الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – بالمسيلـــــة

كلية الآداب واللغات
قســـم اللغة والأدب العربي
رقم: L15/429

ميدان: لغة وأدب عربي
فرع: لغة وأدب عربي
تخصص: نقد عربي حديث

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة: هاجر بوزيدي

كتاب "في تحليل الخطاب الشعري" لفاتح علاق "دراسة نقدية"

تاريخ المناقشة: 2017/05/25.

لجنة المناقشة:

د/ عزد الدين عماري	جامعة المسيلة	رئيسا
د/ عثمان مقيرش	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
أ/ بوديسة بولنوار	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعيـــة: 2016-2017.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــــــدمة

مقدمة

الحديث عن الشعر أمر مازال يحمل الكثير من علامات الاستفهام وذلك من خلال الإشكالات التي طرحها النقاد الحداثيون خاصة حول ما يعرف بالشعر الجديد، ماهيته، انتماءاته، أصالته.... ولعل هذا الاختلاف ولد اختلافا آخر وطروحات من قبل الدارسين فيما يعرف بالخطاب الشعري.

فالخطاب الشعري إذن خطابات، وتحليله متعدد بتعدد المناهج والنقاد وهو متميز عن الممارسات الفنية بعنصر اللغة المالك الحقيقي لمفاتيح قراءته، فإذا لم يمتلك القارئ الواعي –الناقد– هذه المفاتيح، فإن قراءته ستضل أبعد من أن تحظى بما يمنحها شرعيتها في المعالجة والتحليل.

ولعل هذا من بين أسبابنا ودوافع اختيارنا لموضوع دراستنا هاته والموسومة بـ: قراءة نقدية في تحليل الخطاب الشعري لفاتح علاق، إضافة إلى اهتمامنا بالنقاد الجزائريين قبل غيرهم من منطلق ذاتي. وقد طرحنا الإشكالات التالية للوقوف على طروحات الناقد ورآه في نقده لدراسات غيره من النقاد في تحليل الخطاب الشعري:

- ما المنهج الذي اتبعه فاتح علاق في هذه الدراسة؟
- وهل المنهج الواحد قادر على استكناه النص وسبر أغواره في نظره؟
- ماذا أضافت رؤى الناقد في هذه الدراسة للعمل النقدي.

وللإجابة على هذه الإشكالات رسمنا خطة تتكون من: فصلين

أما الفصل الأول الموسوم بماهية الخطاب الشعري عرضنا فيه مفهوم الشعر، ولغة الخطاب الشعري وكذا الخطاب الشعري الجزائري كون المدونة المنظور فيها جزائرية خالصة.

وأما الفصل الثاني فتطرقنا للدراسة الأنموذج التي شملت المناهج النقدية الثلاث: البنيوي، الأسلوبي والسيميائي.

أما الخاتمة فعرضنا فيها نتائج البحث.

وبما أن المنهج يعتبر الركيزة الأساسية لأي عمل فكري مهما، فقد اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على المنهج الوصفي كونه الأنسب في هذه الدراسة.

كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع منها:

- جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبي ديب.
- النظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل.
- تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح.

وقد اعترضت طريقنا بعض الصعوبات والمعوقات منها:

- صعوبة الموضوع كونه يحتاج إلى خبرة نقدية وإلمام واسع.
- عدم وجود دراسات سابقة تناولت الموضوع بالذات.
- عامل الوقت الذي حاصرنا.

كما أوجه شكري للسادة أعضاء اللجنة المناقشة اللذين تجشموا عناء قراءة هذا العمل. وفي الأخير أوجه بثنائي وشكري الخالصين للمولى عز وجل الذي أمدني بالقوة والعون لإخراج هذا العمل. أسأله السداد والتوفيق والرشاد

وسير لنا هذا البحث وسهل صعبه توجيهات ونصائح وارشادات أستاذي الفاضل د. عثمان مقيرش، له مني خالص الشكر والتقدير والاحترام.

الفصل الأول: ماهية الخطاب الشعري

1/ ماهية الخطاب:

لغة:

يقال خطب فلان إلى فلان فَخَطَبَهُ أو أخطبه، أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام.[1]

وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم أو الكتاب) أن ينقلها إلى المرسل إليه (السامع والقارئ أو يكتب الأول رسالة ويفهمها الآخر بناء على نظام لغوي مشترك بينهما.[2]

وجاء في معجم المصطلحات العربية: الخطاب، الرسالة letter، نص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه، يتضمن عادة أنباء لا تخص سواهما، ثم انتقل مفهوم الرسالة، من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية –سواء أكتب نظما أم نثرا– أو من المقامة في الأدب العربي.[3]

وفي المعجم الوسيط: (خاطبه) مخاطبة، وخطابا: كلمه وحادثه وخاطبه وجه إليه كلاما، والخطاب الكلام.[4]

يتضح لنا من هذه التعريفات أن الخطاب يعنى الحديث أو الكلام الموجه من شخص إلى آخر بغرض التواصل.

اصطلاحا:

ظهر مصطلح الخطاب في حقل الدراسات اللّغوية الغربية، وقد نما وتطور في ظل التفاعلات التي عرفتها تلك الدراسات، ولكن بصورة أشمل فإن هذا المصطلح تعــود جــذوره

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف بالقاهرة، 1989م، ج1، ص361.

[2]– إيميل بديع يعقوب، قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.

[3]– مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1989م، ص90.

[4]– إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية بالقاهرة، مطبعة مصر، ج1، 243.

إلى عنصري اللّغة والكلام.[1]

وببقائه ضمن حدود المجال اللّساني عرّف الخطاب بأنه "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلها تظل في مجال لساني محض.[2]

ومن التعريفات عند الغرب نجد:

الفرنسي "إميل بنفست" يرى بأن الخطاب هو "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا، وعند الأوّل هدف التأثير في الثاني بطريقة ما".[3]

وفي هذا فإن إميل بنفست يؤسس لهذا المنظور من خلال رؤيته للغة بوصفها نظاما منفردا أو طاقة مخزونة في ذهن الإنسان وهي لا تتحول إلى كلام حقيقي، ولا إلى نص أو خطاب إلا من خلال عملية التلفظ أو التحدث ذاتها.

- تعريف باتريك شارودو:

يؤكد باتريك شارودو على ان الخطاب يتكون من ملفوظ ومقف تواصلي.[4]

ملفوظ + موقف تواصلي = خطاب

[1]- فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، تر صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1985، ص27.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص17.

[3]- المرجع نفسه، ص 17.

[4]- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات العامة، دار هومة، الجزائر، (ب. ط)، 2000، ص58.

ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا جليا أن الخطاب يعد بنية مركبة من نص وإلقاء (سياق) فبهذين الشيئين الأساسيين يتكون الخطاب، وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك العديد من الخطابات وتختلف باختلاف الموضوع والموقف.

أما غريماس فيعطي معاني أخرى للخطاب ممّا يجعل منه مرادفا للنص مستندا في ذلك إلى أنّ بعض اللّغات الأوربية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظي (discours) الفرنسية

و(discourse) الإنجليزية.[1]

ويشير إلى أن الخطاب والنص تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس والقصص المرسومة... [2]

أما عند العرب فقد أطلق لفظ (الخطاب) على جنس من الكلام، الذي يقع به التخاطب (أي بين متخاطبين اثنين) سواء كان شفوي أو مكتوب.[3]

وفي القرآن الكريم ورد لفظ (الخطاب) في مواضع متعددة بمعان مختلفة [4] منها قوله تعالى: ﴿رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ ۖ لَايَمْلِكُونَ مِنه خِطَابًا﴾[5].

فهذه الآية تنطلق في أساسها من وضع اشتقاق واحد يعني اقناع المخاطب أو العجز عن الإجابة أمامه.[6]

وكغيره من المصطلحات الواردة إلى حقل الدراسات العربية فقد تضاربت وتعددت الآراء والمواقف النقدية حول تحديد مفهوم الخطاب نستعرض أهمها:

---

[1]–خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات العامة، المرجع السابق، ص58.

[2]–المرجع نفسه، ص58.

[3]–عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص261.

[4]–المرجع نفسه، ص261.

[5]–سورة النبأ، الآية 37.

[6]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، المرجع السابق، ص263.

عبد السلام المسدي الذي اعتبره "كيان أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، وقد تولد عن ذلك تيار يعرف الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسنتي مستقل بذاته، وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية مع السياق المضموني تحاورا خاصّا".[1]

أما جابر عصفور فيرى بأن الخطاب هو " الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغيّر ومتحدد الخواص أو على نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابا او سع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يوصف الخطاب بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة".[2]

فالخطاب في نظره يقوم على أساس التناسق والترابط لأداء غرض بعينه، أو قد يطلق ـ الخطاب ـ على نص بعينه، أو يكون شاملا لنصوص متعددة، تربط بينها علاقات زمانية، أو مكانية أو فنية.

وهكذا فإن الخطاب هو قول يتألف من أجزاء لغوية متماسكة ومتناسقة تقوم بينها شبكة من العلاقات الدلالية والصوتية والصرفية تشكل مجتمعة وحدة لغوية كبيرة هي النص الأدبي.

وعند سعيد يقطين الخطاب هو " الطريقة التي تقوم بها المادة الحكائية في الرواية قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها.[3] فنمط الخطاب يختلف من مبدع إلى آخر بحسب اتجاهه وموقفه حتى ولو كان الموضوع المعالج واحدا.

---

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، ص110.

[2]– جابر عصفور: عصر البنيوية "من ليفي شتراوس إلى فوكو، دار الآفاق العربية، بغداد، 1985، ص265.

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص07.

2/ ماهية الشعر:

ويؤكد "ابن خلدون" في مقدمته ارتباط الشعر بالغناء والإنشاد فيقول:" كان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه. وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرص على تحصيل أساليب الشعر وفنونه".[1]

لقد أسس النقاد العرب القدامى وخاصة في العصر العباسي وتحديدا إلى أواخر القرن الرابع الهجري منهجا نقديا متميزا في دراسته الشعر، كان بذرة هامة وضرورية لمن والأهم من النقاد في العصر الحديث في اكتمال صورة الدراسات النقدية باختلاف مشاربها وتوجهاتها. رغم اتهام البعض لهذا التراث النقدي العربي القديم باعتماده الكلي على المعيارية المستندة إلى قوانين بلاغية، وجزئية تقف عند أشكال تعبيرية معينة دون ربط ذلك برؤية النص الشعرية".[2]

لذلك فإن رأي الناقد فاتح علاق لم يأت اعتباطا، كونه صادر نتيجة دراسات وقراءات نقدية لما كتب عن التراث النقدي العربي القديم كان لكل ناقد حرصه على تقصي ماهية الشعر من خلال تعريفه وضبط خصائصه النوعية التي تميزه عن باقي الإبداعات الأخرى.

لغة:

عرفه ابن منظور (ت 711ه) في لسان العرب بقوله:" والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شِعْرًا من حيث غلب الفقه على علم الشرع والعود على المَنْدَلِ والنجم على الثريا ومثل ذلك كثير، وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيـــره أي

[1]–رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ب. ط)، ب. س، ص29.

[2]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص03.

يعلم".[1]

أما الزبيدي فقد أثبت أيضا نفس التعريف ولكنه أضاف قوله:" وعلل صاحب المفردات غلبته على المنظوم بكونه مشتملا على دقائق العرب وخفايا أسرارها ولطائفها قال شيخنا: وهذا القول هو الذي مال إليه أكثر أهل الأدب برقيه وكمال مناسبته".[2]

من خلال هذه التعاريف التي قدمتها الكتب اللغوية الأكثر استعمالا نصل إلى أنها قد حاولت تحديد الملامح الأساسية للشعر، والملفت للانتباه ذلك التأكيد على صفة (النظم) وتخصيصها بالشعر وكذلك تمييز الشاعر عن غيره بالفطنة والمعرفة.

اصطلاحا: عند النقاد العرب

ابن سلام الجمحي (149-231):

في نظر ابن سلام الشعر فن له مظاهر جودته، وإحسانه، وأسباب ضعفه ورداءته وتوصل إلى أن الشعر" صناعة وثقافة... ليس لجودته صفة، وإنما هو شيء يقع في نفس عند المميز ويعرف الناقد عند المعاينة". [3]

وفحوى كلام بن سلام أن الشعر صناعة، وتتم هذه الصناعة بالمزج بين المادة والشكل، أي المزج بين المعاني والألفاظ والوزن من طرف الصانع (الشاعر)، كما يضيف عنصر الثقافة، رأي الإمام بالمعارف بمختلف أنواعها، ويضيف أيضا أن الشغر مرتبط بالمشاعر، والعواطف، ويكون متميزا عن بقية الفنون، أي يمتلك خصوصيات تمكن الناقد من التعرف عليه وتمييزه عن الدراسة والتحليل غير أن ما يعاب عليه، أنه لم يقدم تعريفا واضحا للشعر فنظرته كانت سطحية ذاتية.

---

[1]- ابن منظور " لسان العرب"، دار صادر، بيروت، مج 4، ص410

[2]– محمد مرتضى الزبيدي تاج العروس من جواهر القاموس"، ج 12، تحقيق مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، 1973م، ص178.

[3]– قاسم مومني، "نقد الشعر في القرن الرابع الهجري"، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982م، ص184.

بن طباطبا العلوي (322 هـ):

يستهل بن طباطبا العلوي كتابه" عيار الشعر" بتعريفه للشعر فيقول "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عُدِل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".[1]

يتضح من هذا التعريف أن التباين بين الكلام المنظوم والمنثور يكمن في النظم الخاص بالنص الشعري، وابن طباطبا بذلك يتفق مع أولئك الذين جعلوا النظم شرطا من شروط الشعر، رغم اختلافهم في بعض التفاصيل كرتبة النظم بين أسس الشعر، بل حتى في مفهوم النظم، كما فعل عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أن النظم يتعلق بوجوب "توخي معاني النحو".[2]

كما أنه في هذا التعريف" يضع الوزن أساسا للشعر، فهو لا يضع في اعتباره غير الشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية قائمة على أساس الطبع والذوق"[3]، فمن صح طبعه وذوقه في رأي بن طباطبا لا يحتاج إلى العروض، أمّا من فسد ذوقه فإنه لا بد محتاج إلى معرفة العروض والحذف به، فقد اقام بن طباطبا من الذوق والطبع معيارا يضبط به النظم.

وتجدر الإشارة هنا أن مفهوم النظم لا يعني دائما إقامة الوزن الشعري، فغالبا ما ترد هذه الكلمة بمعنى حسن التأليف، ولهذا فالحديث عن النظم لا يعنى بالشعر فقط بل النثر

---

[1]– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح طه الحاجري ود، محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، مصر، 1956، ص09.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص382.

[3]– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص43.

أيضا، وهذا ما يؤكده الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" الذي تطرق فيه إلى الحديث عن أسرار النظم في الشعر والنثر.

فتحديد ماهية الشعر عند بن طباطبا" تقوم بوجه خاص على أساس التشكيل الخارجي، والقيم الفنية الجمالية لنظم الشعر، وهو بذلك يتجاوز عنصر التخييل باعتباره العنصر المهم في العملية الإبداعية وفي خلـق المعانـي الجمالية عند الشاعـر ويـرى أن الشعـر بنية لغويــة

منتظمة قائمة على أساس الطبع والذوق".[1]

قدامة بن جعفر (337 هـ):

يعرف قدامة بن جعفر الشعر واضعا حدّا له بأنه: " قول موزون ومقفى يدل على معنى فقولنا "قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا "موزون" يفصله ممّا ليس بموزون إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقلنا "مقفى" فصل بين ماله من الكلام، الموزون قواف وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا "يدل على معنى " يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير دلالة على معنى فإنه لو أراد مريد ان يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه".[2]

والمستقرئ في جل نظريات الشعر يجدها تصب في هذا المنحى الذي حدّده الناقد ولا تحيد عن هذا الحد و المكوّن من أربعة عناصر: قول (لفظ) ووزن وقافية ومعنى، فلم يضف إلى هذه العناصر عنصرا خامسا مثلا. وهذا التعريف ينسجم انسجاما تامّا مع كينونة الشعر العربي، ذلك أن الشعر قول وهو دال على أصل الكلام (وهذا ما يفصله عمّا ليس بكلام) ويخصّه باللغة البشرية تمييزا له عن لغة الحيوان، وهو موزون ليفصله عمّا ليس بموزون،

[1]- جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص25.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، (ب. ط)، (ب. ت)، ص64.

وهو مقفى يفصله عمّا لا قافية له ولا مقاطع، أما قوله انه يدل على معنى فذاك بيانه عمّا لا معنى ولا دلالة له.

ومثلما فرق ابن طباطبا بين الشعر والنثر، نجد كذلك قدامة بن جعفر قد تطرّق إلى نفس الشيء، غير أن الأوّل حصره في النظم، بينما الثاني حصره " في الجانب الموسيقي المتحقق في الوزن والقافية، دون النظر إلى البنية اللّغوية وخصوصيتها".[1]

ويتضح من خلال تعريفه أيضا أن الشعر والموسيقى عنده مثلا زمان فلا يذكر الشعر دون أن تستدعي ضمنيا موسيقاه، لأنه أكد على الظاهرة الصوتية (الوزن والقافية) بنفس تأكيده على الظاهرة التعبيرية (اللّفظ والمعنى) كما أنه عزز مكانة الموسيقى في الشعر من خلال وصف الشعر أولا وقبل كل شيء بالموزون والمقفى قبل وصفه بالدال على معنى، فترتب قدامة لعناصر الشعر لم يأتي من فراغ وإنما جاء من خلال معرفته بالشعر.

فحد الشعر عند قدامة هو " اللّفظ الفصيح الصحيح المبني، السليم الترتيب، الموزون السهل العروض، المقفى الفصيح القافية، الدال عل معنى واضح من معاني الشعر المخصوصة وهي المدح والهجاء، والمراثي والتشبيه، والوصف والغزل".[2]

والملفت للإنتباه أن قدامة طرح قضية مفهوم الشعر بطريقة جديدة على الساحة الثقافية العربية ربما هذا يعود إلى تأثره بثقافات متنوعة منها الثقافة اليونانية، وهذا ما يؤكده مصطفى الجوزو بقوله " قدامة قد تأثر بالمنطق اليوناني تأثيرا واضحا وذلك إذ جعل القول أو اللّفظ جنسا للشعر، والوزن والقافية والمعنى فصولا تحوزوه من غير الموزون، وغير المقفى والعاري من المعنى".[3]

---

[1]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص47.

[2]-مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988م، ص198.

[3]- المرجع نفسه، ص198.

كما تأثر أيضا بالثقافة الفارسية وهذا يؤكده فتحي أحمد عامر بقوله:" أنه قارئ من طراز ممتاز، وأنه أفاد من سابقيه... كما أفاد من معاصريه... ولم تقتصر إفادته على الآراء العربية فقط، ولكنه تجاوز ذلك إلى المحيط الفارسي..."[1]

والجدير بالذكر في هذا المقام أن تعريف قدامة للشعر يعد المرجعية التي يستند عليها النقاد، إذ تبنى هذا التعريف طائفة النقّاد أبرزهم محمد بن حسن الحاتمي الذي كرر كلام قدامة على حد الشعر وعناصره الأربعة حيث يقول " حدود الشعر أربعة وهي اللّفظ والمعنى والوزن والقافية".[2]

أيضا أبو هلال العسكري تعريف قدامة بقوله:" الشعر كلام منسوج ولفظ منظوم..."[3]

3/ ماهية الخطاب الشعري

إن الخطاب الشعري من الموضوعات التي تعددت حولها الأراء وتنوعت الدراسات في الوصول إلى جوهرها، وبالرغم من التعدد والاختلاف فإنها جميعا لا تتناقض ولا تتعارض، وإنما تتعاون وتتعاضد من أجل الوصول إلى غاية واحدة هي الغوص في عمق العمل الأدبي، وسير أغواره وتحديد خواصه.

والحقيقة الثابتة أن العمل الأدبي عامة، والخطاب الشعري خاصة، عالم مليء بالأسرار غامض الحدود، وتلك خاصية طبيعية في كل أنواع الخطاب الأدبي والخطاب الشعري من المصطلحات الحديثة نسبيا التي أضيفت إلى معجم المصطلحات النقدية[4] فهو

---

[1]– فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، (ب. ط) (ب. ت)، ص130.

[2]– احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1971م، ص256.

[3]– أبو هلال العسكري: "الصناعتين"، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (ب. ط)، 1986، ص60.

[4]– محمد صالح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، (ب. ط)، 2000، ص28.

مصطلح أدبي نقدي، والمصطلح لا يولد فجأة ولا يأتي باجتهاد فردي، ولكنه يضل في تغير وتبدّل، وتحوّل وتطور إلى أن يصل إلى الشيوع في وقت معين يكون المناخ الثقافي فيه قد تهيأ لهضمه، تمهيدا لرواجه بين أوساط المثقفين.

مفهوم الخطاب الشعري

الخطاب الشعري نص مثقل بالرموز له أبعاد متعددة، يكتنز طاقات تعبيرية قادرة على انتاج مدلولات يهمن عليها فعل الإيحاء. وقد أكد (بول فاليري) على أن الشعر لون من الرقص بالكلمات ونظام من الأفعال لها هدفها في حدّ ذاته، وفعل ينزع إلى البقاء في ذاكرتنا بما يثيره من انفعالات على خلاف الكلام العادي الذي يذهب إلى التلاشي بمجرّد تحقق الوظيفة الابلاغية. [1]

وعلى حين يبقى النثر – في أغلب تجلياته – موصولا إلى مرجعه، فإن الخطاب الشعري – غالبا – ما يذهب إلى اتجاه مفارق للواقع بفعل اللّغة التي يجعلها مادة أساسية في تشكيل عالمه مضيفا عليها حياة جديدة. [2]

وقد عرفه عز الدين إسماعيل بقوله: "... إن الخطاب الشعري نوع معين من الخطاب، يرتبط بالشعر بصفة خاصة، لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تغطي على الخصوصية الأخرى التي تنتمي إليها فان لذلك فإن للخطاب الشعر كيانه الخاص".[3]

لذا فإن " هذا الكيان هو الذي ميّزه عن الكلام، فالخطاب الشعري لا يكتفي بترتيب الكلمات لأداء المعنى، وإنّما لا بد أن يكون هناك تفاعل وترابط وتناسق بين الجمل، يؤدي إلى تكثيف الدلالة من ناحية، والانسجام الصوتي من ناحية ثانية، تلك الميزة التي لا يحققها

---

[1]– حميد رضا: الخطاب الشعري من اللّغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول الهيئة المصرية للكتاب، (مج 15)، عدد (02)، 1996، ص95.

[2]– المرجع نفسه، ص96.

[3]– محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص29.

الكلام العادي.[1]

أما عند العرب القدامى فالخطاب الشعري بنية لغوية فنية تقوم على الوزن والقافية ولا يمكن فهمها إلّا بمعرفة عناصرها.[2]

وبما أن النص الشعري فعل كلامي –بالأساس–فإنه يتجه إلى توظيف العلاقة اللّغوية في مستوياتها المتعددة الصوتية، والمعجمية والتركيبية والرمزية وبهذا يغدو النص نسيج كلام وحوار بين العلاقة والعلاقة، وتصبح اللّغة الأداة والجوهر، فهي أداة للتبليغ شانها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا، أو الخطاب العلمي الذي من المفروض أن يفهم دون لبس، ولكنها أيضا تتمتع بوظيفة في ذاتها بما تنتجه من تراكيب وصور وأخيلة.[3]

فالشعر إذن خطاب متميز يضمر أكثر ممّا يصرح، يوحي، يأبى أن يفصح عن ظاهره، أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التخفي والتحكم والخداع وراء شعرية الكلمات".[4] فالخطاب الشعري لغة تتجاوز الوظيفة الابلاغية إلى لغة تستثمر العلاقات اللغوية بمستوياتها المتعددة إلى إيجاد لغة تحقق التأثير الجمالي والنفسي عند المتلقي.

لغة الخطاب الشعري:

تكمن قيمة الشعر بوصفه فنا أدبيا في استخدام اللّغة على نحو خاص، لذلك يقوم الشاعر مستعينا بكل طاقاته بتشكيل مادة شعره تشكيلا خاصا تتمازج فيه الأصوات، وتتآلف داخله البنى تآلفا يشكل نسقا لغويا فريدا، وقد شبه عبد القاهر الجرجاني " علاقة الشاعر بألفاظ اللّغة ومواضعتها بعلاقة الصانع بمادته الخام، إنه لا يصنع المادة، ولكنه يعيد

---

[1]- محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، المرجع السابق، ص29.

[2]- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة، الجزائر، (ب. ط)، 2003، ص39.

[3]– حميد رضا: الخطاب الشعري من اللّغوي إلى التشكيل البصري، المرجع السابق، ص96.

[4]– المرجع نفسه، ص96.

تشكيلها في علاقات جديدة، لتنتج شكلا يؤثر بدوره على دلالتها ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها".[1]

وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها: "هو عدولها عن النظام اللّغوي، ليس على مستوى المفردات والصيغ فحسب، بل على مستوى التراكيب أيضا، وإذا كانت اللّغة العادية تحترم القواعد والسنن على المستويات المختلفة النحوي، الصوتي، والصرفي والدلالي " وتلتزم بها فإن اللّغة الشعرية تقوم بكسر هذه القواعد ومخالفتها، مكونة بذلك نظمها الخاصة بها على جميع المستويات وهي لا تلجأ إلى هذا إلّا لأن التأثيرات الشعرية تنبثق من خلال الانحرافات المعتمدة عن القواعد النحوية... من ثنايا الخلل التركيبي... الاستعارات المنحرفة دلاليا...وهكذا".[2]

تعد اللّغة الشعرية –إذن– نوعا فريدا متميزا عن اللّغة العادية، ولكن هذا لا ينفي وجود رابط جامع بينهما يتمثل في حقيقة " أن اللّغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التعريف الجمالي المعتمد للمكونات اللّغوية للعمل، أو بعبارة أخرى الانتهاك المعتمد لقانون اللّغة المعيارية".[3]

فإذا كانت هذه الأخيرة خلفية وهمية ليسلها تحقق بالفعل، فهي هياكل موجودة في الذهن، يستحضرها المؤلف لا لكي يجسدها في لغته، بل ليخرقها ويتجاوز حدودها الموضوعة.

ونتيجة لذلك " فانتهاك قانون اللّغة المعيارية هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا، وبدون هذا الإمكان لا يوجد الشعر"[4]، ولذلك يقو ارجوان "إن الشعر لا يوجد إلّا بفضل

---

[1]– مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: د/ نصر أبو زيد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م5، ع1، 1914م، 17.

[2]– نظرية اللّغة في النقد الأدبي: عبد الحكيم رضا، مكتبة الخانجي، القاهرة 1980م، ص497.

[3]– اللغة المعيارية في النقد الأدبي: يان موكا روفسكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، م5، ع1، 1914م، 49.

[4]– يان موكاروفسكي: اللّغة المعيارية واللغة الشعرية، المرجع السابق، ص42.

الخلق الجديد المثمر للغة، وذلك بتحطيم لنسق اللّغوي وتكسير قواعده، وتغيير ترتيبه المعتاد في الكلام".[1]

وتستدعي عملية العدول معرفة تامة بقواعد اللّغة ومعاييرها حتى يتسنى للشاعر القدرة على اختراقها، فكلما كانت معرفته بهذه القواعد أقوى كانت إمكانات ابداعه للشعر أكثر وبالعكس، " كلما قل الوعي بهذا القانون (قانون اللّغة المعيارية) قلت إمكانات الشعر[2]، وهذا ما يؤكده " موكا روفسكي" بقوله: "أن قانون اللّغة المعيارية كلما كان أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللّغة".[3]

ولا يمكن اعتبار خروج الشعر عن النمط المألوف أنه إساءة للغة بل على النقيض من ذلك يشحنها بطاقة دلالية متجددة ويخلق إمكانات تعبيرية تحمي هذه اللّغة من الجمود والفناء.

وعندما تصبح هذه التعبيرات شائعة ومتداولة على الألسنة لا يسع الشاعر إلا أن يتجاوزها مرة أخرى... وهكذا مما يزيد من ثراء المعجم اللّغوي، والمستوى التركيبي للغة.

اللّغة في البناء الشعري لا يمكن أن نتصورها وسيلة للتعبير وحسب بل هي كما يقول "أدونيس": "أكثر من وسيلة للنقل أو التفاهم، إنها وسيلة استيطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير أو تحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق: إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقى، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه، وإيقاعه، وبعده، هذه اللّغة فعل، نواة حركة خزان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها".[4]

---

[1]– د. رجاء العيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، (ب. ط)، 1915م، ص91.

[2]– يان موكاروفسكي: المرجع السابق، ص42.

[3]– المرجع نفسه، ص42.

[4]– مقدمة للشعر العربي: علي أحمد سعيد أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1975م، ص79

ومعنى ذلك أن القصيدة لا تثيرنا بما تنقل إلينا من معان فحسب وإنما بما تثير في نفوسنا من تساؤلات، وبما توحي به من إشارات، وبما تحدثه من تناغم بين أجزائها يسري في النفس مسرى الدم في العروق.

من هنا تجدر الإشارة إلى أن الشاعر يكون على درجة كبيرة من الوعي الأدبي حينما يؤلف لغته الشعرية، ويؤسس معيارية قصيدته، فهو يعطي لكل كلمة في النص دورها الوظيفي، ومكانها الطبيعي، ويلبسها ثوبا دلاليا وصوتيا يتلاءم وقدرته الفنية، الكلمة في الخطاب الشعري، إن لم تؤد دورها في إثراء المعنى وخلق إيحاءات دلالية جديدة، ورسم صور شعرية متجددة، تصبح معوّقا من معوقات تنامي الدلالة التي هي من أخص خصائص اللّغة الشعرية، ولبنة هشة تضعف بناء الخطاب بدلا من أن تسهم في زيادة تماسكه وترابطه، لذلك يحرص الشاعر الفن دائما على أن يختار مفرداته بدقة تامة، ويخلصها من كل ما علق بها إثر الاستعمالات الأخرى، كي تصبح ملكا له، لا أحد يشاركه فيها، أو يقاسمه دلالتها.

لذلك يلقي "ميخائل باختين" المسؤولية الكاملة على عاتق الشاعر، في اختياره لمفرداته، وجميع تعبيراته اللّغوية، ولا بد له أن يخضعها لإدارته، كي تعبر عن مقاصده الخاصة لا عن شيء آخر غيرها، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته[1]، والسبيل إلى ذلك في نظره أن يخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع الطبقات القصدية في اللّغة وبعض سياقاتها،" إن كل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر ليتي lethe، وأن ينسى حياته السابقة

[1]– الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1917م: ص66.

داخل سياقات الآخرين، يجب على اللّغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية ".[1]

ويتفق مع هذا الرأي قول "فاقنار" بأن الخلق في عملية الإبداع الانشائي مرتبط بقدر الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها ممّا يتراكم عليها ضبابية الممارسة، فالإبداع احياء للكلمة بعد نضوبها".[2]

عملية الخلق –إذن– عملية شاقة مضنية، يواجه الكاتب خلالها صعوبات جمة، وتحديات كبيرة، تتمثل مبادئها الأولى في اختيار المفردات، وتنقيتها ممّا علق بها من معان أفرزتها الاستعمالات اليومية، الكلمة مشحونة من قبل بالمعنى وبظلال المعنى، ولكي تؤدي وظيفتها كاملة لا بد من تجريدها من كل مخلفات الاستعمالات الأخرى وتتمثل تلك التحديات كذلك في خلق علاقات جديدة بين عناصر العمل الأدبي، تتأتى بها عن مباشرة التعبير والتعبير المبتذل، وهذه العملية تحتاج إلى جسارة، وقوة تمكن وموهبة. " إن الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة –باستخدامه لها– مجالًا واسعًا لا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم".[3]

وبتملك الشاعر للغة ومفرداتها، والإمساك بناصيتها يستطيع أن يخلق نوعا من الإنسجام والتوافق الصوتي بين جزيئاتها، ويجعلها تتآلف وتتعاضد في مستوى لغوي واحد، وداخل مونولوج واحد، وهذا التوافق والإنسجام يجعل النص الشعري وحدة لغوية واحدة، متماسكة الأطراف والجزئيات. من هذا المنطلق يفرق "باختين" بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي من حيث أن الأوّل خطاب وحيد يسير على مستوى لغوي واحد ولا مجال

---

[1]– الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص22.

[2]– الأسلوبية والأسلوب: عبد الإسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1، 1977: ص114.

[3]– الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل، دار النشر المصرية، ط1، 1955م، ص322.

للتعدد اللّساني فيه " إن فكرة وجود كثرة من العوالم اللّسانية الدالة والمعبرة في آن هي، عضويا، في غير متناول الأسلوب الشعري".[1]

في حين يرى أن التعدد اللّساني هو من صميم العمل الرّوائي " إن الناثر الرّوائي– لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات، ولا يحطم المنظورات والعوالم، الصغيرة والإجتماعية الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي، إنه يدخلها في عمله، إنه يستخدم خطابات مأهولة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية، ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة ".[2]

ومع ذلك فإن هذا لا يمنعنا أن نعترف بأن لغة العمل الشعري –قد يدخلها بعض الأصوات الأجنبية، حينما يضمن الشاعر قصيدته مثلا شعبيا، أو حكمة، أو قولا مأثورا – هذا أمر لا مفر منه– ولكنها حتى في هذه الحالة لا تدخل العمل الشعري بشكلها المألوف خارجه، وإنما يضفي عليها الشاعر دلالات جديدة، ونغمات صوتية تكتسبها من تآلفها مع الأجزاء الأخرى التي تكون العمل الشعري، فهي تدخل العمل بوجه غير الوجه الذي كانت تمتلكه من قبل.

4/الخطاب الشعري الجزائري:

ـ ملامح الخطاب الشعري الجزائري:

انفتح الخطاب الشعري الجزائري على بنية شعرية جديدة من خلال الشعراء الشباب الموهوبين الذين كان لهم الفضل في ولادة شريحة شعرية جديدة تختلف عن سالفتها التقليدية وتتميز بحساسية فنية جديدة يسكنها هاجس النهوض الوطني والقومي ومدفوعة بحب التخطي والتجاوز المتصل بالتراث الشعبي، والفصيح، المتفاعل مع الآداب العالمية، هي إذن تجربة شعرية معاصرة نلمس فيها" هموم الذات الانفرادية المحضة، في وحدتها

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات ونشر، القاهرة، 1987م، ص58.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

وعبثها... في جنونها وكآبتها، يتسع الشعر معها للإحاطة بموضوعات مهملة من واقع الحياة، أو يغرق من معين المتصوفة، أو من الأساطير القديمة".[1]

إذ تعتبر هذه الأخيرة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فقد تفطن إلى هذا المعين الزاخر بالرمز المملوء بالإيحاء، وقد يلجأ إليه الشعراء لتحقيق أحلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية، وإثراء تجاربهم الشعرية لأن " اللّغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرّمز بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللّغة نفسها".[2]

ونلمح استخدام الأسطورة بكثرة في شعرنا المعاصر خاصة في التجارب الشعرية عند جيل الثمانينيات " ولعل ذلك راجع إلى عجز اللّغة التقليدية عن أداء وظيفتها التواصلية، وقصورها في كثير من الأحيان عن تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حدّ ما".[3]

ولعلّ هذا ما يعد تقاربا بين فلسفة الشعر المعاصر وفلسفة التصوف في اختراق حدود اللّغة وتجاوزها إلى لغة من نوع آخر فهم يقولون " إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة".

والمستقرئ في الشعر الجزائري المعاصر يلاحظ شيوع هذا النّوع من الرمز (الرمز الأسطوري) حيث استخدم الشعراء الأساطير الشعبية مثل ألف ليلة وليلة، وأسطورة سيزيف وأسطورة السندباد البحري هذه الأخيرة التي استهوت الكثير من الشعراء لما في سندباد من ميزة الإغتراب الدائم والتجوال المستمر، وهذا ما يؤكده عز الدين اسماعيل بقوله:" وشخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظـم الشعراء المعاصـرين إن لم نقل كلهم، ويكفـي أن تفتح أي

---

[1]– عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، ط1، 1993، ص87.

[2]– رجاء العيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) منشأة المعارف، الإسكندرية، 1915م، ص225.

[3]– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار العودة، بيروت، سنة 1981، ص35.

ديوان جديد حتى يواجهك "السندباد" في قصيدة منه أو أكثر..."[1]

فقد غدت أسطورة السندباد ظاهرة ملفتة للانتباه في شعرنا الجزائري المعاصر فهي رمز الإكتشاف والبحث عن عوالم الإنتماء والخصوبة، وهذا ما نجده عند فاتح علاق في قصيدته الموسومة "انكسارات ربيعية" حيث يقول في المقطع الثاني:

كذبت عاد بالنذر

وراغت ثمود إلى ناقتي

بعد أن ثاب قلبي إلى النهر

فأين سيولك كي تفتح الجرح في الحجر؟

هذا زمان أضاع الطريق

فكن أنت أنت

غمرتنا مياه المحيطات سهوا

ولا سندباد لنا غير هذا الحريق[2]

ممّا تجدر الإشارة إليه أن مجاري قصائد الشعر الجزائري قد تحوّلت لتوظيف رموز مثل رمز المرأة، رمز الطبيعة...الخ وغيرها من الرموز التي كانت كثيرا ما تردد عند جل شعرائنا على نحو (مصطفى محمد الغماري) و(عقاب بلخير) و(ياسين بن عبيد) و(عثمان لوصيف) وغيرهم ولكن لكل شاعر طريقته الخاصة في استعماله وتوظيفه.

ولعلّ أهم ما يميّز التجربة الجزائرية المعاصرة هي انفتاحها على المأثور من التجارب الفنية القديمة والحديثة وعلى التاريخ والعلوم بشتى أنواعها على الصعيدين العربي والعالمي " كما نلمس فيها عدم القناعة والرضا بالواقع الرهن والسعي إلى تغييره لاستشراق المستقبل، وكان من نتاج ذلك الانفجار الحاصل في النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه

[1]– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص35.

[2]– فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص27.

الرغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته". [1]

هذا الخطاب الشعري الجزائري المعاصر " ظهر مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية وبعدا عن الشعاراتية والتبعية للآخر –السياسي– مستفيدا من الموروث الشعري السابق، ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية".[2]

وليس كما حدث في فترة السبعينيات حيث كانت القصيدة رجع صدى للقصيدة المشرقية في أحيان كثيرة، حيث تقول محمد زتيلي وهو أحد شعراء تلك الفترة " يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ولم نكتب شعرا جزائريا عربيا".[3]

فإذا كان اهل الادب متفقين على أن التأثر والتأثير أمر وارد في جميع فنون الآداب فإن التأثير الإيجابي لا يعني المحاكاة العمياء، وإنما المقصود به الاستفادة من تجارب السابقين وإعادة صياغته وفق نمط فني يحمل الخصوصية الذاتية.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن التأثر بالقصيدة المشرقية قد تضاءل في فترة الثمانينيات... ولم يعد هناك انبهار بكل ما تقذفه مطابع الشرق، " وحل محله نوع من التأمل والتفحص والنظرة الناقدة... وأخذ الشاعر يدرك شيئا فشيئا تلك الغربة الحضارية التي يعيشها الإنسان الجزائري في وطنه". [4]

---

[1]– عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" شعر الشباب نموذجا"، دار هومة للنشر، الجزائر، ط1، 1998، ص06.

[2]– محمد الصالح خرفي: مجلة ال(ا) ص، جامعة جيجل، العدد 2–3 (أكتوبر، مارس 2004– 2005)، ص07.

[3]– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص07.

[4]– عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص35.

فشاعت في شعره معاني الحزن والإحساس بالغربة، هذا وإن دلّ على شيء فإنما يدل على مدى رؤية الشاعر الجزائري للواقع ومدى تمرده عليه ومن ذلك قول الأزهر عطية:

كَيْـف أُشُدوا أَو أغني

و أنا أَحيَـا غريبا

في متاهات الزمن

كَيْـف أُشُدوا أَو أغني

و أنا أَحيَـا غريبا

أحمل الهم الذي لا يُحتملْ[1]

فالشاعر من خلال هذه القصيدة يبدو كسير النفس محبط الآمال، تخوره قواه وتموت عزائمه لأنه يعاني مرارة الغربة والتشرد والضياع في متاهات هذا الزمن، فنجده يكابد مشقة حتى في إخراج الكلمات فلشدة احباطه لم يجد عبارات تشفي غليله، ثم يواصل شارحا أسباب غربته أسباب انكساره، أسباب احباطه فيقول:

أَيَ قَلْبٍ سَيُغَنِي

عِنْدَمَا يَضْحَى سَجِينَا

عِنْدَمَا اللَّيل يَطُول

عنْدَمَا يَبْكِي النَهَار

عندَمَا الحب يَمُوت

فِي قُصُورِ الأُمَرَاءِ أَيُهَا النَاس افهمُونِي[2]

فالقصيدة تحيلنا إلى واقع الشاعر وواقع الشعوب العربية التي تعاني الاستبداد وتعاني العنت من حكامها الذين أذاقوها فوق ما أذاقها الاستعمار ولهذا نجد الشاعر منكسر الحال

[1]– الأزهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص37.

لهذا الواقع فكلماته كلها توحي بظلمة في أعماق النفس وحرقة ومرارة يتجرعها القلب كل هذه الأحاسيس أثمرت خيبة امل جلية وواضحة تبرزها القصيدة ومعانيها.

" فالوعي بالواقع يساعد على سلامة وصلابة الموقف الفكري للأديب، كما أن الإستفادة من معارف التراث يسهم أيضا في تطور فن الشاعر والارتقاء بأدواته الفنية وقدراته التعبيرية، والتراث المقصود هنا هو الذي يمثل كل ما هو مشرق أو إيجابي في موازين الإنسانية جمعاء".[1]

فالقصيدة الجزائرية المعاصرة قد حققت قفزة نوعية على صعيد البناء الفني وفي التعامل مع الشعر وكذا الواقع، وفي التعامل مع المعطى الثقافي العربي والأجنبي.

ـ التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر:

تعرّف التجربة الشعرية الصوفية بأنها مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها حملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تندرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين.[2]

وكما يحتاج الصوفي إلى الشعر ليصف رؤاه يحتاج الشاعر إلى التصوّف " ليرقى برؤيته الشعرية، وليتحررّ من اللّغة الآلية إلى لغة رمزية، يحاول بذلك الإفلات من عالم المحسوسات إلى عالم المثل العليا والتلطيف من المادية الخشنة.[3]

والرابط الجامع بين الشعر والصوفية هو أن هذه الأخيرة تعد تجربة روحية والشعر يقتفي أثر التجارب الروحية ويعبّر عنها. "وليس أدلّ على عمق الرابطة بين الصوفي

---

[1]– كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة ،2010، ص

[2]– عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، (ب. ط) 2004، ص97.

[3]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994، ص51.

والشاعر من أن كبار الصوفية كانوا شعراء أيضا".[1]

كما أفضت التجربة ببعض الشعراء إلى الولوج في عوالم الصوفية والرمزية الغامضة تعويضا عمّا افتقدوه من راحة وسكينة في الواقع المعيش وبذلك " كانت التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر تؤسس للحل الفردي لتعاسة الواقع ويؤسس الحياة من خلال فعالية الواقع، ورفضه ومجاهدته ويتجلى ذلك في شيوع معاني الحزن والإحساس بالغربة والضمأ النفسي لمعانقة المطلق في المتن الشعري".[2]

ومن التماس بين الصوفية والشعر أيضا أن الشاعر المعاصر قد عبّر عن أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفية كالحلاج والنفري ورابعة العدوية وغيرهم، " وإن استعارة الشخصيات الصوفية مثلت ظاهرة واضحة في الشعر المعاصر، وقد اختار شعراؤنا المعاصرون شخصيات عديدة من أهل التصوف واجهوا بها قارئ قصائدهم، واتخذوا منها قناعا يتحدثون به ومن ورائه عن مشاغلهم ومعاناتهم ومواقفهم. وليس ذلك فحسب، بل نجد الشاعر المعاصر أحيانا يندمج في الشخصية الصوفية ويحل فيها حلولا صوفيا. ويتحد بأبعادها بفعل تشابه أحواله بأحوالها".[3]

وقد وجد – الشاعر المعاصر– بعض ما وجد المتصوفة قديما من معاناة في التعامل مع اللّغة ومحدوديتها، يقول الدكتور فاتح علاق " وقد عانى المتصوفة أشدّ المعاناة في البحث عن لغة جديدة تعكس معاناتهم ومنهم من لجأ إلى الصمت، ونحن نجد هذه المعاناة اللّغوية في الشعر الجزائري قديما وحديثا، بل إنّ نجد لدى شعرائنا في التسعينات من هذا

---

[1]– عشري زايد علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ط3، 2006، ص105.

[2]– عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الكتاب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2005، ص245.

[3]– محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2001م، ص266.

القرن فهذا أحمد عبد الكريم يعبّر عن مشكلة التعبير اللّغوي عندما يحس بعظم التجربة الصوفية وعجز اللّغة إزاءها فيقول:

من يعطيني نارا لفراشاتي

من... يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟ [1]

ومن الشعراء الجزائريين الذين اتخذوا التصوف ملاذا لهم مصطفى الغُماري وفاتح علاق.

فشعر الغماري، مليئ بالرمز، وبخاصة رمز المرأة الذي يدل على الحب الإلهي وهذه سمة من سمات الصوفية، يقول عبد المنعم خفاجي في ذلك: " وسبب ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمان، عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلب إلّا بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللّغة الحسية".[2]

وقد تقمّص الشاعر شخصية (المجنون) ليحي فصلا من فصول حب (ليلى العامرية) " وليلى رمز خاص وعام، تراثي وجديد في آن واحد، تشبب بها الشعراء منذ القدم على اختلاف محبوباتهم، وصارت ليلى رمز الأسمى درجات الحب وأرقاها، يتجسد فيها حب المرأة، والأرض، والعقيدة، والفكرة..."[3]، يقول الغماري:

أنا المجنـون يا ليلــى وأنـت الجـــن والسـحـــر

أنا الساري بليل الحـز ن لا شـفق... ولا فجـــر

ويا ليلى الهوى العـذر ي... شوقي راعف غمر

على وادي القـرى لبيت لمـــا هـــاجنـي الذكـــر

سلـي وادي القـرى كـم همـت لمـــا أورق الحـــر

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص46.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، دار غريب، القاهرة، مصر، ص182.

[3]– آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010، ص101.

وجل العشق في التّوباد يـا عشـــاق... والذّكـــــر [1]

إن احتفاء الشاعر بالجوهر الأنثوي وبرمز المرأة، بالبحث كمدرك وجداني، يرتقي في نصوصه من طبيعته الغزلية إلى العوالم الصوفية المتعالية، (فليلى) الشاعر "ليست إلا حبيبته الشريعة الإسلامية المتصلة بالمحبة الإلهية، محبة امتلكت عقله وقلبه، وشلت رغباته، محبة يمتزج فيها الألم باللذة، والحرمان بالرغبة، محبة أذابت نفسه، وعطلت حواسه، فصار منفصلا عن عالمه، متعلقا بعوالم علوية، يهيم فيها بحثًا عن قرار".[2]

وفي ديوانه " أغنيات الورد والنار" يقول:

بدمـي وصالك ياهواي ضيـاء

تنســاب فيـه مـواســم عــذراء

بدمــي وصــالــك دبكـة بدريــة

تاهت... فأروق في الشفاه حداء

ورأيت أمـد، القــرون... قـريبــة

وقنيـت ثمــه... والفنـــاء بقـــاء[3]

لقد استخدم الشاعر المصطلحات الصوفية التي كان المتصوفة يتواضعون على معانيها

كالفناء والبقاء فكلاهما " مثلا زمان فلا فناء بلا بقاء، ولا بقاء بلا فناء، والفنان الصوفي تخصيص، هو الفناء عن الخلق وبقاء الحق. الصوفي أبدا ما بين فناء وبقاء".[4]

فقد أحسن الشاعر توظيفهما داخل النسق الشعري المبني على الألفاظ الصوفية كوصال، ضياء، هذه الألفاظ التي توحي بالبقاء والفناء إذ الوصال يقابله الهجر، والضياء

---

[1]– مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص(31، 32).

[2]– آمنة أمقران: المرجع السابق، ص102.

[3]– مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص117.

[4]–نهاد خياطة: دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1994، ص (05، 06).

يقابله الظلام، كما نجد أمد القرون تقابله قريبة، فالنص مبني في تركيبته على ثنائية البقاء والفناء، إذ فيما هو باق هو فان عن آخر، لذلك " ظلت العلاقة الوثيقة بين الشاعر والصوفي محاولة بعيدة للانطلاق عن العالم العبثي، بحثا عن أفكار أكثر تجريدا تشق خلالها الحقائق الكونية".[1]

وغير بعيد عن الشاعر السبعيني مصطفى الغماري نجد شاعرا آخر تمثل النص الصوفي أحسن تمثيل هو الشاعر(فاتح علاق) حيث استطاع أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدالة في هذه التجربة، وأن يتمثلها في شعره، محملا إياها جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان الحس الصوفي لدى الشاعر انعكاسا لاستمرارية الغربة والنفي، وانكفاء إلى الذات، التي طالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع، وبحثت عن عالم الضَياء، الذي يتحقق فيه الأمن والحرية، وتسود فيه العدالة، وينقهر فيه الظلم والاستبداد للشعوب " وقد استطاع أيضا من خلال بعض قصائده المتسمة بالمسحة الصوفية المكتنزة بالدلالات الروحية أن يتحرر من رِبْقَة الجسد، ليصل إلى عالم المطلق، وأن يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، وأن يتحرر من قيد الذات ليصل همّه بهموم الآخرين".[2]

"يتخذ الشاعر في استحضاره بعض شخصيات صوفية من خلال الحديث عنها، أو عن طريق **القناع** كما يستفيد أيضا من تقنية العنونة التي تكون محملة في كثير من الأحيان بالدلالات الصوفية ولعل أكثر المواضيع ظهورا من خلال استحضار الشاعر للشخصيات الصوفية أو مأثوراتها، موضوع المعاناة والألم، الناشئان عن حالة الترقب وانتظار الذي يأتى ولا يأتي، وكذلك الإشارة –دوما– إلى محدودية اللغة وضيقها في التعبير عن معانيه الواسعة

[1]– ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، ص238.

[2]– المرجع نفسه، ص238.

المبحرة، ويقول الشاعر في قصيدة "قبر الكلام": معبرا عن هذا المعنى تأخذني في الكلمات إليها".(1)

تسند رأسي إلى صدرها ثم تقرؤني

وعند رجوعي إلى قدر

يهرب مني الكلام شظايا

وتمتد راحلتي عبر سوق الغمام

كلمّا هب قلبي إلى كلمة

كسرتني ومالت إلى زهرة

كسرتني على صهوات الكلام

كيف تسيل النقوس على شفة الحرق

آمنة في الظلام؟

يسكنني الحرف حينا فيتسع الحرف

أسكنه **فأضيق؟**

الحرب قبر فكيف أصي بحاري في قارب أو **مضيق**

أسند ظهري إلى سنبله؟[1]

هذه القصيدة كلها تناص مع النظرة الصوفية إلى اللّغة العادية التي يرون فيها الضيق والعجز عن التعبير عمّا يختلج في الصدر، وهم يعبّرون عن دائما على هذه الفكرة في كتبهم وأشعارهم كمّا عبّر النفري عن ذلك بقوله: " كلما اتسعت الفكرة ضاقت العبارة ".[2]

وهذه العبارة مبثوثة بشكل كبير في نتاج الصوفية، حتى أن النَفْرِي له عنوان يشبهه وهو" فبر الأشياء والكلام". ومن هنا نجد أن الصوفي دائما يشكو من ضيق العبارة.

1- فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص106.

2-عبد الجبّار النفري: المواقف والخاطبات، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1924، ص51.

2ـ فاتح علاق: الجرح والكلمات، ص(47ـ 48).

وقوله أيضا في قصيدة " على ذروة الروح"

تسافر فيك الذرى كلمّا هبّ فيك النسيم

ويحضنك النور في المرتقى

هل أظلت سماؤك تلك النجوم؟

مازال طيرك يعلو فلا تسه عنه فتهوي

إلى درك بايعته الهموم

جرد الروح من غِمْدِهَا وارْقِ سلمها

يَرْقَ رُوح وتسْقُطْ جُسُوم

اترك ثراك لهذا الثرى

وانج بالروح حتى تراني

لقد كَبلَتْكَ الرُّسُوم

أنا الوطن صنعته المنى

قَلِّب الطَّرْفَ في الخَافِقين ترى

هل ترى من فطور؟

هنا جنة ونعيم

اقْتَرِبْ اقْتَرِبْ أيها القلب حتى تراني

وتُورِق فِيكَ الكُلُوم

وتجذبني قُبَّةُ الرُّوحُ

يمتصني الضوء والعطر

يُسْلِمُنِي لِمَقَامِ التَّجَلِي

وَيشْرِبُنِي السُّكْرْ

يحملني الإسم

يَعرُج بي في سَمَاءٍ تهيم[1]

"هذا جزء من قصيدة الشاعر "على ذروة الروح" وهي قصيدة صوفية بامتياز تجلت فيها مظاهر التصوف وأحوال الصوفي ومقاماته التي يعرج فيها باستخدامه للرموز الصوفية المتعددة ونلمس في هذا المقطع الشوق والتوق إلى السماوات العلا من خلال هذا الرحيل الذي لا يعرف الهدوء، فكل يوم يفتح بابا غير الباب ظنا منه أن خلاصه فيه، يبحث الشاعر عن الحق عن الشعاع الذي غاب عن عينه، يبحث عن المستقبل والأفق الرحب والصحو والمرتقى كرمز لصحوته من غفوته، وهذا يعيدنا إلى مدارج السالكين وترقيهم من مرتبة إلى مرتبة، والشاعر هنا مثل الصوفي تماما في رحلته نحو الكشف، إننا نلاحظ جملة من ألفاظ الطبيعة ونحن نتأمل في نزعة التصوف في هذه القصيدة التي أخذنا مقطعا منها (النسيم، السماء، النجوم، الثرى، الضوء، الشمس، البحر، الأنهر، العبير...) وهذه الألفاظ إنما هي سمة بارزة من سمات التعبير الصوفي"(2)، إذ أن الصوفية " نظروا إلى المخلوقات جميعا على أنها مَجْلَى من مَجَالِي الحق والجمال الإلهي، ولا بد أن يكون الشجر والأنهار والورد وكل مظاهر الجمال في الطبيعة مصدرا من مصادر الإعجاب، ورمزا من رموز الصوفية الجميلة".[2]

فكل ما في الطبيعة من أنغام وألحان، ومن شجر وبحر، ومن نسيم وأنداء وغمام، كل ذلك الجمال مظاهر لجمال الذات المقدسة، تثير في الشاعر الحب والسكينة كأنه في حضرة الذات الخالقة فإذا كانت الخمرة رمز الفناء والتوحد مع ذات الحق، فإن الطبيعة وجمالها رمز السكون والأبدية، رمز الخلود كما تتوزع القصيدة جملة من الرموز الصوفية: (النور، المرتقى، الهوى، الروح، الجنة، النعيم، الشوق، شرفة الغيب الطير القلب، السُّكْرْ، المقام، التجلي، المعراج، النفس، الكوثر، الكروم، الحلم، الأسفار، الحور، الأسرار، الحمائم) هذه

[1]– فاتح علاق: الجرح والكلمات، ص47–48.

[2]– إبراهيم منصور: الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمين، القاهرة، 1999، ص68.

كلها رموز صوفية بحتة استلهمها الشاعر في معراجه إلى السموات العلا وعلى رأسها "الطير"، ورمزية الطير" تبدو تلويحا إلى الروح العارفة تحنانها إلى كينونتها ووطنها الأول، وفي اشتغالها تحقيقا لغايتها بتجاوز الموانع والعلائق التي كثيرا ما رمز الصوفية بالقفص الذي يشاكل الجسم بوصفه وعاء للروح".[1]

[1]-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص305.

الفصل الثاني: في تحليل الخطاب الشعري

في تحليل الخطاب الشعري

إن الدارس والمتتبع لكتاب " **فاتح علاق**" سيجد نفسه لا محالة أمام دراسة جادة وواضحة المعاني والأبعاد لتحليلات ثلاث – البنيوية والأسلوبية والسيمائية – وقد كان هدفه من وراء هذه الدراسات التي تناولت تحليل الخطاب الشعري هو" الكشف عن مدى قدرة المنهج الواحد على الغوص إلى أعماق النص ومدى قدرة الدارس على تمثله، ذلك أن بعض الدارسين يقدسونه ويأخذونه بحرفيته متناسين الاسباب التي انتجت هذه المناهج والاغراض التي ترمي إليها، ومتناسين بالخصوص طبيعة الشعر العربي".[1]

غير أن هذه الدراسات البنيوية والاسلوبية والسيمائية تنطوي على اختلاف من دارس إلى آخر. فالبنيوية بنيويات والأسلوبية أسلوبيات والسيمائية سيمائيات. وإذا كان هذا الاختلاف على المستوى النظري يمكن حصره فإنه في مجال التطبيق أمر يصعب تطويقه ولكن هذا الاختلاف في نظر " **فاتح علاق** " يدل على غنى الشعر أولا، كما يدل على اختلاف المذاهب والمشارب ثانيا، ويعكس تعدد أفاق التلقي في الاتجاه الواحد ثالثا وهذه الدراسات جاءت كالتالي:

التحليل البنيوي للخطاب الشعري:

" لقد جاءت البنيوية كمنهج نقدي لتركز على الأدب من حيث هو لغة خاصة، والبنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى أو حذف عنصر أو اختزال النص دون أن يختل، فالنص شبكة من العلاقات الداخلية الخفية التي تربط جملة الوحدات البنائية. واللغة الأدبية لغة بنيوية تختلف عن اللغة الفلسفية والدنية والعلمية التي يمكن استبدالها أو اختزالها لأنها لغة اصطلاحية تؤدي معاني محددة. ويتمثل النقد البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف البنى أولا وتحليلها ثانيا بالتدرج من البنية السطحية **من خلال المستويات الصوتية والصرفيـــة والتركيبية إلى البنية الدلالية العميقة**، فالبنية ليست مجـرد شكل إنمـا

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، 2008، ص(3– 4).

مضمون أيضا".[1]

ومن أهم مميزات البنية الكلية والتحول والتحكم الذاتي.

" والمنهج البنيوي ليس منهجا متعاليا على النص، وإنما هو منهج محايث للنص يتشكل مع عملية الاكتشاف والتحليل وليس منهجا جاهزا يطبق على جميع النصوص بالتساوي"[2]. فما يصلح لنص ليس بالضرورة أن يطبق على نص آخر، وما يلائم النص السردي قد لا يلائم النص الشعري.

" غير أن البنيوية وإن انطلق من جهود لغوية أساسا لديسوسير والشكلانيين الروس وحلقة براغ وغيرها فإنها أخذت أشكالا مختلفة"[3]. من بينها البنيوية الشكلانية، البنيوية التكوينية والبنيوية الفرنسية والبنيوية الأمريكية، وبنيوية بارت وغيرها وإن كان ثمة جذور مشتركة. ثم إن النقد البنيوي يختلف عند الدارسين بحسب النصوص التي يدرسونها والمدارس التي يندرجون تحتها.

وبعد أن عرف " **فاتح علاق** " المنهج البنيوي تطرق إلى أهم الدراسات العربية التي طبقت المنهج البنيوي في تحليل الخطاب الشعري. أهمها "جدلية الخفاء والتجلي" **لكمال أبي ديب** و"حركية الابداع" **لخالدة سعيد** و"معرفة النص" **ليمنى العيد**، و"الخطيئة والتفكير" **لعبد الله الغذامي** وغيرها. ولكل دارس من هؤلاء الدارسين طريقته في تحليل الخطاب الشعري وإن كانت تتفق في بعض المنطلقات النظرية والأدوات الاجرائية. فهي من حيث اهتمامها بالبنية تميز بين اللغة والكلام وتستند إلى مفهوم النسق والسياق والتزامن، وعلاقات الغياب والحضور كما تهتم بهيمنة عناصر على أخرى في تحديد البنية.

---

[1] – ك، م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، 1988، ص143.

[2] – المرجع نفسه: ص143.

[3] – المرجع نفسه: ص07.

وقد أورد **فاتح علاق** في مقدمتها " الرؤى المقنعة" و" جدلية الخفاء والتجلي" **لكمال أبي ديب**. وقد رأى أن تحليله للشعر الجاهلي في كتابه الأول يستند إلى جملة من المعطيات يذكرها في مقدمته وهي:

1-التحليل البنيوي للأسطورة لليفي شتراوس.

2-التحليل التشكيلي للحكاية عند بروب.

3-معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيمائية والبنيوية الفرنسية.

4-معطيات أساسية في الفكر الماركسي في معرفة العلاقة بين بنية العمل الأدبي والبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية.

5- " تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي عند **مالمان باري وألبرت لورد**".[1]

ويهدف الباحث من عمله هذا" إلى بلورة منهج جديد يأخذ من هذه المعطيات السابقة ويطور صيغة أولية للمنهج بدأت مع دراسته **لعبد القاهر الجرجاني** و تطورت مع اطلاعه على الدراسات اللغوية الحديثة والنقد الجديد".[2]

غير أن هذا الزعم في نظر **فاتح علاق** لا يستقيم له وذلك لجملة من الأسباب أوردها في ما يلي:

أولا: تحليله للشعر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي.

ثانيا: اعترافه بعدم اطلاعه على كتب سبقته في هذا المجال. ثم إن عدم اطلاعه وتوصله إلى أراء سبق إليه غيره لا يستقيم مع زعمه أنه يؤسس منهجا بنيويا عربيا أصيلا وجديدا".

"ويميز **أبو ديب** في حديثه عن بنية القصيدة الجاهلية بين بنية قصائد وحيدة الأبعاد التي تطغى عليها الذاتية مثل شعر الهجاء والحب وبعض قصائد الخمر والمرثية، وبين بنية القصائد المتعددة الأبعاد"[3] التي تقوم على تجربة عميقة وثرية وهو يحلل في هذا الكتاب

---

[1]- كمال أبو ديب: الرؤيا المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص06.

[2]- المرجع نفسه، ص08.

[3]- المرجع نفسه، ص48.

قصائد كثيرة لشعراء جاهليين أمثال **امرئ القيس وزهير وطرفة وعنترة ولبيد**. وهو" في بحثه هذا يقف عند البنية ومكوناتها وعلاقاتها بعضها ببعض وعلاقاتها بالرؤيا"[1] وأشار **فاتح علاق** أنه في تحليله لهذه النصوص الشعرية يركز على الثنائية الضدية أكثر من غيرها.

وقد وقف **فاتح علاق** في هذه الدراسة على نموذج معين هو تحليله لمعلقة **لبيد بن ربيعة** لمعرفة نجاعة الأدوات الإجرائية والمستويات التي وقف عندها في تحليل الخطاب الشعري بحيث يبدأ **أبو ديب** باكتناه وحدة الاطلال ثم يخصص جزءا للعناصر المهمة بنيويا وعلاقاتها بعضها ببعض. وهو يستند في تحليله للقصيدة كما أشار **فاتح علاق** سابقا إلى التحليل البنيوي للأسطورة **الليفي شتراوس**، ويتحدث عن البنية الأسطورية للقصيدة. ورأى **ناقدنا** أن الباحث يبدأ تحليله بالإشارة إلى نمو القصيدة بنيويا من خلال تدرجها من وصف الديار إلى صورة النساء الراحلات مع القبيلة ثم توتر العلاقة بين الشاعر وبين حبيبته والتي تؤدي إلى الرحلة ووصف الناقة. ويتطور هذا إلى الاعتزاز بالنفس ونظام القيم الذي يؤمن به ثم يتطور إلى الاعتزاز بالقبيلة وهو يقف في تحليله للقصيدة عند الثنائيات فيشير إلى أن القصيدة تنمو عبر الثنائيات الضدية واللفظية، ويضع قائمة لهذه الثنائيات التي تقوم على التضاد والمزاوجة مثل: محلها فمقامها، حلالها وحرامها، ضباؤها ونعامها، نؤيها وثمامها، إرضاعها وفطامها...إلخ. ويرى **أبو ديب** أن هذه الثنائية تمثل رؤية الشاعر للوجود باعتباره مكونا من ثنائيات ضدية ومفارقات وفي نظر **فاتح علاق**" أنه هنا يهمل الثنائيات الأخرى التي تطغى على النص، والتي تشكل رؤيا الشاعر."[2]

ويرى الشاعر أن كل الذوات تقريبا تمتلك طبيعة ضدية إذ أنها سلبية وايجابية في الوقت نفسه. فالقبيلة ذات ايجابية من حيث أنها توحد بين الفرد والجماعة لكنها تحمل ملمحا سلبيا يتمثل في ذكر لئامها الذي يميلون إلى أعدائها. والناقة ذات طبيعة ثنائية: فهي تعين

---

[1]– كمال أبو ديب: الرؤيا المقنعة، المرجع السابق، ص11.

[2]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص70.

الشاعر على نسيان أحزانه من خلال السفر، ولكنها من جهة أخرى تبعد الأحبة ويقدم الباحث مخططا للقصيدة يبين لنا تطورها، فهي تبدأ بالجفاف والمجاعة والموت فتضطر القبيلة إلى هجرة الديار بحثا عن الخصب وتصل إلى الأرض الخصبة ولكن بعد معاناة وعذاب وخوف، وتبقى مع ذلك مهددة بالمجاعة والموت والجفاف.

ويرى **فاتح علاق** أن في هذا التحليل اهمال للمستوى الصوتي والصرفي والنحوي وتركيز على الدلالة. فأين دور الإيقاع والصورة الشعرية في بناء القصيدة؟ فهو يركز على العلاقات بين مكونات القصيدة وعلاقتها بالرؤيا دون اهتمام بالبنية من حيث هي تعبير مخصوص يكشف عن خصوصية في الرؤيا. ومن ثم أدرك الناقد أن تحليل القصيدة يشكو من نقص كثير، وأنه لا يضيء النص بقدر ما يضيعه." فهو يفككه ليصل إلى بنيته العميقة في علاقتها بالواقع الخارجي علما أن القصيدة فن لا يتحدد بالخارج بل بمنطق داخلي يندرج ضمن سياق اجتماعي وثقافي".[1]

ومثلما ركز في الرؤى المقنعة (على الثنائية في تحليله للخطاب الشعري كذلك الأمر في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي).

فأبو ديب لا يقف عند البنية اللّغوية ذاتها ولكن يتجاوزها إلى البنية العميقة إلى علاقة اللّغة بالوجود. فبنية القصيدة " تجسيد لبنية الرؤيا الوجودية، بنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاقتصادية، والبنى الفكر – نفسية في الثقافة".[2]

وقد لاحظ ناقدنا أن أبا ديب لا يتجاوز العلاقة بين الثنائيات في القصائد التي حللها لأبي نواس، وأبي تمام وأدونيس وغيرهم، فهو يركز على ثنائية الحياة والموت في أبيات تميم بن مقبل وثنائية القيد والاطلاق، الحركة والسكون في أبيات أبي محجن وثنائية الانغلاق والإنتشار في مقطوعة عمر بن أبي ربيعة وغيرهم.

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص71.

[2]– كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص09.

ودليله على ذلك تحليله لقصيدة أبي تمام التي مطلعها:

رقتْ حواشي الدهرُ فهيَ تمرمرُ وغَدَا الثَّرَى في حَلْيِهِ يَتكسَّرُ

بحيث يبدأ الباحث بالإشارة إلى صورة التحول التي تتنامى " من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها: الزمن الماضي/ الزمن الحاضر، الانقطاع/ الاستمرارية، الأرض/ السماء. وتخترق هذه الثنائيات جميعا ثنائية ضدية جوهرية في رؤيا القصيدة هي الطبيعة (الربيع)/ الإنسان (المعتصم)"[1]. وقد أشار فاتح علاق أن أبو ديب يقسم القصيدة إلى حركتين: الحركة الأولى وهي رؤيا التحول الجوهري في الزمن عبر ثنائية الأرض/ السماء، الشتاء/ الربيع، المطر/ الصحو، الثرى/ السحاب.

وتبدأ الحركة الثانية بثنائية الله/ الوجود، فالله هو الذي حول الجفاف على خضرة وثنائية المعتصم/ الرعية " فخلق الربيع هو خلق الإمام وقدرة الربيع على تحويل الطبيعة هي قدرة الإمام على إضاءة الوجود وتحويل البلاد إلى زمن خصب".[2]

إذن بنية القصيدة حصيلة حركتين: " الأولى هي حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين سلاسل الثنائيات الضدية عبر القصيدة، والثانية هي حركة التكامل والتناغم بين علاقتي التشابه والتضاد وسلسلة التشابهات والتضادات الجوهرية بين ذات الربيع الزمن الطبيعي الذي يتخلله من جهة، والمعتصم والزمن التاريخي من جهة أخرى".[3]

ويشير فاتح علاق أيضا أن الباحث يتناول الحقول الدلالية في الحركتين فيرى أن الأولى تتكون من أفعال التحول والتغير والتشابك والتداخل والثانية تتألف من أفعال الثبات والديمومة. ويظهر هذا من خلال طغيان الجملة الإسمية في القصيدة والفعل المضارع بدلالته عل الحاضر والثابت.

---

[1]– كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، المرجع السابق، ص232.

[2]– المرجع نفسه، 244.

[3]– المرجع نفسه، ص249.

" كما أنه يربط دلالة القصيدة من خلال علاقات التشابه والتضاد بالعناصر اللّغوية: الاستعارة والطباق والجناس وغيرها"[1]. وتحليله لهذه القصيدة حسب رأي الناقد لا يكاد يختلف عن تحليله لقصيدة لبيد بن ربيعة. فهو يهتم بالعناصر المكونة للقصيدة والحقل الدلالي التي تنتمي إليه ويبحث في العلاقات القائمة بينها ليصل إلى البنية العميقة أو الدلالة.

تنوعت مقاربات (أبو ديب) البنيوية في مدونته النقدية بين الشعر القديم (أبو نواس وأبو تمام) والشعر المعاصر (أدونيس)، إلّا أن تحليله قد ظل ضيقا يتحرك باتجاه واحد، فأصبحت منهجيته تتلخص في البحث عن الثنائيات الضدية كمعطى جاهز، مما أوقع دراسته في التعميم لعدم توظيف كل آليات الجهاز البنيوي." وبالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنيوي إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري...والإقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الحرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص".[2]

إن طموح (كمال أبو ديب) في مقاربة المنهج البنيوي يدور حول البحث عن "المعنى" أو البنية الدلالية التي تكشف عن الرؤيا الوجودية للعالم.

إن المنهج البنيوي عند (أبو ديب) قد حاول الإقتراب من آليات المنهج البنيوي لكنه لم يحقق إلى حد ما طموحه التأسيسي في بلورة منهج نقدي بنيوي عربي، خاصة في ظل اعتماده على العديد من المراجع الغربية المصرح بها وغير المصرح بها.

وها هو ذا يقودنا إلى الغوص معه في دراسة ثالثة وبالتالي تحليل ثالث مع خالدة سعيد في كتابها (حركية الإبداع) إذ اختارت بعض النصوص الشعرية مثل (الغريب) لابراهيم ناجي و(النهر والموت) للسياب. وقد جمعت بين البنيوية الشكلية والدلالية لاقتناعها

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص73.

[2]– صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص9.

" أن البنيوية الشكلية تركز على الشكل دون المضمون"[1]. على أنها وإن وقفت عند البنى التركيبية في قصيدة ناجي من أساليب النداء والاستفهام والتوكيد والنفي فهي لم تركز إلى على البنى المحورية في نص السياب.

وقد أشار الناقد أنها تناولت في دراسة الصيغ صيغة الخطاب التي تدور بين الشاعر(المتكلم) والحبيب (المخاطب)، بالإضافة إلى صيغ التراكيب من نداء واستفهام وتعجب ونفي وإنتاجها للمعنى. فالقصيدة " تبدأ بالنداء والاستفهام وتوكيد الغربة وتنتهي بالنداء ونفي الصلة بالناس تتوسطها صورة التناقض المستغرب الذي يسكن أحشاء الشاعر".[2]

كما أنها تسعى إلى تحديد الحقل الدلالي لمكونات النص لمعرفة الموضوع الغالب عليه. فهناك كلمات الانفصال مثل: يا تاركي، غربة، ظنون، وكلمات الاتصال مثل لقاء، مجلسنا، وكلمات الوطن مثل وطن وسكن. وتصل إلى أن موضوع الاتصال والانفصال هو الغالب على النص إذ يتكرر ذكرهما ثلاث عشرة مرة. أما بالنسبة إلى الزمن فيكشف لنا تشاؤم الشاعر الذي يعود إلى الماضي لعدم قدرته على تجاوز جو الإحباط والخيبة.

وتحدد بعد ذلك وضعية الشاعر من خلال ثنائيات القصيدة غربة/ وطن، انفصال/ اتصال، جرح/ رحمة، نار/ ابتراد، شقاء/ سعادة... وتصل إلى أن ثنائيات انفصال/ اتصال تشكل إطار القصيدة وتشير إلى بعض الصور مثل: (وفيه الظنون ترتعد) وفيها تشخيص... وتصل إلى أن الشاعر لجأ إلى تشخيص المجردات ليكشف عن حدة الألم الذي يشعر به.

تربط خالدة سعيد في تحليلها الشكل بالمضمون في المستوى الصرفي والتركيبي، في حين يرى علاق أنها أهملت المستوى الصوتي والإيقاعي وهذا يخل من إجراءات التحليل البنيوي.

---

[1]– محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص103.

[2]– خالدة سعيد: حركية الابداع، دار العودة، بيروت، ط2،1982، ص 48.

والمتتبع لدراسة خالدة سعيد كما يرى علاق يجد:

" أن الباحثة قد وضعت لنفسها خطة عمل في تحليل قصيدة ناجي بينما لم تفعل في دراسة قصيدة (النهر والموت) للسياب" [1]. ويتضح ذلك بتتبع مراحل التحليل. فقد بدأت دراستها بالوقوف عند هندسة القصيدة لمعرفة المفردات المكونة للقصيدة ووجدت أن الطابع الغالب على المفردات طابع الماء، وهي تستعين بالإحصاء لوضع جدول يبين طغيان نسبة الماء في القصيدة.

وهي تقسم النص من خلال العلاقات المكونة له حركات أربع:

- الحركة الأولى: وهي حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح، وإيقاع الأبيات فيها إيقاع تحول وولادة.
- الحركة الثانية: وهي تنمو من خلال دوائر أربع تمثل تطور الحضورين الإنساني والكوني وتداخلهما.
- الحركة الثالثة: وفيها تتوالى التعابير المتعلقة بالرجولة والوعي والواقع.
- الحركة الرابعة: "وفيها يندفع الشاعر إلى أبعاد إنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي". [2]

وتنتقل الباحثة بعد هندسة القصيدة إلى حيوية النص:

وهي تحدد حيوية النص من خلال العلاقات الموجودة بين محاوره ومستوياته وصوره.

أ) دينامية البنية:

وتحددها بالعلاقات التي تربط بين محاور القصيدة ومستوياتها، وهناك محوران أساسيان في القصيدة هما محور الإنسان ومحور النهر، تتحرك القصيدة في مستويين: "مستوى الحلم ولأسطورة، والمستوى الاجتماعي والواقعي" [3].

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص74.

[2]– خالدة سعيد: حركية الابداع، المرجع السابق، ص (154 إلى 162).

[3]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص75.

وترى الباحثة شبكة من العلاقات بين المحوريين والمستويين منها:

- علاقة توازي بين محوري النهر والإنسان وتضع لذلك جدولا.
- علاقة تداخل بين المحورين وتقسمها إلى مراحل سبع.
- وجود نظام للبدائل وتضع جدولا لبيان العلاقات بين البدائل الموجودة في النص.

ب) الصورة:

" وتتناول الصور الأساسية في الحركتين الأولى والثانية دون الثالثة والرابعة، لأن الحركة فيها تميل إلى المباشرة"[1]. أما في الحركة الأولى فتقف عند الصورة البلاغية في تشبيهها النهر بأجراس البرج، وهي صورة توحد بين الهويتين وتبين ذلك من خلال جدول. وتكشف صورة الحركة الثانية من خلال علاقة التناظر والتنافر:

أ- التناظر المكاني عبر خط النهر

القمر في السماء/ القمر في النهر

العصافير على الشجر/ والحصى التي تشبه العصافير في قرارة النهر

ب- التعارض في قوله إن القمر (يزرع الظلال) فهنا علاقة مفارقة، ذلك أن الزرع فعل ملموس بعكس الظلال، و(يملأ السلال بالماء) مفارقة ثانية.

بنية الصورة: وتتميز ببنية واحدة ثلاثية الحركة: تفاعل، انبثاق، فعل اختراق وتمثل الطبيعة أو الكون حيّز الاختراق في الحركتين الأولى والثانية، فالإنسان يتبطن النهر وتضع جدولا لبيان ذلك.

وتنتهي الباحثة إلى خلاصة مفادها " أن جمال القصيدة لا يكمن في جزء من أجزائها أو بعض صورها وإنما في علاقة بعضها ببعضها الآخر، ذلك أن القصيدة عالم متكامل من العلاقات التي تشكل بنية دينامية تقوم على جدلية الحياة والموت في نموها التصاعدي" [2].

---

[1]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص76.

[2]- خالدة سعيد: حركية الابداع، المرجع السابق، ص(188، 189).

وقد رأى ناقدنا أن هذه الدراسة لم تستطع الوقوف على المستويات المختلفة في التحليل ذلك أنها تهمل البنية الصوتية والإيقاعية وعلاقتها بدلالة النص. " كما أنها تركز على الدلالة أكثر من البنية كما أشار إلى ذلك محمد عزام" [1].

وقد تطرق بعد ذلك إلى دراسة رابعة مع يمنى العيد فقد حاولت في كتابها "معرفة النص" أن تتعرض لبنية النص في إطار البنية الثقافية والاجتماعية، وقد أشار ناقدنا أن كتابها يندرج فيما يسمى بالبنيوية التكوينية ودليله على ذلك قولها: " إني اخترت العمل على النص انطلاقا من تيار البنيوية التكوينية في خطوطها العريضة، واستنادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية التي يتميز عليها الأدب، لا ليعزل بل ليستقل"[2]. وقد تناول تحليلها لقصيدة سعدي يوسف " تحت جدارية فائق حسن"، وهي تبدأ كتابها بجملة من الأسئلة عن المنهج الواقعي وكذا المنهج البنيوي منتهية إلى ضرورة ربط المنهج البنيوي بالواقع. وقد توصل إلى أنها وقفت عند التكرار والتمفصل لحركة القصيدة وذلك من خلال تكرار الفعل (تطير) الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في حركة نمو القصيدة

تطير الحمامات في ساحة الطيران البنادق تتبعها

تطير الحمامات في ساحة الطيران وعينا المقاوم تتجهان إلى الأذرع المستقرة

تطير الحمامات في ساحة الطيران تريد جدارا لها ليس تبلغ منه البنادق

وهي تحاول " أن تقف عند معاني الفعل (تطير) من خلال علاقاته اللّغوية في سياقاته المختلفة وقد حددت بنية القصيدة في حركتين أساسيتين هما" [3]:

1- حركة طيران الحمامات وهي أصلية

---

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، المرجع السابق، ص103.

[2]- يمنى العيد: معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

2- حركة البنادق وهي دخيلة

" وتقوم بين الحركتين صدامية تحدد بنية القصيدة ونموها، وتحاول الباحثة أن تحلل عالم الحركتين من خلال مكونات كليهما والعلاقات التي تربط بينها مستعينة بالرسوم البيانية مع ربط ذلك بالواقع الاجتماعي. فالصراع الوجود في القصيدة يقود إلى الصراع الموجود في المجتمع بين العناصر البانية و العناصر الهدامة".[1]

على أن ما يؤخذ على هذه الدراسة حسب رأي فاتح علاق اهمالها بعض المستويات مثل المستوى الصوتي في الخطاب الشعري والذي كان يمكن إغناء التحليل به وبخاصة الجانب الموسيقي في القصيدة. ذلك أن العلاقات اللّغوية لا تنفصل عن الإيقاع العام للنص. كما أنها لم تتجاوز الفعل تطير إلى غيره من البنى الصرفية الموجودة التي تشكل رؤية الشاعر كما أنها أهملت البنى التركيبية للنص ولغة النص والصور الموجودة فيه. ومن ثم فالمنهج البنيوي هنا اقتصر على الجانب الدلالي وأهمل البنية اللّغوية، وركز على الدلالة الاجتماعية بالتحديد دون غيرها من الدلالات مما يوحي أن الباحثة لم تتجاوز حدود الدراسة الاجتماعية السابقة.

أوافق إلى حد كبير ما أعاب عليه الناقد الباحثة في اهمالها المستوى الصرفي في الخطاب الشعري. ولكن على الرغم من ذلك يمكن ملاحظة أن النماذج الموظفة من طرف الناقدة تتناسب والمستويات التي اقترحتها ولذلك استطاعت الناقدة رصد الكثير من جماليات النص الشعري واكتفاؤها بهذه المستويات محكوم بحدود الدراسة وبمضمرات النص الجمالية وهذا ما لا يجب اغفاله.

وكحوصلة لمجريات التحليل البنيوي للخطاب الشعري نجد أن منطلقات الناقد تتجه دائما إلى ما أكده في المقدمة بأن المنهج الواحد يعجز عن دراسة شاملة للنص لأنه لا يمكنه الوقوف بمفرده في استخراج مكامنه وجمالياته، ولم يكن هذا رأي فاتح علاق فقط بل

[1]- يمنى العيد: معرفة النص، المرجع السابق، ص168.

ذهب إليه نقاد آخرون على رأسهم **جوناتان كوللر** في قوله" إن باستطاعة اللّغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره" [1].

ثانيا: التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري:

استهل الدكتور فاتح علاق دراسته الأسلوبية بالحديث عن النشأة التاريخية لعلم الأسلوب وذلك في قوله " ظهر علم الأسلوب في بداية القرن العشرين مع بحث شارل بالي عن الأسلوب الفرنسي سنة 1904 تم تطور مع فوسلير وسبيتزر وداماسو أولونسو وبيار جيرو وميشال أرفيه وريفاتير وغيرهم".[2]

تختلف الآراء حول تحديد الأسلوبية فهناك من يُعدّها فرع من اللسانيات، وعند آخرين فرع من علم النفس، وهناك من يضمّها إلى النقد الأدبي. غير أنها في نظر **فاتح علاق** " علم مستقل لها منظورها الخاص للنص الأدبي ولها مناهجها الخاصة لتحليل الظاهرة الأسلوبية".[3]

وهي تستفيد من هذه العلوم بقدر ما يخدم مناهجها ويوسع من إجراءاتها ويكشف السمات الدالة على المستويات المختلفة. إنها تركز على السمات والملامح التعبيرية التي تلبس النص ثوبا جديدا متميّزا بذاته عن غيره.

كما أنها تنظر إليه مجملا لا مجزءا، وتتجاوز أسلوبية الجملة إلى أسلوبية الوحدات الكبرى للخطاب الأدبي مثل البنية السردية والوصفية والحوارية، بل هي تتجاوز ذلك إلى بنية المكان والزمان والشخصيات والعقدة والحل في الرواية مثلا، فالأسلوبية تتجاوز لغة الجملة إلى لغة النص...

---

[1]– إبراهيم عبد العزيز السمّري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011م، ص240.

[2]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص79.

[3]– المرجع نفسه، ص80.

وقد أشار إلى أن الأسلوبية أسلوبيات وذكر على سبيل المثال: " الأسلوبية التعبيرية لشارل بالي، وكذلك الأسلوبية النفسية أو الفردية لسبيتزر، وهناك الأسلوبية البنيوية لريفاتير والأسلوبية الإحصائية لبوزيمان وغيرها..." [1] .

ولكل أسلوبية منهجها واجراءاتها ومستوياتها التي تقف عندها في التحليل. وقد شهدت الدراسات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ذيوعا كبيرا في التسعينيات أكثر منها في الثمانينيات، مع العلم أنها ظهرت مع أمين الخولي وأحمد الشايب قبل ذلك. ومن بين أهم هذه الدراسات "النقد والحداثة" **لعبد السلام المسدي** و" أساليب الشعرية المعاصرة" **لصلاح فضل** و "الأسلوبية" **لفتح الله أحمد سليمان** وغيرها.

وقد آثر **فاتح علاق** الوقوف عندها لغرضين يتمثل الأوّل " في تبيان مدى قدرة أصحابها على استثمار المناهج الأسلوبية في إضاءة النص، والثاني في مدى قدرة التحليل الأسلوبي على الإحاطة بالنص"[2].

وقد رأى ناقدنا أن الاقتصار على تحليل نص واحد قد يوفر للدارس الإحاطة بالخصائص الأسلوبية على المستويات المختلفة فيه أكثر ممّا يمكن أن يوفّره ديوان كامل أو مجموعة دواوين لشاعر واحد أو مجموعة من الشعراء.

فالناقد يرى أن تحليل نص لشاعر من ديوان واحد أو من مجموعة شعرية يغنينا عن دراسة الكل ذلك أنّه يمكننا استشفاف مميزاته الأسلوبية ومنه نتعرف على أسلوب الكاتب.

وذلك ما لمسه من مقاربة المسدي في تناوله لقصيدة "ولد الهدى" **لأحمد شوقي.** ويمهد الدارس لهذا التحليل ببيان العلاقة الأسلوبية التطبيقية بالأسلوبية النظرية، وتعدد الدراسات التطبيقية بتعدد الدارسين أنفسهم ويلخص ذلك في شيئين إثنين:

1- أسلوبية "التحليل الأصغر" والتي يطلق عليها أسلوبية السياق: يراعي فيها الدارس حدثا بارزا أو مهمّا في النص فيطبّق عليه التحليل.

---

[1]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص81.

[2] - المرجع نفسه، ص 81.

2- أسلوبية "التحليل الأكبر" تسمى أسلوبية الأثر: في هذا التحليل يتدخل الدارس دفعة واحدة في تحليل الإنتاج الأدبي. والمزج بين النمطين يولّد لنا (أسلوبية النماذج) أو أسلوبية النص، وهدف (**المسدي**) " كشف النموذج الأسلوبي من خلال النموذج النصاني"[1] ويقول **فاتح علاق** معلّقا على رؤية المسدي بتحليله لقصيدة شوقي (ولد الهدى) " أنه قد رأى في هذا الأخير نمطا جديدا من انتظام البنى المحددة للفعل الإبداعي أسماه "التظافر"، ويقوم هذا التظافر على أربعة معايير وهي: معيار المفاصل ومعيار المضامين ومعيار القنوات ومعيار البنى النحوية".[2]

أما معيار المفاصل فيبيّن انتقال الشاعر من غرض إلى آخر. وقد لاحظ المسدي تظافرا بين الأغراض والمعاني الجزئية، وتداخلا بينها يؤدي بدوره إلى تظافر المضامين.

أما بالنسبة لمعيار المضامين فيبيّن لنا أن مضامين القصيدة تقوم على محاور ثلاثة: ما يتصل بالرسول صلى الله عليه وسلم، وما يتصل بالإسلام، وما يتصل بالمسلمين. فالرسول صلى الله عليه وسلم هو المرسَل والإسلام هو الرسالة والمسلمين هم المرسل إليه.

ويذهب **المسدي** إلى أنّ هناك تظافرا أسلوبيا بين الجهاز الشعري والجهاز المرجعي والجهاز المفهومي. فالمرسِل (بالكسر) في الخطاب الشعري هو أحمد شوقي والمرسَل (بالفتح) هو الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن المرسل إليه في الخطابين واحد.

ويتمثل المعيار الثالث في تظافر قنوات التصريف الأدائي. فشوقي يتحدث عن ممدوحه بأسلوبين: يتمثل الأوّل في اعتماده الضمير الغائب (هو)، أمّا في الأسلوب الثاني فيعتمد ضمير المخاطب (أنت)

اسمُ الجَلالَةِ في بَديعِ حُروفِهِ أَلِفٌ هُنالِكَ وَاسمُ طَهَ الباءُ

يا خَيرَ مَن جاءَ الوُجودَ تَحِيَّة مِن مُرسَلينَ إِلى الهُدى بِكَ جاؤوا

---

[1]- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار أمية، دار العهد الجديد، ط2، 1989، ص72.

[2]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص82.

بَيتُ النَبِيّينَ الَّذي لا يَلتَقــي إِلّا الحَنائِفُ فيهِ وَالحُنَفاءُ

خَيرُ الأُبُوَّةِ حازَهُمْ لَكَ آدَمٌ دونَ الأَنامِ وَأَحرَزَت حَوّاءُ[1]

ويظهر تظافر المعايير الثلاث (المفاصل، المضمون، القنوات) على مستوى البنية التركيبية بين إيجاب وسلب، وانسجام وانزياح، ومؤالفة واختلاف من هنا " جاء النص نسيجا لحمته الائتلاف وسدّاه الاختلاف، فلا التكثيف بمفض إلى الإشباع، ولا الاطراد ببالغ حد الرتابة، فإذا التظافر صورة للتعدد في صلب الوحدة وإذا به مفتاح تنكشف به إبداعية الشعر في إحدى اللّوائح الروائع التي خطتها ريشة أمير الشعر".[2]

وقد لاحظ ناقدنا في هذا التحليل إهمال جملة من الخصائص الأسلوبية الصوتية والصرفية والدلالية، ذلك أنه اكتفى بالمستوى التركيبي و اقتصر على الاستعمال النحوي للّغة مهملا الاستعمال الجمالي وكأن اللّغة الشعرية لها دلالة خارج الوزن. ثم إن السمات الأسلوبية تظهر على مختلف المستويات وليس فقط على المستوى التركيبي، فأين الاختيار على المستوى الصرفي والمستوى الصوتي والإيقاعي؟ وأين الصور التي طغت على النص؟ أين الدلالات الأسلوبية في النص؟ كل هذه الأسئلة لم يجد مؤلفنا لها إجابة في هذا التحليل الأسلوبي.

لأنه يرى بأن الاختيار يدخل ضمن مكونات الأسلوب لذلك لا بد من استعماله ومراعاة جانبه في العملية الإبداعية، ومراعاة جوانبه التحليلية من خلال المستوى الصوتي والصرفي والإيقاعي لأن هذه الجوانب التي تبين وتكشف جمالياته وهذا ما يورد قوله.

[1]– عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، المرجع السابق ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص (99، 100).

وقد تطرق الناقد لدراسة أخرى مع محمد الهادي الطرابلسي الذي " آثر تناول مجموع الشوقيات محللا الخصائص الأسلوبية فيها من زاوية إحصائية وذلك طبقا لمعادلة العالم الألماني أ. بوزيمان".[1]

وهو يصرح بأنه لا يلتزم حرفيا بالمنهج المذكور وإنما يتجاوزه كلما اقتضى الأمر ذلك، فالنص يبقى أكبر من المنهج، كما أنه لم يقف إلّا عند الاستعمال الذي " بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من وجه من الوجوه"[2] وذلك من خلال العدول عن الاستعمال اللغوي المعتاد أو بروزه بشكل يجعله مؤثرا في شعره أو غير ذلك. ويبين لنا الناقد بأنه اتبع طريقة الإحصاء في رصد الظاهرة الأسلوبية فذكر النّسب والأرقام ووضع الجداول. كما أنه "انطلق من النص متأثرا بالمنهج البنيوي، وسار من التطبيق إلى التنظير على عكس ما جرت به العادة" [3].

وقد وقف في تحليله للخصائص الأسلوبية عند المستوى الإيقاعي ومستوى التراكيب والصور، ويبدو جليا حسب الناقد أنه استفاد في تحليله هذا من إجراءات بلاغية وعروضية وبنيوية.

فمثل هذه الدراسة حسب فاتح علاق أشمل في تناول النص ذلك أنها تقف على جوهر النص وتُبدي جمالياته.

1- المستوى الموسيقي ويتناول فيه: البحور والأوزان التي استعملها شوقي، وموسيقى الحشو مثل الجناس، وموسيقى التراكيب من خلال ترجيع الأصوات وتكرارها مثل قول شوقي في قصيدة (ولد الهوى):

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص59.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص10.

فَإذا سَخَوتَ بَلَغتَ بِالجودِ المَدى

وَإذا عَفَوتَ فَقادِرُ وَمُقَدَّرًا

وَإذا رَحِمتَ فَأَنتَ أُمٌّ أَو أَبٌ

وَإذا غَضِبتَ فَإِنَّما هِيَ غَضبَةٌ.[1]

كما تناول أيضا موسيقى المقاطع كالتصدير والتذييل.

2- أما المستوى التركيبي: يشتمل على التعبير عن الحركة من خلال المقابلة بنوعيها اللّغوي والسياقي والعكس والتناظر والتدرج والاطراد، كما تناول أيضا التقديم والتأخير والحذف والأساليب الإنشائية وغيرها.

3- مستوى الصور ويتناول الصور البلاغية مثل التشبيهات والمجاز العقلي والمجاز المرسل وأسلوب التورية.

ولكن مهما حاولت هذه الدراسة الإحاطة بالخصائص الأسلوبية للشوقيات فإنها في نظر الناقد تبقى ناقصة وقد علّل ذلك بشيئين اثنين:

الأوّل لأنها أهملت المستوى الصرفي " والذي يتناول المعجم اللّغوي للشاعر ومدى تنوعه أو فقره ومعرفة الحقول الدلالية التي ينتمي إليها قاموسه، ثم تحديد المفردات الطاغية على شعره للخلوص إلى السمات الأسلوبية على مستوى الاختيار".[2]

ويتمثل الثاني في أنها قامت بتحليل خصائص مثل التقديم والتأخير والاعتراض والحذف وغيرها من خلال أمثلة ولم تحلل قصائد بأكملها لمعرفة العلاقة الموجودة بين هذه الأساليب البلاغية مثلا. ذلك أن الأسلوب ليس مجرد وسائل بلاغية وإنما هو النص نفسه كما يقول ريفاتير، فالوسائل البلاغية أو غيرها ليست ذات قيمة أسلوبية في ذاتها، وإنما في طريقة

[1]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الاسلوب في الشوقيات، المرجع السابق، ص80.

[2]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص85.

توظيفها لتجسيد رؤية شعرية معينة." والأسلوب أيضا لا يتحدد من خلال الوقوف عند جملة من الظاهر الأسلوبية قد توجد في غير شعر شوقي".[1]

إن الناقد يرى بأن دراسة النص من جانب بلاغي لا يمكن أن تقف على جماليات النص، معيبا على الطرابلسي تناوله النص من جانب واحد حيث أهمل الجانب الصرفي والتركيبي في الأسلوبية واعتمد على جانب واحد من البلاغة مثل التقديم والتأخير والحذف واهمل باقي الجوانب الأخرى في الدراسة مما يجعل منها غير ملمة بالنص. ذلك ما آخذه عليه أيضا صلاح فضل وعاب عليه لجوءه: " إلى أمثلة عشوائية واعتماده على ملاحظات عامة في تحليل أساليب التقديم والتأخير والاعتراض والزيادة والحذف في شعر شوقي".[2]

وهذا اللجوء إلى الأمثلة في التحليل الأسلوبي هو ما وجده فاتح علاق في دراسة **فتح الله سليمان** "لديوان البارودي"،" إذ وقف عند بعض الظواهر الأسلوبية مثل التناوب والاعتراض والحذف والالتفات والتقديم والتأخير وغيرها معتمدا على المنهج الاحصائي".[3]

وهو يعرض الشواهد المتعلقة بهذه السمات الأسلوبية ويحللها تحليلا لغويا في الأغلب الأعم. أما بالنسبة للوسائل الإجرائية التي استخدمها الباحث فهي بلاغية ونحوية، لأنه يعتقد بوجود علاقة وثيقة بين الأسلوبية والبلاغة والنحو. وهو يحدد الأسلوب بأنه خروج عن المألوف في الاستعمال اللغّوي،" وعلى هذا الأساس يحاول ملاحظة التجاوزات وتسجيلها لمعرفة مدى شيوع هذه الظاهرة الأسلوبية، ثم يشرع في تجزيئ النص إلى عناصره ثم تفكيك هذه العناصر إلى أجزاء صغيرة وتحليلها لغويا"[4]. ويتوصل إلى تحديد السمات الأسلوبية بتجميع السمات الجزئية لمعرفة الثوابت والمتغيرات. والباحث هنا حسب رأي فاتح علاق " لا

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص85.

[2]– صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998، ص218.

[3]– فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ص10.

[4]– المرجع نفسه، ص52.

يربط هذه العناصر بالرؤية الشعرية في النص، وإنما يتناول العناصر منفصلة بعضها عن بعض كشواهد لا غير، مع العلم أنه يؤمن بأن العمل الفني كل متكامل".[1]

وينطلق الباحث في تحليل الظاهرة الأسلوبية بوضع تحديد أو تعريف قاموسي أو لغوي ثم يخلص إلى السمة في شعر الشاعر معتمدا على نسبة ورودها في الديوان. فهو في تناوله لظاهرة الحذف مثلا يذكر أهميته من حيث إنه يلفت النظر ويبعث على التفكير. " كما يشير إلى المنظور النحوي والبلاغي للحذف، فالأول يبحث عن مدى جواز الحذف ويركز الثاني على عدم لغموض وإن كان يراه أبلغ من الذكر."[2]

ثم يخلص إلى إحصاء نسبة ورود الحذف في الأغراض المختلفة من وصف ومدح وفخر وهجاء ورثاء... فيرى مثلا أنه بلغ في الوصف 168 مرة، وفي الغزل 63 مرة، وفي المدح 44 مرة... ثم يقسم الحذف إلى أنواع ويأتي بشواهد لذلك ثم يقدر المحذوف.

لقد رأى الناقد أن الدراسة الإحصائية والتي تدخل ضمن الأسلوبية لا يمكن أن تصوِّر جماليات النص بصورة كاملة كما أنها تكبح المتلقي وتقيّده بهذا الإحصاء الجاف. فلا يرى من ورائه جماليات النص سواء من الناحية اللّغوية أو التركيبية أو من ناحية الصورة. مع أننا نوافق رأي الناقد إلّا أن هذا لا ينقص من قيمة الدراسة الإحصائية لأن من خلالها أيضا يمكن استخلاص بعض خصائص النص ومميزاته.

مثال ذلك حذف المسند إليه في قول الشاعر:

ليل غياهبه حيرى وأنجمه حسرى وساعاته في الطول كالحجج

فقد حذف المسند إليه (هو) بغرض التعظيم أو التوقير. وكذلك حذف المسند والمسند إليه في قول الشاعر:

مَهْلاً أَخَا الجَهْلِ، لاَ يُغْوِيكَ مَا نَظَرَتْ عَيْنَاكَ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا مِنَ الْفِتَنِ

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص86.

[2]– المرجع نفسه، ص86.

والتقدير تمهل مهلا والغرض من ذلك النصيحة. وحذف أداة الشرط وفعله في قول الشاعر:

فَاحْمِلْ بِنَفْسِكَ تَبْلُغْ ما أَرَدْتَ بِهَا فَاللَّيْثُ لا يَرْهَبُ الأَخْطَارَ إِنْ وَثَبَا

وتقديره (احمل بنفسك إن تحمل بنفسك تبلغ...) وهكذا يفعل مع أنواع الحذف المختلفة، يقدر المحذوف ويذكر الغرض، وقد أشار فاتح علاق أنه لم يبحث عن الدلالة التي تنتج عن الحذف أو اهتمام بجمالية الحذف نفسه، فتحليله حسب رأي فاتح علاق لغوي لا يتجاوز المعاني الوضعية. ذلك أن تقدير المحذوف كما يخبرنا" يحدد المعنى ولا يطلقه، ويقيّد القارئ ولا يبعث على التفكير عن احتمالات الدلالات المختلفة".[1]

وهذا ما وجده مؤلفنا يتكرر عندما ينتقل إلى الاعتراض فيحدده، ثم يذكر نسبة وروده، ثم يذكر الشواهد وأغراض الاعتراض من تأكيد وبيان الأهمية وغيرها دون تحليل المعنى المترتب عن ذلك من خلال السياق فالدراسة لغوية بحتة وقس على ذلك باقي الظواهر الأسلوبية من التفات وتقديم وتأخير وغير ذلك.

" فهو يحدد المفهوم ويذكر النسب ويسوق الشواهد ولا يتجاوز المعنى النحوي إلى الفني ولا يحاول بيان أثر القول في المتلقي".[2]

وقد انتقل **فاتح علاق** بعد ذلك إلى دراسة أخرى مع أماني داود وقد حاولت أن تقف على جملة من النصوص في "ديوان الحلاج" لتكشف عن الخصائص الأسلوبية على المستوى الإيقاعي والصوتي والتركيبي والدلالي. وقد أشار فاتح علاق بأن دراستها أسلوبية ودليله على ذلك ما لاحظه في المقدمة إذ تصرح" أنها ستدرس الديوان في إطار المنهج الأسلوبي وصفا وإحصاء لتخلص إلى تأويل النتائج وتفسيرها"[3]، "وهي تذكر أنها وجدت في هذا المنهج ما يتناول الأنماط الأسلوبية للمبدع بالوصف والتحليل".[4]

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص87.

[2]– المرجع نفسه، ص87.

[3]– أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، دار مجدلاوي، ط1، 2002، ص09.

[4]– المرجع نفسه، ص09.

حيث تناولت في المستوى الإيقاعي الموسيقى الخارجية والداخلية واكتشفت غلبة بحر البسيط على بقية البحور. وقد ذكرت جملة من الملاحظات يوردها مؤلفنا في ما يلي:

أن ما استعمل من المجزوء في البحور المختلفة كان يغلب على القصائد. ومن ثم فالشاعر كان يميل إلى الأوزان القصيرة ممّا يتناسب مع رغبته في التعبير السريع

أما فيما يخص القافية فقد لاحظت أن روي النون كان غالبا على الراء والتاء والهمزة والباء والميم وغيرها.

أما الإيقاع الداخلي فلاحظت غلبة استخدام الحلاج للأصوات المهموسة وأصوات الصفير وصوت الهاء والنون.

وقد أعاب عليها الناقد اعتمادها على الملاحظات في التحليل دون تقديم تعليل لذلك. إضافة إلى أنها" لم تبحث عن دلالات هذا الاستعمال في النصوص، على الرغم من أنها قد عللت بعض السمات في المقدمة"[1]. كتعليل انتشار المقاطع الطويلة بأنها" تمنح الصوت مع رغبة الشاعر في خطاب الذات العليا وندائها ومناجاتها".[2]

وقد لاحظ أيضا اهمالها المستوى الصرفي وتكرار ألفاظ معينة عنده كالسّر والكون والنور والحب وغير ذلك مع بيان دلالة ذلك. مثل قول الحلاج

لأنوارِ نورِ النورِ في الخلْقِ أنوارُ وللسِّرِّ في سِرِّ المُسِرِّينَ أسرارُ

وللكونِ في الأكوانِ كونٌ مُكوَّنٌ يُكونُّ لهُ قلبي ويُهدي ويَختارُ[3]

وقوله أيضا:

سرائرُ سرِّي ترجمانٌ إلى سرِّي إذا ما التقى سرِّي وسرُّك في السِّرِّ

وما أمرُ سرِّ السِّر منِّي وإنما أهيم بسرِّ السرِّ منه إلى سرِّي[4]

---

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص88.

[2]– أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، المرجع السابق، ص11.

[3]– المرجع نفسه، ص132.

[4]– المرجع نفسه، 134.

فالأسلوب اختيار لقاموس لغوي أولا ثم اختيار للعلاقات بين عناصر القاموس ثانيا.[1]

وقد أخذ عليها الناقد تناولها في المستوى الدلالي شيوع بعض الألفاظ كالحب، والخمر، وأعضاء الإنسان لأن هذا مكانه في المستوى الصرفي. فالمستوى الدلالي يتعرض إلى انتاج الدلالة الأسلوبية بمختلف الآليات الأسلوبية، كالتقابل والتوازي والثنائيات الضدية، وهو مالم تتعرض له الباحثة، زيادة على اهمالها للدلالات الجمالية في الصور الفنية المختلفة.

ولقد انصبّ اهتمامها على المستوى التركيبي فاكتشفت أنّ تراكيب الإضافة تشكل سمة أسلوبية عند الحلاج. "أمّا بخصوص الأساليب الإنشائية فقد لاحظت غلبت أسلوبي الأمر والنداء" [2]. على أن التحليل الأسلوبي لا يجب أن يكتفي بعملية الإحصاء وسوق الشواهد، بل لا بد من كشف دلالات ذلك الاستعمال وجماليته ومدى قدرة ذلك على التعبير عن رؤيا الشاعر.

ونحن نوافق الناقد في ما ذهب إليه في الجانب الثاني من قوله: "أن التحليل الأسلوبي... عن رؤيا الشاعر".

وفي الأخير يرى فاتح علاق بأن المنهج الواحد عاجز عن دراسة تختص بتحليل شامل لنص شعري.

لهو في رأينا عين الصواب ذلك أن المنهج الواحد قد يعجز عن استكناه وسير أغوار النص في ظل الدراسات النقدية الحديثة.

وتجدر الإشارة هنا إلى المناهج الأسلوبية – على الرغم من تعددها لم تضع حتى الآن– منهجا شاملا يكفل لنا القدرة على دراسة العمل الأدبي من مختلف جوانبه، ومن ثم فهي لا تزال في مرحلة التكوين وإنها قابلة لهدم أجزاء وبناء أخرى، إلى أن تصل إلى منهج

---

[1]– فاتح علاق، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص88.

[2]– أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، المرجع السابق، ص11.

متكامل يغطي الظاهرة الأدبية من جميع جوانبها " إن اقتصار الدراسات الأسلوبية على الظواهر اللّغوية والبلاغية وأنماط خرق الأسلوب العادي،...الخ قد أدى بوضع الأسلوبية في طريق مسدود... ذلك لأن الأدب ظاهرة شمولية تجمع كل الظواهر الاجتماعية والثقافية والحضارية... الخ ولا سبيل بأدواتها البحتة أن تطمح إلى إطلاق الأحكام الاجتماعية والثقافية، أو سبر أغور رؤى الكاتب الاجتماعية وغيرها بأدواتها اللّغوية الجزئية في النهاية.[1]

التحليل السيميائي للخطاب الشعري

السيميولوجيا كما يعرفها لويس بريتو هي "علم يبحث في أنظمة العلامات سواء أكان مصدرها لغويا أم سننيا أم مؤشريا".[2]

ومن خلال هذا التعريف يتضح أن السيميائية تدرس العلامة اللغوية، كما تدرس أنظمة العلامات غير اللغوية.

ويستفيد هذا العلم في دراسته للعلامة من جملة من العلوم مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والشعرية وكذلك علم النفس لكون العلامات ذات طابع نفسي واجتماعي[3]. ومثلما أن " الأسلوبية أسلوبيات والشعرية شعريات فإن السيمائية سيميائيات، فمنها ما ينطلق من المنطق كما نجد عند بيرس، ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية"[4] إلى غير ذلك.

وتجدر الإشارة من خلال ما تناوله فاتح علاق أن هناك حصر السيميولوجيا دي سوسير- في دراسة العلامات في دلالتها الاجتماعية وبالتالي فهي تؤدي وظيفة اجتماعية السيميوطيقا -بيرس- وهناك من حصر السيميوطيقا --- بيرس- في دراسة العلامات

---

[1]- برند شبلنرا: علم اللّغة والدراسات لأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللّغة النصي)، تر، د. محمود جاد الرب، الدار الفنية، القاهرة، ط1، 1987، ص72.

[2]- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987، ص05.

[3]- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1993، ص07.

[4]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008، ص95.

العامة في إطارها المنطقي وبالتالي فإن وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية. " ويقسمها محمد السرغيني إلى ثلاثة اتجاهات هي الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي" [1] ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات أصوله المعرفية ومناهجه في التحليل وأدواته الإجرائية، بل إننا نجد الاختلاف حسب رأي فاتح علاق ماثلا في الاتجاه الواحد ودليله على ذلك أن طريقة فريماص غير طريقة بارت مثلا.

إن القضية الأولى التي تواجه الباحث فيما يتصل بالمنهج السيميائي هي قضية المصطلح، فهناك اختلاف في استعماله، إذ نجد من الدارسين " من يستعمل مصطلح السيميولوجيا تأثرا بـ دي سوسير، ومنهم من يستعمل مصطلح السيميوطيقا على طريقة بيرس ومنهم من عاد إلى التراث العربي فاستعمل مصطلح السيمياء"[2]. ويشتق من السيميائية، لأن السيمياء في الأدب العربي القديم كانت تقترن بالسحر، واقتفاء الأثر وغير ذلك من الإيماءات والإشارات.

والسيميائية في منظور فاتح علاق " لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية ولا تفصل النص عن القارئ، فهي تتجاوز البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة في النص على أنها لا تهتم بالمضمون على حساب الشكل"[3]. وعلى هذا الأساس يرى أصحاب هذا المنهج " أن السيميائية لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله، ومعنى هذا أن السيميائية لا يهمها المضمون ولا بيوغرافية المبدع، بقدر ما يهمها شكل المضمون، أي أن السيميائية دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمبادلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"[4]. ويرى فاتح علاق من خلال دراسته في

---

[1]– محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، المرجع السابق، (ص55، 58، 62).

[2]– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص86.

[3]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص96.

[4]– جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر- م25/ ع3/ يناير/ مارس، 1997، ص79.

التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر أن السيميائية تنتقل من الشكل إلى المضمون، ومن الدال إلى المدلول وفق ثلاثة مبادئ ويلخصها في ما يلي:

- التحليل المحايث: والذي يهتم بوظائف النص التي تسهم في توليد الدلالة.
- تحليل البنيوي: فهي تهتم بالبنية ولا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف.
- تحليل الخطاب. والذي يهتم بكيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا.

ويشير إلى جهود السيميائيين العرب أمثال مرتاض وصلاح فضل ومحمد السرغيني وكذا محمد مفتاح، هذا الأخير الذي قامت دراسته لرائية بن عبدون على التشاكل والتباين على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدّلالي للنص. وقد قسّم القصيدة إلى بنيان ثلاث هي:

بنية التوتر: الدهر الغرار: ويتناول التشاكل والتباين على المستويات المختلفة." فهو يبدأ بالأصوات والإيقاعات ودلالاتها، ثم المعجم فيقف عند المفردات وحقولها الدلالية، ثم التراكيب المختلفة من خبر وانشاء ومجاز"[1]. ويستعين بالمربع السيميائي في بيان المعادلات الموجودة في الأبيات مثل:

فَالدَهرُ حَربٌ وَإِن أَبدى مُسالَمَة وَالبيضُ وَالسودُ مِثلُ البيضِ وَالسُمرِ

فَالدَهرُ حَربٌ = وَإِن أَبدى مُسالَمَة

الأيام البيض = البيض (السيوف)

الأيام السود = السمر (الرماح)

فالدهر = الأيام البيض

الأيام السود

الحرب = البيض السيوف

الرماح (السمر) [1]

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص102.

بنية الاستسلام: الدهر العادل: ويستعين الباحث بالمربعات السيميائية والجداول لبيان تساوي الأصوات وتساوي المعاني والتعادل في التراكيب النحوية، التعادل بين الإنسان والليالي، الحياة والممات، الحاضر والماضي وبين الدول أيضا:

واسترجعت من بني ساسان ما وهبت ولم تدع لبني يونان من أثر

ويشير فاتح علاق أن " هذا التساوي ليس في كل شيء وإنما هناك اختلاف في الأصوات وفي المعنى وفي الإحالة.

استرجعت/ لم تدع (على مستوى الأصوات)

بني ساسان/ بني يونان (على مستوى الإحالة)

ما وهبت/ من أثر (على مستوى أقسام الكلم: فعل /اسم)"[2]

بنية الرجاء والرهبة: الدهر العادل الجائر: ويحلل في هذا المعنى جملة أبيات على المستويات المختلفة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. ويكشف عن العلاقات المختلفة مثل التشاكل والتساوي وغيرها من المستويات السابقة.

ويخلص الباحث إلى " أن كل بنية من البنى الثلاث اتسمت بخاصيات مميزة فهي ذاتية غنائية في المطلع وهي ملحمية في الوسط وهي مأساوية في الأخير"[3]. ويرى أن القصيدة قامت على شيئين إثنين هما:

- اللّغة الذاتية المبثوثة في ثنايا القصيدة.
- النزعة السردية القائمة على الصراع بين الإنسان والدهر والإنسان.[4]

وقد أخذ الناقد على الباحث منحاه التجزيئي للنص الشعري معتبرا هذا الإجراء يشتت المعنى الشعري ويغيبه ويصعب الإمساك بالمعنى الكلي، كما أن هذا التفتيت الجزئي يفقد

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص372.

[2]- فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري: المرجع السابق، ص103.

[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص339.

[4]- المرجع نفسه، ص340.

النص جماليته وبناه، ويجب " التركيز على تحليل النصوص تحليلا شموليا بمعنى أنه لا يحسن الإكتفاء بتناول جزء أو أكثر من العمل الأدبي".[1]

أما محمد السرغيني فقد حلل بنية القصيدة – المواكب لجبران خليل جبران– على ضوء المستويات الآتية:

أ– المستوى الشعري: وقسمه إلى أربع بنى هي

1– البنية المنطقية: ويقوم مضمون النص على صورة ثلاثية الأركان تبدأ بالموضوع وتنتقل

2– إلى المحمول وتنتهي بالنتيجة. فثنائية الخير والشر (الموضوع) ⟵ سير حياة الناس (المحمول) ⟵ لكنها منعدمة في الغاب(النتيجة).

2– البنية الإحالية: ويقف فيها عند المفردات والتراكيب والرموز والإحالات القرآنية والشعرية في النص.

3– بنية الغاب: " وتقوم على محوريين أساسين هما: محور الطبيعة ومحور الغاب وتعكس رؤية رومانسية للكون وإدانة لعالم الناس".[2]

4– بنية الناي: فالموسيقى هي أداة الغاب في القضاء على الثنائيات ويستعين الباحث في بيان ما سبق بالروسوم والجداول.

ب– المستوى الحسي: ويقسمه إلى بنيتين هما:

1– بنية الثنائية: وعليها يقوم عالم الناس وهي تقوم على التضاد كالخير والشر أو على التوازن كالشاعر والفاتح.

2– بنية العلاقة: وتتعدد العلاقات، فمنها التسلسلية والمغايرة والواسطية والعكسية والاشتقاقية والتداخلية وغيرها.

---

[1]– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط1، 2003م، ص97.

[2]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص104.

ج- المستوى المحايد ويقسمه إلى المفردات والمكونات المركبة وعناصر الإيقاعي وعناصر الجمالي.

وهو بهذا التحليل يأخذ بالتحليل السيميولوجي للحدث الرمزي لدى (مولينو) والذي يكشف عن ثلاثة مستويات تطبيقية هي: " المستوى الشعري ويعني مجموع الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص- المستوى الحسي ويعني تحليل النص في علاقته بالمبدع والمتلقي – المستوى المحايد ويعني تحليل الشكل الذي أنجز النص فيه."[1]

وما يؤخذ على هذه الدراسة من منظور الناقد انتقالها من المعنى العام إلى الصراع بين الثنائية إلى العناصر المكونة للنص. وكان ينبغي أن يبدأ بالمستوى المحايد ثم ينتقل إلى المستوى الحسي ثم المستوى الشعري حتى نستطيع استشفاف كيفية تحويل الشاعر للعناصر المكونة إلى عناصر شعرية وكيف أكسبها معاني فنية. فالتحليل يجب أن ينطلق من معرفة طبيعة المادة المكونة وحقولها الدلالية وتناسب أصواتها ثم ينتقل إلى تشكل معانيها في النص ليصل إلى المضمون من خلال نظام القصيدة. التحليل يبدأ من البنية السطحية ليتدرج إلى البنية العميقة لا العكس.

ومن خلال نمط التحليل الذي رآه الناقد في الانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة هو الأجدى في تحليل النصوص، ذلك أن الإنتقال من الشكل إلى المضمون هو الذي يوقفنا على جماليات النص ودلالات بنياته.

ثم تطرق بعد ذلك لدراسة عبد المالك مرتاض في تحليله لقصيدة السياب، والمستقرئ لهذه الدراسة يجد أن تحليله يقوم وفق ثلاثة مستويات هي كالتالي:

المستوى الأول: ويتناول فيه التشاكل والتباين في اللّغة الشعرية للسياب على المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والدلالي.

---

[1]- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، المرجع السابق، ص88.

المستوى الثاني: ويتناول فيه الحيز والتحايز في لغة الساب حيث يمنح الحيز الشعري شكلا سيميائيا يخرجه من الدلالة الجاهزة إلى الدلالة الحية.

المستوى الثالث: ويقوم فيه بتحليل الرؤية الفنية من خلال المماثل والقرينة.

والملفت للانتباه أن مرتاض يتفق مع السرغيني في تقسيم النص إلى ثلاثة مستويات، لكن دون تقسيم المستوى إلى بنيات، فهو يختلف معه فيما تناوله من مباحث اقتضاها النص.

وهذا ما يدل على أن ما يتطلبه نص من إجراءات تحليلية غير ما يقتضيه نص آخر.

وقد أعاب عليه فاتح علاق " وقوعه في التجزيئ الذي وقع فيه مفتاح في تناوله للمستوى الأول والثاني من دراسته وإن حاول في المستوى الثالث تفادي ذلك، وهذا ما ضيّع الرؤية الفنية."[1]

وقد وجدنا أن هذه الرؤيا هي نفسها التي نظر بها إلى تحليل محمد مفتاح لأنه يؤمن بالمنهج التكاملي في تحليل النصوص.

وبعد تعمق ناقدنا في الدراسات التي تناولت تحليل نصا شعريا واحدا، ينتقل إلى الدراسات التي تناولت نصوصا شعرية متعددة ومثالها (صلاح فضل) في كتابه الموسوم "شفرة النص" وهو " يرفض أن يطبق المنهج السيميائي حرفا على النصوص ويحتفظ بحريته في الأخذ ببعض الإجراءات وترك بعضها الآخر انطلاقا من القراءة ذاتها وخضوعا لجاذبية النص دون محاولة فرض أسئلة مسبقة عليه"[2]. وقد اختار جانبا واحدا فقط تمثل في " محاولة النفاذ من مسلك لغوي مطروق هو تأمّل الضمائر النحوية بشكل مجمل في بعض

[1]– فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص108.

[2]– صلاح فضل: شفرة النص، عين للدراسات والحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995، ص27.

نماذج الشعر العربي لاستكشاف مدى تمثيلها لشيء آخر معروف أيضا هو الوعي والضمير الشعري".[1]

واقتصر (فاتح علاق) على نموذج تحليلي لقصيدة (البياتي) "النور يأتي من غرناطة" ويشير الناقد أن أول ما يلاحظه الباحث هو طغيان ذاتية الشاعر من خلال استحضاره لعالم الأندلس وقد تقمص صورة طفل عبر التاريخ " أتكوّر كي أولد في قطرات الماء المتساقط فوق الصحراء العربية لكن الريح الشرقية تلوي عنقي فأعود إلى غار حراء يتيما، يخطفني نسر يلقي بي تحت سماء أخرى أتكور ثانية لكي لا أولد أيضا".[2]

ويستعين الباحث بالإحصاء فيرى أن الفاعل (الشاعر) تكرر على مستوى الفقرات خمس مرات في صورة الطفل، وبرز إلى جانبه فاعل آخر مرتبط بالسياق الأسطوري لغرناطة هو الموسيقى الأعمى. " على أن الشاعر لم يستطع أن يتوحد مع الموسيقى مثلما توحد مع الطفل إذ يقول البياتي:<< يرفع مثلي يده في صمت فراغ الأشياء، ويبحث عن شيء ضاع، يدور وحيدا حول الله، بصوت فمي أو فمه يصرخ، تحمله الذروة نحو قرار الموجة >> ولكن هذا التوحد بدأ يتشكل بعد ذلك. فالموسيقى الأعمى هو الصورة الثانية للشاعر صورة عماه أو عدم رؤيته لغرناطة لأنها شيء ضاع"[3]. الشاعر هنا يريد أن يُحيي التاريخ، أن يستعيد غرناطة دون جدوى فيعبّر بذلك عن ألمه.

ويشير (صلاح فضل) إلى "تعانق الطفل والموسيقى في القصيدة من خلال جملة من الاستفهامات: (من منا يولد؟) (جرحك أم جرحي؟)(من منا ينزف فوق الأوتار دما؟)، (من منا العازف تحت الشرفات العربية في غرناطة)".[4]

---

[1]– صلاح فضل: شفرة النص، المرجع السابق، ص07.

[2]– فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص106.

[3]– المرجع نفسه، ص106.

[4]– صلاح فضل: شفرة النص، المرجع السابق، ص09.

ويظهر فاعل ثالث في القصيدة هو (رجل في سفر يترنح) وهو صورة الشاعر في الحاضر ومعانقته في صورة غرناطة المرأة التي يعشقها بخياله. فهو يحي صورتها التاريخية الزاهية وإن كان حاضرها مختلفا عن ماضيها.

وتجدر الإشارة هنا أن الباحث "يفسر الرجل والمرأة بالزوجين المقترحين لأبوة الطفل الشاعر الذي يستعصي على الميلاد".[1]

ويصل (صلاح فضل) بعد أن يقف عند هذه الفواعل الثلاثة وقفة عجلى إلى نتيجة مفادها أن الفواعل لا تقتصر على الضمائر فحسب بل تشمل الأسماء أيضا والتي "تصب في نهاية الأمر في ثنائية ضدية تكشف عن مظاهر الصراع الخارجي دون أن تصيب دنيا الشاعر الداخلية بأي صدع أو تشقق".[2]

ومما آخذه عليه الناقد اقتصاره على جانب بعينه لم يصلح أن يكون مدخلا إلى البنية العميقة في النص فضاعت بذلك الرؤية الفنية. فصلاح فضل تناول الضمائر في النصوص الشعرية، وحاول في تحليله " تجاوز مستوى البيان النحوي إلى تحسس ما يفضي إليه من بيانات جمالية"[3]، لكنه لم يربط هذا الجانب بغيره فبقيت نتائجه جزئية، بل إنه لم يربط بين هذه الضمائر وأهمل فواعل أخرى في النص، وهو لا يحلل لنا علاقة الفواعل الثلاثة السابقة بغيرها من الفواعل الأخرى لذلك يبقى التحليل ناقصا. ذلك أن هذه الأسماء مثل النسر مثلا هي قوة تصارع الطفل وتحول دون تخلقه أي دون استعادة الشاعر لتاريخه. فقد ألقاه النسر في (سماء أخرى) ترمز للمدينة الغربية التي لم يستطع التأقلم معها. فهو لم يستطع أن يحيي أمجاده كما لم يستطع أن يحيا حياة الغرب. ولهذا بقي الصراع في ذاته دون أن ينتصر التاريخ أو الغرب.

---

[1]– صلاح فضل: شفرة النص، المرجع السابق، ص10.

[2]– المرجع نفسه، ص11.

[3]– فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص106.

يرى فاتح علاق أن الدراسات العربية التي تناولت نصوصا شعرية بالدراسة كذلك واجهت إشكالية المنهج إذ نجدها في دراسته السيميائية دائما تستعين بالمنهج البنيوي وكذلك الأسلوبي وفي بعض الأحيان بالمنهج الإحصائي كما عند صلاح فضل.

وفي الأخير توصّل إلى أنّه باستطاعة المنهج السيميائي الوقوف على جماليات النص شرط استعانته بإجراءات بعض المناهج الأخرى كالبنيوية والأسلوبية مثلا.

ورؤية فاتح علاق هاته تتفق مع ما ذهب إليه سعيد يقطين في أن السيميائية وحدها لا تطرق النص الأدبي بمفردها دون الاستعانة بمناهج أخرى.

خاتمة

الخاتمة:

بعد هاته الدراسة استطعنا أن نصل إلى جملة من النتائج كحوصلة في التالي:

يرى فاتح علاق بأن المنهج الواحد عاجز عن دراسة تختص بتحليل شامل لنص شعري.

ففي منظوره، الدارس الحق هو الذي ينطلق من النص ليكتشف المنهج المناسب ومدى نجاعة آلياته ووسائله على مساءلة النص، ومدى الحاجة إلى إجراءات ثانوية ترفده وتغنيه.

لم تستطع معظم الدراسات العربية التي تناولت نصوصا شعرية بالتحليل الوقوف على المستويات المختلفة للخطاب الشعري، إذ أهمل بعضها المستوى الصوتي وبعضها المستوى الصرفي.

يرى الناقد بأن دراسات الخطاب الشعري لا يمكن أن تتجاوز مستوى الإيقاع مبررا ذلك ارتباطه بالمعاني والدلالات.

المنهج السيميائي قادر على سبر أغوار النص شرط استعانته بالمنهج البنيوي والأسلوبي.

وخلص فاتح علاق الى أن الدراسات العربية التي طبقت المنهج البنيوي لم تستطع تطبيقه على كل المستويات، وهذا يدل على أن الدارسين ركزوا على الجانب البارز في النص الشعري دون الجوانب الأخرى ولهذا ظل التحليل ناقصا ذلك أن التحليل البنيوي يتناول النص من حيث انه متكامل وبنى مرتبط بعضها ببعض لأن البنية علاقة، والتركيز على جانب دون آخر لا يفضي الى الرؤية الكلية للنص.

أما في ما يخص التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري فإنه لم يتقيد بالمنهج، بل كان يستعين بإجراءات لسانية وبلاغية وسيميائية وشعرية وغيرها، وذلك بحسب ما يفرضه النص وإن كان ثمة مقاربات بلاغية أو لغوية في الأصل لم تستطع استثمار المنهج الأسلوبي لأنها تعتمد الأمثلة وتفصلها عن سياقها في النص وتعرضها كشواهد لظواهر أسلوبية.

وتوصل إلى أنه يجب تظافر المناهج النقدية لاستكناه عمق النص.

اعتمد فاتح علاق في دراسته على المنهج الاستقرائي اذ قام بنقد تحليل مجموعة من النقاد للخطاب الشعري محاولا الحكم على منهج كل واحد منهم مع التركيز على الجوانب التي رأى أنها بقيت في منطقة الظل من تحليلات هؤلاء...

كان فاتح علاق في دراسته يميل نحو التطبيق النقدي ممارسا نقد النقد من خلال مساءلة النقاد في مقاربة بعض النصوص الابداعية في دراساتهم وحاول أن يبين جوانب النقص في مقارباتهم.

ملاحـــــق

الملحق

أ- ترجمة الناقد فاتح علاق

ولد الناقد فاتح علاق بمدينة تابلاط يوم 19جوان 1958، وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة ، تحصل على شهادة الليسانس بقسم اللغة العربية سنة 1981، تحصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1982، تحصل على الماجستير 1987، حصل على شهادة دكتوراه دولة في نظرية الأدب سنة 2003، سافر الى عدة بلدان عربية و أجنبية ، منها سوريا وفرنسا ، وهو حاليا أستاذ محاضر بجامعة الجزائر، نشر دواوين شعرية منها ديوان: "آيات من كتاب السهو" الذي صدر له سنة 2001، وله ديوان ثاني بعنوان :"الجرح والكلمات "صادر عن دار التنوير ، وبدعم من وزارة الثقافة ، كما حصل الدكتور فاتح علاق على جائزة مفدي زكريا المغاربية سنة 1999، وله أيضا كتاب آخر بعنوان مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، صدر سنة 2005، تخونه دائما الكلمات، في الشعر، الواقع، وفي الحياة، يقول عنها "انها ابنة أبولون وهرم خوفو وتاج محل وشجرة الدر، هي عصا سحرية تلمس الأشياء فتنقلب عوالم رائعة وتلمس صخرة الفكرة فتتفجر ينابيع عذبة "،كما أن له مشاركات متعددة في ملتقيات وطنية ودولية واسهامات في مجالات وجرائد وطنية وعربية.

بطاقة فنية للكتاب:

عنوان الكتاب: في تحليل الخطاب الشعري

المؤلف: فاتح علاق

الناشر: دار التنوير، الجزائر

الطبعة: الثانية

قسم الناقد كتابه " في تحليل الخطاب الشعري" الصادر عن دار التنوير إلى أربعة أقسام

القسم الأوّل من الكتاب في ماهية الشعر، تناول فيه مفهوم الشعر في ديوان شاعر هو أبو ماضي، وأتبعه بدراسة لطبيعة الشعر في (وحي القلم) لمصطفى صادق الرافعي.

وجاء القسم الثاني منه ليدرس شعرية القصيدة من خلال الوقوف على نماذج شعرية جزائرية ثورية وصوفية قصد الكشف عن جمالياتها التي تنهض بشعريتها.

أما القسم الثالث منها فقد تناول تحليل الخطاب الشعري في المناهج المعاصرة البنيوية والأسلوبية والسيميائية.

وقد جاء القسم الأخير تطبيقيا يحلل قصيدتين لشاعرين معاصرين هما: أحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1ـ فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008.

ثانيا: المراجع

الكتب

1ـ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح طه الحاجري ود، محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، مصر، 1956.

2- أبو هلال العسكري: "الصناعتين"، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (ب. ط)، 1986.

3- احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1971.

4- جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

5- خالدة سعيد: حركية الابداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

6- رجاء العيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، (ب. ط)، 1915م.

7- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

8- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3، 1985.

9- صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998.

10- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

11ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3.

12- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999.

13ـ عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

14- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، (ب. ط)، (ب. ت).

15- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987.

16- محمد صالح زكي أبو حميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، (ب. ط).

17- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

18- يمنى العيد: معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

المجلات

1- مجلة عالم الفكر. م25/ ع3/ يناير/ مارس، 1997.

2- مجلة فصول الهيئة المصرية للكتاب، (مج 15)، عدد (02)، 1996.

3- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م5، ع1، 1914.

4- مجلة الكتاب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2005.

الرسائل الجامعية

1- آمنة أمقران: الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009، 2010.

2- كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، 2009، 2010.

3- محمد رغميت: الحس الصوفي في شعر فاتح علاق وأدواته الأسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2013، 2014.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ – ب
الفصل الأول: ماهية الخطاب الشعري	
أولا: ماهية الخطاب	03
لغة	03
اصطلاحا	03
ثانيا: ماهية الشعر	07
لغة	07
اصطلاحا	08
ثالثا: ماهية الخطاب الشعري	12
مفهوم الخطاب الشعري	13
لغة الخطاب الشعري	14
رابعا: الخطاب الشعري الجزائري	19
ملامح الخطاب الشعري الجزائري	19
التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر	24
الفصل الثاني: في تحليل الخطاب الشعري	
التحليل البنيوي للخطاب الشعري	33
التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري	45
التحليل السيميائي للخطاب الشعري	56
خاتمة	66
الملحق	68
قائمة المصادر والمراجع	70
فهرس الموضوعات	
ملخص	

الملخص

تتناول هذه الدراسة قراءة لمجموعة من الدراسات البنيوية والأسلوبية والسيميائية، بغية معرفة مدى اختلاف بعضها عن بعض في تمثل المنهج وتطبيقه، ومدى التزامها بحدوده وخروجها عنه، بالإضافة إلى معرفة مدى قصور المنهج الواحد أو قصور الدارسين الذين يتعاملون مع هذه المناهج.

الكلمات المفتاحية: البنيوية الاسلوبية السيميائية النقد

Résume:

Cette étude a,pour but de couvrir un ensemble d'études stylistiques et sémiologique, afin de connaître de degré de différence qui elle existe entre celles- ci pour representer la méhode est son application et de ,re présenter les engagements des limites de la méthed. En didictition, elle vise a connaître a quel poit la méthed diminue ou la dumenution des chercheurs qui utilisent ces méthodes.

Mots-clés: structuralisme stylistique sémiologie critique