الجمهـــــورية الجـــزائرية الديـــــمقراطيـــــة الشّعبيّـــة

وزارة التـــعليم العـــالي والبحث العلمي

جـــمعة محمـــد لمين دباغين–سطيف 2

كليّـــــة الآداب واللغـــات

قسم اللغـــة و الأدب العربي

أطروحـــــــة

مقدمـــــة لنيل شهادة

دكتوراه العلـــوم

التخصص: نقد الأدبي

إعداد الطالبة: لطرش صليحة

عنوان الأطروحة:

تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر، النقد الأدبي الجزائري (1970–2012).أنموذجا

المشرف: أد. ابراهيم صدقة

جامعة :محمـــــــــــد لمين دباغين–

سطيف2

أعضاء لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د.عقيلة محجوبي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	رئيسا
(أ) .د. ابراهيم صدقة	أستاذ	جامعةسطيف2	مشرفا ومقررا
(أ) .د. رابح طبجون	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	ممتحنا
د. عبد الرحيم عزاب	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. رابح بن خوية	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنـــــــــــة الدراسيـــــــــة :2016–2017

مقدمة:

إن المتتبع للحركة الأدبية في بلادنا سيلاحظ في يسر، الكلام الكثير عن أزمة النقد الأدبي، ومن دون شك فإن لهذا الكلام جذورا، كما أن هناك اختلافا في طبيعة الأزمة ذاتها وفي تحديد هذه الجذور.

ومن خلال المتابعة والتمحيص للمنتج الأدبي، الحاصل على مستوى الساحة الأدبية النقدية في الوطن العربي عموما والجزائرية المعاصرة على وجه الخصوص، وما تعج به من دراسة نقدية وتحليلات نصية من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية، يتضح أن هناك حركة نقدية مسايرة، تتمشى مع التطور الإبداعي والمسار الفني الذي بلغ إليه النّص الأدبي، والباحث العربي و الجزائري في هذا المجال .

وكما هو معلوم فإن الحديث عن النقد الأدبي المعاصر في الجزائر يضم قضايا متعدّدة، لعلّ أبرازها قضية الوعي النقدي ومدى تمثله وتجسده في الممارسة.

فالنقد هو استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب. ومن هنا فإن هذه الإشكالية تقتضي منا إزالة كل ما يمكن أن يحيط به من لبس أو غموض وبالتالي لا بد من تحديد دقيق لحدود الإشكالية النقدية المعاصرة في الجزائر، وإبراز الترابط المنطقي بين الوعي الفكري والأدبي بين الممارسة النقدية ومسألة النص الإبداعي، على ضوء المناهج المتعارف عليها في الساحة الأدبية.

إن النقد الأدبي في حد ذاته، إنما يسعى إلى الإحاطة بالصور الفنية والجمالية للنص الأدبي وهو يمتد في بعده إلى زمن قديم جدًا، إذ يمكننا أن نربط بدايات تشكله الأولى باليونان، حيث تجلّي الاهتمام واضحا بالعملية النقدية معهم، خاصة بعد ظهور أطروحات "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو".

بينما ارتبط النقد عند النقاد العرب "القدامى" ارتباطا وثيقا بالبحث عن سر الجمال والإعجاز في القرآن الكريم، وعلى ضوء مختلف الدراسات التي تناولت هذا الأخير (النقد) في جوانبه المختلفة، اللفظية والنحوية والتركيبة، والدلالية والنظمية، تمّ وضع الكثير من المبادئ والأسس لتحليل وتقييم الإبداع، غير أن بدايات هذا النقد العربي، كانت في أكثر أحكامها ذوقية، انطباعية ناتجة عن التأثر بالنص ولا تقدم تعليلا إلاّ نادرا.

أي أن المفهوم اللغوي للنقد كان متعلقا بالتمييز بين الرديء والجيّد، فكان مجيء النقد العربي الحديث والمعاصر، سدًّا لهذه الثغرة، في تاريخ النقد العربي، وتجاوزًا مؤسسا للأفكار النقدية القديمة، فظهرت علوم متنوعة، وأنواع أدبية جديدة، واكبها ظهور كثير من المناهج النقدية، والتي تسلحت بكثير من الأسس العلمية والفلسفية والنفسية والاجتماعية، من أجل إيجاد نقد يتّسم بالموضوعية، أو على الأقل يسعى لأن يكون موضوعيا في تحليلاته، فكان من أثار ذلك أن تعدّدت روايات النظر للإبداع، وظهر في الساحة النقدية ما يعرف باسم "المناهج السياقية"، والتي تشتغل على بنية النّص الإبداعي، كاللغة، البنية، النظام، العلامة الرمز ومن بينها البنيوية، والأسلوبية، والسيميائية.

كما أنّه وإن كان لكل زمن موجته الغالبة فإنّ الدّارس لن يكون في غني عن الوعي بالامتداد التاريخي، والأصول المتغيرة، من هنا يكون الجمع بين القديم والحديث، والحداثي، في النقد الأدبي مهمة غير يسيرة، لكنها ليست مستحيلة، وذلك إذا استدلت الممارسة على نقاط الارتكاز الأساسية، في كل عصر.

كما أنّ جل الأعمال النقدية في الجزائر فقد بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي كأعمال محمد مصايف عبد الله الركيبي وغيرهما من النقاد الجزائريين.

أما تنوع المناهج النقدية المعتمدة من قبل النقاد والباحثين نرى أنّ الحسم في مسألة اختيار المنهج المناسب لنقد أي أثر إبداعي، يقتضي العودة إلى ما يشمل عليه هذا الأثر من خطاب، وذلك لضبط أهم مركزاته، وهذه العودة من شأنها أن تساعد الناقد على تحديد دعائم المنهج النقدي الملائم، الذي بإمكانه أن يفي بممارسة نقدية علمية، مستوحاة أصلا من طبيعة العمل الأدبي المنقولة.

لقد عرف النقد الجزائري المعاصر،مفاهيم ومصطلحات التي صارت غير قابلة، على مسايرتها للعصر ومواكبتها لتطوراته، وتغيراته السريعة ومقتضياته، والتي تحاول بدورها أن تساير الركب في ظل العولمة التي سيطرت على الفكر العالمي، لأن النضج في المجال الثقافي بدوره مرهون بمشروع التحويل الذي لم يكتمل في جميع الميادين.

ولهذا آثرت أن يكون موضوع هذه الأطروحة "تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر،النقد الأدبي الجزائري 1970-2012 أنموذجا على اعتبار هذه الفترة هي التي بدا فيها النقد الأدبي في الجزائر يتطور. ومن ثم عمل على خلق خطاب نقدي جزائري معاصر وبما أن الأمر كذلك،ولأن النشاط النقدي يكون تاليا لميلاد النص الإبداعي، بما هو صيرورة معرفية خاضعة للتطور والتغيير تبعا لمستجدات العصر، فقد قابل هذا القلق الذي ملأ كتابات الشعراء والأدباء الجزائريين خطاب نقدي آخر، حاول الباحث في هذا الأدب الإنساني، داعيا إلى الاهتمام بالنص والخروج من هذا التيه ومسايرة التطور الحضاري والفكري، بعدما ظلت الدراسات النقدية إلى زمن غير بعيد تحوم حول النص ولا تطول أبعاده، فقد اهتم الخطاب النقدي الجزائري المعاصر بالخطاب الشعري الحداثي ودعا إلى مجاراة تطوره ومن هذه الأصوات النقدية العربية التي تحاول التأسيس لخطابها النقدي وتشق طريقها في ميدان النقد المعاصر الصوت النقدي الجزائري المعاصر، فالبلد والفترة التي أنجبت جيلا من الأدباء يكتبون باللغة العربية، في ظل الظروف الملمة والصعوبات المحيطة، استطاعوا أن ينتجوا نصا أدبيا يرتقي ويتسامي فوق كل تلك الظروف الكفيلة بأن تنجب جيلا من النقاد أيضا

يواكبون التطور الأدبي الحاصل، لأن الولادة في ميزان النقد عسيرة وبطيئة، ولأن نضج العمل النقدي يتطلب معرفة علمية، وفلسفية عميقة، كما يتطلب ممارسة منتظمة طويلة.

ولقد كان الدافع الأساسي لاختيار هذا الموضوع (تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر،النقد الأدبي الجزائري 1970-2012 أنموذجا) على الرغم من إدراكنا مدى صعوبته وتشعبه هو الرغبة في الإحاطة بالتراث النقدي الجزائري والإلمام بالثقافة الحديثة والمعاصرة، ولطالما راودتني هذه الفكرة وأنا طالبة.

ولقد توزعت مادة البحث إلى أربعة فصول وخاتمة، ففي الفصل الأول والموسوم: **النقد الجزائري المعاصر** والذي أردته أن يكون فصلا تمهيديا للنقد الجزائري والذي بدا فيه الحديث أولا عن النقد العربي وكيف كانت التحولات في بلدان المشرق العربي بصفة عامة ،لأعرج بعدها إلى النقد الجزائري بصورة خاصة، لأن المشرق العربي كان المنبع الثقافي للنقد الجزائري، فمسيرة النقد الأدبي الجزائري هنا تبدوا مشابهة لمثيلاتها العربية في كثير من الملامح سواء ما تعلق بظروف النشأة بدءا بإطارها التاريخي المتمثل في عهد الاحتلال أو ما تلاه من سنوات كانت في أغلبها تطورا منهجيا طبيعيا لا يكاد يخالف الحاصل على المستوى العربي ، ففي نهاية القرن الثامن عشر برز نشاط الناقد من خلال إحداثه لبعض المناهج النقدية التي يستطيع من خلالها إضاءة النص وكشف معانيه التي قصد إليها المبدع،أو التي لم يقصد إليها.

وفي سياق متصل برزت اتجاهات نقدية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر، التي تهتم بتاريخية النص واجتماعيته وحتى نفسيته ،ومن ثم جاء الفصل الثاني:الموسوم **بتحول الفكر النقدي الجزائري المعاصر في ضوء الاتجاهات السياقية** ، هذه الأخيرة التي ينصب عملها نحو الأديب وأثر البيئة والمجتمع ووضعه النفسي، وطبقته الاجتماعية في النص المبدع.

ضمن هذا الوضع، كان الأمر جديرا أن يخص هذا البحث العلمي بفصل يكمل ما سبق ذكره ومن ثم كانت الحاجة أشد ما تكون إلى هذه الدراسة، بضرورة الوقوف عند محطة أخرى من الفصل الثالث وهي: **الاتجاهات النصية في النقد الجزائري المعاصر.**

فتحولت القراءة النصية من قراءة أفقية معيارية(سياقية) إلى قراءة عمودية متسائلة تحاول سبر أغوار النص.

ورغبة في إحاطة الموضوع من شتى جوانبه هيأنا فصلا **رابعا** وهو: **الأجناس الأدبية وموقع النقد الجزائري المعاصر من النقد العربي**، حيث خُصَ المبحث الأول للأجناس الأدبية ،هذا لأن الجنس الأدبي عد مبدءا تنظيميا ومعياريا تصنيفيا ، للنصوص ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص ، و تحديد مقوماته ومرتكزا ته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتغيير .

إلا أنَنا لاحظنا غياب النشاط النقدي المسرحي الجزائري المعاصر ، أو بعبارة أخرى لم تنفتح العملية الأدبية على شيء اسمه النقد المسرحي الجزائري، يرجع ذلك إلى ضآلة تدريسه في الجامعة، وإلى أن العائق الأكبر الذي يواجه الحركة النقدية المسرحية في الجزائر ،هو عدم الاهتمام الكافي بهذا التخصص، لأن غياب قاعدة منهجية قد تعيق الفعل التطبيقي. هذا في الوقت الذي تطورت فيه العلوم الأخرى ، كما رأينا في المبحث الثاني من الفصل الرابع والأخير أن نقف على مكانة أو: **موقع النقد الجزائري المعاصر من النقد العربي** ، وقد آثرنا أن نركز على الاتجاه النفسي، سالكين بذلك مجموعة من الأسئلة منها: لماذا لم يكن له إقبال بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى؟ ،ومن هم رواد النقد الجزائري المعاصر؟ وما هي أهم القضايا التي عالجوها؟ وما هي أهم المناهج التي اتبعوها؟. وما هو الاتجاه الأكثر رواجا في النقد المقارن (الجزائري والعربي)؟

فالنقد في الجزائر،أصبح في إطاره العام تابعا لمفاهيم ومعايير النقد الغربي، ولم يحاول إيجاد توازن بينه وبين متطلبات واقع الأمة التي تتخبط في صراعات تزداد حدة في ظل العولمة التي هيمنت على واقع شعوبها.

إلا أن النقد الجزائري المعاصر ليس سوى، أحد تجليات المشهد العام المتأزم، مع أن الأزمة ليست بالضرورة أزمة تدهور كما يتبادر إلى الأذهان عادة، بل قد تكون أزمة تطور. أما الخاتمة فقد كانت محطة لأهم النتائج التي خلص إليها البحث، عبر مساره القرائي الذي خص بالنقد الجزائري المعاصر {1970-2012}. أنموذجا.

فبعد جمع المادة وتصنيفها، اختارت الباحثة أن تكون للدراسة منهج ذا طابع وصفي تحليلي وهذا باستعراض الأعمال النقدية، والمنظومات المنهجية والإجراءات المعتمدة في تحليل النصوص.ومن ثم دراستها دراسة تفصيلية دقيقة .

ولقد استعنت في هذا على جملة من المصادر والمراجع أهمها :

أبو العيد دودو: دراسات أدبية مقارنة وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، وإبراهيم محمود الخليل:النقد الأدبي الحديث من التفكيك إلى المحاكاة، دون أن ننسى أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث،وكتابه: محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري وأيضا كتابه: تجارب في الأدب والرحلة، كما لا يفوتنا أيضا الكاتب أحمد منور في: قراءات في القصة الجزائرية و أحمد حديوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث وعبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية، وأيضا عبد السلام المسدي في كتابه: قضية البنيوية وعبد القادر فيدوح، في كتابه: دلائلية النص الأدبي وعبد الله خليفة الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث وعبد الملك مرتاض: في كل مؤلفاته ودراساته المعاصرة ويوسف

وغليسي: في النقد الجزائري المعاصرة من اللانسونية إلى الألسنية هذا وبالإضافة إلى مجموعة من الرسائل الجامعية والكتب المترجمة .

وقد واجهت الباحثة خلال مسيرة البحث جملة من الصعوبات، تمثّلت في قلة المصادر في كثير من الأحيان، بالإضافة إلى نقص بعض المراجع المساعدة على الدراسة والتحليل لواقع النقد الجزائري المعاصر إلّا بعض الدراسات الجزئية التي تناولت بعض الجوانب والالتفاتات المتناثرة في مؤلفات تعرض أصحابها للحركة الأدبية تاريخا ودراسة وتحليلا نقديا معاصرا كون هذه الدراسة كان موضوعها الفترة المعاصرة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم، لأستاذي المشرف والفاضل الدكتور*إبراهيم صدقة *على الدعم الكبير الذي تلقيته منه والتوجيهات العلمية التي استفدت منها كثيرا والذي شرَفني بقبول الإشراف على هذا البحث، وتوَجني بثقته العلمية العظيمة، وبأخلاقه السامية، فكان الدين ثقيلا والتكليف كبيرا، لأكون في مستوى هذا التشريف الأكبر،فجزاه الله عنّي أفضل جزاء وجعله الله ذخرا لنا وللأسرة الجامعية كافة .

كما أشكر قسم اللغة والأدب العربي ، وكلية الآداب واللغات بجامعة سطيف 2 على التسهيلات التي كانت تقدم لي منذ تسجيل الموضوع إلى فترة المناقشة ، وكما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذه الرسالة، وما سيقدمونه لي من نصائح وإرشادات تكون بمثابة إثراء للأطروحة.

والله نسأل التوفيق والسداد وأن خير فاتحة الشكر تكون لرب العباد، فالحمد لله الذي وفقني في البداية والنهاية ، ونحمده على نعمة العقل ونور العلم.

لطرش صليحة

سطيف في : - - - 2016.

أ- النقد العربي المعاصر

ب- النقد الجزائري المعاصر

أ- النقد العربي المعاصر

يعد النقد الأدبي من أبرز مظاهر الأدب العربي المعاصر، فقد تأثرت هذه الظاهرة في العصر الحديث بمباحث النقد الغربي وذلك الاتصال العرب الآداب الغربية.وتعود أسباب تأثر النقد العربي بالغرب إلى مؤثرات كالنقد المقارن و المدارس النقدية ،كمدرسة الديوان و رجالها، ورغم هذه التأثيرات التي تعتبر لزاما للمجتمع المثقف و النشيط، ولا بد منها، لم ينس التراث العربي هذه التيارات النقدية، و لم ينفصل من الأصالة والقديم تماما.

فالتأثير يعد علاقة متبادلة بين الحضارات الحية في الميادين العلمية والأدبية، وقد كان النقد الأدبي العربي من الميادين التي شهدت التأثر و التأثير، فأثر النقد الغربي على النقد العربي الحديث بارزا ،لأن الواقع العربي الجديد يطلب ضرورة جديدة في رأيهم و فكرهم والبحث عن أشكال جديدة، فرضتها الحياة المعاصرة ضمن دائرة الحداثة الغربية وهذا ما نجده عند أبو الشباب واصف أن:"الناقد يواجه أجناسا أدبية لم تعرفها الثقافة العربية القديمة، بينما تقرأ في ضوء النقد العربي القديم،نصوصا مسرحية وروائية وقصصية متأثرة بالآداب الغربية كما نقرأ الشعر العربي الحديث ،في ضوء القواعد التي وضعها النقد الغربي، ويتسلح ببعض أدواته المعرفية التي تطورت تطورا كبيرا بفضل تطور العلوم الحديثة."[1]

لقد أجمع الباحثون المعاصرون من عرب و مستشرقين على وجود التأثير الهيليني في" نقد الشعر" غير أن الخلاف بقي قائما بينهم حول هذا التأثير ،هل هو فلسفة الإغريق عامة،أو فلسفة أرسطو خاصة،بل إن منهم من يجادل في تأثير فكر أرسطو برمته على "قدامة" ويحصره في كتاب الخطابة كله

[1]أبو الشباب واصف:القديم والجديد في الشعر العربي الحديث ، دار النهضة العربية بيروت 1988.ص 88.

بينما يرى بعضهم أن قدامة ،أخذ من الخطابة و من الشعر ،مما يعتبر"طه حسين" أول من لفت الأنظار إلى الصلة التي تربط النقد بالفكر اليوناني[1] .

فمن خلال هذا النص نرى أن من أهم مصادر النقد التي انشغلت بالثقافة اليونانية وحاولت أن تخضع البلاد العربية، لأصول أرسطو كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر فقدامة ابن جعفر هنا قد تأثر ببلاغة أرسطو في خطابة و ليس بكتاب فن الشعر.

وهو الموقف نفسه نجده عند أحمد كمال زكي قائلا:" فقد ترجم كتاب –الخطابة– لأرسطو في النصف الأخير من القرن الثالث ترجمة إسحاق بن حنين" و قراه قدامة بن جعفر ،و انكب عليه انكبابا، و عمل على الإقناع بأصوله و رسومه في نقد الشعر العربي."[2]

فوقف حينها النقد الأدبي حائرا بين الدعوة إلى المحافظة على التراث القديم أو إلى الحركة التجديدية وبين الدفاع عن الدين الإسلامي ، و الأخلاق و السنن الاجتماعية ومنجزات الحضارة الإسلامية ودراسة رجالها وأعلامها دراسة حديثة في نزعة عقلانية وبين مقاومة التيار الغربي أو إخضاع الأدب للتجديد التعريب ومهاجمة الأدب الشرقي والدعوة إلى الآداب الغربية و ترويج مذاهبها، وهذا لأن النقد الأدبي كان في مصر من أبرز مظاهر الأدب العربي المعاصر، وكان النقد قوي المعارضة متصل النسب بالسياسة[3].

لكن هذا الأمر لم يقتصر على الدراسات النقدية في مصر بل امتد إلى المغرب العربي و المشرق، ولم لا بلاد الغرب التي تتواجد بها المهاجرين العرب فتأسست الرابطة القلمية في المهجر الشمالي مثل: مدرسة

---

[1] ينظر أبو الشباب واصف: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث ص89.

[2] أحمد كمال زكي:النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية ،بيروت لبنان 1988 ص88..

[3] ينظر الحاوي إبراهيم :حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي دار النهضة العربية بيروت لبنان 1984ص32.

الديوان وكان تأثر أعضاء هذه الرابطة بالاتجاهات النقدية الغربية الحديثة تأثيرا مباشرا بسبب تواجدهم في البلدان الأجنبية.

ولهذا الأمر نجد درويش حسين يقول:" لما وقف بناء الأمة العربية بعد الاتصال بالغرب على الأساليب النقدية لدى الغرب أدركوا أن للنقد أصولا و طرقا و مقاييس علمية راقية وقواعد فنية لها أثر كبير في كشف غوامض العلل و الأسباب وبها تحدد للنقد حدوده، كما كان لكل علم وفن حدود و قواعد ."[1]

وبهذه الكيفية تسربت تلك المبادئ و الأصول وتلك القواعد و الفنون إلى الأدب العربي و نقده، هذا كله بفضل الاحتكاك ،و الموقف نفسه نجده عند خفاجي عبد المؤمن في قوله:"أفلا يحق لنا في صراحة بأنه لا توجد في الأدب العربي أساليب نقدية صحيحة بالمعنى المعروفة في أدب الشعوب الراقية."[2]

فتأثَرت قواعد النقد العربي منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة في أوروبا، فظهر كتاب طه حسين " الأدب الجاهلي"، متأثرا بفلسفة ديكارت، كما ظهر للعقاد كتاب" ابن الرومي، حياته و شعره" وكتاب آخر عن أبي نواس ، متأثرا بالمباحث التاريخية، والبيولوجية، و السيكولوجية، و شكل العقاد إلى جانب المازني وعبد الرحمان شكري مدرسة الديوان التي تأثرت بالرومانسية من النقد.

أما استفادة طه حسين من منهج ديكارت في كتابه عن الشعر الجاهلي ، يتمثل في تلك النزعة العقلانية التي تريد أن تخضع كل الظواهر الفكرية للتمحيص و النقد، وبالإضافة إلى الكتب النقدية المتأثرة بالمناهج الغربية نجد المجلات وهي مجلة الشعر "البيروتية" تدعو إلى الحداثة في الأدب و النقد، وكان أدونيس ويوسف الخال من أشهر أعلامها الذين دعوا بصراحة إلى تبني المقاييس الغربية ،في دراسة الأدب العربي قديمة و حديثة وهذا نجده عند أدونيس قائلا:" إننا نعيش أيضا مذاهب أدبية ابتكرها هي أيضا الغرب"

هذا و بالإضافة إلى عوامل أخرى دعت إلى تحول النقد العربي أو بالأحرى إلى التجديد:

---

[1] درويش حسن:النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، القاهرة الفجالة 1999 ص54.

[2] خفاجي عبد المؤمن: دراسات في الأدب العربي الحديث القاهرة الفجالة 2000، ط2 ص50.

1 – النقد المقارن:

ظهر نوع جديد من الدراسات النقدية القائمة على المقارنة بين الأدبين ،الغربي والأوروبي،مستفيدة من تطور الأدب المقارن في أوروبا ،كتاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب،و فيكتور هيقو" للروحي الخالدي" و"منهل الوارد في علم الانتقاد" للناقد السوري" القسطاكي " الحمصي" الذي خصص الجزء الثالث من هذا الكتاب للحديث عن "رسالة الغفران "لأبي العلاء المعري ، و" الكوميديا اللاهية " للشاعر الايطالي دانتي ودون شك أن هذه التطورات الأدبية من الطبيعي، أن تنعكس على الدراسات النقدية في العالم العربي ويخطو بذلك النقد العربي ، خطوات مع نقاد احتكوا بالآداب الأجنبية و أساليبها النقدية ويشهد من ذلك الفن القديم أبوبا مستحدثة.

ومن الآخرين في هذا الاتجاه النقدي نجد محمد غنيمي هلال في كتابه"' في النقد التطبيقي و المقارن " حيث تناول كتابه أسس النقد الغربي، و النقد العربي، و التيارات النقدية المعاصرة و كتابه الآخر " الأدب المقارن" كمحمد عبد السلام كفافي ، وطه ندى وغيرهم من الأدباء[1].

ومما لاشك فيه، أن الدراسات المقارنة العربية، خاصة في جانبها التطبيقي قد تطورت تطورا كبيرا بعد هذه المرحلة.

كما أن هذه التغيرات التي طرأت على النقد العربي الحديث، لم تسهم على الرغم من أهميتها في تكوين خلفية معرفية ضرورية ،لتكوين نظريات نقدية عربية.إذن يبقى النقد العربي متأثرا بالمتغيرات النقدية الغربية

[1] ينظر الصابري علي :النقد الأدبي ،وتطوره في الأدب العربي د ت – د ط.ص66.

لأن" منهج الدراسة الأدبية في بلادنا العربية لم يتبلور بعد، في بلادنا العربية ، ولا رسمت خططه ومذاهبه"[1].

2- المدارس النقدية:

ومن أكبر الظواهر الأدبية و النقدية ،التي تلفت نظر المؤرخ لتطورات النقد و الأدب المعاصر في القرن العشرين ،ظهور المدارس النقدية، وهي مدرسة" الديوان" ورجالها كعباس محمود العقاد و عبد الرحمان شكري وإبراهيم عبد القادر المازني .

و تأثر شعراء مدرسة الديوان بقراءتهم و ثقافتهم الإنجليزية بوجه خاص، وكان العقاد و المازني يرجعان في النقد إلى "هازليت" و ما كولي" فأغلب آراء العقاد مأخوذة من "هازليت" و محاضراته في الشعراء الانجليز،و يشبهه العقاد في عنفه النقدي.

و قد أعجب شكري كل الإعجاب بشعراء الرومانسية الانجليزية "رودزوث، وركيتس و سكوت" وقرأ كل ما كتبوه وتأثر بهم روحا و منهجا.

أما العقاد نجده قد أعجب بشكسبير لاطلاعه الدائم على أعماله ، وهو يجعل شكسبير نبي الفكر لذا نجده يقول:" ليس شكسبير نبي من الناس، في هذا الاعتبار و لكنه خرافة الآلهة ،لا يداخلنا الناس فيما بينهم من المناقشات و الموازنات"[2].

---

[1] محمد مندور:النقد والنقاد المعاصرين ، القاهرة ، مطبعة نهضة مصر د ت ص 63.

[2] العقاد :شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ،القاهرة 1984.ص.52.

ومن ثم يريد العقاد و حسين هيكل و المازني أن ينقلوا إلى قرائهم مباحث الأدب والنقد الغربية ويشفعوها بنظرات تحليلية في الفكر الغربي،كالدعوة إلى الوحدة العضوية وإلى أصالة الشاعر في رجوعه إلى ذات نفسه، وتصوير مشاعره و أفكاره بصور مستمدة من تجاربه و بيئته ،يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره ويجمع ذلك كله أنه كان يدعو إلى الصدق الفني في التصوير.

و من ثم وجدت جماعة جديدة تأتي في أعقاب مدرسة الديوان تريد أن تحل بالتجديد إلى غايات أسمى –في نظرهم– مما ناد به زعمائها ، واتخذوا إلاه الشعر ‘أولو" اليوناني رمزا لهم، و أصدروا صحيفة بهذا الاسم فاتحين فيها المجال للبحوث و الآراء التي تعنى بتجديد الشعر العربي في العصر الحديث.

و تماشيا مع هاته المؤثرات التي ظهرت في هذه النصوص ،فهل تأثر النقد العربي بالغرب تماما، و نُسي التراث النقدي القديم بحيث لا يرتبط بالتراث العربي، القديم، ويغفل الرواد من النقاد العرب؟ وحتى نجيب عن هذا السؤال نقول : أن مدرسة الديوان لم تكن خاضعة في كل اتجاهاتها النقدية لما أملاه الفكر النقدي الانجليزي في بيئته الرومانتيكية.إذ كانت نظرتهم الخاصة، وارتباطهم بتراثهم، وأن يقيموا جسرا بين الثقافة العربية والأوروبية فهم لم ينفصلوا ولم يستقلوا تماما عن الشعر القديم ، وليس هذا عيبا في المدرسة بل العمل الحسن أو بعبارة أخرى ، تدخل في مجرى الحياة الأدبية بقوة وتصبح تياراعربيا مستلهما القراءات الغربية.

و بفضل مدرسة الديوان استطاعوا أن يطلعوا على الأدب الإنجليزي و استفادوا من مبادئ نقده وحاولوا في ثورتهم على القديم أن يجدوا في الشعر العربي الحديث، ما وسعهم الجهد متخذين من قضايا النفس و الذات و الآراء و الخواطر الإنسانية أساسا لانطلاقهم في النظم.و كان على جيل الرواد من النقاد العرب، الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدي أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية، أما التيار الأول فقد قدَم أطروحات تتعلق ببناء مشروع نقدي عربي مستقل نسبيا عن التيارات النقدية الغربية، و مع التراث النقدي

العربي القديم، مثلما فعل حسين المرصفي في كتابه "الوسيلة الأدبية" ومصطفى صادق الرافعي في كتاب "آداب العرب " وجورجي زيدان في كتابه " تاريخ آداب اللغة العربية"[1]

إن جيل الرواد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية و اطلاعهم العميق على مناهج البحث في الدراسات الأدبية الأوروبية الحديثة و هم يبذلون أقصى جهودهم في تطوير هذا التراث القومي، والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية لأن المناهج النقدية الأوروبية، فرضتها ظروف محددة عاشتها تلك المجتمعات، ولأن كل تغيَر في مجال الفكر و الفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة في المجتمع.

تأثر إذن النقد العربي بالغرب، وحاول العرب تجديد المناهج النقدية الأدبية، عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية، وبعد هذا الاتصال ،أدركوا أن للنقد أصولا و قواعد فنية فأدخلوا تلك القواعد و الفنون إلى الأدب العربي و نقده، بتأثر أكبر مدرسة نقدية و هي مدرسة الديوان بالأدب الأوروبي المعاصر و قد نبع تيار النقد العربي الحديث من النقد الغربي، و قد أحدث هذا التيار أثرا كبيرا في الشعر العربي و حركة التجديد للشعر العربي.

إن الرواد من النقاد العرب في اتصالهم بالثقافة الأوروبية لم يغفلوا عن القيم الثقافية وبذلوا جهودهم في تطوير هذا التراث ولم ينفصلوا عن القديم تماما.

و عليه فان القاعدة الأساسية للسير بهذا النقد في الاتجاه الصحيح موجودة ، و ذلك بفضل جيل الرواد من النقاد العرب في العصر الحديث الذين جمعوا بين الأصالة والمعاصرة ، وهذه التحولات من أجل تطوير منهج نقدي عربي ولن يكتب لهذا المنهج النجاح، إلا إذا جمع بين التراث العربي النقدي والمناهج النقدية

[1] ينظر: هدارة محمد مصطفى:بحوث في الأدب العربي الحديث ، القاهرة، دار الفكر العربي 1994.ص82.

الحديثة. فشهدت الدراسات النقدية المعاصرة وهي تسعى إلى اقتحام هذا الواقع الجديد تطورات مذهلة كنتيجة حتمية لما يحصل في مجال الدراسات اللغوية والأدبية والفلسفية والفكرية عامة وما يحصل في المجتمع من تغيرات، فقد طرحت رؤى حداثية لواقع مغاير في علاقة الإنسان باللغة الوجود، ذاته الآخر، الحقيقة.هذا الوعي الجديد في ظل المتغير الفكري والاجتماعي كان له الأثر البارز والكبير في بلورة هذه الرؤى النقدية الحداثية، ثم إن الحديث عن تحولات الخطاب النقدي المعاصر، هو حديث عن المنعرجات الكبرى التي ساهمت في تغير مسار هذا الخطاب النقدي، و يبدو أن المنعرج اللساني كان أقواها جميعا وأساس هذا الانفجار النقدي.

المنعرج اللساني :بات من المسلم به الحديث عن تأثير الموجة اللسانية الفعال في مختلف المعارف لذا لا يمكن لأيَ أحد أن ينكر الدور الذي لعبته اللسانيات الحديثة في تغيير مسارا لخطاب النقدي؛ فيما يعرف بالمنعرج اللساني، إذ عدت محاضرات دي سوسير من أعظم الإنجازات في مجال الدراسات اللغوية؛ حيث يعتبر كثير من الدارسين اللسانيات السوسورية لحظة انطلاقة جديدة في مختلف المعارف، ومنعطف وجودي في تاريخ الخطاب النقدي، عكست سقوط وتهافت قيم ومبادئ أخذت شكل المسلمات فيما مضى من الزمن وبرزت محلها قيم ومبادئ جديدة تساير هذه التغيرات والتحولات التي تشهدها القارة الأوروبية.

وتأكيدا على أن الوعي النقدي لم يكن بعيدا عن كل هذه التحولات، نجده يعمل على نقد أوهام القراءات السياقية ويتبنى روح العصر وليدة هذا التحول، وذلك بتغيير أطره ومفاهيمه بشكل يناسب هذا التحول إذ «ظهرت القراءات النسقية لتعلن انسداد أنظمة القراءة السياقية وترهل مشروعها النقدي ومن أبرز الاتجاهات

التي عملت على تقويض الوعي النقدي السياقي نذكر :الشكلانيين الروس، النقد الجديد، اللسانيات الحديثة البنيويات"[1]

فحين تحقق للنقد بعض التجاوز للنقد التقليدي ومواكبة للتحولات الكبرى في تاريخ الغرب، كان مما تبنته المناهج الحديثة وهي تغادر ساحة الاشتغال النقدي السابق، أطروحة الداخل/النسق، بعبارة أخرى النص، لتجعله الغالب على ممارساتها في التحليل والقراءة، فقد جاءت هذه المناهج كرد فعل على المناهج السياقية، ولتعيد الاعتبار للعنصر الأهم في الممارسة النقدية وهو النص، الذي بقي مغيبا لزمن غير بعيد، إذ ظلت الدراسات النقدية تحوم حوله ولا النقدية وهو النص، الذي بقي مغيبا لزمن غير بعيد، إذ ظلت الدراسات النقدية تحوم حوله ولا المسلوبة/المغيبة/المهمشة، فمجيئها كان لغاية في الضرورة والأهمية؛ وليحد من حجم المبالغة والعناية التي كانت تولى للمؤثرات الخارجية بما في ذلك المبدع، فقد حكم على النص في ظل تلك المناهج بالعقم عندما اعتبر حاملا للحقيقة التي تمنحها إياه المؤثرات الخارجية.

منذ أثبت ميشال فوكو تمزق العلاقة بين الكلمات والأشياء، انسحبت اللغة من الوسط ودخلت عصر الحياد والاستقلال الخاص بها في عالم قوانينها الخاصة المميزة، فغدت بيت الوجود كما يقول هيدجر M.Heidegger فلا الإنسان في عالم اللغة يبقى كما هو ولا على حالها، إذ تاهت الحقيقة في دهاليز هذا النص/اللغة وغابت عن العالم المادي الواقعي، فقد برزت القفزة النوعية التي حققها النقد الأدبي أثناء انفتاحه على اللسانيات أساسا في قضية المنهج، والمؤكد أن المنعرج اللسان هو الذي حدد طبيعة الدرس النقدي الجديد (المعاصر) إذ إنَ مقولة سوسير" دراسة اللغة في ذاتها، ولأجل ذاتها سرعان ما تمثَّلها النقد الأدبي وظهرت مناهج نقدية نادت بعزل النص الأدبي عن كل المؤثرات الخارجية، وتمَّ بذلك الحد من سطوة

(1) أحمد يوسف :القراءة النسقية، ووهم المحايثة منشورات رابطة الاختلاف ، الجزائر الدار العالمية للعلوم ناشرون ، بيروت ط1 -2007- ص 30.

المناهج السياقية التي كانت تتعامل مع النص الأدبي على أنَه وثيقة شاهدة على نفسية مؤلفه أو تاريخ المرحلة التي كتب فيها ومنه يمكن القول إنَ اللسانيات أقوى المساهمين في بناء صرح النقد المعاصر دون منازع.

لنبدأ قراءتنا بالوقوف على معلمين هامين في تاريخ النقد الغربي الحداثي، إذ يمثلان الباكورة الأولى للمناهج النقدية الحداثية وهم(تيار النقد الجديد، الشكلانية الروسية) فقد استندا على ما قدمته لسانيات دوسوسير ويشكلان معها بداية المنعطف في تاريخ الخطاب النقدي المعاصر.

1-النقد الجديد :شاع هذا التيار النقدي في عشرينيات القرن العشرين وساد الساحة الأدبية والفكرية في كل من إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية، ولعل أهم ما جاء به هذا التيار هو الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا بذاته، ومن ثم الانتصار للداخل على حساب الخارج، فقد انكبت دراستهم على التجربة الشعرية لذا كان تركيزهم على ما أسموه الموهبة الفردية فوظيفة القصيدة حسبهم هي خلق معنى من خلال السياق الشعري(النص) فالمعنى يأخذ مكانه داخل جملة من المعاني الأخرى وقيمة الفن تتحدد بما يتركه من أثر في نفسية المتلقي، وهذا ما بنت عليه فيما بعد نظرية التلقي دعاويها ومرد هذا الانتصار للنص الأخذ بالمنهج التجريبي العلمي في التعامل مع النصوص الإبداعية، هذا التأثر"أوقع النقاد الجدد في مأزق حقيقي ظل ملازما لهم حتى النهاية، ويمثل هذا المأزق تبني منهج علمي يعتمد على تجريبية واقعية في إطار محاولة تطبيقية على حقيقة غير علمية هي الإبداع الأدبي"[1].

ومهما كان الأمر، فما يحسب لهذا التيار النقدي، هو أنه يمثل الرَيادة من حيث السبق الزمني في إعادة الاعتبار للنص الأدبي، ويعد الإرهاص المبكر الذي تأسست عليه المناهج النقدية الحداثية وغير بعيد عن هذا التيار يظهر لنا تيار آخر يشترك مع الأول في الطرح العام ويتقاسم معه بعض المبادئ والأسس وهو حركة

[1] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت دط أغسطس 1970، ص135-136.

الشكلانيين الروس إذ تلتقي هذه الحركة مع النقد الجديد في بعض المبادئ أهمها القول باستقلالية النص الأدبي.

2-**الشكلانية الروسية** :انبثقت الشكلانية الروسية من التلاحم بين حلقة موسكو اللغوية وجمعية دراسة اللغة الشعرية المعروفة ب :أوبوباز 1 في اهتمامهما بلغة الشعر الجديد وباللسانيات فقد جاءت الشكلانية تبدي رغبتها في التحرر من الماضي، وتتوسل بمبادئ العلم التجريبي في مقاربة النصوص الإبداعية في دعوتها للتجديد، كما اهتمت بالفن من أجل الفن، وحملت دعوى علمية النقد، ومن أهم الأسس التي قامت عليها الحركة الشكلانية الروسية مصطلح الأدبية وهو مصطلح جاء به رومان جاكبسون ROMAN JAKOBSON بطرحه سؤال ما الذي يجعل الأدب أدبا؟ أين مكمن الأدبية في النص؟.

"فقد خلص الشكلانيون الروس إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، وأنه ليس كذلك من حيث شأنه وما عمل فيه من مؤثرات، وإنما هو أدبي بحكم صياغته وأسلوبه وطريقته، وطبيعته الفنية فيه"[1].

لذا عملوا على التمييز بين اللغة العادية واللغة الشعرية فانصب اهتمامهم ببنية البيت الشعري وعلى مكوناته الصوتية والإيقاعية والتركيز على ما يمكن أن نصطلح عليه بالإدراك الشعري، فالصورة الشعرية حسبهم تسهم في خلق إدراك متميز للشيء أي تخلق رؤيا معينة، فالأدبية بهذا المعنى هي مجموع القوانين الداخلية التي تؤسس للنص فتجعله على غير مثال سابق، لهذا قالت الشكلانية بدينامية الأدب التي تنشأ عن تطور الأشكال الأدبية، فهم يرفضون تكرار الشكل) النموذج (الذي قالت به الكلاسيكية و يعملون بمقولة شكل جديد مضمون جديد والشكلانيون بهذا الطرح حاولوا التأسيس لعلم الأدب وعلمنة الظاهرة الأدبية و استبعاد كل السياقات الخارجية استجابة للترعة الوضعية .

---

[1] عبد الناصر حسن محمد :نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999 ص251

أما المبدأ الثاني الذي قامت عليه فهو مبدأ كسر الألفة/التغريب جاء به شكلوفسكي SHKLOVSKY فقد دعت هذه الحركة لهذا المبدأ «استنادا على نتائج العلم التجريبي، فتخرج اللغة بذلك عن استعمالها المعياري العادي إلى الاستخدام التقني الذي يجعلها أكثر غموضا، إذ يقول شكلوفسكي، إن الهدف من الفن هو أن نمنح الإحساس بالأشياء كما ندرك وليس كما نعرف"[1]. نفهم من هذا القول أنَ الذي يثير فاعليتنا ومتعتنا ليس الشيء المعتاد بل هو الشيء الخارج عن المألوف، إدراكنا للأشياء والحقائق هو الذي يثير فينا المتعة الجمالية، فلكي نستقطب رد فعل المتلقي يجب أن نقدم له النص في طبق من الإدراك لا في طبق من المعرفة، إذ كلما بذلنا جهدا في إدراكنا للشيء زادت متعتنا به.

فالتغريب يؤدي إلى تشابك وتعقيد عناصر النص، وهذا الشيء الغريب يخلخل مسلماتنا المعرفية فيحصل لدينا سوء فهم بمفهوم التأويليين، فنحتاج إلى إعادة فهم وهكذا، فالإدراك محاولة استيعاب وفهم يخلق لحظة ارتباط الذات بالموضوع، فهو وليد هذه اللحظة وهذا اللقاء وهذا يكون التغيير في معرفتنا ممكنا، انطلاقا من تغير إدراكنا للأشياء(الفن)، وتكون الشكلانية باهتمامها بالصوت كقيمة مستقلة في الشعر بمثابة تعريف جديد بمنحى نقد جديد فقد ساهمت في تشييد مسار القراءة النسقية، بعدما ركزت على تحليل عناصر النص الشعري وما يحسب لهذه الحركة إفادتها من أعمال دي سوسير ومن اللسانيات بصفة عامة لكنهم"لم يطبقوا الدعاوى اللسانية تطبيقا آليا ولم يدعوا مقولاتهم تتصف بالجمود والثبات بل أضفوا عليها طابعا حركيا وحيويا مما جعل اللسانيين يهتمون بدورهم بالمنهج الشكلي...وهذا ما مهد لخلق التوالج بين اللغة والنقد على نحو غير مسبوق ومن ثم خلق أسلوب جديد لم يعرف من قبل[2]، لكن رغم هذا الجديد الذي جاءت به الشكلانية وفتحها مجال النقد على اللسانيات اللغوية إلا أنها لم تسلم من النقد ولم تخل من الثغرات فما يؤاخذ عليه الشكلانيون

---

[1] عبد الغني بارة :إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة –مصر ط1 2005 ص74.

[2] أحمد يوسف :القراءة النسقية ووهم المحايثة ،ص 98.

هو وقوعهم في التناقض" فمن جهة يحرصون على وحدة العمل الأدبي بوصفه نسقا محايثا، وينبذون الحكم الجمالي وكل أحكام القيمة، والتعامل مع الأدب تعاملا برانيا، ومن جهة أخرى توحي بعض آرائهم بفكرة النسق المفتوح، واعتباطية العلامة وتعددية دلالة الأصوات في اللغة الشعرية "[1]. فالواضح أن هذه التعددية اكتسبتها من تركيزها على الإلقاء الشعري ورفضهم كل تلازم بين الأصوات ودلالاتها.

لم تغادر الشكلانية الروسية الساحة النقدية إذ تجد امتدادها في حلقة براغ، هذه الأخيرة تعد استمرارا لها ومن أبرز دعاويها مثلما جاء عند أحمد يوسف اعتبار اللغة مستويات متعددة تتأثر بالمحيط الخارجي فالتمييز بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة، هو إعادة التوازن بين الدراسة التزامنية (السيكرونية) والدراسة التعاقبية (الديكرونية)وإن كانت الأولوية للبعد التزامني، كما دعت إلى قراءة الأدب من الداخل لكن نظرت إليه نظرة اجتماعية، ومن هنا وجَهت مدرسة براغ ضربتها للنقد المحايث الذي تبنته الشكلانية الروسية في مقاربتها للنصوص الإبداعية[2] ومهما يكن من أمر فإن ما يحسب لهذه الحركة أنها ساهمت إلى جانب النقد الجديد ولسانيات سوسير في تهيئة الظروف لميلاد النقد النسقي باتجاهاته النقدية المختلفة.

1-**البنيوية وسجن النسق المغلق** :تعتبر البنيوية أول محطة من محطات النقد الحداثي والممثل الحقيقي له؛ حيث بدأ الخطاب البنيوي يعرف طريقه للانسجام والتماسك مع المحاولات الأولى للعلوم اللسانية، فقد جاءت أفكار دي سوسير لتعيد النظر في اللغة من خلال مجموعة من الثنائيات (اللغة/الكلام) (الدال/المدلول) (التزامن/التعاقب) باعتبار اللغة نظاما من العلامات، والعلامة عملة لوجهين الدال والمدلول تربطهما علاقة اعتباطية غير معللة، تمثل اللغة الموجود بالقوة في حين الكلام يمثل الموجود بالفعل المنتقى من نظامها تدرس هذه اللغة تزامنيا من خلال التركيز على تحرك هذه العناصر المكونة لهذا النظام –اللغة – وتعاقبيا من خلال تتبع تطورها وتحولاتها.

---

[1] المرجع نفسه، ص 98.

[2] ينظر، أحمد يوسف :القراءة النسقية ووهم المحايثة ص105 -108.

هكذا، شكلت أفكار سوسير أساسا فكريا ومعرفيا ونقطة انطلاق للمناهج النقدية النصانية إذ أحدثت هذه الثورة اللسانية تحولات منهجية في طرائق التعامل مع النص، لذا عد دي سوسير إذ أحدثت هذه الثورة اللسانية تحولات منهجية في طرائق التعامل مع النص فهو الأب الروحي للبنيوية رغم أنَ مصطلح البنية لم يرد في أعماله، إلا أنه تحدث عن النسق .ويذهب إميل بنفنيست في كتابه" مشاكل في اللسانيات العامة"إلاَ أنَ حديث سوسير عن النسق يشكل موطن الجدة في نظريته، ويتبعه في ذلك أحمد يوسف حينما رأى في مقولة النسق المحور الجوهري لنظرية دي سوسير اللسانية، فمقولة النسق ترى بلا وجود للجزء خارج الكل، ولعل أهم ما قامت عليه اللسانيات السوسيرية وأخذت به المدارس النقدية فيما بعد مبدأ المحايثة، إذ يعتبر اللغة كيانا قائما بذاته مستقلا عن كل ما هو خارج عنه" فقد أمدت اللسانيات الحديثة هذه المقاربات النقدية بجهاز من المفاهيم دفعها إلى تغيير طرائق تعاملها مع النص الأدبي، والنظر إلى بنياته اللغوية نظرة مغايرة لما كان عليه تاريخ النقد السابق"[1]. فالنسق لا يقبل ما هو خارج عنه، وهذا ما أخذت به البنيوية في دراساتها ، إذ وجد البنيويون في مقولة "اكتفاء البنية بذاتها "المنطلق لدراساتهم.

يعود السبب في استعمال لفظ البنية حسب زكريا إبراهيم، إلى حاجة الإنسان المعاصر للإمساك هذا الواقع الذي طبع بالتعقد والتشابك، ليضيف بأن هذه البنية كانت الحلم الذي أراد الغربيون أن يفهموا من خلاله الواقع ويسيطروا عليه، ومهما يكن الأمر "فالبنية ليست مجرد تعبير عن ذلك(الكل) الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى الموضوع، على أنه (نظام) أو (نسق)حتى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته .وهذا هو السبب فيما ذهب إليه بعض النقاد من أن وراء (البنيوية) ابستيمولوجيا خفية تحلم بضرب من (الوضعية الجديدة) "[2] هكذا سار النقد البنيوي، على خطى اللسانيات البنيوية، وحاول مسايرتها في بناء نسق أدبي يضاهي النسق اللساني الذي جاء به سوسير، لذا

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية ، ووهم المحايثة ص69.

[2] زكريا إبراهيم :مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر3 شارع كامل صدقي)الفجالة(، دط، دت، ص08.

يتساءل أحمد يوسف عن مدى إمكانية الحديث عن نسق أدبي له من الشمولية والكينونة ما للنسق اللساني؟ وهل يمكن للقراءة أن تكون نسقية بحتة؟ وهل يمكن بناء نسق نقدي مستقل عن أي نزعة وضعية؟.

يعرف جان بياجيه JEAN PIAGET البنيوية بقوله" وتبدو البنية، بتقدير أولي،مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تكتفي بلعبة التحويلات نفسها ، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث :الجملة، التحولات، الضبط الذاتي"[1] فالبنية بهذا المفهوم نظام مكتف بذاته لا ينفتح عما سواه، تكسب تحولها وانضباطها من نظامها الداخلي، أما عن عناصرها المكونة فالجملة تعني مجموع العناصر التي تتحكم فيها جملة من القوانين يسميها بياجيه" التركيبة" التي تضفي على المجموعة من الخصائص المميزة عن الخصائص المكونة، أما التحويلات TRANSFORMATION فتعني قدرة هذا النظام على التغير والتحول المستمر وفق ما يمليه هذا الداخل، أما العنصر الثالث والأخير الضبط الذاتي L'AUTORÉGLAGE فيعني أنها تنظم نفسها بنفسها، فالتحويلات لا تتم خارج حدودها هذا الضبط يمنحها نوعا من الانغلاق[2] أهم إنجاز حققته البنيوية هو إحلالها البنية محل ثنائية الداخل والخارج التي ظلت ترزخ تحت وطأتها القراءة النقدية لكن هل فعلا تخلصت المقاربة النقدية من هذه الثنائية الداخل والخارج؟

إن جواب هذا السؤال يكون بالنفي، ذلك أن هذه الثنائية بقيت تحكم القراءة النقدية حتى اليوم، وما تجاوز البنيوية لذاتها من قبل دعاتها إلا دليل على ذلك، فالخارج ظل يزاحم هذا الداخل الذي يدعي لنفسه امتلاك المعنى والحقيقة وإن قامت على إقصاء المعنى ،ظنا منها أن إقصاء المعنى هو إبعاد للسياق، وهذا ما قادها إلى نهايتها، لكن دعوتها للتعدد تفتح باب الخارج يقاسمها الوصول للمعنى، و عن المناخ الفكري الذي

---

[1] جان بياجيه :البنيوية، ترجمة، عارف منيمنه و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت -باريس، ط4 ، 1985ص08.

[2] ينظر جان بياجيه :البنيوية، ترجمة، عارف منيمنه و بشير أوبري ،ص09-13.

نشأت في أحضانه فنكتشفه من خلال سجنها الذات داخل النسق/اللغة وهنا تلتقي البنيوية مع الفلسفة العقلية هذه الأخيرة التي سجنت الذات داخل العقل بعدما جاءت لتحريرها، أما البنيوية فسجنتها داخل النسق[1].

هكذا جمعت البنيوية بين مجموعة من المفكرين من ميادين عدة، حتى إنّ كل مفكر بنيوي حدد لذاته نسقه الخاص المميز عن سائر الأنساق الأخرى، ولعل الشيء الذي يجمع بين هؤلاء المفكرين البنيويين جميعا هو اشتغالهم على النسق/اللغة أو لنقل النظر إلى النص على أنه بنية مستقلة بذاتها عن كل مرجع أو سياق خارجي بما في ذلك مبدعها، لذا كانت البنيوية بحثا عن العلاقات الكلية التي تربط فيما بين أجزاء البنية، من خلال مجهودات كل من ليفي شتراوس L.STRAUSS بأبحاثه الأنثروبولوجية،و رولان بارت بنظريته الأدبية وميشال فوكو M. FOUCAULT وبحوثه في تاريخ المعرفة، وجاك لاكان JACQUE LACAN التحليل النفسي، وحتى مجهودات لويس ألتوسير LOUIS ALTHUSSERLOUIS ALTHUSSER فلقاء هؤلاء المفكرين هو مجرد لقاء ذهني بصفة عامة، ومنهجي بصفة خاصة وبعبارة أخرى لا يمكن أن نعتبر البنيوية مذهبا نقديا وهذه مسألة أخرى يكثر حولها الجدل عن كونها مجرد مذهب أو تيار أو نظرية من عدمه.

أما عن الأسس الفلسفية والفكرية والأيديولوجية التي تقوم عليها البنيوية فيجمعها عبد الملك مرتاض في خمسة نقاط بقوله"كما ألفينا المدرسة البنيوية ترفض أهم القيم التي كان النقد التقليدي ينهض عليها؛ ومنها رفض التاريخ، وفكرة المؤلف والمناداة بموته، ورفض المرجعية الاجتماعية في الإبداع، ثم رفض معنوية الألفاظ وعد اللغة مستقلة بنفسها، غير مفتقرة إلى سوائها". (2) هذه أهم الأسس التي قامت عليها الفلسفة البنيوية، ولعل أهم أسسها على الإطلاق والذي أثار كثيرا من الجدل هو رفضها للتاريخ والمؤلف، بمعنى آخر إقصاء الذات الفاعلة إذ يلاحظ الدارس "اختفاء الذات في ظل البنيوية، بمعنى أن البنيوية تطرفت في

[1] ينظر عبد الغني بارة :إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) ص 98-99.

تحيزها ضد الجوهرية لحد إنكارها – بشكل من الأشكال –لوجود الكائنات البشرية إنكارا تاما إلى حد رؤية الفرد باعتباره ليس أكثر من شكل غير مستقل، قابل للاستبدال ضمن نظام لا روح فيه"[1]. فالبنيوية من خلال هذا المفهوم أبعدت الشاغل للفلاسفة والمفكرين حتى عصرنا هذا؛ ولذا تمثل هذه الدعوة قدرا كبيرا من العداء الشديد للروح الفلسفية الفردية ومن ثم وقوفها في وجه الفلسفة الوجودية التي خيبت أمال الكثيرين بعد الدمار الذي حل بالعالم أثناء الحرب والتزام مفكريها الصمت.

يعد موت المؤلف أكبر حدث في تاريخ الفكر الفلسفي الغربي، وهو دليل قاطع على تراجع الفلسفة الفردانية ومعها مركزية الذات الإنسانية في الخطاب الفلسفي المعاصر ولئن رأى أحمد يوسف في إقصاء الذات محاولة للتخلص من هيمنة الإيديولوجية، لكن هل فعلا يمكن أن نتخلص من الإيديولوجية؟ يذهب أحمد يوسف للقول بأن الإيديولوجية ليست دائما نقيض النزعة العلمية إذ نلفي مجموعة من الحقول المعرفية تنتعش في ظل الإيديولوجية فمن الخطأ الاعتقاد بزوال سلطة الإيديولوجية، مادام هناك وجود تاريخي للمجتمع، ومنه نؤكد أنه لا يمكن التخلص من هذه النزعة باعتبار القارئ ذاتا إنسانية، فالإيديولوجية تسكن كل ذات وكل عمل مهما حاول الفرد التخلص منها والتقيد بالموضوعية .ونشير هنا إلى أن أقوى مظهر عكس علاقة النقد الأدبي بعلم اللغة .

2- المنعرج الفلسفي :إنَ الحديث عن المنعرج الفلسفي، هو حديث عن ظهور فلسفتين ألمانيتين بالغتي التعقيد منذ ثلاثينيات القرن العشرين هما :الظاهراتية والتأويلية (الهرمينوطيقا) وتأثيرهما في المناهج النقدية المعاصرة فكيف ساهما في بناء صرح النقد المعاصر وتغير اهتماماته؟.

2-2-1الفلسفة الفينومينولوجية :إنَ الفينومينولوجيا فلسفات متعددة، فلا يمكن حصر الفينومينولوجيا في كتابات هوسرل Hausser وحده، ومن الشخصيات الفينومينولوجيا إنجاردن ،R.Ingarden هيدجر

[1]جون ستروك :البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس على دريدا، ترجمة جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنونالكويت، دط، 1996 ، ص ص22 -23.

،M.Heidegger سارتر،Sartre ميرلوبونتي Merlau Ponty فقد اقتحمت الفينومينولوجيا تلك المجالات الخصبة التي تركها العلم ، بل هي ركيزة لكل أبنية المعرفة وسائر الحقائق المعلومة، ومنف عليها بحجة أنها لا تحتاج إلى جهد لتوضيحها فهي من البديهيات والمسلمات التي لا ينفق العقل طاقته وجهده من أجلها ومن هنا وجدنا نظرية القراءة تنبذ تلك الرؤى الجمالية الكلاسيكية التي كانت رهينة المتصورات المعرفية التي تفصل بين الذات والموضوع فصلا فجا، وتحصر الإدراك الجمالي في أحد أطراف تلك الثنائية :إما في البعد الذاتي أو في البعد الموضوعي[1]. تعتبر الفينومينولوجيا المعنى نتيجة لتفاعل الذات والموضوع، ومن هذا المبدأ انطلق أصحاب نظرية القراءة والتلقي في ألمانيا كإيزرW.ISER وياوس H.R.JAUSS وطورا هذا المفهوم فيما يعرف بالتفاعل بين النص والقارئ والتركيز على دور هذا الأخير في قيام العملية النقدية التأويلية؛ حيث "يتعكز جوهر هذه المدرسة على الاعتقاد بأن الفهم مرهون بعملية التفاعل التي تحصل بين الذات والعالم الخارجي (أو الموضوع) وفق مقصدية مشروطة بمكان وزمان محددين .ويبقى المهم والجديد في هذا كّله اعتبار عملية الفهم كتجربة غير متعالية عن الزمان والمكان "[2] ونفس الموقف يتبناه أمبرتو إيكوUmberto Eco في حديثه عن التعضيد النصي الذي هو تفاعل بين النص والقارئ ويرجع هذا الاهتمام بالفلسفة الفينومينولوجيا، التي وضع أسسها هوسرل وطورها بعده كلا من ميرلوبونتي وهيدجر وغادمير وريكور..، إلى كونها منهجا جديدا يستهدف العودة إلى الأشياء ، في حد ذاتها للقضاء على الصيغ المجردة والمفاهيم الجوفاء، والمشاكل الزائفة المانعة والحاجب للظواهر والمعطيات من التكشف...لأن النزوع التكاملي المبثوث في الفينومينولوجيا عموما يعده عنصرا شافعا لبقائها وتجذرها في كثير من النظريات إلى

---

[1] ينظر، أحمد يوسف: القراءة النسقية، ووهم المحايثة ص35.

[2] وحيد بن بوعزيز :حدود التأويل قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف،2008-ص73.

حد الآن[1]، وأهم شيء قدمتها لفينومينولوجيا هو عدم التمييز بين الذات واللغة حسب فعل الفهم ذاته فكل فهم للغة هو فهم للذات[2].

هكذا قامت تلك المناهج المابعد بنيوية تصارع النسق وتقاوم قدرته على الاستلاب والاحتواء تتخذ من التعدد والانفتاح أفقا جوهريا للنقد، وتنتج نصا جمعيا متعدد القراءات لا يستقر على حقيقة ولا يدعي امتلاكها، فقد بشر موت المؤلف بميلاد القارئ، هذا الأخير كان أكبر المنسيين والشخصية الغائبة من مسرح الدراسات المنهجية السياقية وحتى النسقية في صورتها البنيوية ليكون له كل الحضور في نسقية النص المفتوح .فما الجديد الذي جاءت به هذه المناهج؟ وكيف استفادت من تلك المنعطفات الكبرى؟ .

إن أكبر المستفيدين من درس الفينومينولوجيا هي نظرية القراءة والتلقي، فلما عجزت البنيوية على تقديم مشروعها المتميز عن طريق أنموذجها اللساني، ظهرت هذه النظرية في بداية النصف الأخير من القرن العشرين، وغدا"النص مع نظرية التلقي وأدبيات ما بعد الحداثة، شيئا معلقا في الهواء بين عالم الأشياء والحقيقة والعالم الخاص بالقارئ، وفعل القراءة هو الذي يعطي للنص كيانه ويحدد معناه "إذ تستدعي كلمة النص بداهة وجود القارئ، هذا الأخير الذي سيعمل على تحديد معاني النص من خلال فتح باب الحوار والتفاعل معه أو ما يعرف بفعل القراءة، خاصة بعد انتفاء قصدية النص وبروز القارئ كعنصر فعال في العملية النقدية مستمدة مرجعياتها وأصولها في خمسة تأثيرات كما يحددها روبرت سي هولب هي" كلانية الروسية،بنيوية براغ، ظاهراتية رومان إنجاردن، تأويلية هانز جورج غادمير، وسوسيولوجيا الأدب"[3]. فقد قامت هذه النظرية مستندة على ما خلفته الفلسفة الفينومينولوجية والتأويلية، وإن كنا نتبنى رأي من يرى في الظاهراتية الأساس الذي ارتكزت عليه نظرية التلقي في تقديم دعاويها، و تركيزها على عمل القارئ، فإن

---

(1) وحيد بن بوعزيز :حدود التأويل قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي ص 85-86.

(2)عمارة ناصر :اللغة والتأويل مقاربة في والهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، ص56.

(3) روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ، ط1 1992 ص28.

الشكلانية الروسية بدعوتها إلى تطوير الأدب قد مهدت كذلك للحديث عن تطور تاريخ الأدب أو علاقة التاريخ بالأدب التي استثمرها ياوس فيما بعد، بالإضافة إلى مبدأ التغريب الذي يوجه القارئ لبعض العناصر الفنية في النص ومن ثم يحفز إدراكه له–الشيء–فالإدراك يولد متعة جمالية كما سبق وذكرنا في حديثنا عن الشكلانية فالمتعة الجمالية بهذا الأساس "لا تكون غاية في ذاتها بل لها وظيفتها في توجيه إدراك المتلقي"[1] فهذا التحقق الجمالي الذي ينجزه القارئ والقول لأرثر أيزابرجر هو الذي يدب الحياة في النص، بعدما أصبح النص موضوعا للإدراك ، فيعمل القارئ على ملء تلك الفجوات والشقوق.

يؤكد كل من ياوس و إيزر رائدا نظرية القراءة والتلقي على دور المتلقي /القارئ في بناء المعنى وتطوير النوع الأدبي، فاهتم الأول بتاريخ الأدب، بينما ركز الثاني على بناء المعنى وتفسير النص، لذا نادى بما يعرف بالقارئ الضمني .ويعرف إيزر القارئ الضمني بأنه" بناء نصي يأمل من خلاله حضور المستقبل دون الضرورة لتحديده"[2]. فالقارئ الضمني هو القارئ الذي يبعث من تضاعيف النص، فهو الذي يصنعه لنفسه، وإن كان لا يحدده، لكن بما أنه يولد من داخل النص ألا يكون النص هو المتحكم في إنتاج هذا الأخير للمعنى؟ فبما أنه هو الذي أوجده فلا محالة سيفرض عليه تفسيراته وتأويلاته الخاصة التي تؤكد سلطة النص ولا شيء خارجه.

يشير إيزر متأثرا في ذلك بإنجاردن إلى أن تلك الفراغات تسحب القارئ للمشاركة في بناء النص فالمعنى حسب إيزر يكون نتيجة التفاعل بين النص والقارئ، من ثم لا أحد منهما يفرض معناه على الآخر إذ يظهر القارئ الضمني بوصفه نظاما داخل النص ويكون بذلك معادلا لمجموع الأبنية التي تغري القارئ فيبدي استجابته لغواية النص ويرتهن له ويحل كل منهما، في الآخر وقد ركز على الأثر الذي يتركه النص في المتلقي والنصوص الأخرى .أما عن ياوس فقد ركز على تاريخ الأدب، الذي يعده من صنع التجربة

---

[1] محمود عباس عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مدينة نصر ط1 1996 ص26.

[2] روبرت سي هولب :نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل ص104.

المكتسبة من طرف القراء عن طريق قراءتهم لأعمال سابقة، فقد كتب عن مدى تأثير تلك الأعمال في المتلقي وذلك في معرض حديثه عن أفق التوقعات "ويمتد مصطلح أفق من النظرية الظاهراتية إلى تاريخ الفن، فقد استخدم مصطلح أفق من طرف غادميرH.G.GADAMERE وهيدجر وكذا هوسرل، أما أفق التوقعات فقد استعمله كارل بوبر KARL POPPER ويمكن القول بأن أفق التوقع هو نظام المرجعيات التي ألف في إطارها النص ويكون نتيجة انصهار أفق توقع القارئ مع أفق توقع النص، ومادام الوعي مندمج ضمن الصيرورة التاريخية، فإن المعنى يكون وليد اللحظ التاريخية التي يتمازج فيها أفق المفسر وأفق النص..ويحدث الانصهار والتفاعل بين الأفق الحاضر للذات المفسرة والأفق الماضي للحدث التاريخي أو النص[1]. لذا فالوعي بالسياق التاريخي الذي ولد فيه الأثر مساعد للمفسر في ممارسته التأويلية إذ ينصهر الأفقان أفق النص وأفق الذات القارئة.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول بأن نظرية التلقي حاولت أن تعيد التوازن بين المحورين الآني والتعاقبي، وإعادة قراءة التاريخ بصورة تحفظ بقاءه واستمراريته.

3- الفلسفة الهرمينوطيقية :تعد الفلسفة الهرمينوطيقية الروح التي تسكن كل منهج وكل فكر، بعدما كانت تابعة لباقي العلوم جاء شلايماخر SCHLEIERMACHER فحررها وأخرجها من فضاء النصوص الدينية إلى فضاء الفهم ذاته ومن بعده دلتاي W.DILTHEY الذي عمل على توسيع نطاق الهرمينوطيقا بوضعها في سياق التأويل في الدراسات الإنسانية فغايتها "هيالفهم الجيد للمؤلف أكثر مما فهم نفسه"[2] من خلال إعادة معايشة النص، من منطلق تلك الفروض المسبقة" فهم للنص لا يتم إلا في سياق أفق معطى فنحن نفهم بواسطة الإحالة الدائمة لخبرتنا،"ومن ذلك يتبين أن المهمة المنهجية التي يتعين على المفسر أن يضطلع

[1]ينظر نصر حامد أبو زيد :إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط5 1999 ص 42.

[2] عبد الكريم شرفي :من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007 ص33.

عليها، هي أن يغمر نفسه كليا في موضوعه...بل أن يجد طرقا ممكنة عمليا للتفاعل المتبادل بين أفقه الخاص وبين أفق النص"[1] غيرأن التطور الحقيقي للفلسفة الهرمينوطيقية الحديثة كان على يد هيدجر وغادمير؛ حيث يمثل التأويل لنظرية التجلي والتكشف الأنطولوجي ومادام الوجود الإنساني هو نفسه عملية تكشف أنطولوجي فإن هيدجر يأبى علينا أن ننظر إلى مشكلة التأويل بمعزل عن الوجود الإنساني، فتحليله يرسي إلى تأسيس الهرمينوطيقا لا على الذاتية بل على واقعية العالم وعلى تاريخ الفهم[2] فالتأويل عملية فلسفية تحاول تفسير الفهم على أنه تفسير أنطولوجي للإنسان، فنتعدى من فهمنا للذات إلى فهم الفهم بما هو كذلك ويعتبر هيدجر من أخلص تلامذة هوسرل، ويضعه بعض مؤرخي الفلسفة تحت مظلة الظاهراتية...فهم يقدمونه باعتباره صاحب منحى جديد في الظاهراتية وهو الظاهراتية الوجودية[3] غيرأنه يتجاوز ظاهراتية هوسرل إلى قصدية الوجود الإنساني، وفي نفس الوقت يعتبر من مؤسسي فلسفة التأويل ويرى هيدجر أن الفهم يتحدد باستمرار بحركة التصور للفهم المسبق؛ فهو نشاط تجسيد الوعي التاريخي، ويؤكد على استحالة التأويل دون فروض مسبقة ويصرح بقوله " التأويل ليس على الإطلاق فهما بلا فروض مسبقة لشيء ما معطى مقدما"[4] فالتأويل هو القراءة الممكنة للنص كون هذا الأخير ليس مغلقا على ذاته كما هو في المفهوم البنيوي، بل مفتوح على القارئ يدخله من أية زاوية يشاء فينتج نصا جديدا فوق النص الأول، وكأن النص يتجدد بواسطة هذا النوع من القراءة مع كل قارئ وهذا ما استفادت منه فيما بعد القراءات النسقية ذات النسق[5]المفتوح بمختلف مناهجها مثل التفكيك، التلقي، السيمياء .

---

[1] عادل مصطفى :فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون على غادمير) دار النهضة العربية، بيروت، ط 1 -2003-ص 105.

[2] عادل مصطفى :فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون على غادمي)، ص164 .

[3] ينظرعبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ،ص150.

[4] عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ص150

[5] عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ص 151.

استطاع غادمير تجاوز فهم الوجود الذي أقره أستاذه هيدجر إلى فهم الفهم فهو يرى " أن عملية الفهم ليست مجرد متعة جمالية خالصة بل تقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص ومن جهة أخرى فإن النص الأدبي يستقل عن مبدعه ويمتلك موضوعية وهذا الوسيط الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة"بمعنى أن النص يحكي ذاته مستقلا بوجوده عن مؤلفه، وهذا حسبنا يعد أول إشارة لميلاد البنيوية وبهذه الطريقة يصوغ غادمير أول قاعدة له في النظرية الهرمينوطيقية المعاصرة إذ «ليس الفهم عملية نقل نفساني ولا يمكن لأفق معنى الفهم أن تجده لا بما كان يقصده المؤلف ولا بأفق المرسل إليه الذي كتب النص أساسا من أجله"[1] أما القاعدة الثانية فترى أن المعنى لا ينتمي إلى الماضي المطلق بحيث بإمكاننا استخلاصه كما هو وبموضوعية مستقلة عن وضعيتها التاريخية بل عكس ذلك فالمؤول لا يستطيع أن يعزل نفسه عند محاولته فهم النص والوقوف على معانيه ودلالته ومن هنا المؤول يدخل عملية الفهم ويشارك فيها.على أن هم غادمير كما يقدمه عبد الكريم شرفي لم يكن تجاوز مشاركة الذات، بقدر ما أن تصبح على وعي بمفاهيمها وأحكامها المسبقة التي تفرض نفسها في عملية التأويل.

إنَ المعنى حسب غادمير يكون وليد اللحظة التاريخية التي يتمازج فيها أفق المفسر وأفق النص على اعتبار أنه قام على إنشاء أدبيات الحوار ومنه طرح مفهوم "الأفق التاريخ" "بوصفه إجراء يتم بواسطته تفسير التاريخ والمعنى بحيث يحدث الانصهار والتفاعل بين الأفق الحاضر للذات المفسرة، والأفق الماضي للحدث التاريخي أو النص[2]. وهذا ما تبنته فيما بعد نظرية القراءة والتلقي لهذ جاءت الهرمينوطيقا لتغير تلك المفاهيم السابقة، وتتوَج الجهد الظاهراتي مستعيضة عن المناهج العلمية في العلوم الإنسانية بمقاربة معرفية أعمق وأشمل، وهي تنطلق من فهم الذات وعليه تكون وظيفة الهرمينوطيقا هي"عزل المدلول عن الدال عن

---

[1] علي حرب :الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1998 ص 22 .

[2] المرجع نفسه، ص44.

طريق التأويل والتعليق والقضاء على الكتابة عن طريق الكتابة الأخرى التي هي القراءة"[1]. ويضيف عمارة ناصر بأن الهرمينوطيقا مطورة عن الفينومينولوجيا ترمي إلى شمولية رؤية الفهم لكينونة العالم من حيث هو وجود ملحق باللغة.

يرى دريدا أنَ" مهمة التأويل هي تفكيك الخطاب وكشف شروحاته وتناقضاته"[2]. على اعتبار أن التفكيك هدم لبناء النص لإعادة بنائه، فالتفكيك لا ينصب على قراءة النصوص للوصول إلى معانيها بل يتجاوز منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله، على ما يستبعده ويتناساه، إنه نفي للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات، من هنا يشكل التفكيك إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة فكان اشتغال النقد التفكيكي على المناطق المعتمة/المستبعدة/ المهمشة/المسكوت عنها، ليس بحثا عن المعنى وإظهار للحقيقة، بل هي حقيقة أخرى تؤكد أن النص في ذاته منقوض ومفكك ومشتت" فالتفكيك يعمل بالأحرى على محق الأساس الذي يقوم عليه البناء بإظهار أن النص يمحق ذلك الأساس عن دراية أو عن غير دراية، فالتفكيك ليس تقويضا لبنية النص ولكنه إبانة عن أنه مقوض لنفسه أصلا"[3]. ومنه تغدو كل قراءة سوء قراءة إلى مالا نهاية من القراءات، وهذه هي غاية التأويل .كما يرتكز التفكيك على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فكان رهان التأويل في التيار التفكيكي الذي يعتبر النص نسيجا من العلامات والإحالات اللامتناهية، هو إطلاق العنان لسيرورته الدلالية، كي تنتشر في كل الاتجاهات بحسب قدرات المؤول. سلمت نظريات القراءة بتعددية النص، وإنتاجية فعل القراءة، غير أنها لا تنفي وجود معنى للنص؛ لا يشكل بالضرورة المعنى الأحادي والوحيد، بل مجرد احتمال يرجحه

---

(1) نصر حامد أبو زيد :إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 42.

(2) عمارة ناصر :اللغة والتأويل، مقاربة في الهرمنوطيقة والغربية والتأويل الإسلامي، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1 2007 ص 21.

(3) أحمد يوسف :القراءة النسقية، ووهم المحايثة ص 134 .

التأويل من بين احتمالات عديدة .إن رهان التأويل هو بناء موضوع النص؛ وفي هذه السيرورة البنائية، يتم ترهين معايير النص وسياق التلقي[1].

أما تأثير هذه المنعرجات في الدرس السيميائي فلا ينكرها إلا جاهل، فقد استفادت كثيرا من لسانيات سوسير خاصة وهي تقوم على دراسة اللسان وحياة العلامة، كما استفادت من هذا المنعرج الفلسفي إذ لا تمظهر للسيمياء من دون حضور نشاطات وفاعليات آليات التأويل. ويذهب أحمد يوسف وهو يشاطر في ذلك رشيد بن مالك، إلى أن أعمال الشكلانية الروسية استطاعت أن ترسي دعائم القراءة النسقية التي تجلَت في المقاربات النقدية الحديثة، ومنها سيميائيات المحايثة التي يعتبر غريماس من أعلامها[2].

تأسيسا على ما سبق ذكره، لم يبق أمامنا إلا أن نؤكد بأن هذا الفكر لا يمثل التعاقب والتوالي في الأحداث والأفكار والمشاريع بل فيه من التداخل والتوالج أكثر من التعاقب والتجاوز، لدرجة يصعب علينا فصل حدودها، وهذا ما منحه فرصة مراجعة ذاته.

وإذا كانت لكل هذه الخطوات التي خطاها النقد العربي و خاصة بالمشرق فما هو حال النقد بالجزائر وبالأخص في الفترة المعاصرة؟.

ب – النقد الجزائري المعاصر:

مثله مثل باقي الأقطار العربية شهد النقد الجزائري تطورا كبيرا في الآونة الأخيرة وفضلنا لفظ الخطاب النقدي الجزائري ولم نلحق به لفظ المعاصر لأنه لا يوجد درس نقدي جزائري قديم حتى يضاف إليه مصطلح معاصر فهو حديث الولادة وما يزال فتيا قريب العهد بالنشأة؛ إذا ما قيس بباقي الأقطار

---

(1) أدثر أيزابرجر :النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1 2003، ص6

(2) محمد بوعزة :إستراتيجية التأويل من النصية على التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان الرباط، ط 3 -2011- ص83.

العربية،ومنه كان الحديث عن النقد الجزائري حديثا عن مشهد نقدي، ما زال يشق طريقه في مسار النقد العربي إذ يشكل تاريخ بداية الستينيات البداية« الحقيقية للنقد المنهجي في الجزائر، وإن كتاب سعد الله عن الشاعر محمد العيد هو الباكورة الأولى للخطاب النقدي الجزائري الذي أخذ يتطور ويتجدد بعد الاستقلال 1962" أننا سنركز على فترة النقد الألسني والتي تبدأ منذ فترة الثمانينيات.

1- البنيوية في الدرس النقدي الجزائري:

يختلف النقاد في تحديد الدراسة التي تمثل البداية الفعلية للبنيوية في الجزائر، وإن اتفقوا في ريادة عبد الملك مرتاض إما بكتابه النص الأدبي من أين وإلى أين، أو كتابيه الألغاز الشعبية الجزائرية والأمثال الشعبية الجزائرية التي تعود أقدمها إلى عام 1979 تاريخ تأليف الألغاز الشعبية الجزائرية، والذي أفصح فيه عن سلوكه "المنهج البنيوي "ينضاف إلى هذه التجربة تجربة عبد الحميد بورايو في" قراءة أولى في الأجساد المحمومة "ونماذج أخرى حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر، نذكر منها كتاب "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص "لمجموعة من المدرسات دليلة مرسلي، كريستيان عاشور، زينب بن بوعلي، نجاة خدة،...ونذكر كذلك كتاب حسين خمري بنية الخطاب الأدبي، إضافة إلى نماذج أخرى رشيد بن مالك وبعض اللمحات البنيوية لدى شايف عكاشة وإبراهيم رماني[1] وقد شكل كتاب النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ بداية تحول في مسار عبد الملك مرتاض وإن كان لا يصرح بتبنيه المنهج البنيوي، غيرأننا نلفي له حديثا عن البنيوية في هذا المؤلف " فالمنهج البنيوي، في دراسة نص أدبي ما، لا يتسلح إلا بالدخول إلى هذا النص دخولا محايدًا ثم بالثقافة العصرية الحية منها علم النفس اللغوي، واللسانيات والصوتيات بالإضافة إلى المعارف التقليدية"[2] يفهم من هذا القول أنّ عبد الملك مرتاض ممن يقولون بحيادية القراءة، وهي إحدى الأسس التي قامت عليها البنيوية الصورية، تحت اصطلاح مبدأ المحايثة الذي كان أساس قيام هذه النظرية؛

---

[1] ينظر يوسف وغليسي :النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية "إلى " الألسنية"، ص ص128 ،122.

[2] أحمد يوسف :القراءة النسقية ،ووهم المحايثة ص480

وإن كان هذا المبدأ هو الذي أوصل البنيوية إلى نهايتها ، لأنه مهما تجرد القارئ من ذاتيته في ولوجه عالم النص إلا أنّه يبقي جانبا منها هو الذي يشكل معنى النص ويمنح نسمة الإيديولوجية لهذه المقاربات.

2- السيميائية غياب المنهج أم طلسم العلامات:

من النقاد الجزائريين الذين مارسوا السيميائية نذكر :رشيد بن مالك وحسين خمري وأحمد يوسف وعبد الحميد بورايو..وإن رأى يوسف وغليسي بأنها لا تأخذ طابع المنهجي إلّا عند عبد الملك مرتاض الذي استهل مشواره السيميائي بكتابه "ألف ليلة وليلة "الصادر سنة 1989 بمنهج سيميائي تفكيكي وواصل بكتب أخرى مثل: " تحليل الخطاب السردي" "شعرية القصيدة–قصيدة القراءة.."وعبد القادر فيدوح في كتابه "دلائلية النص الأدبي . 1990 هذا الأخير الذي يلاحظ أنه واقع تحت فوضى المفهوم واضطراب التحديد فيستعمل خمس مصطلحات للدلالة على مفهوم واحد هو الدلائلية التي يراد بها السيميائية، السيميولوجية، السيميوطيقية التأويلية .ينضاف إليها محاولات حسين خمري، وأحمد يوسف،بختي بن عودة ورشيد بن مالك[1] لكن ماذا عن مستوى هذا الخطاب السيميائي الكمي؟ وهل تم لتلك الدراسات تمثل آليات المقاربة السيميائية؟ وهل تقف مثل هذه النماذج إلى جانب النماذج العربية في مجال السيميائية؟

من المؤكد أن الخطاب السيميائي من أهم وأعقد المناهج التي ولدتها الحداثة الغربية في صورتها المتطورة وبقي إلى حد الساعة صعب الاقتحام وعصي الامتلاك حتى على أولائك الذين تلقوا هذا الخطاب مباشرة من مصدره الأصل، لذا نلفي بعض الجهود النقدية التي تروم التأسيس لمثل هذا الخطاب، حتى لا يعاني الغربة والضياع كما هو حاله الآن في معظم البلدان العربية، وحتى يسهل على النقاد العرب مهمة امتلاك أو التوسل بهذا المنهج في مختلف دراساتهم والمقصود بخطاب التأسيس السيميائي ذلك الخطاب الذي يبحث في الأصول الأولى المؤسسة للمشروع السيميائي الحديث، أي هو خطاب يحاول الكشف عن الجهاز المفاهيمي" الممثل في

[1] يوسف وغليسي :النقد الجزائري المعاصر، من " اللانسونية "إلى الألسنية"، ص134

المقولات الفلسفية والمعرفية التي تقف وراء التنظير السيميائي الحديث، والقصد من ذلك ضم المعرفة الصحيحة للخطاب السيميائي والملاحظ أن هذا النوع من الخطاب قليل إلى حد الندرة في المشهد النقدي الجزائري .ويرجع ذلك إلى :أولا أن السيميائيات الحديثة هي مشروع جديد لا يزال في طور النشأة أضف إلى ذلك تعدد اتجاهاته والثانية صعوبة السيميائيات الحديثة نظرًا لتداخلها مع علوم شتى تحتاج إلى جهد فكري .أما الثالثة ضعف الرصيد المعرفي العلمي للناقد الجزائري"[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى تلك الجهود التي بذلها رشيد بن مالك في مجال النقد السيميائي في الجزائر، فقد أسّس السيميائيات السردية في الجزائر تنظيرا وممارسة ومن مؤلفاته" السيميائية بين النظرية والتطبيق "وهو في الأصل أطروحة دكتوراه تعرض فيه لمختلف التجليات النظرية والتّطبيقية للدرس السيميائي، وكذا عمله "البنية السردية في النظرية السيميائية "و"مقدمة في السيميائيات السردية " وهو الكتاب من جزءين تعرض فيه إلى الأصول اللسانية والشكلانية للسيميائية مع التدقيق في المفاهيم النظرية والاشتغال على المصطلح السيميائي بالإضافة إلى قاموس" مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ..."كما نكشف هذا الاهتمام في تطبيقاته العديدة لآليات المنهج السيميائي على أعمال روائية مثل :ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ورواية عواصف جزيرة الطيور للروائي خلاص جيلالي بالإضافة إلى ترجمته لعدة نصوص تخص الدرس السردي وكذا أفكار النظرية السيميائية، وهو من بين النقاد العرب الذين تلقوا تعليمهم على أيدي هؤلاء المؤسسين للسيمياء في الغرب من مثل كريستيفا

[1] http://manifest.univ-ouargla.dz/index.php/se وذناني بودواد :خطاب التأسيس السيميائي في النقد الجزائري المعاصر]مقاربة في بعض أعمال أحمد يوسف[، عدد خاص أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب الجزائر 2007 ، تاريخ الزيارة جوان 2013 -ص 6 -7.

بيرس بارت جينات[1] كما نشير في هذا السياق للدور الذي يلعبه السعيد بوطاجين في مجال السيميائيات السردية.

3- التفكيك في الخطاب النقدي الجزائري الحضور والغياب :

منح التفكيك كمنهج نقدي وإستراتيجية قرائية بعض السلطة للقارئ للبحث في مكبوت النص، لكن في المقابل وسع نطاق اللعب الحر وفتح المعنى على التّعددية والإرجاء فيصبح في رحلة غياب وتصبح كلّ قراءة إساءة قراءة وهكذا، ولأنه قدم كل هذه المزايا(التفكيك) لم يتوان النقاد العرب في تبنيه والعمل على ممارسته في قراءاتهم المختلفة للنصوص الإبداعية، فقد فهم هذا المنهج على أنه الحرية ذاتها لقول ما تريد وبأيّ شكلٍ تريد والواضح أنّ عبد الملك مرتاض سيد النقد في الجزائر إذ نلفي له دراسات عدة وفي مختلف المناهج إذ " يكاد يكون مسار عبد الملك مرتاض النقدي تطبيقيا في معظمه، إن لم نقل كّله .فلا يخلو مؤلّف من مؤلّفاته من الدراسات التطبيقية، وفي المقابل لا نلفيه ميالا إلى التنظير إلا قليلا، ولكن في بداية تحوّله من النقد التقليدي إلى النقد الحداثي- حتى لا نصنفه في منهج بعينه، وهو ما لا يرتضيه لنفسه -بدا يلتفت شيئا ما في مقدمات كتبه إلى إثارة بعض القضايا النقدية والجمالية وبسط رأيه فيها "[2] وكما ألفينا له حضورا في المناهج السابقة فها هو يتربع على عرش النقد التفكيكي في الجزائر فقد استعمل عبد الملك مرتاض(التفكيكية) في كتابه ألف ليلة وليلة 1989 ، 1992 ، وتحليل الخطاب السردي 1995.قد انقلب على هذه الاختيارات

---

[1] بشير تاوريرت:الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث الأردن ط1 2010 ص138 -140.

[2] أحمد يوسف :القراءة النسقية، ووهم المحايثة ص470

* .**عبد الملك مرتاض**: ناقد حداثي من الجزائر، تخرج من كلية آداب، جامعة الرباط عام 1963 ، ونال دكتوراه السلك الثالث من كلية آداب جامعة الجزائر عام 1970 ، ودكتوراه الدولة من السوربون الثالثة في باريس عام . 1983 وهو أستاذ الأدب والنقد في جامعة وهران بالجزائر .منذ عام 1970 ينظر .محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد ، ص 147.

الاصطلاحية الأولى، مفضلا عليها مصطلحه الجديد(التقويض) أو)نظرية التقويض، أو(التقويضية)* ولأنه استعار التشريحية كمرادف لمصطلح التفكيكية .

فمقاربته لقصيدة أشجان يمانية تنضوي في باب التفكيك وإن كان أحمد يوسف أنصف هذه الدراسة فمحمد عزام لم يرض بها وخيّبت أفق توقعه لذا نجده يصدع بالقول أنّ مرتاض في كتابه (بنية الخطاب الشعري:) دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية (عام 1986 ما زاد على أن عالج قصيدة الشاعر اليماني، عبد العزيز المقالح عبر مناقشته للعناصر التالية :خصائص البنية، الصورة الفنية، الحيز الشعري، الزمن الأدبي، الصوت والإيقاع المعجم الفني، وكلها عناصر فنية في النقد التقليدي، لا الحداثي .وكنا نتوقع أن يطلعنا الباحث على نظرية المنهج التشريحي الّذي عنون به كتابه .ويضيف أن مرتاض يغري القارئ بعناوين كتبه، فإذا ما قرأها القارئ الحداثي خاب أمله، لأنه لا يجد فيها ما كان يؤمله من نقد حداثي منهجي .إضافة إلى أنّ معظم كتبه تحمل عناوين فرعية تجمع بين منهجين نقديين، هما على الأغلب :السيميائي، والتشريحي أوالتفكيكي، لكن مضمونه يخالف عنوانه تمامًا، فهو بعيد حتى عن التوفيق أو التلفيق بين منهجين أو أكثر[1] وإن كان لعبد الملك مرتاض كما لعبد الله الغذامي فضل التأسيس لهذا الاتجاه ، النقدي، بيد أنّ هذا الجمع بين منهجين فأكثر أثار بعض الردود النقدية التي استنكرت الأمر واعتبرته قصورا في فهم هذهf المناهج وتمثلها ففي دراسته لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة يمزج مرتاض بين السيميائية والتفكيك هذا المزج بين منهجين في مقاربة نقدية واحدة يعتبره بعض النقاد والدارسين مغالطة نقدية قد تنمو عن وعي الناقد بقصور أحد المنهجين.

فكان الجمع بينهما هو الحل وقد يريد أصحاب هذا الرأي تبرئة مرتاض مما اتّهمه به محمد عزام غير أن الأمر في ظننا لا ينموعن قصور أو عدم تمثل لهذه المناهج بل هذا الجمع يؤكد بالدرجة الأولى نسبية هذه المناهج فهي لم توجد كاملة، والأمر الثاني الواجب الأخذ به أنّ هذه المناهج خاصة الما بعد بنيوية لم توجد

[1] ينظر محمد عزام :تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، 148.

إلا كشكل متكامل مترابط فكل منهج يحاول الاستفادة من ثغرات المنهج الآخر لذا كان الجمع بينها من باب الإلمام الأكبر بالنص، فالارتباط فيما بين المناهج النقدية واقع النقد الغربي؛ وربما هذا ما لم يدركه الناقد العربي الذي لا يؤمن إلاّ بالقطيعة.كما أنه أصبح من الضروري الانفتاح على أكثر من منهج في الدراسات النقدية المعاصرة شرط ألّا تتحول هذه المناهج إلى قيد يقيّد القارئ أو يقيّد النص، أو حجة للجمع بين المتناقضات.

يورد يوسف وغليسي بعض النماذج التي يرى أنها لا تصل إلى مصاف مؤلفات عبد الملك مرتاض في مجال التفكيك نذكر منها :دراسة الطاهر روابنية بعنوان(الكتابة وإشكاليات المعنى–قراءة في بنية التفكك في رواية"تجربة في العشق "للطاهر وطار، والدراسة النظرية لسليمان عشتراتي "التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريدا "ويمكن أن نضيف في جانب التنظير دراسة بشير تاوريرت التفكيكية بين النظري والتطبيق[1].

ونشير هنا إلى أنّ أزمة النقد التفكيكي، ليست في ذلك البحث اللامتناهي عن المعنى، بل إنّ الأزمة في الحقيقة هي أزمة إجرائية في ظل الافتقار للمخزون الثقافي الذي يكون أساس بحث المعنى وفك شفرات النص فهذا الإبحار في عوالم النص، لا يتم إلا بامتلاك العدة الإجرائية المناسبة لذلك، وهذا ما يفتقره جل الدارسين لذا يصطدم القارئ بمتاريس النص التي لا يملك لها دفعا فتجده يحوم حولها دون أن يستطيع تجاوزها .ولعل الشيء الجميل القبيح في إستراتيجية التفكيك هو أنها منحت السلطة للقارئ في هدم النص وإعادة بنائه لهدمه من جديد وهذا للأسف جعل منها طريقا للعدمية والفوضى، فقد فهم التفكيك في بلادنا العربية على أنه الحرية المطلقة لقول ما تريد فتراه ينطلق من النص ليقول كل شيء إلاّ ما يريد أن يقوله النص، وهذا ما يحيل النص للصمت.

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الجزائري المعاصر، مفاهيمها وأسسها ، تاريخها وروادها ، وتطبيقاتها العربية ،جسور للنشر والتوزيع الجزائر ،ط1، 2007. ص163.

ليكون بذلك لكل زمن موجته الغالبة ، فإن الدارس ، لن يكون في غنى عن الوعي بالامتداد التاريخي وبالأصول كما أن جل الأعمال النقدية في الجزائر ،قد بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي، كأعمال محمد مصايف و عبد الله خليفة الركيبي و لكنها مرحلة طبيعية لا يسعنا إلا أن نقدر مجهودات الذين يهيموا فيها. فالنقد الجزائري المعاصر، عرف تحولات في المفاهيم التي صارت غير قابلة وغير قادرة على مسايرة العصر ومواكبة تغيراته وتطوراته السريعة ، و مقتضياته، وهذا على غرار ما قد نراه في بلدان عربية أخرى والتي تحاول بدورها أن تساير الركب في ظل عولمة سيطرت على الفكر العالمي.

لأن نضج النقد الأدبي خاصة، يرتبط بتحقيق نهضة ثقافية شاملة، "والنضج في المجال الثقافي بدوره مرهون بمشروع التحويل الذي لم يكتمل في جميع الميادين مع أن البلد و الفترة التي أنجبت جيلا من الأدباء يكتبون باللغة العربية ، في ظل الظروف الملمة والصعوبات المحيطة استطاعوا أن ينتجوا نصا أدبيا يرتقي ويتسامى فوق كل الظروف الكفيلة بأن تنجب جيلا من النقاد أيضا يواكبون التطور الأدبي الحاصل"[1].

فالرويات" كالمؤامرات" لمحمد مصايف،"هموم الزمن الغلافي" مثلا لم تتعدى الوصف بهدف التغني بمجد صنعه الجزائريون بينما "التفكك" لرشيد بوجدرة أو "اللاز" للطاهر وطار أو "ريح الجنوب" لابن هدوقة من الكتابات التي لم تبق في حدود التعاطف و الوصف ، بل تجاوزت ذلك إلى النقد ففي نهاية السبعينات بدأت موجة الدراسات الجزائرية بالمشرق تغزوا حقل القراءة العربية، و ذلك من خلال مجلة فصول النقدية ، التي أسهمت مساهمة معروفة في الإشهار لهذا المذهب النقدي(الجزائري)، فتحولت أعمال رولان بارث و غيره إلى علامات راشدة في النقد"[2].

لكن الحركة النقدية أو التجربة النقدية الجزائرية، و بالرغم من التطور الحاصل نجدها قد بقيت تعاني من عيوب في التأصيل النقدي ،أو المنهج النقدي الذي يقوم على أساس الوعي الذاتي بمختلف القيم الحضارية، أو الفكرية موازنة لمختلف الظروف الاجتماعية الثقافية، بحيث لم يعد أداة سهلة في يد كل متتبع الحركة الإبداعية الحاصلة على مستوى الساحة،كما أنه من خلال الدراسة و المتابعة لعدة أعمال روائية.

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الجزائري المعاصر، ، مفاهيمها وأسسها ، تاريخها وروادها ، وتطبيقاتها العربية ص163 .

[2] إبراهيم رماني :أسئلة الكتابة النقدية ، المؤسسة الجزائرية للطباعة منشورات المجامع الأسبوعي دط 1986 ص96.

فالمتتبعون لركب النقد الجزائري المعاصر يعرفون حق المعرفة أنه يتجه إلى العولميات ولذلك يناقش الحساب مثلا مع البنيوية وما بعد البنيوية، انطلقت من التفكير التقنوقراطي واعتبرت الأدب موضوعا جماليا وتكوينيا مبتعدة عن الإنسان والتاريخ فاتجهت للنظريات وما بعد البنيوية تشك في سلامة النظام التفاعلي المحدد لقوانين المركبات والعلائق الإنسانية، فأنكرت الحدود وفرضت منطق الثنائيات والتقابلات التعريفية كما تعتبر التفكيكية شيئا ما في الكتابة مثلا يؤدي إلى التملص من كل نظام، وذلك فالتعامل مع النص الأدبي بما هو معضلة معنوية بسبب التناقضات.

أما الحداثة فيمكن أن نقول أنها أنجبت البنيوية وما بعد البنيوية وتعاملت مع اللغة باعتبارها هواية جميلة ولم يعد عندها شيء اسمه أرج النص، فأصبح النقد بدوره تجريديا يهتم بما ينتجه الناقد أكثر مما يهتم بالأدب أو المعرفة الأدبية أو المعرفة الأدبية، وقد جرى هذا التوجه الحداثي في التأويلية أو الهرمينوطيقا فرصة ساذجة ليجعل من العملية النقدية عملية إبداعية وإنتاجية كذلك ففتح الأفق القرائي لمزيد من البحث والاستكشاف وهكذا أصبح الناقد كاتبا يواجه بدوره معضلة اللغة ومعضلة الكتابة والقراءة، ولذلك أصبحنا نسمع عن النقد الثقافي النقد الإنساني وهو التوجه الجديد الذي يرتبط فيه "تطور المناهج النقدية بتطور العلوم وبتعميق المعرفة بحقيقة الإنسان المعاصر وأفكاره وطموحاته وإمكانياته وأن يعمل جادا ومجتهدا في تعميق الثقافة المنهجية التي تكسله قوة وفاعلية في المقاربات الأدبية وغير الأدبية، وتفتح الأفق السليم لمنافسة ثقافية مضبوطة ومتوازنة".[1]

لقد تناولنا في هذا المبحث نشأة وتطور النقد عند العرب بصفة عامة والنقد الجزائري بصفة خاصة وهذا الأخير،عرف كغيرهما نراه مثل ما نراه اليوم وذلك بفضل التحولات الثقافية والحضارية للمجتمع.

إذن يبقى علينا معرفة الإشكال الذي نعاني منه، و تشخيصه بغية الوقوف عليه والخروج بالنقد والإنتاج الأدبي عامة، من دائرة الاجترار و التقليد المميت، اللاعقلاني إلى دائرة التصنيف العالمي و مراتب

[1] عبد الله خليفة الركيبي : تطور النثر الجزائري - ص 252.

أرقى لنصل إلى نقد بنّاء يسعى إلى معالجة الآثار الأدبية علاجا منظما،يكشف في أفكارها و قيمها و يجيب عن شتّى الأسئلة التي تدور حول الصلة بين الأدب و حياة الأديب وعلاقته بالمجتمع. فقد ظل النقد الجزائري المعاصر يقفز من شكل تجريبي إلى آخر في ممارساته النقدية، وهذا هو جواب سؤال التحولات التي يشهدها النقد العربي المعاصر ومن ثم النقد الجزائري ، رغم بعض الجهود النقدية التي استطاعت أن تتجاوز متاهة السؤال أنت مع أو ضد التراث العربي، ومع أو ضد النقد الغربي،إلى طريقة تحاول فهم الواقع والتعامل مع مختلف مستوياته، وهي مشاريع تحاول التأسيس للنقد العربي من بينها الصوت النقدي في تاريخ التجربة النقدية الجزائرية، غير أن الذي يعوز الخطاب النقدي العربي هو المشروع المتكامل فما يعاب عليه لحد الساعة والذي أوجد هذه الأزمات هو أنه مجرد خطاب فردي يعوزه التكافل والتكامل على خلاف النقد الغربي.

الفصل الأول: النقد الجزائري المعاصر

1-الجهاز المفهومي للنقد الجزائري

1- النقد التاريخي

2- النقد الاجتماعي

3- النقد الانطباعي التأثري

4- النقد المقارن

5- النقد التكاملي

6- النقد النفسي

7- النقد الألسني

8- النقد التفكيكي

9- النقد الموضوعي

10- النقد الإحصائي

كنا قد تساءلنا عن ماهية الفكر النقدي العربي المعاصر وعن البدايات الأولى للنقد الجزائري ، وعن الإضافات النوعية التي شهدتها الساحة النقدية التي لم تكن موجودة من قبل، وعن مرجعيات هذا النقد الغربي وبيّنا بأنّها نتيجة حتمية لما يحصل من تطوّرٍ في مختلف الميادين وفي حياة الفرد الغربي، فما مرجعية الجهاز المفهومي للخطاب النقدي الجزائري؟ ، وهل نملك الحديث عن حداثة نقدية جزائرية تواكب الحداثة الإبداعية.؟

تعتبر مرحلة المناهج السياقية مرحلة معرفية للأدوات الإجرائية التي حققت حضورها في دراسة النصوص على اختلاف أنساقها المعرفية ،وظروفها البيئية ونشأتها والسياقات الخارجية لها ، فجعلت للسياق الدور الحاسم في فهم النص وتحديد معاني الألفاظ وضبط دلالاتها ، فهي تجعل السلطة للمؤلف وتفسيره إضافة إلى اهتمامها بالعوامل المنتجة للعمل الأدبي (المؤلف، التاريخ، المجتمع)وقد جعلت المؤلف عمدتها في الرؤية والتحليل محورها الأساس في التفسير ، ويدخل في إطارها مرحلتان : مرحلة النقد التاريخي– النقد النفسي –النقد الاجتماعي ، هذا الأخير الذي يتساوى مع ما طرحته الفلسفة الهيغلية التي ربطت الأدب بالمجتمع، ثم كان اهتمام الدراسات النقدية الحديثة وحتى المعاصرة بالنص.

فالنقد الأدبي حوار فعال بين نص ومتلق يضفي عليه المعنى، بوصفه عملية إدراكية ، عقلية ، وظيفته دراسة النص الأدبي بملامح وأشكالا ومدلولات بما يسمى (بيولوجية النص)التي من خلالها يحدد موقع المبدع والخارطة الإبداعية.

والعملية النقدية متمثلة بالنقد الذي (يبدأ أو ينتهي على أنه تنوير النص) ، وهذه الأخيرة (العملية النقدية) هي في جوهرها تقوم على الكشف عن جوانب المنهج الفني في النتاج الأدبي وتمييزه، عن طريق الشرح والتشريح والتعليل ،ثم الحكم ، وقد مر الخطاب النقدي الجزائري المعاصر ،بمراحل تميزت بتوجهاتها النقدية والمنهجية الخاصة مع رؤية النص.

1- النقد التاريخي

النقد التاريخي هو ذلك المفهوم الذي يعتمد على السياقات الزمنية، بعيدا عن الأحكام والتعابير متخذا التاريخ وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره ،أي " هو الذي يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات و شخصيات الكتاب فهو يعنى بالفهم و التفهيم أكثر من عنايته بالحكم و المفاصلة، والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم نفسه".[1]

و يعلق النقاد التاريخيون" أهمية بالغة على الكتاب و المؤلفات الثانوية المرتبة، و عندهم أن الكتاب و المؤلفات الثانوية كثيرا-بل غالبا- ما تكون أكثر دلالة من الناحية التاريخية ولإنسانية العامة من الكتاب ومؤلفات الدرجة الأولى ، لأنها مرآة أصدق لعصورهم، و أما البارزون من الناس فكثيرا ما يستبقون زمنهم أو يتأخرون عنه".[2]

أما في الجزائر، فيمكن القول بأن النقد التاريخي هو البوابة المنهجية الأولى التي فتح الخطاب النقدي الجزائري ،عينه عليها ابتداء من مطلع الستينيات من القرن الماضي و كل حديث في المنهج النقدي في الجزائر .

و إذا كان التأريخ السالف للمنهج التاريخي في النقد الجزائري بسنة 1961 م تأريخا رسميا صارما فان ذلك لا يلغي أبدا ما نشره أبو القاسم سعد الله قبل هذه السنة، من دراسات متفرقة في أشهر الدوريات العربية، ولكن كتابه في محمد العيد أل خليفة هو بكل – تأكيد – باكورة حسه المنهجي التاريخي الذي قاده بعد ذلك إلى الجمع بين الأدب و التاريخ ، و على ما يدعو إليه النقد التاريخي من تشديد على

---

(1) محمد مندور: في الأدب و النقد . دار النهضة مصر،الفجالة، القاهرة، د ت ص 20.

(2) المرجع نفسه :ص 20 .

المعنى الواحد طبقا لتاريخ حاصل أو ممكن الحصول، نراه في وقوفه عند مسرحية (امرأة الأدب) لأحمد بن ذياب يقرر" بأن بطلها هو الكاتب نفسه في طفولته و شبابه.....و يبدو أن المؤلف قد عانى كثيرا من زوجة أبيه مما يعانيه أمثاله في تلك البيئة، و يظهر أن التجربة كانت قاسية عليه".[1]

إن الإصرار في أحادية المعنى في هذا القول هو أحد الأخطاء التاريخية للمنهج التاريخي و لهذا سرعان ما نعثر له على رد فعل سلبي لدى المؤلف و هذا ما نجده موضحا عند محمد مصايف من خلال قوله:" و رأيه هذا محض تخمين باطل لأن والدة ابن ذياب أحمد – و تدعى خيرة بنت سي محمد– عاشت معنية بابنها أحمد عناية الأم الرءوف دون أن تكون لها فترة تنافسها على أبيه صالح بن أحمد حتى توفها الله ... و هي راضية عنه معجبة به إلى جانب محمد و محمود".[2]

في رأيي أن أي نص روائي مهما كانت توجهاته وتقنية بنائه هو حامل لخطاب مزدوج قابل للتأويل وذلك لأن الفن الأدبي بشكل عام والروائي بشكل خاص ذو طبيعة تتعدد فيها الدلالات والمعاني والرموز فلا وجود لمعاني أحادية المعنى.

هذا و قد ظل أبو القاسم سعد الله أمينا للرؤية المنهجية التاريخية في كتابة تجارب في الأدب والرحلة الذي عرض لنصوص إبداعية لأبي العيد دودو و محمود العيد ال خليفة، و وعبد الله الركيبي، وزهور ونيسي و مصطفي الغماري [3].

خلافا لأبي القاسم سعد الله الذي يمارس النقد التاريخي و كأنه فريضة منهجية لا ترتضي بدلا، فان عبد الله ركبي يشاطره الممارسة و لكن عن وعى بأن التاريخ اختبار منهجي يقبل البديل، و هو مجرد وسيلة لاستبطان دلالات النص، يبدو ذلك واضحا في مطلع دراسته ل (القصة الجزائرية القصيرة)، التي

(1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث 08.
(2) المرجع نفسه: ص 35 و 36 .
(3) ينظر:أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب و الرحلة المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري 1983 ،ص 60.

أعدها سنة 1967 لنيل شهادة الماجستير من جامعة القاهرة قائلا:" اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته و إنما هو لبيان خط تطور القصة و مسارها العام، و كيف تطورت و ما هي الأشكال التي ظهرت فيها، لان الأدب يتطور بتطور حياة الإنسان و التاريخ يساعد على تحديد مراحل هذا التطور".[1]

وغير بعيد عن هذا المنهج، يفصح الركيبي في أطروحته للدكتوراه (الشعر الديني الجزائري الحديث) عن انتماء منهج مماثل في قوله:" و الواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث، يجمع بين التاريخ والنقد"[2] يفرزه إيمانه هنا بأن " الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجرى في بيئة الشاعر من أحداث و وقائع ومفاهيم".[3]

وواضح أن مثل هذا الإيمان إلى الأدب من شأنه ألا ينال من نماذج المغمورة تاريخيا، أي التي تركن في ذاتها، و تسعي إلى تجاوز المحاكاة التاريخية و الاجتماعية.

إلا أننا نلمس رأيا مغايرا عند مبارك جلواح الذي لا يختفي- في نزوعه الرومانسي المتفرد- بتمثيل البيئة الخارجية و ألاجتماعية و هذا من خلال قصور النقد التاريخي عن استيعاب مثل هذه الفرديات ويعترف الناقد بذلك إذ يقول: " و لكن الصعوبة التي تواجه الباحث في مثل هذه الدراسة هي أن تاريخ صاحبها غامض إلى حد ما ".[4]

---

[1] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب الجزائر-1983 ص 06.

[2] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ط1 الشركة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ص 08-09

[3] المرجع نفسه ص 06

[4] المرجع نفسه ،ص 07

بينما يمثل رأي الكاتب محمد ناصر، وقفة كثيرة من تجربته النقدية العريضة في البحث و النقد على دراسة الأدب الجزائري في كتابة الشعر الجزائري الحديث الذي تقدم به إلى جامعة الجزائر لنيل دكتوراه دولة نموذجا يوضح من خلاله كيفية التعامل التاريخي مع الظاهرة الأدبية، فرغم استعانته ببعض المعطيات المنهجية الأخرى(الاجتماعية الإحصائية الإسلامية) التي تهيمن عليها الرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الفنية، إلا أنه لا يخضع هذا لذالك قسرا بل يستعين به حيث يقتضي الأمر ذلك.

ومع ذلك و رغبة منه في فهم الشعر على أنه لغة استثنائية خاصة، و انزياحه عن الدراسات التي "أكد على أنها ترتكز في أغلب إلا على جانب المضمون و تصب جل اهتمامها على القضايا المعنوية وتعطي القيمة الكبرى عند تحليل النصوص للظروف السياسية و الاجتماعية و غيرها"[1] وفي مقابل ذلك نجد صالح خرفي الذي قدم خدمات رائدة للأدب الجزائري عبر بحوثه الكثيرة الأكاديمية منها والحرة وواصل هذه الاهتمامات بأطروحة ضخمة" الشعر الجزائر الحديث" تقدم بها إلى جامعة القاهرة سنة 1970 لنيل دكتوراه دولة، انطلاقا من هذا ، يوضح الكاتب صالح خرفي الملاح المنهجية للتاريخ قائلا: "استعنا بالتاريخ في فهم النصوص و موقفها منه، و بالمجتمع في فهم ملابساتها و أصدائها واستفسرنا النفسية التي أثرتها المأساة عمقا و إحساسا و لم نغفل السياسة التي تعتبر المنطلق الرئيسي للشعر الجزائري الحديث"[2] إنها قناعة منهجية نستشفها من خلال أقواله، و هذا ما يعزز إيمان الناقد بأن دراسة الطبيعة و إلقاء الأضواء على البيئة كمدخل لدراسة ظاهرة أدبية فكرية لأنه يساعد على تتبع الجذور العميقة للبنية الأدبية و طبيعة الأرض التي انشقت عنها، حتى لا نهتم بالفرع المبتور عن أصله، أو نستند إلى أصل مجتث من أرضه ولعل النصوص التي تطرحها فترات غير مدروسة يكتنفها الغموض ويبعدها انعدام المرجع و المصدر فيكون أكثر إلحاحا على الدارس في فهم ظروفها و زمانها و مكانها، فان النص

---

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ط1 دار العرب الإسلامي بيروت 1985 ص 50

[2] صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، بدون تاريخ..08

من هذه النصوص لا يختلف في شيء من النقوش الأثرية الفائضة في الرمال و من ثم فقد كان هم كل صاحبها–خلالها– أن تثبيت النصوص النادرة و المفقودة لأولئك الأدباء مع مسح تاريخي شامل لحياتهم والبيئة التي أنجبتهم، يبقى إذن المنهج التاريخي هو مدعاة للتحول في المفاهيم والقيم الاجتماعية وحتى عند عقد المقارنات المختلفة.

2– النقد الاجتماعـي

ظهر النقد الاجتماعي في مطلع القرن العشرين سوسيولوجية تستمد جوهرها الأنطولوجي بصورة واضحة، من الفلسفة المادية الجدلية التي أسسها كارل ماركس وإنجلز، وطورها لينين ورفاقه والتي تطورت" مرتبطة بالتقدم العلمي و بمسيرة الحركة العالمية الثورية[1] أي داعية إلى تحليل الإنتاج الاجتماعي باعتبار أساس الوجود و برؤية علمية مادية جدلية تاريخية.

وباعتبارها أيضا" النظرة العامة إلى العالم لأكثر الطبقات ثورية، و هي الطبقة العاملة، و مهمتها الخاصة ببناء المجتمع الشيوعي"[2] ،و تعد نظرية الانعكاس ، السفير المفوض للفلسفة المادية في عالم الأدب و النقد حيث تدرج النص الأدبي ضمن قائمة البني الفوقية التي تعكسها البنية التحتية للمجتمع و من هنا فان (السوسيو–نقدية) بتعبير سعيد علواش تستهدف " القانون الاجتماعي في النص، لا قانون النص فهذا الأخير ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع و متجدل"[3] لتتبلور هذه المنطلقات من منهج نقدي عرف بأسماء شتى المنهج الواقعي، المنهج الاجتماعي المنهج الماركسي، المنهج المادي التاريخي، المنهج الإيديولوجي، النقد الجماهيري.وكانت هذه الظاهرة قد بدأت في المشرق العربي عند كل من طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسي .

---

(1) عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، وهي على شكل pdf،ص433 و هي موجهة عرضا و نقدا بروح المادية الجدلية.

(2) المرجع نفسه، ص 433.

(3) سعيد علواش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.م س ص 25

ضمن هذا الإطار ظهرت موجة نقدية عارمة تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي، و تقاربه و ربما" تحاكمه" أحيانا إلى مدى تمكنه لهذه الزاوية' و مدى مواكبته لهذه التحولات الاجتماعية الجديدة، و بدأ الخطاب النقدي الجزائري ينفتح على خطابات إيديولوجية خارجية (لينين ماركس) و أدبية نقدية (لو كاتش و غولدمان)، مثلما بدأ البحث يتعمق في علاقة الأدب بالايدولوجيا على النحو الذي فعله الكاتب عمار بلحسن (ت 1993)"[1] و هو ما نجده أيضا عند مرزاق بقطاش من خلال ترجمته لكتاب الرواية لجورج لوكانش يؤكد أنَ رؤية عمار بلحسن هي نفسها عند " الأعرج واسيني في جل دراساته، وامتد ذلك حتى إلى حقل الترجمة"[2] و كان من نتائج ذلك أن ظهركم نقدي معتبر يتحرك ضمن هذه الاتجاه المنهجي(الاجتماعي) كـــ : محمد مصايف، الأعرج واسيني ، محمد ساري، زينب الأوج، عمر بن قينة.

ولعل ، أبسط أشكال الوجود الاجتماعي في النقد الجزائري، تتجلى في البسط الوافي الذي جاء به عبد الله الركيبي أثناء دراسته للشعر الديني الجزائري الحديث، فهو و إن أعلن اعتناقه المسبق لرؤية منهجية تاريخية قائلا:" و الواقع أننا اخترنا منهجا لهذا البحث يجمع بين التاريخ و النقد" [3]

نفهم من خلال هذا القول أن الدراسة النقدية التاريخية عنده هي مفتاح التفسير الاجتماعي للأدب وذلك لأن اهتمامه انصب في تحليله للنصوص الشعرية على الجانب الاجتماعي وركز على ربطه بين الشاعر و بيئته و بين المنشئ و جمهوره، و اعتبر الشعر لدى المنشئ ،تعبيرا عن ذاته،و في الوقت نفسه تعبيرا عن ظروف المجتمع و معطيات العصر، و ما وجد فيه من أزمات روحية و فكرية و سياسية واقتصادية.

---

(1) ينظر عمار بلحسن: الأدب و الايدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر. 1994.ص09.
(2) جورج لوكانش: الرواية تر. مزراق بقطاش .الشركة الوطنية للنشر و التوزيع . الجزائر.ص 18.
(3) عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، م س، ص08.

و ضمن الإطار نفسه يندرج كتابة (الأوراس في الشعر العربي) الذي يمليه إيمانه الراسخ المفرط في قوله :" إن دور الأدب يكمن في خدمة الإنسان و غده الأفضل".[4]

يعترف الكثير ممن خاضوا في تجربة محمد مصايف النقدية بصعوبة تأطيره منهجيا، أي صعوبة تصنيفه ضمن خانة منهجية محدّدة، و هذا ما نلمسه عند محمد ساري من خلال قوله:" و إن كان لابد من تصنيف منهج الدكتور محمد مصايف ضمن خانة محددة، لم نجد أحسن من إدراجه ضمن الاتجاه الإنساني في النقد الأدبي"[1] بينما يذهب تلميذ مصايف،الأستاذ عمار بن زايد إلى أن منهج أستاذه هو" منهج متكامل يحتل فيه المنهجان النقديان التاريخي والفني الصدارة"[2] من خلال هذا النص يتبين لنا أن عمار بن زايد لم يكن رأيه صائبا لاعتقاده أن كل إشارة إلى أسلوب الرواية ، أو إيماءة إلى إيقاع القصيدة، أو تلويح إلى زمنية الحدث القصصي، ضمن رؤية اجتماعية شاملة، إنما هي صميم المنهج الفني و هذا لأن سائر الأقلام النقدية المساهمة في أعمال محمد مصايف تعفي من نتيجة أي تحديد منهجي: (عبد القادر فيدوح، علال سنقوقة، الشريف الأدرع) .[3]

و ليس معنى ذلك أن محمد مصايف لا يمتلك منهجا على الإطلاق، و هو الذي خص النقد ومناهجه بقسم كبير من كتابه " دراسات في النقد الأدبي" بل أن ذلك مظهر من مظاهر محاولته الاستقلال بشخصية نقدية خاصة تأبى التقيد بمنهج فلان، أو التوزع بين هذا وذاك.

---

(4) عبد الله الركيبي: "الأوراس" في الشعر العربي و دراسات اخرى،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.الجزائر1982 .ص05.

(1) محمد ساري : النقد الأدبي و مناهجه و تطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف. مخطوط ماجستير، معهد اللغة و الأدب العربي، إشراف واسيني الأعرج جامعة الجزائر 1993 ،ص12

(2) عمار بن زايد : المناهج النقدية ،مجلة الإمارات الثقافية ،العدد 136، سنة 1994 ، ص 12 .

(3) ينظر: المرجع نفسه، 1994 ، ص32.

و ليس مرد ذلك – كما زعم محمد ساري إلى بعض الاضطراب المنهجي الذي لازمه بين الدعوة إلى عدم التقيد بمنهج واحد من جهة و الدعوة إلى امتلاك منهج محدد من جهة ثانية[4] ، يبدو أن الكاتب محمد ساري قد فسر على هواه قول مصايف " لا يجب أن يكون لنقادنا منهج واحد".[5]

إن كلام محمد مصايف هذا هو رد على عاطف يونس الذي طالب بأن يكون للنقد الأدبي منهج واحد تدرسه كليات، و يعمل في إطاره النقاد فهو إذن مع المنهج الواحد في الدراسة الواحدة، فاعتناق محمد مصايف للنقد الاجتماعي أمر واضح لا غبار عليه و هو نابع من إيمانه المتجدر بالرسالة الاجتماعية للأدب، و الدور النظالى الجماهيري الذي ينبغي أن يضطلع به فهو يرى:" أن رسالة الأديب الجزائري في الوقت الحاضر، رسالة مزدوجة، فمن جهة ننتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة ومن جهة ثانية ينبغي له يعمق الاتجاه العقائدي الذي تعتنقه و تسير عليه هذه الطبقة".[1]

إن محمد مصايف هنا يدعو إلى انحناء الأديب أمام جميع القراء و في ضوء ذلك فهو يؤمن أيضا بأن من رسالة الناقد" ألا يُغفل الجانب الاجتماعي في أعمال الأدباء فيبين العلاقة التي تربط بين هذه الأعمال و بين تطلعات المجتمع، و مدى خدمة هذه الأعمال لأمال الطبقات العامة المحرومة فتحديد الناقد للاتجاه العام لا ينبغي أن يكون حياديا بل ينبغي أن يمتحن مدى التزام الأديب بقضايا المجتمع، و يجوز له أن يجامل في الحكم على الأعمال التي تشذ عن الخط العام ، و تخدم تطلعات غير مشروعة".[2]

و كان نتيجة لذلك، ومن تحصيل الحاصل، أن أعلن في مقدمة كتابه دراسات في النقد والأدب أنه اتبع منهجا سماه المنهج الواقعي التقدمي محددا ماهيته في قوله:" في كل هذه الدراسات كنت أنظر إلى

(4) محمد ساري : النقد الأدبي و مناهجه و تطبيقاته عند محمد مصايف، م إلى ص ص 79 .
(5) محمد مصايف :دراسات في النقد و الأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1988. ص 16.
(1) محمد مصايف :دراسات في النقد و الأدب، ص 64.
(2) المرجع نفسه.ص 22.

النص على أنه أثر أدبي يعبر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية، دون إغفال الجانب الفني، دون الأثر الأدبي،أي نظرة الى مضمون هذا الأثر و مدى علاقة صاحبه و بالمجتمع".[3]

ومنهج محمد مصايف في معظم ما كتبه من دراسات سواء أطلق عليه المنهج التحليلي التركيبي أو المنهج الأكاديمي، لأن المسمى يظل واحدا على العموم، فإذا كان بصدد دراسة نص واحد، اجتهد في أن يكون معبأ بالمحمول الاجتماعي، ثم يبدأ الدراسة بتلخيص محتواه ضمنيا و تتبع محتواه اجتماعيا على منوال القضية التي يعالجها ثم يقوم بتصنيف الروايات المدروسة بحسب الملامح العامة لموضوعها (الرواية الإيديولوجية، الرواية الهادفة، الرواية الواقعية، رواية التأملات الفلسفية، رواية الشخصية). أما بنية الخطاب الروائي فلا تظهر إلا بشكل خافت ...منصب على المحتوى الموضوعي للنص، وما يعتلج فيه من صراعات طبقية، و الالتزام هو المعيار الأساسي الذي يحتكم إليه في تحديد قيمة النص، حتى أننا رأيناه يحكم على رواية (نار و نور) لعبد الملك مرتاض بأنها" نزلت إلى درجة ادني من الجودة".[1]

إذن فصاحب هذا النص نجده قد قلل من أهمية الموقف الملتزم الذي وقفه مع الثورة، مقابل اهتمامه الخاص باللغة و أساليبها.

أما دراسته للقصة، فيمكن أن يكون تبويبها كافيا للدلالة على حجم الموضوع الاجتماعي في النصوص على حساب بنياتها الجمالية، و هو دليل على خرق صارخ لخصوصية العمل الفني، فتعزز إذن الوجهة المصطلحية إذا رحنا مع محمد ساري بأن "استعمال المصطلح النقدي لم يكن رائجا في دراسات الناقد محمد مصايف لم يكن دائما دقيقا"[2]

فمن بين مصطلحات النقد الاجتماعي الشائعة نجد مصطلح "الالتزام" فهي التي تحرك الأدوات المنهجية عند مصايف و هذا ما لاحظناه أثناء جولتنا مع كتاب" فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث" وقد آمن منذ البدء بأن الالتزام هو " اعتناق هذا الأديب شاعرا كان أم كاتبا لموضوعات وطنية أو إنسانية

---

(3) المرجع نفسه:ص 05.

(1) محمد مصايف : فصول في النقد الأدبي الحديث ،ص 06.

(2) محمد ساري: الرواية العربية الجزائرية الحديثة.ص 05.

أو مذهبية في اختيار، فالالتزام قبل كل شيء اختيار شخصي دونما ضغط خارجي، فالأديب الملتزم يختار موضوعه و طريقة تعبيره بحرية كاملة،لأنهما يوافقان مذهبها في الحياة، و يلبيان نزعة عميقة في نفسه".[1]الكاتب هنا يدعو إلى حرية الأديب لأن الحرية هي نبع الفن، وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن فلاجتماعية هي مدعاة للحرية التي تخدم الفن والإصلاح معا ، فالكاتب دائما يشارك الناس همومهم ومواقفهم الوطنية ووقوفه يحزم لمواجهة ما يتطلبه ذلك.

و لكن ما نراه عند محمد مصايف أمر أخر إذ يقول:" أن قضية الالتزام شيء أعمق بكثير من مجرد الدعوة لقضية إيديولوجية معينة، وممن هنا نري كذلك أنه ليس من مصلحة الفن أن يتساهل الأدباء في قضية الالتزام فيقدمونها و كأنها شيء يطبقه كل من يتعاط الكتابة و النظم".[2]

لكن محمد مصايف من خلال أقواله يدعو إلى الالتزام الفني و الحر النابع من أعماق الأديب دعوة تتجاوز المدلول الماركسي للمصطلح المقيد بإيديولوجية محددة مثلما تتجاوز المدلول الوجودي الذي يقصُر الالتزام على الناثر دون الشاعر فمصطلح الالتزام هنا يرتبط بالثورة الاشتراكية التي عاشتها الجزائر خلال السبعينيات و بعد " الالتزام" يأتي مصطلح" البطل" و معه "البطل الايجابي" الذي استخدمه أول مرة حين درس مجموعة "الكاتب" لعبد الحميد بن هدوقة فقال:" أن الايجابية في الفن لا تعني فوز البطل بل تعني بالدرجة الأولى هذه المواقف العملية التي يقفها البطل أمام العقبات و الصعاب، و هذه المقاومة الشديدة لدواعي التشاؤم و الفشل و الانهزامية".[3] انه عدّ البطولة الايجابية من سيمات الأدب الهادف.

---

[1]المرجع نفسه ، ص06.

[2] محمد مصايف :دراسات في النقد و الأدب، ص 64.

[3] الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر في الجزائر ، 1986. ص 09.

و خلافا للناقد محمد مصايف، يبدو لنا أن الناقد الأعرج واسيني أكثر النقاد الجزائريين تغلغلا في الجهاز ألمفهومي للنقد الاجتماعي و أصوله المادية الجدلية، و هذا ما كان في كتابه " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر".[1]

فالباب الأول كان عبارة عن فرش سياقي(سوسيولوجي) يمهد لمواجهة النصوص الروائية بخلفية تاريخية تتمفصل على مرحلتين كبيرتين، ينظر إليها خلال المرحلة الأولى على أنها نتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها، بينما ينظر إليها خلال المرحلة الثانية على أنها انعكاس للتحولات الديمقراطية.

أما الباب الثاني فقد كان جانبا تطبيقيا، خصصه في أربعة اتجاهات: إصلاحي– رومانتيكي، واقعي نقدي، و واقعي اشتراكي، و ضمن كل اتجاه يدرس ما تيسر من نماذج روائية برؤية اجتماعية واضحة وتزداد وضوحا و جلاء كل ما اقترب من الاتجاهين، الواقع النقدي و الواقع الاشتراكي، تقوم هذه الرؤية المنهجية على استحضار السياق الاجتماعي للنص، و تتبع صوره الانعكاسية في النص الروائي، حيث نراه يعود تاريخيا إلى ثورة الفلاحين 1871 الصراع الطبقي**بتفسيرات جديدة، موليا إياها اعتبارات خاصة على أساس"أنها شكل البذرة الصالحة للوعي التاريخي للجماهير الشعبية الواسعة".[1]

و خلافا لمصايف الذي يتخذ من مفهوم "الالتزام" مفتاحا منهجيا للولوج إلى عالم النص، فان الأعرج واسيني في اتصاله بالرؤية المادية الجدلية، يعول كثيرا على مفهوم "الطبقة" متخذا منه مفتاحا بديلا لمواجهة النص، فهو يركز كثيرا على التناقضات الاجتماعية في النص، و ما يمكن أن تفرزه من صراعات طبقية لاسيما نضال الطبقات المحرومة ضد الإقطاعية البورجوازية حيث نراه يأخذ فقرة من رواية حاجي محمد الصادق "على الدرب" : " نريد أن نصبر جميعا في صف واحد، بشكل قوة رادعة ضد الانعزاليين والمحايدين أي نكون عمالية مجيدة من الفلاحين و المجاهدين و المثقفين".[2]

---

[1] المرجع نفسه :ص 09 .

[1] الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986. ص09.

[2] المرجع نفسه:ص 61.

**الطبقات :Classes المفهوم المادي الجدلي مجموعة كبيرة من الناس تختلف عن بعضها بالمكانة التي تشغلها في نظام محدد تاريخا للإنتاج الاجتماعي و بعلاقاتها التي تكون في معظم الحالات محددة و مصاغة في القانون بوسائل الإنتاج وبدورها في التنظيم الاجتماعي للعمل، ينظر: الموسوعة الفلسفية م،س،ص 284.

ومثل هذه الرؤية المنهجية (الواسينية) تصيب إن واجهت نصوص واقعية اشتراكية فعلية، فمصايف حين درس بعض روايات الطاهر وطّار،أنها صادرة عن وعي مادي جدلي، و قد اعترف أحد النقاد الموازين عن عجز هذا المنهج حين قال:" سيظل هذا المنهج مفتقدا إلي الكثير من المعطيات التي تساعده الى أن يحقق نفسه لأنه إذا كان التفسير المادي الجدلي للتاريخ يهتم بحركة الصراع بين الطبقات المشكل أننا ليس عندنا وصف دقيق حقيقي للطبقات، و لا لمكونات الطبقات، و من هنا فان كل حديث عنها مغامرة تنطوي على قدر هائل من الخطر".[1] و يبدو أن المصطلح النقدي لا يشكل اعتبارا كبيرا لدي واسيني، و لا يستأثر منه باهتمام خاص.

ويحاول محمد ساري، أن يفيد من أطروحات لوكاتش و غولدمان، ليخرج بمحصلة نقدية طيبة عبر كتابه (البحث في النقد الأدبي الجديد).[2]

و بؤره الاهتمام في نقد ساري كما عند واسيني، هي الرؤية الطبقية التي تسعى إلى لم شتاتها من تفاصيل النص، انطلاقا من التسليم بالعلاقة الحميمة بين النص و المجتمع، و لكنه يدرك– نظريا – أن القول بهذه العلاقة لا يلغي خصوصية النص و استقلاله النسبي عن إطاره الاجتماعي إذ نجده يقول :" لا يفهم من هذا(الكلام) في العلاقة بين الأدب وللحياة الاجتماعية،أن الشكل الفني هو صورة بسيطة، آلية للحياة الاجتماعية، فعملية الإبداع تولد كانعكاس موضوعي للتيارات الاجتماعية، لكنها تملك دينامكيتها الخاصة و اتجاهها الخاص الذَين يقربانها أو يبعدانها عما هو مقابل للحقيقة".[3]

---

[1] من حديث أجراه جهاد فاصل مع الناقد جابر عصفور في كتابه أسئلة النقد.

[2] ينظر: محمد ساري: البحث في النقد الأدبي الجديد، ص 119.

[3] المرجع نفسه ، ، ص 199.

وذلك حتى لا يقع فيم وقع فيه أصحاب الرؤية الميكانيكية، التي وقف على أخطائها من خلال نقده لدراسة محمد مصايف، ثم يحاول أن يختبر رؤيته المنهجية بسحبها على نصوص روائية للطاهر وطار، رشيد بوجدرة. ويشدد في كثير من الأحيان على جماليات الخطاب الروائي التي لا يريد أن يرهنها للموضوع الاجتماعي (الاشتراكي)، يتجلى ذلك خصوصا في وقفة مع رواية(الليل ينتحر) لبكير بوراس، حيث أخذ عليها ذلك النقص الفني الرهيب لينتهي بقوله:" إننا بهذه الطريقة نشجع المتحاملين على الأنظمة الاشتراكية فشلت في خلق فن روائي أصيل بل كل الروايات والقصص عبارة عن خطب سياسية حزبية و تحقيقات صحفية بعيدة عن الفن القصصي".[1]

و أما ما وظفه من مصطلحات نقدية، فهو وثيق الصلة بمنهجه و مستمد أساسا من مرجعية لوكانشية و غولدمانية، الرؤية الماساونة، الفهم و الشرح، البطل الايجابي، بوصفها محمد ساري بوعي كما هو الحال عند حديثه عن(البطل الملحمي) عند لوكا تش، على أنه " لا يشعر بالعزلة و لو في حالات درامية مثل المعارك و الانهزاميات، يحافظ دائما على التوازن بين العالم الموضوعي الخارجي و عالمه الذاتي الداخلي، يخاف البطل من العالم الخارجي لكنه يعرف بأن مصيره مسطر، و موجه من طرف الآلهة لذلك يظهر البطل مسالما و سلبيا".[2]

يبدو أن الناقد يتحدث عن البطل الإشكالي/problématique béros الذي يعني عند لوكاتش وبعده غولدمان البطل الذي يسعي إلي تحقيق قيم أصيلة و مبادئ سامية في مجتمع يقوم على الزيف والخداع.

---

[1] محمد ساري: البحث في النقد الأدبي الجديد:ص200.

[2] المرجع نفسه، ص199

وقد قوبل النقد الاجتماعي بحفاوة كبيرة في البدء، ثم سرعان ما حامت حوله النسور، ويمكن أن يكون عبد الملك مرتاض أكثر النقاد الجزائريين جهرا بازدرائه لهذا المنهج و زهده فيه و رغبة عنه، لأنه لا هم له إلا التعليل و هذا على حد قوله:" كل شيء تعليلا طبقيا، وربطه بين الصراع بين البنية الفوقية والبنية التحتية".[1]

فالنقد السوسيولوجي الجزائري على اختلاف مدارسه ومذاهب نقاده ،حاول أن يؤسس جمالية تقوم على المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي ،إذن فثمرة اختيار الأديب لعناصر فنية من الواقع الاجتماعي هو ليس اختيارا تعسفيا أو عفويا ، وإنما هو اختيار يوجهه فكر الأديب و شعوره، كما أنه اختيار مدود بتجارب هذا الأديب وخبرته عن المجتمع والحياة.

2- النقد الانطباعي ألتأثري

من المعروف أن الانطباعات"impressionnisme" قد نشأت-أول ما نشأت- في أحضان الفن التشكيلي، و أنها قد أخذت اسمها و مسماها من لوحة فنية كلود مولي"Monet " عنوانها انطباع* "impression"رسمها سنة 1872- و عرضها سنة 1872 بقاعة "نادر" إلى جانب لوحات حوالي 20 فنانا- و هي القاعة التي أطلق عليها" قاعة النتاج المرفوض" "salon des refuses" بأمر من نابليون الثالث، بعدما رفضت جماعة عرضها، على أساس إنها ليست جديرة بأن يضمها معرض حافل[2]، وقد

---

[1] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1993، دط ص 10.

* تمثل اللوحة مشهدا لشروق الشمس على مدينة لوها فر، وسط ضباب البحر، من خلال الانعكاسات الضوئية و بعض الزوارق.

[2] ناصر الحانية: المصطلح في الأدب العربي، منشورات دار المكتبة العصرية، بيروت1968، ص 179.

ناضل الانطباعيون الفرنسيون "ضد المقاييس الفنية المرفوضة رسميا، و راحوا يطالبون بتصوير صادق لرؤية الفنان للعالم وبالاتصال المباشر بالعالم".[1]

و بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت الانطباعية في حلة جديدة اتخذت جملة من التسميات كالانطباعية الجديدة"néo-impressionnisme" أو التنقيطية "pointillisme" أو التقسيمية " piro" أو مثلما قيل عنها فقد " أعادت تعليم الناس كيف ينظرون إلى الأشياء في النصف الثاني من القرن التاسع عشر".[2] فهو النقد الذي تكون الدوافع الذاتية هي التي تتحكم فيه ،بمعنى ان يكون تقويم الناقد للعمل الأدبي مبنيا على أساس ما يبعثه في نفسه ، ومدى ما يستثير من ذكرياته وعواطفه الكامنة في ذاته فهو يعتمد إلى حد كبير على الخلفية الاجتماعية والثقافية والعوامل المؤثرة في تكوين شخصية الناقد وحده .

و بهذا التصور الجديد دخلت الانطباعية عالم النقد الأدبي" على أنها نقد ينطلق من النفس إلى النفس."[3]

فهي إذن سرد لمغامرات النفس ، فهو نقد ذاتي غايته إبراز صورة الأثر الانعكاسي للنص على الناقد الذي يقوم أساسا على الذوق الفردي. ويعد محمد مندور من أبرز النقاد الذين مهدوا السبيل لدخول (الانطباعية التأثرية) إلى النقد العربي، خصوصا في مرحلة ما قبل اهتدائه إلى تاريخية" غوستاف لانسون" واستقراره – على ما أسماه النقد الإيديولوجي- ومع هذه التحولات فقد ظل يؤمن بأن "المنهج التأثير الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ويضنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا، لا يزال قائما و ضروريا

---

(1) أنيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة مشال عاص، ط2، منشورات عويدان، بيروت، باريس 1982، ص 260.

(2)المرجع نفسه ، ص 264-265.

(3) كار لوني و فليلو :تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، جورج سعيد يونس، منشورات عويدان، مكتبة الحياة، بيروت، د، ت، ص 165.

بديهيا في كل نقد أدبي سليم، مادام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معدلات رياضية"[1]، ثم إن محمد منذور في بداية تعرفه إلى التأثيرية، يؤمن بأن" جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله".[2]

و لكن هذا الإيمان الضيق تطور عنده بشكل كبير في مرحلة لاحقة لعلَّ نبع هذا التطور يعود إلى تلك المعركة الساخنة التي جمعته بالدكتور نجيب محمود زكي، الذي رأى في نظرة مندور خلطا بين قراءتين: قراءة أولى تقف عند الإعجاب أو اللا إعجاب بالنص المقروء، وقراءة ثانية تعليلية تستهدف رد الظواهر إلى أسبابها و أنها نظرة قاصر لعدم تجاوزها القراءة الأولى.

ثم عاد مندور في مرحلة لاحقة، منحازا إلى فكرة" القراءتين" إنما نراه يميز بين مرحلتين متكاملتين في الإطار التأثري، مرحلة" الذوق الفردي" و مرحلة" التبرير و التفسير الموضوعي".[3]

وأصبحت الانطباعية رقعة شاسعة على الخارطة النقدية الجزائرية المعاصرة قد –تعزى– في كمها الهائل إلى كون الناقد الجزائري ناقدا متواكلا، لا يجسم نفسه مشقة البحث والتنقيب في أغوار الظاهرة الأدبية و ما تستدعيه من إحاطة ببعض المفاتيح الموضوعية (العلمية) بقدر ما يؤثر أن يحصر علاقته بالنص الأدبي في دائرة الذوق و ما يعتريها من رواسب خارجية تشكلت بفعل ثقافته الحرّة، و قد تعزى إلى اعتقاد بعض النقاد، بأن الانطباعية في أسهل الطرق المؤدية إلى مرتبة الناقد والنقد الانطباعي له ارتباط وثيق بالقيمة لهذا فهذا النوع من النقد غير مستقل عن أي نوع من الأغراض الشعرية ، وهو نقد يقوم به أناس اعتادو بحكم مزاولتهم لقراءة الأدب وفنونه أن يتذوقوا ما يقرؤون ثم يحكموا عليه بالجودة أو الرداءة.

---

[1] محمد منذور: الأدب و فنونه، دار النهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، د ت، ص 140.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] المرجع نفسه، ص 140-141.

لكل ذلك، فإن جل الكتابات النقدية الجزائرية المعاصرة تحفل مقدماتها بإشارات من هذا النوع: كقول أحمد منور في مطلع قراءته للقصة الجزائرية:" إن هذه المقالات لا تدخل في باب النقد و لا ما يشبه النقد وإنما هي قراءة حرّة لم التزم فيها بمنهج معين، و لا بنظرية نقدية محددة ، إنني أعتبرها مجرد وجهة نظر ومشاركة في الحوار الدائر على مستوى الساحة الأدبية".[1]

و هو المعنى نفسه نجده عند الطاهر يحياوى و محمد تومي عن كتابهما المشترك، بأنه مجرد محاولات " تندرج ضمن الانطباعات و الخواطر أكثر مما تندرج في البحوث والدراسات".[2] وعليه فإن الدراسة النقدية لهؤلاء، لا تعدو أن تكون قراءات انطباعية عابرة، و لكنها مدعمة بذوق واقعي أحيانا، أما عبد الملك مرتاض فقد مارس النقد الانطباعي في بداية حياته النقدية خصوصا في أول كتابه" القصة في الأدب العربي القديم" و بعض فصول (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، لكنه سرعان ما حاد عنه لأنه لم يعد يستجيب لرؤيته المنهجية الجديدة، بل راح ينعت ممارسيه بـــ " الكلاسيكيين الانطباعين المتعصبين الذين يتسلطون ظلما، وعدوانا على المؤلف، فيزعجوه بالترهات طورا و يطرونه بالمدح طورًا، أو يقذفونه بالتجريح و القدح طورا آخر، دون أن يلتفتوا، أو يكادوا يلتفتوا إلى النص و ما فيه من ثروات المعرفة و الجمال".[3]

فعبد الملك مرتاض من خلال هذا النص يدعو إلى الحرية الفنية، و إلى الانفتاح على الغير، وإلى العودة إلى التجديد و نبذ الأساليب التقليدية. إلاَ أن النقد الجزائري المعاصر لا يخلو من نماذج انتقت هذا النقد (النقد الانطباعي التأثري) في أغلب كتاباتهم و ليكن الطاهر يحياوي الذي بحث عن معنى الانطباعية الجزائرية النقدية من خلال أعمال الشاعر مصطفي غماري.

---

[1] أحمد منور: قراءات في القصة الجزائرية، سلسلة مكتبة الشعب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر1981، ص

[2] الطاهر يحياوي و محمد تومي: شعراء و ملامح، ط1، مطبعة أومزيان، الجزائر 1984، ص 05.

[3] عبد المالك مرتاض: ألف ليلة و ليلة ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1993 ص11.

فهو من خلال هذه الدراسة يقدم لنا دراسة تأثرية واضحة المعالم، رغم أنها لا تقر بذلك صراحة إلا أنها تلتقي مع الجوهر المنهجي للانطباعية في كثير من الحدود و تختلف عن نظيرتها في الكثير من الملامح.

و ما يُحسب لصَالح هذه الدراسة منذ البدء هو أنها تتجاوز التعبير عن الانطباع إلى تقليليه فالطاهر يحياوي حين يحكم بأن اللغة الشعرية عند مصطفي الغماري:" تأخذ منحنيات و أبعادا ذات دلالات فنية مشرقة يتحطم فيها حوار المكان و الزمان، و تسقط فيها العلاقات اللغوية التقليدية".[1]

ثم انه لا يحبذ أن يصدر هذا الحكم إلا بعد الطرح النظري للغة الشعرية، أو للتصور العام للنص لذلك نقول أن الدراسة الانطباعية عند الطاهر يحياوي تجاوزت التعليق السطحي على النص إلى الذوبان الكلي فيه.حد الحماسة المغالية التي غالبا ما تصرفه عن وظيفة النقد حين تغمره النشوة في عزّ إعجابه بالنص المقروء فلا يكاد ينظر إليه إلاَ بعين واحدة مسرفا في استخدام كلمات الشكر (رائع، متميز) بل انه على امتداد الكتاب كله لا يري من عيوب قصيدة الغماري سوى تلك المرحلة التقليدية السريعة التي شهدها التركيب الشعري عنده في قوله :" قد مرّ الشاعر بمرحلة تقليدية أولى كان لها أثر واضح في بعض إنتاجه،"[2] إن ما يقال عن الغماري من خلال نص الطاهر يحياوي هذا، أنَّه نقد انطباعي متعاطف.

ومن سيمات الانطباعية أيضا في هذه الدراسة أنّها حررت النصوص من التراكمات السياقية (التاريخية، و الاجتماعية خصوصا) التي كان نقادنا يثقلونها في مرحلة سابقة، وفي ذلك اختزال تأثيري للمسافة بين النص و الناقد المتذوق ".[3]

---

[1] الطاهر يحياوي : البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ص 20

[2] الطاهر يحياوي : البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري ، ص 39.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 32.

أمّا لغته النقدية ففيها ما فيها من السيمات الصحفية و الإنشائية و الشعرية، و ليس ذلك بغريب إذا ما علمنا أن الطاهر يحياوي أديب و صحفي، قبل أن يكون ناقدا، و هذه الأساليب تشهد على ذلك، "نعوذ بالله و نحتمي به من (جنحة المراوح القفصية النفعية)"، هذه الأجنحة العجيبة التي تشتاق بحق أن تراها وهي تروح في أقفاصها، نعوذ بالله منها لنا، و للشعراء المساكين الذين جعلت منهم ملابس زمنية منذ البداية من ملابسات المادة و الصراع الطبقي وضيقت عليهم الأفق حتى لم يعودوا يرو غير سماء قفصيه وأرضا قفصيه، سماؤها وأرضها الجدلية التاريخية و الصراع الطبقي و الاستهلاك والمستهلكين والطالعين والهابطين والزحف على الأقدام (سفر الإشارات) وأكل الأحذية، (مفعم بارتكاب المعاصي)".[1]

و يمكن أن يكون الناقد بمثل اللغة، سليل اتجاه أسلوبي في النقد تمتد جذوره إلى أحد أقطاب الانطباعية و هو الصحفي الناقد الفرنسي " سانت بيف" حلم بأن يكون شاعرا، و حين فشل و خاب حلمه لجأ إلى النقد، و من ثم فالدراسة فقيرة من الناحية المصطلحية لأنها تذوب مصطلح (الذوق) فيما ينعكس عليه من أثار و ما تنعكس به من انشائيات الإعجاب الذاتي التي أشرنا إلى بعضها منذ حين. [2]

و عليه يمكن أن نجمل خصائص الدراسة الانطباعية في النقد الجزائري فيما يلي:

- إنها قراءات عابرة للنص لا تتقيد بالأصول النظرية للمدرسة الانطباعية،عمادها الذوق الفردي الذي كثيرا ما تشوبه لمسات واقعية.
- تأتي عموما، في شكل مقالة مقتضبة، لا تجد حرجا في أن تتوازي مع مقالة فكرية أو اجتماعية أو سياسية ضمن كتاب واحد كما هو الحال في كتابات مخلوف عامر (تطلعات إلى الغد) الذي يكاد تستوي فيه النصوص الأدبية و نصوص " الميثاق الوطني".

---

[1] المرجع نفسه، ، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

- غالبا ما تكون تقويضا للنص المقروء مع شيء من التعليل الذوقي فيشكل شكل "خاطرة نقدية" كما هو الحال عند طاهر يحياوي الذي أقرّ صدق هذا التعبير على أحد كتبه" دراسة مصطفي الغماري".
- تتقاطع مع النقد الصحفي في اعتمادها التعاليق السطحية الخارجية على النصّ دون الغوص في مكنوناته، مما يجعلها أحيانا أدنى إلى "التحقيق الصحفي، منه إلى النقد الأدبي"
- جل الذين ينهضون بهذه الممارسات ليسوا نقادا متخصصين و ما زعموا أنهم كذلك، إنما هم صحفيون بالدرجة الأولى أمثال: الطاهر يحياوي، جروة علاوة وهبي، عمر أزراج).
- الاتصال المباشر بالنص، و إزاحة الوسائط المرجعية و الموضوعية بينهم و بينه.
- ندرة المصطلحات النقدية.

وغيرها من الخصائص التي تؤكد فهم نقادنا للانطباعية على أنها"منهج حرّ" يتيح الممارسة النقدية أمام أي قارئ، و دون قيود صارمة و التي تجعلنا نقول عن النقد الانطباعي في ضوء هذه الممارسات أنه قد حاد عن الأصول الفلسفية التي انحدر منها، فقد صارت الانطباعية تهمة يَصُمُّ بها النقاد المنهجيون المتخصصون نظرائهم الانطباعين، وهذا ما لاحظناه في تلك المعركة النقدية التي شنها أبو العيد دودو على الناقد المصري حسن فتح الباب في كتابه (شاعر و ثورة– قراءة في ديوان الزمن الأخضر– أبو القاسم سعد الله) فهي" مجرد انطباعات و خواطر تعول على الذاكرة، و لا تعول على المصادر و أنه أبعد ما يكون في المنهج العلمي".[1]

4–النقـد المقــارن:

تعرف (الموسوعة الفلسفية) المقارنة "comparaison" بأنها طريقة لتحديد التشابهات والاختلافات بين الأشياء، و المقارنة مقدمة رئيسية للتعميم، و هي تسود في الأحكام التي تتم بالمماثلة

[1] يمكن العودة إلى ستون هذه المعركة من خلال سلسلة المقالات التي نشرها أبو العيد دودو في صائفة 1992، بجريدة الشعب تحت عنوان (كتب شاعر و ثورة و رد عليها حسن فتح الباب في حلقتيين مطولتيين(ماهكذا يا سعد تورد الابل)
الحلقة الأولى جريدة الشعب عدد 8993، 03 أكتوبر 1993.
الحلقة الثانية جريدة الشعب عدد 8994، 04 أكتوبر 1992.

و تقوم الأحكام التي تعبر عن النتيجة التي وصلت إليها المقارنة بتحديد محتوى مفاهيم الأشياء التي تمت المقارنة بينها وبهذا المعنى فالمقارنة منهج يكمل التعريف وأحيانا يحل محله"[1]

وقد جاء الأدب المقارن في نطاق الدعوة إلى عالمية الأدب والتاريخ للآداب بمقارنتها بمثيلاتها هذه النزعة التاريخية البحتة التي يؤكدها تزامن ظهور الأدب المقارن مع القرن 19 الذي يسميه بعض المؤرخين "عمر التاريخ".وفيكتور هوكو هو الرائد المبكر للأدب المقارن في الوطن العربي، أو يكون الراحل محمد غنيمي هلال هو صاحب أول محاولة منهجية منظمة في التأليف الأدبي المقارن.

إن النص الأدبي ككيان قائم بذاته يرفض كل أشكال المقارنة، إذا كانت غاية في ذاتها، أول حاجة في نفس المقارن إلا أن تكون المقارنة مسعى لدراسة الأعمال الأدبية وتفسيرها ووضعها في مكانها من تيار التاريخ الأدبي العام"[2] فالمقارنة يمكن أن تشكل إجراء منهجيا مهما في الدراسة النقدية، هذا من شأنه أن يعطي بعض الجوانب المهمة في النص، ولا سيما تقاطعاته مع النصوص الأخرى السابقة له أو المتزامنة معه، وحينها أيضا يسقط مبدأ " التباين اللغوي" ومشاكل من المبادئ الجامدة التي تتعصب لها المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، فتتوحد المقارنة والموازنة.

إذن فالصلة وثيقة بين المجالين، لكن القول بوجود "منهج مقارن" قائم بذاته في النقد الأدبي إذ "هو فيما يبدو لنا مغالطة منهجية قصوى فيها كثيرا من التجاوز"[3]

ذلك أن المقارنة نفسها تتوسل في سبيلها بمناهج أخرى "كالمنهج التاريخي" الذي نعوّل عليه كثيراحتى أن المدرسة الفرنسية على سبيل المثال لا تعقد مقارنة بين الأدبين ما لم تتوفر فيها "الصلة

---

[1] عبد الرحمان بدوي ،الموسوعة الفلسفية ، م س، ص 489.

[2] إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة بيروت، 1982، دط، ص 13

[3] شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر في مصر، م،س،ص269.

التاريخية" بل أن عامة المقارنين يدعون إلى مراجعة مصطلح "الأدب المقارن" وتستبدل به مصطلحات أخرى "كتاريخ الأدب المقارن" أو "التاريخ المقارن للأدب" حينها تتحول المقارنة إلى مجرد إجراء منهجي داخل المنهج التاريخي ثم إن المقارنة بمفهومها التقليدي السائد، تركز كثيرا على الآداب المختلفة لغويا(وتدعو ما سوى ذلك مجرّد موازنات)، و من تحصيل الحاصل حينئذ أن تتركز الممارسة على الأفكار لا على الجماليات المتضمنة في لغة النصوص فتنآى عن الأدب أولا و عن النقد الأدبي ثانيا، لذلك فإن قيمة المقارنة تبرز في إطار اللغة الواحدة و تضعف كما تباينت اللغات.

فالمقارنة إذا بشكلها التقليدي غالبا ما تفرض وجود نص هجين يقع بين نصين متقاربين فكريا وتنصرف كل جهود المقارن إلى تحديد المعالم السطحية لهذا النص الوهمي.

إنها تفتقر إلى جل الضوابط المنهجية من الاستقلالية إلى المرونة إلى الآليات الإجرائية الواضحة فهي إذن في تعريف شامل آخرعلى طريقة إجرائية تسعى إلى تحديد "القيمة المطلقة" للنص في إطار "القيمة النسبية"* المحيطة و التي تتضمن ركاما أدبيا وثقافيا وتاريخيا يفترض أن يكون قد مارس عليه بعض التأثير. و من الدراسات العربية التي أسست للنقد المقارن في الوطن العربي يمكن أن تشير إلى دراسات محمد غنيمي هلال، وإبراهيم عبد الرحمان، محمد عز الدين المناصرة، أما في الجزائر فإن أبا العيد دودو هو رائد هذا المجال.

و أما خارج نطاق ممارسات هذا الأخير فإننا لا نعثر إلاَ على مجهودات محدودة، غالبا ما تُتَّخَذ شكلا أكاديميا و لا تتعدي غايتها نيل درجة جامعية، و من هذه المجهودات دراسة عبد المجيد حنون لصورة الفرنسي في الرواية المغربية"[1] التي تدرس على طريقة المدرسة الأمريكية ، صورة الشعب

* القيمة المطلة، القيمة النسبية للنص .

[1] ينظر عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1986، ص 16.

ما في أدب شعب أخر، حين درس حنون نموذج المدرسة الفرنسية في إحدى و ثلاثين رواية مغاربية بشقيها العربي(15 رواية) و الفرنسي (16 رواية) ، و أهمية الدراسة من الوجهة المنهجية للنقد المقارن تكمن فيما عقده من مقارنات طفيفة بين فنيات الرواية المغاربية العربية من حيث وصل إلى أن الأولى "أي الرواية العربية تتكئ اتكاء* مباشرا على السرد التقريري المباشر ذي النبرة الخطابية –الحوار المباشر الساذج، بينما جاءت الثانية غنية فنيا، لتعدد أساليب الرسم فيها، و إذا حدقنا إلى الرواية المنهجية لهذه الدراسة، رأيناها في الأصل – دراسة تاريخية تستعين بإجراءات المقارنة والتحليل والتركيب"[1] و بعيدا عن الممارسات الإبداعية المتنوعة التي يقوم بها أبو العيد دودو، فإنه من جانب مغاير– يُعد من النقاد والباحثين الجزائريين المعاصرين الذين اتخذوا من الأدب المقارن ميدانا دراسيا خصبا، وضمن هذا الميدان يتحدد موقع لكتابة لدراسات أدبية مقارنة .

وتحضرنا إنها دراسة مقارنة قصيرة، تندرج كثيرا ضمن ما يسمى في الأدب المقارن "بمنهج دراسة الصورة" حيث تتبع بعض الصور الجزائرية (.لمدينة الجزائر، البليدة، الصحراء، شلال مازونة). ففي أدب الكاتب الألماني(هاينريش فون مالتسان) كما قارن في دراسات أخرى بين النص القرآني و شعر بوشكيف، و كشف عن بعض المؤثرات العربية في شعر الشاعر الألماني (هاينريش هاينه) و ميزة هذه الدراسة الأساسية أنها جديدة وأصيلة– تكشف خصوصا مدى الحضور العربي في الأدبين الروسي والألماني و لا شكَّ أنَّ تمكن دودو من اللغة الألمانية له مغزاه في هذه الحال، و هي لا تعتد كثيرا بالعامل التاريخي ولكنها لا تهمله تماما إلا أن دورها غالبا ما يقف عند حدود ابراز جوانب التقاطع بين النصوص المقارن بينها أو عند حدود الشكل السطحي لحضور تلك الصورة في

[1] ينظر عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص63.

هذا الأدب، أنه على سبيل التمثيل حين يعرض لأثر القران الكريم في قصائد الشاعر الروسي أَلَكْسَنْدَرْ بوشكيس، يقدم نصوصا شعرية مترجمة، ثم يسعى إلى التأصيل لأبياتها .

و لهذا قلّ رصيد النقد الجزائري المعاصر من المقارنة التي تستدعى مجهودا جبارا فالإلمام بمختلف الآداب و إتقان العديد من اللغات يكون لأجل غايات محددة، و لا نزعم أنّ ذلك راجع إلى قدم النقد المقارن و تجاوز المناهج الجديدة له و نشوئه ربمّا يرجع سبب ذلك ما يؤكده لنا أحمد شريط قائلا:" إلى أنّ النص النقدي الجزائري في ظل تنامي الحركات الاستعمارية الأوروبية من الانطباعية إلى التفكيكية".[1]

5- النقـد التكاملـي:

النقد التكاملي هو النقد الذي لا يستأثر بمنهج واحد محدّد، ينتهجه طوال العلمية النقدية و يلتزم به، إنما يريد أن يكون مجمعا منهجيا يضم مجموعة من المناهج المختلفة تأتلف ضمنه في تعايش و أمان.

و لعلّ أول من دعا إلى ذلك هو شكري فيصل، الذي قسّم مناهج الدراسة الأدبية، من منظور النظريات التي تنتضمها تقسيما سداسيا(النظرية المدرسية، الفنون الأدبية، خصائص الجنس الثقافات المذاهب الفنية، الإقليمية) لينساق من هذه النظريات المناهج.[2]

إن أول من أطلق تسمية المنهج المتكامل في حدود علمنا هو المرحوم السيد قطب الذي قسّم المناهج النقدية تقسيما ثلاثيا(الفني، التاريخي، النقدي) و من مجموعة المناهج قد ينشأ لنا منهج كامل ندعوه" المنهج المتكامل".[1]

---

[1] أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العربي، دمشق 1998، ص36.

[2] ينظر:شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، ط5، دار العلم للملايين، بيروت1982،ص87.

فالقيمة الأساسية لهذا المنهج في نظر السيد قطب هو أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة و التاريخ، و أنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة، لذلك نجده يفضله على سائر المناهج من باب أنه ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعا، و لا يحصر نفسه داخل قالب جامد أو منهج محدد.

كما نجد أيضا شوقي ضيف من النقاد الذين روّجوا لهذا (المنهج) و أشاعوه بين النقاد والباحثين العرب، تنظيرا و ممارسة و أن لم يطلق عليه صفة التكاملية إلا في مرحلة متأخرة لذا نجد يقول: "وأكبر الظن أنه قد اتضحت لنا المناهج المختلفة في تفسير الشعر وتحليله و تقويمه، و ما نشك في أن من واجب الناقد الحديث أن يفيد من هذه الطرق جميعا في نقده، فإذا كان في صدد الحكم على أثر شعري لابد له أن يفهمه و يفسره أولا ثم يأخذ في تحليله مهتديا بأضواء المعرفة الحديثة و ما كتبه الناقد قبله سواء من قدّروا الشعر تقديرا اجتماعيا، إجماليا أو نفسيا".[2]

دعوة شوقي من خلال هذا النص، دعوة صريحة إلى التهجين الاجتماعي و الجمالي و النفسي على الأقل في إطار منهجي تكاملي موحّد، و هو نفس الرأي نجده عند محمد الصادق عفيفي، حيث قال:" و لكن المنهج الذي نرتضيه و توافقنا عليه جمهرة من الأدباء و النقاد هو المنهج الذي يأخذ من كل هذا، و من هذا".[3]

و من النقاد المعاصرين الذين أكّدوا انتماءهم المنهجي إلى النقد التكاملي، أحمد هيكل حيث قال" منهجي في النقد أسميه، و يسميه كثيرون، و أنا منهم، المنهج التكاملي، المنهج الذي استفيد فيه من

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص87.

[2] شوقي منيب:في النقد الأدبي ،ط6، دار المعارف ،القاهرة د ت ، ص 57.

[3] محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي مدارسه، طرائقه، قضاياه، ط2- مكتبة الرشاد، د م دار الفكر1971، ص 72.

كل ما طُرِحَ من مذاهب نقدية، على أنّ أغلب و أنا أقوم ، بالعملية النقدية، منهجا يتطلب العمل الذي أنقذه لكن لا أحصر نفسي في منهج واحد، وأرفض ما سواه لأني أكون حينئذ كالقطار الذي يمشي على قضيب السكة الحديدية".[1]

هذا الكلام يضيف إلى النقد التكاملي، مفهوما جديدا يتجلى في أنه رغم استعانته بما تيسّر من مناهج لدراسة النّص الأدبي الواحد أو(المدَّونة الواحدة) فانه لا يقيم تسوية منهجية بينها بل يعطي السيادة لمنهج واحد منها، تفترضه خصوصية النص المدروس و الرأي الوسط فيم نرى- أن النقدية المنهجية في إطار الدراسة الواحدة، يمكن أن تفيد إذا كانت المناهج المستعان بها و التي نفترض أن يكمّل بعضها بعضا، متفرعة عن جذر نظري موحد، كما هي الحال عند التركيب بين البنيوية و الأسلوبية أو بين السيميائية والتفكيكية كما فعل عبد الملك مرتاض و عبد الله الغذامي، على أساس أنها متفرعة عن جذر مشترك واحد هو الألسنية، كما يمكن أن نفيد في حالة استخدام المناهج الإجرائية المساعدة ضمن المنهج المهيمن ولكنها يمكن أن تسيء إلى المنهج و النص معا إذا تباعدت و ربما تناقضت جذورها النظرية و حينها تصبح منهجية للعملية النقدية، و لا تناسق و حينها أيضا تغدو التكاملية نقدا لا ينتمي إلى أي منهج، و لكنه قد ينتمي إلى كل المناهج في إطار ما يسميه البعض باللامنهج.

و يعتبر عبد الملك مرتاض من النقاد الجزائريين المناهضين (لأسطورة المنهج التكاملي) مناهضة شديدة، أوردها في سياق نشدانه لمنهج شموليا، فنجده يقول:"أولى لنا أن ننشر الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النصّ الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد، فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا، و كيف يجوز التقوُّل، على النّص الأدبي البرئ و العبث على هذا النحو المريع؟ و مهما يكن من أمر فان مثل هذا السلوك لأمست ضحكة هزأة سُخْرَةْ إلي ما لا حدود له من المعاني الدالة على

[1] جهاد فاصل: حوار مع هيكل ضمن كتاب أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، دط، دت، ، ص14.

الضحكة والسخرية والاستهزاء، إذا كان علينا، أو سيكون علينا و لا كان ذلك على كل حال، و هو مستحيل الكينونة على كل حال، أي نذبح عدّة مجلدات عن حكاية شعبية واحدة أو قصّة واحة أو قصيدة واحدة، أو رواية واحدة علي أساس أننا نعالجها من مستويات منهجية متباينة كل مستوى يهيم في واديه السحيق إلى أن يرسب في البحر العميق".[1]

و هو الموقف نفسه نجده عند حسين خمري حين قال:" و كانت ردّة الفعل أن وُجد الاتجاه التكاملي وهو كمحاولة مباركة تستحق كل التشجيع، و لكن سرعان ما انحرف هذا الاتجاه من رؤية متكاملة للعمل الأدبي إلي نوع من التلفيق، إذ عجز بعض النقاد عن إدراك المعني كوحدة تامة فعمدوا إلى بعض الدراسات المفتتة التي تحوى بعض الملاحظات هو التكامل ذاته".[2] وخارج هذين الموقفين الصريحين لا نكاد نعثر على كتاب نقدي جزائري معاصر يومئ إلى المنهج التكاملي، و إنما توجد ممارسات تحت غطاء اللامنهج.

يتجلى ذلك في الرسائل الجامعية الكثيرة، و الكتب النقدية القليلة التي يشير أصحابها – في مقدمتها– إلى أنهم حاولوا الإفادة من كل منهج بمقدار، لعل أبرزها فيم وقع بين أيدينا أطروحة عمر بوقرورة الذي حاول من خلالها تطبيق المنهج التكاملي بصورة واضحة. [3] ويمكن أن نعثر على مثل هذا الإجراء– خارج الإطار الأكاديمي– في كتاب (دراسات وبحوث في الأدب الجزائري) [4] العربي دحو، الذي درس ضمن هذا المنهج (رصيف الأزهار لا يجيب) لملك حداد، و الشهداء يعودون هذا الأسبوع بكيفية منهجية واحدة تقوم على ثلاثية وهي:محتوي القصة، القصة فكريا، القصة فنيا.

---

[1] عبد المالك مرتاض: ألف ليلة و ليلة، ص 52.

[2] حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي، اتحاد الكتاب الجزائريين 1983 دط، ص52.

[3] ينظر عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي، دار الهدى عين مليلة ط1 2004 ص112.

[4] ينظر: العربي دحو، دراسات و بحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991، ص 57.

حيث يتلخص محتوى النص – أولا– ثمّ يدرس هذا المحتوى الفكري في إطاره الاجتماعي ثانيا وأخيرا يعرض بعض جوانبه الفنية، بينما تظل الروح الانطباعية مرفقة في سماء هذه الثلاثية التقليدية. هذه التكاملية(غير المكتملة) أنعكسها مصطلحات تقليدية ملتقطة من هنا و هناك، يوظفها دون وعى بدلا لتها الجوهرية،مما يفضي به إلى بعض الخلط بين مصطلحات(البطل ، الشخصية ن الشخصية الرئيسية) التي كثيرا ما يوردها على أنها مترادفات، بل حتى بين القصّة و الرواية حين درس (رصيف الأزهار لا يجيب) مُسَلَّمًا، دون أي أشكال بأنّها قصة وكفى !فمثل هذا الخلط المصطلحي، الذي هو من عواقب النقد التكاملي في عبوره الأفقي من سطح هذا المنهج إلى ذلك دون تعمّق إجرائي يبلغ أشدّه في دراسة لبعض الجوانب الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، و هي الدراسة التي جاء بها محمد ناصر، حيث يوظف مصطلح "الجملة الشعرية" تأثرا بزميله عز الدين إسماعيل، لكنه يخفق في تحديد دلالة المصطلح، حيث يمثل له بنموذج شعري. [1] فهو يعتمد على تعّدد المعاني عوض الجريان الموسيقي، بل قد يكتمل المعنى لكن الجملة لا تكتمل إلا بنهاية استغراقها الموسيقي عبر التفصيلات المدوّرة.

نستشف من هذا الخلط المصطلحي أن النص الأدبي هو مجال واسع للنظريات النقدية ما بين حديثة أو قديمة غربية أو شرقية أصلية و دخيلة، هو أن فهم االنقاد الجزائريين والمعاصرين بالخصوص ظل محدودا لما أسموه بالمنهج التكاملي. وتبقى إشكالية النقد التكاملي في الجزائر قضية منفية عند معظم النقاد على الصعيد النظري، لكنّها مثبتة بشكل أو بآخر على صعيد الممارسات التطبيقية، و قد أكّدتها بعض الدراسات الجزائرية كدراسة محمد ناصر مثلا. لكن حضور التكاملية في النقد الجزائري المعاصر كان أكثر وأجلى على الصعيد الأكاديميين من خلال ما يقدم من رسائل جامعي.

و لأن تطبيقها كان يقتضي تشتيت الدراسة و توزيعها بين مناهج متعددة، فقد انعكس ذلك عليها بالتناول الأفقي المسطح، و الفصل المتعسف بين مكونات النّص، و استخدام مصطلحات من مرجعيات

[1] ينظر المرجع نفسه، ،ص 57.

نقدية مختلفة، غالبا ما تعوزها الدقة. و كل هذا التهجين لا شك من صميم النقد التكاملي، قد أفلح فيه محمد ناصر في سياق تنظيم معطياته المنهجية، لاسيما حين تجاوز فكرة الفصل بين الشكل و المضمون.

و تقترب كثيرا من هذه الدراسة دراسة محمد ناصر في كتابه (أثر القران في الشعر الجزائري الحديث)[1] حيث يشير منذ البداية إلى أنه "حاول الاستفادة من مناهج شتي حسب الحاجة إلى ذلك أثناء الدراسة، فجاء المنهج النفسي الذي جاء الاعتماد عليه كثيرا– لسبر أغوار نفوس الشعراء، و معرفة حقيقة مشاعرهم، وجاء المنهج الوصفي حين يكون الغرض بيان كثرة الاقتباسات و تنوعها مما يَستَلْزِمُ الاستقراء، وتتبع الظاهرة في الشعر، وتتكامل المناهج في النهاية لتقديم لنا صورة عامة عن حقيقة الاقتباس من القرآن".[2]

6– النقد النفسي:

ظهرت الملامح الأولى للنقد النفساني في الوطن العربي عبر دراسات طه حسين والعقاد متأثرة خصوصا عنه طه حسين برؤية الناقد الفرنسي (سانت بيف) التي تلح كثيرا على السيرة الذاتية لصاحب النص، يتجلى ذلك في كتبه طه حسين عن المعري والمتنبي، وما كتبه العقاد عن ابن الرومي وأبي نواس الدراستين اللتين عدّهما شايف عكاشة من صميم المنهج النفساني[3]، إلاّ أنّ الدعوة المنهجية الواضحة للنقد النفساني كانت مع أمين الخولي، ومحمد خلف الله وعز الدين إسماعيل ولكن هذا الأخير الذي اعتنق المنهج النفساني أكثر من عشرين سنة، فاجأ الساحة النقدية مؤخرا بعدوله عن هذا المنهج، معلنا أنّه كان قد تورّط في التصور القديم (الأدب تعبير عن تجربة الأديب)، وأنه آن الأوان لإعادة النظر فيه بتقديم نماذج منهجية جديدة. [4]

---

[1] ينظر محمد ناصر بوحجام:أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث ج1.ج2 ،المطبعة العربية غرداية 1992، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] ينظر: شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص1925.

[4] جهاد فضل: حوار مع عزا لدين إسماعيل، ضمن كتاب (أسئلة النقد)، الدار العربية للكتاب، دط، دت، ص 256.

وإذا عدنا إلى الخطاب النقدي الجزائري المعاصر، فإنه يعسر البحث عن موقع للنفسانية منه، وذلك راجع إلى قلّة رصيد نقادنا من المفاهيم السيكولوجية، يضاف إلى ذلك كلّه ما دعا إليه بعض النقاد من الشك –أصلا– في مدى إفادة النقد والأدب عموما من علم النفس يأتي في طليعتهم عبد المالك مرتاض الذي نعّت الممارسات النقدية النفسانية بـــ "المريضة المتسلقة".[1]

وإذا جئنا إلى مناقشة هذا الرأي نجده متناقضا في آرائه رغم انفتاح تجربته النقدية على مناخات منهجية متعدّدة.ثم أن هناك بعض المحاولات الأكاديمية الجزائرية التي سعت إلى تأسيس المنهجي النظرى للنقد النفساني. [2]

إن ما يصبو إليه هذا القول هو كيفية التعامل مع النّص وفق منظور سيكولوجي، يمنحنا قراءة خاصة عبر صياغته الفنية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي، ومن ثم استدعاء تجليات اللاوعي.ولعّل الصورة الساذجة لوجود (النفسانية) في النقد الجزائري تكمن في حديث بعض النقاد عن المؤثرات النفسية في التجربة الأدبية المدروسة، وهذا ما نجده عند محمد ناصر الذي يخصص لمحات خاطفة للإيماء إلى المؤثرات النفسية في الشعر الجزائري، والتي من شأنها أن تمارس تأثيرا خفيفا على التجارب الشعرية. [3]

كونه يرمي إلى البحث عن الصورة المنهجية المنظمة، وهذا التنظيم لا يكون أو بعبارة أخرى لا يجد سبيله إلاّ في الدراسات المتخصصة.

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض: ألف ليلة ولية ، ص94.

[2] ينظر: أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص86.

[3] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1996، ص121.

* وهي في الأصل مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس في علم النفس الإكلينيكي، من معهد علم النفس بجامعة قسنطينة سنة 1993.

وهذا ما نجده مجسّدا عند الباحث سليم بوفنداسة في بحثه الموسوم بـــ عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة* ، وهنا نطرح السؤال التالي: لماذا اختار الباحث رشيد بوجدرة، ولم يختر روائي آخر؟ لأن في تصريحاته حساسيات، وهو روائي متمرد دوما على المجتمع، مما يستدعى التنقيب عن الخلفية النفسية لهذا التمرد، هذا من جهة ومن جهة أخرى وجود قرائن ثمينة تستفيد منها أي دراسة نفسية.

إن هذه الدراسة النفسانية التي تتجاوز في بساطة التحليل السيكولوجي، أهمية قصوى في إضاءة بعض المضامين الخفية في النصوص الأدبية، لذلك نرى يوسف وغليسي يقول:"إلاّ أنّها كسابقاتها لا تكاد ترى في النّص الأدبي إلاّ محتواه، وتعجز عن الاختراق السيكولوجي لفنياته الجمالية عكس دراسات عز الدين اسماعيل"[1]

وعدم قدرة بوفنداسة على فهم المنهج النفسي في الرواية عكس عز الدين اسماعيل الذي كان يستثمر في سياقات النّص "سيرة الكاتب وتصريحاته الخارجية" وتبقى في الأخيرة هذه المحاولة هي الأول من نوعها في الجزائر، ولن تقوم للنقد النفسي قائمة عندنا إلاّ بطبع مثل هذه المحاولة الجادة.

7 –النقـد الألسنــي

إن النقد الألسني كما يبدو، قد ذاب و غيّب ملامحه في غمرة المناهج الألسنية و ثانيهما أننا لا نكاد نعثر في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر على ممارسة حقيقية تدعو إلى هذا المنهج و تلتزم به على النحو الذي نجده عند رشاد رشدي، و زكي لعشماوي و أنس داود وعبد القادر القط و سمير سرحان في مصر مثلا: و إذا كان عبد الله الركيبي قد أشار في صدر كتابه (الشاعر جلوان من التمرّد إلى الانتحار إلا أنه قد تبني (منهجا فنيا) فإن دعواه سرعان ما تزول على مستوى التطبيق إذ يقدم منهجية مغلقة برؤية تاريخية بيّنة، أما منهج إبراهيم رماني فليس فنيا محضا،في حين يحاول الأستاذ شايف عكاشة الاقتراب من "المنهج الفني" باعتماده النص مدارا نقديا و ابتعاده عن مجمل السياقات المحيطة به، و تحليل

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية ص89.

الملامح الفنية للنص تحليلا يعطي الذوق الانطباعي نصيبا معتبرا، و ماعدا ذلك تقريبا، يستعصى على الباحث أن يدرك ملامح منهجية فنية قائمة بذاتها إلا داخل مناهج (النقد الألسني) التي ارتأينا أن نجملها تحت راية نقدية واحدة و هي الألسنية و إذا كانت المسألة محسوسة بالنسبة إلى البنيوية" على أساس أنها بنت بارة للألسنية فإنها تستقل بنفسها و أن تنفصل و لو نسبيا عن علوم اللسان.

و كذلك الحال مع السيميائية التي تطرح إشكالا حادًا بشأن علاقتها بالألسنية، و يتمحور الأشكال حول من يتضمن الآخر، و بم يتجاوزه ؟ و تعود أصول السؤال إلى دوسوسير الذي سيرّ في مطلع هذا القرن بعلم جديد(السيميائية"semologie") يدرس العلامات بمختلف أشكالها، وعُدّ اللسانيات فرعا منه.[1]

لكن بعض اللاحقين راحوا يقلبون المسألة بجعل الأخير أصلا، و الأولى فرعا منها، ومن هؤلاء رولان بارث الذي أقر ذلك قائلا:"الألسنة ليست فرعا متميزا من فروع علم العلامات إلمام بل العكس هو الصحيح، فما هذا العلم الذي يتخذ من الوحدات الدلالية الكبرى موضوعا لدراسته سوى تابع للألسنية".[2]

و إذا كانت حجة القائلين بشمولية السيميائية قائمة على كونها تتجاوز دراسة العلامات اللغوية (المجال المحدود للدراسة الألسنية) إلى دراسة العلامات غير اللغوية فانه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب، هذه اللغة الحقيقة التي تمثل عنصرا لا غني عنه إلا كمجرد نموذج- و إنما كوسيط الدلالة وعلى هذا فان العلامية قد تجد نفسها و هي تعمل في ظل نوع من اللغة المجاوزة لحدود اللغة المعروفة تمتصها و تخضع لها، و مهما تنوّعت مادتها من أسطورة إلى مقال صحفي أو إشارات مرور، فإنها أشياء تتم الحديث عنها لغويا مما يخطر بعض الباحثين إلى أن يعكسوا في نهاية الأمر مقولة دو سوسير ويرون أن العلامية تمثل جزءا من علم اللسان على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات

---

[1] ينظر: فرديان دوسوسير: محاظرات في ألألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص27.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص27.

الدالة الكبرى. [1] فالممارسة السيميائية، في واقعنا النقدي محدودة الإشكالية على مستوى العلامة غير اللغوية.

أما ترقيع السيميائية للبنيوية، و محاولة ضمها للأسلوبية، و غيرهما فإنها شكل من أشكال التداخل الكبير بين المناهج الألسنية التي يكاد يستعصى علينا التميز بين خصوصية كل واحد منها، و يزداد الأمر صعوبة حين نجد الناقد الواحد يتدرج في الدراسة الواحدة أحيانا من البنيوية إلى الأسلوبية ثم السيميائية ثم التفكيكية، و هو ذاته عاجز عن التحديد الدقيق لمنهجه ضمن هذه الرباعية و من مظاهر هذا التداخل أيضا أن نظرية "التناص" و هي من أبرز المعطيات النظرية للمناهج الجديدة ، لا تزال تشكل ركيزة جزائية أساسية ضمن كل طرف من أطراف الرباعية المنهجية السابقة التي تبدو لنا تنويع على منهج الواحد وتطور له ، ولا أدل على ذلك من أن معظم السيميائين الفرنسيين المعاصرين هم أنفسهم رواد البنيوية.

وإذا كان عبد الملك مرتاض من النقاد العرب عامة و الجزائريين خاصة معايشة بين مختلف التفرعات المنهجية للنقد الألسني، و لعلها رغبة منه في أن لا يفهم منهجه فهما تكامليا فإن عبد الله الغدامي يشاطره هذا النزوع و لكنه يتميز عنه يدعونه الصراحة، المؤسسة لذلك حين يقول:"في الواقع أنني لست بنيويا، أنا أستخدم البنيوية، و لكنني من حيث التصنيف العلمي أنا ناقد ألسني والألسنية هي علم اللغة وتحت مضلّة علم اللغة تأتيك البنيوية وتأتيك السيميولوجيا، تأتيك التشريحية، وتأتيك الأسلوبية فهناك أربعة مناهج تحت مضلّة النقد الألسني، الشيء الوحيد الذي أنا ملزم به و هو النقد الألسني، إما أن يكون بنيويا أم لا، و لهذا فإني أسمي دراساتي دائما بالنقد الألسني".[2]

---

[1] محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي، الدر العربية للكتاب، 1993، ص25.

[2] عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفير ،ط1 النادي الأدبي الثقافي جدة 1985،ص26.

و من هذا الباب المنهجي أردنا أن نلج الخطاب النقدي الجزائري المعاصر، مع التسليم بالصلة الوثيقة بين الألسنية و النقد الأدبي من حيث أن الألسنية" دراسة للغة في مظهرها الأدائي و مظهرها البلاغي و أخيرا في مظهرها التواصلي".[1]

و على هذا الأساس فالنقد الألسني هو دراسة للنص بوصفه لغة خاصة و اللغة هي القاسم المشترك بينها، دراسة تهتدي بمفاهيم اللسانيات و مصطلحاتها، و هو بفعل ذلك إحقاق لحق النّص (المسلوب نسبيا في المناهج السياقية) و عودة إلى خصوصيته اللغوية.

و إذا كانت" اللسانيات مَدينَة بعلّة و جودها للمنهج أكثر مما هي مدينة للموضوع."

فإن ذلك هو جوهر إفادة النقد الأدبي الجزائري المعاصر من التفكيكية خاصة.

8-**التفكيكيــة**

إن البنيوية تراهنت مقولا على أهمية البنية و نظامه الشكلاني المغلق، فكان ذلك مطية لوصفها بالتجريد و الاختزالية و الخروج عن مسار التاريخ و كان مبرّرًا لظهور حركة نقدية جديدة تختلف عنها ولكنها تتعاطف معها، سميت ما بعد البنيوية.

و إذا كانت الأصول الأولى للتفكيكية تعود إلى بعض الفلاسفة الألمان (هيدجر، وهوسرل) فإن المنظر الأوّل لها هو الفرنسي (المولود بالجزائر) جاك دريدا"jderrida".

فثار الجدل الكبير حول مفهوم التفكيكية بما له من غموض، فالتفكيكية ليست تحليلا و لا نقدا وليست منهجا و لا يمكن تحويلها إلى منهج. [1]

---

[1] عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية ، الدار التونسية، للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب تونس، الجزائر، 1986، ص68.

و يرى بسندران"التفكيكية مقارنة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية و هي نظرية بعد البنيوية وهي نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات النصوص خاصة أقلُّ مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص".[2]

إن مفهوم التفكيك في المستوى الأول بدا على التهديم و التخريب و التشريح و هي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنّه في المستوى الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها و الاستغراق فيها وصولا إليها و الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها لذلك فهو ليس سلبيًا، فالتفكيك يؤسس نظرته وكيانه بوصفه طريقة للنظر و المعاينة إلى الخطاب وهو يقف في الجانب الآخر من الطروحات التاريخية السوسيولوجية و البنيوية الوصفية هدفه تحرير شغل المختلفة وافتضاض آفاق العملية الإبداعية"[3]

فالتفكيكية كما شرحها أمبرتوايكو:"تسعى إلى تحرير النّص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة، فقد كان دريدا على حدّ تعبير أميرتو إيكو، ينبغي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر من نقدية تتحدي تلك النصوص التي تبدو كأنها مرتبطة بمدلول محدود نهائي".[4]

كما أن التفكيكية هي عبارة عن ممارسة نظرية لقراءة النصوص و فعاليتها الرئيسية، هي فعالية تهتم بالنصوص و علاقتها المتبادلة، المضمرة فيها و تفحص أثار النص و وسومه، و صفاته و إمضاءاته واختلافاته. [5]

---

[1] عبد الكريم عبد المقصود: نظرية الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1996، ص 36.

[2] ينظر يوسف غلييسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص350.

[3]عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر ، تونس، 1994، ص71.

[4]يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلي الألسنية، ص143.

[5]يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلي الألسنية: ص147.

فالتفكيكية إذن تمثل الاختلاف بنفسه، فهي أداة شرسة لا تهاجم الفلسفة و الحضارة الإنسانية، وإنما تهاجم نفسها أيضا بصفتها نصًا من النصوص، لهذا السبب كان جاك دريدا يتجنّب أن يضع لها تعريفا وإنما كان يستخدمها كي يهزم بها الأسس الميتافيرقية لبقية النصوص، و كان يري أن قراءته التفكيكية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص، من أجل إيجاد شرح بين ما يصربه النص و ما يخفيه. [1]

و من رواد التفكيكية نجد جاك دريد، و بول ديمان، ميشال فوكو، جون لاكان.

و من أسس التفكيكية نجد:

1- موت المؤلف و سلطة القارئ:

لقد عمل النقد التقليدي منذ وقت طويل على دراسة موت المؤلف، و جعله الفضاء الوحيد الذي يتمحور في الخطاب، معتبرا إياه المرجعية الأولى لتحليل النص الأدبي و سبر أغواره حتى قال هرتش:"يمكن أن نتكلم في تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا و جودته للمؤلف لتحكم ذلك التفسير".[2]

فالقارئ في النظرة التقليدية ووفق ما جاء بها هذا النص ما هو إلا مشاهد قد أقصى من التجربة النقدية لكن هذه النظرة أخذت تتوارى لتفتح أبواب النّص الأدبي.

2- الاختـلاف و تناسل المعنــى:

---

[1] المرجع نفسه، ص150 .

[2] بشير تاوريت: التفكيكية في النقد العربي المعاصر، دار المؤسسة رسلان للطباعة و النشر ، سوريا دمشق 2008، ط1، ص 44.

لقد رفض التفكيكيون مقولة وجود المعنى، و ثاروا عليها و على أي مرجع يقول بأن المعنى حاضر وموجود، و في مقابل ذلك قاموا بتغييبه و إرجاعه و جعله أمرًا نسبيا، فَاسحين المجال للقارئ كي يتحرر وينطلق في تأويلاته الخاصة و قد كان فهم ذلك من صميم عمليات النقد التفكيكي، غير أن الخطاب الأدبي المكتوب يبقي متميزا و منفردا من كاتب لآخر،و كذلك من قارئ لآخر و بالتالي يكون متعددا في معناه ولهذا حاول جاك دريدا أن يدفع بالوعي إلى تجاوز مبدأ الوحدة و ظاهرة التطابق مع مقولاته من أجل تحقيق شئ من التحرر و الخروج عن سلطة الاحتواء. [1]

و إذا اعتبرنا وجود منهج مستقل فإن هذا الأخير يقف بنا عند حدود الانشاء و الوصف دون أن يفسّر النّص بأي معنى من المعاني لأن القارئ يغير وظائف بعض العناصر و يحط منها ثّم يعيد بناءها ويصبح أمام نص جديد، لا يرتبط بالنّص القديم و ذلك يعين اكتشاف معنى جديد له.

3- إستراتيجية التناص:

إذا كان الشكلانيون الروس قد أقروا باستقلالية النص معتبرين إياه كتلة لغوية معزولة عن أي مرجعية خارجية و في ذلك تجريد للنص و عزله عن سياقاته المرجعية، فالتفكيكيون ألغوا استقلالية النّص، و أول من أشار إلى مصطلح التناص هو باختين وتولت جوليا كريستيفا مهمّة تطور المصطلح ووسّع رولان بارث تقنية التناص باعتباره آخر النقاد المتأخرين الذين لا ينكرون تصادم الحضارات ما جعله يؤكد أن التناص يمثل تبادلا حوارا تفاعليا بين نصّين أو عدة نصوص، في النص نلتقي عدة نصوص و تتصارع مع بعضها فيبطل أحدهما مفعول الآخر. [2]

---

[1] ينظر: سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص100.

[2] ينظر: بشير تاوريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر،ص59-60.

إن التناص هو تقنية من تقنيات الكتبة التي يلجأ إليها المؤلف أو إكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، أما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر بفنية زيادة تعطشه لاستقاء المعنى الذي يزداد بفعل ذلك الانتقال، فالنصوص الأدبية نصوص منسوجة من نصوص وأعمال كتابية أخري، فالأدب كله متناص وهذا التناص يتم باليات و أساليب و يتخذ أشكالا وأنماطا كثيرة، فقد تتم في شكل معارضة من أجل التمّرس على الكتابة و كان الكاتب في هذه الحالة يُقَلّبْ أسس النص الذي يأخذ منه ليبين لنفسه أسُسًا جديدة، و قد يتم التناص كذلك في شكل سرقة مباشرْ دون إشارة إلى المسروق، كما يوجد التناص الخارجي حيث يقوم الكاتب بالأخذ من أعمال غيره ليكون الكاتب الثاني.

3-الكتابــة:

إذا كانت اللغة مبنية على الاختلاف، فإن النّص الأدبي أو الفلسفي يقوم هو الأخير على أساس جملة من الاختلافات، و هذا يعني أن الكتابة هي الأخرى ما هي إلا عملية إظهار وتجسيد تلك الاختلافات كونها هي العملية الوحيدة التي تستعمل اللغة كوسيلة للعب بالمعاني داخل النصوص المكتوبة التي تجسدها و قد كانت الكتابة من المقولات الأساسية التي ناقض بها جاك دريدا الفكر الغربي الذي كان يمجد الصوت و الكلام و يتمحور حول مقولات العقل الجامدة التي لا تتعدي الذات و الواقع ، إن الكتابة من منظور الفلاسفة الفرنسيين لم تحط بعناية فائقة، فلا تعدوا أن تكون مجرّد تشويه للحقائق ذلك أنها تقوم عن ضروب من المراوغة التي تموه الحقائق و قد عبَّر الفلاسفة عن كرههم للكتابة لأنها تدَمّر سلطان الحقيقة الفلسفية ذلك أن الحقيقة التي ينشدونها تقوم على أفكار مجرّدة، و رأوا أن الكلمة المنطوقة و حدها لها القدرة على نقل هذه الحقائق كما هي، فالفكر منذ نشأته يقوم على مركزية الصوت، أي أن الكلمة المنطوقة أقرب إلى هذا الفكر من الكلمة المكتوبة ذلك أنها تمثل الحضور الكامل للعالم. [1]

[1]يوسف و غليسي: النقد الجزائري المعاصر، هي اللانسونية إلى الألسنة، ص145.

فالتفكيكيون منحوا للكتابة مهمة المحافظة على تحقيق الوجود للأدب و ضمان استمرار عبر الزمن ذلك أنها تتطلب فعلا متميزا في التلقي قائما على القراءة و النقد والاعتراض وعدم الاكتفاء بما يوصل إليه من معاني و الدلالات و القارئ في ضوء هذه الكتابة هو مشترك فعال في صنع النّص، و في إنتاجه و لقد أخذت التفكيكية دورًا تميل في تجاوز النقص الذي اعترى سلطة الكلام أو الحلول.

4-الحركية الدائمة للغة:

يشيع في الفكر التفكيكي مصطلح"تحت المحو" بمعنى أننا نكتب ثمَّ نمحو، و لكل من الكتابة والمحو دلالة، و عليه فإن العملية ليست فقط لا نهائية ،فبطريقة دائرية الدوال تبقى متحوّلة إلى مدلولات، والعكس بالعكس، و لا تصل أبدا إلى مدلول أخير ليس دالا في حدّ ذاته لتظل اللغة في حركية دائمة لا قرار لها.[1]

أما في الجزائر يعد عبد الملك مرتاض من الذين اهتدو إلى التفكيكية في نهاية الثمانيات و كان كتابه الذي صدر سنة 1987 كدراسة سيميائية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة.

لقد شهدت تجربة عبد الملك مرتاض "منعرجات منهجية شتّى تتسم في استعداد دائم لمدرسة النّص الأدبي بكل ما يمكن أن يعمّق ماهيته و يضخم عطائيته، حيث أنّه من النقاد العرب المعاصرين اللذين رسخوا المنهج في الخطاب النقدي المعاصر".[2]

آمن الناقد بأن لا وجود لمنهج كامل و كل منهج سيظل عرضة للنقص، و لأجل التقليل من هذا النقص الذي يعتري المنهج الواحد ، لجأ إلى البحث عن منهج مركب، إلا أن إفادته في هذا الشأن ظلّت قائمة تطبيقيا على التركيب أساس بين البنيوية و الأسلوبية و السيميائية والتفكيكية، كما حاول الناقد الإحاطة بالنّص من مجمل أطرافه، و تقصي معظم ما يمكن تقصيته من دلالات و أبعاد و لأن المنهج

---

[1] ينظر: يوسف و غليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللاسنوينية إلى الألسنية، ص 157.

[2] يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض ،دط، دار البشائر للنشر و الاتصال2002.ص 123.

الواحد لا يسع كل ذلك فلقد لجأ إلى مناهج مساعدة في إطار المنهج الواحد كان من حملتها المنهج الروائي و المنهج المستوياتي، و قد أسعفه في إضافة وحدات أخرى نال بها السّبق في دراسة نقدية عربية بصورة عامة وأصحبت هذه الوحدات تتكرر في معظم دراساته و كانت الغاية القصوى من المجهودات المنهجية المتعددة الأشكال أنْ تضع لبنة لتشييد صرح مدرسة نقدية عربية تقوم على قراءة النص العربي ولتكن هذه الدراسة مع عبد المالك مرتاض في قصيدة أين ليلايا.

9-النقـد الموضوعـي"Gitique thématique"

لعل ما يستوقفنا عند الحديث عن الموضوعاتية thématique هو مصطلح« thème » الذي اشتق منه الفرنسيون اسم هذا المنهج فالكلمة تعني في قاموس "لاروس الصغير"[1] المادة" matière" حينا و الموضوع" sujet " حينا أخر، مثلما تعني- اصطلاحا-"الموضوع الأثير" "sujet privilège" لدى فنان أو كاتب في عصرنا.

و من المفيد أن نشير أيضا إلى أن هذه الكلمة تستعمل في الاصطلاح الموسيقي بمعنى "القطعة الميلودية أو الإيقاعية التي يبنى عليها العمل الموسيقي".

و هي دلالات لا تكاد تختلف عن دلالات الفلسفة الظواهرية التي فحواها أنّ معرفة العالم لا تتأتىّ بغير تحليل وعي الذات و هذا الوعي الذي يستبطن الأشياء كما هي بمعزل عن الذات شيء لا طائل منه لذلك فإن "المفهوم الرئيسي في الفلسفة الظواهرية هو مفهوم قصديه الوعي أي كونه موجها نحو الموضوع والتي تعني تأكيدًا للمبدأ المثالي الذاتي ليس هناك موضوع بدون ذات ".[2] و لأن صلة الرحم قريبة بين الفلسفة الظواهرية و النقد الموضوعاتي فلا عجب أن يرد المنهج موسوما باسم فلسفته في بعض

---

[1]يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاستوية إلى الألسنية، ص 169.

[2]م-روزنيال- ب بودين: الموسوعة الفلسفية، ص 472.

التنظيرات النقدية، حيث نعثر على مثل هذا التزاوج عند صاحب كتاب"دليل الناقد الأدبي" اللذين يصطلحان عليه باسم (النقد الظاهري/ الفينوميولوجي) (plomonenological criticisme) [1].

و لعل ما زاد في الموضوعية ميوعة وضبابية، فضلا عن ميوع ماهية الموضوع أنّها تفتقر إلى الاستقلال بأدواتها المنهجية، مما يحتّم البحث عن هذه الأدوات التي تشكل جزءاً لا يتجزأ منها في أقاليم منهجية أخرى لأن"الناقد الموضوعاتي يحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى، يحاول دائما أن ينفلت من التحديد و يمكن القول بأن مبدأ الحرية الذي يتمتع به ممارس النقد الموضوعاتي هو الشيء الثابت في هذا المنهج".[2]

و سعيا وراء تحديد المساحة"الهيولية" الفضفاضة التي يحتلها النقد الموضوعاتي يجدر بنا أن نقترح التمييز –في نطاقه– بين اتجاهين أساسيين.

أ– **الاتجاه الأوّل:** يمكن تسميته"بالموضوعية البنيوية" و التي تنحوا نحوا بنيويا ظاهرا، إذ تسعى إلى اقتناء تفرعات "الموضوع" من خلال الإلمام بتواترها في بنية النّص و التعويل في سبيل ذلك.

ب– **الاتجاه الثاني:** يمكن تسميته بالموضوعاتية الجذرية، و هو اتجاه بعيد الغور في مدرسة التحليل النفسي، حيث يغدو الاصطلاح الموضوعاتي ضمنه و هو أيضا"عبارة عن حديث ينتج من جرّاء صدمة تعود إلى شباب إن لم نقل طفولة الكاتبة "[3]

يبدوا أن حظ النقد الجزائري المعاصر من الموضوعاتية ضئيل جدًّا و من آيات ذلك أنَّ أحمد الشريبط في استعراضه المنهجي الموسوم"النّص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية"[1] ولهذه

---

[1]ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 149

[2]حميد لحمداني: سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب1998، ص22.

[3]سعيد علواش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة و النشرو التوزيع، الرباط1989، ص 130.

الندرة أسباب مختلفة منها أنّ الساحة النقدية العربية لا تزال حديثة العهد بالنقد الموضوعاتي، و أن تزامن ظهور هذا الأخير مع ظهور السيميائية قد فوَّضَ أركانه حتي في موطنه الأصلي و أن لجوء إلى استيطان الدراسات المقارنة قد ذَوَّبهُ في مناهج أكبر وغُيّبَ ملامحه لذلك كان تأخره في الظهور عندنا تأخرًا طبيعيا.

لكن ذلك لا يعدم– على أية حال– و جود بعض"الملامح" له في النقد الجزائري، و منها ما يمكن أن نعثر عليه من تقاطعات موضوعاتية في كتاب (صورة الفرنسي في الرواية المغربية) [2] عبد المجيد حنون الذي تتبّع موضوع (صورة الفرنسي) في عدّة جزئية الصورة/ الموضوع (الحكام الجندي، رجل الأمن المعمرّ التاجر، الحكم، القاضي، الطالب، المثقف،.....) و هي مادة خام قابلة لأن تعجن في نطاق منهجي موضوعاتي، فالصورة الروائية باعتبارها احد المفاهيم التي أصبح النقد الأدبي يشتغل بها داخل الساحة النقدية بصفة عامة، فمفهوم الصورة التي تحدث عنها عبد المجيد حنون تدخل في مجالين نقديين –المقارن والروائي– قصد تبيان نوعية الأسئلة المطروحة والمنهجية المعتمدة عليها،ومن ثم فهي تخل في تصوير صورة شعب في شكل أدبي معين لدى شعب آخر، وتنتج عن طريق تأثير شعب في آخر وتركيز أدباء الشعب المتأثر على تصوير الشعب المؤثر في فن أدبي معيَن كالرواية و القصة القصيرة والمسرحية والشعر

و كذلك الحال عند عبد الملك مرتاض في كتابه(القصة الجزائرية المعاصرة) الذي يلتقي بصورة مستترة مع النقد الموضوعاتي، من قسمه الأولّ الموسوم(في مضمون القصة الجزائرية المعاصرة[3] الذي ينقسم إلى قسمين : فصل يتعلق بالمضمون الاجتماعين و آخر بالمضمون الوطنين وذلك في سبع

---

[1]ينظر: المرجع نفسه، ص 160.

[2] ينظر: عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1986، ص 56.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1990، ص 13.

مجموعات قصصية، ثم يمضي الناقد إلى تفريغ المضمون إلى محاور ثلاثة (الهجرة، الأرض، السكن) حتى يكاد الموضوع الاجتماعي يتحول إلى موضوع رئيسي، ولكن سقوط الناقد في التخلص السردي لموضوعات القصص يقعّد الموضوعاتية بملامحها المنهجية– عن النصوص.

الموضوعية في شعر الطفولة الجزائري:

إن كتاب الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري[1] لمحمد مرتاض هو أول ممارسة جزائرية تفصح صراحة عن انتمائها المنهجي إلى(الموضوعاتية) و تسلّم نفسها إلى مفاتيح مثل هذه الممارسات البكر، فصاحبها في المقدّمة يفصح عن هويته المنهجية الموضوعاتية، ملمحا إلى المرجعية المنهجية التي أفاد منها قائلا:"ارتأينا أن نحقق هذا المنهج أو هذه المحاولة التي لم تتبلور بعد و لكن ذلك لا يمنعنا من تطبيقها في هذه الدراسة المتواضعة التي أفادت من محاولات السابقين، و التي هي مدينة لهم بفضل بطبيعة الحال، و ليس ناقلة القول أن أذكر مجمل دراسات سيميائية التي تعرضت إلى الموضوعية في عَدَدَيْهَا الثاني و الثالث".[2]

و يحيل في الهامش إلى تعريف الموضوعاتية قائلا: "أن الأوان للإشارة إلى أن الموضوعاتية كما نعرف بها البحث هي مجموعة من الموضوعات يلتئم شملها و تصرف معانيها و تحصي أفكارها ضمن موضوع واحد، أو بحث واحد، و من المفروض أو المرغوب أن تقتصر على غرض معين كالوصف أو الغزل، وغيرهما، لكننا اعتبرنا في بحثنا هذا الشمول لا التخصيص"[3].

---

[1]ينظر: محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، دط،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1993،.

[2]عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص ب المقدمة.

[3]المرجع نفسه، ص، جـ المقدمة.

وواضح أن هذا التعريف يركز على الموضوع لا الموضوعاتية لأن الموضوعاتية تحيل على منهج الدراسة لا على موضوعها، و حين يشرع محمد مرتاض في الممارسة بعدما اختار مدونة من شعر الطفولة الجزائرية تتضمن أربعة مجموعات شعرية هي:

1- الفرحة الخضراء لمصطفي العماري.
2- البراعم الندية لمحمد ناصر.
3- حديث الفصول لحرز الله بوزيد.
4- نسمات ليحي مسعودي

يرصد من خلال هذه المجموعات الشعرية القصائد التي تدخل تحت محور ، بناءاً على توحد التيمات لا على اختلافها و هذا ما جاء في دراسة عندما ترآى له، بعد مستويات عدة من القراءة، أن هذه الدواوين تشترك في اهتمامات تكاد تكون متحدة يختزلها محمد مرتاض إلى أربعة موضوعات فرعية:

أ- محبة الله و الرسول، و الاستمساك بالدين الإسلامي.
ب-محبة الطن وتخليد الثورة و تمجيد الشهداء
ت-حب الطبيعة بكل ما فيها من متحرك و جماد
ث- حب البيئة المرسية و ما في حكمها. [1]

بعدها يشرع، خلال الفصل الأول الموسوم بـــ (الدراسة الموضوعية) في دراسة بكل محور أو موضوع فرعي من المحاور الأربعة على حدي بطريقة إنشائية توربيتا أو مجموعة أبيات ثم يردفه بشرح مدرسي عادى، يندرج في إطار الأسلوب القديم مثل "أراد أن يقول كذا....."

لينتهي في خاتمة الفصل إلى أنه قد استطاع الشعراء الأربعة أن يوصلوا إلى الطفل ما يتسلح به في حياته من خلال الموضوعاتية المشتركة لهم و التي دارت حول محور كبير أو موضوع كبير هو

[1]ينظر: محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ص02.

(الحب)، لله و الوطن و للطبيعة و للبيئة المدرسية، لأن الذي نعنه هو ذلك الأدب الذي شكَل من الطفل مادة فنية موجهة له ومبدعة خصيصا تتلاءم مع قدراته وإمكاناته المختلفة .

و في الفصل الثاني يعرض للصورة الفنية و خصائصها في شعر الطفولة بالوقوف عند خصائصها لدى كل شاعر على حدي قبل الانتقال إلى الحديث عن الخصائص المشتركة للصورة لدى الشعراء الأربعة.

بينما يعرض في الفصل الثالث لخصائص الفضاء و الزمن الأدبي، و خلال هذين الفصلين يكاد يغيب الربط بين البنية(الصورة، الفضاء، الزمن) و الموضوع(الحب) و لا نعثر إلا على مقاربات واهية بينها بين دلالات الطفولة عموماً،لكن الناقد يستدرك بعض ذلك في الفصل الأخير المعنون بـــ (خصائص المعجم و البنية التركيبية) إذ نجده يقول:" و الواقع أنّنا كنَّا قد ألمحنا في الفصل الأول من هذه الدراسة إلى المحاور الرئيسية التي كوّنت الموضوعاتية، و نحبذ أنّه قد آن الأوان بتوضيح ذلك و تفصيله بصورة أكثر إشراقا".[1]

وذلك بتفصيل المعجم الفني إلى"محاور معجمية" يلخصها في ستة محاور: (الوطـــــــــن ، العلم الوطني الثورة و ما في حكمها ، الشهداء و التضحية ، الجهاد و التضحية ، الدم والعذاب ، و القتل والشقاء و الألم و الدموع ، و النار و ما في حكمها)، ثم يعرج إلى البنية التركيبية للنصوص ، و ربط كل ذلك بمدى تلاؤمه مع مستوى الأطفال، و في ذلك تغيب آخر للموضوع الرئيسي(المحبة) وإحلال(الطفولة) محله.

[1]محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ص 23-24.

لينتهي أخيرا إلى أن "هذه الدواوين قد أخذت على نفسها عهدا بتصحيح الاعوجاج و نشر المبادئ المثلى و القيم و زرع الخير و الأمل و السرور، و تشجيع الطفل على العمل، و الجد و المثابرة، و دفعه إلى احترام الكبير، و تقدير الجهد الإنساني".[1]

و الدراسة عموما تقوم على نظرة فصلية بين دراسة الموضوع و دراسة البنية، لتجمع بينهما الأرواح (الطفولة) بصورة واهية، كأنه تسليم من محمد مرتاض بعجز الدراسة الموضوعاتية عن اختراق البنية النصية، أو عجز عن التقاط دلالات الموضوع، من دوال النص و عموما فان افتقار النقد الجزائري المعاصر الموضوعاتي إلى آليات إجرائية منهجية مضبوطة، و تعويله الكبير على المناهج الأخرى وجه من وجوه ما وقع فيه محمد مرتاض .

10- النقد الإحصائـي"critique statistique"

يعد المنهج الإحصائي من بين المناهج العلمية التي أضفت الصبغة العلمية على الأبحاث السياسية والاجتماعية ،والتي تهتم بدراسة وتحليل الظاهرة من الناحية الكمية فالإحصاء "منهاج علمي و ليس منهاج فلسفي، و لذلك تكون أولى مراحله هي مرحلة جمع المعلومات التي تمثل واقع الظاهرة أو الظواهر موضوع البحث حتى تكون المقاييس التي يمكن أن نتوصل إليها فيما بعد بالتحليل نابعة من هذا و الواقع و ليس وجرد تعبير عن رأى الباحث"[2] و قد استوطن سائر الحقول المنهجية في سياق غزو العلوم التجريبية ومناهجها للعلوم الإنسانية، تحت وطأة التفكير الوضعي المناوئ لـــ(خرافة الميتافيزيقا) و وجد له منافذ في دراسة الظاهرة الأدبية التي اتخذ منها مجالا تطبيقيا(الرواية بالخصوص). وهذا لأن إحصاء التركيب والألفاظ- في نص روائي طويل مثلا- شبه متعذر من جهة، و ليس ذا بال كبير من جهة ثانية نضطر إلى أن نستبدل به تعريفا آخر أشمل و أوسع.لأنه مفتاح منهجي مهم يفضي بنا بعد كل دراسة إلى

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ،ص103.

[2] عبد العزيز هيكل: مبادئ الأساليب الإحصائية، دار النهضة العربية، بيروت 1974،ص14.

حصر الخصائص العامة لنسيج النص بعد ملاحظة وتشخيص الظاهرة الأدبية ، وله يرجع الفضل البارز في عقلة المنهج النقدي.

و قد أفاد النقد العربي من الإحصاء خلال السبعينيات، بشكل محدود و بشكل محاولات جزئية ويمكن أن نذكر منها محاولة عبد القادر القط في كتابه(في الأدب العربي الحديث) وعلي عزة في كتابه(اللغة والدلالة في الشعر) الذي عرض لأشعار الشباب و عبد الصبور برؤية لغوية تتكئ اتكاء معتبرا على الإجراء الإحصائي، و مع ذلك فعبد القادر القط يعترف اعترافا صريحا بأن دور الإحصاء في دراسة الأدب دور محدود و إنما تكمن أهميته في أنه كما قال علي عزة:"انه يجيب السؤال الذي يدور بخلد الناقد دائما، من أين ينبغي أن يبدأ النقد؟"[1]

أما بالنسبة لشايف عكاشة يرى:"بأنه قد توقف أو كاد يتوقف المنهج الإحصائي في بداية طريقه سواء في النقد العربي المعاصر، أو في النقد الغربي"[2]

و ما نلاحظه على هذا النص أنّه لا يخلو من المبالغة، لأن الإحصاء عاد بقوة مع الغزو الألسني للساحة النقدية. فهو يعد من بين المناهج العلمية التي أضفت فعلا الصبغة العلمية على الأبحاث السياسية والاجتماعية ،والتي تهتم بدراسة وتحليل الظاهرة من الناحية الكمية.

و يمكن أن يكون عبد المالك مرتاض من النقاد العرب الذين اعتدوا باللجوء الإحصائي، حيث ظل أمينا له و ملتزما به في كل دراساته التطبيقية مع درايته كما جاء في قوله:" أنه ليس في كل الأحوال صالحا لأن يكون منهجا سليما".[3]

---

[1]علي عزه: اللغة و الدلالة في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1976،ص63.

[2]شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في شعر، م س ص 263.

[3]عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ط1، دار الحداثة، بيروت 1986 ،ص37.

و للبحث في ايجابيات الإجراء الإحصائي و سلبياته، من خلال الممارسة النقدية الجزائرية المعاصرة نقف عند تطبيق محمد ناصر في أطروحاته المعنونة بـــ (الشعر الجزائري الحديث–اتجاهاته وخصائصه الفنية) مجالا تطبيقيا–لأنه فيما يبدو– يتعامل مع الإحصاء بوعي كبير و يعلن منذ البدء أن مسألة الاستعانة به في هذا المجال خلافية يراها بعضهم "ضرورة لازمة" ثم يراها محمد ناصر قائلا:"إنها خطة غير سليمة، ليست من ورائها كبر عناء".[1]

و تتجلى هذه الاستفادة بشكل خاص، في الفصل الأول من بحثه (التشكيل الموسيقي وتطوره) وبالذات في قضية البحور التي استعملها الشعراء، حيث فصل دواوين الشعر العمودي عن دواوين الشعر الحر، ثم راح في المرحلة الأولى، يحصي عدد الأبيات في كل بحر في كل ديوان على حدي، ليستخرج النسب المئوية الجزائية للوصول إلى النسبة المئوية العامة حيث انتهى إلى أنّ البحر الكامل يحتل الريادة بنسبة (70%) يليه الخفيف (64%) ثم الرمل(59%) لتليها مباشرة طريقة إحصاء القصائد الشعرية في الديوان، ثم استخرج نسبة كل بحر من كل ديوان، ثم جمع النسب المئوية الجزئية لاستخراج النسبة المئوية العامة، فلاحظ أن الرخو يحتل الريادة الإيقاعية بنسبة(19%).[2] و إذا أعدنا إلى ديوان (انفجارات) لأحمد حمدي نجده يتضمن ثلاث قصائد لا يمكن حصرها تحت بحر معّين، كما علق على ثماني مقطوعات بلا وزن معين، و هذا مقطع من قصيدة في"مقلتيك"

" في مقلتيك

حلاوة الشعر

---

[1]ينظر: محمد ناصر بوحجام: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار العرب الإسلامي، بيروت 1985، ص215.

[2]ينظر: محمد ناصر بوحجام: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية ، ص .245و 272.

و الحب

و الأحلام

و السحر

و براعة عيديه

كبرت في عمقها

و توثّب الآهات

شغف

يحضر في بعديها

يغزي"[1]

و لكن يوسف وغليسي قدّم نقدا لهذه القصيدة فقال:"وحيث يكون موسيقي البسيط يمكن إعادة تصفيف هذا المقطع في ثلاث أبيات عمودية من وزن الكامل:

فـــي مقلتيـــك حـــلاوة الشعـــر و الحـــب والأحـــلام و السحـــر

و هو الخطأ نفسه يتكرر مع قصيدة (قيثارة الرعد) [1] التي رآى يوسف وغليسي فيها أنها بلا وزن معين، و الصواب أنها قصيدة عمودية من الوزن الطويل، وزَّعها الشاعر توزيعا حرا فهذه إذن

[1]أحمد حمدي: انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، دت، دط. ص59.

جملة الأخطاء الإحصائية التي يمكن أن تخلط حساباته و تفسيراته، والتي رصدها لنا وغليسي في النقاط التالية:

- " إن الناقد يفصل بين الشكلين العمودي و الحر، في عمله الإحصائي على أساس أن صورة الوزن تتغير إذا انتقلت إلى الشكل الحر، تصبح على حد رأيه مجزوءة.
- إن إحصاء الأوزان يكون على مستوى الأبيات لا على مستوى القصائد.
- إن الناقد الإحصائي يعد القصيدة الواحدة التي يمزج فيها الشاعر بين ثلاثة أوزان مثلا عبارة عن ثلاث قصائد مستقلة." [2]

و هذا فمن شأن الأحكام التي انتهى إليها الناقد الإحصائي ألا تصدق على النحو الذي قدمه لنا يوسف وغليسي وهنا يقع التضاد بين "العيّنه" و"إطار المعاينة" فينتج التضليل الإحصائي كما يقول المختصون.

و هكذا، فقد عرف النقد الجزائري المعاصر جل مناهج النقد برصيد متباين، حيث ساد النقد التاريخي خلال الستينيات، كما ساد النقد الاجتماعي خلال السبعينيات، في عز السيادة الاشتراكية بينما ساد النقد الألسني بشتى ضروبه منذ بداية الثمانيات إلى اليوم في حين تخللت هذه المراحل مناهج أخرى لم تستغرق إلا حيزا نقديا محدودا جدا كالنقد الموضوعاتي و النقد المقارن، ثم أن إشكالية المصطلح أعطت حقها من الخطاب النقدي الجزائري المعاصر بل لم يبرز الوعي بها نظريا و تطبيقيا، إلا مع ظهور المناهج الحديثة(البنيوية و ما بعدها) حيث النقد يتجه اتجاها علمانيا قائما على التدفق في المفاهيم والدوال الاصطلاحية الحاملة لها.

نخلص مما سبق أن النقد الأدبي الجزائري متجذر في الماضي، وقد أسهم في حركة النقد العربي القديم بقسط، مهما كان حجمه، فإنه لا يمكن تجاهله بأي حال من الأحوال .وفي العصر الحديث، واكب

---

[1]ينظر: أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر1980 ،دط، ص75.

[2]يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 187.

النقد الأدبي الجزائري ولا يزال يواكب الحركة النقدية العالمية بمختلف اتجاهاتها. الحداثية وما بعد الحداثية، فكانت إسهاماته البارزة على الساحة النقدية العربية المعاصرة .

ومنه، فإن النقد الأدبي الذي يحتل داخل المنظومة الثقافية بشكل عام، وضمن الدراسات الأدبية واللغوية مكانة خاصة، بسبب منحاه الفكري، وتقاطعاته الكثيرة مع مختلف أنماط الثقافة والعلوم والمناهج ليرسم صورة البحث. هامة لمستوى التطور الفكري للمنطقة، داخل إطار الثقافة العربية عامة، وهو من هذا الجانب جدير بالدراسة عند ضعفها تفتّش فيه عن العبر والقيم التي تساعدها في النهوض من كبوتها .

والنقد الجزائري تراثنا، وهو بالنسبة لنا السند القوي، والبحث فيه هو يعني إزالة لما يكشفه من غموض، لأن التراث يعد" ذاكرة الشعوب وسندها الخلفي تعود إليه خاصة عند ضعفها لتبحث فيه عن العبر والقيم التي تساعدها في النهوض من كبوتها .

فالخطاب الأدبي الجزائري المعاصر وهو يقوم بإعادة بناء صرحه –على اعتبار أنَ كل معرفة تقوم على الهدم وإعادة البناء –في إطار جملة من الحقائق والتأملات الرؤيوية والتصورات المغايرة لما سبق يحدد آفاقه ويسهم في تشييد نظامه الخاص، بإعادة صياغة مفاهيمه وإعادة ترتيبها وتشكيلها، فالنقد الجزائري مطالب بتشكيل مصطلحاته بما يخدم رؤياه التطلعية ومتطلبات النص الإبداعي المعاصر الذي اختاره الآخر حلة مختلفة عما سبق يطبعها الغموض كسمة تفرد وتميّز، كل هذه المنعرجات عملت على تغيير مسار الفكر النقدي الجزائري ليقطع بذالك محطات كبرى ليصل إلى ما هو عليه الآن. فالخطاب النقدي - على غرار باقي الخطابات الفكرية –سيظل محملا بمجموعة من الأفكار والمبادئ التي اكتسبها من السياقات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي لفظته ستظهر أثناء كتابته النقدية، إن تأليفا أو نقدا وقراءة، ومنه أصبح من الوهم القول بحيادية القراءة وموضوعيتها، فأي قراءة ولا شك تحمل جانبا من الذاتية والانطباعية، وإلا كيف تتم عملية القراءة إذا ما تجرد القارئ المؤول من حمولاته المعرفية

ومرجعياته الفكرية؟ أما بخصوص الخطاب النقدي العربي عموما وبما في ذلك الجزائري فما هو أحق بالذكر، أن حضور المناهج الحديثة في المشهد النقدي قد اطرد منذ سبعينيات القرن العشرين، فيما أخذت شكل الانبهار والنبذ أو محاولة التوفيق والتلفيق، غير أ ن الوضع النقدي في معظمه وضع مأزوم، ويرجع ذلك إلى تجاهل و إهمال النقَّاد العرب لحيثيات إنتاج النص النقدي رغم وعيهم بأهميتها و دورها الفعال في تسيير عملية التواصل النقدي وضمان نجاعته ونجاحه هذا ما عمَق من حدة الأزمة التي يعانيها النقد العربي الذي عجز عن تمثل الخطاب النقدي الغربي ومنه ظلت الحاجة إلى مثل تلك الأصوات التي تحاول التأصيل لهذا النقد بتهيئة التربة ومحاولة إعادة بذر البذرة كما على الطريقة الأوروبية وهنا يقوم الدافع إلى هذا البحث في السلالة النقدية الجزائرية.

الفصل الثاني : تحول الفكر النقدي الجزائري المعاصر في ضوء الاتجاهات السياقية

1- الاتجاه التاريخي.

2- الاتجاه الاجتماعي الماركسي (الواقعي).

3- الاتجاه النفسي.

اتضح لنا مما سبق أن علاقة النقد بالأدب علاقة متلازمة،علاقة تابع بمتبوع،فالأدب سابق للنقد دائما، ويظل الأدب مرتبطا بالإنسان وعالمه الدي يضطرب فيه ووسيلته الأولى هي اللغة ومحمولها ،وموضوع النقد هو النص الأدبي ذاته وينصب اهتمام الناقد في الدرجة الأولى على صيغ تشكيل العالم الذي يعالجه النص الأدبي وهذه الصيغ هي الأنساق والتراكيب اللغوية .إذن على النقد أن يدرسها ليصل إلى العالم المشكل والوقوف على حقيقة هذا التشكيل الجديد الذي خلقه النص لنفسه.

بقي النقد يحوم حول النص الأدبي إلى أن برزت بوادر التجديد مع النقد الواقعي الذي حاول أصحابها رسم معالم الأدب والنقد على حد سواء،وكان ذلك بابا ولج من خلاله النقد إلى أسس الخطاب الأدبي ومكوناته، ثم كانت الانطلاقة إلى النقد الجديد الذي حاول فهم مكونات الخطاب وأثره في المتلقي فتبنى النقاد النظريات الحديثة من أسلوبية وبنيوية سيميائية بغرض استبطان النص،والقواعد التي يتكيء عليها في بناء نفسه ،وأصبح من مهمات الناقد البحث عن الحقيقة الأدبية أو المعاني التي يعرضها النص الأدبي دون أن يصرح بها،أمَا موارده فهي مواد لغوية بالدرجة الأولى على مستويين ،المستوى الأول لغة النص والمستوى الثاني المستوى التَقرب أي النقد بصفته اللغة .

أي تطمح هذه اللغة إلى تجاوز لغة النص الأدبي ، بعد أن تخلى الناقد عن الشرح والتفسير وصار يسعى إلى تحقيق نقد أدبي غايته انتاج نص متميزعن النص الأدبي باعتبار الناقد أديب مبدع بالدرجة الأولى، وكان هذا الإبداع يظهر على عدة اتجاهات وهي .

1- مفهوم المنهج التاريخي:

يتكون مصطلح المنهج أو الاتجاه التاريخي من شقّين هما: المنهج والتاريخ، ولكل منها دلالته الخاصة إن تّم تناولهما منفصلين، وقد حاولنا تحديد الدلالة اللغوية لكل منهما، حيث أن المعاجم تعرّف:

المنهج لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور تعريفه للمنهج والمنهاج: هو الطريق الواضح، والنهج بتسكين الهاء هو الطريق السليم، حيث يقول ابن منظور (ت 711 هـ) طريق نهج بيّن واضح وهو النهج....، وأنهج الطريق وضح واستبان وصار نهجا، وفي كلام العرب: إنه رجل ينهج أي يربو من السمن ويلهث، وأنهجت الدابة: صارت كذلك، وضربه حتى أنهج أي انبسط، وقبل بكى، ونهج فهو نهج، وأنهج بلي ولم يتشقق وأنهجه البلى فهو منهج.

وقال ابن الأعرابي: فيه البلى: استطار وأنشد

كالثوب أنهج فيه البلى أعيا على ذي الجلية الصانع

ولا يقال: نهج الثوب، ولكن أنهجت الثوب، فهو منهج أي أخلقته، قال أبو عبيدة بن المثنى (ت 209 هـ): الثوب المنهج الذي أسرع فيه البلى[1].

وإضافة إلى تعريف ابن منظور لمادة نهج نجد الفراهيدي يعرفها على النحو التالي: ريق: نهج واسع واضح، وطرق نهجه، ونهج الأمر وأنهج، لغتان: أي وضّح، ومنهج الطريق، وضحه والمنهاج: الطريق الواضح، استضيء به: أمضى على سنة منه ومنهاج[2].

ويقول الجوهري: أنهج الثوب إذا أخذ في البلى، قال عبد بني الحسحاس:

---

[1] ابن منظور:"لسان العرب"، المجلد الثاني، دار الفكر، بيروت، ط.3، سنة 1994، مادة (ن.هـ.ج)

[2] عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي:"معجم العين"، دار الرشيد للنشر الجمهورية، بغداد، د ط ، سنة 1981، ص03.

فما زال بردي طيبا من ثيابها إلى الجول، حتى أنهج البرد باليا

ويقال: قد نهج الثوب والجسم، إذ بلى، وأنهجه إذا أخلقه، ويقول الأزهري: نهج الانسان والكلب إذا ربا وانبهر، ينهج نهجا، وقال ابن بزرج: طردت الدابة حتى نهجت، فهي ناهج شدة نفسها وأنهجتها أنا فهي منهجه، قال ابن شحيل: إن الكلب لينهج من الحرّ، وقد نهج نهجه، وقد قال غيره: نهج الفرس حين أنهجته أي ربا[1].

أما اصطلاحا: فهو بوجه عام:"وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة.... المنهج العلمي خطة منظمة لعدّة عمليات ذهنية أو حسية بغية الوصول إلى كشف حقيقة، أو البرهنة عليها"[2].

ويراد بمناهج البحث: الطرق التي يسير عليها العلماء في علاج المسائل والتي يصلون بفضلها إلى ما يرمون إليه من أغراض[3].

- **التاريخ:** التاريخ في اللغة عرَفه ابن منظور في معجمه "لسان العرب": أنه مادّة أرّخ والتأريخ: أي تعريف الوقت والتوريخ مثله، وقيل إن التأريخ مأخوذ منه كأنه شيء حدث ، وقيل التاريخ مأخوذ منه لأنه حديث: وقالوا من الأرخ ولد البقر، أرخت أرخا وأرخ إلى مكانه يأرخ أروخا حنّ إليه، وقد قيل: إن الأرخ من البقر مشتق من ذلك لحنينه إلى مكانه ومأواه[4].

أما في الاصطلاح: فقد عرَفه ابن خلدون في كتابه "المقدمة" فقال: أعلم أن فن التاريخ عزيز المذهب جم الفائدة، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم والملوك

---

[1]الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، مادة (ن.هـ .ج)

[2]مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، الجزء الثاني، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، سنة 1979، مادة (ن. هـ.ج).

[3]علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار النهضة، مصر ، ط7، سنة 1972، ص33.

[4]ابن منظور: لسان العرب، مادة –أرخ- ص4-5.

في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرون في أحوال الدّين[1]، أما عن الجمع بينهما، فإن الدلالة المصطلحية تكون على النحو التالي:

- **المنهج التاريخي:** منهج يقوم على استرداد وقائع وأحداث الماضي، ووصفها وتسجيلها وتحليلها وتفسيرها على أسس منهجية علمية دقيقة، بقصد التوصل إلى حقائق وتعميمات لا تساعدنا في فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل، وهذا هو المنهج التاريخي.
- ويمكن بإتباع المنهج التاريخي دراسة أحداث تاريخية معينة وربطها والتوصل إلى إدراك بعض العلاقات السببية بينهما، كما فعل ابن خلدون ولكنه لا يصل إلى تعميمات وقوانين علمية لها نفس الدقة والكفاية العلمية مثل تلك التي يحصل عليها الباحث في مجال العلوم التطبيعية[2].
- ولذلك المنهج التاريخي يعتمد على اللغة المكتوبة من مخطوطات ونقوش محفوظة على الأحجار والأوراق وألواح الطين، حيث يتتبّع هذا المنهج دراسة حالات تطور البنية والتراكيب والدلالة مع الاهتمام بمدن تأثير الاقليم الجغرافي على الظاهرة اللغوية عبر التاريخ، فيهتم بوصف وتسجيل ما مضى من وقائع وأحداث الماضي، ويقوم بدراستها وتفسيرها وتحليلها على أسس علمية دقيقة، حيث يجعل الباحث يشعر بالمشكلة ويقوم بتحديدها، ويصيغ الفرضيات المناسبة ويدرسها ويحللها، قصد الوصول إلى حقائق وتعميمات تساعده على فهم الحاضر على ضوء الماضي، وتتمثل أهميته في أنه: يسمح بحل مشكلات معاصرة على ضوء خبرات الماضي، ويسمح بإعادة النظر في البيانات وتقييمها بالنسبة لفروض معينة أو نظريات في الحاضر دون الماضي[3].

---

[1] ابن خلدون، المقدمة: تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، ط 1، سنة 2004، ص21.

[2] عادل حسين غنيم: وجمال محمود:في منهج البحث التاريخي، دار المعرفة الجامعية، ط3، سنة 2007، ص37.

[3] عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة، دار الأردن، ط1، 2004، ص127.

1- خصائصه:

لا شك بأن المناهج النقدية بما فيها المنهج التاريخي تكتسي أهمية بالغة في الدراسات الأدبية، باعتبارها طرقا وأساليب يتناول الناقد في ضوئها الأعمال الإبداعية ويتحكم بفضلها في الدراسة، ويوجّهها الوجهة التي تحدق غايته، وتفضي به إلى استخلاص النتائج بشكل جيّد وكيفية مقنعة، وهذا ما جعل بعض النقاد يلحَون على حتمية اختيار المنهج المناسب، قبل الشروع في العملية النقدية، حتى لا يقع الناقد من عشوائية مضرة، ويجعل دراسته موضوعية.

فالمنهج التاريخي كما نعرفه، يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير وقد اتسم بخصائص عديدة مثله مثل بقية المناهج وهذه هي جملة الخصائص نذكرها كما يلي:

- الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحد ا لا يرتضي بدلا.
- الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي، واعتبار الأول وثيقة للثاني.
- الاهتمام بدراسة المدوّنات الأدبية العرضية الممتدة تاريخيا مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة (و إن كانت ثانوية وضعيفة فنيا، لأن في استجابتها للمؤثرات التاريخية مندوحة عن أي شيء آخر) مع إهمال التفاوت الكبير بين أدباء يتحدون في الزمان والمكان، كأن هذا المنهج عاجز- بطبعه – عن تفسير الفوارق العبقرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء زمكاني واحد.
- المبالغة في التعميم والاستقراء الناقص.
- الاهتمام بالمبدع والبيئة الابداعية على حساب النص الابداعي وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

- التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية، مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص[1].
- التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات بحاجة إلى توثيق أو تحف مجهولة في متحف أثري، مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثائق والصور والفهارس.

هكذا تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج في أنه يقدم جهودا مضنية في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام أما دراسة هذه المادة في ذاتها فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا القالب المنهجي الضيّق[2].

ولقد اختلف النقاد والدارسون في أهمية هذا المنهج في دراسة الأدب وتحليله وفهمه، ما بين متحمس له ومتحفظ عليه ورافض له، مثلها يحدث دوما مع بقية المنهج، حيث أن الفئة الأولى يرون فيه منهجه ينتقل بهم من ميادين الدراسة النقدية القائمة على التفوهات اللفظية والأحكام البيانية غير المعللة إلى منهج محاك لقوانين العلم وآليات ملاحظته وفحصه ودراسته، أمافئة الرافضين، فينطلقون من القول بأن الخطاب الأدبي في جوهره بنية لغوية وعلاقة تشكيلية ورؤية مجازية لا يصح مقاربتها مما هو خارج عن سياقها وتقويمها بعيدا عن وسيلتها الأساسية بل ينبغي البحث في واقع هذه البنية لاكتشاف أسرارها وفهم علاقاتها واستجلاء قوانينها[3].

أما نفرآخرمن النقاد فقد اعترفوا بما لهذا المنهج النقدي من وظيفة ودور مهم في فهم الظواهر الأدبية وتفسيرها، لكنه يأخذ عليه مآخذ.

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، سنة 2007، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، دت ،ص77.

وتبقى دائما المقولة الشهيرة القديمة أن (الأدب تصور للواقع) إذا أريد بها المعنى العام أولا وقصد بها الحديث من أنماط الأدب وأشكاله وتحولاته ثانيا.أما طبيعة هذا الأدب المجازية وأسراره الفنية وانزياحاته اللغوية ومغامراته التشكيلية، فمن العبث البحث عن تجلياتها ودراستها بهذه الأساليب الخارجية التي لا تتصل بها اتصالا نوعيا وثيقا ولا تقوى على معالجتها معالجة إبداعية ناجعة.

2-تجلياته عند الغرب:

كان لتطور العلوم التجريبية في أوروبا في القرن التاسع عشر نتائج ثقافية، ولم يكن النقد الأدبي بمنآى عن التأثر بالنهضة العلمية بل على العكس من ذلك سعى إلى اقتناص مناهج العلم والإفادة منها أيّما إفادة، في تطوير مناهج الدراسة النقدية[1]، ففي مجال علم الأحياء مثلا سعى العلماء إلى دراسة الأحياء بعد تصنيفهم لها في فصائل بعينها بغية الكشف عن خصائصها المتميزة وسماتها التي تنفرد بها عن سواها.

ولعل من بين أبرز النظريات العلمية التي طبقت على الكائنات العضوية، نظرية (تشارلز داروين) في النشوء و الارتقاء، وهي النظرية التي فصلها في كتابه (أصل الأنواع)، ذاهبة إلى تطور الكائنات الحية من نشأتها البسيطة إلى كائنات أخرى أكثر تطورا وتعقيدا يقف على قممها الكائن البشري[2].

لقد كان لهذا التطور العلمي صداه الواسع على مختلف حقول العلم والفكر والأدب والثقافة، إذ سعى نفر من علماء الاجتماع وعلماء النفس والأخلاق، إلى اصطناع تلك النظريات وثمراتها في مناهج دراساتهم من ذلك ما فعله العالم الإنجليزي (سبنسر) في ميدان الاجتماع والأخلاق وعلم النفس و(أوكست كانط) الذي تجلى

---

[1] بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، سنة 2006، ص41.

[2] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص71.

التأثير العلمي واضحة في فلسفته الوضعية في علم الاجتماع إلى جانب العالم الاجتماعي الشهير (دور كايم) [1].

ولم يكن الأدب وصنوه النقد الأدبي كما قلنا سابقا بعيدا عن هذا التأثير بعد أن خطف بريق التطور العلمي أبصار أهله، فراحوا يلتمسون الصلات التي تؤهلهم لاصطناع مناهج العلم، واحتدام آلياتها والتشبه بها من ذلك سعي (برونتيير) الناقد والمفكر الفرنسي الشهير إلى تطبيق نظرية تطور الكائنات (لداروين) على الأدب والأباء، بعدما شهد من تطبيق (سبنسر) لها في ميدان الاجتماع والأخلاق، مادام الأدباء في النهاية كائنات حية يمكن إخضاعها لقانون التطور العضوي وتطبيق هذا القانون من ثم على الفنون الجميلة والأدب تطبيقا يوضح كيفية نشأتها ونموَها عبر العصور وتطورها ثم تلاشيها متأثرة بظروف محيطها من وسط وعصر[2].

ومما لا حظه (برونتيير) أن التطور في حقل الظواهر الأدبية كثيرا ما يؤدي إلى ظهور نوع جديد تتضح فيه بقايا نوع سابق على النحو الذي تتطور فيه الكائنات العضوية في نظرية داروين، حيث تنشأ بسيطة ثم تتعقد متفرعة إلى أجناس ما تلبث أن تؤدي إلى التّطور والاكتمال، فالتدهور فالتحليل، وربما أتاح له فيما بعد تقسيم الفن إلى أجناس، لقد حاول (فرديناند برونتيير) هذا كتابه عدد من المجلدات تحت عنوان (تطور أنواع الأدب) تناول في كل مجلد منها دراسة تطور فن من الفنون الأدبية كتطور الدراما وتطور فن القصة وتطور فن الخطابة، مستقصيا أصول كل فن منها وكيفية تطوره واستوائه إلى فن ناضج[3].

ولعل من أبرز نظريات (برونتيير) الذائعة نظريته في تطور خطب الوعظ الديني التي كانت سائدة في القرن السابع عشر إلى الشعر الغنائي المعروف بالشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر.

---

[1] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ، ص71.

[2] المرجع نفسه ، ص72.

[3] ينظر: المرجع نفسه ص73.

لقد لاحظ هذا المفكر والناقد أن موضوعات الخطابة الدينية آنذاك كانت تدور حول عظمة الانسان ومقارنته وفناء الحياة وعدم الاطمئنان إليها في مقابل الثقة بالطبيعة والسكون إليها، وهي الموضوعات التي تناولها الشاعر الرومانتيكي فيما بعد ممثلة في ملاحظته ضعف الطبيعة البشرية واستشعاره زوالها وولعه بها ، وبما أوحي لهذا الناقد بتطبيق نظرية التطور وأصل الأجناس لتفسير تولد الأنواع الأدبية وهي النظرية التي تذهب إلى القول بأن جنسا من الحيوانات قد نتج عن جنس آخر كما تحولت الخطابة الدينية بموضوعاتها إلى الشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر[1].

وإذا كان الناقد والمفكر (برونتيير) قد تعرض لدراسة الأدب وسعى بالاعتماد على مناهج العلم الجديدة إلى كتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض، فإن نقادا آخرين اختاروا منهجا متخصصا ليقدموا لنا دراسات تطبيقية في نقد الأدب والأدباء من وحي نظريات علم الأحياء وتطورات الدرس العلمي فيه، وأبرز هؤلاء النقاد الناقدان الفرنسيان (سانت بوف)، (هيبوليت تين) اللذان أعطيا للمنهج التاريخي اسما الجديد في مناهج النقد الأدبي لأول مرة[2].

لقد كان (سانت بوف) أول ناقد يسعى إلى تأسيس تاريخ طبيعي للأدب عن طريق التوفر على عدد من أدباء عصره بالدراسة والتحليل، يحدوه طموح كبير في تصنيفهم إلى طوائف وأنماط على النحو الذي درج العلماء فيه إلى تصنيف النبات والحيوان إليها وهم يحددون فصائلها.أي أنه يريد دراسة الأدباء دراسة مستفيضة تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وعصورهم وأممهم ،وأسرهم وآبائهم ودراسة كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ومباديء حتى كأن الكاتب حقل تجربة علمية ليتبين الدارس أي العوامل أكثر تأثيرا في إبداعه.

---

[1] ينظر: صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ص73.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص74.

أما حجر الزواية في منهج (بوف) النقدي لدراسة أدب عصره فيتمثل في ميله الخاص نحو دراسة شخصيات الكتاب والأدباء أنفسهم، وصولا إلى فهم نتاجهم وتفسير فقد كان شديد الإيمان بالعلاقة التي تربط بين شخصية الأديب وأدبه، إذا تبدو الشخصية عنده مفتاح لفهم نتاجها وتذوقه، فبدونها يصعب تماما إدراك هذا الأدب وتذوقه، فكما تكون الشجرة يكون ثمارها كا يرى (بوف) [1].

ولا شك في أن هذا المنهج الذي اقتطفه (سانت بوف) ينطوي على التسليم بحقيقة جوهرية مفادها أن الأدب لا يعد في النهاية كونه نتاجا لشخصية الفرد الخالق، لقد سعى (بوف) في جميع ما كتب إلى أن يرسم صورة أخلاقية ونفسية وأدبية للأدباء الذين درسهم أكثر من سعيه لتقديم دراسات حكمية بحق أدبهم وهو ما صرح به غير مرة ولا سيما بعد تخلَصه من الأطر المدرسية الأولى. وهو في كل هذا طمح كما عبّر بنفسه إلى أن تسهم هذه الدراسات في تصنيف أفكار الأدباء وتسهيل مهمة تقسيمهم إلى طرائف تبعا للتشابه والاختلاف فيها بينهم على غرار تصنيف سلالات الأحياء الأخرى من نبات وحيوان[2].

أما الناقد الثاني الذي حمل لواء الدعوة إلى المنهج التاريخي الجديد، فهو الناقد الفرنسي (تين) أستاذه (بوف) الذي يتفق معه في الرؤية العامة، لكن (تين) كان أكثر انبهارا بقوانين العلوم الطبيعية وحتميتها الصارمة، فإذا كان (بوف) يرى الأدب أشبه مايكون بالثمرة المتكوَنة من شجرتها (شخصية الأديب) فإن تلميذه كان يؤمن بأن الإنسان ليس سوى إنسان من نوع أسمى، ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعية تشبه تماما إفراز دودة القز خيوط الحرير ليكون بذلك الناقد الأكثر حماسا والأشد رغبة في تأسيس علم وضعى

---

[1] ينظر،بسام قطوس: "المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"، ص43.

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص43.

للأدب[1]، لقد وجد (تين) أن الأديب فرد يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية ويخضع لجبريتها، وينشئ أعماله وآثاره في داخلها، مما يجعله أثرا من آثارها التي كثيرا ما توجه مساره وتشل حريته ونطبعه بطابعها، الذي لا يملك أن يتخلف عنه، لقد قاد هذا الناقد البحث عن تلك القوانين الجبرية العامة التي تظلل الأديب وتخضعه لمشيئتها إلى أن يراها لا تخرج عن عوامل ثلاثة رئيسية هي: الجنس والبيئة والعصر، مرجعا إليها الدور الحاسم والأثر الفاعل في تكوين الأدباء وتميزهم واحد عن الآخر.

يقصد (تين) بالجنس، العنصر أو السلالة المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص من أمّته لتمنح خواصها، فما يميّز الأدب الجرماني غير ما يميّز الأديب العربي على سبيل المثال، أما البيئة (المكان) فتعني عنده مجموعة الخصائص والمميزات الإقليمية التي يحيا في ظلّها الأديب وما تترك أثر فيه، ويقصد بالعصر 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 ظلَها وينشئ أدبه[2].

هكذا ينطوي تسليم (تين) بهذه النظرية على الإيمان بأن الأدب مثل الطبيعة لا يعرف مجالا للقوانين الفردية، وأن الأدباء يخضعون جميعا في كل أدب وكل أمة لقوانينه العامة، وأن أيَة محاولة لفهم هذا الأدب فهما صحيحا لا بد لها من الرجوع إلى التربة التي أنبتته والعوامل التي أعانت على نمائه وهي المتمثلة عنده في ثلاثيته المذكورة تلك[3].

3- تجلياته في النقد الجزائري:

---

[1] ينظر،صالح هويدي: "النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه"، ص74.

[2] ينظر: صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص74.

[3] ينظر، يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، ص16.

إن الإنتاج الأدبي لأي أمة من الأمم، لابد من التأريخ له لحفظه، كما أن التأريخ للأدب ملازم لنقده، لان النقد فن أدبي يرتقي، ويشذ به، وقد تفطّن الأدباء الجزائريون لأهمية التأريخ لموروثهم الأدبي فراحوا يصنفون مؤلفات.

ومن بين الذي ضاع صيتهم في هذا المجال نذكر:

- عبد المالك مرتاض صاحب كتاب (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر)، وهو بحث نقدي حاول الكاتب رصد الإرهاصات الأولى لنهضة الأدب في الجزائر، فاتخذ من المنهج التاريخي منهجا لعرض أفكاره حتى وصل إلى غاية من الفكرة أن نظراته النقدية والتاريخية كانت تقوده إلى الدراسة التي تنهج أسلوب الأدب، كموقف يكشف عن ثقافة عالية وتذوق أدبي نقدي، فهذا الكتاب من الدراسات الأدبية الجادة التي وضعت أسس الأدب الجزائري، وقد تجلّت لنا ثقافة مرتاض من خلال هذا المؤلف، فكانت عميقة وواسعة، واختياره للمنهج التاريخي ساعده في وضع الأدب الجزائري موضعه من تاريخ النهضة الفكرية والثقافية في الجزائر، فأوصله بسابقيه، ليبين لنا عوامل نشأة هذا الأدب والمؤثرات التي أثرت في حركة تطوره ونموّه ومسايرته للأدب العربي في المشرق، فكان يتناول خطوة خطوة ومسألة بعد مسألة[1].

[1] ينظر،عبد الملك مرتاض :نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر في 1925-1954، ش، و، ن، ت، الجزائر، ط2، سنة 1983.

- الناقد عثمان سعدي: فقد غلب في نقده النظرة الاجتماعية والثورية، بحيث جعل من المنهج التاريخي المقياس الأول في تحليله لشعره ونقده، مما حجب عنه الجوانب الفنية الأخرى واقعه في أحكام هي أقرب إلى الجانب السياسي منها إلى الجانب الفني والإبداعي[1].

- عبد الله ركيبي: من خلال مؤلفه (تطور النثر الجزائري)، والذي اعتمد فيه على المنهج التاريخي، وذلك في حديثه في الفصل الأول من الكتاب عن الأشكال الأدبية التقليدية، وكيف تطوَرت بعد أن طرأت عوامل جديدة أثرت في الأدب وفي الحياة بوجه عام، أما في الباب الثاني فقد تعرض في وصوله إلى الأشكال الجديدة النثرية التي ظهرت وتطوَرت وساعدت في ذلك مؤثرات تعرض لها من خلال دراسته[2].

- أبو القاسم سعد الله: في مؤلفه (دراسات في الأدب الجزائري الحديث) والذي صدر سنة 1965، حيث أن المؤلف تتبع الأدب الجزائري تتبعا تاريخيا، حيث تطرَق فيه إلى نشأة العمل الأدبي، وإلى الصعوبات والعراقيل التي كانت تعارض الأدباء الجزائريين... فوجد بأن المنهج التاريخي هو المنهج الصحيح الذي يعتمد عليه في دراسته هذه[3].

- صالح خرفي والذي اتبع هذا المنهج في كتابة بعض مؤلفاته الشهيرة نذكر منها (شعراء من الجزائر) والذي صدر سنة 1929م، حيث تعرض إلى بعض شعراء البلاد متحدثا من بيئتهم الاجتماعية

---

[1] ينظر،النقد الأدبي في الجزائر: منتديات القناص، http://dz.sniper.idda3org/t4334.topic

[2] ينظرعبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري، ص56.

[3] ينظر، أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، بيروت، ط1، سنة 1966.

مرورا بأشعارهم وبالظروف التي كانت تحيط بهم، وعن العراقيل التي كانت تقف حاجزا أمام إبرام إبداعهم الفني وتكبّلهم عن الكتابة[1].

- وكذلك محمد ناصر بوحجام من خلال مؤلفاته (المقالة الصحفية الجزائرية) والذي صدر سنة 1978، حيث جرى حديثه في هذا الكتاب حول المقالة، وكيف نشأت؟ ثم انتقل إلى تطور هذا الفن الأدبي وعن العوامل المساعدة في ذلك، تم تعرض في الأخير إلى أشهر أعلام فن المقالة متبعا زمنية منذ سنة 1903-1931[2]، دون أن ننسى (محمد الطمار) في (كتابه تاريخ الأدب الجزائري)، حيث اعتمد فيه على المنهج التاريخي في تتبع حركة الأدب في الجزائر، ويعتبر أول ثمرة ناضجة مختصة تؤرخ لهذا الأدب الذي ظلّ مسكوتا عنه طوال عهود غابرة من القرون[3].

وهكذا يبدو أن المنهج التاريخي قديم ظهر في أوربا، حيث جذب طائفة من المؤلفين الذين أخذوا ينادون بمحاولة تطبيقه على الدراسات الأدبية وإخضاعها لأساليب وقواعد علمية عبر رحلتها الطويلة.

الاتجاه الاجتماعي الواقعي

واكبت الحركة النقدية الإنتاج الأدبي في مختلف العصور، فالأدب مادة النقد، وهو متقدم عليه والعلاقة بينهما علاقة تابع بمتبوع.وكان التأسيس للاتجاه الاجتماعي في بداياته تهيمن عليه الأفكار الانطباعية و المتأمل للحركة النقدية العربية وغيرها، يتبين أن الأدب سابق والنقد لاحق ، فمن حكومة أم جندب بين امرئ القيس وعلقمة إلى يومنا هذا و النقد في حركة دائبة للوقوف على أسرار الأدب بمختلف أجناسه ،إذ لا يمكن التقعيد لجنس لم يبتكره الأدباء ، ولا يمكن التنظير لجنس ووضع أسس يسير عليها من يكتبون على منواله ،وإنَما ينظر النقاد في المنجز من الأعمال الأدبية ويحاولون وضع الأسس التي يمكن أن يتَبعها المريدون ولكن رغم ذلك فان هذه الأسس تظل في حركة مستمرة مواكبة الحركة العلمية والثقافية للأديب و المجتمع على حد

---

[1] ينظر، صالح خرفي: شعراء من الجزائر، معهد بحوث الدراسات العربية، الجزائر، د ط، 1992.

[2] ينظر،محمد ناصر بوحجام:المقالة الصحفية الجزائرية، ش، و، ن، ت، الجزائر، ط2، سنة 1978.

[3] ينظر، محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، دار الثقافة، الجزائر، ط2، سنة 2007.

السواء، سعيا وراء التجديد و التنويع و هكذا دواليك."فكل عمل إنساني مهما كان عظيما فانه يظل ناقصا وفي حاجة إلى من يطوره بما يضيفه إليه من نتاج الخبرات المتاحة (.....) في إطار حركية دائمة تتطلب إضافات متواصلة من طرف اللاَحق لما تركه السابق"[1].

تعد الأعمال الأدبية أساسا لكل عمل نقدي أو نظري فمنها ينطلق واليها يرجع وذلك ما دعا اليه النقاد و أكد عليه غنيمي هلال حين يقول عن النقد انه :" نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبي ، وثمرها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبية وتطورها العالمي وإذن لا منافاة بين النقد نظرا وعملا بل لا بد من الجانب الأول ليثمر النقد ثمره ،بتقويم للعمل الأدبي صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية و اللغوية في تاريخ الفكر الإنساني .وهي غير معزولة– طبعا– عن التجربة الأدبية"[2].

شهد الربع الأول من القرن العشرين حركة أدبية نشيطة في الجزائر ،بالموازاة مع الحركة الإصلاحية ،غير أن هذه الحركة الأدبية لم تواكبها حركة نقدية تدعمها و تواجهها،

يقول محمد ناصر في هذا المجال : " أنَه بات من المعلوم عند المهتمين بالأدب الجزائري بأن أضعف جانب فيه ، إنما هو جانب النقد ، فعلى الرغم من النهضة الأدبية التي برزت مع بداية الحركة الإصلاحية في سنة (1952) ولا سيما في مجال الشعر و المقال ، فان المؤرخ أو المتتبع لتلك النهضة يصاب بخيبة أمل عندما يلاحظ خلوَها وعدم عنايتها ب النقد الأدبي"[3]، هذا ما يلفت النظر على الأقل حتى نهاية الحرب العالمية

---

[1] عمار بن زايد:النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، عام 1990 ص 27-28

[2] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت ، لبنان ،1986- ص11.

[3] محمد ناصر ، رمضان محمود (حياته وآثاره)، م.و.ك.الجزائر 1985 ،ص 57.

الثانية ،وهذا لا ينفي ظهور بعض الآراء ، لكنها كانت محدودة ،ولم تكتمل رؤيتها ، للأدب أو الأدوات النقدية، أو أنها كانت تقليدية في مرماها ورؤيتها للوظيفة النقدية.

في نقد الشعر:

دار النقد في بداياته حول الشعر ، إلَا أن الحركة النقدية كانت ضعيفة لعوامل عدة، منها عدم وجود نقاد متخصصين متمكنين من مادتهم ، وهو ما أوجد فجوة بين النقد والأدب ويرجع عبد الله ركيبي ارتباط أزمة النقد إلى الأدب ذاته: "فطوال العقود السابقة على الاستقلال لم تظهر مدارس أدبية بالمعنى المفهوم لهذه المدارس(.....) فضيق مجال الأدب صاحبه ضيَق في مجال النقد"[1] فأفق الشاعر والتزامه بتجاه معين يفتح له مجال للمعرفة و فن القول ، وقد يكون ذلك من الأسباب التي أدت إلى عدم ظهور نقد واضح المعالم ، فعال إذ كان الشعراء كثيرا ما ينظمون أشعارهم في مواضيع مستهلكة:

وإنّمـــا الشعـــــر مـــرآة لغايـــــــة هـــي الحيـــاة فمـــن ســـــوء وإحســـان

وإنّمـــا الشعـــــر تصوير و تذكـــرة ومتعـــــة وخيـــال غـــيـــــــر خـــوان

وإنّمـــا الشعر إحساس بما خفقـــت لـــه القـــــلوب كأقـــــدار وحـــدثـــــان

مـــن كل معنى يروع الفهم طائله معنـــى الجـــان في لفـــــظ من الجـــــان[2].

---

[1]عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث م.و.ك، الجزائر، 1983، ص258.

[2] عبد الرحمان شكري: نقلا عن محمد زغلول سلام، النقد الأدبي الحديث (أصوله وقضاياه ومناهجه)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د.ت، ص170.

ويظهر أن الاهتمام بالشعر يرجع إلى عدة أسباب ،منها اهتمام الأدباء بالشعر و النقد نشيطة، "إذ لم يكن الشرق بواقعه (.....) منفصلا عن الجزائر رغم ما بناه الاستعمار من حيطان للفصل بين الجزائريين ،وأشقائهم فقد كانت كل خطوة تحريرية، أو دعوة إصلاحية أو ثورة أدبية ، يصل صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر و تتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحّبا مستفيدا من خبرتها وحرارتها"[1] وكان للبعثات الطلابية إلى المشرق،أثر واضح في قضايا الشعر ، و اهتمام الناس به وانتشاره ، و " عقد الأمل على العائدين بقليل من قبضة المستعمر و التحقت بجامع الزيتونة في تونس فأحرزت على شهادة (التطويع) وعادت إلى الشعب ، عودة الكتيبة المدجّجة السلاح ،انحسرت فيها أمال الخلاص"[2]، ولكن رغم قلّتهم إلّا أن دورهم كان كبيرا في التعبير عن مآسي الشعب.

وتوافق هذه الفترة فترة الإحياء في المشرق في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وما عرفته من صراع بين القديم والجديد ، ولكن " معركة الشعر في الجزائر لم تكن معركة (القديم والجديد)، في بحور الخليل و التحرر من أوزانها و قوافيها و لا في العمود الشعري و الخروج منه ولكن في مجال الدّين والتحرر من الرجعية الآسفة في أغلال البدع و الخرافات وتحطيم الأصنام التي ترفعها الطرقية ، ويباركها الاستعمار اللّعين فكان على الشعر أن يزيح الستار عن هذه الأصنام"[3] ويحرر النفوس مما كانت فيه من هوان وضيق الأفق.

تلك كانت مهمة الشعر التي حدَدها النقاد و كانوا يرون أن الظروف تتطلبها، فالشعب كان بحاجة إلى من يبصره بأمور ، كان المجتمع غرقا في سبات عميق ، وكان على الشاعر أن يكون لسان حال الاصطلاح

---

(1) أبو القاسم سعد الله :دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1977، ص24.

(2) صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ت، ص234.

(3) المرجع نفسه، ص213.

الديني و ظل النقد "طوال مسيرته (في تلك الفترة) مجرد انطباعات تتحكم فيها النظرة الشخصية،وغير العملية التي تنظر إلى الفعل الإبداعي من زواياه الضيّقة جدا"[1].

كما اشتغل رجال الإصلاح على الصحافة في محاربة الآفات، ومن ثم ظهر المقال بأنواعه، وتعمدت الخطبة، غير أن النقاد قصروا "كلامهم على الشعر لما كان يمثله في نظرهم ، من امتياز على السائر الفنون الأدبية، وهي نظرة رسخت في أذهان العرب منذ القرون الأولى"[2]، وتشبَث بها النقاد ورجال الأدب طيلة مطلع القرن العشرين ، وقد يعود ذلك إلى تكوينهم ، الذي كان مبنيا على التراث والرغبة الشديدة في التمسك به من الطرفين أدباء و نقادا ،فأنحصر دور الأدباء في العناية بالألفاظ والمعانى وشرفها ، وانكب النقاد على تتبع أخطاء الشعراء ، واهتموا بالجزء دون الكل ، ويذكر " عبد الله الركيبي " أن مرحلة " التي تمتد من القرن الماضي حتى قيام الحرب العالمية الثانية كانت النظرة إلى النقد الأدبي في الجزائر هي النظرة القديمة التي تهتم بالجزء دون الكل ،فالنقد كان لغويا جزئيا صرفا اتَضحت فيه العناية باللغة وبمفرداتها و بتركيبها ،فاهتم النقاد أو قل الأدباء لأنه لم يظهر فيها نقد بالمعنى المعروف، واهتموا بالوزن و القافية ،بالقواعد والتقاليد البلاغية المعروفة في الأدب العربي واهتم الأدباء بالمعاني الجزئية في القصيدة، لا بالقصيدة بوصفها كلا واحد، أو بوضعها وحدة متكاملة.

ومما يدعو إلى الحيرة أننا طوال هذه الفترة،لم نعثر على نقد يشبه ما أثير في العشرينيات من القرن العشرين بالمشرق ،من تناول الوحدة العضوية للقصيدة وربط الشعر بالشاعر ووجدانه، كما فعل ذلك النقاد العرب وخاصة لدى أصحاب " مدرسة الديوان".فنحن نجد أن معركة قامت بين عالمين دينيين جزائريين أواخر القرن التاسع عشر، وبالرغم من أنها معركة دينية فإنها تطورت إلى حوار أدبي ومناقشات أدبية على

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، عام 1986، ص58.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص27.

أن هذه المعركة بين " أحمد المجاهد الحسيني و محمد ابن مصطفى المشرفي"، هذه المحاورات بينهما لم تتعد الحديث عن النحو و القواعد اللغوية و الصرفية مثل كلمتي بدل ، و أبدل أو الحديث عن البحور المستعملة و المهملة فمثلا نجد "المشرفي" ينقد خصمه و يخطئه في أبيات قالها على بحر المهمل ،فيهجو " المشرفي" صاحبه بهذه الأبيات متأثرا فيها بالقديم صياغة و معنى،يقول:

فوجهُـــــــكَ يـــا حمــــار فـــي طـــول وفــــي وجـــــــــــــــه الحمــــار حقّـــًا طـــــــــــول

ولكــــــــن الحمـــــار لـــه منـــــــــــــــــــــــــــافـــع ولا نفـــــــع لـــــديــــك بـــه تصـــولُ

مفاعلـــــتن مفاعلتـــن فعــــــــــــــــــــــــــــــول مفاعلـــتن مفاعلتــــــــــــــــــن فعـــول

تـــــــراه بَيّنـــــًا ليـــس فيه شـــــــــــــــــــــــــــيء ســــوى أن الحمــــار أَخَـــــى جَهـــــــــــــــــــــــــــولُ

ويلوم صاحبه على أنه استخدم بحوار مهملة غير مستعملة لجهله بقواعد الشعر وقيوده فيقول:" وهذا أولى من ارتكاب المهمل المبتدع ، فإن مستفعل فاعل فعول ، لم تشتمل عليه الدوائر الخمس المستخرج منها المستعمل و المهمل ، فان كان ذلك مبلغ عمله فهو جاهل بالعروض أيضا ، وإن كان قصده المعنى فلا وجه

لمزية ذكره المهمل المذكور في الدوائر العروضية فإن ذلك المعنى يفيده المهمل المذكور،فلا وجه لذكر مستفعل.فاعل .فعول "[1].

ذلك هو الإطار العام الذي كان يدور في فلكه النقد والنقاد ، وكأن النقاد يسعون إلى إعادة إحياء الماضي ويرون أن الأساس هو ما كان عليه النقد في العصور الأولى للنقد ، رغم أن الاتصال بالمشرق كان وثيقا من ناحية الإنتاج الأدبي أو ناحية النقد، فالاتصال كان مستمرا، ولكنه لم يواكب الحركة النقدية التي كانت دائرة في ذلك الوقت ، بين نقاد المشرق، ذلك هو ما كان عليه النقد في المرحلة الأولي، رغم ظهور بعض البوادر الطيِّبة التي كان بإمكانها أن تحدث قفزة في الأدب و النقد على السواء، وخاصة مقولات رمضان حمود ، فهو يقول في مقال بعنوان " حقيقة الشعر وفوائده": "قد يظن البعض أن الشعر هو كذلك الكلام الموزون المقفى ، ولو كان خاليا من معنى بليغ ، وروح جذاب،وأن الكلام المنثور ليس بشعر و لو كان أعذب من الماء الزلاّل ، وأطيب من زهور التّلال فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد، اذ الشعر كما قال شابلن CHAPELIN هو النطق بالحقيقة –تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب – و الشاعر الصادق قريب من الوحي.

نعم هو أعلى منزلة من أن يتناوله هؤلاء النظامون ، الماديون عبيد التقليد، وأعداء الاختراع ، اذا لا يدرك كنهه إلا من له فكر ثاقب وعقل صائب ، و ذوق سليم حتى يقدر ان يستخرج دره من صدقه وسمينه من غثه ، ومن نبش دفائنه وبغير هاته الآلات الثلاث فقد حاول مستحيلا، وطلب أمرا عسيرا[2].

يلتقي رمضان حمود مع جماعة الديوان ، عندما يحدد ما يتوفر للشاعر في ثلاث هي :

- الفكر الثاقب

---

[1] عبد الله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث م.و.ك، الجزائر، 1983، ص 241 -242 .

[2] محمد ناصر، رمضان حمود (حياته وآثاره)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص107.

- العقل الصائب.
- الذوق السليم.

وهي أمور لا تتوافر في من يسعى إلى التقليد وحبس نفسه في الموروث دون البحث عن التجديد من جميع النواحي ،كما أن دعوته هذه تعتبر من الخطوات المعتبرة ، لو وجدت صدى أو وجدت من يطوَرها فهو يضيف في المقالة نفسها موضحا الشروط التي تتوافر في الشاعر ويقارنه بالمصوَر قائلا : "الشاعر و المصوَر أجيران للفن و الجمال ، وكلاهما مدين بالجادة و التدقيق في النظر والبحث،فهذا في المحسوسات وذلك في الروحيات. فكما أن المصوَر لا يقدر أن يتقن صورته إلاَ إذا تزود بجانب وافر من الشعور بالإحاطة ، وكان الشكل و المنظر الذي يريد أن يراه بعيني رأسه ، فذلك الشاعر لا طاقة له على امتلاك العقول و الأخذ بأزمة النفوس إلّا إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة التي تقوم في ميدان صدره الرحب عندما يريد أن يعرب للسامع عن خواطره الخاصة أو العامة كانت لمجرد تنميق و تزوير وتكلف مشين ، وتعمل بارد و كذب فادح، فإن هذا مما ينقص من قيمة الشعر و الشعراء في نظر الأمة النبيهة ، ومما يزهدها في سماع أفكار الفحول منهم "[1].

فالشعر عند رمضان حمود ليس وزنا و قافية فقط وانَما هو شعور و احساس وموهبة و نباهة و تأثير فالشعر عنده " تيار كهربائي مركزه الروحي في ماهيته ، وغاية أمرهما أنّهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق الجمال في التركيب لا في المعنى".[2]

ويقول عن شوقي " شاعر حكيم مجيد في الطبقة ، الأولى من الفحول البائدة له غيرة كبيرة على الأدب القديم كغيرته على شرفه ، ومتمسك به إلى حد التقليد وعدم الالتفات إلى جوانبه و أكثر شعره أقرب

---

[1] محمد ناصر: رمضان حمود (حياته وآثاره)، ص118.

[2] المرجع نفسه، ص107.

إلى العهد القديم منه الى القرن العشرين ، الذي يحتاج إلى شعر وطني قومي سياسي حماسي يجلب المنفعة و يدفع الضرر، ويحرّك همم الخاملين ويوقظ الراقدين الخامدين"[1]، ومما يلاحظ على هذه الآراء النقدية هو البحث عن البعد الوظيفي للخطاب الشعري بحيث يكون وطنيا و محركا للهمم للسعي إلى تحرير الإنسان من القيود المفروضة عليه . فهو يعيب على شوقي تقيده بالقواعد التي وضعها الأوَلون وتطرّقه للمواضيع التي خاضوها دون التفاتة إلى هموم العصر الذي يعيش فيه مما جعل شعره صدى للأزمان الغابرة ، ورمضان حمود في رأيه هذا يقترب كثيرا من رأي العقاد في شوقي و شعره ، كون شوقي لم يرسم طريقا لنفسه ، وانَما كان ظلا لغيره من فحول الشعر العربي في عصوره الذهبيةان دعوة رمضان حمود إلى التجديد في الشعر و جعله مساير للعصر من الخطوات التي كاد يكون لها شأن لو تبلورت و أثمرت ، غير أنها ظلَت دون تأثير وخاصة بعد وفاة صاحبها في سن مبكرة ، وظل نقد الشعر مرتبطا بأمور سطحية زمنا طويلا.

أنجز أبو القاسم سعد الله دراسة عن الشعر "محمد العيد آل خليفة " بعنوان " محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث" أظهر فيها الظروف الاجتماعية والثقافية و السياسية التي عاش فيها الشاعر وتتبع مراحل تطوره ، مستشهدا في أحكامه بما توفر لديه من شعر " محمد العيد آل خليفة" وحاول أن يجد أثرا للبيئة التي عاش فيها الشاعر ولاحظ تطوره ، يقول عنه " وهكذا تطور الشاعر في رأيه السياسي تبعا لمجرى التاريخ وانطلاقة الشعب ، وهو رأي صريح وواضح يراعي مصلحة و يواكب الحركة الوطنية السليمة في مختلف أطوارها و كثيرا ما رأينا الانحرافات والانتهازيات حتى من بعض الشعراء الجزائرين الآخرين، ولكن محمد العيد آل خليفة ثبت على رأيه وسكت حين وجد السكوت أفضل من الكلام ، وطوَر رأيه حين كان في التطوَر إرضاء لنزعته التحررية الوطنية "[2].

---

[1]أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري، دار المعارف مصر، ط2، د ص126.

[2]أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري، ص110.

أبرز سعد الله من خلال الدراسة العوامل التي ساعدت على نبوغ الشاعر ومكانته الشعرية ، إذ" كان ابن باديس قد أثَر على الشاعر بأخلاقه السامية ، وإذا كان العقبي قد أثَر عليه بإيمانه الراسخ بالإصلاح وبشخصيته القوية ، فإن الإبراهيمي قد أثر عليه بسحر بيانه "[1].كما اهتمت الدراسة بالمواضيع التي تناولها الشاعر ، الوطنية و السياسية و الاجتماعية و القومية منها ، ويلاحظ أن كل " القصائد التي تخص الجزائر قد تحدث فيها الشاعر ، كما تدل العناوين على قضايا التحرر و الثورة و الشهداء و جيش التحرير وكفاح الشعب و معاناته و عناد الاستعمار إزاء كل ذلك والإشادة بتضحيات الأبطال وانتصارات الثورة ، ووصف الطبيعة الجزائرية من جبال ووديان وصحار و الأشجار بالإضافة إلى مساندة الأشقاء والأصدقاء للثورة الجزائرية باسم العروبة والإسلام وتحدث الشاعر أيضا عن مكاسب الثورة و عن التطور الاجتماعي الذي شهدته الجزائر بعد الاستقلال فتناول قضايا الساعة كالتضامن و التعليم و التعريب والشهداء و العلم و الشباب و المرأة والعروبة والدين و الاشتراكية و نظام الحكم و نحو ذلك"[2] وكان الشاعر ملتزما بقضايا وطنه وأمته و يتفاعل معها مما جعل قصائده " تأخذ طابع البيئة التي قيلت فيها"[3] أما من ناحية لغة محمد العيد آل خليفة فإن سعد الله يقول عنها " كان في البداية يستعمل ألفاظا غامضة وعبارات بعيدة عن متناول قراء شعره، ولكنه غيّر من هذه الطريقة إشفاقا على القارئ إتباعا للأسلوب " السهل الممتنع"[4].

وتميَزت آراء سعد الله بالتعميم و الشمول و عدم الضبط ، فهو يقول تارة "الألفاظ سهلة حديثة مأخوذة من قاموس الثورة "وتارة يقول "وفي رأينا أن محمد العيد كان رائعا في هذه القصيدة فقد نبعت من قلبه وعبرت

---

[1] المرجع نفسه، ص41.

[2] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد ال خليفة رائد الشعر الجزائري، ص 49.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

[4] المرجع نفسه ، ص 62.

عن مشاعره التي طالما ظلّت مكبوتة"[1] في قصيدة عنوانها "تحية الشاعر إلى عبد الناصر" إن استعراض حياة الشاعر وربط شعره بالأحداث التاريخية والظروف الثقافية و الاجتماعية و اعتماد الشرح و التفسير لبعض القصائد مع ربطها بالأحداث هو منهج تاريخي أكثر منه دراسة للظاهرة الشعرية و إظهار مواطن الجمال فيها.

وقد مثل محمد العيد آل خليفة " الشخصية الجزائرية في عروبته، في وطنيته، في إنسانيته، في ثورته في عمله وجهاده، في ثقافته، في أسلوبه و لغته.....الخ فمحمد العيد من هذه الوجهة تمثيل قوي للشخصية الجزائرية في تلك المرحلة المتقدمة من تاريخنا بل تمثيل صادق للروح الجزائرية في صدقها و صراحتها و قوتها "[2]، وأعماله تحتاج إلى مدارسة و تمحيص لاستجلاء كوامن الإبداع فيها، ولا تحتاج إلى الوصف و الإطراء وهو ما دفع محمد مصايف إلى دراسة بعض من قصائد محمد العيد و إظهار مواطن الهنات و مواطن الابداع ، فهو يرى أن الشاعر محافظ " على العمود الفني التقليدي للقصيدة العربية (.....) يحترز من الهجوم على موضوعه هجوما ، ويحتاط بأن يقدم بمدخل لا يتناقض مع صلب الموضوع تناقضا كاملا"[3]، وفي ذلك إشارة إلى الوحدة الموضوعية التي تحكم القصيدة عند محمد العيد آل خليفة ، رغم تعدد الأفكار في القصيدة الواحدة إلا أنها تدور حول موضوع واحد.

يلتفت محمد مصايف إلى مكونات القصيدة فيشير إلى الموسيقى الشعرية و دورها في أداء المعنى فهو يقول " وبقراءة هذه الأبيات ،وغيرها في هذه القصيدة ، نتأكد من شيء آخر يوفره محمد العيد عادة لشعره ،

---

[1] المرجع نفسه، ص50 وما بعدها ومواطن أخرى عديدة.

[2] الطاهر يحياوي ومحمد توامي: شعراء وملامح، مطبعة أومزيان، الجزائر، ط1، 1984، ص14.

[3] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ش و ن ت، الجزائر ، ط2، 1981، ص14.

وهو الموسيقى التي تتمتع بها الألفاظ فيما بينها وبين معانيها، فالشاعر يعنى عناية كبرى باختيار ألفاظه ، وترتيبها ترتيبا فنيا يلذ للسمع و يبعد كل تنافر بينها أو بين حروفها"[1] ويستنتج من قوله هذا أن الموسيقى تكمن في مكونات اللفظ ، وفي النغمة التي تكونها الألفاظ من ترتيبها ونطقها وتناسق حروفها ، غير أنه لا يوضح هذا التناسق وهذه النغمة ومكوناتها أي (لا يمثل لها). وهذا ما يجعل من حكمه حكما عاما ، أما اللغة فإنه ينظر إليها من ناحية سلامة ألفاظها وعمق معانيها ، ويشير إلى اقتباسات الشاعر من القرآن ومن شعر غيره و يشرح ذلك ويمثل له ، وتعتبر دراسة محمد مصايف من الدراسات التي حاولت مواجهة النص واستقراء مضامينه دون سواه .

درس عبد الله ركيبي الشعر في كتاب وسماه " الشعر ..... في زمن الحرية (دراسات أدبية و نقدية)"، ويظهر أن نظراته للدراسة الأدبية اختلفت كثيرا عن دراساته السابقة ، وذلك أنه أصبح يتناول القصيدة كاملة أو مقطعا طويلا منها ، ويحلّلها ، ثم أنه أصبح أكثر دقة ، بحيث تناول جانبا واحدا في كل فصل كموضوع الحرب في بعض قصائد شعراء الثورة ، و موضوع قصائد عربية وأجنبية في الثورة الجزائرية ، وبذلك أصبح يميل إلى الدقة في الأحكام و البعد عن التعميم الذي سلكه في أحكامه في ثنايا كتابية الأولين ، غير أنه يطلق بعض الأحكام دون تبرير ويصرح بمصطلحات تبقى مبهمة دون توضيحها كالذي جاء ذكره عن مقطع قصيدة " بطل الجزائر لمحمد التهامي".

هـــــــمْ أمـــــة جَبَلَـــت علـــى صنـــــع المـــــــهازلْ و المســــــــاخرْ

لا يَعْشَـــــقون المجـد لَكـــــــنْ كـــــل جـــــهدهم الصغائـــــــــــــــرْ

هم كـــــالأرانب أُلْبســــــــــت أثـــــــواب آســــــــاد كواســــــــرْ

[1] المرجع نفسه، ص20.

قـــــد هَتَـــــك الألمـــــان عـــــن ســـــــــــوآت جيشـــهم الســـــــــــواترْ

أَرأيـــــت جيشـــــا فـــــرقبـــــــ الحـــــــــرب مذعـــــــورا و صـــــــاغرْ؟

هـــــم يـــــــا أخـــــــي لا تَخْشـــهم و اضـــــــرب فديتـــــــك لا تحـــــــا ذرْ. [1]

يعقب بقوله :" واذا كان الشاعر قد اعتمد على هذه الموسيقى الصاخبة و على الأسلوب المباشر فإن الزمن الذي قيلت فيه القصيدة كان يحتفل بهذا اللون من الشعر لأنه يحمس الجماهير التي كانت مندفعة ثائرة يناسبها هذا الإيقاع فالمرحلة كانت كفاح و ثورة ، والشعر نفسه كان يواكبها و يضرب على وتر الحماس المتدفق بصرف النظر عن أي شيء آخر[2] وإذا كان منطقي أن نوافقه أن الشعر واكب المرحلة لأنه اعتمد منهجا في الدراسة يتبنى ، ذلك فإننا لا نوافقة في المسائل التالية:

1- قوله الموسيقى الصاخبة دون معالجتها.

2- الأسلوب المباشر.

3- قوله أن الزمن الذي قيلت فيه كان يحتفل بهذا اللون من الشعر.

ونسأل أين هي هذه الموسيقى الصاخبة ؟ و ما علا ماتها ؟ وكيف تكون؟.

وكيف لا تكون صاخبة من ناحية ؟ وما معياره في ذلك؟

[1] عبد الله خليفة ركيبي، الشعر....في زمن الحرية، ديوان المطبوعات الجامعية، عام 1994، ص14.

[2] المرجع نفسه ، ص14.

ما علاقة الأسلوب المباشر ؟ وهل عماد القصيدة ينحصر في الأسلوب غير المباشر ؟ وهل القصيدة لا توافق عصرنا ؟ ومن ثم أن تأثيرها في الملتقي انتهى بانتهاء عصرها ولا نظن أن قصيدة مثل قصيدة " بطل الجزائر " لا تجد اليوم من يقرأها ولا يتأثر بها فالقصيدة معبرة عن مواقف إنسانية ، ولا نشك البتة أنها محدودة الزمان و المكان.

نقـد النثـــر:

رغم الحركة الثقافية التي خلقتها الظروف الاجتماعية و السياسية مع بداية القرن العشرين إلا أن الشعر ظل ملتزما بالقواعد التي وضعها الأقدمون وبقيت موضوعاته عامة فنحن " إن ألقينا نظرة على موضوعات هذا الشعر وجدناها لا تخرج عن نظم المتون و المسائل الفقهية و النحوية و الكلامية إذا تجاوزنا هذا الضرب من شعر الصنعة إلى شعر العاطفة لم نجد أكثر من أبيات العزاء و الرثاء وبعض الغزل المتكلف و الشكر والمديح الذليل و الفخر السخيف والتذمر من العصر و أهله أو ما يمكن أن نسميه بضاعة العصر الكادسة"[1] و شهدت في المقابل الفنون النثرية تزايدا وحركة لم تعهدها من قبل وخاصة فني الخطبة و المقال، وذلك راجع إلى أن أصحاب الإصلاح اتخذوهما وسيلة تنوير العقول واستنهاض الهمم.

يخصص عبد الله الركيبي بحثا لتطوير النثر الجزائري الحديث، يستعرض فيه الفنون النثرية التي انتشرت في الجزائر من سنة 1830 إلى 1974، وقسم بحثه إلى بابين، الأول خصصه للأشكال النثرية التقليدية من

[1] أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف مصر، ص84.

خطب و رسائل و أدب الرحلات و المقامات المناضرات و القصة القصيرة ، أما الباب الثاني فخصصه للأشكال النثرية الجديدة كالمقال الأدبي و القصة القصيرة الفنية و الرواية والمسرحية و النقد الأدبي .

اتبع الباحث المنهج التاريخي في الدراسة حيث عرّف كل فن من الفنون التي درسها من الناحية التطورية و الدوافع التي ساهمت في بروز كل فن ، فأرجع انتشار الفنون النثرية إلى ظهور الصحافة و الحركة العلمية النشيطة التي خلقتها جمعية العلماء المسلمين واحتكاك الجزائريين بالحركة الثقافية التي كانت دائرة في المشرق كما أن الظروف السياسية و الاجتماعية التي كان يعيشها الشعب الجزائري دفعت مثقفيه إلى التحرك من أجل بث الوعي و الروح الوطنية في النفوس للبحث عن وسيلة تمكن الشعب من الخلاص من شرور الاستعمار.

تتخلل الدراسة تحليلا لبعض النماذج التي تعرض لها الدارس و راعى في تحليله مستوى اللغة واستعمالاتها والأغراض التي استخدمت فيها ، فالخطابة استعملها الأمير عبد القادر وغيره " كأداة لتصوير الواقع بحيث عكس ما كان في البيئة الجزائرية في ذلك الوقت .فهي شاهد صادق على أن الأديب حيث يكون صادقا يكون مرآة للعصر وصورة تعكس الواقع بما فيه من استقرار واضطراب وبما فيه من صراع أو جهاد"[1] وأهم ما يميز خطب ابن باديس ما يلي :

[1] عبد الله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث م.و.ك، الجزائر، 1983، ص12.

1- تعدد مواضيعها.

2- البداية تكون بالحمد والصلاة على رسول الله (ص)، ثم عرض كل موضوع.

3- التفصيل في الأفكار

4- خطبه جميعها تعنى بأمور الإصلاح.

5- المزج بين الصلاح و السياسة و الوطنية كل ما كان ذلك ضروريا.

6- الاعتماد على الأمثلة كوسيلة للإقناع.

7- أسلوبه يتميز بالوضوح و الدقة و اختيار الألفاظ[1].

أما بداية القصة كانت مع أدب الرحلات ، وارتبطت بالفكر الإصلاحي ، فهي تناولت قضايا كانت تشغل بال الناس من " أمور تتصل بدينهم و معتقداتهم"[2] وانصرف اهتمام الدارس إلى المواضيع التي تنوالها النثر في الجزائر و مراحل تطوره كما انصب الاهتمام على اللغة ووظيفتها في ابراز الشخصية الوطنية.

وقد تكون الدوافع نفسها التي كانت وراء بحث " عبد الله الركيبي " في النثر الجزائري هي التي دفعت "مرتاض" إلى تناول نهضة الأدب المعاصر في الجزائر 1925-1954 والذي تتبع فيه خطى الأدب في الجزائر في كتابه الموسوم " نهضة الأدب في الجزائر " طوال هذه الفترة متبعا نفس الخطوات التي سلكها عبد الله الركيبي".

---

[1] ينظر:المرجع نفسه، ص24.

[2] المرجع نفسه، ، ص68.

ربط تطوير الأدب الجزائري بالظروف التي كانت سائدة وقتئذ، ويؤكد على أنه يجب علينا "أن لا ننسى الظروف التي كانت تحدَق بأولئك القوم فالدولة كانت استعمارية ، وكانت لا تشجع قدر ما تحبط وتحارب ، كما أن دور النشر و المطابع لم تكن ذات وجود في الجزائر"[1] و الدراسة لا يكتفي صاحبها بالجانب التاريخي لتطوير الأدب ، بل يدافع عن شعراء هذه الفترة فيقول : " أما ما يزعمون من أن شعراءنا كانوا في جملتهم وتفصيلهم شعراء مناسبات و أعياد ، فلا عليهم أن يكونوا شعراء مناسبات ألف مرة ومرة و أي شاعر على الأرض في القديم أو في الحديث ، في الشرق أو الغرب، لم يكن شاعر مناسبات؟ والشاعر الذي لا يكون من هذا الصنف ليس شاعرا ، بل ليس بإنسان على الإطلاق لأنه إما أن لا يتأثر بما يضطرب حوله ، وإما أنه يعيش في عزلة ذاتية تخيَم عليها الدموع

وتكتنفها الأوهام والأباطيل"[2]، ويضرب مثلا بهوميروس و المتنبي ، غير أن المقارنة ليست متكافئة، فهوميروس عبر عن المناسبات فأخرج منها شعرا إنسانيا ، وهل كان شعر شعرائنا في مستوى شعر هوميروس و المتنبي؟ ونظن أن الخلاف يكمن هنا ، ولو أننا لا نرمي شعراءنا بأنهم ليسوا شعراء، وإنما نقول انهم لم يكونوا في مستوى الآمال المعقودة عليهم ، ويظهر أن صاحب كان منفعلا ، وهو ما دفعه إلى ذلك .

وفي عرضه لمراكز الإشعاع الثقافي أورد بعض النماذج لأصحابها ودرسها، وكانت دراسته كلاسيكية، سار فيها على طريقة الأولين ، إذ نظر إلى الألفاظ و فصاحتها، وتتبع مواطن البيان و البديع وجماله في النص ، فنجده يعلق على خطبة لابن باديس قائلا: " فهي مثال عال من أمثلة البيان العربي الأصيل الذي لم تدعمه

---

[1] عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب الجزائري المعاصر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص11.

[2] المرجع نفسه ، ص 14.

الجزائر في أدبائها"[1]، وفي قوله "فلا يزال اللفظ يمثل العمود الفقري للأسلوب الجميل"[2] وعلَق على بداية الخطبة فقال:" أما بداية الخطبة فقد كانت ألفاظا أدبية مشرقة تحيط بها ظلال موحية كما يحيط ببراعم الزهرة ، الندى الطري الذي يحدد عمر الحياة"[3] وهي تعاليق وملاحظات عهدناها في طرق التحليل العتيقة التي تقدم بها دروس في الثانويات ، وعلى المنوال نفسه كانت دراساته لباقي النماذج ،وما يلاحظ أن " عبد المالك مرتاض" كان متعاطفا إلى أقصى الحدود، مع رجال النهضة ، وعلى الرغم من أنه يؤكد في بداية كتابه أنه يتوخى الموضوعية و الحياد ، وإلاّ كيف نفسر قوله : " فالفرق بين المثقف باللغة المتقن لها الملم بها ، وغير المثقف بها يتجلى في اختلاف التعبير عن المعاني التي تنتاب جوانحها ، أما أن عبرت لرجل الشارع ، ونقصد به أي شخص غير مثقف ثقافة كافية لتجعله يدرك الأشياء كما ينبغي لها أن تدرك ، عن نفس تلك المعاني بالفصحى العالية ولا أقول الفصحى البسيطة التي يتحدث بها المثقفون فيما بينهم حديثا عاديا – فكأنني أريد الفصحى الفنية– فأنه ينبهر بما تنطق به ولا يستطيع أن يناقشك ولو كان ممن يفهمون الصورة العامة لحديثك ، لأنه أولا يجهل التحدث بالفصحى و لأنه ثانيا بهذه العبارات الجميلة المنتظمة التي تنساب على لسانك كالماء الزلاّل، أو كالأنغام الموسيقية العذاب.فإذا اجتمعت اللغة لرجل من الناس، إلى جانب التجربة الشخصية ،و النفسية ، التي تتمثل في تقدم السن والاحتكاك"[4] بظروف الحياة ومقاساة المحن ومكايد الخطوب ، وقارعة الصدمات ، وضروب الإخفاقات ، أي في التجربة العملية داخل خصم الحياة في معناها الشامل العام ، اجتمع له ما يريد ، إذ صار يملك مواد خاما تجعل منه حكيما مجربا حين يتكلم ، ومبدعا ممتعا حين يطرس كلمة أو طومارا.وذلك ما وقع لابن باديس[5].

---

[1]عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب الجزائري المعاصر ، ص 68.

[2]المرجع نفسه، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

[4]المرجع نفسه ،ص69.

[5]ينظر، عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب الجزائري المعاصر ، ص 71-72.

وهو في ذلك يتبع الجاحظ ، غير أن هذا الأخير اللم يقل بالسامع الذي يبقى مشدوها لا يستطيع المناقشة من جهة و من جهة أخرى فإن الكلام ليس أجراسا وإنما معان ، فإذا لم يفهم ما فائدته فهو إلى الخرير أقرب ، أما تلك الأوصاف التي أطلقها على "ابن باديس "، فإنها دليل على ذلك التعاطف الذي أظهره مع "ابن باديس" و"الإبراهيمي" و " حوحو" وغيرهم.ونحن لا نحط من قيمة من مثل لإنتاجهم وإنما نقول لهم دور عظيم في مجالهم ولم يتعدى ذلك.

وإذا كان " عبد الملك مرتاض" في هذه المرحلة ،من حياته النقدية ،يبدو منفعلا وكأنه يرد بكتابه هذا على كتابات تتهم أدباء فترة ما قبل الثورة بقصورهم ،حتى ولو أنه حاول أن يربط إنتاجهم بواقعهم ،إلا أن ذلك لا يمتَ للموضوعية بشيء.

فالاتجاه الواقعي الاجتماعي في النقد الجزائري بدأت معالمه تتضح في كتابات "محمد مصايف" الذي كانت له مؤلفات عديدة في هذا المجال ، تناول فيها بالدراسة النثر كما الشعر ، بعضها مقالات جمعها في كتاب والبعض الآخر كتب متخصصة علمية يظهر فيها تأثره بالمنهج الأكاديمي للنقد والبحث.ويرجع النقاد انتشار مصطلح الواقعية في أوربا بداية من أواخر القرن الثامن عشر، لما استعمله الألمان ثم الفرنسيون، وتحددت معالمه في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر، وشكلت تلك الكتابات النقدية المبادئ الأولى للواقعية ، وأهمها :" أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي"[1]، الذي يمثله.كما قامت الواقعية تحت تأثير الحركة العلمية الفلسفية من جهة ، ونتيجة رد فعل للإفراط العاطفي الذي اتسمت به الرومنسية من جهة ثانية ، ويعتبر الاتجاه الواقعي " في ذات الوقت تطورا طبيعيا مشروعا و تقدما نوعيا جديدا للمبادئ التي اكتشفها و أكّدها أدب العصور السابقة"[2].

---

[1] فيليب فين تيغم، المذاهب الادبية الكبري في فرنسا، ترجمة فريد انطوينوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، لبنان1975، ص14.

[2] س، بيتروف: الواقعية النقدية، ترجمة شوكت يوسف' منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمش، سوريا 1983ص58.

وعني الأدباء الواقعيون بتحليل الواقع، وتقديم صور عنه قصد علاج أمراضه وتوفير الدواء لكل أدوائه ،لذلك اتجهوا إلى الفنون النثرية، لأنها أقدر حسب رأيهم على تصوير الواقع، وتحليل مشكلات الإنسان فيه ، لذا فالفن مدعو لتمثيل حقيقة الحياة و كشف جوهر ظواهرها ، من هنا قيام الواقعية وترسخها كأنجع الطرق و أكثرها ملائمة لطبيعة الفن من أجل تجسيد الواقع.

" تشكل الأمانة في التصوير مادة أو ظاهرة الحياة شرطا ضروريا لفنية العمل الفني أيضا ، لكن الفنية لا تكون بالتصوير الفوتغرافي للحياة ، بل بالسبر العميق لجوهرها ، بالإحساس الشامل بالواقع والتعميم الفني له على أساس فهمه تاريخيا و اجتماعيا (.....) ويمكن أن يحقق الكاتب الواقعي هذه المهمة من خلال التمثيل الإبداعي للواقع بواسطة التحليل و التعميم الفنيَين لظواهر الحياة وتشكيل النماذج"[1].

وقد ثار الأدباء الواقعيون على شرور الحياة ، فعمدوا إلى تشخيص الآفات الاجتماعية وتصوير ما تعانيه الطبقة الدنيا من حيف و ما تنشده من إنصاف ، دون أن يعني ذلك تحول الفنان الواقعي إلى مؤرخ أو كاتب للتاريخ أو مجرد راصد للأحداث ينقلها نقلا آليا يكون فيه بمثابة مصور فوتغرافي "فالكاتب يكشف عن حقيقة الناس للناس ليحتمل كل منهم التبعة كاملة إزاء الأمور التي جلاها الكاتب في عمله وهذه الأمور مصدرها حاجات العصر الذي يعيشه الكاتب، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب إليه ، وهو مشارك له في معالجة مسائله ، فالكتابة إلتزام متبادل من الكاتب و القارئ عن حرية واختيار في سبيل فهم الإنسانية في حدود مجتمع الحاضر لتغير هذا المجتمع في المستقبل إلى ما هو خير"[2]، ومن ثم جاء فهم الواقعيين للأدب وعلاقته بمشاكل الحياة ودوره في حل هذه المشكلات وخطورته ، ومن ذلك جاء تعريف الأدب على أنه نقد للحياة أو تفسير لها،وبذلك يتضح دور الكاتب بقدرته على تصوير خطورة النتائج من

---

[1] المرجع نفسه ،ص80-81.

[2] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984، ص343.

الناحية الاجتماعية،لدق ناقوس الخطر و التنبيه إلى الأخطاء والدعوة إلى إصلاحها و تحاشيها في المستقبل، وقد اتّسم الأدب الواقعي في بعض أحيانه بالتشاؤمية وتميز بمسحة سوداء ، فما بدا في حياة الناس و سلوكهم من خير ما هو في حقيقة الأمر حسبهم ، إلّا بريق كاذب وزيف بائن فالشجاعة و الاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقته أثرة تأخذ مظهر المباهاة والمجد و الخلود ، وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية التي نسميها قيما خيرة ، فهي ليست واقع الحياة والواقعية ،وإنما هذا الواقع هو الأثرة و ما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية[1].

منطلقات الواقعية:

ومن المعايير التي كانت عليها الواقعية باعتبارها توجها في الأدب ونقده ما يلي :

1- الفكرة الإنسانية.

2- حرية و استقلالية شخصية الإنسان.

3- الإنسان أساس المثل العليا.

4- تتسم الواقعية بالاحتجاج ضد ظلم الإنسان للإنسان.

5- الكشف عن المثالب و محاربتها من أجل بناء مجتمع مثالي.

" و الواقعية لا تفصل بين الأخلاق و الجمال ، في حين ترفض الوعظ و التعليمية في الفن تؤكد على الوحدة الكاملة و العلاقة العضوية المتبادلة للخير و الجمال لعلم الأخلاق وعلم الجمال".[2]

---

[1] محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط5، د ت، ص112-114.

[2] س، بيتروف، الواقعية النقدية، ترجمة شوكت يوسف' منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمش، سوريا 1983، ص136.

ان اهتمام الواقعين بمضمون الأدب و دور الأديب لم يصرفهم عن الالتفاف إلى اللغة باعتبارها أداة تواصل بين الأديب و القرائ بل رأو أن " الوسائل الأسلوبية للغة الأدب أحد أوجه العكس الفني لأشكال الحياة الواقعية في الواقعية ، فاللغة هي الوعي العملي للإنسان، التجلي المباشر لأفكاره ومشاعره ووسيلة للاتصال المهمة بين الناس ،لذا تعتبر في الأدب الأداة الطبيعية الصحيحة في رسم نماذج الناس وفي كشف العالم الداخلي للإنسان ، لغة الشخصية في العمل الأدبي تجسيد للغة الانسان الواقعي.

فمن المخزون الهائل للغة الادبية الفصحى و الشعبية المحكية يختار المؤلف ما يخدم أغراضه الفنية (.....) و يعتبر قيام لغة أدبية قومية شرط لا بد منه لتكون وقيام الواقعية في أدب أي شعب (.....) وهذا يفترض استخدام الأدب للغة الأدبية وللغة الشعبية معا في وحدة واحدة "[1].

تناول محمد مصايف في كتابه " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام بدراسة وتحليل تسع راويات انطلق فيها من نصوص الروايات ، وكان هدفه الوقوف على السمات الواقعية في الروايات المدروسة ، دون الرجوع إلى خلفية تكوين أصحابها ، غير أنه كان دائما يربط المواقف المعبر عنها بالواقع الذي يعيشه الانسان الجزائري و مدى التزام كل أديب بالقضية الوطنية سواءا في الكفاح ضد الاستعمار أو في البناء و التشييد الوطني ، فرواية " اللاز" في قسمها الأول تكشف " ذلك الخط الإيديولوجي الذي كان يؤمن به بعض المناضلين الجزائريين[2] و تلتقي رواية "اللاز" مع رواية "الزلزال" في جانب و تفترق معها في جانب ،"تلتقي معها في جانب هذه الأيديولوجية التي يلح عليها طاهر وطار في معظم كتاباته الأخيرة و تفترق معها في المحور العام الذي يدور حوله كل منهما فبينما خصصت " اللاز " لتصوير أحداث معينة من

---

[1] المرجع نفسه، 331.

[2]محمد مصايف، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية، الشركة للنشر والتوزيع ، الجزائر، ص 27.

ثورة الفاتح نوفمبر اهتمت " الزلزال " بتصوير الآثار الاجتماعية السيئة التي نجمت عن هذه الأحداث"[1] ولكن الدراسة الموضوعية فرضت على "محمد مصايف " تحليل الروايات دارسا مواضيعها و أساليبها ، و شخصياتها .

كما أن محمد مصايف يؤدي مهمة الناقد المرشد فيشير إلى الأخطاء و الهفوات التي قد يقع فيها الكاتب، كمثل قوله :في دراسة رواية " نار و نور" "هما مأخذا التكرار والاستطراد ، وأدنى ما يمكن أن يقال فيهما هو أنها يضخمان حجم الرواية دون أن يرفعا من قيمتها ، وان لم يأثر فيها تأثيرا سلبيا. و ربما كان التكرار بجميع أشكاله هو الأكثر شيوعا في رواية " نار و نور" والتكرار بين الجمل والعبارات أبرزمنه بين الفقرات ومرتاض" كثيرا ما ينسى نفسه ، فيأتي بسبيل من الجمل ، أو أجزاء من الجمل تؤدي في مجموعها المعنى نفسه ،ولا تضيف إلى هذا المعنى تجريدا من الجمل ، ولا قوة"[2].

وهي الملاحظات التي كان يسعى من ورائها إلى إرشاد الكتاب إلى الهنات التي تسيء إلى إنتاجهم وهو السبيل الذي حدده " محمد مصايف" " لنفسه في الدراسات الأدبية حيث أنه يرى أن وظيفة الناقد الأساسية هي التوجيه و البناء لا التهديم و التحطيم ،هذا إضافة إلى المهمة الأساسية وهي تفهم وتمعن الأعمال الأدبية و إجلاء قيمتها بين الإنتاج الأدبي بصفة عامة.

ونجد أعمال" محمد مصايف" منصبة على الأعمال التي " اعتمدت القضايا الوطنية والقومية"[3] وتفاعل الأديب معها خدمة للوطن و المجتمع ، ويرى " مصايف" أنه على الأديب أن يخدم قضايا وطنه ويؤدي الدور

---

[1] محمد مصايف، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ، ص 54-55.

[2] المرجع نفسه، ص170.

[3] ينظر،محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص8.

المنوط به " وهو دور نضالي يخدم القضايا الوطنية و القومية و الإنسانية ، ويحتاج صاحبه إلى قدر كبير من الجرأة و حرية التعبير"[1]، في الطرح والتناول ، وما يلاحظ على الدكتور محمد مصايف هو هذه الصرامة في العمل النقدي و كذا تأثير العمل الأكاديمي على جميع اعماله النقدية ، وقد يعود ذلك إلى انشغاله بالتدريس في الجامعة وما يتطلبه من صرامة وجدَية و التزام بالمنهج العلمي ،فهو يرى " أن كل ناقد يحترم نفسه لا بد أن ينظر في عمله الأدبي الذي يدرسه إلى جانبه الخارجي وجانبه الداخلي، على أن لا يفعل ذلك بصفة مستقلة[2].

أما " واسيني الأعرج " في دراساته النقدية ، فيعود إلى جذور الواقعية ليتخذها مثلا يحتذى به "فبلزاك" استطاع " بحاسة الفنان الأصيل أن يدرك بأن التطور الثابت للرأسمالية وما يصاحبه بشكل حتمي من تطور في أشكال الديمقراطية سينتج الثورات التي بإمكانها آجلا ،أم عاجلا تحطيم المجتمع الرأس مالي البرجوازي ، المبني على الاستغلال و الربح، ففي رواية "الفلاحون" و بعد جهد طويل ،ومعاناة صادقة استطاع أن يصور وللمرة الأولى الآثار الفعلية التي حدثت للطبقات الاجتماعية في الريف[3] أما " تولستوي " كان فنانا ،ولم يتحول أبدا إلى مجرد مراقب و مشاهد للعملية الاجتماعية في تطورها التاريخي ،كانت أعماله جزء من صراعه الاجتماعي و انعكاسه بشكل يبعد عن الميكانيكية"[4]، وبعد أن يستذكر المراحل التي قطعتها الواقعية ،وحذر من السقوط في المتاهات والدروس الأخلاقية التي تخفي وراءها ضعفا كبيرا ،وقدرة محدودة في فهم جوهر الواقع الاجتماعي المتشابك العلاقات والذي يحركه الصراع بين مختلف القوى ، وليس الأخلاق وان كان لهذه الأخيرة دور في العملية التاريخية ولكنه يظل دورا ثانويا لا جوهريا حاسما ، فجوهر الصراع في

---

[1] المرجع نفسه ، ص12.

[2] ينظر،محمد مصايف، فصول في النقد الادبي الجزائري الحديث، ، ص116-117.

[3] ينظر،واسيني الأعرج، الفروع الواقعي الانتقادي في الرواية للجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1985، ص6.

[4]محمد مصايف، الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ، ص15.

رأيه صراع مصالح ،ولا علاقة للأخلاق بما يدور من صراع في المجتمع،" " فالبرجوازية" وبقايا الاقطاع حين تضرب مصالحها في الصميم ، يرجعان إلى أصولهما البدائية القمعية"[1]، ويرج غياب الرواية الجزائرية في الفترة بين 1967-1970 إلى تلك الظروف التي كانت تعيشها البلد و الواقع الذي كان يتخبط فيه المجتمع ،وكأن الواقع المزري هو الذي منع الروائيين عن الكتابة.

أما دراسة واسيني الأعرج للرواية الجزائرية فإنه يتناولها من ناحية علاقتها بالواقع و تعبيرها عنه ،فالأدب الروائي الجزائري "حاول وقد استطاع في الكثير من نماذجه تغطية منجزات الثورة الوطنية"[2].

حلل " واسيني الأعرج" نماذج من الرواية الجزائرية ودرس مكوناتها ،من لغة وشخصيات ومكان وزمان،مقارنا ذلك بالواقع ، فإن طبق ما في الرواية الواقع استحسنه وإن خرج عن المألوف استقبحه ورآى فيه نقصا وهو في ذلك قريب من منهج " محمد مصايف" في الدراسة والتحليل ، ويرى أن الشخصيات "الطاهر وطار " مثلا " في مختلف رواياته دائما من الحقيقة الاجتماعية بحسها الطبقي التاريخي ،ربما بدون وعي منها ، لكن هذا الحس يتطور لديها على أرضية الواقع الذي تعيشه بكل تناقضاته ، فالوعي التاريخي ،لم يكن مفروضا عليه برغبة ملحة من طرف الكتّاب ،بل وعلى العكس من ذلك فهي شخصيات تمارس قناعتها على المساحة الروائية بشكل ينسجم مع تركيبتها الطبقية والثقافية[3]، ذلك أن " الطاهر وطار" سبر واقع المجتمع الذي يعيشه ومن ثمة أبدع في عمله ، فالفن الواقعي الاشتراكي ،عند الفنان الأصيل ،المؤمن بطروحاته ،هو ذاته عملية اكتشاف و ابداع متواصل ،فليست غاية الفن أبدا أن يقع الكاتب، مثلا في أسر الواقع، تقهره تعقيداته و تناقضاته، و يصف الحياة وصفا و ثائقيا، فهو ببعده الواقعي الاشتراكي

---

(1) واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص87.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص95.

(3) ينظر، المرجع نفسه ، ص509.

والانساني بشكل عام يحلل الواقع، و يعيد صياغته لكي ينفذ بعمق أكبر إلى جوهره[1] ويعيب "واسيني" على الأديب تلك النظرة السطحية التي يضفيها على إنتاجه، و تلك النظرة الساذجة التي ينظر بها إلى الأشياء.

عندئذن ظهرت دراسات نقدية، نشرها أصحابها في بدايتها في مقالات ثم جمعوها في كتب مثل"عامر مخلوف" و كتابه"تجارب قصيرة وقضايا كبيرة"، و العنوان يكشف عن محتواه، و لم يخرج عن منهج"محمد مصايف" في التحليل والدراسة لما تناوله، فهو يرى "أنه على الأديب أن يعكس واقع مجتمعه"و لا خير في أدب ينفصل عن واقعنا المعاش(كذا)، إلَا أن المفروض في هذا الأدب أن يطرح القضايا بوعي لأن الوعي والنفاذ إلى الأعماق هو القاعدة الوحيدة التي تضمن للعمل الأدبي الصمود أمام التحديات المفتعلة"[2] و يلاحظ أن "مرحلة السبعينيات قد طبعت محاولات الأدباء الناشئين و كانوا ثمرة لها بقدر ما ساهموا في تجسيدها بدرجات متفاوتة"[3].

فبدأت الدراسات النقدية في الجزائر، انطباعية واقعية، و كانت الدراسات منصبة على الشعر لشيوعه بين الناس، و تخصصت في القصة لانتشارها في فترة ما بعد الاستقلال و أنجزت حتى الآن دراسات عديدة حول القصة و قد يكون منحى هذا التخصص، اقتداء بمقولة "لوكاتش" أن الرواية ملحمة بورجوازية، رغم بعض المحاولات لدراسة المسرح و الشعر إلاَ أن ذلك يبقى محدودا مقارنة مع دراسة القصة.

كما أن السعي وراء انجازات الأدباء العالمين كثيرة هي أمثلة النقاد من الأدباء أمثال" زولا" و"تولستوى" و"غوغول" و "غارسيا" أنساهم ذلك واقع الأديب الجزائري فراح النقاد يطبقون ن على الإنتاج الأدبي

---

[1] ينظر، واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص476-477.

[2] مخلوف عامر، تجارب قصيرة و قضايا كبيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1984،ص110.

[3] المرجع نفسه،ص110.

الجزائري ، ما توصل إليه الناقد من قواعد للفنون الأدبية، و لم يهتموا بمحاولة خلق فكر مبني على المعطيات التي أخرجت الأديب الجزائري إلى الوجود، و لم يقوموا بدراسة الأديب الجزائري على أساس أنه عنصر متفّرد يمكنه أن يكوّن مع العناصر العالمية أدبا إنسانيا، بل حاولوا حشره ضمن هذا الاطار العالمي و لو تأملوا لوجدوا أن الواقعيين الروس، مثلا اختلفوا كثيرا عن الواقعيين الفرنسيين و كذا الأمركين، و لكن ذلك لم يمنع هذا الاختلاف من خلق أدب انساني بنيانه متنوعة، و الملفت للنظر أنهم يقارنون المنتوج الأدبي الجزائري بسواه من الآداب، فهل حاولوا دراسة خصوصياته و تفرده؟ أم أنهم يسعون إلى الجاهز المنجز و يأخذون منه دون تكلف عناء الدراسة المتمعنة التي تغوص الأدب شكلا ومضمونا للخروج بأسس قد تلتقي و قد تختلف عن انجازات الآخر.

دارت محاور الدراسات النقدية لهذا الاتجاه حول نقاط بارزة أهمها:

1- الأدب و دوره في المجتمع.

2- الالتزام.

3- اللغة واقعها و افاقها.

4- دور الناقد.

أولا: الأدب و دوره في المجتمع

انشغلت الواقعية منذ بدايتها في تبني قضايا عصره، و الدفاع عنها ، و تأثير المحيط في الأدب ذلك لأنها ترى أن "كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الابداع الأدبي، وبالنسبة للمادية

الجدلية فإنها تعتبر ذلك مسلمة أساسية مع إلحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية و العلاقات بين الطبقات الاجتماعية"[1].

فأصالة الكاتب تكمن إذن في قدرته على التعبير عن هموم الجماهير التى ينتمي اليها و ذلك بهدم القوي الاغترابية الاستلابية بالاضافة إلى مساهمته في إعادة البناء، " ويفترض في الكتاب(في مثل هذه الحالات)التوجيه لأعداء الطبقة المسحوقة ، لا للأمور الثانوية التي لا يمكنها أن تحل المشكل الجوهرى بقدر ما تكدها و ربما تكرّسها بدون وعي منها"[2].

و العمل الأدبي على العموم تعبير عن رؤية للعالم و عن طريقة للنظر و اللإحساس و يرى أزراج عمر "أن العمل الابداعي الأصيل هو بالضرورة تعبير فني خلاق على الحياة و تأويل فني للواقع وصياغة راقية للعمل البشري الذي يمارس من أجل تقديم وتطور الانسان، إن التَعبير عن الحياة ليس معناه سرد حيثياتها بل هو الإفصاح عن موقف إيديولوجي بارز و بجمالية عالية عن جوهر الحياةالبشرية ببؤسها وفرحها "[3]، فالعمل الابداعي ذو ارتباط أصيل بالواقع البشري الذي ينتج فيه ولكنه لا يصوره من الخارج بل من الداخل حتى يحدث فيه التغيير، و لا يكون ذلك إلاَ بتحطيم الواقع و تجاوزه للوصول إلى الواقع المنشود الذي يسعى إليه المجتمع.

ثانيــا: الالتــزام

كانت بداية النقد انطباعية، و كان النقاد منشغلين بالتزام الأديب بقواعده اللغة ،وبناء الشعر عموما على عادة القدماء، فكانوا يحاسبون الشاعر على صحة المعنى في ذاته أو خطئه، و زادهم في ذلك ما ورثوه

---

[1] مجموعة من المؤلفين ، البنيوية التكوينية، راجع الترجمة محمد سيلا، مؤسسة الابحاث العربية ن بيروت، لبنان، ص1 1984، ص13.

[2] واسيني الأعرج ، التزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا 1985ن ص61.

[3] أزراج عمر، أحاديث في الفكر و الأدب ، دار البعث، قسنطينة، 1984 ن ص 23.

من قواعد في البلاغة و الأساليب و النحو و الصرف، وإن كان البعض منهم يلمح في أحيان كثيرة على ضرورة مراعاة مقتضى الحال و لكن دون تحديد.

أما فكرة الالتزام فإنها ظهرت حديثا"نتيجة لارتباط الأدب بمشكلات الحياة الواقعية، و إدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلات، ومن ثم تحديد مفهوم الأدب(.....) و كان ذلك معناه ضرورة احتكاك الأديب بمشكلات عصره وقضاياه حتى يتمكن بذلك من أن يجعل من قوة التعبير الفني وسيلة فعالة في تنبيه النفوس إلى حقيقة واقعها و نوعيتها بمصيرها"[1] و لهذا نجد "محمد مصايف" يعتبر الشاعر قائدا فيقول:"الواقع أن رسالة الشاعر في أن يصل إلى صورة شعرية تؤثر بإشراقها و تفردها بالجمال في قارئها فتبعثه إلى الإنطلاق في الاتجاه الذي يريده الشاعر له"[2] بالإضافة إلى كونه مبدعا فهو راسم و محدد للطريق الذي يسلكه القراء، و لهذا على الأديب أن يتبنى انشغالات طبقية ، بالاقتراب منها، و فهمها بسبر أغوارها و الوقوف على آمالها و آلامها، للتعبير عنها و رسم الطريق السليم السديد الذي يمكنها من الخروج من المشاكل التي تتخبط فيها.

إن التزام الكاتب عند "مصايف" "لا يعني مجرد اتخاذ موقف ما ، فحسب ، بل يعني علاوة على ذلك أن تأتي الموقف معبرا عن وجهة نظر الأديب إزاء نفسه و إزاء مشاكل المجتمع الذي يعيش فيه"[3] ويحدد رسالة

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر في ايطار العصر الثوري، دار الحداثة لبنان ، ط2، 1985 ، ص10.

[2] محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2 ، رغاية، الجزائر 1981، ص35.

[3] محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب ن الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981 ، ص 55.

الأديب بوعيه للمرحلة التى يمر بها المجتمع، خاصة الطبقة الكادحة ، التي يجب على الأديب أن يتفهم طموحا، ويصوره بعد ذلك عن وعي و إدراك و موضوعية" و تكمن الموضوعية في مطابقة التصوير للموضوع المصوَر مفهوم بشكل صحيح في وحدة وجهية، الخارجي والداخل الظاهرة وجوهرها(كما) تكمن الموضوعية كذلك في مراعاة المنطقة لمبدأ الحتمية السببية لدى تصوير أفعال شخوص العمل الأدبي، معاناتهم، و علاقاتهم مع بعضهم البعض و في تعليلة كل عنصر أو أمر يتناسب والموقف أو الحالة المعنية"[1] و حتي يحقق الأديب كل ذلك عليه أن يتوخى الشروط التالية:

1- القرب من نفسية الجماهير وتفهمها.

2- التعمق في الكتابة حتى لا ينقلب ما يكتب إلى مقالة صحافية.

3- الموضوعية التي تخاطب العقل و الضمير و النفس في هدوء و إقناع.

4- الوضوح و عدم الألغاز في التعبير.

يخصص محمد مصايف فصلا للالتزام في كتابه "النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي" يحدد فيه مفهوم الالتزام و علاقته بالوعي التاريخي للأديب و الحرية والاختيار فى فن، فهو يرى أن قضية الالتزام هي قضية تهم حياة الشعب في ماضيه و حاضره و مستقبله و"الهدف من الالتزام ليس هو التعبير عن أحداث المجتمع و مشاكله فحسب....بل هو تشخيص ما يضطرب في نفسية الجماهير وتحديد الخط الذي تسيير فيه هذه الجماهير نحو مستقيل أفضل مما يضطر الأديب إلى الإلحاح بصفة خاصة على الصراع الطبقي وإلى التركيز على القوى الحيَة في هذا الصراع"[2] مع توخي الموضوعية في الطرح والتركيز على القوى الفاعلة في حركية المجتمع من عمال و مثقفين بالدرجة الأولى، في إطار موقف واضح من الأحداث التي يعيشها

---

[1] س- بيتروف، الواقعية النقدية، ترجمة شوكت يوسف، ، ص118-119.

[2] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر1979، ص 240.

المجتمع، وفي إشارة الدكتور محمد مصايف إلى الحرية النابغة من ذات الأديب نفسه، كما أنها ليست حرية إذا كانت تحويما و شطحات خيالية لا تعتمد على أيّة قاعدة صحيحة من الواقع،"فالأديب إذا كان يمتاز عن غيره بكثير من الخصائص فإنه بوصفه عضوا في جماعة لا بد له أن يتأثر بها، و تتأثر به هذه المجموعة، و يشارك في الحياة العامة التي تحياها، و في الصراع الذي يخوضه أفرادها"[1] فيقف عليه و يحدده بوعي، و يقدم له الحلول التي تمكنه من التخلص من شرور الواقع في سبيل الوصول إلى واقع أمثل" والأديب لا يستطيع أن ينتج أدبا من هذا النوع، وبهذه السعة إلاّ إذا كان له عقل قادر على الدرس، ونفس كبيرة تستوعب كل هذه الجوانب من الحياة ولذلك كان لزاما على الأديب أن يعيش مع الجماهير وأن يستقي منها بيئتها موضوعاته وخواطره إنه عليه كذلك أن يعتمد على تجربته الخاصة، وموهبته و استعداده للابداع الفني"[2] وليس له أن يكتب خارج الاطار الذي رسمه لنفسه في سبيل تمثل حياة المجتمع و التعبير عنها، ويبدو واضحا لدرجة كافية" أن يؤثر على الابداع الفني وليس له أن يكتب خارج الاطار الذي رسمه لنفسه في سبيل تمثل حياة المجتمع و التعبير عنها ويبدو واضحا لدرجة كافية" أن ما يؤثر على الابداع الفني ليس فقط ما رآه المبدع، بل ما وعاه و عاشه بشكل فعّال، أو أقلقه وصار جزءا من "أنا الروحية"[3] في تفاعلها مع أحداث المجتمع.

ويذهب "عبد الله ركيبي" مذهب "محمد مصايف" في قضية الالتزام بضرورة الالتزام بقضايا العصر والمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب أما"أزراج عمر" فينظر إلى الالتزام على أنه التزام"بما يخدم العدالة ومحو

---

[1] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص263.

[2] المرجع نفسه، ص 297.

[3] م. خرابيتيشينكون ذات الكاتب الابداعية و تطور الأدب، ترجمة نوفل نبوف، وعاطف أبو حمزة، وزارة الثقافة والارشاد القومية، دمشق، سوريا1980، ص110.

الفوارق الطبقية و بث الوعى الجمالى والفكري و السياسي و الاشتراكي، أي أن الأدب هو الانتصار للإنسان وهو يصارع من أجل الانعتاق الكلي الدائم"[1].

عندها أضيفت للكاتب مهمّة تغيير وعي الناس لإحداث تغيير في المجتمع ويصبح بذلك محرضا سياسيا،إضافة إلى دوره ككاتب مطالب باحداث ثورة في الكتابة يقول"محمد ساري":"مهمة الأديب هوإحداث ثورة في ميدان الكتابة الفنية كتعبير خاص عن صيرورة الواقع ليخرج لنا فنا روائيا ثوريا يمكن بعد ذلك أن يغير وعي الناس الذين بدورهم تغييرالواقع، هذا هو المهم، أما أن يكون الأديب ثوريا في حياته اليومية كأي سياسي أو مناضل اشتراكي، فياحبذا إنها الثنائية"[2] و بذلك يضيف شرط النضال والثورية التي دعا اليها غيره من النقاد لأن" التدعيم و الافصاح عن العناصر المضيئة فيها من ثورة على الظلم و القهر السياسي و الاجتماعي، و تكريس المثل العليا والصداقة والعدالة والجمال والحرية والسلام تدخل ضمن دور الكتاّب الثوريين الذين يناصرون عناصر التقدم والانتصار"[3] ولكن ألا يحق لنا أن نتساءل : إذا كان الأديب الحق هو من يعبر عن أحوال غيره و لو كان منهم، ألا تكون له ظروفه الخاصة به؟ ألا يحق له أن يعبر عنها؟ و إذا عبر كيف نسمي ذلك؟ ذلك ما لم يتطرق له أصحاب الاتجاه الواقعى، فهل يحق للمبدع أن يعبر عن همومه يوما؟.

يتناول أحمد طالب الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، و يحدد معالم بحثه من البداية فيقرر أن قضية الدراسة الفنية تستدعى الربط بين الشكل و المضمون لأن"العمل الأدبي وحدة متكاملة تستدعى وهو

---

[1] أزراج عمر، أحاديث في الفكر و الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص26.

[2] محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984، ص90.

[3] أزراج عمر: أحاديث في الفكر و الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص23.

موضوعي ذاتي وذاتى موضوعى كما أنه يشتمل على اللذة و المنفعة في آن واحد، و هو بطبيعته لا يخضع أصلا للانفصال فالصفة الانسانية الضرورية لهذا العمل، لا تتضح إلا من خلال الصلة المتآزرة بين الذات و الموضوع، أي الشكل و المضمون اللذين يسعيان معا في وحدة متكاملة إلى إشباع الذوق السليم و تصفية منابع الاحساس مع إثراء الذهن"[1] وبذلك يحدد دور الأدب في إثارة اللذة و المتعة التي لا تكون إلا بتظافر الشكل و المضمون في احتواء الجانب الانساني الذي ينفعل معه القارئ لأنه يعبر عن حياته غير أن ذلك لا يكون في عشوائية و ضوضاء و إنما يكون في عملية فنية تحكمها قواعده الأساسية " فلا يمكن تكديس قدر كبير من الحقائق الجوهرية بغير تنظيم فملكة التنظيم خلاقة مثلها مثل ملكة الغرض"[2].

و الكاتب مسؤول في عمله الفني، فالأدب الملتزم"هو كل أدب يقف إلى جانب الإنسان لا فردا منعزلا وإنما ممثلا للإنسانية كلها"[3] يقف مدافعا عنها و عن قيمها في قوة وثبات، وسلاحه في ذلك الحق والكلمات"فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفة في مكنة الصمت، و لكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين و من دون غرض سوى السرور بسماع الدوي"[4]. ففي دراسة الالتزام في القصة القصيرة، يتناول جانبي الشكل والمضمون، و يقسم الالتزام في القصة إلى ثلاث مراحل:

---

[1] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د ت، ص30.

[2] صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، مصر،1992،ص30.

[3] أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة،ص23.

[4] جان بول سارتر،ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان، عام 1984، ص19.

تمتد الأولى من 1931 إلى 1956: و هى مرحلة الإصلاح و ما ميز القصة في هذه الفترة هو التزام أصحابها بالنظرة الاصطلاحية كما تبنتها جمعية العلماء المسلمين غير أنها لم تخرج عن الثقافة القرانية في النثر فهو بقول" و لعل ثقافة القاص المستمدة من ينبوع تراثه العربي القديم جعلت قصصه ترزح تحت أثقال الأساليب الزخرفية كالمحسنات والسجع، والاستغراق في التشبيه والاستعارة دون مراعاة لفنية السرد القصصي والحيل البنائية للعناصر الفنية للقصة"[1] وهي الصفة التي ميّزت المقال القصصي الذي ظهر في هذه الفترة كوسيلة من الوسائل التي استغلتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين للدفاع عن مقومات الشخصية الوطنية من دين و لغة.

أما الفترة الثانية فإنها تمتد من 1956الى 1962: و هي الفترة الثورية المسلحة التي تفاعل معها الكتاّب وظهر فيها اهتمام القصاص بالقضايا التي كانت تشغل الجزائري كقضية الأرض والحرية وكرس كتاب القصة القصيرة همهم للكشف عن بشاعة الاستعمار من جهة، و إبراز نضال الشعب من جهة أخرى.

وضمت الفترة الثالثة مرحلة ما بعد الاستقلال من سنة 1962 إلى سنة 1967: وهي الفترة التى انتقل فيها اهتمام الأدباء إلى قضايا بناء المجتمع فارتبطت قصصهم بالريف و معاناته فعالجوا قضاياه في ظل الاقطاع الذي مورس على الشعب الجزائري طيلة فترة الاحتلال فكان أدب هذه الفترة"يحمل في أحشائه حلما جماعيا بالتغير و أمام هذا الأدب يستبطن في ثناياه إدارة جماعية في التقديم، وأن هذا الأدب يشارك بالفعل في إيقاض الضمير الجماعي على إحدى مناطق التعاسة البشرية"[2] من استغلال وبؤس، ميَز فترة ما قبل الاستقلال و ما بعدها بقليل، ولذا رسم الأدباء لأنفسهم طريق التوعية والتنديد بالمظاهر السلبية التى كانت

---

[1] أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة،ص23.

[2] غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، عام1971، ص14.

تميز المجتمع في الريف أو المدينة وإن كان التركيز على الريف أكثر إنما مرد ذلك إلى كون المجتمع في تلك الفترة أغلبيته في الريف و علاقة الريف بالثروة، خاصة، و دفع الكثير في سبيل الحرية فكان أن بارك الكتاب الخطرات السياسية التي كانت تهدف إلى رفع الظلم عن الشعب و إرساء العدالة وهذا لم يله الكتّاب على الالتفات إلى القضايا القومية والدفاع عنها وتناولها بمختلف أبعادها منها قضية فلسطين بتصوير"حالة البؤس والشقاء التى يعيشها الفلسطيني داخل المخيمات و حالة التشرد في المنفى بغثارة الاحساس العارم بالقضية، و الاخلاص في الالتزام نحوها محاولا قدر الامكان قتل بذور اليأس والقنوط وزرع الامل في قلب كل عربي"[1].

عندها تجلى الالتزام لأحمد طالب من خلال جملة من المعالم التي تناولتها القصة القصيرة لتصوير الشخصية و التعامل معها في العمل الفني، بما يطابق حالها ومشاعرها وكذا رسم واقع البيئة التي يعيش فيها الشعب الجزائري و كيفية التعامل معها في بناء القصة القصيرة طوال الفترة التي شملتها الدراسة. ولعل منطق التطوَر يفرض أن القصة في الجزائر لا يمكن أن تكون خارج هذه الدائرة، فلقد مرَت بمراحل تواكبت مع نمو الوعي الثقافيحيث كان حضورها قويًا في كل ما تعلق بالواقع الجزائري ، فالتفت أحمد طالب في جانب الشكل القصصي الذي يقدم به العمل الفني، مستعرضا الوسائل المستخدمة في ذلك من سرد ووصف وحوار وأسلوب لغوي، ولاحظ ذلك التطور الذي واكب القصة القصيرة كلما تشبّع الكتاب بالمعارف التي تمكنهم من أداء رسالتهم التي يفرضها عليهم واجبهم، نحو وطنهم وأمتهم فالفن لا يحاكي الطبيعة دون وعي، ولا يلهث وراء الحياة في ذل، غن الفن يتمثل الحياة و يحكم عليها و يتغذى بها (الفن وجيز الحياة)، وهو يضطلع بقسط هام في تحسين العلاقات الانسانية..... فالواقع هو أساس الجمالية المادية ويترتب على ذلك أن الطبقات الاجتماعية تكون نمطها الجمالي الخاص حسب شروطها الاقتصادية.

[1]أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص174.

فجميع الدراسات النقدية إذن تربط بين عناصر العمل الأدبي بقضية الالتزام وتتعرض للجوانب الفنية في الابداع الأدبي بصفة عامة، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الصورة الجمالية تكمن في الشكل والمضمون ومدى الاستجابة للمطالب الانسانية التي يسعى العمل إلى تصويرها "لأن الابداع المكتفي بالتعبير عن عواطف المبدع الخاصة ومطامحه لا يعد إبداعا ملتزما، لأن المفعول التاريخي للالتزام لايكمن في الدفاع عن قضايا وطنية واجتماعية فحسب، إنما ينبغي، أيضا توفير الإجادة الجمالية و الفنية كما يصوغه و يبدعه"[1].

ثالثـا: اللغـة واقعهـا و آفاقهـا:

شغلت اللغة اهتمام نقاد هذا الاتجاه كما كانت محل اهتمام النقاد منذ أن عرف الإنسان الأدب و حاول فهمه،"واللغة وظيفة عضوية في الإنسان وكذلك أساس طبيعي للفضائل وللصلات الاجتماعية والسياسية"[2] و"اللغة مادة الأدب مثلما الحجر و البرونز مادة النحت"[3].

وإثارة موضوع اللغة في النقد الجزائري، أساسه تعدد اللغات في الجزائر من جهة وإلى الظروف التي عاشتها الجزائر نتيجة الاحتلال الفرنسي للجزائر من جهة ثانية، وما رد فعل جمعية العلماء الجزائريين في مطلع القرن العشرين إلا دليلا على الواقع الذي كانت تعيشه اللغة العربية في الجزائر.

لينقسم النقاد حول موضوع اللغة إلى فريقين الأول ،نظر إلى اللغة الفرنسية أنها دخيلة، وتعصب للغة العربية و الفريق الثاني حاول أن لا يثير ضجة حول الموضوع واكتفى باللغة الأدبية ودورها في المجتمع وحاول أن يجد السبل الكفيلة لذلك.

---

[1] رمزي محمد:مدخل إلى النقد الجزائري المعاصر(بعد الاستقلال)، مجلة الفكر الديمقراطي، العدد11، عام1990 ، ص189.

[2] غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،دار العودة، بيروت، لبنان، 1986، ص41.

[3] رينيه ويليك و أوستين وارن :نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صيحي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان1987، ص21.

ولهذا نجد النقاد الأوائل يركزون على اللغة العربية، بل وحتى منهم من تصدى للغة الفرنسية وهاجمها أحيانا، كالذي جاء فى كتاب"نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر"لعبد الملك مرتاض"وبالعنوان الصريح"صراع بين العربية و الفرنسية" تناول فيها صاحبه وضعية اللغة العربية في الجزائر ومكانته مدللا على أن اللغة العربية هي لغة كل الجزائريين و اللغة الرسمية قبل دخولالاستعمار ويظهر انفعال "مرتاض" واضحا إذ طرح القضية على أساس أن اللغة الفرنسية ولأصحابها يعملون على إضعاف اللغة العربية بادعائهم محدوديتها، وإنها لغة شعر وليست لغة علم.

وفي سياق إبراز مكانة اللغة العربية في المجتمع الجزائري يقول"صالح خرفي "إن الشعب مهما حطمته الخطوب وبترت لسانه لن يعدم أداة التعبيرعن لغات متعددة قد يخرس الطاغي افصحها لسانا ويبقي افصحها إيماء وإيحاء و قد تخمد كل جارحة في الجسد الطريح– ويبقي النظرة الشزراء ناطقة صارخة وقد تنطفئ ذاتهان لتستريح الجثة إلى ملامح ثابتة التعبير، هي أصدق ترجمان عن الشعور الذي أسلم الروح إلى خالقها"[1] فنظرة هؤلاء قائمة على أساس التعصّب للغة العربية، وأن اللغة الفرنسية ودعاتها غرضهم القضاء على اللغة العربية، لهذا جاءت أراءهم تكتنفها مسحة من الانفعال.

أما "واسيني الأعرج" فإنه ينظر إلى اللغة على أساس ما تعبر عنه فيقول لك"لم تكن حيادية و لا بريئة (اللغة)، بل كانت تحمل مرغمة مضامين طبقية، و بالضبط رأسمالية، صحيح أن اللغة ليست جزءا من البنية الفوقية ولا تتغير بسرعة بمجرد تغيير علاقات الإنتاج، وتغيير البنى الاقتصادية المادية ولكنها مع ذلك و ضمن قانون تطورها الخاص يمكنها تحمل معنى ثوريان كما يمكنها بكل بساطة أن تحمل معنى رجعيا مثلما كان الحال باللغة الفرنسية بالجزائر"[2] و من ثمة تتحدد قيمة اللغة عند "واسيني" بتعبيرها عن قضايا المجتمع،

---

[1] صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د، ت، ص79.

[2] واسيني الأعرج، النزوع الواقعي في الرواية الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1985، ص78.

ولهذا نجده لا يتحرج من دراسة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أما الفريق الثاني فهو فريق يركز على اللغة العربية ويحاول أن يجد لها الوسائل و الطرائق الكفيلة بتوصيل الخطاب إلى القارئ، ويتمكن الكاتب من الكشف عن أفكاره ويبثها بين الناس، لانتشار الأمية بكثرة بين أفراد الشعب بعد الاستقلال كما أن الأدباء وقعوا في اضطراب بين الالتزام باللغة الوطنية، أو إدخال العامية، وهناك من كان يكتب بالفرنسية، وبعد الاستقلال توقف عن الكتابة،كل هذا الاضطراب في المواقف كان من شأنه أن يجد من يحاول البحث عن حل، باعتبار"اللغة الأدبية أحد أوجه العكس الفني لأشكال الحياة الواقعية، فاللغة هي الوعى العملي للإنسان، التجلي المباشر لافكاره ومشاعره، ووسيلة الاتصال المهمة بين الناس، لذا تعتبر في الأدب الأداة الطبيعية الصحيحة في رسم نماذج الناس وفي كشف العالم الداخلي للانسان، لغة الشخصية في العمل الأدبي تجسيد للغة الانسان الواقعي(.....) فمن المخزون الهائل للغة الأدبية الفصحي و الشعبية المحكية يختار المؤلف ما يخدم أغراضه الفنية"[1] فالأديب في نظر الواقعيين من يلتزم بقضايا الانسانية عامة وطبقته خاصة، و عليه أن يلتزم بواقعية اللغة"فواقعية الأدب اللغوي يفرض على المؤلف والسائرين في اتجاهه أن يشترطوا لغة خاصة كذلك للشخصيات الأسطورية والتاريخية(....) وماذا سيفهم رجل الشارع وإنصاف المتعلمين من مسرحية يتحدث فيها أصحابها بلغة العصرين الجاهلى أو العباسي أو بلغة أجنبية؟ وكيف يقع التجاوب المطلوب بين المنتج والجمهور؟"[2] هو رأي"محمد مصايف"، وما ردده كثيرا، وقال باللغة الوسطى،كما حبذ العامية في الحوار إن كانت الشخصية ليست مثقفة فيقول عن هذه اللغة"إن هذه اللغة يجب أن تبسط و أن ينزل بها المؤلف إلى مستوى الجماهير"[3]

---

[1] س، بيتروف،الواقعية النقدية، ترجمة شوكت يوسف ص330.

[2]محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،1981ص73.

[3] المرجع نفسه،ص74.

ويؤكد عليها كلما تعرض لموضوع اللغة، غير أن هذه الدعوة مرتبطة بدرجة وعي الجماهير ومستوى ثقافتها بحيث يتدرج الكتاب في ذلك إلى أن يرتقوا بلغتهم مع ارتقاء لغة الشعب، والسعي إلى لغة موحدة للأمة العربية لغة فصحى سليمة،"التي يمكنها أن تقدم للقضية الوطينية الخدمات التي تنتظرها من المسرح إلا أن اللغة الفصحى لا تعني لغة امرئ القيس ولا لغة الفرزدق ولا حتى لغة العقاد والرافعى بل يجب أن نحتاط من حيث اللفظ و من حيث الجملة"[1].

لا يتحرج أصحاب هذا الفريق من تناول الأدب المكتوب باللغة الفرنسية والشعر الشعبي، أو بترجمة الفرنسي و نقده كالذي قامت به "زينب الأعوج" في كتابها "السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر" إذا لم تكتف بدراسة الشعر العربي اللسان بل ترجمت قصائد عن الفرنسية و درستها كغيرها من القصائد الفصيحة أو الشعبية، رغم ما في الترجمة من مخاطر ودراسة"زينب الأعوج" إنما تكشف لنا أن أصحاب الاتجاه الواقعي همّهم الوحيد هو تعبير النص عن الواقع، واقع المجتمع، حتى ولو كان بالعامية لأننا "لا نستطيع أن ندعي دائما أن لغة الحياة اليومية ليست لغة انفعالية، فأكثر ما يقال عن اللغة الأدبية ينطبق بشكل أو بآخر على لغة الحياة اليومية، سواء تلك التي يستخدمها الفلاحون أو التجار أو العمال أو غيرهم من فئات الشعب"[2]

و يظهر أن أصحاب الدعوة إلى استعمال اللغة الوسطى، متأثرون بما كان يدور في المشرق حول نفس الموضوع، و الذي أخذ به كثير من الكتّاب فجاءت أعمالهم متضمنة بعضا من التعابير العامية سواء في الحوار أو في غيره.

رابعا: دور النلقـد

[1] محمد مصايف، فصول في النقد الادبي الجزائري الحديث، ص80-81.

[2] عبد المنعم اسماعيل، نظرية الأدب و مناهج الدراسات الأدبية، ج1، مكتبة الفلاح، الكويت،1981،ص28.

واكب النقد الانتاج الأدبي، خاصة بعد ظهور الصحافة و انتشارها، و سارت الحركة النقدية في بدايتها على نهج القدماء فاهتم النقاد بالصياغة و الألفاظ، و الأخطاء اللغوية والنحوية و الصرفية و العروضية و شرف المعنى، أو حسن جرس الموسيقى، كما "اعتنى الناقد بالمغزى الأخلاقي الذي يرمى إليه الكاتبوذلك كان نتيجة النظرة التقليدية للأدب والشعر منه بوجه خاص"[1] وتأثير الحركة الدينية غير أن النقد تحرر من تلك الشوائب التي رافقته قبل الاستقلال و بدأ يميل إلى الموضوعية والمنهجية العلمية، بعد الاستقلال تبني النقاد الاتجاه الواقعي و تغيرت وظيفة الناقد بتغير وظيفة الأدب.

أصبح الأديب مرتبطا بقضايا مجتمعه الذي تبني النظام الاشتراكي، فكان لزاما على الناقد أن يواكب الركب، و يرسم لنفسه طريقا، واقتفى الناقد أثر الحركة النقدية السائدة في زمانه وحاول تفهمها وأصبحت"رسالة الناقد لا تقل أهمية بحال من الأحوال عن رسالة الأديب فالناقد "غنكان" مزودا بأسلحة الفن و كان هادفا وموضوعيا في كتاباته يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعاد جديدة توسع من مفهومنا للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه و تعمل على إثراء هذا الأثر اثراء يرفع من مستواه و يجعله من بين الآثار الوطنية و الانسانية الخالدة"[2] كما يقول "محمد مصايف" فالناقد موجه للحركة الأدبية من جهة ومفسرا للأدب، لذا عليه أن يلتزم الشروط التالية:

1- "التسلح بثقافة عامة واسعة، بهضم روح العصر ومعرفة المناهج التي تلبي حاجيات العصر.

2- العمل في اطار منهج محدد.

3- تحديد غاية واضحة لعمله.

---

[1] عبد الله خليفة الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائر المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983، ص147.

[2] محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب،ص11.

ومن المراحل العملية التي يقوم بها الناقد كما حددها"محمد مصايف":

1- تحديد الاتجاه العام للحركة الأدبية.

2- تحديد المذاهب الأدبية التي قد تظهر في هذه الحركة.

3- تحديد العلاقة القائمة بين الأدب و بين المجتمع.

4- توجيه الحركة الأدبية في الخط العام الذي تسير فيه الثورة ومن ثم حماية الحركة من الشذوذ والاتجاهات الأدبية المضرة بالمسيرة الوطنية العمة[1].

و من ذلك يظهر الالتزام الذي يؤكد عليه أصحاب هذا الاتجاه، فالناقد الحق في نظرهم، هو الموجه للتيار، وليس الدارس، الذي يعمل على إبراز أدبية الاديب، بل يعمل على إظهار انعكاس المجتمع في الأدب، و لكننا "قد نقبل أن ينطلق الأديب أو الشاعر في إبداعه الأدبي من اتجاه عقائدي أو مرتكز فكري يؤمن به، و نحن نحترم ذلك بشرط أن يجيء العمل مستوفيا شروط الفن و الجمال دون طغيان الجانب المذهبي و العقائدي على الجانب الفني الجمالى، غير أن الناقد الأدبي لا يجوز أن نقبل منه وهو الحكم الحايد البصير كما هو مفروض فيه أن يُحكّم مذهبه السياسي أو الاجتماعي في أحكامه النقدية ليحشر جميع الكتاب في زنزانة واحدة ذات نافذة ضيقة لا يدخل النور والهواء من سواها، فمثل هذا في الواقع(بلطجة) فكرية و إرهاب تعسفي في فرض الرأي لا يطيقها النقد ولا جمالية العمل الفني"[2]، و مهمة الناقد تتحدد بقدرته على كشف نجاح الكاتب في تصوير المواقف أو جزء منها وتصويره للصراع الانساني من وراء عرض الحالات الخاصة، في أمته

[1] محمد مصايف : دراسات في النقد و الأدب، ص20.

[2] عيسى الناعورة، نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1981، ص8-9.

وعصره، و تكمن قدرة الكاتب في انتاجيته"فالناقد الأدبي هو أديب بالضرورة"[1] ولا يمكن أن ينظر إلى النقد غير ذلك، "ونحن حينما نتكلم عن فن النقد ندخل في اللفظ أكثر من الفن الذي يسجل الحكم، فتحت هذا اللفظ نفهم مجموع الأدب الذي كتب عن الأدب، سواء أكان تحليلا أو تفسيرا، أو تقويما، أوكل هذه الأشياء مجتمعة فالشعر و المسرحية والقصة تتناول الحياة تناولا مباشرا ويتناول النقد الشعر والمسرحية والقصة، وقد يتناول النقد، النقد ذاته،فإذا أمكن تعريف الأدب بأنه تفسير للحياة في صور أدبية مختلفة فإن النقد يمكن أن يعرف بأنه تفسير للتفسير، أي للصورة الفنية التي تخرج فيها الأدب"[2] فالنقد أدب بالضرورة.ويظهر أن أصحاب هذا الاتجاه في النقد الأدبي الجزائري كان يحدوهم في البداية تقويم للأدب والبحث عن مواطن الجمال في النصوص الأدبية، والاشارة إلى الهفوات، وباحتكاك الناقد بانتاج النقد في المشرق أو في الغرب، وخاصة التيار الاشتراكي الذي كان في أوج انتشاره، فإن النقاد تبنوا مقولات الواقعيين و حاولوا تطبيقها على الأدب الجزائري بعد الاستقلال مباشرة، و في فترة بناء الدولة الجزائرية على أسس اشتراكيه و تمتد جذور الواقعية إلى بدايات الحركة الوطنية مع حزب الشعب الجزائري و مناداته بالحرية والاستقلال فلاقت مقولات الواقعيين رواجا وتبناها الأدباء و النقاد لما فيها من دعوة إلى تحريض الإنسان و خاصة الطبقة المستضعفة في المجتمع لهذا نجد النقاد يهللون لكل أدب يعمل على كشف الواقع و تبني هموم العمال والفلاحين ويناهضون كل أدب يغفل هذه المسلمة و يهتم بسواها.

الاتجاه النفسي

تمتد الأسس التي قام عليها الاتجاه النفسي في النقد الأدبي إلى النقاد الرومنسيين وعلى رأسهم سانت بوف "Saint Beuve " الذي نادى ببناء النقد على معرفة حياة المؤلف، و يعتمد سانت بوف"على ملحوظاته الدقيقة

[1] نخبة من الأساتذة، الأدب و الأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار،دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 1985،ص79.

[2] عز الدين اسماعيل، الأدب و فنونه، دار الفكر، القاهرة، مصر،ط3، 1985، ص47-48.

في حياة الإنسان ليفسر به إنتاجه ويبين أيّ نوع من الناس هو وأثر حالته الطبيعية أو المرضية، ودلالة الصور التي يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه"[1]

و شكّل ذلك ثورة عارمة على المدرسة الكلاسيكية وقواعدها التي حدّت من حرية الفنان، و حصرته داخل قوالب لا مناص من التقيد بها وسعى الرومانسيون إلى جعل نتاجهم الفني "صورا لعواطفهم الفردية يتنوع بتنوعها"[2] وكان ذلك أساسا لانطلاق أصحاب الاتجاه النفسي في النقد الأدبي في دراسة الأعمال الفنية بربطها بصاحبها وتطبيق ما توصلوا إليه في التحليل النفسي العيادي.**و خاصة بعد ظهور دراسات سيجموند فرويد الرائدة في هذا المجال، و منها الدراسة التي جاء بها غراديفا(GRADIVA) ليانسن (JENSEN) والموناليزا لليوناردودافينشي،والاخوة كرامزوف لدستويوفسكي وسواها.

احتفل النقاد العرب بهذا الاتجاه في التحليل الأدبي، و فتح لهم آفاقا جديدة مكنتهم من الوقوف على أسرار الانتاج الأدبي، و الشعر منه على الخصوص فكان أن عقدت دراسات عديدة حول شعراء حام حول حياتهم الغموض كأبي نواس و ابن الرومي والمتنبي وغيرهم، قام بها نقاد معروفون مثل العقاد والمازني والنويهي وسواهم.

من ثم بقي النقد في الجزائر بعيدا عن هذا المنهج طوال عقود الزمن إلى أن اتصل الدارسون بالجامعات في المشرق، و اطلعوا على إنتاج الباحثين والنقاد في المشرق العربي فظهر بعض الاهتمام بالاتجاه النفسي للتحليل الأدبين، كما بدأت الإشارة إلى علاقة الأدب بمنشئة في بعض الدراسات التي تعتمد على

---

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986،ص234.

[2] ابراهيم عبد الرحمن محمد، النظرية و التطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان،1982،ص 28.

** يجب الإشارة إأن النظرية الشعرية العربية أشارت إلى هذه الظاهرة.

الاهتمام بالاتجاه النفسي للتحليل الأدبين، كما بدأت الإشارة إلى علاقة الأدب بمنشئة في بعض الدراسات التي تعتمد على الاتجاه الواقعي فأشار النقاد إلى انفعالات الشاعر والأثر الذي تتركه القصيدة أو النص الفني في المتلقي، ولكن دون تحديد لمعالم تلك الانفعالات ولاكيفية حدوثها.

وفي أواخر النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت دراستان هامتان موضوعهما الاتجاه النفسي في النقد.الأولى لأحم حيدوش بعنوان"الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث".أما الثانية فهي لعبد القادر فيدوح و عنوانها "الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي".و يتضح من خلال عنواني الدراستين أنهما تناولتا بالنقد ظاهرة "الاتجاه النفسي"في النقد العربي.

فنجد أحمد حيدوش يعتمد" في دراسته"الوصف و التحليل والتقويم والتركيب"[1] ولذلك نجد الأعمال التي قام بها دارسو هذا الاتجاه من النقاد العرب، أشار في بداية دراسته إلى الأسس التي قام عليها الاتجاه النفسي في النقد الأدبي وعرض أرائهم أعلامه و في مقدمتهم"فرويد" الذي يمثل المدرسة الكلاسيكية للإتجاه وهي"تميل إلى عد الأثر الفني عرضا مرضيا"[2].

فأخذ علم النفس على عاتقه الإجابة عن أسئلة جديدة لم يعرهها الناقد أهمية من قبل أن يحصرها أحمد حيدوش في ثلاثة أسئلة تعتبر كمحاور كبري هي:

1- "ما العوامل التي أيقضت عبقرية المبدع الأدبي ووجهتها هذه الوجهة أو تلك؟
2- من أين يأتي للمبدع الأدبي الحصول على المادة النفسية؟ و بتعبير آخر هل المادة الفنية شيء معروض على الفنان أم هي اختيارية يلتقطها كيف ما شاء؟ وهل لها علاقة بحياته وبعالمه النفسي الخاص؟

---

[1] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ت، ص 7-8.

[2] المرجع نفسه ،ص7.

3- ما العناصر المشتركة بين التجربة الأدبية وصاحبها والمتلقي الذي يتأثر بالآثار الفنية؟"[1]

و تعود النظرات النفسية في النقد العربي إلى جملة من الآثار المؤسسة للاتجاه النفسي و منها:

1- "تعريف الشعر وربطه بحالة الشاعر وربطه بتأثير "العالم الخارجي في الشاعر وانعكاسه في مخيلته"[2] تارة وجعلها عملية ذهنية تارة أخرى.

2- البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في المتلقي.

3- علاقة النص بمبدعه و يظهر ذلك جليا في كتابات الحمصي و تأثره بسانت بيف.

كما كان لإطلاع النقاد على أساس الاتجاه في الفكر الغربي دور في نشره، و أرجع أحمد حيدوش مظاهر التجديد في النقد إلى الأساليب التالية:

1- بعث التراث العربي القديم البلاغي منه و النقدي.

2- التفتح على التراث الغربي ولاسيما الأدب والنقد الفرنسي.

3- دور الحمصي في نشر مذهب سانت بيف.

4- مدرسة الديوان ودورها في نشر الاتجاه النفسي.

[1] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص12-13.

[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص40.

و تقر جماعة الديوان"بضرورة دلالة شعر الشاعر على شخصيته و أن تكون حياة الشاعر جزءا من شعره، و أن يكون شعره لا يتجزأ من حياته"[1]، انطلاقا من النظر القائلة أن الأديب"في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستلهم تجاربه العقلية والنفسية، ولهذا فالأدب مرآة عقل الأديب ونفسه"[2].

وقد اعتنى أصحاب مدرسة الديوان بالشعراء المغمورين، لتشبعهم بالموروث الرومنتيكي"فقد عرف الرومانتكيون باعتنائهم بالشخصيات الشعرية المنهارة عصبيا و لا سيما التي لم يعتن بها الدارسون"[3] وفي ذلك إشفاق عليهم و على حالهم التي لم يلتفت إليها أحد لا في زمانهم ولا فيما بعد.

تميز أصحاب مدرسة الديوان بمايلي:

1- شكري كان رومنتيكيا، في نظرته إلى الأدب وصاحبه.

2- المازني حاول ربط حياة الشاعر بشعره.

3- أما العقاد فإنه حاول الربط بين عناصر التجربة الشعرية الثلاثة (الشاعر، النص والمتلقي) مع التركيز على تجربة الشاعر، وقد"استفاد كثيرا من بحوث علم النفس في دراساته النفسية لشخصيات الشعراء في المرحلة الأولى واتجه إلى مدرسة التحليل النفسي في المرحلة الثانية"[4]

وأبرزت الدراسة أن البحوث النفسية بين الحربين تميزت بخاصيتين.

---

[1] المرجع نفسه، ص47.

[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبين دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1972، ط2،ص61.

[3] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص49.

[4] المرجع نفسه :ص52.

1- الاستفادة الجزئية من علم النفس و عدم الالتزام بمدرسة محددة.

2- الاستفادة الجزئية من علم النفس مع الالتزام بمدرسة محددة.

غير أن هذه الدراسات كانت تركز على ملء الفراغات التي ظهرت في حياة الشعراء من جهة وتفسير تصرفاتهم من ناحية أخري، وإيجاد الأسباب لذلك و لم يهتم الدارسون بالنصوص الفنية التي هي أساس دراسة الناقد لأن"النقد الأدبي إذا استحال إلى نوع من الدراسات التحليلية النفسية فإن هذا يؤدي إلى اختفاء القيم الفنية في ثنايا التحليلات النفسية"[1]، لهذا نجد أحمد حيدوش يدعو إلى "الاهتمام بعناصر التجربة الشعرية و بأبعادها المختلفة شكلا ومضمونا"[2] لأن الغرض الأساس هو إبراز جمالية العمل الفني و الأسس التي انبنى عليها، فتعددت البحوث في مجال التحليل النفسي قبل الحرب العالمية الثانية لكنها لم تكن بالغزارة ولا بالدّقة القائمة على المشاهدة المضبوطة و التحليل الكمي، و لا كانت لها القدرة على الوصول إلى نتائج ذات إمكانيات تطبيقية كتلك التي نشهدها في البحوث الحديثة وتطبيقاتها في الغرب.

ويرجع الباحث مرحلة التأسيس للاتجاه النفسي في النقد العربي، إلى أمين الخولي وخاصة بعد نشره لبحث بعنوان"البلاغة و علم النفس" أبرز فيه صلة البلاغة بعلم النفس وقد تمثل مفهومه لعلم النفس الأدبي في محورين:

1- تأكيد صلة البلاغة بعلم النفس لأنها(مطابقة الكلام لمقتضى الحال) و مراعاة الحالة النفسية للمخاطب.

2- الأخذ بالتفسير النفسي للأدب والأديب لأننا"لا نفهم هذا الأدب إلا بفهم نفسية صاحبه، كما أنّا لا نتم فهم نفسية صاحبه إلاَ في ضوء فهم أعماله و آثاره"[3].

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبين دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،1972، ط2،ص296.

[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص59-60.

[3] أمين خولي، مناهج التجديد في النحو و البلاغة و التفسير و الأدب، دار المعرفة، القاهرة، مصر، 1961، ص334.

وقد حاول أمين الخولى وضع الأسس النظرية و التطبيقية للتحليل النفسي للأدب مركزا على علاقة الأدب بمنشئيه و جعل ذلك خاصا بعلماء النفس..

وفي نفس السياق نجد خلف الله ناقش كثيرا من القضايا النقدية التي أثارت جدلا في ذلك الوقت وأكدّ ضرورة توخي العملية في دراسة الأدب باعتماد التحليل النفسي والمعارف المساعدة على ذلك، تماشيا مع التطور العلمي و العلوم الإنسانية بصفة خاصة. هو منهج يقوم بدراسة الأنماط أو النماذج النفسية في الأعمال الأدبية، ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، وربط الأدب بالحالة النفسية للأديب.

أما الجانب التطبيقي للتحليل النفسي تناول أحمد حيدوش بالدراسة مجهود العقاد والنويهي في دراستهما للشاعرين، ابن الرومي و أبي نواس. فاعتمدت دراسة العقاد لابن الرومي على ديوانه و ما جمعه حول حياة الشاعر التي كانت خافية أو التي لم يذكروها أوتناولوا حياة الشاعر، و ذلك أنّ موضوع حياة الشاعر هو"موضوع شعره و موضوع شعره هو موضوع حياته"[1] و كلاهما يكمل الأخر وراح العقاد يبحث عن تشكيل شخصيته من أشعاره و شكّل له صورتين:

1- الأولى جسمية لا تختلف كثيرا عن سائر الناس و قد "أتعب العقاد نفسه و أجهدها بالبحث عن هذه الصورة إرضاء لفضوله و نزعته الكامنة فيه، التوَاقة إلى بعث الحياة و الحركية في الشخصيات القديمة"[2]

2- الصورة النفسية: و يظهر من خلالها ابن الرومي إنسانا "مختلي الأعصاب اختلالا كبيرا"[3]تجمعت فيه جملة من الاختلالات النفسية من طيرة وشهوانية و وجوم وعدوانية ظاهرة

---

[1] محمود عباس العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط5، 1963، ص5.

[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، د م ج، الجزائر،د ، ت، ص93.

[3] المرجع نفسه،ص94.

في أشعاره، وتحول درس العقاد إلى مخبر نفساني يعرض عليه إنتاج الشاعر فيتوقف عنده لاستنتاج عقدة المريضة، و تحول بذلك النقد إلى تحليل إكلينكي، وربط عبقرية ابن الرومي بالجنون وعلاقة ذلك بتداعي المعاني عند الشاعر، ويرى أن "من الحالات التي تتقارب فيها العبقرية والجنون فيثب العبقري في لمحة عين من المعنى إلى شبيهه أو نقيضه، ويصل بين القطبين البعيدين بسلسلة من المتشابهات والمتناقضات دقيقة الحلقات لا يتبينها الناظر إلا بعد التوضيح"[1]، غير أن التعسف جلي في كثير من المواقف التي حاول العقاد إثباتها كربطه عبقرية ابن الرومي بجذوره اليونانية ، وهذا سعيا منه لتحقيق مقولة النفسانيين، مما أوقعه في تناقض، و تعسفه، في تفسير قضية الطيرة عند الشاعر، و شيخوخته المبكرة، وشهوانيته وهجاءه، إلى غير ذلك مما توقف عنده أحمد حيدوش.

وقد وقف العقاد في دراسته لشخصية أبي نواس فإنه استعان بأشعاره وما وصل إليه من أخبار الشاعر واتخذ النرجسية مجالا لفهم أبي نواس، وراح يبحث في أشعاره و حياته ما يثبت فرضيته، واعتبر دراسة نرجسية أبي نواس كافية لفهم نفسيته ودراستها من خلال ثلاثة أغراض:

1- لازمة التلبس*.
2- لازمة العرض**.
3- لازمة الارتداد***.

---

[1] محمود عباس العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص211.

* **التلبيس:** صرب من التقمص في علم النفس، بحيث يتم دمج الات في شخص ثان أو شيء آخر، وفي التحليل النفسي يدل التلبس على نزعه لدى الانسان تدفعه الى تمثيل بيئة الغير و شخصيته وادماجها في ذاته على نحو يجعل هذه الذات تستجيب للوقائع الخارجية على سبيل التوحيد بينها وبين الاشخاص، ينظر، أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1977، ص88-89.

** **العرض:**عادة نزعة(تكون عادة ملحة) لإظهار جزء من الجسد يستر.
ينظر:فاخر عاقل، معجم علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت،1971،ص41-128.

"إن أغراض النرجسية النواسية التي لاحظها العقاد في شعر أبي نواس لا تصمد كثيرا لا سيما عرضا العرض و الارتداد منها لأنهما لا يؤكدان تأكيدا إصابة أبي نواس بهذه الآفة ولعل هذا يعود إلى عدم التزام العقاد الدقة في منهج دراسته ومحاولته التوفيق بين مختلف المواقف"[1].

ويرى العقاد شخصية أبي نواس قد تحققت في طفولته وأما حاضره فليس سوى نتيجة لهذا الماضي البعيد"وهكذا حاضر كل شخص فيما يرى فرويد، نتيجة حتمية لماضيه الطفولي"[2] وتعد هذه المغالاة في قيمة مرحلة الطفولة، وفي قيمة السبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدي بوجه عامفالعقاد يضع فرضا ثم يحاول إثباته من خلال ما أتيح له من معلومات حول الشخصية، فبحثه كان من قبل التبرير، ولهذا جاءت أحكامه تحمل نوعا من التعسف في كثير من الأحيان.

أما النويهي في دراسته لابن الرومي نجده قد اعتمد على علم النفس الاكلينيكي، ويقول عنه"إن كل شيء في جسمه كلن مضطربا جهازه العصبي، وجهازه الجنسي كذلك، وجهازه الغدي أيضا فلا غرو إن كان عقله أيضا مختلا"[3]

انطلاقا من قناعته أن الناقد يجب أن يستعين بمختلف العلوم، ويرجع جميع إخفاقات ابن الرومي إلى ابن الرومي نفسه دون سواه، نتيجة الفشل الذي مني به في حياته ويؤكد أن مرجع "تلك حالته النفسية الجسمانية، وتلك إختلالاته المتراكمة، وذلك مزاجه وخلقه، وذلك من شذوذ أطواره وغرابة سلوكه ما كان يستطيع أن ينجح لا في عصره و لا في عصرنا ولا في أي عصر آخر"[4] ويعلق أحمد حيدوش على أحكام النويهي

*** – **الارتداد:** استعارة النرجسي ماليس عنده من السمات الشخصية حيث يتمثلها في الشخص الذي يحبه ظنا منه أن تلك السمات من صفاته الشخصية، ينظر: أسعد رزق موسوعة علم النفس،ص144.

[1] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص128.

[2] مصطفى سويف، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر،ط4، ص77.

[3] محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، دار الفكر للطباعة، ط2، بيروت، لبنان،1969،ص129.

[4] المرجع نفسه،ص145- 146.

بقوله:"إن النويهي يجانب الصواب كثيرا لو أنه اكتفى بالقول:أن شخصية ابن الرومي شخصية تكونت نتيجة لعلل جسمية أو عضوية ولد ببعضها ووجهت هذه العلل ميوله النفسية ورغباته الكامنة توجيها خاصا"[1].

أما في استعراضه لدراسة النويهي لأبي نواس فإنه يستعرض المنطلقات التي تبناها النويهي لفهم نفسية أبي نواس و التي يحصرها في عاملين اثنين: الأول مؤثرات العصر المختلفة و الثاني ظروف تكزين الفرد الخاصة.

وإذا كان العقاد قد اتخذ غزليات أبي نواس لدراسته فان النويهي اتخذ خمرياته[2] وتبنى عقدة أوديب في محاولته تفسير نفسية أبي نواس و درس مختلف العواطف التي أثارتها الخمر منها:

1- شعور الإجلال نحو الخمر.
2- شعور التقديس و العبادة.
3- الشعور الجنسي.

و يؤكد النويهي أنه إذا كانت الخمر قد أثارت في أبي نواس التقديس و العبادة فإنها في الوقت نفسه قد "هاجت فيه شهوة المواقعة لا مواقعة النساء أو الغلمان بل مواقعة الخمر وأن يشربها أرضاه إرضاء جنسيا"[3] وتركيز النويهي على غرض واحد من الأغراض الشعرية التي تناولها أبو نواس، فيه إجحاف في حق الشاعر من جهة و يجعل الدراسة ناقصة من ناحية أخرى، لأن الدراسة الوافية، تتطلب تناول جميع نتاج الشاعر، كما مال النويهي إلى إيراد المعلومات التي لا علاقة لها بالموضوع، وتميل دراسته إلى التعليم

[1] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص106.
[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ص 159.
[3] المرجع نفسه، ص116.

والتلقين أكثر منها إلى النقد و التحليل، "فهو اتخذ عقدة أوديت الأساس النظري الذي تفهم من خلاله نفسية أبي نواس، إلاّ أنه عجز عن إثباتها"[1].

أظهرت دراسة ما أنتجه نقاد الاتجاه النفسي أن أصحاب هذا الاتجاه استفادوا من اطلاعهم على الدراسات الغربية في مجالهم وحاولوا توظيفها، غير أن ذلك تم بطريقة تعسفية أحيانا كثيرة، فالظواهر التي توقفوا عندها وفسّروها تفسيرا آخر أقرب إلى الصواب، ومحاولاتهم كانت تأكيدا لأحكام سابقة آمنوا بها ولهذا جاءت الدراسات قاصرة وطمست أو شوهت حقيقة الشعراء الذين تناولتهم بالدراسة ومرد ذلك إلى مايلي:

1- أن نفسية الشعراء لا تنطوي على ما ألصق بها من أمراض.
2- عجز الناقد عن تطبيق منهج التحليل النفسي تطبيقا سليما ودقيقا.
3- أنهم نظروا لعلاقة النص بمنشئه على أنها علاقة مريض وعرض مرضي.

ولكن هذا لا ينفي أنه كان لهم الفضل في الكشف عن بعض الشعراء الذين لم ينالو حقهم من الاهتمام،"كما أضاءوا كثيرا من جوانب التجربة الأدبية الغامضة وربطوا الأدب بمنتجه باعتمادهم الأبحاث التقنية وكانت لهم الجرأة على إثارة قضايا لم يثرها غيرهم"[2].

لذلك قيّم أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث فتبين له أن أصحاب هذا الاتجاه ينقسمون إلى قسمين:الأول اعتنى بحياة الأدباء وراح يبحث عن فرضيات مسبقة في أشعارهم دون تمييز و تمحيص لأشعارهم أو أخبارهم وكان كل ما يبحث عنه النقاد هو محاولة التأسيس للفكرة التي سطروها و من هؤلاء

(1) المرجع نفسه ، ص 119.

(2) أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ص 156 و ما بعدها.

النويهي و العقاد و غيرهما.أما القسم الثاني فإنه اتجه إلى الإنتاج الأدبي وحاول أصحاب هذا الفريق فهم مضمون النص الأدبي بالاعتماد على أسس التحليل النفسي، ومنهم (إحسان عباس) في دراسته مقطع من قصيدة (غلواء) للشاعر إلياس أبو شبكة في معرض حديثه عن الصورة الشعرية مستغلا رموزها و الدراسة الثانية هي لـــ (عز الدين إسماعيل) لقصيدة الشاعر عبده بدوي بعنوان (ثنائية ريفية.)

اعتمد عز الدين إسماعيل في ذلك على منهج التحليل النفسي الفرويدي في تحليل القصيدة، وتوصل إلى الدلالات الرمزية الجنسية بين الرجل الريفي وزوجته، وهو تحليل إذا قبلناه وسلمنا بأن القصيدة رمزية لا واعية ولا يحتاج الدارس إلى منهج التحليل النفسي لفهمها أو نقلها من مضمون إلى آخر[1]، ورغم الملاحظات التي يبديها حول بعض الأحكام التي صدرت من عز الدين إسماعيل، إلا أن أحمد حيدوش يعتبر الدراسة حاول صاحبها أن"يتجاوز النظرة التقليدية التي تنظر إلى وقائع السيرة وتقيد من خلالها معنى النص"[2] ويشيد بمحاولة الباحث تفسير الطلل في علاقته بنفسية الشاعر الجاهلي، كما يثنَي على رأي عز الدين إسماعيل في الوزن و الإيقاع وعلاقته بالحالة النفسية للشاعر وحدد موقف عز الدين إسماعيل في شيأين هما:أنه يؤمن بأن التجربة الشعرية عملية واعية أحيانا وعملية لا واعية أحيانا أخرى. ثم أن التجربة الشعرية الخصبة هي التجربة اللاواعية. [3] و يحدد حيدوش الإطار الذي تقوم فيه دراسة النصوص النفية كالتالي:

1- "طرح الأفكار المسبقة جانبا.
2- النظر إلى آثار الشاعر أو الكاتب نظرة كلية.
3- القراءة المحايدة و اليقظة.

---

[1] ينظر أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ص 105.
[2] المرجع نفسه ص 167.
[3] ينظر،المرجع نفسه ،ص 170.

4- التأني في تقرير الأحكام.

5- الاستفادة من بعض أسس التحليل النفسي التي تساعد على إبراز بعض الموضوعات التي تكون أشد إلحاحا.

6- ربط الشبكات المتفرقة في النص.

7- التعرف على العلاقات العضوية التي تربط هذه الشبكات"[1].

تناول عبد القادر فيدوح بالدراسة التفسير السيكولوجي* لعملية الإبداع في النقد ومكوناتها وممارسات التفسير السيكولوجي لهذه العملية، وقد قسَم البحث أربعة أبواب:

تناول في الباب الأول التفسير السيكولوجي لعملية الإبداع، أما الباب الثاني فكان ميدانا للممارسة النفسية في النقد العربي الحديث، وفي الباب الثالث راقب التشكيل الفني للقصيدة القديمة، و الباب الرابع كان مجالا لدراسة الأبعاد النفسية في القصيدة العربية الحديثة.وأهم ما تهتم به سيكولوجية الأدب.

1- الدراسة النفسية للكاتب.

2- دراسة عملية الابتداع.

3- دراسة النماذج و القوانين النفسية التي توجد في الأعمال الأدبية.

4- دراسة أثار الأدب على قرائه.

يسعى عبد القادر فيدوح إلى استنباط القواعد التي إنبنى عليها الخطاب في تحققه والكيفيات التي يتم بها الإبداع و تأثيره في المتلقي و استند في ذلك على التأويل كأداة عملية. [1]

---

[1] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ص 172.

* **علم النفس، سيكولوجيا**: فن من علوم البيولوجية يدرس مظاهر الحياة الشعورية من حيث اصلها ونموها وتطورها ويستخدم في ذلك طرائق تناسب المشكلة الخاصة التى يهتم بها العالم، ويدرس علم النفس سلوك العضويات و تكيفاتها مع كما يدرس الحياة النفسية، بمعناها الشامل،
ينظر: فاخر عاقل، معجم علم النفس، دار العلم للملاين، بيروت، ط3، 1979، ص91.

إن استخدام السيكولوجيا بنظرياتها المستحدثة في الأدب العربي مستمدة من الغرب الذي نمت فيه الدراسات النفسية نموا عظيما بعد الدراسات التي قام بها فرويد واتباعه،"أما الالتفات إلى"الملاحظات النفسية" وإلى دورها في فهم الأدب ونقده بصفة عامة فلأمر أقدم من ذلك بكثير في الأدب العربي فهذه الملاحظات النفسية، قد عاصرت النقد العربي منذ عصوره الأولى وواكبته في نموه".[2]

وقد التفت النقاد العرب، منذ العصور الأولى، وعلى مختلف مستوياتهم، إلى انفعالات الشاعر وأسباب نبوغه، وكثير من نظراتهم النقدية تحمل بذور السيكولوجيا بالمفهوم الحديث، وفي هذا المجال يستعرض عبد القادر فيدوح صحيفة بشر بن المعتمر[3]، التي أوردها الجاحظ في كتابه البيان و التبيين والتي جاء فيها"خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جورا، وأشرف حسبا، وأحسن في الإسماع وأحلى في الصدور وأسلم من فاحش الخطَاء، وأجلب لكل عين وغرة، من لفظ شريف ومعنى بديع، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة.....فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعصي عليك بعد إجابة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجرودعه ببياض يومك وسواد ليلتك،وعاوده عند المشكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا توجد بمكنونها مع الرغبة ولا نسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود بها مع الشهوة والمحبة".[4] وقد اعتبر أحمد أمين بشر ابن المعتمر أول من أسس لعلم البلاغة العربية[5]، وقد تبين لعبد القادر فيدوح أن هذه الصحيفة تكشف بما فيه الكفاية للدلالة على المستوى الذي بلغه الفكر العربي

---

[1]ينظر، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 1992،ص482.

[2]عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص928.

[3] بشير ابن المعتمد هو أبو سهل الهلالى مؤسس فرع الاعتزال في بغداد نظم تعاليم المعتزلة في الشعر لكي يشيع بين الناس، توفي سنة210هـ/ 825م، ينظر: كارل بروكامان، تاريخ الأدب العربي، ج4 تر: السيد يعقوب بكر ورمضان عبد التوات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1983، ص25.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين،ج1،تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1968،3، ص135، وما بعدها.

[5] أحمد أمين، ضحي الاسلام،ج3، دار الكتاب العربي،بيروت، لبنان، ط10، د، ت، ص141.

في ذلك العصر، من دقة الملاحظة ورسم بعض المعالم التي تبين اهتمام العرب بالحالة النفسية التي ينبني عليها الإبداع الفني وأهم ما تعرضت له الصحيفة مايلي:

1- التهيئ النفسي للتفكير و علاقته بالإبداع الفني.

2- العناية باختيار وقت عملية الإبداع: بتعيين علاقة عمليات التفكير وعملية اختيار الوقت وهو ما ذهب إليه النقاد العرب"فللشعر أوقات يسرع فيها التيه"[1].

3- الاستعداد الفطري وقد ركز فيه القدماء على الطبع والتكلف.

4- الطاقة الشعورية: وما للقدرة الإبداعية من نشاط نفسي لإطلاق المشاعر.

5- عملية الإبداع عن طريق الاستخبار في علاقتها مع الظروف والقدرة على إفراز العملية الإبداعية دون عناء.

6- الصلة بين الانفعال النفسي و العمل الفني: ويتجلى ذلك في القدرة الباطنية التي تكمن من إثارة القوى الانفعالية للذات وقد ردوا ذلك إلى الرغبة والبغضاء والشوق والعشق..... الخ ،غير أن المحاولات الأولى كانت تنقصها الدقة و الاستمرارية في تفسير الانفعال وتوضيح مسار العملية الإبداعية.

7- مثيرات العواطف لدوافع الإبداع، وركز فيها عبد القادر فيدوح على العوامل الخارجية والداخلية للذات التي تمكن العمل الابداعى إلى الوصول إلى نهاية من صفاء للذهن و تهيئ للنفس"وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستضعف فيها مريضه"[2]، كما يشير ابن رشيق إلى ما يتطلبه ذلك

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء،ط2، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، 1986، ص35.

[2] المصدر نفسه :ص35.

بقوله:"وقيل أن الطعام الطيّب، والشراب الطيّب، وسماع الغناء مما يرق الطبع ويصفي المزاج، ويعيش على الشعر"[1]، وغيره أحاطوا بالظروف التي تسمح للشاعر بالتعبير عن مكنوناته وتحريك قريحته.

أرجع النقاد القدماء الشعر، وحتى الشعراء، إلى مجموعة من العوامل فقالوا بالشياطين، كان يقال أن كل شاعر شيطانا، ثم جاء بعد ذلك الإلهام، إلا أن ذلك كله يعود إلى طبيعة الانسان ومستواه الثقافي وتطوره، فارتبط الشاعر القديم بالقوة الكونية أمر ضروري استدعته حياته الضنكة التي كان يعيشها ويرجع الدكتور عبد القادر فيدوح عملية الإبداع "إلى عامل أساس هو اللاوعي في عملية الخلق الفني استئصالها ومن النزعات الباطنية المكبوتة للفرد من خلال الخبرات الشعورية المكتسبة من ضمن اللاشعور الجمعي".[2]

وقد جاءت المحاولات السيكولوجية لعملية الابداع في العصر الحديث لتفسر بعضا من الظواهر في عملية الابداع و"من الواضح أن علم النفس يستطيع أن ينير جوانب الأبداع"[3]، غير أنه لا يستوفيها جميعها.

استفاد النقد العربي من علم النفس الغربي عن طريق البعثات الدراسية وغيرها من الوسائل التي مكنته من الاطلاع على التطور الفكري والعلمى، ويذكر عبد القادر فيدوح في هذا المجال دور يوسف مراد في الاشارة إلى طبيعة الابداع الفني، فكان"أول من حاول أن يقعد لنظريات علم النفس في الدراسات العربية"[4] بتركيزه على الموضوعات وأرجع طبيعة الابداع إلى دافع المحاكاة و التأمل في طبيعة الحياة والمادة ومساهمتها في

---

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده،ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ت ،ص211.

(2) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 1992،ص2.

(3) رنيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الادب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، 1987،ص93.

(4) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 83.

إعادة الخلق للتنفيس عن مكنونات النفس وتوتراتها، لكن دافع المحاكاة ليس الفصل وإنما هناك عامل الإلهام الذي ركز عليه الدكتور عبد القادر فيدوح على رأي يوسف مراد في "اعتقاده بالإلهام اعتقادا مطلقا"[1] رغم استعانته في آخر أيامه باللاشعور كمفهوم معين للإلهام الفجائي في تفتيح الذهن.وتبقى مجهودات يوسف مراد محدودة في مجال توسيع فهم الإبداع الفني وإخراجه من دائرة ربطه بمحيطه، إلا أن الدراسات العربية في مجال التحليل النفسي للأدب أخذت سبلا متعددة منها التجريبي ومنها التطبيقي.

و تأتي دراسة مصطفي سويف كمجال تجريبي لهذا الاتجاه، و التي أكد فيها ضرورة ربط العبقرية بالمجتمع الذي تعمل فيه، وتسعى الذات إلى تحقيقها (الأنا) ضمن الأنوات التي تكوّن المجتمع، من خلال إطار تخلقه الذات نفسها ويقصد بالإطار "الأساس النفسي الذي تنتظم من خلاله مدركاتنا ومشاعرنا.....إن الإطار يتشكل من خلال نوع من الخبرات التي يمر بها الشخص وسياقها"[2]، وفي ذلك إشارة إلى الثقافة الشخصية المكتسبة التي تحدد منها شخصية الشاعر أو الفنان بصفة عامة، في رؤيته للعالم وقدرته على التعامل معه، ولكن ذلك قد يجعل الفنان"متلقيا سلبيا يبدع دون احساس"[3] ومن الوسائل التي استعان بها مصطفي سويف:

1- الاستخبار.

2- الاستبار.

---

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة ص85.

[2] مصطفي سويف، دراسات في الفن، دار مطبوعات القاهرة،ط1،عام1983، ص46.

[3] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 95.

3- تحليل المسودات.

تميزت أسئلته بنوع من التوجيه مما يوحي بأن "العملية الشعرية إرادية ومقصودة"[1]، من خلال تحليله لاستخبارات و المسودات توصل أن عملية الابداع تقوم على العناصر التالية:

1- التجربة.

2- لقاء التجربتين(الماضي بالحاضر).

3- الخصائص الفراسية بادراك الشاعر للأشياء والمواقف دون سواها.

ويمكن إجمال نظرة مصطفى سويف للعملية الإبداعية في التالي:

1- وجود تجربة قديمة.

2- حدوث تجربة جديدة، تلقي في دلالتها بالتجربة القديمة.

3- استعداد معين لدى الشاعر(قد يكون طموحا أو حساسية).

4- حدوث اختلال في البناء النفسي و الاجتماعي للشاعر.

5- فقدان الاتزان نتيجة التوتر النفسي الحادث.

6- وجود إطار موجه لحركة الشاعر.

7- محاولة ايجابية من الشاعر لتجاوز اختلال الاتزان الحادث.

8- توجه إلى الوسيلة التي يمكن له من خلالها تحقيق الاتزان.

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة ص99.

فعملية الإبداع تقوم على أساس إعادة تنظيم الإطار بدافع من توترات خاصة تسيطر على الأنا وتشحنه بطاقة تمكنه من صيغة فنية تسمح بتلبية الحاجات النفسية في الانسجام مع" نحن " وبذلك " يستحق لقب المبدع بالمعنى الدقيق، لأنه أوجد على غير مثال "[1]، لأنه استطاع أن يخلق لنفسه إطار خاصا به يتميز به دون سواه، تشكيلا و لغة، يخرجه في النهاية عملا فنيا متكاملا حتمية"طبيعة فعل الإبداع من حيث أنه فعل متكامل، له بداية وله نهاية، متضامنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه".[2]

وعلى نفس المنوال توالت الدراسات في تكاملها مع الظاهرة الاجتماعية، ويخلص عبد القادر فيدوح إلى استنتاجات هامة في العملية الإبداعية منها:

1- المجال الثقافي للفنان في محوريه، اليقين المعرفي من اكتسابه للمعارف وتفكيكها وإعادة تركيبها وفق نمط انتقائي خاص، والمحور الثاني في الوجدان المعرفي بتنمية المعرفة وربطها بالعاطفة وتوسيع المدركات والتصوَرات الذهنية.

2- الوعي الجمالي: وعلاقته بالشكل والمضمون للكشف عن عبقرية الفنان وعلاقته بمجتمعه لأن"حركة الشاعر كلها، هي حركة للإعادة تنظيم النحن، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري" . [3]

3- الاستجابة الوجدانية: وهي مرهونة بالتأثر و الخبرة و التجديد اختار العقاد منهجا في دراسة شخصية الفنان، فهو أرجع عبقرية ابن الرومي إلى تكوينه الجسماني ونفس السلوك كان له مع بشار بن برد فهو يقول" لبشار شخصيته ذات مفتاح قريب يدلنا على مذهبه في الشعر و الحياة ويفسر لنا الكثير من أخلاقه و نوادره، مفتاحها هذا وصفه الجثماني الذي اتفق عليه مترجموه وطابقتهم عليه بعض أبياته

---

[1] مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعرخاصة، ص301.

[2] مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعرخاصة، ص338.

[3] المرجع نفسه، ص301.

وأشعاره"[1]، أما دراسته لأبي نواس فإنها "جاءت بتأويلات تلقائية كتعليله للوازم التلبس والعرض و الارتداد، من غير حجج مقنعة، والتي لا تستند في حكمها على استنطاق النتاج الفني الذي يحتوى على وظائف نفسية قد تعيننا على استكشاف لاوعي الشاعر الذي يعكس سجله التاريخي"[2]، إذ اعتمد العقاد على ما يخدم غرضه من الشعر في إثبات الفرضية التي وضعها لبحثه، فكان ما استشهد به شعر الشعراء انتقائيا.

إذا كان العقاد ركز على الناحية الجسدية في دراسته لأبن الرومي، ومركز تحليله لشخصية أبي نواس حول النرجسية ومظاهرها، فإن النويهي نحا طريقا آخر اعتمد فيه التحليل النفسي القائم على النظريات السلوكية في دراسة شخصية ابن الرومي، مركزا على قدرات الناقد ومتى يجب أن يتسلح به من ثقافة تشمل جميع العلوم التي تمكنه من الوقوف في الاطناب و التأكيد على معارف الناقد، وحاول تطبيق بعض المعارف التى وصلته عن التحليل النفسي، تنوع معارفه هذا لم يمكنه من الوقوف على الأسباب النفسية، فإرجاعه عبقرية ابن الرومي لأصله اليوناني لا يستقيم أمام المنطق العلمي، وكذا حديثه عن ظروف البيئة يبقى قاصرا كذلك في المدون بالمعلومات الكافية[3] وقد يكون لظروف الفنان الجسمانية والبيئية دور في زعزعة نفسية الفنان

---

[1] عباس محمود العقاد، مراجعات في الأدب و الفنون، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان' 1983، ص97.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص166.

[3] المرجع نفسه، ص 174.

فيشعر بالدونية نتيجة"اختلالاته الجسمانية واضطراباته النفسانية"[1] أليس ابن الرومى هو القائل: (من الطويل

)

وَمن نكبـــــة لاقيتـــــها بعـــد نكبـــــة رهبت اعتساف الارض ذات المناكـــــب

وصبري على الأقدار اسير محمـــــــــــلا علـــى من التعزيـــز بعـد التجـــارب

لقيت من البـــــر التبـــــــاريح بعدمـــا لقيت من البحر ابيضـــــاض الذوائـــب

سقيت على ري بـــــــــه ألف مطـــره شغفت لبعضـــها بحـــــب المجـــادب

ولم اسقـــــــها بل ساقهـــا لمكيدتـــي تحـــــامق دهر جـــد بي كالمـــلاعب

إلـــــى الله أشكو سخف دهري فانـــــه يعـــاتبني من كنـــت غيـر مطايـــب

أبي أن يغيب الأرض حتى إذا ارتمـــــت برجلى أتاها بالغيـــــوب السـواكـــب

سقي الأرض من أجلى فأضحت مزلـــــة تمـــــايل صاحبها تمـــــايل شـــارب

لتعـــــويق سيري أو دحوض مطيتـــــي وإخصـــــــاب مزور عن المـــــجد نـاكب وهو ما

استدل به النويهي على أغراض المرض والقلق من الأوهام حين كان"يرى في دهره عدوا مشخصا يتعمد إيذائه"[2]، ولم يستبطن النفس الكامنة وراء هذه الشخصية التي عاشت تحت وطأ الحرمان والكبت، وسعت إلى اثبات ذاتها من خلال التعريض عن النفس الضائعة في زخم الحياة الضنكة التي ميزت حياة ابن الرومي.

[1] ابن الرومي، الديوان، ج1، شرح الأستاذ أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص135.

[2] محمد النويهي :ثقافة النقد الأدبي،ص194.

في حين نجد النويهي في دراسته لشخصية أبي نواس يعتني باسقاط نظريات التحليل النفسي"على عقده النفسية أثر من اعتنائه باستكشاف الخصائص النفسية التي مرّ بها الشاعر"[1] فترسم خطى حياة الشاعر،فتبين له أن حب أبى نواس للخمر مرّ بثلاثة مراحل رئيسية.

1- قدسية الخمر: إذا يرى أبو نواس أن في الخمرة تطهير للذات وتحرير لها فهو يقول:

لَـوْ عَبَـدَ الخَمْـرَ قَبْلَـنَـا أَحَـدٌ مِمَـنْ مَضَـى قَبْلَـنَا عَبَـدْنَاهَـا

1- مرحلة التعويض النفسي بالأمومة.

2- مرحلة شهوة المواقعة.

ومن الأغراض النفسية الثانوية وطرق إثبات الذات:

1- الولع بالجنسية المثلية: وأرجع ذلك إلى العامل الجسدي وظروف النشأة، يرى فرويد"أن طريق الحياة الجنسية تمر بالنرجسية أي بحب الذات بينما يتوسع "رانك" في المدلول ليصبح عنده إدعاء فارغا وإعجابا مفرطا بالذات"[2].

2- الارتداد: وعاملها الميول الجنسية المكبوتة.

3- الشعور بالذنب.

4- الجنون.

ولعل أهم ما يميز الدراسات العربية في مجال التحليل النفسي للأدب دراسة أنور المعداوي الموسوعة"على محمود طه الشاعر ..... والإنسان" والتي تكتشف تأثير الأدباء العرب بصفة عامة شعراء ونقادا بالمذهب الرومنسي، فالشعراء جاء شعرهم معبراعن"الإنسان في هيامه بالحديث عن الأسى و الإحساس بتأزم الكيان

[1]عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة،ص 183.

[2]خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، عام 1983، ص13.

النفسي للذات"[1] أما النقاد فقد استفادوا من"التفاعل النقدى بين الرؤية المعرفية في منظور معيارها الفلسفي ومؤشرات الحالة النفسية للمبدع وأثره الفنى"[2]، وأنور المعداوي من بين النقاد الذين كان لهم دور في دفع النقد العربي إلى الالمام، فقد خالف العقاد و النويهي في نظرتهما إلى انتاج الشاعر بتركيزهما على حياة الشاعر ومحاولة فهمه، فكان عملهما ينطلق من خارج النص أو يستغل النص للوصول إلى غاية رسماها مسبقا ولذلك كانا لا يتوزعان في انتقاد البيت أو البيتين، أما المعداوي فأنه"يميل إلى اعتماد التفسير الوجودي بالتركيز على النص"[3] وقد اعتمد في ذلك على محاولته مقارنة حياة"على محمود طه" بحياة بودلير، إنطلاقا من دراسته سارتر، ويسجل عبد القادر فيدوح جملة من الملاحظات منها: [4]

1- اعتماده على المواصفات الخارجية لجمالية القصيدة لا ينتمي إلى البحث الجاد.
2- ارجاعه مصدر القلق إلى المرأة لا يستقيم.
3- اضطرابه حول مسألة التفكير في المصير و حقيقة الوجود.
4- عدم تعمقه في تحليل المقطوعات، واستغلالها للنقاد إلى عالم الشعور الباطني لدى الشاعر.
5- استقصاؤه لتجربة الشاعر من خلال بعض الصور في مفهومها العرضي.

وهي جملة من المعالم التي حدّدت نهج المعداوي في ربطه"المعنى الدلالي بالجو النفسي العام حين راح يجمع بعض مظاهر الرؤية الرومنسية التي هزَت كيان الشاعر"[5]

يستعرض عبد القادر فيدوح دراسة المعداوي لقصيدة القمر العاشق لعلي محمود طه بدراسته لمجموعة من الظواهر المميزة أهمها:

أ- موسيقي اللفظ و موسيقي الأداء النفسي لعالم النص.

---

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة،ص 211.

[2] المرجع،نفسه ص213.

[3] المرجع نفسه، ص222.

[4] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة ص219 و مابعدها.

[5] المرجع نفسه ص 226.

وركز فيه المعداوي على النغمة الموسيقية وعواملها النفسية، بين من خلالها علاقة "موسيقي اللفظ وموسيقى النفس متجنبا الافصاح عن هوية النص في هذا الاطار، حين لم يوفق في الربط بين نغم الكلمة، وبين ماتحمله من دلالات نفسية"[1]

ب-الملكة التخيلية: ودور الخيال والكلمة في بناء الصورة الشعرية وتجلياتها عند الشاعر على محمود طه. وقد أشار المعداوي إلى الرمزية النفسية وحاول اقامة الفروق بينها و بين الرمزية اللفظية، إلا أنه رغم تنبيهه إلى ذلك فانه لم يستطع التفريق بين المعنيين.وبعد استعراض معالم الاتجاه النفسي في الدراسات العربية بمختلف مراحلها، تطرق عبد القادر فيدوح، إلى التشكيل الفني للقصيدة من حيث:

1- الدلالة النفسية الجمالية للمكان: حدد من خلالها نظرة القدامى للمكان من خلال ماذكره كل من ابن رشيق في كتابه "العمدة" وما ذكره ابن قتيبة في الشعر والشعراء، من كون المكان استحضارا للماضي كخبرة تلتحم مع الحاضر في تالف، وعلاقة الطلل بذهنية المبدع والمتلقي وتأمل المصير" من خلال المكان المفقود في معناه الايجابي بضياع النفس وإشراك الذات الأخرى بغية الإحساس بالألفة"[2].

وقد تمت دراسة المكان وصورته في النقد الحديث من المناحي التالية:

أ- المنحى الوجودي النفسي: اعتمدت الدراسات في مجملها على ما جاء به المستشرق الألماني"ولتر براونه" الذي اعتمد على التفسير النفسي الوجودي في تعرضه للمقدمة الطللية وخاصة ما ذهب إليه عز الدين اسماعيل من كونها"الجزء الذاتي في القصيدة"[3].

---

[1] المرجع نفسه، 230.

[2] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة ص 246.

[3] عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1978،ص17.

ب- المنحى النفسي: من خلال علاقة الطلل بذات الشاعر وذكراه وما تحمله من صور الحب والألفة، وما يحمله الطلل من علاقات الفناء والدمار فتمتزج صورتا الحياة والموت في ذهن الشاعر، ويكون"بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان،الضرورة والمصادفة"[1].

ج- المنحى الاجتماعي: باعتبار الشاعر ضمير الجماعة، فالذات"المفردة في توحدها مع ذات الجماعية، تعكس الواقع الاجتماعي"[2]، وكان الطلل ملجأ يأوي إليه في وحدة وحشته، كما ظلّت الأطلال صورة مربوطة بالصحراء، والصحراء رمز كياني في أعماق النفس العربية في جميع تجلياتها. تتبع عبد القادر فيدوح تطور نظرة النقاد إلى الوحدة العضوية، فعرض آراء ابن قتيبة وابن رشيق وابن طباطبا وغيرهم وسجل ثورة بعض الشعراء على المقدمة الطللية والقيم التي رسمها الأوَلون كأبي نواس مثلا في قوله: [3]

قُـــلْ لِمـــَنْ يَبـــْكِي عَلَى رَسْـــمٍ درَسْ وَاقِفًـــا: مَـــا ضَـــرَّ لَوْ كَـــانَ جَلَـــسْ

وقوله:

عَـــاجَ الشَّـــقِيُّ عَلَـــى رَسْـــمٍ يُسَائِلُـــهُ وَعُجْـــتُ أَسْـــأَلُ عَـــنْ خَمَّـــارَةِ الْبَلَـــدِ[4]

وتحررت القصيدة العربية القديمة من بنائها الذي تميزت به، وكان هذا التحرر تماشيا مع روح العصر من ناحية وشخصية الشاعر من جهة أخرى، ونظرته للحياة وثقافته ومستلزمات الحياة التي أصبح يعيشها

---

[1] أدونيس(على أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص15.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد العربي دراسة،ص 264.

[3] أبو نواس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، عام1978، ص43.

[4]أبو نواس، الديوان ،ص181.

الشاعر، غير أن هذا التحرر كان يوازيه من ناحية أخرى عودة إلى تنسيق القصيدة وربط أجزائها وهو ما سمّاه حازم القرطاجي بمذهب التفريغ. [1]

ومع مطلع فجر الانبعاث تبلورت معالم الوحدة العضوية في النقد الأدبي الحديث، وتتبع النقاد أدواتها والمهم في كل ذلك أن تكون الوحدة العضوية تمثل وحدة الموضوع ووحدة المشاعر، وقد استمد النقاد العرب في العصر الحديث أحكامهم بشأن موضوع الوحدة في العمل الإبداعي من المصادر النفسية في أوسع معانيها الجوانب التالية:

أ. "الوحدة الحيوية: وهي التي قال بها النويهي في دراسته للشعر الجاهلي، استنتج من خلالها اتحاد ذات الشاعر مع الواقع الذي يعيشه، ويجمع عناصر القصيدة، "الترتيب العاطفي لمشاعر الذات الحيوية في تفاعلها مع الطبيعة و الكون"[2].

ب. وحدة الموضوع ووحدة المشاعر:" ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور و الأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون إزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، يؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[3]، والقصيدة الجاهلية أن كانت تبدو مفككة الأجزاء إلا أنها تشمل على مجموعة من الروابط الداخلية للشاعر"تمتد عليها هموم الشاعر الذاتية".[4]

ج. وحدة الصراع من أجل البقاء: وهي التي قال بها زكي العشماوي وتتمثل في كون الإنسان العربي كان يعيش الحياة القاسية في الصحراء، دائم الحر والترحيل، ساعيا وراء الكلأ

---

[1] ينظر،عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد العربي دراسة،ص 282.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد العربي دراسة ،ص 292.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986، ص394.

[4] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد العربي دراسة،ص 296.

والماءيصارع الطبيعة من أجل البقاء، ولا غرابة إذا انعكس ذلك في الشعر، فالعربي"ظل طوال حياته المملوءة بالحركة الحيوية يسعى إلى إثبات ذاته وإظهار مقدرته على حدَة ما يعانيه وقسوة ما يشعر به ويجسدها تجسيدا فنيا في إبداعه الشعوري"[1]

د- وحدة الشعور الملون: وتمثله مجموعة الصور المتفرقة في القصيدة التي تعبر عن شعور ذات الشاعر في حركتها وتفاعلها مع محيطها، وهي النظرة التي جاء بها ناصر إسطمبول في بحثه"تداعى الوعي في الشعر الجاهلي"[2].

ومهما تكن التسميات واختلاف أصحابها إلا أنها كانت في مجملها تسعى إلى إيجاد عناصر تكوّن وحدة القصيدة الجاهلية، وأبعاد ذلك العيب الذي ألصق بها، فالتفكك الظاهر في القصيدة واعتمادها على وحدة البيت إنما يعزى على القدرة الشعرية من جهة، وهي ما كان يعتز به الشاعر بين أقرانه، ومن جهة أخرى إلى طبيعة الإنسان العربي وأطوار حياته، وما يمكن أن يتلمسه الدارس من وحدة عضوية في القصيدة العربية القديمة هو ما أسمته الدكتور إحسان عباس"قانون الاستواء النفسي" أي أن يظل الشاعر ملتزما بمستوى واحد من النظرة إلى الحياة وقيمها"[3] التي يعيشها جسدا وروحا و الوحدة التي يسعى إلى تحقيقها إذا الشاعر والناقد هي:" نوع من الحتمية النفسية والفنية، بحيث إذا تم حدث أو قام بتصرف أو اتخذ موقف وجاشت عاطفته، فإنه لا يمكن أن يقوم مقامها ما هو أفضل منها"[4] ويظهر هذا التجسيد جليا في الصور الشعرية عند الشعراء القدماء اعتمادهم التمثيل الحسي للصورة، بالاعتماد على التشبيه، وخاصة الحسي، بمعناه العام، فمدركات الحواس طريق المعرفة إلى الحقيقة من جهة وأقرب الوسائل إلى إدراك الإنسان من جهة، وأنه من أسباب

---

[1] المرجع نفسه، ص 298.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد العربي دراسة ، ص 304 و ما بعدها.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1980، ص48.

[4] إليا الحاوي، سوفوكيلس و التراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص22.

الجمال في العبارة من جهة أخرى، لخلق انسجام بين الحس الظاهر والذوق الفني في صلته بعالم المدركات وتتجلى جملة الصور المشخصة ومثولها لدى المتلقي في التالي:

"المعنى المجرد ⟵ المحسوس

المحسوس ⟵ المعقول

المعنى المجرد ⟵ الذهني

و المعنى المجرد الذي يقابل المعنى الذهني أبلغ في التشخيص لأنه يعمق مدارك الصورة عن طريق نقلها إلى نفسية المتلقي"[1]، وصار التشبيه تقليدا عاما يسير عليه الشعراء حتى قال المبرد "حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لو يبعد".[2]

يستعرض عبد القادر فيدوح نظرة القدامى إلى الصورة وأسس بنائها، ويستوقفه ما قاله حازم القرطاجني في هذا المجال بحكم أن حازم يمثل محو التقاء الثقافية اليونية والعربية، ويمثل الفكر العربي في أسمى نضجه ويعتبر كتابه أسرار البلغاء قمة ما وصل إليه الفكر العربي في مجال النقد في ذلك العصر.فارتبطت الصورة بالخيال و اتساعه في تقديم المعاني، والشعر تخييل ومن دوافع التخييل "الإثارة بما تحدثه من حالة في نفسية المتلقي"[3]، وقدرة الشاعر على إحداث هذه الإثارة، وبذلك يتم التواصل، والانسجام والتأثير في المتلقي بتوفير عوامل الإثارة بحث"تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله

---

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة،ص 325.

[2] أبو عباس محمد بن يزيد الميرد، الكامل، ج3، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د، ت، ص94.

[3] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 325.

صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض".[1]

أحاط عبد القادر فيدوح بالجوانب التي تشكل الصورة ونظرة النقاد إليها من الناحية الفلسفية أو الفنية وأسهب في إظهار جانب الخيال ودوره في بناء الصورة وعلاقته بالذات المبدعة وتأثيرها في المتلقي قديما وحديثا، واستفادة النقاد المعاصرين من جهود القدامى وخاصة منهم جابر عصفور في كتابه"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" في تحديده للخيال وفاعليته عند القدماء، ويلاحظ عبد القادر فيدوح أن الدراسات الحديثة أولت اهتماما للأشكال البلاغية القديمة ومفاهيمها إلا أنها أهملت الأبعاد النفسية للظواهر البلاغية. [2]

أهم ما يميز دراسة الصورة في النقد الحديث هو بحث النقاد عن مستوى الوظيفة التي تحققها الحالة النفسية، وبحثهم في مستويات الذاكرة باعتبارها مكان تشكل الصورة، لكون الأخيلة والصورهي تحقيق لحالة نفسية مجالها العقل بما يكتنزه من زاد لغوي (لفظا وتركيبا) وجاءت نظرة النقاد مرتبطة بالتراث ومقولات الغربيين، الرومنسيين و النفسانيين.

"والصورة أيا كان لونها لا يمكن لها أن تحيي حياتها كاملة، وتملك دلالتها، وتحمل قيمتها كاملة إلا إذا وضعت حيث أرادها مبدعوها في نطاق النص أو النسق"[3] لتعبر عن عواطف من خلال بناء واقع متصور بصورة شعرية يوظفها الشاعر من أجل إخراج"الذات من أسر الألفية إلى طرق باب الكشف عن المجهول وهي السَمة الأساسية لطبيعة الصورة الشعرية"[4] للفن الخالد الذي يعتمد الإيحاء لتجاوز الحدوس.فتبنىّ

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص89.

[2] ينظر،عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة،ص 296.

[3] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983، ص31.

[4] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 377.

الشعراء في رسم الصورة كوسيلة إشارية عديدة منها اللغوية من استعارة ومجاز لأن"العناصر التي يمكن أن تستمد منها الصورة الشعرية مادتها لا تخرج عن نطاق الخصائص الموضوعية والذاتية على نحو ما تتضمنه من مفارقات مع المدركات الحسية "[1] عن طريق الرموز بمختلف أنواعها، فالرمز بقدر ما يحمل من إشارة فهو يحمل شحنة عاطفية لإثارة المتلقي ومن خصائص الرمز الفني: الأصالة والابتكار، والحرية الكاملة غير المقيدة في الإشارات ومن ثمة ثنائية الدلالة، لإفساح المجال لتعدد القراءات، كما يتميز بالتنسيقية داخل النظام الذي يرد فيه فالرمز"يقوم على التلاحم والتقابل والالتقاء ويوحي بالتركيز والتبؤر"[2]، والرمز بهذا المفهوم يدخل في شبكة علاقات ضمن منطق خاصة بصاحبه والنسق الذي يرد فيه، ويسهم فيتشكل الصورة الشعرية المعبرة عن صاحبها.

ومن أهم الرموز التي ميّزت القصيدة المعاصرة توظيف الأسطورة، ويرجع عبد القادر فيدوح بداية استعمال الرمز الأسطوري إلى المازني والعقاد وإلياس أبو شبكة وأحمد زكي أبو شادي وعلى محمود طه[3] وهذا لتعاملهم مع الأسطورة قبل الشعراء التموزيين، ويوعز استعمال الرمز الأسطوري إلى تأثرا لشعراء العرب بإيليوت من جهة و إطلاعهم على المنتوج الشعري و الفكري الغربي على العموم. ولهذا تعتبر الأسطورة في نظر الباحثين "تجسيدا لأخيلة لا واعية"[4]، لاعتقادهم أنها صادرة عن اللاوعي الجمعي، كما يذهب إلى ذلك يونج في التحليل النفسي، وعالم الرمز الأسطوري يتعلق في القصيدة المعاصرة بالتذكر"والتداعيات المبينة على الأحلام والتخيلات"[5] باستغلال الأسطورة مطية لبلوغ النشوة الانفعالية الشخصية والتأثير في المتلقي،

---

[1] المرجع نفسه،ص 383.

[2] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث دراسة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 1983، ص289.

[3] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 410.

[4] ك.ك راثقين، الأسطورة، تر جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان ط1، 1981 ، ص10.

[5] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 400.

بما يحمله الرمز الأسطوري من قناع شفاف تستحيل دونه رؤية أعماق الذات في صراعها مع الواقع، والبحث"عن مسلك متآلف يحدد به الشاعر وجوده في الحياة"[1]

فارتباط الأداء اللغوي للرمز الأسطوري بالشحنة اللغوية جعلها تستوعب الخيال الشعري من أجل خلق عامل أرحب لطموحات الشاعر، هذا الأخير يقوم بعملية الهدم وبناء، ماهدم لما يتضمنه الرمز الأسطوري من النظرة التاريخية وما هو متعارف عليه من أجل بناء الأسطورة عبر العصور، بما تحمله من إيحاءات وطاقات تعبيرية" وذلك عن طريق "اختيار الشاعر وظيفة الأداء النفسي للرمز الأسطوري[2]، وقد حدد الدكتور عبد القادر فيدوح ثلاثة عناصر لتكوّن الرمز الأسطوري:

أ. "المكون النفسي: وذلك بتطويع الرمز الأسطوري حسب الواقع النفسي للشاعر في صراعه مع الواقع.

ب. المكون الاجتماعي: بمعالجة موقف الإنسان، وموقفه من الكون.

ج. المكون الحضاري: في رؤيا الإنسان لهذا الكون ومتغيراته"[3].

اعتمدت دراسة فيدوح للأسطورة مجموعة من النماذج الشعرية وتمظهر الرمز الأسطوري فيها، ودلالتها وعلاقتها بالذات المبدعة وأثرها في المتلقي بما تحمله من إيحاءات.وتكتمل الصورة الشعرية بالإيقاع

---

[1] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، عام1994،ص105.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 413.

[3] المرجع نفسه، ص 414 وما بعدها.

الموسيقي وما يترك في النفس من دفقة شعورية فتفطن العرب لذلك منذ القديم، وأعطوا أهمية خاصة للصوت فيما يؤديه من تأثير في النفس، وحددوا للصوت أربعة مصطلحات أساسية أوردها عبد القادر فيدوح:

أ. "الحدة

ب. درجة علو النغمة.

ج. المدى الزمني الذي يستغرقه نطق الصوت.

د. المزاج أو الكيفة.

وهي صفات تعطي للصوت الموسيقي قيمته النفسية في النص الشعري"[1] والمصدر الأساسي لذلك اختيار الكلمات والوزن وما يستتبع ذلك من انفعالات لأن الكلمة هي التي تعبر مكبوتات الشاعر وتعبر بنغمات تبعث السرور في المتلقي، ولهذا كان الاهتمام بالوزن ودلالته الإيحائية في البيت التقليدي.

بدأت الدعوة إلى التحرر من القيود التي تفرضها أوزان الشعر الخليلية مع مطلع القرن العشرين بثورة الشعراء والنقاد على حد سواء، وتحددت معالم هذه الدعوة بنظم الشعراء الشعر الحر الذي تخلى جزئيا أو كليا عن تلك القيود الموروثة، والتي لا تتماشي ومتطلبات العصر من جهة وتحد من حرية الشاعر من جهة أخرى بجعله محصورا في قوالب جاهزة تكبّل مشاعره وخياله على السواء، فالداعي الأساسي حسب عز الدين إسماعيل"هو جعل التشكيل الموسيقي في مجملة خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة ونحن في الحقيقة لا

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة ، ص447-448.

نرضى عن العمل الفني إلاَ لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد"[1]، وأساس ذلك اختيار الكلمات والأصوات بصلتها بانفعال النفس و الحركة الخارجية للقصيدة وتحقيق المتعة.

ومع ذالك لم يقتصر تحرر القصيدة على الوزن والقافية بل امتد إلى السطر (البيت) إذ "لجأ الشاعر المعاصر إلى استبدال الجملة الشعرية بالسطر الشعري، لما في الجملة من قدرة على استيعاب الموجات النفسية"[2]، وأصبحت الدفقة الشعرية هي الدليل الشاعري الذي يتحكم في الجملة الشعرية.

التحليل النفسي و المتأويل:

قطع التحليل النفسي للأدب أشواطا منذ أن اهتم فرويد بالأعمال الأدبية واكتشف اللاشعورية، فاجتهد النقاد في محاولة الإلمام بالعمل فني، وحاولوا الوقوف على الحقائق التي تجعل من العمل الأدبي عملا فنيا مؤثرا، فاتجهت الأبحاث إلى أحوال الأديب وعوالمها، فسبرتها، وتقصت أبحاثهم عملية الإبداع بمحاولة ترتيب أزمنتها، إلى أن تخرج في تحفة تهتز لها النفوس، فمنهم من قال باللاشعور ومنهم من قال باللاشعور الجمعي، إلاّ أن"بعض ما يرد على الشاعر في لحظات الإبداع يرد من منابع يجهلها الشاعر نفسه ويكون ورودها فجائيا"[3]، وهذا ما عبروا عنه بالإلهام حينا و بالوحي أحيانا أخرى.

كما أنكب فريق على النص وحاولوا الوقوف على السمات التي تجعله نصا أدبيا ، فكان الاتجاه إلى اللغة وأدواتها، فتناولت الدراسات وسائل اللغة في بناء النص والصورة الفنية معا، وعلاقة الخيال بالصور، وثقافة

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1976، ص62.

[2] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة،ص 467.

[3] مصطفي سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص118.

الأديب، فتبين بهم أن للمجاز دور مهم في ذلك، فاللغة الشعرية"لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية وهي علاقة احتمال وتخييل، والأشياء فيها لا تنفذ إلى الوعي وإنما تنفذ إليه صورة احتمالية عنها"[1] ففصلوا في أنواع المجاز وعلاقته بالخيال، والحقيقة أن "المجاز ثابت نظري يعني مفارقة القول للإصلاح، وكل ما هو في البدء مجازي يصبح بعد تداوله حقيقة، أي يتحول إلى إمكانية "تغيير"فهو من المتغيرات التي يتحيم على المبدع أن يبدلها لكي يؤسس مجازة الإبداعي الذي به يدنو من بلاغة التعبير"[2]، وقد يكون ذلك هو الذي دفع النقاد العرب قديما إلى استحسان صورة شعرية دون أخري رغم اشتراكهما في الوسيلة البلاغية الواحدة.هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد درس النقاد المحدثين الرمز بمختلف أنواعه فاللغة رمز بما توحي به ألفاظها ومعانيها داخل نظامها، واستنتجوا خصائص الرمز وعلاقته بالمعنى داخل سياقه، ومن هذه الخصائص:

1- "كل رمز يقوم مقام شيء ما.
2- كل رمز له إشارة ثنائية أو مزدوجة.
3- كل رمز يحمل عنصري الواقع و المتخيل.
4- كل رمز يملك طاقة أو وظيفة مزدوجة".[3]

الاهتمام بالصورة الشعرية دفع أصحاب هذا الاتجاه إلى النظر في أصولها وكيفية خلقها الشاعر بعد أن يكون قد صهرها في وجدانه، ثم كيف وظفها توظيفا فنيا ثريا بالايحاء والدلالات والحقيقة أننا "نستطيع أن نتحدث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتبعثر، تمزق وتوجد، وتحذف وتضيف، وتبدع خلقا جديدا لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه"[4] والواقع أنه لا يوجد أدب

---

[1] أدونيس(على أحمد سعيد): الثابت والمتحول بحث في الإتباع عند العرب(الأصول)، دار العودة، بيروت ، لبنان عام1983، ص111.

[2] عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 ،عام1987، ص10.

[3] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983 ص279.

[4] أحمد وهب روميّة، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عام1996، ص58.

جديد بل هناك أدباء جدد تكمن عبقريتهم في الكشف عن الموقف، والاستعمال اللغوي بما يتوفر لهم من حرية عن طريق التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار الذي يختاروه بما يتيحه لهم من إمكانيات.

ثم أنّ ظاهرة استعمال الأساطيرقد أثارت في الشعر، انتباه نقاد الاتجاه النفسي وغيرهم، فأولوها اهتماما خاصا وحاولوا تفسيرها، أرجعها بعض نقاد الاتجاه النفسي إلى اللاشعور الجمعي كحلم"فالأسطورة حلم جماعي والحلم أسطورة فريدة"[1]، وقالوا بأن"للأسطورة أيضا وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرمزية وتؤمئ إلى تجارب الإنسان في الحياة، وإلى مخاوفه وأماله"[2]، وهم في ذلك متأثرون بمقولة يونج، والغاية من توظيف الأسطورة هو استثارة مشاعر القارئ للانفعال بعالم القصيدة.والإيقاع من الركائز التي تُبنى عليها القصيدة إضافة إلى الأسطورة، وقد تنبَه إليه الناقد قديما وحديثا وربطه أصحاب التحليل النفسي بالعاطفة والعوامل النفسية التي تحيط بالشاعر أثناء الخلق الشعري.

تعيش اتجاهات النقد المختلفة حالة من المد والجزر، والتجاذب والتلاقح، فيأخذ هذا من ذاك، ولهذا نجد الاتجاهات الأخرى أخذت من التحليل النفسي إن كثيرا أو قليلا، حتى وإن رفضت مقولاته إلاَ أنها لم تأخذ منه، سواء على مستوى التحليل والدراسة أو المصطلح "فكثيرا من المفاهيم السيمائية (مثلا) هي مفاهيم علم النفس، دون أن يصحب ذلك تصريح مباشر بهذا المصدر، فهناك مثلا مصطلحات التكيف والتحويل بل أن مصطلح الاستعارة لا يبتعد عن ذلك"[3]، وهي الإشارة التي صرح بها عبد القادر فيدوح في كتابه "دلائلية النص الأدبي" في حديثه عن المشروع السيمولوجي فيقول:"ولعل علم النفس العام هو السند الأكبر له، لكون هذه الدلائل ذات طباع اجتماعي نفسي"[4]، ومن ثمة يأخذ النص مساره في توجهه إلى القارئ لمحاورته،

---

(1) François pire , psychanalyse et psychocritique , in méthodes du textes , édition duculot , 2 eme tirage, paris, 1990,p268.

(2) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، عام1979، ص339.

(3) محمد مفتاح، في حوار مع مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 1، عام 1987، ص24.

(4) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران، الجزائر،عام1993،ص7.

وهو المنحنى الذي توخاه عبد القادر فيدوح في بحثه"الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة" حيث نجده يستعرض الآراء النقدية التي جاءت في هذا الاتجاه من أجل التنبيه إلى المراحل التي قطعها الناقد العربي والآثار النقدية التي كانت لها صلة بحالة انفعال القارئ وردود أفعاله في مختلف المراحل إلى يومنا هذا.

فنجد النص يشمل على قطبين، الأول فني والثاني جمالي، الأول حقّقه الكاتب بوسائله الخاصة والثاني يحققه القارئ "ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته في القراءة المفردة، فشكله ليس ثابتا بل نسبيا، وثمة قراءات في آن واحد لعدد من القراء، يختلفون في أحوالهم وثقافتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم، أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومه، ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق"[1]، وهو ما يكد حياة النصوص القديمة رغم تعداد القراءات، إلا أن أيًا منها لم يصل إلى اكتناه أغوار هذه النصوص، ومهما كثرت الدراسات ووجهات النظر، إلاَ أن ذلك يبقى بعيد المنال مهما تحذلق صاحبه، فالقراءة الحرفية إعادة لكتابة النص وتكراره وذلك ما يجعل النص غير مقروء، فالنص لا يحمل دلالة نهائية في ذاته وإنما هو فضاء للتأويل وتعدد القراءات "فمصطلح التأويل الذي يتجنب التعامل مع القراءات ذات الاتجاه "الواحدي" إلى اقتراح نماذج بحسب التفاعل المتبادل مع المتلقي حتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص واندماج القارئ "النفسي" لإعادة تركيب تشاكل النص وفق بصمات مشاعر الخبرة الثقافية –لكل قارئ– وتجربته في الحياة"[2] من خلال ما توفره على ذلك في قوله"العلاقة بين اللغة والصورة الشعرية هي علاقة تفاعل نعرف من خلالها حقيقة الشيء عبر الرموز المحسوسة التي تجلي الصورة وتغذيها، وعلى هذا الأساس تكون اللغة المادة الأساس للصورة الشعرية تستمد فاعليتها من شمولية

---

[1] إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد60-61 ، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، عام 1989، ص31.

[2] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي،ص 29.

التأويل' أي تأويل النص لاستكشاف ما بداخل الذات عبر ما جاءت به من رموز تأملية سواء أكان الشاعر واعيا في حضوره الفعلي بما ينتج عنه أم كان ذلك نابعا من لا وعى الذات الغارقة في اللاشعور"[1] وهي نزعة نجدها عند عبد القادر فيدوح في جميع كتابته التي قام بها ومنها كتاب الرؤية والتأويل.

إذا كان ذلك شأن عبد القادر فيدوح فإننا نجد أحمد حيدوش يلمّح إلى بعض من ذلك من خلال تعليقاته على الدراسات أو من دعوته إلى ضرورة التأمل في النص دون سواه، فهو يعلق على دراسة عز الدين اسماعيل بقوله"ينبغي أن نضع في حسابنا أن اللاوعي صوت في مقابل مجموعة الأصوات الواعية التي تؤلف وتملي القصيدة، وهذا الصوت لا يحق له أن يستأثر بمعني القصيدة كله ويحولها في مجموعها من دلالة إلى دلالة"[2] ويقول في موقع أخر :"إن من السهل أن يقوم أي واحد منا بعملية ترتيب جديد لعناصر القصيدة بالتركيز على المعنى الرمزي الذي يردده دون عناء"[3] وبذلك يومئ إلى حتمية الشمول في النظرة التأولية دون اختيار، وينفي الجزئية للقصيدة، ومهما يكن فقد تتبعت الدراستان مجهودات النقاد العرب في هذا الاتجاه، وترسمت خطاها، إلاَ أن دراسة عبد القادر فيدوح حاولت التأسيس لمفهوم التأويل في النقد الأدبي انطلاقا من مقولات أصحاب التحليل النفسي للأدب واعتمادا على أراء النقاد العرب القدامى، وخاصة البلاغيين منهم، بما حملته آراءهم من رؤى يتبناها أصحاب الاتجاه النفسي، غير أنها تفسح المجال إلى نقد أفسح وأرحب من أن يربط النص الأدبي بصاحبه، بل يعمد على إشراك القارئ ومراعاة انفعاليه من النص، وقدراته في إنتاج المعنى باستغلال معارف مختلفة تصب كلها في محاولة سبر أغوار النصوص.

وعليه يتضح مما سبق أن النقد يحوم حول النص الأدبي إلى أن تبرز بوادر التجديد مع النقد الواقعي الذي حاول أصحابها رسم معالم الأدب والنقد على حد سواء،وكان ذلك بابا ولج من خلاله النقد إلى أسس الخطاب

---

[1] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعرالعربي دراسة،ص385.

[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص166.

[3] المرجع نفسه، ص167.

الأدبي ومكوناته، ثم كانت الانطلاقة إلى النقد الجديد الذي حاول فهم مكونات الخطاب وأثره في المتلقي فتبنى النقاد النظريات الحديثة من أسلوبية وبنيوية سيميائية بغرض استبطان النص،والقواعد التي يتكيء عليها في بناء نفسه ،وأصبح من مهمات الناقد البحث عن الحقيقة الأدبية أو المعاني التي يعرضها النص الأدبي دون أن يصرح بها،أمَا موارده فهي مواد لغوية بالدرجة الأولى على مستويين ،المستوى الأول لغة النص والمستوى الثاني المستوى التَقرب أي النقد بصفته اللغة .

أي تطمح هذه اللغة إلى تجاوز لغة النص الأدبي ، بعد أن تخلى الناقد عن الشرح والتفسير وصار يسعى دائما إلى تحقيق نقد أدبي غايته انتاج نص متميزعن النص الأدبي باعتبار الناقد أديب مبدع بالدرجة الأولى، وكان هذا الإبداع يظهر على عدة اتجاهات أو بعبارة أخرى عدة تصورات أو مفاهيم .

إذن الاتجاهات النقدية السياقية التي ظهرت لنا ونحن ندرس المقالات النقدية المنشورة، هي اتجاهات تهتدي بالرؤية العامة للمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية وقد نجد من النقاد من يزاوج بين الاتجاهات السياقية والنصية للخروج برؤية نقدية تتناول السياقات الخارجية للنصوص من غير أن تهمل ما تبثه النصوص نفسها.

الفصل الثالث:الاتجاهات النصية في النقد الجزائري المعاصر

1-الاتجاه البنيوي

2-الاتجاه السيميائي

3- الاتجاه الأسلوبي

4-الاتجاه التفكيكي

رأينا فيما سبق أن الاتجاهات النقدية السياقية هي اتجاهات تهتدي بالرؤية العامة للمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية فضلا عما يؤلفه النقدالاسطوري ونقد المضامين وقد نجد من النقاد من يزاوج بين الاتجاهات السياقية والنصية للخروج برؤية نقدية تتناول السياقات الخارجية للنصوص من غير أن تهمل ما تبثه في نفسها من اشاعات فنية، فظهرت الاتجاهات النصية التي تمضي قدما لدراسة الأدب ، ومن ثم كانت هذه الأخيرة إيذانا ببدء عهد نقدي جزائري جديد.

ولهذا فالاتجاهات النقدية المعاصرة، تعدَ وسائل وأدوات مساعدة على سبر أغوار الظاهرة الأدبية ، وليس غاية في حد ذاتها ففي البدء كان الخطاب الأدبي، ثم كانت الممارسة النقدية التي لازمت وتطورت إلى مناهج النقد المتنوعة التي يتم من خلالها البحث عن مقصد الكاتب واستقصاء تجليات الخطاب الأدبي واستقرار الظواهر الفنية والفضاءات النصية داخل العمل الأدبي لهذا كان فرض أي اتجاه على خطاب أو عمل فني أدبي ما ،كفيل بتكريس عملية نقدية منحرفة ، ولغة واصفة عقيمة، ومن هنا كان عمل الناقد الجزائري المعاصر يجري على الموضوعي والروح العلمية في التعامل مع الظاهرة الأدبية لأنه تعامل مع الذات المنتجة وسط بيئة سياسية واجتماعية وتاريخية.

فتزدحم حينها الاتجاهات النقدية التي تتناول النص الأدبي على الساحة النقدية الجزائرية المعاصرة ،كما تزدحم قطع الشطرنج على رقعته فهي تتوازى أحيانا وتتقاطع أحيانا وتتعاون أحيانا وهي دائما تدعي لنفسها ،أنها تهدف إلى تنوير (النص الأدبي) وتعلن اهتداءها- مع غيرها دون غيرها- إلى فهم أفضل لطبيعة هذا النص.

فهناك جوانب ضرورية للوصول إلى فهم سليم للنص الأدبي ومبدعه، وأدوات تمكن الناقد الجزائري من التغلغل في خفايا النص، فهو متى يخرج من جعبة صاحبه يكون ملكا للقاريء أو السامع ، يفهمه ويتذوقه والناقد يحلله ويفتته،ويسبرأغواره ويبدي محاسنه وعيوبه وفق الاتجاه النقدي الذي يتبعه.

فالناقد الجزائري المعاصربالإضافة إلى الاتجاهات السياقية إذن يتحرى أيضا ويبحث وسط الاتجاهات النقدية المعاصرة (النصية) خاصة **البنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيميائية** وهذا وفق آليات وأدوات اجرائية تتحقق مع النص الأدبي المراد استنطاقه، أو تحديد القراءة النقدية المناسبة له وهذا لن يتحقق إلا من خلال الممارسات والتجارب النقدية المتواصلة، التي يكتسبها الناقد من خلال تمرسه على مختلف النصوص الأدبية الشعرية أو السردية .

الاتجــاه البنيـوي:

مع بداية الثمانينات بدأت ملامح نقد جديد تظهر في الأفق، وبمحاولة النقاد الخروج بالنقد من دائرة ربط الأدب بصاحبه أو بالمحيط الذي أنتج فيه، وكانت المحاولات الأولي بتطبيق مقولات البنيوية التكوينية والنظر إلى الأدب من داخله إذ "لا تكمن غايته في تشخيص الواقع فقط، بحيث يمثل فنا مغلقا على نهايته الخاصة ويسري شعورا عاطفيا في القارئ الذي يكتفي بالاستهلاك، بل الأدب هو وسيلة لتغيير الواقع والوعي البشري، فهو استجابة للصراع الطبقي الموجود في المجتمع"[1] وفي مجال النظرة الجديدة للنقد والبحث فيه يدخل كتاب "البحث عن النقد الأدبي الجديد" "لمحمد ساري"، قدم فيه مجموعة من الدراسات لروايات جزائرية، تبنّى فيها رؤية البنيوية التكوينية، وذلك بتقديم لمحة تاريخية عن تطور البنيوية التكوينية من "لوكاتش" إلى "غولدمان" وبيّن آراءهما، والأسس التي ينبني عليها الفكر التكويني وأهمها:

1- كل تفكير في العلوم الإنسانية ينبثق من الداخل.

2- علم الاجتماع الجدلي التكويني يعتبر النشاطات الإنسانية – مهما كان نوعها – كإجابات للفاعل الفردي والجماعي.

يعتمد علم الاجتماع البنيوي التكويني خمس نقاط:

[1]محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، عام 1984، ص30.

1- العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، تبحث عن العناصر المقولاتية التي تنظم المجموعة الاجتماعية والعالم الخيالي للمبدع.

2- تعتبر البني الذهنية ظواهر اجتماعية لا فردية.

3- علاقة الإبداع بالمجتمع جدلية وتكون دلالية ووظيفية.

4- تكامل الأعمال الفنية.

5- البنى الذهنية تعكس الواقع التجريبي إلى عالم خيالي في صوره، الشعورية واللاشعورية. [1]

وتقوم دراسة العمل الأدبي على الفهم والشرح. [2]

1- **الفهم:** عملية فكرية تتمثل في الوصف الدقيق للبناء الدلالي الصادر عن العمل الإبداعي المدروس فقط ولا تتعداه، ويتم استخراج النموذج البنيوي الدال باعتماد النقاط التالية:

أ. تحديد علاقة النص بالنموذج.

ب. انتقاء النماذج الدالة.

ج. الحرص على محتوى ما يصرح به النص دون حذف أو إضافة.

2- **الشرح:** وهو وضع الفهم في علاقة مع واقع خارجي عنه معبرا عن ذات جماعية لافردية.

يدرس "محمد ساري" في الجزء التطبيقي للدراسة مجموعة من القصص متوخيا فيها العناصر التي أوردها في الجزء النظري الذي تبنى فيه رؤية "غولدمان" واتبع في دراسته الخطوات التالية:

1- تقديم الأحداث ومقارنتها بالواقع الجمعي.

---

[1] محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، عام 1984،، ص41-42.

[2] المرجع،نفسه ، ص52.

2- دراسة الشخصيات، بتقديمها كما ذكرت في العمل الروائي والمواصفات التي تحملها ودورها منفردة أو جماعية، أو في تقابلها مع غيرها من الشخصيات التي تقوم بدور في العمل الفني.

3- تحليل الأحداث ومقارنتها بالواقع الجمعي.

4- دراسة المضمون.

5- دراسة الشكل في جوانبه الفنية.

تضمنت الدراسة الإشارة إلى الهفوات تارة وإسداء النصيحة تارة أخرى، خاصة وأنه يقر بأن "خصوصية الأدب هو رسم المواقف الفردية التي لها جذور في أحداث تقع أو محتملة الوقوع والتي يصرفها "غولدمان" عن الفلسفة"[1].

إذا كان "محمد ساري" يركز على دراسة الشكل والمضمون معا للعمل الفني والروائي على وجه الخصوص فإن "بشير بويجرة" تناول جانبا واحد منها، بدراسته (للشخصية في الرواية الجزائرية 1970-1983) [2] صنف الشخصيات إلى مجموعتين، إحداهما منتمية والأخرى غير منتمية، من الشخصيات المنتمية: (البرجوازية الإقطاعية، الثورية، الإيديولوجية) ومن الشخصيات اللامنتمية: (الرمزية، الهاشمية، المستلبة والأجنبية).

التصنيف قائم على فرز الشخصيات في مجموعة من الروايات الجزائرية، كما أنها محددة في شخصيات معينة بذاتها، ويقصد "بويحرة" بالشخصية ها هنا (Personne) غير أن الدراسات الحديثة تفرق بين الشخص (Personne) الذي يكون إنسانا بذاته، والشخصية (personnage) والتي قد لا تكون كذلك، وإنما قد لا تكون إنسانا، كما أنها قد تكون شيئا معنويا أو ميتافيزيقيا "ومصطلح شخصية" (personnage) تم استبدالها

[1] محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص52.

[2] ينظر،بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية1970-1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.

تدريجيا بمفهومين معرّفين بدقة في السيميائية، بالعامل أو الممثل (Actant et Acteur) [1] كما أن تحليله للشخصية كان بناء على البنية السطحية للحوار أو ما جاء على لسان السارد، وهو يسعى جاهدا إلى ربط الشخصية بالواقع أكثر منه إلى ربط الشخصية بالمحيط الذي تعيش فيه داخل النص الروائي، والذي يفترض شكّل القصص الشعبي مجالا واسعا لبحث "عبد الحميد بورايو" فكانت الدراسة الميدانية وسيلة من الوسائل التي استغلها في جمع المادة والوقوف على خصائص مجتمع القص، جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا، وكان للظروف التي يؤدَّى فيها القصص الشعبي دور في تكوين بنيتها، بتدخل من الرواة عبر المراحل التاريخية التي مرّت بها القصة الشعبية، وأصبحت تؤدي وظيفة التربية حينا والثورة على الواقع الاجتماعي والسياسي أحيانا أخرى، "إذ أن وجوده (القصص الشعبي) مرتبط بما يؤديه من وظائف في البناء الاجتماعي للمجتمع الشعبي، فهو جزء من البناء الثقافي، يعكس الوجود الاجتماعي".[2]

يؤدي القصص الشعبي وظائف عديدة:

1- يعكس القيم المعنوية للطبقة السائدة.

2- يتضمن النزوع إلى التغيير، والقضاء على السلطة السائدة المستبدة.

3- يبث في نفوس المستمعين حب العمل اليدوي والعدل والحق.

4- يساهم في تربية الأطفال على القيم الاجتماعية والدينية التي يرغب فيها المجتمع.

5- يؤدي وظيفة تعليمية تثقيفية لجميع أفراد المجتمع.

6- يربي الوجدان الجمعي.

7- يدعم المعتقدات الاجتماعية والدينية.

---

[1] J GREIMAS et J.courtés sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, France, 1979, p :274.

[2] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، عام 1986، ص53.

8- الترويح عن النفس.

وقد تكون هذه الوظائف مجتمعة في قصة بعينها أو قد تحمل القصة جانبا واحد منها، كما وُظّفت القصة الشعبية لمقاومة المستعمر "والدفاع عن المشاعر المكبوتة والأمل في الانعتاق والتحرر، وبث روح المقاومة"[1].

وذلك شأن القصة الشعبية بأنماطها:

1- قصص البطولة.

2- الحكاية الخرافية.

3- الحكايات الشعبية.

ورغم صعوبة تصنيف القصص، إلا أن "عبد الحميد بورايو" قام بذلك بالاعتماد على "العناصر الثابتة في أشكالها القصصية، (و) راعى الخصائص الشكلية التي يمكن أن تميز نمطا قصصيا عن نمط آخر"[2] وهي كالتالي:

أولا- قصص البطولة: وتشمل

1- **المغازي:** تعود في أصولها إلى مدونات ذات طابع تاريخي، إلا أن الرواة أعطوها صورة جديدة من خلال إعادة صياغتها والتعديل في بنائها من خلال الاحتفاظ ببعض عناصرها المكونة وإسقاط بعضها وإعادة ترتيب بعضها الآخر وإضافة أخرى جديدة حسب ما تقتضيه الضرورة، وحال المجتمع الجزائري الخاضع

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص56.

[2] المرجع نفسه ص67.

للاستعمار بإبراز ما تتضمنه القصص من قيم إيجابية، متعلقة بالمحتوى أو بالشخوص وتتميز المغازي بعناصر أربعة:

أ. "العنصر التاريخي.

ب. العنصر الخرافي.

ج. العنصر الاعتقادي.

د. العنصر الواقعي.

1- قصص البطولة البدوية: وهي تتعلق أساس بالسيرة الهلالية.

2- قصص الأولياء:

أ- قصص حول كرامات المتصوفة.

ب- قصص محلية تنفرد بها كل قرية.

ثانيا- الحكاية الشعبية:

وهي حكايات يظهر فيها أثر ألف ليلة وليلة جليا.

ثالثا – الحكاية الخرافية:

ولها عند العامة أسماء مختلفة فهي تسمى "حجاية" و "محاجية" و "خرافية" وتتميز بكونها "تروى في سهرات السمر بالليل في نطاق الأسرة" "[1] وهي تحمل السمات بمجتمع قصّها، وتصور شخوصا نمطية.

تنطلق الدراسة البنيونة للقصة الشعبية عند "عبد الحميد بورايو" من "مبادئ نظرية كرستها الأبحاث السابقة في مجالات سوسيولوجيا الثقافة والتحليل النفسي والميثولوجيا والأنثروبولوجيا"[1].

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص129.

تميزت الدراسات المختلفة التي اهتم أصحابها بالإنتاج الشفهي الشعبي بالاستقرار النسبي للقصة الشعبية بأنواعها، رغم ما يُدخله الروَاة من بعض التحويرات بالزيادة أو النقصان، وهو ما يجعلها خاضعة لقواعد أسّسها بروب في دراسته للحكاية الخرافية الروسية وطورها من جاء بعده بالتنقيح زيادة أو نقصانا، مثل "دو برومون وغريماس" أو بالنقد مثل "شترواس"، أما دراسة "عبد الحميد بورايو" للمنتوج الشفهي الشعبي الجزائري، انطلقت "من المبدأ الذي يرى في النشاط الفني تحققا لمنظومة من الأفكار ومن الرؤى الإيديولوجية التي لها ما يبررها في الواقع الاجتماعي للمجتمع المنتج لهذا النشاط

وهو تحقق لا يتم بصورة انعكاسية مباشرة، وإنما يبرز من خلال مجموعة من العمليات المركبة التي تسعى إلى إدراجه في النظام الخاص للنص الأدبي وإخضاعه لمتطلبات الخلق الفني".[2]

تبنَى "عبد الحميد بورايو" تقسيم النصوص المدروسة إلى مقطوعات، بعد الإشارة إلى الاستهلال والبداية وقسم كل مقطوعة، إلى متواليات، تضم كل متوالية مجموعة من الوظائف والغرض من ذلك الوقوف على مكونات كل مقطوعة، مع اعتبار التعاقدات كنوات تدور حولها أحداث القصص، فهي تساهم في دفع القصة إلى الأمام سواء بتنفيذ التعاقد واكتساب الاستقرار النسبي أو بنقصّ التعاقد، وهو ما يساهم في تأزم أحداث القصة ودفعها إلى الأمام، واشتداد التصادم بين الشخصيات، كلٌّ يريد فرض نظامه على الآخر، وذلك ما يزيد إبرازا ألدور البطل من خلال تعرضه لاختبارات تؤهله لأن يكون بطلا (الاختبار التمهيدي- الاختبار الرئيسي – الاختبار التمجيدي).

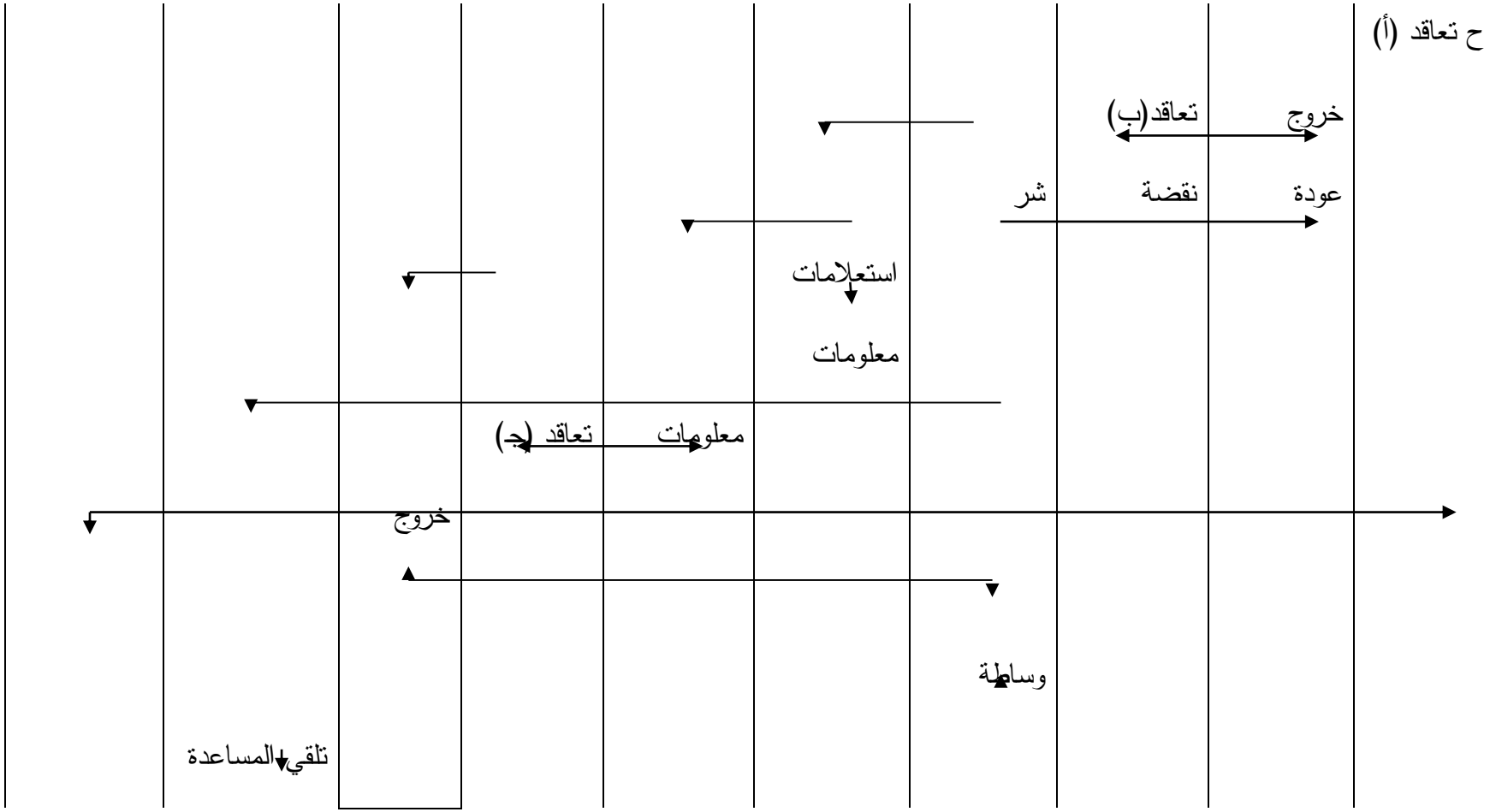
يمكن تقديم المقطوعة حسب النموذج التالي:

---

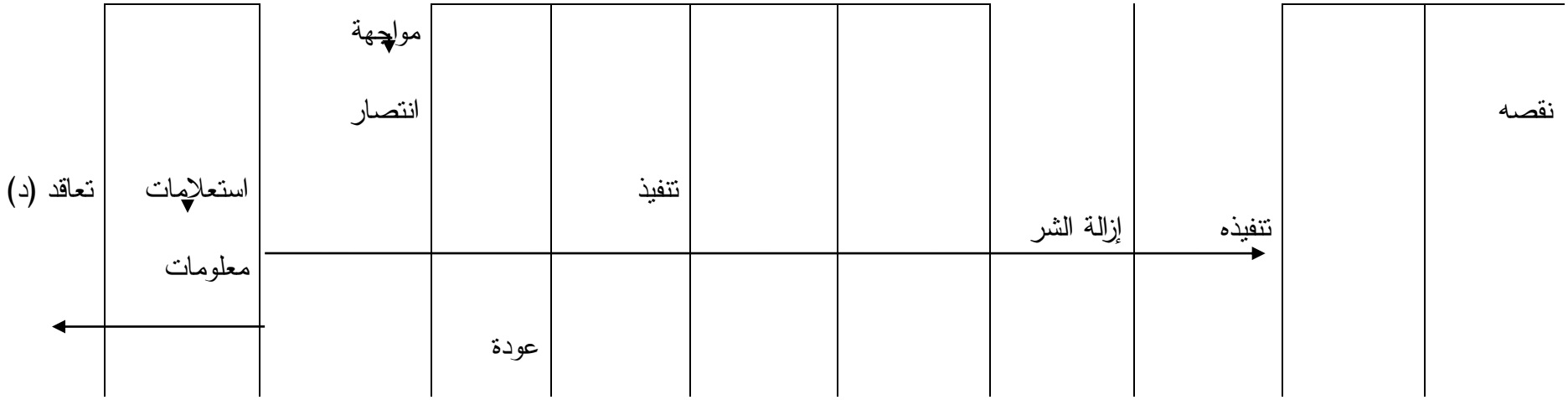
[1]عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1998، ص2،

[2]عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص75.

"نموذج لبناء المقطوعة[1]



[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، عام 1986، ص143.



ملاحظة: – يضم كل عمود حدود كل متتالية على حدة.

- يشير السهم إلى علاقة الاستتباع حيث يأتي الحد الثاني تاليا للحد السابق عليه.
- يشير السهم إلى علاقة الاقتران حيث يقترن ظهور الحدود معا

فبناء المقطوعة مبني على استقرار فاضطراب فاستقرار.

استقرار (1)	عملية تغيير	اضطراب	عملية إعادة للاستقرار	استقرار (2)
1	2	3	4	5

وهو ما عبر عنه "ليفي شتراوس" بمعادلة تسجل عملية الوساطة التي تنقل موقفا ما إلى موقف مغاير:

F a −1(Y) Fx (a) :FY(b) =Fx(b)

و بالنظر إلى التعاقدات الناتجة من المتتاليات نجد أن بعضها جاء في حالة تنفيذ والآخر في حالة نقص وذلك على الشكل التالي:

التعاقد (أ) في حالة تنفيذ + التعاقد (ب) في حالة نقص + التعاقد (ج) في حالة تنفيذ +التعاقد (أ) في حالة نقص+ التعاقد (ب) في حالة تنفيذ.

فإذا ما رمزنا إلى التعاقدات الثلاثة على التوالي بالحروف عَ1، عَ2، عَ3، وهي في صيغها الموجبة وبالحروف عَ1، عَ2، عَ3، وهي في صيغها السالبة وبالعلامة > للتتابع نجد أن المقطوعة جاءت من حيث سياقها التطوري على الشكل التالي:

عَ1 > عَ2 > عَ3 > عَ1 > عَ2

وتكشف أن التعاقد (أ) والتعاقد (ب) يتعادلان كالتالي:

عَ1 > عَ2 = عَ1 > عَ2

وإذا ما وضعنا الصيغة في وضعها الاستدلالي (اللاسياقي) نجد أن التعاقدين يتناسبان كالتالي

(1)

$$\frac{ع1}{ع2} = \frac{ع'1}{ع'2}$$

أي أن هناك تقابلا بين ع1 وعَ1 من جهة وبين ع2 وعَ2 من جهة أخرى وذلك حسب الصنف الدلالي الذي حدده "غريماس".

س VS ما ليس ب (س) [2]

ويمثل ع3 الإختبار الذي يمثل النواة التي لا يمكن ردّها إلى مستوى آخر والذي يتم تنفيذه عن طريق متتالية: يلقي مساعدة /مواجهة /انتصار.

وذلك ما يجعل القصة ذات طابع تاريخي لتوالي الأحداث بحيث كل حدث كل حدث يستتبع الآخر.

كما أن المعادلة : ع1 > ع2 = ع1 > ع2

تعبير عن جزئها الأول في خالة عدم استقرار وفي جزئها الثاني تعبير عن حالة الاستقرار و العودة إلى النظام.

وتمثل ثنائيات المعادلة انتقال شيء ما إلى طرف آخر.

---

(1) عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ، ص145 -146.

(2) J GREIMAS et J.courtés sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, France,1966, p :205.

وتقوم على انتقال:

1- شيء – رسالة (إبلاغ).

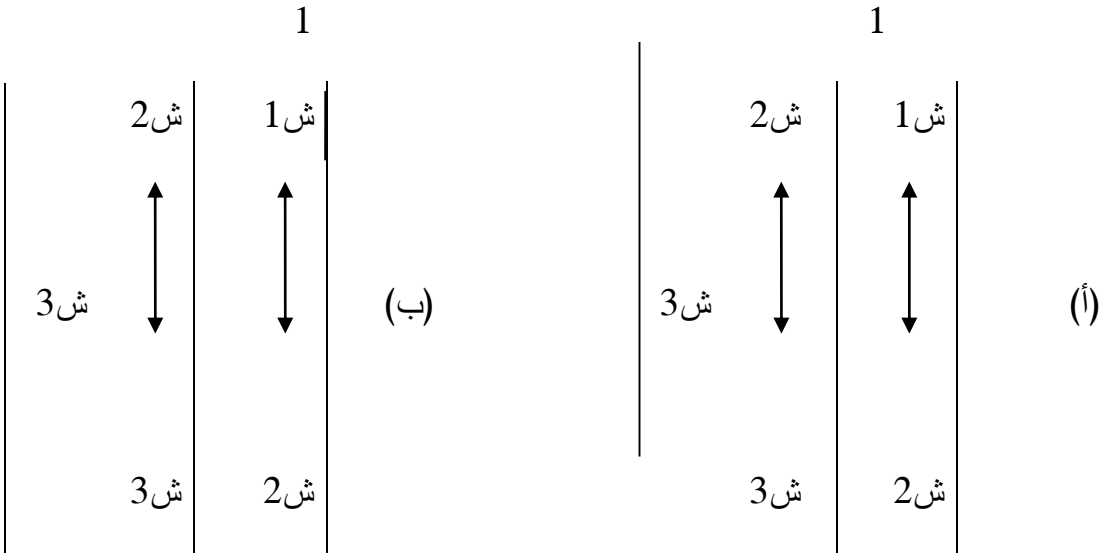
2- شيء – ملكية.

3- شيء – قدرة.

ونجد لهذا الثلاثي ثلاثة أنماط دلالية تقابلية هي:

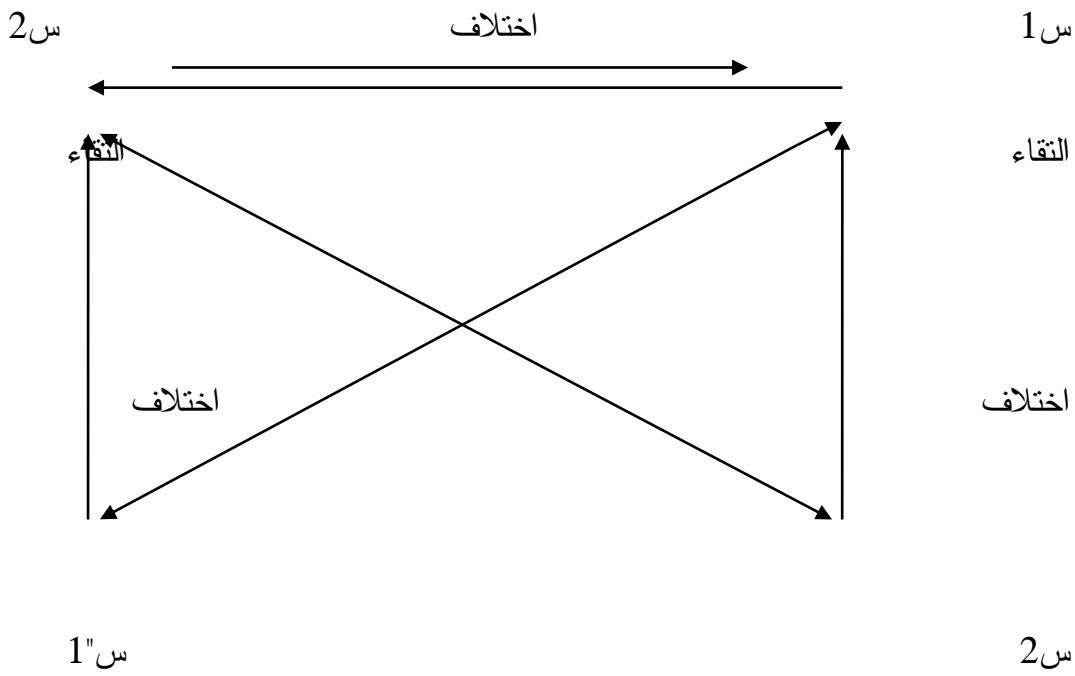
1- المعرفة 2- القدرة 3- الإرادة

وهي مسندة لشخوص ظهورها قائم على مبدأي الخلاف والوساطة وذلك على المنوال التالي:



فيقوم تضاد بين شخصيتين ويتم المرور بين قطبي التضاد بتدخل شخصية ثالثة تقوم بدور الوساطة بينهما ثم يتم استبدال للتضاد السابق فينشأ تضاد جديد ونكون في حاجة إلى وسيط وهكذا دواليك في جميع المقطوعات.

ويمكن رسمها على الشكل التالي":[1]



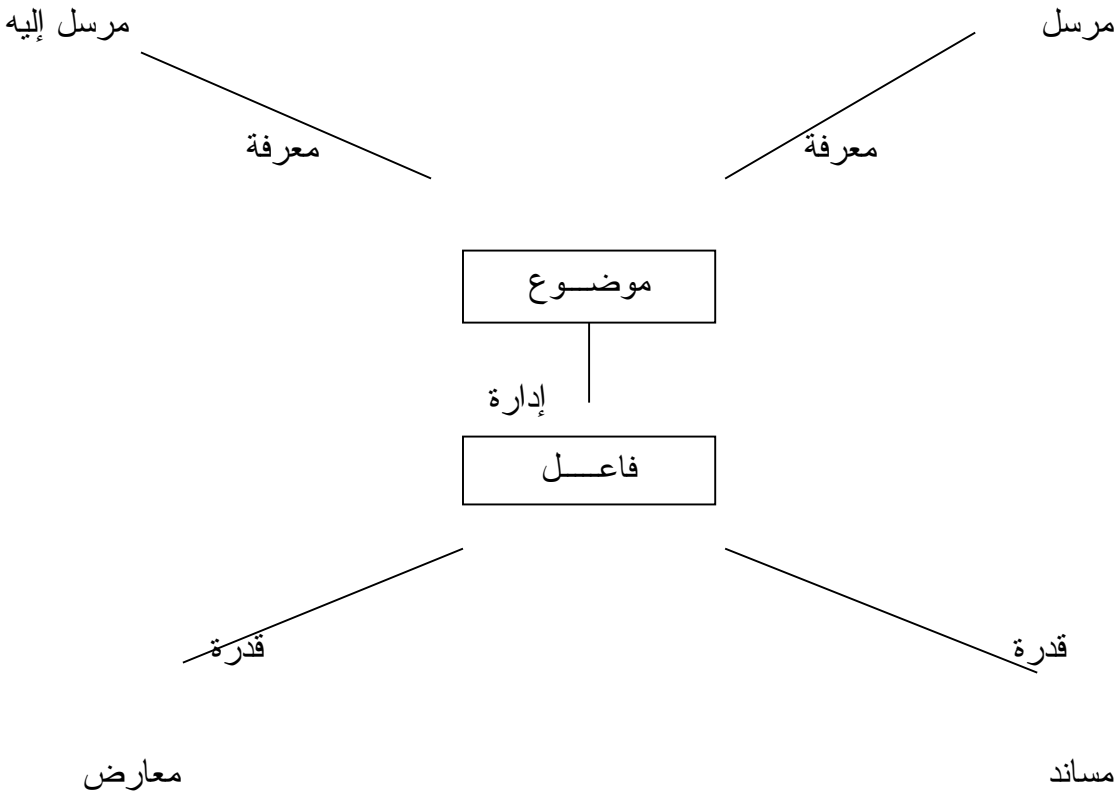
لعب تطور الشخصية دورا ديناميا في تنامي أحداث القصة من جهة وفي بنية الشخصية ذاتها ولهذا ينظر على"أنها قائمة بالفعل في مستواها التجريدي وممثلا في تحققها في النص"[2].

ويقوم تصنيف الشخصيات في القصة على أساس علاقة التضاد التي تحكمها:

- فاعلVS موضوع يقع عليه الفعل (مسند إليه ضد مسند).
- مرسل VS مرسل إليه أو باث ضد متلقي ويتحدد دور القائمين بالفعل حسب الترسيمة العاملية التي حددها "غريماس":

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص152.

[2] J GREIMAS et J.courtés sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, France,1979, actant.



ويحقق كل منها نمطا دلاليا يتطابق عن الدور الذي تقوم به، إذ يربط كلا من المرسل والمرسل إليه بالموضوع نمط المعرفة أما الفاعل فتربطه بالموضوع الإرادة بينما تكون القدرة من خاصيات المساعدين والمعارضين، فالمقطوعة في بنائها عبارة عن "قصة متكاملة تقوم على بنيتين دلاليتين سواء على مستوى الوحدات الوظيفية أو على مستوى القائمين بالفعل (الأدوار)، وتتكامل الوحدتان لتؤلفا البنية الكامنة للقصة المذكورة"[1] ويقوم تنفيذ التعاقدات كأساس في بناء القصة وعدم تنفيذ أحدها يفتح المجال للمقطوعة التي تليها، كما أن التعاقدات في صيغة تنفيذها تمثل القضاء على النقص وإعادة سيادة النظام والقيم الاجتماعية والأخلاقية التي يتطلبها المجتمع، في حين عدم تنفيذ التعاقدات يعني سيادة الفوضى وكل ما يتنافي والقيم السائدة أو التي يسعى المجتمع إلى تحقيقها، وبذلك تصبح القصة

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص156.

الشعبية بكاملها تهدف إلى القضاء على القيم السائدة والاستبداد وتحُثُّ على الثورة على النظام الاستعماري الذي سلب المجتمع الحرية وزعزع نظامه الاجتماعي وحاول فرض قيما بدلا منها.

وفي دراسة المكان يلاحظ "عبد الحميد بورايو" أن الأحداث تجري في القصة الشعبية في أمكنة مختلفة منها المغلق (المدينة مثلا) والمفتوح (كالبادية) وغيرها من المجالات، والمكان قائم على التفاعلات التي بنيت عليها القصة:

مفتوح/مغلق ، محدد /غير محدد ، أرض/ سماء.

وما إلى ذلك من الأماكن التي تزخر بها القصة الشعبية.

يميز "عبد الحميد بورايو" بين نوعين من العلاقات التي تنتظم على أساسها وحدات القصة الشعبية:

1- الانتظام المنطقي أو العلاقات المنطقية، وهو ما تحققه العلاقات التي وضعها "فلاد مير بروب" في دراسته للخرافة الروسية، ويظهر ذلك جليا في متتالية الاختبار: معركة/ انتصار أو شر/ وساطة /إزالة الشر.

2- الانتظام الزمني أو العلاقات الزمنية: وقد ارتبطت المتتاليات فيما بينها حسب العلاقات الزمنية التالية:

أ. التتابع: استعلامات /معلومات.

ب. الحصر والتضمين: شر /وساطة /إزالة الشر.

ج. الاقتران أو التوازي.

د. التقاطع.

أما القصص التي تؤلف غزوة الخندق –مثلا– فهي تُخضع ترابطها فيما بينها لثلاثة أنواع من العلاقات:

1– التسلسل.

2– التضمين.

3– التأجيل. [1]

يمثل الاختبار نقطة تحول بين موقفين الأول قائم على الظلم والاستبداد والشر والثاني قائم على العدالة وحب الخير، ويعتبر الاختيار "الراسب الفطري" الذي يمثل الوسيط في عملية التحويل في المجموعة الوظيفية التي تقوم بدور الوساطة بين الموقفين الافتتاحي والختامي[2]، وذلك التحويل يعبر عن نقلة حضارية عرفتها البشرية، وتحولا ثقافيا في السلوك البشري.

يخلص "عبد الحميد بورايو" إلى أن القصص الشعبية في بنيتها لها علاقة "بالبناء الاجتماعي" الذي يمثل المحيط الذي تولّدت عنه البنية الأدبية المتجسدة في النص باعتباره خطابا لغويا[3] ويعكس بناء اجتماعيا متماسكا وله أصول إسلامية، ومن أهم القيم الواردة في القصص الشعبية المدروسة الثنائيات التالية:

1– مؤمن /كافر.

2– إلهي /بشري.

3– دنيا /آخرة.

---

[1] ينظر، عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص183-184.

[2] المرجع نفسه، ص185.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص196.

4- الظلم /العدل.

5- الجهل /العلم.

6- الخير /الشر.

اعتمد "عبد الحميد بورايو" في دراسة الحكاية الشعبية على ما توصل إليه الباحثون في هذا المجال فكانت وظائف "بروب"و متتاليات "دانس" وآراء "شتراوس" و"غريماس" وغيرهم من أهم الأعمال التي استعان بها في تحليل القصص، ويظهر ذلك جليا في طريقة التحليل أو الوسائل المستعملة في ذلك أو الآليات التي مكنته من الوقوف على بعض ما توصل إليه كدراسته لنظام القرابة في قصة ابن المحقورة، حيث يقول: "وقد توصل "ليفي شترواس" في بحثه لهذه العلاقات إلى قانون يقول بأن علاقة الأخوال بأبناء الأخت تتناسب مع علاقة الإخوة بالأخت، كما تتناسب مع علاقة الأب بالأبناء مع الزوج والزوجة"[1] ثم يقيم معادلات يتوصل من خلالها إلي تلك العلاقة التي تربط الأبناء بالإخوة، والأخت بالأخوال والزوج بالزوجة، أرجع أصول الزواج إلي تبادل السلع، وهي جميعها أفكار جاء بها "شترواس".

إذا أمكن للدراسة البنيوية أن تتحكم في الحكاية الشعبية بمختلف أنواعها، واذا أمكن تطبيق القواعد البنيوية، إنما يعود ذلك إلى كون الحكاية الشعبية ثابتة العناصر المكونة لها، مهما كانت تدخلات الرواة، وتمكنهم من مادتهم محترفين أو غير محترفين على السواء.

أما تطبيق تلك الإجراءات البنيوية على القصة الفنية فهو من الصعوبة بمكان، وذلك لاختلاف مصادر إنتاجها من ناحية والتمكن من المادة -القصة- من ناحية أخرى، لهذا كانت الدراسات التي تناولت القصة جزئية، وما كتب عنها في الغرب كان من ناحية التنظير، ولذلك لرحابة القصة وتعدد

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص219.

عناصرها، أما التفريق بين هذه العناصر إن كان من الناحية النظرية أو التطبيقية إنما هو على سبيل التبسيط ومحاولة فهم هذا العالم المتغير بعناصره وتوظيفها، إذ لا حدود تفصل بين الكاتب والنص وأجزاء النص في ذاتها من شخوص وحوار وأحداث وسرد.

تدعم الجانب النظري في ميدان القصة بما كتبه "عبد الملك مرتاض" في كتابه "في نظرية الرّواية" بحث في تقنيات السرد[1]، الذي تناول فيه الجانب التاريخي لتطور الرواية، والأسباب التي كانت وراء ذلك عند الغربيين، من ناحية التنظير أو البحث والتطوير وكذا في تحديد المفاهيم والمصطلحات النقدية "فالرواية من حيث هي جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد، متراكمة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، في نهاية المطاف شكلا جميلا"[2] يعتمد اللغة والخيال، ويعتمد السرد لتشكيل الحكاية المركزية وما قد يتفرع عنها من قصص ثانوية داخلية، كما تعتبر الشخصيات والزمان والمكان من أهم مكوناتها.

وما يلاحظ على الدراسة النظرية هذه اعتمادها المفاهيم الغربية في دراسة الرواية، غير أن "عبد الملك مرتاض" يأخذ موقفا من بعض المصطلحات، فيأخذ بمصطلح الشخصية لشيوعه أما في تحديد نوع الشخصية، المسطحة أو المكثفة(Epais te plat) فإنه يميل إلى مصطلح "ميشال زيرافا" (personnage ronds et personnages plats) لتوافقه مع جاء في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ، ويأخذ بمصطلح "الشخصية المدورة"[2] ، عوض المكثفة الذي قال به "تودوروف" و"ديكورو" ويأخذ "غريماس" و"كورتيس" على ما جاءا به في البرنامج السردي، وما ذكراه في ذلك من أن

---

[1] ينظر،عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عام 1998.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص100.

"البرنامج السردي (ب س)" نظام أوَلي للجملة المركبة السردية للسطح، وهو مشكل من مقول الفعل، وهو الذي يدير مقول الحال ويمكن أن يقدم على الحالتين التاليتين:

PN= F [S1 ⟶ (S2 ∩ OV)] ب . س= و[ف1 ⟵ (ف2 ∩ م ق)]

PN = F [S1 ⟶ (S2 U OV)] ب . س= و[ف1 ⟵ (ف2 U م ق)]

ب.س: برنامج سردي.

و: الوظيفة.

ف1: فاعل الفعل.

ف2: فاعل الحال.

م: موضوع.

ق: قيمة.

[ ] : مقول الفعل.

( ): مقول الحال.

⟵ : وظيفة الفعل.

∩ U : وصلة (اتصال أو انفصال) تدل على الحالة النهائية أي على نتيجة الفعل.[1]

[1] J GREIMAS et J.courtés sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, France,1966, p :205.

ويقرر "عبد الملك مرتاض" أن "هذه القريرات لا تقوم لها قائمة (.....) و [ ] ترتبط بشبكة من المفاهيم الأخرى التي تحتاج هي أيضا إلى تقديم وتفسير وفي بعض الأطوار لا يكون لها تفسير مقنع فتظل معلقة في الهواء دون عناء"[1] بالإضافة إلى كونها:

1- لا تزيد الكتابة السردية إلا تعقيدا.

2- كثيرة المصطلحات.

3- تعتمد مصطلحات علوم أخرى.

4- إن "غريماس" عالم لسانياتي ولا علاقة له بالأدب و"تحليل النص والتنظير له علم باللغة مضافا إليه شيء آخر"[2] وكأّن الأدب يحتاج إلى مصطلحات قليلة لأن قضاياه يسيرة، وعليه ألا يعتمد على العلوم الأخرى في الأخذ بمصطلحاتها، وبذلك يضع "عبد الملك مرتاض" حاجزا بين مختلف العلوم، وليبقى كل في فلكه يدور، ولكن الواقع يخالف ذلك تماما فيجمع العلوم، في أخذ وعطاء منذ الأزل، أما مؤاخذته "غريماس" على أنه عالم لغة وليس له في الأدب، فإننا نطرح التساؤل التالي:

ألا يحتاج عالم اللغة إلى الأدب؟ والناقد ألا يحتاج إلى اللغة؟ أم أن كلا منهما لا يحيد عن اختصاصه وكيف نفسر اهتمام علماء اللغة بقضايا ما ينتجه الأدب منذ أن ظهرت العلوم المختلفة؟ وانما التخصص وليد عصرنا الحاضر الذي تشعبت فيه العلوم وأصبحت التجزئة حتى في العلم الواحد.

من الدراسات البنيوية التي تناولت الجانب النظري والتطبيقي دراسة "عبد الحميد بورايو" في كتابه "منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية الحديثة" خصص فيه القسم الأول لمدخل منهجي بيَن في بدايته ضرورة تبنَي منهجا علميا في دراسة النصوص الأدبية لأنه يختلف عن النصوص الأخرى

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،.ص 248.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، ص249.

وطبيعته تختلف عنها وهو ما يتوجب تناولا خاصا "والنص الأدبي ما هو سوى مظهر لبنية كامنة على الدارس أن يكشف عنها لأنها تمثل النموذج البنائي ينبثق عنه الأثر الأدبي"[1]، ويشير في هذا الصدد إلى نظرة الناقد إلى الأثر الأدبي ويأخذ من مقولة ابن خلدون حول الأسلوب مجالا لتفسير الممارسة الأدبية والتعامل معها، من حيث كونها صناعة وصورة ذهنية لتراكيب كلية منتظمة خاصة بالمؤلف وما تتطلبه هذه العملية من جهد في بناء النص، ويعرض أزمة تدريس النصوص والطرائق المتبعة في ذلك إلى أن يصل إلى الدراسات الحديثة التي ترى في النص كيانا متحققا بذاته ودراسة هذا النص تتطلب مجموعة من المهارات العلمية والفنية بالاستعانة بالعلوم الأخرى ويحدد مجال البحث السيميائي في النقاط التالية:

1- الاعتناء بمستويات الدلالة وبالعلاقة فيما بين عناصر الدلالة، والوحدات الدالة ومراتب القيم.

2- رصد طريقة تولد المعاني أو انبثاقها ونموها من خلال الانتقال من أدنى المستويات إلى أعلاها في النصوص.

3- الاعتناء أساسا بالموضوع الذي ينصب عليه التحليل، وهو مادة النص وعدم الاهتمام بظروف إنتاج المادة وشخصية منتجها، وبيئته، إلاَ في الحدود التي يسمح بها التحليل الداخلي للنصوص.[2]

وبذلك، تأخذ الدراسة السيميائية ثلاث سمات: بنيوية، وتوليدية وموضوعية.

أخذت الروسية، منطلقا ارتكزت عليها جل البحوث الموالية بالإضافة أو النقص أو التعديل، مثل "ألان داندس" الذي أعاد النظر في مسألة تحديد مفهوم الوظيفة وراجع الوحدات الأساسية، أما "كلود ليفي

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1994، ص4.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية ، ص15.

شتراوس" فإنه اتخذ سبيلا آخر في تحليل القصة، ويتلخص موقفه "في البحث عن البنية التحتية اللاشعورية فيما وراء العلاقات الظاهرة (الملموسة)" [1]، ويقف "عبد الحميد بورايو" مطولا عند مقولات كل من "شتراوس" و "غريماس" ويبيّن رأيهما وما أدخلاه من تعديلات على وظائف بروب كما يورد مقترحات "تزفيتان تودروف" في الدعوة إلى التمييز بين ثلاثة مظاهر عند تحليلنا للقصة وهي:

1- المظهر الدلالي.

2- المظهر التركيبي.

3- الصيغة المتحققة.

وينهي القسم الأول بتوضيح مقولات "كلود بريمون" في بحثه "منطق القصة".

أما في الجانب التطبيقي فإنه يتناول بالتحليل في القسم الثاني مجموعة من القصص القصيرة وفي القسم الثالث مجموعة من الروايات الجزائرية، في دراسته لقصة "الأجساد المحمومة" يحلل بنيتها القصصية بعد أن يقسمها إلى وحداتها الكبرى وهي "قصة حب بطل(...) قصة حبه لابنة خالته، ثم القصة التي أختلقها حول مضاجعته للأولى، وهي جميعها عبارة عن حبكات متكاملة تردف الحبكة الرئيسية".[2]

ثم حدد أنماط العلاقات التي تنتظم على أساسها، واستنتج العلاقات المهيمنة كمًّا في القصة.

وتنتظم علاقات قصة "الأجساد المحمومة" في مستواها الدلالي حسب نمطين من العلاقات:

1- علاقات منطقية وهي علاقات السببية الحديثة.

---

[1] المرجع نفسه، ص30.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية ، ص70.

2- علاقات زمنية وهي المتعلقة بتتابع الزمن في انسيابه في القصة[1].

ويخضع التتابع الزمني للأحداث في "الأجساد المحمومة" لثلاثة أنواع من العلاقات الزمنية:

- أولا: التوازي أو الاقتران.
- ثانيا: التقاطع.
- ثالثا: التضمين.

ويلاحظ في البناء الزمني للقصة أنه جاء مركبا من خمسة أزمنة، ثلاثة منها للإبلاغ وزمنان للبلاغ.

أزمنة الإبلاغ:

1- زمن الراوي المفترض.

2- زمن رواية القصة وهو السجين.

3- زمن الرواية كما أتت على لسان السجين الغامض.

زمنا البلاغ:

1- زمن جريان أحداث القصة الأم.

2- زمن القصص المتضمنة.

ويسير زمنا الإبلاغ والبلاغ متوازيان.

[1]ينظر: المرجع نفسه، ص71.

في دراسته لقصة "من دفاتر الطفولة" لبوعلي كحال، يتعرض للملفوظات وعلاماتها الدالة على الراوي والمروي له.

فيحدد الحقل المعجمي للجزء الأول للقصة إلى ثلاث مجموعات:

1- المفردات الدالة على عالم الطفولة وتحمل قيمًا إيجابية.

2- المفردات الدالة على عالم الواقع الخارجي المعاش ويحمل قيما نفسية.

3- المفردات الدالة على الحركة والاضطراب، وتتسم بالذاتية[1].

ويحلل الجزء الثاني من القصة بالاعتماد على الوظائف ويلاحظ أن الاختلاف بين الدوافع، فالدوافع في القصة ذات البعد النفسي[2] والجزء في مجمله يكون قصة متكاملة وعناصرها هي:

1- اختبار أوّلي.

2- هبة.

3- رد فعل البطل تجاه الواهب.

4- مواجهة.

5- اختيار رئيسي.

6- الاختبار الإضافي.

وهي مُكَوَّنَةُ المقطوعة في الخرافة كما حددها "بروب" أما الشكل السردي للقصة فإنه يتَخذ المظاهر التالية:

---

[1] ينظر، عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية، ص84-85.

[2] ينظر، عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية ، ص86.

1- الصيغة: ويأخذ فيها ضمير المتكلم دورا مزدوجا بتمثيله للراوي والذات.

2- الصور التي أخذت حيزا بارزا لغياب الحدث أما المكان فإنه يتجاذبه قطبان:

أ- الذاكرة وهي حيز نفسي يتمثل في استحضار عالم الطفولة.

ب-تيار الكتابة ويتمثل في الأوراق وما تحملها الأنا الراوية والراوي عنها

ت-والمروي لها، هموم الحاضر المظلم وومضات الماضي مشرق[1]

ث-والعالمان (عالم الكتابة والطفولة) يسيران بالتوازي وتسعى الذات من خلالهما لبلوغ عالم بديل عن العالم الحاضر المرفوض، والذي يمثله المكان المادي كان يتراوح بين المنزل والحديقة والمدرسة، وما يحمله من دلالات.

أما القسم الثالث من كتاب "منطق السرد" فإن الباحث خصصه لدراسة الرواية الجزائرية والأدوات التي وظفها لتبليغ رسالتها، فرواية "التفكك" لرشيدة بوجدرة، حققت ملحميتها من خلال الخصائص الفنية التي استطاع العمل الروائي أن يحققها وهي "الوحدة ونموذجية البطولة والخيالية أو الغرابة"[2]

وظَفت الرّواية الجزائرية التراث الشعبي في أعمال كثيرة وذلك لأغراض جمالية وفنية، فيشير الباحث إلى دلالات التراث الشعبي في روايات ريح الجنوب واللاز وغيرهما.

في دراسة المكان يفرق بين الحيَز النصي والحيَز المكاني الذي يشمل الأماكن المتخيل منها أو الفعلي أما استعمال الزمن فينظر إليه من ثلاث وجهات نظر:

أولا: في انتظامه، أي في طبيعة علاقة زمن القص بزمن الأحداث من ناحية وعلاقة أزمنة الأحداث ببعضها من ناحية أخرى.

---

[1] المرجع نفسه: ص 91.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية ص94.

ثانيا: في ديمومته، أي في علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، وهي تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لزمن الأحداث.

ثالثا: في ترديده، أي في درجة تكرار ذكر الأحداث في خطاب الرواية.

في دراسة رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، يتناول المشروع الروائي بالتحليل التركيبي والدلالي لعنوان الرواية وفاتحة الكتاب وأقسام الرواية وعلاقة ذلك بالزمان والمكان.

وفي مرحلة ثانية يتبع المكان ومراوحته بين السجن/ الدشرة وسماته الأخرى التي تظهر في الأمكنة الأخرى:

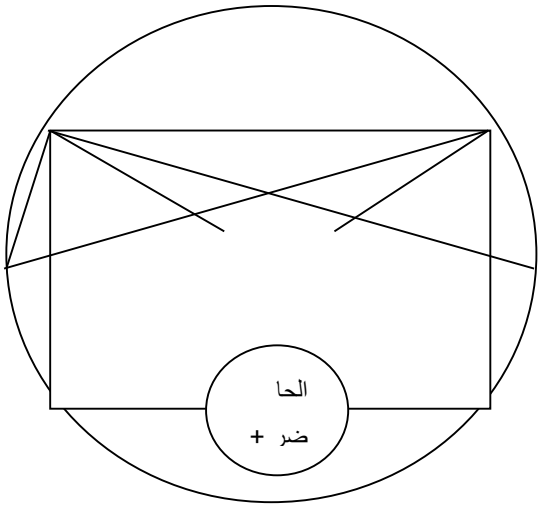
- قمة الجبل /الهاوية.
- جامع السبعة /دار الأخضر الجبايلي.
- الخارج /الداخل ومظاهره.
- الدشرة /قرية المستقبل.

و بأخذ الزمن مظاهر متعددة:

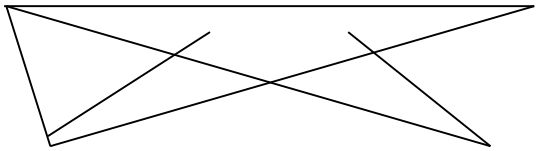
1- الزمن بإعتباره تاريخا نضاليا.
2- الزمن باعتباره تاريخا مرتبطا بالانتهازية والاستغلال.
3- الزمن باعتباره مستقبلا يخطط له المثقف اليساري المتطرف.
4- الزمن باعتباره مستقبلا يخطط له المثقف اليساري المصلح.
5- الزمن باعتباره مستقبلا يخطط له من طرف المستغلين والانتهازيين.
6- الزمن الحاضر باعتباره نقطة الصراع.

7- الزمن المطلق الذي يحتوي جميع هذه الأزمنة ويمثلها المخطط التالي:

دائرة الزمن المطلق[1]



المستقبل حسب التصور الاصطلاحي(+)



المستقبل حسب المشروع الانتهازي(+)

و يأخذ الزمن ثلاثة أشكال:

1- الزمن الروحي.

2- الزمن النفسي.

3- الزمن الموضوعي.

[1]ينظر،عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسة في القصة الجزائرية، ص129-130.

بالاعتماد على صيغ الضمائر المستعملة في الرواية بيّن انتظام زمنية الرواية، فيشمل زمن القص والأحداث والديمومة.

نفس السبيل يسلكه الباحث في دراسة رواية "نوار اللوز" للأعرج واسيني.

ونتوخي الدراسة في مجملها نظريات البنيويين في تحليل النص الروائي وتشكُّلاته، مع توخي الصرامة في التطبيق والاستعانة بالتأويل كل ما دعت إلى ذلك الضرورة.

استفادت الدراسات البنيوية في الجزائر من الدراسات الغربية والعربية على حد سواء، تحليلا ومصطلحا.

حللت "نبيلة زويش" البنية السردية في رواية "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي، استهلتها بتحليل جملة وردت على غلاف الرواية وهي قول المؤلف "أول نص يؤرخ لسيرتي" فأشارت إلى أن الجملة توحي أن الرواية "سيرة ذاتية" و "اهتمام السارد بنقل الحالة أكثر من اهتمامه بالأفعال التحويلية التي تصعد الحدث"[1]، ورغم اشتمال الرواية على جملة من الأفعال التي قد يتوهم القارئ أنها دالة على الحركة ورغم أن السرد"تمثيل أحداث، أو تسلسل أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة وبالخصوص لغة السرد"[2] فجملة الأفعال العينية التي مثلت بها نبيلة زويش، منقولة لفظيا "مما جعل الذات مستقرة لا تنتقل للفعل لأن الفعل انتهي قبليا"[3] مما جعل النص الروائي يميل إلى نقل مشاهد خافتة والأفعال الوصفية التي ترتبط بالصفات أكثر من التحول، وذلك بانتقال السارد من فاعل أو مشارك في الفعل

---

[1] نبيلة زويش، البنية السردية في رواية الشباب (المراسيم والجنائز لبشير مفتي نموذجا)، مجلة اللغة والأدب، عدد 14، 1999 تيزي وزو، ص217.

[2] J GREIMAS et J.courtés sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, France,1966, p :205.

[3] نبيلة زويش، البنية السردية في رواية الشباب، (لمراسيم والجنائز لبشير مفتي نموذجا)، ص258.

إلى مشاهد عاين الحدث كنقله لتلك المشاهد التي تعج بالحركة، وهو ما يؤكده السارد بقوله "سأروي لك" "سأحكي لك" ها أنذا أقص عليك[1]، وذلك لخيبة السارد في تحقيق برنامج سردي فرضي فيسعى إلى تعويضه بفعل القص في حد ذاته[2] بعد تحديد طبيعة السارد والسرد معا، تشير الباحثة إلى طريقة تقسيم النص الروائي والمقطوعات التي يكونها وتوزعها على أطراف السرد التي تناوبت عليه من ويظهر من خلال ذلك أن شخصية "ب" سرد منها أربعا وثلاثين، وسردت الشخصيات الأخرى التي تتناول عوضا عنها "ب" الحكي.

وتحليل بعض المقطوعات المسندة لشخصية "ب" فتنقل قول السارد "ها هي مدينة البرق والمطر والشتاء القارس يعوم في بحيرات صغيرة من الماء المتهاطل من السماء،

مجار تجرف الأوراق والكراريس الكثيرة نحو أحواض القاذورات لتسقط كلها في زرقة البحر الأبيض ملوثة كل شيء، وتلاحظ أن المقطع وصفي وهو المهيمن على القيم الأكثر من النص الروائي، وتحديد غايته من ذلك في ثلاثة أسباب:

1- إضاءة المحيط وما كان له من تأثير عليه.

2- إضاءة حالته النفسية.

3- إضاءة حالة الاصدقاء، والتعريف بعلاقته بهم.

و الملاحظ أن المقطوعات يهيمن عليها السرد التابع أكثر من السرد الآني، فالحركة تدب في الرواية كلما استعان السارد بالسرد الآني.

---

[1] المرجع نفسه، ص219.

[2] ينظر،المرجع نفسه، ص220

تتبعت الباحثة الأصوات الساردة وحددتها من خلال السرود الواردة في متن الرواية واستخرجت أهمها:

1- السارد "ب".

2- فيروز.

3- العجوز رحمة.

4- حميدي ناصر.

5- وردة قاسي.

و بينت المقاطع السردية نسبة إلى كل منهم، والوظيفة التي يؤدونها داخل السرد وأنهم " ينتمون إلى نوع السارد"[1]، الداخل حكائي – المتماثل حكائي "عندما يسردون حكاياتهم و نشير إلى أن السارد "ب" هم المتحكم في مجموعة السرد بحكم أنه الناقل لسرد

بقية الساردين بحكم أنه العارف بأحوال الشخصيات، ورغم ذلك يترك السرد لغيره" ولهذا كثيرا ما يغدوا إما مجرد شاهد ممزق أو متلق محايد"[2]

وتلاحظ الباحثة أن الرواية اشتملت على موضوعات متعددة بتعدد المادة المسرودة وتعدد الساردين مما أدى إلى انفجار في الموضوعات وتشعبها مع إنكسارات دلالية واضحة[3]، وأحدث خللا في بنية الرواية رغم محاولة مركزة السرد حول شخصية "ب".

---

[1] نبيلة زويش، البنية السردية في رواية الشباب، (لمراسيم والجنائز لبشير مفتي نموذجا)، ، ص224.

[2] المرجع نفسه، ص225.

[3] ينظر، المرجع نفسه: ص225.

تعددت عناصر القصة، وترابطت فيما بينها لتشكيل الخطاب السردي، وكان هذا الخطاب مجالا خصبا للدراسات البنيوية، وعالم القص فسيح متعدد الجوانب متغيرها من عمل إلى آخر فمنذ أن حدد "بروب" الوظائف في الحكاية الخرافية ما فتئت الدراسات تتقدم في هذا الميدان، تبحث في دقائق السرد وكيفية بنائه فنظرت الدراسات إلى زمانه وتعاقبه و والى المكان الذي تضطرب فيه الأحداث، كما شملت الدراسات الأحداث وتواترها، والشخصيات وظهورها والراوي وأحواله.

يعرف "جيرار جينيب GERARD GENETTE" التواتر في القصة فيقول: "ما أسميه تواترا سرديا هو علاقة التواتر (وببساطة التكرار) بين النص والحكاية"[1] ويمكن إيجاز ما جاء به كالتالي:

"إن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة أو أكثر من مرة ما محدث أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة"[2].

وذلك من التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون، وهي تقنية لا يحكمها منطق معين وانما ذلك راجع إلى جنس القصة من جهة والى الروائي من جهة أخرى، فالقصة تحكي فترة معينة كما أنها تبدأ في سرد الأحداث في لحظة معينة وتبقى تتأرجح بين الحاضر والماضي.وتمتد إلى المستقبل حسب الصورة الجمالية التي يريد أن يصبغها بها الروائي وحسب متطلبات الموضوع والمواقف أثناء السرد.

درس "سعيد بوطاجين" وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" للروائي "عبد الحميد هدوقة" التي تضمنت "ارتدادات داخلية تتعلق أساس ببعض الحواشي المرتبطة بماضي البطلة وبمجموع

---

[1] GERARD GENETTEK F igures III K Editions du seuilK parisK a972K 145.

[2] سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونيسة للنشر، الجزائر-تونس، ط1، د.ت. ص86.

علاقاتها السابقة"[1] خلقت هذه الارتدادات نوعا من الرّدي داخل القصة، غير أن هذا الردي كان جزءا من القصة الإطار رغم أنه يتعلق بأحداث شخصيات خارجا لقصة ولكنها كانت جزءا في فترات حياة البطلة مما جعلها تتمفصل بطريقة أو بأخرى.

تعدد التكرار في الرواية إلا أن "بوطاجين" اختار حدثين تكرار أكثر من غيرهما هما:

1- وفاة المخفي.

2- وفاة محمد بن سعدون.

رصد الدارس مظاهر تشكل هذا التكرار والصيغ التي جاء بها، فعملية "الردي قصت وقائع لفظية وفعلية كانت ثانوية بالمقارنة مع الحكاية الإطار غير أنها تواترت بحدَة بحيث غدت الأصل أما الأحداث الأخرى رغم أهميتها فقد نقلها السرد المفرد بنوعيه"[2].

حدد بوطاجين وظائف التكرار في التالي:

1- المقابلة بين الأحداث التي لها علاقة بين شخصيتين: المخفي وعزوز بالاعتماد على الأصوات الساردة ورؤيتها للحدث.

2- التصعيد الدلالي.

3- تعويض البطاقات الدلالية أو التأكيد عليها عن طريق الشبه والمماثلة، لأن الشخصيات "نتاج عمل تألقي"[3]

---

[1] السعيد بوطاجين، وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" مقارنة بنيوية، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، د.ت.ص42.

[2] السعيد بوطاجين، وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" مقارنة بنيوية، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، ، ص42.

[3] ROLAND BARTHES ,S/Z, editions du seuilK parisK 1970K p :68.

4- إبراز الأصوات السردية واختلافها أثناء المعاودة.

5- تأكيد المعاني السابقة باللجوء إلى الاستبدالات اللفضية و الأسلوبية أو بواسطة الإشتراك اللفظي.

6- تشويش الموضوعات وصور الشخصيات.

7- إقصاء الدلالات الماضية.

8- مباغتة المتلقي[1].

يشتغل السرد المكرر ضمن القصة في أداء وظائفه المحددة، رغم تميزه بكونه "سردا غير حدثي"[2] ومساهمته في تضخيم حجم القصة.

ويشتغل السرد المكرر في إطار البنية العامة للقصة ويؤدي وظائفه المنوطة به واذا تمت دراسته مفردا إنما على سبيل التبسيط والمدارسة، وتتم دراسة السرد المكرر من خلال معاينته واحصائه والوقوف على خصائصه ودلالاته في النص القصصي وعلاقته بمختلف عناصر السرد المكونة لمتن القصة التي انبنى عليها.

درس "عبد الملك مرتاض" نصا لأبي حيان التوحيدي، واستغل في دراسة الإحصاء "كوسيلة منهجية منضبطة يمكن بها استنفاذ الدرس الأدبي من ضباب العموم والتهويم، وتخليصه من سلطان الأحكام

---

[1] ينظر،السعيد بوطاجين، وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" مقارنة بنيوية، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة،.ص53.

[2] السعيد بوطاجين، وظائف السرد المكرر في رواية "غدا يوم جديد" مقارنة بنيوية، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، ص52.

الذاتية التي تفتقد السند والدليل وتستعصي على التحليل والتعليل"[1] فلإحصاء إذن من الوسائل الدقيقة التي تمكن الدارس من الوقوف على خصائص النص، وتواتر الظاهر اللغوية و الصوتية المميزة له.

قسَم "عبد الملك مرتاض" النص إلى سبع وحدات:

1- كتبت إليك والربيع مطل، والزمان ضاحك، والأرض عروس، والسماء زاهر، والأغصان لدنة، والأشجار وريقه، والغدران مترعة، والجبال مبتسمة، والرياض معشوشبة، والجنان ملتفة، والثمار متهدلة، والأودية مطرة.

2- فما تقع العين إلا على سندس واستبرق، ووشي اليمن، وديباج الروم، ونقش الصين.

3- وكما أن للعين في جميع ما وصفت مرادا، كذلك للقلب في عرض ذلك كله مراد.

4- ولكن أين القلب وأين صاحبه؟ وأين العقل وأين ما يعقله؟

5- العين تبصر الألوان وتكل، والنفس تضمر الأحزان فتغل.

6- وأنت الحبيب دنا به نأيه، وقرب بعده فكانت حرارة الفؤاد تبرد، وحسرة الروح تخمد وليت الحبيب كان يهم بالوصل ويأذن في اللقاء ويعد بإعادة العهد.

7- وكانت الجبال تقشعر والأودية تنضب، والغدران تجف، والرياض تقف والأغصان تجسو والبلاد تقسو، فإن في مشاهدة الحبيب، عوضا من كل بعيد وقريب[2].

والواقع أننا أمام نص أدبي ينتمي إلى الشعر أكثر منه إلى النثر، بما تتميز به ألفاظه:

1- من ظلال شعرية شفافة.

---

[1] سعد مصلوح، في التشخيص الاسلوبي الإحصائي، للاستعارة تطبيق على اشعار البارودي وشوقي والشابي، مجلة الفكر، السنة30، العدد2، تونس 1984، ص234.

[2] ينظر،عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلي أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، عام 1983، ص63.

2- أنها ركبت تركيبا خاصا.

3- تحمل صدورا شعرية غنية.

4- أنها وظفت توظيفا أدبيا.

5- أن الألفاظ نفخت فيها الحياة نفخا.

ومن خلال الدراسة أثبت "عبد الملك مرتاض" أن النص شعري بما توفر فيه من أسس ينبني عليها الشعر، وتناولت الدراسة البنى التالية:

1- البنى الإنفرادية.

2- البنى التركيبية.

3- مفهوم الزمان.

4- مظاهر الحيز والصورة.

5- التركيبات الصوتية.

أولا- البنى اللاإنفرادية:

أثبتت إحصائيات البنى الإفرادية أن البني طغت على البنى الفعلية بعد الاستغناء عن الحروف لأنها لا تعني زمانا ولا مكانا ولا تدل على مسمى ما، ولا تعبر عن حركة وانما

هي أدوات مساعدة في كلام تعرض فيه على هذا الأساس، وبلغت العناصر الأساسية في النص (108) موزعة كالتالي:

84 إسما + 24 فعلا.

والأسماء موزعة حسب تعريفها وتنكيرها ونوعها كالتالي:

- الأسماء المعرفة بال : 42.
- أسماء دالة على الثبوت: 14
- أسماء ذكرة :14
- الظروف : 14.
- المجموع: 84.

وهي تمثل نسبة 77.77%

في حين كانت الأفعال كالآتي:

- أفعال مضارعة :17.
- أفعال ماضية اساسية: 4
- أفعال ماضية مساعدة: 3
- المجموع : 24.

ومن خلال ملاحظة التناسب بين استعمال الأسماء والأفعال يظهر أن صاحب النص تعمد توظيف الأسماء تعمَدا ظاهرا، وتمكَن الأسماء المعرفة –بالـ –على غيرها من الأسماء، وبذلك تميزت عنها

واحتلت الصدارة، وجعلها تهيمن على النص مع مثيلاتها غير المعرفة، فالسيطرة في النص "للأسماء المعرفة بالـ ثم للداتها (كذا) من الأجناس المختلفة، من حيث بقيت الأفعال كالمشلولة إزاءها، ولم تضطلع في هذا النص إلاَ بدور ثانوي جدا، فكانت إما مساعدة للاسم في أوله كبعض ماجاء في النص:"....كان يهم بالوصل ..." أو كالإجابة عنه في آخره كبعض قول النص:" ...والبلاد تقسو ...."[1]

ثانيا- البني التركيبية:

انصب الاهتمام على تحديد الجملة بنيويا لا نحويا من ناحية، واهمال الحروف والضمائر المتصلة من تعداد كلمات الجمل، ومنه لاحظ "عبد الملك مرتاض" سيطرة الوحدات القصيرة بنسبة 55% وهي أعلى نسبة، وبينت الدراسة أن "البنى المتحدة القيم البنيوية هي التي تسيطر على النص"[2] وهذا مايدعم القول بأن الإنسان العربي، والكتابات العربية منذ العصر الجاهلي إلى عصر الكاتب، كانت تميل إلى الجمل القصار في الشعر والنثر بأنواعه، لأنه أسهل إلى الحفظ والرواية وأمتع وألذ في القراءة والسماع، وهو مايجعل النثر أقرب إلى الشعر، كما أن الجمل القصار بإقاعها المتكرر في وحدة واحدة أو وحدتين متتابعتين أو متقابلتين تشرئب حتما إلى العالم الشعري بكل جماليته وفنه (....) وهذا النوع من النثر تجاوز حدود النثرية بمفهومها التقليدي إلى مرتبة الشعرية التي من خصائصها الإيقاع والبني المتشابهة والصيغ المتقاربة[3].

ثالثا- مفهوم الزمان:

---

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلي أين؟ ص70.

[2] المرجع نفسه، ص77.

[3] ينظر :عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلي أين؟ ص79.

ارتبط الزمان بالفعل وأحواله الثلاث (ماض- حاضر- مستقبل) وتمَت دراسته على ذلك الأساس، غير أن الزمان في النص "أبي حنون" منعدم بصفته تلك، فهو موجود بطريقة أخرى، حيث دلت عليه الأسماء بأنوعها مشتقة كانت أم غير ذلك، فالزمان غائب بوسائله التقليدية حاضر من خلال دلالة الأسماء عليه، وهو ما يبرز طريقة صاحب النص في

تعامله مع الزمان"فإذا هو يكاد يتسلط على كل واحدة فيه"[1]، ويبرز ذلك إيداع صاحب النص وثورته على المنطق التقليدي الذي دأب عليه غيره من الأدباء، فهو "يحرم بعض الأفعال من دلالتها الزمنية في الإبان الذي رأيناه، ولعه بالتولَج إلى الدلالة الزمنية عن طريق الأسماء وبذلك قلب ميزان منطق الأشياء"[2] وذلك ما يعد من الإبداع، لأنه كان ثورة على المنطق التقليدي للأشياء.

رابعــا- مظاهر الحيز والصــورة:

استعاض عبد الملك مرتاض مصطلح الحيّز عن مصطلح المكان وذلك لمحدودية مصطلح المكان ورحابة مصطلح الحيز ليشمل المكان الفيزيقي المعروف إلى القضاء والأبعاد إلى غير ما يمكن أن يشمله الحيز، والحيز في النص "أبي الحنون"متواجد في جميع ألفاظه بل يكاد يسكنها جميعا "ففي الفقرة الأولى منه مثلا، نجد ألوانا من الدلالات الحيزية التي تطل علينا من خلال مجموعة من الدوال فهناك الربيع وفهناك وهناك مطل، وهناك ضاحك بل هناك أيضا الزمان نفسه وهناك الأرض السماء وهلم

[1] المرجع نفسه ص91.

[2] المرجع نفسه، ص84.

جرا...." [1] فالكاتب تعامل مع الألفاظ تعاملا أدبيا بإعطائها مدلولا آخر غير الذي يمكن أن يتبادر إلى ذهن الشخص أو غير المتداول في القواميس.

أما بالنسبة للصورة فقد تعامل معها تعاملا خاصا باعتماده على ما تقع عليه العين وأحسن رسمها من خلال استعماله ألفاظا تحمل ظلالا شعرية توحي بقدراته في التصوير والإيجاز وهو يجعل النص يتميز بخصائص فنية "ترقي حتما بهذا النص الأدبي من مستوى النثر القاحل إلى مستوى الشعر الخصيب فمعظم الألفاظ (....) فيه ذات ظلال شعرية"[2]

خامسا– التركيب الصوتي:

يلعب التنغيم دورا بارزا في التراكيب الشعرية، بل ويعد من مقومات الشعر، إذ به يستقيم وعليه ينبني خاصة في الشعر العمودي، وان كانت الشعرية بمفهومها الحديث تميز كل ما هو أدبي لأن "مصطلح الشعرية، كما وصلنا يعني أولا النظريات الداخلية للأدب وثانية على اختيار الأديب من ضمن جميع الامكانيات (حسب نظام الموضوعات، والتأليف، والأسلوب .....الخ) الأدبية: "شعرية هيغو" وثالثا يحيل إلى النظام الخاص بمدرسة أدبية، مجموعة القواعد المطبقة التي تصبح إحالية"[3] وما يهمنا هنا المعنى الأول وقد اعتمد العرب قديما التركيب الصوتي وما يرافقه من إيقاع في قافية الشعر أو التفعيلات المكونة للبيت، كما كان للطباق والجناس والسجع في النثر نفس الدور الذي تؤديه وسائل الإيقاع في الشعر، وللوقوف على الإيقاع في نص "ابي حيان التوحيدي" قسم الدكتور"عبد الملك مرتاض" النص إلى سبعة سلالم درس كلا منها على حده وعن طريق التحليل و الإحصاء الذي أفاد أن

---

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلي أين؟ ، ص102

[2] المرجع نفسه ،ص117 .

[3] OSWALD Ducrot, et TZVETAN TodrowK dictionnaire encyclopédique des sciences du langageK coll pointsK editions du seuil, paris, 1972, p :106.

الأصوات المتكررة في أحد السلالم وصل 83.33 % ومعروف ما للتكرار من دور في التردد الشعري وتوصيل إلى النتائج التالية:

1- الإيقاع الصوتي موظف غائيا بحيث بني بناء منسجما.

2- أدي التكرار بأنوعه (حروفا أو ألفاظا) دورا مماثلا لما يتميز به الشعر.

3- توظيف الإيقاع الصوتي على أنه وسيلة بيانية تعجب الأذن.

4- ائتلاف الأصوات بنسبة مئوية عالية.

5- الاعتماد على الإيقاع الصوتي كان غرضه تقريب النص النثري من الشعر.

وخلص إلى أن النثرية لم تتجسم في النص "إلا في نهاية السلم السابع، وبعض ما في السلم الثالث على الرغم من أن هذا اشتمل على إيقاعات صوتية تغلبت على ماعداها من نشازات، في الحين الذي ألفينا فيه الشعرية هي الطاغية على هذا النص صوتيا (...) ولدى التأمل نلاحظ أن سبعا وعشرين وحدة من سبع وثلاثين (وهي التي يتألف منها النص في مجموعة) انتهى بإيقاعات صوتية خفيفة، ونقصد بها الإيقاعات التي كانت أواخرها لاتعتمد على حرف مد (واو، أو ألف ساكنة أو باء) مثل حِكْ ، هِرْ، نَه (من ضاحك، وزاهر ، ولدنه) وبلغة الأرقام يتبين لنا أن هذا الصنف من الإيقاع الصوتي هو الذي سيطر على النص حيث بلغت نسبته المئوية 72.97 % على حين أن الإيقاعات الثقيلة أو الممدودة مثل: "راد" و "يب" (من "مراد"، و"حبيب" و"لقاء") لم تجاوز عشرة غيقاعات من سبعة وثلاثين إيقعا وبإخضاع هذا الحكم إلى لغة النسب المعبّرة نستخلص أن 27.02 % فقط من هذه الوحدات هي التي انتهت بإيقاعات صوتية ثقيلة أو مُمَدَّة"[1].

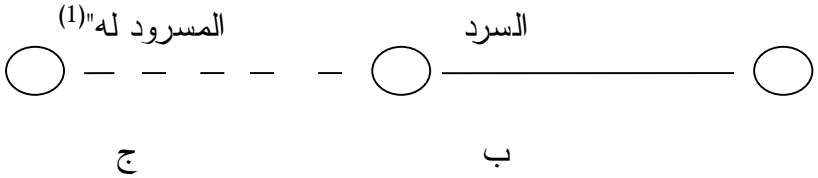
[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص158-159.

إن الدراسات البنيوية للنص انطلقت من معاينة الظاهرة الأدبية وتتبعها سواء عن طريق التحليل أو الإحصاء للوصول إلى البنية العميقة التي تبناها النص، لبناء نفسه وتكوين شعريته.

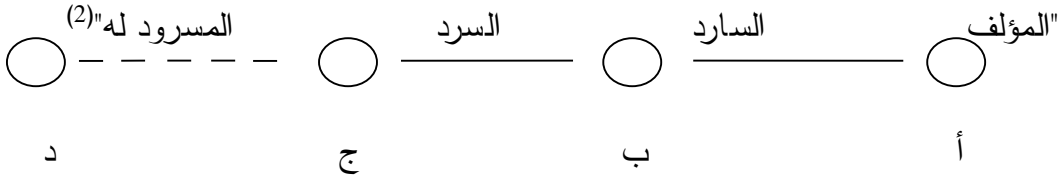
المؤلف والمؤلف الضمني:

حددت الدراسات البنيوية مجموعة من المصطلحات في دراستها للنصوص السردية منها السارد والمسرود له، والسرد والرؤية والتبئير والقارئ والمؤلف .....إلخ إلى غير ذلك من المصطلحات ووجهات النظر، ومختلف الأطروحات إنما أساسها حصر الدراسة النقدية في العمل الفني دون سواه والتزام حدوده دون رد أي عنصر من مركباته إلى غيره فجميع العناصر المكونة للخطاب الأدبي تتآلف فيما بينها لتكون النص.

ومن المقولات التي أعلنها البنيويون وفاة المؤلف ردا على من يقول بأن النص مرآة لصاحبه من ناحية، وعلى من يرى أن النص سيرة لصاحبه من جهة أخرى، وقد اعتمد البعض تفسير الصيغ السردية التي يتكون منها السرد وخاصة منها الضمائر، والحال أن السرد قد يأتي بضمير المتكلم (أنا) أو (أنت) المخاطب أو (هو) الغائب ولا يخرج عن ذلك، إلا أن استقرار دلالات هذه الضمائر، في الحقيقة لا يحيل على المؤلف بأي حال من الأحوال فإذا كان يحيل على المؤلف فإن القصة تستحيل إلى سيرة ذاتية وبذلك تكون تأريخا، في حين أن القصة عمل خيالي يسرد خياليه أو مشابهة للواقع وتتطلب عملية السرد حضور العناصر التالية:



ويمثل السارد في الترسيمة المؤلف، والمسرود له يمثل القارئ، أما العمل السردي الشفوي ويمكن أن يقوم على نحو هذه الترسيمة:



ونلاحظ من خلال الترسيمتين علاقة السارد بالسرد فهما متلازمان في كلتا الحالتين غير أن المؤلف في الحالة الأولى هو السارد نفسه في حين يكون المؤلف مجهولا في السرد الشفوي وبذلك يقع الانفصال بين الذاتين لخصوصية هذا الفن.

أما علاقة السرد بالمسرود له فإنها منقطعة في كلتا الحالتين وقد يكون متصلا في حالة السرد الشفوي لما يسرد شخص قصة لمستمع أو مجموعة من المستمعين، ولكن فعل السرد يبقى منقطعا من المؤلف الذي هو غير السارد بحكم الجنس الذي تنتمي إليه القصة الشعبية.ودار النقاش حول طبيعة السارد في القصة وعلاقته بالمؤلف، وما يستخلص من النقاش أن المؤلف ليس هو السارد بالضرورة رغم ورود السرد بضمير المتكلم الذي قد يحيل على المؤلف إلا أنه يبقى ليس هو، وابعادا للخلط بين السارد والمؤلف ومحاولة تأويله تأويلات تحيد بالعمل الأدبي عن غايته، قيل بموت المؤلف كما قيل عن الشخصيات أنها ورقية أو خيالية حتى لا تتم مقارنتها بالواقع.

---

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلي أين؟ ، ص265.

[2] المرجع نفسه، ص265

ويثير "عبد الملك مرتاض" قضية موت المؤلف والقارئ المفترض فيستعرض آراء أصحابها كما جاءت ثم يرد عليها يعني هذا، في فن السرد، أن السارد لم يكن قط هو المؤلف – سواء علينا أكان ذلك معروف من قبل أم مجهولا، فيلاحظ عبد الملك مرتاض مايلي:

1- أنّنا لا نميز السارد عن المؤلف لأنهما في الحقيقة كائنان اثنان لا يلتقيان، فالسارد كان حيا وهو يتعلق بسارد القصة الشفاهية.

2- المؤلف مؤلف والسارد سارد، المؤلف اختصاصه الكتابة والتأليف.

3- السارد يكون للمسرودات الشفوية، أما في المكتوبات فإنه يندمج اندماجا كليا في المؤلف.

4- السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا أبدا، له وضعه الخاص في الشفويات.

5- أما مسألة الكذب فإنه لا مدعاة للتهويل بشأنها.

6- أما في قول قيصر أن "السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا" فهو يؤكد أنه لا مجال لوجود سارد في العمل القصصي وانما المؤلف هو السارد، فالسارد شخصية خيالية ينادي من خلالها المؤلف.

أما مقولة تودوروف بالمؤلف الضَمني (Auteur implicite) فإن عبد الملك مرتاض يردها للأسباب التالية:

1- أن السارد يسلب المؤلف وظيفة الكتابة ويسلبه حق امتلاك النص.

2- أنه يخصص المؤلف إلاَ على شخصه.

3- لا يمكن أن تكون إحدى الشخصيات الأساسية ساردا لأنه ينكر ذلك من أصله.

4- إذا كان المؤلف غير معني بالسرد حقا فذلك لا يعني أبدا أنه غريب عنه[1].

ويناقش موقف جينيت حول المؤلف السارد ويعيب عليه التفريق بين المؤلف والسارد وفصله بينهما، إلا أننا نشير إلى أن جيرار جينيت عاد إلى ما كتبه حول القصة عموما في كتاب بعنوان "عودة إلى خطاب الحكاية"[2] وراجع فيه كثيرا من مواقفه ومنها قوله بالمؤلف المفترض والقارئ المفترض ويقدم الترسيمة التالية ثم يناقش فيها موقع كلا من المؤلف و المؤلف المفترض والسارد والقارئ المفترض والقارئ الحقيقي:

[م ح [سارد [حكاية] مسرود له] ق م] ق ح]

ويتساءل عن موقع المؤلف المفترض ومقامه من الترسيمة وضرورته، هل المؤلف المفترض مقام ضروري وصالح (بالتالى) بين السارد والمؤلف الحقيقي؟ ويجيب عن ذلك بقوله: الجواب: كلا طبعا إذا نظرنا إليه من حيث هو مقام فعلي إذ أن حكاية متخيلة ينتجها خياليا ساردها، وينتجها فعليا مؤلفها (الحقيقى) وبينهما لا يشتغل أحد وكل نوع من الإنجاز النصي لا يمكن عزوه إلا إلى هذا أو ذاك تبعا للصعيد المتبني[3] ثم يورد جميع الحالات التي يتساوي فيها السارد والمؤلف الحقيقي ويدعو إلى إلغاء المؤلف المفترض،

ويرجع جيرار جينيت إلى خطأ وقع في ترجمة المصطلح الذي اقترحه (واين بوث عام 1961) حيث ترجم (implied auteur) بـ (auteur implicite)[4] ويشير جيرار جينيت إلى أنه يمكن أن يستعمل

---

(1) ينظر،عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلي أين؟ ص258 وما بعدها.

(2)جينيت، عودة إلي خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، المغرب، لبنان، ط1، عام 2000.

(3)، جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم ص184.

(4) المرجع نفسه، ص188.

مصطلح المؤلف المفترض* (الضمني) في حالات نادرة جدا وهي حالات تتعلق بحالة القارئ والصورة التي يكوَنها عن المؤلف من خلال إبداعه، فإذا كانت الصورة باهتة غير واضحة المعالم فإنه في هذه الحالة يقال بالمؤلف الضمني، فيقول "الخلاصة طبعا أن صورة المؤلف التي يبينها القارئ (الكفؤ) أكثر أمانة من الفكرة التي كان هذا المؤلف يكونها عن نفسه"[1] ويؤكد أنه في الحكاية، بل وراءها أو أمامها، هناك من يروي، هو السارد وفيما وراء السارد، هناك من يكتب، ويكون مسؤولا عن كل ما دون ذلك، –وذلك– وبالنبأ العظيم إنه هو المؤلف وهو الرأي الذي يتطابق مع ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض وألحَ على ذلك.

يناقش عبد الملك مرتاض آراء رولان بارث في الموضوع ويلاحظ تضاربها ويستهجنها، غير أنه تجب ملاحظة أن علاقة المؤلف بالنص هي علاقة خلق ولكن هذه العلاقة تزول بمجرد أن ينهي المؤلف الكتابة، ومن ثمة يأخذ منتوج الكتابة كيانه، فهو ينتمي إلى المؤلف بعلاقة النسب حقيقة مثله مثل الطفل لأدبيه ولكنه يأخذ حريته بمجرد أن يشتد عوده، ومن ضمنهم السارد الذي يأخذ استقلاليته تجاه الكاتب "وتظل هناك مسافة تفصل بينهما، مهما ضاقت هذه المسافة وتوهمنا اتجاهها"[2]، فالقارئ قارئ والكاتب كاتب مهما حاولنا تقريب المسافة بينهما وبين السارد في النص.

يتضح من خلال استعراض منجزات أصحاب هذا الاتجاه أنهم على إطَلاع كبير بمنجزات البنيويين في الغرب وآرائهم.

وتطبيقات أصحاب هذا الاتجاه في معظمها تناولت الرواية وعناصرها.

---

* implicite مفترض هكذا ترجمها محمد معتصم بينما نأخذ نحن بترجمة عبد الملك مرتاض وغيره وهي: ضمني.

[1] ينظر،المرجع نفسه، ص 193.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد: ص74.

الاتجـاه السميـائي.

ظل النقد الأدبي يراوح بين المؤلف والنص إلى أن جاءت نظرية التلقي فأبرزت طرفا ثالثا في العملية الأدبية، وهو القارئ وأصبح الثالوث مكونا من المؤلف والنص والقارئ.

حاول النفسانيون ربط النص بصاحبه بالاعتماد على حياة الأديب لفهم النص، أو بالاعتماد على النص للوقوف على شخصية صاحبه، وذهبوا في ذلك مذاهب شتى، أما البنيويون فإنهم اهتموا بالنص بمعزل عن صاحبه، باعتبار النص كيانا قائما بذاته ويجب أن تهتم الدراسة بمكونات بنائه، فتم تحليل النص على هذا الأساس.

حظي الأديب في بادئ الأمر بالاهتمام، على اعتبار أنه الركيزة الأولى التي أنتجت هذا العمل الأدبي فكانت الدراسة النقدية تهتم بأحواله ونشأته وثقافته، لمحاولة فهم النص والولوج إليه من خلال ما يحيط به في مرحلة أخرى، فسقط النقد في التاريخية، أما الاهتمام بالنص لمحاولة الكشف عن نفسية صاحبه أو معرفة عصره ومدى ارتباطه به، فإنه أدى بالنقد إلى تأويلات هو في غني عنها، وان كان أفاد النقدّ الأدبي من ناحية توسيع مجال التأويل.

لم تتطور الدراسات النقدية إلاَ باكتمال تحديد عناصره المعادلة الأدبية الثلاثية بإعطاء القارئ الأهمية التي يستحقها، وذلك بغبراز دوره في إنتاج المعنى واخراجه إلى الوجود بعد كمونه ضمن النص وكان لأعمال دي سوسير الأثر البالغ في ذلك، فدراسته للكلام من خلال الجملة وتحليلها إلى أجزائها الأولية فتحت المجال أمام البنيوية، أما ربطه الكلمة بمدلولها فكان له الاثر الكبير في الدراسات السيميائية ومن ذلك اتَضحت الأهمية الكبرى للدلائلية والقارئ في الدراسات السيميائية.

قام دي سوسير بمحاولة ربط الدوال بالمدلول، وانصبت دراساته على الجملة وقال باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وتواضع الناس حول الدلالة، أما السيميائية فإنها تهتم بالمعنى داخل الخطاب الأدبي ومن ثم تكون الدراسة السيميائية أرحب، فالمعنى لا تحدده اللفظية في ذاتها، وذلك قد يكون من وظيفة القواميس، وانما المعنى يحدده السياق الذي جاءت فيه اللفظية والعلاقات التي كونتها مع باقي الكلمات فالنص "كائن حي"[1] يعيش بما يشمله من كلمات متالفة، تكوّن جسده وعلى القارئ أن يبني المعنى الذي يوحي به هذا الجسد، وذلك " أن المعنى الذي يعطي للنص من بناء القارئ"[2] وبذلك يكتسب "السمات الإيحائية"[3]، والتي تساعده في بناء المعنى، وهذا قد يؤدي إلى نقطة مهمة في هذا المجال وهي ثقافة الناقد ومعافه ووسائله، التي تمكنه من ولوج عالم النص، ويحتم ذلك على القارئ أن يكون ملما بأدواته اللغوية منها والإجرائية والفكرية والفلسفية وغيرها من العلوم، التي لها علاقة بالخطاب الأدبي، لأنه على اتصال بعالمين أولهما صاحب النص، والذي ولا بد أن ترمي له مقصدية، وثانيهما أنه وليد بيئة وزمن معينين، على القارئ أن يعيرهما كبير الاهتمام فخطاب الرومنسيين مثلا غير خطاب الرمزيين، وذلك ليس من باب إرجاع النصوص إلى بياتها أو النظر إليها على أنها ذات علاقة بخاجها، وانما المقاربة التي يقوم بها القارئ، تكون في إطار ما يحاول أن يقوله النص بما يتوفر عليه من مؤشرات بمحاولة القارئ ملأ الفجوات التي يتركها النص.

فالنص لا يقول كل شيء و إنما يسكت عن الكثير تاركا المجال للقارئ ملء تلك الفجوات بناء على المؤشرات الواردة في الخطاب، فالنص الأدبي "له دوران دون وسيلة الإعلام بما فيه من دلالة

---

[1] محمد مفتاح، التحليل السيميائي (أبعاده وأدواته)، حوار، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد1 ، عام 1987، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] جان كلود كردان، التحليل السيميولوجي والادب، ترجمة عبد الرحمان كنطول، مجلة دراسات سيميائية، عدد1، عام 1987، ص33.

صريحة ومباشرة من ناحية، وهو أضعف دورية، ودور غاية الكلام بما فيه من سمو بالكلمة وتجاوز للوضعية العادية من ناحية ثانية، بحيث لا يكاد الناظر يفصل بين قيمتين له متجاورتين تجاورا جدليا: القيمة الوثائقية"[1] التي يسعى القارئ إلى اكتشاف كنهه والدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى العمل الفني على أنه إشارة مؤلفة من:

1- رمز حي ابتدعه الفنان.

2- ومعنى (أي موضوع جمالي) كامن في الوعي الجمعي.

3- وعلاقة بالشيء المرموز إليه.

وهذه العلاقة تشير إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية، إن المقوم الثاني من هذه المقومات يتضمن البنية الحقيقية للعمل الفني"[2].

يتعالق الخطاب مع غيره من الخطابات قد تكون سابقة أو متزامنة معه وعلى القارئ أن يتنبه إلى ذلك لأن ذلك قد يساعده على فك دلالات رموز الخطاب وتأويلها حسبما يؤشر إليه لأن " هدف البحث السيميولوجي هو إعادة بناء عمل أنظمة الدلالة غير اللغوية، حسب مشروع العمل البنيوي الذي يسعى إلى بناء تمثل الأشياء الملاحظة"[3] داخل نسيج النص، لأن الإحالة على النصوص التاريخية ضرب من الإيهام الذي يمارسه بعض الكتاب لعضد ما يدعونه من حقيقة محاولة تصويرهم للواقع فالأمر يتعلق "بلعبة مرايا يحيل بفضلها الخطاب التاريخي على الماضي، واقعا حاضرا، ليرجعه من جديد في

---

[1] محمد، الهادي الطربلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، عام 1988، ص80.

[2] يان ميوكار وفسكي، الفن كحقيقة سيميائية، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، تر: أدمير كوريّة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا 1997، ص36.

[3] ROLAND BARTHES ,l'aventure sémiologique, édition du seuil, paris, 1985, p :80.

الحاضر، ولكن في هذه المرة مشبّعا بسلطة أساسها الحقيقة"[1] وذلك ما تأخذه رواية "نور اللوز"[2] في مرجعيتها من خلال الفاتحة المتضمنة لتوقيعين الأول بإمضاء واسيني الأعرج والثاني للمؤرخ المقريزي، ذلك أن نظام الفاتحة "يتعلق بالتفكير الميتانصي، على الخطاب المنتج"[3] من جهة كما أنها ملحقة به زمنيا ويقسم رشيد بن مالك القسم الأول للفاتحة الموقع من طرف الكاتب إلى ثلاثة مقاطع:

1- المقطع الأول: ويتضح فيه مرسل الخطاب (الأنا) الكاتب والمرسل إليه (الأنتم) القراء ورغبة الكاتب في الاتصال بالقراء بإحالتهم على تغريبة بني هلال، ليتحولوا "من وضعية اللامعرفة إلى المعرفة"[4] بتوحيد المرجع والتأويل في آن واحد.

2- في المقطع الثاني ينتقل الخطاب من الأنا و الأنتم إلى الأنا ونحن ويلتحم الاثنان من خلال مجموعة من الملفوظات (ستجدون – جوعكم– بؤسكم) أنتم،(وقتنا – منذ أن– وخدنا– يومنا– لغتنا– مشاكلنا) (نحن)، وذلك كله محاولة من الكاتب لإزالة الفارق بينه وبين القراء ليظهر أنه منهم حقيقة وأن ما أصابهم جميعا إنما منبعه واحد منذ عهود مضت ومازال مستمرا إلى يومنا هذا "فالأمير سرحان وذياب الزغبي وأبو زيد الهلالي شخصيات مرجعية لازالت موجودة على المستوى المجازي بين عناصر الفئة المحكومة، فهي تملك السلطة والسيف"[5].

---

[1] A.J GERIMAS , sémiotique et sciences sociales, édition du seuil, paris , 1976, p ;31.

[2] واسيني الأعرج، نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

[3] ، إتحاد الكتاب الجزائريين، ع1، 1991، ص108.

[4] المرجع نفسه ص108.

[5] رشيد بن مالك، سيميائية النص الروائي (نوار اللوز لواسيني الأعرج) ص 109.

3- أما في المقطع الثالث فإن الخطاب تحول من ضمير نحن إلى ضميرالأنا ويتموقع الكاتب السارد لحقيقة عينية قد تطابق الواقع الذي يمكن الوقوف عليه في الحقيقة التي يعيشها المجتمع.

الفقرة الثانية من إمضاء المقريزي "من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته علم أن ما بالناس سوى تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم من النظر في مصالح العباد"[1]

و لمعرفة تماسك هذا النص مع سابقه من الفاتحة يحيله رشيد بن مالك على أصله والسياق الذي جاء فيه، فيعطي نبذة تاريخية عن سياقه لأنه يحيل على تسلط الحاكم ومعاملته للرعية، وبذلك يتطابق "بشكل قصدي ومبرر مع نص الفاتحة فالكاتب منذ البداية يوجه أمرًا للقراء "تنازلوا" ويذكرهم بجوعهم وبؤسهم وتتقاطع صور البؤس والسيف مع الكلمات المفتاح الواردة في نص المقريزي:

- من بدايته إلي نهايته
- غفلتهم – مصالح "[2]

بعد تحديد مجال التناص في الرواية وانتظام عناصر الفاتحة حول محور السلطة ومعاملتها للناس يشرع رشيد بن مالك في دراسة الدلالات المحورية، حيث " تنتظم حول المقابلة الزمنية:

- قبل عكس بعد

[1] المرجع نفسه : ص110.

[2] المرجع نفسه ،ص 111.

التي تتمفصل حول قلب الوضعية التي يفرزها العنوان "نوار اللوز" الذي يتحدد معناه بجملة من الملفوظات المعبرة عن رغبة صالح"[1] وعمله على تحقيق هذه الرغبات، وتتوافق مع سعيه في تحقيق أبوته وانجاب الأولاد الذين هم رمز الحياة والمقابلة للموت ويسمح ذلك بتوزيع المقابلتين كالتالي:

- قبل عكس بعد
- موت عكس حياة[2]

هذه الوضعية التي يجسَدها العنوان يصلها النص الروائي في آخر أطواره، وهو ما جعل صالحا يسعى إلى تحقيق هذه الأبوة التي ظل يبحث عنها لتحقيق ذاته التي رافقها الفشل في جميع محاولاته، إذ يعتمد في بداية الرواية إلى ممارسة مهنة التهريب، فيظهرمشروعه هذا غير شرعي نتيجة انعدام "النشاط التعاقدي الشرعي"[3] لمخالفته للقوانين من ناحية وتردده من ناحية أخرى:

- لا أهرب إلا لأعيش[4]
- مجبرون يا أخي أن نسرق أو نموت جوعا[5]
- لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع[6]

ويتوجب القيام بعملية تهريب، واتصال صالح (الفاعل) بالسلع (الموضوع)، وتغير وضعية الانفصال عن الموضوع إلى حالة اتصال "سلسلة من التحويلات يشكلها ترابط الوحدات الفصلية التالية:

---

[1] رشيد بن مالك، سيميائية النص الروائي (نوار اللوز لوسني الأعرج) ص111.

[2] ينظر،المرجع نفسه ، ص112.

[3] المرجع نفسه ص 112.

[4] ينظر ،واسيني الأعرج، نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.ص 18.

[5] ينظر ، المرجع نفسه، ص118.

[6] ينظر، المرجع نفسه، ص19.

- الذهاب إلى.
- الوصول.
- شراء البضائع.
- الرجوع"[1]

ويقابل ذلك ببرنامج الجمارك المضاد وقيامهم بمحاربة التهريب، ولا يتحقق برنامج صالح نتيجة انفصاله عن موضوعه، وعدم قدرته على الفعل لأنه ليس "ممتلكا لكيفيات الإدارة و/ أو الواجب و/ أو المعرفة الفعل"[2] وتتمظهر عدم قدرة صالح، على الإتصال لموضوعه وعدم القدرة على الفعل منذ البداية، في جملة الملفوظات التي تبرز على مستوى النص الروائي، وللتخلص من وضعه المأزوم يعمد إلى التفكير في العمل، فتواجهه الممارسات السلطوية مرة ثانية على مستوى المصالح البلدية التي تبدو مساوية في قيمتها السلطوية للسلطة الاستعمارية التي اضطهدت صالحا، ويفشل بذلك مشروعة الثاني وتكون السلطة سببا، ويتأكد تسلط الحاكم وعدم اهتمامه ويتضح "نظام اللعبة الذي تتبناه الفئة الحاكمة الممتلكة للسلطة والرعية"[3] بزيارة الوالي واهتمامه بشؤون أخرى غير تلك التي لها علاقة بالرعية، الغارقة في مشاكلها الحياتية وما تقاسيه في "البراريك".

ترتبط تعاسة الرعية باتحاد السلطة مع أصحاب المال والجاه والنفوذ، وهذا التظافر ظل أساس اللعبة منذ زمن طويل ورد في جملة الملفوظة من قبيل:

1- يلعبون بدمنا ويوزعونه على أغنياء البلد أوراقا وفيلات وكباريهات ومراقص[4].

---

[1] رشيد بن مالك ، سيميائية النص الروائي (نوار اللوز لواسيني الأعرج) ص113.

[2] المرجع نفسه ، ص114

[3] المرجع نفسه :ص 116.

[4] ينظر ،واسيني الأعرج، نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، لبنان،ط1، 1983، ص152.

2- فهو يحتكر التجارات الكبيرة مع كبار المسؤولين[1].

3- يداه طويلتان امتدتا إلى البلدية ثم فالولاية معارفه في العاصمة بعدد النجوم[2].

4- أيادية طويلة من وهران والعاصمة والبلدان البعيدة والغربية[3].

تشير ملفوظات الوحدات المضمونة للرواية إلى الفاعل بصيغه المفرد تارة والجمع تارة أخرى وامتلاك القدرة على الفعل، والسمو والرفعة إلى غير ذلك مما يسمح باستغلال السلطة والنفوذ في السيطرة على الناس، ذلك شأن علاقة الحاكم بالمحكوم وحال المحكوم في صراعه لشضف الحيلة التي لا تسمح له بالعيش في كرامة.

أما السيف فإن رشيد بن مالك يشير إلى أنّه ورد في الرواية بكثافة إذ ذكر في النص الروائي "28 مرة"[4] تبين الدراسة السيميائية لمقدمة الرواية اشتغال التناص على مستوى النص الروائي، حيث تظهر الغشارات الواردة في المقدمة في مجموعة من الملفوظات والصور التي نلمحها من خلال الصور المتعمدة في المتن، يظهر فيها صالح فاقدا لقدرة الفعل وعاجزا على إتصاله بموضوعه في بلوغ الحياة الكريمة، كما تُظهر صورة "الدراريك"، وغيرها، حال البؤس التي كان يئن تحتها البسطاء من الناس في مقابل حال أخرى من الذبح يعيشها الأغنياء والمتسلطون، وهي الوضعية التي ولّدت صراعا خفيا بين أفراد المجتمع، لعب فيها السيف دورا كبيرا منذ العصر الهلالي إلى يومنا هذا، وكأن الزمان يعيد نفسه، وكأن الثورة كانت لتمحي مظهرا استعماريا أجنبيا وتنصب مكانه متسلطا ويحتل مكانه وكأن

---

[1]، ينظر ،واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص18.

[2] ينظر ، المصدر نفسه ص40.

[3] نظر ، المصدر نفسه ص94.

[4] رشيد بن مالك ، سيميائية النص الروائي، المساءلة، ع1، ص118.

التناص جاء ليمحو سيرة بني هلال ويبني سيرة أخرى في مستوى آخر، وشخصيات آخرين ولكن الجميع يؤدون دورا واحدا.

أما على مستوى نص المقريزي فإن التناص يتمظهر في ذلك السلوك الذي تمارسه السلطة على مستوى تطبيق القوانين أو في رعاية مصالح المواطنين، وبذلك يعيد التاريخ نفسه، وبينت الدراسة "أنَ نص رواية "نوار اللوز" يتموضع في ملتقى نصين أساسيين ويشتغل في عالميهما الدلالي: السيرة الهلالية وما توحي إليه من غربة وترشد وضياع وظلم، ونص المقريزي وما يثبته من أفكار معلقة بضعف الحكم وانعكاساته الخطيرة على الرعية"[1]

كما شكلت دراسة الفضاء محورا من الدراسات السيميائية باعتباره مجالا لبناء النص وقد استعمل "مصطلح الفضاء في السيميائية بمفاهيم مختلفة تتمحور حول قاسم مشترك تعتبر الفضاء من خلاله موضوعا مبنيا"[2] وما أخذه الفضاء من معان إنما هو نتاج سلسلة القراءات والاستجابات الخاصة التي فرضت نفسها من خلال نصوص وفراغات كونتها تلك النصوص "فالكتابة النقدية لا تأتي أساسا لبناء المفاهيم والنماذج النظرية، وانما لتظهر إلى الخارج ما يعمل بداخل النص الأدبي فضاء فارغ ولكنه حي، فضاء رنين وتمنح لحظة للواقع غير الناطق، غير المحدد للعمل الأدبي لحظة لكي يتكلم"[3] ويذهب "غريماس و كورتيش" إلى أن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة قاسمها المشترك هو اعتبار كموضوع مبني (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقا من اللإمتداد، المعتبر كاتساع مملوء دون حل للاسترسال.

---

[1] رشيد بن مالك ، سيميائية النص الروائي، (نوار اللوز لواسيني الأعرج) ص121.

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، عام2000 ، ص71.

[3] حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، عام2000، ص15.

إن بناء الموضوع – الفضاء يمكن فحصه من وجهة هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر نفسية فيزيولوجية(كظهور متصاعد لخصائص مكانة انطلاقا من الخلط الأول) أو من وجهة نظر اجتماعية ثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة مثل الفضاء المعمر)، واذا أضفنا جميع الاستعمالات الإستعارية لهذه الكلمة فاستعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلائليين. [1]

وتدخل في هذا السياق دراسة رشيد بن مالك "سيميائية الفضاء" في "رواية ريح الجنوب"[2] يتناول فيها القرية والمدينة كفضاءين متقاطعين الأول حضوري تضطرب فيه الأحداث، والثاني ذهني بما كانت تنقله "نفسية" عن المدينة من حرية وغيرها وتظهر القرية كفاعل مضاد لرغبة نفسية في الإستراحة ويتولد عن ذلك إحباط لبرنامجها السردي، في قضاء عطلتها أو تحقيق أحلامها التي بنتها، وتدخل في صراع مع هذا الفضاء وما يحمله من قيم (ثقافية واجتماعية وسياسية) تعمل مجتمعة على عرقلتها من جهة ومنعها من السعي في التحرر وتحقيق الذات.

يتحرر الفضاء من أبعاده المشكلة له من هندسة وجغرافيا ويستحيل إلى فاعل نتيجة مجموعة من القيم التي يتضمنها، ففضاء القرية "في سكونيته وثباته وافتقاده إلى عناصر الحياة، يتحرك بوصفه فاعلا مضادا لرغبته نفيسة في الاستراحة"[3] ويحد من رغبتها في تحقيق برنامجها السردي المتمثل في قضاء العطلة الصيفية وينقلب إلى فضاء /سجن، يشارك فيه فضاء الغرفة و"التمييز القائم بين الرجل

---

[1] A.J GERIMAS , sémiotique dictionnaire raisonné, éditions hachette, paris, 1979, p :132 rt 133.

[2] رشيد بن مالك، سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب، مجلة اللغة والأدب معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، عدد 13.ص16

[3] المرجع نفسه ، ص19.

والمرأة"[1]، وهو ما يجعل فضاء القرية خاضعة لمجموعة من القيم تنتظم حوله لتقويم كنقيض لما يحتويه فضاء المدينة المشحون بعناصر متمتيزة مع عناصر فضاء القرية وبذلك يتفاعل الفضاءان:

القرية ≠ المدينة

وهو تقابل قائم على "فروقات جوهرية" متجانسة "على صعيد المدلول، مع طبيعة العلاقات الاجتماعية الموجودة بين الرجل والمرأة"[2] والمجسدة من خلال ما يمارس من أفعال في كلا الفضاءين، إذ يوفر فضاء القرية مجموعة من الممارسات للرجال دون النساء، ويفتح فضاء المدينة مجال الحرية للمرأة في التعمل والتعبير وغيرها من الممارسات التي تحقق بها ذاتها، وهو ما جعل نفسية تعمل جاهدة للخروج من المحيط الذي تعيشه في القرية والاتصال بفضاء المدينة.

اعتمدت دراسة الفضاء على تحديد مكوناته و ما يملأه من حركة الفاعلين فيه من ناحية، وما تومئ إليه الملفوظات السردية من ناحية آخرى للوقوف على ما عملت رواية "ريح الجنوب" على تحقيقه، وما مررته من خلال الفضائيين وتناقضاتهما، فهما صدورة للتناقضات التي "أفرزها انتقال الجزائر المستقلة، من عالم التخلف إلى عالم التحضر وقد أحدثت عملية التحرى عن قيم المدينة تصدعا في البنية الاجتماعية يجد تجلياته في صدراع الأجيال"[3].

لقد تمت ترجمة (ESPACE) بمصطلحي الفضاء والحيز، يظهر الأول عند رشيد بن مالك و عمرو عيلان وغيرهما والثاني عند عبد الملك مرتاض.

---

[1] المرجع نفسه ص19.

[2] رشيد بن مالك، سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب ، ص20 .

[3] المرجع نفسه، ص23.

يرى رشيد بن مالك أن "الفضاء نضام دال يمكن أن تحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام أي يدل عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدل به (التعبير) ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من إستعماله"[1] وهو يتكئ في ذلك على ما ذهب إليه "غريماس و كوريتاس" في قموسهما .

وبهذا المنظور فالفضاء هو ذلك المجال الذي تضطرب فيه الأحداث والشخصيات وما تحمله من قيم اجتماعية وثقافية ويتجاوز المكان بما يحمله من قيم جغرافية.

أما عمرو عيلان[2] فإنه بعزز الفضاء إلى المكان، فهو لا يذكر الفضاء إلا وهو مقرون بلفظ المكان من ناحية ويعطيه معنى المكان من ناحية أخرى، و من ثمة فهو لا يعدو أن اصطنع لفظ الفضاء عوضا عن المكان وبذلك فالمصطلح عنده مضطرب، في حين نجد الدكتور عبد الملك مرتاض يترجم المصطلح الأجنبي (ESPACE) بالحيز في كتاباته العديدة ويوعز ذلك إلى أن مصطلح الحيز أوسع دلالة من مصطلحي المكان والفضاء وذلك أن مصطلح الفضاء "قاصر بالقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضروري أن يكون جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز..... ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...." [3] ويختص مصطلح المكان في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده ويشرح عبد الملك مرتاض مطولا حدود الحيز وتمظهر في الخطاب السردي والشعري على السواء إلا أن جملة التحديدات التي يجعلها خاصة بالحيز، تحيل على المفاهيم التي ذهب إليها رشيد بن مالك وغيره من النقاد العرب الذين اصطنعوا مصطلح الفضاء في مقابل

---

[1] المرجع نفسه، ص19.

[2] ينظر،عمرو عيلان، ريح الجنوب الفضاء/ الدلالة، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافية لولاية برج بوعريريج، عام 1998.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص141.

(ESPACE)، ولكنه يطرح إشكالية اعتماد المصطلح الذي يمكن استعماله، وذلك شأن بقية المصطلحات الأخرى التي كثيرا ما يذيل بها الباحثون دراساتهم، ويعود ذلك في رأينا إلى عدم وجود مؤسسة علمية على مستوى الجزائر من جهة والوطن العربي من جهة أخرى، هذه المؤسسة تعمل على توحيد المصطلح إما ترجمة أو ابتكارا، ولعل رابطة السيميائيين الجزائريين، غذا انخرط فيها جميع الباحثين الجزائريين وغيرهم، تساهم بالقسط الوفير في ذلك.

كما أننا نعتبر الخطوة التي قام بها رشيد بن مالك، وهو أحد مؤسسي رابطة السيميائيين الجزائريين بتأليفه قاموسا للمصطلحات السيميائية، بادرة تستدعى الاهتمام، ويقوم قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص[1] على ترجمة ما يفوق 100 مصطلحا من كتاب "غريماس وكورتيس"[2] وشرحها معتمدا في ترتيبها الترتيب الفرنسي للمصطلحات (ولعل ذلك مايقوم عائقا أمام القارئ المعرب) والمصطلحات في مجملها تتعلق بمفاهيم حول شكل ومضمون النص الأدبي.

استفاد رشيد بن مالك من ترجمات سابقيه في هذا الميدان و أشار إليهم، منوها بمجهوداتهم، ولم يغفل التنبيه إلى ضرورة الرجوع إلى الموروث العربي الذي يزخر بمصطلحات تتضمن بعضها بعضا من المفاهيم الحديثة، وكذا دور المفسرين العرب في تطوير المصطلح العربي سواء عن طريق التوليد أو الابتداع.

سارد رشيد بن مالك على نهج "غريماس وكورتيس" في شرح المصطلحات و "ما تميز به قاموسها إذ يختص معجمها بميزتين هما التجزؤ والدائرية مرد الصفة الأولى إلى أنه يخضع إلى ما تخضع له سائر المؤلفات المعجمية التقليدية من تنظيم المادة وفق الترتيب الأبجدي مما يفضي إلى فصل المفاهيم

---

[1] ينظر ،رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ، الجزائر، 2000.

[2] A.J GREIMAS et J courtés, sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, hachette, paris, France1979.

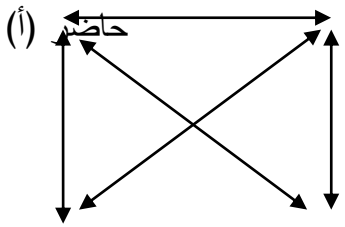
المنتظمة في سياق نظري واحد بعضها عن بعض إلا أن القارئ سرعان ما يتبين –وهذا ما يفسر صفة الدائرية– أن بعض المواد يحيل بعضها على بعض، وبعضها يشرح بعضا"[1]

لم يقتصر الدرس السيميائي على جزئيات النص السردي، بل تعدى ذلك ليشمل الأعمال الكاملة كالصنيع الذي قام به عبد الملك مرتاض في دراسته لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ.

اعتاد الدارسون في أغلب الأحيان على القيام بالتحليل دون العناية بالجانب التنظيري لما يقومون به ونجد عبد الملك مرتاض يخالف الجميع في دراسته لرواية "زقاق المدق" فيصل في الناحية النظرية تفصيله في الجانب التطبيقي ويمازج بين تقديم آرائه وتعريف مصطلحاته في مقدمة الدراسة أو في ثناياها في بداية العناصر المدروسة أو أثناء التحليل، فبعد أن عرف بمجال الدرس السيميائية بين أهميته في تشريح النص لاستفادته من العلوم الأخرى في وسائله الإجرائية أو في "مصطلحاته النقدية واللسانية و الفلسفية"[2].

يعتمد النص السردي الزمن وسيلة أساسية في بنائه، ويقوم على الشخصية التي تتمظهر في أشكال مختلفة ووسيلتها في ذلك الضمير، يحدد عبد الملك مرتاض شبكة للزمن والضمير مبنية على التشاكل والتباين الذي هو أساس الدرس السيميائي.

شبكة الزمن:



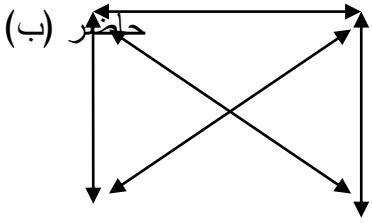
شكل (1)

[1] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 1993، ص9.

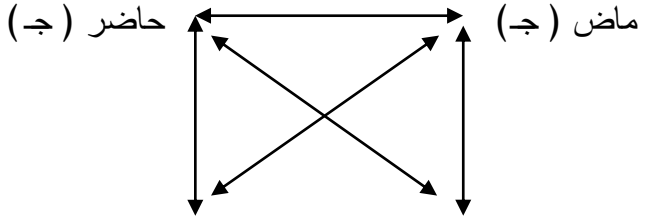
[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالج تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص8.

ماض (ب) ← حاضر (ب)

شكل (2)



شكل (3)



و "باعتبار كل العلاقات التي تشير إليها السهام فإننا نجد في الشبكة السيميائية ثلاثة تشاكلات وثلاثة تباينات".[1]

ويمكن تمثيل هذه الشبكات بالمعادلات التالية:

أ + أ

+ 3أ + ب (1)

أ + ب

ب + ب

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالج تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص14.

+ 3 ب + ج (2)

ب + ج

ج + ج

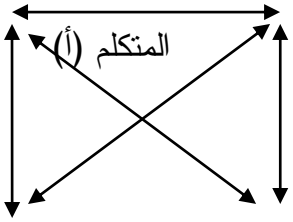
+ 3 ج + أ (3)

ج + أ

(3أ + ب) + (3 ب + ج) + (3 ج + أ) = 4 أ + 4 ب + 4ج

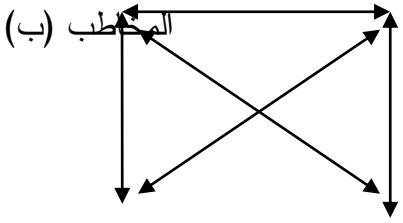
ونستنتج أن "كل طرف في هذه الشبكة العلاقاتية لبناء الزمن السردي قابلا لأن يتكرر مع أربع مرات بالتساوي وأن الماضي هو الذي استطاع أن يجعل هذه الشبكة دائرية تبتدئ بماضي مثله"[1].

شبكة الضمائر:



شكل (1)

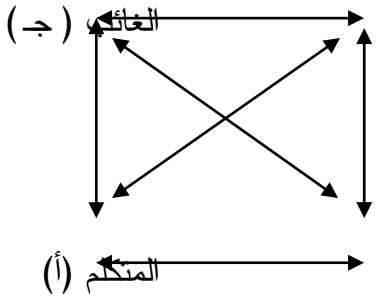
المتكلم (ب) المخاطب (ب)



شكل (2)

المخاطب (ب) الغائب (ج)

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالج تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص14.



شكل (3)

ويمكننا تمثيلها بالمعادلات التالية:

أ + أ

+ 3أ + ب (1)

أ + ب

ب + ب

+ 3 ب + ج (2)

ب + ج

ج + ج

+ 3 ج + أ (3)

ج + أ

(3أ + ب) + (3 ب + ج) + (3 ج + أ) = 4 أ + 4 ب + 4ج

و ما يلاحظه عبد الملك مرتاض على شبكة الضمائر أن المتكلم هو الضمير الدائري الذي يتصدر الشبكة ويتعجزها، وما ذلك إلا لأن المتكلم يعنى السارد، والسارد هو أصل كل حكاية ولو اصطنع الكاتب الضميرين الآخرين "المخاطب والغائب إذ ذلك لا يعدو مجرد إندساس تحت ثوب فني".[1]

استدعت دراسة الرواية التطرف إلى البنى الأساسية التي تكونها، وان كانت كلها تتعلق بالشخصيات بالدرجة الأولى لا من حيث تعاملها فيما بينها وحسب بل من حيث المكان الذي تموج فيه و الأعمال التي تقوم بها والدور الذي أسند إليها، وتتفرع عن علاقة ضديدة بين جميع المظاهر التي تكون فضاء الرواية، وأساس هذه المظاهر الفقر والغناء، إذ يقوم كل منها ضديدا للآخر ولهذا كان الصراع الذي يميز الشخصيات يدور حول السعي الفقراء لكسب المال وعمل الأغنياء على استغلال الموقف لصالحهم، وجميع البنى التي تظهر من خلال الدراسة تدور حول الرغبة في الفعل من طرف الطبقة الفقيرة المحتاجة و سعيها في تحقيق رغبتيها في الفعل بكل السبل غير أنها تقف عاجزة عن تحقيق ذلك لعدم استطاعتها على الفعل كحميدة وزيطة و غيرهما ويدفعها ذلك إلى محاولة الوصول إلى مبتغاها ولو بالطرق غير المشروعة أخلاقيا او قانونا، فتلجأ حميدة إلى ممارسة الدعارة ولكن برنامجها يبوء بالفشل فتلقى مصرعها،"إذ ظلت تحلم أبدا بالتخلص من طبقتها المزرية"[2] ولما تحقق لها الحلم لم تنعم به.

امتد سعي الشخصيات في تحقيق برنامجها إلى مجال الدين فمعظم الشخصيات"حين تذكر موقفا دينيا فإما تذكره من أجل أن يكون في صالحها فتفيد منه وتنتفع به، ولكن هذه الشخصيات كانت إذا لم تجد

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالج تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص45.

في الدين ما يظاهرها على نيل أوطارها، وتحقيق لذاتها فإنها تتنكر له صراحة"[1] وانما غايتها في كل ما تمارسه هو تحقيق الذات، فبعض الشخصيات ترى تحقيق ذاتها في كسب المال.

وبأية طريقة كانت، و الآخر يرى تحقيق ذاته في ممارسته الشاذة وهو ما حدى عبد الملك مرتاض إلى دراسة البنية الشبقية بكونها عنصرا من العناصر التي رافقت الشخصيات وظهرت بمظاهر مختلفة فهي مرة شذوذ عند المعلم كرشة إذ كان "يمارس الجنس مع الغلمان والمخنثين"[2] أو الأكل بطريقة عجيبة كفعل السيد سليم علوان الذي كان يتناول أكلة خاصة"فتحدث مفعولا ليلا ويستمر تأثيرها الساحر ساعتين كاملتين في بهجة خالصة"[3]، وتتمظهر الطبقية في النص الروائي بأساليب مختلفة إنْ على مستوى تصرفات الشخصيات وأقوالهم المثيرة"[4]، والحقيقة أن دراسة الشخصية بالنظر إليها كذات تسعى إلى تحقيق برنامجها إنما يستدعي دراسة جوانب أحرى والتجزئة إنما هي من باب تسهيل الدراسة، فالشخصية بناء معماري متكامل مبني على مجموعة من المواصفات والقيم، وتقديمها في العمل الأدبي يتم ضمن خواص تميزها عن غيرها وتسهم في تصنيفها، وقد توخى عبد الملك مرتاض طريقتين في تصنيفها:

الأولى: بالنظر إلى وظائفها، وهو ما سمح بتصنيفها إلى ثلاث مراتب ضمت كل مرتبة سبع شخصيات.

الثانية: بناء على الإحصاء الذي يظهر من خلاله عدد المرات التي تظهر فيها كل شخصية.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالج تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص71.

[2] المرجع نفسه: ص 102.

[3] نجيب محفوظ، زقاق المدق، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، عام 1972، ص58.

[4] المرجع نفسه، ، ص 112.

غير أنه تبني التصنيف الثاني واستكان إليه "لأنه الاكثر منطقية"[1]، مهما كانت دقة الإحصاء وحياده ومساهمته في الكشف عن بعض المغالطات التي قد يقع فيها الدارس.

تقدم الشخصية في العمل الروائي وهي تحمل جملة من الخصائص تميزها عن غيرها كالاسم والسن والبناء الخارجي والداخلي.

فقد بينت الدراسة السيميائية أن التسمية لم تكن بريئة بل خضعت، بدقة متناهية إلى الوظيفة التي أوكلت إلى الشخصية المقصودة بها[2] أما دراسة الإنسان فإنها كشفت أن الشخصيات تراوح أعمارها بين العشرين والستين، وما يميز الرواية هو عناية "نجيب محفوظ" بتصوير الشخصيات تصويرا دقيقا وصفا وحركة وانفعالا حتى أن هذا الصنيع يظهر وكأنه "وظف لذاته"[3] في بعض الأحيان، غير أن ذلك يقوم ضمن البناء العام للشخصية التي ترتبط بكينونتها ومجال تحركها وعيشها ضمن فضاء تحاول التأقلم معه أو أقلمته لحالها حتى تتمكن من أداء الوظيفة الموكلة لها، ومن الوظائف السردية الموكلة للشخصية في رواية "زقاق المدق " وخاصة حميدة:

1- وظيفة الانفصال عن الماضي على جميع الاصعدة.

2- الدعارة كوسيلة يمكنها من الخروج من الفقر.

3- التحول وقد كان في مرات عديدة بتحولها عن عباس والفرار من المدق وثورتها على فرج إبراهيم.

---

[1] نجيب محفوظ، زقاق المدق، دار القلم، ص147.

[2] ينظر،عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص 156.

4- وظيفة التفاعل والتأثير في الشخصيات التي اتصلت بها وهو ما جعلها تعيش بتناقضاتها[1].

وقد صنف عبد الملك مرتاض علاقاتها بمعظم الشخصيات إلى ثلاثة تصنيفات:

1- علاقة أمومة.

2- علاقة أخوة.

3- علاقة حب.

ويظهر بوضوح استفادة عبد الملك مرتاض من السميولوجيا في تحليل ملامح الشخصية، وذلك بالاعتماد على بنائها في الرواية وما يمكن أن يؤديه كل ملمح من ملامحها من ملامحها من وظيفة إيحائية أو ايحالية، داخلة كانت أو خارجية.

أما في دراسته للسرد فإنه عرف به وبين أشكال التبئير[*] بدراسة تقنيات السرد في الرواية، ويلاحظ أن النص الروائي يعتمد المؤشرات الحديثة "فالحدث في زقاق المدق، ينهض على ازدواجية تتمثل في مقدمة تومئ إلى وقوع الحدث فيما سيلي من السرد وفي تجسيد الحدث المومئ إليه في تلك المقدمة الموحية"[2]، في حين نجده يقوم بإحصاء الصفحات التي تضمنها مسار الحبكة للبنية السردية، ويحلل التقنيات المستعملة في السرد كالتعامل مع الضمائر والمناجاة والاعتداد والإشهار.

1- التعامل مع الضمائر.

2- المناجاة: ودورها في الكشف عن الذات.

---

[1] ينظر،عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، ص180-181.

[*] يقول حميد لحمداني: في كتابه بينية النص السردي "إن التبئير في الأعمال القصصية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث" الهامش، ص46.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص204.

3- الارتداد: ودوره في استحضار ماضي الشخصيات والمساهمة في بناءها.

4- الاشارة ويقصد بها ما يصدر من الشخصيات من إشارات دالة على موقف من المواقف.

يرتبط السرد في مساره الحدثي بالزمن، والفصل بين الحدث وزمانه إنما يكون إجراء لتسهيل الدراسة وهو ما ينطبق على فصل الزمان عن المكان، وقد يكون ذاك الذي دفع عبد الملك مرتاض إلى القول بالزمكان

بينت الدراسة نوعان من الزمان تحيل عليهما الرواية هما:

الأول: هو زمان خارجي ويتعلق بالتاريخ من خلال علاقاته بالمكان (تاريخ القاهرة وزقاق المدن) وعلاقاته بشخصيات تاريخية، وكذا زمان شخصيات الرواية قبل زمن القص.

الثاني: ويتعلق بزمان القص وهو المدة التي دامتها أحداث الرواية ويدوم شهرين.

ويتألف الزمانان في الرواية متجاورين في إنسجام تام دون تنافر يعانق كل منهما الآخر دون إحراج فالشخصيات تعيش داخل زمن "زقاق المدق" وتحمل تاريخها وتعيش زمانها من غير أن تنفطن أو يزعجها هذا الماضي حتى ولو كان سحيقا يمتد إلى قرون خلت، ويلاحظ عبد الملك مرتاض أن زمن الليل هو المهيمن على الزمن في الرواية، تبدأ به وتؤوب إليه مرة ثانية دون كلل وكأن حنين الليل يشدوها إليه بخيط الحبل السري، فتعانقه في "رومنسية حالمة"[1].

يساير الزمان الحدث، فهما صنوان لا يفترقان، وللحدث علاقة بالمكان، إذ لا يمكن للحدث أن يقع إلا في المكان وسيمات المكان عند عبد الملك مرتاض تقوم على تحديد هوية المكان: "بإن المكان لدينا، هو

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص235.

كل ماعنى حيزا جغرافيان من حيث مطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء جغرافي أو أسطوري أو كل ما يمد عن المكان المحسوس كالخطوط و الأبعاد، والأحجام، والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار، و الأنهار وما يعتري هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير"[1] ويبدو أن عبد الملك مرتاض مضطربا في تحديد هوية المكان فهو مرة يراه حيزا لما يحمله المصطلح من حدود للمكان فالحيز أصلا يكون محدودا وله معالم، وتارة يراه فضاء، ويخصص مصطلح الفضاء للخرافة والأسطورة كأنه يرى فيه الخواء المطلق الذي لا تحده معالم، وطورا يسميه مكان ويميزه في كونه محسوسا مجاراة لما يعتقده البعض وما يعنوه بإطلاق المكان على كل فضاء تجري فيه أحداث الرواية والحقيقة أن المكان في الرواية يبقى فضاء روائيا تظطرب فيه الأحداث مهما حاول الروائي وسمه أو وصفه "لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان"[2]

يقسم عبد الملك مرتاض الحيز إلى قسمين:

1- حيز الرواية، ويتعلق بالحيز النصي للرواية وعدد صفحاتها وهو ما يقوم به السيميائيون عادة في تحديد حجم الرواية.

2- الحيز المكاني الذي تجري فيه أحداث الرواية فيدرس الحيز الجغرافي بمحدداته الجغرافية المذكورة في الرواية كأسماء الأمكان والشوارع وغيرها مما يمكن وصفه أو تقع عليه العين من خلال تنقل الشخصيات وانسياب الحدث فيه، ويتميز المكان في الرواية بمظهرين

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ص245.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، عام 2000، ص 56.

"خارجي وداخلي"[1]، فالخارجي ما تعلق بالشوارع والأماكن العمومية، والداخلي كالمقاهي والحجرات وغيرها، ويحصي عبد الملك مرتاض جميع الأمكنة وتواترها في نص الرواية.

سمحت دراسة علاقة الشخصيات بالأمكنة ببروز ظاهرة الحب والكراهية للأمكنة، وذلك تبعا للعلاقة التي تربط كل شخصية بالمكان، "ويوعز اختلاف المنظور إلى المكان إلى اختلاف التركيبة النفسية والاجتماعية والذوقية التي ركبت في كل شخصية"[2].

كما تضمنت الدراسة بعض الخصائص الاسلوبية التي ميزت الرواية وهي كالتالي:

1- الوصف وعلاقته بالسرد و نصيب الشخصيات منه.

2- التكرار وبعض مظاهره البارزة وخصائصه وهو نوعان إما تكرار عبارة بعينها أو بمعناها واما صورة (شعر حميدة مثلا).

3- التشبيه وعناصره وأثره في المعنى.

أما الخصائص السيميائية فإنها شملت:

1- العنوان وعلاقته بمضمون الرواية.

2- التناص المباشر، وخاصة التناص القرآني.

3- الروائح: أنواعها وسماتها، طيبة كانت أوغير ذلك بحيث أصبحت "طبيعة الرائحة تحيل على طبيعة الشخصية والحال والمكان"[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"،عام 1995، ص249.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق ، ص255.

[3] المرجع نفسه، ص285.

4- العيون وقد كلف "نجيب محفوظ" بوصفها، وتوظيفها لأغراض جمالية وفنية.

5- الوجه وملامحه والوظائف التي أوكلت له في الرواية.

6- الصوت "من حيث هو سيميائية سمعية يتضافر مع النظر وملامح الوجه ليكملهما"[1]

7- الألوان.

لم تقتصر الدراسة السيميائية على النصوص النثرية بل شملت نصوصا شعرية، كالذي قام به عبد القادر فيدوح في كتابيه: "دلائلية النص الأدبي"[2] "الرؤيا والتأويل"[3] إذ قدم للنصوص التي تناولها بالدراسة بجزء، نظري، بين فيه المنطلقات التي تبناها في دراسته، وغاية الدرس السيميائي وحدوده ويرى عبد القادر فيدوح أن السيميائية جاءت "لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية"[4] من خلال اهتمامها بالعلامات واستخداماتها، والعلاقات التي تربط أنظمة السيميولوجيا، وهو بذلك يفرق بين السيميائية كعلم يهتم بدراسة العلامات، والسيميولوجيا كعلم يهتم "بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية"[5] ويتتبع عبد القادر فيدوح تطور الدرس السيميائي منذ ظهور مصطلح السيميولوجي إلى دراسة "خلية النص من حيث كونه مولدا لمجموع العلاقات والرموز ذات مدلولات لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال العلاقة الجدلية القائمة بينها"[6]

من خلال دراسة العلاقات التي تحكمها داخل النظام اللغوي الذي يتوخاه النص والأثر الذي يتركه في المتلقي.وبعد تحديد المنطلقات التي تحكم الدرس السيميائي شرع عبد القادر فيدوح في تحليل قصيدة

---

(1) المرجع نفسه ص293.

(2) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993، ص06.

(3) المرجع نفسه.ص03.

(4) المرجع نفسه.ص03.

(5) المرجع نفسه، ص6.

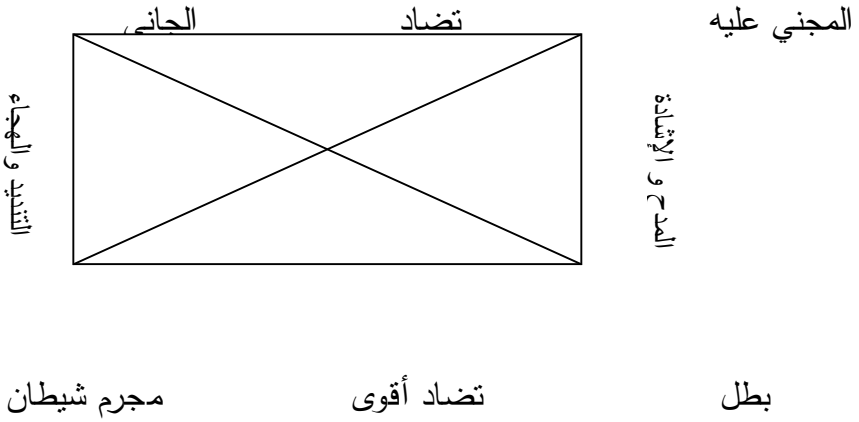
(6) المرجع نفسه، ص7.

لبكر بن حامد، فيدرس فضاء النص ولمحته ويقسمه إلى مقاطع دلالية، وما تضمنته من علاقات مبينة على التضاد أو التوافق وقد تُبنى العلاقات على جملة من القرائن الدلالية المبيّنة في الشكل التالي:

رقم البيت	عدد العلاقات	القاصد	العماد	المقصود	القرائن الدلالية
1	1	الفاعل ضمير مستتر تقديره " "	" هدمت"	أركان الإسلام المتمثلة في شخص الإمام علي.	الهدم
2	1	// //	"قتلت"	"من" اسم موصول المقصود الإمام علي	القتل
6	1	الإمام علي	"المقدرة"	الأعداد	العفو
	2	الإمام علي	"الحرب"	الأعداد	الشجاعة
7	1	الشاعر	البكاء عند التذكر	"الشاعر نفسه"	التسبيح لله
9	1	القاتل	الأذي	"القاتل نفسه"	الخسران يوم القيامة

10	1	عاقر الناقة	"جلبت"	قبيلة ثمود	الخسارة
14	1	قاتل علي	القتل	الإمام علي	بلوغ الرضى
15	1	القاتل	جريمته	الإمام علي	غضب

وتقوم البنية السطحية للنص على ثنائية الإشادة والتنديد:



في حين تقوم دراسة المعجم اللغوي على ضبط تعالق القصيدة مع المعجم القرآني.أما على مستوى التركيب النحوي والبلاغي فعن الدكتور عبد القادر فيدوح يدرس الجانب النحوي من ناحية بناء الجملة، فيقسمها إلى جملة اسمية دالة على السكون والثبات، وفعلية دالة على الحركة والاضطراب ، وذلك ناتج عن كون الشاعر في حالة استنكار وتنديد "إلا أن التنوع في الجمل الذي يسود النص عبر سيرورته هو دلالة على فوضى الذات المبدعة"[1] أما التقابل والتشاكل بين ألفاظ النص وجملة، فهي تفجير لمجموعة علائقه، الناتجة عن الاستعمالات التركيبية التي إنبَنى عليها النص والقائمة على الصراع بين مؤيد ومعارض لقتل "علي بن أبي طالب".

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص46.

يعتمد المستوى البلاغي على تأويل الاستعارة وتحديد عناصر بنيتها، واعتماد التشبيه كعنصر أساسي كون الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه.

فدرس عبد القادرفيدوح مضمون الاستعارة عبر حدود دلالية حددها من خلال عناصرها الأولية الناتجة من تحويل خصائص هذه العناصر الأولية عبر مسار تآلفها في سياقها التركيبي الذي وردت فيه، واعتمد عبد القادر فيدوح في تأويل الاستعارة على "نسق من المبادئ"[1] التي ارتبطت بالألفاظ ودلالتها "محملة بفضاءاتها المجازية والمتخيلة، كما أنها تحبل على دلالات مختلفة تضرب جذورها وتلقي بظلالها في الذاكرة"[2].

يتميز النص الشعري القديم ببناء معماري خاص، أساسه الإيقاع والقصيدة المدروسة من بحر البسيط ويرجع عبد القادر فيدوح اختيار الشاعر لهذا البحر بالذات إلى أسباب عديدة، ولم يتوقف عند ما ألفه الناس من القول بمناسبة البحر للعرض، والذي لا تحكمه أي قاعدة، ذلك أن البحر الواحد قد نجد الشعراء تناولوا أغراضا مختلفة على وزنه، وهذا ما يجعل الحكم بمناسبة البحر للغرض لا يستقيم يقول عبد القادر فيدوح و"هي الصورة التي اختارها الشاعر نظرا لتوافق بينيتها مع المعنى المراد إيصاله أو خدمة الغرض، أو لتفاعل الشاعر مع اختياره هذا وربما لتمكنه من هذا البحر والانسجام معه وسهولة النظم فيه"[3] قسم فيدوح الإيقاع إلى خارجي وتحكمه القافية وداخلي ويقصد به "مجموعة العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكونات

---

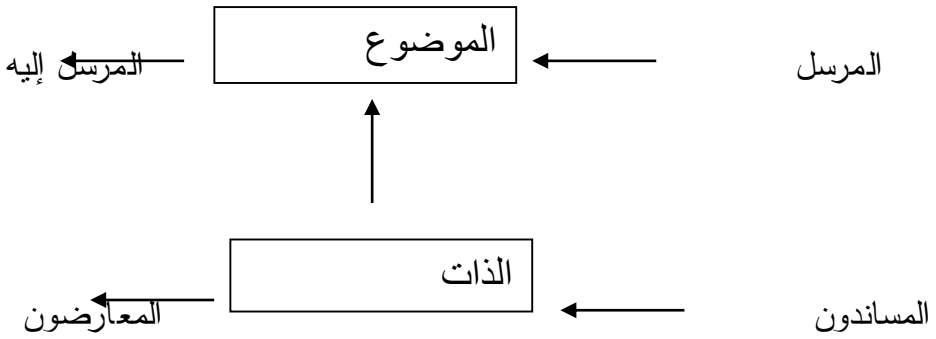
(1) أمبرتو إيكو، التأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص154.

(2) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص51.

(3) المرجع نفسه، ص 55.

وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة"[1] وما تتركه الإرسالية من أثر في المتلقي من خلال التماثلات الإيقاعية في نهاياتها، وكذا في تفاعلاتها الداخلية.

تبنى بوطاجين فكرة العامل "الذي يتقاطع مع الشخصية والممثل والوظيفة"[2] وذلك ما جاء به غريماس لما حدد الترسيمة العالمية، وذلك يستدعي تحديد الشخصيات حسب الوظيفة التي تؤديها في النص السردي، حسب الترسيمة العاملية التالية:



ويتم تحديد الذوات انطلاقا من "الذوات الكبرى المهيمنة نصيا وربطها بالبرامج السردية الممكنة"[3] وهذا يقتضي تقسيم النص الروائي إلى مقطوعات تتمحور حولها الرواية باعتبارها نظاما ذا بنية خاصة يستوجب تفكيكه إلى أجزائه لأن "كل نظام مجموعة من الوحدات أقسامها معروفة يجب أولا تجزئة القصة، وتعيين مقطوعات الخطاب السردي حتى نستطيع توزيعها على أجزاء معدودة"[4] فكانت

---

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص55.

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، عام 2000، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص55.، ص 19.

[4] roland barthes. Introductions a l'analyse structurale des récits, in communication 8, edition du : seuil , paris, p :12.

المقطوعات التي احتوتها رواية "غدا يوم جديد"[1] خمس مقطوعات وباستطاعة كل مقطوعة أن تكون حكاية مستقلة عن الرواية، والمقطوعات في مجموعها تكون الرواية، وكانت المقطوعات كالتالي:

1- مسعودة تريد الذهاب إلى العاصمة.

2- الحبيب يريد الذهاب إلى الزاوية.

3- عزوز يريد الحصول على الأرض.

4- العمة حليمة تريد تزويج خديجة بقدور[2].

وهي تشير في صياغتها إلى البرامج السردية التي تسعى كل شخصية إلي تحقيقها، ولذا تموقعت هذه الشخصيات في خانة الذوات وقد تم ضبط العملية التحليلية على القواعد التالية:

1- انتقاء الذوات الكبرى المهيمنة نصيا وربطها ببرامجها السردية.

2- مفهمة الذات وتحديدها واستبعاد ما كان مطروحا حول الشخصية.

3- الاعتماد على مجموعة من العناصر في تحديد الذات:

أ. الأفعال.

ب. السلوكات.

ج. القدرة على الفعل.

د. الأقوال.

4- قراءات الترسيمة العاملية، وتفسيرها نظرا لما يحيط بها من شوائب كانت قد أشاوت إليها "آن إيبار سفيلد" في كتابها (Lire le théatre)، وقد أشار السعيد بوطاجين إلى الشوائب

[1] عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، عام1992.

[2] السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية)، منشورات الاختلاف، ص12.

التي علقت بقراءات آن ابيار سفيلد، واتجاهات الأسهم ونبه إلى ضرؤرة الحذر عند القراءة العاملية.

5- تحديد علاقات الترسيمة العاملية.

6- رسم الشخصيات الموسومة في الترسيمة العاملية بالاعتماد على وجهات نظر مختلفة لخصائصها وشبكة بطاقاتها.

أ. اكتشاف المحاور السيميائية (وداخل هذه المحاور العلامات المميزة).

ب. تتضيد هذه المحاور والعلامات حسب وظائف دردودها السردي (تأهيل أو وظائف).

ج. دراسة الكيفية التي تشتغل بها المحاور والعلامات المميزة، من حيث التميز والتفرد والتخاصب، داخل المخطط.*

د. دراسة الشبكة المنمطة* المكررة للعلامات داخل القصة.

7- دراسة علاقة عناصر الترسيمة العاملية، بالبرنامج السردي للذات الفاعلة.

8- كيفية تحقيق البرامج السردية من عدمه.

9- علاقة الترسيمات العاملية وتماسها باعتبارها مكونة للقصة المنطلق.

10- دراسة الكيفيات التي انبنت عليها الذوات من حيث إرادة الفعل، القدرة على الفعل.

11- اعتماد خمسة مواضيع سعت كل ذات فاعلة إلى تحقيقها (المدينة، الكتاب، الزاوية الأرض، المدينة).

12- اختصار الترسيمة العاملية في ترسيمة ثلاثية الأقطاب:

الفرضية ←——— التحيين ←——— الغاية

* مخطط écrit
* منمطة stéréotypée

ودراسة كل عنصر من مراحل الإنجاز.

وعلى العموم يمكن حصر محددات الشخصية كالتالي:

1- بنوعية علاقتها بوظيفتها أو وظائفها (الضمنية** أو المحينة) التي تتبناها.

2- انتمائها الخاص (التشاكلي***- الإضماري**** - الاندماجي*****) لمجموعة من الشخصيات.

3- كعامل* بنوعية علاقتها بعاملين آخرين داخل مقطوعات نموذجية و أجناس محددة (مثلا الفاعل** يحدد بعلاقته مع الشيء داخل مقطوعة تحري*** أو بحث، المرسل إليه بعلاقته مع المرسل داخل مقطوعة تعاقد مزعوم أو /منفذ ...إلخ)

4- بعلاقتها بمجموعة صيغية**** (إدارة، معرفة، قدرة) مكتسبة، فطرية أو غير مكتسبة وحسب انتظام اكتسابها.

5- عن طريق توزيعها داخل القصة كاملة.

6- عن طريق شبكة تأهيلها و الأدوار الموضوعاتية التي هي عمادها (بطاقة دلالية*****غنية أو فقيرة، متخصصة أم لا، دائمة أم متحولة) [1].

** ضمنية	virtuelle
*** تشاكل	isomorphisme
**** إضماري	démultiplication
***** إندماجي	Actant synirétique
* عامل	Actant
** فاعل	sujet
*** تحري	quete
**** صيغية	modalité
***** دلالية	sémantique

[1] Phillippe hamon, statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, Editions du seuil, paris, 1977, p :141-142.

وقد حصر السعيد بوطاجين سمات الشخصيات بالاعتماد على العناصر الواردة في النص والتي تحيل عليها.

1- البرنامج السردي الإستعمالي بجميع صيغه (حوار- ملفوظات- سرد- من درجة أولى أو ثانية....إلخ).

2- التعامل مع البني الشاملة في علاقاتها مع البنى المشمولة تفاديا للإطالة في هدم وبناء مجموعة التراكيب.

3- اعتماد التواتر نصيا وما يحقق الكفاءة.

4- التحليل العلامي لما ظهر منه وما خفي.

5- التعامل مع العلامة أو اللفظية على مستوياتها المختلفة الدلالية والنحوية "لأن الخروج من العلامة إلى الدلالة، من الصورة أبعادها عن عوامل خطية لا يمكننا تحديدها بدقة متناهية أي أن مضمون الأفعال في تغير مستمر"[1].

6- البطاقات الدلالية وثراؤها أو تغيرها داخل مسار السرد والأحداث.

7- تحليل عناصر الجملة كون كل "عنصر منها يؤدي وظيفة مستقلة"[2].

وكون المعنى "كما يصلنا في الخطاب يخضع لعلاقات الكلمة مع غيرها من الكلمات الموجودة ضمن السياق ذاته، وتحدد بنية النظام الألسني هذه العلاقات"[3].

---

[1] السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي (دراسة السيميائية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] بيير غيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، سوريا، عام1988، ص29.

وقد يسمح ذلك بتغيير العاملية ومواقع العاملين فيها، وهي الفرضية التي قد تطرح نفسها، حسب نظرة المحلل كما هو الشأن بالنسبة للمقطوعات التي اقترحها السعيد بوطجين، وينتج عن ذلك مقطوعات تحتية تحتوى على مجموعة من العوامل مثّل له بالجمل التالية:

1- أعدتنى إلى بدايات الحلم وبدايات الجرح.

2- لهذا لم تكتمل القصة.

3- كما حكيتها لك.

4- قصة خديجة لا تقبل التجزئة.

5- قصتي أنا، نعم، تقبل التجزئة.

تبين الجمل الخمس إمكانية تقسيمها إلى وحدات صغرى تحتوي على مجموعة من العوامل التي تؤثر بشكل واضح في البنية الكبرى:

- أعدت (ن) (ي): الراوي /مسعودة ← ذات /موضوع

- لم تكمل القصة: الراوي/ القصة ← ذات /موضوع

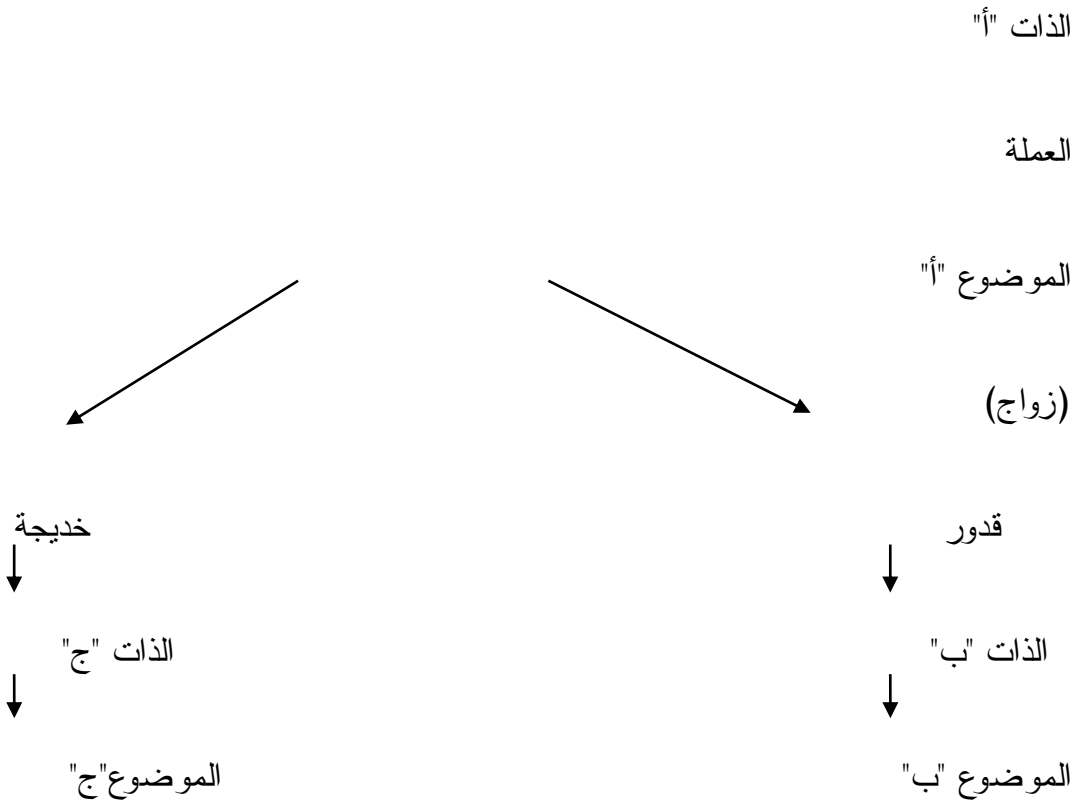
- كما حكيت (ها) لك: مسعودة /القصة، الكاتب ← ذات /موضوع

- قصتي تقبل التجزئة: القصة/ التجزئة ← ذات /موضوع

- قصة خديجة لا تقبل التجزئة: القصة/ التجزئة ← ذات /موضوع[1]

[1] ينظر، السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي (دراسة السيميائية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص59-60.

وهو ما يبين غنى التحتية للمقطوعات عند اللجوء إلى النحو السردي، وقد تحدث إنزلاقات عاملية في الترسيمة العاملية كالذي حدث في ترسيمة المقطوعة الخاصة (المدينة–الموضوع 2) وأصبحت كالتالي:[1]



[1] ينظر: المرجع نفسه، ص103.

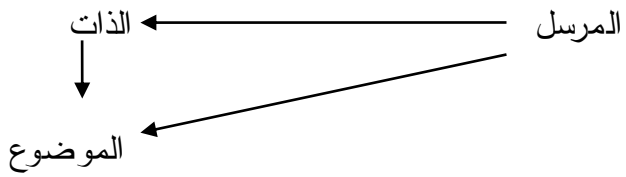
فسخ الخصوبة فسخ الخطوبة

الإعتداء على محمد الزواج بمحمد

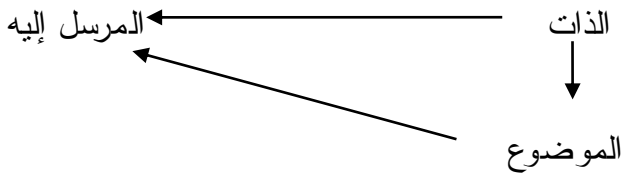
بينت الدراسة صعوبة التعامل من الشخصيات وتحديد أدوارها، من ناحية ضبطها أو علاقتها مع باقي الشخصيات كظهور شخصيات لا تملك رغبة محددة أو برنامجا سرديا ولا أشكالا تحيينية أو موضوعات تقوم الذات بتحويلها[1]، وانما أعمالها مفاجئة نظرا لقصر مدة الإنجاز، "ولم تمثل هذه الشخصيات سوى ردود أفعال أدى إلى إمحاء خانتي المساندة و المعارضة نتيجة المسافة الزمنية القصيرة بين الرغبة والفعل"[2].

واستغل بوطجين المثلثات العاملية التي اقترحتها "آن إيبر سلفيد" في كتابها " Lire le théatre" وقسم هذه المثلثات العاملية إلى نوعين: نفسانية أو إيديولوجية.

النفساني:



الايديولوجي:



[1] ينظر ،السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي (دراسة السيميائية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص93 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص115.

بالإضافة إلى تفريع بعض الترسيمات العالمية التي يقترحها غريماس إلى ترسيمات أخرى تُظهر ذلك الترابط الذي يحكم أجزاء القصة.

إن القراءة السيميائية للقصة تقتضي مراعاة ثلاثة مستويات:

1- مستوى الوظائف كما يقترحها بروب و برومون.

2- مستوى الأفعال كما يقترحها غريماس عند حديثه عن العاملين.

3- مستوى السرد كما يقترحه تودوروف.[1]

سيميائية الزمن في الخطاب:

لا يخلو الخطاب الأدبي من زمانية، فعلى الزمان ينبني وبه يتأسس، فالأحداث في الزمن دائما مضطربة، مهما كان الخطاب، وتجليات الزمن في الخطاب عديدة، قد يشار إليه صراحة بما دلّ عليه كاليوم والسنة والساعة والأمس واليوم وغدا إلى غير ذلك من الوحدات الزمنية المعهودة، وقد يشار إليه بالفعل وصيغه الصرفية من ماض وحاضر ومستقبل كما أن الخطاب الأدبي يتوسل وسائل لغوية مختلفة دالة عليه دون تحديده، وقد اشتغلت الدراسات بالزمن وتتبعت أثاره في الأعمال الأدبية وحاولت تحديده غير أنه بقي يسبح في فضاء رسْمه لا يستقيم له قرار.

التداخلات الزمنية عديدة ومظاهرها مختلفة، رغم تحديد النحاة الأزمنية الثلاثة المعروفة (ماض حاضر، مستقبل) وتحديد الإشارات الزمنية التي اهتدى إليها الإنسان منذ القديم وتعاقب العصور، بتأمله

[1]- Roland Barthés, poétique du récit, in l'analyse structurale du récit, communication 8, éditions du seuil, paris,1986, p :12.

لتعاقب الليل والنهار والشهور وفصول السنة ودورة القمر، إلى غير ذلك من الوسائل لمحاولة مقاربة هذا الزمن الفالت المتمنع الذي لا يهدأ.

أولا- الزمن في الخطاب السردي:

توصلت القصة بالزمن في سرد الأحداث، وارتبطت عملية السرد بالزمن ارتباطا وثيقا مما جعل فصل العمل السردي عملية تكاد تكون مستحيلة، فالقطعة السردية لها زمنان: "زمن الشئ المحكي وزمن السرد"[1] وعليه ينقسم الزمن في القصة إلى قسمين:

1- زمن القصة.

2- زمن السرد.

و الزمنان يتداخلان في العملية السردية للحكاية، حتى وان حاول الروائي أن يكون الأسلوب السردي خطيا، متبنيا التتابع المنطقي للقصة فإنه يكون في حاجة إلى ترك أحداث من أجل سرود أخرى، ذلك مثل شأن حكاية قصة شخصيتين في نفس العمل القصصى، وينشأ عن ذلك تناوب في الزمن السردي.

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز هنا بين الزمنين على الشكل التالي: [2]

لو افترضنا أن قصة ما تحتوى على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

[1] Gerard Genette, Figures III, du seuil, paris, 1972, p :77.

[2] ينظر، حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، المغرب ولبنان، ط3، عام2000، ص73.

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

أو

ب ← ج ← أ ← د

أو يأخذ صيغة أخرى، ويحدث عن ذلك مفارقة زمن السرد عن زمن القصة "فإحدى وظائف السرد إدماج زمن في زمن آخر"[1] وينتج عن هذا التداخل التداخل الزمني ورود مقطوعات سردية سابقة ولاحقة، منسجمة مع المنطق الذي تبناه المؤلف والذي يقتضيه سرد الأحداث كذلك، فيرتد السرد الآني إلى الماضي لاستجلاء جوانب غامضة ويتطلع إلى المستقبل في استشراق.

كماعتمد محمد ساري في تحليله السيميائي للسرد في رواية "المعجزة" على مقولات (جيرار جينيت) قدم للدراسة بجانب نظرى أورد فيه تقسيم (جيرار جينيت) لعناصر الرواية إلى ثلاثة عناصر أساسية:

أ. **القصة:** (Récit) وهي الملفوظ السردي أو الخطاب السردى الذي يتحمل علاقة فعل أو مجموعة أفعال، وهي العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها.

ب. **الحكاية:** (diégése/histoire) أي جملة الأحداث التي تدور في زمن ومكان محددين وترتبط بشخصيات من نسج خيال السارد، فتنتج لديها ردود فعل وتصرفات هي على نطاق الدراسة من شمولات التحليل الوظائفي.

(1) Gerard Genette, Figures III, p :77.

ج. **السرد:** (Narration) وهي العملية التي يقوم بها السارد (أو الروائي) لينتج النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ القصصي).[1]

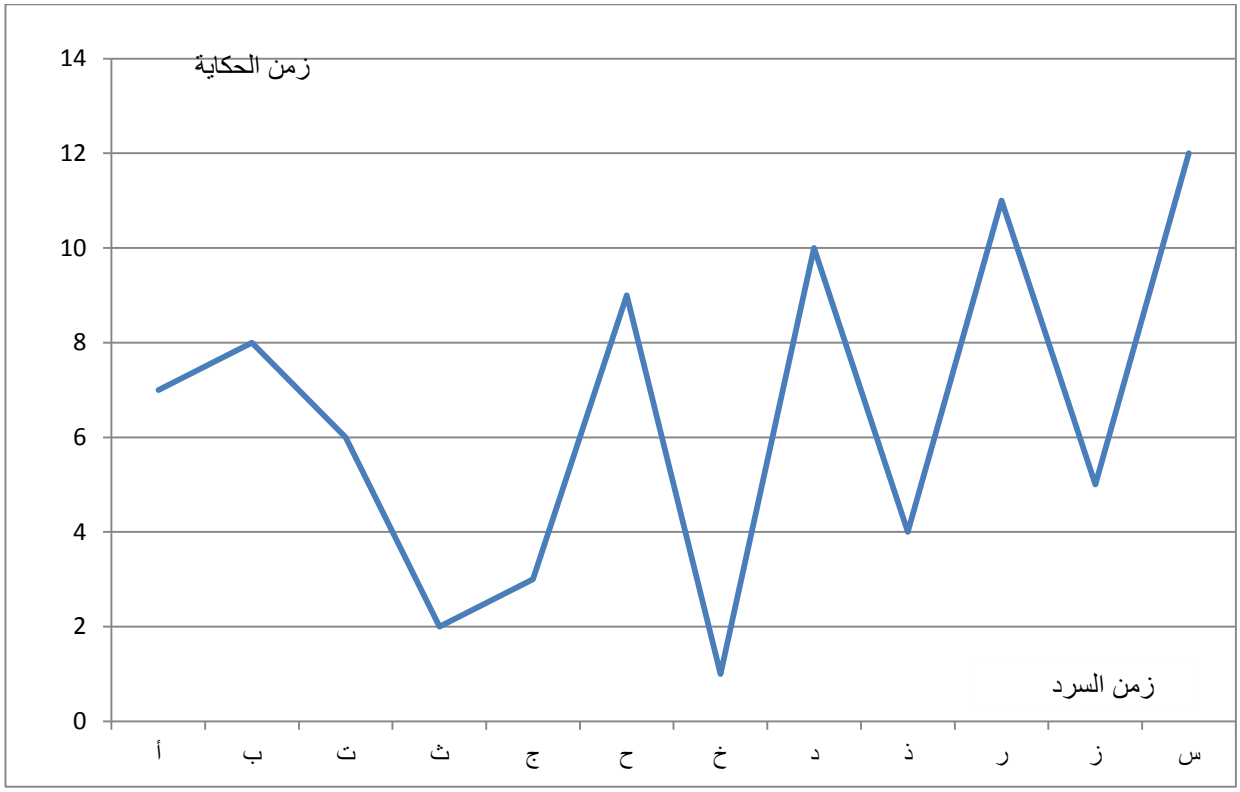
وتأخذ دراسة الزمن مرحلتين:

1- المرحلة الأولى: رتب فيها زمن الأحداث داخل القصة ورمز لها بحروف.

2- المرحلة الثانية: رتب فيها زمن الأحداث كما وقعت طبيعيا ومثل ذلك حسب الترسيمة التالية:

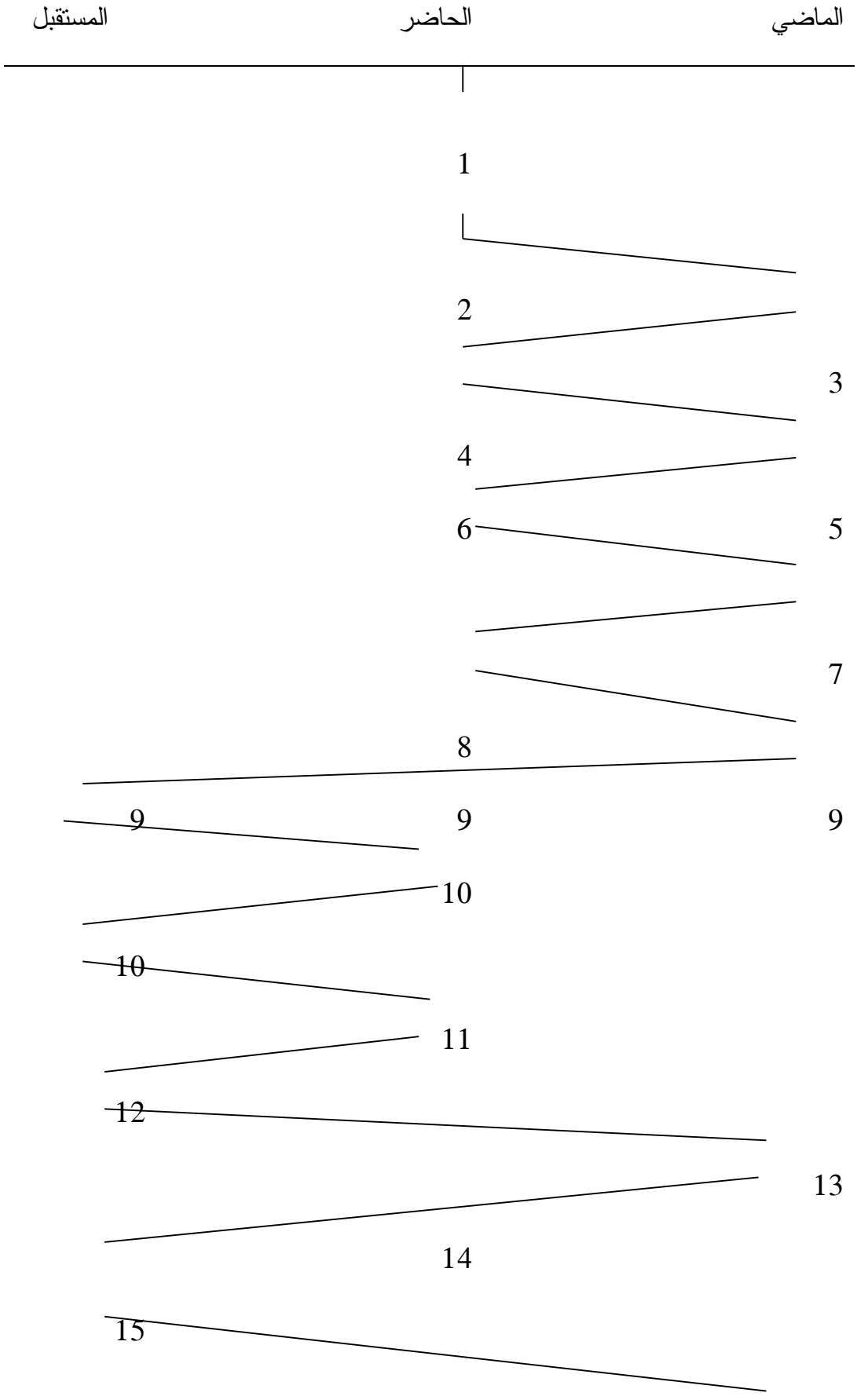
زمن السرد	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س
زمن الحكاية	7	8	6	2	3	9	1	10	4	11	5	12

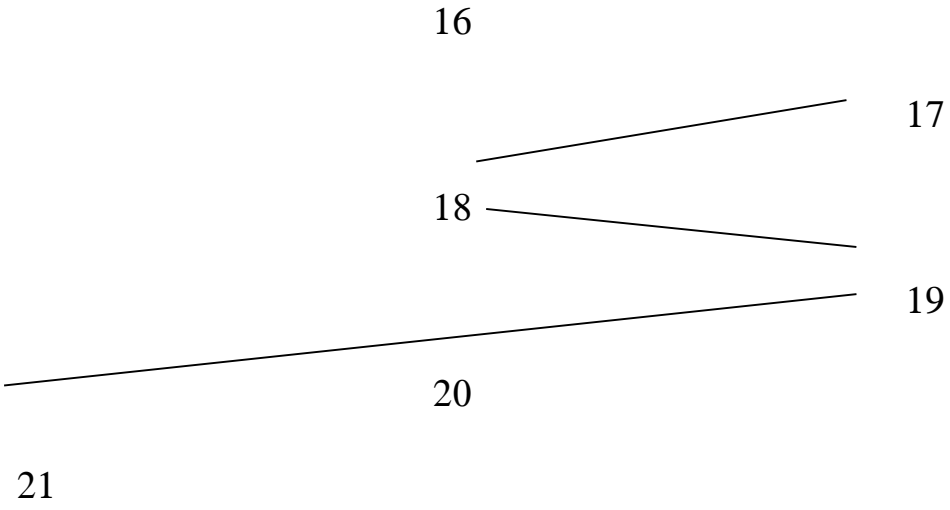
[1] جيرار جينيت، أشكال III عن محمد ساري، التحليل السيميائي للسرد (رواية المعجزة، نموذجا) مجلة اللغة والأدب، عدد 14، 1999، ص132.



وقد اعتبر بداية الحكاية من دخول ماريا إلى دكان عبد الستار، كنقطة بداية للرواية، ثم تتبع الأحداث مميَزا بين السوابق الداخلية والخارجية وملاحظة السَمة العامة لنص الرواية.

قام بدراسة الطريقة التي تشكل بها الزمن في عينة من الرواية بالتمثيل للأحداث الصغيرة في فصل واحد، ويلاحظ أن المخطط نفسه يتكرر في الفصول، ويمثل له بالمخطط التالي:


الماضي
الحاضر
المستقبل
1
2
3
4
5
6
7
8
9
9
9
10
10
11
12
13
14
15



"الدراسة الزمنية للنص تفرض في البداية تحديد المقطوعات حسب تغيرات تموقعها زمن الحكاية"[1] وتبين محمد ساري أن الكاتب وظّف الزمن حسب منطق خالف به ما يتطلبه الحكي العادي في إيراد الأحداث، وتمّ ذلك للكاتب باللعب بالأزمنة الثلاثة (ماضي– حاضر – مستقبل) مكسرا بذلك الحواجز الزمنية التي قد يفرضها عليه منطق الزمن ذاته، وذلك بالاعتماد على الساردة في استحضارها للأحداث فالزمن الروائي يعْتبر مكونا أساسيا في بنية النص الروائي ً، لأن الفنون السرد ةٌ تلتصق "عبر الذاكرة أو تتعلق بالزمن أكثرمن غيرها، و إذا رجعنا إلى الفنون السردية التراثية ، نجد أن الزمن مرتبط بالسرد و الزمن في الرواية له فاعلية جمالية و فنية ،من شأنها أن تبلور شعرية النص الأدب. فالزمن محور الرواية كما هو محور الحياة ، و الرواية فن الحياة و تستطيع أن تلتقط الزمن في مختلف تجلياته ومتغيراته، كما أنها من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر من الزمن الماضي كما يتم إدخال لحظات زمنية ستحدث في المستقبل"[1] في رحلة زمنية تتعايش فيها الأزمنة الثلاثة وما تحمله من مفاجآت سارة ومحزنة في لعبة حلزونية لا ينفصل فيها زمن إلا ليحل محله زمن آخر.

---

[1] Gerard Genette, Figures III, p :81.

[1] محمد ساري، تحليل السيميائي للسرد، مجلة اللغة والأدب، عدد 14، ص140.

إذا كان محمد ساري تبني نظرة "جيرار جينيت" في تحليله السيميائي للزمن، فإن الحسين فيلالي يسلك طريقا آخر في دراسة "جماليات الزمن في رواية نوار اللوز للأعرج واسيني"[2] إذ يعمد إلى اللغة ونظامها الإشاري الذي يحررها من عقال المعنى المعجمي آخذا "بواحدية الدال وتعددية المدلول"[3] فيدخل عالم الرواية من عنوانها المركب من مقطعين يحيلان على زمنيين:

1- نوار اللوز.

2- تغريبة صالح بن عامر الزوفري.

سمحت القراءة التركيبية والقراءة التأويلية للمقطعين، بعد تفكيك إشاراتهما اللغوية باستنباط زمنين تحيل عليهما الخصائص الدلالية بمكوناتهما اللفظية، فالأول (نوار اللوز) يحيل على الزمن المتفتح الذي وسم زمن الرواية بالانفتاح ببداية الرواية بفصل الشتاء وبلوغها ذروة في الربيع وخلص الباحث رسمة تمثل زمن الرواية، هي كما يلي:

ذروة الزمن (الربيع)

(الشتاء) بداية الزمن

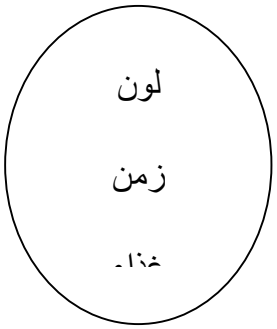
كما تميز المقطع الزمني الأول (نوار اللوز) على دلالة لونية تفاؤلية[1] بما تحيل عليه من دلالات منبثقة عن نوار اللوز الأبيض وعن الشجرة كمصدر للغذاء وهو ما وضحه بحقل دلالي كالتالي:

---

[2] الحسين فيلالي، جماليات الزمن في رواية نوار اللوز للأعرج واسيني، مجلة اللغة والأدب، عدد14، ص161، وما بعدها.

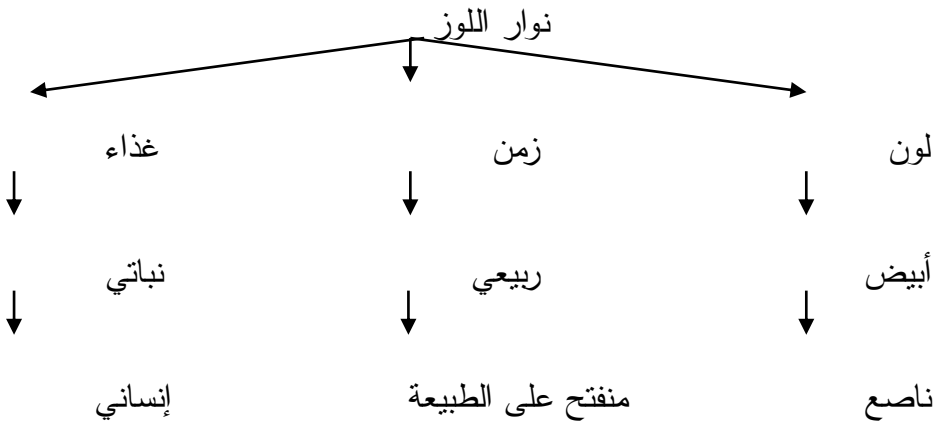
[3] المرجع نفسه: ص162.

[1] ينظر، المرجع نفسه ، ص164-165.



نوار اللوز

وشجرة الدلالات في الترسيمة التالية:



أما المقطع الثاني (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) فإن حقله الدلالي بعد تفكيكه يشير إلى انغلاق الزمن المنكفئ على الذات.

الدراسة السيميائية لفاتحة الرواية سمحت ببروز الثنائيات التالية:

1- الحاضر/ الماضي.

2- الحضور/ الغياب.

3- ذكر/ أنثى.

كما وظفت الرواية الزمن الأسطوري في امتزاجه مع الزمن الذي تسجله.

وشملت الدراسة الزمن التاريخي وعلاقته بسيرة بني هلال التي تحيل عليها الفاتحة، والزمن الثوري المطلق والخاص.

كما تحسست الدراسة الزمن الاجتماعي وعلاقة الزمن بالمكان والعلاقات التي تربطهما:

1- علاقة النفسية التعويضية.

2- العلاقة النفعية المادية.

ولاحظ الباحث أن الزمن في رواية "نوار اللوز" يقوم على تقنية "تكسير التسلسل الزمني الكرونولوجي لأحداث الرواية من خلال التركيز على الشخصية المحورية واستغلال المكان استغلالا فنيا"[1]، انطلقت الدراسة السطحية للمؤشرات الجملية التي تبناها خطاب الرواية للوصول إلى الدلالات العقيمة التي تؤديها الدوال من خلال التأويل الذي أتاح بتوسيع المحمولات الدلالية لما تحمله التراكيب الصيغية من مؤشرات وما تتركه من فجوات تسمح بتعداد القراءات وهو ما تبناه الخطاب الأدبي على العموم.

ثانيا- سميائية الزمن في الخطاب الشعري:

يتعامل الخطاب الشعري مع الزمن بطريقته الخاصة التي تتبناها بناه، اذا تتميز لغة الشعر بالكثافة وقوة الإيحاء وتعدده، فنجد الزمن مبثوثا في الخطاب الشعري من خلال جملة من الإشارات اللغوية التي لها صلة بالزمن بطريقة أو أخرى، زيادة على الإشارات الزمنية التي توفرها العناصر النحوية والصرفية.

ونجد عبد الملك مرتاض يدرس الزمن من خلال البحث عن الزمن الأدبي المستنبط من حدود العلاقة بين الحيز والزمن، أو علاقة الدلالة بالاستعمال، أو علاقة المدلول بالوعى الزمني المتسلط بالقوة

(1) الحسين فيلالي، جماليات الزمن في رواية نوار اللوز للأعرج واسيني: ص182.

والفعل على أي نص إبداعي[1] فالزمن الأدبي متعلق بتلابيب المكونات اللغوية للنص الأدبي واستقراؤه يتطلب الوقوف على الزمنية أينما كانت، ويضرب عبد الملك مرتاض مثلا بلفظ الشجرة وما يحمله من زمنية إذ يعود إلى اختيار اللفظ بالذات دون سواه، والى تاريخ هذه الشجرة فهي ولا بد أنها غرست وبقيت مدة من الزمن تطول وتقصر، وينصرف مفهوم الزمن في الشجرة إلى صاحبها والى العمليات التي صاحبت الغرس إلى غير ذلك، ما يمكن أن يذهب إليه ذهن القارئ من خلال استجلائه لمعاني الزمن واشاراته.

ولما يفصل عبد الملك مرتاض في دراسة يستنبط الأزمنة التالية (في دراسته لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة):

1- **الزمن التقليدي:** وهو الزمن المجسد من خلال الفعل الدال على الحدث الزمني، ولم يكن ذلك إلا تجسيدا للبنية الجامدة التي يتميز بها النص المدروس.[2]

2- **الزمن الحرام:** وهو الزمن الذي حرمت فيه الذات من تحقيق رغباتها وقد عبر عنه الشاعر باستغلال صيغة المبني للمجهول في بنيات نصية معينة مثل:

حيل بيني وبينها.

هل قضت دين من قضي في المحبين دينها؟

مـــــا للـيـ لـــــي لـــــم تصل مهـ جـــــات فديـ نهـــا؟[3]

ويربط الزمن بضياع الحيَز وطغيان الحيلولة، والحرمان من بلوغ المراد كما دارس اسم "ليلي" واحالته الزمانية واشاراته الأسطورية وكل ماتحمله ليلى من معاني الجمال والإحساس والحرمان.

---

(1) ينظر،عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر عام1992، ص121.
(2) ينظر،المرجع نفسه، ص125.
(3) ينظر،المرجع نفسه، ،ص128.

3- الزمن اليائس:

ويتجلى من خلال مجموعة عن التركيبات الشعرية التي تحمل معاني السَوداوية واليأس.

إيه يا عين إذرفي لن تري بعد عينها

لم تجبني سوى [1]

4- **الزمن المريع:** وهو زمن الفراق واللوعة.

5- **الزمن الحالم:** وهو زمن الأطياف.

"إن الزمن مظهر وهمي يحدودق بنا فيتجسد فينا"[2] ونعيشه في النص الشعري دون هو ذاته وانما يلفنا في جميع مراحل القراءة الشعرية، التي تسعى إلى تجاوز النص، فماديه الزمن تكمن فيما يقع عليه وفيما يؤثر فيه وفيما يحيله إلى شئ غير نفسه لا الزمن نفسه، الذي هو مجرد خيوط وهمية نتحسسها ولا نستطيع الأمساك بها[3] ومن ثمة يكون تحسَس الزمن ومحاولة الإمساك به من الأمكنة وتاريخها والشخصيات وحياتها.

سمحت الدراسة الزمنية في قصيدة "ذكر الموت" "لبكر بن حامد "من الوقوف على أزمنة من خلال مقولات مختلفة من القصيدة وبينت الدراسة المظاهر الزمنية التي تحملها.

وما يلاحظ على هذا الاتجاه هو انتشاره، وتنوع الدراسات المنجزة بين الشعر والنثر، دون التخصص في جنس معين، غير أن دراسات القصة تبقى جزئية في كثير من الأحيان، كما أن أصحاب هذا الاتجاه متمكنين من قواعده التي ضبطها الغربيون.

---

(1) ينظر،عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ص133.
(2) عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور) دار هومة، الجزائر، عام2000، ص182.
(3) ينظر، المرجع نفسه، ص182.

وعليه نستطيع القول أنَ الدراسات النقدية في الجزائر بدأت انطباعية، وارتبطت بظهور الصحافة كما اختصت بدراسة الشعر، وسايرت الحركة الدينية التي خاضتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، فكان الاهتمام منصبا على ما يخدم أغراضها وجاءت الآراء النقدية تدور حول ما يخدم الأغراض الدينية على الخصوص.

ظهرت في تلك الفترة بعض الآراء التي تدعو إلى التجديد واخراج الشعر والنثر من الدائرة التي حصره فيها النقاد، ويبرز لنا رأي رمضان حمود على الخصوص كثورة على التقاليد الشعرية المعروفة كدعوته إلى التحرر من قيود الشعر المفروضة، ولكن محاولته بقيت دون صدى، لوفاة صاحبها مبكرا ولعدم اهتمام النقاد بمقولاته.

عندئذن لم تظهر ملامح النقد المتخصص إلا مع ظهور دراسة أبو قاسم سعد ، كما أننا نرى عدم تطور النقد يعود بالخصوص إلى عدم تشبع الدراسين بالمناهج النقدية التي كانت سائدة في المشرق قبل الثورة التحريرية، ويعود ذلك إلى ظروف الاستعمار والحصار الذي ضربه على الشعب الجزائري عموما والمثقفين على الخصوص، إلا أن الثورة فتحت الباب أمام الأدباء والنقاد للاحتكاك أكثر بالحركة الثقافية في المشرق والعالم، فتمّ الاتصال وتوثق أكثر بالتحام الشعوب العربية ومؤازرتها للشعب الجزائري، فكان أن احتضنت الراغبين في طلب العلم، فبدأت الدراسات النقدية العلمية ترسم خطاها في سبيل بناء معالم يخدم الثورة المباركة.

ولما نالت الجزائر استقلالها والتحق أبناؤها بالجامعات، وخاصة في فترة السبعينيات، انتشرت الواقعية وبرزت خاصة عند محمد مصايف و عبد الركيبي وواسيني الأعرج وغيرهم، ممن تشبعوا

بالاتجاه الواقعي، وكان لازدهار القصة وانتشارها الأثر البالغ، فاذبرى النقاد يدارسونها، غير أن ذلك كان مرتبطا بمدى خدمة العمل القصصي للقضية التي تبناها المجتمع وتبناها جميع المثقفين، بإقامة العدالة الاجتماعية وتبني الدولة النظام الاشتراكي في الأدب، فناقشها النقاد، ومنهم من يرى في التزام الأديب بقضية بناء المجتمع وخاصة الريفي منه، أمرا ضروريا، من واجبات الأديب التي يجب عليه أن يتبناها باعتبارها فردا من هذا المجتمع.

نال التحليل النفسي للأدب حظه من الدراسة في الجزائر من خلال مؤلفي أحمد حيدوش و عبد القادر فيدوح، اللذين تناولا التحليل النفسي في النقد العربي بالدراسة والتحليل، فتميزت دراسة أحمد حيدوش بالعرض والتحليل، بينما كانت دراسة عبد القادر فيدوح تميل إلى استغلال الظاهرة النقدية في الكشف عن الوقائع الكامنة وراء الإبداع، ومن ثمة الوصول إلى تأويل العمل الفني باستغلال وسائل التحليل النفسي، بالإضافة إلى وسائل أخرى مكوّنة للخطاب نفسه من بلاغة واستعارة وصورة شعرية.

بينت لنا مدارسة الحركة النقدية أن التجاه الأسلوبي من الاتجاهات التي تمتد جذورها إلى الدراسات النقدية الأولى بما كانت تحمله من إشارات إلى الأسلوب دون تحديده بوضوح، ولم تتضح معالمه، إذ كثيرا ما كان ينظر إلى الأسلوب على أنه الطريقة التي يتبناها الأديب أو الأساليب البلاغية فكانت الدراسات تشير إلى هذه القواعد من تشبيه واستعارة وكناية، إلا أن البحث الأسلوبي مكّن لنفسه بفضل دراسة نور الدين السد في كتابه: "الأسلوبية وتحليل الخطاب" بحث وضح معالم الدراسة الأسلوبية وأصّل لها، وبين معالمها والوسائل التي تستغل في دراسة الأسلوب، فجعله علما يستغل جميع وسائل العلوم الأخرى، فالأسلوبية أشمل مما يظنه البعض، كما كان تطبيقه في القصيدة العربية في كتابه "الشعرية العربية" نموذجا يحتذي به، إذ استفاد من جميع العلوم التي تخدم تحليل الخطاب باعتباره معيارا خاصا يحمل معناه من خلال تميّزه عن سواه من الخطابات.

ظهر الاتجاه البنيوي على يد عبد الملك مرتاض واختص فيه عبد الحميد بورايو الذي كرّس أعماله الأولى، فطبّق عليها موقولات البنيويين ومازج فيها ماجاء به بروب بمقولات بريمون وغريماس وشتراوس في سبيل تلمس البنيات الاساسية للقصة الشعبية والكشف عن مكوناتها وأهدافها من خلال محاولته ربط العمل القصصي بالواقع الذي عاشه مجتمع القصص الشعبي في الجزائر والتعديلات التي أدخلها على أصل القصة الشعبية لتتماشى ومتطلبات الموقف الاجتماعي الذي سعت القصة الشعبية إلى معالجته.

يعود ظهور الاتجاه السيميائي إلى بعض المجهودات التي بذلها عبد الملك مرتاض ورشيد بن مالك من خلال الدراسات التي نشراها، وبعض المؤلفات التي ظهرت أواخر القرن الماضي، كما برزت بعض الأعمال التي تسعى إلى التأصيل لهذا الاتجاه، وتعزيز هذا الاتجاه برابطة السيميائين الجزائريين، والتي لا شك أنها ستكون ذات شأن إذا وصلت مجهوداتها، وما يلاحظ على هذا الاتجاه هو تحويل بعض البنيويين على هذا الاتجاه، وقد يكون ذلك من التطور العلمي الذي تفرضه العلوم في جميع الميادين، ولنا في نقد عبد الملك مرتاض الذي يعد مثالا يحتذى به، إذ بدا انطباعيا وها نحن نجده سيميائيا، ويصرح بذلك صراحة، في بعض مؤلفاته، ويؤكد أن ذلك ما يفرضه العصر على كل باحث ونحن نرى ذلك سنة حميدة وليس قفزا على الحبال وجريا وراء أغراض أخرى غير طبيعة الأشياء.

الاتجاه الأسلوبي:

يختص البحث الأسلوبي بدراسة الآثار الأدبية عموما، بالاعتماد على نظام اللغة الذي يبني عليه الأثر واظهار نوعية العلاقة بين"حدث التغيير ومدلول محتوى صياغته"[1] ومما يهدف إليه توفير الوسائل الإجرائية العقلية لدراسة الأسلوب للوقوف على تحقيق الخطاب لأديبته، بتحديد الوسائل التعبيرية المختلفة المكونة له"مثل المفردات والتراكيب والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية ليصل الدارس إلى براعتها النفسية وأثارها الجمالية"[2] ويرجع الدارسون أصل الدرس الأسلوبي إلى الدرس اللساني فالأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي"وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[3]، وقد توزع المنظرون الأسلوبيون إلى فريقين:

الأول ابتعد عن البلاغة وقواعدها،والثاني استلهم أسرار الأسلوب معتبرا أن البحث في المصطلحات والتراكيب يؤدي إلى تاريخ الأدب.

وتعود الدراسات الأسلوبية الأولي إلى شارل بالي الذي خلف دي سوسير في تدريسه للسانيات العامة في جامعة جينيف ونشر في عام1902 كتابه"مقال الأسلوبية الفرنسية" ثم أتبعه بكتاب آخر هو "الوجيز في الأسلوبية وقد أسس على قواعد عقلانية، أسلوبية التعبير، وعمل على تعريف موضوعها منذ الوهلة الأولى إنه يقول:" ندرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس الوقائع للحساسية المعبّر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"[4]، ثم توالت

---

[1] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، عام 1997، ص20.

[2]نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د ت ، ص34.

الدراسات الأسلوبية، فكان أن حول "مارسال كروسو"، وهو أحد تلاميذه " "بالي"، حوّل الجانب الوجداني للغة إلى مفهوم جمالي من هذه الزاوية أسس علاقة تكاملية مع البلاغة والنقد ولحقه في الإطار ذاته "بيار جيرو" وشدد على ازدواجية وظيفة بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي"[1].

وجاءت بعد ذلك الأسلوبية النفسية لـ "ليوسبيتز" بقواعدها العملية منها والنظرية وأغرقت في ذاتية التحليل وقالت بنسبية التعليل في البحث الأسلوبي[2]، أما المدرسة الشكلانية وعلى رأسها "رومان جاكبسون" الذي يعد نموذجا لهؤلاء الشكلانيين والذي جسّد النزعة البنيوية اللغوية، بمعناها المتداول في بحثه مع آخرين وفي بيان مشهور صدر سنة1929، حيث ظهر مصطلح البنيوية اللغوية، وكان احتفاء لهم بالدعوة إلى توظيف المنهج العلمي لدراسة الأنظمة اللغوية، واستكشاف البنية من خلال قوانين محددة[3] بينما يرى "مشال ريفاتير" أن الأسلوبية علم يهتم بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية وهي بذلك تركز على الأسس القارة في إرساء"علم الأسلوب" أساسها النظرة إلى الأثر الأدنى باعتباره بنية ألسنية.

فيدرس البحث الأسلوبي العمل الأدبي بالاعتماد على ما يفره نظام اللغة الذي يعتمده إطارا، ومما يهدف إليه الأسلوبي توفير الوسائل الإجرائية الكفيلة لدراسة الأسلوب، الوقوف على تحقيق الخطاب لأدبيته وذلك بتحديد وسائله التعبيرية المختلفة بغرض الوقوف على جمالية النص "فالأسلوبية تستكشف قيمه الأدبية بواسطة تشكيلاته اللغوية، والأسلوبية تقوم بجهدها هذا وتتركه للناقد الأدبي وتمتنع عن إصدار أحكام فكأن الأسلوبي مفكك لرسالة خطية ويقدم تشخيصا للحالة أمام الناقد"[4]

---

[1] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص16.

[2]نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص17.

[3]رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، عام 1993، ص45.

[4]المرجع نفسه ، ص54.

ويحدد البحث الأسلوبي الهدف الدقيق للتحليل ويختار له المنهج الملائم ويلجأ إلى استخدام الاستخبارات والاستبيانات العلمية مفيدا من العلوم الإنسانية الأخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع التجريبي وعلم الإحصاء وسوى ذلك"[1]

واكبت دراسة الأسلوبية النقد الأدبي في الجزائر منذ تباشيره الأولى، غير أنها كانت ترتكز على قواعد البلاغة و الأسس التي وضعها البلاغيون الأولون، فكان النقاد يقفون على مواطن المظاهر البلاغية ويطنبون في شرحها واطلاق الأحكام الموروثة، حول صحة أركان التشبيه والاستعارة وغيرهما، عبد ركيبي في كثير من دراساته يشير إلى الأسلوب استملاحا طورا و استهجانا في أطوار أخرى ويبقي ويبقي معه موضوع الأسلوب مبهما، ومعناه عائما غير محدد فهو تارة يحصره في اللغة واستعمالاتها وتارة ينسبة إلى البلاغة ومواضيعها كالاستعارة والتشبيه والتشبيه والجناس والطباق، إلى غير ذلك مما تختص به البلاغة، وتارة أخرى يرجعه إلى التعابير فهو يعلق على الخطب بقوله: "إن الخطابة تحررت من أسلوب السجع المتكلف المقصود لذاته"[2] ويقول أيضا في السجع:"السجع يأتي تلقائيا والعناية به ليست مقصودة، وانمّا تأتي عفو الخاطر إلاَ في النادر، حيث يقصد إليه الخطيب قصدا لإظهار قدرته وبراعته في اللغة وتبحّره فيها ومعرفته الواسعة بمفرداتها وأساليبها"[3] دون أن يولي اهتماما لدراسة تَحكّم الخطيب في أدواته اللغوية، ودورها في بناء الخطاب ككل، ويقول في موضوع آخر عن خطب للأمير عبد القادر:"استخدم التعابير المنتقاة، واختار لأفكاره ألفاظا فيها من البساطة بقدر ما فيها من الإيجاز، وهي طريقة تناسب غرضه في موقفه ونظرته للمعركة"[4] أما عن ابن باديس فيقول:"أما عن أسلوب ابن باديس فهو يمتاز بالوضوح والدَقة واختيار الألفاظ وتفصيل القول كما

---

[1] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص20.

[2] عبد الله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، عام1983، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص16.

أشرنا' ولكنه قد يستخدم السجع في أحيان قليلة، ويكون عفو الخاطر لا يقصد إليه قصدا وخاصة في بدايات بعض خطبه".[1]

ويقول عن البشير الإبراهيمي:" ولا شك أن الشيخ" الإبراهيمي" يمتاز بأسلوبه الخاص في النثر خطابة أو مقالا، فهو في تعبيره يميل إلى الجزالة والفخامة ويعني بأساليب البلاغة العربية من جناس وطباق وتورية وتشبيه واستعارة"[2] ولعل ذلك يبرز كثيرا من الأحكام المعللة انطباعيا وجريا على عادة استحسانه للاستعمالات البلاغية ويقول في مواضيع أخرى :"أسلوب فكه"[3] " تقليدا لأسلوب شاع في الأدب العربي"[4]، و"حين نريد أن نتلمس أسلوب الكاتب ونعرف مدى تمكنه من أدواته فلا بد أن نعرض لطريقته في التعبير ولغته الخاصة"[5] ويقول أيضا:" واذا كان قد اختار أسلوب السجع مرة وأسلوب الاسترسال مرة أخرى فلأنه يجرّب مختلف الأساليب بغرض التأثير"[6] ويقول في مكان أخر: "والسرد نفسه يغلب عليه طابع المقال القصصي في أسلوبه وروحه: جمل إنشائية مكدسة يأخذ بعضها برقاب البعض، ألفاظ قوية وتراكيب جزلة، وأسلوب يناسب المقال لا القصة"[7] والظاهرة نفسها، في معالجة الأسلوب، نجدها عند محمد مصايف، إنه لا يعرّف الأسلوب وانما إشارة لتقنيات الرواية بالأسلوب ومن أمثلة ما قاله في الأسلوب ما يلي:

---

[1]،عبد الله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث ص28.

[2] المرجع نفسه ص 30.

[3]المرجع نفسه، ص103 .

[4]المرجع نفسه، ص108.

[5]المرجع نفسه، ص126.

[6]عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة، الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص93.

[7]محمد مصايف، الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص52.

" إن أسلوب "الطاهر وطار" أسلوب بسيط يقدم المعنى كله منذ الوهلة الأولى..... هو الذي يجعل أسلوبه مستساغا لدى القراء" ويقول عن الوصف"فالأسلوب الأساسي في الرواية إذن هو أسلوب الوصف"[1] و"لا ينسى المؤلف أسلوبه المفضل، وهو الأسلوب الذي أحسن استعماله في رواية"ريح الجنوب" هذا الأسلوب و أسلوب الوصف"[2] ويقول عن الحوار:"الأسلوب الثاني الذي برع فيه عموما هو أسلوب الحوار"[3] .

ويضيف في موضوع آخر"إن لأسلوب المؤلف ولغته سمات بارزة تميزه عن باقي الكتاب الجزائريين وتجعل الباحث لا يتردد في وصف هذا الأسلوب وهذه اللغة بالرومانسية تارة وبالكلاسيكية تارة أخرى"[4] ويقول عن ابن هدوقة ومرزاق بقطاش "يمتاز أسلوب ابن هدوقة بهذا الميل الكبير إلى وصف الأشياء والناس ونفسياتهم"[5] و "يؤثر مرزاق بقطاش الأسلوب المباشر المركز المشحون القائم على الوصف الدقيق والتحليل النفسي في بعض الأحيان"[6] وهي أحكام في مجملها لا تلجأ إلى الخطاب وتحكّمه لتبني نفسها، وانما كل ذلك مبني على اللمحة الخاطفة والذظرة السريعة لمكونات الروائي وانما كان يمكن أن تكون خصائص أسلوبية لو وجدت ما يدعَمها في الدراسة و الأحكام.

تبقى الدراسات الأولى للأسلوب عامة ومبهمة المعالم فالأولون كان مفهوم الأسلوب مبهما لديهم:

1- منهم من يرى أنه طريقة.

2- ومنهم من يرى أنه الطريقة لجنس من الأجناس الأدبية كالحوار والوصف وغيرهما.

(1) محمد مصايف، الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، ص82.
(2) محمد مصايف، الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام ، ص123.
(3) المرجع نفسه، ص149 .
(4) المرجع نفسه، ص 162.
(5) المرجع نفسه، ص208.
(6) المرجع نفسه، ص 236.

3- ومنهم من يراه في استعمال اللغة وأساليبها.

تخضع أحكامهم في أغلبها إلى الذوق والمعيارية فالبلاغة تتميز بكونها علما معياريا تعليميا أحكامها تقييميه للخطاب، أما الأسلوبية فهي دراسة للكيفية التي تشكل بها الخطاب والعلائق التي تربط أجزاءه، فالأسلوبية شاملة في دراستها، بينما تبقي البلاغية محدودة الهدف والمرمى تعتمد قواعد مضبوطة لا تتعداها، في حين أن الأسلوبية تساير الخطاب وتطوره، فقد يكتسب الخطاب أدبيته دون الاعتماد على القواعد البلاغية، ولعل ذلك ما دفع بكثير من النقاد العرب إلى محاولة إخراج النقد من القواعد التي حاول البعض فرضها على النص الأدبي وذلك باهتمامهم بالأدوات الإجرائية التي تمكن الدارس من تفكيك عناصر الخطاب الأدبي من خلال تطوره واستيعابه لمتطلبات العصر اللغوية منها والأسلوبية.

أدت الدراسة النقدية الأولى للأدب في الجزائر إلى بروز ظاهرة تحديد دراسة الأسلوب في بعض النواحي الجزئية مثل:

1- الألفاظ وملاءمتها للموضوع، وكأن المعاني القاموسية هي التي تتحكم في الاستعمال.
2- نوع الأسلوب وحصره في نمطين(خبري وانشائي) وكأن ذلك هو الأساسي في الخطاب.
3- نوع الأساليب البيانية وشرحها، ومدى مطابقتها للقواعد البلاغية التي وضعها الأولون.
4- البديع وأنواعه من سجع وجناس وطباق.

وتبقى هذه النظرة لأسلوب كلاسيكية وليس من شك في أن الأسلوب الأدبي شيء غير علم الأسلوب المعياري الذي يعلمنا كيف نكتب خطابات جيدة، أو موضوعات إنشائية جميلة ولأنه أيضا شيء آخر غير المفهوم الأسلوبي المعروف في تراث علم البلاغة المدرسية عند الأقدمين.

تدرس اللسانيات الكلمة والجملة في تركيبها في حين يتبنى الدرس الأسلوبي المنهج اللساني في دراسة الخطاب الأدبي في شموليته، متوسلا وسائله الخاصة في التفكيك والرؤى، ولعل ذلك ما يجعل الدرس الأسلوبي في حاجة إلى وسائل تتبناها علوم أخرى كالإحصاء والاستقراء والتحليل وغيرها.

تُعنى اللسانيات أساسا بالجملة: "والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، وأن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلا"[1] والأسلوبية تعنى " بدراسة الخصائص اللغوية التي تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة، المبلغة انفعالا ما"[2] ومن ثمة كانت العناية باللغة من جهة والمتلقي من جهة ثانية، فاللغة باعتبارها الوعاء الحامل للشحنات الانفعالية التي من شأنها أن تكون وسيلة فعالة في الإرسالية وعليه"يجب أن يسمح التحليل العميق أساسا، بعزل ما أوجد التأويل"[3] ، لذلك أولت الأسلوبية القارئ العناية للقيام بتأويل النص الأدبي باعتباره المعني باكتشاف المعنى وتحديده رغم أن المعنى يبقى متجددا عبر العصور والتاريخ لارتباط المعنى بقدرات القارئ المعرفية، وذلك ما يجعل "القارئ المثالي بدون شك،أسطورة"[1].

ظهرت الدراسات الأسلوبية في الجزائر في بداية الأمر محتشمة، وقد يعود ذلك إلى عدم شيوعها فكانت الدراسات جزئية تتناول جوانب محددة من النص الأدبي كالإشارات التي قدمها إبراهيم رماني

---

[1] منذر عياشي، مقلات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، ط1، عام1990، ص11.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، عام1982، ص37.
[3] michel otten, sémiologic, in méthodes du texte, p :343.
[1] michel otten, sémiologic, in méthodes du texte, p :347.

في دراسته للغموض في الشعر العربي الحديث[1] إذا يحدد الغموض في الشعر العربي الحديث من خلال تفكيكه للقصيدة العربية الحديثة إلى أجزائها المكونة لها بدراسة بنيتها وبنية لغتها، ويحدد للغة أبعادا:

البعد الدلالي: وانبثاق المعنى من خلال المعجم اللغوي للقصيدة، الذي تكوَنه لنفسها بإنتاج معناها، من خلال التوظيف الذي يقوم به لعناصر اللغة، واخراج هذه اللغة من المعاني القاموسية التي حاول بعض واضعي القواميس العربية حسبها فيها، وما يلاحظ في البعد الدلالي للفظية كون واضعي المعاجم العربية الأوَلون، لم يضعوا قواميس للمترادفات وانما كانوا يسعون لتمييز المعنى وامكانية إتساعه وانفتاحه من خلال التركيب الذي يقوم به المنشئ.

البعد النحوي(التركيبي): وما للقواعد النحوية والصرفية من دور في أداء المعنى وتعدده"لأن تنظيمها هو بمثابة رصيد لها على سلسلة الكلام وتتميز العلاقات التركيبية بكونها حضورية يتحدد بعضها ببعض، ما هو موجود أي بما يقع اختياره فعلا"[2]

البعد الإيقاعي: ويدرس نظامية الإيقاع من وزن وتواتر للأصوات وسواها مما يدخل ضمن تجلي المعني.

البعد المعرفي: وخلفيته بالنسبة للقارئ والمنشئ على حد سواء، "لأن القصيدة رمز كلي، تتموضع فيه الرموز المعرفية، الجزئية بشكل متلاحم عضويا"[3]

بينما تناول "يوسف جامع" الأسطورة والزمن والجسد في رواية"مصرع أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج تحت عنوان"بعض عناصر شعرية النص الروائي"[1].

---

[1] ينظر، ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب،ص140.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ص141.

أولا: شعرية الأسطورة:

1- أشار إلى استعارة أسماء الشخصيات التاريخية، ودور ذلك في البناء الدرامي للأحداث بالإحالة أو الزمن.

2- السرد وطرقه التي ساهمت في ذوبان الكاتب والقارئ في بوتقة واحدة.

3- أعمال الشخصيات واحالاتها.

4- تبني الكاتب طريقه العرض الأسطورية في بناء الشخصيات و الأحداث.

ثانيا: شعرية الزمن:

تكمن شعرية الزمن في قدرة الكاتب على" بنية النظام الزمني المتداخل، يتداخل زمن الخطاب(زمن الحكي)مع أزمنة المتخيل (أزمنة التفاصيل الصغيرة المنتشرة عبر صفحات الرواية: الزمن المحكي)عن طريق استخدام مبدع لتقنيتي التداول l'altérmance والتكرار la répétiti"[2] وذلك ناتج عن قدرة الكاتب على التحكم في آلية الزمن وخلق نوعا من الإيقاع الزمني بالرواية الذي تميز بجملة من الخصائص:

1- "شعرية التفاصيل: وهو زمن الأشياء الجميلة التي تكون فضاء الرواية وزمنها المتفرد المشحون بالأسطورية، والذي ساير أحداث الرواية داخل الفضاء

---

[1] يوسف بن جامع، بعض عناصر النص الروائي (الأسطورة-الزمن-الجسد) في "مصرع أحلام مريم الوديعة" لوسيني الأعرج، مجلة المساءلة، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، العدد الأول، 1991، من 125-144.

[2] يوسف بن جامع، بعض عناصر النص الروائي الروائي (الأسطورة-الزمن-الجسد) في "مصرع أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج ص132.

2- الدرامي لتزامن الأشياء ونقائصها، المنتظمة مع مجموعة هذه التفاصيل ذات الانسجام المتنافر".[1]

3- شعرية اللحظات: وهي لحظات التذكر وتعانقها مع التفاصيل.

4- شعرية التداول l'altérmance والتكرار la répétiti .

ثالثا: شعرية الجسد:

اكتسب شعريته من الوظيفة التي أسندت إليه "فالبحث تفاصيل الأشياء الغامضة في المرأة لبناء شعرية الجسد في النص الروائي هو نفسه البحث عن هويتنا الإنسانية والثقافية والحضارية الملفوفة في جيوب النسيان"[2] ومن ثمة إثارة القارئ.

التكرار واقعة أسلوبية تظهر جلية في الخطاب الشعري، وخاصة ما كان منه على نمط القصيدة العمودية، التي تحفل بالوزن والقافية، ويظهر ذلك جليا في الوزن الذي يحكم القصيدة والقافية التي تلتزمها، وبعض النويات اللغوية، التركيبية منها .

والصرفية واللفظية، وما يحدثه ذلك في القارئ من انفعالات أولا، ويؤديه من معنى ثانيا داخل نظام مستقيم يفرضه النوع الأدبي، من هذا المنظور كانت دراسة ظاهرة التكرار في قصيدة" رحل النهار "التي قام بها"عبد القادر بوزيدة" حيث حدد عناصر التكرار ومستوياتها بالاعتماد على مقولات"يوري لوتمان" loury lotman في هذا المجال، وقد شملت الدراسة:

أولا:التكرار الصوتي

---

(1) المرجع نفسه، ص133.

(2) يوسف بن جامع، بعض عناصر النص الروائي (الأسطورة-الزمن-الجسد) في "مصرع أحلام مريم الوديعة" لوسيني الأعرج ص137.

ودرس فيه الأصوات وقصدية التكرار والوظيفة التي تقوم بها لأن "هذا التكرار المعتمد لبعض الحروف يحدث بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية، أثرا في نفس المتلقي"[1]، وقد لاحظ أن التكرار الصوتي"يؤدي وظيفة الربط القوي لمختلف الكلمات التي يتكون منها البيت"[2]، ويتعاضد مع الروابط الأخرى المختلفة منها:

1- "الربط بين الكلمات رغم تباينها.

2- إحداث إيقاع خاص، يقسم البيت إلى مقاطع متقايسة.

3- القافية تكرار صوتي يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة و"تجسيد قوى لظاهرة التشاكل أو التناظر والتباين"[3]

4- إبراز التشابه والتباين في المعنى.

5- بناء المعنى وكشفه.

الإسهام في تعدد المعنى والتأويل"ذلك أن وجود عناصر متماثلة يؤدي إلى إبراز العناصر المختلفة وتنشيط وظيفتها في بناء المعنى"[4].

ثانيا: دور البنية النحوية والصرفية المكررة في البناء.

ثالثا: دراسة ظاهرتي التوازي والتقابل.

وركز فيه بين ما يتعلق بالإنسان والطبيعة في القصيدة.

---

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص82.

[2] عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار، مجلة اللغة والأدب، ع14، ص55.

[3] عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية التكرار ، ص59.

[4] المرجع نفسه، ص61-62.

قد يكون من اليسر على الدارس الأسلوبي أن يتبيَن الملامح الأسلوبية التي تتوخاها القصيدة وذلك في ثناياها من معالم تمكن الدارس من اصطيادها، غير أن النص الذثري بتشعباته وخصوصيته يظل "فضاء مثقوبا، ومساحة مفتوحة، فان قراءته تتيح لقارئه الولوج إلى عالمه، والتجريب في حلقه والتنزه في منعرجاته، والتعرف إلى تضاريسه واختيار موقع ما على خارطته، واذا كان النص يحتمل لكثر من قراءة، فكل قراءة منطقة نفوذها داخل النص ولكل قارئ إستراتيجيته الخاصة من وراء قراءته فالقراءة تسمح بالاجتياز والارتحال والاغتراب"[1]، ومهما كانت الدراسة فإنها لا تستوفي العمل الروائي مهما حاول صاحبها، لعل ذلك ما جعل"علي ملاحي" يوسم دراسته للمجموعة القصصية"حين يعلو البحر"للقاص محمد شنوفي، بعنوان ملامح أسلوبية، ومن الملامح الأسلوبية التي رصدها في المجموعة في المجموعة القصصية:

1- صدق صاحبها في رسم معالم المدينة ومعالم القرية أو تفكير الفرد.

2- الحرص الشديد على سلامة التعبير القصصي وانتقاء المعجم القصصي وتبسيط الحدث واختزاله[2].

3- تطويع الشخصية القصصية لتكون كحقيقة واقعية.

4- اعتماد الذاكرة لاستقطاب المدلولات ودرامية الحدث.

5- صراع القيم يتحول إلى صراع بين الذات الخيرة/ والذات الشريرة[3].

6- اختزال أغوار الشخصيات في أسطر مركزة.

---

[1] علي حرب، قراءة مالم يقرأ نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60-61، جانفي، فيفري1989، ص50.

[2] على ملاحي، ملامح أسلوبية في مجموعة"حين يعلو البحر"، مجلة اللغة والأدب، ع05، عام 1994، معهد الغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

7- تجاوز المفاهيم التعبيرية المألوفة وانفتاح الدلالات المعجمية "فالتغيرات على بساطة مفردتها اللغوية تتكافل في نسيجها وتتآلف لا على سبيل التقرير بل على سبيل الإثارة والاستفزاز للقاموس اللغوي من جهة، بحيث تأخذ منه المعتاد لتمنحه دلالات غير معتادة، ثم على سبيل استفزاز القارئ من خلال ملاعبته بمفردات في متناوله دون منحه تلك الفرصة الساذجة في امتلاك معنى الأسلوب"[1] الدال من ناحية ثانية.

8- البساطة في التعبير وعدم الترميز المتكلف.

9- التنويع في الجمل والمزاوجة بين الجمل الفعلية والاسمية والطويلة والقصيرة.

10- اختزال نهاية الحدث القصصي.

"ربط علي ملاحي" الملامح الأسلوبية التي رصدها، بتأثيرها في القارئ، وفي ذلك إلى الأسلوبية التعبيرية لشارل بالي باعتبار أن القاص تفطن إلى "أن دلالة السياق القصصي لا يمكن أن تتحقق إلا إذا حاولت استيعاب ذاتية القارئ من خلال إفرازها للشحنات العاطفية الممتدة في ذاتية الواقع المتمسك بأعراف اجتماعية معينة"[2]

أسَست الأسلوبية لنفسها مجالا فسيحا في ميدان الدراسات التي أنجزت وتدعمت أكثر بالبحث الذي قام به نور الدين السيد بعنوان "الأسلوبية وتحليل الخطاب"[3] في جزأين .

عرف فيه بالأسلوبية وأسسها وحدد موضوعها واجراءاتها التحليلية مستفيدا في ذلك من الدراسات الغربية منها والعربية التي تناولت موضوع الأسلوبية.

---

[1] علي ملاحي، مفاتيح تلقي نص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، ع14، عام99، ص14.

[2] علي ملاحي، ملامح أسلوبية، مجلة اللغة والأدب معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد5، عام 1994، ص81.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دار هومة، ج1، الجزائر، 1997.

فالأسلوبية عند نور الدين السد"علم يرمي إلى علمنة الدراسة الأدبية انطلاقا من تحديد طبيعة الأسلوبية وماهيتها في التحليل"، باستفادتها من العلوم الأخرى كاللسانيات والنحو والصرف وعلم الدلالة والإحصاء وغيرها من الوسائل التي تمكّن الأسلوبي من الوقوف على الوقائع الأسلوبية، فالأسلوبية "تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا، تقريريا في وضعها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي "[1].

استفادت الأسلوبية من الدراسات اللسانية بتوظيفها لبعض مفاهيمها، وتقاطعت معها في كون العلمين يدرسان اللغة، اللسانيات تدرس الجملة ومكوناتها أما الأسلوبية فإنها تتجاوز ذلك بدراسة المكونات اللغوية للنص، وتناسقها في تشكيل المعنى داخل الخطاب الأدبي،" وبالتالي فإن المعنى ليس معنى من حيث أنه يحيل على مرجعية تسبقه بل إنه معنى من حيث أنه وظيفة.... لذا لم يعد الآن القول بالمعني بل بنية المعنى"[2] ويقول جيرار جينيت في هذا المعنى"أن احتكاك اللغة الأدبية باللغة النقدية لا يهدف إلى إظهار معنى الأثر، ولكن يسعى إلى إعادة بناء قواعد وعقبات توليف المعنى"[3] وعلى هذا يبقي النص الأدبي معبّرا عن ذاته، بما يتميز به من فرادة عن غيره من النصوص ولو أنه يتداخل معها في مواضيع معينة.

يخصص السد الفصل الثاني من الجزء الأول من كتابه لتحديد مفهوم الأسلوب ومحدداته، فهو يحدَد الأسلوب في النص الأدبي أنه"الكيفية التي يتشكل بها، وبه يحقق مشروعية وجوده، وهو ليس ظاهرة خارجة عن النص بل ظاهرة تدخل في تكوينه، فالأسلوب كينونة في ذات النص، به يحقق وجوده وهو

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دار هومة، ج1، ص16.

[2] عبد العزيز بن عرفة، القراءة الإبداعية (النص- المعنى- الاستعارة- السرد) الحياة الثقافية، العدد41، عام1986، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ص26.

[3] Gererd Genette, figures I , Edititions du seuil, paris, 1966, p183.

ليس ظاهرة خارجية عن النص بل ظاهرة تدخل في تكونيه فالأسلوب هو النص في ذاته"[1] لا تحكمه إلاَ قوانينه الداخلية الخاصة بالجنس الذي جاء فيه، وهي قوانين مبنية على امكانيات الاستعمال اللغوي المتعدد، ولا يعكس شيئا خارجا عنه، ولا يشير إلى ما هو غريب عنه بل يحيل على نفسه هو دون سواه، وكل محاولة يقوم بها دارس الأسلوب بربط النص بخارجه، تؤدي حتما إلى فرض تعسفي لما لا يقوله النص، فالعلاقات الضئيلة التي يمكن أن تربط النص بما هو غريب عنه ايهام للقارئ الذي يتحتم عليه أن يقيم العلاقات بين مكونات النص وحصر شبكة العلاقات في نظامها الداخلي رغم تقيّدها بالقواعد الموروثة "لأن ما يستقيم ويكون عميقا تحت الأسلوب والمحصور بصعوبة أو بسهولة في الأجناس هو مقطوعات ذات حقيقة غريبة عن اللغة"[2]، المتداولة وما هو موجود في الاستعمال العادي إذ أن للغة محوران للاستعمال :

1- الاستعمال العادي التبليغي الذي يقصد إلى التواصل المباشر.

2- محو الاستعمال الأدبي.

وأساليب الاستعمال اللغوي تختلف في درجة تشكلها وصياغتها بحسب القصد والسمة المهيمنة فيها"[3].

يحصر السد محددات الأسلوب في التالي:

1- الاختيار وينقسم إلى قسمين: [4]

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص135.

[2] Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture, éditions du seuil , paris, 1972 et 1953, p17

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 197.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص156 وما بعدها.

أ- اختيار محتوم بالموقف والمقام.

ب- اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، وما تتطلبه قواعد اللغة من نحو وصرف وغير ذلك.

ويكون الاختيار عن وعي لأن الكاتب أمامه احتمالات عديدة ويقع اختياره على واحد منها فالإنتاج الأدبي صنعة مثل باقي المجالات العلمية الأخرى.

1- التركيب: ويشمل التركيب النحوي والبلاغي وما يوفرانه لبناء الجملة، غير أن الدراسة لا تنصب على القواعد المؤسسة، وانما على الأسلوب المتعارف، وقد يكون فهم بعض النقاد لمفهوم الأسلوب هو الذي دفعهم إلى حصر دراسة الأسلوب في القضايا البلاغية، ولإظهار الفروق بين البلاغة والأسلوب وضع نور الدين السد جدولا يوضح خصائص كل من علم البلاغة وعلم الأسلوبية

علم البلاغة	**الأسلوبية**
- علم معياري	- علم وصفي ينفي عن نفسه المعيارية.
- يرسم الأحكام التقيمية.	- لا تطلق الاحكام التقيمية.
- يرمي إلي تعليم مادته وموضوعه.	- لا تسعي إلى غاية تعليمية.
- يحكم بمقتضي أنماط مسبقة	- تحديد بقيود منهج العلوم الوضعية.
- يقوم على تصنيفات جا هزة.	-تسعى إلى تعليل الظا هرة الإبداعية أن يتقرر

	وجودها.
- يرمي إلى خلق الإبداع بوصايا تقيمية.	- لا تقدم وصايا لكيفية الإبداع الأدبي.
- تفصل الشكل عن المضمون.	- لا يفصل بين الشكل والمضمون.
- بعد الانزياحات وسواها من الظاهر عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص.	- الانزياحات عوامل غير مستقلة وتعمل في علاقة جدلية لحساب الخطاب كله.
- يهم بفصاحة الألفاظ وانسجام الأصوات في تركيب اللفظ وتقول بهجر الألفاظ غير الفصيحة.	- تدريس الألفاظ والتراكيب الفصيحة وغير الفصيحة في الخطاب وتحللها وتحدد وظائفها ولا تقول بهجر أي عنصر من عناصر الخطاب.
- تطلق الأحكام القيمية على أجزاء من الخطاب .	- لا تطلق أحكاما قيمية على أجزاء من الخطاب أوعلى الخطاب كله.
- تطلق الأحكام القيمية على أجزاء من الخطاب .	- تشير إلى مكونات الخطاب جميعها وتبحث فيما يفضي إليه وتناسقا وانسجاما شكلا ومضمونا.
- لا يحدد الفروق بين الأجناس الأدبية وهي هنا تتفق مع الأسلوبية التعبيرية لشارل بالي.	- تحديد الفروق الاسلوبية بين الأجناس الأدبية.
- تهتم بتحديد إجراءاتها في الخطابات بكل	- تهتم بتحليل أساليب الخطاب الأدبي دون سواه.

أنواعها.	
- لا تبحث في قوانين الخطاب الأدبي فقط.	- تهتم بتحليل أساليب الخطاب الأدبي ومكوناته البنيوية والوظيفية.
- لا يحدد السمات المهنية على الخطاب الأدبي.	- تحدد السمات المهيمنة على الخطاب وتهتم بالسمات الأدبية.
- يعتمد مقاييس شكلية ولذلك لا يدرس الخطاب الأدبي في شموله، ولا تفرقه من سواه من الخطابات الأخرى.	- مقاييس الأسلوبية شمولية في تحليل الدوال والمدولات ولذلك تفرق بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، وتبحث في كيفية تشكيل الخطاب.
- يدرس الخطاب الأدبي دراسة جزئية.	- تدرس الخطاب دراسة شمولية من حيث الظاهر أو الباطن.

- الانزياح:

يعرف السد الانزياح بأنه انحراف الكلام عن نفسه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، يمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته، وقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

1- المستوى العادي: ووظيفة إبلاغية.

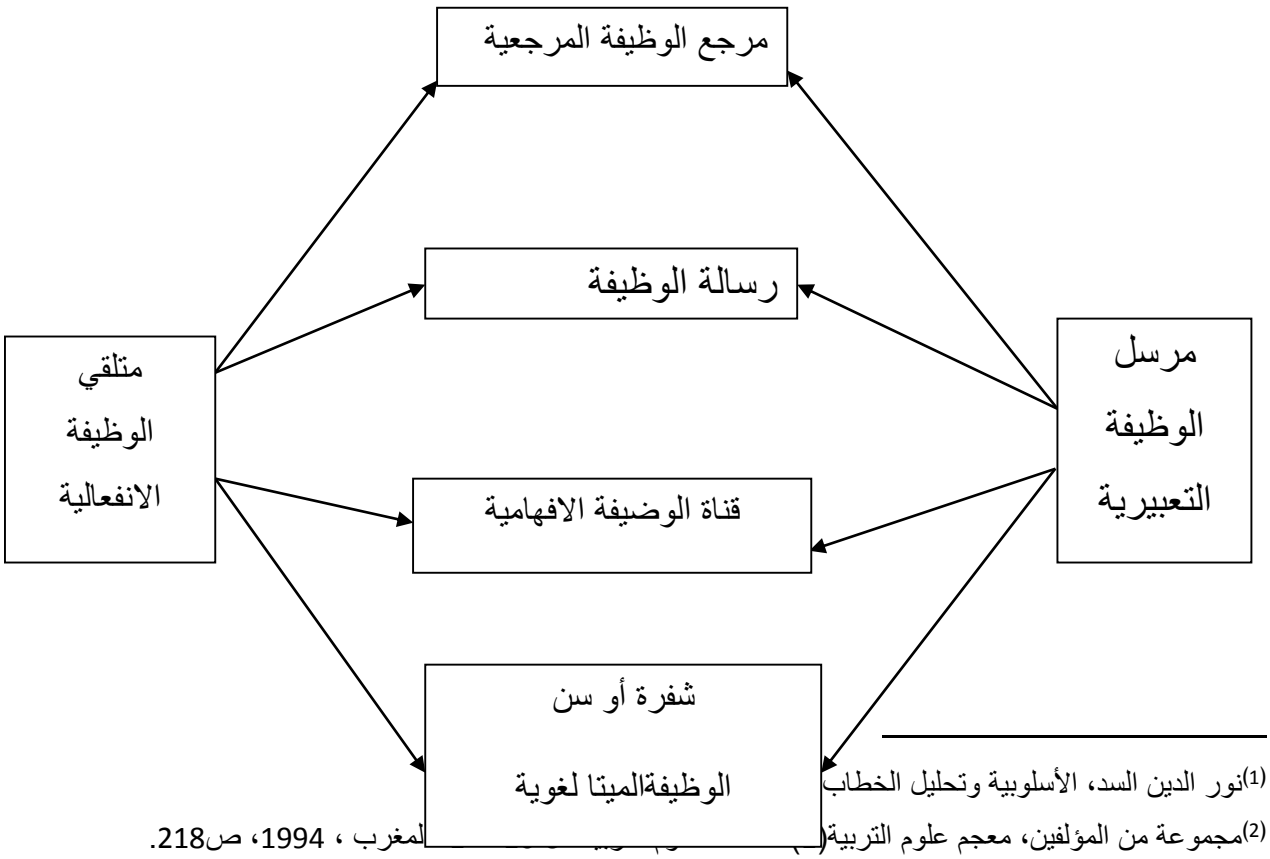
2- المستوى الابداعي: وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة. [1]

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 79.

الدنوع الثاني هو الذي استرعى اهتمام الأسلوبيين لما يحدثه من خيبة انتظار ويتعلق بخروج بنى اللغة عن المألوف سواء على مستوى استعمال المفردة أو الصياغة النحوية أو الصرفية أو القواعد البلاغية أو الظواهر الصوتية المكونة للخطابات، ويسمَيه بعض النقاد عدولا.

يجمع الباحثون على أن الخطاب أساس الاتصال وهو يستدعي توافر ثلاثة شروط: المرسل والرسالة والمرسل إليه، وتعتمد الأسلوبية الرسالة في الدراسة لتحديد خصائصها ومكوناتها الجمالية واللغوية و"يفترض في النظرية الأسلوبية أن تشمل النص بكامل ظواهره المميزة وعمليات الإنتاج والتلقي معا وأن تعتمد على مبادئ لغوية وأخرى غير لغوية، باعتبار النص الأدبي يتم تصوَره على اعتبار أنه مرسل من قبل مؤلف ومقبول اجتماعيا بشروطه الخاصة"[1].

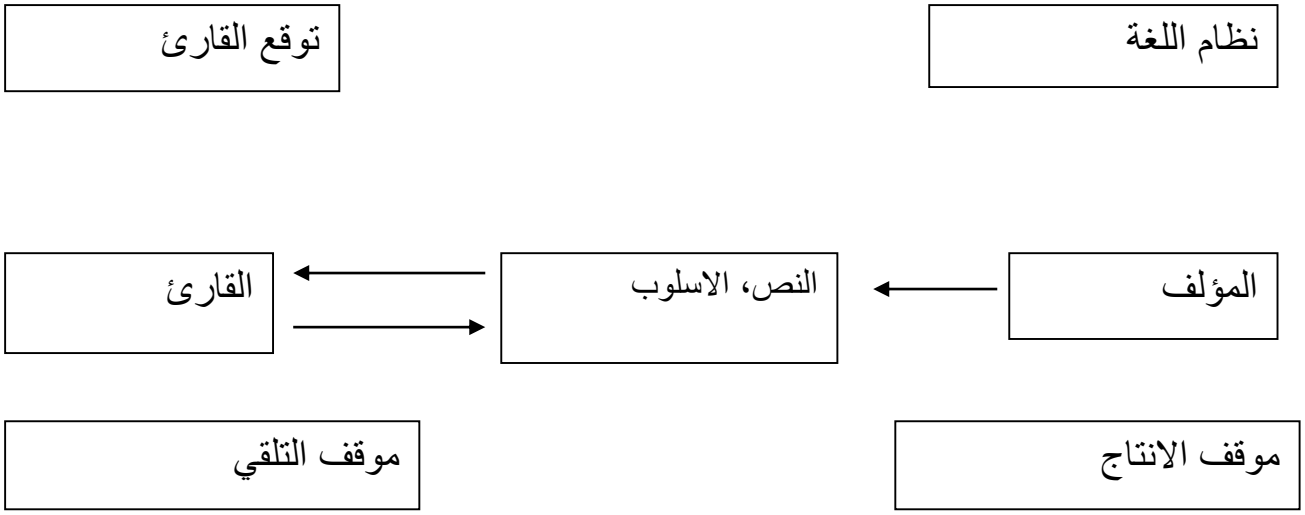
ويتبني الباحثون خطاطة "جاكبسون" في ذلك الوظيفة الميتا لغوية[2]



[1]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب

[2]مجموعة من المؤلفين، معجم علوم التربية(المغرب ، 1994، ص218.

و يحدد "السد" العلاقات بين مقولات نظرية الإيصال وتجسيد عناصرها في الشكل التالي:



وينصب الاهتمام على النص وردود أفعال القارئ دون الأخذ بعين الاعتبار المؤلف لأنه اختار وانتهى عمله، واختياره كان في إطار محدد، من ناحية ما تسمح به اللغة وما يتطلب الموقف"فالعملية الإبداعية مشروطة بظروفها أي هناك علاقة بين المتكلم والمخاطب والسياق العام، هناك مفهوم التكييف(.....)

الذي يدل على أن المتكلم يكيّف خطابه بحسب من يوجه إليه ليكون فعّالا"[1]، بما يحدثه من إثارة في القارئ ولأنه "المُوَقّع الحقيقي على شهادة حياة النص لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي سمة الإبداعية"[2]، هذه السَمة التي تتحدد من خلال المكونات الأساسية للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ويقسم النقاد الأدب إلى قسمين:

1- الخطاب الشعري.

2- الخطاب السردي.

وتتحكم في كل قسم جملة من العلاقات التي تجعله ينفرد عن سواه، ويحدد الدكتور"السد" محورين أساسيين لدراسة الظواهر الأسلوبية:

1- وصف الظواهر الأسلوبية وصفا علميا دقيقا.

2- تحليل الظواهر بما يتناسب وطبيعة الخطاب[3].

فدراسة الخطاب الشعري دراسة للعناصر التالية:

1-علم العروض، 2- علم القافية، 3- علم الأصوات، 4- علم البديع، 5- علم الصرف، 6- علم الاحصاء، 7- علم الدلالة.

---

[1] محمد مفتاح، التحليل السيميائي أبعاده وأدواته، دراسات سيميائية، ع01، فاس، المغرب، عام1987، ص18.

[2] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص39.

[3] ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2،ص9.

أما دراسة معجم الخطاب فإنها تتطلب العناية بالدلالة.

1- الحقول الدلالية وتصنيفها.

2- كثافة تواتر الحقول الدلالية في الخطاب.

3- كيفية تشكل الحقول الدلالية.

4- وظائف الدلالات من خلال السياقات الأسلوبية.

في حين تستوجب دراسة التراكيب الأسلوبية للخطاب مراعاة ما يلي:

1- خصائص التركيب مستعينة بعلم النحو (خصائص الجمل).

2- تحديد وظائف الخصائص التركيبية.

3- دراسة الأبعاد الدلالية للتراكيب الأسلوبية.

4- تحديد التراكيب ذات البناء الخاص.

5- الخصائص الأسلوبية لهذه التراكيب.

6- دراسة خصائص تركيب الخطاب في شمولية ونظام انسجامه.

7- طبيعة العلاقات التي تربط أجزاء الخطاب وكيفية أدائها لوظيفته[1].

ذلك أن الأدبية "ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة وهي ليست مقصورة على جانب الدلالة بل تنجز من نسيج البني الصوتية وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توظيفها فيه بالإضافة إلى بناء الألفاظ والعناية بنظمها في تراكيب تسهم في شحن النظام الكلي

[1]ينظر،نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2،ص8 ومابعدها.

للخطاب، بما يحقق له جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية وسواها من الوظائف واذا كان ذلك كذلك فان الأدبية تمكن الخطاب الأدبي من تجاوز راهنه ليخترق زمان حدوثه ومكانه"[1]

أولى نور الدين السد الخطاب السردي اهتماما فحدد عناصره في الخطاطة التالية :

(1) المرجع نفسه ،ص 95.

شدّت ظاهرة التناص انتباه النقاد وعرفوها على مظاهرها، وتعد "كريستينا" أول من بلور مفهوم التناص في النقد الحديث ثم تناول عدد كبير من النقاد بالتعديل أو الإضافة.

تعرف "جوليا كريستيفا" التناص بأنه "جملة التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى وما أن الفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثَّلَها فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذرات مفهوم التناص"[1]، وهي بذلك تشير إلى ديناميكية النصوص في تفاعلها مع بعضها.

أما "جيرار جنيت" فإنه يشير إلى الكيفية التي يتم فيها تعاليق النصوص ببعضها وأن"التناص ليس عنصرا أساسيا بل علاقة من ضمن علائق أخرى تتموضع داخل شبكة تميز الأدب" [2].

بينما يشير "رولان بارث" إلى أن التناص لذة فنص اللذة هو النص الذي يعيد التوزيع متجاوزا النحو والبنية الأساسية بإخراج صورة جديدة مجازية "تتأتي لذة النص بالتأكيد من بعض الانقطاعات أو من

[1]صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات، عدد2، ص91.

[2]Nathalic piegay-GrosK inroduction à l'intertextualité, Dunof, paris 1996,p 13.

بعض التصادمات: ينعقد الاتصال بين قوانين متنافرة(النبيل والمبتذل مثلا)، تستحدث كلمات فخمة وسخيفة، وتصب البلاغات الخلاعية في جمل هي من التقاء بحث قد تظن أمثلة نحوية، فاللسان يعاد توزيعه"[1] فينجم عن هدم اللغة واعادة بنائها حافتان الأولى تحترم القواعد والثانية تسمح بتعدد التأويل.

ويربط "ميشال ريفاتير" التناص بالقارئ وردود أفعاله يقول: " فالتناص هو ما يكشف القارئ من علاقات بين إبداع وابداعات سابقة أو لاحقة"[2]، ويشير السد، في تحديده لمفهوم التناص إلى اللغة وبنائها وتعبيرها عن الأغراض وجنسها فهو يرى"أن مادة النص التي شكلت كيانه وحققت له وجوده هي اللغة ولذلك كان لمادته وجود تكوينه في الصورة التي هي عليها أي قبل صوغه في هيئته البنيوية والوظيفية، فمادة النص لها وجود سابق بحكم تداولها بين افرد القوم، وتعبيرها عن أغراضهم واستعمال النص الأدبي اللغة لتحقيق وجود دليل علي شراكته مع غيره من النصوص في استعمال المادة نفسها وهذا كفيل باحداث التّماس بين النص المنجز و النصوص السابقة عليه وبخاصة النصوص التي أنجزت في الجنس نفسه وحققت ماهيتها في النوع نفسه والقول على هذا المنوال والكتابة فيه يعني تمثيل جنس القول الذي يراد الكتابة على شاكلته وهذا ينطبق على بعض أشكاله وتجلياته شاكلته"[3] فأي كتابة جادة سواء أكانت إبداعية، نقدية أو نظرية تنطوى على قدر ملحوظ من التناص، "تفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص أو على الأقل قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها في هذا النوع من الكتابة"[4]

---

[1] رولان بارت، لذة النص، تر/ فؤاد صفا والحسين مسجان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، عام 1988، ص16.

[2] G erarde Genette, PalimpsestesK seuil,paris, 1982,p9.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص104.

[4] صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الأدبي، عيون المقالات،مجلة أدبية ، الهيئة العامة للكتاب المصري العدد45، 1991 ص55.

ويذكر النقاد خمس طرائق يتعالق النص بها مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني وأنماط المتعاليات النصية التالية:

1- التناص: وهو يحمل معنى التناص كما حددته "كريستسفا" وهو خاص عند "جينيت" بحضور نص في آخر عن طريق الاستشهاد والسرقة وما شبه ذلك.

2- المناصّ: "paratexte" ونجده حسب تعريف جينيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والصور وكلمات النشر.

3- الميتانص: "metatexte" وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

4- النص اللاحقك: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق "hypertexete" بالنص (أ) كنص سابق "hypotexte " وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- معمارية النص: "l'architexte" إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيّا وتتصل بالذوع: شعر، رواية، بحث....الخ، وهناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط و"التعالي النصي هو مظهر من مظاهر نصية النص أو أدبيته.

- **أنواع التفاعل النصي:**

1- المناصة: "paratextualité" وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاوزها محافظة على بنيتها الكاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون نثرا أو شعرا.

2- التناص: "intretextulité" إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التحاور، فهو يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما، عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة وتبدو وكأنها جزء منها ولكنها تدخل معها في علاقة.

3- المتناصية: "métatextualité"وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية قارة.

و أشكال التفاعل النصي هي كالتالي:

1- التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب مع نصوص كاتب عاصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره والتي ظهرت في عصور بعيدة. [1]

في حين تكون مستويات التفاعل النصي (عام وخاص) كالتالي:

1- المستوى العام أو الأفقي: تتداخل البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي أي تاريخيا وعلى مستوى كلي أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا ولكنهما تتداخلان على مستوى عام و أفقي.

[1]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص104.

2- المستوى الخاص أو العمودي: يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية صغري[1].

أثار السد قضية المصطلح في أماكن عديدة من كتابه، وذلك أن الأسلوبية علم مثل العلوم الأخرى ويستدعى ذلك الدَقة في المصطلح والمداومة على استعماله وظهور المصطلحات في نقد الأسلوب يعود إلى الترجمة من ناحية واختلاف منظور النقاد من ناحية ثانية ومن المصطلحات التي غزت نقد الأسلوب دون تحديد مفاهيمها بدقة.

1- الوحدة العضوية: في النص الأدبي وهي انصهار جميع عناصر العمل.

2- مفهوم الخيال: وقد ظل عائما ولا ضير من الاستغناء عنه في الدراسات النقدية التطبيقية الأسلوبية الخاصة.

3- الشكل: ويعني الطريقة التى يبنى بها الخطاب.

4- المضمون: ويقصد به المحتوى (إن الفصل بين الشكل والمضمون إجرائي).

5- مفهوم العاطفة: وأهم ما يركز فيه على درجة قوة العاطفة وبقي هذا المفهوم غير محدد المعالم.

6- العبارة: وهو يكاد يتناول الظواهر البلاغية دون التركيز الجاد على الدور البنيوي والوظيفي لهذه الظواهر الأسلوبية في النص.

7- الأحكام والقيم: ويتعلق باطلاق الأحكام على النص والأديب انطلاقا من عناصر التحليل السابقة ويظهر ذلك جليا في الدراسات التعليمية خاصة[2] .

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص108-112.

[2] نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص43إلى 64.

8- أركان الشعر: وهو يوهم القارئ بمكونات النص الشعري أو القصيدة كاللفظ والمعنى والقافية وغيرها ومايدل على موضوعات القصيدة أو اتجاهاتها.

9- فنون الشعر: ولا يتميز بالدقة العلمية في تحديد المدلول المراد وقصوره يأتي من عدم ضبطه[1].

نحا الدرس الأسلوبي في الجزائر منحيين اثنين:

يتعلق الأول بالدراسات التي تناولت خطابات بعينها أما الثاني فإنه تناول ظاهرة معينة في الخطاب الأدبي وفي هذا المجال تتدرج دراسة السد للقصيدة العربية وبناؤها، في مؤلفة المرسوم"الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتي العصر العباسي"[2]، حدَد فيه مفهوم القصيدة وشاعريتها "فالنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الاشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الاشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد مالا يحصي من الأنظمة الشاعرية فيها، حسب قدرة القارئ على التلقي"[3].

ظهر جدل كبير حول طول القصيدة واختلاف النقاد في ذلك ويعرض السد أراء النقاد العرب القدماء مثل الأخفش وابن رشيق التي يوضحها الجدول التالي: [4]

---

[1] ينظر،المرجع نفسه، ص408.

[2] المرجع نفسه ، ص408.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، جدة، السعودية، 1981، ص22-23.

[4] نور الدين السد، الشعرية العربية، ص28.

الناقد	عدد الأبيات	قطعة	قصيدة
الأخفش	3		X
ابن جنى	3 أو 10 أو 15.	X	
الفراء	20		X
ابن رشيق	7	X	
ابن رشيق	10 أو 11		X

غير أن عدد الأبيات لا يقف حائلا دون تحديد القصيدة وذلك أن"قضية الطول والقصر من القضايا الفنية التي لا يمكن تحديدها أو وضع مقاييس صارمة بشأنها، فالشاعر هو الذي يتحكم في نسج قصيدته وهو الذي يتحكم في بنائها بما يتناسب ورغبته وموضوعه وتجربته الشعرية"[1].

قسم السد القصيدة العربية في العصر العباسي الأول إلى أربع أنماط:

1- القصيدة المركبة.

2- القصيدة البسيطة.

3- المقطعة.

4- النتفة.

[1] المرجع نفسه ص28.

ووضح خصائص كل منها بمنهجية علمية، ولاحظ ظهور أوزان جديدة مبينة على التفعيلات العروضية منها: المستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرد، ويرجع ظهورها إلى العصر العباسي الأول وذلك من التجديد، ويعد عدم نظم الشعراء على هذه الأوزان خوفا من هجوم النقاد والعروضيين، وقد يكون ذلك إلى إهمال النسَاج لما جاء على أوزان هذه البحور المستحدثة.

اهتم كثير من النقاد بالوحدة في القصيدة العربية القديمة، ومنهم من نفى ذلك ويرد الدكتور السد عن إدعاء هؤلاء بعد أن يناقش أراءهم ويحدد العناصر المكونة للوحدة يقول: "فوجود الوحدة العضوية في القصيدة العربية يشبه إلى حد كبير وجود الوحدة في الصراع بين الموت والحياة التي رانت على عدد كبير من قصائد الشعراء الجاهلين، فإن هذه الوحدة قد لا تكون بارزة بشكل واضح، ولكن القراءة الواعية للقصيدة العربية القديمة قد تنتهي بنا إلى التماس نوع من الوحدة فيها"[1] وذلك ما يؤكده العشماوي في قوله: "إن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية، تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة: ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة، وان في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة، لا تفتأ تطالعك بملامحها وسماتها أينما وجَهت بصرك"[2] لأن الشاعر يجعل موضوع قصيدته هو الأساس وقد يتناول أغراضا أخرى توطئه للموضوع أما في العصر العباسي فإن الوحدة العضوية فيها تظهر جلية، و قد تم تميَزت بمجموعة مميزات منها:

1- القافية.

2- ظاهرة التكرار بأنواعه.

3- الوزن وهي الخاصية التي ورثها عبر الصور السابقة.

---

[1] نورالدين السد: الشعرية العربية، ص145.

[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979، ص145.

يقدم السد دراسة داخلية لبعض النماذج التي مثّل بها للوزن في العصر العباسي الأول،وقف فيها على جمليات النصوص وشرعياتها من ناحية، وتلاحم التراكيب اللفظية والموسيقية، مشيرا في ذات الوقت إلى دور الظروف التي مكنت القصيدة العربية من خطو خطوات جعلتها نموذجا للعصور التالية:

إن محدَدات الشعرية في القصيدة العربية وابراز ملامحها اعتمدا على الأراء قديما وحديثا تحليلا ومناقشة وغربلة من أجل التأسيس للشعرية في هذا العصر، وذلك ما ينطبق عليه "ميشال ريفاتير" في مقولته بالقارئ العمدة. [1]

وتتبع خطى القصيدة العربية في عصر الإحياء في دراسة عنوانها (القصيدة في عصر الأمير عبد القادر) [2]، حدد فيها مفهوم القصيدة العربية، وبينت الدراسة أن مفهوم القصيدة بقي محافظا على الهوية الثقافية للشاعر العربي في القرن التاسع عشر، بالمحافظة على الخصائص البنيوية التي تبناها النقاد العرب الأولون بناءا وكميا، وناقش الباحث قضية الطول والقصر ولاحظ أن القصائد تراوحت بين الطول والقصر، وأن ظاهرة الاعتدال تشكل نسبة كبيرة عند معظم الشعراء[3] والاعتدال ماقارب العشرين بيتا، وذلك يمكن وضع قاعدة له لأن الشاعر وهو المتحكم فيه بما يتناسب ورغبته وتجربته الشعرية.

ويقسم الباحث القصيدة في هذه الفترة إلى ثلاثة أنواع حسب مواضعها وعدد أبياتها:

1- القصيدة المركبة: وهي التي تعددت مواضيعها.

---

[1] ينظر،ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر،حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص35 وما بعدها.

[2] يظر، نور الدين السد، القصدية في عصر الأمير عبد القادر، دورة (أبو فراس الحمداني)، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود الباي طين للابداع الشعري، أكتوبر2000، ص 153-289.

[3] ينظر، نور الدين السد، القصدية في عصر الأمير عبد القادر، دورة (أبو فراس الحمداني)،،ص 165.

2- القصيدة البسيطة.

3- المقطعة.

ويمثل لكل منها كما يحلل النماذج التي اعتمدها.

يشير البحث إلى العام والمشترك عند الشعراء، ويلاحظ أن قصائد الشعراء تجمعها مجموعة من السمات منها:

1- الموضوعات والأغراض الشعرية (الفخر والمدح والغزل والإخوانيات والتصوف والرثاء والرحلة والفراق وسوى ذلك).

2- الأشكال وطرائق البناء الشعري.

3- المضامين والقيم والمقاصد والدلالات[1].

تمثل شعراء هذه الفترة القدامى ونسجوا على منوالهم ولم يخرجوا عن الأسس التي وضعوها، بل التزموها في جميع أشعراهم، ومنحوها خصوصيات مَيزتهم عن سابقيهم بما أضفوه على قصائدهم من روح عصرهم، وتمثلهم لسابقيهم ينموا عن كثرة الإطلاع والرغبة في إحياء التراث والزاخر الموروث، ويظهر هذا التأثر في مستويات عديدة منها الوزن والقافية "واتفاق الألفاظ وتساوي المعاني وتشابه الأبيات وطرائق النظم"[2]، وسواه من السمات التي كونت القصيدة في القرن التاسع عشر ورصدها الباحث ومثل لها بجملة من أنماط المشترك بين الشعراء في هذا القرن أو مع سابقيهم من شعراء التأسيس.

---

[1])ينظر ،المرجع نفسه. ص187.

[2] نور الدين السد، القصدية في عصر الأمير عبد القادر، دورة (أبو فراس الحمداني)، ص192.

حدد النقاد العرب الأولون عمود الشعر في جملة من العناصر التي ينبني عليها الشعر العربي، وظلَت تلك القواعد ذبراسا للشعراء يهتدون به ولا يحيدون عنه، ويلاحظ الباحث أن شعراء القرن التاسع عشر ظلوا ملتزمين بتلك القواعد وترسموها في أشعارهم وقد استدل الباحث بجملة من قصائد الفترة التي استعرضها، متوخيا في ذلك الشواهد من شعرهم مستدلا بما جاء فيها من معالم الاحتذاء والتقاطع مع فحول شعراء عصر التاسيس، من مختلف مناطق العالم العربي من مشرقه ومغربه.

استعراض نور الدين السد مرجعية الصدورة عند شعراء الإحياء فتبيَن له أن الشعراء استمروا التراث الشعري في بناء الصدورة الشعرية وأصبغوها بمسحة حداثية ملائمة للموضوعات ومتطلبات العصر وعمادهم في ذلك الوسائل البلاغية ومكونات الخطاب الشعري، وقد ألمح الباحث إلى مكامن التجديد في مواطنه بما مثل به من شعر.

فختم البحث برصد ملامح المعجم الشعري ولاحظ أنها لا تخلو من احتذاء للقدامى إلا أن برص. ملامح المعجم أخذ بعدا إنسانيا"حيث ظهرت إنسانية الإنسان في جميع أغراض الشعر". [1] بالإضافة إلى معجم العصر وما تطلبه.تبنى الباحث المنهج السيميائي الأسلوبي(senis stylistique) في دراسة القصيدة باعتبارها ظاهرة سيميائية[2]. أثبتت الدراسة أن القصيدة العربية في القرن التاسع عشر لها خصائصها التي تميزها عن غيرها رغم أنها تمثلت الموروث، كما أنها كانت بمثابة انطلاقة جديدة للشعر العربي ضمن مساره.

[1] المرجع نفسه، ص187.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص155.

شكّل الايقاع في القصيدة العربية القديمة أحد اهتمامات الأسلوبيين للدور الذي يؤديه في بناء القصيدة والمعنى على حد سواء، وتدخل دراسة السد للمكونات الشعرية في يائية "مالك بن الريب"[3] في هذا المجال، حيث نجده يركز الدراسة على البنية الايقاعية ووظائفها وتناولت الدراسة النقاط التالية:

1- الوظيفة الأسلوبية للوزن: وتتضمن بحر البيت وتفعيلاته والزحافات والعلل التي لحقتها لأن"توظيف الزحافات والعلل يهدف إلى غاية الخروج عن الرتابة الايقاعية في بنية الموسيقى الشعرية"[1].

2- بنية القافية ووظيفتها الأسلوبية.

ويحدَدها السد بالكلمة الأخيرة في البيت على رأي الأخفش الذي يقول: "إن القافية آخر كلمة من البيت"[2] وقد اعتبر النقاد العرب منذ القديم القافية من العناصر الأساسية في القصيدة، إذ بها يتم بناء البيت والقصيدة، و أولَوْها أهمية بالغة لما لها من دور في الموسيقى الخاصة بالقصيدة، ولما لهذا النوع من الإيقاع من دور في التعبير عن "فكرة لها علاقة عضوية بالفكرة العامة للقصيدة من جانب، وتؤكد خصائصها الموسيقية وتكملها من جانب آخر"[3] بما تحدثه الأصوات المكررة من انفعال في السامع باجتماع النغمة التي تحدثها الكلمات أو حروف الروي.

3- وظيفة الهندسة الصوتية في تناغم البنية الموسيقية والإيحاء الدلالي، اعتمد في ذلك على إحصاء الأصوات وتصنيفها وسمح ذلك بالوقوف على ما يؤديه كل صنف منها من المعاني.

---

[3] نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والادب، العدد14، معهد اللغة العربية وادابهل، جامعة الجزائر، عام 199.

[1] المرجع نفسه، ص32.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، لبنان، عام 1981، ص154.

[3] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والايقاع الشعري، شركة الايام للطباعة، الجزائر، ط1، 97/96، ص32.

4- الوظيفة الشعرية للتجنيس:

الجناس من المصطلحات البلاغية: وهو توافق اللفظتين نطقا واختلافهما معنى، والجناس نوعان تام وناقص، وبهذا يكون للتجنيس في النص دوران أولهما يتعلق بالمعني، وما يحدثه في السماع من أثر والثاني يتعلق بالموسيقى وبتواتر مجموعة من الأصوات "وظاهرة التجنيس في الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة"[1].

5- ظاهرة التكرار ومجالها الأسلوبي ويقسمها نور الدين السد إلى بسيط ومركب:

أ- البسيط: وهو يشمل تكرار الكلمة بسياقات مختلفة.

ب- المركب: وهو يشمل تكرار صيغة مكونة من كلمتين.

6- البنية الصرفية وايحاؤها الدلالي:

وقد أسهمت مع "جملة العناصر اللغوية الأخرى ووفق بناء وكيفيات توزيعها في تكثيف إيقاع القصيدة وشحنها شعريا لتحدث وظائفها ومنها الوظيفة الإنفعالية والتأثيرية والإفهامية"[2].

و من ضمن مكونات شعرية اليائية، المكان والحوار وذلك ما دفع السد إلى دراسة دلالة المكان وعلاقته بالسارد الشعري والزمان، أما بنية الحوار فقد تركزت على دور المناجاة، وغلبة ضمير المتكلم، وأرجع السد ذلك إلى هيمنة السارد الشعري "على الإنجاز الشعري للخطاب"[3]

يحدد نور الدين السد مستويات التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري في النقاط التالية:

---

[1] نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، ص37.

[2] المرجع نفسه ، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص47.

1- "البنى الموسيقية ويستثمر فيها علم العروض، علم القوافي، علم الأصوات، علم البديع، علم الصرف، والإحصاء.

2- المعجم الشعري ويرصد فيه الباحث المعاجم بحسب حقولها الدلالية وتصنيفها مع الاشارة إلى الكثافة والتواتر.

3- التركيب الأسلوبي للخطاب بتصنيف خصائصه وتحديد وظائفه.

4- محاولة القبض على مقصدية الخطاب." [1]

في تطبيقه لهذه الأسس يختار قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر كنموذج لمقولاته، ويبدأ الدراسة بالظاهرة الموسيقية، فيبيَن الأبعاد الأسلوبية والجمالية للوزن في النص مستغلا الإحصاء، فيحصي الوحدات المكونة لخطاب والزحافات والعلل ويؤولها، ويتبين له أن الدلالة المركزية التي تتعلق بها الدلالات جميعها تدور حول شخصية

صخر وموته، كما يستعين بالرسوم البيانية لإبراز محور التفعيلات، كن بين مستويات دلالات القافية وهي ثلاثة:

1- "دلالة الكلمة الواردة قافية في ذاتها.

2- دلالتها في سياق البيت.

3- ثم دلالتها في سياق النص".[2]

---

[1] نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري (رثاء سخر نموذجا)، مجلة اللغة واالأدب، ع8، جامعة الجزائر، 1996، ص79-80.

[2] المرجع نفسه ، ص97.

كما يدرس التصريع وتوازن البيت إيقاعيا وكذا إسهام الجناس في التراكم الإيقاعي بالإضافة إلى الصيغ الصرفية المهيمنة على النص الشعري وكذا الأصوات وتواترها وايحاءاتها الدلالية والتذكرا بنوعيه (البسيط والمركب).

وفي مرحلة ثانية يدرس طبيعة المعاجم فيصنفها إلى أسماء معرفة بأل ومعرفة بالإضافة وضمائر متصلة مستترة وأسماء موصولة، وعماده في ذلك الإحصاء.

أما في التركيب يحصي الجمل الاسمية والفعلية ويلاحظ سيادة الجملة الفعلية "والفعل هو معلوم حركة مقرونة بزمن معين وقد وضعت الخنساء الجملة الفعلية في سياقات متنوعة"[1] فيحيها ويقف على دلالات الحضور/ الغياب فيها ويدرس التراكيب البلاغية وئؤولها، كما يلاحظ أن الاستعارة تمت محاصرتها داخل العلوم البلاغية ويدعو إلى إعادة النظر في ذلك لأسباب كثيرة منها:

1- أما هذه النظرة من نشأتها أن تثبت احتكام البلاغة لبحث لا يعني البلاغيين وحدهم، بل يعني جمهرة كبيرة من اللسانيين والمفسرين والفقهاء والمتكلمين والمناطقة والفلاسفة.

2- ومنها أيضا أن كل مجال من هذه المجالات المعرفية جدير بأن يلقي من جهته بعض الضوء على هذه الظاهرة التي لا تخلو منها لغة معروفة على وجه الأرض.

3- ومنها ثالثا أن البلاغة وقفت بحث الاستعارة عند حدود القواعد التعليمية التي تهتم بالحفظ والتلقين دون فحص الظاهرة واستبصار جوانبها المختلفة.

4- ومنها رابعا أن مشكلة الاستعارة قد اتخذت في ضوء ما أحرزته علوم اللسان من تطور[2].

---

[1] نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري (رثاء سخر نموذجا)، ، ص125.

[2] المرجع نفسه ص125.

وفي مرحلة أخيرة من التحليل يلتمس مقصدية النص الشعري من خلال قيم الفروسية وأبعاده الاجتماعية والثنائيات الضدية: موت / حياة، حب / كره.

ما يميز الدراسة اعتمادها الدقة والشمول في التحليل حيث نجد الباحث قد استوفى العناصر التي حددها لتحليل النص الشعري، مستغلا جميع المعارف كما تميزت لغته بالعلمية ولم يطلق الأحكام المرتجلة التي لا يسندها النص.

يكتسب الخطاب الشعري أدبيته من جملة من العلائق التي يخلقها بين مكوناته و"من الصحيح أن لكل نص مظاهره الأسلوبية الخاصة التي يسعى الأسلوبي للكشف عنها"[1]، وهو العمل الذي قام به"عبد الحميد هيمة" في دراسته للبنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر[2] تتبع فيه المظاهر الأسلوبية التي ميزت شعر الشباب، لما لهذا السعر من تميّز عن سواه من الانتاج الشعري ويتجلى ذلك من خلال الأساليب التالية:

أولا: أسلوب التفاعل والتنافر والتضاد

وقد كان التفاعل في الشعر العربي على الخصوص والأدب على العموم مبنيًا على التفاعل الناشئ عن التضاد واستعمالاته، غير أن شعر الشباب تميز بابتكار تقابلاته الخاصة به ومنها:

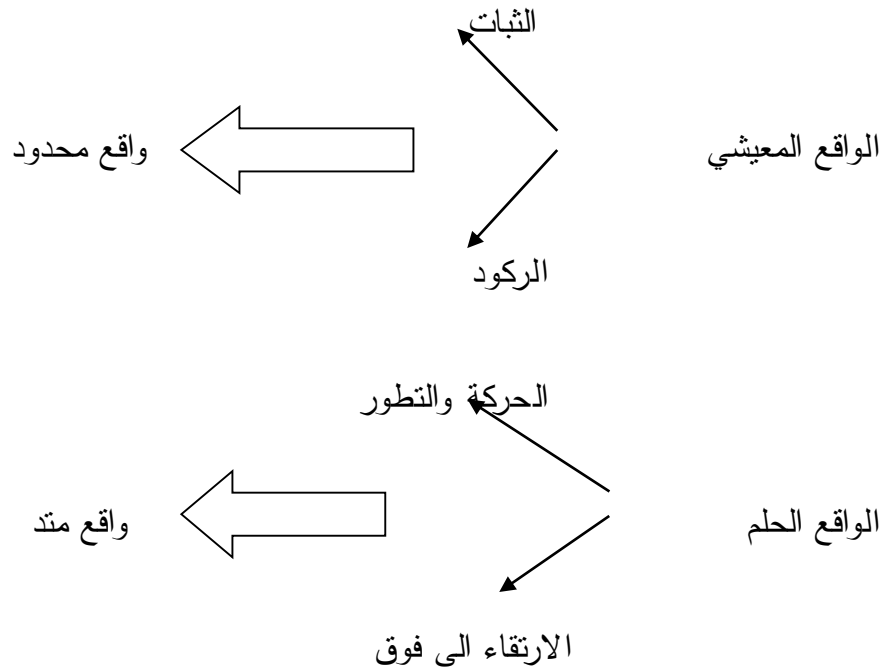
1- التقابل في العناصر الشعورية والنفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع[3] في مواجهة الواقع والتطلع إلى المستقبل ويمثل له "عبد الحميدهيمة" بالشكل التالي:

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، عام 1994، ص8.

[2] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة، الجزائر، عام 1998،

[3] ينظر: المرجع نفسه ص1 الى 14.



ويجسد هذا التفاعل ظاهرة لغوية وأدوات فنية، ويظهر هذا التقابل في المستويات التالية:

1- الانفصال بين الذات والواقع، بما تحققه لغة الشاعر من بنى دالة على هذا التعارض بين الذات والواقع ويستند "عبد الحميد هيمة" على ذلك بجملة النصوص الشعرية.

1- التقايس في الصورة:

وهو مبني على الشكل الدرامي للصورة وتقابل الألفاظ (الغناء ≠ البكاء)، وسواهما من المظاهر اللغوية التي تسهم في رسم هذا التفاعل لأن"أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد، هو الصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية، نزعة الخير والمحبة والتسامح ونزعة الشر والعدوان والانتقام"[1].

2- المشاهدة المتقابلة: والمشهد مجموعة صور يعرضها الشاعر ثم يقابلها بأخرى والأساس في ذلك الهدم واعادة البناء من أجل خلق عالم جديد يسعى إليه الشاعر بوسائله الفنية.

[1] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر الشباب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، عام 1986، ص121.

3- بنية الانفتاح:

وتقوم بنية الانفتاح على مستويات متداخلة يؤدي بعضها إلى بعض "فالموت منفتح على الحياة، والليل منفتح على النهار، والثبات منفتح على الحركة إنها سلسلة يؤول انغلاقها إلى الانفتاح كما يبيَن الشكل التالي:

(1)

وهي نفس البنية التي تظهر في بنية الزمان

ثانيا: صورة البرق الخاطف "صور الوميض"

رصد فيه خصائص الومضات الشعرية وبنيتها التركيبية من حيث

1- توزيعها.

2- التكرار وقانونه ووسائله (ضمير، فعل، جملة، اسمية، فعلية،.....الخ)

ثالثا: النسق السريالي

وما يمثله من هروب من الواقع ويظهر في العناصر التالية التي تبناها الشعراء ويحتوى هذا المركب السيميائي على مايلي:

(1) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص35.

1- البناء الطفولي: وما يتضمنه من براءة وبساطة ويظهر هذا خاصة في اللغة المشحونة بالبراءة ويمثل البديل الحلمي للشاعر ولجوء الشاعر إليه يعبر عن النقص الفادح للحنان والحرمان من الحب[1].

2- البناء الحلمي: باعتباره عالما فوق لغوي يتجاوز العلاقة المنطقية بين (الدال والمدلول)، ويؤسس لعلاقات جديدة لا تخضع لمنطق الاشياء[2].

رابعا: الزمن والأسطورة.

وركز فيه "هيمة"على الرمز وأبعاده وقسمه إلى:

1- رمز خاص لكل شاعر مستمد من التراث الديني والاجتماعي والثقافي.

2- رمز أسطوري: وهو رمز مشترك، ويتجلى ذلك في توظيف الأسطورة بجميع ابعادها لمحاولة الانعتاق والتحرر من الواقع وظهر رمز الأسطورة في أشكال عدة منها:

أ. أسطورة السندباد.

ب. أسطورة سيزيف.

ج. بروميثيوس.

الرمز الصوفي مثله في كل من الخمرة والمرأة من رموز، وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو اهتمام النقاد بالأسطورة وتوظيفها في الشعر أو النثر وأبعادها الفنية والرمزية والجمالية لما تحمله الأسطورة من دلالات وايجاز تغنى المؤلف عن اعتماد أساليب بلاغية قد لا تؤدي ما يسعى إلى تحقيقه فتكون الأسطورة أبلغ من توصيل الرسالة، وفي هذا المجال يقول إبراهيم رماني" تطرق الشعر العربي

[1]ينظر،عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص60.

[2]ينظر،المرجع نفسه، ص1الى 14.

الحديث إلى الأسطورة موظفا إياها "كرؤية رمزية" يثري بها بناءه الشعر، يمزح الغنائي بالحلمي والتعبير عن ثنائية الحداثة الأساسية "الموت والحياة" وتوليد الصورة العميقة الكلية، التجربة تمتد عبر الزمان والمكان، وتصل التراث الشعبي المحلي بالتراث القومي الإنساني"[1].

ويحدَد لها وظيفتين، الأولى إستعارية تَرُدُّ الشخصيات والأحداث والمواقف إلى الشخصيات وأحداث ومواقف معاصرة والثانية بنائية بالاكتفاء بدلالة الموقف بغية إيجاد مواقف معاصرة مماثلة[2].

أما "عثمان حشلاف" فإنه يرى "أن مسألة توظيف مواد التراث في الشعر الحديث ينبغي أن تبحث ضمن سياق القصيدة نفسها وداخل النسيج الشعري المحكم، حيث تتبادل هذه المواد الإشارات والرؤى والتأثير والتأثر، فتأخذ المادة التراثية حينئذ من معطيات الحاضر وأحداثه ويصنع الحاضر أيضا بلونه المميز تلك المادة التراثية، فيلتحم الصراع في الماضي بالصراع في الحاضر لحمة واحدة"[3] ويورد للأسطورة مجموعة من الوظائف تؤديها في نسيج الخطاب ومنها:

1- "إن الأسطورة كانت ولا تزال تشكل روح الشعر وهاجسه الدائم وتعد ملهم الشعراء أيضا.

2- أنها الإطار الأمثل لتجسيد الإحساسات والآراء الخاصة في قالب "موضوعي" يتمتع بقدر من الحياد.

3- تقريب المسافة بين الشاعر وجمهوره عبر رموز مشتركة.

4- توظيف الأساطير بهدف التلميح والإيحاء"[4].

---

[1] ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات ، الجزائر، د ت، ص 289.

[2] المرجع نفسه، ص289- 290.

[3] عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر الشباب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، عام 1986، ص121.

[4] المرجع نفسه، ص20-21.

تجمع مجمل الدراسات أن توظيف الأسطورة في الأدب يكون لغاية جمالية وفنية فمعنى "الأدب ووظيفته قائمة بشكل أساس في المجاز والأسطورة"[1] فهي كنوع من المجاز اللغوي الذي ينبني عليه الخطاب في عدوله عن المألوف.

شكلت دراسة الدكتور عبد الملك مرتاض للأدب الجزائري القديم، وقفة مع هذا الأدب، بحث فيها الجذور والمكونات التي أقام عليها هذا الأدب أدبية، نذرا وشعرا، وأبرز عوامل نشأته[2].

انطلقت الدراسة من فرضية قائمة على اعتبار أدبية الأدب الجزائري القديم و "إثبات أدبية هذا الأدب"[3]. عالجت في البداية مستويين:

أولا- المستوى التضميني: ويقصد بالتضمين إدراج مضمون سابق أو ما يطلق عليه في عرف الأسلوبيين التناص، تمثل ذلك في الأغراض التالية:

1- الوصف.

2- المدح.

3- الزهد.

4- الغزل.

5- الرثاء.

6- الحكمة والتوجيه.

---

[1] رينية وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر، محى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1987، ص200.

[2] ينظر،عبد الملك مرتاض، الادب الجزائري القديم، دار هومة، الجزائر، 2000.

[3] المرجع نفسه ص13.

ثانيا- المستوى التشكيلي وقصد به البنـاء.

ويمثل النثر الخطبة وفن الترسل وأهم ما ميز هذا النوع من النثر هو تناصه مع الحديث والقرآن الكريم وغيرهما من النصوص التي نهل منها الخطباء والمترسلون، وظهر ذلك في المعاني أو على مستوى التركيب وتتبع في ذلك مواقع التناص القرآني، وأشار إليه وبيّن أسبابه ومنها حفظ القرآن والاستشهاد، وتمثل في الاقتباس بغرض تحليه النصوص[1]بالإضافة إلى وسائل أخرى بلاغية تبناها النص ليكتسب أدبتيه ومن ثم شعريته التي يجب أن "تلتمس في النص الأدبي بغض الطرف عن كونه منتميا في مفهوم التصنيف التقليدي إلى الشعر أو إلى النثر"[2] فقد يختص جنس أدبي ببروز ظا هرة معينة كالوزن في الشعر والسرد في الرواية، ولكن لا ينفي أن يكون هذا الجنس أو ذلك يحمل في طيَاته بعضا من خصائص غيره.

حلل عبد الملك مرتاض نصين من الشعر الأول مجهول القائل والثاني لبكر بن حماد.

تناولت دراسة النص الأول من ناحية أربعة مستويات:

1- شعرية اللغة.

2- التخاطب التشاكلي.

3- التخاطب الحيزي.

4- التخاطب الإيقاعي.

أما النص الثاني "ذكر الموت لبكر بن حماد" درس فيه العناصر التالية:

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 100.

[2] ينظر،المرجع نفسه ص104.

أولا- المستوى التشاكلي:

1- **التشاكل العام:** يقوم التشاكل الإفرادي على مبدأ "التماثل الدلالي بحيث يكون العنصر الثاني تابعا في دلالته للعنصر الأول الذي يحدد وجهته الدلالية بحيث بماثله"[1] ويكون لفظيا أو ترادفيا أو زمنيا، منتشرا أو منحصرا وقد رصد عبد الملك مرتاض جملة من النواحي التي قام عليها التشكيل منها:

- ❖ الإيقاع.
- ❖ الزمن.
- ❖ الانتشارية / الانحصارية.
- ❖ الترادف.
- ❖ التلاؤم.
- ❖ التشاكل المعنوى.

2- التقابـل:

وحاول عبد الملك مرتاض إلقاء الضوء على قصور الدراسة البلاغية للتقابلات، إذ يبقي المعنى محدودا ومقتصرا على ظاهرة الكلام، وبيَنت دراسته السيميائية للمقومات التي اختارها، أنها متشاكلة من نواح عدة منها الانتشارية والانحصارية والإيقاع، مما يخرج التقابل من دائرة إقامته المتقابلات ورصدها، وخرج بذلك عن ظاهرة اللغة إلى ما توحي به من إشارات تستوقف القارئ، وترجه فالإيحاء يقوم على جملة من العلاقات:

[1] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص121.

1- علاقات غياب مترادفة مع الكلمات في النظام اللغوي فكلمة (نام) تحقق تداعيا في الذهن يبرز كلمات منها (نعس – غفا).

2- علاقات غياب متخالفة فكلمة (نام) تخصص المعنى ولا تصرف الذهن إلى كلمة (قام) مثلا.

3- علاقات غياب مناسبة وكلمة (عين) بمعنى حاسة البصر تشتبك بـ (عين) الماء على ما الرغم من أن السياق يحدد الدلالة[1].

4- ويتم ذلك باللغة التي هي وسيلة المرسل الذي يسعى بكل الوسائل لتبليغ رسالته "فيدخل في حسابه عند استعماله للغة على أسلوب معين دلالات كثيرة: دلالات تتشكل في طريقة النطق واختيار الكلمات والتراكيب، ومراعاة مصطلحات معينة وهي جميعها دلالات يأنس إليها السامعون، وتلقى عندهم قبولا ويحقق القائل بواسطتها غرضي التوصيل والتأثير، اللذين ينشدهما، على أتم وجه"[2].

ثانيـا- المستوى الحيـزي:

وظّف عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز بدلا من مصطلح الفضاء الذي تبناه غيره، ويبرر ذلك بكون الحيز أشمل من الفضاء الذي تبناه غيره، ويبرر ذلك بكون الحيَز أشمل من الفضاء وهو "مفهوم مكاني دون أن يكوَنه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم"[3] ويتوسل في دراسته الحيَز البحث عنه في مجمل أدق المقومات وما يمكن أن تحيل إليه من حيَز، فظهرت له جملة من الأحيزة منها:

1- الحيز الذي يضطرب فيه الفعل.

---

[1] ينظر،حسن ناظم :الشعرية، ص59.

[2]وليد قصاب، الأسلوب والموقف الاجتماعي، مجلة الفيصل، عدد أفريل1985، دار الفيصل الثقافية، الرياضن السعودية، عدد97، ص75-76.

[3] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص166.

2- الحيز المكاني المحدد جغرافيا.

3- الحيز الخلفي، ما يترأى وراء الصورة التي يرسمها.

4- الحيز المقنع.

5- الحيز المضطرب.

6- الحيز الذهبي.....إلخ

ووسيلته في ذلك المقومات اللفظية وما توحي به اللغة الشعرية فهي لا تكون شعرية حقا "إلا بإنزياح اللغة الموظفة وتوتير دلالتها".[1]

ثالثا- المستوى الزمني:

دأب دارسو الزمن على ربطه بالأعمال السردية لما توفره من وسائل تمكن الدارس تلمس هذا الزمن وتحديده غير أن الشعر يكاد ينفرد في تعمده الزمن الوهمي الذي لا نستطيع التحكم فيه إلا إذا تسلحنا بوسائل خاصة تمكننا من تلمسه "في النص الأدبي انطلاقا من عطاء اللغة الدلالي"[2] وقد سلك مرتاض مسلكا خاصا في دراسته للزمن في قصيدة "بكر بن حماد" وامتداداته الزمنية، انطلاقا من الوحدات التي تكون نسيج القصيدة فقد يطول أو يقصر هذا الزمن ولكن تحكمه جملة من العلاقات المتشابكة منها:

1- انعدام الثقة.

- يصبح أقواما على حين غفلة.

2- العدوانية المتسمة بأقصى ما يمكن من التصور لمظهر القساوة والبشاعة.

- ستأكلها الديدان في باطن الثري.

---

[1] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم ، ص105.

[2] المرجع نفسه ،ص 193.

3- الإصرار وعدم النسيان في الانقضاض.

- ولكن أحداث الزمان تعوقها. [1]
- فالزمان يحاصر الشخصية ويتسلط عليها وتقف عاجزة أمامه.

رابعـا- المستوى الايقاعـي:

لعل ما يميَز الشعر عن النثر هو تلك النغمة التي تتكرر في النص الشعري ويجعله مختص بهذه الخاصية دون سواه من الفنون الأدبية وينفرد في تحقيق الجانب الانفعالي بوساطة الجرس والبنية اللفظية "ويتمظهران بصورة أوضح في عملية التأثير وهي العملية الأولية في إنجاز الجانب الانفعالي وعملية التأثير هذه تعمل – كما يرى ريتشارد- بطريقة غير مباشرة في المعاني التي تفهم من الألفاظ"[2] وهو ما يجعل النص الشعري متعدد الدلالات.هذا ما جعل عبد الملك مرتاض يميّز بين مستويين للإيقاع.

1- الإيقاع الخارجي.

ويتعلق الأمر بالعناصر الصوتية المكونة لقافية الوحدات الشعرية (الأبيات)، ويمكن إجمالها في الجدول التالي[3].

المقوم	مكوناته			
	الصوت المنجز المحروم من الاعتقاد		القافية	
	أمام	أعلى	المقطع الأول	المقطع الثاني

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم ، ص198.

[2] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص150.

[3] ينظر ،عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 245 وما بعدها.

مروقها	مُ		رو	قها
يسوقها		يَ	سو	قها
اذوقها		أ	ذو	قها
خلوقها		خ	لو	قها
حقوقها	حُ		قو	قها
هطولها	هـُ		طو	لها
تعوقها		تـــ	عو	قها
شروقها	شـُ		رُو	قها
رتوقها	رُ		تو	قها
طروقها	طـــ		رو	قها

وينسجم الإيقاع الخارجي بجمع مكوناته الصوتية مع موضوع القصيدة بل ويخدمه لما تضمنه من آهات ومصوَتات دالة على التوجع والألم الذي أصاب الشاعر بفقده لإبنه.

" فكأن كل إيقاع شكوى وكأن في آخر كل وحدة شعرية تباكيا على النفس ورثاءا للعمر الدابر"[1].

2- الإيقاع الخارجي:

وهو بقية المقومات، وما شكلته العناصر اللغوية المتجاورة في المقوم الفرد أو في مقارنته مع غيره من العناصر الداخلة في تركيب الوحدات اللغوية، وكانت الدراسة كلها تصب في مدارسة جميع

[1] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 212.

الأصوات ودلالاتها التي كانت تنسجم مع الجو العام الذي يخيَم على القصيدة، وتتلاحم وحدات الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي من أجل تحقيق رغبة الشاعر سواء بالتشاكل الإفرادى للأصوات أو التكرار لنغمات معينة تصب في نفس المسعى، وتحقيق جمالية النص الشعري بما يحققه من جمال "أسرعها إلى نفوسنا من جرس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها"[1].

الإيقاع من العناصر الأساسية في شعرية الشعر، وماله من تأثير في المتلقي، ويؤكد كل دارسي الإيقاع الشعري على علاقته بالموسيقى، والموسيقى أصوات كما أن الإيقاع أصوات وأجراس، وبهذا نرى أن الإيقاع واحد ولا يقبل التجزئة، وما ذهب إليه عبد الملك مرتاض من تقسيم الإيقاع إلى إيقاع داخلي وخارجي لا مبرر له، وانما هو مجاراة لما تعوّد عليه الدارسون في هذا العصر من قول بالموسيقى الداخلية والخارجية، وكأنهم يتمثلون القافية خارجة وباقي عناصر الوزن داخلية لأنها وسط البيت وقد أشار السد إلى ذلك، ودعا إلى الإقلاع عن هذا المصطلح لأنه لا مبرر له[2].

من خلال استعراض آراء أصحاب هذا الاتجاه تبيّن أن النقد بدأ يميل إلى الدقة والعلمية في مواجهة النص، بالارتكاز على جملة من القواعد المضبوطة في تحليل النصوص وطبيعتها، بالإضافة إلى اعتماد الباحثين النص دون سواه في التحليل واستغلال جملة من المعارف في ذلك، وهو ما يجعل النظرة إلى تحليل النصوص تتميز بالعلمية والابتعاد عما يمكن أن ينسب إليها وهي في منآى عنه، كما أن أصحاب هذا الاتجاه بتبيَنهم مختلف الوسائل التي تمكن القارئ من فتح مغاليق النص، يفسحون المجال للقراءة المتعددة والمتجددة في آن واحد، كما يلاحظ أن الدراسات تركزت على النصوص الشعرية ومكوناتها.

---

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1965، ص8-9.

[2] ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص103.

الاتجاه التفكيكي: يعد التفكيك déconstruction أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي فضلا عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضا، وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور.

ويمثل التفكيك الحركة الأكثر إثارة للجدل الأهم في اتجاه ما بعد البنيوية.

وقد جرى التركيز عادة على كتابات: جاك دريدا ورولان بارث وبول دي مان، وهارولد بلوم وهيلر وهارثمان، أما على صعيد النقد العربي المعاصر فقد احتفت بتجربة عبد محمد الفذامي وعبد المالك مرتاض.

لقد خلفت كتابات دريدا تأثيرا واسعا في الجامعات الأمريكية خاصة مجموعة نقاد ييل "yale" وتمثلت كتابات بول دي مان، مناصر التفكيكية الأول الأرضية الصلبة التي انطلقت منها انتقادات النقاد الجدد خاصة من خلال كتابه "العمى والبصرة" الذي صدر عام 1971 ويرى فيه د يمان "أن النقاد يصلون إلى البصيرة النقدية من خلال العمى النقدي"[1]

إذن فصاحب النص هنا يشير إلى الاختلافات بين النقاد الذي يحيل بينهم وبين الوصول إلى الهدف وهو ما اصطلح عليه د يمان بالتقابل الجدلي بين النص والمعمر

في حين توجهت الحركة النقدية العربية في معظمها إلى استقبال المناهج الألسنية باختلافها، فكان لهذه الأخيرة الصدى الواسع في نفوس المتتبعين للحركة الثقافية العربة على العموم.

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة تر، سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط01، 1996، ص142.

ويجمع معظم الدارسين على أن "أول تفكيكية تعود إلى سنة 1985 [1] وهي محاولة عبد الغذامي في في كتابة الخطيئة والتكفير، ثم صدر له كتاب القصيدة والنص المعتاد، الذي أعرب فيه عن أسباب تبنيه للتفكيك أو التشريح، والقراءة التشريحية تساعدنا على سد أغوار النص الأدبي، أنها آلية لتوضيح حقيقة الكتابة لإبراز جمالية مدى صحتها، كما تبين أصالتها والإبداع فيها، من الانتحال والتقليد، تُخرج النصوص الوافدة إلى نص معين لتبرز بذلك ثقافة القارئ وسعة اطلاعه على الكتابات الأخرى، وفي هذا السياق يقول الغذامي: "وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل، ونغوص فيه أكثر كي نزداد وعيا به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفا في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة، والمناقصة وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها"[2].

واذا كان عبد محمد الفذامي هو أول من اقتفى خطوات التشريح في الساحة النقدية العربية، فإنه قد أدرك خطورة المنهج التشريحي الدريدي، وهذا ما تستشفه من قوله: "كل تشريح هو محاولة استكشاف وجود، ما لا حصر له من الدلالات المنفتحة، أبدا، وهذه تشريحة تختلف عن تشريحة دريدا"[3].

ويعلق يوسف وغيلسي على منهج الغذامي فيقول: "وما يمكن أن نلاحظه على المنهج الفذامي، هو أنه منهج تركيبي، بذيوي، سيميائي، تفكيكي، يفيد من تفكيكيته دريدا حيناً وبارث أحياناً، ولكنه يطعمها بروح نقدية خاصة"[4].

ومهما يكن من أمر هذا المزج أو التركيب والتطعيم بروح نقدية خاصة، على ما جاء في قول الغذامي وتعليق وغيلسي فإننا نأخذ على الغذامي التقوقع الاضطرابي داخل معالم الرؤى النقدية.

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي: التفكيكة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة قوافل السعودية، مج ك، ع07، 1997، ص62.

[2] عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط01، 1994، ص81.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص86.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير) معهد اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، 1996، ص49.

ويطلق عبد المالك مرتاض مصطلحا آخر يراه رديفا للتفكيك، هذا المصطلح هو التقويض قائلا: "وهو يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي إذ يصفه باستمرار بأنه (صَرْحٌ) أو معمار يجب تعويضه"[1].

إلا أن مرتاض لم يتخذ مصطلح هذا عنوانا واكتفى بتقليد جل الدراسات التفكيكية والسيميائية مثلما هو الحال في كتابه "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، وتحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن "دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد" الصادر عام 1989 الوارد في قصص ألف ليلة وليلة.

وقد ركز دراسته الأولى على الخطاب الشعري مقسما كتابه إلى ستة فصول، درس في الفصل الأول بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة، وفي الفصل الثاني تعرض إلى طبيعة البنية أما فصله الثالث سماه "مخاض النص" في حين تناول في الفصل الرابع الحيز الشعري، وفي الفصل الخامس الرمز الشعري، وأخيرا التركيب الإيقاعي[2].

هذا وقد ألف عبد المالك مرتاض كتابا بعنوان "بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" 1986، استهل هذا الكتاب بتمهيد حول نظرية الشعر عند الجاحظ ثم تطرق في فصله الثاني لدراسة الصورة الشعرية، وعالج في الفصل الثالث الحيز الأدبي، وفي الفصل الرابع الزمن، أما فصله الخامس فكان مخصصا لدراسة الصوت والإيقاع في قصيدة المقالح[3].

---

[1] يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة قوافل، ص62.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ط01، 1992 .

[3] ينظر: عبد المالك مرتاض: مقدمة بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط02، 1991.

وقد زاوج عبد المالك مرتاض بين السيميائية والتفكيك، في مقاربته للنص "زقاق المدن" لنجيب محفوظ، حيث تساءل في هذه الدراسة عن التحليل الروائي بأي منهج[1].

وهذا ما يدل على حيرة عبد المالك مرتاض من هذه الفوضى النقدية في حالها وترحالها، وتسابقها بهدف الوصول إلى السواحل الجمالية لعالم النص الأدبي، عالم معقد ومتشابك، متغير ومتشعب اجتمعت فيه مؤثرات نفسية واجتماعية وفكرية ولغوية، والسؤال الذي يطرح نفسه بالحال هل هناك منهج واحد قادر على استيعاب عالم النص؟ أم أنه يجب أن تتضافر وتتحد عدة مناهج حتى يتمكن الدارس من الدخول إلى هذا العالم السحري وكشف طلاسمه؟

ولعل هذه التساؤلات الحائرة هي التي جعلت مرتاض يسارع إلى تخطي مثل هذه الإشكالات محاولا استحداث اتجاه مركب يمكّنه من مقاربة مثل هذه النصوص، وقد تمحورت معالجته الإجرائية لرواية "زقاق المدن" في قسمين بارزين، تناول في القسم الأول البنى السردية في زقاق المدن على ثلاثة فصول، درس في الفصل الأول البنية الطبقية القهرية، وفي الفصل الثاني درس البنية المعتقداتية، فيم تعرض إلى البنية الطبقية في الفصل الثالث، هذا وقد خصص القسم الثاني للتقنيات السردية التي تمّت بها الرواية[2].

وتوالت الدراسات التطبيقية فيما بعد لدى نقاد آخرين أمثال: بسام قطوس في حين خص الكثير من النقاد كتاباتهم للناحية النظرية.

---

[1] ينظر، عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، ط01، ص03.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص03.

على كل فالنقاد العرب بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة ،الذين أسهموا في المنتهج النصية (استعاروا) هذه الاتجاهات من النقد الغربي، الذي يختلف في كل شيء عن الحياة العربية بل ويعاكسها وحاولوا تطبيقها كما هي على النصوص العربية الناشئة في بيئة عربية ،فأدى بهم ذالك إلى الفشل الذريع.

وحتى يتضح لنا ما قلناه حول مفهوم المنتهج النصي في النقد الجزائري المعاصر ،تحضرنا دراسة تطبيقية

تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة.

الدراسة التطبيقية

1- دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي
2- طبيعة البنية في نص أين ليلاي
3- الحيز الشعري في نص أين ليلاي
4- الزمن الشعري في نص أين ليلاي
5- التركيب الإيقاعي في نص أين ليلاي
6- تأويلية النص

1- دراسة تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي":

يعتبر عبد الملك مرتاض من النقاد الجزائريين الذين عايشوا التيارات الأدبية العربية و النقدية وخاصة التيار التفكيكي حيث قام بالدراسة النقدية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي "لمحمد العيد آل خليفة" معتمدا في هذه القصيدة على المنهج التفكيكي، و قد شرح أهميته و نجاعتة في الدراسة من أجل الوصول إلى دلالتها، و يقول أن النقد لم يعد يرتضي لنفسه مثل هذه السيرة التي تجعل من الشعراء طبقات مطبقة، بل لا تجزيء بذلك حتى تلتمس سبيلا إلى المفاضلة بينهم، و أن الموقف النقدي الذي يتبناه، ليس المفاضلة و لا المماثلة و إنما هو دراسة النص الأدبي والكشف عما يمكن أن يكون فيه من خفايا لتفكيك بناه الداخلية و ملاحظة الشفرات و العلامات التي تطبع لغته و تحديد دلالته، و إن أول ما لاحظه عبر تفاصيل شعر محمد العيد أنه ظلَ ثابتا في مساره الشعري بحيث لم يكد يتغير في التعامل مع تقصيد القصيدة قليلا أو كثيرا، فقد ظلت البنية لديه تقليدية تقوم على جملة من الأصول المألوفة في تقاليد الشعر العربي[1].

ثم أن الدَارس لشعر محمد العيد أنه كان يؤثر هذه الإيقاعات الفخمة و لاسيما إيقاع المديد والطويل و الوافر، ليجريا فيها قصائد الطول و هذا الإيقاع المؤثر في أي قصيدة من القصائد[2].

إن الإيقاع يخضع في رأينا لشيء داخل أغوار النفس لا إلى حركة الجمل التي مهما لاءمت وانسجمت مع إيقاع البيت الشعري عند محمد العيد فإن ذلك لا يكون إلاَ سطحيا خادعا إذا قسناه بعالم

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، سنة1992، ص37.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص 37.

النفس الداخلي الذي يكون وراء قرض القصيدة على إيقاع معلوم كما أن محمد العيد مال إلى اصطناع الإيقاع شديدا و ذلك لما قد يكون في هذه السلالم الإيقاعية من قدرة التعبير عن الأحزان التي ترتفع على الرغم من القهر[1].

كذلك نجد بنية القصيدة العربية لدى محمد العيد آل خليفة عمودية و استمرارا لها فمن طول النَفس حيث يجب أن يطول تارة ،و يقتصر من اصطناع الإيقاعات الفخمة الشهيرة لهذا النفس الشعري الطويل إلى اختيار الروايات المألوفة في الشعر العربي الأصيل[2].

2- **طبيعة البنية في النص "أين ليلاي":**

يعلق عبد الملك مرتاض على قصيدة أين ليلاي بأنها البنية الشعرية التقليدية و من حيث الشكل فهي عمودية، فمن الواجهة التقنية تلج الحداثة من بابها الرحب و نجد أن هذا النص تحكمه بنيتان تطلعية و بنية قهرية، فالبنية الأولى تتجلى خصوصا في:

- ✓ أين ليلاي أينها؟
- ✓ هل قضيت دين من قضي في المحبين دينها؟
- ✓ كم تساءلت سالكا أنهجا ماحوينها.

و تتمثل البنية الأخرى خصوصا في:

- ✓ حيل بيني و بينها
- ✓ قلوبا علقنها

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ص 41.

[2] ينظر:المرجع نفسه ، ص 56.

يلاحظ عبد الملك مرتاض أن الصراع في القصيدة يحتدم بين البيتين أي بين حب التطلع إلى معرفة الحقيقة أو نيل المبتغي و بين قمع هذا التطلع المتحفز و قهره، هو الذي يمثل موضوع النص وجماله و الإصرار على البحث عن ليلى، ثم على قمع كل من يحث عنه، و هما اللذان يشكلان روعة هذا الصراع و يصطنع النص شيفرة تتدرج ضمن إطار العشاق و ذلك يدل على أن الشاعر تفانى وعانى في حب هذا الرمز الذي ظل ينشده طوال الدهر إلى أن تحررت الأرض المختصبة.

و ليلي الشاعر إنما هي رمز مفقود موجود في الأذهان و البحث عن هذا الرمز هو الذي يشكل الموضوع، و لاحظ أن النص تربطه شبكة من العلاقات و الرمز و القيم:

- ✓ أولها: أن توظيف الشاعر لليلي إنما يعني رمزا للعشق قبل كل شيء و لكن أي عشق أسمى الصفات و أجل المعاني.
- ✓ وثانيها: أن الإلحاح في البحث عن ليلي، و تمثيلها في كل مكان و في غير مكان أيضا فإذا هي تتجلى في كل حال و تتشكل في ألف هيئة.
- ✓ و ثالثها: إنها تصطنع لغة شعرية ضاربة في شبكة من العلاقات الأخذ بعضها بتلابيب بعض و تنحصر هذه الشبكة العلائقية خصوصا في البيتين الاثنين، أي بين الباحث و المبحوث عنه(ليلي– البين يفتح الدال بالمفهوم المجازي إلى المحبين و قلب النار– و الحين بفتح الحاء).

أما بنية اللغة فتعتبر شفرة مطروحة في المعاجم، و إن اللغوي هو عكس الأديب الذي يعرف كثيرا من المترادفات و المفردات، أما بالنسبة للناص هنا لم يعمد إلى اصطناع مفردات متقعرة و لا إلى ألفاظ غريبة عن المتلقي العادي و لا اللغز في البناء و إنما اصطنع مفردات بسيطة مفهومه لدى عامة المتقين، بيد أن الشاعر هنا أحسن بناءها و أتقن تركيبها و أجاد في توظيفها، و قد عدنا إلى تقضي المادة اللغوية التي بنا منها النص نسجه قبل أن ينفخ في كل مفردة دلالة خاصة بها لتتخذ

الرداء الأدبي الشفاف، فهي لا تتجاوز بعض هذه المواد اللغوية الجامد الدلالة هي قابعة في المعاجم: ليلي– الحيولة– البين – قضاء الدين – المحبون– الحين – القلب – معرفة السر– العيون الباكية[1].

ليس صحيحا أن يذهب ذاهب إلى أن هذه المادة اللغوية ستقضي إلى بناء واحد مهما اختلفت الأقلام و تباينه العقول، فإن كل مفردة يمكن أن تتصرف إلى ألف دلالة و ألف رمز و ألف بناء فنأخذ مثال ذلك ليلي بما تحمله من رموز و دلالات و إيحاءات.

إن النص الذي قام عبد الملك مرتاض بتفكيكية يقوم على ثلاثة عشرة بيتا فنلقي ثلاثا منهن يبتدئن باستفهام صريح و وحدة رابعة باستفهام ضمني و هن البيت الأول و الثاني و الثامن و الثاني عشر حيث نجده ينتهي هو أيضا باستفهام و هو صنيع يجعل هذا النص دائريا أو مفتوحا حين تمعنا في هذه الاستفهامات لاحظنا أنها اصطنعه لثلاثة أضرب:

- لسؤال عن المكان (أين)؟
- لسؤال عن العلة (ما لـــ)؟
- لسؤال عن النسبة الايجابية (هل)؟

و يعني هذا التوزيع الاستفهامي أن هناك حقولا مختلفة كانت تساور خيال الناص كما نلقى خمس وحدات في هذا النص يبتدئن بفعل دال على الزمن الماضي و ثلاثا بحروف و بيتين فقط باسمين و هما التاسع و الحادي عشر، أضافه إلى أسماء الاستفهام أين و ما، و مطلع هذا النص قائمة على خمسة أفعال و هي:

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة،ص 43-45.

أصلت، روعتني، فتعلقت، و تطلعت ، أية، و ثلاثة حروف و هي: هل، مذ، لم و بهذا التفكيك يبدو النص كأنه قائم على تطلع إلى إقامة التوازن بين الأفعال و هي حركة حديثة و حالة من الثبوت[1].

و قد تعني هذه البنية أن النص كان يميل إلى اليأس أكثر مما كان يميل إلى التفاؤل، و يرى عبد الملك مرتاض من خلال هذا استسلامه في الأخير إلى شيء من اعتبار بدايات و حداته على أساس أن معظمها اسمية و يعني أن الاسمية طاغية، و على أن لنا تأويلا آخر.

لتركيبة هذه البنية الثبوتية ذلك أن النص يبدأ بشيء من الحيرة، لكن في شيء من الجنوح إلى السؤال المتفائل مثل:

هـــل قصت د يـــــن من ق ضـــي فـــــي المحب يـــــن دي نـــــــها؟

أما بالنسبة للنظام الفعلي في هذا النص فيلاحظ عبد الملك مرتاض أنه يصطنع للنسج كأنه أقيم ليتقابل مع النظام الاسمي و يبدوا ذلك ماثلا في العناصر التالية:

قضيت.....قضي، أصلت.....أدافت،تعرفت.....تعشقت، حيث أن هذه العناصر تمثل خمس تشكيلات من النظم التركيبية فهناك:

3- قضت: التي تتشكل في تركيبها مع قضي.

4- أصلت: التي تتلاءم في إيقاعها التركيبي مع أذاقت.

5- تعرفت: التي تتزاوج بانسجام مع تعشقت.

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض :دراسة سيميائية في قصيدة أين ليلاي لمحمد آل خليفة ص 64.

و الذي أفضي إلى هذا الانسجام في النظام التركيبي لهذا النص و تتابع ملفوظات تكاد أن تتميز بالخصائص الإيقاعية نفسها، كما يصفه من قبل إن كل تشكيلة تتخذ لها نظام تركيبيا يقرب أجزائها من بعضها من بعض[1].

أما النظام الاسمي في هذا النص فيلاحظ الناقد أن له خمس تشكيلات من النظام التركيبي هذا النص تقوم على مادة الاسم و نذكر منها:

مهجات فدينها، قلوب علقنها، عيونا بكينها، غير أن هذه التشكيلات كما يرى أغنى نظام وأثرى إفراز للإيقاع، بحيث كانت التشكيلات الأولى التي يلاحظ أنها لا تجمعها إلاَ جامعة الفعلية المنتمية إلى زمن الماضي التقليدي بدون أن تجاوزها إلى نظام بنيوي صارم يجعله شديد التشابه.

كما يلاحظ أن النظامين التركيبيين الاثنين في القصيدة يقومان على شيء من التوازن والتوازي معا، فخمس تشكيلات أخرى تستمد نظامها من الاسم المبني مع الفعل و قد تألفت الأسماء والأفعال في انسجام عجيب و تضافر أثيرا من أجل الوصول بنظام الكلام في النص إلى أبعد مدى[2].

3- الحيز الشعري في نص "أين ليلاي":

وجد عبد المالك مرتاض في الحيز الشعري لهذا النص أضرب مختلفة، و ذلك في محاولة إجرائية من أجل التعرف على تفاصيله و أجزائه إذا نجد:

الحيز التائه، الحيز المانع، الحيز الكاذب، الحيز المتحرك، كما أن هناك الحيز القاصر عن الاحتواء.

---

[1] ينظر عبد المالك مرتاض :دراسة سيميائية في قصيدة أين ليلاي لحمد العيد آل خليفة ص 68-71.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

و سنتطرق إلى الحديث عن بعضهم:

الحيَز التائه: يتمثل هذا الضرب من الحيز خصوصا فيما ذكرنا سابقا حيث يلاحظ الناقد أن الشخصية الشعرية هنا هي الباحثة و المستقبلة و المروجة للرسالة، و إن البحث عن هذا الحيز الجديد الرحيب حيز(ليلي) لا يعني في حقيقة الأمر إلاَ ضيقا شديدا بالحيَز الراهن الذي لم تجد فيه الشخصية الشعرية، و لقد ربط هذا الاتجاه بكائن حيزي أسطوري، هو ليلى الأسطورة، الجمال ومما يتجسد في هذا الحيَز من النص.

- ✓ لم يجبني سوى الصدى أين ليلاي أينها؟

إن كان الحديث عن السؤالين في بداية النص ألا و هما

أين ليلاي؟

أينها ؟

فإن دلالتها لدى الطرح الثاني في ذاتها لدى الطرح الأول، فالحيَز الأول يوهمنا بأنه مفتوح وأنه قد ينفر بالمتَجه المفضي إليه، فلا يزال النص يحاوره و يخاطبه الآن أدرك في نهاية المطاف أنه لا أمل يرجي منه.

فقد انتهي كل شيء و أصبح هذا الحيز متعلقا بحيث أصبح نهبا أرجع الصدى[1].

الحيَز الحرام: و يتجسد هذا الضرب من الحيَز في ثلاثة نماذج من هذا النص:

6- حيل بين و بينها.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل الخليفة ص 102-105.

7- مالي ليلى لم تصل مهجات فدينها؟

8- لم ترى بعد عينها.

إن البنية في هذا الحيز تمتد من اتجاه منتهى في اتجاه آخر، فكانت الشخصية الشعرية تنطلق من منطلقها نحو البحث عن(ليلى) في حيَز غير محدد الاتجاه.

فالحيَز كما يرى محرم العثور عليه فالشخصية الشعرية تظل تلهث وراءه دون أن يقع لها فيستسلم.

- **الحيَز المتحرك:** و يتجلى هذا الضرب من الحيز المضطرب في عدة مواطن من النص.

عيونا بكينها، ياعيني أذرفي، روعتي ببينها.

إن في العيون المتهاتنة حيَزا و أنه مفعم بالحركية، حافل بالعواطف طافح باليأس و الحزن الذين يحركان هذه المادة السائلة في جسم الإنسان حيث أن العين حين تبكي تفرز دموعا منحدرة على خدي الوجه متخذة خطوطا من الأعلى إلى الأسفل إلى حيَز الجسم كله يمثل لوحتين اثنتين أمامه وخلفه[1].

4- **الزمن الشعري في النص:**

يقول بأن الأزمنة هي إنتاج معنى أو حدث موازن أي إيلاج الزمن في الفعل أو الحدث أو إيلاج الفعل في إطار الزمن لكي يستحيل من نظام سردي إلى حكاية و على الرغم من أن هذا النص

[1] ينظر: ، عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل الخليفة ص 107-110.

الشعري لا يدل ظاهره على الأقل على حكائيته و لا على سرديته، إلاَ أن ذكر (ليلى) باستمرار فيه والبحث عنها على مداه درجا به إلى إطار هذه الحكائية التي يجوز لها أن تقع إلاَ عبر زمن ما.

و قبل أن يتحدث الناقد عن الكيفية التي يتعامل بها الناص مع نصه، زمنيا نتوقف مع النموذج الأول و هو:

الزمن التقليدي: يعتبر الناقد أنه الزمن الطاغي في هذا النص إذا أثَر الناص على اصطناع الزمن الماضي مجسدا في الفعل الماضي الدال على الحديث الزمني في عهد مضي و انقضي، و قد بالغ النص، في ذلك حيث بلغت الأفعال الماضية الواردة في هذا النص تسعة عشرة فعلا، و لكن الأداة النافية لهما قلبت دلالتهما إلى الماضي: حيل- قضت- أصلت- أذاقت – تعرفت- تعشقت- روعتني- تعلقت- تعللت- فدين – علقنا- بكين – حوينا.

و يضاف إلى كل ذلك أداتان على الزمن الماضي بشكل ما و هما: مذ و كم و قد لاحظ الناقد أن النص تتنازعه ثلاثة أزمنة تقليدية، و لكن الزمن الماضي هو صاحب الشأن في هذا النص، و لم يكن ذلك إلا تجسيدا للبنية الجامدة التي يتميز بها النّص و إن الإلحاح على اصطناع الزمن الماضي إنما كان في رأي الناقد تقنية من تقنيات الخطاب الذي قدم هنا، و يعتبر الناص هنا لا يتعامل مع الزمن إلا تقليديا بحيث يُسمي الأشياء بأسمائها الصريحة و يدل عليها بدلائلها المبينة فهو إذا أراد الماضي و عبر عنه في أبسط معانيه الزمنية[1].

الزمـن اليلئـس:

و لعل هذا الضرب من الزمن يتمثل في نموذجين اثنين من النّص:

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ص 124-127.

- ✓ إيـــه يـــاعيـــــن أذرفـــي لـــن تـــري بعـــد عينـــــها
- ✓ لـــــم يجـ نـــي ســـوى الـصـــــدى.

يعتبر هذا اليأس قاتما و شديد السواد في أمر الشخصية الشعرية لعينيها بتذارف الدموع حتى تمتلئ منها الأنهار، و زمن البكاء هنا كما يلاحظ الناقد تقليد المفهوم و هو ينصرف ظاهره إلى حاضره فقط، و لكن الحاضر متجلي في(أذرفي) لا يكاد يعني حقيقة ظاهرة من يجهر النص عليه بزمن آخر أو يوسع مداه إلى أقصى الحدود الممكنة.

و في البيت يُجيبني سوى الصدى فيه يأس يائس يتجلى في إجابة الصدى لشخصية الشعرية التي كانت تتساءل عن أمر ليلى و كيف تعثر عليها، حيث إن لفظ الصدى يتجلى فيه الزمن صارخا وكذلك يعتبر أثرا من أثار صوت مبحوح مقهور ظل ينادي فيصبح زمننا مطولا، و الزمن الذي يمكن فيه الصدى هو زمن خادع لأنه ميَت أي لأنه مجرد رجوع للزمن الحقيقي المنبعث من الصوت الحي وزمن الصدى الكاذب قد يمثل قمة الزمن اليائس لأن الناص ألقى نفسه في عالم خالي من البشر[1].

الزمن الحالم على الرغم من أن ظاهر هذا النص يطغى عليه الحزن القائم و اليأس، كما لاحظ ذلك في كل المستويات التي فككها،فإنه مع ذلك وجد الناقد مظهرين من الزمن الحاكم و المظهر الأول يكون افتراضي في النص حيث يتمثل وراء قتامة اليأس، إذ لا يمتنع أن يفرز هذا اليأس في بعض أطواره الشاذة زمنا حالما متناقضا.

أما المظهر الثاني هو الأهم و الحقيقي و يتمثل في موطنين اثنين و هما:

- ✓ و تـــعـشـقـــــت زيـنـــــــها

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ص 133.

- ✓ فتعلقـــت بـــالطيـــــــو ف الـلـــوا تـــي حـكيـنـــــــها.

لينطلق الناقد إلى عهد الشاعر و يراقبه و هو يعشق ليلاه في معبده الذي لم يكن ذلك التعشق حلما جميلا و أملا وديعا، و كذلك كانت للحلم صلة بالطيوف التي تتأوَب الشخصية الشعرية أو الجماعية التي تنتمي إليها و على الرغم أنه شرح هذه الوحدة من النص في مستوى آخر من الزمن نجده يقلبه تقليبا آخر.

كما رأى الناقد أن الناص في هذين النموذجين يلهث وراء هذا الزمن الحالم و يحلم فيه حين يتعشق الجمال(جمال ليلى) و حين يتعلق بالطيوف التي تتأوبه في حسن طلعة ليلى[1].

5-التركيب الإيقاعي في نص"أين ليلاي":

يعتبر الناقد عبد الملك مرتاض الإيقاع خاصية الشعر الأولى و كان لا يريد أن يسقطه في فخ التقليدية التي كانت تجاهد نفسها أشق الجهاد و أعنته من أجل وضع الحدود بين الشعر و النثر، لأن التقليديين كانوا لا يميزون بين الشعر و النثر فذلك كان كل كلام لهم إيقاعات و أصوات،لذلك فإن الإيقاع في تصوَره أعم من الروي و القافية بل ربما أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي بكل مظاهره الصوتية و الإيقاعية الخارجية و الداخلية و بذلك فهو مختلف بحسب إيقاع الوحدة الشعرية في حد ذاتها ثم بحسب أداء هذا الإيقاع، فكأن لكل إيقاع مظهرين اثنين، الأول يكون في نفسه وهذا جوهريا لا يتغير و الآخر يكمن في كيفية الأداء الصوتي و بناءا على هذه الملاحظة فإن أي إيقاع من الإيقاعات المألوفة في قرض الشعر العربي العمودي أو غير العمودي يكون إيقاعا ميَتا[2].

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض ،دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة ، ص 139.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص148.

و نجد في هذا النص المدروس من قبل الناقد ثلاث إيقاعات و هي:

- **الإيقــاع التركيبـــي:**

يلاحظ الناقد أن الإيقاع الذي يرمى إليه هنا ليس بالضرورة هو الإيقاع الموزون و إنما يكفي أن يكون إيقاعا، و إذا كان ماضيا على نسق صوتي واحد، و لاحظ الناقد أن السُلم الإيقاعي يقوم على فيئات إيقاعية تنتمي داخليا إلى:

فئة: – أي(من أين) (البيت الأول)

– هـــــــــــل (البيت الثاني)

– الـ سـ (من السموات) (الحادي عشر).

و هذه الفونيمات تطبع المطالع في سبع و حدات من ثلاثة عشر تشكل حجم هذا النص و نجد أن هذا الإيقاع متشابه و متماسك و متقارب في البيتين الرابع و السابع.

مذ تعرفت – و تعشقت.

و تعللت – فتبينت.

و يلحق بهذا الإيقاع التركيبي:

تساءلت – قلوب – و عين. [1]

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض ،دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة ،ص 151-153.

- **الإيقــاع الداخلــي:**

و يقصد بالإيقاع الداخلي الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض كما هو معروف في علم العروض بحيث لهذه النهايات الإيقاعية وظيفة الربط بين جزئي الوحدة الواحدة من النص الشعري، و كان العروضيون يطلقون على الإيقاع حين يتحدد بين العروض و الروي و غالبا ما كان ذلك يقتصر على مطلع القصيدة لعسر العثور على فونيمات متحدة الأصوات داخليا و خارجيا.

و يجد في النص و خاصة في مطلعه تصريح في الوحدة الأولى:

أينها– بينها

و لكنه لا يجتزأ بمجرد ذلك حين يشعر بأن النص قد أصبح مفتقرا إلى تجديد الإيقاع و إثراء موسيقاه نجده يصرع تارة أخرى في الوحدة التاسعة:

علقنها – بكينها.

و يقوم الإيقاع الداخلي، في نص "أين ليلاي" على ما قام به الصوت الأول في نهاية المصرع الأول من الوجهة الأولى. [1]

- **الإيقــاع الخارجــي:**

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض :دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص 156.

يقول الناقد أن الإيقاع الخارجي في النص الشعري هنا ليس مجرد الروي أو الصوت الأخير، وانما يُودَ التوقف على الفونيمات التي انتهت بها وحدات النص أو لنقارنها مع ما كان قد عالجه في نهايات المصاريع الأولى للنص، و أول ما لاحظه الناقد أن النهايات ليست في مظهرها الإيقاعي بل مجرد صوت منغم تنتهي به الأبيات و نجد هذا الإيقاع موحدا في فونيمين اثنين بحيث بحث يمثلان نهاية كل وحدة تتخذ لها الشكل الإيقاعي و لا تحيد عنه: دينها، عينها، حينها، زينها ، كينها، وينها أينها.

لذلك فإن المواد الإيقاعية و الصوتية التي حضَرها النص لنسيج بنيته الخارجية تتمثل في: بين– دين– حين – زين– حكين– فدين – نفين – حوين– أين.

فيحسب أن الناص عمد إلى تحضير بعض هذه المواد الصوتية دون أن يلج في طلبها كلها مما يترك الفرصة للقريحة أن تبدع، و للخيال أن يبتكر.

و تتجلى الوظيفة الإيقاعية في هذا النص خصوصا في:

- الاستجابة الشعرية للمصاريع الأولى، و النسج على المنوال الإيقاعي لنهاية الوحدات السابقة و اللاحقة معا.
- أداء ما في النفس من هم و حزن و لوعة و شقاء، و علَل هذا على أن الصوت الممدود يظاهر النص على أداء وظيفة نفسية عجيبة هذه الطاقات الكامنة فيه و القادر على احتضان الحزن و الحسرة.

- و هناك وظيفة جمالية قد يكون من التكليف المنهجي إنكارها أو تجاهلها، و تتمثل وجود إيقاعين اثنين مركبين[1].

من هنا لاحظ الناقد وهو يرصد لنا خاصية هذا الإيقاع الذي يقع وسطا بين الطول و القصر من جهة،و الخفة و الثقل من جهة أخرى، يظاهر على تجسيد الهم الكامن في نفس الناص، أو في نفوس الناس الذين ينتمي إليهم، و قد أقضت طبيعة الخطاب إلى جعل النص يتخذ إيقاعا يشبه الجزر و كأنه كامل يجمع بين الزمن و الخير.

و يعلمنا الناقد أن هذا الصوت موجود في منطقة الخام المسموع مثل"نها" و يعني بها النهي وقد يكون النهي معادلا دلالا للرفض، و يتصرف هذا إلى معان و قيم و ظروف:

1- يقول الناقد أن هذه القوة الغاشمة كانت لا تبرح في نهي الناس عن هذا الوجه من الأرض و أن يتمسكوا بأذيال ليلى المفقودة، و نجد في هذا النهي الحيلولة القاسية.

2- أن الشخصية الشعرية تنهي، بصورة غير مباشرة المتلقين عن أن يخضعوا لسلطان هذه القوة الغاشمة و في هذا النهي يكمن الرفض.

3- إن ليلى تنهي الناس، في هذا الوجه من الأرض، عن أن ييأسوا من العثور عليها وفي هذا النهي أمر بالإضطراع مع هذه القوة الغاشمة و تحددها من جهة و أمر بالتعليق بالأمل الوديع ويلاحظ الناقد أن أمر هذا الإيقاع اصطنع الحروف الخلقية و ألف المد، إذ تكررت الهاء في النص اثنتين و عشرين مرة، و العين اثنتي عشرة و الحاء خمسين أما ألف المد فهي أيضا صوت باك وشاك فإنها طبعت سطح الخطاب بالنغمة الإيقاعية المفتوحة بفضل تواترها، و لو ذهبت حروف

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة ص 163-165 .

الحلق فقد يكون النص أولع بها حتى تتماثل مع أحوال الخوف التي كانت تعور الشخصية من استمرار فقدان ليلى، لذلك تعتبر حروف الحلق هنا أدوات طبيعية لمظاهرة الصوت المميت في الفضاء[1].

4- **تأويلية النـص:**

9- جو النص: يحكم الناقد بانتماء هذا النص إلى الأدب التقليدي، لذلك فإن اللغة المستعملة فيه ليست بريئة، بل هي مجرد شكل مفضي لشكل المعنى، و من هنا فإن القصيدة لا تشكل و إنما تعكس، و هذه الرؤية إلى الفن ليست حديثة بل هي تقليد عبد الملك مرتاض أن الكثير من المعارضين الذين يرفضون تفكيك النص الأدبي و إعادة بناءه من جديد لأن لاشيء لديهم أحب من أن يتخذوا من النص الأدبي خطابا، و على الرغم مما ذهب إليه من تقليدية هذا النص و هو أمر يفرضه شكله لذلك فإننا نجد عدة مصطلحات و منها الأيقونة و نجد لها نماذج منها:

- **ليلى:** فليلى هنا لا تمثل مضمون تقليدي في مفهوم النقد التقليدي و إنما تمثل صورة بصرية (أيقونة) فتمثلها الناص ثم قربها بواسطة هذا العاكس المرئي المبصر الذي هو شخص شخصية يقال لها ليلى، فمن الممكن أن يؤول الناقد ليلى تأويلا تقليديا، على أساس أنها مجرد رمز وأن وظيفتها في النص رمزية.

- **الطيوف اللواتي حكيناها:** هذا المظهر يجده يعكس عكسا دقيقا إلى درجة أن النص يقرره تقريرا، لذلك فهو يتعلق بأسباب بصرية تربطه بهذا و هو الطيوف ، فالطيوف هنا كالمرآة العاكسة لوجه غير مرئي مباشر و لأن المرآة عاكسة أمنية للصورة التي تتسلط عليها فتغوص في معكسها اللماع، فالطيوف مجرد أفكار وهمية تتأوب للنوم فتزعجهم أو تمنعهم، و إنما هي صورة حقيقية مرئية لصورة أخرى أشد تركيبا و أكثر تعقيدا تتمثلها الشخصية الشعرية.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة ص 167-169.

❖ **لن تري بعد عينها:** يرى الناقد أن الصورة الأيقونة في هذا النموذج، تتسم بالشعاع والبصرية أي بالإدراك المحسوس الذي ليس إلا صورة بصرية و إرادة في الأصل، و يلاحظ أن صورة الأيقونة القائمة على نفي وجود الشبه تحت الملكة البصرية التي تقوم على اصطناع العضو الممتاز لإفراز هذه الصورة.

❖ **لم يجنبي سوى الصدى:** إن صورة الأيقونة هنا تقوم على اصطناع عضو الإفراز الصوتي و هو الأذن، فالصدى هنا صورة سمعية بحيث أنها تعكس لشيء موجود في الخارج وذلك باصطناع الشخصية الشعرية لهذه العلامة ابتغاء الدلالة عالم الغائب مفقود لتعبر عن الخيبة[1].

و يرى الناقد أن هذه العلامة التي اصطنعها النص تندرج في صميم التشكيل الحداثي للنسج الشعرين كما أنه فك النص بيتا بيتا من أجل أن يمثل الجو الذي ولد فيه.

- يلاحظ الناقد أن الناص في هذا البيت:

✓ أيــن لـ يــلاي أينـــــها حـ يـــل بيـ نـــي و بينـــــها؟

يبحث عن ليلى متسائلا عن مكانها غير المعروف و يقر بأن قوة متسلطة حالت بينه و بين ليلاه، فهي إذن مفقودة و موجودة في الأبان ذاته فكأن الناص كان يعرف مكانها و الذي حمله على التساؤل عنها فزعه من قوة الغاشمة.

✓ أيــــن لـ يـــــلاي أينـــــــــها.

يعتبر الناقد أن هذا السؤال مخادع و مغالط، و لا يعني بالضرورة أن الناص لم يكن يعرف كما أن هذا السؤال يحمل في طياته جواب.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة ص 180-182.

- ✓ حـيـــل بيـنـــــي و بيـنـــها.

فالحيلولة التي حالت بين الناص و بين ليلاه إنما تكمن في تلك القوة الغاشمة حيث يرى الناقد أن النص اصطنع البناء المجهول، توكيدا لهذه الحيطة، و من عجب أن يتعايش الناص مع هذه القوة على علمه و علمها، و على معرفته بقصدها و نواياها الشريرة و مع ذلك فإنه يتجاهلها، و لهذا فإن ليلى ليست رخيصة المهر و لا مبتذبة العلاقة ،بل هي فتاة تغالي في حبها لفرط جمالها و تباهي في اعتزازها إدراكا لقيمتها المعنوية، و لعل ذلك هو الذي جاء بمصدر لهذا السؤال المحيَر ثم لعل ذلك هو مصدر تجاهل هذه القوة لسؤال الناص، لعلمه أن أمر ليلى ليس من اليسر الوقوع عليه و إذا صادف أن وقع هذا الوقوع فلا يكون إلا نسبيا، و إن الناقد يرى الناص يمضي في المغالطة التي كان طرحها و يطرحها أيضا تحت سؤال آخر:

- ✓ هل قضت ديـن من قـــي فـــــي المحبيـــــــن ديـنـــــــــــها؟

و لعل هذه النار المستمرة هي التي أصلت قلب الشاعر فأفضت به إلى التعاسة و لقد طال هيام الشاعر بعشق ليلى و اضطرمت نار الهوى في جوانحهن لذلك فهو يحاول البحث في عالمه المثالي وكذلك متعلق بالأطياف و متمسك بالأوهام من و لقد مثل لنا الجو الشعري الذي يتمخض في شعر الناص قبل أن يفرغه نصا شعريا كامل الإيقاع و الأدوات الفنية ، و لذلك فإن النص استطاع أن يأخذ من ليلى رمزا و أسطورة لغاية فنية فيها كثير من الأصالة.

أما من الناحية الروحية فقد ألفى النص بحكم شعريته و يقيم الموضوع على قضية حب تصطلي الشخصية الشعرية و هذا الاصطلاء يتجلى في المعاناة الروحية التي تشبه معاناة المتوصل الذي يمضه ذلك الضرب من الحب و يبحث عن الحقيقة و هي ليلى التي تعتبر قيمة روحية تتغذى منها النفس.

أما من الناحية السياسية يجد النص يتناول موضوعا من نوع القضية التي تتخذ شكل المثل الأعلى لجماعة أو شعب، و قد وُفَق النص في الدعوة إلى هذه القضية التي هي الحرية بعد أن جسدها وشخصها ما دفع بالمتلقي أن يتطلع إلى معرفة هذا المثل الأعلى ثم حبه و التضحية من أجل العثور عليه.

أما من الناحية التاريخية يجد الناقد أن هذا النص يرتبط بالواقع التاريخي لشعب جزائري، حيث لم يقع البحث عن الحرية و التضحية من أجل العثور عليها بأي ثمن و كأن ليلى هي الحرية لكل مكان وزمان[1].

هاهنا نلفي أنّ التفكيك عند عبد المالك مرتاض يقوم على تفكيك النّص إلى أجزاء وتحليل أدق تفاصيله ليصل القارئ أو الناقد إلى عمق النّص فيهتدي إلى سر البناء فيه.من خلال مراحل دراستنا للمنهج التفكيكي له بدت لنا وفي بعض النصوص الأدبية و من ضمنها قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة النتائج التالية:

- كما هو معروف أن لا شيء يخلق من العدم، و التفكيك نتج من منطلقات فلسفية تأويلية في مرحلة ما بعد الحداثة، و قد نتج هذا المنهج من الحركة البنيوية و ما هو إلاَ امتداد لها بشكل غير مباشر.
- التفكيك هو منهج حديث يستهدف تفويض النص الأدبي الداخل و خلخله بنائه الهرمي لاستكشاف دلالته المختلفة و اللانهائية، و هي التي يتضمنها النص و تلك الدلالات العديدة المتشابكة التي تكوَن النص الأدبي.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ص 185-187.

- لقد انتشرت التفكيكية في معظم الأقطاب و نجحت كبيرا خاصة في موطنها الأصلي ونعني به الولايات النقدية غير أن هناك من يقر بفشلها متجاهلا تلك النجاحات التي حققها.
- يعد عبد المالك مرتاض من النقاد العرب الأوائل الذين اعتمدوا المنهج التفكيكي وطبقوه على العديد من النصوص الأدبية العربية ، حيث خرج به من الحيَز التقليدي إلى الدراسة المعاصرة التي حققت نتائج باهرة في توظيف هذا الاتجاه.

يتضح مما سبق أن الاتجاهات النصية في النقد الجزائري المعاصر كان لها الدور الكبير في ارساء القواعد والأسس النقدية السليمة والعلمية للنقد ، فلم يعد العمل الفني انعكاسا سلبيا لشيء ايجابي خارجه بل أصبح علما قائما بذاته يفرز قوانينه ومعناه ، وقيمته في انفصال عن الفرد والمجتمع ، ومن ثم حاولت هذه الاتجاهات رصد حركة النقد الأدبي الجزائري المعاصر الذي استفاد كثيرا مما طرحته هذه الأخيرة،تلك التي فجَرتها الثورة الابستيمولوجية للعلوم الإنسانية في الغرب وهي التي وجد فيها النقاد الجزائريون بعدا لحمل مطيَة النقد نحو الجديد ، من هنا يمكن لفت الانتباه إلى أن هذا التعامل يفرض علينا أن نضع نصب أعيننا مسألة منهجية في غاية الأهمية ،وهي التي تتعلق بطبيعة هذه الاتجاهات النقدية في ساحة النقد العربي وكان للنقاد الجزائريين على قلّة نصيبهم منها .

فهي إذن وسائل وأدوات مساعدة على سبر أغوار الظاهرة الأدبية ، وليس غاية في حد ذاتها ففي البدء كان الخطاب الأدبي، ثم كانت الممارسة النقدية التي لازمت وتطورت إلى مناهج النقد المتنوعة التي يتم من خلالها البحث عن مقصد الكاتب واستقصاء تجليات الخطاب الأدبي ، واستقرار الظواهر الفنية والفضاءات النصية داخل العمل الأدبي لهذا كان فرض أي اتجاه على خطاب أو عمل فني أدبي ما ،كفيل بتكريس عملية نقدية منحرفة ، ولغة واصفة عقيمة، ومن هنا كان عمل الناقد الجزائري

المعاصر يجري على الموضوعي والروح العلمية في التعامل مع الظاهرة الأدبية لأنه تعامل مع الذات المنتجة وسط بيئة سياسية واجتماعية وتاريخية.

الفصل الرابع: الأجناس الأدبية وموقع النقد الجزائري من النقد العربي

المبحث الأول: الأجناس الأدبية

1-الشعر

2-الرواية

3-القصة

المبحث الثاني : تطور النقد العربي والنقد الجزائري

أولا: النقد الجزائري الحديث

ثانيا: موقع الاتجاه النفسي في النقد الجزائري المعاصر من الخطاب العربي

1: مفهوم الاتجاه النفسي والتحليلي

2-علم النفس التحليلي والآداب

3-المنهج النقدي النفسي

4- العلاقة بين التحليل النفسي والنقد الأدبي

ثالثا: نشأة الاتجاه النفسي في النقد الجزائري

1-النظريات النفسية في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين وخصائصها

2-مرحلة ما بين الحربين ووضوح معالم الاتجاه

أولا: في تعريف الشعر

ثانيا: البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في التلقي

رابعا: الأعلام والقضايا

1-أحمد حيدوش

2-عبد القادر فيدوح

الأجناس الأدبية في النقد الجزائري

لقد تبيَن لنا من الفصل السابق أنّ النّص مهما كان قديما أو حديثا، طويلا أو قصيرا، يظل واحدا، بينما تناوله يتعدّد ومعالجته تتباين، الأمر الذي دفع بالنقاد الجزائريين إلى استحداث التّركيب المنهجي المفتوح والمنتشر في خطاباتهم النقدية، كي يسّدو به متطلبات النّص، كما عوّل كثيرا على تعدّدية القراءة وتجدّدها ومن ثم كان لزاما علينا في هذا المقام ايجاد السبل المثلى للممارسة النقدية للأجناس الأدبية في النقد الجزائري ،وعليه فالجنس الأدبي يعد مبدءا تنظيميا ومعيارا تصنيفيا للنصوص ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النّص و تحديد مقوماته ومركزاته و تقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتغير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيّراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والحرق النوعي، ويعتبر الجنس الأدبي كذلك من أهم مواضيع "نظرية الأدب" وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية و العربية، لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية و صفته وتفسيره في تحليل النصوص وتصنيفها و نمذجتها وتحقيبها وتقويمها ودراستها من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها الجنسية، كما أنّ معرفة قواعد الحبس تساعدنا على التطور الجمالي والفني والنّصِّي،وتطور التاريخ الأدبي.

ولهذا فقد شغلت إشكالية تطور الأساليب الإبداعية النقاد والمفكرين الجزائريين، وقد تحول الإشتغال بهذا التطور إلى الإشتغال على أسباب تحولاته الفنية ،والجمالية ودواعيه الفكرية والتاريخية ، فبحث النقاد في مفهوم الجنس الأدبي وتبلور أشكاله.

واذا كان هذا هو تعريف الجنس الأدبي، فما هي تضاريسه المعروفة في النقد الجزائري المعاصر؟ وماهي القضايا التي طرحت لرصد الجنس الأدبي ،ودراسته في الجزائر وتتوزع تضاريس الأجناس الأدبية على الساحة النقدية الجزائرية المعاصرة على النحو التالي:

1- الشعر

2- الرواية

3- القصة

1- الشعر:

إن الشاعر الجزائري حين وجد نفسه في الثورة التحريرية بعد 1954م ليس ثائرا على الإستعمار الفرنسي فقط، وانما كان يمتلك إرادة الثورة والرفض والتمرد على كل ما في الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي آنذاك، فكيف إذا علمنا أنّ الذين كتبوا القصائد الحديثة قد تهيأت الظروف التي ساعدتهم على التجديد بحكم اطلاعهم على نتاج الشعر العربي من خلال بعثاتهم الدراسية وتواجدهم في تونس والمشرق العربي واتصالهم بحركة الشعر الجديد وهذا ما صرح به أبو القاسم سعد ا ّ في كتابه كتابه "دراسات في الشعر الجزائري الحديث": "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947م باحثا عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة، غير أنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من الشرق -لبنان- واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"[1]

وتماشيا مع قول أبو القاسم سعد فقد أفرز الواقع الأدبي في السبعينيات عددًا من الأصوات الشعرية التي تنتمي إلى مدارس متنوعة أثارت حركة النقد في تقويم الشعر في هذا العقد، وان كانت هذه الحركة النقدية النابعة من الشعراء أنفسهم، وذلك لتأصيل نتاجهم الإبداعي، فقد انطلقت الحوارات الأدبية الساخنة في تقويم شعر السبعينات من خلال ما طرح في جريدة الشعب في كانون الثاني من

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ط2، دار الأداب، بيروت1977، ص58.

عام 1970، ومجلّة المجاهد الأسبوعية، وفي ندوة الأدب الجزائري بين التقليد والتجديد التي عقدت في قاعة "المقار" بالجزائر العاصمة بدعوة من وزارة الثقافة والإعلام في 1979، وشارك النادي الأدبي الملحق الأسبوعي بجريدة الجمهورية في وهران في أكثر من ملف تناوله الأدباء.

و من يطلع على الدراسات النقدية لشعر السبعينات وما بعدها فإنه يقف على بصمات الشعراء العرب التي تأثربها هؤلاء الشعراء في الجزائر، وعلى وجه الخصوص في بداياتهم أمثال (السيّاب، أدونيس الجوهري، سليمان عيسى، نزار قباني، شوقي بغدادي، يوسف الخطيب، شعراء الأرض المحتلة البيّاني، صلاح عبد الصبور) وشعراء الجزائر بعد السبعينات لم ينكرو هذا التأثر، وهم في تطورهم عملوا على تأصيل نماذج شعرية تمثلهم.فطرحت ثمَّ عدّة قضايا نقدية نذكر منها:

- الشعر:

يعتبر الشعر ديوان العرب المخلد لمآثرهم وأخبارهم ومرجعا يحفظ من خلال كل المواقف ومجسِّدًا لكل العواطف والمشاعر الإنسانية، وهذا ما أبرزته الذاكرة الشعرية على مدى مرور الزّمن وعبر المراحل المختلفة، محاكيا الإنسان في شتَّى صدورها و حالاتها وأوضاعها، وعلى الرغم من أنّ لكل خصوصية وظروف عاشتها ويعيشها وأخرى يتطلعّ لها، إلاّ أنّ الشعر قد يساير كل هذه الأوضاع، متماشيا مع كل التّطورات على اعتبار الشاعر لسان حال مجتمعه، فقد برهن الشعر العربي بصفة عامة على مصداقيته ومكانته بحمله لمضامين راقية ومعبِّرة.

والشعر الجزائري المعاصر كان أحد أبرز هاته الأقطاب الشعرية لما حمله من معان سامية عبر سنين طويلة قبل وبعد الثورة وحتّى الآن بقي الشعر الجزائري يثير الشغف للدراسة والتعميق في جوانبه وأبعاده، عندما كان عنوانا لمناصرة الصمود، والكفاح لزمن الثورة وسجلا حافلا في الستينيات والسبعينيات وما بعدها نظرًا للتغيرات التي طرأت على مستوي الواقع الجزائري والعربي والإنساني

عموما، وهذا ما نجده عند عبد الركيبي قائلا:"...وجدت إنتاج شعرائنا حافلا بالموضوعات الكثيرة التي تتصل بالوطن العربي وقضاياه من قريب أو بعيد وتتصل بقضايا الإنسان العامة"[1]

إنّ المتتبع للشعر الجزائري المعاصر يجده في خضم مسايرته للحركة الأدبية قد تضمّن بين طياته غاية أهداف سامية، ذات أهمية سواء وطنيا محاكيا الجزائر في تطورها وتغيراتها، كذا قوميا مساندًا أمّته العربية في شتّى ظروفها وأوضاعها.

فتأكيد النقاد بوظيفة الشاعر الجزائري أمر لامناص من ذكره، إذا عددنا الشاعر يتحمل مسؤولية كبيرة لما يقوم به تجاه قومه ووطنه، واعتبرناه نور، رسالة في مجتمعه إيمانًا بمكانته البنَّاءة ودوره الايجابي في تطور ورقي.

ولأن الشاعر الجزائري المعاصر قد وعي بهذا الدور، وحاول أن يجسّده فكانت آراؤه تعتبر بعكس إيمانه بما يفعل، وفي هذا الصدد يقول رمضان حمود:" بل إنَّ دور الشاعر الريادي لا يقف في حدود النظر إلى الواقع، والتفاعل مع الحاضر فحسب، إنّما دوره أن ينظر إلى مستقبل شعبه، وأن يهيئ التربة الصالحة للخلق"[2]

هذا هو الدّور الذي رآى به رمضان حمود واضعا على عاتق الشاعر مسؤولية بناء المستقبل، وعلى هذا النّهج سار الشعراء الجزائريين مؤمنين بدور الشعر.

فهذا مفدي زكريا (1908-1977) يقول:

رسالـــة الشعراء في الدنيا مقدّسـة ... لولا النبـوءة كان الشعر قرآنـــا[3]

---

(1) عبد الله الركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس 1983 ، ص06.
(2) محمد بن قاسم ناصر بوحجام: الشعر والهوية القومية، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 1999 ، ص7-8.
(3) مفدي زكريا :ديوان اللهب المقدس،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،ط19824 ص68 .

هكذا قدّس مفدي زكريا الشعر لأنه ليس كلاما وابداع فحسب بل رسالة وأمانة يتراءى سموها فيما تحققه هذه الدنيا، أمّا عن وظيفة الشعر في إطار أوسع يشمل الأمة كجزء من هذه الدّنيا.

يقول الشاعر أبو يقطان (1880-1973) : "أعلم أن أدب كل أمة مرآتها ومرآة الأدب الشعر، فالشعر هو مظهر تظهر فيه الأمة وتتجليّ فيه أحوالها وتترآى للرائي نفسيتها ويعرف به درجة مزاجها العقلي"[1]

كانت هذه نظرة واعية ترمي إلى تحسيس كل مواطن بأنه مسؤول عن كل مايتعلق بوطنه وقومه وانّ الشعور والتفاعل لا يقتصر على الشاعر فقط، بل إلى توحيد العواطف وتكاتف الجهود، ليعطي بذلك بعدًا أكبر لرسالة الشعر وهدف أسمى وفي ذلك السياق يقول رمضان حمود:

وشعري كالحسام يصون عرضًا بــلا حرب عوان ولا قتـــــــال

أسيـرة كمـــــــا حكمت ظـــروف ولكن كلّه نحـــــو المعانـــــي [2]

وقال مفدي زكريا: الذي عد رسالة الشعر مقّدسة يستعرض الأدوار التي يقوم بها أعلام نهضتها.

وكـــــم رفعنا بها أعلام نهضـــت فخلّد الشعر في الدنيا مزايا نـــــا

والشعر طهر في الدنيا سرائرنـا والشعر يسر للخير إن اشقا نـــا [3]

فمفدي زكريا هنا يبين دور الشعر على جميع المستويات وأثاره في حياتنا واضعا إياه في إطار فعّال ودور توجيهي بناء، وبنفس الوعي والإدراك ثمّن محمد العيد آل خليفة دور الشعر لما من انعكاس على الشعب إيمانا منه بأن منه بأن الأثر كبير وأن الشعر والشعب متعلقان ببعض.

---

(1) أحمد يوسف: يتم النص- الجينيا لوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ص1، 2002، ص01.
(2) محمد ناصر بوحجام : رمضان حمود شاعر الثورة ، المطبعة العربية، غرداية1978، ص16.
(3) مفدي زكريا :ديوان اللهب المقدس،ص82.

لقد بذر الشعر فيه الغدي وحسبك بالشعر من باذر [1]

فالشعر إذن أثار الحماس في النفوس وبعث الشعور الوطني والقومي وحتّى الإنسان في القلوب موعيا وبرز لكل من يتعرض له الشعب.

هكذا يلمس الوظيفة المتكاملة، والتي لخّصها النقاد في جوانبها المتعدّدة المتناولة اجتماعيا سياسيا وتربويّا، أنّ الشعر ذو مكانة ودور فعال منوط بخدمة الدين والوطن وقضايا المجتمع، فكانت قضية البعد الوطني من بين القضايا التي عالجها النقاد الجزائريين، لأنها تحمل دلالات وروابط قومية وانسانية، لأنه رسالة ذو هدف وغاية.

1- قضية البعد الوطني والقومي:

لقد كان للوطن حضور مكثف في الشعر الجزائري المعاصر، وتوالى ذكره في شعر الثورة المباركة بصورة منقطعة النظير وهذا أمر بديهي ومن أمثلة ذلك قول شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا:

وقل: الجزائر وأضع إن ذكر اسمها – تجد الجبابر ساجدين وركعا

إنّ الجزائر في الوجود رسالـة – الشعب حرّرها وربّك وقـ عـــا

إذن من خلال أبيات الشاعر مفدي زكريا، يبدو أن موضوع الوطن تعدّدت في الشعر الجزائري المعاصر وتباينت دلالاتها، ويعد الشعر الجزائري في تعامله مع الوطن امتدادا لحنين الشعر العربي القديم والحديث فوقف الشعراء على الأطلال وبكو الديار وهو الموقف نفسه نجده عند أبو القاسم سعد هو الآخر يتغنى ببعده فيقول:

[1] ديوان محمد العيد آل خليفة، منشورات وزارة التربية الوطنية بالجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة البحث القسطينية، ص147.

بلادي الجزا ئـــــر، إذ تجتلي هـــــا تر الخلد في صفحة رائعة

بلادي التي تطلع الشمس فيها دماء تمضي الربي اليائعة. [1]

لقد لاحظ محمود الربيعي بأنّ الوطنية لا ينبغي بالضرورة "أن تكون صراخًا عاليا وقصفا مدويا، لقد اختلط أمر الوطنية علينا في كثير من الأحيان حتّى كاد يرتبط في عالم الأداء الشعري بالقطعة اللفظية العنيفة، ولقد آن الأوان لإعادة النظر في أمرنا وأمر جماهيرنا، إن التأثير في عاطفة الجمهور الواعي لا تكون أبدا في محاولة وضعه في حالة تشنج عن طريق الرغي والإزباد والوعيد، وانما تكون بمحاولة الوصول إلى نفسه من أقرب الطرق، وأقرب الطرق هي أبسطها وأكثرها هدوءًا"[2]

إذن فبقليل من التّمعُّن والتركيز نرى أن هذه الملاحظة النقدية التي قدّمها محمود الربيعي تبدو من زاوية ما، أنّها وجيهة وصائبة، لأنها أصبحت تطبّق على كثير من النصوص الشعرية المعاصرة في الجزائر ولتقف في مقدّمتها القضية الفلسطينية عند أحمد سحنون.

ومن أهم القضايا التي ناقشها النقد الأدبي الجزائري المعاصر ،والتي تدخل ضمن جنس الشعر كالتالي:

1- قضية التكرار في الشعر الجزائري المعاصر:

لا شك في أنّ الدارسين العرب تناولوا فكرة الأسلوب، في حقول معرفية متعددة ذات علاقة بالخطاب، فإذا بحثنا في الموروث العربي النقدي والبلاغي وجدنا كثيرا من ملامح الدرس الأسلوبي للخطاب الديني والشعري، حيث حاول أصحاب هذه الدراسات تحديد الخصائص الفارقة بين الشعراء في أساليب الكلام، وطرائق الأداء الشعري في التعبير عن موضوعاتهم.

---

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الشعر الجزائري الحديث ص56.

[2] محمود الربيعي: مقدمة لديوان أغنيات نضالية للدكتور محمد الصالح باوية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1971، ص12.

ولعلّ أهم الأدوات اللغوية التي باستطاعة المتكلم أن ينزاح بفضلها عن القوالب الجاهزة ظاهرة التكرار، وهي أسلوب من الأساليب التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمِّق الدلالات، فنرفع من القيمة الفنية للنصوص، بما تضفيه عليها من أبعاد دالية وموسيقية متميزة.

فالتكرار هو واحد من الأساليب التعبيرية المتميّزة القادرة على كشف ما غمض، إنه إحدى المريا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضًا عديدة [1]

فالتكرار إذن بلغة الحدثين كآلة موسيقية التي تسميه جملة من النغمات العذبة، فترتاح الأذن بسماعها لكن هذا الأسلوب اللغوي يفقد قيمته، الأسلوبية الجمالية إذا فقد شرطية الإفادة والإمتاع.

ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين نجد، يوسف وغليسي الذي تجلَت في شعره ظاهرة التكرار ومن ثّم لفت انتباه النقاد ولأن الشعر الجزائري المعاصر، لا يقل قيمة في بنائه اللغوي، ونسيجه الأسلوبي عن الشعر العربي القديم والحديث.

تميَز شعر يوسف وغليسي بجملة من الظواهر الأسلوبية التي منحت كتابته الشعرية التمّيز والتفرد، من بين تلك الظاهر قدرته على التلاعب بنظام الرتبة في إطار ما يسمى بالتقديم والتأخير نلمس هذه الظاهرة في قول شاعرنا[2]

أبكي وأبكي..... فينمو العشب والشجر

من دمعتي ودمي..... تنمو براكيني

[1] ينظر: فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس ط1، 2004 الأردن، ص11.
[2] ينظر ،يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2000، ص32.

حيث كرّر الشاعر هنا الجملة الفعلية (أبكي) تمثيلتها، تأكيدًا على غزارة دموعه، وهذا ما أكده الزركشي حينما قال:" قد زعم الكوفيون أنّه لا يجوز الفصل بين التوكيد والمؤكد"[1] إلا أن في كتاب ما يؤكد سلامة هذا التعبير وصحته كقوله تعالى:" كلا سوف تعلمون، ثم كلاّ سوف تعلمون"[2]

فالتكرار في بيت يوسف وغليسي وقع في (ينمو العشب والشجر) تعبيرا عن حزنه الشديد ودموعه التي تهطل كالأمطار، فتسقي الأرض العطشاء، لتخضر بعد طول جفاف.

ومن خلال هذه القطعة الشعرية يتبين لنا أنّ الشاعر وغليسي يعتمد على ظاهرة التكرار ليعمَّق الدّلالات، ويؤكد المعاني ويضفي على كلامه صورة صوتية متميّزة، وقد روى الطرطوشي:" أنّ الاسم إذ تكرر فقد وقع موقع الحقيقة لا المجاز، فإن جاز أن يكون التالي مجازًا، جاز ذلك في الأول لأنها لفظ واحد، واذا بطل حمل الأول على المجاز بطل حمل الثاني عليه"[3]

فالشاعر في قوله هذا يوظف بغداد في صورة كلية ويجعلها رمزًا لأمور عدّة، إنها رمز الخذوع، بعد أن كانت في الزمن الحسيني رمزًا للقوة والازدهار، ورمز لأزمة الوطن العربي، بعد أن كانت الأوراس رمزًا للسيادة والكرامة، وهي أيضا رمزًا للمجد الضائع، وهو إذ ينادي بغداد في هذه الأبيات يؤكد عبارة الجاحظ:" كفاك من علم الدين أن تعرف ما لا يسع جهله وكفاك من الأدب أن تروي الشاهد والمثل"[4]

---

(1) الزركشي:البرهان في علوم القران،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم مكتبة دار التراث القاهرة مصر،ص386.

(2) سورة الفجر اللآية21

(3) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ص387

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1998، ج1، ص77.

ومن خلال هذه النماذج يتبّين جليا أن الشاعر وغليسي يلجأ كثيرا إلى تكرار بعض الوحدات اللغوية في القصيدة الواحدة، أو القصائد المتعدّدة، فتربط القصيدة بالأخرى، لتتّحد جميعها في قالب واحد وتعبّر جميعها عن أمل واحد، وان اختلفت أدوات التعبير واللغة.

فظاهرة التكرار إذن من بين الظواهر التي يوليها الناقد المعاصر أهمية كبرى لما تمتلكه من قدرة بالغة في تقوية المعاني وتأكيدها كل ذلك كان في ضوء تجربة شعرية جزائرية معاصرة، توسّلت بالتكرار فكان أفضل أدواتها، وارتقت به إلى درجات الاستعمال اللغوي.

2- الغموض في الشعر الجزائري المعاصر:

لقد أولع شعراؤنا بالغموض، إذ كانوا يرون في الإبهام جمالا لا يتحقق في الوضوح والظهور، وكان "بول فزلين" أحد رواد الرمزية ،وهذاما جاء به ياسين الأيوبي في قوله: "المعاني الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب"[1] فالرموز والأساطير التي أولع بها شعراؤنا منذ السبعينيات دخل كبير في غموض القصائد الشعرية ، الشيء الذي طرح إشكال التواصل وصعوبته أحيانا، نتيجة ما وراء هذا الغموض من فلسفة فنية وحياتية يشوبها الاغتراب والتعالي عن الواقع.

فالغموض في الفن ليس معضلة تأويلية جديدة، إذ أنّ طبيعة أي عمل فني يفترض على من يتعامل معه أن يجد معاني متعدّدة ومتضاربة، وقديما أشار القاضي الجرجاني إلى أن الغموض خاصيته في التعبير الشعري قائلا:" وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدّث، الأوّل معناه غامض

[1] ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب الكبرى، دار العودة، بيروت لبنان، 1989، ص34.

ومستتر، ولولا ذلك لم تكن ألا كغيرها من الشعر، ولم نفرد فيها الكتب المصنّفة، وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة"[1]

أما حازم القرطاجي، فهو يركز في تعريفه للشعر على عنصر الغرابة قائلا:" فالاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها، فأفضل الشعر ما حسنت محاكاة هيئته.....وقامت غرابته"[2]

فمن حق الشاعر إذن أن يُحلق في سماء المعاني الخفية، فالغموض يلازم اللغة الشعرية الخيالية القائمة على المجاز، فهو أنسب المسالك للتعبير عن الأغوار الذاتية للنص لأن جوهر الشعر الذي يعبر عن عمق التجربة لا يبدو لنا على نحو واضح ومحدد المعالم.

بينما يري محمد بنيس أنّ ظاهرة الغموض:" مشروعة في الشعر المعاصر كونها ناتجة عن انفجار النص وخروجه عن القوانين المقيّدة للغة اليومية"[3]

ومنه فإن لغة الشعر الفنية يجب أن تختلف عن لغة التواصل العامة القائمة على المنطق والوضوح، فالغموض عند محمد بنيس ناتج عن انتقال نوعي من قوانين اللغة المعجمية المتداولة والاستهلاكية إلى قوانين اللغة الشعرية التي تنجر نحو الحداثة وما تقتضيه من شروط معقدة.

وهو الموقف نفسه أكده إيليا الحاوي الذي صرّح أنّ التجربة الشعرية تحمل قابلية الإبداع مادامت في حالتها الغامضة قائلا:" أما إذا تحوّلت إلى أفكار تفهم ومعاني تتضح، فإنها تكون قد نزحت

---

[1] القاضي علي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تر ،أبو الفضل محمد إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، 1966، ص417.

[2] حازم القرطاجني: مناهج البلغاء، وسراج الأدباء، تحضن محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية تونس، 1966، ص71.

[3] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، دار العودة بيروت، لبنان 1984، ص23.

عن الحالة النثرية"[1] فالغموض عند إيليا الحاوي صفة مشروعة من صيفات الحداثة حين يصدر من أعماق التجربة التي تحافظ على عمق الرؤية الفنية، فالشاعر بذلك لا يتغيأ الغموض أو الابهام بل الخلق والابداع ومن ثم تغيير بلاغة النص الشعري ، فالشعر العربي المعاصر تعرض لهزة نوعية متكاملة تشمل محيطه العام لأنه ليس إلاَ انتقالا نوعيا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى فهو لا يلبث أن يتحول إلى شيء مألوف مع توفر شروط معقدة أدبية واجتماعية وتاريخية .

ومن النقاد من يفرقون بين الغموض الفني المنشود وبين الإبهام والألغاز المرفوض من الناحية الفنية، فنجد أدونيس يصرّح بأن:" الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"[2] لكننا نرا في موضع آخر محمد أمين، يرفض الحديث عن فكرة الغموض والوضوح إذ ليس لهما على حد تعبيره قيمة فنية فيقول:" وفي مجال الشعر أولاً وأخيرًا بدرجة الشعرية لا بدرجة الغموض، والوضوح في ذاتهما ولذاتهما، والفرق بين مستويات التعبير إذن هو الفرق في اتساع الرؤيا وعمق التعبير، وعلى هذا الأساس ينبغي دراسة الشعر"[3]

لكن قد يتجلىّ الغموض وتتضح صعوبته حين يكون موجودا في النّص بصفة غير موضوعية.

وتصادفنا هذه الظاهرة لدى بعض الشعراء الشباب في الجزائر، فقد نتساءل عن ماهية الرمز الأسطوري في هذا المقطع للشاعر مولود خيزر:

وفى " غازور" نواس

---

[1] إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، المكتبة العصرية، بيروت1986، ص118.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان 1979، ص148.

[3] محمد أمين العالم وآخرون ،قضايا الشعر العربي المعاصر المنظمة العربية للترقية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، دط ،ص195

رأى طفلة وهران

تتلاشي في الصور

اذن المغرب.....من وقت قريب

صاحت الحامل

في بطني حجر

كان سيزيف على مرمى حجر

يشغل الناس

يسوي آخر الصيف[1]

فرمز "سيزيف" في هذا المقطع، لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشعرية ذاتها، وفي هذه الحالة يبلغ التعقيد والغموض ذروتهما، لأن الشاعر لم يقصد إلى الرّمز، قصد تفجير طاقته الشعرية، وانّما تتوقف كذلك على حساسيته وثقافته بوجه عام، ويقول أزراج عمر:

إن تفهموني، تبصروا دمنا جسورا

إن الغموض حديقتي

والسطح كرمتهم جميعا

شيء يمضي هكذا.... [1]

[1] مولود خيزر: ديوان الحداثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2004، ص209.

إن جمالية تلقي الأثر الأدبي تكمن في تعدد تأويلاته، فقارئ القصيدة الحداثية لا يقتصر على التلقي السلبي لها، بل يعيش الجو الحالم الذي خلقه الشاعر، وهو في ذلك يواكب معنى غامضا، يحاول أن يمنحه تفسيرا، ومن ثم يضفي عليه ظل الوضوح.

فالغموض الفني المنشود إذن هو الذي يشوبه هاجس البحث عن الطريق الجديد،

وهذا أمر طبيعي لدى كل فنان ولا يمكن لهذا النوع من الغموض أن ينال من شاعرية الشعراء وقديما إتَهم أبو تمام بالغموض كونه يقول ما لا يفهم من الشعر، إلاّ أنّ هذا لم ينقص من شاعريته شيئا وقد أكد القاضي الجرجاني على هذا الجانب في شعره قائلا:" لو كان التعقيد والغموض في المعنى يسقطان شاعرا لوجب أن يرى أبي تمام بيت واحد فإنه لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت قد تتوفّر من التعقيد حظهما وأفسد به لفظهما ولذلك كثر الاختلاف في معانيه"[2] .فالمتتبع لشعر أبي تمام يجد أن قصائده لا تسلم من بيت قد وفّر من التعقيد حظهما وأفسد به لفظهما ولذلك كثر الاختلاف في معانيه"[3]

إلاّ أن هناك من ربط ظاهرة الغموض بطبيعة الرؤية الجديدة التي طبقت ولازمت القصيدة الجزائرية المعاصرة، الشيء الذي جعل النّص الشعري المعاصر متفتحا على كل الاحتمالات المعرفية والحدسية.

فالشاعر الجزائري المعاصر، عبرّ عن حساسية حضارية قوامها القلق والبحث عن اللانهائي واللامحدود، فاصطبغت الرؤية المأساوية لديه بلهجة شديدة الغموض والتعقيد، ومن ثم كان الشاعر الجزائري المعاصر على حدّ تعبير أدونيس:" هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم، وهو

---

(1) أزراج عمر: الجميلة تقتل الوحش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص110.

(2) القاضي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تر: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1966، ص417.

(3) المصدر نفسه :ص417.

شاعر المفاجأة والرفض، الشاعر الذي يهدَم كل حد، بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجرها في جميع الاتجاهات"[1]

وتماشيا مع قول أدونيس نقول أنّه إذا كان للحداثة نسق جمالي محدّد في التلقي الفني فإن أي تعامل معه من منظور التلقي لن يؤدي بأي حال إلى إستعاب النصوص استيعابا نقديا وافيا، ولذلك اعتاد بعض النقاد والقراء الشكوى من النصوص المعاصر كونها مبهمة ومستغلقة، فما على القارئ إلاّ القيام بالعملية المعاكسة، أي يلجأ إلى فك الرموز والنقاد إلى أعماق النّص ومن ثم تتحقق عملية التواصل الشعري.

3- التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر:

إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر لأجل إبراز بعض سيمات التجربة الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر، أي هل ساير شعراء الجزائر السائد الشعري في الوطن العربي؟ وهل تميّزوا بخصوصيات معينة، وهل التجريب الفني عندهم يعني التخلص من كل قيد وشرط، والولوج في عالم الغموض، وأحداث القطيعة مع الموروث والقارئ، وهل لدينا شعراء فعلا مارسوا التجريب الفني عن وعي ودراية؟

والمقصود بالتجريب هنا:" هو التجريب المؤسس المبني على خلفية معرفية، ومبادئ فكرية واضحة لا تخرج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية فقط، واحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج لا غير، كما أن النّص الشعري العربي قد شهد منذ القديم إلى اليوم محاولات عدّة للخروج عن

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي،ص56.

السائد والنمط الفني المتعارف عليه، بدءا بنص العلكة، إلى نص الخمر، إلى نص الموشح، إلى نص التفعيلة، وفي كل مرحلة يدور الخلاف والصراع، ويظهر أنصار القديم وأنصار الحداثة والتجريب"[1]

ولم تكن الساحة الأدبية النقدية الجزائرية منذ بداية العشرينيات من القرن الماضي بمنآى عن هذه الصراعات والخلافات ودعاة التجديد والحداثة، مع الشاعر رمضان حمود وتجربته في نص " ياقلبي" ومقالاته النقدية وفي الخمسينيات من القرن نفسه مع أبي القاسم سعد ، وأبي القاسم خمار، ومحمد صالح باويه، بفعل تأثيرات موجة شعر التفعيلة.

وأول تغيَر طرأ على النّص الشعري الجزائري كان في البنية العامة له –الشكل الفني– ثم من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينيات من القرن الماضي في الجزائر بشكل ملحوظ، بل إن بعضا ممن أشرفوا على المنابر الثقافية حاولوا إلغاء أو إقصاء القصيدة العمودية بشكل أو بآخر –بقصد أو عن غير قصد– فمثلا مجلة آمال في سلسلتها الأولى في الفترة الممتدة بين 1969 و1985 نشرت 419 نصا شعريا منها 150 قصيدة عمودية و 269 وقد ظهر هذا التوجَه إلى شعر التفعيلة في المرحلة الثالثة من عمر المجلة[2].

ولكن مع نهاية الثمانينيات وبداية السبعينيات، والتحولات التي طرأت على البني الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية وما ترتب عنها، عرف المشهد الشعري الجزائري –خاصة– عدة تحوّلات في البنية والشكل، وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحولات في الجزائر والعالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية وابتعد عن الشعاراتية والتبعية للآخر – السياسي – مستفيدا من

---

[1] محمد ناصر بوحجام :الشعر والهوية القومية، منشورات التبين الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 1999، ص7-8.

[2] ينظر،ديوان ابن الغقون، سلسلة شعراء الجزائر، د ط، الجزائر 1980، ص88.

الموروث الشعري السابق ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل خصوصية الذاتية والوطنية ويمكن تلخيص هذه التحوّلات فيما يلي:

1-في بنية النص:

1-1- في البنية الشكلية:

لقد تغير البناء الشعري الجزائري، إذ أصبح للبناء الشعري قيمة كبيرة عند شعرائنا فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية وتعددها، فبنية النص تتداخل مع مضمونه ولا يمكن الفصل بينهما، وان كان للبعض رؤيا مضادة للقصيدة العمودية فإن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين، ويتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيدة النثر، على اعتبار أن التجريب الفني لا حد له، وأن ذائقة الجمهور الأدبي يصنعها الشعراء مع الوقت ومع التراكم الكمي والكيفي وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر على السائد الشعري في الوطن العربي ويمكن حصر البنية الفنية في الأشكال الشعرية التالية: [1]

أ- **القصيدة الحرّة:** إنّ القصيدة الحرّة بهذا الحديث لأنها شكل من أشكال التجريب والحداثة في الشعر العربي، وقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن والقافية من طرف البعض، ولسهولتها ويسرها في اعتقاد الطرف الآخر، على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة

[1] ينظر: الداية فايز، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1988،ص216.

الحرّة كانت بداياتهم عمودية، وتمكنوا من عروض الشعر العربي وكان تحوّلهم عن قناعة فكرية ورؤية فنية ناضجة، ولنا في محمد الغماري، وعز الدين ميهوبي ،وعياش يحياوي، وعثمان لوصيف ولخضر فلوس، خير مثال على ذلك أمّا من كانت بدايتهم بشعر التفعيلة، فكلّما جرّب أحدهم القصيدة العمودية، لأنها رمز الجمود والقيود في رأيهم، ناسين أن الشكل تفرضه التجربة الشعرية، والنّص الجميل لا يرتبط بدء بشكله فجمالية النّص تنبع من تكامل عناصره الفنية جميعها[1]

ب- **المزج بين العمودي والحر:** الشاعر الجزائري في تجربته للمزج بين الشكلين يساير بذلك ماهو واقع في العالم العربي فهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلاّ التعبير بالشكلين معا، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت، المهم أن تصل للقارئ في شكل جميل وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاوز لكنّه سرعان ما يكشف أنّ النّص لحمة واحدة فهذا التوجه نحو المزج بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرّة نابغ من رؤية بعض الشعراء

كما نجد أيضا هذه المزاوجة الشكلية عند الشاعر خليفة بوجادي في ديوانه "قصائد محمومة" حيث تبدأ القصيدة بمقطع عمودي وتنتهي بمقطع عمودي وحرفي الآن نفسه في المقطع العاشر، وكأن النّص حلقة دائرية لا يملك الخروج منها إلاّ بنشوة عارمة:

العين بعدك لا تنام

والنفس أسكنها الذهول

كيف التقينا؟

[1] ينظر : المرجع نفسه، ص218.

فامتزجنا: خمرة صبّت بقطر من غمام

أنت التي أنشدتني شعرا تخالط بالأسى

لما تنادوا للرحيل:

يافرحة ملأت عيوني بالمسا

واستكثرت دنياي أن نستأنسا

أنت التي.....

العين بعدك لا تنام..... والنفس أسكنها الذهول[1]

وخلّدت للهجر المباح بصبوة تركت لقانا في خيال الحالمين ورأيتها دما هتوناها درا في محجر كحلته نخب الراقصين دمعا يعانقه السواد كأنما لبست أساها في الثياب وفي الدّفين دمعا تغالبه فيصرخ فاضحا روحا تمزق في وادع الراحلين[2].

ج- قصيدة النثر:

بالرغم مما قيل عن هذا التجريب في تشكيل النّص الشعري، من المناصرين أو من الرافضين ومن أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار "يوسف الخال، عبد الحميد بن هدوقة" في ديوان؟ "أرواح شاغرة" وجروة علاوة وهبي في ديوان؟ "الوقوف بباب القنطرة"، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج، هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة آمال بعنوان "جماليات

[1] خليفة بوجادي: قصائد محمومة، دار هومة، الجزائر 1997، ص38.

[2] عبد الله الركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ط2، الدار العربية للكتاب ، تونس 1983، ص18.

القصيدة النثرية" لكن الشاعر عبد الرحمان بوزريه، يصنع الاستثناء بتحوّله الأخير نحو القصيدة النثرية، وهو الذي كتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرّة وأجاد فيها، فبعد أن جرّب الشكلين، نجده يجرّب الشكل الثالث معتمدًا على دهشة اللغة في ديوانه النثري "ممكن الشعر ومستحيل العشق" يقول:

هل كنت امرأة في شكل حلم

أم كنت خيبة في شكل امرأة؟

هل كنت مرآة بألف وجه

أم كنت وجها بدون مزايا

هل كنت عاصمة ضيّعت أنوثتها

أم كنت غرناطة آخري[1]

وعلى عكس ذلك نجده عند جروة علاوة وهبي القائل:

بصاحبتي –معذرة– ذاكرتي مشتتة

بين، ادعاءات العالم المهوس

معذرة صاحبتي

إن بدأت حكايتي من الختام

ورجعت لحد البداية[2]

[1] محمد ناصر بوحجام: الشعر والهوية القومية، ص19.

[2] عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999، ص62.

والقصيدة النثرية بغض النظر عن هذا النص- أو ذاك لا تزال تصنع الجدل النقدي في العالم العربي كافة منذ الستينات من القرن الماضي إلى اليوم.

د- القصيدة الأحادية والثنائية:

وهو تجريب فني ينفرد به الشاعر " فيصل الأحمر" وان كانت القصيدة الأحادية قد جرّبها السرياليون من قبله، وعلى رأسهم "بول ايلوار" فإن القصيدة الثنائية من تجريبه حيث يتم الاستغناء عن الزوائد اللغوية والحروف، والاكتفاء بالمسند والمسند إليه، وبما هو ضروري قدر المستطاع، والاتجاه باللغة نحو التكثيف والاختصار، والحذف، مع الالتزام بالإيقاع العروضي المتعارف عليه، وهذا النوع هو إعادة لتشكيل البناء الفني لكسر البناء النمطي، واعادة لتوزيع السواد- النّص- على البياض – الورقة-[1]

1- القصيدة الأحادية(إيقاع المتدارك):

فلنقل // أول// الكلمات// ولنقد / سبلنا// السيمات // وليكن/ موتنا// مدهشا// للجميع//

لعل// يقولون// شيئا// سوى// مات// مات// فلنقل // ماتيسّر// من// كلمت//

2- القصيدة الثنائية: العائدون من الحرب إيقاع الكامل.

وعد يجئ

الفجر....يشدو

أغنياته في الغد

(هاهاهاهاهاها)

وتهب الريح

[1] ينظر: الداية فايز:علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، ص218.

حيه.....جذلانة

لتجفيف العينين

غائبا عن مرقدي

(هاهاهاهاهاها)

وغدا يعود

الميتون، كما عاهدناهم،.....يبثون

الحياة.....لدى

المقاهي.....والنوادي[1]

التشكيل الشعري اختصار للغة المتعارف عليها، وتكريس لتقنية التدوير، واشراك للقارئ في بناء النّص الشعري من خلال تصوره للكلام المحذوف، ومحاولة من الشاعر لإحداث دهشة القارئ.

بشيوع القصيدة المجزأة إلى مقاطع تقصر وتطول التحوّل المهم الذي حدث في القصيدة الجزائرية المعاصرة تمثل في انتقال القصيدة العربية من بنية البيت إلى القصيدة، ومنها إلى بنية القصيدة الديوان، أي أنّ المكان النّصي قد تغيّر تبعا للتطورات والمتغيرات التي حدثت في العالم العربي وقد شاعت القصيدة المقطع أيضا عند الشعراء الجزائريين المعاصرين بشكل لم تعهد من ذي قبل والقصيدة الطويلة "هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي، والإضافة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر"[2]

[1] ينظر: الداية فايز، علم الدالة العربي بالنظرية والتطبيق، ص222.

[2] أحمد يوسف: يتم النّص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص285.

إذن وحسب هذا النّص يسعى من خلالها إلى اكتشاف الجديد والتأثير على القارئ وعلى الخبرات الجمالية التي يملكها.

والنصّ المقطعي الذي يدخل في التركيب العام للنّص الكلي يستقل دلاليا بذاته ويبرز معاني فرعية، وبالمقابل يرتبط مع المقاطع الشعرية الأخرى والنسيج العام الدلالي ليتشكل النص الواحد المتعدد المفتوح على كل فهم، فالمقطع الواحد لا يعبر على النّص مفردًا بل مجتمعا مع غيره من المقاطع التي تشكل السياق العام للنّص حيث تتكون القصيدة من عدّة مقاطع مرقمة أحيانا ومعنونة أحيانا أخرى، تتراوح فيما بينها، ومن أحسن النماذج الشعرية التي تشكل مقطعيا، وأصبحت المقاطع كأنّها مقطع واحد، قصيدة "الوطن المنفي" للشاعر نصيرمعماش، في ديوانه "اعتراف أخير"، وقد يصبح المقطع الواحد جملة شعرية ومن ذلك أحد المقاطع "الحشاش والحلازين" للشاعر وعاشور بوكلوة:

بين كل حانة ومسجد

خطوتان جميلتان

وبعض ساعة

ولا أحد يتأخر عن عودة وردية

أو موعد طاعة

فمن غيرنا يملك هذه الشجاعة

ومن غيرنا يملك هذه البشاعة؟[1]

[1] أحمد يوسف: يتم النّص، ص186.

وهكذا نجد القصيدة ذات المقاطع المتعددة أيضا عند العديد من الشعراء الجزائريين مثل: عبد حمادي، فيصل الأحمر، حسي دواس، خليفة بوجادي، الشريف بزاز، يوسف وغليسي، عبد الرحمان بوزربة، عقاب بلخير، نور الدين درويش، عبد الوهاب زيد، وعثمان لوصيف.

فالشعر الجزائري المعاصر حلقة مكملة للشعر الجزائري الحديث، وقد استفاد شعراء الجزائر من التراكمات النصية ومن التغيرات البنائية التي حدثت، فحاولوا مجاراة الموجود ومحاكاة القديم التجريب وكتابة الجديد، مساهمين كلٌ حسب ثقافته ورؤيته الفنية في تطوير النص الشعري العربي وخاصة في الجزائر، وفي تطويعه لاستعاب المتغيرات والطوارئ التي حدثت إما على المستوى الاجتماعي أو الفكري أو السياسي أو الفني.

والمتمعن في النص الشعرى الجزائري المعاصر، يجد بعض الدواوين والقصائد نمطية، لم تخرج عن السائد، وكانت مجرد رجع الصدى، أو صدى الصدى –في أحيان كثيرة– حاكى فيها الشعر العربي في المشرق،أو الشعر الغربي وفي مقابل هذه النمطية والرتابة في الكتابة هناك أعمال مغايرة ومخالفة للسائد –ولو بشكل جزئي– إن على المستوى النصي أو على مستوى الفضاء النصى ونقل القصيدة من القراءة إلى السماع في حركة مضادة.

وسنحاول من خلال هذه الدراسة إبراز بعض التغيرات في بنية النص الشعري الجزائري المعاصر ومدى مخالفته لنصوص شعراء الثورة، مقتصرين على عناصر بعينها –القصيدة الديوان القصيدة المقطع، مكان النص، علامات الترقيم.

1– القصيدة الديوان:

من أبرز التجليات الجديدة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، القصيدة الديوان ، المقسم إلى مقاطع شعرية تطول أو تقصر حسب رؤية كل شاعر، البعض منها مرقم، والبعض الآخر معنون وهي على النحو التالي:

1- "غرداية" عثمان لوصف (خمسة عشر -15- مقطعا شعريا).

2- "دثريني": عاشور بوكلوة (ثلاثون -30- مقطعا شعريا).

3- "الحشاش والحلازين": عاشور بوكلوة (ستة وثلاثون -36- مقطعا شعريا).

4- "النخلة والمجداف": عز الدين ميهوبي (ثمانية عشر -18- مقطعا شعريا، مضافا إليها أربعة -04- مقاطع شعرية مكملة للنص، هي: قراءة أولى للكف، قراءة أولى للسفر الذبح).

5- "طواجين العبث": أحمد شنة (لم يقسمها الشاعر إلى مقاطع، ولكن إذا اعتبرنا أن الفعل "تكلّم.."، هو بداية كل مقطع، فعدد المقاطع هو مائة وأربعة-104-).

6- "التحولات": عقاب بلخير (ثمانية -08- مقاطع معنونة كالتالي:

1-التحول، 2-المنتمي، 3- الحكم، 4- الإبحار، 5- الولادة المستحيلة، 6- الأحداث التالية للوباء، 7- رحلة البحث، 8- الموعظة).

7- "إلياذة بسكرة": عامر شارف، (نص دون مقاطع عدد أبياته مائة وسبعون -170- بيتا شعريا).

8- "إحداثيات الصمت": الأخضر بركة، (ثمانية وعشرون -28- مقطعا شعريا*).

* لا تحس وأنت تقرأ الديوان أنه نصا واحد بل هي مجموعة من النصوص الشعرية حذفت عناوينها وألصقت تباعا لمغالطة القارئ أنها نصا واجد.

9- "رجل من غبار": عاشور فني (النص دون مقاطع مرقمة أو معنونة، أما إذا اعتبرنا اللوازم اللغوية: قال لي، ثم قال، بداية المقاطع، فعددها اثنان وثلاثون-32-مقطعا شعريا).

10- "سيف الحجاج بين نار الدمار ورياح الوئام": أبو جرة سلطاني (وقد اشتمل النص على ألف ومائتين وسبعة عشر -1217- بيتا شعريا- مقسما إلى سبعة وعشرون -27- مقطعا شعريا، تبدأ المقاطع الأولى بالأزمة الشعرية:

نار الدمار بريح الحقد تستعر في مشهد القتل كل القول يختصر

والمقاطع الأخيرة بـ:

ريح الوئام بدرب السلم تختصر في هبة الشعب دعوى الحقد تنتحر

ولكن جميع المقاطع تنتهي بالأزمة الشعرية:

سجّل هديت فدين منتصر مصى بهذا قضاء والقدر .

11- "الهجرتان": مصطفى محمد الغماري -مائة وتسعة وخمسون بيتا شعريا، مقسمة إلى اثني عشر مقطعا-....

وهذه الدواوين قليلة مقارنة بما هو موجود شعريا، وتمثل حالات نفسية خاصة، فرضتها ظروف معينة على الشعراء الجزائريين، فديوان "طواحين العبث" لأحمد شنة، أبرز الشاعر من خلاله العشرية السوداء، وأخبار الدم والقتل والفقد، ومثله ديوان "سيف الحجاج بين نار الدمار ورياح الوئام" لأبي جرة سلطاني ... فعظمة الحدث، وجلال الخطب، لا يمكن إبرازهما بنص واحد أو بنصين، فكان النص الديوان، هو الوسيلة التعبيرية الناجعة للإحاطة الشاملة، وصياغة التجربة الشعرية.

وعلى الرغم من قلة القصيدة الديوان، مقارنة بما هو منشور، فهي تمثل قفزة مهمة في مسار الشعر الجزائري المعاصر، مقارنة بما كان موجودا، وهي رؤية جديدة في كتابة القصيدة التي كادت

تختصر في بيت أو بيتين، وبالمقابل فهي محاولة لإعادة القصيدة العربية القديمة الطويلة، لكن بشكل شعري مختلف من الناحية البنائية، فمعظم الأعمال الشعرية السابقة جاءت على طريقة شعر التفعيلة ماعدا "إلياذة بسكرة" لشارف عامر، و"سيف الحجاج بين نار الدمار، ورياح التغيير" لأبي جرة سلطاني، و"الهجرتان" للغماري، وهذا له دلالته البنائية، على الجيل الجديد الذي أصبح يتوجه للقصيدة الحرة، لما تتجه من إمكانيات تعبيرية، وعدم الالتزام بالضوابط الإيقاعية –خاصة الروي والقافية– والقصيدة/ الديوان لم نجدها عند شعراء الثورة إلا عند مفدي زكريا في "إلياذة الجزائر" التي لها ظروف خاصة، وسياقات تاريخية معينة فرضتها.

فالقصيدة الطويلة، "هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة، والإضافة الجديرة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر"[1] في كل الدول العربية، ويسعى الشاعر من خلالها إلى اكتشاف الجديد، والمغامرة الشعرية، والتأثيرعلى القارئ، وتضمينها الكثير من المعارف والخبرات الجمالية التي يملكها لتكون الخلاصة الشعرية، أو خلاصة المرحلة والتجربة والتي لم تستطع القصيدة المفردة والقصيرة التعبير عنها.

وقد جاءت تلك القصائد الطويلة التي أخذت شكل الديوان، في شكل مقاطع شعرية تطول أو تقصر تبعا للسياق العام للنص، وقد استقلت معظم المقاطع الشعرية بدلالات ومعان فرعية، ولكنها بالمقابل ارتبطت بالمقاطع الشعرية الأخرى، ودخلت في النسيج العام الدلالي الكلي، لتشكل النص الواحد المتعدد المفتوح على كل فهم وتأويل، فالمقطع الواحد لا يعبر عن النص مفردا، بل مجتمعا مع غيره من المقاطع التي تشكر السياق العام للنص لأنّ "نصوصية النص تقتضي وتستدعى السياق الأدبي الذي يدور فيه النص...السياق الأكبر والسياق الأصغر،هذا الأخير يعنى ما لدى الشاعر من رصيد

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، مصر ، ط5، 1994، ص229.

شعرى بينما الأول هو السياق الأدبي للجنس الشعرى الذي ينتمى إليه النص وهما معا أساسيان لفهم النص وتفسيره وتقديره"[1].

1. فتعدد المقاطع عند صاحب النص يؤدي إلى تعدد المعاني، والدلالات، وهو ما يسعى إليه الشاعر الذي يؤكد على ثبات النص الشعري، وتغير المعنى الذي يكمّل بعضه البعض، وقد ينهي الشاعر القصيدة من ناحية المعنى، قبل أن ينهيها لغويا، ونموذج ذلك قصيدة الديوان "غرداية" للشاعر عثمان لوصيف حيث شكل المقطع الشعري رقم أربعة عشر(14) وما قبل الأخير، خلاصة النص قبل نهاية الديوان فنجد محمد لوصيف قائلا :

آه ! من أنت...منّ؟

صورة أنت لا مرأة شرشت في عروقي وأخيلتي

امرأة شردتني بكل مكان

إن مشت...برعمت زهرتان

أو رنت..لألأت نجمتان

آه ! يا امرأة كلما قلت أعبدها

ينحني الكون لي

امرأة تتزيا بكل الصفات

وتسطع في سحر كل النساء الحسان

[1] عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط 01، 1999، ص165.

كل يوم أطاردها في المدائن

في الجبال وعبر الفلا

تتقمص كل الرموز وتلبس كل المعان

آه !يا امرأة تتسمى فيبتهج

ثم ترددها الكائنات:

جزائر !

جزائر ! [1]

بل يمكن اعتبار هذا المقطع، محور النص الشعري "غردايةّ"، وكل المقاطع السابقة له تختصره بشكل أو بآخر، فالمقاطع المتعددة في النص الواحد، تشكل جزئيات مكملة للنص الكلي –المحوري– عند لوصيف، أو عند غيره من الشعراء الذين كتبوا القصيدة،الديوان، والمقسمة إلى مقاطع مرقمة بالحروف أو بالأرقام، أو معنونة بعناوين فرعية...، وكلها تخدم النص وتعبر عن رؤية الشاعر الذي اختار القصيدة الديوان وسيلة للتعبير عن تجربته.

2- القصيدة المقطع:

على قلّة القصيدة الديوان، كثرت القصيدة المقطعية، أو القصائد المقسمة إلى أجزاء معنونة أو مرقمة.

[1] عثمان لوصيف، غردايةّ دار هومة، الجزائر، ط01، 1997، ص79.

ومن أبرز الشعراء الجزائريين الذين كتبوا القصيدة المقطع نجد عبد حمادي في "البرزخ والسكين"، وخليفة بوجادي في "قصائد محمومة"، وعيسى قارف في "النخيل تبرأ من تمره"، وناصر معماش في "اعتراف أخير"، وحسن دواس في "سفر على أجنحة ملائكية"، وبشير ضيف في "شاهد على اغتيال وردة" وسليمان جوادي في "قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا"، وحسين زيدان في "شاهد الثلث الأخير" وعثمان لوصيف، وعز الدين مسهوبي، ويوسف وغليسي...وغيرهم من الشعراء الجزائريين الذين كانت معظم نصوصهم الشعرية عبارة عن مقاطع.

واللجوء إلى كتابة القصيدة المقطع أو القصيدة المركبة من أجزاء، تفرضه الحالة النفسية للشاعر، أو السياق العام للنص الشعري، ويتم الانتقال من مقطع شعري إلى مقطع آخر، لنقل فكرة ما أو رأي مكمل، دون الخروج عن السياق العام، أو الهدف الذي يرجوه الشاعر من النص، وهذا الانتقال يؤدي إلى تكثيف الصور الشعرية، وتنويع الإيقاع الشعري، وهو ما يعني النص من جهة، ويفيد القارئ من جهة أخرى لأن الشاعر قد ابتعد عن السطحية والقوالب الجاهزة، مع الإشارة أنه ليس كل من كتب القصيدة المقطع كتبها عن وعي أو برؤيا فنية ما، إذ أن الكثير من الشعراء يكتبونها تقليدا واتباعا للسائد، لا غير.

فنص "الغربة الأخرى" للشاعر عمر عاشور، عبارة عن خمسة مقاطع شعرية، منسجمة ومندمجة مع بعضها البعض، على الرغم من الفصل بينها بأرقام، تقرأ منفصلة عن بعضها البعض كأنها مقاطع شعرية قصيرة، وبالمقابل هي نص شعري طويل.

كما هو أيضا نص"بطاقة ميلاد" للشاعر حسين عبروس المكون من مقطعين، المقطع الثاني منه يكمل الأول، بل يعيد جزئية منه، حيث يأمل أن يعود ذلك اليوم الجميل الذي كانا يحياه الماضي في المقطع الأول.

على خلاف نص "إحداثيات الصمت" للأخضر بركة، والذي هو عبارة عن قصيدة في شكل ديوان، لكننا لا نجد روابط بين مقاطع النص، وكأن القصيدة المقطع عبارة عن نصوص مختلفة بعناوين مختلفة أيضا، حذفت العناوين أثناء الطبع، وجعلت نصا واحدا، وبالرغم من ذلك، فالمقاطع متباعدة وغير منسجمة.

والقصيدة المقطعية قد تكتب دفعة واحدة، وتقسّم، لأنها تمثل العديد من الرؤى، أو العديد من الأفكار، وقد تكتب على فترات زمنية متقطعة، لكن الخيط الشعري الرابط بين أجزائها متواجد، والقليل من الشعراء فقط من يثبت تواريخ كتابة المقاطع الشعرية ومن هؤلاء الشاعر حسين زيدان في نصه "رسائل من الأوراس إلى القدس" وقد يبدو التاريخ عديم الفائدة، على اعتبار أن الشاعر واحد والقصيدة واحدة، وعادة الشعراء الكتابة على فترات متقطعة، لكنه مهم للدارس ليتتبع المسارات والتحولات والروابط الموجودة بين المقاطع، بأدلة تاريخية تساعد في فهم النص أكثر، وتبرز المتغيرات بين المقاطع التي كتبت دفعة واحدة أو التي كتبت على فترات متباعدة.

في مقابل القصيدة الطويل ذات المقاطع المتعددة –المرقمة أو المعنونة– كانت القصيدة الومضة عند العديد من الشعراء الجزائريين مثل: عز الدين ميهوبي، وعبد حمادي، ويوسف وغليسي والشريف يزازل، وبشير ضيف ...على غرار ماكتبه الشعراء العرب المعاصرون، وهذا النوع الشعري، فرضته الحياة الجديدة المتسمة بالسرعة والتطور، فكان التكثيف اللغوي، والاقتصاد في التعبير، لتوصيل الرسالة الشعرية بأقل عدد ممكن من الكلمات، هو السمة الأدبية المرافقة لهذا التغيير.

كما أننا وجدنا تقسيما آخر للنصوص الشعرية عند الشعراء الجزائريين، يتمثل في تقسيم البعض دواوينه إلى أقسام –في أغلبها ثلاثية– وعنون كل قسم بعنوان مختلف، وكأّن كل قسم من الديوان

يستقل عن غيره –عند معظمهم– ويمثل ديوانا مستقلا، أو تجربة مختلفة عن التجارب الأخرى، اضطر الشاعر للجمع بينها لضرورات الطبع، وهذه الدواوين قليلة –مقارنة بما هو مطبوع– وهي كالتالي:

1– "في البدء كان أوراس" لعزالدين ميهوبي:1– قصائد سقطت من عاشق للأرض والأوراس (عشر –10– قصائد)، 2– قصائد خارجة من حصار الجرح (سبع –07– قصائد) 3– القدس وكلام آخر (إحدى عشرة –11– قصيدة).

2– "زهرة الدنيا" لعاشور فني: 1– الخروج من الزمن المندي (خمس عشرة –15– قصيدة) 2– ما الذي يتعلمه رجل من جفون امرأة (أربعة عشر –14– قصيدة).

3– "زغاريد حب ضائع" ليوسف شقرة: 1– وقفة على مسرح الحياة (اثنا عشرة –12– قصيدة)، 2– رسائل (أربع –04– قصائد)، 3– أغنيات للحب (عشر –10– قصائد).

4– "البرزخ والسكين" لعبد حمادي: 1– كتاب العفاف: الجزائر (سبع –07– قصائد) 2– كتاب النور (ثلاثون –30– رباعية)، 3– كتاب الجمر (خمس–05– قصائد).

5– "تحزب العشق ياليلي" لعبد حمادي: 1– الهجرة إلى مدن الجنوب*، 2– تحولات في زمن زمن التحدي (ثلاث وأربعون –43– قصيدة).

6– حبْ حَب الرمان ومروج السوسن البعيدة" لأحمد عاشوري: 1– (حب الرمان (اثنا عشرة –12– قصيدة)، 2– العناقيد المرة (تسع –09– قصائد)، 3– أزهار أيار (عشرة –10– قصائد)، 4– من مسرح الحلم (قصيدة واحدة).

* نشر الشاعر عبد الله حمادي هذا الجزء من ديوان تحزب العشق ياليلى "الهجرة إلى مدن الجنوب" في ديوان منفصل.

7- "النخيل تبرأ من تمره" لعيسى قارف: 1- الكراسة الأولى: بدايات (تسع عشرة -19- قصيدة)، 2- الكراسة الثانية: النخيل تبرأ من تمره (خمس عشرة -15- قصيدة) 3- الكراسة الثالثة: أحلام ما بعد المنفى (خمس عشرة -15- قصيدة).

8- "لك القلب أيتها السنبلة !!" لعبد الملك بومنجل: 1- الحلم يقتل مرتين !! (سبع -07- قصائد)، 2- رحلة الظلام (ثماني -08- قصائد)، 3- لك القلب يا زهرة الكبرياء !! (سبع -07- قصائد).

9- "فياضات المجاز" لعلي بوزوالع: 1- مجموعة الجري وراء الظل الهارب (إحدى وعشرون -21- قصيدة)، 2- مجموعة أجيئك والليل يسقط من وجهي (تسع عشرة -19- قصيدة).

10- "شاهد الثلث الأخير"، قصائد، ويليها عودة حي بن يقضان ونهار لأهل الكهف "لحسين زيدان": 1- شاهد الثلث الأخير (ثلاث عشرة -13- قصيدة)، 2- عودة حي بن يقضان (قصيدة بثلاثين -30- مقطعا ، 3- نهار لأهل الكهف (قصيدة بخمسين -50- مقطعا).

3- مكان النص:

يتجسد المكان بنية كما يتجسد سياقا، لأن النص مرتبط بالمكان نصا وموضوعا وكتابة، فقد يكون المكان الذي كتب فيه النص عن ذلك المكان أوقد لا يكون، وما يهمنا هنا هو مكان كتابة النص بغض النظر عن موضوع النص، لأنه عتبة أخرى يمكن الدخول من خلالها إلى النص الشعري.

واذا ما عدنا إلى مكان كتابة القصائد في بعض الدواوين السابقة، فإننا نجد إهمال الشعراء الجزائريين للتحديد المكاني للنص، وحجب ذلك على القارئ، الذي يحاول الدخول إلى النص من كل

الجهات، والمكان من أبرز الجهات الخارجة على النص، ومن أهم المداخل السباقة لفهم النص، ولم يكن الاستثناء إلاَ مع قلَة من الشعراء الذين أثبتوا أماكن كتابة القصائد وتواريخها، لتكون شاهدة على مرحلة ما، ودليلا مساعدا لتتبع مسار الشاعر ومسار شعره، والتطور الذي حدث عنده على مستوى البنية العامة للنص أو على مستوى اللغة والإيقاع...وما يذكر لاحقا يبرز بعضا من تلك الدواوين التي اهتمت بمكان كتابة النص الشعري:

1- كل قصائد "مسافات" و"السفر الشاق" لنور الدين درويش بقسنطينة، التي ولد بها ويقيم فيها، وقد أثبت ذلك في ديوان مع تاريخ كتابتها.

2- معظم نصوص ديوان "تغريبة جعفر الطيار" و"أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" لـ يوسف وغليسي كتبت بعين تاغراس –مكان الولادة والسكن- بسكيكدة وقسنطينة –مكان العمل- ماعدا نص "على عتبات الباهية" فقد كتب بوهران بفندق الأندلسيات ونص "أنا...وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة" فكتب ما بين بسكرة وقسنطينة وسكيكدة (من ديوان أوجاع صفصافة) وقد حرص الشاعر على إثبات ذلك في آخر كل نص.

3- كل القصائد "أبجديات" و"براءة" و"زنجبيل" و"اللؤلؤة" لعثمان لوصيف كتبت بمدينة طولقة مقر سكن الشاعر ومكان مولده (ما عدا نص آيات صوفية كتبت بالجلفة ونص ورقلة بورقلة، ونص الشوارع وكذا الممرات ببانتة –في ديوان اللؤلؤة)، وحدد ذلك في آخر كل نص مع تاريخ كتابته، كما كانت نصوص ديوانه "قصائد ظمآى" محددة اليوم والشهر والسنة (طولقة، الجلفة، سطيف الجزائر..1996-1998) على عكس ديوانه "الإرهاصات" الذي خلا من التحديد المكاني أو الزماني للنصوص.

4- معظم قصائد "النخيل تبرأ من تمره" لعسيى قارف كتبت بحاسي بحبح مكان إقامة وموطن الشاعر، ماعدا نص "ثلاثة أبيات إلى ذورة" بالجلفة، و"أنثى بلاد" بالجزائر العاصمة، و "قد جلّ عشقي" بالأغواط، و "قلبك أو أفعى...؟ !!" بالجنوب الجزائري و "جلفا" بالجلفة، و "رجل محتمل" بالعلمة.

5- كل قصائد ديوان "قصائد غجرية" لعبد حمادي محددة المكان بين غرناطة ومدريد ومؤرخة.

6- كل نصوص ديوان "تهمة الماء" للشاعر بوطغان مؤرخة، ما بين 1998 و2001 ومحددة المكان (المهير، الجزائر العاصمة، سطيف، بجاية، البرج، سكيكدة وجيجل، سرتا، المسيلة البويرة، الجلفة).

7- كل نصوص ديوان "عولمة الحب، عولمة النار" يليها كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس "للشاعر عز الدين ميهوبي كتبت ما بين 1983 و2002 في الجزائر العاصمة وعنابة (نص الحلم الأسمر ونص اغتراب) وعمان (نص فرح جنوبي ونص غوايات إريك في رام) وخنشلة (نص الملاك الغائب، المهدى إلى زليخا السعودي التي هي من خنشلة) وكذا نصوص "قرابين لميلاد الفجر" كلها مؤرخة ومحددة المكان، كتبت ما بين 1985 و2002 في عمان (نص غوايات إريك في رام) وتونس (نص حديث المخيم) واللاذيقية (نص عهد في اللاذقية وسطيف (نص لبنان) وباقي النصوص في الجزائر العاصمة.

8- حرص الشاعر علي بوزرالو في ديوانه فيوضات المجاز على تحديد المكان والزمان (عنابة، سكيكدة، تلمسان، شرشال 1989-1996).

9- كل قصائد ديوان "أشواق مزمنة" لعلي ملاح مؤرخة محددة المكان.

10- كل نصوص ديوان عمر عاشور: "ثلوج البراكين" مؤرخة ومحددة المكان (القبة حيدرة، بسكرة، بجاية، سيدي خالد، 1993-1994).

هذه بعض النماذج من الدواوين التي حرص فيها أصحابها على تحديد مكان كتابة النص وكذا التأريخ له، وسأكتفي بدوانين اثنين هما "ثلوج البراكين" للشاعر عمر عاشور و"أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" للشاعر يوسف وغليسي، لأوضح العلاقة الموجودة بين النص، ومكان كتابة النص وابراز فائدة تحديد المكان والزمان في دراسة النص.

فكل قصائد "ثلوج البراكين" كتبت في مدة عامين 1993-1994 وكانت باكورة الشاعر الأولى التي يخرجها للقراء في ديسمبر 2001، ضمن إصدارات إتحاد الكتاب الجزائريين -في ظل الإستراتجية الجديدة للإتحاد لنشر أعمال الجيل الجديد- في حين كتبت مقدمة الديوان في سبتمبر 1996، وهذا البتر الزمني بين زمن كتابة النص، وزمن كتابة المقدمة، وتاريخ النشر والطبع، له دلالته العميقة، فهو دليل مرحلة تاريخية صعبة مرت بها الجزائر في التسعينات، توقف فيها كل شيء بما فيه طبع ونشر الأعمال الإبداعية والشعرية، أما الدلالة الثانية فهي أن هذه النصوص ليست النصوص الأولى للشاعر، بل هي تمثل مرحلة النضج والتجريب اختيرت بوعي للنشر، أما فيما يخص مكان كتابة النص، فمعظم النصوص كتبت بالقبة بالجزائر العاصمة، وهو مكان عمل الشاعر، ولم يكتب خارجها إلا أربعة نصوص واحد منها بحيدرة القريبة من القبة، والنصوص الثلاثة الباقية كتبت في بجاية وبسكرة وسيدي خالد -ببسكرة- مكان ولادته، وسكنه العائلي، أي أنه كتب نصا واحد فقط - في هذا الديوان- خرج مجال السكن والعمل، في بجاية، وهونص "قورايا" في آخر شهر جويلية من سنة 1993، أي في فترة الصيف عندما سافر الشاعر إلى بجاية الساحلية، وكان النص عن رمز بجاية وأسطورتها "قورايا" فالمكان مارس سيطرته على الشاعر، وحدد مجال كتابته، وموضوعه، ويظهر هذا

أيضا في النص الذي كتب بسيدي خالد بسكرة- عن "حيزية" التي خلد الشاعر الشعبي ابن قيطون وسرد القصة الكاملة لتلك المرأة في رحلة حبها، فالشاعر تمثل من جديد "حيزية" ليعبر عن تجربته.

أما ديوان الشاعر يوسف وغليسي "أوجاع في موسم الإعصار" فهو لا يختلف من ناحية السياق الزمني، مع الديوان السابق، حيث كتبت نصوصه في بداية التسعينات، ما بين 1989و 1994، لكن أمكنة النصوص اختلفت تبعا لاختلاف محور تحرك الشاعرين، فقد كتب الشاعر يوسف وغليسي نصوصه اختلفت تبعا لاختلاف محور تحرك الشاعرين، فقد كتب الشاعر يوسف وغليسي نصوصه ما بعين تاغراس -سكيكدة- مكان الولادة والسكن العائلي، وقسنطينة مكان الدراسة، بالتساوي : ثلاثة عشر -13- نصا شعريا، في كل مكان من مجموع ثلاثين نصا شعريا، أما النصوص الأربعة الباقية فقد كتب الأول "صقيع" في سكيكدة والثاني "على عتبات الباهية" في وهران، والثالث "فجيعة اللقاء" ما بين سكيكدة وقسنطينة، والرابع "أنا وزليخة...وموسم الهجرة إلى بسكرة" ما بين بسكرة وقسنطينة وسكيكدة، فمحور نصوص الشاعر هو محور حياته الشخصية واليومية، ولم يكن الاستثناء إلا مع مدينة وهران باعتبار النص "أنا وزليخة" لم يكتب كلّه في مدينة بسكرة، وعلى الرغم من كتابة النص "على عتبات الباهية" بوهران، فإن الشاعر قد بقي خارج وهران من الناحية النفسية، ومن الناحية اللغوية، فهو في وهران جسدّ، لكنه في قسنطينة لغة وذاكرة فكانت هي جسد النص ونهايته:

أبدا أسافر في تفاصيل الدّنى

أبدًا...وألقى في غيابات

التشرد والضجر..

قدرٌ..قدرْ...

لا بد من سرتا وانْ طال السفر[1]

فالشاعر هنا اختلفت أمكنة نصوصه، فهو واحد، وقد أخذ كل مكان عنده نصيبه من بنية النص إن تصريحا أورمزا، تمثل المكان حينا، وأحيانا لا يتعدى أن يكون حاضنا للنص لا غير.

ويمكن سحب هذا الرأي على الكثير من النصوص الشعرية الجزائرية، وان اختلفت أزمنة كتابتها، فالمكان الذي يسكنه الشاعر ويعمل به، يمارس سلطته بشكل مباشر أو غير مباشر على الشاعر، وان لم يكن كذلك فهو نص كتب بمناسبة حدث ما متعلق بذلك المكان أو أنه مرفوع أو مهدى إلى صديق أو حبيبة من ذلك المكان مع وجود خصوصية طفيفة بين هذا الشاعر وذاك.

4- علامات الترقيم:

تأخذ هندسة البياض أو العلامات غير اللغوية (العارضة، نقاط الحذف، نقاط التوقف الاستفهام التعجب، الفاصلة المنقوطة، الشولتان...) شرعيتها من الوظيفة البنائية التي تحيل إليها وتبرزها – إظهار المهم، التفسير، إنها المعنى،...– بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

فكل أيقونة من الأيقونات، لها وظيفتها ودلالاتها الرامية إلى تشكيل النص الموازي البعيد عن المألوف، المتراوحة بين الحضور والغياب، "فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحو وبناء الدلالة في هذه الحالة لا يلغي أيا من المكتوبين معا"[2] وهي حالة عامة شملت معظم الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، برزت في نصوص شعرية معينة، دون غيرها، فرضها السياق العام للنص، أو رؤية الشاعر العمدية ونفسيته ومشاعره.

---

[1] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص107

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط 03، 2001، ص153.

فالصوت لم يعد هو المسيطر على النص الشعري الجزائري المعاصر، بل أصبح البياض، أو بالأحرى الصمت، هو الذي يشكل الجزء الكبير من النص لأن الشعر "إذا كان يقول بالصوت فإن هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط الروح، وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها.." [1] وهذه الدلالة والإيحاءات يتولى القارئ كشفها من جهة، ويساهم بذلك من جهة أخرى في بناء النص مجددا، وتحديد مجاله وصيرورته بالرغم من تلك النقلات الزمنية والمكانية مع القراءة التي "تضيف بعدا يتجاوز محدودية النص الماثل في تشكيله وتخلق فضاء زمنيا يتكون من فعل القراءة نفسه، حين يتولى القارئ ملء الفراغات الزمنية وسد الفجوات والتي بها يتمثل أو يتشكل حدث آخر أو أحداث أخرى، وكأن قراءة النص تعني –في الوقت نفسه– إعادة تركيب لها مستمدة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا"[2] والتي تفاعل فيها البصري والسمعي، والمساحة البيضاء مع المساحة السوداء داخل النص، والتناوب الذي يحدث بينهما والحاجة لكل واحد منهما في كل مرة.

ومن الشعراء الجزائريين الذين أكثروا من استعمال علامات الترقيم، الشاعر عز الدين ميهوبي خاصة في ديوانه "ملصقات" ففي مدخله الشعري للملصقات أورد فيهما سطرين عبارة عن نقاط متتابعة:

ربما تنجب بعد اليأس عاقر

---

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار لبنان، ط01، 1995، ص223.

[2] رجاء عيد: القول الشعري "منظورات معاصرة"، منشأة المعارف، مصر، ط 1، 1995. ص07.

ربما يحكمنا دولة القانون

بالكعبين ماجرْ

.....

....

ربما..

أحلم يوما – في بلادي–

بالجزائر [1]

وهذه النقاط تبرز المحذوف، والدلالات الضمنية، والمذقولات المخفية، وكأننا أمام نص آخر مكمل للنص الماثل أمامنا، ولكل قارئ الحرية الكاملة في تصوره فـ "القصيدة يمكن أن توجد خارج شكلها المطبوع، والحذف في المادة المطبوعة يحتوي على عناصر متعددة يجب أن نعتبرها متضمنة في القصيدة"[2] مثلما هي الحال أيضا في ملصقته "نشرة" والعديد من الملصقات:

آخر الأخبار قالت..

وأنا في ملصقاتي...أتمعنْ [3]!

وقد يلجأ الشاعر إلى الفصل بين مقاطع النص بنقاط الحذف، مثلما فعل الشاعر مشري بن خليفة في نصه ليس مهما.

---

[1] عز الدين ميهوبي :ملصقات، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط01، 2004ص06.

[2] رينيه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، مكتبة الأسد، سوريا، د ط ت، ص184.

[3] عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص94.

بل أن المقطع الأول –تمرين– من نص حالات الوحش لعبد الرزاق بوكبة من ديوانه "من دس خف سيبويه في الرمال؟" عبارة عن نقاط فقط، تزداد طولا سطرا بعد سطر، وللقارئ كل الحرية في ملء الفراغ وفق السياق العام للنص ومعرفته بالشعر وباللغة، واقتراح التمرين المناسب، في محاولة لإشراك القارئ في بناء النص فهما ولغة، ولكن هذا الأمر عديم الجدوى ولا طائل من ورائه، وينهي وظيفة الشاعر:

تمرين:

.....

.....

.....

.....

.....

..... [1]

ومن بين الظواهر البارزة في ديوان "ملصقات" للشاعر عز الدين ميهوبي الإكثار من علامة التعجب، إذ أن جلّ ملصقاته تنتهي بعلامة تعجب، مع التوظيف المكثف لعلامات الترقيم الأخرى*** حيث تقوم هذه العلامات غير اللسانية "بنوع من الاستنطاق للنص أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ

[1] عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟ منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ط01، 2004، ص26.

*** من الذين اهتموا بالفضاء النصي محمد الماكري في كتابه "الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراني-" ومراد عبد الرحمن مبروك في كتابيه "من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري-" و"جيوبوليتيكا النص الأدبي- تضاريس الفضاء الروائي نموذجا-".

النص، كما تقوم بإحداث الصدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه أو تحاوره وهي في كل هذا عامل مساعد أو قل وسيط مهم بين القارئ والشاعر إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص فيتفاعل معها هذا الأخير بفضل ما تثيره من حركة صاعدة أو هابطة أو مسطحة ويستمع بلحظة اللقاء، لحظة اقتران الصورة المجازية بالصورة الإيقاعية"[1] فعلامات الترقيم إذَا توجه القراءة، وتنتج المعنى، وتعطي للنص الشعري إيقاعا خاصا، بل تزيد من جماله البصري وتحيل على النص الغائب، وقد أكثر منها الشاعر عبد حمادي **** في ديوانيه "تحزب العشق ياليلي" و"البرزخ والسكين" فمن الأول نصه بكائية على قبر التحدي الذي استعمل فيه الفاصلة والنقطة وعلامة التعجب والاستفهام و النقاط المتتالية والنقطتين المتعامدتين أي معظم علامات الترقيم، لتلتقي الألفاظ مع الرموز الطباعية لتشكيل فضاء جديد عبر صفحة الديوان:

يا رفقةَ الدرب: هل من عطر أغنية،

إن الحنينَ على الأهداب ينتحر !

خصبٌ هو الدّربُ...يادربُ أما عقلتّ:

ساحاتك اليومَ ذاك القفز والظفر.

(....) قبر التحدّي سألت اليوم هل بقيتْ

من شاهديّك بروق الأمس تنتثرُ،

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، فضاء النص الشعري "القصيدة الجزائرية نموذجا"، م. السيمياء والنص، جامعة بسكرة، ص179.

****في عملية إحصائية قام بها محمد كعنوان في كتابه "شعرية الرؤيا وأفقية التأويل" على ديوان الشاعر عبد الله حمادي "وجد أن بالديوان 256 علامة من مختلف الأنماط، 28.51 بالمائة علامة تعجب 15.62 بالمائة نقطتا القول و12.50 بالمائة نقاط الحذف."

أم هل تعطّرَ وهج الذكر مرثية

خفاقةَ اليأس ينمو فوقها السهرُ؟[1]

ومن ديوانه الثاني نصه "البرزخ والسكين":

وحدي هنا

ومعبرة الوحيد...

خذ بيدي سيّد الثقلين (...)

الليل طويل..

والزّاد قليلْ.

(..) في عماء بالقصر والمدّ

لنا النزولُ وله المعراج ! !

خيالٌ...في خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء (..)؟؟![2]

[1] عبد الله حمادي، تحزب العشق ياليلي، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1985 ص195.

[2] عبد الله حمادي، تحزب العشق ياليلي ،ص141.

لقد أكثر الشاعر عبد حمادي من علامات الترقيم، محاولا ترك ملء الفراغات للقارئ فالنص الشعري عنده، محمل بنص آخر غائب يستدعى عند القراءة، وكأن الدرجة الصفر للقراءة غائبة تماما عنده، النص في حوار دائم مع ما قبله، الخلفيات حاضرة دائما لتطعيم ما هو آت، وهذا هو جوهر ما بعد الحداثة، فقد كانت الحاثة تدعو إلى محو السابق وذكران التراثي وتجاوز ما مضى، ثم جاءت ما بعد الحداثة لتقول أن الحوار قائم لا محالة قائم دائما، والقراءة الجدية هي حوار دائم بين ما نقرؤه وما يستدعيه النص من خلفيات وهذا الأمر يتم هنا عن طريق هذا الفضاء النصي الخصب.

والاهتمام نفسه نجده عند الشاعر عثمان لوصيف في ديوانه "زنجبيل" و"غرداية" و"ريشة خضراء" و "اللؤلؤة" و"أبجديات" و"براءة" ..، وأيضا عند الشاعر علي ملاحي في "صفاء الأزمنة الخانقة"، والشاعر عيسى لحيلح في "وشم على زند قرشي"، والشاعر يوسف وغليسي في تغريبة جعفر الطيار و"أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" ، وهذا الأخير –وغليسي– أكثر هو أيضا من علامات الترقيم فنص "مهاجر غريب في بلاد الأنصار" من ديوانه الأخير، نص مفتوح على كل التأويلات فالنقاط المبثوثة في النص تعبر عن كلام لم يقله الشاعر رغم انتهاء الجمل، بل إنه أحيانا يترك للقارئ تصور مالم يقله كما في قوله:

ورفرفت في "الأبيض المتوسِّطِ" ذاك الشراع..

عسى أن يثير اشتياق الرّفاق إليَّ..

ولكنهمْ (.....)!

فأطرقت مثنى..ثلاث..رباع..

وأعلنت بدء الوداع..

وداعا...و..دا..عا...و..د..ا..عْ[1]

فخبر لكن محذوف، ولنا أن نتصور أي كلام يمكن إضافته للنص، فالنقاط دفع للقارئ للقول والمشاركة في بناء النص، وقد كانت "النقاط الأفقية (....) هي أكثر علامات الترقيم استخداما عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة التركيز، والبعد عن التقريرية والتسجيلية، وهي دليل على استمرار النص في نفس الشاعر، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولاشتراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري، أما الأقواس فتكثر في حالات التوظيف التراثي والاقتباسات والتضمين، أو عندما يعتمد الشاعر على تيار الشعور، عندئذ تكثر الجمل الاعتراضية، وتكثر المتاهات الوعرة داخل أعماق الشاعر، وتصبح علامات الترقيم مجرد علامات محدودة الظلال التأثيرية".[2]

فهذا النص أو غيره لهذا الشاعر أو ذاك، غير منته ويحتاج إلى تفسير مستمر، وللقارئ كل الحرية في إكمال المعنى المخفي وراء هذه العلامات والأيقونات، لأن العالم النصي، ومساحة الفضاء أكبر من أن تتسع لتفسير واحد عبر هندسة القصيدة وفضائها البصري الذي يشترك مع بقية العناصر البنائية الأخرى، لغة وأسلوبا وصورة ووزنا...والتي تشكل النص ككل.

والحقيقة أن هذه التغيرات التي لحقت القصيدة الجزائرية المعاصرة جعلتها تزداد التصاقا بعالم الكتابة والرموز.

ومن خلال ما سبق يظهر لنا أن التشكيل الفني في المتن الشعري الجزائري المعاصر تعدد وتنوع بحسب رؤية كل شاعر، و بحسب تجربته وثقافته ومقدرته الفنية ورؤيته للشعر وللعالم النصي والمكان الانطباعي وخلفياته الكتابية ، فهو موظف لغاية معرفية ولهدف فني عند البعض أو هو تقليد

---

[1] يوسف وغليسي:أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص79.

ومسايرة للسائد عند البعض، والقارئ الفطن سيكتشف التجربة المؤسسة والأصلية المبنية عن التراكمات المعرفية، من التجربة الزائفة التي يسعى صاحبها للتقليد.

وهكذا فقد استطاع النقاد الجزائريين إبراز بعض المتغيرات في بنية النص الشعري الجزائري المعاصر ومدى مخالفته لنصوص شعراء الثورة،مركزين على عناصر بعينها كقصيدة الديوان،المقطع،مكان النص، علامات الترقيم ، فنقد الشعر الجزائري قد انحرف في معظمة عن المقومات الشعرية وأغفل أهم المضامين والخصائص الجوهرية وذلك بسبب مسايرته لهيمنة الأيديولوجي الذي تضمن مفاهيم الوطنية الأصالة ... الإصلاح ... وغيرها من المفاهيم الموجهة بدعوي صيانة التاريخ من التشويه وحفظ التراث من المصادرة وستكون شعرية السبعينيات لا حقا تجسيداً حقيقياً لتلك الهيمنة التي قال يشأنها أحد النقاد ان الشعرية السبعينية قد استهوتها الأيديولوجيا بشكل فياض لدرجة أصبح النص الشعرية أشبه بفقره سياسية او مقطع خطابي، وعلي الرغم من الإحاطة الكلية بموضوعات الشعر الجزائري وتصديقها إلا أن الحركة النقدية المصاحبة لها بدت أشبه بتداعيات حذرة لم تسلم من الانطباعية الذاتية واستهوتها الإيديولوجيا والأنماط المكرورة وطغي التاريخي المحض .

وقد اعتبرت مثل تلك الأنماط بحسب بعض المزاعم فى صميم الرؤية الموضوعية من خلال ما أشاد به أراء النقاد ، ومن حيث الرؤية الموضوعية، كان للشعر اتجاهان رؤية عامة تمجد التاريخ والحضارة والتراث وتعلي من شأن الشخصية الوطنية في تعابير عامة تحتكم إلى الفكرية الكلية دون أن تلتجئ إلي الجزئيات ، ورؤية خاصة تسلط الأضواء على شخصيات بذاتها ومواقف بعينها وتفضل التعداد والاستقرار فكأنها ترمي إلى الإقناع أو بعث الاعتزاز بأسماء لها صدى فى التاريخ البطولي للوطن بذلك استمر النقد الجزائري، فى احتلال مساحة النضالي وتثويرها واكسابها الطابع البطولي

والرمزي محاولاً إقناعنا بالمكاسب الشعرية في ظل ارتباطها بالأنا الجمعي الجمالي للأمة. واذا كانت جل هذه التغيرات مسَت الشعر فما هي التطورات التي شهدتها الرواية.؟

2- دراسة تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي":

يعتبر عبد الملك مرتاض من النقاد الجزائريين الذين عايشوا التيارات الأدبية العربية و النقدية وخاصة التيار التفكيكي حيث قام بالدراسة النقدية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي "لمحمد العيد آل خليفة" وسوف يحاول وصف دراسة لهذه القصيدة باعتماده المنهج التفكيكي و قد شرح أهمية و نجاعة المنهج الذي أعتمد في دراسة القصيدة من أجل الوصول إلى دلالتها، و يقول أن النقد لم يعد يرتضي لنفسه مثل هذه السيرة التي تجعل من الشعراء طبقات مطبقة، بل لا تجزيء بذلك حتى تلتمس سبيلا إلى المفاضلة بينهم، و أن الموقف النقدي الذي يتبناه، ليس المفاضلة و لا المماثلة و إنما هو دراسة النص الأدبي والكشف عما يمكن أن يكون فيه من خفايا لتفكيك بناه الداخلية و ملاحظة الشفرات و العلامات التي تطبع لغته و تحديد دلالته، و إن أول ما لاحظه عبر تفاصيل شعر محمد العيد إن ظل ثابتا في مساره الشعري بحيث لم يكد يتغير في التعامل مع تقصيد القصيدة قليلا أو كثيرا، فقد ظلت البنية لديه تقليدية تقوم على جملة من الأصول المألوفة في تقاليد الشعر العربي.[1]

من اليسر أن يلاحظ الدارس لشعر العيد أنه كان يؤثر هذه الإيقاعات الفخمة و لاسيما إيقاع المديد و الطويل و الوافر، ليجريا فيها قصائد الطول و هذا الإيقاع المؤثر في أي قصيدة من القصائد.[2]

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، سنة1992، ص37.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص 37.

إن الإيقاع يخضع في رأينا لشيء داخل أغوار النفس لا إلى حركة الجمل التي مهما لاءمت وانسجمت مع إيقاع البيت الشعري عند محمد العيد فان ذلك لا يكون إلا سطحيا خادعا إذا قسناه بعالم النفس الداخلي الذي يكون وراء قرض القصيدة على إيقاع معلوم كما أن محمد العيد مال إلى اصطناع الإيقاع شديدا و ذلك لما قد يكون في هذه السلالم الإيقاعية من قدرة التعبير عن الأحزان التي ترتفع على الرغم من القهر[1].

كذلك نجد بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة ببنية القصيدة العربية العمودية و استمرار لها، فمن طور النفس حيث يجب أن يطول تارة و يقتصر من اصطناع الإيقاعات الفخمة الشهيرة لهذا النفس الشعري الطويل إلى اختيار الروايات المألوفة في الشعر العربي الأصيل[2].

2- **طبيعة البنية في النص "أين ليلاي":**

يعلق عبد الملك مرتاض على قصيدة أين ليلاي بأنها البنية الشعرية التقليدية و من حيث الشكل فهي عمودية، فمن الواجهة التقنية تلج الحداثة من بابها الرحب و نجد أن هذا النص تحكمه بنيتان تطلعية و بنية قهرية، فالبنية الأولى تتجلى خصوصا في:

- ✓ أين ليلاي أينها؟
- ✓ هل قضيت دين من قضي في المحبين دينها؟

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص 41.

[2] ينظر:المرجع نفسه ، ص 56.

- ✓ كم تساءلت سالكا أنهجا ماحوينها.

و تتمثل البنية الأخرى خصوصا في:

- ✓ حيل بيني و بينها
- ✓ قلوبا علقنها

يلاحظ عبد الملك مرتاض أن الصراع في القصيدة يحتدم بين البيتين أي بين حب التطلع إلى معرفة الحقيقة أو نيل المبتغي و بين قمع هذا التطلع المتحفز و قهره، هو الذي يمثل موضوع النص وجماله والإصرار على البحث عن ليلى، ثم على قمع كل من يحث عنه، و هما اللذان يشكلان روعة هذا الصراع ويصطنع النص شيفرة تندرج ضمن إطار العشاق و ذلك يدل على أن الشاعر تفاني وعانى في حب هذا الرمز الذي ظل ينشده طوال الدهر إلى أن تحررت الأرض المختصبة.

و ليلي الشاعر إنما هي رمز مفقود موجود في الأذهان و البحث عن هذا الرمز هو الذي يشكل الموضوع، و لاحظ أن النص تربطه شبكة من العلاقات و الرمز و القيم:

- ✓ أولها: أن توظيف الشاعر لليلي إنما يعني رمزا للعشق قبل كل شيء و لكن لي أي عشق أسمي الصفات و أجل المعاني.
- ✓ وثانيها: أن الإلحاح في البحث عن ليلي، و تمثيلها في كل مكان و في غير مكان أيضا فإذا هي تتجلى في كل حال و تتشكل في ألف هيئة.
- ✓ و ثالثها: إنها تصطنع لغة شعرية ضاربة في شبكة من العلاقات الأخذ بعضها بتلابيب بعض و تنحصر هذه الشبكة العلائقية خصوصا في البيتين الاثنين، أي بين الباحث و المبحوث عنه (ليلي- البين يفتح الدال بالمفهوم المجازي إلى المحبين و قلب النار- و الحين بفتح الحاء).

أما بنية اللغة فتعتبر شفرة مطروحة في المعاجم، و إن اللغوي هو عكس الأديب الذي يعرف كثيرا من المترادفات و المفردات، أما بالنسبة للناص هنا لم يعمد إلى اصطناع مفردات متقعرة و لا إلى ألفاظ غربة عن المتلقي العادي و لا اللغز في البناء و إنما اصطنع مفردات بسيطة مفهومه لدى عامة المتقين، بيد أن الشاعر هنا أحسن بناءها و أتقن تركيبها و أجاد في توظيفها، و قد عدنا إلى تقضي المادة اللغوية التي بنا منها النص نسجه قبل أن ينفخ في كل مفردة دلالة خاصة بها لتتخذ رداء الأدبي الشفاف، فهي لا تتجاوز بعض هذه المواد اللغوية الجامد الدلالة هي قابعة في المعاجم: ليلي– الحيولة– البين – قضاء الدين – المحبون– الحين – القلب – معرفة السر– العيون الباكية[1].

ليس صحيحا أن يذهب ذاهب إلى أن هذه المادة اللغوية ستقضي إلى بناء واحد مهما اختلفت الأقلام و تباينه العقول، فإن كل مفردة يمكن أن تتصرف إلى ألف دلالة و ألف رمز و ألف بناء فنأخذ مثال ذلك ليلي بما تحمله من رموز و دلالات و إيحاءات.

إن النص الذي قام عبد الملك مرتاض بتفكيكية يقوم على ثلاثة عشرة بيتا فنلقي ثلاثا منهن يبتدئن باستفهام صريح و وحدة رابعة باستفهام ضمني و هن البيت الأول و الثاني و الثامن و الثاني عشر حيث نجده ينتهي هو أيضا باستفهام و هو صنيع يجعل هذا النص دائريا أو مفتوحا حين تمعنا في هذه الاستفهامات لاحظنا أنها اصطنعه لثلاثة أضرب:

- لسؤال عن المكان (أين)؟
- لسؤال عن العلة (ما لـــ)؟
- لسؤال عن النسبة الايجابية (هل)؟

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة،ص 43-45.

و يعني هذا التوزيع الاستفهامي أن هناك حقولا مختلفة كانت تساور خيال الناص كما نلقى خمس وحدات في هذا النص يبتدئن بفعل دال على الزمن الماضي و ثلاثا بحروف و بيتين فقط باسمين و هما التاسع و الحادي عشر، أضافه إلى أسماء الاستفهام أين و ما، و مطلع هذا النص قائمة على خمسة أفعال وهي:

أصلت، روعتني، فتعلقت، و تطلعت ، أية، و ثلاثة حروف و هي: هل، مذ، لم و بهذا التفكيك يبدو النص كأنه قائم على تطلع إلى إقامة التوازن بين الأفعال و هي حركة حديثة و حالة من الثبوت[1].

و قد تعني هذه البنية أن النص كان يميل إلى اليأس أكثر مما كان يميل أي التفاؤل، و يرى عبد الملك مرتاض من خلال هذا استسلامه في الأخير إلي شيء من اعتبار بدايات و حداته على أساس أن معظمها اسمية و يعني أن الاسمية طاغية، و على أن لنا تأويلا آخر

لتركيبة هذه البنية الثبوتية ذلك أن النص يبدأ بشيء من الحيرة، لكن في شيء من الجنوح إلى السؤال المتفائل مثل:

هـــل قصت د يـــــن من ق ضـــي فـــــي المحب يـــــن دي نـــــــها؟

أما بالنسبة للنظام الفعلي في هذا النص فيلاحظ عبد الملك مرتاض أنه يصطنع للنسج كأنه أقيم ليتقابل مع النظام الاسمي و يبدوا ذلك ماثلا في العناصر التالية:

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض :دراسة سيميائية في قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ص 64.

قضيت.....قضي، أصلت.....أدافت، تعرفت.....تعشقت، حيث أن هذه العناصر تمثل خمس تشكيلات من النظم التركيبية فهناك:

10- قضت: التي تتشكل في تركيبها مع قضي.

11- أصلت: التي تتلاءم في إيقاعها التركيبي مع أذاقت.

12- تعرفت: التي تتزاوج بانسجام مع تعشقت.

و الذي أفضي إلى هذا الانسجام في النظام التركيبي لهذا النص و تتابع ملفوظات تكاد أن تتميز بالخصائص الإيقاعية نفسها، كما يصفه من قبل إن كل تشكيلة تتخذ لها نظام تركيبيا يقرب أجزائها من بعضها من بعض.[1]

أما النظام الاسمي في هذا النص فيلاحظ الناقد أن له خمس تشكيلات من النظام التركيبي هذا النص تقوم على مادة الاسم و نذكر منها:

مهجات فدينها، قلوب علقنها، عيونا بكينها، غير أن هذه التشكيلات كما يري أغني نظام وأثري إفراز للإيقاع، بحيث كانت التشكيلات الأولى التي يلاحظ أنها لا تجمعها إلا جامعة الفعلية المنتمية إلى زمن الماضي التقليدي بدون أن تجاوزها إلى نظام بنيوي صارم يجعله شديد التشابه.

كما يلاحظ أن النظامين التركيبيين الاثنين في القصيدة يقومان على شيء من التوازن والتوازي معا، فخمس تشكيلات أخرى تستمد نظامها من الاسم المبني مع الفعل و قد تألفت الأسماء والأفعال في انسجام عجيب و تضافر نثير من اجل الوصول بنظام الكلام في النص إلى أبعد مدى.[2]

---

[1] ينظر عبد المالك مرتاض :دراسة سيميائية في قصيدة أين ليلاي لحمد العيد آل خليفة ص 68-71.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض :دراسة سيميائية في قصيدة أين ليلاي لحمد العيد آل خليفة ، ص 67.

3- **الحيز الشعري في نص "أين ليلاي":**

وجد عبد المالك مرتاض في الحيز الشعري لهذا النص أضرب مختلفة، و ذلك في محاولة إجرائية من أجل التعرف على تفاصيله و أجزائه إذا نجد:

الحيز التائه، الحيز المانع، الحيز الكاذب، الحيز المتحرك، كما أن هناك الحيز القاصر عن الاحتواء.

و سنتطرق إلى الحديث عن بعضهم:

الحيز التائه: يتمثل هذا الضرب من الحيز خصوصا فيما ذكرنا سابقا حيث يلاحظ الناقد أن الشخصية الشعرية هنا هي الباحثة و المستقبلة و المروجة للرسالة، و إن البحث عن هذا الحيز الجديد الرحيب حيز(ليلي) لا يعني في حقيقة الأمر إلا ضيقا شديدا بالحيز الراهن الذي لم تجد فيه الشخصية الشعرية، و لقد ربط هذا الاتجاه بكائن حيزي أسطوري، هو ليلى الأسطورة، الجمال، ومما يتجسد في هذا الحيز من النص.

- ✓ لم يجبني سوى الصدى أين ليلاي أينها؟

إن كان الحديث عن السؤالين في بداية النص ألا و هما

أين ليلاي؟

أينها ؟

فإن دلالتها لدى الطرح الثاني في ذاتها لدى الطرح الأول، فالحيز الأول يوهمنا بأنه مفتوح وأنه قد ينفر بالمتجه المفضي إليه، فلا يزال النص يحاوره و يخاطبه الآن أدرك في نهاية المطاف أنه لا أمل يرجي منه.

فقد انتهي كل شيء و أصبح هذا الحيز متعلقا بحيث أصبح نهبا أرجع الصدى.[1]

الحيز الحرام: و يتجسد هذا الضرب من الحيز في ثلاثة نماذج من هذا النص:

13- حيل بين و بينها.

14- مالي ليلى لم تصل مهجات فدينها؟

15- لم ترى بعد عينها.

إن البنية في هذا الحيز تمتد من اتجاه منتهى في اتجاه آخر، فكانت الشخصية الشعرية تنطلق من منطلقها نحو البحث عن(ليلى) في حيز غير محدد الاتجاه.

فالحيز كما يرى محرم العثور عليه فالشخصية الشعرية تظل تلهث وراءه دون أن يقع لها فيستسلم.

- **الحيز المتحرك:** و يتجلى هذا الضرب من الحيز المضطرب في عدة مواطن من النص.

عيونا بكينها، ياعيني اذرفي، روعتي ببينها.

إن في العيون المتهاتنة حيزا و أنه مفعم بالحركية، حافل بالعواطف طافح باليأس و الحزن الذين يحركان هذه المادة السائلة في جسم الإنسان حيث أن العين حين تبكي تفرز دموعا منحدر على

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد ال الخليفة ص 102-105.

خدي الوجه متخذة خطوطا من الأعلى الى الأسفل الى حيز الجسم كله يمثل لوحتين اثنتين أمامه وخلفه.[1]

4- الزمن الشعري في النص:

يقول بأن الأزمنة هي إنتاج معني أو حدث موازن أي إيلاج الزمن في الفعل أو الحدث أو إيلاج الفعل في إطار الزمن لكي يستحيل من نظام سردي إلى حكاية و على الرغم من أن هذا النص الشعري لا يدل ظاهره على الأقل على حكائيته و لا على سرديته، إلا أن ذكر (ليلى) باستمرار فيه والبحث عنها على مداه درجا به إلى إطار هذه الحكائية التي يجوز لها أن تقع إلا عبر زمن ما.

و قبل أن يتحدث الناقد عن الكيفية التي يتعامل بها الناص مع نصه، زمنيا نتوقف مع النموذج الأول و هو:

الزمن التقليدي: يعتبر الناقد أنه الزمن الطاغي في هذا النص إذا اثر الناص اصطناع الزمن الماضي مجسدا في الفعل الماضي الدال على الحديث الزمني في عهد مضي و انقضي، و قد بالغ النص في ذلك حيث بلغة الأفعال الماضية الواردة في هذا النص تسعة عشرة فعلا، و لكن الأداة النافية لهما قلبت دلالتهما إلى الماضي: حيل- قضت- أصلت- أذاقت – تعرفت- تعشقت- روعتني- تعلقت- تعللت- فدين – علقنا- بكين – حوينا.

و يضاف إلى كل ذلك أداتان على الزمن الماضي بشكل ما و هما: مذ و كم و قد لاحظ الناقد أن النص تتنازعه ثلاثة أزمنة تقليدية، و لكن الزمن الماضي هو صاحب الشأن في هذا النص، و لم يكن ذلك إلا تجسيدا للبنية الجامدة التي يتميز بها النّص و إن الإلحاح على اصطناع

[1] ينظر: ، عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد ال الخليفة ص 107-110.

الزمن الماضي إنما كان في رأي الناقد تقنية من تقنيات الخطاب الذي قدم هنا، و يعتبر الناص هنا لا يتعامل مع الزمن إلا تقليديا بحيث يسمي الأشياء بأسمائها الصريحة و يدل عليها بدلائلها المبينة فهو إذا أراد الماضي و عبر عنه في أبسط معاينه الزمنية.[1]

الزمـن اليائـس:

و لعل هذا الضرب من الزمن يتمثل في نموذجين اثنين من النّص:

- ✓ إيـــه يـــاعيـــــن اذرفـــي لـــن تـــري بعـــد عينـــــها
- ✓ لـــــم يجـ نـــي ســـوى الـصـــــدى.

يعتبر هذا اليأس قاتما و شديد السواد في أمر الشخصية الشعرية لعينيها بتذارف الدموع حتى تمتلئ منها الأنهار، و زمن البكاء هنا كما يلاحظ الناقد تقليد المفهوم و هو ينصرف ظاهره إلى حاضره فقط، و لكن الحاضر متجلي في(اذرفي) لا يكاد يعني حقيقة ظاهرة من يجهر النص عليه بزمن آخر أو يوسع مداه إلى أقصى الحدود الممكنة.

و في البيت يُجيبني سوى الصدى فيه يأس يائس يتجلى في إجابة الصدى لشخصية الشعرية التي كانت تتساءل عن أمر ليلى و كيف تعثر عليها، حيث إن لفظ الصدى يتجلى فيه الزمن صارخا وكذلك يعتبر أثرا من أثار صوت مبحوح مقهور ظل ينادي فيصبح زمننا مطولا، و الزمن الذي يمكن فيه الصدى هو زمن خادع لأنه ميت أي لأنه مجرد رجع للزمن الحقيقي المنبعث من الصوت الحي وزمن الصدى الكاذب قد يمثل قمة الزمن اليائس لأن الناص ألقى نفسه في عالم خالي من البشر.[1]

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ص 124-127.
[1] ينظر: عبد الملك مرتاض دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة ، ص 133.

الزمن الحالم على الرغم من أن ظاهر هذا النص يطغى عليه الحزن القائم و اليأس، كما لاحظ ذلك في كل المستويات التي فككها،فإنه مع ذلك وجد الناقد مظهرين من الزمن الحاكم و المظهر الأول يكون افتراضي في النص حيث يتمثل وراء قتامة اليأس، إذ لا يمتنع أن يفرز هذا اليأس في بعض أطواره الشاذة زمنا حالما متناقضا.

أما المظهر الثاني هو الأهم و الحقيقي و يتمثل في موطنين اثنين و هما:

- ✓ و تعشقت زينها
- ✓ فتعلقت بالطيو ف اللوا تي حكينها.

لينطلق الناقد الى عهد الشاعر و يراقبه و هو يعشق ليلاه في معبد الذة فلم يكن ذلك التعشق إبل حلما جميلا و أملا وديعا، و كذلك كانت للحلم صلة بالطيوف التي تتأوب الشخصية الشعرية أو الجماعية التي تنتمي إليها و على الرغم أنه شرح هذه الوحدة من النص في مستوى اخر من الزمن أنه يقلبه تقليبا آخر.

كما رأى الناقد أن الناص في هذين النموذجين يلهث وراء هذا الزمن الحالم و يحلم فيه حين يتعشق الجمال(جمال ليلى) و حين يتعلق بالطيوف التي تتأوبه في حسن طلعة ليلي.[1]

5-التركيب الإيقاعي في نص"أين ليلاي":

يعتبر الناقد عبد الملك مرتاض أن الإيقاع خاصية الشعر الأولى و كان لا يريد أن يسقطه في فخ التقليدية التي كانت تجاهد نفسها أشق الجهاد و أعنته من أجل وضع الحدود بين الشعر و النثر، لأن

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض ،دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة ، ص 139.

التقليديين كانوا لا يميزون بين الشعر و النثر فذلك كان كل كلام لهم إيقاعات و أصوات،لذلك فإن الإيقاع في تصوره أعم من الروي و القافية بل ربما أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي بكل مظاهره الصوتية و الإيقاعية الخارجية و الداخلية و بذلك فهو مختلف بحسب إيقاع الوحدة الشعرية في خد ذاتها ثم بحسب أداء هذا الإيقاع، فكأن لكل إيقاع مظهرين اثنين، الأول يكون في نفسه وهذا جوهريا لا يتغير و الآخر يمكن في كيفية الأداء الصوتي و بناءا على هذه الملاحظة فان أي إيقاع من الإيقاعات المألوفة في قرض الشعر العربي العمودي أو غير العمودي يكون إيقاعا ميتا.[2]

و نجد في هذا النص المدروس من قبل الناقد ثلاث إيقاعات و هي:

- **الإيقــاع التركيبـــي:**

يلاحظ الناقد أن الإيقاع الذي يرمى إليه هنا ليس بالضرورة هو الإيقاع الموزون و إنما يكفي أن يكون إيقاعا، و إذا كان ماضيا على نسق صوتي واحد و لاحظ الناقد أن السلم الإيقاعي يقوم علي فيات إيقاعية تنتمي داخليا إلى:

فئة: – أي(من أين) (البيت الأول)

– هـــــــــــل (البيت الثاني)

– الـ سـ (من السموات) (الحادي عشر).

و هذه الفونيمات تطبع المطالع في سبع و حدات من ثلاثة عشر تشكل حجم هذا النص و نجد أن هذا الإيقاع متشابه و متماسك و متقارب في البيتين الرابع و السابع.

---

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص148.

مذ تعرفت – و تعشقت.

و تعللت – فتبينت.

و يلحق بهذا الإيقاع التركيبي:

تساءلت – قلوب – و عين.[1]

- **الإيقــاع الداخلــي:**

و يقصد بالإيقاع الداخلي الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات أو الأعاريض كما هو معروف في علم العروض بحيث لهذه النهايات الإيقاعية وظيفة الربط بين جزئي الوحدة الواحدة من النص الشعري، و كان العروضيون يطلقون على الإيقاع حين يتحدد بين العروض و الروي و غالبا ما كان ذلك يقتصر على مطلع القصيدة لعسر العثور على فونيمات متحدة الأصوات داخليا و خارجيا.

و يجد في النص و خاصة في مطلعه تصريح في الوحدة الأولى:

أينها– بينها

و لكنه لا يجتزئ بمجرد ذلك حين يشعر بأن النص قد أصبح مفتقرا إلى تجديد الإيقاع و إثراء موسيقاه نجده يصرع تارتا أخرى في الوحدة التاسعة:

علقنها – بكينها.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض ،دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة ،ص 151-153.

و يقوم الإيقاع الداخلي، في نص "أين ليلاي" على ما قام به الصوت الأول في نهاية المصرع الأول من الوجهة الأولى.[1]

- **الإيقــاع الخارجــي:**

يقول الناقد أن الإيقاع الخارجي في النص الشعري هنا ليس مجرد الروي أو الصوت الأخير وانما يود التوقف على الفونيمات التي انتهت بها وحدات النص أو لنقارنها مع ما كان قد عالجه في نهايات المصاريع الأولى للنص، و أول ما لاحظه الناقد أن النهايات ليست في مظهرها الإيقاعي بل مجرد صوت منغم تنتهي به الأبيات و نجد هذا الإيقاع موحدا في فونيمين اثنين بحيث بحث يمثلان نهاية كل وحدة تتخذ لها الشكل الإيقاعي و لا تحيد عنه: دينها، عينها، حينها، زينها ، كينها، وينها أينها.

لذلك فإن المواد الإيقاعية و الصوتية التي حضرها النص لنسيج بنيته الخارجية تتمثل في: بين– دين– حين – زين– حكين– فدين – نفين – حوين– أين.

فيحسب أن الناص عمد الى تحضير بعض هذه المواد الصوتية دون أن يلج في طلبها كلها مما يترك الفرصة للقريحة أن تبدع، و للخيال أن يبتكر.

و تتجلى الوظيفة الإيقاعية في هذا النص خصوصا في:

- الاستجابة الشعري للمصاريع الأولى، و النسج على المنوال الإيقاعي لنهاية الوحدات السابقة و اللاحقة معا.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض :دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة، ص 156.

- أداء ما في النفس من هم و حزن و لوعة و شقاء، و علل هذا على أن الصوت الممدود يظاهر النص على أداء وظيفة نفسية عجيبة هذه الطاقات الكامنة فيه و القادر على احتضان الحزن و الحسرة.
- و هناك وظيفة جمالية قد يكون من التكليف المنهجي إنكارها أو تجاهلها، و تتمثل وجود إيقاعين اثنين مركبين.[1]

من هنا لاحظ الناقد و يرصد لنا خاصية هذا الإيقاع الذي يقع وسطا بين الطول و القصر من جهة،و الخفة و الثقل من جهة أخرى، يظاهر على تجسيد الهتم الكامن في نفس الناص، أو في نفوس الناس الذين ينتمي إليهم، و قد أقضت طبيعة الخطاب إلى جعل النص يتخذ إيقاعا يشبه الجزر و كأنه كامل يجمع بين الزمن و الخير.

و يعلمنا الناقد أن هذا الصوت موجود في منطقة الخام المسموع مثل"نها" و يعني بها النهي و قد يكون النهي معادلا دلالا للرفض، و يتصرف هذا إلى معان و قيم و ظروف:

4- يقول الناقد أن هذه القوة الغاشمة كانت لا تبرح في نهي الناس عن هذا الوجه من الأرض وأن يتمسكوا بأذيال ليلى المفقودة، و نجد في هذا النهي الحيلولة القاسية.

5- أن الشخصية الشعرية تنهي، بصورة غير مباشرة المتلقين عن أن يخضعوا لسلطان هذه القوة الغاشمة و في هذا النهي يكمن الرفض.

6- إن ليلى تنهي الناس، في هذا الوجه من الأرض، عن أن ييأسوا من العثور عليها وفي هذا النهي أمر بالإضطراع مع هذه القوة الغاشمة و تحددها من جهة و أمر بالتعليق بالأمل الوديع ويلاحظ الناقد أن أمر هذا الإيقاع اصطنع الحروف الخلقية و ألف المد، إذ تكررت الهاء في النص

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة ص 163-165 .

اثنتين و عشرين مرة، و العين اثنتي عشرة و الحاء خمسين أما ألف المد فهي أيضا صوت باك وشاك فإنها طبعت سطح الخطاب بالنغمة الإيقاعية المفتوحة بفضل تواترها، و لو ذهبت حروف الحلق فقد يكون النص أولع بها حتى تتماثل مع أحوال الخوف التي كانت تعور الشخصية من استمرار فقدان ليلى، لذلك تعتبر حروف الحلق هنا أدوات طبيعية لمظاهرة الصوت المميت في الفضاء[1].

5- **تأويلية النـص:**

16- جو النص: يحكم الناقد بانتماء هذا النص إلى الأدب التقليدي، لذلك فإن اللغة المستعملة فيه ليست بريئة، بل هي مجرد شكل مفضي لشكل المعنى، و من هنا فإن القصيدة لا تشكل و إنما تعكس، وهذه الرؤية إلى الفن ليست حديثة بل هي تقليد عبد الملك مرتاض أن الكثير من المعارضين الذين يرفضون تفكيك النص الأدبي و إعادة بناء من جديد لأن لاشيء لديهم أحب من أن يتخذوا من النص الأدبي خطابا، و على الغم مما ذهب إليه من تقليدية هذا النص و هو أمر يفرضه شكله لذلك فإننا نجد عدة مصطلحات و منها الأيقونة و نجد لها نماذج منها:

- **ليلى:** فليلى هنا لا تمثل مضمون تقليدي في مفهوم النقد التقليدي و إنما تمثل صورة بصرية (أيقونة) فتمثلها الناص ثم قربها بواسطة هذا العاكس المرئي المبصر الذي هو شخص شخصية يقال لها ليلى، فمن الممكن أن يؤول الناقد ليلى تأويلا تقليديا، على أساس أنها مجرد رمز و أن وظيفتها في النص رمزية.

- **الطيوف اللواتي حكيناها:** هذا المظهر يجده يعكس عكسا دقيقا إلى درجة أن النص يقرره تقريرا، لذلك فهو يتعلق بأسباب بصرية تربطه بهذا و هو الطيوف ، فالطيوف هنا كالمرآة العاكسة لوجه غير مرئي مباشر و لأن المرآة عاكسة أمنية للصورة التي تتسلط عليها فتغوص في

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة، ص 167-169.

معكسها اللماع، فالطيوف مجرد أفكار وهمية تتأوب للنوم فتزعجهم أو تمنعهم، و إنما هي صورة حقيقية مرئية لصورة أخرى أشد تركيبا و أكثر تعقيدا تتمثلها الشخصية الشعرية.

❖ **لن تري بعد عينها:** يرى الناقد أن الصورة الأيقونة في هذا النموذج، تتسم بالشعاع والبصرية أي بالإدراك المحسوس الذي ليس إلا صورة بصرية و إرادة في الأصل، و يلاحظ أن الصورة الأيقونة القائمة على نفي وجود الشبه تحت الملكة البصرية التي تقوم على اصطناع العضو الممتاز لإفراز هذه الصورة.

❖ **لم يجنبي سوى الصدى:** إن الصورة الأيقونة هنا تقوم على اصطناع عضو الإفراز الصوتي و هو الأذن، فالصدى هنا صورة سمعية بحيث أنها تعكس لشيء موجود في الخارج وذلك باصطناع الشخصية الشعرية لهذه العلامة ابتغاء الدلالة عالم الغائب مفقود لتعبر عن الخيبة.[1]

و يرى الناقد أن هذه العلامة التي اصطنعها النص تتدرج في صميم التشكيل الحداثي للنسج الشعرين كما أنه فك النص بيتا بيتا من أجل أن يمثل الجو الذي ولد فيه.

- يلاحظ الناقد أن الناص في هذا البيت:

✓ أيــن لـ يــلاي أينـــــها حـ يـــــل بيـ نـــــي و بينـــــها؟

يبحث عن ليلى متسائلا عن مكانها غير المعروفن و يقر بأن قوة متسلطة حالت بينه و بين ليلاه، فهي إذن مفقودت و موجودة في الأبان ذاته فكأن الناص كان يعرف مكانها و الذي حمله على التساؤل عنها فزعه من قوة الغاشمة.

✓ أيــــن لـ يـــــلاي أينـــــــــها.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة، ص 180-182.

يعتبر الناقد أن هذا السؤال مخادع و مغالط، و لا يعني بالضرورة أن الناص لم يكن يعرف كما أن هذا السؤال يحمل في طياته جواب.

- ✓ حـيـــل بيـنـــــي و بيـنـــها.

فالحيلولة التي حالت بين الناص و بين ليلاه إنما تكمن في تلك القوة الغاشمة حيث يرى الناقد أن النص اصطنع البناء المجهول، توكيدا لهذه الحيطة، و من عجب أن يتعايش الناص مع هذه القوة على علمه وعلمها، و على معرفته بقصدها و نواياها الشريرة و مع ذلك فإنه يتجاهلها، و لهذا فإن ليلى ليست رخيصة المهر و لا مبتذبة العلاقة و إنما نهتلك من فتاة تغالي في حبها لفرط جمالها و تباهي في اعتزازها إدراكا لقيمتها المعنوية، و لعل ذلك هو الذي كلن مصدرا لهذا السؤال المحير ثم لعل ذلك هو مصدر تجاهل هذه القوة لسؤال الناص، لعلمه أن أمر ليلى ليس من اليسر الوقوع عليه و إذا صادف أن وقع هذا الوقوع فلا يكون إلا نسبيا، و إن الناقد يرى الناص يمضي في المغالطة التي كان طرحها و يطرحها أيضا تحت سؤال آخر:

- ✓ هل قضـت ديـن من قـــى فـــــي المحبـيـــــــن ديـنـــــها؟

و لعل هذه النار المستمرة هي التي أصلت قلب الشاعر فأفضت به إلى التعاسة و لقد طال هيام الشاعر بعشق ليلى و اضطرمت نار الهوى في جوانحهن لذلك فهو يحاول البحث في عالمه المثالي وكذلك متعلق بالأطياف و متمسك بالأوهام من و لقد مثل لنا الجو الشعري الذي يتمخض في شعر الناص قبل أن يفرغه نصا شعريا كامل الإيقاع و الأدوات الفنية ، و لذلك فإن النص استطاع أن يأخذ من ليلى رمزا و أسطورة لغاية فنية فيها كثير من الأصالة.

أما من الناحية الروحية فقد ألفى النص بحكم شعريته و يقيم الموضوع على قضية حب تصطلي الشخصية الشعرية و هذا الاصطلاء يتجلى في المعانات الروحية التي تشبه معاناة المتوصل الذي يمضه ذلك الضرب من الحب و يبحث عن الحقيقة و هي ليلى التي تعتبر قيمة روحية تتغذى منها النفس.

أما من الناحية السياسية يجد النص يتناول موضوعا من نوع القضية التي تتخذ شكل المثل الأعلى لجماعة أو شعب، و قد وفق النص في الدعوة إلى هذه القضية التي هي الحرية بعد أن جسدها و شخصها ما دفع بالمتلقي أن يتطلع إلى معرفة هذا المثل الأعلى ثم حبه و التضحية من أجل العثور عليه.

أما من الناحية التاريخية يجد الناقد أن هذا النص يرتبط بالواقع التاريخي لشعب جزائري، حيث لم يقع البحث عن الحرية و التضحية من أجل العثور عليها بأي ثمن و كأن ليلى هي الحرية لكل مكان و زمان.[1]

من خلال مراحل دراستنا للمنهج التفكيكي عند عبد الملك مرتاض في دراستنا لبعض النصوص الأدبية و من ضمنها قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة فإننا قد توصلنا إلى جملة من النتائج نجملها فيما يلي:

- كما هو معروف أن لا شيء يخلق من العدم، و التفكيك نتج من منطلقات فلسفية تأويلية في مرحلة ما بعد الحداثة، و قد نتج هذا المنهج من الحركة البنيوية و ما هو إلا امتداد لها بشكل غير مباشر.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية التفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أل الخليفة، ص 185-187.

- التفكيك هو منهج حديث يستهدف تفويض النص الأدبي الداخل و خلخله بنائه الهرمي لاستكشاف دلالته المختلفة و اللانهائية، و هي التي يتضمنها النص و تلك الدلالات العديدة المتشابكة التي تكون النص الأدبي.
- لقد انتشرت التفكيكية في معظم الأقطاب و نجحت كبيرا خاصة في موطنها الأصلي ونعني به الولايات النقدية غير أن هناك من يقر بفشلها متجاهلا تلك النجاحات التي حققها.
- يعد عبد المالك مرتاض من النقاد العرب الأوائل الذين اعتمدوا المنهج التفكيكي وطبقوه على العديد من النصوص الأدبية العربية ، حيث خرج به من الحيَز التقليدي إلى الدراسة المعاصرة التي حققت نتائج باهرة في توظيف هذا الاتجاه.

تلك إذن كانت أهم الخطوات التي خطاها النقاد الجزائريين عند وقوفهم على الممارسة النقدية للشعر ، فما هو حال الممارسة النقدية للرواية يا ترى؟

2-الروايـــة:

إنّ الحديث عن الرواية الجزائرية المعاصرة يحمل الكثير من الالتباس من الناحية المنهجية في حالة ما إذا أخذنا بالمحدّد الزمني لوحده.

إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية هي رواية حديثة النشأة، إذ لا يتجاوز عمرها النّصف قرن، هذه الرواية التي يشير أغلب الدارسين والنقاد في الجزائر إلى أنها من مواليد السبعينات عدا

روايتين وهما "غادة أم القرى[1] للأديب الشهيد "أحمد رضا حوحو" "الطالب المنكوب" لعبد الحميد الشافعي وقد صدرتا في أواخر الأربعينات، وقد اعتبرهما محمد مصايف قصتين طويلتين، لكنّه لا يرى مانعا إذ عد هذين العملين روايتين على سبيل التجاوز[2] .

أمّا الرواية الجزائرية العربية بشكلها الفني فلم تظهر إلاّ في السبعينات، وكانت أول رواية فنية عرفها الأدب الجزائري هي"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، وقد كتبت عام 1970، ومن خلال سبر بيبلوغرافي تبيّن، أنّ عدد الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بلغ خمسا وأربعين رواية حتى صيف عام 1984، وممّا لا شك فيه أنّ روايات عدّة طبعت، وأخرى أعيد طبعها خلال الفترة مابين عام (1984– 1994) كما أنّ هناك أسماء روائية جديدة عرفها الواقع الثقافي في الجزائر[3].

ومن أكثر المواضيع التي حظيت بالاهتمام والتركيز والكتابة في الوقت المعاصر، هي قصة الوطن، ومدى التزام الكتاب بمعالجتها والتطرّق لها.

وفي هذا السياق لا بد من ذكر أحمد رضا حوحو، وروايته "غادة أم القرى" التي يعلّق عليها أبو القاسم سعد قائلا: "أن حوحو لم يستطع أن يطلق عليها اسم أسرة جزائرية خوفا من سلطة المجتمع"[4] فهذه الرواية تصور حياة الأسرة الجزائرية، وخصوصا وضع المرأة. [5]

---

[1] ينظر، أحمد رضا حوحو: غادة أم القري، مطبعة النليلي، تونس 1974.ص66.

[2] ينظر،أحمد الدوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص85.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 85-86.

[4] أبو قاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، تونس، ط3، 1985، ص58.

[5] ينظر: عايد أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، 1925،1967، تر محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، دت، ص137.

فأحمد رضا حوحو، صور حياة المرأة الجزائرية، ووضعها من خلال تصوير الأسرة الجزائرية.

ليستمر العطاء الفكري والأدبي عند حوحو بنفس التواصل، حفّزه في ذلك شعوره بواجبه ورسالته نحو الوطن، وهكذا كانت أحوال كتاب الجزائر، يكتبون من أجل الجزائر، ويحملون همّ وطنهم.

أمّا الفن الروائي مع وقائع وأحداث مواكبة للتحولات والمستجدّات صنع مادة الرواية الخام وهي مادة حيّة، صوّرت الحياة الجزائرية بمختلف أوجهها، وهذا الأمر رافق الإنتاج الروائي منذ ظهوره أمّا الرواية الفنية الجزائرية العربية كانت بدايتها مع "ريح الجنوب" اتسمت هذه الرواية بالبعد الفني، الذي يدل على نضج الرواية، وتفتق الوعي الفني فيها، وهذا ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض في كتابه "نهضة الأدب العربي في الجزائر"[1] إذ عالجت هذه الرواية قضية الأرض في عهد الاستقلال ورصدت ردود الفعل حول الإصلاح الزراعي[2].

كما تطَرَقت لعلاقة الإنسان الجزائري بأرضه، وعرضت لقضية المرأة الجزائرية ووصفها، أمّا القضية الأساسية عند عبد الحميد بن هدوقة فهي قضية الأرض، ثم المرأة وتعتبر "ريح الجنوب" أول محاولة جادة باللغة العربية، تكتسي أهمية بوصفها البداية الأولى للفن الروائي في الجزائر[3]. فهذا الفن الروائي في الجزائر إنطلق من هذه المحاولة التي تؤسس لهذا الفن.

---

[1] عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983، ص155.

[2] ينظر،المرجع نفسه :ص 155.

[3] ينظر: مصطفي قاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر ، الجزائر، د ط، 2000، ص07.

فالرواية تعبير جمالي لواقع معقد تعتريه معايير متداخلة، والقصد من هذا التعبير الكشف عن عدّة جوانب من هذا الواقع، بكل معطياته وظروفه، مما يحفز الكاتب على الاهتمام بعرضه وتناوله والتطرق إليه.

أمّا صورة الجزائر وما يعيشه المجتمع فنراه عميق الأبعاد في ثلاثية محمد ديب الشهيرة "التي تخط لنا مسيرة نشأة وتوحيد وتعمق الوعي القومي لدى الشعب الجزائري: البيت الكبير والحريق ومهنة النسيج"[1]

رسم محمد ديب في روايته قدرة الإنسان الجزائري على صنع الثورة والتبشير بها، وزرع بذورها، فالإنسان الجزائري يأنف الذّل والهوان، ويأبى الإذلال والاستغلال.

تحكي ثلاثية "محمد ديب" حياة الشعب الجزائري في فترة الاحتلال، واستعداده النفسي للثورة وتعرض الثلاثية نماذج للحياة الجزائرية، المليئة بالمعاناة من جرائم المحتل الذي يفرض على الشعب الفقر والجوع، والتشّرد، والجهل، هذا من جهة ومن جهة أخرى فالثلاثية تصور هذا المجتمع الواعي بالواقع، والذي يفكر في الخلاص من المحنة والاحتلال.

أمّا رواية الحريق فتحدد وتعمق "أبعاد تلك الثورة التي نرى بوادر ولادتها في البيت تلك التي ستظل تشتعل، ولن تنطفئ أبدًا ثمَّ الجزء الثالث من الثلاثية حيث يترك جموع الجيّاع من أعماق المدينة، بداية تغيير الأشياء يشعر بها القارئ في ثلاثية ديب"[2]

أما مولود فرعون فقد أعطى صورة حياتنا الصعبة وظروفه المادية في رواية ابن الفقير 1950 التي تروي فيها حياة فرعون بحذافرها بدون زيادة أو نقصان، ومن هنا نرى ذلك الصدق في نقل العواطف، ومختلف أحاسيس الإنسان أمام ما يلاقيه في المحيط الذي يعيش فيه[1].

---

[1] سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، د ت، ص146.

[2] المرجع نفسه ، ص186.

أمّا مالك حدّدا، فكان يكتب قصّة كل عام، "الإحساس الخير" 1956 "أقدم لك غزالا" 1959 و"الطالب والدّرس" 1960، "رصيف الأزهار لا يجيب" 1961.

يبدوا أن هذا الأدب المكتوب بالفرنسية يحمل روحا جزائرية، لأنه يعالج مواضيع تتعلّق بالقضية الوطنية، وبالمجتمع الجزائري من فقر، وجهل وجوع واستغلال.

وبالتالي فالوطن كان محور الكتابات الروائية الجزائرية المعاصرة، إذا دارت حوله الأحداث والمجريات، فكان أكثر المواضيع من حيث الحضور في الإنتاج الروائي الجزائري.

- **تطور النقد في الرواية الجزائرية:**

لقد عرفت الرواية الجزائرية تحوّلات عدّة، وتطوّرات وتأثيرات بأحداث البلاد، وأثّرت فيها وعكستها وظهر ذلك فيما تصوّرته الإبداعات الروائية، على مرّ المراحل التاريخية ووقائعها ومستجدّاتها ويكون الحديث في ذلك بداية من الثورة والحرب التحريرية.

هذه البدايات الروائية، كانت إرهاصات تمهيدية ومقدمة لانطلاق المسيرة التي اكتملت في شكلها الفني مع عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب" وقيام حرب التحرير في أوّل نوفمبر1954 من أهم العوامل التي عملت على تطوير الأدب الجزائري المعاصر سواء من الناحية الشكلية أو الموضوعية[2].

واضافة إلى ذلك فقد شغلت الثورة منذ اندلاعها عام1954 أقلام المبدعين، والأدباء كثير، كما أسالت حبر الكثير من أعلام ومثقفي المنصف الثاني من القرن العشرين.

---

[1] ينظر، سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر،ص189.

[2] ينظر: أحمد شريبط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1974-1985) (دراسة) اتحاد كتاب العرب 1998، ص110.

ويرجع ذلك في –نظري– إلى القضايا السامية التي تبنتها منذ اندلاعها وانطلاقها وكذلك إلى منهجها العميق، وخططها الإستراتيجية، وأبعادها الوطنية والقومية والإنسانية[1].

إذن فقد واكبت الثورة الجزائرية تحوّلات الجزائر وتطوراتها ومستجدات مختلفة، هذا الواقع عبّرت عنه الرواية الجزائرية وجعلت منه مواضيع للكتابة الروائية في الجزائر.

وقد برز في فترة السبعينيات في الخطاب الإبداعي، البعد الاجتماعي "إلى درجة أن الخطاب الرسمي، وهو الخطاب الاشتراكي يومئذن قد انعكس بطريقة آلية في كثير من الأعمال"[2]

أمّا في منتصف الثمانيات فقد برزت الرواية الواقعية التي تعالج معطيات الواقع واشكالاته، هذه الروايات ذات وظيفة نقدية سياسية، فتناولت مشكلة الديمقراطية وأزمة الفكر.

وفي بداية التسعينيات ظهرت موجة جديدة في الروايات، فالرواية الجزائرية تحرّرت من أسر الرواية الكلاسيكية، لتعبر عن انسداد الواقع السياسي والاجتماعي[3]. ومن هنا نلاحظ أنّ الرواية الجزائرية سايرت السياسة.

هذا بالنسبة للرواية المكتوبة باللغة العربية، وكذا الأمر بالنسبة للمكتوبة بالفرنسية، فقد عكست الموضوع الثوري والوطني كغيرها من الروايات و من الروايات المكتوبة بالفرنسية أذكر على سبيل المثال لا الحصر– رواية "العودة"[4] التي تعرضت للهجرة والوطن.

- **موضوعات الرواية الجزائرية:**

---

[1])ينظر أحمد شريبط: مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد كتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001،ص180.

[2] h –tt:// www.aljazera.net

[3] ينظر: أحمد الدوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص87.

[4] le retoure, mouhammed dib, entreprise nationale du fivre , Alger 1989, p05.

دارت أحداث الرواية الجزائرية وموضوعها حول عدّة قضايا وقد أخذت الثورة الجزائرية مساحة هائلة أو رصيدا كبيرا في الكتابة الجزائرية بوعي وادراك، أسفر عن روايات بموضوعات ومعالجات مختلفة ومتنوعة منها:

1- الثورة ودور الشباب المثقف النضالي:

وقد كتب في ذلك عبد المالك مرتاض رواية "نار ونور" وتطرّقت هذه الرواية إلى دور الطالب الجزائري ومشاركته في القضية الوطنية.

2- الثورة والمقاومة الشعبية:

تناولت الرواية الجزائرية موضوع المقاومة، والمقصود بها مقاومة جبهة التحرير الوطني، أو مقاومة الشعب وهذا ما يتّضح في رواية "اللاز" للطاهر وطّار إذ يصف المؤلف اللاز في مواجهة الأزمات[1]، ويدور موضوع هذه الرواية حول الجانب الايديولوجي بالإضافة إلى رواية "طيورفي الظهيرة" لمرزاق بقطاش التي توضح الوعي الثوري حتى لدى الأطفال.

3- التطبيق الاشتراكي والثورة الزراعية:

تناولت رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة قضية حساسة وهامة هي علاقة الإنسان بالأرض وقضية المرأة، وتطرقت هذه الرواية إلى عمق المفهوم الإيديولوجي للثورة الزراعية وعنت جدًا بمحاربة الإقطاع، وعن هذا أيضا تحدّث "ابن هدوقة" في روايته "نهاية أمس" ويقول في ريح الجنوب: "وكان عابد ابن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدّار يساعدان رابحا، راعي الغنم في الخروج بها من الممر الضيق، الذي يشف بعض بساتين القرية، وتنهد تنهدًا حزينا وهو يري الغنم

[1] ينظر، الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، د ت، ص16.

أمامه ذلك أنّ الإشاعات التي كانت بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي، حول الإصلاح الزراعي قضت مضجعه وصارت منشأ همومه ومحلّ تفكيره الدائم"[1].

فرواية ريح الجنوب مسرحا لتضارب الأفكار المختلفة وغير المتوافقة فكل شخصية في الرواية هي نموذج لأفكار لها وجودًا في الواقع، أو نموذج لطبقة أو فئة معينة.

فمواقف عبد الحميد بن هدوقة، ليست مواقف إيديولوجية، وانّما مواقف حقيقية واقعية تنظر إلى الواقع وتنطلق من نتيجة معايشته وقربه من الأحداث التي صدورها، وجعل لها شخوصا تتفاعل فيما بينها، تلك الشخوص رموز تمثل بما تحمله هم الروائي فالتجربة الروائية الشكلية والجمالية لدى الروائي كانت خاضعة لنوعية المتلقي ومستواه.

أمّا الصراع الإيديولوجي، فقد عالجه "الطاهر وطار" في أعماله خصوصا "اللاز" وقد عالج أيضا كما ذهب إليه عمر بن قينة " قد تبلورت الواقعية الاشتراكية، في روايات الطّاهر وطّار في "الزلزال" ففي هذه الرواية تجسّدت رؤية الطّاهر وطّار للواقع الجزائري الصعب، وقضية هذه الرواية الأساسية هو تأمين الأرض، ويرمز بالزلزال للشعب في محاكمته للإقطاع"[2].

فقضية الأرض كانت محور الروايات الجزائرية، إضافة إلى عرض قضايا الفلاحين واستغلال الإقطاع للجزائريين، إضافة لقضية أخرى أخذت مساحة هامة وهي الثورة الزراعية.

4- الالتزام بقضايا الجماهير ونقد الواقع:

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، د ت، ص07.

[2] عمر بن قينة: دراسات في القصة القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية.للكتاب، الجزائر 1986 .ص 240-241.

ونجد هذا الموضوع بالأخص في كتابات واسيني الأعرج التي تتناول موضوع القهر الاجتماعي في رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" تطرح قضية النضال الثوري في شخص عاشور الذي يعيش الفقر والتعاسة و القهر، أما رواية "نوار اللوز" فقد ربط واسيني الأعرج فيها بين الماضي والحاضر في غربة صالح بن عامر، وصوّر لنا كذلك القهر[1].

فالروايتان تعالجان قضايا الشعب الاجتماعية، وهي قضية الفقر، والقهر، والمعاناة، إلى جانب القضية الأساسية وهي قضية المقاومة، فهما تعطيان القارئ صورة عن الحياة الاجتماعية في الجزائر والوضع القائم فيها.

والى جانب الأعرج نجد رشيد بوجدرة في رواية "التفكك"، يتناول الواقع الإجتماعي بمختلف طبقاته ويقدم لنا المناضل في شخص "الطاهر الغمري".

ويقول:" فلا يجب "علي" مصارحتها في هذا الشأن خوفا من أن تتهمه بممارسة مساومة عنيفة ضدّها كيف يمكن إذن كتابة التاريخ والتخلص من كل هذه الشوائب"[2].

5- الإرهاب:

6- أمّا فيما يخص ظاهرة الإرهاب، فقد نالت حظّا من الكتابة الروائية إذ تعد الظاهرة موضوعا حساسا، وهذا ما ذهب إليه محمد عرعار في قوله: "وليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها، ولا يعدد الجرائم التي يقترفها بل بفضاعتها ودرجة وحشيتها"[3]

---

[1] ينظر: أحمد الدوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص99،100.

[2] رشيد بوجدرة: التفكك ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط2، 1982،ص66.

[3] محمد عرعار العالى: مالا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1982،2،ص66.

وجاءت هذه الظاهرة بشكل صريح في رواية الطاهر وطار"العشق والموت في الزمن الحراشي" و"عقبات في طريق تيميمون" للرشيد بوجدرة، و"الشمعة والدّهاليز" للطاهر وطار[1].

وقد عانت الجزائر الكثير وطويلا من هذه الظاهرة الوحشية، ويأمل كل جزائري مخلص أن يحل محل الوحشية والدّمار، الأمن والسلم والمصالحة.

ومن ثمّ يتميّز أدبنا الجزائري في عالم العربي بخاصة منفردة، نادرًا ما تجتمع في الأدب وهذه الخاصية كما قال فيصل درّاج:" تتمثل في ذلك التمايز، في جملة الخصائص المركبة المعقدة، أنبتتها صيرورة تاريخية لا مناص منها، تدخلت في تشكيل الأدب الجزائري على مر العصور ثلاثة عناصر العنصر المحلي، والعنصر العربي، والعنصر اللاتيني الفرنسي، وانصهرت العناصر الثلاثة لغة وحضارة، عبر التاريخ ثم لبست حلّة عربية في مرحلة استرداد السيادة الوطنية"[2]

هذا كلّه خلق للرواية الجزائرية، تمّيزًا على الساحة الروائية العربية لأن روادها فعلا تمكنوا من تحقيق جماليات ومحاولات في الشكل الروائي كالطّاهر وطّار، وأحلام مستغانمي، فهي إذن نماذج تبّين تمكن الروائي الجزائري من آليات الفن الروائي بالإضافة إلى المضمون الذي يروي فيه تجربته الوطنية، أضف إلى ذلك أنّ الرواية الجزائرية صوّرت الجوانب المشرقة من حياة الثورة وهذا كله"لرصد تطور حركة الوعي الثوري داخل الإنسان المظلوم والتفاؤل بانبثاق فجر النّصر"[3] وهو

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص89.

[2] فيصل درّاج: الأدب والتأليف والترجمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط 1993،1،ص270.

[3] أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة(1931،1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1989،ص54.

الموقف نفسه نجده عند عبد المالك مرتاض، وهو أن "الشعب الجزائري ليس بغريب عنه أخلاقياته وحضارته، وبما أنّه كذلك، فهو حتما شعب يذتزع أهليته للحياة والحرية والسيادة والمجد"[1]

من خلال هذين النّصين يتبين أنّ التاريخ يشهد لهذا الشعب بنضاله من أجل الحرية والعمل والاستقلال على تخليص البلاد من قبضة الإستدمار الفرنسي، والجهاد من أجل نيل الإستقلال، ومن أجل الخروج أيضا من الظلمات إلى النور.

هذا الواقع الثوري الوطني التي تميّزت به الرواية الجزائرية المعاصرة في إطار يجعل من انفتاح الرواية عليه مجالا تتمتع فيه"بحرية الحركة والتعبير أكثر من أي جنس أدبي"[2] أمّا عن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية فتتجلّى فيها المعالم الوطنية كثلاثية"محمد ديب" المشهورة. وما كتبه مولود فرعون كرواية "الدروب الوعرة" إذ جاء فيها على لسان البطل "عامر" أثناء تواجده في فرنسا:" يقولون لي عد إلى البلاد يابيكو، عندئذن أدركت أن لي وطنا وأنني سأعتبره دائما أجنبيا عن غيره من الأوطان وقد غفلت عن هذه الحقيقة عشرين سنة، وحينما انتبهت من غفلتي صرت لا أطيق صدبرا على بلادي، وشعرت برغبة جامحة لزيارتها والتمتَع بخيراتها والمشي فوق ترابها واستنشاق هوائها الساخن والتعرض لأشعة شمسها المحروقة والسير في دروبها المغبرة"[3]

يبدو من خلال هذا النص أنّ الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية تعكس الوعي الوطني والثوري لدى كتاب الجزائر، الذين يكتبون بهذه اللغة، إذ عكسوا في كتاباتهم إحساسهم ببالهم الوطني الجزائري وبيّنوا من خلال هذه الكتابات أنهم على وعي بالقضية الوطنية والواقع الجزائري.

---

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1990، ص83.

[2] محمد شاهين: آفاق الرواية البنية والمؤثرات –دراسة- اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص05.

[3] مولود فرعون: الدروب الوعرة، تر حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5، 1990، ص161.

هذا من جهة أخرى فقد أعطى"كاتب ياسين" الحرب طابع الملحمة وقام باستعمال رمز نجية كرباط يصل الماضي بالحاضر، ويربط بين الحدث وجيل الشباب الذين تحمّلوا عبء المعركة، أمّا بالنسبة لمولود معمري وآسيا جبار، ومالك حدّاد، فقد تناولوا الحدث بأسلوب مباشر، وان كان كل منهم يعبر عن رسالة خاصة من خلال حرب التحرير، أما من جهة أخرى نرى معمري يعطي الحرب معنى عالميا[1].

ومما تقدّم يتضح النقد الجزائري فقد كان يرسم خطوات الكتّاب الجزائري من خلال صورة الثورة المتصلة كلّها بالكفاح، والنضال والجهاد، والسعي من أجل نيل الحرية والاستقلال.وهذا ما يتضح من خلال رواية غدا تتلألأ الشمس،لعبد الملك مرتاض.

"وأخيرا تتلألأ الشمس" لعبد المالك مرتاض.

-دراسة نقدية-

فالمقصود إذن بالبعد الوطني لدى النقاد الجزائريين هو ما يرمي إليه الكاتب مما يتعلق بالأمور التي تخص الوطن والثورة ويتجلى البعد الوطني برواية "وأخيرا تتلألأ الشمس" لعبد المالك مرتاض من خلال عدّة أمور منها دعم المجتمع وحبه للثورة فالشعب الجزائري شعب واعي، ومدرك لقضية وطنية، ولدية نضج وطني وثوري، إذ هو على استعداد لامتدد الثورة، ودعمها ماديا ومعنويا ومساعدتها بتزويدها بالأخبار، والمعلومات بالإضافة إلى حب هذا الشعب الكبير للثورة والثوار وشغفه واعتزازه بهم.

[1] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص75.

ومن صور الوعي عند الشعب بالقضية الوطنية دعمه للثورة وحبّه لها، وكذا حماسة كل مواطن من أجل المشاركة في الحرب التحريرية، وهذا ما يجسده عبد المالك مرتاض في روايته حيث يقول: "لم يستطع توقيف حبس صرخة قائلا للضابط بحماس وانفعال كلا ياسيدي، بل أنّي إن شاء لمن المجاهدين.....ابتسم الضابط ابتسام الوطني والإعجاب وأثنى عليه ليبارك في أمثاله..... والى الأمام"[1]

حتما إنّ وعي المواطن بقضيته وطنه هو وعي عميق بضرورة الالتزام بقاضايا الوطن والإلتزام بحبه إذ أنّ هذا التّعلق بالوطن أصيل وأثيل.

فالشعب الجزائري من خلال هذه الرواية يعيش في حلم بتحقيق الحرية والإستقلال وتجربة العيش تحت كنف الاستقلال في بلد حر، لم يبق للاحتلال سلطان، فالشعب أيام الاستقلال سيّد نفسه يحكم نفسه بنفسه، لا أحد يسيّره، أو يسير ثرواته، وفي مناجاة"فريدة" زوج"توفيق" لنفسها في هذا الشأن تذكرت أن عاما مرّ على ذكرى زواجهما نقول:" فيالها من ذكرى مشؤومة مليئة أحزانا وأشجانا ..... فيأبي جديد ستعود هذه الذكرى العام المقبل؟ باستقلال الجزائر التام وبالحرية الكاملة وبظهور الراية الخفَّاقة، المرفرفة على ربوع وطنه الحبيب"[2]

هذه الأحلام التي روادت "فريدة" هي أحلام مستقبلية استشراقية تعبر عن رؤية للمستقبل في ظل معطيات الواقع، وهي رؤية متذبذبة، متأرجحة، أو هي أحلام متقلبة بين وقائع معينة ونتائجها، وبين أحداث مسطرة، وما سيعقبها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، تضع فريدة احتمال الاستقلال التام والحرية الكاملة، فهل سيحمل قدوم العام المقبل هاته الاحتمالات.

---

[1] عبد المالك مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 ،2006ص 60..

[2] عبد المالك مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس، ص63-64.

لقد عمل الشعب الجزائري بكل شرائحه وفئاته على تجسيد وتحقيق حلم الاستقلال، وعمل من أجل إحراز النّصر، وبذل هذا الشعب السعي الجاد والعمل الثوري، الذي فتح أمامه أفق النجاح "فتوفيق" وأسرته قدّموا التضحيات الجسام ككل أفراد الشعب من أجل الوطن، فقد غاب عن والدة توفيق ابنها.

بالإضافة إلى تضحية "فريدة" بزوجها، وقد أفهمتها حماتها هذا الأمر، وأنه ينبغي لها أن تفرح أن تطرب، أن تبتسم كلما لَقيت[1] صويحباتها، أن تكون مرفوعة الرأس عالية.....ثم قالت لها في لمحة خافتة يغلف حواشيها الحنان:

- "ألم تقدمي مهجة فؤادك وشريك حياتك قربانا للثورة"[2].

فهذه الشخصيات عبارة عن نماذج وأمثلة للجزائريين الذين ضحوا من أجل الجزائر وبذلوا كل شيء من أجل حياة الحرية والاستقلال ولا يهم هذا الجزائري إذا استشهد أم بقي على قيد الحياة، إن كان ذلك من أجل تحقيق الحرية والاستقلال وطرد المستبد من الأرض الإسلامية والعربية واحلال السلم والسلام والأمن والأمان.

وتقترب ساعة النصر شيئا فشيئا، ويبتعد الحلم عن الحقيقة لتبقي مساحة للأمل وللعمل من أجل إقامة صرح من النّصر والانتصار والحرية والتحرر لتبقى هناك مساحة للعمل فقط من أجل تحويل الحلم إلى حقيقة متجسدة فوق أرض الواقع.

---

[1] ينظر ، عبد المالك مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس ص 63-64.

[2] المصدر نفسه ، ص61-65.

وفي رواية عبد الملك مرتاض، الجزائر تسير على خطوات النّصر وتقترب من الخلاص، فقد أخبرت فريدة حماتها بأن الاستعمار الفرنسي يخضع لجبهة التحرير الوطنيويوافق على "أن تجرى المحادثات على أرض بلده؟....سألتها حماتها"[1].

ما معنى المفاوضات يا بنيّتي؟ كيف تشرح لها، شرحت لها فريدة بأن معنى كلمة المفاوضة،التفاهم أو الجلوس إلى بعضنا بغية بحث مشكلة ما، ثم التوصل إلى حل مُرضي للطرفين[2].

وعليه نطرح السؤال التالي: فهل مضمون هذه الرواية مع البناء الفني؟

"وأخيرا تتلألأ الشمس" هذا العنوان يوحي ويومئ بمضمون الرواية ويعكس البعد الوطني للرواية فهو واجهة تتجلى فيها مسحة الرواية الوطنية، إذ لهذا العنوان علاقة وثيقة بمحتوى هذا النّص الروائي.

فكلمة "وأخيرا" تبيّن أن هناك معركة، ثورة تنتهي بشيء، فهذه الملحمة الجزائرية ازدادت وهجًا بالثورة والنضال، تدل هاته الكلمة على أن هناك شيئا كان يتأمل، ينتظر، هو الاستقلال أما كلمة "تتلألأ فهي فعل يدل على التوهّج الجميل للشمس، إذ أنّ الشيء الذي يتلألأ هو شيء جميل تتوق إليه النفس أمّا المقصود من كلمة "شمس" فهو الحرية والاستقلال، والنّصر والتّحرر، فشمس الحرية يأملها كل مواطن جزائري ويتأملها الشمس بكل تلهف" فالظلام الذي كان سائدا على كل ربوع الوطن اشتدَّ وطال، لكن – أبدًا– لن يعمر اذ لابد أن يعقب هذا الليل فجر هو فجر الحرية ولا بد لهذا الفجر أن تعقبه الشمس، شمس الحقيقة التي لاحت بعد أن تم تحويرها ومحاولة طمسها[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس ، ص 75.

[2] ينظر: المصدر نفسه،ص 75-76.

[3] المصدر نفسه ، ص66.

ويشارك في هذه الرواية عدّة شخصيات، هناك "توفيق" وهو بطل الرواية الذي كانت رغبته ملحّة في الإنضمام إلى صفوف المجاهدين من أجل الكفاح معهم ضدّ المحتل.

تفضي فترة الرواية الزمنية مابين 1956 و1962، ومن التنويعات الزمنية التي وردت في الرواية، الارتداد والاستباق.

النسيج اللغوي:

إن تواجد خطاب أدبي يستلزم وجود خطاب غير أدبي، وبالتالي فأدبية الأدب تقتضي تمييز النّص نصا أدبيا، والوقوف على عناصر أدبية في العمل، يعني إثبات أدبية، وأهليته لأن يوصف بالأدبية، ومن ذلك يمكن القول أنّ هناك من يرى أن هدف "علم الأدب" ليس دراسة الأدب بل دراسة أدبية الأدب"[1]

يتضح من خلال لغة الرواية أنّ الكاتب عبد المالك مرتاض يمتلك باعا في اللغة العربية، إذ تكشف هذه اللغة عن قدرة وتمكن من ناصية اللغة العربية.

والمتأمل في نوعية وطبيعة التراكم النقدي الروائي بالجزائر لا بد وأن تتعرى أمامه بعض الجوانب المشكلة لدائرة الوهم الذي يعيشه النقد الروائي عندنا:

(وهم التمثل الصحيح للمرجعيات النظرية والنقدية – وهم القرب من أوروبا– وهم المركزية الجديدة – وهم الطلائعية– وهم التراكم– وهم الاعتراف...)، وغيرها من الأوهام[2] التي لم يتم العمل على

---

[1] Tzevétan todoroo ,les catégorie du recit litteraire, in cominication 8, coll édition du seuil, paris 1981, p131.

[2] استقينا هذا المصطلح من دراسات نقدية للرواية العربية، ينظر عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد-في القصة والرواية والسرد- منشورات الكتاب العرب، 2000،ص490.

تفكيكها وقراءة مولداتها في ضوء ما يتأسس داخل أقطار عربية أخرى من خطابات نقدية كالحركة النقدية النشيطة التي يعرفها المغرب الشقيق.

سوف ننطلق، إذن، من مسلمة مفادها أن كل ما سطرناه من كتب موازية لهذه القراءة[1]، تمثل نماذج معينة من النقد والتحليل الروائي الممارس بالجزائر، بمعنى أن الملاحظات التي تطرحها هذه الكتابات لا تراهن على فعل "الإقصاء"[2] أو "التصنيف" أو "نقد النقد"، الشيء الذي سوف يجنبنا حتما السقوط في القول مجددا بخطاب الأزمة* الذي تحدث عنه نقادنا[3] في فترات سابقة، ومن مواقع إيديولوجية خاصة، في حين تبقى نظرتنا نحن إلى مجموع هذه الكتابات نظرة كلية، لا تراعي وضع الحدود بين مرحلة وأخرى، بل هي على العكس من ذلك نظرة تؤمن بالتطورية والديناميكية كشرط أساسي لتبلور وعي نقدي ومشروع نظري ونقدي منتجين....

نلاحظ، إذن، أن كتب النقد التي تناولت الرواية الجزائرية المعاصرو بالمقارنة مع الكتب العربية الأخرى لم تبلغ المستوى المرجو منها لا من حيث الكم ولا من حيث الكيف إذ وقعت في مزالق التنظير العقيم، فـ "الخطر كل الخطر في الولوع بما هو نظري أن يتحول إلى لعبة ذهنية تصبح متكأ

---

(1) نشير إلى الكتب التالية: عبد الله ركيبي "تطور النثر الجزائري الحديث" 1978، مصايف محمد:"الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا،الشركة الوطنية للنشر و توزيع، الجزائر 1983، الأعرج واسيني:"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، مرتاض عبد الجليل:"البنية الزمنية في القص الروائي" ديوان المطبوعات الجامعية، جامعة وهران، وهران1993، عثمان عبد الفتاح:"الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، مرتاض عبد الملك:"في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998، وغيرها.....

(2) ينظر: مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص08.

(3) ينظر: مخلوف عامر، المرجع نفسه، ص09،و ينظر أيضا: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار-تونس، ط1 ، 2005.ص45.

للتلذذ والمباهاة والاستعلاء، وقد تصبح في أحسن الاحوال مطية لتلقين دروس للمتلقي بشكل تعليمي مفضوح ممجوج"[1]

أما الدراسات النقدية والتحليلية، غير المنشورة، أو تلك المبثوثة في الدوريات الجزائرية والعربية فعديدة ولا يمكن تغييب دورها المرجعي والتراكمي أيضا، في كل مرة فيما الحديث عن راهن أو مستقبل النقد أو الرواية عندنا.....

نلاحظ أيضا أن جل المؤلفين أو المساهمين في تلك الكتب لا زالوا يمارسون النقد الروائي، لكن بدرجات متفاوتة وباستمرارية متقطعة وبرؤى ولغات متباينة، ومن بينهم أيضا من يكتب النقد لأول مرة، كما أن من بينهم من يكتب الرواية ويمارس النقد الأدبي وذلك سؤال قديم–جديد، لكنه مؤثر.

إن القراءة في التراكم النقدي الروائي بالجزائر لا تدّعي لنفسها الإلمام بالمشهد التراكمي النّقدي الروائي، وذلك بالنظر إلى كونها تغيب مجموعة أخرى من الأسماء الناقدة، والتي تبقى لها مكانتها ودورها التأثيري في هذا التراكم ، كما أن غيابها، هنا، يرجع إلى كونها لم تصدر أي كتاب نقدي إلى حد الآن، كما أنها لم تقم بجمع ما سبق، أوما سيسبق نشره من دراسات ومقالات نقدية في كتب خاصة، يقول مخلوف عامر في هذا المقام:"أما مشكلة النقد عندنا فهي ذات طبيعة أخرى، إذ باستثناء جهود محمد مصايف وعبد ركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوها قليلة جداً يمكن أن يعوّل عليها مستقبلا، من أمثال الأساتذة: عبد الحميد بورايو، ورشيد بن مالك، وعبد القادر هني، ونور الدين السد...." [2]

[1] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص10.

[2] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر ، ص16.

فكل هذه التساؤلات المنهجية كان من ورائها ، غاية النقد الجزائري المعاصر هو تقديم اقتراحات لرفع مكانة النقد الروائي والرواية الجزائرية إلى مصاف النقد الروائي والرواية العربية والعالمية ، ومن ثم جاءت عدة ملاحظات نذكرها على النحو التالي:

أولا: يمكن القول بها بخصوص ذلك التراكم النقدي هي تلك التي تخص التمييز بين كتابات نقدية وتحليلية اقتصرت فقط على مقارنة النص الروائي –والسير ذاتي–الجزائري[1]، وأخرى مزجت بين مقاربة النص الروائي الجزائري والعربي[2]، إلا أن عدد الكتابات الأولى، حول الرواية الجزائرية تفوق باقي الكتابات النقدية الأخرى، وهو ما يؤشر ضمنيا على الحضور اللافت والهام للرواية الجزائرية داخل الوعي النقدي للنقاد الجزائريين.

ثانيا: هي تلك التي تخص التمييز بين تراكم نقدي هو وليد الجامعة، وآخر نابع من الفضاء النقدي الخارجي، وان كانت جل الممارسات النقدية يقف من ورائها نقاد ينتمون إلى الفضاء الجامعي أو تخرجوا منه، كما أن جل الدراسات والأبحاث النقدية حول الرواية لا زالت رهينة رفوف الكليات والمعاهد العليا.

ثالثا: تخص إيقاع التوازي بين التجربة الإبداعية الروائية الجزائرية والعربية والتجربة النقدية الجزائرية، بحيث يمكن هنا، تسجيل غياب التكافؤ بين التجربتين، خاصة وأن عدد النصوص الروائية الجزائرية التي استحضرتها تلك الكتابات النقدية والتحليلية تبقى قليلة جدا بالمقارنة مع ما يكشف عنه

---

[1] نذكر تلك الكتابات: الطاهر روابنية: "الكتابة وإشكاليات المعنى- قراءة في بنية التفكيك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار".

[2] على سبيل المثال: كتاب عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق" الصادر عام 1995) عن ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية.

التراكم الروائي من نصوص روائية باللغتين العربية والفرنسية[1]، وهو ما يعني أن بعض النصوص الروائية فقط هي التي فرضت نفسها، دون غيرها، على مستوى المتابعة النقدية والتحليلية، أو مستوى إعادة القراءة.**

فلم تستطع الدراسات النقدية الجامعية، التي تكتفي عادة بدراسة نص روائي واحد، أن تسد فراغ الرؤية التي يعانيها الأدب الجزائري، وتكاد تختفي الدراسات الباذورامية والبيبليوغرافية، إذ لم يتم حتى الآن إحصاء عدد النصوص التي تصدر سنويا، وبالتالي تبدو القطيعة كاملة ومكتملة بين واقع الكتابة التي تشعر بعزلتها وعدم إنصافها ودرس النقد الجامعي الذي ينغلق شيئا فشيئا ضمن حدوده الجامعية متذرعا بعمليته وأكاديميته الجافة أما النقد الذي يمارس عادة ضمن الملتقيات الأدبية، فهو يمارس في الغالب على الأسماء المكرسة، وثمّة من يشتكي من هيمنة اسم واحد أحيانا على ملتقيات عدة تكاد تكون مخصصة لهذا الكاتب بذاته، ومن هنا ضاعت الثقة وانسدّ باب الحوار، ولعلّ هذا ما أثر في الآونة الأخيرة موجة من النقد للباحثين والنقاد أنفسهم من الروائيين الشباب، وبخاصة الذين عبَروا عن سخطهم في المواقع الاجتماعية لانعدام قنوات أخرى توصل صوتهم واحتجاجهم ذلك.

رابعا: لها علاقة بالملاحظة السابقة، وذلك على مستوى اهتمام النقد الروائي الجزائري بأسماء روائية جزائرية، وحتى عربية، دون غيرها من الأسماء الأخرى الجزائرية والعربية، وتلك الأسماء يكاد حضورها في جل الكتابات النقدية، في الوقت الذي شهد فيه المشهد الروائي الجزائري ظهور أسماء جديدة[2] تكتب الرواية إلى جانب استمرارية الأسماء الأولى:"ويكفي ذكر أسماء روائية

---

[1] على غرار كتابات آسيا جبار، ياسمينة خضرة.....

** يمكن التمثيل لذلك بروايات كل من: الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، إسماعيل غموقات، محمد زتيلي، جيلالي خلاص، محمد ساري، وغيرهم....

[2] قال أمين الزاوي :"الجزائر تعرف حركة روائية متميزة، وأقلاما جديدة تكتب جرأة، وكسرت الطابوهات" ينظر: الموقع الالكتروني http://www.eljazaireldjadida.dz/

مثل:محمد ديب، كاتب ياسين، الطاهر وطار، مولود معمري، الحبيب السايح، رشيد بوجدرة، إبراهيم سعدي، فضيلة الفاروق، نينا براوي، واسيني الأعرج، عز الدين جلاوجي، محمد زتيلي، جلالي خلاص، عمارة لخوص، ياسمينة صالح، حسيبة موساوي، سعيد مقدم، محمد مفلاح، سليمة غزالي مرزاق بقطاش، عبد خمار، شهرزاد زاغر، رشيدة خزام، بشير مفتي، جميلة زنير، ربيعة مراح أحلام مستغانمي، كمال بركاني، وغيرها من الأسماء ليتأكد القارئ أن هذا المتن الجزائري متن يستحق الدراسة العميقة، والإنصات الحسن، والتتبع الرصين"[1].

لكن الحركة النقدية أو التجربة النقدية –حتى نكون أكثر دقة– وبالرغم من التطور الحاصل نجدها قد بقيت تعاني من عيوب في التأصيل النقدي، أو المنهج النقدي، الذي يقوم على أساس الوعي الذاتي بمختلف القيم الحضارية، والفكرية، موازنة ومراعاة لمختلف الظروف الاجتماعية، الثقافية بحيث لم يعد أداة سهلة في يد كل متتبعي الحركة الإبداعية الحاصلة على مستوى الساحة.

خامسا: تهم غياب حدوث أي حوار متكافئ بين الأجيال الناقدة فيما بينها وبين الأجيال الناقدة الأولى والأجيال الكاتبة الجديدة، وهو حوار وتعايش كان من الممكن، في حالة حدوثهما، أن يساهما معا في خلق حركة نقدية وروائية مهمة، بدل القول فقط بتأزيمها وتوريطها،فمن الأسباب التي أدت إلى تدهور مجال النقد "الانغلاق الخانق الذي لم يقتصر على عدم التواصل بين البلدان العربية فقط، بل تعداها إلى ضعف التواصل بين الكتّاب والنقاد داخل الوطن الواحد"[2].

سادسا: تركز على التباين المنهجي الذي يطبع مجموع تلك الكتابات النقدية، بحيث نسجل هنا الحضور المكثف لمجموعة من المناهج والمرجعيات النظرية الأوروبية التي استفاد منها النقد الروائي

---

[1] جمال بوطيب:"الاستعارة الجسدية: الذات والآخر في الرواية الجزائرية"، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2008، مقدمة الكتاب.

[2] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص08.

الجزائري، بدرجات وتمثلات مختلفة ومتباينة: (المنهج الجدلي المنهج البنيوي التكويني، المنهج الشكلاني المنهج الموضوعاتي، المنهج السيمائي المنهج البويطيقي، المنهج السوسيو– نقدي، المنهج التكاملي...) وهذا ما دفع "حميد لحميداني" إلى اعتبار "التركيب النقدي قدر الناقد العربي على الأقل في الوقت الراهن من خلاله يستطيع إبراز عبقريته ومساهمته في النقد المعاصر"[1].

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أنه ما تزال صورة الاتجاهات الجديدة المتصلة بالبنيوية وما بعدها متداخلة في وعي الناقد الأدبي العربي الحديث وفي ممارسته النقدية، "فإننا نقع في واقع الحال على محاولات نقدية غير ناجزة تتمثل هذا الاتجاه أو ذاك، أو أن تطوره ضمن صيرورة النقد العربي الحديث ثمة استثناءات قليلة لم يكمّل أصحابها مشروعاتهم النقدية نحو اتجاهات شعرية السرد أو التفكيكية أو العلاماتية أو البنيوية التكوينية....إلخ"[2].

وهذا ما جعل بعض نقادنا يأخذون على عاتقهم هم التأصيل لنظرية نقدية روائية تقوم على التراث النقدي، كرد فعل على ظاهرة التبعية للنقد الغربي مما أفرز صراعا فكريا بين الاتجاهين (الاتجاه التراثي والاتجاه المتأثر بالغرب)، يعلق أحد النقاد العرب على ذلك بقوله:"....ومن هنا طفا إلى السطح (يقصد الصراع) وفي الجانب المقابل، آل هذا الصراع المستمر إلى بروز ظاهرة التبعية إلى جانب الهوية، واذا كانت التبعية في أشد مظاهرها هي التكون النقدي الغربي، الاستعماري أو الإمبريالي، فإن الهوية لاذت بالتراث النقدي مؤملا لاحتضان نظرية عربية حديثة في الأدب والنقد"[3].

---

[1] حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت،1990 ، ص28.

[2] عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد-في القصة والرواية والسرد- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص276-277.

[3] عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد-في القصة والرواية والسرد ، ص518.

سابعا: تخص تعايش زمرة من الأجيال الناقدة داخل المشهد النقدي الجزائري، في غياب أي حوار فعال ونقدي فيما بينها مع بعض الاستثناءات الطفيفة والمجهودات الفردية التي يقوم بها بعض المنتمين إلى هذا الجيل أو ذاك، إلا أنها أجيال تمكن جل المنتمين إليها من تطور خطابهم وأدواتهم النقدية، سواء على مستوى الاستبدال المنهجي أو على مستوى الرؤية والانفتاح المنهجي والنظري كما أن التراكم النقدي الذي حققه بعض "نقادنا الجدد" يؤشر على حضور وأهمية نقد الرواية لديهم، الشيء الذي مكنهم من اكتساح المشهد النقدي الروائي الجديد، وان كان اكتساحا تبقى له هفواته وثغراته هو أيضا.

ثامنا: يمكن ربطها بالقفزة النوعية التي حققتها بعض النصوص الروائية الجزائرية من رواية التي تم اعتمادها في مقررات المؤسسة الأكاديمية، الأمر الذي واكبته حركة نشطة فيما يخص تأليف واصدار كتابات "نقدية"و"تحليلية" موازية لتلك النصوص.

وتبقى رواية "اللاز" سابقا وكذا روايات "لعبة النسيان" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير"...وغيرها لاحقا، من بين أهم الروايات التي حظيت بالترحيب النقدي والتحليلي لها.

وفي رأيي أن هذه الكتابات، متى خرجت عن الطابع الأكاديمي، فإنها تبقى ظاهرة صحية وايجابية، ليس فقط على مستوى التراكم النقدي، بل أيضا على مستوى انفتاحها على فئات كثيرة من القراء والمتهمين (رجال التعليم وغيرهم).

إلا أن من سلبيات هذه الظاهرة نشير إلى ارتباط بعض المنشغلين بها بالظرفية الزمنية والمناسباتدون أن يتعدوها نحو قراءة وتحليل نصوص روائية أخرى لم تعتمدها المؤسسات الأكاديمية الأمر الذي يجعل تصورهم ورؤيتهم النقدية يطبعها الانغلاق والهشاشة والمحدودية.... [1]

تاسعا: ترتبط بالمسار العام للنقد الروائي الجزائري الذي لم يؤسس لنفسه، على مستوى تحولاته المنهجية والنظرية، ازدهارا لافتا لانتباه والمساءلة، فجميع أنواع النقد التي عرفها المشهد الروائي الجزائري لم تعمر طويلا، حيث كان كل نوع يفسح المجال للنوع الآخر، وان لم يستنفذ طاقته المرجعية والنقدية والمناهج لم تغادر الساحة النقدية نهائيا، بل إن منها ما يطفو على السطح مرات أخرى في إطار ما يسمى بالتكامل المنهجي أو المعرفي..

فعبد الملك مرتاض ككل النقاد العرب الذين شغلتهم الدراسات الحديثة، مكنته ثقافته من الاطلاع على المناهج النقدية الغربية والاستفادة منها، وهو ماقد نستشفه من قول مرتاض:"لما تسجّلت في السوربون تحت إشراف الأستاذ أندري ميكائيل كان لا مناص من تغيير جلدي، دون تغيير جوهري وهويتي، فكانت سنة ست وسبعين....الفترة الحاسمة في حياتي العلمية: بين التراث وجماله، وعمقه وأصالته،... وبين الحداثة بما فيها من ضبابيةوجمال الشكل، وصرامة المنهج، ثم بما فيها خصوصا من القلق المعرفي"[2].

فقد حاول في العديد من دراساته استلهام المناهج الغربية وتطبيقها في تحليل نصوص أدبية تراوحت بين الشعر والسرد، والذي يهمنا هو الدراسة التي أجراها على رواية "نجيب محفوظ" "زقاق المدق" عنونها بـ "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة" معلنا عن المنهج الذي يستنير به، ولكن أثناء

---

[1] ينظر،حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت،1990 ، ص28.

[2] جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد لمرتاض، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، د، ت، ص217.

شرحة لرؤيته النقدية في مقدمة الكتاب يشير إلى أن تحليله يجري في التيار البنيوي السيميائي تجنبا للانزلاق إلى التيار الاجتماعي النفسي، ضاربا عرض الحائط المناهج التقليدية التي يراها قد أفلست ولم تعد صالحة في هذه المرحلة بعد أن أدت ما عليها[1].

ورغم أن الرواية التي يتناولها بالدراسة تندرج تحت راية الواقعية، التي تتطلب منهجا بنيويا توليديا، إلا أنه يراه غير دقيق، يتراوح بين البنيوية والاجتماعية ولا يثبت على اتجاه بعينه، لذلك يعدل عن البنيوية التوليدية، ويؤثر بنيوية طعمها كما يقول بتيارات حديثة أخرى، في مقدمتها السميولوجيا التي وظفها في تحليل الشخصيات وبعض الأدوات اللسانية، بينما كان المنظور البنيوي وسيلة للكشف عن البنى العميقة، والفنية المتحكمة في الخطاب السردي[2].

ونجد في موضوع آخر من نفس الكتاب يشير إلى اعتماد المنهج الاحصائي مسترسلا في الدفاع عنه تجاه بعض الإشكالات التي تحيطه، معتبرا إياه أساسيا في معرفة :"بشيء من الدقة مدى تواتر هذه الشخصيات مما يجعلنا بناء على نتائج الإحصاء في حل من تحديد الشخصية المحورية أو الشخصية المحورية جملة واحدة"[3].

والملاحظ أن "عبد الملك مرتاض" يطيل في شرح موقفه ووجهة نظره من المنهج الإحصائي بينما يكتفي بالإشارة العابرة فقط حين يتحدث عن النهج الذي تبناه في تحليل الرواية، وهو المنهج البنيوي السميائي، وينسى المنهج الذي عنون به الكتاب "التفكيكية السميائية" فلا يشير إلى التفكيكية قط على الأقل في مقدمته التي وضح فيها وجهة نظره.

---

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995، ص17.

[2] ينظر، حميد احميداني: النقد الروائي والأيديولوجي ، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص28.

وهكذا لا يلتزم "عبد المالك مرتاض" بالمنهج البنيوي والسميائي، بل يركب بين عدة مناهج وهو بهذا العمل يكاد يكون الأول من بين النقاد العرب الذين يميلون دوما إلى التركيب، إذ تحتوي كل دراساته تحليلا بمختلف المناهج كدراسته هذه اعتقادا منه أنّ أحادية المنهج عاجزة عن بلوغ الغاية المطلوبة من النقد.

عاشر ملاحظة: هي تلك التي تخص طبيعة الأسماء الغربية المنظّرة التي تهيمن على المرجعية النظرية والنقدية الروائية بالجزائر: (لوكاش، كولدمان، بارت، جينيت، تودوروف، زيما، لوجون إيكو إيزر، باختين، غريماس، كرزنسكي....).

"فإما أن تكون بنيويا أو لن تكون ناقدا، واما أن تحذو حذو جينيت، أو غريماس، أو تودورف أو دريدا، أو هارتمان، أو بول دي مان، أو أنك لا تكتب نقدا، ناهيك عن تحويل النقد إلى جداول إحصائية وأشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهمة أو التجريب الذي لا طائل منه"[1].

ويمكن أيضا تلمس الحضور المهيمن لهذه الأسماء على مستوى الترجمات التي قام بها، أو ساهم فيها، النقاد الجزائريون: (كتاب ودراسات ومقالات مترجمة لكل الأسماء السابقة)، وهو ما يبرز –إلى حد ما– انفتاح الحركة النقدية الروائية عندنا على نوع من التوسع الجغرافي النقدي والنظري، الأوربي خاصة ولكنه يبقى توسعا محصورا، ما دام أن نشاط الحركات النقدية العالمية لها أصداء جديدة في مناطق أخرى من العالم.....

الملاحظة الأخيرة: تتعلق بخصوصية المتن الروائي الجزائري وتميّزه في الساحة الإبداعية العربيةولعل هذا ما أسال لعاب الكثيرين من النقاد العرب ودفعهم لدراستها ولم ينفوا صعوبة ذلك يقول

[1] عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد –في القصة والرواية والسرد–، ص518.

جمال بوطيب :"يعد الاشتغال على نصوص روائية جزائرية حديثة مسلكا مهيب المفازات، وذلك بحكم تعدد الأسماء الروائية، واختلاف أجيالها وتجلياتها وبسبب تنوع هذا المتن الروائي بنيات وأساليب كتابة وطفرات فنية وتنظيرات نصية، ولسنا في حاجة هاهنا إلى التذكير بأن هذه الرواية قد أوجدت لنفسها تميزا وفرادة على مستوى المنجز الروائي في العالم العربي، بفضل هذا التنوع وذاك التعدد"[1].

فبعد كل هذه الملاحظات، يصعب القيام بحصر مختلف الأسئلة التي رصدتها وأنتجتها تلك الكتابات النقدية والتحليلية، وان كانت في عمومها تتراوح بين سؤال "الواقع" وسؤال "التأريخ" وسؤال "الكتابة" وسؤال "الحداثة والتجريب".....، مع ما يمكن أن يندرج بينهما من أسئلة ضمنية موازية، إلا أنها تبقى أسئلة اختزالية ولم ترق إلى مستوى الكشف العميق عن الحمولات الدلالية والشكلية للنصوص الروائية، بالإضافة إلى كونها خطابات نقدية لم تساير، في مجملها، مستوى تحول الكتابة الروائية والعربية، نظرا لكون مجموعة من الأسئلة الأساسية للرواية العربية بقيت معلّقة وغير مكشوف عنها بالشكل الكافي، قد يعود السبب إلى استمرار غياب المناخ الثقافي الملائم، والذي من شأنه أن يؤدي إلى بلورة نقد روائي جزائري معاصر باستطاعته أن يكشف عن طبيعة الجدليات القائمة أو الممكنة بين الرواية والمجتمع أو بين الرواية والمتلقي بشكل عام، فخروج أية تأثيرات سابقة أو لا حقة يمكن افتراضها في هذا السياق، باعتبارها الموجهة لفعلي النقد والتحليل.

وتبقى دعوة بعض النقاد إلى إعادة قراءة بعض النصوص الروائية، الجزائرية والعربية في ضوء معطيات وتصورات نظرية ونقدية جديدة دعوة ملحَة، كما أن من شأن تلك القراءات الجديدة أن تكشف عن أسئلة حقيقية وعن قضايا أساسية تخص الذات والهوية والكينونة والسارد واللغات والمتخيل...

---

[1] ينظر جمال بوطيب مقدمة كتاب "الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2008.

وغيرها من الأسئلة الأخرى التي تتكاثر بحسب تناسل النصوص والقراءات، وهو ما سيضفي على النقد الروائي الجزائري المعاصر –لا محالة– المشروعية والإيجابية والخصوصية.

كما أن من شأن ذلك أيضا أن يمكننا من "إعادة النظر في علاقتنا بالرواية وغايتنا منها، وطريقة قراءتها على ضوء أسئلتنا وعلى ضوء العلائق التي نطمح إلى إقامتها بين الروائيين والمتلقين"[1] ويكفي أن نستبدل بكتابات بعض نقادنا من ذوي القامات العالية (عبد الملك مرتاض، عامر مخلوف بن عودة بختي، وغيرهم...) لكي نستنتج بأن النقد الروائي الجزائري في تحوّل وتطوّر مستمرين ومنتجين للنص ولرموزه ولعلاماته ولتعقيداته ولمادته التخليلية، كما أنه نقد يتوخى من خلال ذلك كله استيعاب الدلالات العميقة والمتشابكة والحقيقية للنص، وأيضا إنتاج وتوليد معرفة حوله، بما هو "أداة معرفة ونقد"على حد تعبير محمد برادة[2].

و في الأخير، إن ما نلاحظه من تفاوت بين النقد في المشرق العربي و في المغرب سواء على مستوى الوعي الأدبي و الفكري أو على مستوى الممارسة النقدية التي لم تكن مبنية في معظمها على الفكر النقدي القادر على التمثل و الاستيعاب،و مصدره هذا هو انعدام نظريات نقدية فلسفية، تستند إلى المدارس النقدية الحديثة، فرغم الدراسات التي كتبت بقصد توضيح أصول أزمة النقد الأدبي في الجزائر،فإن الحاجة مازالت ماسة لإعادة النضر في المسلمات و الأسس التي تركز عليها مفاهيمنا الثقافية، ومنطلقاتنا الفكرية، المسؤولة عن هذا المأزق الذي نشعره في كل مجالات الإبداع والممارسات النقدية.و على نقادنا–كاقتراح منهجي– الاحتفاء بالأعمال الإبداعية الجزائرية، و التركيز

(1) محمد برادة، نظرية الرواية، في مجلة: مقدمات، المجلة المغاربية للكتاب، عدد 10، صيف 1997، ص63.

(2) محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدر البيضاء دط، 1996، ص35.

على الأعمال التطبيقية خدمة للبحث الأكاديمي في النقد الروائي الجزائري،في شقيه الإجرائي والنظري.

بالإضافة إلى اتصاف لغة الرواية بالمسحة الدينية، إذ أنّ هذه اللغة تتخللها الألفاظ القرآنية والعبارات التي تدل على التّشبُّع بنبع القرآن الكريم، والتراث الإسلامي والعربي الأصيل وهنا نلاحظ وبعد الدراسة النقدية للرواية، نرى تفاعل العناصر الفنية، مع مضمون الرواية، إذ هناك التحام وانسجام وتفاعل بين البعد الوطني والبناء الفني.فهل الأمر نفسه في القصة؟

7- القصة:

تعد القصة فنّا حديثا في الأدب العالمي بالقياس إلى فنون أدبية أخرى، وهي بالنسبة للساحة الأدبية الجزائرية أكثر حداثة،فقد عمل الناقد القصصي الجزائري على وضع خريطة فنية مناسبة لهذا الفن الوافد ،فوجدناه يركز على جملة من الأمور محاولا في البداية إبراز ضعف هذا النوع الأدبي من حيث البناء.

يقول "محمد أمين الزاوي" في مقابلة أجراها معه الأديب عبد الرحمان سلامة :"القصة منشور على وجه الجرح العربي، القصة يجب أن تصنع نفسها في الجزائر من عرق الفلاح، فأنا أقرأ قصتي على دفتر الفرق بين طوب وحجر العزم التي تتمتع بها الطبقة العاملة..... الشغيلة في الجزائر،.... ولعل أوّل من علمني هذه القراءة هو "أبي" لأنه اسم في قائمة المطحونين الذين يبنون سعادتهم من

عجينة العرق والصّبر"[1] إذن هذا ما قاله أديب جزائري شاء له أن يكتب في ظروف البناء الاشتراكي، وما من شك أنّه يعطي صورة صادقة عن القصة الجزائرية المعاصرة.

ومن ثم تظهر وتشكل كبير في السبعينيات أسماء جديدة لديها الإرادة والطموح، بل تمتلك ثروة تمكنّها من العطاء، والإبداع وأخذت هذه الأسماء ترتسم في الصحافة الجزائرية والعربية، ونتاجها يأتي من ناحية المضمون في دائرة الواقعية الاشتراكية إذ برزت الثورات الصناعية والثقافية والزراعية في كتاباتهم أمّا الأشكال فأنّها تختلف من الكلاسيكية القديمة، إلى الكلاسيكية الجديدة، أمّا من حيث اللغة فقد أخذت القصة في الفترة الأخيرة، تلجأ إلى الرمز أحيانا، والى أسلوب المقطع أحيانا أخرى، ومن الأسماء التي تبلورت في الصحافة الوطنية الجزائرية، عمار بلحسن، محمد أمين الزاوي، عمر بن قينة، محمد حيدار مرزاق بقطاس، العيد بن عروس، عبد الرحيم مرزوق، أحمد منور، خلاص الجيلالي[2].

يتّضح من خلال هذه الأسماء أن القصة الجزائرية المعاصر بخير، تسير في تطور مستمر والسبب واضح، وهو أن القصة وجدت والواقع ينبض بالحيوية والحركة "واذ كانت الأحداث التي خلّفها الاستعمار الفرنسي، والبطولات التي قام بها الثوار الجزائريون تعطي القاص أو الروائي منهلا خصبا، فإن ثورة البناء والنشيد بعد الاستقلال أعطت موضوعات شتَى يستقي منها القاص ولذلك نرى الفلاح، أو العامل يأخذ دور الشخصية الرئيسية، بل يأخذ دور البطل الثائر أيام النظال"[3]

---

[1] أحمد الدوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص164.

[2] ينظر: أحمد الدوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص170.

[3] المرجع نفسه ،ص170.

إذن فهذا النّص يومي بالنضال الحافل للشعب الجزائري، ويدل أن القصة مازالت إلى حد اللآن تحمل إلينا صدى النضال فخرًا واعتزازًا فالقصة الجزائرية المعاصرة تعرض لنا ما غرمت عليه الإرادة للشخصية الجزائرية، ومن ثم تسجل لنا الكثير من أبعاد الواقع.

فهل يمكن الحديث عن ملامح قصة جزائرية متميّزة فنيا عن القصة التي كتبت إبان الثورة ؟ إنّه لا يمكن ذلك لأن الجيل الذي كتبها في هذه الفترة هو نفسه الذي مارس كتابتها بعد الاستقلال حيث كان خطابها يحمل الهم ذاته، أن لم نقل أنه ازداد تشبعا فالمضامين التي وجدت القصة نفسها في مواجهتها كانت أكبر مما يتصور، ولذا لا نخال الدارس يحتاج إلى طول تأمل من أجل أن يقتنع بطغيان المحور الاجتماعي، على مضمون ما صدر من مجموعات قصصية، حتى كادت هذه الكتابات أن تتوحد في صوت واحد لترسم خطها البياني في عمق التحولات التي كان المجتمع الجزائري مقبلا عليها، بحيث طغي مصطلح الإلتزام الذي يستند – كما هو معروف – إلى خلفية أيديولوجية، هي وليدة تحولات مدارسيه شهدتها أوروبا مطلع هذا القرن فكان التزام الأديب الجزائري كما يرى محمد مصايف: "نابعا من اقتناعه في إطار الإيديولوجية الاشتراكية، وأن يكون كالالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع، ويتحمّل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب"[1].

فالنزوح الاجتماعي الذي تكلم عنه صاحب النص، فهو نزوح حاد طبع آفاق القصة الجزائرية المعاصرة التي كانت تستمد مرجعيتها من متن اجتماعي توحّدت فيه كل الرؤى والتصورات وهذا ما يؤكده لنا عبد المالك مرتاض في قوله "لتنتهي إلى الواقعية منهجا في معالجة القضايا الحيوية المختلفة"[2].

---

[1] محمد مصايف: القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، منشورات الاختلاف،200، ص12-13.

[2] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، د م، ج الجزائر 1980، ص38.

فهي إذن معالجة لم تخرج عن الرصد السطحي لنوعية الصراع، فاعتمدت على الخطاب المباشر"مما أسقطها في الشعارية والسطحية، فابتعدت عن الفن وعن الجمالية"[1].

فعبد يكشف عن التوحد تحت وطأة عنف المضمون الذي شمل هذا الجنس الأدبي في الجزائر وجعله يئن تحت سلطة محمول اجتماعي مباشر، وغاية موجهة وهو الموقف نفسه الذي ذهب إليه الطّاهر وطّار، حيث يشير في مقدمة رواية "اللاز" في قوله :"سأقتطع من عمري سنوات أخرى ساعة فساعة، لأصنع رسما جميلا لبلادي الثائرة بلاد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية، وأمام جميع الثروات الطبيعية والمسيطرة على تجارتها الخارجية، والمتصنعة، والتثقيفية، والواقفة إلى جميع الشعوب المكافحة في العالم"[2]

و من أجل ذلك كما قال عبد المالك مرتاض:"ظلَ هذه الثورة لا يكاد يزايل كاتبا من الكتاب الجزائريين فمنكم من يؤثر فيه أشد التأثير، ومنهم من يؤثر فيه تأثيرا عابرا، لكنه ثابت ملموس"[3]

ولعل الدراسة التي قدمها عبد المالك مرتاض في كتابة القصة الجزائرية المعاصرة، والتي توصّل من خلالها – وبدقة إحصائية – إلى عنف المضمون وطغيان البعد الاجتماعي في سبع مجموعات قصصية لكتاب نخالهم يمثلون بحق القصة الجزائرية بعد الاستقلال .

إنّ هذه الدراسة لا تترك أمامنا مجالا للشك بحيث استنتج الباحث تقاطع هذه الأعمال في محاور مشتركة لم تخرج في مجملها عن دائرة الفقر، والهجرة، والأرض[4].

---

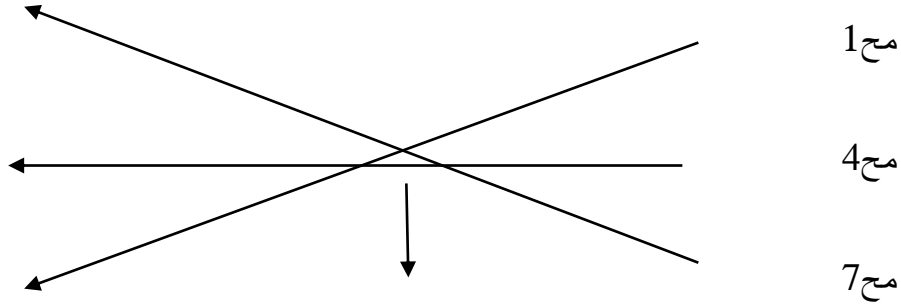
[1] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة،الدار العربية للكتاب ليبيا ط 3، ص100.

[2] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص100.عن مقدمة، الطاهر وطار ،في روايته "اللاز".

[3] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ، ص38.

[4] المرجع نفسه:ص 44.

كما توضع هذه الرسمة.



فقر+ جهل+ هجرة

إن الحديث في هذا الجيل وان لم يستطع التخلص من ثقل مرحلة الثورة والتحوّلات الجديدة التي سايرت الأدب في تلك الفترة لا ينفي عنه كونه حاول أن يتمثل بعض التجارب الفنية التي وصلت إليها القصة العربية على الأقل، مما أدى ببعض كتابها إلى مراعاة المزاوجة بين الإبداعي والمضموني المجتمعي من خلال إطلاعهم على الروافد الفكرية والاحتكاك بالجامعة وطغيان المناهج الحداثية التي ركزت على الجمالية وتعاملت مع اللغة بوصفها بنية فعّالة مؤثرة في السياق[1].

لكن هذه الكتابات لم تخرج من دائرة هذا الاجتماعي الطاغي، وهي فكرة يدعمها محمد مصايف حيث يشير إلى أن "معظم مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال، لا تبرح الثورة وما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن، وآثار الاستعمار كما هو عليه في مجموعة زهور ونيسي 'الرصيف الدائم' ودودو في 'بحيرة الزيتون' ووطار في 'الطعنات"[2]

وبالتالي لم تبرح القصة خلال ها تين العشريتين إطارها الذي رسمته لنفسها منذ بداية تشكلها مما يدفعنا إلى القول، إنَها لم تحدَد لنفسها خصوصية، وسمات تميّزها، مما جعلها تؤول إلى أنماط آلية

(1) يظهر ذلك في كتابات الأعرج واسيني، وعمار بلحسن، وعرعار محمد العالي.

(2) ينظر،عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، د، م، ج، 1990، ط2، ص38.

وتكرارية معيّنة، في خصم الواقع برصد أفقي، حتى أن الدارس لقصص هذه المرحلة لا يجد إلاّ صوتا واحدا يتكرر عبر هذا التراكم الكتابي، وقد ملّت الأذن سماعه، لأنه خطاب بات يعيد لنفسه عبر عشرات القصص المنشورة هنا وهناك، وقد افتقرت إلى ذلك التّصور الفني كمفهوم شامل للكتابة وهذا ما يوضحه محمد ساري من خلال قوله:"و الاعتماد على الحالات الفردية والجماعية وتحرّكها المتواصل كتجسيد لمختلف المفاهيم النظرية والإيديولوجية، بل يكتفي بالرصد السطحي"[1]

إن قصص هذه المرحلة لم تستطع أن تبلور تجربة فنية متميزة تتمظهر فيها التجليات الجمالية بل راحت تؤسس التجربة المضمونية بكل عنف وتؤرخ مجتمعه لصيرورة البنية الاجتماعية مما جعل هذا العنف يسمو على كل تفكير في البناء الفني، ويضفي على كل تجريب يخص هذا الفن النثري.

ولعل أقرب شيء يمكن ملاحظته في عقم هذه المرحلة من حيث بنيتها الفنية هو عجز اللغة كأداة قوية في تثوير النص، والسير به بعيدا في عمق الأحداث فكانت غائبة عن ديناميكية الحدث بحيث لا نشعر بأن هذا الرّصف من الجمل إنّما يتوحد ويشكل كلا متكاملا مع تجربة الكاتب،بل نحس بأن هناك انفصالا رهيبا بين هذه اللغة المحكية كنسيج فني، وبين أحداث العمل القصصي.

وعليه فاللغة لم تسهم في كشف الأبعاد الدرامية للموضوع المتناول وهذا ما نجده موضحا عند واسيني الأعرج أنه "بدل أن تكون وسيلة للكشف، وتنمية الموقف الدرامي، فقد أصبحت عائقا كبيرا يسلم بشكل مباشر في عملية الهروب من التشكيلات الجديدة للغة"[2]

و من ثم ظلّت بعيدة كل البعد في كثير من المجموعات القصصية عن أداء دورها الفعلي، أي أنها سطحية لا تتجاوز لغتها البعد العجمي، ولم تكن ذات ظلال وأبعاد نفسية يكشف من خلالها الكاتب

---

[1] محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت 1990، ص74.

[2] الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الجزائر، ط1990،2، ص337.

عن أغوار الذات، وتناقضات المواقف التي عالجها في تلك النصوص، وبالتالي ظلت جامدة تحس أنّها موظفة قسرا في كثيرا من الأحيان.

لذلك عد المشهد أو ملامح القصة الجزائرية المعاصرة أنّها تفتقر إلى الخصوصية الفنية والاكتفاء بالبعد المضموني في أكثر الأحيان ،وعليه اتسمت مرحلة القصة الجزائرية المعاصرة من المنظور النقدي بمايلي:

1-فتور عنف المرحلة وتراجع المضمون:

إنّ القصة الجزائرية المعاصرة تعيش فضاءًا متميّزًا عليه عنف المضمون، ووظيفة الأدب، حتّى أصبح هم الكتاب الأوحد هو إخراج أعمالهم في ثوب اجتماعي سواء آمنوا بالفكرة أم لم يؤمنوا يدفعهم في ذلك التشجيع الذي وجدوه من قبل وسائل النشر ذات التوجَه الاجتماعي هي الأخرى، حتّى أنّنا أصبحنا أمام قصص هي مجرد بيانات سياسية، أو مقالات فكرية تعبّر عن الواقع من خلال العام.

"فتصبح بذلك عاجزة عن إقناع غير المنتمين إلى نفس خط كتابها الفكري أو السياسي دون أن يتوافر فيها ذلك الإقناع المفروض فيه أن يتوجّه إلى كل الناس"[1]

إذن فنتيجة التحوّلات الاجتماعية والفكرية التي شهدها العالم، وتقهر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، فبدأت الكتابات حينها تتحرّر من رقعة هذا التوجّه سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثّروا بهذا الاتجاه، أو آخرين، تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية، فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة القصصية، وقد تخلصوا من مضايقة المرحلة الأولى التي وحّدت مضامين تلك الكتابة.

---

[1] بول شاؤول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1979 ص85.

2-تطور منهج العلوم وتأثيرها على الخطاب النقدي القصصي:

لا نشك لحظة في أن الجامعة الجزائرية قد أدّت رسالتها الثقافية على الرغم من الانتقادات حيث أسهمت في إثراء الدراسات الإنسانية، واقحام مناهج حداثية كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤى والإقبال على النقد الجديد، وما يطرحه من طموحات في الميدان الفكري والإبداعي، ثم الاحتكاك بالقصة الجديدة أجنبية كانت أم عربية، وهذا التحوّل الفكري والاجتماعي في نفس الوقت هو الذي أبرز جيلا جديدا من القصّاصين في تشكيل التجربة القصصية المعاصرة، بمحمولاتها المضمونية الجمالية وقد استطاعت هذه التجربة أن تؤسس لنفسها فضاءًا فنيا لا يمكن تجاهله[1].

وتماشيا مع هذا النّص الذي يبين لنا، مدى التّحول للبعد الجمالي والتجريبي للقصة الجزائرية المعاصرة التي بدأت تخرج عن المألوف بحيث تخلّصت من كثير من طروح سبقتها وتوظيف رموز التجديد والحداثة وهذا كله للخروج من أسر الكلاسيكية.

3-تراجع النقد الجزائري المعاصر عن مفهوم السوسيولوجي:

يمكن إرجاع تحوّل القصة الجزائرية المعاصرة من المنظور الاجتماعي الموحّد إلى التجريب على المستويات الفنية إلى تراجع النقد الجزائري عن دفاعه عن المضامين بعد اقتحام المناهج الحداثية عالم الكتابة والتنظير لخصوصيات الخطاب الأدبي، بحيث تخلّص بعض النقاد العرب، والذين يشكلون الخلفية الإيدلوجية لنقادنا الاجتماعيين من ذلك الهوس المتعلّق بمضمون النّص الأدبي، وهو ما يشير

[1] ينظر: عمر بن قينة: المسار النضالي في القصة الجزائرية "الحياة الثقافية" تونس، عدد 32، ص109.

إلى خطأ شاب عملنا النقدي، وقد اعترفنا به أكثر من مرة، وهو أنّنا أولينا الجانب المضموني من العمل الأدبي الاهتمام الأكثر على حساب الجانب الفني"[1]

وهذا التحوّل في الخطاب الأدبي النقدي الجزائري المعاصر هو الذي جعل القصة الجزائرية تطمح إلى تمثيل التجارب الفنية العربية والعالمية، بعيدًا عن مضايقة النقد السوسيولوجي، وعلى هذا بدأت التجربة القصصية الجديدة تتشكل حتى تؤسس لنفسها صوتها المتميّز، وفضاءها الفني في خصم تحوّلات أدبية وفكرية مسّت عوالم الإبداع بشكل عام، وفي القصة بشكل خاص، وهذه الظروف الموضوعية التي سادت الحقبة الثقافية في الجزائر هي التي وجّهت الأدب توجيها جديدا، وجعلته يقبل على مرحلة مختلفة من الكتابة.

ولذا لا نستغرب حين نجد أن فن القصة في هذه المرحلة قد أعاد تشكيل خطابه السلفي ليعانق فضاء التجريب، ويمارس طقوس الإيداع بحرية تطفح بالرؤى التجاوزية والثورية على نمطية المضمون الكسيح الذي غدا عنوانا لفن القصة خلال الفترة المعاصرة.

ولا نخال دارس هذه المرحلة ينفي هذه الطروح، أو يتجاهل هذا التّحول الملحوظ على مستوى اللغة والمضامين، فإذا كانت اللغة قد تخلصت من أسرها، ومن محدودية الدال فالمضمون في القصة الجزائرية المعاصرة لم يعد مغلقا يبدأ من عالم موحّد ضيّق الأفق.

وهكذا جاء الخطاب الأدبي النقدي القصصي المعاصر ثائرا متحررًا من السكونية الماضوية وكأنه يريد أن يعانق الأرحب، وأن يلتمس روح الإنسان في جوهره لا في جانب، أو حيز صغير من ذاته.

---

[1] فاطمة أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، منشورا ت دار الفنك، الدر البيضاء1989.ص65.

وهذا ما يؤكده لنا إبراهيم حمادة في قوله: "إنّ النقد المتحرر من مطاردة التفسيرات الخارجية التي تقدمها المعارف التاريخية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية، والتركيز على قيمة العمل الجمالية"[1]

فهذا النص يشير إلى أن هذا التحوّل قد مس الحركة الأدبية الجزائرية بشكل عام، بعد أن أطّر النقد الاجتماعي النّص الإبداعي، الذثري خاصة، ولعل تراجعه عن عنف الخطاب المضموني يعود إلى تحوّلات فكرية واجتماعية مست الكتابة القصصية بشكل ملحوظ.

وفي خضم هذا التحرر من أسر هذا الاجتماعي المقنّن، عاد كتّاب القصة الجزائرية المعاصرة بعنف خطابي شمل المضمون و الشكل في آن، فمن حيث المضامين جاءت أغلب هذه الأعمال تتطرّق إلى مواضيع جديدة ومتعدّدة مفتوحة على العالم والذات، ولعل المظهرية الفنية هي التي فتحت لهم المجال الواسع في ذلك، و ثورتهم على طروح الشكل والمضمون هي التي بنى عليها النقد الأدبي الجزائري الاجتماعي المعاصر أفكاره ، فالناقد القصصي في الجزائر عمل على وضع خريطة فنية مناسبة لهذا الفن الوافد ،ولكن هل نعتبر النقد هو الرقيب للقصة القصيرة يراقبها في جميع تصرفاتها وتغيراتها وهذه الأمور وغيرها خصوصا بعد الاستقلال ، جعلت كثيرا من النقاد يقولون بأن القصة بعد الاستقلال قد أصابها شسء من الركود لضروف المجتمع ولظروف الكتاب أيضا ، فالدوافع لكتابة القصة أثناء الثورة كانت قوية ، ذلك أن الحماس والتعاطف مع الثورة وروح النضال،دفع الكاتب للتعبير عن نماذج مختلفة من أفراد الشعب ، بينما نجد بعض هؤلاء الكتاب الآن قد قل انتاجهم أو كاد يتوقف وبعضهم استغرقته أعمال أخرى، بعيدة .لهذا اختلفت مقاييس وأدوات دراسة النصوص السردية ذلك أن لكل فن وجنس من الأجناس الأدبية مقاييس وموازين تحدده وتضبطه ،كما تفرده عن غيره بمميزات خاصة ولكن هذه المقاييس لم تكن يوما إذ هي دائمة التبدّل والتحوَل. وتبقى القصة

[1] إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، القاهرة1999، ص65.

الجزائرية في الأخير درَة تاج الأدب النثري لا شك فهذه الأخيرة هي العلاقة بين الأرض والكبرياء الإنساني فلا تبرح أن تجد عند القاص الجزائري روح الانهزام ولا تجد عنده ضميرا مصطنعا فامبدع الجزائري ،هو شريحة نقية تدل على عنصر شعبه وأمته، وقد حمل هذا المبدع على عاتقه مسؤوليات وطنية كبيرة منذ كفاحه الأول ضدَ المحتل وحتى وقتنا الحاضر أهمها الحفاظ على الهوية واللغة والتراث من أن يتآكلوا بفعل الثقافة الغربية ودافع باستماتة ومازال في أن تكون الجزائر، وطنا وحارسا من حراس اللغة والدين والتاريخ.وعلى الرعم من مكانة الشعر في قلب الانسان الجزائري أو في العالم العربي ، فإن القصة أصبحت تزاحمه في أعمدة الصحف والمجلات الدورية ، وفي الاصدارات والملتقيات الأدبية.

المبحث الثاني : تطور النقد العربي والنقد الجزائري

أولا: النقد الجزائري الحديث

ثالثا :موقع *الاتجاه النفسي* في النقد الجزائري المعاصر من الخطاب النقد العربي

1-: مفهوم الاتجاه النفسي والتحليلي

2-علم النفس التحليلي والآداب

3-العلاقة بين التحليل النفسي والنقد الأدبي

رابعا: النشأة والتطور

1--النظريات النفسية في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين وخصائصها

2--مرحلة ما بين الحربين ووضوح معالم الاتجاه

3--عوامل نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي

خامسا: الأعلام والقضايا

-أحمد حيدوش

-عبد القادر فيدوح

عرف النقد الجزائري الحديث مجموعة من الأزمات أدت إلى تأخره عن مواكبة التجربة الأدبية، إلى أن تطورت العلوم واستفاد الأدب من علم النفس خاصة في فهم التجربة، كما يساعد في الغوص في تلك النفس المبدعة.

وظهر المناهج النقدية في الوطن العربي على يد عدد من المتمكنين في النقد وهم متأثرون بالثقافة الغربية ورغبتهم في نقل هذا التأثير على الأدب العربي والمساهمة في تطوره والنهوض به

نذكر من بينهم: أمين الخولي، عز الدين إسماعيل، أبو القاسم سعد ، وعبد الركيبي ،يوسف وغليسي وعبد المالك مرتاض و...الخ.

إن ما يعرف من تفاوت بين النقد في المشرق العربي والنقد في الجزائر على مستوى الوعي الأدبي والفكري أو على مستوى الممارسة النقدية التي لم تكن مبنية في معظمها على الفكر النقدي القادر على التمثل والاستيعاب، ومصدره هذا هو انعدام النظريات حديثة ، فرغم الدراسات النقدية التي كتبت بقصد توضيح أصول أزمة الأدبي في الجزائر، فإن الحاجة مازالت ماسة لإعادة النظر في المسلمات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية ومنطلقاتها الفكرية والمسؤولة عن المأزق الذي نستشعره في كل المجالات الإبداعية والممارسات النقدية. إذن ما هو رأي النقاد في النقد الجزائري؟ وماهو الموقع الذي قدم لهذا الصنف الأدبي (النقد).؟

1-النقد الجزائري الحديث:

إن حركة النقدية الجزائرية الحديثة بحثت عن نفسها لتجدد في مناهجها، وأدواتها واجراءاتها ومصطلحاتها النقدية ذلك كما يراها مخلوف "أن النقد الأدبي يتأثر بفعل التحولات الثقافية والحضارية للمجتمع"[1].

[1]مخلوف عامر :متابعات في الثقافة والأدب ومنشورات اتحاد الكتاب الجزائري، ط1، ص205.

فالأدب أيضا يتفاعل مع الظاهرة النقدية سلبا وايجابا، من الصعب الحديث عن حركة نقدية جزائرية ناضجة ومكتملة وهذا أمر طبيعي في الجزائر في النصف الثاني من القرن العشرين فقد اتسمت بالضعف والركود بفعل الفكر الاستعماري الذي كان يهدف إلى القضاء على الثقافة الأصلية للجزائر على عكس ما شاهدته في النصف الثاني[1].

فقد عرفت الجزائر شعراء فحول ونقاد فالأزهري مثلا يعمدا بابراز الضعف في القصيدة ليختبر يقظة النقاد ومدى قدرتهم وحذفهم في الكشف عن مواطن الخلل والجودة كما اختلطت المفاهيم والمصطلحات ولم تتجدد وظيفة الأديب من النقاد، فأصبح الأديب ناقدا والناقد أديبا.

بالرغم من هذا شهدت الساحة الجزائرية بعض المحاولات النقدية احتضنتها مجموعة من الصحف والمجالات من أهمها :

"**المنتقد والشهاب – البصائر** (جمعية العلماء المسلمين) وكان أبرز كتاباتها أمثال محمد البشير – أحمد رضا حوحو – أبي القاسم سعد عبد الوهاب بن منظور ففي هذه المرحلة استلهموا النقاد المورث الثقافي العربي الثقافي العربي اللغوي، والبلاغي القديم وظهر في أعمالهم وممارساتهم النقدية"[2].

يعد محمد السعيد الزاهري واحد من النقاد الأدباء المناصرين للاتجاه التقليدي والمناهضين للاتجاه الأدبي في المشرق فقد كتب مقالا هاجم فيه طه حسين بعنوان "طه حسين" واتهمه بالشعوبية واستخدام الموضوعات والأساليب التي يريدها الاستعمار[3].

---

[1]ينظر،عمار ابن زيد :النقد الأدبي الجزائري الحديث – المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر، 1990، ص07.

[2]عبد الله الركيبي :تطور النثر الجزائري - المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر، 1983، ص 263.

[3]محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، ص05.

كما أورد مخلوف عامر وهو أحد المهتمين والمتابعين لتطورات الحركة النقدية الجزائرية، في كتابه مظاهر التجديد في القصة القصيرة حملة من العوامل أسهمت في ضعف الحركة النقدية في الجزائر.

فهذه لمحة موجزة عن الحركة النقدية الجزائرية من الاستقلال والتي يمكن تصنيفها ضمن المحاولات النقدية على حد تعبير عبد الركيبي "أن النقد حتى الاستقلال لم يركز على النص بقدر ما ركز على أسباب الركود والجمود"[1].

ولم يتم الانفتاح على الثقافات الأجنبية العالمية حتى العربية التي عرفت نشاطا نقديا كبيرا لاسيما مدرسة الديوان وأبولو والمهجر.

وعلى الرغم من بعض المحاولات في بعض الصحف والمجالات الجزائرية التي مثلها بعض الكتاب أمثال: "**رمضان حمود ومحمد السعيد ألزاهري والبشير الإبراهيمي وابن باديس وأحمد رضا حوحو**، وغيرهم من الأدباء إلا أننا لا يمكننا الحديث عن الخطاب النقدي الجزائري يستحق العناية والدراسة قبل سنة 1961م، وذلك لأنهم لم يجعلوا النقد ضمن اهتمامهم المتخصصة"[2].

ثانيا: موقع الاتجاه النفسي في النقد الجزائري المعاصر من الخطاب العربي

1: مفهوم الاتجاه النفسي التحليلي

[1] عبد الله الركيبي :تطور النثر الجزائري ص 33.

[2] المرجع نفسه- ص 252.

تساؤل الكثير من علاقة علم النفس بالأدب وهو تساؤل دفعهم إلى التنقيب والبحث.

ومن بين هؤلاء عز الدين إسماعيل الذي يرى "أن علم النفس يصنع الأدب في حين يصنع الأدب علم النفس"[1] بمعنى قيام علم النفس بجميع الأحاسيس والعواطف وتجسيدها في عمل إبداعي يصنع به الحياة التي يستطيع العيش فيها باطمئنان وراحة بال واخراج كل ما هو مكبوت في أغواره الدفينة في اللاشعور وقال في موضع آخر: "أن الإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"[2] وهكذا بصناعة الأدب.

كما نجد بعض علماء علم النفس يتخذون الأدب مادة لموضوعاتهم النفسية فتوصلوا عن طريقه إلى حقائق نفسية بالغة الأهمية، يدرسون النص الأدبي مثلما تدرس الحالات المرضية من هنا ندرك معنى ما قاله فرويد في إحدى المناسبات «لست أنا المؤسس الفعلي للتحليل بل هؤلاء المبدعون والشعراء هم الذين فعلوا ذلك"[3].

يقصد أن المبدعين هم الذين عبروا عن تلك الرغبات اللاواعية في أعمالهم والتي جاءت لتؤكد نظريته في التحليل النفسي.وسواء نحن مع هذا أو ضدَه فإننا لا نجد ناقدا حديثا أو معاصرا لم تتخلل دراساته النقدية مصطلحات نفسية. في مدلولاتها أحيانا أخرى لتشمل كل العلوم أو معظمها في بعض العصور[4].

---

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط1، مكتبة غريب، د، ب، ص 04.

[2] المرجع نفسه: ص05.

[3] إبراهيم القاعود، هاشم السمرائي، محمد عقلة: المناهج أسسها، نظرياتها، ط2، دار الأمل، 2000، ص 7.

[4] ينظر،عمر الطيب الساسي: دراسات في الأدب العربي على مر العصور، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة 1986، ص10.

فالأدب يفسر الظروف المحيطة بحياة المؤلف بصورة غير مباشرة وفي قالب فني معين، مثل الخاطرة، القصة المسرحية.

2-علم النفس التحليلي والآداب

هو علم يهتم بدراسة شخصية الإنسان وتحليلها منذ أول مراحل نموها تكونا وما تتعرض له من مؤثرات وتغيرات، والتحليل النفسي تسميه عامة تطلق على الطريقة المستخدمة في معالجة أمراض الأعصاب[1] بحيث يترك للشخص المعالج الحرية التامة في الكلام دون أي تدخل منه"فهو علاج نفساني علائقي يعمل بفضل التفسيرات على استدعاء المحتويات اللاواعية في التصرفات الأعراض غلى الوعي"[2] يعد فرويد أكبر النفسانيين المحدثين على الذين اعتمدوا في علاجهم على قاعدة أساسية يسميها (بين الأريكة والمقعد)[3].

إذ يقوم المريض بإعادة كل الأحداث التي مرت عليه وتحليل الأوضاع التي عاشها بالتفصيل وهي طريقة التي سماها رينيه "بالتداعي الحر للأفكار"[4] في هذه العملية يقوم المعالج بتحليل كل ما تفوه به المريض وكل ما كان يحس به أي ما يوجد في منطقة اللاوعي للمريض، وهي منطقية غير معروفة لديه.

وهدف المعالجة من خلال هذا التحليل هو الكشف عن المريض بواسطة توغله في أغوار النفس واخراج كل المكتوبات إلى ساحة الشعور حتى يتوصل المريض إلى معرفة دوافعه واعادة بناء شخصيته ونفسيته من جديد.

---

[1]ينظر، فكتور سمير نوف: التحليل النفسي للولد، تر، فؤاد شاهين، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت، ص13.

[2]المرجع نفسه:، ص14.

[3]ينظر،وينفر يد هوبر: مدخل إلى سيكولوجية، تر، مصطفى عاشور، ص197.

[4]رنيه ويليك وارين: ت،رمحي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص91.

3- المنهج النفسي النقدي

هو منهج يقوم بدراسة الأنماط أو النماذج النفسية، في الأعمال الأدبية، ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، وربط الأدب بالحالة النفسية للأديب.

ويمكن تعريفه بأنه"مجموعة من القواعد المستنبطة من علم النفس المنتظمة والمنسقة بحيث إذا وظفت في تفسير النص الأدبي وتحليله بطريق سليمة أدت إلى نتائج نقدية سليمة في تفسير الأدب، لا من حيث الوظيفة النفسية له فقط ولكن من جهة اللغة والخيال أيضا بحثا عن حقيقة النص الكامنة في اللاشعور عن طريق تأويل عمل الأديب في اللغة والخيال"[1].

من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن المنهج النفسي النقدي يقوم بتحليل العمل الأدبي من الناحية النفسية للأدب باعتباره يصور ما يدور في مشاعر هذا الأخير وانفعالاته وكان من الطبيعي أن تبدو أهمية الدراسات النفسية المستخدمة للوقوف على تلك المكبوتات وتجلياتها في النص.

4- العلاقة بين التحليل النفسي والنقد الأدبي

دعا كثير من النقاد إلى الاستفادة من نتائج علم النفس والتحليل النفسي في الدراسات الأدبية والنقدية، ومن أهم هؤلاء الناقد الإنجليزي(هربرت ريد) الذي يبين علاقة علم النفس بالنقد الأدبي في قوله"أن التحليل النفسي والنقد الأدبي يعملان معا ويمهدان للعمل الأدبي وأوضح أن ما يلتقيان عنده هم العمل الأدبي بوصه ناتجا للتطور الداخلي وليس للتطور والمنتج في نفسه"[2].

---

[1]أحمد رحماني:نظريات نقدية وتطبيقاتها، ط1، مكتبة وهبة، 2004، ص104.

[2]أنريك اندريس: منهج النقد الأدبي، الظاهر مكي مكتبة الأدب، ص141.

كل من الناقد الأدبي وعالم النفس يبحثان في النفس الدفينة للأديب لكونهما يعتنيان بالعمل الأدبي وهنا نذكر فرويد الذي يرى أن العمل الأدبي يشبه موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة لا بد من الكشف عن غوامضه وأسراره[1]، العمل الأدبي والفني عنده عبارة عن محاولة إشباع رغبات أساسية متخلية كانت أو واقعية مكتوبة في نفسية الفنان يعجز عن الإفصاح عنها مباشرة بسبب عدة عوامل مثل الوازع الديني الأخلاقي أو الاجتماعي لذلك يبحث عن وسيلة تقوم بذلك دون أي رقيب خلال صيغ محرفة أو واقعية من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية.

أما النقاد فقد وجدوا التحليل النفسي وسيلة جديدة "لمعرفة النفس الإنسانية، والتغلغل في أغوارها والتعمق في سراديبها الغامضة وما تنطوي عليه من مشاعر وعواطف مكتوبة تساهم في الكشف عن أسرار العبقرية والموهبة والإبداع الفني"[2] فهما نوعان من التفسير وطريقتان للقراءة وهذا ما جاء به جان بلمان في قوله:" وكل من الأدب والتحليل النفسي يقرآن الحياة اليومية للإنسان بشيء من التعمق"[3] أما الاختلاف بينهما فنستخلصه من كون عالم النفس يهدف غالبا إلى تحليل شخصية المبدع والكشف عن الغموض الذي يكتنفه وعلاقته بمبدعه، وينظر إلى الأدب بصفته عرضا من أعراض المرض وعن الطريقة التي يكشف بها عن المكبوتات التي يعاني منها الأديب، دون البحث في الجانب الجمالي لهذا الإبداع، بالإضافة إلى هذا فالمحلل النفسي يستخدم الأدب وكأنه مادة أو نتيجة يؤكد بها نظرياته وفرضياته التي أوجدها، بينما يقوم الناقد الأدبي بالبحث في العمل الأدبي من كل جوانبه الجمالية أو الفنية والدلالة وهذا لا يكون إلا بالاشتراك جملة من العلوم وأهمها علم النفس.

ثالثا: نشأة الاتجاه النفسي في النقد الجزائري

---

[1] ينظر، ميجان الرويلي:سعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي، 2002، ص10.

[2] يوسف خليف: مناهج البحث الأدبي دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص10.

[3] جان بلمان: التحليل النفسي للأدب تر، حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ص10.

1 – النظريات النفسية في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين وخصائصها:

تجلت أولى النظريات النقدية التي تدخل ضمن الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث والتي ظهرت في سنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين في ثلاثة محاور.

أولا: في تعريف الشعر

فقد حدد اليازجي الشعر بمفهوم إلى حد ما،:" فهو الكلام الذي يقصد به ما وراء مدلول اللفظ من مناجاة النفس ومناجاة الوجدان، فتورعت فيه المقاصد تحت الصور الخيالية وتبرز المعاني تحت ثوب من المجاز أو الكتابة ونحوها"[1] فالشعر بهذا المفهوم يصبح رمزا يحمل معنى خفيا لا يدل على ظاهرة أو هو يحمل معنيين أحدها ظاهرة يدل عليه ظاهر الكلام وثانيها كامن يحدده الخيال وتلونه النفس بألوانها الخاصة وبهذا التحديد للشعر يكون اليازجي قد اهتم بالدلالة النقية والرمزية للشعر[2] فالتجربة الشعرية ماهي إلا حالة من حالات النفس.

وبهذا الفهم للتجربة الشعرية يكون المولیحي ،قد فصل عملية الإبداع في الشعر عن أي مصدر خارجي غيبي وجعلها جملة ذهنية تنهض داخل العالم الداخلي للشاعر ويتلون بألوانه، ولكنه لم يوفق حين نظر إلى التجربة الشعرية نظرة صوفية ،إذا جعلها تمثل عطاء الشاعر وهو في ذروة الاتزان والنَقاء العاطفي وخلو النفس من الشوائب.

---

[1] إبراهيم اليازجي: «الشعر" مقالة في مجلة الضياء مج 2 السنة الثانية، القاهرة، 1899، ص 65.

[2] ينظر،مصطفى صادق الرافعي: ديوان الرافعي ج2، القاهرة، 1321، ص3.

فالشاعر ينتج حقا في بعض الأوقات عندما تتهذب عواطفه وتسموا لتتحول من الهيجان إلى الهدوء والتأمل، لكنه ينتج أيضا وفي كثير من الأوقات تحت وطأة المعاناة والغضب والثورة حين يهجو ويفخر ويذهل أمام الطلل ويهتم في حالات العشق وألوانه .

ويبدوا أن هذه الآراء النقدية أراد أن تعبّر عن شيء آخر أحس به إحساسا مبهما ولكنه عجز عن إدراكه فلعله أراد أن يقول لنا أن عملية الإبداع الشعري في حياة الشاعر ليست تيارا متدفقا باستمرار يستمد منه الشاعر صدورة وأخيلته، من شاء ولكنها عملية عقلية نفسية لا تحدث إلا إذا تألفت بعض العناصر النفسية وسارعوا على أخراجها من حيز الكتمان والعدم إلى حيز الوجود كان تخف الرقابة العقلية الصارمة، مما يساعد على قول الشعر ،فالتجربة الشعرية لم تكن أبدا وليدة وعملية عقلية أو نفسية هادئة.

ثانيا: البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في التلقي.

فقد كان البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في الملتقي من القضايا النقدية التي ظهرت في هذه المرحلة وهي قضية ليست جديدة في النقد العربي ولكن الجديد فيها هو بحثها بمنطلق خاص، من ذلك أشار إليه اليازجي حين حصر "عملية التأثير في النفس، في حدث من الأحداث كالسرور والانقباض والوحشة والاستئناس"[1] أي إثارة عواطف في الملتقى مماثلة لعواطف الشاعر التي أودعها النص، وبذلك يكون مر تأثير النص الشعري في الملتقى التي تبعث فيه إحساسا مشابها لذلك الإحساس الذي عبر عنه الشاعر وفكرة التأثير في النفس، أي تأثير الشعر في الملتقى هي التي بني عليها اليازجي موقفه حين فرق بين الشعر والنثر إذا جعلها المقياس الذي يعرف به الشعر من النثر.

[1] إبراهيم اليازجي: "الشعر": مقالة في مجلة أيضا مج2، السنة الثانية، القاهرة، ص66.

ولإبراهيم الموليحي رأى قريب من رأي اليازجي ولكنه أكثر تحديدا ودقة[1].

2 – مرحلة ما بين الحربين ووضوح معالم الاتجاه النفسي:

أ- إسهام عبد الرحمان شكري في هذا الاتجاه:

إن كان أصحاب الديوان قد برزوا في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين حاملين لواء تجديد الشعر العربي بتأثير من شعراء أوروبيين، وفي هذا نلمس رأي أحمد حيدوش قائلا:"وقد كان شكري أمام الجامعة في مرحلتها الأولى ولا يبعد أن يكون لتوجيهاته الشفهية دور في توجيه زميله نحو الاستفادة من معطيات علم النفس فقد كان أصحابه يستمتعون كثيرا بأحاديثه فلم يكن أمتع من الاستماع إلى شكري على ما يقول العقاد، وهو يقرأ القصيدة العربية أو الأوروبية ويعلق عليها بيتا بيتا، وان ما قاله لأصحابه وتلاميذه في توضيح رأيه أكثر مما كتبه ونشره وهو على ما يبدو من كلام العقاد، يبدوا أن شكري غلبت عليه النزعة الشعرية فلم يستقر كثيرا من الدراسات النفسية في أعماله النقدية ولاسيما في المرحلة الأولى من حياته الأدبية فاكتفى بتعريف النثر تعريفا رومانتيكيا حتى أنه يلجأ أحيانا إلى تعريفه بأبيات شعرية"[2].

ب- المازني والاتجاه النفسي:

تحدد انطلاقا من مفهوم الإثارة والاستجابة لها فيقول:"أن الباحث الأول على الشعر هو حدة إحساس المرء ودقة شعوره، وذلك لأن كل مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفية أو لا يزال يبغي مخرجا ، ويلتمس متنفسا حتى يصيبه في حركة عضلية أو نحو ذلك فإذا كان المرء من أوساط الناس العاديين كان ذلك حبه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته، وصار يبكي

[1]ينظر،مختارات المنفلوطي: القاهرة، 1912، ص196.

[2]أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث، ص23-24.

إذا حزن يضحك إذا فرح ويتوعد إذا غضب، حتى تفي العاطفة نفسها ثم يتوب إلى نفسه ولكن دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنه أحس من غيره بما تتطلع عليه نفسه من الظواهر وأعمق مع دقة الحس شعورا وليت يخف أن دقة الإحساس وعمق الشعور يطيلان أجل العاطفة.فإذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش وتصطدم حتى تستقر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تظل تجاذبه حتى يتنفس عنها عمل يناسبها"[1].

فالتجربة الشعرية بهذا المفهوم هي التعبير عن حالة ذهنية يتميز بها الشاعر عن غيره لشدة إحساسه وقوة شعوره، وهو لا ينتج إلا حينما يتعرض لموقف مؤثر قوي يهز المشاعر هزا فيستجيب له في انفعال عاطفي، وهو لا يستجيب لذلك المؤثر كما يستجيب له إنسان ما غير بسيط فهذا النوع من الإحساس يتطلب عاطفة أطول، مدة من تلك التي يتطلبها ذلك الإنسان، أي أنه لا يكفيه الضحك أو البكاء أو الغضب لينهي الحالة العاطفية التي انتابته لأن تلك الحالة تصدر من جهة يصعب إفراغها إلاَ إن صيغت في قالب ترضاه، أو بعبارة أخرى لا تخرج عاطفة الشاعر من حيث الكتمان على حيَز الوجود إلا في قالب شعري فكم من أمر آت شكلي يبقى معها الشكل مدى الحياة ولكنها لا تعبر عن عواطفها إلا بالبكاء كلما تحركت مشاعرها، فلو كانت هذه الشكلية شاعرة كما اكتفت بالبكاء للتعبير عن مشاعرها بل لابد أن تعبَر عن هذه المشاعر إلى جانب البكاء وشعرا وربما اكتفت بالتنفيس عن حالتها بالشعر وحده.***

كما نذهب إلى ابن الرومي إلى أنه أبرز الشعراء القدامى شذوذا وخروجا على العصر وهو ما دفع المازني إلى الاهتمام به في محاولة إبراز مكانة هذا الشاعر المغمور الذي لم يقدره مجتمعه، ولم

---

[1] عبد القادر المازني،حصاد الهشيم، القاهرة، 1954' ص262-263.

***وهنا الكلام يقصد به الشاعرة الخنساء.

يقدره الدارسون فيما بعد حق قدره أو ترى أن ابن الرومي أكثر شعراء عصره اعتلالا عصبيا وبدنيا ومن ثم فهو أحوجهم إلى العطف.

وقد قاد المازني هذا التعاطف إلى الإعجاب بشخصية ابن الرومي، وعنى بها عناية حيث جعلها أمنع ما قرأه حول هذه الشخصية، فقد يكون كل هذا لو لم يشاركه العقاد هذه العناية أما وقد فعل، فلا بد أن يكون هناك مخفي دفعها إلى عناية به دفعا، وقد يكون مفتاح هذا السر فيما تشبعا به من موروث رومانتكي، فهو عرف الرومانتيكيون باعتنائهم بالشخصيات الشعرية المنهارة عصبيا لاسيما التي لم يعتني بها[1].

ج- العقاد والاتجاه النفسي:

لو رجعنا إلى منطلقات العقاد النظرية حول الشعر في مطلع حياته الأدبية لوجدنا أنه قد حاول منذ البداية أن يصل بين عناصر التجربة النقدية الثلاثة، أي الشاعر والنص والملتقي مع التركيز على شخصية الشاعر، هذا الأخيرعنده:"صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها ،بهذه الواسطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث في نفس القارئ ما يقوم بخاطره، أي الشاعر من الصور الذهنية"[2].

فالرباط النفسي الذي حاول أن يوصل به العقاد، عناصر التجربة النقدية في النص السابق واضح فالقصيدة هي مجموعة من العواطف والمشاعر وهو كل من له القدرة على إخراج هذه العواطف من حيز الكتمان إلى حيز الوجود وسر تأثير الشعور في الملتقى يرجع إلى إثارة أحاسيسه وعواطفه التي

---

[1]ينظر، أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجماعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص150.

[2]العقاد، خلاصة اليومية والشذور، بيروت، ط1، 1970، ص15.

هي القدرة المشتركة بين الشاعر وبين الملتقى فالشاعر إذن شخص متميز بقدراته على التعبير عما يختلج في شعوره[1].

فإذا كان العقاد قد استفاد كثيرا من بحوث علم النفس في دراساته النفسية لشخصيات الشعراء في المرحلة الأولى، فإنه اتجه إلى مدرسة التحليل النفسي في المرحلة الثانية ولكنه مع ذلك قد حاول أن يرسم منهجا متميزا ومستقلا حتى في دراسة عن ابن نواس التي قد يتبادر إلى الذهن أنه كان فيها تلميذا مخلصا لفرويد، فهو يلعب في أخريات حياته"فما كان يوما من إتباع مدرسة فرويدا وتلاميذه في الدراسات النفسية وما قلنا ،قط أن التحليلات النفسية هي عرفنا من دراسة نفوس الشعراء ،وانما قلنا ونقول أن نفس الشاعر هي التي نرجع إليها حين نلتمس الفوارق التي لا تفرضها البيئة الاجتماعية وهي واحدة حيث يختلف العشرات بل المئات من الشعراء، وما كتبنا عن شاعر واحد دون أن نحيط الكلام عليه بالبحوث المطولة عن أحوال عصره وعن معنى ظاهرته الأدبية من الوجهة الاجتماعية"[2].

فالعقاد حسب هذا النص كان يهتم ويتمثل كل ما يقرأ ثم يتخيَر من هنا ومن هناك ما يتلاءم.

3 – عوامل نشأة الاتجاه النفسي وتطوره في النقد العربي:

أ – الرومانتيكية:

إن رواد الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي الحديث الذين قرأو الشعر الإنجليزي ولاسيما الرومانتيكي منه هم أكثر اهتماما بهذا اللون من النقد أي النقد الأدبي الذي يعتمد على معارف علم النفس. إذن ما الذي دفعهم إلى العناية والاهتمام بشعراء دون الآخرين؟

---

[1]ينظر، أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجماعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص102.

[2]العقاد: خلاصة اليومية والشذور، بيروت، 1970، ص420.

فلقد بالغوا في الاهتمام ببعض الشعراء من العصر العباسي كابن الرومي وبشار والمتنبي وأبي نواس دون سواهم من الشعراء العصور الأدبية الأخرى كالعصر الجاهلي والإسلامي والأموي، ففي عصر العباسي ظهرت الشخصية الشعرية الفردية واضحة ولا يعني هذا أن شخصية الشاعر الجاهلي مثلا كانت واضحة، ففيها وضوح وتفرد وتتميز بشعر طرفة و عنترة وامرؤ القيس... الخ. فأي شاعر كبير في أي عصر لابد أن يكون متميزا منفردا في شخصيته، ولكن شعراء العصر العباسي ولاسيما ابن الرومي وأبو نواس والمتنبي قد عبروا عن حالتهم الذهنية وأحاسيسهم الذاتية[1].

ولقد كانت دعوة الشاعر إلى التعبير عن حالته الذهنية القضية الأولى لدى الذين حملوا لواء المدرسة الرومانتيكية ولذلك اهتم نقاد الاتجاه النفسي بشخصيات عرفت بالتعبير عن حالتها النفسية أو الذهنية فكانت أشعارها صورا وتعبيرا أمنية عن مشاعرها وأحاسيسها الفردية العميقة بما تنطوي عليه من تعقيدات ولعل هذا ما يفسر دراسة ابن الرومي قبل غيره فمما لا شك فيه أنه كثيرا ما ظهر مبدعون في الشعر والفن من ذوي الاستعدادات المرضية إلا أن حظهم من النجاح والاهتمام قد اختلف باختلاف العصور التاريخية[2].

وللتقارب في وجهات النظر بين المذهب الرومانتيكي في الأدب ومدرسة التحليل النفسي، كان تأثير هذه المدرسة في الأدب والنقد تأثيرا واسعا وعميقا، فقد قامت مبادئ المدرسة السريالية ووجد كتاب وشعراء هذه المدرسة[3].

---

[1]ينظر أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجماعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر،دت ص544.

[2]أرنو لد هوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة رمزي عبد جوجس، القاهرة، ط1، 1985، ص69.

[3]ينظر، ستاروبنسكي، النقد والأدب، ترجمة بدر الدين القاسم، دمشق، 1976، ص244.

*** في الأصل الشعر والقصة.

ولدى فرويد وغيره مجالا لاهتماماتهم بالعناصر الكامنة في الفصل البشري والبواعث المضطربة والشذوذ والتبريرات ،وتعلم كل من الشاعر والقاص كيف يعالجان الوعي المتراجع ويمحصان طرق التداعي وغوص اللغة وينظرن إلى العمل الفني في مطابقته بوجه من الوجوه للأحلام.***

ويشترك كل من التحليل النفسي والرومانتيكية في النظر إلى اللاشعور بوصفه مصدر الصدورة من الصور الحقيقية الواقعية متميزة الصدق والثبات ،وما الصوت الباطن الذي تنادي به الرومانتيكية إلا مبدأ التداعي الحر الذي اتخذ أساسا للعلاج النفسي[1].

إن هذا الاتجاه في النقد لم يكن ليأخذ مكانة في النقد العربي في الأقل بالمرحلة التي ظهرت فيها لو لا ذلك الموروث الرومانتيكي الذي عكف عليه باحثون في الشعر العربي كجماعة الديوان وشعراء المهاجر، وجماعة أبولو، وغيرهم ممن قاموا بمحاولات فردية لإدخال المذهب الرومانتيكي إلى الأدب العربي، ومن ثم فالاتجاه النفسي في النقد العربي كان نتيجة مباشرة لروح العصر، أي أواخر القرن التاسع ،فالأدب في هذه المرحلة لم يأخذ طابع الجدية والاهتمام الشخصي المتميز بل كان جزءا وراء التيار.

ب – الأصول التراثية:

للاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث جذورا تضرب في أعماق التراث العربي وقد التفت بعض النقاد منذ أواخر الثلاثينيات، من هذا القرن إلى تراثنا البلاغي والنقدي وحاولوا دراسة ما فيه من أسس وملاحظات نفسية وعلاقة تلك الملاحظات، بعلم النفس الحديث في محاولة التأصيل للاتجاه

[1]ينظر، أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث، ديوان المطبوعات الجماعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص71-72.

النفسي في النقد العربي الحديث ،من خلال التراث العربي فقد ناقش أمين الخولي الصلة بين البلاغة العربية وعلم النفس وتوصل إلى أن "البلاغة العربية لا تفهم إلا في ضوء الدراسات النفسية الحديثة استفاد خلف من تلك الملاحظات في مناقشة لهذه الصلة فبيَّن المنزع النفسي في كتابي أسرار البلاغة البلاغة ودلائل الإعجاز"[1].

أحمد حيدوش هنا يدعو إلى التركيز على علم النفس الحديث للغوص في أسرار البلاغة العربية ، لأنه يراها المنفذ الوحيد لفهم هذه الأخيرة .

ثالثا: الأعلام والقضايا

أ- **أحمد حيدوش:** ولد في 1951/03/13 ببانتة الشرق الجزائري تولى منصب مدير معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تيزي وزو.

شارك في العديد من الملتقيات الأدبية والعلمية داخل الوطن العربي وخارجه وخصوصا الملتقيات التي تنظمها المؤسسات الجامعية واتحاد الكتاب الجزائريين .

- صدر له:

1- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر[2].

2- شعرية المرأة أنثوية القصيدة، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000م.

3- إغراءات المنهج وتمتع الخطاب، دار الأوطان.ط1، 2009 الجزائر.

---

[1]أحمد حيدوش، المرجع نفسه، ص199.

[2]شريبط أحمد شريبط: علي حنيف صالح، ولعة إسماعيل ابن صفقة، معجم أعلام النقد العربي، في القرن العشرين، جامعة باجي مختار، عنابة، ص30.

إن الاتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر أكثر اتجاهاته وضوحا فهناك قدر مشترك من المسائل توحد بين نقاد هذا الاتجاه أبرزها ،الاعتماد على أسس علم النفس في تغيير الظاهرة الأدبية إن استثمار نتائج أبحاث علم النفس في حقل النقد الأدبي، يبدأ من العقاد والمازني.... واذا كان علم النفس لم تستقر نظرياته بعد ولم تنصهر مدارسه في بوتقة واحدة فلا شك في أن لهذا تأثير في النقد الأدبي ،ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذا الاتجاه لكونه منفذا يحدد بعض سمات النقد العربي الحديث من جهة ومن جهة أخرى يكشف عن أهمية استخدام المعرفة العالمية في النقد الأدبي واحضارها من جهة ثانية.

ومن أهم القضايا التي تطرق إليها: أحمد حيدوش نجد :

القضايا الضمنية تنظير وتطبيقا تعالج في جوهرها إغراءات المنهج النفسي للخطاب في محاولة عبر مسيرة قرن من الزمن.

ومن هذا تظهر لنا أهمية اللاوعي في النص الأدبي الذي يمكن البحث عنه عبر أكثر من سبيل لذا تطرق أحمد حيدوش إلى التحليل النفسي للنص الأدبي لذلك نجد:

أولا: الحلم والنص الأدبي:

يؤمن فرويد إيمانا مطلقا بأن محتويات الوعي في العقل الإنساني لا تمثل إلا الشيء القليل قياسا إلى محتويات اللاوعي الذي يعد المحرك الأول لاهتمامات البشر في الحياة وسر تأثيره عن طريقين :

1- عندما تتحول طاقته إلى طاقة واعية إذا كانت على وفاق معناه.

2- عندما تضل مستقلة وتعترض كلما استطاعت إلى ذلك سبيلا ذلك ما يعرف باللاوعي المكبوت، وأبرز ما يؤكد نظرية في اللاوعي هي:

1- زلات اللسان

2- أغلاط القراءة[1].

3- التذكر – الأحلام.

وتعد الأحلام أقوى دليلا يؤكد وجود اللاوعي وثرائه[2] وتتجلى علاقة الحلم بالنص الأدبي في الآتي:

أ- مادة الحلم ومادة النص الأدبي:

نرى أن الحلم يرجع إلى حياة الطفولة الأولى أما النص الأدبي يظهر دوما كأنه من طبيعة الذكريات الطويلة والطفولة فهو الرغبات المقموعة والمكتوبة.

ب- تعدد معاني الحلم ومعاني النص الأدبي:

كثيرا ما يبدوا الحلم شأنه شأن النص الأدبي حاصلا على أكثر من معنى واحد[3].

ج- تطابق الأحلام الحقيقية والتي يبتدعها خيال الكتاب:

لقد أكد فرويد أن أحلام الليل التي ابتدعها كاتب قراديقا قابلة للتأويل و التي تنطبق على الأحلام الحقيقية أي ،أن الأحلام المتخلية وسيلة اللاوعي للتعبير عن نفسه[4].

ومن هنا راح فرويد ينظر إلى الخيال الأدبي ،على أنه يعبر بموجب أوليات معروفة في عالم الأحلام(نقل- ترميز- تكثيف- قلب....الخ) عن مركبات لاواعية ومن ثمة فوظيفته شأنه شأن الحلم حمل دلالات ما وغاية التحليل النفسي إبراز هذه الدلالة اللاواعية.

---

[1]ينظر،أحمد حيدوش، لقاءات المنهج وتمتع الخطاب، دار الأوطان، ط1، 2009 ، الجزائر،ص15.

[2]ينظر، سيقموند فرويد، تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، 1981 ص200.

[3]ينظر،المرجع نفسه، ص183.

[4]ينظر، المرجع نفسه: ص209.

د- الحكم يقترض أنه لغة والنص الأدبي لغة:

إن الحلم كلمة تقترض لغة بحسب التفرقة التي أذاعها فرديناد دي سوسير فاللغة نظام اجتماعي وأما الكلام فهو الذاتي الذي يطوع هذا النظام وان خضع له إنه كلمة أو نص مكبوت بكتابة مصدورة.

ومن ثمة فإن تأويل الحلم أو النص يعني قراءتها.

ثانيا: الثنائيات الضدية:

أ- ثنائية الحب والكراهية

ب- ثنائية الجسد والروح

ج- ثنائية المذكر والمؤنث

أ- ثنائية الحب والكراهية:

يمكن أن نحصر النصوص التي ترتبط بهذه الثنائية في شعر الغزل وشعر الهجاء والتصور اللاواعي للمحبوب المكروه.

والحب والكراهية يجتمعان دائما لا حب بدون كراهية ولا كراهية بدون حب[1].

ب- ثنائية الجسد والروح:

يمكن استثمار هذه الثنائية في البحث عن تجليات هذه العلاقة في مفهوم العرب للشعر(النص) بوصفه إنسانا فهي تتكرر باستمرار، فالألفاظ تبدوا بصورة متكررة في كتاباتهم على أنها لباس للجسد

[1]ينظر،أحمد حيدوش: إغراءات المنهج وتتمتع الخطاب، ص13.

(النص) المحتوى للروح(المعني) ومن ثم فإن الاهتمام بالمعنى يعني الاهتمام بالروح ،ومحاولة التوفيق بين مطالب الجسد ومطالب الروح[1].

ج- ثنائية المذكر والمؤنث:

إن دراسة ظاهرة المذكر والمؤنث في الأدب العربي مثلا، من خلال تجلياتها والانفعالات لنأخذ مثلا: ثنائية الأرض والشمس= الأم (أمنا الأرض) الشمس=الأب.

ثالثا: الاستعارات الملحة:

إن من "الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية" لمورون في هذا الكتاب عدة أسس منهجية طبَقها على مجموعة من النصوص لأدباء فرنسيين منه ،مالا ري بود لير

وهذا من أجل تنضيد النصوص المختلفة لكاتب واحد ،ولاكتشاف شبكة النصوص المختلفة وشخصية الكاتب اللاشعورية.

رابعا: القراءة والمنهج:

إن قراءة النص ما هي إلاَ اكتشاف لبعض خفاياه، وتعرف على ما فيه من أسرار معرفية ثم إنتاج معرفة جديدة منه لأن النص يؤدي معنى ما يبلغه بوسائله الخاصة،واكتشاف هذا المعنى ومحاولة تحويل غامضة إلى واضح ،انطلاقا من توضيحه الغامض هو الذي يؤسس المنهج[2].

---

[1]ينظر،ابن طبا طبا:عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف مصر، ص17.

[2]ينظر، فؤاد أبز منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، نصوص جماليات تطلعات، دار الجيل، بيروت، 1985' ص30.

والمنهج مجرد اندماج في النص على مستوى الوعي بحيث نتبع من خلال ذلك معنى يدرك ويقلب ولكننا في الوقت نفسه الذي نستقبل فيه معنى قابلا للإدراك بصورة واعية فإننا نستقبل مكوناته بصورة لا واعية وهنا تنشط محتويات اللاوعي وتتفاعل مع محتويات النص.

– ومن هنا نحاول في هذا المبحث أن نستخرج الأفكار الأساسية التي تقوم عليها تحليل الخطاب الأدبي القائم على التحليل النفسي واللسانيات.

– فترى أن النص هو لا وعي المؤلف وهذا ما يجعل منها بنية واحدة بين واحدة ينبغي أن نبحث فيها عن قوانينها اللغوية[1].

إن المنهج الذي يراه أحمد حيدوش من خلال تحليله لقصيدة "أحمد شنة "ليس كمناهج النقاد الآخرين لذلك فإن اكتشاف الذات والموضوع أو الأنا والآخر هو ما يسعى إليه هذا المبحث في شقيه النظري والتطبيق.

يقوم هذا المبحث كما يتجلى في عنوانه على مصطلحين أساسين مختلفين هما الأنا والموضوع والمعروف أن هذين المصطلحين يستخدمان في حقلين مختلفين هما حقل الدراسات النفسية وحقل الدراسات اللغوية والأدبية وفي مرحلة الأولى قدَم لنا محاولة تحديد مفهوم هذين المصطلحين وفي مرحلة ثانية قام بدراسة الحقل الدلالي للأنا والموضوع كما يتجلى في الشعر وقد اقتصر هنا على مجموعة شعرية جزائرية بعنوان "زنابق الحصار" للشاعر "أحمد شنة" وفي مرحلة الثالثة تعرض إلى العلاقات القائمة بين الأنا والآخر الموضوع (الأنا والتحليل النفسية اللسانية للموضوع).

[1]ينظر، فؤاد أبز منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، نصوص جماليات تطلعات،ص34.

1- في مفهوم الأنا:

أ- الأنا بوصفه مصطلحا نفسيا:

يرى التحليل النفسي الفرويدي أن الأنا قد نشأ تحت تأثير العالم الخارجي الواقعي من "الهو" وهو يعمل وفقا لمبدأ الواقع، ومهمته الأساسية هي حفظ الذات وينهض بهذه المهمة فيما يتعلق بالأحداث الخارجية بتخزين الخبرات المتعلقة في الذاكرة ويتجنب المنبهات المفرطة عن طريق الهروب[1].

ب- الأنا بوصفة عنصر البنية التخاطبية للنص:

إذا كانت القصيدة رسالة ما بين مرسل ومرسل إليه وأن العلاقات التخاطبية فيها تنظيم في جمل تبعا لأدوات كالضمائر وظروف المكان والزمان.

وطريقة التكلم فيه عموما في كونه ينتظم بين ثلاثة ضمائر هي المتكلم والمخاطب والغائب على أن الأولين منه يختلفان عن الثالث في التكلم الشخصي فيما يعين الضمير الثالث غير الشخصي[2].

2- في مفهوم الموضوع:

أ- الموضوع بوصفه مصطلحا نفسيا:

---

[1]ينظر، أحمد حيدوش: إغراءات المنهج وتتمتع الخطاب، دار الأوطان، ط1، 2009، ص76.

[2]ينظر، المرجع نفسه: ص78.

تطرح فكرة الموضوع (OBJET) في التحليل النفسي من ثلاثة جوانب رئيسية:

1- باعتباره متلازما مع الثورة: فيه ومن خلاله تحاول الثورة الوصول إلى هدفها، أي إلى نمط معين من الإشباع وقد نكون بصدد شخص كامل أو بصدد موضوع جزئي كما تكون بصدد موضوع واقعي أو موضوع هوامي.

2- باعتباره متلازما مع الحب أو مع الكراهية.

3- أو بالمعنى التقليدي الذي يتبناه علم النفس وفلسفة المعرفة فيطرح متلازما مع الشخص الذي يدرك ويعرف إنه متصفا بخصائص ثابتة ومميَزة ،تتمتع بحق الاعتراف العام بها من قبل جميع الأشخاص وذلك بصرف النظر عن الرغبات والإدارة الفردية[1].

ب- الموضوع بوصفه مصطلحا نقديا:

وصلت حركة ما عرف العصر الحديث بالنقد الموضوعات (نسبة إلى موضوع) أوجَها في الستينات من هذا القرن على أيدي نقاد كبار يقف في طليعتهم جان ستاروبانسكي وجان بيار ريتشارد ويلاحظ من الناحية الإيديولوجية" أن الموضوعاتية جمعت بين الوجودي والماركسي والظاهرتي والفرويدي ... في بوتقة واحدة هدفها هو أن تؤسس لنفسها اتجاها منفصلا عن الإيديولوجيا إلى حد كبير"[2].

3- التجليات النفسانية اللسانية في مجموعة زنابق الحصار:

أ- التعريف بالمجموعة:

---

[1]ينظر،جون جاك لابلاشا، و، ج، ب ،بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر1985، ص13.

[2]أحمد حيدوش: إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص83.

زنابق الحصار هو العنوان الذي اختاره : الشاعر أحمد حيدوش لمجموعته الأولى التي صدرت عن شركة الشهاب في نهاية 1989 يجمع الديوان بين دفتيه مع عشرة قصائد كلها عمودية نظمها الشاعر في الفترة ما بين 1987 و 1989 والقصائد تحمل المضامين التالية: بطاقة هوية ،زنابق الحصار، العبور ،صلاة الغربان، القلب والدهليز، أباء الطين هل ستبقى عاشقا ،رسالة إلى آخر الشهداء، وهي موزعة سنويا على النحو التالي: 5 قصائد سنة 1978، و9 قصائد سنة 1988، و5 قصائد 1989[1].

ونلاحظ أن أحمد حيدوش كان أكثر إنتاجا خلال سنة 1988 وأن أكثر شهورا إبداعا هو شهر جانفي.

ب- النص وصيغ تبادله:

يمكن اختزال كل ما نعثر عليه مبعثرا في نصوص زنابق الحصار من ضمائر في علاقتها بالموضوع إلى مبدأ عام يقوم على مفارقة قوامها الرغبة في الاتصال بالآخر من جهة والرغبة في الانفصال عنه من جهة أخرى، وهنا اكتفى بأخذ بأمثلة في قصيدتين تحمل الأولى عنوان بطاقة هوية وهي قائمة على ضميري المتكلم والغائب في صفة أنا وتحمل الثانية عنوان العبور، وتكاد تقوم صيغ التخاطب فيها بين ضميري المتكلم والمخاطب في صيغة أنا أنت وهذا الجدول يوضح ذلك[2]

الضمير النحوي وصورته القصيدة	ضمير المتكلم أنا صورة المتكلم	ضميرا لمخاطب أنت صورة المخاطب	ضمير الغائب هو صورة الغائب

[1]ينظر، أحمد حيدوش، إغراءات المهج وتتمتع الخطاب ، ص84.

[2]ينظر، المرجع نفسه، ص85.

العبور	- حملت هزائم الشعراء وحدي - جرحى سوف تحمله السطور - أضحت كل أشعاري جحيما - تمزقي القصائد والأغاني - يوقظ بينتي الألم الطهور - سأكون غميا سأنسج من أصابعها جسورا - أعبر إن تحطمت الجسور	- لك الأزهار تشرف من رفاتي - لك بكلمات أن سقطت فلاعي - يا شيخ الزبائن يا صديقي - إذا حسوك في لأوراس كهفا فمن أو تبدأ الدهور - وان جسورك في لبنان قبرا ففي لبنان تنتحر القبور - ان جسورك وهما يا صدقي فأنت بسجنهم قدر كبير - ستصب فوق أثداء البغايا وتجلدك الصغائر والعطور - سيحسبك الوزير من السبايا ويعبث في محارك الأمير - لا تسقط كثيرا يا صديقي - لا تحزن أذا مشاخ الهدير	- أنت يسبحهم قدر كبير - تورق من مفاصلها الصخور - تحمله أسطور

تعليق على الجدول:

يكشف ضمير المتكلم هنا عن الإحساس بالغربة وبثقل الماضي، فيعرفنا بذات الشاعر وسماتها النفسية حيث يعتمد البناء الملفوظي في هذه القصيدة على فعل الماضي سقطت نقشت ،جئت ،في حين

يصور لنا ضمير الغائب اللآخر، المتعارض مع هذا الأنا في صيغة الواحد المنفصل عن الجماعة بأفعال الماضي كذلك "أضاعوا، حاضروا" لكن مع ذلك فإن الإحساس باغتراب وثقل الماضي سرعان ما يتحول إلى تفاؤل وآمال في المستقبل مثل (سأقبل، أكبر، سأولد).

وكأننا نعثر هاهنا عل ذلك التعارض القائم من جهة بين الرحم الأموي باعتباره فضاء نسيجيا مكتفيا بذاته حيث نجد فيه الحدث الذي يستقطب البصر، ويوجه نحو موضوع محدد بين الطاقة الكامنة التي تخزن قدرا هائلا من القوة، والتي يخول لها تحويل الشيء من وصفه الأول لما هو عليه إلى وضع آخر ومغاير وأكثر إنسانية[1].

رغبة الاتصال:

أما صيغة الاتصال أنا و أنت أو الآخر المشار إليه بضمير المخاطب فيؤخذ مع الأنا في معظم القصائد إن لم تقل في كل القصائد التي يصبح الضمير أنا وأنت والضمير أنت وأنا وحتى لبكاء الشاعر يناديه بأنا ويمكن أن نلاحظ ذلك في قصيدة العبور التي تقوم صيغ التبادل فيها بين الضميرين أنا أنت وكيف يلجأ الشاعر في البناء الملفوظ فيها إلى صيغ النداء والى أفعال الأمر يا شبح الزنا ،"زن "،يا صديقي لا تسقط لا تحزن وهذه الظاهرة نلاحظها في جل القصائد المجموعة فعلى سبيل المثال نجد:" لا ترحلي توسدي في زنابق الحصار لا تنكمش افتح يديك في صلاة الغربان وسى ذلك"[2].

ويتحدث المتكلم هنا ، أي في هذا النص عادة عن نفسه ويوجه رسالته إلى الآخر المخاطب أو الغائب كائنا ما كان فيكشف بذلك عن صوته وتتجلى كذلك صورة الآخر المنسوب إلى الضمير.

صورة الأخر المخاطب(الغائب)

---

[1] ينظر، أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص88.

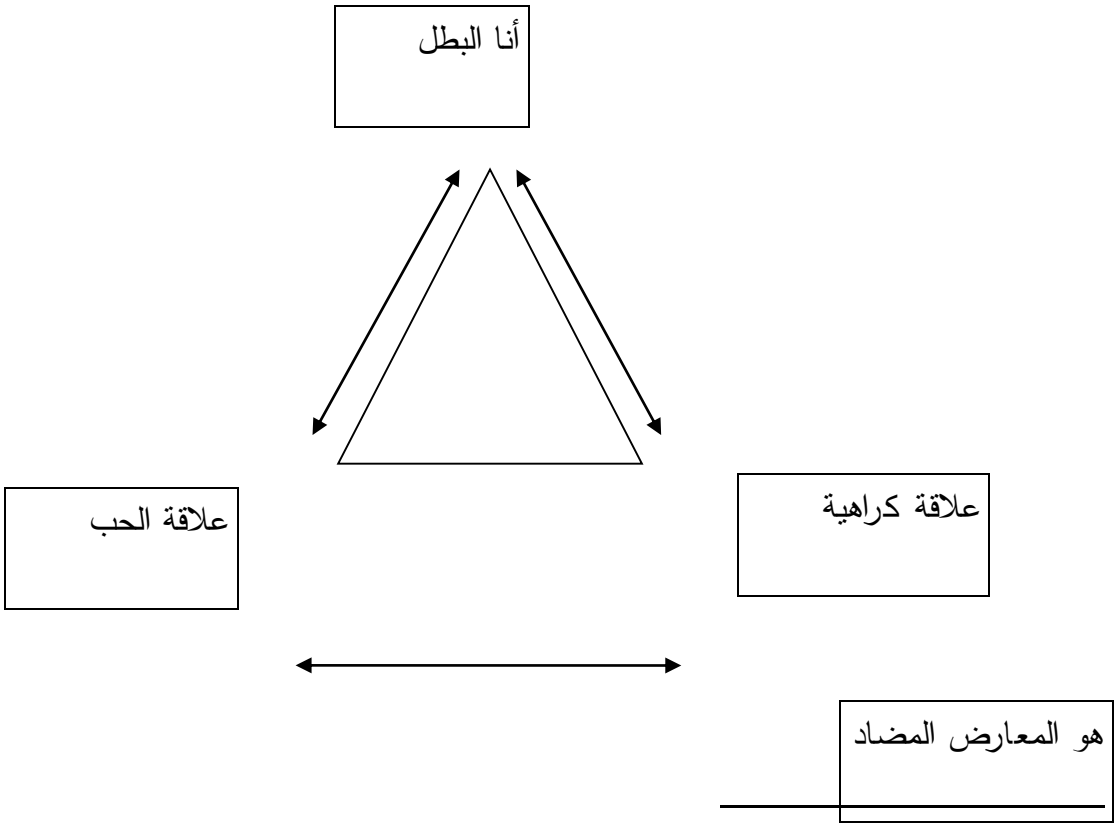
إذا كان المتكلم أنا قد تحددت ملامحه بوصفه الرجل المنقذ فإن المخاطب في المجموعة غير محدد الملامح، فهو رجل يجسد الأمل في قصيدة العبور التي اتخذناها مثالا، وهو رجل كذلك في قصيدة الغربال يجسد ثورة الأمل لمعاناة الشاعر أو يتوحد معه قائلا:

من سيفك المكسور تولد ثورة

تركوك يا شجر المدينة عاريا[1].

إن المخاطب في هاته الأبيات جاء بضمير أنت وهو متلقي النص الحقيقي، الذي يعوَل عليه الشاعر وهو ليس وحده في هذا الكون، فهناك كائنات غير بشرية أخرى أسهمت قبله أو تسهم معه لأن من أجل انتصار الخير على الشر.

يمكن أن نطلق على الشكل التخاطبي بين الضمائر في القصيدة الواحدة مصطلح: "المثلث لتخاطبي "الذي تتحدد علاقات التخاطب فيه بثنائية الحب والكراهية، ونوضح ذلك في الشكل التالي:



[1]أحمد حيدوش زنابق الحصار، مركة الشهاب، باتنة، الجزائر، 1989، ص92.

أنت المساند المتناهي	علاقة كراهية

إن ثنائية: أنا الآخر تبدو وكأنها عبارة عن دائرتين تتصلان أو تنفصلان أو هما دائرتان أحداهما يحدث فيها التجاوز والاتصال والتوحيد وثانيها يحدث فيها التنافر والتباعد والانفصال وهو ما يوضحه: أحمد حيدوش في قوله:" إن الآخر الموضوع يتحدد دائما بأنه ذلك الكائن الذي تتجه إليه الرغبة حبا أو كراهية"[1].

ج- عبد القادر فيدوح:

عبد القادر فيدوح(1948 – إلى الآن) أكاديمي وناقد من الجزائر، من مواليد منطقة وهران، أستاذ النقد ونظرية الأدب في جامعة وهران قبل أن ينتقل إلى جامعة البحرين، درَس في جامعة وهران حاصل على درجة الدكتورة من مصر.

من اهتماماته الدراسات الفلسفية أولى كتبه كان دراسة عن الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي كان عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين وفي الجمعية الثقافية لمدينة وهران، "تحديات" في فترة الثمانينات وفي جمعيات ثقافية أخرى ،كثيرة منها الملتقى الثقافي الأهلي بمملكة البحرين كرم في العديد من المناسبات لديه كتاب دلائله النص الأدبي صنفته إحدى الدراسات الأكاديمية للحصول على درجة الدكتور، بأنه من الكتب الأولى في الدراسات العربية التي تناولت المنهج السينمائي بالتطبيق على النصوص الشعرية يعد من الأصوات المبادرة في المشهد الثقافي تخرج على يديه ،العشرات من الباحثين في مجال الدراسات العليا (ماجستير، الدكتوراه).

[1]أحمد حيدوش، إغراءات المنهج وتمنع الخطاب، دار الأوطان، ط1، ص95.

أسهم بمقالات نقدية وثقافية في العديد من الصحف والدوريات والمجلات المحكمة، وعمل عميد كلية الأدب في جامعة وهران، أسهم في صياغة العديد من المشاريع الثقافية والندوات، والمؤتمرات ونشر الكتب والدوريات المتخصصة، عضو تحرير في العديد من المجلات المحكمة، منها مجلة ثقافات التي تصدر من مملكة البحرين[1].

من خلال كتاب الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، فهولا يحمل في طياته جميع المفاهيم النظرية التي يدرسها التحليل النفسي، كما تتعرض لها العيادة الطبية وانما القصد من ذلك هو دخول الأدب من منظور الإحاطة بجوانب الأسلوب السيكولوجي للسلوك الإنساني.

وعلى ضوء ذلك كانت مهمتنا في هذا البحث تتدرج في ظل مبدأ التأويل الذي يشكل قاعدة الفهم لباطن النص من خلال استنطاقه.

لأن تأويل النص في إطاره النفسي يقتضي منا التسرب داخل نفسية صاحبه، عبر الأثر الفني الذي يجلي حقيقة هذه النفس،واذا سلمنا بأن طبيعة الفهم لجامع النص تستمد قوتها من واقع الاستدلال والتعليل فمرد ذلك ،أن العلاقة بين الفهم والتأويل تكاد تكون علاقة ولاء لما يتخذنه من طابع سيكولوجيو، في تطابقها لفهم العملية الإبداعية مع ما يوافق الذات المبدعة فتكمن في أغوارها معالم الرؤيا وأصالة التجربة[2].

- **الوظيفة النفسية للإيقاع**

النبض الإيقاعي:

[1] منتديات بوابة الجزائر. **www.arabegate.com/showthr ead?t=516002**

[2] ينظر، عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص11.

إن الإبداع الموسيقي قائم على الأساس النفسي الذي يوحد بين الإحساس والشكل في جميع صوره، النابع من تألف الأصوات وانسجام الحركات وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركاتها واتحاد إشكالها، وذلك حين تحتوي فيه النفس بمعطياتها العاطفية مع المواصفات الخارجية دوره في توجيه نبضات النفس في حركتها النغمية، ويتماسك بها داخليا ذلك أن "الإحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعال الذات التي تنسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس فتفرز فينا الإحساس بالمتعة ضمن نغمات من الإيقاع الذي يناسب مجريات عواطفنا، وقد رأت الفلسفة القديمة أن الاحتواء بين حركة الشيء والصوت الموسيقي هو الذي يؤثر في النفس فيذيب الغضب ويلطف الخلق ويسهل القيادة"[1].

وان المصدر العاطفي للإيقاع أساسه اختيار العمليات من حيث كونها تعبير عن قيمة التأثير الذي تحدثه في أذواق المتلقي ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي هو أحداث استجابة ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات[2].

تطور المراحل الجملية للإيقاع:

تميزت القصيدة العربية منذ نشأتها بالنظام الإيقاعي الذي سيعود في جذوره التاريخية إلى الأوزان الخليلية، وقد عنيت الدراسات النقدية القديمة عناية كبيرة بموسيقى الشعر من حيث المظهر الخارجي في تناسبه الصوتي وانما يميز الشاعر عن سواه لاستعماله أداة الموسيقى بوصفها خلية خارجية تزينها القافية وتتنوع في أشكالها والزحافات والعلل والأسباب والأوتاد على نسق منظم من

[1]ينظر، عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص450.

[2]ينظر، المرجع نفسه، ص45

حيث مخارج نطق الحركات والسكنات عبر مسافات زمنية متساوية، أما ما كان منها منظور ايجابيته فلم تتفطن لها الدراسات إلا في مرحلة متأخرة وبخاصة ما جاء به بعض الفلاسفة المسلمين[1].

القوة الانفعالية للإيقاع:

لقد أعلن الشعراء الجزائريين في مطلع هذا القرن تمردهم على الشكل الإيقاعي ضمن ما تستنتجه القواعد الجديدة القانون التطور، وقد ارتأى هذا الرعيل الأول من الشعراء أن يتخلص من قيود قواعد القصيدة التقليدية الجامدة، إلى مجال آخر أكثر حرية وجرى فيه الشاعر فضاء أرحب ليفسح المجال لتجربته الوجدانية التي من شأنها أن تعبر عما تميل إليه وتطرب له حتى تؤثر في الطبائع والأذهان.

والإيقاع الموسيقي في القصيدة الجزائرية المعاصرة ظل حتى فترة متأخرة في تاريخ حركة التجديد ينمو بخطى وطيدة، لأن كل الذين تعاملوا مع الإيقاع سواء من المبدعين أم من النقاد لم يحددوا لنا وظيفته الأساسية بوضوح وكل ما نفهمه ،من رأيهم هو التقليص من عدد التفعيلات والتحرر من قيد القافية، فإن وظيفة البعد النفسي للإيقاع تكمن في ترجمة المعنى الداخلي أي من طبيعة عمق الانفعال الذي من شأنه أن يحدد جمال الصورة الشعرية التي تستكمل شروط نموها بتأثير الانفعال على خيال الشاعر، وذلك لأن الإيقاع الموسيقي يأتي فيه منسقا مع انفعال النفس الإنسانية[2].

جاءت هذه الدراسة لتؤكد فكرة الملكات الحدسية للنص الشعري الجزائري ضمن إطار التركيز على الجوانب الوجدانية التي استخلصها البحث في النتائج التالية:

---

[1] ينظر،المرجع نفسه ص450.

[2] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص458.

1- "استجلاء تصورات نظرة النقد العربي القديم حول ظاهرة الإبداع وعلاقته بالمدركات الوجدانية التي تدفع بالشاعر إلى الخوض في مضمار فن القول بما يصاحبها من ظروف يكون من شأنها أن تساعد الشعراء الجزائريين على "إنشاد الشعر".

2- محاولة استكشاف العلاقة بين السمات النفسية للسيرة الذاتية والنص الأدبي، وهو ما يعبر عنه كل من العقاد والنويهي بصورة أدق إلى إظهار الممارسة النفسية في النقد العربي الحديث من خلال بعض الشخصيات.

3- الإحاطة بالجوانب النفسية في القصيدة القديمة من خلال ما تعرض له الدراسات المعاصرة التي أدركت ما في القصيدة القديمة من ملامح نفسية، فكان منها من اهتم بجمالية المكان كما كان في القديم ما يسمى بالمقدمة الطللية، وما في ذلك من علاقة ببقية الأغراض الأخرى التي تنصهر فيما بينها لتعطي مفهوما للوحدة النفسية"[1]."

دراسة إحصائية لأهم النقاد الجزائريين المعاصرين ، وهو بمثابة مدونة الموضوع (تحولات الفكر النقدي العربي المعاصر ، النقد الأدبي الجزائري

(1970-2012). أنموذجا

الناقد	الكاتب	الاتجاه النقدي
- أحمد حيدوش **د الجزائري المعاصر**	- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث. - إغراءات المنهج وتمنع	**- منهج نفسي.** **- منهج نفسي.**

[1]عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص460.

	الخطاب.	
- عبد القادر فيدوح	– الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي.	**- منهج نفسي.**
	– دلائليته النص الأدبي.	**- منهج سيميائي.**
- يوسف وغليسي	– النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الأنسنية.	**- منهج تاريخي.**
	– الخطاب النقدي عند عبد القادر مرتاض.	**- منهج سيميائي.**
	– مناهج النقد الأدبي.	**- منهج تاريخي.**
- أحمد شريبط	– السميائية والنص الأدبي أعمال الملتقى الدولي.	**- منهج سيميائي.**
- عبد الحميد هيمة	– علامات في إبداع الجزائري.	**- منهج سيميائي.**
	– الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.	**- منهج سيميائي.**
- عز الدين جلاوجي	– الأمثال الشعبية الجزائرية دراسة نقدية.	**- منهج وصفي تحليلي.**
	– النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية.	**- منهج وصفي تحليلي.**

	– هكذا نكلم عرسان دراسة نقدية في مسرح "علي عقلة عرسان"	**- منهج وصفي تحليلي.**
	– دراسات وبحوث في الأدب الجزائري.	**- منهج تاريخي.**
- العربي دحو	– المناهج النقدية المعاصرة المفاهيم والأسس.	**- منهج تاريخي.**
- علي ملاحي	– في قراءة النص الهوية والهوية الأخرى.	**- منهج تاريخي.**
	– الثورة الجزائرية في الشعر السوري.	**- منهج تاريخي.**
- عثمان سعيدي	– الثورة الجزائرية في الشعر العراقي.	**- منهج تاريخي.**
	– عروبة الجزائر عبر التاريخ.	
	– نصوص وأسئلة في الأدب الجزائري.	**- منهج تاريخي.**
- صالح مفقودة	– الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع الجاهلية.	**- تحليلي وصفي.**
	– المرأة في الرواية الجزائرية.	**- تحليلي وصفي.**

	– مصرع الطغاة(مسرحية).	
	– نفوس ثائرة لمجموعة قصصية.	**- تحليلي وصفي.**
- عبد الركيبي	– ألم الكتابة عن أحزان المنقى.	
	قصيدة المسردي الطيب.	**- منهج تاريخي.**
	–أسماك البر المتوحشة (مجموعة	**- منهج تاريخي.**
- وسيني الأعرج	قصصية).	
	– الأدب الجزائري في ميزان	**- منهج تاريخي.**
	النقد.	**- منهج تاريخي.**
		- منهج تاريخي.
- أحمد شريبط	– تحليل السميائي لقصيدة (أنت	
	ليلا لي) لمحمد العيد.	**- منهج تاريخي.**
	– نظام الخطاب القرآني (تحليل	
- عبد الملك مرتاض	سيميائي مركب لسورة الرحمان).	
	– التحليل السيميائي للخطاب	**- منهج سيميائي.**
	الشعبي (تحليل سيميئي لقصيدة	
	"شاشيل ابنة لالجبلي").	**- منهج سيميائي.**
	– نظرية الكتابة في النقد العربي	
	القديم.	

	– فلسفة القراءة واشكاليات المعنى.	**- منهج سيميائي.**
- حبيب مونمي	– مقدمة في السيميائية السردية. – السيميائية أصولها وقواعدها.	
	– ترجمة قاموس مصطلحات التحليل السيميائي النصوص.	**- منهج تاريخي.**
- رشيد بن مالك	– التحليل السيميائي للخطاب السردي دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و "وكليلة ودمنة".	**- منهج التلقي.**
	– المدخل الى السيسيولوجيا.	**- منهج سيميائي.**
- عبد الحميد بورايو	– الحكايات الخرافية للمغرب العربي دراسة ميدانية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات.	**- منهج سيميائي.**
	– علامات في الإبداع الجزائري.	
	– سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين بمؤلف مشترك اتجاه الجزائريين 2002.	**- منهج سيميائي.** **- منهج بنيوي.**

- **عبد الحميد هيمة**	– الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. – بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ.	- **منهج بنيوي/سميائي.**
	– وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ.	- **مهج بنيوي/سميائي.**
- **عثمان بدري**	– دراسات في النقد الأدبي. – النقد الأدبي المعاصر في الجزائر وقضاياه واتجاهاته.	- **منهج سميائي.**
- **عمار زعموش**	– النقد الأدبي الجزائري الحديث. – أدب الطفولة الجزائري (مقارنة تحليلية، نقدية). – من قضايا الأدب والطفل.	- **منهج تاريخي.** - **منهج تاريخي.**
- **عمار ابن زايد**	– النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. – دراسات في النقد والأدب.	- **منهج تاريخي.** - **منهج تاريخي.**

	– النشر الجزائري الحديث.	**- منهج تاريخي.**
	– الطيب صالح في منظور النقد البنيوي.	**- منهج وصفي تحليلي.**
	– الرؤية النقدية والحضارية في أدب طه حسين.	**- منهج وصفي تحليلي.**
- محمد مصايف	– نظرية النقد الأدبي الحديث 1994.	**- منهج تاريخي.**
		- منهج تاريخي.
- يوسف نور عوض		**- منهج تاريخي.**
		- منهج بنيوي.
		- منهج تاريخي.
		- منهج تاريخي.

فالنص الأدبي حتى وان نظرنا إليه على أنه يمثل حالة الشاعر المرضية الخاصة فإن له قيمة جمالية وانسانية مؤثرة مستمرة في الزمان، إذ يؤكد الكثير من المحللين النفسيين، وفي مقدمتهم فرويد نفسه.

فاستمرارهم في تذوق الأعمال الفنية حتى بعد تحليلها على أنها تمثل وثائق أو أغراض مرضية، فنحن نستمتع بقراءة قصيدة شعرية سواء اكتشفت لنا الحالة النفسية لصاحبها أم لم تكشف.

ولذلك ينبغي ألا تحكمنا أفكارا جاهزة تسبق قراءتنا أو نقدنا للآثار الفنية والا طمسنا معالمها.

ويمكن القول، إذن إن النقاد الذين نظروا إلى التجربة الشعرية على أنها تمثل أعراضا مرضية لنفسية الشاعر لم يستطيعوا الوصول إلى جوهر و مضمون القصيدة لأنهم نظروا إلى البيت بمعزل عن المقطوعة الشعرية أو بمعزل عن مجموع قصائد الديوان، ومن ثم أضافوا على القصيدة أو على مجموع قصائد الديوان من خلال البيت الواحد، أحيانا أو خلال بعض الأدبيات أحيانا أخرى، المعنى الذي أرادوه.

واذا كان هؤلاء النقاد قد اعتمدوا كثيرا على المضمون الظاهر للنص أي أنهم نظروا إلى النص في معظم الحالات، على أنه تعبير رمزي عن معنى غامض لا يعيه الشاعر نفسه، بمعنى أن القصيدة تحمل معنيين أحدهما ظاهر وثانيهما كامن.

وهكذا يتضح مما سبق أن الممارسة النقدية للأجناس الأدبية في النقد الجزائري المعاصر بدا من خلالها الشعر الجزائري، في آخر المطاف وثيقة إدانة للذات الجزائرية في أصعب فتراتها التاريخية والسياسية وفي حيرتها أمام الانتماء الثقافي والفلسفي والديني والتاريخي، وما شئنا من الانتماءات الأخرى .

لأقول أن الشعر الجزائري عرف كما وتراكما من جهة، ومن جهة أخرى غياب الدرس النقدي الواعي الذي يقف عند حدود النصوص.

أما النقد الموجه للرواية توصَل، إلى أن هذه الأخيرة في مجملها ،تصطنع عدة أشكال أدبية ولغوية لتوليد شكل روائي جديد ينطوي على دلالات ، جديدة وامكانات قرائية متنوعة وذالك من خلال العودة إلى الأشكال القديمة و محاولة التماهي معها، مع العمل على ادماج العديد من اللغات والخطابات الممكنة ، للخروج بنوع روائي جديد أضف إلى ذالك أن الخطاب النقدي الروائي الجزائري رغم حداثته، فغنه يسعى دوما إلى محاولة التحوَل والبحث عن الخصوصية، والمغايرة، وعن كل ما هو جديد ، ومن ثم بات علينا ألاَ نغفل ان الرواية الجزائرية عرفت انتقالا سريعا تطورت في سياقه من وقائع نقدية أو طبيعية رمزية لتستقر بعد ذالك عند ملامح واقعية جديدة.

أما الناقد القصصي في الجزائر فقد عمل على وضع خريطة فنية مناسبة لهذا الفن الوافد ،فوجدناه يركز على جملة من الأمور ، محاولا في البداية إبراز ضعف هذا النوع الأدبي من حيث البناء. ومن ثم فقد بحث النقاد فعلا في مفهوم الجنس الأدبي وتبلور أشكاله.

هذه الأجناس التي هي بمثابة مفاتيح قرائية تؤطر النقد وتوجه الإبداع، واذا كان جل هذا الجهد النقدي المبذول في الشعر والرواية والقصة فأين هي مكانة النقد الجزائري من النقد العربي؟.

ثم أن الاهتمام بالمنهج النفسي في النقد الأدبي الجزائري المعاصر في القرن العشرين، بعد ظهور مجموعة من العلوم ،والعمل على الاستفادة منها في الدراسات الأدبية، خاصة علم النفس الذي ساعدهم في فهم التجربة الأدبية لوجود علاقة بين الأثر الأدبي وصاحبه.قد أدى إلى فهم النقاد للنقد الجزائري ومن ثم إيجاد المكانة التي يستحقها من النقد العربي، واذا كان النقاد في هذا الاتجاه قد مالوا

إلى الاستفادة من مدرسة التحليل النفسي أكثر من غيرها من مدارس علم النفس، وان مدرسة التحليل النفسي تنظر إلى الأثر الفني على أنه ذو مضمونين أحدهما وثانيهما كامن.

ولقد اعتبرت النتائج التي توصلوا إليها عندما طبقوا هذا المنهج أنها نتائج لا يمكن الوثوق بها كل الثقة.

لا يعني أن المنهج النفسي فاشل التطبيق في النقد العربي الحديث بل قام بتسليط الضوء على مجموعة من المسائل التي لم تلق الدراسة والاهتمام إلى جانب دراسة شخصيات أهملت ولم تجد العناية والدراسة الكافية.

ولعل نظرة واعية إلى مناهج النقد الأدبي تطلعنا على أن هذه النتائج استند كل منها إلى خلفية معرفية أو فلسفية أفاد منها، فبعضها استند إلى الفلسفة الاجتماعية، وبعضها أفاد من التاريخ وعلم النفسونتج عنها ما يسمى بالمناهج الخارجية، كالمنهج التاريخي، المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي. كل هذه المنعطفات ساهمت في بلورة الفكر النقدي الجزائري المعاصر ، لترسم في الأخير هذه الذات النقدية أفقا وجوديا متطوَرا تطمح إليه لكسب شرعية الوجود ضمن الساحة النقدية والفكرية العربية .

خاتمـــة:

بعد هذه الرحلة الشيّقة مع الخطاب النقدي العربي بصفة عامة و الجزائري بصفة خاصة وهو يحاور مختلف النصوص الأدبية الجزائرية المعاصرة، ها هي القراءة تشرف على وضع نقطة النهاية بعدما رامت تلمس خطى هذا المشروع البحثي، بمحاولة النبش في أصوله ومرجعياته التي أقل ما يقال عنها أنها ثروة معرفية متعددة المشارب، وكان الهدف من وراء هذا البحث إظهار مدى فاعليتها في تحوّلها لآليات إجرائية تباشر النصوص وتباغتها، ولئن كان لابد من خاتمة، فنحن نرى بها ضرورة استئناف نظر، ومن أهم ما توصلت إليه القراءة:

إن الخطاب النقدي الجزائري – على غرار باقي الخطابات الفكرية –سيظل مُحملا بمجموعة من الأفكار والمبادئ التي اكتسبها من السياقات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي لفظته والتي ستظهر أثناء كتابتهم النقدية، تأليفا أو نقدا وقراءة، كعبد خليفة الركيبي ومحمد مصايف وعبد الملك مرتاض وآخرون ومنه أصبح من الوهم القول بحيادية القراءة وموضوعيتها فأي قراءة لا شك وأنها تحمل جانبا من الذاتية والانطباعية، والاَ كيف تتم تلك العملية (القراءة)، إذا ما تجرّد القارئ المؤول من حمولاته المعرفية ومرجعياته الفكرية.؟

أما بخصوص الخطاب النقدي العربي عموما فما هو أحق بالذكر، أن حضور المناهج الحديثة في المشهد النقدي العربي، قد اطرد منذ سبعينيات القرن العشرين، فيما أخذت شكل الانبهار والنبذ أو محاولة التوفيق والتلفيق، غير أن الوضع النقدي في معظمه وضع مأزوم، ويرجع ذلك إلى تجاهل واهمال النقَّاد العرب لحيثيات إنتاج النص النقدي رغم وعيهم بأهميتها و دورها الفعاّل في تسيير عملية التواصل النقدي وضمان نجاعته ونجاحه، هذا ماعمَق من حد الأزمة التي يعانيها النقد العربي الذي عجز عن تمثل الخطاب النقدي الغربي، ومنه ظلَت الحاجة إلى مثل تلك الأصوات التي تحاول

التأصيل لهذا النقد بتهيئة التربة ومحاولة إعادة بذر البذرة كما على الطريقة الأوروبية في الدراسة والبحث، ووفق ما يتساوق وواقع الذات العربية وخصوصياتها، وهنا يقوم الدافع إلى هذا البحث في السلالة النقدية الجزائرية.

بناءً على ما سبق تقديمه من دراسات تطبيقية عربية، تبين لنا أن مازلنا بعيدين كل البعد عن مجال النقد التطبيقي، فهناك هوة شاسعة بين التنظير والتطبيق، لأننا غالبا ما نخفق عمليا في ممارساتنا النقدية، وهذا ما تلمَسناه في تلك الدراسات التطبيقية العربية في الفصل الرابع من هذه القراءة، فقد ظل النقد العربي المعاصر يقفز من شكل تجريبي إلى آخر في ممارساته النقدية، وهذا هو الجواب عن سؤال التحولات التي يشهدها النقد العربي المعاصر، رغم بعض الجهود النقدية التي استطاعت أن تتجاوز متاهة السؤال أنت مع أو ضد التراث العربي، ومع أو ضد النقد الغربي، إلى طريقة تحاول فهم الواقع والتعامل مع مختلف مستوياته وهي مشاريع تحاول التأسيس للنقد العربي، من بينها هذه الأصوات في تاريخ التجربة النقدية الجزائرية، غير أنَ الذي يعوز العربي، هو المشروع المتكامل فما يعاب عليه لحد الساعة والذي أوجد هذه الأزمات هو أنه مجرد خطاب فردي يعوزه التكافل والتكامل على خلاف الغرب الذي استطاع منذ ثلاثينيات القرن الماضي أن يؤسس مثل هذه الجماعات، كحركة براغ وجماعة الشكلانيين الروس والتي استطاعت المساهمة في تحول مسار الخطاب النقدي المعاصر وتحقيق نجاحات باهرة.

هذا في الوقت الذي نراه قد يستفاد من خلال الانفتاح على قيم الآخر، وثقافته وتطلعاته إلى حد التطبع الفكري، والتقليد للمنتج الغربي، الذي يمثل معايير النقد العالمي، والذي لا يتمثل في شيء من ثقافتنا، أو موروثنا، أو حتى واقعنا الذي يعج بالتناقضات مع الأصل والثقافة الغربية، أو حتى مراعاة الصراع الذي تتخبط فيه، بين موروث يحاول أن يفرض نفسه، وجديد مرغوب فيه، ويتضح خصوصا

هذا الصراع والتخبط في التنوع والتعدد في المفاهيم بين المصطلحات مستمدة من الموروث الشرقي وأخرى مستوردة من المفهوم الغربي، كما هو جلي في الدراسات النقدية الأكاديمية، والتي تمثل أكثر منتج للعملية النقدية في الجزائر.

وقد تكون المشكلة عندنا ذات طبيعة أخرى تتجسد في قلة المهتمين بالمجال النقدي، مقارنة بحركة الكتابة الإبداعية والتأليف، إذ باستثناء جهود "محمد مصايف، وعبد الركيبي" فإن وجوها قليلة جدا يمكن أن يعول عليها مستقبلا، إذ أنّ الأدبيين لا يقبلون على المحاولات النقدية، إنهم سرعان ما ينصرفون إلى كتابة القصص أو الرواية أو الشعر، كما انقطع محمد ساري إلى تجريب الكتابة الروائية، مع أن مساهماته النقدية تشهد له بحضور متميز، وهناك من ينظر للقصة من زاوية أخرى على سبيل المثال: الأستاذ "بشير بويجرة" جامعة وهران، حيث يري أن الإشكال في المسار النقدي والأدبي في الساحة الجزائرية، إنّما هو إشكال اللغة، لكونها عرفت أوضاعا خاصة لم تعرفها بقيت الأقطار العربية الأخرى.

غياب التخصص: وهذا أمر واضح في جل الكتب النقدية الجزائرية فثمة ما قد نسميه بالنقد الجامع، أي الذي يجمع النصوص الأدبية كلها، ولا يضع أمامه شكلا معينا منها، وهكذا نجد كتابا واحدا، يجمع مقالات نقدية في أشكال أدبية متعددة، القصة ،الشعر، الرواية، دون أن يشكل ذلك حرجا لصاحبه.

وقد يكون المشكل وفي ظل غياب التخصص، يعود إلى طبيعة الدراسة النصَية، أو الممارسة النقدية، إذ تعمد إلى فرض منهج نقدي على عمل أو إنتاج أدبي لا يتماشى واياه، دون فحص أو تمحيص، واشكالية الضبط المنهجي لمفهوم الممارسة النقدية لا تنطبق على النقد في الجزائر فقط وانّما على واقع النقد العربي بكامله.

فالضبط المنهجي يقوم على الوعي النقدي الذي يتأصل ويتبلور نتيجة الوعي بالذات، وهو أساس مقومات الشخصية المتشكلة من القيم الحضارية والدينية للأمة.

ونحن ومن هذا المنطلق وهذا الاقتناع نعتقد بأن فرض منهج نقدي، هو عمل غير صائب وخطوة لا تندرج ضمن المبادئ العلمية السليمة خاصة، ونحن الآن تحت الرؤى التي أفرزتها جملة من المناهج الغربية.فضعف التواصل والتكامل، يستحيل على الناقد الأدبي أن ينشئ أو يطور أدواته في ظل الانغلاق الخانق، إذ لا نشكو فقط من ضعف التواصل فيما بيننا وبين البلدان العربية في المجال الثقافي، بل إننا نشكو من ضعف التواصل بيننا حتّى داخل الوطن، ومن الغريب أن يحدث هذا في الوقت الذي أصبح فيه العالم قرية صغيرة.

ثم أن هناك إشكالية أخرى، لها علاقة بهذه التحولات التي تمس النقد الجزائري المعاصر، إذ كيف يمكن قراءتها ومقاربتها مقاربة علمية، خاصة في ظل قلّة المعطيات المتعلقة بالبحوث المختلفة التي تقدّم من وهناك، وحتّى في ظل شبكة الاتصال العالمية "الانترنت".؟

وما نراه من تفاوت بين النقد في المشرق العربي، وفي المغرب، سواء على مستوى الوعي الأدبي الجزائري المعاصر أو على مستوى الممارسة النقدية التي لم تكن مبنية في معظمها على الفكر النقدي القادر على التمثل والاستعاب، ومصدر هذا هو انعدام نظريات نقدية فلسفية جزائرية معاصرة ومن ثم يمكن القول، أنّ النقد الجزائري المعاصر اليوم إنّما يقوم على مرجعية معرفية متنوعة، يصعب الخوض فيه، ومن دون زاد مسبق يتمثل في امتلاك ناصية اللغة الجمالية، مع الفهم الدّقيق، واختيار جيّد وسليم للمفاهيم والمصطلحات النقدية واختيار مطول للمناهج النقدية للوقوف على تكييفاتها.

فمشكلة النقد الأدبي في الجزائر هي غياب منهج نقدي محدد ، يتوافق عليه النقاد ليكون أداة وحيدة للتعامل مع النص الأدبي ، لإعطاء فكرة صحيحة عن مستوى التجارب الأدبية لكل مبدع،وهذه

الأخيرة لا تقتصر على النقد الجزائري ، فهي تعدَ من أبرز مشكلات النقد العربي المعاصر، لتشابه ظروف ومستوى الإنتاج الإبداعي عند العرب عامة والملاحظ ، من خلال تتبع مسار الحركة النقدية في الجزائر ، أن هناك عدة اتجاهات نقدية ، لعل من أبرزها ثلاثة اتجاهات أو مناهج ، أوسعها انتشارا هو النقد الانطباعي ، وهو نقد يقوم على الحس الذوقي أو الجمالي، وهو اتجاه لم يعد صالحا للحكم على الإنتاج الأدبي ، الاتجاه الثاني هو الاتجاه الأكاديمي البحت، وهو منهج جامد، غالبا ما يستخدم استخداما ميكانيكيا ، ينتفي فيه أي جهد لاستعاب أبعاد النص موضوع النقد،أما الاتجاه الأخير ونجده خاصة في نقد الشعر، وهو يستخدم المنهج العربي القديم ، رغم بعد الشقَة بينه وبين التجربة الأدبية المعاصرة، وهو يستخدم مصطلحات نقدية معاصرة انتهى التواصل معها منذ أجيال عديدة ، المشكلة إذن هي أن كل الاتجاهات والمناهج غير صالحة لإبداء رأي صحيح ، شكلا ومضمونا ، في الأعمال الأدبية المعاصرة لسبب بسيط هو اختلاف المناهج الغربية جذريا ، مصطلحا ومحتوى، ، عن طبيعة تجربة الكاتب الجزائري ، وهذا إن دلَ على شيء فهو يدل على بعد التجربة الإبداعية المعاصرة –وخاصة الجزائرية لقربها من التيارات العالمية – وما يؤكد هذا الرأي هو تناقض آراء النقاد واختلاف تفسيراتهم وتصوراتهم ومفاهيمهم حول نص أدبي واحد ، وهذا طبيعي ، طالما أنهم ينتمون لتيارات فكرية ونقدية مختلفة ، ولكن ماهو غير طبيعي ، حقا ، هو أن يكون النص الأدبي نفسه بالغ الجودة عند ناقد ما وبالغ السوء عند ناقد آخر، ومتوسط المستوى عند ثالث .

ولاشك أن تناقضات الآراء واختلاف التفسيرات حول العمل الأدبي الواحد من الأسباب التي تضعف موقف النقد عندنا ، وتضعه موضع شك إزاء القارئ والكاتب وهذا يطرح مشكلة بالغة التعقيد فأغلب النقاد يرفضون رؤيتهم الخاصة على أعمال أدبية متعددة الرؤى متنوعة الأشكال والأساليب والرموز ، كأن يفرض ناقد مثلا منهجا إيديولوجيا معيَنا على عمل أدبي ما ، فيجعل مركز اهتمامه

الإيديولوجي وحسب ، غافلا–عن عمد أو غير عمد– عن الرؤية الفنية والأشكال الجمالية التي يحتويها العمل الأدبي ، لأن الناقد في هذه الحالة ، سيستخدم منهجه استخداما خاطئا ، وسيؤدي عمله حتما هذا إلى الخطأ في الحكم والعجز عن كشف عالم النص الأدبي بما يحتويه من أفكار وجماليات ورموز ولغة وبعض النقاد تراهم يفصلون النصَ على حجم المناهج النقدية ، فيُخضعون كل شخصية روائية ، ولو كان في عمر الأطفال ، إلى منهج إيديولوجي معيَن ، ثم يصدرون أحكامهم التي لا تقبل النقاش ، معتبرين أن أفكار هذه الشخصية الطفولية غير متطورة ، لأنها لم تأت كثمرة للتناقض الطبقي المحرك للتاريخ ، وما ينطبق على هذه الشخصية الروائية ينطبق عندهم على الكاتب والرواية ، فيصديران معا، علامتين لمحدودية الرؤية والوعي والسقوط الفكري ،فإذا كانت الرواية تجسيدا فنيا لمرحلة ما ، فنماذجها البشرية البسيطة التي يحاول الكاتب من خلالها أن يعالج قضية من قضايا المجتمع ، هي نتاج مجتمعها، والرواية الناجحة هي التي تُوفق في معالجة واقع هذه المرحلة ،من خلال رؤية فنية ثاقبة ونماذج بشرية تعبر بصدق عن هذا الواقع ، واذا كانت بعض النماذج تتميَز بمحدودية الوعي والرؤية، فلأنها ببساطة نتاج هذا الواقع ويخطئ الكاتب إذا وضعها في مكانة غير مكانتها الحقيقية ، لأنها ستكون حينئذ نتاجا وهميا لواقع غير موجود أصلا ، وهمنا لا بد من القول إن هناك أمرا غالبا مالا يأخذه الناقد بعين الاعتبار ، وهو سن الكاتب عند مباشرته كتابة العمل الأدبي ، لأن نظرة الكاتب لقضايا المجتمع في سن العشرين أو ما قبلها تختلف عنها عندما يبلغ سن الثلاثين والأربعين والخمسين والستين ، فعقد من الزمن كفيل بأن يغير نظرة الإنسان لكثير من القضايا ، ولا يَعد هذا عيبا ينقص من قيمة العمل الأدبي ، بقدر ما يمثل عاملا أساسيا في صدقيه فكر ووعي شخصياته الفنية.

واذا كانت الرواية تجسيدا لمرحلة في تاريخ مجتمع من المجتمعات ، فهي أيضا تجسيد لعواطف وأحاسيس وأفكار ووعي صاحبها في مرحلة ما من عمره ، لأن أي عمل روائي يكتب –على

سبيل المثال لا الحصر –عم موضوع المرأة وهو في العشرين من عمره ، أو دونها ستختلف نظرته، تماما ،عندما يكتب عن الموضوع بعد مرور عقد من الزمن ، وهذا طبيعي ومنطقي ،ومنه يستمد الأدب صدقيته الفنية

ودونه سيكون العمل الأدبي كلاما إنشائيا يفتقد أهم مكوناته الأساسية .ومن هنا ، فإن كل حديث دون ربطه بهذا العامل ، وبمعزل عن الواقع الاجتماعي ، وحديث بعيد عن الفهم والوعي للعملية الإبداعية

كل ذلك يؤكد حاجتنا لمنهج نقدي محدد يكون بديلا للمناهج النقدية المستخدمة حاليا ، وهذا المنهج يجب أن يلتزم بأسلوب جديد في الكتابة النقدية ، مغاير للنزعة الأكاديمية الجامدة والمناهج الإيديولوجية المستعار والنقد العربي بمصطلحاته التي تجاوزها الزمن .وهذا لا يعني أن النقد على أن يكون دون منهج ،فلا يوجد نقد دون منهج محدد واضح يهتدي به الناقد إلى عمق العمل الأدبي واستيضاح محتواه وسبر أغواره .وطالما أننا لا نستطيع ذكران تراثنا النقدي وحذفه ، ولا الاستغناء عن التجارب العالمية المعاصرة في الكتابة الإبداعية والنقدية ، فالمطلوب هو إعادة صياغة تراثنا النقدي على ضوء الإنجازات العالمية المعاصرة ، بما يؤدي إلى انبساط منهج نقدي جديد يقوم على التلاقح بين التراث والمناهج المعاصرة .والى أن يرى هذا المنهج النور ويجد طريقه إلى التطبيق، وهي مهمة ليست بالسهلة،أرى على الناقد ، الذي غالبا ما يحاول أن يحوَل منهجه النقدي إلى منهج صارم ، أن يجعل من العمل الأدبي مادته الأساسية دون التقيَد بالمناهج والمصطلحات النقدية ، والنفاذ إلى أعماق النص لاستخلاص جواهره وكذوزه ، لأن قيمة العمل العظيمة تكمن فيه ، باعتباره كائنا حيا ينطوي على الجمال والقبح ،أن يرصد ذلك لتأصيل الجميل وازالة القبيح ، لتأصيل ماهو جوهري لا يزول وما هو لا يزول وما هو عارض وجزئي لا يعبَر عن ثقافتنا الأصلية.

ختاما، لا ندعي نهائية النتائج التي توصلنا إليها؛ ولا سيما أننا تناولنا النقد المعاصر وكذا مختلف النقاد الجزائريين أو الشعراء في باقي الفصول، فهؤلاء المبدعون نقادا كانوا أم شعراء ما يزالون يمارسون النقد و الشعر ويطوَرون منهجهم لذلك تبقى هذه القراءة مجرد بداية تفتح الأفق أمام من يمارسون النقد والشعر ويطورون منهجهم ، حتى نكف عن كوننا كائنات استهلاكية غير منتجة حيث حاول النقاد الجزائريين استيعاب النظريات النقدية الغربية، هذا إلى جانب الاستثمار التراثي الشرقي وكذا العمل على إيجاد الطرق السليمة في بعث الأفكار وتكوين المفاهيم والمعارف والمصطلحات والنظريات، ولا نكتفي باستحضار النموذج الغربي للإنتاج على منواله، فلا نستبعد بعد كل هذا ما ذهبنا إليه في أنَ هذا القلق النقدي، قريب من كونه سؤالا وجوديا في محاولةٍ لإرساء دعائم هذا المشروع وارساء فلسفة الاختلاف التي تتجاوز كل قراءة وكل نظرية من شأنها أن تغيب هذا الوجود وهذا الرأي وتكبح رغبات الذات والعمل على تأسيس ثقافة الحوار والتفاعل الجاد والواعي مع الآخر(التراث/الغرب) واحترام هذا الآخر والإقرار باختلافه ومحاولة الخروج عن ثقافة الإقصاء والتهميش، فنحن لسنا مع التراث ولا ضدّه و لا مع الحداثة ولا ضدّها نحن مع الأنا الجديدة مع الاختلاف الذي يستطيع الاستفادة من هذا التنوع ويستطيع التجاوز فيما بعد، فالبحث في الأدب المنسي سيفتح احتمالات متعددة ومختلفة لمعرفة الخيارات الممكنة لبناء معرفة بعيدة عن النمذجة الغربية وحتى التراثية، احتمالات تستشرف المستقبل وتطل من على شرفته دون قلق أو ريب من هزات الفكر الفجائية، لأنَ جذرها ثابت وفرعها في السماء.

و الموفق وهو يهدي السبيل.

المصحف الشريف

قائمـــــة المراجـــــع

1- إبراهيم أحمد ملحم : الخطاب النقدي وقراءة في التراث ،علم الكتب الحديث أربد الأردن ط1، 2007.

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1965.

3-

4- إبراهيم الحاوي:حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ، دار النهضة العربية بيروت لبنان 1984.

5- إبراهيم العقود،هاشم السمرائي،محمد عقلة:المناهج ونظرياتها ط2 دار الأمل2000.

6- إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية ،المؤسسة الجزائرية للطباعة منشورات المجامع الأسبوعي دط.1986.

7- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991.

8- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق الجزائر دت.

9- إبراهيم عبد الرحمان محمد النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ، دار العودة بيروت 1982.

10- إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، لبنان 1982.

11- ابن الرومي: الديوان، ج1، شرح الأستاذ أحمد حسين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1994.

12- ابن خلدون: المقدمة،تحقيق،حامد أحمد الطاهر،دار الفجر للتراث ط1 ، 2004.

13- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار إحياء العلوم، ط2، بيروت، لبنان، 1986.

14- إيليا حاوي، سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1980.

15- أبو الشباب واصف:القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية بيروت 1988.

16- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: الكامل، دار نهضة مصر،القاهرة، مصر، بدون تاريخ.

17- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت لبنان، ط2، 1977.

18- أبو القاسم سعد الله: محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري، دار المعارف بمصر، ط2، بدون تاريخ.

19- أبو القاسم سعد الله:تجارب في الأدب والرحلة،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري1983.

20- أبو القاسم سعد الله:دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري .ط2. 1985.

21- أبو نواس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1978

22- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5 ..1986

23- أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، المطبوعات الجامعية الجزائر، بدون تاريخ.

24- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية بدون تاريخ.

25- أحمد شريط:تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة،اتحاد كتاب العرب،دمشق1998.

26- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بدون تاريخ.
27- أحمد كمال زكي:النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية بيروت 1988.
28- أحمد منور :قراءات في القصة الجزائرية ،سلسلة مكتبة الشعب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1981.
29- أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
30- أحمد يوسف :القراءة النسقية، ووهم المحايثة منشورات رابطة الاختلاف ، الجزائر الدار العالمية للعلوم ناشرون ، بيروت ط1 -2007-
31- أدثر أيزابرجر :النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1 2003،
32- أدونيس (على أحمد سعيد)، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (الأصول)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983
33- أدونيس (على أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3 1979
34- أزراج عمر، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.
35- أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 1977.
36- الأعرج واسيني:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986.
37- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط3، 1968.
38- الجرجاني :التعريفات ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية بيروت 2003.

39- الجورج مونيه : الأسلوبية، ترجمة وتقديم سام بركة ط1 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1999.

40- أنيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة مشال عاص، ط2، منشورات عويدان بيروت، باريس 1982

41- الزاوي بغوره:المنهج البنيوي ط1،دار الهدى عين مليلة 2001.

42- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000

43- الصابري علي: النقد الأدبي ، وتطوره في النقد العربي دت-دط.

44- الطاهر يحياوي ومحمد تومي: شعراء وملامح،ط1،مطبعة أومزيان الجزائر 1984.

45- الطاهر يحياوي ومحمد نواتي: شعراء وملامح، مطبعة أومزيان، الجزائر، ط1 1984.

46- الطاهر يحياوي: البعد الفكري والفني عند الشاعر مصطفى الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري،1983.

47- العربي دحو :دراسات و بحوث في الأدب الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991.

48- العقاد :شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي القاهرة .1984

49- أمبرتو إيكو، التأويل، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، عام 2000.

50- أمين الخولي، مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة القاهرة، مصر، 1961.

51- برنارتزمان :ماهية السيميولوجيا،ترجمة: محمد نظيف ط2،افريقيا للشرق المغرب2000.

52- بسام القطوس: المدخل إلى مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ،ط1، 2006.

53- بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية 1970-1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بدون تاريخ.
54- بشير تاوريرت:الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث الأردن ط1 2010.
55- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية المغاربية للطباعة والنشر والإشهار-تونس، ط1 ، 2005.
56-
57- بول شاؤول، علامات من الثقافة المغربية الحديثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1979
58- بيثر تاوريت:التفكيكية في النقد العربي المعاصر، ترجمة شوكت يوسف دار رسلان للطباعة والنشر ،سوريا،دمشق،2008.
59- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، بدون تاريخ.
60- بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة : منذر عياشي، دار طلال للدراسات والترجمة والنشر، ط1، سوريا، 198
61- جاك دريدا:الكتابية والاختلاف،ترجمة كاضم جهاد دار توبقال المغرب،1988.
62- جان إفاندنيت:النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري حلب 1993.
63- جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة: غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان 1984.
64- جان بياجيه :البنيوية، ترجمة، عارف منيمنه و بشير أوبري، منشورات عويدات بيروت -باريس، ط4 ،1985
65- جعفر يابوش:أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر،دار الأديب للنشر والتوزيع،2005.

66- جلال الدين سعيد:معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية،دار الجنوب للنشر تونس،1998.

67- جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور : لسان العرب دار صادر بيروت مج 2 ط1 ،1994.

68- جمال بوطيب: «الاستعارة الجسدية: الذات والآخر في الرواية الجزائرية"، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2008،

69- جورج لوكاتش:ا لرواية ،ترجمة: مرزاق بقطاش ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ،دت.

70- جورج مونيه : الأسلوبية، ترجمة وتقديم سام بركة ط1 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1999.

71- جون ستروك :البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس على دريدا، ترجمة جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنونالكويت، دط، 1996

72- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، المغرب- لبنان، ط1، 2000.

73- جهاد فاصل: حوار مع هيكل ضمن كتاب أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، دط، دت،

74- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخزجة، دار المغرب الإسلامي، ط2، 1981.

75- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

76- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

77- حميد الحمداني:سحر الموضوع،منشورات دراسات سال ،مطبعة النجاح1998.

78- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان-المغرب، ط3، 2000.

79- خرابيتشينو، ذات لكاتب الإبداعية وتطور لغرب، ترجمة: نوفل نيوف وعاطف أو حمزة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1980.

80- خريستو نج67كم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

81- خريستو نج67كم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

82- خفاجي عبد المؤمن :دراسات في الأدب العربي الحديث ، القاهرة مكتبة الكليات الأزهرية .1985.

83- درويش حسن:النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين ، القاهرة الفجالة 1999.

84- دفيد بشيندر :نظرية الأدب المعاصر ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1996. ط1، دار الخليفة بيروت 1985.

85- رابح بوحوش البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1996.

86- رجاء عيد : القول الشعري،(منظورات معاصرة) منشأة المعارف مصر،ط1، 1995.

87- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1993.

88- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

89- رمسان سالدن: النظرية الأدبية المعاصرة تر،سعيد الغانمي ،دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب ط01 ،1996.

90- روبرت سي هولب :نظرية الاستقبال مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط1 ،1992

91- روجيه جارودي : البنيوية فلسفة موت الإنسان ترجمة طرابلسي ط3،دار الخليفة بيروت 1985.

92- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسن مسجان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

93- رومان مالدان:النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور دار قباء القاهرة 1998.

94- رينية ويليك، وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1987.

95- زكريا إبراهيم :مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر3 شارع كامل صدقي)الفجالة(، دط، دت،

96- س، بيتر وف، الواقعية النقدية، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1983.

97- سامي سويداني:أبحاث في النص الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت 1986.

98- ستاين هوم أولس:الأدب واللغة ترجمة صبارسعدون، بغداد ،دط، 1981.

99- سعيد علوش:النقد الموضوعاتي،شركة بابل للطباعة و النشر ،الرباط1998.

100- سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، ط1، دت.

101- سيد قطب:النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق بيروت ،دت،دط.

102- شاذلي عبد القادر :الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث ،، دار الحداثة 1989.

103- شايف عكاشة : اتجاهات النقد المعاصر في مصر، منشأة المعارف مصر ، ط1، 1996.

104- شكري فيصل:مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ،ط5،دار العلم الملايين ،بيروت،1982.ذل

105- صالح خرفي: شعراء من الجزائر معهد بحوث الدراسات العربية، الجزائر،دط،1992.

106- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، بدون تاريخ.

107- صالح هويدي:النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع أفريل ليبيا ط1، دت .

108- صلاح فضل : أساليب الشعر العربية المعاصرة،دار لبنان ،ط1، 1995.

109- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار عالم المعرفة، القاهرة، مصر 1992.

110- صلاح فضل:علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ط2 النهضة المصرية العامة للكتاب1985.

111- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للطباعة الجزائر، ط1، 1997/1996.

112- عادل مصطفى :فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا،(نظرية التأويل من أفلاطون إلى غلادمير)دار النهضة العربية بيروت ط1 2003

113- عباس محمود العقاد: مراجعات في الأدب والفنون، المكتبة العصرية، بيروت لبنان 1983.

114- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتاب العربي، القاهرة مصر، ط5، 1963.

115- عبد الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين، دار الرشيد للنشر جمهورية العراق،دط،1981.

116- عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، الجزائر، 1992

117- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

118- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

119- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

120- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة، الجزائر، 1998.

121- عبد الرحمان شكري، النقد الأدبي الحديث (أصوله وقضاياه ومناهجه)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، بدون تاريخ.

122- عبد الرزاق بوكبة:من دس خلف سيبويه في الرمال ،منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ط1، 2004.

123- عبد السلام المسدي:اللسانيات وأسسها العرفية،الدار التونسية للنشر ،المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع دت.

124- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2 1982.

125- عبد السلام المسدي:قاموس اللسانيات ،الدار العربية للكتاب تونس للنشر 1989.

126- عبد السلام المسدي:قضية البنيوية،ط1دار أمية تونس1991.

127- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.

128- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت دط أغسطس 1970.

129- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2 1972.

130- عبد العزيز هيكل:مبادئ الأساليب الإحصائية،دار النهضة العربية بيروت1997

131- عبد الغني بارة :إشكالية تأصيل الحداثة، في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر ط1 2005.

132- عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة، دار الأردن، ط1. 2004.

133- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في النقد العربي دراسة، إتحاد العرب، دمشق، سوريا، 1992.

134- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر، 1993.

135- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر ط1، 1994.

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

137- عبد الكريم شرفي :من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1 2007

138- عبد الكريم عبد المقصود: نظرية الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة1996،

139- عبد الله حمادي :تحزب العشق ياليلى ،دار البعث قسنطينة ط1، 1995.

140- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين،منشورات جامعة قسنطينة ط1، 2001.

141- عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة الدار العربية للكتاب ليبياط 3.دت.

142- عبد الله خليفة الركيبي:الأوراس في الشعر العربي ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1982.

143- عبد الله خليفة الركيبي:الشعر الديني الجزائري الحديث،ط1 الشركة الوطنية للكتاب الجزائر1983.

144- عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983.

145- عبد الله خليفة الركيبي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

146- عبد الله خليفة الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

147- عبد الله خليفة الركيبي، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

148- عبد الله خليفة الركيبي: الشعر في زمن الحرية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994.

149- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الثقافي، جدة، السعودية، 1981.

150- عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ،ط1 ،1994.

151- عبد الملك مرتاض: وأخيرا تتلألأ الشمس دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 ،2006.

152- عبد المجيد حنون:صورة الفرنسي في الرواية المغربية ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1990.

153- عبد الملك مرتاض :الأمثال الشعبية الجزائرية ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1982.

154- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

155- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

156- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري،ط1،دار الحداثة،بيروت1986.

157- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1990.

158- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

159- عبد الملك مرتاض :الموضوعاتية في الشعر الطفولة الجزائري،ديوان المطبوعات الجزائر،1993.

160- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1993.دط.

161- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

162- عبد الملك مرتاض: مقدمة بنية الخطاب الشعري، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دط ،1995.

163- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلي الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.

164- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة، الجزائر، 2000.

165- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للنص الشعري،دارالكتاب العربي، الجزائر2001.

166- عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد،دار هومة الجزائر2002.

167- عبد الملك مرتاض:نظرية القراءة تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية دار الغرب وهران 2003.

168- عبد المنعم إسماعيل: نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، مكتبة الفلاح الكويت 1981.

169- عبد الناصر حسن محمد :نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999 ،

170- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي،المأساة الجمالية ،المؤسسة العربية للطباعة والنشر مج1 ،دط،دت

171- عبد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1988.

172- عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر الشباب، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988.

173- عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة الجزائر ط1، 1997.

174- عدنان بن ذريل :اللغة والأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق1980.

175- عز الدين إسماعيل:أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب دط،دت.

176- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر 1967.

177- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.

178- عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، بيروت، لبنان ط2، 1985.

179- عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1978

180- عزا لدين المناصرة :بيان الأدب المقارن ، إشكالية الحدود منشورات الجمعية الثقافية (حوار)1985.

181- عز الدين ميهوبي:ملصقات،دار الأصالة ، سطيف،الجزائرط1، 1997.

182- علي حرب :الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1998 .

183- علي عبد الله الوافي: علم اللغة ، دار النهضة العربة مصر،ط7. 1972.

184- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1990.

185- عمار بن لحسن:الأدب و الإيديولوجية المؤسسة الوطنية للنشر الجزائر 1994.

186- عمارة ناصر :اللغة والتأويل، مقاربة في الهرمنوطيقة والغربية والتأويل الإسلامي منشورات الاختلاف الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت ط1 2007

187- عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي، دار الهدى عين مليلة ط1 2004 .

188- عيد رجاء:المصطلح في التراث النقدي الغربي، دار الشروق العربي ،بيروت لبنان ط1 دت.

189- عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1981.

190- غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1971.

191- فاخر عاقل، معجم علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1971.

192- فاطمة أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ، منشورات دار الفنك، الدر البيضاء1989.

193- فريدنان ديسوسير:محاضرات في الألسنة العامة،ترجمة يوسف غازي ،ومجيد النصر ،المؤسسة الجزائرية للطباعة1986.

194- فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة، فريد أنطونيوس، ط2 منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1975.

195- كارل بروكلمان تاريخ الأدب العربي، ج4، ترجمة د/ السيد يعقوب بكرود –رمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1983.

196- كارلوني وفيليلو:تطور النقد الأدبي في الغصر الحديث،ترجمة سعيد يونسي منشورات المكتبة العصرية بيروت،1999.

197- كراهام هاف:الأسلوب والأسلوبية،ترجمة كاضم سعد الدين،دار الآفاق العربية بغداد1985.

198- ك. ك راتقين، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات بيروت، لبنان، 1975.

199- لطفي عبد البديع:التركيب اللغوي للأدب،الشركة المصرية العامة للنشر،مكتبة لبنان ناشرون بيروت 1997.

200- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1979.

201- مجمع اللغة العربية :معجم الوسيط ج2، مكتبة الشروق العربية مصرط4 ،1994.

202- محمد الصادق عفيفي:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي الحديث مدارسه وطرائقه وقضاياه،ط2،مكتبة الرشاد،المغرب،دار الفكر،1971.

203- محمد الطمار:تاريخ الأدب الجزائري، دار الثقافة الجوائرط2، 2007.

204- محمد الناصر العجيمي: رمضان حمود (حياته وآثاره)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

205- محمد الناصر العجيمي:الشعر الجزائري الحديث،ط1 الشركة الوطنية للكتاب الجزائر 1986.

206- محمد الناص بوحجام ر: في الخطاب السردي نظرية قريماس للكتاب، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.

207- محمد الناصر بوحجام: المقالة الصحفية الجزائرية الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائرط2، 1978.

208- محمد الناصر بوحجام:أثر القران في الشعر الجزائري الحديث ج1،ج2،المطبعة العربية غرداية 1992 .

209- محمد الناصر بوحجام:في الخطاب السردي،الدار العربية للكتاب،1993.

210- محمد النويهي، ثقافة الناقد ، دار الفكر للطباعة، ط2، بيروت، لبنان، 1969.

211- محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، دار توبقال ط1، 2001.

212- محمد بوعزة :إستراتيجية التأويل من النصية على التفكيكية، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرباط، ط 3 -2011

213- محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدر البيضاء دط 1996.

214- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.

215- محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت لبنان، ط1، 1984.

216- محمد سيلا ومجموعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان، 1، 1984.

217- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984.

218- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986.

219- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1986

220- . محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، رغاية، الجزائر، 1981.

221- محمد مصايف: الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

222- محمد مصايف: الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

223- محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1979

224- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979

225- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع للكتاب الجزائر، 1985.

226- محمد مندور:النقد والنقاد المعاصرين، القاهرة ،مطبعة نهضة مصر دت.

227- محمد مندور:في الميزان الجديد ،دار النهضة مصر الفجالة القاهرة،دت.

228- محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط5،دت.

229- محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث، دار العرب الإسلامي، بيروت1985.
230- محمود عباس عبد الواحد:قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مدينة نصر ط1 1996
231- محمود فهمي حجازي :الأسس اللغوية لعلم المصطلح دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع دط،دت.
232- مخلوف عامر: تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984.
233- مصطفي سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، بدون تاريخ.
234- مصطفى سويف: دراسات نفسية في الفن، دار المطبوعات، القاهرة، ط1، 1983.
235- مصطفى مصري عبد الحميد حنوه:الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1979.
236- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1990.
237- ميشال ريفاتير :معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد الحمداني منشورات دراسات سال المغرب1993.
238- نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1985.
239- نجيب محفوظ: زقاق المدق، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1972.
240- نصر حامد أبو زيد :إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 5 1999
241- نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة: طاهر حجار، دار طلاس دمشق سوريا، ط1، 1985.
242- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة، إتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، 1983.
243- نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

244- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، جزءان، 1997.

245- هدارة محمد مصطفى: بحوث في الأدب العربي الحديث، القاهرة ، دار الفكر العربية. 1994.

246- واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1983.

247- واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1985.

248- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

249- وحيد بن بوعزيز :حدود التأويل قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف،2008

250- يان ميوكاروفسكي: الفن كحقيقة سيميائية، سيميائية براغ للمشرح دراسة سيميائية، ترجمة: أدمير كورية، وزارة الثقافة، سوريا، 1997

251- يوسف وغليسي :أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، منشورات إبداع، الجزائر ط1، 1995.

252- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها ، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية ،جسور للنشر والتوزيع الجزائر ،ط1، 2007.

253- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للفنون ناشرون ط1، 1429ه-2008.

254- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، الجزائر،2002.

255- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصرة من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة الجزائر،دط،دت.

- **الدوريـــات المجـــلات:**
- **الرسائل الجامعية :**

1- محمد ساري : النقد الأدبي مناهجه و تطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف ،دت مخطوظ ماجستير، معهد اللغة و الأدب العربي، إشراف واسيني الأعرج جامعة الجزائر 1993.

- **المجلات :**

1- الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد 41، 1986.

2- الفيصل، عدد أفريل 1985، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، عدد97.

3- اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر: العدد 5، 1994...

4- المساءلة، إتحاد الكتاب الجزائريين، عدد1، الجزائر، 1991.

5- مجلة الفكر الفكر العربي المعاصر ، العدد 11، 1990.

6- مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61، مركز الإنماء القومي،بيروت، لبنان 1989.

7- مجلة دراسات سيميائية، فاس، المغرب، عدد1، 1987.

8- مجلة دورة أبو فراس الحمداني، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، أكتوبر 2000.

10 -مجلة البيان الكويت العدد17 ديسمبر 1996..

12-مجلة السيمياء والنص، جامعة بسكرة ، عدد خاص بالملتقى الدولي الثالث.

13-مجلة عيون للمقالات: العدد 45، 1991

- **الشبكة الالكترونية:**

الموقع الالكتروني: أمين الزاوي :"الجزائر تعرف حركة روائية متميزة، وأقلاما جديدة تكتب جرأة، وكسرت الطابوهات" ينظر: الموقع الالكتروني

http://www.eljazaireldjadida.dz/

- **المـــــــراجع الأجنبيـــــة**

1- A.J. GREIMAS, sémiotique et sociales, édition du seuil, paris, 1979.

2- A.J. GREIMAS, sémiotique structurale, Larousse, paris, 1966.

3- A.J. GREIMAS et J.courtes ; sémiotique, dictionnaire raisonné de la théoeie du langage, Hachette, paris, France, 1979.

4- Communications 8, éditions du seuil, paris, 1986.

5- GERARD GENETTE, figures I, éditions du seuil,1966.

6- GERARD GENETTE, figures II, éditions du seuil,1969.

7- GERARD GENETTE, figures III, éditions du seuil,1972.

8- GERARD GENETTE, palimpsestes, éditions du seuil,1982.

9- Maurice Delacroix et Fernand Hallyn avec la colabration de :

- Christian angelet
- Kari Boullard
- Jean -Michel caluwé
- Freddy Decreus
- Paul Delbouille
- Christian Delcourt
- Jacques Dubois
- Raymond Mahieu
- Gientte Michaux
- Anne –Marie Musschoot
- Michel Otten
- Paul Pelckmans
- François Pire
- Jean –Claude Polet

- Jacques Geninasca - Franc Schuerewege
- Jan Herman - Wilfried Smekens
- Georgers Jacques - Lion Somville
- Jean –Marie Klinlenberg - Bruno Tritsmans

Méthodes du texte, 2eme tirage 1990, édition du culot, Paris.

10- NATHALIE PIEGAY 6GROS, introduction à l'intertextualité, dunal, Paris, 1996, édition duculot, 2 eme tirage, paris, 1990.
11- SAWALD DUCROT et TZVETAN TODOROV, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, éditions du seuil, paris, 1972.
12- ROLAND BARTHES , W.Kayser , w.c. Booth , PHILLIPPE HAMOUN , poétique du récit, édition du seuil, paris, 1977.
13- ROLAND BARTHES, l'aventure sémiotique, éditions du seuil, paris, 1985.
14- ROLAND BARTHES, le degré zéro de l'écriture, éditions du seuil, paris, 1953 et 1972.
15- ROLAND BARTHES. S/Z, édition du seuil, paris, 1970.

فهرس الموضوعات

المقدمة .....أ-ب-ت-ث-ج-ح

الفصل الأول: النقد الجزائري المعاصر

أ- النقد العربي المعاصر.....1

ب-النقد الجزائري المعاصر.....**24**

1-**الجهاز المفهومي للنقد الجزائري**.....**33**

النقد التاريخي.....**35**

النقد الاجتماعي.....**39**

النقد الانطباعي التأثري.....**48**

النقد المقارن.....**54**

النقد التكاملي.....**57**

النقد النفسي.....**62**

النقد الألسني.....**65**

النقد التفكيكي.....**67**

النقد الاحصائي.....**79**

الفصل الثاني: تحول الفكر النقدي الجزائري المعاصر في ضوء الاتجاهات السياقية.....85

1-الاتجاه التاريخي.....87

2-الاتجاه الاجتماعي الماركسي(الواقعي).....99

3-الاتجاه النفسي..... 139

الفصل الثالث: الاتجاهات النصية في النقد الجزائري المعاصر.....177

1-الاتجاه البنيوي.....179

2-الاتجاه السيميائي.....223

3-الاتجاه الأسلوبي.....273

4-الاتجاه التفكيكي.....323

الفصل الرابع: الأجناس الأدبية وموقع النقد الجزائري المعاصر من النقد العربي.....348

المبحث الأول: الأجناس الأدبية.....350

الشعر.....351

الرواية.....415

القصة.....442

المبحث الثاني : تطور النقد العربي والنقد الجزائري.....452

أولا: النقد الجزائري الحديث.....454

ثانيا: موقع الاتجاه النفسي في النقد الجزائري المعاصر من الخطاب العربي 456

1: مفهوم الاتجاه النفسي والتحليلي 456

2-علم النفس التحليلي والآداب 457

3-المنهج النقدي النفسي..... 458

4- العلاقة بين التحليل النفسي والنقد الأدبي 458

ثالثا: نشأة الاتجاه النفسي في النقد الجزائري.....460

1-النظريات النفسية في أواخر القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين وخصائصها 460

2-مرحلة ما بين الحربين ووضوح معالم الاتجاه 460

أولا: في تعريف الشعر.....460

ثانيا: البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في التلقي.....461

-عوامل نشأة الاتجاه النفسي في النقد العربي 465

رابعا: الأعلام والقضايا.....468

1-أحمد حيدوش 468

2-عبد القادر فيدوح.....480

الخاتمة.....**494**

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

الملخص:

إن الحركة النقدية الجزائرية ما فتئت أن تبحث عن نفسها وتجدد من ذلك في مناهجها وأدواتها واجراءاتها ومصطلحاتها ،(النقدية) لتواكب بذلك الراهن الثقافي والحضاري ذلك لأن النقد الأدبي يتأثر حتما بفعل التحولات الثقافية والحضارية التي تسود البيئة والمجتمع ، واذا كان الأدب الجزائري باعتباره تمظهرا ثقافيا وشكلا من الأشكال التعبيرية فإنه يتفاعل هو الآخر بشكل جدًي مع الظاهرة النقدية بحيث يؤثر فيها ويتأثر بها سلبا وايجابا وهكذا تداخلت المؤثرات (الأدبية والنقدية).فالنشاط النقدي يكون تاليا لميلاد النص الإبداعي ،بما هو صيرورة معرفية خاضعة للتطور و التغيير تبعا لمستجدات العصر فقد قابل هذا القلق الذي ملأ كتابات الشعراء والأدباء الجزائريين خطاب نقدي آخر؛ حاول البحث في هذا الأدب الإنساني ؛داعيا إلى الاهتمام بالنص والخروج من هذا التيه ومسايرة التطور الحضاري والفكري– التحول– بعدما ظلت الدراسات النقدية إلى زمن غير بعيد تحوم حول النص ولا تطول أبعاده .

Abstract

The Algerian literary critic movement has been identifying itself and renewing its methods, tools, procedures and terms to fit with the current cultural-civilization era dominated by the socio-environmental aspects. The Algerian literature as a cultural reality and a form of expression reacts with the critic phenomenon and has an influence on it in the same way as it is affected positively and negatively. Thus, literary critic impacts overlap: the critical activity follows the appearance of the creative text as a cognitive process in accordance with evolution and transformation. The overwhelming concern in Algerian poets' and authors' works is faced with another critic discourse which attempts to scrutinize this human literature taking into account the text in accordance with the civilizational and spiritual evolution –transformation. The critic studies were recently limited to the text.