الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

النقد النسقي الجزائري بين الأصول والتجليات

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي.

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد:

سايحي أحمد

تاريخ المناقشة: 2018/01/29

لجنة المناقشة:

اسم الأستاذ ولقبه	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د بلوحي محمد	أستاذ ت.ع	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د عمارة بوجمعة	أستاذ ت.ع	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د بلبشير لحسن	أستاذ ت.ع	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.جلال عبد القادر	أستاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.الزين فتيحة	أستاذة محاضر أ	م.ج.عين تموشنت	عضوا مناقشا
د.بلي عبد القادر	أستاذ محاضر أ	م.ج.عين تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017.

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

اللهم لك الحمد عند الرضا، ولك الحمد بعد الرضا، ولك الرضا والحمد حتى ترضى، ولك الحمد إذا رضيت.

في البداية نحمد الله عز ّ وج ّل الذي وفقنا في إنجاز ذا العمل المتواضع، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الكرام، الذين لم يبخلوا علينا بالنصائح والتوجيهات طيلة المرحلة الدراسية.

كما نرى أنه لزاما علينا بين يدي هذا العمل أن نبادر بتسجيل شكرنا الخالص وثنائنا الصادق لأستاذنا "عمارة بوجمعة "، الذي أنار لنا الطريق، ورسم معالمه التوجيه والابتسامة دون أن ننسى جميع عمال الجامعة في مختلف المجالات، كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر إلى فريق مكتبة البيان وعلى رأسهم الأخ "فرحات إسماعيل"

وفي الأخير نقول لك أيتها الجامعة شكرا لك لاحتضاننا بصدر رحب

أحمد سايحي

إهداء

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما ونفعني برضاهما

... إلى سندي في هذه الحياة بعد الله زوجتي

... إلى فلذة ككبدي وقرة عيني ولديا "تميم، وائل"

... إلى إخوتي وأخواتي

... إلى كل أصدقائي من قريب أو من بعيد

أهدي هذا العمل

أحمد سايحي

المتتّبع لمسار النقد الأدبي الجزائري يلمس ذلك الفراغ الرهيب في المكتبة الجزائرية فيما يخصّ هذا النوع من الدراسات، كما يتضحّ جليا عمق الهوة بين الأعمال الأدبية والدراسات المواكبة لها، خاصّة ونحن نعلم ما للدراسات النقدية من أهميّة في تقييم وتسوية الأعمال الإبداعية لتنهض بمستواها وتصحِّح عثراتها، من أجل ذلك بات من الضروري الاهتمام أكثر بالساحة النقدية الأدبية الجزائرية وإعطائها العناية الكافية شأنها في ذلك شأن الإبداع الأدبي.

ورغم أنّ الانطلاقة في الجزائر كانت بخطوات متثاقلة تجسدّت بداياتها فيما عرفته الصحافة الوطنية الجزائرية من مقالات نقدية شغلت حيِّزا بين أعمدتها، والشيء الملاحظ على هذه المقالات أنّ أغلبيتها كانت محاولات محتشمة ركزّت اهتمامها على الأدب الجزائري الحديث، ومن بين النقّاد الذين كان لهم السبق في هذا المجال نذكر (**أبا القاسم سعد الله- عبد الله الركيبي- محمد ناصر- صالح خرفي- محمد مصايف...وغيرهم**)،هذا قبيل الاستقلال.

أمّا بعد الاستقلال فقد أخذ النقد الأدبي في بلادنا مسارا ومعطى آخر من خلال ظهور نشاط أدبي ونقدي كانت نواته الطلبة الوافدين إلى الوطن بعد مزاولتهم للدراسة في الخارج، وقد توّزعت جهودهم على تقديم بحوث ودراسات جامعية وكتابات نقدية متفرِّقة في الصحف والمجلات الوطنية.

هذا وفي ظلِّ تزاحم المناهج النقدية الحديثة والانفتاح على الآخر، ورغم الإشكاليات التي خلقها هذا الانفتاح الذي بلغ إلى حدّ التطبيع والتقليد؛ كإشكالية المصطلح، والمنهج، والترجمة...إلاّ أنّ النقد الجزائري استطاع أن يمدّ لمسته الخاصّة للساحة الأدبية العربية من خلال ظهور كوكبة من النقّاد اهتمّت بالمناهج النقدية بشقّيها السياقية والنصّانية، منهم على سبيل المثال لا الحصر: **أحمد شريبط- محمد مصايف- عبد الله الركيبي- عمار بلحسن- واسيني الأعرج- محمد ساري- عمر بن قينة- إبراهيم رماني- محمد ناصر- عبد الله حمّادي- زينب الأعوج- علي ملاحي- عبد الملك مرتاض- عبد الحميد بورايو- رشيد بن مالك- السعيد بوطاجين- حسين خمري- عبد الحميد هيمة- عبد القادر فيدوح- يوسف وغليسي.**

وعليه، فالإشكال الذي يتبادر إلى الذهن هو:

– ما هو واقع الحركة النقدية في الجزائر في ظلِّ تلقي واستيعاب المناهج النقدية الحديثة؟.

– وما هي الإشكاليات التي اعترضتها؟ وماهي الحلول؟.

ولكي أجيب عن هذه الإشكاليات حاولت تصميم خطّة بحث قسمتها إلى مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة؛ حيث تناولت في الفصل الأوّل مفهوم النقد الأدبي في الجزائر ومراحله ووظيفته، وعوامل انتشاره كالصحافة والروافد الأكاديمية والدراسات الأدبية، مستخلصا مميّزات الحركة النقدية الجزائرية.

أما الفصل الثاني فخصصته للنقد النسقي في الجزائر حيث تناولت فيه الاتجاه البنيوي والسيميائي والأسلوبي والتفكيكي من حيث الماهية والأسس والتطبيق عند الغرب وفي الوطن العربي وفي النقد الجزائري.

وفي الفصل الثالث فقمت بدراسة إشكاليات النقد الأدبي الجزائري، بدءا بإشكالية الترجمة، وإشكالية اللغة، وإشكالية التعبير وانتهاءا بإشكالية المنهج وتطبيقه، وإشكالية المصطلح، مع إعطاء الحلول لهذه الإشكاليات.

هذا وقد اعتمدنا في بحثنا المنهج التاريخي والوصفي لأنّهما الأنسب لهذه الدراسة؛ من خلال رصد واقع ومسار الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر، بالإضافة إلى المنهج التحليلي لتحليل واستقراء هذا المسار وذلك بالاستدلال بنماذج من النقّاد الجزائريين من خلال كتاباتهم النقدية .

وكما أنّ لكلِّ باحث أسباب لاختيار موضوع ما دون الآخر، فإنّ أسباب اختيارنا لهذا الموضوع ترجع إلى نقاط هي:

– رغبتنا الجامحة في دراسة النقد الأدبي النسقي في الجزائر وتتّبع مساره وما يطرأ عليه من تحوّل وتناوله بنظرة جديدة، وهذا نظرا لتهميشه من طرف النقاد العرب.

– محاولة الإلمام بالمناهج النقدية الحديثة في الجزائر.

– تزويد القارئ والطالب الجامعي المتعطِّش خاصة بكلِّ ما يخصّ النقد في بلادنا كونه جزء لا يتجزأ من النقد العربي.

أمّا بالنسبة لأهداف الموضوع فللبحث أهداف يسعى الباحث لتحقيقها بالرغم من الزاد البسيط والوقت المحدود، فهي تحتاج إلى عدد من الباحثين يعملون بإخلاص وانتظام لفترة زمنية طويلة للوصول إلى آفاق بعيدة وينيرون الطريق لمن بعدهم من باحثين على مستوى تعليمي أدنى أو أعلى، وتكمن أهداف بحثنا في:

- معرفة النقد الأدبي الجزائري الحديث.
- معالجة الإشكاليات التي اكتنفت الخطاب النقدي الجزائري من خلال إعطاء الحلول الناجعة.
- استيعاب المناهج النقدية الحديثة نظريا، وكيفية تطبيقها على النصوص والخطابات الأدبية.

وطبيعي أنّنا حين سلكنا طريقنا في معالجة هذا الموضوع، كنّا متيّقنين أنّ هذه الدراسة لم ولن تكون سهلة يسيرة بل هي محفوفة بالكثير من الصِّعاب والمتاعب نلخصها فيما يلي:

- قلّة المادّة العلمية، وخاصة منها المجلات والجرائد في الجزائر لإهمالها وفقدانها.
- مشقّة السفر من أجل المادّة العلمية.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مصادر ومراجع أهمّها:

- **أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث.**
- **عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث.**
- **محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي/ دراسات في النقد والأدب.**
- **عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث/قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر/ الشعر الدِّيني الجزائري الحديث.**
- **نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير.**
- **محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية.**
- **إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي/ أسئلة الكتابة النقدية.**
- **عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته.**
- **عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954م)/ النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟/ في نظرية النقد.**

- **يوسف وغليسي: مناهج النقد المعاصر/ اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.**

وفي النهاية لا يسعنا إلاّ أن نشكر أستاذنا الفاضل الذي منحنا فرصة البحث والعمل آملين في ذلك أن نفيد ونستفيد، فإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

مدخل

حركة النقد الأدبي في الجزائر

حركة النقد في الجزائر:

مع ظهور أولى الإبداعات الأدبية لدى الإنسان ظهر الفعل النقدي موازيا ومسايرا لهذه الإبداعات، وظل هذا التلازم بين العمل الأدبي والنقد قائما، يصب في مجرى خدمة الحركة الأدبية بعامة، إذ أخذ النقد على عاتقه مهمة تفسير جمال العمل الإبداعي وتوضيح وإبراز طريقة الأديب في الإعراب عن أفكاره، عن طريق تحليل العمل الأدبي فكريا وفنيا.

وكان ظهور النقد في الجزائر متأخرا شأنه شأن الأدب وحتى مع ظهوره لم يعكس ذلك النضج، بل كانت نظرة النقاد إلى المنتج الأدبي جزئية تارة، وسطحية تارة أخرى، وهذا أمر طبيعي، باعتبار أن النشاط الأدبي في الجزائر إلى غاية العشرينيات من القرن الماضي، كان نشاطا ضعيفا، بسبب جملة من الظروف كان أولها الاستعمار، بيد أن هذا الوضع تغير بمجرد أن أخذ الأدب الجزائري في النمو والتطور بعد أربعينيات القرن الماضي، وذلك في الأشكال والمضامين، فأخذ النقد بدوره يتحسن ويتطور هو الآخر، باعتبار أن الإبداع الأدبي هو الأرضية الخصبة للنقد، أو العملية النقدية،[1] كما يرى "**محمد مصايف**" أن الإنتاج الأدبي والإنتاج النقدي متلازمان، وتلازمهما مفيد للحركة الأدبية والحركة الثقافية معا[2] لذلك كان تقدم الأدب وفي كل العصور يفضي إلى تقدم النقد.

وإذا عدنا إلى بدايات النقد الجزائري وجدنا، أن البيئة الثقافية تتميز بوضع شاذ بين البيئات الثقافية العربية الأخرى، لما عرفته من سيطرة استعمارية قاسية، لأن الفكر الثقافي الاستعماري في تلك الفترة كان يسعى ويهدف إلى القضاء على الثقافة المحلية الأصيلة، ونشر ثقافة استعمارية بديلة، مهمتها طمس المعالم الثقافية والوطنية والتاريخية، كما عمل الاستعمار على قطع الصلة بين الجزائر وباقي الدول العربية، ولكن رغم هذا المناخ الخانق إلا أن كلا من الأدب والنقد عرف الطريق إلى الظهور عن طريق أعمدة الصحافة الوطنية: "كان من أهمها: **المنتقد، الشهاب، البصائر...الخ**، وكان من أبرز كتابها، نقادا وأدباء أمثال: **محمد البشير الإبراهيمي، أحمد رضا حوحو، أبي القاسم سعد الله، عبد الوهاب بن منصور ...الخ**.[3]

---

[1] ينظر/ عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص7.

[2] ينظر/ محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981 ص11.

[3] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص5.

وإن كانت هذه المقالات متفاوتة القيمة، إلا أنها جديرة بالاهتمام، لإسهامها في تأسيس خطاب نقدي جزائري.

لقد اقتحم النقاد الجزائريون عالم النقد – في تلك الفترة – بآرائهم وتعليقاتهم النقدية، رغم أن نظرتهم كانت جزئية، وتفتقر إلى التعليل الكافي، والشواهد المقنعة، فإننا لا نتهم النقاد الجزائريين بالضعف والتقصير كيف ذلك والأدب الجزائري في تلك الفترة كان يعاني في مجمله من الضعف شكلا ومضمونا كما كان يعاني من الافتقار إلى أجناس أدبية كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية، وفي هذا الصدد يقول "**أبو قاسم سعد الله**": "**فالأدب عندنا كفن ما يزال متخلفا من حيث الكم والموضوع والأسلوب، فليس عندنا بالعربية قصة توفرت لها شروط الإجادة في التقنية والعلاج، أو شعر تطور مع عواطف الناس وظروفهم، ولا إنتاج مسرحي... عبر عن مشاعرنا في الحب والكفاح**"[1] وقد علل **صالح بن غزال** ظاهرة الركود الأدبي في الجزائر بانعدام التشجيع أولا وضعف نسبة القراءة ثانيا[2] وفي هذا السياق يمكن أن نستحضر مقالا له" بعنوان (**مالهم لا ينطقون؟**) يرد فيه على "**عبد الوهاب بن منصور**" ردا خفيفا لطيفا ناظرا إلى مقالته على أنها ثورة ضد الركود والجمود والعقم.[3]

أورد الدكتور "**مخلوف عامر**" وهو أحد المهتمين والمتابعين لتطورات الحركة النقدية الجزائرية في كتابه "**مظاهر التجديد في القصة القصيرة**" جملة من العوامل التي أدت إلى ضعف الحركة النقدية في الجزائر، وقد جعلها فيما يلي:

- السيطرة الاستعمارية وسيادة الاتجاه التقليدي.
- قلة الرصيد التراثي الموروث في الأدب والنقد، لدى الاتجاه التقليدي بسبب العداء والإقصاء الممارس ضد اللغة العربية .
- ضعف حركة النشر واهتماماتها، التي اقتصرت على طبع الكتب الدينية والجرائد.
- الموقف العدائي ضد الاستعمار، وعدم إتقان اللغة الفرنسية، الأمر الذي لم يمكن من الاستفادة من النقد الفرنسي.

---

(1) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص ص 79-80.

(2) ينظر/ عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 70.

(3) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، 100.

- ضعف حركة الترجمة لدى الأدباء والنقاد الجزائريين". [1]

لقد كان للاستعمار الأثر السلبي في ضعف الحركة النقدية في الجزائر، كذلك عاشت الجزائر حالة ضعف من حيث حركتي النشر والترجمة، إذ اقتصرت حركة النشر على طبع الكتب الدينية من جهة والجرائد والمجلات من جهة أخرى.

كل هذه العوامل أثرت في مسار الحركة النقدية بالجزائر قبل الاستقلال، وفي هذا الصدد يقول الدكتور "**عبد الله بن قرين**": "**أن النقد الذي عرف في هذه الفترة لم يستطع أن يقوم ويوجه حركة الجزائر الأدبية عامة والشعرية خاصة لذا اعتمد الأدباء على أنفسهم في جو الفراغ النقدي**"[2] "**فقد كان دوره محدودا جدا، لا يقوم في معظمه على أسس نقدية ثابتة، أو أصول تعارف عليها النقاد العرب، أو النقاد المعاصرين، فهو بذلك أقرب إلى خواطر أملتها ظروف معينة، وهذا لا يعني التقليل من قيمة المحاولات النقدية، فهي بلا شك تعبر عن مرحلة نقدية مهما كان مستواها... ولكن من الواضح أنها لم تصل إلى مستوى التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميزاتها الفكرية والفنية**"[3] ونفهم من هذا القول أن النقد قبل الاستقلال كان محدودا، يفتقر إلى أسس نقدية، وأن هذه المرحلة لم تخص بتأسيس مدرسة نقدية جزائرية ذات أسس وخصائص متعارف عليها.

لا يزال النقد والأدب كليهما في حاجة إلى المزيد من الوقت ليصلا إلى درجة النضج: ومن هنا يبدو جليا أن كلا من الأدب والنقد في حاجة إلى مزيد من الوقت والتجربة والخبرة، ليعطينا النتائج المرجوة، ويخرجنا من دائرة الغموض والفوضى والاضطرابات، إلى دائرة الوضوح والنضج، ويزيد هنا أن نؤكد أن الاضطراب في النقد الأدبي الجزائري الحديث وعدم تنوعه آنذاك والأمر الثاني هو محدودية الثقافة الأدبية النقدية لدى النقاد الجزائريين، وبخاصة ما تعلق منها بالتيارات الأدبية والمناهج النقدية". [4] إن النقد في تلك الفترة كان يتميز بالغموض والفوضى والاضطراب،

---

[1] ينظر/ مخلوق عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط2، دار الأمل تيزي وزو، الجزائر، 2008، ص ص 32-33 .

[2] عبد الله بن قرين: النقد الأدبي الحديث في الجزائر، (1830-1982)، (مخطوط ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، سوريا، 1987، ص 28.

[3] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، مخطوط، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000، 2001، ص138.

[4] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 124.

وافتقاره إلى التنوع خاصة ما يتعلق بالمناهج النقدية، وذلك يرجع -حسب تعبير **عمار بن زايد** – إلى محدودية الثقافة النقدية لدى النقاد الجزائريين.

أما بعد الاستقلال فيكاد يتفق النقاد الدارسين على ضعف الحركة النقدية في العشرينية الأولى منها، وهذا ما أدى بالشاعر **أزراج عمر** وهو شاعر شاب برز بعد الاستقلال إلى إطلاق صرخة استغاثة في مقال له بعنوان "**نحن جيل بلا نقاد**" موضحا أن الكابوس الذي يؤرق جيل ما بعد الاستقلال من الأدباء والفنانين في بلادنا هو غياب النقد كفاعلية إبداعية ومشاركة معلنة في عملية الخلق، وقد بحث معظمهم في أسباب هذا الضعف، ويرجع **محمد مصايف** ضعف الحركة النقدية في الجزائر – ما بعد الاستقلال – إلى النقاط التالية:

1- انشغال الكتاب والمثقفين بالمسؤوليات السياسية.

2- عدم توفر المجلات والصحف الأدبية المتخصصة، الأمر الذي لم يعطل قيام دراسات نقدية.

3- فقدان الموروث النقدي الأدبي مما يجعل حركتنا النقدية الراهنة تقوم بدور محطة التأسيس المفتوح.

4- أضاف الدكتور "**عبد الله الركيبي**" سببا آخر يشرح به ضعف الحركة النقدية في الجزائر قائلا: **"من المشاكل التي تعترض النقد عندنا أن الفرد الجزائري حساس من النقد بوجه عام وهذا ما يفسر تأخر النقد عندنا خاصة في مجال الأدب فإن كان الفرد العادي لا يحب النقد، فما بالك بالأديب الذي يتمتع بفرط من الحساسية، فبعض الأدباء لا ينظرون للنقد على أنه عامل يساعدهم على التطور، وإنما ينظرون إليه على أنه هدم لملكاتهم وقدراتهم الأدبية، لذلك لم يتطوروا إطلاقا، وأصبح أدبهم أدب مناسبات وظروف"**.(1)

5- "ضعف الثقافة النقدية لدى بعض النقاد مما يسرفهم إلى التسرع في الحكم على العمل الأدبي"(2) غير أن هذا الوضع لم يبق على حاله فقد عرفت الحركة ظهور نشاط أدبي ونقدي كانت نواته الطلبة الوافدين إلى الوطن بعد مزاولتهم للدراسة في الخارج أمثال: **أبو القاسم سعد الله**"، "**عبد الله الركيبي**"، **محمد مصايف**"، **صالح خرفي**"... وغيرهم.

---

(1) محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، (رسالة ماجستير)، إشراف والسيني الأعرج، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992/1993، ص ص 48، 49.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

فالفعل الاستعماري العنيف أنتج لدى هؤلاء الأدباء الجزائريين رد فعل عنيف أدى بهم إلى: "الالتفات حول الثقافة الوطنية والاحتماء بالمرجعية التراثية والقومية، لمقاومة كل أشكال الغزو برؤية واقعية تاريخية تجعل من الأدب رسالة ثورية، ذات غاية إيديولوجية أساسا".[1]

وقد توزعت جهود النقاد في هذه الفترة على تقديم بحوث ودراسات جامعية وكتابات نقدية متفرقة في الصحف والجرائد الوطنية حيث: برزت هذه الكتابات النقدية كأعمال أكاديمية وأطروحات جامعية تهدف بالأساس للتعرف بأدباء الجزائر وبالبطاقات المبدعة التي تزخر بها وهو عمل في جوهره يحمل طموحات الثورة لتحقيق الاستقلال الثقافي بعد الاستقلال السياسي"[2] ومن أبرز الدراسات الأكاديمية تلك الجهود التي قدمها "**عبد الله بن قرين**" بعنوان النقد الأدبي في الجزائر (**1830**، **1982**)، كذلك قدم الدكتور **يوسف وغليسي**" مخطوط **بعنوان "إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية**"

كما أثمرت الدراسات الأدبية بجهودها في إطار إعادة النظر في الماضي وغربلته من الشوائب التي غطت جوهر العمل الأدبي فالناقد **عبد الله الركيبي** اهتم بالشعر من خلال دراسته (**الشعر الديني الجزائري**) وكذا كتابه (**الشعر في زمن الحرية**). كما اهتم الناقد **محمد مصايف** بالمناهج النقدية المستعملة في المغرب العربي قبل وبعد الاستقلال في كتابه (**النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**)".[3]

وقد كان للصحافة الوطنية دور هام إذ فتحت صفحات جرائدها لكتابات النقاد وإن لم تخصص جريدة بعينها في قضايا النقد فبدأت بعض الصحف الوطنية تخصص صفحات للأدب والإبداع وبعض النقد كجرائد (**الشعب**)، ومجلة (**الجيش**) وجريدة (**المنتصر**)...[4]

كذلك الصحافة الأدبية كمجلة (**أمال**). فكبار الكتاب والنقاد الذين عرفتهم الساحة الأدبية الجزائرية بدأت مسيرتهم الإبداعية والنقدية انطلاقا من الصحافة **كأمين الزاوي، جيلالي**... الخ.

---

(1) رابح طبجون: التجربة النقدية عند عبد الله الركيبي، (مذكرة ماجستير)، إشراف عمار زعموش، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999، ص 43.

(2) المرجع نفسه، ص43.

(3) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث خطة الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص 258.

(4) محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978، ص 6.

والملفت للانتباه أن فترة **ما بعد الاستقلال** جدت فيها مستجدات كانت من آلائها أن نهضت تجربتها النقدية من جديد وبدأت تباشر بدراسة النص الأدبي، فتقلب خطابنا النقدي من مناهج نقدية سياقية من فنية واجتماعية وتاريخية ونفسية إلى مناهج نسقية من بنيوية وأسلوبية وسيميائية وتفكيكية.

"وتتقاطع المناهج السياقية على اختلاف منطلقاتها وأهدافها في عنصر أساسي مشترك، وهو أنها تلج النص من سياقه وتلتمس حقيقته من خارجه، وتعده انعكاسا بكيفية أو بأخرى للمحيط الذي نشأ فيه"[(1)] ونفهم من هذا القول أن المناهج السياقية تهتم بسياق النص، وبشخصية الأديب، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية، والبناء العام للعمل الأدبي من جهة، وبجماله من جهة أخرى.

وذلك من خلال "التركيز على محيط النص الخارجي وإحالاته الوثائقية، وسياقاته التكوينية، أو ما يختزله بعضهم في المصطلح الفرنسي (**Geno texte**) [(2)] و لم يبق الوضع على حاله فمع بداية الثمانينيات بدأ يتشكل إبدال جديد، ينهض على أساس رؤية مغايرة لدور النقد وطبيعة الأدب، وأخذ يسعى إلى تجاوز البحث في المؤثرات الخارجية للنص، بغية فهمه وتفسيره وتصنيفه، وإبراز قيمته الجمالية، وذلك بتركيزه على ما يعبر عنه النص وما يحمله من قيم معرفية، وينادي بالاهتمام بالنص في ذاته، بغض النظر عن خلفيته التاريخية، وصارت تبعا لذلك مقولة النص ولا شيء غير النص"[(3)] فإذا كانت المناهج السياقية تهتم بالمحيط الخارجي للنص، وبظروف الكاتب، فإن المناهج النسقية تقارب النص من داخله، فتعمل على تشريحه، وكشف حقائقه وذلك من خلال "التركيز على النص مجردا مما حول بنيته الظاهرة "**Pheno-texte**" وهو أكبر تحول في مسار المنهج ".[(4)]

وعلى ضوء هذا التحول، ثارت المناهج النصانية على المناهج السياقية التقليدية التي راحت تدعو إلى فكرة موت المؤلف.

---

(1) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرعاية، الجزائر، 2002، ص 32.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من إلى اللانسونية إلى الألسنية، دط، دار البشائر للنشر والاتصال، الجزائر، 2002، ص 32.

(3) علي خدري: تحديث التجربة النقدية، حوليات الآداب واللغات، أعمال الملتقى الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 21/22 ماي 2006، ع2، جامعة المسيلة، ديسمبر 2013 ص 109.

(4) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من إلى اللانسونية إلى الألسنية ، ص 11-12.

الفصل الأول

النقد الأدبي الجزائري مقاربة تاريخية تحليلية

1- النقد الأدبي في الجزائر مفهومه، مراحله ووظيفته

1-1 مفهوم النقد الأدبي

1-2 مراحل النقد الأدبي في الجزائر

1-3 وظيفة النقد الأدبي

2- عوامل انتشار النقد الأدبي في الجزائر

2-1 الصحافة

2-2 الروافد الأكاديمية

2-3 الدراسات الأدبية

3- مميّزات الحركة النقدية في الجزائر

4- اتجاهات النقد الجزائري

4-1 الاتجاه التقليدي في النقد الجزائري

4-2 الاتجاه التجديدي في النقد الجزائري

4-3 الاتجاه السياقي

1- النقد الأدبي في الجزائر مفهومه، مراحله ووظيفته:

1-1 مفهوم النقد الأدبي:

قبل أن نعطي مقاربة مفهوميّة للنقد لا بدّ أن نشير بأنّ النقد ضرورة من ضرورات الحياة فبدونه لا يمكن للحياة أن تتطوّر، كيف لا وهو يقوم بكشف النقائص والسلبيات ويعمل على تحقيق الصورة المثالية النموذجية، وقد أشار إليه **عبد الله الركيبي** بقوله: "**إنّ العناية بالنقد تعني الإهتمام بالمستقبل، وتعني أيضا عدم الرِّضا بالواقع وترمي إلى النزوع نحو الأفضل والطموح إلى الأرسخ، ذلك أنّ الحديث عن النقد حديث عن حقيقة الحياة بمعنى من المعاني، وحديث عن الإنسان، وغاية الأدب والنقد والفنِّ هي حرفة الإنسان ومعرفته وفهمه، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنقد والتمحيص والبحث عن الجديد دائما**"[1].

وضمن هذا التصوّر العامّ لأهمّيّة النقد وضرورته يمكن القول: إنّ الإنسان ناقد بطبعه ولكن الناقد بالمفهوم الاصطلاحي يتميّز عن الآخرين من حيث العمل على نقل رؤيته وتصوّره إلى الآخر ومحاولة التأثير فيه ... ويختلف النقد من ميدان إلى آخر باختلاف مادّته، لذلك غالبا ما تضاف إليه صفة تحدِّد ميدانه (**النقد الأدبي- النقد الاجتماعي**...).

ورغم أهمية النقد وضرورته في الحياة، إلا أنّه من الصّعب إن لم نقل من المستحيل أن نعطِي مفهوما دقيقا جامعا مانعا للنقد؛ ذلك أنّ طبيعة النقد تخضع لحتمية التطوّر والتفاعل مع نتائج العلوم الإنسانية في بيئاتها المختلفة[2]، والتي يستفيد منها الناقد في تبرير مقاييسه وإعطائها صفة الموضوعية... ممّا يجعل مجمل المفاهيم المقدّمة لمصطلح النقد ترتبط بالمستويات المعرفية للناقد وبمنطلقاتهم الفكرية والفنيّة، فهي تعبِّر بالضرورة عن رأي أصحابها في زمان ومكان معينين وتكشف عن مستوى تجربتهم وفهمهم الخاصّ لوظيفة النقد وماهيته، ومن ثمّ فهي ذات إشكالية أي أنّها قابلة للنقاش والأخذ والردّ، لاسيما وأنّ النقد الأدبي المعاصر لم يعد يرتبط وجوده بوجود الآخر (**الأدب**)، فقد أخذت فعاليّته تستقلّ -نوعا ما- عن الأدب؛ حيث أصبح يميل إلى الاستقلال والاتِّصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والإنسانية والاستفادة منها، فالنقد الأدبي كما

[1] عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص258.

[2] عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، ص29.

يقول الدكتور **غالي شكري**: **"ليس صحيحا مثلا أنّه حين يغيب الأدب -إذا غاب- يغيب النقد، لأنّ النقد ليس نباتا طفيليا يتسلّق أشجار الورد، ولأنّ النقد ليس مجاله الوحيد هو (التطبيق) على الأدب، فإنّ له مجالا آخر حيويّا هو (التنظير) و(التأريخ) و(التأصيل)"**[1].

هكذا حتى وإن كان النقد غير منسلخ عن خصوصيات الأدب، لكن يبقى غير تابع له كيف لا والفكر النقدي يطرح أسئلة متجدِّدة تتجاوز صمت القديم، وفي هذا الصدد يقول **إبراهيم رماني** :**"الفكر النقدي هو التساؤل، البحث، الإبداع، هو الفكر الذي يحيا في حركة إلغاء دائمة للوجود، ويعيش في صوت الجدّة التي تتجاوز باستمرار صمت القديم، هو الذاكرة في حالة اختراق متجدِّدة لتخوم الحاضر، وطموح متقدِّم إلى الحلم الآتي، هو الذاكرة -الحلم التي ترسم تاريخها من عضوية الزمن وديمومته، التي تصل الماضي بالحاضر والمستقبل، وتعلن أن المستقبل يبدأ من الحاضر، وأنّ الحاضر هو إمتداد للماضي، بل لحظة من لحظاته الهاربة..."**[2].

كما ينظر إلى النقد بأنّه :**"إبداع شامل، تأطير للنص والعالم داخل فضاء لا ينتهي أبدا إنّه المصطلح الذي لا يتجمّد في مفهوم أحادي، والرمز المشبع بالدلالات المتنامية الذي يتأبّى عن التأويل النهائي، وهو ليس نمطا ينحصر فيه المعنى، أو نسقا مغلقا لا ينتج إلا مقدِّماته، بل معرفة تنزع نحو السؤال والبحث، لا إيديولوجيا تجنح إلى التعميم والتبرير..."**[3].

بالإضافة إلى قوله بأنّ النقد :**"مواجهة للنص، معالجة لإشكاليته، ومن ثمّ فهو معاينة للحياة ومعاناة لأكبر مشكلاتها، وبما أنّ الأدب ظاهرة ثقافية تتموضع في السياق المجتمعي التاريخي، فالنقد ملزم بالخوض في معركة الواقع الشامل بكلِّ أبعاده المتكاملة، وبلوغ ما يشبه «فلسفة التاريخ» ولا قيام لهذه الفلسفة بغير السؤال المتجدِّد، والبحث عن الإجابات المتعدِّدة عند الآخرين..."**[4].

---

(1) نقلا عن / عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص 29-30.

(2) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، د.ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1992م، ص21.

(3) المرجع نفسه: ص05.

(4) المرجع نفسه: ص05.

والناظّر لهذا النص يجد مقاربة النقد بفلسفة التاريخ في ضوء التطوّر البشري، ومن هذه المقاربة يقترب الوعي العميق بجوهر البنية النقدية؛بمعنى تكامل الرؤية واتّساع الأفق الفكري من خلال التفاعل والحوار الكلّي الخصب.

النقد مساءلة للنص، بما هو حضور للآخر، بوصفه كتابة المغامرة ومغامرة الكتابة معا، إنّه مقاربة مستمرّة متجددّة متغيّرة للنص بكونه واقعا غامضا، معقدّا، متحوّلا، والمقاربة هنا مشروع جمالي، فكري للقبض على دلالات بنية النص، والكشف عن أبعاد العالم في مستوياته المتداخلة[1].

إنّ النقد الأدبي في كل مرحلة من مراحل حياتنا الاجتماعية هو الوعي النظري لما يتضمّنه التعبير الأدبي من قيّم وخصائص في هذه المرحلة، ومع تطوّر حياتنا الاجتماعية وتطور أشكالها ومعاركها يتطوّر الأدب وأشكاله وقيّمه، ويتطوّر كذلك وعينا النظري للأدب.

إنّ تلازم النقد والأدب لا يعني بأنّ الناقد خصم للأديب كما يتوّهم بعض الأدباء الشباب ولا هو متطفّل مستغّل لمجهودات الأديب كما قال أحد الأدباء في ندوة **ديدوش مراد**، بل هو صديقه يأخذ بيده في طريق التطوّر والتجديد، ويساعده على تسلّق مراتب السمعة والشهرة في فنّه ويمكن أن نمثّل لذلك بسمعة **شكسبير** العظيم التي ترجع في أساسها إلى نقّاده الذين أشادوا بفنّه والذّين نقدوه ونالوا من شخصه، هكذا إذن لا ينبغي أن يختلف الأدباء والنقاد إلاّ في إطار الفنّ ومن أجل الفنّ، ويجب عليهم أن يتفقّوا على خدمة الأدب وتطويره ونشره بأيّة طريقة كانت[2].

وإذا كان النقّاد المعاصرون قد ألحقوا النقد بالأدب، فإنّ اعتماد بعضهم على المناهج العلمية العضوية والاجتماعية، والنفسية، والفلسفية وغيرها قد أعاد طرح المسألة من جديد، ومع أنّ أكثر النقّاد المحدثين هم أدباء منتجون أو متوقّفون عن الإنتاج، فإنّهم لم يعتبروا أعمالهم النقدية إبداعات أدبية، وإن لم يخرجوها من دائرة الأدب، وقد مال بعض النقاد في الآونة الأخيرة إلى إدراج النقد ضمن إطار الإبداع معتمِدين في ذلك على أنّ لكلّ ناقد أسلوبه وطريقة تعامله الخاصّة وأحيانا المبتكرة مع النص، وذهب أصحاب هذا الميل إلى القول بأنّ العمل النقدي المتعلّق بنص

---

(1) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، ص07.

(2) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص11-12.

أدبي ما؛ إنّما هو في حقيقة الأمر إضافة أدبية جديدة ومستقِّلة عن النص المنقود، وأنّ الناقد الجيِّد كالأديب الجيِّد لا يكرِّر غيره حتى ولو كان من ذات الاتِّجاه[1].

إنّ العملية النقدية ينبغي أن تتناول العمل الأدبي كلّه ولا تكتفي ببعض الأجزاء فقط، وهذا ما أكّده **محمد مصايف** في مناقشته لرأي **إبراهيم بورقعه** الذي قال بأنّ النقد هو غربال لا يمسك إلاّ الأخطاء والأغلاط ولا يتعرّض للإجادة والإبداع، فيوضِّح أن "**هذه الطريقة تقليدية في النقد يأخذ بها بعض النقّاد اللغويين، وهي طريقة لا تخدم الأدب خدمة كبيرة، وتكتفي من النقد باتِّخاذه مناسبة للنيل من شخصية الأديب، وفرصة لإثارة خصومات أدبية لا طائل تحتها**"[2].

هنا **مصايف** لا يقيم الحدود الفاصلة بين النقد الأدبي وبين الأصناف الأخرى من الدِّراسات الأدبية كنظرية الأدب مثلا أو تاريخ الأدب، إذ يحدِّد مهام النقد الأدبي في بحثه عن "**الإتِّجاه العامّ للحركة الأدبية الجزائرية، والمذاهب الأدبية التي قد تظهر في هذه الحركة...**"[3].

ولكي يحقِّق الناقد مهامه يجب أن يتناول بالدرس مجموع أعمال الأديب الواحد، بل لا يتسنّى له ذلك إلاّ إذا تناول مجموع الأعمال الأدبية التي ظهرت في فترة معيّنة، كأن يتناول مثلا مجموع القصص التي ظهرت في عهد الاستقلال أو مجموع الدواوين والقصائد التي صدرت أو نظمت إبّان الثورة المسلّحة، وبهذا التناول الواسع الشامل يستطيع الناقد الجادّ أن يقدِّم لنا أهمّ الملامح التي تميِّز الإتِّجاه العامّ لحركتنا الأدبية.

والمستشفّ لأبرز المفاهيم التي نظر إليها نقادّنا الجزائريون للنقد الأدبي يرى بأنّهم لم يهتمّوا بتقديم تعريف للنقد الأدبي بقدر اهتمامهم بالحديث عن وظيفة النقد ومراحله وأهدافه، ومن أبرز هذه التعاريف نجد :

أوّلا / النقد تفسير وتقويم وتوجيه:

وهو التعريف المتداول عند النقّاد الواقعيين لأنّهم يهتمّون بالبحث عن المعنى الاجتماعي للعمل الأدبي وربطه بالواقع الخارجي، واعتبار الأديب صاحب رسالة يؤدِّيها في مجتمعه، وهو ما

---

[1] عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، د.ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1990م، ص83-84.

[2] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص52.

[3] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص20.

ذهب إليه الدكتور **محمد مصايف** في حديثه عن النقد؛ حيث حدّد العملية النقدية في ثلاث مراحل أساسيّة هي مراحل **الدراسة والتفسير والتقويم**، وكل مرحلة من هذه المراحل لا يستغني عنها الأدب بحال، وإذا قام الناقد بهذه العملية حسب هذه المراحل، وعلى أحسن وجه ممكن يكون قد أدّى رسالته تأدية كاملة، ويكون قد خدم الأدب والأدباء والنهضة العامّة معا.

والوظيفتان **التفسير والتقويم** التي أشار إليهما الدكتور **محمد مصايف** يكاد يتفقّ حولهما أغلب النقّاد الواقعيين مع اختلافات بسيطة في تحديد دلالتهما[1]، أمّا الوظيفة الثالثة فيبدو الاختلاف واضحا، حيث يميل بعض النقّاد إلى استبدالها بـ **التوجيه**، مع ربط عملية التقويم بالحكم... [2].

ولكي لا ندخل في التفاصيل يمكن القول بأنّ هناك نقّادا يرون بأنّ النقد ليس عملية إبداعية بل هو مجرّد عملية تفسير للعمل الأدبي، ومساعدة القارئ على فهم هذا العمل، في حين أنّ نقّادا آخرين يقفون موقفا مخالفا لهذا الموقف، ويرون أنّ الناقد مبدع كباقي الأدباء، فيجوز له أن يتخذّ موقفا من الأثر الأدبي، ويظهر هذا الموقف أثناء **التفسير والشرح**، ويتضِّح بصفة خاصّة أثناء التقويم الذي يبدي فيه الناقد رأيه الخاص"[3]، ويمكن في هذا الصدد أن نمثِّل بتعريف **إبراهيم رماني** للنقد بقوله: "**النقد هو اللغة الشارحة أو ما بعد اللغة، هو كلام على كلام وخطاب حول خطاب، يتقصّى أعماق النص، يجلي ظلماته، يحدِّد مؤشراته، يعاني تجربته، يتلذّذ بآلامه...**" [4].

ولكي يؤدي النقد الدّور المرجوّ منه لا بدّ من تكامل وظائفه الثلاث، ومن ثمّ فإنّ **التفسير** يمثِّل الوظيفة الأولى التي تتطلّب استكمال الوظائف الأخرى، وهو ما تفرضه طبيعة الأعمال الأدبية التي تتسمّ بالغموض والإيحاء والاعتماد على الصوّر الفنيّة والبلاغية، الشيء الذي يجعل فهم مضمونها عسيرا على الذات القارئة، ومن ثمّ يصبح التفسير لتلك الأعمال الأدبية مهمّة أساسيّة للناقد لكي يساعد القارئ على فهم وإدراك خفاياها وفكِّ مراميها ومرامزاتها القريبة والبعيدة. [5].

---

(1) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص31.

(2) المرجع نفسه: ص32.

(3) المرجع نفسه: ص33.

(4) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، ص07.

(5) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص36.

أمّا **التقييم** أو **التقويم** فيمثِّل الوظيفة الثانية للنقد الأدبي، يقول عنه **محمد مصايف**: "**إنّ التقويم هو الذِّي يشكِّل المهمّة الأساسيّة للنقد، ويضفي على دور الناقد المشروعية والنجاعة**"[1]، لكون هذه الوظيفة تتمثّل في تقويم العمل الأدبي باعتباره موقفا وفنّا في آن واحد، وهنا تسنح الفرصة للناقد الواعي بأن يقارن بين موقفه من الحياة، وموقف الأديب منها، ويقوِّم العمل الأدبي في إطار المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه.

وقد أثارت هذه الوظيفة جدلا واسعا بين النقّاد والأدباء، فانقسموا إزائها إلى فئتين: فئة ترى "**أنّ مهمّة الناقد تقف عند حدِّ الدراسة والتفسير ولا تشمل بحال من الأحوال صلاحية تقويم الأثر والحكم عليه**" وفئة ثانية "**توّسع من مهمّة الناقد فتمنحه صلاحية الحكم والتقويم، وترى أنّ هذه المرحلة من مهمّة الناقد لا تقلّ أهمية عن المرحلتين الأوّليتين وهما مرحلة الدراسة والتفسير**"[2].

والتقييم يعدّ من أصعب مهامّ النقد لأنّه يعني إصدار الحكم على العمل الأدبي وهو ما يتطلّب من الناقد ثقافة واسعة وإلماما كبيرا بكلِّ ما يؤهِّله كي يكون حكمه سديدا وموضوعيا، لا سيما وأنّ إصدار الأحكام التقييمية تعني أنّ الناقد يعتقد أو يتوّهم أنّه يملك الحقيقة المطلقة التي لا تقبل الجدل والنقاش، وهذا يتنافى والمفهوم الحقيقي للإبداع الذي أساسه التجاوز، ومن ثمّ لا يمكن الحكم عليه أو تقييمه انطلاقا من مقارنته بأعمال أخرى سابقة عليه[3].

ورغم ذلك نجد النقّاد الواقعيين يحرصون كلّ الحرص على هذا العنصر ويعدّونه من وظائف النقد الرئيسية ...كونه يحمل في طيّاته وبصورة غير مباشرة عنصر **التوجيه** ويمثِّل عند بعض النقّاد الوظيفة الثالثة، وترتبط هذه الوظيفة بالاتجاهات التي ترى بأنّ الأديب يحمل رسالة ينبغي أن يجسدها في عمله الأدبي ويعمل على تحقيقها على أرض الواقع[4].

والواقع أنّنا إذا جرّدنا النقد من التقويم، فقد جرّدنا العمل المنقود من أهمّ سماته، وتحوّل الفنّ بين أيدينا إلى جزء باهت من التاريخ، ومعنى هذا أنّ مسؤولية التمييز بين الأعمال الأدبية بمقاييس

---

(1) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص26.

(2) المرجع نفسه: ص14.

(3) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص40.

(4) المرجع نفسه: ص41.

الجودة والرداءة جزء ضروري من عمل الناقد، وحتى ولو اقتصر دوره على توضيح العمل الأدبي وإعطاء بعض المعلومات عنه[1].

وممّا لا شك فيه أنّ **وظيفة التوجيه** تكمّل عملية **التقييم والحكم**، وهي تتخذّ من القيّم العامّة السائدة الفكرية أو الفنيّة غطاء لممارسة فعل التوجيه باختلاف توّجهاته السياسية أو الأخلاقية أو الدِّينية ...، ولكن هذه الوظيفة قد رفضها بعض النقاد كونها تعيق وتشلّ الفنّ والفنّان، ويرى الدكتور **شكري محمد عياد** بأنّه لا يمكن "**أن يصبح الناقد موّجها أو معلِّما يقول للمبدعين اتّجهوا هذا الإتّجاه، وعليكم أن تكتبوا فيه... هذا شيء لم يخطر في بالي على الإطلاق؛ لأنِّي لا أتصوّر أنّ هذا من وظيفة النقد**"[2].

وعموما فإنّ هذه **الوظائف** أو **المراحل الثلاث** (**التفسير –التقويم– التوجيه**) هي مراحل متداخلة في إجراء واحد ولا يمكن تحقيقها دون وجود نظرية فكرية وفنيّة يستند إليها الناقد ... هذه الأخيرة تدخل في حوار مع النص الأدبي فتمارس عليه إسقاطاتها، وقد تصحِّح بعضا من مكوّناته وتوّجهاته، مثلما يقوم العمل الأدبي أيضا بإدخال إصلاحات على النظرية نفسها وتصحيح نقائصها[3].

ويطلق أغلب النقّاد على هذا النوع من النقد المرتبط بالوظائف الثلاث (**التفسير– التقييم– التوجيه**) اسم **النقد الواقعي** لارتباطه بالواقع التاريخي لمجتمع معيّن، وبخصوصيات الأدب التي تختلف من بيئة إلى أخرى باختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية[4].

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ **مهامّ النقد** ودوره في الحركة الأدبية حسب النقّاد الواقعيين تدور ضمن النقاط التالية:

1– تفسير الأعمال الأدبية والفنيّة وتحليلها، والكشف عن العوامل المؤثِّرة فيها، وإدراك أغراضها القريبة والبعيدة.

2– تمييز العمل الأدبي الجيِّد عن العمل الرديء، والاهتمام بالبذرات الطيِّبة خاصّة.

---

(1) علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، 1998، ص131.

(2) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص42.

(3) المرجع نفسه: ص44.

(4) المرجع نفسه: ص45.

3- تقويم العمل الأدبي وتحديد مكانه في خطِّ سير الأدب.

4- تحديد دور العمل الأدبي في المجتمع ومدى تأثّره بالمحيط وتأثيره فيه.

5- الكشف عن القوانين الخاصّة والعامّة التي يتّسم بها كل عمل إبداعي، وعلاقة ذلك بالحركة الأدبية المعاصرة ... [1].

ثانيا/ النقد إبداع :

يذهب الدكتور **عبد الملك مرتاض** في تعريفه للنقد إلى القول :"**النقد في مدلوله العالي إبداع فني ثان، وأيّ نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرّد لغو، ومحض باطل وفضول**"[2].

والمتأمِّل لهذا المفهوم يرى بأنّ **مرتاض** قد ركزّ في نقده على وظيفة (**التحليل**) والدليل على ذلك (**إبداع فني ثان**).

كما يرى بعض النقّاد أنّ مفهوم **الإبداع** في النقد يدلّ في العادة على أنّه عملية نسخ صورة أخرى لا حاجة إليها، أو على أحسن الحالات ترجمة عمل فنِّي إلى صورة أخرى تكون عادة أدنى قيمة [3].

كما يرى الناقد **محمد مصايف** بأنّ :"**الناقد مبدع كباقي الأدباء ... يجوز له أن يتخذ موقفا من الأثر الأدبي، ويظهر هذا الموقف أثناء التفسير والشرح...**" [4]

كما سبق وأن ذكرنا.

ويشير في مكان آخر أيضا بأنّ "**الأديب المنتج مبدع ما في ذلك شك، والإبداع شيء يقوم على عنصرين أساسيين، أوّلهما العنصر الشخصي في الأديب، وثانيهما الخبرة الفنية العامة التي يكتسبها الأديب بمعايشة محيطه وممارسة فنِّه**"[5].

---

(1) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص49-50.

(2) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص50.

(3) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص51.

(4) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص26.

(5) المرجع نفسه: ص14.

بالإضافة إلى ذلك، فقد اعتبر النقّاد المحدثين عملية النقد إبداعا أدبيا شأنها في ذلك شأن العمل الأدبي نفسه، أو هي على الأقلّ غير بعيدة عن دائرة الإبداع[1].

ولكن هذا المفهوم (**النقد إبداع**) قد طرح العديد من الإشكاليات أبرزها هي تحديد العلاقة بين النقد والإبداع، فهل يا ترى هذه العلاقة علاقة موضوعية، أم علاقة ذاتية، أم علاقة تقع بينهما بحيث تتخذّ لها لبوسين اثنين بناء على الحالات العارضة، والأطوار الطارئة؟

وقد حاول **عبد الملك مرتاض** أن يجيب عن هذه الإشكالية بقوله بأنّ طبيعة علاقة النقد بالإبداع هي ليست موضوعية خالصة، ولا هي أيضا ذاتية خالصة، بل هي تكون منزلة بين هاتين المنزلتين[2].

ولعلّ النقد الحقيقي كما يرى **روبير كانير** هو ليس الذي يستطيع أن يضيف إلى الإبداع فحسب، ولكنّه هو الذي يستطيع أيضا أن ينضاف إليه في الوقت ذاته، وليس ذلك الذي يذوب فيه، وليس هذا السعي كما نرى بالأمر الميسور على وضع النقد.

فإبداعية النقد إذن يجب أن تظلّ نسبية جدّا؛بحيث يجب أن ينضاف النقد إلى الإبداع، من خلال تناوّل الإبداع، لا أن يكون إبداعا خالصا في نفسه.

إذن، فإن استطاع النقد أن يرقى إلى بعض هذه المنزلة دون أن يسقط في الثرثرة، ودون أن يتورّط في السّفسطة، ودون أن يقع في الانطباعية المتبلدّة، وإن استطاع أن يكتسي شعرية دون أن يكون شعرا، وإن استطاع أن يتسمّ بموضوعية لا تلحقه بالمفهومات الميكانيكية، وإن استطاع أن ينأى عن الذاتية التي قد تجعل منه مجردّ أحكام متحيِّزة، وإن استطاع كلّ ذلك أن يكون شاشة مضاءة ومضيئة في الوقت ذاته يقع النفاذ من خصاصها إلى الإبداع في حال، والعودة إليه من تلقاء الإبداع في حال أخرى، فذلك هو النقد[3].

إنّ مسألة ادِّعاء الإبداع ليست عابرة في تاريخ النقد الحديث، والدليل على ذلك قول أحد النقاد"**النقد إبداع، شرطه الإبداع، ومهمّته الإبداع**"، وهذا القول يحمل أكثر من تفسير، فقد

---

[1] عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، ص82.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، د.ط، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص17-18.

[3] المرجع نفسه: ص18.

يكون المقصود بالإبداع أن يستحيل الناقد شاعرا آخر متخذّا من تجربة هذا الشاعر في تحريك ما أثارته الطّبيعة والمجتمع في الشاعر الأوّل...وقد يكون المقصود بالإبداع ارتفاع مستوى الناقد إلى مستوى المنقود، وأنّ ذلك الارتفاع واجب لأداء المهمّة، وكلّما كان الناقد أقرب إلى المستوى كان أجدر بالمهمّة[1]، الشاعر إنسان كبير، والناقد إنسان كبير ويجب أن يكون كذلك فلابدّ من المناظرة، وهو مبدع-حينئذ-بعمق أفكاره وجدّها وأصالتها فهو وحده المتفرِّد فيها، ولم يكن تفرّده عبثا وغرورا ومن جانب واحد، إنّما هو جدّ تعترف له به سائر الأطراف، وتزيد التجربة وتقادم الزمن والاعتراف به صحّة وقوّة[2].

1-2 مراحل النقد الأدبي في الجزائر:

حدّد الدكتور **أبو القاسم سعد الله** أربعة مراحل بارزة كانت بمثابة الأرضية التي مهّدت لنموِّ وتطوّر النقد في بلادنا، وهذه المراحل هي:

- المرحلة الأولى:

تتمثلّ فيما قام به بعض شيوخ الجزائر من حملات في **أوائل القرن العشرين** أمثال **أبي القاسم الحفناوي، محمد بن أبي شنب، مولود بن الموهوب**، حيث دعوا في هذه الحملات إلى الأخذ بالقديم ونبذ الجديد، فكان اتّجاههم اتّجاها محافظا يشكِّك في القيمة الفنيّة لكلِّ ما هو جديد مهما كانت قيمته، وقد ساعدهم في نشر أفكارهم مجموعة من النوادي احتضنت محاضراتهم ودروسهم كنادي **صالح باي والمدرسة الثعالبية**، وسار على خطاهم من تبعهم من تلاميذهم، وكان الدافع لهذا الإتّجاه رادع دِّيني ثقافي بعيد كلّ البعد عن الأدب؛تمّثلّ جانبه الدِّيني في رفض كلّ ما من شأنه أن يمسّ بالدِّين الإسلامي-في نظرهم- وخاصّة في هذه الفترة التي أصبح فيها الدِّين الإسلامي مستهدفا من طرف السياسة الاستعمارية؛ أمّا الجانب الثقافي فكما هو معروف في أيِّ زمان ومكان، فإنّ أيّة حركة تهفوا إلى التجديد لن تجد منذ الوهلة الأولى الاستحسان

---

[1] علي جواد الطّاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص349.

[2] المرجع نفسه: ص349.

والتِّرحاب، وإن وجدته من طرف فئة متفتِّحة على العالم من حولها، فإنّها لن تجده من قبل أولئك الذِّين يتعصبّون بقوّة لما هو قديم، ويناضلون بمرارة في سبيل الدفاع عنه [1].

– المرحلة الثانية:

وقد تميّزت هذه المرحلة بانخفاض حدّة التعصّب إلى القديم والمزاوجة الثقافية بين القديم والجديد، وهذا ما نلمسه عند الشيخ(**عبد الحميد بن باديس**)، فقد كان للشيخ طريقة خاصّة في تناول الحياة كلِّها، القديم في محاسنه ورزانته والجديد في طلاقته وتطوّره[2].

فقد حاول **ابن باديس** التجديد في النثر حيث أصبح يواكب أحدث الأساليب في عهده ويتضِّح ذلك في دراسته(**الكامل والأمالي**)، وبالرّغم من هذا فقد كانت هذه المرحلة نوعا من الامتداد للمرحلة الأولى ولم تستطع كسر قيود الماضي.

– المرحلة الثالثة:

وتأتي هذه المرحلة على يد **البشير الإبراهيمي** الذي أظهر ميلا خاصّا للنقد والتوجيه متخذّا من **جريدة البصائر** منبرا للأدب والنقد بما كان يمليه من شروط للأدباء والكتّاب الذِّين يرغبوا المساهمة في التحرير، كما كان تلاميذه ينشدون الشعر بين يديه، وكان ينقدهم مشيرا إلى مواطن الضّعف فكانوا يستفيدون من نقده وما يقدِّمه من نماذج رائعة من الشعر والنثر قديمة أو معاصرة.

– المرحلة الرابعة:

مثّلها الجيل الذي تخرج علميّا على يد **الشيخ بن باديس**، وأدبيّا على يد **الشيخ الإبراهيمي**، فقد تميّزت هذه المرحلة بتمرّد في الأسلوب والموضوع، كما أخذت تطبّق بعض المذاهب النقدية التي اكتسبتها من ثقافتها المعاصرة، فظهر المذهب الواقعي واضحا في إنتاج (**أحمد رضا حوحو**)، ومن أبرز أدباء هذه المرحلة (**حمزة بوكوشة، عبد الوهاب بن منصور، أحمد بن ذياب، مولود**

---

(1) عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص27.

(2) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص80.

طيّاب...)، هذا الأخير الذي يعدّ مكثرا في مجال النقد واحتضنت أبحاثه ونقده **مجلة (هنا الجزائر)**؛ الصادرة عن هيئة الإذاعة المحليّة[1].

1-3 وظيفة النقد الأدبي:

لقد تحدّث الكثير من النقّاد والدّارسين عن وظيفة النقد ومهمّة الناقد، وكان كلّ واحد ينطلق في حديثه من الموقع الذي يشغله، والاتّجاه الذي ينتمي إليه، والقناعات الفكريّة والفنيّة التّي تشكّل وجهة نظره، وتعطيها دلالاتها الخاصّة[2].

ومع ظهور أولى الإبداعات الأدبية لدى الإنسان ظهر الفعل النقدي موازيا ومسايرا لهذه الإبداعات، وظلّ هذا التلازم بين العمل الأدبي والنقد قائما يصبّ في مجرى خدمة الحركة الأدبية بعامّة ؛إذ أخذ النقد على عاتقه تفسير جمال العمل الأدبي وتوضيح وإبراز طريقة الأديب في الإعراب عن أفكاره عن طريق تحليل العمل الأدبي فكريّا وفنيّا، يقول الدكتور **عبد الله الركيبي**: «**فإذا كانت مهمّة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله والواقع الذي يصوِّره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة مؤثِّرة، وبمعنى آخر إذا كان الأديب يشكِّل المادّة الأولى الأساسيّة ليجعل منها عملا مؤثرا قادرا على نقل الإحساس بالجمال من جهة وإبراز القيم الإنسانية من جهة أخرى، إذا كانت هذه مهمّة الأديب المبدع، فإنّ مهمّة الناقد هي تفسير هذا الجمال، وإظهار طريقة الأديب في البحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شرّ**"[3].

من خلال كلام **الركيبي** يتضّح لنا بأنّ الناقد يؤدِّي دورا مزدوج الفائدة، فهو من جهة يلفت نظر الفنّان إلى مواطن الضّعف إن وجدت عنده ويدلّه على كيفية تحسين أدواته الفنيّة، وبالتالي الارتقاء إلى مستوى أرقى وأجود، ومن جهة ثانية يكون قد خدم المتلقي، وبصره بكيفية بناء العمل الفني وعليه تكون مهمّته هي"**التوّسط بين الشاعر والقارئ، إنّه يخدمها بما لا تحمله كلمة الخدمة من تقليل الشأن، إنّه يصل بين طرفين**"[4].

---

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص80-81.

[2] عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص32.

[3] عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص239.

[4] علي جواد الطّاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص15.

فإن كانت هذه مهمّة الناقد التي تحمل سموّ رسالته فإنّه لا مجال لإثارة الجدل كون الناقد خصما للأديب ومتطفّلا مستغّلا لمجهوداته أو العبارة التي اعتدنا سماعها كلمّا ذكر الناقد(الناقد أديب فاشل)، فالناقد هو الذي يأخذ بيد الأديب ويساعده على تسلّق مراتب السمعة والشهرة في فنّه عن طريق تبصيره بأخطائه وتوجيهه، لذلك" **لا ينبغي أن يختلف الأدباء والنقّاد إلاّ في إطار الفنّ ومن أجل الفنّ، ويجب عليهم أن يتفقّوا على خدمة الأدب بتطويره...ويدخل في هذا الاتّفاق الضّمني أن يفهم كلّ منهم رسالته حقّ الفهم**"[(1)].

كما أنّ مهمّة الناقد لا تتوّقف عند حدّ تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنيّة والموضوعيّة والشعوريّة بل تتعدّاه إلى" **تعيين مكانه في خطّ سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العمل الأدبي كلّه، وقياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك**"[(2)].

ومن خلال قول **سيّد قطب** يمكنّنا أن نستخلص وظائف النقد ومهمّته إزاء العمل الأدبي وتتمثلّ **الوظيفة الأولى** في دراسة بنية العمل الإبداعي وذلك بالتطرّق إلى التقويم من الناحية الفنيّة والموضوعيّة والتعبيريّة والشعوريّة، أمّا **الوظيفة الثانية** فهي تتولّى ربط العمل المبدع(النص الأدبي) بالعالم الخارجي عامّة والحركة الأدبية بصفة خاصّة بتأكيد مكانته ضمن غيره من الأعمال الإبداعية، فبهذا يأخذ النص الأدبي قيمته الفنيّة وذلك بتحديد مدى تأثيره وتأثّره بالمحيط الخارجي، في حين نجد **الوظيفة الثالثة** تتولّى الكشف عن حالة الأديب وما يتعلّق به من عوامل نفسية واجتماعية التي تتظافر في تكوين شخصيته.

هذه إذن هي **وظائف النقد** حسب رأي **سيّد قطب**، وما يؤاخذ على هذا الرأي أنّه يعوزه التروّي، وتنقصه الدّقة في تحديد مجال النقد الأدبي وتوضيح دوره في تحديد مهمّة الناقد.

---

(1) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص12.

(2) سيِّد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط6، دار الشروق، 1990م، ص07.

ولو اكتفى بالوظيفة الأولى وما تحمله من التقنيات الفنيّة والموضوع، والتعبير والشعور، لكان كلامه في صلب النقد الأدبي[1].

و من **وظائف النقد** أيضا أنّ للنقد مكانة قيادية في حركة الأدب، أوّله على الأقلّ مكانة توجيهية لا غنى عنها.

كما لا تنحصر مهمّة الناقد في بيان الغثّ والسمين، ومنع عمليات السطو والتسلّل والتناسخ في الساحات الأدبية، بل أنّها لتتّسع إلى مهمّات أخرى ليست أقلّ شأنا كحماية الذوق العامّ وتطويره، ورفع مستوى القراءة لدى المثقفّين، وضبط مسار الحركة الأدبية على ضوء الأهداف والمثل السامية التي قد ينحرف عنها بعض الأغرار والطفيليين[2].

ولاشك أنّ هذه الخطوط العريضة لمهمّات الناقد تجعل موقعه في الصدارة بين كبار الأدباء والمفكرين، وهو بالتالي ليس تابعا، ولا ملحقا عسكريا ولا شرطي مرور، بل هو على أساس الشروط المذكورة أديب ومفكّر وفنّان من طراز متميّز[3].

بالإضافة إلى هذه الوظائف والمهام، توجد **وظائف أخرى للنقد** حدّدها **الدكتور محمد مصايف** فيما يلي:

1- "أنّه ينّبه القارئ إلى الأثر الجديد ويدفعه إلى اقتنائه وتكوين رأيه الخاصّ به، ويساعد على التعريف بالأثر المنقود وصاحبه"[4].

2- تتمثّل **وظيفة النقد الثانية** في "تبصير الأديب بأخطائه وحسناته وتنبيهه إلى ما يقع حوله من أحداث، وتوجيهه إلى أن يقف في جانب الحقّ والخير"[5]، وهي نفس النظرة التي عبّر عنها **محمد مندور** حينما اعتبر من **وظائف النقد" توجيه الأدباء والفنّانين في غير تعسف ولا إملاء ولكن في حدود التعبير بقيّم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنّانين"**[6].

---

(1) عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص35.

(2) عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، ص88.

(3) المرجع نفسه: ص88.

(4) محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1972م، ص50.

(5) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص20.

(6) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، د.ط، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص238.

3- الوظيفة الثالثة للنقد الأدبي تتمثّل في إنقاذ المبدعين من النسيان والتهميش مثلما فعل **العقّاد** مع ابن الرومي" **الذي كان مغمورا في عصره وبعد عصره؛ لأسباب يختلف مؤرخو الأدب العربي في تعدادها" وهذه الوظيفة مهمّة كونها لا تنكر الجميل والفضل، فكيف يتسنّى لنا في أدبنا أن نهمِّش أحدّ فطاحل الشعر العربي القديم"**[1].

4- الوظيفة الرابعة: ويتمثّلّ دور النقد في" **تحديد الاتجاه العام للحركة الأدبية، والمذاهب الأدبية التي تظهر في هذه الحركة، وتحديد العلاقة القائمة بين الأدب وبين المجتمع"**[2].

5- الوظيفة الخامسة: ويرفض فيها **الدكتور محمد مصايف** أن ينحصر النقد في الشروحات والتلخيصات والتحليلات والتبريرات التي تمتلئ بها صحافتنا الوطنية، فعلى النقد إذن أن يكون أكثر عمقا ووعيا ونضجا من النقد الصحفي، وينبغي له أن يضيف إلى أبعاد الأثر الأدبي أبعادا جديدة توّسع من مفهومنا للحياة والمجتمع الذي نعيش فيه[3]، ويستعين في هذه المهمّة بالعلوم الاجتماعية والإنسانية وحتى الدقيقة منها، وذلك دون أن يصرِّح بها علنا، فقد اعتبر **الدكتور مصايف** النقد نوعا من المعرفة.

هذه إذن أبرز **وظائف النقد**، ومهما يكن من أمر؛ فإنّ النقد الأدبي يكتسي أهميّة بالغة في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنيّة وبيان قيمته الموضوعية لذلك لا يمكن الشكّ في الفائدة الحقّة التي يقدِّمها النقد للأدب، " **فإن كان الشاعر الكبير يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الحياة، فإنّ ناقدا كبيرا قد يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الأدب"**[4].

---

(1) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص12.

(2) المرجع نفسه: ص20.

(3) المرجع نفسه: ص11.

(4) أحمد أمين: النقد الأدبي، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1967م، ص192.

2- عوامل انتشار النقد الأدبي في الجزائر:

لقد سبق لنا الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر في مرحلة ما قبل الاستقلال، وأرجعنا سبب عدم ظهور دراسات نقدية ناضجة إلى ذلك الفراغ الرهيب الذي كانت تعيشه الحركة الأدبية في الجزائر آن ذاك "**إذ لم يكن هناك أدب متكامل يعيش مع مشاكلنا الذهنية والعاطفية.فكيف بعد هذا يحاول الحديث عن النقد الأدبي بينما النقد والأدب صنوان يسند ويكمّل أحدهما الآخر**""[1]**غير أن هذا الوضع لم يبق على حاله، فقد عرفت فترة ما بعد الاستقلال ظهور نشاط أدبي ونقدي كانت نواته الطلبة الوافدين إلى الوطن بعد مزاولتهم للدراسة في الخارج أمثال :أبو القاسم سعد الله، عبد الله الركيبي، محمد مصايف، صالح خرفي... وآخرون،** "**فالفعل الاستعماري العنيف أنتج لدى هؤلاء الأدباء الجزائريين ردّ فعل عنيف أدّى بهم إلى الالتفاف حول الثقافة الوطنية والاحتماء بالمرجعية التراثية والقومية ؛لمقاومة كل أشكال الغزو برؤية واقعية تاريخية تجعل من الأدب رسالة ثورية، ذات غاية إيديولوجية أساسا**"[2].

وقد توّزعت **جهود النقاد** في هذه الفترة على تقديم **بحوث ودراسات جامعيّة، وكتابات نقدية** متفرِّقة في **الصحف والجرائد الوطنيّة والمجلاّت والمنتديات والملتقيات** كانت بمثابة **العوامل** التّي أدّت إلى **انتشار الأدب ونقده في الجزائر**، و يمكن حصرها فيما يلي:

2-1 الصحافة:

لقد أدّت **الصحافة الجزائرية** بالرغم من المطاردة الاستعمارية خدمة كبيرة للنهضة الأدبية الحديثة"[3] وتتمثّل هذه الخدمة في معالجتها لشؤون الجزائريين المسلمين والمواطنين، و دفاعها عن حقوقهم وتعبيرها عن مطالبهم وقد مثّلت الصحافة منبرا للكاتب وللشاعر وللمعلِّق السياسي وللمصلح الدِّيني والاجتماعي وكان لها الفضل في نشر اللغة العربية والحفاظ عليها، وإقامة الروابط

---

(1) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص80.

(2) رابح طبجون: التجربة النقدية عند عبد الله الركيبي (مخطوط)، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 1999م، ص43.

(3) عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص20.

وتقويتها بين بلاد المغرب العربي والمشرق العربي الإسلامي، و بهذا الصدد يمكننا أن نمثّل بأبيات الشاعر الثائر **رمضان حمّود** الذّي عبّر عن دور الصحافة حيث يقول :

إنّ الصحافـــة نـــور للبـــلاد إذا　　سارت موفّقة فـــي أحسن السبل
هـــي الفوائد لشعب غـــدا سكنا　　هي الحسام طويل الحول والحيـــل
هـــي اللّسان لها حكم وسيطـــرة　　هي الرسول لدى الأجناس والدوّل
هـــي الطبيب يداوي من به مرض　　مـــن الجهالة أو ميل إلى الزلل [1].

بالإضافة إلى ذلك فقد بدت خدمة الصحافة الجليلة في مخيلة **الدكتور صالح خرفي** بمثابة البحر، و بدا الشعر مجسّما في هيئة سمكة، و معنى ذلك أنّ حياة الشعر وازدهاره مرتبطان بوجود الصحافة وانتشارها يقول **خرفي:" ويوم عرفت الجزائر نهضة في الصحافة كان الشعر كالسمكة المختنقة توضع في الماء، فدبّت فيه الحياة، وسرت في مفاصله رعشة الحيوية، فطال نفسه في البث طول نفسه في الكبت، وعانق الصحيفة وأمطرها القبلات، وهللّ وكبّر لمطلعها، واستبدّل الدمعة بالبسمة، وطارد اليأس بالأمل، وأقام العرس مقام المأتم، وكأنّ الصحافة فتحت له الفتح المبين"**[2].

لقد أظهر الأدباء الجزائريون إعجابهم بالصحافة الشرقية لما فيها من غذاء فكري وأساليب رفيعة تلك الصحافة التي حملت على أعمدتها شعرا ونثرا، فساهمت بذلك في رفع مستوى الأدباء الجزائريين سياسيّا، وأدبيّا، وفكريّا[3]...ضف إلى ذلك تشجيع الإبداع وتوفير مادّة النشر لنشر الإبداعات.

هكذا إذن كان ولا يزال أثر انتشار الصحافة بالغا في أسلوب الكتابة والتأليف وفي علاقة الناس بالأدب، فالشاعر صار قريبا من الناس يوميا بما ينشر ويطبع ويبيع من مطبوعه...[4].

---

(1) نقلا عن/ نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ص119-120.
(2) نقلا عن/ عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص21.
(3) المرجع نفسه: ص22.
(4) محمد الصديق بغورة: مقالات في الأدب الجزائري القديم والحديث، د.ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007م، ص75.

لقد فتحت **الصحافة الوطنية** صفحات جرائدها لكتابات النقاد، وإن لم تخصّ جريدة بعينها في قضايا النقد، فبدأت بعض الصحف الوطنية تخصصّ صفحات للأدب والإبداع وبعض النقد كجرائد (**الشعب**)، ومجلة (**الجيش**)، وجريدة (**النصر**)...[1].

ثم ظهرت الصحافة الأدبية شبه المتخصِّصة كمجلة (**آمال**)، في سنة **1969**م؛ حيث فتحت صفحاتها لإبداعات الشباب وإن لم تبرز توجيها نقديّا تردفه لتلك الإبداعات الأدبية، فكانت تكتفي بحجز ما تراه لم يرقى لدرجة النشر وهو نوع من النقد لتلك الأعمال، "**إلاّ أنّ ما ميّز الصحافة الأدبية هو روح السلبية التي أساءت كثيرا إلى النقد الأدبي لأنّ حاجتنا إلى ملء الفراغ أدّت إلى نشر الإنتاج الأدبي والنقدي دون مراعاة لمستويات هذا الإنتاج لذلك انتشر الغثّ والسمين في الأدب والنقد على حدّ سواء**"[2].

إلاّ أنّ كبار الكتّاب والنقّاد الذين عرفتهم الساحة الأدبية الجزائرية بدأت مسيرتهم الإبداعية والنقدية انطلاقا من الصحافة حيث تمكّن شباب من إبراز إبداعاتهم وكتاباتهم النقدية لتكون ألمع الأقلام فيما بعد **كمرزاق بقطاش، عبد العالي عرعار، جيلالي خلاص، عمر أزراج، أمين الزاوي**... كما قدّمت الصحافة للأدب خدمة كبيرة؛ إذ برز النقد الأدبي وزها عصره يوم تأجّجت الصِّراعات، وأخذ يسير في التبلوّر محقّقا فتحا كبيرا في المشروع الأدبي الحديث والنقد أحد أهمّ روافد الأدب وأخصّ أسباب تطوّره .

2-2 الروافد الأكاديمية:

مارست **الروافد الأكاديمية** من خريجي **الجامعات والمعاهد العليا بأطروحاتها العلمية** تأثيرا متزايدا في تنميّة النقد وخاصّة منها نقد القصّة والرواية، وفي إشباع البحث العلمي بالمنهجية المعرفية الحديثة ولقد جسّدت **الجامعة** هذه التجارب النقدية وهذا هو هدفها في توجيه طلبتها نحو البحث ومحاولة إرساء ووضع أسس الممارسة النقدية في الجزائر.

---

(1) محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية، د.ط، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1978م، ص06.

(2) عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص255.

برزت هذه الكتابات النقدية **كأعمال أكاديمية وأطروحات جامعية** تهدف بالأساس للتعرّف بأدباء الجزائر وبالبطاقات المبدعة التي تزخر بها وهو عمل في جوهره يحمل طموحات الثورة لتحقيق الاستقلال الثقافي بعد الاستقلال السياسي [1].

يظهر ذلك جليّا في كتابات النقاد في هذه الفترة، يقول **عبد الله الركيبي**: "**إنّ إحياء التراث ليس عملية سهلة ولكنّه جهد متواصل نزيه يقوم به من يؤمن بأهّميته ودوره في الحياة الثقافية الفكرية والثقافة الروحية للفرد والمجتمع معا ويقدِّر جهود الآخرين، أولئك الذّين أنتجوه في ظروف قاسية**"[2].

2-3 الدراسات الأدبية:

تندرج هذه الجهود في إطار إعادة النظر في الماضي وغربلته من كلِّ الشوائب التي غطّت جوهر العمل الأدبي في محاولة لمواجهة المسؤولية المباشرة مع التاريخ والتحدِّي الحضاري الذي يفرضه الواقع على الفرد الجزائري .

فناقد **كعبد الله الركيبي** تناوّل **القصّة الجزائرية** في كتابه (**الأوراس ودراسات أخرى**) حيث درس **تطوّر القصّة الجزائرية** وأثر الثورة فيها وكذا شخصية البطل.

أمّا الشعر فاهتمّ به **الركيبي** من خلال دراسته(**الشعر الدِّيني الجزائري الحديث**)، وكذا كتابه (**الشعر في زمن الحرية**)، وفي كلِّ أعماله يركِّز على المراحل التي مرّ بها النقد الأدبي في الجزائر بحسّ تجميعي لكلِّ الشخصيات المبدعة جاعلا منها محور كتاباته ليأتي حديثه النقدي مقتضبا وهو ما يؤكِّد إلحاح **الركيبي** على دوره كناقد في تعريف وتسليط الأضواء على المبدعين الشباب.

كما اهتم الناقد (**محمد مصايف**) بالمناهج النقدية المستعملة في **المغرب العربي قبل وبعد الاستقلال** في كتابه (**النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**)؛حيث درس حسبه «**بذور النقد المذهبي بالمعنى العامّ لهذا المصطلح في المغرب العربي**"[3].

---

(1) رابح طبجون: التجربة النقدية عند عبد الله الركيبي(مخطوط)، ص43.

(2) عبد الله الركيبي: الشاعر جلواح من التمردّ إلى الانتحار، ص10.

(3) عبد الله الركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص258.

3- مميّزات الحركة النقدية في الجزائر:

المتأمِّل **للنقد الأدبي في بلادنا** يجدّ بأنّه جزء لا يتجزأ من **النقد العربي** في بلاد **المشرق والمغرب** وهو لا يشكِّل بأيّ حال من الأحوال ظاهرة إقليمية منغلقة، لأنّه أفاد من النقد الأدبي في الوطن العربي فائدة جوهرية، وعمل على إثرائها بما أتيح له من الاطِّلاع على الثقافة الغربية، ومن ضمنها الفنون الأدبيّة والنقديّة.

والحقّ أنّ **النقد الأدبي الجزائري الحديث** قد ظهر **متأخِّرا نسبيا**، وأنّه لم يكن ناضجا في بداية نشأته، وأنّه كان يتّسم بالنظرة الجزئية حينا، والنظرة السطحية العامّة حينا آخر، إلى غير ذلك من الأمور التي تدّل على نقص وعدم اكتمال، غير أنّ ذلك في الواقع أمر طبيعي جدّا، وله ما يبرِّره فمن المعروف أنّ النشاط الأدبي في الجزائر إلى غاية العشرينات من هذا القرن، كان نشاطا ضعيفا شكلا ومضمونا، ولكن عندما أخذ الأدب الجزائري في النموِّ والتجدّد شيئا فشيئا من بداية العقد الثالث من هذا القرن أخذ النقد في الظهور والنموِّ شيئا فشيئا هو الآخر، وهذا أمر منطقي وواقعي، ؛لأنّ الأعمال الأدبية تسبق الدراسات النقدية لتكون موضوعا لها، هذا من جهة[1]، ومن جهة ثانية كانت البيئة الثقافية الجزائرية تتميّز بوضع شاذّ بين البيئات الثقافية العربية الأخرى لما عرفته من سيطرة استعمارية قاسية قضت على الإمكانيات وخنقت الحريّات وحاولت قطع جسور التواصل بينها وبين شقيقاتها في الوطن العربي[2].

ورغم هذه الأجواء الثقافيّة القاتلة، فقد عرف **الأدب الجزائري الحديث نقلة نوعية،** وعرف من ورائه النقد مساره إلى الساحة الأدبية ليسهم في النضال من أجل أدب حيٍّ يعبِّر بصدق عن حياة المجتمع بما فيها من أفراح وأقراح، ولكن الحقيقة التي لا يمكن أن ننكرها هي أنّ نقدنا يتميّز بالسطحية في العرض والجزئية في النظرة، والتأثّرية في الحكم كما يقول الدكتور **عبد الله الركيبي "أنّ هذا النقد لا يزيد على التجاوب العاطفي المحض دون أن يتكلّف ناقد أو أديب مشقّة البحث والكشف عن ضعف الشعر طوال ثلث قرن، وما وجد من نقد لا يزيد على**

---

(1) عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص07.

(2) المرجع نفسه: ص08.

كلمات عامة تنصب على الجزئيات مثل اللفظ والمعنى، أو أن الشاعر أحسن في هذا البيت ولم يحسن في الآخر"[1].

إنّ حصر النقد بهذه الطريقة يعني أنّ هذا النقد ما زال يحبو كونه يقوم على التأثّرية والرؤية المبهمة بالإضافة إلى نظرته الجزئية المتحيّزة... أضف إلى ذلك سمّة الخطابية في العرض والحكم وتتجلّى خاصّة في التّيار التقليدي كيف لا وظروف **الجزائر** السياسيّة والدّينيّة كانت تختلف عنها في **تونس والمغرب الأقصى** وكانت الحركة الإصلاحية في صراع شديد مع الأوساط الدِّينية المحافظة، ومع الإدارة الاستعمارية فيما يخصّ التعليم الحرّ، وكانت الحركة السياسيّة أعنف الحركات الوطنية في المغرب العربي بل في سائر العالم العربي؛ حيث كان حزب الشعب الجزائري في معركة مستمرّة مع الاستعمار[2]. والنقّاد والأدباء الذين كانوا يشكّلون العنصر الأساسي في الحركتين، كان عليهم أن يتجاوبوا مع الجوّ العامّ، فساد الأدب والنقد أسلوب الخطابة والحماس... وهذه ميزة نقّاد الاتّجاه التقليدي في الجزائر، أضف إلى ذلك الاهتمام الشديد باللغة والعروض والأسلوب الخطابي والتقريري في المعالجة والاستناد إلى التراث أمّا الاتّجاه التأثّري فقد تميّز نقده بالدعوة إلى أدب جديد الهدف منه البعث والتطوير وقد أطلق عليه النقّاد ب(**أدب النفس والحياة**)؛ النفس بما تحمله من مشاعر وعواطف وآلام وتطّلعات، والحياة بما فيها من شمول وعمق... [3].

أضف إلى ذلك المناداة بالحرية الفنيّة؛هذه الحرية التي دعا إليها هؤلاء النقّاد حريّة فنيّة مزدوجة: تحرّر من بعض التقاليد العتيقة التي كانت في نظرهم تقيِّد عبقرية الأديب وتمنعه من الانطلاق في الأجواء الأدبية الجديدة التّي تسمح له بالتعبير عن النفس ومشاعرها، وعن الحياة في شمولها وعمقها، لقد دعوا إلى التخلّي عن الأغراض الشعرية التقليدية وترك شعر المناسبات، والأخذ باللغة البسيطة والأسلوب غير المعقدّ في الفنون المختلفة[4]، كما يتّسم الاتّجاه التأثّري بالانفتاح على المذاهب الفنيّة العربية والغربية الحديثة...وهذا الانفتاح أدّى إلى معالجة العديد من القضايا من

---

(1) نقلا عن/ محمد مصايف:النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص400.

(2) المرجع نفسه: ص66.

(3) المرجع نفسه: ص217.

(4) المرجع نفسه: ص221.

بينها على سبيل المثال لا الحصر: **ماهية الأدب ووظيفته، والصدق وعدم التكلّف والافتعال في التعبير والحريّة الفنيّة، والموسيقى الشعرية** وغيرها من القضايا النقدية الأخرى[1]، وممّا لا شك فيه أنّ هذه القضايا شكّلت مرحلة حاسمة لدخول معترك النقد الحديث في **مرحلة الواقعية** أو **الاتّجاه الواقعي** الذي يمتاز عن سابقيه بشيء من العمق، كما أنّ ظهور **الواقعية في الأدب الجزائري** كان رغبة، وفي هذا الصدد يصرِّح الناقد **أبو القاسم سعد الله** بأنّ **التيّار الواقعي** في الأدب الجزائري جاء نتيجة لتطوّر الحركة الوطنية في الجزائر" **فتبلور المفاهيم القومية في أذهان الناس ووضوح المبادئ السلمية أو الثورية التّي اعتمدت عليها الحركة في خطِّ سيرها المتعرِّج الطويل، بعد هذا كان التعايش بين التيّار التقليدي والتيّار الرومانسي، قد بدأ ينفصل، وأخذ يفسح المجال لظهور تيّار جديد يحمل معه قوى اندفاعية وإمكانيات تعبيرية هائلة**"[2].

رغم تأخّر ظهور الاتّجاه إلى **الواقعية في النقد الأدبي بالجزائر** إلى **ما بعد الاستقلال** إلاّ أنّه لم يمنع الحركة الأدبية والنقدية الواقعية من النضج الفنّي والفكري وذلك في **السبعينيات** خاصّة... [3]كما أنّه رغم قصر المدّة الزمنية إلاّ أنّ **الواقعية** استطاعت أن تضع الأسس الأولى لما يمكن تسميته **بالمدرسة النقدية الواقعية الجزائرية** التي تجسدّت أفكارها وأسّسها في كتابات الدكتور **عبد الله الركيبي**، والدكتور **محمد مصايف**، والدكتور **الأعرج واسيني**، والأساتذة **محمد ساري، ومخلوف عامر وأزراج عمر، ومحمد بوشحيط، ومحمد زتيلي**...وغيرهم[4].

والمتطلّع للشعر الجزائري في إطار **المذهب الواقعي** يجده جافّا تغلب عليه سمّة **التقريرية**؛ لأنّه لم يتأثّر بعد بحركة التجديد في الوطن العربي، لأنّ الشعراء لم ينتقلوا إلى مرحلة الإبداع الشعري، ولم يستخدموا الأساليب الحديثة، وفي هذا الصدد تلمح **الناقدة زينب الأعوج** إلى هذا المعنى بدعوتها إلى التجديد في الشعر الجزائري، وذلك بإحداث القطيعة مع الشعر الكلاسيكي" **فترى بأنّ ظهور بعض الكتابات الأدبية سواء على مستوى الرواية أم القصّة أو الشعر بمفهوم واقعي انتقادي واع أو بمفهوم اشتراكي واضح ناتج عن التطوّر الذي وقع على كلِّ**

---

(1) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص226.

(2) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص28.

(3) عمّار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، ص134.

(4) المرجع نفسه: ص139.

المستويات، فهذه الظروف المتراكمة كلّها والإرهاصات قد ساعدت على ظهور أدب واقعي اشتراكي في الجزائر وتبلوّره أدبا ينطلق من المشاكل اليومية للجماهير مطالبا بالديمقراطية الثورية التّي تعني في أساسها معرفة ذاتية واضحة ونقدا ذاتيا صريحا، وكذلك فنواة هذا التحوّل في الأدب الجزائري تهدف في أساسها إلى الاتّجاه نحو الشّعب، فالشعر الحقيقي هو شعر الجماهير، وليس الصالونات والمناسبات ومدح الشخصيات من ملوك وأمراء ووجهاء وسادّة مترفين"[1].

وإلى جانب ظهور **الشعر الواقعي** ظهرت **القصّة** التي تعالج القضايا الراهنة وتلتزم بمشاكل الإنسان وترتبط بهمومه وآماله، وكان اتّجاه **القصّة القصيرة** إلى **الواقعية** برغبة من الكتّاب في البحث عن شكل جديد تتحررّ ضمنه القصة الجزائرية من الأساليب التقليدية، وتكتسب مواضيع جديدة.

وهكذا إذن نرى بأنّ **الاتجاه الواقعي** كان له دورا كبيرا في نهضة الأدب الجزائري الحديث، وما ميّز الأدب الجزائري هو بداية اندثار الفنون التقليدية التي لم تستجب لهموم الشعب الجزائري" **فالخطابة والشعر فنون عجزت عن احتواء الهموم المستجدّة على صعيد أرضية الواقع، فكان ميلاد الرواية المكتوبة باللغة العربية على يد أحمد رضا حوحو، والقصّة القصيرة بعد منتصف الأربعينات، وكان هذا بداية خطيرة على الصعيد الاجتماعي والفكري أسقطت الهيبة الاستعمارية وهذه المستجدّات على الصعيد الاجتماعي أجبرت كافّة الأحزاب والتنظيمات على إعادة النظر في طروحاتها القديمة والنزول بالأبراج العالية إلى الواقع الجديد"**[2].

والجدير بالذكر هو أنّه إذا كنا نتحدّث عن **التيّار الواقعي في الأدب الجزائري** وما ميّزه عن غيره من التيّارات، لا يعني أنّنا ننقص من دور المذاهب الأدبية الأخرى التي ظهرت في الأدب الجزائري **كالكلاسيكية والرومانسية** التي كان لها دورا في تطوّر الأدب الجزائري "**والمتتبّع للتيّارات الأدبية في الجزائر يجد أنّ خلاصتها جميعا هو التيّار الواقعي الذي ظهر في ظلّ الحركة**

---

[1] زينب الأعوج: السّمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1985م، ص67-69.

[2] واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية، د.ط، منشورات اتحاد كتّاب العرب، الجزائر، ص1985م، ص28.

الوطنية، واستمدّ منها صوّره وحرارته وصدقه، واتّصل معها بالشّعب الذي زوّده بالعادات والمعتقدات وطرق العيش" [1].

هكذا إذن اتّضح **النقد الأدبي في بلادنا قبل الاستقلال** في دوره المحدود جدا "**فهو لا شك تعبير عن مرحلة نقدية تصدر عن اتّجاهات فكريّة نقديّة جزائرية وفنيّة، ولكنّها من الواضح لم تصل إلى مرحلة التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية لها خصائصها ومميّزاتها الفكريّة والفنيّة على غرار ما ظهر في المشرق العربي، وازدهار النقد الأدبي الجزائري مرتبط باحتواء الواقعية خلال السبعينيات، فاستطاعت رغم قصر المدّة الزمنيّة أن تضع الأسس الأولى لما يمكن تسميّته بالمدرسة النقديّة الواقعيّة الجزائرية** "[2]، وفي هذا السياق نتفقّ ودعوة **عبد الله الركيبي** إلى منهج جيِّد في النقد الأدبي يصفه "**بالمنهج المتأمِّل في النقد الجزائري يستفيد من العلوم الإنسانية كلِّها، ولكنّه يراعي النص الأدبي بالدرجة الأولى لا معزولا عن صاحبه وعن بيئته، ولكن معزولا عن المؤثّرات الشخصية الذاتية بعيدا عن الأهواء والأحكام العامّة السابقة، والذّي منع مع قيام هذا النقد هو تكلّف المثقفّين للنقد، وممارسته ممّن يحسنه ومن لا يحسنه ممّا أدّى إلى خلط في المفاهيم وفي المصطلحات، وغاب التقويم الحقيقي، فلم يستفد الأدب والأدباء كثيرا ممّا ينشر في النقد**"[3].

أمّا **بعد الاستقلال فالنقد الجزائري** لم ينتظم في شكل مذاهب أو مدارس نقدية مثلما وجد في المشرق العربي وكما كان عند الغرب، صحيح نعترف بوجود نقد أدبي جزائري، ولكنّه لا يتعدّى بأيّ حال من الأحوال ميدان **الشعر والقصّة القصيرة**، وكانت التجارب النقدية في شكل **ملامح نقدية** بعيدة عن طابع السذاجة والمباشرة، مع اختلاف النقّاد الجزائريين في الاعتراف بهذه التجارب النقدية.

هذه إذن هي أبرز **الخصائص** التي ميّزت **الحركة النقدية الجزائرية** من خلال اتّجاهاتها ولكن هذا لا يعني بالضرورة بأنّ النقد في بلادنا قد وصل إلى النضج والتطوّر في ظلِّ وجود **إشكاليات** قد اعترضت مساره، وعليه **فما هي أبرز الإشكاليات التي واجهت نقدنا الجزائري؟**

---

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص29.

[2] عمّار زعموش: إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر (مخطوط دكتوراه)، جامعة الجزائر، 1990م، ص139-140.

[3] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص141.

4- اتجاهات النقد الجزائري:

4-1 الاتجاه التقليدي في النقد الجزائري:

الأدب هو التعبير الإبداعي عن تفاعل الأديب مع مختلجات نفسه ورؤاه وعن مواجهته للمجتمع والطبيعة والكون.وهو وسيلة اتّصال بين الأديب والمجتمع، كما أنّه في تطلّعاته الإنسانية، عين هذا المجتمع وضميره، يحمل إليه البشرى والنذير معا؛فيعلن حقائق، ويبرز أخرى[1]كما أنّه يصون الكثير من القيّم ويحميها ويضمن أصالتها، وليس من الضروري أن يتبنّ الأدب حزبا سياسيا ليصبح أدبا وطنيّا ملتزما، إذ أنّ أحد أدوار الأدب هو ترسيخ علاقة الإنسان بأرضه وبتراثه وتعزيز شعوره بالانتماء إلى وطن يمارس فيه الفرد وجوده الإنساني، ولم يكن الأدب الجزائري خلال فترة الاحتلال التي سبقت ثورة التحرير، بعيدا عن الأحداث، فلقد عانى من اضطرابها وحمل أصوات الرّفض التي تجسدّت في النقمة على المحتلّ وفي التمسكّ بالتراث والدِّين[2].

والمتتبِّع لمفهوم الأدب في هذه المرحلة يجد بأنّ الأدباء لا يميِّزون بين **الأدب والشعر** ؛بحيث يعتبرون الأدب هو الشعر نفسه.كيف لا وهو أغزر الألوان الأدبية حتى وإن لم يسلم من الصّنعة والتقليد، فإنّه ساهم في حفظ اللغة وتراثها.ولم يغب الشعر الروحي الصوفي عن الأدب الجزائري، فكثر ناظموه، وهو وإن غلب عليه الجفاف والصّنعة والركاكة، ولكنّه ظلّ يعكس تمسّك الجزائري بدينه.

وكان **الشعر** من أبرز ألوان الأدب في تلك الحقبة، أمّا **النثر** فقد بقي محصورا في التأليف الفقهي والدِّيني، أو في المقالة الصحافية التي تطوّرت على يد العلماء المصلحين، وبواسطة صحافتهم[3].

وخير دليل على اقتصار الأدباء لمفهوم الأدب على **فنّ الشعر** يتجسدّ لدى الطرقيين وبعض الإصلاحيين، وهذا الاقتصار المفهومي للأدب محدّد بالأغراض الشعرية القديمة كالمدح والهجاء والفخر والرثاء...علما بأنّ الغزل كان محرّما على الشعراء لتحريم ذكر المرأة، فقد"**كانت**

---

(1) نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط1، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص129.

(2) المرجع نفسه: ص129.

(3) المرجع نفسه: ص130-131.

النظرة المحافظة إلى المرأة بالإضافة إلى تأثير الدِّين هي الخوف من أن ترتمي في أحضان الحضارة الغربية فتتخلّى عن قيّمها وعاداها وتقاليدها وأخلاقها الإسلامية، فتفقد بذلك الأمّة شخصيتها بفقدان تقاليدها [1].

إنّ المتفحِّص **لمفهوم الطّرقيين الإقطاعيين والإصلاحيين** للشعر يجد بأنّه لم يتجاوز التقاليد الاجتماعية الموروثة، إذ حاولوا الحفاظ على هذا الفهم تحت تأثير الروح الدِّينية والفكرة الإصلاحية، فعاقت هذه الرؤية وشلّت النتاج الأدبي والنقدي جميعا، لتراكم الخبرة الفردية الخاصّة بفنِّ التفقه، هذا الفنّ الذي أصبح بمجردّ ظهوره فنّا تقليديا، والشاعر(**أحمد كاتب الغزالي**)يعبِّر بالشعر على فهمه له بقوله:

الشعر يزري بأهل العلم ما اتّضـــعا بمدح ما انحطّ أو بذمّ ما ارتفعا[2].

فقول الحقّ، وعمل الخير لصالح الدِّين؛هما الوظيفتان الأساسيتان عند الشاعر، ونجد مفهوم الدِّين كذلك عند أصحاب هذا الاتجاه مقصورا على الشاعر"**وهو الذِّي يفهم الشعر ويتقن صناعته من حفظ لكلام العرب نثرا وشعرا وحفظ قواعد اللغة من نحو وبلاغة وإتقان للعروض.**"[3] ومن هذا المنطلق نجد أصحاب هذا الاتِّجاه قد جردّوا الشعر من قيمته الفكرية والفنيّة وحتى الجمالية، باعتباره نوعا أدبيا له قوانينه الخاصّة المنظِّر لها عبر التاريخ.وبهذا فقد الشعر التقليدي قوّة تأثيره كونه تحوّل إلى مجردّ موعظة وبهذا يمكن أن اعتبره أدب الوعظ والإرشاد.والجدير بالذكر أنّ بعض الشعراء الجزائريين لا يفرِّقون بين العروبة والإسلام[4].

مثل **"سحنون"و "العيد"و "العقون" وغيرهم** من شعراء الجيل السابق، بينما الجيل الجديد يفرِّق بين القومية العربية كحضارة ومبدأ هدفه الوحدة، وبين الدِّين كعقيدة روحية[5].

---

(1) عبد الله الركيبي: القصّة القصيرة الجزائرية، ط.3، الدار العربي للكتاب، ليبيا-تونس، 1977م، ص29.

(2) نقلا عن/بن قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر (1830 إلى 1982)، ص37.

(3) المرجع نفسه: ص38.

(4) عبد الله الركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ط.3، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، ص37.

(5) المرجع نفسه: ص37.

والمتتبِّع لمسار الحركة الشعرية في **الجزائر**، يجد بأنّ **الجزائر** لم تعرف **قبل الحرب العالمية الأولى** شعراء بارزين جدّا، ولعلّ من أبرزهم الشيخ **المولود بن محمد السعيد بن الموهوب** الذي حاول أن يقول شعرا جيِّدا، ومن أجود شعره **قصيدته الرائية** التي يقول فيها:

إذا جار الزمان عليك يومـــا فصبرا، فالزمان له مــــرور

ولا تنظر لحـــادثـــة ألّمـــــت فإنّ القرح يتبعه الســـــرور

ومنهم أيضا **الطّاهر بن عبد السلام** الذي صبّ غضبه على رجال الزوايا، وما يقول فيهم:

لهم طرق شتى بها قد تشرعـــوا وهم عن طريق الشرع عمي البصيرة

لهم من شياطين الأنام عصـــابة تقـــودهـــم للنـــار من غير مـــرية

وظهر في هذه الأثناء شاعر آخر هو **رمضان حمّود** الذي ناصب الطرقية العداء، ونظم في مساوئها القصائد الكثيرة، ورفع عقيرته بالشعر الوطنيّ الحارّ.

ويلاحظ أنّ الأشعار التي ظهرت في **عقابيل الحرب العالمية الأولى** كانت تدعوا إلى اليقظة الوطنية، ونبذ الجهل، والتسلّح بالفضيلة والعلم، كما رأينا هذه الأشعار تحذِّر من التصوّف وتزهد الشعب الجزائري فيه، وترغبه عنه[1] كانت **القصيدة الشعرية الجزائرية** بمثابة الخطبة الحسنة، أو الدرس النافع، فكانت تنصبّ في الغالب على موضوعات إصلاحية، فتنعى على الطرقيين أفعالهم وأقوالهم، وتصمهم بالوصمات القبيحة[2] هذا بالإضافة إلى ظهور كتاب (**شعراء الجزائر في العصر الحاضر)لمحمد الهادي السنوسي سنة (1926-1927م)**كمؤشِّر الشعور باليقظة لدى الأدباء الشباب الجزائريين من خلال التعليق البسيط الذي أورده عرضا في ديوانه الجامع لشعراء الجزائر في العصر الحاضر، وهو بصدد الترجمة لحياة الأديب الشيخ **محمد المولود بن الموهوب** المولود عام **1866م. فقال:"بينما القلم بين أناملي يكتب هاته القصيدة إذا بالأنباء تترى، وتطيرها أسلاك البرق في أنحاء العالم عن البطل الأمريكي (لوندنبرج) الذي قطع بحر الاتلانطيك على طيّارته، فكان أوّل رجل قطعه في العالم أجمع...ومهما كان لنا في مثل هذا البطل من معتبر فإنّ العبرة، كلّ العبرة**

---

[1] عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954م)، ص66.

[2] المرجع نفسه: ص66.

لنا، في قول (لوندنبرج) لسائله في باريس بعد أن انتهى من روايته عن رحلته إليها:ما شعرت ساعة أن نزلت الأرض إلاّ والجماهير تنوشني من ثيابي حتّى مزّقوها إربا إربا واقتسموها فعلمت أنّهم يريدون منها تذكارا.قرأت هذا فعلمت أنّ الأمم الحيّة تملأ خزائنها بآثار العظماء لا بما تملأ به الأمم الجاهلة رؤوسها وجيوبها من أسماء المشعوذين من الطرقيين وتمائم الإسرائيليين"[(1)]

والمتأمِّل لهذا القول المثير يجد بأنّ دلالته لاشك واضحة الأبعاد كيف لا وهي تنبئ بيقظة وعودة الوعي في ذهن الشباب الجزائري.

أضف إلى ذلك أنّ الشاعر الجزائري يبدأ قصيدته مباشرة بالشكوى من سوء حال الشعب، فيعدِّد النكبات والمصائب التي يتخبطّ فيها هذا الشعب ثم يختتمّها بالدعوة إلى (**المقاومة**)وإلى الاستشهاد، كما فعل ذلك أمير الشعراء(**محمد العيد آل خليفة**):

أصابتنا الجوائح والـــرزايا وأعوزت المرافق والرفود

حنت أعناقنا الأغلال ظلما وحزت في سواعدنا القيود

وأعلنّا المظالــم والشكــايا فأخفتها الدسائس والكيود

وانغضت الرؤوس لنا هزوا وإنكارا وصعدت الخــدود

وبعد أن يعدِّد هذه المظالم، يدعوا الشاعر الجزائري إلى المقاومة:

فقم يا ابن البلاد اليوم وانهض بلا مهل فقد طال الرقود

وخض يا ابن الجزائر في المنايا تظللّك البنود أو اللحود[(2)]

والملاحظة التي يمكن أن نستشفّها من خلال الأشعار السابقة، هي أنّ هذه الأشعار قد أخذت مسارا واحدا ويتجلّى في الدعوة إلى المقاومة من خلال شكل تقليدي يتغنّ بالجهاد والنضال، ويدعوا إلى وحدة الجزائر ويواكب الأحداث السياسية.

---

(1) عبد الله حمّادي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، محمد الهادي السنوسي الزاهري، ط2، بهاء الدِّين للنشر والتوزيع، ج2، قسنطينة، الجزائر، 2007م، ص27.

(2) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص41-42.

ورغم هذه الظروف الحرجة والصعبة التي ظهر فيها الشعر الجزائري إلاّ أنّه بقي وسيبقى سجلا للنضال الجزائري الذي عاش في أعماق التربة الجزائرية مصفّدا بأغلال القهر، فهو يتتبّع الغزو الفرنسي، ويعلّق عليه ويلهج بالانتصارات ويرثي الهزائم(1).

وإذا كانت المعاناة نتيجة المقاومة والنضال التي يعبِّر بها الأديب أهمّ مميّز لفنِّ الشعر، فإنّ التقليديين فهموا ذلك بالتقليد الحرفي شكلا ومضمونا للقصيدة الكلاسيكية أو محاكاتها، واعتبارها النموذج الأرقى الذي ينبغي اتّباعه، وكلّ من يخرج عن هذا الفهم يعدّونه شاذّا أو محرفا، والشاذّ يحفظ ولا يقاس عليه.

لقد كان تعبير الشعراء الطرقيين يتماشى وتأثير الأسلوب القديم، والنمط التقليدي السائد، لذا انعدم التجديد عندهم، كيف لا وهم كانوا يغرفون من مناهل الأدب العربي القديم وتعلّقهم بمدرسة الإحياء العربية، فالقصيدة متعدّدة الأغراض، لذلك فالجيل القديم لم يعنى بوحدة القصيدة في الموضوع بحيث يختار الشاعر موضوعا معيّنا فيحشد له كل الوسائل التعبيرية لينقل لنا تجربته التي عاشها، بل على العكس فنجد الشاعر من هؤلاء ينتقل من موضوع إلى آخر، ويقفز من موقف إلى غيره، ومن فكرة إلى ثانية، دون أن يلتزم بوحدة في الموضوع الذي عنون به قصيدته(2).ممّا يجعل أفكار القصيدة تتشتت فلا يجمعها إلاّ الشكل الخارجي من وزن وقافية.

وبهذا الصدد يمكنني أن استدلّ بقول الشاعر(**محمد العلمي**)الذي حدّد **مفهوم الشعر** بكلامه المزركش المزخرف:

الشعر بحر زاخـــــر   إن قالــه مفاخــر

فمن يروم هزجــــه   تدوســه الأباعــر

ومن يروم رجــــزه   ترده الأكاســر

فما هذا الشعر الذي   تزيّنه الدفاتــــر

يمجّه السمع ومــا   فيه بيان ساحــر(3)

(1) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص42.

(2) عبد الله الركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ص145.

(3) نقلا عن/بن قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر(1830إلى1982م)، ص39.

الشاعر هنا يكتب ما تمليه عليه خواطره، ويسترسل كلامه كلّما ساعدته **القافية والوزن**، وفي الأبيات السابقة نجد بأنّ شاعرنا(**محمد العلمي**) قد أخطأ في **الوزن** خاصّة في **البيتين الرابع والخامس**، وهذا هو حدّ مفهوم الشعر لدى الشعراء الطرقيين الذي كثر نظّاموه في الزوايا، فالشعر عندهم هو الموزون المقفّى، والشاعر الذي لا يتمكنّ من شروطه يترل إلى الحضيض.

إنّ الفهم المتداول والمبتذل للإبداع يكرِّس الجهل والتخلف، ويشلّ من حركية الفنون الأدبية وتطويرها، ويمكن استحضار قول **عبد الله الركيبي** في الحكم على الأدب التقليدي بقوله:"**إنّ النظرة التقليدية للأدب والشعر منه بوجه خاصّ، كانت السبب في تأخرٍّ بعض الفنون الأدبية عندنا من جهة، كما ساعدت على أن يحذوا معظم شعرائنا حذو أسلافهم من الشعراء العرب الأقدمين في الأساليب من جهة ثانية**"[1] فالشعراء والنقاد التقليديون كانوا ينظرون إلى الشعر نظرة جزئية هتمّ بالدرجة الأولى بوحدة البيت لأنّها مقياس الجودة والرداءة عندهم، لذا سقطت الكلاسيكية أسيرة الفهم الساذج المبتذل للأدب.كما انحصرت وظيفتها في الحكمة تارّة والموعظة تارّة أخرى والدّعوة إلى الدِّين الإسلامي تارّة ثالثة[2] بالإضافة إلى هؤلاء الشعراء نجد الشاعر **إبراهيم أبو اليقظان** الذي حاول أن **يؤصِّل نظريا لمفهوم الشعر** حيث يقول:"**اعلم أنّ آداب كلٍّ أمّة مرآها، ومرآة الأدب الشعر، فالشعر هو مظهر تظهر فيه مشاعر الأمّة وتتجلىّ فيه أحوالها وتتراءى نفسيتها ويعرف بها درجة مزاجها العقلي**"[3].

"**الشعر وحي يوحيه الخيال على النفس فينطلق به اللسان فينشده الدهر قرونا.**

الشعر في نفس الشاعر نور مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة، يرسل اشعّته من نافذها فيضيئ بها بطون الليالي المقبلة مدى العصور.

الشعر قالب عليه تسبك أغراض الإنسان وتصاغ غايته وتفرغ مراميه.

الشعر ميزان توزن به الأقوال ومعرض فيه تعرض عظائم الأعمال، وديوان تدوّن فيه محامد الخصال لمن يأتي من الأجيال.

---

(1) بن قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر(1830إلى1982م)، ص39.

(2) المرجع نفسه: ص39-40.

(3) نقلا عن /علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، 1998م، ص26.

الشعر لسان الإنسانية فيه يذود عن الحمى ويرفع صوته إلى عنان السّماء، فيرنّ صداه متموّجا في الهواء إلى أن يسمعه الصمّ وينطلق به البكم ويبصره أهل العمى"[1].

والمتأمِّل لهذه المفاهيم والانطباعات الرؤياوية عند **أبي اليقظان** يجد بأنّ **الشعر عنده** يمثِّل أسمى فنّ عرفه الإنسان كيف لا وهو رأس الفنون الأدبية، فالشعر في رأيه عالم مرآوي، أو هو بمثابة انعكاس في المخيلة لعالم واقعي تظهر فيه مشاعر الأمّة وأحوالها، وتتراءى فيه نفسيتها ومستواها العقلي في شيء من التلاحم والتوافق، يتوازن فيه الانفعال مع الواقع في انعكاسات داخلية لمعطيات خارجية فيصوغها وفقا لمعطيات من الحسِّ فالشعر عنده إذا مرآة عاكسة للحياة، حيث يمثّلها تمثيلا حقيقيا يمثِّل حياتها العقلية والنفسية والاجتماعية أصدق تمثيل، فالتماس هذه الحياة في الشعر أنفع وأجدى من التماسها في أي نشاط إنساني آخر ورغم ما شاب تلك المفاهيم السابقة لمفهوم الشعر من مزالق وعيوب؛إلاّ أنّ محاولة **أبي اليقظان** كانت تمثِّل خطوة واسعة ويمكن اعتبارها محاولة جادّة مهّدت فيما بعده لمحاولة **التنظير لمفهوم الشعر**، كما قدّم **أبو اليقظان** مادّة خصبة أفاد منها نقد الشعر واستغلّها في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر وعند استقرائنا لهذا المفهوم عند النقاد الجزائريين، نجد **أحمد الأكحل** يعرِّفه من خلال التركيز على الشكل الظاهري للشعر أو على ما يبديه المتلقي من الانتظام الإيقاعي للكلمات، وعلى هذا الأساس يتمّ **تعريف الشعر** على أنّه"**الكلام الموزون المقفّى المركبّ من أجزاء تسمّى التفاعيل**"

ونخلص من هذا التعريف بأنّ **أحمد لكحل** لا يتميّز بخصوصية تجعله يختلف عن سائر التعاريف السابقة، فالأمر كلّه قائم على تمثّل الصِّيغ المعروفة لدى القدامى، ومن ثمّ فهو لم يأت بجديد، وإنّما نظر إلى الشعر نظرة تقليدية؛ إذ راح يركِّز على العناصر الأربعة التي ذكرها النقّاد القدامى: **اللفظ– والمعنى– والوزن– والقافية**، ومن ثمّ فإنّ ما ساقه **أحمد لكحل** من تعريفات للشعر لا تتعدّى كونها مجرّد إعادة واجترار لما جاء في كتاب **قدامة بن جعفر** القائم:"**الشعر قول موزون مقفّى يدلّ على معنى**"[2].

---

[1] علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص27.

[2] المرجع نفسه: ص27.

ورغم **تعدّد المفاهيم** والرؤى حول **مفهوم الشعر**، **وتنوّعها** نجد **صفة عامّة** تتصفّ بها هذه المفاهيم وهي **أنّها مفاهيم وتعاريف نسبية لا تحمل صفة القطع**، وهكذا تتضحّ صعوبة ضبط تعريف جامع مانع نافع للشعر، وهذه الصعوبة راجعة لالتحامه المتشابك والمعقدّ لمجموعة متعدّدة من ألوان النشاط الإنساني الأخرى... [1].

هكذا إذن نجد أنّ **مفهوم الشعر مفهوم متجدّد** من عصر ثقافي إلى عصر ثقافي آخر، ممّا تحتّم على الدارس التسليم بالحقيقة الساخرة والتي مفادها: أنّ هناك مفاهيم للشعر بعدد القصائد الشعرية الجيِّدة، وهذا لا يعني بالضرورة أن يشككّنا في جدوى محاولة الوصول إلى تصوّر للشعر يجمع سماته العامّة وخصائصه الثابتة مهما اتّسم ذلك بالعموم أو بالنسبية.

ففي رصد هذه السمات العامّة والخصائص الثابتة وتفهمها فائدة محققّة تساعد الناقد الأدبي على التقدمّ نحو الموضوعية.

وكما هو معلوم أنّ فائدة **الزاهري وأبي اليقظان وأحمد لكحل** كانت تتحرّك وفق تصوّرات محدّدة لا تختلف كثيرا عن تلك التي حكمت حركتهم في التعامل مع التراث، بالإضافة إلى ما يتلاءم وطبيعة العصر من أبعاد في حدود فهمهم ونظرتهم إلى الشعر، ومن هنا كانت نظرتهم منطلقة من الاجتهاد في فهم الجوانب الأصيلة من تراثهم وروح العصر، ثم الإفادة في ضوء هذا الفهم[2].

وكاستقراء عام لهذه الفترة نجد بأنّ نقادها ينظرون إلى الشعر من خلال وظيفتهم، كونهم بحاجة إلى كلّ ما من شأنه أن يعمل على تغيّر الأمر الواقع بأيّة وسيلة كانت.

وزبدة القول، فإنّ **ماهية الشعر في النقد الجزائري الحديث**، وعلى نحو ما تمثّلها **التقليديون** نجدها تتّسم بمجموعة من **الملاحظات** يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

1- أجمع معظم النقّاد التقليديون في تعريفهم للشعر على مصطلح واحد وهو **مصطلح الوحي** وظلّ يتردّد عند كثير منهم؛ لأنّهم يصدرون من منبع واحد، بالإضافة إلى محدودية ثقافتهم التي لا تتعدّى موروث الأدب العربي.

---

(1) علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص40-41.

(2) المرجع نفسه: ص42.

2- أنّ تعريفاهم لم تكن تقليدية محضة، بل شابتها بعض الملامح الرومانسية، بالرغم من غلبة الذوق الكلاسيكي المتشبِّث بالماضي حيث يرى فيه المثل الحيِّ، وهذا ما يجعل فكرة التجديد لا تحقِّق الكثير في الجزائر.

3- أنّ الضواغط والضوابط على النقّاد كانت متعدِّدة، فهم متجاذبون بين الروح الدِّيني، والذوق الأدبي، وتقديس القدامى، وهذه الأشياء قد تتناقض في موضوع واحد، ممّا أدّى إلى حيرة النقّاد في أمورهم وبالتالي اضطراب تعريفاهم، علاوة على ذلك ظروفهم الثقافية المضطربة والمتفاوتة التي شلّت أفكارهم.

4- أنّ **النقد التقليدي ذو طابع فردي أكثر منه جماعي،** بمعنى أنّ الناقد يصدر عن تجربة شخصية لا تمت بصلّة إلى أيّ اتجاه نقدي معيّن مثل ما نجد في الانتماءات النقدية الحديثة **كجماعة الديوان وجماعة أبولو.**

5- خلط **النقاد التقليديين بين ماهية الشعر ووظيفته،** وهذا راجع إلى ضعف تكوينهم الثقافي، وعدم إلمامهم بالثقافة الشعرية...

6- أضحى **الشعر** عند هؤلاء النقّاد **وسيلة لا غاية تحكمه النزعة الأخلاقية** التي جاء بها الإسلام[1].

هذا هو إذن **طابع الشعر** السائد **قبل الثورة،** وهو **الشعر التقليدي والقالب العمودي،** بالإضافة إلى **اللغة الكلاسيكية** التي تعنى **بالجزالة والفخامة،** ونكاد في هذا الصدد أن نجزم بعدم وجود محاولات لكسر هذا الإطار والخروج عنه؛ فكأنّ الشاعر ملتزم بالإيقاع المعتمد على الوزن الرتيب والقافية المطرِّدة... [2]، ولكن أمام هذا الوضع العام الذي شهد تصاعدا سياسيا والذي طغى على مجال النشاط الإنساني، كان لابدّ من ظهور جيل جديد يتبنّى الحياة الجديدة المتصاعدة، ويكسر ويهدم الحياة القديمة بالابتكار والتجديد، وبهذا فقد تموت وتندثر الأعمال التقليدية الساقطة بحكم التطوّر التاريخي للمجتمع ...

---

(1) علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص44-45.

(2) عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية دراسات أدبية ونقدية، ط1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القبة، الجزائر، 2009م، ص201.

إنّ أهمّ شيء هضمه واستوعبه الجيل الجديد هو مساواة الريشة بالبندقية لمحاربة الغزاة ...كيف لا وقد دخلت الجزائر معترك الحياة القاسية بتجربتها مع الاستعمار مع **نهاية الحرب العالمية الثانية**، تزامنا مع **مجزرة الثامن ماي 1945م** التي أحدثت انقلابا هامّا في مجرى تاريخ الجزائر الحديث سياسيا وثقافيا واجتماعيا.

صحيح لا يمكن لأيِّ جاحد أن ينكر الانتصار القوّي **للأدب التقليدي** وما أفرزه من انطباعات نقدية هي بمثابة الأرضية التي هيّأت الجوّ فيما بعد، إلاّ أنّه لا بدّ أن نشير إلى أنّ هذا الانتصار لم يشجِّع تطوير الأدب، كما أنّه لم يهيئ المناخ الذي يمكن أن يترعرع فيه الإحساس الجميل بالحياة[1]، لذا عرفت هذه الفترة بالذات أدباء ونقّادا وشعراء راحوا يدعوا وسط هذا الانغلاق إلى ضرورة التجديد ومسايرة الحركة الأدبية في المشرق العربي والمهجر على الأقلّ.

ورغم تعالي أصوات **دعاة التجديد**، إلاّ أنّ صوتهم ظلّ خافتا، لأنّ طغيان التمسّك بالقديم أتى على كلّ أنواع الإبداع المستحدث ممّا جعل **مدرسة الديوان النقدية** مثلا لا تجد لها صدى في أصوات الحركة الأدبية في الجزائر في **العشرينيات**، وظلّ الشعراء الجزائريون يلهجون بالثّناء لشاعر **كأحمد شوقي وحافظ إبراهيم والرصافي** ويرون فيهم آخر عمالقة عصور الإبداع، بل نجد وقوفهم المتحيِّز إلى جانب **محمد مصطفى صادق الرافعي** في معاركه الكلامية يجعل العديد منهم يصبّ جام غضبه على **طه حسين** ويرميه بأبشع الأوصاف كالإلحاد والمروق [2]، ويمكن استحضار عنوان المقال الذي كتبه **محمد السعيد الزاهري** عن **طه حسين** الموسوم بـ "**طه حسين شعوبي ماكر**" حيث شنّ عليه حملة هجومية صبّ عليه جام غضبه، ودعا إلى حرق كتبه...[3]، ولم ير واحد **كابن باديس** من حرج يذكر في التصدّي بالنقد الجارح لشاعر **كأبي القاسم الشابي** الذي أقدم على قراءة (**الخيال الشعري عند العرب**) بمنظور لم يألف النقد العربي القديم مثله ورأى في ذلك إخلالا بقداسة عمود الشعر، واستنقاصا من حقّ هذا الأدب، وكان موقفه صارما في دفاعه عن الأدب العربي القديم، حيث يقول: "**الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية، وأصل بلاغتنا ومرجع**

---

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006م، ص63-64.

[2] عبد الله حمّادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، د.ط، دار البعث، قسنطينة، 2001م، ص37.

[3] نقلا عن / بن قرين عبد الله : النقد الأدبي الحديث في الجزائر (1830 إلى 1982م)، ص25.

شعرائنا في اللغة والبلاغة، والأساليب العربية، فدرسه والاستفادة منه، أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين، فكيف نبني دعوتنا إلى توسيع الشعر العربي بالتزهيد فيه..." [1].

والمتأمِّل لنص الشيخ **الإمام عبد الحميد بن باديس** تستوقفه نظرة الشيخ إلى القصيدة العربية القديمة كمرجع للشاعر المحدث من حيث اللغة والبلاغة، ومن حيث الأسلوب، وهي العناصر التي تجعل من الشعر الحديث تقليديا، إذا ما تمسّك بها، وينتفي معه أيّ تجديد، وموقف الإمام **بن باديس** هذا هو موقف جمعية العلماء المسلمين؛ أئمتها وأدباؤها[2].

إنّ تأثر الحركة الأدبية في الجزائر بالمدرسة الإحيائية، جعل الشعراء والنقّاد الجزائريين يظاهرون مدرسة الإحياء ضدّ مدرسة الديوان ويقفون إلى جانب **الرافعي** ضدّ **طه حسين** كما سبق وأن قلنا، وحتى على مستوى النقد الأدبي، فإذا ما استثنينا آراء **رمضان حمّود** الرائدة في الدعوة إلى التجديد في الأنماط والأساليب الشعرية، فإنّ النقد إن لم يكن ميِّتا فهو اجترار للنقد المشرقي...[3].

وهذا الاجترار قد أدّى إلى نشوء **صيحات تجديدية**، وهذه الصيحات لم تجد آذانا صاغية، إلاّ مع مطلع **الأربعينيات وما بعدها**، واحتضان **الجيل الصاعد الجديد** لأفكارها بعد أن تشبّع بروح **الرومانسية الثورية** التي وجدت هوى في قلوب المبدعين الشباب، فجعلت أديبا من الجيل الثاني **كأحمد رضا حوحو** رائد الفنّ القصصي في الجزائر يدافع عن هذه الأفكار باتّزان أكثر وبحجج أعمق وأحيانا بانفعال شديد من أجل إطلاق سراح الشعر الجزائري خاصّة والأدب عامّة من قيود التقليد، والاعتراف للمبدع بغريزة الجنون والجنوح التي تؤجِّج العبقرية، وكان من المنتظر والمتوّقع أن يهاجم **رضا حوحو** الخطّ المحافظ لجريدة **البصائر** ويقصد به المنهج الذي تتّبعه هذه الجريدة، وهي لسان حال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الإصلاحية؛ التي لا تساوم في ميدان الفصاحة والعقيدة، فقال في جريدة البصائر: "**لا يمكن أن يتسع ّصدرها لعموم جنونيات الأدب، والأدب جنون، لأنّ العبقرية جنون لا يؤمن بالحدود، ولا يعرف القيود ولا يخضع لنظام، وإلاّ**

---

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص46-47.

[2] بوجمعة بوبعيو: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، (مخطوط)، جامعة باجي مختار، مطبعة المعارف، عنابة، 2007م، ص81.

[3] المرجع نفسه: ص82.

فهو الكلام عند النحاة والشعر عند العروضيين... ولجريدة البصائر عذرها فهي لسان حال حركة لا يمكنها أن تحيد عن خطّتها لتتبعّ هوس أديب لا تدري أيّ مسلك يسلكه فيها... تريد نهضة أدبية فهل تريدها جريدة زاخرة بالحيوية والتجديد، أم تريد منّا أن نستمرّ في نفخ تلك الجثة الميّتة، والسير على غرار تلك الطريقة التقليدية..." [1].

والقارئ لنص **أحمد رضا حوحو** يدرك بأنّه استخدم في تدخّله مصطلحات خليقة بالأدب والأدباء كالهوس والجنون واختراق المحظور وهو إدراك جديد لسيرورة الأدب التي يجب أن يكون عليها.

إلاّ أنّ **تيار التقليد والمحافظة** جعل العديد من الأصوات الشعرية تدرك عن كثب المأزق الذي آل إليه الإبداع الجزائري من جرّاء النقل البليد والتعلقّ بالقديم، من هناك كانت **دوافع التجديد** هي الأقوى وسرعان ما تقوّضت **دعائم القديم** في وجه **رياح التجديد العاتية** التي آمن بها الجيل الجديد من الشعراء الجزائريين من الذين سيغطّي نتاجهم الأدبي المشحون بالروح الرومانسية الثائرة مطلع **الأربعينيات** وطوال **الخمسينيات**[2].

4-2 الاتجاه التجديدي في النقد الجزائري:

بدأت **ملامح الاتجاه التجديدي** في **النقد الجزائري الحديث** تلوح في **المنتقد، والشهاب عقب الحرب العالمية الأولى**، وما أفرزته من تغيّر في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما استتبع تغيّر في مفهوم الشعر ووظيفته وعنايته وعلاقته بالفرد والمجتمع.

وفي ظلِّ هذا التغيير الممتدّ في جميع مجالات الحياة المادية والفنيّة، وفي غمرة الصِّراع النفسي بين القيّم الراسخة والتأثيرات الوافدة برز طائفة الأدباء النقاد بلغت درجة معتبرة من الثقافة والوعي، وتفتّح ذهنها على هذا العالم الجديد بكلِّ ما أتاحه للفرد والمجتمع من شعور ذاتي، وبما أتاحه له من فرصة مراقبة عالمهما المتغيّر، فعبّروا عن تجاربهم النقدية بأساليب فيها كثير من المفاهيم الجديدة.

---

[1] نقلا عن/ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص64-65.

[2] عبد الله حمّادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص 39.

والحقّ أنّ هؤلاء النقاد قد غمسوا إحساسهم في الآداب الأجنبية لاسيما **المدرسة الفرنسية** منها، واستمدّوا منها بعض تصوّراتهم للشعر ووسائله وغايته بما لم يكن مألوفا في الاتجاه التقليدي.

كما أنّ هؤلاء لم يفنوا أنفسهم فيها، بل ظلّت لهم شخصيتهم العربية المستقلّة، وهي تؤكدّ حاضرها بالاتّصال بماضيها، وتتطوّر تطوّرا يلائم وترعى في تضاعيفه نفسها، ووجه واقعها الماثل أمامها(1).

إنّ أوضح صورة تجديدية في النقد الأدبي الحديث هي ما تمثّل في كتابات (**رمضان حمّود- وحوحو**)، ومواقفهما من الأدب التقليدي ومفاهيمه، لاسيما مواقفهما الرائدة من الأنواع الأدبية والأسلوب الأدبي، فالتغيّر المستجدّ وطنيّا من **بداية العشرينيات** فرض نفسه ثقافيّا وانعكس أدبيّا فظهرت **الدعوة إلى التجديد في الرؤية فكرا وفنّا ولغة وأسلوبا وشكلا ومضمونا** للعمل الأدبي(2).

بدأ الاتجاه الحقيقي نحو **الشعر الوجداني الرومانسي** على يد **رمضان حمّود (1906-1928م)**، في أواسط **العشرينات**، ويتضّح ذلك جليّا من خلال مقالاته النقدية التي بيّن فيها مفهومه للتجربة الشعرية، وتصوّره لوظيفة الشعر وموقفه من الشعر التقليدي المحافظ؛ حيث وقف في هذا التيّار كإحدى النتوءات البارزة التي تمزّق خطّ الرتابة والاستمرارية فيه، ويعتبر **أوّل مجدّد في الشعر الجزائري الحديث** والثائر على مبادئ وأهداف مدرسة الإحياء الشعري...

وقبل أن أحللّ موقفه إزاء **التيار التقليدي المحافظ وآرائه النقدية** لا بدّ أن أقف وأستوقف وقفة الباكي المحتار كيف لا وقد ترصدّ الموت علما من أعلام فكرنا الحديث وأطبق عليه في ربيعه **الثالث والعشرين**...

لقد ولد **رمضان حمّود** في **غرداية** سنة **1906**م، وعند بلوغه **السادسة** من عمره اصطحبه أبوه إلى (**غليزان**)، وهناك ألحقه بإحدى **المدارس الفرنسية**، ولم يلبث طويلا حتى شعر بتمزّق اتجاه البون الشاسع بين **تعليمين** :أحدهما **فرنسي**، وثانيهما **عربي حرّ" الأوّل عصري المناهج لكنّه هدّام، والثاني عقيم الأساليب ضعيف المناهج**"وما إن بلغ **السادسة عشرة** من عمره حتى سافر

(1) على خذري: نقد الشعر مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث، ص45-46.

(2) بن قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر (1830إلى1982م)، ص60.

إلى **تونس**، ضمن بعثة تعليمية، فدرس في عدّة **مدارس** أهمّها: (**الخلدونية**) و(**الجامع الأعظم**)، ولكنّ التقاليد الجزائرية التي كانت تحتمّ على الشاب التزوّج مبكّرا حرمته من أن يستزيد علما: فرجع إلى **الجزائر**، واستقرّ في مسقط رأسه وشرع ينشط فكريّا: دارسا كاتبا ومؤلفا، فكتب في (**الشهاب**) كما كتب في (**وادي ميزاب**) وأصدر كتابه: (**بذور الحياة**) (**الفتى**)، وفي يوم **1925/11/20م** نظم سكان مدينة **غرداية** مظاهرة شعبية عنيفة أمام الوالي العام (**فيوليت**)، ألقت الإدارة الاستعمارية كعادتها القبض على عناصر كثير من الوطنيين، ورمت بهم في غياهب السجن حقدا وانتقاما، وقد كان منهم الشاعر (**رمضان حمّود**).

و لم يكن السجن عند الشاعر **رمضان حمّود** مصدر الألم والحزن والغربة، وإنّما كان أحسن من القصور الفسيحة:

سمعت بأنّ السجن أذيق من قبر — فألفيت قعر السجن أحسن من قصر
فماذا يفيد القصر، والقلب حائر — وماذا يضير السجن من كان ذا قدر
ومن لم يذق طعم الردّى بنضاله — سيشكو الأذى والدمع من عينيه يجري
يعيش كئيبا حائرا طول دهره — يرى من صروف الدهر عسرا على عسر[1].

هذا وقد تمكّن داء السلّ منه، فانتهى من الحياة زهرة يانعة ذبلت فجأة في **جانفي 1929م**[2].

كان **لرمضان حمّود** إسهاما جادّا في الحياة الأدبية، بإنتاجه المنوّع وبأفكاره ورؤاه المتحرّرة بالرغم من تجربته القصيرة في كتاباته الساخنة عبر الصحافة الجزائرية المناضلة... وهذا الإسهام جعله يحمل **لواء التجديد** في الشعر الجزائري ضمن **التيار الرومانسي "فهو لا يتوانى أبدا في خوض ثورة ضدّ أولئك المقلّدين الاتّباعيين الذين ظلّوا بعيدين عن عصرهم في نظرهم للشعر وفهمهم له، فمن هذا المنطلق طالب الأجيال من الشعراء بمجاوزة نظام القصيدة وتأسيس**

---

(1) مجموعة من المؤلفين: معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، جامعة باجي مختار، عنابة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر د.ت، ص139.

(2) عمر بن قينة: صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث (أعلام .. وقضايا .. ومواقف)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993م، ص138-139.

كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم الشعر العربي كما حدّدها الممارسة الطويلة ودعمها الخطاب النقدي الدائر حول تلك الممارسة"[1].

وقد نشر **رمضان حمّود** مقالاته في مجلة **الشهاب** في سنة **1927م**، وفي الوقت الذي كانت فيه الأمّة العربية تتأهبّ وتستعدّ للاحتفاء بتتويج **شوقي** بإمارة الشعر العربي .. خرج هذا الشاب المتمرِّد دون تردّد فشرع متخذّا من مجلة **الشهاب** ابتداء من **الثاني** من شهر **فيفري** منبرا لنشر سلسلته النقدية النارية الجريئة ضد **شوقي وتيار المحافظين والمقلّدين**، وقد نشر تأمّلاته النقدية هذه تحت عنوان (**حقيقة الشعر وفوائده**)، وهو تساؤل مشروع ينم عن روح توّاقة للتساؤل والتطلّع فيقول في حقّ شوقي :"**إنّ شوقي لم يأت بجديد لم يعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده وخاصّة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر... وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني، قومي سياسي، حماسي، يجلب المنفعة ويدفع الضرر، ويحرِّك همّ الخاملين، خصوصا والشرق الفتي في فاتحة نهضته الجديدة...** "[2].

إنّ شعر **شوقي** في رأي **رمضان حمّود** لم يأت بجديد، في حين أنّ حال الأمة العربية يستوجب أكثر من التغنيِّ بجمال القصور والمنتزهات وجعل الشعر حلية كجواري القصور، كما يعرب أسفه بكلِّ مرارة على أنّ شعر **شوقي** لم يختلف في شيء عن شعر من سبقوه سواء من ناحية الموضوعات أو اللغة أو حتى في محاولاته المسرحية التي كان أولى به أن يسلك فيها نهجا دراميا حارّا أو ملهبا للنفوس التوّاقة للتحرّر كما يقول **رمضان حمّود**:"**إنّ هذه الأمّة في حاجة إلى مسرحيات شعرية دراماتيكية تتقدّ حماسة ووطنية**"[3].

كان إذن لزاما على **رمضان حمّود** أن يوّجه نقده مباشرة إلى رائد المدرسة التقليدية المحافظة أو مدرسة الإحياء كما يطلق عليها **أحمد شوقي**؛لأنّه عندما ينقد رائد المدرسة التقليدية فإنّه يعني بذلك نقد الكلاسيكية في الأدب العربي عامّة، وفي الأدب الجزائري خاصّة، كون **شوقي** في هذه الأثناء كان يستقطب الأنظار في الوطن العربي كلِّه، ويستحوذ على المكانة المرموقة عند الأدباء

---

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص47.

[2] رمضان حمّود: بذور الحياة، ص116. نقلا عن/ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص127.

[3] المرجع نفسه: ص127.

والشعراء، ويتخذّ شعره مثالا يحتذى، ونموذجا ينسج على منواله، وكان **لشوقي** في الجزائر صيت لا يقلّ عن ذلك الصيت الذي اكتسبه في المشرق العربي[1]، وقد أظهر **رمضان حمّود** من خلال نقده لشوقي وتبيانه لمضان الضعف في شعره، ثورته على المفهوم التقليدي الذي يعوق المرء من التعبير عن مشاعره بصدق وحرية، و**رمضان حمّود** يلتقي في كثير من النقاط مع شعراء مدرسة الديوان في مآخذهم لشوقي.

ونقد **رمضان حمّود** لشوقي وثورته عليه كان وجها آخر من الوجوه المميّزة لهذه العبقرية الصاعدة من جنوب الجزائر، على أنّ هذا النقد لا يعني بأنّ **رمضان حمّود** قد أنكر فضل **شوقي** على الشعر العربي، كما أنكره العقّاد، بل إنّه يعترف بفضل **شوقي** في إحياء الشعر العربي وبالمكانة التي احتلّها بجدارة، حيث يرفع يديه مبايعا بالإمارة مع وفود المشرق التي بايعت مع حافظ :"**وما هي إلاّ جولة إثر جولة حتى ظهر من بين تلك الغيوم المتلبدّة فارس الميدان أحمد بك شوقي، حاملا لواء القوافي فوق رؤوس إخوانه الشعراء، سائرا أمامهم، شامخا بأنفه نحو السّماء، فجدّد دولة الشعر، ورفعها بعد سقوطها، وأعزّها بعد ذلها، فكان جزاؤه من هذا العمل الجديد بالإعجاب أن اعترف الناس له بالإمارة الكبرى في دولته الجليّة، فتقلدّها مستحقّا لها، وهاهو العالم الإسلامي الفتّي يريد أن يحتفل بأحمده كما احتفلت فرنسا بـ هيجوها، والانجليز بشكسبيرها، فشكرا جزيلا للمحتفل، وهنيئا للمحتفل به**"[2].

وبعد أن يؤكّد هذه التوطئة يكررّ راجعا على أمير الشعراء :"**نعم إنّ شوقي أحيا الشعر العربي بعد موته، وفتح الباب الذي أغلقته السنون الطوال، ولكنّه مع ذلك لم يأت بجديد لم يعرف من قبل أو سنّ طريقة ابتكرها من عنده، وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر الحاضر، وغاية ما هنالك أنّه جاء بالهيكل القديم للشعر، الموضوع في قرون بلى عهدها، ودرس رسمها فكساه حلّة من جميل خياله، ورقّة أسلوبه، وفخامة ألفاظه، وقوّة مادّته، وتوّجه باتّساع دائرة معارفه ومعلوماته، وضرب له على أوتار قلوب، كانت تتمنىّ بجدع الأنف أن**

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م): ص 128.
[2] نقلا عن/ صالح خرفي: حمّود رمضان، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص57-58.

يرسل الله لها من يسمعها نغمات شعر الفحول من القدماء، ويحتذى حذوهم حتى تكون حياتهم متّصلة بسلسلة محكمة العقد مع حياة أجدادهم، فلمّا ظهر شوقي تلقته على ضمأ"[1].

ليؤكّد بعد ذلك **رمضان** نظرته إلى شوقي بوضوح أكثر، ويضع يده على موطن الدّاء ونقطة الضعف، ويؤكّد الذمّ بما يشبه المدح: "**شوقي، وما أدراك ما شوقي شاعر حكيم مجيد في الطبقة الأولى من الفحول البائدة، له غيرة كبيرة على الأدب القديم، متمسّك به إلى حدّ التقليد، وعدم الالتفات إلى جوانبه، وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطنّي قومي سياسي حماسي، يجلب المنفعة ويدفع الضرر، ويحرّك الخاملين...**" [2].

وهذا لا يعني عند **رمضان** أنّ **شوقي** ليس له قصائد تحوم حول السياسة والاجتماع كالتي بكى فيها دمشق تحت عنوان (**ظئر الإسلام**)، بل معاذ الله، ولكن يريد أن يقول: "**من يجود بمثل (صدى الحرب) و(كبار حوادث وادي النيل) و(النيل)، بنفس واحد، على نفس واحد، لا يتخلّلها مللُ، ولا ضعف ولا قصور لقدير وأيم الله، وقدير على أن يدرج بيراعه السّيّال، وفكره الجوّال آيات شعرية دراماطيقية هائلة حماسية متقدّة وطنية غالية يتضاءل بجانبها شعر (فولتير) و(لامارتين) وروايات (شكسبير) و(هيجو)**" [3].

كما نجد أيضا أنّ **رمضان حمّود** لا يسيء الظنّ بعواطفه نحو أجداده وتراثهم، ويأبى منك أن تفسّر دعوته إلى التجديد تفسير العقوق للماضي والتنكّر للأمس، فهو عكس ذلك فاعتزازه بالأمس كان دافعا على بعث حاضره ومستقبله، وحرصه على خلود التراث والموروث هو الباعث له على تجديده وتلقيحه بما يكسبه عنصر الحيوية، ورأيه في التجديد هو :"**ليس التجديد آلة نهدم بها ما نبّته أسلافنا، لكنّه قوّة غير متناهية نرمّم بها الماضي، ونمهّد بها للمستقبل**"[4].

---

(1) نقلا عن/ صالح خرفي: حمّود رمضان، ص58.

(2) المرجع نفسه: ص 58-59.

(3) المرجع نفسه: ص59-60.

(4) المرجع نفسه: ص60.

وقد أورد **رمضان حمّود** رسالة **لشوقي** بأنّه لا يريد الشهرة أو أيّ صنعة يضيفها لشاعر جزائري على حساب أمير الشعراء، ولكنّ ليبرز مدى التجاوب الأصيل بين المغرب العربي والمشرق العربي، في وقت كان يعتقد فيه المشرق بأنّ الجزائر لا تتكلمّ إلاّ بلسان فرنسي مبين فاسمع ما قال :"**أودّ أن لا يفهم من إثارتي هذا الموضوع أنّني أريد أن أضيف سمعة جديدة لشاعر جزائري على حساب أمير الشعراء كالشاعر الذي هجا بشارا ليكتسب شهرة من ردّه عليه ولكن لأبين إلى أيّ مدى كان التجاوب أصيلا بين المغرب العربي والمشرق العربي في وقت كان فيه المشرق يعتقد أننا لا نتكلم إلا بلسان فرنسي مبين**"(1).

وقد قدّم **رمضان حمّود** المبرّرات التي تشفع له من خلال تتبّع خطوات رجل قد أجمعت الناس على علوِّ كعبه في الشعر والأدب، وبلاده في غاية الانحطاط؛ وهذه مبرّرات يمكن إدراجها في النقاط التالية :

1- خدمة الأدب بقطع النظر عن البلاد السائد فيها.

2- لا يقصد **رمضان حمّود** بنقده التنقيص من سمعة الشاعر الكبير، ويقول في هذا الصدد: "**لم أقصد بنقدي التنقيص من سمعة الشاعر الكبير، فقدره أعلى منزلة من أن تتناوله يد المتطاول**"(2).

3- أبناء المغرب مشغوفون بالتشبّث بأذيال أبناء المشرق من عهد بعيد، رغم الحواجز التي بنتها يد الاستعمار .

4- مصر مهد العربية الآن، ومنبع العلوم والأدب المشرقي فيجب أن نراها في تقدّم مستمّر.

5- أنّ القصد من الكلام على **شوقي** هو إنارة الطريق الذي يجب أن يسلكه أبناء الجزائر؛ لأنّ الشرق غنيّ عن أقوالنا: "**وإذا كان الكلام على شوقي وأضرابه، فإنّ القصد منه إنارة الطريق الذي يجب أن يسلكه أبناء الجزائر الأدباء لأنّ الشرق في غنى على أقوالنا في هاته الأيام كما يظهر**"(3).

---

(1) صالح خرفي: حمّود رمضان: ص60-61.

(2) المرجع نفسه: ص13.

(3) المرجع نفسه: ص13.

6- شغف **رمضان حمّود** بالتجديد في كل شيء، خاصّة في الأدب الذي هو كل شيء.

7- عدم اعترافه بنهضة الشرق الحديثة كونها لم تؤسّس على مبادئ عظيمة، حيث يقول:"**عدم اعترافي بنهضة الشرق الحديثة، ما دامت لم تؤسسّ على مبادئ عظيمة، وحياة جديدة، وأدب قومي**".

8- اتِّخاذه دِّينا مخالفا عن الدِّين الذي دانت به القدامى قبله.

9- فتح باب النقد الأدبي الجزائري كونه سلطان مملكة الأدب والعلم.

10- لكل زمان رجال، ولكل رجال زمان.

11- لا حياة ولا رقي مع التقليد والجمود [1].

ويمكن أن نلخِّص دعوة **رمضان حمّود** التجديدية من خلال دراسته المطوّلة في (**حقيقة الشعر وفوائده**)، بهذا النداء:"**فيا أيّها الأدباء الأحرار أنبذوا التكلّف والتنطّع في اللغة، وأفرغوا المعنى الجميل في اللفظ الجميل، وأخضعوا لصوت الضمير والواجب، وصفوا أنفسكم من الانتقام قبل الانتقاد، ولا تقيّدوا كتاباتكم بطريقة أحد، مهما كان شأنه وقدره في الأدب، ومهما كان بيانه الساحر، ولكن أتمنى أن تدور رحى أقلامكم حول محور واحد، وتتسابق خيل أفكاركم نحو غاية واحدة وهي :«سعادة الشرق بأيّ طريق كان !!»** "[2].

كان مفهوم **رمضان حمّود** للتجربة الشعرية مبنيّا على التصوّر القائم بأنّه على الشعر العربي أن يتحوّل من اهتمامه المسرف بالصّنعة الشكلية والمحسنات البديعية، إلى اهتمام أكبر بالرسالة والمضمون.. مضمون يستوعب واقع الأمة العربية المضطهدة.

وقد اهتمّ في هذا الإطار بقضية **الصدق الفني**؛ هذه القضية التي شغلت النقاد القدامى والمحدثين، والتي عرفت نقاشا حادّا، بين من يطلق شعار (**أحلى الشعر أكذبه**)، وبين من يرى الأدب لا يكون أدبا حقّا إلاّ إذا عبّر الأديب فيه عن عاطفته التي أحسّ بها، وأعلن عن عقيدته التي اعتقدها.

---

(1) صالح خرفي: حمّود رمضان، ص115-116.

(2) المرجع نفسه: ص119.

والصدق الفني عند **رمضان** هو أساس نجاح التجربة الفنيّة بصفة عامّة، والشاعر من هذه الوجهة لا يختلف عنده عن الرسّام في شيء، فكما أنّ الرسّام لا ينجح في فنّه إلاّ إذا تزودّ بطاقة حيّة من الشعور[1]، "**كذلك لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول، والأخذ بأزمة النفوس، إلاّ إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة التي تقوم في ميدان صدره الرحب، عندما يريد أن يعرب للسامع عن خاطر من خواطره الخاصّة أو العامّة كانت، لا مجرد تنميق وتزوير وتكلّف مشين وعمل بارد وكذب فادح، فإنّ هذا ما ينقص من قيمة الشعر والشعراء في نظر الأمّة النبيهة...**" [2].

والحديث عن **الصدق الفني** معناه أن ينصبّ الاهتمام إبّان التجربة على العاطفة، هذه القضية التي وجدت من **رمضان** كلِّ عناية، فقد اعتبر العاطفة أوّل عنصر في العمل الشعري يتوقّف عليه نجاح الشعر أو إخفاقه، لذلك فهو يحذّر الأديب الناشئ من أن يتقدم إلى مهنة الكتابة بزاد النحو، والصرف، والعروض، والبلاغة وحدها، فإنّ ذلك كلّه لا يجديه نفعا، ما لم يسعفه من نفسه وازع قوّي نحو التجربة الأدبية، لأنّ الشعر في تصوّر **رمضان**... ليس بضاعة أو صناعة كما يذهب إلى ذلك المحافظون التقليديون، ولكنّه الهام وجداني ووحي الضمير...فإنّ الأدب الذي لا يصدر عن نفس حسّاسة في نفحاتها لا يتسرّب إلى أعماق النفوس الحيّة، بل لا يخلد طويلا، ولا يلبث أن يقضي عليه النسيان والإهمال... [3].

وهذا المفهوم كما نلاحظ، لا يختلف في شيء عن مذهب **الاتجاه التجديدي** الذي أخذ ينتشر في المشرق العربي بريادة **مدرسة الديوان، وشعراء المهجر وجماعة أبولو**، وهو لا يختلف أيضا عن نظرة الرومانسية الغربية إلى الشعر[4]، فإنّ هذه المدارس والاتجاهات جميعها تحلّ العاطفة محلاّ مرموقا في التجربة الأدبية عامّة والشعرية خاصّة.

ويرجع هذا إلى طبيعة النفس الرومانسية التي تجعل للقلب مكانة أعلى من مكانة العقل، بالإضافة إلى كون **رمضان حمّود** قد استفاد إلى حدّ بعيد من أفكار **المدرسة الرومانسية الفرنسية**

---

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص129.

(2) نقلا عن/صالح خرفي: حمّود رمضان، ص99.

(3) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص129.

(4) المرجع نفسه: ص132.

التي استفادت منها الأقطار العربية آنذاك، وبشكل خاصّ (**المدرسة الشابية**) في **تونس**، فإذا نسبت المدرسة إلى **أبي القاسم الشابي**، فـ**رمضان حمّود** هو أحد أقطاب هذه المدرسة[1].

إنّ التجديد عند **رمضان حمّود** المتجلّي في شعره، ذلك الشعر الذي دعا إليه نقديا لم يقصد به التغريب كما افترض **محمد مصايف**، بل هو التجديد النابع من الحياة الجديدة نفسها، وهذا موقف واع صريح يفهم من النص"**فالدعوة إلى صدق التصوير الفنّي، وصدق العاطفة وسبر أعماق الحياة ليست تقليدا لأحد، بل هي تعبير عن ذلك العصر الذي يعيش فيه الناقد**"[2].

يرى **رمضان حمّود** بأنّ الشعر هو النطق بالحقيقة كما قال **شابلن**، وتلك الحقيقة يشعر بها القلب، والشاعر الصادق قريب من الوحي، بالإضافة إلى أنّ الشعر هو أعلى مترلة من أن يتناوله هؤلاء النظّامون الماديون عبيد التقليد وأعداء الاختراع، إذ لا يدرك كنهه وحقيقته إلاّ من له **فكر ثاقب، وعقل صائب، وذوق سليم**، حتى يقدر أن يستخرج درّه من صدفه وسمينه من غثّه، ومن نبش دفائنه بغير هاته الآلات والشروط الثلاث فقد حاول مستحيلا، وطلب أمرا عسيرا[3]، وكان من الذين:

أتوا بكـــلام لا يحـــرِّك سامعــا	**عجوز له شطر وشطر هــو الصدر**
وقد حشروا أجزاءه تحـــت خيمة	**كعظم رميم ناخر ضمّـــه القبـــر**
وزيِّن بالوزن الذي صـــار مقتفـــى	**بقافية للشـــط يقذفـــها البحـــر**
وقالوا وضعنا الشعر للناس هـــاديا	**وما هو شعـــر ساحـــر لا ولا نثر**
ولكنّه نظـــــم وقـــول مبعثـــــر	**وكـــذب وتمويه يمــوت به الفكر**
فقلت لهم لمـّـا تباهـــوا بقولهـــم :	**ألا فاعلموا أنّ الشعور هو الشعر**
وليس بتنميق وتزويـــر عــــارف	**فما الشعر إلاّ ما يحنّ لـــه الصدر**
فهذا خرير الماء شـــعـــر مـــرتلّ	**وهذا غناء الحبّ ينشده الطيــــــر**

[1] بن قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر (1830إلى1982م)، ص89.
[2] فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، دط، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1981-1982، ص62.
[3] نقلا عن/صالح خرفي:حمّود رمضان، ص97.

وهذا زئير الأســـد تحمـــي عرينها   وهذا صفير الريح ينطحه الصخـــر

وهذا قصيف الرعد في الجـــوّ ثائر   وهذا غراب اللّيل يطرده الفجـــر

فذاك هـــو الشعـــر الحقيـــق بعينه   وان لم يذقه الجامد الميِّت الغـــر[1].

ثم يتحدّث بعد ذلك عن الذِّين ارتدوا ثوب الجمود والتقليد ونسوا واجبهم الوطني الشريف ومالوا إلى اللهو والمجون فنسجت العامّة على منوالهم، فمات الشعور القومي...وتلبدّت غيوم الجبن وحبِّ الذات على العقل، ومسخت النفوس...قائلا: «**نعم إنّك لا ترى في هاته السنين الأخيرة إلاّ مخمسا ومشطرا ومعارضا ومحتذيا ومادحا وهاجيا ومتغزّلا ومسمطا..!! إلى غير ذلك ممّا يدلّ على البطالة المتناهية التي دهمت هؤلاء الأقوام البؤساء في عقر دارهم فقضت على حياتهم النفيسة وعزّهم الموروث وملكهم الشامخ، فصاروا آية للناظرين وعبرة للمعتبرين، فيا أيّها الشعراء الأحداث، بكم تحيا الأمّة وبكم تموت-لا قدر الله-فأنتم رسل الحرية والسعادة الأبدية إن شئتم، وأنتم النعاة إن أردتم، إن قمتم بواجبكم فمرحى!!وإن تقاعدتم عنه فبرحى!!**

ويدعمّ رأيه وقوله هذا بالأبيات التالية:

ألا جدّدوا عصرا منيرا لشعركـــم   فسلسلة التقليـــد حطّمها العصـــر

وسيروا به نحو الكمال ورمّمــــوا   معالمه حتـــــى يصافـــحه البـــدر

كما كان من قبل الرشيد وبعـــده   فتلك عصور الشعر حفّ بها النصر[2].

هذا وقد وصل حديث **رمضان حمّود** عن المقلدِّين إلى حدِّ التنديد بالقيود، وحثِّهم على استرجاع المفاخر الوطنية... حيث يقول:

كفانا، كفانا فالحيـــــاة تبدّلـــــت   ألا اختاروا ما يحلو بخير الوسائـــل

فسيروا حثيثا، واستردّوا فخاركـــم   فبئـــت حياة المرء تحت الأداهـــم[3].

---

[1] نقلا عن/ صالح خرفي:حمّود رمضان: ص98.

[2] المرجع نفسه: ص99-100.

[3] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1985م، ص47.

وفي إطار مفهوم **رمضان حمّود** للشعر ووظيفته، نجده يحدّد **أدوات الناقد** في ثلاث كونه محلّ اعتبار كبير في الحكم على الشعر ونضارته، وهذه **الأدوات** هي:

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

2- العقل الصائب: ولكي يستطيع الناقد الوقوف على حقيقة الشعر فنيّا لابدّ أن يكون راجح العقل صائب الرأي، يعتدّ بأقواله، لما يتميّز به العقل من ضبط النزوات وكبح الأهواء...

3- الذوق السليم: لابدّ أن يكون للناقد ذوقا سليما، كون التجربة النقدية تقتضي حسّا وذوقا يماثل التجربة الفنية... [1].

هكذا إذن ظلّ صوت **رمضان حمّود** صوتا فريدا متميِّزا في مفهومه للشعر في خضم غلبة التيار المحافظ التقليدي، لكن سرعان ما خبا هذا الصوت الشاب بموت صاحبه في سنة **(1929م)** وهو في **الثالثة والعشرين** من عمره[2].

غير أنّ الفترة العصيبة التي كانت الجزائر تمرّ بها اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا **قبيل الحرب العالمية الثانية وأثنائها وبعدها**، فجّرت **الشعر الوجداني** على ألسنة بعض الشعراء مرّة أخرى، ووجّهتهم إلى هذه الوجهة.

وقد برز إلى الساحة الأدبية **شاعران** يتميّزان بنظرة **وجدانية رومانسية**، واتّضحت في شعرهما نغمة التغنّي بالألم الذاتي وجعله مدارا للشعر اتّضاحا قوّيا، وهما: **أحمد سحنون- ومبارك جلواح العباسي**؛ وهذان الشاعران وإن لم يتركا لنا نصوصا نقدية كما فعل **رمضان**، فإنّ إنتاجهما الشعري ينبئ عن مفهوم وجداني متميِّز، وكانت **العاطفة الجيّاشة** هي المحرِّك والدافع لهذه الرحلة الشعرية القاسية كما يعبِّر عن ذلك **أحمد سحنون** في **مقدمة ديوانه** حيث يقول:

وكـــلّ بيت صيغ لم أحبّـــه ... منِّـــــي الحياة بدون إتقان

وكان حادي رحلتي ما دجى ... مـــن ليـــل آلامي وأحزاني

---

[1] علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص52.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص136.

وقد أفصح **سحنون** عن اتّجاهه الوجداني من خلال ردّه على أولئك النقّاد الذين اتّهموه بالسكوت، فأفصح لهم بأنّ الشعر وجدان وإحساس عميق بالرغبة في قول الشعر، إنّ الشعر لا يقاس بالكثرة أو الثرثرة، وله بواعث لا يعرفها إلاّ الشاعر نفسه وليس من هذه البواعث والدواعي"**حاجة الجريدة ولا رغبة القرّاء ولا تملق الهيآت والأحزاب والشخصيات، ولا حبّ الشهرة وذيوع الصّيت، ولفت الأنظار، إنّ الشاعر إنسان يدركه ضعف الإنسان في كثير من الأحيان، بل لعلّه معرض للضعف أكثر من كلّ إنسان لأنّه مرهف الحسّ، دقيق الشعور، يقظ الوجدان، إنّ الشاعر خير له وأجدى عليكم أن يسكت أكثر ممّا يتكلّم وإلاّ كان كلامه ثرثرة ومعاني مكرّرة**"[1].

ولعلّ آثار **النزعة الوجدانية الرومانسية** قد اتّضحت في شعر **مبارك جلواح العباسي** أكثر من اتّضاحها في شعر **سحنون** الذي كان يغلب عليه أحيانا اتجاهه الإصلاحي المحافظ، فإنّ **مبارك جلواح** بحساسيته المرهفة، ظلّ طوال هذه الفترة يصوّر المشاعر والأحاسيس الذاتية التي يشعر بها الشاعر الجزائري تحت ضغط ظروف اقتصادية، وسياسية، ونفسية مؤلمة، وراح يعبّر عن هذه الأحاسيس بنغمة حزينة تصوّر بصدق ما يعاني منه هذا الشاعر من ألم حادّ، وصراع نفسي، ويأس من الواقع، وحنين إلى عالم أفضل، وهو على الرغم من القالب التقليدي الذي كان يصبّ فيه مشاعره تلك، فإنّه ظلّ يصدر في كلّ ما كتب عن مفهوم وجداني رومانسي إزاء التجربة الشعرية، وقد عبّر عن مفهومه هذا حيث أجاب الذين ينتقدون شعره لغلوّه في الذاتية، وانصرافه إلى التغنّي بآلامه في مواقف بكائية بائسة.

"**إنّي ما كنت أقول الشعر لطلب محمدة، أو لإرضاء أحد، أو لدرء سخط الساخط وإنّما أقوله منّي وإلي، وأترنّم به لتسلية قلبي من بعض ما يعانيه من الآلام والأوصاب المتراكمة عليه، ولا أتألّم لفقد الحطام، أو لذكرى الكنس والآرام، ولكنّي أتألّم وأشكو تعلّقا بحبّ أشياء سبقتها في الوجود، وعند الله خبرها...**" [2].

---

[1] نقلا عن/محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص137-138.

[2] المرجع نفسه: ص138.

هكذا يظهر لنا إحساسه باليأس، وهذا الإحساس دفعه إلى التشاؤم والسخط، ولكنّه لم يدفعه إلى ما فوق ذلك فهو يؤمن بقوّة الله، ومشيئته، ويؤمن بقدرة علوية تسيِّر هذا الكون والوجود... [1].

وقد تضافرت عليه عوامل مختلفة لتجعل منه إنسانا معذّبا تائها متشائما، زادها فرط إحساسه بوصفه أديبا موهوبا جهل الناس قدره،

بالإضافة إلى إخفاقه في حبِّه وفي حياته، وتنكرّ ذويه وأصدقائه له، وهجرته إلى الغربة مع إجباره على خوض حرب عالمية لا ناقة له منها ولا جمل...كلّ هذه العوامل والمؤثرات صبغت شعره بهذه الصبغة الحزينة المتشائمة، حيث ردّد في أشعاره كثيرا حديث الموت والفناء، كما ردّد الحديث عن الزمن وكيف أنّه يهلك الناس، ويقضي على آمالهم، وهو يشبه **الشابي** وغيره من الشعراء الغربيين والعرب الذين أحسّوا بالموت والزمن إحساسا حادّا، يقول **الركيبي** مقوّما شعر جلواح:**"إنّنا حين نبحث في شعر جلواح ونغوص في تأمّلاته الفكرية والفلسفية، نلاحظ أنّه تأثر بالحياة في المهجر وبالأحداث التي مرّت به وببلاده؛فقد تأثر بحربين عالميتين:الأولى كان فيها طفلا والثانية كان شابّا واعيا بنتائجها المدّمرة، كما عاش تجربة قاسية...أخفق في طموحه وآماله...كلّ ذلك جعل منه شاعرا متمرِّدا ساخطا على الحياة وعلى الإنسان على تنكرّ له وجافاه وسبب له ما يعاني من فراغ نفسي رهيب، وربّما كان لحسد معاصرين له أثره في هذه الثورة على التقاليد السائدة في وقته وتحدِّيه للموضوعات التي التزم بها شعراء عصره...إنّني لم أقرأ تأمّلات بهذا العمق في شعرنا ولا تصويرا للتجارب والمشاعر بهذه الجرأة التي لمستها لدى جلواح"**[2].

وهنا لا يمكنني أن ألوم الشاعر على نظرته المتشائمة، كيف لا وهو يعبِّر عن تجربته في الحياة وعصره بصدق، وهذا هو معنى الصدق في الشعر، فشاعرنا **جلواح** كان صادقا أمينا في نقل إحساسه وشعوره بلغة صادقة تجسِّد مأساته المؤلمة.

---

(1) عبد الله الركيبي:الشاعر جلواح من التمردِّ إلى الانتحار، ص272.

(2) فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، ص68.

وهكذا استحقّ شاعرنا **جلواح** المكانة التي يتمتّع بها الأدباء الجزائريين الحقيقيين، نتيجة ربطه بين ماضي الشعب وحاضره، وتعبيره عن قيمه وتقاليده وحضارته.

وفي غمرة انتشار الشعر الإصلاحي الخاضع للمناسبات والمحافل في ظلِّ الحركة الإصلاحية، ظهر من بين النقّاد والأدباء من راح يوِّجه أنظار الأدباء بعامّة والشعراء منهم بخاصّة إلى أدب يعتمد(**الصدق الفني**)، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس، ومن هؤلاء كاتب رومانسي مرهف الشعور طالما أطلق عليه **ابن باديس** لقب(**كاتب الطبيعة**)، أو(**الأديب الحسّاس**)، هو **محمد البشير العلوي**[1]؛**حيث يقول فيه**: «**أديب مرهف الحسّ، رقيق الأسلوب، رومانسي النزعة، يكاد يكون متخصصّا في وصف الطبيعة**"[2].

فالشعر في نظره هو"**الذي يمكن أن نلمس فيه روح الشاعر سواء أكانت مسرورة نشوى، تكاد تثب من خلال كلِّ بيت، أو في حسرة من الألم، ولذعة من مرِّ الشكوى، إن كان مكلوم الفؤاد...**" [3].

وإلى جانب ذلك فإنّ الناقد قد تعرّض لقضية أخرى لا تقلّ أهمّيّة عن قضية **الصدق الفني**؛وهي قضية(**الجمال**)، حيث يرى بأنّ **الجمال** ليس موضوعيا بقدر ما هو ذاتي[4]، كون الذات القارئة هي التي تتأثر به نتيجة وقعه الموسيقي وما يحدثه من أثر، فيفجر في نفسه من الأحاسيس المتشابهة...**فقيمة الشعر** عنده تقاس بمقدار ما تحدثه من أثر في نفس المتلقي وهو **المعيار الجمالي** عنده، فإذا فشلت القصيدة في إثارة المتلقي واستفزازه...فقيمتها لا تساوي شيئا...ومن هنا نخلص إلى نتيجة مفادها أنّ الشعر في نظر **محمد البشير العلوي** يهدف إلى هدفين:

– **أوّلا**: توفير المتعة للمتلقي نتيجة التفاعل والمشاركة الوجدانية التي تتمّ بين الشعر والمتلقي...

– **ثانيا**: الكشف عن الحقيقة في أعمق صوّرها، لأنّ الحقيقة متخفيّة في دواخل الذات الشاعرة التي ترمز إلى مشاعر كلِّ بشر من خلال التعبير عن مشاعره[5].

---

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975م)، ص138-139.

(2) علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص63.

(3) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975م)، ص139.

(4) علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص60.

(5) المرجع نفسه: ص61-62.

كما ظهر من بين النقّاد والأدباء من راح يدعوا الشعراء الجزائريين صراحة إلى أدب جديد يلائم العصر وأهله "**ويضرب لهم المثل بالشعراء والأدباء الرومانسيين الفرنسيين، ويدعوهم إلى الاقتداء بهم في رؤاهم، ومواقفهم، ويشيد بشعر (لامارتين) و(فيكتور هيجو)، لأنّه شعر متميِّز بصدق العاطفة ودِّقة الوصف، وهي ميزة لا توجد على حدِّ تعبير الناقد إلاّ في (الرومانتيزم) فهو المذهب الأدبي الذي يختلف عن غيره من المذاهب الأخرى [بمميّزات فكرية وفنيّة أبرزها أنّه يدعوا إلى أن يكون الأدب مرآة صادقة لأحاسيس الإنسان...]**"، ولأنّ الشعر الرومانسي هو"**الشعر الحقيقي الذي يقدر على التعبير عن إحساس الشاعر والتصوّر لخياله...**" [1].

وفي ظلِّ انتشار **الموجة الرومانسية** وهبوب رياحها في الوطن العربي خاصّة بعد **الحرب العالمية الثانية** أخذ هذا الأدب يشتدّ ويقوى، ويصل صوته إلى الجزائر، ويجد من الأدباء الجزائريين من يرحبّ ويهتمّ به إلى حدِّ التأثر القوّي، ولم يكن اقتصاره على الشعر وحده بل شمل النقد أيضا. وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى نصوص نقدية كانت تنظر إلى الأدب والفنّ من منظور رومانسي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر أهمّ تلك النصوص؛والتي كتبها المعلِّم، والصحفي والكاتب، والرحّالة، والمصلح في الحياة الخاصّة والعامّة...(**أحمد رضا حوحو**)، المولود في مدينة (**سيدي عقبة**) بالجنوب الجزائري سنة (**1330هـ–1911م**)، والمتوفي سنة (**1956م**)[2]... والتي يوضحّ فيها مفهومه للأدب والفنّ، محللاّ بذلك وضعية الأدب الجزائري، وما هو عليه من تخلفّ وتبعيّة، لذلك تمكّن فعلا من إنشاء خطاب أدبي جديد ميّزه عمّا كان سائدا في تلك المرحلة، وأعطى لإبداعه قوّة إشعاع ونهوض ثقافي كان له دورا كبيرا في ظهور حركة أدبية جزائرية **قبل وبعد الاستقلال**[3].

ويبدوا **أحمد رضا حوحو** من أبرز النقّاد الجزائريين لهذا الاتّجاه، فقد أوضح في مقالاته النقدية عن نظريته الواعية، وتمثّله الكامل للخصائص التي يتميّز بها الأدب والفنّ عند أصحاب **الاتّجاه الرومانسي**، وذلك حيث يقول:"**إنّ الشعر لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفّى، والكتابة**

---

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975م)، ص140..

(2) عمر بن قينة: صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث(أعلام..وقضايا..ومواقف)، ص168.

(3) الطيب ولد العروسي: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، د.ط، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009م، ص83.

لم تعد تلك الألفاظ الرنّانة، والتراكيب الصحيحة.نعم إنّ هذه المواد ضرورية لكلِّ أدب وفنّ، ولكنّها ليست هي الأدب والفنّ، فما هي إلاّ هيكل تنقصه الروح، وهذه الروح هي الصدق في التعبير عن المشاعر والإحساس وخلجات النفس للوصول إلى مشاعر الغير ومخاطبة أرواحهم، فأنت أديب أو فنّان إذا استطعت أن تعبِّر تعبيرا صحيحا عن مشاعرك وإحساساتك، وأن تصوّر تصويرا صادقا أخيلتك وخلجات نفسك دون أن تحسب للقرّاء حسابا، ودون أن تجعل نصب عينيك رضاهم أو سخطهم"(1).

والمتأمِّل لنقد **رضا حوحو** يرى بأنّه كان يرتدي ثوب **النظرية الرومانسية** في مفهوم الشعر، فالشعر في نظره هو كلمات (**الصدق في التعبير والإحساسات، وخلجات النفس**)، وهو شرط يراه ضروريا؛لأنّ الذي لا يكون صادقا في تعبيره عن خلجات نفسه فإنّ شعره لا أهمية له، لأنّ حياة الشعر في نظره مبنيّة على الإبانة عن حركة تلك العواطف...إذن **فالصدق الشعري** عن المشاعر هو مقياس الأصالة الشعرية عنده، إذ بمقدار تعبيره الصادق عن الحالة الشعورية تكون الشاعرية، وهذا المقياس هو الذي يميِّز **المجدّدين** عن **التقليديين**(2).

وهكذا فقد بيّن **حوحو** أكثر من مرّة في جريدة(**البصائر**)؛بأنّ الأدب هو"**لغة روحية يخاطب بها أرواح الغير، والتفكير والتعبير الصادق عن شعورنا وخلجات أنفسنا، وبهذا يكون مرآة أمّة، وإلاّ فهو هراء أو أصنام أمّة...**" .

إذن فالنهضة الأدبية والشعرية عند **حوحو** هي: "... **أن لا نستمرّ في نفخ تلك الجثّة الميِّتة، والسير على غرار تلك الطريقة التقليدية، جمل مرصوصة نسمِّيها مقالات نثر وكلام منظوم مقفّى نسمِّيه قصائد شعر، أمّا الروح، أمّا الحيّوية أمّا الابتكار، أمّا المذاهب الجديدة فكلّ ذلك لا نلتفت إليه ولا نعنى به...**" (3).

وإلى جانب هذه النصوص النقدية الواعية ظهر شعر يتّجه اتِّجاها وجدانيا عن دراسة واعية لخصائص **المذهب الرومانسي** في الأدب والفنِّ والشعر، ولعلّ أبرز من يمثِّل هذا الإدراك

(1) علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ص63.

(2) المرجع نفسه: ص 65.

(3) نقلا عن/ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص141.

كما تدلّ على ذلك كتاباته وشعره، هو (**عبد الله شريط**)، وهو كاتب وباحث أثرى المكتبة الجزائرية بأعماله الأدبية والفكرية من مواليد **1921/02/18م**، حيث درس **بالزيتونة** وساهم في تطويرها وبعد الإستقلال انتسب إلى جامعة الجزائر حيث اشتغل في الصحافة والإذاعة، من **مؤلفاته: الجزائر في مرآة التاريخ، من واقع الثقافة الجزائرية، معركة المفاهيم، ديوان (الرماد)**...[1].

وفي مقدمة هذا الديوان أوضح دراسته العميقة للتطوّرات التاريخية للمذاهب الأدبية، وتعلقّه المختار **للمذهب الرومانسي**.

ويبدو **شريط** معجبا شديد الإعجاب بما قدّمه **الرومانسيون الفرنسيون والإنجليز** للشعر من إبداع فكري وفنّي معا، وما يتميّز به شعرهم من نزعة إنسانية، ومشاعر ثورية، وسموّ خيال وصدق عاطفة، **فالرومانسية عنده** هي المذهب الأدبي الذي يجد فيه الشاعر شخصيته بكلِّ قوّتها ورحابة ميادينها، لأنّه يرى كلّ شيء من خلال إحساسه، وعاطفته وحدهما، ومن ثمّ فهو يعدّ آثار هذا المذهب "**من أروع ما أنتجته العصور من ألوان الأدب، إن لم يكن أروعها على الإطلاق**"[2].

وخلاصة القول، أنّ **الأدباء والشعراء الوجدانيين الجزائريين** ابتداء من **رمضان حمّود** في سنة **1927م** وانتهاء بأحمد **رضا حوحو** في سنة **1948م**، مرورا **بمبارك جلواح العباسي وعبد الله شريط**، قد ساعدوا على تطوّر الشعر الجزائري من خلال **منظورهم الرومانسي** الذي يعتمدّ (**الصدق الفني**) في الإبداع، قبل أيّ اعتبار آخر، وحاولوا التجديد من زاويتين بمفهومهم المتطوّر للشعر، وبثورتهم على النزعة التقليدية المتحجِّرة.

والجدير بالذكر يمكن الإشارة بأنّه كما يتجلّى لنا ذلك واضح من خلال النصوص السابقة بأنّ **الأدباء والشعراء الجزائريين** لم يلتزموا بالرومانسية مذهبا فلسفيا، وإنّما اقتصروا في الأغلب الأعمِّ على الأخذ بهذا المذهب فيما يمتّ بصلة إلى الشعر والأدب خاصّة، وهم في هذا لا يختلفون عن بقية الأدباء والشعراء في الوطن العربي الذي اقتصر أخذهم بهذا المذهب على نقطتين أساسيتين

---

(1) محمد الأخضر عبد القادر السائحي: روحي لكم تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986م، ص159.

(2) نقلا عن / محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص 142.

وهما:"... **مقاومة الأدب التقليدي، والدعوة إلى الرجوع إلى ذات الأديب، ووصف تجاربه الفردية والإنسانية في حدود ما يشعر به، أو ما يصل إليه تفكيره دون اللجوء إلى الثقافة التقليدية التي تجعل منه صدى لمشاعر وصوّر وآراء بليت، وطال بها العهد**..."[1].

وهذا هو **الفارق الأساسي** الذي يميِّز **الأدب الرومانسي في الجزائر أو الوطن العربي** عنه في **أوروبا**، فمن المعلوم أنّ **الرومانسية الأوروبية** في صورها العامة، كانت ثورة على الكلاسيكية بمعوّقاها التي تحول دون حرية الفرد، وتحكم العقل، والمنطق، والأخلاق، والدِّين.

وهذا يدلّنا مرة أخرى، بأنّ **الأدباء الجزائريين** الذِّين اختاروا هذا الاتِّجاه لم يختاروه عن تقليد أو انبهار، وإنّما وجدوا فيه ما يلائم معاناهم اليومية، وما يشعرون به من توترات نفسية كانت في حدّ ذاها دافعة لهم للاستصراخ، والثورة، والتعبير عن إرادة قويّة في التغيّر والتطوير وكان لهم بالفعل"...**نتائج باهرة، وخطى جريئة سديدة في الشعر والنثر بالقطر الجزائري**.."[2].

وعموما ومن خلال رصدنا لأبرز الاتجاهات التي تعلّقت **بالمجال النقدي الجزائري قبل الاستقلال بشقّيه المحافظ والمجدّد** يتضحّ لنا بأنّ **النقد الجزائري** في هذه الفترة كان في طور النشوء والتبلور وكان طبيعيّا أن تبدو فيه النقائص والعثرات، والافتقار للنضج.

كما لا يمكن بأيّ حال من الأحوال غضّ الطرف عن تلك الإسهامات والتعليقات النقدية بحجّة أنّها لا تمثِّل مناهج نقدية مكتملة، كونها شكّلت الحجر الأساس الذي أسس عليه بنيان النقد الجزائري في تلك الفترة.

وبالرغم من نظرة النقاد الجزائريين الجزئية وافتقارها إلى التعليل الكافي، والشواهد المقنعة إلاّ أنّنا لا يمكن أن نتنكرّ ونتهمّ نقادنا بالضعف والتقصير؛ كيف لا والأدب الجزائري في تلك الفترة كان يعاني في مجمله من الضعف شكلا ومضمونا، كما كان يعاني من الافتقار إلى أجناس أدبية كالقصّة القصيرة والرواية والمسرحية، وبهذا الصدّد يقول **عمّار بن زايد:"ومن هنا يبدو جلياّ أنّ الأدب والنقد كليهما في حاجة إلى مزيد من الوقت والتجربة والخبرة ليعطينا النتائج المرجوّة، وتخرجنا من دائرة الغموض والفوضى، والاضطرابات إلى دائرة الوضوح والنضج**

[1] محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص 246 نقلا عن/ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)، ص 144.

[2] المرجع نفسه: ص145.

نريد هنا أن نؤكد أنّ الاضطراب في النقد الأدبي الجزائري الحديث يعود إلى أمرين اثنين: الأمر الأوّل هو ضعف الأدب الجزائري الحديث وعدم تنوّعه آنذاك، والأمر الثاني هو محدودية الثقافة الأدبية والنقدية لدى النقاد الجزائريين، وبخاصّة ما تعلّق منها بالتيارات الأدبية والمناهج النقدية"[1].

4-3 الاتجاه السياقي:

تتقاطع **المناهج السياقية**- على اختلاف منطلقاتها وأهدافها- في **عنصر أساسي مشترك** وهو أنّها **تلجّ النص من سياقه، وتلتمس حقيقته من خارجه،** وتعدّه **انعكاسًا-** بكيفية أو بأخرى- **للمحيط الذي نشأ فيه،** ولكنّها سرعان ما تفترق عند تحديد أولوية المصدر الانعكاسي الذي تمخّض النص عنه، ومارس عليه أشدّ التأثير[2].

ومن **أسباب ظهور المناهج السياقية** في موطنها الأصلي هو **الرغبة في التخلّص من الأحكام الذاتية،** يجعل النقد علمًا أو تشبهًا بالعلم، استهداء بمنطق العلوم الوضعية الصرف، وعلى هذا الأساس كانت **المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية** تمضي قدما لدراسة الأدب والفنّ بتبيين **العلاقة بين المبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية**[3].

أولا- المنهج التاريخي:

وهو المنهج الذي يتخذّ من **حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي** وسيلة **لتفسير الأدب وتعليل ظواهره** أو **التاريخ الأدبي لأمّة ما،** ومجموع الآراء التي قيلت في أدب ما أوفي فنّ من الفنون.

فهو إذن يفيد في **تفسير تشكّل خصائص اتجاه أدبي ما،** ويعين على **فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية** المرتبطة بالمجتمع، انطلاقًا من قاعدة (**الإنسان ابن بيئته**)[4].

---

(1) عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 124.

(2) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 32.

(3) ينظر/ إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011، ص 24.

(4) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط2، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 15.

ويتكئ النقد التاريخي «**على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية فالنص ثمرة صاحبه والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، إذا فالنقد تأريخ للأديب من خلال بيئته**»[1].

وكما هو معروف **فالمنهج التاريخي** يعتمد على **مبدأ الشَّرح والتفسير**، متعقِّبا تطوّر الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر رابطا الأحداث بالزمن، ومقسّما الأدب إلى عصور، واصفا كلّ أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأديب، كما أنّه يعنى بشخصية هذا الأخير، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية[2].

والمتتبِّع لظهور **المنهج التاريخي** أو **النقد التاريخي** فإنّ **النقد العلمي** يعتبر شكله المبكرِّ، وقد ظهر النقد العلمي على يد **"هيبوليت تين" (1828- 1893)** في نظريته، كون الإنسان هو نتاج الوراثة والبيئة والظرف الزمني، وقد اشتهر **"هيبوليت تين"** بثلاثيته هذه (**العرق– البيئة– الزمن**) التي هي وليدة **الفلسفة الدارونية** (**نسبة إلى داروين**) (**1809– 1882**) أو ما يعرف بنظرية التطوّر، إضافة إلى **"فردينان برونتير"** (**1849– 1906**) الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية (**التطوّر**) لدى **"داروين"**، بحيث أنفق جهودًا معتبرة في تطبيقها على الأدب متمثّلاً الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطوّرة...، و**"سانت بيف"** (**1804– 1869**) الناقد الفرنسي الذي ركزّ على شخصية الأديب تركيزًا مطلقًا إيمانًا منه بأنّه «**كما الشجرة يكون ثمارها**» وأنّ النص «**تعبير على مزاج فردي**»[3].

لقد أسهمت النظريات السابقة (**النقد العلمي**) في إرساء الأسّس النظرية التي قام عليها المنهج التاريخي، ويعدّ الناقد الشهير **"غوستاف لانسون"** رائد المنهج التاريخي في النقد الذي وضع أسّس النظرية في مقالته الشهيرة (**منهج تاريخ الأدب**)؛ حدّد فيها **خطوات المنهج التاريخي** الذي تقوم أساسًا على **اقتفاء أثر العوامل التاريخية في ولادة النص الأدبي**، كون «**النص ثمرة صاحبه والأديب صورة لثقافة والثقافة إفراز لبيئة والبيئة جزء من التاريخ**»[4].

---

(1) عبد السلام المسدّي: في آليات النقد الأدبي، ص 79، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، الصفحة ذاتها.

(2) عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 123.

(3) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 16- 17.

(4) عبد السلام المسدّي: في آليات النقد الأدبي، د.ط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص 88.

ويمكن إجمال مراحل الدراسة النقدية التاريخية كما ظهرت لدى"**لانسون**" كما يلي:

– الوقوف على تاريخ النص الأصلي كاملا إذا كان يشكِّل وحدة مكتملة والتاريخ لمختلف أجزاء، إذا كتب عبر مراحل زمنية.

– البحث عن المعنى الحرفي للنص (**الدلالات الأوّلية**) والمعنى الأدبي (**الدلالات المتراحة**).

– تحليل الخلفية الفلسفية والتاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره.

– الوقوف على المراجع الثانوية للمؤلف.

– تقدير مدى النجاح الذي حقّقه العمل الأدبي المدروس ومدى تأثيره.

– تجميع المؤلفات التي تكون متقاربة بشكلها أو محتواها.

– دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنّ تقويم أصالة الأعمال العظيمة.

– دراسة علاقة الأديب بالمجتمع (**التفاعل بين الأدب والمجتمع**).

كما نجد مجموعة من **الجامعيين الفرنسيين** نهجوا هذا المنهج في النقد أمثال "**ريمور بيكار**" وغيره إلى غاية سنة **1946** تاريخ ظهور النقد الجديد في فرنسا على يد "**رولان بارت**" كما أفرز تراجع هذا المنهج في أمريكا منهجًا جديدًا يدعى"**التاريخانية الجديدة**"**NEW Historicism**، في حين أصبح مصطلح "**اللانسونية**" مصطلح ازدراء لهذا المنهج (**التاريخي**) من طرف النقّاد الجدُد[1].

أمّا فيما يخص **النقد في الوطن العربي**، فيمكن أن تكون **نهايات الربع الأوّل من القرن العشرين** تاريخًا لبدايات **الممارسة النقدية التاريخية**، عد نقّاد تتلمذوا- بشكل أو بآخر- على رموز **المدرسة الفرنسية**، يتزعّمهم الدكتور "**أحمد ضيف**" (**1880- 1945**) الذي يمكن عدّه أوّل متخرِّج عربي في مدرسة "**لانسون**" الفرنسية[2].

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002، ص 20-21.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 18.

بالإضافة إلى ذلك نستشفّ ملامح المنهج التاريخي عند: "**طه حسين**" (**1890– 1965**) الذي تناول بعض النماذج العربية أمثال: "**المعري**" و"**المتنبي**"... بحيث استعان بثلاثية "**تين**" (**العرق– البيئة– الزمن**) في دراسته[1].

أضف إلى ذلك: "**زكي مبارك**" (**1893– 1952**)، و"**أحمد أمين**" (**1886– 1954**)...

وبحلول سنة **1946**، **وأفول نجم المنهج التاريخي** في **فرنسا**، اكتملت معالم هذا المنهج في **الوطن العربي** على يد "**محمود مندور**" (**1907– 1965**)، وكان هذا الأخير أوّل من أرسى المعالم النقدية لمنهج "**لانسون**" فكان بمثابة الجسر التاريخي المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي حيث أصدر كتابه (**النقد المنهجي عند العرب**) مذيّلاً بترجمة لبحث "**لانسون الموسوم**" بـ"**منهج البحث في الأدب واللغة**"[2].

وهكذا أخذ **النقد التاريخي** يفعل فعله في الخطاب النقدي، على **المستوى الأكاديمي** بوجه خاصّ.

– أمّا في **الجزائر** فنجد الناقد "**عمّار بن زايد**"يرى بأنّ هناك **ملامح المنهج التاريخي في النقد الجزائري** ظهرت **قبل الاستقلال** مستشهدًا في ذلك بدراسة "**محمد السعيد الزاهري**" في مقاله الموسوم " **الدكتور طه حسين شعوبي ماكر**"، حيث يرى "**عمّار بن زايد**" أن "**الزاهري**" اعتمد في مناقشته "**لطه حسين**" على **عنصرين** هما:

– الاهتمام بشخصية الأديب وخصائص منهجه من جهة، وبيان منابع ثقافته مع الاهتمام بمؤلفاته ونقدها من جهة أخرى[3].

ونجد الدكتور "**يوسف وغليسي**" يقف موقفا معارضًا لما ذهب إليه "**عمّار بن زايد**"، فكلّ محاولة أو حديث عن **نقد جزائري ممنهج قبل الاستقلال** هو ضرب من ضروب التوّهم، أو مجرّد "**حديث خرافة**"...

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 21.

[2] المرجع نفسه: ص21.

[3] عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 125.

والمتتبِّع **للحركة النقدية في الجزائر** يجد أنّ سنة **1961** هي التاريخ الفعلي لميلاد **المنهج التاريخي في الجزائر**، وذلك بصدور كتاب الدكتور "**أبي القاسم سعد الله**" عن الشاعر "**محمد العيد آل خليفة**" الذي هو في الأصل رسالة ماجستير أشرف عليها الدكتور "**عمر الدسوقي**"، أضف إلى ذلك رسائل ودراسات أخرى لأقطاب هذا المنهج كالدكتور "**عبد الله الركيبي**" و"**محمد ناصر**" و"**صالح خرفي**" و"**عبد الملك مرتاض**"...[1]

والخلاصة أنّ **النقد التاريخي في الجزائر** قد:

- ظهر وازدهر **خلال الستينات وأوائل السبعينات** على أيدي **النقاد الأكاديميين** الأوائل **(سعد الله، خرفي، الركيبي، ناصر، مرتاض،...)** تحت تأثير **رموز النقد التاريخي في المشرق العربي (عمر الدسوقي، سهير القلماوي، شكري فيصل...)** الذّين أطّروا رسائل نقادنا من خلال توجيههم وجهة تاريخية.
- وجد ضالته في **النصوص الأدبية التي كتبت أثناء الاحتلال الفرنسي**، وكانت خصوصيّتها تستجيب لإجراءاته المنهجية من حيث ارتباطها **(مرآويًا)** بالمرحلة التاريخية على العموم، فضلاً عن **السياق التاريخي الاستعماري** الذي أحاطّ بها؛ والذي كان عاملاً من عوامل انتقام النقّاد التاريخيين- بعد الاستقلال- للنصوص المضطهدة المغمورة لتعبيد الطريق أمام **الجيل الصاعد** للوصول إلى المادّة الأدبية الخامّ.
- كان أكثر اهتمامًا بدراسة **المدوّنات الأدبية الممتدّة تاريخيًا**... بمعنى نوع من **الانتقائية** وهذا ما تجلّى في الشهرة الكبيرة التي حظي بها شاعر "**كمفدي زكريا**" وانعدامها لدى الشاعر "**مبارك جلواح**".
- تعامل مع **النص الأدبي** على أنّه **نسخة مخطوطة بحاجة إلى تحقيق**، من خلال لمّ شتاته وتأكيده بالوثائق والصور والملاحق والفهارس التاريخية...
- حوّل النص في بعض الحالات إلى **مجردّ وثيقة تاريخية** يستعين بها الباحث متى احتاجها لتأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 22.

- ركّز على **مضمون النص وسياقاته** وغيّب خصوصياته الفنّية تغييبًا نسبيًّا...[1].

ثانيا- المنهج الاجتماعي:

يعتبر **المنهج الاجتماعي** من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية[2]، وقد انبثق هذا المنهج من **المنهج التاريخي**، ونشأ في أحضانه، ويكاد يكون منطلق هذا المنهج الاجتماعي هو نفس المنطلق الذي يخرج منه المنهج التاريخي من حيث أنّ **العمل الأدبي هو نتاج الأديب متأثّرًا بالبيئة وبالعصر، وبالجنس، وبالحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.**

غير أنّ **المنهج الاجتماعي** كان أكثر تطوّرا واقترابا من مضمون العمل الأدبي من المنهج التاريخي الذي يهتمّ بالسياقات المحيطة بالعمل أكثر من اهتمامه بالعمل ذاته[3].

وقد مرّ هذا النقد في رحلته الطويلة بمراحل متشابهة تارة ومتباينة تارة أخرى عرف خلالها عدّة **مصطلحات** شكلّت معالمه وأرست قواعده، وجعلته يصمد حينًا من الدهر أمام رياح المناهج النقدية المتتّابعة العاتية، ومن أهمّ المصطلحات التي عرفها هذا النقد: مصطلح: (**النقد الواقعي**) ومصطلح: (**النقد الماركسي**)، و(**النقد الإيديولوجي**)، و(**النقد الواقعي الاشتراكي**)، و(**النقد الاجتماعي**)[4].

وقد ظهر **النقد الاجتماعي** مغلفًا برؤية **سوسيولوجية** تستمّد جوهرها **الأنطولوجي** من **الفلسفة المادية** التي أسسّها "**كارل ماركس**" و"**انجلز**"، وطوّرها "**لينين**" ورفاقه...

وتعدّ (**نظرية الانعكاس**) السفير المفوّض **للفلسفة المادّية** في عالم الأدب والنقد، حيث تدرج النص الأدبي ضمن قائمة **البنى الفوقية** التي تعكسها **البنية التحية** للمجتمع... وهذا وقد ترجمت **الفلسفة المادية أدبيًا** على أيدي نخبة من كبار النقّاد أمثال: "**بلينسكي**" و"**بلخانوف**" في مرحلة متقدّمة، ثم "**جورج لوكاتش**" (**1985- 1971**) و"**لوسيان غولدمان**" (**1913- 1970**) رائد البنيوية التكوينية في مرحلة لاحقة...[5]

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 34- 35.

[2] صلاح فضل: في النقد الأدبي، د.ط، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 2007، ص 27.

[3] إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 49.

[4] المرجع نفسه: ص 49- 50.

[5] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 39- 40.

وقد استغرق النقد الأدبي ردحًا من الزمن في شتى أصقاع العالم، وأفرز جملة من **المصطلحات الجديدة** التي لا يزال بعضها يستعمل اليوم (**رؤية العالم، الالتزام، الانعكاس، الأدب الهادف، الأدب الرسالي، الرؤية المأساوية، الواقع والواقعية**، ...).

وفي **النقد العربي الحديث** فقد ظهرت بذوره الأولى في كتابات **"طه حسين"** و**"أحمد أمين"** و**"سلامة موسى"** متجليًّا في **تفاعل الرؤيتين الاجتماعية والتاريخية تفاعلاً بسيطًا** يستمدّ مرجعيّته النقدية من **"سانت بيف"**[1] و**"هيبوليت تين"** بوجه خاصّ، ثمّ تطوّر على أيدي **"محمود أمين العالم"** و**"لويس عوض"** و**"محمد مندور"**، هذا الأخير الذي استقرّ عليه بعد طول تقلب تحت اسم (**النقد الإيديولوجي**)، ليمتدّ بعدها عبر أعمال **"غالي شكري"** و**"فيصل دراج"** و**"مفيد الشوباشي"** و**"حسين مروة"** و**"نبيل سليمان"** من جهة، ونظرائهم (**البنيويين التكوينيين**) من جهة مقابلة **"محمد برادة"**، **"إلياس خوري"**، **"محمد بنيس"**، **"يمنى العيد"**، **"محمد رشيد ثابت"**، ...

هذا وقد سيطر **النقد الاجتماعي** (**الواقعي**) على أوسع نطاق في الأدب العربي خلال **الستينات والسبعينات** (**فترة الهيمنة الاشتراكية**) قبل أن يتراجع تراجعًا شاملاً أواخر **السبعينات** مع بروز البنيوية...

وعلى غرار سائر البلاد العربية، فقد استغرق **النقد الاجتماعي** حيِّزًا كبيرًا من **الكتابات النقدية الجزائرية**، تجلّت هيمنته الشاملة عليها خلال **العشرية السبعينية** بصورة لافتة، حيث هيمنة **الإيديولوجية الاشتراكية** على الحياة الجزائرية العامّة: **سياسةً واقتصادًا وثقافةً**...، وأفرزت الثورات الثلاث (**الزراعية، الصناعية، الثقافية**)، عرفت البلاد- في ضوئها- حركات التأميم والتسيير الذاتي للمؤسسات والمخطّطات التنموية، وصارت كتب **"لينين"** تباع بأبخس الأثمان![2].

والمتتبِّع **للرعيل الثاني من العشرية السبعينية** يجد بأنّهم ركّزوا على **القراءة السوسيولوجية** للنصوص، فاتّسمت الكثير من الأعمال النقدية **بميسم الخطاب المؤدلج** الذي انعكس بطريقة آلية في دراسات عدّة، شهدت انفتاح الخطاب النقدي على خطابات إيديولوجية (**اشتراكية ماركسية**...) وأخرى أدبية نقدية (**غولدمان، لوكاتش**...) ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 40.

[2] المرجع نفسه: ص 41.

إسهامات وجهود **الأكاديميين والجامعيين** الذين ركّزوا في دراساتهم على **مدوّنة إبداعية جزائرية** نذكر على سبيل المثال لا الحصر كتابات المرحوم: **"عمّار بلحسن"** في إطار **القراءات الاجتماعية** الذي حاول الارتكاز على الإيديولوجية كسند مرجعي للكتابة على نحو ما فعل في **"قراءة القراءة/ مدخل سوسيولوجي"**، و**"القصّ والإيديولوجيا في رواية الزلزال"**، وهي محاولات تترع إلى الربط بين **البنية السردية والبنية الاجتماعية**، يقول المرحوم **"عمّار بلحسن"** في هذا الإطار: **«إنّ النص مشهد للنظر النقدي والقراءة والكتابة، يحمل بين ثناياه مؤشّرات بلاغية تجريبية ودلالية وإيديولوجية توّجه القارئ الذي يفك شفرات الكون الخالي، وهو يعرف الطابع المجازي الممكن ويعترف باستحالة هيمنة منهجية واحدة»**[1].

وبالموازاة ظهرت دراسات في هذا الفضاء المنهجي، على يد كلّ من: **"محمد مصايف" "واسيني الأعرج"، "محمد ساري"، عمر بن قينة"، "إبراهيم رماني"، "أحمد شريط"، "محمد ناصر"، "عبد الله حمّادي"...**

وتأسيسًا على ما سبق، يمكن أن نجمل **مواصفات النقد الاجتماعي في الجزائر** في النقاط التالية:

- هيمن على الخطاب النقدي الجزائري بصفة شاملة خلال **السبعينات** وبداية **الثمانينات** ثم بدأ يتراجع تحت وطأة النقد الألسني الجديد.
- طبق على **النصوص السردية** بحجم كبير يفوق- بكثير- حجم تطبيقه في النصوص الشعرية، على أساس أنّ صلة الأولى بنظرية (**الانعكاس**) أوثق من صلّة الثانية بها، والدليل على ذلك **الروايات والقصص السبعينية**، التي أخذت النصيب الأكبر.
- غلب فيه النظر إلى **مضمون العمل الأدبي** غلبًا ساحقًا على **الجانب الشكلي الجمالي** حتى أصبح التحليل الاجتماعي للنص الأدبي عند بعضهم لا يختلف عن تحليل أيّة وثيقة أخرى[2].
- استمدّ مرجعيته النظرية من **الأصول العلمية للفكر الواقعي** عند البعض **"واسيني" "ساري"، "الأعوج"**،... بينما استمدّها من بعض **الوسائط النقدية العربية** عند البعض

(1) عمّار بلحسن: صراع الخطابات، القصّ والإيديولوجيا في رواية الزلزال، مجلة التبيين، العدد 07، الجزائر، 1992، ص 114.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 59.

"**الركيبي**" "**مصايف**"، ... حيث نلمس شبهًا كبيرًا بين منهج "**محمد مصايف**" ومعالم (**النقد الإيديولوجي**) عند "**محمد مندور**".

- مورس النقد الاجتماعي **بنزعة معيارية: تقويمية وتوجيهية**.
- ما وظّف من **مصطلحات نقدية** كان وثيق الصلّة بالمنهج (**الالتزام، الانعكاس، البطل الملحمي، البطل النموذجي، البطل الإيجابي، البطل السلبي، الأدب الهادف**...)،

وهي علامة منهجية صحّية، لكن هذا التوظيف لم يخل تمامًا من بعض الخلط[1].

وختامًا يمكن أن نقول أنّ **المنهج الاجتماعي الجزائري** كان انعكاسًا **للمنهج الاجتماعي الغربي** في أهمّ مبادئه مع إبقائه **الخصوصيّة الجزائرية في أبعاده الآلية والمادّية**، فرغم ما قوبل به هذا المنهج من حفاوة كبيرة في البداية، إلاّ أنّ كثيرًا من النقّاد ازدروه أمثال الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" لأنّه لا همّ له إلاّ تعليل «**كلّ شيء تعليلاً طبقيًا وربطه بين الصراع بين البنية الفوقية والبنية النحتية**»[2].

ثالثا– المنهج النفسي:

يستمدّ **المنهج النفساني** آلياته النقدية من **نظرية التحليل النفسي** (**Psychonalyse**) أو "**التحلفسي**" على حدّ نحت "**عبد الملك مرتاض**"، والتي أسّسها "**سيجموند فرويد**"/ **S. Freud** (**1856– 1939**) في **مطلع القرن العشرين**، فسّر على ضوئها السلوك الإنساني بردّه إلى منطقة **اللاوعي (اللاشعور)**[3].

والتحلفسي منهج من مناهج **علم النّفس الكلينيكي** غايتُه الكشف بواسطة طرائق مختلفة عن **هواجس النفس وعللِها الباطنة**، عبر **إثارة الذكريات والرغبات الجسمية، والصوّر المتماشجة** تحت أنظمة من **الأفكار اللاواعية المعقدّة** التي يسبِّب وجودُها الذي لا يكاد يبين اضطرابات نفسية وربّما جسمية أيضًا، وكثيرًا ما يحدُث ذلك تأثيرات، كلّما أثاره المعُالج وازْدجَاه، نحو حال الوعي...[4]

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 60.

[2] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 10، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 61.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 22.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 137.

وحسب هذا المنهج، فإنّ في أعماق كلّ كائن بشري **رغبات مكبوتة**، تبحث دومًا عن **الإشباع** في مجتمع قد لا يتيح له ذلك، ولّما كان صعبًا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لا شعوره فإنّه مضطّر إلى **تصعيدها**؛ أي إشباعها بكيفيات مختلفة (**أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنّية**)، كأنّ الفنّ إذن تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنّان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة، والتي قد تكون جنسية (**بحسب فرويد**)، أو شعورًا بالنقص يقتضي التعويض (**بحسب آدلر**) أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزّنة في اللاشعور الجمعي (**بحسب يونغ**)[1].

وفي ضوء **نظرية التحليل النفسي**، وما يتصّل بها من **لاشعور وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات**، ولج **"فرويد"** عالم الفنّ والفنّانين ليعرض عليه بضاعته السيكولوجية، فكان من الأوائل الذين رسّخوا **بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب والفنّ والنقد**، إذ تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنّانين وأعمالهم الفنّية وعملية الخلق الفنّي والمتلقي... فالفنّان عنده إنسان عصابي أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية، وبعد الفراغ منها، فهو إنسان عادي سوِّي في كامل وعيه[2].

وعلى ضوء **تعدّد وتفرع الاتجاهات النفسانية** التي أفاد منها **النقد الأدبي**، وتعارضها وتعقّدها وتغيّرها، فإنّ **النقد النفساني** ظلّ يتحرّك ضمن جملة من **المبادئ والأسّس** التي اتخذت صفة **الثوابت** ويمكن حصرها فيما يلي:

– ربط النص بـ «**لا شعور**» صاحبه.

– افتراض وجود **بنية تحتية للنص**، متجذِّرة في «**لاوعي**» الكاتب (**هي مرمى الناقد النفساني**)، تنعكس بصورة تصعيدية على سطح النص، تشبه علاقتها بظاهر النص علاقة الحقيقة بالمجاز في التعبير الواحد.

– النظر إلى **شخصيات النصوص** على أنّهم **شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم**...

---

(1) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 22.

(2) إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 90.

– النظر إلى **صاحب النص** (**والفنّان عمومًا**) على أنّه **عصابي**، أمّا **النص** فهو **عرض عصابي** يعكس المكبوت الحقيقي في شكل بديل مجازي مقبول اجتماعيًا، وهو ما يسمّى «**تساميًا**»[1].

ونجد عامّة البحوث والدراسات تجمع على أنّ الناقد الفرنسي "**شارل مورون**"**C. Mouron** (**1899– 1966**)، الذي يرجع إليه مصطلح **النقد النفساني** (**Psycho- Critique**) قد حقّق للنقد الأدبي انتصارًا منهجيًا كبيرًا؛ إذ **فصل النقد الأدبي عن علم النفس** وجعل من **الأوّل** أكبر من أن يبقى مجردّ شارح وموضِّح **للثاني**، مقترحًا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي **غاية في ذاته**، بل يستعين به **وسيلة منهجية** في دراسة النصوص الأدبية[2].

وقد ظهرت **الملامح الأولى للنقد النفساني في الوطن العربي** عبر دراسات "**طه حسين**" و"**العقّاد**"، متأثِّرة (**خصوصًا عند الأوّل**) برؤية الناقد الفرنسي "**سانت بيف**" التي تلحّ كثيرًا على السيرة الذاتية لصاحب النص، يتجلّى ذلك فيما كتبه **الأوّل** عن "**المعرّي**" و"**المتنبي**"، وما كتبه **الثاني** عن "**ابن الرومي**" و"**أبي نواس**"، الدراستين اللتين عدّهما الناقد الجزائري "**شايف عكاشة**" من صميم «**المنهج النفساني الجسماني**» «**Psychomatique**»[3].

ومن الدراسات المبكرِّة في هذا المجال ما نشره الأستاذ "**أمين الخولي**" عام **1939**م؛ فقد نشر فصلاً في **المجلد الرابع** من **الجزء الثاني** من **مجلة كلية الآداب** بعنوان (**البلاغة وعلم النفس**) والذي لاحظ فيه وجود اتّصال وثيق بين **علم البلاغة وعلم النفس** حين بحث في **تعريف البلاغة** عند البلاغيين القدامى، وكذلك في تقسيمهم **أضرب الخبر** بمراعاة حال المخاطب ليأتي دور الدكتور "**محمد خلف الله أحمد**" الذي تابع أبحاثه في **العلاقة بين علم النفس والأدب**، وتكوّنت له أثناء ذلك وجهة نظر شرحها في كتابه (**من الوجهة النفسية في بحث الأدب ونقده**)، وهو يحمل طابعًا نظريًا، وتكمن قيمته إلى حدّ كبير في إشارته التراثية، ومحاولة تفسير بعض آراء "**عبد القاهر الجرجاني**" على أساس من علم النفس...[4]

(1) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 80.

(2) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 23.

(3) شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص 125، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 81.

(4) إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 101.

كما ظهرت **ملامح أخرى** لهذا المنهج، وتجلّت خاصّة عند الدكتور **"عز الدّين إسماعيل"** في كتابه (**الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية**)، وكتاب (**التفسير النفسي للأدب**)، وكتاب (**الأدب وفنونه**)، ففي كتابه (**التفسير النفسي للأدب**) مثلاً نجده قد ركّز **ممارسته التطبيقية** على **النص ذاته** بمرتبة أولى حيث أعلن في افتتاحه قائلاً:

«إنّني حاولت أن أتقدّم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب وتوضيح معلم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصبّ هذه المرّة أوّل ما تنصبّ على الأعمال الأدبية ذاتها»[1].

في هذا الكتاب إذن تبلوّرت بعض **أسّس نظرية النقد النفسي**، حيث نجد طريقته في المعالجة النقدية تقوم على **التفسير والتحليل والتقويم** بناء على **المعرفة العلمية السيكولوجية** لا على الأحكام الذوقية.

وإذا عُدنا إلى **الخطاب النقدي الجزائري**، نجد الدكتور **"يوسف وغليسي"** يرى بأنّه يعسر البحث عن موقع للنفسانية منه، ويرُجع ذلك إلى **قلّة رصيد نقّادنا** من **المفاهيم السيكولوجية**، وأنّ **الجامعة الجزائرية** التي تعتبر المعقل الرئيس للممارسة النقدية لم تعْتمد على مقياس «**علم النفس الأدبي**» إلاّ في وقت متأخِّر، أضف إلى ذلك أنّه يوكل إلى أساتذة **غير ذوي التخصّص** ولا **صلّة لهم بعلم النفس** عمومًا، كما أنّ **صلّة نقادنا بالنقد النفساني** قد تزامنت مع غزو المناهج «**الألسنية**» الجديدة للساحة النقدية، وما سجله هذا المنهج من تراجع شامل على امتداد الوطن العربي، يضاف إلى ذلك كلّه ما دعا إليه بعض النقّاد من التشكيك- أصلاً- في مدى إفادة النقد (والأدب عمومًا) من علم النفس، ويأتي في طليعتهم الدكتور **"عبد الملك مرتاض"** الذي نعت الممارسات النقدية النفسانية بـ **"المريضة المتسلِّطة"**[2] رغم انفتاح تجربته النقدية على مناخات منهجية متعدّدة.

---

[1] عز الدّين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981، ص 16.

[2] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 09، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 82.

وهذا كلّه لا يعني بالضرورة عدم وجود بعض المحاولات، فالمتابع **للحركة النقدية في بلادنا** يجد هناك **بعض الملامح ذات طابع أكاديمي جزائري** والتي سعت إلى **تأسيس منهجي نظري للنقد النفساني**، ومن أمثلة ذلك دعوة الناقد **"عبد القادر فيدوح"** في مطلع **أطروحته** الموسومة بعنوان (**الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**) إلى أنّ «**التعامل مع النص وفق منظور سيكولوجي يمنحنا قراءة خاصّة عبر صياغته الفنّية التي تحمل في ذاتها رؤية لعالم الإنسان الخفي، واستدعاء تجلّيات اللاوعي الجمعي...**»[1].

بالإضافة إلى الأستاذ **"أحمد شريبط"** في قراءته «**البانورامية**» لـ (**النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية**).

ولعلّ الصورة الساذجة لوجود (**النفسانية**) في **النقد الجزائري**، تكمن في حديث بعض النقّاد عن «**المؤثّرات النفسية**» في التجربة الأدبية المدروسة، كما نجد عند **"محمد ناصر"** الذي يخصّص لمحات خاطفة جدًّا للإيماء عن **المؤثرات النفسية في الشعر الجزائري**، والتي من شأنها أن تمارس تأثيرًا خفيًّا على التجارب الشعرية[2].

كما نستشفّ **ملامح المنهج النفسي في بلادنا** عند الشاعر **"عبد الله بوخالفة" (1964-1988)** المولود في **بسكرة** (**بوابة الصحراء الجزائرية**)، والذي دخل قسم الفلسفة طالبًا في (**جامعة قسنطينة عام 1983**) حيث تأثّر بالفلسفة الوجودية، والفلسفة الماركسية... كما شارك في الأمسيات الشعرية والمهرجانات... وكانت صداقات **"بوخالفة"** الأدبية مقتصرة على عدد من الأدباء الجزائريين أمثال: **"الطّاهر وطار"**/ الشاعر **"إدريس بوذيبة"**.../ الشاعر **"محمد الزتيلي"**.../ الشاعر والناقد **"عز الدّين المناصرة"**...، وقد كان **"عبد الله بوخالفة"** من مبدعي (**قصيدة النثر**) في الجزائر.. ونجد في هذا السياق الناقد **"عز الدّين المناصرة"** يحاور **"بوخالفة"** حول شعرية المكان، ثم أنجز مخطوطته الشعرية الأولى، وقام بكتابة كلمة على غلاف المجموعة الشعرية يقول فيها: «**طفل شفاف كصحراء بسكرة، شامخ كنخلها، يكتب قصيدة النثر**

---

[1] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي- (المقدمة)، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 82.

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 121.

الفكرية ويهتمّ بشاعرية المكان، لهذا راح يحاور في أشعاره جبل التروبادور القريب من مسقط رأسه، أعتقد جازمًا أنّ "عبد الله بوخالفة" يمتلك مفتاح سرّ الخصوصيّة الشعرية الجزائرية»[1].

هكذا إذن- كان **"عبد الله بوخالفة"** شاعرًا شجاعًا في مواقفه السياسية، لكنّه كان **مأزومًا ومسكونًا بحلم التغيير**، كان يحلم بالجزائر الديمقراطية الوطنيّة الحديثة، وعندما اصطدم حلمه بالواقع المرير، **رمى نفسه تحت عجلات القطار** معلنًّا احتجاجه على كلّ شيء، أو لعلّ تلك **البنت الجميلة في قسم اللّغة الفرنسية** التي يعشقها قد أهملته، فذوى كوردة الاصفرار[2].

وهذه **الصدمة بالواقع المرير** كما هو معروف تحتاج إلى **إشباع**، وإشباعها عند شاعرنا كان **بالانتحار**.

هكذا مات شاعرنا **مصدومًا ومأزومًا**.. حَالًما بحلم التغيير لواقع الجزائر المرير.

---

[1] عز الدّين المناصرة: جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2007، ص 484- 485.

[2] المرجع نفسه: ص 485.

الفصل الثاني

النقد النسقي في الجزائر

1- الاتجاه البنيوي

2- الاتجاه السيميائي

3- الاتجاه الأسلوبي

4- الاتجاه التفكيكي

تمهيد:

تقلّب الخطاب الأدبي بين **مناهج نقدية** شتى من **انطباعية وتاريخية واجتماعية ونفســـية** إلى مناهج **ما بعد البنيوية كالأسلوبية والسيميائية والتشريحية**...

وقد أسهمت هذه المناهج في **إضاءة النص الأدبي وصبر أغواره** من خلال توظيف مختلـــف **الآليات المنهجية والأدوات الإجرائية** التي تنتجها هذه المناهج المتعدِّدة.

وبمرور الزمن، وبفضل **ازدهار النقد الحديث** تطوّر **وعينا وإدراكنا للنص الأدبي** الـــذي لم يعدّ مجردّ بستان وارف الظِّلال يقصده المرء طلبا للراحة والاستجمام، بل أصبح همًّا مؤرقا، وهـــذا الهمّ يحتاج إلى قارئ حاذق يمتلك أسلحة الفن ّكما قال المرحوم الدكتور **"محمد مصايف"** لكـــي يتفاعل مع النص ويساهم في إنتاج معناه.

كما نجد **المناهج النقدية** تكتسب أهمّيّة بالغة في الدراسات الأدبية، باعتبارها طرقًا وأساليب يتناوّل الناقد في ضوئها الأعمال الإبداعية، ويتحكمّ بفضلها في الدراسة ويوجِّهها الوجهـــة الـــتي تحقِّق غايته، وتُفضي به إلى استخلاص النتائج بشكل جيِّد، وكيفية مقنعة. «**وذلك ما جعل بعض النقّاد يلحّون على حتمية اختيار المنهج المناسب قبل الشروع في العملية النقديـــة، لأنّ ذلـــك يعصم الناقد من عشوائية مضرّة، ويجعل دراسته دراسة موضوعية**»[1].

فالناقد بحاجة إلى **منهج نقدي** يكوّن له **الطريقة والأسلوب في المعالجة** شأنه في ذلك شـــأن الأديب الذي يحتاج منهجًا أدبياً يقولب ضمنه أفكاره وآراؤه ومواقفه.

يقول **"محمد مصايف"** «**... والفائدة من هذا العمل النقدي المنظّم أو المنهج، إذا صـــحّ التعبير هو ألاّ يسقط الناقد في سهولة الخلط في العمل الأدبي المدروس، وهو الأمر الذي يحدث عندما يمارس الناقد عمله دون منهج محدّد، أو عندما يمارسه بأفكار مســـبقة كوّنهـــا الناقـــد بمطالعات لأثار أدبية أخرى**»[2].

(1) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 25- 26، نقلاً عن/ عمّار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري، ص 123.

(2) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص25.

وسنحاول في هذا الجزء من الدراسة أن نسلّط الضوء على بعض **المناهج النقديـــة النصّـــية** ونخّص بالذكر تلك التي ظهرت بشكل جلّي في **النقد الجزائري.**

غير أنّ دراستنا لهذه المناهج لا تقتصر على ظهورها على **الساحة النقدية الجزائرية** فحسب بـــل تتعدّاها إلى مواطن ظهورها وصولاً إلى **الوطن العربي** ثم **الجزائر** بصفة خاصّة «**لأنّه من الخطأ أن يحاول باحث– مهما كان اتجاهه ومذهبه– أن يؤرِّخ لنقد ما في دائرته المحلّية أو الوطنيّة فقـــط دون أن يوِّضح مكان هذا النقد الأدبي من تاريخ النقد الأدبي العامّ، وذلك لأنّ مثل هذا الاتجاه قد يجامل ذلك النقد وقد يهضمه حقّه، وهما أمران بعيدان كلّ البعد عن مفهوم البحث العلمي السليم وعن التفكير المتزّن**»[1].

[1] عامر عطيّة: النقد المسرحي عند اليونان، د.ط، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 06.

1- الاتجاه البنيوي:

1-1 ماهية البنيوية:

إذا ما تساءلنا عن ماهية البنيوية نجد أنها: شكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة، بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية، ويشمل هذا التحديد كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفية، كاللغة والإنسان والمجتمع والأجهزة وغيرها.[1]

في حين يجد **"جان بياجيه jean bieget"**صعوبة في إيجاد تعريف محدد للبنية إذ: يعترف في مطلع كتابه عن (**البنيوية**) بأنه من الصعب تمييز البنيوية لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحدا، فضلا على أنها تتجدد باستمرار، وأن البنيويين في نظر الآخرين هم جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة، تستمد روافدها من ألسنية **"دوسوسير De Saussure"** وأنثرولوجية **"ليفي ستراوس lève strauss"** ونفسانية **"بياجي Pieget"** وحفريات **"ميشال فوكو Méchael.F"** والتاريخية والمعرفية وأدبيات **"رولان بارت Roland Barthes"**...[2]، وقد ظهرت البنيوية كرد فعل عن الوضع الذري الذي ساد العالم في القرن العشرين وهي: "مدرسة تملك جملة من الخصائص القومية والمعطيات التاريخية... وهي منهج سببه التطور الثقافي في النصف الثاني من القرن العشرين"[3] في حين هناك من يرى أنها ليست مذهبا ولا مدرسة بل منهجا.

على العموم نستطيع القول أن البنيوية: منهج يسعى إلى دراسة النص من حيث مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها، دراسة شكلية تهدف إلى تفسير بنيته وتوضيح المظاهر الفنية والجمالية التي يشتمل عليه والتي تسهم في عملية التأثير.[4]

بناءا على ما سبق يمكن القول أن: البنية هي نسق من العناصر أو الوحدات المنتظمة فيما بينها تنظيما داخليا، ومن حيث هي شبكة من العلاقات القائمة المتفاعلة فيما بينها تفاعلا حركيا، لأن البنية ليست ساكنة بل هي دائمة الحركة وهي بذلك تسعى جاهدة-أعني البنية – إلى تحقيق

---

[1] جيلالي حلام: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مجلة الموقف الأدبي، ع 404، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، كانون الأول، 2004، ص 15.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص63.

[3] صالح بلعيد: دروس قي اللسانيات التطبيقية، ط5، دار هومة، الجزائر، 2009، ص 32.

[4] عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أن؟ وإلى أين؟، ص05.

انغلاقها الذاتي، هذا المفهوم جعل البنيوية لا تؤمن بالأشياء أو الوحدات المنفصلة عن بعضها البعض، بل تؤمن بالعلاقات الخفية التي ترتبط بين وحدات المنجز النصي.[1]

إذن: البنيوية منهج من المناهج النسقية تقوم بدراسة النص دراسة شكلية بعيدة عن سياقاته الخارجية.

1-2 أسس البنيوية:

تقوم البنيوية كغيرها من المناهج على مجموعة من الأسس، إذ رفضت: أهم القيم التي كان النقد التقليدي ينهض عليها، ومنها رفض التاريخ، وفكرة المؤلف، والمناداة بموته، ورفض المرجعية للإبداع، ثم رفض معنوية الألفاظ وعد اللغة مستقلة بنفسها [2] كانت هذه لمحة مختصرة عن ماهية البنيوية، وتعريفات النقاد لها وأهم الأسس التي قامت عليها.

1-3 الاتجاه البنيوي في النقد الغربي:

إن أول من استعمل مصطلح البنيوية (**structuralism**) في حقل النقد الأدبي هو العالم اللغوي "**رومان جاكبسون**" **R-jakobson** (**1896-1982**) **عام 1929**، في معرض وصفه لأعمال النظرية التي توصلت إليها مدرسة براغ اللغوية،[3] ورغم ذلك: "لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا ..."،[4] "وهذه الإرهاصات تعود إلى اللسانيات عموما، وإلى علم وظائف الأصوات (**الفونولوجيا Phonology**) على وجه الخصوص، وكانت أفكار العالم اللغوي السوسيري "**فيرديناند دو سوسير**" **Ferdinand de Saussure** (**1857-1913**) تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في القرن العشرين، إضافة إلى جهود التيار الشكلاني، رغم أن سوسير لم يستخدم كلمة بنية، وإنما استعمل كلمة (نسق) أو (نظام)، إلا أن الفضل الأكبر في ظهور هذا المنهج يعود له

---

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، 2010، ص32.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 220.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص63.

[4] صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص 47.

وذلك من خلال دراسته للظاهرة اللغوية"[1]، لذلك كانت البداية مع "**دوسوسير**"**de Saussure** من خلال كتابه ودراساته المنهجية.

ثم تلتها **مدرسة الشكلانيين الروس Formalistes Russes** (**1915–1930**)، "وتشكلت هذه المدرسة من حلقة موسكو اللغوية التي تأسست سنة **1915**، وبعد عام انضمت إليها **حلقة سان بيتر سبورغ** (**لينيغراد**) التي كانت تسمى **الأوبوجاز** (**Opojaz**) وتعني جمعية اللغة الشعرية"[2] إذ اعتبرت الشكلانية الروسية من روافد البنيوية بدراستها النقدية واللغوية. ورغم الجهود التي حققتها الشكلانية الروسية في سبيل البنيوية لكن سرعان ما انتهت وبالتحديد **1930**: "لينتقل ميراث الشكلانيين الروس إلى **تشيكوسلوفاكيا**، من خلال **حلقة براغ** اللغوية (**Cercle de Prague**) (**1926–1948**)[3]، وتسمى كذلك البنيوية الشكلية تأسست بمبادرة من زعيمها "**فيليب مانيسيوس**" **v.Mathesios** ومن أعضائها التشيكوسالوفاكيين ("**هافرانيـــك**" **havranek** "**تروكا**" **troka**، "**فاشـــيك**" **vachiek**، "**موكاروفسكي**" **moukarovisky**) فضلا عن "**رينيه ويليك**" **rinehwilik** وكذلك "**جاكبسون jakobson**" **نيكولاي nekoleys**" "**تروبتسكوي troubetzkoy**"، تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكلانية الروسية، وقدمت أطروحتها حول اللغة عام **1929**،[4] وكانت هذه الحلقة باعثا على نشوء حلقات لغوية أخرى قدمت ميراثا بنيويا مثل (**حلقة كوبنهاجن 1931**)، التي اعتمدت على تراث **دو سوسير de Saussure**" والشكلية الروسية وحلقة براغ، ويعد (**بروندال broundel** و"**يامسليف**" **hjelmslev**) رائدي المدرسة، اللذين بلورا إنجازاتها المتطورة في علم اللغة، وحلقة نيويورك (**إدوارد ساسبير edward sapeer**، **ليونارد بلومفيلدleonart bloomfiel** ، **نعوم تشومسكيnoam Chomsky**) **سنة 1934**"[5] وعموما، اهتمت هذه الحلقات بالسياقات الفلسفية الاجتماعية والتاريخية.

هذا ولم تكتمل الصيغة المنهجية المنظمة للبنيوية: "إلا مع المدرسة الفرنسية ممثلة **بجماعة** (**Tel quel**) ومجلتها الموسومة بالإسم نفسه، والتي أسسها الناقد الروائي (**فيليب سولار**)

---

(1) لخضر عرابي: المدارس النقدية المعاصرة، عد ط، دار العرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 95.
(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 117.
(3) المرجع نفسه، ص 118.
(4) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 68.
(5) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، ص 52-53.

(**Philip sollers**) **سنة 1960**، وكان من أبرز فرسانها (**رولان بارث roland barthes**، **ميشال فوكو michel foucault**، **جاك دريدا jacque derrida**، **جوليا كريستيفا Julia kristeva**...) الذين دعوا إلى نظرية جديدة في الكتابة، هي ليست انعكاسا للواقع (كما هو الحال في المناهج السياقية) ولكنها إنتاج له"[1] على العموم، فالبنيوية هي منهج ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل وتقاربه مقاربة آنية محايثة[*]،[2] فيتحول النص لدى البنيويين إلى جملة كبيرة، إذن وبفضل تلك الروافد اكتست البنيوية طابعها الشمولي، الكلي والعلمي واستطاعت أن تفرض وجودها على الساحة النقدية الغربية.

لذلك بدأت الممارسات النقدية –بعد أن تطعمت بالبنيوية – تتخلص شيئا فشيئا من النظرة المعيارية الصارمة، وتنحو نحو المنهج الوصفي الذي يريد أن يكتسي الطابع العلمي، وذلك عن طريق التركيز على نسق الظاهرة المدروسة ونظامها من خلال تجليات بنيانها، وبهذا فإن الظاهرة اللغوية والنقدية قد تسابقتا – تحت فعل الجاذبية البنيوية – نحو اعتناق هذا المنهج الجديد بفضل ما اصطحبه من تقنيات في تحليل الظواهر الإنسانية، فأوقعت الباحثين في سحر إغرائها، هذا الإغراء هو الذي حدا بالكثير من الباحثين إلى محاولة تطبيق آليات ومقولات هذا المنهج على كثير من النصوص.

لقد أثرت اللسانيات الحديثة تأثيرا كبيرا في النقد الأدبي، حيث استطاعت أن تمده بأدوات منهجية، والتي حدد "**دو سوسير Ferdinand de Saussure**" مهمتها في الوصفية، بدل الوقوف على المعيارية، بعدما أقام الفروق بين اللغة والكلام.[3] ويتمثل مفهوم اللغة عنده في أنها: نظام من الرموز، أو العلامات، تتكون من شيء مسموع، ومن تصور مرتبط بها ارتباطا لا انفصام له... [4] أما الكلام فهو: عمل فردي آني مختلف مشتت يقع في الزمن المتغير، بينما اللغة نموذج جماعي ذهني[5]، ويرى أن لسانيات اللغة هي التي ينبغي دراستها ذلك لأنها تتضمن نظاما قارا يمكن

---

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 118.

(*) المحايثة: وصف الأشكال والقوانين الداخلية للنص دون الاعتماد على معلومات أجنبية.

(2) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي ص 71.

(3) محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 79-80.

(4) عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية د ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2008، ص155.

(5) صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص47.

الوصول إلى علائقه وبنياته، فبفضل الدراسة التزامنية تخلّص النقد الأدبي من الدراسة التاريخية للنص، وتحولت الممارسة النقدية إلى دراسة محايثة للظاهرة الأدبية من منطلق أن اللغة ما هي إلا نسق من العلاقات الاعتباطية التي لا تعرف إلاّ نظامها الخاص، ومن هنا أتت فكرة التمييز بين التزامن والتعاقب،[1] لقد عمل النقاد الغربيين على تطبيق المنهج البنيوي على نصوصهم بأدوات منهجية، وفق رؤية وصفية محايثة.

كما أنجبت البنيوية فكرة **موت المؤلف** من منظور أن تاريخ الأدب، إما تاريخ مؤلفات أو تاريخ مؤلفين، ولم يكن هذا التاريخ يهتم إلا بشكل جزئي بالنصوص الأدبية وقيمتها الفنية، خاصة لدى مدرسة التحليل النفسي والتي تركز كثيرا على سيرة الأديب وحياته الخاصة وعقده وأمراضه، وكذا النزعة التجريبية التي سادت في الفلسفة الإنجليزية المعاصرة والعقلانية الفرنسية، فصارت الممارسة النقدية لا تستطيع الاقتراب من أي نص، ما لم يكن بين يديها ملفا متكاملا ومفصلا عن حياة صاحب النص، فبلغت في إسقاط تفاصيل سيرته الذاتية على محتوى النص، مما حدا بالمنهج البنيوي إلى الدعوة إلى موته، وقد ذهب الأمريكي "**رولان بارت roland barthes**" إلى القول بأن موت المؤلف هو إعلان عن ميلاد القارئ والكتابة معا.[2] إن غلو البنيوية الشكلانية في انغلاقها عن ذاتها من خلال رفضها للتاريخ والذات والإنسان، وتحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول والأشكال الهندسية التي لا تخبرنا في النهاية بشيء،[3] هذا الرفض تولد عنه ظهور اتجاه بنيوي جديد حاول أن يمزج بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي وهو **البنيوية التكوينية** التي اهتدى إليها **لوسيان** "**غولدمان L.Goldman**" حيث استطاع أن يفرق بين البنيوية الشكلية والبنيوية التكوينية التي لا تغفل الحس التاريخي من وجهة نظر أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب،[4] وإن كانت البنية في ضوء البنيوية الشكلانية معزولة عن المحيط الذي نشأت فيه يضاف إلى ذلك أن دلالتها تستنبط من ذاتها فإن البنية في المذهب الإيديولوجي والمتمثل هنا في البنيوية التكوينية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان... والبنيوية التكوينية لا تهمل الوضع التاريخي للبناء، فهي تهدف إلى

[1] محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص 80–81.

[2] المرجع نفسه، ص 84-85 .

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 94.

[4] محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص 91-92.

الوصول إلى المعنى التاريخي دون إغفال دور الفرد فيه،[1] وبالتالي تحولت البنية من كونها في البنيوية الشكلية ثابتة وساكنة ومعتمدة على التحليل الآني للظاهرة الإبداعية إلى تجاوزها للتحليل الآني الكرونولوجي.[2]

خلاصة ما سبق، تمحور عمل البنيوية حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي، وتعامل النص كعالم مغلق على نفسه، بعيدا عن الرؤية السياقية لهذا النص. تستخدم الاتجاهات النقدية المتعارضة مع البنيوية النص لأغراض تاريخية أو اجتماعية أو لغوية هذه الأهداف لا تخدم النص: ويرى البنيويون أن الاتجاهات النقدية السابقة عليهم أو المتعارضة مع جوهر منهجهم لا تخدم النص، وإنما تستخدمه لأهداف تاريخية أو اجتماعية أو لغوية أو غيرها، وهي بالتالي تقصيه وتتركه خارج مجاله الخاص، ومن هنا ظل هدف البنيوية الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية توالدها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية خاصة، بعبارة أخرى فإن المنهج البنيوي اهتم – في تحليله للنص – ببناه الأدبية وفحص علائقها الداخلية، وركز على دراسة لغة الآثار الأدبية وليس عمومها، بل في صيغتها الأدبية والشعرية خاصة[3] نفهم من رؤية البنيويين أن الاتجاهات النقدية عارضت جوهر منهجهم، وهي بذلك لا تخدم النص، بل تقصيه وتتركه خارج مجاله الخاص، لذلك ظل هدف البنيوية هو محاولة فهم الأعمال الأدبية وذلك بدراسة علائقها، والعناصر المهيمنة عليها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية.

لقد عملت البنيوية على دراسة النص دراسة شكلية آنية، واللافت للنظر أن هذا المنهج لقي مهمة صعبة في اقتحام مجال النص الأدبي: ولما حصل هذا الفشل أعلن عن إفلاس المنهج البنيوي، وعجزه، وعدم جدواه، فهاجره من هجر من المؤسسين له، ورفضه من رفض، وأدرك في الميدان عدم جدواه ومن واصل الاشتغال به، ووفى كلود **"ليفي ستراوس Cl.lévi strauss"** على الرغم من شكلية الدراسة وشكلية النتائج وبروز تيارات تكفر بالبنيوية، وتدعو إلى ما بعد البنيوية للبحث عن فضاءات أرحب.[4] ومن بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى

(1) الزواوي بغورة: المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات د ط، دار الهدى وعين مليلة الجزائر، 2001، ص97.
(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية ص 58-59.
(3) لخضر عرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص 113، 112.
(4) رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب النقدي، د ط، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 80-81.

هدمها والتخلي عنها: "**جاك دريدا Jacque derrida**" الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي آنية ميتافيزيقية، و"**جوليا كريستيفا julia Kristeva**" **ومجموعة (tel quel)** التي دعت إلى سيميائية جديدة[1] ويمكن تلخيص جملة السلبيات التي أخذت عليها في النقاط الآتية:

1- البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة، ورسوم بيانية وجداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقا، ولذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب وإنما مؤذية لأنها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية.

2- تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلا تاما قد يكون ذلك مقبولا إذا تعلق الأمر بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا[2] هذا وقد فشلت البنيوية في معالجتها للظاهرة الزمانية.

3- لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد **New criticism** فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن الذات القارئة.

4- إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية (**الهرمنيوطيقا**) **Herméneutics**[3] ما سجل على البنيوية من مآخذ جعل نقادها ينادون بسيميائية جديدة.

4-1 الاتجاه البنيوي في الوطن العربي:

إذا اعتبرنا أن سنوات الخمسينات هي عهد الرخاء البنيوي في أوربا، فإن هذا لم يظهر في النقد العربي إلا في سبعينيات القرن الماضي، فيما كانت سنوات الستينات تمهيدا لذلك وإرهاصا به، فقد هيمنت في هذه المرحلة المناهج السياقية على النقد العربي.

تنازع البنيويين العرب تنازعا كبيرا في ترجمة مصطلح **structuralism** كأي مصطلح جديد يغزو الثقافة العربية، فإذا نحن أمام ما يناهز العشر ترجمات (**البنيوية، البنوية، البنيية، البنائية، الهيكلية، التركيبية، الوظيفية، البنيانية**...)[4] وقد اختار يوسف وغليسي مصطلح (**البنيوية**)، لأنه على حد تعبيره لا يخدش القاعدة اللغوية كثيرا.

(1) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ط1 دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2003، ص103.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 93.

(3) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص120.

(4) المرجع نفسه، ص121.

أما فيما يخص ثقافتنا العربية، فقد مثلت البنيوية منطلقا هاما في الخطاب النقدي العربي عبر مختلف أقطار العالم العربي: وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعات الشبان النشطين في الترجمة والتأليف في المغرب العربي[1] واللافت للنظر أن هذا الاتجاه –البنيوية: من أكثر الاتجاهات شيوعا في النقد العربي ومن النقاد العرب السائرين على خطاه محمد بنيس، محمد برادة، يمنى العيد...الخ،[2] وكان أول لقاء للنقد العربي مع هذا المنهج هو البنيوية التكوينية والتي حاولت المزج بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنيوي، مثلما لاحظنا عند **"لوسيان غولدمان L.Goldman"** والذي استفاد من الدراسات اللغوية الحديثة، وأن هذا المنهج كان بديلا للبنيوية الشكلانية، لقد تعامل **"غولدمان L.Goldman"** مع الأعمال الإبداعية بأدوات بنيوية وذات طابع ماركسي، وفرق بين البنيوية الشكلية والبنيوية التكوينية والتي لا تغفل الحس التاريخي من منطلق أن العناصر التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب، وقد اهتم بالرواية خصوصا[3] ويمكن القول أن المنهج النقدي الذي كان سائدا ومهيمنا على النقد العربي الحديث –قبل ظهور البنيوية– هو المنهج الاجتماعي، والذي أملته أسباب موضوعية وظروف تاريخية كان يعيشها المجتمع العربي من خلال (**معركة التحرير/ طرد الاستعمار/ مناصرة قضايا الشعوب المحتلة**)، وهذا ما مهد الطريق لتبني كل فلسفة اجتماعية تخدم أهدافه، وتتلاءم مع طموحاته وتطلعاته، فكان ذلك في البنيوية التكوينية، فظهرت عدة مقاربات حاول أصحابها من خلالها الجمع بين المناهج السياقية وخاصة المنهج الاجتماعي وبين المناهج النسقية التي تجلت في الدراسات البنيوية التي اكتسحت الدراسات النقدية في العالم، فحاول النقاد العرب استيعاب أهم مقولات المنهج البنيوي التكويني وتوظيفها في أبحاثهم... ومن أهم النقاد العرب الذين اهتموا بالمنهج البنيوي التكويني، والذين ظهرت لهم أعمال تميزت بالوضوح في الرؤيا والأكاديمية في الطرح **"محمد برادة" (المغرب)** في رسالة جامعية حول **"محمد مندور" وتنظير النقد العربي** سنة 1979 والتي صرح في بدايتها أنه يعتمد المنهج البنيوي التكويني، لأن ميزته تتمثل– فضلا عن

[1] صلاح فضل: في النقد الأدبي، ص59.

[2] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص104.

[3] محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص 92-93.

مرونته المفهومية – في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع[1] ثم تتبع ذلك دراسة "**سعيد علوش**" (**المغرب**) الموسومة بـ (**الرواية الأيديولوجية في المغرب العربي**) سنة **1981** والذي أعلن انتماءه الحر لهذا المنهج قائلا: "أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب "**لوكاتش Locatech**" و"**غولدمان Goldman**" دورا هاما فيه..."[2] ونفهم من هذا القول أن "**سعيد علوش**" استهدف المنهج البنيوي التكويني في ممارسته النقدية كذلك من الذين هللوا لعالم البنيوية التكوينية تنظيرا وممارسة الناقد المغربي "**محمد بنيس**" في كتابه (**ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية**) الصادر عام **1979** ومحاولة "**جمال شحيد**" الموسومة بـ: (**البنيوية التركيبية دراسات في منهج لوسيان غولدمان Goldman**) الصادرة عام **1982** و"**يمنى العيد**" في كتابها (**في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي**)، الصادر عام **1983** وفي مقابل ذلك كتب "**حميد لحميداني**" (**الرواية المغربية، ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية**) الصادرة عام **1984**[3] هذا ويمكن للقارئ الرجوع إلى كتاب الدكتور "**محمد بنيس**" (**ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية**)، الذي يمثل حصيلة أولى ومبكرة في رحاب البنيوية التكوينية، وينقسم هذا الكتاب إلى ثلاثة أبواب وهي:

الباب الأول: يختص بالقراءة الداخلية للمتن وهو ينقسم إلى فصلين:

الفصل الأول: خاص بقراءة تجليات البنية السطحية للمتن وتنحصر في البحث عن قوانين الزمان والمكان...، أما **في الفصل الثاني** فقد خصصه لقراءة البنية العميقة ويشتمل على المحاور التالية أولا: التجريب ويشمل الاقتصار على بعض الأوزان وخروجها عن أساليب القدماء وغياب التناسق والتجانس، وثانيا السقوط والانتظار وتتمثل أساليبه في الموت وهو الأسلوب الأكثر انتشارا في معجم السقوط، الهزيمة، الحزن، الغربة، الفرد، الجماعة، أما الانتظار فأساليبه الارتكاز على البطل المفرد المعلوم أو المجهول وثلثا الغربة... في **الباب الثاني**: ارتفع فيه بالقراءة من داخل المتن إلى خارجه في المجال الشعري والثقافي بالمغرب خاصة ويتكون من ثلاثة **فصول**: **الفصل الأول** يطرح فيه وضعية النص الغائب وتحديده داخل المتن... أما **الفصل الثاني** فقد اشتمل على مراحل تكوين

---

(1) محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص 96.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 77.

(3) المرجع نفسه: ص 76.

بنية المتن... وفي الفصل الثالث تتحدث عن حدود المجال الشعري مركزا على الظهور المتأخر لحركة الشعر بالمغرب ... في **الباب الثالث** حاول فيه إدخال كل من البنية الداخلية للمتن والبنية الخارجية الثقافية الشعرية في بنية أكثر اتساعا، وهي الاجتماعية والتاريخية لذلك وقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول، **الفصل الأول** يتمثل في الجانب النظري حيث تحدث فيه عن اعتماده على المنهج البنيوي التكويني الذي دعا إليه "**غولدمان Goldman**" ومحاولته لخلق العلاقة بين البنية الداخلية والبنية الخارجية . أما **الفصل الثاني** يمثل محاولة الاقتراب من المجال التاريخي والاجتماعي للمتن ... وفي **الفصل الثالث** قام بمقارنة بين بنية الشعر في المتن وبين بنية الواقع المغربي في نفس الفترة التاريخية التي كتب، ونثر فيها المتن[1] لقد اتخذ الباحث من المنهج البنيوي التكويني أداة لمقاربة ظاهرة الشعر المعاصر، وقد تلت تلك المحاولات التأسيسية جهود أخرى تتبنى هي الأخرى نفس المنهج خاصة كتاب الباحث المصري **"كمال أبو ديب"** الموسوم بـــ (**في البنية الإيقاعية للشعر العربي**) سنة **1979**، كما أصدر بعد ذلك **"محمد رشيد ثابت"** كتاب (**البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**) سنة **1975**، وكتاب "**إبراهيم زكريا**" (**مشكلة البنية**) سنة **1976** ثم تلا ذلك "**صلاح فضل**" بكتاب (**نظرية البنائية في النقد الأدبي**) سنة **1978**، وكتاب "**محمد بنيس**" (**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**) سنة **1979**.

لو تساءلنا عن عمق الكتب العربية وأكثرها وضوحا في حركتنا النقدية الاحترافية والذي حاول: صاحبه تقديم محاولة جادة في التأسيس النظري لعالم البنيوية هو كتاب **"صلاح فضل"** (**النظرية البنائية في النقد الأدبي**) وقد تناول فيه مختلف الروافد البنيوية... كما تحدث عن تطبيقات المنهج البنيوي في العلوم الإنسانية، مشيرا في الكتاب عينه إلى معركة الوجودية والماركسية، وإلى البنائية في الأدب ثم مستويات التحليل الأدبي، مؤكدا في محطة أخرى على شروط النقد البنيوي ولغة الشعر وتشريح القصة، النظم، السيميولوجيا والأدب[2] فهذا الكتاب يمكن أن يصنف من المراجع العربية الأولى والمهمة والتي يمكن أن يلجأ إليها القارئ والمتخصص في هذا المجال.

---

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 77-80.

[2] المرجع نفسه، ص72.

1-5 الاتجاه البنيوي في الجزائر:

لقد كانت البنيوية الظاهرة الأولى في المدونة النقدية النسقية الجزائرية بحكم ريادتها التاريخية في النقد العالمي والعربي عموما، ويعد الباحث **"عبد الملك مرتاض"** رائد هذا المنهج في النقد الجزائري، فيؤرخ الباحث **"أحمد شريبط"** سنة **1983** البداية الفعلية للاتجاه البنيوي في الجزائر، وهي السنة التي صدر فيها كتاب **"عبد الملك مرتاض"** (**النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟**) ورغم أنه يشير إلى دراستين صدرتا سنة **1982** وهما (**الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث**) لـ**"عبد الملك مرتاض"** (**وقراءة أولى في رواية الأجساد المحمومة**) للأستاذ **"عبد الحميد بورايو"** إلا أن كتاب **مرتاض** (**النص الأدبي من أين وإلى أين؟**) يبقى الأهم في رأيه لأنه الأشمل والأعمق والأكثر علمية، والأكثر إغراء للقارئ، كما أن مادته أسبق من حيث الإبداع والاستقبال [1] وهو كتاب حاول صاحبه أن يثير بعض التساؤلات المتعلقة بالمناهج النسقية ليجيب عنها في طيات هذا الكتاب.

من جهة أخرى ذكر الباحث **"يوسف وغليسي"** في كتابه (**النقد الجزائري المعاصر**)، أن الريادة ليست بالعودة إلى تاريخ نشر الكتاب: فإن كان تاريخ صدور الكتاب هو معيار الأسبقية، فيجب الإشارة إلى أن **"عبد الملك مرتاض"** قد أصدر قبل هذا الكتاب كتابين يندرجان ضمن هذا الإطار المنهجي، وقد صدر كلاهما سنة **1982**، وهما (**الألغاز الشعبية الجزائرية**) و(**الأمثال الشعبية الجزائرية**)... وفي هذه الحالة ينبغي أن نحتكم إلى تواريخ مقدمات هذه الكتب الثلاثة، والتي تعود أقدمها إلى سنة **1979**، تاريخ تأليف (**الألغاز الشعبية الجزائرية**)[2] كما واصل **"عبد الملك مرتاض"** جهوده النقدية في كتب لاحقة تخلى فيها عن كل ما له علاقة بالظاهرة السياقية في النص، بل وهجم وتعرض لها بمناسبة وبغير مناسبة متبنيا النسق كبديل.

أما بالعودة إلى الباحث **"عبد الحميد بورايو"**: "فقد نشر هو الآخر في وقت مبكر من حياته النقدية دراسة متميزة عن السائد النقدي آنذاك بعنوان (**قراءة أولى في الأجساد المحمومة**) ووجه التمييز فيها أنها محاولة بنيوية تكوينية متقدمة، أنجز الناقد شطرها الأول يتناول البنية السردية لـ (**الأجساد المحمومة**) لـ **إسماعيل غموقات**، وفقا لرؤية وصفية تحليلية، وبإجراءات مصطلحية

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 122.
[2] المرجع نفسه ص 122، 123.

جديدة... لكن هذه المحاولة لا تأخذ شكلها المنهجي المتكامل نسبيا إلا في كتابه (**القصص الشعبي في منطقة بسكرة. دراسة ميدانية**) التي يمكن أن يكون أول تجربة **بنيوية تكوينية** تطبيقية في الخطاب النقدي الجزائري"، " متبنيا المنهج البنيوي إجراء وتطبيقا وتوظيفا لمصطلحات هذا المنهج، فقد عمد إلى تحليل نماذج من النصوص الشعبية كاشفا عن البنى التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، ثم بين علاقة هذه البنى بالبنية الأم، والتي تولدت عنها وهي البنية الاجتماعية، مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي"[1] كما ألفيناه إضافة إلى مصطلحات البنيوية الشكلانية يستعين بالجهاز (**الغولدماني**) مثل (**الشرح / البنية الأكبر/ رؤية العالم**...) كون الدراسة ميدانية أساسا فإنها لم تفسح المجال للبنيوية إلا في فصل واحد، فيما كانت باقي الدراسة وقفا على القصص الشعبي من جوانبه النظرية والوظيفية والسياقية (**تاريخية اجتماعية**) أحيانا. وليس ذلك بالغريب في دراسة بنيوية تكوينية.

يستعين ناقدنا في هذا الكتاب بالطروحات المنهجية والمصطلحية لدى رواد هذا النقد ونعني "**رولان بارت Roland barthes**"، "**كلود بريمون K.Brimondo**، "**ألجيراد غريماس A Greimas**"، "**ترفيتان تودوروف" T.Todorovo**"، و"**ليفي ستراوس "Cl.Lévi-strauss**"، ورغم غياب "**لوسيان غولدمان" Locean Goldman** عن بيبليوغرافيا الدراسة إلا أن مرجعيته الأساسية ظاهرة بقوة، إضافة إلى استعانته بمورفولوجيا الحكاية الشعبية **morphologie du conte** للشكلاني الروسي الشهير "**فلاديمير بروب V.Propp**".[2]

يقسم "**عبد الحميد بورايو**" الدراسة إلى ثلاثة فصول، في **الفصل الأول** تعرض للقصص الشعبي بمنطقة بسكرة بالتعريف والحديث عن مصادر هذا القص ليتحول في **الفصل الثاني** للحديث عن أنماط القصص الشعبي هناك، أما **الفصل الأخير** فقد درس فيه البنية القصصية، ومن خلال العنوان الذي اختاره الكاتب لهذه الدراسة يخيل للقارئ بأن الدراسة سوف تعتمد المنهج الأنثروبولوجي، باعتبار القصص الشعبية تاريخية، والمنهج الاجتماعي، باعتبار الدراسة تتناول قضايا اجتماعية لها علاقة بالمجتمع كالبطولة، الأمور المتعلقة بالدين كقصص أولياء الصالحين وعموما

---

(1) عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي قي منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر .1986، ص6.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 124-125.

الواقع الاجتماعي المعاش، وهو ما حاول الباحث أن ينجزه بالرغم من تعامله في معظم أقسام الدراسة مع المنهج البنيوي ويظهر ذلك جليا في الخطة التي اتبعها، والتي قسمها إلى ثلاث أقسام:

القسم الأول: دراسة ميدانية للقصص المتداول شفهيا في المنطقة.

القسم الثاني: تصنيف المادة القصصية المجموعة في ميدان الدراسة.

القسم الثالث: تحليل نماذج من النصوص.[1]

من الواضح أن الطريقة التي اتبعها الباحث قد تمت على ثلاثة مراحل وهي: عملية جمع المادة القصصية، ثم تصنيف هذه المادة حسب أجناسها، مع التركيز على الثوابت والمتغيرات، ثم قام بتحليل ثلاث نماذج من القصة الشعبية وهي على التوالي (**غزوة الخندق، وقصة ولد المحقورة، وقصة الأخوة الثلاثة**) متبعا المنهج البنيوي، فقد صرح بأنه قد استعان بالمنهج البنيوي ليكون أداته في التحليل والاستقراء، وذلك لما يوفر هذا المنهج حسب الباحث من وسائل تفتح أفاقا عديدة في الدراسة النصية، وتكشف أبعاد النص المختلفة"[2] وقول الباحث مستعينا قد يفضي إلى أنه لم يعتمد المنهج البنيوي وحده ولكن زاوج معه المنهج الأنثروبولوجي"[3] لقد كان **لعبد الحميد بوريو** طريقة في جمع المادة القصصية، وتصنيفها حسب أجناسها، مستندا في ذلك على المنهج البنيوي تحليلا واستقراء. وذلك للكشف عن أبعاد النص، باعتباره بنية معقدة.

الملاحظ هنا أن **بورايو** يزاوج بين طرح "**غريماس Greimas**" وطرح "**كلود ليفي ستراوس Cl.lévi.strauss** "، ولئن كان ناقدنا قد حاول مجاراته-"**ليفي استراوس**"- في توضيح نسق القرابة من خلال القصص الشعبي الذي اتخذ منه متنا للبحث والمعاينة، فإنه قد أخذ -أيضا- عن "**غريماس Greimas**" طريقته الشكلية في دراسة هذا المتن. ولقد ركز على خاصية بنيوية مهمة وهي دراسة الثوابت الشكلية، ومعاينة كيفية انحلال أنساقها ثم عودة تشكيلها، حيث حاول الباحث الاعتماد على العناصر الثابتة في أشكالها القصصية، فيراعي الخصائص الشكلية التي يمكن أن تميز نمطا قصصيا على نمط آخر. وكذا حاول رصد مسار تطور كل نمط، مما يسمح بالتمييز بين مختلف الأنماط ودراسة النصوص دراسة خارجية تمهد لدراستها من الداخل، وبيان بنيتها

[1] ينظر/ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) ص5.

[2] ينظر/ المرجع نفسه، ص 6.

[3] حسين خمري نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، د ط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص439.

التركيبية،[1] وفي نظر "**بورايو**" أن هذا النوع من الدراسة يمكن الباحث والقارئ معا من التعرف على طبيعة القصص الشعبي ووظيفته، كون هذا القصص يصور: أحد أشكال التعبير الشعبي الأكثر بروزا في ثقافة المجتمع الشعبي بمنطقة بسكرة،[2] وبروز هذا الشكل التعبيري في منطقة بسكرة له دلالة على وظيفة كبيرة يقوم بها، حيث يشكل جزءا: من البناء الثقافي، يعكس الوجود الاجتماعي، نجده يتضمن صورا من الواقع الاجتماعي بقيمه وعلاقاته[3]، وكون البنية التركيبية تعبر عن البنية الذهنية الثانوية في اللاوعي الجمعي وهو يحيل إلى "**غريماس Greimas**" ومن هنا يتضح بشكل جلي مزج الباحث بين "**ليفي ستراوس lévi.strauss**"، (**علاقات القرابة**) و"**غريماس Greimas**" (**المقدرة الكامنة**)[4] درس "**عبد الحميد بورايو**" قصة (**غزوة الخندق**) وبدأها بدراسة الاستهلال باعتباره يمثل إطار القصة وهذا الاستهلال لا توجد له علاقة بنيوية مع متن القصة، يستهل الراوي روايته بقطعة شعرية حكمية يشيد فيها بمجموعة من القيم الإيجابية، في مقابل مجموعة من القيم السلبية، فيمدح قيم العفة والتبصر بالأمور وعواقبها والخلق الحسن والأنفة والعدل، ويذم في المقابل التعريض والإساءة، والنية السيئة، والظلم فيقابل السلبي منها بالإيجابي، تهيئا للجو العام للقصة، ثم ينتقل إلى قطعة شعرية ثانية يمدح فيها الرسول صلي الله عليه وسلم ويتغنى فيها بمناقبه، ويذكر برسالته. مستخدما في القطعتين الوحدات اللغوية الإيحائية، التي تترك المتلقي هو من يستنتج المعنى، أي أن اللغة تؤدي دورا رمزيا وليس إشاريا [5]، وهذا الاستهلال يتفق مع موضوع القصة لأنها مرتبطة بالتاريخ الإسلامي، ولهذا نجدها قد ركزت على الأخلاق الحميدة ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

أما الحكاية الثانية والتي جاءت بعنوان (**ولد المحقورة**) فكان استهلالها على نسق الحكايات الشعبية: نظرا لموضوعها الخرافي والذي يضرب في الفكر الأسطوري والذهنية الخرافية فقد جاء على نسق الحكايات الشعبية أي بهذا الشكل: (في قديم الزمان وسالف العصر والأوان)، هذا النوع من الاستهلال قد يقذف بالمتلقي إلى العصور السحيقة، ويشعره بأن ما يسمعه أو ما يروى له مجرد

(1) ينظر/ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص 67.
(2) المرجع نفسه، ص 67.
(3) المرجع نفسه، ص53.
(4) حسين خمري: نظرية النص، ص 440-441.
(5) المرجع نفسه: ص 441.

خرافة، وهذا يعني أن هذه الصيغة تعمل على تقوية عنصر الخرافة لدى المتلقي، أما القصة الثالثة والتي تحمل عنوان (**الأخوة الثلاثة**) فقد رويت مجردة من عبارة الاستهلال. [1]

أما إذا انتقلنا إلى خواتم القصص فنجد خاتمة (**غزوة الخندق**) تنتهي بالصلاة والسلام على رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، كما كانت قد بدأت بمدح خصاله في الاستهلال، وهذه الخاتمة تريد أن تغلق النص وتجعل النصيحة والموعظة هي المهيمنة على أحداث القصة وليس مجرد قصة أسطورية أو خرافية، في حين أن خاتمة (**ولد المحقورة**) كانت بقول الراوي (هذا ما سمعناه وهذا ما قلنا)، وذلك كي يتنصل من مسؤولية ما حدث أو ما روي، حتى يكون في مأمن من أي بطش محتمل من الحاكم"[2] ونفس الشيء يقال عن خاتمة القصة الأخيرة.

ما يلاحظ على هذه الدراسة أن صاحبها اعتمد: التقسيم المقطعي، بمعنى أنه يقوم بتقسيم كل قصة إلى عدد من المقطوعات، بيد أنه لم يحدد المفاصل، أو كيفية الانتقال من مقطوعة إلى أخرى، أضف إلى ذلك أنه لم يقدم هذه القصص، حتى يستطيع القارئ التأكد من كيفية التقطيع وحجمه ووحداته، كما أنه قام بدراسة نسقية وذلك بتقديم الوحدات الوظيفية في شكلها التسلسلي، وهي طريقة عميقة كما يرى "**غريماس Greimas**" الذي يقول "**أن قراءة أي نص أدبي باختزاله في البعد السردي السطحي يبدو مفقرة إلى أبعد حد لأنها تجانب بحث منطق التتابع أو الترابط بين وحدات الحكاية**".[3]

من جملة السلبيات التي أخذت على "**عبد الحميد بورايو**" بخصوص المنهج الذي اختاره مثل الفقرة المعنونة بـ (**تماسك بناء الغزوة**) حيث يقول: "**وسنجلي في نهاية تحليلنا لنص الغزوة مقدرة الراوي وصنعته الفنية، وتمكنه من الرواية بحيث جاءت رواية الغزوة متماسكة البناء بطريقة تدعو إلى الإعجاب**"[4] ونفهم من قول "**عبد الحميد بورايو**" أن رواية الغزوة جاءت متناسقة البناء مما يتيح للراوي الإحساس بها. في حين يرى حسين خمري عكس ذلك: المنهج الذي اتبعه يعتمد التحليل والحجاج بدل الإحساس وإثارة الإعجاب، وهي نهاية غير متناسقة مع

[1] حسين خمري: نظرية النص، ص 444.

[2] المرجع نفسه: ص 446.

[3] المرجع نفسه: ص 447.

[4] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي قي منطقة بسكرة ص 195.

مقدمتها المنهجية، وكذا الأسس المنهجية والفلسفية التي قام عليها البحث،[1] ونفهم من رأي **حسين خمري "أن منهج عبد الحميد بورايو يفتقر إلى الإحساس وإثارة الإعجاب والتناسق"**.

رغم الانتقادات التي وجهت **"لعبد الحميد بورايو"** إلا أن ما قدمه للنقد النسقي الجزائري والعربي يبقى ذا قيمة كبيرة.

كذلك هناك نماذج أخرى حاولت التأسيس للفكر البنيوي في الجزائر ككتاب **(بنية الخطاب الأدبي) لـ "حسين خمري"** إضافة إلى نماذج أخرى للأستاذ "**رشيد بن مالك**"، **"شايف عكاشة"**، **"إبراهيم رماني"**... الخ.

وخلاصة القول نجد أن البنيوية من الاتجاهات الأولى التي ظهرت في الجزائر، مع الباحث والناقد عبد المالك مرتاض، الذي عد رائدا لها بجهوده النقدية، وتوالت بعده عدة دراسات فيما يخص هذا الاتجاه، أمثال: **"عبد الحميد بورايو"**، **"رشيد بن مالك"** ...الخ .

حيث استعان الباحثون بالمنهج البنيوي كأداة للتحليل والاستقراء، كما تعد إسهاماتهم مثالا للدراسات النقدية الحديثة التي تميل إلى معالجة الظاهرة الأدبية.

لكن رغم الدراسات التي قدمت بخصوص المنهج البنيوي، إلا أنه لا يزال بحاجة إلى المزيد من الجهد.

---

[1] حسين خمري: نظرية النص، ص 457.

2- الاتجاه السيميائي:

2-1 ماهية السيميائية:

تعد السيميائية من أهم الاتجاهات التي شغلت حيزا كبيرا في الساحة النقدية سواء الغربية أو العربية والتي حاولت أن تكشف عن خصائص الأجناس الأدبية المختلفة (الشعر بأنواعه، والنثر من قصة ورواية ...)، فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني.

تعددت تعاريف هذا المصطلح من باحث إلى أخر كل واحد حسب رؤيته وثقافته فنجد "**فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure**" يعرفها من خلال قوله: "**إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم والبكم ومع الشعائر الرمزية ومع صيغ اللياقة ومع العلامات العسكرية... وإننا نستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية وإنه العلامتية...**"[(1)] إن السيميائية في نظر "**دوسوسير**" علم مهمته دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية.

وعموما فإن السيميائية علم جديد يدرس العلامات سواء اللغوية أو غير اللغوية وقد أضحى الحديث عنها يشكل نقاشا واسعا في ضوء الخطاب النقدي المعاصر.

2-2 الاتجاه السيميائي لدى الغرب:

السيميائية علم نشأ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ويعود الفضل في اكتشافه للعالم اللغوي: "**فرديناند دوسوسير Ferdinand De Saussure**" وارتبط هذا العلم بالمنطق لدى "**تشارلز سندرس بيرس Pierce**" لذلك كان ميلاد هذا العلم أمريكيا أوروبيا، وإذا كان "**دوسوسير**" يجعل هذا العلم -سيميولوجيا- قاصرا على دراسة العلامات في دلالتها الاجتماعية فإن "**بيرس**" يطلقه -**سيميوطيقا**- على كل ماله ارتباط بنظرية العلامات العامة الأول يلح على الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها العلامات، والثاني لا يرى فيها إلا وظيفتها المنطقية[(2)] فانطلاقة "**دوسوسير**" كانت لغوية لسانية في حين نجد بيرس منطلقه فلسفي منطقي إذن نجد أنفسنا أمام مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية الأوروبية والأمريكية هما: السيميولوجيا والسيميوطيقا

---

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010، ص16.

(2) محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص05.

فالأوربيون يفضلون استعمال مصطلح السيميولوجيا في حين يفضل الأمريكيون استخدام مصطلح السيميوطيقا.

إن السيميائية باعتبارها علما حديث النشأة أكدت هي الأخرى في بناء صرحها النظـري بالمبحث اللساني واستقت منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية تعد بمثابة مرتكزات أساسية يقـوم عليها البحث السيميائي الحديث، ويتمظهر ذلك في تأثر الدرس السـيميائي بالنظريـة اللغويـة السوسيرية حيث أضحى حديث **دو سوسير** عن ثنائية (**الدال والمدلول**) والعلاقة بينهما وكـذا خطية الدال والآنية (**الوصفية**) ومهمة اللساني تكمن في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (**لغة/ الكلام**)، (**اختيار /تأليف**)، (**داخل/خارج**)، (**صوت/معنى**)، (**واقع/ خيـال**)، (**حضـور /غياب**)...والسيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة ويتجلى ذلك في تركيزهـا علـى القطب الداخلي للنص[1] إذن اتكأت السيميائية على الثنائيات الألسنية وهذا بسـبب تـأثير دي سوسير، وكذلك فالألسنية فرع أكثر رسوخا من الفروع الأخرى.

يعتبر "دو سوسير، "**Ferdinand de Saussure**" أن اللسانيات ما هي إلا فرع مـن علـم السميولوجيا وبتعبير أدق فالسيميولوجيا علم عام واللسانيات علم خاص ومنه تصبح اللسـانيات تابعة للسيميولوجيا في حين يرى "**رولان بارت Roland Barthes**" عكس ذلك حيث يقـول: "**يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية لأن اللسانيات ليست جزء ولو مميزا مـن علـم العلامات بل السيمياء هي التي تشكل فرعا من اللسانيات**"[2]، وقد وافق الكثير مـن النقـاد السيميائيين هذا الطرح الجديد حين اعتبروا السيميائية جزء أو فرعا من اللسانيات على خلاف ما قاله "**دو سوسير Ferdinand de Saussure**" فالتواصل اللساني أشمـل تواصـل في الكـون لارتباطه بالإنسان الذي بوسعه تسخير كل العلامات والرموز واستعمالها بواسطة اللغة.

هذا و لم تتوقف السيميانية عند حدود المقاربة النصية، بل أخذت مسارا تطويريا أضاف إلى الحقل السيميائي إضافات نوعية تفرعت عن جهودها عدة اتجاهات نذكر منها على الخصوص:

---

(1) بشير تاوريرت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 116-117.

(2) عبد الله إبراهيم.. وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغـرب، 1996، ص96.

أ- سيميولوجيا دو سوسير: فهو قد تنبأ بميلاد علم جديد سماه السيميولوجيا وقد ذكر في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم وهو دراسة الرموز في قلب الحياة الاجتماعية حيث يرى أن : **"أفضل مسلك يمكن للمرء أن يدرس اللغة من خلاله يتمثل علميا في النظر إلى سمات الأنساق الأخرى التي تشترك العلامة معها فيها وإنه كان يؤكد أن الموضوع الأبرز يتحدد في دراسة حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية"**[1] حيث أولاها اهتماما كبيرا وعدها علما للعلامات يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية وعد العلامة اللغوية هي: **"محور مشروعه السيميولوجي وبهذا حصرها في ثنائية قائمة: الدال والذي يمثل الصورة الصوتية والمدلول والذي يمثل الذهنية"**[2] إذن فالعلامة عند **دو سوسير Ferdinand de Saussure** تتكون من دال ومدلول أي تجمع بين الصورة الصوتية والصورة الذهنية وتأكيده أيضا على العلاقة الاعتباطية بينهما لذلك فقد أولى "**دو سوسير -Ferdinand de Saussure**" أهمية كبيرة للعلامة داخل نظامها في النص.

ب- سيميوطيقا بيرس: يعتبر "**تشارلز ساندرس بيرس Pierce**" من النقاد الغربيين الأوائل في التأسيس لعلم السيميوطيقا أو علم العلامات وقد اعتمد على المنطق والرياضيات لذلك فقد كان منطلقه منطقي فلسفي رياضي إن صح التعبير باعتباره عالم رياضي وفيلسوف كما أشار إلى الفضاء اللامحدود الذي تشغله السيميائية وفي هذا الصدد يقول:" **ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون.... إلاّ أنه نظام سيميولوجي**"[3]، ونفهم من قول **بيرس** أن السيميوطيقا علم يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية فهو يرى أن هذه العلوم جميعا هي علوم تقوم على مبدأ العلامة.

ج- سيميولوجيا التواصل:

تعتبر من الاتجاهات البارزة في السيميولوجيا كمدرسة وعلم، حيث تكمن وظيفة السيميولوجيا في التواصل من أجل الوصول إلى مقصدية وهي التأثير في المتلقي، وتظهر

---

(1) منذر عياش: العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ط1، عالم الكتاب الحديث، للنشر والتوزيع، بريد، الأردن، 2013، ص01.

(2) لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، ص153.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 120.

سيميولوجيا التواصل على يد الباحث: "**إريك بويسنس Eric Buyssens**" الذي نشر سنة **1943** (**اللغات والخطابات محاولة في اللسانيات الوظيفية في إطار السـيميولوجيا**)، أعيـد النظـر في الكتاب ونشر من جديد سنة **1967** تحت عنوان (**التواصل والتعبير اللساني المطبوعات الجامعيـة ببروكسل**)[1] وقد انتهى إلى أن سيميولوجيا التواصل: "**تتحدد بدراسة أنساق التواصل المتمثلـة في الوسائل المستعملة للتأثير في الآخر الذي تكون معروفة لديه، من هنا يعد التأثير في الآخـر وظيفة أساسية للكلام في حقل السيميولوجيا**"[2]، لذلك فإن التأثير في الآخر والتواصـل معـه يستلزم دراسة طرق التواصل أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير، وذلك من خـلال الإنفاق بين المرسل والمتلقي أي الشخص الذي تتوخى التأثير عليه حتى يحصل التواصل، فالتواصل فعل يقوم به شخص ما (**المرسل**) إلى شخص آخر (**متلقي**) ويكون الهدف من وراء هذا السـلوك هو نية القصد في التواصل مع المتلقي والتأثير فيه كتبادل المعلومات أو نقلها هذا ويكون التواصـل إما عن طريق اللغة أو عن طريق الإشارات **غير اللسانية** كعلامات المرور مثلا.

إن سيميولوجيا التواصل بكل أشكالها جاءت من أجل خلق روابط بين المرسل والمتلقـي سواء من أجل الإفهام أو التأثير ومن أشهر أنصار هذا الاتجاه نجد "**جـورج مونـان mounin**"، **(brietto sla ex seric buyssens L-se eieel**

ج– سيميولوجيا الدلالة: لما كانت الأشياء تحمل دلالات وكانت للدلالة أهمية كبيرة في الواقـع فقد نشأ في مجال السيميائيات تيار يبحث في هذا الأمر وهو تيار يعزى إلى الفرنسي "**رولان بارت Barthes**": "ويرتبط البحث السيميائي المعاصر في جوهره حسب أنصار هذا الاتجـاه بمسـألة الدلالة وذلك أن كل الوقائع دالة وأن كل بنية سيميولوجية تمتزج باللغة وأن كل المجالات المعرفية ذات العمق السيميولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، لأن الأشياء تحمل دلالات غير أنها سوف لن تكون أنساقا سيميائية أو دالة لولا تدخل اللغة فهي إذا اكتسبت صفة النسق الـدال أو السيميائي من اللغة، وهذا ما حدا بـ "**بارت Barthes**" أن يعتقد انه من العسير جدا تصور إمكانية

---

[1] دليلة مرسلي.. وآخرون : مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، تر: عبد الحميد بورايو، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص15.

[2] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، د ط، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 172.

وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة"[1]، فالمدلولات السيميائية منشأها داخل اللغة لا خارجها ولأن أي علاقة لا يمكن أن نعبر عنها إلا عن طريق اللغة كما أود التنويه هنا بأن "**بارت**" قام بقلب الأطروحة السوسيرية القائلة بأن **اللسانيات هي فرع من السيميائية**.

إذن كانت ولادة هذا العلم مع العالم اللغوي اللساني "**فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure** " في كتاب محاضرات في الألسنية العامة **وسماه (السيميولوجيا)**، وارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي "**سندرس بيرس Sandres Pierce**" وسماه (**السيموطيقا**)، حيث اعتبر الأول أن العلامة ثنائية المبنى في حين اعتبرها بيرس ثلاثية المبنى كما أثار **بارت** مسألة علاقة السيميائية باللسانيات حيث اعتبر "**دي سوسير**" اللسانيات فرعا من السيمولوجيا في حين يرى الأخر أن السيمياء هي التي تشكل فرعا من اللسانيات، على خلاف ما قاله "**دي سوسير**"، فالتواصل اللساني أشمل تواصل في الكون لارتباطه بالإنسان الذي بوسعه تسخير كل العلامات ولرموز لغوية كانت أم غير لغوية تعبيرا وفهمها بواسطة اللغة فرغم استقلالية البحث السيميائي وقطعه أشواطا كبيرة في تحديد ميدانه إلاّ أنه سيظل مدينا للأبحاث اللسانية، وهكذا نحت السيميائية اتجاهات عديدة، اختلفت من باحث إلى أخر.

كما لابد لي أن أشير إلى أهم أقطاب السيميائية على سبيل المثال لا الحصر: "**دو سوسير" De Saussure، "بيرس" Pirce، "غريماس" Greimas، رومان "جاكبسون" Jackobson، "أمبرتو إكو" Eco، "جوليا كريستيفا" Kristeva**....الخ.

2-3 الاتجاه السيميائي في الوطن العربي:

لقد تبلورت السيميائية في البيئة الثقافية الغربية واستطاعت نتيجة لاعتبارات عديدة أن تقتحم عددا من الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة العربية، هذا وقد عرف المصطلح أثناء نقله إلى العربية فوضى كبيرة، فقد تعددت الدوال لهذا المصطلح الغربي الفضفاض، مما أوقع القارئ العربي في لبس: "لا شك أن القارئ العربي العادي غالبا ما يصطدم بإشكال ما يترجم وما ينقل إلى اللسان العربي، فيصعب عليه التمييز بين الأعمال المترجمة والمعرفة ذاتها... نجده في المغرب العربي الكبير بتونس يسمى **الدلائلية** وبالمغرب الأقصى يسمى: **السيميائيات، علم السيمياء،**

[1] حنون مبارك : دروس في السيميولوجيا، د ط، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987، ص 74.

والسيمياء..."[1] فكثرة الترجمات تضلل القارئ وتفقده حقيقة المصطلح وقد أحصى الباحث "**عبد الله بوخلخال**" المصطلحات المرادفة للسيميائية ب: "**سبعة عشر مصطلحا وردت كلها في المؤلفات النقدية العربية ما بين مترجم ودراسة وخلص الناقد في نهاية بحثه إلى أنه يفضل (التمسك بلفظة السيميائية) معللا ذلك ب (انسجامه اللفظي والصوتي مع اللفظ الأجنبي من جهة، ولعلاقته الدلالية بما ورد في تراثنا اللغوي من جهة أخرى**"[2] إذن تحدث **عبد الله بوخلخال** عن قضية تعدد مصطلحات السيميائية ومن بين تلك المصطلحات فضل مصطلح السيميائية لأنه- حسب رأيه- ينسجم مع اللفظ الأجنبي كما أنه ورد في القرآن الكريم.

بينما يرى صلاح فضل أنه يجب إطلاق الاسم الغربي على المصطلح في قوله: "**ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربي عليه، لأن النقل أولى من الاشتقاق في استحداث الأسماء الجديدة إذ كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط، ونخشى أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيمياء وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف بالسحر والكيمياء ...**"[3] فضل "**صلاح فضل**" المصطلح الغربي، أي فضل النقل على الاشتقاق خشية أي يحدث اللبس والاختلاط في دلالة الكلمة مع دلالات أخرى كالفراسة أو السحر أو الكيمياء.

أما "**عبد الملك مرتاض**" فقد استحسن **مصطلح سيميائية** لأنه آت حسبه من: "**المادة (س وم) التي تعني فيما تعني العلامة التي يعلم بها شيء ما، أو حيوان ما، ومن هذه المادة جاء لفظ السيمياء**"[4] إذن من بين المصطلحات أو التسميات العربية آثر عبد المالك مرتاض مصطلح السيميائية والذي يعني العلامة.

لا يمكن الإحاطة بكل التسميات العربية لمصطلح السيميائية العربي، نكتفي بالقول أن الترجمات قد تعددت وتباينت حولها الآراء من باحث إلى أخر إلى درجة عدم استطاعة القارئ العربي الخروج بتسمية مقنعة.

---

[1] رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، ص 153.

[2] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي قي نقد السرد العربي الحديث، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2013، ص151.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، بيروت-لبنان، 1998، ص 29.

[4] مولاي علي بوخاتم : الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005، ص 126.

تعتبر الثمانينيات من القرن الماضي البوابة التاريخية لظهور البحوث السيميائية في الوطن العربي، حيث اعتنقت الساحة النقدية العربية مجموعة من الأقلام النقدية التي كانت مساهماتها معتبرة -في هذا المجال- كما وكيفا، تنظيرا وتطبيقا: "ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر "**محمد مفتاح**" ومن أهم مؤلفاته في هذا المجال نذكر: (**تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص**) **1985** وكتاب (**التشابه والاختلاف**) **1995** وكتاب (**النص من القراءة إلى التنظير**)**2000**، وكتاب (**دينامية النص**) **1988**، و(**عبد الفتاح كليطو**) ومن مؤلفاته (**الأدب والغرابة**) **1982**، وكتاب (**الحكاية والتأويل 1984**)، وكتاب **الغائب 1987**، و"**محمد الماكري**" ومن كتبه (**الشكل والخطاب**) **1991**، يضاف إلى ذلك مجهودات "**عبد الله محمد الغذامي**" في السعودية... و"**قاسم مغداد**" في سوريا... دون أن ننسى المساهمة القيمة التي تقدم بها الناقد المصري "**صلاح فضل**" في كتابه (**شفرات النص: دراسة سيميولوجية القص والقصيد**)[1] وغيرهم الكثير فقد كانت هذه أهم الممارسات النقدية للسيميائية.

بإجمال ما تقدم انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي مع بداية الثمانينيات من القرن الماضي، فتقدم الباحثون والنقاد العرب في تشييد هذا البنيان الجديد وعرف المصطلح أثناء نقله إلى العربية فوضى كبيرة، وربما كان سببها عدم فهم ووعي جيد له، أو محاولة تطويعه ليتماشى وسلاسة اللغة العربية كما قد يرجع ذلك إلى تعصب كثير من الباحثين للتراث فيحاول إيجاد مقابل له في تراثنا العربي. وهكذا فقد اختلفت الدراسات والممارسات الإجرائية للسيميائية عند النقاد كل حسب وعيه وفهمه والثقافة التي تحصل عليها وكيفية تطبيقه على النصوص لكن لا تزال الممارسات السيميائية في وطننا العربي بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوروبي فهي لا تزال بحاجة إلى معرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية.

2-4 الاتجاه السيميائي في الجزائر:

لقد كان حضور الاتجاه السيميائي في الجزائر من خلال الممارسة السيميائية التي قام بها عدد من النقاد البارزين تنظيرا وتطبيقا وترجمة حيث حاول أصحاب هذا الاتجاه التأسيس لهذا المنهج عن طريق نقل المعرفة السيميائية الغربية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها هذا من جهة، ومن

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 135.

جهة أخرى إثبات مدى فاعلية هذا الاتجاه وقدرته على فك شفرات النصـــوص، وإذا نظرنـــا إلى الممارسة السيميائية فإننا نعثر على جملة منها قام بها ثلة من نقادنا أمثال: **"عبد الملك مرتـــاض"**، **"عبد الحميد بورايو"**، **"أحمد طالب"**، **"أحمد يوسف"**، **"الجيلالي حلام"**، **"مولاي علي بوخـــاتم"**، **"رشيد بن مالك"**، **"السعيد بوطاجين"**، **"قادة عقاق"**، **"حسين خمري"**، **"عبد القادر فيدوح"** ..

إذا ألقينا نظرة عن كتابات هؤلاء النقاد في مجال السيميائية نجد على سبيل المثال الـــدكتور **"عبد القادر فيدوح"** الذي استهل: "جهوده النقدية (السيميائية)، مع مطلع التسعينيات بعد نهاية مشواره الأكاديمي سنة **1990** بكتاب **(دلائلية النص الأدبي)** وتحته عنوان جانبي آخـــر **(دراســـة سيميائية للشعر الجزائري)**[1]، تناول فيه: "النظريات العلاماتية بوصفها إجراءات منهجية يمكننـــا عن طريقها استجلاء دلائلية النصوص الإبداعية بشكل عام، فهو لا يتناول الشعر وحده ولا يتناول السرد وحده بل يتحدث عن فاعلية الاتجاهات السيميائية في استجلاء دلائلية النصوص المقروءة"[2] إذن أولى الكاتب أهمية كبيرة لهذا المنهج من خلال تحدثه عن فاعلية الاتجاهـــات الســـيميائية في مقاربة دلائلية للنصوص الإبداعية.

إضافة إلى **"عبد القادر فيدوح"** أجد الناقد والباحث **"رشيد بن مالك"** قد عنى بالسيميائية تنظيرا وممارسة وترجمة إذ نقل إلينا التجربة السيميائية في مهدها الغربي فألف كتبا في الســـيميائية والسيميائية السردية: "وجاءت عنايته بسيميائية السرد في وقت مبكر إذ ألف كتابا وسماه بـ **(مقدمة في السيميائية السردية) 1992** وفيه يعرض الأصول اللسانية والشكلانية للمنـــهج الســـيميائي، وتناول في دراسته للحصول على شهادة الدكتوراه موضوع **(السيميائية بين النظرية والتطبيـــق) سنة 1994**، فضلا عن ترجمته لعدد غير قليل من دراسات النقاد السيميائين الغربيين أمثـــال **"آن إينو Ino"**، **"ميشال أريفيه M. Arrivier"**، **"جان كلود كـــوكي، J.C.Coket"** **"جوزيـــف كورتيس J.Courtes"**[3] إذن تناول الباحث موضوع السيميائية تـــنظيرا وتطبيقـــا و لم تتوقـــف دراسته في هذا المجال فقط بل قام بترجمة جل الأفكار النظرية للسيميائيين الغربيين.

---

(1) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص134.

(2) محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ص 43.

(3) المرجع نفسه: ص 189.

هذا و لم يغفل الباحث عن الانشغال بالمصطلح السيميائي، فخصص لـــه كتـــاب عنونـــه بـ**(قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص)** الصادر عن دار الحكمة بـــالجزائر في **2000** وهو كتاب يتناول: "المصطلحات السيميائية السردية التي تعتمد في تحليل النصوص الإبداعية فكان لهذا الأثر الإبداعي أهميته البالغة والمتمثلة في وحدة الموضوع الذي يعالجه، فهو يقدم مصـــطلحات المادة السيميائية بطريقة علمية يسهل على القارئ العربي فهمها والاستعانة بها، إضـــافة إلى أنهـــا خطوة جادة ومضافة لجهود الناقد في ساحة المصطلح السيميائي العربي"[(1)] هذا الكتاب الذي هـــو بمثابة قاموس يستعين به القارئ من أجل فهم بعض المصطلحات التي لها علاقة بالمجال الســـيميائي حيث عمد الباحث إلى شرحها والتمثيل لها بطريقة علمية منظمة ولا شك أن القارئ سيســـتفيد كثيرا منه.

بعد كل هذا، فالجهد الذي قدمه الباحث في مجال السيميائية تنظيرا وتطبيقا وترجمة جعلـــه يثبت وجوده كباحث وناقد جزائري سيميائي بالدرجة الأولى -إن صح التعبير- إذ يعد من أوائل النقاد الذين أسسوا للاتجاه السيميائي في الجزائر وخاصة السيميائية السردية، ويجب التنويه إلى أن الباحث من أنصار السيميائيات السردية الفرنسية.

"زيادة على هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم سالفا، أجد كوكبة أخرى حملت على عاتقهـــا مسؤولية إبراز معالم الاتجاه السيميائي وكيفيات تطبيقه أمثال **"حسين خمري"** الذي قدم دراســـة بعنوان: **(سيميائية الخطاب الروائي)** التي تعرض لرواية **"عبد المالك مرتاض"** **(صوت الكهـــف)** برؤية سيميائية"[(2)] إذ عرض الناقد معالم السيميائية في الخطاب الروائي كما ترجم العديـــد مـــن المصطلحات التي تصب في هذا المجال.

أود أن أشير إلى أن حديثي عن **"عبد القادر فيدوح"** و**"رشيد بـــن مالـــك"** و**"حســـين الخمري"** لا ينفي أن يتوقف الاتجاه السيميائي عندهم لكن توالت الأعمال النقديـــة في طيفهـــا السيميائي مع ثلة أخرى من النقاد الجزائريين، ولقيت أعمالهم صدى كبيرا في الســـاحة النقديـــة الجزائرية كنت قد ذكرتهم في بداية حديثي عن الاتجاه السيميائي في الجزائر.

---

(1) محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، ص 190.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص، 138، 137.

لا تخلو المكتبة الجزائرية من الكتب التي تناولت مواضيع السيميائية –بإسهاب– ولكن في مجلة الموقف الأدبي تناول الناقد "**الجيلالي حلام**" المنهج السيميائي بطريقة صحيحة ودقيقة تجعل القارئ لا يمر عليها مر البخلاء، في مقال موسوم بـ (**المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة لنص**) حلل نصا شعريا "**لنزار قباني**" مستعينا بمعطيات المنهج السيميائي وقد قسم الدراسة إلى شقين شق نظري وأخر تطبيقي.

أ– القسم النظري: من عنوان فرعي هو (**انبثاق المنهج**) يعتقد الناقد أن السيميائية كمنهج نقدي لم يظهر للوجود إلا في بداية الستينيات من القرن الماضي، منطلقة من اللسانيات، وذلك عقب انحصار البنيوية بسبب انغلاقها على النص، ورفض الأطر الخارجة عنه، والمتصلة بفضائه الخارجي، ولقد ساعدت عوامل عدة على ظهور هذا المنهج ولعل أهمها: "**ظهور جماعة tel que كما هو**"، التي تأسست بباريس سنة **1960** على يد الباحث "فليب **سولرز Philipe Sollers**"... كما مهد الطريق لهذه الوجهة (**الجمعية الأدبية للسيمياء**) سنة **1969**، واستقطبت نخبة من الباحثين، أمثال "**جوليا كريستيفا kristeva" من فرنسا**)، و"**أمبرتو ايكو eco" من ايطاليا، "يوري لوتمان lotman" من روسيا، "سيبوك cybock" من أمريكا** وغيرهم. ويبدو أن هذا المنهج بدأ فعلا بالتبلور منذ أن أحس بعض الدارسين بأن البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية النص وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية"[1] بيد أن ناقدنا يستدرك ويشير إلى: "**أن استثمار السيميائية في تفسير مكونات النص الشعري أو السردي ليست بجديدة إذ تنبه القدماء من اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة والرمز في أنظمة التواصل، فاعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص وتأويل دلالته المسكوت عنها، بل عدوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقي المعاني الخفية**"[2] ومثل هذه المعارف وغيرها منتشرة في بعض كتب اللغة في العصر العباسي.

إن المطّلع على الممارسات النقدية السيميائية يلفيها تتكئ بالدرجة الأولى: "على اللسانيات البنيوية أو يلتقي معها في جملة من الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية، فإذا كان المنهج البنيوي يسعى إلى دراسة النص في إطار البنية اللغوية الداخلية وتفسيره في حدودها، فإن المنهج السيميائي

(1) الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص31.

لا يبتعد عن هذا المنحى وإن كان يتجاوزه إلى محاولة الوقوف على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص، وإدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية الخفية في جوانبها التواصلية، اللغوية منـــها وغير اللغوية بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها بغية تحقيق أكبر قدر من القـــراءات الاحتمالية حيث يظل النص مفتوحا على قراءات أخرى"[1] إذن نستطيع أن نقول أن الســـيميائية هي امتداد لعطاءات المد اللساني والبنيوي وإذا كان هذا الأخير يسعى إلى دراسة النص في إطـــار بنيته الداخلية من خلال تفسيرها، فالمنهج السيميائي لا يختلف عنه كثيرا إلا أنه يسعي إلى دراســـة البنية الخارجية للنص من أجل الوصول إلى عدد كبير من القراءات الاحتمالية.

وقد تعرض الباحث بعد هذا التقديم إلى أهم الاتجاهات السيميائية المعاصرة.

ليخلص الباحث – في هذا الجزء النظري – إلى أن تلك: "الاتجاهات تضعنا أمـــام عـــدة استنتاجات من ضمنها أن تعدد الاتجاهات والآراء وتباينها وتشعبها حول تحديد السيميائية وضبط مفاهيمها دليل على وجود تعارض يقف حاجزا أمام نموها وتطورها، كمـــا أن الشـــمولية الـــتي اتسمت بها بوصفها منهجا نقديا، جعلتها لا تكاد تتجاوز مرحلتها التأسيسية ويضاف إلى ذلك أن التوجهات النظرية والإجرائية في الدرس السيميائي المعاصر على اختلافهـــا تســـتجد -غالبـــا- بالنظريات اللسانياتية وهو مسار قد يوصله في نهاية المطاف إلى أن تصبح جزءا مكملا للنصانية أو علم النص"[2] إذن تعد السيميائية منهجا نقديا متعدد الاتجاهات لذلك تعـــددت وتباينـــت الآراء حول تحديد مفاهيمها باعتبارها تتسم بالشمولية من جهة، وارتكازها على الدرس اللســـاني مـــن جهة أخرى جعلها تصبح جزءا متمما لعلم النص.

– تحليل البنية العميقة للنص:

في نظر ناقدنا أن ما يؤخذ على النقد البنيوي هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للـــنص الأدبي باعتباره نظاما لغويا مغلقا إذ وقف به عند عتبة البنية اللغوية الداخلية دون تجاوزها إلى الأنظمـــة الخارجية الأخرى، بما فيها المرجعيات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي ينتمـــي إليهـــا الخطاب وكذا الملابسات التأويلية المحيطة، وانطلاقا من هنا حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار ويعمل على تناول معطيات البنية الرأسية واستثمار كل الأنظمة الدالة ويســـعى التحليـــل

[1] الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص 35-36.
[2] المرجع نفسه: ص 38.

السيميائي وفق هذا المنظور إلى تشتيت الرؤى، وتفجير المرجعيات ومحاولة إستنطاق المعطيات من خلال القراءة أو عدد من القراءات تساعد في فك شفرات رموز النص واستكناه المعنى أو المعاني المسكوت عنها مادام النص نتاجا لشخص وأشخاص عند نقطة من التاريخ الإنساني"[1] ويمكن القول أن القراءة السيميائية تنطلق: "من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللساني على المستوى الأفقي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات فمن الطبيعي أن يقدم تفسيرات وتأويلات تختلف باختلاف النقاد وبذلك يمكن أن يعد كل قارئ منتجا لنص جديد وهذا ما عناه **"رولان بارت"** **Roland Barthes** بقوله: **"إن القارئ أو الناقد ليس مستهلكا للنص فحسب بل هو منتج له أيضا وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية"**[2] والمقصود من إنتاج القارئ للنص الجديد هو انفتاحه على عدد من القراءات بحيث يعاد تفسير العمل الأدبي انطلاقا من جملة من المعطيات منها اللغوية والثقافية والتناصية للناقد، لينتج في آخر العملية النقدية عملا جديدا يعرف بـ(**البنية العميقة**) ولا نقصد بإنتاج نص جديد الانطلاق من تخمينات غير مؤسسة بل في الحقيقة هو بناء يحرر القارئ والقراءة معا لاستكشاف خبايا وخلفيات العمل دون أن يتجاوز حدود المعطيات الدلالية والسياقات النصية والمبادئ اللسانياتية وإلّا انزلق الناقد خلف حدود المعاني، واستحال عمله إلى وهم وخيال يلغي المقصدية الحقيقة للنص.[3]

انطلاقا مما سبق فإن النقد -في مجالنا هذا- يخضع إلى معايير وهذه المعايير هي: "معطيات مضمونية تتصل بالعمل الأدبي ولا تتناقض مع أنظمة اللغة، فتكون خصوصية النص النقدي مؤسسة أصلا من خلفيات النص ومنبثقة عنه وليست جنوحا حرا... إن التحليل السيميائي لا يمكن أن يتم بعيدا عن القراءة اللسانية بمستوياتها وعناصرها الجزئية وما تقدمه من تفسيرات سطحية فيأتي التحليل السيميائي ليستمد من تلك المعطيات قوته التأويلية في فك الشفرات وترجمتها"[4] إذن يستند التحليل السيميائي على معطيات القراءة اللسانيانية في فكه لشفرات النص النقدي الذي يسير وفق معايير ومعطيات محددة والتي لا ينبغي تجاوزها.

---

[1] الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص38.

[2] المرجع نفسه: ص 38.

[3] المرجع نفسه: ص 38.

[4] المرجع نفسه: ص 38، 39.

ومعظم الدارسين والنقاد يؤكدون على أن: "**هذا التحليل لا بد أن يمر عبر قنوات التحليل اللسانياتي المعتمد بدوره على جملة من المصطلحات والنظريات والمستويات التي لا يمكن أن يحددها أو يعددها الناقد مسبقا، لأنها غير قادرة وتبقى تحت سطوة النص المقروء بحيث يمكن اعتبار كل مستوى وحدة قرائية أو دالة معنونة ابتدءا من الصيتة إلى الكلمة فالعبارة والجملة إلى النص**"[1] إذن تعتمد اللسانيات على مصطلحات ونظريات والتي يعتمد عليها التحليل السيميائي بدوره، لذلك يمكن القول أن السيميائية تستمد قوتها ومعطياته من اللسانيات.

ويرى الناقد أن أغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص تمر عبر مرحلتين:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة **التحليل الأفقي**، وفيها يتم التفكيك البنيوي للنص قصد استجلاء المعاني السطحية الظاهرة أو الحرفية المستخلصة من بنية النص، مع تقسيم النص إلى عدة وحدات أو بنيات قرائية والفائدة من تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها هو حصر الظواهر الطاغية، والعلاقات الترابطية وهي تشمل جملة من الجوانب أهمها: (فاعلية الحدث بين الأنا والآخر والهو، والحقول الدلالية الطاغية، أقطاب الصراع الدرامي التواصلي، الإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي والموسيقي، وظائف الخطاب الثابت والتحول، التناص، التشاكل، الثنائيات الضدية، الزمان والمكان، التشكيل الخطي الفضاء للنص...)، وغيرها من الظواهر والقضايا التي تبرز تفاعلات النص، والعلاقات التي تربط بين جزئياته، وتكشف عن دلالته الظاهرية، الموصلة إلى مقصدية المرسل والمقصديات الخاصة بالمتلقي.[2]

المرحلة الثانية: وهي مرحلة **التحليل العمودي**، وفيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو المسكوت عنها، وهذه الدلالات تختلف باختلاف القراء، إذ كل ناقد يقرأ بحسب مرجعيته وخلفيته الثقافية، ومكوناته الفنية والتناصية وغيرها، وبهذا يشرع الناقد في تأويل معطيات القراءة الأولى للنص في قراءات ثانية، محاولا إيجاد تفسيرات للرموز والسيمات والإشارات لإدراك علاقاتها بالنواحي الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية السائدة في بنية النص وبذلك يسعى الناقد إلى إعادة تشكيل هذه المعطيات وفك رموزها وشفراته ليبدع نصا جديدا.[3]

---

(1) الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص 39.

(2) المرجع نفسه: ص39.

(3) المرجع نفسه: ص39.

ب- القسم التطبيقي:

يأتي الشق الثاني من المقال وهو القسم التطبيقي الذي جاء عبارة عن قراءة تحليلية لقصيدة **(اختاري)** للشاعر السوري **"نزار قباني"** حيث يمثل العنوان لناقلنا: "المفتاح الأولي أو البؤرة الـتي تتوالد وتتنامى وتتفرع إلى أن تبوح عن مكنونات تثير عددا من الإيحاءات والتأويلات علـى مستوى البنية العميقة للنص، فالنص يبتدئ بأمر موجه إلى المرأة لتمارس حق حرية الاختيار ورغم أن القارئ أو المتلقي عموما يظن أن **"نزار قباني"** من دعاة تحرر المرأة وترك الحرية لها للإفصاح عن مكنوناتها دون عقد.

إن هناك إشارة تتم عن فضاء ضمني يقف بين حرية الاختيار وحتمية الإجبار المخاطـب لمأمور لا ليختار سبيلا أو منهجا بل ليسلك سبيلين لا ثالث لهما وهو موقف ينبئ عن استلاب كامل حرية الإرادة تفسره الخلفية الثقافية ولتقاليد الاجتماعية المترسبة في مرجعيات وخلفيات النص في شكل وصاية أبدية فهل تستطيع المرأة العربية التي اعتدت على الأمر أن تتمرد لتختار أو لتكسر قيود حتمية الاختيار؟!"[1] فهل يعقل للمرأة وهي تحت تلك الظروف والقيـود أن تختـار شريك حياتها وتكسر بذلك التقاليد الاجتماعية؟

إن الشاعر هنا رغم ادّعاءاته وفي كل مرة حرية المرأة: "لا يملي أبدا للمرأة لتختار بل يوجه لها أمرا بالاختيار المحدد وهذا حال المرأة العربية مع الرجل فهي لم تختار يوما مصيرها لا بل تختـار لها دميتها وهي طفلة، وتختار لها جبتها وهي مراهقة، ويختار لها بيتها وعريسها وهي راشدة، وهو اختيار جبري يلزمها باتباع أحد النجدين كلاهما جبر.

المقطع الأول:

اختاري

إني خيرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري" [2]

[1] الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص 40.

[2] المرجع نفسه: ص 40.

وهنا تزداد حتمية جبرية الاختيار بروزا وذلك في معتقد الشاعر منذ القـــدم: لأن الجملـــة الافتتاحية الأولى للقصيدة بعد العنوان جملة مركبة:

- **جملة اسمية**: مؤكدة للدلالة على ثبات الحالة والاستمرارية والانقياد.
- **جملة فعلية**: حركية تؤكد تثبيت قرار الاختيار في الماضي ليكون الاختيار فيما اختير مسبقا ممـــا يشكل ثنائية ضدية لا تتلاءم مع واقع الاختيار الحر المعلن عنه في البنية السطحية:(ما بين المـــوت على صدري= كسر قيود الماضي ومواكبة العصر).

(والموت فوق دفاتر أشعاري= الرسوف في قيود التقاليد)

وهو قرار يصدره نزار قباني دون أن يترك المرأة فرصة في الحاضر لتبدي رأيها أو تقول كلمتها:

إني خيرتك (**في الماضي**) وليس إني أخيرك (**في المضارع**)"[1]

ومن خلال هذه القراءة للبنية العميقة -والتي تتقاطع ضديا في ثنائيات تبوح عن الإجبـــار اللاشعوري- خرج الناقد بمربع دلالي.

المقطع الثاني:

يقدم الناقد في هذا المقطع: "عرضا يلغي فيه كل الحلول النسبية ضمن ثنائية ضدية ذات بعد ديني اجتماعي تكمل الثنائية السابقة وتؤكدها.

اختاري الحب أو اللاّحب

فجبن ألا تختاري

لا يوجد منطقة وسطى

ما بين الجنة والنار.

هنا وعلى مستوى الحوار التواصلي غياب المخاطب ضمنيا فمثلت ذاكرة الناص مرجعيـــة واقع المرأة العربية في معطى باهت... تظل مغيبة وصامتة مستمعة لم تمنح حتى فسحة للحديث أو التعبير عن الرأي في بنية النص كلها، بل ظلت صاغية تتلقي ركاما من الأفعال الأمرية المبثوثة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحياز مستقلة"[2] لقد قدم الشاعر ثنائيات ضـــدية كالحـــب

---

(1) الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص40.

(2) المرجع نفسه: ص 41.

واللاحب والجنة والنار، كما التمس الباحث غياب المخاطب وهو ما يجسد واقع المرأة العربية كانعدام الحق في حرية التعبير.

المقطع الثالث:

أرمي أوراقك كاملة
وسأرضى عن أي قرار
قومي.... انفعلي.... انفجري
لا تقفي مثل المسمار.

إن المرأة التي أراد لها "**نزار**" أن تتحرر نجدها لا تسعى لأن تنتقل من الثابت إلى المتحول فهي مازالت خلف ستار تتلقى الأوامر (قومي، انفعلي...)، وهو ما يشير إلى أن حريتها مرهونة بنطقها ولا تنطق ما لم تتعلم وتمزق ستار الجهل وتتجاوز حدود قيد الماضي وذلك شرط لبداية التحرر، حيث لم يمنحها الناس حتى حق الرغبة في إبداء الرأي[1] يرى الباحث أن تحرر المرأة مرهون بمدى تجاوزها لقيود الماضي والتخلص من سلاسل الجهل، كما أن حريتها مرهونة بنطقها.

وحتى على مستوى الحوار فقد كان: "أحادي القطب أو نيابيا فلا يسمع للمرأة كلمة واحدة عبر أبيات القصيدة كلها فيسير الحوار واصفا واقع المرأة المشدود إلى الماضي طورا وآمرا ناهيا تارة أخرى"[2] والملاحظ لتلك الأبيات أن المخاطب هو "**نزار**" أما المخاطب هي المرأة التي لم يسمع منها حرف واحد بل لا تزال وراء الستار تتلقي الأوامر.

المقطع الرابع:

لا يمكن أن أبقى أبدا
كالقشة تحت الأمطار
مرهقة أنت وخائفة
وطويلا جدا مشواري
غوصي في البحر أو ابتعدي، لا بحر من غير دوار
الحب مواجهة كبرى.... صلب وعذاب ودموع

---

(1) الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص 41.
(2) المرجع نفسه: ص41.

ورحيل بين الأقمار

يقتلني جبنك يا امرأة

تتسلى من خلف ستار.

أصيب المجتمع العربي والإسلامي وبعض المجتمعات الأخرى بصدمة لم يميز حيالهـا: "بـين الهوية الشرعية والهوية التقليدية: (**تتسلى من خلف الستار**): إذ مازالت طائفة من الرجال المثقفين في مجتمعاتنا وفي عصرنا هذا يترفع الرجل منهم عن مرافقة زوجته في الشارع، وكثيرا ما يتركهـا تسير خلفه بل ظل إلى وقت قريب مثل هذا السلوك مدعاة للوقار، والهيبة ومخالفته مناط للسخرية والتندر فقد خير المرأة العربية في سجل التقاليد أن لا تشتري حاجتها بنفسها ولا تجلس إلى مائدة الضيوف ولو كانوا الأقارب ولا الحديث إليهم وإنما يكون ذلك من خلف ستار حجرتها فتسترق السمع وتتسلى بأحاديثهم"[1] يطرح قول الشاعر (**يقتلني جبنك يا امرأة .... تتسلي من خلـف ستار**) معنى خفيا مسكوتا عنه وهو قضية اللباس العربي التقليدي وبعـض الألبسـة الوافـدة إلى مجتمعاتنا العربية والإسلامية كالبرقع الذي أدخله التتار والنقاب واللحاف والحائك الـتي فرضـها النظام التركي وبذلك انقلبت القيم فصار الدخيل أصيلا والأصيل دخيلا...وتبدو أقطاب الصراع في هذا الخطاب غير متكافئة بل وأحادية التأثير لقد جاء التوتر من الجانب واحد هو جانب المرسل الذي يملي على المتلقي مما يؤكد الوصاية والأمر السلطوي الذي ما انفك يمثله الفعـل الـذكوري على الأنثى كما تبرز الثنائيات الضدية مشكلة صراعا دراميا بين تقاليد الماضي الجاثمة على مصـير المرأة العربية وقدرها (**اللاحب/الموت فوق الدفاتر/الخوف /النار/التسلل من وراء الستار**)، وبين حرية الإرادة والقدرة على التعبير والتجديد (**الحب/الموت علـى الصـدر الجنـة، الغـوص، المواجهة**)[2]، ليؤول صراع هذه الثنائيات الضدية على التحسر والتمني فقط.

وأخيرا درس الناقد الإيقاع الخارجي حيث وجده قد أضفى على النص مسـحة ترددية توحي بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه وهو دخول المرأة الأنثى أو المرأة الرمز إلى العـالم الذي حاول أن يرسم فضاءاته المؤلمة لتنتهي القصيدة بحسرة وتشوق إلى روح التغيير ولكن عـن

(1) الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص 42.

(2) المرجع نفسه: ص42.

طريق التمني اللامتناهي في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع في نفس آخر ورغم الانشداد الدائم نحوه، ويظهر ذلك في هذين السطرين:

آه لو حبك يبلعني....

يقلعني مثل الإعصار"[(1)]

إذن شكلت الثنائيات صراعا بين تقاليد الماضي وبين الحرية والقدرة على التغير والتي كان مآلها التمني والتحسر إذ انتهت قصيدة الشاعر بالحسرة والشوق وللتغيير عن طريق التمني.

خلاصة ما يمكن قوله أن الناقد أبدع في هذا العمل، سواء في جانبه التطبيقي أو النظـــري فقد استطاع أن يكشف للقارئ شخصية الشاعر **نزار قباني** المتخفية وراء الدعوة إلى تحرير المـــرأة والسماح لها بحرية ممارسة العشق والحب مع الرجل دون وازع ديني أو قيد اجتماعي أو حـــدود تقليدية أو عرفية تمنعها من ذلك. كما أود أن أشير إلى أن الناقد في دراسته للجانب التطبيقي يؤكد على الأصول اللسانية للمنهج السيميائي وكغيره من النقاد الجزائريين تعرض تاريخيـــا إلى المنـــهج السيميائي منذ ظهوره إلى اليوم إضافة إلى تقسيمه للاتجاهات السيميائية المعاصرة والتي جاءت وفق ما ارتآه غيره من النقاد الاتجاهات النسقية.

كما أبدع الناقد في تحليل البنية العميقة للنص، فقلب فيه الدلالة تماما فعندما نقرأ القصيدة لأول مرة يجد القارئ نفسه أمام أكبر شعراء تحرير المرأة إلا أن الناقد فضح فيه ذلك الرجل الصارم في تعامله مع المرأة والتي يراها دوما تابعة له، ولا ينفك يقدم لها الأوامر والنـــواهي ولا يراهـــا إلا ناقصة وجزء صغير منه وتابع له.

لكن إن قدم نقادنا هذه الدراسات سواء تنظيرية أو تطبيقية تحليلية وإن كـــان في أغلبـــها يحوى شقين قسم نظري وأخر تطبيقي فهذا لا يعني أن نقول أن السيمياء في الجزائر قد أخـــذت شكلها التكاملي، بل لا تزال السيميائية في الجزائر بعيدة عن السيميائية في الغرب، وهذا مرده إلى جملة من الأسباب: فالسيميائية لا تزال تعاني من إشكالية في المصطلح إذ لا يتفق جـــل البـــاحثين الجزائريين على مصطلح واحد فكثيرا ما يخلط الباحث في تنظيم جهازه المصـــطلحي إذ يســـتعمل مصطلحين للدلالة على مفهوم واحد.

---

(1) الجيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص مجلة الموقف الأدبي، ص 42-43.

وبهذا أصبح القارئ غير مرتاح لتلك الترجمات الفجة، فكثيرا ما تضلله وتبعده عـــن روح العلم وجوهر الحقيقة السيميائية هذا من جهة، ومن جهة أخرى اختلفت الدراسات والممارســـات السيميائية لدى النقاد الجزائريين كل حسب وعيه وفهمه والثقافة التي تحصل عليها وكيفية تطبيقه على النصوص مما دل على تعدد وتنوع هذه البحوث، وان كانت تفتقر في كثير من الأحيـــان إلى أرضية علمية صحيحة، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية، لأن المنهج غربي والنص عربي فكثيرا ما يقع القارئ في نصوص يشوبها الغموض والتعقيد.

3- الاتجاه الأسلوبي:

3-1 ماهية الأسلوبية:

إن الاهتمام بما هو خارج النص (السياق)، نتج عنه مناهج أخرى تنادي بأهمية النص الأدبي ودراسته ككل متماسك تربطه وحدات جزئية، ومن هنا تباينت أساليب تحليل الخطاب وتعددت طرقه، فظهرت الأسلوبية كمنهج لتحليل الخطاب، التي تجمع بين النص ومبدعه، كما أنها تلج إلى داخل النص وتربطه بداخل المبدع، وقبل أن نتعرف عنها كاتجاه، تتطلب منا طبيعة الدراسة، الخوض في مفهوم الأسلوبية، فما المقصود بها؟

لا يتأتّى فهم الأسلوبية إلّا بتحديد مفهوم الأسلوب **style**، وتعني: اصطناع لغوي مستحدث نسبيا، يمتد إلى الكلمة اللاتينية **stilus** التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة (المدهونة)، ثم تطورت دلالتها عبر القرون، من الدلالة على كيفية التنفيذ، في القرن **14**م، إلى كيفية التعارك أو التصرف في القرن **15**م، إلى كيفية التعبير في القرن **16**م، لتمخص للدلالة على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة من خلال القرن **17**م[1] إذن تعددت دلالة المصطلح وتطورت عبر القرون.

وبما أن الأسلوبية استعملت أولا لدى الغرب ثم عربت، فهي غربية الأصل والمنشأ، فتباينت مفاهيمها بين العرب والأجانب، ومن الغربيين الذين عرفوا الأسلوبية نجد "**رومان جاكسون**" **R. jakobson** يعرفها: أنها بحث عما تميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[2] ويفصل في هذا التعريف بين أسلوبية النص الأدبي الفني التي حددها في هذا التعريف، وبين أسلوبية باقي الفنون الإنسانية الأخرى.

وعرفها مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية وخليفة "**دوسير De Saussure**" في علم اللغة العام بجامعة جنيف "**شارل بالي**[*]" **Charle Bally** قائلا: "**هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من**

---

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، 2008، ص175.

(2) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، دت، ص37.

(*) شارل بالي: (1865-1947): لغوي سويسري، مؤسس هذا العلم – الأسلوبية – في الكتاب الرائد مبحث في الأسلوبية الفرنسية" سنة 1909 تحديدا.

خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1] ونفهم من القول أن الأسلوبية تدرس اللغة من الناحية العاطفية، والتعبير عن الحساسية الشعورية من خلال اللغة.

خلاصة القول أن الأسلوبية منهج علمي جديد من مناهج النقد الحديث، يهتم بتحليل النصوص والغوص في عوالمها الداخلية والكشف عن تركيب جزئياتها.

3-2 الاتجاه الأسلوبي لدى الغرب:

إن فكرة الأسلوبية فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير الأوروبي، وقد قامت على أنقاض البلاغة، التي كانت تتبوأ مكانا في الدراسات اللغوية القديمة، بعد ذلك برز علم جديد من ميدان اللسانيات بتوجهاته المختلفة على مستوى التنظير والتطبيق، وهو علم الأسلوب أو ما يصطلح عليها بالأسلوبية **Stylistique**، لكن الأسلوبية تختلف اختلافا واضحا عن البلاغة: "إن ما يميز البلاغة عن الأسلوبية هو معيارية الأولى ووصفية الثانية، وإن كانت البلاغة قد فصلت بين ثنائية الشكل والمضمون فإن الأسلوبية قد عملت على الربط بين قطبي هذه الثنائية، إذ تؤمن بالترابط الوثيق بين الدال والمدلول، لأنها تحول الحدث الإبلاغي إلى حدث تأثيري جمالي"[2]، هذه جملة الفروق بين البلاغة بوصفها علما لسانيا قديما، والأسلوبية بوصفها علما لسانيا حديثا.

إن أول من أستعمل مصطلح الأسلوبية **Stylistique** هو: "**نوفاليس**[*] **Novalis**" على أن عامة الباحثين الغربيين نادرا ما يعتدون بمثل هذه الاستخدامات المتقدمة التي ترد في سياق هيمنة العصر البلاغي، لأن الميلاد الحقيقي للأسلوبية في نظرهم يعود إلى بدايات القرن العشرين، مع تلميذ "**دوسوسير De Saussure**" ومواطنه الألسني السوسيري "**شارل بالي Charle Bally**" (**1865-1947**) الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد (**مبحث في الأسلوبية الفرنسية**) (**Traité De Stylistique Française**) سنة 1909 تحديدا". [3]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص14.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 150.

[*] فريديريك نوفاليس Friedrich Novais: كاتب ألماني يلقب بالبارون فون هرد تيرغ، عاش بين سنتي (1772-1801).

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث حس 175.

تجدر الإشارة إلى أن أعلام الأسلوبية كثيرون، ولا يمكن حصرهم بسهولة، وأمام هذا نجد أنفسنا أمام عدد كبير من الاتجاهات الأسلوبية أيضا في الغرب، ويمكن أن نميز بين العديد من الاتجاهات الأسلوبية أهمها:

1- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية): وزعيمها "**شارل بالي Charle Bally**"، ومن الأعمال النقدية التي خلفها: (**الأسلوبية الفرنسية**) صدر 1902 و(**المجمل في الأسلوبية**) صدر 1905 ثم أصدر كتابين آخرين هما: (**اللغة والحياة**) 1913 و(**اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية**) **1932**[1] كانت هذه المؤلفات بمثابة جهود قدمها "**شارل بالي**" من أجل اللغة والأسلوبية واللسانيات وتعني الأسلوبية التعبيرية بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة، ولا تتعدى وقائعها، ويعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتدادا وصفيا بحتا[2] إذ تهتم بالتراكيب والدلالات، أي الكيفية التي يكتب بها كاتب النص.

2- الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب): وهذا الاتجاه يخص دراسة الأسلوب الفردي للكاتب ويمثله العالم النمساوي "**لويس بيدزر**" **Louis pidzer** وتقوم الأسلوبية الفردية (الأدبية) بدراسة: "**العلاقات التعبيرية مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها دراسة تكوينية وليست معيارية أو تقريرية، كذلك دراسة التعبير في حد ذاته إزاء المتكلمين وتحديد الأسباب واستخلاص الخصائص النفسية للكاتب**"[3] بما أن هذه الأسلوبية تخص دراسة أسلوب الكاتب فمن المؤكد أنها تعنى بنفسية الكاتب.

3- الأسلوبية البنيوية: لا بد لي أن أشير إلى: أن هذه الأسلوبية تعنى العلاقات الداخلية: إذ تعنى في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم[4] ويمثل هذا الاتجاه كل من "**رومان جاكبسون**" "**R.Jakobson**" و**ميشال ريفاتير** "**Michael Riffaterre**".

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، د ط، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص62.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص156.

(3) ينظر/ رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ط1، عالم الكتب الحديث، بريد، الأردن، 2013 ص 58-59.

(4) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص86.

خلاصة ما يمكن قوله عن هذه الاتجاهات أنه إذا كانت الأسلوبية التعبيرية دراسة لمجمل الأبنية اللغوية والنصية، فإن الأسلوبية الأدبية ترى أن النص هو وحدة مرتبطة بفكر صاحبه، وظروفه، أما الأسلوبية البنيوية فترى أن النص الأدبي بنية كلية.

لقد حظيت الأسلوبية باهتمام كبير من طرف النقاد الغربيين، وذلك من خلال الدراسات اللغوية والنقدية، تنظيرا وتطبيقا، لكن منذ سنة **1941**: عبر "**ماروزو Marouzeau**" عن أزمة الدراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبة الاستقراءات، وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة وفي عام **1969** يؤكد الألماني "**اولمان Stephen Ullmann**" استقراء الأسلوبية علما لسانيا نقديا. [1]

لقد ذاع صيت الأسلوبية خلال الستينيات لدى الغربيين لكن سرعان ما أعلن عن موتها: وهذا ما تؤكده تصريحات الغربيين أنفسهم بزوالها، "**فغريماس griemas**" مثلا أكد زوالها، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي يساوره حالما تذكر الأسلوبية، بل أن "**ميشال أريفي Michel Arrive**" لم يتردد في إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها، مما جعل الأسلوبية منذ سنة **1965** لا تمارس البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى.[2] إن اتكاء الأسلوبية على اللسانيات، شأنها شأن السيميائية، جعل "**ميشال أريفي Michel Arrive**" ينادي بإدماجها، مما أفقدها سمة العلمية والاستقلالية.

أصيبت الأسلوبية بخيبة أمل جعلت المشتغلين في حقلها يقومون بتغيير اسمها وتعويضها بمصطلحات أخرى فقد: عوضها "**ج.س إيليس Illis**" بمصطلح أخر **الألسنية التأليفية Linguistique Synthetique**.[3]

خلاصة ما يمكن قوله: أن الأسلوبية نشأت على أنقاض البلاغة القديمة، وكانت مرحلة الخمسينيات أزهى مراحل حياتها، قدّم فيها النقاد الغربيون جملة من الدراسات اللغوية والنقدية أمثال: "**شارل بالي bally**"، و"**ليو سبيترز liospitzer**" و"**رومان جاكبسون jackobson**"...الخ والقائمة طويلة تحتاج إلى بيبليوغرافيا خاصة.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوبية... والبيان العربي، ص 14.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية حس 190.

[3] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص145.

لم تتضح ملامح الأسلوبية وذلك لافتقارها إلى منهج محدد، فضلا عن تداخلها مع البنيوية، وذوبانها في السيميائية، واتكاءها على اللسانيات، وهذا ما أفقدها سمة العلمية والاستقلالية، ليعلن عن موتها عام **1969**.

3-3 الاتجاه الأسلوبي لدى العرب:

انتقلت الأسلوبية **Stylistique** إلى الساحة النقدية العربية في مرحلة الستينيات، وكغيرها من المصطلحات الوافدة من الغرب، سارعت الأقلام العربية المعاصرة إلى ترجمتها، غير أن تسمياتها: قليلة متقاربة، لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، يهيمن عليها المقابل الشائع (**أسلوبية**) الذي تفوق تداوليته غيرها في سائر البدائل الاصطلاحية (**الأسلوبيات**) الذي يصطنعه "**سعد مصلوح**" و"**رابح بوحوش**"، أو (**علم الأسلوب**) الذي يتوازى مع الأسلوبية في (**معجم مصطلحات علم اللغة الحديث**)، و(**المعجم الموحد لمصطلح اللسانيات**)، و(**قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**) ومجمل الكتابات المصرية... أو (**علم الأساليب**) الذي أشاعته بعض الكتابات اللبنانية خصوصا[1] أو يلاحظ الباحث في الأسلوبية العربية كثرة المؤلفات التي تناولت هذه القضية تنطيرا وتطبيقا، إلا أن أعمق البحوث العربية وأكثرها وضوحا وأكثرها مادة علمية هو كتاب الباحث التونسي "**عبد السلام المسدي**" (**الأسلوبية والأسلوب**) سنة **1977**، وهذا الكتاب الذي اعتمدت عليه معظم الدراسات العربية التي جاءت بعده: وتكمن ريادته للدراسة الأسلوبية العربية في بسطه الشافي بمفاهيم الأسلوبية، مشفوعة بكشف اصطلاحي وثبت للمصطلحات الأجنبية وبيبليوغرافيا للدراسات الأسلوبية والبنيوية[2] وقد قسم هذا الكتاب إلى ستة فصول وثلاثة ملاحق هذا ودون أن نغفل كتب أخرى **للمسدي** أصل فيها لهذا العلم كتاب(**النقد والحداثة**) سنة **1983**، وكتاب (**قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون**) سنة **1993**.

إلى جانب "**المسدي**" نجد الناقد السوري "**عدنان بن ذريل**" الذي: أصدر كتبا تتعلق بموضوع الأسلوبية والبلاغة العربية والنقد الأدبي واللغة، من هذه الكتب (**اللغة والأسلوب**) سنة

---

[1] يوسفي وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 182، 183.

[2] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 147.

1980 و(**اللغة والبلاغة**) و(**النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**)[1] وقد عمل "**عدنان بن ذريل**" على البحث في مسائل الأسلوب والأسلوبية والبلاغة والنقد من جوانبها النظرية والتطبيقية.

كما نجد دراسات أخرى قدمت في سبيل هذا الاتجاه منها: دراسة "**محمد شكري عياد**" في بحثه القيم الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف والمنشور بمجلة فصول السنة سنة **1981** ثم الناقد "**صلاح فضل**" في كتابه (**علم الأسلوبية مبادئه وإجراءاته**) سنة **1982** و(**أساليب الشعرية المعاصرة**) سنة **1994**، كما نلتقي أيضا مع "**محمد شكري عياد**" في كتابه (**اللغة والإبداع**)، (**مبادئ علم الأسلوب العربي**) سنة **1988** يضاف إلى هذه الأسماء "**محمد عزام**" في كتابه (**الأسلوبية منهجا نقديا**) سنة **1989** و"**عبد الهادي طرابلسي**" في كتابه (**خصائص الأسلوب في الشوقيات**) سنة **1981**، وكتابه القيم (**تحاليل أسلوبية**) سنة **1994**[2] هذه جملة المحاولات الأسلوبية في الساحة النقدية العربية، سعى النقاد إلى تقديم صورة عامة عن الأسلوبية من حيث الماهية والنشأة والاتجاهات والمبادئ والخصائص...الخ.

إن ما يمكن قوله عن رواج الأسلوبية في وطننا العربي أن هذه الدراسات الأسلوبية في جانبيها التنظيري والتطبيقي، تختلف من باحث إلى آخر كل حسب ثقافته ورؤيته ومقدرته، لكن تبقى منعطفاتها قليلة.

إن تلك الجهود النقدية العربية لم تصل بعد إلى ابتداع منهج عربي أسلوبي، لاسيما في المرحلة الأولى من حياتها، فإذا كانت الأسلوبية لدى الغرب تتكئ على البنيوية والإحصاء واللسانيات فكذلك نجدها لدى العرب تنهل من الاتجاهات والمناهج الغربية من دون رؤية محددة، وبذلك فإن الاتجاه الأسلوبي لدى العرب لا يزال في بداية مشواره لعدم امتلاك نقادها ومنظريها ومطبقيها رؤية نقدية واضحة.

3-4 الاتجاه الأسلوبي في الجزائر:

الباحث في المدونة النقدية الجزائرية يجد كما معتبرا من الدراسات التي اتخذت من الأسلوبية موضوعا ومنهجا كذلك، ومن أهم جهود نقادنا والتي حاول أصحابها التعريف بهذا العلم قصد

---

(1) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، النظرية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، 2007، ص28.

(2) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 185.

التأسيس له في مدونتنا النقدية، وتطبيق معطياته على النص الأدبي، نجد الباحث والناقد الجزائري **"عبد الملك مرتاض"**.

1- "عبد الملك مرتاض":

تبدأ معرفة النقد الجزائري بالأسلوبية مع **"عبد الملك مرتاض"** خاصة في كتابه (**الألغاز الشعبية الجزائرية**) الصادر في طبعته الأولى سنة **1982**، ويتجلى ذلك في القسم الثاني من الكتاب عندما درس الشكل الفني للألغاز، حيث قسم هذا الجزء إلى فصلين:

الفصل الأول: خصصه للتعريف بالأسلوبية وتاريخها، حيث يربط الأسلوبية المعاصرة بالأسلوب، ويعتبره الأصل الشرعي لها، ولا يرى لها أصلا عند العرب القدامى كدراسات متخصصة لكنه ومن خلال التعاريف التي قدمها للأسلوب وكانت لـ (**فولتير Voltaire**، و**Thibaidet gas–ag**، **وهيرزوق Herzog**، **وليوسبيترز" Leo spitzer**، **وم. ماروزو" Marouzeau ودو سوسير" De Saussure وغيرهم**)[1]، حيث عرض الباحث أرائهم حول الأسلوبية تعريفا ورؤية.

وبعد العرض التاريخي والمفاهيمي لعلم الأسلوب يخلص إلى أن: الاهتمام بالأسلوب من حيث هو ظاهرة لغوية (نشأت عن استعمال اللغة وتقليبها وتحميل ألفاظها بالمعاني الجديدة في كثير من الأطوار إلى التوصل إلى مصطلح ألسني جديد وليد القرن العشرين هو **الأسلوبية stylistique**، وهذا اللفظ في أبسط مفهومه يعني غالبا... دراسة علمية لأسلوب أعمال أدبية[2] إذن الأسلوبية ظاهرة لغوية نشأت عن استعمال اللغة، وهي تعني الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، ويواصل الباحث التكلم عن الأسلوبية في علاقتها الضرورية بالألغاز إذ بين سبب دراسة الأسلوبية.

لكن إذا كانت الأسلوبية تهتم باستقراء الخطابات الأدبية الراقية، فلم نجد **"عبد الملك مرتاض"** يدرس الألغاز الشعبية التي لا ترقى إلى هذه الأدبية ؟ نجد الإجابة لديه عندما يصرح أن الألغاز: لو كان أسلوبها يمضي على سنن واحد، لكن سعينا أن نزهد في دراسة أسلوبيتها، مجتزئين بإيماءة، واحدة تلخص حكمنا فيه، ولكنه أسلوب مختلف متنافر متباعد، (على ما تجمعه من خصائص فنية مشتركة عامة) طورا يكون قصير الجمل والعبارات، وطورا يكون طويلا، طورا

---

[1] ينظر/ عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007 ص ص.127–125–125.
[2] المرجع نفسه: ص 128.

يكون موقعا (مسجوعا) طورا يشتمل على ألوان من البديع، وطورا يتحلل عن ذلك فلا يلتفت إليه[1]، شكل هذه الظواهر الفنية تتعلق بصميم الأسلوب وعلاقته باللغة المستعملة أغرت **"عبد الملك مرتاض"** بكتابة هذا الفصل لدراسة الخصائص الأسلوبية في الألغاز الشعبية الجزائرية.

الفصل الثاني: درس فيه مجموعة من الألغاز دراسة أسلوبية، فبدأ بالبنية التركيبية، والتي وحدها تنقسم إلى ستة أقسام ووضع جدولا يوضح ذلك[2]، مستعينا بالإحصاء في تبيان بنيات الجمل التي تتشكل من الألغاز، كما نجده يعمد إلى العلاقات الرياضياتية. على حد تعبير **"عبد الملك مرتاض"**. والجمع والطرح والكسور، وكذا الرسوم، أما الجانب الصوتي فيرى أن إيقاع الألغاز منسجم مع الدوال والمدلولات، وكأنه تتويج لعملية التفكير والبث والتلقي في الرسالة، ويعود إلى الأشكال الهندسية، والعلاقات الرياضية والجداول والنسب المئوية (الإحصاء)، ويضع هذه الأشكال والعلاقات والجداول والرسوم لأشياء بسيطة يمكن أن يدركها القارئ، وهذا ينم على أن **"مرتاض"** كان بهذه الدراسة في أول ملامساتها للحداثة، لأننا نجد هذه الأشياء تغيب بشكل كبير عن باقي دراساته التي نشرها فيما بعد، وهذه الأمور متوقعة في دراسة أولى في الخطاب النقدي الجزائري الحديث.

وما يمكن استخلاصه أن هذه الدراسة التي وقعت بين أيدينا (**الألغاز الشعبية الجزائرية**) والتي خصص فيها فصلا للحديث عن الأسلوبية من حيث الماهية، كما قدم تعريفات طرحها علماء الغرب حول هذا اللفظ أمثال (**فولتير Volteere، تيبودى Tipodi، هيروزوق Irzok، ليوسبيتزر Spitzer، ماروزو Marozeau، ودوسوسير Saussure**) كذلك أجرى الباحث دراسات عن الألغاز دراسة أسلوبية لمعرفة طبيعتها وجمالها من خلال بنيتها التركيبية والصوتية، مستعينا في ذلك بالإحصاء من خلال الجداول والتي أجراها على بنيات الجمل التي تتشكل منها مجموعة من الألغاز، وبذلك حدد نوعية الذوق الشعبي.

كما تميز الباحث بدقة الملاحظة، وبراعة المعالجة بنيويا وصوتيا، كما تميزت الدراسة بقصرها رغم شساعة الموضوع، باعتباره جنسا ينتمي بالدرجة الأولى إلى الأدب الشعبي التقليدي الذي يوشك أن يندثر، كما أود التنويه بأن الباحث كانت دراسته تطبيقية أكثر منها تنظيرية.

---

(1) عبد المالك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 129.

(2) المرجع نفسه: ص 132.

2 – "نور الدين السد":

في كتاب صدر سنة **1997** موسوم بـ (**الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث**)، تعرض الباحث "**نور الدين السد**" إلى الأسلوبية كمنهج نقدي بشكل مستفيض متناولا جل القضايا التي تعرضت لها الأسلوبية، وهي دراسة نظرية مهمة تغني القارئ من حيث مادتها المعرفية، وذلك التبسيط الذي عمد إليه الكاتب ليقربها من القارئ، عكس ما نراه في بعض الكتب الأخرى، والتي يجد الباحث صعوبة في فهم ما كتب، أو غموض فيما ترجم، إضافة إلى ثراء الكتاب بالمعلومات حول هذا العلم سواء من أعلامه الغربيين أو من الأعلام العرب، وبيبليوغرافيا الكتاب خير شاهد على الجهد الكبير المبذول لجمع هذه المادة الكثيرة والمهمة.

قسم الباحث نور الدين السد الكتاب إلى فصلين، عنون الأول بـ(**مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها**) بينما عنون الثاني بـ(**مفهوم الأسلوب ومحدداته**)، وقبل ذلك استهل بمقدمة حاول أن يشير من خلالها إلى القضايا الكبرى التي سوف يتناولها في هذا البحث، وينطلق من أن هذه الدراسة ستحاول الفصل في: "**الجدال الذي لا يزال قائما بين الباحثين العرب في تحديد ماهية الأسلوبية، والتي يعدها بعضهم متجذرة في العربية، ويعدها البعض الآخر وافدة من الغرب، وهي حديثة النشوء، ويراها بعض الباحثين علما، بينما يراها البعض منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية**" [(1)]،حيث حاول الباحث عرض الجدال القائم بين الباحثين حول ماهية الأسلوبية، ما إن كانت عربية الأصل والمنشأ أم غربية، وكذلك ما إن كانت علما أم منهجا.

من خلال دراسته قدم الباحث توضيحا عن هذا الخلاف ويرى الباحث أن هذا الخلاف مفتعل فالدرس الأسلوبي ليس جديدا على العربية لقد مارسته جميع المعارف التي اتخذت الخطاب ميدانا لها، وقد تجلت ملامحه في الدراسات القرآنية والدراسات البلاغية والنقدية، والشروح الشعرية، إلا أن هذه التجربة لم تتمكن من تأسيس الأسلوبية علما مستقلا، وأتيح لها في العصر الحديث أن تؤسس كيانها، وتنجز أنواتها الإجرائية، وتحدد مناهجها في التعامل مع الظاهرة الأدبية.[(2)]

[(1)] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص05.

[(2)] المرجع نفسه: ص05.

أما فيما يخص القسم الأول وكما أسلفنا فقد خصصه لمفهوم الأسلوبية واتجاهاتها، فبعد أن عرض تعاريف أشهر أعلام الأسلوبية"[*]، استخلص تعريفا جامعا لها وهو أن الأسلوبية هي: الدراسة العلمية للأسلوب"[1] وبعد أن قدم الباحث تعريفا للأسلوبية، انتقل إلى الأسلوبية في الدراسات المعاصرة، حيث ربطها باللسانيات عند **"بيارجيرو" Pierre Guiraud** و**"شارل بالي Charle Bally"** و**"عبد السلام المسدي"** حيث عرض وجهات نظرهم بالتفصيل والتحليل حول الأسلوبية من حيث استفادتها من العلوم المعرفية (اللسانيات).

ولا يبرح الفرش النظري فيتعرض لمقارنة بين الأسلوبية والبلاغة، فالأولى من حيث هي علم له متصوراته، وله مقاييسه، في التعامل مع الخطاب الأدبي وتحليله، يجعله كل ذلك مفارقا لبعض العلوم التي تشترك معه في موضوعه، وهو الخطاب الأدبي، ومنها علم البلاغة، غير أن هذه المفارقة لا تعني المقاطعة النهائية بين علم البلاغة وعلم الأسلوب، ووضع الباحث جدولا فرق فيه بينهما (**17** عنصرا) [2]، وتأكيدا على الفروقات التي اقترحها بدأ في تدعيم ما ذهب إليه بما جاء به الباحثون العرب في هذا المجال أمثال: **"عبد القادر المهيري"**، **"عدنان بن ذريل"**، **"صلاح فضل"**، **"شكري عياد"**.

أما عن علاقة الأسلوبية باللسانيات، فقد اقتفى الباحث الخطوات نفسها في المقارنة، فالباحثون العرب يترصدون خطوات الباحثين الغربيين في تحديد أوجه المقاربة والمقارنة بين اللسانيات والأسلوبية، فالباحث **"منذر عياش"** مثلا يتحدث عن الفروق بينهما قائلا: لقد كان الظن بالأسلوبية أنها علم لن يلبث حتى يحظى بالاستقلالية، وينفصل كليا عن الدراسات اللسانية، ذلك لأن هذه تعنى أساسا بالجملة، والأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي للكلام، إن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترض، وأن الأسلوبية تتجه باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة"[3] قام الباحث **"منذر عياش"** بإبراز أهم الفروق المميزة بين الأسلوبية واللسانيات، إذ ظن الكثير أنها علم مستقل منفصل عن الدراسات اللسانية، وتهتم بالأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، بينما تعنى اللسانيات باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله

---

[*] من أشهر أعلام الأسلوبية (جورج مونان، شارل يالي، بيرجيرو) و(عبد السلام المسدي، صلاح فضل، سعد مصلوح).

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص13.

[2] ينظر/ المرجع نفسه: ص 28

[3] المرجع نفسه: ص 46.

قوانينها وقد جمع "**نور الدين سد**" الفروق التي اكتشفها "**منذر عياش**" والتي أشار إليها "**عبد السلام المسدي**" في هذا الجدول: (1)

اللسانيات	**الأسلوبية**
1- تعني أساسا بالجملة. **2-** تعنى بالتنظير للغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة. **3-** تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها	**1-** تعنى بالإنتاج الكلي للكلام **2-** تتجه إلى المحدث فعلا **3-** تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداة مباشرة.

كانت هذه أهم الفروق بين الأسلوبية واللسانيات، أدرجها الباحث في كتابه.

يختم الباحث هذا الفصل بتحديد أهم الاتجاهات الأسلوبية والتي يراها أربعة:

أ- الأسلوبية التعبيرية: تهتم بدراسة المفردات وتراكيب الجمل وأفضل من يمثل هذا الاتجاه "**شارل بالي Charle Bally**" إذ اعتبر أن الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلق، ومن هنا يؤكد على علامات الترجي والأمر والنهي، التي تتحكم في المفردات والتراكيب، وتعكس مواقف حياتية واجتماعية وفكرية، ثم تقسيمه الواقع اللغوي إلى نوعين: ما هو حامل لذاته، ما هو مشحون بالعواطف الانفعالات، أو الكثافة الوجدانية، وطريقة "**بالي Bally**" الاستقصائية تدور حول إبراز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية والوسائل اللغوية التي تجسدها في النص"(2) لقد ركز "**شارل بالي Charie Bally**" على البعد العاطفي وعلى علاقة التأثير والتأثر بين المتكلم والمتلقي وحتى اللغة (المفردات والتراكيب).

أنجز بعض الباحثين في الغرب عدة دراسات، وكلها تدور في فلك الأسلوبية التعبيرية ومن ذلك: توسع "**مارسيل كراسو Marcél Cressot**" مثلا، في دراسة الكلمات وتراكيب الجمل وتعمق "**ليوسبيتزر Léo-Spitzer**" في نظام الأفعال، وتفحص "**أولمان Ullmann**" الفعل الماضي

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 47.

(2) المرجع نفسه: ص62.

المعاصر [1] وهذه الدراسات التي قدمها الباحثون تتعلق بالتراكيب والمفردات، ويعد **شارل بالي** في نظر الباحث أفضل من يمثل هذا الاتجاه.

ب- الأسلوبية النفسية: إذا كانت الأسلوبية التعبيرية تهتم بدراسة تراكيب الجمل والدلالات، فإن الأسلوبية النفسية تبحث في العلل والأسباب، ودراسة العلاقة بين وسائل التعبير والفرد فهي: تعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي، مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان والكلام والفن، وهذا الاتجاه تجاوز -في أغلب الأحيان - البحث عن أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس"[2] وممن تبنوا هذا الخطاب نجد الباحث الألماني **"كارل فوسلر Carle Fosler"** ومواطنه **"ليوسبيتزر Léo-Spitzer**.

ج- الأسلوبية البنيوية: وهي تعتبر النص بنية قائمة بذاته تتخلله علاقات داخلية وتعنى هذه الأسلوبية: بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم... وهي تتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني والصرف وعلم التراكيب، ولكن دون الالتزام الصارم بالقواعد، ولذلك تراها تدرس ابتكار المعاني النابع من مناخ العبارات المتضمنة للمفردات... كما تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة على حساب أية اعتبارات أخرى، والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي"[3] ولقد كان **"ميشال ريفاتير Michael Riffaterre"** منذ أوائل الخمسينات حريصا على مواصلة البحث في الأسلوبية البنيوية تطبيقا وتنظيرا، وهو يرى: "أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تجرى بمقتضاها اللغة إجراءا أدبيا، ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق، قادرا على تبيين طبيعة العلاقة الرابطة بين وجهي الظاهرة الأدبية وهما الفن واللغة، والتأكيد بأن كل حكم معياري وانفعال

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

[3] ينظر/ المرجع نفسه: ص86.

نفسي لابد أن يناسبه في النص مظهر شكلي تطوله يد اللساني...و عموما فإن موضوع الدراسة الأسلوبية عند "**ريفاتير** **Riffaterre**" هو النص الأدبي الراقي"[1] يرى "**ريفاتير**" أن جل الدراسات لم تستطع أن تجعل الأسلوبية علما لها منهجها الخاص.

وتأسيسا على ما سبق فإن الأسلوبية البنيوية: تحلل الأسلوب من خلال التركيب اللغوي للخطاب، فتحدد العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية في تتابعها وتماثلها، وذلك بالإشارة إلى الفروق التي تتولد في سياق الوقائع الأسلوبية، ووظائفها في الخطاب الأدبي"[2] ولقد وجد الباحث أن النص الأدبي في نظر المنهج الأسلوبي البنيوي: تخييل وإبداع، لذلك لا يبحث النقاد الأسلوبيين البنيويين عن مصداقية هذا النص في محاكاته الدقيقة للواقع، لأنهم يبحثون فيه عن انسجامه مع نفسه ويرصدون وحداته التي شكلت تناميه، فيظهرون جماليات مكوناته، ويرون غنى دلالته من خلال تتضافر أساليبه، فالنص الأدبي من هذا المنطلق هو نظام لغوي يعبر عن ذاته، وقد احتلت قضية الدلالة اللغوية وماهيتها وأبعادها النفسية والاجتماعية جزءا كبيرا من اهتمامات النقاد الأسلوبيين، وتحليل الدلالة اللغوية عندهم تخضع إلى مقاييس أربعة:

- دلالة أساسية معجمية
- دلالة صرفية
- دلالة نحوية
- دلالة سياقية موقعية

تتضافر هذه الدلالات كل متكامل لتشكل الخصوصية الفنية والجمالية للنص الأدبي"[3] إذن تعنى الأسلوبية البنيوية بوظائف اللغة وبالدلالات والإيحاءات، ومن الباحثين الذين اهتموا بها الباحث "**ميشال ريفاتير**" الذي رأى بأن أغلب الدراسات لم تتمكن من جعل الأسلوبية علما، وموضوع الدراسة الأسلوبية عنده هو النص الأدبي وهو في نظر المنهج الأسلوبي البنيوي تخييل وإبداع.

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 88.

(2) المرجع نفسه: ص 89.

(3) المرجع نفسه: ص 94.

د- الأسلوبية الإحصائية: يعتبر الإحصاء من أهم مظاهر الدراسة الأسلوبية، وهو محاولة موضوعية مادية يستعين بها الباحث في وصف الأسلوب، وبالإحصاء تحدد تردد الوحدات اللغوية في النص ثم نخضعها للعمليات الرياضية، كأنواع الكلمات مثلا: الأسماء، الضمائر، الصفات، الأفعال، الظروف، حروف الجر، حروف الربط، ويرى "**برنلد شبلنرBernald Chablaner**" أن: "**من أهم المميزات التي تختص بها الدراسات التي تعتمد على الكمية استخدام الحاسب الآلي في التحليل الأسلوبي، ولقد حققت المناهج الإحصائية الرياضية في التحليل الأسلوبي نجاحا كبيرا في مجال التحقق من شخصية المؤلف، وهذا لا يعني بيان صاحب العمل الأدبي في النصوص مجهولة المؤلف، كذلك النصوص التي يثار خلاف حول مؤلفها**"[(1)]،إذن حقق الإحصاء نجاحا في التنقيب عن شخصية المؤلف، لذلك لابد من الاهتمام به، لأنه طريقة من الطرق الإحصائية للبحث.

إن التحليل الإحصائي للأسلوب –حسب الباحث – يهدف إلى: تمييز السمات اللغوية فيه، وذلك بإظهار معدلات تكرارها ونسب هذا التكرار، ولهذه الطريقة في التحليل أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع...و قد يلجأ الباحث الأسلوبي إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية... وليس التحليل الإحصائي للنص الأدبي بعيدا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النصوص، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية في إيداع المعنى"[(2)] إذن تكمن قيمة الإحصاء من خلال دوره الفعال في التحليل الأسلوبي كونه يقوم بقياس معدلات التكرار ونسبها، ووصف التأثيرات الدلالية والجمالية، وتحديد قيمتها الأسلوبية.

لقد قدم الباحث طائفة من الدراسات والأعلام (**برنلد شبلنر Chablaner، محمد عبد الهادي الطرابلسي، يوسف حسين بكار، سعد مصلوح، علي هنداوى، اوديت بيتي، وصلاح فضل**) إذ قدم لنا "**نور الدين السد**" دراسة وافية عن ظاهرة الإحصاء في الدراسات الأسلوبية، مطعما ما يذهب إليه بأمثلة من نصوص قد قورنت بهذه الآلية كما نجده في عديد المرات يتحفظ من استعمال الإحصاء في الدراسات الأدبية، لأن نتائجه قد لا تكون دقيقة.

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 105.
(2) ينظر/ المرجع نفسه: ص 112-114.

أما الفصل الثاني فقد تناول فيه أربعة عناصر وهي: **مفهوم الأسلوب ومحددات الأسلوب، واللغة والأسلوب، وأخيرا الأسلوب في نظرية الإيصال.**

1- **مفهوم الأسلوب:** عرضه عند العرب القدامى، ثم تحول لمفهومه لدى الغرب، ومن كل تلك التعاريف اختار تعريف "**بيفون Bifon**"، والذي تشترك فيه معظم الدراسات الحديثة، والذي يرى أن: "**الأفكار تشكل وحدها عمق الأسلوب... لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة، هذا ما تضعه في التفكير**" ويقول أيضا:" **إن المعارف والوقائع المكتشفة تنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعتها يد ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنما تكون خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، لذا لا يمكن أن ينتزع أو يحمل أو يتهدم**"[1]، ثم يأتي بمجموعة من التعاريف للأسلوب لعلماء آخرين إما تثبيتا أو إضافة أو تنفيذا، وما يلاحظ على تلك التعاريف أنها يغلب عليها الغموض في بعض الأحيان وربما مرد ذلك إلى الترجمة.

بعد العرض الوافي لمفهوم الأسلوب عند الغرب يرى الباحث أنه: كان لنشاط الباحثين الغربيين في مجال (الأسلوبية أثره الواضح في البحث الأسلوبي العربي، وتشكل محاولات "**أمين الخولي**" و"**أحمد الشايب**" في أوساط هذا القرن الأساس الريادي في تأصيل علم الأسلوب في العربية انطلاقا من تجديد البحث في البلاغة العربية في ضوء مفهوم الأسلوب"[2] ورغم هذه الدعوة، "إلا أن تلقي الأسلوبية وجد اختلافا بين النقاد العرب الذين جاءوا بعدهما: فمنهم المتشبع بالثقافة العربية المحافظ الناقل دون تصحيح أو إضافة، فهو يعيد ما جاء في دراسات القدامى دون إضافة تذكر.

ومنهم المخطوف بالدراسات الغربية في هذا المجال فهو تلميذ وفي، وناقل مصيب أحيانا، ومحقق أحيانا ومنهم من يحاول أن يضيف للقديم في الدراسات العربية شيئا يسيرا، يحاول التوفيق بين الموروث البلاغي والنقدي واللغوي العربي والدراسات الغربية الحديثة[3] لذلك تختلف الثقافة من باحث لآخر، فمنهم من له ثقافة عربية محافظة، ومنهم من اهتم بالدراسات الغربية فهو ناقل

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 145.

[2] المرجع نفسه: ص 161.

[3] المرجع نفسه: ص 162.

لها لا غير، ومنهم من يحاول التوفيق بينها، ومن الدعاة إلى التوفيق ذكر **نور الدين السد "علي الجارم ومصطفى أمين"** في كتابهما المشهور(**البلاغة الواضحة**) سنة **1969**.

2- **محددات الأسلوب**: انتقل الباحث إلى محددات الأسلوب وقد قسمها إلى ثلاثة:

أ- الاختيار: والمقصود به أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم يوزعها بصورة مخصوصة فيكون بها خطابا... وهو في مجال الأسلوبية نوعان (اختيار محكوم بالموقف والمقام) و(اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة).[1] إذن المقصود بالاختيار هو اختيار الكلام من الرصيد اللغوي وتوزيعه بصورة مخصوصة وذلك حسب المقام ومقتضى الحال.

ب- التركيب: يعتبر التركيب عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وذلك من خلال تقويمه للخطاب الأدبي إذ: "**تتركب الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي ويكون لتجاوزها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية... فظاهرة التركيب تنفي الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي**"،[2] وقد اهتم الباحثون الغرب من جهة والعرب من جهة أخرى به وذلك لأهميته في تحقيق الانسجام والتكامل.

ج- الانزياح: يعد الانزياح ظاهرة أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية والمقصود بها: انحراف الكلام عن نسقه المألوف... ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته[3] ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن ظاهرة الانزياح تكتسي أهمية بالغة في الدراسات الغربية والعربية تنظيرا وتطبيقا.

3- اللغة والأسلوب: تناولت الدراسات الأسلوبية موضوع اللغة والكلام وعلاقتهما بعضهما البعض، ولم يتفق الباحثين في هذا المجال، فتباينت الآراء، ومن الواضح أن: اللغة أعم وأشمل من الأسلوب، فاللغة نتاج جماعي على حد قول اللسانيين، والأسلوب فعالية فردية فهو رديف للكلام وهو نتاج الفرد"[4] خلاصة الرأي أن اللغة تخص جماعة في حين أن الأسلوب فردي شخصي.

---

(1) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 173.

(2) المرجع نفسه: ص186.

(3) المرجع نفسه: ص198.

(4) المرجع نفسه: ص216.

4- الأسلوب في نظرية الإيصال: يبدو أن الأسلوب وثيق الصلة بالإيصال باعتبار أن الأول هو الطريقة التي تقدم بها الرسالة إلى المتلقي: وتقوم نظرية الإيصال في البحوث الأسلوبية والسيميائية على الخطابية وعمادها توافر الشروط التالية: **المرسل+ الرسالة+ المرسل إليه**، وتشكل للرسالة عماد الدراسة الأسلوبية، وذلك بتحديد خصائصها الأسلوبية، ومكوناتها اللغوية والجمالية... ولقد تناول كثير من الأسلوبيين في بحوثهم الإشارة إلى نظرية الإيصال ومقام أسلوب الرسالة فيها، لأن الأسلوب هو الطريقة التي تقدم بها الرسالة إلى المتلقي، وبتنوع كيفيات الأداء الأسلوبي في الرسالة تتنوع الرسالة وتتنوع دلالتها".[1]

لذلك فنجاح عملية التواصل تتطلب عناصر وهي المرسل (الباث)، والمرسل إليه(المستقبل)، والرسالة وهي الموضوع، ويشكل الأسلوب الطريقة التي تقدم بها الرسالة إلى المتلقي، وذلك بتنوع دلالتها، وكيفية أدائها.

بعد هذا العرض الموجز نوعا ما لهذا الكتاب، لاحظنا أن الباحث **نور الدين السد** قد جمع فيه قضايا كثيرة ومهمة جدا ومتنوعة ومتشعبة في مجال الأسلوبية والبنيوية والسيميائية والبلاغة، مستعينا بالمنجز الغربي أولا ثم المنجز العربي ثانيا، والمادة العلمية المتوفرة في الكتاب تشفي غليل الباحث، وذلك بسبب تنوعها من جهة، وثرائها العلمي من جهة أخرى، ورغم ذلك فإن المؤلف قد غلب جمع المقولات والنظريات عن الأسلوبية، بمعنى أنه غلب التنظير عن التطبيق، أو غيب التطبيق عن هذه الدراسة، فالبحث تقريبا كله مقولات نظرية عن هذا العلم، ونادرا ما يمثلها الباحث بأشكال هندسية أو تصنيفها في جداول.

هذا و لم تقتصر الدراسات الأسلوبية على النموذجين المقدمين فقط، بل هناك نماذج أخرى لنقاد جزائريين اشتغلوا على حقل الأسلوبية أمثال: **علي ملاحي، "رابح بوحوش"...الخ.**

وخلاصة ما يمكن قوله عن الاتجاه الأسلوبي في الجزائر، أن النقاد والباحثين الجزائريين قد قدموا دراسات أمثال **"عبد الملك مرتاض"** في كتابه **(الألغاز الشعبية الجزائرية)**، ودراسة **"نور الدين السد"** المعنونة **(بالأسلوبية وتحليل الخطاب)** وكذلك **علي ملاحي** في كتابه **(المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر)** وتوالت البحوث الأسلوبية لتشهد فضاء فسيحا، إلا

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص237.

أننا لا نجد باحثا معينا قد خصص بهذه المعرفة، بحيث كانت شغله الشاغل بل تقع أيدينا على بعض الكتب، أو فصول من كتب ككتاب **"عبد الملك مرتاض"** أو مقالات على صفحات المجلات المتخصصة، إضافة إلى الرسائل الجامعية.

لذلك يبقى الاتجاه الأسلوبي في الجزائر بحاجة إلى المزيد من الجهود قصد التعريف به من جهة، والتأسيس له في مدونتنا النقدية كعلم قائم بذاته له منهجه الخاص، من جهة ثانية، وكذلك لابد من تطبيق معطياته على النص الأدبي، فلا يهمنا المستوى النظري بقدر ما يهمّنا الجانب التطبيقي.

4- الاتجاه التفكيكي:

4-1 ماهية التفكيكية:

إذا كانت البنيوية قد راهنت على أهمية البنية، ونظامها الشكلي، ومشتقاتها اللسانية، والذي كان سببا في وصفها بالتجريد والانغلاق والاختزال والخروج عن مسار التاريخ، فإنّ ذلك كان مبررا قويا بالقيام حركة معرفية في النقد على أنقاضها تختلف عنها ولكنها تتقاطع معها أحيانا وقد أصطلح على هذه الحركة (**ما بعد البنيوية**) أو التفكيكية.

وقد عرفها رائد هذا الاتجاه "**جاك دريدا jacques derrida**" بقوله: "**إن التفكيكية حركة بنائية وضدها في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لتبرز بنياته، أضلاعه، أو هيكله، ولكن نفك البنية التي لا تفسر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة فالتفكيك من حيث الماهية هو طريقة حصر البسيط أو هو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي ومن التفكير النقدي، لذا فهو ليس سلبيا...**"[1]، يرى "**دريدا derrida**" أن التفكيك بناء وهدم في الوقت نفسه من خلال قوله حركة بنائية وضدها في الآن نفسه فالبناء نقيض الهدم.

4-2 أسس ومبادئ الاتجاه التفكيكي:

تقوم التفكيكية كغيرها من المناهج النقدية على أسس ومقولات يمكن حصرها فيما يلي:

1- موت المؤلف وميلاد القارئ:

حظي المؤلف بمكانة مرموقة في الفكر النقدي التقليدي، إذ يعد المرجعية الأولى في تحليل النص الأدبي على عكس القارئ الذي يعد مجرد متفرج على النص، لكن انقلبت الأطروحة وأصبحت السلطة للقارئ بدلا من المؤلف، إذ تنتهي مدة صلاحيته بعد تدوينه للنص الأدبي، والتفكيكية امتداد للبنيوية في هذه القضية وكانت البداية مع "**رولان بارت roland barthes**" إذ: "تعود نظرية موت المؤلف إلى "**رولان بارت roland barthes** "الذي نشر مقالة بهذا العنوان سنة **1968**، أسقط عن المؤلف فيها تلك السلطة المطلقة التي كان يتمتع بها في الفكر النقدي التقليدي حيث قلص من صلاحياته الواسعة وإعادته إلى مجرد ضيف على النص الذي كتبه بمجرد فراغه من عملية الكتابة... وبذلك يكون **بارت** قد بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة حيث يصبح

---

[1] عبد الله إبراهيم... وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى مناهج النقدية الحديثة، ص144.

القارئ منتجا للنص بعدما كان متفرج عليه"[1] إذن تطلب ميلاد القارئ وعصر القــراءة مــوت المؤلف الذي ترك المجال للقارئ ليتم عمله من خلال استكشافه وفكه لشــفرات الــنص ومــلأ فراغاته.

2- الاختلاف:

يعتبر مفهوم الاختلاف من أهم مرتكزات التفكيكية ويعني الاختلاف عند "**جاك دريــدا Jacques Derrida**": "**الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من الاختلافات. فليس هناك حضور مادي للعلامة هناك لعبــة الاختلاف فقط، فالاختلاف ينتهك ويجتاح العلامة محولا عملياتها أثرا أو شيئا، وليس حضورا ذاتيا لها**" [2]، تحمل اللغة جملة من الاختلافات الدلالية فليس هناك حضور للمعني بل المعنى يكون مختلفا دائما وان صح التعبير غائبا ويعبر "**تيري ايغلتن Tirry Igltten**" عن الاختلاف بقوله: "**إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية مادام معنى الإشارة اختلافها عن الأشياء الأخرى، فــإن معناها أيضا وبتعبير آخر غائب عنها**"،[3] إذن كل علامة تحيلنا إلى علامة أخرى والمعنى مختلــف وغير ثابت كما أن المعنى مبني على الاختلاف يستمر في الغياب ويرفض الحضور.

3- القراءة والكتابة:

أعلنت التفكيكية موت المؤلف وميلاد القارئ إذ تحولت السلطة من المؤلف إلى القــارئ وبذلك تكون قد أعلت من قيمة القراءة فالقارئ هو: "الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباســات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف (...) لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها فمــيلاد القــارئ رهــين بمــوت المؤلف... وكان هذا الاعتقاد إرهاصا بظهور دراسات جديدة تنضوي تحت لواء ما أصبح يسمى نظرية القراءة التي تتقصى موضوع القراءة ومستوياتها وأنواع القراء"[4] وتتلازم القراءة مع الكتابة في الدرس التفكيكي وتخالف الكتابة المنطوق والصوت، ومن منظــور القــراءة التفكيكيــة: "أن

---

(1) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص153.

(2) عبد الله إبراهيم.... وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى مناهج التقنية الحديثة، ص 119.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 234.

(4) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 154-155.

الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه ولهذا يؤكد "**دريدا Derrida**" على الكتابة بدلا من الكلام لأنها تنطوي على ضرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام إلا في نطاق محدود جدا ظهر حديثا بفضل شرائط التسجيل الصوتي"[1]، فموت المؤلف لا يعني توقف النص أو غيابه فالكتابة تمثل دليلا عند غياب المنتج في حين ىمثل موت الكلام موت النص.

4- اغتيال الدلالة الواحدة وتشتيت المعنى:

تسعى التفكيكية إلى قتل القراءة الأحادية والدعوة إلى تعددية القراءة، فقد كان "**دريدا Derrida**" يريد: تأسيس ممارسة تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح إن "**دريدا derrida**" لا يريد تحدي معنى النص فحسب بل يطمح تحدي ميتافيزيقا الحضور، الوثيقة النصية بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي"[2] وعلى هذا الأساس لا يمتلك النص معنى محدد لذلك يظل مفتوحا للقراءة فلا توجد علاقة بين النص والمعنى إذ يتجدد معنى النص بتجدد القراءة والتأويل.

5- التناص:

ترى التفكيكية أنه لا وجود لنص أول، بل النص هو جملة من النصوص السابقة، أو فضاء لنصوص متعددة بمعنى أنه: "لا وجود لنص مستقل استقلالا كاملا... مادام يتحرك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلا"[3] إذن التناص تقنية من تقنيات الكتابة وهو يعني تداخل النصوص فداخل النص الواحد هناك دروب دلالية أخرى تتطلب امتلاك خلفية ثقافية من القارئ.

4-3 الاتجاه التفكيكي لدى الغرب:

كانت انطلاقة التفكيكية مع الفرنسي المولود بالجزائر "**جاك دريدا daerrida**" إذ يعد رائد هذا الاتجاه من خلال جهوده، فقد أصدر ثلاث كتب في سنة واحدة، شكلت معالم المشروع التفكيكي: "**الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة، في علم الكتابة**"[4] هذا الأخير يعد من

(1) عبد الله إبراهيم.... وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى مناهج النقدية الحديثة، ص 115.

(2) أمبرتو ايكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، د.ط، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص124.

(3) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 158.

(4) المرجع نفسه، ص 153.

أشهر أعماله تناول فيه الطريقة التي يعطي فيها من يكتبون عن اللغة ميزة الكلام علـــى الكتابـــة عكس الترتيب وقد لمح إلى ذلك في عنوان الكتاب، حيث تعني كلمة علم الكتابة، وتوجيه نظرية اللغة لا نحو الكلام بل نحو الكتابة، والعالمان الرئيسيان اللذان يتحدث عنهما هذا الكتـــاب همـــا **فرديناند "دوسوسير F.De Saussure"** مؤسس علم اللغويـــات الحديثـــة، و**"جـــون "جـــاك روسو jj.russeau"**[(1)]، لقد اهتم **"دريدا Derrida"** في كتابه بالكتابة عوضـــا عـــن الاهتمـــام بالكلام، و لم تقتصر جهوده على هذه الكتب فقط بل هناك كتب أخرى: (**حواشـــي الفلســـفة، الانتشار، مواقف**)وبالرغم مما قيل عن **"جاك دريدا Derrida"** بأنه شخصية مفككة ذا فكـــر تفكيكي يطبعه الإبهام والتشكيك واللغة المراوغة إلاّ أننا لا يمكن أن: نتجاهل جهوده في وضـــع استراتيجية التفكيك التي تقوم على رفض علمية النقد، والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى نهاية المعنى."[(2)] "لذلك فالمعنى مفتوح عند **دريدا Derrida**، فكل فكرة قابلة للنقاش وللتغيير، لذا فالفكر التفكيكي لدى **"دريدا"** اتّسم بالتشكيك في كل المسلمات التي أنتجها الفكر الغربي.

وإذا كانت فرنسا تمثل المهد الأول لاحتضان التفكيكية فإنها سرعان ما انتقلت إلى أمريكا عبر رحلة كان قائدها **"دريدا Derrida"** في السبعينيات حيث دخل: جامعة (ييل) ونشأت حوله مدرسة **ييل Yale School** النقدية التي من روادها **"بول دومـــان Paul Doman"**، **"هارولـــد بلوم Bloom"**، **"جوفري هارتمان Hartman"**، **و"جوزيف هيلـــيس ميللـــر Joseph Hillis Miller**..." فضلا عن بعض الحلفاء في جماع **"Tel Quel"** الفرنسية"[(3)]، إذن تضافرت الجهـــود الفرنسية مع الجهود الأمريكية، إضافة إلى جهود المفكرين الأوربيين فاستطاعوا بـــذلك تأســـيس صرخة نقدية تفكيكية ثائرة على كل ما يناهض فكرهم التفكىكي.

لقد علت التفكيكية سماء فرنسا وأمريكا، وانتشرت في أنحاء العالم بمقولاتها وأفكارها لكن سرعان ما انقلب عليها النقاد الغربيين، وتوالت مشكلاتها وكانت أهم مشـــكلة هـــي مشـــكلة

---

(1) جون ستروك: البنيوية وما بعدها (من ليفي ستراوس إلى دريدا) تر: محمد عصفور، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب، الكويـــت، 1996، ص 183.

(2) عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص 172، 173.

(3) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 160.

المصطلح وهي من الانتقادات التي وجهها "**دريدا**" **Derrida** لإستراتيجية التفكيك: "التفكيكية- في تصوير **دريدا** تفتقد إلى معايير الضبط المنهجي، لأنها سرعان ما تعلن غياب ملامحهـــا –علـــى المستوى الإجرائي- في غمرة المناهج النقدية الأخرى. وهو الشيء الذي جعلها تنأى عن إضـــفاء صفة الموصوف المنهجي عليها، ولذلك نجد "**دريدا Derrida**" يقول: ليس التفكيك منـــهجا ولا يمكن تحويله إلى المنهج، خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية، بل إن "**جاك دريدا Derrida**" ينفي أن تكون التفكيكية نقدا أو تحليلاً: إن التفكيك (...) ليس بأي حال ورغم المظاهر ليس تحليلا ولا نقدا...."[1] في رأي" **دريدا Derrida**" أن فقدان التفكيكيـــة لمعايير الضبط المنهجي جعل إضفاء صفة المنهج أو التحليل أمرا مستحيلا هذا من جهة، أما مـــن جهة أخرى: "فإن **خوسيه ماريا إيفانكوس. Kh.m Ivankous**" قد اعتـــرض علـــى إضـــفاء مصطلح النظرية على إستراتيجية التفكيك، حيث جعله يدور في فلك النقد كاتجاه جديد أو طريقة قرائية جديدة، تعتمد على الهدم من أجل البناء الجديد وفق مبدأ المطاردة واللعب الحـــر"[2]، إذن مصطلح التفكيك بالنسبة له اتجاه أو طريقة وليس نظرية فإذا كان "**دريدا**" يعترض على إضـــفاء صفة الموصوف المنهجي فإن "**خوسيه Khessih** "قد اعترض على إضفاء مصطلح النظرية، فكـــل ناقد فهم المصطلح من زاوية تختلف عن الزاوية التي فهم الآخر منها.

وما يؤخذ على التفكيكية تلك الأفكار التي تبنتها والتي صرح بها **ليتش Lyctch** في قوله: "**إن التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص تخرب كل شيء في التقاليد تقريبـــا وتشـــكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص، والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعمليـــة التفسير، وأشكال الكتابة النقدية**"[3] وبناءا على هذا مثلت تلك الأفكار أخطر ما تبنته التفكيكية لذلك فقد هاجمها بعض المفكرين والنقاد الغربيين أمثال "**جون إليس Jeanillis**" بنظرته المعارضة لهذا الاتجاه حيث ألف: "كتابا ضمنه الكثير مما يؤخذ على التفكيكية وهو كتاب **ضد التفكيـــك 1989** وفيه يثبت أن معظم التعبيرات والمقولات الأساسية للتيار التفكيكي كانت متداولـــة عنـــد النقاد الجدد ومن ذلك مقولة إحالة المعنى التي ظهرت عند "**دريدا**" بتعبير مختلف هـــو ميتافيزيقـــا

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 257-258.

(2) المرجع نفسه، ص 258.

(3) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، د ط، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 291-292.

الحضور."[1] من خلال كتابه يتضح أن أفكار **"دريدا"** تداولت عند النقاد الجدد، إذن المعنى واحد والمصطلحات تختلف كما يؤخذ على التفكيكية:" شغفها باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة سعيا منها لإبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي، علاوة على أنها إعادة لبعض المقولات الفسلفية المعاصرة، لاسيما الظاهراتية، وفلسفة التأويل تحكمها بالدرس الأدبي وهو الشيء لطالما سعي النقد عموما والبنيوية خاصة للتحرر منه."[2]، ونفهم من هذا أن مصطلحات التفكيكية تميزت بالغموض والإبهام.

وعموما، الحقيقة التي يمكن الإشارة إليها أن التفكيكية انبثقت من رحم البنيوية كنقد لها (ثورة على مبادئها وأسسها)، وكانت انطلاقتها مع الناقد الفرنسي المولود بالجزائر "جاك **دريدا Derrida**" مع إصداره لكتابه (**في النحوية**) عام **1967**. وتشتغل التفكيكية على مشكلات المعنى وتناقضاته إضافة إلى زعزعة فكرة البنية الثابتة أما هدفها فهو تفويض بنية الخطاب مهما كان نوعه وجنسه بهدف الوصول إلى ما تضفيه البنية من شبكة دلالية. هذا و لم تسلم التفكيكية -كغيرها من المناهج السابقة- من بعض الانتقادات ما إذا كانت منهجا أم إجراءا منهجيا، حيث حاول كل ناقد أن يتعامل معها على حسب ما يراه، وقد بدأت أزمتها انطلاقا من مقولاتها في عزل المؤلف والتركيز على القارئ وإهمالها للطابع الجمالي للنص، وغيرها من الأزمات وهذا ما لاحظناه في تصريحات النقاد الغربيين لاسيما المؤسسين لها فجاك **دريدا Derrida** أعترض عن إضفاء الموصوف المنهجي لها، ما منعها للدخول في دائرة النقد والتحليل.

4-4 الاتجاه التفكيكي في الوطن العربي:

انتقلت التفكيكية إلى الخطاب النقدي العربي، وكغيرها من المناهج النسقية السابقة أثارت ضجة، فقد احتار العديد من الباحثين والنقاد في تعريب المصطلح، إذ أطلق عليها الباحث والناقد السعودي **"عبد الله الغذامي"** مصطلح (**التشريحية**) وذلك بعد تردد كبير حيث يقول:**"وقد احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد إطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حل) أي نقض، ولكنني خشيت أن**

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 260.

[2] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة، عمان، 2003، ص 116.

تلتبس مع (حَلَّل) أي درس بتفصيل، واستقر رأي أخيرا على (التشريحة أو تشـــريح الـــنص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص...."[1] إذن احتـــار الناقـــد في تعريـــب مصـــطلح **التفكيكيـــة Deconstruction**" فقد فكر بالعديد من الكلمات لكنه وجدها تتعارض وتلتبس مـــع دلالات أخرى، لكنه أخيرا استقر على مصطلح (**التشريحية**) أو تشريح النص ويقصد بها -على حســـب رأيه- تفكيك النص ثم إعادة بنائه، وهي فرصة للقارئ كي يشارك في بناء النص وإبداعـــه مـــن جديد.

كما تحدث "**الغذامي**" عن أهمية التشريحية كاتجاه في النقد العربي إذ يصرح بـــذلك مـــن خلال قوله: "**من هنا تأتي التشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث أنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث إليه، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبهذا يكون النص الواحد آلافا من النصـــوص يعطي مالا حصر له من الدلالات المتفتحة**"[2] وبهذا تمنح القراءة فرصة للقارئ من أجل تشـــريح النص ومحاولة الكشف عن أسراره ليتولد نص آخر منفتح على دلالات أخرى.

تشغل التفكيكية مكانا مهما على خارطة النقد العربي، إذ لاقت أهمية كبيرة وهذا ما ظهر في كتابات النقاد العرب والمتتبع لها يرى أن أول دراسة في هذا المجال يرجعها معظم الدارســـين: "إلى سنة **1985**، وهي محاولة "**عبد الله الغذامي**" في كتابه "**الخطيئة والتكفير**" إذ تناول في قسمه الأول المناهج النقدية الألسنية وشاعرية النص ومصطلح تداخل لنصوص وما إلى ذلك من المفاهيم في حين خصص قسمه الثاني لمقاربة قصيدة **حمزة شحاتة والموال الحجازي**"[3]، وهو في الحقيقـــة كتاب مهم جدا في مجال الدراسة الألسنية بصفة عامة إذ تناول المناهج النقدية الألسنية من بنيويـــة وسيمائية والتفكيكية وغيرها من المواضيع التي تناولها بالتحليل والتعريف، وما يميز هذه الدراسة أنها تجمع بين التنظير والتطبيق.

---

(1) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص344-345.

(2) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، طه، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1998، ص85.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 252.

أردف ذلك **سنة 1987** بكتاب آخر في نفس المجال وسماه بـ (**تشريح النص**) والذي تناول فيه هو الآخر قضايا مهمة ومتميزة تخص الاتجاه السيميائي والتفكيكي، ويفتح هذا الكتاب مجـــالا واسعا للقارئ من أجل قراءة النص الشعري على ضوء التشريحية أود أن أشير إلى أن هناك كتاب أخر صدر لـ "**الغذامي" في سنة1994** بعنوان (**القصيدة والنص المضاد**)، وعلى العموم يلاحـــظ الدارس لما ألفه **الغذامي** في مجال التفكيك أو التشريح كما يفضل هو أن منهجه: كـــان تركيبيـــا يضم (**السيميائية والبنيوية والتفكيكية**) فيستعين بـ "**دريدا Derrida" حينا و"بـــرولان بـــارت R.Barthes**" حينا آخر، وطعم كل ذلك بروح نقدية غذامية خاصة —في بعض الأحيان- مـــع التفكيك كقوله بالبناء بعد الهدم"[1] ومن خلال هذا نفهم أنه وبغض النظر عن كل شيء فالباحث ناقد ألسني وغيرها من الدراسات التي قدمها النقاد العرب تمـــس الناحيـــة النظريـــة كـــالتعريف بالتفكيكية وأهم الأسس، غيرها من المواضيع، وتقديمها في شكل مبسط يستعين بها الباحـــث في دراساته.

وخلاصة ما يمكن قوله عن الاتجاه التفكيكي لدى العرب أن **"عبد الله الغذامي"** كان من الأوائل الذين قدموا دراسات إلى الساحة النقدية العربية، وتميز منهجه بالمزج والتركيـــب، كمـــا خصَّ الكثير من النقاد كتاباتهم التفكيكية أمثال **"بسام قطوس"**، **"عبد الملك مرتاض"** و**"عبد الله إبراهيم"**، **"عبد العزيز حمودة"**، **"حسين الواد"**.... وغيرهم. فهناك من اهتم بالجانب التطبيقـــي، في حين هناك من خص كتاباته للناحية النظرية، وعموما فإن تلك الدراسات التفكيكية التي قدمها النقاد العرب لا تزال في مهدها الأول أي ملامح نظرية في أطرها الغربية تفتقر إلى الجانب الجمالي للنص الأدبي، وهذا ما أبداه العديد من الدارسين.

5-4 الاتجاه التفكيكي في الجزائر:

يعتبر الناقد **"عبد الملك مرتاض"** الأكثر اهتماما بهذا المنهج، والأكثر إنتاجا فيه، وذلك منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي، فقد ألف كتبا في هذا المجال أهمها: (**ألف ليلـــة وليلـــة – تحليـــل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد**)صدر في العراق سنة **1989** وأعيد طبعه في الجزائر **ســـنة 1993** وكتاب: (**أي– دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيـــد آل خليفـــة**

[1] الجيلالي حلام: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، ص 22.

(1992) وكتاب: (**شعرية القصيدة القراءة–تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية (1995)**. وأخيرا كتاب: (**تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لروايـــة "زقـــاق المـــدق" (1995)**.[1] والملاحظ لهذه المؤلفات يجدها تسير بنفس المنهجية(سيميائية/ تفكيكية) أي دراســـة مركبة.

أما خارج دراسات "**عبد الملك مرتاض**": "فإننا لا نكاد نعثر على نموذج تفكيكي يستحق الذكر، اللهم إلا دراسة واحدة قدمها الأستاذ "**الطاهر روابنة**" بعنوان (**الكتابة وإشكاليات المعنى – قراءة في بنية التفكك في رواية "تجربة في العشق" للطاهر وطار**).... فضلا عن ترجمة الشاعر "**عمر أزراج**" لثلاثة نصوص تفكيكية من النقد الانجليزي ودراسة الدكتور "**سليمان عشـــراتي**" النظرية حول "**التفكيكية وجذور الوعي التنظيري عند جاك دريـــدا Jacque Derrida**...[2] رغم هذه الدراسات المتفرقة التي قدمها الأساتذة والباحثون حول التفكيكية فإن عبد الملك مرتاض هو سيد الاتجاه التفكيكي، وهذا على حسب اعتراف جل النقاد والباحثين.

إذا عدنا إلى ما قدمه "**عبد الملك مرتاض**" من جهود في سبيل الاتجاه التفكيكي، يمكننـــا الحديث عن دراسة الموسومة بـ "**تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية ســـيميائية مركبـــة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ**، وتبدأ هذه الدراسة **بمدخل** تعرض فيه بإسهاب إلى قضـــية المنهج في دراسة الرواية، ليجيب من خلاله عن سؤال عنون به هذا المدخل هو **بأي منهج؟** وبعـــد نقد المناهج السياقية وتبيان قصورها في دراسة النص الأدبي، فهي: "وإن كانت قد أجابت علـــى أسئلة طرحت في زمنها، فهي الآن لم تعد اليوم قادرة على إشباع نهمنا من الفضول العلمـــي ولا قادرة أيضا على الحد من غلواء قلقنا المنهجي"،[3] لذلك لم يجد الناقد حرجـــا في تـــبني التعـــدد المنهجي مسلما بأن: "التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد من جـــراء ابتلاعه المذهب تلوى المذهب، خصوصا في هذا القرن". [4]

---

(1) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص64.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 163.

(3) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة نفكيكية سيميائية مركبة، لرواية زقاق المدقّ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيـــة، الجزائـــر، 1995، ص4.

(4) المرجع نفسه، ص 6.

فحتى المناهج النسقية لم تسلم من نقده من خلال دراسته للرواية، حيث رأى أنها قاصرة ما لم تتضافر في قراءة النص، فهذه السيميائية والتي يرى فيها النقد المعاصر الشمولية يلاحظ ناقدنا أنها: "تركيبية الطبيعة حيث أنها تتركب من "مفاهيم بيولوجية، ومفاهيم فيزيائية ومفاهيم الذكاء الاصطناعي"، فهاجس "التركيب موجود عالميا، ولكنه ينبني على توحد إيستيمولوجي". فلقد انبثقت السيميائية عن ميراث مركب من اللسانيات البنيوية ودراسة الفلكلور والميثولوجيا، من أجل ذلك لا نجدها تبدي أي خجل من الإفادة من كثير من المصطلحات النقدية والنحوية واللسانية والفلسفية"[1]، وذلك ليبرر مزاوجته بين السيميائية والتفكيكية، وفي معرض تبريره لتبني التفكيك كأداة للقراءة، رأى أن ما ينقص تحليلاته: "هذه التفكيكات التي تتيح الكشف عن مكامن النص وخباياه، وهو كشف، حين يقع، لا ريب في أنه سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة المواد المفككة نفسها، لا منهج مستجلب جاهز مفروض من الخارج عليّ فرضا، غريب عليّ بناه العميقة والسطحية معا... ذلك بأنه أصبح من المفروض،...أن تحليل نص سردي معقد، غني، عميق متشعب العناصر متعدد الشخصيات...أي عالم بدون حدود وافق باللانهاية: لا يمكن أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحادية الخطة والرؤية والأدوات والإجراءات..."[2] إذن يرى **"عبد الملك مرتاض"** أن تحليل النص السردي يستوجب منهجا مركبا. ليستوفيه حقه، ذلك أن النص السردي نص معقد وغني، يحوي العديد من الشخصيات، فلا يمكن لمنهج واحد يقوم على أحادية واحدة أن يستوفيه حقه.

يقسم الباحث الدراسة على قسمين:

القسم الأول: تناول فيه البنى المكونة للنص الروائي على شكل فصول. **ففي الفصل الأول تناول البنية الطبقية/القهرية،** وحتى لا تقع دراسته في شراك التقليد نجد الباحث يؤكد على حداثة نهاجيته حيث يقول عندما يعالج البنية الطبقية: **"ونحن هنا لا نرمي إلى معالجة هذا المصطلح الاجتماعي السياسي بالمفهوم الماركسي بكل أبعاده الفوقية والتحتية وما بينهما وما حولهما قدر ما نريد أن نترصد المواقف التي عبرت حقا عن هذا الشعور أو جسدته فعليا"**[3] ونفس الكلام

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 7-8.

(2) المرجع نفسه: ص 9.

(3) المرجع نفسه: ص 33.

ينطبق على حديثه عن الصراع في الرواية، إذ فرق بين مصطلحي العداء والصراع، حيث يرى – معارضا للتقليديين –أنه: "**ليس هناك صراع حقيقي بين الأغنياء والفقراء في هذا النص السردي، من أجل ذلك عدلنا عن المصطلح التقليدي الشائع بين الاجتماعيين ونقادهم وعوضناه بـ "العداء" والفرق بين العداء والصراع أن الأول لا يرقى إلى مستوى الفعل الحقيقي من أجل تغيير الراهن، على حين أن الآخر يرقى إلى مستوى الممارسة، والتطلع من أجل التخلص من هذا الوضع الراهن**"،(1) إلا أننا نجده يستعمل مصطلح الصراع الطبقي في مقدمة حديثه عن البنية الطبقية/القهرية. ويتنوع العداء الطبقي بتعدد المواقف في النص.

يورد الباحث مصطلحا آخر إلى جانب مصطلح العداء الطبقي وهو القهر، وإذا يرى : "**أن القهر الوارد في النص إما بلفظه، وإما بمعناه (كالغلبة والعجز عن الدفاع عن النفس) يأتي مكملا للبنية الطبقية التي تقوم على تبيان الأوضاع الاجتماعية وتباعدها، وهذا التباعد في تراتبية السلم الاجتماعي لا يعني، في الحقيقة، إلا شيئا واحدا هو قهر طرف آخر: إما ماديا وإما معنويا، إما بشعور وإما بدون شعور**"،(2) فالبنية الطبقية تقوم على أوضاع اجتماعية متنوعة من الغنى والفقر، والقهر وعلاقته بالفقر، ويرى الناقد أن هناك علاقة جدلية بين البنية القهرية والبنية الطبقية.أما العلاقة بين الفقر والغنى فهي علاقة صراع وعجز. وأود أن أشير إلى أن الباحث قد قسم القهر إلى قسمين اثنين، قهرا نفسيا وقهرا اجتماعيا.

كما تحدث الناقد عن موقف من المواقف التي جسدت البنية الطبقية وهو الفقر و**أوما** أطلق عليه بالبنية الكدحية ويرى **عبد الملك مرتاض** أن: "**الفقر في زقاق المدق يمثل واحدة من الدعائم التي تقوم عليها البنية السردية بحذافيرها**"(3) فقد حدد الناقد الشخصية الغنية، والشخصيات المتوسطة، والعمال الكادحين أو التجار والمحرومين أو العاطلين المتسكعين.

أما **الفصل الثاني** فقد خصصه **للبنية المعتقداتية،** حيث رأى أن يعطي لمفهوم البنية المعتقداتية دلالة واسعة بحيث يشمل: "المعتقدات الدينية الصحيحة المتمثلة في القيام بالشعائر والإيمان بالغيب في حدود التعاليم الإسلامية كما وردت في القرآن الكريم والحديث الصحيح،

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 37.

(2) المرجع نفسه: ص 47.

(3) المرجع نفسه: ص 53.

والمعتقدات الشعبية كالإيمان ببركة الأولياء والاعتقاد بقدرة الصالحين علـــى التصـــرف أحيانـــا والتصديق بكراماتهم التي يقابلون بها معجزات الرسل والأنبياء"[1] إذن البنية المعتقداتيـــة تشـــمل المعتقدات الدينية التي وردت في القرآن الكريم والحديث الصحيح، والمعتقدات الشعبية التي يقابلونها بمعجزات الرسل والأنبياء.

القسم الثاني فقد خصصه **للتقنيات السردية، ففي الفصل الأول** تناول الشخصـــية مـــن جهة البناء والوظائف، فبعد التعرض لهذا المصطلح والتضارب المصطلحي بين النقاد العرب يفضي في الأخير إلى أن الشخصية: "كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشـــخص دون أن يكون له. وحينئذ **تجمع الشخصية** جمعا قياسيا على **الشخصيات** لا على **الشخوص** الذي هو جمع لشخص ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصـــية في الأعمال السردية"[2]، ليتم حديثه عن أهمية الشخصية في أي عمل سردي، ليبدأ قراءة الرواية مـــن سيميائية أسماء الشخصيات وسنها، وكذا البناء المورفولوجي والبناء الداخلي لها وأخيرا الوظـــائف السردية للشخصيات.

أما **الفصل الثاني** فقد خصصه **لتقنيات السرد،** فعرف طائفة من المصطلحات الخاصة بهذا العلم على سبيل المثال (السرد/علاقة السارد بالشخصيات/الأشكال السردية) معتمد على معطيات قديمة أو تعاريف تصنف ضمن نطاق النقد السياقي في أغلبها.

ثم ينتقل إلى تقنيات السرد في الرواية المدروسة فتحدث عن بناء الحدث والمؤشر الحدثي إذ يقول: "**يصطنع هذا النص السردي تقنية تأشيرية، إن صح مثل هـــذا الإطـــلاق، تـــوحي إلى الملتقي، خلال حدوث الفعل السردي، بأن حدثا أهم سيقع حتما التي تومئ إلى وقوع الحدث هي ما أطلقنا عليه "المؤثر الذي ليس إلا ضربا من الإعلان المبكر لحدث لما يقع، ولكنه واقع لا محالة قريبا**"[3] وقد اختار لهذه التقنية أمثلة عديدة من الرواية.

ليصل في **الفصل الثالث** إلى **الزمكان** في **زقاق المدقّ** ويتساءل عن المدى الذي اضطربت فيه رواية "**زقاق المدقّ**": "إذ مما يمكن أن نتساءل من حوله: ما الزمن الذي استغرقته أحداث هذا

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص63.
(2) المرجع نفسه: ص 126.
(3) المرجع نفسه: ص 199.

النص السردي وإلى أي مدى كانت تعود إلى الوراء للكشف عن بعض العناصـــر الســـردية ذات علاقة بالمسرود، ورغبة في تنوير المسرود له؟"[1] ليجسد في مطلع نص سردي حيث أن: **"زقـــاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري"**[2].

بعد عدة تساؤلات طرحها الناقد حول الزمن، يخلص في النهاية إلى أن زقاق المدق: **"مـــن أقدم الشوارع التي أسست بالقاهرة... وأنه كان مزدهرا حافلا بالحركة والحياة، بناء على مـــا ورد في النص السردي، ويعني ذلك، زمنيا، أن عمر هذا الزقاق كان، حين تدبيج هذا الـــنص (كان الانتهاء منه في أبريل 1942) تسعة قرون وثلاثا وسبعين سنة"**[3]، لذلك تبلورت أحـــداث الرواية وفق إطار زمني تاريخي.

ثم تحدث عن الزمن والشخصيات من خلال تتبعه للتحديدات الزمنية التي تتعـــرض لهـــا الشخصيات ليصل في الأخير إلى أن: **"البناء الزمني يبدو، في هـــذا الـــنص، ضـــعيفا وحـــافلا بالتناقضات التي لا تساعد على ترميمه لا مكان إعادة بنائه على مكان يجب أن يبنى عليه"**،[4] إذن تناول الناقد الزمان من جهة السياق والزمن الليلي، وأخيرا الزمن والشخصيات.

يستحيل تناول الزمان بمعزل عن عنصر هام في العمل السردي وهو المكان **زقـــاق المـــدق** حيث يرى الناقد أنه: **"لم يكن المدق الذي اختير مكانا مقصودا لذاته، وإنما اختير مكانا من باب الشجرة التي تخفي وراءها الغابة، فهذا الزقاق إذن يعكس ما يشكل مدينة القاهرة كلها، مـــن حيث تعكس القاهرة مصر كلها، ومن حيث تعكس مصر، من حيـــث هـــي قيمـــة تاريخيـــة وحضارية وجغرافية وبشرية"**[5] وقد تناول **"عبد الملك مرتاض"** مجموعة من الأمكنة التي وردت في الرواية ليفضي في الأخير إلى أن هناك صراع بين المكان والزمان: "فالزمن لا يـــرحم والمكـــان يضيق، والشخصية لا ترضى بسيرة هذا ولا ذاك معا".[6] وقد مثل الناقد لهذا الصراع العديد مـــن المواقف السردية.

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 225.

[2] المرجع نفسه: ص225.

[3] المرجع نفسه: ص 230-231.

[4] المرجع نفسه: ص 245.

[5] المرجع نفسه: ص 245.

[6] المرجع نفسه: ص 260.

ليختتم هذه الدراسة في **الفصل الرابع** بدراسة **خصائص الخطاب السردي في رواية زقاق المدقّ"** مستفتحا حديثه عن مصطلح الخطاب وأصله ومفهومه، ليستخلص من المادة المفككــة أن هناك خصائص أسلوبية، وهي مواصفات تقليدية فصادفها، أو تصادفا، في معظم النصوص الأدبية العربية وغير العربية: كالوصف، والتشبيه والتكرار،... كما أن هناك خصائص سيميائية، وهــي مواصفات جديدة توحي بأن النص كان يوظفها توظيفا مقصودا، ويلح عليها لتؤدي عنه دلالات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو جمالية، أو ضد الجمالية: مثل: الروائح ... والعيون، والوجــه، والألوان على اختلافها.[1] وهذا الجزء من الفصل خاص بالسيميائية والأسلوبية.

خلاصة ما يمكن قوله عن دراسة **"عبد الملك مرتاض"** أنه حاول استحداث منهج مركب و لم يجد حرجا في تبني التعدد المنهجي، لقد رأى أن السيميائية انبثقت عن ميراث مركــب مــن اللسانيات البنيوية ودراسة الفلكلور والميثلولوجيا، وذلك ليبرر مزاوجته بين السيميائية والتفكيكية، كما يرى أن تحليل نص سردي معقد، عميق، مشعب العناصر، لا يقدر عليه منهج واحد يقــوم على أحادية الخطة والرؤية والأدوات، والإجراءات، كما قدم الناقد أسبابا ودوافع يشير فيهــا إلى أسباب اختياره لرواية (**زقاق المدقّ**)، إذا تعد في رأيه إحدى قمم الأعمال الروائية العربية، كمــا أنها كانت تدرس في كلية الآداب بالرباط وهو طالب بها.

أما مضمون الدراسة. فقد تناول فيها مجموعة من البنى المكونة للــنص الروائــي: **البنيــة القهرية، البنية المعتقداتية** وأخيرا **البنية الشبقية**، وقد أبدع الناقد في تحليل وتفكيك وشرح هــذه البنى بطريقة تجعل القارئ يفهم الكثير من المواقف التي جسدت في الرواية والقارئ لهذه الدراســة يلاحظ أن الناقد شرح الكثير من المصطلحات مثل الصراع، العداء، السرد، الســارد، الزمــان، المكان.... وإسقاطها على ما جاء في الرواية.

عموما، إن الدراسة التي قام بها الناقد هي دراسة تحليلية مركبة، وهي أقرب إلى **البنيويــة التكوينية**. منها إلى السيميائية التفكيكية اللهم إلا في بعض مواطنها وهي قليلة، كما تتمفصل على إجراءات منهجية أخرى كالسيميائية والإحصائية والأسلوبية.

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 263-264.

وقد أثار النقاد مشكلة التظافر بين التفكيكية والسيميائية في دراسات **عبد الملك مرتـــاض** والتي تعد مغالطة نقدية —على حسب آراء بعض الباحثين والنقاد-تكشف عن وعيه بقصور أحد هذين الحلقين واتكاء أحدهما على الآخر، والذي ينم عن عدم وجود إمكانية الوصول إلى مختلف القيم في عالم النص الأدبي، كما أود أن أشير إلى أن الباحث لم يختم كتابه بخاتمة، كما ألفناهـــا في جميع الكتب.

إن ما يمكن قوله عن الاتجاه التفكيكي في الجزائر، أن **"عبد الملك مرتاض"** هو سيد الاتجاه بدون منازع، لكن إذا غضضنا الطرف عن الدراسات التي قدمها، فإننا لن نجد دراسات تفكيكية تستحق الذكر، إلا بعض الجهود التي قدمها **"الطاهر روابنية"**، و**"ســـليمان عشـــراتي"** و**"عمـــر أزواج"** وبهذا فلم تحض التفكيكية — كثيرا- بحصتها في الدراسات الجزائرية مقارنة مع المنـــاهج السابقة لها.

الفصل الثالث

إشكاليات النقد الأدبي في الجزائر

تمهيد

1- إشكالية الترجمة

2- إشكالية اللغة

3- إشكالية التعبير

4- إشكالية المنهج وتطبيقه

5- إشكالية المصطلح

تمهيد:

لا يطرق طارق في مناخنا العربي موضوع الأدب ولا يتطرّق إلى مسائل النقد إلاّ وتواجهه إشكالات بعضها أصيل متأسّس على ركائز ممتلئة يتطلبّ حسمها غوصًا على العلم وتفرغًا لأشراط المعرفة، وكثير منها عرضي عابر لا سند له غير تفاقم الالتباسات حول مضامين يخالها المتداولون قضايا، وما هي إلاّ مشاكل زائفة: تتولّد بالظنّ وتتراكم بالوهم تستحكم بالتواتر، فيشيع التسليم لها عند عامّة المثقفّين، وقد يتواتر على العارفين الانقياد لها في غير فحص ولا تمحيص.

وفي طليعة القوائم بين المسائل التي يتجاذبها الطرح السوّي يومًا والطرح المخدوع أيامًا **قضية الخطاب النقدي** في مدى جلائه أو في مدى غموضه، يتضاعف الإشكال علنيًا وتشتدّ ضغوط القلق الفكري حينما نستذكر أنّ الناس في كثير من عامّة مثقفّيهم وفي نصيب من خاصّة عارفيهم يلقون بمسؤولية الغموض وتعقدّ الخطاب النقدي على كاهل «**المصطلح**» بشكل قطعي وبظن حاسم وبلفظ مدني يشي بموقف راجم لا يتيح استئنافًا ولا يرحم بتعقيب[1]...

ولعلّ أوّل فريضة توجّه نفسها على المهمومين بالأدب وعلى المهووسين بخطاب النقد هي العمل على أن يتوّفر «**الوعي المصطلحي**»... بالجدّ والاجتهاد في سبيل أنّ يوجد هذا الوعي، وأن يحصل، وأن يكون[2].

والمتتبِّع **للخطاب النقدي في بلادنا** وخاصّة في الآونة الأخيرة يرى حدة النقاش حول قضية هامّة ألاّ وهي (**قضية غياب النقد الجدِّي من الساحة الأدبية**)، وقد تناول هذا المشكل العديد من الكتّاب والمؤلفين على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية وميولهم السياسية، بنوع من الحماس المفرط والمبالغة المسرفة، إذ انطلق البعض من التعميم إلى التخصيص مشتكيًا، وبنبرة ملؤها الإشفاق على ما تعانيه الحركة النقدية الجزائرية، مقدمًا بعض النصائح والإرشادات للمهتمين بالنقد الحديث كي يأخذوها كوصفات طبية، وبهذه الوصفات يكون ربّما في استطاعة هذه الحركة أنّ تخرج من

---

[1] عبد السلام المسدّي: الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2004، ص 139.

[2] المرجع نفسه: ص 140.

أزمتها الراهنة[1]. **وعليه فهل لنا أن نتساءل كقُرّاء نقديين وباحثين عن وجود أزمة نقدية في الجزائر؟**

أجيب فأقول أنّه لا توجد أزمة نقدية بهذا الاسم كون الحركة الأدبية في بلادنا ما تزال في ريعان الشباب، كما أنّ صراع الأجيال لا يمكن أن نؤمن به في ظلّ هذه الفترة الزمنية المحدودة أضف إلى ذلك أنّ أيّ حركة أدبية مهما كان نوعها لا يمكن أنّ تنضج في مثل هذه الأحوال وهذا لا يعني بأيّ حال من الأحوال أنّ الحركة الأدبية الجزائرية لم تستطع التعبير عن هموم الإنسان الجزائري، فهي ما زالت الوريث الشرعي للعملية الرائعة التي جسدّها أثناء حرب التحرير المجيدة: **"محمد ديب"، "مولود فرعون"، "نجيب حداد"، "كاتب ياسين".**

انطلاقًا من هذا المنظور فإنّ البحث عن معايير نقدية ثابتة لهذه الحركة هو مصادرة على المطلوب، ويأتي في هذا السياق كنوع من حرق البخور والتسبيح بحمد إشكالية نقدية غير موجودة «**إمّا أن يرفعا التقدّم إلى مصاف الميثولوجيا، وإمّا أن يكافحا بضيق أفق رومانسي انحطاط الإنسان**»[2].

وفي هذا الصدّد يمكنني كباحث أنّ أصرِّح بأنّنا (**فقراء لنقد جزائري**)، وافتقارنا لنقد أدبي جزائري جدي يرجع إلى العديد من **الإشكاليات أبرزها إشكالية التلقي والاستيعاب وإشكالية المنهج والترجمة وغياب بعض الاتجاهات النقدية وإشكالية اللغة، وإشكالية التطبيق، وإشكالية المصطلح.**

---

[1] محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، زيغود يوسف، الجزائر، 1984، ص 113.

[2] المرجع نفسه: ص 114.

1- إشكالية الترجمة:

تعدّ الترجمة أهمّ قناة للتواصل البشري في العالم أثيرت حولها عدّة قضايا شائكة، وهي مازالت مطروحة للنقاش حتى اليوم، ومن النقّاد المهتمّين **بإشكالية الترجمة** الناقد **"واسيني الأعرج"** الذي يرى بأنّ الحديث عنها لا يتوقفّ أبدًا نظرًا لهول المسؤولية الملقاة على عاتق المترجمّين ولنقص الفعل المنجز في الوطن العربي.

أضف إلى ذلك بأنّ **الترجمة الأدبية** عملية شاقّة تستلزم شروطًا خاصّة، والمتتبِّع لتراثنا النقدي يجد بأنّ **"الجاحظ"** قد حدّدها في كتابه **"الحيوان"** بقوله: «**ولا بدّ للترجمان من أنّ يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه، وفي نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتّى يكون فيهما سواء**».

إنّها الشروط الأربعة التي يجب توافرها في المترجمّ في أي عصر من العصور تكون القاعدة الأساسية التي ينطلق منها إبداع ترجمة جيدِّة، وهي متكاملة فيما بينها، بحيث لا تستطيع أن تسقط منها أيّ شرط كان.

الترجمة الأدبية معاناة حقيقية، وإشكالية في حدّ ذاتها، وأمر لا ينهض به سوى الأكفّاء من أولي العزم الذّين يقضون بياض نهارهم وسواد ليلهم في الاجتهاد المتّصل، فلا يفلحون في ترجمة تتجاوز خمس صفحات، وإذا استطاع أكثر من ذلك فإنّه لا يكون إلاّ في الترجمات غير الأدبية كالتكنولوجيا مثلاً...[1]

ومن المؤكّد أن **عملية الترجمة الأدبية** أصبحت على قدر كبير من الأهميّة والخطورة، وتكاد توازي عملية التأليف الأدبي كوجه آخر من أوجه الإبداع[2].

إنّها أعمق طريقة للقراءة الجيِّدة التي إن أخذ المترجمّ في الإعجاب بها، فإنّه يبدأ الخوض في مغامرة- الترجمة- دون التفكير في أنّها حقل ثقيل ومرهف، وبما أنّ الترجمة الأدبية ليست نقلاً حرفيًا من لغة إلى لغة، الغاية منها تأديّة المعنى واضحًا مفهومًا فحسب بل يقتضي أسلوبًا أدبيًا يتوفر على قدر ضروري من الفصاحة والبلاغة والبيان، حتى نستطيع أن نقرأها كأدب، وندرجها من

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 107.

[2] المرجع نفسه: ص 108.

الأعمال الأدبية، فالمترجمّ إذن لا يكتفي بالنقل المجرّد عن الأسلوب الأدبي المتميِّز، لأنّ الأسلوب هو الرجل كما يرى **"بوفون"** فإنّه غير متقيّد بها إلى درجة استخدام نفس التراكيب والتعابير، لأنّ كلّ لغة لها طابعها الأسلوبي المستقلّ، واللغة الإنجليزية مثلاً تستخدم لصيغة القابلة أي الفعل المبني للمجهول مع ذكر الفاعل، لكن هذا يتنافى مع القاعدة النحوية العربية[1].

والمتأمِّل للمحاولات العربية في مجال **الترجمة** يجد بأنّها وقعت في أخطاء، وهذا لم يمنع الناقد «**من الإشادة بالتجارب الجادّة، والتي منها إسهامات المركز القومي للترجمة بمصر الذي يشرف عليه "جابر عصفور"، ومركز كلمة للترجمة الذي فرض نفسه بجدِّيته في أبو ظبي (الإمارات) ومع ذلك يظلّ الفعل الترجمي يعاني من عدّة نقائص**»[2].

والسبب في جعل **قضية الترجمة** على محك الجدال «**هو أنّنا نحدّد المشكلة ولا نحاول حلّها نشخِّص المرض ولا نشير بالدواء، نستهلك قوانا البدنية والنفسية في أحاديث دون التوّصل إلى نتائج شغلتنا تطبيقاتها**»[3].

والملاحظ أنّ الأعمال الأدبية التي تترجم في الوطن العربي «**يقوم بها أفراد أو مجموعات أو مؤسسات ولكنّها للأسف تظلّ في الأغلب الأعمّ بدون صدى لأنّها لا تضع فعل الترجمة في سياق قومي حقيقي يستفيد به كلّ الذين ينتمون إلى سياق لغوي موّحد.**

وزيادة على ذلك فإنّ ترجمة إبداعات أوروبية وآسيوية وإفريقية وأمريكية ولاتينية إلى لغات مختلفة أحدثت تأثيرًا بالغًا في قراءات تلك اللغات، بينما لم تحقق التأثّر ذاته إبداعات مهمّة لأدباء عرب، ويكمن السبب في أنّ هذه الإبداعات العربية لا تعبِّر عن خصوصية عربية، وإنّما هي تأثّر واضح بإبداعات أوروبية»[4].

وما زاد في حدّ **مشكلة الترجمة** أنّ المترجمّ الأجنبي لا يختار إلاّ ما يبحث عنه «**فالأجانب يريدون الشرق الذي صنعه المستشرقون، شرق الفانتازيا وألف ليلة وليلة والبساط السحري**

(1) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 109.

(2) واسيني الأعرج: عقدة الترجمة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس 10 جويلية 2008، ص 27.

(3) حفناوي بعلي: الكتاب المترجم/ الوسيط الذهبي "الترجمة الجميلة خيالة"، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 05، 2004، ص 44.

(4) محمد جبريل: الترجمة نظرة مستقبلية، من كتاب قضايا الترجمة وإشكالياتها، جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 28- 31 أكتوبر 2000، ص 277.

وغيرها من مظاهر التخلّف؛ ما يعنيه أنّه مستعّد بالتقاطه عدسة السائح، إنّهم يريدون الأعمال التي تقدم الطريف والمشوّق، ويروي "واسيني الأعرج" إلى أنّ بعض الروائيين ذوي الأصـــول العربية الذين يكتبون باللغة الفرنسية ألفوا إعادهم لدور النشر رواياهم ليضيفوا إليها توابــل تتيح لها حظًا أوفر من الرواج مثل مشاهد العلاقات الزوجية كالسحاق واللــواط والختــان وحياة الحريم...» [1].

هكذا إذًا شكّلت مواضيع الجنس مادّة دسمة في الأعمال الأدبية عند بعض الأدباء العــرب، والهدف من وراء ذلك هو الشهرة الواسعة لهذه الأعمال وسرعة بيعها، ذلك لا أكثــر ولا أقــلّ، ولكن هذا الأسلوب لا نجده عند الأدباء الغربيين كوهم تجاوزوا ذلك إلى السعي للبحث عن آفاق أكثر تقدّمًا، تنال رضى القارئ وتثقفّه.

أضف إلى ذلك أنّ مظاهر التمزّق مرّة أخرى تتجلّى في هدر **القوّة الترجمية** في أعمال ثانوية تجارية بحتة أو مكرّرة، وغير مفيدة، وما يزيد على هذه الأسباب «**عدم التنسيق بين المؤسســات العربية للترجمة على الرغم من وجود وسائل اتِّصال متقدمة، يمكن أن تسهِّل العمل المشترك في هذا المجال، هذا مع انتفاء وجود دراسة موضوعية تبنى على نتائج حقيقية تدرس ما حقّق مــن إنجازات ليس فقط من حيث العدد، ولكن من حيث القيمة كذلك، والسلبيات التي تعاني منها الترجمة في الوطن العربي تكمن في كيفية تحديد المعضلات الترجمية وكيفية تجاوزها.**

وفي تقييم "واسيني الأعرج" لما يترجمّ إلى اللغة العربية فيرى بأنّه كثير ويجب الاحتفاء به وما لم يترجم فهو أكثر لأنّنا متأخِّرون جدًّا، وحركية العالم تجاوزتنا ويعاني العرب مــن فجــوة فادحة في هذا المجال تتعمّق باستمرار مع مرور الوقت، وتتشابك المعارف الحديثة في ظلّ عوامل طاغية وساحقة تفاديًا للفوضى الترجمية» [2].

والمشكل المطروح على بساط النقد الأدبي «**هو كيف نصل إلى ترجمة سليمة وجيِّدة بأقــلّ تضحيات ممكنة؟ أو كيف نتفادى أو نتخطّى عقبة تعــذر الترجمــة (Intranslatability) أو**

[1] جابر عصفور: قضايا الترجمة وإشكاليالها، ص 277.

[2] واسيني الأعرج: عقدة الترجمة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس 10 جويلية 2008، ص 27.

استحالة الترجمة التي تطرحها النصوص الشعرية خاصّة والأدبية عمومًا، أو حتّى النصوص الدِّينية التي يتقاسم فيها الشكل والمحتوى نفس الأهمّيّة؟»[1].

ومن **إخفاقات الترجمة** ما لاحظه **"واسيني الأعرج"** في ترجمة رواية **(نجمة)** **"لكاتب ياسين"** من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية التي وقعت في أخطاء، وهذا ما يشفع لها بإعادة ترجمتها، نظرًا لعدم فعالية الترجمات السابقة **«فالترجمة الأولى كانت "لملك أبيض العيسي"، لم تكن الترجمة عظيمة عِظم كاتب الرواية، أمّا الترجمة الثانية قام بها "محمد قوبعة" في الثمانينات كانت ترجمة جديدة، ولكنّها لم تدع أي هدف لها؛ فهي خالية من أيّة مقدّمة توضيحية، ولم تفترض أيّ شيء ولم تنتقد الجهد الذي سبقها (الترجمة الأولى)، لأنّها بنيت على معرفة جيِّدة باللغة الفرنسية والعربية، وخبرة ترجمية مهمّة، ومع ذلك أدّت هذه الطبعة غرضًا جامعيًا مفيدًا»**[2].

وقد أبدى الناقد استحسانًا من الترجمة الثانية بالموازاة مع الترجمة الأولى، كونها ابتعدت عن تدخلات **"ملك أبيض العيسي"** اللغوية، واكتفت بما يقوله **"كاتب ياسين"**، رغم الإرباك الذي أحدثته في ذهن القارئ من حيث المعنى ليُثني بعدها الناقد على الترجمة الثالثة **"للسعيد بوطاجين"** لأنّ المترجمّ وضع مقدّمة لكتابه يعترف فيها بتمزّق نص **(نجمة)**، وأعاد النظر في النقد الذي يفهم النص، فالترجمة الجديدة مازالت تبحث عن قارئها المفترض وهو الكفيل بتقييمها، ورغم ذلك فإعجاب الناقد بالترجمة الثالثة لم يمنعه من توجيه انتقادات لها كعدم ذكر المترجمّ دوافع ترجمته الجديدة للرواية، وعدم إشارته إلى مواطن ضعف الترجمات السابقة[3].

ولكي يتمّ عمل الترجمة على أكمل وجه نجد الناقد يحثّ أصحاب الترجمات الجديدة لرواية **(نجمة)** على ضرورة التقرّب من الترجمات السالفة الذكر؛ والاستفادة من أخطائها، ممّا يُسهِّل الحصول على ترجمة جديدة خالية من العيوب والشوائب، مع إضافات جديدة تكشف عن تمزّقات النص العميقة،وعن شاعرية **"كاتب ياسين"**[4].

---

(1) إنعام بيوض: الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2003، ص 39- 40.

(2) دربالي وهيبة: الرؤية النقدية وتطورها عند واسيني الأعرج (مخطوط، مذكرة ماجستير)، جامعة المسيلة، 2009- 2010، ص 99.

(3) المرجع نفسه: ص 100.

(4) واسيني الأعرج: نجمة، عودة النص المؤجّلة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس 19 فيفري2009، ص 27.

وفي هذا الصدّد يمكننا أن نتساءل عن حال النصوص المترجمة أمام عجز المتـــرجمّ في لغتـــه الأصلية أو اللغة المترجمّ عنها خصوصًا إذا لم يتلقّى تكوينًا مختصًا في معاهد الترجمة «**وبالإضـــافة إلى أنّ أيّ مترجمّ أدبي لا بدّ وأن يواجه خطر القراءة المستفيضة للنص الأدبي الذي يودّ ترجمته وتحميل بعض الكلمات التي استعملها الكاتب معان تفوق طاقتها، وليس لهـــا وجـــود إلاّ في ذهنه، أو أن يفسِّر بعض الغموض في النص انطلاقًا من معرفته الشخصية لحـــالات متشـــابهة وإسقاطها عليه.**

والغاية المنشودة في الترجمة الأدبية السليمة هي أن لا تكون الخسارة كبيرة، تلك الخسارة التي تبرز في بعض الترجمات الأدبية لروائيين مرموقين، مثل ترجمة رواية "همنجواي" "لمن تقـــرع الأجراس" لكن غالبًا ما يدخل الذوق العامّ السائد حكمًا في رسم حدود الترجمة ومدى قابليتها فترجمات "المنفلوطي" لبعض روائع الأدب الفرنسي التي كان يلتهمها قرّاء بداية القرن الحـــالي التهامًا لم يعد أحد يعيرها اهتمامًا كبيرًا اليوم، مع التحفّظ في استعمال كلمة "ترجمة" لوصف ما نقله "المنفلوطي" الذي تصرّف في معنى الكلمة وصل أحيانًا إلى حدّ تجريد النص الأصلي مـــن ميزاته ومآربه الأصلية»[1].

نرى بأنّ تصرّف المترجمّ في لغة المؤلف يؤدِّي إلى خيانة المعنى الأصلي للنص الأدبي والعدول عن مقاصده، بالإضافة إلى ذوبان شخصية المؤلف وطغيان شخصية المترجمّ، وبهذا الشكل تكـــون الترجمة سيئة.

كما لا يمكن أنّ نغضّ البصر على عنصر هامّ في الترجمة وهو **الأسلوب** كونه يساعد علـــى ترجمة جيِّدة للنصوص الأدبي، فما معنى إذًا أن نترجمّ نصًّا من لغة إلى لغة أخرى عدّة مرّات؟ هنا الإشكالية، ولكي نجيب نقول بأنّ الترجمة الأولى لم تكن جيِّدة، و لم توصل الـــنص الأصـــلي إلى القرّاء بالشكل المطلوب كون صاحبها وضع معاني جديدة، وهنا تصدق المقولـــة في أنّ **الترجمـــة خيانة للنص الأدبي الأصلي،** حيث يعمد المترجمّ إلى وضع معاني جديدة قد لا توجد في الـــنص الأصلي، إمّا عن عجز في اللغة المترجمّ عنها، أو لقلّة المصطلحات النقدية الحديثة في اللغة العربيـــة

(1) إنعام بيوض: الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، ص 39- 40.

ومن هنا يتضّح لنا أنّه لا سبيل لإنجاح أي مشروع قومي للترجمة ما دام بقاء هذا المشروع وحيد اللغة أو أسير اللغتين التي تهيمن على الأقطار العربية.

وتأسيسًا على ما تقدّم من عرض لإشكالية الترجمة نجد بعض المبادرات لنقّاد عرب تسعى للحدّ من هذا المشكل، وفي هذا السياق يمكن أن نمثّل بما اقترحه "**واسيني الأعرج**" «**بكسر دائرة الهيمنة والانفتاح على أقطار العالم ولغاته، ومن ثمّ ممارسة نوع من اللغات على أساس تلبية كلّ منها لحاجة من حاجات مجتمعاتنا فيما يتصلّ بقضايا التنميّة والتحديث والاستقلال السياسي والثقافي في الوقت نفسه، ونتصوّر أنّ العائد القريب لهذا التوازن هو إشاعة المعرفة بأكثر من طريق واحد دون غيره، أو مركزية ثقافية لا تعترف بحضور غيرها**»[1]، كما يقترح الناقد بضرورة تداخل مجهودات المترجّين بشكل فاعل« **من خلال التنسيق الجيّد والمنتج مع ضرورة استغلال الوسائل التي يمنحها لنا العصر الذي نعيشه، فلا معنى لهذه الوسائل العظيمة في عطالتها كأجهزة تنميق المكاتب فقط، ويلاحظ في المغرب العربي اندفاع كبير لترجمة المرجعيات الأدبية والفلسفية المعاصرة الفرنسية منها على وجه الخصوص، وهذا الاندفاع على الرغم من إيجابياته، فإنّه يحتاج بدوره إلى وضعه رهن الاختبار والتمحيص والتأمّل والتفكير الإيجابي، فالدخول في المساءلة والنقد الإيجابيين مهمّ جدًا للحصول على مادّة مترجمة في صورتها الأتمّ والأفضل والأحسن**[2].

لا أحد ينكر أهميّة التكامل الثقافي بكونه خطوة لازمة في سبيل الوصول إلى التكامل العربي بعامّة، ومن مكوّنات التكامل الترجمة، فلا تنفرد كلّ دولة بجهد من لغتنا الجميلة وإليها، ولا يتكرّر إصدار أكثر من ترجمة لعمل واحد في حين أنّ أعمالاً أخرى تنتظر التصوّر البانورامي لعملية النشر، والذي يخطط لمشروع مكتبي متكامل سواء بالترجمة من لغات العالم إلى العربية أو من العربية إلى لغات العالم[3].

بالإضافة إلى وضع استراتيجية موّحدة للترجمة بحيث تشمل العملية الترجمية في شمولها بوصفها نشاط تبعث عليه الضرورة بقدر ما يبعث عليه الاختيار، كلّ هذا من أجل الحدّ من

---

(1) واسيني الأعرج: عقدة الترجمة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس 10 جويلية 2008، ص 27.

(2) دربالي وهيبة: الرؤية النقدية وتطوّرها عند واسيني الأعرج، ص 102.

(3) واسيني الأعرج: عقدة الترجمة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس 10 جويلية 2008، ص 27.

فوضى الترجمة، وفي هذا السياق نجد الناقد **"واسيني الأعرج"** يقترح **حلولاً** لتفادي هذه الفوضى من خلال **حالتين:**

الحالة الأولى: ترجمة الكاتب بدل ترجمة العمل الواحد الذي لا يقدم أيّة معرفة فعلية عن الثقافة التي ينتمي إليها.

الحالة الثانية: يقترح الناقد تقسيم خارطة **الترجمة في الوطن العربي إلى وحدات وأقطاب** كوسيلة لتفادي الفوضى أو حصرها على الأقل: **قطب للفرنسية والإسبانية والبرتغالية في البلدان المغاربية،وقطب للإنجليزية والألمانية في المشرق العربي** معترفًا في الوقت ذاته بعدم قابلية هذا التفكير في العالم[1].

كما نجده يصف **مشكلة الترجمة** في مقام آخر بالعقدة **"عقدة الترجمة"** وهذا ما يوحي لنا بوجود عدّة مشكلات ملتفّة حول الترجمة، ممّا يُصعِّب علينا تقديم الحلول وخاصّة إذا كانت حلولاً فردية من طرف ناقد غير متخصِّص ومتمرِّس أو باحث بمفرده، ممّا يعني بأنّ **الحلّ** يكون **بعقد ملتقى دولي للترجمة** للبحث في هذه القضية لتبادل الرؤى والأفكار من خلال **الحوارات والمطارحات** للتقليل منها.

كما يتقرّر إنشاء **مجمع عربي موّحد للترجمة** تتوّحد فيه **المصطلحات والمفاهيم النقدية**، مع **تكثيف الندوات والملتقيات** من أجل **التواصل الترجمي**، وبالتالي الحفاظ على هويّتنا العربية الإسلامية بأبعادها الحضارية، وهذا هو المهمّ.

[1] واسيني الأعرج: عقدة الترجمة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس 10 جويلية 2008، ص 27.

2- إشكالية اللغة:

نظرًا لضغط الاحتلال الفرنسي على الجزائر الذي بلغ من الشدّة والتوّسع والإرهاق حدًّا لم يبلغه أيّ استعمار في أيّ بلد عربي آخر، بحيث لم يترك مجالاً من الاختيار أمام الإطارات المثقّفة فإمّا أن تندمج في تقاليد أجنبية تدين بالثقافة للثقافة، والعلم للعلم، والفنّ للفنّ، وإمّا أن يلقى بها على الهامش بعيدًا عن الحياة الفكرية، وقريبًا من المحيط الشعبي المحروم من هذه الحياة الفكرية حرمانه عن الحياة المادّية، فكان المثقّف الجزائري على ندرته في عهد الاستعمار، مضطرًّا لأن يعيش معه إن لم يكن متطوّعًا لذلك، وهذا ما جعل الإنتاج الثقافي في الجزائر منذ **الثلاثينات** إلى **الستينات** ينطبع بطابع **الروح الشعبية** سواء منه ما كتب **باللغة العربية الفصحى** أو حتى **باللغة الفرنسية**[1].

وفي ظلّ هذا الوضع يمكن أن نشير إلى أنّ في بلادنا **فئتين** من **المثقّفين**: **فئة عربية اللغة، وفئة فرنسية اللغة،** وقليل من **ذوي الثقافة باللغتين،** وإذا كانت **الفئة الثانية** قد ارتبطت بمجتمعها من حيث العاطفة والشعور ومحتوى الإنتاج، فإنّها منقطعة عنه من حيث أداة التبليغ إلى هذا المجتمع: "**مولود فرعون**" و"**كاتب ياسين**" و"**مولود معمري**" و"**مالك حداد**"، يتحدّثون في رواياتهم كلّها عن الشّعب، وعن الطبقة الكادحة بصورة أخصّ يصوّرون بؤسها وحرمانها وأمّيتها، ولكن هذه الطبقة بالذات لا تعرف شيئًا ممّا كتبوا، وبالتالي فهؤلاء الكتّاب معروفون في الخارج أكثر ممّا هم معروفون في بلادهم.

وأمّا **الفئة العربية الثقافة،** فهي تحمل نفس العاطفة ونفس الاهتمام بنفس هذه الفئة الاجتماعية الأمّية المحرومة، ولكنّها ليست أكثر اتّصالاً بها من حيث أداة التبليغ من الفئة الفرنسية الثقافة، وهذا بسبب الأمّية المستفحلة[2].

كان إذن هذا هو حالنا الذي نعيشه من حيث مشكلة اللغة من خلال علاقتها بالمجتمع.

وقد بقيت **مشكلة اللغة** قائمة إلى اليوم في الوطن العربي كلّه، ولكن على تفاوت، وهي مشكلة انفصال لغة الثقافة لاعن لغة المجتمع فقط، بل عن حياة المجتمع العربي برمته، أضف إلى

(1) عبد الله شريط: من واقع الثقافة الجزائرية، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 145.

(2) المرجع نفسه: ص 147.

ذلك أنّنا نحن إزاء هذه المشكلة ما زلنا في طور الإشارة إليها في بعض البحوث، والتشكّي من وجودها، دون مهاجمتها بالبحث العلمي المنظمّ...

إنّ هذه **الثقافة** التي أدركتها الشيخوخة قد أصابها **الشلل والقعود** عن التقدّم بسبب **ثلاث متناقضات: تناقض بين اللغة المكتوبة واللغة المقروءة**، وآخر بين **ثقافة أرستقراطية وثقافة شعبية** وأخيرًا **تناقض بين مفاهيم وثوقية متحجِّرة، وأخرى مؤمنة بالتقدّم العلمي والتقني**[1].

والحقّ أن **طابع التخلف** الذي يطبع **لغتنا العربية** لم يأت من أساليبها البيداغوجية الموضوعية التي بقيت دون تغيير، ولا من محتواها الذي بقي جامدًا تقريبًا بقدر ما جاء هذا **التخلف اللغوي** من تخلف المجتمع العربي إزاء ظهوره موقف آخر نشأ من الاستعمار والاحتكاك بالعالم الحديث[2].

إنّ هذا الوضع الثقافي الجديد الذي يضع لغتنا وثقافتنا وجهًا لوجه مع لغات الأممّ المتقدّمة وثقافتها العلمية هو الذي صيّر كلّ قيمنا اللغوية والثقافية فارغة من محتواها النفعي للمجتمع، ومع ذلك فإنّ هذا الفراغ لم يُنقص من تشبثّنا بها، كما أنّنا لم نستطع أن نحقّق التوازن العسير بين ما اكتسبناه من الماضي، وما اكتسبناه من الأجانب بصورة عارضة ومبتورة، صيّرته أخطر علينا من مكتسباتنا التقليدية، فسرنا في طريق يلامس الماضي والحاضر والمستقبل من بعيد، دون أن يتوغل في أيٍّ واحد منها، وهذا ما يفسِّر خطواتنا المتعثِّرة الصعبة إلى الأمام، والتواء أعناقنا إلى الماضي كأنّنا نودّعه لأنّنا نعرف أنّنا لن نعود إليه، وهو أيضًا ما يفسِّر **غموض الرؤية واضطرابها** عندنا في **مجال اللغة والثقافة عامّة** ممّا نشأ عنه أحيانًا نتائج فاجعة في دخولنا إلى العالم المعاصر مع إحياء تراثنا القومي[3].

إنّ وضعنا الثقافي اليوم كما يقول الدكتور **"عبد الله شريط"** هو وضع المصاب بالمجاعة تبدو عليه أعراض كلّ الأمراض دون تحديد واحد منها بوضوح، ثم يصرِّح بأنّه يُوجد لدينا بعض التكوين الإيديولوجي السياسي، ولكنه تكوين آلي فقير مرتجل لا يمكن أنّ يغذّينا أو يقضي على مجاعتنا إذا لم يكن لدينا **أساس من الثقافة مطبوع بالدراسة النقدية**، هذا فيما يتعلقّ **بمشكل اللغة المكتوبة أو الفصحى**، أمّا فيما يتعلّق **باللغة الشفهية** التي يتكلّمها المجتمع الجزائري، فإنّ الأشرف

---

(1) عبد الله شريط: من واقع الثقافة الجزائرية، ص 148.

(2) المرجع نفسه: ص 151.

(3) المرجع نفسه: ص151.

يريد أنّ يصحّح أيضًا وضعًا كثيرًا ما وقع فيه الخطأ، هو يتعلّق بما يزعم من أنّ **اللغـــة الفرنســـية** طغت في الجزائر حتى على **اللغة الشفهية** التي تتكلّمها **الطبقات الشعبية**، والواقع أنّ الجزائريين لم يفتئوا يتكلّمون لغتهم الوطنية، أو إن شئنا لهجاتهم الوطنيّة لكن حدث، وهذا من رواسب أخطاء حركتنا الوطنية...[1]

كما أنّ هذا الاهتمام المنصبّ حول **اللغة** ليس بجديد كونها ارتبطـــت بوجـــود الإنســـان وحاجته إلى التواصل مع غيره، وكان السجال حولها بأساليب قديمة وأدوات مستهلكة، وضـــمن أجواء النظرة الأحادية خصوصًا من طرف النقّاد القدامى بخلاف النقّاد المحدثين الـــذين طرحـــوا **إشكالية اللغة** بتصوّرات علمية تتجاوز حدود النظرة الضيّقة.

وفي هذا الصدد تناول الناقد **"واسيني الأعرج" مشكلة اللغة العربية** برؤية معاصرة محـــاولاً إخراجها من دائرة الصراعات الثقافية والسياسية التي أصبحت جزء من حياة الجزائريين، كما أنّـــه طرح هذه القضية من منطلق أنّها تشكّل إحدى الركائز القومية الجزائرية، حيث حدّد **المآزق** التي مرّت بها **اللغة العربية** في **نقطتين هامتين** هما:

المأزق الأوّل: فيتمثّل في **عدم أهلية المدافعين عن اللغة العربية في الجزائر**، فالكثير منهم لا يمتلك القدرة الثقافية والمعرفية لهذا الدفاع، ويختبئون وراء عقدة عجز فكري أو ضحالة أحاديـــة صار يرفضها الإنسان البسيط ثم يضع الناقد يديه على جوهر المشكلة بتوضيحه «**أنّهـــا ليســـت مشكلة وجود اللغة العربية كما يفترضون لأنّها موجودة أصلاً على ألسنة الناس، ولا تكمـــن دائمًا في حزب بعض المعربين الذين يختبئون وراء الشعارات، فما تحتاج إليه اللغة العربية هـــو عقل ينوّرها وليس إلى عاطفة مشوبة بالريبة والشكوك تحتاج إلى من يسوقها ويتطـــوّر معهـــا وتتطوّر معه**»[2].

نجد في هذا التصوّر تحامله عن **الفئة التي تدّعي وصايتها عن اللغة العربية**، ويقصد أصحاب التيار **الإصلاحي ومن ورائه جمعية العلماء المسلمين** التي كان لها الفضل الكبير في المحافظة علـــى اللغة العربية في عهد الاستعمار الفرنسي، وهذا الفضل لا ينكره أيّ جاحد، **ومـــوطن الخـــلاف**

---

(1) عبد الله شريط: من واقع الثقافة الجزائرية، ص 152.

(2) واسيني الأعرج: إشكالية اللغات في الجزائر، أزمة الإقصائية، مجلة جسور، الجزائر، العدد 7- 10 جانفي 1991، ص 06.

يكمن في **الوسيلة التي يدافع بها عن اللغة العربية**، وإن لم تكن وسائل جمعية العلماء المسلمين ناجحة مع مرور الوقت، فهذا راجع لغلبة الترعة الإصلاحية عليها، وعدم استفادة أعضائها من المذاهب والاتجاهات الأدبية الحديثة.

المأزق الثاني: يحصره الناقد في **ممارسات الكثير من الحركات الظلامية** التي جعلت نفسها **وصية على اللغة العربية** بعدما بسطت جناحيها على دين هذه الأمّة الحنيف، فهي ضيّقت الخناق لا على **المفرنسين** فقط بل على **المعربين المبدعين**، و**الحلّ** الذي يقترحه **"واسيني الأعرج"** لحلّ هذين **المأزقين** هو **خروج المسألة اللغوية من دائرة السجالية السياسية والإيديولوجية**[1].

ونجد الناقد في هذا السياق **يطالب بفصل اللغة العربية عن الدِّين الإسلامي**، مبررًّا قوله: «بأنّها قبل أنّ تكون لغة دين فهي لغة شعر وإبداع، وهذا الفصل ضروري حسبه لأنّه يضع اللغة خارج إطار التقديس المفترض الذي وضع كلّ المحبطات أمام تطوّرها.

وجاءت دعوة الناقد إلى إعادة قراءة تاريخية ونقدية تقيم الأشكال اللغوية والممارسات السلبية، وتبنى على تصوّرات جديدة مؤسسة على العقل الواعي، وليس العقل المستسلم للحلول الجاهزة، والشيء نفسه، يمكن أن يقال على اللغة الأمازيغية التي يراها تحوّلت مثلها مثل اللغة العربية إلى مجال المزايدة السياسية»[2].

كما نجد **"مولود معمري"** يدافع عن **اللغة الأمازيغية** بتحديده **وضعها اللغوي في الجزائر** وانصرف كليًا إلى النضال من أجل **القضية الأمازيغية**.

أمّا **"كاتب ياسين"** فيرى بأنّه توجد **أربع لغات في الجزائر**، حيث صوّر تشكيلها كالآتي **«المستوى الأوّل وتأتي فيه اللغة العربية الكلاسيكية وهي اللغة الرسمية، وهي ليست لغة أي أحد من الجزائريين،وفي المستوى الثاني نجد اللغة الفرنسية ووضعها القانوني غير واضح، لكنّها تتمتّع بمكانة مرموقة، لأنّها لغة التعامل اليومي، ويأتي في المستوى الثالث اللغتان الشعبيتان: العربية الجزائرية والأمازيغية، وهما لغتا الحديث اليومي لكلِّ أفراد الشعب الجزائري»**[3].

---

(1) واسيني الأعرج: إشكالية اللغات في الجزائر أزمة الإقصائية، ص06.

(2) المرجع نفسه: ص07.

(3) أحمد منوّر: الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي "نشأته وقضاياه"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2007، ص 168- 169.

وأمام هذا الوضع يقف الأديب الجزائري حائرًا في **نوعية اللغة** التي يكتبها، والتي تنفــذ إلى وعي القرّاء، وإذا افترضنا أنّه يكتب **باللهجة العربية أو الأمازيغية** فهذا يعني أنّه نزل من مســتوى الأدب الرسمي الذي له قوانينه إلى الكتابة بلهجة ليست فيها قواعد وموّجهة إلى العامّة من الناس.

أمّا الطبقة المثقّفة فهي التي تكتب باللغة العربية أو باللغة الفرنسية، فيصبح الأديب الجزائري يوّجه خطابه الأدبي إلى النخبة المثقّفة من الجزائريين التي تمثّل القلة في المجتمع الجزائري.

ووفق هذا المنظور سعى **"واسيني الأعرج"** إلى اعتبار «**أنّ اللغة الأمازيغية لغة وطنيّة لا بدّ أن نتعامل معها من منطلق خصوصيتها وتمايزها، أمّا تعريبها فهو شكل مــن أشــكال إلغــاء تواجدها وهو سبب في إدخال الجزائر في الكثير من المشاكل، فــالقمع القــومي والإقصــائية للمميّزات اللغوية لا يلغي الصراع ولكن يؤجلّه، فالمسألة اللغوية هي مسألة استراتيجية للأمّة، وليست تكتيكية مشروطة بظرفية تاريخية معيّنة**»[1].

وهكذا إذن إذا اعتبرنا **اللغة الأمازيغية** هي **لغة وطنيّة** و**اللغة العربية** هي **اللغة الرسمية**، فلا يكون هناك إشكال بالمرّة، لأنّ **اللغة الفرنسية** هي **لغة أجنبية** نتعامل معها على أساس أنّها دخيلة مثلها مثل **اللغة الإنجليزية** فرضتها وأملتها التعاملات الاقتصادية والسياسية.

---

(1) واسيني الأعرج: إشكالية اللغات في لجزائر، أزمة الإقصائية، ص 07.

3- إشكالية التعبير:

إنّ المآزق التي عرفتها وعاشتها اللغة العربية في بلادنا باعتبارها لغة الدِّين الإسلامي واللغة الرسمية بعد الاستقلال لم تتوقّف عند هذا الحدّ، بل أصبح الخطر يهدِّدها من منازعة لغة العدوّ لمكانها في **التعبير الأدبي** حتى في لغة الحياة اليومية للجزائريين، ففي فترة الاحتلال عمد الاستعمار الفرنسي إلى **محاربة اللغة العربية** باعتبارها تمثِّل **لغة الثقافة والدِّين الإسلامي** وهدفه واضح وهو **طمس ومحو تاريخ الجزائر وحضارتها**.

ويدخل في هذا الإطار **فرضه للتعليم باللغة الفرنسية (الدخيلة)**، وفي ظلّ هذا الوضع لم يجد المثقّف الجزائري بُدًا من استخدامها **كأداة للتعبير**، توّجه الكتّاب قهرًا للكتابة **باللغة الفرنسية** واتّخذوها سلاحًا من أسلحة المعركة في سبيل التحرّر من ذلك العدوّ، بالرّغم من معاناة الجزائريين نتيجة للظروف الخاصّة التي فرضتها فرنسا بمحاربتها اللغة العربية وفرضها للغة الفرنسية، ومن وراء ذلك بسطت الثقافة الفرنسية، ويظهر **الجانب الإيجابي** في **الكتابة باللغة الفرنسية** «**عند استفادة الكتّاب الجزائريين في دراستهم لتلك اللغة والاغتراف من مناهل الثقافة الغربية، ممّا ساعدهم على إغناء تقاليدهم وتراثهم وخلق أدب إنساني يقف في مصاف الآداب العالمية**»[1].

فكان إذًا هدف الكتابة في الحقبة الاستعمارية يتمثّل في إعادة الاعتبار للحسِّ الوطني، ونشر الوعي الثوري في ذاكرة الناس، وإحداث صدمة في الذات الجزائرية المقهورة والمسلوبة الإرادة وكانت اللغة الفرنسية التعبيرية لهذا الأدب الملتزم الذي عكس بصدق أحداث مرحلة تاريخية عصيبة مرّت بها الجزائر الصامدة[2].

وقد شقّ **الأدب الثوري المكتوب باللغة الفرنسية** طريقه مستقلاً عن **الأدب الفرنسي التقدمّي** بعد **الحرب العالمية الثانية**، وكانت الغاية منه التغيير الجذري للحالة المزرية التي أفرزها الواقع الاستعماري البغيض، فأخذت طائفة من أدبائنا يعبِّرون عن معاناة الشّعب الجزائري الذي لا يتقن اللغة العربية[3].

---

(1) سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، د.ط، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967، ص 82.

(2) ولد يوسف مصطفى: مع محمد ديب في عزلته، د.ط، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، 2002، ص 21.

(3) المرجع نفسه: ص 21.

وقد عبّر عن هذه الحقيقة **"كاتب ياسين"** بقوله: «**لقد كانت هناك حرب بيننا وبين فرنسا ومن يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف إذا كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أو ألمانية، إنّها بندقية وهي أسلحة، وهي لا تخدم إلاّ معركته**»[1].

وفي هذا السياق ليس هناك **تعبير** أشهر وأبلغ عن **مأساة التعبير** لدى **الكتّاب الجزائريين** من تعبير **"مالك حدّاد"** حين قال له ذات يوم الكاتب **"جابرييل أوديزيو"** (**Gabriel Audisio**) وهو يمثّل إلى جانب **"كامو وروبلس"** طليعة **الكتّاب الجزائريين** الذّين هم من أصل أوروبي:«**إنّ وطني هو اللغة الفرنسية**»، فأجابه **"مالك حدّاد"** في مرارة حزينة قائلاً بالفرنسية:« **La longue Française est mon exil''…**»

وتعني أنّ «**اللغة الفرنسية هي المنفى الذي أعيشه**» **ومفتاح المأساة** لدى **الكتّاب الجزائريين** في أنّ **اللغة الفرنسية** تفصلهم عن الجزائر التي تنطق بكليتها العربية، وهذا ما سمّاه **"مالك حدّاد"** **أيضًا النفي (Desespoir Technique…)**[2].

كما نلمس وعي **"مالك حدّاد"** بأنّ اللغة الفرنسية التي يبدع عبرها ليست من صلبه قائلاً: «**إنّنا نكتب بلغة لا شك أنّها رائعة، ولكنّها ليست لغة أجدادنا**»[3].

إنّ **الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية** وطنّي؛ لأنّه تجاوب مع مآسي الشّعب ورفع عنه التهميش والتشويه الذي لحق بكيانه وهويّته، وفي هذا الصدد نجد **"محمد ديب"** يقول: «**إنّ كلّ قوى الخلق والإبداع لكتّابنا وفنّانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحًا من أسلحة المعركة... ولأسباب عديدة فإنّني ككاتب كان همّي الأوّل هو أن أضمّ صوتي إلى صوت المجموع منذ أوّل قصّة كتبتها**»[4].

لقد قال **"مالك حدّاد"** في إحدى محاضراته **بجامعة دمشق** بـ: «**أنّنا نحن جيل الاستعمار سوف ننتهي بانتهاء الاستعمار**»[5]، لكن نجد **"محمد ديب"** مازال يكتب **باللغة الفرنسية** وبذلك

---

[1] عبد الله زيدي: المقاومة قي ثلاثية محمد ديب، ص 40، نقلاً عن/ ولد يوسف مصطفى: مع محمد ديب في عزلته، ص 21- 22.

[2] عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 47.

[3] عبد الله زيدي: المرجع نفسه، ص 40، نقلاً عن/ ولد يوسف مصطفى: مع محمد ديب في عزلته، ص 22.

[4] سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص 129.

[5] سعدي بزيان: أدباء المغرب العربي وإشكالية الكتابة باللغة الفرنسية، ص 31، نقلاً عن/ ولد يوسف مصطفى: المرجع نفسه، ص 23.

تُلغى حجّة القائلين بأنّ الكتابة بلغة "**فولتير**" أملتها حقيقة الاستعمار، المهمّ أنّه أدب وطنّي متّصل بالمخيّلة الجزائرية. كما نجد **كوكبة من الأدباء** لا تعترف بانتماء هذا الأدب للفعل الإبداعي الجزائري؛ حيث اعتبروه **أدبًا فرنسيًا**، لأنّ **اللغة** حسب رأيهم ليست محايدة فهي تحمل تاريخها الفكري والاجتماعي والسياسي، ومن بينهم على سبيل المثال لا الحصر الدكتور "**جمال الدّين بن الشيخ**" الذي قال في هذا المجال: «**إنّ الأدب العربي لا يمثّله إلاّ من يكتب باللغة العربية... وبالنسبة للجزائر لا مستقبل للثقافة في الجزائر إلاّ للثقافة العربيّة**»[1].

كما ينظر "**يوسف سبتي**" إلى **الأدب الجزائري ذي اللّسان الفرنسي** بأنّه قناة عبّرت عن الذات الجزائرية، وليست اللغة فيه وسيلة، وإنّما أرضية: «... **لغة العدوّ استعملناها كقناة لأن نعبّر عن أنفسنا**». في حين نجد الأديب المغربي "**محمد بيدي**" يقول: «**لغة الكتابة لا تشكّل في نظري حاجزًا قويّا باعتبار أنّ اللغة أداة وليست غاية في حدّ ذاتها في مجال الإبداع**»[2].

كما نجد الكاتب الجزائري "**جيلالي خلاص**" يُدلي برأيه حول **الخصوصية الجزائرية للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية** حيث يقول: «... **أعتقد أنّ مسألة الكتابة في الجزائر منذ صدور أوّل كتاب باللغة الفرنسية كتبه مؤلف جزائري صارت مسألة تدور جزئياتها حول القلم الجزائري، بمعنى آخر هو أنّ الجزائري الذي يكتب باللغة الفرنسية يدافع عن الحركة الوطنية أم يدافع عن الوجود الاستعماري في الجزائر...**». ثم يضيف: «**إنّني مع كلّ أدب جزائري يُكتب باللغة الفرنسية أو باللغة العربية أو الأمازيغية أو غيرها من اللغات إذا كان هذا الأدب يحمل الروح الجزائرية**»[3].

بالإضافة إلى الأديب والمفكر الجزائري المناضل الذي نجده يعبّر بالفرنسية كذلك وهو الأستاذ "**مولود معمري**" وهو واحد من الذين أسهموا بفكرهم في بلورة الثورة الجزائرية، وتحويل مجراها إلى الثورة الجماعية المنظمة والنضال الشعبي المركز، كما أنّه من المناضلين الذين عملوا على

---

(1) سعدي بزيان: أحاديث ممتعة، ص 41، نقلاً عن/ ولد يوسف مصطفى: المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(2) سعدي بزيان: أدباء المغرب العربي وإشكالية الكتابة باللغة الفرنسية، ص 31، نقلاً عن/ ولد يوسف مصطفى: المرجع نفسه، ص 24.

(3) جريدة اليوم "اليوم الأدبي"، العدد 907، السنة الثالثة، نقلاً عن/ ولد يوسف مصطفى: مع محمد ديب في عزلته، ص 25.

إقامة الحدود الفاصلة بين دعوة الاندماج وبين القومية الجزائرية ذات الخصائص والمقوّمات الروحية والمادية.

ويمكن أنّ نستدل بجملة يقولها دائمًا أحد أبطال **"مولود معمري"** كلما سُئل عن سبب تصرفاته الغريبة: «**أنا جزائري...**» وقد نادى **"معمري"** بأنّ الثقافة الفرنسية ما هي إلاّ ستار يخفي وراءه المستعمرون غاياتهم، وتسويغ للاستعمار نفسه، وإذا عرفنا أنّ الشعوب المغلوبة كشعب الجزائر لم تنل من هذه الثقافة إلاّ الندر اليسير، نظرًا للعوائق التي أقيمت في طريق نشر العلم والمعرفة بينهم وحصرها في فئة ضئيلة، أمكننا إدراك مقدار التضليل والتمويه الذي يغلف قضية الثقافة ويبعدها عن الأغراض النبيلة التي يجب أنّ تهدف إليها الثقافة الإنسانية الواسعة...[1]

ومهما حاولنا تضييق الرؤية، ومهما ادّعينا فإنّنا نجد أنفسنا مضطرين للعودة إلى الشاعر المجيد الذي فُرض عليه أن تكون الفرنسية أداة لتعبيره ولشعره بدلاً من لغته القومية الحبيبة، وهو الأستاذ **"مالك حداد"** الذي يرى أنّ بلاغته الفرنسية لا تساوي حرفًا واحدًا من حروف **لغته المقدّسة (لغته الأمّ)**؛ التي يجهلها فتنساب أحزانه في أذن صديقه الشاعر الفرنسي **"أراجون"** فيكتب مقالاً يختتمه بهذه الفقرة: «**إنني أفهم مأساتهم، مأساة أنّ يروا أدبهم "مترجمًا" قد فقد أصداه العميقة أو كاد!**».

فيجيب شاعرنا الجزائري صديقه الشاعر الفرنسي بقوله[2]:

«تلك في مأساة اللغة.

لقد شاء الاستعمار أن يكون في لساني آفة، أن أكون معقود اللسان.

لا تلمني يا شاعر، يا صديقي إذا لم يطربك صداحي.

لقد كنت أنادي أمّي في طفولتي: يا مّه.

وأسميها الآن في شعري MAMère

أماه... يا مّه... هل يمكن أنّ يكون اسمك: MAMère»

ويصيح **"مالك حدّاد"** متوجعًا:

(1) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 57.

(2) المرجع نفسه: ص 57.

«أبي... يا أبي.

لماذا حرمتني.

تلك الموسيقى المنسوجة من لحمي ودمي.

أنظر إلي.

إلى ابنك.

ابنك الذي يلقن أنّ يقول في لغة غريبة.

تلك الكلمات الحلوة التي كان يعرفها.

عندما كان راعيًا[1].

يا إلهي:

ما أشدّ وطأة الظلام في عيني هذه الليلة.

أماه... يا مّه.

هل يمكن أن يكون اسمك MAMère»

كما نجد "**مالك حداد**" في قصيدة: «**المسير الطويل**» يتمنى لو أنّه ظلّ غارقًا في حياته القومية الأليفة، يعيش حياة الراعي البسيط بدلاً من أن ينفى في اللغة الفرنسية وما تحمل من مصطلحات الاحتقار للجزائريين وأبناء شمال إفريقيا، إنّه يضيق بنفسه ويسخر منها لأنّه حمل على أن ينسلخ عن قوميته فيخاطب كذلك الفرنسيين قائلاً:

«أتسمونني» جزائريًّا.

لا تقولوا ذلك...

فهذه شقيقتي لا تضع على وجهها الخمار.

ألم أحصل في المدرسة على كلّ الجوائز: في الفرنسية، في الفرنسية، وباللغة الفرنسية[2].

[1] عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 58.

[2] المرجع نفسه: ص 58- 59.

وفي أدب **"محمد ديب"** أيضًا الذي نجده قد حقّق نجاحًا مشهودًا له عالميًا في **توليد لغة فرنسية** قادرة على استيعاب روحه الجزائريّة بكلّ أبعادها الموروثة والجديدة تُحسّ بهذه المعاناة التي عايشت **"مالك حدّاد"**، وفي أدبه نرى طرحًا لقضية مثيرة هي البحث عمّا يجعل أي لغة تتخلّى عن فعلها السحري التاريخي الذي يؤدِّيه موروثها العميق الذي تبثّه في النفس المحليّة فتغدو ذات أثر مختلف بحيث تصبح معبِّرة عن ذات أخرى قد تناقض جوانب جوهرية في موروثها ذاته، وعليه فهل يمكن للقوّة الإبداعية التي تفعل فعلها هذا؟[1]

كما قد تكون الرغبة في تجاوز الدلالة النمطية العميقة للغة الوافدة المستعمرّة أعقد تحدٍّ واجهته طائفة من الأدباء الجزائريين الذين وجدوا أنفسهم لظروف تاريخية يعبِّرون بلغة مستعمري بلدهم عن انتمائهم الجزائري ووجدوا أنّ هذا التعبير يحمل في طيّاته شيئًا مناقضا لجزائريّتهم إذ أن تغريبهم عن لغتهم يؤكِّد نجاح المستعمرّ في جزء حسّاس من مهمّته الإستلابية، لكن الكاتب الجزائري الذي وجد نفسه في هذا الموقف الحرج لم يتوان في البحث عمّا يجعل السحر ينقلب على الساحر.

وانطلاقًا من التسليم بضرورة اللامزايدة في أمر **"الجزائريّة أو الجزائريوية"** بمعنى الشعور بالانتماء للجزائر، فإنّنا يمكن أن نتصوّر أنّ هذا الأديب الجزائري الذي عبّر بلغة المستعمرّ قد عايش مأساة التمزّق فراح يبحث داخل لغة عدوّه عن لغة كلامه الذاتي؛ أي عن خصوصيّة فيها تدلّ عليه وتكشف للعالم دعوى الاستعمار، وقد يكون المرحوم **"محمد ديب"** أبرز مثال عن هذا البحث الدؤوب، ففي **"الحريق"** مثلاً يترصّد الكاتب الأجواء الاجتماعية الأصيلة والجمل اليومية التي تنطق بها الشخوص مستعملة لسانًا جديدًا لا هو بالعربي الذي نسمعه فنعيه ولا هو بالفرنسي الذي يسمعه الفرنسي فيفقهه، إنّما هو كلام يبتكره الكاتب ابتكارًا ويوجّهه إلى قارئ خاصّ يعرف لغة الفرنسيين ويعرف أكثر منها لغة قومه كما كانت في عهود سابقة مليئة بأدبيات الحديث وطقوسه وترتيباته[2].

---

[1] محمد الصديق بغورة: مقالات في الأدب الجزائري القديم والحديث، ص 106.

[2] المرجع نفسه: ص 106- 107.

والمتأمِّل **للتجربة الدِّيبية** يجد بأنّها تتميّز بتجاهل **للمتلقي الفرنسي** وذلك عندما يلجأ إلى لغة الجزائر، فمن بين الكلمات الجزائريّة العربية التي تعمّد استخدامها بالرّغم من وجود ما يشبهها أو يقاربها في اللغة الفرنسية نجد: **فلاح، ودشرة**، و**بوه** المستعملة خاصّة لدى النسوة وكلمة **الشاش**...[1]

أمّا في السنوات الأخيرة فنلاحظ اتِّجاه الكُتّاب إلى **الرواية**، فاتّخذوها **كأداة للتعبير** عن الواقع الجزائري المرير، وانقسموا في هذا التعبير إلى **فريقين**، **فريق** «**نال تشجيع اليسار الفرنسي، وعبّر عن وضعية سوسيوثقافية على أنّ الاستقلال هزمهم حيث أنّ البعض آثر الصمت، بينما استمّر البعض الآخر بدون تطوّر، وفريق آخر أكثر وعيًا بحيث يجد أنّ الامتناع عن التعبير باللغة الفرنسية لا يضع حدًّا للوضعية السوسيوثقافية، ففضّل الالتزام في التعبير العربي**»[2].

وفي هذا السياق نجد بأنّ هناك **إشكالية** تُثار حول **هوية انتماء الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية** في الفترة الاستعمارية، إلى أيِّ جهة ينتسب؟ **أيمكن اعتباره أدبًا فرنسيًا كما يرى بعضهم؛ كون اللغة التي كُتب بها (اللغة الفرنسية)، وإلى الجمهور الذي كان يتوّجه إليه، أم نعتبره أدبًا جزائريًا باعتبار الروح التي كتب بها كما يرى آخرون؟** فمنهم من يرى أنّه **فاقد للبعد القومي**، ومنهم من يرى عكس ذلك، بأنّه **أدب جزائري** حتى ولو كتب **باللغة الفرنسية**.

وتعمّق الجدال والنقاش حول هذا الموضوع بين الباحثين والدارسين، بحيث انقسموا إلى **اتجاهين رئيسيين: اتجاه ينكر الهوية العربية لهذا الأدب؛ بحُكم اللغة التي كتب بها**، ويستند أصحاب هذا الاتجاه إلى **مدرسة الأدب المقارن الفرنسية** التي تلحق الأدب- مهما كانت جنسية كاتبه- بالأمّة التي تتكلم اللغة التي كتب بها ذلك الأدب وتعدّه من أدبها القومي.

أمّا **الاتجاه الآخر** فيذهب عكس ذلك؛ ويمثّله **الدارسون والمترجّمون العرب.**

ففي **الاتجاه الأوّل** يرى أصحابه بأنّ هذا الأدب كتب **بلغة أجنبية**، وبالتالي فهو ليس أدبًا قوميًا فيذهب **"مالك حدّاد"** إلى اعتبار «**أنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية أدب جزائري، لكنّه رفض اعتباره أدبًا قوميًا، كما هو الحال مع الأدب المكتوب باللغة العربية، فهو**

---

(1) محمد الصديق بغورة: مقالات في الأدب الجزائري القديم والحديث، ص 108.

(2) سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي 1960- 1975، دار النشر للكلمة، بيروت، لبنان، 1981، ص 18.

يرى بأنّه أدب ظرفي وانتقالي، وما يؤكّد ذلك هو ترديده لمقولته المشهورة إنّنا كتّاب جزائريون منفيون في اللغة الفرنسية»[1].

وإلى جانب ذلك نجد **"أبا القاسم سعد الله"** يسعى إلى التفريق بين **الكتّاب الجزائريين باللغة الفرنسية والكتاب الفرنسيين في الشعور بالوطنية. «فكان ظهور الكتّاب الفرنسيين بالجزائر في أواسط القرن العشرين وسمّوا أنفسهم بمدرسة الجزائر وظلّوا يعرفون بذلك، وتظمّ هذه الطائفة الكتّاب "إيزابيل أبرهاردت" "فافرور روبليه" فهؤلاء الكتّاب ادّعى كلّ واحد منهم جزائريّته ولكنّه لم يستطع ولا واحد منهم أن يصوِّر الجزائر في الواقع شاهدوها على السطح من مكاتب الإدارة الاستعمارية في الجزائر، وصوّروا فيها حياة تلك الفئة الأوروبية التي استوطنت الجزائر وعاشت في ربوعها لأكثر من ربع قرن، فأدبهم أدب فرنسي مائة بالمائة، فلا يمكن اعتباره أدبًا جزائريًا، غير أنّه يمكن فقط أن نجد عند اثنين من كتّاب المدرسة الجزائريّة مقارنة ومواقف من الشّعب الجزائري تميّزها عن بقية الكتّاب، وهما الكاتبان "إيزابيل أبرهاردت" و"ألبير كامو"»**[2].

ويعتبر **"واسيني الأعرج"** أنّ **اللغة الفرنسية** بمثابة المنقذ من الرقابة التي فرضها أولئك المتطرِّفون «ويشترط الناقد للكتابة باللغة الفرنسية الإضافة الجديدة لجيل الروّاد الذين كتبوا بها أمثال: "محمد ديب"، و"كاتب ياسين"، و"آسيا جبّار"، و"رشيد بوجدرة" وغيرهم، الذين أبدعوا باللغة الفرنسية، ووصلوا بكتاباقم إلى العالميّة« **فالكتابة باللغة الفرنسية أو بغيرها مرتبطة أصلاً بالإتقان، لأنّنا في النهاية نكتب باللغة التي نوصل بها حواسنا وعواطفنا بقوّة أن تكتب بلغة ونعادي لغة أخرى حتى ولو كان مشتركنا التاريخي معها قاسيًا لا يمكن تصنيفه إلاّ في خانة العنصرية اللغوية، فاللغة ليست حاملة لشيء وبمقدورها أنّ تحمل كلّ شيء، فالكاتب هو من يعطيها التوّجه الإيديولوجي ويضفي عليها الطابع الذي يريده»**[3].

---

(1) حميد عبد القادر: الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية فاقد للبعد القومي، الخبر، الجزائر، الأحد 09 ديسمبر 2007، ص 27.

(2) حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2002، ص 111.

(3) واسيني الأعرج: اللغة الأخرى والكتابة، جريدة الخبر، 25 أكتوبر 2009، العدد 5798، الجزائر، ص 25.

غير أنّ الواقع نجده يفندّ ذلك باصطدام هؤلاء الكتّاب بالواقع الجديد الذي عاشته الجزائر بعد الاستقلال، حيث وجدوا أنفسهم في مواجهة سؤال أساسي وهو: **لمن يكتبون؟ أيكتبون للفرنسيين كما كان من قبل؟ وما عساهم أن يقولوا وقد استقلت الجزائر، ولم يعدّ هناك صراع بين الجزائر وفرنسا؟**

ودامت مسألة الحيرة والقلق لدى **الكتّاب الجزائريين باللغة الفرنسية**، واستمرّت مشاعر اليأس لديهم فنجد على سبيل المثال لا الحصر: «**مالك حدّاد فضّل الصمت فهو لم يكتب أي نص روائي بعد الاستقلال في حين اتّجه محمد ديب إلى الكتابة الرمزية إلى أن بلغ حدود الاغتراب في ثلاثية الشمال وتخلّى كاتب ياسين بدوره عن الكتابة بالفرنسية، وتوّجه إلى المسرح الشعبي بالعربية الدارجة بعد صمت دام ثلاثة عشر عامًا**»[1].

أمّا "**مولود معمري**" فعاش الأزمة ذاتها، فقلّت أعماله الإبداعية بشكل محسوس وتباعدت تواريخها، وتمرّ "**آسيا جبّار**" بالأزمة نفسها، وتعترف بها صراحة، بل وتردّد تعبير "**مالك حدّاد**" عن هذه الأزمة حين تستعمل لفظ **المنفى** فتقول: «**لقد كان منفانا الأوّل لغويًا وكان ذلك منذ عهد الصبا، وما يؤكّد على وقوع آسيا جبّار في الأزمة هو انقطاعها عن الكتابة الروائية منذ سنة 1967، وانصرفت إلى مجالات تعبيرية أخرى كالشعر والمسرح**»[2].

إنّ مثل هذه **التناقضات الواضحة** التي شهدها **الساحة الأدبية الجزائرية بعد الاستقلال** لا يمكن تفسيرها إلاّ **بوجود أزمة تعبير حادّة** يعاني منها هؤلاء الكتّاب، أمّا فيما يخصّ **الجيل الجديد من هؤلاء باللغة الفرنسية**، الذين برزت أسماؤهم **بعد الاستقلال** فهم يشكّلون **فئتين**؛ **فئة** تعيش في **الجزائر** وتكتب عنها، **وفئة** تعيش **خارج الجزائر** وتنشر أعمالها في بلد الإقامة أي في فرنسا أو كندا.

والواقع أنّ هذه الأخيرة من الكتّاب لا تعنينا؛ لأنّها لم تعد تكتب عن الجزائر إلاّ عَرَضًا وأمّا **الفئة الثانية** وهم الكتّاب الذين يعيشون في **الجزائر** ويكتبون عنها **باللغة الفرنسية**، فجاء

---

[1] أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "أطروحة دكتوراه في الأدب العربي"، جامعة الجزائر، 2000، ص 109-110.

[2] المرجع نفسه: ص 114.

تعبيرهم عن موقف سياسي، ومسألة اختيار واعٍ ومقصود قبل أن يكون اختيارًا فنيّـا، لأنّ هـذا الجيل كانت له فرصة لتعلّم اللغة العربية، وجلّ كتّابه يمتلكون اللغة العربية بقدر ما تسمح لهم بالكتابة بها، أو على الأقلّ يسمح لهم بتطوير معرفتهم بها إلى درجة الإتقان، ومن بين هؤلاء الكتّاب يعدّ "**رشيد بوجدرة**" الوحيد فيهم الذي كسر القاعدة، وتحوّل إلى الكتابة **باللغة العربية** مع غزارة إنتاجه وكثرة شهرته.

ويذهب **الرأي الثاني** إلى القول بأنّ **الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية** هو **أدب قومي** يجب الاحتفاء به، وفي هذا السياق لا يتردّد الباحث الجزائري "**أمين الزاوي**" في وصفه بأنه أدب جزائري بكلّ معنى الكلمة[1].

كما نجد في السياق ذاته الكاتب الروائي الجزائري "**الحبيب السائح**" يدافع عن مكانة **الرواية الجزائريّة باللغة الفرنسية** ويعتبرها موروث ثقافي، فهو ليس من الذين يعتقدون «**أنّ الرواية المكتوبة بالفرنسية ضرّة للرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر، وما يتمنّاه هو أن تترجمّ الأعمال من العربية إلى الفرنسية والعكس، وحاليًا بدأت تظهر الرواية الأمازيغية باعتبارها عنصر ثراء أيضًا، ويشيد الكاتب بضرورة استغلال طاقات أبناء الجزائر باعتماد موروثنا اللغوي بجميع لهجاته**»[2].

بينما يذهب "**واسيني الأعرج**" إلى اتّهام من أنكروا **جزائريّة هذا الأدب** بسبب لغته بأنّهم «**استغلّوا قضية اللغة كوسيلة لتغطية نقائصهم، ولتفريق كلّ القوى الثورية في الجزائر، وضربها مع بعضها البعض**»[3].

وكما هو معلوم أنّه ليس كلّ ما كتب **باللغة الفرنسية** هو بالضرورة **تقدّمي**، وكلّ ما هو مكتوب **باللغة العربية** هو حتمًا **رجعي**، وهو السلاح نفسه الذي تشهره في كلّ مناسبة بعض القوى الرجعية والتقدّمية في الجزائر من صراع تاريخي متبادل على أساس اللغة.

---

[1] أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "أطروحة دكتوراه في الأدب العربي"، ص 117.

[2] الحبيب السائح: الرواية الجزائرية موجودة والمعربة ضرة المفرنسة، جوارة محمد شراق، جريدة الخبر، السبت 04 جويلية 2009، ص 23.

[3] أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "أطروحة دكتوراه في الأدب العربي"، ص 118.

ولكن يجب أن ننظر إلى هذه القضية من جوانب أخرى «**فالمسألة ليست مسألة إعجاب بالحضارة الفرنسية أو عدمها، وإنّما القضية قضية ظرف تاريخي كان أكبر من مجرّد الرغبة في الكتابة باللغة العربية بالإضافة إلى أنّ اللغة الفرنسية ليست ملكًا خاصًّا للفرنسيين، وليس سبيل الملكية الخاصّة، بل إنّ أيّة لغة إنّما تكون ملكًا لمن يسيطر عليها ويطوّعها للخلق الأدبي، أو يعبِّر عن حقيقة ذاته القومية**».

كما لا ننسى خاصِّية التأثّر بعوامل البيئة الاجتماعية وخاصّة منها اللغة التي لا تفارق الكاتب حتى وإن كتب بلغة أجنبية، وفي هذا المنحى تذهب "**آسيا جبّار**" إلى القول: «**إنّ مادّة قصصي ذات محتوى عربي، وتأثّري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يحد، فأنا إذن أقرب إلى التفكير بالعربية الفصحى منّي إلى التفكير بالفرنسية دون إنكار لفضل هذه اللغة**»[1].

ونجد في تصوّر "**واسيني الأعرج**" التقاءه في هذا الطرح الباحث العربي "**عز الدِّين المناصرة**" بدفاعه عن **جزائرية هذا الأدب،** فهو ينتقد **مدرسة الأدب المقارن الفرنسية** في طروحاتها "**الأورومركزية**" التي يحكمها المنطق الاستعماري وهو المنطق الذي يؤدِّي إلى إلغائها **لجنسية الأدب الجزائري العربية** لتلحقه **بالأدب الفرنسي**[2].

وبين هذا الرأي الذي يؤكِّد **أحقيّة أنّ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية هو أدب جزائري،** وذاك الرأي الذي **يدّعي وينكر عن هذا الأدب جزائريّته،** هناك **تيّار وسطي** يتحدّث عمّا يسمِّيه **بالروح الجزائرية أو العربية** التي كتب بها، يلخصه "**إبراهيم الكيلاني**" في قوله: «**هذا الأدب وإن كتب بلغة فرنسية، فهو يعبِّر من وراء الحجاب اللغوي عن أعمق الأسس الروحية والاجتماعية التي يقوم عليها ماضي الشّعب الجزائري وحاضره.**

ويقترب هذا **الرأي الوسطي** كثيرًا من رأي بعض المفكِّرين والنقّاد الجزائريين على غرار "**محمد الميلي**" و"**عبد الله الركيبي**"، وهذا الأخير الذي حدّد موقفه من **الأدب المكتوب باللغة الفرنسية** بضرورة مراجعة الآراء حوله، والتمييز بين ما كتب بالأمس وما يكتب اليوم، فحكمه

(1) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 70- 71.

(2) المرجع نفسه: ص 72.

قريب من الموقف الوسطي الذي لا يتجاهل التاريخ وملابساته ولكنّه لا يسقط مـــن حســـابه في الوقت نفسه الحقائق الأخرى.

فالشيء الذي لا يمكن الاختلاف فيه أنّ هذا **الأدب« ولد على الأرض الجزائريّة بـــأقلام جزائريّة، في ظروف استعمارية قاسية وغير طبيعيّة، وتحوّل هذا الأدب في مرحلـــة لاحقـــة إلى وسيلة نضالية لمكافحة المستعمرّ، وللتعريف بالقضية الجزائريّة في العالم، وكسب تعاطف الرأي العامّ الفرنسي والدولي، وكلّ تلك الحيثيات تجعل من هذا الأدب أدبًا جزائريًا، سواء من حيث الولادة أو المحتوى أو النسب»**[1].

والنقطة الملاحظة حول **الاتجاهين** هو بروز **التطرّف**، سواء في الاتجاه الذي يدافع عن هويـــة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، أو الاتجاه الذي ينكر عن هذا الأدب جزائريته مع بروز روح التعصّب للقومية العربية الإسلامية عند هذا الاتجاه الأخير.

وفي ظلّ تفاقم **إشكالية التعبير في الأدب الجزائري** نجد **مساجلات "واسيني الأعرج"** حول **قصور النقد الجزائري** في ذلك الوقت لمعالجته لهذه القضية، كونه لم يقدّم حلاً لهذا الإشكال بـــل كان يركّز على التصوّر الجاهز (**الجاهزية**)، والنظرة الأحادية والانطباعية، لذلك بقي الإشـــكال مطروحًا.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ **النقد الأدبي الجزائري** في ذلك الوقت كان في **شبابه**، فطبيعي جدًّا أن **يفتقر إلى المناهج النقدية الحديثة** التي تمكّنه من مقاربة النصوص الحديثة، وحلّ القضايا الشائكة والمتجدّدة، وهذا ما غاب عن ذهن الناقد، ولكن هذا **الإشكال** لا بدّ له من **مخرج كوسيلة حلّ**: فإن لم يحسمه **النقد الجزائري** ستحسمه **التصوّرات الظلامية** التي تميل نحو **الاختزال أو الإلغائية المطلقة**، ومن هنا تتأكّد أهميّة هذه الظاهرة الثقافية والنقدية مغربيًا.

وفي خضمّ هذه التطوّرات الثقافية طرح الناقد **قضية المزاوجة في الخطـــاب المغـــاربي بـــين الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية أو اللغة العربية**، وانصبّ اهتمامه حول هذه القضية، فهو يـــرى بأنّ **سؤال الكتابة باللغة الفرنسية** ليس جديدًا على **المشهد الثقافي المغاربي**؛ لأنّه يعدّ مـــن أهـــمّ الظواهر التي سيطرت منذ سنوات متعدّدة على الدائرة الثقافيـــة المغاربيـــة وصـــبغتها بمميّـــزات

[1] أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "أطروحة دكتوراه في الأدب العربي"، ص 118- 120.

وخصوصيّات، وربّما لا يمكن العثور على ما يشبهها، فهي لغة السيادة وتحت هذا الظرف جـــاء نفي لما عداها (اللغة الفرنسية) ممّا يعني السيادة لفرنسا، وضرب الدّين الإسلامي ولغته وحضـــارته في الصميم [1].

وهذا الأمر «**لا يعني استغناء الفرنسيين عن اللغة العربية، لأنّهـــم فهمـــوا أنّ حاجـــاتهم الإدارية والاجتماعية لا يمكن أن تنجز إلاّ باستعمال هذه اللغة، فنجدهم يقومون بمحـــاولتين تبدوان متناقضتين؛ الأولى هي إهمال تدريس اللغة العربية الفصحى في المدارس القديمة، والثانية هي الاكتفاء بتدريس العربية الدارجة لضبّاط الجيش والراغبين في العمل الإداري من المدنيين الفرنسيين، بينما تركوا المسلمين يحفظون القرآن الكريم وحده في الكتاتيب، بـــدون دراســـة للعلوم المساعدة على فهمه وتفسيره**»[2].

هكذا نجد تعلّم الاستعمار الفرنسي اللغة العربية من أجل هدف محدّد هو إحكام قبضته على الجزائريين«**وكانت كذلك وسيلة لفهم الجزائريين ونشر الثقافة الفرنسية بينهم، وما يؤكّد ذلك هو انتصار السلطة الاستعمارية في فرض اللغة الفرنسية، وأصبح المغلوبون هم الذين عليهم أن يتعلّموا لغة الغزاة (اللغة الفرنسية)**»[3].

وقد بقي هذا الوضع على حاله لفترة طويلة في أوساط الشّعب الجزائري، وأدّى إلى بـــروز عدّة **مآزق** يلخصها الناقد فيما يلي:

المأزق الأوّل: يرتبط بفترة **المقاومة الاستعمارية**، فالموقف الوطنّي من التحوّلات الاستعمارية العقيمة كان كافيًا، و لم تصبح اللغة كلغة مقياسًا للحكم، وإنّما محمولها السياسي هو الأساس.

المأزق الثاني:صاحب فترة **تحقيق الاستقلال**، والوقوف على عتبة الأسئلة المحيّرة التي لها صلّة بالمجتمع لكن هذا كلّه لم يمنع الأنتيلجنسيا المعربة على العموم من استحضار الاختزاليـــة، وإلغـــاء الكتابات المفرنسة بدون تأسيس نقدي لهذه العملية.

---

(1) واسيني الأعرج: الخطاب المغاربي المزدوج "اقترابات من ظاهرة الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية"، مجلة التبيين، الجزائر، العدد 01، 1990، ص 76.

(2) أبو القاسم سعد الله: أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2005، ص 140.

(3) المرجع نفسه: ص 145- 146.

المأزق الثالث: اتّسم الموقف **بمظهرين متناقضين**، إمّا **الإلغاء والاختزال** وإمّا رؤية **الظاهرة من الموقع المنفعي** ما دامت هذه الكتابات وطنيّة (**المكتوبة باللغة الفرنسية**) فهي جزء من هذا التراث في عموميّته.

المأزق الرابع: يتمثّل في **المأزق الراهن** وهو أنّ **الكتابة الفرنسية لم تعد ترفًا**، ولكنّها أصبحت حقيقة تتكئ على تراثها وتاريخها، ولم تعد جوهر إشكالية حيث كانت العودة من جديد للاختزالية التي تقارب الظلامية في الكثير من مواصفاتها في غياب النشاط الاجتماعي الفاعل.

لذلك نجد معظمّ **الكتّاب باللغة الفرنسية** بعيدين عن الدائرة المغلقة التي لا تستجيب لهمومهم لأنّها أكثر من ذلك، وظلّوا بعيدين كذلك عن دائرة التيّار السلفي؛ لأنّه يحكم على اللغة قبل أن يحكم على هوّية الكتابة[1].

ويعتبر الناقد "**واسيني الأعرج**" أنّ الحلول المفترضة دائمًا تكتسي طابعًا سياسيًا، وليس ثقافيًا ولهذا انحصر النقاش داخل دوائر لا تسمح برؤية التعدّد والتنوّع وتجانب الحوار، فإمّا أنّه انحصر في المسلّمات الجاهزة أو في الأفكار المسبقة في الحكم التي تلغي كلّ إمكانية للتحليل، أو في جهل كبير لطبيعة المشهد الثقافي، ويظلّ الحكم نصفيًا.

وقد تناول "**واسيني الأعرج**" هذه القضية في **عدّة نقاط** منها:

– **طبيعة اللغة** التي ستنهض من خلالها الوطنيّة داخل لغة غير وطنيّة (**اللغة الفرنسية**) ويمكن أن تجسِّد أعمال العديد من الكتّاب مجالاً لبحث هذه الإشكالية، وهنا كذلك لم يحدّد **النقد الجزائري** سؤاله المعرفي الذي يرى هذه الظاهرة في أفقها الآني والاستراتيجي.

ويرى الناقد بأنّ وضع **المسألة اللغوية** ضمن حياد وهمي لم تتبلور حولها مفاهيم نقدية جديدة بإمكانها استيعاب مسألة الكتابة وإخفاقاتها، ولم تنتج المفاهيم النظرية التي تعيد النظر في النقاش الدائر حول هذه الظاهرة.

– إنّ الانتقال في الكتابة من **اللغة الفرنسية** إلى **اللغة العربية** يشكّل في ذاته محاولة لتجاوز قصور الراهن وقساوة المعطى التاريخي اللغوي الذي يثير في حدّ ذاته أسئلة كثيرة، يستدلّ الناقد

[1] واسيني الأعرج: الخطاب المغاربي المزدوج، ص 71- 72.

"**رشيد بوجدرة**" الذي حقّق قفزة نوعية على مستوى **النصوص الروائية باللغة الفرنسية** ثم انتقل إلى مسألة **النص الروائي العربي،** ولكنّه عجز عن ذلك في المستوى النقدي[1].

– يشير الناقد إلى ضرورة **تأصيل منهجي للنقد الأدبي الجزائري** «**والإصرار على الإمكانية الإبداعية داخل اللغة ذاتها، والعودة الهادئة إلى المقياس النقدي السياسي القديم، لأنّ المهمّة والإشكال النقدي، هنا لا يركزّ على المسألة اللغوية، ولكنّه يلامس المفهوم القديم للنقد، وتقديم إجابات لهذه المسألة انطلاقًا من المخيلة واللغة وطبيعة البنية الاجتماعية وغيرها، ويؤكِّد هذا التصوّر الغياب المطلق للتربية النقدية، والاستفادة من تربية جاهزة تتعامل مع المعطى اللغوي الفرنسي كحالة منتهية لا تقبل الجدل لدرجة التسليم**».[2].

– جعل الناقد من **وظائف النقد الأدبي الجزائري** الإجابة على **إشكاليات الخطاب المزدوج داخل اللغة العربية واللغة الفرنسية،** وداخل التفكير الذي ينطلق من بيئة لها خصوصياتها ليعبِّر عنها بلغة محمّلة برموز وإشارات مخالفة لا تملك الخصوصيّة التي يشي بها مضمون ومؤدّى الكتابة الإبداعية.

وكما هو معلوم أنّه لا وجود لحلّ في إطار النظرة الأحادية لأنّها تتعامل مع طرف واحد ومن جهة واحدة وتقصِّي جميع الأطراف الفاعلة ذهب "**واسيني الأعرج**" إلى إيجاد **مبرِّرات للكتابة باللغة الفرنسية** بعد أكثر من عقدين من الاستقلال في المجتمعات لها خصوصيّات محليّة تختلف في كثير من المواصفات عن المجتمع الغربي، ويرى بأنّ كل ثقافة فيه تختار داخل مجالاتها الخاصّة التي حدّدها في مجالين:

1- المجال الفرنسي: يحاور المجال الغربي، وإن ارتبط بموضوعات وطنيّة عامّة.

2- المجال المعرب: يحاور المجال العربي المشرقي بالمعنى الحضاري وإن استند في الكثير من محاوراته على أدوات نقدية غربية[3].

(1) واسيني الأعرج: الخطاب المغاربي المزدوج، ص 74- 75.

(2) المرجع نفسه: ص 76-77.

(3) المرجع نفسه: ص76-77.

والسؤال بعد كلّ ذلك يبقى معلّقًا، وربّما يمكن **للحوار المباشر داخل الخطاب المزدوج** نفسه وداخل هذا الأفق أن يشكِّل أحد التصوّرات الممكنة لفهم هذه الظاهرة الأدبية والنقدية في الآن نفسه، ومحاولة استيعابها بكثير من الحريّة والتفتّح باتجاه المستقبل[1].

وإزاء هذه القضية نذهب مع **الرأي القائل** بأنّه: «**إذا كان الحديث يدور عن أدب باللغة العربية أو أدب باللغة الفرنسية أو أدب باللغة البربرية، فلا يعني ذلك أنّ هناك آداب منفصلة تتكلمّ بهذه اللغات، بل إنّ الأدب الجزائري يكون وحدة متكاملة ساعدت فئات الشّعب المختلفة على خلقه كما فرضت عليه الظروف الموضوعية الخاصّة أن يستخدم كأداة للتعبير بهذه اللغة أو تلك**»[2].

وبهذا نصل إلى **نتيجة** وهي «**أنّ الواقع الثقافي وتطوّره كان خاضعًا للواقع السياسي الذي كانت تعيشه الجزائر، ومن ثمّ فقد حمل الأدب الجزائري في داخله كلّ تناقضات الحركة الوطنيّة الأمر الذي شعّب اتجاهاته الفكرية والإيديولوجية، وأدواته التعبيرية، بحيث استغّلت اللغة الفرنسية إلى جانب اللغة العربية كسلاح وجهّه الكتّاب المناضلون إلى صدر المستعمر، وهذه حالة انفردت بها الجزائر عن غيرها من الأقطار العربية**».[3].

فالأدباء قاموا بمجاراة تطوّرات الأوضاع السياسية، ويظهر ذلك بوضوح في انتهاج **الاشتراكية كسياسة**، ثم سرعان ما انتقلت إلى **الأدب والنقد** جسدّها **المذهب الواقعي الاشتراكي** مع العلم أنّ الأوضاع السياسية التي سادت الجزائر لا تختلف عن مثيلتها في العالم العربي، هيمنة **السياسة** على قطاعات أخرى كالثقافة وبتعبير آخر **محاولة تسييس الثقافة العربية.**

وفي نهاية المطاف نصل **بموضعة الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية** في مكانه الصحيح «**فلا يمكن بأيّة حال من الأحوال الفصل بين هذا الأدب وبين الظروف التاريخية التّي صنعته، ومن هنا فهو بسلبياته وإيجابياته على السواء أدب جزائري؛ ولكنّه في الوقت نفسه لا يمكن لنا أن نعدّه أدبًا قوميًا، بحكم اللغة التي كتب بها، حيث أنّ الأدب القومي لا يكون بغير**

---

[1] واسيني الأعرج: الخطاب المغاربي المزدوج، ص 76-77.

[2] سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص 83.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 61.

اللغة القومية واستنادًا إلى نصّ الدستور الجزائري، فإنّه لا توجد هناك لغة وطنيّة رسميّة للجزائر سوى اللغة العربية، وعليه فإنّ حقيقة كون هذا الأدب مكتوبا باللغة الفرنسية وهي لغة أجنبية في الجزائر من الناحية الرسميّة، ينفي عنه صفة الأدب القومي»(1).

ويقترح الناقد **"واسيني الأعرج"** هنا **حلاًّ لهذه القضية** ويتمثّل في **ترجمة الأعمال الجزائرية التي كتبت باللغة الفرنسية إل اللغة العربية «تماشيًا مع توصيات المؤتمر الخامس لاتّحاد الكتّاب العرب المنعقد ببغداد في فبراير 1965، كأعمال أدبية وطنيّة كتبت بلغة أجنبية، فالكاتب قبل كلّ شيء هو نتاج واقعه ونتاج التاريخ وإهماله يعني افتقاد النظرة العلميّة في التعامل مع الإبداع والمبدع»**(2).

وتجدر الإشارة أنّه إذا تحدّثنا عن **اللغة الفرنسية في التعبير الأدبي الجزائري** من منطلق أنّها **لغة أجنبية دخيلة على الثقافة الجزائرية**، ولكن الأمر يختلف عن **اللغة الأمازيغية التي هي جزء لا يتجزأ من الثقافة الجزائرية** وبالتالي فهي **ليست منافسة للغة العربية.**

أمّا تناول **"كاتب ياسين"** لهذه **المشكلة** ولاسيّما **مشكلة التعبير الأدبي** التي لا بدّ من حلّها لبناء **أدب قومي في الجزائر**، فهو ومن وجهة نظره كما يقول:

«الجزائر هي الجزائر قبل كلّ شيء، فليست هناك جزائر بربرية وليست هناك جزائر عربية وليست هناك جزائر فرنسية، إنّما هناك جزائر واحدة، وهذه الجزائر لا ينبغي تمزيقها. إنّ الجزائر متعدّدة القوميّات وهي لذلك أمّة عظيمة الثراء بموجب كونها متعدّدة القوميّات»(3).

والمهمّ هنا هو أنّ مشاعر الجزائريين وما كانت تنوء به من معاناة وصلت إلى العالم بفضل الصيحات التي أطلقها **الأدباء الجزائريون** سواء كتبوا **باللغة الفرنسية** أو **باللغة العربية** أو **باللغة الأمازيغية.**

ومن هنا يمكن أن يحتلّ **الأدب الجزائري المعبّر بالفرنسية مكانته في الأدب الإنساني** إذا نظر إلى **الأدب القومي نظرة أعمق وأعمّ**، فأدبنا القومي بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى يغنى

(1) أحمد منوّر: أزمة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ص 121.

(2) واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 77.

(3) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 159.

بصلاته بها وينتهج المفيد من مناهجها، **فالأدب الجزائري** يجب أن يقوم لا على أساس أدبنا القومي في ماضيه فحسب، بل يقوم كذلك على أنّه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ[1].

ففي **معركة ضدّ الفرنسة ومحو الشخصية الوطنية** نجد بأنّ **المثقّف الجزائري** قد ارتبط عضويًا بنداء الأمّة ودافع ليس كمجرّد مدافع يستدرجه الواجب ثم يلغيه أو ينساه، وإنّما كوطنّي وقومي أراد أن يعيد إلى الأمّة حقّها في الوجود وفي التعبير عن هذا الوجود، وكان الفعل الثقافي خيارًا دمويًا ولغويًا ثمّ انقلب إلى مصير يفرض نفسه من باب استماتة شاملة صار لها التحرير هدفًا والتضحية وسيلة...[2]

ونجد في هذا السياق أستاذ الفلسفة**"الزواوي بغورة"** يسعى إلى تخليص الهوّية من المقدس وفتحها على التاريخ وقبول الآخر وتنميّة ثقافة العيش معًا والبحث في أسباب الاستقلال المصادر والتفكير في جوانب التحرير الناقص...[3]

---

(1) عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ص 164.

(2) بختي بن عودة: رنين الحداثة، ط1، المكتبة الوطنية الجزائرية، 1999، ص 27.

(3) الزواوي بغورة: الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص 138.

4- إشكالية المنهج وتطبيقه:

باديً ذي بدءٍ يبدو أنّ تصدّر **الإشكالية المنهجية** لطليعة الطرح النقدي المعاصر مرهون بما حقّقه العصر من إنجازات نقدية واسعة أخرجت الخطاب النقدي من عهد المنهج الواحد (وربّما اللا منهج!) إلى عهد التعدّدية المنهجية، فظهر **علم المناهج** أو **المنهجية** (**Méthodologie**) نتيجة للإعصار المعرفي العاتي الذي اجتاح سائر العلوم[1].

وإذا كان النقد قديمًا قدم الأدب ذاته، فإنّ «**الجدل في المناهج التي يتعامل بها مع الظاهرة الأدبية حديث نسبيًا، إذ هو لا يرجع إلى أبعد من قرن من الزمان على ما يعتقد الباحثون والسبب في ذلك- على ما تقدر دراسات كثيرة- أنّ التعامل مع الآداب كان إلى مطلع القرن التاسع عشر بالبلاد الأوروبية تعاملاً بلاغيًا بالمفهوم الذي عرفه قدماء اليونان وقدماء العرب وقدماء الغربيين للبلاغة في مصنفاتهم**»[2].

والواقع أنّ غياب الماهية الواضحة لمفهوم المنهج في أذهان كثير من نقاد اليوم، وعدم اعتدادهم بجسامة هذا الإجراء، وخوضهم المطلق في مناهج تفتقر إلى كثير من مقوّمات المنهج، هو جزء كبير من الفوضى العارمة التي يتخبّط الخطاب النقدي المعاصر في عشوائها، ومن هنا يبدأ سؤال المنهج.

- المنهج: المعنى الاشتقاقي:

دلالة (**المنهج**) في **القواميس** لا تخرج عن نطاق: الطريق الواضح البيِّن؛ فقد وردت مادّة (**نَهَجَ**) في (**معجم مقاييس اللغة**) بهذا النحو:

«النون والهاء والجيم أصلان متباينان: الأوّل النهج، الطريق، ونهج لي الأمر: أوضحه، وهو مستقيم المنهاج، والمنهج الطريق أيضًا، والجمع المناهج، والآخر الانقطاع»[3].

وفي (**أساس البلاغة**): «أخذ النهج والمنهج والمنهاج، وطريق نهج، وطرق نهجة، ونهجتُ الطريق: بيّنته، وانتهجته: استبنتُه،ونهج الطريق وأنهجَ: وضح، قال "**يزيد بن حذّاقِ الشنّيّ**":

---

[1] يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 13.

[2] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص 38 نقلاً عن/ يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 13.

[3] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج5، د.ط، دار الفكر، د.ت، ص 361.

(ولقد أضاء لك الطريق وأنهجتْ منه المسالك والهدى يُعدي)...»[1].

وفي (**لسان العرب**): «طريق نهج: بيِّن واضح، قال أبو كبير:

(فأجزته بأفلّ تحْسبَ أَثْره نهجا أبان بذي فريغٍ مَخْرَفِ).

والجمع نهجات ونهجٌ ونهوج.

سبيل منهج: كنهج، ومنهجُ الطريق: وَضَحهُ، والمنهاج كالمنهج (...) وأنهج الطريقُ: وضح واستبان وصار نهجا واضحا بيِّنا (...) والنهج: الطريق المستقيم»[2].

وبهذا المفهوم ورد (**المنهاج**) في **قوله تعالى**: **﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾**[3].

وخلاصة القول إنّ النهج والمنهج والمنهاج ثلاثة دوال لمدلول لغوي واحد هــو **الطريــق الموسوم، البيِّن الواضح المستقيم.**

- المنهج: المعنى الاصطلاحي:

أمّا خارج الدلالة المعجمية للمنهج، فيمكن العثور على بعض **المفاهيم الاصطلاحية المعاصرة** التي لا تنأى كثيرًا عن المدلول اللغوي، ومن ذلك تعريف "**الجابري**" له بقوله: «**المنهاج العلمي هو جملة العمليات العقلية التي يقوم بها العالم من بداية بحثه حتى نهايته من أجــل الكشــف عــن الحقيقة والبرهنة عليها**»[4].

أمّا المنهج في ضوء (**الموسوعة الفلسفية**) فهو «**في أعمّ معانيه وسيلة لتحقيق هدف وطريقة محدّدة لتنظيم النشاط، وبالمعنى الفلسفي الخاصّ كوسيلة للمعرفة، المنهج طريقة للحصول على ترديد ذهني للموضوع قيد الدراسة، وتكمن أكثر الشروط الجوهرية للتطوّر الناجح للمعرفــة في التطبيق الواعي لمنهج علمي**» و«**المنهج يرتبط ارتباطًا لا ينفصم بالنظرية**»[5].

---

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، د.ط، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص 474.

(2) ابن منظور: لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت، ص 727.

(3) سورة المائدة: الآية 48.

(4) محمد عابد الجابري: تطوّر الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة، ص 16، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 16.

(5) روزنتال: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، ص 502، نقلاً عن/ يوسف وغليسي، المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

هذا التعريف الأخير إذن يضيف لنا عنصرًا جديدًا في ماهية المنهج، وهو **إشكالية ارتباط المنهج بالنظرية، وعليه فهل لنا أن نتساءل عن إشكالية النظرية والمنهج؟**

يجب أن يكون واضحًا منذ البداية أنّ ثمّة فرقًا لغويًا واصطلاحيًا بين **المنهج والنظرية**، والمحيّر في الأمر أنّ بعض المثقفّين والنقّاد يخلطون بين المفهومين رغم وضوح الفرق! وهذا الخلط نجده في التطبيقات النقدية بالرغم من معرفة بعضهم الفرق نظريًا حتى تجدهم ينبِّهون إليه لكن خلال الممارسة العملية النقدية يضعف إدراكهم، كما أنّ عدم مراعاة الفرق بين النظرية والمنهج في مجال النقد الأدبي هو أحد أسباب وعوامل المصادرات والأحكام الجاهزة، والمواقف المنحازة سلفًا إلى الأديب المنقود أو ضدّه.

إنّ **النظرية** في أي مجال من المجالات تحدّد تصوّرًا ذهنيًا شموليًا اتجاه قضية أو موضوع ما ويكون **للنظرية قوّة القاعدة أو القانون** حين يؤكّدها **التطبيق العملي** كما هو الشأن في المسائل العلمية[1].

كما أنّ **النظرية في الأدب والنقد الأدبي** تشتمل المفاهيم والدلالات والتطوّرات الخاصّة بالأدب والنقد مع تحديد الوظائف والخصائص وسائر الأبعاد المتعلقة بهما في إطار من التجريد والتعميم[2]، أضف إلى ذلك أنّها تشمل عدّة مناهج فقد يصدر عدّة نقّاد عن نظرية بذاتها، ولكن مناهجهم النقدية يمكن أنّ تختلف أو تتنوّع، كما قد يستعمل ناقدان مختلفان نظرية منهج معيّن كالمنهج التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي وحتّى الانطباعي أو التأثّري.

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ الناقد إذا كان حرًّا في النظرية التي يصدر عنها، فإنّ من الإجحاف والمصادرة أنّ يحدّد منهج دراسته بتأثير من نظريته، فهو إن فعل ذلك لم يكن منهجيًا ولا موضوعيًا لأنّ في الأدب أجناسًا وأنواعًا وأنماطًا مختلفة، بصرف النظر عن اختلاف المدارس والاتجاهات.

وبما أنّ لكلّ عمل أدبي هويّته، فإنّ له كذلك طبيعته أو طابعه، والمفروض أنّ يحدّد الناقد منهج دراسة هذا العمل في ضوء تحديده هويّته أو دائرة انتمائه النوعيّة، وطبيعته المميّزة، أو طابعه الخاص"[3].

(1) عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، ص 90.

(2) المرجع نفسه: ص 91.

(3) المرجع نفسه: ص 93- 94.

ولقد كان الناقد السوري **"خلدون الشمعة"** ذا نظرة موضوعية ثاقبة حين دعا في كتابه **«النقد والحرية»** التي تناسب المنهج النقدي مع النص المنقود، فالتعامل النقدي مع الشعر ليس كالتعامل مع القصّة والرواية، والمسرحية،والمقالة، بل إنّ كيفية التعامل قد تختلف باختلاف طبيعة ونمطية النص ضمن النوع الواحد.

وهذا لا يعني بأيِّ حال من الأحوال أنّ لكلّ نص أدبي منهجًا نقديًا خاصًّا، ولكنّه يعني أنّ الطابع والنوع اللذين تندرج فيهما نصوص كثيرة، يؤثِّران على المنهج المناسب انطلاقًا من مقوّمات النص الماثل للنقد ومقتضياته[1].

إنّ **المنهج** هو الذي يمنح صفة الموضوعية والعلمية للنقد الأدبي، وقد عرّفه **"سعيد علوش"** الناقد المغربي في قاموسه (**المصطلحات الأدبية المعاصرة**) بـ **«سلسلة العمليات المبرمجة والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية»**[2].

كما تساءل الدكتور **"محمد مصايف"** عن المقصود بكلمة (**منهج**) قائلاً: **«هل هي الطريقة التي يعالج بها النقّاد الأعمال الأدبية أم هو شيء آخر؟ إذا كان المقصود به الطريقة، فأيّ ناقد مهما كانت مكانته وممارسته للنقد، لا بدّ وأن يتخذّ لنفسه طريقة أم منهجًا للتعامل مع النصوص، وإذا كان المقصود به العقيدة السياسية أو الرؤية الفلسفية فهذا موجود عند البعض ومفقود عند البعض الآخر»**.

ثمّ يحدّد مفهومه **للمنهج** و**«هو أنّ يكون للناقد قبل مباشرته العمل النقدي صورة واضحة عمّا يريد أنّ يصل إليه من خلال دراسته لعمل أدبي ما، هذه الصورة السابقة على العملية النقدية هي التي تضطر الناقد إلى أنّ يتخذّ لنفسه منهجًا يتعامل به مع العمل الأدبي ويصل إلى الغاية التي يقصدها من عمله النقدي»**[3].

وفي هذا الصدّد يمكن أن نتساءل عن محتوى هذه **"الصورة"** التي ينطلق منها الناقد، فهل تحمل معنى الرؤية الإيديولوجية أم هي طريقة إجرائية لتفسير العمل الأدبي فقط، أم أنّها تحمل هذه

(1) عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، ص 94- 95.

(2) سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص 677.

(3) محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف (مخطوط ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992- 1993، ص 76.

المعاني مجتمعة. لقد بقي تعريفه للمنهج غير دقيق ويحتاج إلى توضيحات إضـــافية، إنّـــه يعتـــرف بالصعوبات التي تواجه الناقد في تحديد منهجه النقدي لأنّ «**النقد يعتمدّ في تأسيس منهجه علـــى الظاهرة الأدبية في تطوّرها وخلفياتها، وعلى العنصر الشخصي لكلّ ناقد يتعاطى النقـــد عـــن وعي**»[1].

ولكي نوِّضح الكلام لا بدّ أن نفرِّق بين **المنهج كطريقة إجرائية والمنهج كرؤية إيديولوجية جمالية.**

– المنهج كطريقة إجرائية:

وقد تتداخل مع العملية النقدية، وقد استخدم الدكتور **"مصايف"** مصطلح المنهج **كطريقـــة إجرائية** لدراسة العمل الأدبي بقوله: «**والمنهج الذي اخترناه في إطار هذه الخطّـــة هـــو المنـــهج التحليلي التركيبي**»[2]، كما أنّه لم يشرح قصده بهذين المصطلحين، بالإضافة إلى ذكره في مقدّمة كتابه عن الرواية الجزائرية (**المنهج الأكاديمي**) الذي يفرق بين العمل الأدبي وبـــين صـــاحبه، ولا ينطلق إلاّ من النص الذي يدرسه، فهو يوّضِّح هذا المنهج بقوله: «**هو منهج يقوم على الموضوعية في البحث والاعتدال في الحكم واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنيّة والإيديولوجية**»[3].

– المنهج كرؤية إيديولوجية وجمالية:

يقصد الدكتور **"مصايف"** بالمنهج أيضًا **الرؤية الجمالية والإيديولوجية** التي ينطلق منها الناقد أو يستخدمها لدراسة العمل الأدبي.

يقول في هذا الصدّد أنّ «**لكلّ عصر مناهجه النقدية الخاصّة، وأنّ هذه المنـــاهج تتطـــوّر بتطوّر الأدب والمجتمع، وباختلاف الفنون والأنواع الأدبية**»[4].

كما أنّه لا يمكن أن نفهم من (**المناهج النقدية**) إلاّ مـــا لـــه علاقـــة **بالرؤيـــة الجماليـــة والإيديولوجية**، إذ هي التي تتغيّر باستمرار، ولا يعني هذا أنّ العملية الإجرائية لا تتغيّر ولكنّها لا تتأثّر كثيرًا بتطوّر الأدب وباختلاف أجناسه.

---

(1) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 34.

(2) محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، ص 08.

(3) محمد مصايف: الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، د.ط، الدار العربية للكتاب، مطبعة القلم، تونس، 1983، ص 05.

(4) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 19.

كما أنّ المتابع لأحكام الدكتور **"مصايف"** يرى بأنّه لا يستقرّ على رأي والدليل على ذلك رفضه في البداية التزام الناقد بـ **(واحدية المنهج)**، حيث يراه سببًا في **أزمة النقد الأدبي في بلادنــا** ولكنّه لم يلبث طويلاً وفي نفس السنة أن أوجب على الناقد أن يمتلك «**منــهجًا محــدّدًا وغايــة واضحة**»، و«**الغاية في الواقع أثر من آثار المنهج المحدّد، فتحديد الناقد لمنهجه يوّضح غايته من ممارسة النقد**»[1].

إنّ **المنهج المحدّد والمتماسك** لا يكون إلاّ في إطار **رؤية إيديولوجية وجمالية** واضــحة، وإلاّ كثرت الغايات وتداخلت إلى حدّ التناقض أحيانًا فكيف يمكن أن ينطلق الناقد مثلاً مــن غــايتين متباينتين لدراسة النص الأدبي كالمادّية الجدلية والتحليل النفسي مثلاً. فيجب على الناقــد إذن إذا أراد الوصول إلى نتائج متماسكة أنّ ينطلق من **رؤية إيديولوجية وجمالية متماســكة** وإن كــان منهجه ناقص غير متكامل كونه يكشف الأضواء على جانب واحد من العوالم المتشعبّة المتداخلــة للنص الأدبي.

كما أنّ المناهج النقدية تتداخل وتتكامل فيما بينها بالرغم من تعارضها، وهذا مــن أجــل هدف واحد وهو إضاءة النص الأدبي واستكنانه وكشف ضبابيته لا أكثر ولا أقلّ.

ومن الصعب أن يوجد اتجاه نقيّ من مؤثّرات غيره، أو يوجد ناقد منصرف تمامًا إلى اتجاه أو منهج واحد، فلدى الواقعي مثلاً اهتمام بما لدى غيره...[2]

وإشكالية المنهج في بلادنا ليست في الوحدانية أو التعدّدية المنهجية بل في غياب وعيّ صارم بماهية المنهج من جهة، وحدود التركيب والتكامل من جهة أخرى.

والدليل على ذلك نجده عند أحد الباحثين الذي حار ومار أمام منهج **"عبد الملك مرتاض"** وكان من تحصيل الحاصل أن يصمه بالخلط الشنيع بــين الســيميائية والتفكيكيــة والمســتوياتية والإحصائية[3].

ولكي **نفهم ونستوعب المنهج** لا بدّ من **ضبط منهجي**، وهذا الأخير لن يتأتى إلاّ بوجــود **معايير** هي:

---

[1] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 26.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط4، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص 354.

[3] يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 93.

أ–الرؤية المهيمنة: ونقصد بها الخلفيات والمنطلقات النظرية التي يستمدّ منها المنهج آلياته، وغالبًا ما تكون هذه المنطلقات ذات صبغة فلسفية ذلك بأنّ «**(الأنطولوجيا أو البحث في طبيعة الوجود) هي الجذر الراسخ لكلّ فكر نقدي؛ فكما تكون نظرتك إلى الوجود، تكون أحكامك النقدية**»، كما يقول الناقد الأمريكي **"ويليام ويمزات"**[1]، وأنّ **النقد** «**إيغال في الفلسفة والأنطولوجيا إنّه موقف من العالم في تركيبته التاريخية والحضارية، رؤية شاملة له، تساؤلية تغييرية تقرّ النص الأدبي بما هو صياغة جمالية لتجربة كيانية عميقة، ولقضية كليّة**»[2] على حدّ تعبير **"إبراهيم رماني"** وهذه الرؤية النظرية المهيمنة هي التي تضمن شمولية المنهج.

ب– الشمولية: ولا نقصد بها مجردّ الرؤية الشاملة للعمل الأدبي بقدر ما نريد للمنهج أنّ يتسّع لتفاصيل النص البنيوية والدلالية، كيفما كان الجنس الأدبي الذي يستوعبه.

ج–الاستقلالية: قد تتداخل المناهج النقدية بعضها ببعض، لكن لا يعني أن يذوب المنهج في الآخر إلى درجة صعوبة تأطير بعض الممارسات النقدية منهجيًا، لذلك **فاستقلال المنهج** برؤيته الخاصّة هو أحدّ مقوّماته.

د– الآليات الإجرائية: حتى لا يوصف كلّ علم بالمنهج، أو كلّ فلسفة لا بدّ للمنهج أنّ يقوم على **آليات إجرائية** تكون عونًا له أثناء **الممارسات التطبيقية**، كما يجب أنّ تتصفّ هذه الآليات **بالمرونة** كي لا يتحوّل المنهج إلى وصفة جاهزة يسهل تطبيقها على أي نص بغضِّ النظر عن خصوصياته واختلافه عن النصوص الأخرى[3].

هذه إذن مجمل **أسس ومعايير الضبط المنهجي**، والهدف من هذه المعايير هو تفادي التباس المنهج بمشتقاته التّي سبقته.

بالإضافة إلى هذه المعايير يجب أن **نؤسسّ منهجًا نقديًا عربيًا خالصًا**، ولن يتأتّى هذا إلاّ بالرجوع إلى **تصوّرنا الإسلامي الشامل للكون والحياة والإنسان** ومعرفة خصائصه المتازة المتكاملة المستمدّة من **النص القرآني** لندرك الأساس الفلسفي الصحيح لمنهجنا النقدي، بالإضافة

---

(1) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 91.

(2) إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، ص 08.

(3) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 25- 26.

إلى الاعتماد على **نظرية الأدب العربي** التي تصيغ الظواهر الحقيقية والخصائص الأصيلة في أدبنا... وإعادة النظر في مناهج الدراسة الأدبية التي أقحمت على أدبنا العربي، وحملته ما لا يطيق بالاجتهاد في مراعاة جانب اختلاف الأدب العربي عن الأدب الغربي في واقعه المكاني والزماني والفـــني...[1] والاستفادة من التراث النقدي العربي... والانطلاق من أرضية في البحث والإبداع بـــالرجوع إلى بعض معالمه كـ (**نظرية البديع**) **"لابن المعتزّ"**، و(**نظرية النظم**) **"لعبد القاهر الجرجاني"**، و(**نظريـــة عمود الشعر**) **"للمرزوقي"**، و(**نظرية الأسلوب**) **"للجاحظ"**... وعند اكتمال **صـــياغة المنـــهج النقدي العربي** على هذا النحو الذي يكاد يجمع كلّ مقوّماته وخصائصه الجوهرية يقـــف الناقـــد العربي على أرضية صلبة محدّدة موقفًا نقديًا عميقًا من جميع هذه المناهج والنظريـــات الأوروبيـــة ويتعامل معها من باب **التفاعل** الذي يأخذ سمّة **الإخصاب والإغنـــاء، لا التقليـــد والتبعيّـــة**[2].

---

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص 103.

[2] المرجع نفسه: ص 104.

5- إشكالية المصطلح:

تثار بين حين وآخر **مشكلة المصطلح النقدي** بما يثار من مشكلات أدبية أو فكرية، ومن يتابع حركة التأليف في هذا القرن لا يجد مشكلة بالمعنى الدقيق، فهناك تراث عربي ضخم يتمثّل في أكثر من **ألف وخمسمائة مصطلح أدبي وبلاغي ونقدي**، ولو رجع من يرفع شعار «**إشكالية المصطلح**» إلى ذلك **التراث** لوجد الطريق ممهدًا.

إنّ انقطاع بعض المهتمّين بقضايا الأدب ونقده عن **التراث العربي** أدّى إلى هذه المشكلة المتصوّرة أو المفتعلة، ولو أدرك المنقطعون مسالك الغربيين وعودتهم إلى التراث اليوناني والروماني لرأوا السبيل واضحًا للعيان، وممّا أدّى إلى هذه المشكلة أنّ بعضهم لا يعرف الظروف التي نشأ فيها المصطلح والأسباب التي دفعت إلى وضعه و لم يطّلع على الأدب الأجنبي اطّلاعًا يؤهله لفهم المصطلح فهمًا دقيقًا، واكتفى بما يكتب عن الأدب من مقالات أوقعته في الخلط والاضطراب[1].

إنّ **مشكلة المصطلح النقدي** حدثت من الفوضى التي يعيشها **التأليف والترجمة** ممّا زادها خللاً واضطرابًا:

أ- اختلاف ثقافة المؤلّفين أو الباحثين، وهو ثلاثة أنواع:

الأول: ذو ثقافة أجنبية يقرأ الأدب ونقده باللغة الأجنبية.

الثاني: ذو ثقافة مضطربة يقرأ الأدب الأجنبي ونقده بالعربية.

الثالث: ذو ثقافة عربية يأخذ من كلّ فنٍّ بطرف[2].

لقد أدّى هذا الاختلاف في لون الثقافة وطريق تحصيلها إلى أن يأخذ من يقرأ باللغة الأجنبية مصطلحاته عن اللغة التي يعرفها فيقع الاختلاف والتفاوت كما حصل بين المغرب العربي والمشرق العربي، أمّا ذو الثقافة المضطربة والمعتمد على الترجمات فأمره أكثر اضطرابًا ومثله ذو الثقافة العربية الذي لم تتضّح أمامه الرؤية و لم يستطع أن يوازن بين ما كان وما يفرضه الواقع الجديد، وهذان الصنفان في حيرة من الأمر، فهما يتأرجحان بين المصطلحات العربية والأجنبية، ولن يكون هناك

---

(1) أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، د.ط، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2002، ص 23.

(2) المرجع نفسه: ص 24.

مصطلح عربي إن لم يتوّفر عليه رجال يحملون من الثقافة العربية والثقافة الأجنبية ما يجعلهم قادرين على القول الفصل، وصادرين عن أصالة وتفكير عميق في وضع المصطلحات[1].

ب- اختلاف الأوروبيين أنفسهم في المصطلح ونظرتهم إليه من خلال ثقافتهم الخاصّة أو مذهبهم الأدبي والنقدي، ويتجلّى ذلك في مصطلح «**الصورة**» فهي عند العرب غيرها عند الغربيين، وهي عند الرومانسيين تمثّل المشاعر والأفكار الذاتية، وعند البرناسيين تعرض الموضوعية، وعند الرمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليين تعنى بالدلالة النفسية[2]، وهي عند غيرهم «**رسم قوامه الكلمات**» وهي «**إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية غـــابرة ليست بالضرورة بصرية**»[3].

إذن كيف يفهم العربي هذا التفاوت إن لم يفهم الروح الأدبية التي كانـــت ســـائدة حـــين ظهرت ألوان تلك الصور؟ وكيف يحدّد مصطلحها ويستعمله ويُديره في كتاباته وهو يجهل دلالته الدقيقة؟

ج- الاشتراك اللفظي في اللغة المنقول عنها **واختلاف المترجمين** عن اللغات المختلفة.

د- الاشتراك اللفظي في اللغة العربية **ودلالة المصطلح الواحد** على عدّة أشياء[4].

كلّ هذه الأسباب خلّفت جوًّا غير محمود في الدراسات الأدبية والنقدية، وجعلـــت بعـــض الدارسين يتعثّرون.

وممّا لا شك فيه أنّ **واقعنا النقدي العربي واقع متأزم** كون خطابه ما يزال يتخبّط في عشواء المناهج الجديدة، ويكابد وَعْثاء المصطلحات البّراقة وكثيرًا ما تعالت الأصوات والصيحات وهبّت المعالجات لتشخيص هذا **الفيروس الاصطلاحي** الذي طالما حُمِّل جَريرَة هذا الطاعون![5].

فراح البعض يعزو« **استغلاق الخطاب النقدي عليه إلى عسر مصطلحاته ضانًا أنّ لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأمكنه أن يدرك كلّ العلم الذي حملته اللغة له، وترى**

[1] أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، ص 24.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط3، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1964، ص 417.

[3] أوستين وارين، ورينيه ويليك، تر: محي الدين صبحي: نظرية الأدب، ص 240، نقلاً عن/ أحمد مطلوب: المرجع نفسه، ص 24.

[4] أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، ص 25.

[5] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 53.

البعض قد انبرى مجاهرًا يرمي الخطاب النقدي بالألغاز مشهرًا بما ظنّه إغلاقًا في المصطلح، وطاعنًا من لا يواسي أمره بتقديم مادّة العلم بعد ترك جهازه المصطلحي» [1].

وقد لاحظ الدكتور "**يوسف وغليسي**" بأنّ جلّ الدراسات والبحوث متفقّةٌ على وصف المصطلحات اللسانية والسيميائية التي هي المعُين الأساس للقاموس النقدي الجديد بالمشكلة فالدكتور "**محمد حلمي هليل**" يقرّر أنّ المصطلحات اللسانية «**أصبحت تشكّل عبئا كبيرًا على الدارس الأكاديمي المبتدئ والمتقدم**»[2]، أمّا "**عبد القادر الفاسي**" يعتقد «**أنّ أهم ما يتّسم به وضع المصطلح هو طابعه العفوي، وهي عفوية لا تقترن بمبادئ منهجية دقيقة، ولا بالاكتراث بالأبعاد النظرية للمشكّل المُصطَلَحي، وقد قادت هذه العفوية إلى كثير من النتائج السلبية، وفي مقدّمتها الاضطراب والفوضى في وضع المصطلحات،وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبية**»[3].

بينما الدكتور "**رشيد بن مالك**" فيلاحظ أنّ «**ترجمة المصطلح في الخطاب السيميائي المعاصر تتّسم بالاضطراب الذي يحول دون بثّ وتلقي الرسالة العلمية ويؤدّي في جميع الحالات إلى نسف الأسس التي ينبغي أن ينبني عليها التواصل العلمي**»[4].

كما أنّ «فحصًا دقيقًا للمصطلحية المسخرّة في الدراسات النقدية يكشف إلى أي حدّ هي عميقة حالة الفوضى والتذبذب» لأنّ هذا «**الاضطراب المصطلحي الذي يُعدّ السّمة الغالبة في البحوث النقدية صادر عن التسرّع في تبنّي هذا التيّار أو ذاك، وعن غياب رغبة حقيقية في تمّثل وفهم جوهر السؤال**»[5].

---

(1) عبد السلام المسدّي: المصطلح النقدي، ص 12، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 53.

(2) محمد حلمي خليل: دراسة تقويمية لحصيلة المصطلح اللساني في الوطن العربي، ص 287، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 53.

(3) عبد القادر الفاسي الفهري: اللسانيات واللغة العربية، ص 394، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 53.

(4) رشيد بن مالك: مقدّمة في السيميائية السردية، د.ط، دار القصبة، 2000، ص 72.

(5) المرجع نفسه: ص 71.

كما سبق أيضًا وأن لاحظ **"توفيق الزيدي"** أنّ «**المصطلح النقدي اللساني ومسألة نقله إلى العربية يشكلّ عقبة كبرى أمام هذا البحث، إذ هو يمرّ بفترة تأرجح وغموض أدّت إلى عملية ترادف وخلط كبيرين**»[1].

أضف إلى ذلك أنّ المتأمِّل للدكتور **"وهب رومية"** يستشفّ تلك النزعة التشاؤمية من لغة النقد الجديد، ومن التوظيف الاصطلاحي المضطرب، حيث غدا «**الاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منها النقد العربي المعاصر ومعاناة قاسية**»[2].

وهذا الاضطراب بطبيعة الحال راجع إلى كوننا نرتكب إثمًا لا يغتفر وهو نقل المصطلح النقدي العربي (**الفلسفي**) إلى ثقافتنا العربية التي تختلف عن الثقافة الغربية، وفي هذا الصدّد يصرِّح الدكتور **"عبد العزيز حمّودة"** في **(مراياه المقّعرّة)** بقوله: «**إنّنا نرتكب إثمًا لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكلّ عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف**»[3].

وعلى العموم، فإنّ كلّ الشهادات النقدية المنقولة تشترك في رميها للمصطلح الجديد بسهام الإشكال والإغراب والانغلاق...، ووجه الإشكالية في ذلك أنّ المصطلح الأجنبي قد ينقل بمصطلح عربي مبهم الحدّ والمفهوم، أو أنّ المفهوم الغربي الواحد قد يُنقل بعشرات المصطلحات العربية المترادفة أمامه، أو أنّ المصطلح العربي الواحد قد يَردُ مقابلاً لمفهومين غربيين أو أكثر في الوقت ذاته، أو أنّ الناقد العربي الواحد قد يصطنع مصطلحًا فيه كثير من التصرّف -زيادة أو انتقاصًا- في مقابله الأجنبي...[4]

5-1 جدلية المنهج والمصطلح:

توجد علاقة قرابة وثيقة بين **المنهج والمصطلح** يجدر بالناقد وصلها، كونهما عنوان ليس في وسع أحدهما أنّ يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي، ودون ذلك يهتزّ الخطاب النقدي وتذهب ريحه ويفشل في القيام بوظيفته[5].

---

[1] توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1984، ص 15.

[2] وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس، 1996، ص 40.

[3] عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعرّة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 2001، ص 09.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 55.

[5] المرجع نفسه: ص 56.

إنّ **المنهج والمصطلح** وجهان لعملة واحدة، كيف لا ونجدهما يقومان على نوع من التوليف والتكامل فهما يصطرعان ويتصارعان من أجل التقارب لا التباعد، فكما تقتضي **القراءة المنهجية المصطلح**، فإنّ المصطلح كذلك «**يحدّد مسار القراءة، ويدلّ على وجهتها، بمعنى أنّ العلاقة ما بين المنهج في القراءة لا بل القراءة أيًّا كان منهجُها، والمصطلح وثيقة اللّحمة والسّدى، من هذه الزاوية يمكن أن نفسّر اختلاف المصطلح من قراءة إلى قراءة، ومن هذه الزاوية أيضًا يمكن أن نفهم شيوع مصطلحاتٍ ما دون غيرها من المصطلحات في قراءة دون قراءة**»[1].

من الواضح إذن أنّ **المنهج والمصطلح رديفان متلازمان**، وأنّ المصطلح في أدنى وظائفه النقدية هو مفتاح منهجي، لأنّ المصطلحات المستخدمة في القراءة النقدية «**تحدس بالمنهج الذي ينطوي تحته المصطلح**»[2].

ومن أمارات القصور المنهجي والفوضى النقدية أن نطبّق منهجًا نقديًا باستخدام مصطلحات غيره من المناهج، لأنّ المصطلح «**وثيق الصّلة بالمنهج ويفقد شرعيته خارج توظيفه**»[3].

---

[1] ينظر/ قاسم المومني: في قراءة النص، ص 123، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص 57.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 57.

[3] حسن عبد الله شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام، ص139، نقلاً عن/ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص58.

الخاتمة

يبتدئ البحث العلمي عادة بمجموعة من الأسئلة والاستفسارات التي تصحبها فرضيات وتوّقعات، ومن طبيعة أي عمل أو بحث علمي أن تكون له ثمار في ختامه، وبين الشوطين يتحسّس الباحث مشقّة العبور من المجهول إلى المعلوم، ويعيش متعة السفر بين زحمة الأفكار التي تشعره أحيانا بالدوار وأحيانا أخرى تقرّبه من سرّ الحقيقة التي لا يخبر أغوارها إلاّ من ذاق فعرف.

وقد حاولنا رصد وتسجيل بعض ما توّصلنا إليه من نتائج وهي:

أنّ النقد الأدبي الجزائري **قبل الاستقلال** بدأ محتشما، حيث تميز بالغموض والفوضى، والاضطراب، وافتقاره إلى التنوع خاصة ما يتعلق بالمناهج النقدية.

– استطاع النقد الأدبي في الجزائر –بعد الاستقلال– أن يمثل النظريات النقدية الحديثة الغربية في الوطن العربي، بعد أن ساهم في تلقيها وإيصالها إلى الباحثين.

– تعتبر الثمانينيات من القرن الماضي البوابة التاريخية لظهور الاتجاهات النسقية في النقد الجزائري.

– كانت البنيوية الظاهرة الأولى في المدونة النقدية النسقية في الجزائر، بحكم ريادتها في النقد العالمي والعربي عموما، ويعد الباحث "**عبد المالك مرتاض**" رائد هذا الاتجاه في النقد الجزائري.

– تعد الدراسة الميدانية التي أجراها "**عبد الحميد بورايو**" القصص الشعبي في منطقة بسكرة، أول تجربة تطبيقية في الخطاب النقدي الجزائري، وقد استعان بالمنهج البنيوي كأداة للتحليل والاستقراء.

– كان حضور الاتجاه السيميائي في النقد الجزائري من خلال الدراسات التي قدمها النقاد والباحثين، وكان أغلبها يحوي شقين: قسم نظري وآخر تطبيقي.

– تناول الناقد "**الجيلالي حلام**" المنهج السيميائي بطريقة صحيحة ودقيقة، إذ حلل نصا شعريا لنزار قباني في مقال موسوم بـ (**المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص**)، مستعينا بمعطيات المنهج السيميائي.

– لم يأخذ الاتجاه السيميائي في الجزائر شكله التكاملي فلا يزال يعاني من إشكالية في المصطلح، إذ لا يتفق جل الباحثين على مصطلح واحد، فكثير ما يخلط الباحث في تنظيم جهازه المصطلحي.

– بدأت معرفة النقد الجزائري بالاتجاه الأسلوبي مع الباحث **عبد الملك مرتاض** خاصة في كتابه (**الألغاز الشعبية الجزائرية**).

– يعد كتاب **الأسلوبية وتحليل الخطاب "نور الدين السد"** من الدراسات المهمة في هذا المجال، فقد جمع فيه قضايا كثيرة ومتشعبة والمادة العلمية المتوفرة في الكتاب تشفي غليل الباحث.

– رغم البحوث التي قدمت حول الأسلوبية، إلاً أننا لا نجد باحثا معينا قد خصص بهذه المعرفة، بحيث كانت شغله الشاغل بل تقع أيدينا على بعض الكتب، أو الفصول من الكتب، أو مقالات على صفحات المجالات المتخصصة.

– يبقى الاتجاه الأسلوبي في الجزائر بحاجة للمزيد من الجهود قصد التعريف به من جهة، والتأسيس له في مدونتا النقدية كعلم قائم بذاته، وتطبيقه على معطيات النص الأدبي.

– يعد الدكتور **عبد الملك مرتاض** رائد الاتجاه التفكيكي في الجزائر، وإذا غضضنا الطرف عن الدراسات التي قدمها، فإننا لن نجد دراسات تفكيكية تستحق الذكر، إلاً بعض الجهود التي قدمها "**الطاهر روابنية**"، **سليمان عشراتي**، **عمر أزراج**، وبهذا فلم تحض التفكيكية كثيرا بحصتها في الدراسات الجزائرية مقارنة مع المناهج السابقة لها.

– بالنسبة للجهود التي قدمها الباحثون في مجال الاتجاه النسقي، فقد كان الدكتور **عبد المالك مرتاض** أغزر النقاد الجزائريين نتاجا نقديا وأولهم ريادة للاتجاهات النقدية النسقية.

– مع ظهور الاتجاهات الحديثة، عرف العالم العربي، والجزائري بصفة خاصة إشكالية المصطلح.

– عموما، تفتقر الاتجاهات النسقية –في كثير من الأحيان– إلى أرضية علمية صحيحة، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية، لأن المنهج غربي والنص عربي فكثيرا ما يقع القارئ في نصوص يشوبها الغموض والتعقيد.

يبقي السؤال في الدراسات النقدية مفتوحا ومطروحا، لم ينته إلى قرار.

وأخيرا نسال الله التوفيق، فسبحانه من له الكمال وحده.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)**

❖ **المراجع:**

1. إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، د.ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، **1992**م.
2. إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط**1**، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، **1985**م.
3. إبراهيم عبد العزيز السّمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط**1**، دار الآفاق العربية، القاهرة، **2011**.
4. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ط**1** دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، **2003**.
5. أبو القاسم سعد الله: أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، ط**1**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، **2005**.
6. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط**2**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1985**.
7. أحمد أمين: النقد الأدبي، ط**4**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، **1967**م.
8. أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، د.ط، منشورات المجمع العلمي، بغداد، **2002**.
9. أحمد منوّر: الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي "نشأته وقضاياه"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، **2007**.
10. أمبرتو ايكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، د.ط، المركز الثقافي العربي، المغرب، **2000**.
11. إنعام بيوض: الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، ط**1**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، **2003**.
12. بختي بن عودة: رنين الحداثة، ط**1**، المكتبة الوطنية الجزائرية، **1999**.
13. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، **2010**.
14. بوجمعة بوبعيو: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، جامعة باجي مختار، مطبعة المعارف، عنابة، **2007**م.

15. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، **1984**.

16. جابر عصفور : قضايا الترجمة وإشكالياتها، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، **28- 31** أكتوبر **2000**.

17. جون ستروك: البنيوية وما بعدها (من ليفي ستراوس إلى دريدا) تر: محمد عصفور، ط**1**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، **1996**.

18. حسين خمري نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، د ط، منشورات الاختلاف، الجزائر، **2007**.

19. حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، **2002**.

20. حنون مبارك : دروس في السيميولوجيا، د ط، دار توبقال للنشر، المغرب، **1987**.

21. دليلة مرسلي.. وآخرون : مدخل إلى السيميولوجيا (نص، صورة)، تر: عبد الحميد بورايو، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1995**.

22. رابح بن خوية: مقدمة في الأسلوبية، ط**1**، عالم الكتب الحديث، بريد، الأردن، **2013**.

23. رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب النقدي، د ط، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، **2010**.

24. رشيد بن مالك: مقدّمة في السيميائية السردية، د.ط، دار القصبة، **2000**.

25. الزواوي بغورة: الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، **2003**.

26. الزواوي بغورة: المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات د ط، دار الهدى وعين مليلة الجزائر، **2001**.

27. زينب الأعوج: السّمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، ط**1**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، **1985**م.

28. سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، د.ط، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، **1967**.

29. سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي **1960- 1975**، دار النشر للكلمة، بيروت، لبنان، **1981**.

30. سيِّد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط**6**، دار الشروق، **1990**م.

31. شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1985**.

32. صالح بلعيد: دروس قي اللسانيات التطبيقية، ط**5**، دار هومة، الجزائر، **2009**.

33. صالح خرفي: حمّود رمضان، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1985**م.

34. صلاح فضل: في النقد الأدبي، د.ط، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، **2007**.

35. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط**1**، دار الشروق، بيروت-لبنان، **1998**.

36. الطيب ولد العروسي: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، د.ط، دار الحكمة للنشر، الجزائر، **2009**م.

37. عاطف محمد يونس: مغالطات في النقد الأدبي، د.ط، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، **1990**م.

38. عامر عطيّة: النقد المسرحي عند اليونان، د.ط، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، د.ت.

39. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي قي منطقة بسكرة (دراسة ميدانيـــة)، د ط، المؤسســـة الوطنية للكتاب، الجزائر .**1986**.

40. عبد السلام المسدّي: الأدب وخطاب النقد، ط**1**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، **2004**.

41. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط**3**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، دت.

42. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، د.ط، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، **1994**.

43. عبد السلام المسدّي: في آليات النقد الأدبي، د.ط، دار الجنوب للنشر، تونس، **1994**.

44. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، د ط، منشورات عـــالم المعرفـــة، الكويت، **1998**.

45. عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعرّة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، **2001**.

46. عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، ط**1**، دار الجيل، بيروت، **1991**م.

47. عبد الله إبراهيم.. وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط**2**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، **1996**.

48. عبد الله الركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، **1986**.

49. عبد الله الركيبي: الشعر في زمن الحرية دراسات أدبية ونقدية، ط**1**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القبة، الجزائر، **2009**م.

50. عبد الله الركيبي: القصّة القصيرة الجزائرية، ط.**3**، الدار العربي للكتاب، ليبيا-تونس، **1977**م.

51. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث خطة الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، **1978**.

52. عبد الله الركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ط**3**، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس.

53. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، طه، المركـــز الثقـــافي العـــربي، بيروت، لبنان، **1998**.

54. عبد الله حمّادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، د.ط، دار البعث، قسنطينة، **2001**م.

55. عبد الله حمّادي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، محمد الهادي السنوسي الزاهري، ط**2**، بهاء الدِّين للنشر والتوزيع، ج**2**، قسنطينة، الجزائر، **2007**م.

56. عبد الله شريط: من واقع الثقافة الجزائرية، ط**2**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، **1981**.

57. عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **2007**

58. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1983**م.

59. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة نقكيكية سيميائية مركبة، لرواية زقـــاق المدقّ، ط**1**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1995**.

60. عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (**1931-1954**)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1983**.

61. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، د.ط، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

62. عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية د.ط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2008.

63. عز الدّين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981.

64. عز الدّين المناصرة: جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2007.

65. علي جواد الطّاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

66. علي خذري: نقد الشعر مقاربة لأوّليات النقد الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، 1998.

67. عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

68. عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000، 2001.

69. عمر بن قينة: صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث (أعلام .. وقضايا .. ومواقف)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993م.

70. فؤاد المرعي: النقد الأدبي الحديث، د.ط، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1981-1982.

71. قاسم المومني: في قراءة النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

72. لخضر عرابي: المدارس النقدية المعاصرة، عد ط، دار العرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

73. محمد الأخضر عبد القادر السائحي: روحي لكم تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986م.

74. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

75. محمد الصديق بغورة: مقالات في الأدب الجزائري القديم والحديث، د.ط، دار الكتاب العربي، الجزائر، **2007**م.

76. محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، **2002**.

77. محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، زيغود يوسف، الجزائر، **1984**.

78. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف: الأسلوبية والبيان العربي، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، **1992**.

79. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط**3**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، **1964**.

80. محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي قي نقد السرد العربي الحديث، ط**1**، منشورات الإختلاف، الجزائر، **2013**.

81. محمد مصايف: الرواية العربية الحديثة بين الواقعية والالتزام، د.ط، الدار العربية للكتاب، مطبعة القلم، تونس، **1983**.

82. محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1983**م.

83. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط**2**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1984**.

84. محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1981** .

85. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1972**م.

86. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، د.ط، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

87. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (**1925-1975**م)، ط**2**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، **2006**م.

88. محمد ناصر: المقالة الصحفية الجزائرية، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، **1978**.

89. مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ط**2**، دار الأمل تيزي وزو، الجزائر، **2008**.

90. منذر عياش: العلاماتية (السيميولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، ط**1**، عالم الكتاب الحديث، للنشر والتوزيع، بريد، الأردن، **2013**.

91. مولاي علي بوخاتم : الدرس السيميائي المغاربي دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، **2005**.

92. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط**4**، المركز الثقافي العربي، المغرب، **2005**.

93. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، د ط، ج**1**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، **2010**.

94. نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، ط**1**، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، **2009**م.

95. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1986**.

96. واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، د.ط، منشورات اتحاد كتّاب العرب، الجزائر، **1985**م.

97. ولد يوسف مصطفى: مع محمد ديب في عزلته، د.ط، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، **2002**.

98. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس، **1996**.

99. يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، النظرية والتطبيق، ط**1**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان – الأردن، **2007**.

100. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح قي الخطاب النقدي العربي الحديث، ط**1**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، **2008**.

101. يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرعاية، الجزائر، **2002**.

102. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، **2002**.

103. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ط**2**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، **2009**.

❖ المعاجم والقواميس:

104. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج**5**، د.ط، دار الفكر، د.ت.

105. ابن منظور: لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.

106. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، د ط، دار الحكمة، الجزائر، **2000**.

107. الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، د.ط، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

108. سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، د.ت.

109. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط**1**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، **2010**.

110. مجموعة من المؤلفين: معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، جامعة باجي مختار، عنابة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر د.ت.

❖ المجلات والجرائد:

111. جيلالي حلام: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مجلة مواقف الأدبية، ع **404**، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، كانون الأول، **2004**.

112. جيلالي حلام: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة مواقف الأدبية، ع**365**، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، **31** أيلول **2001**.

113. الحبيب السائح: الرواية الجزائرية موجودة والمعربة ضرة المفرنسة، جوارة محمد شراق، جريدة الخبر، السبت **04** جويلية **2009**.

114. حفناوي بعلي: الكتاب المترجم/ الوسيط الذهبي "الترجمة الجميلة خيالة"، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد **05**، **2004**.

115. حميد عبد القادر: الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية فاقد للبعد القومي، الخبر، الجزائر، الأحد **09** ديسمبر **2007**.

116. علي خدري: تحديت التجربة النقدية، حوليات الآداب واللغات، أعمال الملتقى الأول حول النقد الأدبي الجزائري، **21/22** ماي **2006**، ع**2**، جامعة المسيلة، ديسمبر **2013**.

117. عمّار بلحسن: صراع الخطابات، القصّ والإيديولوجيا في رواية الزلزال، مجلة التبيين، العدد 07، الجزائر، **1992**.

118. واسيني الأعرج: إشكالية اللغات في الجزائر، أزمة الإقصائية، مجلة جسور، الجزائر، العدد **7**-10 جانفي **1991**.

119. واسيني الأعرج: الخطاب المغاربي المزدوج "اقترابات من ظاهرة الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية"، مجلة التبيين، الجزائر، العدد **01**، **1990**.

120. واسيني الأعرج: اللغة الأخرى والكتابة، جريدة الخبر، **25** أكتوبر **2009**، العدد **5798**، الجزائر.

121. واسيني الأعرج: عقدة الترجمة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس **10** جويلية **2008**.

122. واسيني الأعرج: نجمة، عودة النص المؤجّلة، جريدة الخبر، الجزائر، الخميس **19** فيفري **2009**.

❖ **الرسائل والأطروحات:**

123. أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "أطروحة دكتوراه في الأدب العربي"، جامعة الجزائر، **2000**.

124. دربالي وهيبة: الرؤية النقدية وتطورها عند واسيني الأعرج (مخطوط، مذكرة ماجستير)، جامعة المسيلة، **2009**- **2010**.

125. رابح طبجون: التجربة النقدية عند عبد الله الركيبي، (مذكرة ماجستير)، إشراف عمار زعموش، جامعة منتوري، قسنطينة، **1999**.

126. عبد الله بن قرين: النقد الأدبي الحديث في الجزائر، (**1830**-**1982**)، (مخطوط ماجستير)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب، سوريا، **1987**.

127. عمّار زعموش: إشكالية الواقعية في النقد العربي المعاصر (مخطوط دكتوراه)، جامعة الجزائر، **1990**م.

128. محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف (مخطوط ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، **1992**- **1993**.

كلمة شكر وعرفان

مقدمة ....أ–د

مدخل

حركة النقد الأدبي في الجزائر

حركة النقد في الجزائر.. 06

الفصل الأول

النقد الأدبي الجزائري مقاربة تاريخية تحليلية

1– النقد الأدبي في الجزائر مفهومه، مراحله ووظيفته 13

1–1 مفهوم النقد الأدبي 13

1–2 مراحل النقد الأدبي في الجزائر 22

1–3 وظيفة النقد الأدبي 24

2– عوامل انتشار النقد الأدبي في الجزائر...................................... 28

2–1 الصحافة.. 28

2–2 الروافد الأكاديمية 30

2–3 الدراسات الأدبية 31

3– مميّزات الحركة النقدية في الجزائر 32

4– اتجاهات النقد الجزائري 37

4–1 الاتجاه التقليدي في النقد الجزائري.. 37

4–2 الاتجاه التجديدي في النقد الجزائري 48

4–3 الاتجاه السياقي 67

الفصل الثاني

النقد النسقي في الجزائر

تمهيد 82

1- الاتجاه البنيوي........ 84
1-1 ماهية البنيوية........ 84
2-1 أسس البنيوية........ 85
3-1 الإتجاه البنيوي في النقد الغربي 85
4-1 الإتجاه البنيوي في الوطن العربي 90
5-1 الإتجاه البنيوي في الجزائر........ 94
2- الإتجاه السيميائي........ 100
1-2 ماهية السيميائية........ 100
2-2 الإتجاه السيميائي لدى الغرب 100
3-2 الإتجاه السيميائي في الوطن العربي 104
4-2 الإتجاه السيميائي في الجزائر 106
3- الاتجاه الأسلوبي 119
1-3 ماهية الأسلوبية 119
2-3 الإتجاه الأسلوبي لدى الغرب........ 120
3-3 الإتجاه الأسلوبي لدى العرب........ 123
4-3 الإتجاه الأسلوبي في الجزائر 124
4- الإتجاه التفكيكي 137
1-4 ماهية التفكيكية........ 137
2-4 أسس ومبادئ الإتجاه التفكيكي 137
3-4 الإتجاه التفكيكي لدى الغرب........ 139
4-4 الإتجاه التفكيكي في الوطن العربي 142
5-4 الإتجاه التفكيكي في الجزائر 144

الفصل الثالث
إشكاليات النقد الأدبي في الجزائر

تمهيد 153

1- إشكالية الترجمة 155

2- إشكالية اللغة 162

3- إشكالية التعبير 167

4- إشكالية المنهج وتطبيقه 185

5- إشكالية المصطلح 193

الخاتمة 199

قائمة المصادر والمراجع 202

فهرس المحتويات

تمت بحمد الله