تلقي المناهج النقدية المعاصرة وأثره في مفهوم الشعر؛ قراءة في مفهوم الشّعر عند عبد المالك مرتاض

- *The acquisition of modern critics approaches and its effect in concept of poetry. Alook through the concept poetry of AbdelmalekMourtadh*

طالب الدكتوراه/ عبد المالك أمين بوقفة
أ.د/ السعيد لراوي

- **قسم اللغة والأدب العربي/ جامعة الحاج لخضر باتنة -01-**
- **مخبر انتماء طالب الدكتوراه: الموسوعة الجزائرية الميسرة/ جامعة الحاج لخضر باتنة 01**

ab.amine.78@gmail.com
:said.laraoui.05@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/10/29 تاريخ القبول: 2021/05/09 تاريخ النشر: 2021/09/15

- **ملخص:**

يتناولهذاالمقالمفهوماأدبياونقدياختلفتالنظرةإليهباختلافالعصور،وفلسفاتهاالفنية،ومدارسهاالأدبية،وتياراتهاالنقدية،وهو " مفهومالشعر" . وتحديدا " مفهومالشعر " عندناقدجزائريبارزمتأثربالمناهجالنقديةالمعاصرة،مستلهمامنهابروحعربيةأصيلة،وشخصيةفكرية ونقديةمتميزة،تؤالفبينالتراثوالمعاصرةبكثيرمنالعمقوالانسجام،بعيداعنالترقيع،وليّرقابالنصوص .

الكلمات الدّالة: القراءة ،التلقي ، المناهج النقدية ، الشعر ، اللغة الشعرية ،البنية ،الوزن ، الإيقاع، عبد المالك مرتاض .

Abstract:

This article deals with a literary and a critics concept that has differently seen through time by many artistic philosophies different literary schools and critics streams and ideologies, It is the concept of poetry and exactly for the Algerian famous critic influenced by modern critics approaches taking from it with an Arab authentic soul and with a distinctive critical and intellectual personality balancing between modernity.

key words*:* look, through, acquisition, critics approaches, vers(poetry), poetics language, the form, balance, rhyme, AbdelmalekMourtadh.

مقدمة:

ما الشّعر؟ وكيف يكون؟ أيكتب بالأفكار؟ أم يكتب بالكلمات؟ هل العبرة فيه بالمضمون أم بالشّكل الّذي يقدم به ذلك المضمون ؟ هل الشّاعر فيلسوف حكيم مفكر؟ أم أنّه فنانكلمات " ليست كالكلمات "؟ أم أنّه بين هذا وذاك؟ ثم أيكون الإبداع فيه بائتلافه أم باختلافه مع ما سبقه؟ لما كان التّجديد والاختلاف سنة الحياة، فيم يكون التّجديد وفيم يكمن الإبداع ولم؟..تلك أسئلة وأخريات ظلت تطرح حول الشّعر ومفهومه، وما يتعلق به من قضايا طوال العصور حسب ظّروف العصر، وروحه وفلسفاته. وفي العصر الحديث ظهرت مناهج نقدية غربية تُعرف بالمناهج النسقية، أو النّصانية، تفرّعت بشكل أو بآخر عن ازدهار علم اللغة الحديث (اللّسانيات).

ومن أبرز النّقاد الذين تأثروا بهذه المناهج النقدية المعاصرة الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض. فكيف كان تأثّره بهذه المناهج؟ وكيف انعكس ذلك على تصوّره لمفهوم الشّعر قراءة وتأويلا؟

أولا: الحوار حول مفهوم الشّعر في العصر الحديث :

في عصر الضعف والانحطاط "سقط الشعر تماما فيهاريج المحسنات اللفظية ، والصّنعة البديعيّة... وصار التّزويق اللفظيّ ، واقتناص أنواع البديع هدف الشّاعر وغايته"[1].فلم يُفقَد "أسلوب الشّعر وحسب، وإنّما فُقد معنى الشّعر ومفهومه، وفقد خصائصه وميزاته وأصبح بحق هو الكلام الموزون المقفى، مع بقايا مبتذلة من أشكال البديع كالجناس والطباق والمقابلة"[2].

فأمكننا القول إن الشّعر في هذه الحقبة الزّمنيّة الطويلة أصبح شكلا، وموسيقى فارغة وزخرفا لفظيا ليس إلا، فكثرت الألغاز الشّكلية، والمعنوية ... فقد غاب الحاكم العربي المحب للغته ، المعتز بتراثه، وحلّ محله حاكم آخر، لا يقيم لذلك وزنا، ثم إن المجتمعات العربيّة عاشت الانحطاط وتعرضت للغارات، فانكفأت على نفسها، وباتت تخاف الغير وتمعن الهرب، فأسلم الشّاعر والوطن العربي جميعا من المحاكاة إلى التّقليد إلى تقليد التّقليد[3]. ومن ثم فقدت الأشياء قيمتها الحقيقية وأسلمت لحقيقة العصر وروحه، ومن هنا اتخذ الشّعر مفهومه الجديد الذي أجمع عليه الشّاعر والنّاقد والمستمع وهو" الشّعر فن صناعة الكلام، إنّه مناورة ذهنية بالكلمات؛ لكن الكلمة هنا تظل وسيلة، تبقى لونا وعنصر تزيين، وليست غاية بحد ذاتها"[4].

وقد عمّر الانحطاط طويلا إلى أن توافرت عوامل أيقظت الأمة من سباتها، ذلك حينما اصطدمت الأمة العربيّة والإسلاميّة بالحضارة الأوربيّة حينما غزا نابليون مصر، ونشطت حركة التّأليف والطباعة وانتشرت الصّحافة، وانبعثت الحياة الأدبيّة من جديد، لتُراجع الأمة العربيّة ذاتها، وتساءل نفسها أسئلة كثيرة : من أين؟ وإلى أين ؟كيف؟ ولماذا؟ وبأية أداة؟...وفي جميع ميادين الحياة، ليعود السّؤال عن الشّعر وكيف يكون؟، وكيف يبعث؟ وما هي حدود تعاملنا مع

التّراث؟، وحدود انفتاحنا على الغرب؟؛ ولأن العربيّ شديد الاعتزاز بتراثه ، وبالشّعري منه خاصة، فقد ظهر التّيار الإحيائي، والّذي انطلق في فهمه للشّعر على أنّه تقليد للقدماء لغة، وخيالا، بل مضمونا وأفكارا في أحيان كثيرة، فاتجه الشّعراء الإحيائيون إلى الشّعر العربيّ القديم في عصوره الذّهبية يحاكونه وينسجون على منواله، فوقفوا واستوقفوا وبكوا الدّيار والأحبة ووصفوا الأطلال والصحراء وقفرتها... وتغزلوا بخولة وليلى ..كما فعل الشعراء الأقدمون، إذ أن الشّاعر الإحيائي يرى أن العناية برصانة اللغة مطلب جماليّ في حد ذاته.

مع ذلك يمكننا القول إن هذا الفهم للشّعر الّذي فرضته المرحلة ردّ على الشّاعر العربيّ إيمانه بأنّه بعد فوات كلّ هذه الحقب مازال يمكنه - إن أراد - محاكاة ومعارضة روائع الشّعر العربيّ، ومن ثم فهذه العودة إلى التّراث كانت بمثابة العودة الضّروريّة إلى المواقع الثّابتة القوية استعدادًا للانطلاق، ويقول الأستاذ العقاد في ذلك :" وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره للأدب الحديث لأنه ردّ إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين، والمخضرمين والجاهليين، في ميدان اللغة والتّراكيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب"[5].

ثم جاء بعده شوقي ـ وبغض النّظر عن كون شوقي مجددا أم مقلدا ـ فإنّه استطاع أن ينتقل بهذا الاتجاه إلى ذروة التّجويد والصّناعة، بفضل طاقته الفنية البآهرة، حتى يقول فيه أكبر ناقديه، وهو الأستاذ العقاد:" وآيته فيما عرض له تلك القدرة البارعة في تجويد الصناعة الّتي لا تفوقها قدرة في عصره، ونكاد نقول في عصور الأقدمين والمحدثين"[6]. ويقدم لنا أحمد شوقي في مقدمة ديوانه سنة 1898 فهما جديدا فيه الصنعة اللفظية والمحاكاة والتّقليد من جهة، ودعوة إلى الغلو والخيال المفرط من جهة أخرى ، وذهب إلى أن الشّعر يسمو بنور الإبانة وسهولة البناء، وأنّه ليس تقليدا للموروث، ولا هو تجارة ألفاظ، ولا هو مماحكة، وصناعة تروج بالكلفة والتّعقيد...[7] وبالرّغم من هذا التّصور النّظري، فإنّ الاتجاه المحافظ كان شديد الارتباط بالمفاهيم التّراثيّة للشّعر خاصة في الجانب الإبداعي، عروضيا وفنيا ، من حيث تقاليد القصيدة وطرائق بنائها، والحرص على التزام عمود الشّعر .

وعلى الرّغم مما وصلته الأشعار الكلاسيكيّة لهذا الاتجاه من تجويد فني، فإنّها لم تستطع إشباع الرّغبة في التّجديد، فكانت حركة التّجديد النّقدي الّتي قادهاعباس محمود العقاد وعبد الرحمان شكريوغيرهما، الّذين ثاروا على الاتجاه الإحيائي التّقليدي وأنكروا عليه شعر المناسبات، وشعر النّماذج والمحاكاة، ودعوا إلى الصّدق والاهتمام بالعالم النّفسيّ للشّاعر، والوحدة الموضوعيّة، والعضويّة للقصيدة...ومن ثمّ دعوا إلى التّعبير الصّادق عن المعاني وابتكار صور

مناسبة لها، وعدم اتخاذ النّماذج القديمة مثلا أعلى في الصّياغة والخيال إلاّ في حدود استخدام اللغة العربيّة تراكيب وألفاظا فصيحة قويمة ...هذا التّصور للشّعر عند العقاد يحمل وجهة نظر جديدة حداثية – آنذاك- في فهم الشّعر، فالشّعر يرتكز على القدرة على التّعبير والتّأثير، وذلك لا يتأتى إلا بتجاوز المضامين والأشكال التقليدية، إلى ما يساير روح ومتطلبات العصر.

ومن ثّم يقول العقاد "ليس بين الشّعر العربي وبين التّفرع والنّماء، إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشّعرية على اختلافها"[8].ومع كل هذا فإن الهوّة بين المستوى التّنظيري، والمستوى الإبداعي كانت واضحة، فصلة هذا الاتجاه بالتّراث والتّقاليد الفنية والشّكليّة لم تنقطع، مما جعل بعض النّقاد يرون بأن دعوة العقاد إلى التّجديد كانت صدى لقراءته في الأدب الانجليزي أكثر منها وجهة نظر حقيقية، وعميقة[9].

وبالرغم من ذلك فإنّ الأفكار النّظريّة لجماعة الديوان مهدت الطريق وكانت سندا قويا، وأساسا مهمًّا - خاصة الجانب الشّكلي - لوضع نظرية جديدة للفن تجلّت أكثر ما تجلّت لدى المهجريين، الذين شكلوا نقطة تحول في مفهوم الشّعر ففي " هذا النتاج مناخ ثوري أخلاقي، صوفي يحول الشّعر إلى فعل حياة، وإيمان، وفيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التّمرد على الواقع، والتّطلع إلى واقع أكثر سموا، وأبهى"[10]، وكما يؤكد أدونيس ويفسرعبد العزيز المقالحهذا التّطور في مفهوم الشّعر لدى المهجريين، بتوافر الحدّ الأدنى للإبداع الشّعري، والمتمثل في الحرية، شأنه في ذلك شأن الموشحات الّتي اختارت هذه البيئة بيئة لظهورها دون البيئات العربية جميعا[11].

ويجدر بنا في هذا السياق الإشارة إلى بعض إضافات المهجريين الرومنسيين جبران خليل جبران وميخائل نعيمة، في البحث عن طريقة تعبيرية للشّعر، خاصة التّنظيرية منها، لأن جبران -كما يقول عنه أدونيس - : " شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه، شاعر بالبعد الّذي أشار إليه لا بالمسافة الّتي قطعها"[12]." فقد استطاع جبران بأسلوبه الرّومانتيكي [الرّومنطيقي]، النّاعم، الشّجي الحارق أن يكون مدرسة في الشّعر وصلت بالقصيدة إلى مستوى التّطور الحالي، كما استطاع ميخائيل نعيمة بغربال أن يعجّل بميلاد التّحول في لغة النّقد والشّعر معا "[13]، بل ويرى أدونيس أن جبران ليس المجدّد الأول في الشّعر العربي فحسب، بل أكثر من ذلك يعتبره " النّموذج الأول للشّاعر، والإبداع الشّعري بمعناه الحديث ...حدسه الشّعري حدس تغير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله، ويطمح إلى عالم آخر جديد، ومن هنا كان الشّعر عنده قراءة، كان تجاوزا وإضافة، فالخلاّق بالنّسبة إليه هو من يتفرّد عن سواه بخصوصية معينة، ويضيف شيئا إلى خبرة الإنسان وتراثه "[14].وهذا ما يجعل من جبران حداثيا في فهمه للشّعر إلى درجة كبيرة في تقدير أدونيس.

ولعل كل هذه الخطوات وجدت لها صدى لدى اتجاه جديد شديد التّأثر بالاتجاه الرومانسي في الغرب، وبالأشعار المهجرية، والنّزعة التّجديدية التّحررية ...لما تهيأ له من عوامل سياسية، وثقافية واجتماعية، هو الابتداع العاطفي، أو جماعة أبولو " فقد كانت تجارب شعراء المدرسة مستوعبة للأبعاد التّجديديّة التي طمحت إليها مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، فكان شعراؤها تلاميذ مجتهدين، انطلقوا بالشّعر - مبنى ومعنى ولغة - خطوات في تيار التّجديد"[15] .

فإضافة إلى المضامين والمعاني الرومانسيّة الّتي غلبت على هذا الاتجاه. تميزت أشعارهم من جهة الأسلوب ب " الطلاقة البيانيّة، والحرية التّعبيريّة، وتجسيم المحسومات بتحويلها من المجال المادي إلى المعنوي... والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السّمع، وحسن الوقع "[16].ومن ثّم يرى أبو شادي أن أي نهضة تتنكر لمبدأ التّحرر اللغوي، هي نهضة منتكسة، ف " نزعة التّحرر صديقة الأسلوب الشّخصي الّذي هو سمة من سمات الأدب الحي...، وإنه لخير ألف مرة أن يكون الشّاعر غامضا في بعض نواحيه، ويكون مستقلا في تعابيره من أن يكون ببغاويا أو صاحب شعار مستعار"[17]. ولعل هذه الأفكار التّحررية الّتي تجسدت في أشعار هذا الاتجاه، وظلت آثارها ممتدّة بعده مهّدت الطريق لظهور حركة الشّعر الحرّ في الأربعينيات بشكل رسمي، والّذي فرض وجوده شيئا فشيئا فيما بعد، بعد أن كان قصائد متفرقة هنا وهناك في الدواوين الشعرية والمجلات الأدبية.

ثانيا : إشكالية المنهج عند عبد المالك مرتاض " من أين وإلى أين؟"

إذا عرّجنا على مفهوم الشّعر في التّراث النّقدي العربي ، نعتقد أن **مرتاض** يؤمن أن علاقتنا بالتّراث ليست إلغاء، ولا يجب أن تكون انفصالا، بل يجب أن تكون علاقة انسجام واتصال، علاقة حوار وإثراء، علاقة فهم عميق...فمرتاض ما فتئ يذكر التراث وأعلامه بكل خير وفي كل حين، فمرة يحيلنا على ابن سلام، ومرة يحيلنا على الآمدي أو ابن قتيبة... ومرات كثيرات يحيلنا على الشّيخ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ...

وعبد المالك مرتاض حين يعود بنا إلى التّراث لا يفعل ذلك حماسا، وانفعالا وإنما نحسبه يعي جيدا الفرق بين أن يمشي المرء بأقدامه، وبين أن يمشي بأقدام مستعارة. بين أن ننطلق من ذاتنا، وبين أن ننطلق من عند غيرنا . بين أن نضع قدما في التّراث وقدما في الحاضر الحداثي، فنسير بخطى واثقة رزينة، وبين القفز بكلتا القدمين ... وقناعته في ذلك : ما كل تراثنا ذهب صالح لكل مكان وزمان، ولا كل ما يأتينا من الغرب صالح لنا، لائق بنا، فالرجل بذلك يترسم

الطريق ويسرع الخطى ترسم العارف الواعي، لا ترسم المفرطين ولا المفرّطين[18]. فإذا كان موقفه كذلك كان من الصّعب أن نصنفه ضمن منهج محدد، فنقول إن عبد المالك مرتاض ناقد انطباعي ، أو بنيوي، أو سيميائي، أو تفكيكي... لأنه من أكبر الدّارسين، والنّقاد العرب المحدثين " مؤالفة بين التّراث والحداثة، ومقاربة بين الرؤى المتباعدة، ومعايشة بين الثّقافات المختلفات... وهو من أكثرهم كفرا بعبودية التّوحد المنهجي الواحد الأحد، وأكثرهم توزعا بين المناهج المختلفة، من الانطباعيّة إلى التّاريخية، إلى البنيوية، إلى الأسلوبيّة إلى التّفكيكيّة، إلى التّركيب بين هذه وتلك وهلمّ جرّا"[19].

والحق أن إشكاليّة المنهج النّقدي عند عبد الملك مرتاض قد وفاها الأستاذ يوسف وغليسي حقها في رسالته"إشكاليّة المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النّقدية"، وكتابه "الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض"؛ لكنه يجدر بنا هنا الإشارة إلى أن المناهج النقدية الحداثية تلتقي، أو تكاد في اعتبار النّص الأدبي بنية لغوية جمالية بالدرجة الأولى مكتفية بذاتها، ومن جهة أخرى تسعى إلى اعتماد منهج نقدي أقرب إلى العلميّة والموضوعيّة، وهي في الحقيقة ترجع بطريقة أو بأخرى إلى ازدهار الدّراسات اللغويّة الألسنية في مطلع القرن العشرين، وإلى الأصول الشّكلانيّة ، فالحق أننا مدينون للشّكلانين " بنظرية الأدب " التي صنعوها -كما يقول تدروف-[20]. وإن بقية المناهج إلا امتداد لها، وتدارك عنها، فهاهو عبد الله الغدامي يرى البنيوية مدّا مباشرا من الألسنية والسيميولوجية - يقصد السيميائية - و السيميولوجيا مظلة ضافية تحتوي فيما تحتويه البنيوية ومن فوقها الألسنية[21].بل إن السيميائية في حقيقتها، وريثة اللسانيات البنيوية مقدمة في تقليعة جديدة " كما يؤكد عبد المالك مرتاض [22]،أما التّفكيكية فتدعو ضمنيا إلى بعث الروح البنيوية المرهقة _ على حدّ تعبير بشير توريريت _[23]، وكلها مناهج نصانية أفاد منها واستثمر آلياتها مرتاض ليخرج بمنهج هو اللامنهج، " إن اللامنهج في تشريح النّص الأدبي هو المنهج "[24]،فكيف ذلك؟

يري الباحث يوسف وغليسي أن تحلي مرتاض " بروح اللامنهج في معظم ممارساته قد آل به إلى استثمار الآليات المنهجية الغربية بطريقة عربية يحكمها ذوق عربي صاف، قد تسيء إلى أصول المنهج، لكنها لا تسيء (وما ينبغي لها أن تسيء) إلى خصوصية النّص الأدبي "[25]. ومنه فإن اللامنهج في أبسط صوره يعنى الدخول المحايد إلى النّص مجردا من الآليات المنهجية الصّارمة... لمواجهة النّص مواجهة مرنة، تتظاهر بأدوات منهجيّة قابلة للتّطويع بما يعمق عطائيته، ويتركها أرضية بكرا قابلة لممارسات قرائية مفتوحة "[26].

والكلام نفسه تقريبا يقال في إشكالية المنهج المركب، إذ " أن كل مذهب نقدي هو أصلا تركيب من جملة من المذاهب، كما أن كل فلسفة لا ينبغي لها أن تنهض إلا على فلسفية سبقتها، فتعمد

إلى التّركيب فيما بينها بالمخالفة والموافقة، والتّعميق والبلورة، للخروج بنظرية فلسفية جديدة، ولكن على بعض أنقاضها "[27]. ونحن إذ نسوق هذا الكلام إنما نؤكد انسجام المفاهيم النّقديّة عند عبد الملك مرتاض، من حيث تبدو مضطربة، قلقة لدى آخرين ، فعلى الرغم من حرص مرتاض على عدم الالتزام بمنهج محدد في مواجهة النّص، وإيمانه ب" عدم جدوى تقعيد القواعد لمثل هذه الأمور، فإنه من الواجب تقديم تصور لمعالجة النّص الأدبي"[28]، فالأمر يتعلق أيضا بتصور لا بقواعد وأطر صارمة، ويمكننا من خلال المقدمات النّظريّة التي يصدر بها مرتاض لدراساتها، تلخيص أهم التّصورات النظرية التي انبنت عليها قراءاته النقدية فيما يلي:

1. النّص بنية مكتفية بذاتها، وكل نص يفرض على دارسه آليات منهجية مناسبة .
2. عدم الفصل بين الشّكل والمضمون، كما يمكن مدارسة النّص مرات مختلفات (تعدد القراءات).
3. النّقد نشاط ذهني يساق حول النّص، وليس بالضرورة أن يلتجئ إلى إصدار الأحكام.
4. المدار في المنظور الحديث على الدراسة العمودية، لا على الجمع، وعلى الملاحظة الدقيقة لا على الشّرح التّعليمي.

ومن ثم يمكن أن نتفق مع الباحث شايف عكاشة إلى حد بعيد على اعتبار عبد المالك مرتاض ضمن التّيار البنيوي الشّكلاني، رفقة حسين الواد، وخالدة سعيد، وأدونيس، هذا التّيار الذي يرى أن " النّقد ينطلق من اللغة ولا يبرحها إلا ليعود إليها... وكما هو واضح فإن الاقتصار على الجانب الشّكلي يفرضه هذا التّيار على نفسه، لأنه ينطلق من الكيفية التي شيد بها النص وهي كيفية لغوية بحت "[29] ومن ثم فقيمة النص الأدبي تكمن في الطريقة الفنية اللغوية التي قدمت بها المعاني ، والنّاتجة عن ذوبان المضمون في الشّكل، إذ أنه لا يوجد تفكير سابق للشكل، ففي لحظة الإبداع تولد الفكرة في شكلها الخاص فالإعجاز الفني في الأدب لا يرجع إلى ما يتضمنه من حقائق، ومعان وإنما يرجع إلى قالبه اللغوي الذي لا ينفك عن الإشعاع والعطاء الدلالي[30]. وكان جاكبسون قد كتب جملة عام1921 " صارت إحدى شعارات الشّكلية الروسيّة وهي أن: موضوع الدراسة الأدبيّة ليس الأدب في حد ذاته، وإنما أدبيته، يعني ما يجعل الأثر أثرا أدبيا، ومن ثم أخذت هذه المدرسة تبحث عن الأدبية في النّص من خلال البحث في البنى الأسلوبيّة، والإيقاعية، والصوتية في الأثر الأدبي"[31]

ومن ثم يعرف جاكبسون الشّعر " على أنّه اللغة في إطار وظيفتها الجماليّة "[32]. ويذهب عبد المالك مرتاض إلى أن النّاس قبل جاكبسون كانوا ينظرون إلى المعنى قبل الشّكل، أي إلى الأفكار، قبل

الطريقة التي تقدم بها ، ويبدو أنهم قبل أبي عثمان الجاحظ كانوا مصرين على مثل ما أصروا، فكانوا يصرون على النّظر إلى المعنى قبل اللفظ، أي إلى المضمون قبل البنية[33].

وقد وقف عبد المالك مرتاض عند "نظرية الجاحظ " في الشعر بشيء من التّفصيل، وجعلها سندا نظريا يلج به إلى تحليل ودراسة أو قل قراءة نص شعري للشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح - والقراءة هاهنا هي تلك العملية الذهنية التي يتم بها تلقى النّص، والتّفاعل معه، وتحليل أبنيته وصوره ورموزه- وعدها نظرية حداثية من نظريات الزمن الحاضر لا من نظريات الدهر الغابر ....ومجمل قول أبي عثمان أن الشّعر لا يكون بتقرير معان مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والحضري ...وإنما الشّعر قائم، أو يجب أن يقوم على " إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، فإنما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[34]. أصل هذه المقولة أن أبا عثمان الجاحظ قد سمع أبا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لبيتين من الشعر أن كلف رجلا حتى أحضر له دواة وقرطاسا ليكتبهما له، و البيتان هما قول الشاعر: (مجزوء البسيط)

لا تَحسَبَنَّ المَوتَ مَوتَ البِلى **** فَإِنَّما المَوتُ سُؤالُ الرِجال

كِلاهُما مَوتٌ وَلَكِنَّ ذا **** أَشَدُّ مِن ذاكَ لِذُلِّ السُؤال

فعلق الجاحظ منفعلا ساخرا من هذا الإعجاب بهذين البيتين "و أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا، و لو لا أن أدخل في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه... و ذهب الشيخ [يقصد أبا عمرو الشيباني] إلى استحسان المعاني..."[35]، ثم اتبع ذلك بما ذكرناه سابقا في العبارة المشهورة:(والمعاني مطروحة في الطريق....).

ومن خلال قراءته، وتأويله العميقين لمقولة الجاحظ يصنف مرتاض نفسه - ولو على طريقته الخاصة وبشكل ما - ضمن خانة البنيويين الشّكلانيين، والذين ذهبوا -كما ذكرنا آنفا - إلى أن الشّعر والأدب جميعا، هو اللغة في وظيفتها الجمالية ، فما هي اللغة الشّعرية، وكيف نستشف ونكشف عن شاعريتها وإبداعيتها، ثم لما كان الشّعر يقوم على الإيقاع ، فما الإيقاع ؟ وما أهميته؟ وما طبيعته في الشّعر؟ وهل يقتصر الإيقاع على الشعر دون النثر ؟ ثم هل بين الشعر والنثر حدود ؟ وهل هي حدود عروضية فحسب ؟ ثم كيف يكون الخيال في الشعر ؟...تلكم أسئلة نبحث لها عن إجابات عند مرتاض من خلال بعض كتاباته النّظريّة، ودراساته التّطبيقية بما يتناسب مع ما نأمل في تحقيقه، ولو نسبيا، في هذا المقال.

ثالثا : مفهوم الشعر عند المالك مرتاض .

01 . اللغة الشّعريّة:

نحسب أن ذلك ما قصده الجاحظ ب " تخيّر اللفظ وسهولة المخرج " وذلك ،أو بعض ذلك ، ماقصده حازم القرطاجنّي من التّخييل، وذلك ما قصده من قال بتفجير اللغة، عن طريق الخروج المتعمد عن دلالاتها وتشويهها قصد إحداث إيحاءات جديدة فيها عند الحداثيين، وذلك كذلك ما يجب أن يفهم من عمود الشّعر في النّقد العربي القديم، فالمدار كله في كل عصر وفي كل طرح يتعلق بالعبارة الشّعرية بعد تشكلها في البنية الشّعرية التي تمنح الألفاظ إشعاعات ودلالات جديدة لم تكن لها في موقعها العادي...[36]

يرى عبد المالك مرتاض أن مفهوم اللغة انفصل " عن مفهوم اللسان نهائيا منذ القرن التّاسع عشر، حيث اغتدت اللغة السيميائية تتقابل مع اللسان الموروث لأمة من الأمم كاللسان العربي هو لغة العرب "[37]. فوظيفة اللسان غير فنية ولا إبداعية على حين أن اللغة حقل للأدباء والنّقاد، فدور الوظيفة اللغوية سيميائي - أو سيمائي - كما يحبذ مرتاض _ ويقدم لنا مرتاض مثالا بسيطا يوضح لنا شعرية اللغة، من خلال مثال يفترضه افتراضا كأن يقال: " مات الثّلج الأسود ". فأما النّحوي فإنه سيصف الجملة بما ينبغي لها أن توصف به إعرابيا ... مادامت جملة غير فاسدة من حيث التّركيب النّحوي. وأما البلاغي والأسلوبي فإنهما سيرفضان هذا الضرب من التّعبير وسوف يريانه فاسدا على الرغم من استقامته نحويا، لأن الثلج لا يصيبه الموت، ولا يوصف بالسواد ، وأما السيميائي فلعله أن لا يراعي الوظيفة النّحوية ولا تكاد تعنيه، إلا بمقدار ما تظاهره على تفسير الرموز وتحليل النسوج، بل أن التّصور المنطقي للأشياء قد لا يعينه إلا من بعيد، ومن أجل ذلك فإنه لا يرفض هذا التّعبير ... ولا يراه سليما فحسب، وإنما لا تنشط حقول عقله إلا حين يصدف مثل هذه الظواهر الأسلوبية[38].

فمن أين تأتي الظلال الشّعرية، والمسحة الجماليّة الفنية؟ إنها لا تقوم بالضرورة على الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة، أو مجاز، أو طباق أو جناس... كما أنها لا تأتي من الأطر الفارغة و العبارات الرنانة، وإنما تأتي من " استيفاء النّص الشّعري لشبكة من العلاقات اللسانوية تتجسد في طائفة من العناصر الشّكلية كاللغة الفنية (اللانقاج)، ونظام العلاقة بين الدوال، ودرجة الصلة بين الدوال والمداليل، وكيفية التّعامل مع الحيز، وطريقة توظيف، وإظفاء الحركية على مدياته وهلمّ جرّا "[39].

وهنا يمكننا الحديث عن مصطلحات من قبيل الانزياح، والنّسق والوظيفة الإنشائية للغة، والبنية،...فالشّعر قبل كل شيء بناء لغوي يستخدم اللغة في كل مستوياتها وأبعادها، في تكوين شكله الفني، " إن الشاعر إنما هو شاعر بحكم ما يقول، لا بحكم ما

يفكر أو يحس، إنه مبدع للألفاظ، لا للأفكار فكل عبقريته إنما تتجلى في إبداع الكلام، إن الإحساس الخارق لا يمكن أن يجعل المرء شاعرا عظيما"[40].

فلما قال أبو تمام(الطويل)[41]:

وَإِذا أَرادَ اللَهُ نَشرَ فَضيلَةٍطُوِيَت أَتاحَ لَها لِسانَ حَسودِ

لَولا اِشتِعالُ النارِ فيما جاوَرَتما كانَ يُعرَفُ طيبُ عَرفِ العودِ

فإن هذين البيتين " تناولا تجربة اجتماعية، ومظهرا من المظاهر الأخلاقية بيد أنهما سلكا في التعبير عنهما سلوكا شعريا فريدا "، وإنما هما يفضلان عن البيتين الذين أعجبت بهما أبو عمرو الشيباني ، وأنكر شعريتهما أبو عثمان ، لأنهما أوتيا من الظلال الشعرية، والماء الجمالي، والخروج عن مألوف القول إلى العوالم الطريفة الغريبة الكثير، على عكس بيتي أبي عمرو اللذين سقطا في تقرير معنى في الطريق في ذهن المتلقي، إذن فاللغة الشّعرية هي تلك الصياغة أو البنية التي تتجاوز الوظيفة التبليغية إلى الوظيفة الإنشائية ، إن الصياغة الشعرية لا تنقل إلينا معان حقيقية مباشرة تقريرية، وإنما تسلك سبيلا آخر يخرج بالألفاظ والصيغ من دلالاتها المباشرة، التي تكون اللغة فيها شفافة اعتباطية تنحو نحوا إشاريا يحمل مدلولا واحدا، إلى فضاءات إيحائية لا يتحقق فيها تطابق بين الدال والمدلول، كما هو الشأن في المعجم، وإنما يحمل معان جديدة تنقلها من الاستعمال النفعي إلى عالمها الجمالي، عن طريق التّكثيف والايحاء، والتّضمين والمجاز وأشكال الصنعة، في نظام لسانوي مخصوص للعلاقات بين الدوال.

فحينما يقول أبو حيان التّوحيدي : "كتبت إليك والربيع مطل، والزمان ضاحك، والأرض عروس، والسّماء زاهر، والأغصان لدنة، والأشجار وريقة، والغدران مترعة ...، وكانت الجبال تقشعر، والأودية تنضب، والغدران تجفّ والرياض تقفّ، والأغصان تجسو، والبلاد تقسو: فإن في مشاهدة الحبيب عوض عن كل بعيد وقريب "[42].

فإن عبد الملك مرتاض يكاد يقول لنا: إن هذا لشعر وليس بنثر ، إننا " أمام نص أدبي ينتمي، نوعيا، إلى صناعة الشعر بالمفهوم العام للشعرية... ، فالألفاظ هي الآلة الأولى لكل نص أدبي، ذات ظلال شعرية شفافة، ثم إن هذه الألفاظ ركبت مع بعضها بعض تركيبا خاصا جعل منها وسائل فنية لحمل صور شعرية غنية مكتظة بالموسيقى اللفظية، مناسبة رشيقة، موحية، ملهمة، حالمة، باسمة...على خرسها ناطقة... ، ثم الأروع من كل ذلك أن الألفاظ نفخت فيها الحياة نفخا، وإن الجمادات أصبحن متحركات، والأشياء أصبحنا علاقات: ذلك بأن في النّص تشييئا واضحا، وتشيخصا أو تجسيدا باديا "[43].

فالكاتب حين يكتب إنما " يدبّج نسوجا لغوية ينفخ فيها من روحه وخياله وعقله طاقات دلالية، جديدة لا توجد، أو لا تكاد توجد في المعاجم، كأنها لغته وحده من دون العالمين "[44].

اللغة الشعرية عند مرتاض لغة تعدل عن مألوف القول، وعادي الكلام، الذي لا يعمد فيه إلى المجاز والتّشبيه والاستعارة، إلا قليلا فلا تكاد تكون إلا مجازا كلها جميعا، فهي مقصودة لذاتها، تبحث عن عالمها الجميل الغريب، وفي هذا الإطار يمكننا الحديث عن مصطلح حديث هو الانزياح، والانزياح في تصور مرتاض، يتجاوز أساليب التّقديم والتّأخير والحذف، واستحداث ظواهر أسلوبية مميزة، أو استعمال التشابيه والاستعارات أحيانا، لأن مثل هذا التّصور لهذا الانزياح ضيق، ومرتاضيسعى إلى أن يتوسع في التّعامل الكلامي، فنذهب أبعد الحدود الممكنة ليتبوأ الانزياح حقا مكانته اللسانية والسيميائية في التّعامل الخطابي المعاصر[45]، ليتحول النّص كله إلى لغة منزاحة عن المواضعات داخل فضاء جديد. ولذلك تحاول الدراسات التي تعتبر النّص الأدبي بنية لغوية ذات ملامح وخصائص مميزة، تناول النّص " من حيث بنيته الإفرادية والتّركيبية ثم من حيث الزمان فيه، وكيفية تعامل الكاتب معه، ثم من حيث الحيّز ورسم الصور الفنية من خلال وضع هذه البنى "[46]. وذلك بغية وضع يد القارئ على أكبر قدر من الحقائق عن العمل الأدبي، مستعينة بما أفادت من ازدهار العلوم اللسانية وما تفرغ عنها من مناهج تسعى إلى الاقتراب من الموضوعية والعلمية وعدم التّعرض للتفسيرات السياقية، والقائمة على الأهواء والحدس والتّخمين[47]، ذلك أن الحقيقة الوحيدة التي بين أيدينا هي النّص والدليل على مايريد الشّاعر من قصيدته هي ما يقوله فعلا في القصيدة، لذلك فالبحث في خصائص هذا القول يجب أن ينصرف إلى بنية القصيدة بوجه عام " ما شأنها وما خصائص نسجها؟ وبما تستميز؟ وأي تقنيات تصطنع؟ وأي إيقاع يهيمن عليها؟، وأي صوت يطبعها؟، وأي لغة لغتها؟، وأي نفس نفسها؟ وأي همّ يقلقها؟ "[48]. والإجابة كل الإجابة في اللغة وبنيتها.

02.البنى الإفرادية:

البحث في البنى الإفرادية مسوغة أن " المفردة أو المونيم أو اللفظ ...هي التي تشكل قاعدة الجملة من حيث هي نحوية كانت، أم أدبية، أم ألسنية، ثم إن الجملة هي التي تمثل قاعدة النّص، والنّص هو الكلام الأدبي الذي تتخذ هذه المناهج الحديثة مجالا فسيحا لكشف الأسرار الغامضة، وإبراز الدقائق الكامنة "[49]. بل ويذهب علماء اللغة إلى أنه من المحال أن نصدر أحكاما على فلسفة أو آراء كاتب ما دون تحليل مسبق للغته[50]،

لكننا هاهنا، وكما ذكرنا آنفا، لا نسعى إلى إصدار أحكام على النص إلا ضمنيا، وإنما نسعى إلى الكشف عن حقائق أدبيته ، ومظاهر إعجازه الفني ولذلك يتم البحث في خصائص العناصر التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب وتركيبه فتقول حينئذ، ما هي البنى الطاغية في القصيدة؟ الأفعال أم الأسماء؟ النّكرات أم المعارف؟ ومن الأفعال ماذا يهيمن منها: الماضية أم الحاضرة، أم المستقبلة؟ ثمّ بماذا كانت الوحدات تبتدئ في نسجها عبر الخطاب الشّعري؟ ثمّ ماذا كان موقف النّص من استخدام البنى من حيث هي؟ وما هي الجدة الدلالية ... التي نفخها فيها فمرقت من إطارها المعجمي الميّت إلى إطارها الشّعري النّابض بالحركة والحياة؟[51]

إذن فإذا كانت الدراسات البلاغية القديمة تقف عند ملامح أسلوبية تجتزئها، وتخصها بالنّقد والدراسة، أو عند بيت دون غيره، محتكمة إلى نماذج سالفة، أو قوانين وقواعد سابقة، فإن الدراسات والمناهج اللغوية المعاصرة - الأسلوبية على وجه الخصوص - تسعى إلى الاقتراب من نسيج الخطاب، بأدوات ألسنية، قصد حصر الظواهر الألسنية المميزة له وكشف أسراره الكامن وراء لغته ، ذلك أن النّاقد يضع أيدينا على حقائق في النّص كامنه، ويضيء جوانب في النّص كانت خافية، معتمدا في المناهج الحديثة على الإجراءات الموضوعية العلمية، أو التي تسعى إلى ذلك.

وهنا يمكننا الحديث عن الإجراء الإحصائي وأهميته في التّحليل اللغوي للأسلوب، ووصف عناصره وتبيان خصائصه، وعلى الرغم من أن الإجراء الإحصائي ليس صالحا في كل الأحوال، فقد يعجز عن التقاط الظلال المرهفة للأسلوب، فيضفي نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لمثل هذه المعالجة[52]، وعلى الرغم من أن مرتاض يعي ذلك، فإن الإجراء الإحصائي " سيظل في مثل هذه الأحوال الأداة الأولى للمعرفة الألسنية لأننا بمعرفة أجزاء الوحدات، ومما تألفت، نكون قد عرفنا بشكل أو بآخر، خصائص هذه الوحدات، وهي معرفة تفضي بنا إلى حصر الخصائص الألسنية العامة لنسج الخطاب "[53].

إنّ الإجراء الإحصائي ليس مقصودا لذاته، فلن يكون الذي ننتهي إليه شيئا ذا بال ، مالم نقم بتعليله وتأويله، فمثلا في دراسة مرتاض لقصيدة، " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، والتي تتكون من ثلاث عشرة وحدة، لاحظ أن ثلاثا منها يبتدئن باستفهام صريح ووحدة رابعة بمتى... يُضاف إلى الوحدة الثالث عشرة حيث نجده ينتهى هو أيضا باستفهام كما تبتدئ الوحدة الأولى باستفهام أيضا، وأن السؤال كان عن المكان والعلة وعن النسبة [54]، فما سر هذه التساؤلات؟ فبعد مرحلة الحصر، والإحصاء تأتي مرحلة

التّأويل والتّعليل والتّفسير، فهذا التّوزيع الاستفهامي، يعني أن هناك حقولا مختلفة كانت تساور خيال الناص، فإذا هو طورا يسأل عن ليلى ومكانها، وطورا عن تمنعها وتأبيها وآخر عن إطلاعها بما ينبغي لها تجاه من أحبها أم لا، كما أن التّساؤل عن المكان لم يكن اعتباطا، وإنما هو مفتاح كل التساؤلات الأخراة" وباب اللغز وطريق المعرفة فلو عرف مكان ليلى لكان عثر عليها، ولو عثر عليها لكان أثلج صدره، وسعد قلبه فكأن " أين" مفتاح لسلسلة من المفاهيم والقيم، التي تشكل المثل الأسمى لهم الناص وعمله الشعري"[55]، فالاستفهام هنا ليس مجرد استفهام، و" أين" هنا ليست مجرد حرف استفهام للسؤال عن المكان، فقد جاءها " محمد العيد" ليحملها معان جديدة لم تكن فيها، وإنما اكتسبتها في نسيج الخطاب، وموقعها منه وفيه في خضم بحثه عن ليلاه ف " البنى تظل ميتة في كل الأحوال، إلا إذا اصطنعها المصطنعون، ومنهم الشعراء، أو تظل على الأقل، حاملة للمعاني المتعارف عليها إلى أن يأتيها شاعر خلاق فيحملها معان جديدة بفضل العلاقة التي تربطها بباقي البنى الأخراة في نسيج الخطاب "[56].

03.البنى التّركيبيّة:

الشعر نسج للألفاظ، ذو خصائص لسانية منزاحة عن لغة التواصل النفعية الإشارية ، لذلك يتخذ له أنماطا أسلوبيّة معينة في التّعبير عن الأفكار، لذلك اعتنت الاتجاهات النقدية النصانية الحديثة بدراسة البنى التّركيبية، والاعتداد بالأبنية اللغوية ووظائفها، باعتبار النّص بنية قائمة بذاتها، ذات علاقات داخليّة متبادلة بين عناصره ف " الخطاب نسج من الألفاظ، والنّسج مظهر من النّظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانيّة تميزه عن سواه، من أجل ذلك نجد في بعض الأطوار الموضوع يتكرر هو نفسه، لدى أكثر من مبدع، ولكن نرى كل مبدع يتميز ويتفرد "[57].

ولما كانت الحقيقة كل الحقيقة في اللغة ـ كما أكد عبد الملك مرتاض ـ ألفيناه يتساءل، في محاولة لرصد الظاهرة اللسانية المميزة وتأويلها وتحليلها، وتبيان جمالياتها وأبعادها الدلالية والفنية العميقة، دراسته لقصيدة أشجان يمانية لعبد العزيز لمقالح يتساءل عن خصائص البنى التركيبة المؤلفة لها: " هل هي قصيرة وطويلة؟ هل تبتدئ بفعل أو باسم؟ ثم هل يغلب عليها الطول أم القصر؟ ثم ما مدى هذا الطول في حال طوله؟ ثم ما خصائص هذه البنى التركيبية في حد ذاتها؟ "[58] ولما جاء النص بنشده الإجابة - من جهة الأفعال والأسماء مثلا - وجد توازنا أو شبه توازن بين الجنسين الكلاميين من حيث بدايات البنى التّركيبية ومن حيث تفاصيل البنى الداخلية لأبيات القصيدة كذلك، ومنه خلص إلى أنّ هناك تقاربا في الحال وتوازن في المظهر ونصفة في اصطناع الجنس، و "

والعلة هي أن الخطاب يستوفي بهاءه اللساني، " فإذا الحركة والحياة والزمن في الأفعال، وإذا الثبوت ووصف الحيز في الأسماء"[59]

وهو حين يتناول نصا من النثر الفني، أو النثر الشعري لأبي حيان التوحيدي – سبقت الإشارة إليه - يصف فيه مشاعر الشوق والحنين[60]، لاحظ أن البنية القصيرة سيطرت سيطرة مطلقة على أسلوبه بحيث يمكن اعتبار، النسبة المئوية لهذه البنية = 80% كما أنه لاحظ أن الإيقاع الخفيف السريع هو المسيطر،فذهب في تعليل شيوع هذه الظاهرة في هذا النص إلى أنالإيقاع السريع يلائم البنية القصيرة، وأن الرجل العربي الأصيل كان يميل في التعبير عن المعاني والموضوعات التي تتصلبالأحاسيس والعواطف، إلى استعمال الجمل القصيرة المتناغمة، مما يجعل هذا النوع من النثر أقرب إلى الشعر الذي من خصائصه الإيقاع والبنى المتشابهة والصيغ المتناغمة[61].

04. الإيقاع:

الإيقاع في تحديده العام باعتباره تعاقبا منتظما في الأصوات والأزمنة هو الملمح المميز والمبدأ المنظم للغة الشعرية . فكل ما قلناه في شأن اللغة الشعرية قد يتحقق في النثر كما في الشعر، أو قل في الأجناس النثرية كما في الأجناس الشعرية فهل يتميز الشعر عن النثر بالإيقاع؟ ثم هل بين الشعر والنثر حدود؟، ثم ما قيمة الإيقاع في الشعر إذا كنا لا نخال شعرا دون إيقاع؟ ثم ما الإيقاع هل الإيقاع هو الوزن - القائم على التفاعيل العروضية في شعرنا العربي - ؟ أم أنه ينصرف إلى الخصائص الصوتية الموسيقية، الداخلية والخارجية، وما تحققه من تجانس وتناسق؟ ومنه يمكن أن يتحقق الإيقاع خارج الأوزان والبحور، وأن لا يتحقق أحيانا في الأوزان والبحور؟.

الحقيقة أن هذه الأسئلة تطرح ضمن أسئلة أشمل حول الحدود بين الأجناس الأدبية، فقد أصبح يروج في الأعوام الأخيرة لنظرية تداخل الأجناس...[62]، فلم يعد الشعر مثلا يستأثر باللغة الشعرية الموحية، والتي أصبحت لغة للقصة والرواية والمسرحية مثل ماهي في الشعر " حتى أن النظريات النقدية الحديثة تحاول في بعض مفاهيمها الجديدة إزالة الحواجز بين الصناعتين، كما كان العسكري يسميهما، فإذا الشعر نثر إذا كان نظما وإذا النثر شعرا إذا كان مشبعا بالصور، مثقلا بالرؤى الشفافة، محملا على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية "[63]

وإذن فالنظم أقرب إلى النثر منه إلى الشعر بل هو النثر ، فانتظام الألفاظ في بحور عروضية لم يشفع لها شيئا ولم يكسبها من الشعرية شيئا، إذا كانت لغتها نثرية مباشرة والعكس بالعكس ، لذلك يعتبر مرتاض نص أبي حيان التوحيدي سابق الذكر منتميا نوعيا إلى صناعة الشعر، بالمفهوم العام للشعرية .

ولهذا " تغدو الكثير من الآثار الشعرية التي تندرج تقليديا تحت هذا العنوان ليس لها من الشعرية إلا عنوانها وأن كثيرا من الآثار النثرية المعروفة تحت هذا المفهوم تقليديا، على نقيض ذلك ترقى إلى منزلة شعرية عالية "[64] وهذا كلام يسعد ويرضى كثيرا دعاة قصيدة النثر ف " جوهر المفهوم الفني لهذا النوع من الكتابة الفنية: التحرر من الوزن والقافية، والاعتماد على التجانس الصوتي، والصور الشعرية والشعرية الداخلية "[65]، وفي الحقيقة يستمر مرتاض في دك الحدود بين الشعر والنثر، حتى لنتصور أنه مرتاح لقصيدة النثر، فلا يخرج من دائرة الشعر إلا النثر التعليمي تماما مثلما يخرج المنظومات والأراجيز التي أنشئت لغاية تعليمية ، ولنا أن نقف على جدول " جون كوهين " الآتي، والذي أثبته مرتاض[66]، وأثبت به أن العبرة بالخصائص الصوتية لا بالإيقاع الميزاني:

	خصائص شعرية	
نوع	خصائص صوتية	خصائص دلالية(أو بلاغية)
الشعر المنثور	_	+
النثر الشعري	+	_
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	_	_

ولولا أن عبد المالك مرتاض أورد هذا الجدول في خضم حديثه عن الحدود بين الشعر والنثر لقلنا بأنه لا يمانع في وجود قصيدة النثر أو على الأقل إنه يميل هذا الميل وآيتنا على ذلك أن يقرر أننا إذا " صادفنا نثرا لا يحمل خصائص مضادة للشعر فإن ذلك لا يعني إلا أنه ليس نثرا كاملا وإنما هو نثر شعري يجمع بين خصائص الصناعتين "[67]، ولكن من الغريب حقا أن نجد عبد الملك مرتاض هنا لا يجد مانعا في القول بالنثر الشعري والشعر المنثور دون اعتراض يذكر ويذهب إلى أن الرؤية الجديدة في الأدب قد هارت دولة الشعر من أركانها وجعلتها فنا أدبيا يتفق مع النثر في معظم الخصائص الألسنية ولا يمتاز عنه إلا بصفات شكلية محدودة، وأن القوة الإبداعية تكمن في الشعر كما تكمن في النثر لأن الأداة واحدة والذي يختلف إنما هو الشكل الضيق في بعض الأحوال والأطوار[68]، ولذلك اعتبر نص أبي حيان التوحيدي نصا شعريا وأدخل العديد من الأعمال النثرية -بالمفهوم القديم - إلى دائرة الشعر بالمفهوم الحديث.

ثم نجده يعود فيطرد شعراء النثر من مدينة الشعر شر طردة، ساخرا منهم ومما يدعون متسائلا لم " إذن يقولون قصيدة نثرية أوقصيدة النثر ؟ فهل ذلك اعتراف بفشلهم في قول الشعر، وإقصارهم عنه إقصارا؟ أو هو مجرد لهاث وراء جديد لا ملامح له ولا معالم؟" فما يطلق عليه بعض المتأدبين الناشئين " قصيدة النثر " على أيامنا هذه لا يعني شيئا غير سوء الطالع الذي تورطت فيه دولة الشعر في هذا العهد الرديء "[69]، وكان قد قال من قبل بأن النثر يكون شعرا، " إذا كان مشبعا بالصور مثقلا بالرؤى الشفافة محمّلا على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية "[70]

والحقيقة أن مثار اللبس هنا يكمن في أي " قصيدة نثر " يقصد مرتاض؟ والإجابة ليست كما يتوهم من أنها القصيدة التي تخلت عن الاوزان والبحور في أي شكل من أشكالها أي حتى في أبسط صورة من ذلك وهي التفعيلة العروضية ليست هذه ما يقصد مرتاض، وإنما يقصد القصيدة التي تخلت عن الجانب الموسيقي الصوتي في أي شكل من أشكاله فأصبحت كلاما باردا، فجا ولو أن لغتها كانت شعرية تناغمت أصواتها وتجانست وتنوع عطاؤها الإيقاعي وحتى خارج البحور والأوزان لما اعتبرها قصيدة نثرية وآيتنا على ذلك قوله: " ولعل مدعيا يدعي علينا أننا ندعو إلى الإيقاع بمعناه الميزاني كلا ، وإنما ندعو إلى الإيقاع العربي الصميم الذي لا ينبغي أن يخلو منه كلام فني قح ألا إننا لا نميز بين الشعر الحق والنثر الأدبي الحق أيضا فكلاهما شعر أو شيء كالشعر فلا تميز بينهما إلا لدى المتمحلين المدرسين "[71]، ثم وبما لا يدعي الشك يقرر أن العبرة في الإيقاع بتشابه العناصر وتجانس الأصوات، أو تكرارها وتنوع

عطائها الإيقاعي الثري، وأن الإيقاع الإفرادي هو الذي يجب أن يشكل السنج الإيقاعي المركب، لا العكس فهو حين أراد أن يقف على مثال بلغ فيه الإيقاع شأوا عظيما مثل بقول الشاعر العباسي أبي الحسن النوري :[72]

فبُكَائي رُبَّما أرَّقَهَاوبكْاها ربُمَّا أرَّقني
ولقد تشكو فما أفهُمَهاولقد أشكو فما تفهمُني
غير أنَّي بالجَوَى أعرفُهَاوهي أيضاً بالجَوَى تعرفُني.

فالإيقاع الشعري في هذه الأبيات قائم على تشابه " البنى داخليا وخارجيا، تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين ...، فهنا نلاحظ اجتماع كل أجناس الإيقاع الكلامية في هذه الأبيات والعناية انصبت على الإفادة من تشابه العناصر وتجانس الأصوات أو تكرارها وتنوع عطائها الإيقاعي الثري، وانفجارها الصوتي الغني فباصطناع عنصر ألسني في حال يعطيك صوتا، واصطناعه في حال أخرى يعطيك صوتا ثانيا... العناصر الألسنية الإفرادية وجمالها وتشابهها وتقارب أصواتها أو تكرارها بنفسها هي التي مكنت لهذه الأبيات أن تبلغ شأوا بعيدا في مجال الإيقاع الشعري الغني "[73]، ثم إن مرتاض يعتبر قولا يعزى إلى " علي بن أبي طالب " يقول فيه:

تلقو البرد في أوله وتوقوه في آخره
فإنه يفعل في الأبدان كفعله في الأشجار
أوله يورق، وآخره يحرق

يعتبره من الناحية الإيقاعية هو الشعر ذاته " فقد تشاكل الإيقاع في هذا النص تشاكلا عجيبا فاغتدى من الوجهة النسجية كأنه شعر منثور ذلك بفضل هذه المشكلات الإيقاعية الغنية .....ونلاحظ أن التشكل الإيقاعي في هذا النص يجاوز مستوى الدال إلى المدلول نفسه"[74]، وخلال كل هذا الحديث عن الإيقاع لم يشر ولم يذكر التفاعيل من بعيد ولا قريب ،وبذلك يمكننا القول إن الإيقاع عند مرتاض أعمق وأثرى من الوزن وأنه لا يرفض قصيدة النثر لأنها تخلت عن الإيقاع العروضي وإنما هو يفضل أن يظل الإيقاع في أي شكل من أشكاله إحدى الخصائص الخطابية الأولى للشعر بما هو خاصية أساسية في الشعر صوتيا ودلاليا تشعرنا بأننا أمام نظام للخطاب دقيق وصارم.

ذلك أن الإيقاع عنده " أعم من الروى والقافية والسجع، بل ربما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية الخارجية والداخلية، ولعل وظيفة الدارس أو الناقد تكمن في استخلاص النتائج من ذلك الاستعمال الموقّع: لم كان على ذلك النحو بالذات؟ وما الغاية وما العلة وما الوظيفة إن أمكن؟ "[75]،

وتلك أسئلة الطرح الأسلوبي والبنيوي المعاصر أما العروضيون العرب فلم يواجهوا الأمر من هذه الزاوية ، فهم وإن لم يغادروا صغيرة ولا كبيرة من خصائص الإيقاع الشعري إلا تحدثوا عنها، فإن دراساتهم ظلت قاصرة جافة لأنهم واجهوا الأمر من وجهة عروضية خالصة، ف" ظلوا في عالمهم المغلق الفج فلم يخرجوا قط بهذا الإيقاع من مجال التقنيات الجافة إلى مجال العطاء الإيقاعي الخصب " [76].

ولذلك وجدنا مرتاض حتى عندما تحدث عن بنية القصيدة عند محمد العيد آل خليفة لم يفته أن يشير إلى أن قصائد محمد العيد تنتمي إلى البنية التقليدية للقصيدة العربية، ثم ما يلبث أن يتحول إلى دراسة صوتية، أسلوبية في دراسته للإيقاع في قصيدة " أين ليلاي " والحقيقة أن القول بقصور الدراسات العروضية العربية قال به غير واحد، فهاهو الأب" خليل أده اليسوعي " يقرر مع مرتاض أن الدراسات العروضية سطحية شكلية لا تصل إلى العمق، فالعروضيون العرب عددوا أوزان الشعر وزحافاته وعلله وبيّنوا البحور والأعاريض والضروب ... فأطالوا وأطنبوا وفصّلوا وأسهبوا فيما يُستهجن ويُستحسنُ من الزّحافات والعلل، ولكنّهم لم يُوقفوا الطالب على أسباب استهجانهم أو استحسانهم ذلك فلم يصلوا بطالب هذا العلم إلى جوهر الإيقاع وكنهه[77]، " فكانوا كطالب الرياضيات ينجز العمليات كما لُقّنَها دون أن يُدرك أسبابها ... فيكتفي بالظّاهر والعلم الصحيح قائم بمعرفة حقائق الأمور"[78].

وأخيرا قد نقول مع مرتاض بأنه لا بد للشعر من إيقاع، ولكن أي إيقاع؟ولما كان لكل عصر موسيقاه، وذوقه وألحانه فإنه وإن كان من الواجب العزف واصطناع الألحان في الشعر، فإنه ليس بالضرورة أن يتم ذلك بآلات الخليل، ولا أدوات نازك لأنها اغتدت قاصرة عن كشف الكوامن وإبداء المحاسن والأسرار، وسبر الأعماق، والأغوار، ....في زمن لم يعد فيه الطرب كما نعرف ونألف، فلا البحر بحر ولا البر بر ولا الأرض، ولا السماء....ولا الإيقاع هو العروض.

وقد لا نقول هذا، ونصمّ آذاننا، فلا نؤمن بهذا الحديث أسفا، ونقول مع بعض من قال: مهما تكلف المتكلفون ماتكلفوا في التماس هوية أخراة للإيقاع خارج العروض والأوزان، لمّا أقنعونا بأن الإيقاع يجوز أن يكون إيقاعا بلا عروض. ولا أوزان، ونتساءل مع أحد هؤلاء " كيف تكون قطعة النثر شعرا وقد تخلفت عن الإيقاع الموسيقي للشعر حتى في أدنى صورة من الاحتفاظ بالتفعيلة العروضية؟ "[79]. " ولكل وجهة هو موليها فاستبقوا الخيرات ".

خاتمة:

ينطلق عبد المالك مرتاض في تصوره للشعر واللغة الشعرية ، من نظرة شكلانية بنيوية ، تعتبر النص الأدبي بناء لغويا جماليا ، وينطلق الناقد في قراءته وتأويله للنص من هذه اللغة وعلاقاتها البنيوية الداخلية ، فالشاعر عنده فنان كلمات ينسجها نسجا عجيبا يسرّ المتلقين ... فهو شاعر باعتبار مايقول ويبدع من الكلام الأدبي لا باعتبار ما يفكر . وهذه نظرة بعض النقاد التراثيين كالجاحظ وابن طباطبا العلوي ...

يؤالف مرتاض بين التراث العربي والحداثة الغربية مؤالفة عميقة ، تراعي الفروق الزمنية والتراكم المعرفي بينهما ، ويرتكز في مؤالفته هذه على نقاط التشابه المبني على الفهم العميق للتراث على ضوء النظريات الحديثة من جهة ، وعلى أهمية استيعاب التراث وفهمه وإثراء جوانبه المضيئة بعيدا عن الترقيع، والتطويع ، وتقويل النصوص ما لم تقله .

لا يفصل عبد المالك مرتاض فصلا حاسما في موقفه من قصيدة النثر أهي شعر أم ليست شعرا ؟ ومن البحور الخليلية أهي ضرورية في الشعر لا يكون إلا بها ، أم يمكن الاستغناء عنها من باب التجديد وروح العصر ؟. ويترك ذلك لطبيعة كل قصيدة نثرية ، وقدرة الشاعر فيها على الارتقاء بها لغة وصورا وإيقاعا إلى جنس الشعر من باب تداخل الأجناس الأدبية ، ولذلك يميل مع جون كوهين إلى تسميتها بالنثر الشعري ، وليس بالشعر الخالص وفي موقفه هذا شيء من التردد والاضطراب .

وفي الأخير : تزودنا تنظيرات وقراءات عبد المالك مرتاض للنصوص الإبداعية والشعرية بكثير من التصورات الفنية ، والآليات المنهجية المرنة التي تعيننا على تذوق وقراءة النصوص الإبداعية قراءة جمالية ذوقية نصانية معللة ، تفتح الأبواب أمام قراءات متعددة للنصوص الخصبة ذات العطاء الجمالي والدلالي بعيدا عن الأحكام المعيارية والآليات المنهجية الصارمة .

الهوامش:

[1] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، بيرت_ لبنان، 1985، ص158.

[2] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربيّة.ص177.

[3] ينظر: حامد حفني، تاريخ الأدب الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر،1983.

[4] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت_لبنان.1989.

[5] محمد أبو الأنوار، التّراث الشّعري ودوره في مراحل التّطور الشّعري العربيّ، مقال بمجلة، جدور التّراث ، الصادرة من النّادي الأدبي لا الثّقافي بجدة، المملكة العربيّة السّعوديّة، مارس 2001.ص317_318.

[6] نفس المرجع. ص118.

[7] محمد أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشّعر، ط2،دار المعارف، مصر_ القاهرة 1987.ص371_372.

[8] أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشّعر. ص400.

[9] أنظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربيّة. ص200.

[10] أدونيس، مقدمة الشّعر العربي. ص85.

[11] أنظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربيّة،. ص191، وطه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة. ص04.

[12] أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 85.

[13] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربيّة. ص 196_197.

[14] أدونيس، مقدمة للشّعر العربي. ص 81_82.

[15] عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربيّة. ص 203.

[16] محمد أبو الأنوار، التّراث الشّعري ودوره ....، جذور التّراث. ص 327_328.

[17] محمد أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشّعر. ص440.

[18] أنظر: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة ، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994. ص 34.

[19] يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي عند عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. ص 7_8.

[20] أنظر: عبد السلام المسري، قضية البنوية، منشورات دار أمية، تونس. ص 133.

[21] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتّكفير. ص 39، 41 ، 42.

[22] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة سيميائية تفكيكية لرواية " زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1995. ص 80.

[23] أنظر: بشير توريريت، مدارات التنظير النّقدي عند أدونيس، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسينطنة، 1998_ 1999. ص 27.

[24] يوسف وغليسي، الخطاب النّقدي. ص 29.

[25] المرجع السّابق. ص 89.

[26] نفس المرجع. ص 88.

[27] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي. ص 07.

[28] عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائة تفكيكية لقصيدة " أين ليلاى " لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1991. ص 11.

4.شايف عكاشة : مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر ، رسالة مجستير ، معهد اللغة والأدب العربي ،جامعة قسنطينة ، 1990، ص 308.

[29]أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ج1، تح: وداد القاضي، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ص323.
[30] أنظر: أدونيس، الشّعرية العربية، دار الأدبية، بيروت، لبنان، 1985. ص 74_88.
[31] بشير توريرت، مدارات التنظير النقدي عند أدونيس. ص08.
[32] عثماني الميلود، شعرية تودروف،ط1، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1990. ص 11.
[33] عبد ملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري. ص 03.
[34] الجاحظ ، الحيوان، شرح وتحقيق: يحي الشامي، ج1، ط3، منشورات دار ومكتبة الهلال، مصر،1990. ص 408.
[35]المرجع نفسه، ص408 وما بعدها.
[36]ينظر مثلا: جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط4، مطبوعات فرح، مصر،1990.
[37] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم _ دراسته في الجذور _، دار هومة، الجزائر، 2001. ص 111.
[38] نفس المرجع. ص 111.
[39] نفس المرجع. ص 06.
[40] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري. ص 10، أنظر: جون كوهين، النّظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000. ص 64.
[41]أبو تمام: الديوان، تعليق وشرح: شاهين عطية، المطبعة الأدبية، بيروت، لبنان، 1989، ص79.
[42] أبو حيان التوحيدي : الإشارات الإلهية ، ج 1، تح: وداد قاضي، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص 323.
[43] عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1983، ص 63،64.
[44] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد. ص 08.
[45] أنظر: عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة. ص 145.
[46] عبد ملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين. ص 04.
[47] أنظر: علي عزت، اللغة والدلالة في الشّعر - دراسة نقدية في شعر السياب وعبد الصبور - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976. ص 63.
[48] عبد الملك مرتاض، أ _ ي. ص 33.
[49] عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين وإلى أين. ص 66.
[50] أنظر: علي عزت، اللغة والدلالة في الشعر. ص 09.
[51] أنظر: عبد الملك مرتاض، أ_ي. ص 64.
[52] أنظر: صلاح فضل، من الوجهة الإخصائية في الدراسة الأسلوبية، مجلة فصول، مج 4، العدد الأول، 1983. ص 139.
[53] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري. ص 25.
[54] أنظر: عبد الملك مرتاض، أ_ي. ص 64.
[55] نفس المرجع. ص 65.
[56] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري. ص 28.

*من القصيدة " أشجان يمانية" عبد العزيز لمقالح، التي تناولها مرتاض بالدراسات والتّشريح في كتابه: بنية الخطاب الشعري، وشعرية القصيدة قصيدة القراءة.

[57] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري. ص 34.

[58] نفس المرجع. ص 35.

[59] نفس المرجع. ص 35.

[60] أنظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين. ص 63_79.

[61] ينظر: نفس المرجع. ص 79.

[62] أنظر: وجه لوجه، حوار مع يمنى العيد، العربي، العدد 502، سبتمبر 2000. ص74ومابعدها.

[63] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين. ص 26.

[64] نفسه. ص 27.

[65] أبو الأنوار، " التراث الشعري ودوره ..."، جذور التراث، م س. ص 340.

[66] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،2010، ص96 وما بعدها.

[67] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين. ص 30.

[68] أنظر: المصدر نفسه. ص 31_35.

[69] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري. ص 05.

[70] أنظر: عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين. ص 26.

[71] عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري. ص 06.

[72] أنظر: بنية الخطاب الشعري. ص 138.

[73] المصدر نفسه. ص 137_138.

[74] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم. ص 200، وكذلك بنية الخطاب الشعري. ص136.

[75] عبد الملك مرتاض، أ_ ي. ص147.

[76] أنظر: خليل أده اليسوعي، " الإيقاع في الشعر العربي" مجلة فصول،ج 06، ع 03، 1982. ص257.

[77] ينظر: نفس المرجع. ص 257.

[78] نفس المرجع. ص نفسها.

[79] محمد أبو الأنوار، " التراث الشعري ودوره..."، جذور التراث م س. ص 340.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1. عبد المالك مرتاض : النص الأدبي منأين وإالىأين،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1983.
2. عبدالملكمرتاض،أ_ ي.
3. عبدالملكمرتاض،الأدبالجزائريالقديم _ دراستهفيالجذور _،دارهومة،الجزائر، 2001.
4. عبدالملكمرتاض،تحليلالخطابالسّردي،معالجةسيميائيةتفكيكيةلرواية " زقاقالمدق"،ديوانالمطبوعاتالجامعيّة، 1995.

5. عبدالملكمرتاض،دراسةسيميائةتفكيكيةلقصيدة " أينليلاى " لمحمدالعيد،ديوانالمطبوعاتالجزائرية،الجزائر، 1991.
6. عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994.

ثانيا: المراجع:

7. أبوحيانالتوحيدي : الإشاراتالإلهية، ج 1، تح: ودادقاضي، دارالثقافة، بيروت، لبنان.
8. أبوحيانالتوحيدي، الإشاراتالإلهية، ج1، تح: ودادالقاضي، دارالثقافة، بيروت، لبنان.
9. أدونيس، الشّعرية العربية، دارالأدبية، بيروت، لبنان، 1985.
10. أدونيس، مقدمةللشّعرالعربي، ط3، دارالعودة، بيروت_لبنان.1989.
11. بشيرتوريرت، مداراتالتنظيرالنقديعندأدونيس.
12. بشيرتوريريت، مداراتالتنظيرالنّقديعندأدونيس، رسالةماجستير، جامعةمنتوري، قسينطنة، 1998_ 1999.
13. الجاحظ، ا/لحيوان.
14. جونكوهين، النّظرية الشعرية، تر: أحمددرويش، دارغريب، القاهرة، مصر، 2000.
15. حامدحفني، تاريخالأدبالحديث، ديوانالمطبوعاتالجامعيّة، الجزائر، 1983.
16. خليلأدهاليسوعي، " الإيقاعفيالشعرالعربي" مجلةفصول، ج 06، ع 03، 1982.
17. شايفعكاشة : مفهومالأدبفيالنقدالعربيالمعاصر، رسالةمجستير، معهداللغةوالأدبالعربي، جامعةقسنطينة، 1990.
18. صلاحفضل، منالوجهةالإخصائيةفيالدراسةالأسلوبية، مجلةفصول، مج 4، العددالأول، 1983.
19. عبدالسلاممسري، قضيةالبنوية، منشوراتدارأمية، تونس.
20. عبدالعزيزالمقالح، أزمةالقصيدةالعربية، بيرت_ لبنان، 1985.
21. عبدالعزيزالمقالح، أزمةالقصيدةالعربيّة.. ص191، وطهوادي، جماليةالقصيدةالمعاصرة.
22. عبداللهالغدامي، الخطيئةوالتّكفير.
23. عثمانيالميلود، شعريةتودروف، ط1، دارقرطبة، الدارالبيضاء، المغرب، 1990.
24. عليعزت، اللغةوالدلالةفيالشّعر - دراسةنقديةفيشعرالسيابوعبدالصبور - الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، 1976.
25. محمدأبوالأنوار، التّراثالشّعريودورهفيمراحلالتّطورالشّعربالعربيّ، مقالبمجلة، جدورالتّراث، الصادرةمنالنّاديالأدبيلاالثّقافيبجدة، المملكةالعربيّةالسّعوديّة، مارس 2001.
26. محمدأبوالأنوار، الحوارالأدبيحولالشّعر، ط2، دارالمعارف، مصر_ القاهرة 1987.
27. يمنىالعيد، العربي، العدد 502، سبتمبر 2000..
28. يوسفوغليسي، الخطابالنّقديعندعبدالملكمرتاض، المؤسسةالوطنيةللفنونالمطبعية، الجزائر، 2002.