحقيق التواصل بين سطور القصيدة عن طريق التدوير، ومن ثمّ إلغاء معيارية العروض العربي⁶ وقد وجدنا أن تفاعل الشعر الملحون "تتجاور بحيث تكون إحداها رتيبة خالية من المد إلا في نهايتها والأخرى ممدودة في موقع أو موقعين، ومبدأ التجاور تأتي للقصيدة الملحونة لانبنائها على شاكلة القصيدة العمودية، ونبه حركات إلى قضية تمس الشعر الشعبي مثلما مسّت الشعر الفصيح وهي الزحافات والعلل التي تلحق بالتفاعل⁷ وكل الشعر يلحقه التغيير والتبديل بما فيه الشعر الشعبي، إذ تنشأ الزحافات والعلل بالتصرف في التفعيلة بالزيادة أو النقصان"⁸ وهي تلحق الأسباب والأوتاد في تفعيلة البحر؛ فالزحاف هو تغيير ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة،

¹ مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 37-38.

² علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. ص: 97.

³ حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي. ج1. ص: 173.

⁴ صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري. ص: 169.

⁵ حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي. ج1. ص: 173.

⁶ أنظر: صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري. ص: 39.

التدوير: هو اشتراك سطري البيت في كلمة واحدة. ويسمى البيت: المدور أو المداخل أو المدمج. يقول ابن رشيق: المداخل من الأبيات ما كان قسمه متصلاً بالآخر غير منفصل عنه. قد جمعها كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً. أكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعارض دليل على القوة". ابن رشيق في كتابه العمدة. ج1.

ص: 177-178. أنظر: حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي. ج1. ص: 235.

⁷ أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. صص: 38-39.

⁸ أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص: 320.

والعلة هي التغيير الذي يصيب الأسباب والأوتاد¹ ويوجد في الشعر الأوربي ما يُقابل الزحافات والعلل في الشعر العربي يُسمونه بالإحلال Substitution² أي يضعون مقطع محل مقطع، ولقد جعل ناقدنا "العلل هي أساس الحذف والتجزئ" ويقصد به حذف سبب من آخر تفعيلة، أما التجزئ هو حذف تفعيلة من آخر الشطر³ ذلك أن العلة باعتبارها تغيير "يصيب الأسباب والأوتاد في الأعاريض والضروب"⁴ وهما يمثلان التفعيلة الأخيرة من صدر البيت وعجزه بالترتيب، وقد أشار ناقدنا إلى أن الزحافات ثلاثة: إسكان المتحرك ويخص الحرف الأول من الوند وإشباع الوند وهو إضافة ساكن إلى أوله ومد التفعيلة وهو إضافة ساكن إلى آخرها⁵ ولقد ركّز ناقدنا في تصنيفه للزحافات على أنواع التسكين، غير أن "الزحاف أنواع، منها ما يقوم على الحذف، ومنها ما ينهض على التسكين"⁶ وهي نفس التغييرات الشعرية التي تحدثت عنها نظرية العروض وتلحق الشعر الملحون مثلما لحقت الشعر الفصيح إذ "لا يُغيّر هذا الإحلال من اسم التفعيل الأصلي"⁷ سواء تعلق الأمر بالشعر العربي أو الغربي، غير أن "الزحافات والعلل تنقص من التفعيل في الغالب"⁸ ويعي ركيبي أنها "ممن يُضعف القصيدة ويؤدي إلى نوع من الاضطراب في الوزن"⁹ ذلك أن الزحاف يترك أثر إيقاعي يتسم بالتغير والمراوحة بين

¹أنظر: غازي يموت. بحور الشعر العربي-عروض الخليل- ط2. دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت لبنان. 1992. ص: 26.

² محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 251.

³أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 39.

⁴غازي يموت. بحور الشعر العربي. ص: 26.

⁵أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 39.

⁶غازي يموت. بحور الشعر العربي. ص: 26.

⁷ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 251.

⁸المرجع نفسه، ص: 262.

⁹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 288.

بين سرعة الإيقاع وبطئه"¹ أما في حالة وقوع الزحاف في أول الشطر يكون حسنا جميلا تميل إليه الأسماع"² ما عدا هذا الوقوع اعتُبر "للجوء إلى الزحافات والعلل يُقلّل جمال موسيقى الشعر"³ بسبب عدم استقامة الوزن وهذا التقليل يحدث مع العلل الجارية مجرى الزحاف وخاصة الخرم حيث يسقط أول الوند المجموع، وقد رأى أهل العروض أنّ الخرم غير مستحب في الشعر لأنّه يُقلّل من جمال الشعر ويضعف من تأثير موسيقاه"⁴ مما يعني أنّ تقليل موسيقى الشعر يحدث بعض الزحافات والعلل وليس كلها، إذ أنّ "استقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذي تؤثر فيه الزحافات والعلل تأثيرا ظاهريا فقط إلاّ إذا نتج عن هذه الزحافات والعلل فقدان للنواة الموسيقية التي تحمل الارتكاز الذي يعتمد عليه الإيقاع، فالزحافات والعلل لا تُغيّر شيئا في كم التفاعيل عند النطق، وهي لذلك لا تُكسّر الوزن"⁵ وإنّما يلحقه اضطراب ظاهري لا يُؤثر على إيقاعه، وهناك من يرى أنّ الزحاف "تغيير طفيف لا يُؤثر في نغمة البيت أو موسيقاه"⁶ ويُؤدي إلى "نوع من الانتظام Periodicity أو التماثل في مقاطع التفعيلة أو الشطر أو جزء من الشطر"⁷ الشطر"⁷ فيحافظ على الوزن الشعري ولا يؤدي إلى الإخلال به؛ ف "الزحاف القصد منه الخفة"⁸ أي تخفيف الوزن، في حين تُؤدي الزحافات والعلل حسب حركات مهمة مهمة تقريب الوزن النموذجي من الواقع الشعري، وقد اهتم ناقدنا بنموذجية الوزن مُهملا المعنى ومركزا في قضية الزحاف والوظيفة التي يؤديها على "النتيجة

¹ صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري. ص: 196.

² غازي يموت. بحور الشعر العربي. ص: 67.

³ إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص: 269.

⁴ أنظر: غازي يموت. بحور الشعر العربي. ص: 33-34.

⁵ أنظر: محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 264.

⁶ أحمد سليمان ياقوت. التسهيل في علمي الخليل. دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر. 1999. ص: 10.

⁷ علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. ص: 178.

⁸ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 74.

الإيقاعية المترتبة من الزحاف، وليس إلى النتيجة المقطعية¹ إذ يكاد يتفق منظري العروض على أنّ التغيير الذي يمس التفعيلة ومنها الزحافات والعلل يأتي "من أجل استقامة الوزن مع استقامة المعنى في آن واحد"² حيث لا يمكن الاهتمام باستقامة الوزن الشعري على حساب غموض والتباس المعنى وقد علّل الناقد موقفه بظاهرة شائعة في الأوزان التي يُبنى عليها البحر التي في الغالب لا تُستعمل كما هي³ مما يسمح بشرعية الزحاف والعلة في البناء الشعري وضرورته، رغم خروجهما عن النظام الوزني إلاّ أنهما تؤديان إلى استقامة الوزن، فالتفاعيل "تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزحفة معلولة أو لم تكن"⁴ الأمر الذي يتضح معه أنّ الإيقاع يتأتى للشعر رغم الإخلال بالتفعيلة، وما دام الشعر مَوْقَع معناه أنّ وزنه مستقيم فالزحاف والعلة "يتفقان في أثرهما؛ فكل منها يؤدي إلى تنويع غير منتظم، ويؤدي من ثم إلى إخلال جزئي بالنسق"⁵ وفي نفس الوقت يُسهم في بناء نظام جديد يُحدث إيقاع شعري، فالخروج على النسق يبني نسقا جديداً.

وقد حدّد حركات لكل من الزحاف والعلة وظيفة يؤديها كل منهما على حدى، فجعل للزحاف وظيفة تطويع الوزن لكي يساير اللغة⁶ لأنّ الزحاف "إذا دخل الكلمة أسرع النطق بها، بسبب نقص حروفها أو حركاتها"⁷ ويُضعف اللفظ فيسهّل نُطقه،

¹ صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري. ص: 197.

² حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي. ج1. ص: 247.

³ أنظر: مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. ص: 107-118.

⁴ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 264.

⁵ علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. ص: 172.

⁶ أنظر: مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. ص: 107-118.

⁷ محمود علي السّمان. العروض القديم -أوزان الشعر العربي وقوافيه- ط2. دار المعارف، القاهرة. 1986. ص:

وأعتبر "الزحاف لغة الضعف"¹ وترك ناقدنا للعة وظيفة تعليم الشطر والبيت² لأنها تقع "في العروض، آخر الشطر الأول من البيت، الضرب، آخر الشطر الثاني"³ وهذا ما قصده ناقدنا بأن العلة تتولى مهمة تعليم الشطر والبيت، لأنه يلزم تكرارها، كما يؤكد العروضيون في باقي الأَشْطَر والأبيات من القصيدة خلافا للزحاف، فلا تؤدي العلة وظيفة التعليم فقط كما حددها لها حركات وقد تساهم علل الزيادة في بناء الإيقاع الشعري "فلأنها مد للصوت في آخر البيت فكانت معينة على التزم المستحسن في الشعر لأنها عون النغمة وظهرها"⁴ وبهذا فالعلة تُساهم في البنية العروضية للشعر و"ثبات الإيقاع وإطراده"⁵ للزوم العلة وتكرارها، فإذا كانت العلة تحافظ على موسيقى الإطار فإن الإسراف في الزحاف "قد يُضيّع الإيقاع ويُحيل الشعر نثراً"⁶ لأن كثرة الزحافات تُغيّر تفعيلة البحر الشعري الذي يعتمد على تفاعيله تفاعيله لإحداث إيقاع شعري، ولقد تمّ التركيز في مختلف الدراسات والبحوث العروضية المختصة بالزحافات والعلل على مفهومهما ومواقع حدوث كل منهما في التفعيلة وتصنيفاتهما وأنواعهما، دون التطرق إلى الوظيفة التي يؤديها الزحاف أو العلة بالتحديد الذي قدّمه حركات، لذا يمكن اعتبار ناقدنا صاحب السبق في هذه القضية العروضية وإن كان ما حدّده من وظائف أشار إليه بعض الباحثين بطرق مختلفة.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 71.

² أنظر: مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. ص: 107-118.

³ محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ص: 72.

⁴ المرجع نفسه، ص: 74.

"العلة تكون بالزيادة أو النقصان أما الزيادة فتكون بإضافة ساكن (التذييل) أو بإضافة سبب (الترفيل). النقص: ان يكون بقطع الوند فتحذف منه حركة أو حذفه أو حذف سبب. أنظر: مصطفى حركات. نظريتي في تقطيع الشعر. ص: 93.

⁵ صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري. ص: 196.

⁶ علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي. ص: 172.

وجد ركيبي جانبا هاما من الشعر الملحون كان شكل القصيدة فيه لا يخرج عما عرف في القصيدة التقليدية وأكد أنّ شعراء الملحون قد ساروا في بناء القافية واختيار البحر الشعري المناسب على نهج القصيدة التقليدية مثلهم في ذلك مثل شعراء الفصيح الذين أخذوا قدرا من العروض والثقافة العربية، الأمر الذي يتأكد معه أنّ "شعراء الإحياء حافظوا للشعر العربي على تقاليده العباسية القديمة في الوزن والصياغة¹ تعدت من المحافظة على الشعر الفصيح إلى الشعر الشعبي، إذ يؤكد ركيبي على "التزام قصيدة الملحون قافية معينة مثل قصيدة الفصحى² ويتفق مع حركات في أنّ "نظام القافية في الشعر الفصيح مازال معمولاً به في الشعر الشعبي الذي وافق قافية الفصيح من ناحية بنيتها عموماً"³ وقد قصر حركات مسائرة قافية الشعر الشعبي القافية الفصيحة في المبنى فقط، إذ تختلف عنها من ناحية علاقتها بالبيت، كما تتمايز عنها في شيئين، كل أطر الملحون مقفأة، والقافية في الشعر الشعبي ليست أحادية بل متنوعة وهي موزعة في القصيدة بطرق مختلفة وذلك حسب بناء القصيدة، وقد حدّد حركات أنواع من الشعر الملحون تُظهر تنوع القافية وانبنائها بكيفيات مغايرة، ففي شعر الفقرات⁴ تتوزع القافية حسب مكونات الفقرة فتثبت في مواقع معينة وتتغير في أخرى، في حين أنّ الشعر الذي لا يحتوي على فقرات تكون القافية تناوبية على شكل أ، ب، أ، ب فتتحد الأشرطة الأولى من كل بيت في القافية والأشرطة الثانية في قافية مخالفة للأولى إما في الروي أو في

¹أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 56.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 500-504.

³أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. صص: 106-108.

⁴ شعر الفقرات: هو الشعر المكوّن من فقرات (strophes) مبني على تجزئ كل فقرة إلى جزعين أولهما هو صدر الفقرة والثاني خاتمتها. لصدر الفقرة وخاتمتها تسميات كثيرة مثل الفراش والهدّة والجزء. وقد فضلنا مصطلحي الصدر والخاتمة لوضوحهما وبساطتهما. أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 114.

الصنف أو فيهما معا¹ وقد أدى "تغيّر نظام القافية وتنوعها من بيت إلى آخر عند معظم شعراء الملحون"² إلى إحداث وظيفة جمالية نتيجة تولّد إيقاع شعري متنوع تطرب له الأسماع، خاصة وأنّ معظم الشعر الملحون يُنشد؛ واعتبر حركات بعض شعراء الملحون اللذين نبغوا في اختيار نظام قافيتهم قد أضفوا على شعرهم بواسطة التكرار والتنوع ثوبا أنيقا³ تظهر البراعة الفنية لشعرائه أثناء الإنشاء، حيث تترك القافية المتنوعة أثرا إيقاعيا لدى المتلقي.

نفى ركيبي فكرة تقليد الشعر الملحون للقصيدة العمودية⁴ ووضّح حركات كيفية انبناء قصيدة الشعر الشعبي وذكر أن المستوى الذي يأتي مباشرة بعد البيت في الشعر العمودي هو القصيدة، بينما في الشعر الشعبي قد تكون القصيدة تكرارا لأبيات متكافئة في الوزن والقافية، وهذا النوع من الشعر يستحق اسم الشعر العمودي⁵ إذ يكفي أن تتكافؤ بعض الأبيات من الشعر الشعبي في الوزن والقافية حتى تنضوي القصيدة الشعبية ضمن الشعر العمودي، ولا يحتاج شاعر الملحون حسب ركيبي أن يلتزم القافية الواحدة حتى تُصنّف أشعاره عمودية، كما ينفي ناقدنا أن يُتخذ من التزام شاعر الملحون للقافية الواحدة أساسا لتفسير تقليد الشعر الشعبي الجزائري للشعر للقديم، إنّما يؤكد ذلك بناء القصيدة نفسها⁶ ويتكوّن نموذج القصيدة في الشعر الشعبي "من بنيتين: بيئة ما فوق مستوى الشطر وبنية ما تحت مستوى الشطر أي الوزن"⁷ لذلك يُعنى شاعر الملحون بالموسيقى اللفظية والصوت

¹أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. صص: 110-111.

²عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري. ص: 204.

³أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 109.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 503.

⁵مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 112.

⁶أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 503-504.

⁷أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 122.

المسموع، وفي القافية لا يعنيه الحرف بالذات وإنما يهتم بالنبرة خافتة أو قوية، ومن ثمة فقد يكون آخر القصيدة هاء ساكنة أو ألفا ساكنة أو حرفا ممدودا لأنّ غرضه هو المد، فالنطق هو الأساس في القافية بصرف النظر عن الحرف الأخير¹ المهم أن يُنطق الحرف ممدودا ويُحدث نبرة إيقاعية؛ لأنّ المراتب الإيقاعية تبدأ من "النبر" الذي يُجسّد التحقق الأدائي للوزن ويُعطيه صورته السمعية الموسيقية²، ذلك أنّ الشاعر الشعبي لما ينطق بكلماته "يميل إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزا أوضح في السمع"³ وهذا الضغط أو النبر هو الذي يُحقق فاعلية فاعلية الشعر الشعبي؛ فشاعر الملحون يهمل أن يتحقق لشعره موسيقى صوتية وجرس تطرب له أذن المستمع لذلك يلجأ إلى الضغط على جزء من كلمة حتى يلتفت انتباه المتلقي المستمع. وقد لخص حركات ما ذهب إليه ركيبي حين جعل الوزن في الشعر الملحون يُحدد من خلال رتبة المواقع الممدودة خلافا للشعر الفصيح حيث يُحدد بعد إبراز التفاعيل⁴ لأنّ الشعر الملحون "يعتمد في معظمه على عدد المقاطع في البيت الواحد من حيث تساوي الأشرطة وتشابهها عند النطق لإحداث الإمتاع الموسيقي"⁵ فالغاية من الوزن في الشعر الملحون الإيقاع الذي يُحدث طربا لذلك ومن أجل الإيقاع صُنفت أوزان الشعر الشعبي بالطريقة نفسها التي صُنفت بها أوزان الشعر الفصيح، وانطلق ناقدنا من فكرة أنّ البحر في الشعر العمودي ليس وزنا واحدا وإنما هو مجموعة من الأوزان أو الأضرِب وهو الإيقاع⁶ فناقدا على وعي بأنّ "الوزن هو البنية الإيقاعية في موسيقى الشعر فصيحة

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 503-504.

² سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 25.

³إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: 98.

⁴أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 119.

⁵عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري. ص: 194.

⁶أنظر: مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. ص: 55.

وملحونة¹ ويتفق معه ركيبي في مفهوم البحر الشعري من خلال تركيزه على الجانب الإيقاعي فيه والذي من أجل تحقيقه قد يمزج الشاعر في قصيدة الملحون بين تفعيلات بحرین مختلفين، الأمر الذي يصعب معه أن نضعها في بحر معين² وحتى وإن كان البحر الذي استعمله شاعر الملحون غير موجود في أوزان الخليل، فللحصول على موسيقى الإطار حسب ركيبي يمكن رد بعض أوزان الشعر الملحون إلى تفعيلات الخليل، كما يمكن أن نجد تفعيلات أخرى مختلفة تماما، لكن المهم أن فيها إيقاعا معيناً تحسه الأذن ويشعر به المتلقي مما يمكن معه القول بأن هناك موسيقى خارجية في البيت تتكرر مع الأوتاد والأسباب وهي التي تعطينا تلك الرتبة الملحوظة في القصائد³ ويتفق مختلف الدارسين على أن الشعر الملحون يعتمد في "إيقاعه على الوزن ينضاف إليه الإيقاع المنبثق من الصوت؛ أي إلى فاعلية الإنشاد الذي يبرز فيه وقع الإيقاع الموسيقي داخل القصيدة"⁴ ويتضح أن الموسيقى الموسيقى الخارجية هي هدف شاعر الملحون يسعى إلى تحقيقها من خلال الاستعانة بأوزان الخليل أو الاعتماد على تفعيلات متقاربة، المهم أنها تحدث إيقاعا رتبيا يتكرر يزيده الإلقاء الشفاهي المرتجل تأثيرا في المتلقي، وقد جعل حركات الملكة الإيقاعية في الشعر الملحون مرتبطة بالإنشاد، خلافا للشعر الفصيح الذي يمكن أن ترتبط فيه باللغة أو بالوزن أو حتى بالبلاغة⁵ لتحدث تأثيرا وترنما موسيقيا موسيقيا لدى القارئ، ويبقى السماع حسب ركيبي هو المقياس الوحيد لمعرفة ما تتمتع به قصيدة الملحون الديني الجزائري من موسيقى⁶ أي أن متلقي الشعر

¹ عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري. ص: 194.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 498.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 502.

⁴ أنظر: عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري. ص: 194.

⁵ أنظر: مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. ص: 7.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 498.

الشعبي "يدرك بأذنه حقيقة الشعر"¹ ومادام التركيز على الأثر الذي تتركه موسيقى الشعر في المتلقي فإنّ الشعر الملحن الديني الجزائري تتحقق له موسيقى خارجية دون الاهتمام بالموسيقى التي تُحدثها الأفكار.

تحدث ركيبي على وزن الزجل باعتباره نوع من أنواع الشعر الملحن ويرى أنّ الشكل في القصيدة الزجلية الدينية الجزائرية يأخذ من القصيدة التقليدية العناية بالقافية التي تتكرر في مقاطع كثيرة² إلّا أنّ أوزان الزجل "غير جائزة في الشعر لخروجها عن البحور المعهودة، ومخالفة كل شطر من البيت في القصر والطول والقافية، وبناء البيت الواحد على عدة أوزان وقواف، وتقصير الأفعال إلى غاية من القصر"³ ومن خلال هذا يمكن لنا أن نصنّف ناقدنا ركيبي مع الدارسين القائلين بأنّ الزجل تُضبط أوزانه عروضيا على الطريقة الخليلية، خلافا لمن يدعي أنّ هذه الأشعار لا وزن لها ولا تخضع لبحور الخليل أو أنّ أوزانها أعجمية⁴ يؤكد الحموي أنّ الأزجال حُرّرت "في أبحر عروض العرب"⁵ والمتفق عليه أنّ أوزان الزجل منها "ما هو على بحور الخليل، ويُسمى الشعر الزجلي، ومنها ما هو خارج على بحور الخليل، لكن الثابت أنّ أوزان الزجل تطورت من الأوزان الخليلية"⁶ لأنّ الزجالة "لهم ملكة في تحرير الوزن وقوة في أن يستخرجوا منه وزنا ثانيا، ويستعينون على ذلك بالدمج"⁷ لذلك "قد تكون قصيدة الزجل من عدة أوزان"¹ لأنّ القصائد الزجلية لما

¹ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 251.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 546.

³ تقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق رضا محسن القرشي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق. 1974. ص: 98.

⁴ أنظر: العربي دحو. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962. ج1. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1989. ص: 246.

⁵ ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 100.

⁶ أنظر: إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. صص: 250-251.

⁷ أنظر: ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 98.

كثرت واختلفت عدل الزجالون عن الوزن الواحد العربي إلى تفرغ الأوزان المتنوعة وزادوا على بحور الشعر التي هي ستة عشر بحرا من الأوزان ما لا ينحصر² لذلك وجد ركيبي صعوبة في حصر أوزان وبحور الزجل لأن شعراء الزجل والملحون عامة لا يذكرون أوزان قصائدهم، وإنما يذكرون بعض المصطلحات التي شاعت في المقطوعات القصيرة ويذكرون الأجزاء التي تتكون منها القصيدة، فيقولون البيت ويسمون الحروف³ ويُعتبر الزجل أعلى رتبة وأشرفها على لكثرة أوزانه وعذوبة ألفاظه ورشاقته⁴ فالتنوع يُزيل التكرار والرتابة ويترك جرسا موسيقيا يطرب له المتلقي. ووجد ركيبي قافية الزجل موحدة تتكرر في مقاطعه مثل قافية القصيدة العمودية، حيث جعلها ناظموها "أبياتا مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض"⁵ إلا أن الحموي يرى أن بيت الزجل الواحد يُبنى على عدة أوزان وقواف⁶ وأخذ الزجل من "الموشح التنوع في أجزائه أغصانا وأقفا لا ومراعاة الموسيقى في البحور والأوزان⁷ والقول بأن الزجل يأخذ من الموشح التنوع في أجزائه معناه يأخذ التنوع في القافية وحرف الروي على اعتبار أن "التوشيح يقوم فيه الشاعر بالانتقال من قافية إلى أخرى ويستعمل فيه رويا بعد آخر، فلا يصلح أن تُبنى به قصائد طويلة"⁸ رغم أن ركيبي وجد الزجل تتكرر فيه القافية وتتوحد وأخذ من الموشح

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 528.

² أنظر: الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. صص: 98-101.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 528-529.

⁴ ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 100.

⁵ صفى الدين الحلّي. العاقل الحالي والمرخص الغالي. ص: 14. نقله إميل بديع يعقوب في المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص: 251.

⁶ ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 98.

⁷ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 546.

⁸ أنظر: محمد عوني عبد الرؤوف. القافية والأصوات اللغوية - دراسة - منشورات مكتبة الأخانجي، مصر. 1977. ص: 200.

بعض بنياته الشكلية، فالزجل يقترب من "الموشح في اختلاف القافية وتنوع المقاطع"¹ وأستخرج منه لأنّ "الموشح مطالع وأغصان وخرجات، وكذلك الزجل، الفرق بينهما الإعراب في الموشح واللحن في الزجل"² لكنه يحافظ معه على الموسيقى الخارجية؛ "فالموشح يخرج على وحدة القافية قبل أي شيء، ويُعنى بالإيقاع"³ ومثله الزجل، لذلك تفنن الزجالون في تنويع القافية وتغييرها⁴ مما تولّد معه أنواعا كثيرة من الزجل وابن سناء الملك⁵ أظهر لنا الفرق بين الزجل والموشح بقريئة لطيفة، ووقف ناقدنا على بعض البنيات الشكلية في قصيدة الزجل الدينية تمس مستوى التراكيب والدلالة كانت حائلا أخرج هذا النوع الشعري من دائرة الشعر الشعبي الموزون، وما هو متعارف عليه عند النقاد أن جوهر الزجل "هو التركيب أي التنظيم الداخلي للصور والأفكار الذي يجبر القارئ على الإحساس بنمط معين"⁶ معين⁶ وحديث ركيبي عن تركيب ودلالة الزجل يكشف وعيه بفنيات هذا اللون

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 528.

² ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 101.

³ محمد عوني عبد الرؤوف. القافية والأصوات اللغوية. ص: 204.

⁴ إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص: 252.

أنواع الزجل باعتبار القافية: تولّد، نتيجة تنوع القافية وتغييرها، أنواع من الزجل: نوع يتألف من أربعة أشطر تتحد فيه القافية في الشطر الأول والثاني والرابع. نوع يتألف من أربعة أشطر يتحد فيه الشطر الأول والثالث في القافية، ويتحد الشطر الثاني والرابع في قافية أخرى. نوع يتألف من أربعة أشطر تتحد فيه القافية في الأشطر جميعا، وغالبا ما يكون ذلك في بداية القصائد. نوع يتألف من أربعة أشطر، تتحد في القافية في الأشطر الثلاثة الأولى، وتعود قافية الشطر الرابع إلى قافية اللازمة، وهذا النوع هو الأكثر شيوعا. أنظر: إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص: 252-253.

⁵ جعل ابن سناء الملك في آخر غالب موشحاته خرجة مزجلة تارة تدخل عليها بأغصان من موشحة، وتكون الخرجة من نظم أئمة الزجالة، وتارة تكون الخرجة المزجلة من نظمه، وغالب أئمة الوشاحة فعلوا ذلك، ليظهر الفرق بين الزجل والموشح. أنظر: تقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. صص: 61-62.

⁶ محمد عناني. من قضايا الأدب الحديث-مقدمات ودراسات وهوامش- الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995. ص: 52.

الشعري حيث استطاع أن يقف على مختلف الفنيات الشكلية التي أخرجت القصيدة الزجلية من دائرة الشعر الموزون منها السكون في نطق الكلمات¹ وهو في هذه القضية يتفق مع الحموي الذي لم يُجز التسكين في الزجل لعدم إجازة الألفاظ التي تنتهي بتاء ساكنة عند الزجالة، حيث يُعدونها خطأ في الوزن² ويضيف ركيبي للتسكين التعسف في التراكيب الذي يجعل القصائد الزجلية خالية من موسيقى الشعر، ومن ثم يُعد الزجل شعرا غير موزون³ وقد عدّ الحموي الممنوعات التي ينبغي للزجالة تجنبها في قصائدهم منها إعراب الألفاظ بالحروف أو بالحركات، كما ذكر العيوب القبيحة عندهم كفتح كاف الخطاب واستعمال أدوات النحو المختصة كالسين وسوف وكاف التشبيه وإذ وثم وهمزة القطع إذا كان ما قبلها محركا بحركة إعراب، استعمال الزجالة الحركات الثقيلة كالمَدِّ الفاحش والهمز والتشديد في غير التصغير، وأكد الناقد أنّ همزة القطع والتتوين وإثبات نون الجمع من أكبر عيوب فن الزجل⁴ اعتبر ركيبي نسج الألفاظ بأسلوب عامي سببا مباشرا أخرج الزجل من دائرة دائرة الشعر الملحون⁵ ومن النقاد من يرى أنّ "ما يميز الشعر العامي عن الزجل ليس اللغة بل الوحدة الفنية؛ إذ يمكن أن تُكتب قصيدة بالعامية ولكنها تستخدم ألفاظا فصحا"⁶ في حين يؤكد الحموي أن الفنون الشعبية "لا تُنظم إلا باللفظ الرقيق العامي لتخف على الأسماع"⁷، وما دام ركّز على خفة السمع فهو ينشد الإيقاع الذي ينتج عن الأصوات ولا يهتم للإيقاع الفكري.

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 498.

² ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 53.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 498.

⁴ أنظر: ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 74-75-76-78-97.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 498.

⁶ أنظر: محمد عناني. من قضايا الأدب الحديث. ص: 51.

⁷ ابن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. ص: 146.

يتفق ركيبي مع مختلف منظري الشعر الشعبي على أنّ الشكل البسيط في الأزجال هو المثنى الذي يتكون فيه البيت من شطرين، يطلق على الشطر الأول في أحيان كثيرة الفراش والثاني الغطاء وهو كثير في الشعر الملحون¹ ويُعرف بالشعر المزدوج أو المثنيات، حيث يعتمد فيه الشاعر على تصريح أبيات القصيدة جميعا فقافية الشطر الأول هي نفسها قافية الشطر الثاني، وقد لجأ إليه شعراء العصر العباسي لأنهم وجدوه سهلا لا يُكلفهم مشقة الحفاظ على وحدة القافية في القصيدة الواحدة² فكلما تطول القصيدة تصعب القافية الموحدة، فالشعر المزدوج يُخفف من الصعوبة، ويوجد شكل يمكن أن يدخل ضمن هذا اللون يعتمد فيه الشاعر إلى شطرين من وزن طويل ويلتزم فيه تكرار القوافي في البيتين معا، ويمكن أن يدخل هذا الشكل في السداسي لو أنّه لم يلتزم قافية واحدة في الشطر الثاني، وقد شاع شكل المثلث في هذه الأزجال، فالشاعر يكتب البيت في سطر واحد على ثلاثة أشطر³ ويمثل البيت في الزجل جملة مقاطع، وهناك شكل آخر في قصيدة الزجل وهو المربع الذي يكون على أشطر أربع، وقد عثر ركيبي على هذا الشكل بكثرة في قصائد التوسل والدعاء ومعظمه يلتزم فيه الشاعر حرفا واحدا في ثلاثة أشطر وقافية واحدة في الشطر الرابع وفي كل القصيدة ويفصل بين كل بيتين، أما الشكل الخماسي لم يعثر ناقدنا على نماذج له ووجد شكل السداسي كثيرا في الزجل الديني⁴ الديني⁴ وهو ما كان مبنيا على ستة أشطر، أما الوزن الشعري الذي احتفل به شعراء الملحون الديني الجزائري في أزجالهم هو وزن السباعي حيث يلتزم الشاعر في الأشطر الثلاثة الأولى قافية مختلفة عن الأشطر الأربعة الأخرى التي يلتزم فيها بدوره قافية واحدة، ويراها ركيبي خاصية واضحة في قصائد الشعر الملحون الديني

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 529.

² أنظر: إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ص: 287.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 529-530.

⁴ أنظر: المرجع نفسه، ص: 531-532.

الجزائري؛ لأنّ شاعر الملحون كان يهدف إلى إظهار البراعة إلى جانب أنّه وجد لذة فنية وترجية الفراغ الذي لا يملؤه سوى البحث عن كلمات متشابهة في قوافيها حتى يقضي وقته ويسهر سامعيه ولم يعثر ركيبي على وزن الثماني في ملحون الشعر الديني الجزائري وإن كان يرجح أن يكون الشعراء قد أنشأوا فيه بعض قصائدهم ولو بغرض إظهار البراعة والقدرة على قول الشعر على هذا الوزن؛ لأنّه وجد لهم قصائد على الحرف التاسع أي التساعي الذي يكون فيه البيت على تسعة أشطر¹ ومادام الشعراء وصلوا إلى وزن أشعارهم على الوزن التساعي أكيد أنّهم جربوا قول الشعر على الوزن الثماني.

خلّص ركيبي إلى أنّ الشكل الغالب على القصيدة الزجلية مع هذه الأوزان كلها واختلاف قوافيها وتنوع أساليب الشعراء فيها وتباين أغراضها واختلاف موضوعاتها داخل إطار الموضوع الأكبر وهو الدين باعتباره الشكل العام والطابع المنتشر التقليدي الذي يُنوّع الشاعر فيه داخل القصيدة الواحدة بين وزن وآخر، ويسير فيه إلى حد كبير على نمط الموشح من حيث التزامه في أغلب الأحيان بما يشبه الأغصان والأقفال أو على تلك الاصطلاحات التي تسمى لدى شعراء الملحون بالهدة أو الفراش أو الترقية أو الخماسة أو العروبي أو المطلع أو البيت، حيث تختلف هذه المصطلحات من بيئة إلى أخرى، ولكنها في طابعها العام تلتقي في أنّ قصيدة الزجل تتقارب إلى حد كبير من حيث البناء ومن حيث تعدّد الأجزاء²

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 533-534.

²أنظر: المرجع نفسه، ص: 535.

الهدة: القفل حين لا يتغير الوزن والقافية وأحيانا تسمى الركاب وهو يعني بدء استعداد الفارس للنزال وفي الشعر بدء استعداد الشاعر لإلقاءه. **الفراش:** حين يتغير الوزن والقافية وهو أشبه بالغصن في الموشح. **الترقية:** الإعادة والتكرار لمضمون الأفكار في الركاب. **الخماسة:** اصطلاح يطلق على الجماعة التي تردد المقطع أو بعض أبيات معينة، وهي تشبه الكورس لدى اليونان. **العروبي:** الجزء الذي يلحن ويغنى في القصيدة. **المطلع:** وأحيانا يقال الطالع،

حتى وإن استعمل فيها الشعراء أوزانا مختلفة، ونظرا لأنّ ناقدنا على وعي بمختلف القواعد والقوانين العروضية التي تضبط فن الزجل استطاع أن يُقيّم الشعر الملحون الديني الجزائري ويُميّز بين أنواع الأوزان ويستنبط مختلف المعايير التي تضبط شعر الملحون الديني الجزائري من ناحية البنية العروضية.

3-الوزن والقافية في الشعر الإصلاحي الجزائري:

يرى ركيبي أنّ البحث في الخصائص الفنية للشعر الإصلاحي الجزائري يتطلب التعرّض لبناء القصيدة العربية في الشعر الإصلاحي¹ لأنّ القصيدة الجزائرية ذات البعد الإصلاحي اتخذت من هيكل القصيدة الإصلاحية بناءها وقدّتها وحافظت على فنياتها، لذلك لا اختلاف بين البنيتين من منظور ناقدنا، لكنّه لم يوضّح الأسباب أو العوامل التي أدت إلى التشابه بين بنيتي القصيدتين، ونجد غيره من النقاد الجزائريين من أرجع التلاقي والتشابه للتقليد، إذ لم يجدّد "التيار التقليدي المحافظ في الجزائر وبخاصة وجهه الإصلاحي في الشكل الشعري، كل إسهامات الشاعر الجزائري انحصرت في مستوى المضامين والقضايا خصوصا بعمقها الإصلاحي"² ذلك أنّ الشكل التقليدي ينسجم وطبيعة الحركة الإصلاحية التي تستلهم الماضي وهي تبني حاضرها"³ فلم يجهد شعراء الحركة أنفسهم لإيجاد شكل جديد جدّة مضمونهم لأنّ الشكل القديم أثبت قدرته على استيعاب مختلف التصورات الفكرية فأولى اهتمامه إلى المضمون، لأنّ "مهمة الشاعر الجزائري في مرحلة الإصلاح تحقيق الوظيفة الإصلاحية أهمل الجانب الفني مثلما أهملته

ويتكرر في الأبيات والقوافي على نمط واحد، بل وحروف معينة. البيت: تتغير فيه القوافي، ولكن يلتزم عدد المقاطع في معظم الأحيان لأنها جل الموضوع. أنظر عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. هامش ص: 535.

¹أنظر: المرجع نفسه، ص: 687.

²أنظر: عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث-تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما- ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر. 1995. ص: 76.

³أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 14.

الوظائف الاجتماعية والسياسية والثورية وغيرها"¹ والشعر الإصلاحي "قد أهمل نسبيا الجانب الجمالي، لأنّ مهمة الشاعر هي الدعوة والنهوض قبل العناية بالصياغة الفنية، ولذلك كثر الإنتاج وقُلّ الشعر"² واكتفى الشاعر الجزائري بتقليد بنية القصيدة العربية ذات البعد الإصلاحي، ومن النقاد من يرى أن الاستعمار وسعي الحركات الجزائرية إلى تحقيق الإصلاح حالت دون التجديد، ومن ثمّ ظل الشعر الجزائري حبيس أغراض وأنماط أملت ظروف المرحلة الاستعمارية والإصلاحية"³ مما يعني أنّ الشاعر الجزائري الحديث قد فوّت عليه الفرصة التي أتاحها له الفكر الإصلاحي لتطوير المستوى الفني لشعره الحديث مثلما ضيّع الفرصة التي أتاحها له الدين ووفرتها له الثورة.

عائن ركيبي الوزن والقافية في الشعر الجزائري الإصلاحي ووجد أنّ أهم سمات هذا الشعر هو اعتماده على البيت المفرد والقافية الواحدة؛ حيث وجد شاعر الإصلاح أنّ الوزن يحده في البيت منذ البداية والقافية في النهاية ويدور في حلقة ضيقة وذلك بسبب سير الشعر الإصلاحي الجزائري على نمط القصيدة العربية التقليدية من حيث التزامه للبيت الواحد وللqافية الواحدة، فموسيقاه في جملتها موسيقى ظاهرية تعتمد على الوزن العربي المحفوظ ولا تهتم بالموسيقى الداخلية التي تعبّر عن معاشة للموضوع واندماج فيه⁴ ولاحظ الناقد أنّ الأوزان في الشعر الإصلاحي عامة أكثرها من البحور الطويلة، لأنّ أسلوب الإنشاء يتطلّب منهم نفسا طويلا وإطنابا وموسيقى مناسبة، لذلك نجد الشعراء يقلدون القصائد القديمة التي شاعت في الأدب العربي وينسجون على غرارها"⁵ فحقق الشاعر الجزائري لشعره

¹أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 469.

²أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 111.

³أنظر: عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. ص: 42.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 687-688-689.

⁵المرجع نفسه، ص: 707.

الإصلاحي الموسيقى التي توفرها القافية والبحر الشعري، مع أنه كان بإمكان الفكرة الإصلاحية التي تمحور حولها شعره أن تسهم في إنتاج موسيقى داخلية تُعبّر عن مدى التحام الشاعر الجزائري بموضوعه، من النقاد من يرى السبب في عدم تجديد الشعر الجزائري هو "ارتباطه بالحركة الإصلاحية؛ والدليل على ذلك أن الشعراء الذين جاءوا بعد فترة الإصلاح استطاعوا أن ينفضوا غبار التقليد"¹ كان من الممكن للشاعر الإصلاحي أن يستعين بفواصل القرآن مادام قد تأثر به في مختلف بنيات القصيدة، وقد أشار نقاد الشعر الديني إلى قضية "تأثير فواصل القرآن الكريم في قوافي الشعر"² إلا أنّ شاعر الإصلاح في الجزائر عبّر عن فكرة حديثة بإيقاع قديم وفوّت عليه إحداث تطورات فنية لموسيقى القصيدة الجزائرية رغم الإمكانيات التي أتاحها له القرآن.

4-الوزن والقافية في الشعر الصوفي الجزائري:

توصّل ركيبي بعد ما حلّل نماذج من شعر التصوف في الجزائر إلى أنّ خصائص شعر المتصوفة الجزائريين هو تقليد واستيحاء للنماذج السابقة نتيجة تأثر شعراءنا بمن سبقهم من شعراء التصوف ووزنوا أشعارهم بإتباع قواعد وقوانين نظرية العروض الصوفية، وبالرغم من تقليد شعراء الجزائر للنظام العروضي الجاهز وجد ناقدنا معظم قصائد الشعر الصوفي الجزائري لا تخلو من عيوب في عروضها وخاصة في بحورها، أغلبها من البحور الطويلة وقليل منها من البحور القصيرة، وقد أرجع ركيبي غلبة البحور الطويلة على القصيرة في الشعر الصوفي للغزل الصوفي الذي يتطلب نفسا طويلا وإلى عدم تركيز الشاعر الصوفي على أفكار محددة؛ إذ يسمح لكل ما يدور في ذهنه بالخروج كما يجمع بين أغراض متنوعة مثيرة لا يساعد على بلورتها سوى البحر الطويل، أما إذا كان الشاعر يريد أن يعبر عن

¹أنظر: الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 191.

²أنظر: محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 97.

انفعال قصير في مقطوعة يعمد إلى البحور القصيرة ويركّز على بعض الأفكار المحددة في ذهنه ولا يجمع أغراضا مثيرة متنوعة، وقد ينضاف إليها سببا آخر ربطه ناقدنا بتقليد شعراء الجزائر قداماء المتصوفة في الصياغة¹؛ فمختلف النقاد يشيرون إلى أنّ الشاعر الصوفي "يحدو حدو الشعراء المتقدمين ويقلّد أساليبهم وطرائق تعبيرهم ويحشد في شعره أطرافا من صيغهم اللغوية وصورهم اللفظية وأجزاء من تجاربهم، وهو متصل بالموروث الشعري"² كشف نقد الشعر في الجزائر عن قضية محاكاة شعراء التصوف الجزائري للقدماء في هذا اللون من الشعر، حيث "ظهر التصوف وطرقه الشعراء، منهم من نظمه بدافع التقوى ومنهم من نظمه تقليدا لغيره"³ وقد بات واضحا أنّ الشاعر الجزائري الحديث قد أحيى أغراض الشعر الديني بدافع موضوعها وليس لفنياتها، وتتبع ركيبي مختلف أغراض الشعر الديني ووجد أنّ الشاعر الجزائري وظّفها لإيديولوجية مضمونها ولم يحاول تجديد خطاب هذا اللون من الشعر.

يرى ركيبي أن أعلى أنواع الشعر هو شعر المتصوفة الذي سلمت أوزانه وكانت معانيه باطنية صوفية⁴ فناقدنا يدرك أن الوزن هو الذي يتحكّم في الشاعر الصوفي في اختيار جملة ومفرداته ذلك أنّ "الوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في الجمل، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات"⁵ والشاعر الصوفي "متى

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 331.

²أنظر: قدور رحمان. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة. 2005. ص: 122.

³محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 387.

⁴عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 333.

⁵محمد حماسة عبد اللطيف. الجملة في الشعر العربي. ص: 93. نقله حمزة حمادة. في الرمز الصوفي. ص: 15.

أحسَّ أنه لامس المعنى الذي يريد، وأرضى المسافة العروضية قنع وتوقف¹ لذلك ركّز ناقدنا في تحليله لقصائد التصوف في الشعر الجزائري على أوزان الشعر التي وجد أغلبها مكسورة في أوزانها، والسبب فيما رجح الناقد راجع إلى ضعف الثقافة اللغوية لدى بعض الشعراء، ومن ناحية أخرى فإنَّ هؤلاء الشعراء لا يعنون بما كتبوا ولا يعودون إلى قصائدهم بالمراجعة المتفحصة الدقيقة والنظر في أسلوبها وبنائها أو في التزامها بقواعد الشعر ولغته وأسلوبه، ومن ناحية ثالثة لا يحتفلون بهذه القيود لأنَّهم يقولون قصائدهم في حالة ينعدم فيها الشعور والوعي التي لا يدرك فيها الشاعر المتصوف ما يقول إلّا بعد أن يصحو من سكرته ومن شطحاته الصوفية وتهويماته، التي لا يعينها الشكل بقدر ما يعينها ما في القصائد من معان صوفية² وتتفق وجهة نظر ناقدنا مع الكثير من آراء النقاد القائلة بعدم إيلاء الشاعر الصوفي اهتماماً للشكل في شعره إذ "يستعرض الصوفية أحوالهم ومواجدهم، التي هي حصيلة تجاربهم واتجاهاتهم الصوفية"³ ولا "يهمه بعد ذلك الشكل، وما قيمة الظاهر إذا كان الباطن هو المقصود"⁴ ويؤكد ركيبي أنّ من الشعراء المتصوفة من لا يعترف بالشعر الموزون المعرب ولا يلتفت إلى قوانينه وأوزانه ما دام غرضه قد تحقق في قول الشعر، وهو التقى والصلاح والتعبير عن اتجاهه الروحي⁵ ليتأكد أنّ ناقدنا على وعي بأنَّ الشعر الصوفي "تعبير عن وجدان الشاعر، وعن ذاته وأعماق نفسه، فهو أدب وجداني خالص"⁶، لذلك لا يُعنى الشاعر الصوفي الجزائري "بالجانب الفني والصياغة الأدبية، ولا بالجانب الموسيقي في القصيدة، ولا بالوزن

¹قدور رحمانى. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. ص: 121.

²عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 331.

³الطاهر بونابي. التصوف في الجزائر. ص: 259.

⁴قدور رحمانى. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. ص: 121.

⁵أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 332.

⁶محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 178.

وسلامته بوجه خاص؛ وإنما يتحدث شعراء التصوف في قصائدهم عن أحوالهم أثناء "الشهود" ووصف ما يتعرضون له في سكرهم وفنائهم¹ فمع كل غرض شعري من أغراض الشعر الديني يتضح أنّ الشاعر الجزائري أهمل الجانب الفني من شعره، فقد كان بإمكان الشاعر الصوفي الجزائري أن يُكَيّف الفكرة الصوفية مع أدواته الفنية ويُحدث تغييرات على مستوى الوزن والإيقاع، لكنه اهتم بالمضمون حيث حوّر حتى يتمشى مع واقع الشعب الجزائري، فالشاعر المقلّد ورغم تقليده "جدّد في فكر القصيدة والمشاعر الوجدانية التي تتضمنها"² وأهمل الشكل مما بدا لنقاد الشعر أنّ الشاعر الجزائري مقلّد في شعره الديني للشعر الديني القديم ولم يبذل جهداً لتطوير المستوى الفني لشعره.

لمّا حاول الشاعر الصوفي في شعره إحداث تغيير على المستوى العروضي أحدث اضطراباً وزنياً، محاولة منه توفير موسيقى للقصيدة الصوفية فصبغ شعره نوعاً من النثرية مسّت الأسلوب والصياغة أحياناً فأصبحت القصيدة عبارة عن ألفاظ وتعبير لا تحمل شحنة فنية مما يفقدها خاصية الجمال التي هي أساس في الشعر³ ومع هذا تتوافر القصيدة الصوفية على نوع من الإيقاع، لأنّ في الشعر الصوفي "الموسيقى متفاعلة مع التجربة"⁴ الشعورية للشاعر والإيقاع لا يتمشى مع الوزن، وما دام ناقدنا قد وقف على اضطراب وزن الشعر الصوفي الجزائري فمعنى هذا أنّ الشاعر سعى إلى تحقيق موسيقى فكرية تتحد فيها التجربة مع الشعور، لذلك حاول استغلال شكل الموشحات في قصائد التصوف، لأنّ موسيقى الموشح شجية تلائم حديث الشاعر عن نفسه وعما يحسه من ألم الهوى الذي يعاينه⁵ ويُعتبر انفتاح

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 299-300.

² سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 94.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 291.

⁴ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 224.

⁵ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 271-272.

الشاعر الجزائري في شعره الصوفي على شكل الموشحات دليل على وعيه بفاعلية الإيقاع الشعري ويُعد محاولة لتجديد بنية القصيدة الصوفية المتوارثة.

ثالثاً: القيمة البلاغية للشعر الديني الجزائري:

1- بنية الصورة والأسلوب في الشعر الديني الجزائري:

عابن ركيبي الشعر الديني الجزائري وحاول الوقوف على مواطن التجديد والتطور التي لحقت شعر المديح ووجدها تكمن في "أصالة الشاعر وتفردّه وميزته من حيث الأسلوب وطريقة الأداء"¹ مما يعني أنّ تميّز الشاعر الجزائري فني وليس بسبب الموضوع الديني الذي عالجه، وناقداً على وعي بأنّ الجهد الذي يبذله الشاعر في المستوى الفني هو الذي يعمل على تجويد شعره وفردته على اعتبار أنّ الموضوع موجود. وقد وضّح ركيبي أنّ ميزة أسلوب الشعر الديني الجزائري تأتت له من خلال مخالفته لأسلوب الشعر، فلم يعتمد الشاعر الجزائري في شعره الديني إلى الأسلوب الأدبي الذي يُحرّك النفس ويغذي العاطفة وإنّما عمد إلى أسلوب الوعظ والإرشاد، وهو الأسلوب الذي طغى على شعرائنا في أغلب الأحيان² حيث استوحاه من القرآن الكريم، والسبب في انتهاج هذا الأسلوب راجع إلى الغرض الشعري الذي تناوله الشاعر الجزائري ذلك أنّ "التأثر القوي بالظاهرة الأسلوبية القرآنية يكثر ويشيع في شعر الزهد وشعر النصيح والوعظ والإرشاد وشعر المديح وفي كل الشعر القريب من الدين"³ حيث تظهر "سيطرة النموذج الفني القديم على الشاعر الجزائري في مولدياته، خاصة في جانب التصوير"⁴ فالموضوع واحد هو مدح الرسول(ص) أما

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 207.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 14.

³ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 202-203.

⁴ أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 275.

"الأسلوب في هذه القصائد التي تتحدث عن الرسول يختلف من شاعر إلى آخر"¹ غير أنّ الغالب في الشعر الديني هو الأسلوب الوعظي الإرشادي، فلم يُعبّر الشاعر الجزائري عن المضمون الديني بأسلوب أدبي وإنّما بأسلوب ديني يهدف إلى تحريك عقل الشعب الجزائري لإعمال فكره وإصلاح حاله، وهذه ميزة الشعر الديني ككل؛ فشعراء العصر الإسلامي "لم يعبأوا كثيرا بالإطار الفني للقصيدة، وكأنّ الشاعر أصبح مشغولا -بالدرجة الأولى- بصياغة موقفه الديني من خلال استغراقه في معطياته بشكل واضح، وهو ما يرضي به نفسه وجمهوره"² لأنّ "الشعر القريب من الدين، القريب من الجدّ هادف إلى التربية والتعليم وإلى الترغيب في العدل والاستقامة والفضيلة، إتكاء على النصوص القرآنية وإعجابا بأساليب القرآن الكريم في عرضها ومخاطبة الناس"³ وليست ظاهرة مقصورة على الشعر الديني الجزائري إذ "استطاع التيار الإسلامي توجيه حركة القصيدة العربية على سبيل التوظيف من أجل الدفاع عن قضايا الدين، أو تبني الدعاية له، أو الانتصار لقيمه ومبادئه"⁴ الأمر الذي انعكس على بنياتها وانفتحت على أسلوب القرآن وصوره ولغته ووسمتها بسمات القرآن الكريم.

وجد ركيبي الأسلوب في الشعر الديني الجزائري "يتراوح بين القوة والضعف"⁵ على حسب الموضوع الذي يُعالجه في شعره، ضف إلى ذلك أنّ الشاعر يهدف إلى رسم صورة أصيلة لشعره حيث يرسم "صورة كلية يستمد أجزاءها من القرآن الكريم، من دون أن يكون له تدخل أو تحوير فيها"⁶ الأمر الذي يبدو للقارئ أنّ الشاعر الديني لم يأت بالجديد،

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 58.

² عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 38-39.

³ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 202-203.

⁴ أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 6.

⁵ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 233.

⁶ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 163.

فالصورة الشعرية رغم تقليديتها إلا أنها استطاعت أن تؤدي المعنى المرجو منها إذ "ظهر الاتساق واضحاً بين الصورة والمواقف"¹ ويمكن الوقوف في القصيدة المدحية التي يلجأ فيها الشاعر إلى تتبع سيرة الرسول(ص) والإشارة إلى حياته وغزواته بإيجاز على أسلوب قوي متين² لأنه عمد إلى الاختصار وركز على الإيماء والإشارة للمغزى المتوخى منها ويؤكد ناقدنا وفي أكثر من موضع على أن الشعر الذي اتجه إلى الدين امتاز الأسلوب في بعض قصائده بالقوة والمتانة ويبدو فيه أثر الثقافة العربية السائدة في هذا الوقت بصورة جلية³ حيث زواج الشاعر في أسلوب القصائد الدينية بين استعمال الفعل الماضي للدلالة على أن هذه الأشياء وقعت بالفعل واستخدام المضارع لاستحضار الصورة حتى تصبح وكأنها مستمرة وماثلة للعيان⁴ فتتوحد الأساليب زاد في متانتها إذ "يلمس القارئ فرقا في التعبير بالفعل"⁵ خلافاً للتعبير بالإسم ويكشف حديث ناقدنا عن دلالة الجملة الفعلية عن وعيه بالنقد الأسلوبي؛ فمن "معالم الحيوية الأسلوبية والصورة الحركية المتجددة في التشكيل اللغوي للقصيدة، هيمنة الجملة الفعلية"⁶ لما تحمله من دينامية "فالفعل زمن محدد، وحركة معلومة"⁷ وعندما تهيمن على القصيدة "وعلى صعيد البنية النحوية، هيمنة فعلية" واضحة على حساب "اسمية" النص، يدل على الدلالات التغييرية التجديدية⁸ التي تتماشى مع الواقع والراهن، وقد تكون كلها "أفعال متعلقة بالثورة والمناهضة"⁹ وتعكس

¹ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 31.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 71.

³ المرجع نفسه، ص: 33.

⁴ المرجع نفسه، ص: 65-66.

⁵ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 39.

⁶ محمد عادل فلفل. التوظيف الشعري للغة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة. مجلة الموقف الأدبي. العدد 497، أيلول 2012. ص: 179.

⁷ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 39.

⁸ يوسف وغليسي. في ظلال النصوص: تأملات نقدية في كتابات جزائرية - ص: 105.

⁹ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 43.

التطورات الحاصلة في المجتمع ذلك أنّ "الجملة الفعلية في العربية خلافا للإسمية تُعبّر في الغالب عن التجدد والحدوث فيما تُعبّر عنه من الأحداث والمعاني"¹ فيُغلبها الشاعر على الجملة الإسمية ويحاول أن يُكيّف أساليبه وتراكيبه معها حتى يُكسب الحادثة الدينية نوعا من التجدد والتغيير. ونجد في شعر المديح الجزائري الأسلوب قوي متين لا مغالاة فيه ولا إسراف، لأنّ الشاعر متأثر في هذا بأسلوب المتن والشروح² أما القصائد المدحية المدحية التي يسعى فيها أصحابها إلى "إظهار المقدرة البلاغية حيث يشيع فيها أنواع البلاغة المعروفة من بدايتها حتى النهاية استخداما بكثرة يُفقد التعبير أصالته وبساطته ويجعله مثقلا بالزينة اللفظية والصنعة المتكلفة"³ وينعكس على أسلوبها فيلحقه الضعف والتكلف.

استطاع شاعر المديح النبوي الجزائري بالرغم من أوصافه المألوفة والتي اتخذها من سيرة الرسول(ص) أو قلّد فيها أصحاب المذاهب النبوية القديمة "أن يُخفّف من الرتبة في القصيدة ببعض الصور وهي وإن كان بعضها تقليديا فإنّ بعضها الآخر فيه شيء من الحركة والحيوية ساعده على ذلك بحر القصيدة، ففي رأي ركيبي أنّ الشاعر الذي ينظّم مدحه باستعمال البحور الصافية وخاصة بحر البسيط ينعكس على فنيات القصيدة الأخرى من أسلوب وصورة، في حين أن الشاعر الذي يستعمل البحور المركبة والمجزوءة تأتي أساليبه مباشرة غير موحية وصوره ناقصة"⁴ ويؤكد الدارسين أنّ قصيدة المديح النبوي النبوي "تجري على التقاليد الأدبية لشعراء الجاهلية"⁵ إذ نجد شعراء المذاهب الدينية في العصر الحديث "يضرّبون في أعماق التقليد لغة ومشاعر وصورا"⁶ غير أنّ شعر المديح

¹ محمد عادل فلفل. التوظيف الشعري للغة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة. ص: 179.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 185.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 86.

⁴ أنظر: المرجع نفسه، ص: 58.

⁵ زكي مبارك. المذاهب النبوية في الأدب العربي. ص: 23.

⁶ علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 35.

الجزائري انتشر بالصورة التي كان عليها في عصور الانحطاط والجمود فالتقليد فيه واضح في الأسلوب¹ لأنّ الشاعر الجزائري الحديث عاد في المدائح إلى العصر القريب منه وهو انتشارها بصورة عكست حالة الضعف والجمود، في حين قلّد الشاعر الديني الحديث أشهر القصائد المدحية القديمة هادفاً إلى تحقيق شيء منها وراح "يكرّر المعاني ويعيد الصور"² غير أنّ الشاعر الجزائري فوّت عليه فرصة إغناء شعره الديني بمحاكاة الشعر الديني القديم؛ إذ تأتي القصيدة المدحية عندما يبنّيها الشاعر على الطريقة التي اتبعها القدماء في قصائد المدح ذات أسلوب قويّ ومتين وجزالة في التعبير وفخامة في العبارة³ إذ تستقي المدائح "صورها من التراث العربي الإسلامي"⁴ فلو عاد شعراء الجزائر إلى المدائح في صورتها القديمة وقلّدوا أدواتها الفنية لشكّلوا شعرا دينيا متقدرا في صورته وأسلوبه.

وُجد من الشعراء الجزائريين من يكتب قصة الرسول كاملة منذ مولده حتى وفاته بأسلوب أشبه ما يكون بالنظم الذي لا يعبر عن عاطفة قوية وصدق في الشعر بقدر ما يدل على تقليد فيهما معا، خاصة في الجزائر⁵ وتركيز ركيبي على التعبير النابع عن العاطفة القوية يدلّ على وعيه بأنّ "المدح النبوي يقوله الرجل وهو مأخوذ بعاطفة دينية قوية"⁶ حيث "تمتاز المدائح النبوية عامة بصدق العاطفة وحرارة الشعور، وسعة التناول"⁷ التناول⁷ إذ يمكن الوقوف عليها من خلال الأسلوب الفني والشعر الديني الجزائري لم يقلّد يقلّد القصيدة الدينية في صورتها التقليدية، ولو فعل ذلك لوجدنا "عواطف الشاعر

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 50.

² علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 35.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 145-146.

⁴ المرجع نفسه، ص: 107.

⁵ المرجع نفسه، ص: 48.

⁶ أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 23.

⁷ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 243.

وأحاسيسه صدى لوجدان الشاعر القديم¹ مما يُضعف عاطفة القصيدة الدينية، شعراء الجزائر لا تنقصهم العاطفة الدينية تجاه الرسول(ص) وإنما محدودية الثقافة التي أثرت في "صياغة الشعر، كما كان للغة أثرها في أساليب الشعراء وطرق البيان"² حيث حوصرت الثقافة واللغة العربية في الجزائر من قبل المستعمر الفرنسي وحلّت اللغة الفرنسية محلّ اللغة العربية، الأمر الذي حال بين الشاعر الجزائري وثقافته العربية والأدبية. كان لشعراء الجزائر حظ التأثير بالقرآن في أساليبهم وراحوا يستوحون معانيه وتراكيبه وذلك من أثر دراسته ودراسة الثقافة العربية وإعجابهم ببيانه العربي الساحر³ والشعر الجزائري الحديث مثله مثل الشعر العربي القديم والحديث وجد في "ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه معنا لا ينضب، ووسمت الثقافة الإسلامية معانيه وألفاظه وصوره بالميسم الديني"⁴ ومع هذا فقد أضاع الشاعر الجزائري "هذه الإمكانيّة الضخمة التي أتاحها له الدين، كما أضاع غيرها من الإمكانيات في أغراض أخرى"⁵ وفوّت عليه فرصة إنتاج شعر ديني يرقى إلى المستوى المستوي الفني الذي وصلت له قصيدة المديح الديني في صورتها الأولى. وبما أنّ "معاني الصفات والأوصاف في المدائح النبوية، إنّما وُضعت أصولها الأولى في القرآن"⁶ كذلك استوحى الشاعر أساليبه وتراكيبه من القرآن الكريم وكيف لأسلوب شعري يستمد قواعده وضوابطه من القرآن الكريم ولا يكون قويا ومتينا، والشعر الديني يكفيه أن يُقلّد أصحابه الهمزية التي "تتناول السيرة النبوية بأبلغ بيان، وأروع بلاغة"⁷ حتى تغنى لغة شعره وأساليبه وتبلغ تأثيرها في المتلقي أيمّ تأثير، فالناقد "يطالب الشاعر بأن يكتب بلغة يفهمها

¹ علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 35.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 28.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 704.

⁴ نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 53.

⁵ علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 35.

⁶ أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 49.

⁷ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 256.

الناس ويستجيبون لها¹ حتى في المدائح النبوية التي استمدت مادتها من القرآن الكريم، فهو بالنسبة إلى الشعب الجزائري مستغلق يحتاج إلى توضيح فعلى الشاعر تقريب المعنى من القارئ، ويرى ركيبي أن المقياس لبلاغة الشعر سواء كان معرباً أو ملحوناً عامياً أو غير عامي هو تأثير الشعر في متلقيه ومدى مطابقته لمقتضى الحال، وهذه المطابقة لا تتم إلا إذا كان الشاعر يحسن طرائق البيان وله من القدرة ما يمكنه من أن يعبر عن خلجاته وعن إحساس الناس من حوله، وأن يكون له أسلوبه الخاص الذي يمتاز بالجمال في الصياغة ومحتواه الذي يحمل في ثناياه معاني إنسانية، وحين يجتمع في الشعر جمال الشكل وعمق المضمون يستحق أن يوصف بأنه شعر بليغ مؤثر سواء كانت لغته فصيحة معربة أو دارجة ملحونة، لأن بلاغة الشعر تظهر من خلال الأثر الذي يتركه الشعر في المتلقي على اعتبار أنه يتذوقها ويتأثر بها إذا ارتبطت بثقافته وبمزاجه وظروفه، بعبارة أخرى إذا كانت تعبيراً عن إحساسه وتجربته المتفكرة أو المتقاربة مع الشاعر فحينئذ تصبح تجربته هي أيضاً، من هنا نجد ذلك التفاعل الذي ينشأ بين المتلقي والشاعر والاختلاف بينهما حين تتفاوت ثقافتهم وتجربتهما، وحين لا يعبر الشاعر عن فكر جاد وإحساس عميق² فالكلام حتى يكون بليغاً يجب أن يراعي فيه المرسل المستوى الثقافي للمتلقي ويكتب بأسلوب يفهمه وبلغة يتحدث بها، ويكون الموضوع الذي يتحدث عنه موضوع له صدى عند المتلقي ويحظى باهتمامه ويسعى جاهداً لإيجاد أسلوب أدبي ينجح في إيصال المعنى المعبر عنه.

ولا يفهم من هذا أن البلاغة تعجيز للشاعر وهو غير مطالب بأن "يجيء بالمعنى الجديد الذي لم يسبق إليه، وليس من علامات التفوق أن يخترع ويبتكر المعاني والصور

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 641.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 492.

إلا عند من أخطأ فهم مهمة الشاعر، وإنما يطلب من الشاعر ما يعرف باسم الأصالة¹ ويراهنا ركيبي أنها التفرد والتعمق في الإحساس والبحث عن جوهر الأشياء، هذه الفكرة هي التي تعيننا في مجال التقويم، فلو وضع الشاعر الديني الجزائري في ذهنه هذا المعنى لاستطاع ناقد الشعر الجزائري أن يطرح قضية التطور في الشعر الجزائري الديني، وقد كان مفهوم التطور هو الهاجس النقدي لدى ركيبي الذي دفع به إلى معاينة الشعر الديني الجزائري الحديث؛ لأنه انطلق من فكرة أن الأشكال الأدبية تتغير بتغير الأوضاع الاجتماعية واستبعد فكرة التعبير عن الموضوع المشترك بنفس الأسلوب والصور، فمفهوم التطور الفني عند ناقدنا هو كيف وصل الشعراء إلى التعبير عن أحاسيسهم وارتباطهم بقضايا المجتمع وإلى أي حد وفقوا في ذلك، وبالتالي كيف امتاز الشاعر منهم بتفرد في أسلوبه وكيف أصبح شعره تعبيراً عن شخصيته وتجربته الخاصة، واستبعد ركيبي فكرة أن يحمل التطور معنى التجديد والابتكار والإتيان بمعان جديدة في أسلوب جديد تظهر فيهما خصائص محددة من اللغة وأساليبها، لكن التجديد هنا يعني رؤية جديدة للمجتمع وقضاياها وتعبيراً عنها بأسلوب الشعر العربي المعروف² فالناقد توقع أن يكون الشاعر الجزائري قد استوعب قضايا شعبه وطوّر أدوات الشعر وكيفها حسب ما يتماشى والموضوع الجديد الذي يعالجه؛ أي أن يعبر عن موضوع جديد بأدوات فنية معروفة، غير أن الشاعر يبت فيها أحاسيسه ورؤياه لتغدو أنها أدوات خاصة بالشاعر وتستعمل

¹ عبد العزيز الأهواني. ابن سناء الملك. مكتبة الأنجلو المصرية، 1962. ص: 78. نقله عبد الله ركيبي. في الشعر الديني الجزائري. ص: 632.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 632-633.

"التطور يعني الانتقال من مرحلة إلى أخرى (...) دراسة عصور مختلفة للمقارنة بينها من حيث ما طرأ على الموضوعات من تغيرات أو من حيث فهم وظيفة الشعر، أو الجديد في الأسلوب والمضمون والموضوع وأثر ذلك في التغيير (...) مفهوم التطور، في هذه الدراسة، مرتبط بمرحلة واحدة أو فترة معينة (...) لا يعني التغيير من أسلوب إلى غيره، أو من موقف خاص: تجاه فهم الشعر ووظيفته إلى موقف مغاير، لكنه يعني ما طرأ من تغير على رؤية الشاعر وفهمه للشعر بالدرجة الأولى في الموضوعات التي عالجهما الشعر. أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 631.

لأول مرة. لم يصل الشاعر الجزائري إلى التعبير عن أحاسيسه تجاه قضايا وطنه لأنه ساق في شعره الديني أدلة أثقلت قصائده، الأمر الذي جعلها بعيدة عن أن تكون شعرا معبراً عن إحساسه، ودخل في مجال المنظومات العلمية التي قصد بها تعليم القواعد أو الدين، وليس هذا عن عجز وإنما الموضوع نفسه فرض على الشاعر هذا الأسلوب، فهو أسلوب حجاج وجدال يلبي حاجة معينة لا صلة بينها وبين الانفعال الشعري والحس الأدبي وزاد من جفاف هذه القصائد أن النقاش يدور حول أفكار ومعتقدات دينية قصد تثبيتها وتأكيداتها ونفي الشبهة عن أصحابها¹ الأمر الذي انعكس سلباً على الأسلوب الفني وفشل الشاعر في تحقيق التطور المنشود للقصيدة الدينية رغم قدرتها على تحقيق التجديد، فالشاعر الجزائري تحكّمت فيه ظروف مختلفة حالت بينه وبين بلورة نظرية للشعر الديني الجزائري متطورة تتماشى وظروفه المختلفة رغم الإمكانات التي أتاحها له القصيدة المدحية.

تكن قيمة قصائد المدح النبوي حسب ركيبي في موضوعها² الديني ذلك أن "الدين يزودنا، كالثقافة، بنظم للسلطة وبمعايير للطقوس الدينية³ والشعر هو شكل من أشكال الوعي الثقافي، وبالتالي يمكن له أن يسهم في إعطاء الحل للمشكلات السياسية لما يتخذها غرضاً لشعره، كما يُعرّفنا بالدين الذي يتخذه موضوعاً له، فالمدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث بُعثت من أجل مضمونها الديني وليس لفنياتها التي تحقق لها الكمال والتبلور فيما سبق من عصور أدبية، وهي في هذا تشترك مع الأغراض الشعرية المَحْيَاة حيث أنّ الشاعر المقلّد جدّد "في روح الشعر لا في أسلوبه، وقدّم قصيدة فيها جذور الماضي ونبض الحاضر، واستطاع أن يعيد إلى الحاضر تقاليد الثقافة العربية"⁴

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 145.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 131.

³ إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوظ. منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000. ص: 373.

⁴ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 96.

فقصائد المديح النبوي في الشعر الجزائري الحديث "تُعبّر عن تأثر الشاعر بالدين وما يتصل به من قريب أو بعيد، أما صياغتها وأسلوبها وطرق الأداء فيها فهي ضعيفة في هذا كله إذ ينقصها حرارة الانفعال، فهي أقرب إلى التسجيل منها إلى التعبير والتصوير فصورها عادية مكررة محفوظة تخلو من الجدة والطرافة لاعتمادها على المباشرة وحدها دون الإيحاء والرمز"¹ فالشاعر تتحكم فيه الخلفية الدينية التي انبنى عليها شعره، فالمسلمون جميعا ومنهم الشعراء "شديدي التمسك بالعقيدة ومبادئها، على ما اتسمت به من الوضوح والبساطة، مما طبع شعر الشعراء بنفس الدرجة من الوضوح الذي دفعه إلى التقرير أكثر من سعيهم إلى الإغراق في التصوير، ومالوا إلى تجنب التعقيد والغموض"² لأنّ هدفهم ليس فني والصورة مثلها مثل فنيات الشعر الذي تمّ إحياءه؛ لأنّ الشاعر الجزائري راع فيها الجمهور المتلقي وهدف من خلالها إلى التعبير عن ظروف الشعب الجزائري ولأنّ استقاها من القرآن الكريم، ذلك أنّ الصور التي نقلها الشعراء "عن صور القرآن الكريم لم يجهدوا أنفسهم كثيرا في إبداعها وتوظيفها في قصائدهم وهي معروفة لدى المتلقي يستطيع أن يفهم معانيها وإيحاءاتها حال سماعه لها لوجود الثقافة الدينية المشتركة بين الشاعر الإسلامي والمتلقي المسلم"³ فابتعد بها عن الفنية والتصوير واحتفظ لها بصورتها الأصلية وخرج بها إلى النثرية والمباشرة؛ إذ يجد المتصفح للشعر الديني الجزائري الحديث أنّ "أغلب القصائد الإصلاحية ذات طابع نثري، وأسلوبها مباشر خال من اللمحات الإيحائية"⁴ التي يسعى الشعر إلى إضافتها على أساليبه وصوره الشعرية ويدرك نقاد الشعر الديني في الجزائر أنّ الصورة تُبنى من أجل الإيحاء، حيث يعتمد الشاعر إلى الأسلوب غير المباشر وتكمن قيمة الصورة في إثارتها انفعال المتلقي وهذا ما فقده الشعر الديني الجزائري حيث تجنّب فيه الشاعر كل ما يمكنه أن "يُغلّف المعاني أمام

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 131.

² عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 37.

³ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 165.

⁴ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 71.

جمهور المتلقين¹ مع أنّ "الصورة القرآنية أثرت في الموضوعات التقليدية وفي مقدمتها المديح"² غير أنّ الشاعر الديني الجزائري عمد إلى الأسلوب المباشر أين اختفى التعبير والتصوير الذي تقوم عليهما الصورة الشعرية وهذا له ما يبرره؛ فالشاعر الجزائري يهيمه الموضوع الديني الذي تعالجه المدحة النبوية حتى يُؤثر به على المتلقي، فهو في ظروف حتمت عليه التعريف بالدين للتمسك به.

يؤكد ركيبي أنّ الأسلوب الإيحائي هو ما تحتاجه الصورة الشعرية لأنّ الأسلوب الذي يوظّف بإمكاناته القديمة لا يمكنه إضفاء دلالات حديثة، مما يعني أنّ الصورة في الشعر الديني الجزائري تقليدية "إذ غلب على معظمها عنصر التقرير أكثر من التصوير، وكثرت الصياغة المباشرة حتى غلبت على إبداعهم"³ وأغلب القصائد الدينية في الجزائر تعمد إلى الأسلوب المباشر الذي كان وراء اختفاء التصوير، فلا تجد في الشعر الديني الجزائري صورا شعرية جميلة إلّا نادرا لأنّ الهدف فيها هو مضمونها لا أسلوبها أو طريقة الأداء فيها، فقيمتها في أفكارها وفي الآراء التي تتحدث عنها⁴ والتي تتمحور حول الدين ذلك أنّ "القصائد التي تقتبس من القرآن الكريم يكون هدفها إثارة الحمية الإسلامية وتتطلب خصائص فنية معينة، فعلى الشاعر أن يبتعد عن الكلمات الغامضة وعن الرموز الشعرية وعن الأوصاف والأقوال المكررة، وعليه أن يأخذ من الألفاظ التي يمكن أن يفهمها كل مسلم وأن يجمعها في تراكيب سهلة غير معقدة"⁵ ويبني بها صوره الشعرية. وأرجع ركيبي سبب انعدام التصوير في الشعر الديني الجزائري إلى اعتماد القصائد المدحية "على

¹ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 37.

² أنظر: محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 185.

³ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 11.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 98.

⁵ أنظر: محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 43.

تكرار المعاني والألفاظ المعروفة¹ التي جرت لدى شعراء المديح القدامى مما يعني أنّ "الشاعر لم يأت بجديد في رسم الصورة، وإنّما رصد الصورة القرآنية بكل ما يحيط بها من مشاهد وحاول نقلها إلى المتلقي في أسلوب شعري يحافظ على عناصرها"² شأنه في ذلك شأن شعراء المديح الديني الأمر الذي أوقعه في آفة تكرار المعاني والألفاظ المتبعة في تشكيل الصورة؛ فالشاعر الديني الجزائري "إذا كرر المعاني السابقة، فإنه يستخدم المنطق في استخراج الصور أثناء حديثه عن التقوى وعكسها، مما يبعده عن روح الشعر"³ وانعكس سلبا على الجانب التصويري لشعره مع أنّ المصدر الذي استقى منه صوره كفيل بإغناء شعره؛ إذ "أصبح التراث بعامته، والديني منه على وجه التحديد، يشكّل أهم علاقات النص الخارجية التي تتحكم في بنيته، في ترابط جدلي مع بقية عناصر النص الداخلية"⁴ لكن الشاعر الجزائري فوّت عليه فرصة إحداث ترابط جدلي بين بُنى نصه والدين رغم تأكيد مختلف نقاد الشعر الديني أنّ الشعراء وفي مختلف العصور هضموا "لغة القرآن الكريم في ثقافتهم التي أهّلت منهم بخاصة، إلى أن يتأثروا بلغته وألفاظه ومعانيه وأساليبه وصوره وتأثرا كبيرا"⁵ وأنّ المديح النبوي قد استقى صوره ومختلف فنياته من القرآن الكريم وكان التراث الديني "مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية"⁶ ومع هذا المصدر الغني الذي استقى منه الشاعر الشاعر الديني الجزائري صوره الشعرية أعتبر مخفقا في إنجاحها لظهور "ذاتية

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 181.

² محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 165.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 144.

⁴ آمنة بلعلي. أبجدية القراءة النقدية. ص: 4.

⁵ محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي ص: 9.

⁶ علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 75.

الشاعر في بعض صورته¹ غير أنّ شاعرنا على وعي بأنّ "الصورة الفنية في القرآن الكريم تكون أشد قوة وتأثيراً في تسخير جميع مسببات التأثير العاطفي والنفسي لدى المتلقي"² فحتى لو كان الشاعر يستطيع أن يخلق صورة فنية لن يكون لها التأثير الذي تُحدثه الصورة الواردة في القرآن فيوظفها الشاعر دون أن يُنتج صوراً خاصة به؛ لأنّه لا يهدف إلى التصوير والتعبير عن الفكرة الدينية بقدر ما يسعى إلى توضيحها وشرحها وتقريبها من المتلقي.

وقف ركيبي على مواطن التجديد في الشعر الديني الجزائري الحديث واعتبر الإتيان بأوصاف وتشبيهات وصور للرسول في طفولته وفي ميلاده شيء جديد على المدائح فهي ليست تقليداً للقديما الذين وصفوا جماله، هي في جملتها من محفوظ الشاعر والمأثورات التي علقت بذهنه، بعبارة أخرى فهي من أثر الدراسة للتراث القديم، أما هذه الصور فهي نتيجة للعصر ولثقافة الشاعر التي تنوعت وإن اختلفت بالصور المألوفة المستمدة من القرآن أو من الشعر العربي³ مما يعني أنّ الشاعر الجزائري قد حاول استثمار الصور التي مُدح بها الرسول(ص) وهو في هذا يحاول أن يُساير النظرة الصوفية من خلال العمل على جعل صورته مكتملة لا يكتفي بقاء الرسول(ص) والنظر إليه، وإنما ليُجعل من وصفه صورة متحركة فيها حيوية وليست وصفاً مجرداً للرسول كما هي عادة قصائد المديح⁴ وقد عاين ركيبي قصائد المديح المديح النبوي بأشكاله المختلفة ووقف فيها على مواطن القوة والضعف والجودة والرداءة والطول والقصر، وخلص إلى أنّها قصائد لا تخرج عن "موروث الشعر العربي في صياغته وصوره وطريقة أدائه، بل هي استمرار لهذا التراث العربي القديم

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 148.

² محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 156.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 89-90.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 55.

وتقليد له في كثير من أساليبه وطرق بيانه ومعانيه أيضا¹ فالشاعر الجزائري لما أحيا الشعر الديني لم يكن يهدف إلى مخالفة القدماء في بنية قصيدة المديح النبوي وإنما حاول أن يسترد كيان الأمة ويذكر الشعب الجزائري بمقوماته التي حاول الاستعمار الفرنسي طمسها، فالمدائح تم إحيائها لمضمونها الديني وأراد الشاعر أن يستوحي منها صورة توقظ الشعب الجزائري، وقد عمد شعراءنا في أغلب قصائد المدح "إلى الأسلوب المباشر، لا نجد فيها إلا نادرا صورا شعرية جميلة، لأن الهدف فيها هو مضمونها، لا أسلوبها أو طريقة الأداء فيها، فقيمتها في أفكارها وفي الآراء التي تتحدث عنها"² فالناقد من خلال معانيته الشعر الديني الجزائري لم يكن يهدف إلى الوقوف على صور شعرية تضاهي صور المديح القديم أو تفوتها، فهو يعي جيدا أن الشاعر الجزائري قصد المدائح النبوية من أجل مضمونها الديني وأراد أن يقوي الشعب الجزائري من خلال تمسكه بالدين الإسلامي على اعتبار أنه سيتخذ كخلفية فكرية لكل ما سيقوم به الشعب الجزائري من انتفاضات حتى تسهل عملية تنوير الشعب الجزائري، فاتخذت المدائح كوسيلة لتنقيف الشعب الجزائري وبث الروح القومية والدينية في نفوس أبنائه وبالتالي فالشاعر الجزائري لم يكن يهتم الجانب الفني وأبقى على بنية قصيدة المديح ولم يعمل على إحداث تغيير أو تطوير لبنياتها.

لقد عاين ركيبي أسلوب الشعر الديني الجزائري الحديث الفصيح منه والملحون ووجد أن الشعر الديني الفصيح يكشف عن أسلوب تقليدي، حيث استقى الشاعر صوره ومعانيه من التراث وصاغه بحيث يلائم هدفه، فأحدث نوع من التطور للمضمون غير أنه حافظ على الشكل التقليدي للقصيدة الدينية حيث أن الصور المبتكرة فيه قليلة إن لم تكن نادرة، لأن الشعراء عاشوا في دواوين القدماء ووجدوا في قصائدهم النماذج التي تحتذى

¹المرجع نفسه، ص: 182.

²المرجع نفسه، ص: 98.

وقلدوها في الأسلوب وطرق البيان وفي بناء القصيدة¹ فالشاعر الجزائري حين بنى قصيدة المديح على شاكلة القصيدة التقليدية ليس استسلاماً منه أو انقياداً للتراث، إذ يُلاحظ على الشعر الثوري الجزائري "اختفاء الفضاء التخيلي من سماء البنية الشعرية للقصيدة، ظناً من الشاعر أنه سيموّه واقع الرؤية الشعرية، وأنّ تكثيف الصورة من شأنه أن يحجب جوهر الرسالة الثورية التي يؤثر الشاعر تبليغها من أقرب السبل، في أقصر وقت، وبأوضح الأشكال. وذاك هو معظم حال القصيدة الجزائرية أثناء الثورة"² فالشاعر على وعي تام ببنية القصيدة التي تتماشى مع هدفه والذي هو مضمون قصائد المديح وليس بنيتها الفنية. قارن ركيبي بين أسلوب الشعر الديني الجزائري الفصيح والملحون ووجد أنّ الشاعر الشعبي مثله مثل الشاعر الفصيح قد جال في دائرة الدين، ومع ذلك لم يبين صوره الشعرية على شاكلة صور الشعر الديني الفصيح؛ إذ أنّه استطاع بما يملك من حرية في التعبير وجرأة في التصرف أن يكون مجدّداً في صوره وأساليبه وقد ساعده خياله في بعض الموضوعات كالتي عمد فيها إلى أسلوب القصة، على أن ينوع في الأداء ويخضع خياله إلى واقع الشعب³ ذلك أنّ "للشعر المنجرف مع أعاصير الحرب والثورة دور اجتماعي هو الإيقاظ المستمر للضمير الوطني"⁴، وقد حمل الشاعر الشعبي همّ إيقاظ ضمير الشعب الجزائري أكثر من الشاعر الفصيح نظراً لقرب لغة الشعر الملحون من لغة العامة، فحاول أن يُكيّف صوره مع اللغة التي يفهمها المتلقي فتجد "المعاني والصور التي وظفها شعراء الملحون الديني على بساطتها مؤثرة"⁵ لأنّه راعى في بنائها ذهنية الشعب، وبذلك خرج عن البنية المتوارثة وتحقق لأسلوبه وصوره الشعرية نوعاً من

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 714.

² يوسف وغليسي. في ظلال النصوص: تأملات نقدية في كتابات جزائرية - ص: 107.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 715.

⁴ نور سلمان. الأدب الجزائري بين الرفض والتحرر. مجلة الثقافة والثورة. العدد 8. ديوان المطبوعات الجامعية،

الجزائر. 1982. ص: 41.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 425-426.

الابتكار لم يوفق فيه شاعر الفصيح، لكن هذا لا يعني أن شاعر الملحون الذي اتجه إلى الدين قد وُفق دائماً في التعبير عن الهمّ الجزائري وبصور وأساليب شعرية مبتكرة، قد لا يوفق أحياناً أخرى، لذلك يرى ركيبي أن التجربة هنا هي المحك في هذه القصائد ولهذا كان الكثير منها، إلّا فيما ندر يخلو من الأسلوب الفني، ويعنى بالجانب الروحي أو الناحية التعليمية¹ نظراً لجهل الشعب الجزائري بأمور السياسة والدين والهوية التي حاول الاستعمار طمسها عن طريق سياسات التجهيل، فالشاعر الجزائري سواء الذي يكتب باللغة الفصحى أو لغة عامة الشعب يدرك أنّه مطالب أن يتولى في شعره مهمة إيقاظ الشعب وأداء رسالة اجتماعية، فيكون تركيزه على مضمون عمله الشعري ويخرجه بالأدوات الفنية التي أسعفته.

2- بنية الصورة والأسلوب في الشعر الإصلاحي:

وجد خرفي أسلوب الشعر الإصلاحي الجزائري خطابي في معظمه وأرجع السبب وراء هذا الأسلوب إلى الميزة الجماهيرية التي تتميز بها القصائد، لأنّها لم تلتق بالجمهور إلا على رؤوس المنابر وفي المحافل العامة والمناسبات التي تكتسي صبغة التفجر القومي والفوران الشعوري² فلم يجد الشاعر غير أسلوب الخطبة ملائمة لتفجير الشعب الجزائري وإلهاب مشاعره، حيث النص الشعري يبدو "وكأنّه مرافعة احتجاج، تقوم بالدفاع عن قضية والترويج لموقف تحذّر من معارضته وتدعو إلى تبنيه. وعبر ذلك يُعلن التزاماً واضحاً بهذا الموقف ويتقدم كنص نضالي له مهمة محددة يسعى إلى بلوغها، وعلى هذا تقوم بنيته ويتشكل بناؤه"³ فرغم تخلي الشعر عن فنياته واستثمار فنيات الخطبة تحققت له التزاميته التي تُعد ميزة حداثيّة طبعت الشعر الثوري الجزائري الحديث، ففي القديم "كان لكل حزب نظريته السياسية الخاصة التي يدافع عنها بالسيف تارة وبالشعر والخطب تارة

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 428.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 344.

³ سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 178.

ثانية¹ دون أن يكون هناك تداخل بين الأجناس واستعارة آليات جنس أدبي واستثمارها فنيا في جنس آخر، ذلك التداخل الذي طبع المناسبات المحفلية هذا الشعر بطابعها الخطابي الحاد، وجعلته في بعض النماذج بعيدا كل البعد عن لغة الشعر² ولهذا كانت الخاصية البارزة في الشعر الإصلاحي هي "استعمال الأسلوب الخطابي المباشر ولم يكن ذلك غريبا عن فترة تتطلب أسلوب الاستهزاء وشذو العزائم، وإيقاظ الهم³ وقد وجد ركيبي مبررا لغلبة الأسلوب المباشر الذي تسوده النبوة العالية في الشعر الإصلاحي الجزائري "لأنه شعر أنشئ ليلقى على المنابر، فالشاعر حين يؤلف قصيدة يكون ذهنه مشغولا بال جماهير التي تستمع إليه وتصفق لكل بيت فيه فخرا وحماسة أو فيه جزالة في تعابيره وضخامة في ألفاظه، فهو ينشئ للآخرين⁴ هدفه تحريك وتثوير وإيقاظ الشعب الجزائري ولا يهتم بأي أسلوب كان، فقد انفتح على غرض نثري واستعار منه أسلوبه واستعمل "الصيغ المعروفة في أساليب اللغة العربية الإنشائية⁵ خاصة "صيغ الأمر والنهي، حيث عُرف الشعر الإصلاحي الجزائري باستعمالها⁶ فأصبحت "القصيدة التي تشرف على محفل صاحب في حكم مستبد لن تكون إلا صدى لصخبه وفوران شعوره وانفجار مكانه القومية، وقد كانت هذه المناسبات الفرص الوحيدة للقول والإلقاء حتى اعتادها الشعراء واستكانوا لها فحسبتهم في دوامتها إنتاجا وأسلوبا⁷ ويرى ركيبي أن النبوة الخطابية تعلو في القصائد الشعرية لأنّ المشاعر تكون مستعدة للثورة، ولأنّ جيشان النفوس لا يقف أمامه المنطق والعقل وإنما العاطفة هي التي تقود الفرد شاعرا أو غير

¹ شوقي ضيف. البحث الأدبي. ص: 104.

² محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 615.

³ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 44.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 697.

⁵ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 611.

⁶ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 44.

⁷ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 344.

شاعر، وهذا ما يفسّر الطابع الانفعالي الحاد والغضب الجارف في قصائد الشعراء¹ خاصة في الشعر الإصلاحي الذي يُعد شعرا تمهيديا للثورة، فقد تحوّل الخطاب الشعري من "مخاطبة النفس إلى مخاطبة الآخرين"² ويدخل ضمن "شعر الفخر والحماسة الجماعي الديني الذي استمد حياته وقوته من الحروب والمعارك التي انتصر فيها جيش المسلمين على المغول والصليبيين"³ والشاعر فيه مطالب بأن يُهيئ الشعب ويعمل على انفعاله وتهيج مشاعره ولم يجد وسيلة فنية تُسغه لتحسيس الشعب أحسن من الأسلوب الخطابي الذي استطاع أن يستوعبه المضمون الإصلاحي الديني وما فيه من أبعاد اجتماعية خلافا للشعر الحماسي القديم الذي نشأ من العصبية القبلية ويكون شخصا يُخاطب النفس وليس الجماعة، وفي هذا تأكيد على أنّ الحركة الإحيائية العربية أعادت لنا فن الحماسة القديم، ونفخت فيه حياة وروحا جديدة⁴ حيث ضمنت عاطفية حماسية جماعية خلافا لعاطفته الفردية.

يرى خرفي أنّ الشاعر الجزائري على وعي باستعماله الأسلوب الخطابي في شعره مع أنّه أسلوب أليق بالثر منه بالشعر ذلك أنّ "الأسلوب الخطابي يبرره المضمون الحماسي، بل يتطلبه ويفرضه، وإذا اكتملت لهذا الأسلوب عناصر فنية تصبغ عليه مسحة شعرية، فإننا نعتبره في عداد روائع الشعر القومي الحديث"⁵ فاستعمال الأسلوب الخطابي ميزة استدعاها مضمون الشعر الحديث ويتفق الشيخ صالح مع خرفي الذي يرى أنّ الخطابية "تتناسب مع شعر الحماسة والقوة، بل

¹أنظر: عبد الله ركيبي. فلسطين في الأدب الجزائري الحديث. دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر. 2009. ص: 56.

²محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 610.

³أنظر: نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 85.

⁴شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 89.

⁵صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 347.

يتطلبها هذا الأخير باعتبار الخطابية فيه وجها من وجوه اتحاد الشكل بالمضمون¹ حيث تعلق "الخطابية وترافقها نزعة حماسية يقتضيها شعر المناسبات"² ويختلف معه في أنّ الأسلوب الخطابي استدعاه المضمون الحماسي ويستدل الشيخ صالح بشعر **المتنبى** الذي هو خطابي بالدرجة الأولى وهو شعر قوة وحماسة في مجمله³ ومختلف نقاد الشعر العرب ينظرون إلى "المتنبى على أنّه أعظم ممثل للقومية العربية"⁴ نظرا لالتزامه بقضايا أمته لأنّ الالتزام يتمشى مع الحماسة، مما يعني أنّ الشعر الحماسي منذ القديم قد استدعى الأسلوب الخطابي وتطلّبه، ونفى خرفي أنّ يكون انتهاج الأسلوب الخطابي الاستنهاضي خاصا بالشعر الجزائري الحديث أو بدعة فيه، فقد انتهجه شعراء النهضة الحديثة في المشرق يوم كان الشعب العربي يعاني في أواخر القرن الماضي ما عاناه الشعب العربي في الجزائر في أوائل هذا القرن من ذهول وضياح⁵ سببه الاستعمار الفرنسي، إذ يُعتبر الأسلوب الخطابي أسلوب أحياء الشعراء مع جملة ما أحيوا في العصر الحديث، لكن المتأمل في الشعر الحماسي الديني الحديث يلحظ اختلافه عن الشعر الحماسي التقليدي؛ حيث "بدأ التحول في باعث شعر الفخر والحماسة، فأصبح جماعيا لا يلتفت للمفاخر الشخصية، وقوميا لا مكان فيه للعصبية القبلية، ودينيا محضا يُلهب مشاعر المجاهدين ويحضهم على الانتصار للإسلام والمسلمين، ويصف المعارك ويفاخر بالانتصارات"⁶ وتخلّى عن الذاتية والتفت إلى الجماعية وهذا ما كان يهدف إليه

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 286.

²أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 102.

³أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 286.

⁴محمد شكري عياد. ديوان العرب، من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة. ضمن بحوث تمهيدية: الأدب العربي-تعبيره عن الوحدة والتنوع. ط1. إشراف عبد المنعم تليمة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 1987. ص: 16.

⁵ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 343.

⁶نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 77.

الشاعر من إحيائه، وقد أدى ميل الشعراء الجزائريين إلى النبرة الخطابية في شعرهم واندفاعهم إليها إلى خلو شعرهم من التأمل¹ حيث أنّ القصيدة التي تتخذ من الخطابة أسلوباً لها تكون الموعظة هدفاً من أهدافها، لذلك تكثر أفعال الأمر والنهي والنفي والدعاء والاستفهام الإنكاري ويضعف أو يكاد يختفي الإيحاء من أسلوبها² إذ يتخذ الشاعر الجزائري أسلوب الإثارة والوخز والدعوة الصارخة، فتعتمد القصيدة على الاستفهام والإنكار والتعجب والنداء والتحريض والأمر والنهي والألفاظ الرنانة³ ليبني به قصيدته الدينية، وكلّها أساليب تتماشى مع النزعة الخطابية والمضمون الإصلاحي الذي يتطلب هذا الأسلوب؛ ذلك أنّ النص ذي "الطرح الاحتجاجي الدعائي تتحقق له الوظيفة الطلبية الرئيسة متمثلة في الدعوة المباشرة للآخر كي ينظم إلى هذه الجماعة المثالية، ربما كان لهذه الوظيفة بالتحديد في الدور النضالي المناط بالنص أن تُقَرِّبه إلى حد كبير من نص الخطبة النثرية التي تعتبر الوظيفة المذكورة فيها سمة رئيسة مميزة لها"⁴ ويكاد يتفق نقاد الشعر الديني على سبب استعمال "الصيغ الخطابية كأداة الأمر مثلاً؛ إذ يعتبر وسيلة للتأثير في الجمهور المتلقي، فيكون أسلوب الإثارة والحث والدعوة وسيلة للنهوض وجرساً ينذر بخطر الواقع التعيس"⁵ فالغاية من استعمال أسلوب الخطبة هو تحميس الشعب للنهوض، وهذه ميزة في الشعر المُعدّ من أجل الوطن والذي يدخل ضمن "الشعر السياسي الملترن حيث يكون شديد المباشرة، لأنّ الشاعر يكتبه للإلقاء على المنابر، ولهذا كان يتوخى أن تتوفر فيه جميع الأدوات الكلاسيكية التي تجتذب إليها عادة

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. ص: 231.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 697.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 342.

⁴ أنظر: سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 178.

⁵ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 91.

الجمهور¹ خاصة أداوت الخطبة وما تُحقّقه من وظائف لأنّ "الطلبية تفترض منطقاً إقناعياً يبرر دعوتها أو يغري بها"² والهدف من وراء "طغيان النبرة الخطابية في القصائد العمودية هو ارتكازها الشديد في صياغتها العامة على الأدوات المستعملة في الخطب، كأدوات الاستفهام والأمر والنهي والنفي والتوكيد³ وهذا كلّه لتحقيق الهدف العظيم المتوخى من الشعر الإصلاحي المُعدّ "من أجل استنهاض الهمم وتحفيز الإرادات يُكثر الشاعر فيه من أفعال الاستنهاض"⁴ التي تكثر في أسلوب الخطبة و"يتقدم في هذا الشعر كخطيب ملتهب الحماسة والصدق"⁵ فالأسلوب الخطابي يلمس فيه الشاعر حسب خرفي أقرب السبل لإيصال مبادئه وأفكاره للجمهور وأصدق الوسائل تجاوباً مع الجموع التي يخدرها التثاؤب ويمزقها الضياع، فهو أسلوب يتطلبه المضمون؛ لأنّ المضامين التي تطرحها النهضات الفكرية عادة تكون قريبة المأخذ لا تحتاج إلى صور أو تحليق فهي مضامين دينية إصلاحية وعملية إرشادية والجو الثقافي حولها تقليدي محدود الأفق، الأمر الذي يحتم الصبغة التقريرية وانتهاج أسلوب خطابي⁶ يفهمه المتلقي المستهدف، وهذه ميزة في "أدب السياسة والمدح السياسي، إذ تنتشر الصيغ التقريرية المباشرة وينسحب أمامها التصوير"⁷ وليست حكراً على الشعر الديني الجزائري الحديث.

إذن "غلبة الطابع التقريري الجاف والأسلوب الخطابي الضعيف فنياً على قصائد المدح النبوي له ما يبرّره، فالمهم أنّها تعبير عن موقف استغلّ فيه الشاعر

¹ أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 112.

² سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 178.

³ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 611.

⁴ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 62.

⁵ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 166.

⁶ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 342.

⁷ أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 119.

كل الأساليب لمواجهة الاستعمار¹ حتى على حساب فنيات القصيدة، لذلك كان شاعر الإصلاح "دائم البحث عما يلفت نظر الآخرين، يستثيرهم وينبه أذهانهم بصيغ فخمة تلفت الانتباه، وأدوات الأمر والنهي وغيرها"² من الأساليب التي لا تمت بصلة إلى أساليب الشعر، المهم أنها أساليب لها قدرة على الاستثارة والتنبية والمرتبطة ارتباط مباشر بتقرير الحقائق وتجليتها؛ إذ يُدرك الشاعر الجزائري ارتباط "الأسلوب الخطابي المتسم بالقصد والمباشرة بصفتان هما التقريرية والوضوح"³ فأضفى على أسلوبه الشعري صبغة تقريرية تعلوها نبرة خطابية حتى يتضح الموضوع المراد إحداث تجاوب المتلقي معه؛ إذ تغطي التقريرية والنثرية "نظرا لاهتمام الشاعر بالفكرة وطريقة توصيلها دون عناية بالجانب الفني، مما يسقط جمالية التعبير"⁴ التي تُحتّم على الشاعر الابتعاد قدر الإمكان عن الإيحاء والتلميح ويعتمد إلى المباشرة مراعيًا بذلك محدودية الثقافة لدى المتلقي الجزائري. إذا ليست دوافع الأسلوب الخطابي فنية بحتة بل "هناك أسباب محلية موضوعية تتبع من الواقع الجزائري نفسه كانت تدفع الشعراء إلى استخدام الأسلوب الخطابي المباشر الذي يتماشى مع واقعهم وظروفهم السياسية والاجتماعية، وكأنّ الشاعر كان يتلمس من خلالها أقرب السبل للاتصال بالجمهور المتلقي"⁵ فاستعان بأساليب فنية تُسهّل عملية اتصاله بالشعب الجزائري، ومن أهم أساليب الإنشاء التي استعملها الشاعر في شعره الإصلاحي أسلوب الأمر، وشاعر الإصلاح بهذا الاستعمال يُنبّه الناس إلى أن ينهضوا، بل إنّ فكرة الإصلاح تعني فيما تعني الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وقد يكون الأمر بالمصدر أو على طريقة الأقدمين في مخاطبة الشاعر

¹ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 45.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 699.

³ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 619.

⁴ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 105.

⁵ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 612.

لإثنين أو أنه مجرد من نفسه شخصا آخر يخاطبه أو يخاطب رفيقه¹، فهدف الشاعر هو المخاطبة، يتمشى معها "ضمير المتكلم والمخاطب بصيغة المفرد خاصة، أقدر ضمائر اللغة على الإفصاح عن المكنون العاطفي الحاد للذات في صراعها مع الآخر أو مع نفسها"²، إذ يجمع الشاعر بينه وبين الجماعة التي ينتمي إليها؛ أي "تجمع الضمائر الدالة على المتكلم الجماعة، ويصبح الشاعر متكلماً مثيراً للمتلقى، من خلال حضوره في الضمائر المتصلة بصيغة الجمع"³ حتى يحدث الإثارة التي يتوخاها شعره. ومن أجل تحقيق هذه الوظيفة استعان الشاعر بأساليب مختلفة، ويحظى أسلوب الأمر "بالقسط الأوفر من الأفعال، وهذا يكشف عن نمط الأسلوب الخطابي المنبري الذي كان الشاعر، وقتذاك، لا يجد أجدى وأنفع منه"⁴ للفت انتباه المتلقى، ولأنه أسلوب يحمل دلالة التأكيد والإصرار ويؤدي الوظيفة التنبيهية التي تضمن وصول الرسالة تطلّبه المضمون، وإرسال الرسالة بفعل الأمر حرصاً من المتكلم على تلقيها في الحال وتأكيد استجابة المتلقى لها⁵ واستعمال الشاعر الجزائري صيغة الأمر لأنه يريد رد فعل سريعة وأنية من الشعب الجزائري. ويرى ركيبي أنّ "أسلوب النداء يساعد الشاعر المصلح على أن يرفع صوته يدعو الناس إلى اقتفاء أثر الفكر الإصلاحي، إذ يتوجه الشاعر بالنداء إلى الشعب"⁶ الجزائري وهو مُصرّ على لفت انتباهه لقضيته، فلقد استدعى شعراءنا أساليب تتماشى مع الفكر الإصلاحي مما يدل على وعيهم بأنّ الجمهور المتلقى محافظ

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 699.

²محمد عادل فلفل. التوظيف الشعري للغة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة. مجلة الموقف الأدبي. العدد 497، أيلول 2012. ص: 178.

³أنظر: خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 44.

⁴يوسف وغليسي. في ظلال النصوص: -تأملات نقدية في كتابات جزائرية- ص105.

⁵أنظر: خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسما. ص: 34-35.

⁶عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 701.

على التقاليد الأدبية المتوارثة، فيعمد إلى الاستعانة بأدوات فنية معروفة لديه سبق لها وأن أحدثت فعلتها فيه، فوجد الأسلوب الخطابي هو الأسلوب الأكثر تميزاً والأصلح للمضمون، وقد كيّف الشاعر الإصلاحي "انفجارية الصوت والحرف وجرسه الصارخ مع المضمون الخطابي، للتدليل على الرسالة الخطابية التي يحملها الشاعر ويؤدّ تبليغها"¹ ويؤكد ركيبي أنّ "النبرة الخطابية يصاحبها تأثير بالصيغ والمعاني والأساليب القديمة، وهي سمة واضحة في الشعر الإصلاحي"² ويتفق معه خرفي على أنّ "الأسلوب الخطابي عاش أزهى أيامه عندما اكسب المحافل صبغة سياسية ثورية فأصبحت المضامين القومية أكثر إلحاحاً على هذا الأسلوب وأصبح الشاعر السياسي أكثر قابلية للتجاوب معه"³ إذ ساعده على توصيل فكرته التي تسعى إلى استنهاض الشعب الجزائري من غفوته، ومن أجل الاستنهاض نجد الشاعر "يصرخ ويدعو إلى أفكاره بصوت جهير مسموع لا يحتمل الهمس والإيماء فهو شاعر دعوة لا شاعر همس، شاعر صراخ لا شاعر رمز شاعر القوة والضخامة لا شاعر البساطة، وهذه السمة تتسحب على الشعر العربي في فترة من حياته فترة الصراع مع الاستعمار"⁴ وليست ميزة انفرد بها الشعر الجزائري الحديث، فنأقدا على وعي بدلالة الأصوات ومن خلال حديثه عن الصوت الذي يتناسب مع المضمون الثوري نكتشف اطلاعه على الدراسات اللغوية العربية أين "حرص القدماء على جهر الأصوات الشديدة، ليُظهروا جهرها، ويحولوا بينها وبين أن تُصبح مهموسة"⁵ واتبع طريقتهم في التمييز بين الأصوات، حيث أنّ الصوت يتضح

¹ أنظر: يوسف وغليسي. في ظلال النصوص: -تأملات نقدية في كتابات جزائرية- ص: 105.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 701.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 345.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 698.

⁵ إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: 83.

بنقيضه فحاول "تمييز الشعر المهموس بمعارضته بالشعر الخطابي"¹ وهو يعني ما تُنادي به المدارس الأدبية الحديثة ويُدرك أنّ الشعر يناسبه الهمس، لكن الشعر الوطني على اعتبار أنّه "شعر استنهاض الهمم"² تخلص عن أدواته وتوسل بأساليب النثر والخطابة ليحقق هدفه، فإذا به شعر "جهوري غير هامس، يومئ ولا يوحى، يُصرّح ولا يلحم"³ حتى يتماشى مع المضمون الثوري ويلقى صدى لدى المتلقي، وحتى ظروف المجتمع الجزائري "كانت تدفع الشاعر إلى أن يرفع صوته، ليكون عالياً جهيراً مثيراً للحماسة موقظاً للهمم"⁴ ويتخلص عن فنيات القصيدة الحديثة التي تُطالب الشاعر الحديث باستثمارها والتعبير بها، غير أنّ الشاعر الإصلاحي الجزائري لا "يستهوّه التجويد الفني بقدر ما يهتم بتعدد الموضوعات الهادفة إلى إثارة مشاعر الجماهير والاستيلاء على انتباهها"⁵ لذلك تخلص عن متطلبات الفن وأولى اهتمامه لفكرة الإصلاحية التي يريد أن يُرسخها في أذهان الشعب الجزائري وبالأداة الفنية التي تسعفه حتى ولو لم تكن تمت بصلة لفنيات الشعر، ويدرك ناقدنا أنّ الشعر الجزائري الحديث لا يتماشى والتطورات التي مست الحركة الأدبية الحديثة، خاصة من خلال حديثه عن همس الذات الشاعرة الذي نادت به المذاهب الأدبية الحديثة كالرومنسية، مما يعني أنّ الشاعر الجزائري بإمكانه أن يكون شاعر همس ورمز إذا أُتيحت له فرصة الهدوء، ومادام تحت نير الاستعمار لن يُعبّر إلاّ بأساليب الصراخ والجهر التي تتماشى مع دعوته للإصلاح والتغيير.

وجد خرفي القصيدة في الجزائر قد تجاوزت "الأسلوب الخطابي صيغة وتعبيراً إلى العناصر التركيبية للخطبة من مقدمة وموضوع أو مواضيع وخاتمة

¹ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 105.

² نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 93.

³ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 118.

⁴ عبد الله ركيبي. فلسطين في الأدب الجزائري الحديث. ص: 56.

⁵ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 48.

وكثيرا ما تكون الخاتمة دعاء أو سلاما أو آية قرآنية¹ وهذا يُعَلِّله "استحواذ الروح الخطابية على الشاعر التي تجلت في اعتماده المسرف على فنيات الخطبة وأدواتها"² ولم يستثن أي فنية يراها قادرة على إسعافه في موضوعه، ونَبّه خرفي إلى أن الشاعر المنفتح في خطابه الشعري على فنيات الخطبة قد حافظ على القوالب الخطابية كما عهدناها حتى في شعره الثوري بعد تجاوزه المرحلة الإصلاحية واستبدل صيغها بما يتلاءم مع هذه المرحلة، فاستعصمت الدعوة إلى الإفافة بالدعوة إلى الثورة وتوارت ألفاظ الإصلاح والنهضة والعلم وحلّت محلها ألفاظ النضال والسياسة والجهاد، لكن في قالب خطابي معهود حيث تتصاعد النبرة الخطابية فتبلغ ذروتها إبان الثورة وتستمد أصداؤها من أصداء المدافع والطلقات والرصاص³ فنجد "الكلمات والعبارات التي توحى بقوة إحساس الشاعر بجو المعركة وتعكس واقعه النفسي كمسلم مبتهج بتأديب أعداء الإسلام"⁴ وكأنّ القصيدة الثورية الجزائرية "قُدّت من رصاص وكلماتها صنعت من دوي المدافع، كل شطر منها يوحى بالمعركة وكل حرف منها يرسم بثقة طريق النصر"⁵ على أعداء الدين وبلاستعانة بفنيات الخطبة وتكييفها مع المضمون الثوري، لكن بصيغة مغايرة للصيغة التي تأتت لها مع المضمون الإصلاحي، فوجد خرفي القصائد الثورية وقد "خفت فيها حدة الخطابة لتخلفها مسحة من العاطفة العميقة والأسلوب الهادئ الرزين والوقفة المتأنية مع الأحداث"⁶ فشعراء الجزائر مثلهم مثل الشعراء العرب الذين عاشوا جو الحروب والمعارك "لم يكتفوا بالسير في ركب الأقدمين بل استجابوا لمتغيرات عصرهم ووسموا

¹أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 343.

²محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 615.

³أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 346.

⁴أنظر: نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 82.

⁵الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 82.

⁶أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 26.

شعرهم بسمات تُميّزه، فلا يفوتون فرصة يمكن أن يبتكروا فيها معنى جديداً إلاّ وحاولوا اغتنامها¹ وتكييفها مع مضمون شعرهم، ويؤكد ناقدنا أنّ "القصيدة في الشعر الجزائري وإن غلب عليها طابع الخطابة، فإنّ بجانبها قصائد لها طابعها الرصين وأسلوبها الهادي"² الذي تطلّبه الموضوع الثوري، فقد يظن أنّ الثورة تجلب معها الفوضى والهيجان، غير أنّ الشاعر الجزائري وبمجرد اندلاع الثورة الجزائرية هدأ، لأنّه أرهص بالثورة وتولى مهمة التثوير ولم يوقّر أي جهد فني اعتقد أنّه يُسعفه في مهمته التثويرية؛ لأنّ "الإثارة مطلب من مطالب الخطاب في النص"³ فلمّا قامت الثورة وتحقق التثوير ركن الشاعر الجزائري إلى الهدوء حتى يتسنى له متابعة الأحداث المتتالية.

وقف ركيبي على خاصية أسلوبية يشترك فيها شعراء الإصلاح تتضاف إلى اشتراكهم في الأسلوب الخطابي، وهي التقارب في المعجم اللغوي والتماثل في الأساليب والصور وتقارب نظرتهم وتشابه صياغتهم، وقد علّل الظاهرة بخضوع شعراء الجزائر للعصر الواحد والبيئة الثقافية الواحدة⁴ ذلك أنّ الشعراء "شديدي القرب القرب من المعجم الإسلامي، كثيري الإفادة من معانيه وأساليبه وصيغته"⁵ ومختلف نقاد الشعر في الجزائر يؤكدون أنّ شعراء الجزائر ولا سيما في مرحلة الإصلاح "كانوا يكتبون بوحى من القرآن وتحت تأثيره؛ إذ يعتمدون النسيج على نسقه في بناء التراكيب"⁶ وهذا تأكيد على أنّ القرآن الكريم هو المصدر الوحيد لثقافة الشاعر

¹ أنظر: نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 98.

² صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 352.

³ خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في تشيد قسما. ص: 44.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 708.

⁵ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 29.

⁶ محمد ناصر بوحجّام. أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث: 1925-1976. رسالة ماجستير في الأدب الجزائري. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. السنة الجامعية: 1986-1987. ص: 1.

الجزائري ويغترف منه الجميع، مما جعل فرص التميز أو التفرد بين الشعراء قليلة ونادرة، ضف إليها أنّ "الشاعر كان ينظر إلى الواقع من خلال منظار واحد يجمع بين جُلّ الشعراء وهذه النظرة جعلت طابع الشعر لديهم متماثلاً وصبغته بصبغة الوضوح السافر فأضعفت من تفرد الشاعر وأثرت على القدر المطلوب من ذاتيته وشخصيته، ولعلّ هذا ما يفسّر أنّ التطور في الشعر الجزائري مس المضمون ولم يمس الأسلوب والرؤية إلا قليلاً، ويفسّر بقاء الشعر يدور في دائرة الإصلاح ويقف موقف الحذر من التجديد في الأساليب واللغة حتى إلى فترة متأخرة بعد أن قامت الثورة وظهر جيل جديد تأثر بالنهضة الأدبية في المشرق، فجرؤ أن يخوض تجارب جديدة في الشكل والمضمون"¹ فناقشنا على وعي بأنّ اعتماد الشاعر الإصلاحي الجزائري على أساليب لا تمت بصلة إلى الشعر اعتماد عفوي "لا كهدف فني وتجديد ينبغي إتباعه، بل وسيلة لإيصال موعظته ونقل أفكاره إلى غيره"² وبالتالي لا داع إلى ربط محاولته بأسباب الحداثة والنهضة الأدبية التي تتطلب ثقافة أدبية متنوعة وتكون نتاج تبني أفكار مذهبية ومحاولة إبداعية مقصودة لذاتها، لذلك يمكن اعتبار تبرير ركيبي لتشابه خطاب الشعر الإصلاحي عند جلّ الشعراء المحدثين منطقي، فمن الصعب مطالبة الشاعر الجزائري بإحداث تطورات تمسّ البنية الفنية للشعر في ظروف يعلمها العام والخاص، ويُعتبر استيعاب شعرائنا لقضايا الواقع المعاش والسعي للتعبير عنها بالأداة المتوارثة هو قمة الحداثة، إذ يكفي أنّ الشاعر الجزائري قد أدرك المهمة الملقة على عاتقه وكان لسان المجتمع الجزائري طيلة فترة الاستعمار، ومنه نستنتج أنّه وحتى الخطاب الشعري انتهج معه الشاعر الإصلاحي النزعة الإصلاحية التي تُحافظ على القديم وتتطلق منه وتحاول إصلاحه دون هدمه وتقويضه نهائياً؛ حيث حافظ الشاعر الجزائري في شعره الإصلاحي على الأساليب

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 708.

²أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 122-123.

والصينغ المعروفة وحاول تكييفها مع الفكرة الإصلاحية دون أن يستحدث أساليب جديدة.

3- بنية الأسلوب والصورة في الشعر الصوفي:

إنّ الهيكل الذي انبنت عليه قصيدة التصوف في الجزائر هو الشكل التقليدي القديم من حيث الأساليب والصينغ والأخيلة والصور البيانية¹ وهذه ليست حكراً على الشعر الصوفي الجزائري وحده، إذ يؤكّد مختلف الدارسين أنّ الشاعر الصوفي الحديث ظلّ "متشبهاً في تشكيل أسلوبه بالأنماط التعبيرية والمسالك البيانية التي رافقت القصيدة العربية منذ أقدم العصور"² ولم يحاول التجديد في هيكل قصيدته و"تزيّياً الشعر الصوفي بزي جمال الشعر العربي، فأخذ عنه معانيه العميقة وصوره البديعة الفاتنة"³ رغم تقليديتها، مما يعني أنّ الشاعر الصوفي الحديث قد حذا "حذو الشعراء المتقدمين وقلّد أساليبهم وطرائق تعبيرهم وحشد في شعره أطرافاً من صيغهم اللغوية وصورهم اللفظية وأجزاء من تجاربهم"⁴ فالشاعر الحديث متمسك بالموروث الشعري وقد أحيا الشعر الصوفي لإظهار ثقافته المتأصلة، ولما فيه من جانب ديني هو في أمس الحاجة إليه في فترة الصراع والاستعمار، لذلك لم يول اهتماماً للأدوات الفنية وعبر عن تجربته الخاصة بأدوات استخدمها القدماء في التعبير عن تجاربهم، ومن المفروض أنّ الشاعر الصوفي يعبر بأدواته الخاصة عن تجربة ذاتية فلو تفتّن لذلك كانت تجربته تُسغفه؛ على اعتبار أنّ من "يُعبّر عن تجربة خاصة تدفعه إلى اختيار تراكيب لغوية مناسبة لتلك التجربة، لها من القدرة ما

¹ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 336.

² قدور رحمان. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. ص: 129.

³ حمزة حمادة. الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني -دراسة دلالية- ط1. مطبعة مزوار، الوادي.

2009. ص: 5.

⁴ أنظر: قدور رحمان. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. ص: 122.

يمكنها من إبراز تلك الطاقات الإيحائية لألفاظه وصيغته¹ والشاعر الصوفي الحديث قد فوّت عليه فرصة استثمار الإمكانيات التي وفّرها له الفكر الصوفي، فالمتصفح للشعر الصوفي الجزائري الحديث يجد "أثر التقليد واضح في شعرائنا لمن سبقهم فلم يأتوا بجديد في هذا المضمار، مضمار التصوف شكلا ومضمونا"² فقد عبّر عن حديث نفسه الخاص بأداوت غيره مستلهما تجاربهم.

وجد ركيبي كثيرا من قصائد التصوف الجزائري يطبعها الأسلوب الضعيف الذي لا يضيف جديدا ويكون في الإطناب الذي لا طائل وراءه³ وقد أرجع بعض الدارسين ضعف الأسلوب في الشعر الصوفي الحديث إلى ميل الشاعر "إلى أساليب الموشحات منتقعا من أبنيته الأسلوبية بما انطوى عليه هذا اللون الأدبي من بساطة في التركيب وعذوبة في اللفظ وسلاسة في المادة الإنشائية"⁴ والبعض الآخر يرى أنّ شعر التصوف السني يتبع فيه أصحابه "أسلوب بسيط الألفاظ والمعنى، بعيدا عن الإفراط في الرموز والإشارات، والمنحى الفلسفي الغامض"⁵ لأنّ الهدف منه مضمونه الديني الذي يسعى الشاعر توصيله للمتلقى بأسلوب يفهمه وبلغة سهلة، لذلك تجد شاعر التصوف السني "لا يهتم بتجويد أسلوبه وسبكه ولا يلتفت إلى تحسين أبنيته التعبيرية وتنقيتها من الجاف والمبتذل، فمتى أحسّ أنّه لامس المعنى الذي يريد وأرضى المسافة العروضية قنع وتوقف، ولا يهتم بعد ذلك الشكل"⁶ وهو في هذا يتماشى مع الفكر الصوفي الذي يهتم بالباطن ويهمل الشكل، فالمتصوف "لا يعنيه المنطق في الواقع أو الفن، لذلك يعتمد الشاعر الصوفي إلى الاستعارات التي لا توحى بشيء ولا ترسم صورة لحزنه أو شقائه، وإنّما هي صيغ قديمة

¹ حمزة حمادة، الرمز الصوفي، ص12.

² عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري، ص: 343-344.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 248.

⁴ قدور رحمان، ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، ص: 122.

⁵ الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر، ص: 262.

⁶ أنظر: قدور رحمان، ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق، ص: 121.

تدل على المبالغة الفجة والتكلف الظاهر¹ الذي لا يتماشى والفكرة الصوفية التي تنبذ الأشكال وتهتم بالبواطن، وتسربت إلى الفن وأهمل الشاعر الصوفي بنية خطابه الشعري.

لاحظ ركيبي من خلال معانيته للشعر الصوفي الجزائري الحديث أن كثيرا من الشعراء استخدموا تعابير نحوية ولغوية وبلاغية وفقهية، وقد شرح الناقد كيفية استخدام الشاعر الصوفي النحو في بعض أبياته متأثرا به فيذكر الجزم وفعل المضارع الذي انخفض وهو لدى النحويين لا يدخله خفض كما لا يدخل الاسم الجزم وكذلك التأثير بالمصطلحات البلاغية مثل ذكر الإطناب، أما التأثير بالألفاظ الفقهية فهو ظاهر الشعر، وقد أرجع ركيبي هذه التعابير للتأثر الناتج عن دراسة الشعراء لمختلف علوم اللغة² غير أنها تعود لتأثر القدماء بها لأنّ الشاعر الصوفي الحديث هو مقلد لسابقه الذي يغلب على شعره أسلوب عصره؛ فالشاعر الصوفي القديم "يحب الصناعة البديعية حبا شديدا، من جناس وطباق ومقابلة وطي ونشر ومشاكلة وتورية وغيرها، ويمتاز أسلوبه بلطف العبارة والإشارة وحلاوة الجرس ودقة الوصف والتشبيه والتمثيل"³ وما الشاعر الصوفي الحديث إلا مقلدا لتجارب المتصوفة القدماء، ونظرا لأنّه بنى قصيدته على شاكلة القصيدة الصوفية التقليدية استخدم ما استخدمه سابقوه، ولا يفهم من هذا أنّ الشاعر الصوفي الجزائري باستخدامه مصطلحات وتعابير العلوم التي درسها قد أضاف جديدا في بنية القصيدة الصوفية، وإنّما هو نتاج تقليده للقدماء الذين تأثروا بالعلوم التي درسوها وحاولوا التعبير بها عن وجدهم وأذكارهم وتجاربهم. ووجد ركيبي شعراء المتصوفة في الجزائر قد عنوا بالبديع في قصائدهم فأكثرُوا منه ومن المجاز والاستعارة بصورة واضحة، والجناس بنوعيه التام والناقص بقصد إظهار البراعة مع انسجام المعنى ومناسبته، وبالتالي التأثير في المتلقي بحيث يستجيب لهذا الجناس الذي يثير إحساسا بالموسيقى والجمال، أما

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 261.

²أنظر: المرجع نفسه، صص: 344-345.

³محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 217.

السجع فهو مما يكثر في قصائد التصوف، ربما لأنّ الشعراء يقصدون التلاعب بالألفاظ أو لأنّ المعاني الصوفية تتطلب رمزا تدعوهم إلى مثل هذه المقابلات بقصد الإبهام، وقد يكون هدفهم التأثير الذي يتطلب إيقاعا خاصا ونفحة موسيقية معينة تلفت النظر وتدعو إلى محاولة الفهم أو التذوق واكتناه أسرار الكلمات¹ وربما هذا الاعتناء المتزايد بالبديع هو الذي أضفى الضعف على أسلوب الشعر الصوفي الجزائري الحديث؛ إذ يؤدي "الإغراق في ضروب البديع والاهتمام بصناعة اللفظ، ركافة في نسج العبارة وضعف في المعاني"² ويؤكد ركيبي أنّ هذا الأسلوب استخدمه القدماء خاصة ابن الفارض ويكثر في أشعار المتصوفة، وهي طريقة من طرق البديع التي شاعت في الشعر العربي ونسج على منوالها الشعراء الجزائريين وشاعت في قصائدهم و"لعل شهرة الفارض لم تدع إلا بسبب المواقف النفسية التي كانت تعتوره وتبهضه فيحسن التعبير عنها بما يشبه فيضا من الأحاسيس يقابلها فيضا من الصور والخيال المجنح"³ في حين لم يستطع الشاعر الصوفي الجزائري أن "يصوغ الفكرة الصوفية صياغة فنية وإنّما عمد إلى الأسلوب المباشر في نثرية واضحة لا تقنع ولا تؤثر في الوجدان، إلى جانب الاضطراب في الوزن"⁴ ففي الشعر الصوفي "الموسيقى متفاعلة مع التجربة"⁵ لذا يتطلب التعبير عن التجربة الصوفية الاعتناء بالوزن الشعري وانتقاء "ألفاظا تتطوي على قيم صوتية باطنية تسير في اتجاه واحد مع حركة النفس"⁶ والعمل على إثراء "المعاني واتساع الخيال وتنوع الأغراض والقدرة على استخدام الألفاظ والتعبير بالصورة والموهبة والذكاء في استخدام الصور لرسم كل خطوط الفكرة

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 345-346.

² أنظر: سعد الدين محمد الجيزاوي. أصداء الدين في الشعر المصري الحديث. ج 1. من مطلع العصر الحديث إلى ثورة 1919. ط 1. مكتبة نهضة مصر بالقاهرة. دت. ص: 84.

³ علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث. ص: 33.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 252.

⁵ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 224.

⁶ قدور رحمان. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. ص: 116.

ونسج خيوطها"¹ حتى تنتج تجربة شعرية يتناسق شكلها مع مضمونها وتتماشى مع الفكرة الصوفية.

تحدّث ركيبي عن قضية الرمز في أشعار المتصوفة واعتبرها قضية تتعلق بأساليب الشعراء وطرائق التعبير عندهم وتعد خاصية بارزة في أشعارهم، وقد خاض في هذا الموضوع كثير من الباحثين واختلفوا في مدى صلتها بالرمزية كمذهب، فبعضهم يرى أنّ بينهما صلة قوية والبعض يراها خاصية من خصائص شعر التصوف ولكنها مستمدة من التراث الشعري الشائع في الأدب العربي، وناقدا مع الرأي القائل أنّ الرمز الصوفي هو نوع من المجاز الذي لا يخرج عن استعمال الكلمة في غير ما وضعت له بقصد الإيحاء بالمعنى والرمز له دون التصريح بالمعنى المباشر الذي يتبادر إلى الذهن لأول وهلة فاللغة في دلالتها الوضعية هي اصطلاح مخصوص وضع لمعنى معين، فجاء الرمز أو المجاز ليخرج الكلمة أو اللفظ من هذا الوضع لمعنى آخر يقصده الأديب أو الشاعر بهدف التأثير والجمال² واعتبر خفاجي الرمز الصوفي "رمزا غريبا ونمطا عجيبا وبعدا عن التصريح وإثارا للتلويح واعتمادا على الإشارة وعلاقات خفية في التجوّز بالكلام ودرجات بعيدة من المعاني الحقيقية والمعاني اللزومية، لا يكاد يفهمها فاهم ولا يصل إلى جوهرها عالم أو حالم"³ ذلك أنّ الصوفية "يؤثرون الإشارة على العبارة ويعمدون إلى التلميح دون التصريح، سترًا لحقائقهم وكنما لأسرارهم وغيره على هذه الحقائق"⁴ مما يعني يعني أنّ ناقدا على وعي بأن رموز الشعر الصوفي تُشكّل بعدين أساسيين في العرفانية

¹أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 178.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 348.

³أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 181.

⁴أنظر: المرجع نفسه، ص: 250.

الصوفية، هما بعد الحضور وبعد الغياب¹ حيث تستعمل اللفظة في غير المعنى الذي وضعت له وتحتاج أن يُترجمها القارئ إلى لغة الصوفية.

وقد اعتبر ركيبي لجوء شعراء التصوف إلى الرمز في أشعارهم سببه عزوف المتلقي عن علم التصوف ورفضه أن يكون سبيله؛ فالشاعر الصوفي اتخذ من الرمز وسيلة لمهاجمة من ينكر التصوف باعتباره طريقا يؤدي إلى المعرفة أو سبيلا يؤدي إلى فهم الإسلام² فدافع الشاعر الصوفي للرمز ليس فني وإنما من أجل هجاء أو مهاجمة النافرين من الذوق الصوفي، إذ "ليس الرمز في الشعر الصوفي راجعا للكنائيات البعيدة وحدها وإطلاق أسماء من قبيل الرموز الخفية على مسميات لا يراد التصريح بها، والمعاني الحسية التي يستعملها الصوفيون في الدلالة على المعاني الروحية"³ ويرى ناقدنا أن هذا الفهم هو الذي يتماشى مع مفهوم الرمز لدى الشعراء الصوفيين، فهم وإن اتفقوا مع الرمزية في إخفائهم للمعاني بشكل أو بآخر فإنهم اختلفوا في القصد أو الدافع؛ فالمتصوفة أخفوا معانيهم وتسترأ عليها خوفا من اتهامهم بأشياء تمس معتقداتهم فلجأوا إليها حتى لا تظهر نواياهم، ومن هنا كان غموضهم الموغل في الإبهام أحيانا إلى درجة اللغز ناشئ من اصطلاحات خاصة بهم⁴ ف"المتصوفة لم يقصدوا اللذة الفنية والجمال الأدبي مثل الرمزيين⁵ ورموزهم ليس دافعها فني مثل رموز المدرسة الرمزية. قد يرجع سبب لجوء الشاعر الصوفي للرمز إلى عدم تحدّثه "بلغة العقل بل بلغة الروح والباطن والمشارع الخفية، أو أنّه يعبر عن معان عميقة لا يمكن أن يفهمها العامة ولا كثير من الخاصة"⁶ إذن هناك

¹ حمزة حمادة. الرمز الصوفي. ص: 7.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 251.

³ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. صص: 181-182.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 348-349.

⁵ المرجع نفسه، ص: 352.

⁶ محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 184.

هناك أسباب ودواعي مختلفة للجوء الشاعر الصوفي للرمز، وقد حاول ركيبي المقارنة بين المتصوفة والرمزية ليزيل الخلط بين الرمز الصوفي والرمز الذي دعت إليه الرمزية وظهر له الاتفاق بينهما في فكرة المثل؛ فالمتصوفة يحاولون تجسيد صبواتهم الروحية المتصورة في عالم ما بعد الطبيعة، كذلك فإنّ الرمزيين يحاولون تجسيد إحساسهم وما يشعرون به من مثل لا تستطيع اللغة العادية أن تُعبّر عنها، أما الخلاف يبدو في النظرة، فالمتصوفة هدفهم الوصول إلى الله أما الرمزيين فهدفهم اللذة الفنية والإحساس بالجمال الرفيع، ومصطلحات الصوفية يمكن أن تُفسّر تفسيراً معيناً لأنّ قاموسهم خاص، أما كلمات الرمزيين فهي لا تخضع لمثل هذا التفسير الجامد¹ فناقشنا على وعي بأنّ الشعر الصوفي "يتميز بألفاظ وتعبير واصطلاحات خلقها الصوفيون خلقاً فلبستهم ولبسوها، وعبروا فيها عن ذوات أنفسهم وأنات قلوبهم وحالات الوجد والغيبوبة التي تمر بهم"² وبهذا تكون رموزهم معدة للمضمون وليس من أجل تحقيق متعة فنية جمالية. وتحدث ركيبي عن الغموض الذي يلحق الرمز ونفى أن يكون المتصوفة يقصدون الرمز للغموض، وإنّما يقصدونه لداع معنوي ديني روحي، أما لدى أصحاب المدرسة الرمزية فالغموض عندهم هدف وأسلوب يقصدون إليه قصداً بدافع فني لا لعقيدة روحية ولا خوفاً على أفكارهم ومعانيهم من أن تعرف، الرمز لدى الرمزيين يتمثل في ذلك النسيج العام الذي تساعد عليه اللغة والموسيقى في المقطع أو في القصيدة عامة بغرض نقل الصورة من المنشئ إلى المتلقي حتى يتأثر ويشعر بشعور المؤلف والشاعر³ وبهذا يكون ركيبي قد نفى عن الشعر الصوفي الجزائري الحديث صلتَه بالمدرسة الرمزية، وأثبت أنّ الشاعر الجزائري قد هيكّل شعره الصوفي على شاكلة القدماء ولم يُحاول

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 349.

²محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. ص: 250.

³أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 351-350.

تجريب الأدوات الفنية التي أُستحدثت في المشهد الأدبي، ليتأكد أنّ شعراءنا أحيوا أغراض الشعر الديني لأنّهم كانوا في أمسّ الحاجة إلى إيديولوجيا الدين، وحافظوا على فنياته تعبيرا منهم على تمسكهم بأصالة العرب وليس عجزا عن استيعاب الفكر الحداثي.

القسم الثاني

الفصل الأول

التزام الشعر الجزائري الحديث في ميزان النقد:

- 1- قضية الالتزام في الشعر الثوري الجزائري.
- 2- التزام الشعر الشعبي الجزائري.
- 3- الالتزام من منظور نقاد الشعر في الجزائر.
- 4- المستوى الفني في الشعر الجزائري الملتزم.

التزام الشعر الجزائري الحديث في ميزان النقد:

يعوّل النقاد على الإلتزام في التحليلات النقدية الرامية لكشف العلاقة الجدلية بين الواقع والإبداع للوقوف على مدى وعي الفن واستيعابه للمهمة الملقاة على عاتقه والتي قالت بها النظريات النقدية المعاصرة وطالبت الفن بها، فالإلتزام مارس سلطته على المبدع الذي تخلى عن مختلف التوجهات الفنية القديمة واتخذ منه مذهب الذي يتمذهب عليه جل أدبه الحديث والمعاصر، غير أنّ المتتبع لتاريخ الآداب الإنسانية يجدها تتبع عن التزم وبالتالي ف "الإلتزام وُجد في كل المراحل التي مر بها الأدب لوجود دوافع حقيقية منها الدافع الذاتي الداخلي الذي يفرض على الأديب موقفا معينا، ويقابله الدافع الخارجي الذي تمثلته النظم السياسية والمذاهب الفلسفية التي يمكن أن تفرض نفسها على الأديب عن طريق السلطة"¹ أو يختار هو تبنيها والإلتزام بها، فكل التجارب الإبداعية تكشف عن ارتباط وتعلق الأديب مع أفكاره ومعتقداته وشعوره وآماله "فقد التصق الشعر العربي منذ نشأته بوجودان الجماعة وحاجاتها"² مما يعني أنّ "الإلتزام أمر لا يمكن أن يتجاوز أي أديب حقيقي"³ ولا يمكن له أن يرتبط بعصر دون آخر. ويعي نقاد الشعر في الجزائر أنّ قضية الإلتزام قد صاحبت الإبداع وبذورها "وُجدت منذ أصبح للإنسان قضية يتبناها ويعمل في سبيلها، وعقيدة يعتنقها ويجاهد من أجلها"⁴ الأمر الذي يتأكد معه التزامية الأدب العربي القديم والقول بأنه "يخلو من التوجيه ومن الإلتزام في حاجة ماسة إلى شيء من التصحيح"⁵ وفي هذا ينتقي معه الرأي القائل بعدم التزم الشعر الجزائري

¹أنظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي-من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه- ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1984. ص: 254.

²محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جذليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 35.

³عماد حاتم. تاريخ الآداب الأوربية -الآداب الأوربية حتى القرن التاسع عشرة. الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس. 1979. ص: 427.

⁴عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 92.

⁵شوقي ضيف. البحث الأدبي-طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره- ط5. دار المعارف، القاهرة. 1983. ص:

الحديث لتقليده للأدب العربي القديم الخال من الإلتزام ويتأكد التزّام شعرنا الثوري المحافظ بقضايا الوطن الذي يسعى إلى "بلورة الطابع القومي في الشعر والتعبير عن إرهاصات الثورة المختزنة في النفوس"¹ شأنه شأن الأدب الحديث؛ إذ يعتبر التزّامه بقضايا قومه وعصره بديهية لم يعد يناقشها أحد² مما يعني أنّ قضية الإلتزام قديمة وليست حديثة متعلقة بالأدب الحديث "فليس الإلتزام جديدا في الأدب العربي، بل لعلّ عصورنا القديمة عرفت منه صورا أدق من الصور الحديثة"³ غير أنّ التزّام الآداب الحديثة مختلف عن التزّامها في العصور الماقبل حديثة، حيث يفتقد الأدباء القدامى الاستناد إلى خلفيات فكرية أو فنية تمكّنهم من استيعاب مقاصد الفكر الإلتزامي، مما يجعل "فكرة الإلتزام في الأدب فكرة حديثة، فلم يعرفه النقد القديم، أو هو لم يعرفه في صورة نظرية مبلورة"⁴ من جملة الآراء والأفكار المتسقة والمتناسقة والمستندة إلى خلفية فلسفية، على الرغم من أنّ الأدباء القدامى وصفوا الأحداث الاجتماعية والسياسية لكنهم لم يلتفتوا إلى المصالح الشعبية من هذه الأحداث، الأمر الذي جعل أدبهم لا يلبي ما ينتظره النقد الحديث من الأدب الملتزم⁵ الذي جعل أدبهم ملتزم التزاما عفويا غير خاضع لأبعاد الفكر الحداثي.

¹ صبري حافظ. الأدب والثورة- الشعر الروسي الحديث: دراسة وقصائد- ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت. 1985. ص: 25.

² أنظر: سهير القلماوي. الأديب العربي ومشكلات الإلتزام. المؤتمر الثامن للأدباء العرب ومهرجان الشعر العاشر. عقد في دمشق من 11 إلى 15 ديسمبر 1971. نقله عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 299.

³ شوقي ضيف. البحث الأدبي. ص: 104.

⁴ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر- قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية- ط5. المكتبة الأكاديمية، القاهرة 1994. ص: 321.

⁵ أنظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 249.

• يؤكد محمد مصايف أنّ الإلتزام بالمفهوم الحديث لم يكن موجودا في القديم، بل ولا حتى في العقود الأولى من هذا القرن، الأمر الذي يتأكد معه أنّ قضية الإلتزام قضية حديثة اتخذت من الفلسفة خلفية إيديولوجية لها، والكثير من النقاد يؤكد أنّ الإلتزام في الأدب العربي القديم عفوي، تصادفت المواضيع التي عالجهام مع بعض المقولات التي هي من صميم الإلتزام؛ "إن ربط الإلتزام الحديث بنضال الشعوب يضيف على مبدأ الإلتزام صبغة إيديولوجية افتقدها المجتمع العربي القديم، الذي كان يتبنى قضايا العشيرة أو القبيلة عفويا دون الاستناد إلى خلفية إيديولوجية، كما أنّ القول بأن التزّام الشاعر العربي القديم كان عفويا، يوحي بغياب الوعي بقضايا

1- قضية الإلتزام في الشعر الثوري الجزائري:

لم يخضع الإلتزام في الشعر الثوري الجزائري الحديث لأبعاد الفكر الحدائى وإتّما لفلسفة الثورة الجزائرية حيث اكتسب "صدق الثورة التي واكبها وعبر عنها، واستمدّ منها عفويتها وعمقها"¹ لذلك يمكن اعتبار التّزام الشاعر الجزائري عفوي خاضع لما في مسلك الثورة "من عفوية طبيعية"² انعكست هذه الميزة في الشعر وأصبح ملتزما بها، وهذا ما لاحظ ركيبي أنّ عناية شعراء الجزائر في شعرهم الحديث غير موجهة للجوانب الهامة لحياة الشعب ولم يعتنوا بأشياء هي من صميم الشعب، وجذبته الناحية السياسية أكثر مما تجذبهم النواحي الأخرى، وكل هذا عفوي دون إدراك الشاعر الجزائري للتيارات الأدبية المعاصرة، وقد وضّح خرفي أنّ انجذاب الشاعر الجزائري إلى الناحية السياسية لا يعني التّزامه بالأحزاب السياسية ونفى عن شعرنا صفة الحزبية، غير أنّ شعرنا لا يعدم مواقف شعرية تولّدت عن مواقف حزبية³ وانتماء الشعر إلى حزب سياسي لا يُنقص من قيمته، مما تنتقي معه فكرة أنّ الإلتزام هو إلزام ويصلح للحزب الاشتراكي فقط، وقد استدرك ركيبي واعترف بتعرّض شعراء الجزائر لموضوعات الشعب الحساسة لكنّهم لم يوفوها حقها ولم يولوها ما تستحقه من عناية واهتمام⁴ واعتراف ناقدنا بتعرّض الشاعر الجزائري

المجتمع الذي يعيش فيه؛ في حين أن الإلتزام يتطلب الوعي، الذي يعتبر شرط أساسي فيه. أنظر: محمد مصاييف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 249-250.

¹ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 228.

² فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ترجمة ذوقان قرقوط. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1970. ص: 20.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 190.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 65.

• أولى الشاعر الجزائري الحديث اهتمامه الكبير في شعره الثوري للمواضيع السياسية وأهمل فئات الشعب المختلفة التي شاركت في الثورة وناضلت بقوة، مثلا "ليس هناك حديث عن الفلاح الجزائري الذي غذى الثورة بدمه وعرقه. ولا حديث عن الفدائي الذي ضرب الرقم القياسي في البطولة النادرة التي لم يسبق لشعب من الشعوب أن رأى مثلها في أي ثورة من الثورات. وليس هناك من اهتم بحياة الصانع والتاجر ورجل الشارع الذي بات عصب الثورة وعرقها الحساس. وليس هناك من قال ملحمة في أبطال الجبال الذين ردد العالم صدى

الحديث لموضوعات الشعب الحساسة يسمح بإدخال الشعر الجزائري دائرة الإلتزام؛ إذ لا يمكن أن يُتخذ من سقوط هؤلاء الشعراء "دليلا على فشل فكرة الإلتزام ذاتها، فلم يكن العيب في الفكرة وإنّما كان في أولئك الشعراء أنفسهم"¹ على اعتبار أنّ الشعر الذي يسوده الحس المبهم المصحوب بالبؤس العاطفي له صلة بقضية الإلتزام، ويؤكد مختلف النقاد أنّ الميزة المصاحبة للشعر الحديث هو التزامه وثورته في آن "ومادامت التجربة الحديثة قائمة على الإلتزام والثورة، فإنّ قيامها هذا يفترض بصورة حتمية ارتباطها بأمرين متلازمين: أولهما قضايا الحياة والمجتمع في أطرها القومية والإنسانية، وثانيهما الإيديولوجيات الفكرية"² إذ يقف المتأمل للشعر الجزائري الحديث على ارتباطه بقضايا الحياة والمجتمع، غير أنّه لا يمت بصلة في التزامه إلى أي تيار فكري، هو مجرد إحساس لم يتسن له أن "يتبلور في شكل عقيدة فكرية واضحة المرتكزات، أو يصب في مفهوم فلسفي"³ ويشترك الشاعر الجزائري في هذه العفوية مع شعراء العرب الذين "لم يخلقوا الثورة بآراء ومذاهب ابتكروها من محض قرائحهم، وإنّما كان عملهم موقوفا على إجادة التعبير عن رغبات الشعب الكمينية"⁴ مما يعني أنّ إحساس الشاعر الجزائري والعربي بمأساوية الواقع الاجتماعي والثورة عليه نابعة من الطبيعة الإنسانية وليس نتيجة تأثر أو تبني اتجاه فكري أو فلسفي في الإبداع، لذلك لم يتوصل نقاد الشعر في الجزائر إلى استنباط قضية الإلتزام من الشعر الجزائري الحديث رغم ما يحمله مضمونه من معان دالة على التزام الشاعر بواقعه الذي ينتمي إليه، والسبب يرجع إلى تغافل أو رفض شعراء الجزائر الاطلاع على التيارات الفكرية والأدبية الوافدة من الغرب وعدم محاولة استثمارها في تجاربهم الشعرية، وكان بإمكان نقاد الشعر في الجزائر أن يُحاولوا الوقوف على قضية التزام

بطولاتهم وتضحياتهم الفذة، ولا اهتموا بالمرأة الجزائرية التي هزت ضمير العالم بشجاعتها وتضحياتها التي أصبحت مضرب المثل". انظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 65.

¹ عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 15.

² أحمد أبو حافة. الإلتزام في الشعر العربي. ط1. دار العلم للملايين، بيروت. 1979. ص: 392.

³ أنظر: أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 41.

⁴ بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. ص: 141.

الشعر الجزائري الحديث مع بداية تسرّب التيارات الفلسفية المنادية بالالتزام الفن والسعي من أجل موقعة الشعر الجزائري الحديث ضمن النظريات الشعرية المنادية بالالتزام، وفوتوا عليهم فرصة دراسة الشعر الجزائري وتحليله اعتمادا على نظريات نقدية لها خلفيات فلسفية وفكرية، مع أنّه يمكن الوقوف في الشعر الجزائري على ما يتوافق وفلسفة الالتزام الذي جاء عفويا ليس له أي مرتكز إيديولوجي؛ إذ يجهل الشاعر الجزائري أن الالتزام يقوم على مبدأ فلسفي أو اتجاه فكري يتخذه المبدع كخلفية ينطلق منها في إبداعه ولا يمكنه أن يلتزم بقضايا عصره وشعبه إلاّ عن طريق الوعي؛ فالمتصفح للشعر العربي الملتزم يجد أنّه قد "تحرك في عمق الأمة وعي جديد حثها على البحث عن ذاتها ومصيرها، وسط ركام الأحداث المتلاحقة واضطراب الأزمات المتناقضة، وكان الأدب عامة -والشعر خاصة- يُغذي هذا الوعي ويرفّده"¹ الأمر الذي مكّن الشاعر من التعبير عن هواجسه الداخلية وما يدور أو يتبلور في ذهنه من أفكار، مما يعني أنّ شعوره الداخلي قد نضج لدرجة الوعي الذي يعمل على تحريك الإنتاج الأدبي في اتجاه القضايا الاجتماعية والواقعية"² فبعد أن يتبلور وعي الأديب في ذهنه يسعى إلى إخراجه بعد أن يتخذ منه موقف، وبهذا يعتبر ملتزم إذ يؤكد مختلف النقاد أنّ "الشاعر المعاصر ملتزم إذا وعى واقعه وما يتخبط فيه من مشاكل، فتقمّص هذا الواقع بمشاكله وأصبح المدافع عنه وعن قضيته يطرحها في نطاق شروطها التاريخية وظروفها الموضوعية، ومن خلال رؤية محدّدة"³ واصطلاح ركيبي على الأدب الملتزم الأدب الأصيل على اعتبار أنّه يصدر عن إرادة حرة واقتناع وتفكير سليم"⁴ ويُقارب المفهوم الذي قدّمه ناقدنا المفهوم الاشتراكي للالتزام، حيث يُقرّ الطرح الاشتراكي أنّ فاعلية الالتزام تتحدد بالموضوعات التي تخدم الوطن، ويجد المتصفح للشعر الجزائري الحديث أنّ

¹ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 267.

² أنظر: سعدون حمادي. الأدب والوعي القومي. ص: 42.

³ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 619.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعب. 13 مارس 1968. ص: 8. نقلا عن: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 252.

موضوعاته في الغالب "سياسية اجتماعية"¹ وهذا الإقرار بإمكانه أن يجعل من الشعر الجزائري الحديث شعرا ملتزما بالنظر إلى نوعية القضايا التي يُعالجها؛ إذ "لم يعد الشعراء الجزائريون يُحدّدون إنتاجهم بمجرد وصف الحياة اليومية والمناسبات الملونة بالوطنية والثورة، وإنما أخذوا يُعبّرون عن التزامهم إزاء الثورة"² ويرى نقاد الشعر في الجزائر أنّ "الالتزام سمة القصائد ذات النبض الجماعي"³ على اعتبار أنّه "موقف إيديولوجي يستلزم تعبيراً خاصاً واعياً بالقضايا التي يصورها هادفاً إلى تحقيق مطالب اجتماعية وسياسية محددة"⁴ ويؤكد مختلف نقاد الأدب الملتزم أنّ موضوعاته تولي الأهمية للقضايا الاجتماعية والسياسية نظراً "لمفهومه الإيديولوجي الذي يستلزم الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية"⁵ يختارها الشاعر نتيجة تأثيره الداخلي واقتناعه الحر، الأمر الذي يكشف أنّ الالتزام عقيدة يعتنقها الملتزم نتيجة قناعته ووعيه بها دون إلزام أو إجبار من جهة معينة لأنّ "أسوأ ما يتعرض له الأديب هو التوجيه من الأعلى واحتكار أفكاره من السلطة، أيّا كان نوعها"⁶ مما ينتقي معه التزامه ويتحول

¹ أبو القاسم سعد الله. تجارب في الأدب والرحلة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1983. ص: 32.

• توقع كل من (يحيى حقي -سعدى يوسف) أن مستقبل الإبداع في الأدب العربي، سينبعث من المغرب العربي؛ للانتفاضة التي أحدثها الشعر الجزائري من خلال تفاعله مع الواقع الثوري المتطور، كون الشعر الجزائري، ومعه الفلسطيني شعر قضية وطنية، قوامه الواقع، باقي الإبداعات ستجد نفسها في الركب الخلفي. انظر: حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 40.

² أنظر: عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ط1. دار الجيل، بيروت. 1991. ص: 109-110.

³ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. مجلة الثقافة. ص: 136.

⁴ محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 237.

⁵ أنظر: غالي شكري. شعرنا الحديث. ص: 162.

• يرجع سبب اهتمام النقد الأدبي بالأدب الملتزم، للغزو الذي خلفه التيار الواقعي التجريبي، الذي سيطر على النثر الأدبي بعد الحربين العالميتين، الأولى والثانية، وما خلفته من غربة وضياح اجتماعيين؛ نشأ "التفكير في أدب ملتزم... عن جو الاستبداد الذي خيم على أوروبا في فترة ما بين الحربين، وخلال الحرب الثانية وما تلاها"، فمعاناة الأوربيين من الاستعمار الألماني والإيطالي أدى بهم إلى الانتقال من "الفن للفن إلى الأدب الملتزم؛ فقد بات التشديد على الالتزام أمراً طبيعياً يمكن اعتباره من ناحية ضرورة حتمية واقع العالم المشتت بعد الحرب. أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 299-304.

⁶ أبو القاسم سعد الله. تجارب في الأدب والرحلة. ص: 33.

إلى إلزام وجبرية، ولأنّ الإلتزام نقيض الإلزام سار شعراء الجزائر في شعرهم الثوري على خطى الثورة الاشتراكية اقتناعاً منهم أنّها هي "الخلاص الوحيد لشعبنا من حياة الجهل والتخلف، ولتحقق لهم هذا، أنتجوا أدبهم عن اختيار واقتناع"¹ لأنّ مذهب الواقعية الاشتراكية يرى أنّ "الإبداع الحقيقي في الفن لا يتأتى إلّا لفنان يعي حركة المجتمع، بحيث يمكنه أن يُصوّر التغيرات التي تحدث فيه من خلال الأشكال الفنية المناسبة"² له، لذلك اختار شعراء الثورة الجزائرية هذا الاتجاه الشعري وعبروا عن قضايا مجتمعهم وعن الإيديولوجيات السائدة فيه بحريّة، ويمكن إدخال شعرهم دائرة الإلتزام ذي الطرح الوجودي على أساس أنّ "التأثر وحرية، هما ركنا الإلتزام الأساسيان"³ فإذا فقد الإلتزام ركن الحرية وكان الموقف الذي قدّمه الأديب نابع من غير قناعة وأجبر من جهة معينة على التعبير عنه وتبنيه، أكيد سيفشل أدبه في تحقيق طموحات الشعوب الهادفة إلى التحرر والتخلص من القيود التي تكبلها؛ حيث "واجه معظم أدباء العالم الحديث -وما انفكوا يواجهون- الهوة السحيقة بين الإبداع والتطلع إلى الحرية"⁴ التي تتطلب التخلص من كل القيود بما فيها قيود الفن والإبداع، فعلى الأديب الملتزم أن يتخلّى عن كل ما يُكبّله خاصة التعبير عن أفكاره ومواقفه الخاصة تجاه معتقداته الإيديولوجية وأن يكون "متأثر ومؤثر في آن واحد؛ متأثر بما يستوحيه من المجتمع من موضوعات وتجارب إنسانية واجتماعية، ومؤثر بما يسهم به في بلورة الأفكار والآراء التي تؤمن بها الجماهير"⁵ فهو مطالب بأن يعي القضايا التي تهم الجماعة التي ينتمي إليها ويسعى جاهدا لتجسيد هذا الوعي حتى يحدث التفاعل وتتم الاستجابة.

¹ أنظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 194.

² شكري محمد عياد. انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر. ص: 81.

³ أنظر: جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 3.

⁴ أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية - قديمة ومعاصرة. ط1. دار العلم للملايين، بيروت لبنان. 1984. ص: 293.

⁵ محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. نشر شركة الشعب الصحافة. الجزائر. ص: 8-9.

ظاهرة الإلتزام قديمة و"تمتد بجذورها إلى العصر الإغريقي"¹ لكن الذي جعلها قضية من قضايا النقد الحديث والمعاصر هو "احتدام الصراع المذهبي في السياسة المعاصرة، والذي أدى إلى نقل القضية إلى صميم المعترك"² ويؤكد نقاد الشعر في الجزائر أن الدافع للإلتزام الأدب قضايا الشعب هو سياسي بالدرجة الأولى واعتبروا "الوعي السياسي لدى الأدباء هو الذي دفعهم إلى التفكير في مصير شعبهم وهو الذي جعلهم يعتبرون أنفسهم مجندين للدفاع عن هذه الشعوب. وقد ظهر هذا الوعي في نظر بعض النقاد في المغرب العربي قبل الحرب العالمية الثانية³ ويرى البعض أنّ الدافع للإلتزام الآداب الحديثة دافع فني فحين لاح لدى أنصار حركة الفن للفن أن الشعر قد يصبح لونا من ألوان الترف مبتعدا بذلك عن معترك الحياة هادفا إلى الجمال في ذاته منقطعا عن أية مسؤولية وغير مطالب برسالة"⁴ نزلوا إلى الواقع وحملوا الأدب مسؤولية حل مشاكله دون الهروب منها، تحدث ركيبي عن دور الأديب والشاعر في المعركة وجعله مسؤولا عن توعية الجماهير وتبصيرها بهذه القضية، واعتبر الشعر في حقيقته ثورة⁵ وبالتالي لا يمكن للشعر الجزائري الحديث إلا أن يكون ملتزما يضطلع بمهمته الاجتماعية الملقاة على عاتقه والتي طالبت بها مختلف التيارات الفكرية والأدبية المعاصرة، فقديما "كان الشاعر يناضل في سبيل عقيدته السياسية والمذهبية بسيفه وقلمه وشعره"⁶ فلعلّ شعرنا لم يلتزم نتيجة تبنيه

¹ محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 9.

• يوجد إجماع من النقاد على أن التزام الفن قضية ما، عرفه النقد القديم، إلا أن فكرة الإلتزام بمعناها الحالي لم تظهر في النقد الأدبي القديم في شكل نظرية مبلورة، إذ أن ظهورها أو نموها لم يكتمل إلا في عصرنا الحاضر، نتيجة التطور الفكري والأدبي والفني. أنظر: أحمد طالب. الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 9.

² أنظر: عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 229.

³ محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 237.

⁴ أنظر: أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 02.

⁵ أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 64.

⁶ شوقي ضيف. البحث الأدبي. ص: 104.

للطروحات التي نادت بها التيارات المعاصرة وإنّما نتيجة تبنيه التيار المحافظ في الشعر.

2- إلتزام الشعر الشعبي الجزائري:

لم يستثن ركيبي من دائرة الإلتزام الشعر الشعبي الجزائري ذلك أنّ الشعراء الشعبيين هم الذين غنوا للأرض الجزائرية واحتفظوا في ذاكرتهم وعبروا عن آلام الوطن وآماله منذ دخول الاستعمار الفرنسي حتى السنوات الأخيرة، والشاعر الشعبي كان هو لسان حال قرن كامل منذ الاحتلال¹ إذ "بقي الأدب العامي يُشكّل وثيقة للحوادث السياسية والتاريخية أثناء عهد الاحتلال، وقد عوّض عن اختفاء الصحافة الوطنية الأصلية حتى أواخر العشرينات عندما تأسست للمرة الأولى"² من حيث تتبع أخبار الشعب الجزائري، ولما تبنى شاعر الملحون التعبير عن روح الشعب الجزائري أصبح "لسان عصره الذي يعيش فيه، وهذه من الخصائص الواضحة في الشعر الملحون، نوشك أن نفتقدها في الكثير من قصائد الفصيح"³ لأنّ الأدب الشعبي الجزائري استوعب المجتمع الجزائري و"إذا كُتب بإخلاص فإنّه يرتفع عن الأدب الفصيح البليغ"⁴ والشاعر الشعبي الجزائري كان اللسان الناطق للجماعة التي ينتمي إليها وهذا كاف لإثبات أنّه قد سائر أحداث الجزائر أيام الاحتلال الفرنسي وقبله؛ إذ يمكن لمتصفح الشعر الشعبي الجزائري أن يقف على "ما يخص مقاومة الوطنية وتاريخنا المنسي ويجده في التراث التعبيري الشعبي شعرا بالدرجة الأولى، ثمّ تليه الفنون الأدبية الأخرى"⁵ التي لا تقل التزاما عن الشعر، وقد أكدّ ركيبي وفي أكثر من من دراسة نقدية أنّ كثيرا من شعراء الملحون الذين عبّروا في إنتاجهم الغزير مادة

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 373. انظر تعليق "ديسبارمي" على قصيدة الجراي في المجلة الإفريقية مجلد 70. 1930. ص: 228.

²أنظر: عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. 1925-1967. ترجمة محمد صقر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1982. ص: 56.

³عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 440.

⁴سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 12.

⁵أنظر: العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ص: 46.

وتجربة ومضمونا عن عواطف الشعب وأحاسيسه وأسهموا بدورهم في توعية الجماهير وتعبئتها للمعركة¹ وبذلك يكون شاعر الملحون قد عبّر "عما يمكن أن نطلق عليه روح الشعب والجماعة"² لأنّه عبّر "بأسلوب الشعب عن محنه وقضاياه"³ ونجح في إيصال رسالته وإحداث التفاعل مع الشعب الجزائري، و"بما أنّ الشاعر من أبناء الشعب فقد كان ينفعل بطريقة تلقائية مع تلك الأحداث ويُعطي لقصائده صبغة وطنية"⁴ دون أن يكون له اتجاه أدبي أو فكري يُملّي عليه التزّامه بقضايا أمته، وكشف نقاد الشعر في الجزائر عن وعي شاعر الملحون وإحساسه بآلام الجماعة التي ينتمي إليها رغم محدودية ثقافته، وقد تأتّى له ذلك لأنّه "يُساير التيار الذي ساد العصر أو المرحلة التي ينتمي إليها"⁵ لذلك لا يستبعد ناقدنا الشعر الشعبي من دائرة الإلتزام، فقد سبق وأكدّ أن بنية قصيدة الملحون وحتى مضمونها هو محاولة من شاعر الملحون تقليد الشاعر الفصيح، ومادام قد تأكّد التزّام الشعر الجزائري المكتوب باللغة العربية الفصحى فهذا يستلزم التزّام الشعر الشعبي الجزائري المكتوب باللغة العامية، وقد يفوق شاعر الملحون شاعر الفصيح في درجة وعيه والتزّامه؛ ذلك أنّ الأدب الشعبي "له مزيته من حيث أنّه سهل الفهم من قبل الشعب ويُعبّر بصدق عن مشاعره وأحاسيسه وانطباعاته بطريقة سريعة ومبسّطة"⁶ الأمر الذي ضمن له جمهور جمهور قراء واسع بسبب شفاهيته التي ضمنت له الانتشار ولغته المجهولة من طرف المستعمر وغير المفهومة لديه والتي ضمنت له المقروئية، رغم القول بأنّ اللغة "العامية لا تكفي للتعبير"⁷ وضروري الاستعانة بلغة ترتفع نسبيا عن العامية،

¹أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 96.

²عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 440.

³العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ص: 39.

⁴عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 56.

⁵عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 440.

⁶عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 57.

⁷سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 27.

إلا أنّ الشاعر الجزائري في شعره الشعبي وظّف اللغة العامية وكفلت له التعبير عن هموم الشعب الجزائري، واستطاع الأدب الشعبي أن يكون مسؤولاً.

استوعب ركيبي الموقف الشعري ذي الطرح الوجودي وأقرّ أنّ "قصائد الملحن تعبير عن نظرة الشاعر الخاصة وعن ظروف مجتمعه وما طرأ عليه من تغيير وما حدث فيه من فتن واضطرابات، دفعت بالشاعر إلى أن يقف منها موقف البكاء والنحيب، موقف الراثي لنفسه أو لعصره، موقف من يلوذ بمن يعتقد في صلاحهم وتقواهم"¹ ويُعتبر الشاعر الشعبي الجزائري باتخاذ موقف من قضية الشعب الجزائري، الذي هو جزء منه وطبعها بطابعه الخاص، ملتزماً بقضايا الجماعة التي ينتمي إليها ومُجسداً للممكن والمثالي، على اعتبار أنّ الأدب الملتزم "عبارة عن موقف من قضية، وتناول لها"² ويمكن اعتبار الشعر الشعبي ملتزم لأنّ الشاعر الشعبي الجزائري قد التفت إلى العلاقة العضوية التي تربطه بالمجتمع الذي يعيش فيه، وإلى حالة البؤس والحرمان التي تتخبط فيها طبقة معينة من هذا المجتمع³ إذ يسعى الشاعر الشعبي الجزائري إلى معالجة قضايا الجماعة التي ينتمي إليها وله موقفاً منها ويحاول إيجاد الحلول لها، وليس هذا بالأمر الذي يبعث على الاستغراب؛ ذلك أنّ "لكل فنان موقف محدّد من عصره ومن مجتمعه تفاعلاً أو هروباً، موقف لصيق الصلة به غير منفصل عنه، سواء أكان يعي هذا الموقف أم لا يعيه"⁴ وبالتالي يمكن إدخال الشعر الشعبي الجزائري دائرة الإلتزام، لأنّه يكشف عن موقف الشاعر الشعبي من قضايا عصره والتصاقه بها عن وعي وقناعة، لأنّ "الإلتزام بحد ذاته ينطلق من موقف الأديب، كإنسان مفكر، لا بدّ وأن يكون صاحب موقف معين فالحكم النهائي الذي نصدره على مؤلف أدبي بعد أن نفرغ من قراءته ينطلق عادة

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 440.

² العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ص: 46.

³ أنظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 256.

⁴ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 25.

من التزم صاحب المؤلف بفكرة معينة أراد أن يقولها¹ لأنه فرد من جماعة يتبنى نفس الأفكار والإيديولوجيات التي تتبناها الجماعة التي ينتمي إليها، بعد أن اتخذ منها موقفا معينا.

كشف ركيبي عن التفاوت الحاصل بين الشاعرين وطريقة التزم لونا الشعر الجزائري ووجد شاعر الفصحى يدور في فلك الأقدمين وينسج على منوالهم صياغة ورؤية، أما شاعر الملحون فهو ممتزج بالشعب في كثير من الأوقات يحس بنبضاته ويخفق قلبه لأي طارئ نظرا لامتلاكه موهبة قادرة على التقاط أحاسيس الشعب أسعفته على الانصهار في البوتقة العامة² ومسايرة التطورات الحاصلة ومواكبتها، ف"الشعر الملحون استمر بدون توقف، يزدهر"³ وتُفسر بنيته اللغوية وقارئه المثالي هذه الاستمرارية لأنّ الأدب الشعبي قد "هدم الحاجز الذي يفصل بينه وبين الشعب؛ باتخاذ الأسلوب الميسر والكلمة المألوفة"⁴ لدى الشعب صاحب اللغة خلافا للأدب المكتوب بالفصحى الذي أخذ يتراجع أمامه ويكاد يفتقر لقرائه بسبب بنيته اللغوية التي تقف حاجزا بينه وبين المتلقي، ضف إليها مضايقات الاستعمار لهذا الأدب، ويكشف إدخال ركيبي الشعر الشعبي الجزائري دائرة الشعر الملتزم لاستناد الشاعر الشعبي على التراث أنّ ناقدنا على وعي بأنّ "ظاهرة الالتزام في الأدب العربي المعاصر لم تجتلب برمتها من خارج تراثه، وإنّما هي في جانب منها مركوزة في طبيعة الإنسان العربي وتراثه"⁵ وأقرّ ناقدنا بالالتزام الشعر الشعبي واستند على امتزاج الشاعر الشعبي بالشعب الجزائري الذي مكّنه من الامتزاج بطبيعة الإنسان الجزائري التي أسعفته وأدخلت شعره دائرة الالتزام، لأنه حاول الاستفادة من خبرات السابقين لذلك يعتبر "الموقف الذي يتخذه الشاعر من الحياة ليس إلّا نتيجة لمعاناته الخاصة

¹أنظر: عماد حاتم. تاريخ الآداب الأوربية. ص: 427.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 440.

³عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 56.

⁴أنظر: سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 23.

⁵أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 41.

ومعرفته التحصيلية، وحين يعبر الشاعر عن هذا الموقف، فإنّه يكشف خلال التعبير عن كل ما حصل من خبرات، وهو يضع هذه الخبرات بين أيدي الآخرين¹ وبهذا يكون حلقة وصل بين ماضي الشعوب وحاضرها ومستقبلها، ويكون أدبه قد قدّم نموذجاً يمكن للآخر أن يستفيد منه ويتخذ ذخراً وخبرة للظروف المشابهة لظروف الشعب الجزائري، مما يعني أنّ درجة وعي الشاعر الشعبي وتفاعله مع أحداث الجزائر تفوق درجة تفاعل شاعر الفصحى؛ لأنّ شعراء الملحنون الجزائري قد اتخذوا "التراث الشعبي مادة لاقتربهم من حقيقة الواقع التي كانوا يبحثون عنها لتجسيد مقتضيات الإلتزام² خلافاً لشاعر الفصحى الذي رجع إلى التراث العربي حيث علاقته عامة بالشعب الجزائري إذا ما قورن بالتراث الشعبي الجزائري وما فيه من خصوصية ساهمت في الكشف عن أصالة الشاعر الشعبي في الجزائر، ويؤكد خرفي أنّ الإلتزام الشعر الجزائري الحديث سببه تراث الشعب الجزائري، حيث وجد النص الجزائري الحديث في تاريخه العريق وفي أمجاده الزاهرة، ما يغنيه عن التطلع لرافد معاصر³ ويدفعه للتمسك بأصالته لأنّ للتراث "جانبان، جانب الدلالة الحقيقية التي يُشير إليها ظاهر النص، وجانب رمزي يكشف عنه ذلك النص إذا نظر إليه في ضوء علاقته ببقية القصيدة، ثمّ في ضوء علاقته ببقية نتاج الشاعر، وأخيراً في ضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام"⁴ التي تجلت لما جعل الشاعر الجزائري الحديث شعره "ضمير الشعب وصوته القوي وصحيفته التي تسجل أخباره وأحداثه، وتعكس آلامه وأحلامه"⁵ التي استعان بالتراث لتجسيدها، ويرى ركيبي أنّ الشاعر الشعبي لما اتجه وجهة التراث الوطني ساير التطورات الحاصلة في المشرق العربي وتحقق له ما في هذا التراث من فاعلية وغنى، وقد أكدّ ناقدنا أنّ في التراث الوطني ما يغني تجارب شعراء العصر الحاضر؛ إذ يسهم في رسم الصورة للإنسانية

¹ عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 7.

² أحمد يوسف. يتم النص والجنينولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 33-34.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 190.

⁴ محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 289.

⁵ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 449.

والمجتمع في ماضيه وحاضره ويُعمّق إحساس القارئ الجزائري بالتاريخ والتراث الذي يساعده على أن يكتشف نفسه¹ ومن هنا نستنتج أنّ نقادنا على وعي بأنّ "نظرية التراث في مجملها إغناء للرؤيا الشعرية، ووصلا حيا لحاضر الشاعر بماضيه حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقظ في وجدان المتلقي هالة من الذكريات والمعاني المرتبطة"² بإمكانها تحريك عواطفه وأحاسيسه، ومن ثمّ يضمن لوطنه الاستمرارية المؤسسة على الأصالة والعراقة، فمراعاة علاقة الموروث بالمتلقي هي مراعاة لإحساس القارئ بالذي يمت له بصلة.

أشار ركيبي أنّ التزم الشعر الشعبي وعناية شعراء الملحون بتسجيل الأحداث السياسية ومهاجمة أعداء الدين والوطن ليست حديثة ولا يؤرخ ظهورها بما بعد الاحتلال الفرنسي إنّما هي قديمة³ مما يعني أنّ التزم الشعر الشعبي الجزائري بقضايا المجتمع ليست وليدة الاستعمار الفرنسي، وإنّما كان الشعر مسؤولا وفي خدمة الشعب كلما استدعى الأمر ذلك، وتلبية لطارئ اجتماعي أو سياسي خلافا لمدرسة الفن للفن التي أعفت الفن من أية مسؤولية أو هدف وقصرته على المتعة الفنية والتحليق بعيدا عن الواقع والحياة "بغض النظر عن محتوياته الفكرية"⁴ التي غُيّبت من طرف أنصار المتعة الفنية ليُعاد لها الاعتبار مع الإلتزام الذي يعتبر "رد فعل عنيف، على أسطورة الفن للفن من جهة، وتمردا على الرومانسية الطاغية من جهة أخرى"⁵ وبالتالي يعتبر قضية حدثية أثّرت لتضع حدا أمام المغالاة التي صاحبت المذاهب الأدبية التي تنشد الفنية والجمالية.

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 93.

²أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 290.

³عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 371.

• استدل ركيبي، من أجل إثبات قدم إلتزامية الشعر الشعبي الجزائري وتجاوزها لمرحلة ما قبل الاحتلال، بقصيدة شعبية سجلت حدثا خطيرا عاشته الجزائر في أواخر القرن 18، حين هاجمت الدانمارك الجزائر وقصفتها بالقنابل. أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 371.

⁴محمود البستاني. الإسلام والفن. ص: 9.

⁵عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 295.

3- الإلتزام من منظور نقاد الشعر في الجزائر:

مكّنت الدراسات المنجزة حول قضية الإلتزام الناقد من استيعابها واتخاذها كأهم أداة إجرائية لتقييم الأدب الحديث والمعاصر وكذا "اعتماده مقياسا بين سائر المقاييس النقدية لدراسته، حتى صار الإلتزام منظارا للنقد ومذهباً من مذاهب الأدب"¹ الواقعي لأنه "قائم على فكر واع غائص داخل أوضاع الفرد أو أوضاع المجتمع"² يلتزم الأديب بقضايا مجتمعه بناءً على التيار الفكري الذي يعتنقه والذي تتبناه غالبية فئات المجتمع، لذلك ذهب المفكرون والشعراء في تحديد معنى الإلتزام "مذاهب تسير وفقاً لمنطلقات فكرية مختلفة، منها سياسي عقائدي، ومنها فلسفي خالص ومنها فني"³ إذ يتجاذب مفهوم الإلتزام ثلاث اتجاهات تمثل الاشتراكية التوجه الفلسفي العقائدي والوجودية باعتبارها توجه فلسفي خالص، أما الاتجاه الفني الذي أسهم في نشأة الإلتزام فتُمثله السريالية باعتبارها مذهب أدبي حديث، الأمر الذي يصعب معه الوقوف على معنى شامل ومحدّد لمفهوم الإلتزام الذي يتطلب تتبع المفاهيم المتعددة التي قال بها بعض المفكرين والشعراء، كل حسب الخلفية المعرفية التي انطلق منها للإحاطة بمفهومه، ويكاد يتفق النقاد على أن قضية التزام الأدب يتجاذبها تياران فكريان هما الاشتراكية كما يكشف عنها الفكر الشيوعي، والوجودية"⁴ ينضاف إليهما مذهب أدبي تُمثله السريالية. وسأحاول تتبع مختلف آراء نقاد الشعر في الجزائر عن قضية الإلتزام حتى أتمكّن من موقعة دراساتهم النقدية ضمن الطروحات المنادية بالفكر الإلتزامي.

يرى ركيبي أنّ الشعر الجزائري الحديث كان تعبيراً عن صدى الأحداث والصراعات الفكرية والتيارات التي أوجدتها الظروف⁵ ويرى بعض النقاد أنّ "الأحداث

¹أنظر: أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 02.

²رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 147.

³أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 03.

⁴محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 456.

⁵أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 42.

"الأحداث العربية التي توالى بعد الحرب العالمية الثانية قد دفعت الشعر العربي إلى تطور واسع في مضمونه"¹ غير أن ناقدا لم يوضّح خلفية التيارات التي استعان بها الشاعر الجزائري ولم يُشر إلى الظروف التي أوجدته، فهي محلية أم عالمية، إلا أن خرفي أقرّ بالدور الذي لعبته التيارات الفكرية العالمية في التعبئة السياسية الوطنية في الجزائر بالرغم من أنّه يبدو أمرا غير معقول، غير أن الواقع وما حدث فيه من ذكر للشيوعية يؤكد أن هذه التيارات قد لعبت دورا، لكن لم يكن لها الصدى المتوقع داخل الجزائر وإن افتعل هذا الصدى في غير موقف خاصة بالنسبة للشعر² مع أن الشاعر الجزائري اتجه وجهة التراث العربي ونفر من كل ما له صلة بالأجنبي لكنّه انعكس على الشعر بصورة أو بأخرى لم يوضحها خرفي ونفاها ركيبي لما تحدّث عن صعوبة إيجاد تيار قوي للأدب يعبر عن مصالح الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين، لأنّ هذا يتطلب مناخا خاصا يتمثل في حرية الأديب في التعبير عن آرائه وأفكاره دون إلزام وتوجيه من السلطة والدولة، ويؤكد أنّه وبغير حرية لا يمكن أن يوجد أدب صادق ملتزم³ دون الإشارة إلى وجود التيارات الغربية، ويكشف لنا حديث

¹ أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 75.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 188-189.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعب. 13 مارس 1968. ص: 8. نقله محمد مصايف في. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 252.

- تكشف مختلف الدراسات النقدية العربية الحديثة عن تغلغل الفكر الغربي المنادي بالالتزام الفن والإبداع وتأثر الشاعر العربي المعاصر به، كما تؤكد على وجود قنوات توصيل ساهمت إسهاما كبيرا وفسحت المجال واسعا أمام الشاعر العربي للإطلاع على مختلف التيارات الفكرية والأدبية خاصة المنادية بالالتزام الشاعر بقضايا مصيرية إنسانية، من بين الروافد التوصيلية المجالات والدوريات؛ فهي في الواقع كانت ساحة تفاعل ثقافي أسهم في بلورة فكرة الالتزام وتسريبها إلى الأدب والشعر. فالمجلات الأدبية في العالم العربي كانت الباب الأوسع لتسرب المؤثرات الغربية في الأدب العربي المعاصر، كما كانت المعرض الحي لنتاج المحدثين من كتابنا وشعرائنا، ولتلاقح آرائهم واتجاهاتهم وتفاعلها. من بين المجلات التي مثلت فكرة الالتزام كما تسربت إلى العربية وتقبلها الجيل الطالع: مجلة الآداب، مجلة شعر. وهناك مجلات شاركت في بلورة وتمثيل الالتزام على اختلاف في الدرجة بينها وبين ما حققته الآداب و"شعر. من بينها: مجلة "الطريق" ومجلة "مواقف" وغيرها كثير. أنظر أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 41 وما بعدها.

ركيبي عن صعوبة إيجاد تيار أدبي يتولى مهمة التعبير عن الطبقات الكادحة في المجتمع، إما عن عدم وعيه بوجود تيارات التزم الأدب أو رفضه لاستثمار مقولات الطرح الماركسي في الشعر الثوري الجزائري على أساس رفض كل ما له علاقة بالغرب، وقد نفى خرفي عن الشعر الجزائري الحديث إمكانية استفادته من التيارات الغربية المعاصرة وأكد أنّ شاعرنا كان موجّه نظره للتراث مبتعدا عن التيارات الغربية لأنّه لا يملك ما يمكنه من استيعابها، نظرا إلى ذلك الاختلاف في اللغة وكراهية لغة المستعمرين¹ من قبل الجزائريين. ونجد في المقابل من النقاد العرب من يرى ملازمة التيار الاشتراكي لعصرنا الثوري الذي "نمر فيه بتجارب حيوية في سبيل بلورة إطار عام لحياتنا، وتأكّد لنا أنّ طريق الاشتراكية هو الطريق الذي نستطيع أن نحقق به كياننا ونؤصّل وجودنا، ونصنع لحياتنا إطارا جديدا واضح المعالم محدد القسمات"² فقد سبق لهذا الطريق أن حدّد معالم شعوب مقهورة اتخذت الثورة كحل لإعادة هيكلة مجتمعاتها اعتمادا على الطرح الماركسي الذي كان "أول متحمس لفكرة الإلتزام"³ وحملها معنى "المشاركة في قضايا الجماهير، والعمل على حل مشكلاتهم"⁴ وأوكل للفن مهمة الاضطلاع بها، ونفى خرفي إمكانية استثمار الشعر الجزائري الحديث للتيار الاشتراكي الذي ألزم نفسه بالحزب الشيوعي وأكدّ على إمكانية الوقوف في الشعر الجزائري الملتزم على تأثير عكسي للشيوعية، موضحا أنّه يستحيل لشعر سداه ولحمته العروبة والإسلام أن يتبنى طروحات الفكر الشيوعي ونّبّه إلى إمكانية الوقوف على النزعة الاشتراكية التي بشر بها القرآن⁵ الكريم والتي ربطها ركيبي باشتراكية أبو ذر الغفاري⁶ حيث وجد "في شخصية الصحابي الخامس أبو ذر

¹أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 190.

²أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 24.

³أنظر: رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 159.

⁴بدوي طبانة. قضايا النقد الأدبي. ص: 15.

⁵أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 189.

⁶أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 111.

الغفاري نموذجاً قوياً يعزز قناعة الشاعر بأن الفكر العربي لم يخل من عناصر الاشتراكية¹ التي يوفرها الانتماء إلى حزب جبهة التحرير الوطني لأنّ "الحزب هو الذي يُنبّه بالتدرّج ضمير الشعب الوطني المشتت"² ويلم شمله، فكان لزاماً على الشاعر الجزائري أن يُلزم نفسه بحزب جبهة التحرير الوطني ويُلازم "قضايا عصره ومشكلات أمته وأن يساهم بقلمه في المشاركة الجادة لها"³ وتجلّى هذا الطرح في الشعر الجزائري وبات "الحديث عن الاشتراكية والفلاح والأرض والوطن هو حجر الزاوية أو النغمة السائدة في قصائد"⁴ شعراء الجزائر، مما يبدو معه أنّ الشاعر الجزائري ملتزم و"يعي مشاكل الشعب وقضاياها وبحياها، وقد اقتنع عقلياً بالطرح الماركسي لحل هذه القضايا"⁵ التي تعاني منها الجماهير والشعوب المقهورة عن طريق "معرفة دقيقة بها، أو الإحساس برغبات طبقته أو المجموعة التي يُمثّلها في قضية معطاة"⁶ حتى يستطيع تقديم صورة عاكسة لمختلف الطموحات والآمال التي

- كان محور التفكير الديني عند أبو ذر الغفاري يتمحور حول محاولته إزالة التفاوت الطبقي، وكان يبشّر من أجل إلغائه إلى حد المطالبة بالعنف إذا اقتضى الأمر ذلك، لكنّه كان يفعل ذلك باسم طوباوية دينية، أو باسم اشتراكية صوفية. وما يُحرّكه هو مثال أعلى أكثر مما هو نظرية اجتماعية؛ إذ أنه يضع اللبنة الأولى في بناء العدالة والمساواة بناءً نظرياً، لذلك تعتبر مواقفه وآراؤه بذرة تفتحت عن الحركة الثورية؛ التي تؤكد أنّ نقد المجتمع الإسلامي أو تغييره لا يمكن أن يتمّ إلا بالممارسة العملية الثورية التي هي نفي لما هو سائد، وتطلعا إلى ما هو أفضل وأكمل. أنظر: أدونيس. الثابت والمتحول - بحث في الإبداع والإتياع عند العرب. ط7. ج1. دار الساقي، بيروت لبنان. 1994. ص: 232-233.

¹ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 174.

² أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 17.

³ رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 159.

- "ثمة قضية أدبية كبرى كانت قد أثّرت على أوسع مدى في أعقاب الحرب الأولى، وهي قضية الصلة بين الفن والشعب وأثرها في هذين، وكيف ينبغي أن تكون، وفي أي وجهة تسير، ومن هو الذي يوجهها أو يحق له أن يوجهها" انظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 304

⁴ عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 111.

⁵ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 124.

⁶ أنظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص:

تتشدها الجماعة التي ينتمي إليها المبدع، وهذه أهم الاعتبارات التي يأخذها الشاعر الملتزم قبل أن يبدأ في كتابة شعره فلا يكتفي بالنزول إلى الواقع أو نقده، إنما يتطلب الثورة على مختلف مظاهر المجتمع المسيئة للشعب والسعي من أجل إيجاد حلول لها، ويتخذ الشاعر في التزامه بالقضايا الاجتماعية من الفلسفة الماركسية خلفية معرفية تمكنه من معالجة مشاكل المجتمع. ولقد أكدت مختلف الدراسات النقدية الحديثة على تغلغل الفكر الغربي المناادي بالالتزام الفن وكذا تأكيدهم على أن "ظاهرة الالتزام قد اكتسحت أغلب المجالات النقدية الحديثة، حتى أننا لا نرى دراسة جادة تخلو من هذا التيار العام"¹ ومن المفروض أنها قد وصلت إلى الجزائر، لكن لا يمكن الجزم بتأثره بها ومحاولته لاستثمار مقولاتها، إذ يعترف نقاد الأدب بأن "مذهب الواقعية الاشتراكية، هو الإطار الفلسفي للالتزام في النقد والأدب"² ويؤسس الأدب الجزائري الملتزم بقضايا الوطنية "للون الاشتراكي فيه، وهنا نرى الهموم التي شغلت جلّ الأدب إبان انطلاقته من الفتوحات الزراعية إلى البيروقراطية والانتهازية وسائر معوقات محاولة البناء أو التحوّل الاشتراكي"³ وبالتالي فما يطمح إليه ركيبي قد مهدّ له التيار الاشتراكي عن طريق "النقلة بالأدب والفن على العموم من الأبراج العاجية والصالونات الوثيرة إلى أكواخ الفلاحين ومصانع العمال ومحترفات النجارين وشوارع المدن التي تعج بالباعة المتجولين وغيرهم"⁴ وأعطى حرية للأديب بعدما كان الأدب الكلاسيكي لا يسمح إلا للأبطال والناس غير العاديين بالظهور في العمل الإبداعي، وما يدلّ على تقارب آراء ركيبي من الطرح الماركسي إقراره بأنّ الثورة الجزائرية قامت لتحرر الفلاح من الفقر والجهل والعبودية"⁵ وينبغي على الشعر أن يندمج في الحياة ويعبّر عن أحلام وآمال الكادحين"⁶ وطبيعي أن يكون الشعر الثوري الجزائري قد

¹ أحمد طالب. الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 9.

² أنظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 239.

³ أنظر: نبيل سليمان. في الإبداع والنقد. ص: 82.

⁴ أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 298.

⁵ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 68.

⁶ عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 110.

التزم بطموحات الفلاح واتخذها موضوعا لشعره، لأنه يُشكّل الفئة المحرومة والقادرة على التمرد والثورة¹ يتخلّى في سبيلها عن الموضوعات الأخرى، ومع هذا ينفي ركيبي اتخاذ الطرح الاشتراكي كاتجاه في الشعر الجزائري الحديث رغم أنّ الشاعر الجزائري نزل للواقع واحتك بالفئات الدنيا والمغمورة في المجتمع واتخذ من أحداث حياتها اليومية موضوعات أدبه وكشف عن العلاقة بين الأدب والواقع، لأنّ "نشوء الالتزام مرتبط بالجدل القائم بين الإيديولوجيا والفن"² حيث تنشأ علاقة جدلية مادية من منظور الطرح الماركسي والتي يؤدي توفرها حتما إلى إنتاج إبداع متمايز ومتفاعل مع المجتمع وله صدى وقابلية عند أفرادها، لأنّه يعكس طموحاتهم وآمالهم ويمدهم بالكثير من التفاؤل والأمل في التغيير الجذري للواقع الاجتماعي وإحلال واقع جديد يزيد في إنتاجية المجتمع وتقيد الفن.

خلّص ركيبي إلى أنّ مختلف القضايا التي يعالجها الإبداع تدخله مجال الالتزام غير أنّ القضايا الوطنية تزيد من قيمة الالتزام وتدفع المبدع إليها عن حب واقتناع وتشعره بأنّها مسؤوليته قبل أن تكون مسؤولية الفن، والناقد الجزائري على وعي بهذا إذ يتفق الشيخ صالح مع رؤية الشاعر الثوري الجزائري الملتزم، الذي لا يرى في الشعر إلا وسيلة لخدمة قضايا الوطنية والإنسانية³، ولا يهتم ما يجعل عمله شعريا، ولقد رآها الناقد أمرا طبيعيا لا يبعث على الاستغراب، لأنّه خاضع للجدية والصرامة التي تتطلبها النزعة الثورية، ويكشف عن تفاعل شعراء الثورة الجزائرية مع "الإطار الثوري لعصرهم، والذي أتاح لهم فرصة إنتاج أعمال أدبية تمس حياة الشعب مسا

• اهتمام الشاعر الجزائري بالفلاح ليس على أساس استثمار للطرح الاشتراكي، تناوله لها باعتبارها الجموع التي تبني وتحقق الوحدة، فالعامل والفلاح والطالب، هي القوى الحقيقية التي لها المصلحة في وحدة الأمة العربية لا وحدة البورجوازية الرأسمالية التي لا يهتمها من الوحدة إلا الشعار، إلا ما يحقق أهدافها هي. أنظر: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 115.

¹ عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 115.

² عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 326.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي زكريا. ص: 271.

عميقاً، وتنعكس على مشكلاته الفردية والمجتمعية على السواء¹ وهو الأمر الذي يؤكد ركيبي حين طالب "شعرائنا أن يعيشوا ثورتهم من شتى النواحي، فيعبّروا عن أحلام شعبهم ومشاعره وأفكاره وطموحه وعن كل حركة من حركاته، ويعبّروا عن الوحدة الشاملة لجميع طبقاته التي وقفت مع الثورة، ووهبت كل ما تملكه من أجل انتصارها ونجاحها² المهم تجويد الجانب المضموني، وكأنّه يقول أنّ الشعر الجزائري الحديث شعر التّزام دون أن يتبنّى فيه شعراءنا أي تيار ودون محاولة منهم لاستثمار الطروحات التي تنازعت قضية الإلتزام، لكنّه استجاب لتيار ثورة التحرير الوطني واستوعب أنّ في "عصر الثورة تتكشف للأدباء والشعراء مهمتهم الحقيقية في التعبير عن المد الثوري، وهو ملزم على الارتباط الوثيق بتيار الفكر الثوري الجديد"³ فما أدخل الشعر الجزائري الحديث دائرة الآداب الملتزمة هو وعي شعراء الجزائر بمطالب الثورة، ومحاولتهم مسايرة تيار الثورة عن طريق معالجة القضايا الوطنية وملازمة الواقع والراهن، مما يعني أنّ شعرنا نابع عن التّزام عفوي بعيد عن محاولات الاستثمار للتيارات الغربية الوافدة، لكن لا يُستبعد التأثير العفوي لها من قبل الشاعر الجزائري؛ فما نفاه خرفي هو التأثير المباشر الناتج عن التفاعل الفكري، لكنه لم ينف أي صورة أخرى للتأثير العفوي بالإشعاعات المعاصرة التي تغزو المرء في عقر داره، وقد اعتبر ناقدنا ما تتهم به السلطات الفرنسية كل حركة جزائرية وتعودها على إصاق تهمة الشيوعية بها سبباً من أسباب الغزو الفكري والثقافي التي تعرضت له الجزائر، والدافع وراء اعتبار أنّ الشعر الجزائري استثمار التيارات الغربية⁴ مما يعني أنّ التيارات الغربية اكتسحت الفكر الجزائري، وما يؤكد نقاد الشعر هو غياب القصدية في محاولة الاستثمار أو الاستعانة الواضحة مع الإبقاء على التأثير الناتج عن التلقي العفوي.

¹ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 13.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 65-66.

³ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 13.

⁴ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 188-189.

يكاد يتفق مختلف نقاد الشعر في الجزائر أن الإلتزام يرتبط "بالشعر الذي يتغنى فيه الشاعر بقضايا الجماهير وحدها"¹ مع إهمال القضايا الفنية التي تطرأ على الشاعر، واتفقوا على أن هناك موضوعات جديرة باهتمام الأديب، متى عالجهما يصبح ملتزما وهي القضايا الوطنية بالدرجة الأولى و"تبقى الصبغة الوطنية المعززة بالعروبة والإسلام هي الطابع الغالب على النص الجزائري"²، بعدها القضايا الإنسانية أو المذهبية التي تفرضها توجهات مختلفة، مما يكشف أن مضمون الشعر الجزائري "شمولي يتسع للوطن، للعروبة، للإنسان"³ دفع الشاعر الجزائري إلى الإلتزام "بقضايا الجماهير، ثم نقد الواقع المعاش، وعمل على تحريض ايجابي قصد البناء"⁴ مما يتجلى معه أن الشعر الجزائري الثوري كان عاملا لإنهاض الجماهير، إذ يُعد "التحريض خاصية أساسية من خصائص الإلتزام"⁵ واتخذ الشاعر الجزائري منها تقنية أسلوبية ساعدته على الإلتزام بقضايا المجتمع وربطها "بالتطور البنائي للبلاد"⁶ عن طريق التحريض والتثوير لتغيير الراهن، وليست هذه سمة الشعر الجزائري الثوري وإنما سمة الآداب الحديثة؛ حيث تحدّد مفهوم الأدب "في العصر الحديث بأنه نقد للحياة أو تفسير لها، وكان ذلك معناه ضرورة احتكاك الأديب بمشكلات عصره وقضاياها حتى يتمكن من أن يجعل من قوة التعبير الفني وسيلة فعالة في تنبيه

¹ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. مجلة الثقافة. ص: 135.

² صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 190.

³ عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 122.

⁴ أنظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 99.

⁵ مصطفى ناطور. بعض مفاهيم الإلتزام في الشعر الجزائري المعاصر. مجلة الثقافة والثورة. العدد 11. منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984. ص: 64.

⁶ أبو القاسم سعد الله. تجارب في الأدب والرحلة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1983. ص: 32.

• توقع كل من يحي حققي، سعدي يوسف أن مستقبل الإبداع في الأدب العربي سينبعث من المغرب العربي؛ لانقفاضة التي أحدثها الشعر الجزائري من خلال تفاعله مع الواقع الثوري المتطور، كون الشعر الجزائري، ومعه الفلسطيني شعر قضية وطنية، قوامه الواقع، باقي الإبداعات ستجد نفسها في الركب الخلفي. انظر: حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 40.

النفوس إلى حقيقة واقعها، وتوعيتها بمصيرها"¹ الذي سيكون حتما مختلف عن الوضع الراهن وما فيه من مشكلات وقيود مقارنة بالمستقبل المشرق وما يحمله من تغيرات. وقد وجد ركيبي أنّ تجارب الشاعر الجزائري "تعبّر عن إحساسه بالواقع وعن إيمانه بالتغيير ورفضه للتخلف"² مما يوحي أن شعراءنا على وعي بأبعاد الثورة وما تحمله من تغيير، حيث تمكّن الشاعر الجزائري من استيعابه وبدا واضحا في تجارب الشعراء؛ فقبل الثورة لم يسبق للشعر الجزائري أن ارتقى إلى "مستوى التحريض والمطالبة بالثورة والاستقلال، إلّا بعد الأربعينات أين أصبح هذا الغرض واضحا يتخلّل معظم قصائد الشعراء"³ وذلك مع تزايد الوعي لدى الشعراء بالمد الثوري حسب الطرح الاشتراكي الذي أعطى الكثير من الحرية للفن من أجل التزامه بقضايا الواقع، وفي الوقت نفسه تقيّد حريته كونها "تحاصر نظرة الأديب كيلا تُطل على أمس مضى، وتحدّد نشاطه في خدمة الواقع الاشتراكي دون أن ينطلق عبر الحدود"⁴ ومع

¹ عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 8.

² عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 114.

³ مصطفى ناطور. بعض مفاهيم الإلتزام في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 50.

⁴ عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 234.

• الواقعية الاشتراكية ظاهرة فنية عالمية النطاق، صعدت بتأثير التغييرات الاجتماعية الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر، وبدء القرن العشرين وبينها ازدياد حدة التناقضات داخل المجتمع الرأسمالي، والأزمة داخل الثقافة البرجوازية، وصعود طبقة البروليتاريا الواعية لوضعها الاجتماعي، إنها تاليا انعكاس للفنون للكفاح من أجل انتصار الاشتراكية. فوغان جيمس. الواقعية الاشتراكية السوفياتية: الأصول والنظرية. 1973. مصطلح الواقعية الاشتراكية لم يستعمل في صيغته هذه إلا في سنة 1932، لكن مكوناته اشتقت من التيارات الأبرز في السجلات الأدبية خلال العشرينات. كانت الواقعية الاشتراكية سياسة ثقافية، ولم تكن، (كما للمرء أن يفكر الآن، منهاجا أو حتى نظرية قابلة للتطبيق)، فرضت من الأعلى، وأريد لها أن تستحدث إجراءات ملموسا للرقابة البيروقراطية، والحكومية في الواقع، على نطاق واسع في النتاج الفني، وبهذا المعنى كانت عاملا هاما في التطوير المنهجي للثقافة السوفياتية، منذ ستالين حتى اصلاحات غورباتشوف، وفي أوربا الوسطى والشرقية الخاضعة لنفوذ الاتحاد السوفياتي طيلة فترة ما بعد الحرب. استمدت الواقعية الاشتراكية، بوصفها سياسة ثقافية، من مزيج ثلاث مصادر: المصدر الأول هو التراث النفعي للنقد الادبي الذي تطوّر منذ بلينسكي وشيرنشفسكي وما بعدهما) في وصول الأدب الروسي في القرن التاسع عشر. المصدر الثاني (وهو أكثر أهمية بالمعنى الإيديولوجي، ولكنه تاريخيا أقل مصداقية) هو الفكر الماركسي فيما يخص التوجيه الثقافي)، بعد إعادة تأهيله بأفكار مقالة لينين (حول تنظيم الحزب وأدب الحزب سنة 1905. المصدر الثالث هو السياسة التي تطورت

ومع هذا "يُصّر الماركسيون على الزعم بأنّ الواقعية الاشتراكية تعني حرية الفنان"¹ تتجلى في معالجته للقضايا الراهنة التي يتخبط فيها المجتمع دون الالتفات إلى قضايا ماضية أو خارجة عن الواقع المعاش. ولقد حدّد مصايف الهدف من التزام الأديب، ولم يقصره على التعبير عن أحداث المجتمع ومشاكله فحسب، وهو ما تفعله الواقعية النقدية، بل هو تشخيص ما يضطرب في نفسية الجماهير وتحديد الخط الذي تسير فيه نحو مستقبل أفضل، مما يضطر الأديب إلى الإلحاح بصفة خاصة على الصراع الطبقي، وإلى التركيز على القوى الحية في هذا الصراع² فناقدا يعي أنّ بإمكان الفن الملتزم ومنه الشعر أن "يصهر الواقع ويوحّده مع الغد؛ فالالتزام ليس أفقيا فحسب، لا يقتصر على التوحيد بين الشعوب في كل مكان على سطح الأرض، بل هو عمودي ينشد توحيدا بين ماضي الشعب وغده، ويعمّق خبراته في كل العصور"³ وهذا ما تحقّق للشعر الجزائري الحديث نظرا لالتزامه بقضايا الشعوب المصيرية التي لا يمكنها أن تستمر دون ربط حاضرها بماضيها والتنبؤ بمستقبلها، وقد أكدّ ركيبي أنّ الشاعر الجزائري على وعي بحقيقة الشعر والمفهوم الجديد له ودوره في النضال من أجل الحرية ومن أجل الإنسان، ويعبّر عن التزامه كشاعر وعن دور الشعر المعاصر⁴ مما يعني وجود تطوّر على المستوى المفاهيمي لدى الشاعر الجزائري وتغيّر النظرة لمفهوم الشعر ووظيفته مع تصاعد المد الثوري؛ إذ أنّه ومع "بواكير العصر الثوري، بدأ التحول في طراز تفكيرنا في مسائل الأدب والفن بعمامة وكثر الجدل حول موضوع التزام الأديب بموقف من الحياة وحول تعبيره عن

جزء السجلات اللاذعة الأدبية السياسية خلال عقد ونصف من بدء الحكم السوفياتي. في سنة 1934 أعلن غوركي الواقعية الاشتراكية منهجا أساسيا للأدب والنقد الأدبي. انظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 10-11-12.

¹ رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 161.

² أنظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 239-240.

³ أنظر: أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 10.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 120.

المعاناة الجماعية، وتجسيمه لها، واستشرافه للمستقبل¹ نتيجة وعيه بفلسفة الثورة التي تهدف إلى التغيير الشامل من أجل إعادة البناء من جديد وما يحمله من تفاؤل بغد أفضل، وبهذا يتحقق للشعر الثوري الجزائري التحول على اعتبار أن "الالتزام عملية تحول متواصل، والشعر هو المحوّل وركيزتاه الثورة والحلم"² بمستقبل أفضل من الراهن، ويعمل على انعكاس الواقع الاجتماعي بكل تفاصيله الدقيقة في الأدب الملتزم على أن "ينصهر الفن في الآلة الثورية بحيث يعمل كسلاح يستخدم في جميع المجالات"³ ويتولى مهمة التثوير والتحريض للثورة وكذا تنبيه القارئ لواقع الحال وتنمية وعيه به، كما أنّ الغوص في دقائق الواقع يبرز الوجه الظالم للأوضاع، ويستثير حماسة القارئ فيدفعه إلى الثورة⁴ عن طريق الفن، دون أن يلجأ إلى الشعارات الثورية أو يتعرض إلى مضايقات من طرف العدو، ولا تتوقف مهمة الأديب الملتزم بقضايا مجتمعه عند الكشف وإبراز الجوانب المزرية فيه، وإنّما عليه بنقد هذه الأوضاع وتقديم الحل النهائي للتخلص منها والذي لا يمكن لغير الثورة أن تقوم به، فمهمة الإبداع إثارة الجمهور المتلقي ودفعه للقيام بثورة تغييرية سريعة وجذرية لأوضاع المجتمع؛ من هنا تتحدّد "المهمة التي ألقتها الماركسية على عاتق الفن؛ هي قيادة الناس إلى الثورة من أجل تحقيق المساواة في الحرية"⁵ ومن ثمّ ينجح الإبداع الملتزم في تحقيق ما عجز عنه الحزب والواقع، ف"الأدب الثوري كفيل بأن يجلي مفهوم الالتزام على حقيقته"⁶ وأن يعرّفنا بالمطالب الكبيرة التي تفرضها حياتنا المتطورة على الأدب والعمل الثقافي والثوري الذي يقوم به الحزب؛ حيث تنبثق

¹ عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 12.

² أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 129.

³ رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 168.

⁴ أنظر: أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 06.

⁵ المرجع نفسه، ص: 8.

⁶ عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 241.

جميعها من الأهمية التي يعلّقها الحزب على فن الكتابة¹ والعلة في ذلك تكمن في الجانب الجمالي الشكلي والصياغة الفنية التي تناولت القضية الإيديولوجية وحولتها من مستواها الفكري إلى المستوى الفني عن طريق العناصر التركيبية للفن؛ إذ أنّ "التقنن في الأسلوب من شأنه أن يجتذب الأنظار ويشد الأذهان، وهذا التنبيه أول طريق الوعي"²، لأنّ تلقائية الإلتزام وعفويته "لا تكون إلا عن عقيدة صادقة وضمير حر"³ ينضاف إليها صياغة فنية لمدرجات الواقع وإخراج الوعي من المستوى الذهني إلى الفني.

رفض ركيبي وألّح في رفضه أن يبقى شعر الثورة محصورا بين جدران السياسة فيسير وراءها يغني لها وحدها دون أن يلتفت إلى المنابع الأخرى التي يزخر بها شعبنا في هذه المرحلة الحاسمة من حياته وتطوره التاريخي الهائل⁴ ويمكن اعتبار هذا الرفض موقف آخر لمعاداة الطرح الاشتراكي الذي يطالب الأديب بالإلتزام وأن يكون "عضو قائد في جماعة إنّه موجه جماهيري، إنّه هو نفسه رجل سياسة"⁵ وينسب أنّه ينتمي إلى طبقة اجتماعية ما، على اعتبار أن المجتمع مقسّم إلى طبقات ومطالب بأن يعكس طموحاتها الممكنة ويتولى عنها مهمة رفع الضرر وتحقيق السعادة والآمال ويُنصّب نفسه رجل سياسية ويتخلّى عن مسؤولياته تجاه جماعته، ويتولى مهمة التعريف بآراء الحزب أو الإيديولوجيا التي تعتقدها الجماعة التي ينتمي إليها، في حين على "الشاعر الملتزم أن يُلبّي الواجب الاجتماعي على أفضل وجه مستطاع، ينبغي أن يكون في طليعة طبقته وأن يخوض النضال في صفوفها، وعلى

¹ مكسيم غوركي. كلمة ألقاها في مؤتمر 1934. نقلته صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 8.

² أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 06.

³ عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 235.

⁴ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

⁵ رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 159.

كل الجهات¹ ولا يتحقق له ذلك إلا "بمشاركته في تكييف مجتمعه بحيث يُصبح جزءاً لا يتجزأ من كل ما يجري فيه من مشاكل وقضايا ومعارك، ولا يكتفي بعكس علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب"² ومن هنا تتحدد ماهية الفنون وكل أشكال الوعي من المنظور الماركسي وهي "تضال من أجل الحرية؛ يتنازل فيه الفنان عن حريته الذاتية، لأنّ مصيره هو مصير الجماعة ذاتها"³ لأنّ الشعر ليس فردي وإنّما هو إنتاج جماعي، والشاعر كفرد من الجماعة هو مطالب بأن يُدمج ذاتيته مع ذوات الجماعة باعتباره ممثلاً لها ومعبراً عن طموحاتها القصوى وعليه أن "يلتصق بالجماهير عن طريق استيحاء بيئته ومجتمعه وأن يستخرج منهما كل معانيه وأفكاره"⁴ إذ يتوقع القارئ من العملية الإبداعية أن تُغيّر موقفه "إزاء شيء بعينه أو تعدّل هذا الموقف أو تثبت موقفاً اتخذته، ولا يخرج هدف الشاعر من عمله الشعري إلى أكثر من هذه الغايات، وحصيلة هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من التآلف في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة"⁵ على اعتبار أنّ الموقف الذي يتخذه المبدع من القضية التي يعالجها ليس بالضرورة أن يتفق مع مواقف الآخرين، فيحدث أن يلقي معارضة من جهة وقبول من أخرى أو أن يغيّر موقف أفراد أو يثبت موقف لدى آخرين.

5- المستوى الفني في الشعر الجزائري الملّتمز:

تحتاج صناعة الشعر الملّتمز إلى حضور مجتمع مشكل، لا يمكن تصوّر حله إلا بشروط شعرية⁶ تُسهّم في تحويل القضية من مستواها الإيديولوجي إلى المستوى

¹أنظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 19.

²أنظر: شوقي ضيف. البحث الأدبي. ص: 103-104.

³أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 8.

⁴رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 171.

⁵أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر ص: 337.

⁶أنظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 14.

الفني، على اعتبار أنّ الأداة الفنية تجذب المتلقي للمضمون الإيديولوجي الذي يستعصى استيعابه من طرف أفراد المجتمع، و"الشعر يكفيه أن يتبنى قضايا وطنية معينة ليحتل المكانة الأولى في عالم الفن"¹ وقد تحقق للشعر الجزائري هذا الطرح دون أن يولي الشاعر اهتماما إلى الجانب الفني، حتى "إقبال الجماهير على إبداعهم لا لقيمتهم الفنية الجمالية، وإنما لأنّه كان يُعبّر عن تطلعات الجماهير وأحلامها في التغيير والعدالة الاجتماعية"² وهذه حال الأدب الملتزم الذي يهتم بالمضمون ويُهمل الجانب الفني، وقد طرح بعض النقاد إشكالية الإلتزام وانعكاسها السلبي على الجانب الفني، واستبعد نقاد الشعر فكرة أن يهتم الشاعر الملتزم بفنيات شعره، وتساءلوا عن المدى الذي يظل فيه الشعر شعرا إذا حاول صاحبه أن يلتزم³ الأمر الذي يظهر معه التقصير على المستوى الفني في مقابل الاهتمام بالمضمون، ومن هنا تتجلى فكرة الإلتزام "في النظر إلى العمل الفني من حيث هو مشاركة صميّة في واقع الحياة ومحاولة لاتخاذ موقف منها"⁴ دون إهمال الجانب الفني للعمل الملتزم به؛ ذلك أنّ الإلتزام يتطلب توافر الموقف حتى يُتيح للشاعر التعبير عنه، غير أنّ هذا "التعبير مشروط بتوافر الأدوات اللازمة له، أي السيطرة على هذه الأدوات من لغة وإيقاع وتصوير"⁵ على اعتبار أنّ القارئ سيتعرّف على قضيته تعرّفا فنيا خاضعا لوجهة نظر الشاعر بعد أن أعمل جهده لتحويلها من مستواها الإيديولوجي إلى المستوى الفني، فالدعوة للإلتزام دعوة حديثة انطلقت مع المذهب الرومنسي الذي أحدث تحولا خطيرا في ميدان الأدب وقرّر أنّه "نقد للحياة، إذ يرجع ذلك إلى إدخالهم هذا المعيار الجديد الذي يجعل روعة الأدب وقيمته رهنا بمدى ما يتحقق فيه من نقد للحياة"⁶

¹ محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 196.

² سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 47.

³ أنظر: أحمد أبو حاقّة. الإلتزام في الشعر العربي. ص: 49.

⁴ عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة. 1966. ص: 7.

⁵ أنظر: عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 620.

⁶ عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 321

وتتطلب عملية النقد من الشاعر الوعي بما يحيط به واليقظة والحضور الدائم في المجتمع لا الانعزال عنه أو الغفلة، إذ يمكن اعتبار الرومنسية في نهايتها لما مهدت لظهور الواقعية حين نادت بالنزول للواقع ونقده ساهمت في ولادة الإلتزام، في حين من النقد من يرى أنّ بداية الحديث عن الأدب الملتزم نشأ "في ظل الطغيان النازي أو الفاشي الذي هيمن على أوربا قرابة ربع قرن"¹ الذي ساهم في ظهور الأدب الواقعي لذلك يُعتبر "الانتصار التاريخي للحزب الشيوعي، من أقوى الدوافع التي نقلت القضية من مجالها الأدبي المحكوم بقوانين الفن وموازينه، إلى المجال المذهبي المحكوم بقوانين مذهبية"² وبعد أن فرض الفكر الماركسي مبادئه "على الشعر من خارج، أصبح للشعر منطق الماركسي، وغدا تعاطف الشاعر الحميم مع الشعب مقياس جودة شعره"³ حيث تخلص الشاعر عن حريته في التعبير، وألزم نفسه بالحزب ومبادئه وتلاشى ذلك الرباط الواصل بين الشاعر ووعيه وأداته الفنية، لأنّ "اجترار قضايا الوطنية والاشتراكية دون اقتناع لا يعدّ من الإلتزام في شيء"⁴ ويُعتبر مجرد "صراخ إيديولوجي"⁵ لا يمت بأي صلة للشعر الملتزم، وإن حدث وألزم الشاعر عن تبني إيديولوجيا من دون اقتناع لن تُسغه أدواته الفنية، لأنّ "الغائية الأصلية في الأدب هي تلك التي تنبع من بنائه وتتعكس عنه في عقل المتلقي ووجدانه بطريقة ديناميكية حية"⁶ فشعره معد من أجل متلقي مطالب بالتفاعل مع ما يقرأ، والشاعر إذ يعيد صياغة هذا الواقع وتركيب جزئياته من جديد عن طريق أدواته الخاصة يلتزم بهذه الشروط⁷ دون أن يتبنى اتجاه أدبي خارج عن ثقافته، يكفيه تعاطفه الصادق مع قضايا الوطن والتعبير عنه بإمكانياته الفنية وإن كانت محدودة، والتأثير في

¹ عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 297.

² عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 230.

³ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 9.

⁴ محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 195.

⁵ غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 206.

⁶ محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 14-15.

⁷ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 25.

الشعب الجزائري لإحداث الاستجابة وردّ الفعل. وقد سبق وأن ساهم الأدب الرومنسي لما نزل إلى الواقع في التمهيد للتيار الماركسي "وتزويده بالقوة والحماسة والفاعلية والانتشار"¹ فكان الأدب في خدمة الحزب ومع ذلك أنتج منهاج الواقعية الاشتراكية "إبداع متعدد معقد متنوع ما يزال يدهشنا، إبداع رأى النور لأنه قهر عبادة الفرد والبيروقراطية والجهاز الحزبي والجمود العقائدي والضحالة والانحطاط، ومختلف الإملاءات السياسية والاقتصادية"² وساهم في تكوين شاعر ملتزم "متحرر، يقظ، محيط بشؤون بلاده وظروفه، مُهياً لفهم العلاقة بين الفرد والمجتمع"³ وسعى جاهداً إلى تقديم رؤية عن المجتمع انطلاقاً من الوعي الفردي وطموحه، "فالالتزام في أصله فردي ولكنه يتحول تلقائياً ليصطبغ بلون جماعي"⁴ حيث يتخذ الشاعر موقف من قضايا الشعب ويرجعها للشعب حيث تُجسّد طموحاته؛ مما يعني أنّ "الالتزام يتناول الجانب الفكري من الأعمال الأدبية، وهو يتجلى في الموقف الذي يتخذه الأديب مما يجري حوله، ثمّ في ترجمة هذا الموقف عملاً يمس واقع الحياة مسا مباشراً تغيير ما ليس سليماً فيه"⁵ ومن هنا تظن الفكر الماركسي للجذلية المتبادلة بين الفن والواقع من خلال إقراره أنّ البنى التحتية وما يمثلها من وسائل إنتاج مادي تتحكم في البنى

¹ عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 298.

² أنظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 8.

• يقال إن الكتاب الاشتراكيين، الذين وقعوا في القبضة الفولاذية لمؤدجي الحزب وآلة الدولة، لم يمتلكوا حريتهم الإبداعية التي تتيح لهم إنتاج أعمال أصيلة في مختلف الفنون، يفهم أن أدب الاشتراكية، أدب غير إنساني وأصيل؛ نتيجة تحكم الحزب في المبدع، خلافاً للحزب الرأسمالي الذي ولّد أدباً، شاهداً على إمكانية انطلاق الروح الإنسانية، من خلال اقتصاد السوق، والفلسفة الرأسمالية، وحتى الكتاب الاشتراكيين تمتعوا بالكثير من الحرية في الإبداع، والتزامهم بمبادئ الحزب الاشتراكي لم تمنعهم من توصيل رسالة أدبهم، وتضعه في مرتبة يضاهي فيها الأدب الرأسمالي؛ بدليل أنه مازال الاهتمام قائم بالأدب الاشتراكي الواقعي؛ "حتى هذه اللحظة تتسابق المتاحف الغربية على استضافة وعرض اللوحات الفريدة، المنتمية إلى ما يسمى في الغرب "فن ستالين باعتبارها شكل من أشكال الفن التي التزمت بقضايا الواقع الاجتماعي. أنظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 9.

³ أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 303.

⁴ رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 141-142.

⁵ أحمد أبو حاقّة. الالتزام في الشعر العربي. ص: 49.

الفوقية والمتمثلة في الوعي، والأدب والفن شكل من أشكال الوعي إذ بإمكان هذه العلاقة أن "تجعل الأدب فاعلا، ولعل إدراك الماركسية لخطورة هذا التفاعل هو الذي فرض الإلتزام على أدبائها"¹ والذي أدى إلى إخراج الأدب من الدائرة الإلتزامية إلى الإلزامية حيث يحاول أنصار الحرية مقاومة الإلتزام وتخطئة الواقعية في الفن والأدب² انطلاقا من فكرة أنّ الأديب والفنان على العموم يتحوّل إلى داعية حين يلتزم بمذهب أو عقيدة أو قضية ولا يبقى لديه شيء يقوله أو يعبر عنه إلا ما يقوله المنظرون الآخرون، وأنّ "إخضاع الفن للايديولوجيا معناه إخضاع المطلق للمحدود، أو الحرية للقيود"³ في حين أنّ الإلتزام ليس مفروضا على الشاعر ربما تلزمه القضايا الإنسانية المستعجلة التي تحتاج المعالجة والطرح لاسترجاع الكيان الإنساني ورفع الظلم والقهر على المجتمعات؛ فالأدب المرتبط أو الملتزم "يحتّم علينا أن نتناول المشكلات الاجتماعية لأنّ الأديب مسئول ومسؤوليته أمام المجتمع والإنسانية، فيجب أن يقف على الدوام ضد الحرب، والاستعمار، والاستغلال"⁴ وسواء التزم الشاعر أو ألزم، صمت أو انعزل المهم أن "يلتقي الشاعر أحلام الناس وآمالهم، فيتفجر الشعر بالإلتزام عفوي"⁵ دون الإحساس بأنّه أجبر أو أرغم على قضايا المجتمع المجتمع وهو جزء منه ولأنّ "الأديب فرد كغيره من الأفراد، لا بدّ له أن يؤثر في مجتمعه وأن يتأثر بهذا المجتمع، سواء التزم أو لم يلتزم"⁶ فلا داعي لذلك الصراع

¹ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 05.

• "يعتبر كارل ماركس Karl Marx وفريدريك انجلز Fredrick Engels مؤسسا المادية الديالكتية التي طورها فيما بعد لينين، والتي توصلنا من خلالها إلى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جدلية، وهذا التبادل يؤدي حتما إلى إنتاج الأدب التفاعلي، ومن ثمّ الزم الفن أن يكون انعكاسا للواقع. انظر: رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 122. أول من فرض الإلتزام على الأدب بقوة وجذرية هو لينين القائل: "على الأدب أن يصبح حزبيا... فليسقط الأدباء اللاحزبيين". انظر: أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 05.

² أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 300.

³ عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 324.

⁴ سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 17.

⁵ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 10.

⁶ عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 303.

بين الحرية والالتزام سواء كان الشاعر "يؤمن بسلامة الأوضاع فيناضل عنها من تلقاء نفسه ويمحض اختياره الحر، وإما أن ينكر هذه النظم والأوضاع فيكون حمله على الإلتزام بها إكراها على تزييف موقفه منها"¹ ويستحيل أن ينسلخ الشاعر عن الجماعة التي ينتمي إليها ويتنكر لها؛ إذ يؤكد الشيخ صالح أنّ "الأدب عندما يخلو من العنصر الإنساني ويتخلّى عن رسالته في مجال المجتمع البشري بأوسع مفاهيمه، يفقد أهم خصائصه ويصبح هراء لا يشفع فيه ما يتمتع به من مستوى شعري إبداعي قد يكون رفيعاً"²، فإن حدث وأن تخلّى الشعر عن مسؤولياته تجاه الجماعة ستنتفي الوظيفة الاجتماعية له ويخرج من دائرة الإلتزام ولا يعود يُسائر الواقع الذي تطالبه مختلف الاتجاهات الحديثة بالنزول إليه ومعالجته، ويخلو شعره من الموقف الخاص الذي ينبغي أن يطبعه به وتنتفي الوظيفة الفنية والجمالية.

يُقيد الإلتزام الفن ذلك أنّ "الإيديولوجية تمثل تفكيراً أو موقفاً فكرياً محدوداً، في حين أن الفن أفق طليق بلا حدود، فإذا نحن أخضعنا الفن للإيديولوجيا فإننا نضحى بالفن من أجل الفكرة أو الموقف"³ ويصبح تفاعل المجتمع مع مضمون الشعر وليس تأثيراً بفنياته التي تعود القارئ أن تُشعره بالجمالية، في حين من النقد من يرى أنّ الشعر الملتزم بقضايا الشعب لا تنقصه الفنية بل تتأكد مع المضمون ذلك أنّ "الفنان حين يكتشف العالم ويدركه ويرى ما فيه من شقاء أو مظالم فسوف يدفعه ذلك إلى الثورة على تلك المظالم والعمل على تغييرها"⁴ ولا يتأتى له ذلك إلاّ بالنزول إلى الواقع ومخالطة فئات المجتمع؛ وبالتالي يتحقّق لفنه التزمه ومسؤوليته وحتى فنيته؛ إذ يكشف الشعر الثوري الجزائري الحديث الملتزم بقضية الثورة الجزائرية "عن شعر جزائري ينضح صدقاً وإخلاصاً ونهوضاً بالمسؤولية التي يُلقبها الإلتزام على عاتق

¹ عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 234.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي. ص: 270.

³ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 16.

⁴ رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 148.

صاحبه¹ وضروري أن ينعكس هذا الصدق والإخلاص الفكري على الجانب الفني؛ ذلك أن "الصدق الاجتماعي والتاريخي يغذي ويغني الصدق الفني، ويتيح له الرؤية العميقة والمضمون المؤثر الفعال² وإذا نجح الشاعر في تقديم رؤية عن الجماعة التي ينتمي إليها وأحدث تفاعلا بين جماعته وموضوعه سيتحقق له النجاح الفني المرهون بنجاح المضمون، فلا يستطيع الشاعر "التعبير عن الحركة التاريخية لحياة الجماعة إلاّ إذا اعتبر نفسه عضوا عاملا في هذه الجماعة"³ والمتأمل للطرح الاشتراكي يجده يحمل في طياته ما يطمح له ناقد الشعر الثوري في الجزائر، مما يعني أنّ ركيبي يعي مقولات هذا الطرح لكنّه يرفض النظم الاشتراكية غير الديمقراطية لما فيها من تسلّط، ويُدخلها ضمن التسلط الاستعماري والرجعي الذي ينعكس سلبا على حرية الشاعر، ويحول بينه وبين رسالته لذلك وجد ركيبي صعوبة في إيجاد التيار الأدبي الذي يستوعب حياة الشعب الجزائري، واستبعد محاولة استثمار الشاعر الجزائري الحديث لمقولات الطرح الاشتراكي الذي صنّفه مع المؤسسات الإرهابية، فناقدا سيطر عليه "شعورا قويا بأن أي إرهاب مهما كان مصدره لا بدّ أن يمنع الأديب من القيام برسالته، ويعطل سلاح الكلمة من أن يحقق مفعوله في النفوس⁴، فناقدا يدرك جيدا فاعلية الشعر ويعي أنّ "إيمان الأديب برسالته، نابع من قدسية الكلمة التي هي شعاره وسلاحه"⁵ والتركيز على فاعلية الكلمة التي يقولها الشعر ليست قضية حدائية، وليست حكرا على الشاعر الجزائري وإتّما "الشعراء جميعا، في كل العصور وعلى اختلاف الأوطان مدعوون للدفاع بالكلمة عن الحياة وعن الإنسان، عن البراءة والشرف والشجاعة، عن الخير والجمال"⁶ غير أنّ شعراء الجزائر أرادوها كلمة رشاش تتماشى مع النزعة الثورية وأن

¹ أحمد أبو حاقّة. الإلتزام في الشعر العربي. ص: 702.

² محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 14-15.

³ محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 240.

⁴ المرجع نفسه، ص: 252.

⁵ أنظر: أبو القاسم سعد الله. تجارب في الأدب والرحلة. ص: 33.

⁶ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 26.

وأن يكون "الشعر سلاحا في معركة التحرر من الاستعمار والقضاء عليه، بالكلمة الشاعرة التي ترتفع إلى مستوى المسؤولية شكلا ومضمونا"¹ فحتى الشكل الفني مسؤول عن محاربة الظلم والاستبداد مثله مثل مضمون الفن الذي يحمل إيديولوجيا الثورة، فشعار الإلتزام الوجودي "أن يكون الأدب كفاحا نحارب به"² وهو يفوق الإلتزام الاشتراكي في الارتكان إلى فكرة أن الشعر سلاح في المعركة وأن "الشاعر مشترك في المعركة، وكونه مشتركا بشعره فحسب لا يُقلل من قيمة هذا الاشتراك"³ فهو يتعمق أحداثها ويتفنن في وصفها فلا يقل أهمية من السياسي، وكلماته تخط أثرها كالسلاح المادي، لذلك يُريد ركيبي شعرا ثوريا حقيقيا ويُسانده خرفي في مطلبه هذا ويؤكد أن "النص الذي يواكب الحدث، ويسجل الواقعة، لن ينتظر منه إلا أن يكون صدى"⁴ تُعيد كلماته وقع الرصاص والسلاح في المعركة و"مادام الشاعر مشتركا في المعركة فهو لا يصفها من خارجها، بل يتكلم بلسان الـ "نحن" عن الـ "هم"⁵ وبالتالي على الشعر الثوري الجزائري أن يعكس الثورة الجزائرية بكل جزئياتها مثله مثل غيره؛ إذ أن "كل ثورة أو حركة تحرير شعراؤها الذين يمثلون ضمير شعبها، ويصورون ما يُخالج صدر هذا الشعب من آمال، وما يعانیه من آلام، وينتصرون في قصائدهم وأناشيدهم للثورة، فيمجّدون رجالها ويخلّدون شهداءها"⁶ وما على الشاعر الجزائري إلا أن يُكرّس لهذا الشعر أدواته الفنية أو يستحدث أدوات تتماشى مع النزعة الثورية إذا لم تُسعه أدواته، فلا بدّ "ليكون لهذا الإلتزام قيمته ومفعوله التاريخي من إجادة فنية كافية"⁷ تتماشى ومبادئ الثورة، والتي "عُثرت على أدوات

¹ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 84.

² سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 13.

³ شكري محمد عياد. انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر. ص: 77.

⁴ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 227.

⁵ شكري محمد عياد. انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر. ص: 77.

⁶ حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. طبعة خاصة. دار الرائد للكتاب الجزائري، الدار المصرية المصرية اللبنانية، القاهرة. 2010. ص: 21.

⁷ محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 196.

التعبير الملائمة لصياغتها"¹ استمدتها الشاعر من فنيات القصيدة العربية القديمة، وساعدته على "بث الروح الثورية وتغذية طاقاتها في نفوس المواطنين، وببذل جهده لخلق حازر فكري منيع لمواجهة كل التعاملات الاستعمارية وهجومات الحرب النفسية التي يستعملها العدو"² دون أن ينسى المستوى الفني، ويرى ركيبي أنّ الشاعر الجزائري "مهموم ومشغول بالواقع، لذلك فهو يعكس في شعره إحساسه بهذا الواقع مستخدماً الرمز والأسطورة، بحيث لا نستطيع أحياناً تفسير هدفه المباشر"³ فقد وجد أداة فنية تُسهّل عليه عملية التزامه بالواقع، فاستخدم الرمز والأسطورة وتمكّن بذلك من خلق حازر فني واجه به ضغوطات المستعمر الفرنسي وأبطل الفكرة القائلة أنّ الشاعر لا يمكنه أن يلتزم؛ نظراً لأنّ الكثير من الشعراء "الذين حاولوا التفاعل مع أحداث عصرهم وقضاياهم قد جنوا أحياناً على الصياغة الشعرية، ويعني هذا أن لا يتناول الشاعر عصره وأحداثه في شعره، وأن يترك هذا الأمر لكتاب النثر"⁴ حيث حيث لديهم القدرة على التأثير في المتلقي، ولأنّ أدوات الفنون النثرية لها القدرة على استيعاب المضمون الثوري أكثر من فنيات الشعر، فإذا غلب الشاعر مستوى المضمون وأعطاه اهتمامه الأكبر وعلى حساب المستوى الفني فهذا يُعتبر "إهدار لقيمة الأدب وليس التزاماً بمبادئ الثورة الاجتماعية"⁵ وقد سعى ركيبي حتى يتحقق للشعر الجزائري هذه الغايات إلى إيجاد تيار أدبي يُسهّل على الشعر الجزائري الحديث مهمة التزامه بقضية الشعب المصيرية خلافاً للتيار الوافد من الغرب، فلقد انعكست فاعلية الشعر الملتزم من منظور الماركسية سلماً على النقد الأدبي وما يتطلبه من جمالية، ذلك أنّ المشتغل بالدراسات النقدية يهمله استخراج العنصر الإيديولوجي المعبر عنه في العمل الإبداعي من أجل إثبات العلاقة الجدلية بين الشعر والواقع وكذا التعريف بالقضية مع إهمال الجانب الفني الجمالي، فالتزام الشعر

¹ غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 201.

² أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر من سنة 1954 حتى الاستقلال - مجلة الثقافة. ص: 292.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 113-114.

⁴ عثمان موافي. في نظرية الأدب. ص: 163.

⁵ محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 22.

قضايا اجتماعية لا يعني تخليه عن التزامه الفني والجمالي، ففي الإلتزام يتبع الشكل المضمون ويتضافر معه لإخراج عمل فني متميز، ويعمل الجانب الفني على إبراز التزام الشاعر في أحسن ما يكون، على اعتبار أنّ "الشكل في الواقعية الاشتراكية يخضع للمضمون ويعمّقه"¹ لكن أهمل النقد الجدلي في صورته الأولى الشكل وركّز على المضمون الإيديولوجي، إذ تتجلى "قيمة الأدب في مضمونه، في دلالاته المؤثرة"² وإهمال الجانب الشكلي وما يُحدثه الفن من أثر جمالي، ذلك أن النقاد المشتغلين تمثلوا في "زعماء الحزب الشيوعي، بحكم تخصص هؤلاء في المجال السياسي أكثر من تخصصهم في مجال الأدب والفن"³، أمثال لينين، وجورج بليخانوف الذين كانوا علماء اجتماع أكثر منهم نقاد؛ إذ يجهلون الجانب الجمالي في العمل الفني، لكن لا يعني تخلي الشعر الملتزم عن فنياته.

يعتقد بعض المشتغلين بنقد الشعر الملتزم أنّ الإلتزام يحتاج العنصر الموضوعي، لذلك لا يهتموا بالإشارة إلى العنصر الذاتي الذي إذا فقده الشعر "يفقد كل قيمته، كسائر الفنون العنصر الذاتي بفضلته تستطيع نفس الشاعر الاتصال بنفوس قارئيه، وبالتالي التأثير فيها وتوجيهها في الطريق الذي التزمه"⁴ ويكشف أدب الواقعية الاشتراكية عن "قيمه الفنية العالية المرشحة لقرون من الخلود"⁵ والتي تتأتى من مضمونه ومن شكله الفني؛ لأنّ ما يسلب لب القارئ ليس شكل الخطاب وحده وإنّما يبقى مشدودا ولو بخيط رفيع إلى الذات مبدعة الخطاب، ورغم محاولته التملص والهروب من خلال عزل النص عن صاحبه والعناصر الخارج نصية خاصة المجتمع، هو على وعي تام أنّ ما أنتجه المبدع له صلة جد وطيدة بالمجتمع أو الجماعة التي ينتمي إليها والتي يحاول جاهدا إخفاءها عن طريق الاستعانة بمختلف

¹ صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف. مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005. ص: 28.

² محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 22-23.

³ أحمد طالب. الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 13.

⁴ أنظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 195.

⁵ صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية. ص: 8.

الفنيات الجمالية للشعر، لأنّها "تظلّ ملّحة، وبظلّ لحضوره فعالية خاصة، واستبعاده من إطار رؤيتنا يفوّت علينا بعدا من أهم أبعاد القصيدة"¹ ويرجع تركيز النقاد على المضمون لأنّهم يرون أن مهمة الشعر "نشر فكر إيديولوجي خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة، وفي الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جماعة اجتماعية ويعبّر عنها، فإنّه لا يمكن أن يوجد في المجتمع الإنساني استقلال الفرد المطلق عن المجتمع"² لذلك تهدف دراساتهم إلى استخراج الإيديولوجيا المتبناة في العمل الفني وتسلّط المجهر على الأعمال الفنية ليرقب موقف الأديب من هذا الصراع³ لضمان أنّ كل أشكال الوعي تنعكس فيها آراء القضية المتبناة، حتى تتلقاها الجماهير الشعبية وتتشبّع بأفكارها، فمن "شأن القصيدة الملتزمة أن تحوّل أنظار القارئ إلى العقيدة أو المبادئ الحزبية والنضال المسلح والعنف"⁴ وهذا ما يحتاجه الحزب الاشتراكي من الفن الملتزم من التشبع والتشيع للحزب.

وقف ركيبي من خلال معاينته للشعر الجزائري الحديث على رؤية للمجتمع الجزائري ووصفها بالايجابية؛ لأنّها لا تركز إلى اليأس أو التشاؤم وإنّما تدعو إلى البناء والعمل وهي نظرة الأديب الملتزم بقضايا قومه المرتبط بواقع أمته وأحلامها ومطامحها⁵ ويريد خرفي من الشعر الجزائري أن يُقدّم أبعد من رجوع الصدى وأن لا يكتفي الشاعر بعكس الواقع كما هو، بل يتجاوزه إلى تقديم انعكاس فعّال يتأتى من المواكبة الملحة التي فرضتها الثورة، وبظلّ متعلّقا برسائلته السابقة في الاستشراف⁶ عن طريق إيجاد الحلول والدفع بالثورة حتى تكشف عن نتائجها وترهص بالمستقبل، ويُدرّك المتمعّن في مفهوم الرؤية التي قدّمها الشعر الجزائري الحديث، أنّ نقاد الشعر في الجزائر على وعي بمختلف الطروحات التي قدمها الفكر الاشتراكي الذي طالب

¹ عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 336.

² رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 129.

³ عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 229.

⁴ أنظر: أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 126.

⁵ أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 167.

⁶ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 227-228.

الفن بالتزام "النضال الاجتماعي مركّزا على الحرية المادية لتحقيق مجتمع أفضل يحقق المساواة"¹ بين أفراد المجتمع، وتصدق على الشعر الجزائري الحديث فكرة أنّ "الأدب ليس انقطاعا عن الواقع، ليس قيمة في ذاتها مقطوعة الصلة بكل معلولية اجتماعية، ليس مجرد رؤية فارغة خالية من الدلالة الواقعية، إنّما هو امتداد لإمكاناته الكانة، وهو صياغة نوعية لقوانين حركته وصراعه، وهو بهذا تعبير عنه وإضافة إليه"² إذ استطاع الشعر الجزائري الحديث أن ينزل للواقع ويُقدّم صورة عنه مستعملا الشعر كأداة تساعد على نقل انشغالات أفراد هذا المجتمع، وقد وقف الشيخ صالح³ على الصراع الواقعي من خلال معاينته للشعر الثوري الجزائري وأكد ركيبي أنّه صراع بين الجزائريين والمعمرين الفرنسيين⁴ مما يعني أنّ الشعر الثوري الجزائري ليس مقطوع الصلة بالواقع وقدّم رؤية واقعية مشحونة بالدلالة، إذ أسهم شعراء الجزائر حسب ركيبي في توعية الجماهير العربية وأضاءوا لها الطريق، وكيفما رأينا في أسلوبهم فإنّه يبقى شعرا نضاليا قوميا يفصح عن تعلّقهم بالمثل الإنسانية النبيلة وقد أدخل ناقدنا الشعر الجزائري الحديث ضمن الأدب الإلتزامي؛ كونه يعالج موضوع إنساني يخدم الإنسانية جمعاء، واعتبره بمثابة النموذج الكفاحي الذي يُعلّم الشعوب المضطهدة كيف تسترد كيانها⁵، والمتصفح للشعر الثوري الجزائري يجده قصائد تُعطي صورة واضحة، لا عن التزم الشاعر الجزائري ثورة بلاده فحسب، بل عن التزم الشعب الجزائري كله مضامين هذه الثورة وأهدافها وأبعادها الوطنية

¹ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 24.

² محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 12.

• الأدب معلول للأديب ومعلول للحياة التي يحياها الأديب وللوضع الاجتماعي الذي ينتسب إليه، وينشط فيه. معلولية الأدب لا تنفي ما يتميز به إبداعه من خيال وإلهام وخلق، وما يتميز به من نوعية خاصة غير نوعية الوعي العام ونوعية الواقع نفسه. نفي معلولية الأدب هو نفي للعقلانية العلمانية في ادراك الظواهر، وهو نفي لإنسانية الأدب. وهي دعوة إلى مفاهيم غيبية توفيقية خالصة تعطل الفكر... ينفي العلمية في الأدب. للمزيد انظر محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 5-6-7.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي زكريا ص: 83.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 69.

⁵ عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 169.

والقومية والإنسانية¹ وقد عبّر شعراء الجزائر عن هذه الأبعاد والأهداف من خلال تعبيرهم عن أحداث شعبهم وسايروا وثباته الجريئة، ومشوا معه في حلبة الكفاح وأنشدوا له أهازيج النصر الذي حققه بدمه الغالي، وتغنوا بأمجاده وخففوا من آلامه، وسجلوا مراحل كفاحه وما تعرض له في هذا الكفاح² مما يدل على إلتزامية الشعر الجزائري الحديث؛ لأنّ "الأدب الملتزم يجعل مجاله الواقع"³ وشعرنا لما تحرّك في هذا المجال أعطانا "إبداعا ملتزما بحق، إنسانيا كونيا كفاحيا"⁴ لذلك يمكن اعتبار الشعر الجزائري الحديث قد عالج القضايا التي انشغل الطرح الماركسي بها وطالب الفن بالتزامها، ثمّثلها الثورة ومحاربة الظلم ومحاولة رفعه عن الجماعات الشعبية، وإلقاء نظرة على الشعر الجزائري الحديث نجد أنّ الشعراء الملتزمون "يمثلون في جملتهم الواقعية الاشتراكية بمفهومها المتطور"⁵ الذي اعتبر "الفن أداة أو وسيلة ثورية ثورية خاضعة للفكر الماركسي محدّدة بواقع واحد دون سواه، وهو واقع الظلم الاجتماعي"⁶ إذ يتناول الشاعر في ظل الواقعية الاشتراكية موضوع واحد يكاد ينحصر في الواقع المتأزم الذي يعيشه المجتمع، لأنّ "الهدف الأول والأخير من الآثار الأدبية هو توجيه المواطنين إلى حياة اجتماعية وأدبية أرقى وأكثر ملائمة للثورة الاشتراكية"⁷ فالشاعر ملزم بهذا الموضوع ولا يحق له، حسب الإيديولوجيا الماركسية الانزياح عنه، الأمر الذي يوضّح أنّ الواقعية الاشتراكية "فُرضت بسرعة من الأعلى، كمحاولة لتوجيه وضبط الأدب الواسع والغني الذي انتعش في ظروف أكثر ثورية"⁸ فالكثير من الدارسين يرى أنّ الإلتزام إلزام، لأنّ الحزب الاشتراكي فرض

¹ أحمد أبو حاقّة. الإلتزام في الشعر العربي. ص: 689.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 65.

³ رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 146.

⁴ صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية. ص: 8.

⁵ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 26.

⁶ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 8.

⁷ محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 194.

⁸ أنظر: صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية. ص: 12.

فرض على الفن أن ينزل إلى الواقع ويتتبع أحداث الثورة، فلو عدنا إلى التجربة الشعرية الجزائرية لوجدنا أنّ شعراءنا قد استجابوا إلى نداء الشعوب المضطهدة، ووجهوا إنتاجهم الشعري ليتماشى مع الظروف التي يعيشها الشعب الجزائري، مما يعني أنّ شعراءنا "لم يتقيد بأحزاب واتجاهات خاصة، وإنّما كان في غالب الوقت مرآة للشعب لا للحزب أو هيئة سياسية"¹ إذ يؤكد ركيبي أنّ الشعر الجزائري الحديث "كان تعبيراً عن صدى الأحداث والصراعات الفكرية والتيارات التي أوجدتها الظروف"² ومع هذا استطاع أن يلتزم الواقع الجزائري وأن يكون تعبيراً صادقاً عن حياة الشعب؛ فقد سجّل أطوار حياته وسار في طريق التطور بجميع مراحله التي مرّ بها، أو مرّ بها الشعب الجزائري، من انطوائية في أول الأمر إلى دعوة وعمل، ثم إلى يقظة وانتباه، وأخيراً إلى ثورة وانطلاقة جديدة"³ فالشعر الجزائري الحديث لم يلتزم بالفكر الثوري مباشرة وإنّما "ساير الواقع الجزائري في جميع مناحيه؛ فكان مرآة صافية عكست عواطف الشعب وكفاحه، ونهضتنا وثورتنا"⁴ ومن ثمّ فقد التزم الشاعر الجزائري بقضية الثورة الجزائرية وقدم شعراً ثورياً إنسانياً متميزاً؛ ذلك أنّ الشعر ذي التوجه الثوري يكون متميز كونه "مواكب لوقائع السياسة ومواقعها، ومشبع بحديثات النضال من أجل إثبات الذات في وطن الأرض وفي وطن الكتابة"⁵ من خلال استرجاع كرامة الذات الإنسانية.

التزم المضمون الإبداعي بالواقع المعاش وبقي التزام الشكل حيث نجد الشاعر مطالب فيه بنوع من الأسلوب يتماشى مع المضمون، إذ قامت الواقعية الاشتراكية "بتحديد الأسلوب المطلوب لإثارة الحمية المبتغاة، دون أن تفرّق تفريقاً ذي بال بين الشعر والنثر والصحافة"⁶ ووجدت الأسلوب الحماسي هو الأكثر تماشياً مع

¹ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 21.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 42.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 8.

⁴ محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 357.

⁵ محمد خرماش. محمود درويش: الكتابة والالتزام. مقالات ودراسات، منتدى مناهج النقد الأدبي المعاصر.

⁶ أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 8

موضوع الثورة، لأنّ ما يهمها هو تحميس الجماهير للقيام بالثورة التي ستغيّر أحوالهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تغير جذري ونهائي، وبإمكان شعر الواقعية الاشتراكية أن يكون "عاملا هاما في التطور الثقافي"¹ لأنّ "الشاعر يغوص في أعماق مجتمعه وخفايا وعيها، ليحمل روح الشعب المتنفس في اللغة والمدونة في تاريخ نضالها؛ إنّ روح الشعب هو الذي يمد الشاعر بالكلام"² الذي يتناسب مع المضمون النضالي والمعبّر عن طموحات الشعوب، مستعملا أسلوبا لغويا يتوافق مع مستوى الطبقة الموجّه لها هذا الشعر، وعليه أن "يكون في قلب الأشياء والأحداث لكي يفهم الواجب الاجتماعي بدقة"³ ولا يتأتى للشاعر أن يكون ملتزما وأدبه كفاحيا نضاليا إلّا إذا اندمج مع الجماعة اجتماعيا وإيديولوجيا، ولقد وجد ركيبي أنّ أكثر الشعر الجزائري قد سجّل أحداث الثورة الجزائرية وكان لسانا أميناً لآمال الشعب وأحلامه ولم تظهر قضية أو حادثة أو مشكلة تعرّض لها الشعب إلّا وأبدى الشاعر الجزائري رأيه فيها، ووقف يناضل في إصرار عنيد عن حقوق شعبه ضد الاستعمار وأطماعه⁴ فالشاعر الجزائري شاعر مرتبط بمجتمعه و"في الأدب المرتبط بالمجتمع يحس الأديب أنّه مسئول عن مجتمعه وأنّه إمامه الذي يقوده ويرشده وينشد صلاحه وخيره"⁵ مما يعني أنّه أحسّ بالمسؤولية الملقاة على كاهله والنابعة من قناعاته وليست وليست "توجيها أو ضغطا خارجيا، بل نوعا من النضج والشعور بالمسؤولية"⁶ نتيجة استيعاب الشاعر الجزائري لفلسفة الثورة وقناعاته بضرورة تولي مهمة توعية الشعب الجزائري، التي لا تتأتى له إلّا من خلال ارتباطه "بمشكلات الحياة الواقعية، وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات"⁷ ويكشف حديث ركيبي عن مساهمة

¹ صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية. ص: 10.

² أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 10.

³ صبحي حديدي. الواقعية الاشتراكية. ص: 18.

⁴ أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 20.

⁵ أنظر: سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 14.

⁶ محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 238.

⁷ عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 8.

الشعر الجزائري لأحداث الواقع الراهن عن ارتباط الشاعر الجزائري بالتيارات الأدبية الحديثة وقُرب وجهة نظره من الطرح الوجودي الذي يطالب المبدع بأن يتحمل مسؤوليته، ذلك أنّ "الالتزام تقتضيه المسؤولية"¹ وهي من أهم مستلزماته، وبالتالي فالشاعر ملزم "اتجاهها نحو الأحداث والانغماس فيها"² لأنها من مسؤولياته الملقاة على عاتقه. وقد أكدّ مختلف النقاد على أنّ ظاهرة الالتزام تتنازعها ثلاث تيارات مختلفة، من بينها الالتزام الوجودي الذي يركز فيه المبدع على الفلسفة الوجودية³ وقد أشار سارتر إلى أنّ أدب الالتزام هو "الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي، حتى عند غير الوجوديين"⁴ فكل الآداب تتبنى إيديولوجيا وتلتزم بها وتبدع في ضوءها، ولقد انفرد سارتر "بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية، على نحو لم يجاره فيه أحد"⁵ إذ دعى إلى الالتزام بعد أن "تبلور عنده بشكل تام"⁶ لذا يمكن اعتبار قضية الالتزام نظرية للأدب تصلح للنشر بخلاف الشعر، لأنّ سارتر لم يقتنع بفكرة أنّ "الفنون متناظرة فيما بينها، ويرى أنّ هذا التناظر لا وجود له"⁷ وبالتالي ما يصلح للأدب ليس بالضرورة أن يصلح للفنون الأخرى أو يقبل التعميم، وفي الالتزام ذي الطرح الوجودي "كُلّف كل إنسان بمسؤوليته إزاء الإنسانية انطلاقاً من وظيفته"⁸ حيث جعل الالتزام قضية الجميع وليست مقصورة على كتاب الأدب، غير أنّ الكاتب ملزم بها أكثر من غيره، فعليه أن "يعانق عصره لأنّه صنع من أجله وصنع هو كذلك من أجله"⁹ وبالتالي يكون

¹ علي أبو ملح. في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 1990. ص: 107.

² رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 147.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 140.

⁴ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 3.

⁵ محمد غنيمي هلال. في مقدمة ترجمته لكتاب جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 3.

⁶ أحمد طالب. الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 16-17.

⁷ أنظر: جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 10.

⁸ أنظر: أحمد طالب. الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 16-17.

⁹ رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 149.

الالتزام عند هذه الفئة المجتمعية أصعب منه عند البقية؛ لأنّ "مسؤولية الكاتب هي مسؤولية جسيمة تتمثل في محاربة كل لون من ألوان الاضطهاد عن طريق إثارة القضية أو مجرد التنويه إليها"¹ لكن لا يمكن للملتزم أن يكتف بالتعريف بالقضية المسؤول عنها، فكل "مفكّر أو أديب مضطر، حين يشعر أنّه مسؤول، إلى أعمال رويته والاحتياط لما ينجم عن مواقفه من آثار"² فهو مطالب بأن يعي القضية جيدا قبل أن يتخذ منها موقفا ويُعبّر عنها، فالالتزام ما هو إلاّ "اتخاذ رؤى الأحداث التي يعيشها الكاتب على شريطة احتفاظه بحريته الفردية في الوقت نفسه، أي أنّ التزامه تحيطه أخلاقية تمتد حتى تصل إلى جميع المسؤوليات البشرية عموما"³ ولأنّ مسؤول عن تجسيد الوعي الممكن للجماعة التي ينتمي إليها عليه أن يقتنع أشد الاقتناع قبل أن يبدأ بأمساك القلم للكتابة بأنّ واجبه الأساسي وغرضه من الكتابة، إنّما هو تحمله المسؤولية عن جميع الأمور عن الحروب الخاسرة، وحروب كاسبة، عن التمرد، عن الردع، عن القمع⁴ ونقاد الشعر في الجزائر على وعي بمسؤولية الشاعر وما تتطلبه من حرية، ولقد ربط ركيبي بين "حرية الأديب وحرية الإنسان، واعتبر أن حرية الفنان هي حرية الإنسان الذي يشكّل مع الأول شخصا واحدا في الواقع"⁵ المهم أن يكشف لنا العمل الشعري أنّ الشاعر فرد عاش التجربة وعانى منها منها مثله مثل المجتمع، وأنّ "الأديب أو المفكر بصفة عامة مرتبط بعالمه بحيث لا يمكنه الانفصال عنه"⁶ لأنّ ما يُقدّمه الشاعر هو حادثة من حوادث المجتمع بإمكانها بإمكانها أن تؤكد لنا أنّه ليس متفرجا على ما يجري في الواقع الجزائري، بل يُسهم في حلّ مشاكله، إذ يظهر تفاعل الفرد مع الجماعة والتقاء ذاته مع الذات الأخرى إلى حد التماهي والتطابق الذي يدل على وجود الجماعة انطلاقا من وجود الفرد،

¹ أحمد طالب. الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 16-17.

² أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 303.

³ رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 147.

⁴ S. Situation. P50. نقله رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 151.

⁵ أنظر: محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 251-252.

⁶ أحمد طالب. الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 16-17.

ولقد استوعب ركيبي مفهوم الحرية التي يتطلبها الإلتزام الوجودي؛ وذلك حين اعتبرها "شرط أساسي في أن يعبر الأديب عن عواطفه وعواطف الآخرين تعبيراً صادقاً، وفي أن يكون هذا التعبير مؤثراً في القارئ"¹ وحتى يتحقق ذلك يجب على الشاعر أن يكون عالم اجتماع ويعي فلسفة القضايا الاجتماعية قبل أن يكتب عنها، ومن النقد من يرى أن "التطور الفكري لدى سارتر قد قاده إلى الاعتقاد بأن من الواجب على الكاتب أن يلعب دوراً سياسياً قبل كل شيء"² ويتقصد دور السياسي والقائد للحروب حتى يعالج القضايا السياسية، ومن هنا تتحدد القضايا التي يلتزم بها الشعر من خلال الطرح الوجودي متمثلة في محاربة الظلم والاستبداد والنزول إلى الواقع، حيث يكفي الإلتزام الوجودي بكشف القضية والتعريف بها والإشارة إليها دون تقديم الحلول لها، كما لا تستدعي القيام بالثورة من أجل تغييرها. ويرى ركيبي أن ثورة نوفمبر لما ارتمت في أحضانها الشعب بكل ما لديه، كرّس لها جهوده وبذل دمه وضحاياه من أجلها ووجد فيها متفسه من الحرمان الذي عاناه من الحكم الأجنبي، كما وجد فيها الأمل المرتجى في تحقيق أحلامه وأمانيه، ووجد فيها التعبير الحقيقي عن إحساسه ومتطلباته³ مما يعني أن ثورة الجزائر التحريرية قد ولدت شعر ثوري ملتزم يعكس فيه الشاعر موقفه من الثورة القائمة في المجتمع الجزائري، وهو في هذا الوضع يلتقي مع الشاعر المغربي الذي "حدّد للنص الشعري إستراتيجية جديدة، وهي إعطاء معنى تاريخي - اجتماعي للممارسة الشعرية"⁴ تتجلى معها الملامح الإنسانية، على اعتبار أن الشاعر من يتولى مهمة تجسيد الطموحات والتعبير عن أحاسيس ومتطلبات الشعوب المستعمرة، ولقد اعتبرت "ثورة الجزائر أمّاً للثورات الإفريقية التي اندلعت فيما بعد؛ فقد علّمتها كيف تعصف بالأصنام وتذرو حطامها هشيماً، وكيف تهدي النفوس

¹ محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 251.

² ضحى محمد عبد العزيز. الحرية والإلتزام في أعمال جان بول سارتر. عالم الفكر. المجلد 12. العدد 2. الكويت. 1981. ص: 74.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 58.

⁴ محمد بنيس. حداثّة السؤال. ص: 70.

الحيرى إلى الحق والعدل والحرية"¹ أعطت لها نموذجا إنسانيا وتحولت إلى نموذج تحرري وقضية وجودية، وبالتالي "استلزمت المشاركة لا الانغلاق، والمساهمة لا الانعزال"² وقد استجاب الشاعر الجزائري لمطالب سارتر التي طالب فيها الكتاب "الذين عاشوا خلال الحرب والاحتلال، أن يُقدّموا بالضرورة أدب المواقف المتطرفة"³ حتى يكشفوا عن موقف الجماعة من القضية ومواقفهم الخاصة التي ينبغي أن يراعى فيها مستويات وعي أفراد الجماعة أصحاب القضية، و"ما تحاول الحرب تذويبه وتقليصه فإنّ الأدب يعمل على إثباته وإبقائه وتخليده؛ وحتى حينما تتخلى المقاومة عن السلاح من أجل المفاوضة، فإنّ الأدب يقاوم متمسكا بالخريطة كلها"⁴ فعلى الأديب أن يُقدّم موقفه الخاص من القضية لأنّه ولما يتخذ "موقفا محدّدا من قضايا عصره الذي يعيش فيه، معناه أنه التزم"⁵ وعاش الواقع وعاش اللحظة والراهن، وبالتالي يعتبر الشعر الجزائري الثوري شعر المواقف والالتزام وشعر الشعب والجماعة، فالالتزام "يُلقي على عاتق المبدع بكل فخر واعتزاز وتфан ومحبة"⁶ فالثورة فالثورة لم تفرض على الأدباء والشعراء والفنانين شيئا لم تلزمهم بتبني مبادئها؛ وإنّما تركت كل النوافذ مفتوحة وجعلت الصراع الفكري وحده، وفي إطار من حرية التعبير، يُرسب في النفوس الوعي الكافي بالدور الطبيعي للأدب والفن⁷ والشاعر الثوري التزم التزم عن قناعة واختيار نتيجة وعيه الداخلي وإحساسه الصادق بقضية شعبه، مما ينتقي معه فكرة الإلزام والإجبار التي صاحبت قضية الالتزام، مما يعني أنّ "العمل الفني تعبير عن فكرة معينة، لكن ليس لأن المؤلف كانت لديه هذه الفكرة أثناء عملية

¹ أحمد أبو حاقّة. الالتزام في الشعر العربي. ص: 698.

² رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 144-145.

³ موريس كرانستون. سارتر بين الفلسفة والأدب. ص: 37.

⁴ أنظر: محمد خرماش. محمود درويش: الكتابة والالتزام. مقالات ودراسات، منتدى مناهج النقد الأدبي المعاصر.

⁵ أنظر: ضحى محمد عبد العزيز. الحرية والالتزام في أعمال جان بول سارتر. عالم الفكر. المجلد 12. العدد 2. الكويت. 1981. ص: 74.

⁶ أنظر: أحمد أبو حاقّة. الالتزام في الشعر العربي. ص: 702.

⁷ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 34.

الإنتاج الفني، بل لأنه تأثر بملامح معينة في الواقع، انبثقت عنها هذه الفكرة بطريقة تلقائية¹ قبل أن ينقلها إلى قضية فنية، مما يعني أنّ "الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظرية معينة في المجتمع"² ويتخذ من أحداث الواقع سندا له، وآلياته الفنية مؤسسة ونتاجة عن وعي وإدراك للواقع، وبالتالي فإنّ "إيجابية الموقف الأدبي لا تعني افتعال الأحداث، ولا المغالاة في التعبير عنها، وإنّما تعني استكشاف الأديب للقوى الحيوية في مسيرة الجماهير والتركيز على هذه القوى بالدرجة الأولى في تعبيره، لأنّ افتعال الأحداث وتضخيمها لا يؤديان إلّا إلى التمزوير والتزوير"³ لذلك لا يجوز للشاعر أن "يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال، أو عناء الطغيان وليس له أن يسترسل في خيالاته ومشاعره الفردية، على حين وطنه من حوله أو طبقته الاجتماعية تجاهد في سبيل آمال مشتركة"⁴ فالمهم هو الموضوع الذي يُعبّر عن طموحات الشعوب. في حين يرى ركيبي أنّ القصائد التي تُعنى بالموضوع لا بالذات، يُسجل الشاعر فيها آراءه ويجنح فيها إلى الأحكام المتيسرة وإلى التعميم في النظرة، بحيث يضعف الحس والشعور فيها وتختفي ملامح الشاعر لاختفاء الناحية الوجدانية في شعره، لذلك فإنّ ارتباط الشعر بصاحبه لا يظهر بوضوح بقدر ما يظهر اهتمامه بالموضوع، وهذا الشعر مفيد من الناحية التاريخية ولكنّه لا يفيد كثيرا الناقد الذي يبحث عن نفسية الشاعر وفهمه لمهمة الشعر ووظيفته وعن مذهبه في الحياة وفلسفته الخاصة⁵ لأنّ الشاعر يهتم أن ينجح ينجح في تقديم رؤية عن طموحات وآمال الجماعة التي ينتمي إليها، وهذه "طبيعة الأدب والفن في العصر الحديث، التي تجعل هدف الأدب مضمونه"⁶ لكن لا يعتبر

¹أنظر: نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ط4. دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا-اللاذقية-2005. ص: 38.

²غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 162.

³محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. ص: 241.

⁴محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 456.

⁵أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 714.

⁶أنظر: أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 28.

الشعر الملتزم بقضايا الجماعة، و"انهماك الشاعر في قضايا عصره، وتفهمه لمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه، مناقض لطبيعة الشعر"¹ خال من الفنيات والمشاعر؛ ف"العمل الأدبي مهما كانت تسوده العاطفة الذاتية، أو التجريدية المعقدة، فمصدره خبرة الواقع، ومضمونه موقف من الواقع ودلالة مؤثرة فيه مهما كانت حدودها ومداها"² إذ يستند الشاعر على أحداث الواقع ويلجأ إلى الخيال حتى يتسنى له إيجاد الحلول لحوادث هذا الواقع ليرجعها للواقع، فالمراد بالالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا الوطنية والإنسانية، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال³ غير أنّ نقاد الشعر الملتزم يولون الأهمية للمضمون الإيديولوجي ويرون أنّ ما يرفع الأديب الملتزم هو وعيه الداخلي بالقضية الملتزم بها، لا يهم الأداة الفنية التي يستعين بها لإخراج هذا الوعي، وهذا التغليب للمضمون على الشكل ناتج عن سوء فهم الالتزام، حيث فهم البعض أنّ "الالتزام الأديب بقضايا مجتمعه يعني بالضرورة اشتغاله بالمشكلات اليومية المعاشة، وهذا من شأنه أن يحط من جلال الأدب، وأن يهبط بالفن من عليائه، هذا التصور خاطئ، الفن لا يستمد جلاله وروعته من جلال الموضوعات"⁴ الأمر الذي أدى ببعض نقاد الشعر إلى عدم التسامح مع الشعراء الذين ظنّوا أنّهم بالالتزامهم بقضايا الشعوب يُتسامح معهم على التقصير في الجانب الفني، إذ "تتحدّد قيمة العمل الفني بالأثر الفعال الذي يحدث فيه"⁵ وليس لشرف القضية التي يعالجها، لذلك سعى الشاعر جاهدا إلى أن يتحرر من قيوده حيث يتمكّن من "اختيار موضوعه، وطريقة التعبير عنه، بحرية كاملة، لأنّهما يوافقان مذهب في الحياة، ويلبيان نزعة عميقة في نفسه"⁶ وقد تحقّق

¹ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 8.

² محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 16.

³ محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 1997 ص: 456.

⁴ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 323.

⁵ المرجع نفسه، ص: 11.

⁶ أنظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 194.

للشعر الجزائري الحديث بنوعيه الفصيح والشعبي، أن يُلبّي ما يطمح إليه الشاعر الجزائري والذي هو في الحقيقة طموح الشعب بكامله، وما الشاعر إلا مجسّد لهذا الطموح وعن وعي بذلك؛ إذ يمكن الوقوف من خلال تصفح الشعر الجزائري على مختلف القضايا التي نادت بها مختلف التيارات الحديثة ويتوفر على مختلف الشروط التي تدخله دائرة الإلتزام بالقضايا الاجتماعية ومسايرته للواقع والراهن. ولقد تحدّث ركيبي عن الجرأة في التعبير التي تنقص الشاعر الجزائري الحديث، لأنّه مكبّل بأغلال الماضي مثقل بقيود الأقدمين مرتبط بهم وبمقاييسهم وبما تركوه من آثار هي لديه قمة الفن والشعر¹ فقبل الثورة الجزائرية لم يستطع الشاعر الجزائري أن يتخلص من قيوده، ومازال الفكر الثوري لم يتبلور في ذهنه ولا يملك له وعيا كافيا، الأمر الذي بإمكانه أن يُخرج الشعر الجزائري من دائرة الإلتزام لأنّه يبذل قصارى جهده للمحافظة على التقاليد الفنية، في حين هو مطالب بالإلتزام بقضايا مجتمعه ومسايرة التيارات الحديثة، لذلك تأكّد لدى نقاد الشعر الجزائري الحديث أنّ الشاعر تنقصه جرأة التعبير لعدم امتلاكه الوعي التام والكافي الذي يمكنه من الإرهاص بالثورة، وبالتالي "لم تصل محاولاته إلى هذا المستوى من الجرأة، فرغم أنّها محاولات جسّدت مظالم الاستعمار، وبشاعة الاستغلال الفرنسي لكنها لم تملك الوعي الكافي الذي يجعلها تطالب بالثورة والحرية"² ومع ذلك لم يتجاهل الشاعر الجزائري "العصر الذي يعيش فيه"³ ولم يبتعد عن الواقع؛ لأنّه "متأكد من أنّ الممارسة الشعرية هي انتماء فوري لسياق بلورة رؤية فاعلة في تجاوبات ظروف الراهن"⁴ فبذل جهده حتى يُوقع نفسه في الحركة الشعرية المتجاوبة مع الطارئ والراهن في المجتمع الجزائري، والتزم بقضايا مجتمعه وفهم رسالته ووظيفته. ويرى الشيخ صالح أنّ عدم الإلتزام بالقضايا الوطنية والإنسانية في الشعر يعتبر من العبث والهزل، ومن أخطر ما يواجه الأدب

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 714.

² أنظر: مصطفى ناطور. بعض مفاهيم الإلتزام في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 50.

³ أنظر: ضحى محمد عبد العزيز. الحرية والإلتزام في أعمال جان بول سارتر. عالم الفكر. المجلد 12. العدد 2. الكويت. 1981. ص: 74.

⁴ محمد بنيس. حادثة السؤال. ص: 71.

بعمامة¹ خاصة في فترة الحروب والثورات، والتي بإمكانها أن تقصي الشعر من دائرة الإلتزام، وتقترب فكرة ناقدنا من أحد آراء سارتر الرئيسية التي يرى فيها "أنّ عدم الإلتزام ليس إلّا سخرية من الحرية، هو في الواقع شكل من التهرب من الحرية"² التي يوفرها الإلتزام، ويعتبر الإخلال بمبدأ الحرية إخراج للإبداع من دائرة الإلتزام، لكن لا يفهم من حديث الشيخ صالح أنّ قضية عدم التزم الشعر بالقضايا الإنسانية والوطنية قد وقف عليها من خلال معانيته للشعر الثوري الجزائري، هو مجرد افتراض في حالة عدم الإلتزام بالقضايا المعنية يوقع الشعر في خطر؛ فالإلتزامية الشعر الجزائري الحديث يُقرّ بها مختلف نقاد الشعر في الجزائر، وما أعابه الشيخ صالح على شعراء الجزائر هو تطرف "الكثير من المجددين في ربط العلاقة بين الثورة في المجال الفني الشعري وبين الثورة في المجال المضموني والفكري، فجاء شعرهم ناقما على كل ما هو مقدس في ميدان الشعر من معان وأفكار، وانتهوا إلى تناول أشياء لا تهز القارئ، لأنّها لا تحمل أي شيء"³ غير أنّ ركيبي اعتبر الشعر الجزائري الحديث شعر ملتزم بغض النظر عن أسلوبه ومحتواه؛ فهو إنتاج عبّر عن قضايا شغلت أصحابه وأذهان الناس في عصر له مفاهيمه الخاصة وظروفه المعينة التي يصعب أن نطبق عليها مقاييس جدت⁴ لذلك نجد من الدارسين من يرى أنّ الشاعر إذا هو التزم شعر أنّه خسر حريته، لأنّه التزم من غير قناعة، ولم يشعر بالمسؤولية التي يتطلبها الإلتزام، وفهم أنّ الإلتزام يقيد بالقضايا الاجتماعية، ويحرّمه حرية التعبير عن موقفه من القضية، فلو استوعب الشاعر مفهوم الإلتزام وحاول استثمار مبدأ الحرية، لتخلص من كل القيود الفنية التقليدية وأوجد طرائق جديدة في التفكير والتعبير مع لحاظ هذا الواقع⁵ وهذا ما حدث للشعر الجزائري الحديث الذي حاول

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي. ص: 270.

² موريس كرانستون. سارتر بين الفلسفة والأدب. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981. ص: 24

³ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي. ص: 270.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 715-716.

⁵ أنظر: عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية. ص: 294.

استثمار مبادئ الثورة التحريرية، فسرعان ما انطلقت ثورة نوفمبر ارتمت في أحضانها الشعب، وبهذا دخل في مرحلة حاسمة جدية مرحلة الثورة والانطلاق والتعبير بالقوة والدم عن مطالبه¹ والشاعر الجزائري باعتباره فرد من جماعة أوجد لنفسه أدوات وطرائق فنية للتعبير عن هذه الثورة دون الاستعانة بالتيارات الغربية، إذ يؤكد خرفي أنّ الشعر الجزائري الحديث "وليد ثقافة عربية محضة، ونهضة عربية صرفة، عاشت منعزلة نسبيا عن التيارات العالمية إلاّ ما يأتيها عن طريق الترجمة"² مما لا يُستبعد معه التأثير العفوي بالفكر الفلسفي المصاحب لهذه التيارات، لذلك يمكن إدخال الشعر الثوري الجزائري ضمن دائرة الإلتزام بمفهومه الغربي، فمن النقاد من يرى أنّ "النص الشعري الشعبي الجزائري، قد أدى رسالة الشاعر في الحياة، بالمفهوم الإلتزامي، قبل أن تظهر فلسفة الإلتزام السارترية"³ حيث يرى ركيبي ومختلف نقاد الشعر الجزائري أنّ الشعر الشعبي الجزائري لم يحاول استثمار مختلف التيارات الغربية الوافدة وإنما كانت وجهته التراث الشعبي، حيث امتزج الشاعر من خلاله مع قضايا الشعب الجزائري "وأمدّه بطاقة تعبيرية ساعدته للكشف عن أفكار الشعب الاجتماعية؛ لما في هذه الإبداعات من مضامين تقدمية وثرية بالأبعاد الاجتماعية"⁴ فلقد أتاحت إلتزامية التراث الشعبي للشعر الشعبي الجزائري لما احتك بها وحاول استثمارها فرصة تأدية

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 58-59.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 189.

³ أنظر: العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ص: 46.

• "إذا كان لأي ثورة أوربية صحف ومجلات وأدباء ينطقون باسمها ويترصدون حركاتها يوما بعد يوم، ويسجلون أحداثها ساعة بعد ساعة؛ فإن للثورة الجزائرية منذ مطلع الثلاثينات من القرن التاسع عشر إلى غاية الخمسينات من القرن الجاري طرائق أخرى في التعبير عن نفسها؛ فبدلا من الصحيفة كان هناك شعراء شعبيون، وبدلا من الكاتب كان هناك البراح والمداح والمصلح الديني والشيخ في الزوايا الدينية على رؤوس الجبال" لم يكن هناك في الثورة الجزائرية متقفون بالمعنى المتفق عليه في أوربا، وكل معالجة تنطلق من هذه الزاوية إنما تطبق بصورة تعسفية مقاييس فكرية غير علمية وغير موضوعية ". انظر: محمد العربي ولد خليفة. ثورة نوفمبر قمة الثقافة. مجلة الثقافة. تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر. السنة الحادية عشرة. العدد 62. مارس -أبريل 1981. ص: 6.

⁴ أحمد يوسف. يتم النص والجينولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 33-34.

رسالته، وتأتى للشاعر الشعبي الجزائري أن يلعب "دورا قويا في الحياة الأدبية والفكرية للشعب، فقد وجدوا فيه مجالا للتعبير عن أحاسيسهم وتطلعاتهم وآمالهم"¹ أين وجدت مجالا فسيحا لها عجز الشعر الفصيح عن استيعابها، مما يكشف عن وعي نقاد الشعر في الجزائر بفاعلية التراث في الحاضر؛ ذلك أن جُل الشعراء "مشدودون إلى التراث وتقاليد العصر، يُحاولون إظهار مدى امتلاكهم لهذه التقاليد والتوفيق بينها وبين الجديد الوافد، وتطويع ذلك كله للتعبير"² والدليل أن الشاعر الجزائري لما اتخذ من التراث رافدا له حقق قفزة نوعية في التعامل مع الواقع وفي التعامل مع المعطى الثقافي التراثي؛ حيث "أسهم في تفجير تجربة شعرية جزائرية نابعة من الرحم، ومتفتحة على كل التجارب، تحقق القدرة على الإقلاع والتحليق"³ وتحقق له بذلك الإلتزام بمفهومه الوجودي، مع أنه يصعب فهم قضية الإلتزام من هذا المنظور لأن سارتر "استثنى الشعر من قيودها"⁴ وأدخله في باب الرسم والنحت والموسيقى، وهي فنون لا يمكن لها أن تلتزم لأنها بدون معنى"⁵ و"الشعر عاجز مثلها عن التعبير عن المعاني"⁶ خلافا للنثر الذي "يؤدي معنى ويوصل غرضا"⁷ لأن النثر يحصر جهده "في الإعراب عن المعاني"⁸ ويعمل جاهدا على شحن الكلمات بالمعنى الذي يُريده، في حين الشاعر يختلف في تعامله مع الكلمات فنجد "الألفاظ في القصيدة لا تتجمع بتوجيه من معنى في نفس الشاعر يريد الإفضاء به، وفي هذا افتراض واضح لقيام عالم الشعر مستقلا عن عالم المعنى، وأن الشاعر لا يدخل هذا العالم إلا بعد أن يحطم كل معنى في نفسه، فيعبر إلى هذا العالم الشعري

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 715.

² أنظر: عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 613.

³ أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 43.

⁴ غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 162.

⁵ S. Situation. P63 نقله رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 192.

⁶ علي أبو ملح. في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - ص: 105.

⁷ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 26.

⁸ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 9.

على أشلاء المعاني التي أحس بها في نفسه واضحة ومحددة¹ فيأتي شعره بدون معنى، وحين يغيب المعنى يُفقد معه الإلتزام، غير أنّ "الفنان حين يلتزم بموقف معين تجاه الأشياء ويعبّر عنه لا يفقد ذلك شيئاً من نضارة الفن أو أهميته، أو يقلل من تأثيره"² إذ يعد الأدب الملتزم "طريقة من طرائق الفكر، ولحظة من لحظات العمل"³ وكون الشعر لا يحمل معنى سببه "هيكل الجملة الذي لا يتصدر معنى من المعاني، وإنما هو محاولة للاقترب من موضوع الإبداع، هو ما يمكن الاستناد إليه في رفض فكرة الإلتزام في الشعر"⁴ وهو في هذا مثله مثل الموسيقى والرسم، إذ لا يمكن للحن أن يكشف عن المعنى أو يلتزم به، والرسم مثله أبعد عن الإلتزام لأن "المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان"⁵ و"ليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول؛ إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها"⁶ ولا تستعمل كعلامات دالة دالة ذات معنى، وترتكز فكرة سارتر في إخراج الشعر من دائرة الإلتزام إلى فهمه لطبيعة التعبير الشعري وعملية الإبداع فيه؛ إذ لا يعبر الشعر عن أفكار ومعان عقلية"⁷ ويظهر أنّه اعتمد في هذا النفي على الدرس النقدي الذي ركّز اهتمامه الأول الأول والأخير على الجانب الشكلي للشعر وما يحدثه إيقاعه وموسيقاه الخارجية من استجابة جمالية، ونظراً لهذا لا يحمل الشعر معنى يظهره شكله، وبالتالي غياب المعنى الإيديولوجي العقلي الذي يحمله المضمون، فأخرج الشعر من دائرة الإلتزام لأنّه "مرتبط بالبحث عن الحقيقة، وليست غاية الشعراء استطلاع الحقائق أو عرضها ولا تسمية المعاني بالألفاظ، لأنّ التسمية تتطلب تامة بالاسم في سبيل

¹ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 38.

² رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 8.

³ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 9.

⁴ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. ص: 38.

⁵ S. Situation. P63 نقله رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 192.

⁶ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 10.

⁷ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 331-332.

المسمى¹ أما الكاتب فعمله هو بلورة المعاني و"نفوذ وسلطان المعاني إنما هو في ميدان النثر، والشعر إنما بجانب فنون الرسم والنحت والموسيقى"² فالتمييز بين هذه الفنون قائم "على أساس طبيعة المادة الفنية"³ وليست التفرقة بين أشكال الفن في الشكل فحسب "بل في المادة أيضا؛ فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر أساسه الكلمات"⁴ والقصد أنّ النثر معنى والشعر موسيقى؛ ذلك أنّ "الشاعر مدفوع بحسه الفني أن يتخير من الكلمات ألطفها وقعا وأكثرها مواءمة للمعنى المراد، فقيمة الصوت ليست قيمة مطلقة، وإنما هي مشروطة بانسجامه مع غيره من الأصوات الواردة في التركيب، ثمّ بانسجامه مع الحالة الشعرية ومطابقته لها"⁵ أي أنّ أنّ الشعر "هو نفسه الشيء الذي يُراد أن يعبر عنه، والكلام الشعري ليس وسيلة بل إنّ الحقيقة بعينها"⁶ لذلك أبعد عن دائرة الإلتزام، في حين أنّ "الناثر يجلو عواطفه وأفكاره حين يعرضها، أما الشاعر فينقطع عهده بها بعد أن تُصبح شعرا"⁷ لكن لا يعني هذا أنّ الشعر لا يعالج قضية ما لها علاقة بايدولوجيا تتبناها الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر؛ الشعر يعالج قضية إلاّ أنّ "القضية في الشعر تختلف اختلافا كبيرا عنها في النثر"⁸ حيث نجد الشاعر في تناوله للقضية يمزج بين ذاته والمجتمع فتتحول الإيديولوجيا إلى فن وتمنح بهذا الحرية المطلقة للشاعر، أما التزم الناثر مغلق تحوطه الإيديولوجيا، وتلمي عليه مبادئها وآراءها التي تهدف إلى نشرها؛ الكاتب مطالب بأن "يتضامن مع العصر التاريخي، والاجتماعي الموجود فيه، ولا يجب عليه الارتباط بشيء آخر غير ذلك"⁹ ويعيش الأحداث ويُحاول تقديم رؤية

¹ أحمد أبو حاقّة. الإلتزام في الشعر العربي. ص: 50.

² S. Situation. P63 نقله رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 192.

³ علي أبو ملح. في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - ص: 104.

⁴ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 10.

⁵ أنظر: محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. ص: 351.

⁶ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 26.

⁷ أحمد أبو حاقّة. الإلتزام في الشعر العربي. ص: 50.

⁸ غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 163.

⁹ ضحى محمد عبد العزيز. الحرية والإلتزام في أعمال جان بول سارتر. ص: 74-75.

عاكسة لها في عمله الإبداعي؛ لأنّ "الأثر الموضوعي التاريخي للأدب هو بعد من أبعاد صدقه وفاعليته وقيّمته"¹ فمتى التزم الشاعر بقضايا الشعب واتخذ من أحداث المجتمع موضوعاً لشعره أكسبه مصداقية وموضوعية، ولقي تفاعلاً من قبل الشعب الذي أعدّ له هذا العمل وعكس طموحاته وآماله الممكنة، في حين من النقاد من يرى أنّ الشاعر "يضيق بالدوائر المغلقة في عالم الإلتزام حيث تتحول القصيدة إلى عقيدة، والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان"²، يحتاج إلى آليات فنية يتحرّر بها من القيود الإيديولوجية ويبرز موقفه من مختلف القضايا، إخراج الشعر والفنون المشابهة له من دائرة الإلتزام لا يمكن لها أن تحط من فكرة الإلتزام أو تنقص من فاعليتها، والذين أعابوا على سارتر إبعاد الإلتزام عن دائرة هذه الفنون ظنّاً منهم أنّه كلّما اتسعت دائرة الفنون الملتزمة كلما كان للإلتزام قابلية واستطاع أن يركز نفسه كقضية بإمكانها استقطاب أكثر لأشكال الوعي لتعطيه فاعلية ومرونة أكثر، ربما تسعى سيطرة قضية الإلتزام على كل أشكال الفنون لتعطيه أكثر مصداقية وتمكّناً؛ ومن ثمّ وضع الفنون الثلاث التي أُعفيت من الإلتزام في مرتبة واحدة مع الأدب، يوحى إلى أنّه يوجد فن واحد يعبر عنه بطرق مختلفة يحدث ما يسمى بتوحد الفنون؛ "كأنّ ليس في الواقع إلّا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن"³ لأنّها خضعت لنفس الظروف الاجتماعية لذلك عبّرت عنها لكن كل فنان بطريقته الخاصة التي يتقنها، الموسيقى بالألحان والرسم بالألوان والشعر باللغة.

لمس ركيبي الصدق والإخلاص في الشعر الجزائري الحديث واعتبره مرآة صقيلة عاكسة لعواطف الشعب وانفعالاته"⁴ فلو لم يعيش الشاعر الجزائري التجربة وانفعل بها ما استطاع أن يُلامس عواطف الشعب وانفعالاته، مع أنّ الإلتزام الوجودي يستبعد النقاء للإلتزام بالانفعال، ذلك أنّ عواطف الشاعر تختفي في شعره

¹ محمود أمين العالم. ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية. ص: 22-23.

² غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 163.

³ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 9.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 8.

بعد أن تكون "الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت من خلالها، وألبستها أثوابا مجازية، فلم تعد الكلمات تدل عليها"¹ خلافا للكاتب الذي يُمكنه أن يعرض عواطفه وانفعالاته، فأبعد الشعر من دائرة اهتمام الوجوديين بحجة أنّ "المعنى المحدد والانفعال، لا يتفقان وعالم الشعر؛ إنما ينتميان لعالم النثر"² فالعواطف والانفعالات "لا تتضح حقيقتها في الشعر كما تتضح في النثر، وعندما يصب الشاعر هذه العواطف في كلمات تتوارى في أثواب مجازية وتغدو غامضة وأسيرة للألفاظ التي صارت حبيستها"³ فإذا وقرّ الشاعر الانفعال لشعره حرمة من أن يكون التزاما حاملا لمعنى، وإذا وقرّ لشعره معنى أخرجه من دائرة الشعر، ومادام يستحيل أن يولد الشعر من غير انفعال فهو خالي دائما من معنى من منظور سارتر، لذلك أخرجه من دائرة الفنون الملتزمة وحجته "أن الشاعر قد ابتعد عن اللغة"⁴ لأنه لم يستعملها استعمالا نفعيا كونه "انعزل تماما عن فكرة استعمال اللغة كأداة"⁵ أما بالنسبة للناثر فاللغة هي "امتداد لإحساساته وأدواته"⁶ وبإمكانها ومن خلال استخدامها كأداة أن تكشف وتميّز لنا الحقيقة التي تدل على الإلتزام بالواقع؛ لأنّ "لغة الشعر مادة العالم، والشعر يكشف العالم ولا يعبر عنه كما يفعل النثر"⁷ وقد نادى الإلتزام ذي الطرح الوجودي "بوجوب استبعاد الإنتاج الأدبي الشعري أو الإنتاج الفني أو الإنتاج الغيبي، وذلك من أجل الأدب السياسي والاجتماعي الذي يهدف أساسا للاتصال بالناس"⁸ ظنا منه أنه أن الوجود يعالج بأداة لا تحتاج إلى خيال أو فن ليبرزها و"استخدام اللغة أداة، ليس شأن الشاعر"⁹ وإنما الناثر، إذ لا يستطيع الشعراء أن "يزجوا بأنفسهم في ميدان

¹ أحمد أبو حاقّة. الإلتزام في الشعر العربي. ص: 51.

² أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 333.

³ علي أبو ملح. في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - ص: 105.

⁴ رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 192.

⁵ S. Situation. P64. نقله رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 194.

⁶ علي أبو ملح. في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - ص: 105.

⁷ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 26.

⁸ ضحى محمد عبد العزيز. الحرية والإلتزام في أعمال جان بول سارتر. ص: 74.

⁹ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 9.

ميدان الأغراض النفعية للغة¹ مثلما يفعل الكاتب؛ حيث نجد "لكل كلمة من كلماته صدى ولكل صمت أيضا"² له دلالة ومعنى، وقد عرف نقاد الشعر في الجزائر الإلتزام الوجودي الذي يتجلى من خلال معالجتهم لقضاياهم مثل مناقشتهم قضية الموقف الأدبي ودور اللغة في الفن واستجابتها للمضمون الثوري، إذ نجد الكلمة في الشعر الجزائري الحديث قد اكتسبت وظيفتها الواقعية النضالية وغدت الصوت المعبر عن ظروف المجتمع وحاجاته، واتسع صدرها للإفصاح عن مختلف القضايا التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالوجدان الجماعي للأمة والإلتزام بالتعبير عن تطلعاتها تعبيرا صادقا³ وتحقق للشاعر الشعبي الجزائري استعمال اللغة الشعرية استعمالا نفعيا، لأنه استعمل لغة الشعب أو ما يعرف بلغة الواقع اليومي التي حين استعان بها الشعر الجزائري الحديث استحالته إلى لغة حية، وبذلك أعتبرت إحدى عناصر المد الثوري في حياتنا السياسية والاجتماعية، وهذا ناتج عن امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الشعر الذي دعى إلى احترام اللغة الشعبية وإمكانية التخاطب الشعري بها من الفنان الثوري إلى الجماهير القارئة⁴ حيث تمكن الشاعر الشعبي من استعمال اللغة استعمالا نفعيا، وأوصلت معنى الثورة وحققت التواصل بين الشعب والشعر الذي أعد له؛ وبالتالي فكلمنا ساير الشاعر "القانون الذي يقضي بألا يتيه الشعر مفردا في البعد عن لغة الحياة اليومية العادية التي نستعملها ونسمعها، فإنه لا يطبق فقدان اتصاله بلغة التعامل العام المتغيرة"⁵ ويتحقق لشعره إيصال معنى خلافا للطرح الوجودي الذي أقصى الشعر من دائرة الإلتزام لابتعاد الشاعر عن استعمال اللغة استعمالا نفعيا، مع أن الشاعر لا يلام على هذا الاستعمال الذي "قرضه عليه

¹ المرجع نفسه، ص: 13.

² سارتر. الأزمنة المعاصرة. ص: 13. نقلته ضحى محمد عبد العزيز. الحرية والإلتزام في أعمال جان بول سارتر. عالم الفكر. المجلد 12. العدد 2. الكويت. 1981. ص: 75.

³ محمد بن سميحة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 95.

⁴ أنظر: غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 205.

⁵ أنظر: اليوت. في الشعر والشعراء. ص: 29.

مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعان¹ ومع هذا اتسعت اللغة مع الثورة الجزائرية وأدت وظيفة النضال والكفاح وأصبحت علامة حاملة لمعنى اجتماعي وتحقق للشعر الجزائري التزاميته، رغم أنّ سارتر اعتبر الكلمات في الشعر "مجرد أشياء، والشاعر يقف عند الكلمات لا وراء الكلمات، فالشاعر يرى الكلمات ليست أداة بل مجرد إشارة يخترقها إلى ما وراءها"² والدليل أنّ "الشاعر يثور في نفسه انفعال معين، يدفعه إلى اقتحام عالم الشعر، ولكنه ما يكاد يدخل حتى يجد نفسه خاضعا خضوعا كليا لقوانين هذا العالم الخاصة به، حتى ما يبدعه في إطار منطق هذا العالم لا يكون معبرا عن ذلك الانفعال³ الذي يتجلى في اللغة من خلال الكلمات والألفاظ المستعملة بمدلولاتها اللغوية واعتبار "الكلمة فعل"⁴ يحمل كل معاني الحركة والدينامية وعدم الثبات، غير أنّ هذه المبررات التي قُدمت لإعفاء الشعر من الإلتزام كون الشاعر يستعمل الكلمات استعمالات مختلفة، لم تقنع بعض النقاد؛ ذلك أنّ "الكلمة مهما تعددت صورها التركيبية هي القاسم المشترك بين جميع فنون الأدب، وبالتالي إذا أخذنا بالإلتزام في الأدب، فإنّ استثناء الشعر يصبح أمرا غريبا حقا"⁵ إلّا إذا كان رفض الإلتزام في الشعر رفض لاعتبار "الشعر مجموعة مجموعة إشارات إلى شيء خارج ذاته"⁶ لأنّ استعمال اللغة كإشارة أبعد الشعر عن مجال الإلتزام من منظور الوجوديين، بالنظر للعناصر التشكيلية للشعر خاصة اللغة التي تكشف عنها الكلمات، دون إنكار لمضمونه؛ فبالإمكان "أن يكون الشعر مكتفا بمشاعر اجتماعية ومتخذا موقفا من الأحداث السياسية التي تهم المجتمع ولكنه مع ذلك يرى أنّ هذه الأمور تكون غير واضحة ولا بيّنة كاشفة عن نفسها في الشعر

¹ جان بول سارتر. ما الأدب؟. ص: 13-14.

² رجاء عيد. فلسفة الإلتزام. ص: 192.

³ عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 333.

⁴ سارتر. ما الأدب؟. ص: 30.

⁵ غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 163.

⁶ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 26.

مثلاً هي كذلك في النثر¹ بسبب استعمال اللغة الفنية التي تتطلب من الناقد أن يترجمها إلى لغة الإيديولوجيا المعبر عنها ويقوم بعملية عكسية لمهمة الشاعر الذي بذل جهده لإيجاد الأداة الفنية، التي تمكنه من نقل القضية من مستواها الفكري إلى الفني، والناقد يحولها من المستوى الفني إلى الفكري الإيديولوجي. ولقد أشار بعض نقاد الشعر في الجزائر إلى قضية التفاعل بين المبدع الملتزم والقارئ الملتزم بقضيته، واعتبروه شرط أساسي للالتزام ذلك أن الناقد الإيديولوجي يُعين التزامية الشاعر من أجل الوقوف أو "إيجاد العنصر الفاعلي"² لذلك يطالب المشتغلين بقضية الالتزام أن يتحقق فيه التجاوب الصادق للشاعر مع موضوعه، إذا أراد أن يبلغ نفوس قرائه ويؤدي رسالته كفنان، ذلك أن اتخاذ الشاعر لموقف معين ومعالجة قضية اجتماعية أو وطنية لا يكفي لجعل عمله ملتزماً ما لم ينجح في إثارة المجتمع وتحقيق التفاعل المتبادل بين الفن والواقع؛ فالإبداعات وإن عبّرت عن وضع اجتماعي ودافعت عن قضية عامة، لا بد أن تشمل على هذا الشرط الأساسي الذي يجعلها حية حقاً ومؤثرة في نفس قارئها التأثير المطلوب³ وبالتالي فإنّ "موقف الشاعر الصادق من الانتماء إلى عصره وقضاياه السياسية والاجتماعية لا يختلف عن موقف كاتب النثر في ذلك، وإن كان الشاعر أبطأ خطى من الناثر نحو هذا التفاعل"⁴ لأنّ الشاعر تُكبّله القضايا الفنية ومسؤول عن الانفعال والتجربة الشعرية واستعمال اللغة، ونجد الناثر كلّما "عرض عواطف ما أوضحها، أما الشاعر فهو على النقيض من ذلك؛ إنّه يكف عن تعرّف أهوائه إذا ما صبها في قصيدة، فتأخذها الكلمات، تتغلغل فيها، تمسخها، ولا تعود تدل عليها حتى في نظره"⁵ وتقطع صلتها به وتفقّد مفعولها، فيصبح إفصاح الشعر عن تناوله لقضايا اجتماعية أو سياسية

¹ رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 197.

² العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ص: 46.

³ أنظر: محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 195.

⁴ عثمان موافي. في نظرية للأدب. من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث. ج2. دار المعرفة الجامعية. 2000. ص: 163.

⁵ أنظر: سارتر. الأدب الملتزم. ص: 60. نقله عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. ص: 333.

فكرية يحوطه الكثير من الغموض وعدم الوضوح إذا ما قورن بإفصاح النثر الواضح والبيّن والكاشف عن التّزام حقيقي وتام، لكن يمكن اعتبار "قيمة الشعر الفنية دليل على قيمته الإلتزامية"¹ والاختلاف بين الفنين هو اختلاف في التعامل مع الإيديولوجيا، حيث أنّ "علاقة الشعر بأية إيديولوجية تختلف قليلا عن علاقة النثر بها، ذلك أنّ طبيعة الشعر تصوغ شكل هذه العلاقة بطريقة تسمح للشعر أن يظل شعرا مهما كان ارتباطه أو التّزامه بإيديولوجية ما"² حيث يخلق الشاعر أدواته الفنية الخاصة ويحوّل الإيديولوجيا وهو بهذا يبقى شعرا، لذلك يقال أنّ "الشعر لا يلتزم أمرا خارجا عنه، فكان الإلتزام الحقيقي في الشعر ذلك الذي لا يتنكر للغنائية، شرط أن تتسع الذات الشاعرة حبا وبالتالي إحساسا وإدراكا ووعيا لقضايا معاصريها ولشعورها بالانتماء ولولائها الكياني والوجودي"³ في حين أبعد سارتر الإلتزام عن الشعر لاعتقاده "استقلال الشعر عن قضايا الإنسان"⁴ غير أن الشعر يمكن له أن يتخطى "حيز الاتصال النفعي ويصير كشفا حتى التعرية"⁵ الأمر الذي يدل على أنّ الشعر التّزامه فيه نوع من الحرية، والقضايا التي يلتزم بها قد تكون قضايا شخصية في حياة الشاعر؛ ذلك أنّ "المشكلات الجزئية الصغيرة في حياتنا اليومية ليست هي القضية في حياة الشعر؛ القضية الشعرية بحق هي همزة الوصل بين وجدان الشاعر وعالمه، هي ذلك الشيء الفذ الذي لا يستطيع أن يعلن عن نفسه إلّا في الشعر"⁶ ولا يمكن للغة الانفعالية أن تؤدي وظيفة نفعية. ولقد اتخذ الإلتزام في الشعر العربي "منذ مطلع النهضة شكلا محددا، وتجسد في قضايا وطنية ومواقف إنسانية"⁷ مما يعني مساهمة نقاد الشعر في الجزائر نقاد الشعر العربي في اعتبار أنّ الموضوعات الجديرة

¹أنظر: أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السيّاب. ص: 229.

²غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 163.

³ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السيّاب. ص: 234.

⁴غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 163.

⁵ أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السيّاب. ص: 26.

⁶غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 164.

⁷أمل ديبو. الإلتزام في شعر بدر شاكر السيّاب. ص: 41.

باهتمام الشاعر الملتزم هي القضايا الوطنية وأنّ أهم مميزات الأدب الجزائري الحديث التزاه بهقضايا الوطن¹ التي لما دخلت حيز الإبداع واتخذ المبدع منها موقفا معينا "ظهرت بوادر الإلتزام قوية لدى عدد من شعراء الجزائر لأنّهم جعلوا قضية الوطن وتحريره محور شعرهم"² وكأنّ ركبتي أراد إظهار فاعلية الإبداع الموجّه للوطن وإبطال فكرة أنّ "الكتابة المتعاطفة مع المهمات الوطنية تسيء إلى الأدب والقضية معا. فمثل هذه الإطلاقية تظلم شطرا مهما من الإنتاج الأدبي، إذ العلة ليست في التعاطف بل في كيفية تجسيده فنيا"³ ورد الاعتبار للشعر الوطني وللشاعر الملتزم بقضية وطنه، ويثبت أنّه تعامل مع واقعه بصدق وموضوعية ووعي وأوجد الأداة الفنية التي تُمكنه من تجسيد هذا الوعي فنيا، بغض النظر عن نوعية الوعي.

الطرح الوجودي "يؤكد أولوية العنصر الفكري على العنصر الشكلي"⁴ فلم يقل بالتخلي عنه نهائيا وإنما وضعه في مرتبة ثانية وأعطى الأهمية للايديولوجيا، وموقف أدباء الواقعية الاشتراكية "قادهم إلى كثير من التساهل الفني؛ فالحماسة الشديدة للأفكار والانحياز الجارف لها جعلهم يروجون أعمالا لا قيمة أدبية ولا فنية تذكر لها وذلك تحت تأثير موجة الشعارات السياسية وروح الدعاية"⁵، الأمر الذي أُجيز معه اهمال الشعر الثوري للجانب الفني، و"ليس على الأديب أن يُيالي كثيرا الجنس والطباق؛ لأنّ صناعته الأصلية هي الحرية والكرامة والإنسانية"⁶، أيضا يجوز لهم التخلي عن الفنيات لأنّ الأدب "يصدر عن التزاه بقضية لا تسمح بالترف الفني"⁷، ولا تمهل الشاعر، ولا تمنحه هدوءا يسمح له بايجاد أداة فنية تتلاءم/ أو

¹ أنظر: أحمد طالب. الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. ص: 4.

² أنظر: عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 92.

³ نبيل سليمان. في الإبداع والنقد. ص: 84.

⁴ علي أبو ملح. في الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - ص: 105.

⁵ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 47.

⁶ سلامة موسى. الأدب للشعب. ص: 39.

⁷ أنظر: أحمد يوسف. يتم النص والجنينولوجية الضائعة - تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 61.

تتماشى مع قضية الثورة، لأنّ "فترة الحرب وطبيعتها تجعل اختيار موضوع للكتابة فيه أمرا صعبا وبالغ الحساسية، وفي هذه الحالة يتأثر القلب أكثر من غيره"¹، غير أنّ الشاعر الثوري الجزائري لا يتحكّم فيه لا الطرح الوجودي ولا الماركسي، وإنّما تيار الكلاسيكية الجديدة؛ لذلك لم يسع الشعر "عند أصحاب النهضة والإحياء إلى أن يتطور من الوجهة الفنية إلّا في حدود ضيقة، أي لم يحدث الشعراء في شعرهم اتجاهات ومذاهب فنية جديدة"² بإمكانها أن تكشف عن تبنيهم رؤى مذاهب وتيارات غربية، مع أنّ الشاعر العربي الحديث "كان باستطاعته أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يمزج فيها بين الثقافتين العربية والغربية مزجا تتجلى فيه عالمية الرؤيا وإنسانيتها"³ لكنّه قوّت عليه الفرصة، وحصر ثقافته في التراث العربي القديم، وتخلّى عن تطوير فنيات الشعر واهتم بالمضمون الجديد، والانغلاق في وجه التيارات التجديدية سببه الظروف السياسية التي تعانيها أكثر الدول العربية في العصر الحديث، كالجائر مثلا، فمن الظلم أن نطالب الشاعر الجزائري الحديث، وفي ظروفه المعروفة وثقافته المحاصرة، أن يتفاعل مع ثقافة الغرب المستعمر، نطالب دول عربية ظروفها مغايرة، ونلومها، فلو انفتح الشاعر الحديث، الذي لا تحكمه ظروف مثل ظروف الشاعر الجزائري، على تيارات التجديد ومذاهبه لاستطاع أن "يجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة"⁴ ولأوجد لمضمونه الحديث خطابا جديدا يتماشى معه.

¹ عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 139.

² أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 49.

³ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 32.

⁴ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 32.

الفصل الثاني

نقد المضمون الشعري في القصيدة الثورية الجزائرية الحديثة.

أولاً: الثورة كإيديولوجيا في الشعر الثوري الجزائري.

ثانياً: الثورة كموضوع في الإبداع الشعري.

- 1- أغراض الشعر الثوري الجزائري.
- 2- الغزل في الشعر الثوري الجزائري.
- 3- الرثاء في الشعر الثوري الجزائري.
- 4- المدح في الشعر الثوري الجزائري.
- 5- الطبيعة في الشعر الثوري الجزائري.

نقد المضمون الشعري في القصيدة الثورية الجزائرية الحديثة:

مر نقد الشعر الجزائري الحديث بمرحلة النقد التقليدي وفق قواعد ومعايير البلاغة العربية من شكله، ووفق مبدأ الأغراض الشعرية الذي كان تقليدا نقديا عربيا أصيلا، بحيث تصنف القصيدة الشعرية ضمن الغرض الذي تتناوله ووفق المسار التاريخي لهذا الغرض أو ذاك، بغض النظر عن الفترة الزمنية التي ظهرت فيها، إلا في حال المراحل التاريخية الكبرى التي سجلت تحولا في الذوق العام في تلقي الشعر؛ كما حدث في العصر العباسي الأول مع الشعراء الذين دعوا إلى مقاطعة البنية التقليدية للقصيدة العربية من حيث مطلعها ومن حيث موضوعاتها، كما عند أبي نواس مثلا. وقد سلك النقاد العرب في عصر الإحياء مسلك النقد العربي التقليدي ودعوا إلى ضرورة التمسك بالمعايير النقدية التي أسسها الرعيل الأول من النقاد العرب أمثال ابن طباطبا، الآمدي، قدامة بن جعفر وغيرهم، ومن أهم القضايا التي كانت محور نقاش علمي جاد قضية العلاقة بين الشكل والمضمون، فعلى الرغم من مقولة الجاحظ الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق" إلا أن النقد العربي القديم في جملته لم يهمل مسألة المضمون، وبالتالي أعطاهما النقد الحديث في الجزائر وغيرها من الدول العربية أهمية كبرى بوصفها خطابا يستجيب بقوة لثقافة العصر، تأسيسا على التقلبات التاريخية التي حدثت في العالم العربي، وبخاصة في الجزائر التي أرغمتها الظروف التاريخية القاسية للاستجابة للامشروطة للظروف المأساوية التي عاشها المجتمع الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي، ومن ثم كانت قضايا المضامين الشعرية محورا أساسيا لنقد الخطاب الشعري الجزائري الحديث؛ ومن أهم القضايا التي تناولها هذا النقد قضية الثورة بوصفها أبرز حدث في تاريخ الجزائر الحديثة، وهذا ما سأحاول أن أقيمه في هذا الفصل معترفة بأن محاولتي هنا هي قراءة فاحصة قدر الإمكان للخطاب النقدي الجزائري في هذا المجال، وسأخصّص هذا الفصل لتقييم الشعر الثوري بوصفه خطابا يدعو للتغيير، لما يتضمنه من حماس في الدعوة إلى النهوض والوقوف في وجه المستعمر، مما يعني أن مضمون

هذا الشعر في تلك المرحلة بالذات كان يهتم بالخطاب الموجّه للقارئ الجزائري، أكثر من اهتمامه بالمسائل الفنية كما رأيته في الفصول السابقة التي خصصتها لنقد شكل القصيدة الجزائرية الحديثة.

تمعنّ الشيخ صالح صورة الثورة الجزائرية في الشعر الثوري ووجدها ارتسمت بلامحها البارزة وحتى في جزئياتها الدقيقة¹ الأمر الذي يتكشف معه أنّ الشاعر الجزائري لم يكن بمعزل عن الواقع الاجتماعي وتبنى الحدث الثوري وحوله إلى قضية إبداعية شغلت كل مبدع وفنان، ويعتبر نقاد الشعر أنّ قضية البروز الصريح للثورة بلامحها وجزئياتها يدلّ على "تطلّع الشعراء نحو آفاق مرحلة الثورة التي فصلت عهد الإصلاح عنها"² فبداية التحضير للثورة يكون على يد الإبداع الذي يتبنى الفكرة الثورية ويسعى جاهداً، عن طريق الفن وليس الفكر، إلى ترسيخها في الأذهان وتحريض الشعوب المضطهدة وإبراز المبادئ الثورية التي تكون حتماً مخالفة للأوضاع السائدة، والعمل على ترغيب غالبية فئات المجتمع للقيام بتغيير الأوضاع، وهذا ليس بدعاً أبتدع مع الثورة الجزائرية؛ ف "تاريخ الثورات جميعاً، بغير استثناء، يبدأ بما نسميه مرحلة الارهاص الثوري في الفكر والأدب"³ ويسمى الأدب الذي يسبق مرحلة الثورة الأدب الإصلاحي على اعتبار أنّ الإصلاح مرحلة تسبق الثورة، ويكون الأدب الإرهاصي ثورة يقوم بها المبدعين والمفكرين ثم تأتي الثورة المسلحة التي يقوم بها الجنود والمجاهدون، وقد كان الشاعر الجزائري يدعُ إلى الثورة الوطنية من خلال شعره لأنّه يشعر بحاسة الفنان أنّ وطنه في حالة مخاض سيتولد عنه حدث قد يُغيّر مجرى حياته وحياة الأمة العربية⁴ وهو ملزم أن يساهم في ولادة هذا الحدث وأن يُهيّء الشعب الجزائري لمجابهته؛ فانطلاق الثورة الجزائرية "يبرهن

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 81-82.

²عبد جاسم الساعدي. الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة. -دراسة- منشورات التبیین/ الجاحظية، الجزائر 2002. ص: 151.

³عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ط2. دار المعارف، القاهرة. 1992. ص: 245.

⁴أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 69.

على أنّ مجتمعا جديدا قد وُلد على الأرض الجزائرية¹ يحوي فئات شعبية مختلفة عن الفئات التي رضخت للاستعمار وسابירתه وهو يماطل، وبالفعل أستوعب الشاعر الجزائري فكرة لا وجود لثورة ما "لم تسبقها طليعة فكرية وأدبية، تتكفل بتعبئة القوى المذخورة والطاقات الكامنة؛ فلا يمكن لأيّ ثورة أن يتحقق وجودها سياسيا دون أن تمر بمرحلة "الثورة الفكرية والتعبئة الوجدانية التي يقرّر التاريخ أنّها طليعة كل ثورة؛ فمن المستحيل أن تتم مرحلة التّحفز الثوري في ضمير الأمة بمعزل عن الفكر والفن"² فالمبدع فرد ينتمي إلى جماعة وهو ملزم بأن يُعبّر عن طموحات الجماعة التي ينتمي إليها، وأن يشارك في التعبئة الجماهيرية والتوعية للقيام بالثورة، والمتمعن في الشعر الجزائري الحديث يجده قد أرهص بالثورة وتكهن بها، بل ودعا إليها بصراحة في أغلب الأحيان ورمز إليها في بعض الأحيان الأخرى، وإنّه لمن أغرب وثبات الخيال في هذا الشعر، أن يتكهن حتى بمكان الثورة، وبانطلاقها من الجبال³ وهذا تأكيد على أنّ الثورة الجزائرية قد سُبقت بارهاصات شعرية يدعو فيها الشعراء أبناء الجزائر للنهوض والتحرر.

لقد وُفّق شعراء الثورة الجزائرية في تجسيد طموحات الشعب الجزائري، ذلك أنّ نظم الشعر الوطني والحماسي هو "تلبية للجمهور وتعبيرا عن الثورة المضطربة في نفسه"⁴ وقد كانت الحلول التي قدّمها الشاعر الثوري صائبة، وهذا أمر لا تحكمه الصدفة وإنّما لأنّ منطلقاتهم مؤسّسة، فالشاعر يعتمد على الوعي الواقع الذي يملكه الشعب الجزائري ويبني وعيه الممكن و"بهذه النماذج التي قيلت قبيل الثورة المسلحة استجاب الشعب الوفي لنداء الشعراء وحقق لهم حلمهم بتحرير الوطن من الأعداء

¹فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ترجمة ذوقان فرقوط. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1970. ص:16.

²أنظر: عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 254-255.

³عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 54.

⁴شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 54.

الظالمين"¹ وأبطل الشعر الثوري الجزائري فكرة أنّ الإبداع يصاحب الحدث ويكون مجرد سرد لأحداث الواقع، وتتغني عنه الفنية ويكون أقرب إلى التاريخ منه إلى الإبداع، وبالتالي تنتفي قضية الإرهاص الأدبي التي تُقر بها مختلف نظريات نقد الشعر، خاصة النظريات الحديثة التي أتاحت الفرصة للخيال الذي ينطلق من الواقع ليرجع إليه مقدّما الحلول لمشكلاته، وكلّما كان الخيال مؤسس نجاح الشعر في تحقيق دوره الذي أنيط به. ولقد وجّه الشيخ صالح دراسته النقدية للجانب الفني للشعر الثوري المتعلق بتشكيل الخطاب الشعري، الذي نقف عليه من خلال المستوى البنيوي الشكلي للنص؛ مخالفا الدراسات النقدية الجزائرية التي تتجه رأسا إلى الإيديولوجيا المعبر عنها في الشعر الثوري محاولة الوقوف على القضايا العامة، من خلال المضامين ذات الطابع الجماعي، ويعود هذا الموقف من نقاد الجزائر إلى اعتقادهم أنّ هذه النظرة قد تتناقض مع الشعر الثوري، وتتنافى مع الروح الوطنية"² فالناقد الجزائري الحديث تحكّمت فيه الشروط التاريخية وزمن التلقي؛ ففي تلك الفترة الزمنية كانت للثورة أبعادا مغايرة تماما للأبعاد التي يمتلكها الناقد الحالي عنها وعن مختلف الإيديولوجيات، وقد استدرك ناقدنا الأمر ونظر إلى الشعر الثوري الجزائري بمنظار مغاير عن نقاد جيل الثورة؛ إذ يرى أنّ التوجه النقدي للجانب الشكلي في الشعر يسهّل الوقوف على المعنى الدلالي للنص، لأنّ "رؤية الشاعر واتجاهه وموقفه لا تكتمل إلا بالشكل الفني، الذي صاغ فيه أفكاره وآراؤه"³ والنتائج المتوصل إليها من خلال تحليل المستوى الشكلي تشعّر القارئ بلذة القراءة وتمنحه "لذة الاكتشاف"⁴ للمضمون الشعري الذي يحوي إيديولوجيا تلفقها الشاعر وقام بتحويلها من مستواها الفكري إلى المستوى الفني. وكأنّ القارئ يُحس بنوع من الانتصار لذاته القارئة التي اعتمدت على الجانب الفني للوصول إلى قضايا فكرية إيديولوجية، مكّنته خبراته

¹ أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر. مجلة الثقافة. إصدارات وزارة الثقافة. السنة السادسة عشرة. العدد 95. سبتمبر، أكتوبر 1986. ص: 295.

² أنظر: محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 135.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 123.

⁴ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 10.

القرائية من تولي المهمة العكسية التي قام بها الشاعر؛ عملية الإبداع تتطلب من الشاعر أن يحوّل المستوى الفكري إلى مستوى فني، الشاعر ينتقل من الواقع إلى الفن ويسلم شعره إلى القارئ الذي ينتقل من داخل العمل الشعري ليصل إلى الواقع، ويحوّل المستوى الفني إلى مستوى فكري من خلال السياق الفني دون الخروج من النص، إذ "تترابط عناصر القصيدة من خلال الموقف الفكري الموحد"¹ الذي بإمكان الخطاب الشعري الوقوف عليه، وبالتالي لا داعي لتجاوز خطاب الشعر والتوجّه إلى مضمونه للوقوف على الموقف الفكري الإيديولوجي للشاعر.

الناقد الجزائري الشيخ صالح على وعي بالنظريات البنيوية لذلك لم يستعن بالعناصر الخارج نصية لفهم مضمون العمل الشعري، ولا عناه الشاعر ومقصدية خطابه الشعري، ولا حتى اعتمد على المجتمع في توضيح قضية الثورة، وإنما اعتمد على المعاينة المحايثة وركّز على البنيات الشكلية الداخلية للنص التي بإمكانها الوصول إلى تحليلات يرتضيها الناقد القارئ، إذ نفهم أنّ الدراسة التي قدمها ناقدنا تدخل ضمن التحليل البنيوي للنص الذي يعزل النص عن المؤثرات الخارجية ويكتفي بالبنيات الداخلية، كما يكشف لنا موقفه عن أهمية القراءة والقارئ في تجلية المعنى للخطاب الذي يتلقاه، وهي نظرة حداثية في النقد الجزائري تكشف عن إطلاع الناقد ووعيه بنظريات القراءة والتلقي وفاعلية القارئ واستجابته الجمالية للعمل المقروء، التي تتأتى له من خلال ربط العمل الشعري بشكله ومضمونه؛ إذ تُحيلنا لذة الاكتشاف عند ناقدنا على فكرة لذة القراءة ولذة النص عند بارت **Barth** وفعل القراءة عند **Iser** التي نادى بها الفكر النقدي الأوربي المعاصر، الأمر الذي يتطلب معاينة قضايا نقد الشعر عند الناقد الجزائري وتقييمها في ضوء قضايا نقد الخطاب الشعري. قضية الشكل والمضمون أولى القضايا النقدية التي أثارها الناقد، ويبدو أنّه يثيرها من منظور النقد البنيوي الشكلي ونظريات القراءة والتلقي وموقفهما من القضية وتداخلهما وتضافرهما من أجل إعطاء الدلالة والمعنى للعمل الشعري؛ إذ تكشف آراء الناقد عن نظريته الحداثية في النقد وخصّ ممارسته النقدية للشعر الثوري حتى يتمكن

¹ عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 126.

من الوقوف على أهم قضية من قضايا المجتمع الجزائري، التي التزم الشاعر الجزائري بها، واهتم الناقد باستخراج مضامين الثورة انطلاقاً من معاينة المستوى الشكلي، "إذ بالرغم من أن الدراسة فنية إلا أنه لا يمكن فصل المضمون عن الجانب الفني إلا نظرياً، فبينهما علاقة تفاعل جدلية تجعل تقديم أرضية مضمونية لأي دراسة فنية أمراً لازماً"¹ فناقداً على وعي بنظريات النص خاصة الشكلانية التي تستعين بالخطاب لتجلية المضمون، ومن ثمّ تحقيق شعرية الخطاب الشعري من خلال مباشرته بآليات إجرائية هي من صميم الشعر؛ نظراً للاستعانة ببنيات الخطاب الشعري التي ستعود بالفائدة على الشعر، باعتباره خطاباً، خلافاً للنظريات السياقية التي تسعى إلى تحقيق علميتها على حساب الأدب والشعر وبنيتيها الفنية التي تحقق الجمالية؛ فـ"دراسة الشعر من جانب المضمون وحده، لن يقدم لنا التصور الكامل للعمل الشعري، كما أنّ تناوله من زاويته الفنية وحدها لن يكون معياراً صحيحاً لتقييم هذا الشعر ووضعه في مكانته اللائقة، وبتناوله من هذين الجانبين المتكاملين تتصف النظرة إليه بالدقة والشمول"² إذ يعتقد بعض الدارسين أنّ الاهتمام بالجانب الفني الشكلي في الشعر تحقير له، يُغيّب دلالاته ويحول دون الوقوف على الإيديولوجيا المعبر عنها، غير أنّ الضرر الذي يلحقه النقد الشكلي هيّن مقارنة بضرر النقد الإيديولوجي؛ فالنقد الشكلي يستعين بآليات فنية تُشكّل بنيات النص، وتتفاعل لتشكّل بنية كلية دالة، في حين أنّ النقد الإيديولوجي يستعين بآليات خارج

¹ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 10.

• ثَمَن بيلنسكي العنصر الفكري في الفن كثيراً، وشبه الفن بلا فكرة بالإنسان بلا روح. ونفى أن يكون الفن مسرحاً للصور الجمالية دون هدف. وكان الناقد يُلح على الطبيعة الاجتماعية والمهام الاجتماعية للفن. فالفن لا يولد خارج الحياة الواقعية، وهو تحليل للمجتمع، من هنا جاءت معادلته النقدية ذات حدين: النقد التاريخي يكمل الجمالي والعكس صحيح، ولا غنى لأحدهما عن الآخر. انظر: نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ط4. دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا-اللاذقية- 2005. ص: 34. انظر أيضاً سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن. ترجمة عبد المنعم مجاهد وبجي هويدي. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 1981. ص: 7. انظر أيضاً غريغو ريفيتش بيلنسكي. الممارسة النقدية. سلسلة النقد الأدبي. ترجمة فؤاد المرعي/ مالك صفور. ط1. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت. 1982. ص: 23-24.

² أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 6.

نسق النص ويقوم الناقد بإسقاطات بناء على السياق الخارجي للنص، ويرى نقاد الشعر في الجزائر ضرورة دراسة الشعر الثوري من جانبي الشكل والمضمون واعتبارهما بنيتين متكاملتين في الدراسة النقدية، فقد يؤدي الفصل بينهما أثناء الممارسة إلى إعطاء صورة غير حقيقية وأحكام نقدية ينقصها التحديد الدقيق والشمولية، ومن ثم تكون رؤية نقدية ناقصة لا يمكن لها أن تساير النظرية النقدية المتكاملة فـ "النظرة الأحادية تتنافى وطبيعة الفن، لأنّ العمل الفني من حيث هو كل، إنّما يتحقق من خلال التداخل والتجاذب بين الشكل والمضمون، فليست هناك قيمة حقيقية لعمل فني لا تتمثل فيه علاقة التأثير المتبادل بين شكله ومضمونه"¹، ولقد عالج الشاعر الجزائري قضية الثورة التحريرية وحولها إلى قضيته لما نقلها من قضية فكرية اجتماعية إلى قضية فنية انعكست في المستوى الشكلي، الذي طوّعه الشاعر لخدمة المضمون الثوري، وركّز جهده من أجل إعطاء تجربة شعرية متكاملة في مستواها الفني والإيديولوجي تتكشف من خلال "المضامين وطرق المعالجة ووجوه الصياغة"² فالمتصفح للشعر الثوري الجزائري يقف على مدى تظافر بنيات الشعر وتكاملها من أجل تحقيق الموضوع الثوري، ومع كل بنية أو آلية ينعكس المضمون ويتجلى وما على الناقد إلا أن يترجم الآلية إلى لغة الثورة، واضعا في اعتباره أنّ الشاعر الجزائري على وعي وإدراك لفاعلية الأداة الفنية وقدرتها على التحوير والتحويل لما هو فكري وإدراجه عالم الفن باستعماله اللغة الفنية، وهذا ما يكشف عنه شعره الذي عالج من خلاله قضية فكرية تُمثّلها الثورة، ونجح في إعطائها بعدا فنيا من خلال ربطها بالجانب النفسي والشعوري الذي تكشف عنه اللغة، وقد وقف الشيخ صالح من خلال معابنته للشعر الثوري الجزائري على صورة واضحة المعالم دقيقة الملامح للثورة الجزائرية، ورآها ضرورة حتمية طبيعية، على اعتبار أنّ لكل حركة اجتماعية أو سياسية منظور محدّد تتدرج في إطاره"³ ولن تجد منظورا أحسن من الشعر تتخذة إطارا لها ويُسهّم في دفع التيار الثوري، وخاصة الشعر الذي يُعتبر

¹ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 127.

² أنظر: محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 92.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 81.

بمثابة "أداة لبث المفاهيم وتقوية المرتكزات"¹ وقد أثبت منذ القديم أنّه "أداة فعالة من أدوات المقاومة التي تستخدمها الشعوب ضد أعدائها في أي عصر من العصور، وهو سلاح خطير يرهبه الأعداء ويحسبون له حسابه"² ولن تستطيع أي أداة إيصال البعد الفكري مثل الأداة الإبداعية. ويمكن اعتبار وجهة نظر الشيخ صالح فيما يتعلق بقضية فصل الشكل عن المضمون في الدراسة النقدية إلّا نظرياً، أنّه يتبنى التجديد الشعري التي نادت به النظرية الرومنسية ذلك أنّ "الرومانتيكيين يتجهون إلى القول بوحدة الشكل والمضمون"³ إذ يحقق الشاعر بعدم الفصل بينهما القيمة الفنية التي تتطلب لكي تتحقق، الاهتمام بشكل ومضمون العمل الشعري، مع التمتع بكثير من الحرية والتجديد، لذلك ربط النقاد الجزائريين بين "الحرية الفنية والتجديد"⁴ التي نادت بها الرومنسية وطالبت بها أوضاع المجتمع الجزائري وحتمتها قضية الثورة، التي تتطلب معالجتها الفنية الكثير من الحرية في التناول وتكييف الجانب الفني للمضمون الثوري، ويؤكد نقاد الشعر الحديث في الجزائر أنّ الشعر الثوري استثمر الفكر التجديدي ومزج بين "الرومانسية والثورية"⁵ على اعتبار أنّها نادت بالخيال من أجل الرجوع إلى الواقع، وجاءت كرد فعل على السلبية المثالية التي نادت بالهروب منه واعتبرت الخيال تزييف للحقائق، ومن ثمّ نفت الشعر العاطفي الذي يتغنى بالذات الإنسانية في حالاتها المختلفة، ففي "طبيعة الرومنسية ثورة وسخط وانطلاق"⁶ وتحرّر من القيود التي تكبل الذات وتمنعها من التعبير عن ذاتها، والتوجه الفني للشاعر هو الذي أضفى على الشعر صفة الثورية وليس المضمون الثوري، وما لجوء

¹ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830-1990. ط1. مطبعة الأمنية، الرباط. 1997. ص: 267.

² زكريا صيام. شعر محمد العيد آل خليفة بين فلسفة الإصلاح وروح الثورة. مجلة الثقافة. تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر. السنة الخامسة عشرة. العدد 86. مارس-أبريل 1985. ص: 151.

³ عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغاية. الجزائر، 1990. ص: 86.

⁴ المرجع نفسه، ص: 117.

⁵ عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. ص: 52.

⁶ عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 29.

الشاعر الجزائري إلى الرومنسية في شعره الثوري إلا دليل على وعيه أنّ الرومنسية منذ ظهورها ثورة على كل ما هو ضد الذات، ومن ثم استطاع تكييف موقفه الفكري الثوري مع المذهب الأدبي الرومنسي، ومختلف نقادنا على وعي بأنّ الموقف الفكري للشاعر يتحكّم في توجهه الشعري؛ إذ استوجب الفكر الإصلاحي ظهور الفكر الثوري، ويُعتبر "التيار الرومنسي المتمرد امتداد لتيار الانبعاث الإصلاحي، الذي عمل على إخراج الشعر من منابر الوعظ والارشاد إلى العاطفة وحديث النفس المسكونة بهاجس الثورة والتمرد"¹ كما نادى بها الفكر الرومنسي، الأمر الذي أدى بالشاعر الجزائري إلى الخروج عن الكثير من البنيات الخطابية للشعر إذ وجد في الرومنسية آلية فنية لاستيعابه؛ لأنّ النزعة الثورية التمردية انبثقت عن الفكر الرومانسي² في حين الكثير يرى أنّ الرومنسية تحاول قطع الصلة بين الذات والواقع، ويكشف وعي الشاعر الجزائري بحقيقة الشعر الرومنسي وتوظيفه لتولي مهمة ايجاد الحلول لقضية شعبه المصيرية عن انفتاح النقد الجزائري على مذاهب الأدب الغربية، واستثمار آلياتها وتكييفها مع آمال وطموحات الشعب الجزائري رغم انحصار ثقافته ومضايقات المستعمر الفرنسي، ومع ذلك وصل للنقاد الجزائري أصداء التجديد واستطاع استيعابها.

تحدث ركيبي عن الحرية الفنية وأعطى للشاعر الحق في تناول الموضوع الذي تتفعل له نفسه وتتجاوب معه أحاسيسه ومشاعره، ولكن ليس من حقه أن ينسى أو يغمض عينيه عن أشياء عاشها الشعب ولن تمحي من ذاكرة الزمن³ ولكن مادام الشاعر يهتم بالموضوع الذي يُحرّك مشاعره أكيد سيخدم موضوعه الذوات الأخرى باعتباره ذاتا، وفردا داخل جماعة إنسانية، وبالتالي مستحيل أن تهدأ مشاعره عن قضية مصيرية لأمته أو للجماعة التي ينتمي إليها؛ فالحرية الفنية التي نادى بها الفكر الرومنسي فجّرت عواطف الشاعر الجزائري "نغما شجيا يتغنى بآمال الإنسان

¹أنظر: عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. ص: 166.

²أنظر: المرجع نفسه، ص: 53.

³عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 69-70.

ويعبر عن آلامه وأحلامه، عن همومه وحاضره ومصيره¹ والحرية بهذا لا تتعلق بالحرية في الصياغة والتشكيل وفي المعالجة وطرق المواضيع الإنسانية التي تمنح الشعر نوعاً من الفريدة والصمود أمام الزمن، فتكون الحرية بهذا المعنى مطية للالتزام الشاعر لأنه يختار موضوعه دون تدخل عنصر جبري الزامي في التناول؛ لأنّ "النص الشعري، مهما كان موضوعه، تخلّده قيمته الفنية شكلاً ومضموناً"² إذا تسنى للشاعر ذلك، أما إذا كان الخلود يتحقق على إحدى المستويين فالمستوى الشكلي أولى؛ لأنّ "عنصر الخلود في الفن ليس يكمن في طبيعة الموضوع بقدر ما يكمن في طريقة تناوله وفنية التعبير عنه"³ وهذا يكشف عن توجّه نقد الشعر في الجزائر الذي تبني المذهب التجديدي متمثلاً في الرومنسية التي أعلنت من قيمة الشعر وأقرت بأنّ جهد الأديب يتجلى في خطاب الشكل، لأنّ المضمون باعتباره حدث واقعي موجود، لكن قوة خيال الشاعر هي التي تجعله وكأنّه موضوع جديد، لأنّ التيار التجديدي أعطى للشاعر الحرية الفنية لمعالجة موضوعه بالأداة الفنية التي يراها مناسبة، وبهذا تكون "الحرية شرط أساسي من شروط الازدهار الفكري والأدبي والفني، لما توفره للإنسان من آفاق رحبة للتفكير والتعبير"⁴ فهي عامل فعّال للشاعر، إذا حصل عليها حقّق الصديق الفني الذي يطلبه النقد الرومنسي. وتتحكم في الحرية مختلف الظروف الحاصلة في المجتمع، الأمر الذي حال دون أن يتمتع بها الشاعر والأديب الجزائري والتي أرجعها النقد للظروف الاجتماعية والسياسية الخانقة، التي كان الشعب الجزائري يرزخ تحت نيرها وكانت السبب المباشر في إضعاف النهضة الأدبية الجزائرية فجاءت نهضة غير كاملة وغير شاملة⁵ فلو تمتع شعراء الجزائر بنوع من الحرية الفنية لأفرزت تجاربهم إنتاجاً شعرياً أعطى دفعة قوية لنهضة الشعر في الجزائر شملت مختلف الجوانب، لكنها جاءت نهضة جزئية ناقصة، سببها غياب

¹أنظر: عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 117.

²أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 6.

³عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 102.

⁴عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 117.

⁵عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 117.

الحرية التي غيّبت وأجلّت الكثير من القضايا النقدية كقضية الصدق الفني والتجديد ووظيفة الشعر وقضية الالتزام، التي وإن كان للنقد الجزائري وعي بها وبفاعليتها بقيت آراء سطحية حالت دون تناولها بجدية، مما يصعب معه بلورة نظرية نقدية للشعر الجزائرية تسائر الحركة النقدية والتي ينشدها ركيبي؛ حيث "يريد شيئاً من التخصص لدى شعراء الجزائر، وشيئاً آخر من الشمول يبتعد به عن هذا التشابه في الموضوع والأغراض التي يدور حولها شعراؤنا ويضربون عليها في وتيرة واحدة، ونغمة واحدة"¹ يريد أن يعالج شعراء الجزائر قضية الثورة الجزائرية بآليات فنية مختلفة، فناقداً يدرك جيداً أنه ومع ما نادى به الرومنسية من حرية يمكن أن "نتخلص من تكرار البنيات الفنية للموضوع الواحد عند كل الشعراء، ويحدث هذا لو نعرف كيف نستغل ثورة التحرير الجزائرية وكيف نستفيد من تقاليدها لاستخدامها في استمرار الدفع الثوري في الحركة الأدبية حتى يظل الإبداع الفكري والأدبي صورة صادقة لطموحات ومعاناة الشعب الجزائري"² والدفع الثوري والتمرد على التقاليد الشعرية هو ما دعت إليه الحركة الرومنسية، فأراد نقاد الشعر في الجزائر أن يُستتب الفكر الثوري بثورة أدبية فنية حتى يتماشى المضمون الثوري مع الأداة الفنية الذاتية لكل شاعر، التي تمكنه من معالجة موضوع الثورة بطريقته الخاصة، ويكون لكل شاعر أداة بدل إشتراكه فيها مع بقية الشعراء. وقد تمحورت معظم آراء نقاد الشعر في الجزائر "حول موضوعي الحرية والتجديد، وهما موضوعان يكمل بعضهما البعض، والاهتمام بهذا المجال قد مثّل سعياً واضحاً لتمكين الأدباء من تحسين أدواتهم الفنية، وارتداد آفاق جديدة للخروج من دائرة المحاكاة والتقليد"³ مما يكشف عن توجههم النقدي ومحاولة استثمارهم لآليات النقد الحديث، ومن ثمّ مساهمة الحركة النقدية في الغرب، فقد حاول النقد الجزائري معالجة قضايا نقدية معاصرة تسائر الظروف الاجتماعية والسياسية في الجزائر والتي انعكست على الشعر الجزائري انعكاس واضح، تُمكن الشاعر من إمتلاك أدوات فنية جديدة تُسهّل عليه تناول

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 70.

² محمد الأخضر عبد القادر السائحي. مفهوم الثورة والتحرر عند محمد العيد. مجلة الثقافة. ص: 82.

³ أنظر: عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 118.

المضمون الثوري ويتخلّى عن مختلف الآليات الفنية التي أدخلته في بوتقة المحاكاة والتبعية، فالشعر الحديث "من ناحية الموضوع أخذ يبحث عن قضايا جديدة ليجرّب حظه فيها، وبدت نظريته أكثر شمولاً واتساعاً؛ إذ بدأ يربط بين التجربة الذاتية والتجربة الشعبية ثم التجربة الإنسانية"¹ والشعر الجزائري الحديث من خلال معالجته قضية الثورة الجزائرية أعطى أبعاداً لتجربته الشعرية التي نجحت في تقديم نموذجاً إنسانياً بعدما كانت نموذج للذات الجزائرية؛ فقد "كانت ثورة الشعب الجزائري تتوجها للآلام التي كابدها الشعب الجزائري"² ثم استحالت تتوجها للآلام الإنسانية، لأنّها حرب "خاضها شعب لتحطيم الطغيان الاستعماري"³ بكل أشكاله وفي أي زمان ومكان، وفي هذا تأكيد على أنّ "معركة الشعب الجزائري ليست معركة وحده، ولا هي معركة الوطن العربي في الشمال الغربي الإفريقي فحسب، وإنّما هي معركة العالم الثالث كله، معركة الشعوب المستعبدة المنهوبة ضد أعدائها من المستعمرين المستغلين، معركة التاريخ لكي يشق طريقه الحتمي إلى الأمام"⁴ فالشاعر الجزائري "صوّر الحياة النائرة في الجزائر وتغنّى بغد أفضل تسوده الحرية، ويُتاح فيه للإنسانية أن تفتح على الخير والسلام"⁵ ومثلما نجحت الثورة الجزائرية في تقديم النموذج الإنساني نجح الشعر الثوري الجزائري في تقديم النموذج الفني للشعر الثوري، من خلال تكيف بنيات القصيدة التقليدية وأغراضها الشعرية بما يناسب موضوعه الثوري، فقد كان شعراؤنا "مرتبطين بالنموذج القديم - وليس الجيد منه دائماً - يفتقونه ويحتذونه"⁶ ويحاولوا استلهاً أغراض الشعرية التقليدية للتعبير عن موضوعهم الجديد، فلم يكن هدفهم خلق الشكل الفني المتمايز لذلك قلدوا، وليس محاولة منهم لارتداد آفاق بنيوية جديدة لموضوع جديد تمثّله الثورة، فقصائد الشعر الثوري الجزائري "تعد على

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

² عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ص: 63.

³ فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 11.

⁴ حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 18.

⁵ عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ص: 110.

⁶ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 613.

الأصابع، ونحن في أشد الحاجة إلى مثلها؛ لأنها هي وحدها تبرز حقيقة ثورتنا، كثرة إنسانية تهدف إلى تحرير الإنسان في الجزائر، وفي غير الجزائر، وتعطي صورة متكاملة شاملة لكل أفراد الشعب وطبقاته، وتبرز ملامح مجتمعنا الجديد الذي يؤمن بالحق والخير والجمال وبالحرية¹ لكنها لم تنجح في إعطاء النموذج الفني للشعر الثوري، لأن شعراء الثورة الجزائرية حالهم حال شعراء الثورة في أقطار عربية أخرى "غير قادرين على إبداع شعر متميز، واكتفوا بأن عالجوه في نطاق نمطية محصورة في موضوعات محدّدة وقوالب شكلية قصارى همهم فيها أن تنقاد لهم اللغة وينضبط إيقاع الوزن والقافية واللغة والبنية"² دون البحث عن شكل فني مختلف، فلو حدث وسمحت الشروط الثقافية والتاريخية للشاعر الثوري الجزائري لأوجد لموضوعه الجديد شكلا فنيا متميزا، لكنه اكتفى بالتقليد واستلهم النموذج الفني القديم.

يعي الشيخ صالح أن تنوع الأداة الفنية يساعد على استتطاق المضمون وتنوع طرق معالجته، وأنّ الفكرة لا تكتسب قيمتها إلاّ عند دخولها المستوى الفني، الذي بإمكانه أن يتجدد عندما يعالج قضية إنسانية؛ فقد أسهمت الثورة في بلورة الشعر وساعدت على استحداث عناصر جديدة له، سواء ما تعلق بالبنية الخطابية أو التكوينية، فقد "وجد فيها الشعراء مجالا للتجديد سواء في الموضوع أو المضمون أو الشكل"³ إذ يُحاول الشعراء من خلال تقليدهم للقدّامي أن "يُعبّروا عن العصر، ومن خلال رؤية تُعطي شعرهم بعض الملامح المميزة، في إطار البيئة والواقع"⁴ واعتبر ركيبي تجارب الشعر الثوري الجزائري مع قلنتها مساهمة في دعم الأدب العربي الثوري الحديث⁵ خاصة من ناحية المضمون المرتبط بالواقع، فمع قيام الثورة التحريرية "أصبح الموضوع الذي تدور حوله جميع أعمال الشعراء هو حرب التحرير

¹ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 71.

² عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر ص: 613.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 5.

⁴ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 621.

⁵ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

ومقاومة المستعمر، رفضا للاستغلال والتسلط¹ وهي موضوعات نجح شعراؤنا في استيعابها والتعبير عنها، لكن "لم يُتَح لها أن تتبلور في أشكال متطورة"² كل ما يميزها بعض الملامح التي وُفّق الشاعر الثوري في تكييفها مع ما يمتلكه من فنيات قلّد فيها الشعراء القدامى، ومع ذلك استطاع تحويل ما يعتَمِل في الواقع إلى شعر، كشف عن التزام شعراء الجزائر؛ الأمر الذي أدى بنقاد الشعر في الجزائر إلى الاهتمام بقضية نقدية حديثة، وهي رسالة الشاعر التي تطالبه بـ "الاضطلاع بأعباء الرسالة الفنية، وبدا واضحا أن الاهتمام بالمضمون، لدى الأدباء والنقاد الجزائريين، كان أوضح وأكبر من الاهتمام بالشكل الفني"³ لأنّ قضية الثورة قضية مصير الشعب الجزائري، والشاعر حتمّ عليه التزامه معالجتها والتعريف بها وتقديم الحلول لها، دون إعطاء أهمية كبيرة للخطاب الي الذي اكتفى فيه بشكل القصيدة العمودية دون بذل جهد في استيعاب الفكر التجديدي، الأمر الذي غيّب قضايا الشعر الثوري وبنياته الفنية التي لم يعالجها النقد الجزائري المهمّ بالشعر الثوري، وبالتالي "يتساقط كل نقد للشعر يقوم على أساس ايديولوجي صرف، كما يتساقط كل نقد جمالي صرف"⁴ وانحياز نقاد الشعر الحديث في الجزائر إلى المضمون الثوري على حساب خطابه حال دون مسايرته لنظريات نقد الشعر الحديث مما صعب موقعه ضمن نظريات الشعر، فهناك فنيات يمكن الوقوف عليها في الشعر الثوري وتكشف لنا عن الجهد الإبداعي للشاعر، لكن النقد أهملها أو غيّبها اهتماما منه بالمضمون الشعري، أو ربّما تأثره بالواقعية الإشتراكية التي أولت اهتمامها للايديولوجيا المعبر عنها في العمل الفني؛ الأمر الذي يكشف أنّ الناقد الجزائري على وعي وإدراك لمختلف نظريات النقد الحديثة؛ فـ "النقاد الجزائريين لم يكونوا منغلقيين على أنفس فقد أفادوا من البيئة العربية، كما أفادوا من البيئة الأوروبية، وقد انعكس ذلك بوضوح في كتاباتهم"⁵

¹ أنظر: عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ص: 63.

² عباس الجزائري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 621.

³ عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 145-146.

⁴ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 127.

⁵ عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 146.

إفادات متفاوتة، لكنّها لا تكشف عن الاستثمار الكلي لحركات تجديد الشعر، ومع ذلك استطاع الشاعر الجزائري أن يلتزم بقضية شعبه المصيرية وطوّع الأداة الفنية لأجلها وأفرز إبداع شعري جزائري يحمل آمال وطموحات الشعب.

أقرت مختلف نظريات النقد الحديث أنّ مهمة حمل الإبداع للايديولوجيا لا تلقى على عاتق المضمون وحده، بل حتى الخطاب يحمل ايديولوجيا ما، إذ توصّل النقد السوسيولوجي كما تُمثّله البنيوية التكوينية إلى أنّ شكل العمل الأدبي يحمل ايديولوجيا مثلما يحملها المضمون، وتبادر القصيدة في الجزائر "إلى التأثير الفعّال على الخط الشعري الحديث، وذلك بالارتفاع مضمونا وشكلا إلى ما تتطلبه التجربة الجزائرية؛ أي تحاول أن تغوص في أغوار الواقع الاجتماعي وتصور التناقض الكامن فيه، في صياغة فنية تختلف من شاعر إلى آخر، وتجسّد الوعي الكلي والميزان الفكري لدى الشاعر الجزائري"¹ الذي رغم معاناته وظروفه المختلفة التي ولّدها الاستعمار وثقافته المحاصرة، تمكّن من الإطلاع على مختلف التيارات والمذاهب الأدبية وتأثر بها وحاول استثمارها في كتاباته، وإن كانت استثمارات متباينة من شاعر إلى آخر، لكنه أدى بها رسالته الملقاة على عاتقه وكشف شعره الثوري عن التزامه الواعي والصادق بقضية وطنه. ومختلف نقاد الشعر في الجزائر يؤكدون أنّ شعراءنا تفاعلوا مع "محيطهم الاجتماعي والنضالي، وعبروا عن قضايا مختلفة؛ فعكس الشعر همومهم، وهموم وطنهم بأشكال مختلفة، لكنها جميعها حملت الحس الوطني القومي الثوري"² فالموضوع موجود هو الثورة الجزائرية على الاستعمار الفرنسي، ما بذل فيه الشاعر جهدا هو الجانب الفني، وبالتالي لم تُعالج القضية بآلية فنية واحدة، مما يكشف عن التوجه الرومنسي لشعراء الثورة على اعتبار أنّ الرومنسية طالبت أن يكون لكل شاعر أدواته الفنية التي يُعبّر بها، دون أن ننسى طريقة معالجة موضوع الثورة من قبل الشعراء الذين تعاملوا معها لا باعتبارها قضية

¹ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 39.

² عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 80.

"مرتبطة بشعر يتناول مستحدثات بأسلوب تقليدي، أو يتعرض لأشياء قديمة بصياغة جديدة، ولكنها تكمن في الوعي والرؤية والتجاوب والمعاناة والتعبير التلقائي غير المفتعل ولا المقتبس، ذلكم التعبير الذي يُنم عن حضور الشاعر ومعايشته لحظات وجوده وعصره بفعالية وإيجاب"¹ حيث تكشف طريقة التناول وما فيها من تلقائية ومعاناة ومعايشة للواقع عن التوجه الرومنسي للشعر الثوري؛ إذ يقف المتصفح للشعر الجزائري الحديث على ما أحدثه الشعر الثوري من تمرد وثورة على النهج التقليدي في الأدب الجزائري"² فرضه المضمون الثوري الذي اتخذ الشاعر كموضوع شعري، كما يكشف عنه تأثيره الواضح بالنهج الرومنسي الناهض على النهج الكلاسيكي في الشعر؛ ولقد وصف الكثير من النقاد "التوجه الرومنسي بالثائر، لأنه مفجر لطاقات العاطفة وسبحات الخيال الوجداني المجنح"³ ذلك أن الخيال كما قال به كولريديج يعتمد على مدركات الواقع ومما يعني أن الخيال في الشعر الثوري يقوم على وعي واقع أساسه الفكر الثوري لذلك يُجسّد الطموحات ويُمثّل الوعي الممكن الذي يطمح إليه الشعب الجزائري، ويُرجع الكثير من النقاد التجديد الذي نقف عليه في الشعر الثوري، إلى تأثير الشاعر الجزائري بالاتجاه الرومنسي، إلا أن خرفي يرجع الرومنسية في الشعر الثوري إلى الجانب النفسي للشاعر الجزائري ومعاناته الداخلية، فرومنسيته "تابعة من المأساة قبل أن تكون صدى لمذهب أدبي"⁴ مما يستبعد اطلاع الشاعر الجزائري على مختلف التيارات الأوروبية وتأثره بها، في حين من الباحثين من وقف على آراء النقاد الجزائريين ووجدها "تتطوي على إعجاب واضح بالاتجاه الرومانتيكي، وتستلهم الكثير من مبادئه"⁵ من بينها قضية الشكل والمضمون وعدم الفصل بينهما والحرية الفنية، وقد مهدت الرومنسية لمختلف القضايا وجاءت الاشتراكية لتتبعها؛ إذ نجد مختلف المناهج والنظريات النقدية الحديثة لا تفصل الشكل

¹ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 626.

² أنظر: عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 91.

³ أنظر: عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. ص: 165.

⁴ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 110.

⁵ عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 98.

عن المضمون، إذ حتى الأشكال تحمل إيديولوجيا معينة، ومن الاستحالة تفرغ الأدب من الفكر حتى وإن كان خطاب الشعر "منعزلا عن مضمونه على قدر الامكان هو في ذاته فكر إذ حتى في الفنون التجريدية نتلقى فكرا"¹ ونقف على الفكرة التي يحملها العمل الأدبي عن طريق المضمون الذي له "الفصل في كل شيء، في الأدب وفي سواه"² فبإمكان المضمون أن يوقع الأدب والأديب ضمن مذهب أدبي لتوافق المضمون باعتباره إيديولوجيا، مع التيار الفكري الذي اتخذه هذا المذهب خلفية له، فالأدب الإشتراكي بالرغم من اهتمامه الواضح بالإيديولوجيا المعبر عنها في العمل الأدبي إلا أنه اهتم بالجانب الفني، وقد لقي تشكيل المضمون الإيديولوجي اهتماما عند شعراء الواقعية الإشتراكية على أساس أنه "يُعمّق المضمون ويزيده إضاءة، على عكس الآخرين الذي يمتص الشكل لديهم المضمون"³ إذ يهتم شعراء مدرسة الفن للفن بالجانب الفني دون أدنى عناية بالمضمون، وبالتالي يمتص الهيكل الفني مضمون الإبداع، ومن هنا يكون الأدب الذي يحمل إيديولوجيا أعظم الآداب لأنه يحمل نزعة إنسانية، لكنها تحتاج أيضا للصياغة الفنية، وبهذا تجعل "الرؤية الفكرية من الشعر شعرا اشتراكيا، ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعرا رومانسيا، مع اختلاف مظهري؛ هو أن الرومنسية تلج على ذات الفرد، بينما هذا التيار يلج على وجدان المجتمع"⁴ فالرومنسية بإلحاحها على ذات الفرد فتحت الآفاق أمام المجتمع لأنه مشكل من مجموعة أفراد، فما الأدب الواقعي إلا امتدادا للأدب الرومنسي، لأن ما بدأته الرومنسية أتمته الواقعية.

من منظور نقاد الشعر في الجزائر "الشكل يمتص المضمون"⁵ فما مدى مصداقية هذه الفكرة على الشعر الثوري الجزائري؟ هل ضعف المضمون أدى إلى

¹ مجموعة من النقاد. المرأة والخرطة. ترجمة سهيل نجم. ط1. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق. 2001. ص: 6.

² نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 45.

³ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 39.

⁴ غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟ ط2 منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت. 1978. ص: 27.

⁵ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 39.

سلطة الشكل؟ الكل يدرك أنّ الثورة كفكرة وكمضمون لعمل إبداعي تحمل في طياتها كل معاني القوة والتحدي والسلطة، أو لأنّ الشاعر الجزائري الحديث عبّر عن أيديولوجية الثورة الجزائرية الحديثة بالاستعانة بالشكل العمودي على اعتبار أنّه بنية تقليدية. يمكن القول أنّ الشعر الثوري "قديمًا وجديدًا في وقت واحد، قديمًا بشكله جديدًا بمضمونه"¹ ولقد استطاع الشاعر الجزائري الحديث أن يُعبّر عن طموحات الشعب الجزائري وساير شعره القضية المصيرية لهذا الشعب، دون أن يحتاج إلى استحداث بنية فنية لخطابه الشعري المتمثل في الثورة، مما يعني أنّ شاعر الثورة على وعي بأنّ وظيفة الشكل تنحصر في "الإعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة تشرح وتساعد على إبراز الاحساس الجمالي للقطعة الأدبية أو الفنية، بغية توضيح حقائق الحياة وحقيقة الأحاسيس والمشاعر"² تجاه الحدث الواقعي؛ فالشاعر يستمد موضوعاته من واقعه الاجتماعي، وبالتالي فالواقعية في الشعر الثوري الجزائري هي "أكثر إنصافًا لشعر تفانى في قضية شعبه"³ الأمر الذي يكشف عن وعي الشاعر وحسن اختياره لنهج الواقعية الاشتراكية في معالجة شعره الثوري، فاكتمب بذلك تناول صفة الشاعر الواقعي بسبب ميله "إلى القضايا الجماهيرية، التي تهم الإنسان العربي بصورة عامة، والعربي الجزائري خاصة"⁴ وهي قضية الثورة المصيرية التي تناولتها الأدب العالمية وحققت النجاح والنهضة في جميع المستويات، وغدت التجارب الشعرية التي تناولت الثورة خالدة لقيمتها الإنسانية التي يحملها المضمون وكذلك للصياغة الفنية لهذه النزعة.

يدرك الناقد الجزائري أنّ أولية التناول في التحليل والنقد تكون للمضمون لاستخراج الإيديولوجيا المعبر عنها في العمل الإبداعي، ثم يأتي التناول للجانب الشكلي الجمالي في المرحلة التالية بعد الوصول إلى المعنى الإيديولوجي، لأنّ "كل دراسة أدبية رائدة تتجه عادة إلى الأفكار والمضامين، ثم يكون دور الدراسات اللاحقة

¹ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 25.

² كمال عيد. فلسفة الأدب والفن. ص: 178. نقله عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 86.

³ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 110.

⁴ أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 74.

النظر إلى القيم الجمالية والفنية¹ وتقديم المضمون على الشكل في التناول النقدي تعتبر مرحلة أولية يتبعها التناول الجمالي؛ وهذا ما يعرف بالنقد الإيديولوجي الجمالي الذي قالت به نظرية الانعكاس ذات الخلفية الماركسية والنقد الجدلي، إذ يلجأ الناقد بمجرد فهم واستخراج الإيديولوجيا المعبر عنها في العمل الإبداعي إلى ترجمة اللغة الفنية إلى لغة تقترب أو تساوي الإيديولوجيا المعكوسة في العمل المراد تحليله وتقييمه؛ لأنّ المضمون هو "التعبير عن مشاعر الناس وأفكارهم وعواطفهم بالصور"² وليست الصورة وحدها الحامل لأفكار الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر ويعبر عن ألامها وآمالها وطموحاتها؛ مختلف بنيات الخطاب الشعري تضطلع بهذه المهمة، إذ يدرك الناقد الشيخ صالح أهمية الجانب الفني في الممارسة النقدية، الذي لا يقل أهمية عن المضمون³ فالكثير من نقاد الشعر في الجزائر اهتموا بالشعر الحديث لالتزامه بقضية الثورة، واعتبروه "ثوريا في المضمون والشكل"⁴ غير أنّ من النقاد من بذل جهدا نقديا معتبرا من أجل إعلاء قيمة الشعر الثوري واعتباره أعظم إبداع فني للإيديولوجيا التي يحملها، لكن "شرف القضية لا ينتج دائما الشعر الجيد"⁵ لذلك نجد "الشعر الذي نُظِمَ إبان الحرب التحريرية لم يكن كله من الشعر الجيد"⁶ لأنّ الشاعر لقي في سبيل موضوعه "معاناة على مستوى البناء النصي"⁷ ويشترك الشعر الثوري الجزائري في هذا الضعف مع الشعر الذي كُتب في نفس الموضوع خارج الجزائر؛ بدليل أنّ صوت الشاعر الثوري و"بحكم الشروط التاريخية التي تحكمته فيه، كان أضعف وأخفت من أن يُغني هذا الموضوع بتجارب ورؤى قادرة على أن تتعدى

¹ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 5.

² نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 45.

³ انظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 9-10.

⁴ عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 137.

⁵ جعفر ماجد. الثورة الجزائرية في الشعر التونسي. مجلة الثقافة. السنة الرابعة عشرة، العدد 83. تصدرها وزارة الثقافة. الجزائر، 1984. ص: 181.

⁶ عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 140.

⁷ محمد بنيس. حادثة السؤال. ص: 70.

¹عباس الجرارى. تطور الشعر العربى الحديث والمعاصر فى المغرب. ص: 613.

²أنظر: محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 127.

³أندريه جيد في كتابه: Littérature Engagée, (Paris 1950), p58. نقلا عن: عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 139.

⁴ عباس الجزائري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 615.

واعتبره قد فوّت فرصة التجديد والثورة على التقاليد الأدبية وحملته مسؤولية تأخر تطوّر الشعر الجزائري، خلافاً للأقطار العربية التي استحدثت خطاباً شعرياً جديداً يتمشى مع التطورات الحاصلة في مجتمعاتها ولم تفوّت الفرصة.

يعتقد الكثير من نقاد الشعر أنّ استحداث خطاب شعري أمر سهل مادام المضمون الإيديولوجي موجود، وما على الشاعر إلا أن يسعى إلى إحداث التطابق بين الشكل والفكرة؛ لأنّه "شرط أولي للفن؛ لا فن دون وحدة الفكرة، ودون وحدة الشكل، ودون وحدة هاتين الوحدتين. والفكرة الناقصة تولّد صورة ناقصة"¹ لكن ما قدّمه الشاعر الثوري عن الثورة كإيديولوجيا مكتمل لكن يُلاحظ نوع من النقص والتقصير في الشكل سببه التزام الشاعر المفروض، والذي إذا "غداً موقفاً فرضته اللحظة التاريخية، فإنّه لن يتبلور في تعبير فني جيّد، ويظلّ إطاراً خارجياً تُفرغ فيه شعارات تُبرز علاقة الشاعر بقضايا مجتمعه، وهي علاقة تعاطف سياسي اجتماعي، وليست علاقة شعرية"² أين تظهر معها الأدوات الفنية التي استعان الشاعر بها، وبالتالي فاللوم لا يقع على الشاعر لوحده، حتى الناقد يشترك مع

¹ نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 34.

• تعتبر ثنائية الشكل والمضمون من القضايا الهامة التي اهتم بها النقد السيوسولوجي في مرحلته المختلفة؛ وأول من نبّه إلى ضرورة الاهتمام بالشكل - باعتباره الجانب الجمالي في العمل الأدبي، ولا يقل أهمية عن المضمون الإيديولوجي، وأن الشكل يساعد على فهم المضمون، ويحمل إيديولوجيا، إذ يرى جورج بليخانوف أنّ الشكل بوجه عام وثيق الارتباط بالمضمون، ولا ريب أنه ينفصل عنه بقدر أو بآخر في بعض الحقب، بيد أنها حقب استثنائية، وفي مثل هذه الحقب يتأخر المضمون عن الشكل أو بالعكس. لكن ينبغي أن نتذكر أن المضمون يتأخر عن الشكل ليس عندما يشرع الأدب بالتطور، وإنما عندما يأفل، وفي غالب الأحيان غبّ أفول الطبقة أو الشريحة الاجتماعية التي يعبر عن مشاربها وصبواتها والأفول الأدبي يعبر عن نفسه على الدوام، فيما يعبر في الميل إلى إعلاء شأن الشكل على حساب المضمون. المضمون وثيق الارتباط بالشكل إلى حد أن ازدياد المضمون يستتبع أولاً نهاية الجمال، وثانياً قبح الشكل تبرز إلى حيز الوجود، في حقب التجديد التي يشرع فيها الأدب أو الفن بالتطور فقط، ظاهرة معاكسة تماماً لتلك التي نلاحظها في حقب الأفول. ففي هذه الحال ليس المضمون هو الذي يتأخر عن الشكل، وإنما الشكل هو الذي يتأخر عن المضمون. انظر: نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 46.

² أنظر: عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 619.

الشاعر في التقصير، فلم لم يفترض نقاد الشعر في الجزائر خطاب شعري جديد يساير الثورة وانتظروا الشعر الثوري ليستتبطوا منه جملة القواعد والقوانين التي تضبطه؟ الناقد الكلاسيكي سلبي نوعا ما لأنه لا يشتغل إلا في حضور الخطاب الشعري، ونقاد الشعر في الجزائر تُسيطر عليهم فكرة أنّ السلطة بيد النص وأنّ "كل عمل شعري ثمرة لفكرة جبارة تستولي على الشاعر"¹ لكن لا يفهم من عملية الاستيلاء أنّها إيديولوجيا خاصة بالشاعر، فقد تكون الإيديولوجيا التي تتبناها الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر ويحاول من خلال شعره أن يعكس طموحاتها وآمالها، كما قد تكون الإيديولوجيا المناقضة لإيديولوجية الجماعة، وحتى الناقد لديه موقف فكري وإيديولوجي تستولي عليه، فلو كان هو ناقد متسلح بخبرات قرائية لتمكّن من بلورة نظرية للشعر الثوري الجزائري بناء على افتراضاته وفي غياب خطاب الشعر الثوري، لكن الشرط التاريخي وانحصار الثقافة الأدبية في الجزائر تحكّمت في الشاعر رغم أنّه التزم وعبر عن موقفه، لكن لم تُسعهف الأداة الفنية، وهي نفس الشروط تحكّمت في الناقد باعتباره قارئ رغم تغييرها. لذلك طالب ركيبي² بإعادة النظر فيما يتصل بشعر الثورة الجزائرية، فلا يخلّد الثورة تلك القصائد العالية النبرة، ولكن يخلّد الشعر الذي يعمّق من وجدان الإنسان، ويعبر عن أعماقه، ويكشف النبل فيه، وفي مثله التي من أجلها ضحى.

تترك الفكرة التي يحاول المبدع إيصالها أثرا جماليا لدى المتلقي، لكن ليس سببه المستوى الفني الجمالي، إذ "تحدد جمالية النص الإبداعي بمضمونه؛ أي بمنظور الفنان للواقع، وبإيديولوجيته وتجربته"³ مما يتضح معه أنّ الواقعية في الفن ليست نقل الواقع كما هو أو تقليد له "ونسخه كما تظن المدرسة الطبيعية، بل الفن الواقعي هو الذي يستطيع أن يرى ما هو ناهض في مجتمعه وعصره"⁴ الأمر الذي

¹ بيلنسكي. الممارسة النقدية. ص: 23.

² أنظر: عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1983. ص: 257.

³ نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 45.

⁴ سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن. ترجمة عبد المنعم مجاهد ويحي هويدي. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 1981. ص: 7.

يؤدي بالناقد السوسيولوجي أن يولي اهتمامه لكشف الإيديولوجيا المعبر عنها حسب بليخانوف ومدى انعكاس الواقع دون النظر إلى الجانب الفني الذي يكشف عن المقدرة الإبداعية، مع أن المبدع "يُطَوَّر بقواه الذاتية مضمونه الخاص، ليتخطى حدوده، ويتجاوز نفسه، وليرى أسس واقع الغد"¹ وقد تعامل الشاعر الثوري مع موضوع شعره "بذاتية تتلقى وتصهر وتبدع خطابا شعريا مشحونا بالصور والرموز التي تُعبر عما يعتمل في نفس الشاعر"² مما يكشف عن حضوره ومسايرته عصره؛ على اعتبار أن الموضوع موجود في الواقع وغير مكتمل و"إذا توافرت له الحياة الفنية، يظهر خلقا فنيا مكتملا"³ فهو يحتاج إلى مبدع يتولى مهمة معالجته وتخطي الحالة الراهنة وتقديم الحلول انطلاقا مما هو كائن، لرؤية الواقع القادم من خلال اعتماد الخيال الذي يعطي صورة عن ما سيكون عليه الواقع مما يعني أن الفكرة التي يعالجها النص الإبداعي موجودة، ما على المبدع إلا اختيار القضية أو الموضوع الجدير بالاهتمام، شعراء الجزائر "لا ينقصهم سوى الاهتمام، فالمواهب متوافرة والتجربة أمامهم ضخمة تشمل شعبا كاملا يحب ويتألم، وهم جديرون بأن يعبروا عن حبه وآلامه وعواطفه وأحلامه وأدميته وإنسانيته، وهم مسؤولون عن ذلك"⁴ أكثر من غيرهم، فحياة الشعب الجزائري كلها أمام الشاعر ما عليه إلا أن يتولى مهمة الالتزام بها، فالموضوع موجود، الجهد الذي تظهر من خلاله أدبية شعره هو الصياغة الفنية التي ترجع إلى مقدرة الشاعر، والتي تجعل القارئ يظن أن الموضوع

- المدرسة الطبيعية في الفن: اتجاه ظهر في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر في أوروبا ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية. يتصف بالجنوح إلى التصوير الدقيق والمفصل للواقع، كما يتجه نحو تحديد الطبع والمصير الإنسانيين تحديدا دقيقا من خلال طبيعة الفرد وعناصره البيولوجية ووسطه الاجتماعي والمادي. أراد هذا الاتجاه تشبيه الأدب بالعلم ليجعلوا منه أدبا تطبيقيا. لم يستطع الطبيعي تفسير التقدم الاجتماعي بصورة دياكتية بل طبق على المجتمع قوانين البيولوجيا. وينقل الواقع نقلا أمينيا بصورة ميكانيكية ويضعه في عالم الأدب وبهذا فقد لأهم عنصر من عناصر الواقعية وهي النمذجة. للمزيد انظر: عماد حاتم. تاريخ الآداب الأوربية. ص: 386-387-390. وما بعدها.

¹ نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 47.

² عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 626.

³ أنظر: محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ط3. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004. ص: 232.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 80.

مبتكر وجديد؛ إذ ينطلق الشاعر من الواقع إلى الخيال حتى يستطيع الرجوع إليه؛ فقدرته على الإبداع هي التي تكشف عن ذاتيته ومقدرته الفنية، وليس مقدار واقعية شعره أو نسخه للواقع؛ فوظيفة الشعر الاجتماعية تُحتم على الشاعر تقديم الحلول للمشاكل والأوضاع التي يعالجها لا نقلها كما هي؛ فالشعر انتاج جديد للواقع لما يقدمه من حلول استشرافية ترهص بالمستقبل التي تطمح إليه مختلف فئات المجتمع، ويختار الشاعر موضوعاته من الواقع المعاش حتى يبين "كيف العالم يتغير، كما يبين ما هو الجديد وما هو المتحرك والناهض بين الناس في المجتمع. وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعي أنه يعكس تاريخ زمانه ويمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الذي يعدون هم جزءا منه، ويبين لهم كيف أن مشكلاتهم إنما يشاركون فيها الآخرون مشاركة تتم على مستوى عريض"¹ لأن القضية الاجتماعية التي يعالجها الشاعر لا تقتصر على مجتمع دون آخر، قد يقدم العمل الواقعي إضاءة وكشف وحتى تغيير لوضع اجتماعي ما يكون نموذج لمجتمع آخر، كون المشكلات والوضعيات متشابهة، ولأن "تطلعات كل جيل، في كل بلد، إلى تغيير الواقع، انطلاقا من حاضر يبدو كئيبا مملا، مظلما جاررا، نحو مستقبل يصوره الخيال مفرحا، نيرا، عادلا"² يساعد المجتمع أن يتجاوز الراهن من خلال تقديم الحلول أو نقد الواقع وتعريضه؛ إذا تُؤدي واقعية الشعر والفن بصفة عامة إلى خلق "شعورا بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حياة ومشكلات مشتركة"³ كون الأوضاع الاجتماعية والآمال والطموحات واحدة، ولأن الواقعية تفسر الكون وظواهره تفسيراً ماديا ترى أن "كل قضية فكرية يجب أن تشمل الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، على أن يكون هذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية وعلاقاتها بالإنسان وتناقضاته وعلاقاته بغيره"⁴ وأن يعالج الشاعر القضايا الإنسانية المصيرية التي تخدم المجتمعات لا الأفراد وعاشها المجتمع وعانها وتخط من جرائها ويحاول

¹ سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن. ص: 12.

² هريرت ماركيز. نحو ثورة جديدة. ترجمة عبد اللطيف شرارة. دار العودة، بيروت. 1971. ص: 5.

³ سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن. ص: 12.

⁴ رجاء عيد. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي. ص: 132.

تغييرها أو الوصول بها إلى أبعد الحدود، مثل قضية الثورة؛ إذ تُعدّ الواقعية في الشعر الثوري "أكثر إنصافاً لشعر تقانى في قضية شعبه"¹ حتى وإن أهمل الجانب الجمالي الفني، فقد تحققت له وظيفته الاجتماعية الإلزامية التي تطالبه بها مختلف المذاهب الأدبية الحديثة، ومن هنا يكون الشعر الجزائري الثوري مسير لمختلف التطورات الحاصلة في حركة الشعر الحديث خاصة ما نادت به الواقعية، على اعتبار أنّ الفن الواقعي يحلّ "المعرفة بالقوى الحقيقية التي تغذي تطور الشعب وتكتبته في الوقت نفسه أيضاً محل الآمال والمخاوف المبهمة غير المحددة، الفن الواقعي قوة فعالة في التاريخ، هو فن تعليمي"² غير أنّ الشاعر لا يقصر شعره على التوضيح والنقد والتضويء لأوضاع الواقع، وإنما يقدّم الحلول لمختلف هذه الأوضاع ويكون بمثابة المرجع أو البيان الذي يستعين به الفرد والمجتمع للنهوض بواقعه، عن طريق التمرد أو التعرف أو الإصلاح أو التغيير أو الثورة.

1- الثورة كإيديولوجيا في الشعر الثوري الجزائري:

يقف المتصفح لنقود الشعر الثوري الجزائري على مدى وعي نقادنا لفلسفة الثورة، الأمر الذي ينبغي معه معالجة الثورة كقضية فكرية إيديولوجية عاشتها المجتمعات المضطهدة، وقد ربط الشيخ صالح مفهوم الثورة بالمجال السياسي، إذ قصر استخدام المصطلح للتعبير عن تحرّك عنيف يقوم به شعب ما ضد سلطة حاكمة لا تمثل ذلك الشعب ولا تلبّي رغباته، وذلك قصد الإطاحة بها وبنظامها واستبدالها بسلطة جديدة ونظام جديد³ في حين يؤكد علماء الاجتماع حتمية تتبع مفهوم الثورة انطلاقاً من المستوى الاجتماعي، على اعتبار أنّه المستهدف لإحداث تغيير جذري، فإن تحقق التغيير الاجتماعي نقف على ما يصطلح عليه ثورة؛ لأنّ "المجتمع الذي يخضع لقانون التغيير يعدّ معالمة من جذورها"⁴ ويغيّر مختلف

¹ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 110.

² أنظر: سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن. ص: 12.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 55.

⁴ مالك بن نبي. ميلاد مجتمع. ج1. شبكة العلاقات الاجتماعية. ترجمة عبد الصبور شاهين. إصدار ندوة مالك بن نبي. ص: 7.

أنظمتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، لكن تركيز الثورة عادة يبدأ بالنظام السياسي ولا يستثنى أي نوع من أنواع الأنظمة السياسية؛ لأن أنماط الحكم كلها معرضة للثورة سواء كانت أنماط ديمقراطية أو أرستوقراطية أو سنّها الدستور، حتى التي أختيرت عن طريق الاستفتاء والاختيار؛ حيث لم يتلاءم نصيب الحكام أو الشعب من الحكم مع تصورهم المسبق عنه¹ فتكون الثورة على النظام السائد إما تغييره بنظام آخر وتبقي على الهيئة الحاكمة أو تكون الثورة على الحاكم وإسقاط نظامه وحكمه، فالثورة "لا تنتهي بمجرد إطاحة نخبة سياسية حاكمة من موقع السلطة، وهي حين تتوقف عند هذه الحدود لا تكون ثورة ولا تستوفي شروط الثورة، أو ينطبق عليها معناها العميق والحقيق"² بل تحتاج إلى ثورات أخرى موازية لها تسعى للإطاحة والتغيير والتخلص من نظام الحكم الغير متطابق مع التصور المسبق الذي كونه الشعب عن النظام السائد، حيث يُقدّم الثوار على "تسف الأنظمة السياسية القارة"³ لتحقيق التغيير الجذري للمجتمع، ولا تكفي أن تسقط نخبة سياسية حاكمة بوسائل الانتفاض والضغط الشعبي وتحل محلها نخبة جديدة حتى يصدق على عملية التغيير صفة الثورة. فالمستهدف من الثورة هو المستوى الاجتماعي لكن ارتبطت الثورة بالمستوى السياسي الذي إذا أُجّل إلى مرحلة تالية ولم يكن أول مرحلة يؤدي إلى تفاقم وضع الثورة، لأن مفهوم الثورة في وضعه الاعتباري النظري يعني

- أطلقت الثورة "كتسمية على عدد كبير من الظواهر المختلفة في شدتها والتي تمتد من أي تحرك مسلّح أو حتى غير مسلّح ضد نظام ما، إلى التحركات التي تطرح إسقاط النظام واستبداله؛ الأمر الذي يصعب عملية تدقيق المصطلح. أنظر: عزمي بشارة. في الثورة والقابلية للثورة. ص: 12. الثورة من الاصطلاحات التي تتصف بالغموض، وكادت في الاستعمال الشائع أن تكون مرادفا تأكيديا لكلمة تغيير، ربما مع الإيحاء بأن التغيير مفاجئ أو لافت للنظر تغيير دائم من نوع جيّد، أو تقدم أو تطور. أنظر: كرين برينتن. تشريح الثورة. ص: 23.

¹ عزمي بشارة. في الثورة والقابلية للثورة. ط1. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت. 2012. ص: 7.

² عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير الذي لم يكتمل. ط1. منتدى المعارف. بيروت 2012. ص: 130.

³ إيريك هوبزباوم. عصر الثورة. أوربا (1789-1848). ترجمة فايز الصيّاغ. ط1. المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 2007. ص: 188.

التغيير الجذري للنظام الاجتماعي الاقتصادي وليس للنظام السياسي، وبالتالي فالثورة ليست هدم نظام سياسي قائم بل هدم نظام اجتماعي، وبناء نظام جديد¹ يستهدف التغيير على أصعدة مختلفة تتجاوز الصعيد السياسي إلى الاقتصادي والاجتماعي الذي يكون مستهدفاً، لكن عادة الثورة تبدأ في التخطيط لإزاحة النظام السياسي.

يؤكد نقاد الشعر الثوري في الجزائر أن الثورة التحريرية "تعمقت المجتمع الجزائري في كل أبعاده الحياتية ولم تكن مقتصرة على الجانب السياسي وحده"² لكن اعتبارها استهداف سياسي سببه "غياب الفهم الحضاري السليم الذي قصّر نقادنا ومفكرنا على استيعابه أو مورس في شأنه الغياب، مما أدى إلى تفريق الأفكار وتناثرها حول مفهوم الثورة"³ الذي لا يقتصر على التغيير السياسي، لكن زعماء الثورة "يضطروا، ومن أجل تحقيق التحول الجذري، إلى وضع مركز ثقل نشاطهم الثوري في الصراع السياسي، للاستيلاء على السلطة"⁴ الذي يحتاج أن يوجه جهده الشعوب لاستبدال سلطة مكان سلطة وصلت إلى مرحلة تأزم حقيقي لا يمكن لها الاستمرار أكثر من هذا، ظنا من مسؤولي الثورة أن الإطاحة بالنظام السياسي يؤدي لا محالة لإحداث تغيرات اجتماعية تسير إلى طريق التقدم والازدهار الاجتماعي والاقتصادي، إلا أن "التمييز بين مستويات البنية الاجتماعية على صعيد دينامية التحول فيها وبيان ما بينها من تفاوت في التطور، لا يعني أن الثورة فعل مضمون النتائج وفوريبتها على الصعيدين السياسي والاقتصادي، لأن نجاح ثورة ما في تغيير الأوضاع السياسية القائمة وعلاقات السلطة قد يأخذ من الثورة ومن قواها مدى زمني طويل قبل أن تستتب لها الأمور، وتنتهي تماما بنى النظام السياسي القديم، وفي

¹أنظر: عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 20

²محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 155.

³أنظر: عمر بوقرورة. دراسات في الشعر الجزائري المعاصر - الشعر وسياق المتغير الحضاري. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر. 2004. ص: 75.

⁴أنظر: ليون تروتسكي. الثورة والحياة اليومية. ترجمة ه. عبّودي. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1979. ص: 8.

الأثناء قد تتجح في بلوغ أهدافها كاملة وقد لا تتجح¹ لأنّ "الثورة السياسية، تتطلب لنجاحها وحدة جميع عناصر الأمة وترابطها وتساندها ونكرانها لذاتها في سبيل الوطن كله"² والجهات التي تتولى التهيئة والتعبئة للثورة لا يهملها سقوط النظام أو ترعرعه بقدر ما يهملها تثوير طبقات المجتمع التي تمثل الأغلبية، ومطالبتها بالحرية والاستقلال، لأنّ الثورة "تقوم لدوافع كثيرة منها شدة الضغط، ولكن الدافع إلى الحرية هو الذي يحرك الشعوب على مر التاريخ"³ فعلى صانعي الثورات توجيه الشعوب إلى ضرورة الحصول على الاستقلال الذي يتحقق بالثورة؛ أي المطالبة بالتغيير التام والفوري والشامل، وهذا ما يصطلح عليه ثقافة الثورة التي "تعني المجتمع الذي يعيش ثورة في داخله تعيد إنتاج القيم الايجابية في منظومته"⁴ فالمجتمع الثائر يسعى إلى تجاوز العبارات الثورية التي يردّها الشعب في مظاهراته ويتخذها كشعارات تكون مبررات كاشفة للقيام بالثورة، يجتاز مرحلة الابتداء ويهيء نفسه لبداية جديدة تدخل ضمن البناءات والتحديثات التي ينشدها المجتمع، الأمر الذي لا يتأتى له إلا إذا كان واعيا ويملك ثقافة ثورية بناءة ومخالفة لقيم المجتمع القديم، وهذا ما تحتاجه مختلف الحركات الثورية، لأنّه "في كل مجتمع توجد طبقات وبينها يدور صراع طبقي، وينتج عن ذلك قيام الثورات البرجوازية"⁵ فالصراع والتمرد يبشّر بأنّه "سينفتح الأفق الطبيعي والذهني الذي يتاح فيه تكوّن مجال للحرية جديد، وبه يُسمي الفرد متحررا مما يصيب الحريات في صميم نظام قائم، والتحرر هو الشرط السابق لبناء مجتمع حر، يتضمن انقطاعا تاريخيا عن الماضي والحاضر"⁶ يتخلص فيه من مخلفات المرحلة السابقة للثورة، التي تتطلب الهدم وإعادة البناء بأسس جديدة.

¹أنظر: عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 128.

²جمال عبد الناصر. فلسفة الثورة. ص: 33.

³أنظر: عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 58.

⁴عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 134.

⁵رجاء عيد. فلسفة الالتزام. ص: 123.

⁶أنظر: هريث ماركيز. نحو ثورة جديدة. ص: 13.

ربط الشيخ صالح مفهوم الثورة بعدم الرضا بوضع ما والتعبير عن ذلك بالرفض والهيجان والقيام برد فعل قوي وعنيف¹ فالثورة من منظور علماء الاجتماع تغيير؛ إذ قد تؤدي بعض الأوضاع الاجتماعية إلى إحداث الثورة والنهوض بالأوضاع التي تمس مقدسات أو معتقدات الفرد الذي يعيش داخل هيئة اجتماعية معينة، خاصة الدين والأرض والعرض الذي يؤدي المساس بها إلى المساس بالكيان الإنساني وكرامته، مثل هذه الأوضاع تتطلب من المجتمع محاولة إيجاد الحلول لها وبطريقة سريعة لتغييرها، لأنّ المجتمع قد أعلن بنهوضه على الأوضاع أنّه "لن يسمح لأحد على الإطلاق باستفزازه إلى أدنى درجة"² حتى يتراجع، وعادة ما يكون التمرد هو المرحلة السابقة للثورة وممثلاً الانقطاع للحيلولة دون الاستمرارية في الوضع، ويكشف عن وجود ثقافة مغايرة بإمكانها أن تفتح للتغيير الجذري بعداً، واتجاهاً جديداً³ قد تكون وضعية مجتمع ما مشابهة لوضعية أخرى، فيمكن اتخاذها كمبدأً لإحداثي لإحداث التغيير، لكن لا يمكن اتخاذ خطة جاهزة تفرض على مجتمع معين لم يسهم أبناء هذا المجتمع في تسنين قوانينها ورسم أهدافها، يجب أن يكون التخطيط للتغيير نابع من الدراسة المستفيضة لأوضاع المجتمع الذي يعاني منها ويهدف إلى تغييرها.

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 55.

² كيم ايل سونج. الثورة والبناء الاشتراكي في كوريا. ترجمة أسعد رزوق. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1973. ص: 264.

³ أنظر: هيربرت ماركيز. نحو ثورة جديدة. ص: 51.

- تتبدل الأسباب الدافعة إلى التمرد بتبدل العصور والحضارات، و"الإنسان المتمرد انسان يقول لا. ولئن رفض، فإنّه لا يتخلّى. فهو أيضا انسان يقول: نعم، منذ أول بادرة تصدر عنه، وإذا تمرد معناه أنه لن يتراجع عن تمردته حتى يتحوّل الأمر المتمرد عنه من صورته السلبية إلى الصورة التي يبغيها المتمرد ويسعى إليها، فسكوت المجتمع على الوضع المزري ليس معناه أن الشعب ليس واع بما يحيط به، إنما يعاين الأمور ويحاول تغييرها بطرق مغايرة قبل أن يقف ويقول "لا" لأنه في اللحظة التي ينطق بها تدل على تمردته النهائي الذي لا رجعة فيه، وتدل في الوقت نفسه أن الوضع وصل إلى النقطة التي لا يمكن أن يتخطاها، وبهذا يكون التمرد الانقطاع التام للسابق والتمهيد للقيام بالثورة التي هي مرحلة لاحقة تستلزم التمرد ومثل هذا الانقطاع حتى تحقق مبتغاها، فالمجتمع إذا تمرد معناه أنه يخطو خطوة عملاقة نحو التغير الجذري على جميع المستويات. أنظر: ألبير كامو. الإنسان المتمرد. ص: 18.

يحمل مصطلح ثورة العنف الدال عليه القوة والحدة والرفض المطلق وعدم الرضا، والرغبة في التغيير التام والكلي لنظام سياسي، غير أنّ العنف لا يمثل أسلوباً مشروعاً في التغيير السياسي، لأنه حمّال أوجه، شرعيته الوحيدة تكون في مواجهة العدو الخارجي كالمحتل الأجنبي¹ إذ يُسمح باستعمال العنف في الثورات، رغم أنّه ليس من المشروعات المتساهل معها في الثورة الشعبية، إلاّ أنّه يكتسب شرعيته لما تكون الشعوب ضد مستعمر أجنبي، والثورة الجزائرية "ثورة ضد الاحتلال الأجنبي، ولهذا فإنّها تختلف عن الثورات التي كانت ضد الحكم البورجوازي الرأسمالي الوطني"² الأمر الذي يعطيها الشرعية التامة في استعمال الوسائل القمعية والعنف الذي يلزم اجتنابه في حالة ما إذا كانت المواجهة ضد أبناء المجتمع صاحب السلطة، إذ لا تتوافق سياسة المستعمر مع طموحات الشعب ولا يعكس وعيه الواقع، فيتمرد على السلطة المضادة لرغباته وآماله بهدف الاطاحة بالنظام وتبديله بآخر جديد ومغاير؛ ف"الجميع يرفضون قواعد اللعبة التي تحاك ضدهم، واستراتيجية الصبر والقناعة المتهرئة"³ إذ لا يجد الشعب أسلوباً للتفاهم مع المستعمر الذي يماطل، في حين يمكن أن يصل عن طريق المظاهرات والشعارات التي ينادي بها للاطاحة بنظام سياسي محلي ويتحاشى العنف الدموي، فالثورة في أصلها عمل سلمي وليست "مصاحبة دائماً للقتال ونزيف الدماء، وإن كان الكثير منها يقترب من ذلك، لكن حالة الثورة التي يقابلها عنف حاد قد تصل إلى القناعة بضرورة الدفاع وحماية النفس فيصاحبها تمرد مسلّح"⁴ ولا يستخدم "العنف المسلّح إلاّ في مواجهة العدو الخارجي للدفاع عن النفس في وجه عدوانه"⁵ ولأنّ الثورة الجزائرية ليست مواجهة لنظام وطني أو أهلي، إنّما هي "ثورة ضد الغزاة الأجانب"⁶ لذا يُسمح لها

¹أنظر: عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 151.

²أنظر: عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 64.

³هربرت ماركيز. نحو ثورة جديدة. ص: 22.

⁴أنظر: سلمان العودة. أسئلة الثورة. ط1. مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت لبنان. 2012. ص: 36.

⁵عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 237-238.

⁶عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 58.

باستعمال العنف الدموي، ومع هذا "يقدم التصور الشيوعي العنف وسيلة لحل مشكلات الوضع"¹ ما دامت الثورة حدّدت أهدافها ووسائلها وأدرجت العنف كوسيلة لحل النزاع، رغم أنّه، وحين يكون العدوان داخلي يُكتفى بما يصطلح عليه "الاستبدال الثوري لمجموعة بمجموعة أخرى في انتفاضة عنيفة أو انقلاب أو عصيان مسلّح أو أي نوع آخر من الخيانة، ويكون التغيير بدون اللجوء إلى العنف"² فالمبادئ الأساسية للثورة هي التغيير الجذري بعيدا عن الرعب والعنف والدماء المصاحبة عادة للثورات؛ فتتخاضى كل الأهوال والدمار المصاحب لها و"لا تسعى إلى الكفاح المسلّح ولا تطلبه، لكن حالة القتال تفرضها الأجهزة القمعية، بسبب الرفض الشعبي السلمي"³ يرفض الشعب الحلول المقدمة له من قبل السلطة المراوغة، فيلجأ للعنف بعد أن تبادر السلطة أولا بالقمع، فلا يجد أمامه سوى أسلوب العنف والقمع الذي قبل به ليتخذ منه حاجا لتحقيق طموحه وأهداف ثورته الشعبية، و"الاعتماد على المواجهة والعنف والقيام بثورة عارمة تعيد للانسان الجزائري اعتباره في بلده وتحرره من قوى الشر والطغيان"⁴ فمختلف علماء الاجتماع قالوا بشرعية العنف في الثورة الجزائرية، وشرعيته تأتت له من سياسة القمع التي اتبعتها الاستعمار الفرنسي.

يحمل مصطلح الثورة عند الشيخ صالح معنى الرفض منطلقا والحدة أسلوبا والتغيير الجذري الشمولي هدفا، لذلك فإنّه يقترب من الإصلاح من حيث هما أسلوبان إراديان للتغيير مقابل التغير التلقائي في التطور، لكنهما يبتعدان في الحدة والشمولية ودرجة الرفض؛ إذ تكشف مختلف آراء الناقد عن وعيه بفلسفة الثورة، وإدراكه أنّها أسلوب إرادي قصدي هدفه التغيير الشامل من أجل النهوض والتطور، يقابله التطور الطبيعي اللاإرادي الذي تخضع له المجتمعات في مسيرتها الزمنية، وقد تفتّن إلى التشابه الحاصل بين الثورة والإصلاح ووقف على مواطن الاختلاف، واستنتج أنّ الثورة تبتعد عن الإصلاح كونها شديدة الحدة وشاملة كل الجوانب، وأنّ

¹أنظر: أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 116.

²أنظر: كرين برينتن. تشرح الثورة. ترجمة سمير الجلي. ط1 دار الفارابي. أبو ظبي، 2009. ص: 24.

³أنظر: سلمان العودة. أسئلة الثورة. ص: 37.

⁴عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 59.

المصلح يختلف عن الثوري في درجة رفض الواقع الاجتماعي، بالرغم من أن لهما نفس المسعى، التغيير النابع من عدم الرضى بالوضع الذي يكون أكثر حدة منه عند الإصلاحي، كذلك التغيير الجزئي عند الإصلاحي يختلف عنه عند الثوري الذي يسعى إلى التغيير الشمولي الكلي على مختلف الأصعدة، بحيث يمس جميع الجوانب؛ لأنّ الثورة هدم من أجل إعادة البناء يصاحبها الرفض المطلق لوضع المجتمع، أما الإصلاح فهو ترميم لبعض الأمور المتصدعة ولا يقدّم الحلول النهائية، وربما يكتفي المصلح بنقد الوضع والاشارة إليه للتعريف به بغية تغييره وتبديله أو فضحه، وفي حالة فشله ينقلب ويتحول إلى ثورة ترمي أساسا إلى رفض الأوضاع من أساسها وإلى مقاومة المستعمر وتحقيق الاستقلال¹ فالناقد يؤكد على أنّ للثورة الجزائرية أهدافا وضعت من أجل الوقوف عليها ولا تخضع لقانون الصدفة والحتمية؛ هي ثورة "ذات إيديولوجيا، بدأت بسيطة ثم تعمق وعي الشعب بأبعادها وأصولها التاريخية"² خطّط لها أبناء الجزائر ورسوموا معالمها وأهدافها المرجوة التي تمثلت في مقاومة الاستعمار النابع من الرفض المطلق والتام للوضع المزري الذي تعيشه الجزائر لتحقيق الاستقلال والنصر وإعادة هيكلة المجتمع الجزائري من جديد، وفق متطلبات الفرد الجزائري وخصوصيته، مستعينة بكل الوسائل والأساليب الأخلاقية طبعاً للوصول إلى الاستقلال، وتتطلب الثورة الجزائرية حسب الشيخ صالح، باعتبارها حركة اجتماعية أو سياسية عوامل مختلفة تتضافر لظهورها وأهداف محدّدة

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 55-56.

² عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة وفلسفتها في الفكر الجزائري المعاصر. مجلة المستقبل العربي، يصدرها مركز دراسات الوحدة العربي. العدد 117، تشرين الثاني (نوفمبر) 1988. ص: 13.

• يرى مالك بن نبي أن الثورة الجزائرية بدأت بايديولوجيا جد بسيطة، تتلخص في كلمة واحدة هي "الاستقلال" وكان الفلاح الجزائري هو الذي أعطاه محتوى إيديولوجيا، في عبارات جد بسيطة، وقد وضع فيها شعوره بالتضحية، وشعوره بالمقدسات، وهو الذي جعل منها معركة مقدسة، حيث لم يقدّم بذلك لا المهتم بالشؤون العقلية ولا حتى العامل الذي كان منبث الجذور في قليل أو كثير عن أصوله الروحية والاجتماعية. وقد كان الفلاح يناضل من أجل استقلال الجزائر وهو على وعي بأنه شخص عربي وإنسان مسلم. انظر عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 13. وانظر أيضا كتابه: صفحات مشرقة من فكر مالك بن نبي. ص: 93-94.

تسعى إلى تحقيقها ووسائل تعتمد عليها لبلوغ تلك الأهداف¹ ويؤكد مختلف الدارسين أنّ "الثورة التحريرية تعيش وحدة عمل ثوري ووحدة فكر ثوري، يعطي للقضية بعدا عالميا يحقق وجودها الفعلي بين القضايا الإنسانية الكبرى"² وبالتالي فإنّ كل من يرى أنّ الثورة بلا ايديولوجيا أو أنّها لا تستهدف النظام السياسي ولا تسعى إلى الإطاحة به ويعتبرها "بناء على ما مضى وتطوير ومراجعة، وليست هدمًا أو تقويضًا سياسيًا"³ ينفي عنها صفة الثورية وتكون أقرب إلى الإصلاح؛ فكل حركة تُحافظ على مكتسباتها وأنظمتها السائدة خاصة النظام السياسي لا يمكن اعتبارها ثورة، لأنّ الثورة تتطلب الهدم وإعادة البناء، ويؤكد علماء الاجتماع أنّها "عالمية شاملة"⁴ تستهدف التغيير الجذري لجميع المستويات، وإن حدث وأبقت على جزئية من الوضع السابق تنتقي عنها صفة الشمول والعالمية.

أكد **ركيبي** أنّ الشاعر الثوري الجزائري قد استوعب فلسفة الثورة واستثمرها، إذ التفت في شعره إلى ما في هذه الثورة من عمق وشمول ومثالية وقيم جديدة⁵ كما استوعبها نقاد الشعر؛ فقد وعى **الشيخ صالح** الثورة الجزائرية كايديولوجيا قبل أن ينتبعها كموضوع في الشعر الجزائري الحديث، وأدرك أنّ كل من الثورة والإصلاح وعي يجسده مشروع ما انطلاقًا من الوعي الواقع الذي يملكه أفراد المجتمع عن واقعهم، يهدف من خلاله إلى التغيير انطلاقًا من الرفض وعدم الرضى بالوضع المعاش، واعتبر الثورة كالإصلاح أسلوب إرادي قصدي يبغي التغيير والتبديل للواقع، لكن لا يمكن اعتبارهما مصطلحا واحدا؛ فالإصلاح يتحول إلى ثورة عندما يفشل في تحقيق ما حاول إصلاحه، لكن الثورة لا تكفي بالإصلاح وقد تتفق معه، لكنها تختلف عنه في الحدة والشمولية ودرجة الرفض ف "الإصلاح يعني رفض شيء والإبقاء على آخر وترقيع وترميم لهيكل متصدع قائم، أما الثورة فهي الرفض التام

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 81.

² أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر. ص: 301.

³ سلمان العودة. أسئلة الثورة. ص: 33.

⁴ ايريك هويزياوم. عصر الثورة. ص: 188.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

والهدم من الأساس لإعادة البناء من جديد، لذلك يلاحظ في جميع الثورات أنها تبتدئ إصلاحاً ثم تنقلب ثورة عندما لا يحقق الإصلاح الهدف المنشود¹ فناقدا يعي أن الثورة لا تنطلق من العدم، وإنما تسبق بمرحلة أولية يتولاها الإصلاح، وعندما يعجز يتحوّل إلى ثورة، والكثير من علماء الاجتماع يرجعون أسباب تولّد الثورة إلى "برامج الإصلاح المتوقفة أو المتعثرة؛ فكل تعثر أو بطء ينذر بإحباط وبأس من التغيير الذي تحاوله تلك البرامج المتعثرة"² خاصة إذا لم تجد الظرف المناسب للثورة، ويؤكد الشيخ صالح أن "النظرة الإصلاحية تعني الرضا بالواقع في مجمله، وتحاول تغيير بعض جوانبه دون الأخرى، فهي بالنسبة للواقع الجزائري تتضمن جميع الآراء والأصوات التي تتادي بتغيير الواقع في أي جانب من جوانبه، فهي مطلب اجتماعي سياسي ديني وثقافي"³ مما يتأكد معه أن الثورة مرحلة تأتي بعد تراجع محاولات الإصلاح المتكررة. ولقد تحدّث ركيبي عن القناعة الجماهيرية بحقيقة القضية التي ثار الشعب من أجلها وربطها بقوة الإيمان واعتبرها شرط تحقّق أهداف الثورة، مؤكداً أن الإيمان بالثورة كان هو السبيل الوحيد للتحرر من الاستعمار الفرنسي البغيض⁴ فالقناعة والإيمان يدخلان في أخلاقيات الثورة، ولن تستطيع أيّ ثورة "تغيير الإنسان إن لم تكن لها قاعدة أخلاقية قوية، ثورة تقوم لا تكون حقيقية لمجرد ما تجتهد في نشر العدالة الاجتماعية بين طبقات الشعب، إذا هي لم تعلّمه كيف يستعيد شخصيته

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 56.

² أنظر: سلمان العودة. أسئلة الثورة. ص: 36.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 56.

• نجد الإصلاح في الجزائر كفكرة وكحركة، لكن سبقت الفكرة الحركة واقعا وفعلا، تاريخا وظهورا، إذ نمت قبل القرن العشرين وأخذت تتبلور شيئا فشيئا حتى قامت الحرب العالمية الأولى وبدأت تبرز بشكل منظم على نحو ما حتى اتضحت قسماتها عام 1925 بظهور جريدة المنتقد وهي أول جريدة صحفية رفعت شعار الفكر الإصلاحي بصوت جهوري ونادت بالرجوع إلى الماضي وإعادة صياغته على وجه يسائر التطور الحضاري المعاصر، وكذا نقد الواقع والخروج من التخلف المادي والأدبي والتحرر من الجمود والتأخر الفكري والاجتماعي. ومن هنا بدأت تظهر الحركة الإصلاحية في الجزائر.

انظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري الحديث. ص: 559.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 55.

وتلقنه معنى كرامته¹ أي تُغيّره وتُخلّصه من الخنوع والخضوع والخوف والاستسلام، فهي تكسب مناعتها من تغيّره، فقد نبعت "قوة الثورة الجزائرية من التحول الجذري الذي حدث لدى الشخص الجزائري"² واستطاعت إحداث تغيير حضاري وتحقيق النصر لأنّها "الحاضن للعربية والإسلام والعزة والكرامة"³ التي أشعرت الشعب الجزائري بها، فالثورة وإن وُفّرت مختلف الوسائل الاقتصادية والمعدات الحربية وهيات كل الظروف، وأهملت نفسية الثوري وغفلت عن تهيئته وإقناعه بجذوى الثورة، ستفشل بالضرورة لأنّ "قاعدة الجراء في الثورة في كون اللولب النفسي ذي فعالية أكبر من اللولب الاقتصادي، وهذه القاعدة لا نتصور أثرها إلا في مناخ أخلاقي حقيقي، تكونه الثورة وتحافظ عليه كرسيد أساسي لها"⁴ وهذا ما أكّده سوسيولوجيو الثورة، عندما

¹ أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - بين الرشد والتهيه. دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دمشق سورية. 2002. ص: 25.

- هذه الاعتبارات عن وظيفة الأخلاق ليست بنت الأمس: ففضية تكريم الإنسان لم تهمل ولم تنس في الثورة الإسلامية منذ أربعة عشر قرناً. أيضاً رويسبيير وسان جوست هما من هما في الثورة الفرنسية يمثلان قبل كل شيء أنضج صورة لأخلاق ثورية لا تنازل فيها. الثورة في حاجة إلى أخلاقيات وأيضاً أن تتمتع بحاسة نقدية لا يفوتها شيء حتى لا تؤخذ على غرة، وهذه الروح النقدية مأخوذة بدورها من القرآن والسنة النبوية ومن سير الخلفاء. انظر عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 12.
- وانظر أيضاً عبد اللطيف عبادة. صفحات مشرقة من فكر مالك بن نبي. دار الشهاب، 1984. ص: 85.
- ويرى علماء الاجتماع أنّ الثورة في حاجة إلى أخلاقيات صارمة تعطي للإنسان حقه ولكن مع المحافظة على كرامته. لكن ليس الثورة فقط من تتطلب الأخلاق كعنصر يتحكم في نجاحها أو فشلها؛ الأخلاق مطلب اجتماعي وحضاري وثقافي وسياسي، وكل حركة أو مشروع في المجتمع، يهدف إلى التغيير في مستوى من المستويات، ولا يضع في حسابه اعتبار الأخلاقي يتحول إلى مشروع مضاد؛ فالأخلاق مرتبطة بالسياسة وبالثورة وبالحضارة وبالمجتمع، وليس هناك شيء يقضي على الحضارة كالرجوع إلى المرحلة الغريزية، وبفقدان الأخلاق الحقة تتحول السياسة إلى بوليتيك، والثورة إلى ثورة مضادة والمجتمع المتحضر إلى مجتمع منحل. أنظر: عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 15-17-18.

² أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 22.

³ عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 79.

⁴ عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 18.

- "العنصر الديني يتدخل في تكوين الطاقة النفسية الأساسية لدى الفرد، وفي تنظيم الطاقة الحيوية الواقعة في تصرف "أنا" الفرد، ثم في توجيه هذه الطاقة تبعاً لمقتضيات النشاط الخاص بهذه الأنا داخل

طالبوها باقناع الجماهير بإمكانية قيامهم بتغيير اجتماعي عن طريق إفهامها "أنّ للأمم كيانا مستقلا عن بنية الدولة، مثلما أنّ للشعوب كيانا مستقلا عن الحكام"¹ فعلى الثورة أن تنزل للواقع وتحثك بمختلف فئات المجتمع وتقوم بتوعيتها وتهيئتها ليتحقق لها الإقناع؛ فالثورة لا تولد من العدم، لها "رجال يحركون ضمائر أفراد الشعب، ويذكرون أتون النضال"² من بينهم الشعراء حاملو الفكرة؛ الأمر الذي يكشف أنّ الثورة قوامها الأساسي الترتيب الإيديولوجي لا العسكري أو السياسي، ويمكن اعتبار الحرص على التثقيف الثوري والتوعية الجماهيرية من باب الحماية للثورة في حدّ ذاتها قبل الانطلاق فيها؛ لأنّ "جيشا يمكن تجنيده، ليستطيع في كل وقت إعادة فتح الأرض المفقودة، ولن يستطيع المستعمر أن يزرع فيه مركب النقص والخوف واليأس في ضمير الشعب"³ لذلك ركّز صانعي الثورة على زرع حب الأرض والوطن وكيان الأمة ليحموا ثورتهم، فكل ثورة مطالبة بأن "تحمي نفسها من سائر المحاولات التخريبية التي يكوّن فيها أصحابها سلطة جانبية في وطن ثوري"⁴ وأن تُحذّر من "خمائر ما ضد الثورة، التي يفرزها المجتمع نفسه بطبيعته، لأنّ كل ثورة محفوفة بالخطر في الإطار الثوري من الخارج، على أيدي خبراء يعرفون كيف تجهض الثورات"⁵ وعلى الثورة أن تستهدف وتختار من المجتمع الفئات الصغيرة أو الوسطى والناس العاديين، وتعمل على تهيئتهم وإقناعهم أنّهم "يخوضون حريهم ضد عدو واحد، من هنا يتصوّر هؤلاء أنّ الثورة وحدة واحدة موحدة لا تقبل التجزئة"⁶ ولا ترسخ للمفاوضة أو التراجع، وما قال به سوسيولوجي الثورة دعت إليه جبهة التحرير الوطني جميع الجزائريين وعملت على اقناعهم بالمشاركة في "الثورة المسلحة وأنّ

المجتمع، وتبعا للنشاط المشترك الذي يؤديه المجتمع في التاريخ. أنظر: مالك بن نبي. ميلاد مجتمع.

ص: 68.

¹ ايريك هوبزباوم. عصر الثورة. ص: 188.

² أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 273.

³ أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 21.

⁴ عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 17.

⁵ أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة بين الرشاد والتهيه. ص: 17.

⁶ أنظر: ايريك هوبزباوم. عصر الثورة. ص: 228.

تكون مشاركتهم بشكل أفراد، وبشكل مواطنين، لا بشكل منظمات وأحزاب، إيماناً منها بوحدة الصف لمجابهة العدو الموحد"¹ وقد كان تركيز الثورة الجزائرية حسب الشيخ صالح على مبدأي الوحدة والتضامن لتناقض السياسة الاستعمارية السارية المفعول.

يَدلّ اتباع الثورة الجزائرية لمنهج مخالف لطريقة المستعمر على وعي واضعها بسوسيولوجية الثورة، والدليل على ذلك أنّ "الثورة منذ اندلاعها وضعت في اعتبارها مبدأ "فرّق تسد" باعتباره من أسلحة العدو وأكدت على الوحدة التي هي وسيلة وهدف لها في آن، وتتجلى هذه النظرة في تكريس الوحدة في الشعر الثوري الجزائري عن طريق تشويه سياسة المستعمر المعتمدة على التفريق والاشادة بسياسة جبهة التحرير المعتمدة على الإتحاد وضم الصفوف"² لأنّ نجاح الثورة مرهون بمدى وعي واضعها لسياسة الآخر ومن ثمّ العمل على مناقضتها ومخالفتها، وقد سعت ثورة الشعب الجزائري لمخالفة سياسة الاستعمار الفرنسي وأدركت أنّ "الأنا الفردية أضعف من أن تملك المساهمة بالثورة مباشرة"³ ولو أردنا قياس ثورتنا لمعرفة مدى استيعابها للفكر الثوري لوجدناها ثورة بكل المقاييس والضوابط التي وضعها سوسيولوجيو الثورات؛ فالثورة الجزائرية "ثورة قادتها عناصر وطنية تنتمي إلى الفلاحين والعمال، ولا تنتمي إلى نخبة المثقفين أو البورجوازيين الثائرين على الفساد السياسي، ففي الجزائر كان العمل الثوري قد سبق التنظير السياسي، حيث أنّ قادة الثورة كانوا الوطنيين المتشبعين بفكرة الثورة على الظلم والاضطهاد تحت النظام الاستعماري"⁴ وتبنت مختلف فئات الشعب الجزائري الفكرة الثورية واقتنعت بها رغم محدودية ثقافتها، وهذا ليس من باب الصدفة؛ فقناعة الجماهير الجزائرية بالثورة سببه قناعتها بالدين الإسلامي، لأنّ "النظرية الثورية لا يصنعها إلاّ الثوار أنفسهم من أبناء

¹بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1987. ص:50.

²أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 96.

³أمل ديو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. ص: 162.

⁴عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 64.

الوطن، ولا يمكن لأشخاص أجنب عن الوطن أن يصنعوها لاختلافهم مع أبناء المجتمع في العقيدة التي هي محور الثورة¹ ويعي الشيخ صالح أنّ الأساس الإيديولوجي هو الذي يتحكم في نجاح الثورة أو فشلها، ويؤكد أنّ الإسلام كونه العقيدة الأساسية للشعب الجزائري كان حصنا منيعا احتمت به الشخصية الجزائرية من مخططات الاستعمار، وأدى باعتباره الأساس الإيديولوجي للثورة الجزائرية دور أساسي في تعبئة الجماهير بالحماسة ونفخ روح التضحية والفداء في النفوس² وقد تحقّق الدور الاقناعي والتثقيف الثوري وترسيخ ايدولوجية الثورة للشعب الجزائري لارتكاز صانعي الثورة الجزائرية على الدين الإسلامي الذي حدث له وأن حرك الشعوب من الأعماق، ف"الشعر الوطني يذكّرنا بشعر الحماسة في الأدب العربي القديم"³ وما تحفّز وتحمّس الشعب الجزائري لمرحلة الثورة إلاّ برغبة منه في الخروج من السلبية إلى الايجابية الفعالة⁴ التي ضمنها له الإسلام الذي أخذ كأساس ايدولوجي.

اعتبر الشيخ صالح الثورة الجزائرية مثل باقي الحركات السياسية أو الاجتماعية، وبالتالي لا بدّ لها من أساس ايدولوجي ترتكز عليه وتتطلق من مفهومه⁵ ويؤكد علماء الاجتماع أنّ إطلاق الثورة يتطلب "شرط يسبقها ويفتح لها أسباب الإمكان، درس تاريخي عريق، أو وعي سياسي، أو معارضة سياسية عميقة الجذور، تكون أكثر انفتاحا وعصرية ووطنية"⁶ ولن يجد الشعب الجزائري لإطلاق ثورته أحسن من الدين الإسلامي وفتوحات المسلمين ومعاركهم لاتخاذها شرطا يسبقها ويهيء لها السبيل، ولقد "فقه الفعل الجزائري المفهوم الحضاري للثورة، وجسده

¹أنظر: مالك بن نبي. بين الرشاد والتهيه. ص: ؟

²أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 85.

³أنظر: سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 78.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 57.

⁵أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 81.

⁶أنظر: عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 27.

في الواقع¹ والدليل على ذلك اتخاذ الدين كأساس أيديولوجي للثورة، وبالتالي فالتتقيف الثوري المؤسس "جوهرى إلى أبعد حد، لاسيما بالنسبة للجيل الناشئ الذي لم يمر بمحنة الكفاح الثوري"² وتتقيفه يكون لديه خبرة ثورية تتعكس بشكل إيجابي على جميع المستويات، لأنّ "الشباب هم الطليعة التي ستتولى أمر البلاد، وتحمل المسؤولية في المستقبل"³ فالثورة ثورة الشباب ويشارك فيها كل أبناء المجتمع، فالوجوه الاجتماعية العامة هي التي تحمل هم التغيير الجذري، مما يعني أنّ المجتمع منخرط بأكمله في الثورة، وليس شريحة سياسية محدودة أو مجموعة حزبية صغيرة، فالثورة تدبير فئة تستولي على كل الأمور، بل هي في الأساس غضبة عامة من وجوه مختلفة في المجتمع والشعب، بل ربما الشعب بأكمله أو أغلبه⁴ وتحقق للثورة الجزائرية النجاح لأنّ صانعوها أدركوا أهمية الجماعة في العمل الثوري، فقد قامت على "أساس قيادة جماعية وعمل مشترك؛ فالمسؤولية في الثورة كانت تستند

¹أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 76.

²أنظر: كيم ايل سونج. الثورة والبناء الإشتراكي في كوريا. ص: 255.

• الثورة خبرة للمجتمع الذي يمر بها، منضافة إلى جميع الميادين السياسية والاقتصادية وإلى علم التاريخ والاجتماع، شاملة لمختلف المستويات البنائية في المجتمع، مع استحداث تقنيات وآليات جديدة، تتضاف لخبرات الشعوب السابقة؛ يمكن ملاحظتها بعد انتهاء الثورات الشعبية، وهذا دليل على أنّ "الثورات هي علامة قوة وفتوة في المجتمعات، في حين المجتمعات الخالية من الشباب، والفاقة للقوة لا يمكن لها أن تشهد ثورات من أي نوع. أنظر: انظر كرين برينتن. تشريح الثورة. ص: 325-326. ينهض الشباب في كل حقبة من التاريخ بدور سياسي واجتماعي وثقافي تتعاطم مكانته أو تتضاءل، تبعا للظروف التي يعملون فيها، والمستوى الثقافي الذي تحصل لهم ولحجم التحديات التي تعرض لهم فالقوة هذه هي الأكثر حيوية في فئات المجتمع كافة، والأكثر معنية بإثبات ذاتها، وإمساك مصيرها بنفسها، من أية فئة عمرية أخرى. ولأن طموحها في أدائها دورا كبيرا في المجتمع طموح مشروع وموضوعي، فإن تمتيعها بفرص أداء ذلك الدور يقع في صلب واجبات المجتمع؛ ليس فقط من باب إنصافها، وهي تمثل أكثرية المجتمع، في حقوق لها على المجتمع لا تقبل التقويت، بل أيضا لأن المجتمع ذاك يغتنى بذلك الدور أكثر ويستفيد من ثمراته كل الاستفادة، ويكتشف في أدائه من قبل الأبناء والأحفاد قانون الاستمرارية والتجدد فيه". انظر: عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 262.

³محمد بيومي مهران. الثورة الاجتماعية الأولى في مصر الفرعونية. دار المعرفة الجامعية. 1999. ص: 18.

⁴أنظر: سلمان العودة. أسئلة الثورة. ص: 35.

لكل شخص أثبت تفانيه وإخلاصه وتضحيته من أجل نجاح الكفاح المسلح¹ وقد تأتي استيعاب النظرية الثورية الجزائرية لمبدأ الإشتراك والكل والجماعة، من محاولتهم لاستثمار خبرات الثورات الإسلامية، مما يُستبعد أن يكون منظروا الثورة الجزائرية قد حاولوا استثمار الفكر الإشتراكي الغربي؛ ف"عزلة هذا الشعب، في مرحلة تحفزه للثورة عن تيارات الفكر الحديث والحركات الثورية المعاصرة، فليس ذلك إلا تأكيداً لأصالة وعيه، وصدوره عن ينابيع غير طارئة ولا مستوردة"² إذ يخضع التغيير لاعتبارات مختلفة يراعي فيها صاحب فكرة التغيير أو المخطط خصوصية المجتمع المستهدف، لاسيما الخصوصية الدينية والحضارية والسياسية، لأن التغيير يجب أن يخطط له من أصحاب المجتمع نفسه، هم أدري بالأوضاع والأمور التي ينبغي الثوران عليها و"أصالة أي ثورة إنما تتأتى من استقلالية إرادتها وقرارها، ومن وطنية القائمين عليها، وارتفاعهم عن شبهة الارتباط بالأجنبي تحت أي عنوان، ولو كان باسم الديمقراطية وحقوق الإنسان"³ لذلك تخلّت ثورة الجزائر عن كل التيارات الفاعلة التي ألهمت ثورات أوروبا ورجعت للفتوحات الإسلامية وحاولت استثمار ما حققته لإنجاح ثورتنا.

تستهدف الثورة المجتمع، فإذا نجحت في توعيته تُحقق هدفها المنشود وإذا فشلت ينعكس ذلك عليها وتنتفي عنها صفة الشمولية والجذرية؛ إذ "لا تستطيع أي ثورة بناء وضع جديد والحفاظ على مكتسباتها، إلا إذا كان أثر عملها في تصفية الاستعمار ناجحا في تصفية الإنسان من القابلية للاستعمار؛ فتصفية الاستعمار في الإنسان تشترط تصفيته في الأرض ويجب أن تتقدمها"⁴ لأنّ موته هو "موت المستعمر والمستعمر"⁵ وضروري أن تسعى الثورة لتحقيق هذه المعادلة، لأنّ "حربا

¹ عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 63.

² عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 263.

³ عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 22.

⁴ عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 18.

⁵ أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 22.

ضخمة لابدّ من أن تعني تحويلاً ضخماً¹ لذا عليها أن تضع في اعتبارها نجاحها أولاً في تهيئة الفرد المنفذ للثورة وإقناعه باستغلالية الاستعمار، فستنجح بالضرورة في تحقيق التغيير الشمولي للواقع إذا نجحت في تفريغ محتوى الأفراد من القابلية للاستعمار، عن طريق توعيتهم بأنّ الاستعمار يحارب من أجل هدفه المتمثل في السعي إلى "طمس الشخصية الوطنية، وتشويه الدين، ووأد اللغة الأصلية، وهي وعاء الثقافة"² أي محو هوية الشعب الجزائري نهائياً واستأصالها من الجذور، وعلى الثورة أن تأكد للمناضلين والمنفذين لها أنّ ما يتطلب التمرد والثورة "إنّما هي حياتهم المنطرحة في الساحة، حياة الكائنات البشرية التي أضحت لعبة في أيدي السياسيين، هم يريدون بتمردهم أن ينتزعوها من الأيادي ليجعلوها أخيراً أهلاً لأنّ تعاش"³ فالثوار يزدون "ثورتهم شمولاً وعمقاً بفاعلية لا مثيل لها، بفضل المبادئ التي حملوها ونقلوها"⁴ خاصة القاعدة الأخلاقية، فإذا نجحت الثورة في ترسيخها ضمنت نجاحها ولا يحتاج شعبها إلى مراقب أخلاقي لسلوكه وأفعاله، لأنّه "يُنصّب من نفسه، بصفته يُشكّل أمة، قاضياً على نفسه، ويبرهن في الوقت ذاته بنقاء كل حركة من حركاته، وحتى في التفاصيل الدقيقة، على أنّه الشعب الأكثر صفاءً وأكثر تحكماً بزمّام نفسه"⁵ ونجاحه في التنصيب والبرهنة محكوم بنجاح ايديولوجية الثورة، ذلك أنّ

¹ ايريك هوبزباوم. عصر الثورة. ص: 197.

² حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 18.

³ أنظر: هيرت ماركيز. نحو ثورة جديدة. ص: 15.

• كل الثورات تسبق بمرحلة تسمى مرحلة التّنبؤ؛ "تبنى نوع من التّجمّع الثوري أو حتى الشكل التنظيمي نفسه، الأمر الذي يؤدي إلى تكوين جمعيات التمرد السرية، والتي سرعان ما يكشف عنها لما تكتمل بياناتها وتتهيأ جماهيرها التي تقوم بتنفيذها. ليس بالضرورة أن تولّد كل حركة من الحركات التمردية ثورة عالمية شاملة نجد في تاريخ العالم أن مختلف الثورات سبقت ب جمعيات تمردية سرية مثل: جماعات الديسمبرين الذين قاموا بأول تمرد في التاريخ الروسي الحديث عام 1825. نجد أيضاً جمعية أبناء العم الصالحون، ما يعرف ب الكاربوناري التي انحدرت من مجموعة الضباط المعادين لنابليون في إيطاليا بعد عام 1806، ويختلط معها عدة عناصر يجمع بينها الكراهية المشتركة للرجعية. انظر: ايريك هوبزباوم. عصر الثورة. ص: 229-230. تبنت الثورة الجزائرية الحركات الإسلامية.

⁴ ايريك هوبزباوم. عصر الثورة. ص: 188.

⁵ فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 13.

"مصير الحرب لا تُقرّره البتة الأسلحة الحديثة أو التقنية العسكرية أو التفوق السياسي الإيديولوجي، وإنما الرسالة الرفيعة والروح الثورية للقتال من أجل حرية الوطن والشعب وتحررهما، والخصال النبيلة"¹ فالركيزة الأساسية المساعدة لتحقيق هذا المسعى هي الأخلاق؛ إذ كانت "جبهة التحرير الوطنية تُذكر الوحدات المنظمة، على الدوام، بقوانين الحرب العالمية، ذلك أنّ الشعب المستعمر يجب عليه في حرب تحريرية أن يكسب وأن يفعل ذلك بنظافة وبدون همجية"² أي أن يحصل على حريته بأفعال أخلاقية تفرضها أخلاقيات الثورة التي يقويها الدين باعتباره إيديولوجيا الثورة الجزائرية. ولقد استعان الجزائريون "بالإسلام وباللغة العربية والشخصية والقيم الوطنية كمعتقدات أساسية، للحفاظ على الذاتية الوطنية"³ وضمن لهم هذا التمسك نجاح ثورتهم التحريرية ضد المستعمر الفرنسي، ولأنّ ثورتنا اعتمدت على الإسلام كمطلق إيديولوجي اعتبرها المنظرين السوسيولوجيين ثورة إيديولوجية، كونها "تعتمد على الروح والعقيدة لا على العدد والعدة، وأنها لا تساوم في المبادئ"⁴ التي سنتها ورسمتها لتكون خط سير لها حتى النهاية، و"الثورة الجزائرية ذات الروح الإسلامية"⁵ تفوقت لأساسها الإيديولوجي الذي يُعرّف بنهج الثورة ويعتبر مطلب رئيس لها، وهو بمثابة النهج أو البيان؛ فالإسلام "يُمثّل عصب الثورة ومحركها وعمودها الفقري الذي تدور حوله الأحداث، ومنه تتحدّد مفاهيمها"⁶ ويعتبر الأرضية الصلبة التي تشكلت منها إيديولوجية الثورة الجزائرية، ودافع قوي لتهيئة الذهنية الجزائرية حتى تكون أكثر قابلية لتقافتها، وبالتالي يمكن القول أنّ إيديولوجية ثورتنا "كانت إحدى الوسائل التي ارتكز عليها قادة التحرير الوطني لكي يوحدوا كلمة الشعب الجزائري ويهيئوا الوسط الاجتماعي الصالح لنجاح الفكر الثوري المضاد للسياسة الاستعمارية بالبلاد"⁷

¹ أنظر: كيم ايل سونج. الثورة والبناء الاشتراكي في كوريا. ص: 261-262.

² أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 12.

³ عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 57.

⁴ عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 18.

⁵ عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999. ص: 56.

⁶ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 85.

⁷ عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 57-58.

ويُخالف سياسته في الفعل والوسيلة، فالثورة الجزائرية ونظرا للأساس الأخلاقي الذي انبنت عليه "لم تشأ لشعبها أن تحكم عليه أمم الغرب أخلاقيا، لذلك مارست عملا مكشوفاً، نظيفاً في الوقت الذي كان خصمها ممعنا وراء اكتشافات وسائل جديدة من الرعب لا حدّ لها"¹ وهي بهذا خالفت سياسة فرنسا، ويؤكد الشيخ صالح أنّ الثورة الجزائرية ومادامت قد اتخذت الإسلام منطلقاً فلا مناص من أن يكون مثلها الأعلى في معاركها ما كان يجري من معارك وحروب في صدر الإسلام بين فئة قليلة مؤمنة، وفئة كثيرة باغية فمعارك الجزائر إنما هي مضاهاة لمعركة بدر واستيحاء لها"² وفي هذا تأكيد على اتخاذ الجزائريين ثورات المسلمين كنموذج؛ فلم تقتصر أهداف ثورة التحرير على الشعب الجزائري لوحده وأصبحت بمثابة "نموذج اقتدت به حركات التحرير، وأسوة حسنة لدول العالم الثالث الواقعة تحت نير الاستعمار"³ ويؤكد مختلف سوسيولوجيو الثورات أنّ الثورة الجزائرية مثالا يحتذى عند بقية الشعوب الإفريقية"⁴ وتُمثّل حسب ركيبي بداية النهاية للاستعمار في إفريقيا⁵ إذ تركت لديهم أثر واضح، وكانت بمثابة المؤشر لقيامهم بمحاولات التخلص من الاستعمار بجميع أنواعه واستطاعت أن "تفرض وجودها في الداخل والخارج، وتتل تأييد وإعجاب أشقائنا العرب بصورة خاصة، وكذا البلدان الاشتراكية وبعض بلدان

¹ أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 12-13.

² يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 87.

• الإسلام من وجهة التاريخ المجردة، ثورة كبيرة غيّرت كل البناءات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية في المجتمع الجاهلي، وفي أصعب الظروف وأحلك حقب التاريخ قد غيرت كل شيء، حتى أسماء معتققيها؛ فكانت -على حد تعبير مالك بن نبي- النموذج الثوري في أدق ما في هذه الكلمة من معنى. أنظر: عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 11. وقد وضعت الثورة الجزائرية في ميثاق طرابلس الإسلام ضمن مبادئها الموجهة لها، علما منها بأنها تستطيع أن تستمد منه الشارة الضرورية لتركيبية الإنسان والتراب والزمن المتناسكة للجزائر، وسيكون أقوى ركائز مفهوميتها. أنظر: عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 15.

³ عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة وفلسفتها في الفكر الجزائري المعاصر. ص: 4.

⁴ نور الدين حاطوم. أصالة الثورة الجزائرية. الملتقى الدولي الجزائري: الثورة الجزائرية وصداها في العالم. المركز الوطني للدراسات التاريخية. 24-28 نوفمبر 1984. ص: 22.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 83.

العالم الثالث¹ مما يعني أنّ ثورة الجزائر قد "هزّت ضمير الإنسانية برمتها"² نظرا لأهدافها الحقيقية التي مست الكيان الإنساني؛ إذ يتلخص الهدف الأساسي للثورة الجزائرية حسب الشيخ صالح في تحقيق العزة والكرامة، وقد اعتبر ناقدنا هذا الهدف نتيجة نابعة من تحقق أهداف أخرى منها الاستقلال الذي لا يوازيه شيء³ ويمكن القول أنّ نقاد شعر الثورة في الجزائر على وعي بمختلف أساسيات الثورة ومبادئها، وإلاّ لم نفسّر استيعابهم لفلسفة الثورة وتقارب آرائهم مع آراء سوسيولوجيو الثورات؟.

كُتِبَ لثورة التحرير النجاح لأنّ الشعب الجزائري كان يؤمن بضرورة ربط ثورته بجذور الثورة الإسلامية بقيادة الرسول(ص) ليعيد ثورة التحرير إلى إطارها التاريخي الحقيقي⁴ وبالتالي قيام ثورتنا كان على خلفية الدين الإسلامي وما فيه من أخلاقيات واقتداء الجزائريين بسلوكات قائد الأمة الإسلامية، لذلك "فإننا نشاهد في الجزائر استنثافا لمسيرة الإنسان"⁵ والإنسانية التي يحملها الإسلام، ومن هنا كان انتصار ثورة الجزائر انتصارا للإسلام ومبادئه وأخلاقياته؛ إذ "وقف المحتل الفرنسي على خطورة فاعلية الدين الإسلامي في تنظيم وتوجيه حركة جهاد الشعب الجزائري ضده، فحمله ذلك على محاربة الدين"⁶ ومحاربة مبادئه وآياته الداعية للجهاد وحفظ كرامة الإنسان، وبالتالي "التفوق الأخلاقي إنّما يعزز صورة الثوار والمحتجين كمواطنين متحضرين، ينتزعون لأنفسهم حقوقهم المشروعة بالطرق الشرعية، السليمة والمتحضرة"⁷ لا بقوة العتاد الحربي والتقنية؛ ف"الاستعمار يجهل معطيات المسألة

¹ أنظر: بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ص: 65.

² عبد الجليل التميمي. مع أصول الثورة الجزائرية وتوظيف مبادئها. الملتقى الدولي الجزائري: الثورة الجزائرية وصداها في العالم. المركز الوطني للدراسات التاريخية. 24-28 نوفمبر 1984. ص: 29.

³ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 100.

⁴ أنظر: عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 17.

⁵ قرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 20.

⁶ أنظر: محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث - النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر: مؤثراتها - بدايتها - مراحلها. ط1. مطبعة الكاهنة، الجزائر. 2003. ص: 6.

⁷ عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير. ص: 149.

الحقيقية، فهو يحسب أنّ قوتنا تقدّر بعدد القنابل الثقيلة¹ غير أنّ قوة الثورة الجزائرية يتحكم فيها الأساس الأخلاقي الذي يوحد الشعوب ويكتلها ويرسخ لديها فكرة الهدف الواحد والمصير الواحد. الثورة الجزائرية المسلحة "لم تكن حرب تحرير ضد الاستعمار الفرنسي فحسب، بل عملت على تغيير الإنسان الجزائري"² إذ يرى مختلف الدارسين أنّ ثورة الجزائر "ثورة هادفة لها أبعاد تشاهد إلى خلفية حضارية معينة"³ وبالفعل فثورتنا تحقق لها التغيير الحضاري رغم أنّه تغيير يتطلب زمن لا يستهان به، لكنه لا يقاس بالمدى المستغرق، قد تتغير بعض المستويات في "المدى الطويل تغيرا قليلا أو لا تتغير، ربما كان ما غيرته بالنسبة لعالم الاجتماع أهم مما لم تغيره"⁴ وبالتالي الثورة تحدث تغييرا مغايرا للأوضاع الاجتماعية السابقة دون الاهتمام بمقدار التغيرات المتحققة، المهم أن يمس التغيير الجذري جميع مستويات البناء الاجتماعي؛ لأنّ "الثورة أولا وأخيرا ثورة حقوق الإنسان، إنّها النهضة؛ أي الثورة الحضارية، وليست مجرد انتقال للسلطة السياسية من طبقة اجتماعية إلى أخرى، هي إعادة ترتيب المجتمع والسلطة في نسق يسمح للتطور بالانطلاق⁵ من جديد وبنيات اجتماعية جديدة على أساس أنّ الثورة لما تهدف إلى الهدم وإعادة البناء تتشد التطور والانطلاق لجميع بنيات المجتمع؛ وقد رأى الشيخ صالح أنّ مصطلح ثورة يقترب من مصطلح تطور الذي يعني "التغير الطبيعي المتدرج بنظام معين بعيدا عن الطفرة والفوضى، بينما الثورة تعني التغير عن طريق الطفرة والجهد الطارئ العنيف، وخرق المؤلف"⁶ ومحو استبدال الشيخ صالح للثورة بالتطور ليس

¹ فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 21.

² أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 29.

³ جعفر ماجد. الثورة الجزائرية في الشعر التونسي. مجلة الثقافة. السنة الرابعة عشرة، العدد 83. تصدرها وزارة الثقافة. الجزائر، 1984. ص: 171.

⁴ كرين برينتن. تشريح الثورة. ص: 297.

⁵ أنظر: غالي شكري. الثورة المضادة في مصر. ط3. شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 1987. ص: 457-458.

⁶ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 55.

اعتباطاً، فمن خلال توضيحه لمعنى التطور والثورة ندرك أنه يعي التغيرات التي تلحق الجانب الثقافي والحضاري، على اعتبار أنها تخضع للزمن وتتدرج على نسق معين، وتدخل ضمن التطور، أما التغيرات السياسية فتتصوي تحت مسمى الثورة التي تتماشى مع السرعة واللاانتظار، لذلك يُعد التغيير السياسي ثورة؛ أي "قفزة" وليست تدرجاً، أو هي محصلة تراكم طويل من النعمة تدفع إلى إلغاء تجربة ماضية بأكملها؛ لأنّ هذه التجربة لم تقدّم أيّ وجه من وجوه الإصلاح أو التغيير الذي ينتاسب مع طموحات الناس وانتظارهم¹ في حين يمكن اعتبار التغيير الثقافي والحضاري ثورة تدريجية تطورية، ومن هنا يظهر الفرق واضح بين الثورة والتطور على الرغم من أنّ التطور تولّد الثورة، ويكشف حديث ناقدنا عن التطور والتغيير الطبيعي، وإدراكه أنّ التطور تغيير تلقائي² عن محاولته لاستثمار فلسفة الثورة من منظور الفكر الماركسي "الذي يعتمد أساساً على فكرة التطور"³ ويعتبرها أهم قضاياها

- الثورة تطور: يقوم الفكر الماركسي والنظرية التطورية الداروينية، وعلم التاريخ على فكرة واحدة هي التطور: العالم الطبيعي الانجليزي شارلز داروين Charles Darwin (1809-1882) حين برهن على أن جميع النباتات والحيوانات وكذلك الأفعال قد ظهرت كلها نتيجة لتطور واستمرار العديد من السنوات، فإنه بذلك قد اثبت أن الطبيعة في حركة وليست جامدة، كذلك فإن علم التاريخ أثبت أن الحياة الاجتماعية تتغير وتتطور. انظر: رجا عيد. فلسفة الالتزام. ص: 122.

¹ سلمان العودة. أسئلة الثورة. ص: 35-36.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 55-56.

³ رجا عيد. فلسفة الالتزام. ص: 122.

- ترى نظرية التطور عند داروين: أن الأنواع الحية بما فيها الإنسان تعود إلى خلية وحيدة حية، وقد حدث في داخل هذه الخلية تغيير نوعي بشكل طفرات سببت انقسامها إلى أنواع بعد أن كانت نوعاً واحداً، وهذه الطفرات التي حدثت داخل هذه الخلية لم تقع بتوجيه وقصد، وإنما وقعت صدفة، بسبب الصراع، وفقاً لقانون تنازع البقاء بين الأنواع التي حظيت بكفاءات نوعية جديدة بتزويد الطفرة صدفة لها، وبين تلك الأنواع التي لم تحظ بذلك. وبحكم قانون بقاء الأصلح يقضي على الأنواع الضعيفة الأنواع القوية المزودة بالطفرة صدفة، وهذه التغيرات للأنواع المكتسبة صدفة يفترض لها أنها قابلة للتوريث إلى الأجيال، وهكذا يوجد جيل جديد ورث الخصائص النوعية المميزة عن أسلافه، وهكذا تستمر الطفرات والقفزات في الحدوث صدفة، ويستمر قانون الوراثة في عمله، ويستمر قانون تنازع البقاء بين الأنواع الضعيفة والأنواع القوية وأخيراً يتغلب القوي على الضعيف وينتصر وتكون هي الأصلح للبقاء في عملها، وتستمر التطورات وهكذا دواليك حتى ينتهي الأمر إلى الأنواع الحية السائدة اليوم، ومن بين هذه الأنواع الحية الإنسان الذي هو قمة

الإيديولوجية، لكنّه قانون تخضع له جميع المجتمعات لا إرادي يخضع للزمن وتتحكم فيه ظروف وعوامل مختلفة، قد تتغير المجتمعات تغيراً طبيعياً تلقائياً إما نحو السلب أو الإيجاب، وعادة يسير بشكل سلبي، لذا فـ "الثورة في هذه الحالة تكون حتمية لوضع التطور في مساره الصحيح، أي لتغيير وجهته نحو الإيجاب"¹ لأنّ الثورة تغير إرادي وجهد قصدي ينطلق من وضع مزمري مأساوي بهدف تحقيق حياة أفضل وتغيير وضع من الأسوأ إلى الأحسن، فالثورة استعداد حضاري عام وشامل يقوم به الإنسان لإنجاز المهام الكبرى التي تؤهله للسيادة والاستخلاف² يضمنه الأساس السليم الذي انبنت عليه الثورة. ووقف الشيخ صالح من خلال معابنته للشعر الثوري الجزائري على الصراع الطبقي، وأكد أنّه صراع لا يتم داخل الشعب الجزائري، وإنّما بين الجزائريين والمعمرين³ إذ يشكّلون طبقتين متباينتين تحاول كل واحدة منها فرض سيطرتها الاجتماعية ومن ثمّ دحض وتدمير الطبقة المعادية لها، وهذا ما يصطلح عليه سوسيولوجيا بالصراع أو الصدام القائم بين الشعب والاستعمار، ويفترض أن "يؤول بصورة حتمية إلى الثورة؛ إلى النشاط المسلّح لشعب مصمم على تقويض الحواجز التي تسدّ مستقبله"⁴ فنظراً لأنّ الاستعمار لايمثّل طبقة اجتماعية تنتمي إلى المجتمع الجزائري، وإنّما جهة مختلفة تماماً في معتقداتها وإيديولوجيتها عن ما يتمتع به أبناء المجتمع الواحد، فهذا الصدام سيؤول إلى ثورة لا تقبل التفاوض والتراجع؛ وما وقف الشيخ صالح على الصراع الطبقي من خلال الشعر الثوري إلّا لتأكيد أنّ الثورة الجزائرية ثورة بكلّ الضوابط التي تجعلها ثورة، خاصة قيامها على أساس الصراع الطبقي، ومن ثمّ حاول أن يُدحض الآراء التي

هذه العملية التطورية للحياة. انظر: أحمد زكي نقّاحة. حوار بين الفكر الديني والفكر المادي. دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان. 1986. ص: 51.

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 55.

² أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 76.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 83.

⁴ عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 13.

اعتبرت الثورة الجزائرية مجرد حرب قامت بين مواطنين أصلاء في الأرض وبين عدو غازي.

الأدب من منظور النقد السوسيولوجي هو "انتاج الصراع الاجتماعي، وهو مرآة الواقع -بمعنى إعادة انتاجه فنيا- ومن هنا كان انطلاق النقد في ممارستهم النقدية من النص، بحثا عن العلاقة بينه وبين الواقع الذي يعكسه"¹ إذ تشير درجة معرفة الصراع الطبقي "إلى درجة إمكانية تحليل ونقد الأدب، والأحكام الجمالية للنقاد تتحدد بخصائص وسطه الاجتماعية، والنمذجة محكومة بمقدار ما تكون سيكولوجيا الشخصيات الأدبية مجسدة لسيكولوجيا الطبقات أو الشرائح الاجتماعية، إذ أنّ العمليات التي تجري في نفوس شتى الشخصيات الأدبية هي انعكاس الحركة التاريخية"² ولم يكتف ناقدا لإثبات ثورة الجزائر بالنص الشعري الذي عكس الصراع الطبقي، وإنما أشار إلى أنّ الصراع على الساحة الجزائرية قبيل اندلاع الثورة كان قائما على أشده، لكن لا على أساس طبقي بل ايديولوجي، في البداية لكن سرعان ما

¹ نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 35.

• يعتبر الصراع الطبقي من مقولات النظرية الماركسية؛ التي ترى أنّ الطبقات الاجتماعية لها دورا هاما وأساسيا في التطورات المجتمعية والتاريخية، وما يكشف عنه هو الصراع الطبقي، خلافا للنظريات اللاماركسية التي تنفي وجود الطبقات الاجتماعية بالمرّة، وتقرر وجودها بشكل من الأشكال لتشكك في دور الطبقات الاجتماعية ووظيفتها في المجتمع وفيما يسبب فيه من تطورات. تقر النظرية الماركسية (المادية التاريخية) أنّ الصراع الطبقي يعمّق الوعي الطبقي ويشعل لهيبه، ويزيد الوعي الطبقي في حدة صراع الطبقات، الذي يكتسي في هذه الحالة صبغة ايديولوجية. للمزيد انظر: محمد عابد الجابري. الطبقات الاجتماعية. مجلة المرشد للمعهد الوطني. العدد 10. أكتوبر/ ديسمبر 1988. ص: 34.

² نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ص: 47.

• **النمذجة Typisation** تعتبر أهم نقطة من النقاط التي ركزت عليها الواقعية؛ إذ تطالب المبدع الواقعي أن يقدّم شخصيات تعبر عن الحياة وقوانينها، حتى تكون شخصيات نموذجية لعصر المبدع، كما يشترط عليه أن يوفر لهذه الشخصيات النموذجية شروط نموذجية، أي يبتعد بها عن العوالم المفتعلة والحوادث المفتعلة. لأن كي يعتبر عملا ما عملا واقعيًا يجب أن يتضمن الشخصية النموذجية والحدث النموذجي والشروط النموذجية، حتى تمثل الشخصية الأدبية مجموعة كاملة وأحيانا طبقة اجتماعية كاملة. النموذج الحي المعبر، الحادثة النموذجية المعبرة. انظر: عماد حاتم. تاريخ الآداب الأوربية. ص: 350-351.

اكتسب طرفاه بعض سمات طبقية باهتة¹ لكن ليس معناه أنّ ثورة الجزائر لا أساس لها وأنها حرب "كإحدى الحروب تدور رحاها مع العدد والقنابل، بل إنّها تعتمد على الروح والعقيدة"² الراسخة في أذهان الثوار ومختلف فئات المجتمع الجزائري، حيث انطلق "هذا الكفاح، على مستويات مختلفة، ليجدد الرموز والأساطير والمعتقدات وقابلية الشعب للانفعال"³ انطلق من أسس سليمة لها قوة التأثير على الشعب الجزائري وتمت له بصلة قوية. ويؤكد ركيبي أنّ ثورة الجزائر قامت من أجل أن تكافح الظلم والاستعمار وغيرها من الثورات التحريرية⁴ التي شهدتها العالم في مطلع القرن العشرين، ولها شرعيتها وأسسها، هي ثورة تحريرية بكل ما تتضمنه هذه الثورة

¹ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 82.

• تعتبر "الثورة الجزائرية ظاهرة اجتماعية لا تنشأ عن القوانين الاجتماعية التي تتحكم في نشوء غيرها من الثورات وتبلورها إنها ظاهرة اجتماعية سوية لها أسباب وأهداف وغايات، وتتحكم فيها قوانين غيرها من الثورات تخضع لقوانين وتتصف بخصائص ومميزات" وقد سارت "وفق منهجها المبدئي والموضح في البيان الأول لثورة نوفمبر، هذا البيان الذي شرح أسباب قيام الثورة ووسائلها وأهدافها. ومن خلال قراءته نستطيع أن نفهم الشيء الكثير عن وضع الجزائر وعن ثورة أبنائها" و"بفضل تلك المجموعة من القواعد والاجراءات الثورية التي تضمنها ميثاق الجبهة وایدیولوجيتها التي حددت معالم الطريق... وكيفية تنظيم المجتمع الجزائري، اكتسبت القيادة السياسية للجبهة قوتها وحققا في تنظيم القوة الشعبية وتوزيع تلك القوة واستخدامها لصالح الشعب" أنظر: عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة وفلسفتها في الفكر الجزائري المعاصر. ص: 4-5. وأنظر: بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ص: 29. وأنظر: عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 58.

² مالك بن نبي. بين الرشاد والنتية. نقله عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 19.

³ فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 19-20.

⁴ عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 31.

• لم تخرج الثورة الجزائرية عن المعايير والضوابط التي تجعل منها ثورة؛ ف "الحركة الثورية عندنا لم تكن مجرد حركة عفوية ومجرد رد فعل تلقائي ضد الظلم الإستعماري؛ بل إن الثورة الجزائرية مثل غيرها من الثورات... ثورة واعية لها ممهدون وزعماء حملوا لواءها خفاقا وقادوها بحكمة وحكمة نادرتين وذلك بارتكاز قادة الحركات الثورية على هذا التيار الثوري الذي تقبله الجماهير الشعبية، وبذلك يحول القادة الثوريين ذلك التأييد إلى ایديولوجيا سياسية معبرة عن مطامح الجماهير الشعبية وهادفة إلى تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية... تتحول تلك الإيديولوجيا إلى قوة اجتماعية قادرة على فرض قيمها وأساليبها الثورية التي تهدف إلى تغيير الأوضاع الاجتماعية واستبدالها بأوضاع جديدة. أنظر: عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 56.

من معاني سامية، ثورة جندت الامكانيات الجزائرية لتصل بالجزائريين إلى الحياة الحرة الكريمة، ولترد لهم إنسانيتهم وعزتهم وتنقذهم من جور الاستعمار¹ وقد أثبتت "قدرتها على الصمود في وجه الأعداء المحتلين، وآمن بها حتى الأعداء أنفسهم وأيقنوا أنها ثورة لا تقبل بغير الحرية بديلا وبغير الاستقلال هدفا ولا تقبل بالتراجع عن برنامجها الذي حددته في ندائها الأول"²، كل الأبحاث تؤكد أن "الوحدة الفكرية في الثورة الجزائرية قامت على مبدأ الحرية، وسعت إلى تحقيقه"³، ولا تتأتى الحرية إلا بالحصول على الاستقلال، الذي يمكن اعتباره الفكرة الإيديولوجية الأساس، التي قامت الثورة من أجلها. وتحدث ركيبي عن الفئة الاجتماعية التي تولت حمل مشعل الثورة وحصرها في فئة الفلاحين، واعتبرهم أول من استجاب إلى المثير الثوري أو ما يصطلح عليه التثقيف؛ لأنهم ذاقوا مرارة الاضطهاد وعرفوا الاستعمار في أبشع صوره⁴ فالفلاح رغم مستواه الثقافي استوعب مختلف الإيديولوجيات الداعية للتححرر والتي كانت وراء العمل المسلح، حيث ترجمه باللغة التي فهمها وثقفها وجعلها قبلته التي لا يمكن أن يحيد عنها، وقد عُرِفَت الثورة الجزائرية بثورة "الفلاحين الذين قاموا فيها بدور أساسي"⁵ و"حمل عبئها قبل العامل والمهتم بالشؤون العقلية، ثورة فلاحين لا بمجرد عدد شهدائها فحسب، ولكن بروحها كذلك"⁶ واستهداف الفلاح للقيام بالثورة ليس اعتباطا، وإنما لأنه يُشكّل الطبقة المسيطرة في المجتمع الجزائري، بحكم سيطرة النظام الاقتصادي المتمثل في الفلاحة، حيث تُمثّل الأغلبية الساحقة في المجتمع وكذا المتحكمة فيه، وثورة الفلاح الجزائري تختلف عن الثورات التي كان "يتم توجيهها

¹ نور الدين حاطوم. أصالة الثورة الجزائرية. الملتقى الدولي الجزائري: الثورة الجزائرية وصداها في العالم. المركز الوطني للدراسات التاريخية. 24-28 نوفمبر 1984. ص: 22.

² بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ص: 49.

³ محمد العربي ولد خليفة. ثورة نوفمبر قمة الثقافة. مجلة الثقافة. ص: 7.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 55.

⁵ أنظر: عبد الجليل التميمي. مع أصول الثورة الجزائرية وتوظيف مبادئها. الملتقى الدولي الجزائري: الثورة الجزائرية وصداها في العالم. المركز الوطني للدراسات التاريخية. 24-28 نوفمبر 1984. ص: 28.

⁶ أنظر: عبد اللطيف عبادة. صفحات مشرقة من فكر مالك بن نبي. ص: 93.

من طرف قيادات حزبية ذات ايدولوجية سياسية يغلب على قيادتها الطابع الفردي¹ فالثورة الجزائرية ثورة الجماهير الشعبية "ولا يستطيع هذا الشعب الأمي الذي يخط أجمل صفحات الكفاح من أجل الحرية، أن يتراجع ولا أن يُمسك عن الكلام"² لأنّ صناع ثورتنا نجحوا في تثقيف منفذيه وترسيخ مفهوم الوحدة التي "ربطت بين جميع الثوار طيلة سنوات حرب التحرير"³ لكنّها ليست الوحدة التي نادى بها التيار الاشتراكي الغربي، وإنّما التي نادى بها التيار الإسلامي؛ "بيئتنا الثقافية المنعزلة عن تيارات الفكر الغربي، لم تزودنا بكلمة ما عن النظم الاشتراكية أو المذهب الشيوعي، أو الثورة البلشفية، فأمضينا مرحلة التلقي والتكوين والتأثير، في الريف والأقاليم، لا ندري شيئاً عما يكتبه دعاة التطور وأنصار التقدم"⁴ وإنّما استيحاء ثقافة الحروب والثورات التي شنها الإسلام على أعدائه. إنّ صانعي الثورة على وعي بأنّ الوسائل والعدة الحربية لا تحقق الثورة؛ بل قوامها الإيديولوجي التي ينبغي ترسيخه في ذهنية الثوار، ف"الوحدة في العقيدة هي السلاح الوحيد لانجاح ثورتنا الاشتراكية"⁵ ذات الأساس الإسلامي، لذلك لم يكتف ايدولوجيو الثورة الجزائرية بتسليح الفلاح بالرشاش وركّزوا على تسليحه "بأسس ذهنية جديدة مع تقوية جذوره وأصوله، وإلاّ كان كفاحه

¹ عمار بوحوش. خصائص الثورة الجزائرية مقارنة بالثورات الكبرى في القرن العشرين. ص: 63.

² أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 21.

³ بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ص: 253.

• الوحدة الثورية عامل نجاح للثورة؛ الذي حطم كل المحاولات التي حاولها العدو لتفريق الثوار ولتقسيم الجزائر وفصل جنوبها عن شمالها أو صحرائها عن جبالها ونجودها وبحرها. الوحدة الثورية لم تصنف الجزائريين إلى أغنياء وفقراء، وعلماء وجهلاء، وحضرين وريفين، ومتعلمين بالعربية أو الفرنسية. بل الكل أبناء الجزائر وكل ثائر ترحب به الثورة وتمنحه الفرص ليشترك في تحرير بلاده من الاحتلال. وبالنظر إلى قدسية الهدف المنشود، فإن الثورة لم تترك المجال لأحد لكي يتقلّص أو يضيف أو يستغل أو ينسلخ، بل الكل في التقاف قوي حول النداء الأول لجبهة التحرير الوطني. انظر: بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1987. ص: 254.

⁴ عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر. ص: 255.

⁵ أنظر: محمد مصاييف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 200.

عديم الجدوى¹ وكان سندهم في ذلك الدين الإسلامي ومبادئه الراسخة في ذهنية الشعب الجزائري، وإدراكهم أنّ فشل الثورة ايدولوجيا سيحولها إلى لا ثورة؛ "بل قد تصبح ثورة مضادة بطريقة واضحة أو خفية، ولا يكفي أن ندفع عجلة الثورة في وطن ما، بل يجب أن نتتبع حركتها ورقابتها حتى لا تخرج عن مسارها الصحيح"² ولقد وُسمت ثورتنا باللاثورة؛ لأنّ "خصوم الثورة الجزائرية مولعون بالتأكيد على أنها ثورة سفاكين للدماء"³ حتى ينتفي المبدأ الأخلاقي منها ويُفقدوها مبرر قيامها، لكن حدث العكس وما ضمن للثورة الجزائرية سيرها على الخطاطة المرسومة هو نجاحها في تنوير ذهنية الشعب الجزائري وترسيخ مبادئها في جهازه المفاهيمي، وذلك الحذر الشديد والحيطة لقادة الثورة من المستعمر الأجنبي وسحب الثقة منه، والظن به أنّه يترصد الثورة ويسعى إلى خنقها في مهدها، وعلى قتل وسجن وإبعاد وتشريد كل جزائري يحاول المشاركة أو التأييد أو حتى العطف على هذه الثورة التي أعلنتها جبهة التحرير الوطني⁴ ومع هذا سجّل سوسيولوجيو الثورة أخطاء اقترفتها الثورة الجزائرية، خاصة ما قام به القادة اتجاه بعض الجزائريين المتعاونين مع الاستعمار، فضروري أن تدان كل التصرفات التي تجازف في تشويه حقيقة معركتنا⁵ فحتى ولو اقترفت الثورة الجزائرية أخطاء، فله ما يُبرّره لأنّ القادة على وعي بأنّ الثورة التي لا تعرف كيف تحافظ على كيائها ستتحول إلى لا ثورة.

يرى الشيخ صالح أن كل ظروف الجزائر وفي مختلف المستويات تدعو لإحداث قطيعة مع الوضعيات الراهنة، ومن ثمّ التمهيد للقيام بعمل سياسي مسلّح، والناقد يؤكد على ضرورة الثورة وحتميتها كون الأوضاع في المجتمع قد وصلت إلى

¹ Ahmed Taleb Ibrahimi. Lettres de prison (1957-1961) (Alger : Editions nationaes algériennes, 1966). P46. نقله عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة وفلسفتها في الفكر الجزائري المعاصر. ص: 5.

² أنظر: عبد اللطيف عبادة. سوسيولوجية الثورة. ص: 11-12.

³ فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 11.

⁴ أنظر: بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ص: 35.

⁵ أنظر: فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 11-12.

الحد الذي لا يمكن أن تزيد عليه؛ ويرى أنه من الغريب جدا أن نحدّد لثورة الجزائر أسباب معينة، إذ من المفروض والمنطقي أن نحدّد الأسباب التي تدعو إلى الرضوخ وعدم الثورة، فعوامل الثورة لا يمكن حصرها لأنّ جميع أوضاع الجزائر وفي جميع الميادين كانت تدعو إلى الثورة الشاملة التي لا تبقى ولا تذر¹ وبات من الضروري حسب ركيبي أن تشمل التجربة الثورية كل نواحي المجتمع وتهز كيانه الشعب من الأعماق بكل طبقاته وأفراده² ولقد استنتج الناقد من الإبداع الشعري الذي قدّمه شعر الثورة أهم عاملين للقيام بعمل ثوري وهما فشل الوسائل السياسية والتوق إلى التحرر، فبعد تأكّد الشعب الجزائري من جدوى الحصول على الحرية بوسيلته السياسية التي اتبعها مع الاستعمار واقتنع أنّ ما أخذ بالقوة لا يستردّ إلاّ بالقوة، "أصبحت الجزائر مستقلة بالقوة قبل الفعل، وصار الجزائريون يعتبرون سادة أنفسهم"³ وتخلوا عن وسائل الكفاح السلمية وبدأوا بالتخطيط للنهوض بالمجتمع نهوضا تدعمه الأخلاق والفضيلة، لأنّ الشعب الجزائري مؤمن بأنّه "لا يمكن للمرء أن ينهض ويتحرر في ناحية ما وينحط في ناحية أخرى"⁴ وذلك لا يكون إلاّ بالعمل الثوري المؤسس على قاعدة أخلاقية، واستحدثت مع فعله وسائل جديدة حريصة كل الحرص أن تكون مضادة للوسائل المتبعة من قبل المستعمر؛ إذ تُعدّ الثورة الجزائرية "ثورة حقيقية ومنظمة ولها برنامجها وخططها واستعدادها، وإن خفي على الناس في البدء. لقد هياها رجال آمنوا بربهم ودينهم وقومهم وحق وطنهم في الحياة"⁵ ولقد استوعب الشاعر الجزائري مبادئها وترجم مختلف أهدافها ووسائلها التي اتبعتها وعكسها في شعره؛ إذ أنّ "أدباء جيل النهضة أوقفوا معظم نتاجهم على النهوض بالواقع وإعداد الشعب للقيام بالثورة، فكان الجهاد وكانت الثورة"⁶ فشعراء الجزائر "مكّنوا لدور الشعر

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 91.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

³ فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ص: 17.

⁴ أنظر: المرجع نفسه، ص: 14.

⁵ نور الدين حاطوم. أصالة الثورة الجزائرية. الملتقى الدولي الجزائري: الثورة الجزائرية وصداها في العالم. المركز الوطني للدراسات التاريخية. 24-28 نوفمبر 1984. ص: 21.

⁶ محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 93.

نضاليا في حركة النهضة العربية الحديثة في التعبير عن مختلف القضايا الوطنية والعربية الإسلامية والإنسانية، والهموم الاجتماعية العامة والخاصة¹ فلما ثار الشعب الجزائري وفجر ثورته "سارع الأدباء بالاستجابة لندائها والانضواء تحت لوائها يغذون بالكلمة المناضلة نار الثورة ويسجلون في روائعهم ملاحمها الخالدات، ويبشرون بانتصارها على الغزاة"² فلم يترك الشاعر الجزائري أحداث الثورة تمر دون أن يُسجل أحداثها، ولم يوقّر أي وسيلة من وسائل الكفاح والمقاومة؛ إذ أنّ النص في استحياء لمعطيات الحرب أقرب إلى العبوة الجاهزة إلى التفجير³ ذلك أنّ الدور الذي يضطلع به شعراء المقاومة "لا يقل أهمية ولا أثرا عن دور المقاومين بالسلاح، فالكلمة البليغة الصادقة تنفذ إلى أعماق النفس فتهمز الوجدان، وتسهم في تعبئة القوى على درب الكفاح"⁴ مما يعني أنّ الشاعر الجزائري قد أدرك المسؤولية الملقاة على عاتقه وحاول إنجازها على أكمل وجه وبسلاح الكلمة، وكان هو "سلاحا قويا فاعلا لا إفرازات شخصية، وظيفته نضالية في مسيرة الكفاح السياسي من أجل الحرية والاستقلال والوحدة سياسيا، ومن أجل الرفاهية والتقدم اجتماعيا واقتصاديا وعلميا"⁵ في المستقبل، إذ يُقرّ مختلف النقاد أنّ الشاعر الثوري يعي أنّ "تكريس الأدب كسلاح من أمضى أسلحة الإنسان في مسيرته نحو الحرية"⁶ فلم يفوّت عليه فرصة الإلتزام بقضية شعبه واتخاذ الشعر وسيلة وسلاح لتحقيق الحرية والاستقلال، وقديما التزم الشعراء "بالتعبير عن آراء الحزب الذي ينتمون إليه، حيث تجد الشاعر يُلوّح بهذه الآراء في وجوه خصومه على نحو ما تُلوّح جيوشه في وجوههم بالسيوف والرماح"⁷ مما يعني أنّ استعمال الشعر كسلاح لا يقل خطورة عن خطورة السيف والرمح، تأنت له في عصر بني أمية مع تنامي الأحزاب السياسية، ويرى نقاد الشعر

¹ عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 52.

² أنظر: محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 91-92.

³ سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 16.

⁴ حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 21.

⁵ أنظر: عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 52.

⁶ صبري حافظ. الأدب والثورة. ص: 29.

⁷ أنظر: شوقي ضيف. البحث الأدبي. ص: 104.

في الجزائر أنّ "إسهامات أدبائنا حول عملية الإعداد للثورة عن طريق إشاعة مناخها في أوساط الأمة والتمكين لأسبابها النفسية والفكرية والميدانية في وجدان الفرد الجزائري، هؤلاء الذين فتحت لهم حركة النهضة الوطنية آفاق الإطلاع على تيارات فكرية وأدبية مختلفة"¹ أسهمت في تطوير الرؤى والمواقف لدى الشاعر الجزائري رغم سيطرة التيار الإسلامي عليها، لكن لم يُحدّثوا مصدر هذه الآفاق، إلّا أنّ شعراءنا استوعبوا قضايا أدبية تتماشى ومضمون شعرهم كالثورة والالتزام بمبادئها نتيجة اطلاعهم على التراث العربي، فجاء شعرا ثوريا أبدعته "الذات الممثلة بالخاص والعام و التي احتكمت إلى ثنائية الثورة والحلم والأمل، إنّهُ الشعر الذي لم ينس فيه أصحابه يوما أنّ الثورة طريق للخلاص، وأنهما مفتاح لجنة تدعى وطن العربية والإسلام ولحلم يدعى الحرية والعدالة"² فالشاعر الثوري سعى إلى أن "يعرّف بالثورة، ويخدم القضية الجزائرية"³ وخاضعا للمجتمع الذي يعيش فيه، ذلك أنّ "الواقع يؤثر على الفنان وعلى رؤيته للأشياء وتعبيره عنها، والشاعر الأصيل هو الذي يتطور في معالجته لأحاسيسه الذاتية وفي نفس الوقت يستجيب للأحداث التي يمر بها وطنه أو قومه أو ما يعرض للإنسان الذي يرتبط به برباط الدم أو القومية أو المبدأ أو الشعور الإنساني العام"⁴ أي أنّ "الشاعر الوطني لا يؤثر في أبناء قومه فحسب، فقد تتسع دوائر هذا التأثير حتى تشمل كثيرا من البلدان على اختلاف مواقعها وتباين أنظمتها"⁵ وبهذا يكون شعره الوطني والثوري نموذجا للشعوب التي تعاني ما عاناه.

ثانيا: الثورة كموضوع في الإبداع الشعري:

شكّل الاحتلال الفرنسي للشاعر الجزائري كابوسا مقيما اجتث من النفوس بذور الأمل في الحياة الهائلة السعيدة وسدّ آفاق الثقة في الناس والأمل في المستقبل، غير أنّ الشاعر لم يلبث حتى شرع يتلمس طريقه إلى الخلاص الجزئي

¹ محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 91.

² أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 78.

³ عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 72.

⁴ عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 91.

⁵ أنظر: حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 21.

من هذه الدوامة في محيط بدأت الحركة الوطنية فيه تشهد حيوية مطردة¹ وخضع الشعر الجزائري لطموحات الشعب الثورية وسعى للحصول على الاستقلال، واتخذ الشعراء من التيار الواقعي الاشتراكي مذهباً، ومن ثم انعكس في شعرهم فئات الشعب الجزائري الحاملة لواء الثورة؛ حيث أنه وفي وسط مبادئ مدرسة الجزائر الأدبية، ودخل خصائصها الأساسية وتناقضاتها بين النزعة الإيديولوجية الاندماجية والنزعة الوطنية الثورية ظهر الكتاب حاملين للوعي والهوية الوطنية والمعبّرين عن الجماهير في سعيها للاستقلال، وتكوين وحدتها الوطنية قبالة الآخر، المستعمر، ويتلخص هذا في البحث عن الأنا؛ أي عن الهوية التاريخية للشعب الجزائري² إذ كان الشاعر الجزائري "ذا دور معتبر، وصاحب كلمة واعية، وذا ضمير وطني إنساني حي، مجاهداً بإيمانه وفكره وموقفه وروحه في صمت الوثائق، مشدوداً لهم قومي عام، ومتطلعاً لحلم وطني"³ لأنه كان يدعو إلى "الثورة ضد المعتدي الذي يعبت بالقيم الإنسانية"⁴ ولقد تحوّل منذ اندلاع الثورة التحريرية إلى "ذات واعية تمثل وجدان الشعب، وتبارك ثورته على أنها ثورتها"⁵ باعتباره فرد ينتمي إلى جماعة، لذلك اعتبر **ركيبي** الشعر الجزائري الحديث شعر الشعب قبل أي شيء آخر، ولم يكن شعر طبقة أو هيئة خاصة أو حزب بعينه، وإنما كان لساناً صادقاً عبّر عن آلام الشعب وطموحه وأحلامه⁶ وتأتى له ذلك لعدم ارتباطه بقيود الحزبية وأغلال الاتجاهات⁷ وإنما لالتزامه بقضايا شعبه، حيث جعل شعره في خدمة الجماعة، وقد

¹ أنظر: عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 50.

² عمار بلحسن. عن الأدباء وثورة 1954 من إيديولوجيا الاندماج إلى الوعي الثوري. مجلة الكاتب العربي. العدد 7، 1984. السنة الثانية. منشورات الاتحاد العام للادباء والكاتب العرب. ص: 42.

³ أنظر: عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 52.

⁴ محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 340.

⁵ عمر بوقرورة. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث-1945-1962- منشورات جامعة باتنة، 1997. ص: 223.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 8-9.

⁷ المرجع نفسه، ص: 18.

مكنت الثورة الشاعر الجزائري من دخول "عالم الأدب من باب الحرب"¹ حيث أجبرته الثورة على الحديث عنها واتخاذها موضوعا لشعره بالأدوات الفنية التي أسعفته. ويتفق مع ركيبي مختلف نقاد الشعر في الجزائر على أنّ الثورة الجزائرية "فجّرت كوامن الإبداع لدى شعرائها"² حيث تمخض عنه "شعرا يتجه اتجاها ثوريا، وأخذت نغمة الحزن واليأس تتلاشى من النصوص الشعرية، واستبدل الشعراء بالتغني بالكآبة والانطواء شعرا يتغنى بالبطولات التي أخذ الشعب الجزائري يحققها في الميدانين السياسي والعسكري"³ ويدل نجاح الشاعر الجزائري في استبدال الشعور المتشائم الذي خيم على المجتمع الجزائري قبل قيام الثورة بشعور تفاؤلي على استيعابه للنزعة الثورية التي تكشف عن استثماره للنزعة التجديدية في الشعر الثوري، التي حاول مختلف النقاد نفيها باعتباره وثيقة تاريخية وشعراؤه من "نوي المهام التاريخية"⁴ لأنهم سجلوا أحداث الثورة، لكنهم لم يهتموا الجانب الفني لجلالة الثورة وضخامتها، "فالحالة الجزائرية تلخص أنموذجيا العديد والأهم من جوانب الحديث عن الأدب والثورة"⁵ حاول فيها الشاعر الجزائري استيعاب الثورة كأيديولوجيا قبل أن يتخذها موضوعا، وقد نجح حسب الشيخ صالح في تقديم صورة حية للعلاقة الجدلية بين الشعر والحدث، إذ ينشد الشعر الثوري الجزائري الأمثل ويدعو إلى التغيير الذي ألهمه مدّه بالحياة، فأتناء الثورة لا يكون الشعر مجرد بوق يغني للانتصارات أو تابعا يسير في ركاب الأحداث، بل يبقى دائم النظر إلى البعيد داعيا إلى الأمثل والأفضل. واعتبر ناقدنا هذه العلاقة الجدلية لتفاعل الشعر بالواقع سمة الآداب الخالدة، التي تحققت بجلاء في شعرنا؛ فالمتصفح للشعر الثوري الجزائري يقف على نموذجا للأدب الرافض الذي لم يزد الاضطهاد إلا رفضا وتصلبا، إذ نشأ في بؤرة الصراع وميدان

¹ عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 35.

² أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 14.

³ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 95.

⁴ عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 67.

⁵ أنظر: نبيل سليمان. في الإبداع والنقد. ص: 80.

المعركة وجابه بصورة مباشرة الظلم والعدوان¹ فالشعر والثورة عند الشاعر الجزائري "متعانقين لا يمكن الفصل بينهما، فنضاله شعره وشعره نضاله"² إذ اتخذ الشعر كسلاح والثورة كموضوع للشعر لينتج شعرا يتماشى مع الفكر الثوري ويكون "كأنه وقود يريد به أصحابه أن يضرموا لهب النضال مع الاستعمار الغاشم"³ ومع هذا الثوران والتحدّي، نجد شعر الثورة الجزائرية "شعر الحلم والحنين والانعتاق"⁴ والتخلص من كل القيود والحواجز النفسية والإبداعية، وعلى جميع المستويات.

يرى ركيبي أنّ شعراء الثورة الجزائرية قد عبّروا عن روح الثورة وأهدافها ونضالها⁵ ويؤكد مختلف النقاد على بروز قيم النضال والثورة في الشعر الثوري الجزائري⁶ إذ يقصد الشاعر الثوري بالتعبير عن روح الثورة إلى بث الروح الثورية في الأمة وبث الثقة في طاقاتها، حيث أنّ الثورة المشتعلة كانت في حاجة إلى صوت يدعو لها ويحرّض الشعب على الكفاح المسلّح ويقوي إيمانه بالنصر⁷ ولن تجد أحسن من الشعر يُوصل صوتها إلى الآفاق. الذي يراه ركيبي مجرد تعبير عن روح الثورة يراه غيره تجاوزا لمرحلة التعبير إلى الإستبداد؛ حيث طغت الروح الثورية على شعراء الجزائر بحماس عارم إلى الحد الذي لم يستطيعوا معه إيجاد الفرصة للتأمل في تعابيرهم وصورهم⁸ مما حال دون تجويد أدواتهم الفنية، الأمر الذي يكشف عن معاتبة النقاد لشعراء الثورة إهمالهم للجانب الفني واهتمامهم بالوظيفة الاجتماعية، فمن المفروض أنّ الشاعر الثوري "لا يُضحى بالقيم الشعرية من أجل تحقيق هذه الوظيفة بأي حال من الأحوال"⁹ حتى ولو فرضه الالتزام.

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 435-436.

² حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 33.

³ شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 75.

⁴ عمر بوقرورة. الشعر وسباق المتغير الحضاري. ص: 79.

⁵ عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 71.

⁶ أنظر: عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 73.

⁷ أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر. ص: 293.

⁸ أنظر: محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 127.

⁹ صبري حافظ. الأدب والثورة. ص: 175.

ثانيا: أغراض الشعر الثوري الجزائري:

لاحظ ركيبي تراجع أغراض الشعر التقليدية في الشعر الثوري الجزائري وفسره بقلة قصائد المناسبات التي قلّت لتفسح المجال أمام شعر الوطنيات والسياسة وقضايا الشعب؛ فمع الثورة التحريرية الكبرى تخلّص الشعر الجزائري الحديث و"خلا من تلك الارستقراطية البغيضة التي تبدو لدى البعض من الشعراء الذين كانوا يتغنون ينشدون أشعارهم لأشخاص معينين¹ إذ يؤدي الحديث عن الشعر والثورة إلى الحديث عن "علاقة الأدب بالسياسة والأديب بالسياسي، إلى ايديولوجيا الأدب، إلى التحزب في الأدب وشعبية الأدب، إلى استقلاليته ومسؤوليته الاجتماعية"² وطبيعي أن تتراجع أغراض الشعر الذاتية أمام موضوع الثورة وما فيه من اتساع وشمولية؛ فالشعر الثوري جماعي لا تناسبه أغراض الشعر الذاتية. ولقد تطرّق الشيخ صالح من خلال معانيته للشعر الثوري الجزائري إلى قضية الغرض الشعري الذي يتلاءم مع المضمون الثوري، ووجد أنّ ما كُتب من قصائد في مجمله يُعبّر عن قضايا وطنية، في حين لم يتّوحد الغرض الذي يعبّر فيه الشاعر عن ثوريته؛ والأمر يرجع إلى رغبة الشاعر الجزائري في التعبير عن قضايا وطنه بالغرض الشعري الذي يستجيب له ولأنّ "التعبير الوطني قد ارتبط بقضايا التحرير وما ينجم عنها من أحداث كبرى مؤثرة، فإنّ هذا التعبير لا يترك أية مناسبة مذكية للشعور بالذات تمر من غير أن ينتهزها للإعراب عن المبادئ والقيم والتطلعات والإشادة بالبطولات والانتصارات"³ مما أدى لاتساعه إلى الحد الذي كاد فيه أن يلامس كل أغراض الشعر المعروفة؛ فحتى المدائح النبوية تجلت فيها الروح الوطنية، وقد نفى ناقدنا عن الشعر الثوري الجزائري اقتصره على غرض الشعر الوطني الذي يلائمه وأكد أنّ النزعة الثورية تظهر حتى في أغراض أخرى بعيدة في شكلها عن الوطنية⁴ فقد "تجلت مضامين

¹أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 9.

²أنظر: نبيل سليمان. في الإبداع والنقد. ط2. دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، اللاذقية. 1996. ص: 79.

³عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 321.

⁴ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 64.

هذا الروح الوطني في ثنايا قصائد الهجاء والثناء¹ اللذين يدخلان ضمن أغراض الشعر الذاتية الوجدانية، فحتى في "شعر الأحاسيس والعواطف الشخصية نحس أثر الجماعة، فالشاعر لا يعتزلها، بل يعيش خلالها ويحيا فيها وفي كل ما تستشعره من كرامة الفرد وعزته"² ومن النقاد من يؤكد أنّ "الذين كتبوا عن الثورة الجزائرية شعرا ونثرا قد غدوا بآثارهم هذه الأغراض وأبرزوا هذه الأبعاد"³ حيث أصبح الشعر الوطني المُعبّر عنه بالغرض الذاتي يُعرف بشعر "الوجدان الجماعي؛ كونه شعر مكافح في سبيل الجماعة"⁴ إذ انفتح الغرض الذاتي على الغرض الإنساني من خلال تبنيه للقضية الوطنية؛ حيث "يتضاءل في الإنتاج الشعري الجزائري شعر الوجدان ويتقلص ظلّه لانصهاره في مأساة الشعب"⁵ مما يعني أنّ نقاد الشعر في الجزائر على وعي بأنّ النزعة الثورية تشمل جميع المستويات، ووقفوا على إمكانية استثمار أغراض شعرية ذاتية للتعبير عن مضمون جماعي إنساني، إذ توصّل ناقدنا إلى استيعاب فكرة "وجود الشعور المسبق بالقرابة العميقة بين الإبداع الأدبي والثورة، وفهم أنّ الثورة مبدعة"⁶ إذ استطاعت أن "تخلخل البنى الثقافية والفكرية، حتى تنبثق منها أشكال تعبيرية وأجناس أدبية"⁷، وأصبح بالإمكان التعبير عن المضمون المشترك بأغراض شعرية مختلفة.

2-1-1 الغزل في الشعر الثوري الجزائري:

لا يجد نقاد الشعر الجزائري أي حرج في تداخل أغراض الشعر أو تخلي غرض عن وظيفته المنوطه به وتحويرها نزولا للظروف التي يعيشها الشاعر

¹ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 323.

² شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 76.

³ جعفر ماجد. الثورة الجزائرية في الشعر التونسي. مجلة الثقافة. السنة الرابعة عشرة، العدد 83. تصدرها وزارة الثقافة. الجزائر، 1984. ص: 171.

⁴ أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 76.

⁵ أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 108.

⁶ أنظر: إدوار موروسير. الفكر الفرنسي المعاصر. ط1. ترجمة عادل العوّا. منشورات عويدات، بيروت باريس، 1978. ص: 15.

⁷ أحمد يوسف. يتم النص والجينية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 15.

والجماعة التي ينتمي إليها، وقد أرجع ركيبي تعدّد أغراض الشعر الثوري الجزائري ونواحيه للتجربة الثورية الفذة التي يعيشها شعبنا¹ وتلمّس خرفي للشعر الجزائري الحديث أطوارا متداخلة متكاملة تتناوب المسؤولية وتتقاسم السرية والعلن، والشعر مرفوف عليها جميعا غير متحيز ما وجد فيها تناسقا مع الغاية المقدسة² إذ فهم الشاعر الثوري أن الأداة تتطاع للتعبير عن الموضوع الأهم، ويُحاول أن يخلق بينها قدر من التناسق حتى يُدرجها ضمن الشعر المسؤول؛ إذ يندرج أغلب الشعر الثوري الجزائري حسب الشيخ صالح في إطار الشعر الوطني الصريح، لكنه ليس الغرض الوحيد الذي عبّر فيه الشاعر عن ثوريته، بل سخر لها حتى الأغراض الذاتية المحضة، فالغزل كثير منه يمكن إدراجه في مجال الغزل السياسي الشائع لدى كثير من الشعراء الجزائريين³ أي أنّ "شعرائنا يتغزلون ولكنه تغزل مناضل، سياسي⁴ يعبر فيه الشاعر عن حرقته ولوعته وعن دموعه الغزيرة وأرقه الشديد، وكل ذلك ليس لحبيبه أو خليلته، وإنما للوطن أو لقضية وطنية"⁵ فالغزل في الشعر الثوري الجزائري أنيطت به وظيفتين قلبه مشغول بهما، وقد تكون هذه "الازدواجية بين التعبير الغزلي، والمضمون السياسي تنفيسا عن الذاتية المكبوتة، والقومية المضطهدة في آن واحد"⁶ حيث يتعرّّل الشاعر الثوري بقضية وطنية كالحرية التي تُعد "أعلى القيم، ونضال الشعوب هو السبيل إليها، لذلك كرّس الأدباء أقلامهم من أجل حرية الوطن، ودعوا الشعب إلى بذل كل شيء"⁷ لتحقيقها، ولقد واكب الشعر الثوري الجزائري الثورة وعبر عن أهدافها وسجل انتصاراتها، فكان بذلك "لسانها الأمين، وسجلها الوفي، ومرآتها الصقيـلة التي عكست بطولة شعبنا النائر من أجل الحرية

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

² أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 109.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 64.

⁴ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 108.

⁵ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 65.

⁶ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 109.

⁷ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 24.

والكرامة الإنسانية¹ وسخر أغراض الشعر الذاتية للتعبير عن قضية وطنية إنسانية؛ إذ أصبح "الشاعر لا تهمه نفسه بقدر ما تهمه الجماعة التي أخذ ينطق باسمها"². وقد اتفق نقاد الشعر في الجزائر على أنّ الغزل كغرض شعري ذاتي قد سيطر على أغراض الشعر الوطنية وأدرج ضمن الغزل السياسي؛ إذ وقف ركيبي في الشعر الجزائري الحديث على قصائد في الغزل ووجد منها الصوفي والعادي، ونوع ثالث اصطلاح عليه الغزل السياسي، وكان يُقصد منه في الغالب التغزل في الحرية أو في اللغة العربية³ فالشاعر الثوري الجزائري تعمق التراث وعرف أنّ المتنبّي قد استعمل ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد⁴ لذلك كيّف غرض الغزل والنسيب مع أهداف الثورة التحريرية، الأمر الذي يسمح بالقول أنّ الأغراض الشعرية التقليدية قد عرفت مع الشعر الثوري بعض التطور أخرجها من بعدها الذاتي إلى التعبير عن مساعي الوطن، ولقد تحدّث شعراء الثورة عن "الحب وربطوه بالحرب والثورة وربطوا عواطفهم بعواطف الشعب"⁵ الجزائري، وهم بهذا أكسبوا غرض شعري ذاتي صفة الإنسانية والوطنية، مما يعني أنّ الغزل في الشعر الجزائري "غزل وطني؛ أي أنّ الشاعر عاش تجربة الوطن، فبدت جزءا من وجوده، وعبر عنها"⁶ وكيّف غرض الغزل مع المضمون الثوري "على طريقة المتصوفة؛ إذ استعار لغة الغزل في مناجاة وطنه"⁷ ويدخل هذا الشعر ضمن محاولة "استثمار معاني القرآن، وتوظيف ألفاظه لتجديد معاني الغزل"⁸ ويُعتبر الغزل السياسي من الأغراض الشعرية التي سايرت الثورة وعبرت عن أهدافها ومراميها، واعتبره ركيبي نوعا تطوّر من الشعر

¹ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 57.

² شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 50.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 275.

⁴ أنظر: محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 118.

⁵ أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 343.

⁶ أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 70.

⁷ أنظر: عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 92.

⁸ نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 138.

الإصلاحي¹ الذي سبق قيام الثورة واختفى باشتعال فتيلها، ليفسح المجال أمام الغزل السياسي الذي تراجع بانتهاء الثورة، وقد أتاحت عملية المزوجة حسب ركيبي بين الحب والكفاح في الشعر الثوري الجزائري للشاعر الخروج من دائرة التقليد السخيف إلى مجالات أرحب وأجمل² والتي لو استغلها نقاد الشعر الثوري لتمكّنوا من الوقوف على مواطن التجديد فيه، وعلى مساهمة شعراء الثورة الجزائرية لحركات التجديد التي نادت بها مختلف مدارس النقد الحديثة؛ إذ استطاع بعض "شعرائنا بحكم ظروف الثورة التي مروا بها أن يحدثوا شبه انقلاب في بنية القصائد الغزلية عن وعي واقتدار³ وهذا تأكيد من الناقد على محاولة استثمار شعراء الجزائر للنزعة الثورية في المجال الشعري، وتخلي أغراض الشعر المعروفة عن الكثير من بنياتها التقليدية محاولة استحداث بنيات تتماشى مع المضمون الجديد.

يُقر ركيبي أنّ الحب في الثورة أو ثورة الحب شيء جديد لم نألفه في شعرنا الجزائري الحديث، ولكنها الثورة التي غيّرت مفاهيم كثيرة، منها مفهوم الحب والغزل⁴ واعتبر نقاد الشعر تسرّب نغمة الاحتفاء بالأثوثة إلى جل المتن الشعري الجزائري، للدلالة على أئوثة الوطن⁵ وتغيّر دلالة البنية الغزلية المعدة من أجل المرأة كأئشي، وبهذا كانت ثورتنا ثورة شاملة لجميع المستويات، إذ تغيّرت معها الكثير من المفاهيم؛ فالثورة أعطت للغزل باعتباره غرض تقليدي بُد حدائي يكشف عنه خلو الشعر الجزائري الحديث من "الأغراض الشعرية كالغزل والفخر والمدح والثناء، إلى آخر ما تعود الشعراء أن يتعرضوا له في أشعارهم"⁶ إذ ينفي ركيبي تناول الأغراض الذاتية بصورتها التقليدية لتخلي شعراءنا مع الثورة على ما تعودوا عليه من بنيات تقليدية، ويرى الشيخ صالح أنّ شعراء الثورة الجزائرية قد حافظوا على خطاب

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني. ص: 275.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 78.

³ أنظر: محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 138.

⁴ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 80.

⁵ أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 36.

⁶ عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 15.

شعر الغزل وبصورته التقليدية لكنّه يحمل بعد وطني سياسي ليس عاطفي وجداني؛ إذ وقف ناقدنا من خلال معاينة شعر الغزل الذي واكب الثورة الجزائرية على تغليب العنصر الوطني على الغزل الوجداني¹ مما يعني أنّ الشاعر الثوري وظّف غرض الغزل ببعدين: إذ يكشف خطاب الشعر عن الغزل الحقيقي الذي أُعدّ من أجل التغني بمحاسن الأنثى، والمستوى التكويني على قضية وطنية تُحدّد مصير الشعب الجزائري. ويؤكد بعض نقاد الشعر في الجزائر عن اختفاء الغزل كغرض من الشعر الجزائري الحديث "قبل الثورة وبعدها، لأنّ الشاعر الجزائري كان مشغولا بقضايا مصيرية"² أي أنّ "وضع الجزائر أصبح يتطلب شعرا تحريزيا إصلاحيا، تغلب عليه النزعة الجماعية"³ في الوقت الذي يُقرّ فيه ركيبي والشيخ صالح بحداثته في الشعر الثوري؛ فقبل الثورة بحث الشاعر عن غرض شعري يُرهِص بها، وكان مشغولا بالتحضير للنهوض وتنوير الشعب الجزائري وكرّس "نظمه للتحريض عليها"⁴ فوجد المدائح النبوية كغرض استوعب مرحلة الإرهاص الثوري، وهجر بعد الاستقلال الغزل وانشغل بقضية البناء والهيكلية من جديد، مما يعني أنّ الغزل واكب الثورة، وعبر عنها أصدق تعبير، واعتبره ركيبي خميرة طيبة لأدب ثوري جديد، لأنّه واكب الثورة وعرف معها الكثير من التطورات، حيث قطع شوطا بعيدا نحو النضوج والاكتمال⁵ مما يكشف عن استيعاب الشاعر الجزائري لأبعاد الثورة ومحاولته استثمارها للنهوض بالعملية الشعرية.

علّل ركيبي قلة الغزل وذكر الحب في شعرنا بغلبة الحديث عن الناحية السياسية والوطنية⁶ ولأنّ الغزل شعر يتغنّى بالذات ربطه الكثيرون بالخصوصية التي

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 65.

² أنظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث -دراسة-. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1996. ص: 5.

³ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 74.

⁴ أنظر: حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 37.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 57.

⁶ أنظر: المرجع نفسه، ص: 76.

لا تتماشى مع ما هو سياسي ووطني، فأبعد أو قلّ الاهتمام والاستعانة به، وقد أدى غياب أغراض الشعر الذاتية إلى إبعاد الذات المبدعة عن الموضوع الذي اصطلح عليه محمد ناصر نكران الذات؛ واعتبرها صفة ميزت الشعر الثوري الجزائري، جعلت الشاعر يتعالى على عواطفه الشخصية، إذ ظنّ أنّ الثورة لا تسمح له أن يتغنى عواطفه الخاصة، وعليه باعتباره منضال أن يتعالى على رغباته ونوازعه، إذ ليس من قبيل الرجولة أن يتغنى الشاعر الجزائري بوجوده وأشواقه في وقت لا مكان فيه للعواطف الخاصة¹ مما حال دون الوقوف على موقف الشاعر الجزائري من القضية المصيرية، على اعتبار أنّ الشعر مطالب أن يحمل موقفين: أحدهما عام وآخر خاص، وبهذا يكون الشاعر الثوري قد قدّم رؤية للعالم ولم يطبعها بطابعه الخاص باعتباره ذات إنسانية، لكنه عمل على "اتساع دائرة الغزل من نطاق الذات الضيقة إلى نطاق الوطن الرحيب"² فمن خلال آلام وآمال ذاته الشاعرة فهم الذوات الإنسانية حيث "يندمج الهم العام بهوم الشاعر الذاتية، ويضفي على الوقائع الوطنية إحساساته الذاتية"³ لذلك يُطلق على شعر الثورة "الشعر الجماعي"⁴ فلو فهم الشاعر الثوري الجزائري أنّ الشعر ليس فردي بل جماعي واستوعب النزعة الثورية وسائر الحركات التجديدية، لتمكّن من استثمار أغراض الشعر الغنائية للتعبير عن المضمون الإنساني، لكن نفوره من كل ما له صلة بالغرب وعدم انفتاحه ومحافظته على أغراض الشعر بصورها التقليدية حال دون تجويد أدواته الفنية، وفوّت عليه استثمار النزعة الثورية في مجال الشعر.

ربط شعراء الثورة الجزائرية الشعر بالأخلاق، مما يؤكد وعيهم بالأساس الإيديولوجي للثورة ومحافظتهم على التقاليد الفنية والأغراض الشعرية بصورتها التقليدية، إذ اعتبروا الغزل "خروجاً عن الآداب العامة، والوقار الإصلاحي"⁵ وذلك

¹ أنظر: محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 146-147.

² عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 92.

³ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 92.

⁴ محمد ناصر. شعر الثورة من جانبه الفني. ص: 135.

⁵ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 74.

راجع لسيطرة ايديولوجية الثورة التي أخذت من الإسلام ومبادئه وارتكزت عليه لتحديد أهدافها، حيث تخطى الشاعر الثوري عن كل ما لا يتماشى مع أخلاقيات الثورة و"حُدّد حضور التشوق والغزل، ولم يعبأ كثيراً بعواطفه ووجدانه أو تشدّد معها، لأنّه يرى في ذلك نزولاً منه وتخلياً عن الأخلاق الفاضلة"¹ وذلك لسيطرة النزعة المثالية والفكر الكلاسيكي على ذهنه، والتي خضع لها النقد القديم، حيث لا تسمح للأغراض التي لا تراعي الأخلاق والمعتقدات بالظهور؛ فمختلف الشعراء تخلوا عن الغزل كغرض شعري واعتبروه منافياً للأخلاق ولا يتماشى مع مضمون ثوري يتطلّب الجدّة والقوة، وحتى الشعراء الذين عبّروا عن عواطفهم حسب ركيبي أو تحدثوا عن صوابتهم، كانت تعابيرهم خجلى مرتعشة تشي باستحيائهم من الخوض في مثل هذا الموضوع² مما يكشف أنّ الغزل لم يلق الترحيب من قبل شعراء الثورة الجزائرية، فحتى الذين طرقوه تعاملوا معه على استحياء، مما أدى إلى إهمال النقد له واعتباره غرض شعري قديم لا يخدم الثورة، ولا يمكن له أن يُكيّف مع ما هو جماعي والتزامي.

2-1-2 الرثاء في الشعر الثوري الجزائري:

استعان شعراء الثورة بغرض شعري ذاتي للتعبير عن المضمون الوطني الثوري، إذ استطاع غرض الرثاء التقليدي استيعاب قضية إنسانية؛ حيث وقف الشيخ صالح على قصائد كثيرة في غرض الرثاء وتقطّن إلى أنّها من صميم الشعر الثوري الوطني ودعم موقفه بشهداء الجزائر الذين كانوا محور الشعر الرثائي لأنّهم قضوا نحبهم ضحية للوطن وثماناً للحرية، وقد لاحظنا أنّ طريقة حديث الشاعر الجزائري عن الأموات في الشعر الثوري وعاطفته نحوهم يختلفان تمام الاختلاف عن حديث الرثاء التقليدي وعاطفته؛ إذ تُسيطر على الشاعر الثوري في رثائه عاطفة هي مزيج من حزن الفراق ولوعته وشيء من الغبطة والرضى، بدل التفجّع والتحرّس في الرثاء التقليدي، لأنّ موت الشهداء شيء إيجابي بالنسبة للوطن، فهو تعجيل للحرية

¹ أنظر: العربي دحو. الأدب العربي في المغرب العربي. ص: 108.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 76.

وثن لها، وفي هذا تأكيد على تعبير الشاعر الثوري في غرض الرثاء عن الموقف الوطني الثوري؛ حيث أصبح شيئاً آخر لا يحمل من الرثاء إلا اسمه¹ وبالتالي تتأكد فكرة المزج بين "الرثاء كفن تقليدي وبين الشعر الوطني"² الذي اكتسب طابع حدائي مع ثورة التحرير واستوعبت المضمون الوطني الإنساني وتخلت عن الغنائية والذاتية التي اكتسبها إياها النقد الكلاسيكي، وقد استدل الشيخ صالح على ذلك الاستيعاب من خلال وقوفه في الشعر الرثائي الجزائري على ما يدل على الحماسة والقوة مقابل الضعف والانهيار في الرثاء العادي؛ لأنه لا يتناول الموت العادي وإنما موت الأبطال الذي تنبعث منه حياة الوطن وازدهاره وليس في موتهم ما يوحي بالأسى أو التضعع أو الضعف، بل فيه كل معاني البطولة والقوة والتحدى، لذلك لا يفتأ الشاعر يتحدث عنهم كما يتحدث عن أبطال يصلون ويجولون ويغيرون مجرى الأحداث³ وتدل مقارنة ناقدنا للرثاء الثوري وما يحمله من حماسة وقوة ومعنويات مرتفعة ومخالفته للرثاء العادي في صورته التقليدية وما يحمله من ضعف وانهيار نفسي، على الأبعاد الحداثية التي تأت لأغراض الشعر التقليدية ومحاولة الشاعر الجزائري استثمارها لمسيرة النزعة الثورية؛ ويؤكد مختلف نقاد الشعر أنّ الرثاء في الشعر الثوري "بعيد عن النوح والبكاء، فيه إباء وتجلّد وثورة وتمرد وإصرار على الحق وعزم على الثأر"⁴ رثاء أبعد ما يكون عن "إثارة الحزن بمعناه السلبي الذي هو الحسرة والندم واجترار الآلام، لأنّ الندم يحمل تلقائياً معنى التراجع وتغيير الاتجاه، أما الثورة فكانت آلامها دافعا قويا عندها لمواصلة المشوار"⁵ وبالتالي استطاع الخطاب القديم استيعاب المضمون الجديد، حيث تغيّرت معه المفاهيم والدلالات وتخلّى عن الدلالة التقليدية ليكتسب دلالة تتماشى مع المضمون الجديد وفخامته.

2-1-3 المدح في الشعر الثوري الجزائري:

¹ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 69-70-71.

² عباس الجزائري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 327.

³ أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 70-71.

⁴ أنظر: عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 215.

⁵ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 103-104.

تحدث الشيخ صالح عن المدح الثوري الذي يمدح فيه الشاعر من يضحى في سبيل شعبه لبيعته من الركود، واعتبره اعتراف بالفضل وذكر للفعل الجميل، إذ يدخل المدح الثوري في باب التمجيد والتخليد ويتعلق بالأعمال النضالية التي قدمها الأشخاص، حيث لا يُمدح الشخص في حد ذاته وإنما تُمدح مواقفه النبيلة وتحمله مسؤولية تحرير البلاد والدفاع والذود عنها؛ فالمادح يُشيد بالتقوى والعفة والفضيلة تمجيذا للكفاح الإنساني وحب الوطن¹، وهذا دليل على إرتباط المدح بالواقع، لكنه "ليس ارتباط وليد الحاضر، فالمدح منذ الجاهلية كان جماعيا أكثر منه فرديا"² مثله مثل معظم أغراض الشعر العربي، وبالتالي يمكن اعتبار الشعر السياسي من باب المدح لأنّ الشاعر السياسي اتخذ أداة يمجّد بها الحزب أو الهيئة السياسية التي ينتمي إليها ومن ثم يدافع عن مبادئها وأفكارها وجل معتقداتها، ونجده في شعره السياسي قد "حاور وناقش وجادل وقارن ووزان واستنتج وحكم، شأنه في ذلك شأن السياسي"³ فلا يهتم المادح الثوري بالمدح إلا إذا كان له دور فعال في القضية الوطنية التي يتخذها الشاعر معيارا يُحتمّ عليه مدح ممدوحه نظرا لاسهاماته في الثورة الجزائرية؛ مما يعني أنّ هذا المديح يركّز على "الناحية الوطنية فيعرض لشعب الجزائر وما يعيش فيه من مأساة"⁴ ويُمدح الممدوح للجانب الإنساني والثوري والوطني

¹ أنظر: المرجع نفسه، صص: 72-73.

• خروج غرض المدح عن النزعة الداتية ونزوله إلى الواقع الاجتماعي ومعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية، لم يُستحدث مع الشعر الثوري الجزائري، فقد حدث وأن "اصطبغ المديح في العهد الأموي بالصبغة الحزبية السياسية، مع تحوّل العصبية القبلية إلى عصبية حزبية، فلقد نشأت الأحزاب ولكل حزب شعراء. انحاز كل شاعر إلى حزب يمدحه بأنه الأحق في الخلافة ويهجو معارضيه. أنظر: سراج الدين محمد. المديح في الشعر العربي. ص: 25.

² أنظر: سراج الدين محمد. المديح في الشعر العربي. سلسلة المبدعون. دار الراتب الجامعية، بيروت- لبنان. دت. ص: 6.

³ أنظر: العربي دحو. الأدب العربي في المغرب العربي. ص: 94.

⁴ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 75.

فيه، كما قد يخص الشاعر بمدحه أو تمجيده شخصيات ثورية تكون بمثابة نموذج يتخذه المناضل الجزائري للدفاع عن قضيته أو كمبرر يدفعه إلى تحقيق أهدافه التي هي أهداف شعب بأكمله؛ وقد كان المديح منذ القديم يهتم "بمدح القيم الإنسانية للمحافظة عليها وترسيخها في النفوس"¹ وقد استوعب الشاعر الثوري الجزائري الدلالة الأخلاقية للمديح وحاول استثمارها للتعبير عن النزعة الثورية وما تنشده من أخلاقيات.

خلّص الشيخ صالح إلى أنّ المدح الثوري مدح يطغى عليه طابع ثوري صميم، لأنّ الشاعر فيه لا يولي اهتماماً إلاّ للقضية الوطنية التي هي مقياسه الوحيد ولأنّ الشاعر في جزء كبير منه لا يعبر عن عاطفته الخاصة ولا يتحدث باسمه، وإنما بإسم الجزائر وثورتها، ولعلّ من الموضوعية واستخدام المصطلحات بدقة ألاّ نسميه مدحا بل تمجيذا لأنّه لا يتناول الممدوح لشخصه، وإنما لجهاده وللوطنية فيه، فهو نوع من تخليد أولي النضال وتمجيد الذين يحترقون ليستضيء وطنهم ويشقون ليها² وما يمكن قوله عن المدح الثوري أنّه فن الثناء والتمجيد والإكبار والإعلاء من شأن الممدوح؛ وقد لجأ الشعراء قديما إلى "المقارنة بين الشخص الممدوح وأعدائه"³ حيث ركّز الشاعر الثوري الجزائري على كل ما هو أخلاقي وإنساني في الشهيد والمناضل الجزائري، وكل ذلك بايعاز من الإيديولوجيا التي انبت عليها الثورة الجزائرية والتي تسعى إلى تأصيل أخلاق الإسلام ومبادئه من خلال الشعر، وسيزود القارئ بكل ما يتعلق بالجوانب التاريخية للأمة التي ينتمي إليها هذا الممدوح الممجّد، كذلك يقدّم لنا هذا النوع من التسجيل الشعري جوانب متعددة للأعمال التي قدمها السياسي والمناضل والثوري "مما يجعل المديح في الأخير مجرد مثير ووسيلة للتعبير عن هدف آخر هو أشجان الشاعر نحو الوطن"⁴ التي تغلب عليها الحماسة والنخوة والوطنية.

¹ سراج الدين محمد. المديح في الشعر العربي. ص: 6.

² أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 73.

³ سراج الدين محمد. المديح في الشعر العربي. ص: 39.

⁴ يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 76.

2-1-4 الطبيعة في الشعر الثوري الجزائري:

تحدث الشيخ صالح عن الطبيعة الجزائرية باعتبارها مصدر إلهام للشاعر الثوري واعتبر وصفها، سواء باظهار وجهها المشرق أو المتجهم، غرض من أغراض الشعر بعامة، وقد عرفه الشعر العربي في ما عرف من أغراض، مما يتضح أنّ الطبيعة ليست قضية حديثة في الشعر تناولها الشعراء في شعرهم دون أن يفردوا لها قصائدا كاملة، لذا يدل "الحديث عن الطبيعة بصفة مطلقة على عدم الدقة، إذ لا يخلو شعر من وصف للطبيعة، بينما الاختلاف بين الشعراء في هذا المجال راجع إلى أنّ الطبيعة تتخذ أشكالا مختلفة ووجوها متميزة تبعا لاختلاف الشعراء من جهة واختلاف المدارس التي ينتمون إليها أحيانا¹ جميع الشعراء القدامى والمحدثين تحدثوا عن الطبيعة في أشعارهم، إلا أنّ التناول الحديث فيه الكثير من التفاوت والاختلاف من شاعر لآخر ومن تيار أو مذهب أدبي إلى آخر، كل يتناولها حسب الخلفية الإيديولوجية التي ينطلق منها، مما يتجلى معه أنّ الطبيعة كقضية شعرية عُولجت وتناولها الشعراء انطلاقا من توجهاتهم الشعرية، الأمر الذي يكشف أنّ الطبيعة في الشعر ليست طبيعة واحدة. نقاد الشعر في الجزائر على وعي بهذه القضية وبالمدارس الشعرية المختلفة التي تناولتها تناولاً يختلف من مدرسة إلى أخرى؛ والدليل أنّ ناقدنا الشيخ صالح يهدف من خلال دراسته للطبيعة في الشعر الثوري الجزائري إلى تجلية وجهها وتملي ملامحها لتبيين ما إذا كانت في شعره الثوري تكفي بإمتاع الإنسان وإشاعة البهجة في نفسه، أم أنّها ترمي إلى غاية أبعد من ذلك، لكنه لم يشر إلى الغاية الأخرى التي يمكن أن يوظف الشاعر الطبيعة من أجل تحقيقها، لكنه يؤكد أنّ الشاعر الثوري الجزائري لم يفرد "لوصف الطبيعة قصائد خاصة كما يفعل كثير من الشعراء، وإنّما ورد ذلك خلال تناوله الثورة والوطن، فوصفه لها لا يعدو كونه مقاطع قد تطول وقد تقصر من قصائد طويلة غالبا، ذلك أنّ الطبيعة عنده ليست هدفا يقف عنده، وإنّما يتخذها وسيلة لغاية أخرى تتعدى

¹أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 147.

حدود المتعة بالجمال¹ فالشاعر الجزائري يهدف من خلال شعره إلى معالجة قضايا الثورة والوطنية وما يرد أثناء ذلك من وصف للطبيعة أو ذكر لعناصرها ليس هو القضية الشعرية الملتزم بها؛ لأنّ توظيف الطبيعة في الشعر يطغى عليه الوظيفة الامتاعية الجمالية، إلّا أنّ الشاعر الجزائري لا يسعى من خلال توظيفه لعناصر الطبيعة ولو حتى في أبيات قليلة إلى هذه الوظيفة، إنّما هو توظيف فرضته المدرسة الإحيائية التي ينتمي إليها والتي "تتحو نحو الرومانسية، وتوظّف مفردات الطبيعة"² حيث أنّها في الشعر الجزائري الحديث "كانت سبيلا إلى تصوير الشعر الوطني"³ وتتحقق هذه الوظيفة "حين يتعانق الشاعر والطبيعة وتخضع للتشكيل الحسي لدى الشاعر وتخضع لفكرته، فإذا هي صورة لفكرته وليست صورة لذاتها"⁴ والإيديولوجيا التي ينطلق منها الشاعر الجزائري هي الوطنية والثورية التي تتحول معها الطبيعة إلى ثائرة تؤدي مهمة وطنية وتتخلّى بذلك عن إيديولوجية الجمال والسحر والامتاع اللصيقة بها؛ فلقد صورتها بوجه عام، فالطبيعة عند الشاعر الثوري ليست أي طبيعة إنّها طبيعة الجزائر أو طبيعة الوطن العربي ولا طبيعة عنده بعدهما، وتعليل ذلك بسيط في ضوء موقف الشاعر وشعوره إزاء الجزائر الذي يمنعه من أن يفتتن بأي منظر طبيعي آخر خارج الحدود الوطنية أو القومية، بسبب الاستعمار الأجنبي وموقفه منه ومن كل ما يتعلق به حتى الطبيعة. ضف إلى ذلك أنّ الشاعر الجزائري لم يعرف غرض شعر الطبيعة إلّا في مرحلة الثورة المسلحة أو قبلها بقليل، فهي عنده وليدة ثورة نوفمبر لا غير⁵ مما يدل على أنّ تناولها في الشعر الجزائري "بطريق الثورة لا بطريق الفن"⁶ فلم يكن نتيجة تأثر الشاعر الجزائري بالمدارس الأدبية الحديثة كالرومانسية أو الرمزية، بل "شاعرا غارقا في الرومانسية بطبعه

¹ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 147.

² أنظر: حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 34.

³ عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. ص: 18.

⁴ أنظر: عز الدين اسماعيل. التفسير النفسي للأدب. ص: 108.

⁵ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. صص: 147-148.

⁶ محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 315.

وظروف حياته¹ فوجد فيها مخرجا "فكان الجواب الرومانسي، رغم حيائه أكثر قدرة على ما يرسخ صورة مجتمع جديد، يُعاني من قسوة الاحتلال وضغط التقاليد الشعرية"² مع أنّ "الاتجاهات الأدبية التي وُجدت في شعر النضال عفوية، نابعة من أعماق الشاعر، ليس هناك عمق في الأفكار ولا غوص في المعاني ولا إحياء في الخيال"³ ومع ذلك وجد الشاعر الثوري في الاتجاه الرومانسي ما يمكنه من بناء صورة مغايرة لمجتمعه قبل قيام الثورة والمقاومة، رغم أنّ رومانيته لم تُوظف بالمقاييس التي دعى إليها المذهب الرومانسي، وحال الشعر الجزائري هي حال الشعر الذي تخطى مرحلة التقليد إلى التجديد، حيث لجأ "إلى الطبيعة، فجاء شعره تجارب وجدانية يخلطها بنفسه ويسقط عليها من مشاعره"⁴ فمقاييس شعر الطبيعة ذاتية لا يستند الشاعر فيها إلى أيّ مذهب أو تيار، ومثله الشاعر الجزائري الحديث الذي لم يستند في شعر الطبيعة على مقاييس المذهب الرومانسي ولم يلجأ للطبيعة باعتبارها رموز تحمل دلالة إيحائية، وإثما باعتبارها تجارب ذاتية وجدانية يُعبّر فيها الشاعر عن غنائيته وعواطفه تجاه قضية شعبه.

لا تعتبر الطبيعة في الشعر الثوري طبيعة "رومانسية ولا حاملة تغري بالإخلاق إليها والتمرغ في أحضانها، إنّما هي طبيعة حية تائرة شأن الإنسان الجزائري، وكأنّها لم تخلق إلّا لتقوم بوظيفتها في المقاومة والكفاح"⁵ فتأثر الشاعر الجزائري بالطبيعة كان نتيجة تأثير أيديولوجي عميق أحدثته الثورة، ففي هذه القضية حسب الشيخ صالح نوع من المفارقة وشيء من الغرابة، إذ المفروض أنّ الإهتمام بالثورة لدى أي شاعر سيجعله يعزف عن شعر الطبيعة ويعرض عنه إذا كان له فيه حظ من قبل، فضلا عن ألا يكون لديه أي اهتمام بالطبيعة وتجيء الثورة لتولّد فيه

¹ بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. ص: 364.

² محمد بنيس. حدّاث السؤال. ص: 66.

³ أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر. ص: 299.

⁴ محمد فتوح أحمد. الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد. ص: 33.

⁵ يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 150.

الرغبة في الطبيعة وتلهمه إيّاها¹ إذ يعزف الشاعر في حالة الثورة عن قضية الطبيعة في حالة ما إذا كان توظيفه واهتمامه بها من أجل الإمتاع أو الهروب من الواقع المؤلم، الأمر الذي يمكن له أن يشغل الشاعر عن قضية شعبه ويجعله يتخلى أو يتملص من مسؤولياته والتزاماته الوطنية، أما وأنّ الشاعر الجزائري وعي بالعلاقة الوطيدة بين الثورة والطبيعة الجغرافية للجزائر، سيجعله يضاعف اهتمامه بعناصر الطبيعة؛ ربما لأنّ الطبيعة الجزائرية الجبال خاصة، كان لها الدور الفعّال في انطلاق الثورة وسيكون لها فاعلية أكبر في مجال الشعر؛ ذلك أنّ "الشعب الذي أتى بالأعاجيب في ميادين الكفاح والنضال، جدير بأن يأتي بالأعجب في ميادين الفكر والأدب والثقافة"² لكنه فوّت عليه الفرصة التي أتاحتها له الطبيعة ولم يأت بأدب مستوفي معايير الرومنسية. فقد وجد الشيخ صالح سبب اهتمام الشعر الثوري الجزائري بالطبيعة نفسي له علاقة بالثورة التي بعثت الأمل في النفوس في استرجاع الأرض المغتصبة³ وليس لإحداث ثورة فنية تضاهي الثورة الشعبية، رغم أنّ الطبيعة "كانت ولا تزال مصدرا أساسيا للخيال وأهم العناصر الفاعلة في القصيدة، فهي تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر وفي لا وعيه، يتفاعل معها فتبدو كما لو أنّ التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر، أي أنّ الشاعر يهرب من الجحيم الذي يحيط به إلى الطبيعة ومنظرها وملاهيها، يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه، فيمزج مشاعره وعواطفه بمظاهرها"⁴ فتسهم في إلهامه وتساعد في تدعيم قضيته، لا يتخذها كملاذ للهروب من واقعه أو كعزاء له عن آلامه وآلام شعبه كما تنادي به الرومنسية، مما يعني أنّ ما قاله الشاعر الجزائري من شعر يتغني فيه بالطبيعة ليس صادرا عن تمذهبه الرومنسي، ذلك أنّ "الشاعر أو الكاتب يكون رومنيا أو غير رومني إذا وقع تحت تأثير ظروف الحياة وملابساتها العامة والخاصة والتي توجهه نحو هذا المذهب أو ذاك، أو تجعل أدبه جديرا بأن يُصنف

¹ المرجع نفسه، ص: 148.

² عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 81.

³ أنظر: يحيى الشيخ صالح. شعر الثورة. ص: 148-149.

⁴ أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 123.

في نتاج مذهب أو آخر¹ والشاعر الجزائري واقع تحت تأثير ظروف مجتمعه، فكان أدبه قريبا مما نادت به الرومانسية، لكنه عفوي، وما كتبه ضئيل، تدل ضآلته على عدم إتباع شعراء الجزائر مذهباً أدبياً خاصاً بهذا الغرض الشعري، ويؤكد خرفي أنّ الإنتاج الشعري الجزائري في شعر الطبيعة ضئيل ويتقلص ظلّه نتيجة الانصهار في مأساة الشعب² إذن لجوء الشاعر الجزائري لعناصر الطبيعة لا يمكن ربطه بالميل نحو الرومانسية، فهو لا يهدف إلى إبراز العلاقة الحسية بين الأشياء، وإنّما إلى إبراز الصلات الروحية الخفية بينه وبين عناصر الطبيعة، فيستمد منها عناصر المقاومة والثورة بغية التغيير، وبذلك يصبح تفاعله الشاعر معها تفاعلاً حياً، حيث تتحول في بعض التجارب إلى معادل رمزي للشعور الداخلي³ فيتضح أنّ توظيف الطبيعة في الشعر الجزائري يختلف عن التوظيفات التي عرفت مع الكثير من المدارس والتيارات الحديثة، حيث وُظف "بالمفهوم التقليدي"⁴ لأنّ "جل الشعراء المناضلين كانوا ذوي ثقافة أدبية ودينية قامت على أسس عربية لم تمازجها أية ثقافة فلسفية عميقة، ومن هنا لا نلتمس في شعرهم اتجاهات فكرية ولم يتأثروا بحركات التجديد لأنهم كانوا في شبه عزلة"⁵ لهذا اتخذت الطبيعة في الشعر الجزائري اتجاهها آخر سعى الشاعر فيه إلى مسايرة الثورة والمقاومة، واتخذة دفعا قويا لإحداث التغيير الشامل الذي تسعى إليه الثورة؛ فقد سعى الشاعر الثوري من خلال شعر الطبيعة إلى "بث الحياة البشرية فيها، ولم يعد يقنع بأن يصف الطبيعة، أو يخلع عليها حالته النفسية، ولكنه يجعلها إنساناً مريداً، فاعلاً لما يُريد"⁶ الأمر الذي يسمح ربطها بالمعنى السياسي والإيديولوجي وحتى الثوري للشعب الملتزم بقضاياها، غير أنّ الطبيعة لا تحمل معاني و"لا تكتسب الحياة إلّا إذا اصطبغت برؤية الشاعر وحالته

¹ بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. ص: 364.

² أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 108.

³ أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 127.

⁴ أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 108.

⁵ أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر. ص: 299.

⁶ أنظر: صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. ص: 48.

النفسية¹ حيث يُطلب منه أن يخلق "اللغة الجديدة التي توحد بين المعطى الطبيعي والتوهج الوجداني، وتمزج بينهما في هوية واحدة"² فكما يكون الشاعر تكون الطبيعة، "فليس للطبيعة وحدها كيان في نفسه إلا بمقدار ما تنعكس على صفحة إحساسه"³ مما يعني أنّ الشاعر قد تجاوز وصف الطبيعة وشحن عناصرها بمعاني مختلفة يُكسبها إياها الشاعر وتتماشى مع أحاسيسه وحالته النفسية؛ أي أنّ توظيف عناصر الطبيعة في الشعر الثوري له علاقة بالهوية الوطنية التي تسعى الثورة إلى تحقيقها وتثبيتها، غير أنّ الشاعر الجزائري الملتزم بقضية الثورة في شعره قد فوّت عليه حافزا ومحسنا كبيرا كان بإمكانه أن يستغلّه في قضية شعبه، ولم يتناول الطبيعة في الشعر الثوري مع ما لها من علاقة قوية متينة بالثورة التي انطلقت من أجل استعادة البلد الجغرافي وساندتها الطبيعة في ذلك.

نقاد الشعر في الجزائر على وعي تام بخلو الشعر الجزائري الحديث والثوري منه بخاصة من التغني بالطبيعة الجزائرية، بالرغم من توفر المادة لغرض وصف الطبيعة والمتمثلة في الجزائر بجمالها وصحرائها وطبيعتها الساحرة، فلو حاول أن يصف مظاهر الطبيعة "ولمس أخفى ما فيها وأدقه، وهو في الوقت ذاته جوهرها وروحها"⁴ لعرف أنّ "عناصر الطبيعة التي يوظفها الشاعر تحمل معاني"⁵ مختلفة تدلّ على الحركة والدينامية التي تتماشى مع المد الثوري. لكن فوّت عليه الفرصة مثلما فعل مع باقي أغراض الشعر التقليدية. وقد التفت ركيبي لقضية قلة تناول للطبيعة من قبل الشاعر الجزائري رغم أنّ وطنه يزخر بشتى المناظر الطبيعية الخلابة بشلالاتها الرائعة، والسبب اهتمامه بمشكلات الشعب الذي يراه ركيبي مبرّر غير كاف لعدم إكتراث الشاعر الجزائري بهذه الناحية⁶ ويكاد يتفق النقاد أنّ غياب

¹ المرجع نفسه، ص: 44.

² عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 128.

³ صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. ص: 44.

⁴ أنظر: صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. ص: 43.

⁵ عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 125.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 49.

الطبيعة كقضية جوهريّة في الشعر الجزائري الحديث سببه الوضع السياسي والاجتماعي المتأزم والثورة التي انشغل الشعراء بالحديث عنها وتتبع مسارها وانتصاراتها، مسؤولية الشاعر الملقاة على عاتقه جعلته يقدّم قضية الثورة وايدولوجيتها في شعره على حساب باقي القضايا والأغراض الشعرية الأخرى، لو اهتم بها لدعمت قضية شعبه المسؤول عنها؛ "فبإمكان الشاعر الحق، أن يثير اهتمام المواطن، بقصيدة يتحدث فيها عن منظر طبيعي في وطنه، فيحبب إليه هذا الوطن، ويجعله يحس بالفخر والاعتزاز، ويشعر بأهمية بلاده"¹ خاصة وهي تحت نير الاستعمار مما يزيد في حماسه وتحفّزه للدفاع عنها واسترجاعها، غير أنّ "الأحداث في الداخل قد شغلت الشعراء عن التغني بمحاسن طبيعة الجزائر الفتانة إلى أقصى حد، ولو التفتوا إليها لآتوا بما يضاهاى شعر المشاركة والأندلسيين في هذا المضمون"² فهذا الاقصاء وعدم الاكتراث للطبيعة فوّت على الشعر الجزائري قضية مهمة من القضايا النقدية أولاها الشعر العربي والغربي منذ القديم أهمية بالغة، لو التفت إليها لأسهم في إنبات "شعر الطبيعة في أدبنا العربي نباتا حسنا، كان يؤذن برؤية رائعة لمشاهد الجمال في الكون، فهو مثل شعر الطبيعة الرائع في جميع الآداب"³ غير أنّ الشاعر الجزائري لم يحاك القدامى في هذا الغرض الشعري ولم يحاول تكييفه مع موضوع قضيته، فلا بدّ أن يكون للشاعر "دور وموقف أساسي من قضية الدفاع عن الوطن بمعناه الجغرافي، إذ يستطيع أن يقوم بدور مهم في غرس مفهوم قدسية أرض الوطن بشتى الوسائل والأساليب؛ فوصف الطبيعة كشف مواضع الجمال فيها بحد ذاته مساهمة في تقوية الروح الوطنية، فقضية الأرض والوطن يجب أن تكون موضوعا رئيسيا لأدبنا الحديث من أجل أن يكون صادقا ومؤديا لرسالة"⁴ حتى ولو كان الشاعر يتولى قضية الشعب، فالحديث عن الطبيعة التي

¹أنظر: المرجع نفس، ص: 50.

²أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 311.

³صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. ط3. دار العودة، بيروت. 1982. ص: 43.

⁴أنظر: سعدون حمادي. الأدب والوعي القومي - آراء فيما يجب أن يكون - ط1. دور الأدب في الوعي القومي العربي. بحوث ومناقشات الندوة الفكرية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1980. ص: 37.

تمثل الحيز الجغرافي الذي يتحرك فيه هذا الشعب، بإمكانه المساهمة في إثارة المشاعر الوطنية وتنمية الروح الثورية للدفاع عن الوطن، رغم أنّ طبيعة الجزائر كانت من أقوى الدوافع والأسباب لاستعمار فرنسا للجزائر، كان بإمكانها لو اتخذها الشعراء مادة لموضوعاتهم أن تأتي بشعر عن الطبيعة لا يستهان به وتُسهم في إثراء النقد الرومنسي؛ ذلك أنّ التزامه بقضية شعبه ألهمه بفنيات التعبير وأوجد أدوات اقتربت من أدوات المذهب الرومنسي خاصة الاهتمام بالطبيعة، مما يعني أنّ "وحدة الظروف والملابسات هيأت للشاعر كما هيأت لغيره من شعراء الغرب أن يكونوا رومانسيين"¹ قبل أن يتبنوا مذهب في الإبداع، ولأنّ الشعر الجزائري وليد الظروف والملابسات ولأنّه "شعر نضال لا تلمس المدارس الأدبية بمفهومها المعاصر، ولكن شيء يشبه المدارس أو لمسات منها؛ عفوية من الشاعر، نابعة من أعماقه قبل أن تكون وافدة عليه، وقد تكون كذلك، ولكن يتلقاها برصيد ذاتي سرعان ما يستقل عنها ويغرف من أعماقه"² حيث التراث متأصل فيها، مما أبعد عن "السياج العاطفي الذي يجعل من الرومنسيين عائلة واحدة"³ الأمر الذي ينتفي معه إمكانية استثمار شعراء الثورة لمبادئ المذهب الرومنسي الوافد، ونظرا لارتباطه بالعفوية لم يستغل شعراءه قضايا الطارئة، وبالتالي لم يكونوا مدرسة تُضفي إلى مذهب تمناه نقاد الشعر في الجزائر.

تكشف الرؤية النقدية لنقاد الشعر في الجزائر عن تمسكهم بنظرية الشعر القديمة التي تُعلي من شأن الشكل الفني للشعر، وعن استثمارهم لمختلف النظريات الغربية التي تتادي بمبدأ الانعكاس الاجتماعي على الأدب؛ كما نادت به الاشتراكية والنقد الإيديولوجي، ونظرا لجلالة المضمون في الشعر الثوري الجزائري الذي تبنى قضية ثورة التحرير الجزائرية، تمحورت رؤية نقاد الشعر في الجزائر على المضمون دون إهمال الجانب الفني لشعر القضية، مع مراعاة الخصوصية التي يتمتع بها

¹ بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي. ص: 364.

² صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 109-110.

³ محمد بنيس. حادثة السؤال. ص: 67.

الشعر الثوري، إذ يتحدد مضمونه بالاستعانة بالمستوى الشكلي الذي ساهم في تقييمه، إذ كان معيارا تقييميا مَوْقَع الشعر الثوري الجزائري وكشف عن مسايرته لمسار نقد الشعر، مع مراعاة خصوصية التجربة الشعرية الجزائرية في الشعر الثوري النضالي.

الفصل الثالث

نقد المضمون الشعري في القصيدة الدينية الجزائرية الحديثة.

أولاً: الدين والشعر.

ثانياً: دوافع قول الشعر الديني.

ثالثاً: نقد مضمون الشعر الديني الجزائري الحديث:

- 1- نقد مضمون الشعر الديني السياسي.
- 2- نقد مضمون الشعر الديني الإصلاحي.
- 3- نقد مضمون الشعر الديني الملحون.
- 4- نقد مضمون الشعر الديني الصوفي.

نقد المضمون الشعري في القصيدة الدينية الجزائرية:

أولاً: الدين والشعر:

يؤكد ركيبي أن النتاج الشعري الجزائري غزير وقد أسهم من ناحية مضمونه وشكله الفني في التعبير عن قيم المجتمع وأدى وظيفته الاجتماعية والنفسية المنوطة به، وما يحتاجه هو جهد ناقد يوليه عناية واهتماما ويدفع به إلى الأمام¹ من خلال بلورة نظرية نقدية للشعر الجزائري، تستمد مادتها ومختلف مقولاتها وقضاياها النقدية من الخطاب الشعري الجزائري، ولا يمكن الحديث عن حركة أدبية أو تطور جمالي دون تحليل العلاقة الموجودة بين الأدب ونقده، غير أن الأدب الجزائري بعامة والشعر بخاصة لم يرتبط بحركة نقدية مصاحبة تقيمه وتقومه، وانحصر النقد في الأبحاث الجامعية المتخصصة وبعض الانطباعات الصحفية التي لم ترق إلى مستوى اتجاهات نقدية ومدارس جمالية ذات معالم نقدية واضحة، مما جعل دراسة هذا الأدب وتحليله تعتمد أساساً على نظريات ومعايير جمالية عامة ذات مرجعيات غربية لا تأخذ الخصوصية الثقافية واللغوية في الاعتبار؛ لأنها تطبق معايير جمالية وشكلية مستنبطة من الآداب الغربية. ولقد تفتن الناقد لقضية إهمال الباحثين للشعر الديني الجزائري الحديث رغم غزارة التجارب فيه، ففي "العصر الحديث تكاد الدراسات الأدبية تخلو من التوجه نحو إبراز الأثر القرآني في الشعر العربي الحديث"² نظراً لشيوع قصائد المديح النبوي فيه، وليس حال الأدب الجزائري بأحسن من حال الشعر الديني، فما "أقل الدراسات التي كتبها الباحثون والنقاد عن الأدب العربي في الجزائر قبل ثورة التحرير وفي أثنائها وبعدها، رغم أهميته البالغة في التعبير عن الإنسان الذي فجر هذه الثورة"³ فالجناية ليست على شعرنا الديني وحده فحتى الشعر الثوري لم يلق اهتمام النقاد، واعتبره ركيبي تناقض أو تغافل من

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 42.

² شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص: 5.

³ حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر. ص: 5.

الدارسين أدى إلى تغييب خطاب النقد الذي كان بإمكانه أن يتفاعل ويثمر في ضوء موضوعات الشعر الديني المتنوعة، وإهمال نقد الشعر الديني الجزائري الحديث ليس له ما يبرره، فالمتصفح للشعر الجزائري الحديث يلحظ أنّ الشاعر كان يتأمل واقع المجتمع وما استشرى فيه من أدواء، محاولاً إصلاحه من زاوية الدين¹ حيث أثبت الشعر منذ القديم أنّه خطاب سلطوي على مناحي الحياة الفكرية والسياسية والروحية، أما إذا كان الإشكال مع المضمون فالدين باعتباره إيديولوجيا تغلغت مضامين الإبداع، فهذا التناول ليس مقصوداً على الشعر الجزائري وحده؛ إذ لعب الدين دوراً هاماً في حياة الشعب الوطنية والسياسية والاجتماعية، وكان تأثيره قوياً في الشعر منذ القديم² ويرى خرفي أنّ الدين وما يفجر بيسر وأصاله في النفس من مشاعر، قد كان نبعا صافيا للشعراء³ وأرجع ركيبي عناية الشاعر الجزائري بالدين لظروف العصر التي أعطت للدين أهمية خاصة انطبعت في قصائده، وليست عنايتهم به بسبب نزعة التدين كما يعتقد البعض⁴ ليفهم من هذا أنّ ركيبي خرج بالشعر الديني عن مهمته الأصلية التي أعدّ من أجلها، وهي خدمة الدين؛ إذ أقرّ الإسلام بمشروعية الشعر شريطة أن يكون أداة لخدمته "والنظام الذي يؤسسه، ولا تقوم الأداة بذاتها بل بوظيفتها، فهو كوسيلة لغاية أشرف منه وأعلى فيشرف ويعلو بقدر ما

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 563.

• الأدب العربي القديم متسم بالظاهرة الدينية منذ مهده، ونجد ذلك عند بعض الجاهليين أمثال زهير بن أبي سلمى وقس بن ساعدة وطرفة بن العبد حيث لم يعدم شعره مسحة دينية، كما نجد حسان يصور كثيراً من المواقف التي حدثت في عهد الرسول(ص) وفي جملتها ذات صبغة دينية، كما نجد ذلك عند الخوارج والشيعة ومن الخطأ اعتبارهما أنهما مذهبان قائمان على السياسة وحدها، فإنّ المبادئ الأولى لتلك الفرق لم تكن في أصلها سياسية ولكنها كانت دينية. أنظر: عبد المالك مرتاض. نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954. ط2. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1983.

ص: 12

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 5.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 89.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 8.

يستلهم هذه الغاية ويرتبط بها ويخدمها ويفيدها¹ فهذه الأسباب لن تتحسر ويبقى الشعراء "يتغنون بنزعات الشعب الوطنية وبالإسلام"² وفي هذا تأكيد على "التلاحم المتين ما بين الدين والوطن"³ وظروف العصر والمجتمع حيث "تشهد دور الدين في حيويته وهو يحقق عمله الاجتماعي، حين يهدف إلى غاياته الخاصة المتمثلة في خلق الشبكة الروحية التي تربط نفس المجتمع بالايان بالله ومن ثم يخلق شبكة العلاقات الاجتماعية التي تتيح لهذا المجتمع أن يضطلع بمهمته الأرضية"⁴ فلم يكتف الدين الإسلامي "بالبقاء حيا كجزء من الإيديولوجيات المهيمنة، بل مازال ينتج إيديولوجيات مقاتلة تفنّد الأوضاع الاجتماعية والسياسية"⁵ لأنّه ببساطة "عقيدة إلهية ينبثق عنها نظام كامل للحياة الإنسانية"⁶ فالدين باعتباره جملة العقائد والعبادات ليس عقائد فردية بل "عقيدة الجماعة، وهي ما به تصبح الجماعة جماعة"⁷ لذلك يمكن اعتبار الشعر الديني الجزائري الحديث مجسّدا لطموحات الجماعة، لأنّه ارتكز على الدين الذي أعدّ من أجل الجماعة لتنظيم حياتها، في حين "استقر في أذهان العلمانيين أنّ كل اقتراح لتنظيم الشؤون السياسية وتخطيط المناهج الاقتصادية والاجتماعية على أساس الدين حركة رجعية، على اعتبار أنّهم ينظرون بعين العقل والمصلحة التي ارتقت بمقتضاها الحضارة الأوروبية"⁸ غير أنّ مفكري الجزائر أدركوا

¹ أنظر: أدونيس. الثابت والمتحول - بحث في الإبداع والإتياع عند العرب. ط7. ج1. دار الساقي، بيروت لبنان. 1994. ص: 198.

² أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 56.

³ محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث. - النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر: مؤثراتها-بدايتها-مراحلها. ط1. مطبعة الكاهنة، الجزائر. 2003. ص: 14.

⁴ أنظر: مالك بن نبي. ميلاد مجتمع. ص: 73.

⁵ جليبر الأشقر. الدين والسياسة اليوم من منظور ماركسي. ترجمة سماح ادريس. مجلة الآداب العدد 16/ 2008. ص: 60.

⁶ أحمد زكي تفاع. حوار بين الفكر الديني والفكر المادي. دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان. 1986. ص: 47.

⁷ يحي هوندي. نحو الواقع - مقالات فلسفية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. 1986. ص: 79.

⁸ أنظر: زكريا سليمان بيومي. الاتجاه الإسلامي في الثورة المصرية سنة 1919. ط1. الناشر دار الكتاب الجامعي، القاهرة 1983. ص: 6.

أهمية الدين وفاعليته واستعانوا به للنهوض بالجزائر على جميع الأصعدة و"أكدت الحركة الإصلاحية أهمية الدين في الحياة"¹ مما دفع المصلحين الجزائريين إلى النفور من كل ما له علاقة بالمستعمر، حتى الأفكار والإيديولوجيات والعودة إلى التراث الإسلامي واتخاذهم كمورد إيديولوجي، ولجأ الشاعر الجزائري الحديث إلى الدين بدافع مناقضة إيديولوجية المستعمر الفرنسي، ففي فترة الإستعمار لم يكن للشاعر مسؤولية غيرها فسخر شعره للدين حتى "يُدحض به شريعة الغزو"² على الرغم أن قضية اتخاذ الدين موضوعا للشعر ظهرت في الشعر القديم، وهو ما يتفق فيه ركيبي وخرفي مع الدارسين الذين يرون أن "العلاقة بين الدين والشعر موغلة في القدم ومتداخلة، إذ ترجح أغلب الدراسات نشوء الشعر في أحضان الدين"³ غير أن "الموقف الاستعماري من الدين قد دفع الجزائريين إلى مقاومته تشبثا بدينهم، وتعلقا بمعتقداتهم الروحية"⁴ وضروري أن يتخذ الشعر الجزائري نفس الموقف من الإستعمار ويرجع إلى الشعر الذي اتخذ من الدين موضوعا له، ولقد سار الشعراء المحدثين في شعرهم الديني في الجزائر على "تهج الأقدمين من حيث الموضوع حيث كان هذا النوع كثير الشيوخ على ألسنة الشعراء من لدن ظهور الإسلام إلى يومنا هذا"⁵ إذ يمكن للشعر أن "يحمل مضامين دينية وأن يعبر عن أغراض دينية مثله في ذلك مثل أي وسيلة أخرى يستعين بها الدين للتعبير عن مضامينه خارج الصلوات والنصوص المقدسة"⁶ ولم يخرج شعراء الجزائر عن هذا النهج، وانتشر شعر المديح في الجزائر بالصورة التي كان عليها في القديم، حيث التقليد فيه واضح في الموضوع⁷ فالشاعر ليس له إلا المحاكاة والتقليد

ومن الصعب أن يتفوق الشاعر الحديث على من سبقه في المديح النبوي، خاصة

¹ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 9.

² أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 16.

³ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 148.

⁴ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 10.

⁵ أنظر: سعد الدين محمد الجيزاوي. أصداء الدين في الشعر المصري الحديث. ص: 47.

⁶ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 20.

⁷ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 50.

الشاعر الجزائري الذي تعرضت ثقافته للحصار والمطاردة ولضعف شديد من جراء الاستعمار¹ فقد سنّ قواعدها القدامى وأجاد فيها وبقي للشاعر الحديث معارضتها ومحاولة تكييفها مع ثقافته وظروف مجتمعه "ولا غرابة في ذلك في فترة لم يكن مطلوبا من أولئك الشعراء، ولا من المنتظر لديهم أن يفلسفوا قضايا العقيدة، فهو يصرّح بذلك وي طرحه من منظور ديني محض"² وهذه المعالجة تمت بها مختلف القصائد الدينية عبر العصور، فمهمة الشاعر التعريف بالدين وقضاياها ومبادئه، خاصة التي تحفظ كرامة الإنسان وعزّته، في حين يرى خرفي أنّ الشعر الجزائري الحديث ليس تقليد أعمى للشعر القديم، إنّما تطلّع غير مألوف في المقاييس التقليدية؛ إذ يمكن اعتباره تجربة شعرية أضافت نفسا جديدا في شعرنا³ ودعى إلى الرفق بالشعر الجزائري وبالشاعر الذي ظلّ حبيس أربعة جدران وألاّ نطالبه بالمدارس الأدبية المعاصرة وهو لا يكاد يعثر على الكوة التي يطل بها على ماضيه وتاريخ آباءه وأجداده، نطالبه بالثورة الأدبية وهو يمد يده في الظلام يتحسس بصيصا من تراثه الأدبي فلا يجد إليه سبيلا، وأمام هذه الظروف يتحدّد للناقد حسب خرفي الطريق الذي يضع فيه خطواته لدراسة الشعر الديني، إذا أراد أن يكون مرتبط بالواقع لا محلق مع المثل والنظريات المجنحة، وبهذا يجد أغلب النصوص الشعرية الجزائرية تدعوه إلى إكبارها والإعجاب بها عوض الرفق بها⁴ فعلى ناقد الشعر الديني أن يضع في حسابه الظروف الثقافية التي حاصرت الشاعر الجزائري وحالت

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 207.

² أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 16.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 357.

⁴ أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 210.

- جاء في مقدمة كتاب دراسات في الشعر الجزائري الحديث لعبد الله ركيبي، نصيحة قدمها صالح جودت لنقاد الأدب في المشرق العربي، مفادها أن يتناولوا شعر هذا الكتاب برفق كبير ولا يقيموا دراساتهم له على الأسس النقدية المعروفة لأن سكان الجزائر قد حُرّموا الثقافة العربية أجيالا وفُرضت عليهم ثقافة أجنبية فتلكأت السنة شعرائهم وتلعثمت راعمة، ولم تلمع منهم إلا قلة محدودة في أضيق نطاق. وناقدا صالح خرفي يضم رأيه إلى رأي صالح جودت. أنظر: مقدمة الأستاذ صالح جودت لكتاب: دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. لعبد الله ركيبي. كتب ثقافية - القاهرة 1961. نقله صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 210.

دون انفتاح شعره على نظريات الشعر ومسايرته لمختلف التطورات والثورات التي شهدتها آداب العالم، وينظر إليه بمنظار صاحبه مراعيًا الشرط التاريخي الذي كُتب فيه، إذ قرّر ركيبي أنّ موضوعات المدح النبوي الجزائري ليست جديدة وربطها باللاشعور الجمعي.

شبّه خرفي الشاعر الجزائري بجهاز حساس يلتقط المناسبات العامة في العالم الإسلامي والخاصة في الجزائر، ليسجلها ويسجّل ما يحس الشعب حولها من عواطف متضاربة زاهرة، لا تجد خيرا من الشعر أداة للتعبير عنها¹ ما أدى إلى توحّد الشعر الديني هو حرص الشاعر وإحساسه القومي يضاف إليه ظروف انتشار المدح النبوي في البلاد العربية المتشابهة في كثير من الأحيان، "فالأمة العربية في تاريخها السياسي والأدبي وفي ضميرها الاجتماعي تكوّن وحدة متكاملة في شتى ظروفها الثقافية والسياسية والأدبية رغم ما يبدو من آثار محلية، أو طابع إقليمي في أدبها"² لأنّ سندها الدين الإسلامي الذي له "دورا مؤثرا في توحيد وتضامن العالم الإسلامي تجاه أهداف اجتماعية وسياسية"³ وحتى أدبية يمثلها الشعر الديني، لهذا ينفي ركيبي أن يكون هناك اختلاف في موضوع الشعر الديني الذي محوره دائما هو الرسول(ص)، وأرجع تشابه موضوعات الشعر الديني إلى الضمير الاجتماعي أو ما يعرف باللاشعور الجمعي كما حدّده كارل يونغ نظرا لتكرار بنية القصيدة المدحية وتشارك كل الأمة الإسلامية؛ فناقدا على اطلاع بالدراسات النفسية للأدب ويدرك أنّ "الدين يتحدث إلى الضمير الإنساني"⁴ لهذا يُعد الأدب الديني "أقدم الآداب بالنظر لفطرة الإنسان على التدين بغض النظر عن حقيقة ما يدين به"⁵ ويؤكد

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 89.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 107-108.

³ رفعت سيد أحمد. من الإسلام إلى التغيير - أسرار وحقائق الإسلام وقضايا التغيير الاجتماعي - دراسة نقدية بالتطبيق على النموذج المصري (1952-1980). ط1. دار الملتقى للنشر، ليماسول قبرص. 1994. ص: 49.

⁴ أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - بين الرشاد والتهيه. ص: 91.

⁵ أمانة بن منصور. دور القصيدة الأندلسية في الدفاع عن الدين. دورية كان التاريخية. العدد 11/ مارس 2011. ص: 54.

عزالدين اسماعيل ارتباط الفنان القديم في كل ما أنتج من فن بالعقيدة الدينية، بل إنّ الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية، والمتدبّر لتاريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة ويقف على فن رائع يُعبّر عن العقيدة الجماعية الإيديولوجية متخلّيا فيه صاحبة عن الكثير من نزواته الشخصية¹ ويعي ركيبي العلاقة الوطيدة بين الشعر والدين وتوصل إلى أنّ الشاعر الجزائري عندما اتخذ من الدين موضوعا لشعره كسّر ومزّق حدود الذات الضيقة، ليتحدث في مسائل جوهرية وأخذ يلتفت إلى المجتمع ليساهم في حل مشاكله² ويرى أنّ "الشعر الديني الجزائري الحديث قد عبّر عن وجدان أصحابه وعن العقيدة الروحية للمجتمع"³ مما يعني "طغيان الإيديولوجيا الدينية"⁴ على الشعر الجزائري الحديث بسبب اتخاذه الدين موضوعا لشعره؛ على اعتبار أنّ "الممارسة الإسلامية الأولى هي التي أسست لما نسميه اليوم بالشعر الإيديولوجي"⁵ في حين يرى محمد ناصر أنّ انحصار الشعر الجزائري الحديث في الأغراض الدينية كان نتيجة تعلقه بالزوايا والمساجد⁶ وليس له علاقة بإيديولوجيا معينة ونفى الدور الحداثي الذي لعبته القصيدة الدينية في العصر الحديث، والتي جعلها ركيبي "شاهدا على أنّ الدين كان قوة تسند المجتمع عندما

- تشير المصادر التاريخية إلى أن المصريين كان لهم باع طويل في الأدب الديني "الذي تناول العقائد الدينية ونظرياتهم عن الحياة الأخرى وأسرار الكون والأساطير المختلفة للآلهة والصلوات والأناشيد ومن أقدم النصوص الدينية في الحضارة المصرية كتاب: نصوص الأهرامات وكتاب الموتى". في العصر الإسلامي ارتبط الأدب الديني بالدفاع عن البعثة النبوية. وفي العصر الأموي ارتدى الأدب الديني والشعر تحديدا ثوب التشيع إلى آل البيت. وفي العصر العباسي في ظل انحسار التشيع اتجه الشعر الديني الجزائري وجه الزهد الذي انكر حياة المجون والإتحلال الخلقي الذي شهده عصر بني العباس. ثم ظهر غرض شعري آخر كان تحصيلاً لمراحل تأملية مر بها الشاعر، من الزهد إلى فلسفة الدين ثم التصوف. انظر: آمنة بن منصور. دور القصيدة الأندلسية في الدفاع عن الدين. دورية كان التاريخية. العدد 11/ مارس 2011. ص: 54-55.

¹ أنظر: عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر. صص: 325-326.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 14.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 713.

⁴ جليبر الأشقر. الدين والسياسة اليوم من منظور ماركسي. ص: 64.

⁵ أدونيس. الثابت والمتحول - بحث في الإبداع والإتياع عند العرب. ج 1. ص: 199.

⁶ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 19.

يتعرض لظروف قاهرة كالتى عرفتها الجزائر¹ واعتبرها خرفي انعكاسا للعاطفة الدينية للشعب الجزائري؛ إذ يُمثّل الدين للشاعر الجزائري من منظور ركيبي العقيدة الروحية الراسخة في وجدانه ووجدان الشعب، لهذا كادت تختفي الأغراض الأخرى لينحصر في الدين ودواعيه وأصبح معظمه في المدائح والتصوف، فصيحاً أو ملحوناً، بينما كانت الظروف في الفترة السابقة قد ساعدت على انتشار قصائد البطولة والتحريض على الجهاد ومدح انتصارات الأمير والإشادة ببطولته، وإن لم تنس فكرة الدين² ويتفق ناقدنا مع الرأي القائل بانعكاس "القيم والملاحم الدينية التي تخاطب الحس الديني والنوازع النفسية في الأدب الديني"³ والتي لو قُرئت قراءة معمقة فاحصة لاستطاع القارئ الوقوف على مدلولات حديثة للشعر الديني الجزائري وعلى الكثير من خصوصيات الشعب الجزائري، لأنّ "الشعر الجزائري في كل المناسبات الدينية لا يلتقي بها إلّا لقاء مزدوجاً يعرض الحاضر على الماضي ويستخلص العبرة ويستثير الهمة، فهو أبعد ما يكون عن الوقفة العابرة والنظرة المرتجلة"⁴ فالبكاء على الماضي والتغني به مرجعه إلى الواقع المؤلم والظروف السيئة التي يعيش في ظلّها الشاعر وتعكس ظلالها على حال الدين⁵ وعلى الشعر الديني الجزائري الذي عكس الواقع الجزائري بكل ما فيه من أدواء وآلام، مغتتما المناسبة الدينية "عارضاً حاضر الأمة على ماضيها، مستخلصاً الدروس والعبر، داعياً إلى الاستلham من المناسبة في سبيل نهضة إصلاحية تعيد إلى الجزائر اعتبارها ومكانتها"⁶ لتصبح مختلف "المناسبات ملوّنة بالوطنية والثورة"⁷ لتُخفي الغرض الأساسي من استحضارها، ولهذا احتلت الأعياد الدينية "مكاناً مرموقاً في

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 233.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 22.

³ أنظر: عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 36.

⁴ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 56.

⁵ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 126.

⁶ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 43.

⁷ أنظر: عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ص: 109.

حياة الشعب الجزائري، لما كانت تتيح له من فرص التعبير عن الإرادة الوطنية¹ فحضور الشعر الجزائري أثناء المناسبة الدينية وخاصة المولد النبوي الشريف، كان بهدف "استنطاق هذه السيرة وتوظيفها بما يخدم تنامي الحركة الإصلاحية"² مما يؤكد أنّ الشاعر الإصلاحي الجزائري قد "تكأ على النص الديني، مستلا منه العبر ليسقطها على واقعه"³ واعتبر خرفي العاطفة الدينية في الشعب الجزائري ذات حساسية مرهفة، وقد تبلغ حد السذاجة أو منتهى السطحية في الشعر العامي، ولكنها تظلّ محتفظة بكلمة السر التي تفتح مغاليق هذا الشعب وبالسلطة الوحيدة التي يدين لها⁴ فالشعر لما استعار من الدين مفاهيمه وأدواته "سعى جاهدا لأسطرة الواقع والاعتقاد بالقدرة السحرية للكلمة، والمصدر الماورائي للشعر"⁵ الديني، لأنّ "الدين هو شيء ماورائي لا يمكن ملاحظته امبريقيا"⁶ وبالتالي الشعر الديني الجزائري الحديث ليس سطحيًا كما يبدو وليس هدفه مدح الرسول(ص) فهو يحتاج إلى معاينة عميقة تسمح بإخراج أهدافه ومراميّه، يضع فيها الناقد اعتبارا للنظرة الدينية على أساس أنّها "تطغى على كل أبعاد التفكير"⁷ كما تطغى على الشعر الذي اتخذ من الدين إيديولوجيا بني عليها، ولا يستهان بالخلفية الدينية الكامنة خلف الشعر الديني، لأنّها "قوة ذاتية دافعة في الفرد، وعليها يعتمد المجتمع"⁸ وبدون أساس ديني لا تجد قائمة للمجتمع. ويعي خرفي رمزية الخطاب الديني على اعتبار أنّ الديانات "تتمتع بكيان رمزي خاص بها"⁹ أقرّه علماء اجتماع الأديان، ويُعتبر الدين منفذا للشعر إذ

¹ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 279.

² محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 44.

³ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 133.

⁴ أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 11.

⁵ أنظر: كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 148.

⁶ إبراهيم الحيدري. علي الوردي - شخصيته ومنهجه وأفكاره الاجتماعية. ط1. منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا - بغداد. 2006. ص: 87.

⁷ جليبر الأشقر. الدين والسياسة اليوم من منظور ماركسي. ص: 64.

⁸ أنظر: محمد البهي. الإسلام في الواقع الإيديولوجي المعاصر. ط2. مكتبة وهبة. 1982. ص: 38.

⁹ جون بول ويليم. الأديان في علم الاجتماع. ترجمة بسمة علي بدران. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 2001. ص: 11.

منحه مفاتيح الكشف والاستشراق والغوص في الماورائيات¹ فعلى الشاعر الحديث أن يتقن لفاعلية الشعر الديني الذي منح الشعر إمكانية الكشف والتجلية، وأنه كان في وقت مضى "هو السلاح الذي عبّر به الشعراء عن ظروفهم وعن حياتهم وإحساسهم بالواقع ومرارته"² وتتساوى أهمية الشعر الديني عند خرفي وركيبي حيث يكشف حديث خرفي عن العاطفة الدينية في الشعر الديني الجزائري الحديث عن وعيه بأنّ المدائح النبوية هي "لون من التعبير عن العواطف الدينية"³ وقد استغلها الشاعر الجزائري الحديث للكشف عن الأبعاد الميتافيزيقية والذهنية للشعب من خلال تحريك الحس الديني فيهم، وتعتبر "ظاهرة الالتفات إلى ماضي التاريخ الإسلامي في عصوره المشرقة من شأنها إثارة حماس الناس وشحن عزائمهم وإعادة الثقة في نفوسهم وفي قدراتهم الذاتية، والعمل على تغيير نفوسهم لتغيير واقعهم"⁴ وقد أدخل خرفي عملية الالتفات إلى الماضي ضمن ما يطلق عليه الوعي التاريخي⁵ لإدراك الشاعر الجزائري فاعلية المدح الديني وتوظيفه كخطاب تحريضي لخدمة الثورة الجزائرية، ويؤكد ركيبي أنّ القصائد التي تصطبغ بالروح الدينية في مضمونها وفي أفكارها وعواطفها، نجد المشاعر الوطنية تتفجر من خلالها⁶ ولا يوجد خطاب إبداعي أكثر اصطبغا بالروح الدينية من قصيدة المديح النبوي، فلو اشتغل النقاد على هذه القصيدة لاستطاعوا استنباط جملة من القواعد والقوانين التي تضبط شعر الدعوة إلى الثورة؛ إذ يدخل شعرنا الديني الحديث ضمن الخطاب الذي أنشئ "صدى

¹ أنظر: كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 13.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 119.

³ زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 17.

⁴ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 67.

⁵ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 96.

• يرى صالح خرفي أن التوعية التاريخية في الشعر الجزائري الحديث مرت بمراحل ثلاث: الحسرة والتفجع في العشرينيات، الاعتزاز والاثارة في الثلاثينيات والأربعينيات، تداعي الأمجاد الغابرة والحاضرة في ثورة نوفمبر في الخمسينيات من القرن العشرين. أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث.

ص: 103.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 373.

لأمر تأثير العاطفة الدينية، كالذي نجده في بعض شعر الثورة الذي يسعى إلى التحريض بإسم الدين، ويعتبر امتدادا للمدائح النبوية التي لها قدرة التغير والتلون كلما كان باعث جديد أو مثير للشعور الديني¹ لأن ظهور العاطفة في الشعر الديني لا يرجع إلى تعاطف الشاعر مع أوضاع مجتمعه كما أنها لا تنقص من أهمية الشعر الديني، إنما تكشف عن وعي الشاعر بماهية الدين وكيفية نشوئه؛ "فسلطان العقل على المعتقدات الدينية قليل، وتتبع منطقاً لا علاقة بينه وبين المنطق العقلي"² ومن ثم كان تأثيره ضئيل في تكوينها وتحويرها، وبالتالي تسيطر العاطفة الدينية على الشعر الديني.

نقاد الشعر في الجزائر على وعي بتحولات القصيدة المدحية في الشعر الجزائري الحديث والتي أراد الشاعر من خلالها إثبات أن "الصور البطولية تُستحضر لا للتساؤل ولا للحسرة، ولكن لتأكيد المواقف الراهنة وتأكيد نسبها العريق في أعماق التاريخ"³ ويعتبر الشاعر الجزائري الحديث التاريخ "المعين المتجدد الذي لا يحسن الاختصار في الحديث عنه عند حدود التغني والافتخار بأمجاده، وإنما ينبغي بعد ذلك وقبله، أن تتجه الأنظار في الحديث عن الماضي نحو ما يرقى بحاضر الأمة ويسمو بمستقبلها"⁴ وقد كان الشاعر الثوري الجزائري "ولوعاً بالمادة التاريخية ذات الطابع الثوري، مما يدل على اطلاعه الواسع على التاريخ الإسلامي وتشربه لأحداثه"⁵ لذلك يُعد رجوعه إلى المديح النبوي الشريف ليس تغنياً وافتخاراً، وإنما من أجل الارتقاء والتطور بالحاضر الذي يعيشه الشعب الجزائري عن طريق الاستفادة من أحداثه الكبرى، ويتأكد لنا هذا من خلال موقف ركيبي الذي نفى أن تكون "النبوة المحمدية من النوع الذي يدعو إلى الاستكانة والخمول، وإنما تدعو إلى الجهاد

¹أنظر: سعد الدين محمد الجيزاوي. أصداء الدين في الشعر المصري الحديث. ص: 83.

²أنظر: غوستاف لوبون. روح الثورات والثورة الفرنسية. ترجمة عادل زعير. كلمات عربية للترجمة والنشر.

القاهرة، 2012. ص: 63.

³صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 103.

⁴محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 344.

⁵أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 300.

الملحمي الذي لا يخضع أو يستكين¹ فناقدا يعي جيّدا الأهداف المرجوة من المديح النبوي وما ربطه بالجهاد الملحمي إلا إدراكا على أنّ واقع الشعب الجزائري لن يتغير إلا بالثورة التي لا بدّ أن تشمل جميع الميادين، وقد وضّح خرفي علاقة المديح بالثورة التي كنى عليها بالملحمة البطولية وعلاقته بالشعر الجزائري الحديث، وحتى يتسنى له الإنجذاب للملاحم البطولية التي تعيشها الثورة واقعا عليه أن يستثمر إبداعا شعريا، سبق له وأن عاش الجو الملحمي برؤيا كاشفة² ولو ربطنا الجهاد الملحمي الذي عاشه الرسول(ص) بالواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري، لأمكننا اعتبار شعر المديح النبوي شعرا كاشفا عاش الأحداث البطولية وبامكانه معايشة الأحداث التي تمهّد للثورة الجزائرية؛ وما التزم قصيدة المديح النبوي بقضايا الشعب الجزائري إلا تأكيدا لسيادة "ثقافة الثورة في زمن الثورة"³ وفي هذا تأكيد على أنّ الشعر الديني الجزائري الحديث استثمر للتحريض الثوري، مما يكشف عن وعي الشاعر الجزائري بالتحوّلات التي لحقت الشعر الديني في الأقطار العربية؛ ففي مصر وعند رواد النهضة والإحياء "قصائد المديح التي كانت تنظّم في أمراء البيت العلوي كان أصحابها يُفكرون في الشعب بجانب تفكيرهم فيمن يمدحونه، حتى يقعوا في نفس الشعب موقعا حسنا، وحتى يظفروا برضاه وإعجابه"⁴ يلفتوا انتباهه لأنّه مستهدف بالتغيير، لذا يمكن اعتبار الشعر الديني الجزائري الحديث إرهابا لشعر الثورة في الجزائر، كما أدى دوره عند شعراء المدرسة الإحيائية العربية.

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 74.

• تحدّث الناقد الجزائري ركيبي عن خصائص الملحمة: يعرفها وفهم أنّ هذا النوع من فنون الشعر لا يصلح الرسول(ص) كموضوع له، لأنّ الملحمة تتطلب الخلفية الأسطورية وصفات خارقة للبطل، صفات الرسول لا تضاهيها صفات، لكن الصفات المطلوبة للبطل في الملحمة تتطلب القوة والقهر والظلم والانتقام وعدم التسامح والشدة مما لا يتلاءم مع صفاته الكريمة. تحدّث عن وصف الشاعر ليوم القيامة، وجد فيه روح الملحمة التي تختلط فيها أوصاف الهول والاضطراب مثل وصف الحرب ورجها ومعاركها. أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 78.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 29.

³ عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 100.

⁴ أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 37.

يكشف الإهتمام بالدين أنّ الشاعر الجزائري قد "جسّد التحوّل من مرحلة الشك والتردد إلى مرحلة أخرى حاسمة من الايمان واليقين والعمل"¹ ذلك أنّ تأثير الدين في الشعر الجزائري استمر "إلى فترة متأخرة حين قامت الثورة الجزائرية"² إذ نقف من خلال رأي ركيبي أنّ المديح الديني سبق قيام الثورة وصاحب الاحتلال؛ بمعنى مهّد وأرھص بها وتوقف أثناء قيامها، والأرجح أنّ الشعر الإصلاحي "حين اندلعت الثورة واصل رسالته الإصلاحية التي اختلطت في هذه المواقف بالرسالة الثورية"³ في حين من النقد من نفى مصاحبته لمرحلة الاحتلال ويرى أنّ "شعراء الجزائر توجّهوا إلى المجتمع ليعبروا عن آلام الشعب وطموحه، فضربوا صفحا عن المديح آخذين بتلابيب الشعر الوطني والسياسي وقضايا الشعب، فهو لسان الثورة في جميع ميادينها"⁴ ظنّا منهم أنّ الشعر الديني لا يمكنه أن يتبنى الفكر السياسي والنضالي، ويشترك الشاعر الجزائري مع شعراء عرب جعلوا لقصيدة المدح النبوي دوافع سياسية وطنية ويثيرون عواطف دينية ووطنية في أشعارهم"⁵ مما يعني وجود رؤى نقدية تتفق مع رؤية ركيبي التي ترى أنّ الشعر الديني يُحرّك عواطف الشعب الدينية والوطنية في آن، وقد أقرّ بتوقف فاعلية القصيدة المدحية بقيام الثورة الجزائرية واستشهد بفشل ثورة المقراني للتدليل على أنّ قصيدة المديح استغلت للتحريض على الثورة، باعتبارها كانت نهاية للمد الثوري الذي اتسمت به العهود السابقة عليها وبداية لمرحلة في حياة الشعب تتميز بالسكون والهدوء نسبيا، دون أن يجعل الشعر يتوقف وإنما اتّجه إلى الدين وإلى التصوف مدحا للرسول أو تغزلا في الذات الالهية، أو ركونا إلى الدين في شتى موضوعاته"⁶ فالمديح شعر يتماشى مع هداة الأوضاع السياسية والاجتماعية يلجأ إليه الشاعر ويتخذة خطابا تجسيدا لطموحات الشعب

¹ عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 33.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 5.

³ محمد كناية. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 190.

⁴ أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 285.

⁵ شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 37.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 6-7.

فعند أصحاب النهضة والإحياء "تحوّل الشعر إلى الشعب، ولم يعد مقصوراً على فئة بعينها"¹ وحتى القصائد التي مُدح فيها الرسول(ص) أو آل البيت أُستهدف بها الشعب، لذا يُعدّ المدح النبوي شعراً إرهابياً للثورة التحريرية في الجزائر سبقها ومهد لها، وقد تأت هذه الوظيفة للشعر الإصلاحي الجزائري والقصائد التي التزم فيها الشعراء بالفكرة الإصلاحية "يمكن اعتبارها إرهاباً تدعو إلى الثورة، وتتنبأ بها وتستشرف آفاقها المستقبلية"² وهذا ليس بالمستحدث في الشعر الديني الجزائري الحديث؛ إذ "يُمكن للشعر أن يستعيد موقعه، مرهفاً بحركة تُجدّد انطلاقته ورسالته، ونُقضي به إلى تعبير وطني متطور"³ وهذا ما أفضى به الشعر الإصلاحي الجزائري الذي "تكهن بالثورة وهي أبعد منالاً، وأقرب إلى الخيال منها إلى الواقع"⁴ لكنه لم يتول مهمة متابعة أحداثها وتسجيل وقائعها، ولأنّ المدائح لم تتولى مهمة التسجيل والالتزام بأحداث الثورة، لم تلق اهتماماً من قبل الباحثين والنقاد وأُعتبرت شعراً إحيائياً خالياً من التجديد والتأثير، وبالتالي كادت تُهمش وتوضع في ركن بعيد عن النضال والمقاومة. وأرجع ركيبي سبب عودة الشعر الجزائري الحديث للمديح الديني إلى الشاعر نفسه الذي عندما تلمّ به ظروف قاسية وتحيط به أحداث جسيمة لا يجد ملجأ سوى الرجوع إلى الله، والاستتجاء به أو التوسل برسوله⁵ فهو مرتبط بحالته النفسية يكشف عن سلوك يقوم به كل صاحب عقيدة، مما يدل على أنّ مساهمة الشعر الديني لقضايا الشعب الجزائري يرجع إلى فاعلية الإسلام الذي يعتبر "نموذجاً للدين في صورته المكتملة"⁶ ولأنّه "دين عمل وقوة وعزّة ومجد"⁷ تأتي له أن يكون أقوى سند "لمواجهة الغزاة والتحرير النضالي في مواجهة المستعمر، إذ ظلّ الشأن

¹ شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 50.

² محمد كناية. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 188.

³ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 267.

⁴ محمد كناية. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 190.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 107.

⁶ محمد الكتاني. جدلية العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي. ج 2. دار الثقافة، مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار

البيضاء. ص: 71.

⁷ عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 68.

الوطني ممتزجا بالشأن الديني¹ فلو اختفى من الشعر الديني الجزائري الحديث الإهتمام بقضايا المجتمع الجزائري، تنتفي فاعلية الدين الإسلامي بسبب غياب وعي الشاعر بهذه الفاعلية؛ ف "الدين يلعب دور الدافع المعنوي إلى تكوين وبلورة الإدراك وإعطائه الصيغة المؤثرة"² التي يجب على الشعر الديني أن يتوفر عليها، مما يعني أنّ "الإسلام هو المتحكم أو المؤثر الرئيسي في ما ينتجه المجتمع من معارف وقوانين وأفكار وآراء وفنون وما يمارسه من عادات وتقاليد وسياسات"³ دون أن ننسى أنّ الإسلام جاء "ليؤطر جميع الجوانب المتعلقة بالإنسان، وليجيب عن أسئلته حول الكون والذات والحياة والمصير"⁴ والشاعر مطالب بإدراك كل هذه الخصوصيات التي يتمتع بها الدين الإسلامي ويعكسها في شعره الديني ليمتزج بالقضايا الوطنية المصيرية، ويتحدّد دور الدين باعتباره "عقيدة إلهية ينبثق عنها نظام كامل للحياة الإنسانية، يقوم السلوك الإنساني ويرسم المناهج الصحيحة لهذا السلوك ويرفع الكائن البشري من مستوى الحيوانية إلى مستوى الإنسانية العالية"⁵ ولا يقتصر باعتباره عقيدة على التنظيم العقائدي وتقويم السلوك ورسم المنهاج السليم، بل هو أيضا "طقوس ومجموعة منظمة تمارس فيها السلطة"⁶ السياسية وغيرها من أنواع التسلّط، والشاعر الجزائري على اعتبار أنّه صاحب دين على وعي بأنّ "الدين إيمان والتزامات عملية"⁷ لذلك لم يقصر شعره الديني على الشأن الوطني وحده و"قرن كثيرا من المواقف بالدين"⁸ خاصة السياسي والاجتماعي والثقافي، في حين

¹ إدريس ولد القابلة. قضايا سياسية في المغرب. دار ناشري للنشر الإلكتروني. 2003. ص: 12.

² رفعت سيد أحمد. من الإسلام إلى التغيير. ص: 48.

³ رابح لونيسي. العلاقة الجدلية بين الثقافتين الفرنسية والجزائرية في العهد الاستعماري وانعكاساتها. دورية كان

التاريخية. العدد 15. مارس 2012. ص: 16.

⁴ مصطفى المسعودي. من نحن في زمن التحولات الكبرى. سؤال الهوية الحضارية: السياق المغربي أنموذج. دار ناشري للنشر الإلكتروني. 2012. صص: 14-15.

⁵ أحمد زكي تفاحة. حوار بين الفكر الديني والفكر المادي. ص: 47.

⁶ جون بول ويليم. الأديان في علم الاجتماع. ص: 11.

⁷ أنظر: عبد العزيز كامل. الثقافة والدين. مجلة عالم الفكر. الكويت. سبتمبر 1984. ص: 262.

⁸ أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 74.

يرى خرفي أنّ الشعر الديني هو شعر ساءه التدهور العقلي في فهم الدين وحقيقة مبادئه وجوهر تعاليمه وآلمته هذه القطيعة المريعة بين الإسلام وأبنائه، فلم يتردّد في الاتجاه إلى المنبع الأصلي والدستور السماوي للإسلام¹ فالكثير من النقاد يعتبر اتخاذ الدين كموضوع للشعر "مؤشر فاصل في الموقف الذي صار لصالح الإسلام من أبناء المنطقة تشبعا به وحبا فيه، وإخلاصا في الدفاع عنه، ثم تعبيراً عن ذلك"² بخطاب إبداعي، مما يعني أنّ لجوء الشاعر الجزائري للشعر الديني كان من أجل الدين كعقيدة للمجتمع وليس من أجل توظيفه لمعالجة قضايا المجتمع السياسية كمحاربة الاستعمار أو الدعوة للنهوض والثورة، إذ يعي خرفي حداثة القصيدة المدحية في الشعر الجزائري وقدرتها على استيعاب ومسايرة أوضاع الشعب الجزائري، التي لعبت دورها الحداثي في مرحلة مبكرة جدا وتداخل فيها الديني مع السياسي كما مثّلته القصيدة التي مدح فيها الفرزدق النبي(ص) في عهد بني أمية ولم يرق مدحه لخلفائها؛ ذلك أنّ أقوى حجة عند الخصوم كانت قرابتهم من الرسول، فلا بدع أن يكون مدحه تنويها بشأن أولئك المعارضين³ لكن النقاد لم يحاولوا في المديح النبوي الوقوف على أبعاد غير البعد الديني، وبالتالي غيبوا حداثة الشعر الديني مع أنّ الشاعر الجزائري الحديث حسب خرفي تفتّن إلى أنّ المناسبات الدينية ومنها المولد النبوي الشريف مادة رئيسة لّف الشاعر حولها "شعوره بخطورة ما آلت إليه حرب الاستعمار، وقد تفجرت عواطف الشعراء حول هذه الموضوعات بنبض من الأسى والألم، ولكن بنبض أقوى من الإيمان ووضوح الرؤية والتفاؤل بالمستقبل"⁴ ويؤكد نقاد الشعر الديني في الجزائر أنّ الأعياد الدينية قد وجد فيها الشعب الجزائري وفي أيام محنته بوجه خاص، متنفسا يتنفس منه عما يعانیه من ضيق وكبت وقهر، وتراه لذا_____ك يقبل عليها يستمد منها ما يجدد عزيمته ويقوي

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 47.

² عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 33.

³ أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 56.

⁴ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 89.

في نفسه الإيمان بربه والثقة بإمكانياته الذاتية¹ فقد استعان بالمناسبة الدينية للنهوض بالشعب الجزائري وتثويره لارتباطها بالدين الإسلامي الذي "يشدّ العزيمة فتكبر الهمة ويهون الصعب"² استغله الشاعر لتحقيق أغراض اجتماعية تُسهم في النهوض بالواقع المزري، لذلك عالج الشعر الإصلاحي الجزائري قضايا دينية مثل "الدعوة إلى التمسك بالإسلام، ومهاجمة الانحراف الديني، وتوظيف المناسبات الدينية المختلفة"³ توظيفا جديدا؛ فالشاعر "لم يكن يُعنى عناية كبيرة بما حدث فيها من وقائع، وإنّما الذي كان يأخذ بكبير اهتمامه في حديثه عنها، هو النهوض بالواقع والسمو به"⁴ ولم تُوظف لما فيها من أحداث ووقائع، وإنّما وُظفت توظيفا يتماشى مع الأوضاع السائدة في المجتمع الجزائري، فالمدائح في نظر ركيبي تعبير عن واقع اجتماعي وفكري وسياسي وتصوير لظروف لها صلة بالفرد والمجتمع، ومن هنا كانت النظرة تشاؤمية لأنّ الشاعر يعبر عن واقع مجتمعه وخاصة في الظروف التي يحدث فيها تغيير كبير في المواضيع والأخلاق، في السلوك والتفكير كما وقع في الجزائر أثناء احتلالها⁵ مما يعني أنّها لم تُطرق لغرض المدح وإنّما حُوّرت لتعبّر عن موقف الشعب الجزائري من الإستعمار؛ أي أنّ ظهور المدائح النبوية في الشعر الديني الجزائري الحديث "استكمالا لمعركة الإسلام مع الكفر وارتباطا بها"⁶ فلم يتجّه الشاعر الجزائري في مدحه النبوي "اتجاه المتقدمين من شعراء المدائح النبوية، وإنّما سلك فيها مسلكا جديدا يقوم على استخلاص العبرة من سيرة صاحب هذه الذكرى، بما يسمو بواقع قومه ويدفع بهم نحو تحقيق أهدافهم الكبرى في الرقي والتحرير"⁷ أي أنّه اتخذها كوسيلة للتحرير والتثوير مما يدلّ على أنّ "القصيدة الدينية كانت تتجاوز الغرض الديني، وتتطرق إلى موضوعات سياسية منها جمع شمل الشعب

¹ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 255.

² عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 35.

³ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 2.

⁴ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 256.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 107.

⁶ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 259.

⁷ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 269-270.

وعدم الخضوع للمستعمر والدعوة إلى الثورة¹ حيث تتفجّر فيها "المشاعر الجياشة متدفقة حارة نابضة بالصدق والإيمان، مشاعر الجهاد والاستشهاد والإيمان بالقضية والفناء في حبها"² مما يُفسّر "إطّباب الشعراء الجزائريين في المدائح النبوية"³ دون غيرها من الأغراض الشعرية، لكن لا يعني أنّ المديح النبوي هو الفن الشعري الوحيد الذي طرّقه شعراء الجزائر في العصر الحديث؛ فقد عالج شعراءنا في أشعارهم "جملة من المضامين من بينها البعد الديني، الوطني، الاجتماعي، الوجداني، الثوري، القومي، الإنساني"⁴ استدعتها النزعة الوطنية التي ولّدت ما يُعرف بالتعبير الوطني الذي "تشعب حتى كاد يمس كل الأغراض"⁵ التي تتماشى مع هذه الأبعاد، لكن قبل الثورة سيطر الشعر ذي البعد الديني وفسّره ركيبي برغبة الجزائري في تحقيق هويته، حيث رأى أنّه و"بالدين استطاع الفرد الجزائري أن يحقق ذاته، واستطاع الشعب أن يقف أمام السيطرة الاستعمارية، لأنّ الوعي بالدين وأثره في الناس قد جنّب الشعب المسخ والتغريب وأذكى في ضميره حب الحرية التي هي مبدأ من مبادئ الدين"⁶ فالشاعر الجزائري الحديث يؤمن أنّ "شعباً يترسم هدى نبيّه، ويسير سيرته على نهج الجهاد والنضال، لا يُخشى عليه وعلى أصالته مما يدبّر له من دسائس ومؤامرات"⁷ مما يعني أنّ المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث لم تُوظّف بغرضها القديم، واعتبرها خرفي "وثيقة هامة لتسجيل الإحساس الديني والوطني الذي كانت يد المستعمر له بالمرصاد"⁸ لأنّ الشاعر كان "هدفه تجسيم صورة الدين في الشعر الجزائري الحديث من مختلف الجوانب"⁹ لنكتشف أنّ الشاعر الجزائري على وعي

¹ الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري. ص: 207.

² عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 35.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 341-342.

⁴ محمد بن سميّة. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 89.

⁵ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 321.

⁶ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 713.

⁷ محمد الباقر ابن سميّنه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 274.

⁸ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 53.

⁹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 206.

بفاعلية الدين كمعتقد وكإيديولوجيا، وقد فهم النقاد أسباب لجوء شعوب المغرب العربي للدين "لأنهم لم يجدوا ملجأ آخر في ردهم على الاستعمار سوى الإسلام ومفاهيمه الجهادية، والاستعمار نفسه يعلم مدى تمكّن هذا الدين في النفوس"¹ غير أنّ اتخاذ الدين كموضوع سياسي ثوري عُرف منذ القديم مع الفتوحات الإسلامية وليس وليد الثورة الجزائرية التي لجأت إليه اعتبارا على أنّه أثبت فعاليته في نصرة الشعوب المضطهدة؛ إنّ "قدرة الدين على الاستمرار بشكل عام تفسير لسبب نشوء الإيديولوجيات الدينية المختلفة"² حيث يشكّل "إلى جانب الفن والعلم والسياسة والاقتصاد شكلا خاصا معينا قد يتخذ أوجه مختلفة مع مرور الزمن"³ لذلك أحيى الشاعر العربي الحديث فن المدائح النبوية لارتباطها بالمضمون الديني ولوعيه بانفتاحية خطاب القصيدة المدحية ومسايرتها لأحداث العصر والأمة الإسلامية، خاصة وأنّ العصر الذي شاعت فيه المدائح "كان عصرا تكالبت فيه الدول الاستعمارية على العالم العربي، فانقطعت الصلة بين أجزائه، وتعرض الإسلام إلى تلك الحملات التبشيرية التي تشكك الناس في قيمة الدين"⁴ فلجأ الشاعر الجزائري الحديث للمدائح النبوية كإيديولوجيا تسانده في التزامه الوطني، غير أنّ الناقد الجزائري فوّت عليه فرصة معاينة الشعر الديني الجزائري الذي كان بإمكانه أن يرصد له جملة القضايا التي كانت الدعامة القوية لبناء المجتمع الجزائري المعاصر؛ لاسيما الدين الذي كان الركيزة التي اعتمدها لبناء حضارته المعاصرة؛ لأنّ "الإدراك الديني له تأثيرا حيويا في حياتنا سلبا وإيجابا في مختلف المشاعر التي تنتقل بواسطة الفن، وأفضل وأسمى الأحاسيس الفنية"⁵ وهو في هذا يخدم نفسية الفرد "المفعمة بالنزعة الدينية التي تعد جزءا من طبيعته، وهذا يعني أنّ الدين يتدخل في هذا البناء

¹ أنظر: مصطفى المسعودي. من نحن في زمن التحولات الكبرى. ص: 14.

² جليبير الأشقر. الدين والسياسة اليوم من منظور ماركسي. ترجمة سماح ادريس. مجلة الآداب العدد 16/ 2008. ص: 60.

³ جون بول ويليم. الأديان في علم الاجتماع. ص: 36.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 51.

⁵ بورنتوي. ج. الفيلسوف وفن الموسيقى. ترجمة فؤاد زكريا. ص: 92. نقله رمضان الصباغ. العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن. ص: 108.

كما يتدخل في تحديد العناصر الشخصية للفرد أو الأنا¹ فاتخذ الشاعر الجزائري حتى يُساعده على إحداث توازن نفسي له وللجماعة التي ينتمي إليها، وفوّت الناقد الجزائري بإدباره عن الشعر الديني الجزائري الحديث عملية تتبع الدين بوصفه عقيدة وايدولوجيا وموضوعا تناوله الشعر لتحقيق أهدافه ووظائفه المنوطة به؛ ذلك أنّ "الدين والفكر الديني ليسا مرحلة منقضية من تاريخ الفكر الإنساني، بل سمة متأصلة في هذا الفكر، وهو المصدر الأول للثقافة الإنسانية؛ فكل المؤشرات تدل على أنّه ما زال حيا ومؤثرا بطريقة لا يمكن تجاهلها"² إذ شهد الفكر الإنساني عبر تاريخه الطويل أفكار تظهر وتختفي وكل فكرة تحمل في طياتها ما يمهد لظهور فكرة أخرى، أما الدين كفكرة لم يعرف مثل هذا الانقضاء، لأنّه ميزة الفكر الإنساني في حدّ ذاته ويعتبر نظرا لتأثيراته الواضحة واستمراريته من "المصطلحات الخلاقية، التي يثار حولها الجدل"³ كما كان بمقدور الشعر الديني الجزائري أن يُساعد الناقد لو اشتغل عليه، على بلورة نظرية للشعر الديني الجزائري الذي "أضاف قيما أدبية وإنسانية إلى أدبنا العربي الحديث"⁴ خاصة شعر المدائح الذي كان له الفضل في المحافظة على

¹ أنظر: مالك بن نبي. ميلاد مجتمع. ص: 64.

² أنظر: محمد رزق موسى أبو حسن. المؤثرات الدينية في الفلسفة اليونانية. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. (دت). ص: 13-14.

³ موسى معيرش. قضايا الفلسفة العامة. ط1. دار بهاء الدين للنشر والتوزيع. دت. ص: 79.

• يرى بنيامين كونستانس أحد مؤرخي الأديان أنّ "الدين من العوامل التي سيطرت على البشر، وأنّ الإحساس بالدين من الخواص اللازمة لطبائعنا الراسخة، ومن المستحيل أن نتصور ماهية الإنسان دون أن نتبادر إلى ذهننا فكرة الدين". أنظر: طه الهاشمي. تاريخ الأديان وفلسفتها. مكتبة الحياة، بيروت. دت. 35. نقلا عن محمد رزق. المؤثرات الدينية في الفلسفة اليونانية. ص: 20. لم يذكر لنا التاريخ أناسا عاشوا من دون أن يتدينوا بدين، ومن دون أن ينفادوا إلى رسوم وطقوس. الفكرة الدينية منتشرة بين جميع الأقوام القديمة؛ فالسومريون عبدوا أنو وأنليل، والبابليون عبدوا بعل وعشتار، والآشوريون عبدوا آشور، وعبد المصريون رع وأوزيريس، والفينيقيون أدونيس وعشتروت، واليونان زيوس، والرومان جوبيتر، والفرس أهورامزدا، والهنود برهمه، والصينيون تيشانج وشانج تي، والبرويون في أمركا الجنوبية كمنكوباك، والمكسيكيون نشلي بوشلي، أما الشعوب البدائية المتوغلة في التوحش فكل منها قوة غيبية تتقرب إليها وكائن أعلى تتضرع إليه. انظر محمد رزق. المؤثرات الدينية في الفلسفة اليونانية. ص: 20.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 716.

التراث العربي وبقائه، وأضاف للشعر الجزائري وعكس الفترة التي عمّ فيها الإرهاب وسادت السيطرة الاستعمارية التي بلغت أوجها في ذلك الوقت، لأنّ الفترة كانت فترة صراع بين شعبيين ودينيين وعنصرين وحضارتين¹ وهذا أمر لا يمكن أن ينكره النقد. ومن هنا نقف على توجّه ركيبي النقدي ويمكن إدراجه ضمن النقد الرومنسي لاهتمامه بالدور الاجتماعي الذي يؤديه الدين، لأنّ مثل هذه الأفكار نجدها في الفكر الاجتماعي المحافظ الذي يرى أنّ "الدين ضروري في المجتمع"² وتكشفها النظرة الماركيسية التي "عرّفت بالدين على أنّه سيطرة سياسية اجتماعية وارتهان للجماهير"³ ونكتشف توجّه الرومنتيكي من خلال حديثه عن وظيفة الشعر وعدم اعترافه بالآراء النقدية التي تجعل من الشعر ووظيفته وسيلة للطاعة أو تحصره في مجال خاص، ولا ترى فيه تعبيراً عن تجربة فنية وإحساس دافق جياش، إذ يتطلّب الانفعال الصادق ليعكس ما يشعر به الفنان من عواطف ومشاعر، هذه الآراء تفقد الشعر أهم ميزة له وهي قدرته على استيعاب تجارب الشاعر في مختلف الموضوعات وتجدره من خاصية هامة وهي الجمال في أية صورة وفي أي شكل ظهر⁴ إذ يتأكّد لنا مع عودة الشعر الجزائري الحديث للدين فكرة أن خطاب الإبداع القديم بإمكانه أن يُعبّر عن إيديولوجيا إبداع جديد؛ إذ حاول الشعر الجزائري الحديث أن "يجسّد الفكر الديني في صيغة تساعد الفرد أن يواجه هذا الواقع بشيء من المقاومة"⁵ فتوسل بقصيدة المدح الديني واستعان بها كخطاب تجسدي للفكر الديني؛ إذ استطاع خطاب القصيدة المدحية التعبير عن ثورية الشعب الجزائري وأن يكون ملتزماً مع حفاظه على تفرده وميزته، وتصدق عليه مقولة بوث أنّ "الأدب العظيم ينسجم وكل الاعتقادات"⁶ حيث استطاع الشعر الجزائري أن يُكيّف القصيدة المدحية

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 233.

² جون بول ويليم. الأديان في علم الاجتماع. ص: 11.

³ المرجع نفسه، ص: 21.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 335.

⁵ المرجع نفسه، ص: 233.

⁶ بوث. الانفعالات والاعتقادات. ص: 66.

مع متطلبات عصره وظروفه وأدرك شاعرنا أنّ "علاج الواقع عن طريق الدين، يكون بالرجوع إلى سيرة الرسول وجهاده وإلى أخلاقه قولاً وفعلاً، لا مجرد التغني والتتويه بها كما هو الشأن عند شعراء المتصوفة"¹ فالشاعر الجزائري لم يكن مضطراً لمثل هذا التأويل ولا لتحميل شخصية الرسول ملامح معاصرة، وإنّما ينقلها كما هي في مصادرها التراثية، مما يعني أنّ الشاعر الجزائري في مديحه النبوي قد خالف المتصوفة في نظرهم للرسول (ص) وحافظ على الملامح الأصلية فأخذت شخصيته (ص) دلالات متنوعة كثيرة في قصائد شعرائنا المحدثين، وأكثرها شيوعاً هي استخدامها رمزا شاملاً للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه² إذ تبدو شخصية "مزدوجة الإنتماء؛ فهي منتمة إلى واقع تاريخي حافل بالأمجاد ومستحضرة في واقع تاريخي تعيشه الأمة الإسلامية تستخلص منه العبر التي تنتفع بها في دفع الأمة نحو آفاق المجد والتطور"³ فقد رُبّطت بأهداف الواقع ولم تخلُ من البعد الجماعي رغم أنّ الشعراء قد ابتعدوا في معالجتها عن التأويل؛ إذ كانوا "يُحسون بنوع من التحرّج من توظيف شخصية الرسول في إطار "صيغة التعبير ب" تأثماً من أن يتأولوا في شخصية الرسول الكريم أو أن ينسبوا لأنفسهم بعض صفاته"⁴ وهذا تقديساً منهم لشخصه الكريم واحتراماً للمكانة المقدسة التي أحاطه بها الإسلام.

لجأ شعراء الجزائر للشعر الديني ونوعوا موضوعاته وتخلصوا فيه من النظرة الأحادية التي ألصقتها الصوفية به وخاضوا أغراضه الحديثة المتمثلة في المدائح والتوسلات النبوية ومدائح آل البيت والأشراف والتوسل بالأولياء والصالحين، وهي الأغراض التي يعتبرها النقاد ممثلة للاتجاهات الدينية في الشعر الحديث⁵ وتحمل أبعاد التزامية وتهدف إلى معالجة الواقع، ويؤكد ركيبي وخرفي خوض الشاعر الجزائري الحديث غمار التجربة في الأغراض الدينية الحديثة وينفي خرفي أن يكون

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 88.

² علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 77-78.

³ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 46.

⁴ علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 77.

⁵ أنظر: سعد الدين محمد الجيزاوي. أصداء الدين في الشعر المصري الحديث. ص: 84.

الشاعر الجزائري الحديث قد طرق أغراضا شعرية غير الدينية، فلم يبق للقصيدة متنفسا إلا في المنظومة الدينية¹ ويؤكد نقاد الشعر في الجزائر سلطوية القصيدة المدحية في الشعر الجزائري، ولم تخرج موضوعاتها عن "النطاق الصوفي الديني إلى حد جعلت الشعر الديني النافذة الوحيدة التي بقيت للأدب العربي في الجزائر، يتنفس منها"² لأنّ الشعب الجزائري في تلك الفترة كان في أمس الحاجة للدين؛ لأنّه يقوم "بوظيفة المرهم المسكّن المغذي حين تقل الوسيلة، ويصعب الفعل"³، والذي "يجد حضوره الخصب أحيانا، في التعبير الشعري"⁴ وقد عالج ركيبي أغراض وموضوعات الشعر الديني⁵ وأقر بها وبحدائيتها على مستوى الشعر الديني الحديث، وخلّص إلى أنّ المدائح النبوية بمختلف أشكالها كانت نوعا من التنفيس عن واقع الشاعر وحرمانه وحرمان البيئة عامة من الحرية، فلاذ بالدين وبالرسول(ص) يستلهم من رسالته ما يشدّ عزمه ويملأ حياته؛ فشعر المديح ملأ فراغا كبيرا في الحياة الأدبية والثقافية في وقت انحصر فيه الشعر وضعفت فيه اللغة العربية، وبقي هذا اللون من القصائد تعبيراً عن استمرار الأدب العربي وإن اقتصرت قصائده عليه، لكنّه لعب دورا هاما في حياة الفرد والجماعة.

ثانيا: دوافع قول الشعر الديني:

ووقف ناقدنا على جملة من الدوافع تضافرت لظهور الشعر الديني الجزائري الحديث، واعتبر قصائد المديح صدى لوجدان الشاعر وتعبير عن واقع مجتمعه، فهي وإن كانت تصدر في روايتها عن نظرة دينية فإنّ صلتها بهذا الواقع منبئة ولعلّها تعبير حي عنه لما فيه من أحداث وما جدّ فيه من مشاكل⁶ فظروف الشعب

¹ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 13.

² محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 19.

³ العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ص: 45.

⁴ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 9.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 232.

⁶ أنظر: المرجع نفسه، ص: 118.

أدت إلى "انتشار فن المدح وتوجيهه وجهة سياسية"¹ ورجّح ركيبي دوافع عودة الشعر الديني في العصر الحديث إلى ما تعرّض له الدين على وجه الخصوص من اضطهاد ومن انتهاك لشعائره بسبب الاستعمار² فأرادوا الدفاع عنه وعن مبادئه، حيث يتخذ الشاعر الديني "صيغة الدحض عن طريق نفي متواصل لما يمكن أن يلحق بأفعال المسلمين من ضعف أو تراخ"³ مما يعني أنّ "الظروف العامة التي تعيشها الجزائر تضافرت وجعلت الروح الدينية تلتهب وتتعمق في نفوس الناس إبان عصر النهضة"⁴ ولقد ألصق ركيبي دوافع عودة الشعر الحديث إلى المديح الديني بأقطاب العملية الإبداعية وجعل دافع متعلق بالذات الإبداعية وآخر بالدين باعتباره موضوع، ودافع متعلق بالمتلقي متمثل في الشعب الجزائري الذي يهيمه أن يعكس الإبداع طموحه ويُعبّر عن آماله، وهو بهذا لم يغلب سبب عن آخر ونفى أن يكون الشعر الديني أعدّ من أجل الدين أو العاطفة الدينية للشاعر أو تعبيراً عن الواقع، إنّما لهذه الأسباب مجتمعة. وتحدّث ركيبي عن دوافع قول الشعر الديني⁵ ووجد اختلافاً في توظيف الدين بين الشاعر الجزائري الحديث والشعراء القدامى، حيث كان العامل الديني أو الباعث للمدائح النبوية والتوسلات هو في مقدمة الدوافع، نظراً "لمحبة الرسول(ص) وما يرجى من التوسل بجاهه الكريم وشفاعته العظمى"⁶ غير أنّ دوافع الشعر الديني الجزائري الحديث اختلفت عن الدافع الذي ظهر من أجله الشعر الديني؛ فنظراً لارتباطه بالحركة الإصلاحية تتعدّدت دواعيه و"صوّر الواقع الديني والثقافي والاجتماعي والسياسي، وسائر ركب الإصلاح"⁷ الذي عيشه في "جو من الحماس يتيح له أن يصنع المعجزات الاجتماعية، من تغيير الـعوائد

¹ عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 116.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 118.

³ سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 182.

⁴ أنظر: شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص: 9.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 118.

⁶ سعد الدين محمد الجيزاوي. أصداء الدين في الشعر المصري الحديث. ص: 109.

⁷ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 4.

والأفكار والاتجاهات¹ نتيجة تأثير الفكرة الإصلاحية على السلوك والثقافة، إلى الحد الذي تحوّل فيه الشعر الديني عن دواعيه التي استدعته في الماضي ليتبنى الفكر الإصلاحي ودواعيه التحميسية والتثويرية، ولقد أرجع ركيبي سبب ظهور المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث إلى ضعف الثقافة الدينية، وشبه الوضعية الثقافية والاجتماعية للجزائر بالظروف التي مرّت بها الشعوب في عصر المماليك؛ يوم أن هبطت الثقافة العربية إلى الحضيض ولجأ الشعراء إلى الصوامع ينشدون السلو والهدوء ويترقبون رحمة الله، ويظنون بذلك أنهم قد أدوا ما عليهم من واجبات لأنّهم فضلوا حياة الآخرة على هذه الحياة الفانية² لكن تختلف دوافع المديح النبوي في الشعر الجزائري عن دوافعه في عهد الأتراك الذين شجعوه ليبعد الناس عن التفكير في واقعهم المؤلم، كما شجعه أصحاب الطرق الصوفية لأنّه يتجاوب مع اتجاههم ويساعدهم في الإبقاء على مكانتهم وخضوع الناس لهم ولنفوذهم³ دون أن يكون لهم دافع لإحياء الشعر الديني أو محاولة استثماره بما يتناسب وواقعهم الاجتماعي، غير أنّ دعاة الإصلاح ساروا في الخط المعاكس للزوايا والطرق الصوفية و"وقف الأدباء وفي مقدمتهم الشعراء الإصلاحيون يحثون الشعب الجزائري على التشبث بدينه والاستمسك بمقوماته، والذود عنها وعدم التفريط فيها"⁴ وحملوا أنفسهم مسؤولية تنوير الشعب بدينه ومقوماته والكشف على ما فيه من دعاوي الثورة والنهوض، بدل الاستكانة والرضوخ للواقع، ويؤكد خرفي أنّ "الطريقة كانت، ولا شيء غيرها، هي الدين الإسلامي في الجزائر"⁵ وبالتالي فـ "الموجة الصوفية العارمة التي شهدها العهد التركي وغذاها كانت على حساب الأدب، وإذا تجسّمت الضرورة في التشبع الروحي، فلن تبقى للأدب إلا صفة الكمالية وربما عدّ الشعر من لغو الكلام"⁶

¹ مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - شروط النهضة-. ص: 33.

² أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 12.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 49.

⁴ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 8.

⁵ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. صص: 38-39.

⁶ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 12.

وعلى اعتبار أنّ الشعر الصوفي انتشر في عهد الأتراك وتغذى من الموجة الصوفية، يصدق عليه الحكم النقدي الذي أصدره خرفي وبالتالي وقعت عليه الجناية ولم يبق له ما يؤهله لاكتساب صفة الأدب أو أن يتولى مسؤولية، في حين تتمثل دافع الشعر الديني الجزائري الحديث في الدعوة إلى التفات الناس لواقعهم والعمل على تغييره والثورة على كل ما لا يتماشى مع هويتهم وطموحهم، فشعراء الجزائر في فترة الاستعمار كان مدحهم للنبي تعبيراً عن واقع لم يجدوا فيه ما يبعث على التفاؤل، لذا يمكن اعتباره تعبير من جهة وتنفيس عن الواقع وبث الأمل في النفوس من جهة أخرى¹ وفي هذا تحليل لسبب انتشار الشعر الديني بشكل كبير في البيئة الأدبية

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 50-51.

- تتبع ركيبي المديح عبر العصور: عصر النبوة والخلفاء، العصر الأموي، عند الشيعة والخوارج، في العصر العباسي؛ ليوضح أن المدائح الدينية بدءاً بعصر النبوة ومثلها التي في الشعر الجزائري الحديث تختلف عن غرض المدح الذي عرف في الشعر العربي القديم، ومن خلال تتبعه وجد أنّ عصر النبوة وعصر الخلفاء بقي المديح فيه يدور في المجال الديني ويستمد معانيه من القرآن ولا يخرج عنه، ولكنه في عصر الأمويين رجع إلى العصر الجاهلي وأخذ الشعراء يستمدون معانيهم من العصبية القلبية بعد أن ظهرت أحزاب سياسية: بعضها يؤيد الأمويين وبعضها يعارضهم، مثل الشيعة أو الخوارج الذين لم "يمدحوا إلا قليلاً لأنهم قوم أصحاب مبدأ، فصاحب المبدأ المؤمن به لا يرضى عن وسائل للوصول كوسيلة المدح" أنظر: سهير القلماوي. أدب الخوارج في العصر الأموي. ص: 145. نقلاً عن عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 46، أو لأنّ مدحهم كان يتجه إلى شهدائهم الذين قتلوا في سبيل فكرتهم، فكانوا يشيدون بشجاعتهم وباستشهادهم أو يحمسون أنفسهم للثبات في القتال، وتلك صفات كلها بعيدة عن أن تكون مديحاً بالمفهوم الذي شاع في الأدب العربي في هذا العصر، والذي يمثلّه شعراء الأمويين أتم تمثيل والذي كانت دوافعه سياسية أو مادية من أجل الذهب والمال ويقابل هذا، ذلك اللون من المديح الذي هو أشبه ما يكون "بالبكائيات" والذي قاله شعراء الشيعة مشيدين بأرومة أبناء الرسول وأخلاقهم وحقهم في الحكم سواء في حياتهم أو بعد موتهم، وهو مديح فيه الشيء الكثير من الدين ومن النظرة المثالية ومن العاطفة القوية تجاه بيت الرسول (ص)، مما جعل هذا الشعر قريباً من التصوف لما فيه من صدق العاطفة نحو الرسول أو إشادة بالبيت، بل هو بداية التصوف. لم تختلف هذه النظرة في شعر المديح عنها في العصر العباسي بل ازدادت خاصة في القرن الرابع الهجري بعد أن استولى العباسيون على الخلافة باسم قرابة الرسول، واشتد الصراع بين الشيعة والعباسيين وغالى الشعراء متعصبين لهؤلاء أو لأولئك". أنظر عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 46-47.

بالجزائر كلون شعري جديد ساعدت عوامل ومؤثرات على انتشاره بين أوساط المتأدبين¹ وما ساعد على اتجاه الشعر الجزائري إلى الدين حسب ركيبي هو الاضطهاد الذي تعرّض له الإسلام بصورة لم يحدث لها مثيل في العصر الحديث إلا في الجزائر وتلك الروح الصليبية التي صاحبت الغزو الاستعماري؛ فالشعر الإصلاحي الجزائري أعدّ من أجل الرد على المتحدّين للدين الإسلامي ورفع الظلم والاضطهاد عن الشعب الجزائري² ولقد "وضعت الحركة الإصلاحية في الجزائر على عاتقها أمانة التمسك بالإسلام ونشر فضائله والدفاع عنه، وتنقيته من كل الشوائب التي ألصقتها به المنحرفون والجامدون والمستعمرون، وقد كان الدين بالنسبة إلى الشاعر الجزائري الإصلاحي هو المبدأ والمنتهى، وهو الأساس الذي بنى عليه مضمونه"³ فالدافع الذي لجأ من أجله الشاعر الإصلاحي للشعر الديني هو مضمونه؛ إذ يتضح في بعض قصائد المديح الجزائري الحديث ومن المقدمة "أنّه ليس غرض المدح وحده كما جرت العادة ولكن إلى الاستنهاض ومعالجة الواقع، ووصف هذا الواقع وكيف تغيّر وتغيّرت معه معالم الدين وفروضة، وكيف سادت قيم فاسدة حلت محل قيم الإسلام السامية⁴ وضروري على الشاعر أن يُسخر أدواته الفنية لردّ الاعتبار لقيم الإسلام الفاضلة، ومن أجل المضمون صيغ الشعر الإصلاحي "في أسلوب بسيط، كان التركيز فيه على المضمون، والقيمة فيه على الأفكار والآراء لا على الأسلوب وطريقة الأداء"⁵ ولقد لجأ شعراء الإصلاح في الجزائر للخطاب الشعري الديني، مثلهم مثل أي صاحب دين حينما يشتد عليه ضغط الحياة، محاولين من خلال الدين، تأكيد شخصيتهم واستمرارهم⁶ وقد تسنى للدين الإسلامي تحقيق ذلك؛ فالقرآن يمثل فعلا في نظر المسلم المرجع الذي يرجع

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 18.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 23.

³ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 9.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 97.

⁵ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 13.

⁶ أنظر: عبد العزيز كامل. الثقافة والدين. مجلة عالم الفكر. الكويت. سبتمبر 1984. ص: 267.

إليه في كل نزاع، خصوصا في نزاع سياسي¹ وقد لاحظ ركيبي انفراد الشعر الجزائري الحديث بميزة معينة وهي انطلاق كثير منه من الدين، سواء ما كان بمفهومه التقليدي مثل الشعر الصوفي أو بمفهوم جديد ينظر إلى الدين نظرة واعية مدركة لأثره القوي في وجدان الفرد والجماعة، ويُفسّره تفسيرا يلائم روح العصر والتقدم الإنساني أو يحاول أن يفهمه كما فهمه الأسلاف دينا ودولة، عقيدة وشريعة تنظّم حياة الناس وعلاقات بعضهم ببعض² مما يعني أنّ الشعر الديني الحديث تخلص من المفهوم التقليدي واستحدث مميزات تتناسب مع روح العصر وطموحات الجماعة، ويعتبر المديح الديني الغرض الشعري الوحيد الذي أبقى عليه الاستعمار الفرنسي كونه لم يتفطن لدوره الخطير لكن "يوم لمس فيه ذلك التجاوب بين المغزى الديني، والبعد القومي، حاربه بمختلف الطرق والوسائل"³ ويُرجع نقاد الشعر في الجزائر أسباب عودة شعرائنا المحدثين، وقبل ثورة نوفمبر بالتحديد، إلى القصيدة المدحية إلى صعوبة الاستفادة والإستثمار من معطيات الثقافة بسبب ضغط المستعمر، الأمر الذي جعل الأدباء يتخذون من التراث ثورة يواجهون بها الغزو بكل أنواعه⁴ ولأنّ المدائح النبوية إرث ديني يحمل ثقافة الإسلام تأتت لها مهمة الدفاع والمواجهة للمستعمر الفرنسي، ويعي خرفي أنّ مهمة الحفاظ على الهوية الوطنية تقع على الأدب الذي يتحمل المسؤولية؛ وشاعرنا الجزائري تولى هذه المهمة واستجد بالتراث العربي الإسلامي ليواجه الغزو مدركا أنّ "الأديب حامل الثقافة العربية هو الضحية الأولى للمأساة، والمرمى المستهدف بشظاياها، فهو العدو الألد للمستعمر، يفسد عليه خططه ومشاريعه، ويفضح نواياه وغاياته"⁵ مما يتأكد معه أنّ الشعر الديني الجزائري الحديث تحمّل مسؤولية المواجهة والتحدي والتريص للمستعمر؛ حيث لاحظ ركيبي أنّ شعراء الجزائر قد اتجهوا إلى مدح الرسول(ص) واستمروا في

¹أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - بين الرشاد والتهيه. ص: 79.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 5.

³أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 57.

⁴أنظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 30.

⁵صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 17.

الحديث عنه، فكان مدحه اللون الشعري الغالب على الشعر الجزائري الحديث حتى بداية الخمسينات، ثم توقف أثناء الثورة ليعود بعد الاستقلال¹ فناقدا يعي أنّ الشعر "يمهد للثورة، ولكنّه لا يستطيع النمو في لهيبها لانعدام المناخ الملائم للإبداع الفني"² ولا يتعلق الأمر بالشعر فجميع أنواع الكتابة ذهلت لقيام الثورة وصمتت، إذ "لم يكن لدى الكتاب الجزائريين متسع من الوقت اللازم للفحص الموضوعي لوقائع وأحداث الحرب، فقد كانوا قريبين من غمارها، في حين أنّه من المقرر عموما بأنّ الأحداث تقتضي أن يُنظر إليها على نحو استداركي للماضي حتى يمكن رؤيتها بصورة واضحة وشمولية"³ فلم ينفرد الشعر بهذه الآفة التي أصابت الإبداع فحتى الأشكال السردية ركنت إلى الصمت، لكن ركيبي لم يوضّح سبب توقف الشعر أثناء الثورة ولم يتحدث عن اللون الشعري الذي حلّ محلّ الشعر الديني، ووجد خرفي الشعر في الجزائر قد اتسم في الأيام الأولى للثورة بما يشبه الذهول⁴ الذي قاد الشاعر الثوري إلى السكوت، غير أنّ الواقع الأدبي يفترض مواصلته أو مسابقتها للحدث خلافا لأشكال التعبير الأخرى على أساس أنّ "الشاعر يستجيب بسرعة أكبر للأحداث العنيفة الهامة ويستطيع الكتابة تحت تأثير الحدث في حينه، بينما الروائي لا يستطيع مهما كان تأثيره عميقا بسبب شكل الرواية وقالبها الفني أن يكتب عملا أدبيا بصورة آنية انطلاقا مما يوحى إليه"⁵ مما يعني أنّ فنيات الشعر مطواعة تستجيب بسرعة ما إن استدعاها الشاعر، ومع ذلك سكت الشاعر الجزائري وكانت استجابته بطيئة وأجل الكتابة عن أحداث الثورة، وقد اعتبر خرفي هذا التأجيل هدوء التوقع⁶ على اعتبار أنّ الشاعر الجزائري أرهص بالثورة فهذا بقيامها، لأنّ كل توقعاته حول الثورة وكيفيتها ووسائلها ووقت اندلاعها كانت صائبة؛ لأنها مؤسسة على الوعي

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 104.

² محمد مندور. الأدب وفنونه. ص: 19.

³ عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 139.

⁴ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 28.

⁵ أنظر: عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 140.

⁶ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 28.

الواقع للمجتمع الجزائري، وكأنّ الشاعر ينتظر تنفيذ مخططاته وتنبّأته لذلك توقف بقيام الثورة عن قول الشعر الديني وكل الأغراض الشعرية، فالشعراء الذين "سبقوا ميلاد الثورة بأشعارهم الثورية ركنوا في عهدها إلى ما يشبه الصمت المطبق، فاستقبلوها بهدوء المنتظر المتوقع وكمون الموقد للفتيلة يترقب انفجارها، وما أبعدهم عن ارتعاشة المفاجأة ونزوة الغرّ المباغت"¹ لأنّهم توقعوا اندلاعها من خلال أشعارهم، كما أنّ إيمان الشاعر الجزائري "بنجاعة الخطوة الجبارة التي أقدم عليها الشعب الجزائري بتفجير ثورته المجيدة، من بين العوامل التي ساعدته على الميل إلى العدول عن قول الشعر والإكثار منه، في وقت نطق فيه الرصاص"² فحلّ محل الشعر الذي أراده الشاعر أن يكون رصاصاً إلا أنّ "الهدأة لا تعني أنّ الشعر الإصلاحي قد سكت كما قال بذلك خرفي، بل استمر ممتزجاً بالأشعار الثورية"³ نظراً لإمكانيات القصيدة الإصلاحية وما تتمتع به من قابلية الاستيعاب لقضايا الوطن الممزوجة بالبعد الديني الإصلاحي، في حين "استأنف الشعر دوره النضالي ورسالته الوطنية منذ اليوم الأول لتلك الثورة التي كانت ثمرة التضحيات التي بذلها الأحرار"⁴ وبلون شعري مغاير عن اللون الذي أرهص للثورة، ومع أنّ ناقدنا ركيبي وخرفي لم يحدّد الخطاب الشعري الذي توقف أو استمر فقد أجمعا على أنّ شعراء الجزائر الذين سبقوا قيام الثورة وعاشوها فكرة قبل واقع ركنوا للصمت التام بقيامها، ويكاد يتفق نقاد الشعر في الجزائر على توقف الشعر بقيام الثورة، غير أنّ لكل ناقد مبرّره لهذا السكوت، منهم من يظن أنّ الشاعر الجزائري "أحس وثورة شعبه قائمة تحصد نيرانها فلول المعتدين، أنّ شعره قد أدى جزءاً كبيراً من رسالته التاريخية وحقق أعظم هدف من الأهداف التي كان الشاعر يتوخاها منه ويوظفه لبلوغها، وأنّ المكانة اليوم أصبحت للسلاح وليس من حرج على الشاعر إذا ركن إلى السكوت وقد نطق من لا

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 223.

² محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 127.

³ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 190.

⁴ حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 32.

يسكت حتى يصيب أنبل المقاصد ويبلغ أعلى المرامي¹ فتوقف عن قول الشعر لأنّه لا مكان للكلمة السلاح، إذ يعي الشاعر الثوري الجزائري الوقت الذي يكتب فيه والظرف الذي يستدعي سكوته، وحين "لا يُحتكم للسيف يجري الاحتكام للكلام، فهذا الأخير هو وسيلة الصراع السلمي، الوجه الآخر للصراع الحربي"² أما وأنّ السلاح رُفع فالقلم لا بدّ وأنّ ينتظر دوره، فكانت "هدأة لهول الشرارة المنطلقة، ولما يتطلّبه الموقف من اختمار التجربة وتبلورها في أحاسيس الشعراء"³ فركنوا إلى الصوت في انتظار اختمار تجربتهم للثورة أو أنّهم سكتوا ليقدموا "الدليل القاطع على أنّ الشعر قد بلغ ذروة الصدى الثوري، حيث تختفي الأصدا في الأبعاد اللانهائية"⁴ مما يعني أنّ سكوت الشاعر وقت اندلاع الثورة سببه انعدام "خوافز الإبداع الفني"⁵ التي دفعت الشاعر لأنّ يرهص بالثورة وكان شعره الديني خطابا إبداعيا جسّد طموحات الشعب الجزائري وتلاشى لما انعدمت حوافزه، ليفسح المجال أمام لون شعري بإمكانه أن يستوعب الثورة ويتتبع أحداثها الراهنة، ومن هنا يتأكد أنّ الشعر الديني توقف أثناء الثورة ليرجع إليه بعد الإستقلال حتى يُسهم في رسم خطوط وتوجهات مرحلة الاستقلال التي تغيّرت فيها طموحات الشعب الجزائري، والحقيقة التي يؤكدها نقاد الشعر في الجزائر أنّ الشاعر الجزائري "ما خبت جذوة إبداعه قط، سواء قبل اشتعال ثورة التحرير أو في أثنائها أو بعد الاستقلال الوطني"⁶ لكن لفت انتباه نقادنا توقف الشعر الديني أثناء الثورة وعودته بعد إنتهائها غير أنّ ركيبي لم يعلّل أسباب عودة شعراء الجزائر إلى الشعر الديني بعد الإستقلال، على اعتبار أنّ الرجوع إليه قبل الثورة كان هدفه سياسي محض ويُعتبر خطاب أرهص بالثورة التحريرية والتزم بمهمة التحريض والتثوير؛ فأثناء قيام الثورة التحريرية الكبرى توجه الشعراء إلى المجتمع

¹أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 127.

²سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 171.

³محمد كناية. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 190.

⁴صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 225.

⁵محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 129.

⁶حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. ص: 33-34.

وراحوا يُعبّرون عن آلام الشعب وطموحه فضربوا صفحا عن المديح آخذين بتلابيب الشعر الوطني والسياسي وقضايا الشعب¹ ولم يُشر نقاد الشعر إلى تحوّل الشاعر الجزائري بقيام الثورة عن الشعر الديني والخوض في أغراض شعرية أخرى، على أساس الاتفاق أنّ الشعر الديني سبق مرحلة الثورة وأرهص بها وتوقف وأصابه هدوء فني متوقع لأنّه يريد أن يقف على تحقق مخطاطته التي رسمها للثورة، وبالتالي "الشعر الذي عاش الثورة مخاضا وحداها إلى يومها الموعود لن يقف إلاّ موقف من أشعل الفتيل، وقد يمون الانفجار نهاية المطاف لمسيرة الشعر الطليعي الرائد وإن لم يكن كذلك فهو منعرج رئيسي في المسيرة يحسّ فيه الشاعر بالطمأنينة والاسترخاء وجمع الأنفاس، فالشحنة التي كانت تعبئ القصائد تسلمتها البنادق وفوهات المدافع، والضغط الذي كان يفجر المحافل ويعلي المنابر اجتذبت قمم الجبال ومخابئ الفدائيين"² فانتهت مهمة الشاعر الجزائري وشعره الديني بانتهاء مهمة التثوير والتحرير وقيام الثورة يعني أنّ الشاعر المثور قد نجح ونجاعة يعني توقفه؛ إذ تصدق على الشاعر الديني الجزائري مقولة **موت المؤلف** التي نادت بها الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية، مما يدلّ على وعي نقادنا بمهمة المؤلف التي ينتهي بانتهائها وتوقف الشعر بتحقيق مهمته وحديثهم عن الهدأة الفنية والهدوء الذي ينتاب الشاعر نتيجة وقوفه على صحة توقعاته، وهذا من النقد من نفى عن المدح النبوي مهمة التحرير والتحميس للثورة الجزائرية واعتبر "تدني مستوى الكتابة الشعرية في فترة الاستعمار قد جعل الشعر الجزائري الحديث يدور في أغراض دينية صرفة دون أن يوفّق فيها، بسبب غلبة لون واحد يتجّه إلى مدح المشايخ والأعيان ويتأسى بمآثر الأولياء والصالحين وانشغل بتهويمات صوفية منحطة"³ وهذا لما انتقل الشعراء إلى مدح المشايخ والأولياء مما فرضه عليهم تصوفهم السلبي، حيث لم تعد قصائد المديح تقوى على مغادرته إلى شيء مما يمسّ حياة الناس ويصوّر واقعهم ويُقوي الإحساس في نفوسهم بما يجري فيه، ممّا تدعوا إليه رسالة الإسلام وتحثّ عليه سيرة

¹أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 285.

²أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 29.

³أنظر: عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. ص: 11-12.

الرسول(ص)¹ إذ توجد قصائد في المدح النبوي مست حياة الشعب الجزائري وصورت واقعه وتأتى لها أن تؤدي وظيفة مزدوجة؛ حيث عرّفت الناس بدينهم وسيرة نبيهم الكريم واستخلصوا العبرة من استحداثها، مما يعني أنّ للشعراء اتجاهات مختلفة تكشف عن جوانب التأثير الإسلامي فمنهم من "قصد إلى الدفاع عن موقف ديني أو من سار في سبل أخرى شغلته فيها الحياة أو قضايا مجتمعه أو حتى مشكلاته الخاصة"² ما يهّم مقدرة الشعر الديني على استيعاب مختلف الأبعاد المتوخاة منه، أما القول بأنّ المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث قد وُظفت بصورتها التقليدية وخاصة في الصورة التي عُرِفَتْ بها في عصر الانحطاط أين انشغلت بأغراض دينية وبلاغية، وهذا يكشف عن قصر الرؤية النقدية لدى النقاد القائلين بهذا، والتي لا تعترف بالتزامية الشعر الديني الجزائري وبمسايرته أوضاع الشعب الجزائري لأنّ الشعر الإصلاحي الجزائري لم يحظ بمقاربة "موضوعية تميّز بين جوانبه الإيجابية والسلبية"³ كل ما يوجد مجرد آراء متحاملة عليه تحاول تجريده من فنياته وإخراجه من دائرة الشعر الملتزم مع أنّ ميزة الإسلام أنّه "نص قضية، نصا ملتزما بدعوة محدّدة"⁴ غير أنّ بعض نقاد الشعر الديني يرى أنّ التجربة الشعرية الدينية في الجزائر محاولة لا ترقى إلى مستوى الكتابات الشعرية التقليدية ولم تستطع استيعاب الواقع الجزائري والتعبير عنه أو أنّها قصائد تتحدث عن الرسول الكريم "حديثا مجردا لا تربطه بالواقع إلّا صلة واهية"⁵ لا يمكن لها أن تقدّم حلولاً لمعاناة الشعب الجزائري، أي أنّها مدائح نبوية لا تحمل "الحس الصوفي الثوري"⁶ مجرد تهويمات صوفية يهرب بها الشاعر من الواقع المزري، لذلك نفى خرفي عن الشعر الديني الجزائري استيعابه لقضايا السياسة والكفاح وأكد أنّ "النصوص الأكثر التصاقا

¹ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 350.

² عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 6.

³ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 1.

⁴ سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 179.

⁵ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 350.

⁶ عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 183.

بمفهوم الوطنية والنضال لم يضمها الشعر الديني لانهصاره في ضيق المناسبة ومدح الرسول(ص) حيث اكتسب صبغة خاصة ذاتية أبعدته عن مجال النضال السياسي¹ ويُشبهه في الموقف نقاد الشعر في الجزائر الذين أرجعوا "رواج قصائد المدح والتصوف في الجزائر إلى انتشار الثقافة السلفية التقليدية"² وليس لها أي دافع غير التقليد والإستسلام والانقياد، إذ "يأتي النص الإسلامي إرشاديا تعليميا ويفترض بالتالي تغيير الأمر الواقع"³ وبهذا يُسهم في مجال النضال؛ و"المتنعم للمدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث يلمس بوضوح غلبة سمات التصوف على خصائصها في المعنى وفي المبنى نتيجة دورانها إلى ما قبل قيام النهضة الوطنية الحديثة في فلك التصوف واغترافها من معينه، وتمركزها حول معاني التوسل وطلب الشفاعة بالرسول(ص) والحديث عن مولده ونسبه ومعجزاته وبعض صفاته"⁴ فالتقليد لحق القصائد الدينية قبل قيام النهضة الوطنية الحديثة في الجزائر والأمر مغاير بعد قيامها، ربما أبقى شعراء المدائح على المبنى لكن المعنى حوّر؛ مما يعني أنّ الأدب الجزائري وبشتى أغراضه الشعرية "لم يتخلف عن الركب، وإنّما صوّر تقدّم البلاد في قصائد جدّد فيها نشاطه بعد ركود طويل، وتغني ربيع النهضة وربيع الفكرة"⁵ الإصلاحية التي حملتها تباشير النهضة الفكرية في الجزائر وتبناها الأدب والشعر الذي أفصح عن "قصائد إصلاحية ذات طابع ثوري في مجملها، لها قضايا وقيم فنية"⁶ بالإمكان الوقوف فيها على مفاهيم الوطنية والنضال وكل ما يمتّ بصله إلى النهضة والتطور، ولقد نفى ركيبي عن الشعر الصوفي الجزائري الحديث وظيفة التثوير والتحرير وألحقها بشعر المديح الديني، وناقدا يعي أسباب عزل وإخراج الشعر الصوفي، رغم طابعه الديني، من النطاق الحداثي الذي تميّز به الشعر الديني

¹ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 95.

² أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 263.

³ سامي سويدان. في النص الشعري العربي. ص: 180.

⁴ أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 350.

⁵ أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - شروط النهضة - ترجمة عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شاهين.

دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق. 1986. ص: 33.

⁶ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. صص: 1-2.

في العصر الحديث والذي أُستحدث لدوافع سياسية اجتماعية ثورية خلافا للدافع الديني الذي نشأ من أجله؛ ذلك أنّ "ثقافة الثورة أو ثورية الثقافة لا تتماشى مع الشعر الصوفي، الأمر الذي أدى بالشعراء النأي والانصراف عن موضوع التصوف الذي يفرض نوعا من الروحية المتسامية فوق الواقع"¹ وبما أنّ الشعر الصوفي يدخل في باب الزهد و"الشعر الزهدي لا يتلاءم والحياة الثورية فزهّدوا فيه"² ولم يولوه أهمية رغم بعده الديني، لأنّه لم يستطع أن يستوعب متطلبات الشعب الجزائري ولم يتماش مع الفكر الثوري التحرري وعجز عن تأدية رسالة التزامية كما أداها المديح النبوي، ومن النقاد من أرجع حُلُو شعرنا الديني الحديث من الزهد إلى "المنظومة الثقافية التي تعد مصدر الشعراء والتي لا نجد فيها الكم المعرفي الديني المؤيد بالمرجعية الصوفية والذي يؤهّل الشعراء لموضوعات دينية ناهيك عن أن يكون موضوعا صوفيا"³ على اعتبار أنّ الشعر الصوفي يتطلّب ثقافة خاصة نوعا ما لارتباطه بالفكر الفلسفي، وأقرّ ركيبي بسلبية الشعر الصوفي نظرا لافتقار الشاعر الجزائري الثقافة الفلسفية التي يتطلّبها، ولأنّه غني بقضايا قديمة تتصل بالدين ولكنها لا تمس جوهره وحقيقته كان مضمونه تقليديا"⁴ الأمر الذي تسبّب في سلبه وعدم مسايرته أوضاع الشعب الجزائري ولم يتبن الفكر الإصلاحي الحديث الذي أسهم في توليد ردود فعل ايجابية لدى الشعراء "تصاعدت مع تباشير الإصلاح والارهاصات الوطنية، واستطاعت مع مرور الأيام ووضوح المعالم أن تفجّر من السواد إشراقا ومن الضياع إقداما ومن الإستكانة تطاولا على الأحداث"⁵ وهذا ما تسنى للمدائح النبوية خلافا للشعر الصوفي الذي ينعكس عليه الضعف والتراجع الذي "مردّه الوسط الثقافي الذي كان ينهل منه الشعراء، وهو وسط لا يخرج من دائرة الزوايا والمساجد وبعض المدارس التقليدية،

¹أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 100.

²محمد بن عمرو الطّمّار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 285.

³عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 100.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 713-714.

⁵أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 18-19.

حيث يظهر التمسك بالقديم وتقليد القدماء في أغراضهم ومعانيهم¹ كما يرجع إلى انغلاق شعراء التصوف على أنفسهم وعدم محاولتهم استثمار الفكر الإصلاحية، في حين أصاب المدائح النبوية في العصر الحديث "ما أصاب سائر أغراض الشعر العربي من تطوّر وتجديد نتيجة لما طرأ على الحياة من مؤثرات مختلفة أدت بالشعراء إلى أن ينحو بها منحى جديدا ساعد على تحريرها إلى حد بعيد مما كانت ترصف فيه من مظاهر الضعف والإفراط في الصنعة"² التي لحقت بها في عصور الضعف والانحطاط، كما ساعدها المنحى الذي سار بها فيه شعراء الجزائر على استيعاب الثورة والتعبير عن فكرها الثوري التحريري، وهو التطوّر الذي لم يتسن لأغراض شعرية دينية أخرى كالتصوف مثلا، ولقد ألحق بعض نقاد الشعر الدور التثويري التحريري بالشعر الصوفي؛ فالصوفية باعتبارها "هدما كليا وتحطيمها كاملا لكل ما يشمل الواقع الإنساني قد شملت كل معاني الثورة والتمرد والعصيان، سواء بما تملكه من يقين روحاني يتجاوز المدركات الحسية أو بما تتمتع به من مصادر قواها الخفية المستمدة من عالمها الباطني، والذي يمدّها بالروح الإنساني الجوهري في تجاوز المأزق المأساوي للذات والوجدان والفكر"³ فتنتفي السلبية التي ألصقت بالشعر الصوفي ما دام له القدرة على تجاوز الوضع والسمو بالذات الإنسانية؛ لأنّ "التفجع في المأساة والتمزق بسببها يعد إيجابية، إذا قيس بفترة الركود الحسي والتخدير الروحي الذي لم يكن يعي ما حوله"⁴ وبإمكان الشاعر الصوفي من خلال الرؤية بالوجدان والقلب، معانقة مبادئ التمرد والثورة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية روتينية خالية من التعبير الوجداني⁵ في حين انحصر الدور الثوري الذي لعبته الصوفية في الاحتجاج و"اللانصياع الاجتماعي

¹ محمد كناية. الشعر الإصلاحية الجزائري الحديث. ص: 1.

² أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 350.

³ عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة- ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهان، 1994. ص: 64.

⁴ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 19.

⁵ أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 183.

أمام القائم السياسي¹ في الجزائر، وما يؤكد أنّ الشعر الصوفي أرهص بالثورة أنّ "المدائح من أغراض التصوف والفعال المحمدية، وأرجع نشاطها في الحقيقة إلى ظهور التصوف في الجزائر"² كذلك يؤكد خرفي أنّ مختلف المنظومات الدينية والمدائح والأذكار انتعشت في الجو الصوفي الذي خيم على البلاد³ مما يدل على تساوي الوظيفة والغرض لكل من المدح والتصوف؛ فما دامت المدائح التزمت بالإرهاص الثوري وهي خطاب انبثق من التصوف فهذا يستلزم أنّ الشعر الصوفي التزم بقضية الشعب على اعتبار أنّ "المدائح النبوية من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، مما يعني أنّه لم يكن فنا ظاهرا بين الفنون الشعرية، وإنّما هو فن نشأ في البيئات الصوفية"⁴ ويُقرّ ركيبي بالتقاء الشعر الصوفي مع شعر المدائح النبوية⁵ دون أن يُحدّد مستوى الالتقاء، ومن هنا يتضح أن سبب تراجع الشعر الصوفي وسليبيته وعدم مساهمته فكرة الثورة والتثوير كما يرى ركيبي يرجع لعجز الطرق الصوفية عن "تقديم الجديد الذي يكمن في الثورة ضد فرنسا"⁶ وليس للشعر الصوفي في حدّ ذاته؛ فالشاعر الجزائري الحديث احتاج إلى آلية أو فنية تنزل للواقع وتعالجه، فوجد الدين كفكرة توحد أفكار أبناء المجتمع الواحد كونهم يتلقونها من المصدر نفسه وهو الدين، وميزة هذه الأفكار الثبات والاستمرارية، وقد سبق شرح قضية عودة الشعر الحديث إلى فن المديح النبوي والخروج به عن الوظيفة المنوطة به التي لم تعد من أجل مدح الرسول وتعداد صفاته، وإنّما وُظّف بما يلائم العصر وظروف الشعب السياسية والاجتماعية والدينية. استتكر الشعر الديني بدافع من الالتزام الذاتي والتجاوب الفردي ما كان يشيع في الجزائر من ضلالة وانحراف ديني⁷ وتحدث

¹أنظر: محمد مصطفى هدارة. النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث. مجلة فصول. العدد 4 / 1981.

²أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 155.

³صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1983. ص: 103.

⁴أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 17-18.

⁵أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 241.

⁶عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 65.

⁷صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 33.

ركيبي عن أسباب عودة الشعر الجزائري الحديث إلى المديح الديني، ويتفق الناقدين على أنّ هذا اللون الشعري يكثر بوجه خاص في الفترات التي يعم فيها الشر وتتحلل الأخلاق وتنتشر الفوضى ويكثر الإضطهاد، فلا يجد الشاعر سوى الرجوع إلى الله للاستغاثة به أو التوسل برسوله وبأوليائه الصالحين¹ واعتبر ركيبي تركيز الشاعر الجزائري على الشعر الديني دافعة "فكرة الدفاع عن الدين ونصرته وتحقيق المبادئ الإنسانية التي دعا إليها"² وفي هذا تأكيد على أنّ "المديح النبوي يقوله الرجل وهو مأخوذ بعاطفة دينية قوية"³ يمكن الوقوف عليها في الشعر الديني الجزائري الحديث، التي دفعت الشاعر الجزائري إلى توظيف مديحه النبوي لمحاربة الاستعمار وإقحامه في السياسة ومعالجة أوضاع المجتمع الجزائري، ويرى خرفي أنّ القصيدة ذات الملامح الدينية قصيدة مجنّحة في وطنيتها داوية في ضرختها طموحة في غاياتها وأهدافها، حتى كادت تلامس انطلاقة الثورة قبل سنوات بل لامستها فعلا، وكنتيجة لانعكاس الاتجاه القومي وغلبته كل لفظة تاريخية أو مناسبة دينية أو مشروع ثقافي اكتست صبغة النضال السياسي والمصير الحتمي للثورة⁴ وفي هذا تأكيد على غلبة الدافع السياسي الوطني على الشعر الديني الجزائري الحديث، وقد خلّص ركيبي إلى أنّ دوافع قول الشعر الديني مختلفة لكن ضيق أفق النظر عند الناقد فيما يتعلق بخلفية الشاعر لقول الشعر والتركيز على الدافع السياسي، حال دون الالتفات إلى المعتقدات خاصة الدين وما له من أهمية في توجيه المجتمعات؛ وبحسب ناقدنا هناك دوافع مختلفة أدت بالشاعر الجزائري إلى اتخاذ الدين كموضوع لشعره وهي نفس الدوافع التي دفعته كناقد لمعاينة الشعر الجزائري الديني، ومن بينها الدافع السياسي والإصلاحي وكذا اهتمام المستشرقين بالشعر الديني الملحون وإهمال الفصيح⁵ رغم أنّ "الشعر الملحون الصوفي يندرج ضمن الأشكال البسيطة¹ ومع هذا

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 107.

² المرجع نفسه، ص: 420.

³ أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 23.

⁴ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 28.

⁵ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 5.

لقي اهتمام الدارسين حيث كانت غايتهم "الوقوف على الجوانب السلبية من هذا الشعر"² ولم يكن المشتغلين بالشعر الملحون الديني نقاد ودارسي أدب وإنما تعاملوا معه كظاهرة تكشف عن ثقافة إنسان بسيط بدائي، ولقد "أهملتها الدراسات الأدبية والنقدية، وترك الاعتناء بها لاختصاصات غير الدراسات الأدبية كالإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا"³ وبالتالي النتائج التي يتوصل إليها لا تعود بالفائدة على الشعر الملحون الديني وإنما على الآلية أو العلم الذي اتخذ منه موضوعا للدراسة، دون أن يولي أهمية للجانب الإبداعي فيه، ومن النقاد من يرى أن "الشعر لما اتخذ من الدين موضوعا له أنقذ الدين، حيث جعله ينزاح عن تفسير واحد وتأويل واحد وجعله نصا بشريا يمتاز بانزياحات لا تحدّ وتفسيرات لا يمكن قولبتها في إطار واحد"⁴ فقد يعبر الشعر الديني عن أهداف دينية لكنه لا يقصر هدفه عليها، إذ له دوافع مختلفة ركّز ركيبي على الدافع السياسي والإصلاحي وخُص إلى أن "قصائد المديح لعبت دورا هاما في الحياة الروحية والأدبية، وملأت الفراغ الأدبي"⁵ الذي خلفه عصر الضعف، فقد كان الشعر الجزائري قبل الفترة الإصلاحية "يعتوره ضعف في الأغراض والمعاني والأساليب"⁶ لذلك يعتبر الشعر الديني الجزائري الحديث إحياءا للقصيدة الدينية في صورتها القديمة خلافا للصورة التي كانت عليها في عصر الانحطاط، ويدرك ركيبي أن لأصحاب المديح النبوي "غايات دينية وأدبية"⁷ أي إحياء الدين والأدب معا، حيث يتخلص الدين مما لصق به من تهويمات الصوفية وشطحاتهم ويتخلص الأدب من الأغراض الذاتية والأساليب الضعيفة، الأمر الذي يتأكد معه أن الأدب الديني يؤدي

¹أنظر: عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. مجلة علامات، العدد 42. محور العدد:

الصورة الإشهارية. منشورات وزارة الثقافة، مكناس، المغرب. 2014. ص: 147.

²عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 5.

³عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. ص: 147.

⁴أنظر: كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 13-14.

⁵عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 107.

⁶أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 2.

⁷زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 18.

"مهمة دينية ومهمة ثقافية"¹ ويُعَلِّم المتلقي مبادئ الدين وحقيقته، إذ كانت القضايا "الثقافية والتربوية من الموضوعات الأساسية التي عالجها الشعر الإصلاحي الجزائري، حيث كان تأكيد الشعراء على أهمية العلم وربطه بالدين والأخلاق ودفاعهم عن اللغة العربية وتغنيمهم بالوسائل الثقافية"² من أولى اهتماماتهم الشعرية؛ لأنّ الشاعر يتخذ مبادئ الحركة الإصلاحية كخلفية لشعره ويحاول أن يوجد لها أدوات فنية ليرجعها للمتلقي بزخم ثقافي يُنيره ويحدّد خطاه.

ثالثاً: نقد مضمون الشعر الديني الجزائري الحديث:

1- نقد مضمون الشعر الديني السياسي:

أرجع ركيبي ندرة الأبحاث في الشعر الديني الجزائري إلى الباحث الذي تعود أن ينظر إلى العوامل التي تؤثر في الشعر والشاعر معا نظرة ضيقة، تركّز على العامل السياسي وتكاد تغفل عوامل أخرى لها تأثيرها في ظروف المجتمع وسير الأحداث ولها أثرها في اتجاه الشعر إلى الدين، ومن ثم لم يعن بأثر الدين في الشعر والأدب عامة³ ويعتبر الكثير من النقاد أنّ العودة إلى الدين هي "مظهر من مظاهر البحث عن الهوية"⁴ حتى وإن اختلف الخطاب الحامل له بين الفكر والفن، والشعر الذي يتكئ فيه شاعره على "بعد ديني، يُطلّ من خلاله على ما يريد قوله ويعبر عن

¹ عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. ص: 38.

² أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 2.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 5.

⁴ مصطفى المسعودي. من نحن في زمن التحولات الكبرى. ص: 5.

- كانت الهوية السؤال الأول الذي احتضنه جمال الدين الأفغاني و محمد عبده و رشيد رضا و الكواكبي و جماعة الاخوان المسلمين وعلماء الازهر، والعديد من العلماء الآخرين في بلاد المشرق العربي، وهو نفس السؤال الذي ظل ملتبها في المغرب وعانقه عبد الكريم الخطابي وحمو الزياتي وترددت أصداؤه بقوة عند زعماء الإصلاح السلفي، ثم عند مؤسسي الحركة الوطنية. فهؤلاء جميعا كانوا يستشعرون في كل حركاتهم التحريرية موضوع الهوية باعتباره المحور الأساس. وهكذا فإن الهوية بمعناها القومي، كما ألهمت الكفاح الوطني بأوربا خلال القرن السادس عشر نراها تلهم حروب التحرير في كل من آسيا وإفريقيا خلال القرن العشرين. انظر مصطفى المسعودي. من نحن في زمن التحولات الكبرى. صص: 8-9.

قلق وجودي إنساني مجتمعي يعيشه الشاعر بكيانه كلّهُ؛ فالشعر يتلبّس الدين للخروج إلى مساحات أوسع من الواقع المباشر¹ وليس لدافع ديني بحت؛ فشاعر "المديح النبوي له غايات دينية وأدبية"² وحتى سياسية، ولقد عالج الشعر الإصلاحى الجزائري "القضايا السياسية، سواء كانت داخلية أم خارجية"³ ويدرك ركيبي أنّ الشعر الديني ليس معدا من أجل الدين، وأنّ الشاعر الجزائري لمّا يبذل جهده من أجل جلالة المضمون يريد أن يخرج به إلى أبعاد أخرى خاصة البعدين الاجتماعى والسياسى، دون أن يُهمل الجانب الفنى الجمالى لقصيدة المديح، ويعترف ركيبي أنّ شعر المدح تعبيرا في بعض الأحيان عن سلبية الشاعر بوصفه فردا في المجتمع، لكنّه في أحيان أخرى كان تعبيرا عن حيوية الأدب وإيجابيته⁴ حتى وإن كانت له غايات سياسية لم يهمل الجانب الفنى، رغم أنّ الشاعر الجزائري كان يمزج بين الوطن والدين والسياسة في كثير من القصائد الدينية تصويرا لهذا الواقع الجديد الذي حدث بعد الاحتلال، والذي حدث فيه انقلاب خطير في السياسة والاجتماع والثقافة والفكر، فنشأ الشعر السياسى الدينى⁵ وهذا دليل على أنّ رؤية الأشياء من زاوية دينية لا يعني أنّ الأشياء دينية، وبالتالي فالشعر الدينى ليس دينا خالصا وإنّما هو اتخاذ الدين كموضوع، والتدبّر هو "إحدى وجهات النظر المتعلقة بالواقع وأحد أشكال التعبير عن مجمل الحياة كالفن"⁶ فلا تناقض بين الشعر الذي يتعرّض للدين وروح الفن ولا تعارض مع ما يتطلّبه من خيال أو تصوير أو إبداع، غير أنّ التركيز على ناحية واحدة أو على جانب معين يقيد الشعر ويضع أمام الشاعر حواجز وسدود تكبل ملكاته وتفقده الحرية في الاختيار وتجرده من الاستجابة لكل ما هو جميل⁷ ويعدّ الشعر الإصلاحى باعتباره شعرا دينيا "مرآة المجتمع، نقل إلينا بأمانة ما كان

¹ أنظر: كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 9.

² أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 18.

³ محمد كناي. الشعر الإصلاحى الجزائرى الحديث. ص: 3.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الدينى الجزائرى. ص: 233.

⁵ المرجع نفسه، ص: 371.

⁶ جون بول ويليم. الأديان في علم الاجتماع. ص: 38.

⁷ عبد الله ركيبي. الشعر الدينى الجزائرى. ص: 335-336.

يجري في مرحلة من أخطر المراحل التي مرّ بها الشعب الجزائري¹ ويُعتبر مرآة الشعوب لأنّه عبّر عن أكثر الأمور حساسية، تلك التي تتعلق بحياة الأمة ووجودها² لكنه لم يهمل الجانب الفني الجمالي، إذ يُقرّ ركيبي بفاعلية الدين وقدرته على إثبات الوجود شريطة الوعي به وبأثره في الجمهور المتلقي، فبالدين استطاع الفرد الجزائري أن يحقق ذاته واستطاع الشعب أن يقف أمام السيطرة الاستعمارية، ومن ثمّ قد جنّب الشعب الجزائري المسخ والتغريب وأذكى في ضميره حب الحرية التي هي مبدأ من مبادئ الدين³ وكلها آراء تتجاوز الدافع الديني إلى دوافع انسانية اجتماعية، ومن الشعراء من حاول أن يخرج بالشعر الجزائري "إلى شيء من الشمول، ولكن في غير افصاح بل في صوت مبحوح ونغمة فاترة ونبرة خجل، فالذي خرج عن ذاته في الغالب يتجه نحو الدين والقلب والضمير الديني"⁴ لأنّ الدين في الجزائر لعب دورا هاما في الحياة السياسية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، حيث كان يحرك الأحداث السياسية ويدفع الجماهير إلى أن تناضل ضد الأجنبي المحتل وضد أطماعه وأهدافه الاستعمارية⁵ ونفس الدور أداه الشعر الديني؛ فكل "القصائد التي ظهرت بعد الاحتلال وسأيرت الانتفاضات والثورات تمزج بين السياسة والدين"⁶ لأنّ

¹ المرجع نفسه، ص: 629.

• كلمة دين في أصلها الاشتقاقي في اللغات الاوربية لا تتفصل عن معنى الطائفة، الأمر الذي يشعنا بأنّ الدين ينبغي أن يكون شأنًا من شؤون الجماعة، وأن تقوم جماعة ما بالعبادات التي يفرضها الدين أو أن تعتق العقيدة التي أتى بها، ويصبح أفراد هذه الجماعة ملتزمين بتلك العبادات وهذه العقيدة، فالدين مرتبط في أساسه بالمجتمع أو الملة وارتباطه بالجماعة الذي يجعل الدين دينًا من هنا يتضح ذلك الارتباط الوثيق بين الدين والجماعة. الأديان السماوية نادت باستقلال الإنسان استقلاله بالنسبة إلى الضغوط التي تزهد أنفاسه وتشعره بالقهر والتسلط والاذلال والمهانة سواء أكانت ضغوطا خارجية آتية من عدوان خارجي أو ضغوطا اجتماعية داخلية تحدّ من حريته، وتفقده التحكم في مبادراته. أنظر:

يحي هوندي. نحو الواقع - مقالات فلسفية. ص: 79-80-113

² أنظر: أمانة بن منصور. دور القصيدة الأندلسية في الدفاع عن الدين. ص: 54.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 713.

⁴ المرجع نفسه، ص: 13.

⁵ أنظر: المرجع نفسه، ص: 5.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 372.

"الحصار الاستعماري دفع الذات الجزائرية الشاعرة، وما تبقى منها، تلوذ بتلابيب الدين¹ وتتخذة كإيديولوجيا تساندها في سياستها. يتفق ركيبي مع النقاد في أنّ الرجوع إلى الشعر الديني دافعه سياسي؛ ففي ظرف مثل الثورة التحريرية "تصبح رسالة الفن رسالة قتالية، لا ينظر إليها في إطار الفن بقدر ما ينظر إليها في إطار الدور الذي تقوم به"² وهذا ما أدى بناقدنا إلى القول بتغيّر وظيفة المديح النبوي باعتباره شعرا دينيا، حيث اتخذ الشاعر الجزائري من الدين الإسلامي موضوعا لشعره ليضع أمام أبناء الشعب الجزائري صورا من الجهاد الحقيقي حتى يجسّد فيهم الغيرة الوطنية وحب النضال وتعميق الثورة ضد الاستعمار الفرنسي³ فهو يدرك أنّ "الدين لا يصلح كإيديولوجية سياسية مستقلة بل يصلح كأداة وكمطلق وكأحد العناصر لإيديولوجية سياسية"⁴ لذلك أّخذ أداة للشعر والتي تكشف أنّه وُظّف من أجل الدافع السياسي الذي كان قويا لاتخاذ الدين كوضوع للإبداع، و"النبى هو أول من سنّ اتخاذ الشعر وسيلة إيديولوجية إسلامية ليحارب بها الإيديولوجية الجاهلية"⁵ مما دفع ركيبي للحديث عن راهن الدين الذي ضعف في النفوس وطغت عليه الأوهام والخرافات ودخل فيه ما ليس من جوهره ومبادئه، ونبّه إلى أنّه في ماضيه كان قوة روحية ومبادئ اجتماعية مكّنت من خلق حضارة عربية إسلامية أضاءت العقل الإنساني⁶ وهذا مبرّر كاف لظهور المدائح النبوية في الشعر الجزائري الحديث؛ إذ يحارب من خلالها الشاعر الجزائري إيديولوجية الاستعمار الفرنسي، مما يدلّ أنّ الشاعر الجزائري على وعي بفاعلية الدين وقدرته على تخليص شعبه من ظلم الاستعمار،

¹أنظر: عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. ص: 12.

²أنظر: عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. ص: 111.

³أنظر: أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث. ص: 282.

⁴رفعت سيد أحمد. من الإسلام إلى التغيير. ص: 51.

• الإيديولوجية ليست سوى سهم يشير إلى هدف ويحدد بعض الاتجاه، وهي بذلك تستطيع توجيه عمل الفرد وعمل الدولة وربما تنتج لها الوصول إلى الهدف. باستطاعة الإيديولوجية أن تمنح المجتمع شروط انطلاقه وطموحه. أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة بين الرشاد والتهيه. ص: 87.

⁵أدونيس. الثابت والمتحول - بحث في الإبداع والإتباع عند العرب. ج 1. ص: 198.

⁶أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 560.

ويؤكد خرفي وجود الدافع السياسي لقول الشعر الديني الذي "مع اشتداد وطأة الاستعمار واشتداد ساعد الإصلاح يتصاعد الاتجاه الوطني في القصائد الدينية حتى يكاد يطغى عليها في بعض المواقف، فيبرّر إدراجها في السياسيات وتحس بهذا الاتجاه طاغيا على القصيدة ولو اقتصر على أبيات معدودة منها وأغفل الباقي للمناسبة، تحس في هذه الأبيات القليلة بالتركيز الذي يجعلها بيت القصيد، واللاح الذي يجعلها خاتمة المطاف، بينما تمرّ الأبيات بالصور التاريخية المعهودة مر الكرام استعجالا للمغزى السياسي"¹ في حين من الدارسين من ينكر هذا الدافع في الشعر الديني وينفي أن يكون هذا الشعر قد حرّك "الحس السياسي لدى العامة بقدر ما حرّك فيهم الغيرة على الدين"² وتتغافل نقاد الجزائر عن الدافع السياسي الكامن خلف الخطاب الشعري الديني ضيّع مختلف النقاد فرصة بلورة نظرية لنقد الشعر الديني في الجزائر وإثبات التزامية المديح النبوي بالقضايا السياسية والوطنية، وكذا الوقوف على مدى فاعلية الخطاب الشعري ومدى تجسيده للوعي الممكن لدى الشعب الجزائري الذي يطمح إلى الإستقلال؛ فالفن ومنه الشعر دائما يُرْهص ويتنبأ بمصير الأمة أو الشعب أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها؛ واعتبر خرفي "الشعر الجزائري الحديث بمختلف مضامينه وطرائق تعبيره شعر نضال ووطنية وإصلاح اجتماعي وفكري وسياسي يستهدف القضية الوطنية في أوسع مجالاتها وأبعد أبعادها"³ ولم يستثن أي غرض شعري من هذه الإلتزامية.

2- نقد مضمون الشعر الديني الإصلاحي:

ربط ركيبي الدافع الإصلاحي بالشعر الديني الجزائري ويراه ارتباطا طبيعيا وحتمي لأنّ الذين دعوا إلى الإصلاح احتضنوا التراث والأدب واللغة والثقافة العربية في الجزائر⁴ إذ يمثل الدين "كل التراث من قيم وتقاليده وتاريخ ديني"⁵ وقد انعكس هذا

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 59.

² أنظر: أمانة بن منصور. دور القصيدة الأندلسية في الدفاع عن الدين. ص: 55.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 95.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 559.

⁵ رفعت سيد أحمد. من الإسلام إلى التغيير. ص: 49.

التمثّل للدين من طرف الفكرة الإصلاحية على سلوكات الشعب الجزائري "الذي بدأ يعود إلى وقاره ويستمسك بأسباب كرامته ويميل إلى التناسب والجمال في مظهره العام، والذي أعاد له سيره في موكب التاريخ"¹ كما انعكس على الشعر الجزائري الذي أصبح "يدور في فلك الاتجاهات الوطنية الإصلاحية التي تدعو إلى التكتّل والوحدة والتعليم والثقافة والتحرّر ونبذ الخلافات"² حيث استطاع الشاعر الإصلاحي أن يوصل هذه القضايا للشعب الجزائري رغم محاربة الاستعمار كل أشكال الثقافة حتى لا تتناول هذه الموضوعات، ولأنّ معظم "شعراء الجزائر كانوا من دعاة الإصلاح"³ تأتي للشعر الجزائري الحديث أن "يستمد من الفكرة الإصلاحية روحه ومادته، مما صبغه بلونها وطبعه بطابعها العربي الإسلامي"⁴ وأصبح يُعرف بالشعر الإصلاحي، وتلك النظرة ترى أنّ "ارتباط الشعر الحديث في الجزائر بالحركة الإصلاحية جاء أمرا طبيعيا فرضته أهداف هذه الحركة نتيجة تشجيع اللغة العربية ونشرها بكل الوسائل، وخدمة الثقافة العربية الإسلامية وإذاعتها في الأوساط الجزائرية بمختلف الأساليب، وكان الشعر إحدى أدواتها وأساليبها"⁵ مما يؤكد أنّ الحركة الإصلاحية انبنت على أسس أصيلة وتبعها الشعر الأصلاحي الذي انطلق من "مؤثرات وعوامل أسهمت كلّها في تشكيله وتوجيهه الوجهة الإصلاحية بجوانبها المختلفة"⁶ وقد كانت وجهة الحركة التراث العربي "ولم يكن زاد الإصلاحيين سوى كلمات من الفصحى وبعض آيات من القرآن، لكنهم شعروا بالنهضة"⁷ المستندة إلى الفكر الإصلاحي خاصة في الآيات التي تحثّ على التغيير وإصلاح النفوس لتهيئتها للقيام بعمل يعكس أهداف الحركة ومبادئها، والشاعر الجزائري المصلح هو

¹ أنظر: مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - شروط النهضة-. ص: 34.

² أنظر: عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ص: 108.

³ أنظر: حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. ص: 13.

⁴ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. رسالة ماجستير مخطوط. جامعة الجزائر،

معهد اللغة والأدب العربي. دت. ص: 42.

⁵ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 32.

⁶ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 2.

⁷ أنظر: مالك بن نبي. شروط النهضة. ص: 33.

"شاعر السياسة شغلته قضية الالتزام، فقصّد إلى توظيف محدّد لشعره يدفع به إلى تأويل الآيات وانتقاء المعاني التي يستطيع من خلالها النفاذ إلى حيث يريد"¹ فاتخاذ الدين كخلفية لفكرته الإصلاحية ليس اعتباطيا، فهو يدرك أنّ "قوة التأثير الديني وإثارة الحمية الدينية والنخوة الإسلامية تأتي من قوة الآيات القرآنية، فلا شيء أقوى من تأثير العناصر القرآنية في المجتمع الإسلامي ولا حجة أقوى من الحجج القرآنية"² لذلك أصبحت مختلف آيات القرآن الكريم "شعار المدرسة الإصلاحية وموجّهها"³ ولم يستغلّ دعاة الإصلاح الثقافة السائدة في الجزائر آنذاك لأنّهم يدركون جيّدا أنّ الطرق الصوفية باعتبارها المصدر الوحيد للثقافة العربية استغلها الإستعمار الفرنسي لتشويه الدين الإسلامي، ليُفهم أنّ ثقافة الثورة الإصلاحية "انتصرت لثقافة مصدرها الكتاب والسنة وفقه الواقع"⁴ الأمر الذي يتأكّد معه أنّ الفكر الإصلاحي استعان بالدين الإسلامي لإيجاد الحلول للمجتمع الجزائري وأنّ "الحركة الإصلاحية في الجزائر دينية وتقليدية"⁵ تشبه إلى حدّ كبير الحركات الإصلاحية في المغرب العربي والتي استجابت لحركات الإصلاح المشرقية، وبهذا يتضح هدف الإصلاح الذي يسعى إلى إصلاح جميع المستويات، لذا اعتبر الشعر الذي تبنى الفكرة الإصلاحية تيارا واحدا رغم ما فيه من اتجاهات متعددة؛ لأنّ هذا التيار الشعري ظهر لعوامل تتصل بالحياة السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية⁶

¹أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 119.

²محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي. ص: 43.

³شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص: 15.

⁴عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 100.

⁵عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. ص: 62.

⁶أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 631-632.

• الشعر الجزائري ارتبط بالإصلاح كفكرة قبل أن تصبح حركة، ذلك أنّ الفكرة سبقت الحركة واقعا وفعلا تاريخا وظهورا، واتضحت قسمااتها عام 1925 بظهور جريدة "المنتقد" وهي أول صحيفة رفعت شعار الفكر الإصلاحي بصوت جهوري صريح وأعلنت عن هويتها التي تتمثل في أمرين: الرجوع إلى الماضي العريق، فكا وثقافة وتراثا، وصياغته على وجه يساير التطور الحضاري ويتمشى مع مجريات العصر، الإحياء، الأمر الثاني هو نقد الواقع والخروج من التخلف المادي والأدبي، والتحرر من الجمود والتأخر الفكري والاجتماعي. انظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 559.

محاولا إصلاحها، وتتفق رؤية ناقدنا مع رؤى نقاد الشعر الإصلاحي في الجزائري والتي ترى أنه لم ينشأ من العدم "بل إنه يُشكّل امتدادا في بعض جوانبه للشعر الذي سبقه وظهرت عليه تطورات أملتها عوامل كثيرة وظروف معينة أسهمت في تشكيله وتوجيهه الوجهة الإصلاحية"¹ أي أنّ الشعر الديني الجزائري هو امتداد للشعر الديني الذي عرفه العرب في العصور السابقة، ميزته الحداثيّة التي اكتسبها في الحركة الشعرية الحديثة أنّه تتوّع نظرا لتعدد العوامل فظهر منه "الشعر الوطني والإصلاحي والاجتماعي والسياسي، مما يعني تعدّد الموضوعات في القصيدة الواحدة، وكنتيجة لانفتاح الشعر الجزائري على الفكر الإصلاحي "أصاب الشعر تطوّر ملموس تجلّى في ظهور شعر جديد متعدد الأغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي ويستلهم وجدانه الجماعي"² ومن ثمّ تغيرت وظيفة الشعر الجزائري عما سبق، مما يعني أنّ الشعر الديني الجزائري ازدهر في رحاب الفكر الإصلاحي وعبر عن أهدافه ومراميه³ وأنّ حدثا الشعر الجزائري بدأت مع ظهور الحركة الإصلاحية⁴ واستغل الشاعر الجزائري الثقافة التي انبنى عليها الفكر الإصلاحي التي قصرها على الدين والمجتمع، ويؤكد ركيبي هذا الرأي في أكثر من موضع ويرى أنّ الربط بين الدين والسياسة، بين الوطنية والعروبة، سمة من سمات الشعر الإصلاحي الحديث⁵ واعتبر ما تردّد في قصائد شعراء الجزائر في العصر الحديث حول اللغة والقومية والدين هو التزام بالخط الذي رسمته الحركة الإصلاحية والوطنية بوجه عام⁶ إذ تكاد تختلط الفكرة القومية عند بعض الشعراء بالدين⁷ ويدرك ركيبي أنّه بالإمكان "توظيف الشعر أداة للكفاح السياسي الوطني إلى جانب استخدامه أداة للإصلاح

¹ محمد كناية. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 1.

² أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. صص: 30-31.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 559.

⁴ أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 15.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 104.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 50.

⁷ أنظر: غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: 23.

الاجتماعي"¹ ما دامت الفكرة الإصلاحية اتسعت لجميع المستويات و"اختلفت مبادئ الإصلاح بمبادئ الحماسة الوطنية التي سرعان ما تطورت إلى ثورة"² لكن غاب عن أذهان النقاد هذا التدرج الوظيفي لشعر الإصلاح واعتبروا المديح النبوي خطاب إبداعى قديم لا يمكنه استيعاب الفكر الإصلاحي ليؤدي إلى ثورة، لأنه مرتبط بالنزعة الفردية ولا يمكن له أن يكون ملتزما بقضايا الجماعة، لكن لما تبنى الشعر الجزائري الفكرة الإصلاحية أسندت له مهمة الإصلاح وأهدافه، إذ "ظهرت الفكرة الإصلاحية لتصارع التيارات الأجنبية وتدافع عن الشخصية القومية وعن الحضارة العربية الإسلامية"³ عن طريق استنهاض الشعب الجزائري، حيث سخرت لهذه المهمة كل الوسائل في مقدمتها الدين الإسلامي، مما يعني أن الحركة الإصلاحية في الجزائر وفي كل "دعواتها الاستهضائية انطلقت من نظرة سلفية لا تخرج عن إطار الحضارة العربية الإسلامية"⁴ ويمكن للدارس أن يقف على مختلف الصراعات التي حاربتها الفكرة الإصلاحية في الشعر الديني الجزائري؛ فعندما دخل الشاعر في الحديث عن الإصلاح اتخذ من مبادئ الإسلام شعارا واعتبر الرسول(ص) المصلح الأول وتعتبر "الرغبة في إحياء السنة الشريفة والإقتداء بهدي صاحبها والعمل بما جاء به من شريعة وقيم أهم ما كان يرمي إليه معظم شعراء الإصلاح"⁵ في مدائحهم النبوية حيث "يقارنون بين الدعوة المحمدية وفكرة الإصلاح في الهدف والمنبع، لأنها تقتفي أثر الأولى بقصد انتشار الناس من الفوضى والاضطراب، وقد يكون الشاعر في هذا تحت تأثير هذه المقارنة في لاوعيه وإن لم يصرح بها"⁶ مما يدل على حداثة القصيدة المدحية، مع اعتبار المديح غرض فني خاص بمدح الرسول(ص) تم إحيائه في العصر الحديث كما هو دون أن يكون له أي حضور

¹ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 72.

² أنظر: شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ص: 53.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 36.

⁴ أنظر: محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 64.

⁵ أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 366.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 79.

حدثي أو مسابقة لواقع الشعب الجزائري، إلا أنّ ركيبي يؤكد أنّ المدائح النبوية جميعاً وإن اتخذت الرسول(ص) موضوعاً لها فإنّها تختلف في رؤيتها، فشاعر الإصلاح لا يقصد التبرك والتقرب لله عن طريق الرسول والإشادة به وإنما يهدف إلى استنهاض الهمم وإلى معالجة الواقع¹ مما يعني أنّ الشاعر الجزائري الحديث "لم يكن يمدح الرسول(ص) لمجرد المدح والإشادة وإنما يمدحه ويشيد بما جاء به من دين قويم وما تحلى به من خلق عظيم لوجوب الانتفاع بذلك"² أي أنّ الحركة الإصلاحية في الجزائر بدأت "اجتماعية دينية، وانتهت سياسية وطنية"³ والشعر الديني الجزائري "مدحاً فيه إصلاحاً ودعوة للنهوض عن طريق الدين ومدح الرسول(ص)"⁴ مما يعني حداثة القصيدة المدحية وتخليها عن الغرض القديم الذي نشأت من أجله والذي ينشد من خلاله المادح "التقرب إلى الله بنشر محاسن الدين والثناء على شمائل الرسول"⁵ دون أن تخرج إلى توعية وظيفية سياسية أو اجتماعية، ولقد لمح بعض الدارسين في نصوص النقد الجزائري "إشارات خفية تدعو إلى توظيف الشعر أداة للكفاح السياسي الوطني إلى جانب استخدامه أداة للإصلاح الاجتماعي"⁶ لكنّه لم يُحدّد الخطاب الشعري الحامل لقضية الكفاح السياسي الوطني والإصلاح الاجتماعي وربطها بمختلف أغراض الشعر ذات البعد الواحد الشخصياً أو الفردي، في حين أكدّ ركيبي أنّ المدائح الدينية اتخذها شعراء الإصلاح كخطاب للتعبير عن الفكرة الإصلاحية ومن ثمّ جعلوا منها متنفساً لهم وتعبيراً عن واقعهم، فشعرهم صادر عن رؤية جديدة تختلف عن الرؤية الصوفية التي كانت غالبية على مختلف قصائد المديح قبل ظهور الفكر الإصلاحي"⁷ حيث تخلّصت معه القصيدة المدحية

¹ أنظر: المرجع نفسه، ص: 88.

² محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 364.

³ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 27.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 107.

⁵ زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 18.

⁶ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 72.

⁷ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 87.

من المغالات والشطط الذي لحقها في العصور الأدبية المتأخرة، وحسب محمد ناصر أنّ هذه الأغراض لم ينصرف عنها الشاعر الجزائري الحديث وإنّما استخدمها فيما يحسبه إصلاحاً أو وطنية¹ لكنه لم يُشر إلى فاعلية غرض المديح الديني واستيعابه للفكرة الإصلاحية، حيث جعل ركيبي للإصلاح دوراً ومساهمة في توليد أغراض شعرية مختلفة منها الوطنية والإصلاحية والاجتماعية؛ إذ كان التركيز على الناحية المضمونية للشعر الديني الذي ارتبط بقضايا الشعب الجزائري، ومن ثمّ التزم بالتعبير عن أشواقه وطموحاته، ولم يصبح محصوراً في نطاق ضيق² وناقداً باستدراكه لهذا التغيب من قبل النقاد حدّد خطاب الشعر الديني كحامل ومسائر لأوضاع الوطن وأثبت فاعلية القصيدة المدحية وتبنيها للفكر الإصلاحي في الجزائر من خلال ربط الإصلاح بالدين؛ إذ يُعدّ هذا الربط "أحد المقومات الأساسية في الدعوة إلى النهوض والتطور، بل ركزت عليه الفكرة الإصلاحية بوصفه قوة روحية توحدّ الناس وتكتلهم ضد الأعداء واعتمدت عليه في محاربة الخلافات التي انتشرت بين أبناء الشعب وفي الرد على الفرنسة وعلى فكرة الصليبية التي جاءت بها جيوش الاستعمار"³ وما يُساعدنا في دعوتها هو العلم، فكانت "الدعوة إلى النهوض والتسلّح بالعلم أبرز ما شغل الشعراء الإصلاحيين، في موازاة مساندة المقاومة المسلحة"⁴ فبدونه لا يستطيع المرء استيعاب ما يدعو إليه الدين وما تسعى الفكرة الإصلاحية إلى بلوغه، لذلك ربط الشعراء الإصلاح بالعلم والدين الإسلامي باعتباره "الدين السائد في البلد الخاضع للاحتلال، أداة ملائمة للعصيان المعادي للاستعمار"⁵ ولأنّه

- تخلص الشاعر الجزائري الحديث في مدائحه من ذلك التعداد لصفات الرسول(ص) لمجرد التعداد، وتحرّر من ذلك الإلحاح على الصفات المادية الخاصة بتصوير جماله ومحاسنه مما ولع به المتنصوفة، ومن الإيغال في ذكر معجزاته ومما عني به بعض الشعراء من مظاهر الغلو واللوان المبالغات. أنظر: محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 364

¹أنظر: محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 75.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 42.

³أنظر: المرجع نفسه، ص: 6.

⁴عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 284.

⁵جلبير الأشقر. الدين والسياسة اليوم من منظور ماركسي. ص: 65.

إيديولوجيا دينية مفارقة للإيديولوجيا التي يعتنقها الإستعمار، ينضاف إلى مهمات الشعر الديني تعرية أدعياء الدين وفضح سوءاتهم وتُمثّل هذه التعرية حسب خرفي الانطلاقة الأولى للشعر المرابط في الواجهة المضادة للانحراف¹ والمتربص للزوايا؛ لأنّ "تغيير المنكر ومقاومة الفساد وظيفية من وظائف المجتمع والجماعة"² وقد تجلّى ذلك في الشعر الجزائري الذي أخذ في الالتفات إلى مشاكل المجتمع محاولا المشاركة في حلها، بادئا في طعن الزوايا³ عن طريق التحذير منها والكشف عن انحرافاتهما، في حين أدخل ركيبي القصائد التي مدح فيها أصحابها الطرق الصوفية ضمن الشعر الديني لأنّها تسير في اتجاه الشعر إلى الدين من مختلف نواحيه سواء في الموضوعات التي تتصل بالدين وجوهره أو بالرسول باعتباره حاملا لواء هذا الدين والمبشّر به أو بالشيوخ والأولياء كأفراد أو جماعات ينتمون إليه وإلى بيته، أو الطرق التي تمثّل منهجهم في المحافظة على الدين الإسلامي⁴ وتختلف نظرة خرفي للشعر الذي مدح فيه أصحاب الطرق الصوفية عن نظرة ركيبي، وأخرجه من دائرة الشعر الديني لارتباطه بالزاوية التي يراها العامل الأول وراء الفساد ومشاكل المجتمع الجزائري، وتأسّف لغرض المدح الذي تحدّر من الشخصية النبوية المستحقة له الجديرة به إلى درك التمسّح بأعتاب الشيخ والولي وتنوسيت شخصية الرسول في

¹ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 36.

• الزوايا من منظور صالح خرفي كانت الدافع الأول وراء تخلف الشعب الجزائري وتخليه عن دينه وجهله بمبادئه، لوقوعها تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي الذي كان يُسخرها لخدمته، خلافا للدور الذي لعبته الزوايا قبل الاحتلال الفرنسي؛ حيث كانت منبع علم وأكبر عامل لإصلاح المجتمع، فما لبثت أن انحرفت عن غايتها المحمودة، لتسلّط شيوخ جهلة عليها سقطوا في شبكة الاستعمار يسخرهم لمصلحته، واستغلوا مكانة الزوايا في قلوب العامة. إلّا أنّ هناك زوايا لم تقصد نشر الدين والثقافة، لكن الاستعمار قضى على أغلبها واستولى على أوقافها إذ أبت أن تسير في ركابه. أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 263.

² أحمد الريسوني. الأمة هي الأصل -مقاربة تأصيلية لقضايا الديمقراطية، حرية التعبير، الفن. ط1. الشبكة

العربية للأبحاث والنشر، بيروت. 2012. ص: 19.

³ أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 282.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 185.

زحمة الأولياء وخفت صوت القرآن في غمرة الأوراد والأذكار الصوفية¹ واستغرب للصعود العملاق لشخصية الشيخ والولي في المجتمع الجزائري والتقييس الضخم لها في نظر العامة وتجسّم السلطة المركزية الروحية التي يدين لها كل فرد من أفراد الشعب، واستنكر بشدة أن تعتمد عليها وتدين لها حتى السلطة الرسمية إذ تستجد بها في كل أزمة خانقة، وبهذا نفى أن يكون لشيوخ الطرق الصوفية أية دفعة للنهوض بالمجتمع أو الحفاظ على الدين. وتنبّه خرفي نظرا لاتساع فكرة الإصلاح وشموليّتها واهتمامها بإصلاح أحوال المجتمع على جميع المستويات إلى أنّ "الحركة الإصلاحية في الجزائر كادت تفقد ملامحها الدينية في غمرة المضمون السياسي الذي غدت به كل نشاط ديني وفكري وأدبي"² ويؤكد ركيبي أنّ الحركة الإصلاحية ركّزت على الدين في سعيها للنهضة الإصلاحية والاجتماعية والفكرية³ حيث تغيّرت رؤية الشاعر الجزائري للدين في فترة الإصلاح ونجده "من خلال حديثه عن الرسول(ص) يُعبّر عن واقع الشعب، يُسجّل جهاد المصلح الهادي الذي نال المصلحين في سبيل الدعوة الإصلاحية من الأذى ما ناله في سبيل الدعوة الإسلامية، وأنّ الأخلاق السامية التي جاء بها هي التي تحاول الدعوة الإصلاحية إحياءها"⁴ وبالتالي أصبح الإسلام دين عمل ونضال وانسحب هذا المفهوم على الشعر الجزائري فبات تعبيراً عن التجديد في الفكر الديني، حيث تغيّرت وظيفة الشعر الديني وتطورت وتخلّت عن الوظيفة المنوطة بها قديماً، فبعد أن كانت رغبة في إظهار التعلّق بالدين والتتويه بصاحب الرسالة أصبحت تعبيراً عما في الدين من دعوة إلى العمل، بمعنى آخر إنّ دور الدين في الفكر الإصلاحي ليس الجانب الروحي وحده وإنّما يضاف إليه البعد الاجتماعي، ومن ثمة تحدّدت وظيفة الشاعر بأنّه شاعر الدين والمجتمع معا⁵ ويكشف اتجاه الشعر الجزائري الحديث إلى الدين

¹أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 10-11.

²صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 27.

³عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 168.

⁴عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 79.

⁵أنظر: المرجع نفسه، صص: 631-632.

حسب خرفي عن وظيفتين مختلفتين أنيطتا به فهو أعدّ من أجل مهاجمة الانحراف الديني والمطالبة الملحة بالإصلاح¹ وقد ساءه الانحراف الموضوعي الذي مسّ الشعر الجزائري، فإذا تألم الناقد للجمود في القصيدة شكلا ومضمونا في فترة العهد التركي فهو أشدّ تألما للانحراف الذي أصابها في قسم كبير من عهد الاحتلال والانحراف الديني هو ما يعنيه هنا² والذي تأتى في الشعر الجزائري الحديث الفصيح منه خاصة، نتيجة انحراف وتراجع المجتمع الجزائري الذي يحتاج حسب خرفي إلى إصلاح فوري وسريع حتى يتسنى للشعر أن يتطور ويتخلّى عن سلبيته وانحرافه، وقد تحقّق له ذلك مع تبنيه للفكر الإصلاحي الذي سعى من خلاله إلى خلق الجو الثقافي والديني الذي يحتضن الفكرة المصلحة³ وبتحقيق الشعر الديني الجزائري مسعى الفكر الإصلاحي يتحقّق له الدور الحداثي ويتخلص من الانحراف المضموني الذي أصابه، غير أنّ ركيبي يرى أنّ "النظرة إلى وظيفة الشعر نظرة فيها تحديد لمجاله وقيد على رؤية الشاعر وتجربته، فهذه النظرة كانت هي المحرك الأساسي لشعرائنا وكانت الدافع لقلوبهم الشعر، وبالتالي هي التي تفسّر اتجاههم للدين وعنايتهم بقضاياها المختلفة"⁴ ومن ثمّ كانت المدائح النبوية خطاب حامل للفكر الإصلاحي ويمكن اعتبارها "سلاحا من أسلحة الفكر الإصلاحي وأداة لنشر مبادئه ووسيلة للدعوة إلى النهضة الدينية المنشودة التي تقوم على أساس احترام دين الأمة"⁵ أي أنّه شعر متعدّد الوظائف بلغ ذروة التطور والحداثة، ولكي يُحقّق النص الأدبي وظيفة ينبغي أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية⁶ على الأقلّ يؤدي ازدواج وظيفي، غير أنّ وظيفة الشعر الإصلاحي حسب ركيبي هي وظيفة اجتماعية وسياسية وأخلاقية، وكلّها مضامين جديدة في الشعر الجزائري الحديث⁷ والتطور في الشعر

¹ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 35.

² صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 14.

³ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 35.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 335-336.

⁵ محمد كناية. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 11.

⁶ محمد فتوح أحمد. جدييات النص. ص: 39.

⁷ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 714.

الإصلاحي الذي يعنيه ركيبي ويرتضيه هو تطوّر الإدراك لوظيفة الشعر؛ حيث يعبر الشاعر عن متغيرات جدت في بيئته أو أمور حدثت في حياة الشعب الذي ينتمي إليه¹ وقد أقرّ ناقدنا أنّ وظيفة الشعر وظيفية دينية بحتة² تُعنى بخدمة الدين والشعب وقضايا المجتمع، أي أنّه شعر ملتزم بمعنى من المعاني³ سواء خرج عن وظيفته الدينية أو انفتح على أوضاع الشعب الجزائري، ويتضح لنا أنّ ناقدنا على وعي بانفتاح الخطاب الإصلاحي في الجزائر وتعدّيه الإصلاح الديني المعدّ من أجله للإصلاح السياسي والوطني وحتى الأدبي؛ إذ يرى خرفي أنّه، ومع التصاعد الإصلاحي والازدهار الفكري والصراع السياسي تحقّق للشعر الجزائري الكثير من الإصلاحات ساعدت القصيدة على تحديد معالمها الموضوعية دينيا وسياسيا، وعرف شعرنا مع حركة الإصلاح صولات وجولات تُجسّدُها المشاريع الماثلة والقضايا المطروحة للنقاش التي تبناها الشعر الجزائري والتزم بها في شعره⁴ ويُمثّل الشعر الإصلاحي مرحلة متطورة في جانبه المضموني بالقياس إلى الشعر الصوفي التقليدي الذي لم يتطور شكلا أو مضمونا⁵ أحياء شعراء الجزائر بصورته التقليدية دون أن يخرجوا به إلى أغراض ذات أهداف سياسية أو وطنية؛ فقد وجد ركيبي شعرا دينيا "يمدح النبي بقصد استنهاض الهمم وتوخي العبرة من حياة الرسول(ص) ونضاله في سبيل الدعوة، ويظهر هذا واضحا في القصائد التي تنتمي إلى الفكرة الإصلاحية"⁶ ليتضح أنّ الشعر الإصلاحي شعر التزامي، وقد كان "سجلا للفكر الديني وللعقيدة الروحية ودعوة لهما، وبذلك أسهم في إيقاظ الوعي والانفتاح على الحياة وتطور العصر وأسهم بدوره في الحياة الأدبية بصورة لا مجال للشك فيها"⁷ لذلك اعتبر ناقدنا الشعر الإصلاحي في الجزائر خطوة متقدمة من حيث المضمون، فقد

¹أنظر: المرجع نفسه، ص: 631.

²عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 334.

³المرجع نفسه، ص: 245.

⁴أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 25.

⁵أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 712.

⁶المرجع نفسه، ص: 207.

⁷المرجع نفسه، صص: 628-629.

اتسم بالنقد والهجوم على الواقع وحاول فيه الشاعر أن يبحث للمجتمع عن مخرج يدلُّه على طريق النهضة والتقدم¹ مما يعني وعي الشاعر الجزائري بالفكرة الإصلاحية ومحاولة استثمارها في شعره الديني، ويوضِّح ركيبي كيف أنَّ الدين، باعتباره إحدى المقومات الشخصية للشعب الجزائري يُمثِّل خاصية وسمة من سمات الشعر الجزائري الحديث مثل الدعوة إلى الإصلاح والنهوض² ويؤكد أنَّ أفكار الإصلاح كلّها اعتمدت على الدين³ وأنَّ شعراؤنا كانوا باستمرار يلحون على الدين في قصائدهم بحيث لا تكاد قصيدة تخلُّ من الإشارة للدين الإسلامي وبالخصوص شعراء الجيل السابق الذين عاشوا فترة كان فيها الحماس للدين في أوجِّه بعد أن ظهرت الحركة الإصلاحية الجزائرية⁴ ويؤكد الناقد فاعلية الدين في فترة الإستعمار التي عاناها الشعب الجزائري والتي تزداد فيها فاعلية الشعر الذي يتخذ من الدين موضوعا له؛ حيث يتجَّه الشعراء إلى التقرب إلى الله وإلى مدح الأولياء الصالحين والتغني بالتقوى ونعيم الآخرة⁵ إذ رأى شاعر الإصلاح في العقيدة الإسلامية طريقا إلى التقاهم بين الشعوب المختلفة الأجناس لأنَّ الإسلام في وقت الشاعر كان هو الشعار الغالب في الحركات الإصلاحية، فالبرغم من وجود أفكار مختلفة للحركة الإصلاحية لكنَّها لم تكن بالقدر الذي يجعل منها شعارا يجذب الشعب مثل الدين⁶ إذ استطاع من خلال الدين أن يُلامس عواطف الشعب الجزائري، حيث ارتبط الشعر الجزائري الحديث مع الحركة الإصلاحية "بالمجتمع وبقضاياها وبإنسان العربي الجزائري، وعبر عن أشواقه ومطامحه"⁷ و"لم يبق محصورا في ذلك النطاق الضيق من أغراض الفخر والتهاني والتعازي"⁸ فقد حصر

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 713-714.

² عبد الله ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 154.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 576-577.

⁴ عبد الله خليفة ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 168.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. ص: 12.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 96.

⁷ المرجع نفسه، ص: 42.

⁸ محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 4.

ركيبي وظيفة الشعر الإصلاحي في خدمة الدين والشعب وقضايا المجتمع، أي أنه شعر ملتزم بمعنى من المعاني¹ وتحققت له هذه الوظيفة بوجود الشاعر الرسمي في الجزائر وارتباطه بالفكرة الإصلاحية؛ فمعها "أصبح الشعراء أكثر جرأة على معالجة قضايا المجتمع في شتى جوانبها، وأصبح الشعب أكثر تأثراً بالشعر واهتماماً بما يطرحه لأنه مسّ حياته"² وثار على الزاوية وعلى المفاهيم الجامدة في الدين حيث "شهد احتدام الصراع الطويل بين الاتجاهين، واستطاع بشعره الديني السيطرة على الحياة الأدبية، ورسم الطريق لتاريخ الأدب الجزائري الحديث زمناً طويلاً"³ ويمثل الشعر الإصلاحي حسب ركيبي مرحلة بين الشعر القديم التقليدي والشعر الحديث الذي جاء بعد ذلك بفترة طويلة والذي لا زال يقوم بالتجريب في مجالي الشكل والمضمون⁴ وبالمثل يؤكد خرفي أن جلّ الشعراء في الجزائر كانوا دعاة إصلاح ديني واجتماعي وهم يلتزمون هذه الوجهة بتأثر خاص بالحركات الإصلاحية في الشرق العربي والإسلامي واستنكار تلقائي للحالة المتعفنة في الجزائر⁵ مما يدل على التزام الشعر الإصلاحي للقضية الجزائرية؛ ولقد خاض الشعر الإصلاحي الجزائري معارك كان الشعب يحسّ بها ويصطلي بنارها، دافع عن قضايا الوطن ووقف إلى جانب الشعب، يبصره بواقعه ويبشره بمستقبل أفضل⁶ فمختلف النقاد يؤكدون أن الفكرة الإصلاحية في الجزائر اتخذت من الدين الإسلامي ركيزة لها؛ "فثقافة الثورة الإصلاحية انتصرت لثقافة مصدرها الكتاب والسنة، وفقه الواقع، بعيداً عن الطرق الصوفية التي رأوا في منهجها الاعتقاد المستكين؛ أي منهج عقيدي منحرف"⁷ وبالفعل "الإصلاح وهو يستهدف الدين كان يضع الطريقة في الخطوط الأمامية لهجماته، وهو لا يعتبرها وبالا على الجزائر فحسب بل هي وبال على العالم

¹ أنظر: عبد الله الركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 638.

² محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 4.

³ أنظر: عبد الله الركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 7.

⁴ عبد الله الركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 712.

⁵ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 33.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 714.

⁷ أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 100.

الإسلامي وهي قبل ذلك أصل الداء فيما وصلت إليه الخلافة الإسلامية¹ ومع تصاعد المد الإصلاحية اتسع مجال اهتمام الإصلاحيين ليشمل جميع مستويات الحياة السياسية والاجتماعية والأدبية في الجزائر غير أنّ "النظرة الاجتماعية هي السائدة في الشعر الإصلاحية الديني"² وركيبي على وعي بالوظيفة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي يؤديها الشعر الإصلاحية³ وما تحقق لفكرة الإصلاح من شمولية واتساع وتغيّر في الالتزامات والأهداف تحقق للشعر الديني الجزائري الحديث، لأنّه استوعب الحركة الإصلاحية بكل أبعادها استيعابا عفويا، حيث وجد خرفي الشعر الديني الجزائري الحديث يلتقي التقاء عفويا مع الخطوط الإصلاحية التي حدّدها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين⁴ ونظر إلى الإصلاح نظرة شاملة يختلط فيها الدين بالاجتماع بالسياسة بالأخلاق⁵ لأنّ الأساس الذي انبنت عليه الفكرة الإصلاحية هو الدين، والإسلام عقيدة دينية "ودولة وسياسة واقتصاد وثقافة، أي أنّه جاء كنظام شمولي دينوي وروحي"⁶ وبالتالي لا داعي للاستغراب من اختلاط الفكر الإصلاحية بالاجتماع والسياسة وانفتاحه على مختلف المستويات، ولا ينتظر من الشعر الإصلاحية الجزائري أن ينغلق على فكرته الإصلاحية أو يفهم أنّه خطاب أُستحدث مع جمعية العلماء أو ولّده الفكر الإصلاحية، الشعر الديني أسبق⁷ مما يعني أنّه خطاب قديم استوعب مضمون حديث، حيث اتخذ الشاعر الجزائري الحديث خطاب القصيدة المدحية وسيلة لتحقيق دعوته الإصلاحية فجاء شعره مجموعة من "قصائد هي مزيج من المدح كفن تقليدي، ومن الشعر النضالي"⁸ وبهذا يكون الشعر الإصلاحية الجزائري قد أدى دور مزدوج "ربط بين الماضي في

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 63.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 563.

³ أنظر: المرجع نفسه، ص: 714.

⁴ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 33.

⁵ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 675.

⁶ جورج سالم حجار. أخلاق الثورة وسياسة الأخلاق. مجلة الثقافة والثورة. ص: 32.

⁷ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 35.

⁸ عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب. ص: 308.

محافظة على الأسلوب العربي وبين الحاضر في دفاعه عن قضايا الشعب وطموحه وآماله¹ وهذا الربط يدخل ضمن ما أُصطلح عليه الأصالة والمعاصرة باعتبارها "سمات عامة تتحد فيها مزايا القديم بمزايا الجديد"² وتكون عودة الشعر الجزائري الحديث إلى التراث تلبية لرغبة الشعب الجزائري وطموحه؛ لأنه شعب أراد أن يربط الحاضر بأسباب الماضي و"استهلّ صحوته بتلمس ماضيه والتفجع من حاضره، ثم تخطى هذه المرحلة بوعيه الفكري والحضاري إلى مرحلة النهوض والإصلاح، فلمّا تمكّن من الوقوف على قدميه خطا خطوته العملية إلى تغيير الأوضاع"³ عن طريق الثورة، فالماضي "هو التوصيف الروحي لأبعاد المعنى وأغوار القمة التي يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة"⁴ والشاعر الجزائري حين "يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أُمته بطريق توظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل إليها بأقوى الوسائل تأثيرا عليه"⁵ ولقد تمكّن شعراء الجزائر نتيجة عودتهم للتراث الإسلامي "من الخروج من معركة المسخ والتدوين، ومحاولة الإبعاد عن الأصالة سالمين، بسبب الارتباط والاحتفاء بالقرآن الكريم"⁶ فبعودتهم إلى الماضي استمدوا قوة روحية مكنتهم لمهم مواجهة الحاضر و"إذا كان ثمة نهضة حقيقية لأدبنا الحديث فلا بدّ أن تكون معتمدة على جانبين اثنين: هما التراث والمعاصرة"⁷ فقد كان للفكرة الإصلاحية أثرها في "ربط الشعب بماضيه وإحياء تراثه بمختلف الوسائل"⁸ نظرا لاستنادها على مقومات التراث العربي الإسلامي؛ مما يعني أنّ العودة للماضي أوجدت الأسلوب الذي يفك أحداث الحاضر، فقد كان الشعر في الجزائر وسيلة من وسائل الإصلاح حتى يُحيي به تراثه العريق، وتتفق رؤى ناقدينا مع رؤى نقدية ترى أنّ عودة الشاعر الجزائري

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 712.

² عبد العزيز شرف. الأدب العربي ووجه العصر. ط1. دار الجيل، بيروت. 1993. ص: 71.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 96.

⁴ عبد العزيز شرف. الأدب العربي ووجه العصر. ص: 70.

⁵ علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 16.

⁶ محمد ناصر بوجحّام. أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث. ص: 1.

⁷ شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص: 6.

⁸ محمد كنائي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث. ص: 3.

الحديث إلى تراثه وماضيه من أجل إصلاح حال أمته، إذ "أيقن رواد النهضة الحديثة أنه إذا أريد للأمة الإسلامية أن تنهض من كبوتها وتتجاوز ظروف تخلفها فلا بدّ لها أن تعود إلى أصولها وعهود نقائها وفطرتها وتبحث عن العوامل الدافعة في حضارتها الأولى، فانطلق هؤلاء منطلقاً قرآنياً"¹ والشعر لما تبني الفكر الإصلاحي أيقن أنّ الدين الإسلامي هو الأداة الفعالة القادرة على فك الحصار عليه، فرجع إلى التراث واختار أغراض الشعر الدينية لتكون دافعا قويا للنهضة، فالشاعر الجزائري "يتحدّث عن الماضي ليُطلّ منه على أحداث الحاضر محاولاً أن يلفت الانتباه إلى ما في أمجاد الأمة، لما من شأنه أن يُحقّر الهمم ويُقوي العزائم ويبعث الثقة في النفوس بما يقوي فيها الإحساس بذاتها والثورة على أعدائها"² فمعظم النقاد يتفقون على أنّ استحضار الماضي من أجل التنوير والتحريض واستحضار التراث بما يحمله من أصالة "بمعنى التمثّل والاستيعاب واستلهاام القيمة الدافعة إلى التواصل والاستمرار"³ والتي لا تتأتى إلّا باللجوء إلى كيان الأمة ففي "تراثنا العربي والإسلامي، فكرا وأدبا، مادة غزيرة للأديب حين يريد ربط الحاضر بالماضي"⁴ وبالتالي تأتي للشعر الجزائري الحديث وبهدي من تجاوبه مع التراث الفكري والحضاري والأدبي العربي أن يعيش فوق الصراع وفوق الضياع؛ لأنّ منطلقه مؤسس استطاع أن يظل حصين الموقف وفيا للمصلحة العليا أمينا عليها، ذكيا في الاحتجاج لها بالوقائع"⁵ وسنده في ذلك ماضيه وما يزرخ به فالتراث في "جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا، وقادرة في الوقت ذاته على طبع نفوسنا التعبيرية بعامة بطابع خاص وأسلوب متميز"⁶ يكشف على ما نتمتع به من أصالة ومعاصرة، إلّا أنّ التزام الخطاب الشعري الديني الجزائري بفكرة

¹ أنظر: شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. ص: 14.

² محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 344.

³ عبد العزيز شرف. الأدب العربي ووجه العصر. ص: 70.

⁴ شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث. صص: 6-7.

⁵ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. صص: 25-26.

⁶ عبد العزيز شرف. الأدب العربي ووجه العصر. ص: 70.

الإصلاح لا يعني استيعابها الكامل، ولكنه أوجد لها من التراث ما يجعلها وسيلة دافعة إلى التغيير فكان خطاب القصيدة المدحية أدواتها.

أشار خرفي إلى أنّ الفكرة الإصلاحية في الشعر قبل ظهور العلماء كانت عائمة والدعوة إليها تتخذ صيغة أمر أو نهى عابرين لا يطيّلان الوقفة إلا بمقدار ولا يتخطيان العموميات إلى التعرية الجزئية التفصيلية، فالمواقف فردية ذاتية لا يعزّزها التنظيم الجماعي الذي غالبا ما يُكسب الفكرة إلحاحا والداعي لها تحمسا والتزاما، وهو ما حققته النهضة الإصلاحية للشعر الديني¹ من خلال التمعّن في الواقع الاجتماعي ومحاولة معالجة التفاصيل الدقيقة فيه مستهدفه الجماعة من أجل تحميسها وتنويرها، ولقد تأتّى للشعر الديني الجزائري التزاميته التي ساهمت في تحقيق أهداف الفكر الإصلاحي من خلال "الوظيفة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي أدّاها الشعر الإصلاحي واعتبرها ركيبي مضامين جديدة في الشعر الجزائري الحديث² حيث أدرك الشعر حسب خرفي تجاوبا مع تكتيك النهضة الإصلاحية أنّ الحاضر لا يمكن أن يصلح إلّا على ضوء الماضي"³ فلجأ إلى خطاب المديح النبوي ليحمل مقولات الفكر الإصلاحي ويسعى إلى تجسيدها فقد "كانت قصائد شعراء الإصلاح تحرص على ربط الأمة بحاضرها، وتمكّن في نفوس أفرادها لما يساعدهم على ترقّيته"⁴ وبهذا يكون الشعر الديني قد ساهم في تحقيق وتفعيل الفكرة الإصلاحية كما ساهمت بدورها في تطويره حين التزم الشعر الديني الحديث بمهمة "مدّ الإصلاح بالفكرة الواضحة واللفتة التاريخية المؤثرة والغاية البعيدة المنتظرة"⁵ مثلما حقّقه لها ما تردّد في قصائد الشعراء حول اللغة والقومية الذي يعتبره ركيبي التزم بالخط الذي رسمته الحركة الإصلاحية والوطنية بوجه عام⁶ كما اعتبر حديث

¹أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 37.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 714.

³صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 100.

⁴محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 353.

⁵صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 35.

⁶أنظر: عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص: 50.

الشعراء عن الظلم والعدل في المديح من أساليب المحدثين لا في الشعر الجزائري وحده بل لدى الشعراء العرب عامة¹ الأمر الذي يتأكد معه أنّ ظهور المدائح النبوية بصورتها الحديثة كان في "نماذج الشعر الجزائري الحديث الذي ظهر في أعقاب ظهور الحركة الإصلاحية وقيام النهضة الوطنية الحديثة"² التي تكشف عن حداثة القصيدة المدحية وتكييفها مع الفكرة الإصلاحية؛ إذ يؤكد خرفي أنّ مع "ميلاد النهضة الإصلاحية رسمياً تولدت في النص الشعري روح جديدة يحدوها الأمل ويحفزها الانبعاث الفكري"³ وهي قضية يؤكدّها نقاد الجزائر لأنّ أوضاع البلد آنذاك تطلّبت "شعرا تحريضيا إصلاحيا تغلب عليه النزعة الجماعية"⁴ وقد تولى الشعر الديني الجزائري الحديث مهمة التحريض والإصلاح، وأصبح على رأس ما تُعنى به المدائح في العصر الحديث وتحرص على تحقيقه هو ربط موضوعها بواقع الناس وحياتهم بهدف النهوض بهما⁵ وهذه المهمة الجديدة التي اكتسبتها المدائح النبوية تدخل ضمن ما اصطلح عليه خرفي "تعزيز الوجه الإصلاحي الديني بوجه قومي سياسي، وقد تجلّى هذا الدافع في القصائد التي طغت عليها موجة الخطابة السياسية وهزها الحماس القومي حتى كادت تغطي على ملامح الإصلاح الديني"⁶ وتتداخل إلى حد التماهي الذي يصعب معه وضع فواصل لهذا الشعر؛ فهو شعر الإصلاح والثورة والسياسة ينتظمها جميعا في موقف واحد وقد يتغنى بها كلّها في قصيدة واحدة⁷ وهذا يعني أنّ خرفي على وعي بأنّ أغراض الشعر الحماسية تتماشى مع القصائد ذات البعد الديني؛ فقد برزت النزعة الحماسية بشكل ملفت في "حركة الشعر العباسي وانتقلت بعد ذلك بحكم التأثير وامتداد الفن إلى شعراء الحروب، وامتد تأثيرها

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 90.

² محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. صص: 350-351.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 101.

⁴ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 74.

⁵ محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. ص: 350.

⁶ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 220.

⁷ أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 109.

فيما بعد لدى شعراء المدائح بصفة خاصة¹ الأمر الذي يتأكد معه أنّ للمدائح وظيفة تحميسية تحريضية انتقلت إليها بفضل موضوعها المدافع عن الدين ورسوله الكريم، إذ ترتبط بواعث شعر الحماسة والفخر بالحروب والمعارك² ومن رفع قيمة شعر الحماسة هي المدائح النبوية، فقديمًا كانت "الحماسة الدينية هي أبرز ملمح في شعر الخوارج"³ وأصبح الحماس والتحميس "أصدق أنواع الشعر لاصطباغه بالعاطفة الدينية"⁴ وتكشف الملامح الموضوعية للشعر الديني عن التداخل الحاصل بين الإصلاح والسياسة والفكر الثوري؛ فنظرا للإلتزامية الشعر الديني كان عليه أن يُهدّم وأن يبني وأن يأخذ الانحراف أخذ عزيز مقتدر، يوسعه فضا وتعرية وتعقبا ومطاردة وتمزيقا لحجب القداسة وأستار الغموض⁵ ومن هنا اختلط الإصلاح الذي يهدف إلى الترميم، مع إبقاء الأنظمة السياسية والاجتماعية، بالفكر الثوري الذي يهدف إلى الهدم وإعادة البناء وتغيير مختلف الأنظمة السائدة في المجتمع، خاصة النظامين السياسي والإقتصادي، فالإصلاح مرحلة أولى تسبق الثورة التي يلجأ إليها عندما لا يُثبت الإصلاح فاعليته ومقدرته في تغيير الأوضاع السائدة، وخُصّ ركيبي إلى أنّ الموضوعات التي عالجها شعراء الإصلاح كثيرة وتمثّل تطورا في ناحية المضمون الذي اتّسع ليشمل قضايا كثيرة محلية واجتماعية وعربية وإسلامية، ويشمل مشاكل كانت تشغل أذهان الشعراء والناس في عصرهم⁶ وهو بهذا استطاع أن يستوعب متطلبات العصر.

3- نقد مضمون الشعر الديني الجزائري الملحون:

¹أنظر: عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. ص: 266.

²أنظر: نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين. ص: 77.

³ محمد شكري عياد. ديوان العرب، من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة. ص: 27.

⁴محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي. الأدب المغربي. ط2. دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت. 1969. ص: 62.

⁵أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 35.

⁶عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 687.

يرى ركيبي أنّ الإهتمام بالشعر الديني الملحون دون الفصيح حال دون اهتمام النقد الجزائري بمدى ما تحدثه قضية الدين في الشعر، رغم أنّ الشعر الشعبي يظهر فيه أثر الدين، لأنّه تناول نفس الموضوعات التي عالجها شعراء الفصحى¹ فالناقد على وعي بأنّ "الأدب الشعبي يتفاعل مع الأدب الرسمي، يتأثر به، ويأخذ منه، مثلما كان تأثير الأدب الرسمي واضحا في موضوعاته ومضامينه"² غير أنّه يوجد سبب واضح لظهور أثر الدين في الشعر الشعبي الجزائري لا يتعلّق باستيحاء الشعر الشعبي موضوعات الشعر الفصيح والتفاعل معه، وإنّما برؤية "الشاعر الشعبي المنطلقة من عقيدة دينية راسخة تتضح من خلال تأكيد الشاعر على

¹ المرجع نفسه، ص: 379.

• تطلق تسمية الشعر الملحون على الشعر الذي يلحن ويغنى أو على ما ينشد في الأسواق والبيئات الشعبية، عرف قائله أو لم يعرف، ولكنه بطول الزمن يفقد صفة الخصوصية ليتحول إلى شعر "جماهيري" مما ينشده المداخون أو الشعراء والجاللون يتكسبون به، أو يرددونه لسبب أو لآخر، قد يكون وطنيا أو أخلاقيا أو دينيا أو سياسيا فضّل ركيبي إطلاق تسمية الملحون على هذا الشعر حتى لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات. السمة الغالبة على هذا الشعر هي أن روحه ولغته عامية في معظمها ويرى من الصعب تحديد عصر معيّن لنشأة هذا الشعر في الجزائر أو في غيرها من البلدان العربية، فالبعض يرجع نشأة الشعر العامي إلى عصور موعلة في القدم، إلى تلك اللهجات العربية التي ربما ظهر بعضها في العصر الجاهلي مثل الأراجيز المنظومة بلهجات غير فصيحة في العصر الجاهلي"، وقد ارتضى ركيبي المفهوم الذي قدّمه محمد المرزوقي في كتابه: الأدب الشعبي. ط1. الدار التونسية للنشر، 1967. ص: 51 والذي يرى فيه أنّ "الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي، إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص، فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه، أي أنّه نطق بلغة عامية غير معربة، أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامية، فكان وصفه بالملحون مبعدا له من هذه الاحتمالات" وهذا الحكم على الشعر الملحون بأنّه أعم هو اجتهاد من الباحث ورأي خاص به، لأنّه قد يتعارض مع ما يوصف به الشعر الشعبي باعتباره فنا من فنون القول في التراث الشعبي، على أنّ تحديده للشعر الملحون والعامي يبدو أكثر دقة وأكثر تمييزا بين هذين النوعين من الشعر. وضّح ركيبي أنّ تسمية الشعر الملحون بالعامي قد توحي بأن قائله أمّي لا معرفة له باللغة قراءة أو كتابة، وقد توحي أيضا أن المتلقي له أمّي وبأن هذا الشعر لا صلة له بالفصحى من قريب أو بعيد، الواقع أنّ الحال مختلف، فالقائل قد يكون أميا وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي. أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 364-365-366-367.

² التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 62.

التواصل بين جهاد الصحابة وجهاد الجزائر من أجل الإسلام تعزيزاً لتلك الروح الإسلامية الأصيلة¹ إلا أن النقد وما وقف عليه ركيبي في النصوص النقدية يركز على إظهار الأثر العاطفي للدين على الشعب، الذي انعكس في الشعر الديني الملحن باعتباره خطاب جماهيري، فالشعر "الملحن كان يُشكّل التيار الغالب للشعر المغربي القديم"² خلافاً للشعر الفصيح الذي عدوه خطاب خاص بالنبذة مما أدى إلى غياب اهتمام الباحثين به وغياب محاولاتهم للوقوف على أثر الدين في هذا الشعر؛ فلم يول النقد الشعر الديني الجزائري الفصيح ما يستحق من جهد التحليل أو النقد والمقارنة، كل ما فطنوا إليه أثر الشعر الديني في نفوس الناس وتشبث الشعب الجزائري بالدين الإسلامي، لذلك اقتصرُوا في محاولاتهم النقدية على إظهار أثر الدين بوجه عام في تغذية العواطف ضد الاستعمار وخاصة ما اتصل منه بالروح الشعبية، الأمر الذي انعكس في الشعر الديني الملحن³ باعتباره خطاب شعري جماهيري تتجلى فعاليته في الأثر الذي يتركه لدى المتلقي وضروري أن يُساير ظروف الشعب وطموحاته، إذ "يُصوّر الشعر الملحن وجدان الشعب وأحاسيسه، ويعبر عن قضايا الوطنية والسياسية والاجتماعية ويرصد حياته اليومية المعيشة"⁴ وهذه الوظيفة ليست استثنائية أو طارئة في شعرنا تطبّتها ظروف الجزائر، بل وظيفة الشعر الشعبي المنوطة به؛ مما يعني أن "منطلقات الشعر الشعبي الجزائري منطلقات واقعية نابعة من آلام وجراح الشعب الجزائري"⁵ ويمكن اعتباره شعر التزامي لالتصاقه بالقضايا الوطنية والقومية⁶ ذلك أن الشعر الشعبي الجزائري شعر وطني قام بدور هام في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية⁷ وعلى اعتبار أن الشاعر الشعبي فرد من أفراد المجتمع الجزائري ومن الطبيعي أن يعيش قضايا وطنه

¹ أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 81.

² محمد بنيس. حادثة السؤال. ص: 70.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 6.

⁴ عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحن. ص: 146.

⁵ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 6.

⁶ أحمد يوسف. يتم النص والجينالوجية الضائعة - تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 27.

⁷ أنظر: التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 61.

ويتفاعل مع الأحداث التي تجري في بلاده¹ ويعبر شعره عن طموحات الجماعة التي ينتمي إليها، والمتمثلة في رغبة الحصول على الاستقلال والحرية؛ وقصائد الشعر الشعبي "تُجلى تركيبة وجدان الإنسان العادي وتعكس ضميره الفردي بما هو ضمير جماعي، وتنقل سيكولوجية الجماعة التي يتم تداولها فيها"² وطبيعي أن يُقدّم الشعر الشعبي الجزائري رؤية يتكشف معها الوعي الممكن للشعب الجزائري وتتولد معها "روحا جماعية نادرة، ورسخت في نفسه شعورا عميقا بالجماعة، ومن هنا ندرك سبب إكثار الشاعر من صيغ الجمع في شعره"³ مما يدل على أنّ عمله جماعي وليس فردي يتحدث عن قضية تهم الشعب بأكمله وليس قضية الشاعر الخاصة، في حين نفى بعض نقاد الشعر الشعبي الجزائري التصاقه بالقضايا القومية، لأنّ الشاعر "لم يستطع طرح القضية في إطار قومي تمثل الجزائر فيه جزءا من معركة النضال ضد الاستعمار والاستغلال"⁴ وإن كان الشعر الشعبي الديني "يتميز بنوع من الشمولية تتجاوز النظرة القومية"⁵ وقد اتضح للنقاد أنّ الشعر الملحن لعب دورا هاما في التعبير عن الروح الوطنية والدينية معا وسجل أحداثا وقضايا قومية وصوّر المأساة الجزائرية والأمجاد والمواقف البطولية، وبهذا يكون قد ساهم في المحافظة على الروح القومية، وسجل الظروف الاجتماعية التي سادت الجزائر في القرن العشرين⁶ فأهم قضية عالجها الشاعر الشعبي "هي البحث عن وحدة وطنية سليمة تجعل مصير الشعب الجزائري المقهور فوق كل الاعتبارات"⁷ مما يعني مشاركة الشعر الشعبي هموم الشعب الجزائري وكذا استيعابه للواقع ومتطلباته ومحاولة الاسهام في إيجاد الحلول لقضية الجزائر المصيرية، فالمتصفح للشعر الشعبي الجزائري يجده يُصوّر "ملاحم فترة الاحتلال الفرنسي بطريقة توضح جوانب الحياة

¹ المرجع نفسه، ص: 98.

² عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحن. ص: 147.

³ أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 51.

⁴ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 34.

⁵ المرجع نفسه، ص: 12.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 376.

⁷ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 34.

السياسية، والاقتصادية والاجتماعية¹ غير أنّ النقاد غاب عن ذهنهم معاينة المضمون للوقوف على مدى استيعاب الشعر الشعبي لقضايا الشعب الجزائري مما حال دون بلورة نظرية للشعر الشعبي الملتزم، كما غاب عنهم أنّ "كلا اللونين من الشعر الفصيح والعامي أبقى على الإشعاع الأدبي في الجزائر² لاتخاذهما الدين موضوعا، فمحافظة الشعر الشعبي الجزائري على الإشعاع سببه الدين الإسلامي الذي كان "رافدا من روافد الاثراء للأدب الشعبي ومنبعا من منابع الايحاء والتواجد، يستمد منه الأديب الشعبي ملامح الإبداع والامتناع"³ ويرى ركيبي⁴ أنّ كلا النوعين من الإبداع رغم اختلاف اللغة، أدى نفس الدور وحافظ على رونق الأدب الجزائري، ذلك أنّ العوامل التي ساعدت على انتشار الشعر الديني الفصيح المعرب هي نفس العوامل التي أسهمت في انتشار الشعر الديني الملحون، بحيث تجاوزا وسارا في خطين متوازيين والموضوعات التي عالجاها واحدة تقريبا، ونظرا لمعالجة الشعر الفصيح قضايا الشعب الجزائري يمكن القول أنّ "الشعر الشعبي لم يتخلف عن الركب ومواكبة التطور الاجتماعي والسياسي الذي عرفته المقاومة الجزائرية"⁵ وانعكس بصورة واضحة في الشعر الجزائري المكتوب باللغة الفصحى، وينفي خرفي أنّ تكون هذه المواكبة والتطور التي تسنت للشعر الشعبي سببها تشابه العوامل التي أثرت في الشعر الفصيح وانعكست على الشعر الشعبي نتيجة التجاور أو لاتخاذهما الدين موضوعا للشعر، وكأنّه يريد أن يقلب الإشكالية؛ الشعر الفصيح اغتنى

¹ التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 97.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 8.

³ التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 62.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 383.

• لقد ظهر شعراء متصوفة أنشدوا قصائد ملحونة وموشحات وأزجال في المديح النبوي وفي الاشادة بالدين، وهم في هذا يتابعون شعراء الفصحى، لأن الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي أثرت في الشعر الفصيح، هي نفسها التي ساهمت في اتجاه شعراء الملحون إلى الدين فأنشدوا أو أنشأوا فيه قصائدهم أو أزجالهم لينفوسوا عن حرمانهم في الحياة. أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 369.

⁵ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 55.

بمجاورته للشعر الشعبي بدليل أنه "وجد في القصيدة الشعبية من التصاعد بقدر ما وجد في الفصيحة من تدهور"¹ أي أنّ شعرنا الشعبي كان السباق في المحافظة على رونق الشعر الديني الجزائري، على الأقل "الجمود الشكلي والانحراف المضموني الذي مسّ الشعر الفصيح تُستثنى منه القصيدة الشعبية التي تستمد نزاقتها وبراعتها من نزاهة الجموع البريئة التي تتغنى بها"² غير أنّ ركيبي لاحظ أنّ الاختلاف بين الخطابين سببه اختلاف "مستويات المتلقي لكل من النوعين معاً"³ ولأنّ متلقي الشعر الملحون هو عامة الناس "اتسمت النظرة النقدية في دراسة الشعر الشعبي بالتوجّس والريبة، لأنّه يمثّل في تصوّر الكثيرين دعوة إلى إحياء اللهجات العامية ومنافستها للفصحى وتهديدا للغة القرآن الكريم وتنفيذا لأفكار المستشرقين وأعداء الأمة"⁴ غير أنّ خرفي يرى أنّ الشعر الشعبي ونسبته إلى الشعب بالذات تُبطل وتلغي هذه النظرة النقدية القاصرة وغير المؤسسة وتُغني شعرنا الشعبي عن كل تنويه بالبراءة وتلويح بالخلود؛ لأنّه النص الذي يستمد بقاءه من جموع تتوالد على مر الأيام، مترعرة في مهد البراءة الأصيلة، متمنّعة عن كل تزيف دخيل⁵ ولهذه الصفة التي يتمتع بها الشعر الشعبي لقي اهتمام المستشرقين الأجانب، حيث كان هدفهم من نقل بعض نماذج الشعر الديني الملحون التنديد بالعقيدة الدينية واعتبار الإسلام عائقا لغزوهم وعقبة تقف أمام مدنيّتهم الجديدة التي جاءوا بها إلى الجزائر⁶ "فلا غرابة أن يلقى حامل الكلمة الهادفة من المستعمر ضراوة لا ترحم"⁷ لأنّ الأجنبي يدرك أنّ العقيدة فُطر عليها الشعب ويستحيل تخليه وإنحرافه عنها، والذي تفضّن الشاعر الشعبي الجزائري له وأكدّ في شعره أنّ "الغزو الاستعماري غزوا للإسلام لا يختلف في أهدافه

¹ أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 104.

² أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 14-15.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 383.

⁴ أنظر: أحمد يوسف. يتم النص والجنين الوجبة الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 27.

⁵ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 21.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 6-7.

⁷ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 17.

عن الحروب الصليبية التي تعرض لها الإسلام¹ وحاول إيصالها، وقد وعى المستشرقون مقصدية الشعر الشعبي الديني وأهمّلوا حسب ركيبي الشعر الفصيح ولم يلتفتوا إليه عدا بعض الجزائريين الذين أشاروا إلى الشعر الديني ونظروا إلى الجانب السلبي منه أكثر من الإيجابي، ولم يشر الناقد إلى ممارساتهم إمّا لأنّها لا ترقى إلى مستوى الدراسة النقدية² أو ربما لأنّهم ركّزوا على الجانب السلبي، أهمّلهم لأنّه لم يجد مبرّرا لإهمالهم الشعر الديني الفصيح بالرغم من وجود الشاعر الرسمي الذي أنشئ القصيدة المعربة الفصيحة وعبر فيها عن نوازعه الروحية الخاصة أو أشاد فيها بالجماعة التي ينتمي إليها وبمواقفها واتجاهاتها، بل إنّ من النقاد من أهمل هذا اللون من الشعر الذي عبّر فيه أصحابه باللغة القومية وعُني بالذين كتبوا من الجزائريين باللغة الفرنسية ولم يعنو بالدين إطلاقا، ولقد اعتبر خرفي إهمال النقد للشعر الديني الفصيح نوع من التطرف في الانحراف، كان من المفروض أن يتخذة نقاد الشعر في الجزائر كأكبر مبرّر للتطرف والعنف في الهجوم عليه؛ فالمتّمعن للتجربة الشعرية في الجزائر حسب الناقد يجد شعرا ينتفض حقا على التلاعب بالدين ويشمئز من أدعيائه، بل وجد ناقدنا شعراء يتفرغون لهذه الواجهة الصارخة يكرسون لها شعرهم، ويقصرون عليها مواقفهم³ وقد علّل ركيبي موقف الشعراء في الجزائر وقصرهم التجارب الشعرية على الموضوع الديني بالحالة النفسية للشاعر ولأتمته على السواء، فالشاعر حين أحسّ بالضيق على حريته وحرية شعبه انكفأ على نفسه يجتر أحزانه ويصوغها في قصائد دينية يرثي بها واقعه أو عصره أو أنّه من خلال الدين كان يحثّ الشعب على المقاومة والنهوض، وقد انعكس هذا كلّ في قصائد الشعراء شكلا ومضمونا⁴ وبالفعل لقد هدف الشعر الشعبي الجزائري إلى "بعث اليقظة وإيقاظ الحس الوطني لكي تعي الجماهير واقعها وتترك آلامها، وجعلها

¹أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 6.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. صص: 6-7.

³أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 36.

⁴عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 7.

بما يحيط بها"¹ فعلى مستوى المضمون كان الشعر الشعبي "داخل المشهد الشعري الجزائري العام سباقا في انصهاره مع الواقع وتسجيله لأحداث تاريخية لا نلفي لها إشارات واضحة في الشعر المكتوب بالعربية الفصحى، فكان أكثر التصاقا بالمقاومة وأغزر إنتاجا"² مما يؤكد وعي شاعر الملحون الجزائري بالتاريخ³ وعيا انعكس في قصيدة الملحون قبل القصيدة الفصيحة؛ إذ استطاع الشاعر الشعبي أن "يُخلد تاريخ الثورات الجزائرية المتكررة بطريقة أوضح منها من طريقة الاعتماد على الوثائق الرسمية الفرنسية التي كتبها الفرنسيون خاصة والغربيون عامة، عن الثورة الجزائرية"⁴ والصاق صفة التأريخ بالشعر الشعبي الجزائري الحديث لا يعني أنه وثيقة تاريخية وخال من الفنية والجمالية، ولأنّ المقاومة ومن بعدها الثورة تولاهما الشعب تأتي للشعر الديني الجزائري الملحون أن يُعبّر عن طموحات الشعب الجزائري وعن مشاعر الجماهير وتطلّعاتها، وبالتالي عن المزاج الشعبي القومي⁵ وبلغته القومية العامية؛ "فالشعراء هم مقياس الإحساس القومي"⁶ هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن "جملة المواد البكر التي تعطينا كثيرا من الحقائق، أدب الشعب الذي اهتم بكل ما يتعلّق بالثورة"⁷ فقد "كانت القصيدة الشعبية المعبّر الأمين عن أبعاد هذه المأساة"¹

¹ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 43.

² أحمد يوسف. يتم النص والجينولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 31.

• صوّر الشعر الشعبي الحياة الجزائرية في عهد الأتراك وكي على سقوط الجزائر في قبضة الاحتلال؛ فأول قصيدة شعبية بكت سقوط الجزائر العاصمة في يد الاستعمار الفرنسي كانت من الشعر الشعبي لعبد القادر الوهراني عنوانها **الفرانصيص** يصف فيها حال الجزائر لحظة الاحتلال الفرنسي لها واستباحته لحرمة مزغنة وفرح اليهود ونسائهم بهذا الاحتلال وتقاوس الأتراك في رد هذا العدوان على الجزائر. القصيدة آية من آيات الشعر الشعبي التي تتوافر على لغة رقيقة وصدق فني عال وتشبه إلى حد ما عرف في الأدب العربي برثاء المدن في الأدب الأندلسي. أنظر: أحمد يوسف. يتم النص والجينولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 31.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 413.

⁴ أنظر: التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 243.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 379.

⁶ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 17.

⁷ العربي دحو. العناصر والمجموعات الوطنية في النص الشعري الشعبي بمنطقة الأوراس أيام الثورة التحريرية.

مجلة الثقافة. السنة الرابعة عشرة، العدد 83. تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر. 1984. ص: 375.

التي عاشتها الجزائر بغض النظر عن اختلاف التعبير بين فصيح وعامي، فاللغة العامية التي كُتِبَ بها الشعر الشعبي الجزائري لم تتل من قيمته كنص، مادامت الدراسة منصبة على المضمون أولاً وبالذات، ولو تفرّد المضمون وحده بالدراسة لوجدناه أُلصق بالأدب الشعبي منه بالأدب الفصيح² إذ يوجد فيه من "الأصالة والعمق والصدق موضوعاً ومن الشفافية والتماسك والرونق أسلوباً، ما لا نجده في الشعر بلغته الفصحى"³ فميزة الشعر الشعبي تكمن في قدرته على استيعاب موضوعات دقيقة وعميقة "عن طريق لغة مشحونة بالإيحاء تحمل هواجس الذات الناطقة بألفاظ تتضمن المعاني الخفية العميقة"⁴ مما يعني أنّ الشاعر الشعبي وبالرغم من محدودية تصوّره "استطاع أن ينوّع في موضوعاته ومضامينه ويخضع تصوّره ورؤيته إلى واقع الشعب المحروم"⁵ الذي يطمح إلى فكّ القيود للتحرر، فطموحات الشعب الجزائري وأهدافه التي سطرها الثورة الجزائرية كانت هي "المحاور التي بدأ بها النص الشعري الشعبي رحلته"⁶ وهو بهذا قد ساير أحداث شعبه؛ إذ نجد "جوانب من مأساة الاحتلال تُطالعنا بوجه سافر في الشعر الملحون"⁷ لا يبذل القارئ جهداً للوقوف عليها، لأنّ الشاعر الشعبي لم يعمد فيها للإيحاء والرمز وتناولها بأسلوب سهل بسيط حتى تفهمه العامة.

انتبه خرفي إلى أنّ ضيق المناسبة التي قد تسم منطلقات الشعر الجزائري الحديث وتكسبه صبغة خاصة تُغيّب الدلالة الوطنية وتُظهر الشعر بعيداً عن مجال النضال السياسي⁸ أما على مستوى الشكل فقد تنوّعت أساليب التعبير في الشعر الديني الشعبي، حيث شكّل شاعر الملحون في الجزائر شعره اعتماداً على بنية

¹ صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 104.

² أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 22.

³ أنظر: صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. ص: 104.

⁴ عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. ص: 143.

⁵ التلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 432.

⁶ أنظر: العربي دحو. العناصر والمجموعات الوطنية في النص الشعري الشعبي. ص: 376.

⁷ أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 21.

⁸ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 95.

القصيدة أو القصة البطولية أو الحكاية الخرافية أو السيرة الشعبية، أي أنّ "شكل الشعر الشعبي قد ظلّ كما هو ولم يعرف تغييراً يذكر سواء في ألفاظه أو أساليبه"¹ لذلك لم ينصب اهتمام ركيبي على فنيات الشعر الشعبي الديني بقدر اهتمامه بالمضمون الديني الإصلاحى والسياسى الوطنى الذى ينوع فيه صاحبه خطابه الشعري من أجل استثارة همم الناس وتذكيرهم بأسلافهم وماضيهم المجيد أو الوعظ بالدين والأخلاق² فما يهدف إليه ناقدنا هو الكشف عن فاعلية الشعر الشعبي الديني الجزائري؛ ذلك أنّ "تطور الشعر الشعبي ومواكبته للأحداث تقتصر على موضوعاته وأغراضه"³ التي يتجلى معها المضمون الديني الهادف للإصلاح دون أن يهتم بالجانب الفني لشعره، وكأنّه يعي أنّ "النص الشعري الشعبي كان يتطور مع تطور الثورة، إذ بدأ مع بدئها وبأسلوبها وطريققتها، ثم تفجّر مع تفجرها واتسع باتساعها"⁴ ولم يبذل جهداً في محاولة إيجاد فنيات تتماشى مع مضمونه، كل ما فعله أنّه كيف مبنى شعره مع ايدىولوجيا الثورة؛ الأمر الذى يكشف أنّ الشاعر الشعبي يتمتع بـ"درجة مقبولة من الثقافة الأدبية"⁵ لتفطنه لوظيفة الشعر التي يحملها المضمون، ولقد أشار ركيبي إلى قضية ثقافة شاعر الملحون الديني ولا يراه يتمتع بثقافة تؤهله لفهم الدين فهما سليماً والوقوف على أهداف الرسالة المحمدية الإنسانية، كما أنّها لا تساعده على أن يتعمق في جوهر الدين⁶ للإحاطة به كقضية تتطلب لجوء المتلقي إلى التأويل والبحث في ما وراء اللغة، فاستيعاب شاعر الملحون الجزائري للدين الإسلامي "بسيط ينصب على فكرة الجهاد والتضحية، لا على ما فيه من تشريعات ومبادئ"⁷ لأنّ الشاعر الشعبي الجزائري كان يهتم "متابعة ما يجري في الحياة من أحداث اجتماعية وسياسية في عهد الاحتلال ليتفاعل معها ويتعاطف

¹ النّلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 430.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 8.

³ النّلي بن الشيخ. دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة. ص: 430.

⁴ العربي دحو. العناصر والمجموعات الوطنية في النص الشعري الشعبي. ص: 376.

⁵ أحمد يوسف. يتم النص والجينالوجية الضائعة - تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 30.

⁶ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 384.

⁷ المرجع نفسه، ص: 205.

مع آلام الشعب وجراحه، حتى يتسنى له اتخاذ موقف وطني صريح¹ يُوقع إبداعه ضمن الأدب الملتزم والمسؤول. ربما ما غيّب الشعر الشعبي عن الدراسات النقدية هو لغته العامية، لكن ركيبي يرى أنّ هذا الخطاب الشعري قد "حافظ على اللغة العربية رغم الظروف الصعبة التي تعرضت لها هذه اللغة والثقافة القومية بوجه عام"² فبإمكان الشعر الشعبي أن "يمدّ اللغة بما فات تسجيله على الرواة"³ ويُسهم في تطويرها رغم أنّه كُتب بلغة محلية مختلفة عن اللغة العربية، والسبب راجع إلى أنّ الشاعر الشعبي قد احتك بلغة القرآن الكريم خاصة في المديح الديني فاغتنت لغته الشعبية المحلية؛ إذ "تطورت لغتنا العامية عن الفصحى"⁴ وسيلمس المطلع للنصوص الشعبية "مدى عراقتها في اللغة الأم، فلعلّها أقرب لسان شعبي إلى اللغة العربية، لا يفرّقها عنها إلا تحرّر في الإعراب وتساؤل في بنية الكلمة وعفوية في النطق بحروفها"⁵ مما يعني أنّ قصائد الشعر الشعبي قد "حافظت على القيم الجمالية وطوّرت اللغة"⁶ رغم تحررها من ضوابطها وقوانينها، وبرّر خرفي التزام الشاعر الشعبي الجزائري بقضايا شعبه الذي انعكس في شعره على المستويين الشكلي والمضموني بمحاولة الشاعر الجزائري ربط أحداثه ومعاصره بتراثه؛ فالشعر كان "يهمه أن يلتقي بأية صورة مشرفة من صور الماضي، فالفكرة هي اثبات عراقة هذا الوطن في التاريخ بمختلف أطواره وتعدد وجوهه وتأكيد أصالته في الاستقلال والحرية"⁷ التي أصبحت بمثابة الكلمة المفتاح في الشعر الشعبي الجزائري و"هدفا من أهداف الشعر الشعبي، فقد تخطى الشاعر عن التعبير بالشكوى والمطالبة وتصوير الظلم والاضطهاد، ودعى إلى حمل السلاح واستعمال العنف ومواجهة

¹ أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 52.

² عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 8.

³ عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. ص: 146.

⁴ محمد مندور. في الميزان الجديد. ص: 255.

⁵ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 22.

⁶ أنظر: عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. ص: 147.

⁷ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 102.

الاستعمار بالقوة"¹ إذ ترتبط الحرية بالثورة و"يقف الشعر منها موقفه من إشراقة الثورة، فيه الصمت والرهبة والخشوع"² ويجد المتصفح لمعجم الشعر الشعبي سيطرة الحقل الدلالي الثوري المقاوم المتعطش للحرية والاستقلال.

وقف ركيبي في الشعر الشعبي الجزائري على إسراف الشاعر في الحديث عن الأمجاد، مسايرة للواقع الذي يعيشه وإحاحا لاستنهاض الهمم من خلال التذكير بالتاريخ الحافل بالأمجاد، والذي لم يبق منه سوى ذكريات يعيش عليها الفرد والشعب معا³ فناقدا يعي أنّ الشعر الملحن "معين خصب يرفد التاريخ بالحلقات المفقودة"⁴ ولا يمكن اعتبار عودة الشاعر الشعبي الجزائري إلى التاريخ وأمجاده اعتباطا أو من باب الصدفة؛ فتركيزه على قضايا وطنية أو أحداث تاريخية وكذلك على شخصيات عربية إسلامية من أجل غاية وطنية نبيلة⁵ وهذا يدخل ضمن عمليات استلهاص المعطيات التراثية التي "تكتسب نوعا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في نفوس الأمة"⁶ ويتولى خطاب الشعر الملحن مهمة "تصوير وجدان الشعب وخبراته"⁷ حيث يتخذ الشاعر كخبرة لحاضره "معتمدا على الثقافة التراثية المتمكنة في نفوس الناس، وما في الشعر القديم من صور البطولة، وأدب الحماسة"⁸ وقد قسم خرفي الشعر الجزائري الحديث الذي عاد إلى الماضي وذكر بالأمجاد والبطولات إلى قسمين مستندا في ذلك على الرؤية الموضوعية، فوجد اتجاه يحمل رؤية عامة تمجد التاريخ والحضارة والتراث وتعلي من شأن الشخصية الوطنية في تعابير عامة تحتكم

¹ أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 80.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 29.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 126.

⁴ عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحن. ص: 146.

⁵ أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 44.

⁶ أنظر: علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 16.

⁷ عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحن. ص: 146.

⁸ سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال. ص: 31.

إلى الفكرة الكلية، دون أن تلتجئ إلى الجزئيات¹ وهذا الاتجاه نحاه الشاعر الشعبي الذي كان يأخذ "بأسباب الموروث الثقافي ليبقي وسائل التواصل حاضرة دائما حتى لا ينفصل يومه عن أمس، ولا ينقطع يومه عن غده"² دون أن يهتم بالجانب الفني أو يكون مالكا لرؤية دقيقة وواضحة للقضية التي يعالجها، واتجاه شعري ثان يحمل رؤية خاصة تُسلط الأضواء على شخصيات بذاتها ومواقف بعينها وتُفضل التعداد والاستقراء، فكأنها ترمي إلى الاقناع أو بعث الاعتزاز بأسماء لها صدى في التاريخ البطولي للوطن³ ومن يبعث الأمل والتفاؤل في نفوس الجماهير المضطهدة؛ أي أنّ شعراء الجزائر قد "وجدوا ضالتهم بشكل خاص في تلك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه طغيان السلطة في عصرها"⁴ فالاستدعاء يكون عن وعي وإدراك حيث يُتوقع أن تنهض شخصية من شخصيات الواقع وتعيد التاريخ نفسه وترفع صوتها في وجع الاستعمار الفرنسي، ويتمّ لوجود التماثل والمثابرة بين الصوتين ثم يختار الشاعر الغرض الشعري الذي يُساعده على تحقيق هدفه، وبالتالي فالعودة نابعة من إحساس "الشاعر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها"⁵ فاختار الشاعر الجزائري التراث وحاول استثمار إمكاناته الفنية ليُعبر من خلالها عن وضعه الحالي، وهو بهذا قد منح الشعر الحديث طاقات قديمة سبق لها وأن تولت مهمة التعبير عن الواقع، واعتبر الشاعر الجزائري الحديث الماضي ملاذا يلوذ به من المعاناة التي نتجت جرّاء الضغط والإرهاب الأجنبي، والشاعر الشعبي مثله وجد في "بعث الماضي وتأبينه بعض الراحة النفسية في حاضر لا يزرع في النفس إلاّ القلق والبلبله"⁶ ويؤكد خرفي أنّ دافع العودة إلى

¹أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 102.

² العربي دحو. العناصر والمجموعات الوطنية في النص الشعري الشعبي. ص: 378.

³أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 102.

⁴علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 33.

⁵علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية. ص: 16.

⁶صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 93.

الماضي ينشد الشاعر من خلاله الراحة النفسية؛ فلما كانت "المأساة تفتتتا للمقومات الذاتية، فالتقافة العربية تجمع لها من جديد"¹ وعودة الشاعر الشعبي إلى التراث دليل على وعيه بأهميته في لَمَ شتات الأمة وربط حاضرها بماضيها بغية التعويض، ويكاد يتفق الدارسين على أنّ الشاعر الشعبي يأخذ "بأسباب الموروث الثقافي لِيُبقى وسائل التواصل حاضرة دائما، حتى لا ينفصل يومه عن أمسه، ولا ينقطع يومه عن غده"² ويرى خرفي أنّ الشعر الجزائري الحديث "رسول ماض إلى حاضر"³ نتيجة حرصه على هذا التواصل بين الحاضر والماضي ولتقطّنه لسياسة الاستعمار الفرنسي التي استهدفت الهوية والكيان الجزائري وكل ما هو أصيل وعريق، ومن الدارسين من يرى أنّ الشاعر الجزائري قد عاد إلى الماضي والتراث لأنّه وجد فيه الدين والبطولة ليدافع به عن المستضعفين وليُشبع به ظمأ الجمهور المتلقي الذي كان يتفاعل مع النصوص التي يرويها الشاعر الشعبي، لأنّها توضّح له أهداف الرسالة التي يرمي الشاعر الشعبي إلى تبليغها"⁴ مع أنّ الشعب الجزائري "لا يعرف القراءة والكتابة"⁵ ويتلقى الشعر لأنّه يُحسن الإستماع، إذ يُعتبر "السمع وسيلة من أهم وسائل التنقيف الشعبي"⁶ يعتمد عليها المتلقي الشعبي ويعي ويتذوق الشعر ويتجاوب مع القصيدة الشعبية إلى أبعد الحدود، إذ "لم يجد الشعب متنفسا لمكنوناته إلّا في القصيدة الشعبية"⁷ لاتساع متلقيها، حيث تصل إلى الفئات الشعبية المختلفة وتؤدي رسالتها لأنّ "القضايا الوطنية كانت أبرز اهتمامات الشعر الشعبي الجزائري"⁸ فكان خطاب إبداعه معدّ من أجل الشعب يستهدف إثارته وتثويره وتحريضه لإصلاح حاله وحال مجتمعه، ويرى ركيبي أنّ شاعر الملحون لما كان الرسول(ص) ورسالته محور شعره

¹ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 17.

² العربي دحو. العناصر والمجموعات الوطنية في النص الشعري الشعبي. ص: 378.

³ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 26.

⁴ أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 43-44.

⁵ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 420.

⁶ إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ص: 15.

⁷ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 21.

⁸ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 6.

الديني، قد وُفق في تجربته الشعرية وعلى مستويي الإبداع الشكل والمضمون؛ حيث قدّم نموذجاً جيّداً للشعر الديني الوطني وللقصيدة الفنية ونجح في الربط بين تجربته الخاصة والتجربة العامة للشعب من خلال مزجه للتجربتين في تيار واحد¹ ونجح في تكييف شعره الديني مع القضايا الوطنية والمصيرية للشعب الجزائري و"تتبع الثورات الجزائرية، وكان مدفوعاً في هذا الحماس الفياض بروح دينية إسلامية² اصطبغ بها الشعر الثوري الشعبي؛ لأنّ شاعره "معتز بإسلامه وعرويته وبحضارته الإسلامية، فالرباط تام ومتين بين هذه المقومات الثابتة والثورة التحريرية"³ وتتفق رؤية ناقدينا مع رؤى نقاد الشعر الشعبي في الجزائر الذين اعتبروا السمة الثابتة في الشعر الشعبي الجزائري، التصاقه "بالروح الوطنية والدفاع عن الحرية والكرامة، فقد تابع الثورات الجزائرية المتعاقبة وسجّل انتصاراتها في حماس كبير، كما سجّل هزائمها في حسرة وحزن وحارب الظلم والطغيان في كل أشكاله وصوره"⁴ وقد شبّه خرفي النص الشعبي وهو يتلمس الجراح هنا وهناك ويتفقد الصرعى في ميدان المعركة، بأمر تكلي تتوسم ملامح وحيدها في زحمة القتلى⁵ لشدة ارتباط الشعر الشعبي الجزائري بقضايا مجتمعه وحرصه الشديد على مسايرتها وإلحاحه في ذلك، حيث وجد ركيبي الشعر الديني الملحون يربط بين الدين والمجتمع وذات الشاعر⁶ إذ قصر الشاعر الشعبي اهتمامه بالقضايا "ذات الارتباط الوثيق بهوم المجتمع وآلامه وجراحه، كما تعبّر نصوص الشعر عن الحياة التي يريدها الشاعر"⁷ ووضّح ركيبي كيف يتم الترابط؛ حيث يمزج شاعر الملحون الجزائري بين قضيته ووطنه محتلاً مستعمراً بالأجنبي وبين الدين والوطنية والتوسل عن طريق الرسول(ص) وصحابته، وبذلك تبرز شخصية الشاعر بصورة ملفتة للنظر ولا يصبح التوسل أو الدعاء ترديدا لتعابير

¹ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 449.

² أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 6.

³ أنظر: العربي دحو. العناصر والمجموعات الوطنية في النص الشعري الشعبي. ص: 378.

⁴ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 6.

⁵ صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 21.

⁶ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 453.

⁷ أنظر: التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 11.

جاهزة أو مجرد تقرب لله، بل تعبيراً عن قضية عامة وعن فكرة جماعية، وهو ما يحققه هذا الشعر في بعض صورته ومضمونه¹ وارتباط ذات الشاعر بشعره له ما يبرره؛ فالشاعر الجزائري باعتباره ذاتاً "فقد نفسه في التيار العام الذي طغى على الحياة الجزائرية واستعاض ملامحه الخاصة بملامح القضية العامة، فأصبحنا نتعرف عليه من خلال هذه القضية أكثر من تعرفنا عليه من خلال ذاته، وهذا الموقف لا ينفي الذاتية في الشعر الجزائري نفياً مطلقاً² والتعرف على ذات الشاعر معناها التعرف على الشعب الجزائري كله؛ ففي الشعر الشعبي ترتبط صفة الشعبية بالتعبير عن الوجدان الجماعي³ ونزوع معظم قصائد الشعر الديني الملحون نزعة وطنية واصطبغها بصبغة دينية مما يجعلها مزيج من الدين والسياسة والروح الوطنية"⁴ لا تنطمس معه شخصية الشاعر التي هي شخصية شعبه والجماعة التي ينتمي إليها، ومهما "طغت القضية الوطنية فإنّ للأحاسيس والمشاعر الفردية طغيانها"⁵ حتى في الشعر الشعبي الذي يدعو "إلى الوحدة الوطنية"⁶ والتي تُمثّلها في ذهن الشاعر العربية والإسلام والوطن. فناقداً على وعي بأنّ الشعر الشعبي يحوي "الشعر الوطني الذي ينشد الاستقلال، ويحرّض على مقاومة الاحتلال"⁷ ففي النص الشعبي "نلمس المضمون المقاوم من أول بيت في القصيدة، ولا يفارقنا حتى آخر بيت فيها مهما طال نفسها؛ إذ لا نجد لمقاومة الشعب الجزائري وكفاحه تسجيلاً أميناً إلاّ في هذا اللون من الأدب"⁸ ومع هذا حالت ثقافة الشاعر الجزائري الشعبي البسيطة دون استيعابه التام لإيديولوجية الثورة، لأنّ "رؤية الشاعر الشعبي للثورات الجزائرية المتتالية لم تأخذ بعداً اجتماعياً موحداً يعطي هذه الثورات أصالة ووحدة وطنية

¹ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 427.

² أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 7.

³ أنظر: أحمد يوسف. يتم النص والجينالوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 27.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 373.

⁵ أنظر: صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 7.

⁶ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 45.

⁷ أحمد يوسف. يتم النص والجينالوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 34.

⁸ أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. صص: 21-22.

متكاملة¹ مما صعب عليه بلورة رؤية متكاملة للقضية الجزائرية تُسهم في إيجاد الحلول، لكن قصر الرؤية عند الشاعر الشعبي الجزائري لم تستطع أن تكون حائلا يمنعه من تأدية مهمته واستطاع أن يساير الأوضاع ويُكيّفها مع الثورة و"يتخذ موقفا صريحا للتمرد على الواقع، ويدع إلى تحقيق وضع جديد يستهدف مصلحة المجتمع وسعادة الطبقات الشعبية"² فقد التزم حسب ركيبي بمثل الشعب وتطلّعاته وملاً الفراغ الأدبي والروحي الذي أحس به³ وعبر عن مشاكله "في حدود تصوّره وإدراكه لأسباب القضايا التي يطرحها"⁴ إذ استطاعت القصيدة الشعبية "إزاحة الستار عن الجانب القاتم للمأساة الجزائرية وعرضته في إحساس مرهف، وتعبير صادق"⁵ اعتمد فيه الشاعر الشعبي على ما زودته به ثقافته وما أمده به "واقع حياة المجتمع وما يعانيه من ظلم وارهاق، وما يكابده من فقر وجهل وحرمان"⁶ ولهذا يعتبره الكثير من الباحثين خطاب إبداعي "مكمل للتراث الثقافي الوطني والقومي، وله جمالياته الخاصة"⁷ التي تأت من التحام الشكل بالمضمون المقاوم للاستعمار، فقد أقرّ ركيبي بوجود أرضية يتلقى فيها الشاعران الرسمي والشعبي والمتلقي⁸ أطلق عليها الإطار الحضاري الواحد الذي يضم هؤلاء جميعا بحيث يتقاربون في النظرة وفي الإحساس والتفكير وفي التدنوق معا، إذ يعي ناقدنا أنّ استراتيجية قراءة النص الشعري تخضع لزمن الكتابة والتلقي وتستوجب مراعاة الشروط التاريخية.

4- نقد مضمون الشعر الديني الصوفي:

ارتكز ركيبي لتوضيح الشعر الصوفي على المستوى المضموني واعتبره من القصائد التي اتجه فيها أصحابها إلى الحديث عن القضايا والأفكار الفلسفية التي

¹ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 6.

² أنظر: المرجع نفسه، ص: 11.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 7.

⁴ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 11.

⁵ أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 79.

⁶ التلي بن الشيخ. منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري. ص: 11.

⁷ أحمد يوسف. يتم النص والجينولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ص: 27.

⁸ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 493.

عُرفت في الفكر الصوفي نتيجة دخول تيارات فكرية على الدين الإسلامي، التي انتقلت إلى الأدب والشعر بوجه خاص¹ فموضوع التصوف هو فكرة دينية تتولى اللغة ايضاحها، والشعر الصوفي الجزائري متعلق بالتصوف الإسلامي كفكرة "يثور فيه الشاعر على المفاهيم الدنيوية المادية السائدة، ويحن إلى نموذج إسلامي عادل"² وهي ميزة الشعر الذي يتخذ من الدين ايديولوجيا يرتكز عليها؛ لأنّ "ارتباط الخطاب الشعري بالرؤية الدينية جعله ذا صلة وثيقة بالموروث الثقافي الإسلامي الذي يعني اتخاذ الشعر وسيلة للتواصل بين الشاعر والمتلقي، كي يُسخر فيه موضوعا ذا أهمية قصوى بأداة لغوية تجمع بين سطوة المرجعية الدينية وجمال اللغة الشعرية قصد ترسيخ النزعة الدينية واستئصال داء الفساد"³ فهو خطاب يتوخى من موضوعه أن يُحرّك متلقيه كي يكون نموذجا إسلامي، فالشاعر الصوفي الجزائري "لا علاقة له بصوفية تداخلت في تراثه مع ثقافات الأمم الأخرى"⁴ وإنما انبنى على خلفية الدين الإسلامي، ولما كان قوام الشعر الصوفي على إيديولوجيا تُجسّد طموحات الجماعة التي يُعبّر عنها الشاعر يُتوقع منه أن يكون قد ساهم في تحرير الجزائر من الإستعمار والتزم بأكبر قضايا المجتمع على اعتبار أنّ "شعرا يحمل

¹أنظر: المرجع نفسه، ص: 235.

• التجربة الشعرية الصوفية في عرف التراث العربي الإسلامي هي مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين، وفي إثر ذلك تتداخل العناصر الآتية: الحب الإلهي، التغني بالذات الإلهية والفناء فيها، رؤية الجمال المطلق وتجليه في مظاهر الطبيعة والكون. أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 97. ظهرت فرقة الصوفية في البلاد الإسلامية حوالي القرن الثاني للهجرة في عهد العباسيين، وعرفت الجزائر التصوف زمن الشيعة العبيديين، لكن العلماء أنكروا عليهم تعاليمهم وكفروهم، وحرّم الصنهاجيون مذهبهم. وبقي شأن التصوف ضعيفا إلى أن جاءت الدولة الموحدية ونشرت المعارف ونصرت الفلسفة. أنظر: محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 143 - 144 - 145.

²عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 99.

³أنظر: عز الدين معتصم. موضوعات التصوف في الشعر الملحن. ص: 144.

⁴أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 103.

فكراً، يرقى بالمجتمع¹ كما تدلّ ثورة الشاعر الجزائري في شعره الصوفي على بعض المفاهيم والسلوكات التي لا تمت بصلة إلى الدين الإسلامي وتتدخل ضمن سياسة الإستعمار الفرنسي الذي حاول طمس معالم الشخصية الإسلامية، على إلزامية شعره بقضايا الشعب الجزائري والتمرد على سياسة الإستعمار الفرنسي، فالصوفية في الشعر الجزائري ليست بالصوفية المعهودة التي هي وسيلة للمعرفة لبلوغ المقامات العلوية، وإنما هي صوفية تحمل حلماً أرضياً يطمح لإسعاد البشرية² إذ وجد الشاعر الجزائري في التصوف حسب ركيبي راحته مع الظلم الذي عمّ البلاد³ وبعبء خرفي أنّ النزعة الصوفية أو العاطفة الدينية لا تضيفان على الواقع مسحة من المبالغة أو التهويل، وإنما تعمقان الشعور به والتألم له، لأنّ الشاعر الجزائري لا يقف هذا الموقف نزوعاً إلى فكرة صوفية مجردة وإنما معاناة لمأساة إنسانية جاثمة على صدر شعبه⁴ ليتأكد مع خرفي أنّ الشاعر الجزائري الحديث حاول الاستعانة بالخطاب الشعري الصوفي للتعبير عن إلزامه بقضايا الشعب الجزائري، فمختلف التنظيرات النقدية تطالب الشاعر الصوفي بأن يكون "أوسع معرفة وأعمق إدراكاً بالواقع وتغييراته وكآباته وشروخاته"⁵ وهذا مبرّر يكشف عودة الشعر الجزائري الحديث إلى التصوف الذي ظهر "أثره قويا في الأدب الجزائري"⁶ بالرغم من ظهوره بالصورة التقليدية، كون الشاعر الجزائري الحديث استوحى نماذجاً من تراث السابقين عليه، فهو تقليد لهم واحتذاء لأساليبهم وموضوعاتهم وأفكارهم⁷ استحياء دون محاولة للتجديد لأنّه أُستحدث لمسايرة ظروف الشعب الجزائري؛ فالمتصفح لمختلف التجارب الشعرية الجزائرية يجدها غارقة في الصوفية بصورتها التقليدية، لأنّها تتم في "إطار رحلات

¹ العربي دحو. الأدب العربي في المغرب العربي. ص: 100.

² عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 186.

³ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 32.

⁴ صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. ص: 149.

⁵ عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ص: 101.

⁶ محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. ص: 147.

⁷ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 241.

روحية تمتد عبر تاريخ الأمة الإسلامية الزاخر بأسباب الحياة¹ في الرحلة الصوفية يصف المتصوف حالته وانجذابه ومشاهدته ونشوته التي يحصل عليها عن طريق حب الله تعالى، ويعتبر مدح الله هو عين التصوف² كما أن النبي هو عين المديح، غير أن اعتناء الشاعر الجزائري بالموضوعات التي لها صلة بالتصوف سطحي دون إيغال في مجاهل التصوف ودروبه الكثيرة المتشعبة³ مما يعني أن الشعر الصوفي في الجزائر لا علاقة له بالدلالة الصوفية التي تخضع لفلسفات شتى⁴ وفقدانه للدلالة الخاضعة لفلسفة ما ميزة يشترك فيها مع نظيره المغربي، حيث الشعر الصوفي ناجم عن قرائح صافية وقلوب واعية وإشراقات إلهية ميّزته عن سائر المدارس الأدبية، وذلك لعنايته الفائقة بالرموز والإيحاءات⁵ المستندة إلى المرجعية الدينية، ويجد المتأمل للشعر الصوفي الجزائري أنه "لم يستطع أن يرق إلى مستوى التجارب الشعرية الصوفية التي تحتاج إلى نوع من الثقافة الخاصة التي توفر الصراع المادي والروحي"⁶ لكنّها وفّرت صراع بين الأنا والآخر حيث انحصرت الرؤية الصوفية عند الشاعر الصوفي الجزائري للواقع والشعب والجماعة ولم تكن حائلا بينه وبين تجربته؛ لأنّ الشعر الصوفي "وسيلة في التعبير عن الخلجات النفسية لها مكونات وعناصر شديدة التداخل والكثافة الدلالية المتجذرة في التاريخ والواقع، الشيء الذي جعل هذا الشعر صدى عذبا لأرواح الشعراء ومرآة صافية لأحوالهم وسلوكهم"⁷ تتحكم فيهم الثقافة الإسلامية التي دفعتهم للتخلي عن التيارات الفلسفية المختلفة، وقد ارتكز الشاعر الصوفي الجزائري على الدين الإسلامي "وتكاد تنحصر ثقافته في الثقافة الدينية الصوفية"⁸ ونظرا لظروفه وانحصار ثقافته يكاد

¹ عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 99.

² أنظر: زكي مبارك. المدائح النبوية. ص: 55.

³ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 243.

⁴ عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 99.

⁵ عز الدين معتمد. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. ص: 143.

⁶ عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 99.

⁷ عز الدين معتمد. موضوعات التصوف في الشعر الملحون. ص: 143.

⁸ أنظر: عمر بوقرورة. الشعر وسياق المتغير الحضاري. ص: 99.

الشاعر الجزائري يفتقد الثقافة الدينية التي اتخذها كمرجعية، الأمر الذي انعكس سلباً على شعره الديني حيث أدى ضعف الثقافة الصوفية لدى الشاعر المتصوف إلى تولّد قصائد لا تعبّر عن إحساس الشاعر وعواطفه، ولا تعكس رؤيته الفنية أو تجربته الروحية أو تبيّن تفردّه وشخصه¹ وأفقدته الاسعداد الروحي الذي يؤهله للممارسة الصوفية، وقد نفى ركيبي أن يكون سبب ضعف الثقافة الصوفية للشاعر الجزائري هو تقليده للأسلوب والصياغة والموضوع الديني القديم، فالتقليد ضرورة للشاعر ويصعب عليه أن يصرّح بأفكاره ويدعو لها إلا على سبيل التأثر والتقليد ومجارة الأقدمين، وأرجع سبب عدم استيعاب الشاعر الجزائري للتجربة الصوفية إلى ترديده للأفكار دون وعي بها، مما نجم عنه سوء الفهم² فكانت تجربته الشعرية في التصوف سطحية أدت إلى تغافل النقاد عنها وإهمالها، وبالتالي إخراج الشعر الصوفي الجزائري من دائرة الالتزام ومجارة الواقع المأساوي للشعب الجزائري، وفوتوا عليهم فرصة بلورة نظرية نقدية للشعر الصوفي الجزائري تكشف عن مدى مساندته لقضية الشعب، ظنا منهم أنّه شعر يحمل نزعة هاربة من الواقع دون الرجوع إليه، وانعكس هذا سلباً عليه؛ إذ يؤكّد خرفي جناية النزعة الصوفية العارمة على الأدب والتي إذا تجسّمت الضرورة في التشبع الروحي لن تبقى للأدب إلا صفة الكمالية وربما عدّ الشعر من لغو الكلام³ إذ لم يوفّق الشاعر الجزائري في شعره الصوفي لتغليب اهتمامه على إحدى المستويين، فإذا حاول تجسيد الصراع الدائم بين المادة والروح الذي عبّر عنه خرفي بالتشبع الروحي جنى على الشعر، وإذا حاول تجويد المستوى الفني غابت عن شعره النزعة الصوفية التي تتطلب "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الحياة الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد على الخلق في الخلوة للعبادة"⁴ فحقيقة الصوفية أنّها "أسلوب للتواصل مع الخالق من دون الحاجة إلى ما جاء به الأنبياء

¹أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 330.

²أنظر: المرجع نفسه، ص: 298.

³أنظر: صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. ص: 12.

⁴ محمد بن تاويت ومحمد الصادق عفيفي. الأدب المغربي. ص: 441.

وما دَوّن في الكتب السماوية¹ ومن دون هذه الحقيقة لا يمكن للشعر أن يتحلى بالنزعة الصوفية، الأمر الذي يُغيب عمق التجربة الشعرية الصوفية ويجعلها عائمة، وأرجع ركيبي سبب سطحية الشعر الصوفي الجزائري إلى أكثر من سبب وحصر السبب الأول في الفلسفة المتحكمة في التصوف، والذي رغم انتمائه إلى فضاء الثقافة الإسلامية إلا أن نشأته ترجع إلى تيارات غير إسلامية، ولما أدرك الشاعر مخاطر الفلسفة ومختلف التيارات الفكرية وما فيها من تحديّ للدين الإسلامي واعتمادها على العقل الذي قد يدفع المرء إلى متهاتات وأوهام تخرجه عن جادة الصواب، لأنّ طريقه لا يوصل للإيمان² ابتعد عنها، لأنّه في هذه الفترة الحرجة يبحث عن الأداة التي تثبت إيمان الشعب الجزائري وتقوي إسلامه، فتقطّنه للأثر السلبي الذي يتركه استخدام العقل على الإلهيات هو السبب الذي صعب عليه الكتابة الشعرية ذات النزعة الصوفية؛ لأنّ توفيق القدامى في تجاربهم الشعرية سببه الاستيعاب التام لمختلف التيارات الفكرية الفلسفية و"توظيف التصوف الإسلامي شعريا، وبشكل واع يأتي بتأثير من التيارات الشعرية الغربية"³ والشاعر الجزائري وبسبب تأثير ظروفه عجز عن الاستثمار الواعي للتصوف في شعره؛ إذ ينبغي له أن يكون فيلسوفا حتى يمكن له الوصول إلى طريق المعرفة⁴ ومطالب بأن "يحتوي الحياة ويستوعبها ويُعيد خلقها وتشكيلها وابتكارها بما يمتلك من وعي، وحكمة وحس وإدراك وتبصر"⁵ فعجزه سببه محدودية ثقافته الفلسفية، إذ يجد المتصفح للتجربة الشعرية الصوفية في الجزائر أنّ الشاعر لم يطنّب في فكرتي وحدة الوجود والشهود، والسبب يرجع لصعوبة تعمق المعاني الفلسفية للتصوف والغوص فيها⁶ لم يأت بالجديد لكنه ليس عجزا عن استيعاب أبعاد الفلسفات الصوفية، وإنما لسلبية التجربة

¹ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 259.

² أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 248.

³ كامل فرحان صالح. الشعر والدين. ص: 309.

⁴ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 243.

⁵ عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ص: 65.

⁶ أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 341-342.

الشعرية الصوفية في الجزائري التي تؤسس "الحل الفردي، لتعاسة الواقع وبؤس الحياة من خلال فعالية الواقع ورفضه ومجاهدته والظماً النفسي لمعانقة المطلق في المتن الشعري"¹ في حين أنّ الشاعر المتصوف حسب ركيبي لا يعنيه المنطق في الواقع أو في الفن، وإنّما يعنيه أن يعبر عن إحساسه وعشقه بصرف النظر عما يقتضيه الواقع أو السياق² المهم عند ناقدنا أن يكون الشاعر على وعي تام بذاته الذي يعني الوعي بالذات الإنسانية، لأنّ "وعي الذات لواقعها ولذاتها كفيل بأن يوقد فيها مشاعر الثورة ومعاني التحرر، ويعمل على تثويرها وتحريكها وهزها من الجذور"³ لهذا لا يستلزم فشل الشاعر الجزائري الحديث في التوغل في مقصديات الصوفية وكتابته شعرا عائماً على السطح فشلاً في التعمق في أغوار المجتمع الجزائري، إذ استطاع أن يلتزم بأكبر قضاياها التاريخية المصيرية مشاركاً في إيجاد الحلول لها وحاملاً كل معاني الثورة والتغيير.

وأرجع ركيبي السبب الثاني في سطحية الشعر الصوفي الجزائري إلى النظرة الجديدة التي صاحبت حركات التجديد في العالم الإسلامي، التي تنظر إلى التراث الديني نظرة جديدة فيها من التفتح ما يتعارض مع الفكر الصوفي التقليدي، حيث سيطر العقل إلى حد كبير على تفكير الناس وأصبحوا لا يثقون في غيره سبيلاً إلى المعرفة، ومن هنا نرى الشاعر يكتّم علمه عن الناس لأنّهم غير قادرين على الاستجابة له ولآرائه⁴ لكن لا يعني هذا أنّ تشكّل الشعر الصوفي الجزائري الحديث على الهيكل التقليدي حال دون أدائه مهمة التغيير أو لم يتمكّن من مساندة القضية المصيرية للشعب الجزائري، لكن الحقيقة أنّ الشعر الصوفي باعتباره نمطاً دينياً ولإبقائه بصورته التقليدية أدى مهمته والتزم بالتثوير والتحريض بهدف التغيير والتطوير؛ لأنّه شعر ديني والدين "هو جزء من عملية التنمية الشاملة والتغيير الاجتماعي، فهو يساهم في عملية التحول تجاهها، ويخضع لنفس الشروط ولذات

¹أنظر: عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ص: 180.

²أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 260-261.

³عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ص: 100.

⁴أنظر: عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 250-251.

التحديات، خاصة في المجتمعات ذات الثقافة التقليدية والتي يلعب الدين ورجاله فيها دورا مؤثرا¹ فما تأتي للدين يتأتى للشعر الذي يتخذ الدين موضوعا له، وتعترف مختلف الدراسات أنّ "الرؤية الصوفية في الشعر الجزائري الحديث هي بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات"² وبما أنّ الشعر الصوفي "شعرا رمزيا"³ يمكن اعتبار التجربة الشعرية الصوفية في الجزائر قد سايرت الواقع الجزائري من خلال اهتمامها بالذات الإنسانية وإيجاد خطاب الشعر الصوفي كأداة لتحقيق ذلك، مما يعني أنّ "الشاعر الجزائري الحديث بوجه عام قد ارتبط بعصره ولو برباط ضعيف"⁴ على اعتبار أنّ الثورة تنطلق "من وعي الذات في ألمع حالاتها الصوفية، ولا تظل مجرد تعويض للخيبة والألم"⁵ فالمهم من كل هذه التجارب الشعرية مساهمة الواقع وتجسيد الطموحات للشعب الجزائري، رغم أنّ الشعر الجزائري الديني الصوفي حسب ركيبي في مجمله تقليد للسابقين في الموضوعات والمعاني التي تناولها الشعراء السابقين⁶ ومع هذا لم يوفق الشاعر الصوفي الجزائري في شعره ولم يكن تجديده بشكل واضح بسبب ظروفه السياسية والثقافية والاجتماعية التي فرضت عليه رؤية معينة لم يستطيع الخروج عنها أو التحرر من أسرها وتأثيرها"⁷ ومع هذا يمكن اعتبار التجربة الشعرية الصوفية في الجزائر قد سايرت الواقع الجزائري من خلال اهتمامها بالذات الإنسانية. وما يهمّ في نقد الشعر الديني هو مقدّره على استيعاب مختلف الأبعاد المتوخاة منه، حيث يُعَلِّم المتلقي مبادئ الدين وحقيقته والتي عالجها الشعر الإصلاحي الجزائري من خلال تأكيد الشعراء على أهمية العلم وربطه بالدين والأخلاق؛ إذ اتخذ الشاعر من مبادئ الحركة الإصلاحية خلفية لشعره حاول أن

¹ رفعت سيد أحمد. من الإسلام إلى التغيير. ص: 49.

² عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ص: 52.

³ محمد بن تاوبت ومحمد الصادق عفيفي. الأدب المغربي. ص: 441.

⁴ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 298.

⁵ عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ص: 101.

⁶ عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري. ص: 336.

⁷ أنظر: المرجع نفسه، ص: 360.

يوجد لها أدوات فنية ليرجعها للمتلقي بزخم ثقافي يُنبِره ويحدّد خطاه، الأمر الذي يسمح بالحديث عن إمكانيات القصيدية الإصلاحية وما تتمتع به من قابلية الاستيعاب لقضايا الوطن الممزوجة بالبعد الديني الإصلاحي، التي دفعت الشاعر لأن يُرهِص بالثورة وكان شعره الديني خطابا إبداعيا جسّد طموحات الشعب الجزائري وتلاشى لما انعدمت حوافزه، ليفسح المجال أمام لون شعري بإمكانه أن يستوعب الثورة ويتتبع أحداثها الراهنة. ليتأكد أنّ الشعر الديني توقف أثناء الثورة ليرجع إليه بعد الإستقلال حتى يُسهم في رسم خطوط وتوجهات مرحلة الاستقلال التي تغيّرت فيها، بالضرورة، طموحات الشعب الجزائري؛ إذ انتهت مهمة الشاعر الجزائري وشعره الديني بانتهاء مهمة التثوير والتحريض وقيام الثورة، الذي يعني أنّ الشاعر المثور قد نجح ونجاعة يعني توقفه.

إذن: تصدق على الشاعر الديني الجزائري مقولة موت المؤلف التي نادت بها الدراسات البنيوية والتي تدلّ على وعي نقاد الشعر في الجزائر بمهمة المؤلف حيث ينتهي بانتهائها، ووعيهم أيضا بتوقف الشعر بتحقيق مهمته وكذا حديثهم عن الهدأة الفنية التي تنتاب الشاعر نتيجة وقوفه على صحة توقعاته. كما يعي نقادنا أنّ للمدّح النبوية مهمة التحريض والتحميس للثورة الجزائرية، واعتبروه مبرّرا كاف لظهورها في الشعر الجزائري الحديث؛ إذ يحارب من خلالها الشاعر الجزائري إيديولوجية الاستعمار الفرنسي، مما يدلّ على وعيه بفاعلية الدين وقدرته على تخليص شعبه من ظلم الاستعمار. وقد غاب عن أذهان بعض النقاد هذا التدرج الوظيفي لشعر الإصلاح واعتبروا المديح النبوي خطابا إبداعيا قديما لا يمكنه استيعاب الفكر الإصلاحي ليؤدي إلى ثورة، لأنّه مرتبط بالنزعة الفردية ولا يتأتى له أن يكون ملتزما بقضايا الجماعة. ولما تبنى الشعر الجزائري الفكرة الإصلاحية أسندت له مهمة الإصلاح وأهدافه وتمكّن أيضا من الكشف عن فاعلية الشعر الشعبي الديني الجزائري التي يتجلى معها المضمون الديني الهادف للإصلاح دون أن يهتم بالجانب الفني لشعره، لوعيه بتطور النص الشعري الشعبي مع تطور الثورة التي بدأ معها وبأسلوبها وطريقتها وتفجّر مع تفجرها واتسع باتساعها ولم يحاول

إيجاد فنيات تتماشى مع مضمونه وسعى إلى تكييف مبنى شعره مع أيديولوجيا الثورة، لوعيه بمتلقي خطابه الإبداعي.

خاتمة

خاتمة:

لقد أنتج نقاد الشعر في الجزائر، من منظور نظريات القراءة والتلقي، خطاباً نقدياً، افترض استجابة نتيجة تلقيه، إذ تتغير استجابة القارئ مع النص النقدي، مقارنة بالاستجابة التي يحدثها النص الأدبي، وقد تعرفت على مختلف الإيديولوجيات والتيارات الأدبية، التي صاحبت الشعر الجزائري الحديث، حيث امتلكها نقاد الشعر في الجزائر، بالرغم من الظروف التي كانت تعاني منها الثقافة في الجزائر، وحاولت أن أفعلها وأقرأها في شروط معرفية وتاريخية مغايرة لشروط كتابتها، استناداً للاستجابة الابستمولوجية، التي ولدتها نصوص نقد الشعر الجزائري.

قدّم نقاد الشعر الجزائري، والذين اخترتهم كمدونة لبحثي، قراءة نقدية لشعر مرتبط بفترة زمنية معينة، مما أدخل ممارساتهم النقدية ضمن القراءات المحكمة بشروط تاريخية ومعرفية خاصة، حيث أتاحت لي فرصة لقراءتها، وبشروط تاريخية، ومعرفية مغايرة لشروطهم، لأكشف عن تفاعلي المعرفي مع هذه المتون النقدية.

حاول شعراء الجزائر تقليد القصيدة العربية القديمة، حفاظاً على روح الشعر العربي، كما كان الشأن بالنسبة لشعراء عصر الإحياء في المشرق العربي، التي كانت ظروفهم أكثر ملاءمة لتقليد التراث الشعري العربي. لم يكن اهتمام الحركة الشعرية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين في الجزائر، منصبا على بنية القصيدة بقدر ما كانت محاولة للتعبير عن الظروف التاريخية التي تعيشها الجزائر في ظل الاستعمار، وبالتالي لا نستغرب اهتمام الرعيل الأول من الشعراء بقضايا المضامين، استجابة للحركات السياسية والإصلاحية التي كانت تتادي بنشر الوعي الوطني، مهملة الجانب الفني لمرحلة لاحقة، وهذا ما يفسر تأخر النقد عن مسايرة الحركة الثقافية التي ميزت مرحلة ما قبل الاستقلال.

لم يهمل النقد الأدبي في الجزائر الخطاب الشعري عبر مراحل تطوره، ولكنه مر هو بدوره بمراحل هياً ضمنها لخطاب نقدي اعتمد على معايير وتقاليد الشعر

العربي القديم، وبخاصة ما تعلق ببنية القصيدة العربية العمودية، من حيث بحورها وقوافيها، ومن حيث أسلوبها وبلاغتها. ولم ينضج هذا النقد إلا بعد ظهور النقد الأكاديمي على أيدي جملة من الرواد المتشبعين بالثقافة العربية الإسلامية، الذين حاولوا إحياء شكل القصيدة العربية العمودية، التي كانت مقياسا لنقد الشعر في مرحلة النهضة الأدبية في الجزائر.

يهتم نقد أسلوب الشعر، عادة، بجملة من القضايا البلاغية والعروضية التقليدية، إلى جانب جملة من القضايا الأسلوبية الحديثة؛ أي إن الناقد المعاصر يستعين في تحليله لأسلوب القصائد الشعرية على الأدوات التي توفرها له القواعد البلاغية القديمة، والأدوات التي وفرتها الأسلوبية الحديثة. ويعتمد هذا التحليل - بناء على اطلاعنا على المدونات النقدية التي اعتمدها في هذا البحث - في الأساس على القواعد البلاغية التقليدية باعتبارها المرجع الأساسي لدراسة الأساليب الأدبية التي لم تتجاوز المعايير النقدية التي وضعها النقد العربي القديم، نظرا للمرحلة الشعرية التي نحن بصدد دراستها، بحيث لم يتجاوز هذا الشعر أساليب الشعر العربي القديم في تلك المرحلة التي تؤرخ لنهضة أدبية عربية جزائرية متميزة باهتمامها بالموضوع على حساب الشكل.

شعراء الجزائر قد أجلوا محاولات استثمار الفكر الحداثي إلى مرحلة الاستقلال، بعد أن استعانوا بالقالب العمودي للتعبير عن المضمون الثوري، خوفا من ضياع الهوية والأصالة، والشعر الجزائري كان على وعي بضرورة مسايرة الشعر لمختلف الظروف، خاصة السياسية والفكرية، مما يعني أنّ الشعر الثوري يناسبه الشكل التقليدي، وليس ابتداعا من طرف الشاعر الجزائري؛ فسبب نفور الشاعر الثوري الجزائري من الشكل الحديث سبب فني، تنبّه له مختلف الشعراء العرب، الذين عاشوا مأساة شعوبهم؛ وناقدها أدرك، من خلال تتبعه لمختلف الدراسات التي عالجت قضية الثورة والحرب، إشكالية الشعر الثوري مع الشكل الحديث.

يعي الشاعر الجزائري أنّ الفعل الثوري هو تهديم لكل ما من شأنه أن يوقع في الاستغلال، كما يعي أنّ كل ثورة اجتماعية تستتبع بثورة ثقافية أدبية، غير أنّ

الحركة الشعرية في الجزائر التي صاحبت الثورة التحريرية الكبرى، حافظت على الشكل العمودي، حيث اتخذته كشكل عبّر عن مضمون الثورة، وتحقق لها النجاح دون أن توجد لنفسها قالباً جديداً يحاول استيعاب فكرها الرامي إلى الهدم والتقويض، وإعادة البناء من جديد.

انتهج الشاعر الإصلاحي مع الخطاب الشعري النزعة الإصلاحية، التي تُحافظ على القديم وتتطلق منه، وتحاول إصلاحه دون هدمه وتقويضه نهائياً؛ حيث حافظ الشاعر الجزائري في شعره الإصلاحي على الأساليب والصيغ المعروفة، وحاول تكييفها مع الفكرة الإصلاحية، دون أن يستحدث أساليب جديدة.

تمّ التركيز في مختلف الدراسات والبحوث العروضية المختصة بالزحافات والعلل على مفهومهما، ومواقع حدوث كل منهما في التفعيلة، وتصنيفاتهما وأنواعهما، دون التطرق إلى الوظيفة التي يؤديها الزحاف أو العلة، بالتحديد الذي قدّمه حركات، لذا يمكن اعتبار ناقدنا صاحب السبق في هذه القضية العروضية، وإن كان ما حدّده من وظائف أشار إليه بعض الباحثين بطرق مختلفة.

هيكّل الشاعر الصوفي الجزائري شعره على شاکلة القدماء، ولم يُحاول تجريب الأدوات الفنية التي أُستحدثت في المشهد الأدبي، ليتأكّد أنّ شعراءنا أحیبوا أغراض الشعر الديني، لأنهم كانوا في أمسّ الحاجة إلى إيديولوجيا الدين، وحافظوا على فنياته تعبيراً منهم على تمسكهم بأصالة العرب، وليس عجزاً عن استيعاب الفكر الحدائلي.

يدرك الناقد الجزائري أن أولية التناول في التحليل والنقد، تكون للمضمون، لاستخراج الإيديولوجيا المعبر عنها في العمل الإبداعي، ثم يأتي التناول للجانب الشكلي الجمالي في المرحلة التالية بعد الوصول إلى المعنى الإيديولوجي. فالكثير من نقاد الشعر في الجزائر، اهتموا بالشعر الحديث لالتزامه بقضية الثورة، وبذلوا جهد نقدي معتبر من أجل إعلاء قيمة الشعر الثوري، واعتبروه أعظم إبداع فني للإيديولوجيا التي يحملها.

معذور ناقد الشعر الثوري الجزائري، الذي عظم الشعر الجزائري بالاعتماد على رؤية أحادية الجانب، فهو يتحكم فيه موقف فكري إيديولوجي، وبالتالي موقفه له ما يبرره، فالقارئ يخضع لزمن تاريخي، ويتحكم فيه إيديولوجيا الجماعة التي ينتمي إليها، فهو يقرأ بمنظور الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، وفي ذلك الزمن إيديولوجيا الثورة شكّلت نوع من التسلّط على الذات الجزائرية.

نجد في الشعر الجزائري تجارب شعرية تجاوزت مرحلة الواقعية النقدية التي تقتصر على مواكبة الواقع وتقويمه، وبدأت تدين هذا الواقع في جوانبه السلبية، من خلال الإدراك العميق للظواهر الواقعية والطبيعية، ولجوهر الصراعات القائمة في المجتمع، وذلك على أساس فهم إنساني حقيقي لشخصية الإنسان الجزائري وقيّمته الذاتية. وتلك هي الحداثة التي بدأت تشكّل وجه الشعر الجزائري.

نقاد الشعر في الجزائر على وعي بوجود إيديولوجيتين تتضافر من أجل إخراج العمل الإبداعي؛ إيديولوجية الجماعة التي ينتمي إليها المبدع، وإيديولوجية المبدع.

أتاحت عملية المزوجة بين الحب والكفاح في الشعر الثوري الجزائري، للشاعر الثوري الخروج من دائرة التقليد السخيف إلى مجالات أرحب وأجمل، والتي لو استغلها نقاد الشعر الثوري، لتمكنوا من الوقوف على مواطن التجديد في الشعر الجزائري، وقالوا بمسايرة شعراء الثورة الجزائرية لحركات التجديد التي نادت بها مختلف مدارس النقد الحديثة، وهذا تأكيد من نقاد الشعر في الجزائر على محاولة استثمار شعراء الجزائر للنزعة الثورية في المجال الأدبي، وتخلي أغراض الشعر المعروفة عن الكثير من بنياتها التقليدية، ومحاولة استحداث بنيات تتماشى مع المضمون الجديد.

لو استوعب الشاعر الثوري الجزائري النزعة الثورية، وسائر الحركات التجديدية، لحاول استثمار أغراض الشعر الغنائية للتعبير بها عن المضمون الإنساني، وفهم أنّ العمل الإبداعي ليس فردي، وإنما جماعي، وبالتالي الأغراض الذاتية بإمكانها التعبير عن الإنسانية والعالمية، ولكن نفورهم من كل ما له صلة بالغرب، وعدم

انفتاحهم، ومحافظتهم على أغراض الشعر بصورها التقليدية، حال دون تجويد الشاعر الجزائري لأدواته الفنية، وفوّت عليه استثمار النزعة الثورية في المجال الأدبي، ومع ذلك استطاع الخطاب القديم استيعاب المضمون الجديد، حيث تغيّرت معه المفاهيم والدلالات وتخلّى عن الدلالة التقليدية، ليكتسب دلالة تتماشى مع المضمون الجديد وفخامته.

توظيف الطبيعة في الشعر الثوري الجزائري يختلف عن التوظيفات التي عرفتھا مع الكثير من المدارس والتيارات، الطبيعة في الشعر الجزائري اتخذت اتجاهًا آخر، سعى الشاعر الجزائري من خلاله إلى مسايرة الثورة والمقاومة، وأن تكون دفعا قويا لإحداث التغيير الشامل الذي تسعى إليه الثورة.

النقاد الجزائريون على وعي تام بخلو الشعر الجزائري الحديث، والثوري منه بخاصة، من التغني بالطبيعة الجزائرية، بالرغم من توفر المادة لغرض وصف الطبيعة؛ والمتمثلة في الجزائر بجمالها وصحرائها وطبيعتها الساحرة، ويكاد يجمع مختلف النقاد على أن غياب الطبيعة كقضية جوهرية في الشعر الجزائري الحديث، سببه الوضع السياسي والاجتماعي المتأزم، والثورة التي انشغل الشعراء بالحديث عنها وتتبع مسارها وانتصاراتها، مسؤولية الشاعر الملقاة على عاتقه، الاهتمام بمشاكل وهموم الشعب، جعلته يقدّم قضية الثورة، وايدئولوجيتها، في شعره، على حساب باقي القضايا والأغراض الشعرية الأخرى.

على الدارس أن يضع في حسابه الظروف الثقافية التي حاصرت الشاعر الجزائري، وحالت دون انفتاح شعرنا الحديث على نظريات الشعر، ومسايرته لمختلف التطورات والثورات التي شهدتها آداب العالم، وينظر إليه بمنظار صاحبه، مراعيًا الشرط التاريخي الذي كُتب فيه شعرنا.

انعكست القيم والملاحم الدينية التي تخاطب الحس الديني والنوازع النفسية، في الشعر الديني الجزائري الحديث، والتي لو قُرئت قراءة معمقة فاحصة، لاستطاع

القارئ الوقوف على مدلولات حديثة للشعر الديني الجزائري، وعلى الكثير من خصوصيات الشعب الجزائري.

الشعر الديني الجزائري الحديث ليس سطحيًا كما يبدو، وليس هدفه مدح الرسول (ص)، يحتاج إلى معاناة عميقة تسمح بإخراج أهدافه ومراميها، لأنّ أخذ من الدين ماورائيته، وعلى الدارس للشعر الديني أن يضع في ذهنه أنّ النظرة الدينية، وبكل أبعادها، تغطي على كل أبعاد التفكير، كما تغطي على الإبداع الذي اتخذ من الدين إيديولوجيًا، بنى عليها إبداعه، ولا يستهان بالخلفية الدينية الكامنة خلف الشعر الديني.

أدرك الشاعر الجزائري فاعلية المدح الديني، فوظّفه كخطاب تحريضي لخدمة الثورة الجزائرية، وقد استغله الشاعر الجزائري الحديث للكشف عن الأبعاد الميتافيزيقية والذهنية للشعب، من خلال تحريك الحس الديني فيهم.

أستثمر الشعر الديني الجزائري الحديث للتحريض الثوري، لذا يمكن اعتباره إرهابًا لشعر الثورة، إذ يؤكد نقادنا أنّ المديح الديني سبق قيام الثورة وصاحب الاحتلال؛ بمعنى مهّد/أو أرهص بالثورة، وتوقف أثناء قيامها، في حين من النقاد من نفى مصاحبة خطاب الشعر الديني لمرحلة الاحتلال.

أحى الشاعر العربي الحديث فن المدائح النبوية لارتباطها بالمضمون الديني، وكذا وعيه بانفتاحية خطاب القصيدة المدحية، ومسايرتها لأحداث العصر والأمة الإسلامية، خاصة وأنّ العصر الذي شاعت فيه المدائح كان عصرًا تكالبت فيه الدول الاستعمارية على العالم العربي.

لجأ الشاعر الجزائري الحديث للمدائح النبوية كإيديولوجيا تسانده في التزامه الوطني، غير أن الناقد الجزائري، ومنه العربي قد فوّت عليه فرصة معاناة الشعر الديني الجزائري، الذي كان بإمكانه أن يرصد له جملة القضايا التي كانت الدعامة القوية لبناء المجتمع الجزائري المعاصر؛ لاسيما الدين الذي كان الركيزة التي اعتمدها المجتمع الجزائري لبناء حضارته المعاصرة.

يتأكد لنا مع عودة الشعر الجزائري الحديث للدين، فكرة أن خطاب الإبداع القديم بإمكانه أن يُعبّر عن إيديولوجيا إبداع جديد؛ إذ حاول الشعر الجزائري الحديث أن يجسد الفكر الديني في صيغة تساعد الفرد أن يواجه هذا الواقع بشيء من المقاومة، فتوسل بقصيدة المدح الديني واستعان بها كخطاب تجسيدي للفكر الديني، وبالتالي استطاع خطاب القصيدة المدحية التعبير عن ثورية الشعب الجزائري، وأن يكون خطاب ملتزم، مع حفاظه على تفرده وميزته.

تمثّل دافع الشعر الديني الجزائري الحديث في الدعوة إلى التفات الناس لواقعهم، والعمل على تغييره، والثورة على كل ما لا يتماشى مع هويتهم وطموحهم، فشعراء الجزائر في فترة الاستعمار، كان مدحهم للنبي تعبيرا عن واقع لم يجدوا فيه ما يبعث على التفاؤل، لذا يمكن اعتباره تعبير من جهة وتنفيس عن الواقع من جهة أخرى.

تصدق على الشاعر الديني الجزائري مقولة "موت المؤلف" التي نادت بها الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية؛ والذي يدل على أنّ نقادنا على وعي بمهمة المؤلف، والتي ينتهي بانتهائها، وعيهم بتوقف الشعر بتحقيق مهمته، أيضا حديثهم عن الهدأة الفنية، وعن الهدوء التي ينتاب الشاعر نتيجة وقوفه على صحة توقعاته. كل هذا، ومن النقد من نفى عن المدح النبوي مهمة التحريض والتحميس للثورة الجزائرية، واعتبروا سبب العودة إليه هو تدني المستوى الثقافي للشاعر الجزائري، وتراجع أمام المد الاستعماري، فلم يجد نفسه إلا وهو يدور في أغراض دينية صرفة، وهذا يكشف عن قصر الرؤية النقدية، التي لم تعترف بالتزامية الشعر الديني الجزائري، وبمسايرته أوضاع الشعب الجزائري.

لم يول شعراء الثورة الجزائرية أهمية للشعر الصوفي رغم بعده الديني؛ لأنّه لم يستطع أن يستوعب متطلبات الشعب الجزائري، ولم يتماش مع الفكر الثوري التحرري، وعجز عن تأدية رسالة التزامية كما أداها المديح النبوي، ولم يتبن الفكر الإصلاحي الحديث الذي أسهم في توليد ردود فعل ايجابية لدى الشعراء، على اعتبار أنّ الشعر الصوفي يتطلب ثقافة خاصة نوعا ما، لارتباطه بالفكر الفلسفي،

الذي تفتقده المرجعية الثقافية التي استند عليها الشاعر الجزائري. الأمر الذي تسبب في سلبه. رأى نقادنا إمكانية انتفاء السلبية التي ألصقت بالشعر الصوفي، ما دام له القدرة على تجاوز الوضع، والسمو بالذات الإنسانية؛ لأنّ التفجّع في المأساة، والتمزق بسببها، يعد إيجابية، ضف إلى هذا أنّ مختلف المنظومات الدينية والمدائح والأذكار انتعشت في الجو الصوفي، مما يدلّ على تساوي الوظيفة والغرض لكل من المدح والتصوف؛ فما دامت المدائح التزمت بالإرهاص الثوري، وهي خطاب انبثق من التصوف فهذا يستلزم أنّ الشعر الصوفي التزم بقضية الشعب.

تأتى للشعر الإصلاحي الجزائري الحديث، وبهدي من تجاوبه مع التراث الفكري والحضاري، أن يعيش فوق الصراع وفوق الضياع؛ لأنّ منطلقه مؤسس. إلا أنّ التزام الخطاب الشعري الديني الجزائري بفكرة الإصلاح، لا يعني استيعابها الكامل، ولأنّ المقاومة ومن بعدها الثورة تولّاها الشعب، تأتى للشعر الديني الجزائري الملحون، أن يُعبّر عن طموحات الشعب الجزائري، وعن مشاعر الجماهير وتطلعاتها.

اهتمام نقادنا لم ينصب على فنيات الشعر الشعبي الديني، بقدر اهتمامه بالمضمون الديني، الإصلاحي والسياسي الوطني؛ فما يهدف إليه ناقدنا هو الكشف عن فاعلية الشعر الشعبي الديني الجزائري، والذي ينوّع فيه صاحبه خطابه الشعري من أجل استثارة همم الناس.

وُفق الشاعر الشعبي في تجربته الشعرية، وعلى مستويي الإبداع، الشكل والمضمون؛ حيث قدّم نموذجا جيدا للشعر الديني الوطني وللقصيدة الفنية أيضا، ونجح في الربط بين تجربته الخاصة والتجربة العامة للشعب، من خلال مزجه للتجربتان في تيار واحد، وقد نجح الشاعر الشعبي الجزائري في تكييف شعره الديني مع القضايا الوطنية والمصيرية للشعب الجزائري.

لم تتأت للشعر الصوفي الجزائري الحديث، ونظرا لتشكّله على الهيكل التقليدي، مهمة التغيير، وبهذا لم يتمكّن من مساندة القضية المصيرية للشعب الجزائري، لكن

الحقيقة التي ربما غابت عن ذهن نقادنا أنّ الشعر الصوفي، باعتباره نمطا دينيا، ولإبقائه بصورته التقليدية، أدى مهمته، والتزم بالتثوير والتحريض، بهدف التغيير والتطوير.

نقادنا الجزائريين على وعي وإدراك لمختلف التطورات والتغيرات التي مسّت نظرية الشعر، فهي دراسات أسهمت بشكل كبير في تطور الأدب الجزائري، على الرغم من إمكانيات أصحابها المحدودة، مقارنة بظروف الناقد المعاصر التي لم تكن مواتية لدراسات وأبحاث أكثر عمقا. إنّها دراسات نقدية جديرة بالاهتمام بالفعل، من أجل تقييمها ووضعها في مكانتها اللائقة في مسار تطور الثقافة الجزائرية، لأنها استطاعت بإمكاناتها البسيطة، أن تتولى تقييم خطاب الشعر الجزائري، رغم خصوصيته، وأسهمت في إثراء الثقافة الجزائرية، التي كانت وما تزال نموذجا إنسانيا له صدى عالميا. وتقييم هذه الدراسات يوازي خط الأبحاث العربية وحتى العالمية، وبإمكانها أن تؤسس لنظرية نقدية خاصة بخطاب الشعر في الجزائر.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: مصادر:

- 1- صالح خرفي. أطلس المعجزات. الشركة الوطنية الجزائرية للنشر والتوزيع. 1968.
- 2- صالح خرفي. الشعر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1984.
- 3- صالح خرفي. المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1983.
- 4- صالح خرفي. شعر المقاومة الجزائرية. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. دت.
- 5- عبد الله الركيبي. الشعر الديني الجزائري الحديث. ط1. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1981.
- 6- عبد الله ركيبي. الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1982.
- 7- عبد الله ركيبي. الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار. المجلد السادس. الأعمال الكاملة للدكتور عبد الله ركيبي. دار الكتاب العربي. 2011.
- 8- عبد الله ركيبي. الشعر في زمن الحرية. المجلد الثالث، الأعمال الكاملة للدكتور عبد الله ركيبي. دار الكتاب العربي. 2011.
- 9- عبد الله ركيبي. تطور النثر الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1983.
- 10- عبد الله ركيبي. دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث. كتب ثقافية العدد 178. الدار القومية للطباعة والنشر. 1965.
- 11- عبد الله ركيبي. عروبة الفكر والثقافة أولاً. الأعمال الكاملة للدكتور عبد الله ركيبي. المجلد الخامس. دار الكتاب العرب. 2011.
- 12- عبد الله ركيبي. فلسطين في الأدب الجزائري الحديث. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر. 2009.
- 13- عبد الله ركيبي. قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر. ط3. الدار العربية للكتاب. ليبيا، تونس. 1977.
- 14- مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. دار الآفاق. دت.
- 15- مصطفى حركات. نظرية الإيقاع. الشعر العربي بين اللغة والموسيقى. دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر. 2008.
- 16- مصطفى حركات. نظرية الوزن - الشعر العربي وعروضه. دار الآفاق، الجزائر. 2005.

قائمة المصادر والمراجع

- 17- مصطفى حركات. نظريتي في تقطيع الشعر. دار الآفاق، الجزائر. 2002.
- 18- يحي الشيخ صالح. شعر الثورة عند مفدي زكريا -دراسة فنية تحليلية. ط1. دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر. 1987.
- ثانيا: مراجع:
- مراجع باللغة العربية:
- 19- إبراهيم الحيدري. علي الوردي -شخصيته ومنهجه وأفكاره الاجتماعية. ط1. منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا -بغداد. 2006.
- 20- إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ملتزم النشر: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر. دت.
- 21- إبراهيم محمود خليل. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك. ط1. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. 2003.
- 22- أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب. قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التواب. ط2. الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1995.
- 23- أبو القاسم سعد الله. تجارب في الأدب والرحلة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1983.
- 24- إحسان عباس. فن الشعر. ط5. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن. 1992.
- 25- أحمد أبو حاق. الالتزام في الشعر العربي. ط1. دار العلم للملايين، بيروت. 1979.
- 26- أحمد أبو حاق. فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب. ط1. منشورات دار الشرق الجديد. 1960.
- 27- أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ط10. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. 1999.
- 28- أحمد بوحسن. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط. 1993.
- 29- أحمد درويش. متعة تذوق الشعر -دراسات في النص الشعري وقضاياها-. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- 30- أحمد دوغان. في الأدب الجزائري الحديث -دراسة-. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 1996.
- 31- أحمد الريسوني. الأمة هي الأصل -مقاربة تأصيلية لقضايا الديمقراطية، حرية التعبير، الفن. ط1. الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت. 2012.
- 32- أحمد زكي تفاحة. حوار بين الفكر الديني والفكر المادي. دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان. 1986.
- 33- أحمد سليمان ياقوت. التسهيل في علمي الخليل. دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر. 1999.
- 34- أحمد طالب. الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة. (في الفترة ما بين 1931-1976). ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع

- 35- أحمد عبد الستار الجوّاري. الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 2006.
- 36- أحمد منور. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي -نشأته وتطوره وقضاياها. ديوان المطبوعات الجامعية، 2007.
- 37- أحمد يوسف. يتم النص والجينولوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف. ط1. منشورات الاختلاف. 2002.
- 38- ادريس ولد القابلة. قضايا سياسية في المغرب. دار ناشري للنشر الإلكتروني. 2003.
- 39- أدونيس. الثابت والمتحول -بحث في الإبداع والإتياع عند العرب. ط7. ج1. دار الساقى، بيروت لبنان. 1994.
- 40- أدونيس. الشعرية العربية. ط1. دار الآداب، بيروت. 1985.
- 41- اسماعيل العربي. نماذج من روائع الأدب العالمي. ج3. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1986.
- 42- آمنة بلعل. أبجدية القراءة النقدية -دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر: السياب/ عبد الصبور/ خليل حاوي/ أدونيس. ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر. 1995.
- 43- أنور الجندي. خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث. ط2. دار الكتاب اللبناني، بيروت -لبنان. 1985.
- 44- أنيس المقدسي. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. ط6. دار العلم للملايين، بيروت. 1977.
- 45- بدوي طبانة. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، المكتبة الأنجلو المصرية، 1963.
- 46- بدوي طبانة. قضايا النقد الأدبي. -الوحدة، الالتزام، الوضوح والغموض، الإطار والمضمون. دار المريح للنشر، الرياض 1984.
- 47- بلحيا الطاهر. تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1989.
- 48- بوالطمين جودي الأخضر. لمحات من ثورة الجزائر. ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1987.
- 49- تاج السر الحسن. الإبتداعية في الشعر العربي الحديث. ط1. دار الجيل بيروت. 1992.
- 50- تقي الدين أبو بكر بن حجة الحموي. بلوغ الأمل في فن الزجل. تحقيق رضا محسن القرشي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق. 1974.
- 51- جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1974.
- 52- جابر عصفور. مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. دار التنوير. ط3. 1983.

قائمة المصادر والمراجع

- 53- جرجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية. ج3. طبعة جديدة راجعها وعَلّق عليها شوقي ضيف. دار الهلال، القاهرة. دت.
- 54- جرجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية. ج4. طبعة جديدة راجعها وعَلّق عليها شوقي ضيف. دار الهلال، القاهرة. دت.
- 55- جلول يلس، أمقران الحفناوي. المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون. وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية. 2007.
- 56- جمال عبد الناصر. فلسفة الثورة. الناشر بيت العرب للتوثيق العصري. 1996.
- 57- حامد عبده الهوّال. دراسات في الأدب العربي الحديث. ط1. مكتبة الفلاح، الكويت. 1979.
- 58- حبيب منسي. القراءة والحداثة. مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
- 59- حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي -دراسة فنية وعروضية- ج1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1989.
- 60- حسن فتح الباب. شعر الشباب في الجزائر -بين الواقع والآفاق. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1987.
- 61- حسن فتح الباب. مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية. طبعة خاصة. دار الرائد للكتاب الجزائري، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة. 2010.
- 62- حسين أبو النجا. الإيقاع في الشعر الجزائري. دراسة. منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر. 2003.
- 63- حسين نصار. الشعر الشعبي العربي. ط2. منشورات إقرأ، بيروت لبنان. 1980.
- 64- حمزة حمادة. الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني -دراسة دلالية- ط1. مطبعة مزوار، الوادي. 2009.
- 65- حميد لحميداني. سحر الموضوع -عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر- ط2. مطبعة آنفو - برانت، فاس. 2014.
- 66- حنا الفاخوري. الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب القديم- ط1. دار الجيل بيروت، لبنان. 1986.
- 67- حنا الفاخوري. فنون الأدب العربي: الفخر والحماسة. ط5. دار المعارف، القاهرة. 1992.
- 68- خليفة بوجادي. المضمون العاطفي في نشيد قسماً للشاعر الجزائري مفدي زكريا -دراسة أسلوبية- ط1. الناشر رابطة أهل القلم، سطيف. 2003.
- 69- راوية عبد المنعم عباس. القيم الجمالية. دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية. 1987.

قائمة المصادر والمراجع

- 70- رجاء عيد. فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية. 1988.
- 71- رفعت سيد أحمد. من الإسلام إلى التغيير - أسرار وحقائق الإسلام وقضايا التغيير الاجتماعي - دراسة نقدية بالتطبيق على النموذج المصري (1952-1980). ط1. دار الملتقى للنشر، ليماسول قبرص. 1994.
- 72- رمضان الصباغ. في نقد الشعر العربي المعاصر. دراسة جمالية. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية. 1998.
- 73- زكريا سليمان بيومي. الاتجاه الإسلامي في الثورة المصرية سنة 1919. ط1. الناشر دار الكتاب الجامعي. القاهرة، 1983.
- 74- زكي مبارك. المذائح النبوية في الأدب العربي. منشورات المكتبة العصرية. صيدا، بيروت. دت.
- 75- ساسين عساف. الصورة الشعرية - وجهات نظر غربية وعربية - دار مارون عبود. 1985.
- 76- سامي الدهان. فنون الأدب العربي - الفن الغنائي، المديح. ط2. دار المعارف مصر، 1968.
- 77- سامي سويدان. في النص الشعري العربي - مقارنات منهجية - ط1. دار الآداب، بيروت. 1989.
- 78- سراج الدين محمد. المديح في الشعر العربي. سلسلة المبدعون. دار الراتب الجامعية، بيروت - لبنان. دت.
- 79- سعد الدين محمد الجيزاوي. أصداء الدين في الشعر المصري الحديث. ج1. من مطلع العصر الحديث إلى ثورة 1919. ط1. مكتبة نهضة مصر بالفجالة. دت.
- 80- سعد الدين محمد الجيزاوي. العامل الديني في الشعر المصري الحديث. من ثورة 1919 إلى ثورة 1952. ج2. مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. نشر الرسائل الجامعية، القاهرة 1964.
- 81- سعدون حمادي. الأدب والوعي القومي آراء فيما يجب أن يكون. ط1. دور الأدب في الوعي القومي العربي. بحوث ومناقشات الندوة الفكرية. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1980.
- 82- سلامة موسى. الأدب للشعب. منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة. 2013.
- 83- سلمان العودة. أسئلة الثورة. ط1. مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت لبنان. 2012.
- 84- سلمى الخضراء الجيوسي. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. ط2. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت. 2008.
- 85- سليمان البستاني. نظرية الشعر - مقدمة ترجمة اليازة، معربة نظما وعليها شرح تاريخي - ط3. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق. 1996.
- 86- سيد البحراوي. كتاب العروض للأخفش - تحقيق ودراسة - 1997.

قائمة المصادر والمراجع

- 87- سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ط8. دار الشروق، القاهرة. 2003.
- 88- سيف الدين القنطار. الأدب العربي السوري بعد الاستقلال -دراسات نقدية عربية- منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق. 1997.
- 89- شلتاغ عبود شراد. حركة الشعر الحر في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر، 1985.
- 90- شوقي ضيف. الأدب العربي المعاصر في مصر. ط10. دار المعارف، مصر. 1992.
- 91- شوقي ضيف. البحث الأدبي -طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره- ط5. دار المعارف، القاهرة. 1983.
- 92- شوقي ضيف. التطور والتجديد في الشعر الأموي. ط6. دار المعارف. 1977.
- 93- شوقي ضيف. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط8. دار المعارف بمصر.
- 94- شوقي ضيف. فنون الأدب العربي-الرثاء-. ط3. دار المعارف للنشر، القاهرة. 1979.
- 95- صبري حافظ. الأدب والثورة -الشعر الروسي الحديث: دراسة وقصائد- ط1. دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت. 1985.
- 96- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1996.
- 97- صلاح عبد الصبور. قراءة جديدة لشعرنا القديم. ط3. دار العودة، بيروت. 1982.
- 98- صلاح يوسف عبد القادر. في العروض والإيقاع الشعري -دراسة تحليلية تطبيقية- الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر. 1997.
- 99- الطاهر بونابي. التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7 الهجريين/12 و13 الميلاديين -نشأته -تياراته- دوره الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر. دت.
- 100- عائشة عبد الرحمن. قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر ط2. دار المعارف، القاهرة. 1992.
- 101- عباس الجراري. تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب من 1830-1990. ط1. مطبعة الأمنية، الرباط. 1997.
- 102- عباس محمود العقاد- إبراهيم عبد القادر المازني. الديوان في الأدب والنقد. ط4. دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة. 1997.
- 103- عبد الإله بلقزيز. ثورات وخيبات في التغيير الذي لم يكتمل. ط1. منتدى المعارف. بيروت 2012.
- 104- عبد الحميد هيمة. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري. ط1. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
- 105- عبد الرحمن آوحي. الإيقاع في الشعر العربي. ط1. دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق. 1989.

قائمة المصادر والمراجع

- 106- عبد الرضا علي. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه -دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر- ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن. 1997.
- 107- عبد الرؤوف أبو السعد. مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي. ط1. دار المعارف، القاهرة. 1985.
- 108- عبد السلام المسدي. الأسلوبية والأسلوب- طبعة منقحة ومشفوعة ببibliوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنائية- الدار العربية للكتاب. طرابلس، ليبيا. دت.
- 109- عبد السلام المسدي. في آليات النقد الأدبي. دار الجنوب للنشر، تونس. 1994.
- 110- عبد السلام المسدي. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون. ط4. دار سعاد الصباح، الكويت، القاهرة. 1994.
- 111- عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة: من البنية إلى التفكير. عالم المعرفة العدد 232. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1978.
- 112- عبد العزيز شرف. الأدب العربي ووجه العصر. ط1. دار الجيل، بيروت. 1993.
- 113- عبد العزيز شرف. المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر. ط1. دار الجيل، بيروت. 1991.
- 114- عبد القادر فيدوح. الرؤيا والتأويل -مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية بوهران. 1994.
- 115- عبد القادر فيطس. التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري -مهاد نظري ودراسة تطبيقية- دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر. 2014.
- 116- عبد اللطيف شرارة. معارك أدبية قديمة ومعاصرة. ط1. دار العلم للملايين، بيروت لبنان. 1984.
- 117- عبد الله التطاوي. حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 1997.
- 118- عبد الله الغدامي. الكتابة ضد الكتابة. ط1. دار الآداب. بيروت. 1991.
- 119- عبد الله حمادي. أصوات من الأدب الجزائري الحديث. منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2000.
- 120- عبد المالك مرتاض. نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر-1925-1954. ط2. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1983.
- 121- عبد الملك بومنجل. الموازنة بين الجزائريين -مفدي زكريا ومصطفى الغماري- دراسة نقدية أسلوبية موازنة. ط1. دار قرطبة للنشر والتوزيع، باب الزوار الجزائر. 20015.
- 122- عبد الملك بومنجل. في الشعر ونقده-مقالات وحوارات- عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أريد الأردن. 2011.

قائمة المصادر والمراجع

- 123- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1 2002.
- 124- عبد الوهاب المسيري وعزيز العظمة. العلمانية تحت المجهر. ط1. دار الفكر دمشق، 2000.
- 125- عبد جاسم الساعدي. الشعر الوطني الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة -دراسة- منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر 2002.
- 126- عثمان موافي. في نظرية للأدب. من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم. ج1. دار المعرفية الجامعية، الأزاريطية، شارع قناة السويس. 2000.
- 127- عثمان موافي. في نظرية للأدب. من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث. ج2. دار المعرفة الجامعية، الأزاريطية، شارع قناة السويس. 2000.
- 128- العربي دحو. الأدب العربي في المغرب العربي -من النشأة إلى قيام الدولة الفاطمية- دار الكتاب العربي، القبة الجزائر العاصمة. 2007.
- 129- العربي دحو. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962. ج1. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1989.
- 130- العربي دحو. دراسات وبحوث في الأدب الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 131- العربي دحو. مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر -دراسة نقدية- مديرية الثقافة، سطيف. 2003.
- 132- عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر-قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. ط5. المكتبة الأكاديمية، القاهرة 1994.
- 133- عز الدين اسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة. 1966.
- 134- عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.
- 135- عزمي بشارة. في الثورة والقابلية للثورة. ط1. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت. 2012.
- 136- عصام قصبجي. أصول النقد العربي القديم. منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. 1992.
- 137- علي أبو زيد. البديعيات في الأدب العربي -نشأتها، تطورها، أثرها- ط1. عالم الكتب، بيروت. 1983.
- 138- علي أبو ملحم. في الجماليات -نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن- ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 1990.

قائمة المصادر والمراجع

- 139- علي الجارم، مصطفى أمين. البلاغة الواضحة. ط1. مكتبة البشري، كراتشي باكستان. 2010.
- 140- علي بيهي. قضايا في أدب الجاهلية. دراسة نقدية. منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط 2006.
- 141- علي جواد الطاهر. مقدمة في النقد الأدبي. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1979.
- 142- علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث في العراق - اتجاهات الرؤيا وجمالية النسيج - منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب الحديثة. 1975.
- 143- علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة. 1997.
- 144- علي يونس. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 1985.
- 145- علي يونس. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- 146- عماد حاتم. تاريخ الآداب الأوربية - الآداب الأوربية حتى القرن التاسع عشرة. الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس. 1979.
- 147- عمار بن زايد. النقد الأدبي الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، وحدة الرغبة. الجزائر، 1990.
- 148- عمر الدقاق. نقد الشعر القومي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978.
- 149- عمر بن قينة. الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999.
- 150- عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث - تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما - ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر. 1995.
- 151- عمر بوقرورة. الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث - 1945-1962 - منشورات جامعة باتنة، 1997.
- 152- عمر بوقرورة. دراسات في الشعر الجزائري المعاصر - الشعر وسياق المتغير الحضاري - دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر. 2004.
- 153- عمر فروخ. تاريخ الأدب العربي - الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح الإسلامي إلى آخر عصر ملوك الطوائف أواخر القرن الخامس للهجرة، الحادي عشر للميلاد - ج4. دار العلم للملايين، بيروت لبنان. ط2. 1984.
- 154- غازي يموت. بحور الشعر العربي - عروض الخليل - ط2. دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت لبنان. 1992.
- 155- غالي شكري. الثورة المضادة في مصر. ط3. شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 1987.

قائمة المصادر والمراجع

- 156- غالي شكري. شعرنا الحديث إلى أين؟ ط2 منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت. 1978.
- 157- فاطمة عمراني. المدائح النبوية في الشعر الأندلسي. ط1. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة. 2010.
- 158- فايز ترحيني. الدراما ومذاهب الأدب. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. 1988.
- 159- قدور رحمان. ابن عربي وديوانه ترجمان الأشواق. دار الكتاب العربي للطباعة، النشر، التوزيع والترجمة. 2005.
- 160- قيس كاظم الجنابي. التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية. ط1. الناشر مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة. 2007.
- 161- كامل فرحان صالح. الشعر والدين - فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي - ط2. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان. 2006.
- 162- كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر. ط1. دار العلم للملايين، بيروت. 1979.
- 163- مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - بين الرشاد والتهيه. دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دمشق سورية. 2002.
- 164- مالك بن نبي. مشكلات الحضارة - شروط النهضة - ترجمة: عبد الصبور شاهين وعمر كامل مسقاوي. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق. 1986.
- 165- مالك بن نبي. ميلاد مجتمع. ج1. شبكة العلاقات الاجتماعية. ترجمة عبد الصبور شاهين. إصدار ندوة مالك بن نبي. 1984.
- 166- مجموعة من الباحثين. الأدب العربي - تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية. ط1. إشراف عبد المنعم تليمة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 1987.
- 167- مجموعة من الباحثين. الأدب العربي - تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية. ط1. إشراف عبد المنعم تليمة. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 1987.
- 168- مجموعة من الباحثين. كتاب اللغة الفنية. تعريب محمد حسن عبد الله. دار المعارف، القاهرة. دت.
- 169- مجموعة من الباحثين. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة رضوان ظاظا. العدد 221. سلسلة عالم الفكر. 1978.
- 170- مجموعة من النقاد. المرأة والخرطة. ترجمة سهيل نجم. ط1. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق. 2001.
- 171- محمد البهي. الإسلام في الواقع الإيديولوجي المعاصر. ط2. مكتبة وهبة. 1982.

قائمة المصادر والمراجع

- 172- محمد الدغمومي. نقد النقد وتطهير النقد العربي المعاصر. ط1. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1999.
- 173- محمد الكتاني. جدلية العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي. ج2. دار الثقافة، مؤسسة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. دت.
- 174- محمد الماكري. الشكل والخطاب -مدخل لتحليل ظاهراتي- ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. 1991
- 175- محمد بركات حمدي أبو علي. فصول في البلاغة. ط1. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان. 1983.
- 176- محمد بن تاووت ومحمد الصادق عفيفي. الأدب المغربي. ط2. دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت. 1969.
- 177- محمد بن سميعة. في الأدب الجزائري الحديث -النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر: مؤثراتها - بدايتها-مراحلها. ط1. مطبعة الكاهنة، الجزائر. 2003.
- 178- محمد بن عمرو الطمار. تاريخ الأدب الجزائري. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. دت.
- 179- محمد بنيس. حادثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة. ط2. المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب. 1988.
- 180- محمد بيومي مهران. الثورة الاجتماعية الأولى في مصر الفراعنة. دار المعرفة الجامعية. 1999.
- 181- محمد حسين هيك. ثورة الأدب. دار المعارف، القاهرة. 1983.
- 182- محمد حسين. الهجاء والهجاءون في الجاهلية. ط3. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت. 1970.
- 183- محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط. ط1. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. 1998.
- 184- محمد خرماش. محمود درويش: الكتابة والالتزام. مقالات ودراسات، منتدى مناهج النقد الأدبي المعاصر.
- 185- محمد رزق موسى أبو حسن. المؤثرات الدينية في الفلسفة اليونانية. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. (دت).
- 186- محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي-نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن، الفضاء، السرد، ج 2. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء. 1991.
- 187- محمد شهاب العاني. أثر القرآن الكريم في الشعر العربي -دراسة في الشعر الأندلسي منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة 92-422هـ. ط1. دار جلة ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية. 2008.
- 188- محمد صائل حمدان. قضايا النقد الحديث. ط1. دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن. 1991.

قائمة المصادر والمراجع

- 189- محمد عبد المنعم خفاجي. الأدب في التراث الصوفي. دار غريب للطباعة، القاهرة. 1980.
- 190- محمد عبد المنعم خفاجي. النغم الشعري عند العرب. ط1. دار المريح للنشر، الرياض. 1987.
- 191- محمد عبد المنعم خفاجي. مدارس النقد الأدبي الحديث. ط1. الناشر الدار المصرية اللبنانية، القاهرة. 1995.
- 192- محمد عناني. من قضايا الأدب الحديث -مقدمات ودراسات وهوامش- الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995.
- 193- محمد عوني عبد الرؤوف. القافية والأصوات اللغوية -دراسة- منشورات مكتبة الأخانجي، مصر. 1977.
- 194- محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ط3. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. 2004.
- 195- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 1997.
- 196- محمد فتوح أحمد. الحداثة الشعرية. الأصول والتجليات. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 2008.
- 197- محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، مصر. 1977.
- 198- محمد مرتاض. النقد الأدبي القديم في المغرب العربي. نشأته وتطوره-دراسة وتطبيق- منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2000.
- 199- محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي-من أوائل العشرينيات من هذا القرن إلى أوائل السبعينيات منه-. ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1984.
- 200- محمد مصايف. فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث. دت.
- 201- محمد مصطفى أبو شوارب. إيقاع الشعر العربي -تطوره وتجديده- ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية. 2005.
- 202- محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التفسير. ط1. شركة النشر والتوزيع -المدارس- الدار البيضاء. 2000. ص: 96.
- 203- محمد مفتاح. دينامية النص. (تنظير وإنجاز). ط2. المركز الثقافي العربي. 1990.
- 204- محمد مندور. الأدب وفنونه. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. 2000.
- 205- محمد مندور. في الميزان الجديد. ط1. نشر وتوزيع مؤسسات ع بن عبد الله، تونس. 1988.
- 206- محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث -اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975. دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان. 1983.
- 207- محمد ياسر شرف. فلسفة التصوف السبعيني. ط1. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، دمشق. 1990.

قائمة المصادر والمراجع

- 208- محمود البستاني. الإسلام والفن. ط1. مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر. بيروت لبنان. 1992.
- 209- محمود علي السّمان. العروض القديم -أوزان الشعر العربي وقوافيه- ط2. دار المعارف، القاهرة. 1986.
- 210- محمود علي مكي. المدائح النبوية. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر. 1991.
- 211- محمود فاخوري. موسيقا الشعر العربي. منشورات جامعة حلب، كلية الآداب. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996.
- 212- مصطفى المسعودي. من نحن في زمن التحولات الكبرى. سؤال الهوية الحضارية: السياق المغربي أنموجا. دار ناشري للنشر الإلكتروني، 2012.
- 213- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم. في النقد الأدبي القديم عند العرب. مكة للطباعة، مصر القاهرة. 1998.
- 214- موسى معيرش. قضايا الفلسفة العامة. ط1. دار بهاء الدين للنشر والتوزيع. دت.
- 215- ميخائيل نعيمة. الغربال. ط15. منشورات نوفل، بيروت لبنان. 1991.
- 216- نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ط3. منشورات مكتبة النهضة. 1967.
- 217- ناصر الحاني. المصطلح في الأدب الغربي. منشورات المكتبة العصرية، -صيда- بيروت. 1968.
- 218- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق عمان، ط1، 1997.
- 219- نبيل خالد أبو علي. الأدب العربي بين عصرين المملوكي والعثماني. ج1. دار المقداد للطباعة، غزة. 2007.
- 220- نبيل راغب. النقد الفني. دار مصر للطباعة، الفجالة. دت.
- 221- نبيل سليمان. أسئلة الواقعية والالتزام. ط4. دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا-اللاذقية- 2005.
- 222- نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.
- 223- نبيل سليمان. المتن المثلث. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. 2005.
- 224- نبيل سليمان. في الإبداع والنقد. ط2. دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، اللاذقية. 1996.
- 225- نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1983.
- 226- نور الهدى لوثن. وقفة مع الأدب الملحمي. المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة -الإسكندرية، 2006.
- 227- نور سلمان. الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير. دار العلم للملايين، بيروت لبنان. دت.

قائمة المصادر والمراجع

- 228- هلال الجهاد. جماليات الشعر العربي -دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي- ط1. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 2007.
- 229- ولي الدين عبد الرحمن محمد بن خلدون. مقدمة ابن خلدون. ج2. تحقيق: عبد الله محمد الدرويش. ط1. دار البلخي، مكتبة الهداية، دمشق. 2004.
- 230- الوناس شعباني. تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. (دت).
- 231- ياسين بن عبيد. الشعر الصوفي الجزائري المعاصر -المفاهيم والإنجازات- عمر أبو حفص (1913-1990) نموذجاً. منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
- 232- يحي هوندي. نحو الواقع -مقالات فلسفية. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة. 1986.
- 233- يوسف الخال. الحداثة في الشعر. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. دت.
- 234- يوسف حسن نوفل. أصوات النص الشعري. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان. مصر، 1995.
- 235- يوسف وغليسي. في ظلال النصوص -تأملات نقدية في كتابات جزائرية- ط1. جسور للنشر والتوزيع، الجزائر. 2009.
- مراجع مترجمة:
- 236- ادوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوظ. منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.
- 237- إدوار موروسير. الفكر الفرنسي المعاصر. ط1. ترجمة عادل العوّا. منشورات عويدات. بيروت باريس، 1978.
- 238- إنريك أندرسون إمبرت. مناهج النقد الأدبي. ترجمة. الطاهر أحمد مكي. مكتبة الآداب القاهرة 1991.
- 239- ايريك هوبزباوم. عصر الثورة أوربا (1789-1848). ترجمة فايز الصيّاغ. ط1. المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان. 2007.
- 240- بيتر كونزلمان، فرانز بوركارد، فرانز فيدمان. أطلس الفلسفة dtv ترجمة علي مولا. المكتبة الشرقية. ط2. شركة الطبع والنشر اللبنانية. لبنان، 2003.
- 241- البير كامو. الانسان المتمرّد. ترجمة نهاد رضا. ط3. منشورات عويدات، بيروت باريس. 1983.
- 242- ت. اليوت. المختار من نقد ت. س. اليوت. ج2. ترجمة ماهر شفيق فريد. المجلس الأعلى للثقافة. 2000.
- 243- تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى. ترجمة فخري صالح. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

قائمة المصادر والمراجع

- 244- تزفيتان تودوروف. نقد النقد. رواية تعلم. ترجمة سامي سويدان. ط1. منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت. 1986.
- 245- توني كليف. مبادئ وخبرات ثورية -الثورة والثورة المضادة دروس اندونيسيا- مركز الدراسات الاشتراكية. العدد 4. 2006.
- 246- جان بول سارتر. ما الأدب؟. ترجمة محمد غنيمي هلال. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة 1971.
- 247- جون بول ويليم. الأديان في علم الاجتماع. ترجمة بسمة علي بدران. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 2001.
- 248- جين. ب. توميكنز. نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. ترجمة حسن ناظم -علي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة. 1999.
- 249- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998.
- 250- رولان بارت: نقد وحقيقة. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري. ط1 1994.
- 251- سي. داي لويس. طبيعة الصورة الشعرية. مقال ضمن كتاب اللغة الفنية. تأليف مجموعة من الباحثين. تعريب محمد حسن عبد الله. دار المعارف، القاهرة. دت.
- 252- سيدني فنكلشتين. الواقعية في الفن. ترجمة عبد المنعم مجاهد ويحي هويدي. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان. 1981.
- 253- عايدة أديب بامية. تطور الأدب القصصي الجزائري. 1925-1967. ترجمة محمد صقر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1982.
- 254- غراهام هو. مقالة في النقد. ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. مطبعة جامعة دمشق.
- 255- غريغو ريفيتش بيلنسكي. الممارسة النقدية. سلسلة النقد الأدبي. ترجمة فؤاد المرعي/ مالك صفور. ط1. دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان بيروت. 1982.
- 256- غوستاف لوبون. روح الثورات والثورة الفرنسية. ترجمة عادل زعيتر. كلمات عربية للترجمة والنشر. القاهرة، 2012.
- 257- ف. أ. هايك. الغرور القاتل. أخطاء الاشتراكية. ترجمة محمد مصطفى غنيم. ط1. دار الشروق، القاهرة. 1993.
- 258- فرانز فانون. سوسيولوجية ثورة. ترجمة ذوقان قرقوط. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1970.

قائمة المصادر والمراجع

- 259- فليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد أنطونيوس. ط3. منشورات عويدات، بيروت باريس. 1983.
- 260- فورستر وفوك. ثلاثة قرون من الأدب. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. ج1. دار مكتبة الحياة بيروت. (دت).
- 261- فولفجانج ايزر. فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية - ترجمة: عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة 2000.
- 262- ك.م. نيوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ترجمة عيسى علي العاكوب. ط1. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. 1996.
- 263- كرين برينتن. تشريح الثورة. ترجمة سمير الجلي. ط1 دار الفارابي. أبو ظبي، 2009.
- 264- كيم ايل سونج. الثورة والبناء الاشتراكي في كوريا. ترجمة أسعد رزوق. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1973
- 265- ليون تروتسكي. الثورة والحياة اليومية. ترجمة ه. عبّودي. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1979.
- 266- موريس كرانستون. سارتر بين الفلسفة والأدب. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1981.
- 267- نور ثروب فراي. تشريح النقد. ترجمة محي الدين صبحي. الدار العربية للكتاب. 1991.
- 268- هرييت ماركيز. نحو ثورة جديدة. ترجمة عبد اللطيف شرارة. دار العودة، بيروت. 1971.
- 269- اليوت. في الشعر والشعراء. ترجمة محمد جديد. ط1. دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق. 1991.
- ثالثا: المجالات والدوريات:**

- المجالات:

- 270- سلسلة ندوات ومناظرات رقم 76، انتقال النظريات والمفاهيم. تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو حسن. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط. مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء. 1999.
- 271- عالم الفكر. العدد 172. المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت. 1992.
- 272- مجلة آداب الرافدين، تصدرها كلية الآداب، جامعة الموصل. العدد 6. دت.
- 273- مجلة الآداب العدد 16 / 2008.
- 274- مجلة الثقافة والثورة. العدد 11. منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984.
- 275- مجلة الثقافة والثورة. العدد 8. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1982.
- 276- مجلة الثقافة والثورة. العدد 10. منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- 277- مجلة الثقافة. السنة الرابعة عشرة، العدد 83. تصدرها وزارة الثقافة. الجزائر، 1984.

قائمة المصادر والمراجع

- 278- مجلة الثقافة. تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر. السنة الثالثة عشرة. العدد 73-74. أبريل 1983.
- 279- مجلة الثقافة. تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر. السنة الحادية عشرة. العدد 62. مارس-أبريل 1981.
- 280- مجلة الثقافة. تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر. العددان 110-111. سبتمبر-ديسمبر. 1995.
- 281- مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة بالجزائر. السنة الخامسة عشرة. العدد 86 مارس-أبريل 1985.
- 282- مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة. السنة السادسة عشرة. العدد 95. سبتمبر، أكتوبر 1986.
- 283- مجلة العربي. العدد 508. مارس 2000.
- 284- مجلة الكرمل، العدد 84 لعام 2005.
- 285- مجلة المستقبل العربي، يصدرها مركز دراسات الوحدة العربي. العدد 117، تشرين الثاني (نوفمبر) 1988.
- 286- مجلة الموقف الأدبي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق. العدد 497، أيلول 2012.
- 287- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ع 398 حزيران 2004.
- 288- مجلة جامعة قسنطينة. علوم إنسانية. العدد الأول. 1990.
- 289- مجلة عالم الفكر. الحداثة والتحديث في الشعر. المجلد التاسع عشر. العدد الثالث. أكتوبر-نوفمبر ديسمبر. 1988.
- 290- مجلة عالم الفكر. المجلد 12. العدد 2. الكويت. 1981.
- 291- مجلة فصول في النقد الأدبي. المجلد الأول. العدد الرابع، 1981.
- 292- مجلة فصول في النقد الأدبي. تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد السابع. العددان الأول والثاني: أكتوبر 1986/ مارس 1987.
- 293- الملتقى الدولي الجزائري: الثورة الجزائرية وصداها في العالم. المركز الوطني للدراسات التاريخية. 24-28 نوفمبر 1984.
- 294- مجلة علامات، العدد 42. محور العدد: الصورة الإشهارية. منشورات وزارة الثقافة، مكناس، المغرب. 2014.
- 295- مجلة الكاتب العربي. العدد 7، 1984. السنة الثانية. منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- 296- مجلة عالم الفكر. الكويت. سبتمبر 1984.
- 297- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة. العدد 7. نوفمبر 2006.
- 298- دورية كان التاريخية. العدد 11. مارس 2011.
- 299- دورية كان التاريخية. العدد 15. مارس 2012.

قائمة المصادر والمراجع

- الموسوعات والمعاجم:

300- إميل بديع يعقوب. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط1. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان. 1991.

301- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي-من الشكلائية إلى مابعد البنيوية-تحرير: رمان سلدن، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام: جابر عصفور، المجلد8، المجلس الأعلى للثقافة. 2006.

- الرسائل الجامعية:

302- أمل ديبو. الالتزام في شعر بدر شاكر السياب. شهادة الماجستير في الآداب دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان 1982.

303- إيمان جمال الدين. النشيد في الشعر المصري الحديث -دراسة موضوعية فنية- رسالة ماجستير، جامعة القاهرة. 2003.

304- شلتاغ عبود شراد. أثر القرآن في الشعر العربي الحديث -المرحلة الإحيائية- أطروحة دكتوراه الحلقة الثالثة. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. 1983.

305- محمد الباقر ابن سمينه. محمد العيد آل خليفة: شعره الإسلامي. رسالة ماجستير مخطوط. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. دت.

306- محمد كناي. الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث -قضايا المعنوية والفنية- (1925-1962). رسالة ماجستير. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. السنة الجامعية: 1993-1994.

307- محمد ناصر بوحجّام. أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث: 1925-1976. رسالة ماجستير في الأدب الجزائري. إشراف محمد ناصر. جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي. السنة الجامعية: 1986-1987.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....أ-ز.	
مدخل في نقد النقد والاستجابة الجمالية.....40-8.	
القسم الأول: قضايا الشكل في الشعر الديني والثوري الجزائري.....317-41	
الفصل الأول: نقد بنية القصيدة في الشعر الثوري الجزائري.....133-42	
أولاً: القصيدة الشعرية التقليدية في ميزان النقد.....74-45	
1- الوحدة العضوية.....59-52	
2- نقد بنية القصيدة العمودية الثورية الجزائرية.....64-59	
3- نقد مقدمة القصيدة الثورية.....74-64	
4- عمود الشعر وموضوع الثورة.....78-74	
ثانياً: القيمة الفنية للقصيدة الملحمية الجزائرية.....99-75	
1- الوحدة العضوية في الشعر الملحمي الجزائري.....86-83	
2- الصورة والأسلوب.....96-86	
3- الوزن والقافية.....99-96	
ثالثاً: قصيدة النشيد والتقييم النقدي.....117-99	
1- الوزن والقافية.....112-106	
2- المعجم الشعري للنشيد الثوري.....115-112	
3- الصورة والأسلوب.....117-115	
رابعاً: نقد البناء الفني للشعر الثوري الجزائري الحر.....133-118	
1- جدل نقدي حول القديم و الجديد 124-119	
2- العوامل الفنية لظهور حركة الشعر الحر في الجزائر 126-124	
3- الوزن والقافية في الشعر الثوري الحر وميزان النقد.....133-126	
الفصل الثاني: تلقي القصيدة الثورية الجزائرية أسلوبياً.....227-134	
أولاً: تلقي القصيدة الثورية بلاغياً.....172-136	
1- الصورة الشعرية.....154-137	
2- الرمز الشعري.....166-155	
3- بلاغة الشعر الثوري الجزائري.....172-166	
ثانياً: لغة الشعر الثوري الجزائري.....185-172	
1- دقة اللغة.....182-181	
2- الجرس الموسيقي.....184-182	

3-	القوة والفخامة.....	185-184
	ثالثا: الصورة والأسلوب في الشعر الثوري.....	199-185
1-	الصورة الشعرية	187-185
2-	الخيال الشعري	190-187
1-2	القرآن الكريم مصدر خيال	193-190
2-2	الطبيعة مصدر للخيال	199-193
	رابعا: الوزن والقافية في القصيدة الثورية الجزائرية.....	227-199
1-	الموسيقى الشعرية.....	207-199
2-	الوزن	209-207
3-	الإيقاع.....	222-210
4-	الجرس.....	227-222
	الفصل الثالث: الشعر الديني والإصلاحي والصوفي في ميزان النقد.....	313-228
	أولا: الشعر الديني الجزائري في ميزان النقد.....	246-230
1-	خطاب القصيدة الدينية.....	233-230
2-	بناء القصيدة الدينية.....	240-233
3-	الوحدة في القصيدة الدينية.....	246-240
	ثانيا: القيمة الإيقاعية للشعر الديني الجزائري.....	278-246
1-	الوزن والقافية في الشعر الديني الفصيح.....	251-246
2-	الوزن والقافية في الشعر الديني الملحون.....	272-251
3-	الوزن والقافية في الشعر الإصلاحي الجزائري.....	274-272
4-	الوزن والقافية في الشعر الصوفي الجزائري.....	278-274
	ثالثا: القيمة البلاغية للشعر الديني الجزائري.....	313-278
1-	بنية الصورة والأسلوب في الشعر الديني الجزائري.....	293-278
2-	بنية الصورة والأسلوب في الشعر الإصلاحي.....	306-293
3-	بنية الأسلوب والصورة في الشعر الصوفي.....	313-306
	القسم الثاني: نقد قضايا مضمون الشعر الجزائري الحديث.....	550-314
	الفصل الأول: التزام الشعر الجزائري الحديث في ميزان النقد	377-315
1-	قضية الالتزام في الشعر الثوري الجزائري	325-319
2-	إلتزام الشعر الشعبي الجزائري	330-325
3-	الإلتزام من منظور نقاد الشعر في الجزائر	343-331

4- المستوى الفني في الشعر الجزائري الملتزم	343-377
الفصل الثاني: نقد المضمون الشعري في القصيدة الثورية الجزائرية	
الحديث	378-457
أولا: الثورة كإيديولوجيا في الشعر الثوري الجزائري	404-434
ثانيا: الثورة كموضوع في الإبداع الشعري	434-461
1- أغراض الشعر الثوري الجزائري	438-457
1-1 الغزل في الشعر الثوري الجزائري	439-445
2-1 الرثاء في الشعر الثوري الجزائري	445-446
3-1 المدح في الشعر الثوري الجزائري	447-448
4-1 الطبيعة في الشعر الثوري الجزائري	449-457
الفصل الثالث: نقد المضمون الشعري في القصيدة الدينية الجزائرية	
الحديث	458-550
أولا: الدين و الشعر	460-482
ثانيا: دوافع قول الشعر الديني	482-499
ثالثا: نقد مضمون الشعر الديني الجزائري الحديث	499-550
1 نقد مضمون الشعر الديني السياسي	499-503
2- نقد مضمون الشعر الديني الإصلاحي	503-521
3- نقد مضمون الشعر الديني الملحن	521-537
4- نقد مضمون الشعر الديني الصوفي	537-546
خاتمة	547-556
قائمة المصادر والمراجع	557-575
فهرس الموضوعات	576-579
ملخص	581

ملخص:

حاول البحث مقارنة خطاب نقد الشعر في الجزائر عند كل من عبد الله الركيبي، يحيى الشيخ صالح، مصطفى حركات، وصالح خرفي، متبعا خطى نقد النقد لبلورة رؤية نقدية واضحة تمكيني من الإلمام بالأدوات الإجرائية لهذا المنهج، حتى أعاين بها الدراسات النقدية الجزائرية التي اخترتها، والتي أعتقد أنها جهود مؤسّسة لنظرية الشعر في الجزائر، على اعتبار أن الخطاب النقدي يستمد مادته النقدية ومقولاته النظرية من الخطاب الإبداعي في حد ذاته، وفي الوقت نفسه أحاول أن أراعي الخصوصية التي يتمتع بها الخطاب الشعري في الجزائر، ويهدف البحث إلى تقييم الخطاب النقدي في الجزائر الذي خاض غماره هؤلاء النقاد الأوائل، وكذا الوقوف على الخلفية المعرفية القائمة من طبيعة العلاقة بين خطاب الإبداع وخطاب النقد، ومدى تأثير النقد الجزائري بتقاليد نظرية نقد الشعر، من خلال تتبع مختلف قضايا نقد الشعر التي اهتم بها النقاد، يأتي كل هذا للوقوف على مدى حداثة الخطاب النقدي الجزائري.

الكلمات المفتاحية : نقد النقد، نقد الشعر، المنهج، الأداة، الإجراء، قضايا نقد الشعر، مقياس نقد الشعر، الاستجابة المعرفية.

Abstract:

The approach of criticism of poetry in Algeria was sought by **Abdullah Rukibi, Yahya Sheikh Saleh, Mustafa Harkat, and Saleh Kharafi**, following the footsteps of critical criticism to crystallize a clear critical vision that enables me to become familiar with the procedural tools of this approach. Which I believe are the efforts of the Foundation for the theory of poetry in Algeria, since the critical discourse derives its monetary material and theoretical arguments from the creative discourse itself, while at the same time trying to take into account the privacy enjoyed by the poetic discourse in Algeria. Which x In addition to the existing background of the nature of the relationship between the discourse of creativity and the discourse of criticism, and the extent to which Algerian criticism is influenced by the traditions of the theory of poetry criticism, by following the various criticisms of poetry that the critics have been concerned about, Algerian cash.

Keywords: cash criticism, hair criticism, curriculum, tool, procedure, hair criticism issues, haircut, cognitive response.