الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمـــي

جامعة محمد لمين دباغين .سطيف ـ 2.

كليـــــة الآداب واللغـــات

قســم اللغـــة والأدب العربـــي

مطبـوعـــة بيداغوجيـــة في مـادة :

النقـد الأدبـــي الجزائـــري

الفئة المستهدفة: السنة الثانية / ليسانس

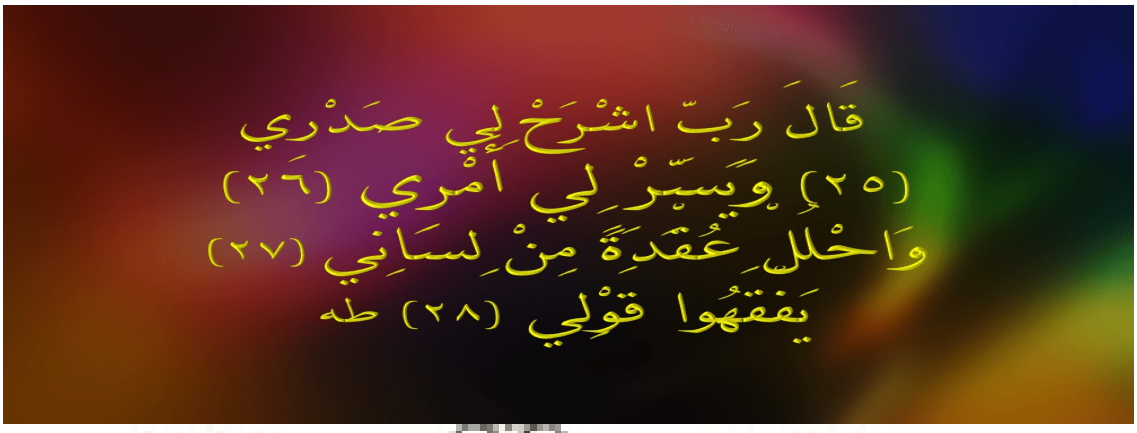
عنوان الليسانس: النقد والدراسات الأدبية

إعـداد/الدكتـور

أحمـد العياضـــي

السنـــة الجامعيـــة/ 2022ـ 2023

بسم الله الرحمن الرحيم


قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي
(٢٥) وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي (٢٦)
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي (٢٧)
يَفْقَهُوا قَوْلِي (٢٨) طه

جامعة محمد لميـــن دباغين . سطيف 2.

كليـــــة الآداب واللغـات

قسم اللغة والأدب العـربـي

عنوان الليسانس: النقد والدراسات الأدبية

الفئة المستهدفة/ السنـة الثانيـة

المادة: النقد الأدبي الجزائري

الأهـداف:

– معرفة أهم النقاد الجزائريين القدماء والجهود المعتبرة التي بذلها هؤلاء النقاد في مسيرتهم النقدية.

– الإلمام بأهم القضايا النقدية التي أثارها نقادنا الجزائريين القدماء.

– معرفة الاتجاهات النقدية الكبرى(الحديثة والمعاصرة) التي ينتمي إليها النقاد الجزائريين.

– معرفة الجهود التي بذلها النقاد الجزائريين للتحول من الكلاسيكية إلى التجديد.

– معرفة ما مدى انفتاح الحركة النقدية الجزائرية على الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة.

محتـــوى المـــادة :

ـــ مدخل/ النشأة والتطور.

***النقد الأدبي الجزائري القديم:**

المحـــاضـرة	عنوانـــــــها
المحاضرة الأولـــــى	النظرية النقدية عند عبد الكريم النهشلي المسيلي (345هـ –405هـ).
المحاضرة الثانيـــــة	النظرية النقدية عند ابن رشيق المسيلي(المشهور بالقيرواني)(390هـ–456هـ).
المحاضرة الثالثـــــة	النظرية النقدية عند ابن خلدون(732هـ – 808هـ).

***النقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر وأعلامه:**

المحاضرة الرابعـــــة	بدايات الدعوة إلى التجديد
المحاضرة الخامســـة	الاتجاه الانطباعي (التأثري)

المحاضرة السادســـة	الاتجـاه التاريخـي
المحاضرة السابعـــة	الاتجـاه الاجتماعـي
المحاضرة الثامنـــة	الاتجـاه النفسـي
المحاضرة التاسعـــة	النقـد الجديـــد
المحاضرة العاشـــرة	الاتجـاه البنيـوي
المحاضرة الحادية عشر	الاتجاه البنيوي التكويني (البنيوية التكوينية)
المحاضرة الثانيـة عشر	الاتجـاه السيميائـي
المحاضرة الثالثة عشر	الاتجـاه التفكيكـي
المحاضرة الرابعة عشر	الاتجـاه الأسلوبـي

مقدمـــــــــــــــــة

مقدمـــــــــة

لقد كان البحث في الأدب والنقد في المغرب العربي القديم بصورة عامة، والجزائر بصورة خاصة، حتى عهد متأخر، يعد من قبيل المغامرة والتحدي، وذلك بسبب ما يعرف هذا الحقل المعرفي من انعدام المظان التي تتكفل ببيئة معينة، أو بأخذها على عاتقه منبع معين، بل يلاحظ الباحث المتجه هذا الاتجاه أن المشارب والاتجاهات متعددة ودفينة في مختلف الموضوعات من فقهية وتاريخية وأدبية ونقدية. لكن اتجاه البحث العلمي في الجامعات الجزائرية إلى هذا الأدب في المغرب العربي بصورة عامة والجزائر بصورة خاصة، ذلّل بعض الصعاب، وأزاح الغموض والعراقيل...وإذا كان هذا هو الحال في الأدب، فإنّ الأمر في النقد أعسر وأعقد، لأنّ البحث فيه محدود على الأصابع ، فما يبرح هذا الموضوع بكرا بإمكان الدارسين أن يزرعوا أرضه، ويغلوا منه النتاج الوفير، وباستثناء بعض الدراسات، فليس هناك شيء كثير يفيد منه الهيمان إلى المعرفة، أو الضمآن إلى حب الاستكشاف، ويصاب المرء بحسرة وهو يقلب برامجنا الجامعية فلا يلفى إلا صورة باهتة لهذا الأدب ونقده.

فالبحث في النقد الأدبي القديم في هذا الإقليم (الجزائر) كان غائبا منذ مدة، لكنه الآن بدأ يفتق شرنقته للخروج إلى النور بفضل كمّ لا بأس به من الدراسات والبحوث عالجت أو تطرقت، محاولة الكشف عن هذا النقد الأدبي القديم وإخراجه من النفق المظلم إلى النور، فبدأت تظهر ملامح هذا النقد عبر أطروحات جامعية (رسائل دكتوراه ـ ومذكرات ماستر)، إضافة إلى ما ينشر من مقالات عبر المجلات والجرائد.

حاولت هذه المطبوعة التركيز على ناقدين جزائريين مشهورين، هما:

ـ عبد الكريم النهشلي المسيلي: ولد بالمسيلة سنة(345هـ) وتوفي بها سنة(405هـ).

ـابن رشيق المسيلي(المشهور بالقيرواني)الذي ولد بالمسيلة سنة(390هـ) وتوفي بصقلية بإيطاليا سنة (456هـ).

ويعتبر"عبد الكريم النهشلي المسيلي"و"ابن رشيق القيرواني" من أشهر النقاد في البيئة العربية بصورة عامة وإقليم المغرب العربي بصورة خاصة، وقد تطرقنا إلى أمهات القضايا النقدية التي كانت مثار جدال ونقاش في عصرهم، سواء أثيرت في المشرق أو المغرب العربيين، ومن هذه القضايا على سبيل المثال لا الحصر: مفهوم الشعر ـ وظيفة الشعر ـ اللفظ والمعنى ـ الطبع والصنعة ـ بواعث الإبداع ـ السرقات الشعرية ـ القدم والحداثة ... .وغيرها من القضايا النقدية. وهذا دليل على أنّ هناك حركة نقدية جزائرية بحتة على اتصال بما يجري في المشرق والمغرب العربيين من معارك نقدية.

وكما هو معلوم توالت الانكسارات في شتى المجالات في الوطن العربي بصورة عامة والمغرب العربي بصورة خاصة، فركدت وجمدت الحياة بصورة عامة، والأدب والنقد بصورة خاصة نتيجة عوامل مختلفة وعلى رأسها الاستعمار الغربي وآثاره السلبية على الحياة بصورة عامة.

ومع بدايات عصر النهضة بدأت تظهر بعض المحاولات النقدية التي أبدت شغفها بالتراث العربي، وفي خضم الحركة النقدية التي عرفتها الساحة النقدية بالمشرق العربي، تكون جيل من النقاد المؤسسين في الجزائر والذين تتلمذوا على أيدي كبار أساتذة الجامعات المشرقية، فنهلوا من معارفها وشربوا من منابعها، ووقعوا تحت تأثير احتكاكهم بها، من بينهم : أبو القاسم سعد الله، محمد مصايف، صالح خرفي، وعبد الله الركيبي... فألّفوا جملة من أعمال والتي تصنف ضمن الجهود التأسيسية للنقد الأدبي الجزائري الحديث، وما يجمع بين هذه الدراسات النقدية الأولى على اختلاف تجلياتها المنهجية، هو انطلاقها في التركيز على السياق التاريخي والمحيط الاجتماعي والظروف النفسية والبيئة الخارجية المؤثرة على العمل الأدبي، والمحدد لمختلف اتجاهاته وتياراته، فكانت جل الأعمال النقدية لجيل المؤسسين ذات أسلوب أكاديمي كلاسيكي، إلى أن جاءت مرحلة جديدة اتجه أصحابها نحو الاهتمام بالنص في حد ذاته بغض النظر عن خلفيته التاريخية، فأصبح النقد الجزائري المعاصر في إطاره العام تابعا إلى حدّ بعيد لمفاهيم ومعايير النقد العربي، ولم يتمكن من إيجاد توازن بينه وبين خصوصيات النقد الأدبي الجزائري.

ثم تبع ذلك ظهور جيل من الشباب احتك بالنظريات النقدية الغربية والمذاهب الأدبية والتيارات الفلسفية بشكل مباشر من خلال دراساته في الجامعات الغربية مما مكنه من حمل لواء التجديد في الأدب العربي وإحداث حركة مفصلية في سيرورة النقد ، إذ انبثقت توجهات فكرية مغايرة للمألوف غيرت الذائقة الأدبية، وخلخلت معايير النقد وقيمه الجمالية الموروثة، وأسست لوعي نقدي يتكئ على التراث من ناحية، وينفتح على التيارات والمناهج الغربية من ناحية ثانية، مما أكسب الثقافة النقدية الجزائرية قيمة علمية وجمالية لم تكن معهودة من قبل، فكان من آثار ذلك أن تعددت زوايا النظر للإبداع وظهر في الساحة النقدية ما يعرف باسم "المناهج السياقية" والتي تحاول قراءة النص من خارجه، وأخرى عرفت باسم "المناهج النسقية" والتي تشتغل على بنية النص الإبداعي كاللغة، والبنية، والعلامة، والرمز... ومن بينها البنيوية والسيميائية... وغيرها.

* لذلك حاولت هذه المطبوعة أن تفصل في أربعة عشر محاضرة وفق ترتيب استدعى زوال كل منهج ظهور الآخر إلى الصورة المكتملة والمنغلقة على ذاتها مع النقد النسقي عاكسة مدى تطور النقد ليتجاوز الظروف الخارجية والتمركز حول النص بوصفه كيانا لغويا جماليا في ذاته ولذاته، وهو آخر ما وصل إليه التصور النقدي، فكانت المناهج السياقية في النقد الأدبي بوابة دخل من خلالها العالم عصر التصور النسقي، والمناهج الحداثية وما بعدها.

ويعدّ الناقد "عبد الملك مرتاض" من أكثر النقاد تنقلا بين المناهج النقدية،بداية من المناهج السياقية وصولا إلى المناهج النسقية، ليخرج في الأخير بتركيب منهجي أكثر انفتاحا، وإلى جانب هذا الناقد الفذ برزت وجوه عديدة في سماء النقد الجزائري المعاصر، منهم : محمد ساري، واسيني الأعرج، عبد القادر فيدوح، أحمد حيدوش، رشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو... وغيرهم، سواء في المناهج السياقية أو النسقية .وهؤلاء وغيرهم قد أحدثوا تحولا

في الحركة النقدية الجزائرية الحديثة كانت أم المعاصرة، بتبنيهم المناهج النقدية الغربية، محاولين بذلك مسايرة التطور المذهل للمناهج والنظريات النقدية.

ونافلة القول: تسعى هذه المطبوعة البيداغوجية إلى الكشف عن الحركة النقدية الجزائرية قديما وحديثا وعن أهم مقولاتها واتجاهاتها وأعلامها، ليكون الهدف الأسمى من وراء هذا الكشف معرفة الطالب للمنعرج الفكري والمعرفي للنقد الأدبي الجزائري، كما توخينا تبسيط ما يمكن تبسيطه حتى يتمكن الطالب من الاستيعاب والفهم للمادة النقدية بيسر، وأشفعنا ذلك بنماذج تطبيقية لتترسخ القضايا النقدية القديمة والحديثة والمعاصرة، وتصبح مخزونا لدى الطلبة، يدفعهم من حين لآخر إلى البحث ومحاولة الكشف والاستزادة المعرفية النقدية الجزائرية (قديما ومعاصرة).

والله ولي التوفيق

مدخل/ النشـأة والتطـور

إنّ النص الأدبي ثمرة طبيعية للبيئة والأديب، ووظيفته في تقديم وتقويم العمل الأدبي، وبيان قيمته الموضوعية وتصوير خصائص صاحبه الشعورية والتعبيرية والنفسية، وكشف العوامل الخارجية التي أثرت أو اشتركت في التأثير عليه. وقد عرف العرب النقد منذ العصر الجاهلي، حيث اعتمد على السليقة والفطرة يستمد منها أحكامه لكن لم تحدد أصوله وقوانينه إلا في العصر الحديث، نتيجة لجهود متعددة قام مشاهير نقاد العصر الحديث والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على النص الأدبي أجيد كان أم غير جيد، فإذا كان جيدا أو رديئا، فما درجته من الحسن أو القبح، ومعرفة الوسائل التي تمكننا من تقويم وتقييم ما يعرض من الآثار الطيبة، والملاحظ أن هناك دائما معركة عداء بين النقاد والأدباء نتيجة الأحكام التي يصدرها النقاد على الآثار الأدبية. ولقد شهد المغرب العربي الإسلامي أواخر القرن الثالث هجري إلى القرن الخامس الهجري حركة نقدية واسعة خاصة في العهد " الصنهاجي" الذي انتعشت فيه الحياة الثقافية، وبرز إلى الوجود علاء وأدباء وشعراء ونقاد، ويمكن أن تعتبر هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي لبلاد المغرب العربي، ولعل أشهر أمراء هذه الدولة والذي يرجع إليه الفضل في إنماء الحركة الفكرية والثقافية في هذه الربوع " **المعز لدين الله الصنهاجي**" الذي كان محبا لأهل العلم وكثير العطاء، مدحه الشعراء وانتعجه الأدباء، وكانت حضرته محط بني الآمال، ومن أبرز الشعراء والأدباء والنقاد الذين ظهروا خلال هذه الفترة" إبراهيم بن علي بن تميم الحصري" صاحب كتاب(زهر الآداب وثمرة الألباب)، و"محمد جعفر القزاز" صاحب كتاب(الضرائر الشعرية) و"عبدالكريم النهشلي المسيلي" والذي اشتهر بكتابه (الممتع في علم الشعر وعمله) و"ابن رشيق المسيلي" (المشهور بالقيرواني) صاحب كتاب (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، وغيرهم من شعراء ونقاد المغرب العربي الإسلامي.

ويعتبر النقد الجزائري ـ الذي هو تراثنا ـ السند القوي، والبحث فيه هو إزالة ما يكشفه من غموض لأنّ التراث يعدّ ذاكرة الشعوب وسندها الخلفي تعود إليه، لتأخذ العبر والقيم التي تدفع بها إلى النهوض من كبوتها. وكانت هناك مراكز ثقافية قوية في شتى الميادين المختلفة أدبية كانت أم نقدية، وغيرها من العلوم، ومن بين هذه المراكز تأتي "القيروان" في تونسعلى رأسها، ثم قلعة بني حماد(المسيلة)، وبجاية وتيهرت، وتلمسان في الجزائر، و"فاس"و"مكناس" بالمغرب الأقصى هذه الحواضر استقطبت معظم الشخصيات والنشاطات الفكرية والأدبية والنقدية... فلعبت دورا مهما في انتعاش الحركة الفكرية والثقافية حتى وإن كانت تعطيهم القليل الذي يجعلهم يتجهون إلى (القيروان) في تونس.

* **الروافد الثقافية للنقد في المغرب العربي:** ليس ثمة من شك في أنّ النقد في الأقطار المغربية، قد أفاد من مختلف العلوم الإنسانية، وارتكز في ظهوره وتطوره على أسس صلبة مكنته لاحقا من الاستقلال بنفسه، ومن هذه الروافد:

1- رافد محلي: يتمثل خاصة في الحركات الفكرية التي شهدتها المراكز الثقافية في المغرب العربي الإسلامي، والتي شهدت جوانب متعددة ومنوعة من قضايا تتعلق بالشعر والنثر، والعلوم الدينية وغيرها.

2- رافد مشرقي عربي: لقد أثرى النقد المغربي العربي الإسلامي، ثراء بفضل ما لحقه به من نظريات نقدية وبلاغية عن طريق الاتصال الشخصي أو المثاقفة، حيث ألموا بجوانب كثيرة من هذا النقد ولنصوصه الإبداعية في المشرق العربي الإسلامي ـ وهذا الرافد الثاني بقدر ما لقّح الأفكار وأنار الطريق لنقاد المغرب العربي بقدر ما عقّدهم لهم الأمر، فهم وقفوا طويلا قبل أن ينتجوا في مجال النقد أو الإبداع، لأنّ لهم خلفيات ثقافية وأرصدة هائلة من التراث المشرقي، وحتى يستطيع أحد أن يزعم الشاعرية فإنّه لابدّ أن يضع في حسابه من سبقه من عباقرة هذا الفن، كالمتنبي والبحتري وغيرهما، ولعل ذلك هو الذي حدا بهؤلاء إلى أن يقلدوا حتى في استشهاداتهم ولم يلفتوا إلى الشاهد الأندلسي أو المغربي إلا لماما مثل ما ينص عليه الدكتور علي الغزيوي.

3- ما يتمثل في (المنطق و الفلسفة)، وهما فنّان قد أثريا الفكر الإسلامي في المغرب العربي [1] .

ومهما تتنوع الروافد، إنّ النقد المغربي القديم، قد استطاع أن يؤصل نفسه، ويؤسس لمدرسة نقدية كان لها في ما لحقها من نظريات نقدية متجددة فيما بعد، وفي هذا السياق يقرر الدكتور" أمجد الطرابلسي" حقيقة يقول فيها:<< عرف القرن الهجري السابع ومطلع الذي يليه مدرسة بلاغية عربية مغربية تستحق أن يوليها المهتمون بالدراسات النقدية والبلاغية المقارنة عنايتهم، ويخصوها بتتبعاتهم، وهي مدرسة يبدو واضحا من خلال الآثار التي تركها لها أعلامها، أنهم كانوا جميعا ـ مع تمكنهم حق التمكن من اللغة العربية وآدابها بعامة ومن الدراسات النقدية والبلاغية العربية بخاصة ـ أحسن اطلاعا على منطق أرسطو، وأعمق فهما لمضمون كتابه (الشعر) و(الخطابة) ومن النقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغربه>> [2].فهذه المقولة من الناقد "أمجد الطرابلسي" تدل دلالة واضحة على أن الأثر المغربي في هذا الحقل الأدبي لا يجحده

إلا المتجاهلون لهذه الحقيقة، وقد امتاز كثيرون من هؤلاء بميلانهم الفقهي، مما جعل هذا الجانب يتمثل في نظرياتهم النقدية فقد عزفوا عن النصوص التي تمثل الهجاء والغزل الإباحي، كما وقفوا موقف الرفض من المبالغة والغلو في الآراء والأحكام[3].

1- محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره ـ (دراسة وتطبيق) ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص28.

2- مقدمة كتاب البديع: السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1980، ص30.

3- محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره، ص 29.

وقلة النقاد في المغرب العربي القديم تعود إلى إدراكهم خطورة الأمر، وتقديرهم للمسؤولية العظمى، والشروط كثيرة نجملها فيما يلي[1]:

1ـ التسلح بالعلم والذوق والذكاء والنزاهة.

2 ـ فهم نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة، وعلاقته العامة بالحياة.

3 ـ الإحاطة بالتيارات الفكرية والنواحي الفنية التي أسفرت عن تطبيق النظرية الأدبية(الأجناس ـ الصياغة ـ الوظيفة).

4 ـ الاستعانة بأسباب الثقافة والعلم التي تمكّن من تحديد الظاهرة الأدبية، والبحث عن أمثل شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الأدب لفهمه وتقويمه.

إنّ النقد المغربي القديم، فوطّن نظرياته على طبيعة العصر من الجوانب التي احتفلت بقضايا (البديع) و(التخييل) و(اللفظ والمعنى) و(السرقات) و(وظيفة الشعر)... وهي قضايا شغلت عندهم حيزا كبيرا لكونها ظلت تسيطر على اهتمامهم زمنا لتزداد اتساعا على مدى القرنين الرابع والخامس الهجريين. أضف إلى ذلك ما طفحت به مؤلفاتهم من طرح لقضية (القديم والجديد). وبذلك يكون قد سار الخلف في المغرب العربي الإسلامي (عبد الكريم النهشلي، وابن رشيق القيرواني والحصري، والقزاز، وابن شرف، والقاضي عياض...) على نهج السلف في المشرق العربي (ابن سلام الجمحي،ابن قتيبة، والآمذي،وقدامة بن جعفر،والجرجاني والجاحظ...)[2].

ومع إطلالة (القرن التاسع عشر) دخل الوطن العربي مدار (التأثير الحضاري الغربي) خاصة مصر وسوريا وكان ذلك ببدء عصر جديد في أمتنا العربية باسم (النهضة)، وقد عنت النهضة عند روادها تحقيق التقدم الحضاري عن طريق بعث التراث الحضاري العربي القديم واستخدامه في سد حاجات العصر، غير أنّ ذلك كان يعني في الوقت نفسه، تملك منجزات الحضارة الأوروبية والعلم والأدب الأوروبيين. إنّ الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها التي شهدها **مطلع القرن العشرين** ساعد كل ذلك الأدب والنقد الأدبي على تحقيق قفزة نوعية إلى ما كان عليه في القرن التاسع عشر وقد يتجلى ذلك في الأمور الهامة التالية:

1ـ ازداد الأدب التصاقا بالحياة: فأصبح في نظر النقاد مصدرا من مصادر التاريخ الصادقة، يعطي صورة عن بيئته وعصره ، إذ أنّه يتأثر بهما، كما يؤثر فيهما، ولذلك دعا النقاد في المرحلة الجديدة إلى دراسة البيئة

1- المرجع نفسه، ص29-30.

2- محمد مرتاض: النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، نشأته وتطوره، ص30.

والعصر دراسة دقيقة وبذل الجهد في الاستقصاء واستخدام معطيات علم النفس وغيره من العلوم إلى جانب علم التاريخ من أجل إصدار أحكام موضوعية على العمل الأدبي.

2 ـ سيطرت على النقد في هذه المرحلة (اتجاهات ومذاهب مختلفة)، وانقسم إلى تيارات تعبر في مجملها عن تطلعات الحركة الفكرية والاجتماعية المتنامية وعن وعي المجتمع النظري لقضايا الأدب.

3. ـ استفاد النقد العربي من (النقد الأوروبي)، كثيرا مدخلا في مجال دراسته مباحث مثل: الخيال والعاطفة ودراسة الشخصية والبيئة والعصر، ووحدة القصيدة...، مما لم يرد منه في النقد العربي القديم عبر لمحات يسيرة منثورة هنا وهناك في أعمال النقاد العرب القدامى وعلى هذا يبدو النقد ـ في إطار الجدة ـ هو النقد الذي يطمح إلى معالجة الآثار الأدبية علاجًا منظمًا، يكشف عن أفكارها وقيمها، ويجيب عن شتى أسئلة تدور حول الصلة بين الأدب ومادته الموروثة وبين الأدب وإيديولوجيات العصر، وبين الأدب وحياة الفنان وعلاقته بالمجتمع في ماضيه وحاضره على حد سواء.

والواقع أنه يمكن التمييز بين ثلاث مراحل مرّ بها النقد الأدبي الحديث في الجزائر، وهذه المراحل متداخلة إلى حدّ كبير، ولكن هناك سمات خاصة بكل مرحلة نظرا لظروف الأدب ونظرة الأدباء، ونظرا لواقع الثقافة القومية التي تعرضت لمؤثرات وعوامل عاقت الأدب والنقد على أن يتطور في اتجاه سليم.

*تعود البدايات الأولى للنقد الأدبي الجزائري الحديث إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر[1]حتى قيام الحرب العالمية الثانية، كانت النظرة الغالبة إلى النقد الأدبي في الجزائر هي النظرة التقليدية القديمة للأدب يدعون فيها إلى نبذ الجديد والتشكك في قيمته الفنية والموضوعية، وكان على رأس زعماء هذه المحاولات الشيوخ (أبو القاسم الحفناوي، وعبد القادر المجاوي والمولود بن الموهوب، محمد بن أبي شنب، ومحمود كحول)، وذلك في المحاضرات والدروس التي كانوا يلقونها في الثعالبية، ونادي صالح باي، ومدرسة الجزائر، أو في الآراء التي كانوا يدلون بها في الصحافة المحلية والتوجيهات الشخصية لتلاميذهم ومريديهم [2]. ولكن حين تغيرت الحياة الفكرية والأدبية نوعا ما في بداية (القرن العشرين)، بدأ الأدب يتطور نسبيا، فبدأت تتغير النظرة اتجاه وظيفة الأدب ومفهومه على يد رائد الحركة الإصلاحية "الشيخ" عبد الحميد بن باديس" (1889-1940) وتتجسد فيما

1- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1830 -1974) الدار العربية للكتاب المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص240.

2- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985 ، ص80.

كان يدرسه<< لتلاميذه من طرائق في الأدب و أساليبه، من اللفظة الجزئية حتى البناء الكامل... إذ كان يدعو تلاميذه والمنتفعين بثقافته إلى القديم والجديد معا، القديم في محاسنه ورزانته، والجديد في علاقته وتطوره وإذا كانت هذه الدعوة من الشيخ عامة، تشمل أسلوب الإصلاح جميعا، فلقد كانت أوضح ما تكون فيما عالجه من وسائل الأدب لتلاميذه ولا سيما في دراسته للكامل والأمالي>>[1]. وهذا الجمع بين القديم والجديد يبدو أنّ الشيخ" ابن باديس" كان أكثر انفتاحا من سابقيه، فلا بد من غربلة الجديد والاستفادة منه دون رفضه كليا بغير تمحيص ولا تدقيق.(انخفاض حدة التعصب إلى القديم والمزاوجة الثقافية بين القديم والجديد). ويأتي"الشيخ البشير الإبراهيمي" الذي أظهر ميلا خاصا للنقد والتوجيه، فاتخذ من الصحافة ولا سيما جريدة البصائر منبر القيادة للجيل الجديد في الأدب والنقد بما كان يمليه من شروط للأدباء والكتاب الذين يرغبون أن يساهموا في التحرير، فقد كان الذين تخرجوا على يد الشيخ"ابن باديس" على صلة بالشيخ "البشير الإبراهيمي" يتحدثون إليه في شؤون الأدب قديما وحديثا وينشدون الشعر بين يديه، وكان الشيخ ينتقدهم بشدة ويشير إلى مواطن الضعف فكانوا يستفيدون من نقده وما يقدمه من نماذج رائعة من الشعر والنثر قديمة أو معاصرة [2]. والحقيقة فالنظرة التكاملية للشعر من حيث الموضوع الجديد والمضمون الجيد والشكل الجميل لم تكن من أهداف الفكر الإصلاحي، ومن ثم اقتصر فهمهم للتجديد على ما جدّ من أحداث ونظروا للغة من زاوية الفظ والمعنى مثلما نظر لها القدماء.

*أمّا المرحلة الثانية(بعد الحرب العالمية الثانية): نعتبر هذه المرحلة هي مرحلة الشعور القوي الملح بضرورة الأدب والنقد يمثلها الجيل الذي تخرج على يد الشيخ "ابن باديس" وأدبيا على يد الشيخ "البشير الإبراهيمي" فقد تميزت هذه المرحلة بتمرد في الأسلوب والموضوع، كما أخذت تطبق بعض المذاهب النقدية التي اكتسبتها من ثقافتها المعاصرة، وشاركوا معظمهم في الدعوة إلى نهضة أدبية ونقدية. فظهر المذهب الواقعي واضحا في انتاج "أحمد رضا حوحو" والمذهب السلوكي في إنتاج " أحمد بن ذياب"... ومن أبرز أدباء هذه المرحلة (حمزة بوكوشة ـ أحمد رضا حوحو ـ أحمد بن ذياب ـ عبد الوهاب بن منصور ـ مولود الطياب ...) هذا الأخير الذي يعدّ أكثرهم ممارسة نقدية وأقربهم إلى الموضوعية. صحيح أنّ الإحساس بالنقد وأهميته وبالأدب ودوره ـ في هذه المرحلة ـ قد تضاعف ولكن الإحساس بقي مجرد شعور لم يترجم في ميدان التطبيق.

*أما بعد الاستقلال: انتقلت البلاد إلى مرحلة جديدة اتسمت بمعارك دارت حول الثقافة القومية، وحول الأدب والفن وحول السياسة والتفكير الواقعي الموضوعي، والحضارة المعاصرة، وحول اللغة العربية وما إلى ذلك من سبيل، وكان لا بدّ أن يتأثر الأدب والنقد بهذا الوضع الجديد ، وأن تظهر محاولات التجديد في الأدب والأخرى في النقد تقويما من جهة، وإرساء لتقاليده من جهة أخرى، لذلك أثيرت قضية الشكل والمضمون وقضية الأديب

1- المرجع نفسه، ص80.

2- المرجع نفسه، ص81.

الملتزم، والأدب الهادف، ووحدة القصيدة وما إلى ذلك. وبدأ الأدب يدخل تجارب جديدة وبدأت تظهر نزاعات ولا أقول مدارس ومذاهب.

وفي الحديث عن النقد الأدبي الجزائري الحديث، إنّه بدأ بدايات متعثرة كانت لها هفواتها ومبرراتها، فيكاد يقع إجماع على أنّنا لا نجد (نقدا ممنهجا قبل سنة 1961)، فما كان قبل هذا التاريخ لا يعد أن يكون محاولات متناثرة في الصحف والمجلات والتي كان يمثلها بعض الكتاب أمثال: رمضان حمود، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمد البشير الإبراهيمي، وحمزة بوكوشة، ورضا حوحو، وأحمد بن ذياب....

*ولعل النهضة النقدية بالجزائر بدأت على يد (أبي القاسم سعد الله) في كتابه (محمد العيدآل خليفة رائد الشعر الجزائري الحديث) دار المعارف، القاهرة، مصر 1961. منذ ذلك الحين باشرت الجزائر نهضتها النقدية، ليصبح الجو الفكري العام مهمته النقد الأدبي كضرورة ملحة، باعتباره الوجه والمرشد الذي يواكب الحركة الأدبية دافعا عجلة الصيرورة والتطور. ورغم الإعاقات التي واجهت الأدباء والنقاد على حد السواء إلا أنّهم كانوا منغلقين على أنفسهم أو منقطعين عما يجري في العالم من نشاطات أدبية ونقدية بحيث أفادوا من البيئة العربية، كما أفادوا من البيئة الأوروبية، لكن الإفادة الأقوى كانت من البيئة العربية وكل هذا انعكس في معاركهم وكتاباتهم الأدبية والنقدية بكل وضوح.

النقـــد الأدبـــي الجزائـــري القديـــم

المحـــاضرة الأولـــى:

النظرية النقدية/ عند عبد الكريم النهشلـي المسيلـي

(ولد بالمسيلة سنة345هـ وتوفي بها سنة 405هـ)

إنّ الحياة في شمال افريقيا خلال القرن الرابع الهجري وبداية القرن الخامس الهجري، اتسمت بتقدم ونمو بارزين في شتى المناحي(الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية) وغيرها، وكان للمدن الكبرى والمركزية فيها الحظ الوافر من هذا النمو والتطور، كمدن القيروان والمسيلة والمهدية، ويعود ذلك إلى ما عرفته هذه المدن من استقرار في المجال السياسي، جعل هذه المنطقة تعيش فترة هي أخصب أزمنة المغرب العربي ـ التي تعاقبت عليها ـ حضارة وعمرانا واجتماعا وثقافة، وكان الأثر الجلي في إنجاب نخبة من الأعلام، الذين طُرِزت بأسمائهم كتب التراجم والسِّير، وشُغِل بنتاجاتهم المختلفة المتقدمون قبل المتأخرون، ومن بين هذه الأسماء اللامعة **" الناقد الأديب الشاعر عبد الكريم النهشلي"**.

حياتـــــــه: لفّ الغموض حياة**"عبد الكريم النهشلي"** وقد يعود سبب هذا الغموض إلى شح المعلومات التي وافتنا بها مصادر التاريخ ـ القليلة في ذاتها ـ التي لم تسفر لنا إلا عن شذرات، تفرقت هنا وهناك في كتب التراجم والسِّير العربية. وقد اجتهد بعض النقاد والباحثين في الأدب المغربي حديثا في نسبة"عبد الكريم النهشلي"، فمنهم من نسبه إلى الجزائر واعتبره جزائريا، وهو ما ذهب إليه "رابح بونار"[1] وتبعه في ذلك"عبده عبد العزيز قلقيلة"[2] ، واعتمادًا على مولد "عبد الكريم النهشلي" الذي كان بأرض الجزائر، هي مدينة المحمدية من أرض الزاب أو المسيلة، ـ حاضرا ـ ومنهم من عدّه قيروانيا نسبة إلى مدينة القيروان(تونس) منطلقا من شهرته في هذه القلعة الحضارية، ولمعان نجمه في الأدب والنقد، ومن هؤلاء محمد زغلول سلام[3].

اتفقت كتب التراجم على أنّ منشأه كان "بالمحمدية من أرض الزاب" [4]، حيث ولد "عبد الكريم النهشلي" في

1- رابح بونار: المغرب العربي، تاريخه وثقافته ، ط3، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر، ص203.

2- عبده عبد العزيز قليلة، النقد الأدبي في المغرب، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988، ص143.

3- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي، من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، دار المعارف، مصر، ص 111.

4- ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان،ط1، تح: محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان 1991، ص140.

المسيلة أو المحمدية وقضى بها أيام شبابه[1]، وتلقى فيها مبادئ الدين وعلوم اللغة العربية وآدابها، حيث كانت هذه الحاضرة آنذاك على درجة راقية من العمران والتحضر، وبلغ النشاط فيه ذروته بإقبال الأدباء والعلماء والفقهاء عليها.

ثمّ تتوق نفس "عبد الكريم النهشلي" إلى المزيد في طلب العلم والمجد ليولّي قصده شطر "القيروان" (تونس) عاصمة المغرب العربي في ذلك الزمان ومنارة العلم فيه، ويسطع نجمه هناك ويذيع صيته في مجال الأدب والنقد، وكانت له بذلك صلات وعلاقات مع الملوك وغيرهم من الأدباء والشعراء والنقاد الذين عاصرهم.

أولا/ **مفهوم الشعر عند "عبد الكريم النهشلي":**

قدم "عبد الكريم النهشلي" محاولات جادة في ضبط تعريف الشعر، وقد أقرّ أنّ الشعر ليس خاصًّا بالعرب فقط وإنّما قدر مشترك بين جميع الأمم، ولذلك<< قد قيل أنّ لليونانين كلاما موزونا بلسانهم يتغنون به، وليس بكثير غالب عليهم>> [2]. ويمكن استخلاص"مفهوم الشعر" عنده من خلال كتابه" **الممتع في علم الشعر وعمله"** حيث أقرّ أنّ الشعر ليس مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة، أو أقوال تدل على معنى، وإنّما هو (الفطنة والشعور) فالشعر عنده مرتبط بالوجدان القادر على توليد الإحساس والعاطفة في نفس المتلقي أو القارئ متمثلا بقول العرب<< ليت شعري أي ليت فطنتي>>[3]. ومن خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ **"النهشلي"** أورد مصطلح "الفطنة"، وبالتالي فهو يشير إلى الوحي والإلهام الذي هو مصدر الإبداع الفني الخالد، فالشعر عنده التعبير عن التجربة الشعرية (الفطنة والشعور). وبما أنّه ربط الشعر بالوجدان والعاطفة والإحساس، فإنّه قد أنزله منزلة سامية، حيث جعله في المنزلة الثانية بعد القرآن من حيث الشرف، ويتضح ذلك من قوله:<< أفضل كلام وأعزه وأكرمه وأعظمه بركة، وأعوده بصالحة كتاب الله العزيز... ثمّ خير كلام العرب وأشرفه عندنا هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب وتجذب به النفوس وتصغي إليه الأسماع وتشحذ به الذهان وتحفظ به الآثار وتقيد به الأخبار>>[4].إنّ الصفات المميزة للشعر الحقيق عند "عبد الكريم النهشلي" (من خلال النص) تتمثل في تلك القدرة التي تبعث القلوب على الارتياح وتغذي العواطف، وتجذب النفوس، وهذا الجانب يحقق المتعة، بالإضافة

1- بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص55.

2- عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تح: محمود شاكر القطان، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص86

3- المرجع نفسه، ص76.

4- المرجع نفسه، ص63

إلى قدرته على شحذ الأذهان وحفظها وتثقيفها، كما أنّه يحفظ المآثر والأمجاد، فالشعر ديوان العرب فهو أرقى فنون الأدب وأوسعها في تمثيل الطبيعة والحياة والمجتمع لدى العرب القدامى.

كما يرى "النهشلي" أنّ الشعر يقوم على **"الغنائية"**، والغناء مرتبط باللحن والإيقاع، واللحن يعتمد أساسا على الوزن الذي هو الأصل موسيقى الشعر الخارجية منها والداخلية، فالغناء مرتبط بالذات، والذات مفعمة بمختلف العواطف، ويتضح كل هذا من خلال قوله:<< لما رأت العرب المنثور بندّ عليهم وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريض فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء...>>[1].ونستخلص من هذا النص أن الشعر العربي يعنى عناية خاصة بالجانب الموسيقي الذي يعبر عن الوزن، الذي يعدّ من العناصر الأساسية المكونة لمفهوم الشعر عند "النهشلي"، لأنّ الوزن حسب رأيه يسهل عملية الحفظ، فيبقى الشعر راسخا في العقل والنفس.

إنّ الشعر عند "عبد الكريم النهشلي" كلام يتسم **بالشرف**، ويبعث على **الارتياح** في القلب، وتجذب به النفوس بفضل ما يتوفر عليه من **قافية وغنائية**، وحسن **صياغة**، ويستخدم لشحذ الأذهان وبعث النخوة لرفع الهمم ويحفظ المآثر والأمجاد. والشعر عنده أيضا موزون ومقفى يتسم بالاستواء والشرف وحسن الصياغة من حيث اللفظ والمعنى والوزن والقافية، أما الشرف فيتعلق بالشعر وما يتعلق به من تجارب وفعالية ومنزلة، وكل ما يتعلق به كفن قولي أصيل.

ثانيا/ **وظيفـة الشعـر عند"عبد الكريم النهشلي":**

لقد تحدث**" النهشلي"** عن وظيفة الشعر، مبينا الدور الذي يؤديه الشعراء وهو<< ذبهم عن الأحساب وانتصارهم به على الأعداء>> [2]. كما بين دوره في حفظ المآثر، والأحداث، وتسجيل الوقائع والأيام، فذكر أنّه لولا الشعر لجهل الناس تاريخ بعض القبائل، وبين ذلك<< خير كلام العرب أشرفه... الشعر الذي ترتاح له القلوب... وتحفظ به المآثر وتقيد به الأخبار>> [3]. ومن النصوص التي ذكرها **"النهشلي"** وقصد بها تحديد بعض وظائف الشعر قوله:<<...وكم جهد عسير كان الشعر فرج يسره، ومعروف كان سبب إسدائه، وحياة كان سبب استرجاعها ورحم كان سبب وصلها، ونار حرب أطفأها، وغضب برده، وحقد سلّه، وغنى اجتلبه، وكم اسم نوّه به ورجل عرّف به، وكم *شاعر سعى بذمته فرد خيلا بعدما أُبيحت وأهلا بعدما سُبيت، وفك أسارى أكتب أيْدها القد*

1- عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله ، 76.

2- المرجع نفسه ، ص77.

3- عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، ص63.

وعنتها سلاسل القيود>>[1].

كما أن الشعر عنده يبوئ الناس منازل الشرف والعزة، وعبّر عن ذلك بقوله:<< إن الله تعالى رفع بالشعر أقواما في الجاهلية والإسلام واحظاهم بما سيّر المادحون من مدائحهم في البلاد التي اشتهروا بأطراف الأرض، وعرفوا بأقاليم العجم ودونت في الكتب آثارهم>>[2].

إنّ "عبد الكريم النهشلي" ذكر أغلب وظائف الشعر، وفي النهاية كل هذه الوظائف تؤدي وظيفة مهمة، وهي وظيفة التنفيس والتفريغ، أو ما يسميه "أرسطو" التطهير عند المبدع والمتلقي معًا.

ثالثا/ **أصنـاف الشعـــر عند"عبد الكريم النهشلي":**

وكان تميز" النهشلي" في تصنيفه للشعر من خلال توجهه النقدي الذي وسمها النقاد بالنقد الأخلاقي، حيث تغلبت **النزعة الأخلاقية الدينية** لدى"عبد الكريم النهشلي" لتفرض طابعها على رأيه الذي ساقه لنا تلميذه"ابن رشيق" قائلا:<< وقال عبد الكريم: الشعر أصناف ـ **فشعر هو خير كله** ـ ذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة،والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ـ **وشعر هو ظرف كله** ـ وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه، وما يفتن به من المعاني والآداب ـ و**شعر هو شر كله** ـ وذلك الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس ـ و**شعر يتكسب به** ـ وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كل إنسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فهمه>> [3] . ويتجلى ذلك الأساس الأخلاقي في تقسيمه للشعر، وذلك باعتماده على ثنائية أخلاقية مهمة هي **ثنائية الخير والشر** التي تقوم عليها المؤسسة الأخلاقية منذ أن خلق الله سيدنا آدم عليه السلام إلى يومنا هذا، ويتوسط بين كل ما هو خير مطلق، وكل ماهو شر مطلق، أمور تمثلها النهشلي" في شعر **"الظروف"** وشعر**"التكسب"**، وهو في تقسيمه هذا يقترب من <<مبدأ الفضيلة الأخلاقية الملحوظة في موقف قدامة من الشعر وأقسامه>>[4]. وقد تمثل "النهشلي" **(الخير)** في أغراض مهمة، رأى بأنها قد ذهبت بالخير كله، وذلك لصدق غايتها، ولكون أصحابها من ذوي النفوس الخيّرة الراجية عفر ربّها، والمؤملة

1- المرجع السابق،66 .

2- المرجع نفسه، 84.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، 106.

4- احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط 4، دار الشروق، عمان، الأردن، 2006، ص448.

استقامة غيرها، فجعل "النهشلي" على رأس هذه الأغراض، غرض **"الزهد"** وهو غرض ظهر موضوعا بارزا من موضوعات الشعر مع مجيء الإسلام، يقول عنه "عبد المنعم خفاجي" أنه:<< فن جديد نشأ في الشعر العباسي بتأثير كثرة الترف، والدعوة إلى الرجوع إلى البساطة، وتغليب النظر إلى جانب الفقراء، ونقد المجتمع، على أنّ في شعر **الزهد** جانب من جوانب الدين، يوجب البساطة في كل شيء>>[1] . وذلك لارتباطه بتوبة الشاعر بعد عمر من اللهو والمجون، والابتعاد عن عبادة الخالق.

وبذلك يَعتبر "النهشلي" غرض **(الزهد)** من الشعر الذي ذهب بالخير كله، وذلك لصدق قائله في وصف شعوره ولإشعاع جوانبه بأنوار الخير المتمثل في توبة المذنب وسلوكه طريق الهدى والخير، فعدّه "النهشلي" في طليعة الأنواع التي تسود الشعر. ومن هذه الأغراض ما احتوى على<< الموعظة الحسنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك>>[2]. فهي موضوعات تشترك مع غرض الزهد في الهدف السامي، وهو الإصلاح والإرشاد، وهو أيضا ـ الشاعر ـ يصبو إلى منفعة الناس فينظم ليفقههم في أمور دينهم ودنياهم من خلال العبرة المستقاة من **" الأمثال والحكم"** التي يصوغها الشاعر في قالب شعري يشد به انتباه المتلقي ويستفز فيه معاني الخير ومساعدة غيره، ونصرة المظلوم، وإقامة عمود الدين، وغيرها من مكارم الأخلاق المستفادة من دُرَر الأمثال والحكم. حيث يرى "النهشلي" في هذه الموضوعات التي تندرج تحت غرض الحكمة، من الخير والمنفعة ما يجعلها تسود أنواع الشعر ارتقاء في درجات الخير، مثل: غرض الزهد وما أشبه من الموضوعات الأخرى.

وفي مقابل شعر الخير، يرى ""النهشلي" أنّ هناك صنفا آخر من الشعر يصفه بقوله:<< **وشعر هو شر كله**>> إذ يقصد" بالشر" في قوله هذا: المخالفات الشرعية والأخلاقية التي يحتويها هذا الشعر: كظلم الناس والتعدي على أعراضهم بشتى أنواع الظلم الكلامي، ليضع "النهشلي" غرض **"الهجاء"** على رأس هذا النوع من الشعر. فالهجاء من أكثر الأغراض الشعرية العربية شيوعا في شعر شعرائها، بل عدَّ **الهجاء** أول الأغراض الشعرية ظهورا، ذلك أنّ العرب في أول عهدها بالشعر استدعته للذب عن أعراضها وابتكرته لدفع المظالم عنها[3]، فلقد خص "النهشلي" حديثه عن الهجاء الذي يتناول أعراض الناس بالشتم والتجريح والإقذاع ، وهذا خلق مذموم عند المسلمين، إنّه محرم عندهم<< فالمسلم من سلم المسلمون من لسانه ويده، والمهاجر من هجر ما نهى الله

1- حمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي وتاريخه في العصر الأموي والعباسي/ دار الجيل بيروت1990، ص202.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص16.

3- -كال بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، تر: محمد فهمي حجازي وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 105-106 .

عنه>>[1] . وكان سادات العرب يترفعون عن هذا الخلق، ويرونه منقصة لمروءتهم وشهامتهم.

ولكن" النهشلي" في تصنيفه للشعر: **خير/ شر**، تنبه إلى أنّ هناك منطقة وسطى ما بين الخير والشر، فمن الأغراض الشعرية ما اتسم بالخير، ولكنه لم يرق إلى الخير المطلق ومثاله" شعر الظرف" ومن الأغراض أيضا ما لا يصنف في منطقة الشر، لكنه ـ أي هذا الشعر ـ يحمل في طياته غايات منحرفة مثل: شعر التكسب فكان كل من شعر **الظرف** وشعر **التكسب** من الأمور المشتبهات في تصنيف "النهشلي"، فلا هو خير كله، ولا هو شر كله، بل هو شعر الظرف وشعر التكسب.

لقد اشتمل تصنيف" النهشلي"، الأخلاقي للشعر على كل الأغراض الشعرية والتي حصرها بين أهم ثنائية أخلاقية وهي ثنائية الخير والشر:

1- شعر هو خير كله: الزهد والمواعظ الحسنة، والمثل الذي تمثل به صاحبه بالخير، أو ما دخل تحت غرض الحكمة.

2- شعر هو شر كله: الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وقد تلحق به أغراض أخرى مثل: الذم والعتاب.

3- شعر هو ظرف كله: الوصف والتشبيهات والنعوت التي احتوتها أغراض مثل: الغزل، والحماسة، والوصف وغيرها.

4-شعر التكسب مثل: المدح والرثاء والشكر من الأغراض التي يقصد بها تكسب المال.

رابعا/ قضية اللفظ والمعنى عند "عبد الكريم النهشلي":

وتعتبر من أهم القضايا التي أثيرت، وذلك لما أسالته من حبر النقاد القدماء قبل المحدثين باعتبارها محورا مهمًّا في ضبط مقاييس الجمال في النص الإبداعي/ الشعري، وذلك استنادا إلى ركيزتين مهمتين يقوم عليهما بناء النص الشعري ألا وهما: اللفظ والمعنى.

تنبه"عبد الكريم النهشلي" إلى أهمية اللغة أو الجانب الشكلي في النص الشعري، حيث تكلم عن لأهمية التجويد والتحسين في صناعة الشعر حتى عدّ من أنصار اللفظ، وذكر " ابن رشيق" في عمدته أنّ "النهشلي":<< كان

1- محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تح: الشيخ محمد علي القطب، والشيخ هشام البخاري، المكتبة العصري الدار النموذجية، صيدا بيروت، 2005، ص20.ة

يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتآليفه>> [1]. إنّ"النهشلي" يحتفل باللفظ كثيرا في نظمه للشعر،حيث يقول في تصويره للصناعة الشعرية<< الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل>>[2]. فالكلام **الجزل** عند"النهشلي" من خلال تركيبه ـ الذي يتجلى في الألفاظ القوية ذات الجرس المتناسب مع موضوع الشعرــ قادر على استمالة المتلقي بما يبعثه في النفس من طرب والانسجام مع وقع الكلمات وتناغمها في النص الشعري ويكون ذلك ـ أي حسن وجمال التركيب ـ حتى ولو كانت المعاني غثة رديئة، ويشبه هذا الموقف موقف صاحب "قدامة بن جعفر"عندما سئل: من أشعر الناس؟ فكان رده بأنه: الذي<< يأتي بالمعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا أو الكبير فيجعله بلفظه خسيسا>>[3]. فاللفظ عند"عبد الكريم النهشلي" هو الحاسم في توجيه المعنى نحو الشرف وعلامة الشاعر الحذف الذي يتحرى الألفاظ الجزلة ويبرع في نسجها، ويرى "النهشلي" في مقابل ذلك أنّ المعاني اللطيفة ـ ومهما جدّ الشاعر في تحسينها ـ عاجزة عن التحقق في ثوب الجودة ولقوة إلا إذا تجسدت في ألفاظ جزلة قوية مناسبة لها، ولجلّ ما وردت معاني لطيفة في قوالب غثة ركيكة ولم تشفع لها اللطافة فاستنكرها الناس ومجتها أسماعهم. ويصرح "النهشلي" في موضع أخر من كلامه حول أهمية الصياغة الفنية، وذلك في معرض كلامه عن ضرورة توخي الشاعر لمعجم أهل زمانه حتى لا يكون الغموض والاستكراه في شعره ، يقول:<<والذي اختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر>>[4]. وهو بقوله هذا يجدد ولاءه لأنصار اللفظ باختياره التحسين والتجويد في الصياغة اللفظية ويؤكد على ضرورة ذلك في الشعر.

ولا يعني اهتمام "النهشلي" بالصياغة اللفظية وتجويد الشكل الخارجي للشعر، أنه يحط من **قيمة المعاني** أو يغفل دورها في إتمام معنى الجمال في النص الشعري، خاصة إذا تعلق الأمر"بالمعاني الشريفة": كالمثل السائر والتشبيه المصيب، والاستعارة الحسنة، فكل هذه المعاني الشريفة إذا نحا بها الشاعر منحى التجويد والتحسين فألبسها ثوبًا من الألفاظ الجزلة، حصلت الجودة في الشعر، يقول "النهشلي": << الذي أختاره أنا التجويد التحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر، ويبقى تمايزه على الدهر ويْبعدُ عن الوحشي المستكره، ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثال السائر، والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة>>[5]. فأعلم الناس بالشعر- ومن ورائهم

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 115.

2- المصدر نفسه، ج1، ص115.

3- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص 169

4- ابن رشيق: العمدة، ج1ص 82.

5- المرجع السابق، ص 81.

النهشلي - يرون التجويد والتحسين في الشعر، وذلك من خلال القوالب اللفظية الجزلة والقوية التي تتضمن المعاني الشريفة اللطيفة: كالمثل السائر أو التشبيه المصيب أو الاستعارة الحسنة.

ومما سبق يتبين أنّ "النهشلي" في موقفه النقدي كان من أنصار اللفظ، حيث<< يتفق في ذلك مع الجاحظ >>[1]. ويعد عرضه للآراء المخالفة لرأيه في القضية محاولة منه لبسط قضية "اللفظ والمعنى"[2]. وإبراز أهم الاتجاهات التي تمظهرت فيها، وهذه إشارة إلى النزاهة العلمية التي كان "النهشلي" يتعامل بها مع قضايا من هذا النوع.

خامسا/ **قضية السرقات الشعرية عند "عبد الكريم النهشلي":**

وقد نالت هذه القضية اهتمام الناقد "النهشلي" هذه التي امتدت جذورها إلى نهاية القرن الثاني الهجري، ثم راجت فيها وانتشرت مع ظهور الشعراء المجدّدين في العصر العباسي، والنقاد الذين انبروا للكشف عن مواطنها في شعر هؤلآء الشعراء. وقد ارتبط مصطلح "السرقة " في المعاجم العربية بالخلق المذموم، فهي من سَرَقَ ، يَسْرِقُ، سَرِقَ منه الشيء: أخذه منه خفية وبحيلة[3]. وكان اصطناع هذا المصطلح في نقد الشعر<< يقضي عقوبة أخلاقية وقانونية، ذلك أنّ السارق في جميع الشرائع والأعراف والقوانين يستوجب العقوبة >>[4]. حيث كان استعمالها من طرف النقاد اتهاما للشاعر "بالسرق"، فكانت عيبا على من وجدت في شعره، وصاحبها هو الشاعر المقلد المُتَّبِعُ ومن حاد عنها من الشعر هو المبتكر، المبتدع، ولذلك عدّت هذه القضية << مقياس بلاغة الشاعر وآية تفوقه>>[5]. حيث اجتهد نقادنا القدامى في تمحيص التراث الأدبي على أن يقدموه لنا << سليمًا من عوامل الإدعاء والانتحال>> [6].

ويرى النقاد أنّ مسألة السرقات في النقد الأدبي العربي عرفت مرحلة أولية، هي مرحلة الآراءالاستكشافية التمهيدية[7]، التي تميزت بملاحظات وإشارات لمواضع السرق في شعر بعض الشعراء وسرعان ما اهتم بها النقاد

1- بشير خلدون، الحركة النقدية، ص 172.

2- احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص449.

3- أنعام فوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 1996 ، ص 579.

4- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2003، ص203.

5- مصطفى الصاوي الجويني: ألوان من التذوق الأدبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ص 154.

6- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان1974، ص33.

7- حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر 2000، ص 83.

وأفردوا لها كتبا خاصة، عنوا فيها بالكشف عن سرقات مجموعة من الشعراء الذين ذاع صيتهم في العصر العباسي مثل: أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، وأبي الطيب المتنبي....

***السرقات الشعرية عن عبد الكريم النهشلي:** وقد اقتفى الناقد "عبد الكريم النهشلي"، في تناوله السرقات الشعرية خطى النقاد الذين كان لهم السبق في هذه القضية، مستعرضا بذلك آراءهم في القضية دون أن ينسى إبداء رأيه الخاص فيها، وذلك في نص مهم احتفظ به تلميذه" ابن رشيق" في عمدته، يقول فيه: <<قال عبد الكريم: قالوا السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه على أن من الناس من بعد ذهنه إلاعن مثل بيت امرئ القيس، وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما و"تحمل" وقال الآخر" تجلد" ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر وهم قليل>> [1]. والسرق أيضا إنما هو في **البديع المخترع** الذي يختص به الشاعر،لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنّه أخذه من غيره، قال النهشلي: << واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات>>[2]. ويظهر من كلام "النهشلي" تنبيه لمواقف وآراء مهمة في قضية السرقات وأهمها تلك التي وردت في موازنة الآمدي. و**السرق** عند "النهشلي" ما كان في **المعاني**، فلا يغرّن الناقد ما تشابه من اللفظ في الشعر، إذ لا يعدّ سرقة ما كان متعلقا بتشابه الألفاظ دون تشابه المعاني، ومن الناس من لا يرى السرقة إلا في تشابه الألفاظ لقصور ذهنه وقصر نظره عما خفي من تشابه المعاني.

ثم يخلص "النهشلي" بكل هدوء وروية واتزان، فيصوغ لنا تلك القاعدة العجيبة، التي استطاع من خلالها استنباط الطريق السليم الذي يسلكه الشاعر دون أن يقع في وصف السَّرِق أو يتردى شعره إلى الرداءة والجمود يقول "عبد الكريم النهشلي":<< واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات>> [3]. ومؤدى عبارة " النهشلي" هو أنّ الشاعر المجيد لا يعتمد على القوالب والمعاني التي سُبِقَ إليها، فيأتي بها في شعره على الأوجه التي وردت بها، ولو فعل كان شاعرا اتكاليا يلوك أشعار الآخرين، وذلك لبلادة حسه، وعجز ذهنه عن محاولة الاختراع والإتيان بالجديد. ولكن الشاعرالحذق والمجيد، أن لا يجهل ويغالي في مقاطعة التراث، بما يحمله هذا التراث من قوالب لفظية وأخرى معنوية ـ بدعوى تجنبه للسرق (لفظا ومعنى) ـ لأن تأثر الشاعر بسابقيه أو حتى معاصريه وتأثيره هو الآخر فيمن سيأتي بعده

1- ابن رشيق القرواني: العمدة، ج2، ص282.

2- المصدر نفسه، ص.ن.

3- المصدر نفسه، ص.ن.

من الشعراء سنة واجبة لا مفرّ منها، ومن حاول النظم خارج إطار مواضيع ومعاني السابقين من الشعراء، إنّما هو جاهل، لم يع بعد أسس ومبادئ العملية الإبداعية. والمختار للشاعر عند "عبد الكريم النهشلي" هو: **أوسط الحالات**، فلا إفراط ولا تفريط في الاستفادة من سابقيه، وعلى الشاعر أن ينطلق من معاني وقوالب السابقين ليؤسس لمعاني وقوالب جديدة، وهذا هو المسار الذي يسير فيه الإبداع نحو التجدد والنمو. و**"النهشلي"** هنا يؤكد على فكرة مهمة، وهي أنّ **عملية الإبداع تكاملية**، يبني فيها الشاعر فكرته على أسس السابقين، ولا غنى له عن هذه الأفكار والمضامين وكذا القوالب اللفظية التي نسجها الآخرون، إذ لا وجود لإبداع أو كتابة تبدأ من اللاشيء. وكان هذا المفهوم لعملية الإبداع إشارة فيه إلى أحد المفاهيم المعاصرة وهو مفهوم "التناص" الذي يرى بأن النص<< عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى>>[1]. إنّه لا وجود لنص بريء من آثار الآخرين، وخصوصا السابقين، ويتفق بذلك رأي النقاد في السرقات **كالآمدي** و**الجرجاني** ومن بعدهم **"عبد الكريم النهشلي"** مع فكرة التناص في أمر الأخذ أوالاستفادة من نصوص الآخرين أمرًا مهمًّا ولا مفرّ منه ، بل هو دليل مهم على أصالة الشاعر وقدرته على الاستفادة من التراث إلى التجديد والابتكار والاختراع في العملية الإبداعية.

سادسا/ القـدم والحداثـــة عند" عبد الكريم النهشلي":

وقد سار"النهشلي" على نهج المعتدلين في نقد الشعر، الذي ظهر في نصه بموقف الناقد البصير المتذوق من خلال تحليله لتأثير العوامل الخارجية: كالبيئة والعصر في تنوع الأذواق وتمايزها بين إقليم وآخر، وكيف يجاري الشاعر الحذق كل زمان بما صلح فيه، ربما احتاج أهله، وخرج" النهشلي" بقاعدة فنية مهمة يسير عليها الشعراء في تعاملهم مع الظروف المحيطة بشعرهم، وهي ظروف تلعب دورا هاما في تحقيق الاستحسان والتقبل لهذا الشعر لدى عامة الناس وخاصتهم، وذلك من خلال تحديده لأهم العوامل المؤثرة في الذوق العام لدى المتلقين بشتى أصنافهم وبيئاتهم، يقول "ابن رشيق" من عمدته: << ولم أرى في هذا النوع أحسن من فصل أتى به عبد الكريم النهشلي بن ابراهيم، فإنه قال: قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل البلد، ما لا يستحسن عند غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استُجِيد فيه وكثر استعماله عند أهله بعد ألا تخرج من حسن الاستواء، وحدّ الاعتدال وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره، كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ونوادر حكاياتهم قال:والذي أختاره أنا التجويد والتحسين الذي يختاره علماء الناس بالشعر ويبقى عابره على الدهر ويبعد

1- جوليا كريستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1991، ص21.

عن الوحشي المستكره، ويرتفع عن المولد المنتحل، ويتضمن المثل السائر والتشبيه المصيب والاستعارة الحسنة>> [1]. حيث استطاع" النهشلي" أن يثير أزمنة القديم والجديد بذكاء لما وضع المعيار الفني أساسا للتمييز بين جيد الشعر ورديئه، ولا فضل بذلك لمتقدم على متأخر، ولا لمتأخر على متقدم إلا بالجودة الفنية التي تضمن تميز هذا الشعر وتألقه على الدهر.

ومما سبق يتبين أنّ الناقد **"عبد الكريم النهشلي"** سار في ركاب النقاد الذين اعتدلوا في نقدهم للشعر فلم يفرقوا بين قديم ومحدث إلا من خلال جودة "الصنعة الفنية" التي لا تعترف بزمان ولا مكان. ورأى "النهشلي" أن السر في الشعر الجيد الذي يبقى ذكره على الدهر هو تفطن الشاعر لخاصية "الذوق الفني" التي تختلف باختلاف الأماكن والأزمنة مع اهتمامه " بتجويد الصنعة الفنية" التي تعدّ الغاية الأولى من فن الشعر.

1-ابن رشيق القيرواني: العمدةج1، ص 82.

المحـاضرة الثانيـــــة:

النظرية النقدية عند ابن رشيق المسيلي(المشهور بالقيرواني)

ولد بالمسيلة سنة 390هـ وتوفي بصقلية (إيطاليا) سنة456هـ.

*** سيرتـــــــــه:**

تزخر منطقة المغرب العربي القديم بكوكبة من النقاد الأفذاذ والمؤلفات النقدية المتميزة التي تنوعت بتنوع اتجاهات صانعيها، ومن النقاد الذين عرفتهم هذه المنطقة وكانت لهم إسهامات متفردة في ميدان النقد، الناقد **"ابن رشيق المسيلي"** المعروف والمشهور(بالقيرواني)، نسبة إلى القيروان بتونس. ويعتبر"ابن رشيق القيرواني" علامة بارزة في النقد العربي بعامة والنقد المغربي بخاصة.

يجمع الدارسون على أنه ولد بالمحمدية، وبخاصة أن 'ابن رشيق" صرح بموضع ولادته قائلا:<< مولى من موالي الأزد ولد بالمحمدية>>[1]. ويؤكد "القفطي" أيضا أنّ ولادته كانت بالمحمدية، فيقول:<< ولد الحسن بن رشيق بالمحمدية،ونشأ بها وعلّمه أبوه صنعته وهي الصياغة وقرأ الأدب بالمحمدية>> [2].أمّا بالنسبة لزمن ولادته، فقد صرح به أيضا"ابن رشيق"حينما ترجم لنفسه قائلا:<<...ولد بالمحمدية سنة390هـ ونشأ بها وتأدب يسيرا>>[3].

ولما تاقت نفسه إلى التزود من العلم والأدب، اتجه صوب القيروان سنة 406هـ، وعمره ستة عشر سنة[4].فاشتهر بها ودخل إليها يوم توفي حاكمها" باديس بن منصور" في إحدى خرجاته لمقاتلة "زناتة" ـ إحدى القبائل البربرية الثائرة ضده ـ سنة 406هـ، وخلفه ابنه "المعز بن باديس". وكانت حياته في القيروان متصلة بالبلاط الصنهاجي، حيث احتل مكانة مرموقة، وذلك لأن " المعز بن باديس" كان ملكا<<...جليلا عالي الهمة محبًّا لأهل العلم، كثير العطاء، وكان واسطة عقد بيته ومدحه الشعراء، وأنتجعه الأدباء، وكانت حضرته محط بني الآمال..>>[5]. فأراد أن تضاهي الدولة الصنهاجية بغداد وبخاصة أنّه أدرك أهمية رجال العلم والفكر والأدب

1- ابن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق: محمد العرورسي، وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر ، تونس، ص39.

2- عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق القيرواني، دار المعارف، مصر 1994، ص22.

3- ابن رشيق : أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص39.

4- عبد الرؤوف:خلوف: ابن رشيق القيرواني، ص25.

5- محمد بن محمد الأندلسي: الحلل السندسية في الأخبار التونسية، ق4، ج1، تحقيق محمد الحبيب الهيلة، الدار التونسية للنشر 1970، ص940.

في بلاطه، لهذا كان يتقرب إلى كل من يرى فيه سمات النبوغ والإبداع، و" ابن رشيق" كانت ملامح نبوغه واضحة للعيان، لذلك قربّه إليه وشجعه وأحاطه برعايته، مما جعل "ابن رشيق" يزداد نبوغا وإبداعا في حاضرة القيروان التي أصبحت في عهد "المعز بن باديس" قلعة العلم والثقافة في المغرب العربي.

ـــ القضايا النقدية عند ابن رشيق القيرواني:

لقد شكل الشعر هاجسًا صدرت عنه مختلف المباحث النقدية، حيث حاول جل النقاد تقديم تصورات نظرية هامة، إلا أن تعريف القول الشعري لم يقتصر على المشارقة فقط، بل قد كانت محاولات المغاربة استمرارا لما تمّ إنجازه في المشرق. ومن بين النقاد المغاربة، الذين ذاع صيتهم وانتشر خبره في الأمصار الأخرى، الناقد**"ابن رشيق المسيلي"** المعروف والمشهور بالقيرواني.

أولا/ **مفهوم الشعر عند ابن رشيق:**

إنّ الشعر عنده لم يكن مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى، وإنما الشعر عنده<< يقوم بعد النية بأربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، هذا هو حدّ الشعر، لأنّ من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم>> [1]. وهو بهذا التعريف الذي وضعه للشعر، يكون محتواه متلائما مع الطبيعة الفقهية التي تضع "النية" في طليعة ما تضعه من شروط العمل الذي يرومه الناقد، إنّما يهدف به إلى ما قرره النقد الحديث كذك بهذا الشأن وسماه "المقصدية"."فابن رشيق" حين يصدر أحكامًا ويقرر تقويمًا، نراه يتأنّى ليخرج بقاعدة واضحة تبين عن تبصر وتثقف، كما أوضح في بنية الشعر هذه.

كنا اشترط خاصية في الشعر تميزه، وتتمثل في **الشعور النفسي الصادق والعميق**، الذي ينقل إلى المتلقي رأي الشاعر في موضوعات معينة، وهذا يدل على فهمه الدقيق لماهية الشعر، وبالتالي فهو يجعل الإحساس الشعري عنصرا هاما من عناصر الشعر، بل إنّه ذهب إلى أبعد من ذلك قرر أنّ << الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي له وبُنِي عليه لا ما سواه>>[2]. حيث يرى أنّ الشعر يرتكز على تأثيره في نفوس المتلقين على أساس وحود عملية توصيل كاملة، وهذا ما عبر عنه " أبو هلال العسكري":<< البلاغة كل ما تبلغ به قلب السامع، فتمكنه في نفسه، كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن>> [3].

1- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص119.

2- المصدر نفسه،ص128.

3- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1986،ص 10.

إذًا فالشعر لا بدّ أن يكون نابعًا من إحساس صادق، وشعور عميق متميز عن غيره. والملاحظ أيضا على تعريفه أنّه لا يختلف عما كان سائدا قبله في تحديد ماهية الشعر فهو أورد فكرة "قدامة بن جعفر" في بناء الشعر من أربعة عناصر أساسية وهي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وبخاصة الوزن والقافية شيئان لازمان في تعريف الشعر، لأنهما من تمام الموسيقى التي تعدّ من أهم عناصر الإيحاء والإلهام في الشعر العربي، ولكن **"ابن رشيق"** خالف سابقيه بإعادة ترتيب عناصر الشعر ورأى أنّ حدوده لا ترسم إلا بالإضافة مصطلح **"القصد"** لتمييزه. فالشعر عنده يقوم أولا على **القصد والنية**، ثم بعد ذلك يأتي اللفظ والوزن والمعنى والقافية.

ومن خلال ذلك يكون **" ابن رشيق المسيلي"** حذا حذو القدامى في تحديد ماهية وحقيقة الشعر، واستفاد من جميع آرائهم، إذ يرى أنّ الشعر: يقوم أولا على القصد والنية، ثم بعد ذلك يأتي الوزن واللفظ والمعنى والقافية وهذا هو حدّ الشعر عند " ابن رشيق القيرواني".

ثانيا/ وظيفـــة الشعـــــر عند ابن رشيق:

إنّ "ابن رشيق" من النقاد المتميزين الذين تحدثوا عن جميع القضايا المتصلة بالشعر، ومن بينها وظيفة الشعر عند العرب، وبخاصة أنّ هذا الفن من أهم الفنون الأدبية التي عرفوها واهتموا بها، فهو مستودع حكمتهم وديوانهم الحقيقي الذي يسجل تاريخ القبيلة، ويتغنى بانتصاراتها، ويسجل الأحداث العظام ويهاجم الخصوم المتطاولين عليها مشكلا بذلك جدار حماية، وجهاز قمع يرهب العدو، ويخيف الخصم.

يرى "ابن رشق" أنّ وظائف الشعر متعددة لا ينهض بمثلها فن قولي آخر في المجتمع العربي القديم ويبرز ذلك بقوله:<< كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة وفرسانها الأبجاد، وسمحائها الأجواد لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تمّ لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به، أي فطنوا...>>[1]. نستخلص من هذا النص مدى أهمية الشعر عند العرب وقيمته، وبعده الأخلاقي، فهو الفن الوحيد الذي استطاع أن يسجل ويحفظ أمجاد وتاريخ العرب.

كما أشار "ابن رشيق" إلى بعض الوظائف التي يؤديها الشعر على مستوى القبيلة كبنية اجتماعية في المجتمع العربي، ومن تلك الوظائف **حماية الأعراض**، فالشاعر هو السد المنيع الذي يحمي القبيلة، لذلك احتل الشعر مكانة مرموقة في نفوس العرب، ويتضح هذا من فرحهم واحتفالهم حينما ينبغ شاعر فيهم حيث<< كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها...لأنّه حماية لأعراضهم وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم

1- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص20

وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أفرس تنتج>>[1]. وهذا يعني أنّ الشاعر كائن متميز في تصوراته وتطلعاته ونبوءاته عن الآخرين، ولهذا كان الاحتفال بنبوغه مسألة لها أكثر من قصد، وكأنّ القبائل وجدت في الشاعر ملاذا من الأعداء، فالشاعر وشعره في خدمة القبيلة يسجلان المفاخر، والمآثر ويدافعان بما أوتيا من قوة عن وجود القبيلة. فالقبيلة التي تملك شاعرا فحلا، مقتدرا تهابها القبائل الأخرى، ولا تستطيع أن تهاجمها أو تتطاول عليها.

وأشار"ابن رشيق" إلى وظيفة أخرى يؤديها الشعر، وذلك حينما قال عن أبي القاسم عبد الخالدين إبراهيم القرشي:<< شاعر بارع، ذكي الخاطر، حسن الطريقة، حلو في جزالة وحذق الصنعة، روضة آداب داعية إطراب، يضرب في كل علم بقدح، ويرجع من كل طريق بربح>>[2].إذا فالشاعر الناجح عند "ابن رشيق" هو من ينجح في أن يهز النفس ويطربها، وذلك بموسيقاه، وألفاظه، ومعانيه الراقية، وبالتالي فهو يؤدي وظيفة جمالية وامتاعية، ولكن نجد في هذا النص إشارة أنّ الشعر مورد للمال وذلك بقوله: << .. ويرجع من كل طريق بربح>> ، وبالتالي فالشعر مصدر من مصادر كسب القوت والعيش.

إنّ الشعر عند "ابن رشيق" ، من حيث الوظيفة لا يختلف فيه عن سابقيه من جمهرة نقاد العرب، فالشعر هو قبل كل ديوان الفكر والتاريخ والتراث، فهو الشكل التعبيري الوحيد الذي اعتمدوا عليه في تدوين تراثهم، والشعر عندهم أيضا للتربية والتهذيب والإصلاح والتوجيه، والشعر أيضا للثقافة والتعليم، ومستودع المعرفة، كما يحتوي على طاقات نفسية هائلة من شأنها أن تغير الأخلاق السيئة وتحويلها إلى أخلاق حميدة وإطلاق العنان للعواطف النبيلة. فالشعر مهما كانت قيمته في ذاته، فإنّه يرتبط بوظيفة معينة يؤديها، لذلك تبوأ مكانة متميزة في حضارة العرب.

ثالثا/ **بواعث الإبـداع عند ابن رشيق:**

وقد تفطن "ابن رشيق" إلى هذه القضية، وأقر بوجود بواعث تساعد الشاعر على الإبداع والتركيز، ومن خلال النصوص الواردة في كتاب "العمدة"، فقد تحدّث عن بواعث **نفسية**، وبواعث **مكانية**، وبواعث **زمانية** وغيرها من البواعث. وهذه البواعث تختلف من شاعر إلى آخر، إذ يقول "ابن رشيق": << إنّ للناس... ضروبا مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى، وكل امرئ على تركيب طبعه واطراد عادته>> [3].

1- المصدر السابق، ص65.

2- ابن رشيق: أنومذج الزمان في شعراء القيروان، ص136.

3- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 205.

أ ـ البواعث النفسية: ومن العواطف المختلفة التي يمكن أن تسهم في فتق مواهب المبدع حسب "ابن رشيق" عواطف **الغضب**، و**الرهبة**، و**الرغبة**، و**الطرب**، فيقول: <<.. فمن الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع>>[1]. هنا يستعرض آراءه وآراء غيره، فيذكر أنّ مختلف الأغراض الشعرية إنّما تعود إلى قضايا رئيسية كبرى، وكأنه بذلك يردد ما قاله القدامى الذين زعموا أنّ" أشعر الشعراء النابغة إذا رهب، وامرؤ القيس إذا ركب والأعشى إذا طرب، وزهير إذا رغب". ومن خلال ذلك يتضح أن الحالة النفسية للشاعر مهمة جدا في العملية الإبداعية، لذلك قيل بأنّ النتاج الأدبي وثيقة نفسية لدراسة الفنان وفهمه، فضلا عن اتخاذ شخصيته كوسيلة لفهم نتاجه وتفسيره ونقده، والمبدع كثير الانفعالات، حياته زاخرة بأنواع شتى من الصراعات لا يحسن التغلب عليها إلا من خلال التعبير الفني.

ب ـ **البواعث المكانيـــة:** إنّ طبيعة المكان لها دور فعال في حياة المبدع، فكل مبدع له شخصية متميزة، قد يحبذ أشياء وأماكن لا يحبذها مبدع آخر، لذا نجد كل مبدع يختار المكان الذي يراه مناسبا له ويوفر له الراحة النفسية، ويساعده على تفجير طاقته الإبداعية، فتحدث"ابن رشيق" فقال << كيف يصنع إذا عسر عليك الشعر قال: أطوف في الرباع المحيلة والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصَنُه، ويسرع إليّ أحسنه>> [2]. وقيل أيضا أنّ "الفرزدق" إذا صعب عليه قول الشعر، <<يركب الناقة، ويطوف منفردا في شعاب الجبال ويطوف الأودية والشعاب الخربة>> [3]. وحكي أيضا عن الأصمعي أنّه<< ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري... والمكان الخالي>>[4].

يتضح مما سبق، أنّ "ابن رشيق" ربط بين المكان والقدرة على الإبداع والخلق الفني، فالمكان يساعد ويدفع الشاعر على قول الشعر، فتحدث عن تجربة الإبداع والخلق الفني عند أكثر من شاعر، فنوعية المكان عنده تسهم في تصفية الذهن والخواطر، فالمكان يؤثر على نفسية الشاعر.

ج ـ البواعث الزمانيـــة: يرى "ابن رشيق" أنّ كل شاعر يحبذ زمنا معينا يفجر فيه طاقاته الإبداعية، وقد أورد في هذا المجال قولا لإبن قتيبة، يقول:<< وللشاعر أوقات يسرع فيها أتِيُّهُ، يسمح فيها أبِيُّهُ، منها أول الليل قبل أن تغشى الكرى، ومنها إصدار النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير>>[5].

1- المصدر نفسه، ص120.
2- المصدر نفسه، ص206.
3- المصدر نفسه، ص 207.
4- المصدر نفسه، 206.
5- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص208.

كما أورد أيضا وصية "أبي تمام" للبحتري التي قال فيها: << يا أبا عبادة تخير الأوقات، وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، وأعلم أنّ العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء حفظه في وقت السحر، وذلك أنّ النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم...>>[1]. فالزمن حسب "ابن رشيق" مهم في العملية الإبداعية فلكل شاعر زمنًا خاصًا به، يحرك مواهبه ويحفزها على الإبداع الشعري، وغيرها من البواعث التي شأنها أن تساعد الشاعر وتحفزه على قول الشعر، ولكنها تختلف من شاعر لآخر.

رابعا/ **قضيـة اللفـظ والمعنـى عند"ابن رشيق"** :

إنّ قضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون من القضايا الهامة التي تناولها النقاد بالبحث على مدى العصور الأدبية، فهي من أقدم القضايا التي رافقت الحديث عن الشعر لتمييزه عن النثر، ولتبيان قيمته، ودوره في التركيب الفني للنص الشعري، وقد انقسم نقاد العرب إلى طوائف مختلفة حيث تفاوتت نظرتهم إلى هذه القضية فمنهم من نظرإلى مقومات العمل الأدبي فردّه إلى جانب المعنى مقللا من قيمة اللفظ، ومنهم من ردّه إلى جانب اللفظ مقللا من شأن المعنى، وبالتالي فصلوا بين اللفظ والمعنى، وفريق أخذ باللفظ والمعنى على حد السواء.

لقد اهتم "ابن رشيق" كغيره من النقاد بهذه القضية، وأفرد لها بابا مستقلا في كتابه العمدة، وحرص على تناولها تناولا دقيقا، وصاغها صياغة واضحة، أعانه عليها فهمه لآراء سابقيه ومعاصريه في هذه القضية. وقد استهل "ابن رشيق" هذا الباب ، بإعطائه رأيه فيها بكل وضوح، يقول: << اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهَجْنة عليه، كما يعرض لبعض الجسم من العرج والشلل... من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان اللفظ من ذلك أوفر، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح... فإن اختل المعنى كله فسد وفسد اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأن لا نجد روحا في غير جسد البته>>[2].نستخلص من هذا أنّ "ابن رشيق" يؤمن بالارتباط الوثيق بين" اللفظ والمعنى"، لذلك راح يبين قوة

الارتباط بينهما، وضرورة تآزرهما وتلاحمهما في العمل الأدبي الفني، فهو لم ينحاز إلى طرف دون الآخر، فقد شبه "اللفظ" بالجسم، وشبه "المعنى" بالروح، والعلاقة بينهما جدّ قوية تشبه العلاقة بين الجسد والروح، ولذلك من الصعوبة الفصل بينهما. وهذا ينم على مدى قوة إدراكه لأهمية تكامل عناصر العمل الأدبي، وصعوبة إرجاع القيمة الفنية والأدبية إلى أحدهما دون الآخر، لذلك حسم القرار بأنّه إذا اختل أحدهما ضعف العمل الأدبي، وأصبح يفتقر إلى القيمة الجمالية، لأن القيمة تنبع من تلاؤم هذه العناصر في العمل الأدبي.

1- المصدر نفسه، ج2، ص114.

2- المصدر نفسه، العمدة، ج1، ص 124.

وبعد أن تحدث "ابن رشيق" عن قوة الارتباط بين اللفظ والمعنى، وضرورة تلازمهما في العمل الإبداعي، بيَّن أنّ هناك من يفضل اللفظ على المعنى، ومنهم من يفضل المعنى على اللفظ، فأورد مجموعة من الآراء على اختلاف اتجاهها، وهذا يدل على أنه قد اطلع على آراء غيره واستفاد منها بدون شك. ومن خلال انقسام النقاد حول موقف"ابن رشيق" من قضية اللفظ والمعنى، تؤكد على أنّه لم يكن من أنصار المعنى، ولا من أنصار اللفظ، ، وإنما حاول الميل في ـ الغالب الأعم ـ إلى الذين دعوا إلى الترابط التام والمساواة بين اللفظ والمعنى.

خامسا/ **قضية الطبع والصنعة عند"ابن رشيق":**

تعدّ قضية **الطبع والصنعة** من أبرز القضايا النقدية التي اهتم بها الشعراء والنقاد، وهي قضية قديمة في الفكر الإنساني اهتم بها الأقدمون، ويعدّ "أرسطو طاليس"<<أول من أشار إلى أهمية الطبع والصنعة في الإبداع الشعري>>[1]. ثم انتقلت إلى العرب فعكفوا على دراستها، حيث كتبوا فيها بحوثا كثيرة، باعتبارها ميزانا للإبداع الشعري الذي يتم على أساسه تقسم الشعراء إلى فرق ومراتب متفاوتة.

فقد تناول ابن رشيق بالدراسة قضية" الطبع والصنعة"، وخصها باب مستقل في كتابه"العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، بدأه ببيان أقسام الشعر، تبعا لتباين حظوظه من الطبع والصنعة، متّبعًا في ذلك منهجًا متكاملا يسوده حسن التقسيم والتطبيق، وعمق الفهم[2].

يرى "ابن رشيق" أنّ الشعر المطبوع وهو الأصل الذي بُني عليه، وفيه المصنوع، وهذا الأخير نوعان: مصنوع مهذب ومتكلف، فيقول:<< ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار و"المصنوع" وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين، لكن فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمد، لكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه، ومالوا إليه حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف>>[3].

ويتضح من هذا النص أنّ الشعرعند"ابن رشق" قسمان: فأما النوع الأول فهو" الشعر المطبوع"وهو الأصل الذي يدور عليه الكلام، لأنّه يصدر عن نفس قادرة على قول الشعر على سجيتها دونما تكلف، يعني قول الشعر بكل سهولة مع التخلي عن وشي الصنعة وزخرفته. أما النوع الثاني: فهو" الشعر المصنوع" وهو الشعر الذي اعتنى به صاحبه وحرص على تنقيحه والنظر فيه، فيبدل أو يغير بعض الألفاظ والعبارات ولكن دون جدوى أن يجهد نفسه في البحث عن الصور البيانية والمحسنات البديعية، ودون أن يصل إلى حدّ التكلف والمبالغة في التصنيع

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر، منى بن يونس،تح: شكري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص29.

2- أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط. ص167.

3- ابن رشيق: العمدة،ج1،ص129

وخير مثال على هذا النوع " شعر زهير بن سلمى" فقد كان << يصنع القصيدة، ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقيب>>[1].

سادسا/ قضية السرقـات الشعريـــة عند"ابن رشيق":

تعدّ هذه القضية من أكثر القضايا استحواذا على اهتمام الأدباء والنقاد قديما وحديثا، وهي قديمة في الفكر الإنساني، فقد<< عرفت عند اليونان والرومان منذ زمن بعيد>>[2]. وقد عرفت أيضا في الأدب العربي منذ القديم وأول من تفطن إلى سرقات الشعراء الجاهلين هو" ابن سلام الجمحي" وقد أشار إليها في كتابه <<طبقات فحول الشعراء>>[3]. ضف إلى ذلك "ابن قتيبة" و"ابن المعتز"، و"ابن طباطبا" و"الآمدي" و"عبد العزيز الجرجاني" بالإضافة إلى نقاد آخرين مشارقة ومغاربه، حاولوا البحث في هذه القضية وبيان موقفهم منها.

لقد اهتم"ابن رشيق المسيلي" اهتماما بالغًا، فدرسها في مُؤلفين من مؤلفاته هما: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"و" قراضة الذهب في نقد أشعار العرب". حيث خصص لدراستها ثلاثة أبواب في كتابه الأول في حين أفرد لها كتابه الثاني بأكمله. ومن الممكن القول أنّ "ابن رشيق" نهج في دراسته للسرقات منهجًا استوعب فيه جميع الأفكار التي سبقته في كلا الكتابين، كما أضاف إليها نظرات خاصة ومبتكرة لها قيمتها النقدية.

وقد استهل"ابن رشيق المسيلي" حديثه عن قضية السرقات، بالإشارة إلى طبيعة هذه القضية، حيث صرح أنّه موضوع واسع جدا، لا يستطيع أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه لأن<< السرقة فيها أشياء غامضة، لا يستطيع كشفها إلا البصير الحاذق بصناعة الشعر ونقده، كما فيها الواضح الذي لا يخفى على الجاهل المغفل>>[4]. وقد عمل "ابن رشيق" على إبراز أنواع السرقات، وحاول تغيير المصطلحات المنبثقة عن مصطلح السرقة إلى:

1 ـ سرقة اللفظ مع المعنى.

2 ـ سرقة المعنى مع تغير بعض اللفظ.

3 ـ سرقة تعتمد على تغيير بعض المعنى أو قلبه.

1- المصدر نفسه، ص، ن.

2- مصطفى هدارة: مشكلة السرقات الشعرية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1985،ص4.

3- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء،تح:طه أحمد ابراهيم، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان2001 ص4.

4- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص262

ومن هذه الأنواع تتولد سلسلة من الاصطلاحات لأوجه السرقات، يسردها "ابن رشيق" في كتابه (العمدة) ويدعمها بالشواهد والأمثلة، قصد شرحها وتفسيرها أكثر للمتلقي، وفي ضوء هذه التعابير نذكر منها ما تيسر من أنواع السرقات:

1ـ الإصطراف: وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه، ويقسم إلى قسمين:

أ ـ الاجتلاب أو الاستلحاق: وهو اصطراف بيت على جهة المثل.

ب ـ الانتحال: وهو أن يدّعي الشاعر شعر غيره لنفسه، هذا إذا كان يقول الشعر، أما إذا كان لا يقول الشعر فهو مدع وغير منتحل[1].

2 ـ الإغارة[2]: وهي أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحًا، فيأخذ من هو أعظم منه ذكرا، وأكثر شهرة فيروى له دون قائله الحقيقي.

3ـ المرافدة[3]: وهي أن يُعين الشاعر شاعرا آخر بأبيات يهديها له (هبة) وتسمى أيضا الاسترفاد .

4 ـ الاهتدام أو النسخ[4]: هو السرقة فيما دون البيت، أي يأخذ الشاعر جزءا من بيت شعري ويأتي بمعنى باقي البيت في لفظ مغاير.

5 ـ الاختلاس أو النقل[5]: وهو أن يأخذ الشاعر المعنى وينقله من الغرض الذي جاء فيه إلى غرض آخر كنقل المعنى مثلا من الغزل إلى المديح.

6 ـ الشعر المجدود[6]:وهو أن يأخذ الشاعر أحد المعاني فيشتهر به حتى يفوق شهرة صاحبه.

وغيرها من المصطلحات: كالغضب ـ الإلمام ـ النظر والملاحظة ـ الموازنة ـ العكس ـ الموارد ـ الالتقاط والتلفيق ـ كشف المعنى. وهذه المصطلحات التي نعت بها "ابن رشيق" أنواع السرقات أغلبها نجدها في مصنفات المتقدمين، إلا أن"ابن رشيق" جمعها وتميز عنهم بتحديد معانيها.

1- المصدر نفسه، ج2، ص 282.
2- المصدر نفسه، ص284
3- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص286.
4- ابن رشيق، العمدة، ج2،ص286-287.
5- المصدر نفسه، ص 288.
6- المصدر نفسه، ص282.

وهكذا يكون "ابن رشق" قد قام بدراسة قضية السرقات دراسة موسعة في كتابيه العمدة وقراضة الذهب، إلا أنّ دراسته في كتابه"العمدة" حاول من خلالها إعطاء مفاهيم ينظر بها لهذه القضية، والفصل بين ما اعتبرها سرقة حقيقية، وما اعتبرها معاني متداولة، وغيرها من السرقات والأخذ . أما في كتابه "قراضة الذهب" فقد تعمق في دراستها، فكانت شخصية قوية واضحة، وكان ناقدا متذوقا، يتحسس مواطن الجمال ومواقع القبح، ويشير إلى الأخذ الظاهر والغير الظاهر، والأخذ المستحسن والأخذ القبيح، بل احتوى كتابه على خطرات نفسية تدل على ثقافته الواسعة، ووعيه بالقضية كبقية النقاد العرب، وقد كان في دراسته لهذه القضية عالمًا بالشعر، عارفًا بفنونه، ومدركًا لإبداعات الشعراء، ومميزا بين المبدع منهم وغير المبدع بمهارة فائقة وقدرة بالغة. أما كتابه "أنموذج الزمان في شعراء القيروان" فقد طبق فيه نظرياته على نماذج شعرية لأدباء مغاربة عاصروه، وذلك بعد النظر في إبداعاتهم ومذاهبهم الفنية في تداول المعاني وأخذها.

سابعا/ قضيـــة القديـــم والحديث عند" ابن رشيق":

يعد الشعر من أهم فنون القول عند العرب، لذلك اعتبروه ديوانهم الذي سجل مفاخرهم، وكان مثلهم الأعلى أن تستهل القصيدة بمقدمة طللية، ثم يتخلص منها الشاعر إلى وصف ناقته، ثم يدخل إلى الغرض الذي نظم من أجله القصيدة، هذا هو القالب الذي وضعت فيه أمهات القصائد[1].

وقد ظل نظام القصيدة على حاله إلى أن جاء العصر العباسي، وتوطدت العلاقات بين العرب والأمم الأخرى فحدثت تطورات، وهذه الأخيرة مست أيضا الشعر وقد انقسم النقاد إلى قسمين، منهم من يفضل القديم ويدعو إلى التمسك به، وقسم يفضل التجديد، ويرفض التقليد (القديم).

لقد خص**"ابن رشيق"** لهذه القضية بابًا كاملا في كتابه "العمدة" وقد بدأ عن القدماء والمحدثين، بالإشارة إلى نسبة القدم والحداثة، مبيّنًا أنّ كل قديم يعتبر في زمانه حديثا، وكل حديث مع مرور الأيام يصبح قديما، يقول << كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله>>[2]. فحكمه دقيق واضح لأنّه يحدد الحداثة بمفهومها الواسع لا بشروطها الضيقة التي تنظر إلى هذه القضية نظرة يطبعها الاجحاف والتقصير.

فأمّا الفريق الأول فهم علماء اللغة والنقاد الذين كانوا يرفضون الاحتجاج بشعر المحدثين، لأنّه بالنسبة إليهم فَقَد مصداقيته، وذلك لخروجه عن نهج القصيدة وعمود الشعر العربي القديم، وبذلك فهم يتعصبون للقديم ويقدمونه منهم أبو عمر بن علاء، والأصمعي، وابن الأعرابي....

1- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ص92.
2- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص90.

أمّا الفريق الثاني كان موقفه معتدلا من هذه القضية فلا يميل للقديم لقدمه ولا يفضل الحديث لحداثته، إنّما يعتمد في حكمه على المعايير الفنية، فلا يقدم إلا الشعر الجيد ولا يؤخر إلا الشعر الرديء، ولكن الحكم للأجود منهما. فقال في باب آداب الشعراء<< والمتأخر من الشعر في الزمان لا يضره تأخر شعره إذا أجاد، كما لا ينفع المتقدم تقدمه إذا قصر وإن له فضل السبق فعليه درك التقصير، كما أنّ للمتأخر فضل الإجادة والزيادة>> [1]. ويمثل هذا الفريق حسب رأي "ابن رشيق" ابن قتيبة بقوله<< لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديث في عصره>>[2]. ومن خلال ذلك فإن "ابن رشيق" يلتقي مع "ابن قتيبة" في ضرورة تحكيم المعيار الفني في الحكم ويرفض المعيار الزمني.

كما يرجع "ابن رشيق" كثرة المعاني إلى تقدم العصر وانتشار العرب، ومخالطتهم لغيرهم، وتطور أنماط حياتهم ولكن دون أن يغض من شأن القدماء، فيقول:<< لم أدل بهذا البسط على أنّ العرب خلت من المعاني جملة، ولا أنها أفسدتها، ولكن دللت على أنها قليلة في أشعارها، تكاد تحصر لو حاول ذلك محاول، وهي كثيرة في أشعار هؤلاء، وإن كان الأولون قد نهجوا الطريق ونصبوا الأعلام للمتأخرين... وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبدا تتردد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضا>>[3].

إنّ "ابن رشيق" يقر في هذا النص، بتفوق القدماء في ابتداع المعاني وتوليدها، ولكنه يرى بأن هذا التفوق ليس مبررا للإصابة بالغرور، لذلك فقد حذر الشعراء المحدثين من الاغترار بجودة شعرهم، أو يعتقدوا بأنهم بلغوا الغاية في الجودة والإحسان، فبين لهم في أشعار القدماء ما يفوق شعرهم حلوة ولطفا ورشاقة، فيقول:<< فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر فيتصفّح مقدار من قبلها... فإذا رأى أنّه ساقه الساقة تحفظ على نفسه وعلم من أين يؤتى ولم تغرُرْه حلاوة لفظه ولا رشاقة معناه، ففي الجاهلية والإسلام من ذهب بكل حلاوة ورشاقة، وسبق كل طلاوة ولباقة>>[4].

وأخيرا يمكن القول أنّ وجهة نظر"ابن رشيق" في قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين لا تختلف عن وجهة

1- المصدر نفسه، ص200.

2- المصدر نفسه، ص 91-97.

3- المصدر نفسه ، ص237-238.

4- المصدر نفسه،ص113.

نظر النقاد السابقين له، فهو قد كرر ما قاله النقاد أمثال: ابن سلام الجمحي وابن قتيبة، وأستاذه عبد الكريم النهشلي، وأورد أمثلة لمن كانوا يتعصبون للقديم، وأيضا لمن آمنوا بالتسوية بين الشعر القديم والجديد كابن قتيبة. وانتهى في الأخير إلى الإيمان بالتسوية والحكم للأجود منها فهو" لم يتعصب للقديم لقدمه، كما أنّه لم ينتصر للجديد لجدّته، وإنما نادى ب"التوسط والاعتدال" وبيّن أنّ المعيار "الزمني" لا يصلح للحكم بمفرده على الشعراء. يتضح من كل هذا أنّ "ابن رشيق" سوّى بين القدماء والمحدثين، ورأى إنّما العبرة تكون للأجود، فإذا كان القدماء يتميزون بالجزالة، فالمحدثون يتميزون بالرقة، وإذا كان القدماء فتقوا المعاني، فالمحدثون وسعوا نطاقها وإذا كان القدماء يستشهد بهم في الألفاظ، فالمحدثون أيضا يستشهد بهم في المعاني. وهذه النظرة للقدماء والمحدثين تُعد نظرة سوية وعادلة تدل على بعد نظره ورصانة رأيه ووضوح رؤيته، وهذا ما جعل منه ناقدا متميزا واستطاع بذلك كسب مكانة ليس على المستوى المغرب العربي فقط بل على مستوى الوطن العربي الإسلامي.

المحـاضرة الثالثـــة:

النظريـة النقديـة عند ابن خلـدون

(732هـ -808هـ) -(1332م - 1706م)

***حياتـــــه** : كانت ولادته في تونس في غرة رمضان سنة(732هـ) الموافق ل(27 مايو 1332م) في أسرة أندلسية نزحت من الأندلس إلى تونس في أواسط القرن السابع الهجري، ويورد "طه حسين" رأيا آخر حول أصل أسرته، أنّها << نزحت إلى اسبانيا منذ أواخر القرن الأول للهجرة أي حينما افتتح المسلمون بلاد الأندلس>>[1]. ويرى "طه حسين" أنّ أصل "ابن خلدون" يرجع إلى العرب اليمنية في حضرموت، وأنّ خلدون هو رأس هذه الأسرة وهو الذي قدم إلى اسبانيا[2].

***ابن خلدون في بجاية:** غادر"ابن خلدون" الأندلس، بعد أن أقام فيها ثلاث سنوات ولما وصل إلى **بجاية** احتفل به سلطانها" أبو عبد الله وولاه الحجابة (رئاسة الوزراء) وفاء منه له بعهد سابق كان قد أخذه على نفسه يوم كان معتقلا في فاس[3]، وقد وصف "ابن خلدون" عمله في الحجابة فقال:<< أمر السلطان أهل الدولة بمباركتي بابي، واستقللت بحمل ملكه، واستغرقت جهدي في سياسة أموره وتدبر سلطانه، وقدمني للخطابة بجامع قصبة، وأنا مع ذلك عاكف، بعد انصرافي من تدبير الملك غدوة على تدريس العلم أثناء النهار بجامع القصبة لا أنفك عن ذلك>>[4]. وهكذا ظل "ابن خلدون" يقوم بشؤون الدولة إلى أن قتل السلطان "أبو عبد الله" في معركة دارت بينه وبين ابن عمه السلطان " أبي العباس" .

ومن خلال تتبع حياة ابن خلدون" يمكن القول:<<إنّ مسرح حياة ابن خلدون ونشاطه، لم ينحصر بمسقط رأسه تونس، ومثوى رفاته القاهرة بل شمل معظم أقطار العالم العربي المترامي الأطراف فقد قضى ابن خلدون أربعا وعشرين سنة من حياته في تونس وستا وثلاثين سنة منها في المغرب الأوسط والأقصى والأندلس وأربعاوعشرين

1- طه حسين: فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، تحليل ونقد، تر: محمد عبد الملك عنان، تصدير: محمد صابر عرب، ط2 دار الكتب والوثائق القومية، مصر 2006، ص9.

2- المرجع نفسه، ص، ن.

3- ابن خلدون ـ عبد الرحمن: التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا، تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي، مطبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951، ص94-96.

4- المرجع نفسه، ص 98.

سنة منها في مصر والشام والحجاز>> [1]. وكانت وفاة ابن خلدون، بعد رحلة طويلة في (26 من رمضان سنة808هـ) الموافق (16 مارس 1406م)، عن ستة وسبعين عاما ودفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر في الريدانية (العباسية الآن)[2] بالقاهرة، مصر.

ـ آراؤه النقديـــة في الأدب:

أولا/ قضيـة اللفـــظ والمعنـــى:

ظن البعض ممن تناول قضية اللفظ والمعنى عند **"ابن خلدون"** أنّه انتصر للفظ على المعنى حينما قال:<<صناعة النظم والنثر إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني يتبع لها، وهي أصل>> [3]. وليس الأمر كذلك، وإنما التقديم للفظ كونه الصورة الشكلية للمعنى، وهو الصورة المرئية للمعنى، وما يقصده باللفظ هو ملكة اللسان، لا مجرد اللفظ المفرد فحسب، ولا سيما أنه راح يشرح رأيه مقررا ضرورة امتلاك ملكة اللسان لأن تلك الألفاظ هي التي تجري على اللسان والنطق، يقول:<< والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر، وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه وهو بمثابة القالب للمعاني>>[4]. فهو يقصد أن حصول ملكة اللسان أي أساليب العرب وبلاغتهم ابتداء بحفظ أمثال الألفاظ من كلام العرب ومن ثم تكرارها على اللسان أي استعمالها فيما وضعت له في أصلها، وما يؤكد هذا الفهم أنّه يرى وجود المعاني عند كل واحد، وفي طوع كل فكر، وللتعبير عنها يحتاج المتكلم إلى تأليف الكلام وصياغة العبارة وتركيبها، ويوضح هذه العلاقة أكثر بمثال، يبرز رأيه أكثر فيقول:<< فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف والماء واحد في نفسه، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال يخالف باختلاف طبقة الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة في نفسها، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذ حول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه>>[5].

1- الساعاتي سامية حسن: ابن خلدون مبدعا، قراءة جديدة ومنهجة في علم الاجتماع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2006، ص 12-13.

2- حسين فردوس نور: ابن خلدون شاعرا، دار الفكر العربي، مصر 2000، ص40.

3- ابن خلدون ـ عبد الرحمن ـ المقدمة، ط1، دار الفكر العربي، بيروت1997، ص448.

4- المصدر نفسه، ص،ن.

5- المصدر نفسه، ص،ن.

فهو يرى على من يريد أن يكون ناظما أو ناثرا من العرب عليه أولا أن يقوم بحفظ ألفاظ العرب الواردة في كلامهم ليشكل ثروة لغوية ينطلق منها في التعبير عن معانيه، ومن هنا يتوضح ما قرره من تبعية المعنى للفظ لا من حيث الفضل بل حيث حاجة الصانع إليها، لأنّ المعاني المستقرة في الضمائر والفكر لا يمكن أن تظهر بغير قالب، فهي تبع لما تحتاجه وهي الألفاظ، فالألفاظ تحتاج إلى صناعة، بينما المعاني لا تحتاج إلى صناعة، ولأنّ الألفاظ يعول عليها في التعبير عن المعاني. والألفاظ كالأواني المملوءة بالماء على اختلاف جنسها، مما يعني أن المعنى واحد يعبر عنه بتراكيب متنوعة تتفاوت من حيث الجودة والبراعة والقيمة بتفاوت الثروة اللغوية الموجودة لدى كل صانع. مما يشير أن مقصود "ابن خلدون" بالألفاظ التركيب ككل، لا مجرد اللفظ المفرد المنفصل عن الجملة العربية التامة، ولذا يقول في موطن آخر:<< ملكات اللسان للعبارة عن المعاني ليست بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب>>[1]. فهو يشترط على أن يكون الصانع على دراية بألفاظ العرب المفردة وأساليب تراكيبها والتأليف بينها وبين غيرها مما يناسبها على مقتضى عرف العرب اللغوي وإلا فهو لا يستطيع أن يعبر عن مقاصده ومعانيه المستقرة في ضميره وفكره والمستكنة في نفسه.

وقد بدت نظرته الشاملة للعلاقة بين اللفظ والمعنى في موضع آخر يشير من خلال ما يعرض إلى عمق في الفكر قريب إلى ما ذهب إليه "الجرجاني"، يقول: << الكلام الذي هو العبارة والخطاب، إنما سره وروحه في إفادة المعنى. وأما إذا كان مهملا فهو كالموات الذي لا عبرة به، وكمال الإفادة هو البلاغة على ما عرفت من حدها عند أهل البيان، لأنهم يقولون: هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومعرفة الشروط والأحكام التي بها تطابق التراكيب اللفظية مقتضى الحال، هو فن البلاغة...>>[2]. وفي هذا النص يربط بين الألفاظ والمعاني من خلال علم المعاني من علوم البلاغة، بل يذهب إلى أن المطابقة الحاصلة بينهما هي البلاغة ذاتها، وهذا قريب مما ذهب إليه "الجرجاني" في حديثه عن النظم.

ثانيـا/ قضيـــة الأسلـــوب:

عرّف **"ابن خلدون"** الأسلوب بأنّه << عبارة عن المنوال الذي يُنْسَجُ فيه التراكيب أو القالب الذي يُفْرَغُ به، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية>> [3].

1- ابن خلدون، المقدمة ، ص431.

2- المصدر نفسه، ص 450.

3- المصدر نفسه، ص443.

إنّه يعدّ الأسلوب ـ حسب أهل هذه الصناعة ـ المنوال الذي ينسج فيه التراكيب والقالب الذي يفرغ به ثم يشرع "ابن خلدون" في بيان ماهية هذا المنوال وذلك القالب ، فينأى به عن أن يكون مقتصرا على الإعراب والبلاغة والبيان والعروض، وإنما يراه يرجع إلى << صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبارها انطباقا على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتفي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصّاً كما يفعله البناء في القالب، أو النّساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه>>[1].

فالأسلوب ـ على هذا الفهم ـ يتركب من مجموعة صور ذهنية مخصصة لكل موقف أو فكرة أو تركيب معبر عنه، بحيث يقوم الخيال بدور الصهر لهذه الصور ليخلق منها قوالب تؤطر بِأُطُر تلك العلوم التي أشار إليها من بلاغة وإعراب وبيان وعروض.

*ويربط "ابن خلدون" بين الأسلوب وصاحبه من حيث أدائه والوفاء به، حيث يتفاوت بين شاعر وآخر بحسب مقدرته، وتمكنه من ملكة اللسان، والدربة على أساليب العرب في التعبير<< فإنّ مؤلف الكلام هو كالبناء أو كالنساج والصورة الذهنية المطابقة المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسدا>> [2].

ولابد للشاعر من خطوات ثلاث لامتلاك ناصية الأسلوب، وهي:

1- تتبع تراكيب العرب في شعرهم، وحفظها واختزانها في الذهن.

2- ثم جريانها على اللسان، والتمرس على استعمالها من خلال التكرار والمران.

3- ثم العمل على منوالها والاحتذاء بها، ولكن بشرط التخلص من النسخ الحرفي أو الجامد الذي يفقد الأسلوب حيويته ولا يتماشى مع روح العصر الجديد.

فالوسيلة المثلى لتشكيل هذه القوالب التي هي الأساليب الرفيعة التي يبني عليها الشاعر قصائده هي حفظ أشعار العرب وكلامهم، لاحتوائها على المستعمل من تلك القوانين، ذلك خير من حفظ القوانين القياسية التي يختفي بعضها في الاستعمال أو يندر<< ولهذا أن المحصّل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب

1- ابن خلدون: المقدمة ، ص443.

2- المصدر نفسه، ص444.

وكلامهم>> [1]. ويفسر إصراره على حفظ أشعار العرب وكلامهم لاكتساب الأسلوب، بأنّها نماذج عليا، تحتوي تحصيل حاصل على إطار صرفي ينظم البناء الداخلي للمفردات، وعلى إطار نحوي يعمل على خلق علاقات بين هذه المفردات وعلى إطار بلاغي يعمل على إفادة المعنى وانسجامه وتحسينه، يقول:<< إنّ مراعاة هذه العلوم ـ البلاغة والبيان والنحو والعروض ـ شرط فيه لا يتم بدونها، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها في الكلام اختص بنوع من النظر لطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب، ولا يفيده إلا حفظ كلام العرب نظما ونثرا>>[2].

*أما آلية تشكل هذا الأسلوب، وآلية استخدامه، فمما يحسب "لابن خلدون" من حيث تفسيرها فالشاعر الذي اختزن في حافظته أشعار العرب وكلامهم، يتشكل لديه هذا الأسلوب ويعمل على النحو التالي:<< يتجرد في ذهنه من القوالب المعينة الشخصية، قالب كلي مطلق يحذو حذوه في التاليف كما يحذو البناء على القالب والنساج على المنوال، فلهذا كان من تأليف الكلام منفردا عن نظر النحوي والبيان والعروضي>>[3]. إنّ "ابن خلدون" لا يدعو إلى محاكاة النماذج محاكاة حرفية، بل إنّه يدعو إلى نسيان لفظها وشكلها والتشبع بروحها.

ثالثـا/ قضيـــة الذوق:

يعدّ هذا المصطلح من الوجهة الفنية من أوائل المصطلحات اللصيقة بالعملية النقدية أو بالحركة النقدية الأولى وقد مورس منذ زمن بعيد دون أن يذكر صراحة من قبل أصحاب الحكم في الجاهلية حيث كان "النابغة الذبياني" يعتمد مقياسا يقيس به تفوق شاعر على شاعر، ثم عرف فيما بعد مصطلحا مستقلا بشكل صريح، بل إنّه عدّ لدى النقاد الانطباعيين الحكم على القيمة الفنية للأدب.

و**للذوق** ارتباط لغوي بالطعم وبآلته وهو اللسان، مما يعطيه بعدا عضويا أكد **"ابن خلدون"** في حديثه عن أصله اللغوي، حيث يقول:<< واستُعِير لهذه الملكة عندما ترسَخ وتستقر اسم الذوق الذي أصطلح عليه أهل صناعة البيان، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم، لكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام، كما هو محل لإدراك الطعوم استعير لها اسمه، وأيضا فهو وجدان اللسان كما أنّ الطعوم محسوسة له فقيل له: ذوق>>[4]. فالمقول أي اللسان هو محل إدراك الطعوم ومحل النطق، وهذا ما قرب استعمال المصطلح بهذا المعنى الفني له، وانتقاله من معناه الحسي الأول الذي << يعني اختبار الأشياء باللسان لتحديد طعمها، إلى

1- ـ المصدر نفسه، ص 444.

2- المقدمة، ص444.

3- المصدر نفسه،ص.ن-

4- المصدر نفسه، ص437-438.

اختبار الأشياء بالنفس لتحديد خصائصها الجميلة أو القبيحة كجمال الألوان وتناسقها ورونق الألفاظ وبلاغتها وحسن الأنغام وانسجامها وعكس ذلك، أي أصبح مفهوم الذوق يتناول كل نشاط إدراكي يصل الإنسان مباشرة بالشيء المدرك سواء أكان إدراكا لمسيا أم مرئيا أم سمعيا>>[1].

ويرفع "ابن خلدون " من شأن **ملكة الذوق** بعد تمكنها ليجعلها البوصلة التي توجه الشاعر تجاه السبل الصحيحة من كلام العرب حتى ولو رام أن يحيد ما طاوعته، يقول:<< وإذا تقرر ذلك فملكة البلاغة في اللسان تهدي البيلغ إلى وجود النظم وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب في لغتهم ونظم كلامهم ولو رام صاحب هذه الملكة حيدا عن هذه السبل المعنية والتراكيب المخصوصة لما قدر عليه، ولا وافقه عليه لسانه لأنه لا يعتاده ولا تهديه إليه ملكته الراسخة عنده>>[2].

وقد أخذت هذه الملكة اللسانية من اهتمام "ابن خلدون" الكثير حتى إنّه راح يفصّل في طرق الحصول عليها وفي إبراز الفرق على مستوى تحصيلها بين البدو والحضر، حيث رأى أنّ << أهل الأمصار على الإطلاق قاصرون في تحصيل هذه الملكة اللسانية التي تستفاد بالتعليم، ومن كان منهم أبعد عن اللسان العربي كان حصولها له أصعب وأعسر والسبب في ذلك ما يسبق إلى المتعلم من حصول ملكة منافية للملكة المطلوبة بما سبق إليه من اللسان الحضري الذي أفادته العجمة، حتى نزل بها اللسان عم ملكته الأولى إلى ملكة أخرى هي لغة الحضر لهذا العهد>>[3]. وهنا يشير إلى الأثر الاجتماعي والبيئي على هذه الملكة حيث يؤثر عليها بالقدر الذي يؤثر على اللغة نفسها، فكما أنّ بيئة الحضر أخصب لشيوع اللحن في اللغة من بيئة البدو، فإنّ الأمر ينسحب على ملكة الذوق التي خالطتها العجمة في بيئة الحضر أكثر من بيئة البدو.

إنّ "ابن خلدون" فطن إلى قضايا جديدة بالملاحظة والنقد، فيما يخص مستويات التمكن من ملكة الذوق، مفرقا بين الذين تمكنت لديهم وهم عرب، وبين من غلب عليه معرفة قوانين البلاغة وقواعد النظم والنثر من ناحية وبين الأعاجم الذين ربوا في بيئة نقية عربية على أساليب العرب وسبلهم في الكلام، والأعاجم الذين طرؤوا على الحياة العربية، كما فرق مراحل تاريخية تفاوت حضور هذه الملكة فيها بين مرحلة وأخرى متبعا عموم الأثر الذي كان وراء تراجع تلك الملكة، وهو شيوع العجمة مما أدى إلى شيوع اللحن والرطانة بغير الصحيح من الكلام مما يعني أنّه يشير إلى اللغة كمفردات ولو في بداية الأمر، ثم ينتقل اللحن إلى التركيب ككل، فتفسد ملكة الذوق.

رابعا/ صناعـــة الشعـر وشـروط نظمـــه:

1- المجالي جهاد: ابن خلدون ناقدا، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد5، العدد1، 2009.

2- المقدمة، ص437.

3- المصدر نفسه، ص 439

يؤكد" **ابن خلدون"** منذ البداية على أنّ الشعر<< يوجد في سائر اللغات>>[1]. وأنّ << لكل لسان أحكاما في البلاغة تخصه>>[2]. ثم إنّ إبراز خصائصه في لسان العرب، والوقوف عند مصطلحاته العروضية، فيرى أنّه << غريب النزعة عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة >>[3]. وهنا يشير ابن خلدون إلى خصائص شكلية للشعر ويسعى إلى تحديد المصطلحات العروضية التي تتعلق بالبيت الشعري أولا وبالقصيدة ككل ثانية.

وقد عدّ "ابن خلدون"<<الشعر من بين الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنّه كلام تام في مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلا بنفسه، ثم يأتي ببيت آخر كذلك، ثم ببيت ويستكمل الفنون الوافية... ولصعوبة منحاه وغرابة فنه، كان محكا للقرائح في استجادة أساليبه وشحذ الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه...>>[4] . فهذه العملية الفنية ليست سهلة، وتحتاج في كل بيت إفراغ الكلام الشعري في قوالبه التي له من شعر العرب، مما يعني ربطه بين وحدة البيت الشعري والأسلوب ثم تأتي عملية الموالاة بين الأبيات فهو يسير بالشاعر خطوة خطوة في العملية الإبداعية الفنية وفي صناعته للشعر.

أما شروط نظم الشعر وإحكام صنعته عند"ابن خلدون" فقد رتب هذه الشروط على النحو التالي:

أولا/ الحفظ من جنس شعر العرب: فهو يرى أن<< لعمل الشعر وأحكام صناعته شروطا: أولها الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها>>[5]. إلا أنّه أكد على عامل الجودة في الشعر المحفوظ، يقول:<< وَيُتَخَيَّر المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل:ابن ربيعة، وكثير، وذي الرمة، وجرير، وأبي نواس، وحبيب والبحتري والرّضي وأبي فراس وأكثره من شعر كتاب الأغاني لأنّه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله والمختار

1- المقدمة، صص442.

2- المصدر نفسه، ص.ن

3- المصدر نفسه، ص.ن

4- المصدر نفسه، ص 442-443.

5- المصدر نفسه، ص445.

من شعر الجاهلية ...ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ>>[1].

وقد أكد"ابن خلدون" على العلاقة بين **المحفوظ والمنظوم** من حيث الجودة، فمن كان محفوظه جيدا كان نظمه جيدا، ومن كان محفوظه نازلا عن طبقة المتقدمين كان شعره على تلك الدرجة من الضعف، يقول:<< وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه، وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ، فمن كان محفوظه شعر حبيب، أو ابن المعتز، أو ابن هانئ... تكون ملكته أجود وأعلى مقاما ورتبة في البلاغة... وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدهما فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة لأنّ الطبع إنّما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها، وذلك أنّ النفس وإن كانت في جبلتها واحدة بالنوع فهي تختلف في البشر بالقوة والضعف وفي الادركات واختلافها إنّما هو باختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تكيفها من خارج، فبهذه يتم وجودها... فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر>> [2]. وقد أرجع **"ابن خلدون"** اختلاف البشر في الإدراك بين القوة والضعف إلى اختلاف ما يرد عليها من الإدراكات والملكات والألوان التي تكيفها من الخارج، ولم يشر إلى أنّ الحافظين أنفسهم يتفاوتون في قدر الاستجابة لما يحفظ، وفي قدر الاستفادة مما يحفظ، فليس بالضرورة أن كل من كان محفوظه شعر الطبقة الأولى العالية بالجودة نفسها في منظومه.

ثانيـا/ نسيان ذلك المحفوظ، يقول:<< إنّ من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتحمى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال، يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة>>[3].وهذه الدعوة إلى نسيان المحفوظ من الشعر ثم البدء بالنظم لها ما يبررها فنيا، فقد أراد "'ابن خلدون" أن يشير إلى بروز العنصر الشخصي والجانب الذاتي للشاعر، وعلى الشاعر ذي الموهبة أن يحسن التعبير عن نفسه وعما يريد من موضوعات الحياة مستعينا بتلك المواد الخام،أو ما سماه"ابن خلدون" بالأساليب والمنوال التي انتقشت بالنفس الشاعرة.

ثالثـا/ الخلـوة: ولا قصد بالخلوة حبس النفس في مكان محجور، والبدء بالكتابة وإنما عنى بالخلوة اختيار مكان ملائم للشاعر تكثر فيه المعرضات البصرية والسمعية، يقول:<< ثم لا بد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور

1- ابن خلدون: المقدمة، ص445.

2- المصدر نفسه، ص.ن.

3- المصدر نفسه،ص445-446.

فيه من المياه والأزهار، وكذا المسموح لاستثارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور>>[1].وهذا التحديد لطبيعة المكان إنما تدخل في إطار النمذجة، أي تقديم النموذج الأليق لمكان الخلوة، من حيث وجود عناصر جمالية معينة في شكلها وحركتها وصوتها تؤدي إلى استثارة القريحة وتنشيطها، ولكن يؤخذ من هذا أنّ لكل شاعر عالمه الشعري خاص به، كما أن الشعر خاضع كذلك لطبيعة الموقف الفكري ولظروف اللحظة التشكيلية للقصيدة من حيث المستوى العاطفي والذهني للشاعر، ولكن تحديد"ابن خلدون" يعدّ أنموذجا يمكن القياس عليه بحسب الظروف والموقف والزمن.

رابعا/ الراحة والنشاط،ç يقول "ابن خلدون": << ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جَمَام ونشاط، فذلك أجمع له، وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي حفظه>> [2]. ويبدو أنّ "ابن خلدون" في كثير من شروط نظم الشعر، قد اتكأ على ما أورده **"ابن رشيق" في كتابه العمدة**، ولا سيما أنه صرح بذلك ، يقول:<< ذكر ابن رشيق في كتابه العمدة وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وإعطاء حقها ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله>>[3].

خامسا/ اختيار الوقت المناسب للنظم، يقول:<< وخير الأوقات لذلك أوقات البكر عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة، ونشاط الفكر، وفي هؤلاء الجَمَام >>[4]. وواضح أن الأوقات التي اختارها أوقات تتعلق بالجانب الجسدي للشاعر، والتنبه إلى هذا الجانب الجسدي الصحي للشاعر من حيث اليقظة الكاملة، وفراغ المعدة مما يضمن نشاط الفكر، ليس بجديد، فقد كان "لابن قتيبة" سبق في الحديث عن أوقات الشعر وقضية خلوة الشعراء، يقول: << وللشعر أوقات يسرع فيها آتيه، ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر>>[5].

سادسا/العشق والانتشاء: يقول<<إنّ من بواعثه العشق والانتشاء ذكر ذلك ابن رشيق في كتابه العمدة>>[6].ويدخل هذا الشرط في دائرة المحرضات التي تعين الشاعر على قول الشعر، فالعواطف زناد يقدح

1- ابن خلدون: المقدمة، ص446.
2- المقدمة، ص446.
3- المصدر نفسه، ص.ن.
4- المصدر نفسه، ص.ن.
5- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة 2003، ج1،ص81.
6- ابن خلدون: المقدمة، ص446.

النفس فتشتعل، ولكن "ابن خلدون" خرج من هذه الشروط والأوضاع والاحوال التي أحاط بها ناظم الشعر من ألا تسعفه كل هذه في نظم الشعر ، فكان أن دعا الشاعر إن استعصب عليه بعد هذا كله أن<<يتركه إلى وقت آخر، ولا يكره نفسه عليه>>[1].

1- المصدر نفسه.ص.ن.

النقـد الأدبـي الجزائري الحديث والمعاصـر وأعلامـــه

المحـــاضرة الرابعـــــة:

بـدايـــات الدعـــوة إلى التجديـــد:

بدأت ملامح الدعوة إلى التجديد(الاتجاه التجديدي) في النقد الجزائري الحديث، تلوح في جريدة (المنتقد)ومجلة (الشهاب)، عقب الحرب العالمية الأولى، وما أفرزته من تغير في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما استتبع تغير في مفهوم الشعر ووظيفته وعنايته وعلاقته بالفرد والمجتمع. وفي ظل هذه التغيرات الممتدة في جميع مجالات الحياة المادية والفنية، وفي غمرة الصراع النفسي بين القيم الراسخة والتأثيرات الوافدة برزت طائفة الأدباء النقاد، بلغت درجة معتبرة من الثقافة والوعي، وتفتح ذهنها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد والمجتمع من شعور ذاتي، فعبروا عن تجاربهم النقدية بأساليب فيها كثير من المفاهيم الجديدة.

إنّ أوضح صورة تجديدية في النقد الأدبي الجزائري الحديث، هي ما تمثل في كتابات "رمضان حمود" وكتابات "أحمد رضا حوحو"، ومواقفهما من الأدب التقليدي ومفاهيمه، لا سما مواقفهما الرائدة من الأنواع الأدبية والأسلوب الأدبي، فالمتغير المستجد من بداية العشرينيات(وطنيا) فرض نفسه ثقافيا وانعكس أدبيا، فظهرت الدعوة إلى التجديد في الرؤية: فكرا وفنا ولغة وأسلوبا وشكلا ومضمونا للعمل الأدبي[1] .

لقد بدأ الاتجاه الحقيقي نحو الشعر الوجداني الرومانسي على يد "رمضان حمود"(1906-1929) في أواسط العشرينيات من القرن العشرين، ويظهر ذلك جليا من خلال مقالاته النقدية التي بين فيها مفهومه للتجربة الشعرية وتصوره لوظيفة الشعر، وموقفه من الشعر التقليدي المحافظ، وبهذا يعتبر رائدا للدعوة إلى التجديد في الشعر الجزائري الحديث، والثائر على مبادئ وأهداف مدرسة الإحياء الشعري... .

ولد "رمضان حمود" في غرداية سنة(1906م) وعند بلوغه السادسة من عمره أصطحبه والده إلى (غليزان) وهناك ألحقه بإحدى المدارس الفرنسية، ولم يلبث طويلا حتى شعر بتمزق اتجاه البون الشاسع بين تعليمين:

أحدهما "فرنسي"، وثانيهما" عربي حر"، الأول/ عصري المناهج لكنه هدام، والثاني/ عقيم الأساليب ضعيف المناهج. وما إن بلغ السادسة عشرة من عمره حتى سافر إلى تونس، ضمن بعثة علمية، فدرس في عدة مدارس أهمها:(الخلدونية والجامع الأعظم...) ولكن التقاليد الجزائرية كانت تحتم على الشاب الزواج مبكرا، أجبرته

1- عبد الله بن قرين: النقد الأدبي الجزائري الحديث(1830-1982)، ص60.

على العودة إلى الجزائر وحرمته من أن يستزد علما، فرجع إلى الجزائر واستقر في مسقط رأسه، وشرع ينشط فكريا(دارسا وكاتبا ومؤلف)، فكتب في مجلة (الشهاب)، كما كتب في جريدة (وادي ميزاي)، وأصدر كتابه (بذور الحياة) و(الفتى). وانطفأت هذه الشمعة من الطموح والحماسة في (جانفي سنة 1929) بمسقط رأسه غرداية، وهي أشد ما تكون حيوية واضطراما، وتلك نهاية طالما عرف بها أصحاب العقول الكبيرة والنبغاء من رجال الفكر والأدب أمثال(أبي القاسم الشابي) و(التجاني يوسف بشير) و(الهمشري) من الشعراء العرب و(جون كيتس) و(وردزورت) من الإنجليز، فقد تلقفهم الموت جميعا وهم أشد ما يكونون إنتاجا وعطاء[1].

كان "لرمضان حمود" إسهاما جادا في الحياة الأدبية بإنتاجه المتنوع، وبأفكاره ورؤاه المتحررة يحمل" لواء التجديد" في الشعر الجزائري الحديث، ضمن التيار الرومانسي:<< فهو لا يتوانى أبدا في خوض ثورة ضد أولئك المقلدين الاتباعيين الذين ظلوا بعيدين عن عصرهم في نظرهم للشعر وفهمهم له، فمن هذا المنطلق طالب الأجيال من الشعراء بمجاوزة نظام القصيدة التقليدي وتأسيس كتابة جديدة، لا تُلْزِم بمراسم الشعر العرب كما حددتها الممارسة الطويلة ودعمها الخطاب النقدي الدائر حول تلك الممارسة>> [2]. وقد نشر" رمضان حمود" مقالاته في مجلة "الشهاب" في سنة1927، متخذا إياها منبرا لنشر سلسلته النقدية النارية الجريئة ضد "أحمد شوقي" وتيار المحافظين التقليدين" ونشر تأملاته النقدية هذه تحت عنوان (حقيقة الشعر وفوائده).

فيقول في حق أحمد شوقي<< إنّ شوقي لم يأتي بجديد لم يعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر ... وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني، قومي، سياسي، حماسي، يجلب المنفعة ويدفع الضرر، ويحرك همم الخاملين خصوصا والشرق الفني في فاتحة نهضته الجديدة...>>[3]. إنّ شعر"شوقي" في رأي"رمضان حمود" ظل مقتصرا على الموضوعات التقليدية من مدح، ورثاء، ووصف القصور، ومعارضة للقدماء، وهي أغراض في نظر "رمضان حمود"لا تتماشى مع متطلبات الأمة العربية المضطهدة من طرف الاستعمار الغربي. ونجده يأسف بكل مرارة على أنّ شعر "أحمد شوقي" لم يختلف في شيء عن شعر من سبقوه سواء من ناحية الموضوعات أو اللغة ... (التقليد والمحافظة).

ومن خلال نقده لرائد المدرسة التقليدية فإنّه يعني بذلك نقد الكلاسيكية في الأدب العربي الحديث عامة، وفي

1- محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1985، ص13.... بتصرف.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، ط1، دار الغرب الاسلامي، بيروت 1985، ص47.

3- رمضان حمود: بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس1928، ص116.

الأدب الجزائري الحديث خاصة. وقد أظهر "رمضان حمود" من خلال نقده لأحمد شوقي، وثورته على المفهوم التقليدي الذي يعوق المرء من التعبير عن مشاعره بصدق وحرية، ويلتقي "رمضان" في كثير من النقاط مع شعراء مدرسة الديوان في مآخذهم لأحمد شوقي.

أنّ نقد "رمضان حمود "لأحمد شوقي، لا يعني بأنه قد أنكر فضل "شوقي" على الشعر العربي، كما أنكر العقاد بل إنّه يعترف بفضل شوقي في إحياء الشعر العربي، قائلا:<< وما هي إلا جولة إثر جولة حتى ظهر من بين تلك الغيوم المتلبدة، فارس الميدان أحمد بك شوقي، حاملا لواء القوافي فوق رؤوس إخوانه الشعراء سائر أمامهم شامخا بأنفه نحو السماء، فجدد دولة الشعر، ورفعها بعد سقوطها، وأعزها بعد ذلها فكان جزاءه من هذا العمل الجدير بالإعجاب أن أعترف الناس له بالإمارة الكبرى في دولته الجلية، فتقلدها مستحقا لها، وها هو العالم الإسلامي الفتي يريد أن يحتفل" بأحمده" كما احتفلت فرنسا "بهيجوها" والإنجليز "بشسكبيرها"سابقا.فشكرا جزيلا للمحتفل، وهنيئا للمحتفل به>> [1].

ليؤكد بعد ذلك "رمضان حمود" نظرته إلى (شوقي) بوضوح أكثر وضع يده على مواطن الداء، ونقطة الضعف ويؤكد الذم بما يشبه المدح:<< شوقي! وما أدراك ما شوقي! شاعر حكيم مجيد في الطبقة الأولى من الفحول البائدة، له غيرة كبيرة على الأدب القديم مغيرته على شرفه، ومتمسك إلى حدّ التقليد معدم الالتفات إلى جوانبه وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني قومي سياسي حماسي يجلب المنفعة ويدفع الضرر، ويحرك همم الخاملين، ويوقظ الراقدين الخامدين...>>[2].

ويمكن أن نلخص دعوة"رمضان حمود" التجديدية من خلال دراسته المطولة في" حقيقة الشعر وفوائده" بهذا النداء:<< فيا أيها الأدباء الأحرار أنبذوا التكلف والتنطع في اللغة، وأفرغوا المعنى الجميل في اللفظ الجميل وأخضعوا الصوت الضمير والواجب، وصفوا أنفسكم من الانتقام قبل الانتقاد، ولا تقيدوا كتاباتكم بطريقة أحد مهما كان شأنه وقدره في الأدب، ومهما كان بيانه الساحر، ولكن أتمنى أن تدور أقلامكم حول محور واحد وتتسابق خيل أفكاركم نحو غاية واحدة وهي"سعادة الشرف بأي طريق كان !!!>>[3]. كان مفهوم "رمضان حمود" للتجربة الشعرية مبنيا على التصور القائم على الشعر العربي أن يتحول من اهتمامه المسرف بالصنعة الشكلية والمحسنات البديعية إلى اهتمام أكبر بالرسالة والمضمون... مضمون يستوعب واقع الأمة العربية المضطهدة إذ يقول:<< الشعراء روح الشعوب فإذا نصحوا لها سارت وتقدمت وإذا خانوها فالسقوط والاضمحلال

1- صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص57-58.

2- محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره، ص126.

3- المرجع نفسه، ص134.

حظها، وأما السبيل الذي سلكه شعراؤنا اليوم المملوء بالتخلف والتمشدق بالألفاظ الضخمة الرنانة، والسعي وراء إرضاء الخواص، فغايته الويل والبوار>>[1].

وقد عبر"رمضان حمود" في تحديده لمفهومه الشعر بالنثر والنظم، حيث يقول:<< قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر ولو كان أعذب من ماء الزلال، وأطيب من زهور التلال. فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد، إذ الشعر كما قال "شابلن" هو النطق بالحقيقة، تلك الحقيقة العميقة، الشاعر بها القلب، والشاعر الصادق قريب من الوحي، نعم هو أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء النظامون الماديون عبيد التقليد وأعداء الاختراع، إذ لا يدرك كنهه إلا من له فكر ثاقب وعقل صائب وذوق سليم، حتى يقدر أن يستخرج دره من صدفه وسمينه من غثه ومن نبش دفائنه بغير هاته الآلات الثلاث فقد حاول مستحيلا وطلب أمرا عسيرا>>[2]. وكان من الذين:

أتـــوا بكـــــلام لا يحرك سامعا "عجوز له" شطر وشطر هو "الصدر"

وقـــــد حشروا أجزاءه تحت خيمة كعظـــم رميـــم تـــأخر ضمه القـــبر

وزين "بالـــوزن" الذي صـــار مقفى "بقـــافيـــة" للشـــط يقذفـــها "البحـــر"

وقـــالوا وضعـــنا "الشعر" للناس هاديا وما هـــو شعـــر ساحـــر لا ولا نثر

ولكنـــه "نظـــم" وقـــول مبعثـــر وكـــذب وتمـــويه يموت بـــه الفـــكر

فقلت لهـــم لمّـــا تباهـــوا بقولـــهم: ألا فاعلموا أن الشعـــور هـــو الشعر

وليس بتنميـــق، وتـــزويق عـــارف فمـــا الشعر إلا مـــا يحن لـــه الصدر

فهذاخـــريرالمـــاء، شعـــر مـــرتل وهـــذا غنـــاء الحـــب ينشـــده الطير

وهذا قصيف الرعد فـــي الجو ثائـــر وهـــذا غـــراب الليـــل يطـــرده الفجر

فذاك هـــو "الشعـــر الحقيق بعيـــنه وإن لـــم يذقـــه الجامـــد الميت الغـــرّ[3]

1- محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره ، ص133.

2- رمضان حمود: حقيقة الشعر وفوائده، جريدة الشهاب، عدد 82، قسنطينة، الجزائر، ص8

3- المصدر نفسه: ص8.

. والمتأمل في تحديد مفهوم الشعر من قبل "رمضان حمود" يجد أنه مجدد في ذلك المفهوم، غير مقلد للقدماء والتقليديين في تعريفه، بل هو يخالفهم تماما، لأنه يقر بأن الوزن والقافية لا دخل لهما في تحديد ماهية الشعر، وإنما هو تحسينات لفظية، والشعر هو النطق بالحقيقة، كما قال "شابلن" وتلك الحقيقة يشعر بها القلب والشاعر الصادق قريب من الوحي... وأن الشعر هو الشعور مثل التيار الكهربائي<< فالشعر تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف تقدمه النفس، لا دخل للوزن ولا القافية في ماهيته>>[1].

وفي إطار مفهوم "رمضان حمود" للشعر ووظيفته، نجده يحدد أدوات الناقد في ثلاث، كونه محل اعتبار كبير في الحكم على الشعر ونضارته، وهذه الأدوات هي:

1- الفكر الثاقب: لا يمكن لأي كان أن يقوم بدور الناقد، إلا من كان لديه فكرا ثاقبا، بعيد النظر، عالما بأسرار الشعر، بصيرا بأموره، عارفا لأصوله، وأسبابه وأدواته، ولن يتأتى هذا إلا إذا مارس الإبداع الأدبي، وعاش التجربة معايشة حقيقية.

2- **العقل الصائب:** ولكي يستطيع الناقد الوقوف على حقيقة الشعر فنيا، لا بد أن يكون راجح العقل صائب الرأي، يعتد بأقواله لما يتميز به العقل من ضبط النزوات وكبح الأهواء.

3-**الذوق السليم:**لا بد أن يكون للناقد ذوقا سليما، كون التجربة النقدية تقتضي حسا وذوقا يماثل التجربة الفنية...[2].

"فالصدق الفني" عند رمضان حمود، هو أساس نجاح التجربة الفنية بصفة عامة، ولذا فعلى الشاعر أن يتزود بطاقة حية من الشعور، فيقول، كذلك<< لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول، والأخذ بأزمة النفوس، إلا إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة التي تقوم ف ميدان صدره الرحب، عندما يريد أن يعرب للسامع عن خواطره الخاصة أو العامة... لا مجرد تنميق وتزوير وتكلف وتعمل بارد وكذب فادح، فإن هذا ينقص من قيمة الشعر والشعراء في الأمة النبيهة...>>[3].

واشتراطه" الصدق الفني" في التجربة الفنية، معناه أن ينصب الاهتمام إبان التجربة على **"العاطفة"** التي يعتبرها أول عنصر في العمل الشعري، يتوقف عليه نجاح الشعر أو إخفاقه، لذلك فهو طالما حذر الناشئ من

1- محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره، ص120

2- علي خذري: نقد الشعر، مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية، قسنطينة 1998، ص52.

3- رمضان حمود: بذور الحياة، ص105.

أن يتقدم إلى مهنة الكتابة بزاد النحو والصرف والعروض والبلاغة وحدها. فإن ذلك كله لا يجديه نفعا ما لم يسعفه من نفسه وازع قوي نحو التجربة الشعرية، لأنّ الشعر في تصور "رمضان حمود":<< ...ليس بضاعة أو صناعة كما يذهب إلى ذلك المحافظون التقليديون، ولكنه إلهام وجداني ووحي الضمير...فإنّ الأدب الذي لا يصدر عن نفس حساسة في نفحاتها لا يتسرب إلى أعماق النفوس الحية، بل لا يخلد طويلا ولا يلبث أن يقضي عليه النسيان والإهمال...>>[1].

إنّ مفهوم" رمضان حمود" مفهوم تجديدي لا يختلف في ـ الغالب الأعم ـ عن هذا المفهوم الذي نجده عند شعراء مدرسة الديوان، أو شعراء المهجر الأمريكي، وهو لا يختلف قبل هذا وذاك عن مفهوم الرومانسيين الغربيين، ولاسيما الفرنسيين الذين تأثر بهم تأثرا واضحا، وعلى رأسهم "فيكتور هيجو". وظل صوت "رمضان حمود" صوتا فريدا متميزا في مفهومه للشعر في خضم غلبة التيار المحافظ التقليدي وسرعان ماخَبَا هذا الصوت الشاب بموت صاحبه في سنة(1929) وهو في الثالثة والعشرين من عمره.

وقد برز إلى الساحة الأدبية شاعران يتميزان بنظرة رومانسية (قبيل الحرب العالمية الثانية وأثناءها وبعدها) فاتسم شعرهما بنغمة التغني بالألم الذاتي وجعله مدرارا للشعر، وهما "أحمد سحنون" و"مبارك جلواح العباسي" وهذان الشاعران وإن لم يتركا لنا نصوصا نقدية كما فعل "رمضان حمود" فإن إنتاجهما الشعري ينبني عن مفهوم وجداني رومانسي متميز، وكانت "العاطفة" الجياشة هي المحرك والدافع لهذه الرحلة الشعرية القاسية، كما عبر عن ذلك " أحمد سحنون" في مقدمة ديوانه حيث يقول:

وكـل بيت صيغ لم أحبه هـــي الحيـــاة بدون اتقـان

وكاف حادي رحلت ما دجى مــن ليل آلامي وأحزاني...[2]

ولقد أفصح"أحمد سحنون" عن اتجاهه الوجداني من خلال رده على أولائك النقاد الذين اتهموه بالسكوت، فأفصح لهم بأنّ الشعر وجدان وإحساس عميق بالرغبة في قول الشعر، إن الشعر لا يقاس بالكثرة أو الثرثرة وله بواعث لا يعرفها إلا الشاعر نفسه، وليس من هذه البواعث والدواعي<< حاجة الجريدة ولا رغبة القراء ولا تملق الهيئات والأحزاب والشخصيات، ولا حب الشهرة وذيوع الصيت، ولفت الأنظار، إنّ الشاعر إنسان يدركه ضعف الإنسان في كثير من الأحيان، بل لعله معرض للضعف أكثر من أي إنسان، لأنّه مرهف الحس، دقيق الشعور، يقظ

1- المصدرالسابق، ص108.

2- ديوان أحمد سحنون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977، ث10.

الوجدان، إنّ الشاعر خير له وأجدى عليكم أن يسكت أكثر مما يتكلم وإلا كان كلامه ثرثرة ومعاني مكرر>>[1] . ولعل آثار النزعة الوجدانية الرومانسية" قد اتضحت في شعر "مبارك جلواح العباس" أكثر من اتضاحها في شعر"أحمد سحنون" فإنّ"مبارك جلواح" ظل يصور المشاعروالأحاسيس الذاتية التي يشعر بها الشاعر الجزائري تحت ضغط الظروف السياسية والنفسية المؤلمة...، فراح يعبر عن الأحاسيس بنغمة حزينة تصور بصدق ما يعاني منه هذا الشاعر من ألم حاد، وصراع نفس، ويأس من الواقع وحنين إلى عالم أفضل، وقد عبر عن مفهومه هذا فيقول:<< أني ما كنت أقول الشعر لطلب محمدة أو لإرضاء أحد أو لدرء سخط الساخط، وإنما أقوله منّي وإليّ، وأترنم به لتسلية قلبي من بعض ما يعانيه من الآلام والأوصاب المتراكمة عليه، ولا أتألم لفقد الحطام،أو لذكر الكنس والآرام، ولكني أتألم وأشكو تعلقا بحب أشياء سبقتها في الوجود، وعند الله خبرها...>>[2].

وفي غمرة انتشار شعر المناسبات، ظهر بين الشعراء من ينتقد هذه الظاهرة وهو "البشير العلوي" راح يوجه أنظار الأدباء والشعراء منهم بخاصة، إلى أدب يعتمد"الصدق الفني" والتعبير عن المشاعر والأحاسيس، فهذا هو الشعر<< الذي يمكن أن نلمس فيه روح الشاعر، سواء أكانت مسرورة نشوى، تكاد تثب من خلال كل بيت أو في حسرة من الألم ولذعة من مرّ الشكوى، إن كان مكلوم الفؤاد...>>[3].

وإلى جانب ذلك فإن الناقد، قد تعرض لقضية أخرى لا تقل أهمية عن قضية الصدق الفني وهي قضية "الجمال"، حيث يرى بأنّ<< الجمال ليس موضوعيا بقدر ما هو ذاتي>>[4]. كون الذات القارئة هي التي تتأثر به نتيجة وقع الموسيقى، وما يحدثه من أثر، فيفجر في نفسه الأحاسيس المتشابهة...فقيمة الشعر عنده تقاس بمقدار ما تحدثه من أثر في نفس المتلقي، وهو" المعيار الجمالي"عنده، فإذا فشلت القصيدة في إثارة المتلقي واستفزازه...فقيمتها لا تساوي شيئا... ومن هنا نخلص إلى نتيجة مفادها أن الشعر في نظر "محمد البشير العلوي" يهدف إلى هدفين:

أولاهما: توفير المتعة للمتلقي نتيجة التفاعل والمشاركة الوجدانية التي تتم بين الشعر والمتلقي....

ثانيهما: الكشف عن الحقيقة في أعمق صورها، لأن الحقيقة متخفية في دواخل الذات الشاعرة التي ترمز إلى

1- أحمد سحنون: سكوت الشاعر، البصائر، السلسلة الثانية، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، الجزائر، عدد 212، (1952/12/7).

2- مبارك جلواح: جريدة الأمة، لأبي اليقظان، عدد119(1937/04/27).

3- أحمد بن ذياب: وحي الشاعرية، البصائر، السلسلة الأولى، عدد، 153(1933/2/13)

4- علي خذري: نقد الشعر، مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ص60.

مشاعر كل بشر من خلال التعبير عن مشاعره[1]. كما ظهر من بين النقاد والأدباء من راح يدعو الشعراء الجزائريين صراحة إلى أدب جديد يلائم روح العص<< ويضرب لهم المثل بالشعراء والأدباء الرومانسيين ويدعوهم إلى الاقتداء بهم في رؤاهم، وموقفهم ويشيد بشعر "لامرتين" و"فيكتور هيجو" لأنه شعر متميز بصدق العاطفة ودقة الوصف، وهي ميزة لا توجد على حد تعبير

الناقد إلا في الرومانتيزم>>[2]. فهو المذهب الأدبي الذي يختلف عن غيره من المذاهب الأخرى<< بمميزات فكرية وفنية أبرزها أنه يدعو إلى أن يكون الأدب مرآة صادقة لأحاسيس الإنسان... ولأن الشعر الرومانسي هو الشعر الحقيقي الذي يقدر على التعبير عن إحساس الشاعر والتصور لخياله...>>[3] .

*وفي ظل انتشار الموجة الرومانسية وهبوب رياحها في الوطن العرب، خاصة بعد "الحرب العالمية الثانية" أخذ هذا التيار يشتد ويقوى، ويصل صوته إلى الجزائر بقوة، ويجد من الأدباء الجزائريين من يرحب به ويهتم به إلى حدّ التأثر القوي، ولم يكن اقتصاره على الشعر وحده بل شمل النقد أيضا.

وفي هذا الصدد يمكن رصد نصوص نقدية كانت تنظر إلى الأدب والفن من منظور رومانسي نذكر على سبيل المثال لا الحصر، أهم تلك النصوص، والتي جاد بها المعلم والصحفي والكاتب والرحالة، والمصلح في الحياة العامة والخاصة...(**أحمد رضا حوحو)** الذي ولد بمدينة "سيدي عقبة" ببسكرة، بالجنوب الجزائري سنة (1911) والمتوفي سنة(1956)، والتي يوضح فيها مفهومه للأدب والفن محللا بذلك وضعية الأدب الجزائري الحدث، وما هو عليه من تخلف وتبعية، لذلك تمكن فعلا من إنشاء خطاب أدبي جديد ميّزه عمّا كان سائدا في تلك الفترة، وأعطى لإبداعه قوة إشعاع ونهوض ثقافي، كان له دورا كبيرا في ظهور حركة أدبية جزائرية قبل وبعد الاستقلال[4].

ويعتبر **"أحمد رضا حوحو"** من أبرز النقاد الجزائريين فهمًا لهذا الاتجاه، فقد أوضح في مقالاته النقدية عن نظرته الواعية، وتمثله الكامل للخصائص التي يتميز بها الأدب والفن عند أصحاب الاتجاه الرومانسي حيث يقول:<< إنّ الشعر لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى، والكتابة لم تعد تلك الألفاظ الرنانة والتراكيب الصحيحة ... نعم إنّ هذه المواد ضرورية لكل أدب وفن ولكنها ليست هي الأدب والفن،فما إلا هيكل تنقصه الروح...وهذه الروح هي الصدق في التعبير عن المشاعر والاحساسات وخلجات النفس وبها يتسنى لك النفوذ إلى مشاعر

1- المرجع السابق، ص61-62.

2- أبو مدين الشافعي التلمساني: الشعر والنفس، البصائر، عدد 112،(1938/5/6).

3- أبو مدين الشافعي التلمساني: الأدب وفوائده ، البصائر، عدد 123، (1938/8/12).

4- الطيب ولد العروس: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر، الجزائري2009، ص83.

الغير،ومخاطبة أرواحهم... فأنت أديب أو فنان إذا استطعت أن تعبر تعبيرا صحيحا عن مشاعرك، وإحساساتك وأن تصور تصويرا صادقا أخيلتك وخلجات نفسك دون أن تحسب للقراء حسابا ودون أن تجعل نصب عينيك رضاهم أو سخطهم... >>[1]. وهكذا فقد بين **"أحمد رضا حوحو"** أكثر من مرة، بأن الأدب هو << لغة روحية يخاطب بها أرواح الغير، هو التفكير والتعبير الصادق عن شعورنا وخلجات أنفسنا، وبهذا وحده يكون مرآة أمة وإلا فهو هراء أو أصنام أمة...>>[2].

فالنهضة الأدبية عند**"أحمد رضا حوحو"** هي:<< أن لا نستمر في نفخ تلك الجثة الميتة، والسير على غرار تلك الطرقة التقليدية، جمل مرصوصة نسميها مقالات نثر، وكلام منظوم ومقفى نسميه قصائد شعر، أمّا الروح، أمّا الحيوية، أمّا الابتكار، أمّا المذاهب الجديدة في الأدب فكل ذلك لا نلتفت إليه ولا نعنى به...>>[3].

إن الأدباء والنقاد الجزائريين، ابتداء من"رمضان حمود" في سنة(1927)، وانتهاء" بأحمد رضا حوحو" في سنة(1948)، قد ساعدوا في تطور الشعر الجزائر الحديث من خلال المنظور الرومانسي الذي يعتمد الصدق الفني الذي هو أساس نجاح التجربة في الإبداع، وثورتهم على النزعة التقليدية المتحجرة البالية.

1- أحمد رضا حوحو: الأدب وفنونه، البصائر، عدد 53(1943/10/18).

2- أحمد رضا حوحو: مالهم لا ينطقون، البصائر، عدد 211(1952/12/19).

3- المصدر نفسه.

المحـاضـرة الخامســـة:

الاتجــاه الانطباعـــي (التأثري):

من المعروف أنّ الانطباعية (IMPRESSIONISME) قد نشأت ـ أول ما نشأت ـ في أحضان الفن التشكيل وأنها قد أخذت اسمها ومسماها من لوحة فنية للرسام الفرنسي" كلود موني" عنوانها <<انطباع>> (IMPRESSION) رسمها (سنة1927) وعرضها (سنة1974) إلى جانب لوحات فنية أخرى لفنانين آخرين بقاعة << النتاج المرفوض>> بأمر من "نابليون الثالث"، بعدما رفضت جماعة عرضها على أساس أنها ليست جديرة بأن يضمها معرض حافل[1]. وقد ناضل الانطباعيون الفرنسيون ضد المقاييس الفنية المفروضة رسميا وراحوا << يطالبون بتصوير صادق لرؤية الفنان للعالم، والاتصال المباشر بالعالم>>[2].

انتقلت الانطباعية من الفن التشكلي إلى النقد الأدبي على نهج حر[3]، وتم << الرواج لهذه الدعوة في النقد الأدبي في أواخر القرن التاسع عشر حتى حوالي منتصف هذا القرن>>[4] .وإن كانت هذه الظاهرة في القدم، فإنّ المصطلح ظهر متأخرا، وكان ظهوره طبيعيا في هذه الحقبة الزمنية التي شهدت تطورا ملموسا في مختلف المجالات الأدبية والنقدية والفنية عامة.

ويعتبر" (أناطول فرانس) A.FRANCE (1844-1924) رائد الانطباعية في الأدب، والذي قال:<< أن قيمة أي عمل أدبي تكمن في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ، وعلى الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه لأنّ الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحي للعمل الأدبي>>[5] . ويقول أيضا<< الناقد الجيد هو الذي يحكي مغامرات فكره عبر الأجيال الخالدة>> [6]. كما نجد الناقد "جون لوماتر" " J.LEMAITRE' (1853-1914) والذي كان يصدر في نقده عن إيمانه بأننا<< لا نحب المؤلفات الأدبية لأنها جيدة، بل تبدو جيدة، لأننا نحبها، والناقد الحقيقي في نظره هو من يستمل قارئه ويستهويه ويجذبه إليه حتى ينسيه نفسه وكل ما حوله ونقله إلى عالم خاص>>[7]. وبهذا التصور الجديد دخلت الانطباعية علم النقد الأدبي، على أنها نقد ينطلق

1- ناصر الحاني: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت 1968، ص176.
2- م.روزنتال، ب بودين، الموسوعة الفلسفية، ص264 -265.
3- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي،ط1،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،2007، ص9.
4- محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، دار النهضة، الفجالة، القاهرة، ص102.
5- بيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية،ط1، دار فوبار، القاهرة،2003، ص63-64.
6- أنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة1991، ص 207.
7- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص9.

من (النفس إلى النفس) كما قال "سانت باف" (1804-1896)، وكذلك "أندريه جيد"(1869-1951) الذي جعل من العملية النقدية اعترافات ذاتية، وتعبيرا عن الأفكار الخاصة يتخذ من النصوص المدروسة داعيا لذلك. و"غوستاف لانسون" (1857-1934) الذي ـ ظل مع انتمائه التاريخي الواضح ـ مؤمنا بأن الانطباعية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها شريطة استخدامها بحذر شديد [1] .

شكل هؤلاء وغيرهم المدرسة الانطباعية، فوضعوا مبادئها وأسسها التي استطاعت بفضلها أن تصمد ردحًا من الزمن أمام العديد من التيارات المقاومة لها، فالنقد عندهم ما هو سوى شخص يبحر في الأثر الأدبي متمتعا متلذذا به كاتبا لمشاعره، مسجلا انطباعاته، وينحصر النقد عندهم أيضا على ذوي الحس المرهف بالجمال نتيجة الاطلاع بتجارب طويلة أدبية في كل العصور، تضمن صلابة الذوق الأدبي ودعمه، إنه بمثابة رحلة ممتعة للناقد في بطون المؤلفات، إذ يقول "أناطول فرانس" << النقد كما أفهمه يشبه الفلسفة والتاريخ، إنّه نوع من القصص تمارسه النفوس المحبة للاستطلاع وكل قصة إذا فهمت فهمًا جيدا ترجمة لحياة مؤلفها، فخير الناقد من يحكي مغامرات نفسه في رحلاته بين عيون المؤلفات>>[2] . إنّه يشير إلى أن أي عمل أدبي تكمن قيمته في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ، هذه النفوس المحبة للاطلاع والإبحار في ثنايا المؤلفات، فيكون بذلك الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحي للعمل الأدبي.

وقد جاءت الانطباعية في النقد كثورة على نقد "هيبوليت تين" العلمي وأصحابه، هذه الحركة التي كانت تربط الأدب بعوامل خارجية على حسب تقدير "تين" وهي البيئة، الجنس والوسط، فجاء أصحاب النزعة التأثرية ليؤكدون عكس ذلك تماما على أنّ النقد يظل ثمرة الذوق والتجربة الشخصية:<< فالثورة الحقيقية على نقد(تين) العلمي وأصحابه لا تبلغ غايتها عند علماء النفس أو النفسانيين، وإنما تبلغها عند أصحاب التأثري أو الذاتي في النقد أمثال "أناطول فرانس"،"وليثمر"وأضرابهما ممن ذهبوا يؤكدون أنّ النقد يكون علمًا بل سيظل دائما ثمرة الذوق والتجربة الشخصية>>[3].

فالفن في نظر هؤلاء النقاد، لا يستطيع أن يتقيد بقيود تفرضها القوانين الجامدة، ولا يلتزم بقواعد ثابتة جافة، إذ هو عالم حرّ طليق تنتجه عبقريات فردية، تتفاوت من حيث القدرة على الإبداع الأدبي والفني. وقد نبه" أناطول فرانس" أنه ليس من شك في أن الشعر والشاعر، لن يصيرا في يوم من الأيام موضوعا، يعالجه العلم البحت.

أولا / ــ أسس ومناهج النقد الانطباعي:

1- المصدر السابق ص.ن.

2- محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة في النقد والأدب، ص102.

3- فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص69.

1ـ الصـدق/ إنّ النقاد التأثريين يهتمون بما يسمونه "الصدق" الذي يعتبرونه مبدأ من المبادئ الأساسية التي يقوم عليها اتجاههم، وقد جعلوه قضية من القضايا التي ناقشوا فيها النقاد التقليديين، فالأدب في نظر هؤلاء النقاد ليس خبرة يكتسبها الأديب بفضل الممارسة بقدر ما هو تعبير عن مشاعر إنسانية وتصوير لوجهة نظر خاصة نحو الحياة والوجود والناس.

2ـ الذوق والإحساس والعاطفة/ يعتمد الناقد الانطباعي كل الاعتماد على الذوق، ويعتبره من الوسائل في ممارسة النقد، فهو يستعمل ذوقه في تمييز العمل الجيد من العمل الرديء، وتحديد مدى الصدق أو الزيف في هذا النص الأدبي، حتى" الصادق مازيغ" يرى أنّه لا يمكن للناقد أن يقوم برسالته إذا لم يتوفر له ذوق سليم فيقول:<< إنّ آثار الأدب من منظوم ومنثور هي عبارة عن غذاء للنفوس يختلف جودة ويتفاوت قيمة، ولا غنى عن ذوق سليم وفق انتقاء الجيد وطرح رديء الغث والسمج البارد ـ والذوق والإحساس ـ ينشطان عادة دفعة واحدة، وليس من ذوق سليم إذا لم يسندها إحساس فني مرهف>>[1].

يعتمد النقد الانطباعي على العواطف الخاصة للناقد، باعتبارها أساسا جذريا في العملية النقدية، هذه العواطف فيما يقال ـ وليدة التعاطف مع العمل الأدبي والإذعان له إذعانا يشعر معه الناقد وكأنّه ثمل بما امتلأت به نفسه من العمل، إنّ الناقد الانطباعي يقرأ العمل الأدبي فيهتز له أو ينفعل به، وما عليه أثناء ذلك أو بعد ذلك إلا أن يصف انفعاله وأن يحدده، وأن يحاول أن يقتص ملامح هذه الهزة التي اهتز معها، محاولا بذلك أن يعبر عما أثاره العمل الأدبي في نفسه من انفعال بحيث يكون نقده ـ دائما ـ وصف للتأثير النفسي الذي تحدثه القراءة[2].

3 ـ العقل/ يستخدم الناقد التأثري عقله في دراسة العمل الأدبي ويعتمد عليه في المرحلة التالية لمرحلة الادراك والتذوق، وهي ضرورة التقويم والتدليل على مواطن القوة أو الضعف والتنبيه إلى الصدق أو الزيف في العمل الأدبي، وهذه المرحلة مرحلة التعليل والتقويم، ولولا تدخل العقل فيها لكان عمل الناقد عملا إنشائيا لا حظّ له من الموضوعية ولأكتفى الشاعر الناقد بالإشادة أو التعامل دون الاستناد إلى نص يمكن أن يخضع للمناقشة [3].

ثانيا/ المناهـــج:

تميزت حركة النقد التأثري بصورة خاصة، وعملية الإبداع الفن بصورة عامة بنهضة واسعة، قادها النقاد والأدباء إذ ثاروا على التقاليد الفنية الموروثة، وقد تجلى ذلك ـ كما هو معروف ـ في المعارك الأدبية التي دارت بين

1- محمد مصاف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، ا، ص209.

2- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، دار قباء، القاهرة 1988، ص332-333.

3- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص209

أنصار القديم ودعاة التجديد، أو بين المحافظين والمجددين، ويمكن أن نحصر طوائف هذه المعركة في طوائف ثلاث، طالبت بإعادة النظر في مفهوم الإبداع الأدبي.

أ ـ طالبت الطائفة الأولى بالتجديد عن طريق ربط الإبداع الأدبي بالشعور الداخلي أو الواقع النفسي للأديب.

ب ـ طالبت الطائفة الثانية بالتجديد عن طريق ربط الإبداع الأدبي بالواقع الخارجي أو الاجتماعي للأديب.

ج ـ أمّا الطائفة الثالثة، فقد طالبت بأن ينطلق التجديد من محاولة ربط الإبداع الأدبي بصاحبه وبظروفه الاجتماعية دون أن يؤدي ذلك الارتباط إلى إهمال فنية الإبداع الأدبي وجماليته.

نستخلص من خلال هذه المعركة الأدبية الفنية ثلاثة مناهج في باب النقد التأثري:

1 ـ المنهج التأثري الذاتي: وهو المنهج الذي تبنته الطائفة الأولى، والذي يتميز بالتعصب الشديد للذاتية (ذاتية الأديب). وذلك انطلاقا من مبادئ المدرسة الرومانسية التي آمن بها أنصار هذا المنهج، والتي تنص على أنّ << كل وجود مادي محصور في الزمان والمكان هو سجن لروح الإنسان وخياله، وعلى ذلك فلا بد أن يثور الإنسان ومنه الأديب على هذا الوجود المادي، وتكون ثورته بالعودة إلى داخله يتمعن من خلالها في الكون بأسره>> [1]. كما يتميز هذا المنهج بالرجوع الدائم إلى ذاتية الأديب في محاكمة الإبداع الأدبي، ويكون الحكم عليه بالجودة أو الرداءة انطلاقا من قوة أو ضعف صلته بالأديب.

2 ـ المنهج التأثري الواقعي: تبنت هذا النهج الطائفة الثانية ، ولعل ما اتسم به هو خروجه عن الذاتية المغلقة واندفاعه في أحضان "الغيرية" الاجتماعية، وقد يرجع سرّ ذلك إلى اعتناق أنصاره للفلسفة الاجتماعية التي أخذت تغزو الفكر العربي في تلك الفترة، كما يكمن سرّ ذلك أيضا في اليقظة الشعبية التي انتابت شعوب الوطن العربي في فترة ما بين الحرب العالميتين، ومحاولة تصديها للاستعمار الذي كان يمثل حاجزا منيعًا أمام كل محاولة تحضرية.

3 ـ المنهج التأثري الجمالي: فقد أمسك هذا المنهج بعصا التأثرية من الوسط وجمع بذلك خصائص الذاتية الاجتماعية، فيتعامل مع الإبداع الأدبي، ولعل بسبب هذا يرجع ـ من جهة ـ إلى الرؤية الموضوعية التي يتميز بها أنصار هذا المنهج، كما يرجع ـ من جهة أخرى ـ إلى النزعة التوجيهية أو الطابع التعليمي الذي اتسمت بهدراساتهم التنظيرية والتطبيقية على السواء[2].

1- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ج1،ص41-42.

2- المرجع نفسه، ص، ن.

انتقلت الانطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة كالمنهج (التأثري ـ الذاتي ـ الذوقي ـ الانفعالي...) وقد أجمعت جملة من الدراسات على أنّ "طه حسين" هو زعيم النقد الانطباعي.

1ـ طه حسين (1889- 1973): هو زعيم النقد الانطباعي حتى وهو عز إلتحامه " التاريخي" بالنص الأدبي، لأنّه أدرك أنّ طبيعة النص الأدبي ليست في يد المؤرخ، وأن الحضور الانطباعي ضرورة يقتضيها النقص الذي يواجه الناقد المؤرخ[1]. زهو ناقد انطباعي يكشف عن انطباعيته عندما يتخلى عن السع وراء مرآة المجتمع أو الأدب أو المثل الأعلى الإنسانية سيأخذ في البحث عن الخاصة الجمالية للعمل الأدبي الذي يثيره[2]. وهو يعلن انطباعيته منذ اللحظة الأولى التي يسلم فيها نفسه للعمل الأدبي، عندما يؤكد: إنما أقرأ الأدب بقلبي وذوقي، وبما أتيح لي من طبع يحب الجمال ويطمح إلى مثله الأعلى، والكاتب المجيد عندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظة ينسيني نفسي، ويشغلني عن التفكير، ويصرفني عن التحليل والتعليل والتأويل ويسيطر عليّ سيطرة تامة، تمكنه من أن يقول لي ما يشاء مما يقول. ويقول أيضا: أنا لا أطلب من الشاعر أن يفهمني ما أراد حقا، وأنا لا أقيس براعة الشاعر كما أريد من الموسيقي الماهر أن يفتح لي أبوابا من الحس والشعور والتفكير والخيال.

إنّ "طه حسين" يرى أن الناقد الانطباعي لا يطلب من الشاعر أن يسمعه شيئا يتجاوز عالم الناقد الخاص، كما أنه لا يريد أن يلغي ذاتيته أو يتخلى عنها هونا أو يضعها في علاقة جدلية مع النص الذي يقرأه، ليفهم هذا النص فهما أقرب ما يكون إلى الموضوعية بل ـ على العكس ـ يسعى الناقد ـ واع أو غير واع ـ إلى أن يتوسل بالنص الذي يقدمه الشاعر، ليسبح في أجواء العواطف وليفتح بنفسه ولنفسه بواسطة نص هو مثير ذاتي فحسب، أبوابا من الحس والشعور من التفكير والخيال[3].

2ـ محمد مندور(1907-1965): الذي تظل الانطباعية الثابت النقدي الكبير في تحولاته المنهجية المختلفة، اعتقاده أنّ << المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء، ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا، لا يزال قائما وضروريا وبديهيا في كل نقد أدبي سليم، مادام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس بالمتر وبالسنتي أو توزن بالغرام أو الدرهم>>[4]. ويرى أيضا أنّ قوام النقد ومرجعه كله إلى الذوق، وأنّ الذوق للشخصي الكلمة العليا في نقد الفنون، وأنّ الذوق المقصود هو الذوق المصقول بطول الممارسات

1- يوسف وفليسي: مناهج النقد الأدبي، ص9-10.

2- جابر عصفور: المرايا المتجاورة ، 333.

3- المرجع نفسه، ص323 -324

4- محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ص140.

القرائية والتحليلية والفهمية، أي الذوق المعلل في حدود الممكن، وإن كانت ثمة أشياء لا تؤديها الصفة[1]. وهو يعتقد أن النقد التأثري أنه الأساس الذي يجب أن يقوم عليه كل نقد سليم، وذلك لأننا لا يمكن أن ندرك القيم الجمالية في الأدب بأي تحليل موضوعي ولا بتطبيق أية أصول أو قواعد تطبيقا آليا، وإلا لجاز أن يدعى مدع أنه قد أدرك طعم هذا الشراب أو ذاك بتحلله في العمل إلى عناصره الأولية، وإنما تدرك الطعوم بالتذوق المباشر، ثم نستعين بعد ذلك بالتحليل والقواعد والأصول في محاولة تفسير هذه الطعوم وتعليل حلاوتها أو مرارتها على نحو يعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة مماثلة للنتيجة التي خرج بها الناقد بفضل ملكته التذوقية المدربة المرهفة السليمة التكوين[2].

3 ـ **يحي حقي (1905-1992)**: ويعتبر من رواد النقد الانطباعي أيضا، الذي دعا نقاد الجيل اللاحق لجيله << أن لا يحطوا على الفن كلا كل نظريات النقد المستودة كلها فإنها تخنقه...>>[3]. معربا عن انتمائه المنهجي (الانباعي) الواضح ومعللا ذلك الانتماء:<< لا أنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثري، ليس في كلامي ذكر للمذاهب، لعل السبب أنني لم ألتحق بكلية آداب في إحدى الجامعات.. لم أدرس النقد دراسة منهجية تاريخية، ولا يسعدني شيء أن يفسح هذا الكتاب مجال القول في هذا النوع من النقد الذي أتقدم به للقراء>>[4].

أمّا في الجزائر تحتل الانطباعية رقعة شاسعة على الخارطة النقدية الجزائرية، فإنّ جل الكتابات النقدية تحفل مقدماتها بإشارات من هذا النوع (التأثرية): كقول أحمد منور في مطلع قراءاته للقصة الجزائرية<<... أنّ هذه المقالات لا تدخل في باب النقد ولا ما يشبه النقد، وإنما هي قراءة حرة لم ألتزم فيها بمنهج معين، ولا بنظرة نقدية محددة إنّني أعتبرها مجرد وجهة نظر، ومشاركة في الحوار الدائر على مستوى الساحة الأدبية>>[5].

- الطاهر يحياوي ومحمد توامي: شعراء وملامح، ط1، مطبعة أومزيان، الجزائر،1984،ص5.
- عمر أزراج: الحضور: المؤسسة الوطنة للكتاب، 1983، ص243.
- مخلوف عامر: تجارب قصيرة وتجارب كبيرة، المؤسسة للكتاب، الجزائر 1984،ص8.
- محمد بوشحيط: الكتابة لحظة الوعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص75.
- الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1983 ، ص39.

1- المرجع نفسه، ص165.

2- محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ص5

3- يحي حقي: خطوات في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص9.

4- المرجع نفسه، ص10.

5- أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية، سلسلة مكتبة الشعب، الشركة الوطنة للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، ص14.

المحاضـرة السادســـة:

الاتجـــاه التاريخـــــي

يعد المنهج التاريخ أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي وهذا الوعي التاريخي هو الذي يمثل السمة الأساسية الفارقة بن العصر الحديث والعصور القديمة. وقد ترتب على ذلك شيء بالغ الأهمية،وهو تمثل الإنتاج الأدبي في جملته باعتباره عاكسًا لحركة الحياة والمجتمع وتطوراتها، وممثلا على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها و لإرادة التغيير.....

ويعتبر النقد التاريخي الصرح الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي<< انبثقت خصما على المنهج التاريخ. وكلها استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساس من الاعتراض أو مناقضته جذريا>>[1] وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب، وتعليل ظواهره أو التأريخ الأدبي لأمة ما ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون.

ويتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية<< فالنص ثمرة صاحبه، الأديب صورة لثقافته والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته>> [2]. و بناء على هذا الأساس فهو<< مفيد في دراسة تطور أدبي، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة، فالمنهج التاريخي ـ شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم ـ يمحى عندما تكتمل الصورة>>[3].

ويظل النقد التاريخي<< واحدا من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي، لأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها، إذ هو المنهج الوحيد الذي يمكّننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم، ويمكّننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص>> [4]. ويرتبط النقد التاريخي بنمو حركة البحث العلمي الأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الاجتماعية على السواء، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات من العصور السابقة، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده، وضرورة

1- عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس 1994، ص79.
2- المرجع نفسه، ص88.
3- ر.م. ألبيرس: الإتجاهات الأدبية الحديثة تر: جورج طرابشي، ط2، منشورات عويدات، بيروت باريس 1980، ص60.
4- الربيعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي، وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001-2002،ص 38.

الاهتمام بالتوثيق، وعدم قبول الأشياء كمسلمات والاعتماد على العقل والبرهان والتعامل مع النصوص من منطق تحديد أولا درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها ودراسة المصادر الأدبية وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية، كل هذا أكمل التصور الزمني.

وفي بداية القرن العشرين تبلور"المنهج التاريخي" في الأوساط العلمية والأكاديمية لدى مجموعة من النقاد الكبار، أصحاب الدعوات في ربط الأدب بالحياة، وتأصيل طرق التحليل النقدي لهذا الأدب، بالإفادة من المعطيات التاريخية ومن العلوم المختلفة. مما أدى إلى ظهور طوائف النقاد والروح التاريخية، ونزعة التحرر القومي ـ فلسفيا وسياسيا ـ إلى ظهور تيارات نقدية متباينة في الصحافة والجامعة.

أولا/ التيار العلمي: وبدأت ملامحه تتضح مع ظهور الناقد الكبير**"سانت باف"** "SAINT BEUVE" (1804-1869) الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا إيمانا منه أن النص تعبير عن مزاج فرد لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية، وكل ما يصب فيما كان يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده[1]. فكان نقده مقدمة علمية للنقد العلمي الذي تبلور أكثر عند**"هيبوليت تين"**(H.TAINE)،(1828 - 1893) مؤرخ وناقد فرنسي مشهور، الذي ربط الأدب بالعوامل الثلاث الأساسية المكونة له ضمن نظريته الشهيرة (الجنس ـ البيئة ـ الزمان)[2].حيث رأى أنّ هذه العوامل الثلاثة هي أساس كل إبداع تطبعه بطابعها.

ـ **الجنس:** يقصد به العنصر أو السلالة المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص من أمته.

ـ **البيئة** (المكان): فتعني عنده مجموعة الخصائص والمميزات الإقليمية التي يحيا في ظلها الأديب.

ـ **الزمان:** ممثلا في واقع التيارات السياسية التي تسود مجتمعا ما في حقبة زمنية، والظروف الاقتصادية المرافقة لها، والعلاقات الاجتماعية والعوامل الثقافية والدينية التي يحيا الأديب في ظلها وينشئ أدبه (عصر الأديب)، هكذا ينطوي تسليم (هيبوليت تين) بهذه النظرية، لفهم الأدب فهما صحيحا، لا بد من الرجوع إلى التربة التي أنبتها والعوامل التي أعانت على نمائه، وهي المتمثلة عنده في ثلاثيته المذكورة آنفا. وهذه النظرية ساهمت مساهمة كبيرة في دراسة الأدب بربطه الظاهرة الأدبية بالمجتمع، إذ جعلها تصدر وتعبر عنه فالعناصر الثلاث هي مكونات المجتمع الأساسية، وهكذا عدّ الأدب تعبيرا عن المجتمع في التراث النقدي.

ثم واصل الناقد الفرنسي"فردينان برنتيير"(F.BRUNETIERE) (1849-1906) عندما يقتدي بنظرية (داروين)

1- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط1، ص17.

2- عبد المجيد حنون : اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص64.

في تطور الجنس البشري، ويدرس بناء على ذلك تطور الشعر الغنائي بفرنسا في القرن التاسع عشر، محاولا البرهنة على أن الأدب يتطور كما يتطور الجنس البشري، نتيجة لعوامل وراثية متتابعة ومن ثم تطور الشعر الغنائي عبر مراحل أولها الشعر الديني وآخرها الشعر الوجداني العاطفي[1]. فقد كان معجبا بالمناهج العلمية التجريبية التي شاعت في القرن التاسع عشر في ظل الفلسفة الوضعية، فقد كان معجبا بالمناهج لدرجة التزمت فصدر نقده عن قناعات علمية مسبقة، فعد بذلك رمز للنقد المذهبي أو العقائدي(Dogmatique)[2].

في هذا الجو العلمي بالفلسفة الوضعية والصراع العنيف بين النقد العلمي والنقد التأثري، بدأ اسم **"غوستاف لانسون"** يتردد في الأوساط الجامعية منذ نشر كتابه الشهير" تاريخ الأدب الفرنسي" سنة(1894)، مقترنا بالثورة على النقدين العلمي والتأثري معا، وهكذا قدّم سنة(1909) في جامعة "بروكسل" محاضرة حول الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب أعلن فيها<< دراستنا تاريخية ومنهجنا سيكون إذا منهج التاريخ>> [3]. ثم أتبعها سنة (1910)، بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر(REVUE DU MOIS) وقد حدد فيها خطوات المنهج حتى غدت تلك المقالة << قانون اللانسونية ودستورها المتبع>>[4].

ثانيا/ اللانسونية :غوستاف لانسون GUSTAVE LONSON (1857- 1934): يقر"لانسون" في مستهل مقالته (منهج تاريخ الأدب)، أنه لم يخترع أو يبتكر المنهج التاريخي، وكل ما فعله أنّه استخصله من التفكير في الخطة التي سار عليها أسلافه والبعض من معاصريه في دراسة الأدب الأوروبي والفرنسي قديمه ووسيطه[5].

غير أنّ أول ما طُبِّق المنهج التاريخي طُبِّق في ألمانيا، وتبلور عند الألمان مع ظهور كتاب" الأدب الألماني" سنة 1883، للكاتب الشهير "شيرر W.SCHERER "(1841-1886). ولقيت الدراسات الألمانية اهتماما كبيرا عند فئة من الأساتذة الفرنسيين المتفتحين أمثال"غاستون باري"(PARIS GASTON) المؤثر القوي في "غوستاف لانسون"، فتشجع هذا الأخير لتطبيق هذا المنهج(المنهج التاريخي) في تأريخ الأدب قديمه ووسيطه وحديثه أيضا، اقتداء بخطة هؤلاء الأسلاف والأساتذة. ويجمل بعضهم مراحل الدراسة النقدية التاريخية لدى"غوستاف لانسون" كالآتي:[6]

1- المرجع السابق، ص.ن.

2- المرجع نفسه، ص64-65.

3- عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، ص66.

4- المرجع نفسه، ص.ن.

5- محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص395.

6- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ص20.

1 ــ إعداد النص.

2ـ تأريخ النص كاملا وتأريخ مختلف أجزائه.

3ـ مقابلة النسخ وتحليل المتغيرات.

4ــ البحث عن الدلالة الأولية(المعنى الحر في النص) وكذا الدلالات المنزاحة عنه(المعنى الأدبي للنص).

5ـ تحليل الخلفية الفلسفية التاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره.

6 ــ دراسة المصادر والمراجع.

7ـ نجاح العمل الأدبي وتأثيره.

8 ــ تجميع المؤلفات التي يمكن أن تكون متقاربة بشكلها أو محتواها.

9 ـ دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنى تقويم أصالة الأعمال العظيمة.

10 ــ التفاعل بين الأدب والمجتمع.

ولكن النقد التاريخي، ما لبث أن تطور وانزلق إلى نوع آخر من النقد، وهو الذي يطلق عليه"النقد الاجتماعي" الذي كان له القسط الأوفر في تطوير المفاهيم التاريخية في الأدب والنقد.

ونافلة القول: إنّ المنهج التاريخي في نقد الأدب يستعير مصطلحاته ـ بطبيعة الحال ـ من مجالات التاريخ التي تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما، كما يستعير مصطلحاته من الأحياء، عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع.

أمّا في **النقد العربي**: فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا، لبدايات الممارسة النقدية التاريخية على يد نقاد تتلمذوا ـ بشكل أو بآخر ـ على رموز المدرسة الفرنسية يتزعمهم الدكتور"أحمد ضيف" (1880-1945)الذي يمكن اعتباره أول متخرج عربي في "مدرسة لانسون" الفرنسية. ثم "طه حسين"(1890-1945)، و"أحمد أمين"(1886-1954)، و"محمد مندور"(1907-1965)، وغيرهم، ويمكن عدّ هذا الأخير (محمد مندور) الجسر التاريخي المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي، فهو أول من أرسى معالم اللانسونية" في نقدنا العربي،حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب)، مذيلا بترجمته لمقالة "لانسون" الشهيرة (منهج تاريخ الأدب)، وكان ذلك في حدود سنة 1946.

ومنذ الستينات من القرن العشرين أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية على أيدي أشهر الأكاديميين العرب، منهم شوقي ضيف، وسهير القلماوي، وعمر الدسوقي في مصر، وشكري فيصل في سوريا ومحمد الصالح الجابري في تونس/ وعباس الجراري في المغرب...[1].

أمّا في **الجزائـــر**: فقد ازدهر النقد التاريخي، خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين على أيدي النقاد الأكاديميين الأوائل أمثال: أبو القاسم سعد الله، صالح خرفي، عبد الله الركيبي، محمد ناصر، عبدالملك مرتاض...

أولا: أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ط3، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.

وتعتبر هذه الدراسة التي كانت سنة1961 تاريخ ميلاد المنهج التاريخي في الممارسة النقدية الجزائرية والذي حاول فيها أن يجمع بين الأدب والتاريخ، وقد قسم هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام:

*حيث عرض في القسم القسم الأول عبر ثلاثة فصول، تناول فيها: العوامل السياسية والثقافية والاجتماعية ونشأة الشاعر وثقافته وتيارات الأدب الذي سايرها أو أخذ عنها، وفي جملة من آرائه وتجاربه مع شؤون الحياة المختلفة.

* أمّا القسم الثاني: تناول فيه شعر محمد العيد آل خليفة، عبر تسعة فصول: تبحث في تطور شعره أثناء مرحلتين هامتين من حياة الشاعر وفي شعره الاجتماعي والسياسي، والذاتي ثم في شعر المجاملات والحياة العربية وشؤون آسيا وإفريقيا في شعره، خصائص شعره الفنية وأسلوبه ومعانيه وخياله ومنزلته بين الشعراء المعاصرين.

* أمّا القسم الثالث: فقد عرض فيه نماذج من شعر الشاعر، مراعٍ فيه التنوع وتجدد الموضوعات، وقد وضع إزاء ذلك كل نموذج تاريخ نظمه أو نشره، حتى يتابع القارئ المهتم، تطور الشاعر في حياته الفنية.

إنّ جل أقسام الدراسة تركز على التفاصيل التاريخية لحياة الشاعر وعصره، وموضوعات شعره في ارتباطها بالمناسبة التاريخية التي قيلت فيها، مستندا في ذلك على الوثائق التاريخية إلى جانب المشافهة والرواية.

ثانيا/ عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية ، ط3، الدار العربية للكتاب الجزائري، تونس 1983 . فقد مارس"عبد لله ركيبي" من خلال هذه الدراسة النقد التاريخي، مؤمنا بأنّه وسيلة لاستنباط دلالات النص

1- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص18-19.

حيث صرح قائلا: <<اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ، فالتاريخ هنا مقصودا لذاته وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العام، وكيف تطورت وما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لأنّ الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور>>(1)

حيث خصص الفصل الأول لنشأة القصة الجزائرية في سياقها التاريخي(الظروف والمؤشرات والعوائق) ثم راح يتتبع أشكالها وعناصرها في ظل ذلك الفصل.

أمّا في كتابه" دراسات في الشعر الجزائري الحديث" الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1962 يقول:<<الأدب في أية أمة حية لا يستطيع أن ينفصل عن تاريخها، وقد أثبتت الجزائر أنّها في طليعة الأمم الحية>>(2). ويرى أنّ الشعر الجزائري كان تعبيرا صادقا عن حياة الشعب، وكيف سجل أطوار حياته وكيف سار في طريق التطور بجميع مراحله التي مرّ بها أو مرّ بها الشعب الجزائري، فراح يقسم الشعر الجزائري إلى أربع مراحل: شعر الانطواء على الذات، شعر الدعوة للنهوض والنضال، شعر اليقظة، وشعر الثورة. وعبر كل مراحله استطاع << أن يعبر تعبيرا صادقا عن الأحداث وسجلها بصدق وإخلاص، فهو من جهة أخرى لم يتعرض إلى مواضيع أخرى من حياة الشعب ، فيكاد غرضه الأول والأخير هو أن يسجل الأحداث السياسية البارزة دون أن يتحدث عن وصف الطبيعة أو يعالج بعض النواحي الاجتماعية الأخرى>>(3). رغم أنها<< تنقصها الخبرة الفنية>>(4).لا ينكر أنّه قد مزج بين النقد والتاريخ والدين ويبرر ذلك<< ولم أعمد للتاريخ إلا كعامل من العوامل التي توضح الفرق بين شعر مرحلة وأخرى، لأنّ هذا في الأول والأخير هو التعريف بالشعر الجزائري>> (5).

ثالثا/ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية((1925- 1975)، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1985.

وتمثل هذه الدراسة القيمة، نموذجا من أرقى المستويات التعامل التاريخي مع الظاهرة الأدبية فرغم استعانته ببعض المعطيات المنهجية الأخرى(الاجتماعية، الإحصائية، الإسلامية...) التي تهيمن عليها الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الفنية، إنّه يفرط في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة بالخطاب الشعري، خصوصا في هذا الامتداد الزمني(1925-1975) الذي يؤطر البحث تاريخيا حيث أفرد الباب الأول منه

1- عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الدار العربية للكتاب الجزائر، تونس 1983، ص6.
2- عبد الله خليفة ركيبي: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة1962، المقدمة، ص7.
3- المرجع نفسه، المقدمة، ص30.
4- المرجع نفسه، ص81.
5- المرجع نفسه، ص9.

(المؤثرات الأساسية في اتجاهاته الشعر الجزائري الحديث) لرصد السياقات (السياسية ـ الاجتماعية ـ الثقافية ـ النفسية...) .التي افترض تأثيرها في اتجاهات الشعر الجزائري الحديث، (الاتجاه التقليدي المحافظ، الوجداني الرومانسي، الشعر الحر) ولقد كان الحجم الأكبر لصالح الدراسة الفنية (التشكيل الموسيقي، اللغة الشعرية، الصورة الشعرية، البنية العامة) في ضوء الظلال التاريخية لخلاصة الباب الأول. كما ذيل البحث ببعض الحيثيات التاريخية التي أخرجها من المتن إلى الحاشية عبر ملاحق وفهارس، تتضمن تراجم لحوالي ثلاثين شاعرا جزائريا، وفهرسا لمادة الشعر الجزائري الحديث في الدوريات الجزائرية ما بين (1925-1975)....أمّا معظم ما وظفه من مصطلحات فكان من صميم مصطلحات "النقد الفني" .

رابعا/ صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

ويعدّ الدكتور" صالح خرفي" من الباحثين الكبار في الأدب الجزائري الحديث،و يشهد له العام والخاص داخل الجزائر وخارجها،عبر بحوثه الكثيرة في الشعر الجزائري الحديث، فكان فيها مؤرخا أكثر منه ناقدا أدبيا. ويعتبر كتاب(الشعر الجزائري الحديث) ـ المذكور آنفا ـ أنموذجا، وقد قال فيه متحدثا عن منهج الدراسة<< استعنا بالتاريخ في فهم النصوص، وموقعها منه وبالمجتمع في فهم ملابساتها وأصدائها، واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا وإحساسا، ولم نغفل السياسة التي تعتبر المنطلق الرئيسي للشعر الجزائري الحديث. فليس المنهج تاريخيا أو سياسيا أو اجتماعيا أو نفسيا ولكنه ـ إن لم يكن كل ذلك ـ فهو بعض منه>> [1]. ويحتفي الكاتب ـ احتفاءا كبيرا ـ بالتاريخ، حتى أنّ تأريخه لبداية المتن الشعري المدروس بسنة(1930)، له وزنه الخاص:<< ولكن التقسيم الزمني لا بدّ منه واتخذناعام (1930) فيصلا وهميا كخط الاستواء وليتسنى الدرس، واعتبرنا أنّ سنة (1930) هي نهاية التاثيرات الواضحة بالحرب العالمية الأولى، وما تلاها من أحداث حاسمة، أثرت في شكل الأدب تبعا لتغير مضمونه ووظيفته. كما أن مرور قرن على الاحتلال، كان إذانا بأحداث دلالاتها وآثارها، وما تلا ذلك من قيام جمعية العلماء سنة(1931)، وما أثرت به في تاريخ الجزائر وأدبها>>[2].

وهذه القناعة المنهجية يعززها إيمان الناقد بأنّ دراسة الطبيعة وإلقاء الأضواء على البيئة كمدخل لدراسة ظاهرة أدبية فكرية،لا يساعد على فهم النص بهدي من ملابساته وظروفه فحسب بل يساعد أيضا على تتبع الجذور العميقة للنبتة الأدبية، وطبيعة الأرض التي انشقت عنها،حتى لا تهتم بالفرع مبتورا عن أصله، أو نستند إلى أصل مجتث من أرضه، ولعل النصوص التي تطرحها فترات غير مدروسة يكتنفها الغموض ويبعدها انعدام المرجع والمصدر، تكون أكثر إلحاحا على الدارس في فهم ظروفها وزمانها ومكانها، وفي طرح مدخل يأخذ بيد

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، (المقدمة، ص8).

2- المرجع نفسه، (المقدمة، ص7).

المقدم على مجالها، فإنّ النص من هذه النصوص، لا يختلف في شيء عن النقوش الأثرية الغائصة في الرمال.هذا إلى جانب أن الأدب ارتبط بالأحداث ارتباطا غير عادي، ولم يكن مألوفا من قبل لأوضاع خاصة...>>[1].

وقد قسم المتن الشعري تقسيما موضوعاتيا(الشعر الديني، الشعر الوطني، الشعر الثوري، الشعر العاطفي) مستهلا بمدخل للحالة العامة في الجزائر ـ خلال تلك الفترة ـ دينيا وفكريا واجتماعيا وسياسيا، فيما يحتل الحدث التاريخي قطب الرحى الذي يدور حوله الخطاب الشعري، كما ذيل البحث بفهارس تاريخية للمادة الشعرية المغمورة، تدل إليها في مواطنها، وملاحق لإثبات بعض النماذج الشعرية التي لم يسبق نشرها، أو نشرت في دوريات يصعب الوصول إليها. كما اعتمد في المتن الشعري" "الانتقائية" التي لا تسعف إلا أكثر النصوص استجابة للحدث التاريخي.

والمتتبع لمسار الحركة النقدية حتى الاستقلال لا يجد خطابا نقديا جزائريا يستحق العناية بالدراسة قبل 1961 على الرغم من تلك المحاولات المتناثرة هنا وهناك عبر الجرائد والمجلات وخاصة "جريدة المنتقد" و"الشهاب" لابن باديس، وجريدة البصائر لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين لذلك تعدّ سنة1961 تاريخ ميلاد المنهج التاريخي في الممارسة النقدية الجزائرية، من خلال كتاب "شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة "لأبي القاسم سعد الله، بدون منازع.

1- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص6.

المحـاضـرة السابعـــة:

الاتجـــاه الاجتمـاعـــي

يسجل التاريخ الأدبي أنّ ثمة علاقة بين الأدب والمجتمع، إذ أقرّ بها الفلاسفة والعلماء منذ القديم في ظل نظرية المحاكاة والانعكاس، وشتى الآراء والأفكار المطروحة في هذا المجال، ولم تكد تظهر نظرية(الجدلية الماركسية) حتى تأسس على بنيانها (المنهج الاجتماعي) للأدب، أحد المناهج الرئيسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وهو منهج يربط الأدب والمجتمع في مختلف المستويات، ويدرس ويحلل العلاقة بين المجتمع والأدب باعتباره انعكاسا للأدب، إذ سرعان ما تحول الوعي التاريخي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة وبفكرة الطبقات الاجتماعية، وليس على المستوى الفردي، بمعنى أنّه كلما اعتبرنا الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي،كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته، ونظمه، وتحولاته،باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية.

وقد ظهر النقد الاجتماعي في مطلع القرن العشرين، مغلقا برؤية سوسيولوجية تستمد جوهرها الأنطولوجي ـ بصورة واضحة ـ من الفلسفة المادية الجدلية التي أسسها "كارل ماركس" و"انجلز" وطورها "لنين" ورفاقه والتي<< تطورت مرتبطة بالتقدم العلمي وبمسيرة الحركة العالمية الثورية>>[1]. داعية إل تحليل<< الانتاج الاجتماعي باعتباره أساس الوجود>>[2]. برؤية علمية مادية جدلية تاريخية ومن منظور الجذور الطبقية <<باعتبارها النظرة العامة إلى العالم لأكثر الطبقات ثورية، وهي الطبقة العاملة ومهمتها الخاصة ببناء المجتمع الشيوعي...>>[3].

وتعدّ **نظرية الانعكاس** السفير المفوض للفلسفة المادية الجدلية في عالم الأدب والنقد، حيث تدرج النص الأدبي ضمن قائمة البنى الفوقية التي تعكسها البنية التحية للمجتمع، ومن هنا فإنّ (السوسيو ـ نقدية) تستهدف << القانون الاجتماعي في النص، لا قانون النص، فهذا الأخير سوى تجربة اجتماعية عبر واقع ومتخيل...>> [4] واستندت في تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية، التي ترى بأنّ الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي هي،بل إن أشكال الوجود الجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي.ولعلها (نظرية الانعكاس) أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يتسم بالحركة.

1- م.روزتال، ب بودين: الموسوعة الفلسفية،ط5،ترجمة، سمير كرم، دار الطليعة، بيروت،1985، ص433.

2- المرجع نفسه، ص.ن.

3- المرجع نفسه، ص.ن

4- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، لبنان.1985، ص125.

وإذا كانت " نظرية المحاكاة" تركز على المتلقي واهتمت "نظيرية التعبير" بزاوية المبدع، و"نظرية الخلق"بزاوية النص الأدبي، فنظرية **الانعكاس** قد تناولت هذه الجوانب برمتها من المبدع والإبداع، والمتلقي.

وقد ترجمت الفلسفة المادية أدبيا على أيدي نخبة من كبار النقاد، أمثال: بلينسكي وبلخانوف، ثم "جورج لوكاتش(1885-1971) و" لوسيان غولدمان"(1913-1970)، رائد البنيوية التكوينية في مرحلة لاحقة، تجلى ذلك منذ دعا الناقد السوفياتي الشهير" غريغوريفيتش بلينسكي"(1811-1848) إلى التشديد على الرؤية التاريخية الاجتماعية إلى الإبداع الفني من زاوية الجدل الطبقي، حيث عدّ النص في نظرهم ضمن قائمة البنى الفوقية التي تعكسها البنية التحتية للمجتمع.

*وقد برز **"جورج لوكاتش"**، فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين المجتمع والأدب باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة، وقدم دراسات ربط فيها بين الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما، والتي تعدّ إسهاما مبكرا في نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للآداب أطلق عليها **"سوسيولوجيا الأجناس الأدبية"** تناول فيها الطبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية[1]. إنّ "لوكاتش" يرجع العامل الجوهري لازدهار الرواية على مستوى الكتّاب إلى شدة التناقضات في المجتمع البرجوازي، ويرى أنّ فهم الرواية لا يتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة على صعيد المجتمع البرجوازي، ويلزم على الباحث بأن يجعل هذه الخصائص الهامة للمجتمع نصب عينيه قبل قيامه بعملية دراسة الأدب وتحليله.

ويخطو"جورج لوكاتش" خطوة أعمق في نظرته للعلاقة بين الشكل والمضمون، فهو يقرّ بحقيقة ربط العمل الفني والواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، والثقافي القائم، لكن الإبداع الفني برأيه لا يخضع للشروط الأدبية - فحسب - بل يستند إلى شكل حال تاريخية محددة يقوم الكاتب بالتعبير عنها وإعطائها شكلا فنيا يتناسب معها. فالشكل برأيه<< هو المضمون الذي يصاغ في قالب فني، وبذلك يميز الشكل المضمون عن الشكل اللغوي>>[2] وقد خصص "لوكاتش" الكثير من أعماله حول الفكر والأدب والفن مستندا إلى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكي الذي لا يتوقف عن إبداء إعجابه به، وبين العقيدة الماركسية التي بقي مخلصا لها طوال حياته، فكتاباته عن عالم الجمال وتنظيراته الأدبية والفكرية لا تزال من المراجع الأساسية للأدباء الواقعيين، والنقاد الذين ينهجون المنهج الاجتماعي[3].

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربي، القاهرة، ص55.

2- بركات غسان وائل: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، دمشق، 1995، ص67.

3- المرجع نفسه، ص59.

*ثم جاء بعده **" لوسيان غولدمان"** الذي يعتبر أكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب، الذي ركز على مبادئ "لوكاتش" وطورها، واصطنع جملة من المصطلحات الجديدة والتقنيات الإجرائية التحليلية المبتكرة حتى بنى اتجاها يطلق عليه**"علم إجتماع الإبداع الأدبي"**، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي وليس الكمي الذي كانت تهتم به مدرسة "اسكاربيه". اعتمد "غولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة، التي يمكن أن نوجزها في ما يأتي:[1]

أولا/ يرى" لوسيان غولدمان" أنّ الأعمال الأدبية ، لا تعبر عن الأفراد، ولا تعامل باعتبارها تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هي تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أنّ الأديب عندما يكتب فإنّه يعبر عن وجهة نظر، يختزل فيها عمليات الوعي والضمير الاجتماعي، ورؤيتها التي ينتمي إليها.

ثانيا/إنّ الأعمال الأدبية، تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر في العمل الإبداعي، ويمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى، بمعنى عندما نقرأ عملا ما، فإننا نجده يعكس المفهوم الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

ثالثا/ إنّ النص الأدبي برأي "لوسيان غولدمان" هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها المبدع، ولهذا لا بد من دراسة النص الأدبي للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب.

ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية هي العمل الأدبي والوعي الاجتماعي الطبقي، هي أهم الحلقات عند "غولدمان" والتي يطلق عليها مصطلح **"رؤية العام"**، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية العالم يمكننا أن نرى العمل الأدبي المنفرد ـ فحسب ـ وإنما الإنتاج الكلي للأديب. وعن طريق "رؤية العالم" يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية.

وانطلاقا من هذا المنظور أسس"غولدمان" منهجه في سوسيولوجيا الأدب، والذي يطلق عليه المنهج **"التوليدي"** أو "التكويني"، والإضافة الحقيقية لهذا المنهج، هي أنّه لم يغفل إطلاقا الجانب الكيفي لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الأدبية والوعي الجماعي، عندما جعل مستوى الأدب يتمثل في قدرته على صياغة "رؤية العالم"وهي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن في الآن ذاته، ويظل مصطلح "رؤية العالم" من أهم المصطلحات التي تعين الناقد على أجراء المقاربة من منظور سوسيولوجي أدبي.

1ــ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر،ص 58.

بذلك أصبح تطور الفن والأدب مرهونا بتطور العوامل الاجتماعية<< فإنّ كل نوع أدبي ـ إذن ـ يكون محكوما في نشأته وتطوره بوضع اجتماعي محدد ومحكوما في طبيعته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع>> [1]. وبهذا فإنّ على الأديب أن لا يقتصر على تصوير معطيات الواقع بل يتجاوز ذلك إلى << إكمال ما يشوبه من نقص وإلى ما يرهص به من جديد>>[2]. ويتضح مما سبق كله، أنّه طالما بقي الأدب يحافظ على صلته بالمجتمع، فإنّ النقد الاجتماعي سيبقى قوة فعالة في ميدان النقد الأدبي.

وقد مرّ النقد الاجتماعي في رحلته الطويلة بمراحل، عرف فيها بأسماء شتى: المنهج الواقعي، المنهج الاجتماعي، المنهج المادي التاريخي، المنهج الماركسي، المنهج الإيديولوجي... تبعا للاتجاهات والنزعات التي تفرعت عن الفلسفة الأم، وتبعا لخصوصية كل ناقد في استثمارها.

ونحاول أن نستخلص أسس وخصائص النقد الاجتماعي، كالآتي:

أولا/ الأســـس:

1- ربط الأدب بالمجتمع والنظر على أنّه لسان المجتمع، فالأدب صورة العصر والمجتمع، والأعمال الأدبية وثائق تاريخية اجتماعية.
2- الأديب يؤثر في مجتمعه، ويتأثر به، ورؤيته تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط....
3- الأدب جزء من النظام الاجتماعي، وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية ووظيفة اجتماعية.
4- الأساس الاقتصادي هو الذي يحدد طبيعة الإيديولوجيا.
5- الأدب لا يصور حال المجتمع تصويرا فتوغرافيا، بل ينقله من خلال فهم الأدب له.
6- ربط المنهج الاجتماعي الأدب بالجماهير، فجعلها هدفا مباشرا.

ثانيا / الخصـــائص:

1- هو نقد مضموني، بمعنى يهتم بمضمون النص
2- الأدب ناقل ومروج للأفكار السياسية.
3- نقد تقومي، يعلي من شأن الأديب الملتزم بقضايا أمته.
4- الالتزام مبدأ أساسي، معناه أن يلتزم الأديب بقضايا مجتمعه، ويتجند لتصورها والدفاع عنها.

1- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص123.
2- المرجع السابق، ص.ن.

5- فهو نقد تفسيري يحاول الناقد من خلاله إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية الكامنة في الأعمال الأدبية.

***أما عند العـــرب:** فقد ظهرت البذور الأولى لهذا المنهج (الاجتماعي) منذ مطلع القرن العشرين في كتابات "طه حسين" و"أحمد أمين"و "سلامة موسى" وغيرهم، متجليا في تفاعل الرؤيتين الاجتماعية والتاريخية، تفاعلا بسيطا يستمد مرجعيته النقدية من "سانت باف" و"هيبوليت تين" بوجه خاص. ثم تطور على أيدي "محمود أمين العالم"و" لويس عوض" و" محمد مندور"، ليمتد بعدها عبر أعمال "غالي شكري" و"فيصل دارج" و"حسن مروة" و"نبيل سليمان" من جهة، ونظرائهم (البنيوين التكوينن) من جهة مقابلة أمثال: "محمد برادة" و"إلياس الخوري" و" محمد ينيس"و"يمنى العيد" وغيرهم. وقد سيطر النقد الاجتماعي الواقعي على أوسع نطاق في الأدب العربي الحديث، خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين وهي فترة هيمنة الاشتراكية وانتشارها في الوطن العربي بصورة عامة.

أما في الجزائـــر: وعلى غرار سائر البلاد العربية، استغرق النقد الاجتماعي حيزا كبيرا من الكتابات النقدية الجزائرية تجلت هيمنته الشاملة عليها، خلال العشرية السبعينية من القرن العشرين بصورة لافتة، حيث هيمنة الأيديولوجيا الاشتراكية على الحياة الجزائرية العامة. ضمن هذا الإطار ظهرت موجة نقدية قوية، تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي، وتقاربه من مدى تمثله لهذه الزاوية، ومدى مواكبته لهذه التحولات الاجتماعية الجديدة، وبدأ الخطاب النقدي ينفتح على ايديولوجة **(لينين وماركس)** وأخرى أدبية نقدية على **(لوكاتش وغولدمان)**، مثلما بدأ البحث يتعمق في علاقة الأدب بالايديولوجيا، على هذا النحو والذي فعله(عمار بلحسن) ويفعله(واسيني الأعرج) في جل دراساته، وامتد ذلك حتى إلى حقل الترجمة، حيث ترجمة(مرزاق بقطاش) كتاب "الرواية" لجورج لوكاتش. كما ساعد على هذا التطور النقدي ركام إبداعي شبابي يسير في هذا الخط، وكان من نتائج ذلك أن ظهر كمّ نقدي معتبر، يتحرك ضمن هذا الفضاء المنهجي الاجتماعي، أمثال: محمد مصايف، وواسني الأعرج، ومحمد ساري، وزينب الأعوج، وعمر بن قينة... مع تحيز قليلهم للرؤية التاريخية مثل "عبد الله الركبي" وآخرين للرؤية الانطباعية أمثال: مخلوف عامر،و محمد بوشحيط ، وعمر أزراج...

أولا/ الدكتور محمد مصايف:

يعتبر الكثير ممن خاضوا في تجربة "محمد مصايف" النقدية بصعوبة تأطيره منهجيا، ورغم ذلك فإنّ جل دراساته المختلفة، نجد فيها ناقدنا "محمد مصايف"" يؤمن بالرسالة الاجتماعية للأدب والدور النضالي الجماهيري الذي ينبغي أن يضطلع به << فرسالة الأديب الجزائري رسالة مزدوجة، فمن الجهة الأولى تنتظر منه أن يكون لسان

الطبقة الكادحة ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمق الاتجاه العقائدي التي تعتنقه وتسير عليه هذه الطبقة>>[1]وعلى الناقد<< ألا يغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال وبين تطلعات المجتمع ومدى خدمة المجتمع ومدى خدمة هذه الأعمال لآمال الطبقات العاملة المحرومة فتحديد الناقد الاتجاه العام لا ينبغي أن يكون حياديا بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع>>[2]. وقد أعلن في مقدمة دراسته **"دراسات في النقد والأدب"** أنّه اتبع منهجًا سماه **" المنهج الواقعي التقدمي"** محددا ماهيته في قوله:<< في كل هذه الدراسات كنت أنظر إلى النص على أنّه أثر أدبي يعبّر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية، دون إغفال الجانب الفني دون الأثر الأدبي، أي نظرت إلى مضمون هذا الأثر ومدى علاقته بنفس صاحبه والمجتمع>> [3].

يبدأ الدراسة بتخليص محتواه وتتبع دلالاته الاجتماعية، ثم يعرض لبعض جوانبه الفنية، ففي دراسته للقصة الجزائرية، خصص **الفصل الأول:** للحديث عن الثورة (شعبية الثورة، عروبة الثورة، الثورة الزراعية). أما **الفصل الثاني** : كان لدور القصة في التغيير الاجتماعي(الإقطاع، الهجرة والبرجوازية، اشتراكي بالشعارات..). أمّا **الفصل الثالث:** القصة الجزائرية والاختيار القومي (الغزو الثقافي، التوجيه في إطار الهوية، العرب والسياسة، القاص والمسيرة العربية). أما **الفصل الرابع:** فكان للخصائص الفنية للقصة القصيرة، وهو تحليل رأى فيه الأستاذ "محمد سار" في نقده لهذا الكتاب<< حلل أستاذنا القصص كمرآة عاكسة ميكانيكيا للحياة الاجتماعية، مزج بين ما هو موجود "المضمون " في القصص والحياة كشيء واحد...>>[4].

وفي دراسته **"الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام"**، يقوم بتصنيف الروايات المدروسة بحسب الملامح العامة لموضوعها إلى (الرواية الإيديولوجية ، الواقعية ، الهادفة...) أم بنية الخطاب الروائي، كان منصبا على المحتوى الموضوعي للنص (الاجتماعي) وما يحمله من صراعات طبقية، و"الالتزام" هو المعيار الأساسي الذي يحتكم إليه في تحديد قيمة النص. أمّا في كتابيه "دراسات في النقد والأدب"، و"فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث" فقد كان الالتزام هو المعيار، فيعرفه على<< أنّه اعتناق هذا الأديب شاعرا كان أم كاتبا لموضوعات وطنية أو إنسانية أو مذهبية>>[5]. ولذلك فإنّ << اجترار القضايا الوطنية والاشتراكية دون اقتناع لا يعدّ من الالتزام في شيء>>[6]. وفوق ذلك فإنّ << قضية الالتزام شيء أعمق بالكثير من مجرد الدعوة لقضية أيديولوجية

1- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، ص64.
2- المرجع السابق، ص22.
3- المرجع نفسه ، ص22.
4- محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد ،ط1، دار الحداثة، بيروت، 1984، ص108.
5- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث،ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981،ص194.
6- المرجع نفسه، ص196.

معينة، ومن هنا نرى كذلك أنّه ليس من مصلحة الفن أن يتساهل الأدباء في قضية الالتزام فيقدموها وكأنها شيء يطبقه كل من تعاطى الكتابة والنظم>>[1].

وواضح من خلال هذه الشذرات أنه يدعو إلى التزام فني وحرّ نابع من أعماق الأديب، دعوة تتجاوز المدلول الماركسي للمصطلح المقيد بإيديولوجية معينة مثلما تجاوز المدلول الوجود الذي يقصر الالتزام على الناثر دون الشاعر.

ثانيا/ الناقـــد محمد ساري:

فهو روائي وناقد ومترجم، يحاول أن يفيد من طروحات"جورج لوكاتش" و"لوسيان غولدمان" وسائر النقاد المنظرين للفكر الواقعي والإيديولوجي من خلال كتابه (البحث عن النقد الأدبي الجديد) الذي دشن به تجربة نقدية ناشئة تضاف إلى رصيدنا المعتبر إلى النقد الاجتماعي. وهو من الذين يؤمنون بأنّ النقد يجب أن ينفصل عن الإبداع، لأنّه يعيقه، ويقيد حرية الكاتب بمنحه طريقة معلومة للكتابة، فيصده بذلك عن التجريب والابتكار فهو لا يهتم كثيرا بالنقد وحدوده بل<< فعملية الإبداع تولد كانعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية، لكنها تملك ديناميكيتها الخاصة واتجاهها الخاص>>[2]. ثم يحاول أن يختبر رؤيته المنهجية بسحبها على نصوص روائية للطاهر وطار و رشيد بوجدرة و اسماعيل غموقات، وبكير بوراس... تستجيب في معظمها لهذه الرؤية. ويتجلى ذلك في وقفته مع رواية **(الليل ينتحر)** لبكير بوراس، حيث أخذ عليها ذلك النقص الفني الرهيب، مقابل ازدحامها وثقلها"بالشعائرية والسطحية" بعيدة عن السمو الفني، لينتهي إلى<< أنّنا بهذه الطريقة نشجع المتحاملين على الأنظمة الاشتراكية في العالم، بقولهم أن الاشتراكية فشلت في خلق فن روائي أصيل، بل كل القصص والروايات عبارة عن خطب سياسية حزبية وتحقيقات صحفية بعيدة عن الفن القصصي>>[3]. ولقد كان ملما بمعالم (البنيوية التكوينية)[4]. بمستوياتها الفهمية والشرحية عند رائدها"لوسيان غولدمان"، ولكنه لم يستطع إحكام قبضته لها تطبيقيا، فقد صرح قائلا:<<... تهت في دهاليز هذا الفكر لأنّ ذلك يقضي عمرا كاملا، فوجدت نفسي ضائعا تائها لا أستطيع استيعاب المنهج النقدي وخلفياته المتعددة، ولم أهضم إلا القشور>>[5].

1- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص62.

2- محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص61.

3- المرجع نفسه، ص119.

4- المرجع نفسه، ص40...56.

5- جريدة الشعب: لقاء مع الأديب والناقد محمد ساري، عدد 7711، 11أوت1988.

وأمّا ما وظفه من مصطلحات نقدية فهو وثيق الصلة بمنهجه ومستمد أساسا من مرجعية "لوكاتش" و"غولدمان"، الرؤية المأساوية، الفهم والشرح، البطل الملحمي، الشخصية النموذجية، البطل السلبي، البطل الإيجابي... وقد نجح إلى حدّ ما في توظيف هذه المصطلحات. ويبقى ناقدا ـ مهما كان ـ ذا ثقافة عميقة ومتنوعة، فقد كان يعايش النصوص ويحسها، يعالجها بتفكير استقرائي ثم نقد اجتماعي، وتقييمي، وفيها من النظرة الجمالية نصيب.

ثالثا/ الدكتور الأعرج واسيني:

يبدو أنّ الأعرج واسني هو أكثر النقاد الجزائريين تغلغلا في الجهاز المفهومي في النقد الاجتماعي وأصوله المادية الجدلية، ويمكن أن يكون كتابه**" اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"** الذي يعدّ << أول دراسة منهجية منظمة للرواية الجزائرية في ضوء التصور الاجتماعي (الواقعي)>>[1].

يقسم الكتاب إلى بابين كبيرين، **الباب الأول** : عبارة عن فرش سياقي سوسيولوجي، يمهد لمواجهة النصوص الروائية، بخلفية تاريخية، ينظر إلى الرواية ـ خلال المرحلة الأولى ـ على أنّها << نتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها..>>[2].

بينما ينظر إليها ـ خلال المرحلة الثانية ـ <<على أنها انعكاس للتحولات الديمقراطية>>[3]. و**باب ثان:** هو الجانب التطبيقي، حيث يقسم الرواية الجزائرية إلى أربعة اتجاهات:(الاتجاه الإصلاحي، الاتجاه الرومانتيكي، الاتجاه الواقعي النقدي، الاتجاه الواقعي الاشتراكي)، ويحاول تسليط الضوء على كل اتجاه من خلال ما تيسر من نماذج روائية برؤية اجتماعية. وتقوم هذه الرؤية المنهجية على استحضار السياق الاجتماعي للنص (وربطه ربطا متجذرا ببنيتهالتحتية) وتتبع صوره الانعكاسية في النص الروائي، حيث يحدد تاريخيا ثورة الفلاحين1871 على أنّها << تشكل البذرة الصالحة للوعي التاريخي للجماهير الشعبية الواسعة>>[4]. وساهمت أيضا<< في تشكل الفكر الاشتراكي في الجزائر وتكريسه>>[5]. كما درس عدة نماذج روائية برؤية اجتماعية، خصوصا الروايات ذات الطابع الواقعي الاشتراكي، فهو يركز كثيرا على التناقضات الاجتماعية في النص، وما يمكن أن تفرزه من صراعات طبقية، لا سيما نضال الطبقات المحرومة ضد الإقطاعية والبرجوازية والتحديد لا يكون إلا على أساس

1- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص50.

2- المرجع نفسه، ص.ن.

3- المرجع نفسه، ص.ن.

4- واسني الأعرج: اتجاهات الرواة العربية في الجزائر،د،ط، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986، ص9.

5- المرجع نفسه، ص17.

واحد وهو<< الموقع الطبقي لكل شريحة...>>[1]. وأنّ الطبقة لا يمكن قياسها إلا << بالتوازي مع وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج وتحديد المالك...>>[2].

ويعتبر المنهج الاجتماعي منهجا أكاديميا علميا، يجمع بين المادة الأدبية من مختلف مضامينها، ويقوم بتفسيرها وتحليلها وتتبع جزئياتها، وإبراز أفكارها، ومتابعة تأثيرها من خلال مسألة النص، فتكون بعيدة الانطباعية أو الذاتية أو التحيز.

1- المرجع السابق ص426.

2- المرجع نفسه ، ص287.

المحاضـــرة الثامنـــــة:

الاتجـــاه النفســـــي

من المفاهيم الجديدة للنقد الأدبي المعاصر، إدراك الصلة بين الأدب والعلوم الإنسانية، بخاصة علم النفس والمعروف أنّ الصلة قائمة وقديمة قدم الأدب نفسه، بل وقدم الحياة نفسها. والعلاقة بين الأدب والنفس علاقة ترابط، فالأدب يصنع النفس، فهو يجمع حقائق الحياة لإضاءة الجوانب العديدة في النفس، والنفس تجمع أطراف الحياة لصناعة الأدب على حدّ تعبير الناقد عز الدين اسماعيل.

يستمد النقد النفساني رؤيته المهيمنة من أصول الفلسفة الفرويدية (FREUDISME) التي أسسها **"سيغموند فرويد"**(1856-1939) ودعاها نظرية التحليل النفسي(PSYCHANALYSE) التي تقوم أساسا على<< تبيان المعنى اللاواعي لكلام وأفعال شخص ما، وكذلك معنى إنتاجه الخيالي من أحلام وهوامات وهذيانات>>[1]. لقد أنكر"فرويد" النظرة المادية إلى العالم وأنكر دور المناهج الموضوعية في دراسة النشاط العقلي للإنسان، فراح يخضع<< جميع الأحوال العقلية وجميع أفعال الإنسان وأيضا جميع الأحداث التاريخية والظواهر الاجتماعية للتحليل النفسي، بمعنى أنّه يفسرها على أنّها مظاهر للحوافز اللاشعورية، الجنسية أساسا>>[2]. على أنّ هذا الاتجاه (النقد النفسي)، اتسع مفهومه في العصر الحدث بعد أن ظهرت نتائج دراسات "الفروديين" للغة والباطن وكذلك بعد أن أفاض أتباع "كارل يونج" في الحديث عن الأسطورة والرمز.

إنّ "سيغموند فرود" يرى منبع الإبداع هو **اللاشعور**، ومعظمه مكتسب، فردي، مكبوت، يرد صاحبه إلى زمن الطفولة، والانفعالات العنيفة، وذكرياته، ونوع علاقته بالأسرة، وبعض سلوكه الشخصي... فكانت النقطة التي انطلق منها" فرويد" في هذا الصدد، تتمثل في تمييزه بين الشعور واللاشعور، بين الوعي واللاوعي، بين مستويات الحياة الباطنية واعتبار اللاوعي أو اللاشعور، هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسانية واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة في السلوك وفي الإبداع والإنتاج. وكان اهتمامه منصبا ـ في الدرجة الأولى ـ على تفسير الأحلام باعتبارها النافذة التي يطل منها اللاشعور، وباعتبارها الطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين.

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت وتشعبت ، ونشأت إلى جانب تيارات التحليل النفسي عند "فرويد"

1- جان بلاتش: وج.ب، يونتاليس، معجم مصطلحات التحلل النفسي، ترجمة، مصطفى حجازي، ط2، المؤسسة الجامعية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزع، بروت 1987، ص195.

2- م . روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ص331.

اتجاهات أخرى، كان لها أثرها في اكتشاف جوانب غير فرودية لربط العالم الداخل بالإبداع الأدبي... .ومن أهم هذه التيارات مدرسة **"كارل يونج"** الألماني(CARL YUNG) في **(علم النفس الاجتماعي)**، الذي أسس مفاهيمه عن "اللاشعور الجماعي" متجاوز الطابع الفردي الذي اقتصرت عليه دراسات "فرويد". فإنّ اللاشعور هو الأهم عند "يونج" لأنّه مصدر الإبداع في نظره، فحين تنهار رموز المجتمع الحية وتتابع الأزمات الاجتماعية يتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة التوازن، حيث أنّ مهمته تعويضية، ويرى"يونج" أيضا كشف العلاقة بين المبدع والمجتمع، ويعتبر هذه العلاقة خطوة هامة في تفسير عملية الإبداع.

ويرى"يونج" أنّ "فرويد" قد غالى في تأكيد أهمية الجنس، كما يرى أنّ "أدلر" قد اقتصر على جانب السيطرة والتعالي، بينما الباعث على الفن هو العقل الباطني الذي يعتمد الأسطورة والرمز لفهم الآثار النفسية في النقد الأدبي، فيسمح للأساطير والشخصيات الأسطورية والخرافية والشعبية ذات المعاني الدفينة في أعماقنا بالظهور من جديد في أعماق المبدعين، ولهذا فإنّ هذه النماذج تؤلف مادة لا غنى عنها للرموز والصور التي تعج بها الأعمال الأدبية الجديدة، فكأنها تعبر عن<< غائب مستتر لدى الجماعة التي ينحدر منها الشاعر أو الكاتب>>[1]. ولا مناص في أنّ "كارل يونج" قد أخرج النقد النفسي من دائرة المرض العصابي ليطبعه بالطابع الجماعي متجاوزا دائرة الفرد إلى الجماعة ويبقى<< الإنسان المبدع لغزا نحاول الإجابة عنه بمختلف الطرق ولكن بلا فائدة>> [2].

ومن أتباع النقد النفسي في العصر الحديث أيضا **"ريتشارد"** (T.A.RICHARDS) الذي ركز على نظرية التوصيل في كتابة مبادئ النقد الأدبي، وفيها يتم الصلة بين الكاتب أو الشاعر أو المتلقين فردا أو جماعة، ولن تتضح هذه الصلة إلا إذا أخذنا في الاعتبار الدوافع اللاشعورية أو اللاواعية. فقد استعان بالتحليل النفسي ليبين لنا مقدار تأثير الدوافع النفسية في تشكيل سلوك الإنسان، كما بيّن أنّ الإنسان هو مجموعة من الدوافع المتصارعة اللاشعورية.

يؤدي قيام الإنسان بإنتاج الأعمال الأدبية أو الفنية في رأي "ريتشارد" إلى تنظيم الدوافع وإخراجها من الفوضى، فيحس المتلقي بشيء من المتعة<< فلذة المتلقي نتيجة طبيعية لتحرير دوافع المتلقي المكبوتة وإطلاقها من القيود في ظل نظام فني يتصف بالحرية>>[3]. وهنا يحيلنا "ريتشارد" من الاهتمام بالتحليل النفسي للأديب إلى تحليل استجابة القارئ للعمل الإبداعي. فالقارئ عندما يقرأ القصيدة << تنشط لديه الدوافع التي كان يتحتم عليه كبتها

1- محمد شاهين: الأدب والأسطورة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1996، ص25-26.

2- المرجع نفسه، ص.ن.

3- ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: مصطفى بدوي، ص25.

في حياته اليومية فيتحقق من خلال قراءته لها بعض التوازن والانتظام في دوافعه ومشاعره>>[1].إن النقد النفساني على تفرع اتجاهاته (السلوكي والوجودي) ظل يتحرك ضمن ربط النص بلا شعور صاحبه والنظر إليه على أنّه عصابي، والنص عرض له يعكس المكبوت في شكل نص مقبولا اجتماعيا، لذلك عدّت اللغة هي الحاملة للمعاني، نتوصل من خلالها إلى أعماق الإنسان لمعرفة حقيقته وأسرار نفسه في حواره اللاوعي، فهي إذا وسيلة لمعرفة الإنسان، بينما في النقد الجديد هي وسيلة لرفضه ورفض التاريخ والمجتمع. ومهما يكن من أمر فإنّ التحليل النفسي للأدب ظل محتفظا طوال القرن العشرين بمكانة خاصة في عالم النقد الأدبي، خدم الأدب كغيره من علوم الإنسان، كما خدم نفسه باستفادته من النصوص الشعرية والمسرحية، كما اتخذ شخصيات الأدباء والفنانين لتطبيق نظرياته (عقدة أوديب، النرجسية، السادية، المازوشية)، ولكن حضوره بدأ يتراجع خصوصا في منتصف القرن العشرين، لأنّه لم << يستطع أن يكوّن منهجا كاملا متكاملا للنقد الأدبي... ولن يمكن أن يكون ظهيرا في تأويل بعض ظواهر النص ليس غير، ذلك بأنّ غايته ليست في الحقيقة هي الإبداع في نفسه وإنما غايته المبدع>>[2].

أمّا عند العـــرب: يعدّ الدكتور **" مصطفى سويف"** رائدا لهذا الاتجاه، والذي يعتبر كتابه(الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة) بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية، والدكتور"شاكر عبد الحميد" (الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة)، والدكتورة "سامية الملة" (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح)، وبهذا تكونت نواة تيار لعلم نفس الإبداع.

ومن النقاد الذين أسسوا للاتجاه النفسي في تقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها، الناقد**" محمد خلف الله"** ويعدّ كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) من الكتب التي أصّلت هذا الاتجاه في النقد العربي المعاصر، فهو يرى العلاقة القوية التي تربط الأدب بعلم النفس، وأنّه "ليس أدل على ذلك من أن يحاول الباحث وضع تعريف علمي للأدب إذا لا يبلث إلا ريثما تبدو له ناحيتا الذوق والنفس مكانهما الجوهري"

ويعدّ **"محمد النويهي"** عَلمًا من أعلام النقاد النفسانيين بما أضافه إلى المنهج النفسي في النقد من نظرات شمولية وآراء فاحصة، ففي كتابه(ثقافة الناقد الأدبي) يرى "محمد النويهي: أنّ الحقائق البيولوجية والنفسية دعائم أساسية للنقد الأدبي، ينبغي على الناقد أن يعرفها وأن يحسن استخدامها في تفسيره للأعمال الأدبية. ويرتكز المنهج النفسي عند "محمد النويهي" على آراء كل من "فرويد" و"يونج" في تفسيرهما لعملية الإبداع، فقد اهتم بتحليل

1- المرجع السابق،ص26.

2- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، ورصد نظرياتها، دار هومة الجزائر، 2002 .158

الشخصيات تحليلا نابعًا من استكشاف العوامل الوراثية الفردية والجماعية التي أثرت على الأديب.كما نجد الدكتور**"عز الدين اسماعيل"** له اتجاهاته النفسية في دراسة الأدب ونقده، الذي وضع عدّة مؤلفات تؤصل العلاقة بين علم النفس والأدب وفق بصيرة واعية وثقافة عريضة، وآتت أول أكلها بكتابه الشهير(التفسير النفسي للأدب) الذي ركز ممارسته التطبيقية على النص ذاته، حيث أعلن في افتتاحه قائلا:<< إنني حاولت أن أتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب وتوضيح معلم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصب هذه المرة أول ما تنصب على الأعمال الأدبية ذاتها>>[1]. هذا وله عدّة مؤلفات أخرى في هذا المجال التحليل النفسي: (الأسس الجمالية في النقد العربي) و(الأدب وفنونه)، و(قضايا الإنسان في الأدب المسرحي).

*أمّا في **الخطاب النقـــدي الجزائـــري**: فإنّه يعسر البحث عن موقع النفسانية منه، وذلك راجع ـ فيما نرى ـ إلى قلة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، وإلى أنّ الجامعة الجزائرية (المعقل الرئيسي للممارسة النقدية) لم تعتمد مقياس "علم النفس الأدبي" إلا في وقت متأخر، إضافة إلى صلة نقادنا بالنقد النفساني قد تزامنت مع غزو المناهج "الألسنية" الجديدة للساحة النقدية، وما سجله هذا المنهج من تراجع شامل على امتداد الوطن العربي، يضاف إلى ذلك كله ما دعا إليه بعض النقاد من التشكيك ـ أصلا ـ في مدى إفادة النقد والأدب عموما من علم النفس: يأتي في طليعتهم الدكتور"عبد الملك مرتاض" الذي نعت الممارسات النقدية النفسانية بالمريضة المتسلطة رغم انفتاح تجربته النقدية على مناخات منهجية متعددة[2]. ورغم ذلك إلا أنّه قد سعت بعض الدراسات الأكاديمية تطبيق المنهج النظري للنقد النفساني أمثال **"عبد القادر فيدوح"** في دراسته (الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي)، حيث قال:<< إنّ التعامل مع النص وفق منظور سيكولوجي. يمنحنا قراءة خاصة عبر صياغته الفنية التي تحمل في رؤية لعالم الإنسان الخفي، واستدعاء تجليات اللاوعي الجمعي...>>[3].

أمّا **"أحمد حيدوش"** فيرى<< أنّ الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث أكثر اتجاهاته وضوحا... ومنه تأتي أهمية دراسة هذا الاتجاه لكونه منفذا يجدد بعض سمات النقد العربي الحديث من جهة، ويكشف عن أهمية استخدام المعرفة العلمية في النقد الأدبي وأخطارها من جهة ثانية>>[4]. فقد اعتبر المعرفة العلمية النفسانية أساس فهم التجربة الأدبية وصاحبها، نفس الرأي نجده عند"عبد القادر فيدوح" من خلال استدعاء اللاوعي الجمعي، وكذلك حديث بعضهم عن المؤثرات النفسية في التجربة الأدبية ومن بينهم الدكتو" محمد ناصر" في كتابه(الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه) الفنية مستعرضا المؤثرات النفسية في الشعر الجزائري

1- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت1981، ص16.

2- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص82.

3- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1993(المقدمة).

4- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية 1990،ص6.

الحديث. كما اعتبر الدكتور"يوسف وغليسي" دراسة الدكتور" يوسف مقداد لديوان " أطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي، دراسة متخصصة (سيكوعسكرية) بتطبيق بعض مفاهيم علم النفس العسكري عليه وهو أحد الفروع التطبيقية لعلم النفس، يستهدف<< تطبيق مبادئ علم النفس النظري في حل مشاكل الحياة العسكرية>> [1]. ويبقى منهج التحليل النفسي من المناهج التي تساهم بطريقة أو أخرى في تحليل النص الأدبي ومحاولة الاقتراب به من التحليلات العلمية (التجريبية).

1- المرجع السابق، ص83.

المحـاضـرة التاسعـــــة:

النقــد الجـديـــــد

يندرج النقد الجديد تحت مظلة النقد الشكلي الذي يركز على اعتبار النص الأدبي وحدة عضوية يتلاحم فيها الشكل بالمضمون، في مقابل استبعاد أية محاولة لربط الأدب بالحياة أو الواقع الخارجي أو الداخلي للأديب... وكل هذه التوجهات تمثل عماد النقد الجديد الذي ظهر في أعقاب الشكلانية الروسية في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، متخذا من الجامعات وخاصة الجنوب الأمريكي مركزا له[1].

وتدل عبارة "النقد الجديد"(NEWCRITICISM) على حركة نقدية جديدة أنجلو أمريكية شهيرة، سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكانت سنة (1941) سنة حاسمة ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي بظهور كتاب" جون كرو رانسوم" JOHN CROWE RANSAM 1888-1974)، يحمل عنوان" **النقد الجديد**(NEWCRITICISM)،وفيه استعرض أعمال النقاد الذين يمثلون حركة الحداثة الجديدة" كريتشاردز وإليوت، وليفز، وإمبسون...إلخ[2].

ومن أبرز ممثلي النقد الجديد: رائدهم"جون كرو رانسوم" و"كليث بروكس(1906-1994) و"ألان ثيث"(1899-1979) و"روبرت بان وورن"و"دونالد ديفيدسون" و"ميريل مور" بالإضافة إلى "ويليام ويمزات"و"رونيه وليك" و"مونروبرادزلي" فضلا عن"ر.ب.بلاكمور"(1904-1965) و"كنيث بورك"(1897-1986). وهذه الموجة النقدية الجديدة ظهرت في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية(الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه. وبدايات هذا النزوع النقدي تعود أصلا إلى الشاعر الأمريكي (إزراباوند: 1885-1972) في بدايات القرن الماضي، بالإضافة إلى الأفكار التي حملتها كتابات الناقد الأمريكي الأصل والإنجليزي الجنسية "توماس.سترنز.إليوت":(1888-1965) بشأن نظرية (المعادل الموضوعي) خصوصًا، وكذا أعمال الناقد الإنجليزي" إيفور.أمسرنج.ريتشاردز"(1893-1979) صاحب هذه الدراسات: (مبادئ النقد الأدبي سنة 1924) و(العلم والشعر سنة 1926) و(النقد العلمي 1929)[3].

*** تعريف النقـد الجديــد:**

1- صلاح هويدة: النقد الأدبي الحدث، قضاياه ومناهجه، ط1، منشورات جامعة السابع من أبريل، 1426هـ،ص104.

2- آن جفرسون وديفد روب: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم، مقارن، ترجمة: سمير سعيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1992،ص137.

3- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص49-50-51 بتصرف.

عرف "كلينيث بروكس" النقد الجديد بقوله:"...إنّه النقد الذي يفصل النقد الأدبي عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية، وتأريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية، وهو الذي يسعى إلى تنقية النقد الشعري من هذه الاهتمامات الخارجية، وتركيز الاهتمام أساسا على الموضوع الأدبي نفسه، وهو يستكشف بناء العمل ولا شأن له بالمؤلف ولا بردود أفعال القراء وغيرهما، مما يتخطى حدود الأدب الشكلية. فقد أوجز هذا التعريف نظرة النقد الجديد الاستئصالية التي تستأصل العمل الأدبي من كل السياقات الخارجية التي لا تفيد الكشف عن حقيقته أو تتعارض مع ما يعرف عندهم بأنطلوجية القصيدة، ومن خلال هذا التعريف الجامع، نحاول أن نستخلص المبادئ النقدية التي يتميز بها النقد الجديد:

أولا/ الحجر على العمل الأدبي بقطع صلته بكل ما هو خارجي سواء أكان الواقع الحياتي أم العالم الداخلي للأديب أم ما يتعلق بالقارئ، وبذلك تم رفض<< الدراسة التاريخية المتنسكة في أقسام الدراسات العليا ذات الافتراضات الوضعية، بأنّ النص الأدبي يعبر عن مكانه وزمانه أو عن شخصية مؤلفه ولاشيء غير ذلك>>[1].

كما رفضوا<< إقحام العلوم الإنسانية في ميدان الفن، وكذا البحث عن نوايا المؤلف وعن البواعث النفسية التي تقف وراء عمله الأدبي>>[2] . فأصبح همّ الدراسة الأدبية<< الخصائص الأدبية الصرف للنصوص>>[3]. فقد <<مضى تحرير النص من المؤلف والقارئ يدا بيد، وفك ارتباطاته بأي سياق اجتماعي أو تاريخي>>[4]. ليصبح<< المنهج الوحيد المشروع عندهم هو النقد الجمالي الذي يتيح فرصة إضاءة العمل الأدبي من الداخل وإضاءة حقيقية وذات قيمة>>[5].

ثانيا/ رفض ربط الأدب بأي هدف أو قيمة مهما كانت، فعند "كلينيث بروكس"و" روبارت بان وورن" << إذا كان الشعر جديرا بأن يدرس أساسا، فهو جدير بأن يدرس كشعر فقط >>[6]. وليس كوسيلة لتحقيق هدف مهما كان أخلاقيا أو تاريخيا، فقد ألحوا <<... على تحويل القصيدة إلى موضوع مكثف بذاته، صلب ومادي مثل آنية أو أيقونة، فقد أصبحت القصيدة هيئة تأخذ حيزا مكانيا وليست سيرورة زمانية ...>>[7].

1- آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص138.
2- صالح هويدة : النقد الأدبي، قضاياه ومناهجه، ص105.
3- آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ص138.
4- تيري إنغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ذيب، منشورات وزراة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ت، ص90.
5- صلاح هودة: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص105.
6- المرجع نفسه، ص106.
7- تيري إنغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ذيب،ص90.

ثالثا/ تتوقف قيمة القصيدة عند أصحاب النقد على مبناها وليس على معناها، فمعنى العمل الأدبي لا يكمن في الموضوع الذي يعالجه أو الأفكار التي يناقشها، فالمعاني مطروحة في الطريق على تعبير" الجاحظ"، وإنما << معناه يتمثل في كونه تجربة متخيلة أو واقعية، توظف إمكانات اللغة من مجاز وتصوير وإيقاع وغموض وتكرار... ومن ثمة كان تعميقهم لمبدأ أدبية الأدب الذي يحرص على توضيح كيفية القول وليس القول في حدّ ذاته، ولذلك عدّ الشاعر عنده صانعا، وليس موصلا لرسالة ما، كما عدّ الناقد كاشفا لكيفية التجربة الإبداعية وأسلوبها>>(1).

رابعا/ رفض الفصل بين الشكل والمضمون، ومن ثمة القول بالطبيعة العضوية المركبة للعمل الأدبي الذي هو وحده متجانسة العناصر، فلا يمكن إدارك لغة النص بعيدا عن مضمونه أو العكس، ولذلك يتساءل "ألان تيت" << هل في الإمكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون؟ أليس اللغة والمضمون شيئا واحدا>>(2). ولذلك فهو يحمل على بدعة تلخيص العمل الأدبي التي تفترض أنّ للقصيدة فكرة يمكن التقاطها بعيدا عن اللغة، وفي ذلك يقول كليث بروكس: << إنّ الفكرة كلمة لا معنى لها، فليس هناك شيء اسمه الفكرة بدون القصيدة>>(3). بمعنى التحذير من الخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها، لأنّ شرح القصيدة (أو نثر أبياتها) يقتضي التسليم بافتراض أنّ معناها أو فكرتها أو مضمونها، يمكن أن يفصل عن عملية التفكير. وفي هذا إشارة إلى ما قاله "أرشيبالد ماكليش" الذي صرح قائلا:<<حسب القصيدة أن توجد ، فليست وظيفتها أن يكون لها معنى>>(4) بمعنى أنها لا تمتلك معنى منفصلا، بل هي تعبير عن مجموع قيمها ومعانيها المنظمة. ومسوغ رفضهم لتلخيص القصيدة هو إيمانهم أنّ العمل الأدبي هو وحدة عضوية بل هو مزيج من المعاني المشوشة التي يصعب اختزالها في تأويل نهائي.

خامسا/ الاهتمام بتحليل القصيدة وعناصرها الجوهرية تحليلا علميا، بعيدا عن الاشتغال بالانطباعات والاستجابات التي تخلفها القراءة أو الاشتغال بالكاتب ومجاله الثقافي، مما يؤدي إلى إصدار أحكام معيارية يعوزها الدليل والبرهان، أي الاهتمام بالتحليل العلمي للنص طالما أنّ للقصيدة أنطلوجيتها الخاصة بها، فقد انتهى عصر الأحكام المعيارية المطلقة والمسبقة التي كانت القصيدة تحاكم بها.

ومن أهم المصطلحات التي ينهض النقد الجديد عليها ما يلي:

1- صالح هويدة: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ص106.

2- ألان تيث: دراسات في النقد، ترجمة: عبد الرحمان ياغي، مكتبة المعارف، بيروت 1987، ص97.

3- محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991،ص102.

4- جورج واطسون: الفكر الأدبي المعاصر، ترجمة: مصطفى بدري، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980، ص 78

* **القراءة الفاحصة:** وهي القراءة العلمية التي تسلط الضوء على العناصر الجوهرية للنص الأدبي والذي بها تتحقق أدبته وهي اللغة، أي (المعجم اللغوي للنص)، تراكيبه اللغوية والبلاغية، رموزه وإشاراته، مما يعني إقصاء البيئة الثقافية والاجتماعية للنص، واتباع طريقة موضوعية صارمة في تشريحه. ويقوم النظر النقدي الجديد النمطي في قصيدة ما باستقصاء متشدد لتوتراتها، ومفارقاتها وتجاذبتها المتنوعة مظهرا كيف تنحل وتتكامل في بنيتها المتينة[1]. ولكي تتحقق الآراء الموضوعية على الناقد ألا يستسلم للانطباعية النقدية أو الذاتية المفتقرة إلى الحيوية، وهذا ما يعرف عندهم بالمغالطة القصدية والوجدانية، وهما مقولتي"وليام ويمزات" و"مونروبيدزلي" اللتين صاغاهما في كتابهما المشترك(الأيقونة اللفظية(THE VARBAL ICON) عام 1954.

* **المغالطة القصدية (مغالطة النية):** ربط أية محاولة للربط بين نية المؤلف وقصده وعمله الأدبي، لأنّه لا قيمة لذلك في الكشف عن أدبية النص<< لأنّ البحث عن قصد الكاتب أو ما تخلفه القراءة من انطباع مجرد وهم لا وجود له>>[2]. ولأنّ مقاصد المؤلف في الكتابة حتى لو أمكن استعادتها ليست ذات صلة بتأويل نصه، ولا يمكن للاستجابات الانفعالية لدى قراء محددين أن تختلط بمعنى القصيدة: فالقصيدة تعني ما تعنيه بصرف النظر عن نوايا الشاعر، أو المشاعر الذاتية التي يستمدها القارئ منها، فالمعنى عام وموضوعي. فملكية الكاتب لعمله الأدبي تسقط بمجرد الانتهاء من صياغته، ذلك أنّ النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه<< ومن ثمة يغدو البحث عن قصد المؤلف مغالطة توقع القارئ في الخطأ وبالتالي فما يستحق الاعتبار من وجهة نظر النقد هو ما يجسده النص فحسب>> [3].

* **المغالطة الوجدانية**(التأثيرية): وهي رفض ربط العمل الأدبي، وأي من آثاره النفسية، يقول الناقدان"وليام ويمزات" و"مونرو بيدزلي": << إنّ المغالطة الوجدانية خلط بين القصيدة وآثارها، فهي تبدأ بمحاولة استمداد معيار للنقد من الآثار النفسية للقصيدة، وتنتهي بالانطباعية...>>[4]. وبذلك تم تنقية الحقل النقدي من كل ما لا يمت له بصلة كالانطباعات والنوايا، وما يستتبع ذلك من أحكام معيارية يضيع معها الحقيقة الجوهرية للعمل الأدبي، وللفعل النقدي حتى تكون الدراسة الأدبية موضوعية لا بد أن تكون بؤرة الاهتمام النقدي فيها أي البنية اللغوية للنص لا غير.

1- تيري أنغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ذيب، ص 90-91.

2- المرجع نفسه، ص90.

3- آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم: مقارن، ترجمة: سمير سعيد، ص139.

4- محمد عزام: المنهج الموضوعي، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1999 ، ص63.

لقد اتهم النقد الجديد بمجافاة << الديمقراطية الأدبية، وذلك حين يعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها... وكانت التهمة الثانية أن موهبة النقد الجدد موهبة ذات بعد واحد، هي تأخذ خيطا واحدا من خيوط العمل الأدبي (هو قالبه)، وتعزله عن بقية خيوط النسيج، ثم تعامله على أنه النسيج كله، وقد شعر تلاميذ الأدب وهم يتركون قاعات الدرس،بعد تلقيهم هذه التحليلات النصية المرهفة بطريقة (القراءة الفاحصة) أنّهم أمام نقاد يعرفون هم وحدهم سرّ صنعتهم ، ويظنون بهذا السر على من سواهم ، وقد تصاعدت التهم الموجهة إلى هذا النقد حتي بلغت حدّا جعلته فيه مرادفا لاتجاهات كانت قد ماتت منذ زمن بعيد مثل (الجمالية) و(الفن للفن) و(الانطباعية) والانعزالية...)>>[1].

***النقـد الجديـد في الوطن العربـي:**

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين، ككل المناهج الغربية بفعل المثاقفة والاحتكاك الثقافي، وقد تبنى هذا النقد مجموعة من النقاد الذين كان تكوينهم حداثي، ومن أبرزهم الناقد المصري**"رشاد رشيدي"**(1912-1983)، ويعدّ من الأوائل الذين دعو إلى استقلالية الأدب عن الظروف التي تحيط به، وذلك في العديد من مؤلفاته منها:" ما هو الأدب" و"مقالات في النقد والأدب"و"النقد والنقد الأدبي" و" فن القصة القصيرة..." . وعنده أنّ الأدب ليس وظيفة يؤديها الأديب خدمة لمجتمعه، ولا هو تسجيل للحالة النفسية التي يعاني منها الأديب، وإنما هو عالم موضوعي وكائن بذاته، وأنه وحدة تخييلية، وعليه فإن دراسته يجب أن تكون قائمة على تحليله من ناحية بنيته، مقررا بذلك وحدة الشكل والمضمون.

وقد آزره في هذه الجهود وحمل الراية معه بعض طلبته الذين ـ وبتوجيه منه ـ اضطلعوا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد عبر سلسلة كتيبات، حيث نشر "محمد عناني"(النقد التحليلي عام 1962) عن (كلينث بروكس CLEANTH BROOKS)، ونشر "سمير سرحان" (النقد الموضوعي، ط2، عام 1990) عن (ماثيو أرنولد)، كما نشر "عبدالعزيز حمودة" كتابه(علم الجمال) عن (كروتشي)، ونشر "فايز اسكندر" (النقد النفسي) عن (ريتشاردز...)[2].

*ومن النقاد أيضا" لطفي عبد البديع" الذي أولى اهتماما واسعا باللغة الأدبية في العديد من كتاباته منها (التركيب اللغوي للأدب) و(الشعر واللغة) و(فلسفة المجاز)، << معتبرا أنّ الظاهرة الشعرية لغوية في جوهرها، لا سبيل للتأتي إليها إلا من جهة اللغة>>[3].

1- محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، ص46-47.

2- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص57-58.

3- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، دار المريخ للنشر، الرياض السعودية، ص7.

*أمّا **"محمود الربيعي"** الذي يعدّ من أكثر النقاد دفاعا عن استقلالية النص الأدبي، التي تتحول لديه إلى عقيدة راسخة:<< تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية، إنّني أؤمن بأنّ العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له لأصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لاعلاقة فعل ورد فعل،أو علاقة صورة منعكسة في مرآة، لذا يدهشني جدا ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفته إنتاجا هو ابن بيئته، ويدهشني أكثر ما يحدث من الربط العضوي بين حياة الأديب الذاتية (وصحيفة أحواله المدنية) وأدبه، فيفسر الثاني في ضوء الأول، وأرى الأدب في كل صورة طائرا متأبيا مستعصيا جموحا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو، وأرى أنّ هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد)، إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له، ولا يحدث أثره على نخو محكوم بهذه العناصر>>[1]. كما يؤثر "محمود الربيعي" الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي:<< مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي، وأنا من المؤمنين بأنّ العمل الأدبي، إنّما هو بناء لغوي >>[2]. حيث نجده أيضا يدعو إلى التحليل ونبذ التقييم وما ينجر عنه من إصدار << للأحكام دون حيثيات، ودون مجرد الاستماع إلى عناصر القضية>>[3]. ذلك أنّ التحليل موقف يتيح لنا رؤية الكثير واستيعاب الغريب برحابة أوسع، أما التقييم فكثيرا ما يجعلنا ننظر من وجهة و نهمل من آخر، نحب معيارا ونرفض آخر، بل كثيرا ما يرتبط بمعايير أدبية،إن التقييم منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقاداتنا في أي موقف نتخذه ، ولكن التحليل في وسعه أن يؤدي إلى تهذيبنا والحدّ من طغيانها[4]. أمّا **"محمد عناني"** فيدعو إلى اعتبار العمل الفني<< وحدة ترابط لا تنفصل إلى شكل أو مضمون... كما أن اعتبار الأعمال الفنية كائنات عضوية أي نامية متكاملة ـ لا نستطيع بتر جزء منها دون إذاء العمل أو حتى قتله ـ أقول أنّ هذه النظرة العضوية يتلاشى أمامها الحاجز المرهون بين الشكل والمضمون>>[5]. وكذلك يرى **" سمير سرحان"** أنّ << الشكل ليس إناء يصب فيه المعنى، أو كما يقول الناقد "بروكس" السكر الذي يغلف به حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها>>[6]. وغيرهم من النقاد العرب الذين رفعوا راية النقد الجديد في الوطن العربي.

1- محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، ص12.

2- المرجع نفسه،ص13.

3- المرجع نفسه، ص8.

4- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت1983، ص221.

5- محمد عناني: النقد التحليلي، ص80.

6- سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص 16.

المحـــاضـرة العـاشـــرة:

الاتجـــاه البنيـــوي

لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنّما كانت له إرهاصات عديدة، تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن العشرين في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد، لأنّ هذا الحقل كان يمثل طبيعة الفكر البنيوي.

والبنيوية هي رؤية ومنهجية نقدية، تمارس القطيعة مع كل التقاليد الأدبية والنقدية السائدة قبلها من خلال حمل شعار العزل والإقصاء، فهي<< تعتمد في مساراتها التحليلية للنص على إقصاء الخارجي والتاريخي والإنساني وكل ما هو مرجعي و واقعي في إنتاج النص، وتركز فقط على ما هو لغوي وكل ما من شأنه أن يستقرئ البنية الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي قد تكون قد أفرزت النص من قريب أو من بعيد>>[1]. فارتداد البنيوية إلى الداخل والاعتداد به فقط هو ضرورة فكرية ومعرفية أملتها التحولات المعرفية والمنهجية التي حققتها الألسنية الحديثة، بجعل اللغة نظاما مستقلا يتم من خلاله إدراك الأشياء والعالم.

وانتشرت البنيوية وراجت في ستينيات القرن العشرين، ومن أهم أعلامها:" كلود ليفي شتراوس"(الأنثروبولوجيا) و"ميشال فوكو"(الابستيمولوجيا) و"جاك لاكان"(علم النفس)و"ألتوسير"(الماركسية)و"رومان جاكوبسون"و"رولان بارث"، "وجيرار جنيت"، و"تودوروف" في مجال النقد الأدبي. ويمكن أن نتتبع الروافد الأساسية للبنيوية بإيجاز:

أولا/ مدرســـة جينيـف:

وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية (والفكر الألسني عموما)، والفضل ـ كل الفضل ـ في ذلك إنما يعود إلى الرائد الأول للألسنية(الذي يعادل ريادة "فرويد" للنفسانية و"ماركس" للجدلية المادية) العالم اللغوي السويسري" **فرديناند دي سوسير**" **"F.DESAUSSURE"** (1857-1913) الذي كانت محاضراته في جينيف تجسيدا لهذه الريادة، والتي جمعها طلبته بعد وفاته في كتابه (COURS DE LINGUISTIQUE GENeraL)[2] فشكلت آراء "دي سوسير" في مطلع القرن العشرين، حيث وجهت البحث اللساني نحو العلمية ووضعته على

1- لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث،ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص127.

2- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص117.

مدارج النظريات العالمية، فقد ضبط كثيرا من المسائل اللغوية وربطها بالأصول والمبادئ، ووضع أمامها ثوابت اللغات الطبيعية المتمثلة في الثنائيات التي ميزت نظريته ووصفت بالانسجام والشمول، فقد حدد موضوع الألسنية الحقيقي الملخص في مقولته:<< إن موضوع الألسنية الحقيقي والوحيد، إنّما هو اللغة في ذاتها ولذاتها>>[1]. ومن أهم الثنائيات التي ساقها " دي سوسير" في نظريته ما يلي:

1- **ثنائية اللغة والكلام:** إذ ميّز بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتي تعمل في ذهن الجماعة، وتمثل النموذج المرجعي للغة وبين الممارسات التي تبرز في أداء الأفراد وحديثهم اليومي والتي يطلق عليها الكلام << إذ أنّ الكلام فهو عمل فردي آني مختلف، مشتت يقع في الزمن متغير، بينما اللغة نموذج جماعي ذهني، لا يبرز على سطح الحياة، وهو الذي يحكم عمليات الكلام، ويمثل مرجعيته التي يحتكم إليها>>[2]. إذ أنّ الفرد وحده لا يستطيع خلق لغة ولا تعديلها، فاللغة تقوم على أساس نوع من العقد القائم بين أعضاء الجماعة والفرد في حاجة إلى تعلمها وتوظيفها.

ولا ريب أنّ كلّا من اللغة والكلام مرتبطان، إذ يفترض أحدهما الآخر، فاللغة ضرورية كما يصبح الكلام ملموسا وتترتب عليه جميع نتائجه، كما أن الكلام ضروري كي تقوم اللغة، ويعتبر الكلام هو الممارسة الفردية الفعلية للغة، ويقتضي فيه أن يكون محققا لنظرية التواصل، وشرطه في ذلك وجود متكلم ومستمع. أما اللغة فهي أشبه ما تكون بمؤسسة اجتماعية وأنّها موجودة في عقول جميع الأفراد الناطقين بلسان واحد، وهذا الوجود الجمعي يعني جملة القواعد والقوانين التي تمثل نظام اللغة المتواضع عليه مثل: الصرف والنحو والمعجم... إنّها الخبرات التي يمتلكها الناس عن لغتهم[3].

2- **ثنائية المحور التاريخي التطوري والتزامي الوصفي:**

أ – **المحور التاريخي التطوري:** وهو الذي يرتكز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها وتحولاتها المختلفة، كما أكد على ضرورة الفصل بينه وبين المنهج الآني، لأنّ كل منهما مهامه المنوطة به، فالمنهج التاريخي حركي تطوري يتتبع الظاهرة عبر الأزمنة المختلفة.

ب- **المحور التزامني الوصفي:** يعنى بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة، بغض النظر عن تاريخها الذي يحدث تغييرا في اللغة ليس هو الزمن، بل الجماعات البشرية التي تمتلك قوة التغيير والتوجيه[4].

1- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984،ص138.

2- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ص86.

3- المرجع نفسه،ص.ن.

4- المرجع نفسه،ص.ن.

3- **ثنائية الدال والمدلول:** يمثل الدال الصورة السمعية للمدلول الذي هو الصورة الذهنية أو المفهوم الذي يحيل عليه الدال. فالطريقة الوصفية التي تعامل بها "دي سوسير" مع اللغة من حيث نسق ترابطها الداخلي لا من حيث تعاقبها وتطورها التاريخي.

4- **ثنائية علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي:** وكان لهذه الثنائية أثرها في الفكر اللغوي والإنسانيات بصفة عامة، هي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية. أمّا علم اللغة الداخلي، فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي.

ثانيا/ مدرسة الشكلانيين الروس: وتعدّ هذه المدرسة الرافد الثاني من روافد البنيوية، ففي (عام 1915) قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو" بتشكيل " حلقة موسكو اللغوية" وبعد عام انضمت إليها حلقة" بيترسبورغ"(لينينغراد) التي كانت تسمى"الأبوجاز" وتعني"جمعية دراسة اللغة الشعرية" ومن هاتين الحلقتين اللتين كان يجمعهما الاهتمام باللسانيات والدفاع عن الشعر الجديد، تشكل الشكلانيون الروس(FORMALISTE RUSSES) وتتفق ـ أو تكاد ـ معظم البحوث التي تناولت أعمالهم على أنهم قاموا بدور ريادي في التأسيس النقدي الجديد، يتلخص في اعتمادهم مفهوم الأدبية على النحو الذي أوضحه (رومان جاكبسون) و(يوري تينيانوف) سنة (1928) في خصوص العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي. حيث استبعدت النقد الإيديولوجي الذي نظر إلى الأدب على أنّه مجرد إيديولوجيا، فدعت إلى حصر مجال الدراسة الأدبية في النص الأدبي والاهتمام بالعلاقات الداخلية التي تنشأ بين عناصره معتبرة إياه<< نظاما كليا من الإشارات أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا>>[1]. وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الإيديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية (1917)، لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته، وكانت تحليلاتهم لمفهوم الشكل الأدبي قريبة جدا من مفهوم البنية.

ثالثا/ حلقة براغ التشيكية (1926-1948): انتقل ميراث الشكلانيين الروس إلى تشيكوسلوفاكيا من خلال حلقة براغ اللغوية بفعل "رومان جاكبسون" و"تروبتسكوي" الفارين من الاضطهاد الماركسي الروسي. وقد قدمت (النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية) إسهاما بنيويا فعالا يجنح نحو التخلص من الشكلية البحتة، وبداية الاهتمام بالسياقات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية ... وكانت هذه الحلقة(براغ) باعثا على نشوء حلقات أخرى قدمت ميراثا بنيويا معتبرا مثل (حلقة كوبنهاجن) الدنمارك، ومن نقادها (جليميسليف وبروندال... سنة 1931.

1- رينيه ويليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص147.

تهتم حلقة "براغ " بالجانب التجريدي المنطقي بصفة عامة، فما كان يسمى " لغة " عند "دوسوسير" << أصبح يسمى نظاما،والكلام أصبح عملية، ويكمن النظام تحت سطح العمليات اللغوية كتيار مستمر تمر فوقه الذبذبات المختلفة ويعتبر النص هو العملية>>[1]. إنّ اللغة عندهم تعدّ شكلا وليس جوهرا "فجليميسليف" <<يرفض أن تكون الوقائع الإنسانية مختلفة عن الوقائع الطبيعية من حيث أنّه لا يمكن دراستها بمناهج دقيقة، ولا إخضاعها تعميمات مطلقة، وهذا ما يبعد بعلم اللغة عن الحقائق الإنسانية الحية ويتحول إلى مجموعة من التصورات الشكلية التي تقتصر على المجال النظري>> [2] .

ومن بين الروافد أيضا **"حلقة نيويورك"** ومن روادها (سابير ـ بلوم فيلد ـ تشومسكي سنة 1934). وهذه الروافد البنيوية، لم تأخذ صيغتها المنهجية النقدية المنظمة إلا مع ظهور المدرسة الفرنسية ممثلة بجماعة (TELQUEL:1960)، والتي يتزعمها الناقد الروائي" فليب صولر" مؤسس المجلة التي تأخذ نفس الإسم. ومن أبرز نقادها:(رولان بارت، ميشال فوكو، جاك دريدا، جوليا كرستيفا...)، وكان اهتمام هذه الجماعة منصبا نحو التحليل النفسي والماركسية واللسانية، داعية إلى نظريات جديدة في الكتابة<<لتكون جسرا من البنيوية إلى ما بعد البنيوية وتشدد على النظر الآني المحايث للنصوص، كما هي كائنة لا كما يجب أن تكون>>[3]. وقد قامت هذه المدرسة بدور كبير في تنمية الدراسات السردية، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن إمكانات جديدة للمقاربة للنص السردي بطرائق لم تكن معهودة من قبل.

*** مفهـــوم البنيـويـــــة:**

يتحدد مفهوم البنيوية بأنّها <<... منهجية نقدية تحليلية تقوم فلسفتها على اعتبار البنية الذاتية للظواهر بمعزل عن محيطها الخارجي والتأثيري، فهي تنظر إلى الظواهر من الداخل، وتفترض أنّها مغلقة على ذاتها...>>[4]. معنى ذلك أنّ البنيوية تسقط من حسابها الظروف الخارجية التي لا اعتبار لها في تحليل الظاهرة الأدبية، فهي تستمد كينونتها وخصوصيتها من داخل نص فقط، والذي وحده يكون موضوع الوصف والتحليل.

وتلخص البنيوية بأنّها<<... منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا منغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنما في تلك الشبكة من العلاقات

1- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ص132.

2- المرجع نفسه، ص140.

3- فكورا يزليخ: الشكلانية الروسية، تر: الوالي محمد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدذار البيضاء 2000(المقدمة ص5).

4- حمد بن عبد الله بن صالح بلعفير: البنية النشأة والمفهوم (عرض ونقد) مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 16، العدد 15، سبتمبر 2017، ص242.

التي تنشأ بين كلماته>>[1]. ومن ثمة فإنّ النقد البنيوي يتحرك على محورين أو ثنائيتين كما يقول "عبد العزيز حمودة": ثنائية الداخل/ والخارج، وثنائية الذات/ والموضوع[2].

أ- محور الداخل النصي وهو<< رفض ربط الأدب كنظام بأي أنظمة أخرى غريبة عليه>>[3]. حيث ينكفئ النص على ذاته مكتفيا بعناصره الجوهرية التي تمنحه خصوصيته وفرادته.

ب- ويقابله الخارج النصي الذي يغيب هذه الخصوصية، ويجعل من النص الأدبي مجرد ذريعة للمعرفة التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية... .

أما المحور الثاني: وهو محور الموضوع الذي تكون فيه الخصائص النوعية التي تصنع اختلاف النص الأدبي هي موضوع النقد، وليس الذات المنتجة التي تحول وجودها عبئا ثقيلا على الدراسة الأدبية، أو أية مرجعية أخرى سوى مرجعية النص الذاتية[4].

*** أهم المبادئ التي يقوم عليها التحليل البنيوي:**

أولا/ العلميـــة: رفض التاريخ واستنزافه للدراسة الأدبية ردحًا من الزمن، فقد وقفت البنيوية في وجه الفلسفات والإيديولوجيات التي ترجع كل شيء إلى التاريخ، وتنظر إلى الأدب انطلاقا من فرضيات الماضي والمستقبل وحجتها في ذلك هو أنّ << الأدب لا يكون أدبا إلا بأدبيته>>[5]. وذلك بوصفه نظاما قائما بذاته له خصوصيته التي توجه الدراسة إلى تعقب العلاقات الداخلية التي تنشأ بين عناصره وكيفية ترابطها، ومن ثم أدائها لوظيفتها الجمالية.

ثانيا/ النزوع إلى الشكليـــة: إذا كان قوام التحليل البنيوي هو الكيفية التي كتبت بها الرسالة فإنّ ذلك معناه ألاّ

1- صلاح هويدي: النقد الأدبي الحديث ، قضاياه ومناهجه، ص110.

2- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطن للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998 ص156،

3- المرجع نفسه،ص194.

4- ديفيد بشمندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر:عبد الكريم مقصود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005 ، ص60.5-

5- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص9. .

قيمة لمضمون أو معنى النص، إذ الاعتبار الوحيد هو للشكل الذي يتحدد من خلال اللغة التي هي المادة الأولية التي يستخدمها الكاتب، ذلك أنّ النصوص الأدبية تكتب بالكلمات وليس بالأفكار، كما يقول"رولان بارت" <<الأدب بأجمعه قائم في عملية الكتابة، وليس عملية الفكر، أو التصوير ، أو الأخبار أو الشعور>>[1]. وبذلك فالنص الأدبي ليس معان أو مضامين تحمل رسالة ما وتحقق مقصدية ما، وإنّما هو وحدات وأجزاء وعناصر تلتحم داخل النسيج اللغوي وتنشأ بينها، تجعل منها بنية قائمة بذاتها مكتفية بعناصرها، تحكمها قوانينها الداخلية، وتكون هذه العلاقات هي محل المعاينة والتحليل وليس شيئا خارجا عنها، فقد أصبح الأدب مدونة دون رسالة بعدما كان لأمد طويل رسالة دون مدونة CODE[2]. وفي هذا الاتجاه يقول"عبد السلام المسدي":<< أمّا البنيوية فليست علمًا أو فنّا معرفيا، بل فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أنّ هوية الظواهر يتحدد بعلاقة المكونات وشبكة من الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء>>[3].

ثالثا/ مـوت المؤلـــف: هذه الفكرة ظهرت قبل البنيوية مع الفيلسوف الألماني "نيتشه" الذي أطلق عبارة (موت الاله)، كما نادى "ميشال فوكو" (بموت الإنسان)، وصولا إلى (موت المؤلف) مع "رولان بارت" الذي يؤكد على<<... أنّ الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل،الكتابة هي ذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة إنّه السواد/ البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب>>[4].إنّ منبع النص ومصدره أي شخصية "المؤلف" التي كانت هوس النقد عند بعض الاتجاهات التقليدية ـ تأخذ في التحلل والتلاشي ـ بفعل الكتابة التي تسمح فقط للتجلي اللغوي بالكينونة والهيمنة.

ومن ثمة يكون البحث عن مصير النص هو هدف التحليل الذي يقوم به قارئ يتوقف ميلاده على موت المؤلف. هذا الأخير الذي ينتهي وجوده بمجرد انتهائه من الكتابة ولإنّه لا مزية له في ذلك سوى أنّه استخدم لغة موروثه وبطريقة متوارثة استحق أن يكون مجرد ضيف ينزل على صفحة الغلاف لا غير. وقتل "المؤلف"وبتر النص عن سياقاته الخارجية كل ذلك هو فسح الطريق أمام القراءة الموضوعية المحايثة التي لا تتحقق إلا بإعدام المؤلف وإسقاط وصايته على النص نهائيا<< فالعمل الأدبي ـ عندها ـ لا يحيل إلى موضوع ولا هو تعبير عن ذات فردية، والمهم عندها هو(نسق القواعد) أو(النظام) المستقل بحياته ولهذا فإنّ البنيوية تبدو لا إنسانية وهي تطالب بقارئ هو في الواقع ذات متعالية متحللة من كل المحددات الاجتماعية المقيدة...>>[5].

1- آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديث، تقديم: مقارن، تر: سمير سعيد، ص165.

2- المرجع نفسه، ص164.

3- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006، ص8.

4- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1993،ص81.

5- محمد عزام: تحلل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ص31.

وبذلك تصل البنيوية إلى<< نزع مركزية الذات>>[1]. ما جعل أحد خصومها وهو "روجيه غارودي" ينعتها بأنّها فلسفة موت الإنسان، يقول:<<والبنيوية في هذا المفهوم في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبيعتها الدوغماتية نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات>>[2].

*** النقـد البنيتـوي في الوطـن العربـــي:**

لقد ظهر النقد البنيوي في منتصف الستينيات من القرن العشرين عن طريق الترجمة والاحتكاك المباشر بالثقافة الغربية ويعتبر **"محمود أمين العالم"** أول ناقد عربي كتب عن البنيوية التي سماها الهيكلية وذلك في سلسلة مقالات بعنوان الهيكلية[3]. وتعدّ أواخر السبعينيات هي الانطلاقة الفعلية للمنهج البنيوي في النقد العربي عن طريق العديد من الأسماء الذين تهافتوا على التنظير له وتطبيقه، وإخضاع النصوص العربية القديمة والحديثة لآلياته سواء من المشرق أو المغرب العربيين، ومن بين الاسهامات التي كان لها الفضل في ممارسة النقدية البنيوية : "حسن الواد" (البنية القصصية في رسالة الغفران، 1972)، "كمال أبو ذيب" (البنية الإقاعية للشعر العربي 1974)، "صلاح فضل" (نظرية البنائية في النقد العربي 1987)، "محمد بنيس" (ظاهرة الشعر العربي في المغرب 1979)، "عبد الفتاح كليطو"(الأدب والغرابة 1982)، "خالدة سعيد"(حركة الإبداع 1979)، "عبد الله الغذامي"(الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية، قراءة نقدية معاصرة 1985)، "عبد الملك مرتاض" (بنية الخطاب الشعري 1986)[4]... إلى غير ذلك من الأسماء النقدية التي كان لها إسهامها في ترسيخ المنهج البنيوي في النقد العربي المعاصر، وقد تنوعت اتجاهاتها المنهجية بين بنيوية شكلانية، وبنيوية تكوينية، وبنيوية موضوعاتية، النقد الجمالي، والنقد التحليلي... .

*أمّا في **الجـزائـــــر**: نجده قد تأخر إلى بداية الثمانينيات من القرن العشرين من خلال الجهود القيمة التي قدمتها طائفة من النقاد المحدثين، ولا يختلف اثنان في خصوص ريادة الدكتور**"عبد الملك مرتاض"** للبنيوية وما بعد البنيوية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر، في محاولة منه للمعايشة بين الثقافة العربية والتراثية والثقافة الحداثية الغربية. حيث يقول:<<... عهدنا بالمناهج التقليدية قصارها تناول اللغة من حيث شكلها، وهل هي سليمة أو غير سليمة..ولولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه فيه" تين ولانسون

1- المرجع السابق:ص29.

2- روجيه غارودي: البنيوية فلسفة الموت، ترجمة: جورج طرابيشي ط3، دار الطليعة للطباعة والنشر دمشق 1985، ص 103

3- حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن 2016، ص8.

4- لطفي فكري محمد الجودي: نقد خطاب الحداثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث، ص130.

وبوف" وأقبلوا يبحثون في أمر هذا النص بثره علمي عجيب... لكان أمر النقد بعامة ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهيا إلى باب مغلق>> [1]. و<<وكم رسفنا في أغلال الماركسية والنفسانية والتينية ثم لم نخرج بشيء يذكر...أيها الإيديولوجيون والنفسانيون والاجتماعيون دعوا الأدب للأدباء وخوضوا في عملكم الذي تعرفون... أفلم يأن لهذا الأدب أن يفلت من شر ما أصابه من الأجانب عنه؟ ثم ألم يأن له أن يهتدي السبيل إلى منهج من صميم نفسه ويعريه ويعزف عن هذه الاجتماعيات المتكلفة والنفسانيات المريضة المتسلطة>>[2]. و مما سبق فإنّ"عبد الملك مرتاض" أعلن ثورة عارمة في الممارسة النقدية الجزائرية الذي كان كثيرا ما هيمنت عليه الدراسات السياقية في الكثير من ممارساتها، وهي دعوة صريحة إلى التوجه إلى البنيوية (بارث ـ غريماس دريدا...). ومن هنا بدأت موجة الدراسات البنيوية تغزوا حقل القراءة والاهتمام من طرف الباحثين الجزائريين. ويعتبر "عبد الملك مرتاض" من أهم النقاد الجزائريين في ريادته للبنيوية وما بعد البنيوية، فقد أصدر كتاب (الألغاز الشعبية الجزائرية) و(الأمثال الشعبية الجزائرية) (1982)، إضافة إلى محاضرات التي جمعت في مؤلفه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين) (1983)، وواصل عبد "الملك مرتاض" جهوده البنيوية.

كما نجد تجربة الدكتور "عبد الحميد بورايو" قد مارس النقد البنيوي في دراسته (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)، إذ يقول:<< نعني بشرح النص إدماج الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة، ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية متشابهة تتواجد في وعي جمهور القصة بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص العام الذي تعيش فيه>>[3].

يقسم "عبد الحميد بورايو" القصص الشعبي إلى ثلاثة أنماط (قصص البطولة/ الحكاية الخرافية /الحكاية الشعبية) يمثل لها بثلاثة نماذج هي على التوالي(غزوة الخندق، ولد المحقورة، الإخوة الثلاثة) ثم يشرع في دراستها بنيويا، ويقسم كل نموذج إلى مقاطع وكل مقطع إلى متتاليات، وكل متتالية إلى وظائف (الوحدة الوظيفية) التي ستمكنه من<< استنباط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها >>[4].

1- عبد المالك مرتاض: أ.ي. دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر 1992 ، ص19.

2- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سميائي تفكيكي جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص19.

3- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص197.

4- المرجع نفسه، ص137.

ثم يبين << علاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولدت عنها، وهي البنية الاجتماعية مستعينا في ذلك بمنهج البنيوية >>[1]. موظفا جهازا إجرائيا يفصح من خلاله عن انتمائه المنهجي مثل:(الشرح ـ البنية الأكبر ـ رؤية العالم)، فالوحدة الرئيسية التي تناولها بالدراسة هي ذاتها" الوحدة الوظيفية" عند" بروب"(المنهج المورفولوجي) وهي << مجموعة العناصر القارة في الحكاية في ثباتها وتعاقبها التي تتضمنها أية حكاية شعبية>> [2]. حيث بلغت في حكاية(ولد المحقورة 14 وظيفة)[3]. ثم نجده يستعير من " غريماس" مفهوم الاختبار وهو مبدأ ثابت في الحكاية الشعبية التي تقوم أساسا على الربط بين تطور الحدث والطاقة السحرية الكامنة المحيطة بالبطل يستعيره بأشكاله الثلاثة:

1- الاختبار التمهيدي(التأهيلي) يكتسب البطل الكفاءة خلاله ووزعه إلى فاشل وآخر إيجابي.

2- الاختبار الرئيسي (النهائي) أو الحاسم، وهو النقطة التي يتأزم فيها الصراع الحاسم، وأيضا فيه رئيسي إيجابي وإضافي سلبي.

3- الاختبار الرئيس (التمجيدي) وفيه تتم معرفة البطل الحقيقي ومكافأته[4].

وبعد دراسة البنية الزمنية والمكانية للحكايات ينتقل إلى وضعها في إطارها الاجتماعي، واللافت للنظر في هذه الدراسة، هو أنها تعي جيدا إشكالية المصطلح النقدي، لقد كان يدرك منذ البداية<< أنّه مقبل على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل، فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطو خطواتها الأولى وعلى استحياء في الدراسات الأدبية العربية مما جعل مسألة استخدام المصطلحات تطرح نفسها بإلحاح >>[5]. لذلك نجده يغير في بعض مصطلحات "غريماس" ACTEUR" و" ACTANT" "بالممثل"أو"القائم بالفعل"[6]. فعدّت هذه الدراسة الميدانية فاتحة البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي الجزائري. ومن النماذج أيضا كتاب **(بنية الخطاب النقدي)** للدكتور حسين خمري، وكتاب **(البحث عن النقد الأدبي الجديد)** لمحمد ساري، وإبراهيم رماني، ورشيد بن مالك، وشايف عكاشة... إلخ.

1- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص6.

2- سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية تونس ـ الجزائر، ص24.

3- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص205.

4- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص130.

5- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص7.

6- المرجع نفسه، ص153.

المحاضرة الحاديـة عشـــر:

الاتجـاه البنيـوي التكوينـــي

إنّ البنيوية في مجملها ترتكز في تحليلها للعمل الأدبي على مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، كما اقتصرت على دراسة وتحليل النص وحده دون الرجوع إلى سياقاته الخارجية كنفسية المبدع، والظروف الاجتماعية والتاريخية، فأتت البنيوية التكوينية لتدارك ذلك القصور وتكون انفتاحا على الآفات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية.

ستوجب مفهوم البنيوية التكوينية معرفة أولا مفهوم البنية لدى **" لوسيان غولدمان"** الذي أسس هذا المنهج والبنية عنده تشبه البنية عند" جان بياجيه" الذي << يقدم تصورا نظريا متكاملا عن البنية بينما يتولى لوسيان غولدمان تطبيق هذا التصور في مجال الدراسة الاجتماعية للأدب>>[1]. ويضيف الباحث "محمد الأمين بحري" في هذا الصدد، فيقول:<< إنّ البنية بمفهوم "غولدمان" تلتزم بالتصرفات الإنسانية التي تكون عملية فهمها تعبيرا عن وضع إنساني، وهذا يحصل انطلاقا من فعل الفاعل الفرد الذي يمنح لفعله بعدا اجتماعيا ومعنى شموليا يعكس الرؤية الذهنية لجماعته، أمّا التكوين أو التوليد هنا لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته، فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا>>[2]. فصفة<< التكوينية على هذا الأساس تعني الصيغة الاستدلالية للفعل، وتتبع مسار تكوينه داخل العمل الفني وتعيد تركيب بناه ارتكازا على الدلالة الاجتماعية التي يتجه إليها>>[3].

إنّ البنيوية التكوينية منهج نقدي يسعى إلى التوفيق بين طروحات البنيوية بصيغتها الشكلانية، وبأسس الفكر الماركسي الجدلي، والتي أسهم في صياغتها وبلورة فكرها الفرنسي الروماني الأصل **" لوسيان غولدمان"** المتأثر فأفكار أستاذه"جورج لوكاتش". وعليه فالبنيوية التكوينية<< منهجية تحاول البحث عن العلاقات الرابطة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي الاقتصادي الذي سبق تكوينه، ولا ينظر إلى هذه العلاقات على أنّها مجرد تساوق أو تواز بسيط بين بنية الأثر الأدبي وبين شروط انتاجه الاجتماعية والاقتصادية، وإنما يعتبرها اندماجا تدريجيا بين

1- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد، ط1، مؤسسة الشروق، القاهرة، 1992، ص128.

2- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان) دار ابن رشد، بيروت، 1982، ص77.

3- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، كلمة للنشر والتوزيع، الرباط المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، 2015، ص142.

سلسلة من الجمل أو الكليات النسبية >>[1]. وبذلك أخذت البنيوية التكوينية مع "لوسيان غولدمان" طابعا علميا موضوعيا لا ينظر للنص من زاوية واحدة، وإنّما يرى بضرورة الربط بين دراسة النص الأدبي وبين الظروف الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي ساهمت في إنتاج النص الأدبي.

إنّ الدراسات النقدية عند" لوسيان غولدمان" تستند إلى علم اجتماع الأدب القائم على دراسة الظواهر الاجتماعية والإنسانية، الأمر الذي أفضى له إلى العناية باللغة، كما أنّ اطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية جعل منهجه يقوم على السوسيولوجيا الجدلية للأدب.

ولفهم العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعي فهما عميقا، حصر" لوسيان غولدمان" بعض المبادئ الأساسية للبنيوية التكوينية وهي كالتالي:

1- إنّ الأدب ليس إنتاجا فرديا، ولا يعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أنّ الأديب عندما يكتب فإنّه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القراء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء والعكس صحيح لمن يملكون وعيا مزيفا.

2- إنّ النص الأدبي بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع ويمثلها، ولهذا لا بدّ من دراسة النص الأدبي للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب، وكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم.

3- وجب دراسة الأعمال الأدبية الراقية مثل دراسة الأعمال المتوسطة التي تكتسي هي الأخرى أهمية بالنسبة للبحث الإيجابي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه يجب أن يكون نظر البنيات المقولاتية التي ترتكز عليها سوسيولوجيا الأدب للعمل الإبداعي في وحدته بمعنى في عنصريه الأساسيين لطابعه الاستطيقي المميز[2].

4- في سياق تحليل المبادئ الأساسية للبنيوية التكوينية يطرح "غولدمان" <<مسألة البنيات المقولاتية التي يعتبرها الأداة المسيرة للوعي الجماعي المحمولة في العالم المتخيل الذي أبدعه الفنان، فهي بنيات لا توصف

1- محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب1997 ص 9-10.

2- نور الدين صدار: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع 2018، ص29.

بأنّها واعية أو غير واعية في ضوء مفهوم الفرويدي، ولكنها تظهر مع ما يسيّر وظيفة البنيات العضلية أو العصبية التي تحدد الطابع الخاص لتصرفاتنا وأفعالنا>>[1].

ومن الملاحظ أنّ المنهج البنيوي التكويني يبحث في العلاقات التي تربط بين الأثر الأدبي وسياقه الاقتصادي والاجتماعي، لقد أعاد "غولدمان" بناء أفكار"لوكاتش" بدقة، مؤسسًا معها عديد المفاهيم المحددة: رؤية العالم/ الفهم والتفسير/ البنية الدلالية/ الوعي القائم والوعي الممكن. وبدراسة هذه المفاهيم نصل مع "غولدمان" إلى تأكيد الصلة الوثيقة بين الإبداع الأدبي والبنى الاجتماعية التي هي ليست بسيطة ومباشرة، بل تمر عبر البنى الذهنية، وبهذا يتجاوز نظرية"لوكاتش"(نظرية الانعكاس)، مؤكدا أن الأدب يتجاوز الإيديولوجيا، ذلك أنّ الرواية مثلا تصوغ رؤية للعالم في شكل فني، والكاتب العبقري هو تحديد الفرد المتميز الذي ينجح في أن يخلق في مجال معين كالعمل الأدبي أو الفني عالمًا جميلا متلاحمًا، الذي تتلاحم وتتجاوب فيه بنيته مع ما تتجه إليه كل مجموعة اجتماعية.

1- رؤيـــة العالم (VISION DU MONDE):

يذهب"لوسيان غولدمان" إلى أنّ رؤية العالم:<< هي الكيفية التي ينظر فيها إلى واقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج وليس المقصود بها نوايا المؤلف، بل الدلالة الموضوعية التي يحملها النتاج بمعزل عن رغبات المبدع وأحيانا ضدها، وهذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى طبقة اجتماعية أو مجموعة اجتماعية فهي ـ بالتالي ـ وجهة نظر متناسقة لمجموعة من الأفراد>>[2].

تمثل رؤية العالم البؤرة المركزية التي ارتكزت عليها البنيوية التكوينية وذلك لكونها<< الرؤية الجماعية للعالم التي تعيشها المجموعة بشكل طبيعي ولا مباشر، تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع) ويعيدها بدوره إلى المجموعة، ولكن هذه العلاقة بين الفرد والمجموعة بحاجة إلى زيادة في التعمق>>[3].

كما يؤكد"جابر عصفور" على الطابع التاريخي لمفهوم رؤية العالم في قوله:<<إنّ رؤية العالم تتميز بأنّها مفهوم تاريخي يصف الاتجاه الذي تتجه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية في فهم واقعها الاجتماعي ككل، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية وأفعالها في وحدة تصويرية من ناحية، ويميز ما

1- المرجع السابق، ص.ن.

2- عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص227.

3- جمال شحيد: في البنيوية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)، ص38.

بينها وبين غيرها من ناحية أخرى>>[1]. إنّ رؤية العالم من منظور "غولدمان" أبنية عقلية من صنع المجموعة الاجتماعية لا من صنع الفرد الواحد، نظرا لشموليتها وتماسكها وتجانسها<< وهذا يعني أنّ رؤية العالم تتشكل عن طريق التصورات والتطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار المتتالية التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد وفق مجموعة اجتماعية معينة>>[2].

إنّ فكرة البنيوية التكوينية المركزية تكمن في أنّ الطبقات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للإبداع الثقافي، وعالم اجتماع الأدب ينطلق للبحث عن تماثل بين إيديولوجيا طبقة اجتماعية وبين فكر العمل الأدبي، وللوصول إلى إدراك هذا التماثل يستعمل "غولدمان" مفهوم (رؤية العالم) ويعرف هذا المفهوم على أنّه<<استقطاب مفهومي إلى حدّ كبير من التنافس لمختلف الاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية، وحتى الحركية لأفراد مجموعة معينة ومجموعة متنافسة من القضايا والحلول التي يعبّر عنها بواسطة الأدب عن طريق الإبداع بواسطة الكلمات وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء..فعلى عاتق الكاتب العبقري ترجمة هذه الرؤية للعالم نحو أعلى قدر من الوعي>>[3]. فهي رؤية جماعية تتجاوز حدود الذات الفردية، لأنّها تعبر عن طبقة اجتماعية معينة.

2- الفهم والتفسير(CONPREHENSION ET EXPLICATION):

يميز" لوسيان غولدمان" في دراسة العمل الأدبي بين مصطلحين في العملية الإبداعية هما: الفهم والتفسير، ففي كتابه"الماركسية والعلوم الإنسانية" يعرف **الفهم** بأنّه<< قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص، وهو يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص، كل النص ولا شيء غير النص، يبحث داخل النص عن البنية الدلالية الشاملة>>[4]. كما يقتضي الفهم البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية إنّه<< عملية فكرية تقوم على الوصف الدقيق والموضوعي للدلالات المنبثقة من النص المدروس دون الخروج عنه قيد أنملة كي يتسنى للباحث في هذه الخطوة استخراج النماذج البنيوية الدلالية المبسطة والأولية ذات العلاقة البنية المحدودة. والدلالة الاجتماعية السارية عبر كامل أوصال النص>> [5]. فعلى الباحث ألاّ يتجاوز حدود النص في مرحلة الفهم، وأن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص أو دلالات غير منتزعة من داخل النص ذاته.

1- جابر عصفور: عن البنيوية التكوينية، مجلة فصول، القاهرة، يناير 1981،ص85.
2- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر1998،ص111.
3- لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: محمد البكري، منشورات عودات، بيروت، باريس 1982، ص32-33.
4- لوسيان غولدمان: الماركسية والعلوم الإنسانية، تر: جمال شهيد، ط1، دار ابن رشد 1982،ص77.
5- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية،ص153

ويعرّف **التفسير** بأنّه << قضية البحث عن موضوع فردي أو جماعي التي تمتلك البنية الذهنية المتواجدة في النتاج الأدبي بمواصفات وظيفية، لأجل هذا السبب اكتسب دلالة>>[1]. إنّه عملية(التفسير) تعتمد على كل ما يحيط بالنص لتكشف لنا ما هو غامض فيه، كما يستلزم التفسير من وجهة نظر"غولدمان" استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدالة. كما أنّ في مرحلة التفسير يتم فيها إدماج البنية الوظيفية ضمن بنية أشمل ذلك لأنّ العمل الأدبي عند"لوسيان" لا يكتسب دلالته إلا إذا أدمج في إطار سلوك أشمل منه، وغالبا ما لا يكون هذا السلوك الذي يمكّن من فهم العمل الأدبي سلوك الكاتب، ولكنه سلوك فئة اجتماعية قد لا يكون منتميا إليها.

فالفهم إذن هو الكيفية التي يفهم بها الدارس العناصرالمكونة للعمل الأدبي أي الكيفية التي يكتشف بها البنية(بنية العمل الأدبي) أمّا التفسيرهو النظرة إلى هذه البنية نفسها باعتبارها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها.

3- البنيـــة الدلاليـــة (STRUCTURE SIGNIFICATIVE):

يعتبر مفهوم البنية الدلالية من المفاهيم التي تقوم عليها البنيوية التكوينية، فهو<< من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالاتها، ومن جهة ثانية المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية والإبداعية أو الجمالية بمقدار ما يعبر عن رؤية منسجمة عن العالم، إما على مستوى المفاهيم أو على مستوى الصور الكلامية أو الحسية، وإننا لن نتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها موضوعيا بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها>>[2].

يحقق مفهوم البنية الدالة هدفين، يحدد الأول فهم الأعمال الأدبية من طبيعتها، ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها، وهذا الهدف يرتبط أساسا بالفهم، أمّا الدور الثاني: فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية والأدبية أو الجمالية، وبذلك يصبح للمفهوم بعد معياري، والتركيز على البنية انطلاقا من الوظائف التي تؤديها في العمل الإبداعي، يجعل من منهج "لوسيان غولدمان" متميزا بكيفية واضحة عن المناهج السوسيولوجية التقليدية في دراسة الأدب، والتي تركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبي ومضمون الوعي الجماعي دون الاهتمام أساسا ببنية هذا العمل الأدبي في حدّ ذاته. فمن خلال البنية الدالة نفهم النسق العام الذي يحكم العملية الإبداعية، إنّها تشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع، ومن هذا المنظور فالبنيوية التكوينية لا تهتم بالبنية في سكونيتها بل تتعداها إلى كيفية دلالتها.

1- لوسيان غولدمان: الماركسية والعلوم الإنسانية، تر: جمال شهيد، ص63.

2- عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والطبع، الدار البيضاء، 1988، ص242-243.

4-الوعي الفعلي والفعل الممكن :

قبل أن يعالج "لوسيان غولدمان" مفهومي الوعي الفعلي والوعي الممكن، يبدأ أولا بمعالجة وتحديد مصطلح الوعي في قوله:<< ... تبين لي أنّ موضوع الوعي، إذْ أنّ له موضوعا لا نعرف إلا القليل عن امتداده وبنيته، وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس الاستغناء عنه، فيستعملون الوعي دون خشية الوقوع في سوء تفاهمات كبيرة وخطيرة ، وباختصار نعرف جميعا بكيفية لا بأس بها ما هو الوعي إن كنّا عاجزين عن تدقيق معناه>>[1]. كما يعترف منذ البداية بأنّ مصطلح الوعي من المصطلحات الزئبقية التي لا يمكن التحكم في مدلولها. وبالرغم من صعوبة التعريف الدقيق لمفهوم الوعي، يقترح "غولدمان" تعريفا تقريبيا في قوله:<< ومع ذلك يجب أن ننطلق من تعريف إن لم يكن قويا، فعلى الأقل تقريبيا، لذلك فإنّنا سنقترح تعريفا يبدو أنّ له ميزة مزدوجة في توضيح الصلة الوثيقة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية، كما أنّه يضيء في الوقت نفسه بعض المعضلات المنهجية.>>[2].

ومنه نصل بحسب "غولدمان" إلى أنّ:

- كل واقعة اجتماعية تستتبع وقائع الوعي بدون فهمها لا يمكن دراستها بطريقة إجرائية.
- العنصر البنيوي الأساسي لوقائع الوعي يحقق درجة ملاءمتها، أي درجة التلاؤم مع الواقع.
- إنّ المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها ودرجة حقيقتها أو خطئها لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كلياتاجتماعية أكثر اتساعا نسبيا، وهذا الإدماج وحده يسمح بفهم تلك المعرفة وضرورتها[3].

4-1: الوعي الفعلي: هو وعي ناجم عن الماضي بمختلف أبعاده وظروفه وأحداثه، بما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها، انطلاقا من ظروفها المعيشية<< موجود في مستوى سكوني سالب لانحصاره في إطار الجماعة وحاضرها، وواقعها، وعلى مستوى الإبداع الأدبي والروائي، فالوعي الفعلي هو وعي ناجم عن الماضي بمختلف أبعاده وظروفه وأحداثه، عندما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقا من ظروفها الاقتصادية والفكرية والمعتقدية...>>[4]. إنّه إدراك فئة اجتماعية ما لوصفها الراهن وتجسيد

1- مخائيل باختين: الماركسية وفلسفة الأدب، تر: محمد البكري، ويمنى العبد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت،1989 ، ص121.

2- المرجع نفسه، ص.ن.

3- المرجع نفسه، ص124

4- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص160..

للصفة التي تتواجد عليها الجماعة في واقعها وفي علاقتها بفئات اجتماعية أخرى، كما أنّه يعمل على الوصف فقط دون التغيير.

4-2: الوعي الممكن: إذا كان الوعي الفعلي مرتبط بالتصورات الراهنة لفئة اجتماعية ما، إنّ **الوعي الممكن** استشرافي مستقبلي مرتبط بتلك التغيرات التي تحدث في مجتمع ما، وهذا ما أكده "غولدمان" في قوله:<< إنّ الوعي الممكن الأقصى لطبقة اجتماعية يشكل دائما رؤية للعالم متماسكة سيكولوجيا وتستطيع أن تعبر عن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني>>[1]. إنّه يحتوي الوعي الفعلي ويتجاوزه<< فالوعي الممكن ينشأ عن الوعي الفعلي، ولكنه يتجاوزه ليشكل الوعي بالمستقبل وذلك طبيعي، لأنّ الوعي بالحاضر لا بدّ أن يولّد وعيًا بإمكانية تغييره وتطويره، ولذا كان الوعي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية من حيث علاقاتها ببقية الطبقات أو المجموعات، فإنّ هذا الوعي الممكن يرتبط في العلاقات مع غيرها من الطبقات لتنفي مشكلاتها وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات>>[2].

إنّ الوعي الممكن هو وعي شمولي قادر على تغيير التاريخ، ولن يتحقق هذا إلا بفعل عبقرية الأديب الذي يستطيع أن يعبر عن رؤية العالم لطبقة معينة. ويمكننا القول أنّ الوعي الفعلي والوعي الممكن يلخصان لنا ذلك الرابط العميق بين الواقع والأديب، فإذا كان الأول يعمل على تقصي المشاكل لطبقة أو فئة اجتماعية، فإنّ الثاني يتجاوز ذلك إلى اقتراح حلول تغير ذلك الواقع وتلك النظرة الساكنة.

*** البنيويـــة التكوينيـــة في النقـد العربـــي:**

شهدت الساحة النقدية العربية في أواخر القرن العشرين كمًّا هائلا من المناهج النقدية الجديدة، ومرد ذلك يتجلى في عوامل كثيرة تاريخية وجغرافية، والملاحظ على هذه المناهج النقدية أنّها مثلت مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة. وقد بدأ انتشارها في بلدان المغرب العربي قبل مشرقه، ويعود السبب ـ ربما ـ في ذلك إلى تشبع مثقفي المغرب العربي بالثقافة الأوروبية وخاصة الفرنسية منها، ومن المناهج النقدية التي تلقفها العرب بنهم كبير نجد "البنيوية التكوينية" حيث لقت ترحابا كبيرا من لدن الباحثين، وأصبحت من أكثر المذاهب انتشارا، وسبب هذا الانتشار يعود إلى هيمنة الاتجاهات الماركسية تحديدا في أغلب البيئات النقدية العربية.

1- لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، تر: وسف الأنطاكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة 1996 ص116

2- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول،ج1، عدد2 الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، 1981،ص24.

والمطلع على نتاج النقد العربي، سيجد نماذج كثيرة بعضها نظري، وبعضها الآخر يتسم بالمزاوجة بين النظري والإجرائي. ومن تلك النماذج التي أعملت النظرية في مقارباتها التطبيقية نلفي كتاب" محمد بنيس"الموسوم (بظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة تكوينية مغربية) الصادر عام(1979). حيث قدم دراسة حول الظاهرة الشعرية في المغرب، سعى من خلالها إلى تبني منهج يستند إلى وعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمتن الشعري، وللكشف عن الربط الجدلي بينهما للوصول إلى النواة أو المكون الباني [1] .

كما نشر"حميد لحمداني" دراسته الموسومة ب(الرواية المغربية ورؤية الواقع/ دراسة بنيوية تكوينية) الصادرة عام 1985، وتعدّ من أبرز القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني بشيء من المرونة[2]. لقد استغل هذا الباحث مفاهيم المنهج<< استغلالا مفيدا في دراسته ولا سيما في مرحلة الفهم أو تحليل البنية الداخلية حيث تتبع البنات الجزئية المساهمة في تكوين النص، ويبحث دورها التركيبي في إعداد الدلالة العامة>>[3] التي يسعى النص الأدبي إلى قولها.

ومن أولى الدراسات العربية كذلك، الكتاب الموسوم ب(البنيوية التركيبية: دراسة في منهج (لوسيان غولدمان) المنشور عام 1982 للباحث السوري" جمال شحيذ"، وكتاب (في معرفة النص) الصادر في عام (1983) للباحثة "يمنى العيد"، وهو<<عبارة عن قراءة بنيوية تكوينية بتأثير الاتجاه الماركسي، زاوجت في دراستها بين المنهجين الاجتماعي والبنيوي بغية تسويغ منهج النقد الجديد بالاستفادة من كشوفات الشكلانية البنيوية>>[4].

*ونجد من **التجارب الجزائريـــة** ما قام به الباحث الجزائري" **محمد ساري**" في كتابه الموسوم (البحث في النقد الأدبي الجديد) المنشور عام (1984)'، والذي خصصه للنقد البنيوي وتطبيقاته، كما يقدم الباحث" **عبد الحميد بورايو**" في كتابه (القصص الشعبي في منطقة بسكرة/ دراسة ميدانية) الصادر سنة (1986)، التي يعدها الباحثون أول تجربة تكوينية ذات طابع إجرائي في الخطاب النقدي الجزائري، يقوم فيها بتحليل نماذج من النصوص فيكشف عن البنية التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، ثم يبين علاقة هذه البنية بالبنية الأم التي تولدت عنها، وهي البنية الاجتماعية، مستعينا في ذلك بمنهج البنيوية، ويفصح في مرحلة لاحقة من الدراسة عن مصطلحات"لوسيان غولدمان" مثل (الشرح) و(البنية الأكبر) و(رؤية العالم)... يبدو ذلك جليا في قوله:

1- نور الدين صدار: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءة النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم لفكر، عدد1، مج38 ، يوليو 2009، ص112.

2- المرجع نفسه، ص114.

3- سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي(1960-1975)، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1981، ص128.

4- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2000، ص372.

<<... نعني بشرح النص إدماج الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة، ويعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي، متجاوزا ذلك بذلك النص الخاص للتحليل عن طريق البحث عن أبنية متشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه>>[1] .

حيث قدم في الفصل الأول من الدراسة وصفا شاملا لمجتمع النص أو المجتمع المتداول للمادة القصصية، وهو مجتمع بسكرة من حيث طبيعة المكان والسكان والظروف التي تحيا فيها المادة القصصية، أما الفصل الثاني الذي خصصه لتصنيف أنماط القصص الشعبي، فعرض لوصف طبيعة كل نمط ورصد مسار تطوره، وهو ما سمح بالتمييز بين مختلف الأنماط، ومن ثم دراسة النصوص دراسة خارجية، تمهيدا لدراستها من الداخل وبيان بنيتها التركيبية[2].

وقد تمثلت تلك الأنماط القصصية في :

قصص البطولة ـ الحكايات الخرافية ـ الحكايات الشعبية.

وهذه الأنماط<< تتمايز فيما بينها في أصولها ومسار تطورها والظروف الحضارية التي ساعدت على انتشارها وفي كون كل منها يشغل جانبا معينا من الاهتمامات الروحية الشعبية، ويختلف في عناصرها الفنية وفي أسلوب تعاملها مع العالم المعلوم من جهة، والعالم المجهول من جهة أخرى، وكذلك في بناء شخوصها وأحداثها ومختلف مظاهر شكلها الفني>>[3].

يأتي الفصل الثالث الخاص بتحليل نماذج من نصوص القصص الشعبي عبر منهج وصفه صاحبه بالبنيوي حيث يقول:<< قام الدارس بتحليل نماذج من النصوص...مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي ويرجع اختيار الباحث لهذا المنهج ليكون أداته في تحليل النصوص إلى ما يوفره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص وتكشف عن أبعاده المختلفة، وتمكن من رصد علاقته بمختلف مظاهر الوعي الإنساني وبالحياة الاجتماعية>>[4].

فقد تناول في هذا الفصل والذي عنونه (البنية القصصية دراسة بنيوية لنماذج من النصوص)، فمن قصص البطولة اختار قصة (غزوة الخندق)ومن الحكاية الخرافية اختار حكاية(ولد المحقورة) ومن الحكاية الشعبية اختار

1- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص197.
2- المرجع نفسه، ص67.
3- المرجع نفسه، ص.ن.
4- المرجع ،نفسه ، ص6.

حكاية (الإخوة الثلاثة).

ففي قصة (غزوة الخندق) يرجع النص القصصي إلى الظروف الاجتماعية والسياسية للمنطقة التي كانت مدار دراسته الميدانية (منطقة بسكرة)، وفي هذا الشأن يقول:<< وهو ما سيعود بنا إلى التذكير بما سلف إن قلنا في ما سبق عن وظيفة الغازي، وعلاقتها بالظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشتها منطقة بسكرة في الوقت التي ازدهرت فيه روايتها وانتشرت وعرفت شكلها الأخير، وصورتها التي استقرت عليها وتمثل النصوص التي سجلناها، ومن بينها غزوة الخندق نموذجا لهذه الصورة>>[1].

أمّا الخطوات الإجرائية للبنيوية التكوينية فمتجلية، فيما قاله:<< بعد أن أعطينا البناء الداخلي للنص باعتباره بنية دالة حقه في التحليل، وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي اجتزنا مرحلة فهمه، يحق لنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة، يتمثل في مرحلة شرح النص عن طريق بيان علاقة بنيته بالبناء الاجتماعي، الذي يمثل المحيط الذي تولدت عنه البنية الأدبية المتجسدة في النص باعتباره خطابا لغويا ذا طبيعة اجتماعية، نابعًا من الضمير الجمعي، وموجهًا من راو لمتلقين وكلا الطرفان [هكذا] : الراوي والمتلقي ينتميان لبيئة اجتماعية معينة في مكان وزمان معينين>>[2]. وقد كشف بذلك عن رؤية العالم ووعي الجماعة.

ولذلك اعتبر الباحث تماسك بناء النص من تماسك بناء المجتمع البسكري، والثنائيات الضدية الماثلة في النص معبرة عن وعي الجماعة بالثنائيات الضدية في هذا العالم/ الواقع، ومن ثم معبرة عن رؤيتهم للعالم، ومن تلك الثنائيات (مؤمن ـ كافر)، (الظلم ـ العدل)،(إلهي ـ بشري)، (الخير ـ الشر)... ولذلك فتلك الثنائيات الماثلة في (غزوة الخندق) تجد ما يعادلها في الواقع الاجتماعي للجماعة الشعبية البسكرية، والجزائرية بصفة عامة، فكفار قريش في الغزوة يعادلهم الفرنسيون في الجزائر (فترة الاستعمار) والمسلمون في الغزوة يعادلهم الجزائريون في الواقع، وقيم هؤلاء من قيم هؤلاء.

أمّا عن دراسته الموسومة ب(منطق السرد ـ دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، جعلته بحق رائدا للبنيوية التكوينية في الجزائر لما زاوج بين مقولات النقد الاجتماعي والنقد البنيوي، أمّا عن خطوات التحليل في هذا المنهج التي تشمل تحديد البنية الدالة للنص(رؤية نسقية)وتفسير النص بوضعه في إطار البنية الاجتماعية (رؤيا سياقية)، فقد تقيد بهاتين الخطوتين حيث كاشف البنية التركيبية للنموذج ثم حدد طبيعة الصلة بين هذه البنية الأصل التي تولدت عنها أي البنية الاجتماعية.

1- المرجع نفسه، ص196-197.

2- المرجع نفسه، ص196

المحـاضرة الثانيـــة عشـــــر:

الاتجـــاه السيميـــــائي

يعدّ المنهج السيميائي من مناهج ما بعد البنيوية، ولكن القضية التي تواجهنا فيما يتصل بالسيميائية هي قضية المصطلح، وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة على ابتداء من الاسم العلمي.

إنّ المتحدثين باللغة الفرنسية قد تشيعوا لمدرسة (خينيف) التي يتزعمها العالم اللغوي "فرديناد دي سوسير" ويطلقون على هذا النوع من الدراسات (السيميولوجيا:SEMIOLOGIE)، أمّا الذين يتحدثون بالأنجلو سكسونية فقد تشيعوا إلى تقاليد موازية تعود إلى الناقد الأمريكي الشهير "شارلز ساندرس بيرس" يؤثرون مصطلح (السيميوطيقاSEMIOTIQUE)، أمّا النقاد والباحثون العرب كعادتهم فقد تفرقوا شيعا فمنهم من شايع الأوروبيين ومنهم من شايع الأنجلوسكسونيين، فيما آثر فريق ثالث البحث في الجذور العربية عله يجد ما يرفع عنه حرج الاتباع، فاستخدموا مصطلح السيمياء" الذي يحيل على المعارف السحرية والقيافة وأسرار الحروف التي عرفها العرب...[1].

وقد أدى المصطلح إلى انقسام النقاد والدارسين الغربيين بين مصطلح السيميولوجيا أو مصطلح السيميوطيقا، إلّا أنّ هناك من النقاد من يستخدم المصطلحين بدلالة واحدة، ومن هؤلاء"جوليا كريستيفا"وذلك في قولها:<< تسعى السيميولوجيا أو السيموطيقا...اليوم إلى أن تبنى على أساس أنّها علم المعاني>>[2]. كذلك "تودوروف"و"ديكرو" في قاموسهما الموسوعي: فالسيميائية أو السيميولوجيا ـ بصغة العطف والتخيير ـ هي علم العلامات[3]. في حين فرق "غريماس" وبعض اللسانيين بين المصطلحين، فالسيميولوجيا تعنى<< بالعلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونة أو حركية، وبالتالي إذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإنّ السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع>>[4]. بينما تعنى السيموطيقا بالدراسة الشكلانية للمضمون، إذ تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة للمعنى. ومن ثمة فالسيمولوجيا تمثل الجانب النظري، بينما تمثل السيميوطيقا جانبه التطبيقي.

1- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، ميريث للنشر، القاهرة، مصر، 2002، ص121.

2- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010،ص163.

3- يوسف وغليسي: محاضرات في النقد المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005، ص64.

4- نور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا للشرق، بيروت1987، ص27.

*** تعريـف السيميائيـــــة:**

في أبسط تعريف لها، فإنّ السيمائية هي<< دراسة الإشارات>>[1]. أو هي<<الدراسة المنظمة للأدلة>>[2]. ويعرفها "أمبرتو إيكو" بقوله:<< تعنى السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة>>[3]. مهما كان نوعها إذ << تتضمن ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي إشارات، ولكن أيضا كل ما ينوب عن شيء آخر من منظور سيميائي، تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء، ولا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة ولكن كجزء من منظومات إشارات...يدرسون كيفية صناعة المعنى وتمثل الواقع>>[4]. فالسيميائية تدرس حياة وحركة العلامات المحسوسة التي تنوب عن أشياء غير محسوسة هي المقصودة، والعلاقة بينها، وتدرس كيفية إنتاجها للمعنى في أي حقل من الحقول المعرفية لغوية كانت أم غير لغوية، بما أن الإنسان مولع بتوليد المعاني ـ كما يقول دانيال تشالدرز ـ عن طريق<< ابتكار الإشارات وتفسيرها... وأي شيء يمكن أن يصبح إشارة شرط أن يعتبر أحدنا أنّه يعني أمرا، أي يحيل على شيء أو ينوب عنه، ونعتبر الأشياء إشارات بطريقة هي إلى حد بعيد غير واعية وذلك بربطها بمنظومات واصطلاحات مألوفة، هذا الاستخدام الدلالي للإشارات هو موضوع السيميائية>>[5]. وبذلك فإنّ السيميائية تحليل جمالي مؤسس يبحث في العلاقات الدلالية غير المدركة عبر المدركة للقبض على المضمر والمخفي في النص وفي مختلف مناحي الحياة.

سيميولوجيا: فرديناد دي سوسير، (SEMIOLOGIE):

ويعتبر"دي سوسير" هو أول من تنبأ بعلم يدرس حياة الإشارات والعلامات، ويربطها مع النواحي الاجتماعية سماه السيميولوجيا. والعلامة هي شيء جيء به ليمثل شيئا آخر، ويحددها "رولان بارت" بأنها<<حدث مدرك مباشرة يعلمنا بشيء ما عن حدث آخر غير مدرك مباشرة>>[6]. مثل هزّ الرأس: علامة على الموافقة، وتقطيب الجبين: علامة على العبوس والاشمئزاز وتورد الوجنتين: علامة على الخجل والحمى: علامة على المرض وشقائق النعمان علامة على الربيع... .

1- دنيال تشالدرز: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت2008، ص28.

2- تيري انغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر أديب، ص175.

3- دانيال تشالدرز: أسس السيميائية: تر: طلال وهبة، ص28.

4- المرجع نفسه، ص.ن.

5- المرجع نفسه، ص45.

6- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول والإمداد منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق، سوريا، 2005، ص194.

فقد شكل قول دي سوسير بأنّ للعلامة هي التي موضوع علم السيميولوجيا وجهين يشبهان وجهي الورقة، هما الدال والمدلول، وأنّ الدال هو سلسلة الأصوات التي تلتقطها الأذن فتحدث في الدماغ صورة صوتية. أمّا المدلول فهو الصورة الذهنية التي تثيرها سلسلة الأصوات ـ الدال ـ في الذهن ومن ثمة فالعلامة هي الدلالة التي تنشأ بالربط بين الدال والمدلول[1].

والقول "باعتباطية" العلاقة بينهما ـ الدال والمدلول ـ بمعنى تحرير الدال من الأحادية المعنوية أي لا نهائية المدلولات التي تفتح النص على مدارات لا نهائية، وتجعل القراءة أكثر فاعلية وإنتاجية. وأنّ اللغة هي نظام من العلامات.. كل ذلك شكل منطلق المناهج الحداثية في التوجه صوب النص الأدبي الذي يستمد وجوده من اللغة ولا شيء غيرها، ولأنّ اللغة هي سلسلة من العلامات التي يتشكل منها النسيج النصي، وأنّ مهمة الناقد أو اللغوي هي وصف نظام العلامات وما ينشأ بين وحداتها من علاقات ، والكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها والتي بواسطتها يتم اكتشاف مكامن الجمال والإدهاش في النصوص الأدبية. كان في ذلك ما يغني عن النظر فيما وراء السياج اللغوي، أي بعيدا عن المعطى الاجتماعي والتاريخي وغيرها من المعطيات الخارجية.

سيموطيقا: شارلز بيرس، (S'EMIOTIQUE):

يرى "شارلزبيرس" أنّ العلامات ـ كيفما كانت طبيعتها ـ يجب أن تعالج في إطارها المنطقي، ويذهب إلى أن أي تحليل لابدّ أن يتم عن طريق العلامات، لأنها من جهة تمكننا من التفكير والتواصل مع الآخرين، ومن جهة أخرى تمكننا من إعطاء معنى لما يقترحه علينا الكون.

والعلامات في نظر (بيرس) متساوية من حيث الأهمية، لذا عني باللسانية منها (اللفظية) وغير اللفظية(غير اللسانية). ومن منطلق العلاقة بين الصورة والموضوع فإنّ العلامة عند "شارلز بيرس" ثلاثة أنواع، هي:

1- الأيقونة (ICONE): حيث تشبه العلامة مرجعها، أي أنّ العلاقة بين الدال والمدلول تقوم على مبدأ التشابه مثل الصورة الفوتوغرافية، مثال لهذا النوع من العلامات، وهي تشبه الموضوع الذي تمثله.

2- القرينة (INDICE): حيث ترتبط العلامة مع مرجعها برباط السببية كإحالة الدخان على النار:(أمارة عن وجود النار).

1ـ حامد أبو زيد وسيزا القاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر 1986، ص19.

3-الرمز (SYMBOLE): حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة عرفية اعتباطية: كرمز الحمامة للسلام.

ولقد حصر السيميوطيقيون موضوع دراساتهم في الحكائية، فقاموا بإبراز أهمية الدلالات وحضورها الدائم في كل البنى الحكائية، وهكذا نراهم ركزوا على المحتوى باعتباره الماهية التي تدور حولها الدراسات ويشتغل عليها تحليل الخطاب. ومن أشهر أعلام السيميوطيقا: شارلزبيرس ـ رولان بارت ـ غريماس ـ رومان جاكبسون ـ أمبرتو إيكو ـ مايكل ريفاتير ـ جوليا كريستيفا... غير أنّ "بيرس" الناقد الأمريكي الشهير هو رائد هذا الطرح السيميائي. حيث يرى أن كل التجارب الإنسانية تدرك من خلال هذه المستويات(الإشارة ـ الموضوع ـ المعنى) فيصبح بذلك المدلول هو معنى الإشارة، وقد شهد مفهوم (الدال والمدلول) تطورا آخر على يد كل من "رولان بارت"و"جاك لاكان"، حث رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول.

وفي مثل هذه القراءة<< يحتاج القارئ بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة إلى الكفاءة الأدبية التي تلعب دورا في معرض القارئ للمنظومات الوصفية والسيمات الأدبية وأساطير المجتمع>>[1]. ف<< النص نسيج من العلامات أما الثر الأدبي فينحصر في المدلول، وهذا المدلول له نوعان من الدلالة الظاهرة، وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر الأدبي فينحصر في المدلول،و هذا المدلول له نوعان من الدلالة المباشرة، وحينئذ يكون الأثرموضوعا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة أوالضمرة،وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوعا للتأويل، لكن النص لكونه كتابة متعددة فإنّه لا يقبل التنقيب أو التأويل فهو لا يتطلب إلا الفرز والتوضيح>>[2].

*** خصائـص المنهـج السيميائـــي:**

بالرغم من تعدد جوانب المنهج واتساع أصوله وفصوله، إلا أنّه يحتفظ بخصائص ومميزات عامة تحكم مختلف عناصره، تطبع سائر أدواته الإجرائية والمنهجية، ويمكن أن نوجز خصائص هذا المنهج في النقاط الآتية:

أولا/ إنّه منهج محايث (IMMANENT): أي يركز على داخل النص، ويهدف ـ بالأساس ـ إلى بيان شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وعبارات، وذلك من منطلق أنّ العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقى إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنص.

ثانيا: إنّه **منهج بنيوي:** ذلك بأنّه يستمد الكثير من مبادئه وعناصره من المنهج البنيوي اللساني، فقد تبنى الإجراءات والمنهجية البنيوية التي أرساها العالم اللغوي"دي سوسير" ويظهر هذا بجلاء من خلال استقراء بعض

1- مايكل ريفاتير: سيموطيقا الشعر، دلالة القصيدة، تر: فريال جبوري، ص217-218.

2- شكري عزمي ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص156.

المصطلحات الفاعلة في التحليل السيميائي مثل: البنية (STRUCTURE)، والمستوى السطحي (LE NIVEAU DE SUR FACE)، والمستوى العميق (LE NIVEAU DE PROFOND)، والنسق (LE SYSTEME) والعلاقات (RELATION)، وهذه كلها مصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي الذي يوصي بالاهتمام بداخليات النص.

ثالثا/ إنّه **متميز الموضوع:** فإذا كانت اللسانيات تعنى بالقدرة الجملية، أي بتوليد الجملة بوصفها أكبر وحدة لغوية، فإنّ السيميائيات ـ وخاصة السردية ـ (SPECIAL. NARATIVE) تهتم بالقدرة الخطابية، أي ببناء الخطاب (DISCOURS) وتنظيمه .. ولعل هذا ما دفع بعض الدارسين إلى وشم السيمائيات بصفة النصية.

*انتقلت السيميائية إلى **الوطن العربـــي:** خلال الثمانينيات من القرن العشرين، ومن الأسماء التي أسست لها في النقد العربي المعاصر: محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، محمد الماكري، أنور المرتجى، من المملكة المغربية، وعبد الله الغذامي في السعودية، وقاسم المقداد في سوريا، وغيرهم في الوطن العربي.

أمّا في **الجزائـــــر**: يأتي في المقدمة الدكتور "عبد الملك مرتاض"، "رشيد بن مالك"، عبد القادر فيدوح" "حسين خمري"، "عبد الحميد بورايو"... الخ، وقد استقبلوا هذا الجديد، حاوروا واختلفوا في ترجمة المصطلح: فإذا نحن أمام هذا الزخم الاصطلاحي(السيمائية ـ السيميولوجيا ـ العلامة ـ السيميوطيقا ـ الإشارية ـ علم العلامات ـ الدلالية ـ علم الدلايل ـ علم الأدلة...) ولكن المصطلح الأكثر شيوعا لدى النقاد والباحثين الجزائريين، هو مصطلح "السيميائية" .

*** السيميائيـة والنقـد الجزائـــري المعاصـر:**

يقول الدكتور"عبد الملك مرتاض" <<...ولكن ما لا ينبغي أن نختلف فيه أنّ المناهج التقليدية بتصورها وانطباعاتها وفجاجتها وأفقيتها لا تستطيع أبدا وما ينبغي لها أن ترقى إلى مستوى النص الأدبي... المعقد المعتاص شيئا ذا بال، فلنكن ما نشاء ومن نشاء في منهجنا، ولكن لا نكون فقط تقليديين، ذلك لو أنّنا تسامحنا مع أنفسنا وسقطنا في أوحال التقليدية الفجة نعب منها ونكرع، فلن نصبح قادرين على بلوغ بعض ما نريد من أمر النص الأدبي الذي نعرض له بالتشريح>>[1]. ومن خلال هذا النص يتضح أنّ "عبد الملك مرتاض" يبحث ويدعو إلى ثورة ضد المناهج النقدية السياقية نحو مناهج نسقية جديدة حديثة، لأنّ الواقع المعرفي في العالم المعاصر أصبح يتطلب معرفة علمية ومنهجية تساير التطور العلمي المتسارع، لذلك توجه الخطاب النقدي في الجزائر في الثمانينيات من القرن العشرين نحو النقود الجديدة المعاصرة التي تعرف (النقود السياقية).

1- عبد الملك مرتاض: أ.ي، دراسة سيميائية، تفكيكية، لقصيدة أين ليلاي، ص18-19.

ويعتبرالدكتور"عبد الملك مرتاض" أول من بادر بذلك من خلال بحثه (ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد) [1]. وهذا ما استشعر مجموعة من أهم رموز النقد الجزائري إلى طرق المناهج المعاصرة وخاصة السيميائات، (تأسيس وعي نقدي جديد) وحركت المشهد السيميائي. وتبقى المحاولات الأكثر حضورا وممارسة في النقد الجزائري أن تكون عربية الذوق، فقد أكد ذلك "عبد الحميد بورايو" وبشكل واضح حين قال: << لقد حرصنا...على استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي من الدراسات الغربية كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية>>[2]. والرأي نفسه نجده عند "عبد الملك مرتاض" في قوله<< ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي>>[3].

سنحاول الوقوف عند بعض النقاد الجزائريين لمعرفة رؤيتهم النقدية السيميائية، إلى جانب انشغتالاتهم الفكرية وقراءاتهم الخاصة للأدب عموما والأدب الشعبي خصوصا، ومفاتيح القراءة السيميائية التي تشغلهم.

أولا / رشيـد بن مالـــك:

لقد اسس الناقد "رشيد بن مالك" مشروعه السيميائي في تحليل النصوص السردية الذي انبثقت عنه بعض أهم الأعمال المنجزة في هذا المجال منها(البنية السردية في النظرية السيميائية) ، و(قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) إلى جانب عدد من الدراسات الأكاديمية والبحوث المترجمة في مجال السيميائيات، فهو يهدف من وراء ذلك إلى تأسيس منهج في قراءة النظريات الغربية التي ظلت تصل الناقد العربي متجزأة وغير مكتملة، حيث يقول عن القارئ العربي<< يلقى مشقة كبيرة في فهمها وتمثيلها واستضافتها وفك رموزها ومصطلحاتها، فهو يقرأ أو يبذل مجهودا كبيرا لتطويق فكرة أو مفهوم، وللفهم ما يترجم إلى للغة العربية، ولكنه لا يفهم ولا يجد إلى ذلك سبيلا، وأنّي له أن يتمثل ما يقرأ وهو يفتقد إلى معرفة المسارات العلمية التي قطعتها السيميائية، ومفتقد إلى إدراك الفوارق المنهجية والمفهومية بين هذا المصطلح أو ذاك، هذا التيار أو ذلك>>[4]. كما نجده يؤكد على صعوبة وتعقيد الخطاب(الغريماسي)، حيث يقول: وأنّنا << لم نكن نملك من المقدرة على تلقي هذه المعرفة الغزيرة ذات الأصول الفكرية المتنوعة من منطق ورياضيات ولسانيات وفيزياء وكيمياء>>[5].

وقد عزّز ناقدنا مسعاه<< لنماذج تطبيقية تناولت المكون السردي والآليات التي تحكمه والقواعد التي تضبطه بدءا

1- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائ تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1993.

2- عبد الحميد بورايو: السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي 1994.

3- عبد الملك مرتاض: أ.ي. دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص10.

4- جان كلود كوكي: السيميائية ، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، ص645.

5- ميشال أرفيه وأخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، ص11.

من التحديد النظري للبرنامج السردي الذي يستند إلى تحليل مكونات البنية السردية وفحص العلاقات الموجودة بيين الفاعل والموضوع والتي ترتهن في وجودها إلى مجموعة من الحالات والتحويلات التي تكون في تواليها نظاما قادرا على كشف بنية المكون السردي>>[1].

ويعدّ كتابــه(البنية السردية في النظرية السيميائية) من المحاولات النقدية المتميزة في الدراسات السيميائية الجزائرية وفي العالم العربي سواء من حيث الطرح الذي يقدمه الباحث عند الفرضيات التي حدّدها في المقدمة أوالمنهج الذي يقوم عليه البحث بوجه عام أو النتائج المتوصل إليها. حيث تمكن من الجمع بين المجال النظري والممارسة التطبيقية ملتزما بالتناسق بين الأجزاء الأساسية للدراسة في إطار منهجي عام.

فقد قدم للقارئ مادة علمية خصبة قدمت له آليات مكنته من مقاربة النص السردي مقاربة سيميائية فهي بمثابة مفاتيح يرتكز عليها الباحث في تحليله. ومن بين أعماله السيميائية التي قدمها في الرواية الجزائرية تحليل سيميائي لقصة (عائشة) للكتاب أحمد رضا حوحو[2]. و(نوار اللوز) لواسيني الأعرج[3]، سيميائية النص الروائي طابعها السيميائي "غريماس" الفرنسي. وما ميز المنهج السيميائي عند "رشيد بن مالك" هو ولائه للمنهج بعينه والتزامه بخلفياته الفلسفية والنقدية عكس ما لمحناه عند أغلب النقاد العرب الذين حاولوا الجمع بين أكثر من منهج في الدراسة الواحدة كما هو الشأن عند عبد الملك مرتاض و عبد الحميد بورايو وغيرهم وهم لا يعابون على ذلك.

ثانيــا/ عبد الحميـد بورايــو:

يعدّ من أبرز رواد الحركة السيميائية في الجزائر، ظهرت دعوته إلى هذا التوجه في وقت مبكر(في بداية الثمانينيات من القرن العشرين)، وجاءت بثمارها في دراسات عديدة أشهرها:" القصص الشعبي في منطقة بسكرة"(1986)، حيث حاول من خلاله تقديم بعض المبادئ الأولية في السيميائية حتى عدّ مؤسسا للتوجه السيميائي في يالجزائر، يليه مؤلفه "منطق السرد"(1994)،الذي يتراوح منهجيا بين السيميائية والبنيوية والواقعية. ويتجلى نصيب الدراسة السيميائية منه ـ على الخصوص ـ في فصل المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

إنّ "عبد الحميد بورايو" ينطلق من قناعته بتكامل المناهج، فهو يرى أن السيميائيات الشكلانية التي<<اعتمدت

1- رشيد بن مالك : البنية السردية في النظرية السيمائية، دار الحكمة، الجزائر،2000، ص2-3.

2- مجلة التبين، الجاحظية، عدد3،2، صيف1990،ص148.

3- مجلة المساءلة ، اتحاد الكتاب الجزائرين، عدد 1ربيع 1991، ص107.

تحليلاتها على ميراث الدراسات البنيوية في مجالي علم الدلالة والأنثروبولوجيا، استندت بصفة أساسية على مفهوم الأنساق في دراسة العلامات والرموز،وهو معطى يتيسر اكتشافه في التراث الشعبي القصصي باعتباره تمثيلا لفكر ونظرة للعالم ورؤية كونية مكتملة تم تحديدها في الدراسات الحضارية والأنثروبولوجيا مما يسهل الكشف عن البنية العميقة للأثر المدروس باعتبارها بنية فكرية حكمت مختلف الإنتاجات الثقافية... والاستقلال من دراسة خصائصه الشكلية إلى الكشف عن البنية العقلية التي صدر عنها>>[1]. فخصص جزءا كبيرا للدراسة التطبيقية المتنوعة للقصة والرواية الجزائرية راعى فيها الإنسجام والدقة، حيث راح يستثمر قراءته للمنهج الشكلاني والبنيوي والسيميائي في مقاربة النصوص السردية العربية، حيث تسنى له وضع الأعمال المدروسة في سياقها الزماني والمكاني، وهذا لم يكن لَوْ لا المعرفة التي أصبح يمتلكها للنظريات الغربية، وخاصة أعمال (تودروف وغريماس وجيرار جينيت وكلود بيرموند)... وهذا ما مكنه من الوصول إلى الكشف عن طبيعة العلاقة بين المكانية والزمانية والمضمون الإيديولوجي للروايات والقيم الرمزية التي يحملها هذا المضمون.

ثالثا/ عبد القـادر فيـــدوح:

مع مطلع التسعينيات من القرن العشرين، افتتح"عبد القادر فيدوح" مشروعه السيميائي بكتابه(دلائلية النص الأدبي) وتحته عنوان جانبي آخر دراسة "سيمائية للشعر الجزائري" إذ أعلن اختياره المنهجي، قائلا:<< لم يعد يحمل الراية الأيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها، ولا البطاقة الاستنطاقية والاستخبارية بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذات الواعية الفردية والجماعية إنّما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجددة...>>[2].

لذلك نجده يخصص مدخلين (سيميائية النص الأدبي) و(البعد التأويلي للسيميائية) تعرض خلالهما لبعض المفاهيم السيميائية بالعربية حينا وبالعربية والانجليزية حينا آخر، هذا على مستوى التنظير، أمّا على مستوى التطبيق، فقد قام بتحليل قصيدة جزائرية قديمة (نونية بكر بن حماد) على محك القراءة السيميائية التي تثير <<سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد سؤال>>[3].

كما قام بدراسة قصائد شعرية لشباب جزائريين: (سعيد هادف ـ عاشور فني ـ خيرة حمر العين أحمد دلباني) ليشرع في دراسة سيمات تلك النصوص وخصائصها وفق أبجديات الدرس السيميائي. وفي كتابه (الرؤيا والتاويل)، وهو مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة وهي محاولة لتقصي الأبعاد الصوفية للقصيدة الجزائرية

1- منتدى جريدة الإعلامي الأدبي (حوار مع عبد الحميد بورايو). الدمام.

2- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الحجامعية، وهران،1993، ص25.

3- المرجع نفسه، ص33.

المعاصرة، من منطلق سيميائي جديد.

لا يمكن أن نهمش الأسماء السيميائية الجزائرية الأخرى والتي قدمت محاولات نقدية معتبرة منها "حسين خمري" الذي كانت له عدة دراسات في الدوريات العربية والجزائرية بمنهج سيميائي من معينها(السربوني)، ومن بين ما قدم (ما تبقى لكم العنوان والدلالات)[1]. وكذلك دراسته (سيميائية الخطاب الروائي)[2]. التي تعرض فيها لرواية (صوت الكهف) لعبد الملك مرتاض برؤية سيميائية في سرد الشخوص، والأمكنة والأحداث في تدرجها على سلم (بروب) مستفيدا من طروحات (غريماس، وكورتاس، وبريمون، وبارث)، كما لا نستثني دراسات أخرى أثرت المشروع السيميائي الجزائري كإسهامات: بختي بن عودة وأحمد شريبط وأحمد يوسف وأمينة بلعلى وبشير إبرير... .

ولعل أهم الأسباب التي دفعت بالنقاد الجزائريين إلى ممارسة السيميائية دراستهم في فرنسا على يد مجموعة من المفكرين الذين يعدون من أقطاب السيميائية الحديثة أمثال" غريماس" و"رولان بارت" من جهة ومن جهة أخرى فإنّ المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز الحدود الضيقة التي رسمتها البنيوية بنسقها المطلق لترتقي إلى الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية دون فصلها عن إطارها الاجتماعي العام فضلا على أنّها ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الاطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا.

1- مجلة الموقف الأدبي، عدد2516،25125، دمشق، ص70.

2- مجلة تجليات الحداثة، عدد3، يونيو1994، وهران، ص174.

المحاضـرة الثالثـــة عشـــر:

الاتجـــــاه التفكيكـــي

إذا كانت البنيوية قد راهنت على أهمية البنية ونظامها الشكلاني المغلق، فكان ذلك مطية لوصمها بالتجريد والاختزالية والخروج عن مسار التاريخ... وكان مبررا كافيا لظهور حركة نقدية جديدة، تختلف عنها ولكنها تتعاطف معها، سميت(ما بعد البنيوية) وهي تدعو ـ ضمنيا ـ إلى تجديد الدم في الروح البنيوية. وإذا كانت الأصول الأولى للتفكيكية تعود إلى بعض الفلاسفة الألمان(هيدجر ـ هورسل)، فإنّ المنظر الأول لها هو الفرنسي **(جان جاك دريدا)** الذي أرسى معالمها في أوائل الستينيات من القرن العشرين، عبر ثلاثة من كتبه صدرت في سنة واحدة (1967) وهي: "الكتابة والاختلاف"(LECTURE ET LA DIFFERENCE) "والصوت والظاهرة"(LA VOIX ET LA PHENOMENE) و"في علم الكتابة"(DE LA GRAMMATOLOGIE). والتفكيكية مصطلح اطلقه الفيلسوف الفرنسي (جان جاك دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي(الميتافزيقي)، ومن حيث هي قراءة مزدوجة فإنّها تسعى إلى دراسة النص مهما كان دراستين: دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ثم تقويض وتفكيك ما تصل إليه من نتائج في قراءة ثانية وصفت بإنّها معاكسة، تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما صرح به النص في الأول. وتهدف القراءة التقويضية من خلال هذه القراءة المزدوجة إلى إيجاد شرح بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وبالتالي فإنّها قراءة تقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية سواء تعلق الأمر بالمعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو العلمية أو المعرفة أو الذات والهوية المتوحدة: فهي إذا اختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي[1].

وتستمر رحلة "جاك دريدا" مع رفض الفكر الغربي، حيث يراه قائم على ثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها ولا توجد إلا بها متمثلة في: الصمت والصوت، الخير والشر، اللسان والكتابة، المحسوس والمعقول، العقل والجسد التعاقب والتزامن، السكون والحركة، الدال والمدلول، الذات والآخر... وما إلى ذلك. وتتكئ التفكيكية على جملة من الأسس النظرية ومقولات يمكن حصرها عبر العناصر الآتية:

أولا/ الاختـــلاف: يعتبر مفهوم الاختلاف من أهم مرتكزات التفكيكية، ويعني الاختلاف عند "جاك دريدا" <<الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من

1- ميجان الرويلي و سعيد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي،الدارابيضاء، المغرب، 2000، ص57.

الاختلافات، فليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة الاختلاف فقط، فالاختلاف ينتهك ويجتاح العلامة محولا عملياتها أثرا أو شيئا، وليس حضورا ذاتيا لها>>[1]. تحمل اللغة جملة من الاختلافات الدلالية، فليس هناك حضور للمعنى بل المعنى يكون مختلفا دائما، وإن صح التعبير غائبا، ويعبر"تيري انغلتون" عن الاختلاف بقوله:<< إنّ المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية مادام معنى الإشارة اختلافها عن الأشياء الأخرى، فإنّ معناها أيضا، وبتعبير آخر غائب عنها>>[2]. إذن كل علامة تحيلنا إلى علامة أخرى، والمعنى مختلف وغير ثابت، كما أنّ المعنى مبني على الاختلاف، يستمر في الغياب ويرفض الحضور.

ثانيـا/ موت المؤلف وميلاد القارئ: حظي المؤلف بمكانة مرموقة في الفكر التقليدي، إذ يعدّ المرجعية الأولى في تحليل النص الأدبي على عكس القارئ الذي يعدّ مجرد متفرج على النص، لكن تغيرت الأمور وانقلبت وأصبحت السلطة للقارئ بدلا من المؤلف، إذ أقرّ **"رولان بارت"** أنّ << المؤلف ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك ضمن فضاء ثقافي مشاع، خصوصا وأنّ اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف فكل نسبة إليه تعني إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا، إنّها إغلاق الكتابة>>[3]. وهي في الوقت نفسه تبشير بميلاد القارئ، فيصبح هو المنتج الحقيقي للنص، بعدما كان مستهلكا في أحسن الأحوال، فهي تسعى بذلك إلى تحرير النص المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة<< فالنص مفتوح منداح ليس له بنية مركزية أو له بُنَى متعددة متجددة لا نهاية لها، والنص يمتلك طاقة رمزية مطلقة ولهذا يحتمل أو يجب أن يحتمل حتى يصبح نصا لا أثرا أو عملا أوتأويلات متناقضة>>[4]. كما يعتبر بعض النقاد أنّ التفكيكية بناء وهدم في الوقت نفسه من خلال أنها حركة بنائية وضدها في الآن نفسه، فالبناء نقيض الهدم.

ثالثـا/ القراءة والكتابـة: أعلنت التفكيكية موت المؤلف، وميلاد القارئ، إذ تحولت السلطة من المؤلف إلى القارئ، وبذلك تكون قد أعلت من قيمة القراءة، فالقارئ هو<< الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف... لقد أصبحنا نعلم أنّ الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف>>[5]. وكان هذا الاعتقاد إرهاصا بظهور" نظرية القراءة" التي تهتم بالقراءة ومستوياتها وأنواعها، وبهذا تكون التفكيكية قد أعلت من شأن القراءة

1- عبد الله ابراهيم...وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص119.

2- بشير تاوريرت: الحقيقة على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص234.

3- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي،ط2،دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص86.

4- شكري عزيز ماضي: من إشكاليلت النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص18.

5- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص87.

كما أنها تعنى عناية فائقة بالكتابة، فدعا "جاك دريدا" من خلال كتابه (في علم الكتابة) إلى الكتابة الخالصة التي تقتل الكلام وتقوم على أنقاضه حيث أنّ << موت الكلام هو أفق اللغة وأصلها>>[1]. إلا أنّ مفهوم الكتابة ـ في ضوء التصور التفكيكي ـ يتجاوز الدلالة التدوينية المبسطة إلى مفهوم أوسع، يقوم على أنّ النص المكتوب نص مفتوح متغير متجدد باستمرار، وفي وسع القارئ أن يعيد كتابته بصورة تأويلية متغيرة مع كل قراءة.

رابعا/ اغتيال الدلالـة الواحدة وتثبيت المعنى:

فقد حطم "جاك ديريدا" الافتراض الداعي بامتلاك النص معنى ثابت<< فالمعنى الثابت أمر مستحيل>>[2] . فالمعنى يتحرك وفق حركة اللغة ذاتها، فيصبح تأويل المعاني حركة لا تنتهي ولا تستطيع أن تصل إلى مدلول نهائي مطلق، لا أحد يضمن المعنى الذي يسكن النص، والذي يشكل حضوره، فالصلة بين المعنى والنص مقطوعة... فلا مجال للبحث عن الدلالة الواحدة لنص ما ـ في ضوء التفكيكية ـ فالنص مفتوح على المعاني المتجددة بتجدد القراءة والتأويل إلى ما لا نهاية، وبفعل هذا التفكير الجديد تحرر النص الأدبي من إسار القراءة الأحادية الداعية إلى القول بالمعنى الواحد منتقلا إلى عهد التعددية المعنوية (تعدد المعاني/ تعدد التأويلات).

خامسا/ التناســخ النصــي:

تؤمن التفكيكية أن لا وجود لنص مستقل استقلالا كاملا، وكل نص هو ـ في حقيقته ـ محتل احتلالا دائما لا مفر منه ما دام يتحرك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلا، ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمن، فكل كتابة ـ إذن ـ هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر، أو قل إنّها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها، على حد تعبير يوسف وغليسي [3]. وبفعل هذا التداخل ينتج ما تسميه "جوليا كريستيفا" (بالفضاء النصي المتعدد) فالنص إذن هو << مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبقة في محيطنا الثقافي ... إنّه مجال لتقاطع عدة شفرات... تجد نفسها في علاقة متبادلة >>[4]. ذلكم ما يسمى في النقد المعاصر بالتناص أو التداخل النصي أو النصوصية. وضمن هذا المفهوم تبرز بعض المصطلحات التفكيكية "كالتكرارية"، فكل نص يسترجع الآخر ويكرره، إي إلغاء الأسوار الحدودية بين النصوص، والأثر الذي يعني المرجعية النصية للنص الجديد،حيث إذا كانت الكتابة تنويعا على رجع صدى منبعث من مصادر صوتية

1- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص127.

2- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية تر: يونيل يوسف عزيز ط1 دار المأمون، بغداد1987 ص209.

3- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص158.

4- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب1991،ص78.

متداخلة فإنّ "الأثر" هو عين هذه الأصوات، وإذا كانت كل كتابة تتكئ على أثر قرائي سابق، فإنّ التفكيكية تنفي وجود "أثر أصل"، فالأثر ـ عند جاك دريدا ـ هو<< بمثابة أصل الأصل.. هو الأصل المطلق للمعنى عموما، وهو ما يعادل قوله مرة أخرى... الأثر هو الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة...>>[1]. ومعنى ذلك أنّ اقتفاء الكتابة لأثر سابقاتها ينبغي أن يكون اقتفاء أصيلا، يهب الذات الكاتبة كينونتها ويحقق لها تميزها واختلافها وعموما فإنّ التفكيكية << قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص مهما كان دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، تهدف... من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه>>[2]. وهي تنبذ كل قراءة أحادية تلهث وراء المعنى الواحد للنص، بل تجعل مصير النص بين أيدي قرائه الذين يفككونه إلى مرجعيات التي بني عليها يستحضرونها ويقرؤونه في ضوئها.

*** الاتجـاه التفكيكـــي في الجزائـــر:**

يعتبر الدكتور "عبد الملك مرتاض" أول من طرق باب النقد التفكيكي وقد اهتدى إلى التفكيكية في نهاية الثمانينيات من القرن العشرين وكان كتابه (ألف ليلة وليلة ـ تحليل سميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد) الذي نشره في العراق سنة (1989)، وأعيد طبعه في الجزائر سنة(1993)، ثم أردفه بدراسات وبحوث تنهج نهجًا مركبًا(سميائيا ـ تفكيكيا) مثل (أي دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة) الذي نشره سنة(1992). وكتاب (تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية، سميائية، مركبة) لرواية "زقاق المدق"سنة (1995)، لنجيب محفوظ .

إنّ "عبد الملك مرتاض" لم يجد حرجًا في تبني التعدد المنهجي مسلمًا بأنّ << التعددية المنهجية أصبحت تشع في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أنّ لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلوى المذهب خصوصا في هذا القرن>>[3]. وليس الانتقال من منهج إلى آخر في أعمال نقدية منفصلة سذاجة<< إنّ من السذاجة أن نزعم أنّنا نبلغ من النص الذي نود قراءته منتهاه إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنيوي فحسب، مثلا ... من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة "التركيب المنهجي" وذلك لدى إرادة

1- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ص158.

2- ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص50.

3- عبد الملك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا2005، ص4.

قراءة نص أدبي ما مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع في التلفيقية>>[1].

وهذا وعي ناتج عن توجه فكري مبدأه الانفتاح منذ خطواته الأولى في النص، إذ يقول:<< وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزاوجة أو المماثلة (...) بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجزاء أحادي في تحليل النص،لأنّ مثل هذا الإجراء مهما كان كاملا دقيقا فلن يمنع من النص المحلل كل ما فيه من مركبات لسانية... وإيديولوجية وجمالية ونفسية جميعا>>[2].

ويمكننا أن نأخذ دراسته الموسومة ب(تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ) أنموذجا، لما قدمه من جهود في سبيل الاتجاه التفكيكي . تبدأ هذه الدراسة **بمدخل** تعرض فيه بإسهاب إلى قضية المنهج في دراسة الرواية، ليجيب من خلاله عن سؤال عنون به هذا المدخل هو بأي منهج؟ وبعد نقد المناهج السياقية وتبيان قصورها في دراسة النص الأدبي فهي وإن<< كانت قد أجابت على أسئلة طرحت في زمانها فهي الآن لم تعد قادرة على إشباع نهمنا من الفضول العلمي ولا قادرة أيضا على الحدّ من غلواء قلقنا المنهجي>>[3]. فحتى المناهج النسقية لم تسلم من نقده من خلال دراسته للرواية فهاجس << التركيب موجود عالميا، ولكنه ينبني على توحّد إيستيميولوجي، فلقد انبثقت السيميائية عن ميراث مركب من اللسانيات البنيوية ودراسة الفلكلور والميثلوجيا، من أجل ذلك لا نجدها تبدي خجل من الإفادة من كثير من المصطلحات النقدية والنحوية واللسانية والفلسفية>>[4] . وذلك ليبرر مزاوجته بين السميائية والفكيكية وفي معرض تبريره لتبني التفكيك كأداة للقراءة ، رأى أنّ ما ينقص تحليلاته:<< هذه التفكيكات التي تتيح الكشف عن مكامن النص وخباياه وهو كشف حين يقع لا ريب في أنّه سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة الموارد المفككة نفسها، لا منهج مستجلب، جاهز مفروض من الخارج عليّ فرضا، غريب عليّ بناه العميقة والسطحية معا... ذلك بأنّه أصبح من المفروض... أن تحليل نص سردي معقد، غني عميق، متشعب العناصر متعدد الشخصيات ... أي عالم بدون حدود وأفق باللانهاية: لا يمكنه أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحادية الخطة والرؤية والأدوات والإجراءات... >>[5]. إذا يرى "عبد الملك مرتاض" أنّ تحليل النص السردي نص معقد وغني

1- المرجع السابق، ص8.

2- عبد الملك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، ص8

3- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 2005، ص4.

4- المرجع نفسه، ص7-8.

5- المرجع نفسه ، ص9.

يحوي الكثير من الشخصيات، فلا يمكن لمنهج واحد يقوم على أحادية واحدة أن يستوفيه حقه (التعدد المنهجي).

*يقسم الباحث الدراسة على قسمين:

القسم الأول: تناول فيه البنى المكونة للنص الروائي على شكل فصول:

* ففي الفصل الأول: تناول البنية الطبقية / القهرية، حيث نجده يؤكد على حداثة منهاجيته إذ يقول عندما يعالج البنية الطبقية << ونحن لا نرمي إلى معالجة هذا المصطلح الاجتماعي السياسي بالمفهوم الماركسي بكل أبعاده الفوقية والتحتية وما بينهما وما حولهما، قدر ما نريد أن نترصد المواقف التي عبرت حقا عن هذا الشعور أو جسدته فعليا>>[1]. وهذا حتى لا تقع دراسته في شراك التقليد.

ونفس الكلام ينطبق على حديثه عن الصراع في الرواية إذ فرق بين مصطلحي العداء والصراع ، حيث يرى ـمعارضا التقليديين ـ أنّه << ليس هناك صراع حقيقي بين الأغنياء والفقراء في هذا النص السردي من أجل ذلك عدلنا عن المصطلح التقليدي الشائع بين الاجتماعيين ونقادهم ، وعوضناه بالعداء، والفرق بين العداء والصراع أنّ الأول لا يرقى إلى مستوى الفعل الحقيقي من أجل تغيير الراهن، على حين أنّ الآخر يرقى إلى مستوى الممارسة والتطلع من أجل التخلص من هذا الوضع الراهن>>[2].

يورد الناقد مصطلحا آخر إلى جانب مصطلح العداء الطبقي، ألا وهو مصطلح القهر، إذ يرى << أنّ القهر الوارد في النص إما بلفظه، وإما بمعناه كالغلبة والعجز عن الدفاع عن النفس، يأتي مكملا للبنية الطبقية التي تقوم على تبيان الأوضاع الاجتماعية وتباعدها، وهذا التباعد في تراثية السلم الاجتماعي لا يعني في الحقيقة إلا شيئا واحدا هو قهر من طرف آخر : إما ماديا وإما معنويا وإما بشعور وإما بدون شعور >>[3].إذن تقوم البنية الطبقية على أوضاع اجتماعية متنوعة من الغنى والفقر والقهر وعلاقته بالفقر، كما يرى الناقد أنّ هناك علاقة جدلية بين البنية القهرية والبنية الطبقية، أما العلاقة بين الفقر والغنى فهي علاقة عجز.

كما تحدث الناقد عن موقف من المواقف التي جسدت البنية الطبقية وهو "الفقر" أو ما أطلق عليه بالبنية الكدحية، حيث يرى أن<<الفقر في زقاق المدق يمثل واحدة من الدعائم التي تقوم عليها البنية السردية بحذافيرها>>[4]. فقد حدد الناقد الشخصية الغنية والشخصيات المتوسطة ، والعمال الكادحين أو المحرومين

1- المرجع السابق،ص33.
2- المرجع نفسه، ص37.
3- المرجع نفسه، ص47.
4- المرجع نفسه، ص53

والعاطلين المتسكعين.

* أمّا الفصل الثاني: فقد خصصه "للبنية المعتقداتية" حيث أراد أن يعطي لمفهوم البنية المعتقداتية دلالة واسعة بحيث يشمل:<<المعتقدات الدينية الصحيحة المتمثلة في القيام بالشعائر والإيمان بالغيب في حدود التعاليم الإسلامية كما وردت في القرآن الكريم والحديث الصحيح والمعتقدات الشعبية كالإيمان ببركة الأولياء والاعتقاد بقدرة الصالحين على التصرف أحيانا والتصديق بكراماتهم التي يقابلون بها معجزات الرسل والأنبياء>>[1].

أما **القسم الثاني:** فقد خصصه للتقنيات السردية على شكل فصول:

*ففي الفصل الأول : تناول الشخصية من جهة البناء والوظائف، فبعد التعرض لهذا المصطلح والتضارب المصطلحي بين النقاد العرب، يصل في الأخير إلى أنّ الشخصية << كائن حركي حين ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكون له وحينئذ تجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنّه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية>>[2]. ويواصل حديثه عن أهمية الشخصية في أي عمل سردي ليبدأ قراءة الرواية من سيميائية أسماء الشخصيات وسنها، وكذا البناء المورفولوجي والبناء الداخلي لها وأخيرا الوظائف السردية للشخصيات.

*أمّا الفصل الثاني: فقد خصصه لتقنيات السرد، فقد عرّف طائفة من المصطلحات الخاصة بهذا العلم على سبيل المثال: السرد/ علاقة السارد بالشخصيات/ الأشكال السردية) معتمدا على معطيات وتعاريف تصنف ضمن نطاق النقد السياقي في أغلبها، ثم ينتقل إلى تقنيات السرد في الرواية، فتحدث عن بناء الحدث والمؤثر الحدثي، إذ يقول: << يصطنع هذا النص السردي تقنية تأشيرية إن صحّ مثل هذا الإطلاق، توحي إلى المتلقي خلال حدوث الفعل السردي بأنّ حدثا أهم سيقع حتما التي تومئ إلى وقوع الحدث هي ما أطلقنا عليه المؤثر الذي ليس إلا ضربا من الإعلان المبكر لحدث لم يقع، ولكنه واقع لا محالة قريبا>>[3].وقد اختار لهذه التقنية أمثلة عديدة من الرواية.

*ليصل في الفصل الثالث: إلى الزمان والمكان في الرواية (زقاق المدق) ويتساءل عن المدى الذي اضطربت فيه رواية "زقاق المدق" إذ مما يمكن أن نتساءل من حوله : ما الزمن الذي استغرقته أحداث هذا النص السردي

1- المرجع السابق،ص63.
2- المرجع نفسه، ص126.
3- المرجع نفسه، ص199.

وإلى أي مدى كانت تعود إلى الوراء للكشف عن بعض العناصر السردية ذات علاقة بالمسرود ورغبة في تنوير المسرود له[1]. ليجسد في مطلع نص سردي حيث أنّ << زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنّه تألق في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري>>[2].وبعد عدة تساؤلات طرحها الناقد حول الزمن يخلص في النهاية إلى أنّ "زقاق المدق" << من أقدم الشوارع التي أسست بالقاهرة ... وأنّه كان مزدهرا حافلا بالحركة والحياة، بناء على ما ورد في النص السردي ويعني ذلك زمنيا أنّ عمر هذا الزقاق كان حين تدبيج هذا النص(كان الانتهاء منه في أبريل 1942) تسعة قرون وثلاثا وسبعين سنة>>[3].لذلك تبلورت أحداث الرواية وفق إطار زمني تاريخي. ثم تحدث عن الزمن والشخصيات من خلال تتبعه للتحديدات الزمنية التي تتعرض لها الشخصيات ليصل في الأخير إلى أنّ << البناء الزمني يبدو في هذا النص ضعيفا وحافلا بالتناقضات التي لا تساعد على ترميمه، لا مكان إعادة بنائه على ماكان يجب أن ينبغي عليه>>[4].

يستحيل تناول الزمن بمعزل عن عنصر هام في العمل السردي، وهو "المكان" حيث يرى الناقد أنّه<< لم يكن المدق الذي أختير مكانا مقصودا لذاته وإنما أختير مكانا من باب الشجرة التي تخفي وراءها الغابة، فهذا الزقاق إذن يعكس ما يشكل مدينة القاهرة كلها من حيث تعكس القاهرة مصر كلها، ومن حيث تعكس مصر من حيث هي قيمة تاريخية وحضارية وجغرافية وبشرية>>[5]. وقد تناول "عبد الملك مرتاض" مجموعة الأمكنة التي وردت في الرواية ليخلص في الأخير إلى أنّ هناك صراع بين المكان والزمان<< فالزمن لا يرحم والمكان يضيق والشخصية لا ترضى بسيرة هذا ولا ذاك معا>>[6].

*ويأتي على الفصل الرابع: ويخصصه لدراسة خصائص الخطاب السردي في رواية "زقاق المدق" مستفتحا حديثه عن مصطلح الخطاب وأصله ومفهومه ليستنتج من المادة المفككة أنّ هناك خصائص أسلوبية وهي مواصفات تقليدية فصادفها أو تصادفًا، في معظم النصوص الأدبية العربية وغير العربية: كالوصف والتشبيه والتكرار.. كما أنّ هناك خصائص سيميائية وهي مواصفات جديدة توحي بأنّ النص كان يوظفها توظيفا مقصودا ويلح عليها لتؤدي عنه دلالات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية أو ضد الجمالية مثل: الروائح والعيون

1- المرجع السابق، ص225.
2- المرجع نفسه، ص.ن.
3- المرجع نفسه، ص230-231.
4- المرجع نفسه، ص245.
5- المرجع نفسه، ص.ن
6- المرجع نفسه، ص260.

والوجه والألوان على اختلافها [1]. وهذا الجزء من الفصل خاص بالسيميائية والأسلوبية.

إن ما يمكن قوله عن الاتجاه التفكيكي في الجزائر، أنّ "عبد الملك مرتاض" رائد الاتجاه بدون منازع لكن هذا لا يعني أن نغض الطرف عن تلك الجهود التي قدمها الدكتور "الطاهر روابنية" بعنوان (الكتابة وإشكالية المعنى، قراءة في بنية التفكك في رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار) وقد أفاد فيها بعض الشيء من بعض المفاهيم التفكيكية (الكتابة، القراءة، التصدع السردي، التناص...) التي استقاها من "ميشال فوكو" و"رولان بارت" ومن كتاب" وليم راي" (المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية).

*فضلا عن ترجمة "عمر أزراج" لثلاثة نصوص تفكيكية من النقد الانجليزي ، ودراسة "سليمان عشراني" النظرية حول (التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا) مثلما يمكن العثور على بعض المفاهيم التفكيكية موزعة في بعض كتابات الراحل "بختي بن عودة". وبهذا يتضح أن الاتجاه التفكيكي لم يحض كثيرا في الدراسات الجزائرية مقارنة مع الاتجاهات السابقة له.

1- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص263-264.

المحاضـرة الرابعــة عشـــــر:

الاتجـــاه الأسلوبـــــي

إنّ الاهتمام بما هو خارج النص (السياق) نتج عنه مناهج أخرى تنادي بأهمية النص الأدبي ودراسته، ككل متماسك تربطه وحدات جزئية، ومن هنا تباينت أساليب تحليل الخطاب، وتعددت طرقه ، فظهرت "الأسلوبية" كمنهج لتحليل الخطاب، التي تجمع بين النص ومبدعه، كما أنّها تلج إلى داخل النص وتربطه بداخل المبدع.

وبما أن الأسلوبية غربية الأصل والمنشأ، فتباينت مفاهيمها بين العرب والغرب وقد كان"فريدريك نوفاليس"[1] أحد الأوائل الذين استخدموا هذا المصطلح (الأسلوبية). ولا يتأتى فهم الأسلوبية إلا بتحديد مفهوم "الأسلوب" .

جاء في لسان العرب أنّه يقال :<< للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن، ويقال : أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه>>[2]. ويعرفه أيضا "الزمخشري" في معجمه "أساس البلاغة" في مادة (سلب)، <<وسلكت أسلوب فلان، طريقته وكلامه على أساليب حسنة>>[3]. وقد دارت لفظة الأسلوب في كلام العرب بدءا من "الجاحظ" وصولا إلى"عبد القاهر الجرجاني"و "ابن خلدون" خاصة<<فعدوه الضرب من القول، أو الطريقة أو المنوال أو القالب>>[4]. فيقول "عبد القاهر الجرجاني: <<والأسلوب: الضرب من النظم والطريقة>>[5]. أما "ابن خلدون" فقد حاول أن يستخلص مفهوما جامعا للأسلوب كما دار في كتابات سابقيه في قوله:<< ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم ، فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيها التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه>> [6]. ثم حدد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي، فذكر إنه يرجع << إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب

1- بير جيرو: الأسلوب والأسلوبيةن ترجمة: منذر العياشي، مركز افنماء القومي، بيروت، ص9.
2- ابن منظور: لسان العرب، ط1، مجلد7، مادة (سلب)، دار صادر ، بيروت، لبنان2000، ص224.
3- الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت1984، ص304.
4- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق،ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان 2007، ص23.
5- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، وشرح وتعليق محمد التنحي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت1999، ص338.
6- ابن خلدون : المقدمة، ص353.

أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب البيان فيرصها فيه رصًّا، كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال>>[1]. كما تم الربط بين الأسلوب ومقدرة الشاعر الفنية وطريقة أداء المعنى حيث يستطيع الشاعر بمقدرته الفنية في عرض الفكرة بأسلوب متميزوطريقة متفردة يتفرد بها الشخص عن غيره.

أما عند الغـــرب: فالأسلوب (STYLE) مشتق من الكلمة اللاتينية (STILUS) التي تعني<< طريقة في الكتابة هي استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية >>[2]. وجاء في معجم الأسلوبيات: <<كان الأسلوب أداة للكتابة، أي نوعا من القلم، وأصبح يعني طريقة الكتابة ويحيل في معناه البسيط على الطريقة المميزة المدركة للتعبير(EXPRESSION). في الكتابة والحديث...>>[3]. والأسلوب عند"رولان بارت"هو<<شيء الكاتب،هو روعته وسجنه، إنه عزلته ، لأن الأسلوب غير مبال بالمجتمع، وإن كان شفافا اتجاهه، ولأنه مسعى مغلق للشخص، فإنه لا يكون قط نتاج إختيار أم تفكير في الأدب، إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي>>[4]. وعند"جون كوهين":<< كثير ما يعتبر بمثابة انزياح فردي، هو طريقة في الكتابة خاصة بكاتب واحد>>[5]. ولذلك قال "بوفون" قولته الشهيرة:<< الأسلوب هو الإنسان نفسه>>[6]. وعرفه"بير جيرو" أيضا، بأنّه<<مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب ومقاصده>>[7].

* **الأسلوبيـــــة:** ارتبط ظهور مصطلح الأسلوبية بتطور الدرس اللساني في مطلع القرن العشرين مع تلميذ "دي سوسير" ومواطنه الألسني السويسري "شارل بالي" (CHARLE BALLY-1865-1947) الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) سنة(1909) تحديدا. حيث عرّفها قائلا:<<هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواه العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية>>[8].

فقد نشأت الأسلوبية في أحضان الدراسات اللغوية، وكان لذلك أثره في اكتسابها صفة العلمية التي نأت بها عن

1- المصدر السابق: ص،ن

2- بير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص9.

3- كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، ترجمة: خالد الأشهب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2014، ص633.

4- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، ط3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط، ص35.

5- يوسف وغلسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص143.

6- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته، ط1،دار الشروق، القاهرة 1998، ص96.

7- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق2000،ص14.

8- عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص14.

الذاتية والانطباعية والأحكام المسبقة والمطلقة التي هي من ميزات النقد التقليدي. والأسلوبية هي<< دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية...>>[1]. فموضوع الأسلوبية هو الخواص النوعية والخصائص الشكلية التي يتميز بها الأسلوب والتي تكسبه وظيفة مزدوجة هي الإبلاغ والتأثير، أي الإقناع والامتاع، ولا يتحقق له ذلك إلى عن طريق الخرق وتجاوز المعيار والقاعدة والاعتيادي أي<< دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي>>[2]. وبذلك فالأسلوبية هي سعي حثيث للقبض على القيم الجمالية للنص الأدبي التي تمنحه فرادته، ومن ثمة فهي تهتم بتحليل النصوص الأدبية، مع محاولة الالتزام بمنهج موضوعي، يحلل الأساليب ليظهر جماع الرؤى التي تنطوي عليها أعمال الكتّاب، ويكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال، منطلقا من تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية للنص مستعينا بآليات اللغة وأدواتها التعبيرية والنقدية.

***اتجاهات التحليل الأسلوبي:** نحاول رصد أشهرها:

أولا/ الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): يطلق مصطلح الأسلوبية التعبيرية على النوع من الدراسة الذي يهتم بالكشف عن السمات الخاصة التي يتفرد بها الأسلوب الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بشخصية صاحبه، ويعدّ "شارل بالي"(1865-1947) مؤسس الأسلوبية التعبيرية وزعيمها ومن الأعمال النقدية التي خلفها: (الأسلوبية الفرنسية) صدرت سنة1902، و(المجمل في الأسلوبية) صدر سنة 1905، ثم أصدر كتابين آخرين هما (اللغة والحياة) سنة1913 و(اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية)سنة1932[3].

وتهتم الأسلوبية التعبيرية بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية من خلال دراسة العلاقة بين الشكل والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة ولا تتعدى وقائعها، مثلما تدرس الأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي إذ تهتم بالتراكيب والدلالات أي الكيفية التي يكتب بها كاتب النص. فالأسلوبية تتتبع أنماط التعبير التي تقدمها اللغة وهي ذات محتوى عاطفي أو <<جملة الصيغ اللسانية التي تثري النص وتكثفه، وتكشف عن طبيعة المنشئ وطبيعة تأثيره على المتلقي>>[4].

ثانيا/ الأسلوبيـــة الأدبيـــة (أسلوبية الكاتب): وهذا الاتجاه يخص دراسة الأسلوب الفردي للكاتب،ويمثله العالم النمساوي" لويس بدزر"و"كارل فوسلر" الذي دعا إلى ضرورة الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي، خاصة التحليل

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد، 2006، ص33.

2- بير جيرو: السلوبية، ترجمة منذر عياشي ، ص13.

3- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 2010، ص62.

4- حسن ناظم: البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب ،ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2002، ص32.

اللغوي منها، و"موريس غرامون". وهي تقوم على دراسة العلاقات التعبيرية مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية، كذلك دراسة التعبير في حد ذاته إزاء المتكلمين وتحديد الأسباب واستخلاص الخصائص النفسية للكاتب، بما أن هذه الدراسة تخص دراسة أسلوب الكاتب فمن المؤكد والضروري أنها تعنى بنفسية الكاتب، وباختصار تقوم على تحليل الوسائل الأسلوبية المحتملة، المتعلقة بالممارسات الأدبية(...) مفضلة الأعمال الأدبية أو أصحابها في تفردها، وقد استحالت إلى أسلوبية الانزياح وأسلوبية سيكولوجية...[1].

ثالثا/ الأسلوبيـــة البنيويـــة: إنّ هذا النوع من الأسلوبية يعنى بالعلاقات الداخلية، إذ تعنى في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم[2]. ويمثل هذا الاتجاه كل من"رومان جاكبسون"و"ميشال ريفاتير". فمهمة الأسلوبية البنيوية هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، وذلك من خلال تحديد العلاقات الموجودة بين مستويات الأسلوب في النص الأدبي.

رابعا/ الأسلوبيـــة النفسيـــة: رائدها هو "ليوسبيتزر" (1887-1960)، تقوم أسلوبيته على دراسة السمات النفسية للكاتب التي تنعكس في لغته فتطبع كلامه وتعبيره بطابع شخصي أي<< رصد علاقات التعبير بالمؤلف لتدخل من هذه العلاقة في الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة في ضوء دراسة العلاقات بين المؤلف ونصه إنّ أسلوبية"سبيتزر" تبحث عن روح المؤلف في لغته، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي ولساني>>[3]. ومن خلال هذا فإنّ أسلوبية "سبيتزر" تتلخص في المبادئ التالية:

1- معالجة النص تكشف عن شخصية المؤلف.
2- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
3- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.
4- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم[4].

خامسا/ الأسلوبيـــة الإحصائيـــة: ومن رواد هذا الاتجاه: برلندسبلز ـ بيرجيرو ـ جون كوهين... ويهدف التحليل الإحصائي للأسلوب إلى تتبع السمات الأسلوبية ومعدل تواترها وتكرارها في النص من أجل الخصائص الجمالية

1- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص77.
2- نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص86.
3- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص34.
4- المرجع نفسه، ص37.

فيه. وينطلق أصحاب هذا الاتجاه من أن الأسلوب انحراف عن القاعدة وأنه عملية اختيارية بين بدائل عدة يلجأ إليها الكاتب بما يتوافق ومقاصده يقول "بير جيرو"<< فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحيات والمنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، ولذا فإنّ الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فاعلية في دراسة الأسلوب>>(1). ويقول "جون كوهين"<< لكون الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية والإحصاء علم الانزياحات عامة، فمن الجائز تطبيق الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية وقتها قابلة للقياس، إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر>>(2).

إنّ الأسلوبية تقوم على فرضية مؤداها أن اللغة تهب المتكلم جملة من الاحتمالات والرسائل اللغوية للتعبير عن المفهوم الواحد بعدة أساليب، يختار واحد منها وفقا لقد إبلاغي تأثيري معين، وعلى هذا يرى(قاموس اللسانيات) أنّ<<الأسلوبية فرع ألسني يرتكز على جرد الإمكانيات الأسلوبية للغة>>(3). وهذه الإمكانيات هي ما يسمى بالمتغيرات الأسلوبية.

*** الاتجـاه الأسلوبـي عند العـــرب:**

تسللت الأسلوبية ضمن موجة الحداثة إلى الساحة العربية في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن العشرين من خلال رموز النقد الأسلوبي العربي الذين راحوا يقدمون الأسلوبية للقارئ العربي ويشرحون ماهميتها وإجراءاتها واتجاهاتها ويعرفون بروادها.

ولقد تنوعت بحوث النقاد والباحثين العرب في مجال الأسلوبية بين النظرية الصرفة التي ترصد وتفحص تصورات هذا العلم على الساحة النقدية وأخرى تطبيقية لإبراز إمكانيات التحليل الأسلوبي في العملية النقدية وثالثة حاولت التوفيق والجمع بين النظري والتطبيق. فقد نشرت في العقدين الماضيين من القرن العشرين كتب عديدة ومقالات لنقاد عرب حول الأسلوب والأسلوبية حاولوا فيها دراسة هذا الموضوع من جميع جوانبه ومن هؤلاء النقاد:

***عبد السلام المسدي:** لقد كان سبّاقا إلى نقل وترويج مصطلح الأسلوبية بين الباحثين العرب. ولعل أعمق المباحث العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي، وأصفاها وضوحا وأثراها معرفة، أن تكون تلك التي بسطها (عبد

1- بيير جيرو: الأسلوبية، ص133.

2- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب 1986 ص16.

3- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص143.

السلام المسدي) في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) الذي شكل هامة لكتابات أسلوبية لاحقة، والأسلوبية ــ في تعريف عبد السلام المسدي ــ هي<< علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لإنتظام جهاز اللغة>>[1]. وهي ـ في تعريف غائي آخر ـ<< البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب>>[2]. وفي الكتاب أيضا وقفات مطولة عند الفروق الجوهرية بين الأسلوبية وما يجاورها من علوم ومعارف (اللسانيات ـ البلاغة ـ فقه اللغة ـ النحو...) لكن أكثر ما يستوقف "عبد السلام المسدي" هو طبيعة العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة التي يرسمها بهذا الشكل:<< الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا>>[3]. حيث أنّ الأولى بديل للثانية، وهما يفترقان عند جملة من النقاط: فالبلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني بينما الأسلوبية علم وصفي تحليلي وتنفي عن نفسها كل معيارية، ولا تسعى إلى غاية تعليمية وترفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله[4].

* **صـلاح فضل:** رائد من رواد البحث الأسلوبي في المشرق العربي، عكست انتاجاته اهتمامه الخاص بالبحث في مجال هذا العلم، وسعيه الدؤوب لوضع أسس علمية وجمالية لأسلوبية عربية قادرة على إثبات وجودها أمام المد المتصاعد للتيارات الوافدة من الغرب. فعلم الأسلوب عند "صلاح فضل"<< فهو وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبوين فنيين هما: علم اللغة الحديث ـ أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب ـ من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر>>[5]. فقد حكم ناقدنا على البلاغة بالعجز والعقم، وجعل من الأسلوبية الوريث الشرعي لها، فالأسلوبية هي مولود من أم هي البلاغة وأب هو علم الجمال.

*عدنـان بن ذريـل: يحدد الأسلوبية أو (علم الأسلوب) بأنّها<< علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره...إنها تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها>>[6] .

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص56.
2- المرجع نفسه، ص34.
3- المرجع نفسه، ص52.
4- المرجع نفسه، ص52-53-54 بتصرف.
5- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادؤه واجراؤاته، ص3.
6- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص140.

ويميز بينها وبين البلاغة بأنّ الأولى تريد<< أن تكون علمية ، تقريرية، تصفالوقائع وتصنفها بشكل موضوعي منهجي، بعد أن كانت البلاغة (...) تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة وتعلم الأفضل من القول...>>[1].

* **نور الديـن السـد:** أبدى اهتماما كبيرا للأسلوبية ومنهج تحليل الخطاب من خلال كتابه(الأسلوبية وتحليل الخطاب) سنة (1997)، والذي كان بمثابة دراسة ببليوغرافية لمختلف الدراسات السابقة، وخاصة العربية منها إلى جانب بعض الاختلافات الجوهرية فيها، وحاول عرض هذه التجارب عرضا ملخصا أورد فيه أهم إيحاءات هذه التحاليل وما أضافته للبحث الأسلوبي مع الفروقات الجوهرية بينها . ويرى "نور الدين السد" أنّ<< الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنّها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للواقع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي>>[2]. ثم يميز تميزا مفصلا بين أربعة اتجاهات أسلوبية : الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية النفسية والسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية [3]. كما نجده يفرق بين الأسلوبية والبلاغة بقوله إنّ<< البلاغة علما معياريا نمطيا تعليما تصنيفيا جاهزا تجزيئيا...وتكون الأسلوبية علما وصفيا وضعيا تحليليا شموليا...>>[4].مع دعوته الضمنية إلى أسلوبية جديدة ويسميها "السيمائية الأسلوبية":<<...إننا نقترح المنهج السميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب وتحليل بناه السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه...>>[5]. وهكذا يسهم "نور الدين السد" في موت الأسلوبية وإحياء الطموح السيميائي الشمولي.

بالإضافة إلى هؤلاء النقاد واسهاماتهم في النقد الأسلوبي في الوطن العربي، هناك نقاد ساهموا في دائرة الأسلوبية في النقد العربي المعاصر تنظيرا وتطبيقا منهم "حمادي صمود" في كتاب (الوجه والقفا)و"محمد عبد المطلب" في كتبه(البلاغة والأسلوبية)و(قراءات أسلوبية في الشعر الحديث).. و"فتح الله أحمد سليمان" في كتابه(الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية) و(مصطفى السعدني) في كتابه(البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث) و"حميد لحميداني" في كتابه (أسلوبية الرواية) ... .

1- المرجع السابق، ص.ن.
2- نور السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1، ص16.
3- المرجع نفسه، ص60.
4- المرجع نفسه ، ص28.
5- المرجع نفسه، ج2، ص42.

*** الاتجـاه الأسلوبي في الجزائـــر:**

إنّ الباحث في المدونة النقدية الجزائرية يجد أن للاسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري مقام ضئيل فلا نعثر إلا على لمسات أسلوبية لدى الدكتور"عبد الملك مرتاض" تتجلى بشكل ظاهر في أحد فصول كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية[1]. موسوم ب (دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية)عرض فيها ـ باقتضاب ـ لمفهوم الأسلوبية وتاريخها ثم أردفها بجانب تطبيقي، وتعدّ هذه الدراسة أول المحاولات في النقد الجزائري المعاصر ولم تحظ الأسلوبية عند "عبد الملك مرتاض" بذلك الزخم الذي أولاه الناقد للسيميائية فظهرت في كتاباته متواشجة مع البنيوية أحيانا والسيميائية أحيانا أخرى، لأنه من أنصار التركيب المنهجي،(أي مولع به).

*كما قدم الأستاذ "علي ملاحي" محاولة لا بأس بها عن (شعرية السبعينيات)[2] من القرن العشرين، نلمس من خلالها بعض الملامح الأسلوبية في التجربة الشعرية الجدزائرية خلال السبعينيات في شعر (عبد العالي رزاقي ـ أحمد حمدي ـ عمر أزراج ـ سليمان جوادي ـ زينب الأعوج).

*وعلى الصعيد الأكاديمي يمكن الإشارة إلى كتاب (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي)[3].للأستاذ "عبد الحميد بوزوينة" وهي دراسة تستأنس بتنظيرات ليوسبيزر ـ جون كوهين ـ جورج مونان، فضلا عن عبد السلام المسد وصلاح فضل واحمد الشايب ، ويقسم "بوزوينة" هذه الدراسة إلى خمسة فصول: (الخصائص البنائية للمقالة)، (علاقة البنى الإفرادية بالدلالة)، (طبيعة البنى التركيبية) (الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني)،(الصورة جماليا ووظيفية). إلى جانب ذلك نشير إلى دراسة أخرى هي (البنية اللغوية لبردة البوصيري)[4] للأستاذ"رابح بوحوش" وهي دراسة تسعى إلى إبراز الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تميز البردة ويؤكد الباحث على أن اتجهاته في البحث هو لغوي أسلوبي [5].

وما يمكن قوله عن الاتجاه الأسلوبي في الجزائر، أنّ النقاد والباحثين الجزائريين قد قدموا دراسات ضئيلة جدا مقارنة بالمناهج النقدية الأخرى سواء كانت سياقية أو نسقية .

وفي النهاية نقول أنّ الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى الأدب وهي المجال الذي تطبق فيه المناهج اللسانية

1- عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1982،ص 115.

2- مجلة القصيدة: تصدر عن الجاحظية ، عدد 2، الجزائر 1992، ص117.

3- عبد الحميد بوزوينة: بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر1988، ص8-10-156.

4- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993، ص8-13.

5- المرجع نفسه، ص13.

على النصوص الأدبية خصوصا وأن الأسلوب منذ البدء حدث لساني فعلي، فهو تحقق فعلي للبنى والقوانين اللسانية، واللغة هي آداة بيانه. لذلك عدها الكثير من النقاد والمفكرين أنّها فرع من الدرس اللساني أمثال "ميشال أريفة"حيث عدّها وصف للنص الأدبي وطرائق مستقاة من اللسانيات، لذلك فهي فعلا جسر اللسانيات إلى الأدب، على الرغم من الأسلوبية جاءت بديلا لموت البلاغة، فحملت إرثها إلا أنها لم تستقل بوصفها منهجا قائما بذاته، ثم تجاذبتها القراءات السياقية من جهة والقراءات النسقية من جهة أخرى . وحاول التفكير الأسلوبي الذي يعتمد على حياة المؤلف في تحديد الظاهرة أو الواقعة الأسلوبية أن يجعل منها جسرا لمعرفة التفكير لدى صاحب النص. وفي هذا السياق يرى "أحمد الشايب" << أنّ لشخصية الشاعر تأثيرا قويا في لون الأسلوب فتضيف إليها مزايا خاصة فوق هذه المزايا الموضوعية العامة...>>[1]. وأن<< أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الخطيب نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته هو... لأنّ كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب>>[2]. وبهذا يمكن تصنيف الأسلوبية التي ترتكز على المؤلف ضمن الإطار العام للقراءات السياقية التي تمجد هيمنة المؤلف وتعمق مفهوم (النص/ الوثيقة).

1- أحمد الشايب: الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط5، مكتبة النهضة المصرية، ص92.

2- المرجع نفسه، ص164.

خاتمـــــــــة

حاولنا في هذه المطبوعة البيداغوجية أن نكشف عن بدايات النقد الأدبي الجزائري في المغرب العرب القديم، وأن نزيح الستار عن بعض الشخصيات التي استطاعت بوجودها أن تثبت قدراتها المعرفية والنقدية من خلال ما تركته من بصمات واضحة في مجال النقد الأدبي الجزائري أمثال: عبد الكريم النهشلي المسيلي، وابن رشيق المسيلي(المشهور بالقيرواني)، واللذان يمثلان أيما تمثيل النقد الأدبي الجزائري القديم.

ثم عرفت الساحة النقدية العربية بصورة عامة والمغرب العربي بصورة خاصة ركودا وجمودا بفعل عوامل مختلفة،إلى أن بزغت النهضة التي تعتبر البداية الحقيقية للنقد الأدبي الحديث، الذي أسس رؤيته على مرجعيتين متعارضتين: المرجعية التراثية (النقد الإحيائي) ويمثلها فئة متعصبة للتراث العربي تدافع عنه وتستمد منه رؤيتها ومواقفها النقدية، والمرجعية الغربية (النقد التجديدي) ويمثلها فئة من المثقفين الذين درسوا بالجامعات الغربية واستلهموا رؤيتهم من منجزات الحضارة الغربية بما تتضمنه من تيارات فلسفية ومذاهب فكرية.

حاولت هذه المحاضرات وضع الطالب ضمن إطار تصوري للدرس النقدي الجزائري قديمه وحديثه من خلال البحث في جملة من المحاور الأساسية التي تتناول أصول النقد الجزائري ومرجعياته بدءا بالمرجعية التراثية التي رسمت عتبة الفعل النقدي الجزائري، وانتهاء بالمرجعية الغربية التي تعكس مدى تأثر النقد الجزائري المعاصر بالنظريات والمدارس النقدية الغربية وفلسفتها المختلفة... ونتيجة هذا التأثر، تم استقبال المناهج السياقية الغربية وكان لها تأثير بارز في إثراء المدونة النقدية الجزائرية، وتتمثل في المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، وهذه المناهج قامت على أنقاضها المناهج النسقية: كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية... وغيرها، وهذا الانفتاح على الاتجاهات النقدية الغربية، حرر النقد الجزائريالمعاصر من الرؤية النقدية الكلاسيكية.

إنّ النقد الجزائري هو حركة ثقافية كغيرها من الحركات النقدية استنبطت زخما من الأفكار والمعارف والتيارات الفكرية والمدارس الأدبية والنظريات الفلسفية والمناهج النقدية، كما استوعبت التدافع المعرفي والإيديولوجي واستطاعت ترسيخ قيم جديدة كانت بمثابة البديل الحقيقي للسنن التي أرسى قواعدها النقد التراثي.

ومن خلال المتابعة والتمحيص للمنتج الأدبي الحاصل على مستوى الساحة الجزائرية، وما تعج به من دراسة نقدية، وتحليلات نصية من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية، يتضح أنّ هناك حركة نقدية مسايرة تتماشى تبعا للتطور الإبداعي، والمسار الفني الذي بلغ إليه النص الأدبي والمثقف الجزائري في ذات الوقت.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن خلدون عبد الرحمن: المقدمة، ط1، دار الفكر العربي، بيروت 1997.
2. ابن خلدون عبد الرحمن: التعريف ببن خلدون ورحلته، شرقا وغربا، د، تحقيق: محمد بن تاوريت الطنجي مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.
3. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ج2، ط1، تحقيق عبد الحميد هنداوي المكتبة المصرية العصرية، صيدا، بيروت 2001.
4. ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ط1، تحقيق محمد العروسي المطوي، وبشير البكوش، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان 1991.
5. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ط1، تحقيق طه أحمد ابراهيم، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان 1991 .
6. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، د. ط ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحدث القاهرة، 2003.
7. ابن منظور: لسان العرب، مج 7، مادة (سلب)، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان 200.
8. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، د.ط، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
9. أبو القاسم سعد الله شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ط3، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب 1984.
10. أبو هلال العسكري: الصناعتين، د.ط، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية العصرية، صيدا، بيروت، 1986.
11. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ط4، دار الشروق، عمان، الأردن 2006.
12. أحمد حيوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، د.ط ، ديوان المطبوعات الجامعية، 1990.
13. أحمد الشايب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط5، مكتبة النهضة المصرية، د. ط.
14. أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية، د.ط، سلسلة مكتبة الشعب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981.
15. أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي د.ط، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع،الرباط .
16. إنعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع، البيان، والمعاني، ط2، دار المتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996.

17. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1974.

18. بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، 2010.

19. بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

20. بركات غسان وائل: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الدبي، د.ط، دمشق.1995.

21. جابر عصفور: المرايا المتجاورة، د.ط، دار القباء، القاهرة، 1998.

22. جابر عصفور: نظريات معاصرة، د.ط، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابن مصر 1998.

23. جمال شحيذ: في البنييوية التركيبة(دراسة في مناهج لسيان فولدمان) ، د.ط، دار ابن رشد، بيروت 1982.

24. حسن البنداري: الصنعة الفنية في التراث النقدي، ط1ن مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2000.

25. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، 2002 .

26. حسين فردوس نور: ابن خلدون شاعر، د.ط، دار الفكر العربي، مصر، 2000.

27. حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن 2016.

28. ديوان أحمد سحنون، د.ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1977.

29. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993.

30. رابح بور: المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ط3، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ت.

31.الربيع بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، د.ط، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001.

32. رشيد بن مالك: البنية السردية في النظريات السيميائية، د.ط، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

33. رمضان حمود: بذور الحياة مكتبة الاستقامة، تونس 1928.

34. الزمخشري: أساس البلاغة، د.ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1984.

35. الساعاتي سامية حسن: مقدمة كتاب البديع، تحقيق: علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدية، الدار البيضاء، المغرب.

36. السجليماسي: مقدمة كتاب البديع، تحقيق: علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 1980.

37. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،د.ط، بيروت، لبنان، 2005.

38. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي (1960-1975)، دار الكلمة للنشر، بيروت 1981.

39. سمير سرحان: النقد الموضوعي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990

40. سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.

41. شكري عزيز ماضي: محاضرات في نظرية الأدب، د.ط، دار البعث قسنطينة، الجزائر، 1984.

42. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، د،ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.د.ت.

43. صالح خرفي: الشعر الجزائر الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

44. صالح خرفي: رمضان حمود، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

45. صالح هويدة: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، ط1، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1426هـ.

46. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002.

47. صلاح فضل: نضرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، مؤسسة الشروق ، القاهرة، 1992.

48. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادؤه واجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.

49. طه أحمد ابراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري بيروت، لبنان،د.ت.

50. الطيب ولد العروسي: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، د.ط، دار الحكمة للنشر الجزائر.2009.

51. عبد الحميد بوزوينة: بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1988.

52. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

53. عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق القيرواني.د.ط، دار المعارف، مصر، 1964.

54. عبد السلام المسدي: في أليات النقد الأدبي، د.ط، دار الجنوب، تونس، 1994.

55. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط5، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006.

56. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د.ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.

57. عبد القاهر الجرجاني: دلال الإعجاز، شرح وتعليق: محمد الانجي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت 1999.

58. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

59. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993.

60. عبد الكريم النهشلي: اختيار الممتع في علم الشعر وعمله، تحقيق: محمود شاكر القطان، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، القاهرة، 2006.

61. عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، بالمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

62. عبد الله بن قرين: النقد الأدبي الحديث في الجزائر (1830-1982).د.ط.

63. عبد الله أبو هيف: النقد الأدب العربي الجديد، د .ط، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا، 2000.

64. عبد الله خليفة ركبي: تطور النثر الجزائري الحدث(1830-1974)، د.ط، الدار العربية للكتاب المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

65. عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب الجزائر- تونس 1983.

66. عبد الله ركيبي: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، د.ط الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1962.

67. عبد المجييد حنون: اللانسونية وأثرها فيي رواد النقد العربي الحديث، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

68. عبد الملك مرتاض:نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر 2010.

69. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، ورصد نظرياتها.د.ط دار هومة، الجزائر، 2002

70.عبد الملك مرتاض: آ. ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة(أين ليلاي) لمحمد العيد، د.ط ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993.

71. عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سميائي لحكاية جمال بغداد، د.ط. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

72. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

73. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة ، لروايةزقاق المدق، ط1 ديوان المطبوعات الجامعية، الجامعية، الجزائر 1995.

74. عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

75. عبد المنعم تليمة: مقدمةفي نظرية الأدب، د.ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.

76. عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1988.

77. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

78. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب د،ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.

79. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط1، ط4، دار العودة، بيروت 1981.

80. علي خذري: نقد الشعر ، مقاربة لأوليات النقد الجزائري، د،ط، ديوان المطبوعات الجامعية قسنطنة1998.

81. عمر محمد عبد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، د.ط، دار اليسر للنشر والطبع، الدارالبيضاء، المغرب، 1988

82. فيصل الأحمر ونبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، د.ط، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

83. قدامة بن جعفر: نقد الشعر،د.ط تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

84. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، د.ط، دار المريخ للنشر الرياض، د.ت.

85. لطفي فكري محمد الجودي:نقد خطاب الحادثة في مرجعيات التنظير العربي للنقد الحديث،طه، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة،2011

86. محمد الأمين بحري: البنيوة التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، د.ط، كلمة للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف ، بيروت2015.

87. محمد بن اسماعيل البخار: صحيح البخاري، تحقيق: الشيخ محمد علي القطب، والشيخ هشام البخاري المكتبة العصرية، والدار النموذجة، صيدا، بيروت، 2005.

88. محمد بن محمد الأندلسي: الحلل السندسية في الأخبار التونسية، تحقيق، محمد الحبيت الهيلة الدار التونسية للنشر 1970.

89. محمد الربيعي: من أوراقي النقدية، د.ط، دار غريب القاهرة، د.ت.

90. محمد زغلول سلام:تاريخ النقد الأدبي، من القرن الخامس إلى القرن العاشر هجري،د.ط دار المعارف،مصر.

91. محمد ساري:البحث عن النقد الأدبي الجديد،ط1،دار الحداثة،بيروت،1984.

92. محمد شاهين:الأدب و الأسطورة،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،1996.

93. محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي و العباسي،دار الجبل،بيروت لبنان،1990.

94. محمد عزام: المنهج الموضوعاتي، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999

95. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة،د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

96. محمد عناني: النقد التحليلي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.

97. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، د.ط، دار النهضة الفجالة، القاهرة، د.ت.

98. محمد مرتاض: النقد الأدبي في المغرب العربي، نشأته وتطوره (دراسة تطبيقية)، د منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

99. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.

100. محمد مصايف، دراسات في النقد والدب، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988.

101. محمد مصاف: فصول في النقد الأدبي الحدث، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

102. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، د.ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

103. محمد مندور: الأدب وفنونه، د.ط.، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.

104. محمد مندور: معارك أدبية ، د.ط، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت

105. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

106. محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975) ط1، دار الغرب الاسلامي، بيروت ، 1985.

107. محمد ناصر: رمضان حمود، حياته وآثاره، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

108. محمد نديم خفشة: تأصيل النص، المنهج البنيوي لدي لوسيان غولدمان، ط1، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، 1997.

109. مصطفى الصاوي الجويني: ألوان من النقد الأدبي، د.ط، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت

110. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983.

111. مصطفى هدارة: مشكلة السرقات الشعرية، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، 19858.

112. مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائ، الإشكالية والأصول والامتداد.د.ط منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2005.

113. ميجان الرويلي وسعد البازعني: دليل الناقد الأدبي ،ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2000.

114. ناصر الحاني: المصطلح في الأدب الغربي، د.ط منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1968.

115. نبل راغب: موسوعة النظريات الأدبيةط1، دار توبار، القاهرة، 2003.

116. نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

117. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.ط، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

118. نور الدين صدار: صدارة البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، 2018.

119. نور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، د.ط، أفريقيا الشروق، بيروت 1987.

120. واسني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، د.ط المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986.

121 . يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي،ط1،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،2007..

122. يوسف وغليسي:النقد الجزائري المعاصر من اللالنسونية إلى الألسنية، د. ط ،الؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر، د.ت.

*** الكتـــب المتـــرجمـــــة**

1. أرسطو طاليس: فن الشعر، د.ط، ترجمة: متى بن يونس، تحقيق: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة. د.ت.
2. آلان تيت: دراسات في النقد، د،ط، ترجمة عبد الرحمان ياغي، مكتبة المعارف بيروت، 1987.
3. آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، د.ط، ترجمة: سمير سعيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1992.
4. أنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، د،ط، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991.
5. بر جيرو: الأسلوب والسلوبية، ط2، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا 2002.
6. تيري أنغلتون: نظرية الأدب، د.ط، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سورا، د.ت.
7. جان لابلانش وج.ب.بوتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ط2، ترجمة: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية والنشر والتوزع، بيروت، 1987.
8. جان كلود كوكي: وثيقة السيميائيةن مدرسة باريس، د،ط، ترجمة: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر، د.ت.
9. جورج واطسون: الفكر الأدبي المعاصر، د،ط ترجمة: مصطفى بدر، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980 .

10. جوليا كريستفا: علم النص، ط1، ترجمة: فرد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1991.

11. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ط1، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشرن الدار البيضاء، المغرب، 1986.

12. دانيال تشالدزر: أسس السيميائية، ط1، ترجمة: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 2008

13. ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر، د.ط، ترجمة: عبد الكريم المقصود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، 2005.

14. ر.م. ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة، ط2، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس،.1980

15. روجيه غارودي: البنيوية فلسفة الموت، ط3، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشرن دمشق، سوريا،.1985

16. رولان بارت: الدرجة صفر الكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربة للناشرين المتحدين، الرباط. د.ت.

17. رولان بارت: درس السيمياء، د.ط، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب 1993.

18 رينيه ويليك، أوستيم وارين: نظرية الأدب، د.ط، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، د.ت.

19. طه حسين: فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، تحليل ونقد، ط2، ترجمة: محمد عبد الله عنان دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2006.

20. فكتور ايزليخ: الشكلانية الروسية، ط1، ترجمة: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2000.

21. كاتي وايلز: معجم الأسلوبيات، ترجمة: فالدا الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، 2014.

22. كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، د.ط، محمد فهمي حجازي وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

23. لوسيان غولدمان: الإله خفي، د.ط.، ترجمة: محمد البكر، منشورات عويدات، بيروت، 1982.

24. لوسيان غولدمان: الماركسية والعلوم الإنسانية، ط1، ترجمة: جمال شهيد، دار ابن رشد، 1982.

25. لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة د.ط، ترجمة: وسف الإنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

26. م.روزنتال، ب.يودين: الموسوعة الفلسفية، ط5، ترجمة: سمر كرم، دار الطليعة، بيروت 1985.

27. ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف الجزائر،د.ت.

28. مخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ط1، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1989.

29. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

30. وليم راي: المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، ط1، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد،1987.

31. وليم را: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ط1، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987.

المجـــلات والجـــرائـد

1. المجلة الأدبية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 5، العدد1، 2009.
2. مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 16، العدد15، 2017.
3. مجلة فصول، القاهرة، يناير 1981.
4. مجلة القصيدة، عدد2، الجاحضية، الجزائر 1992.
5. مجلة فصول العدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، 1981.
6. مجلة عالم الفكر، العدد 1، مج 38، يوليو 2009.
7. مجلة التبيين، الجاحظية، عدد 2،3، صف 1990
8. مجلة المساءلة، عدد1، اتحاد الكتاب الجزائريين، ربيع 1991.
9. مجلة الموقف الأدبي، عدد 215.216، دمشق
10. مجلة تجليات الحداثة، عدد 3، وهران، يونيو 1994.
11. جريدة الأمة، عدد 119(1937/4/27).
12. جريدة الصائر، عدد 112(1938/5/6).
13. جريدة الصائر، عدد 126(1938/8/12).
14. جريدة الصائر، عدد153(1933 /2/13).
15. جريدة الصائر، عدد53(1943/10/18).
16. جريدة الصائر، عدد 211(1952/12/19).
17. جريدة الشعب، عدد 7711، (11 أوت 1988).

فهـــرس المحتـــوى

مقدمـــــة..... أ.....ج

مدخـــل.....1.....6

المحاضرة الأولى: النظرية النقدية عند عبد الكريم النهشلي.....7.....17

المحاضرة الثانية: النظرية النقدية عند ابن رشيق القيرواني.....18.....29

المحاضرة الثالثة: النظرية النقـديـــــة عند ابن خلـدون..... 30.....39

المحاضرة الرابعة: بدايـــات الدعـــــوة إلى التجديـــد.....40....48

المحاضرة الخامسة: الاتجـــــاه الانـطباعـــــــي.....49....54

المحاضرة السادسة: الاتجـــــاه التـاريخـــــــي.....55....62

المحاضرة السابعة: الاتجـــــاه الاجتمـاعـــــي.....63.....71

المحاضرة الثامنة: الاتجـــــاه النـفســـــــي.....72.....76

المحاضرة التاسعة: النقـــــد الـجـديـــــــــد.....77.....82

المحاضرة العاشرة: الاتجـــــاه البنيـــــــــوي.....83.....91

المحاضرة الحادية عشر: الاتجـاه البنيـوي التكوينـــي.....92.....101

المحاضرة الثانية عشر: الاتجـــــاه السيميـائـــــي.....102.....110

المحاضرةالثالثة عشر: الاتجـــــاه التفكيـكـــــي.....111.....119

المحاضرة الرابعة عشر: الاتجـــــاه الأسلـوبـــــي.....120.....128

خـاتمـــــــــــــــة

قائمة المصادر و المراجـــع.