تجليات إشكاليات التجريب الشعري في الخطاب النقدي الجزائري الحديث،
نقد الستينيات أنموذجا

د. عبد القادر رابحي
جامعة مولاي الطاهر، سعيدة

ملخص:

يحاول هذا المقال أن يتقصى آثار الإشكاليات الأساسية التي طرحتها حركة التجريب الشعري المشرقية في الخطاب النقدي الجزائري في فترة الستينيات من القرن الماضي، أي الخطاب النقدي الذي أنتجه نقاد فترة ما بعد الاستقلال في الجزائر. كما يحاول أن يبرز مدى تجلي الإشكاليات الإبداعية و النقدية التي طرحتها معركة الحداثة الشعرية في المدونة النقدية الجزائرية و طرائق استقبال نقادها البارزين لأهم الإحداثيات الفكرية و الفلسفية التي تداولها النص الشعري العربي و كذا الخطاب النقدي المشرقي في ما أصبح يسمى بحركة التجديد الشعري في الأربعينيات و الخمسينيات من القرن العشرين. و من هنا، فإنه يحاول أن يبحث في مدى تأثير هذا الخطاب في وعي الشعراء و النقاد الجزائريين و مدى تصديهم لأهم إشكالياته المتعلقة بالتجريب الشعري. و لذا فإن هذا المقال ، و كما يدل عليه عنوانه، يبحث في تجليات هذه الإشكاليات في المتن النقدي لنقاد الستينيات من القرن العشرين من أمثال عبد الله الركيبي و محمد مصايف و غيرهم.

المنارة للاستشارات

مقدمة:

لقد امتدت كتابات جيل الاستقلال من النقاد الجزائريين إلى مرحلة زمنية غطت فترة السبعينيات من القرن العشرين المعروفة بحركيتها النقدية المستمدة من الرؤية اليسارية الاشتراكية السائدة في تلك المرحلة. كما امتدت إلى فترة الثمانينيات المعروفة بحراكها الاجتماعي و السياسي و تأثيرها الفاعل على مجمل الأطروحات النقدية السائدة في تلك الفترة، بل و شارفت كتابات العديد منهم الألفية الثالثة و تجاوزتها، غير أن ما ميّز رؤيتهم النقدية هو تأكيدهم على جل المقاربات الفكرية المحافظة التي طبعت مواقفهم من حركة التجديد الشعري في فترة الخمسينيات و الستينيات. و لعل الدارس يلاحظ مدى تمسك العديد من هؤلاء النقاد بهذه المواقف على الرغم مما أصبح مكرسا في هذه المراحل التي مرّ بها خطابهم النقدي، من تصورات نقدية جديدة ميزت الخطاب النقدي للأجيال التي تلتهم كجيل السبعينيات و جيل الثمانينيات. و يلاحظ الدارس غياب الأطروحات التجديدية التي ميزت حركية التجريب في المسار النقدي العربي في الفترة نفسها. و هنا بعض تجليات هذه الإشكاليات في النقدي لبعض هؤلاء النقاد.

1- طغيان الرؤية الإصلاحية المحافظة:

لم يكن من السهل على هذا الجيل أن يخرج عن محددات الرؤية الإصلاحية المحافظة التي طبعت تكوينهم العلمي و الأدبي المستمد من المدرسة المشرقية. فبالنسبة لنقاد جيل الاستقلال الكلاسيكيين من أمثال محمد الطمار، و محمد مصايف، و محمد ناصر، و عبد الله ركيبي، و عمر بن قينة، و على الرغم مما تتصف به رؤيتهم النقدية من منهج تاريخي تحليلي مرتبط بتكوينهم و مرحلتهم التاريخي، فإنهم حاولوا جاهدين من خلال بعض المقاربات النقدية التي كانت تتيحها مساحة النقاش الأدبي في فترة الثمانينيات خاصة، أن

المنارة للاستشارات

يواكبوا حركة التجديد الشعري بصورة مجزّأة و طرحٍ غير مكتملٍ في نظرته للحداثة الشعرية و آليات التجريب الشعري التي اتصفت بها جلّ كتاباتهم، فكانوا يميلون عادة إلى الجانب التأريخي في ممارساتهم النقدية (دوغان، أ، 13،1989)(ناصر،م،1985:400)(خريف،ص،1984:289) و يركزون على الموضوعات العامة التي شكلت هاجس اهتمامهم من خلال البحث عمّا يميّز طبيعة المرحلة التاريخية في الشعر الجزائري عامة، كما هو الحال بالنسبة لموضوع 'الأوراس في الشعر العربي'(ركيبي، ع، 1982 : 62) ، أو موضوع العروبة و تجلياته في الشعر الجزائري(ركيبي، ع ، 1977: 131)، أو موضوع ' الحرية و الاستقلال في شعر الثورة' (ركيبي، ع، 1994 :71) و ما يُشكِّله من تيمة مرتبطة بمواقف الشعراء الجزائريين القضايا التحررية كالقضية الفلسطينية، في خضم المعركة الفكرية الحاسمة بين المعلمين التاريخيين البارزين في التاريخ السياسي و الثقافي و الإبداعي العربي: ضياع فلسطين في 1948، وهزيمة حزيران1967. ذلك أن " شعراء التيار المجدد و شعراء التيار المحافظ كانوا يعبرون عن قضايا الساعة وقت ذاك على حد سواء و إن اختلفت طريقة التناول عند كل منهم"(شعباني،و،1988: 195). و لم يكن تناول النقاد للشعراء ليخرج عما كان سائدا في الجزائر من منهج وصفي تاريخي لا يطرح بصورة جذرية كما كان الحال في المشرق إشكاليات التجريب في عمق ما تطمح إليه من ممارسة متزامنة مع عصرها. و لعل هذا ما تؤكده الدراسات التي نشرها كل من محمد الطمار و محمد ناصر و صالح خرفي و غيرهم من الباحثين الذين انزووا لدراسة النص الشعري الجزائري من حيث نشأة موضوعاته و تطورها بمنهج تاريخي تحليلي و وجهة نظر نقدية لا تعكس طبيعة الأفكار التجديدية التي كانت تطال بنيات النص الشعري الشكلية و الدلالية.

المنارة للاستشارات

و إذا كانت المرجعيات الفكرية لهؤلاء النقاد أكثر ارتباطا بالأفكار المشرقية و أكثر قربا منها في أطروحاتها النقدية نظرا لتكوينهم العلمي المشرقي، أو تبوئهم لمناصب سياسية أو ثقافية في بعض عواصمه جعلتهم أكثر ابتعادا عن الطرح السبعيني اليساري أو الطرح اللائكي الفرونكوفوني كما كانت تجري نقاشاته في الجزائر، وأكثر قربا من الجدل الشعري المشرقي المرتبط بالحداثة الشعرية مما جعلهم يوصَفُون بالتيار العُروبي من طرف العديد من المثقفين اليساريين السبعينيين، فإنهم لم يعكسوا الواقع النقدي المشرقي في جانبه الحداثي كما عايشوه زمنيا في جل كتاباتهم النقدية، على الرغم من هذه الأسباب الموضوعية التي كان بإمكانها أن تعطي للنص الشعري السبعيني و النص الشعري الذي أعقبه في الثمانينيات رافدا هاما في التأصيل لرؤية شعرية أكثر عمقا في التعامل مع مستجدات الحداثة الشعرية المشرقية. ذلك أن الرؤية المحافظة التي تميز بها مثقفو هذا التيار و نقاده قد امتدت إلى مرحلة متأخرة من خلال توثيق"الصلة بين النهضة الثقافية و الأدبية في الجزائر و بين عطاءات المؤثر القومي مشرقا ومغربا[، والتي] ازدادت عمقا و امتدادا في أعقاب الحرب العالمية الثانية" (بن سمينة، م ، 2003 : 71).

غير أن هذه الصلة كانت أكثر ارتباطا في فترة الخمسينيات بـ"نتاج الأدباء المجددين في لمشرق و المهجر(العقاد، شكري، المازني، مطران، محرم، و غيرهم)، ومن أبوللو(زكي أبو شادي، على محمود طه، إبراهيم ناجي، و غيرهم)، ومن أدباء المدرسة المجددة في العراق(بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، البياتي،وغيرهم)"(بن سمينة، م، 2003 : 72) ، فلم يتعد هذا الارتباط حدود ما كانت تروج له هذه المدارس النقدية و الأدبية من منظور فني و جمالي معروفٌ عن أصحابها رفضهم للتجديد الشعري في بنياته الشكلية و أنساقه الدلالية،

المنارة للاستشارات

أو قبول بعضهم التجريب في هذه العناصر دون المساس بالبناء الشكلي التقليدي للقصيدة العربية.

و إذا كانت تبدو من حين لآخر بعضُ ملامح الاهتمام بالجوانب الفنية و الجمالية و الشكلية في كتابات بعض هؤلاء النقاد كما هو الحال عند محمد الطمار(الطمار، م، 2005 :228) أو عمر بن قينة (بن قينة، ع، 1995 : 77) فتمتد تحليلاتهم لتطال المرحلة السبعينية، فإن هذا الاهتمام – كما هو عند محمد الطمار- لا يعدو أن يكون مسحا تحليليا وصفيا لنشأة حركة التجريب الشعري لشعراء الستينيات في الجزائر، و ذلك انطلاقا من تجربة أبي القاسم سعد الله و محمد صالح باوية، أو لبعض الأسماء السبعينية من أمثال عبد العالي رزاقي و أحمد حمدي و أزراج عمر ممن يمثلون شعرية السبعينيات (الطمار، م، 2005 :277) .

و إذا كان محمد الطمار يُدخل في دراسته بعض الأسماء التي لم يكن لها أثر فاعل في حركة التجديد الشعري في الجزائر كعبد الحميد بن هدوقة و مالك حداد الذي كان يكتب باللغة الفرنسية، فإنه و هو يتعرض للأسماء السبعينية السالفة الذكر، لا يعطي لنصوصهم حقّها في التعبير عن مكنوناتها الداخلية من حيث تبرير حركية التجديد التي أدت بهم إلى الدخول في معركة التجريب الشعري و مدى تأثيرها في البنيات الشكلية و الأنساق الدلالية للقصيدة الشعرية، و ذلك على الرغم مما يأتي به الناقد من مرجعية لرواد حركة التجديد الشعري في المشرق العربي جديرة بالتدليل على حضور المرجعية الحداثية في وعي الناقد الجزائري بوصفها أسماء لا غير، و ذلك من خلال ذكره لأعلامها من أمثال"نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و عبد الوهاب البياتي و بلند الحيدري و كاظم جواد من العراق، و شوقي بغدادي

المنارة للاستشارات

و عبد الباسط الصوفي و نزار قباني من سوريا، و يوسف الخطيب و أنسي الحاج و أدونيس و خليل حاوي من لبنان" (الطمار، م، 2005 : 9).

و لعل موقفا كهذا يقدم صورة واضحة عن المفارقة الجوهرية التي أدت إلى انفصال المدونة النقدية الجزائرية خاصة عند النقاد المحافظين من جيل الاستقلال عن الخطاب النقدي العربي من حيث اهتمامها بالظواهر الخارجية وفق رؤية مُتجَاوِزَة في التعامل مع النص الشعري الجزائري، و تخلّفها عن سبر أغوار حركية اتصاله بالروافد المشرقية، و من ثمة عدم الإصغاء إلى النداء الحداثي الذي كان يطلقه النص الشعري في مرحلة السبعينيات و هو يتخبط تحت طائلة الغموض المفاهيمي لأيقونات التجريب الشعري في أذهان شعرائه و في ثنايا نصوصهم الجديدة.

2- حضور التجريب و غياب الرؤية الجريئة:

و إذا كانت هذه هي حالة الاهتمام النقدي بإشكاليات التجريب الشعري عند النقاد المحافظين، فإنها لم تكن لتخلو بصورة نهائية من بعض المقاربات النقدية التي تحاول أن تتعرض لبعض هذه الجوانب المستجدة في القصيدة الحديثة عند كتاب الشعر الحر من شعراء الستينيات و شعراء السبعينيات. و ذلك من خلال بعض الدراسات التي خصصت لهم، أو بعض النقاشات التي كانت تجري من حين لآخر بين هؤلاء النقاد و الشعراء المجددين(أزراج، ع،1980: 22). و نرى ذلك خاصة عند ناقدين اثنين من هذا الجيل هما: عبد الله الركيبي و محمد مصايف:

- أما عبد الله ركيبي، فقد تعرض في كتابه (الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى) للنص الشعري الجزائري من خلال اختياره لتيماتٍ على علاقة وطيدة بالاهتمامات الغالبة على أطروحات الصراع الفكري في السبعينيات من خلال تطرقه لـ(لأوراس في الشعر العربي المعاصر) و (اللغة القومية في الشعر

المنارة للاستشارات

الجزائري المعاصر) و (ثورة نوفمبر في الشعر الجديد) ثم تيمة رابعة خصصها لشاعرين من جيل السبعينيات هما عبد العالي رزاقي و أحمد حمدي. و يبدو من خلال ما تحمله هذه التيمات من دلالةٍ، تأكيدُه على رؤيته النقدية في انتمائها إلى توجهه القومي الوطني. لكنها تدل كذلك على مقاربته للكتابة الشعرية من زاوية موضوعات الإنسان و الوطن و الهوية التي يجب أن تتجلى من خلالها الحداثة الشعرية و لا يمكن أن تتحقق بدونها.

و في موضوع الأوراس تستوي عنده القصيدة العمودية كما يكتبها صالح خرفي (ركيبي، ع، 1982: 15) و القصيدة الحرة كما يكتبها عبد العالي رزاقي نظرا لاجتماع قصائد الشاعرين على تيمة واحدة هي الأوراس بوصفه قيمة مكانية راسخة و محيلة إلى تضحيات الإنسان الجزائري أثناء الثورة التحريرية(ركيبي، ع، 1982: 19)، و ذلك على الرغم من اختلاف شكل قصيدتي الشاعرين و اختلاف أسلوبهما. و ذلك من خلال بحثه عن "نظرة الشعراء و رؤيتهم و أيضا كيفية تناولهم للموضوع و الأدوات التي استخدموها لتصوير ما جاشت به نفوسهم أثناء ثورة أول نوفمبر" (ركيبي، ع، 1982: 46).

و هو حين يتعرض لتجربة شعراء السبعينيات من خلال تقسيمهم إلى مجددين و محافظين (و نفهم هنا أنه يعني التجديد على مستوى الأشكال)، لا يدخل في مقاربة نصوصهم من باب المتاهة لإيديولوجية و طرحها للحداثات الشعرية المتصارعة، و إنما يفضل الدخول من الباب الذي لا يختلف فيه هذان التياران و هو ثورة نوفمبر بوصفها تيمة موحِّدة و جامعة. ولذلك نراه يبحث عن تجليات الثورة التحريرية في النص الشعري بوصفها قيمة أخلاقية و فكرية كبرى لا بوصفها دافعا ثوريا للشعراء من أجل تحرير النص الشعري من الطرح التقليدي لهذه القيم. و إذا كان التجديد الثوري يقتضي تجديد الأساليب الشعرية و بلاغاتها، فإن عبد الله ركيبي يتوقف عند المستوى

المنارة للاستشارات

السطحي الذي تحيل إليه النصوص في صياغتها للموضوع دون الولوج إلى بواطن النص للبحث عن المبررات الفنية و الجمالية التي دفعت الشعراء مجددين كانوا أو مقلدين إلى التماهي مع موضوع الثورة الجزائرية.

و يستغل عبد الله ركيبي موضوع أول نوفمبر و تجليه في النص الشعري الجزائري من أجل الرجوع إلى الحديث عن الأفكار العامة المعروفة المتعلقة بنشأة الشعر الحر في المشرق العربي،"فحركة الشعر الجديد هي امتداد لهذا الصراع الطويل بين القديم و الجديد"(ركيبي، ع، 1982: 65). ومن ثمة فقد صاحب هذه الحركات ما هو معروف من أفكار رافضة من طرف المحافظين و أفكار داعية إلى التجديد الشعري نظرا لأنه يمثل "ثورة في الشكل، في الصورة الفنية، في اللغة، إلى جانب المضمون الذي يعبر عن تجربة الإنسان العربي في النصف الثاني من القرن العشرين" (ركيبي، ع، 1982: 67) ، غير أننا لا نرى شرحا لتجلي آليات هذه العناصر في النص الشعري، أو طرحا مستفيضا لأساسات تحقيقها على مستوى النصوص الشعرية.و يبدو أن إشكاليات التجريب الشعري بكل ما حملته من موروث نقدي في النصف الثاني من القرن العشرين لم يكن لها في كتاباته نصيب يذكر غير ما ردده التيار المحافظ في المشرق من التفريق بين الشعر القديم و الجديد بناء على المستوى الشكلي من خلال اعتماد القافية أو التخلي عنها. و لذلك فهو ينظر إلى (قصيدة النثر) بعين الريبة، و يعتمد في ذلك على نازك الملائكة نفسها تماما مثلما سنرى عند الناقد محمد مصايف لاحقا. يقول في هذا الموضوع:"إن بعض الشعراء حاولوا التغيير في الشكل بحيث تحرر شعرهم من الوزن و القافية وأطلق على هذا اللون اسم الشعر المنثور[..] إذ يختلف النقاد حول أول من كتب الشعر المنثور. و قد ظهر مؤخرا ما يسمى بقصيدة النثر و يبدو أنها تأثرت بهذا اللون من الشعراء و لكنها واجهت هجوما من النقاد و في مقدمتهم نازك الملائكة" (ركيبي، ع، 1982: 66).

المنارة للاستشارات

و يدرج عبد الله ركيبي التجديد الشعري في الجزائر ضمن دائرة التأثير المشرقي في الشعراء الذين أتيحت لهم فرصة الاتصال بالتجربة التجديدية في المشرق العربي عن طريق البعثات الدراسية كما هو الحال عند إبي القاسم سعد الله بالنسبة لجيل الثورة. أما عندما يتعرض لجيل الاستقلال من خلال تجربة شاعرين سبعينيين هما عبد العالي رزاقي و أحمد حمدي من خلال ديوانيهما: (الحب في درجة الصفر) (رزاقي، ع، 1977: 13) و (انفجارات)(حمدي، أ، 1982: 17)، فإنه يتطرق إلى المجايلة الشعرية التي طبعت "جيل الإحياء و الانبعاث، و جيل الثورة، و جيل ما بعد الاستقلال" (ركيبي، ع، 1982: 102) ، و لا يعتمد في تصنيفه لهذه الأجيال على المعايير المتعقلة بتجدد النص الشعري في أشكاله و أساليبه الفنية و الجمالية بوصفها أسسا مُجدّدة لبنيات النص الشعري بناء على ما أتاحته مواهبهم الشعرية من إمكانات تجديدية، و إنما يعتمد على المعيار التاريخي الوطني الذي يستمد طرحة للحداثة الشعرية من تيمة الأغراض و المواضيع المسيطرة على المناهج التحليلية الوصفية التي طبعت الخطاب النقدي المحافظ في المشرق العربي.

و لذلك نجده يربط بين ميلاد النص الشعري الجديد و ميلاد الثورة الجزائرية من خلال الالتقاء الزمني في سنة 1954 (ركيبي، ع، 1982: 104) مؤكدا في ذلك على حضور البعد التاريخي بوصفه عاملا أساسيا في تجديد الدفق الشعري المرتبط بالمواضيع عند هذه الأجيال من الشعراء. و من هنا فإنه يبحث عن الموضوعات التي عالجها في هذين الديوانين. و هي موضوعات تتعلق بـ " الحديث عن الحب و الثورة و الأرض أو عن الحرية و الوطن، [أو] عن الإنسان المطحون الكادح، الإنسان الذي يبحث له عن مكان فوق الأرض" (ركيبي، ع، 1982: 128).

كما يتحدث عن عنصر هام من عناصر التجديد الشعري التي طبعت النصوص المشرقية و هو توظيف التراث و الأساطير في ديوان (الحب في درجة

المنارة للاستشارات

الصفر) ك(أسطورة سيزيف) و (السندباد)، أو توظيف الشخصيات ذات الرمز التقدمي ك(لوركا) و (ناظم حكمت)، لكن من دون أن يعطيها البعد الحقيقي الذي انبنى عليه توظيف الأساطير و الشخصيات في حركة التجديد الشعري التي استقت معالمها من الكتابات الشعرية لإيليوت و عزرا باوند و غيرهم. و تتجلى معالم المقاربة الفنية و الجمالية على مستوى التعرض للشكل و علاقته بالوزن و الموسيقى في القصيدة من خلال رصد معالم الاختلاف بين الإيقاع الذي يثيره البحر الخليلي و بين الإيقاع الهادئ الذي تثيره التفعيلة .

لذلك فإن الشاعر عندما يستخدم أكثر من تفعيلة في القصيدة، فذلك لا يدل على تغيرات البعد الإيقاعي المرتبط بالبنية النفسية للقصيدة التي بإمكانها أن تتجلى في النص في شكل الكتابة المقطعية التي تعتمد على النفَس الموسيقي المتعدد داخل النص الواحد كما هو الحال في الكثير من التجارب المشرقية، و إنما يدل على كسر النسج العام للإيقاع الموسيقي "لأن الموسيقى عندما لا تلتزم بتفعيلة أو تفعيلتين تنزلق نحو النثرية" (ركيبي، ع، 1982: 123) و لأن" الشعر الجديد حين يحيد عن نظام التفعيلة فإنه يفقد الجانب الهام فيه و هو الموسيقى و لا يمكن أن يكون هناك شعر عربي من دون هذه الموسيقى"(ركيبي، ع، 1982: 123).

و لعله بهذا يمكننا أن نستنتج أن الرؤية العامة التي يحاول أن يبلورها عبد الله ركيبي في مقاربته لإشكاليات التجريب الشعري عند شعراء جيل السبعينيات لا يخرج عن دائرة الأفكار العامة المتداولة من طرف النقاد في هذه الفترة حول الحداثة الشعرية المشرقية و انتقالها إلى الجزائر من دون أن يكون لجوهر إشكاليات التجريب الشعري نصيب من الحضور الواضح في هذه المقاربة. و لعل هذا ما جعل شعراء هذا الجيل يستأنسون بآراء ناقد ذي صيت كبير في وقته معتمدين على مباركته للموضوعات المسيطرة على النص الشعري و التي

المنارة للاستشارات

كانت ديدن النقاد و الشعراء في هذه الفترة . و لعل هذه الرؤية هي من خصائص الكتابة النقدية لجيل النقاد في الستينيات الذين اتخذوا لهم المنهج التحليلي الوصفي أداة لنقد النص الشعري من دون البحث عن المستجدات النقدية و محاولة توظيف إحداثياتها الفكرية و الجمالية لسبر أغوار النص الشعري في تجليه التقليدي أو في تجليه الحديث.

3- إعادة صياغة التجربة المشرقية المحافظة:

أما بالنسبة للناقد محمد مصايف الذي حاول أن يشرح بعض حيثيات الطرح العروضي لقصيدة الشعر الحر وعلاقته بالبنية العامة للبحور الخليلية - من خلال ربط موقفه غير المقتنع بحركة التجديد الشعري في المشرق العربي- بعدم الاقتناع بالجانب الجمالي للقصيدة الحرّة في الجزائر بناء على ضعف تمثل الشعراء الجزائريين لحركة التجديد الشعري العربية، و انعكاس ضعف هذا التمثل على الجانب الإيقاعي و الدلالي في قصائد الشعراء الجزائريين.

و لعل في هذا الموقف بعضَ أثرٍ لموقف العقاد من الشعر الحرّ و الذي أورده في "دراسة جامعية [له] عن مفهوم النقد و الشعر عند شكري والعقاد و المازني"(مصايف،م، 1982: 8) تعرض فيها بالتفصيل لجماعة الديوان و مذهبها النقدي و حاول أن يركز على موقف العقاد من الشعر الحر، بعد أن تعرض بالذكر لعوامل نشأته من خلال ظهور"حركة تجديدية كادت تذهب بكل إطاره التقليدي"(مصايف، م، 1982: 352). غير أنه يحاول أن يربط هذه الحركة التجديدية بمعيارية تجديدية شرحتها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر، و ارتبطت بالبنية العروضية التي تعتمد على استعمال التفعيلة الواحدة و الخروج من نظام البيت التقليدي من دون تجاوز ذلك إلى ما كان يطالب به الشعراء الأكثر حداثة الذين كانوا يرون أن " نظام التفعيلة، على

المنارة للاستشارات

جدته و تطرفه، غير كاف لتحرير الشعر العربي الحديث من جميع القيود التي تعوقه، في نظرهم، عن التطور و اللحاق بالشعر الأجنبي"(مصايف، م، 1982: 356).

وإذا كان محمد مصايف يحاول أن يتجاوز رأي العقاد الرافض لشعر التفعيلة بتقبُّلِه لهذا الشعر، فإننا نستشف من كلامه عن هذا الموقف الأكثر تحررا، رفضاً مبدئياً حيث يقول:"و واضح أن هذا النظام مهما كانت تسميته، يذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه حركة الشعر الحر، و أن الشعر الذي يقوم على نظام المقاطع أو الأسباب و الأوتاد، سوف لا يختلف، في آخر الأمر، عن النثر إلا بالترتيب الخاص الذي يضعه الشاعر للأبيات"(مصايف، م، 1982: 356).

ولم يكن موقف محمد مصايف ليخرج عن الموقف العام الذي طبع حركة التجديد الشعري في أول ظهورها، على الرغم من محاولته استيعاب التغيرات الشكلية التي طرأت على البنية العروضية و البنية الإيقاعية للقصيدة العربية. و هو بذلك يضع حدودا مبدئية للحداثة الشعرية التي لا يجب أن تتجاوز في تجريبها للأشكال الجديدة ما جاءت به نازك الملائكة و السياب بصفة خاصة و ما رسمته قصيدة التفعيلة من معالم شكلية و إيقاعية بصفة خاصة.

و هو عندما يذكر تجربة السياب و نازك الملائكة، فإنه لا يؤكد على الفضاءات التجديدية التي اتخذت لها طابع الثورة على المعيارية الشكلية و الموسيقية السائدة في الشعري العمودي، وإنما يحاول أن يستعين بالتراجعات التي سجلتها نازك الملائكة بوصفها رائدة القصيدة الحرة (مصايف، م، 1981: 37) على مستوى تجليات المبادئ التي سطرتها لحركة التجديد الشعري في النماذج الضعيفة من النصوص الشعرية الحرة التي تكاثرت في خضم الاهتمام بحركة التجديد في المشرق العربي عامة، و ذلك من خلال إسقاط هذه التراجعات على التجربة الجزائرية و إعطاء "مثال عن النقد المتسرع" (مصايف، م، 1981: 37) و التساؤل عن "حقيقة الشعر الحر"(مصايف، م، 1981: 41).

المنارة للاستشارات

و في نظر محمد مصايف، فإن هناك من النقاد الشعراء من" لا يرى في الشعر الحر هذه الحرية التامة في توزيع التفعيلات حسب هوى الشاعر، فالثورة العظيمة التي قام بها الفكر العربي، وكان لها صدى عميق في نفوس الشعراء العرب فراحوا يكتبون أشعارهم على هذه الطريقة ليست إذن إلا شكلية. و هنا يحق لكل غيور على الأدب العربي أن يسفّ، و على الشعر العربي أن يفقد طلاوته وموسيقاه و عمقه، أن يذكر المثل القائل: تمخض الجبل فولد فأرا" (مصايف، م، 1981: 45).

و لعل الطرح النقدي الذي يمكن أن نستشفه من خلال النقاش الذي دار ما بينه و بين الشاعر السبعيني أزراج عمر أو غيره من النقاد ينبئ كذلك عن مقدار الهّوة المعرفية التي كانت تفصل بين نقاد الستينيات في رؤيتهم لحركة التجديد الشعري، وبين شعراء جيل السبعينيات ممّن كانوا حريصين على محاولة إقناع أصحاب الرؤية النقدية السائدة بجدوى التجريب الشعري من المنظور الذي تأتّى لهم في ذلك الوقت(أزراج،ع،66،1980). و هو منظور مرتبط، في رؤية هؤلاء النقاد بمواقف الشعراء السبعينيين الإيديولوجية التي لم يكونوا ليقتنعوا بها لأسباب تتعلق بالبنية الفكرية المحافظة التي تشكّل وعيهم النقدي، و التي كان ترى أن القضية" قضية مواقف أدبية مدروسة تنظر على الأدب على أنه أدب، لا على أنه وثيقة سياسية تعبر عن نزعة بورجوازية أو ماركسية فقط" (مصايف، م، 1981: 36).

كما يعبر هذا الطرح عن الفارق الجوهري بين الخطاب النقدي العربي و خاصة الحداثي منه الذي ساد في فترة الستينيات و السبعينيات، و بين الطرح النقدي الجزائري الذي خلت مدونته من القضايا الأساسية المتعلقة بإشكاليات التجريب الشعري في عمق تصوراتها اللغوية و الشكلية و الجمالية بالمسافة التي تتجاوز الخلاف الإيديولوجي و الفكري المهمين على الخطابين النقدي و الشعري.

المنارة للاستشارات

و إذا كان الخلاف الإيديولوجي بين هؤلاء النقاد و بين الشعراء السبعينيين قد لعب دورا أساسيا في التشويش على تلقف الشعراء خاصة للجدل الحداثي و تمثله، مما كان سيتيح لنصوصهم التجلّي بمستويات أكثر عمقا في الطرح الشعري لو أنهم وجدوا من يوضح لهم معالم تجربة التجديد الشعري و طرائق تحقيقها في نصوصهم الشعرية، فإن ذلك لم يكن ليخدم لا المدونة النقدية الجزائرية عند هؤلاء النقاد خاصة، و لا المدونة الشعرية لشعراء السبعينيات و شعراء الثمانينيات من حيث استيعابهما للأبعاد المعرفية و الفكرية التي تتيح لهما اتخاذ مسالك نقدية و إبداعية جديدة تؤصل للرؤية الشعرية بمفهومها المعاصر، و تُخرج النص من دائرة الصراع الإيديولوجي و الفكري الذي علق به.

و لعلنا سنلاحظ بعين الدهشة التي تجد لها تبريرا منطقيا، هذا الفارق في الطرح عند ناقد جزائري يكاد يكون الوحيد من ضمن أبناء جيله من النقاد الذين سعوا إلى الدخول في معترك الممارسة النقدية الحداثية وتطبيق تنظيراتها على النص الشعري، و هو عبد الملك مرتاض. و ذلك من خلال الابتعاد عن نقد النص السبعيني بكل ما حمله من مفارقات تجديدية جديرة بالاهتمام، و عدم اتخاذه أنموذجا صالحا للتطبيق، على الرغم مما هو معروف عنه من اهتمام بالأدب الجزائري في شتى مراحله التاريخية(مرتاض، ع، 2000: 143) (مرتاض، ع، 1983: 39).

ولم يجد عبد المالك مرتاض من نصٍّ شعريٍّ يصلح لتطبيقاته التشريحية لبنية القصيدة المعاصرة من وجهة نظر حداثية غير قصيدة (أشجان يمانية) للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح (مرتاض، ع، 1994: 22) يحاول أن يمرر من خلالها درسا حداثيا ما إلى الشعراء الجزائريين. و إذا قدر له أن يختار نصًّا شعريا جزائريا صالحا للدراسة وفق المناهج المعاصرة، فإنه لا يجد غير قصيدة عمودية هي قصيدة (أين ليلاي)لشاعر إحيائيٍّ هو محمد العيد آل خليفة لتكون أنموذجا تطبيقيا لرؤيته النقدية (مرتاض، ع، 1992: 30). و هو كذلك

المنارة للاستشارات

حينما يتطرق إلى عنصر هام من عناصر التجريب الشعري في الشعر الجزائري من وجهة نظر حداثية تعتمد على المنهج الإحصائي الوافد، فإنه يختار عيّنة من القصائد العمودية لشعراء جزائريين في الفترة بين 1920 و1954 و ما يميز بينتها العروضية و الموسيقية من أجل معرفة ما إذا "ندّ شعراؤنا عن خط الشعراء العرب القدامى باختيار القافية أو أنهم ساروا في خطهم حذو النعل بالنعل؟"(مرتاض، م، (1982)،" الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث" أمال، وزارة الثقافة، 55).

خاتمة:

إن انشغال هؤلاء النقاد و غيرهم من جيل الستينيات من القرن الماضي بالموضوعات الشمولية العامة المرتبطة بالتأريخ للشعر الجزائري الحديث و رصد موضوعاته و تحليلها وفق ما كان سائدا من مناهج سياقية، زيادة على مواقفهم المبدئية من التوجه الإيديولوجي اليساري الاشتراكي الذي طبع شعراء المرحلة السبعينية و نقادها، جعلهم يبتعدون عن محاولة التأسيس لخطاب نقديٍّ جزائري – خاصة في الستينيات و السبعينيات- يتجاوز المقاربة التي كان يحملها النقاد المشارقة عن الشعر الإحيائي من أمثال عباس محمود العقاد و طه حسين و غيرهم في مرحلة الأربعينيات و الخمسينيات، والتي طالما تأثروا بمواقفها و استعانوا بمناهجها. و هم بذلك قد فوتوا فرصة نادرة للمدونة النقدية الجزائرية في الانفتاح على عوالم التجريب الشعري المتسارعة الانتشار، لو أنهم تجاوزوا الخصام الإيديولوجي مع الجيل السبعيني الجديد و فتحوا رؤيتهم النقدية على ما كان يحدث للنص الشعري الجزائري من تغييرات جذرية لم يكن لهم فيها يدٌ جارحة و لا بصمة واضحة.

قائمة المصادر و المراجع:

1-أزراج، عمر، (1983)، الحضور ، مقالات في الأدب و الحياة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.

المنارة للاستشارات

2- بن قينة، عمر. (1995)، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا و أنواعا و أعلاما و قضايا. الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

3- بن سمينة، محمد.(2003)، في الأدب الجزائري الحديث. النهضة الأدبية في الجزائر، مؤثراتها- بداياتها- مراحلها. الجزائر. مطبعة الكاهنة. الجامعية.

4-حمدي، أحمد.(1982) انفجارات، الجزائر ، الشركة الو طنية للنشر و التوزيع.

5-خريف، صالح.(1984)، الشعر الجزائري الحديث، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.

6-دوغان، أحمد. (1989)، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب.

7-ركيبي، عبد الله، (1982)، الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى، الجزائر، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع.

8-ركيبي، عبد الله.(1977)، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ط:3. ليبيا- تونس، الدار العربية للكتاب.

9- ركيبي، عبد الملك. (1994)، الشعر في زمن الحرية (دراسات أدبية و نقدية)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

10- رزاقي،عبد العالي. (1977)، الحب في درجة الصفر، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

11-شعباني، وناس. (1989)، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954 حتى سنة1980، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

12- (ال)طمار، محمد.(2005)، مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر. الجزائر . ديوان المطبوعات الجامعية.

13- مرتاض،عبد الملك.(2000)، تاريخ الأدب الجزائري. دراسة في الجذور. الجزائر، دار هومة.

14-مرتاض، عبد الملك. (1983)، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925- 1945)، ط:2، الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

15- مرتاض، عبد الملك. (1994) شعرية القصيدة، قصيدة القراءة. تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية، بيروت، دار المنتخب العربي.

16- مرتاض، عبد الملك. (1992)أ.ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد. الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية.

17- مرتاض، عبد الملك(1982)، الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث(1920- 1945). آمال. وزارة الثقافة، الجزائر، (55).ص. ص(27- 38).

18- مصايف، محمد.(1982)، جماعة الديوان في النقد.ط:2. الجزائر . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

19-مصايف، م.(1981) فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث.ط:2، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

المنارة للاستشارات

20-مصايف، محمد.(1981) ، دراسات في الأدب و النقد. الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.
21-ناصر، محمد.(1985)، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية(1925- 1975)، بيروت، دار الغرب الإسلامي.

المنارة للاستشارات

المنارة للاستشارات