الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل–

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

حداثة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر

–دواوين ربيعة جلطي– نموذجا

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

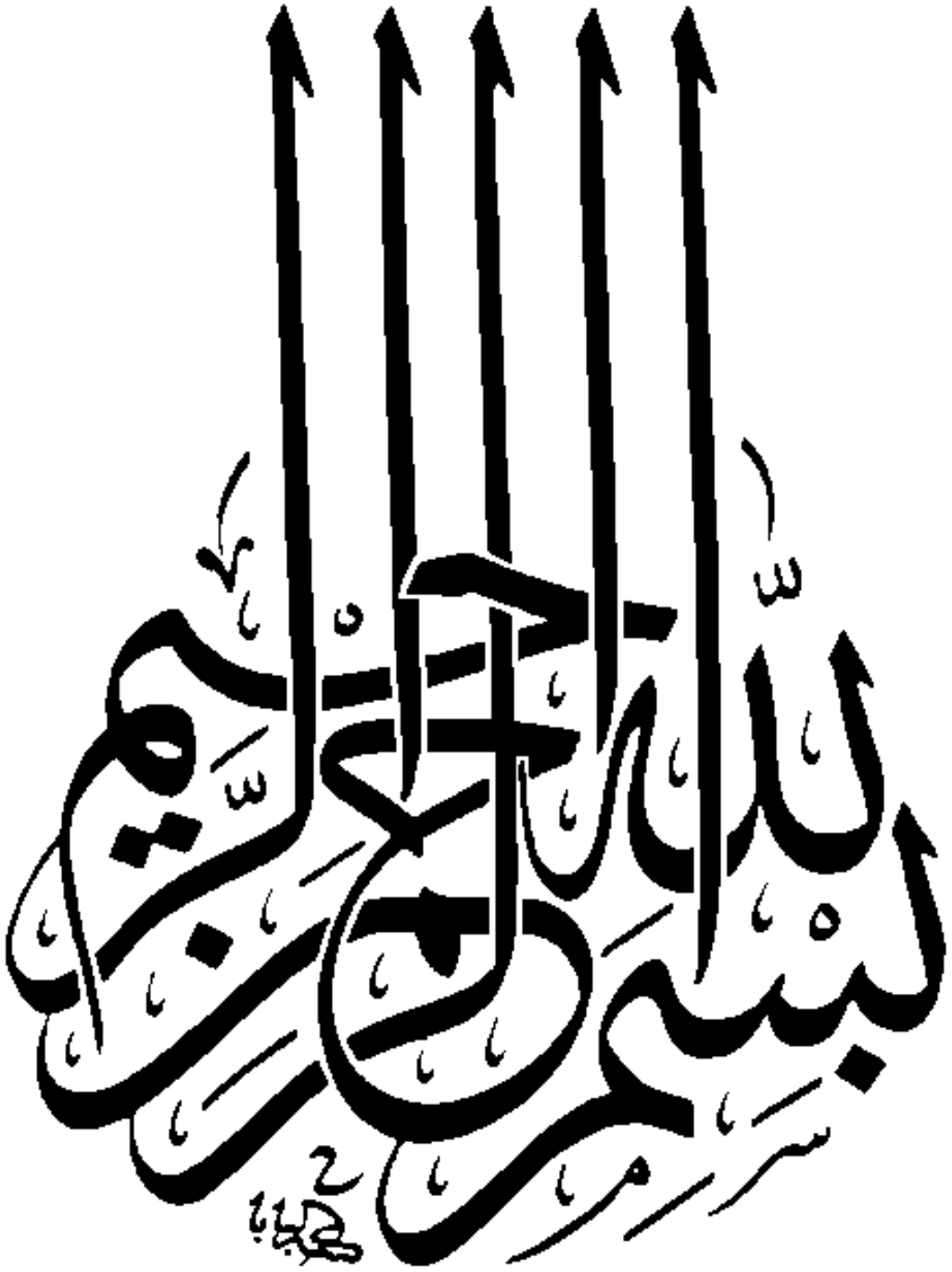
إعداد الطالبتين:
– حميدة لعمارة
– سمية حنتيت

إشراف الدكتورة:
– سعاد طبوش

أعضاء لجنة المناقشة:

أ / صديقة معمر	جامعة جيجل	رئيسا
د/ سعاد طبوش	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د/ جميلة بورحلة	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

نحمد الله عز وجل ونشكره وهو أحق من يشكر على توفيقه لنا على إتمام هذا البحث.

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتنا الفاضلة الدكتورة

"سعاد طبوش"

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث وإرشادها لنا وصبرها على أخطائنا وزلاتنا

كما لا ننسى أن تقدم أيضا بالشكر إلى الأساتذة الكرام

أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة وتقييم هذا البحث

ولا يفوتنا أن نشكر الأستاذة الفاضلة

"صديقة معمر"

على إعانتها الكبيرة لنا بالمجموعات الشعرية التي لولاها لما أنجز هذا العمل.

وكل من أعاننا وساندنا في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

مقدمة

تعد الحداثة من الموضوعات الشائكة في العصر الراهن، وذلك لتعدد مفاهيمها وغزارة تعريفاتها، وهي في الشعر مفهوم حضاري قبل كل شيء، تكشف كل تفاعل جديد في بناء العمل الشعري وفق لوحة فنية تساير الحياة في تغيرها وحركتها.

ولقد مست الحداثة كل المجالات، ولم تقتصر على مجال واحد، وكان الأدب من بين هذه المجالات وسرعان ما تسربت أفكار الحداثة إلى عالم اللغة، محاولة خلق لغة جديدة تتماشى مع العصر وتطوراته.

ولم تكن الحداثة حكرا على الشعر العربي فقط، فقد اتجهت التجربة الشعرية الجزائرية على يد أسماء كثيرة، صوب المغامرة في ارتياد عوالم تجريبية تحت سلطة بريق الحداثة؛ حيث شكلت الحداثة الشعرية ملمحا بارزا في النتاج الشعري للعديد من الشاعرات الجزائريات، منذ بداية حركة الشعر الحر حتى اليوم، مما جعلنا هذا نتجه إلى رصد هذه الظاهرة وتحولاتها وحركيتها لدى الشاعرة "ربيعة جلطي" باعتبارها إحدى الشاعرات الجزائريات الأكثر استمرارية في الكتابة إلى يومنا هذا.

ولقد حرصنا في هذه الدراسة على تسليط الضوء على حداثة اللغة في شعر "ربيعة جلطي" من خلال دواوينها الشعرية (النبية، شجر الكلام، كيف الحال، ومن التي في المرآة).

وجاءت هذه الدراسة الموسومة بـ **حداثة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر – دواوين ربيعة جلطي– نموذجا** للكشف عن مظاهر حداثة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر بصفة عامة، وشعر "ربيعة جلطي" خاصة.

وهذا ما دفعنا إلى طرح الإشكاليات التالية:

- كيف تجلت حداثة اللغة في شعر "ربيعة جلطي"؟.

- وما هي أهم مظاهرها؟.

- وكيف ساهم التكرار، لغة الجسد، والرمز...في رسم معالم الحداثة في شعر "ربيعة جلطي"؟.

لقد دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع مجموعة من الأسباب أهمها:

- عدم عناية الدارسين والباحثين في الشعر الجزائري بموضوع الحداثة فيه.

- التعرف على مظاهر حداثة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر بشكل عام، وفي شعر "ربيعة جلطي" بوجه خاص.

- بالإضافة إلى ميلنا إلى الجانب الشعري وخاصة الحداثي منه.

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز عناصر الحداثة الشعرية، والكشف عنها في شعر "ربيعة جلطي" والتعرف على أهم مظاهرها.

ولأجل ذلك اعتمدنا منهجا مركبا يمزج بين بعض آليات المنهج الوصفي، في تحديد مفاهيم الحداثة الشعرية، ومرجعياتها الغربية والعربية، والمنهج التحليلي من جهة ثانية لرصد أهم مظاهر الحداثة في شعر "ربيعة جلطي".

وبناء على هذا فقد انقسمت هذه الدراسة إلى: مدخل، وفصلين رئيسيين.

تناولنا في المدخل، اللغة الشعرية، واللغة المعيارية، ومفهوم كل منهما، والفرق بينهما.

أما **الفصل الأول** والمعنون بـ **"مفاهيم أولية حول الحداثة"** فقسمناه إلى أربعة (4) عناصر:

العنصر الأول: "الحداثة في المعاجم الغربية والعربية": تطرقنا فيه إلى جذور الحداثة في المعاجم الغربية والعربية من خلال تتبع نشأة هذا المصطلح فيهما.

العنصر الثاني: "المفهوم الاصطلاحي للحداثة": وتطرقنا فيه إلى مفهوم الحداثة عند بعض النقاد الغربيين والعرب.

العنصر الثالث: "مرجعيات الحداثة الغربية والعربية": وتحدثنا فيه عن المنبع الأصلي للحداثة وجذورها الأولى والمرجعيات التي انطلقت منها عند الغرب والعرب.

أما **العنصر الرابع**: "الحداثة الشعرية": فتطرقنا فيه إلى مختلف التغيرات التي طرأت على الشعر شكلا ومضمونا مما أدى إلى حداثته، ومواكبته لتطورات العصر.

ليأتي بعد هذا **فصل ثان** عنوناه بـ **"مظاهر حداثة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر ربيعة جلطي أنموذجا"**: كشفنا من خلاله عن أهم المظاهر الحداثية في اللغة الشعرية عند "ربيعة جلطي"، من خلال تتبع بعض الظواهر اللغوية في شعرها، كالتكرار واللغة اليومية والرمز وغيرها.

لتكون الخاتمة في الأخير خلاصة لأهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث.

لم تنجز هذه الدراسة من فراغ، بل اعتمدنا فيها على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- (خطاب الحداثة في الأدب (الأصول والمرجعية) لـ "جمال شحيد"، "وليد قصاب".

-وكتاب (الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا) لـ "سعيد بن رزقة".

- وكذلك كتاب (الثابت المتحول) لـ "أدونيس".

كما اعتمدنا أيضا على عدة دواوين شعرية لـ "ربيعة جلطي" منها: (النبية تتجلى في وضح الليل، شجر الكلام...).

ومن الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع على قلتها، استعنا بأطروحة الدكتوراه (خطاب الحداثة في الشعر النسوي) للدكتورة "سعاد طبوش"، ومذكرة الماجستير الموسومة بـ (تجليات الحداثة في شعر عاشور فني) لـ"نور الدين باكرية"، بالإضافة إلى مراجع أخرى.

وككل بحث لم تخل هذه الدراسة أيضا من صعوبات ومعيقات واجهتنا في مسار بحثنا أولها:

- اعتمادنا في هذه الدراسة على أكثر من ديوان (أربعة دواوين)، الأمر الذي ألزمنا مزيدا من الجهد والوقت.

- قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وخاصة في جانبه التطبيقي.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نحمد الله على سعته وفضله، والذي لولاه لما وفقنا في إتمام هذا البحث، كما نتقدم بخالص الشكر للدكتورة "سعاد طبوش" لقبولها الإشراف على هذا البحث، وتقديم النصائح والإرشادات التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث، وصبرها على زلاتنا وأخطائنا.

كما لا ننسى تقديم الشكر أيضا للجنة المناقشة التي تفضلت بقراءة هذا العمل.

راجين من المولى عز وجل أن تكون نهاية هذا البحث بداية لبحوث أخرى إن شاء الله.

المدخل: اللغة الشعرية واللغة العادية / المعيارية

تعد اللغة ظاهرة اجتماعية ووسيلة من وسائل التفاهم والاحتكاك بين أفراد المجتمع في جميع ميادين الحياة ومجالاتها المختلفة، وهي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.

واللغة بطبيعتها تنقسم إلى قسمين: **''اللغة العادية''** (**المعيارية**) و**''اللغة الشعرية''**.

أما اللغة **"العادية"** أو **"المعيارية"** فهي:«لغة التواصل اليومي وهي اللغة التي نتحدث بها إلى الآخرين واللغة الشعرية هي اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة الأولى»[1]، بمعنى أن اللغة العادية هي اللغة التي نستعملها في الحياة اليومية، وهي لغة نجدها عند جميع الناس، فهي لغة مباشرة تستعمل عادة للتواصل بين الناس، ولهذا لا تقتصر على فئة معينة أو طبقة معينة، على عكس ذلك نجد اللغة الشعرية التي تتجاوز "اللغة اليومية" أو "اللغة العادية"، فتتخطى بذلك الوظيفة التعبيرية إلى الإيحاء، ولهذا نجدها تقتصر على فئة معينة من الناس أو المجتمع (النخبة أو الفئة المثقفة)، ولا نجدها عند كافة الناس كما هو الحال بالنسبة إلى اللغة العادية.

وفي هذا السياق، فرق (أدونيس) بين اللغة الشعرية واللغة العادية، حيث اعتبر أن «...لغة الشعر هي اللغة – الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة– الإيضاح»[2].

أما **''اللغة الشعرية''** فتعتبر جسد النص الشعري المعبر عن التجربة الفكرية والشعورية فيها، والدرب الذي يوصل هذا النص الشعري إلى الإنفتاح على عوالم إبداعية غير مسبوقة، فيضمن للذات الشاعرة خصوصية تميزها في فعل الكتابة الشعرية أيضا[3].

---

(1) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008، ص149.

(2) سعيد بن رزقة: الحداثة في الشعر العربي – أدونيس أنموذجا–، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، دط، دس، ص221.

(3) زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010م، ص308.

ولقد نادت الحداثة بنبذ اللغة المعيارية الواصفة وتجاوز قواعدها وأطرها التقليدية الثابتة، وتأسيس لغة التساؤل والتغبير، ولهذا تعتبر اللغة الشعرية "لغة حداثية"، تبحث في أعماق الذات وتتسلل في مجاهيل الكون فهي تنقيب دائم عن الجديد، وهي إن صح التعبير "ثورة"، فكما تسعى الثورة إلى التغيير والتحويل، فاللغة الشعرية كذلك لأنها: «...تكشف عن الإمكان أو الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأن المستقبل لا حد له، وأن اللغة الشعرية تبعا لذلك، تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللإنسان، وتنهض هذه الثورة الجمالية-الشعرية على ثورة فكرية تناقض الثقافة التي تقوم على الرؤيا الختماية للكون، أي التي ترى أن العالم معروف لا مجهول فيه، وأن شيء لم يكتشف في حقل المعرفة، وإنما هو فرصة تتاح فيها للإنسان أن يتعرف على المعروف»[1].

وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن اللغة الشعرية لغة حية، لغة تجديدية حركية، تتجاوز اللغة القديمة، لغة القواميس، هذه اللغة التي أصبحت غير قادرة على العيش في زمن التحول وتطورات العصر.

ولقد عرف **"أدونيس" "اللغة الشعرية"** بأنها: «أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم، إنها وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تشير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق...إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لهذا وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة... وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا»[2].

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي ، ص221.

[2] منى علام: عناصر تحديث النص الشعري في مجلة "شعر"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، جامعة الجزائر(بن يوسف بن خدة)، 2005-2006م، ص196.

فأدونيس هنا يرى بأن اللغة الشعرية لغة تتجاوز الوظيفة التواصلية التي تؤديها اللغة العادية إلى الاكتشاف والبحث عن آفاق ورؤى جديدة، متجاوزة بذلك الإيضاح إلى الإيحاء، وبذلك تكون«اللغة كائن حي له كيانه، وله شخصيته وليس أداة تعبيرية جامدة»[1].

ولقد تطرق "أدونيس" أيضا إلى مفهوم "اللغة الشعرية" من خلال تمييزه بين اللغة الشعرية واللغة العادية (المعيارية)، والتي سماها أدونيس "باللغة غير الشعرية" من خلال قوله:«إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم ككل، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2].

ولهذا يمكننا القول بأن اللغة الشعرية هي اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة العادية، وهي انزياح عن المعنى الواضح والظاهر والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود اللغة العادية الوصول والغوص فيها، وهذا الفهم للغة الشعرية نكاد نجده تقريبا عند كثير من النقاد فهي عندهم: «انحراف عن لغة التعبير المباشر، وهي – انزياح عن اللغة– العادية أو اللغة اليومية لغة النثر»[3].

إذن: نستنتج بأن اللغة الشعرية خروج عن طابعها المألوف، وهي سمة تميزها عن اللغة العادية المعيارية ولعل ما يحقق هذه الميزة في اللغة الشعرية هو الانزياح، والذي يعرف بأنه: «انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل

---

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992، ص286.

(2) سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف02، 2016-2017، ص213.

(3) قحام توفيق: الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر -باتنة- 2008-2009م، ص25.

يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته»[1]، إذن فاللغة الشعرية لغة إبداعية، والغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح.

أما "تودوروف" فقد تحدث عن اللغة الشعرية واللغة العادية في كتابه نقد النقد، غير أنه لم يطلق على اللغة العادية أو المعيارية هذا الاسم بل سماها اللغة "العملية"، حيث يقول: «تجد اللغة العملية* تبريرها خارجها في نقل الفكر وفي الاتصال بين البشر، إنها وسيلة وليست غاية، إنها مغايرة الغائية، فيما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها في ذاتها، إنها لذاتها غاية و لم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة، إنها أيضا ذاتية الغائية»[2].

من خلال هذا القول تظهر لنا إشكالية مهمة وهي: العلاقة الجدلية بين اللغة العملية واللغة الشعرية فاللغة العملية (العادية) نستعملها كوسيلة للاتصال والتواصل الحياتي مع البشر، والذي يستهدف نقل الفكرة والتعبير عنها في إطار العملية التواصلية، ولهذا يجب أن تكون لغة مباشرة بعيدة عن المعاني الإيحائية، ولهذا اعتبرها "تودوروف" وسيلة وليس غاية.

أما اللغة الشعرية فهي ذاتية الغاية، وهي لغة لها أصولها وقوانينها، ومبرراتها المختلفة التي تتغير مع مرور الوقت واختلاف الزمان والمكان.

وفي هذا السياق: يدعو "أدونيس" إلى تجاوز دلالة اللغة القديمة لغة القواميس، وإنشاء لغة جديدة حية وحركية، أي لغة من ذات الشاعر ولا يأتي بها من الخارج (كما هو الحال بالنسبة للغة العادية)، واللغة التي

---

[1] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998، ص160.

* اللغة العملية يقصد بها تودوروف اللغة العادية أو اللغة المعيارية.

[2] رجاء بنحيدا: ما الفرق بين اللغة العادية واللغة الشعرية، منتديات نور الأدب، www.noreladab.com/vb 2014/11/12

يتحدث عنها الناقد ليس تلك اللغة القديمة المرصعة بالجناس والطباق والبيان والبديع، فهذه اللغة أصبحت لا تقوى على العيش في زمن التحول والخفة، لأنها بالغت في استعمال الأصباغ حتى خرجت على المألوف[1].

لكن هذا لا يعني أنها دعوة للتحرر من اللغة القديمة وتجاوزها، أو التخلي عنها أثناء كتابة القصائد فلكل قصيدة جديدة لغتها الجديدة، لذا يبين "أدونيس" هذه العلاقة الخاصة باللغة القديمة بقوله: «يجب في هذا الصدد أن نشير إلى أمرين: الأول هو أن جدّة اللغة الشعرية أو ثوريتها تتضمن بالضرورة نفي اللغة الشعرية القديمة، والأمر الثاني هو أن هذا النفي جدلي، فالجديد حين ينفي القديم يكون طالعا، في الوقت نفسه بشكل أو آخر من هذا القديم ذاته»[2].

ولقد أولى النقد الأدبي للغة الشعرية أهمية نظرا لمكانتها الكبيرة في العمل الأدبي، ولهذا لابد لنا من أن نستبين بعض الخصائص التي تميزت بها هذه اللغة في الشعر الجزائري المعاصر.

يذهب الدكتور "عز الدين إسماعيل" إلى القول بأنه: « من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجيدة ليست إلا لغة جيدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة»[3].

وهنا يدعو الشاعر إلى تجاوز اللغة القديمة، إلى لغة حية نابضة معبرة عن إحساس الشاعر، وهمومه وواقعه، وهذا ما يميز اللغة الشعرية كونها: لغة حركية، متجددة ونابضة بالحياة.

إذن: فمن الخصائص الجوهرية في اللغة الشعرية الجديدة تلقيح الكلمات بدم جديد، وإفراغها من معانيها الشائعة والمألوفة، ووجوب أن يرفض الشاعر أن تكون المعاجم والقواميس مصادر لإبداعه الشعري، لأن في

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص218.

[2] المرجع نفسه، ص219.

[3] عز الدين إسماعيل: االشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص147.

هذه الحالة ستفقد العلاقة بين الشاعر والكلمات مصداقيتها وحرارتها، والصواب أن تمتزج الكلمات / اللغة بمشاعر وبأعماق الشاعر حتى تصبح كلا لا يتجزأ، ويصبح الشاعر هو اللغة، واللغة هي الشاعر وبدلا من...أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر[1].

ولقد تطرق "كمال أبوديب" هو الآخر إلى مفهوم "اللغة الشعرية" في كتابه "في الشعرية"، حيث اعتبرها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر.

ويعرفها "بشير تاوريريت" على أنها: «لغة مطاطية زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج شكلي يتسم بالأحادية وهذا ما يجعل التجديد مطلبا من مطالب اللغة الشعرية»[2].

بمعنى أن اللغة الشعرية لغة متحولة غير ثابتة فهي لا تتخذ شكلا واحدا، وإنما تسعى دائما إلى الاكتشاف وخلق كل ما هو جديد.

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي – أدونيس أنموذجا- ، ص ص225-226.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والمعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010، ص460.

الفصل الأول: مفاهيم أولية حول الحداثة

1/ الحداثة في المعاجم الغربية والعربية

أ- في المعاجم الغربية

ب- في المعاجم العربية

2/ المفهوم الاصطلاحي للحداثة

أ- عند النقاد الغربيين

ب- عند النقاد العرب

3/ مرجعيات الحداثة الغربية والعربية

أ- مرجعيات الحداثة الغربية

ب- مرجعيات الحداثة العربية

4/ الحداثة الشعرية

آثار مصطلح الحداثة جدلا واسعا، نظرا لتعدد مفاهيمه وغزارة تعاريفه، والحداثة في مفهومها العام: خرق للمألوف وكسر للعادة، وابتداع الشيء الذي لم يكن، ونسف السالف، والدعوة إلى التجديد «وهو مصطلح يطلق بوجه عام على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم، ويغطي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية» [1].

ولعل هذا ما يدفعنا إلى تتبع أثر هذا المصطلح في الساحة الغربية والعربية واستبيان دلالاته في المعاجم الغربية والعربية.

1/ الحداثة في المعاجم الغربية والعربية:

أ/ في المعاجم الغربية:

ليس من السهل الإمساك بمفهوم الحداثة (**Modernité**) والوقوف على تعريف شامل له، وذلك لتشعب مجالاته واختلاف الرؤى بين المفكرين والباحثين حول ظروف نشأة هذا المصطلح وتطوره، ولهذا ارتأينا الرجوع إلى البيئة التي نشأ فيها للإحاطة ببعض الغموض واللبس من هذا المصطلح، ولهذا نتساءل: ما هو مدلول الحداثة في المعاجم الغربية؟.

* ورد في المعجم الغربي أن:«الحداثة بمفهوم الغرب تنشد الجديد دائما، وأنها كمصطلح ظهر في النقد وشمل الفن والأدب تحديدا في نهاية القرن، وبعبارة أصحابه هو مصطلح يصعب علينا أن نمسك بالمعنى فيه لأنه يتغير ويتبدل ويظهر كل مرة بشكل جديد» [2].

---

[1] سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، ص22.

[2] سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص315.

وفي اللغة الفرنسية كلمة الحداثة (**Modernité**) مشتقة من الجذر (**mode**) وهي الصفة أو الشكل أو هو ما يبتدئ به الشيء، فاللفظة العربية ترتبط بما له أكثر دلالة عما يقع، أي يحدث، فالشكل ليس هو المهم ليس هو الصورة التي تبرز، فإن ما يحدث يتشبث بواقعيته وراهنيته [1].

كما أن «الصفة حديث (**Moderm**) أقدم تاريخيا من اللفظة (حداثة) (**Modernité**)، إذ تقابل كلمة حديث في اللغة اللاتينية (**Modernus**) والتي ظهرت في أواخر القرن الخامس عشر، أي في نفس القرن الذي استعملت فيه اللغة الإنجليزية كلمة "حديث" والتي كانت في بادئ الأمر لتناقض القديم أو تنظر إليه على أنه تجاوزه الزمن، ومنها اشتقت كلمة (**Modo**) التي تعني الآن أو مؤخرا، أو حديثا، ومنذ عهد القريب، بمعنى أن لفظ حديث يطلق على كل ما هو راهن ينتمي إلى الزمن الحاضر، وقد استعملت بهدف التمييز بين الماضي الروماني الوثني، والحاضر المسيحي الذي لم يكن قد مضى زمن طويل على الاعتراف به رسميا، وقد ازداد استعمال لفظ حديث في ما بعد للدلالة على الخفة والتغيير لأجل التغيير» [2].

إذن: يتبين لنا أن كلمة (حداثة) و(حديث) كلاهما ينبعان من جذر واحد.

أما «القاموس الشامل للآداب (بالفرنسية) (**universel des littératures**) فيرى أن كلمة "**moderus**" ظهرت في اللغة اللاتينية المتأخرة في القرن الخامس، واشتقت من كلمة(**modo**) التي تعني حديثا الآن، إذن كلمة **modernus** لا تعني ما هو جديد، بل ما هو راهن ومعاصر للشخص المتكلم ...أما كلمة **modernity**الحداثة فظهرت عند بلزاك سنة 1822، بمعنى العصر الحديث، أي ما نتج عن النهضة الأوروبية» [3].

---

(1) مطاع الصفدي: نقد العقل الغربي الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، دط، 1990، ص223.

(2) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، مج2، ط2، 2001، ص822.

(3) جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب (الصول والمرجعية)، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 2005، ص15.

كما أن "بول روبير" صاحب معجم «رُوبير الصغير رقم1» يكاد يحمل لنا كل الدلالات والمعاني الخاصة بالحداثة، فيربطها مرة ببعث الطبيعة وتجديد حليتها، ويربط المصطلح تارة أخرى بالفنون، غير أنه مما لاشك فيه، أن "روبير" يقصد بالحداثة التجديد والإبداع فهو يقول:

1/ الحداثة هي عودة الربيع أو الطبيعة بحلة جديدة، هذه السيمفونية الكبيرة يسميها الشعراء القدماء بالحداثة.

2/ – العودة– الاستئناف– الزمن الجديد [1].

وأثناء البحث في المعاجم الغربية وجدنا أن مصطلح الحداثة يتشابه ويتشابك في كثير من الأحيان مع مصطلحات أخرى، تنبع كلها وتتفرع من نفس الأصل (كلمة مودارن) **MODERNE/MODERNITY/ MODERNISME**

فمصطلح (مودرنيوم) في الحقيقة اتجاه كامل ومذهب تبلور في تاريخ محدد، وما يؤكد ذلك وجود اللاحقة (ISME)، هذا ما نعثر عليه في معجم الموسوعة الكبيرة لاروس بحيث تعرف المودرينزم بـــ:«مجموعة العقائد والميول التي لها هدف مشترك يتمثل في تجديد الثيولوجية، والعقد الاجتماعي وسلطة الكنيسة، لجعلهم يتماشون مع ما نؤمن به أنه ضروري حياتنا، بمعنى مباشر فالمودرنيزم هو نتيجة الأزمة الدينية» [2].

ومن خلال هذه التعريفات لمصطلح الحداثة، نجدها وإن اختلفت في بعض النقاط، إلا أنها تجتمع في نقطة واحدة، ربما تكون هي الأساس أو البؤرة التي يقوم عليها مصطلح الحداثة، وهي مفهوم التجاوز ورفض التقليد وكل ما هو قديم.

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي أدونيس أنموذجا، ص ص27-28.

[2] المرجع نفسه، ص28.

ب/ الحداثة في المعاجم العربية:

تتدرج الحداثة ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد وهذا لتعدد مفاهيمها، واختلاف الأماكن التي اشتقت منها الشعوب، إذ لم يضبط تعريف نهائي لهذا المفهوم، فهي من المواضيع المعقدة والمتداخلة، التي تزال محل اهتمام النقاد والدارسين تحليلا وتأويلا.

ولمعرفة دلالة الحداثة كلفظة أو كلمة يستلزم بالضرورة معرفتها من الناحية اللغوية، فما مفهوم الحداثة من الناحية الاشتقاقية؟.

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة **"حدث"**

- حدث: الحديث: نقيض القديم، و**الحدُوث** نقيض القدمة.

حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو مُحْدث وحديث، وكذلك استحدثه [1]

- والحدوث: كون شيء لم يكن، وأحدثَهُ الله فحدث، وحدث أمر أي وقع.

واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا؛ قال ذو الرمة:

أَسْتَحْدث الرّكبُ عن أشياعهم خبرا

أم راجع القلب من أطرابه، طَربُ؟

وحداثة السن: كناية عن الشباب وأول العمر، قال الأزهري: شاب حَدَث فتيٌّ السن. ابن سيده: وَرجل حدثُ السن وحديثها: بين الحداثة والحدوثة.

[1] ابن منظور: لسان العرب، طبعة جديدة محققة، دار صادر، بيروت – لبنان، مج4، ط4، 2005، ص52.

والحديث: الجديد من الأشياء [1].

وجاء في المعجم العربي الأساسي: في مادة (ح د ث):

حدث يحدث حُدوثا وحداثة: الشيء: كان جديدا، عكسه قدُم، أحْدث يُحدثُ إِحداثا:

1- الشيء: ابتدعه«أحدثَ طُرقا جديدة في التدريس» 2- الأمر: أوجده«أحْدث الانفجار كارثة».

أحدثَ أثَرهُ: أثَرَ: «توقعت أن تكون المقالة قد أحدثت أثرها في لفت النظر إليّ» [2].

وحداثة:

1- مصدر حدث: الجدّة «اهتم الناس بالحاسب الآلي لحداثته».

2- سن الشباب: «جُند عددٌ من الصبيان وأُرسلوا إلى الجبهة بالرغم من حداثة سنّهم».

- الحداثة: جمع الحدَاثات [في الأدب والفن]: مصطلح أطلق على عدد من الحركات الداعية إلى التجديد والثائرة على القديم في الآداب الغربية، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية: «بقدر ما بدت الحداثة مرفوضة عند فئة تبنتها فئات أخرى باسم التجديد تارة، وتحت شعار الصدق الفني تارة أخرى» [3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ج1، مج1، ط1، 2005، ص852-853.

[2] أحمد العايد، أحمد مختار عمر وآخرون: المعجم العربي الأساسي، تنسيق: علي القاسمي، تحر: أحمد مختار عمر، مر: تمام حسان عمر حسين نصار وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د ط، دس، ص295.

[3] المرجع نفسه: ص296.

وجاء أيضا في **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر** لصاحبه **سمير سعيد حجازي** أن:

«حداثة (**Modernism Modernisme**) حرف **M**: مصطلح يستخدمه النقاد والباحثون للدلالة على الانتقال من مرحلة الفكر النقدي والأدبي التقليدي، إلى مرحلة جديدة تعتمد على الأساس النظري والإمبريقي للوصول إلى الحقائق الأدبية أو النقدية التي تتأسس على مجموعة من التحولات البارزة في ثقافة المجتمع الاستهلاكية والصناعية والفكرية والعلمية [1].

أما في معجم **تاج العروس من جواهر القاموس** لصاحبه **محمد مرتضى الزبيدي**، فقد وردت لفظة (حَدَثَ) تقريبا كما جاءت في لسان العرب لابن منظور، حيث نجد في مادة (حَدَثَ):

«حدث: (حدث) الشيء يحدث (حُدوثا) بالضم، و(حَدَاثَةً) بالفتح، (نقيض قدُم)، والحديث: نقيض القديم، والحدوث: نقيض القدُمه، (وتضم دالُهُ إذا ذُكر مع قدُم) كأنه إتباع، ومثله كثير.

والحدوث: كون الشيء لم يكن، وأحدثه الله فهو مُحْدثٌ، وحديثٌ، وكذلك استحدثه، وفي الصحاح: استحْدثْت خبرا، أي وجدت خبرا جديدا.

وحِدَثان الأمر بالكسر: أوله وابتداؤه كحداثته» [2].

وجاء في **المعجم الفلسفي** أن «الحديث في اللغة نقيض القديم، ويرادفه الجديد، وعلى هذا تصبح الصفة " الحديث " ذات دلالة معيارية تعلي من شأن المساير للزمان والمنتج مؤخرا والصادر في وقت قريب، فيما يوصف القديم بعدم الصلاحية والانسجام مع معطيات الزمن الراهن؛ أي تجاوزه الزمن، وكان الحديث من

---

(1) سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، عربي إنجليزي فرنسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص93.

(2) محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، مج3، ط1، 2007، ص ص116-117.

حيث التقسيم الزماني يقابله الحاضر والمستقبل، والقديم يقابله الماضي، ويطلق لفظ الحديث على دلالات اصطلاحية تشير إلى صفة أو خاصية تميز سلوكا أو عملا أدبيا، أو أي أثر تتجسد فيه شروط معينة تتضمن معنى المدح أو الذم؛ فمثلا الحديث الذي يتضمن معنى المدح صفة للرجل المنفتح الذهن، المحيط بما انتهى إليه العلم من الحقائق الموافق والمدرك لما يلائم روح العصر من آراء ومذاهب، أما الحديث الذي يتضمن معنى الذم فهو صفة للرجل قليل الخبرة سريع التأثر المقبل على الأغراض التافهة دون الجواهر العميقة، ومع ذلك فإن الحديث ليس خيرًا كله، كما أن القديم ليس شرا كله، وخير وسيلة للجمع بينهما هو أن يتصف الحديث بالعراقة والقوة والابتكار، وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية، بل الأكثر من ذلك يمكن اعتبار الماضي بالنسبة لكل حديث رمز الضعف والأساليب الجامدة»[1].

إذن: من خلال تصفحنا لبعض المعاجم نلاحظ أن كلمة [حداثة] في اللغة العربية مشتقة من (حدث)، وكل هذه المعاجم جاءت تقريبا بمعنى واحد لهذه اللفظة، والمتمثل في الجديد ونبذ القديم، مما يدل على أن مدلول مصطلح الحداثة ينحصر في مجال التجديد والإبداع وتغيير القديم بعيدا عن التقليد.

2/ المفهوم الاصطلاحي للحداثة:

أ- عند النقاد الغربيين:

يعتبر مفهوم الحداثة (**modernité**) في الفكر الغربي من المفاهيم المستعصية والصعبة التحديد، وذلك لأن مفهومها عام لا يقبل التحديد، يشير إلى الصيرورة ودائم التحول، والتغير، ويختلف من مجال إلى آخر، إذ لا يمكننا أن نربطه بحقل معرفي معين، فهو شامل شمل كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية وغيرها، غير أن العديد من النقاد حاولوا وضع تعريف لهذا المصطلح من بينهم: " آلان تورين"، "جان بودريار" وغيرهم.

[1] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، د ط، 1990، ص223.

يعرف **" جان بودريار"** (**Jane boudriared**) الحداثة بقوله: «ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة وتعارض صيغة التقليد... ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمن في دلالته إجمالا الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله وإلى تبدل في الذهنية»[1].

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الحداثة محاولة لتجاوز كل ما هو تقليدي والثورة عليه، فهي لا ترتبط بالتاريخ بل هي سمة حضارية تتعارض مع كل ما هو تقليدي (تهدف إلى التجديد)، دون التقيد والرضوخ لحدود المجتمع والسياسة والتاريخ.

أما **" جون ماري دومیناك"** (**Jane Marre Domineke**) فيعرف الحداثة بقوله: « الحداثة تعني إتاحة التطور والتفتح لكل الإمكانات والاحتمالات من أجل أن يتمكن الفرد من التمتع بهان إنها تعني تنمية القوى المنتجة وتنمية الوعي بالذات، وفي نفس الوقت معايشة الواقع كتحرير كبير وكمنحة، ومن هنا نتجت تلك الرؤية السعيدة عن الحداثة»[2].

.بمعنى أن الحداثة لم تقتصر على السياسة أو على الأدب فقط بل شملت كل شيء: الثقافة، المجتمع التاريخ، الفنون، واللغة وغيرها، وكل ما يتجاوز القديم ويتحرر من قيوده ويسعى إلى التطور والتجديد، بعبارة أخرى كل ما من شأنه أن يتطور، فكل شيء قابل للتطور والتغيير.

ويمكن اعتبار التعريف الذي قدمه **" آلان تورين"** (**Alaine Touring**) ضمن مؤلفه"نقد الحداثة" من أكثر التعاريف إحاطة بالوضع الحداثي كتجل للفاعلية الإنسانية على مختلف مستوياتها، يقول:« فالحداثة في شكلها الأكثر طموحا، هي التأكيد على أن الإنسان هو ما يفعله، وأنه من الضروري وجود توافق وثيق بين

(1) محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1984، ص12.
(2) طيب تيزيني: الإطار النظري والمفاهيمي، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان- الأردن، ط1، 2000، ص35.

منتوجات العلم والتكنولوجيا والإدارة وتنظيم المجتمع، من خلال القوانين بين الحياة الشخصية التي تحفزها المصلحة، وأيضا إرادة التحرر من كل الإكراهات، وإذا ما تساءلنا على أي شيء يرتكز هذا التوافق بين الثقافة العلمية والمجتمع المنظم والأفراد الأحرار؟ فسيكون الجواب: على انتصار العقل»[1].

فالحداثة تقوم على فكرة أساسية هي التغيير، وهذا التغيير يقوم على فعل وعلم وتكنولوجيا ذلك أنها تقوم على مركزية العقل وحرية الفكر.

أما **''أندري لالاند''** (**Andre la lande**) فيعرفها بقوله: «حالة ثقافية وحضارية ومجتمعية جاءت كتعبير عن حالة المجتمعات الصناعية الغربية التي بدأت منذ القرنيين 19 و20، وهي في الوقت نفسه امتداد لجهود حديثة بدأت منذ القرن 16م في أوروبا»[2].

هذا ما يؤكد أن الحداثة لم تقتصر على مجال واحد، بل شملت كل المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها، إلا أنها لا تخرج عن كل ما هو جديد يرفض القديم.

وفي سياق آخر يعرف **''رولان بارت''** (**Roland Barthes**) الحداثة:«بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه»[3].

إذن: لقد كان "لرولان بارت" رأي بارز في الحداثة، ولقد اتضح ذلك من خلال قوله هذا، فهو يرى بأن الحداثة كانت بمثابة ثورة فكرية انفجرت لتحمل معها كما هائلا من المعارف والأفكار، وهذا الانفجار لا

---

[1] سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، ص27.

[2] بوزبرة عبد السلام: موقف طه عبد الرحمن من الحداثة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الفلسفة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص7.

[3] عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992، ص35.

يزال متواصلا مستمرا، كان بمثابة حاجز أمام انطلاق الإنسان المعاصر الذي وجد نفسه ضعيفا أمام قوة وحدة هذه الأفكار.

كما نجد أيضا تعريف "لويس ميناند" (**Louis Menand**) في كتابه "اكتشاف الحداثة" في قوله: «يمكن أن نفهم الحداثة من بعض الوجوه بأنها محاولة استخدام المصطلحات التي تعرف الأدب وتختص به لنعممها على الأساليب المتغيرة المتحولة التي تستخدم في وزن القيم الاجتماعية وفي تحديد قيمة الأعمال المختلفة، دون أن نفقد بهذا العمل ما تمتع به الأدب كساحة تقليدية للنشاط»[1].

فغاية الحداثة الأولى والنهائية هي إرساء منظومات جديدة في الثقافة والأدب، والنقد، والاجتماع وغيرها من مجالات الحياة الأخرى، انطلاقا من القيم التقليدية التي هي مرتكزات أساسية للتغيير والتحول.

أما " خوسيه اورتيجا أي جاسيت " (**José Ortega y Gasset**) فيقول: «إن الحداثة هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي، وإنها لا تعيد صياغة الشكل فقط بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس»[2].

ما يعني أن الحداثة هدم للقيم القديمة دون إعادة هيكلتها وتأسيسها، مما دفع بالأدب والفن عموما إلى بوتقة من الغموض والفوضى، والإبهام، واليأس، والتناقض، وكانت هذه أهم مقولاتها فيما بعد.

والحداثة عند "**د**.شايغان" (**Darysh Chayegan**) تعني عصر تقدم عصرا جديدا يحمل قطيعة مع التراث ويحرر الإنسان من التقاليد ومن الماضي بشكل عام، إذ يقول:«تشير الحداثة إلى عصر جديد، إلى عهد

---

[1] عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، ص32.

[2] المرجع نفسه: ص34.

تقدم غير محدود وتحرر تدريجي للإنسان تجاه مكاسب التراث والتقليد الذي يجد مدافعين متصلبين عنه كما يجد ناقدين متشددين له...» [1].

لقد كانت القطيعة من أهم المفاهيم المرتبطة بالحداثة، إذ دعت إلى عهد جديد يقطع الإنسان فيه كل صلة له بالماضي، والتقاليد والأعراف، وكان من أهم شعاراتها في هذا الصدد، ما نادى به البدائيون من ضرورة بتر الصلات بالماضي، وتجاوزه ورفضه.

ب/ عند النقاد العرب:

لقد اختلف الباحثون والمفكرون في تعريف الحداثة، وتحديد مفهومها، ذلك أنها (أي الحداثة) من المصطلحات التي يصعب الإحاطة بها، والقبض على حقيقتها، لهذا لا نجد لها تعريفا جامعا مانعا في جل المراجع التي تتناولها، غير أن معظم من تناولوها من النقاد العرب، أجمعوا على أن الحداثة تتجاوز كل ما هو تقليدي فتتعارض بذلك مع التراث والأصالة، فجعلوا منها سمة حضارية تسعى إلى التغيير والتجديد.

ومن النقاد العرب الذين تطرقوا إلى مفهوم الحداثة نجد:

* "أدونيس" (علي أحمد سعيد) والذي يعتبر المنظر الأول للحداثة الشعرية والتي يعرفها بكونها:«تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[2].

[1] عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2011، ص8.

[2] نور الدين باكرية: تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري- تيزي وزو- 2013-2014، ص18.

ومن هنا يتضح لنا بأن الحداثة حركة تغيير تصيب اللغة فتؤدي بها إلى خرق معيارها المألوف، فتصنع لنا بذلك لغة – إن صح التعبير– تتعمد الخطأ بغية الوصول إلى التفرد والتميز، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية.

*وفي السياق نفسه يرى "يوسف الخال" أن الحداثة «إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما، وكل ما في الأمر أن جديدا ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا»[1].

ولهذا فالحداثة حركة إبداع تجاوزية تتخطى حدود الزمن وتتجاوزه، وتخرج عن كل المفاهيم السائدة.

* أما "محمد سبيلا" فيعرف الحداثة بقوله:«أن مصطلح الحداثة يشير إلى بنية فلسفية وفكرية، تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي، التي تعطي للإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون، وكذا في بروز نزعة عقلية أو ذاتية صارمة في مجال المعرفة والعمل معا، حيث نشأة العلوم التقنية الحديثة، والعلوم الإنسانية الحديثة والنزاعات الحديثة على أساس معايير عقلانية صارمة»[2].

إذن: من خلال هذا يمكننا القول بأن الحداثة أفضت إلى مجموعة من المفاهيم، تعكس واقع المشروع الغربي من خلال تجاوز القديم وتحطيمه، ورفع شعار الحرية والإعلاء من شأن الفرد، فهي صادرة عن روح هذا الفرد وذلك أن الإنسان يختار أهدافه في ضوء العلوم الإنسانية والاجتماعية التي باتت مسلحة بالنظرة العقلانية.

---

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص ص15-16.

[2] محمد سبيلا: دفاعا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن،د ط، رقم39، 2005، ص22.

* والحداثة عند "محمد بنيس":«قناعة راسخة، وضرورة، وحتمية، وهي عنده قائمة على السؤال السؤال حول كل شيء، كأنك تريد أن تعرف الأشياء من جديد، ولأول مرة (...) الحداثة بهذا المعنى سؤال المعرفة الدائم الذي لا ينتهي، ولا يصل فيه، أو به الإنسان إلى إجابات نهائية فليس هناك ما هو مطلق وليس هناك ما هو نهائي، بل إن لهب السؤال يظل دوما منبعثا، باحثا مقتربا من السري والعلني»[1].

إذن: نستنتج من خلال هذا التعريف أن الحداثة عند "بنيس" قائمة على السؤال، والسؤال في كل قضية أو أمر، ومشكلة، هو السؤال المستمر حتى بالنسبة إلى الأشياء التي أصبحت بديهية، ولهذا فالحداثة بهذا المعنى "سؤال ملح".

* ولقد تطرق "عبد العزيز حمودة" بدوره إلى مفهوم "الحداثة" في كتابه (المرايا المحدبة) حيث عرفها: «إن الحداثة بمعناها العربي والغربي على السواء تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم»[2].

من خلال هذا القول يتبين لنا أن الحداثة: هدم كل قديم وتجاوزه، وإعادة بناء الحياة وفقا لأفكار جديدة وحديثة.

* كما نجد أيضا تعريف "فتحي التريكي"، والذي يقترب كثيرا من تعريف "محمد سبيلا" إذ يقول: «الحداثة مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته وتفكيره وتعبيراته المتنوعة معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر، متجاوزة التقاليد المكبلة ومحررة الأنا من الانتمائية الدّغمائية الضيقة، سواء كانت للشرق أم الغرب، للماضي أم الحاضر، لتجعل من الحضور آنية فاعلة مبدعة في الذات والمجتمع، ومن الإقبال عنصرا معيارا للفكر والعمل»[3].

---

[1] عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ص115.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص25.

[3] فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، د ط، 2003، ص313.

وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن الحداثة تجاوز لكل ما هو قديم ودعوة إلى الجديد، والتحرر من القيود القديمة، وحمل لواء الحرية والإعلاء من شأن الإنسان الفرد، وهي بهذا "حداثة الفردنة".

* أما الحداثة عند " عبد السلام المسدي" فيصفها بقوله:«الحداثة في مضمون الأدب تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التواتر المألوف، وهذا الركن من أركان الحداثة كان محور المساجلات النقدية عندما انبنت عليها قضية الالتزام في الأدب، أما الحداثة في الصياغة فتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة»[1].

فالحداثة خروج عن المألوف، وابتكار دائم لأساليب جديدة، وقيم مغايرة للقيم الموروثة.

* بالإضافة إلى تعريف "حاتم الصكر" والذي يعتبر من أهم التعاريف التي تناولت مفهوم الحداثة وأكثرها اقترابا من تلخيص مفهومها، حيث يرى بأنها:«مصطلح فني لا زمني يعنى به تحديدا الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب»[2].

هذا ما يبين أن الحداثة لا تقتصر على فترة زمنية بعينها، فليس الحديث مرتبط بالضرورة بشيء معاصر حيث يمكن أن يكون القديم حديثا، هذا من الناحية الزمنية، أما من الناحية الفنية فإن الحداثة تتجلى في إعادة إحياء وبعث كل ما هو قديم، حتى يتماشى مع كل ما هو جديد يواكب تطورات العصر.

* أما "كمال أو ديب" فيعرف الحداثة بقوله:«الحداثة انقطاع معرفي: ذلك؛ لأن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث، في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مواد النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص ص14-15.
[2] نور الدين باكرية: تجليات الحداثة في شعر عاشور فني ، ص19.

انقطاع؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني؛ وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية إذا كان ثمة معرفة يقينية وكون الفن خلق لواقع جديد»[1].

ومنه نادت الحداثة بفكرة الفن للفن، والفن الخالص الذي لا يخضع للمعايير القديمة.

* أما "صالح جواد الطعمة" فيتحدث عن مفهوم الحداثة وعدّد خصائصها في مقالته (الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة) بقوله:«إن الحداثة الغربية في جوهرها تعكس معارضة جدلية، ثلاثية الأبعاد: معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة البورجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، وتصورها لفكرة التقدم، ومعارضة لذاتها كتقليد أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة، أي أنها لا تمثل انفصالا عن الماضي ورفضا لمقاييسه الثابتة أو ثورة على القيم البورجوازية السائدة فحسب، بل ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة ومعضلتها تتجسد كما يقول "هاو" في أن عليها أن تكافح دائما دون أن تنتصر، إذ أن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة... »[2].

وهذا ما يؤكد لنا مرة أخرى أن الحداثة تتجاوز القديم وترفضه، فتتعارض بذلك مع التراث، فهي رؤية جديدة تتطلع إلى خلق واختراع أساليب تعبيرية جديدة.

ومن خلال هذه التعريفات المختلفة والمتنوعة لمصطلح الحداثة عند النقاد العرب، نستنتج أن الحداثة نظرة فلسفية شاملة مبنية على استخدام العقل، وهي بذلك تشترك مع الحداثة الغربية في كونها تعتمد على مبدأ وهو التغيير من أجل التطوير والتجاوز.

---

[1] موسى إبراهيم منصور أو دقة: متاهات الحداثة بين الإتباع والإبتداع، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج3، ع1، يناير2005، ص5.

[2] عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة ، ص41.

3/ مرجعيات الحداثة الغربية والعربية:

أ- مرجعيات الحداثة الغربية:

عرف العالم الغربي فترة مظلمة مر بها بأسوء أيامه وكان هذا بالقرون الوسطى، إذ كانت الكنيسة تفرض عليه خرافاتها وقوانينها الظالمة، فسعى بذلك العالم الغربي التحرر من كافة أشكال الاضطهاد والجمود والتبعية المفروضة عليه والبحث عن عالم مثالي يعيد الاعتبار للذات الإنسانية فتجلت بذلك صورة "الحداثة" « فالكنيسة كانت المفسر الوحيد للدين والمعرفة تتدخل في صياغة كل شيء، وقد تعدت سلطة الكنيسة المجتمع فهي سلطة على الملوك والأمراء الذين وافقوا على هذا التسلط نتيجة لما حبتهم به الكنيسة، فحكمهم للمجتمع مستمد من السلطة الإلهية...فالكنسية هي الإله أو من يمثله على الأرض»[1] إلا أن الإنسان الغربي استطاع التخلص من تلك الأوضاع التي فرضتها هيمنة الكنيسة والنظام الإقطاعي، وكان ذلك نتيجة ظهور العلم والأفكار التنويرية قد خصت في أوربا في عصر الحداثة و «وكأن أوروبا عندما خرجت من العصور الوسطى قد ولدت من جديد»[2] تسمو في عصور العلم والتجربة وإرادة الإنسان ككائن عاقل لا تحمكه الأساطير ولا إرادة الإلهية «إن زمن الميتافيزيقيا انتهى وأن شجرة ديكارت أصبحت غابة من العلوم يصعب اختراقها والتحكم فيها باسم الفلسفة»[3] فظهرت بذلك ما نسميه بالثورة الصناعية والعلم التجريبي والثورة الفرنسية فالحداثة قد «انطلقت من رحم الثورة الفرنسية التي ركزت على سيادة العقل»[4].

فالعلم التجريبي والفلسفة العقلية من نتاج الفلسفة التنويرية، اللذان ساهما في تجسيد "الحداثة الغربية" ولهذا تعتبر فلسفة التنوير «أعظم مشروع عقلاني ديمقراطي عرفته البشرية لتحويل المجتمع عن طريق

---

[1] سعودي البختاوي: الحداثة في مشروع العقاد النقدي من خلال تطبيقاته على شعر شوقي، مذكرة ماجستير، مسيلة، الجزائر، 2012.

[2] وليام كلاي رايت: تاريخ الفلسفة الحديثة، ترجمة: محمود سيد أحمد، تقديم ومراجعة: إمام عبد الفتاح، إمام المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2005، ص29.

[3] نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، د ط، 1998، ص19.

[4] جمال شحيد وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب الأصول والمرجعية، ص15.

الأفكار»[1] فأسترجع بذلك الاعتبار للذات الإنسانية وأصبح الإنسان هو المتحكم في ذاته وفي العالم وذلك بفضل تلك الأفكار العلمية التي تفتحت من خلالها العقول التي مكنته من التحرر من تلك التبعية التي فرضتها عليه الكنيسة.

ولهذا «حرص مفكرو النهضة في بعثهم للتراث اليوناني والروماني القديم الفني ودراستهم له، على إظهار ما فيه من تأكيد لوجود الإنسان وقيمته مما يتوافق مع نظرتهم الإنسانية الجديدة»[2] فالدلالة من إحياء التراث هو فهم الحاضر، فجاءت بأفكار جديدة من أجل صنع إنسان ينتمي للعصر الحديث «لقد تضمنت تلك النزعة أفكار الاهتمام بالإنسان كفرد، والاهتمام بكل ما يثبت ذاته، ويعيد إليه الثقة في قدراته، ويغني حياته وشخصيته وفكره»[3].

وكان للفلسفة العقلية أيضا دور كبير في تحرر أفكار الإنسان الأوروبي وإعطائه الحرية الكاملة فتخلص بذلك من قيود الكنيسة فقد «نادت هذه الفلسفة بإعطاء الحرية للعقل... وبالتالي الخروج بأوروبا من ظلام الجمود والظلم والأساطير إلى أنوار العقل والحرية والتقدم»[4]. فتأسس بذلك المنهج العقلي مع ديكارت باعتباره المؤسس الحقيقي للحداثة، الواضع الأول للأسس الفكرية والفلسفية للحداثة وفي شأن ذلك يقول "غروندان":«إن ديكارت هو فعلا، وبكل تأكيد المؤسس الأكبر لفكرة المنهج التي يرتكز عليها المشروع العلمي للأزمنة الحديثة، بل للحداثة ذاتها [...] إن المعرفة الحديثة نقد يتناول كل شيء من جديد وبشكل جديد، انطلاقا من يقين لا طعن فيه، يقين متأكد من فكره الخاص، أنني أنا أمارس عملية التفكير لا يمكنني أن أشك في كوني أفكر فأنا شيء يفكر، وأنا لست في المقام الأول إلا هذا الشيء الذي يمارس

---

[1] جورج بوليتزر: فلسفة الأنوار، تر: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص4.

[2] نعنعي عبد المجيد: أوروبا في بعض الأزمنة الحديثة والمعاصرة، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د ط، 1965، ص32.

[3] الداوي عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، د ط، د س، ص190.

[4] نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص28.

التفكير»[1]"ففرانسيس بيكون" نظر للمنهج التجريبي محاولا بذلك تخليص الفكر البشري من التقاليد الأفلاطونية والأرسطية، ومسار الحداثة الغربية تميز بميزتين «الميزة الأولى هي ظهور المنهج التجريبي التي كانت بداية إرساء خطوات فرانسيس بيكون بنقده للمنطق الأرسطي الذي كان منهجا للتعليم الكنيسي، أما الميزة الثانية فهي بروز الدعوة إلى العقلانية وتأسيس المنهج العقلي مع ديكارت »[2].

إذن فالحداثة عند الغرب مرتبطة بمساره التاريخي وظروفه التي مر عليها أثناء تجاوزه لفترة العصور الظلامية قد «ارتبطت بمشروع التنوير والفلسفة المثالية التي أثارت الشك في كل شيء لتتيح لنفسها فرصة الخوض في معترك الأفكار السابقة وفي تشكيل ملامح جديدة تتناسب مع طبيعة الحياة العلمية الجديدة بعيدا عن رقابة الكنيسة وتوابعها، فهي تمثل انقلابا على التقليد، فالحداثيون انطلقوا من الفلسفة العقلانية التي ارتكزت عليها حركة التنوير وزحزحت مكانة الدين والكنيسة[3]» ليتوصل الغرب في الأخير إلى ذروة الحداثة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر فقد «لعبت الحداثة الأوروبية دورا رائدا في تبجس الحداثات، فذلك يرجع إلى الزخم الحضاري الذي لعبه القرنان الثامن عشر (التنوير والثورة الفرنسية) والتاسع عشر (في فرنسا وألمانيا وإنجلترا مع الثورة الفرنسية ومع الفلسفات [...] التي مثلها ماركس وانغلز وهيجل...) وأتى القرن العشرون بثوراته... فأعطى الغرب مكانة رائدة في التحديث والحداثة »[4]وذلك من خلال ميل الفكر الإنساني للعقل والتجريب.

---

(1) محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي: الحداثة وانتقاداتها من منظور غربي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص23.

(2) فارح مسرحي: الحداثة في فكر أركون، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2006، ص31.

(3) سعودي البختاوي: الحداثة في مشروع العقاد النقدي من خلال تطبيقاته على شعر شوقي، المرجع السابق، ص2.

(4) جمال شحيد وليد نصاب: خطاب الحداثة في الأدب، ص86.

ب/ مرجعيات الحداثة العربية:

تضاربت الآراء حول منبع ومصدر الحداثة العربية فهناك من يربطها بالمبادئ العلمانية الغربية، وهناك من ينظر إليها على أنها نقد للتراث وغربلة له.

هناك كلام يؤكد على أن جذور الحداثة الشعرية العربية المعاصرة مرتبطة بالتراث وهذا ما أكده **أدونيس** في قوله: «من البداهة أن الشاعر العربي لا يكتب من فراغ، بل يكتب وراءه الماضي وأمامه المستقبل فهو ضمن تراثه ومرتبط به» [1] فالحداثة عند أدونيس هي التغاير: الخروج عن النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير، والحداثة بهذا المستوى ليست ابتكارا غربيا.

فقد كانت بوادر اتجاه الشعر الجديد مع بشار بن برد وأبي نواس لتصل فيما بعد إلى طه حسين وجماعة الديوان وأبولو والمهجر التي كان لها الأثر الكبير في رسم معالم الخطاب الشعري وتشكيل الموقف النقدي الحداثي لدى شعراء العرب.

ففي مجال الشعر كان التجديد مع أبي نواس الذي أطاح بنظام القصيدة القديم فهدم المقدمة الطللية ووضع بدلها المقدمة الخمرية، وقد تجاوزه في ذلك أبي تمام« فكان شعر أبي تمام على الأخص الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي الخالص» [2].

[1] أدونس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص45.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والابتداع عند العرب صدمة الحداثة، ، دار العودة، بيروت، ط1، ج3، 1978، ص19.

و«هكذا اتخذت الحداثة عند أبي تمام بعدا آخر هو ما يمكن أن نسميه بعد الخلق الأعلى مثال فهو لم يهدف إلى المطابقة بين الحياة والشعر، بل إلى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي، لقد اشتركا في رفض تقليد القديم لكن كل منهما سلك في إبداعه مسلكا خاصا» [1].

وهذا يبرز بشكل جلي أن هناك تغيير في الذوق العربي ذاته وتجاوز وقطيعة مع القديم.

إذن فجذور الحداثة تعود إلى القرن (7هـ) إذ «بدأت بوادر اتجاه شعري جديد تمثل في بشار بن برد ابن هرمة والعتابي وأبي نواس، ومسلم بن الوليد وأبي تمام وابن المعتز والشريف الرضي وآخرون»[2].

ويرى النقاد أن «جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة، كامنة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسس نقدية جديدة لدراسة النص، ومثلت تلك في الوقت نفسه حداثة عصرها حفظه لنا التراث»[3].

فالقرآن الكريم وما يحمله من إعجاز على مستوى اللفظ والمعنى أدى إلى نشوء ما نسميه بالبلاغة، «إن القرآن معجز ببلاغته وجد البلاغة بأنها إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ فأعلاها طبقة في الحسن بلاغة القرآن وأعلى طبقات البلاغة معجز للعرب والعجم»[4].

---

[1] أدونيس : الثابت والمتحول، ص80.

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص27.

[3] عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص17.

[4] الجويني، مصطفى الصاوي: منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، مكتبة الدراسات ألأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986، ص207.

ومن هنا فإن أي شاعر لا يمكن أن يرفض التراث وهذا ما صرح به أدونيس «لا يستطيع أن يرفضه حتى لو شاء ذلك، الشاعر مملوء بتراثه كما هو مملوء بدمه وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يرفض أشكالا معينة، وقيما معينة في هذا التراث، وهذا الرفض من شروط التقدم» [1].

إلا أن غالبية النقاد والمفكرين – وفيهم الكثير من رواد الحداثة– رفضوا ربط الحداثة الشعرية المعاصرة بالتراث العربي ومن بين هؤلاء: محمد برادة الذي يرى أن «الحداثة مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربية وسياقاتها التاريخية...إن الحديث عن حداثة عربية مشروطة تاريخيا بوجود سابق للحداثة لغربية، وامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين...ومحمد بنيس الذي يضيف أن الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسي، ولكن بالماركسية أيضا» [2].

فمعظم الدول العربية خضعت تحت سيطرة المستعمر، فجعلهم ذلك يفتنون بالغرب من أجل اللحاق بركب الحضارة« فبعد الحرب العالمية الثانية وتحديدا عقب الاستقلال الذي نالته مجموعة من البلدان العربية نشأ مثقفون عرب مستنيرون، أتقنوا اللغات الأوروبية وتعرفوا على الحضارة الغربية وعلى التجارب الشعرية فيها وساعدت ترجمة النظريات الشعرية في العالم وترجمة عدد من دواوين الشعراء البارزين في الغرب وفي العالم على توسيع الآفاق الشعرية لدى الغرب وعلى إبداع شعر عربي يتماشى مع روح العصر» [3] ومن هؤلاء الذين تأثروا بالغرب طه حسين الذي جدد في مجال النقد ودعى إلى إتباع الغرب وتقليدهم فيقول «ويقتضي ذلك بالضرورة أن نتعلم كما يتعلم الأوروبي، لنشعر كما يشعر الأوروبي، ونحكم كما يحكم الأوروبي، ثم لنعمل كما يعمل الأوروبي، ونصرف الحياة كما يصرفها» [4].

---

[1] ينظر: أسامة إسبر، أدونيس: الحوارات الكاملة (3) (1987– 1990)، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، سوريا، ط1،2010، ص103.

[2] جمال شحيد وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب ، ص105.

[3] المرجع نفسه، ص47.

[4] عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، مجلة مستقبل الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1977، ص146.

يعتبر أدونيس من بين الذين تأثروا بالغرب، فقد تأثر مع فلاسفة ومفكرين غربيين وبخاصة الفرنسيين، إذ يقول فاروق مغربي في هذا الشأن: «يغدو ميل أدونيس إلى هيراقليطس و"نيتشه" مسألة طبيعية ومتفقة مع منحاه الفكري العام كانت ملامحه تتكون عندما كان يدرس الفلسفة، فوجد في هذين الفيلسوفين الشاعرين توكيدا كان وإضاءة لنزعته الجدلية المتعالية عن نفسها» [1]، لقد تأثر " أدونيس" بالشعراء الفرنسيين أكثر من غيرهم، ولعل أهم شاعرين هما "سان جوبيرس" و "أيف بوقوا" حيث كانت علاقة أدونيس مع هذين الشاعرين وطيدة، إذ أنه ترجم الأعمال الكاملة لهما، إضافة إلى ذلك قامت صداقة روحية معهما، جعلت من شعرهما دافعا نحو بلورة رؤية خاصة لا هي غربية ولا هي عربية [2].

ويرى أدونيس «أن الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج إنها حداثة تتبنى الشيء المحدث ولا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثه، فالحداثة موقف ونظرة قبل أن تكون نتاجا» [3] ونستخلص من هذا أنه لا وجود لحداثة عربية لأن تلك الحداثة مستجلبة من الغرب «فهناك من يرى بأن كل مذهب سياسي فلسفي وأدبي يظهر في أوروبا ينعكس بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على الواقع "العربي المعاصر" حتى نرى تأثيره في الكتابة شعر ونثرا، وفي طرق التفكير والسلوك».

فالحداثة المستعملة اليوم هي حداثة غربية تم إحضارها وتقليدها، فقد تبنينا النتائج النهائية للحداثة الغربية، دون أن نعيش مقدماتها [4] فنتج عن تأثر شعراء العرب بالغرب أدى إلى استحداث مواضيع جديدة فكسر عمود القصيدة.

---

[1] فاروق مغربي: معالم الفكر النقدي عند جيل الرواد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2010، ص205.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص27.

[3] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، د ط، 1980، ص112.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ص56.

4/ الحداثة الشعرية:

لقد شملت الحداثة كافة الميادين والمجالات، و لم تقتصر على مجال أو قطاع بعينه، ويعتبر "الشعر" من أهم المجالات التي طالتها الحداثة، ولعل "بودلير" هو أول من بشر بالحداثة الشعرية في الشعر، وسار على نهجه كل من "رامبو وملارميه"، محاولين بذلك إحداث تغيير في بنية الشعر ولغته.

يقول الناقد "جابر عصفور" في محاولة منه لتحديد مفهوم "الحداثة الشعرية": «الحداثة – في الشعر– ليست مجرد مغايرة في العناصر الشكلية أو المضمونية، بل هي مغامرة شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التي تحتويها، فتصبح "إحداثا" شاملا ينطوي – بالضرورة– على "رؤيا عالم" جذرية يصوغها المشروع المحدث حلا لمأزق تاريخي معين يتسرب في مستويات متعددة متباينة» [1]، وهذا ما يؤكد بأن الحداثة لم تقتصر على الشكل والمضمون فقط، بل هي تغيير في الرؤية شمل اللغة والعالم.

ولهذا فإن الحداثة في الشعر أو الحداثة الشعرية «لا تعتبر مذهبا كغيرها من المذاهب؛ بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغييرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف فالمضامين والأشكال تمشي جنبا إلى جنب لا في الشعر وحده بل في مختلف حقول النشاط الإنساني أيضا»[2].

وهذا يعني أن الحداثة الشعرية ما هي إلا عقيدة فكرية، وحركة إبداعية تواكب تطورات العصر، ولهذا فهي لا تقتصر على زمن معين، فحيث يكون التغيير والجديد، تتبدل الرؤيا، فتكون اللغة الشعرية حاضرة للتعبير عن هذا التغيير.

---

[1] جابر عصفور: رؤى الحداثة عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص337.

[2] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1987، ص17.

ويعتبر "أدونيس" المنظر الأول للحداثة الشعرية، على الرغم من أنه لم يستخدم مصطلح "الحداثة" لفظا بل كان في أغلب الأحيان يميل إلى استعمال مصطلح آخر هو: "الشعر الجديد"، وبهذا يكون النص النقدي الذي نشره أدونيس في مجلة ""شعر" بمثابة أول محاولة نظرية لتحديد مفهوم الحداثة الشعرية، حيث كان يرى بأن الحداثة لا تتمثل في كم من التغيرات والإضافات الشكلية، وإنما تعبر أساسا عن رؤيا [1].

ويعرف "أدونيس" الحداثة الشعرية أو كما يسميها "الشعر الجديد" على أنه رؤيا بمعنى الخروج عن كل ما هو سائد، أي أنها تغيير يطرأ على نظام الأشياء، ومعالم لا تزال في حاجة إلى الكشف، والتخلي عن تلك الرؤية التي تبدو فيها علاقة الإنسان بالعالم علاقة شكلية، وفي هذا الصدد يقول أدونيس عن الشكل «ليس الشكل مجرد "وزن" وإنما نوع من البناء قابلا للتجديد والتغير، ولا تنبع الموسيقى من تناغم داخلي حركي، هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلي الحسابي تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر»[2].

ولقد لخص "أدونيس" تصوره النظري للحداثة الشعرية في قوله أنها «رؤية تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغيرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها» [3] فالشاعر الحداثي في حركة احتجاج دائم حول القوالب والأنظمة السائدة في المجتمع، بغرض تحقيق أهداف الذات ومطالبها.

أما عن الحداثة الشعرية العربية فقد لخص الشاعر العربي "يوسف الخال" أسباب ظهورها في الوطن العربي من خلال قوله: «حركة الشعر العربي الحديث بعد منتصف هذا القرن حركة ثورية تطورية تنبع من

---

[1] ينظر: فاضل ثامر: جدل الحداثة في الشعر، الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986، ص91.

[2] ينظر: عبد الحميد جيدة: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، الكتاب الأول، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1988، ص93.

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص321.

داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها، فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ، فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد بل لأن الحياة تتجدد فينا، فالمستقبل لنا، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم، وإذا كان من صراع فهو مع بعض دعاة الحركة الحديثة الجاهلين وشعرائها المزيفين »[1].

.بمعنى أن رغبة الشاعر في تطوير شعره والارتقاء به إلى مستوى الحداثة هو ما جعله يسعى إلى خلق شعر جديد يتماشى مع تطورات العصر، لكن هذا لا يعني التخلي عن التراث وإقصاءه، بل الانطلاق منه وتطويره وتجديده.

ولقد نادت "الحداثة الشعرية" بجملة من المقولات، لعل من أهمها وأبرزها مقولة "رفض التجنيس" (زوال الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية)، وفي هذا الصد=د يقول "أدونيس": «يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد من الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي»[2] فنوع العمل الإبداعي لم يعد يهم مع ظهور الحداثة، فالمهم هو قيمة العمل الإبداعي وأثره الفني، فبمجيء الحداثة زالت الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، وبالتالي يمكن أن يتداخل الشعر مثلا مع الرسم والقصة والرواية...دون أن يخل ذلك بالعمل الإبداعي، بل يزيد في كثير من الأحيان من شعريته ويميزه عن غيره من العمال.

---

[1] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص93.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، ج3، ط8، 2002، ص312.

الفصل الثاني: مظاهر حداثة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر "ربيعة جلطي أنموذجا"

مدخل: الحداثة في الشعر الجزائري- التأطير الزمني-

1/ انزياح اللغة وانفتاح النص في شعر ربيعة جلطي

2/ التكرار

3/ اللغة اليومية

4/ سردية الشعر وشعر السرد

5/ لغة الجسد

6/ الرمز

7/ التناص

مدخل: "الحداثة في الشعر الجزائري " – التأطير الزمني–

كانت الحداثة في الشعر الجزائري متأخرة مقارنة بالمشرق، ولعل هذا راجع إلى جملة من الأسباب نذكر منها: نظرة الجزائري للمستعمر وموقفه منه، موقف الجزائر من الثقافة الغربية... بالرغم من النداءات المبكرة التي رفعها رمضان حمود في العشرينيات...[1].

ويتفق أغلب الدارسين للحركة الأدبية في الجزائر وتطورها، على أن البداية الفعلية للتغير كانت مع بداية "الحركة الإصلاحية"، وهذا ما ذكره "أبو القاسم سعد الله" في قوله «أن البداية الحقيقية للحركة الأدبية لها ارتباط وثيق ببداية الحركة الإصلاحية، وأن الحداثة في الشعر الجزائري بمفهومها الصحيح إنما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها»[2].

أي مع بداية النهضة الفكرية والاجتماعية والوطنية التي بدأت مع بداية أول حركة إصلاحية في الجزائر فتطور الشعر الجزائري تطورا ملموسا، تمثل في ظهور شعر جديد، فظهر الشعر الوطني، والإصلاحي والاجتماعي والسياسي، وظهر ما يمكن اعتباره أول ديوان شعري جزائري، تضمن "شعراء الجزائر في العصر الحاضر" و«هو بحق أول خطوة يدخل بها الشعر الجزائري دور الحداثة، قد قدم اثنين وعشرين شاعرا يختلف شعرهم عما ألفه سابقا»[3] فهذه المرحلة قد أبرزت دور هؤلاء الشعراء في إرساء الشعرية وتبلورها في الشعر الجزائري فقد «أصاب الشعر على يد الحركة الإصلاحية تطور ملموس، تجلى في ظهور شعر جديد يختلف كثيرا عن شعرها قبل الحرب العالمية الأولى، متعدد الأغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي، ويستلهم وجدانه الجماعي.. فابتعدت القصيدة عن المقدمات التقليدية المتكلفة، وتخلصت اللغة الشعرية نسبيا من لغة المنظومات

---

(1) صالح خرفي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص352.

(2) صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د س، ص216.

(3) مليكة خرامسية: قضايا شعر الثمانينيات (الرؤية والبناء)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015/2014، ص10.

العلمية والفقهية، واكتسب التعبير نوعا من الانطلاق والحيوية، وتخلص كثيرا مما كان يثقله من آثار الصناعة اللفظية والبديع المتكلف...»[1].

ولهذا فظهور الشعر الجديد يرتبط أساسا بمعركة التغيير التي طرأت على الحياة في الجزائر، وشعور الأدباء بالحاجة إلى شكل يتماشى مع التطور الذي حدث بعد أن تفتحت الأذهان والعقول.

«ولكن يبقى أهم العوامل في ظهور هذا الشعر، وهو إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية»[2]، بمعنى أن القصيدة التقليدية أصبحت غير قادرة على مواكبة تطورات العصر وحداثته، وهذا ما جعل الشاعر يعيد النظر إلى ضرورة ابتكار قالب جديد يتماشى مع متطلبات الحياة وتطورها.

وتعتبر فترة السبعينيات المنطلق الأساسي لبداية التغيير في الشعر الجزائري، حيث وجد شعر هذه الفترة متكأه الإيديولوجي والسياسي ضمن مشروع بناء المجتمع الاشتراكي العام، فتولدت ملامحه عن هذه التجربة إضافة إلى بداية ظهور علاقات مع التجربة الشعرية العربية (كبدر شاكر السياب، أمل دنقل، أدونيس..) وغيرها من الأسماء التي وصلت إلى الجزائر عن طريق المجلات، مما أدى إلى ظهور وعي جديد في الكتابة عند الشعراء الجزائريين، خاصة الشباب منهم الذين شرعوا في تقليد كتابات الشرقيين والغربيين من أجل بناء نص جديد مختلف، سواء كان ذلك بوعي أو بغير وعي منهم.

---

[1] عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، ط1، 2011، ص7.

[2] مليكة خرامسية: قضايا شعر الثمانينيات (الرؤية والبناء)، ص23.

والشعر السبعيني لم ينشأ من هذا فقط، بل ولد من «خلال المتكآت الثقافية التي أسندته، ولهذا سيكون من السهل بل من الشاذج الدخول في عملية الإقصاء لهذه التجربة على أساس أنها لم تأت بأسماء كثيرة، ولكن مسألة بسيطة مثل الشعر الحر الذي نتعامل معه حاليا – التجربة الجديدة كمسلمة– لم يكن كذلك، كان بعض رواد النقد وعن نظرة إصلاحية قاصرة في مجملها تعيد إنتاج رؤية "العقاد للشعر الحر" وتدرجه مع النثر فالتجربة لم تتأصل بالمعنى الشكلي والنوعي إلا في السبعينات، بكل ما تحمله هذه الفترة من خطابات سياسية مهيمنة وضاغطة على الشعر وعلى الكتابة، لكن التجربة الجديدة لم تجد متكآت كثيرة، وعندما نقول المتكآت نعني بالضرورة الشروط البنيوية لتناميها وتطورها من مؤسسات مطبعية، وسوق حية للكتاب ونشاط ثقافي وحضاري متنور، إن العكس هو الذي حدث»[1].

أي أن التجربة الشعرية الجديدة لم تنبني فقط من خلال متكآت إيديولوجية فحسب بل اعتمدت على متكآت ثقافية كذلك، لكن رغم هذا لم تظهر في الساحة الأدبية أسماء كثيرة.

وتعتبر فترة الثمانينات هي الفترة التي تحرر فيها الشعر الجزائري من قيود التقليد حيث «خرج عن حدود المألوف وعن المحدد إلى اللامحدد، باحثا عن أفق رحب يصب فيه تجربته الشعرية، المنبثقة عن روح التجديد والتحري، ومسايرة الآخرين، بل محاولة سبقت ربما الشعر المشرقي بالتحديد»[2].

.بمعنى أن الشعر الجزائري في هذه الفترة حاول الخروج بالقصيدة من بحور التقليد، وفتحها على دلالات أوسع لم تكن متاحة لها من قبل، وهذا ناتج عن رغبة الشاعر في التجديد وخلق قصيدة جديدة تعبر عن آلامه وآماله.

---

(1) واسيني الأعرج: ديوان الحداثة – بصدد أنطولوجيا الشعر الحديث في الجزائر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، د ط، د س، ص49.

(2) المرجع نفسه، ص51.

ولقد برزت في هذه الفترة كتابات نسائية حاولت كسر المألوف والخروج باللغة من استخداماتها المعيارية، والتمرد على استخداماتها القديمة من خلال إدراج ما يعرف "بلغة الجسد" في قصائدهم، واستثمار لغة الحياة اليومية، بالإضافة إلى التنويع في المعجم اللغوي، وهذه كلها مظاهر وسمات جاءت بها الحداثة، كل هذا سنتطرق إليه في الصفحات التالية من هذا البحث.

ويمكن تتبع أهم التحولات (ملامح الحداثة) التي طرأت على القصيدة الجزائرية في النقاط التالية[1]:

1- التغيير في البنية الشكلية للقصيدة، من خلال الخروج عن طابعها القديم (القصيدة العمودية)، والكتابة بأسلوب جديد (مثل: الكتابة على نمط شعر التفعيلة أو الشعر الحر).

2- أصبحت اللغة الشعرية القديمة عاجزة عن التعبير عن هموم الشاعر وانشغالاته، لهذا عمد إلى خلق لغة جديدة تتماشى مع تطورات العصر، وتفتح القصيدة على دلالات أرحب، من خلال استخدام اللغة بشكل انزياحي.

3- إدراج المرأة كموضوع من مواضيع القصيدة، بعدما كان ذلك يعتبر خرقا للقوانين والقواعد الثابتة.

4- محاولة تجاوز القوالب الجاهزة، والابتعاد بالقصيدة عن الفضاء الديني، وفتحها أكثر صراعات الحياة.

إذن: يمكن القول أن هذه التحولات التي طرأت على القصيدة الجزائرية هي البداية الأولى لحداثتها وانفتاحها على عوالم جديدة أوسع وأرحب لشعر جديد يعبر عن هموم الشعب وآلامه وآماله، ويواكب تطورات العصر فتتخلص القصيدة بذلك من رتابتها وخمودها.

[1] ينظر: سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، ص63.

1/ انزياح اللغة وانفتاح النص في شعر "ربيعة جلطي":

لعل أكثر ما يميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية، انحرافها عن لغة التعبير المباشر وانزياحها عن اللغة العادية أو اللغة اليومية، ولهذا يعد "الانزياح" من «أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية، ويمنحها خصوصيتها وتوهجا وتألقا، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بالانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولهذه الظاهرة من اثر في النص الشعري»[1].

بمعنى أن الشعر يعمل على كسر النمط العادي للغة، وذلك من أجل إعادة بنائها وتشكيلها في قالب جمالي أرقى، يرتفع به عما هو سائد ومتداول في اللغة العادية، وهذا لا يتحقق إلا عن طريق ما يعرف "بالانزياح".

ويعتبر الانزياح من أهم الظواهر الأسلوبية، وهو حسب ما هو متعارف عليه لدى الأسلوبيين «كل تصرف يصدر عن مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها، بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية»[2].

وبهذا الانزياح ما هو إلا تحول من اللغة العادية المستعملة في التواصل اليومي إلى اللغة الإبداعية، أي الانتقال من اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية التي تتميز بقدرتها على خرق معيار اللغة والانحراف عن استعمالها المألوف.

---

[1] موسى سامح ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2003، ص43.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص ص124-125.

ويرى الباحث "أحمد محمد ويس" بأن الانزياح هو «استعمال المبدع للغة – مفردات وتراكيب وصورا– استعمالا لا يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر»[1].

وبهذا يكون الانزياح نقطة فصل بين ما هو فني وغير فني، والطريق للوصول باللغة إلى درجة الإبداع والفرادة والتميز.

ولهذا فإن اللغة في الشعر الحداثي لا تعد قالبا جاهزا، بل تتسم بالمرونة وهذا ما يجعلها قابلة للتجدد والتغير، والتطلع إلى آفاق أرحب وأوسع، و«لقد حاول رواد الشعر العربي الحر أن يجددوا الشعر من خلال تجديد لغته، وأرادوا أن يجددوا لغته ويغنّوها من خلال احتكاكهم بالحياة الجديدة، لقد وجدوا أن اللغة التقليدية جامدة عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها، ووجدوا أن القاموس الشعري قد أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة، ومن ثم كان لابد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة وفهم جديد للحياة»[2].

وهذا ما يؤكد أن الشعر هو اللغة واللغة هي الشعر، وتجديده لا يكون إلا من خلال تجديد اللغة، ولهذا دعى رواد الشعر الحر إلى تجاوز اللغة القديمة، لغة القواميس التي أصبحت غير قادرة على العيش في زمن التحول والتطور، وعجزت عن التعبير عن آلامهم وآمالهم، ولهذا حاولوا خلق لغة جديدة، لغة تتماشى مع العصر الجديد، لغة متجددة نابضة بالحياة.

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص58.

[2] فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص203.

وهذا لا يكون إلا من خلال الخروج باللغة من طابعها المعياري، وانزياحها عن استخدامها المألوف وانفتاحها على دلالات جديدة، تفتح النص الشعري على عدة قراءات وتأويلات، والولوج به إلى عالم أوسع وأرحب من ذي قبل.

ولهذا فإن لغة الشعر هي «لغة المنافرة، لغة الدال الذي يشترط مدلولين، مقطوع أو منزاح، ويحتاج إلى مدلول ثاني يقربه من المعيار لكي يصبح المعنى ممكنا، فالمعنى الأول (الانزياحي) يجعل من علاقة التوصيل عملية شبه مستحيلة نظرا لوجود عنصر المنافرة التي تجعل الدال والمدلول على قطبين متناقضين، هذين القطبين اللذين يتقاربان عندما تبدأ شروط الملائمة في النشوء، هذه الملائمة (...) لا تأتي إلا من خلال عملية التأويل الضرورية(...) وهي مكونة من مجموعة من الضوابط المتفق عليها اجتماعيا ونفسيا، ومنها تنشأ الأحكام أحكام القبول والرفض، التنافر والتلاؤم، فالمعنى اللغوي غير منفصل عن الذاكرة؛ فلهذا فالعمل التأويلي يتأكد مرة أخرى كضرورة قصوى من أجل قراءة الفعل الانزياحي، من خلال قراءة ممكنة ضمن حدود توصيل الرسالة الأدبية، حتى لا يصبح النص مجرد ضرب من ضروب الوهم والتجريدات التي لا علاقة لها بالحياة وبالشعر، إذ تتضاءل كثيرا إمكانية التواصل حتى بالنسبة للقارئ المتخصص»[1].

.بمعنى أن لغة الشعر الحداثي أصبحت لغة تجاوزية متحررة من المعنى الواحد، فهي لا تبحث عن المعنى المباشر، بل تبحث من خلال التأويل، عن محمول لغوي جديد، فأصبح بذلك الدال لا يحتمل مدلولا واحدا بل عدة مدلولات، وهذا من شأنه أن يفتح للقصيدة الشعرية الجديدة إمكانات لغوية جديدة لم تكن موجودة من قبل.

ولقد تعددت أساليب الانزياح القائمة على مستوى اللغة الشعرية الحداثية، ولم تقتصر على الخروج باللغة من إطار الاستعمال العادي فقط، بل تعدت ذلك إلى توظيف العديد من الأساليب التي تفتح النص على

[1] واسيني الأعرج: ديوان الحداثة– بصدد أنطلوجيا الشعر الحديث في الجزائر، ص40.

أكبر قدر ممكن من الدلالات مثل: التنويع في استعمالات المعجم اللغوي وتوظيف بعض مفردات **"المعجم التراثي"** أو **"الصوفي"** أو **"الأجنبي"**... في النصوص الشعرية.

حيث نجد الشاعرة **"ربيعة جلطي"** قد وظفت بعضا من مفردات "المعجم التراثي" في دواوينها الشعرية مثل ديوان "كيف الحال" والنّبية تتجلى في وضح الليل"...

تقول الشاعرة:

على الحناء يسير

النهار

ملَفّعا بالغيمريا

حنّة[1]

وتقول أيضا:

سمعت جدتي فاطمة تقول:

قَلَّةْ الْعَقْل مُصيبة. !

صَدَقَتْ "حَنّة"

من مصائب الشعوب

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996، ص119.

السلطان المخبول! [1]

فالشاعرة هنا قد وظفت كلمة **"حنّة"** المستوحاة من التراث الشعبي للوصول إلى معنى معين، وهذه الكلمة عادة ما يستعملها سكان الغرب الجزائري، وهي تعني **"جدتي"**.

وفي موضع آخر نجد الشاعرة تقول:

من تبهج زيّ وهران برقصتها

و**الغول** خلف الأهداب

طفل مثقل بالصدمات

– أين أبي، كثيرا تأخر

– يا أمتي، لا تذهبي[2]

فالشاعرة هنا لم تقحم لفظة "الغول" إقحاما في هذا المقطع، بل عبرت بها عن مرحلة صعبة عاشها المجتمع الجزائري، وهي "فترة العشرية السوداء"، ولقد أحسنت الشاعرة الربط بين لفظة **"الغول"** التي تقصد بها هنا "الإرهاب" وبين لفظة "الغول" التي تعني في التراث الشعبي "الوحش" الذي يستعمله الجزائريون لتخويف الأطفال حتى يناموا، فكما كان "الغول" هاجس الأطفال الصغار في وقت مضى، أصبح في وقت لاحق "غول الإرهاب" الوحش الذي يطارد أمن واستقرار الشعب الجزائري في فترة معينة.

[1] ربيعة جلطي: النّبية تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص92.
[2] ربيعة جلطي: كيف الحال، ص107.

كما وظفت الشاعرة أيضا بعضا من مفردات **"المعجم الأجنبي"**، وذلك من خلال توظيفها للعديد من الشخصيات الأجنبية والتي برزت بكثرة في ديوانها: **"النبية تتجلى في وضح الليل"** مثل قولها:

لأبي عشق بـ **"ولادة"** و**"مادام دي ستايل"**..

وطيف أمي أتفقده بين الرّفوف،

أنا اليتيمة في مأدبة الأسماء[1].

وقولها أيضا:

نادته:

– استيقظ حبيبي..

لنرقص على **ترافيا تادي فيردي**..

ما النوم سوى تدَرّب يومي..

على الفناء..؟![2]

وتوظيف هذا الكم من الأسماء الأجنبية في هذه المقاطع ومقاطع أخرى، يدل على تشبع الشاعرة بالثقافة الغربية وانفتاحها على تاريخها وحضارتها.

بالإضافة كذلك إلى توظيفها لبعض مصطلحات **"المعجم الصوفي"** مثل: كلمة **"النبيّة"**...وغيرها.

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص92.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

وتجدر الإشارة إلى أن انزياح اللغة الشعرية وانفتاحها على دلالات جديدة، لا يقتصر كما أشرنا سابقا على الاستعمال غير العادي للغة، وتنويع المعجم اللغوي (الصوفي، التراثي، الأجنبي) فقط، بل الاعتماد على بعض الأساليب اللغوية كذلك **"كالتكرار"**، واستخدام **"الهامشي/ اليومي"** و**"خطاب سردية الشعر"** والتي سنتحدث عنها فيما يلي من صفحات هذا البحث.

2/ التكرار:

التكرار من السمات التي تطبع القصيدة المعاصرة، فهي بذلك تتمرد على الكتابة التقليدية، فاعتبره الكتاب الحداثيون «من أبرز الظواهر الخالقة لشعرية الصوت، لما يمتلكه من تنغيم مزدوج داخلي وخارجي ولما يفصح عنه من "تركيز دال على أهمية "المكرر" وفاعليته الإيحائية»[1]، فالتكرار يكثف الدلالة الإيحائية للنص ويجعل الموضوع حاضرا في الذهن، ولهذا اعتبر بعض المحدثين التكرار بأنه «يفيد العناية بالأمر والاهتمام به وزيادة التنبيه له، وخشية تناسي الكلام الذي ذكر أولا، فلا تنصرف النفس عنه»[2] فالتكرار نوع من إعادة الذكر لإنعاش الذاكرة.

ويعرف ابن أبي الأصبع التكرار قائلا: «هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة قصد التأكيد أو الوصف أو المدح أو الذم»[3] فالتكرار لا يتحقق إلا بإعادة المكرر مرتين فما فوق فهو «عبارة عن الإتيان بشيء مرة

---

[1] نوفل أبو رغيف: المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2008، ص64.

[2] عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1998، ص191.

[3] ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص375.

بعد أخرى»[1] وهذا بغية تثبيت أمر ما في مسمع المتلقي، غذ يعتبر **"مصطفى الفلاييني"** التكرار بأنه «تكرير يراد به تثبت أمر المكرر في نفس السامع»[2]

ويعتبر التكرار في الشعر المعاصر لونا من ألوان التجديد، وفنا من الفنون التي تعتمد عليها القصيدة الحديثة وأحد الأدوات المركزية للنص التي تُعطي للعمل الأدبي قيمة جمالية، فهو «يؤدي إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو فقرة، وهذا الإمتداد يربط بين عناصر النص»[3].

«والفكر ليس مقصورا على بداية جملة النص، لكن قد يكون في أول الجمل، وقد يكون في ثنايا الجمل وقد يكون في آخرها، وكذلك ليس مقصورا على عدد من الألفاظ في الجملة، بل قد تكرر في جمل كاملة وقد تتكرر فقرات، فالتعريف الذي يضمن للتكرار وظيفته النصية هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة»[4] فالتكرار ليس له موضع معين ولا يقتصر فقط على اللفظ الواحد بل قد يقتصر على الجمل والفقرات.

و«التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، بل إن التكرار يمكن أن يكون ضارا بالقصيدة لو لم يستخدمه الشاعر في مكانه الطبيعي منها، كما أنه ليس مجرد ملئ

---

(1) الجرجاني علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1985، ص68.

(2) مصطفى غلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، تح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، ج3، ط28، 1993، ، ص،231.

(3) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، دار قباء، مصر، ط1، 2000، ص22.

(4) المرجع نفسه، ص20.

فراغ – بمعنى إكمال التفعيلات– أو إنهاء لقصيدة أفلتت نهايتها من الشاعر، إنه بالأحرى أسلوب لا يكون مفيدا إلا إذا استخدمه الشاعر المتمرس، ووضعه في موضعه الصحيح من القصيدة»[1].

وحتى يكون التكرار آلية في تماسك النصوص وترابطها لابد أن يكون التكرار ذو وظيفة تخدم المعنى الإجمالي للنصوص وعدم المبالغة فيه، فالإكثار منه قد يظهر الفقر اللغوي لدى الكاتب و«التكرار قد يكون ضارا إن لم يحسن استخدامه مما يؤدي إلى إحباط الإعلامية»[2].

فإذا أحسن الشاعر استخدامه ووصفه في مكانه المناسب فهذا يزيد من جماليات نهاياته، ولا يحفز القارئ الواحد على إنتاج قراءات متعددة، باعتبار أن التكرار سمة من سمات الخصامة، وله بعد نفسي يمكن من خلاله الولوج إلى وجدان الشاعر، لأن التكرار «أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجرى للشعور من إنسان مأزوم، وشرط التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وهذا يغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وإخبار القارئ عن مدى كثافة الذروة العاطفية»[3] كما أنه «مدلول سيكولوجي يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية والدوافع الحقيقية التي يخفيها من الآخرين أو الأشياء التي لم يفصح عنها، فيهدينا إليها التكرار»[4].

فالتكرار تقنية من تقنيات التعبير الأدبي التي تحقق البلاغة في التعبير، وذلك من خلال تكرار الحروف والألفاظ والجمل، فهو من أهم الظواهر الأسلوبية التي وظفت لخدمة النص الأدبي وفهمه ومعرفة خفاياه.

---

(1) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص231.

(2) دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسن، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص306.

(3) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص230.

(4) عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، ، ص191.

ودواوين الشاعرة "ربيعة جلطي" لا تخلو من التكرار باعتباره أحد أهم السمات التي تميز شعرها، فقد وظفته من أجل تمرير خطاياها الشعرية ومن أجل التعبير عما يختلجها ومن أجل التأثير في القارئ، وإعطائه الفرصة لفهم دلالات هذا التكرار، فمنحت به نصوصها قيمة وطاقة إيحائية كبرى، فأتى التكرار بذلك على عدة أوجه نذكر منها:

1- تكرار الحرف:

يعتبر تكرار الحروف من أهم الركائز الأساسية التي قام عليها التكرار في قصائد الشاعرة، وذلك لأهميته في التماسك والترابط بين وحدات النص، وتكرارها للحروف لم يأت هكذا، بل جاء ليشتغل على قيمة توكيدية تهدف إلى الانفتاح الدلالي، والتأثير في مسمع المتلقي، ومن بين الحروف المكررة: حرف "لم"

باعتباره أداة من أدوات الجزم التي تدخل على المستقبل فتنقل معناه إلى الماضي، ووظيفتها التأكيد على النفي وأمثلة ذلك تجلى في قولها:

لم يرها..

كان يستحم لذيذا في البحيرة،

مفتونا بالبجع..

لم تلفحه حماها خلف نايات القصب.

لم يرها، أوكأنه..

لم يأبه لأزير الطائرات، يمزق جدار الصمت،

ولا لسلم السيد "ريشتر"

يهتزُّ في ضواحي الماء...

لم يرها، أوكانه..

سرقت سيفه ودرعه و"أربحيه"[1]

*** حرف "الواو":**

حرف "الواو" من حروف العطف والربط وهي «تدخل على الإسم والفعل جميعا ولا تخفض بأحدهما فاقتصر ذلك ألا تعمل شيئا لأنها ليست بالعمل في الاسم أحق منها بالعمل في الفعل ولها معان منها أن تكون عاطفة جامعة»[2].

وقد وظفت ربيعة جلطي "الواو" بكثرة لأن تكرارها يحقق ذلك الإنسان بين الجمل والجملة وبين النص و النص، كما أنها تربط أفكار النص ولهذا كررتها ربيعة جلطي وكان ذلك في قولها:

وما فتحت شرفاتهم على السكون

ما ظلوا في الوقت وما رحلوا عنه

وما ماتوا وما عاشوا

وما تحركت مراكبهم نحو الصباح

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص140.

[2] الرماني أبو الحسن علي بن عيسى النحوي: معاني الحروف، تر: عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005، ص37.

وما سعدوا،

وما نهضوا

وما اشتهروا نرجسك

وما عشقوا

وما اشتبكوا مع الوهم في حرب،

طاحنة.

وما انتفضوا على السهو فيهم

وما فتحوا طريقا نحو زوبعة

تقيهم من ارث المراثي،

وما سوردا.

وما فتنوا يفتنون في ربط اللغة[1]

وقولها في موضع آخر:

واختفت ضحكات الكؤوس

والمصباح النزق

[1] ربيعة جلطي: من التي في المرآة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د ط، 2003، ص ص100-101.

والمذياع الأنيس

والمدفئة بخمس وتسعين نارا.

والسلم والخشب

ونمط القهوة في الطابقين

وهذا الذهب بأوراق خاشعة

والخريف الشعب[1]

وما نلاحظه من ذلك أن حرف الواو قد تكرر بكثرة في دواوين الشاعرة "ربيعة جلطي"، فساعدها بذلك على فتح المجال الدلالي والإيحائي، فنجده في الغالب مسترسلا متواترا كدلالة على الاستمرارية والتلاحق.

2- تكرار الكلمة:

تعرف الكلمة بأنها «قول دال على معنى منفرد لا يدل جزءه على جزء معناه، وهي ذات قسمين: اسم وفعل، أما الإسم فهو: كل كلمة تدل على معنى في نفسها و لم تقترن بزمان، في حين الفعل عرف أنه: كل كلمة تدل على معنى في نفسها واقترنت بزمان وهو ثلاث أنواع: ماضي، مضارع، وأمر»[2]

فتكرار الكلمة يساهم في اتضاح المعنى، و لم تغفل ربيعة جلطي عن توظيف هذا النوع من التكرار فقد وظفته بكثرة، وتوظيفها هذا لم يكن من باب الصدفة بل كان تكرارها معتمدا من طرف الشاعرة ومن نماذج

[1] ربيعة جلطي: من التي في المرآة ، ص60.

[2] مبارك، مبارك: قواعد اللغة العربية، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط3، 1992، ص ص5-7.

ذلك تكرارها لكلمة "الليل" في الديوان المعنون "بالنبية تتجلى في وضح الليل"، وما نلاحظ على العنوان أن كلمة الليل متواجدة فيه، ومن نماذج تكرارها لكلمة الليل ما يلي:

الليلُ...

القارة الوحيدة.....

المتبقية للعيش ! [1]

* * *

الليل ...كوكب مجهول...

بلا رايات،

ولا عسكر حدود،

ولا أسلاك شائكة

غير مركبة تجس ماء الأسود،

وغناء المتعق في الجرار،

الليل كوكب أرعن،

يصدم بالأرض كل يوم،

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص7.

يلقنها الإنفجار العظيم؟[1]

فالشاعرة أرادت بهذا التكرار التنبيه لشيء ما، فتكرار هذه الكلمة – الليل– في هذا الديوان له دلالة نفسية، وقد استخدمتها الشاعرة بصور مختلفة، وهذا النوع من التكرار «يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها، كما أن الشاعر بتكرار اللفظة يقوم أحيانا باستخدامها بصورة تختلف قليلا أو كثيرا عن استخدامه الأول»[2]

ومن بين دلالات هذا التكرار التعبير به عن الخوف والتشرد التي عايشته هي وأفراد مجتمعها، وذلك بسبب تردي الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، وحزنها على فقدان أحبتها آنذاك وكأنه لم يبق لها أحد إلا الليل وقد عبرت عن كل هذا– فقدان الأحبة، والحزن والتشرد– في قولها التالي:

الليل...

صديقي الحميم..

دعوته اليوم إلى الغذاء...![3]

وهذا دلالة على فقدان الشاعرة لحنان أمها منذ الصغر، وتكحل عينيها حزنا، وتعلقها بأبيها، وفقدانها للأحبة جعلها ذلك تبحث عن دفئ يعوضها، فلجأت إلى "الليل" وكأنه من أقرب أصدقائها.

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص8.

[2] عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1986، ص24.

[3] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص10.

وعبرت به أيضا عن تردي الأوضاع السياسية والاجتماعية في الجزائر، وانعدام الأمان والاستقرار، فأصبح الفرد الجزائري كالمتشرد الفقير الذي لا يملك وطنا يأويه ولا مسكنا يبيت به.

تقول الشاعرة:

الليل متسكع فقير..

ولا منزل يملكه..

حين ينهض النهار لأشغاله..

يمتد سرا فوق سريره

فينام نصف الأرض![1]

* * *

الليل خائف..

أين يختبئ..

من عيون القتلة؟[2]

وكل هذه الأمور جعلت الشاعرة متعبة نفسيا وبحاجة إلى المساعدة، وهذا ما أشارت إليه في قولها:

يحب الليل القهوة،

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص21.

كمن يحب توأمه،

أهو الذي يسهرها،

أم هي التي تشهده..؟! [1]

كما أنها استخدمت كلمة "الليل" للتعبير عن تعبها واستيائها والتخمين في الهجرة إلى مكان به الأمان والاستقرار، وربما هذا المكان هو "باريس" وتجلى ذلك في قولها:

يتعب الليل...

يمد لحافا أبيض عليه..

وينام.. !

* * *

الليل أيضا..

مستاء من الأرض ومن عليها..

ينوي الهجرة..

نحو كوكب الزهرة.! [2]

ليل باريس..

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص24.

دافئ ومرشوش بالسكر..

مثل رقصة عروسين[1]

فكلمة الليل جاءت هنا لتعبر بها الشاعرة وتصور حالة الحزن والأسى التي كانت تعيشها، بسبب بعدها عن أمها، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية، فجعلها كل ذلك في حالة نفسية مضطربة، فكان تكرارها لكلمة "الليل" الملجأ الوحيد للتعبير عما يختلج نفسها، وللتعبير أيضا عن هموم الناس، فكلمة "الليل" إذن ترمز إلى الرهبة والمستعمر.

تكرار جملة:

يأتي تكرار العبارة في الكتابات الأدبية من أجل التأكيد أو لتناسق الكلام أو الاستيعاب أو لاستمالة المخاطب، وقد برز هذا النوع من التكرار في قصائد الشاعرة والشاعرة "ربيعة جلطي"، وهذا للتعبير عما ينتابها من هواجس ومن بين الجمل المتكررة: "ما هذا الذي يشبهني في المرآة" وتدور تكرار هذه العبارة في قصيدتها المعنونة بـ: «شجر الكلام» وقد كررت الشاعرة هذا النوع من التكرار في بداية النص:

ما هذا الذي يشبهني في المرآة

يشبه ما كان يشبهني

ما هذا الذي يغني في مهب دمي[2]

وقولها أيضا:

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص25.

[2] ربيعة جلطي: شجر الكلام، مطابع الأنباء، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ص21.

ما هذا الذي يشبهني في المرآة

يحاول اغتيالي،

ما هذا الذي يشبه ما كان يشبهني؟[1]

وكأن الشاعرة وصل بها الخوف لدرجة خوفها من شبهها المتواجد بالمرآة.

ونلخص في الأخير أن توظيف مختلف أنواع التكرار أضاف للنص إيقاعا موسيقيا، وعبر عما يختلج الشاعرة من هواجس ومشاعر، وكل تلك التكرارات جاءت من أجل إثارة انتباه القارئ، ولهذا يعتبر التكرار إحدى علامات الجمال البارزة في الكتابات المعاصرة.

3/ اللغة اليومية / العامية:

بعدما كان استخدام "اللغة العامية" أو الدّارجة يُعتبر عيبا وقصورا فنيا ومحاولة لهدم اللغة العربية والسخرية من رصانتها في الخطاب الشعري القديم، أصبح الأمر الآن مختلفا بالنسبة للشعر المعاصر الذي عمد شعراؤه إلى التكثيف من استخدام "العامية" حتى أصبحا ملمحا بارزا من ملامح الحداثة الشعرية العربية ومعطى من معطيات الحداثة، لهذا أصبح حضور العامي / اللغة اليومية، من أهم الظواهر اللغوية اللافتة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

يعرف "عبد الرحمن الحاج صالح" اللغة اليومية بأنها «اللغة المستعملة اليوم ومنذ زمن بعيد في الحاجات اليومية وفي داخل المنازل، وفي وقت الاسترخاء والعفوية»[2]، بمعنى أن هذه اللغة ليست لغة جديدة فقد

---

[1] المصدر نفسه، ص23.

[2] طيب عمار فوزية: اللهجة العامية وتأثيرها على التعليم، مجلة أقلام الهند (مجلة إلكترونية فصلية) نسخة إلكترونية بدون صفحة، ع3، سبتمبر، 2017 www.aqulamalhind.com

استعملها الإنسان في أزمنة مضت، و لم يقتصر استعمالها على الحاضر فقط، فقد كان يستعملها من أجل التواصل مع الآخرين وقضاء حاجاته اليومية البسيطة.

كما أن اللغة اليومية «أداة لنقل المعارف السابقة: كنقل الأجداد لحكايات الماضي التي تعتبر مدرسة بالنسبة لنا»[1] ولهذا يمكن أن نعتبر أن اللغة العامية كانت بمثابة وسيلة يعبر بها الإنسان عن أفكار ومعارف سابقة تداولها الأجداد في حياتهم اليومية، وهي بهذا تنوب عن المدرسة في نقل أحداث ووقائع عجزت اللغة الفصحى عن نقلها.

والعامية عند "الطناحي" «هي اللغة التي يمارسها الحرفيون والصناع والباعة، ونلجأ إليها (نحن المثقفين) أحيانا حيث نتعامل مع هذه الفئات، وهذه اللغة ينبغي أن تظل في دائرتها المحدودة لغة تعامل مع هذه الفئات وقضاء مصالح فقط، لا يحتفل بها ولا يُلتفت إليها »[2].

إذن: "فالطناحي" يرى بأن اللغة العامية لغة خاصة بالحرفيين والصناع والباعة، وتوظيفها واستعمالها من قبل المثقفين يقتصر فقط عند التعامل مع هؤلاء، ولهذا يمكن القول أنها لغة خاصة تتميز بها فئة بعينها.

لكن وعلى الرغم من هذه التعاريف المختلفة والمتعددة للغة اليومية / العامية إلا أنها تصب معظمها في معنى واحد وهي أنها «مجموعة من الخصائص اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة، ويشترك فيها جميع أفراد هذه البيئة التي تعد جزءا من بيئة أكبر تضم لهجات عدة، وتتميز عن بعضها بظواهرها اللغوية، غير أنها تتفق فيما بينها بظواهر أخرى تسهل اتصال أفراد تلك البيئات بعضهم ببعض وفهم ما يدور بينهم من حديث»[3] بمعنى

---

[1] طيب عمار فوزية ، (نسخة إلكترونية بدون صفحة).

[2] المرجع نفسه، (نسخة إلكترونية بدون صفحة).

[3] المرجع نفسه، (نسخة إلكترونية بدون صفحة).

أن اللغة العامية هي اللغة التي ألف الناس الحديث بها في حياتهم اليومية على اختلاف لهجاتهم وبيئاتهم يستعملها الأمي كما يستعملها المثقف أيضا.

ولقد شهدت هذه الظاهرة (استخدام اللغة العامية) بروزا واضحا في الخطاب الشعري الجزائري وخاصة في فترة السبعينيات، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى خصوصية تلك المرحلة التي فرضت على الشاعر اللجوء إلى الواقع، ورصد هموم الطبقة الكادحة فيه، والتعبير عن آلامها وآمالها، والحديث عن تفاصيل حياتهم اليومية، غير أن هذه الظاهرة شهدت تراجعا في فترة الثمانينيات ، لتعود إلى الظهور من جديد مع بداية التسعينات، من خلال توظيف شعراء هذه الفترة لكلمات عامية، سواء كانت مفردة أو عبارة عن تراكيب مقتطفة من الأمثال والحكايات الشعبية، بغرض إضفاء الواقعية على نصوصهم الشعرية، فأصبحت بذلك هذه اللغة وسيلة تساهم في إثراء نصوصهم.

ويرجع بعض الدارسين تفشي هذه الظاهرة إلى تأثر بعض الشعراء بـ "إليوت" الذي يرى بضرورة اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية، ولهذا فقد «كانت دعوة إليوت إلى اقتراب الشعر من الواقعية اللغوية أو لهجة الحديث العادي من أهم الأسس التي أخذ بها شعراؤنا في فن التوقيع (شعر التفعيلة) وفي الوقت نفسه كانت دعوة الواقعية الإشتراكية الحية تهب بقوة على الأدب العربي، وكان أثرها في الشعر العربي مشابها لأثر إليوت في اعتماد لغة الحديث اليومية»[1].

أما البعض الأخر فيرجع تفشي هذه الظاهرة اللغوية في الشعر العربي إلى تأثر الشعراء بكتابات **"جبران خليل جبران"**، وهذا ما ذهب إليه **"خليل حاوي"** الذي يرى أن ميل بعض الشعراء إلى استعمال لغة الحياة

[1] أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978، ص202.

اليومية والاستفادة منها ناتج عن تأثرهم "بجبران خليل جبران" الذي كان يعتبرها «مصدر ما ندعوه فصيحا من الكلام، ومنبت ما نعدّه بليغا من البيان»[1] بمعنى أن اللغة العامية هي منبع ومصدر اللغة الفصحى.

ولقد عرفت اللغة اليومية/ العامية حضورا قويا في الكتابات الشعرية النسوية في الجزائر – لفظا وتركيبا– وهذا ما نراه جليا بوضوح في العديد من الدواوين الشعرية النسوية في الجزائر مثل: دواوين الشاعرة **''أحلام مستغانمي''**، **''زينب الأعوج''**، **''منيرة سعدة خلخال''** و"ربيعة جلطي"...هذه الأخيرة التي جعلنا بعض دواوينها أنموذجا لتوضيح هذه الظاهرة وغيرها في هذا البحث، حيث كان للغة العامية حضورا واضحا في العديد من مؤلفاتها الشعرية، مثل: "النبية تتجلى في وضح الليل"، "شجر الكلام"، "من التي في المرآة" "كيف الحال"، وغيرها.

ففي ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" نجد الشاعرة قد وظفت العديد من الكلمات العامية مثل **''شششششت''**، **''أووووه''**، **''أوففففف''**، **''كونتوار''**، **''طق طق''**، **''الشطان''**، **''يهري'' ''الماتش''**، **''بنّاقص منّو''**...وغيرها.

تقول الشاعرة:

شششششت..

اجلس مكانك أيها الأرق

لا تزده من تعبك

[1] خليل حاوي:جبران خليل جبرا، تر: فارس باز، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982، ص280.

ذاك العاشق التعب..[1]

وتقول أيضا:

عيد الحب..أوففففف..

أخيرا بلا ذبائح..

أو بالكاد!![2]

وفي موضع آخر نجدها تقول:

بسرعة، أرد الباب خلفي،

معطفي المبلول، **أنّحيه** عني،

وحذائي،

أسل قدمي من مائه[3]

وبهذا نجد أن الشاعرة قد وظفت العديد من الكلمات العامية، حيث استعملت مثلا كلمة "شششششت" للدلالة على الفعل (أسكت) و"أوففففف" بمعنى (أف)، و"أنّحيه" التي تعني (أنزعه) وغيرها.

وهذا التوظيف من الشاعرة لم يكن هكذا عبثا منها، أو قصورا أو ضعفا فنيا، بل كان لغاية أو غرض حاولت الشاعرة الوصول إليه من خلال إقحامها لهذه الكلمات، كأن تقترب بلغتها أكثر من القارئ العادي

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص42.
[2] المصدر نفسه، ص208.
[3] المصدر نفسه ، ص186.

البسيط فلا يكون شعرها بذلك مقتصرا أو خاصا بفئة معينة من الناس، بالإضافة إلى أن استخدامها لهذه الكلمات العامية يُضفي بعدا واقعيا على نصوصها، من خلال رصد تحولات الواقع وتجسيد تناقضاته، لتصبح بذلك العامية بمثابة وسيلة استعملتها الشاعرة من أجل إثراء نصوصها الشعرية.

أما في ديوانها **"شجر الكلام"** نجد الشاعرة قد عمدت أيضا إلى توظيف بعض المفردات العامية الشائعة مثل: كلمة **"البوليس"** (**الشرطة**) و**"السائحة"** بمعنى (**السائلة**) وذلك في قولها:

يا عصافيري الملونة

كيف تُغنّين

والبوليس يقف بين اللهاة والحلق

يتمشّق الموت وإنزال العقاب[1]

وقولها أيضا:

أ..وهران مساء الخير

مساء القهوة **السائحة**

والنوافذ الغافية، مساء السّياج والرسوم المتحركة[2]

فتوظيف الشاعرة لهذه الكلمات قد أضفى على القصيدة جوا واقعيا، كما أسهم هذا التعبير العامي في تجديد النص وانفتاحه على قراءات متعددة.

---

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص105.

وما نلاحظه أن استثمار الشاعرة للغة الحديث اليومي لم تقتصر على توظيفها لبعض المفردات العامية الشائعة فقط، بل تعدى ذلك إلى إقحام "مقاطع غنائية" وبعض "الأمثال والحكايات الشعبية" كذلك في صلب نصوصها الفصيحة لغايات متباينة من نص إلى آخر، من ذلك توظيفها في ديوانها **"من التي في المرآة"** مقطعا من أغنية لـ "فيروز" في قولها:

أيها المرض الطاعن في السوء

ما أهبلك !

عمار هنا نيزك

وهنا فلك

عمار بحر، بطاريق، صباح وسيم، وملك

أنت أيتها الأرض

إذ تدورين كوني له سرير مياه

وأنت يا قمر أمسريدا

عن حاشيته ومداه

كن جارا له،

منك المحادثة والأني

ومنه الضّياء

كم كان يا قمر يحب الغناء

يتوق لسماع "إحنا والقمر جبران"[1]

وفي موضع آخر وظفت الشاعرة مقطعا من حكاية شعبية معروفة هيي حكاية **"لونجا والغولة"** في قولها:

والبنات فالجات النصف

وهنّ الهناء

وهنّ الفناء

وهنّ حاملات الحبل بين السرة والجيد

حاملات الذكور هنّ

وهنّ الطالعات للتو من بخار الحكاية

وهنّ الحكاية:

" لونجا يا لونجا

دلي لي سالفك نطلع

كليت سبْعْ رجّالة

[1] ربيعة جلطي: من التي في المرآة، ص130.

وأنت غزيلة يا لاّله..."[1]

فالشاعرة قد أحسنت استثمار هذه "الحكاية" في نصها، بحيث أن توظيفها لها لم يكن قهرا وغصبا، بل أكملت به الشاعرة الكلام الذي سبقه، وهذا ساهم في تلقي النص بصورة طبيعية، دون إثارة انتباه المتلقي أو تشويشه.

وتقول الشاعرة أيضا:

"تحكم لالة ماكانش القاضي"[2]

فهي هنا تستعمل هذا المثل الجزائري لتقريب القارئ أكثر من الحياة الواقعية.

4/ سردية الشعر وشعرية السرد:

ينقسم الكلام بطبيعة الحال إلى كلام منظوم (شعر) وكلام منثور (نثر أو سرد)، وكما هو متعارف عليه منذ أقدم العصور، فإن الشعر والنثر جنسان أدبيان منفصلان لكل منهما خصائص وتقنيات تعبيرية، ينفرد بها عن الآخر وتميزه عنه.

ولا يخفى على أحد أن الشعر هو الكلام المقفى بالأوزان، والنثر هو الكلام المقفى بالأسجاع، أما فيما يخص السرد والذي يعتبر الخصيصة المميزة للنثر فهو: « الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[3]

---

[1] ربيعة جلطي: من التي في المرآة ، 124.

[2] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص17.

[3] محمد قارف: شعرية السرد في رواية "العشق المقدنس" لـ "عز الدين جلاوجي"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحى، 2014-2015، ص10.

بمعنى أن السرد هو الوسيلة التي توصل القصة إلى المستمع أو القارئ وهذه القصة غالبا ما تتأثر بعدة عوامل ومؤثرات، بعضها متعلق بالراوي، والبعض الآخر مرتبط بالمتلقي والآخر متعلق بالقصة نفسها.

إذن: من خلال ما سبق يمكننا القول أن أكثر ما كان يميز الشعر عن النثر (أو السرد) هو تقيد الشعر بالأوزان على عكس النثر الذي كان متحررا منها.

لكن وبعد الانزياح الشكلي الذي حصل للشعر وأدى بالقصيدة إلى خلع ردائها التاريخي (الإيقاع الخارجي أو التفعيلة)، لجأ الشعر إلى توظيف بعض تقنيات السرد من أجل التنويع في الأداء، وفتح النص على آفاق جديدة، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل: ما هي أهم الأسباب التي أدت بالشاعر إلى استثمار السرد؟ وإلى أي مدى وصل حضوره في القصيدة؟ وهل تستطيع القصيدة أن ترسم حدودها الشعرية وفنيتها رغم استفادتها من فن السرد؟.

إن سعي الشاعر المعاصر الدائم وراء مضامين جديدة في الشعر العربي أدى به إلى الاتكاء على أساليب جديدة أهمها توظيف أسلوب القص وترسيخ ظاهرة السرد الشعري أو ما يعرف "بسردية الشعر"[1].

كما أن معرفة الشاعر الحديث واطلاعه على بعض التقنيات الجديدة التي أصبحت عنصرا مهما في القصيدة الحداثية، "كالمونولوج الدرامي" (الحوار الداخلي)، أو استخدام تقنية القناع...، دفعت بالشاعر المحدث إلى استخدام عنصر السرد في قصائده[2].

هذه بعض الأسباب التي أدت بالشاعر إلى تغيير النص الشعري شكلا ومضمونا، على غرار ما سبقه من منجزات شعرية قديمة.

---

[1] ينظر: محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد، جريدة الزمان (عربية يومية دولية مستقلة)، د ب، 4 أكتوبر 2013.

[2] ينظر: سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، ص249.

لقد أدت التحولات الحداثية إلى خلخلة ثوابت نظرية الأنواع الأدبية التي كانت تفرض لكل جنس أدبي قوانين وشروط خاصة، تميز كل نوع أدبي عن غيره، وعليه فقد نادت الحداثة بضرورة نزع الحدود بين الأجناس الأدبية، ولهذا ففكرة نقاء النوع الأدبي فكرة يستحيل العثور عليها في الأعمال الإبداعية، خاصة الحداثية منها.

فنحن اليوم في زمن أصبح فيه تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض شيئا مألوفا، ليس فيه شيء من الغرابة، ولا يقلل من شأن أي جنس أدبي يستثمر تقنيات لأجناس أدبية أو فنية أخرى[1].

وفي هذا الصدد يقول "رنيه ويليك": «إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينهما تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تُمزج، والقديم فيها يُترك، أو يُحوّر، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضوع شك»[2].

فهو يشير إلى زوال الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وبروز ما يعرف بتداخل الأنواع الأدبية.

وهذا التداخل نراه جليا في بعض نصوص الشاعرة "ربيعة جلطي" فأثناء اطلاعنا على بعض دواوينها مثل: (شجر الكلام، كيف الحال، من التي في المرآة)، يلفت انتباهنا حضور العديد من الرسومات والصور (تداخل الشعر مع الرسم)، تعتبر فاتحة للمعاني والدلالات التي تشير إليها القصائد التي تندرج تحتها، فالشاعرة تجعل من تلك الصور تمهيدا وتوضيحا لما سيأتي من دلالات، ومدخلا يتيح للقارئ القدرة على فهم أفكارها ومن التشكيلات البصرية التي تضمنها ديوان "شجر الكلام" مثلا: نجد الشكل التالي:[3]

[1] ينظر: محمد فائز جيجو: ملامح العلاقة بين الشعر والسرد.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص85.



فالشاعرة من خلال هذا الرسم تعكس كل الانكسارات وخيبات الأمل التي تعرضت لها، ثم تعبر عنها بعد ذلك لغويا في القصيدة من خلال قولها:

ضياع في الأفق

ضياع في المرايا

ظلال تتدحرج في الأزّقة

تلتقي في افتراق اللغة

وتفترق في التقاء السّراب[1]

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص87.

وهذا ما نلاحظه كذلك في ديوانها "كيف الحال"، الذي ضم تسعة وعشرون (29) قصيدة، وتسعة وعشرون (29) رسما، بحيث أن كل قصيدة تستفتحها الشاعرة برسم يعبر عن المدلولات التي ستشير إليها الدوال اللغوية في النص بعدها.

إذن: فهذه الرسومات لم تدرجها الشاعرة هكذا عبثا في مختلف دواوينها، فالواقع أن كل رسم له علاقة مباشرة بمضمون كل قصيدة، وهذا التداخل لم يفقد النص الشعري قيمته وفنيته، بل زاده جمالية وبلاغة مضاعفة، من خلال الانزياحات اللغوية التركيبية، والمدلولات التي يترتب عنها الفضاء الشكلي (الصور).

وهذا التداخل بين "الرسم" و"الشعر" أنتج ما يسمى "بالقصيدة الصورة" أو "القصيدة الشكلية"، أو "القصيدة اللوحة"، والتي تعتبر «نمطا جديدا من أنماط الصورة الكلية ففي الوقت الذي تتكون فيه الصورة الكلية من مجموعة من الصور الصغيرة المستقلة، التي تشتبك فيما بينها اشتباكا نسيجيا لتكون في النهاية صورة النص الكلية، فإن قصيدة الصورة هي صورة واحدة تؤلف نصا شعريا متكاملا وتشتغل مراياه بفاعلية مركزة داخل حدود هذه الصورة، لذلك فإن القصيدة الصورة تعتمد في تشكيلها الفني على أنموذج "البناء التوقيعي" المعتمد على الضربة الشعرية الخاطفة، التي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتركيز والتكثيف والإشعاع، والضغط على نقطة التشكيل المركزية...وهي على هذا الأساس ليست صورة أولية (مواجهة) فحسب، إنها علاقة ذات صفة مركبة تطرح مقترحها الجمالي الأول عبر العناصر المؤلفة للصورة المرئية المباشرة، في حين ترتبط بنسيج خفي، يؤلف صورتها غير المرئية وهي تمثل عادة (البعد الجمالي) المقصود في تشكيل الصورة؛ إذ تكتسب طاقات تشعيرها من رؤيتها التخيلية في هذا الإطار، لهذا فإن الضربة التصويرية الخاطفة في القصيدة الصورة، تستلزم توافر إمكانات شعرية استثنائية غاية في الدقة والعمق والسيطرة، وإلا

سقطت الصورة في شباك المباشرة، وانقطعت فيها خيوط التخيل المشعة، وتمزّق نسيجها الداخلي وفقدت بالتالي عمقها الفني والجمالي الحر»[1].

ولهذا فإن هذه الأنواع الناتجة عن تداخل الأجناس الأدبية أو غير الأدبية تعود لتؤكد لنا مقولة رفض التجنيس التي دعت الحداثة إليها.

وما يؤكد أيضا هذه الفكرة (رفض مقولة التجنيس)، قبول ظاهرة التناص وتجليها في الكثير من النصوص، خاصة الحداثية منها، هذه الظاهرة التي كسرت وتجاوزت القيود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

ولقد سعى الشاعر العربي المعاصر إلى "تشعير السرد" و"تسريد الشعر"، حيث نجده يلجأ في كثير من الأحيان إلى توظيف بعض تقنيات السرد (كالوصف والحوار...) فلم يعد السرد بذلك يقتصر على القصة أو الحكاية فقط كما كان شائعا في القديم، بل تجاوز ذلك ليشمل مختلف الخطابات الأدبية، وفي هذا الصدد يقول "سعيد يقطين" في كتابه (الكلام والخبر) «السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه إنسان أينما وجد وحيثما وجد»[2] ليصبح السرد بهذا فاعلا جماليا في الشعر، خاصة مع ظهور ما يعرف "بقصيدة النثر" في الشعر الجديد، والتي امتزج فيها الشعر مع النثر.

ومن منطلق أن السرد ليس سمة في القصة فقط، فقد استثمرت الشاعرة "ربيعة جلطي" هذه التقنية في العديد من دواوينها، ففي ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" مثلا تتجلى هذه الظاهرة بصورة ملحوظة وملفتة للانتباه.

---

[1] محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2006، ص194.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر (المقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1977، ص263.

حيث نجد الشاعرة تستهل كل مقطع من ديوانها بنسيج سردي، تبدو فيه ملامح السرد القصصي وعناصره بارزة ونلمس هذا في قولها:

وكان يوم الأربعاء

وإذا جن الليل ، وجنّت المدينة، كانت جمهرة العشاق تنتظر خلف الشبابيك المرصعة بأصص الحبق والنعناع وتحت أعمدة مصابيح الشارع العمومية الدامعة من رذاذ مطر كئيب، أو على ضوء شمعة تهددها الريح وتدرأها عنها أكف الظلام، كان بالعشاق مس لهفة ورعشة انتظار وقلق[1].

فهذه الفقرة عبارة عن نسيج سردي، حيث تتميز بطول جُملها وعباراتها، كما يتخللها الوصف، وهذا ما نجده عادة في القص أو السرد.

كما تلجأ الشاعرة إلى توظيف تقنية الحوار أيضا والذي يعتبر سمة وآلية من آليات البناء السردي الحداثي، سواء كان حوارا داخليا أو خارجيا.

تقول الشاعرة:

قال الليل:

لأني تحزّبت..

وأطلقت لحية..[2]

* * *

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص7.
[2] المصدر نفسه ، ص19.

قال الليل:

لم يسود وجهي لأنّي

بُشرت بأنثى.. ![1]

فالشاعرة هنا تتحاور مع نفسها وتحدثثها على لسان الليل، ويسمى هذا النوع من الحوار "بالمونولوج" أو "الحوار الداخلي".

وتقول الشاعرة أيضا في ديوانها "من التي في المرآة؟".

كان يا مكان..

بيت لنا في الأمان

دفئ وقط نائم والليل واسع

أطفال وأصدقاء وأغان جميلة،

وأحباب وأصحاب

وكتب وأزهار في كل مكان

كان يا ما كان..

كنّا وكان الهوى أولنا

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص20.

والهوى نبذنا

والهوى لون الهواء

وهواء الهواء

وَدرب وفلسفة حيرة ونار

لا القصائد منفذها

ولا الدنيا قاطبة[1]

فالقارئ لهذا المقطع يكاد لا يميز بين الشعر وبين القصة "السرد" حيث افتتحت الشاعرة المقطع بعبارة "كان يا ما كان" والتي عادة ما نجدها في القصص والحكايات، بالإضافة إلى وجود الوصف، والتسلسل في سرد الأحداث.

كانت هذه بعض الأمثلة تبين استثمار الشاعرة "ربيعة جلطي" للسرد وتقنياته في بعض من دواوينها وهذا التوظيف منها لم يفقد القصيدة فنيتها وشعريتها، أو يسلبها هويتها، بل العكس، ساهم في توسيع الأفق الدلالي للنص، وتطوير بنيته الشعرية وإثرائها.

5/ لغة الجسد:

تمثل لغة الجسد جانب الاتصال الصامت أو الاتصال غير اللّفظي الذي قد يتم بصورة منفصلة عن الكلام أو بصورة مصاحبة له، وحضور "الجسد" أو لغة "الجسد" ليس بالأمر الجديد، فقد عرف الشعر العربي هذه الظاهرة منذ القديم، حيث نجد القصائد القديمة حافلة بوصف جسد المرأة والّتغني بجماله ومفاتنه، بل كان

[1] ربيعة جلطي: من التي في المرآة، ص59.

للغة الجسد الصّدارة في إلهام الشاعر العربي، لكن الأمر يختلف بالنسبة للقصيدة الجديدة (الحداثية) ، فالمضامين الفنيّة والدلالية التي أضافتها، هو ما جعل حضور هذه الظاهرة (لغة الجسد) يختلف عن سابقه، وسمة مميزة تتميز بها القصيدة الحداثية.

«ولغة الجسد في أبسط تعريفها هي الفعل بلا كلام، والفعل هو تتابع في تغيّرات الوجه والايماءات وحركات أطراف اليدين والرجلين وأوضاع الجسم، تستخدم هذه العناصر استخداما تخيليا لقول معيّن، أو توصيل شيء ما يتعلق بالشّخصية أو بالحدث أو بالموضوع»[1]؛ بمعنى أنّ لغة الجسد هي تلك اللّغة التي تختلف عن اللّغة اللّفظية أو اللغة المنطوقة، فهي لغة تعتمد على حركات الجسد وحتى أعضائه، بصورة قصدية أو عفوية، من أجل ايصال فكرة ما والتعبير عنها.

ولقد أصبحت لغة الجسد لغة قائمة بذاتها ومصدرا مهما من مصادر التّواصل الشّعري الحداثي، حيث صار الجسد يكشف «ما تخفيه اللّفظة، ويعبّر بطريقة غير مباشرة،بل هو من أهم وسيلة من الوسائل غير المباشرة في التعبير»[2]، فلغة الجسد لها تأثير في الحوار وايصال المعاني والأفكار بصورة تفوق تأثير الكلام المنطوق، بل هي الأبلغ في التّعبير عمّا بداخل الإنسان.

وفي هذا الصدد يقول النّاقد"أبو عياش": «لا يقتصر نقل الأفكار والمعاني على استخدام الكلمات المقروءة، بل وسائل أخرى يتم من خلالها الاتصال، تكاد تكون أكثر من تلك التي نتبادلها لفظيا، وفي الحقيقة فإنّنا غالبا ما ننقل رسائل غير لفظية، وتكون في الغالب من طابع المشاعر والأحاسيس والعواطف، بينما يكون

(1) إيمان توهامي: سميائية الجسد في رواية "أحلام مريم الوديعة" "لواسيني الأعرج"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013، ص78.

(2) سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، ص340.

الاتصال اللّفظي في الغالب للتّعبير عن الأفكار وتبادل المعارف»[1] ، بمعنى أنّ لغة الجسد هي اللّغة الأنسب للتعبير عن العواطف والأحاسيس، بينما اللّغة اللّفظية أو المنطوقة ما هي إلاّ لغة للتواصل وتبادل الآراء.

ويؤكد هذا الرأي النّاقد "محمد بني يونس" في قوله:« لغة الجسد من الوسائل التي تحقق الكثير من التّجاوب بين النّاس، وهي أقوى بخمس مرّات من ذلك التأثير الذي تتركه الكلمات، فقد أثبتت الدّراسات الحديثة أنّ ما يقارب 55 من الأهداف التي يطمح المرسل إلى تحقيقها يصل عن طريق الإيماءات والحركات»[2] فلغة الجسد هي الأبلغ في إيصال الأفكار والمعاني بصورة تفوق تأثير الكلام المنطوق.

ولهذا فلغة "الجسد" تكتسي أهميّة في حياة الإنسان، كونها غالبا ما تعبّر عن الأمور الوجدانية فيها، كما أنّ لها دورا فعّالا في حياته اليومية«كون الاتصال عن طريق لغة الجسد ينطوي على معلومات متصلة بمضمون الرّسالة اللفظية، فهو يمدنا بأدوات التّفسير للكلمات التي نسمعها، وينطبق بذلك على نبرة الصوت، لأن رسائل لغة الجسد تتميز بصدقها، ويحتاج الإنسان عادة إلى نماذج كثيرة للسلوك غير اللفظي، التي يصدرها الآخرون حتى يثق بهم»[3] وهذا ما يؤكد الدّور البارز "للغة الجسد"في الحياة اليومية، فهي تعمل على الإيضاح، والتأكيد (المصداقية)، حتى يكون لها تأثير.

إذن:« من خلال لغة الجسد ينكشف المستور وبانفعال وغضب يحمر الوجه، أو بعبوس يقطب الحاجبان أو حتى بابتسامة صفراء ينسدل السّتار، وتتضح حقيقة نحاول إخفائها، وهي لغة صادقة لا تكذب، نراها ترسم على مسرح الجسد الإنساني، بما تؤديه من حركات غير متوقعة أو مقصودة في حيّز الزّمان والمكان، لغة تنبثق منّا شئنا أم أبينا، قد نسيطر عليها حينا، ولكننا نقف أمامها عاجزين أحيانا أخرى»[4]، بمعنى أنّ لغة الجسد،

---

(1) إيمان توهامي: سيمائية الجسد في رواية "أحلام مريم الوديعة" "لواسيني الأعرج"، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص80.

(3) المرجع نفسه، ص80.

(4) المرجع نفسه ، ص90.

غالبا ما تكشف عن خبايا النّفس الإنسانية وتعبّر عن مكنوناتها، من خلال قنوات اتصال، كملامح الوجه مثلا، والتي تكون في كثير من الأحيان فاضحة رغم محاولات الإنسان إخفائها.

ولقد عرفت هذه الظاهرة (لغة الجسد) حضورا قويا في الشّعر النّسوي، وإقبالا كبيرا في أشعار العديد من الشّاعرات أمثال" أحلام مستغانمي"، "ربيعة جلطي" وغيرهن لأغراض وغايات تختلف من نصّ شعريّ إلى آخر.

فبمجرد الحديث عن هذه الظاهرة (لغة الجسد) « يفرض الصّوت النّسائي في التّجربة الجديدة نفسه بقوة رافضا أن توصل همومه من خلال الذكورة التي انتشرت في الشّعر مدّة من الزّمن، وربّما الذي يميّز هذه الفترة، هو الحضور المكثّف للصوت النّسائي الذي ظلّ مصادرا أو محدودا في كل الفترات السّابقة بدون استثناء مطلقا [...] الكتابة النّسائية في هذه التّجربة المتميّزة بعددها وعدّتها ترهق اللّغة المبنية على "الحشمة" "الحياء" وثقل"الطابو" والتي تتعود على الصراحة والوضوح والمباشرة القاسية، وداخل هذه الصّراعات المرّة وهذه التّدحرجات الصّعبة والقلقة، واللّغة الواقفة بين ذاكرتها المثقلة وحاضرها المطالب بعصره ووجوده وحداثته، يصبح الجسد(باعتباره كيانا ولغة) ليس فقط مساحة للذاكرة المليئة بالأوشام التي لا تندثر ولكن مساحة للحياة، والحرية والمتعة، والعودة العودة باتجاه امتلاك الجسد الذي تجرّه المرأة وهو أصلا مهيّأ لغيرها، (في العرف السّلفي) وامتلاك اللّغة التي تقول الجسد لتصير بمثقلاتها وتكسراتها مرادفا للمرأة ذاتها التي تسكنها اللّغة المحمومة للخروج من الدّوائر الضّيّقة باتجاه مزيد من النّور، لتصبح الأوسام والمقدّسات والطابوهات مجرد علامات ودلالة التّمايز والتكسير والتّبديد، من أجل استعادة كل التّفاصيل المحجوزة التي تحوّل الجسد المذهل

إلى كيان هو ملك للآخرين، ولعنة لا تكسب مشروعيتها ولا تنزع عيوبها إلاّ عندما تصبح بين يدي الآخر (الذكر= الرّجل)»[1].

ففي مرحلة الحداثة برز الصّوت النّسائي بكثافة، وأبى إلاّ أن يخرج من تحت عباءة الرجولة أو الذكورة لتبدأ معه اللغة تتحول إلى قوّة مشعّة وشفافة لتخرج من ذاتيتها المستهلكة وتدرجها في حميمية الأشواق المسترجعة بالألم والحنين.

وكغيرها من الشّاعرات لم تغفل الشاعرة"ربيعة جلطي" عن توظيف "لغة الجسد" سواء كان ذلك بطريقة مباشرة(أي توظيفها لألفاظ تنتمي إلى حقل الجسد كالعين والصدر...)، أو بأسلوب غير مباشر بتوظيف ألفاظ تستعمل للتعبير عنه كالقلب، الدّموع....).

حيث نجد أنّ ديوانها "النبية تتجلى في وضع اللّيل" فضاء خصب ، لم يخل من الحديث عن الجسد سواء كان بلفظه، أو ما ينتمي إلى حقله من صفات و أفعال وإيحاءات ومعاني مختلفة تختلف من مقطع شعري إلى آخر. ففي قولها:

اللّيل أيضا...

أتعبته أخبار الموت.

أعياه ثوب الحداد[2]

فالشّاعرة هنا تستعين باللّيل للتعبير عن تعبها النّفسي الذي سببه له الموت في مفارقة الأهل والأحبّة، وإلاّ فكيف يتعب اللّيل ويحزن؟ فصفة التّعب والحداد تتعلق بالإنسان فقط.

---

[1] سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، ص ص341-342.

[2] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص12.

أمّا في قولها:

ليس عدلا أن ينام الخلق جميعهم..

ويتركون اللّيل وحيدا..

يئنّ في العراء.. !(1)

فالشّاعرة هنا أيضا تسند لليل صفة تتعلق بالجسد الإنساني وهي "الأنين" وذلك للتعبير عن الألم والغربة والضياع.

وفي قولها:

اللّيل أيضا يخاف الظّلام..

جاحظ العينين يبيت..

حتّى تشعل الأرض قناديلها..

فينام. !(2)

فهل لليل عيون حتى تجحظ؟ فالشاعرة وظفت هذه اللّفظة الدّالة على الجسد(العين) وألصقت بها هذه الصّفة الجحود، لتتمكن من التّعبير من خلالها على الخوف الشّديد الذي ينتاب الإنسان جرّاء عدم الاستقرار وانعدام الأمان، خاصّة في الليل ، فشبّهت الإنسان بالليل الأسود الذي يخاف الظلام ويبيت فاتحا عينيه حتى يطلع النّهار فينام.

(1) ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص15.

وعلى الرّغم من هذا الخوف وعدم الإحساس بالأمان، إلاّ أنّ الشّاعرة كانت متفائلة، وتنبأت بغد سعيد فشبّهت هذا الغد الهيء باللّيل الذي سيرتدي ثوبا جميلا، فرغم سواده ووحشته، لابد له أن ينجلي ويبزغ النّهار ليضيء عتمة اللّيل، ولقد عبّرت عن هذا في قولها:

فصّلت لليل ثوبا جميلا

سيرتديه غدا

في النّهار..!![1]

أمّا في قولها:

مصابيح الشّارع النّائي..

تتأوّه وهجا..

تتعانق أضواؤها ..

كلّما مرّ تحتها عاشقان.![2]

فهل المصابيح تتأوّه؟ وهل الأضواء تتعانق؟ فالتأوه والعناق خاص بالجسد، وهنا نلاحظ أن الشّاعرة استخدمت الجسد كوسيلة للتعبير عما يختلجها من مشاعر وأحاسيس.

وقولها أيضا:

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص10.

لو كان برنوس اللّيل أوسع..

لتدثر النّهار به أيضا

ثمّ نام!![1]

وهنا أيضا وظفت الشّاعرة الجسد لكن بعبارة غير صريحة، فلا يمكن أن يكون لليل "برنوس"، لكنّ الشاعرة استعانت بهذه اللّفظة للتعبير عن اللّباس التّقليدي الجزائري الذي كان له حضور في فترة معينة وحتى الآن في بعض المناطق، التي بقيت محافظة على العادات والتّقاليد والأعراف.

وما نلاحظه على أغلب الأمثلة السّابقة، أنّ توظيف المفردات الدّالة على الجسد كان توظيفا غير مباشر أو غير صريح، فالشّاعرة لم تستخدم مفردات مباشرة تتعلق بالجسد، بل وظّفت ما يستعمل للتعبير عنه.

إلاّ أننا نجد أنّها قد وظفت بعضا منها بطريقة مباشرة (كالعين والصدر والسّاق...) في مواضع أخرى من ديوانها "النبية" كقولها:

قال المخلوق الغريب ذو العين الواحدة المعلّقة على ساق.

انتبه يا أخي..

مخلوقات بعينين وساقين..

عمّروا هذه الأرض طويلا..

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص16.

تقاتلوا وتقاتلوا حتى اندثروا...![1]

وكأنّ الشاعرة هنا قد استعانت بمفردات الجسد، من أجل التّعبير عن الأوضاع التي آلت إليها المجتمعات عامّة، والعربيّة خاصة، جرّاء القتال والحروب، وأنّه سيأتي زمان تؤدّي هذه الأوضاع المزرية إلى اندثار البشرية واضمحلالها ، وظهور مخلوقات تختلف عن الإنسان لها عين وساق واحدة، تحكي عن الدّماء التي كانت تسفك وتراق بين بني البشر.

وفي قولها:

مساؤك حفل تنكّريّ..

سترفع الضّمادات اللّعينة عن رأسك..

قريبا أيّتها البلاد![2]

فهل للبلاد رأس حتى ترفع عنه الضّمادات؟ غير أنّ الشاعرة استعانت هنا بهذه المفردات التي تنتمي إلى حقل الجسد (الرأس)، هذا من أجل التعبير عن الجروح البليغة التي تعانيها البلاد جرّاء الحروب والخيانات والانتكاسات، وتتنبأ بمستقبل وغد أفضل لهذه البلاد، وتخلّصها من هذه الأعباء، ويحلّ فيها الأمن والسّلام.

كما وظّفت ما هو باطن منها في قولها:

السيّد الثّلج..

ذاب قلبه الأبيض من دمع أمّهات اللاّجئين..

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص45.

[2] المصدر نفسه ، ص54.

قلوب النّاس السّوداء..

تنام في العسل الأسود المبارك..

براميل براميل..!![1]

فالشّاعرة هنا تعبّر عن حزنها الشّديد على الأوضاع التي آلت إليها البلاد من فقر وتشرد وضياع بسبب أطماع أصحاب النفوذ والسّلطة في خيرات البلاد(البترول)، واستنزافها، وترك النّاس يتخبطون في آلامهم وأحزانهم.

أمّا في قولها:

أتراك تستحزن حين تمرّ بالخراب.

وبخيام..

تهزّ أوتادها رياح القتل،

والدّم والدموع والصّراخ الوجعُ.

مثلي..

ستخجل أيّها العيد،

وستقتصد كثيرا..

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص50.

في الفرح[1].

فالشاعرة هنا أيضا قد استعانت بلفظة تدل على الجسد وهي"الدموع" للتعبير عن مدى ألمها ووجعها وحزنها، «فالدموع ممّا يعتري العين، ويصيب المرء بالكآبة»[2].

وفي قولها:

أجساد فقدت أرواحه؟!

لا..

يل هيّ أرواح فقدت أجسادها[3]

فنلاحظ أنّ الشاعرة وظفت "الجسد" بلفظه الصريح، وارتقت به إلى مرتبة الرّوح، فأدّى ذلك إلى تبادل الأدوار بينهما، فثنائية الجسد والروح وجهان لعملة واحدة، فلا يوجد جسد بلا روح، أو روح بلا جسد.

كما يأخذ الجسد في المجال الشّعري النّسوي الجزائري بعدا دلاليا آخر يتمثل فيما تحمله لفظة الجسد وتثيره من دلالة الإثارة والشّهوة الموصلان إلى غواية الرّائي والسّحر والافتتان بالجسد ومعالمه، كما في قول الشاعرة:

رجفة العاشق بذراعيك..

---

(1) ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص55.

(2) محمد رفعت زنجير : لغة الجسد في الشعر العربي، قراءة أدبية بالغية نقدية، مجلة التاريخ العربي، اتحاد المؤرخين المغاربة، الرباط، المغرب، ع29، 2004، ص34.

(3) ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص70.

تحيّر خطوات الرّقصة..[1]

فعبارة "رجفة العاشق بذراعيك" تفوح منها رائحة الجسد الأنثوي الفاتن المخمور المؤدّي إلى اللّذة والغواية

وتوظّف الشاعرة أيضا بعض المفردات من حقل الجسد ببعدها الجنسي، كما في قولها:

شفتيّ المشتعلة تغار من سجارتك!

فشقّت الجيوب،

يا لها من أمّة.![2]

فالشاعرة هنا بقولها "شفتي المشتعلة" تعبّر عن الاشتياق والرغبة، وهذه العبارة من شأنها إغراء الرّائي وإثارة شهوته.

وفي موضع آخر تقول الشّاعرة أيضا:

يحبّني، لا يحبّني..

يحبّني، لا يحبّني..

يحبّني، لا ..

زهرة المرغريت تتوجّع..

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص53.

تفقد أطرافها.

والمجنونة به، توجّع..

تفقد صوابها[1].

فهل للزّهرة أطراف حتى تتوجّع؟ فالشّاعرة هنا قد استعانت "بالجسد" (الأطراف)، حتى تعبّر عن وجع الفراق وألمه، كما تتألم الزهرة بقطف أوراقها، كذلك الفراق والبعد مؤلم ويُفقد المرء صوابه.

يا للحرية..

من أين لها الأنوثة كلّها؟

الرّائعون من الرّجال..

يموتون عشقا بها![2]

فمحاولة الشّاعرة التّعبير عن مدى روعة الحريّة وبهائها جعلها تلجأ إلى جسدها، فشبهت بذلك الحرّية بجسد امرأة تبرز فيه ملامح أنوثتها، فتجعل أعظم الرّجال وأروعهم يعشقونها، كذلك الحال بالنّسبة للحرّية حلم يتمناه كلّ عاشق للأمن والاستقرار.

كما وظفت الشاعرة بعض الألفاظ المحظورة من حقل الجسد، "كالولادة" كما في قولها:

طلق الثّورة كطلق الولادة

---

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص174.

[2] المصدر نفسه ، ص147.

لا فكاك منه

وجع ليس يطاق.

لا مجال لاحتماله.[1]

فهيّ هنا تستعين بجسدها (الولادة خاصة بالمرأة)، للتعبير عن صعوبة الثّورة وألمها وما يترتب عنها من سفك للدّماء... فشبّهت الشّاعرة ذلك بألم الولادة الذي لا يحتمل.

إذن: نلاحظ أنّ "الجسد" بمختلف تمظهراته الفلسفية، والإيديولوجية، والجنسيّة....قد أصبح فضاء رحبا تلجأ إليه الشّاعرات للتعبير عن مختلف الأوضاع السّياسية والاقتصادية والاجتماعية...

كما وجدت فيه الشّاعرات سبيلا للخروج من عباءة الذّكورة التي ظلّت مقيّدة بها مدّة من الزمن.

6/ الرمز:

يعتبر الرمز ظاهرة فنية لافتة للنظر في الأدب، وواحدة من التقنيات التي أسرف الأدباء في استخدامها للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم ومشاعرهم بطريقة تلميحية غير مباشرة، فهو «ظاهرة بلاغية حديثة اكتسبت سلطته على كل من المبدع والمتلقي في الأدب، حيث عجزت اللغة بألفاظها المحددة عن التعبير عن العالم والإنسان، وكل شاعر حديث يتخذ الرمز وسيلة يختصر بها الصيغ الكلامية الفضفاضة ليصل إلى غايته بأيسر السبل»[2].

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل ، ص63.

[2] ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، ص100.

فالكاتب المعاصر يتخذ من الرمز كوسيلة يعبر بها عن أفكاره ومقاصده تحت غطاء أدبي رمزي أخاذ لا يمكن لأي كان أن يستشف خفايا مقاصده ومعانيه، ولهذا فإن الرموز «تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني»[1] مما يجعل النص مليئا بالإيحاءات، ويمنح للقارئ ذاك المجال المفتوح لفهم تلك الرموز، ولا يتم إدراك هذه الرموز إلا باستخدام العقل وذلك لأن الرمز الشعري والأدبي عموما «عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس»[2].

وتتجلى فائدة الرمز في إثرائه للمضمون الشعري، كما أنه يستحضر عدة دلالات وعدة معان التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة فهو «يكتسب في كل قصيدة مدلولا جديدا، ولا ينجم عنه مدلولا واحد محدد، والارتباط الحتمي بين الرموز ومرموزاتها لا يكون إلا في إطار العمل المعين، وأخطر ما يهدد كيان الرمز الشعري هو تجميده في مدلول معين يدور في فلكه، لأن الرمز يتحول حينئذ إلى رمز لغوي عادي ويفقد إيحاءاته البكر اللامحدودة، ويفقد من ثم قيمته الفنية كمركز، التي تكمن في أنه لا يعبر عن شيء محدد، وإنما يعبر عما لا يمكن التعبير عنه بوسائل اللغة العادية، وللأسف فإن هذه الظاهرة شاعت بشكل واضح في الشعر العربي الحديث، فما إن استخدم شاعر من الشعراء رمزا معينا بمدلول خاص، ويقيض لهذا الرمز قدر من التوفيق والنجاح بتهافت الشعراء عليه، يستخدمونه بنفس المدلول حتى يبتذلوه وستنفد طاقته الإيحائية، ويحولوه إلى رمز لغوي عادي»[3].

فإذا كان الرمز يحمل في طياته مدلولا واحدا سيفقد بذلك قيمته الفنية والدلالية، كما أن استخدام الرموز المبهمة التي لا يمكن فك شفراتها سيؤدي إلى غلق الفهم ويصبح ذاك الرمز لا قيمة له «المغالاة في إبهام الرمز حتى يستغلق مدلوله، وحتى لا يكاد يوحي بشيء على الإطلاق أو يوحي بسراب مبهم لا يقود إلى

---

(1) فايزة الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996، ص175.

(2) محمد أحمد فتوح: الرمز في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د ط، 1977، ص40.

(3) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002، ص113.

شيء»[1] ولهذا على الشاعر أن يحسن توظيف الرمز وأن يكون ذاك الرمز قادرا على التعبير عن تلك القيم والفضائل الاجتماعية بصورة فنية إيحائية لأن الرمز بمعناه العام هو «الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا»[2] فالقارئ لا يفهم الرمز إلا إذا ما تأمل النص جيدا فإنه ذلك سيصل إلى أنه ظاهرة أو إلى ما يقصده الأديب.

ومن بين الرموز التي استحضرتها الشاعرة الجزائرية "ربيعة جلطي": الرمز الديني والتاريخي، والرمز التراثي الشعبي، والرمز الصوفي.

1– الرمز الديني:

ونعني بالرموز الدينية تلك الرموز المستمدة من الكتب السماوية الثلاثة: القرآن الكريم، والإنجيل والتوراة، فمن خلال هذه الكتب السماوية استجلب شعراء الحداثة أفكارهم ورؤاهم، ولهذا يعتبر التراث الديني «من أهم المصادر التي اتكأ عليها الشعر لتطوير أدواته التعبيرية، وإثراء طاقاته الإيحائية، وبناء صوره ورموزه الشعرية، ومن أجل تحقيق نوع من التواصل مع الجماهير التي تختزن ذاكرتها التاريخية معطيات التراث وتتفاعل وجدانيا مع مفرداته المتعددة التي تشكل جانبا كبيرا من تكوينها الفكري والنفسي»[3]، وهذا النوع من الرموز كان متجليا بشكل واضح في قصائد الشاعرة "ربيعة جلطي"، ففي ديوانها "كيف الحال" تقول الشاعرة:

قم يا نوح من بياض المتوسط

غالب دَمْعَكَ

واقرن اللوح باللوح

---

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،ص113.

[2] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر ودار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص32.

[3] محمد الصالح عوض: الشعر الحديث في ليبيا، منشأة المعارف، مصر، د ط، 2002، ص482.

لا تبك يا نوح

صارع المرارة ما استطعت

وافرش سفينتك للحمام الجريح

فالبحر أبيض[1]

في هذا المقطع الشعري استحضرت الشاعرة رمز ديني بسيط والذي يكشف عن حقيقة واحدة والمتمثل في "نوح عليه السلام" إذ تحثه على القيام ومواجهة أحزانه ومصارعة آلامه وبناء سفينة النجاة، فهي تخاطب نفسها وتحفزها على التخلص من تلك الآلام واليأس، فرمزت لذاتها بالنبي نوح عليه السلام حينما صنع السفينة بوحي من الله، وأنقذ قومه من الطوفان.

كما وظفت الشاعرة أحد أعمق الرموز الدينية، وهو رمز النبي "أيوب عليه السلام"، فكلمة أيوب وظفتها الشاعرة للتعبير عن معاناتها وآلامها وفاجعتها كتلك الآلام والأوجاع التي عايشها أيوب، وقد اتخذته الشاعرة كرمز لها ورمز للمجتمع العربي، وذلك في قولها:

يا أمها...لا تجهشي

فافتحي ذراعيك

باركيني

واسمعي غنائي

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال، ص110.

لا طاب الغناء العربي الموغل في الحزن

كتاريخ الفقراء

فاغمدي سيف أيوب في الذاكرة...[1]

حيث نجد أن الشاعرة "ربيعة جلطي" والمجتمعات العربية قد عايشت المرض والعزلة والهجران وجور العائلة والعشيرة، كما عايشها أيوب، إلا أنها تدعو في قولها: "فاغمدي سيف أيوب في الذاكرة..." إلى الإقتداء بأيوب كمثال على الصبر والقوة الداخلية وتحدي مختلف الصعاب، والتحلي بالصبر والأمل والتشبث بطرق الخير والحق أمام الفتن.

فالشاعرة تأثرت بشكل كبير بتلك الظروف السياسية والاجتماعية القاسية وحتى النفسية، فراحت تعبر عن ذلك الظلم والاضطهاد بمختلف الرموز التي توحي بالصراع، والمقاومة والنضال ومن بين تلك الرموز التي استخدمتها: رمز "عاد"و"ثمود" هذين الرمزين استوحتهما الشاعرة من قصص القرآن الكريم كرمز للفساد والطغيان على الأرض، وعدم تقوى الله عز وجل فجاء قولها وكأنها تدعي على القوم الظالم الطاغي، وتتمنى أن يكون عذابهم مثل عذاب "عاد" و"ثمود"، وألا يزيل الله العذاب عن الطغاة الذين أنعم عليهم الله عز وجل قوة الأبدان وقوة في السلطان، والثراء إلا أنهم انغمسوا في الشهوات وتكبروا في الأرض وتجبروا فيها قائلة:

كل عام وأنت طيب السريرة

أريكة فوق أريكة أمام الأرائك

منقطع البث

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص81.

كل عام وأنت عاد وثمود[1]

فهي هنا تدعوا على الحاكم الطاغي إلا أنها لم تعبر عن هذه الدلالة المقصودة مباشرة، وهذا ما سمح لنا بلذة الكشف عن هذه المقصدية.

2– الرمز التاريخي:

الرمز التاريخي أحد أنواع الرموز التي استخدمها الكتاب والشعراء في كتاباتهم وأشعارهم لأغراض مختلفة، فالرمز التاريخي يلجأ إليه الشعراء والكتاب للغوص في التاريخ، فيوظفون أحداثه وشخصياته في كتاباتهم للتعبير عن مواقفهم المتباينة والخفية، وقد يلجأ الأديب إلى اتخاذ الشخصيات التاريخية كأقنعة معينة ليعبر بواسطتها عن مواقف يريدها، أو من أجل محاكاة نقائص العصر الحديث من خلالها[2]، فالرمز التاريخي هو «التوظيف الرامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة»[3]

وقد وظفت الشاعرة مجموعة من الرموز التاريخية وذلك في قولها:

قد ينتصر الطغاة بالحديد والنار..

ولكنهم يظلون عنوانا بارزا للهزيمة في كتاب التاريخ..

أليس كذلك يا سيد هتلر !؟[4]

---

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص55.

[2] ينظر: محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص201.

[3] نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 2005، ص141.

[4] ربيعة جلطي: البنية تتجلى في وضح الليل، ص59.

فقد استعملت الشاعرة رمز "هتلر" – الطاغية الألماني– للدلالة على طغيان الحكام العرب، ودكتاتوريتهم والجرائم المرتكبة في حق الأبرياء.

فالرمز ينطلق من الواقع ثم يتجاوزه، فالشاعرة انطلقت من واقع ذلك لأن التاريخ سجل جرائم الحرب وخلد أسماء هؤلاء الطغاة.

ونشير بالذكر أن الرمز التاريخي لا يقتصر على أسماء الشخصيات أو الأعلام التاريخية فقط، بل يشمل المدن التاريخية أيضا، وهذا ما لاحظناه في قصيدة "البنية تتجلى في وضح "الليل" التي استحضرت الشاعرة فيها مجموعة من المدن التاريخية قائلة:

يا غياث النفوس..يا ابن خلدون،

مبدأ المعارف وختامها،

لو أنك رددت باب **قشتالة**..

وطعنت طاعون **القيروان**..

وركلت أحجار غرناطة، **وفاس، وبجاية وتلمسان**..

ثم **تونس** وقاهرة الظاهر **برقوق**..

لو أنك تريثت قليلا من القرون..

لتوقع "مقدمة" أخيرة..

لخاتمة هذا العصر الكئيب.! [1]

ومن نلاحظه كذلك في هذا المقطع استحضار الشاعرة رمزا من رموز المعرفة ألا وهو "ابن خلدون" لتستغيث به قائلة "يا غياث النفوس..يا ابن خلدون" على ما آلت إليه الأمة العربية والحضارة الإسلامية التي بدأت تتلاشى، وتتلاشى معها تلك المدن العريقة.

وفي موضع آخر تقول:

كم غباء أن يكرر التاريخ نفسه...

سوريا.. سوريا.. سوريا

أندلس أخرى كانت محتملة،

سيبكي العرب مآذنها المدلاة من السماء،

سيدسون أشعارهم بشقوق حائط مبكاهم،

وسيحملون صليبها أبد الدهور..

كم غباء..كم غباء..كم غباء.. ![2]

فالشاعرة هنا ترثي "سوريا" وتصف الحالة المأساوية التي تعيشها، فالمدينة العربية كرمز جعلت من هذه القصيدة تنفتح على أبعاد ودلالات جديدة.

---

[1] ربيعة جلطي: البنية تتجلى في وضح الليل، ص65.

[2] المصدر نفسه ،ص78.

كما أن الشاعرة وظفت شخصية "الأمير عبد القادر" لما تحمله هذه الشخصية من بؤر دلالية عميقة فقد كان "الأمير عبد القادر" يتحلى بالشجاعة والرجولية التامة، لذلك استعارته لتعبر عن عدم الاستسلام قائلة:

عبد القادر قادر

غير مقدور عليه

راهنت قومي...لنجدد المبايعة[1]

وفي قولها أيضا:

عبد القادر قمر مقيد الرسغين

طليق الخيال

عبد القادر

سيد بتاريخ الرجال

ابنك أيها الأمير

من أسرى بك

من طاردك سربا من وعول[2]

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص23.

فهي هنا تتحسر على فقدان هذا الرجل العظيم الشجاع الذي اشتهر بمناهضته الاحتلال الفرنسي بالجزائر، فهو مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، وقد خاض معارك ضد الاحتلال الفرنسي للدفاع عن الوطن وبعدها نفي إلى دمشق.

وعبرت الشاعرة عن نفيه بطريقة غير مباشرة قائلة:

وأنت الأيقونة

من أبعدك عن المسك

وسلمك لغصون الحنين[1]

فهذا القول دلالة على أن "الأمير عبد القادر" نفي خارج الوطن فعايش الغربة والحنين وهذا أعظم ما عايشه الأمير من عذاب.

3– الرمز الأسطوري:

لم يخل الشعر الحداثي من الرموز الأسطورية التي تميز القصيدة الشعرية بالجدة والإبتكار، كما أن هذه الرموز تمنح النص نوعا من الإبهام «فالأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفع بالغموض والضبابية والفتنة»[2] وذلك لأن تلك الرموز رموز غير واقعية ولا وجود لها في الواقع، بل هي رموز خيالية سيستعملها الكتاب والشعراء كأدوات تعبيرية جمالية تثير انتباه القارئ وتأثر فيه وتدهشه.

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال، ص24.

[2] وهب احمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990، ص36.

و لم تخل قصائد الشاعرة "ربيعة جلطي" من توظيف هذا النوع من الرموز لكي تعبر عن أفكارها ومشاعرها بطريقة حداثية، وتجلى ذلك في قولها:

"بنلوب" الندروميّة

صمت هديلك طال

"يا مولاة السالف الطويل"[1]

الشاعرة في قولها تحاول التعبير عن صبرها المديد هي ومدينتها "ندرومة"، وانتظارها للأمن والاستقرار بفارغ الصبر، وجعلها ذلك تلجأ إلى توظيف الأسطورة "بنلوب" المرأة المنتظرة الوفية التي انتظرت زوجها طويلا واستغنت عن عروض الزواج.

7/ التناص:

يعتبر "التناص " مظهرا من المظاهر البارزة في لغة الشعر الجزائري المعاصر، يلجأ إليهما المبدع أو الشاعر لأغراض متباينة تختلف من نص شعري إلى آخر، ومن هنا نتساءل: ماذا نعني بالتناص؟ وكيف تجلت هذه الآلية في شعر الشاعرة "ربيعة جلطي"؟.

يعد التناص **"Intertextualité"**مصطلحا نقديا حديثا، ومفهوما جديدا أدخلته الناقدة الفرنسية **"جوليا كريستيفا"** (**J.Kristeva**) إلى حقل الدراسات الأدبية، من خلال كتابها **"علم النص"** في النصف الثاني من القرن العشرين، فترى أن «كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى»[2].

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال، ص51.

[2] خليل الموسى: قراءات في الشر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص51.

معنى هذا أن أي نص جديد هو في الحقيقة عبارة عن مجموعة من نصوص سابقة أو معاصرة له يستغلها المبدع من أجل تشكيل نص مغاير بشكل يختلف عن تلك النصوص، فلا يبقى لها بذلك إلا آثار تشير إليها .بمعنى أن كل نص جديد يولد من نصوص قديمة سبقته ليصير هو الآخر مجالا لولادة نصوص أخرى.

والتناص من منظور نقدي حداثي يعني تداخل النصوص وتعالقها بعضها ببعض، حيث يرى "محمد مفتاح" أن التناص «هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[1].

.بمعنى أن التناص هنا هو أن يضمن الأديب أو الشاعر نصوص غيره سواء كانت هذه النصوص قديمة أو حديثة في نصه، لكن بكيفية أو طريقة تختلف عن الطريقة التي وردت فيها تلك النصوص التي أخذ منها.

لكن وعلى الرغم من هذا فإن «التناص لا يتحدد مفهومه في مجرد تضمين نص أو نصوص سابقة في نصوص حديثة أو الاقتباس من تلك النصوص لتصبح مجرد آثار لها – التناص– وبخاصة في أحد مستوياته التي تسبب الغموض وتعيق القراءة، يقترب من مفهوم الجدلية الفكرية، جدلية فكرة مع أخرى ومناوشتها وحوارها معها»[2].

نفهم من هذا أن التناص لا يقتصر على تقاطع النصوص مع بعضها البعض فقط، أو تضمين نص من نصوص أخرى سبقته فحسب، فالتناص قد يكون **"تناص أفكار"** إن صح التعبير، .بمعنى أن الشاعر أو المبدع قد يأخذ فكرة ما من غيره ويضمنها في نصه، لكنه لا يكتفي بأخذ تلك الفكرة فقط، بل قد يعارضها أيضا وهذا قد يسبب في بعض الأحيان الغموض ويعرقل عملية القراءة.

---

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص121.

[2] عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص25.

و«التناص في وجهه الآخر شبكة معقدة من نصوص كثيرة ومتنوعة في الوقت نفسه، يتقاطع فيها العلمي بالأدبي، والحديث بالقديم والتاريخي بالأسطوري، والذاتي بالموضوعي»[1].

يمكننا القول هنا أن التناص هو عبارة عن تداخل مجموعة من النصوص وتشابكها ببعضها البعض، فحتى لو كان النص جديدا فإن المبدع لا ينطلق في بنائه من العدم، بل يتكئ على نصوص أخرى سبقته، وهذه النصوص لا يشترط فيها أن تكون من جنس واحد بالضرورة، فقد تكون نصوصا علمية أو تاريخية قديمة أو حديثة...وغيرها، بمعنى أن التناص مصطلح يقول بتداخل الأجناس الأدبية، أي أنه لا يقتصر على جنس أدبي بعينه.

ولقد اهتم كثير من النقاد المحدثين أمثال "محمد مفتاح"، "محمد بنّيس"، "عبد الله الغدامي"، "سيعيد يقطين"... بالتناص وأنواعه، حيث نجد أن "سعيد يقطين" قد عمد إلى تحديد أنواع التناص من خلال تبنيه لفكرة "المتعاليات النصية" عند "جيرار جنيت"، ليخلص في الأخير إلى تحديد ثلاثة (3) أنواع هي[2]:

1– "المناصّة": **"paratextualité"** وهي البنية النصية التي تشترك مع بنية نصية أصلية في مقام وسياق معين وتجاورها، محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وقد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار...

2– "التناص": **"Intertxctualité"** إذ كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاوز، فهو هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما، عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، فتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

---

(1) عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، ص26.

(2) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، د ط، د س، ص99.

3– "الميتانصية": **Metatextualité** وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

وتعتبر "ربيعة جلطي" كغيرها من الشعراء قد التجأت إلى استخدام هذه التقنية وتوظيفها في نصوصها الشعرية من أجل إثرائها وإضفاء بعد جمالي عليها.

حيث يتجلى "التناص" في العديد من دواوينها الشعرية مثل: ديوان "البنية تتجلى في وضح الليل"، "شجر الكلام"، "كيف الحال"....وغيرها.

ففي ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" نجد أن الشاعرة "ربيعة جلطي" قد ضمنت بعض أبيات للشاعرة "زينب الأعوج"، وذلك في قولها:

قشموا الرّيع بينهم من أمد..

وتناسوا شعبا..

يزداد غيظة في البلد[1]

حيث تحيلنا هذه الأبيات على أبيات من قصيدة للشاعرة "زينب الأعوج" والتي تقول فيها:

بكى الطفل، و لم يصدق فالكذبة أكبر من أن تصدق

زمانا حدوثه عن الخبز المُحْتجز في الجمارك

وعن كلاب الصيد البشرية

[1] ربيعة جلطي: البنية تتجلى في وضح الليل، ص87.

وعن أطفال تقاسم صرخاتهم شطار النفط

في المزادات العلنية

في بلد ما ..وفي زمان ما..

كان أمير يزف قطته بكل أموال الخزينة

وبقايا عظام الشهداء..

فقفوا دقيقة صمت..إنها أعراس الأمراء؟[1]

فالأبيات السابقة للشاعرة "ربيعة جلطي" لم تتضمن أبيات الشاعرة "زينب الأعوج" كما هي، بل ضمنت معاني هذه الأبيات في قصيدتها، غير أن قارئ هذه الأبيات يلمح سكوتا للشاعرة "ربيعة جلطي" مما يُعرب عن وجود أنساق مضمرة تتمثل في الظلم والجور التي تعانيها الشعوب وضياع حقوقها من قبل الحكام الأنانيين الذين لا يهم شيء سوى أنفسهم، وهو الشيء الذي يثير غضب الشعب عليهم، وهذا ما أكدته "زينب الأعوج" في الأبيات السابقة، حيث صورت لنا الحال الذي وصلت إليه الأمة العربية بسبب إهمال الحكام، وعدم اهتمامهم بانشغالات الشعب وهمومه ومشاكله، وهذا راجع في الأساس كما قلنا إلى فساد الحكام والأنظمة العربية.

وفي موضع آخر نلمس نوعا آخر من "التناص" وهو "تناص ديني"، في قول الشاعرة:

لقابيل آخر..

قال المخلوق الغريب ذو العين الواحدة المعلقة على ساق:

[1] زينب الأعوج: أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983، ص73.

انتبه يا أخي..

مخلوقات بعينين وساقين..

تقاتلوا وتقاتلوا حتى انثدروا..! [1]

ففي هذه الأبيات نلمح تناصا دينيا مع قصة قتل "قابيل" لأخيه هابيل، وكما هو معروف "فقابيل" و"هابيل" هما أخوان وأبناء لآدم عليه السلام، ورغم صلة الدم بينهما لم يمتنع أحدهما عن قتل الآخر فعمدت الشاعرة إلى تشبيه الوضع الذي آلت إليه مجتمعاتنا العربية، التي أصبحت تسفك دماء بعضها البعض رغم أنها أمة واحدة تجمعها راية واحدة، وهي راية الإسلام، إلا أنها أباحت سفك دماء بعضها بغير حق.

كما أن المتأمل لديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" يلمح تشابها كبيرا بين "النبية" وشخصية "شهرزاد" التي عرفناها في قصص "ألف ليلة وليلة"، فالنبية بحكمتها ودهائها وفطنتها، تبث الأمل في الإنسان المعاصر وتعبر عن حلمه الضائع المنتهك من قبل السياسات الجائرة، كذلك هو الحال بالنسبة لشخصية "شهرزاد" فهي تمثل الدهاء والذكاء والفطنة كذلك، وأمل وحلم بنات جيلها ومخلصهم من ظلم الحاكم "شهريار" وجوره.

وتقول الشاعرة في ديوانها "شجر الكلام":

فلا تخرسي..

"يا مريم..هزّي إليك بجذع النخلة

[1] ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص48.

تساقط عليك رطبا جنيا"... !"[1]

فهذه الأبيات تحيلنا بمجرد قراءتها إلى آتيتين من "سورة مريم" في قوله عز وجل:

«فَنَادَىٰهَا مِن تَحۡتِهَآ أَلَّا تَحۡزَنِي قَدۡ جَعَلَ رَبُّكِ تَحۡتَكِ سَرِيّٗا ٢٤ وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥»[2]

إذن: نلاحظ أن الشاعرة قد عمدت إلى توظيف مختلف أشكال التناص في دواوينها، وذلك من أجل إثراء نصوصها وتدعيمها، كما يدل أيضا على ثقافة الشاعر وسعة إطلاعها.

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام، ص40.

[2] سورة مريم، ص306.

خاتمة

بعد هذه الرّحلة المعرفية التي خضناها بين ثنايا هذا البحث من أجل الكشف عن تجليات الحداثة ومظاهرها في الشّعر الجزائري المعاصر عامّة،"وشعر ربيعة جلطي"خاصة توصلنا إلى جملة من النّتائج أهمّها:

– اللّغة الشعرية لغة حداثية، تبحث في أعماق الذّات وتتسلل في مجاهيل الكون، في حين نجد أنّ اللّغة المعيارية العادية هي لغة الحياة اليومية، ووسيلة للتواصل والتفاهم والإيضاح.

– تعدّدت تعاريف الحداثة وتنوّعت، لكن رغم هذا التّعدد والتّنوع، إلاّ أنّ معظم التّعاريف تتفق في نقطة واحدة وهي رفض التّقليد والقديم والثّورة عليه.

– إنّ البحث في مجال الحداثة وخاصة في مسألة المصطلح، يفرض علينا العودة إلى منبعه الأصلي ، وهو الفكر الغربي الذي سعى إلى بناء فكرة الحداثة بعيدا عن التّراث والأصالة.

– يعتبر العلم التّجريبي والفلسفة العقلية من أهمّ المرجعيات التي انبنت عليها الحداثة الغربيّة.

– يذهب بعض النّقاد والمفكّرين العرب إلى أنّ الحداثة العربيّة ما هي إلا نقد للتراث وغربلة له، فيما يذهب البعض الآخر إلى أنّها مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربيّة.

– كانت الحداثة في الشّعر نتيجة طبيعيّة لسيادة الفكر المعاصر، ولقد أدّى تغيّر الرؤية اتجاه اللغة وما تبعه من تغيّر في الشّكل (التّمرد على البناء الشّكلي للقصيدة القديمة)، والمضمون(مواكبة القصيدة لتطورات العصر والتعبير عن آلام الإنسان وآماله) أدّى إلى نشوء الحداثة الشّعرية.

– يمكن القول أنّ البداية الفعلية للحداثة الشّعرية في الجزائر، كانت مع بداية الحركة الإصلاحية ، وليس قبلها.

– كانت اللّغة الحداثية ومازالت لغة ثورية ترفض الاحتكام إلى المعايير والقواعد، وهذا ما أدّى إلى انزياحها، وبعث دلالات جديدة تساهم في شعريّة النّص.

– يعتبر التّكرار من أهمّ التّقنيات والوسائل التّعبيرية التي نالت حظا كبيرا من اهتمام الشّعراء خاصة الحداثيين منهم ونظرا لأهميته، وما يضفيه من تعدّديّة الدّلالات وإثراء النّص الشّعري، عمدت الشاعرة"ربيعة جلطي" إلى توظيفه بشكل مكثّف في معظم نصوصها الشّعرية، بجميع أنواعه وأبعاده ودلالاته المختلفة من نصّ شعري لآخر

– لقد كان للغة العاميّة حضور قويّ ومكثّف في الشّعر الجزائري المعاصر، خاصة النّسوي منه، وهذا الحضور لم يقتصر على توظيف مفردة بعينها، بل تعدّى ذلك في كثير من الأحيان، إلى إقحام بعض الأمثال، والقصص الشّعبية، وبعضا من المقاطع الغنائية كذلك، وهو الأمر الذي أضفى على النّص الشّعري بعدا واقعيا في أكثر من موضع، دون أن يخل ذلك بفنيّة قصائدها أو شعريتها.

– لقد استطاعت الشّاعرة "ربيعة جلطي" أن تمزج بين الشّعر والسّرد في كثير من الأحيان في أغلب دواوينها الشّعرية، حتى لا يكاد القارئ يميّز الشّعر عن القصّة، فالشّاعرة عمدت إلى سرد الوقائع بشكل يجعل القارئ يتتبع الحدث بتفاصيله.

– يعتبر الجسد فضاء خصبا لجأت إليه الشّاعرة "ربيعة جلطي" للتعبير عن مختلف الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، ومسرحا لتحرر الذات وتعبيرها عما يختلج صدرها.

- يعتبر الرمز من أهم مكونات القصيدة الحداثية، يخدم النص ويفتحه علي تعددية القراءة ولا محدودية التأويل وكان من أهم الأنواع الرمزية التي لجأ إليها الشعراء الحداثيون عامة والشاعرة "ربيعة جلطي" خاصة الرمز التاريخي والديني...

- التناص مظهر من مظاهر الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر، حيث يكشف عن الأنساق المضمرة من خلال النصوص التي يحيل عليها، ولعل من أبرز الدلالات التي طرحتها الشاعرة"ربيعة جلطي"وكشف عنها التناص:

- غياب العدالة الاجتماعية في العالم العربي.
- مراعاة الحكام لمصالحهم الشخصية علي حساب مصلحة الشعب والبلاد.

وخاتمة القول، نحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا لما قدمناه، ونرجو أن نستدرك في البحوث القادمة ما غاب عنا في هدا البحث، وصلى الله وسلم على نبينا المبعوث رحمة للعالمين.

قائمة المصادر المراجع

- القرآن الكريم: (رواية ورش)

1/ المصادر:

1.ربيعة جلطي: شجر الكلام، مطابع الأنباء، الرباط، المغرب، ط1، 1991.

2. : كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996.

3. : من التي في المرآة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د ط، 2003.

4. : النّبية تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

2/ المراجع:

1. ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، مصر، د ط، د س.

2. إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر ودار الشروق، عمان، ط1، 1996.

3. أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978.

4. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

5. أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والابتداع عند العرب صدمة الحداثة ، دار العودة، بيروت، ج3،ط1، 1978.

6. :زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

7. : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

8. :فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

9. : الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب صدمة الحداثة، دار الساقي، بيروت، ج3، ط8، 2002.

10. أسامة إسبر، أدونيس: الحوارات الكاملة (3)، (1987-1990)، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، سوريا، ط1 ، 2010.

11. بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، ط1، 2008.

12. : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية والمعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010.

13. جابر عصفور: رؤى الحداثة عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

14. الجرجاني علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1985.

15. جمال شحيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب (الصول والمرجعية)، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 2005.

16. جورج بوليتزر: فلسفة الأنوار، تر: جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

17. الجويني، مصطفى الصاوي: منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986.

18. خليل الموسى: قراءات في الشر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000.

19. خليل حاوي:جبران خليل جبرا، تر: فارس باز، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982.

20. الداوي عبد الرزاق: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، د ط، د س.

21. دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسن، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

22. الرماني أبو الحسن علي بن عيسى النحوي: معاني الحروف، تر: عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005، ص37.

23. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998.

24. زينب الأعوج: أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983.

25. سعيد بن رزقة: الحداثة في الشعر العربي – أدونيس أنموذجا–، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، دط، دس.

26. سعيد يقطين: الكلام والخبر (المقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1977.

27. : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، د ط، د س.

28. سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

29. صالح خرفي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.

30. : شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د س.

31. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، دار قباء، مصر، ط1، 2000.

32. طيب تيزيني: الإطار النظري والمفاهيمي، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان-الأردن، ط1، 2000.

33. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980.

34. : الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق، الكتاب الأول، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1988.

35. عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990.

36. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

37. : الأسلوب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط5، 2006.

38. عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2011.

39. عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

40. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998.

41. : المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، 2001.

42. عبد العزيز شرف: طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، مجلة مستقبل الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1977.

43. عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1998.

44. عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، الجزائر، ط1، 2011.

45. عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، 1986.

46. عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1992.

47. عز الدين إسماعيل: االشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

48. : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992.

49. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002.

50. فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

51. فارح مسرحي: الحداثة في فكر أركون، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2006.

52. فاروق مغربي: معالم الفكر النقدي عند جيل الرواد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2010.

53. فاضل ثامر: جدل الحداثة في الشعر، الشعر ومتغيرات المرحلة، حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،د ط، 1986.

54. فايزة الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996.

55. فتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، د ط، 2003.

56. مبارك، مبارك: قواعد اللغة العربية، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط3، 1992.

57. محمد أحمد فتوح: الرمز في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، د ط، 1977.

58. : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

59. محمد الصالح عوض: الشعر الحديث في ليبيا، منشأة المعارف، مصر، د ط، 2002.

60. محمد سبيلا: دفاعا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن، د ب، رقم39، 2005.

61. محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي: الحداثة وانتقاداتها من منظور غربي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط1، 2006.

62. محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2006.

63. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

64. مصطفى غلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، تح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، ج3، ط28، 1993.

65. مطاع الصفدي: نقد العقل الغربي الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، د ط، 1990.

66. موسى سامح ربابعة: الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2003.

67. ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب.

68. نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، 2005.

69. نعنعي عبد المجيد: أوروبا في بعض الأزمنة الحديثة والمعاصرة، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د ط، 1965.

70. نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، د ط، 1998.

71. نوفل أبو رغيف: المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2008.

72. واسيني الأعرج: ديوان الحداثة – بصدد أنطولوجيا الشعر الحديث في الجزائر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، د ط، د س.

73. وليام كلاي رايت: تاريخ الفلسفة الحديثة، ترجمة: محمود سيد أحمد، تقديم ومراجعة: إمام عبد الفتاح، إمام المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2، 2005.

74. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990.

75. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

76. : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1987.

3/ المعاجم:

1.ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مر: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج1، مج1، ط1، 2005.

2.ابن منظور: لسان العرب، طبعة جديدة محققة، دار صادر، بيروت – لبنان، مج4، ط4، 2005.

3.أحمد العايد، أحمد مختار عمر وآخرون: المعجم العربي الأساسي، تنسيق: علي القاسمي، تحر: أحمد مختار عمر، مر: تمام حسان عمر حسين نصار وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د ط، دس.

4.أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، مج2، ط2، 2001.

5.جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، د ط، 1990.

6.سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، عربي إنجليزي فرنسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

7.عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، قاموس بيوغرافي، تر: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007.

8.محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، مج3، ط1، 2007.

9.مصطفى غلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، تح: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة المصرية، صيدا، بيروت، ج3، ط28، 1993.

4/ المجلات والجرائد:

1.جريدة الزمان (عربية يومية دولية مستقلة)، 4 أكتوبر 2013.

2.مجلة أقلام الهند (مجلة إلكترونية فصلية) نسخة إلكترونية بدون صفحة، ع3، سبتمبر، 2017 www.aqulamalhind.com

3.مجلة التاريخ العربي، اتحاد المؤرخين المغاربة، الرباط، المغرب، ع29، 2004.

4.مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج3، ع1، يناير2005.

5.مجلة فصول، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1984.

6.مجلة مستقبل الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1977.

7.منتديات نور الأدب، 2014/11/12 www.noreladab.com/vb

5/ الرسائل الجامعية:

1. إيمان توهامي: سميائية الجسد في رواية "أحلام مريم الوديعة" "لواسيني الأعرج"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013.

2.توفيق قحام: الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر -باتنة- 2008-2009.

3.زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعر الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010م.

4.سعاد طبوش: خطاب الحداثة في الشعر النسوي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف02، 2016-2017.

5.سعودي البختاوي: الحداثة في مشروع العقاد النقدي من خلال تطبيقاته على شعر شوقي، مذكرة ماجستير، مسيلة، الجزائر، 2012.

6.عبد السلام بوزبرة: موقف طه عبد الرحمن من الحداثة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الفلسفة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.

7. محمد قارف: شعرية السرد في رواية "العشق المقدنس" لـ "عز الدين جلاوجي"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحى، 2014-2015.

8.مليكة خرامسية: قضايا شعر الثمانينيات (الرؤية والبناء)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015/2014.

9.منى علام: عناصر تحديث النص الشعري في مجلة "شعر"، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، جامعة الجزائر(بن يوسف بن خدة)، 2005-2006م.

10. نور الدين باكرية: تجليات الحداثة في شعر عاشور فني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري- تيزي وزو- 2013-2014.

الملحق

الملحق: التعريف بالشاعرة ''ربيعة جلطي'' وأهم أعمالها الشعرية

أ/ التعريف بالشاعرة ''ربيعة جلطي''

شاعرة وجامعية من جيل السبعينيات، ولدت في 1954/8/5 ببوعناني بالقرب من "ندرومة" (تلمسان) بالغرب الجزائري، تلقت تعليمها الإبتدائي في المغرب (1964-1969)، والثانوي بوهران (1969-1975) ثم التحقت بجامعة وهران، قسم اللغة والأدب العربي ونالت "شهادة الليسانس" (1975-1979)[1]، ثم سافرت إلى سوريا وتحصلت هناك على "شهادة الماجستير" سنة 1984 من جامعة دمشق، بعد استفادتها من منحة دراسية، لتعود بعد ذلك وتلتحق بالتعليم العالي بجامعة وهران والحصول على شهادة الدكتوراه منها.

ثم بعد ذلك اضطرت إلى مغادرة الوطن رفقة زوجها "أمين الزاوي" إلى فرنسا، خلال الظروف الصعبة التي مرت بها الجزائر، لتعود بعد ذلك إليها سنة 2000م، وتدرس الأدب المغاربي المقارن بجامعة وهران.

وتعتبر "ربيعة جلطي" من أهم الشاعرات الجزائريات بل تكاد تكون الوحيدة من جيلها (السبعينيات) اللواتي بقين يكتبن الشعر، وترجع "ربيعة جلطي" الفضل في تطوير ملكتها الشعرية إلى والدها، الذي كانت أحيانا تستيقض على صدى أوراق كتبه وهو يترجم كتابا أو يؤلف آخر[2].

بدأت "ربيعة جلطي" أولى خطواتها في كتابة الشعر، في الطور المتوسط والثانوي بتشجيع من أساتذتها وتعمقت رغبتها في الكتابة الشعرية أكثر بعد انتقالها إلى ثانوية"لطفي"، وتعرفها على المجددين في الشعر العربي (كأدونيس، يوسف الخال...) لتواصل رحلتها وتتعمق أكثر خلال فترة دراستها بالجامعة، ثم سفرها إلى دمشق أين تعرفت على عدد من الشعراء الكبار.

---

[1] عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، قاموس بيوغرافي، تر: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص132.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص132.

كتبت "ربيعة جلطي" على نمط "القصيدة الكلاسيكية"، كما كتبت على نمط "قصيدة النثر"، لهذا ترى أن لكل شكل شعري شروطه الخاصة به، فالقصيدة الكلاسيكية لها شكلها وشروطها الخاصة بها وجماليات تنفرد بها، كذلك الحال بالنسبة لقصيدة النثر، فهي الأخرى لها جمالياتها وشروطها الخاصة بها[1]

ب/ أهم أعمالها الشعرية:

أصدرت الشاعرة ربيعة جلطي العديد من الدواوين الشعرية كان أولها:

- ديوان "تضاريس لوجه غير باريسي" الذي صدر عن منشورات كريدش (مركز البحث التاريخي والتوثيقي)، وهران 1981م ودمشق 1981، وطبعة ثانية سنة 1982.

- "شجر الكلام" المغرب، 1991م، (109 صفحة).

- "كيف الحال" 1996م.

- "حديث في السر": ترجمة إلى الفرنسية "عبد اللطيف اللعبي"، منشورات دار الغرب، وهران، 2002م.

- كما نشرت مجموعة شعرية نقلها إلى العربية الروائي "رشيد بوجدرة".

- كما أصدرت ديوان "من التي في المرآة".

- وآخر إصدارتها: "النبية تتجلى في وضح الليل"[2]

---

[1] ينظر: عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، ص ص132-133.

[2] ينظر المرجع ،ص133.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
البسملة	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ – ث
مدخل: اللغة الشعرية واللغة العادية / المعيارية	12-7
الفصل الأول: مفاهيم أولية حول الحداثة	
1/ الحداثة في المعاجم الغربية والعربية.....	
أ- في المعاجم الغربية.....	16-14
ب- في المعاجم العربية.....	20-17
2/ المفهوم الإصطلاحي للحداثة.....	
أ- عند النقاد الغربيين.....	24-20
ب- عند النقاد العرب.....	28-24
3/ مرجعيات الحداثة الغربية والعربية.....	
أ- مرجعيات الحداثة الغربية.....	31-29
ب- مرجعيات الحداثة العربية.....	35-32

4/ الحداثة الشعرية.....	38-36
الفصل الثاني: مظاهر الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر – "ربيعة جلطي أنموذجا"–	
مدخل: الحداثة في الشعر الجزائري– التأطير الزمني–	43-40
1/ انزياح اللغة وانفتاح النص في شعر ربيعة جلطي.....	50-44
2/ التكرار.....	62-50
3/ اللغة اليومية.....	70-62
4/ سردية الشعر وشعر السرد.....	78-70
5/ لغة الجسد.....	91-78
6/ الرمز.....	101-91
7/ التناص.....	107-101
خاتمة.....	111-109
قائمة المصادر و المراجع.....	123-113
الملحق.....	126-125
فهرس المحتويات.....	129-128